

CHAN 0692(4)

CHACONNE
CLASSICS



Corelli
Sonatas for Strings

CHANDOS early music



Lebrecht Music Collection/AL

Arcangelo Corelli

Arcangelo Corelli (1653–1713)

Sonatas for Strings

COMPACT DISC ONE

Sonate [da chiesa] a tre

Op. 1 No. 1 in F major 5:16
in F-Dur • en fa majeur

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Grave | 1:14 |
| 2 | Allegro | 1:13 |
| 3 | Adagio | 1:23 |
| 4 | Allegro | 1:24 |

Op. 1 No. 2 in E minor 4:41
in e-Moll • en mi mineur

- | | | |
|---|---------|------|
| 5 | Grave | 1:25 |
| 6 | Vivace | 1:00 |
| 7 | Adagio | 1:13 |
| 8 | Allegro | 1:01 |

Op. 1 No. 3 in A major 6:09
in A-Dur • en la majeur

- | | | |
|----|---------|------|
| 9 | Grave | 1:40 |
| 10 | Allegro | 1:39 |
| 11 | Adagio | 1:32 |
| 12 | Allegro | 1:16 |

Op. 1 No. 4 in A minor*

in a-Moll • en la mineur

13	Vivace	4:34
14	Adagio	1:14
15	Allegro	1:00
16	Presto	0:57
		1:21

Op. 1 No. 5 in B flat major

in B-Dur • en si bémol majeur

17	Grave	5:30
18	Allegro	1:50
19	Adagio – Allegro	1:14
20	Allegro	1:24
		0:59

Op. 1 No. 6 in B minor

in h-Moll • en si mineur

21	Grave	5:21
22	Allegro	0:56
23	Adagio	1:34
24	Allegro	1:41
		1:09

Op. 1 No. 7 in C major

in C-Dur • en ut majeur

	for two violins, cello and archlute	3:55
25	Allegro	1:22
26	Grave	1:19
27	Allegro	1:13

Op. 1 No. 8 in C minor*

in c-Moll • en ut mineur

28	Grave	5:45
29	Allegro	1:23
30	Largo	1:25
31	Vivace	1:53
		1:01

Op. 1 No. 9 in G major*

in G-Dur • en sol majeur

32	Allegro – Adagio	5:22
33	Allegro	1:17
34	Adagio	1:10
35	Allegro	1:39
		1:14

Op. 1 No. 10 in G minor

in g-Moll • en sol mineur

36	Grave	4:58
37	Allegro	1:01
38	Adagio	1:47
39	Allegro	1:03
		1:04

Op. 1 No. 11 in D minor*

in d-Moll • en ré mineur

40	Grave	6:19
41	Allegro	1:30
42	Adagio	2:04
43	Allegro	1:27
		1:16

Op. 1 No. 12 in D major

in D-Dur • en ré majeur

44	Grave	1:41
45	Largo e puntato	1:19
46	Grave	1:01
47	Allegro	1:44

TT 64:41

COMPACT DISC TWO

Sonate da camera a tre

Op. 2 No. 1 in D major

in D-Dur • en ré majeur

1	Preludio. Adagio	1:15
2	Allemanda. Largo	1:20
3	Corrente. Allegro	0:59
4	Gavotta. Allegro	0:44

Op. 2 No. 2 in D minor

in d-Moll • en ré mineur

5	Allemanda. Adagio	2:19
6	Corrente. Allegro	1:35
7	Giga. Allegro	1:22

Op. 2 No. 3 in C major

in C-Dur • en ut majeur

8	Preludio. Adagio	0:49
9	Allemanda. Allegro	1:44
10	Adagio	1:40
11	Allemanda. Presto	1:27

Op. 2 No. 4 in E minor

in e-Moll • en mi mineur

12	Preludio. Adagio	2:47
13	Allemanda. Presto	1:06
14	Grave – Adagio	1:55
15	Giga. Allegro	1:40

Op. 2 No. 5 in B flat major

in B-Dur • en si bémol majeur

16	Preludio. Adagio	1:32
17	Allemanda. Allegro	2:09
18	Sarabanda. Adagio	1:23
19	Tempo di Gavotta. Allegro	1:35

Op. 2 No. 6 in G minor

in g-Moll • en sol mineur

20	Allemanda. Largo	2:06
21	Corrente. Allegro	0:48
22	Giga. Allegro	1:53

Op. 2 No. 7 in F major

in F-Dur • en fa majeur

23	Preludio. Adagio	1:59
24	Allemanda. Allegro	1:38
25	Corrente. Allegro	1:09
26	Giga. Allegro	1:27

Op. 2 No. 8 in B minor
in h-Moll • en si mineur

7:06

27	Preludio. Adagio	1:22
28	Allemanda. Largo	2:21
29	Sarabanda. Adagio	2:15
30	Tempo di Gavotta. Allegro	1:06

Op. 2 No. 9 in F sharp minor
in fis-Moll • en fa dièse mineur

5:49

31	Allemanda. Largo	2:17
32	Tempo di Sarabanda. Largo	2:07
33	Giga. Allegro	1:24

Op. 2 No. 10 in E major
in E-Dur • en mi majeur

5:42

34	Preludio. Adagio	1:17
35	Allemanda. Allegro	1:40
36	Sarabanda. Largo	1:32
37	Corrente. Allegro	1:14

Op. 2 No. 11 in E flat major
in Es-Dur • en mi bémol majeur

3:36

38	Preludio. Adagio	1:15
39	Allemanda. Presto	1:16
40	Giga. Allegro	1:04

41 **Op. 2 No. 12 in G major**
in G-Dur • en sol majeur
Ciaccona. Largo – Allegro

3:04

TT 66:50

COMPACT DISC THREE

Sonate [da chiesa] a tre

Op. 3 No. 1 in F major
in F-Dur • en fa majeur

6:18

1	Grave	1:39
2	Allegro	1:12
3	Vivace	2:30
4	Allegro	0:56

Op. 3 No. 2 in D major*
in D-Dur • en ré majeur

7:11

5	Grave	1:53
6	Allegro	0:58
7	Adagio	2:16
8	Allegro	2:02

Op. 3 No. 3 in B flat major
in B-Dur • en si bémol majeur

5:09

9	Grave	1:26
10	Vivace	0:34
11	Largo	1:43
12	Allegro	1:25

Op. 3 No. 4 in B minor
in h-Moll • en si mineur

6:17

13	Largo	1:57
14	Vivace	1:13
15	Adagio	2:01
16	Presto	1:04

Op. 3 No. 5 in D minor*
in d-Moll • en ré mineur

17	Grave	5:39
18	Allegro	1:51
19	Largo	1:25
20	Allegro	1:11
		1:10

Op. 3 No. 6 in G major
in G-Dur • en sol majeur

21	Vivace	5:43
22	Grave	2:03
23	Allegro	1:33
24	Allegro	1:12
		0:54

Op. 3 No. 7 in E minor
in e-Moll • en mi mineur

25	Grave	6:09
26	Allegro	1:56
27	Adagio	0:50
28	Allegro	2:04
		1:16

Op. 3 No. 8 in C major
in C-Dur • en ut majeur
for two violins, cello and archlute

29	Largo	5:45
30	Allegro	1:32
31	Largo	1:18
32	Allegro	1:33
		1:20

Op. 3 No. 9 in F minor
in f-Moll • en fa mineur

33	Grave	5:13
34	Vivace	1:31
35	Largo	0:54
36	Allegro	1:04
		1:44

Op. 3 No. 10 in A minor*
in a-Moll • en la mineur

37	Vivace	4:33
38	Allegro – Adagio	0:47
39	Allegro	1:55
		1:49

Op. 3 No. 11 in G minor
in g-Moll • en sol mineur
for two violins, cello and archlute

40	Grave	5:18
41	Presto	1:37
42	Adagio	0:59
43	Allegro	1:28
		1:13

Op. 3 No. 12 in A major
in A-Dur • en la majeur

44	Grave – Allegro – Adagio	6:52
45	Vivace	2:10
46	Allegro	1:02
47	Allegro	1:00
48	Allegro	1:30
		1:07

COMPACT DISC FOUR

Sonate [da camera] a tre

Op. 4 No. 1 in C major
in C-Dur • en ut majeur

1	Preludio. Largo	6:10
2	Corrente. Allegro	1:18
3	Adagio	1:31
4	Allemanda. Presto	1:41
		1:39

Op. 4 No. 2 in G minor
in g-Moll • en sol mineur

5	Preludio. Grave	6:16
6	Allemanda. Allegro	2:19
7	Grave	1:37
8	Corrente. Vivace	0:36
		1:43

Op. 4 No. 3 in A major
in A-Dur • en la majeur

9	Preludio. Largo	7:32
10	Corrente. Allegro	2:45
11	Sarabande	1:27
12	Tempo di Gavotta. Allegro	1:54
		1:25

Op. 4 No. 4 in D major
in D-Dur • en ré majeur

13	Preludio. Grave	7:02
14	Corrente. Allegro	1:53
15	Adagio	1:20
16	Giga. Allegro	1:46
		2:01

Op. 4 No. 5 in A minor
in a-Moll • en la mineur

17	Preludio. Adagio	5:31
18	Allemanda	1:49
19	Corrente. Vivace	1:35
20	Gavotta. Allegro	1:22
		0:44

Op. 4 No. 6 in E major
in E-Dur • en mi majeur

21	Preludio. Adagio	6:02
22	Allemanda. Allegro	2:37
23	Giga. Allegro	1:34
		1:49

Op. 4 No. 7 in F major
in F-Dur • en fa majeur

24	Preludio. Grave	6:01
25	Corrente. Vivace	1:24
26	Grave – Sarabanda. Vivace	1:18
27	Giga	1:41
		1:36

Op. 4 No. 8 in D minor
in d-Moll • en ré mineur

28	Preludio. Grave	4:17
29	Allemanda. Vivace	1:43
30	Sarabanda. Allegro	1:41
		0:50

Op. 4 No. 9 in B flat major
in B-Dur • en si bémol majeur

- [31] Preludio. Largo
[32] Corrente. Allegro
[33] Grave
[34] Tempo di Gavotta. Allegro

Op. 4 No. 10 in G major
in G-Dur • en sol majeur

- [35] Preludio. Adagio – Allegro
[36] Grave
[37] Tempo di Gavotta. Presto

Op. 4 No. 11 in C minor
in c-Moll • en ut mineur

- [38] Preludio. Largo
[39] Corrente. Allegro
[40] Allemanda. Allegro

Op. 4 No. 12 in B minor
in h-Moll • en si mineur

- [41] Preludio. Largo
[42] Allemanda. Presto
[43] Giga. Allegro

7:29

2:21

1:39

1:19

2:08

4:32

1:31

1:16

1:44

6:40

2:17

2:24

1:58

5:04

2:21

1:27

1:14

TT 73:39

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh violin

Elizabeth Wallfisch violin (Opp. 1, 2 and 3)

Catherine Weiss violin (Op. 4)

Richard Boothby cello

Robert Woolley organs (Opp. 1 and 3) and harpsichords

(Opp. 2 and 4)

with

Jakob Lindberg theorbo* and archlute

violin

Catherine Mackintosh by Giovanni Grancino, Milan 1703

(Opp. 1 and 2)

(Opp. 3 and 4)

Elizabeth Wallfisch

Catherine Weiss

by Antonio Mariani, Pesaro 1670

by Petrus Paulus de Vitor, Brescia 1790

by Tomaso Eberle, Naples 1670

cello

Richard Boothby

Anonymous, English, mid-eighteenth century

theorbo

Jakob Lindberg

14-course by Michael Lowe, Oxford 1979, after Matteo Sellas

archlute

Jakob Lindberg

14-course by Norman Reid, 1976, after Magnus Tieffenbrucker

harpsichord

Robert Woolley (Op. 2)

single-manual Italian by Claire Hammett and Mark Ransom,

1989, after Grimaldi, c. 1700

(Op. 4)

by Alan Gotto

organ

Robert Woolley

by Kenneth Tickell, 1989

(Opp. 1 and 3)

(Op. 1)

by Justin Sillman, 1982

Harpsichords prepared and tuned by Mark Ransom

Organs prepared and tuned by Andrew Jolliffe, Fox Fireworks

Tuning: sixth comma meantone temperament

Pitch: A = 392 Hz

Corelli: Sonatas for Strings

Arcangelo Corelli (1653–1713) was lucky enough to enjoy that rare success afforded to composers, which makes them a household name. That he was an outstanding musician and teacher there is no doubt. In the late 1670s his violin playing could have been heard at the most prestigious concerts in Rome (such as the oratorios presented during Lent every year at the church of San Marcello). More than that, he became highly sought after as a composer. He entered the service of Queen Christina of Sweden, to whom he dedicated his Op. 1 on 30 April 1681, and then of Cardinal Pamphili, who was the dedicatee of Op. 2 (published in 1685) and in whose palace he was given rooms from 1687.

These two publications are distinguished by their suitability either for church use (Op. 1, which contains *sonate da chiesa*, generally avoiding the overt use of dance forms and with organ continuo) or for the secular world (Op. 2, accompanied by harpsichord or violone and where dance movements abound). This division of type was also favoured by Corelli's imitators, as

was his conclusion of Op. 2 by a single-movement *ciaccona*, an extended set of variations.

But Corelli's success was far wider than the considerable fame he earned from his violin playing and his compositions for aristocratic employers, for he also happened to live in an age when the printing of music was a rapidly expanding industry:

Thro the art of graving etching & printing, musicke is come to great perfection, being thereby strongly propagated, much more than when all passed in MSS, wch were not only hard to get, but often slovenly wrote.

Corelli was one of the first composers whose compositional fame was spread all across Europe principally by printed editions of his music. In the years following its first publication, his string music appeared in hundreds of editions, which included arrangements for all sorts of other instruments and even for voice! These editions were bought by the ever more numerous middle class, some of whom had no small ability in dancing and music making. No wonder, then, that Roger North could write in 1710:

It [is] wonderful to observe what a skatching of Corelli there is every where – nothing will relish but Corelli...

Unfortunately, the copyright theoretically held by the publisher of the original editions was in those days almost impossible to protect; Corelli would not have benefited much from such a proliferation of editions. Even had Corelli been alive, he would probably have been unable to prevent the publication by Redieri in 1730 of a set of trio sonatas (styled Corelli's Op. 7) that he never even wrote. But the majority of the many composers who found the imitation of Corelli's style stimulating were honest enough to admit it. They included outstanding musicians, such as Telemann (*Sonates Corellisantes*), Dandrieu, and Couperin who confessed himself 'delighted with the sonatas of Signor Corelli, whose works I shall love as long as I live'.

The enduring success of Corelli's music (even through the dark glass of corrupt nineteenth- and early twentieth-century editions still in common circulation) is clear evidence that it is far more than mere cannon-fodder for amateur players. As Sir John Hawkins observed:

his compositions... are equally intelligible to the learned and unlearned.

There is a clarity and directness in his music which, while making it readily accessible to amateur players, were something of a discovery for the time and gave it a novelty which is perhaps hard for us now to appreciate. The simplicity of design of the *adagios* (often in a slow triple time), the underpinning of whole movements by a rapidly running bass line and the wholesale use of harmonic events presented in long sequences give a clear basis for style to which Corelli was not embarrassed to return again and again. Indeed, his music became so commonplace, either at first or second hand, that its quality of workmanship became the touchstone for every worthwhile composer of the time, who admired

the variety of beautiful and well worked out [fugal] subjects, the exact observance of the laws of harmony, the firmness of basses, [and] the fitness for exercising the hands of the performer.

© Andrew Wilson-Dickson

By the turn of the seventeenth century, Corelli's string music was being played everywhere:

It [is] wonderful to observe what a skatching of Corelli there is every where – nothing will

relish but Corelli; just as if in study no book [were] tollerable to be read but Horace...

Roger North, who made this observation in about 1710, was a highly educated and cultured man, a lawyer who later moved to the peace and remoteness of Norfolk to manage his estate. As a keen amateur musician, the appearance in print of music such as Corelli's trio sonatas allowed him to enjoy music originally heard only in the confines of the great churches and courts of Europe.

Composers of the time were keenly aware of the potential market for compositions suited to such amateur musicians as North. The first publications were often sets of trios, easy enough to play in a variety of instrumental combinations, but with a strong aesthetic satisfaction for the discerning listener. Corelli's Op. 1 was accordingly:

'12 Sonate a tre, [per] due violini e violone o archileuto col basso per l'organo, Op. 1'.

It was dedicated to Queen Christina of Sweden, in whose service the pieces had probably been written some time previously. Corelli describes them as the 'first-fruits of his studies' which he had undertaken in Bologna and Rome in the early 1670s.

All the sonatas in Op. 1 (published in 1681) are what were called 'church sonatas' – *sonate da chiesa*. Only a few years later,

Sébastien de Brossard described such sonatas in his *Dictionnaire* as

proper for the Church – which begin usually with a grave and majestic movement, suited to the dignity and sanctity of the place, after which comes some sort of gay and animated fugue.

Roger North, however, gives a far fuller description of such a sonata. From it we may sense that the aesthetic satisfaction of the music lies in the power the composer intended to wield over the minds of his hearers:

In our comon Sonnatas for Instruments, the entrance is usually with all the fullness of harmony that the master at that time could contrive, and this is termed Grave... When there hath bin enough of this, which if it be good will not be very soon, variety enters, and the parts fall to action, and move quick; and the entrance of this denouement is with a fuge... This hath a caste of business or debate... and accordingly it is wrought over and under till, like waves upon water, it is spent and vanisheth, leaving the musik to proceed smoothly, and as it were satisfied and contented. After this comes properly in the Adagio, which is a laying all affaires aside, and lolling in a sweet repose... and dying gradually, as one that falls asleep. After this is over Action

is resumed, and the various humours of men diverting themselves (and even their facetiousness and witt) are represented... as a Gavott, which is an Old French dance; and so Minuets, Courants and other dancing expressions. There is often the Andante, which is an imitation of the measures of the step in walking... and for the most part concluding with a Gigue which is like men (half foxed) dancing for joy, and so good night.

A glance at the schemes for the Op. 1 sonatas shows how every composer worked to his own whims: Corelli does not for instance use 'dancing expressions' and sometimes tries a different order or number of movements (Op. 1 Nos 4 and 7).

Corelli's Op. 2 was published in 1685 and dedicated to his new employer Cardinal Pamphili. The Cardinal held musical 'academies' on Sundays at the Palazzo al Coro in Rome at which Corelli's trios would have been heard. These twelve sonatas are all *sonate da camera*, a form described by Brossard as being

proper at Court. These are suites of several little pieces suitable for dancing and composed in the same Scale or Key. Such Sonatas begin ordinarily with a Prelude or little Sonata, which serves as a preparation for the other [pieces]. Next come the Allemandes... and other dances

or serious Aires: then come the Giges... the Gavottes, the Menuets... and other gay Aires.

In spite of some variations from the schemes of North and Brossard, Corelli's sonatas in general do not contain the unexpected dissonances and experimental features of earlier pieces (such as those of Purcell) which earned the epithet *barocca* – wild or untamed. Rather, these represent a consolidation of style, a taming of invention into something orderly and noble. This does not prevent the music's being a perfect example of what North stated that it had to be:

a true pantomime or resemblance of Humanity in all its states, actions, passions and affections.

© Andrew Wilson-Dickson
and Kathryn Maloney

'If music can be immortal, Corelli's consorts will be so.' By the second decade of the eighteenth century, when Roger North penned his *Notes of Comparison between the Elder and Later Musick and Somewhat Historicall of Both*, Corelli's compositions had become 'to the musitiens like the bread of life'. Indeed in England Corelli's sonatas

cleared the ground of all other sorts of musick whatsoever... [and] became the onely musick relished for a long time, and there seems to be

no satiety of them, nor is the virtue of them yet exhaled, and it is a question of whether it will ever be spent.

Corelli's chamber music received a staggering seventy-eight reprints during his lifetime and another thirty in the following decades of the eighteenth century. His forty-eight trio sonatas Opp. 1–4 published between 1681 and 1694 were an extraordinary and hitherto unknown musical success throughout Europe.

The secret of the popularity of the trio sonatas was not owed to a novel and arresting new style, but rather to Corelli's gift for refining and perfecting a language already in existence. As the historian Burney observed in 1789:

Corelli was not the inventor of his own favourite style, though it was greatly polished and perfected by him.

Indeed, Corelli only released his trios for publication after extensive revision; and when the Bolognese composer Colonna suggested that Corelli had written consecutive fifths in the *Allemanda* of Op. 2 No. 3 he was sent off with a flea in his ear. Dom Antonio Eximeno, Burney's Italian counterpart, focused on four singular attributes in Corelli's works (to be noted by younger composers):

the variety of beautiful and well worked out [fugal] subjects, the exact observance of the laws of harmony, the firmness of basses, [and] the fitness for exercising the hands of the performer.

The amazing vogue of Corelli's trio sonatas was due in part to their suitability for amateur players who, having begun to master the fashionable new violin (having largely discarded their lutes and viols), lapped them up voraciously as congenial music of reasonably modest technical demands. Only rarely do the works go above *c'''*, the highest note that can be reached in first position (stretched with a fourth finger extension, which was basic technique for baroque violinists), and the *batteries* (arpeggiated figures) give a thrill without testing the player too rigorously.

A fortunate external factor contributing to the remarkable dissemination of Corelli's trios was that their appearance coincided with the newly improved techniques in music printing and distribution around 1700. North recorded how,

Thro the art of graving etching & printing, musicke is come to great perfection, being thereby strongly propagated, much more than when all passed in MSS, wch were not only hard to get, but often slovenly wrote.

In this field the Italians, whose musical life relied heavily on noble patronage, lagged behind the rest of Europe, retaining the old method of typesetting (in a single impression) dating back to the sixteenth century. This antiquated technique was at best unsightly; at worst it failed to convey the composer's intentions because it could not beam quavers and semiquavers – resulting in text that is difficult to read and lavish in space – nor could it match up ties and slurs over the irregular intervals required. To add insult to injury, the system was always expensive and the costs were increasing. In contrast, entrepreneurs such as John Playford and John Walsh in London, Charles-Nicolas Le Clerc in Paris, and above all Estienne Roger in Amsterdam began to engrave copper plates and produced music of great elegance and beauty at lower price.

North, as ever, had a comment:

It hath bin a vast advantage to all lovers, that Musick was to be bought at reasonable prises, and now wonderfull fair, as they have bin put out by Stephen Roger in Holland, who ought to have a statue in England as a benefactor for what he has done at that sort.

Sadly he added:

Wee [in England] copy, and print, but spoil our owne trades (not only in that but in other matters), by underdoing for litle gaine, which

disgraces the manufacture, and by consequence it falls from us. But it must be granted that the printing of so much musick as wee have had put forth, of all sorts, have propagated the suppellectile [household commodity], so that no lover can want subject for his practice and diversion.

Coupled with Roger's handsome engraving work went his unique distribution network. Whilst his competitors rarely did more than service their own country, Roger set up agents in Rotterdam, London, Cologne, Berlin, Liege, Leipzig, Halle, Brussels and Hamburg. As copyright laws there were non-existent Roger was free to pirate the engravings of other publishers in addition to publishing new manuscripts straight from the composer.

Largely due to Roger's inspired business sense, Corelli's trios were soon readily available for all who wished to play them. The *Sonates de Corelli*, Op. 4 were advertised in the *Gazette d'Amsterdam* of 1696, Roger's first year of business, and within two years he had engraved all forty-eight trios. By 1706 he offered a collected edition of the trios, garnished with a portrait of Mr Arcangelo Corelli:

This edition is the last word in elegance and corrected with the utmost precision and labour.

Then followed the offshoots: arrangements for flutes, harpsichord and virtually what you will.

One hundred years after their original publication, Corelli's compositions were still in current usage, 'fixed', as Burney put it, 'in their use and reputation'. This interest in mummified, 'old' music had not occurred previously outside the church. Prophetically, Burney speculated that they would hold this position, 'in all probability, as long as the present system of Music shall continue to delight the ears of mankind'. Corelli's works had achieved classic status: in contrast to those of his predecessors they were still being played after his death and subsequent to the dazzling technical and harmonic innovations of his successors. His music was held up to all as the model of *le bon goût*:

If we recollect that some of Corelli's works are now more than a hundred years old, we shall wonder at their grace and elegance; which can only be accounted for on the principal of ease and simplicity.

© Lucy Robinson

To the ears of the musical historian Sir John Hawkins (1776), 'The third Opera is the most elaborate of the four, as abounding in fugues'. In parallel to Opp. 1 and 2, Corelli

devoted his twelve trio sonatas Op. 3 to exploring *sonate da chiesa* and the twelve of Op. 4 to *sonate da camera*. The Sonata Op. 3 No. 9, cast in the affecting flat key of F minor, was singled out by Hawkins as having 'drawn tears from many an eye'. It opens with a sombre *Grave* in which the two violins etch out expressive suspensions over a tastefully languishing chromatic bass; the movement is spiced with painful diminished sevenths and luscious dominant ninths. The succeeding *Vivace* is a typically lively fugal movement which includes Corelli's much-favoured suspensions in the violins over a quaver bass; its conclusion is strongly and appropriately marked by a two-bar dominant pedal. The *Largo* third movement borrows the spirit of a saraband, which nicely blurs the *da chiesa* label. Third movements of Corelli's *sonate da chiesa* are commonly written out in skeletal fashion (*nota bene* Op. 3 No. 10), ripe for embellishment. This was an art at which Corelli excelled. Perhaps these were the occasions when, as Hawkins heard tell,

it was usual for his countenance to become distorted, his eyes to become as red as fire, and his eyeballs to roll as if in an agony.

The concluding *Allegro* to the F minor sonata is a binary movement which contrasts homophonic and contrapuntal patterns in

the violins, both over a sprightly running bass.

Georg Muffat, a student of Corelli's, impressed upon his reader the benefit of hearing such Italian sonatas right through from beginning to end without any disturbance:

Inasmuch as the force and charm of these compositions largely depends on the connection between successive movements, special care is to be taken that, after a sonata, air, or interpolated *Grave*, no noticeable wait or silence, above all no annoying tuning of the violins, should interrupt the continuous order; on the contrary, provided only the last notes of the several periods be held out to their full value and the repetitions observed as otherwise usual, but so that more serious airs are repeated twice only, the livelier ones three times on occasion, but the *Graves* never, it is earnestly requested that the listeners be maintained in continuous attention from beginning to end, until at a given moment, all end... together, forcibly and, as it were, unexpectedly.

Muffat, a renowned violinist in his own right, also proffered guidance about the full-blooded manner in which the suspensions were to be performed:

In the opening sonatas and fugues and in the affecting *Graves* that are interpolated, the

Italian manner is to be chiefly observed, and, in the suspensions, the note tied over, the note sounding the dissonance in another voice, and the note resolving the dissonance aforesaid (those experienced in this art will readily understand this) are to be played at all times with the same full tone, lifting the bow (in Italian, *staccato*), detaching them rather than weakening them by prolonging them timidly.

In the twelfth and final sonata of the third set of trios Corelli breaks the classic four-movement *sonata da chiesa* pattern of the previous eleven. Here, after only two bars of the opening *Grave*, the violins race off into strings of arpeggiated semiquavers over a harmonically static pedal bass. In using this technique Corelli looks back to the early Italian virtuoso violin works of Cima and Marini at the beginning of the seventeenth century. Corelli's second violin follows the first, sometimes echoing it a couple of bars later and at other times in close succession almost tripping over its heels. Ultimately even the cello gets its turn to pound out busy semiquavers – a flourish that would not have been half so effective before the Italian invention of silver-wound strings in the 1660s (which finally put the cello securely on the musical map).

Corelli's Op. 3 of 1689 is dedicated to Francesco II, Duke of Modena. At this juncture in his career, Corelli was still in the employment of Cardinal Benedetto Pamphili (the dedicatee of his Op. 2 trios) who had contacts with the d'Este court at Modena. However, the following year Pamphili's departure to Bologna gave his opposing Maecenas, Cardinal Pietro Ottoboni, the opportunity to snap up the services of Rome's leading violinist.

In an act of shameless nepotism, Ottoboni (1667–1740) had been created Papal Chancellor (a post of great power) in 1689 by his great-uncle and mentor, Pope Alexander VIII. The French diplomat de Brosses recalls Ottoboni as being 'sans mœur, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien'; but de Blainville recounts:

His Eminence keeps in his Pay, the best Musicians and Performers in Rome, and amongst others, the famous Arcangelo Corelli. Thus Corelli became Ottoboni's *maestro di concerto* and valued friend, and went to live in Ottoboni's residence – the Palazzo della Cancelleria – where he 'regulated' the musical side of the meetings of the Accademie Poetico-Musicali, 'held at the palace of his Eminence every Monday

afternoon'. In 1694 Corelli dedicated his fourth volume of trios to his patron.

Hawkins found the fourth opera... in its kind equal to the former two (the first is but an essay towards that perfection to which he afterwards arrived); the second and eleventh Sonatas excite a melancholy, soothing and of the most pathetic kind. The third, sixth and tenth are gay and lively in an eminent degree; they do not provoke mirth, but they inspire cheerfulness, gaiety and every species of good humour short of it.

In the dance movements of Corelli's Op. 4 the texture is commonly simpler than in the largely through-composed contrapuntal movements of his Op. 3; and as a consequence the second violin plays a more supportive and less independent role. The bold extrovert lines thus fall for the most part to the *violino primo*.

Hawkins pays tribute to the richness of the *maestro's* playing:

The style of his performance was learned, elegant, and pathetic, and his tone firm and even: Mr Geminiani, who was well acquainted with and had studied it, was used to resemble it to a sweet trumpet.

© Lucy Robinson

About these performances

The individual parts for Corelli's Opp. 1 and 3 were entitled 'violino primo', 'violino secondo', 'violone o archileuto' and 'basso per l'organo'. It is obvious what the composer meant by the first two parts, but some confusion has arisen over the next: 'violone o archileuto'. 'Violone' was an ambiguous term in Italy in the seventeenth century, but it is safe to assume, given the keys and the occasional dexterity of the part, that a violoncello (in other words 'a small violone') tuned in C was intended. 'Archileuto' could have meant any suitable plucked string instrument with extended bass diapasons, and for reasons of balance and key we have used a theorbo for this. The important point here is that the theorbo is treated as an *alternative* to the violone part, not a supplement to the organ continuo; in fact this third part down is supplied with the same figuring as the organ part and, for most of the time, the parts are identical. Where the third part has more agile and thematic writing, the organ, less distinct in faster moving notes, plays a simplified bass role.

However, in England playing styles differed, and the title pages of the Walsh edition of Opp. 1 and 3 indicate English preferences with 'XII SONATAS of three parts

for two VIOLINS and a BASS with a Through BASS for ye ORGAN, HARPSICHORD or ArchLUTE'. And so, in the Sonata in C major, Op. 1 No. 7, the Sonata in C major, Op. 3 No. 8 and the Sonata in G minor, Op. 3 No. 11 we have used an archlute as an alternative to the organ, with the cello playing the middle line.

The organ continuo part itself is seemingly simple to fulfil, except that it has proved impossible to find in Britain at the time of the recording a true Italian-style chamber organ with its 8-foot principal, and so unfortunately a compromise had to be reached with a standard 'all-purpose' instrument. For Opp. 2 and 4 the two lower parts are condensed into one single 'violone e cembalo' part, and are identical in the manner that was to become standard in the eighteenth century.

We cannot be certain about the pitch of chamber music at any period, or in any place, but the surviving evidence points to a very low pitch in the south of Italy at this time, rising as one travelled northwards, with the highest pitch in Venice. A pitch, therefore, of one whole tone below concert pitch (A = 392 Hz) seems to us to suit the sensuous, luscious sound world of Corelli's music.

© Richard Boothby

Jakob Lindberg was born in Djursholm, Sweden. His early interest in music was inspired by The Beatles; he began to play the guitar and soon became interested in the classical repertoire. From the age of fourteen he studied with Jörgen Rörby, and subsequently at Stockholm University and the Royal College of Music. A prolific performer of Renaissance and baroque music, he has made numerous recordings of lute music, including the complete solo lute music of Dowland, Bach and Vivaldi. As a continuo player on the theorbo and archlute, Jakob Lindberg has worked with many leading ensembles, including The English Concert, Taverner Choir and The Orchestra of the Age of Enlightenment. He has given recitals in Europe, Russia, Australia, Japan, Mexico, Canada and the USA, and since 1979 has been teaching at the Royal College of Music.

Founded in 1983, **The Purcell Quartet** has established itself as a leading performer of

baroque music. The group has appeared all over the world, including North and South America and all the countries of Europe, and for over ten years has been a regular visitor to Japan, touring extensively with fully staged performances of Purcell's *Dido and Aeneas* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and *L'Orfeo*. The Quartet has played at most of the major festivals in the United Kingdom, recorded extensively for the BBC, and toured with the Early Music Network. In 2000 it presented several programmes of Bach's music, including the early cantatas at the Spitalfields Festival, Lutheran Masses in Budapest, harpsichord concertos in Salzburg and, on the anniversary of Bach's death, a concert of funeral cantatas at the Wigmore Hall. The Purcell Quartet has recorded a huge range of music exclusively for Chandos, including works by Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Handel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin and Biber, to outstanding critical and public acclaim.

Corelli: Sonaten für Streicher

Arcangelo Corelli (1653–1713) hatte das seltene Glück, schon zu Lebzeiten solchen Erfolg zu genießen, daß er bald zu einem Begriff wurde. Daß er ein hervorragender Musiker und Lehrer war, steht außer Zweifel. In den 1670er Jahren war sein Violinspiel in den renommiertesten Konzerten in Rom zu hören (wie etwa den Oratorien, die jedes Jahr in der Fastenzeit in San Marcello gegeben wurden). Doch er war außerdem bald als Komponist vielgefragt. Er trat in den Dienst der Königin Christina von Schweden ein, der er am 30. April 1681 sein op. 1 widmete, und später in den Dienst des Kardinals Pamphili, des Widmungsträgers seines (1685 erschienenen) op. 2, und 1687 wurden ihm Räume im Palast des Kardinals zugewiesen.

Diese beiden Veröffentlichungen zeichnen sich durch ihre Verwendbarkeit in der Kirche (op. 1 sind *sonate da chiesa*, die im allgemeinen offenkundige Tanzformen vermeiden, und ein Orgelcontinuo verlangen) sowie im weltlichen Bereich aus (in op. 2 begleiten Cembalo oder Violone, und hier gibt es viele Tanzsätze). Corellis Nachfolger bevorzugten ebenfalls diese klare

Trennung der Typen sowie den Abschluß mit einer einsätzigen *ciaccona*, einem ausgedehnten Variationssatz (wie in seinem op. 2).

Aber Corellis Erfolg reichte wesentlich weiter als der beträchtliche Ruhm, den er sich mit seinem Violinspiel und den Kompositionen für seine adligen Dienstherrn erwarb, denn er lebte auch in einer Zeit, als der Musikdruck eine rapide expandierende Industrie war:

Durch die Kunst des Gravierens, Stechens und Drucks, hat die Musik große Vollkommenheit erlangt, und wird dadurch weit verbreitet, viel weiter als früher, als alles in Manuskripten weitergereicht wurde, die nicht nur schwer zu finden, sondern oft auch schludrig geschrieben waren.

Corelli war einer der ersten, dessen Ruhm als Komponist sich hauptsächlich durch Drucke seiner Werke in ganz Europa verbreitete. In den Jahren, die seiner ersten Veröffentlichung folgten, erschien seine Streichermusik in Hunderten von Ausgaben, einschließlich Bearbeitungen für alle möglichen anderen Instrumente und sogar für Singstimme! Diese

Ausgaben wurden vom immer zahlreicheren Mittelstand gekauft, in dem manche keine geringe Begabung für Tanz und Musizieren aufwiesen. Kein Wunder, daß Roger North 1710 schreiben konnte:

Es [ist] wunderbar zu beobachten, wie überall Corelli gekratzt wird – nichts will gefallen außer Corelli ...

Leider war es damals praktisch unmöglich, das Urheberrecht zu schützen, das theoretisch dem Verleger der Originalausgabe zustand; Corelli dürfte also von einer solchen Vielfalt von Publikationen nicht profitiert haben. Selbst wenn Corelli 1730 noch am Leben gewesen wäre, hätte er Redieris Veröffentlichung einer (als Corellis op. 7 ausgegebenen) Gruppe von Triosonaten nicht verhindern können, die er jedoch nie schrieb. Doch die Mehrheit der vielen Komponisten, die die Imitation von Corellis Stil anregend fanden, war wenigstens ehrlich genug, es zuzugeben. Unter ihnen befanden sich viele hervorragende Musiker, wie etwa Telemann (*Sonates Corellisantes*), Dandrieu und Couperin, der eingestand, er sei “von den Sonaten Corellis bezaubert, dessen Werke ich mein Leben lang lieben werde”.

Der andauernde Erfolg von Corellis Musik (wenn auch durch den etwas verzerrten Spiegel der korrumpierten Ausgaben des

neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts, die immer noch allgemein im Umlauf sind) ist ein klarer Beleg dafür, daß sie mehr ist, als nur Kanonenfutter für Dilettanten. Wie Sir John Hawkins bemerkte:

Seine Kompositionen ... sind den Gelehrten und Ungelehrten gleichermaßen verständlich.

In seiner Musik findet sich eine Klarheit und Direktheit, die sie nicht nur Dilettanten leicht zugänglich machen, sondern für ihre Zeit auch eine Entdeckung waren, und ihr damit einen Neuheitswert gaben, den zu würdigen uns heute vielleicht schwerfällt. Die Schlichtheit der Anlage der *adagios* (oft in langsamen Dreiertakt), die Untermuerung ganzer Sätze durch einen Laufbaß und die überreiche Fülle harmonischer Ereignisse in langen Sequenzen wiesen eine klare Grundlage für einen Stil auf, zu dem Corelli sich nicht schämte, immer wieder zurückzukehren. Seine Musik, aus erster oder zweiter Hand, erreichte sogar bald einen solchen Bekanntheitsgrad, daß die Qualität ihrer Handwerklichkeit bald zum Prüfstein jedes ernsthaften Komponisten wurde, der:

die Vielfalt schöner und wohl ausgearbeiteter Themen [der Fugen], die genaue Beachtung der Gesetze der Harmonik, die Solidität der Bässe

[und] die Eignung zur Übung der Fingerfertigkeit des Ausführenden bewunderte.

© Andrew Wilson-Dickson

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Um die Jahrhundertwende (vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert) wurde Corellis Musik für Streicher überall gespielt:

Es [ist] wunderbar zu beobachten, wie überall Corelli gekratzt wird – nichts will gefallen außer Corelli; geradeso als ob im Studium kein anderes Buch als Horaz annehmbar [wäre] ...

Roger North, der diese Beobachtung etwa 1710 anstellte, war ein hochgebildeter und kultivierter Mann, ein Jurist, der sich später in das friedliche, abgelegene Norfolk zurückzog, um seine Güter zu verwalten. Er war ein eifriger Dilettant und das Erscheinen von Musik wie Corellis Triosonaten erlaubte ihm, Musik zu genießen, die zunächst nur in den großen Kirchen und Höfen Europas zu hören gewesen war.

Komponisten der Zeit waren sich des potentiellen Marktes für Kompositionen bewußt, die auf Dilettanten wie North zugeschnitten waren. Ihre ersten Veröffentlichungen waren oft Sätze von

Trios, die in einer Vielzahl verschiedener Instrumentenkombinationen leicht genug ausführbar waren, und dennoch den kritischen Hörer zufriedenstellen konnten. Corellis op. 1 war dementsprechend:

“12 Sonate a tre, [per] due violini e violone o archileuto col basso per l'organo, Op. 1”.

Es war der Königin Christina von Schweden gewidmet, in deren Dienst er diese Stücke wahrscheinlich schon einige Zeit zuvor geschrieben hatte. Corelli bezeichnete sie als die “ersten Früchte seiner Studien”, die er Anfang der 1670er Jahre in Bologna und Rom unternommen hatte.

Alle Sonaten in op. 1 (1681) sind sogenannte “Kirchensonaten” – *sonate da chiesa*. Nur einige Jahre später beschrieb Sébastien de Brossard solche Sonaten in seinem *Dictionnaire* als:

angemessen für die Kirche – sie beginnen gewöhnlich mit einem getragenen, majestätischen Satz, der der Würde und Heiligkeit des Ortes angemessen ist, dem eine fröhliche und lebhafte Fuge folgt.

Roger North jedoch gibt eine ausführlichere Beschreibung einer solchen Sonate. Aus ihr können wir erahnen, daß die ästhetische Befriedigung der Musik in der Macht liegt, mit der der Komponist die Gedanken seiner Zuhörer beherrschen kann:

In unseren gemeinen Sonaten für Instrumente, ist der Anfang gewöhnlich mit aller harmonischen Fülle, über die der Meister damals verfügte, [ausgeführt], und dies heißt Grave ... Wenn es davon genug gegeben hat, was, wenn es gut ist, nicht sehr bald ist, kommt eine Veränderung, und die Stimmen werden rege und bewegen sich schnell; und der Eintritt dieser Auflösung erfolgt mit einer Fuge ... Diese hat einen Anklang von Geschäftigkeit oder Debatte ... und wird entsprechend über- und untereinander geschmiedet, bis sie wie Wogen auf dem Wasser verebbt und verschwinde, und die Musik sanft weitergehen läßt, als ob sie zufrieden und glücklich sei. Danach kommt, wie es sich gehört, das Adagio, das alle Angelegenheiten beiseite legt, und sich in süßer Ruhe räkelt ... und langsam erstirbt, wie wenn sie einschlief. Wenn dies vorüber ist, wird es wieder rege, und die verschiedenen Launen von Menschen, die sich vergnügen (und selbst ihr Spott und Witz) sind vertreten ... als eine Gavotte, was ein altfranzösischer Tanz ist; und so [sind] Menuette, Couranten, und andere tänzerische Äußerungen. Oft gibt es ein Andante, was eine Nachahmung des Schreitmaßes im Gehen ist ... und meistens schließt es mit einer Gigue, die Menschen gleicht, die (halb verblüfft) vor Freude tanzen, und damit gute Nacht.

Ein Blick in die Anlage der Sonaten in op. 1 zeigt uns, wie jeder Komponist nach seiner eigenen Laune komponierte: Corelli verwendete etwa keine "tänzerischen Äußerungen" und probiert manchmal eine andere Folge oder Anzahl von Sätzen aus (op. 1 Nr. 4 und 7).

Corelli op. 2 wurde 1685 veröffentlicht und seinem neuen Arbeitgeber Kardinal Pamphili gewidmet. Der Kardinal hielt sonntags musikalische "Akademien" im Palazzo al Coro in Rom ab, in denen Corellis Trios zu hören waren. Diese zwölf Sonaten sind allesamt *sonate da camera* (Kammersonaten), also in einer Form, die Brossard folgendermaßen beschreibt:

angemessen bei Hof. Diese sind Suiten mehrerer kleiner Stücke, die zum Tanzen geeignet sind und in der gleichen Skala oder Tonart komponiert sind. Solche Sonaten beginnen gewöhnlich mit einem Präludium oder einer kleinen Sonate, was zur Vorbereitung für die anderen [Sätze] dient. Dann folgen die Allemanden ... und anderen Tänze oder seriösen Aires: dann kommen die Giges, ... die Gavotten, Menuette ... und anderen fröhlichen Aires.

Trotz einiger Abweichungen von den Schemata von North und Brossard enthalten Corellis Sonaten im allgemeinen keine der

unerwarteten Dissonanzen und experimentellen Merkmale früherer Stücke (wie derjenigen Purcells), die der Musik den Beinamen *barocca* – wild, ausgelassen – einbrachten. Sie repräsentieren im Gegenteil eine Festigung des Stils, eine Zähmung der Phantasie in etwas Geordnetes und Nobles. Doch dies hindert die Musik nicht daran, ein vollkommenes Beispiel dafür zu bieten, was sie in Norths Worten sein sollte:

ein wahres Theater oder eine Nachahmung des Menschlichen in all seinen Zuständen, Handlungen, Leidenschaften und Affekten.

© Andrew Wilson-Dickson
und Kathryn Maloney

Übersetzung: Renate Maria Wendel

"Wenn Musik unsterblich sein kann, so sind es Corellis Consorts." Gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des achtzehnten Jahrhunderts, als Roger North seine *Notes of Comparison between the Elder and Later Musick and Somewhat Historical of Both* (Anmerkungen zum Vergleich zwischen der älteren und neueren Musik und etwas zur Geschichte beider) schrieb, waren Corellis Kompositionen "für die Musiker wie das Brot des Lebens" geworden. Und in England:

überwucherten [Corellis Sonaten gar] alle andere Art von Musik ... [und] waren lange Zeit die einzige Musik, die geschätzt wurde, und es scheint ihrer nicht genug zu geben, noch haben sie ihre Tugenden ausgehaucht, und es ist fraglich, ob sie es je tun werden.

Corellis Kammermusik wurde zu seinen Lebzeiten achtundsiebzig Mal nachgedruckt (eine überwältigende Zahl), und weitere dreißig Mal in den folgenden Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Seine achtundvierzig Triosonaten op. 1–4, die zwischen 1681 und 1694 erschienen, erfreuten sich eines außerordentlichen und bislang unbekannten musikalischen Erfolges in ganz Europa.

Das Geheimnis für diese Popularität der Triosonaten lag nicht in einem neuartigen, fesselnden Stil, sondern eher in Corellis Gabe für die Verfeinerung und Perfektion einer bereits existierenden Musiksprache. Wie der Historiker Burney 1789 beobachtete:

Corelli war nicht der Erfinder seines eigenen bevorzugten Stils, doch er perfektionierte ihn und gab ihm großen Schliff.

Corelli erlaubte die Publikation seiner Trios tatsächlich erst nach ausführlicher Revision; und als der in Bologna ansässige Komponist Colonna bemerkte, daß Corelli in der *Allemanda* von op. 2 Nr. 3 Quintparallelen

geschrieben hätte, wurde er verhöhnt. Dom Antonio Eximeno, Burneys italienischer Kollege, stellte vier Elemente in Corellis Werken heraus (denen jüngere Komponisten ihre Aufmerksamkeit schenken sollten):

Die Vielfalt schöner und wohl ausgearbeiteter Themen [der Fugen], die genaue Beachtung der Gesetze der Harmonik, die Solidität der Bässe [und] die Eignung zur Übung der Fingerfertigkeit des Ausführenden.

Die erstaunliche Mode von Corellis Triosonaten war teilweise ihrer Eignung für Dilettanten zu verdanken, die (nachdem sie das Lauten- und Gambenspiel aufgeben hatten) die modische Violine zu meistern begannen und Corellis Werke als geeignete Musik von relativ mäßigem technischem Anspruch gierig aufgriffen. Die Stücke gehen nur selten über *c'''* hinaus, dem höchsten Ton, der in der ersten Position (Erweiterung durch Spreizung des vierten Fingers, eine Grundtechnik für Barockgeiger) erreicht werden kann, und die *batteries* sind aufregend, ohne den Spieler zu überfordern.

Ein glücklicher externer Faktor, der weiter zur bemerkenswerten Verbreitung von Corellis Trios beitrug, war, daß sie um die gleiche Zeit erschienen wie die Verbesserungen in den Techniken und der

Verbreitung des Musikdrucks um 1700. North berichtet:

Durch die Kunst des Gravierens, Stechens und Drucks, hat die Musik große Vollkommenheit erlangt, und wird dadurch weit verbreitet, viel weiter als früher, als alles in Manuskripten weitergereicht wurde, die nicht nur schwer zu finden, sondern oft auch schludrig geschrieben waren.

Auf diesem Gebiet hinkten die Italiener, deren Muiskleben hauptsächlich auf adeliger Schirmherrschaft beruhte, dem Rest Europas hinterdrein, indem hier die aus dem sechzehnten Jahrhundert überlieferte, alte Methode des Typendrucks (mit Einzeltypen) beibehalten wurde. Diese antiquierte Technik war bestenfalls unschön; im schlimmsten Falle versagte sie, die Absichten des Komponisten klar zu machen, da Achtel und Sechzehntel nicht mit Balken versehen werden konnten – wodurch der resultierende Notentext schwer zu lesen ist, und was Platz verschwendet – noch konnten Bindebögen über unregelmäßigen Intervallen zusammengefügt werden. Außerdem war dieses System von jeher kostspielig gewesen und wurde immer teurer. Im Gegensatz dazu begannen Unternehmer wie John Playford und John Walsh in London, Charles-Nicolas Le Clerc in Paris und besonders Estienne

Roger in Amsterdam Kupferplatten zu gravieren und produzierten zu geringeren Kosten Musikdrucke von großer Eleganz und Schönheit. North lieferte wie üblich einen Kommentar:

Es gereicht allen Musikliebhabern zum Vorteil, daß Noten jetzt zu solch günstigen Preisen und in solch wunderbarer Qualität erhältlich sind, wie sie von Stephen Roger in Holland herausgegeben wurden, dem für alles, was er in dieser Hinsicht geleistet hat, in England ein Denkmal als Wohltäter gebührte.

Aber leider fährt er fort:

Wir [in England] kopieren und drucken, verderben unseren Handel jedoch (nicht nur in dieser, sondern auch in anderen Angelegenheiten), indem wir unsere Sache für geringen Gewinn schlecht ausführen, was dem Handwerk übel ansteht, und wir daher das Geschäft verlieren. Aber man muß eingestehen, daß der Druck von so viel Musik aller Arten, wie wir sie hervorgebracht haben, solches Rüstzeug geliefert hat, damit kein Musikliebhaber Vorrat zur Übung und Unterhaltung entbehren muß.

Hand in Hand mit Rogers schön ausgeführten gestochenen Partituren ging sein einzigartiges Distributionsnetz. Während seine Konkurrenten selten mehr als ihr eigenes Land belieferten, hatte Roger

Agenturen in Rotterdam, London, Köln, Berlin, Lüttich, Leipzig, Halle, Brüssel und Hamburg. Da es dort keine Copyright-Gesetze gab, konnte Roger abgesehen vom Verlag neuer Werke anhand des Manuskripts von Komponisten auch die Noten anderer Verleger kopieren.

Es ist weitgehend Rogers ausgeprägtem Geschäftssinn zu verdanken, daß Corellis Trios bald für allen verfügbar waren, die sie spielen wollten. Die *Sonates de Corelli* op. 4 wurden 1696, in Rogers erstem Geschäftsjahr, in der *Gazette d'Amsterdam* angepriesen, und innerhalb von zwei Jahren hatte er alle achtundvierzig Trios gestochen. 1706 bot er eine Sammelausgabe der Werke, verziert mit einem Porträt von Herrn Arcangelo Corelli, an:

Diese Ausgabe ist das Allerneueste in Eleganz und wurde mit äußerster Mühe und Präzision korrigiert.

Dann folgten die "Ableger": Arrangements für Flöten, Cembalo und alle erdenklichen Kombinationen.

Hundert Jahre nach ihrer ursprünglichen Publikation waren Corellis Kompositionen noch immer im Umlauf, oder, wie Burney sich ausdrückte, "in ihrem Gebrauch und Ansehen fest verankert". Dieses Interesse an mumifizierter "alter" Musik war zuvor

außerhalb der Kirche nicht aufgetreten. Burney spekulierte prophetisch, daß sie diese Position "aller Wahrscheinlichkeit nach [beibehalten würden] solange das gegenwärtige Musiksystem die Ohren der Menschheit ergötzen kann". Corellis Werke hatten klassischen Status erreicht: Im Gegensatz zu ihren Vorläufern wurden sie nach seinem Tode und selbst nach den brillanten technischen und harmonischen Neuerungen seiner Nachfolger noch gespielt. Seine Musik wurde allen als Beispiel für *le bon goût* (guten Geschmack) vorgehalten:

Wenn wir uns daran erinnern, daß einige Werke Corellis inzwischen über hundert Jahre alt sind, müssen wir uns über ihre Anmut und Eleganz verwundern, die sich einzig durch das Prinzip der Leichtigkeit und Schlichtheit erklären lassen.

© Lucy Robinson

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Laut dem Musikgeschichtler Sir John Hawkins (1776) ist "das dritte der Opera das kunstvollste der vier, insofern als es Fugen im Überfluß darin gibt". Nach dem gleichen Muster wie in den op. 1 und 2 verfahren befähigte sich Corelli in seinen zwölf

Triosonaten op. 3 mit *sonate da chiesa* und in den zwölf des op. 4 mit *sonate da camera*. Die Sonate op. 3 Nr. 9 in der anrührenden Tonart f-Moll wurde von Hawkins als ein Stück herausgestellt, das "Tränen in so manches Auge gebracht hat". Sie beginnt mit einem tristen *Grave*, in dem die beiden Violinen ausdrucksvolle Vorhalte über einer verhalten schmachenden chromatischen Baßlinie zeichnen und der Satz ist mit schmerzvollen verminderten Septakkorden und üppigen Dominant-Nonenakkorden durchsetzt. Das darauf folgende *Vivace* ist ein typisch lebhafter, fugierter Satz, in dem die für Corelli so charakteristischen Violinvorhalte über einem Achtel-Baß zu finden sind und dessen Abschluß von einem zwei Takte langen Dominant-Orgelpunkt stark und treffend markiert wird. Der dritte Satz – *Largo* – ist nach Art einer Sarabande konzipiert, wodurch die *da chiesa* Bezeichnung so gut wie verwischt wird. Meistens sind dritte Sätze in Corellis *sonate da chiesa* in Skelett-Form notiert (*nota bene* op. 3 Nr. 10) und geben daher viel Spielraum für Verzierungen. Dies war ja eine Kunst, in der Corelli sich auszeichnete. Vielleicht waren dies die Anlässe, bei denen, wie Hawkins es erzählen hörte,

seine Gesichtszüge sich zu verzerren pflegten, seine Augen feuerrot wurden und seine Augäpfel ganz so rollten, als befände er sich in Schmerzensqualen.

Das abschließende *Allegro* der f-Moll-Sonate ist ein zweiteiliger Satz, der in den Violinen homophone mit kontrapunktischen Mustern kontrastiert, beide über einer munter bewegten Baßlinie.

Georg Muffat, ein Schüler Corellis, prägte seinen Lesern ein, daß es von Vorteil sei, solche italienischen Sonaten von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung zu hören:

Da es bei der Überzeugungskraft und dem Charme dieser Kompositionen zum großen Teil auf die Verbindung in der Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze ankommt, muß man besonders darauf achten, daß es nach einer Sonate, einer Air oder einem eingefügten Grave kein merkliches Warten und keine Stille, vor allen Dingen aber kein lästiges Stimmen der Violinen gibt, was alles die durchlaufende Ordnung stört; im Gegenteil, vorausgesetzt, daß die jeweils letzten Noten für ihren vollen Wert angehalten und die Wiederholungen wie sonst üblich eingehalten werden, und zwar so, daß die ernsthafteren Aires nur zweimal, die lebhafteren gelegentlich dreimal, die Graves aber nie wiederholt werden, dann wird mit Ernsthaftigkeit erbeten, daß die Hörer vom

Anfang bis zum Ende in ständiger Aufmerksamkeit gehalten werden, bis zu einem bestimmten Moment, wenn alle Spieler ... zusammen, überzeugend und geradezu unerwartet enden.

Muffat, selbst ein angesehener Violinist, bot auch Rat in bezug auf die vollblütige Art und Weise, in der die Vorhalte gespielt werden sollten:

In den ersten Sonaten und Fugen und in den eingefügten Graves hat man sich hauptsächlich an die italienische Art zu halten und bei den Vorhalten sollen sowohl die übergebundene Note als auch die Note, die als Dissonanz in einer anderen Stimme erklingt, und die Note, die die erwähnte Dissonanz auflöst – wer in dieser Kunst erfahren ist, wird dies leicht verstehen – immer mit dem gleichen vollen Ton gespielt werden, indem man den Bogen hebt (auf italienisch *staccato*) und die Noten voneinander trennt, statt sie durch ängstliche Verlängerung zu schwächen.

In der zwölften und letzten Sonate der dritten Trio-Gruppe durchbricht Corelli das klassische viersätzigte *sonata-da-chiesa*-Muster ihrer elf Vorgängerinnen. Nach nur zwei Takten des Anfangs-*Grave* jagen die Violinen in arpeggierten Sechzehntelketten über einen harmonisch statischen Baß-Orgelpunkt. Durch Gebrauch dieser Technik wirft Corelli

einen Blick zurück auf die frühen italienischen virtuosen Violinwerke Cimas und Marinis zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts. Bei Corelli folgt die zweite Violine der ersten, manchmal als Echo ein paar Takte später, manchmal so schnell, daß sie ihr fast über die Fersen stolpert. Schließlich ist auch das Cello mit lebhaften Sechzehnteln an der Reihe, eine Ausschmückung, die vor der italienischen Erfindung silberumspinnener Saiten in den 60er Jahren des siebzehnten Jahrhunderts nicht halb so eindrucksvoll gewesen wäre. (Diese Entwicklung ist es auch, die dem Cello einen festen Platz in der musikalischen Landschaft einbrachte.)

Corellis op. 3 aus dem Jahre 1689 ist Francesco II., dem Herzog von Modena gewidmet. In dieser Phase seiner Laufbahn stand Corelli noch in den Diensten Kardinal Benedetto Pamphilis (ihm sind die Trios des op. 2 gewidmet), der Beziehungen zum Hof der Este in Modena besaß. Pamphilis Abreise nach Bologna im folgenden Jahr gab jedoch seinem Gegenspieler Kardinal Pietro Ottoboni die Gelegenheit, sich die Dienste von Roms führendem Violinisten unter den Nagel zu reißen.

In einem Akt schamloser Vetternwirtschaft war Ottoboni (1667–1740) im Jahre 1689 von seinem Großonkel und Mentor Papst

Alexander VIII. zum päpstlichen Kanzler ernannt worden (einer Position, die viel Macht mit sich brachte). Der französische Diplomat de Brosse erinnert sich Ottobonis als “sans mœur, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien”; doch de Blainville erzählt:

Seine Eminenz hat die besten Musiker und Künstler Roms in seinen Diensten, unter ihnen den berühmten Arcangelo Corelli.

So wurde Corelli zu Ottobonis *maestro di concerto* und geschätztem Freund und wohnte in Ottobonis Residenz – dem Palazzo della Cancelleria – wo er die musikalische Seite der Zusammenkünfte der Accademie Poetico-Musicali “regulierte”, die “jeden Montag Nachmittag im Palast seiner Eminenz gehalten wurden”. Im Jahre 1694 widmete Corelli den vierten Band seiner Trios seinem neuen Mäzen.

Nach Hawkins war:

das vierte der Opera ... in seiner Art den beiden vorhergehenden gleich (beim ersten handelt es sich um ein Streben nach der Perfektion, die aber erst später erreicht wurde); die Sonaten Nr. 2 und 11 erregen eine Art von Melancholie, die wohlthuend und voll des größten Pathos ist. Die dritte, sechste und zehnte sind in hohem Maße fröhlich und lebhaft; sie rufen zwar keine Heiterkeit hervor,

doch regen sie Vergnügtheit, Fröhlichkeit und jede andere Art guter Laune an.

In den Tanzsätzen von Corellis op. 4 ist die Textur meist einfacher als in den zum größten Teil durchkomponierten kontrapunktischen Sätzen des op. 3; und demzufolge spielt die zweite Violine eine eher unterstützende und weniger unabhängige Rolle. Daher fallen die kühn extrovertierten Linien zum größten Teil der *violino primo* zu.

Hawkins zollt auch der satten Spielweise des *maestro* Tribut:

Der Stil seiner Darbietung war gebildet, elegant, und voller Pathos, sein Ton fest und gleichmäßig; Herr Geminiani, dem dieser Ton wohl bekannt war und der ihn studiert hatte, pflegte ihn mit einer süß klingenden Trompete zu vergleichen.

© Lucy Robinson

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Über diese Aufführungen

Die einzelnen Stimmen für Corellis op. 1 und 3 waren mit “violino primo”, “violino secondo”, “violone o archileuto” und “basso per l’organo” bezeichnet. Im Fall der ersten beiden Stimmen ist eindeutig, was der Komponist meinte, aber über die nächste – “violone o archileuto” – hat es einige

Verwirrung gegeben. “Violone” war im siebzehnten Jahrhundert in Italien ein zweideutiger Begriff, aber anhand der Tonarten und gelegentlichen Geläufigkeit der Stimme kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß ein Violoncello (in anderen Worten “ein kleiner Violone”) mit Stimmung in C gemeint war. “Archileuto” könnte jedes Zupfinstrument mit erweiterter Baßmensur gewesen sein, und aus Gründen der Klangbalance und Tonarten haben wir hier eine Theorbe verwendet. Der wesentliche Punkt dabei ist, daß die Theorbe als *Alternative* zur Violonestimme und nicht als Ergänzung der Orgelstimme behandelt wird; diese dritte Stimme enthält sogar die gleiche Bezifferung wie die Orgelstimme und die meiste Zeit sind die Stimmen identisch. Wo für die dritte Stimme bewegter und thematischer geschrieben wird, zeichnet sich der Orgelpart weniger durch schnelle Notenwerte aus und übernimmt eine vereinfachte Baßfunktion.

In England jedoch gab es andere Spielgewohnheiten, und die Titelblätter der Walsh-Ausgaben von op. 1 und 3 zeigen eine englische Vorliebe für “XII SONATEN in drei Stimmen für zwei VIOLINEN und einen BASS mit einem General-BASS für die ORGEL, CEMBALO oder Erz-LAUTE” auf. Deshalb haben wir uns in der Sonate C-Dur op. 1

Nr. 7, der Sonate C-Dur op. 3 Nr. 8 und der Sonate g-Moll op. 3 Nr. 11 für eine Erllaute anstelle der Orgel und ein Cello für die Mittelstimme entschieden.

Das Orgelcontinuo selbst ist scheinbar leicht auszuführen, doch leider ließ sich in Großbritannien zur Zeit der Aufnahme keine Kammerorgel in echt italienischem Stil mit 8'-Prinzipal finden, und wir mußten mit einem Standard- – "Allzweck"- – Instrument einen Kompromiß schließen. Für op. 2 und 4 sind die beiden Baßstimmen in einer einzigen Stimme für "violone e cembalo" zusammengefaßt und stimmen genau überein, wie es im achtzehnten Jahrhundert üblich wurde.

Über die Stimmung für Kammermusik zu bestimmten Zeiten oder an bestimmten Orten haben wir keine Gewißheit, aber das überlieferte Beweismaterial für diese Periode enthält Indizien für eine sehr tiefe Stimmung in Süditalien, die gen Norden zu anstieg und in Venedig am höchsten war. Uns scheint, daß die Stimmung A = 392 Hz, einen Ton tiefer als moderne Konzertstimmung, auf die sinnliche, üppige Klangwelt von Corellis Musik am besten paßt.

© Richard Boothby

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Jakob Lindberg wurde im schwedischen Djursholm geboren. Unter dem Einfluss der Beatles begann er in jungen Jahren Gitarre zu spielen und interessierte sich bald auch für das klassische Repertoire. Mit vierzehn Jahren wurde er von Jörgen Rörby als Schüler angenommen, bevor er seine Studien an der Universität Stockholm und am Royal College of Music fortsetzte. Als reger Interpret von Renaissance- und Barockmusik hat er zahlreiche Lautenwerke aufgenommen, so etwa das gesamte Schaffen Dowlands, Bachs und Vivaldis für Laute allein. Mit der Theorbe und Erllaute hat Jakob Lindberg für viele führende Ensembles Generalbass gespielt, u.a. das English Concert, den Taverner Choir und das Orchestra of the Age of Enlightenment. Er hat Solokonzerte in Europa, Russland, Australien, Japan, Mexiko, Kanada und den USA gegeben und unterrichtet seit 1979 am Royal College of Music.

Das 1983 gegründete **Purcell Quartet** gilt als eines der führenden Barockensembles unserer Zeit. Weltweite Gastspielreisen haben es nach Nord- und Südamerika, durch ganz Europa und seit mehr als zehn Jahren regelmäßig nach Japan geführt, u.a. mit szenischen Aufführungen von Purcells *Dido and Aeneas* und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*

und *L'Orfeo*. Das Ensemble ist bei den meisten namhaften Festivals in Großbritannien aufgetreten, hat zahlreiche Aufnahmen für die BBC eingespielt und ist mit dem Early Music Network auf Tournee gegangen. Im Jahr 2000 machte es mit verschiedenen Bach-Programmen von sich reden, darunter die frühen Kantaten beim Spitalfields Festival, die Vier kleine Messen in Budapest, Cembalokonzerte in Salzburg und

zum Todestag Bachs ein Konzert mit Trauerkantaten in der Wigmore Hall. Das Purcell Quartet verfügt über eine umfangreiche Exklusiv-Diskographie bei Chandos, mit Werken von Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Händel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin und Biber, die von der Kritik und von der Öffentlichkeit mit großer Begeisterung aufgenommen worden sind.

Corelli: Sonates pour cordes

Arcangelo Corelli (1653–1713) eut la chance d'obtenir ce succès, rare pour un compositeur, qui fait que tout le monde connaît son nom. Il fut, sans conteste, un musicien et un professeur exceptionnels. Vers la fin des années 1670 il jouait du violon dans les concerts les plus prestigieux de Rome (par exemple, à l'église San Marcello, dans les oratorios donnés chaque année pendant le Carême). Plus encore, il devint très recherché comme compositeur. Il séjourna à la cour de la reine Christine de Suède, à laquelle il dédia son Op. 1, le 30 avril 1681; puis il entra au service du cardinal Pamphili (le dedicataire de l'Op. 2, édité en 1685), dans le palais duquel il eut son propre appartement privé à partir de 1687.

Ces deux publications présentent une certaine particularité en ce sens que la musique peut aussi bien servir à l'église (l'Op. 1 contient surtout des *sonate da chiesa*, qui évitent de trop nombreux mouvements de danse, mais où figure un continuo à l'orgue) qu'au monde profane (les sonates de l'Op. 2 sont accompagnées au clavecin ou au

violone et les mouvements de danse abondent). Les deux types ainsi divisés eurent les faveurs des imitateurs de Corelli, de même d'ailleurs que le simple mouvement qui sert de conclusion à son Op. 2: *Ciaccona* (Chaconne), une danse aux nombreuses variations.

Mais le succès de Corelli dépassa la célébrité considérable que lui valurent son jeu au violon et ses compositions pour des mécènes appartenant à l'aristocratie. Il vécut au moment où l'impression des partitions prenait un essor considérable:

Par l'art de la gravure et de l'imprimerie, la musique a pu atteindre un haut degré de perfectionnement, parce qu'étant largement propagée, beaucoup plus largement qu'elle ne l'était en manuscrits, lesquels étaient non seulement difficiles à obtenir, mais souvent présentés sans soin.

Corelli fut l'un des premiers compositeurs dont la renommée s'étendit à toute l'Europe, à cause justement de ses partitions éditées. Dans les années qui suivirent la première publication, sa musique pour cordes parut en des centaines d'éditions, qui comportaient

des arrangements pour toutes sortes d'instruments et même pour la voix! Ces éditions étaient achetées par les musiciens amateurs des classes moyennes, de plus en plus nombreux, et dont certains possédaient un réel talent pour la danse et la musique. Il n'est donc pas étonnant que Roger North ait pu écrire en 1710:

Il [est] merveilleux d'observer qu'un trait de plume de Corelli se retrouve partout – on ne savoure plus que du Corelli...

Malheureusement, il n'était absolument pas possible à l'époque de faire respecter les droits d'auteur, que détenait l'éditeur de l'édition originale, et Corelli ne dut pas tirer beaucoup de profits d'une telle prolifération d'éditions. D'autre part, même si Corelli avait été encore en vie, il n'aurait probablement pas pu empêcher Redieri de publier, en 1730, un ensemble de sonates en trio, le soi-disant "Op. 7 de Corelli", qu'il n'avait jamais écrit. Il faut dire cependant que la majorité des compositeurs qui reproduisaient le style de Corelli étaient assez honnêtes pour le reconnaître. Parmi eux il y avait d'ailleurs de grands musiciens, comme Telemann (*Sonates Corellisantes*), Dandrieu et Couperin – lequel déclarait se réjouir à l'écoute des sonates du Signor Corelli et vouloir les aimer pour la vie.

Le succès durable de la musique de Corelli (même à travers la distorsion des éditions altérées du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle toujours en circulation) est la preuve qu'elle offre bien davantage qu'une technique modeste pour des musiciens amateurs. Comme Sir John Hawkins le faisait remarquer:

ses compositions... peuvent être comprises du connaisseur autant que du profane.

Il y a une clarté et une justesse dans cette musique qui, tout en la rendant facilement accessible aux musiciens amateurs, en faisaient une découverte à l'époque, et lui donnaient un caractère novateur qu'il est peut-être difficile pour nous, aujourd'hui, de percevoir. La base, fort claire, de son style est faite d'un mélange de simplicité dans la construction des *adagios* (souvent à trois temps lents), de "soutènement" de mouvements entiers par une ligne de basse continue, d'utilisation savoureuse de conjonctures harmoniques présentées en longues séquences, auxquelles Corelli revenait, sans gêne, encore et encore. De fait, sa musique, originale ou reproduite, fut un exemple si courant que la qualité de son fini devint le critère de travail de tout compositeur, respecté à l'époque, et qui admirait:

la variété des sujets inspirés de la fugue, beaux et bien travaillés, l'application exacte des lois de l'harmonie, la fermeté des basses, [et] l'aptitude à exercer les mains de l'exécutant.

© Andrew Wilson-Dickson

Traduction: Paulette Hutchinson

Vers la fin du dix-septième siècle la musique de Corelli pour instruments à cordes était jouée à travers toute l'Europe:

Il [est] merveilleux d'observer qu'un trait de plume de Corelli se retrouve partout – on ne savoure plus que du Corelli; comme si, dans les études, la lecture d'aucun livre [n'était] tolérée en dehors d'Horace...

Roger North, qui faisait cette observation vers 1710, était un homme de bonne éducation, d'une grande culture, avocat qui, plus tard, allait se retirer dans un coin perdu et calme du Norfolk pour s'occuper de ses propriétés. C'était aussi un musicien amateur et un ardent mélomane. L'édition (imprimée) des sonates en trio de Corelli lui permit de profiter de cette musique qui, à l'origine, était réservée aux grandes églises et aux cours d'Europe.

Les compositeurs de cette époque savaient parfaitement quels avantages ils pouvaient tirer de la demande de compositions qui

convenaient à des musiciens amateurs comme North. Les premières éditions étaient souvent des recueils de trios, assez faciles à jouer par diverses combinaisons instrumentales, et offraient également une grande satisfaction esthétique au mélomane éclairé. Ainsi, le premier recueil de Corelli s'intitulait:

"12 Sonate a tre, [per] due violini e violone o archileuto col basso per l'organo, Op. 1".

Dédié à la reine Christine de Suède, l'Op. 1 fut probablement composé quelque temps auparavant, alors qu'il était au service de la souveraine. Corelli décrit ces sonates comme étant les "premiers fruits de [ses] études" – études qu'il avait probablement effectuées à Bologne et à Rome au début des années 1670.

Toutes les sonates de l'Op. 1 (1681) sont qualifiées de *sonate da chiesa* (sonates d'église). Quelques années plus tard, dans son *Dictionnaire musical*, Sébastien de Brossard donnait de cette forme de sonates la définition suivante:

adaptées à l'église – commencent habituellement par un genre de mouvement sérieux et majestueux, qui convient à la dignité et au caractère sacré du lieu, suivi d'une sorte de fugue, animée et joyeuse.

Roger North, toutefois, en donne une meilleure description. Il semble que la

satisfaction esthétique de la musique reposait sur le pouvoir du compositeur d'exercer son influence sur l'esprit des auditeurs:

Dans nos Sonates habituelles pour Instruments, l'entrée se fait généralement avec toute la plénitude de l'harmonie que le maître de la période peut inventer, et ceci est qualifié de Grave... Quand il y en a assez – et, pour que ce soit bien, pas trop rapidement – la variété fait son apparition, les parties entrent en action et progressent rapidement. L'entrée de ce dénouement est une fugue... Celle-ci a un rôle d'occupation ou de débat... et, conséquemment, elle joue dessus, dessous, comme les vagues sur l'eau, puis se dépense et disparaît, laissant la musique procéder sans heurt, comme si elle était satisfaite et contente. Après cela vient un Adagio qui pousse les affaires de côté et s'étend nonchalamment comme pour un doux repos... puis disparaît progressivement, comme quelqu'un qui s'endort. Après, l'Action reprend; les diverses humeurs des hommes qui se divertissent (et même leur bouffonnerie et leur esprit) sont représentées... sous formes de Gavottes, qui est une vieille danse française, de Menuets et de Courantes, et autres expressions de la danse. Il y a souvent un Andante qui est une imitation des mesures du pas quand on marche... La plupart se concluent sur une Gigue, qui est

comme le comportement d'hommes (à moitié ivres) dansant de joie, et puis bonne nuit.

Un regard rapide sur les partitions des sonates de l'Op. 1 fait penser que, de fait, chaque compositeur travaillait selon sa propre fantaisie: Corelli, par exemple, n'a pas recours aux "expressions de la danse" et choisit parfois un ordre ou un nombre de mouvements différents (Op. 1 nos 4 et 7).

Dédié au nouveau mécène de Corelli, le cardinal Pamphili, l'Op. 2 fut édité en 1685. Le cardinal organisait les "académies" musicales le dimanche au Palazzo al Coro de Rome, où les trios du musicien étaient certainement joués. Ces douze sonates sont des *sonate da camera*, que Brossard définissaient ainsi:

qui s'adaptent au caractère de la Cour. Ce sont des suites de plusieurs petites pièces qui conviennent à la danse et sont composées avec une même Gamme ou dans le même Ton. De telles Sonates commencent d'ordinaire par un Prélude ou petite Sonate, qui sert de préparation aux autres [pièces]. Viennent alors les Allemandes... et d'autres danses ou des Airs sérieux: ensuite les Giges... les Gavottes, les Menuets... et autres Airs joyeux.

Les sonates de Corelli offrent quelques différences qui ne figurent pas dans les définitions de North et de Brossard, mais, en

général, elles ne contiennent pas les dissonances inattendues, ni les motifs expérimentaux de morceaux plus anciens (tels ceux de Purcell) qui s'étaient gagnées l'épithète de *barocca* – sauvages, inapprivoisés. Elles recherchent plutôt une consolidation du style, un adoucissement dans l'invention en quelque chose de plus ordonné et de plus noble. Cela n'empêche pas la musique d'être précisément ce qu'elle devait être selon North:

une vraie pantomime ou copie de l'Humanité dans toutes ses conditions, actions, passions et sentiments.

© Andrew Wilson-Dickson
et Kathryn Maloney

Traduction: Paulette Hutchinson

“Si la musique doit être immortelle, les ‘consorts’ de Corelli le seront aussi.” Ainsi écrivait Roger North dans ses *Notes of Comparison between the Elder and Later Musick and Somewhat Historicall of Both* (Notes de comparaison entre la musique plus ancienne et plus récente avec un peu d'histoire des deux), dans la seconde décennie du dix-huitième siècle, c'est-à-dire au moment où les compositions de Corelli étaient “le pain de vie des musiciens”. On

peut dire qu'en Angleterre, les sonates de Corelli:

exclurent du terrain toute autre sorte de musique quelle qu'elle fût... [et] restèrent longtemps, et restent encore, le seul genre vraiment apprécié. On ne voit aucun signe de satiété, ni d'épuisement de leurs attraits, et on se demande même si on s'en lassera jamais.

La musique de chambre de Corelli fut ré-éditée soixante-dix-huit fois de son vivant et encore trente fois après sa mort, durant les décennies suivantes du dix-huitième siècle. Ses quarante-huit sonates en trio, Op. 1 à 4, parurent entre 1681 et 1694, et obtinrent un succès extraordinaire, jamais égalé jusque-là en Europe.

Le secret de la popularité des sonates en trio réside moins dans le style de Corelli, ni véritablement nouveau, original ou impressionnant, que dans son habileté à raffiner et à perfectionner un langage qui existait déjà. L'historien Burney observait en 1789:

Corelli n'était pas l'inventeur de son style personnel favori, même s'il l'a beaucoup soigné, poli et affiné.

Il faut dire qu'avant de faire publier sa musique, Corelli la passait longuement au crible, aussi, quand le compositeur bolognais, Colonna prétendit que Corelli avait écrit

plusieurs quintes consécutives dans l'*Allemanda*, Op. 2 no 3, il fut vertement éconduit vertement. Dom Antonio Eximeno, confrère italien de Burney, distinguait quatre qualités (à faire remarquer aux jeunes compositeurs) particulières aux œuvres de Corelli:

la variété des sujets inspirés de la fugue, beaux et bien travaillés, l'application exacte des lois de l'harmonie, la fermeté des basses, [et] l'aptitude à exercer les mains de l'exécutant.

La vogue surprenante de ces sonates en trio fut également due au fait qu'elles convenaient parfaitement aux musiciens amateurs qui, ayant commencé à maîtriser la technique du violon à la mode (et mis de côté leurs luths et leurs violes), se jetèrent avec voracité sur cette musique agréable qui ne présentait pas de grandes difficultés techniques. En effet, il est rare que les notes s'élèvent au-dessus de l'*ut*³, la plus haute que l'on puisse atteindre en première position (élevée, avec extension du quatrième doigt – technique élémentaire des violonistes baroques), et les batteries (successions de motifs arpégés) font frissonner de plaisir, sans mettre l'interprète à rude épreuve.

Enfin, les sonates en trio de Corelli bénéficièrent, vers 1700, d'un facteur important qui permit leur remarquable

diffusion; ce facteur fut l'arrivée de nouvelles techniques d'impression, et par conséquent d'améliorations considérables, à la fois qualitatives et quantitatives. North écrivait:

Par l'art de la gravure et de l'imprimerie, la musique a pu atteindre un haut degré de perfectionnement, parce qu'étant largement propagée, beaucoup plus largement qu'elle ne l'était en manuscrits, lesquels étaient non seulement difficiles à obtenir, mais souvent présentés sans soin.

Dans ce domaine, les Italiens dont la vie musicale dépendait presque exclusivement du mécénat, étaient à la traîne par rapport au reste de l'Europe; ils avaient gardé la vieille méthode de typographie (un seul tirage à la fois) qui remontait au seizième siècle. Cette imprimerie de type ancien produisait, au mieux des partitions laides, au pire trahissait les intentions du compositeur. Elle ne permettait pas de placer correctement les croches et les demi-croches – ce qui donnait un texte difficile à déchiffrer et, de plus, trop riche d'espaces – elle ne permettait pas non plus aux courbes, indiquant les liaisons, de se joindre au-dessus des intervalles irréguliers. Pire encore, la méthode était fort coûteuse et les frais augmentaient sans cesse. Ailleurs, par contre, des novateurs comme John Playford et John Walsh à Londres, Charles-Nicolas

Le Clerc à Paris, et surtout Estienne Roger à Amsterdam, s'étaient lancés dans la gravure sur cuivre et produisaient des feuilles de musique moins chères, d'une grande et belle élégance. North, comme de coutume, avait quelques remarques à faire:

C'est un énorme avantage pour tous les amoureux [de la musique], de pouvoir maintenant l'acheter à des prix raisonnables et merveilleusement bien présentée, comme par exemple celle que produit Estienne Roger en Hollande. On devrait lui ériger une statue en Angleterre, en reconnaissance des améliorations qu'il nous a apportées dans ce domaine.

Et il ajoutait tristement:

Nous [en Angleterre] copions, imprimons, mais gâtons nos propres produits (non seulement en cette matière, mais en bien d'autres); en fabriquant pour de petits profits, notre manufacture est défavorisée et par conséquent nous fait déchoir. Mais il faut reconnaître que l'impression de musiques de toutes sortes, et telle que nous l'avons mise au point, a propagé cette marchandise dans les foyers, si bien que nul amoureux [de la musique] ne peut en manquer, ni pour la pratique, ni pour le divertissement.

Les belles réalisations de Roger, dans l'art de la gravure, furent suivies de la création d'un réseau unique de vente. Alors que ses

concurrents s'occupaient peu de servir les pays étrangers, Roger établit des agents à Rotterdam, Londres, Cologne, Berlin, Liège, Leipzig, Halle, Bruxelles et Hambourg. Comme les droits de reproduction n'existaient guère, Roger eut toute latitude pour copier les partitions d'autres éditeurs, en même temps qu'il imprimait de nouveaux manuscrits, directement remis par les compositeurs.

Grâce à l'esprit d'initiative de Roger, tous ceux qui désiraient interpréter les trios de Corelli purent rapidement se procurer les partitions imprimées. En 1696, première année d'existence des éditions Roger, les *Sonates de Corelli*, Op. 4, faisaient l'objet d'une publicité dans la *Gazette d'Amsterdam*; les quarante-huit trios furent édités au cours des deux années suivantes. Vers 1706, Roger offrait une édition intégrale des trios, ornée d'un portrait de M. Arcangelo Corelli et préfacée:

Cette édition est le dernier cri de l'élégance, les corrections, effectuées avec la plus grande précision, sont le résultat d'un travail minutieux.

Suivaient ensuite diverses indications au sujet des arrangements pour flûtes, clavecin et presque n'importe quel instrument que l'on pût désirer.

Cent ans après leur publication initiale, les compositions de Corelli faisaient toujours partie du répertoire courant, "d'un usage et d'une réputation immuables", comme disait Burney. Tant d'intérêt pour de la musique "âgée", momifiée, ne s'était jamais vu auparavant, hors de l'église. Le même Burney prophétisait: "[cette musique maintiendra sa position] aussi longtemps qu'elle ravira les oreilles du genre humain". Et il est certain que les œuvres de Corelli parvinrent au statut de classiques: contrairement à celles de ses prédécesseurs, elle furent jouées après sa mort, et longtemps ensuite en dépit des éblouissantes innovations techniques et harmoniques de ses successeurs. Sa musique fut tenue par tous comme un modèle de bon goût:

Lorsque nous nous rappelons que les œuvres de Corelli ont maintenant plus de cent ans, nous nous émerveillons de leur grâce et de leur élégance, qui ne peuvent reposer que sur le principe de l'aisance alliée à la simplicité.

© Lucy Robinson

Traduction: Paulette Hutchinson

Aux oreilles du musicographe Sir John Hawkins (1776), l'*Opera terza*, c'est-à-dire le troisième opus de Corelli, contenait les

sonates les mieux travaillées des quatre opus – elles abondaient en fugues. En parfaite symétrie avec les Op. 1 et 2, les Op. 3 et 4 se composent, pour le premier, de douze *sonate da chiesa* et, pour le second, de douze *sonate da camera*. Hawkins attribuait une place spéciale à la Sonate no 9 de l'Op. 3, écrite dans le ton bémolisé et attendrissant de fa mineur, parce qu'elle "avait arraché des larmes à plus d'un". Elle commence sombrement par une section *Grave*; les deux violons attaquent des retards expressifs au-dessus d'une basse de bon goût, chromatique et languissante. Le mouvement est épique de septièmes diminuées, douloureuses, et de neuvièmes dominantes, voluptueuses. Le *Vivace* qui suit est, de manière caractéristique, un mouvement fugué, animé, contenant les retards préférés de Corelli, confiés aux violons au-dessus des croches de la basse; la conclusion est fortement et proprement marquée par les deux mesures de la pédale dominante. Le troisième mouvement, *Largo*, revêt le caractère d'une sarabande, ce qui donne au terme *da chiesa* une connotation légèrement trompeuse. Ordinairement, les troisièmes mouvements des *sonate da chiesa* de Corelli sont écrits d'une manière extrêmement sobre (*nota bene* Op. 3 no 10), ouverte à

l'ornementation; c'est une qualité artistique qui, chez lui, tourne à l'excellence. Peut-être était-ce là une des causes de l'étrange comportement dont parlait Hawkins:

il était courant que sa contenance s'effondrât, ses yeux devenaient alors rouges comme du feu et les globes roulaient comme dans l'agonie.

L'*Allegro* qui conclut la sonate en fa mineur est un mouvement binaire qui fait contraster les parties à l'unisson et en contrepoint des violons, au-dessus de la basse courante, enjouée.

Georg Muffat, élève de Corelli, faisait ressortir, dans ses écrits, combien il était important pour l'auditeur d'écouter la sonate italienne depuis le commencement jusqu'à la fin, sans interruption d'aucune sorte:

Du fait que la force et le charme de ces compositions dépendent largement des rapports entre les mouvements successifs, il faut, après un mouvement de forme sonate, un air ou un Grave intercalé, veiller soigneusement à ce qu'on ne marque aucune attente ni aucun silence; à ce qu'on n'entende surtout pas les sons ennuyeux des violons qui se raccordent; bref, à ce que rien ne vienne interrompre l'ordre continu. Par contre, donner aux diverses dernières notes – et à elles seules – leur durée entière selon leur valeur; respecter les reprises selon la coutume, mais que les airs les plus

sérieux soient repris deux fois seulement, et les plus animés, éventuellement trois fois; ne jamais reprendre les Graves. Il est vivement recommandé de captiver constamment l'attention des auditeurs, du commencement à la fin, jusqu'au moment donné où tout finit... ensemble, avec force et d'une manière, pour ainsi dire, inattendue.

Muffat, violoniste de renom lui aussi, donnait également des instructions sur la façon rigoureuse d'interpréter les retards:

Au début des sonates et des fugues et dans les Graves émouvants intercalés, il est important de respecter la manière italienne. Dans les retards, la note tenue, la note qui donne le son discordant dans une autre voix, et la note qui résout la discordance indiquée plus haut (ceux qui ont acquis de l'expérience dans l'art musical comprendront facilement) doivent toujours se jouer avec le même ton plein, en levant l'archet (en italien: *staccato*); mieux vaut les détacher que les prolonger timidement, ce qui les affaiblirait.

Dans la douzième et dernière sonate du troisième livre de trios, Corelli abandonne la forme classique de la *sonata da chiesa* en quatre mouvements des onze autres sonates. Après seulement deux mesures du *Grave* d'ouverture, les violons se précipitent pour interpréter des chapelets de doubles croches en figures d'arpèges, au-dessus de la pédale de

basse harmoniquement statique. En utilisant cette technique, Corelli a pris pour modèle les œuvres du début du dix-septième siècle, celles des virtuoses du violon, Cima et Marini. Le second violon de Corelli suit le premier, lui fait parfois écho deux mesures plus loin, et parfois le suit de si près qu'il pourrait presque lui marcher sur les talons. Finalement, le violoncelle attaque à son tour les doubles croches affairées. (Ce détail n'aurait jamais pu avoir le même effet avant les années 1660, c'est-à-dire avant l'invention italienne des cordes de boyau enroulées d'argent – invention qui plaça définitivement l'instrument au catalogue musical.)

L'Op. 3, 1689, de Corelli est dédié au duc François II de Modène. À cette époque, le musicien était toujours au service du cardinal Benedetto Pamphili (le dédicataire de ses trios, Op. 2) qui entretenait des relations suivies avec la famille d'Este, régnant alors sur Modène. L'année suivante, Pamphili quitta Rome pour Bologne, ce qui permit à un mécène rival, le cardinal Pietro Ottoboni, de s'assurer immédiatement les services du plus grand violoniste de Rome.

Par un geste de népotisme éhonté, Ottoboni (1667–1740) avait été fait Chancelier papal en 1689 par son grand oncle et mentor le pape Alexandre VIII (et ce

poste lui donnait une grande puissance). Le diplomate français de Brosse disait de lui qu'il était: "sans cœur, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien"; mais de Blainville voyait en "Son Éminence [une personne] qui avait à son service rémunéré les meilleurs musiciens et exécutants de Rome et, parmi d'autres, le célèbre Arcangelo Corelli". Corelli devint donc le *maestro di concerto* et l'ami estimé d'Ottoboni. Il partit vivre au Palazzo della Cancelleria – la résidence du cardinal chancelier – où il "mettait de l'ordre" aux réunions musicales des Accademie Poetico-Musicali "qui se tenaient au palais de son Éminence tous les lundis après-midi". En 1694, Corelli dédiait le quatrième livre de ses trios à son protecteur.

Hawkins parlait du livre en ces termes: le quatrième opus... est l'égal des deux précédents (le premier n'étant qu'un essai vers la perfection, à laquelle il arrivera plus tard). La seconde et la onzième sonates engendrent la mélancolie; apaisantes, elles sont cependant d'un genre extrêmement pathétique. La troisième, la sixième et la dixième sont gaies et animées, à un très haut degré; elle ne provoquent pas le rire, mais, sans aller jusque-là, elles inspirent la joie, l'allégresse et la bonne humeur.

Les mouvements en forme de danse de l'Op. 4 sont d'une texture souvent plus simple que celle des mouvements, largement contrapuntiques, de l'Op. 3. C'est pourquoi le second violon, moins indépendant, joue davantage un rôle d'appui, et les lignes à l'intensité d'expression hardie sont conficées dans leur majorité au *violino primo*.

Hawkins rendait hommage à la richesse de jeu du *maestro*:

Dans son interprétation, il faisait preuve d'un style expert, élégant, pathétique, et d'un ton ferme et uni: M. Geminiani qui le connaît bien et qui l'a étudié le comparait à celui d'une trompette douce.

© Lucy Robinson

Traduction: Paulette Hutchinson

Quelques détails techniques sur les morceaux enregistrés ici

Les parties séparées des Op. 1 et 3 de Corelli s'intitulent: "violino primo", "violino secondo", "violone o archileuto" et "basso per l'organo". On voit très bien ce que le compositeur voulait dire au sujet des deux premières, mais la suivante laisse perplexe: "violone o archileuto". "Violone" est un terme ambigu de l'italien du dix-septième siècle; on peut assumer, considérant les tons

utilisés et la dextérité parfois requise de cette partie, que l'instrument était un violoncelle (autrement dit "un petit violone") accordé en ut. "Archileuto" peut signifier tout instrument à cordes pincées avec de longues cordes graves supplémentaires. Dans cet enregistrement, pour des raisons d'équilibre et de tonalité, nous avons utilisé un théorbe. Il est important de noter que le théorbe sert d'*alternative* au violone, et non de supplément à l'orgue continuo. De fait, la troisième partie, en dessous, est écrite avec les mêmes figures que la partie de l'orgue et la plupart du temps les deux parties sont identiques. Lorsque l'écriture de la troisième partie devient plus thématique ou plus agile, l'orgue étant moins distinct dans les notes jouées rapidement, il occupe alors un rôle de basse plus simple.

En Angleterre, cependant, comme les styles de jeu différaient, les pages du titre des Op. 1 et 3, éditions Walsh, indiquaient les préférences anglaises: "XII SONATES en trois parties pour deux VIOLONS et une BASSE, avec une BASSE Continue pour ORGUE, CLAVECIN ou ArchiLUTH". Ainsi, pour la Sonate en ut majeur, op. 1 no 7, la Sonate en ut majeur, op. 3 no 8 et la Sonate en sol mineur, op. 3 no 11 avons-nous utilisé

l'archiluth au lieu de l'orgue, le violoncelle interprétant la ligne médiane.

La partie d'orgue continuo paraît assez simple à interpréter, mais il a été impossible de trouver, à ce moment-là en Grande-Bretagne, un véritable orgue italien de musique de chambre possédant un principal de 8 pieds. Il a fallu rechercher un compromis; et nous avons choisi un instrument standard extrêmement adaptable. Pour les Op. 2 et 4 les parties les plus graves sont réunies en une partie unique "violone e cembalo", et leur manière est identique à ce qui est devenu la norme au dix-huitième siècle.

Nous ne sommes pas sûrs du diapason de la musique de chambre, en une période et en un lieu quelconque, mais les documents d'époque qui ont survécu semblent indiquer un ton très bas dans le sud de l'Italie, et un ton plus élevé en remontant vers le nord, le ton le plus haut étant à Venise. Par conséquent, une tonalité de $la^3 = 392$ Hz, soit un ton entier au-dessous du la du diapason moderne, nous a paru appropriée pour restituer le monde sonore sensuel et luxuriant de la musique de Corelli.

© Richard Boothby

Traduction: Paulette Hutchinson

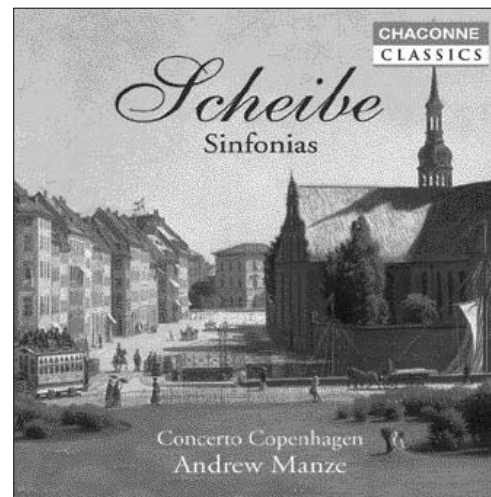
Jakob Lindberg est né à Djursholm en Suède. Ce sont les Beatles qui lui donnèrent le goût de la musique. Il se mit à la guitare et s'intéressa rapidement au répertoire classique. Dès l'âge de quatorze ans il travailla avec Jörgen Rörby, puis étudia à l'Université de Stockholm et au Royal College of Music. Interprète prolifique de la musique baroque et de la Renaissance, il a fait de nombreux enregistrements de musique pour luth dont l'intégrale de la musique pour luth de Dowland, Bach et Vivaldi. Spécialiste de théorbe et d'archiluth, il a tenu la basse continue pour de nombreux ensembles comme l'English Concert, le Taverner Choir et l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Il a donné des récitals en Europe, en Russie, en Australie, au Japon, au Mexique, au Canada et aux États-Unis et enseigne depuis 1979 au Royal College of Music.

Fondé en 1983, le **Purcell Quartet** s'est imposé comme un ensemble de musique baroque des plus remarquables. Il s'est produit dans le monde entier, notamment en Amérique du Nord et du Sud, dans tous les pays d'Europe, et régulièrement au Japon pendant plus de dix ans où il a effectué de nombreuses tournées interprétant des opéras entièrement mis en scène tels que *Dido and*

Aeneas de Purcell et *L'incoronazione di Poppea* et *L'Orfeo* de Monteverdi. Le Purcell Quartet a joué dans la plupart des grands festivals de Grande-Bretagne. Il a réalisé de nombreux enregistrements pour la BBC, et fait des tournées avec l'Early Music Network. En 2000, il a présenté plusieurs programmes consacrés à la musique de J.S. Bach: cantates de jeunesse au Spitalfields Festival, messes luthériennes à Budapest, concertos pour

clavier à Salzbourg et, le jour anniversaire de la mort de Bach, un concert de cantates funèbres au Wigmore Hall de Londres. Le Purcell Quartet a enregistré un très vaste répertoire en exclusivité pour Chandos, notamment des œuvres de Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Haendel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin et Biber. Ces enregistrements lui ont valu les louanges enthousiastes de la critique et du public.

Also available



Scheibe
Sinfonias
CHAN 0696

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Martin Compton

Sound engineers Richard Lee (Op. 4), Antony Howell (other works)

Editor Martin Compton

Recording venues St Michael's Church, Highgate, London: 22 & 23 January and 14 & 15 May 1990 (Op. 1); St Bartholomew's Church, Orford, Suffolk: 26–28 July 1990 (Op. 2); St Michael's Church, Highgate, London: 6–9 November 1990 (Op. 3); Snape Maltings Concert Hall, Suffolk: 29–31 January 1992 (Op. 4)

Front cover *Natura morta con strumenti a corda* (Still Life with Stringed Instruments, c. 1650) by Evaristo Baschenis

Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

© 1991, 1992 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2003 Chandos Records Ltd

© 2003 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU



Jakob Lindberg

CORELLI: SONATAS FOR STRINGS

CHANDOS

digitally
remastered
24 bit
96 kHz

CHACONNE CLASSICS

4-disc set **CHAN 0692(4)**

Arcangelo Corelli (1653–1713)

Sonatas for Strings

COMPACT DISC ONE

Sonate [da chiesa] a tre, Op. 1 TT 64:41

COMPACT DISC TWO

Sonate da camera a tre, Op. 2 TT 66:50

COMPACT DISC THREE

Sonate [da chiesa] a tre, Op. 3 TT 71:07

COMPACT DISC FOUR

Sonate [da camera] a tre, Op. 4 TT 73:39

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh violin

Elizabeth Wallfisch violin (Opp. 1, 2 and 3)

Catherine Weiss violin (Op. 4)

Richard Boothby cello

Robert Woolley organs (Opp. 1 and 3) and
harpsichords (Opp. 2 and 4)
with

Jakob Lindberg theorbo and archlute

DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 1991, 1992 Chandos Records Ltd
Digital remastering © 2003 Chandos Records Ltd
© 2003 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

LINDBERG/THE PURCELL QUARTET

CHAN 0692(4)