

TACTUS

ARCANGELO CORELLI

Opera III - Sonate à tre 1689

Ensemble IL RUGGIERO - *dir.*: Emanuela Marcante



Tactus

Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è 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”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu'aujourd'hui on appelle la mesure.

© 2004

Tactus s.a.s.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel. +39 051 78 19 70 - Fax +39 051 78 19 86

e-mail: info@tactus.it - <http://www.tactus.it>

In copertina: C.Silvestri, *Corelli* da una pittura
Collezione Privata

1° Edizione 1998

2° Edizione 2004

Ingegnere del Suono: Paolo Fedi

Direzione artistica: Daniele Tonini

Ricerca iconografica: Imelde Corelli

Computer Design: Tactus s.a.s.

Stampa: KDG Italia s.r.l.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

Pur nella loro compatta unitarietà formale e compositiva, le Sonate a trè [...] op. III di Arcangelo Corelli presentano interessanti sfaccettature e molteplici punti di vista dai quali possono venire analizzate. Occorre innanzitutto considerare che il periodo, attorno al 1689 - anno della pubblicazione dell'op. III - coincide con l'apice della fama del violinista "bolognese": egli ricopre la carica prestigiosa di 'capo dell'Orchestra' della Chiesa dei Francesi ed è attivo come 'maestro di musica', ospite del Cardinale Pamphilj. La notorietà derivata dall'occupare queste due cariche fa ritenere quindi normale un evento altrimenti considerato straordinario per l'epoca: l'opera III vide infatti la stampa contemporaneamente presso due editori: uno romano, Giacomo Komarek, l'altro modenese, gli Eredi di Saliani; ma la fama dell'op. III va ben oltre questo episodio - comunque significativo; infatti dal 1689, anno appunto della prima pubblicazione, fino al 1790 vedono la luce oltre 37 edizioni (senza contare le numerose copie manoscritte, tra le quali l'autografo) in parte italiane ed in parte straniere. Il primo soggiorno romano di Corelli, tra gli anni 1671-1675, era stato un momento fondamentale per lo studio del contrappunto e il raffinamento dell'arte compositiva: il suo stile strumentale, di stampo tipicamente bolognese-emiliano, affondava le radici direttamente nella scuola di Uccellini, Colombi, Cazzati e Vitali, i quali, a loro volta, avevano ancora stretti legami con quel violinismo di ascendenza popolare, tipico in particolare della produzione modenese. Dopo gli studi romani, sotto la guida del contrappuntista Matteo Simonelli, le raccolte sonatistiche di Corelli riescono finalmente ad imporsi - grazie ad una ritrovata 'vocalità strumentale' - come uno dei più significativi momenti di contaminazione tra gusto strumentale colto (romano) e gli ultimi ricordi di un 'violinismo per danza' (bolognese). Ciò traspare da molti particolari: il fatto, ad esempio, che Corelli coltivasse uno stile 'a 3', con l'arciliuto o il violone concertante, fa pensare ad una scuola romana piuttosto che Bolognese; nonostante ciò, vengono però preservati elementi di una scrittura 'a 2' più trasparente, come in alcuni finali, o in movimenti particolarmente veloci in 3/8, dove il basso assume un ruolo non tematico, ma di semplice accompagnamento (Sonata III, Vivace). I primi movimenti, in genere lenti, non si ritrovano quasi mai prima del 1681 in opere di Cazzati e Vitali; in ambito corelliano essi sono invece quasi sempre presenti, per lo più di breve durata e preparativi della fuga o comunque introduttivi al movimento che segue. Da un altro punto di vista, essi rappresentano spesso il punto più alto - a livello emotivo - dell'intera composizione, similmente ai movimenti interni lenti, tipici delle sonate della scuola Bolognese: l'elemento di tradizione va quindi identificato, in questo caso, nel linguaggio, piuttosto che nella posizione all'interno della sonata. Lo stile del primo movimento segue un numero di tecniche compositive piuttosto vario: a canone (Sonata VII), nello stile mottettistico (Sonata IX) e toccatistico (Sonata XII) - di ascendenze Bolognese; oppure con echi cadenzali (Sonata VI) e ritmi puntati 'alla francese' (Sonata X) - assimilabili allo stile della Sinfonia Romana. La fama che investì Corelli anche durante la sua vita, dovuta al valore della sua opera e al suo virtuosismo, fu tale che numerosi teorici del XVII secolo por-

tarono il compositore di Fusignano come esempio di perfezione; è il caso di Angelo Berardi, il quale, proprio nel 1689, si esprime in questi termini: "I concerti di Violino [...] si chiamano Sinfonie, e hoggi sono in preggio, e stima quelle del Sig. Arcangelo Corelli Violinista celebre, detto il Bolognese, nuovo Orfeo de' nostri giorni"¹. Inoltre, già nel suo tempo - cosa assai rara - Corelli aveva il privilegio di poter essere annoverato tra i 'classici'; Giuseppe Ottavio Pitoni, famoso teorico romano del contrappunto, lo assume in più di un'occasione come modello straordinario e stravagante di 'stile da chiesa', definendolo un 'classico moderno'. Ma per meglio comprendere la destinazione dell' opera III, occorre sottolineare che queste sonate nascono senza l'appellativo 'da chiesa', aggiunto solo dagli editori ottocenteschi per identificare meglio un insieme di caratteristiche tipiche di una certa tipologia di sonata a tre. In altre parole, la distinzione organologica tra organo e cembalo e l'assenza (in più di un caso solo nominale) di movimenti di danza all'interno della raccolta sono finalizzati ad una migliore definizione formale dell'opera e tendono a conferire unità all'insieme delle sonate, ma non forniscono indicazioni reali circa l'uso specifico di strumenti² nè indicano la precisa destinazione e ambientazione di questi lavori³. Riguardo alla diffusione e alla recezione dell'opera III, oltre alle già citate stampe e manoscritti, basti ricordare che una tra le più famose fughe di J. S. Bach, la BWV 579, intitolata, appunto, Thema con soggetto [del] Sig.re Corelli, è elaborata interamente sui temi del Vivace della Sonata 4. Infine, ancora nel 1752, proprio l'op. III verrà menzionata come modello compositivo da seguire: "Quantunque dopo Corelli lo stile della musica sia molto cambiato e si siano fatti dei grandi progressi nella ricerca dell'armonia, si trova tuttavia nei migliori compositori moderni il fondamento delle idee di Corelli, da cui essi hanno saputo abilmente trarre profitto studiando l'op. 3^a e l'op. 5^a"⁴.

Diego Cantalupi

¹ ANGELO BERARDI, *Miscellanea Musicale*, Bologna 1689.

² Sull'uso degli strumenti e la distinzione tra organici 'da camera' e 'da chiesa', cfr. WILLIAM S. NEWMAN, *The sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1983, pp. 19-21.

³ Circa i problemi derivati dalla terminologia "da camera" e "da chiesa", cfr. ANGELA LEPORE, "La sonata a tre in ambito corelliano", in: *Intorno a Locatelli*, a cura di Albert Dunning, Lucca 1995, pp. 527-599.

⁴ CARLO AVISON, *An essay on musical expression*, Londra 1752.

Even in their close formal and compositive unity, the *Sonate a tre* [...] op. III by Arcangelo Corelli present interesting facets and many points of view from which they can be analyzed. First of all we must consider that the period around 1689 - the publication year of op. III - coincides with the height of Corelli's fame: in Rome he takes the impressive office as 'Capo dell'Orchestra' of the Chiesa dei Francesi, and plays an active role as 'Maestro di musica' guest of Cardinal Pamphilj. If we consider the fame resulting from these high positions, we are not surprised at an otherwise extraordinary event in those times: the op. III was published simultaneously by two editors: Giacomo Comarek, in Rome, and the Eredi di Saliani, in Modena; but the fame of op. III goes beyond this event, however meaning-

ful: in fact from 1689, the year of the first edition, to 1790, more than 37 editions (without counting the numerous handwritten copies, including the autograph) were published partly in Italy, partly abroad. Corelli's first stay in Rome, between 1671-1675, was foundational for the study of the counterpoint and for the refinement of his compositive art: his instrumental style, typical of the Bolognese-Emilian school, derived from the school of Uccellini, Colombi, Cazzati, Vitali, composers directly bonded to the popular violinism typical of the Modenese production. After the Roman studies, under the guidance of the counterpoint master Matteo Simonelli, the Corellian collections of sonatas, thanks to a rediscovered instrumental locality, succeeded in claiming everyone's attention as one of the most meaningful moments of interference between the learned instrumental style (Roman) and the last reminiscences of a 'violinismo per danza' (Bolognese). Many details show this ambivalence: the fact, for example, that Corelli cultivated an 'a 3' style, with the archlute or the violone concertato, refers to a Roman rather than a Bolognese school; in spite of all that, elements of a clearer 'a 2' writing are preserved in some endings, or in particularly fast 3/8 movements, where the bass takes up not a thematic but a mere accompaniment role (Sonata III, Vivace). The first movements, usually slow, hardly appear ever before 1681 in the works by Cazzati and Vitali; in the Corellian compositions, on the contrary, they are almost always present, short, and in preparation of the fugue, or in any case preliminary to the following movement. From an emotional point of view, these movements often represent the peak of the whole composition, like the inner slow movements of the sonatas of the Bolognese school: in this case, the traditional element can be identified in the style rather than in the sonata's structure. The style of the first movements follows various techniques of composition: in canon (Sonata VII), in motet (Sonata IX) and toccata (Sonata XII) style - of bolognese tradition - or with cadence's echoes (Sonata VI) and dotted rhythms 'alla francese' (Sonata X) similar to the Sinfonia Romana style. Corelli's fame during his lifetime, due both to the value of his works and to his virtuosity, was such that many theorists of the XVII century considered him an example of perfection; it is the case of Angelo Berardi, who, in 1689, said: «Violin concerts [...] are called Sinfonie, and today the ones by Mr. Arcangelo Corelli, renowned violin player, known as il Bolognese, new Orpheus of our times are highly regarded»¹. Besides, during his lifetime, Corelli was regarded as a 'classic': Giuseppe Ottavio Pitoni, a roman theoretic of the counterpoint, considers Corelli in more than one occasion as an extraordinary and extravagant model of 'Stile da chiesa', defining him as a 'modern classic'. For a better comprehension of the destination of the op. III, we must stress the fact that these sonatas were written without the appellation 'da chiesa' added only in XIX century, for a better definition of all those characteristics peculiar of a certain typology of 'a 3' sonatas. In other words, the organological distinction between organ and harpsicord, and the lack (only nominal, in more than one case) of dance-movements in the collection are directed towards a better formal definition of the work, and aim at conferring unity to the whole sonatas, but don't explain the specific use of the instruments², nor show an exact destination and setting of these works³. As to the diffusion and the reception of op. III, besides the manuscripts and the editions already mentioned, it is enough to recollect that one of the most famous fugues by J. S. Bach, the BWV 579, entitled Thema con soggetto Sig.re Corelli, was entirely composed on the themes of the

IV sonata's Vivace. Finally, still in 1752, the op. III will be mentioned as a compositive model to be followed by the English Carlo Avison; he says that even if the musical style has considerably changed after Corelli's times and a lot of progress has taken place in the research for harmony, in the modern composers' style it's possible to find the foundation of Corelli's ideas, by which they have benefited, studying the op. 3rd and 5th ⁴.

Diego Cantalupi

translation: Deborah Romano

¹ ANGELO BERARDI, *Miscellanea Musicale*, Bologna 1689.

² About the use of the instruments and the distinction about 'da camera' and 'da chiesa' sonatas, cfr. WILLIAM S. NEWMAN, *The sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1983, pp. 19-21.

³ About the problems derived from the terminology 'da camera' e 'da chiesa', cfr. ANGELA LEPORE, "La sonata a tre in ambito corelliano", in: *Intorno a locatelli*, edited by Albert Dunning, Lucca 1995, pp. 527-599.

⁴ CARLO AVISON, *An essay on musical expression*, Londra 1752.

Même dans leur compact caractère formel et de la composition, les Sonate a trè (...) op. III de Arcangelo Corelli présentent intéressantes tailles à facettes et nombreux points de vue pour les analyser. On doit en premier lieu considérer que la période près de 1689 - l'année dans laquelle l'op. III a été publiée - coïncide avec le sommet de la célébrité du violoniste "bolognese": il occupe le poste prestigieux de "capo dell'orchestra" de la "Chiesa dei Francesi" e puis il est actif comme "maestro di musica", hôte du Cardinal Pamphilj. Grâce à la notoriété qu'il a obtenu en occupant ces deux fonctions, un cas extraordinaire pour cette époque là est devenu réalité: l'opera III a été publiée en même temps chez deux éditeurs: un de Rome, Giacomo Komarek, et l'autre de Modène, gli Eredi di Saliani; malgré cela la célébrité de l'opera III n'est pas due à cette épisode, même s'il est significatif; en effet de 1689, année de la première publication jusqu'à 1790 viennent à jour plus 37 éditions (sans compter les copies manuscrites parmi les quels l'autographe) quelques unes des éditions en italiens et en langues étrangères. Le premier séjour à Rome de Corelli, entre les années 1671 - 1675, a été une période fondamentale pour ses études du contrepoint et pour le raffinement de l'art de la composition: son style instrumental, typique de l'école de Bologne - Emile, trouve sa racine directement dans l'école de Uccellini, Colombi, Cazzati et Vitali, qui étaient liés à ce violonisme d'une ascendance populaire, typique de la production de Modène. Après les études à Rome, sous la direction du contrepointiste Matteo Simonelli, les recueils de sonates du Corelli attirent l'attention générale grâce à la découverte vocale et instrumentale de la musique vu comme une des plus significatives moments du contamination entre le goût instrumental cultivé (Rome) et les dernières reminiscences de "violinismo per danza" (Bologne). Beaucoup de détails montrent cette ambivalence: le fait que, par exemple, Corelli cultive le style "à 3", avec le arciluth ou le "violone" concertante, fait penser à l'école de Rome plutôt que à celle de Bologne, malgré cela, il y a deux autres des éléments d'une écriture "à 2" plus transparente, comme dans quelques finales, ou dans les mouvements particulièrement rapides in 3/8, où le bas n'a pas un rôle thématique,

mais un rôle de simple accompagnement (Sonata III, Vivace). Les premiers mouvements, généralement lents, on ne le trouvent presque jamais avant 1681 dans les opéras de Cazzati et Vitali; dans le cadre de Corelli ils sont au contraire presque toujours présents, presque toujours de courte durée et pour préparer "la fuga" ou quand même pour introduire le mouvement suivant. D'autre point de vue émotif, il représente souvent le sommet de toute la composition, comme les lents mouvements internes, typiques des sonates de l'école de Bologna: l'élément de la tradition doit donc être identifié, dans ce cas, dans la langue, plutôt que dans la position dans la sonate. Le style du premier mouvement suit un nombre de techniques compositives plutôt variées: à canon (Sonata VII), avec le style motettistique (Sonata IX) et toccatistique (Sonata XII) - suivant la tradition de Bologna; ou avec des échos cadencés (Sonata VI) et rythmes pointés "alla francese" (Sonata X) - semblables au style de Sinfonia Romana. La célébrité qui a atteint Corelli même pendant sa vie, due à la valeur de son travail et à sa virtuosité, a été si grande que de nombreux théoriciens du XVII^e siècle portèrent le compositeur de Fusignano comme exemple de perfection; c'est le cas de Angelo Berardi, qui, en 1689, dit: "Les concerts de violon (...) on les appellent Sinfonies, et ceux de Mr. Arcangelo Corelli Violoniste celebre, nouveaux Orfeo d'aujourd'hui, le Bolognoise, sont appréciés."¹ En outre, même de son vivant - chose très rare - Corelli a été considéré un "classique"; Giuseppe Ottavio Pitoni, célèbre théoricien de Rome du contrepoint plus d'une fois concerne Corelli comme un exemple extraordinaire et extravagant du "style d'église", et le définit "classique moderne". Pour mieux comprendre la destination de l'opéra III, on doit souligner que ces sonates sont nées sans l'appellatif "da chiesa", qui a été ajouté seulement par les éditeurs du dix-neuvième siècle pour mieux identifier des caractéristiques typiques de la sonata a trois. En bref, la distinction organologique entre le organe et le clavier (plus d'une fois seulement nominale) de mouvements de danse dans le recueil, ont le but d'une meilleure définition formale d'opéra et tendent à donner unité formel aux sonates, mais ils ne donnent pas indications réelles pour l'utilisation des instruments², n'ils indiquent pas l'ambientation et la destination exacte de ces travaux.³ A propos de la diffusion et de la réception de l'opéra III, outre aux ci mentionnés estampes et manuscrits, on doit mentionner une des plus célèbre fugue de J. S. Bach, la BWV 579, intitulée. Thema con soggetto (de) Sig.re Correlli, a été entièrement élaboré sur les thèmes des Vivace de la Sonate 4e. Enfin, même en 1752, l'op. III sera mentionnée comme un modèle compositif qu'on doit suivre: "Même si le style de la musique a beaucoup changé après Corelli, et on a fait de grandes progrès dans la recherche de l'harmonie, on trouve toute fois chez les meilleurs compositeurs modernes les fondements des idées de Corelli, d'où ils ont bien su tirer profit"⁴ en étudiant l'op. 3.e et l'op. 5.e"⁴

Diego Cantalupi

Traduction: Deborah Romano

¹ Angelo Berardi, *Miscellanea Musicale*, Bologna 1689.

² Sur l'emploi des instruments et la distinction entre l'instrumentation "da camera" et "da chiesa", cfr. William S. Newman, *The sonata in the baroque era*, Chapel Hill 1983, pp. 19-21

³ A propos de problèmes qui dérivent des terminologies "da camera" et "da chiesa", cfr. Angela Lepore, "La sonata a tre in ambito corelliano", en: *Intorno a Locatelli*, aux soins de Albert Dunning, Lucca 1995, pp. 527-599.

⁴ Carlo Avison, *An Essay on musical expression*, Londra 1752

DDD
 TC 650304
 © 2004
 Made in Italy

Opera III - Sonate à tre 1689
 consacrate all'Altezza Ser.ma di Francesco II Duca di Modena
 da Arcangelo Corelli da Fusignano detto il Bolognese

Sonata Prima		Sonata Quarta		Sonata Settima		Sonata Decima	
① Grave	1:20	⑬ Largo	2:11	⑳ Grave	1:13	⑳ Vivace	0:50
② Allegro	1:19	⑭ Vivace	1:19	㉑ Allegro	0:57	㉒ Allegro	1:22
③ Vivace	2:20	⑮ Adagio	2:06	㉒ Adagio	2:07	㉓ Adagio	0:39
④ Allegro	1:25	⑯ Presto	1:16	㉓ Allegro	1:24	㉔ Allegro	1:15
Sonata Seconda		Sonata Quinta		Sonata Ottava		Sonata Undecima	
⑤ Grave	1:44	⑰ Grave-Andante	1:31	㉔ Largo	1:35	㉕ Grave	0:54
⑥ Allegro	0:59	⑱ Allegro	1:26	㉕ Allegro	1:25	㉖ Presto	1:04
⑦ Adagio	1:49	⑲ Largo	1:24	㉖ Largo	1:19	㉗ Adagio	1:18
⑧ Allegro	2:21	⑳ Allegro	1:10	㉗ Allegro	1:36	㉘ Allegro	1:28
Sonata Terza		Sonata Sesta		Sonata Nona		Sonata Duodecima	
⑨ Grave	1:10	㉑ Vivace	2:04	㉘ Grave	1:16	㉙ Grave Allegro Adagio	1:01
⑩ Vivace	0:39	㉒ Grave	1:03	㉙ Vivace	0:54	㉚ Allegro Adagio	1:28
⑪ Largo	2:01	㉓ Allegro	1:16	㉚ Largo	1:27	㉛ Vivace	1:09
⑫ Allegro	1:52	㉔ Allegro	1:14	㉛ Largo	1:27	㉜ Allegro	1:03
				㉜ Allegro	1:43	㉝ Allegro	1:33
						㉞ Allegro	1:33

TOTAL TIME 01:10:55

Ensemble IL RUGGIERO

violini: Giovanni Adamo (1, 2, 5, 6, 9, 10) Francesco La Bruna (3, 4, 7, 8, 11, 12)
violoncello: Alessandro Palmeri; *tiorba e chitarra*: Diego Cantalupi
clavicembalo e direzione: Emanuela Marcante



DDD
TC 650304
© 2004

Made in Italy

Text in:
Italiano
English
Français

by
Diego Cantalupi

1° Edizione 1998
2° Edizione 2004

Registrazione
Ottobre 1996
Studi de Il Ruggiero
Bologna - Italia



8

007194100914

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Opera III - Sonate à tre 1689

consacrate all'Altezza Ser.ma di Francesco II Duca di Modena
da Arcangelo Corelli da Fusignano detto il Bolognese

Sonata Prima		Sonata Quarta		Sonata Settima		Sonata Decima	
① Grave	1:20	⑬ Largo	2:11	②⑤ Grave	1:13	⑤⑦ Vivace	0:50
② Allegro	1:19	⑭ Vivace	1:19	②⑥ Allegro	0:57	③⑧ Allegro	1:22
③ Vivace	2:20	⑮ Adagio	2:06	②⑦ Adagio	2:07	③⑨ Adagio	0:39
④ Allegro	1:25	⑯ Presto	1:16	②⑧ Allegro	1:24	④⑩ Allegro	1:15
Sonata Seconda		Sonata Quinta		Sonata Ottava		Sonata Undecima	
⑤ Grave	1:44	⑰ Grave-Andante	1:31	②⑨ Largo	1:35	④① Grave	0:54
⑥ Allegro	0:59	⑱ Allegro	1:26	③⑩ Allegro	1:25	④② Presto	1:04
⑦ Adagio	1:49	⑲ Largo	1:24	③① Largo	1:19	④③ Adagio	1:18
⑧ Allegro	2:21	⑳ Allegro	1:10	③② Allegro	1:36	④④ Allegro	1:28
Sonata Terza		Sonata Sesta		Sonata Nona		Sonata Duodecima	
⑨ Grave	1:10	②① Vivace	2:04	③③ Grave	1:16	④⑤ Grave Allegro Adagio	1:01
⑩ Vivace	0:39	②② Grave	1:03	③④ Vivace	0:54	④⑥ Allegro Adagio	1:28
⑪ Largo	2:01	②③ Allegro	1:16	③⑤ Largo	1:27	④⑦ Vivace	1:09
⑫ Allegro	1:52	②④ Allegro	1:14	③⑥ Allegro	1:43	④⑧ Allegro	1:03
						④⑨ Allegro	1:33
						⑤⑩ Allegro	1:33

TOTAL TIME 01:00:55

Ensemble IL RUGGIERO

violini: Giovanni Adamo (1, 2, 5, 6, 9, 10) Francesco La Bruna (3, 4, 7, 8, 11, 12)
violoncello: Alessandro Palmeri; tiorba e chitarrone: Diego Cantalupi
clavicembalo e direzione: Emanuela Marcante