

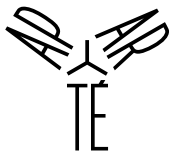
CORELLI

CONCERTI GROSSI

SINFONIA SANTA BEATRICE D'ESTE

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

GOTTFRIED VON DER GOLTZ



Freiburger Barockorchester

Enregistré par Little Tribeca à l'Ensemblehaus Freiburg (Allemagne) les 21, 24 et 25 novembre 2017

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée et Clément Rousset

Montage, mixage et mastering : Clément Rousset

Traductions : Laurent Cantagrel, Mary Pardoe

Photos © Stefan Lippert (p. 10) ; Annelies van der Vegt (p. 11-13)

Design © 440.media

AP190 Little Tribeca ® © 2018 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Santa Beatrice d'Este.

Sinfonia in D minor, WoO 1

- | | |
|----------------|------|
| 1. Grave | 2'09 |
| 2. Allegro | 1'29 |
| 3. Adagio | 0'44 |
| 4. Largo assai | 2'49 |
| 5. Vivace | 1'54 |

Concerto grosso in D major, op.6 no.1

- | | |
|------------------------------|------|
| 6. Largo - Allegro | 3'12 |
| 7. Largo | 1'20 |
| 8. Allegro - Largo - Allegro | 4'15 |
| 9. Allegro | 3'52 |

Concerto grosso in F major, op.6 no.2

- | | |
|--|------|
| 10. Vivace - Allegro - Adagio - Vivace | |
| Allegro - Largo andante | 3'58 |
| 11. Allegro | 1'45 |
| 12. Grave - Andante largo | 1'38 |
| 13. Allegro | 2'07 |

Concerto grosso in C minor, op.6 no.3

- | | |
|----------------------|------|
| 14. Largo | 2'33 |
| 15. Allegro - Adagio | 2'06 |
| 16. Grave | 1'49 |
| 17. Vivace | 2'13 |
| 18. Allegro | 2'19 |

Concerto grosso in D major, op.6 no.4

- | | |
|----------------------|------|
| 19. Adagio - Allegro | 3'26 |
| 20. Adagio | 1'48 |
| 21. Vivace | 1'01 |
| 22. Allegro | 3'03 |

Concerto grosso in B-flat major, op.6 no.5

- | | |
|----------------------|------|
| 23. Adagio - Allegro | 3'19 |
| 24. Adagio | 1'46 |
| 25. Allegro - Adagio | 2'01 |
| 26. Largo - Allegro | 2'49 |

Concerto grosso in D major, op.6 no.7

- | | |
|-------------------------------|------|
| 27. Vivace - Allegro - Adagio | |
| Allegro | 4'16 |
| 28. Andante largo | 2'32 |
| 29. Allegro | 1'11 |
| 30. Vivace | 1'07 |

Freiburger Barockorchester

Concertino

Gottfried von der Goltz, Petra Mülleians violin

Guido Larisch cello

violin 1 Gottfried von der Goltz
Beatrix Hülsemann
Mechthild Karkow
Jörn-Sebastian Kuhlmann
Brigitte Täubl
Annelies van der Vegt

violin 2 Petra Mülleians
Daniela Helm
Christa Kittel
Kathrin Tröger
Lotta Suvanto
Tokio Takeuchi

viola Werner Saller
Christian Goosses
Annette Schmidt
Lothar Haass

cello Guido Larisch
Stefan Mühleisen

double bass Dane Roberts
James Munro
Miriam Shalinsky

oboe Ann-Kathrin Brüggemann
Philipp Wagner

bassoon Eyal Streett

trumpet Jaroslav Roucek
Hannes Rux

trombone Catherine Motuz
Bastian Greschek

lute Thomas Boysen
Andreas Arend

harp Johanna Seitz

harpsichord, Torsten Johann
organ

Arcangelo Corelli:

Pionier barocker Orchestermusik

Mit Corelli ist eine ganz außerordentliche Entwicklung in der Musikgeschichte verbunden. Dass er ausschließlich Instrumentalmusik komponiert hat, mag heute nicht ungewöhnlich erscheinen. Doch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu einem Zeitpunkt, als der Vokalmusik Priorität eingeräumt wurde, war dies aber einzigartig. In der langen Musikgeschichte Europas war gesungene Musik dazu da, poetische oder religiöse Texte zu vermitteln, und daher in Riten und meist feierliche Anlässe eingebunden. Natürlich gab es auch immer Instrumentalmusik zur Unterhaltung, aber darüber wissen wir leider wenig, weil diese selten aufgeschrieben und daher nicht konserviert wurde.

Im 17. Jahrhunderts begannen einige Komponisten damit, der Entwicklung einer rein instrumentalen Musiksprache ebenso viel oder im Falle Corellis sogar mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Ein Strang dieser Entwicklung war in Frankreich angesiedelt, der andere in Italien:

also in den beiden 17. Jahrhundert die führenden europäischen Musiknationen.

In Frankreich erlangte der Tanz große Prominenz: Ganz Frankreich (und mit ihm die gesamte europäische Welt) blickte damals nach Versailles, wo der französische König den Stil des Regierens und damit auch alle Fragen des Geschmacks vorgab. Und spätestens mit Ludwig XIV. gehörte das Tanzen und die instrumentale Tanzmusik zum Alltag am Hof, wie die Staatsgeschäfte. Jean-Baptiste Lully und andere Komponisten schrieben mit ihrer Musik den „Soundtrack“ von Versailles, wozu in vorderster Linie die Tanzmusik gehörte: Suiten aus Ouvertüren, Menuetten, Gavotten, Allemanden, Courantes, Bourées etc. – und natürlich auch ein entsprechendes Orchester, das professionell und organisiert genug war, den hohen Anforderungen zu entsprechen. Frankreichs Beitrag in der historischen Entwicklung des Orchesters kann dabei gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Auf der anderen Seite – jenseits der Alpen – stand Italien Pate in der Entwicklung. Dort hatte zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Idee Fuß gefasst, die die Musikgeschichte bis heute verändern und prägen sollte: Das Konzertieren. Damit war nicht von vorneherein eine instrumentale Musikform gemeint. Das Konzertieren ereignete sich zunächst in der Vokalmusik z.B. bei Komponisten wie Monteverdi, wo das vielstimmige Geflecht des Renaissance-Gesangs durch den Gesang von wenigen Einzelstimmen über einem Bassfundament ersetzt wurde. Die Sänger und Instrumentalisten begegneten sich nicht mehr innerhalb einer Musikgruppe, sondern als Angehörige verschiedener mit- und gegeneinander agierender Gruppen. Das Prinzip des Konzerts konnte ohne Bedeutungsverlust vom vokalen auf das rein instrumentale Musizieren übertragen werden. Das Konzert hielt sozusagen die geeignete Matrix bereit, ein kommunikatives musikalisches Handeln ohne Bezug zu einem sprachlichen, literarischen Text, zu installieren. Es war zugleich auch die Geburtsstunde der Virtuosität, denn ohne Rücksicht auf Syntax und Verständlichkeit eines Textes, ohne die Rücksicht auf potenzielle Mitsänger, die dieselbe Stimme zu singen haben, kann sich ein Concertist oder Solist in aufregenden und

gewagten Läufen, Verzierungen und Sprüngen ergehen. Der Aufwertung der Instrumentalmusik zum gleichberechtigten musikalischen Genre neben der Vokalmusik stand deshalb nun nichts mehr im Wege. Und genau dies ereignete sich mit dem und durch das Schaffen Arcangelos Corellis.

Corelli wurde 1653 in Fusignano an der Adriaküste in Nähe von Ravenna geboren. Seine frühe Musikausbildung geschah im Rahmen der kirchlichen Ausbildungsstätten. Als jungen Mann führt es ihn nach Bologna und schließlich spätestens 1675 also mit knapp über 20 nach Rom, wo er den Rest seines Lebens abgesehen von kürzeren Aufenthalten z.B. in Neapel verbrachte – immerhin noch 38 Jahre. Und in Rom legte er eine beachtliche Karriere hin. Zunächst wurde er nicht als Komponist, sondern als Geiger bekannt. Er spielte bei allen möglichen feierlichen Anlässen, bei Messen und bei den in Rom so beliebten und verbreiteten Oratorien. So wird verständlich, dass er in der Folgezeit auch als Komponist ausschließlich Musik für Violine und andere Streicher geschrieben hat. Und dadurch (als Musiker und auch als Geigenlehrer) gelangte er in die Kreise des römischen Adels und Klerus, zu den tonangebenden Familien der

Chigi, der Pamphili, der Ottoboni und sogar zu der ehemaligen schwedischen Königin Christina, die sich in Rom niedergelassen hatte. Alle diese Mitglieder der römischen Elite waren auch bedeutende Mäzene und Förderer der Künste. Sie gaben Corelli finanzielle und diplomatische Rückendeckung und ermöglichten es ihm, sich auf das Komponieren und Publizieren seiner Musik zu konzentrieren.

Das Gesamtoeuvre von Corelli mit Opuszahl umfasst nur 6 Nummern. Hinter jeder dieser Opuszahlen verbergen sich 12 Werke, ausschließlich Sonaten oder Konzerte, also summa summarum: $6 \times 12 = 72$ Stücke. Das ist sehr überschaubar, vor allem wenn man bedenkt, dass die Sonaten und Konzerte zwischen 5 und 10 Minuten dauern, also im Schnitt ca. 7 ½. Woran liegt das? War Corelli im Vergleich zu Vivaldi mit seinen mehreren Hundert Konzerten oder Bach, der ja allein über 200 Kantaten schrieb, ein fauler Komponist? Ganz im Gegenteil: Corelli arbeitete sehr hart an seinen Stück, doch leitete ihn dabei nicht der Wille zu langen oder vielen Musikstücken, sondern ein extremer Perfektionismus, der mehr ausscheidet als hineinnimmt. Das betrifft die Auswahl derjenigen Stücke, die in eine Opusnummer integriert

werden, ebenso wie die Revision des Tonsatzes: Corelli beschrieb dieses Vorgehen, wenn er es als Schwäche deklarierte in einem Brief:

„ich bin mir meiner eigenen Schwäche bewusst und da ich bis jetzt die Erfahrung gemacht habe, daß nach vielen langwierigen Korrekturen ich kaum den Mut habe, der Öffentlichkeit die wenigen Werke zu zeigen, die ich in Druck gegeben habe“ – Corelli spricht weiter darüber, dass es ihn schmerzt, wenn er dazu gezwungen sei, seine Unvollkommenheit öffentlich preiszugeben.

Hier schwingt auch sicherlich einiges an Koketterie mit, denn wie man hören kann und auch wie die Nachwelt es aufnahm, bezeugt Corellis op. 6 nichts weniger als seine Unvollkommenheit, im Gegenteil können diese Stücke als muster-gültige Vorbilder der damals noch jungen Gattung Concerto grosso gelten. Doch was für eine Gattung war das eigentlich?

Corelli hat in op. 1 bis 6 überhaupt nur drei Gattungen bedient: Die Triosonate (op. 1-4), die Violinsolosonate (op. 5) und das Concerto grosso (op. 6). Während op. 1-5 sukzessive zwischen 1681 und 1700 entstanden und erschienen, stellt Opus 6 eine Sammlung dar, die Corelli rückblickend am Ende seines

Lebens kompiliert und redigiert hat. Hier zieht Corelli also die Summa seines reichen Konzertschaffens. Erschienen ist sie dann 1714 im Jahr nach Corellis Tod. Im Allgemeinen werden die Sonaten – und nachfolgend auch die Concerti, die sich an den grundsätzlichen Strukturen den Sonaten orientieren – unterschieden in zwei verschiedene Kompositions- oder Satztypen: die Sonata da Chiesa- (Kirchensonate) und die Sonata da camera (Kammersonate). Das suggeriert, dass hier zwei unterschiedliche Aufführungsfunktionen zugrunde liegen: nämlich die für die Kirche und die für das weltliche Kammermusizieren mit jeweils unterschiedlicher Formenwelt. Die Forschung ist sich heute aber einig, dass diese einfache Unterscheidung bei Corelli nicht pauschal zutrifft. Der Witz – so könnte man sagen – liegt bei Corelli gerade daran, dass er die beiden Sphären interagieren lässt.

Konkret bedeutet das, dass sich der französische Tanzsuite-Charakter der Da camera-Form mit dem italienischen Da chiesa-Modell, das die Ausdrucks- oder Affektcharaktere von Largo, Allegro, Adagio, Grave und Vivace präsentiert und dabei zahlreiche Fugato-Passagen zeitigt, an vielen Stellen durchmischen.

Bezogen auf Opus 6 bedeutet dies Folgendes: Die Sammlung ist grundsätzlich in 8 Da chiesa-Concerti (1-8) und 4 Da camera-Concerti (9-12) geteilt. Der Blick auf die CD-Auswahl verrät also bereits, dass wir uns auf die Da chiesa-Concerti konzentrieren. Und auch, wenn in der Satzfolge keine Namen wie Allemande, Menuett oder Gigue lesen, also die Namen von Tanzsuite-Sätzen, sind solche Tanzsätze dennoch zu identifizieren: Konzert Nr. 2 etwa setzt eine Gavotte (schneller Tanzsatz) an die Stelle des zu erwartenden Fugatos, Konzert Nr. 3 endet mit Allemande und Gigue. Für das in der Reihe fehlende Konzert Nr. 6 übernahm Corelli eine andere seiner Komposition, nämlich Teile einer Sinfonia, die er für die Aufführung eines Oratoriums eines Kollegen in Rom komponiert hat, das den Titel *Santa Beatrice d'Este* trug. Die gesamte Sinfonia leitet die CD ein.

Was viele Hörer an Corellis Musik fasziniert sind die Ausgewogenheit in der Anordnung der Sätze, die Balance, mit der er Melodien und harmonische Prozesse gestaltet, die Präzision der Detailgestaltung, das Gleichgewicht, mit dem er rationale Kontrolle und ausdrucksvolle musikalische Inhalte verbindet und schließlich auch die Farbigkeit, die er zu erzeugen weiß mit

einem Orchesterapparat, der nur einer Instrumentenfamilie angehört – den Streichern. Denn gerade in Corellis Concerti geht es nicht so sehr darum, wie in den Sonaten, hochfiligrane und reich verzierte Gebilde zu erschaffen, sondern mit etwas breiteren Strich Klänge und Klangfarben auf einer Palette zu mischen, die vielgestaltig und „bunt“ sind. Er hat den Concerto-typischen Gegensatz von Sologruppe (Concertino genannt), hier zwei Violinen und ein Cello, und Tutti-Gruppe (Concerto *grosso* genannt) in allen erdenklichen Kombinationen genutzt, um eben diese Vielfalt zu erreichen. Es geht, etwas vereinfacht gesagt, bei diesen Stücken in erster Linie um den Klang eines großen Orchesters (Concerto *grosso*), und nur in zweiter Linie um die Struktur.

Dies wird auf dieser CD noch dadurch unterstrichen, dass das FBO viele Klänge dem Streicherapparat hinzufügt: ein großes Continuo aus Laute, Harfe, Cembalo und Orgel und vor allem auch Bläser Oboen, Fagott, Posaunen und Trompeten. Das ist historische Aufführungspraxis insofern, als es Dokumente – Listen von Musikern, die an Aufführungen beteiligt waren – gibt, die bezeugen, dass Corelli dies bei verschiedenen Gelegenheiten selbst so gemacht hat.

Stimmen von diesen Instrumenten sind leider nicht erhalten, sodass dem Leiter Gottfried von der Goltz oblag, diese Stimmen zu rekonstruieren. Dabei halfen tonartliche Gegebenheiten wie etwa die Naturtrompetentonart D-Dur oder typische Spielfiguren wie Fanfaren.

Gregor Herzfeld







barockorchester.de

Arcangelo Corelli, pionnier de la musique orchestrale baroque

Le nom de Corelli est associé à un développement tout à fait extraordinaire dans l'histoire de la musique. On peut aujourd'hui ne rien trouver d'exceptionnel au fait qu'il n'ait composé que de la musique instrumentale, mais dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, à une époque où l'on accordait la priorité à la musique vocale, c'était un cas unique en son genre. Dans la longue histoire de la musique européenne, la musique chantée a généralement servi de support à des textes poétiques ou religieux. De ce fait, elle était intégrée à des rites et des occasions solennelles en tous genres. Bien sûr, il y a toujours eu aussi de la musique instrumentale à des fins de divertissement, mais nous ne savons malheureusement que peu de choses à son sujet, parce qu'elle était rarement notée et ne nous a donc pas été transmise.

Au XVII^e siècle, quelques compositeurs commencèrent à consacrer autant, voire, dans le cas de Corelli, plus d'attention au développement d'un langage musical purement instrumental. Une

branche de cette évolution était située en France, l'autre en Italie – dans les deux principaux pays musicaux européens de l'époque.

En France, la danse joua un rôle de premier plan : tout le pays (et avec lui, l'Europe entière) avait les yeux tournés vers Versailles, où le roi de France donnait le ton pour le style du gouvernement et pour toutes les questions du goût. Avec Louis XIV au plus tard, la danse et la musique instrumentale de danse devinrent partie intégrante de la vie de cour, au même titre que les affaires d'État. Les œuvres de Jean-Baptiste Lully et d'autres compositeurs constituèrent la « bande-son » de Versailles, comprenant en premier lieu de la musique de danse : des suites composées d'ouvertures, menuets, gavottes, allemandes, courantes, bourrées, etc. – avec, bien sûr, un orchestre à la hauteur, organisé de façon suffisamment professionnelle pour répondre à ce niveau d'exigence élevé. L'apport de la France au développement historique de l'orchestre ne saurait être surestimé.

Au-delà des Alpes, l'Italie montrait la voie. Au début du XVII^e siècle s'y était imposé une idée qui allait modifier et influencer toute l'histoire de la musique jusqu'à nos jours : le style concertant. Il ne s'agit pas d'emblée d'une forme musicale instrumentale : le principe concertant apparut d'abord dans la musique vocale, chez des compositeurs comme Monteverdi, chez qui le tissu polyphonique chanté de la Renaissance fit place au chant de quelques voix solistes soutenues par une basse. Chanteurs et instrumentistes ne se rencontraient plus au sein d'un unique ensemble, mais comme membres de plusieurs ensembles différents, jouant l'un avec l'autre et l'un contre l'autre. Le principe du concerto put être transféré de la musique vocale à la musique purement instrumentale sans rien perdre de sa signification. Le concerto fournissait, pour ainsi dire, une matrice appropriée pour mettre en place une forme de communication musicale ne s'appuyant pas sur un texte parlé littéraire. Il marqua aussi la naissance de la virtuosité, car un musicien concertant ou un soliste est libre de s'adonner à des traits audacieux et grisants ou de multiplier les ornements et les sauts d'intervalles sans être obligé de tenir compte de la syntaxe et de l'intelligibilité d'un texte ni d'autres chanteurs éventuels devant chanter la même partie. Plus

rien ne s'opposait donc à ce que l'on valorise la musique instrumentale comme genre musical sur un pied d'égalité avec la musique vocale. C'est précisément ce qui se produisit avec l'œuvre d'Arcangelo Corelli et grâce à elle.

Corelli est né en 1653 à Fusignano, sur la côte de l'Adriatique, non loin de Ravenne. Son premier apprentissage musical se déroula dans le cadre des institutions d'enseignement de l'Église. Jeune homme, il partit pour Bologne puis, au plus tard en 1675, âgé d'à peine plus de vingt ans, pour Rome, où, à l'exception de courts séjours, notamment à Naples, il passera le reste de sa vie – soit pas moins de trente-huit ans. Et il y fit une carrière remarquable. Il se rendit d'abord célèbre non comme compositeur, mais comme violoniste, jouant lors de toutes les occasions solennelles imaginables, lors de messes et d'oratorios, un genre alors très apprécié et très répandu à Rome. On comprend ainsi qu'il ait composé par la suite exclusivement de la musique pour violon et autres instruments à cordes. De ce fait, comme musicien et professeur de violon, il eut accès aux milieux de la noblesse romaine et du clergé, fréquenta les familles qui tenaient le haut du pavé comme les Chigi, les Pamphili ou les Ottoboni, voire l'ancienne reine Christine de

Suède, qui était venue s'installer à Rome. Tous ces membres de l'élite romaine étaient aussi d'importants mécènes et protecteurs des arts. Ils apportèrent à Corelli des soutiens financiers et diplomatiques, lui permettant de se concentrer sur la composition et l'édition de sa musique.

L'œuvre complet de Corelli ne compte que six numéros d'opus, comprenant chacun douze œuvres, uniquement des sonates et des concertos – soit un total de soixante-douze œuvres. Ce n'est pas considérable, surtout si l'on tient compte du fait que ses sonates et concertos ont des durées comprises entre cinq et dix minutes, soit en moyenne sept minutes et demie. À quoi cela est-il dû ? Comparé à Vivaldi, auteur de plusieurs centaines de concertos, ou à Bach, dont les seules cantates sont plus de deux cents, Corelli était-il un compositeur paresseux ? Au contraire : Corelli travaillait très intensément ses compositions, mais il n'était pas guidé par un désir de produire des œuvres longues ou nombreuses, plutôt par un extrême perfectionnisme qui le poussait à rejeter plus de choses

qu'il n'en conservait. Cela vaut aussi bien pour le choix des pièces intégrées dans ses œuvres publiées que pour leur révision. Corelli décrit ce phénomène dans une lettre où il reconnaît sa « propre faiblesse » : « ayant fait jusqu'à présent l'expérience qu'après de nombreuses et longues corrections, j'avais à peine le courage d'exposer au public les rares œuvres que j'ai fait imprimer », ajoutant qu'il devait faire effort pour s'exposer « au risque de dévoiler ses propres imperfections¹ ».

Il y a certainement ici un peu de coquetterie, car, comme on peut l'entendre et comme la postérité les accueillit également, les concertos de l'opus 6 de Corelli ne trahissent rien moins que de l'imperfection – bien au contraire, ces pièces peuvent être considérées comme de parfaits modèles du genre encore jeune du *concerto grosso*. De quel genre s'agissait-il ?

Dans ses œuvres des opus 1 à 6, Corelli n'a composé que pour trois genres : la sonate en trio (opus 1 à 4), la sonate pour violon (opus 5)

1. Lettre du 26 mai 1708 à Jean-Guillaume, prince électeur du Palatinat : « conoscendo io la propria debolezza, ed avendo sin'ora sperimentato, che doppo molte, e lunghe correzzioni appena avevo la sicurezza di esporre al pubblico le poche opere da me mandate alle stampe [...] mi espongo [...] al rischio di scoprire le mie imperfezioni ».

et le concerto grosso (opus 6). Les opus 1 à 5 ont été écrits et sont parus entre 1681 et 1700, tandis que l'opus 6 est un recueil que Corelli a rassemblé et écrit à la fin de sa vie : il y fait le bilan de sa riche expérience de compositeur de concertos. Le recueil parut en 1714, l'année qui suivit la mort de Corelli. D'une manière générale, on distingue les sonates – et, à leur suite, les concertos aussi, qui s'inspirent des structures fondamentales des sonates – en deux types différents de composition ou de mouvement : la *sonata da chiesa* (sonate d'église) et la *sonata da camera* (sonate de chambre). On peut conclure de ces noms que cette distinction renvoie à deux fonctions d'exécutions différentes : l'une pour l'Église et l'autre pour la pratique musicale profane de chambre, correspondant à des univers formels différents. Les musicologues sont toutefois aujourd'hui d'accord pour dire que cette distinction simple n'est guère pertinente de manière générale pour la musique de Corelli. L'intérêt chez lui, pourrait-on dire, est justement que les deux sphères s'interpénètrent.

Concrètement, cela signifie que le caractère de la forme *da camera*, suite française de danses, se mêle en bien des endroits au caractère italien du modèle *da chiesa*, qui se présente avec des

types expressifs ou d'affects prenant la forme des mouvements *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Grave* et *Vivace*, et comprenant de nombreux passages en *fugato*.

En ce qui concerne l'opus 6, cela se traduit de la manière suivante : le recueil est fondamentalement divisé en huit concertos *da chiesa* (1 à 8) et quatre concertos *da camera* (9 à 12). La sélection que présente cet enregistrement montre que nous avons choisi de nous concentrer sur les concertos *da chiesa*. Et même si, dans la succession des mouvements, on ne relève pas de noms comme allemande, menuet ou gigue, caractérisant les mouvements des suites de danses, on peut néanmoins reconnaître ces caractères de danse : le concerto n° 2 par exemple commence par une gavotte (une danse rapide) au lieu du *fugato* que l'on aurait attendu, le concerto n° 3 se termine par une allemande et une gigue. Pour le concerto n° 6, qui manque dans notre série, Corelli se servit d'une autre de ses œuvres, reprenant quelques parties d'une Sinfonia qu'il avait composée pour l'exécution de l'oratorio d'un collègue à Rome, intitulé Santa Beatrice d'Este. Cette Sinfonia est enregistrée dans son intégralité en ouverture de ce disque.

Les caractères qui fascinent bien des auditeurs dans la musique de Corelli sont l'équilibre dans la succession des mouvements, la juste proportion selon laquelle il modèle les mélodies et les processus harmoniques, la précision dans la mise en forme des détails, la balance entre le contrôle rationnel et les contenus musicaux expressifs et enfin la couleur qu'il sait produire avec un ensemble orchestral qui n'est composé que d'une unique famille d'instruments – les cordes. Car dans les concertos de Corelli, il ne s'agit pas tant, comme dans ses sonates, de créer des figures finement ciselées et richement ornées, mais de mélanger sur sa palette, d'un trait un peu plus large, des sonorités et des couleurs sonores variées et protéiformes. Il utilise les contrastes, typiques des concertos, entre le groupe d'instruments solistes (appelé *concertino*), ici deux violons et un violoncelle, et le groupe du *tutti* (dit *concerto grosso*) dans toutes les combinaisons imaginables pour atteindre précisément cette diversité. Pour le dire de façon un peu simplifiée, ce qui importe, dans ces œuvres, c'est en premier lieu la sonorité d'un grand orchestre (*concerto grosso*), et seulement en second lieu la structure.

Ce fait est encore davantage mis en valeur sur ce disque par le fait que le Freiburger

Barockorchester a ajouté plusieurs sonorités à l'ensemble des cordes : un important continuo, composé de luth, harpe, clavecin et orgue, et surtout des instruments à vent, hautbois, bassons, trombones et trompettes. Ce qui est conforme à une pratique historique dans la mesure où l'on a des documents – des listes de musiciens ayant participé à des exécutions – qui prouvent que Corelli lui-même a procédé ainsi en diverses occasions. On n'a malheureusement pas conservé de parties pour ces instruments, si bien que le chef d'orchestre, Gottfried von der Goltz, a été obligé de les reconstituer. Ce faisant, il s'est appuyé sur des indices concernant les tonalités, comme la tonalité de *ré* majeur, qui est celle des trompettes naturelles, ou des figures de jeu typiques, comme des fanfares.

Gregor Herzfeld

Traduction : Laurent Cantagrel

Arcangelo Corelli, pioneer of Baroque orchestral music

Corelli was the first composer to derive his fame exclusively from instrumental music. That may not seem unusual to us today, but in the second half of the seventeenth century, when priority was given to vocal music, it was nonetheless unique. In the long history of European music, music that was sung generally served as a vehicle for poetic or religious texts; it was therefore part and parcel of rites and ceremonial occasions of all kinds. Of course, instrumental music existed at that time for entertainment, but unfortunately we know very little about it, since, rarely written down, it has not survived.

In the seventeenth century, a few composers began to pay as much attention – or more, in Corelli's case – to the development of a purely instrumental musical language. It evolved separately in two countries, France and Italy, then the two most influential countries in Europe, where music was concerned.

In France, the dance played a leading role: the whole country – and indeed the whole of Europe – looked towards Versailles, where the French monarch epitomised the ideal of kingship and set the standard for all matters of taste. By the time of Louis XIV, dancing and instrumental dance music were as much a part of everyday court life as the running of State affairs. Jean-Baptiste Lully and other composers provided the music that accompanied daily life at Versailles, with dance music to the fore – suites with a framework of Allemande, Courante, Sarabande and Gigue, with frequent interpolations of Minuet, Gavotte, Passepied, Bourrée, and so on – and naturally there was also a first-rate orchestra, sufficiently professional and well organised to be able to meet the high levels of quality required. France's contribution to the historical development of the orchestra cannot be overrated.

Meanwhile, in Italy in the early seventeenth century, an idea gained a foothold – one that

was to influence musical history right up to the present day: *concertato* style (“in the manner of a concerto”). It was applied first of all to Italian vocal music, as in works by composers such as Monteverdi, where the polyphonic vocal texture of the Renaissance gave way to singing by a few individual voices over a bass foundation. Singers and instrumentalists no longer came together in the same ensemble, but in several different ensembles, performing with or against each other. It was not difficult to transfer that principle from vocal to purely instrumental performance. The “concerto” provided an appropriate matrix, so to speak, for the creation of a form of musical interaction, without reliance on a verbal text. It also marked the birth of virtuosity, for the solo performer was free to indulge in bold and exciting runs, or to multiply ornaments and interval leaps, without having to take into consideration either the syntax and the intelligibility of a text or possibly other performers playing the same part. So there was nothing to prevent instrumental music from being valued as a genre on an equal footing with vocal music. Which is exactly what happened in the works of Arcangelo Corelli, and thanks to them.

Corelli was born in 1653 in the small town of Fusignano, on the Adriatic coast, not far from Ravenna. He received his early musical training at various educational institutions run by the Church. As a young man, his studies took him to nearby Bologna, then by 1675, when he was little more than twenty years old, he was in Rome, where, apart from short stays elsewhere, notably in Naples, he was to spend the rest of his life – some thirty-eight years. There he built up a remarkable career. Initially, he came to fame, not as a composer, but as a violinist, playing for all kinds of ceremonial occasions, taking part in masses and in the oratorios that were then so popular in the city. It is understandable therefore that, later on, as a composer, he was to write exclusively for the violin and other strings. As a violinist and violin teacher, he gained access to the circles of the Roman nobility and the clergy, to the leading families, the Chigi, the Pamphili and the Ottoboni, and even to the court of exiled Queen Christina of Sweden. All of those members of the Roman elite were also important patrons of the arts, and they provided Corelli with the financial and diplomatic support that enabled him to concentrate on composing and publishing his music.

Corelli published just six sets of works, each one consisting of twelve compositions, exclusively sonatas or concertos. A total therefore of seventy-two pieces. His output was small, and the pieces are short, lasting only five to ten minutes each. We note that Vivaldi composed several hundred concertos, and Bach wrote more than two hundred cantatas alone. Why did Corelli write so little and on such a small scale?

Rather than compose long works or works in great number, Corelli preferred to concentrate on reworking and polishing his compositions. He was a great perfectionist, who took his time choosing and revising the pieces that were to be included in his publications, and he rejected more than he kept. In a letter of 1708 he refers to feelings of inadequacy as a composer and says that “after many extensive revisions I have hardly had the confidence to expose to the public the few works which I have sent to the press”; he found it painful to expose his imperfection for all to see.¹

Corelli was being modest, for, as his lasting fame has proved, imperfection is the last thing to be found in his works in general, and in the Opus 6 concertos in particular. The latter are perfect models of the (then still young) *concerto grosso* genre.

Corelli's six sets of works were largely restricted to three genres: trio sonata (opp. 1–4), solo violin sonata (op. 5) and *concerto grosso* (op. 6). The first five volumes were published between 1681 and 1700. Then at the end of his life Corelli prepared his Opus 6 for publication, but the carefully chosen pieces it contains may date from much earlier: it is believed that most of the concertos are made up of movements written at different times and for different occasions. The volume was published posthumously, the year after Corelli's death, in 1714. His *concerti grossi* follow the basic structure of his sonatas and are of two different varieties, *da chiesa* (for the church) and *da camera* (for the chamber). Their names indicate that they

1. Letter of 26 May 1708 to Johann Wilhelm of Pfalz-Neuburg: “[...] conoscendo io la propria debolezza, ed avendo sin’ora sperimentato, che doppo molte, e lunghe correzzioni appena avevo la sicurezza di esporre al pubblico le poche opere da me mandate alle stampe [...] mi espongo [...] al rischio di scoprire le mie imperfezioni.” (Quoted in Mario Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Ricordi, Milan, 1953, p. 444.)

were intended for two different functions: performance in an ecclesiastical context or in a secular chamber setting.

Musicologists now agree, however, that the distinction between the two types does not really apply to Corelli's works, in which they converge. In concrete terms, this means that in many places the French dance-suite character of the *da camera* form is intermixed with features of the Italian *da chiesa* model, with its alternation of slow and fast movements, and its inclusion of many *fugato* passages.

Opus 6 is basically divided into eight *concerti da chiesa* (1-8) and four *concerti da camera* (9-12). In our selection, we have chosen to focus on the former. Although dance-suite movements are typical of the "chamber" style, dances (although they are not designated as such) are to be found in several movements here: Concerto no. 2, for example, begins with a fast gavotte, instead of the expected *fugato*, and Concerto no. 3 ends with an allemande and a gigue. The central *Largo* movement of Concerto no. 6 was originally written as the *sinfonia* (overture) for the 1689 performance in Rome of Lulier's oratorio *Santa Beatrice d'Este*. Here it is presented in full as the introduction to our recording.

Corelli's music in Opus 6 is balanced and well proportioned (harmony in the sequence of movements, equilibrium between melody and harmony, between restraint and expressive freedom); every detail shows precision. The sheer variety of colours he obtains from an orchestral ensemble composed of just one family of instruments, the strings, is impressive. Clearly he aimed in his concertos to create an extremely diverse palette of sound, and he applies his colours with a somewhat broader stroke than in his sonatas. Furthermore he made full use of the antiphonal possibilities of the *concerto grosso*, with all the contrasts and combinations that are feasible between the *concertino*, the small body of strings, consisting of two violins and a cello, and the larger group (*ripieno*). Basically, what mattered most to Corelli in these concertos, even more than structure, was the production of a rich orchestral sound.

This is even clearer on this recording, made by the Freiburger Barockorchester, since other instruments have been added to the original strings: a large continuo (lute, harp, harpsichord and organ), and especially wind instruments: oboes, bassoon, trombones and trumpets. This

is consistent with historical practice; indeed, documents that have come down to us – lists of the musicians who took part in performances – show that on a number of occasions Corelli himself extended his instrumental forces in this way. Unfortunately, none of the parts for these instruments have survived; they were therefore reconstructed by the violinist and conductor Gottfried von der Goltz, based on tonal clues, such as the key of D major, which is that of the natural trumpet, and typical figures such as fanfares.

Gregor Herzfeld

Translation: Mary Pardoe

Also available - Également disponible



apartemusic.com