

TACTUS

ARCANGELO CORELLI

OPERA IV - SONATE DA CAMERA (1694)

IL RUGGIERO - dir. Emanuela Marcante



Tactus Letteralmente "tocco" Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi • detta battuta.
Literally "stroke" or "touch" The Renaissance Latin term for what is now called a beat.
Buchstäblich "Schlag" Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.
Littéralement "coup" ou "ouchement" Terme provenant du latin, par lequel on indiquait la Renaissance ce qu'aujourd'hui on appelle la mesure.

© 1995

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy
tel. +39 051 0950314 - Fax +39 051 0950315
e-mail: info@tactus.it - web page: <http://www.tactus.it>

In copertina: Laurent de la Hyre, *La Musique (particolare)*
New York, Metropolitan Museum et Dijon, Musée Magnin

1ª edizione 1995

2ª edizione 1998

3ª edizione 2002

Tecnico del Suono: Marco Giommoni, Alberto Ambrosini
Direttore di registrazione: Daniele Tonini
Computer Design: Tactus s.a.s.
Stampa: KDG Italia s.r.l.

L'Editore • a disposizione degli aventi diritto.

Un modello di stile e di classicità

«Poche cose - ha scritto Franco Piperno - appaiono oggi ovvie e scontate nella storia della musica come il fatto che Arcangelo Corelli sia stato per i contemporanei e per i posteri un modello di stile e classicità: lo affermarono gli allievi, lo ribadirono i teorici, lo sottoscrissero storici e musicologi da Burney a Torchi, da Pincherle a Rinaldi. Le opere del maestro di Fusignano furono infatti studiate, fatte studiare, imitate, plagiate, ed ebbero nel diciottesimo secolo una diffusione del tutto eccezionale se solo si considera il numero di edizioni e ristampe: della sola op. I dal 1681, anno dell' *editio princeps*, al 1785 si contano ben 35 edizioni, mentre della più famosa op. V in tutto il Settecento almeno 42.

Il successo e la popolarità di Corelli non furono limitati all'Italia: da Roma, dove il compositore visse a partire dal 1675 e dove diede alle stampe le sue composizioni (ad eccezione della postuma op. VI pubblicata ad Amsterdam), la fama del musicista raggiunse rapidamente ogni angolo d'Europa. *ÒUn forestiero* - si legge in una fonte dell'epoca - *• piacevolmente sorpreso di trovare in quasi ogni casa [di Dublino] in cui entra melodie italiane che salutano le sue orecchie. Corelli • un nome in pi• bocche di quello di molti dei loro vicar*•Ò.

E da un commentatore inglese apprendiamo che quando le prime composizioni di Corelli giunsero in Inghilterra, ossia nei primi anni del Settecento, esse sgombrarono il campo da qualsiasi altra musica e divennero il pane quotidiano di ogni musicista. Si deve anche ricordare che il successo di Corelli e il culto di cui fu oggetto la sua musica erano il frutto di un numero relativamente esiguo di raccolte a stampa: quattro di sonate a tre (tra cui l'op. IV), una di sonate per violino e continuo e una di concerti grossi. Corelli non era certo un compositore prolifico come Handel o Vivaldi, ma diversamente da questi pubblicava le sue opere solo dopo averle rivedute e corrette più volte, forse perché desiderava egli stesso che divenissero dei testi di classica perfezione da studiare e prendere a modello.

Così si legge nel frontespizio dell'op. IV: *ÒSonate a tre composte per l'Accademia dell'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Ottoboni et all'Eminenza sua consecrate da Arcangelo Corelli di Fusignano*Ò (Roma, Komarek, 1694). Pochi anni prima della pubblicazione dell'op. IV, nel 1690, Corelli era entrato al servizio di Pietro Ottoboni, il quale era riuscito a sottrarlo al mecenate rivale, il cardinale Benedetto Pamphili, approfittando della sua assenza da Roma. Il giovanissimo Ottoboni, divenuto cardinale nel 1689 grazie al prozio e mecenate omonimo Papa Alessandro VIII, offrì a Corelli una posizione privilegiata, che certamente molti musicisti gli invidiarono, ed ebbe sempre per il musicista affetto e stima. Al Palazzo della Cancelleria, residenza di Ottoboni, dove il compositore visse fino alla fine del 1712, ossia fino a poco prima della morte, Corelli aveva tra le altre mansioni quella di tenere un'"accademia" di musica ogni lunedì sera. E proprio per queste accademie, come apprendiamo dal frontespizio, egli compose le sonate a tre op. IV.

Come è noto tutta la produzione musicale corelliana - sonate a tre, sonate per violino e concerti - è distinta in due generi, quello "da chiesa" e quello "da camera". Così le opp. I (1681) e III (1689) sono da chiesa, le opp. II (1685) e IV (1694) da camera, mentre le opp. V (1700) e VI (1714) contengono sia composizioni da chiesa che da camera. Le sonate da chiesa sono in quattro o più movimenti di andamento agogico differente mentre quelle da camera sono una successione di due o tre danze precedute da un preludio. In realtà i due generi tendono a convergere fin dalle prime due raccolte di sonate a tre (alcuni preludi dell'op. II sono ad esempio modellati sugli adagi iniziali delle sonate dell'op. I). Nelle opp. III e IV questa distinzione è ancor meno evidente, al punto che

diversi movimenti veloci dell'op. III potrebbero facilmente figurare nell'op. IV e viceversa, e scompare quasi nelle ultime due raccolte. Le sonate da camera dell'op. IV sono caratterizzate dall'impiego stilizzato di cinque forme di danza: la corrente (se ne contano complessivamente 8), l'allemanda (7), la sarabanda (3), la gavotta (4) e la giga (4). Le dodici sonate sono tutte precedute da un preludio, qualche volta nella stessa forma bipartita delle danze (nn. 3, 9, 12) e quasi sempre in tempo lento come i movimenti che introducono le sonate da chiesa. Le sole eccezioni - splendide - sono i preludi della quinta e decima sonata: il primo • un tipico movimento Compositore Corelliano in cui si alternano sezioni di adagio e sezioni di allegro (imitato innumerevoli volte dai discepoli del maestro di Fusignano), il secondo • un tempo allegro preceduto e concluso da poche battute di adagio.

Il 22 luglio 1773 Thomas Twining, primogenito del noto mercante di tè londinese ed appassionato di musica, scriveva al musicologo inglese Charles Burney il giudizio che Francesco Geminiani dava del suo maestro Corelli: *Q...il suo merito non era la profonda conoscenza [della musica] (come A. Scarlatti) nŽ la grande fantasia o la ricca immaginazione melodica o armonica, ma un buon orecchio e un gusto delicatissimo che gli permettevano di scegliere le armonie e le melodie pi• piacevoli, e di costruire le parti in modo da produrre il pi• delizioso effetto sull'orecchio.*

L'ormai enorme successo delle sonate a tre corelliane non era infatti legato all'originalit` e novit` dello stile, nŽ alla ricchezza melodica e armonica, ma a quello straordinario equilibrio e a quella estrema raffinatezza formale che rimasero dopo di lui insuperate. Corelli non fu un innovatore, ma piuttosto il compositore che meglio riuscì a portare a perfezione il linguaggio musicale dell'epoca. Lo stesso Burney, per il quale Corelli era stato insieme a Händel e Geminiani una divinità musicale della sua giovinezza, scriveva nel 1789 che Corelli non fu l'inventore del suo stile musicale ma di gran lunga il migliore rappresentante di quello allora in voga. In questo senso una delle accezioni del termine *Classico* quella di *Artista eccellente che costituisce un modello esemplare, tipico, caratteristico*, si adatta perfettamente al maestro di Fusignano.

Enrico Careri

A Model of Style and Classicism

Few things Œ wrote Franco Piperno, seem today as obvious and uncontested in the history of music as the fact that Arcangelo Corelli was, for his contemporaries and successors alike, a "model" of "style" and "classicism": this was affirmed by pupils, repeated by theorists and endorsed by historians and musicologists from Burney to Torchi, from Pincherle to Rinaldi". Indeed, the works of the master from Fusignano were studied, given to pupils to study, imitated and plagiarized. In the eighteenth century they had a quite exceptional diffusion, even if one measures this merely by the number of editions and reprints: for op. 1 alone, first published in 1681, as many as 35 editions up to 1785 can be identified, while the even more famous op. 5 notched up at least 42 editions from 1700 until the end of the century.

The success and popularity of Corelli were not confined to Italy. From Rome, which the composer made his home from 1675 onwards and where he had his works published (except for the posthumous opus 6, which appeared in Amsterdam), his fame rapidly spread to every corner of Europe. ŒA strangerŒ one reads in a contemporary source, "is agreeably surprised to find almost in every house [in Dublin] he enters Italian airs saluting his ears. Corelli is a name in more mouths than many of their viceroys". And from an English commentator we learn that when the first works by Corelli reached England, at the very beginning of the eighteenth century, they swept away

all other music and became the daily bread of every musician. One must also remember that Corelli's success and the cult surrounding his music rested on a relatively small number of published collections: four (among them, op. 4) of trio sonatas, one of sonatas for violin and continuo and one of concerti grossi. To be sure, Corelli was not a prolific composer like Handel or Vivaldi, but unlike them he committed his works to print only after revising and correcting them over a long period, perhaps because he himself wished them to become texts of classic perfection to study and take as models.

We read on the title-page of op. 4: "Sonatas for three instruments composed for the Academy of the Most Eminent and Most Reverend Lord Cardinal Ottoboni and dedicated to His Eminence by Arcangelo Corelli from Fusignano" (Rome, Komarek, 1694). A few years previously, in 1690, Corelli had entered the service of Pietro Ottoboni, who had managed to "poach" him from another patron, Cardinal Benedetto Pamphili, taking advantage of the absence of his rival from Rome. Ottoboni, who, while still very young, had been raised to the purple in 1689 by his similarly-named great-uncle, better known as Pope Alexander VIII, offered Corelli a privileged position, which must have made many musicians envious of him, and never wavered in the affection and esteem in which he held him. In Ottoboni's residence, the Cancelleria palace, where Corelli lived until the end of 1712, shortly before his death, his many duties included that of organizing a musical Academy every Monday evening.

As we learn from the title-page, it was for these very concerti that he wrote the trio sonatas published as op. 4. It is well known that the whole of Corelli's output - trio sonatas, "solo" sonatas and concertos alike - is divided into two species: "church" (da chiesa) and "chamber" (da camera). Accordingly, opp. 1 (1681) and 3 (1689) belong to the "church" species, and opp. 2 (1685) and 4 (1694) to the "chamber" species, while opp. 5 (1700) and 6 (1714) each contain works of both species. The church sonatas comprise four or more movements in contrasting tempo and metre, whereas the chamber sonatas take the form of a series of two or three dances preceded by a prelude.

But in fact, the two species begin to converge right from the first two collections of trio sonatas (for example, the preludes in op. 2 are modelled on the opening adagios of the op. 1 sonatas). In opp. 3 and 4 the distinction is further obscured, up to the point where certain fast movements in op. 3 could easily have appeared in op. 4 and vice versa; in the last two collections it almost vanishes. The chamber sonatas of op. 4 are characterized by the use of stylized forms of five varieties of dance: the corente (of which there are 8 examples in all), the allemanda (7), the sarabanda (3), the gavotta (4) and the giga (4). All twelve sonatas open with a prelude, which occasionally borrows the binary form of the dances (nos. 3, 9 and 12) and nearly always adopts a slow tempo after the fashion of the movements opening the church sonatas. The sole - magnificent - exceptions are the preludes to the fifth and tenth sonatas: the former is a typically Corellian "composite" movement in which adagio and allegro sections alternate (a formula imitated countless times by the composer's followers), while the latter is an allegro movement framed by a few bars of adagio.

On July 1773 Thomas Twining, the eldest son of the famous London tea merchant and a great lover of music, wrote down for the English musical scholar Charles Burney the opinion that Francesco Geminiani had given him of his teacher Corelli: "... his merit was not depth of learning like that of (A.) Scarlatti nor great fancy, or rich invention either in melody or harmony; but nice ear, & most delicate taste, which led him to select the most pleasing harmonies & melodies, & to construct the parts so as to produce the most delightful effect upon the ear".

The enormous success of Corelli's trio sonatas stemmed not from any originality or novelty of style, nor from

harmonic or melodic opulence, but from an extraordinary sense of balance and a refinement of form that none of his successors was able to surpass. Corelli was no innovator but rather the composer who had most success in perfecting the musical language of his time. Even Burney, for whom Corelli, alongside Handel and Geminiani, had been a musical god during his youth, wrote in 1789 that Corelli was not the inventor of a musical style but simply the best representative by far of the style then in fashion. In that sense Corelli is a perfect example of one of the meanings of the term Classical: An excellent artist who acts as an exemplary, typical, characteristic model

Enrico Careri

Translation: Michael Talbot

Un modèle de style et de classicisme

Dans l'histoire de la musique - écrit Franco Piperno - peu de choses apparaissent aujourd'hui évidentes comme le fait qu'Arcangelo Corelli ait été pour ses contemporains et ses descendants un "modèle" de "style" et de Classicisme c'est ce qu'ont affirmé ses élèves, ce qu'ont confirmé les théoriciens, ce qu'ont souscrit les historiens et musicologues de Burney, Torchi, de Pincherle et Rinaldi. En effet, les livres du maître de Fusignano ont été traduits, fait traduire, imités, copiés et, si l'on considère seulement le nombre d'éditions et de rééditions, elles ont eu au XVIIIe siècle une diffusion tout à fait exceptionnelle: de 1681, année de l'édition princeps, à 1785, on compte bien 35 éditions de l'op. I, alors que 42 éditions de l'op. V, plus connu, ont paru pendant tout le XVIIIe siècle.

Le succès et la popularité de Corelli ne se sont pas limités à l'Italie: de Rome où le compositeur a vécu à partir de 1675 et où il a fait imprimer ses compositions (à l'exception de l'op. VI posthume publié à Amsterdam), le renom du musicien a atteint rapidement les quatre coins de l'Europe. Un étranger - lit-on dans un texte de l'époque - est agréablement surpris de trouver dans presque chaque maison [de Dublin] où il entre des mélodies italiennes qui flattent ses oreilles. On trouve le nom de Corelli dans plus de bouches que celui de bon nombre de leurs vice-rois". Et nous apprenons d'un commentateur anglais que lorsque les premières compositions de Corelli ont gagné l'Angleterre, à savoir au début du XVIIIe siècle, elles ont fait place nette de toute autre musique et sont devenues le pain quotidien de tous les musiciens.

Il faut aussi rappeler que le succès de Corelli et le culte dont sa musique a été l'objet étaient le fruit d'un nombre relativement restreint de recueils imprimés: quatre de sonates à trois (parmi lesquels l'op. IV), un de sonates pour violon et basse continue et un de concerti grossi. Certes, Corelli n'était pas un compositeur prolifique comme Handel ou Vivaldi, mais la différence de ceux-ci, il ne publiait ses livres qu'après les avoir revus et corrigés plusieurs fois, car il désirait sans doute qu'elles deviennent des textes de perfection classique à traduire et prendre pour modèle.

Ainsi lit-on sur le frontispice de l'op. IV: "Suonate a tre composte per l'Accademia dell'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Ottoboni e all'Eminenza sua consecrate da Arcangelo Corelli di Fusignano" (Roma, Komarek, 1694) (Sonates à trois composées pour l'Académie du très Eminent et très Révérend Monsieur le Cardinal Ottoboni et consacrées à son Eminence par Arcangelo Corelli de Fusignano). Quelques années avant la publication de l'op. IV, en 1690, Corelli était entré au service de Pietro Ottoboni, qui avait réussi à le soustraire au maître rival, le cardinal Benedetto Pamphili, en profitant de son absence de Rome. Le tout jeune Ottoboni,

devenu cardinal en 1689 grâce à son grand-oncle et mécène homonyme le Pape Alexandre VIII, offrit à Corelli une position privilégiée que bien des musiciens lui envierent certainement, et il eut toujours pour lui de l'affection et de l'estime. Au Palazzo della Cancelleria, résidence d'Ottononi, où le compositeur a vécu jusqu'à la fin de 1712, c'est-à-dire peu de temps avant sa mort, Corelli avait pour tâche, entre autre, de tenir une "académie" de musique tous les lundis soirs. Et c'est précisément pour cette académie, comme nous l'indique le frontispice, qu'il a composé les sonates à trois op. IV. Comme on le sait, toute la production musicale de Corelli - sonates à trois, sonates pour violon et concertos - se répartit en deux genres, celui *À la chiesa* et celui *À la camera*.

C'est ainsi que les op. I (1681) et III (1689) sont des sonates d'église, les op. II (1685) et IV (1694) des sonates de chambre, alors que les op. V (1700) et VI (1714) contiennent aussi bien des compositions d'église que de chambre. Les sonates d'église comprennent quatre mouvements et plus, suivant des discours musicaux différents, tandis que les sonates de chambre représentent une succession de deux ou trois danses précises d'un prélude.

Les deux genres tendent, en réalité, à converger dès les deux premiers recueils de sonates à trois (certains préludes de l'op. II sont modelés par exemple sur les adagios initiaux des sonates de l'op. I). Dans les op. III et IV cette distinction est encore moins évidente, à tel point que divers mouvements rapides de l'op. III pourraient facilement figurer dans l'op. IV et vice versa, et elle disparaît pratiquement dans les deux derniers recueils. Les sonates de chambre de l'op. IV se caractérisent par l'emploi stylisé de cinq formes de danse: la corrente (on en compte 8 au total), l'allemanda (7), la sarabanda (3), la gavotta (4) et la giga (4). Les douze sonates sont toutes précédées d'un prélude, quelquefois dans la même forme binaire que les danses (n. 3, 9, 12) et presque toujours dans un temps lent comme les mouvements qui introduisent les sonates d'église. Les seules exceptions - splendides - sont les préludes de la cinquième et dixième sonate: le premier est un mouvement composite corrézien typique (qui a été imité un nombre incalculable de fois par les disciples du maître de Fusignano), où s'alternent des sections d'adagio et d'allegro, le deuxième est un temps allegro précis et terminé par quelques mesures d'adagio.

Le 22 juillet 1773 Thomas Twining, fils aîné du fameux commerçant de thé londonien et passionné de musique, écrivait au musicologue anglais Charles Burney le jugement que Francesco Geminiani portait sur son maître Corelli: "... son mérite n'était pas la connaissance profonde [de la musique] (comme Scarlatti) ni la grande fantaisie ou la riche imagination mélodique ou harmonique, mais une bonne oreille et un goût délicat qui lui permettaient de choisir les harmonies et les mélodies les plus agréables, et de construire les parties de manière à produire le plus délicieux effet sur l'oreille."

En fait, le succès énorme des sonates à trois de Corelli n'était pas lié à l'originalité et à la nouveauté du style, ni à la richesse mélodique et harmonique, mais à cet équilibre extraordinaire et à cet extrême raffinement formel qui n'ont jamais plus été atteints après lui. Corelli n'a pas été un novateur, mais plutôt le compositeur qui a le mieux réussi à mener à la perfection le langage musical de l'époque. Burney, pour qui Corelli avait été avec Händel et Geminiani une divinité musicale de sa jeunesse, écrivait encore en 1789 que Corelli n'avait pas été l'inventeur de son propre style musical mais de très loin le meilleur représentant du style qui était alors en vogue. Dans ce sens, une des acceptions du terme *Classique* celle l'artiste excellent qui représente un modèle exemplaire, typique, caractéristique s'adapte parfaitement au maître de Fusignano.

Enrico Careri

TACTUS

DDD

TC 650303

© 2007

Made in Italy

ARCANGELO CORELLI (1653 -1713)

Opera IV - Sonate da Camera (1694)

composte per l'Accademia dell'Emin.mo e Rev.mo Signor Cardinal Ottoboni

1-3 Sonata I	Preludio (1:41) - Corrente (3:03) - Allemanda (1:52)
4-6 Sonata II	Preludio (2:29) - Allemanda (2:07) - Corrente (1:32)
7-10 Sonata III	Preludio (3:44) - Corrente (1:51) - Sarabanda (1:55) - Tempo di gavotta (1:34)
11-13 Sonata IV	Preludio (2:07) - Corrente (3:23) - Giga (2:02)
14-17 Sonata V	Preludio (2:09) - Allemanda (1:45) - Corrente (1:24) - Gavotta (0:42)
18-20 Sonata VI	Preludio (2:55) - Allemanda (1:28) - Giga (1:50)
21-24 Sonata VII	Preludio (1:36) - Corrente (1:38) - Sarabanda (1:24) - Giga (1:43)
25-27 Sonata VIII	Preludio (2:20) - Allemanda (1:53) - Sarabanda (0:56)
28-30 Sonata IX	Preludio (3:24) - Corrente (2:26) - Tempo di Gavotta (2:12)
31-33 Sonata X	Preludio (1:39) - Grave (1:20) - Tempo di Gavotta (1:51)
34-36 Sonata XI	Preludio (2:30) - Corrente (2:07) - Allemanda (2:11)
37-39 Sonata XII	Preludio (2:46) - Allemanda (1:58) - Giga (1:15)

Total Time 01:18:20

Il Ruggiero - *strumenti d'epoca*

violino: Francesco La Bruna (primo violino nelle Sonate I, IV, V, VIII, IX, XI)

violino: Bettina Mussumeli (primo violino nelle Sonate II, III, VI, VII, X, XII)

violoncello: Franziska Romaner; tiorba: Terrell Stone

clavicembalo, organo: Emanuela Marcante

TACTUS

DDD

TC 650303

© 1995

Made in Italy

Text in: Italiano
English Français
 by
Enrico Careri

1a Edizione 1995
 2a Edizione 1998
 3a Edizione 2002
 4a Edizione 2007

Registrazione
 Aprile 1995
 Il Camaione
 Montepulciano
 Siena - Italia



8 007194 100532

ARCANGELO CORELLI (1653 -1713)

Opera IV - Sonate da Camera (1694)

composte per l'Accademia dell'Emin.mo e Rev.mo Signor Cardinal Ottoboni

1-3 Sonata I	Preludio (1:41) - Corrente (3:03) - Allemanda (1:52)
4-6 Sonata II	Preludio (2:29) - Allemanda (2:07) - Corrente (1:32)
7-10 Sonata III	Preludio (3:44) - Corrente (1:51) - Sarabanda (1:55) - Tempo di gavotta (1:34)
11-13 Sonata IV	Preludio (2:07) - Corrente (3:23) - Giga (2:02)
14-17 Sonata V	Preludio (2:09) - Allemanda (1:45) - Corrente (1:24) - Gavotta (0:42)
18-20 Sonata VI	Preludio (2:55) - Allemanda (1:28) - Giga (1:50)
21-24 Sonata VII	Preludio (1:36) - Corrente (1:38) - Sarabanda (1:24) - Giga (1:43)
25-27 Sonata VIII	Preludio (2:20) - Allemanda (1:53) - Sarabanda (0:56)
28-30 Sonata IX	Preludio (3:24) - Corrente (2:26) - Tempo di Gavotta (2:12)
31-33 Sonata X	Preludio (1:39) - Grave (1:20) - Tempo di Gavotta (1:51)
34-36 Sonata XI	Preludio (2:30) - Corrente (2:07) - Allemanda (2:11)
37-39 Sonata XII	Preludio (2:46) - Allemanda (1:58) - Giga (1:15)

Total Time 01:18:20

Il Ruggiero - *strumenti d'epoca*

violino: Francesco La Bruna (primo violino nelle Sonate I, IV, V, VIII, IX, XI)
 violino: Bettina Mussumeli (primo violino nelle Sonate II, III, VI, VII, X, XII)
 violoncello: Franziska Romaner; tiorba: Terrell Stone
 clavicembalo, organo: Emanuela Marcante