Desideriamo dedicare questa incisione integrale dell'op. IV anche alla memoria del Prof. Pierluigi Petrobelli, di cui ci mancano molto l'amicizia, la competenza, la semplicità e quella rara e personale virtù – simile all'arte di Arcangelo Corelli – di saper dipingere e spiegare un mondo per il tramite di poche, nobili e limpide parole.

Ensemble Aurora

Enrico Gatti, *violin & maestro di concerto*
[Cornelis Kleynman, Amsterdam *c.*1660]

Rossella Croce, *violin*
[Franco Simeoni, Treviso 1999, after Guarneri]

Judith Maria Blomsterberg, *cello*
[Anonymous builder, Germany, 18th century]

Gabriele Palomba, *archlute*
[Filippo Lesca, Verona 2001, after Vendelio Venere]

Fabio Ciofini, *harpsichord*
[Anonymous builder, Florence, mid-17th century]

Recorded in Solomeo (Teatro Cucinelli), Italy, in June 2012
Engineered by Roberto Meo
Produced by Sigrid Lee
Executive producer & editorial director: Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz & Mark Wiggins
On the cover: Antonio Alberti detto "il Barbalonga" (1600-1649), *Santa Cecilia*.
Archivio fotografico del Museo Diocesano di Palermo.

© 2012 note 1 music gmbh

L'Ensemble Aurora ringrazia di cuore la Fondazione Brunello Cucinelli per aver gentilmente concesso il Teatro di Solomeo e Giuseppe Arcadi per il clavicembalo originale del '600.

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonate à 3. Opera Quarta

Composte per l'Accademia dell'Em.mo e Rev.mo Sig.r Cardinale Ottoboni,
et all'Eminenza Sua Consacrate da Arcangello Corelli da Fusignano.

In Roma, per Gio. Giacomo Komareck Boemo con licenza de Sup. 1694.
In Bologna, per Pier-Maria Monti. 1694. Con licenza de' Superiori.

Si vendono da Marino Silvani sotto le Volte de Pollaroli nella Stamparia del Monti.

DISC I [42:20]

SONATA VI

1	Preludio. Adagio - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio	3:08
2	Allemanda. Allegro	1:38
3	Giga. Allegro	1:58

SONATA XII

4	Preludio. Largo	3:20
5	Allemanda. Presto	1:52
6	Giga. Allegro	1:17

SONATA IV

7	Preludio. Grave	2:23
8	Corrente. Allegro	1:34
9	Adagio	2:05
10	Giga. Allegro	2:06

SONATA V

11	Preludio. Adagio	2:11
12	Allemanda. Allegro	1:47
13	Corrente. Vivace	1:28
14	Gavotta. Allegro [+ 2 Doubles]	2:22

SONATA I

15	Preludio. Largo	1:41
16	Corrente. Allegro	1:42
17	Adagio	1:49
18	Allemanda. Presto	1:43

SONATA X

19	Preludio. Adagio - Allegro - Adagio	2:00
20	Grave	2:05
21	Tempo di Gavotta. Presto	1:54

DISC II [43:45]

SONATA III

1	Preludio. Largo	4:10
2	Corrente. Allegro	1:42
3	Sarabanda. Largo	1:58
4	Tempo di Gavotta. Allegro	1:39

SONATA VIII

5	Preludio. Grave	1:52
6	Allemanda. Vivace	1:33
7	Sarabanda. Allegro	0:50

SONATA VII

8	Preludio. Largo	1:47
9	Corrente. Vivace	1:34
10	Grave	0:44
11	Sarabanda. Vivace	1:29
12	Giga. Allegro	1:44

SONATA IX

13	Preludio. Largo	2:55
14	Corrente. Allegro	1:48
15	Grave	1:30
16	Tempo di Gavotta. Allegro	2:20

SONATA II

17	Preludio. Grave	2:07
18	Allemanda. Allegro	1:30
19	Grave	0:40
20	Corrente. Vivace	2:03

SONATA XI

21	Preludio. Largo	2:53
22	Corrente. Allegro	2:33
23	Allemanda. Allegro	2:09

Our source for this complete recording is the first edition published in Rome (by Giovanni Giacomo Komarek) and Bologna (by Pier Maria Monti) in 1694. We preferred not to choose the edition by Friedrich Chrysander, because it is based on later editions and is full of inaccuracies; moreover, it includes a figured bass that not only is not original, but also reflects a style of continuo realization later than that used in Corelli's time.
Ornaments and doubles by Enrico Gatti.

Violino Secondo.

Sonate à 3. Compoſte per l'Accademia

DELL' EMINENTISS. E REVERENDISS.

SIG. CARDINALE

OTTOBONI,

Et all' Eminenza Sua Conſacrate

DA

ARCANGELO

CORELLI

DA FVSIGNANO.

OPERA QVARTA.

In Bologna, per Pier-maria Monti. 1694. Con licenza de' Superiori.

Si vendono da Marino Siluani ſotto le Volte de Pollaroli nella Stamparia del Monti.

Title page of the second violin part of Corelli's Op. 4 (Bologna: Pier Maria Monti, 1694).

Arcangelo Corelli

Trio Sonatas Op. 4

In November 1689, with one of the last blatant acts of nepotism, the newly elected pope Alexander VIII designated his young grand-nephew Pietro Ottoboni (1667-1740) as Vice-chancellor of the Church and Cardinal of San Lorenzo in Damaso. The appointment of Cardinal Ottoboni marked the beginning of one of the most splendid epochs of patronage of the arts in Rome. At the age of 22 the ambitious cardinal was determined to cultivate his passion for the arts with the financial means that derived from his new status and make his name known among the Roman aristocracy.

The climate in Rome had changed radically in the months following the enthronement of the new pontiff; Alexander had removed all the austere restrictions imposed by his predecessor, Innocent XI, reinstated the carnival festivities and allowed again performances in public theatres. Following in the footsteps of Queen Christina of Sweden, who had died only a few months earlier, Cardinal Ottoboni established his residence in the magnificent Palazzo della Cancelleria, which for the following five decades became the centre of the most vigorous patronage in Rome. A passionate lover of music, Ottoboni gave his protection to numerous musicians: Handel, Pasquini, Scarlatti, Caldara were at some point part of the cardinal's court, and many others, such as Vivaldi, Mascitti, Vitali, Albinoni sought his support by dedicating him their works.

A few months after the celebration of his election and the re-opening of the Tordinona theatre with the representation of his *La Statira* with music by Alessandro Scarlatti, Ottoboni took into his service the famous violinist Arcangelo Corelli. In April 1690 Corelli, together with his companion of life and art, Matteo Fornari, moved into an apartment of the Palazzo della Cancelleria, where he was to remain for the rest of his life. Under Ottoboni's patronage, Corelli enjoyed a privileged position that certainly contributed greatly to his future career and consolidated his fame. It was through the intercession of Ottoboni that in 1706 Corelli was admitted into the prestigious Arcadian Academy, together with Scarlatti and Pasquini, both also members of the cardinal's household.

At the cardinal's court Corelli was employed not only as first violin and leader for the instrumental music, but had complete control also over the sumptuous musical events, from the composition of the music to the recruitment of the musicians and the organization of rehearsals. The ensembles put togeth-

er for these occasions ranged from large orchestras of more than fifty instrumentalists engaged for the lavish festivities in the basilica church of San Lorenzo in Damaso (for instance for the celebrations on Christmas Eve), to small chamber groups employed for the oratorios or for the weekly gatherings, the *Accademie musico poetiche* that Cardinal Ottoboni organized in his palace.

The cardinal held a special admiration and fondness for the "divine" violinist; several times he declared "such love for Signor Arcangelo that I do not distinguish the passion of my own interest from that of so worthy a subject". Hence, differently from the average musician of the time, Corelli experienced a long period of affectionate support and financial security and could devote his time to the composition of his music and to years of laborious and punctual work of revision of his works before sending them to the press.

It was his Op. 4, the final collection of trio sonatas, which Corelli presented in 1694 as the expression of gratitude for the protection received from Cardinal Ottoboni. The set of twelve sonatas constituted the culmination of a symmetrical production that alternated collections of church (Opp. 1 and 3) and chamber sonatas (Opp. 2 and 4) and helped to establish Corelli's music as paradigmatic in the definition of these two genres.

Although, according to the definition given by Brossard in his *Dictionnaire* in 1701 (who mentioned Corelli's works as models), chamber sonatas consist essentially of a succession of dances, in Italy few composers before Corelli adopted the suite in their chamber sonatas and none of them in any standardized sequence. The dances included in Op. 4 are the ones most customarily used around the end of the 17th century: Allemanda, Corrente, Sarabanda, Gavotta, and Giga.

The Allemanda, omnipresent in Corelli's Op. 2 sonatas, shares its pre-eminence in Op. 4 with the Corrente. Differently from the previous collection, in Op. 4 all the Allemandas are fast (in sonatas 1 and 12 Corelli even employs the rare Allemanda - Presto) and exhibit in general an elaborate bass part (similarly to the Allemanda of the eleventh concerto of Op. 6).

Also exceptional is the use of the fast Sarabanda, even for Corelli, who usually resorted to the more typical French slow version. Two of the three Sarabandas in this collection, although they retain the regular eight-bar phrasing, are instead marked Vivace and Allegro, and the one in the eighth sonata adopts the unusual metre of 6/8 rather than the traditional 3/4, perhaps because of its place at the end of the piece.

The fast ending of the sonatas are more frequently assigned to the Gavotta or the Giga. While the latter was gaining popularity in Italy, especially in the "moto perpetuo" type (see for instance the Giga in sonatas 7 and 12), for the Gavottas Corelli makes a clear distinction between the "Tempo di Gavotta" and the short dance properly, of which there is but one example in this collection. In the first edition of 1694 the end of this Gavotta of the fifth sonata bears the indication "Da capo", therefore suggesting the insertion of varied repetitions (an indication omitted in the Chrysander edition and for this reason often ignored in performance). In fact, the practice of including elaborations for the "Da capo" in short dances was rather common, as demonstrated not only in the renowned elaborations of *L'arte dell'arco* by Tartini or in the variations by Matthew Dubourg on Corelli's gavottas from Op. 5, but also in the "chiusa" of Bonporti's *Concertini & Serenate* Op. 12, or in the numerous written-out variations in works by Matteis, Pasquini, Lonati, or Handel.

The balance and clarity of Corelli's counterpoint calls for a sensible use of ornamentation. Of the two practices of ornamentations available, the more flourished Italian diminutions, which elaborate and transform the melodic outline itself, applies well only to a few opening movements (such as in the sonatas 3, 4, and 12), while the French style, based on short embellishments "on the note", works generally better, particularly, of course, for those movements that show a more marked French influence (for instance, in the Sarabanda of the third sonata or the Allemanda of the sixth).

In fact, both styles of ornamentation and performance were well-known and equally used in Italian music, described in the Italian treatises such as Bovicelli, Dalla Casa, Caccini, and later illustrated in the treatise for the violin by Geminiani, himself a pupil of Corelli. Despite the notorious anecdote concerning the first performance of Handel's *Il trionfo del tempo*, led by Corelli at Ottoboni's residence in 1707, during which Corelli allegedly declared "this music is in the French style which I do not understand", Corelli's familiarity with the French style is beyond any doubt. In the Preludio of the first sonata, the Corrente of the fifth, and even more in the Allemanda of the sixth sonatas the "contaminations" with the French style are plainly manifest, even in the expressly notated dotted rhythms, an element not of secondary importance due to the technical difficulties of the print in movable types.

Despite all the emphasis on dance movements, however, in the sonatas Op. 4 the convergence of the two genres, *da chiesa* and *da camera*, becomes manifest. Among the numerous reprints and new editions of this collection, it is only the 1695 reprint by Komarek that bears the specific title of *Sonate da camera*. Instead the frontispiece of the first edition by the same printer presents these works simply as *Sonate a tre composte per l'Academia dell'eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinal Ottoboni*; sonatas, therefore, intended for private or public entertainments, composed for and most likely performed in the *accademie* promoted by Ottoboni, as in the *Accademia per*

il Natale of 1694 where is documented the presence of two violins and a violone.

At least four of the twelve sonatas mix dance movements with abstract, non-dance ones, a characteristic that certainly underlines how the *sonata da camera* was now removed from the actual ballrooms; several of the movements also show a contrapuntal language that cannot be easily reconciled with the regular, clear-cut phrasing of the original dance. More importantly, all works in this collection open with a Preludio that are in many ways similar to the Grave or Largo introductions of the church sonatas. This, especially when compared with Op. 2 where the Preludio was the most frequent, but not yet exclusive choice, is a remarkable trait of Corelli's last collection of chamber sonatas. In fact, the opening slow Preludio, so characteristically associated with the classic suite, was hardly used before Corelli's works. It was through the popularity of these sonatas that the Prelude became an essential attribute of the suite, a movement used as "a preparation for all the others" as Brossard underlined in his *Dictionnaire.*

The success encountered by Corelli's collections of sonatas determined a large and uninterrupted flow of reprints and editions through the centuries (part of Op. 4 received even a vocal arrangement by Antonio Tonelli); it consolidated his fame and established Corelli's music as a model of perfection for generations of composers. Yet, the sonatas of Op. 4 demonstrate how the formal standardization operated by Corelli does not sacrifice variety and originality. While becoming the epitome of the *sonata da camera*, these works still maintain a fresh inventiveness and an intense expressive power that made the theorist Antimo Liberati proclaim Corelli's style "full of every loveliness and beauty that can issue from the mind of man".

Guido Olivieri

NOTE

The pitch chosen for this recording (a' = 400 Hz) follows closely the practice of the Roman diapason that, according to contemporary testimonies, was about a tone ("due punti") below the Venetian diapason (ths so-called *corista Veneto*), set at around a' = 440 Hz.

Frontispiece of the second violin part of Corelli's Op. 4 (Rome: Giovanni Giacomo Komarek, 1694).

Arcangelo Corelli

Sonates en trio op. 4

En novembre 1689, le pape Alexandre VIII récemment élu donna l'un des derniers exemples les plus flagrants de népotisme, en nommant vice-chancelier de l'Église et cardinal de San Lorenzo in Damaso son jeune petit-neveu Pietro Ottoboni (1667-1740). Cette promotion du cardinal Ottoboni marqua le début de l'un des mécénats artistiques les plus splendides de Rome. À l'âge de 22 ans, l'ambitieux cardinal était déterminé à cultiver sa passion pour les arts en employant les moyens financiers dérivant de son nouveau statut et commença ainsi à étendre sa renommée dans le monde de l'aristocratie romaine.

La vie à Rome avait changé radicalement au cours des mois qui suivirent l'intronisation du nouveau souverain pontife ; Alexandre abrogea toutes les restrictions austères imposées par son prédécesseur, Innocent XI, restaura les festivités liées au Carnaval et autorisa de nouveau les représentations des théâtres publics. Suivant l'exemple de Christine de Suède, qui venait de mourir quelques mois auparavant, le cardinal Ottoboni établit sa résidence dans le magnifique Palazzo della Cancelleria, qui allait devenir pour les cinquante ans à venir le centre du mécénat le plus fervent de Rome. Passionné de musique, Ottoboni accorda sa protection à de nombreux musiciens : Haendel, Pasquini, Scarlatti, Caldara, faisaient en quelque sorte partie de sa cour, tandis que de nombreux autres, Vivaldi, Mascitti, Vitali ou Albinoni, sollicitèrent sa protection en lui dédicaçant leurs œuvres.

Quelques mois après la célébration de son élection et la réouverture du théâtre Tordinona avec la représentation de l'une de ses œuvres, *La Statira*, mise en musique par Alessandro Scarlatti, Ottoboni engagea l'illustre violoniste Arcangelo Corelli. En avril 1690, Corelli s'installa avec Matteo Fornari, son compagnon dans l'art et dans la vie, dans un appartement du Palazzo della Cancelleria, où il allait rester jusqu'à la fin de ses jours. Le mécénat de Ottoboni, permit à Corelli de jouir d'une position privilégiée qui, certainement, contribua grandement à sa future carrière et consolida sa réputation. Et ce fut aussi grâce à l'intercession du cardinal que Corelli devint, en 1706, membre de la prestigieuse Académie de l'Arcadie, aux côtés de Scarlatti et de Pasquini, qui faisaient eux aussi partie de la maison cardinalice.

Dans cette cour, Corelli était non seulement le premier violon qui dirigeait aussi l'orchestre mais avait encore le contrôle absolu sur les évènements musicaux somptueux : sa fonction comprenait la composition des œuvres, le recrutement des musiciens et l'organisation des répétitions. Dans ces occasions, les orchestres allaient des grandes formations de plus de cinquante instrumentistes requis pour les fêtes splendides de San Lorenzo in Damaso aux petits ensembles de chambre utilisés pour les oratorios ou les *Accademie musico poetiche*, réunions hebdomadaires que le cardinal Ottoboni organisait dans son palais.

Le cardinal éprouvait pour le « divin » violoniste une admiration et une affection particulières ; il déclara à plusieurs reprises que « ... [j'éprouvais] un tel amour pour Signor Arcangelo que je ne pouvais distinguer entre la passion qui me mouvait et celle qui était due à la grande valeur du musicien à mon service ». En conséquence, et contrairement à ce qui était l'habituel du musicien de l'époque, Corelli connut une longue période de soutien chaleureux et de sécurité financière qui lui permirent de consacrer son temps à la composition et, des années durant, à une révision laborieuse et minutieuse de ses œuvres avant de les donner à l'imprimerie.

C'est avec l'opus 4, son dernier recueil de sonates en trio, que Corelli exprima en 1694 sa gratitude au cardinal Ottoboni pour la protection accordée. Le recueil de douze sonates, apogée d'une production symétrique alternant les œuvres *da chiesa* (op. 1 et 3) et *da camera* (op. 2 et 4), contribua grandement à établir la musique de Corelli comme un paradigme au moment de définir ces deux genres.

Bien que – selon la définition que donna Brossard dans son *Dictionnaire* en 1701 (où les œuvres de Corelli étaient citées comme des modèles de référence) – les sonates de chambre consistent essentiellement en une succession de danses, peu de compositeurs en Italie, avant Corelli, employaient la forme de la suite dans leurs sonates de chambre, et aucun ne l'adoptait quelle que soit la séquence standardisée employée. Les danses incluses dans l'opus 4 sont les plus habituellement utilisées vers la fin du XVIIe siècle : allemande, courante, sarabande, gavotte, et gigue.

L'allemande, omniprésente dans les sonates op. 2 de Corelli, doit partager sa prééminence avec la courante dans l'opus 4. Différemment des allemandes des recueils précédents, toutes celles de l'opus 4 sont vives (dans les sonates 1 et 12, Corelli recourt même à l'indication, rare, *Allemanda - Presto*) et comportent généralement une basse élaborée (semblable en cela à la *Allemanda* du onzième *Concerto* de l'opus 6).

Le choix d'un tempo rapide pour la sarabande est, lui aussi, exceptionnel, même dans le cas de Corelli, qui a plutôt tendance à préférer la version lente, typiquement française. Deux des trois sarabandes de ce recueil sont indiquées *Vivace* et *Allegro*, tout en conservant le phrasé usuel en huit mesures, tandis que celle de la huitième sonate adopte la mesure inhabituelle à 6/8, au lieu de la traditionnelle à 3/4, sans doute parce que toutes trois se situent à la fin de l'œuvre.

Le tempo rapide concluant les sonates est plus fréquemment confié à la gavotte, ou bien à la gigue, de plus en plus populaire en Italie, particulièrement quand elle recourait au *moto perpetuo* (par exemple dans la *Giga* des sonates 7 et 12). Pour les gavottes, Corelli distingue nettement entre le *Tempo di Gavotta* et la courte danse proprement dite, dont ce recueil ne comporte qu'un exemple. Dans la première édition de 1694, la fin de cette *Gavotta* de la sonate 5 est accompagnée d'un *Da capo*, qui suggère donc l'insertion de nombreuses répétitions (omise dans l'édition Chrysander, l'indication est souvent ignorée en concert). De fait, la pratique consistant à inclure des variations agrémentées pour le *Da capo* dans les danses courtes était assez habituelle, ce que prouvent non seulement les célèbres ornementations de *L'arte dell'arco* de Tartini ou les variations de Matthew Dubourg sur les gavottes op. 5 de Corelli, mais encore les *chiuse* des *Concertini & Serenate* op. 12 de Bonporti ou les nombreuses variations écrites dans des œuvres de Matteis, Pasquini, Lonati ou Haendel.

L'équilibre et la clarté du contrepoint de Corelli exigent une grande sensibilité dans l'ornementation. Parmi les deux pratiques alors en vigueur, l'italienne, avec les ornements les plus fleuris, qui élaborent et transforment y compris la silhouette de la mélodie, ne convient parfaitement qu'au petit nombre de mouvements d'ouverture (par exemple, ceux des sonates 3, 4, et 12), tandis que le style français, basé sur de courts agréments « sur la note », fonctionne généralement mieux, surtout – bien entendu ! – dans les mouvements révélant une influence française plus marquée (par exemple, la *Sarabanda* de la troisième sonate ou la *Allemanda* de la sixième).

De fait, les deux styles d'ornementation et de jeu étaient bien connus et également utilisés dans la musique italienne ; décrits dans les traités italiens de Bovicelli, de Dalla Casa ou de Caccini, ils furent plus tard illustrés dans la méthode de violon de Geminiani, qui fut un élève de Corelli. « Cette musique est écrite dans le style français, que je ne comprends pas » aurait déclaré Corelli alors qu'il dirigeait la première représentation de *Il trionfo del tempo* de Haendel dans la résidence de Ottoboni en 1707 : que la célèbre anecdote soit vraie ou non, la connaissance que le musicien avait du style français ne fait, bien sûr, aucun doute ! L'influence du style français se manifeste en effet pleinement dans le *Preludio* de la première sonate, dans la *Corrente* de la cinquième et encore plus dans la *Allemanda* de la sixième, ainsi que dans les rythmes pointés explicitement indiqués, élément non de moindre importance étant donnés les problèmes techniques que cela posait pour l'imprimerie en caractères mobiles.

Malgré la prépondérance accordée aux mouvements de danse dans les sonates op. 4, la convergence des deux genres, *da chiesa* et *da camera* devient évidente. Parmi les nombreuses réimpressions et les nouvelles éditions de ce recueil, seule la réédition de Komarek en 1695 précise dans son titre qu'il s'agit de *Sonate da camera*. Tandis que le frontispice de la première édition du même imprimeur présente simplement ces œuvres comme des *Sonate a tre composte per l'Academia dell'Eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinal Ottoboni* ; ce sont donc des sonates conçues pour le divertissement privé ou public, composées pour et qui furent très probablement jouées dans les *accademie* parrainées par Ottoboni, comme la *Accademia per il Natale* de 1694 où la présence de deux violons et un *violone* est documentée.

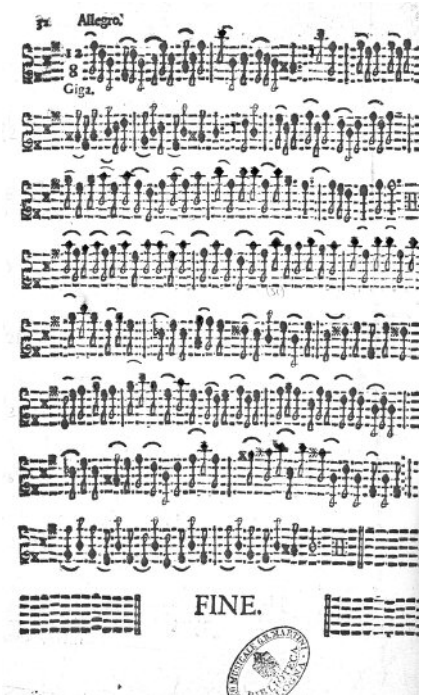
De ces douze sonates, quatre au moins mêlent des mouvements de danse et des pièces abstraites, non dansantes, une caractéristique qui indique avec certitude que la *sonata da camera* était à présent exclue des salles de bal ; plusieurs mouvements révèlent aussi un langage contrapontique qui s'accorde difficilement avec le phrasé régulier, incisif, de la danse originale. Plus important encore, toutes les œuvres de ce recueil débutent par un *Preludio* qui rappelle en plusieurs points les introductions *Grave* ou *Largo* des sonates d'église. C'est là un trait remarquable du dernier recueil de sonates de chambre de Corelli, particulièrement si on le compare à l'opus 2 où le *Preludio* était le choix le plus fréquent, sans pour autant être exclusif. De fait, le prélude lent placé au début d'une œuvre, que l'on associe d'une façon si caractéristique à la suite classique, était à peine utilisé avant Corelli. Et c'est grâce à la popularité de ces sonates que le prélude devint un attribut essentiel de la suite, un mouvement « qui sert comme de préparation à toutes les autres » selon le *Dictionnaire* de Brossard.

Le succès des recueils de sonates de Corelli provoqua un flux ample et ininterrompu de réimpressions et d'éditions au cours des siècles (une partie de l'op. 4 connut même un arrangement vocal réalisé par Antonio Tonelli), consolida la réputation du compositeur et convertit sa musique en un modèle de perfection pour des générations de compositeurs. Les sonates op. 4 démontrent également que la standardisation formelle effectuée par Corelli ne sacrifie ni la variété ni l'originalité. Tout en devenant le paradigme de la *sonata da camera*, ces œuvres conservent une fraîcheur dans l'inventivité et un pouvoir d'expression intense qui amenèrent le théoricien Antimo Liberati à déclarer que le style de Corelli « déborde de toutes les exquisités et les beautés pouvant être conçues par l'esprit humain ».

Guido Olivieri
traduction : Pierre Élie Mamou

NOTE

Le choix de l'accord dans cet enregistrement (la_3 = 400 Hz) est très proche du diapason romain qui, selon les témoignages contemporains était, à peu près, un ton (« *due punti* ») plus bas que le *corista Veneto*, le diapason vénitien, dont le la_3 était environ à 440 Hz.



Arcangelo Corelli, Op. 4 No. 12, Giga (Allegro), first violin part.

Arcangelo Corelli

Triosonaten op. 4

Im November 1689 ernannte der kurz zuvor gewählte Papst Alexander VIII. in einem der letzten Akte von offensichtlichem Nepotismus seinen jungen Großneffen Pietro Ottoboni (1667-1740) zum Vizekanzler der Kirche und zum Kardinaldiakon von San Lorenzo in Damaso. Von seiner Berufung zum Kardinal an wurde Ottoboni zu einem der bedeutendsten Kunstförderer Roms. Der erst 22 Jahre alte ehrgeizige Kardinal war dazu entschlossen, seiner Leidenschaft für die Künste mit jenen finanziellen Mitteln nachzugehen, die ihm durch seine neue Position zur Verfügung standen, und dadurch bei der römischen Aristokratie von sich sprechen zu machen.

Das Klima in Rom hatte sich seit der Einsetzung des neuen Papstes einige Monate zuvor radikal gewandelt; Alexander hatte all die strengen Restriktionen aufgehoben, die sein Vorgänger Innozenz XI. verhängt hatte, und ebenso wie Karnevalsfeierlichkeiten hatte er öffentliche Theateraufführungen wieder gestattet. In den Fußstapfen der Königin Christina von Schweden, die wenige Monate zuvor gestorben war, ließ Ottoboni sich im prächtigen Palazzo della Cancelleria nieder, der in den darauffolgenden fünf Jahrzehnten zum Zentrum seines unermüdlichen Mäzenatentums werden sollte. Als leidenschaftlicher Musikliebhaber unterstützte Ottoboni zahlreiche Musiker: sowohl Händel, Pasquini, Scarlatti als auch Caldara gehörten irgendwann einmal zum Hof des Kardinals, und viele weitere wie etwa Vivaldi, Mascitti, Vitali und Albinoni versuchten seine Gunst zu erlangen, indem sie ihm Werke widmeten.

Einige Monate nach der Feier seiner Ernennung und nach der Wiedereröffnung des Teatro Tordinona mit einer Aufführung der Oper *La Statira* von Alessandro Scarlatti über Ottobonis Libretto nahm der Kardinal den gefeierten Geiger Arcangelo Corelli in seine Dienste. Im April bezog dieser gemeinsam mit Matteo Fornari, seinem unzertrennlichen Lebensgefährten und künstlerischen Weggenossen, eine Bleibe im Palazzo della Cancelleria, die er für den Rest seines Lebens bewohnen sollte. Durch Ottobonis Gunst hatte Corelli eine privilegierte Position, die sicher wesentlich zu seiner weiteren Karriere beitrug und seinen Ruhm festigte. Aufgrund der Vermittlung Ottobonis erhielt Corelli 1706 Zugang zur angesehenen Accademia dell'Arcadia, gemeinsam mit Scarlatti und Pasquini, die auch zum Hof des Kardinals gehörten.

Dort war Corelli nicht nur als Konzertmeister und Leiter der Instrumentalmusik angestellt, sondern hatte die uneingeschränkte Kontrolle über die aufwändigen musikalischen Aufführungen, von der Komposition der Werke über die Auswahl der Musiker bis hin zur Organisation der Proben. Die Größe der Ensembles, die zu diesen Gelegenheiten zusammenkamen, reichte von großen Orchestern mit mehr als 50 Instrumentalisten, die für die prächtigen Festgottesdienste in San Lorenzo in Damaso engagiert wurden bis zu kleinen Kammerensembles, die Oratorien bei den wöchentlichen Treffen begleiteten, den sogenannten *Accademie musico poetiche*, die Kardinal Ottoboni in seinem Palazzo veranstaltete.

Der Kardinal bewunderte den »göttlichen Geiger« über alle Maßen und war ihm außergewöhnlich zugetan; mehrmals erklärte er, er empfinde »solche Zuneigung zu Signor Arcangelo, dass ich in der Leidenschaft für meine eigenen und seine Ziele keinen Unterschied mache, da er mein Wohlwollen so sehr verdient«. So erlebte Corelli – ganz anders als der durchschnittliche Musiker seiner Zeit – eine lange Phase warmherziger Unterstützung und finanzieller Sicherheit. Er konnte sich der Komposition seiner Musik widmen und seine Werke jahrelang aufwändig und genau revidieren, ehe sie in Druck gegeben wurden.

Im Jahr 1694 überreichte Corelli Kardinal Ottoboni seine letzte Sammlung mit Triosonaten op. 4 als Zeichen der Dankbarkeit für die erwiesene Förderung. In dieser Serie von zwölf Sonaten kulminiert seine Kompositionstätigkeit auf diesem Gebiet, bei der sich Sammlungen von Kirchensonaten (op. 1 und op. 3) regelmäßig mit Sammlungen von Kammersonaten (op. 2 und op. 4) abwechseln. Sie trugen wesentlich dazu bei, dass Corellis Musik bei der Entstehung dieser Gattungen als paradigmatisch angesehen wurde.

Obwohl eine Kammersonate laut der Definition, die Brossard in seinem *Dictionnaire de Musique* aus dem Jahr 1701 gab (dort wurden Corellis Werke als beispielhaft hervorgehoben), grundsätzlich aus einer Abfolge von Tanzsätzen besteht, hatten in Italien wenige Komponisten vor Corelli die Suitenform in ihre Kammersonaten übernommen und keiner von ihnen hatte sich an eine standardisierte Reihenfolge gehalten. In Corellis Opus 4 sind die Tänze enthalten, die zum Ende des 17. Jahrhunderts am populärsten waren: *Allemanda, Corrente*, *Sarabanda*, *Gavotta* und *Giga*.

Die *Allemanda*, allgegenwärtig in Corellis Sonaten op. 2, teilt ihre Vorrangstellung in Opus 4 mit der *Corrente*. Anders als in der vorangegangenen Sammlung sind in Opus 4 alle *Allemandas* schnell (in der ersten und der zwölften Sonate verwendet Corelli sogar die seltene Satzbezeichnung *Allemanda - Presto*). Sie haben im Allgemeinen eine kunstvolle Bassstimme, vergleichbar mit der *Allemanda* aus dem elften Konzert aus Opus 6.

Auch der Einsatz der schnellen *Sarabanda* ist – selbst für Corelli – ungewöhnlich, denn üblicherweise bezog er sich auf die typischere langsame französische Version. In zwei der drei *Sarabandas* aus dieser Sammlung wird zwar die achttaktige Periodenbildung beibehalten, aber als Tempovorgabe tragen sie *Vivace* und *Allegro*, und in der *Sarabanda* in der achten Sonate wird der unübliche 6/8-Takt verwendet statt des traditionellen 3/4-Metrums, eventuell aufgrund ihrer Position am Ende der Sonate.

Als schnellen Schlusssatz verwendet Corelli häufig eine *Gavotta* oder eine *Giga*. Während letztere in Italien sehr populär wurde, insbesondere ihre *moto-perpetuo*-Variante (beispielsweise die *Gigas* in Sonaten Nr. 7 und Nr. 12), macht Corelli bei den Gavotten einen deutlichen Unterschied zwischen einem *Tempo di Gavotta* und dem kurzen eigentlichen Tanzsatz, für den es in dieser Sammlung nur ein einziges Beispiel gibt. In der ersten Ausgabe von 1694 trägt diese *Gavotta* am Ende der 5. Sonate die Bezeichnung *da capo*, was das Hinzufügen variierter Wiederholungen nahelegt. Diese Bezeichnung wurde in der Chrysander-Ausgabe nicht aufgenommen und wird aus diesem Grund bei Aufführungen häufig nicht beachtet. Tatsächlich war es aber eine gängige Praxis, verzierte *Da-capo*-Abschnitte zu kurzen Tanzsätzen zu spielen, wie es nicht nur die bekannten Bearbeitungen in Tartinis *L'arte dell'arco* oder die Variationen von Matthew Dubourg über Corellis Gavotten aus op. 5 zeigen, sondern ebenso die *chiusa* in Bonportis *Concertini & Serenate* op. 12 oder die zahllosen ausgeschriebenen Variationen in den Werken von Matteis, Pasquini, Lonati oder Händel.

Die Ausgewogenheit und Klarheit von Corellis Kontrapunkt erfordert einen sehr bewussten Umgang mit Verzierungen. Es gibt zwei gängige Verzierungspraktiken, aber die komplizierteren italienischen Diminutionen, bei denen die Melodielinie selbst weiterbearbeitet und transformiert wird, lässt sich nur bei einigen wenigen Eröffnungssätzen anwenden (wie etwa in den Sonaten Nr. 3, Nr. 4 und Nr. 12), während der französische Stil, der auf kurzen Ausschmückungen der einzelnen Noten beruht, im Allgemeinen zu besseren Ergebnissen führt. Das gilt natürlich insbesondere für jene Sätze, die einen deutlichen französischen Einfluss zeigen (etwa die *Sarabanda* aus der Sonate Nr. 3 oder die *Allemanda* aus der Sonate Nr. 6).

Diese beiden Verzierungs- und Aufführungspraktiken waren in der italienischen Musik wohlbekannt und wurden gleichermaßen eingesetzt; sie werden in italienischen Traktaten z.B. von Bovicelli, Dalla Casa und Caccini beschrieben und später in Geminianis Violinschule erläutert, der selbst ein Schüler Corellis war. Im Jahr 1707 fand unter Corellis Leitung in Ottobonis Palazzo die Uraufführung von Händels *Il trionfo del tempo* statt, bei der Corelli gesagt haben soll, diese Musik sei im französischen Stil, auf

den er sich nicht verstehe. Trotz dieser berüchtigten Anekdote steht es völlig außer Zweifel, dass Corelli mit der französischen Verzierungsmanier vertraut war. Im *Preludio* aus der ersten Sonate, in der *Corrente* aus der fünften und noch mehr in der *Allemanda* aus der sechsten Sonate wird offensichtlich, dass der französische Stil tiefe Spuren hinterlassen hat, ganz besonders in den ausgeschriebenen punktierten Rhythmen – ein nicht zu vernachlässigender Aspekt, was die technischen Schwierigkeiten im Druck mit beweglichen Typen betrifft.

Obwohl die Tanzsätze in der Mehrzahl sind wird in den Sonaten op. 4 deutlich, dass die beiden Gattungen der *Sonata da chiesa* und der *Sonata da camera* sich annähern. Es gab zahlreiche Nachdrucke und Neuausgaben dieser Sammlung, aber nur im Neudruck von Komarek aus dem Jahr 1695 findet sich die spezifische Bezeichnung *Sonate da camera*. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe, die der gleiche Drucker besorgt hatte, wurden diese Werke einfach als *Sonate a tre composte per l'Academia dell'eminentissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinal Ottoboni* bezeichnet – also als Sonaten, die für private oder öffentliche musikalische Unterhaltung gedacht waren. Sie wurden für die Akademien im Hause Ottoboni komponiert und vermutlich auch dort aufgeführt, etwa in der *Accademia per il Natale* im Jahr 1694, bei der nachweislich zwei Geigen und ein Violone beteiligt waren.

In mindestens vier der zwölf Sonaten werden Tanzsätze mit abstrakten Formen gemischt, die nicht auf Tänzen basieren – eine Besonderheit, die noch unterstreicht, dass die *Sonata da camera* nicht mehr im direkten Zusammenhang mit dem Ballsaal stand. Einige Sätze weisen auch eine kontrapunktische Sprache auf, hinter der die reguläre und klare Phrasenbildung der zugrundeliegenden Tänze kaum noch zu erkennen ist. Ein noch bedeutenderer Aspekt ist die Tatsache, dass alle Werke dieser Sammlung mit einem *Preludio* beginnen, das in vielerlei Hinsicht den Einführungssätzen der Kirchensonaten (meist *Grave* oder *Largo*) entspricht. Das ist eine bemerkenswerte Eigenart von Corellis letzter Sammlung mit Kammersonaten, besonders im Vergleich mit Opus 2, bei dem das *Preludio* häufig, aber nicht ausschließlich als Eröffnungssatz dient. Tatsächlich gab es das einleitende langsame Präludium, das man mit der klassischen Suite ganz selbstverständlich in Verbindung bringt, in den Werken vor Corellis Zeit nur äußerst selten. Die Popularität dieser Sonaten war also die Ursache dafür, dass das Präludium zum wesentlichen Bestandteil der Suitenform wurde, ein Satz, der »als Vorbereitung für den ganzen Rest« diente, wie Brossard in seinem *Dictionnaire* hervorhob.

Der Erfolg der Corellischen Sonatensammlungen führte im Lauf der Jahrhunderte zu einer umfangreichen und ununterbrochenen Reihe von Nachdrucken und Neuausgaben (Teile aus Opus 4 wurden sogar in einem Vokalarrangement von Antonio Tonelli veröffentlicht). Der Ruhm der Musik Corellis wurde gefestigt, und Generationen von Komponisten diente sie als Beispiel für Perfektion. Dabei zeigen die Sonaten op. 4, dass Corellis Standardisierungen nicht notwendig mit dem Verlust von Vielfalt und Originalität einhergehen. Obwohl diese Werke der Inbegriff der *Sonata da camera* sind, zeichnen sie sich durch unverbrauchten Erfindungsreichtum und intensive Expressivität aus, was den Theoretiker Antimo Liberati zu der Feststellung animierte, Corellis Stil sei »angefüllt mit aller nur erdenklichen Lieblichkeit und Schönheit, die der menschliche Geist hervorbringen kann«.

Guido Olivieri
Übersetzung: Susanne Lowien

ANMERKUNG
Der für diese Aufnahme gewählte Kammerton (a' = 400 Hz) entspricht genau demjenigen, der damals nach zeitgenössischen Zeugnissen in Rom üblich war. Er lag circa einen Ganzton (»due punti«) unter dem sogenannten *corista Veneto*, der venezianischen Stimmung, bei der ungefähr a' = 440 Hz galt.

produced by:
GLOSSA MUSIC S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@note1-music.com / www.note1-music.com