CORELLI

THE COMPLETE
CONCERTI GROSSI

GLI INCOGNITI

AMANDINE BEYER

VIOLIN

ZIG-ZAG TERRITOIRES

THE COMPLETE CONCERTI GROSSI
ARCANGELO CORELLI
(1653-1713)

ZZT
327

Les douze Concerti Grossi d'Arcangelo Corelli constituent une sorte d'apogée de cette forme musicale à l'époque baroque, en même temps qu'un témoignage de l'exceptionnel talent de violoniste et de chef d'orchestre que possédait le grand compositeur italien.

Après des enregistrements consacrés à Bach, Matteis, Rosenmüller et Vivaldi, Amandine Beyer et ses Incogniti se devaient de graver ces œuvres, qualifiées dès le XVIIIe siècle de « the bread of life » (le pain de la vie) de tout musicien.

The twelve Concerti Grossi of Arcangelo Corelli constitute at once the peak of this musical form in the Baroque era and a testimony to the outstanding talents of the great Italian composer as violinist and orchestral leader.

After recordings devoted to Bach, Matteis, Rosenmüller, and Vivaldi, Amandine Beyer and her ensemble Gli Incogniti were duty bound to record these works, already described in the 18th century as 'the bread of life' of every musician.

ZZT

THE COMPLETE CONCERTI GROSSI
ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

ZZT
327

DISC 1:

Concerto da chiesa Op.VI no.7 in D major:
(concertino: Amandine Beyer, Helena Zemanova)

1. Vivace-Allegro-Adagio	2'25
2. Allegro	1'45
3. Andante Largo	2'39
4. Allegro-Adagio	1'09
5. Vivace	1'03

Concerto da camera Op.VI no.9 in F major:
(concertino: Amandine Beyer, Yoko Kawakubo)

6. Preludio: *Largo*	1'33
7. Allemanda: *Allegro*	2'31
8. Corrente: *Vivace*	1'27
9. Gavotta: *Allegro*	0'40
10. Adagio	0'47
11. Minuetto: *Vivace*	1'27

Sinfonia, WoO 1, to the oratorio Santa Beatrice d'Este in D minor:
(concertino: Amandine Beyer, Flavio Losco)

12. Grave	1'55
13. Allegro-Adagio	2'09
14. Largo assai	3'22
15. Vivace	1'38

Concerto da chiesa Op.VI no.4 in D major:
(concertino: Amandine Beyer, Flavio Losco)

16. Adagio-Allegro	3'17
17. Adagio	2'11
18. Vivace	0'54
19. Allegro-Allegro	2'49

Concerto da camera Op.VI no.11 in B-flat major:
(concertino: Amandine Beyer, Alba Roca)

20. Preludio: *Andante Largo*	2'41
21. Allemanda: *Allegro*	2'19
22. Adagio	0'40
23. Andante Largo	1'32
24. Sarabanda: *Largo*	0'57
25. Giga: *Vivace*	0'58

Concerto da chiesa Op.VI no.2 in F major:
(concertino: Amandine Beyer, Flavio Losco)

26. Vivace-Allegro-Adagio-Vivace-Allegro-Adagio-Largo Andante	4'07
27. Allegro-Adagio	1'44
28. Grave-Andante Largo	2'05
29. Allegro	2'13

Concerto da chiesa Op.VI no.8 in G minor, « Fatto per la notte di Natale »
(Christmas Concerto):
(concertino: Amandine Beyer, Alba Roca)

30. Vivace-Grave	1'31
31. Allegro	2'01
32. Adagio-Allegro-Adagio	3'19
33. Vivace	1'03
34. Allegro-Pastorale: Largo	5'30

Total Time : 69'27

THE COMPLETE CONCERTI GROSSI
ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

ZZT
327

DISC 2:

Concerto da chiesa Op.VI no.6 in F major:
(concertino: Amandine Beyer, Helena Zemanova)

1. Adagio	2'18
2. Allegro	1'49
3. Largo	3'36
4. Vivace	2'08
5. Allegro	2'46

Sonata a quattro in G minor, WoO 2:
(concertino: Amandine Beyer, Alba Roca)

6. Adagio-Andante Largo	1'19
7. Allegro	1'29
8. Grave	2'08
9. Presto	1'01
10. Vivace	0'59

Concerto da camera Op.VI no.10 in C major:
(concertino: Amandine Beyer, Alba Roca)

11. Preludio: *Andante Largo*	2'34
12. Allemanda: *Allegro*	2'09
13. Adagio	0'57
14. Corrente: *Vivace*	2'26
15. Allegro	2'14
16. Minuetto: *Vivace*	1'32

Concerto da chiesa Op.VI no.5 in B-flat major:
(concertino: Amandine Beyer, Yoko Kawakubo)

17. Adagio-Allegro-Adagio	3'21
18. Adagio	1'45
19. Allegro-Adagio	1'52
20. Largo	1'05
21. Allegro	2'04

Concerto da camera Op.VI no.12 in F major:
(concertino: Amandine Beyer, Helena Zemanova)

22. Preludio : *Adagio*	2'46
23. Allegro	2'16
24. Adagio	2'08
25. Sarabanda: *Vivace*	0'49
26. Giga : *Allegro*	2'30

Concerto da chiesa Op.VI no.3 in C minor:
(concertino: Amandine Beyer, Yoko Kawakubo)

27. Largo	2'09
28. Allegro-Adagio	1'56
29. Grave	1'50
30. Vivace	2'06
31. Allegro	2'01

Concerto da chiesa Op.VI no.1 in D major:
(concertino: Amandine Beyer, Helena Zemanova)

32. Largo-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio	2'28
33. Largo-Allegro	2'24
34. Largo	3'31
35. Allegro-Adagio	1'40
36. Allegro	2'06

Total Time: 75'18

© Alban Moraud

Gli Incogniti

Dès sa formation en 2006, le groupe « Gli Incogniti » a essayé de trouver dans ses projets de concerts et d'enregistrements un équilibre entre l'interprétation d'oeuvres emblématiques des compositeurs les plus connus (les concerti de Johann Sebastian Bach ou Les Quatre Saisons d'Antonio Vivaldi), et les partitions d'auteurs moins célèbres (comme celles de Matteis, de Rosenmüller ou certains concerti inédits de Vivaldi). Dans ce parcours, il était certain que tôt ou tard, nous allions nous retrouver face à un compositeur incontournable, celui que déjà au XVIIIème siècle Roger North définissait comme "the *bread of life"* (le pain de la vie) de tout musicien: Arcangelo Corelli. Difficile pour des musiciens spécialisés dans la musique baroque de s'abstenir de cet aliment fondamental d'un régime parfait !...

Né à Fusignano en 1653 et élevé dans l'ambiance musicale de Bologne (il sera connu comme « il Bolognese »), Corelli développe la plus importante partie de sa carrière à Rome. Dès 1675 on le retrouve dans la ville éternelle, faisant partie de divers groupes instrumentaux, et bientôt au service des plus importantes mécènes musicaux : la reine Christine de Suède, puis le cardinal Pamphili, pour finir chez le cardinal Ottoboni. Rome était à cette époque une ville merveilleuse pour un jeune musicien, pleine d'opportunités sur le plan artistique: au long de sa carrière, Corelli a pu côtoyer les plus importants compositeurs de son époque: Alessandro Stradella au début de sa carrière (qui lui soufflera l'idée du *concerto grosso*), Bernardo Pasquini ou Alessandro Scarlatti avec qui il fait partie de l'Accademia della Arcadia, et vers la fin de sa vie il rencontre même G. F. Handel, dirigeant l'orchestre qui assure la création de *La Resurrezione.*

Il est très étonnant de voir comment toutes ces rencontres, ces influences, cette immersion dans un milieu privilégié ont pu donner lieu à un style vraiment personnel: les œuvres de notre auteur se sont rapidement transformées en modèles qui ont été copiés mille et une fois (plus de cinquante éditions de l'opus V au XVIIIème siècle, ce qui est un chiffre extraordinaire, bien plus qu'aucune autre oeuvre de n'importe quel com-

positeur à son époque). En fait Corelli ne crée pas un nouveau genre, n'apporte pas non plus de nouveautés spécifiques à la technique du violon, mais compose des sonates et concerti grossi d'une telle perfection formelle, avec un équilibre et des proportions tellement efficaces que ces oeuvres imprègnent véritablement tout le discours orchestral européen des décennies suivantes. En 1708, Francesco Gasparini qualifie Corelli de « Vero Orfeo dei nostri tempi » (le vrai Orphée de nos temps), continuant une tradition qui, déjà du vivant du compositeur, le considérait comme un « classique ».

Et ceci tient sûrement au fait que, par delà le cadre structurel très simple mais efficace des *concerti grossi* de Corelli, la substance harmonique qui l'habite est d'une invention très spécifique, sensible et directe. Il est difficile de transcrire en mots une émotion provoquée par une marche de septième et neuvième ou une alternance particulièrement réussie de soli et ripieni, tout à fait propre à ce compositeur, même si on a l'impression que c'est quelque chose que l'on a toujours entendu et qu'on aurait presque pu imaginer soi-même! Et pourtant c'est à ce moment-là que nous rentrons dans le vif du sujet en ce qui concerne notre ensemble: arriver à profiter de ces résonances « naturelles » particulières permet à un orchestre à cordes d'enrichir son répertoire de couleurs nouvelles et universelles, et donne une cohésion au groupe qui est tangible. Le ciment corellien agit immédiatement dans toute sa plénitude sur l'ensemble des instruments, porté par un continuo où la réalisation, par delà l'harmonie, prend également en charge une grande part du rythme et aussi de l'improvisation (par le jeu rythmique des arpèges et des différences de jeu et de timbres entre le clavecin, l'orgue, l'archiluth, le théorbe, le violoncelle et le violone...).

Si ces Concerti ont été parfois donnés pour des occasions exceptionnelles avec des

effectifs impressionnants, par exemple lors de représentations d'oratorios, ou pour des concerts en plein air, il semble que la taille de l'orchestre était très variable, en fonction des capacités de chaque organisateur : de dix à plus d'une centaine de musiciens! Toujours est-il qu'autour de Corelli on retrouve presque toujours le même noyau de musiciens (comme Matteo Fornari, Filippo Amadei dit «Pippo del violoncello », ou Giuseppe Valentini par exemple...), et c'est cette formation spéciale que nous avons voulu reproduire, une petite vingtaine d'instrumentistes déployant les ors de l'harmonie, avec toute la force d'un engagement complet.

Notre parcours sur les chemins de la complexité contrapuntique de Bach, la virtuosité époustouflante de Vivaldi ou la folie extravagante de Matteis et Rosenmüller a été enrichi par toutes ces années d'expérimentation avec les sonorités, les contrastes, les formes, l'énergie propre à chaque pièce, la recherche sur les ressources d'homogénéité et de différenciation des timbres de notre ensemble ; nous souhaitons maintenant trouver la sérénité, retournant boire à la source de toute la musique instrumentale du XVIIIème siècle, celle du « divino Arc Angelo » (le « divin Ange de l'archet » !).

Amandine Beyer, 2013

Lorsque l'*Opus Six* parut à Amsterdam, en 1714, sous les presses d'Estienne Roger (1665/66 – 1722), Arcangelo Corelli (1633 – 1713) était mort depuis quelques mois. Corelli s'était personnellement entendu avec l'éditeur hollandais sur l'édition de son dernier ouvrage, sur le nombre d'exemplaires à publier, sur le dédicataire dont le nom devait figurer sur le frontispice du recueil et sur d'autres détails fixés par un contrat établi en 1712. Le compositeur travaillait alors depuis longtemps à son recueil de *concerti* et tout porte à croire que la haute qualité technique des éditions réalisées par l'imprimeur hollandais, alliée à des conditions financières intéressantes, incita grandement Corelli à confier pour la première fois l'édition intégrale d'un de ses recueils à des presses transalpines.

L'*Opus Six*, premier et unique recueil de Corelli destiné spécifiquement à l'exécution orchestrale, comme l'indique le titre de *Concerti grossi*, constituait le couronnement d'une longue et probablement riche activité de chef et compositeur de musique d'orchestre, dont les nombreux témoignages que nous possédons remontent essentiellement aux années quatre-vingts du XVIIème siècle. Après avoir été au service de Christine de Suède (1626 – 1689) et s'être imposé comme violoniste et compositeur dans les milieux romains, Corelli fut introduit en 1684 à la cour du cardinal Benedetto Pamphili (1653 – 1730), dont il demeura le *familiare* jusqu'au départ du cardinal pour Bologne, en 1689. C'est au cours de ces années-là, précisément, que se multiplient les témoignages d'exécutions orchestrales organisées à l'occasion de fêtes d'une grande magnificence, confiées à la direction de Corelli, avec la participation d'effectifs instrumentaux exceptionnels. Il était d'usage, dans ces sortes de cérémonies, d'exécuter un ouvrage vocal adapté aux circonstances que l'on célébrait –*serenata*, cantate ou

oratorio– ainsi que des morceaux pour orchestre qui servaient d'introduction et d'interludes –compositions auxquelles le nom de Corelli se trouve parfois lié non seulement comme chef d'orchestre, mais en tant que compositeur. Parmi les mécènes qui présidaient à de tels évènements musicaux, figurent soit le cardinal Pamphili, soit le cardinal Pietro Ottoboni (1667 – 1740), au service duquel Corelli entra, de 1689 jusqu'à sa mort, en même temps que son ami violoniste Matteo Fornari. Des orchestres dirigés par Corelli prenaient également part à des fêtes liturgiques d'une grande solennité, comme la cérémonie des Quarante-Heures ou la fête de San Lorenzo, célébrée le 10 août à San Lorenzo in Damaso, l'église attenante au Palazzo della Cancelleria dont Ottoboni était le titulaire ; ils étaient en outre invités à jouer dans des académies privées se tenant dans divers palais, dans des *collèges* et autres institutions romaines, avec des effectifs de proportions variées, plus ou moins grands selon le lieu, les moyens et les circonstances.

Le matériel documentaire fait donc état d'innombrables circonstances au cours desquelles des œuvres de Corelli furent exécutées par une formation orchestrale. Même si nous ignorons aujourd'hui de quels ouvrages il s'agissait, pas plus que nous ne savons si quelques unes de ces compositions furent par la suite intégrées dans les recueils de Corelli destinés à l'impression –soit comme *sonate*, soit comme *concerti*– l'*Opus Six* offre le témoignage d'un répertoire originalement –et dans tous les cas, ici, explicitement– destiné à l'exécution « *grossa* » ou orchestrale. Dans l'édition imprimée, les concertos sont toutefois arrangés et présentés de manière à pouvoir être exécutés également par un effectif réduit, ou à trois parties –les trois seules parties « obligées »– conformément à une pratique souple de distribution instrumentale (déterminée par les effectifs à disposition) habituelle au XVIIème siècle dans la transmission des œuvres musicales. Le compositeur Georg Muffat (1653 – 1704), en visite à Rome au début des années quatre-vingts nous a lui aussi laissé un important témoignage de

telles pratiques : dans son *Armonico Tributo* de 1681, qui porte l'influence des ouvrages de Corelli entendus à Rome, figurent des *sonate* avec mouvements de caractères divers, conçues pour être exécutées soit par un petit nombre d'instruments, soit par un orchestre plus important ; dans ce dernier cas, l'effectif instrumental est à répartir en *concertino* et *concerto grosso*, c'est-à-dire en deux « chœurs » instrumentaux distincts (pour employer la terminologie de l'époque), ou en parties solistes (ou possédant une fonction mélodique principale) et en paries orchestrales ou de *ripieno* (pour user de termes plus familiers pour nous) ajoutées pour accroître les possibilités de variations et de contrastes sonores. À propos des ouvrages de Corelli entendus à Rome, Muffat soulignait, entre autres, la particularité constituée par le mélange stylistique, l'entrelacement des *Allegro* et des *Grave*, dans une savante combinaison adaptée à la destination commémorative et « extra-ordinaire » de ces musiques, mais aussi à l'effet de surprise que devait susciter l'intervention et le subtil dosage sonore d'effectifs instrumentaux d'une ampleur aussi inhabituelle.

Aux diverses possibilités de réalisation instrumentale ou d'orchestration de l'écriture à trois parties –attestées par les modalités de transmission de l'*Opus Six*– se rattache, en particulier, la tradition manuscrite de la *sonata* de Corelli correspondant au numéro de catalogue Wo02, imprimée par Roger à Amsterdam, en 1699, en tant qu'œuvre inédite de Corelli, et fort probablement à l'insu de l'auteur. Les diverses versions existantes de la *sonata* –à trois, à quatre, avec *soli* et *tutti*– reflètent dans leur ensemble la souplesse de réalisation à laquelle pouvait se prêter un même matériau musical, adapté à un effectif plus ou moins important selon les circonstances. Cette *Sonata* avec *soli* et *tutti*, écartée du recueils destinés à l'impression par Corelli, s'articule en cinq mouvements de caractères divers, en partie thématiquement reliés, parmi lesquels se distingue un *Allegro* en rythme pointé qui rappelle le style français. Le motif qui relie les mouvements finaux, d'allure proche de la danse, coïncide avec un motif

de menuet des *Amants magnifiques* de Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687), que l'on retrouve également dans d'autres compositions de l'époque. Même s'il est difficile de déterminer la signification de telles correspondances, il est vraisemblable que ce cycle constitue une musique originellement destinée à servir d'introduction à un ouvrage vocal d'un autre compositeur, par exemple une cantate ou une *serenata* « de célébration », et que le caractère « francisant » trouve son explication dans le contexte et les circonstances spécifiques de l'exécution originale. En effet, dans sa conception d'ensemble, l'œuvre présente des affinités avec la *sinfonia* écrite par Corelli pour servir d'introduction à l'oratorio *Santa Beatrice d'Este* de Giovanni Lorenzo Lulier (environ 1622 – 1700), exécuté au Palais Pamphili le 31 mars 1689 (WoO1), unique composition de Corelli dont on connaisse la destination et le contexte d'exécution et pour laquelle on dispose d'indications spécifiques sur l'effectif hors du commun employé pour l'occasion (environ quatre-vingts musiciens). Ce cycle est également composé de cinq mouvements de caractère et d'agogique divers ; il est introduit par des accords (*Grave*) d'un fort impact expressif, possédant une évidente fonction rhétorique de geste d'ouverture et d'appel à l'attention de l'auditoire. Des références à la danse caractérisent le mouvement final (en ce qui concerne la *Sinfonia* WoO2, les deux derniers mouvements) dans lequel *soli* et *tutti* alternent pour varier l'épaisseur et la dynamique sonores. Le fait que le cycle ait vraisemblablement été conçu comme introduction au genre « sacré » de l'oratorio explique peut-être le choix du compositeur d'y inclure, outre le *Grave* polyphonique initial, un mouvement fugué *Largo assai* d'écriture essentiellement orchestrale, dans lequel, toutefois, sont exploités quelques effets d'échange antiphonal entre les violons du *concertino* et le reste de l'orchestre. Le morceau se trouve réutilisé par Corelli comme mouvement de tonalité contrastante (ré mineur) dans le sixième concerto de l'*Opus Six* (en fa majeur), ce qui, non seulement, indique que Corelli le jugeait digne d'être imprimé et diffusé, mais témoigne du fait

que, dans le recueil des *Concerti grossi*, se mêlent des réminiscences d'ouvrages – même sous la forme de morceaux isolés– remontant à des périodes diverses. La *Sinfonia* WoO2 représente donc, dans l'ensemble de la production corellienne, non seulement l'unique composition pour laquelle nous possédions des données précises quant à l'ampleur de l'effectif et les circonstances de la première exécution, mais aussi le seul exemple d'écriture à destination orchestrale datant de la fin des années quatre-vingts, et d'ouvrage cyclique auquel Corelli ait puisé pour son recueil de *Concerti*. D'après un témoignage d'Andrea Adami da Bolsena (1663 – 1742), nous savons que Corelli, en 1711, travaillait déjà depuis un certain temps à son recueil de *concerti*. Comme on peut le déduire de l'insertion du *fugato* de la *sinfonia* pour la *Santa Beatrice d'Este*, le compositeur dut remanier, en vue de l'impression, des pièces instrumentales écrites au cours de périodes diverses, en modifiant ou même recomposant des cycles ou des morceaux plus ou moins récents, dans le cadre d'un projet de hautes ambitions esthétiques. Organisé en deux parties, contenant respectivement huit et quatre *concerti* –ces derniers intitulés *« Préludes, allemandes, courantes, gigues, sarabandes, gavottes et menuets »* et portant explicitement la mention *« per camera »*– le recueil se conforme à la répartition, présente dans ses recueils de *sonate*, entre cycles de caractère plus abstrait, avec mouvements polyphoniques et fugués (Opus I, III, et première partie de l'Opus V) et cycles caractérisés par des formes de danse (Opus II, IV, et deuxième partie de l'Opus V), selon la distinction propre à la tradition instrumentale du XVIIème siècle entre musique *da chiesa* et *da camera*. Mais, à la différence des recueils précédents, apparaissent dans *l'Opus Six* des types stylistiques nouveaux, comme les mouvements composites, constitués de plusieurs sections de caractères divers, et les mouvements *Allegro* d'écriture violonistique en figurations de doubles croches. On y trouve des mouvements de facture plus moderne, caractérisés par la reprise de la section initiale et, par là même, voisins, dans

leur structure, de l'*aria da capo* contemporaine qui, à partir des dernières années du XVIIème siècle, s'était imposée comme forme « standard » de l'air d'opéra. La recherche du contraste et de l'opposition entre morceaux d'écriture et de caractère différents est mise en lumière, dans les divers cycles, par une orchestration toujours variée et choisie en fonction de l'écriture contrapuntique. Le principe dominant, dans les *concerti*, repose sur l'alternance entre mouvements *« pieni »* et *« concertati »*, de passages confiés à l'exécution orchestrale d'ensemble (comme les *Gravi* initiaux) et d'autres dans lesquels, de manière toujours variée, des parties de *concertino* et de *concerto grosso* contribuent à différencier l'épaisseur de la trame sonore par des effets de clair-obscur et des variations de dynamique (toujours dans les mouvements finaux). Une telle richesse stylistique et orchestrale se manifeste de façon exemplaire dans le *« Concerto fatto per la notte di Natale »*. Après un *Grave* polyphonique initial, exécuté par tout l'orchestre et dominé par une écriture à valeurs longues, suit un *Allegro* à caractère d'*Allemande* (d'un type déjà rencontré dans les *Sonate a tre*) dans lequel les parties de *concertino*, soutenues ou redoublées par l'orchestre, assument un rôle mélodique essentiel. Le mouvement suivant est constitué de sections vivement contrastées. À une première partie *Adagio*, au caractère de *lamento*, introduite par une basse descendante sur laquelle les violons du *concertino* se partagent la mélodie *cantabile*, soutenue par l'orchestre aux points d'articulation cadentielle, fait suite une partie centrale *Allegro*, exécutée par l'orchestre dans son entier, caractérisée par un contenu sémantique en total contraste. Les figures de doubles croches répétées (*ribattute*), rompant la structure accordale sur laquelle repose le mouvement, donnent vie à une sorte de *« stile concitato »* dépourvu d'individualité motivique, mais doté d'une forte charge allusive dans l'évocation des affects ou des émotions. La reprise *Adagio* de la section initiale, rappelant les modèles du répertoire vocal contemporain, parachève l'architecture du morceau. Les mouvements suivants se calquent respec-

tivement sur des rythmes de sarabande et de gavotte. Dans l'un comme dans l'autre, les parties du *concertino* assument la fonction de protagoniste, tandis que le *concerto grosso* –l'orchestre– les soutient à intervalles réguliers, jusqu'à ce que, dans la section finale du mouvement, toutes les parties instrumentales jouent ensemble. En conclusion du cycle, prend place un morceau de caractère lié à la célébration de Noël, une Pastorale qui rappelle, dans son écriture –mouvement par tierces ou dixièmes sur pédales harmoniques– les musiques des *zampognari* (joueurs de cornemuse) qui descendaient à la ville à l'occasion des fêtes de la Nativité. *Soli* et *Tutti* alternent, comme il est d'usage dans les mouvements finaux des *concerti*, dans lesquels le compositeur tire parti de la différentiation mélodique et des contrastes d'épaisseur sonore entre les parties instrumentales du *concertino* et celles du *concerto grosso*.
La riche palette stylistique qui caractérise ce concerto se retrouve dans tout le recueil. La variété des choix stylistiques et des solutions d'orchestration apparaît unique dans le panorama de la musique instrumentale italienne de l'époque. Dans son ensemble, l'*Opus Six* se fait l'expression de principes de composition et d'orchestration liés à une conception encore contrapuntique de l'écriture musicale et, à cet égard, il représente l'apogée d'une tradition « ancienne » enracinée dans le style concertant du XVIIème siècle. En même temps, cependant, dans le choix des éléments compositionnels, dans la variété et le contraste des « styles » adoptés, il ouvre la voie à une nouvelle « esthétique » de l'écriture instrumentale et à une nouvelle culture concertante. L'*Opus Six* se situe à l'orée de l'histoire du concerto comme forme instrumentale destinée au *medium* orchestral moderne, fournissant le modèle d'un genre particulièrement en vogue dans l'Europe transalpine, et notamment en Angleterre où l'*Opus Six* fut réimprimé à plusieurs reprises, jusqu'à faire partie du répertoire instrumental du XVIIème siècle. C'est d'ailleurs à l'impact de ce recueil que l'expression de « *concerto grosso* » doit de s'être imposée par la suite comme terminologie distinctive d'un genre instru-

mental caractérisé par la division en parties de *concertino* et de *concerto grosso* (par opposition à la signification plus générale de l'expression, attestée encore dans les toutes dernières années du XVIIIème siècle, en référence à sa destination orchestrale). De cette idée d'un genre musical nouveau, modelée sur le recueil lui-même et liée à son impact, l'*Opus Six* demeure aujourd'hui l'exemple le plus important et le plus significatif ; il occupe à ce titre une position sans égale dans l'histoire de genres instrumentaux et revêt le caractère exemplaire auquel Corelli, par son travail de correction et de remaniement, aspirait de toute évidence.

Agnese Pavanello
(Traduction : Michel Chasteau)

© Alban Moraud

Amandine Beyer

© Alban Moraud

Baldomero Barciela

© Alban Moraud

Amandine Beyer, Marco Ceccato

© Alban Moraud

Marco Ceccato

© Alban Moraud

Helena Zemanova

© Alban Moraud

Ronaldo Lopes

Since its formation in 2006, the ensemble Gli Incogniti has always tried to find in its concert and recording projects a balance between the performance of iconic works by the most renowned composers (the concertos of Johann Sebastian Bach and *The Four Seasons* of Antonio Vivaldi) and music by less famous figures (such as Matteis and Rosenmüller), not forgetting previously unpublished concertos by Vivaldi. In that trajectory, it was inevitable that sooner or later we would find ourselves tackling the major composer whom Roger North already described in the eighteenth century as 'the bread of life' of every musician: Arcangelo Corelli. It is difficult for musicians specialising in the Baroque to forgo this fundamental component of the perfect diet! Born in Fusignano in 1653 and raised in the musical surroundings of Bologna (he was later known as 'il Bolognese'), Corelli spent the greater part of his career in Rome. He is found in the Eternal City from 1675 onwards as a member of various instrumental groups, and he soon entered the service of the leading musical patrons: Queen Christina of Sweden, then Cardinal Pamphili, and finally Cardinal Ottoboni. Rome was at that time a marvellous city for a young musician, brimming with artistic opportunities. Throughout his career, Corelli was able to rub shoulders with the most important composers of his day, including Alessandro Stradella (who gave him the idea of the concerto grosso) in his early years, Bernardo Pasquini and Alessandro Scarlatti who were fellow members of the Accademia dell'Arcadia with him, and even, towards the end of his life, George Frideric Handel, when he directed the orchestra that gave the first performance of *La Resurrezione*.

It is quite amazing to see how all these encounters, these influences, this immersion in a privileged environment gave rise to a very personal style: Corelli's works were quickly transformed into models copied innumerable times by others (more than fifty

editions of his Sonatas op.5 were issued in the eighteenth century, which is an extraordinary figure, far more than any other work of any composer in his day). In fact he created no new genre, nor did he contribute any specific innovation to violin technique; but he composed sonatas and concerti grossi of such formal perfection, with a balance and proportions that were so effective, that these works truly permeated the whole of European orchestral discourse over the ensuing decades. In 1708, Francesco Gasparini called Corelli the 'Vero Orfeo dei nostri tempi' (the true Orpheus of our times), continuing a tradition that already regarded the composer as a 'classic' in his own lifetime.

And this was surely because, beyond the very simple but effective structural framework of Corelli's concerti grossi, the harmonic substance that inhabits them is highly specific in invention, sensitive and direct. It is difficult to translate into words the emotion aroused by a sequence of sevenths and ninths or a particularly successful alternation of soli and ripieni, entirely unique to this composer, even though it seems that this is something one has always heard and could almost imagine for oneself! And yet it is at that moment that we reach the heart of the matter as far as our ensemble is concerned: to get to the stage of enjoying these special 'natural' resonances enables a string orchestra to expand its repertory of new and universal colours, and gives the group a tangible cohesion. The binding agent of Corellian style in all its fullness has an immediate effect on all the instruments, underpinned by a continuo line whose realisation, in addition to the harmony, also takes a considerable degree of responsibility for rhythm and improvisation (through the rhythmic interplay of arpeggios and differences of playing mode and timbre between harpsichord, organ, archlute, theorbo, cello, and violone).

While these concerti grossi were sometimes given with impressively large forces on special occasions, for example at performances of oratorios or outdoor concerts, it

would appear that the size of the orchestra was extremely variable, depending on the capacities of the concert organiser: from ten to more than a hundred musicians! Nonetheless, one almost always finds the same core of musicians around Corelli (including for example Matteo Fornari, Filippo Amadei known as 'Pippo del violoncello', and Giuseppe Valentini), and it is this special formation that we have tried to reproduce, a little under twenty instrumentalists deploying the golden splendours of the harmony with all the power born of total commitment.
Our journey along the paths of the contrapuntal complexity of Bach, the breathtaking virtuosity of Vivaldi or the teeming extravagance of Matteis and Rosenmüller has been enriched by all these years of experimentation with the sonorities, the forms, the energy specific to each piece, our exploration of the resources of homogeneity and differentiation of the timbres of our ensemble. Now we wish to find serenity, returning to drink from the source of all the instrumental music of the eighteenth century, that of the 'divino Arcangelo', or as one might call him the 'divino angelo dell'arco', the 'divine angel of the bow'!

Amandine Beyer, 2013
(Translation: Charles Johnston)

When the Concerti Grossi op.6 were issued in Amsterdam in 1714 by the firm of Estienne Roger (1665/66–1722), Arcangelo Corelli (1653–1713) had already been dead for some months. Corelli had come to a personal agreement with the Dutch publisher about publication of his final work, the number of copies to be made available to him after printing, the name of the dedicatee to appear on the title page of the collection, and other details set out in a contract drawn up in 1712. The composer had been working on his collection of concertos for some time, and it was probably the high technical quality of the editions supervised by the Dutch printer, along with the favourable conditions agreed between the two men, that prompted Corelli to have a new set of works printed in its entirety outside Italy for the first time.

Op.6, Corelli's first and only printed collection of music specifically for orchestral performance – as is indicated by the title 'Concerti Grossi' – crowned a long and presumably rich career as director and composer of music for orchestra, for which extensive documentation has survived, especially from the 1680s onwards. After serving Christina of Sweden (1626–89) and establishing himself as a violinist and composer on the Roman musical scene, Corelli became a member of the household of Cardinal Benedetto Pamphili (1653–1730) in 1684, and remained his *familiare* until the cardinal's transfer from Rome to Bologna in 1689. It is precisely in these years that we find numerous sources for orchestral performances organised for important festive occasions of spectacular impact with the participation of sumptuous instrumental forces directed by Corelli. It was customary on such occasions to perform a vocal work of a kind suited to the circumstances being celebrated – a serenata or an oratorio – and orchestral pieces that served as introduction and interludes; with respect to the latter, Corelli is sometimes referred to specifically in the guise of composer as well as leader of the

orchestra. Among the patrons who promoted such musical events were both Cardinal Pamphili and Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), in whose service Corelli subsequently found himself working from 1689 until his death, alongside his fellow violinist Matteo Fornari. Orchestras led by Corelli also took part in liturgical feasts of particular solemnity such as the ceremony of Quarant'ore (the Forty Hours' Devotion) or the feast of St Lawrence of 10 August in San Lorenzo in Damaso, the church incorporated in the Palazzo della Cancelleria of which Ottoboni was titular cardinal-priest. In addition, they were called on to play at private academies (concerts) held in palaces, colleges, and other Roman institutions, with forces of differing sizes, small, medium or large, depending on the specific venue, resources, and circumstances.

The documentary material therefore suggests countless occasions when pieces from a corpus of orchestral compositions by Corelli were executed. Although we do not know today which pieces they were, nor which if any of them subsequently found their way into Corelli's printed collections, either as 'sonatas' or as 'concertos', the fact remains that the op.6 set documents a repertoire originally – and here, in any case, quite explicitly – intended for 'grosso', that is, orchestral performance. In the printed edition, however, the concertos are arranged and presented in such a way as to be playable also by small forces, or even in three parts – just the three 'obbligato' parts – in accordance with the practice of flexible instrumental layout (taking account of the specific performing forces available) that was customary in the transmission of music in the seventeenth century. We owe an important account of this practice to the composer Georg Muffat (1653-1704), who visited Rome in the early 1680s: his *Armonico Tributo* of 1681, composed under the influence of the music by Corelli he heard in Rome, includes sonatas with movements of varied character designed for performance by small or large formations; in the latter case the instrumental forces are to be divided into 'concertino' and 'concerto grosso', that is, into two separate instrumental 'choirs'

(to use seventeenth-century terminology), or into 'solo' parts assigned the principal melodic role and 'orchestral' or 'ripieno' parts (to use terms more familiar nowadays) added to increase the possibilities of sonic variation and contrast. Writing about the music by Corelli he heard in Rome, Muffat also underlined the specificity represented by the mixture of styles, the interlocking of Allegro and Grave movements in a cleverly calculated combination appropriate for the festive and 'extraordinary' occasions for which this music was intended, as well as the effect of surprise and wonder that must have been produced by the deployment and skilfully balanced sound of such exceptionally ample instrumental forces.

The various possibilities of instrumental realisation or orchestration of music written in three parts, as attested by the modes of transmission of op.6, are particularly relevant to the manuscript tradition of the Corelli sonata catalogued as WoO 2, which was printed by Roger in Amsterdam as a previously unpublished piece by Corelli in 1699, in all likelihood without the composer's knowledge. Taken together, the different existing versions of the sonata – *a tre*, *a quattro*, and with soli and tutti sections – reflect the flexibility of realisation to which the same musical material could be subjected through adaptation to forces of greater or lesser size as circumstances dictated. This 'sonata' with soli and tutti, excluded from the printed works overseen by Corelli, is divided into five movements of varying tempo and character, partly linked thematically, notable among which is an Allegro in dotted rhythms that recalls the French style. The motif that links the dancelike concluding movements is identical with one from a minuet in *Les Amants magnifiques* by Jean-Baptiste Lully (1632-87) which is also to be found in other compositions of the period. Although it is difficult to assess the significance of such correspondences, it is likely that this cycle of movements represents music originally used as an introduction to a vocal work by another composer, such as a celebratory cantata or serenata, and that the 'Frenchified' character is to be explained

by the context and specific circumstances of that original performance. In its general outline, in fact, the work shows an affinity with the 'sinfonia' written by Corelli as an introduction to the oratorio *Santa Beatrice d'Este* by Giovanni Lorenzo Lulier (*c*.1662-1700) given at the Palazzo Pamphili on 31 March 1689 (WoO 1), the only composition by Corelli for which we know the place and circumstances of performance and have precise information on the exceptional forces deployed on a specific occasion (around eighty instrumentalists). This piece too is a cycle of five movements of diverse characters and tempos, and is introduced by powerfully expressive *Grave* chords that possess a clear rhetorical function as an opening gesture and a call to attention. Dancelike gestures characterise the concluding movement of the work (in WoO 2, the last two movements), in which soli and tutti alternate to vary the density and dynamic level of the sound. Perhaps related to the function of the cycle as an introduction to the 'sacred' genre of the oratorio is the decision to include here, in addition to the initial polyphonic Grave, a fugato movement marked Largo assai, chiefly orchestral in texture, but which makes use of some effects of antiphonal exchange between the violins of the concertino and the rest of the orchestra. This movement was reused by Corelli to provide a contrast of key (D minor) in the sixth concerto of op.6 (in F major), which reveals both that Corelli must have judged it worthy of dissemination in printed form and that the set of concerti grossi assembles works, even in the form of individual movements, that date from different periods. The Sinfonia WoO 2 therefore constitutes not just the only composition in Corelli's output for which we possess clear data concerning the circumstances of the first performance and the size of the forces used on that occasion, but also the only known example of his orchestral writing that can be dated to the late 1680s and of a multi-movement work on which he drew for his collection of concertos.

We know from the testimony of Andrea Adami da Bolsena (1663-1742) that in 1711 Corelli

had already been working on his set of concertos for some time. As may be deduced from the inclusion of the fugue from the Sinfonia to *Santa Beatrice d'Este*, he must have revised for publication instrumental compositions written over a number of years, modifying or recomposing more or less recent single movements and multi-movement works within the framework of a project of high aesthetic ambitions. The collection is divided into two parts, respectively containing eight and four concertos, the latter entitled 'Preludes, allemandes, courantes, gigues, sarabandes, gavottes, and minuets' and explicitly marked '*per camera*'; it thus follows the distinction in his sets of sonatas between cycles of a more abstract character, with the presence of polyphonic and fugal movements (opp.1 and 3 and the first part of op.5), and cycles characterised by dance forms (opp.2 and 5 and the second part of op.5), recalling the separation between 'church' and 'chamber' music (*da chiesa/ da camera*) of the seventeenth-century instrumental tradition. But, unlike the previous collections, op.6 features new stylistic types, such as composite movements consisting of several sections of different character, and Allegro movements with violin writing in idiomatic semiquaver figurations. Among these are pieces in a more modern idiom, characterised in formal terms by the reprise of the initial section, and thus related in structure to the contemporary *aria da capo* which from the late seventeenth century onwards had become established as the standard form for solo vocal movements. The search for contrast and opposition between pieces of different style and character is highlighted in the individual concertos by ever-changing orchestration, varied and chosen in relation to the contrapuntal writing. The dominant principle in the concertos is the alternation of 'pieno' and 'concertato' movements, that is, those assigned to the full orchestra with all the musicians playing together (such as the opening Grave sections), and movements where, in constantly changing manner, the concertino and *concerto grosso* parts help to vary the consistency of the musical texture by providing light and shade

and effects of density and dynamic variation (always in the final movements).
Such stylistic and orchestral richness is displayed in exemplary fashion in the *Concerto fatto per la notte di Natale* ('Christmas Concerto'). After a polyphonic opening Grave played by the full orchestra and dominated by long note values comes an Allegro in the character of an allemande (of a type already encountered in the trio sonatas) in which the concertino parts take on a prominent melodic role, supported or doubled by the orchestra. The next movement is made up of sections of contrasting character. The first part, Adagio in the character of a *lamento*, opening with a descending bass over which the concertino violins share the cantabile melody, supported by the orchestra at the points of cadential articulation, is followed by a central part marked Allegro which is performed by the whole orchestra and characterised by a wholly contrasting semantic content. The *ribattuta* semiquaver figures, breaking up the chordal structure that shapes the movement, produce a sort of 'stile concitato' devoid of motivic individuality, but which carries a strong allusive charge evoking tumultuous affects or emotions. The reprise of the initial Adagio section seals the formal structure of the piece, recalling models from the contemporary vocal repertoire. The following movements are founded on the rhythm of the sarabande and gavotte respectively. In both movements, the concertino parts assume the role of the protagonist, while the *concerto grosso* – the orchestra – supports them at regular intervals until, in the final section of the movement, all the instrumental parts play together. The work is concluded by a character piece connected with the festival of Christmas, a Pastorale that conjures up in its compositional style – movement in thirds or tenths over harmonic pedals – the music of the *zampognari* (pipers) who descended on the city of Rome during the Christmas holidays. Soli and tutti alternate, as is usual in the last movements of the concertos, in which the composer generally takes advantage of the differentiation in melody and density of sound afforded by contrasts between the instrumental

parts of the concertino and the *concerto grosso*.
The lavish stylistic palette that characterises this concerto pervades the collection as a whole. The variety of stylistic options and orchestrational devices is unique in the panorama of Italian instrumental music of the time. In its overall conception, op.6 expresses principles of composition and orchestration bound to what is still a contrapuntal conception of music; in this respect, it represents the culmination of an 'old' tradition rooted in the concertato style of the seventeenth century. At the same time, however, in the choice of compositional elements, in the variety and contrast of the 'styles' it adopts, it opens the way for a new 'aesthetic' of instrumental writing and a new concertante culture. Op.6 is situated at the beginning of the history of the concerto as an instrumental form intended for the modern medium of the orchestra, providing a model for a compositional genre cultivated especially in its reception north of the Alps and more particularly in England, where the set was reprinted several times and became an essential part of the eighteenth-century instrumental repertoire. Indeed, it is to the reception of this collection that we owe the introduction and consolidation of the expression 'concerto grosso' as the distinctive term for an instrumental genre characterised by the division into concertino and *concerto grosso* parts (as opposed to the more general meaning of the expression, still attested in the late eighteenth century, in reference to any work intended for orchestral performance). The Concerti Grossi op.6 remain today the principal and most significant example of this idea of a new genre, modelled in fact on this very set of concertos and deriving from its reception. As such, they occupy an unparalleled position in the history of instrumental genres, taking on that exemplary character to which Corelli, in his work of correction and revision, must certainly have aspired.

Agnese Pavanello
Translation: Charles Johnston

C'est dans ce lieu prestigieux que s'est déroulé cet enregistrement, lors de deux concerts, les 10 et 11 février 2012.
Avec l'Arsenal réinventé par Ricardo Bofill dans un ancien arsenal militaire su XIXe siècle, Metz offre à l'Europe une des plus belles salles pour le musique que le génie actuel de l'architecture a produit.
Ouvert à toutes les musiques, l'Arsenal l'est aussi à toute la danse, à toutes les cultures. Un public éclectique y croise les plus grands artistes du moment.

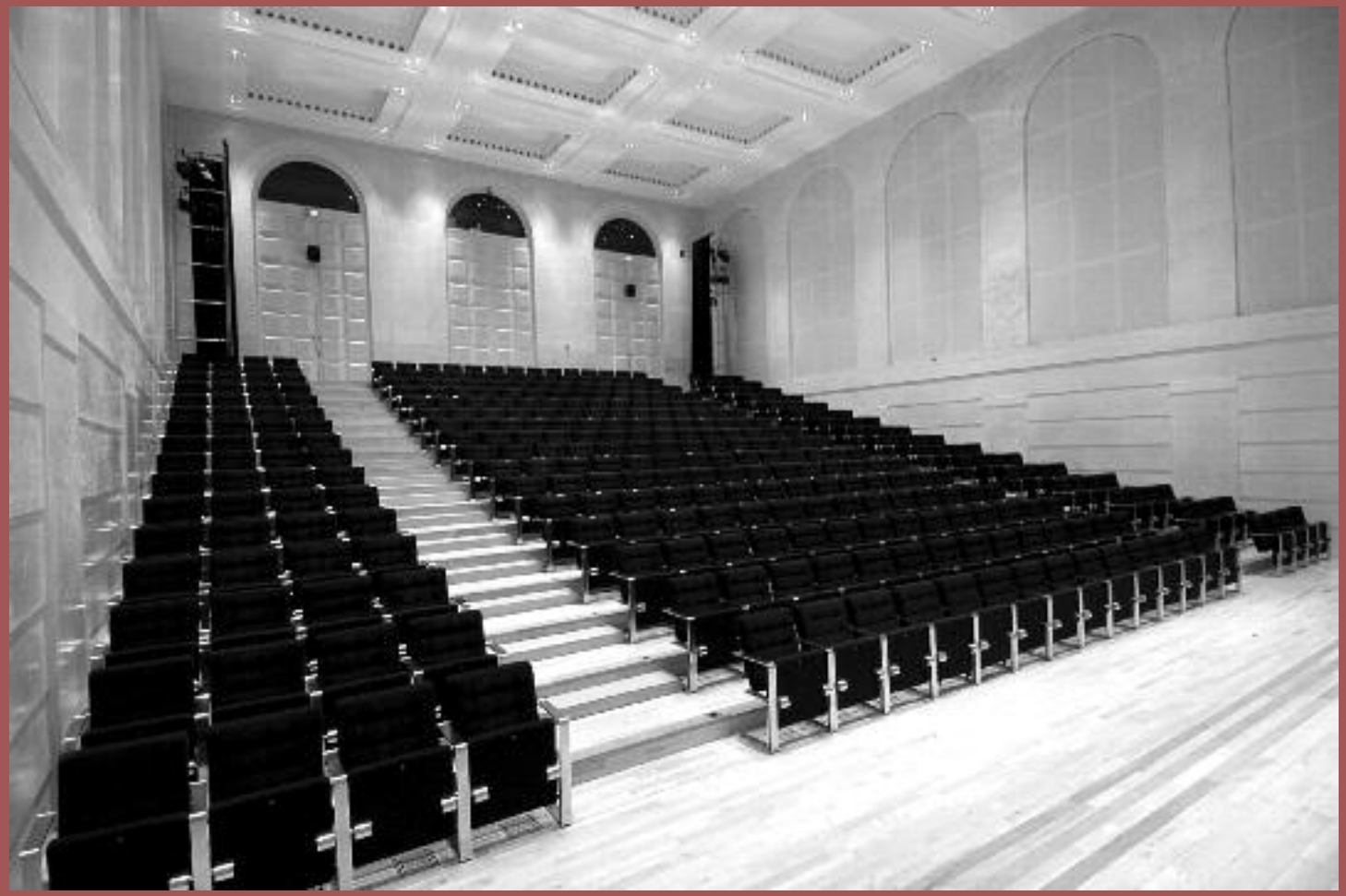
It was in this prestigious setting that this recording was made on 10-11 February 2012.
With the Arsenal, reinvented by Ricardo Bofill in 1989 in a former military arsenal of the nineteenth century, Metz offers Europe one of the finest concert halls that this genius of modern architecture and acoustics has produced.
The Arsenal is open to every kind of music, but also to every kind of dance and every kind of culture. An extremely diversified audience encounters the world's finest artists there.

Diese Aufnahme entstand am 10-11 Februar im großen Saal des renommierten Arsenal in Metz.
L'Arsenal wurde 1989 von Ricardo Bofill aus einem alten Militärarsenal aus dem 19. Jahrhundert gestaltet und bildet eine ideale Synthese von moderner Architektur und Musik.
L'Arsenal ist allen Musik- und Tanzstilen aus den verschiedensten Kulturen gleichermaßen verpflichtet und bildet einen idealen Begegnungsort für ein bunt gemischtes Publikum und Künstlerinnen und Künstlern aus der ganzen Welt.

www.arsenal-metz.fr

Amandine Beyer, violin & direction
Flavio Losco, violin
Yoko Kawakubo, violin
Alba Roca, violin
Helena Zemanova, violin
Sabela García, violin
Patrizio Germone, violin
María José Pámpano, violin
Marta Páramo, viola
Ottavia Rausa, viola
Marco Ceccato, cello concertino
Rebeca Ferri, cello
Baldomero Barciela, violone
Roberto Bevilacqua, double bass
Anna Fontana, harpsichord/organ concertino
Violaine Cochard, harpsichord/organ
Francesco Romano, archlute concertino
Ronaldo Lopes, theorbo

ZZT
327



© Christian Legay

RECORDED LIVE AT THE ARSENAL DE METZ ON 10 AND 11 FEBRUARY 2012.
PATCH SESSIONS ON 11, 12, AND 13 FEBRUARY 2012.
SOUND ENGINEER, RECORDING PRODUCER, EDITING: ALBAN MORAUD
ARTISTIC AND PRODUCTION DIRECTOR, ZIG-ZAG TERRITOIRES: FRANCK JAFFRÈS
PRODUCTION & EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN

ARTWORK BY ELEMENT-S :
PHOTO, BENJAMIN DE DIESBACH - GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

This is an

out here

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

æon

Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

α

Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

RICERCAR

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

OUT NOTE RECORDS

Full catalogue available here

A new look at modern jazz

RAMÉE

Gems, simply gems

φ

Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

fl

FUGA LIBERA

Full catalogue available here

From Bach to the future…

ZIG ZAG TERRITOIRES

Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases…

Click here for more info

outhere

IDOL