



ARCANGELO
CORELLI

1653-1713

**CONCERTOS
GROSSOS**

SONATES OPUS V
TRANSCRIPTION
FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI - SONATAS OPUS V
ARRANGEMENTS BY FRANCESCO GEMINIANI

ENSEMBLE BAROQUE DE NICE
GILBERT BEZZINA

disques
PIERRE VERANY



CONCERTOS GROSSOS

SONATES OPUS V
TRANSCRIPTION FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI - SONATAS OPUS V
ARRANGEMENTS BY FRANCESCO GEMINIANI



ENSEMBLE BAROQUE DE NICE

Gilbert BEZZINA , dir. & violon solo /cond. & solo violinist

CONCERTINO

Gilbert BEZZINA - Jean-Marie GIAUME, violons/violins

Frédéric AUDIBERT, violoncelle/cello

Vera ELLIOTT, clavecin/harpsichord

RIPIENO

Marc BUSSA - Philippe TALLIS - Jacques BUTAYE - Flavio LOSCO

Carla BUCHMAN - Didier TROPEA - Patrizio FOCCARDI, violons/violins

Françoise ROJAT - Nicky SWALLOW, altos/violas

Sabine DUGUAY, violoncelle/cello

Elisabeth VANTHOMME, contrebasse/double-bass

Sergio BASILICO, théorbe/theorbo

Pierre-Marie CHEMLA, basson/bassoon

Couverture : «Ange musicien» (détail),
Paolo de MATTEIS (1662-1728). Guardia Sanframondi, Église S. Sebastiano.
Photo : ALINARI - SEAT - GIRAUDON

ARCANGELO CORELLI

1653-1713

- | | |
|---|--|
| 1 CONCERTO GROSSO N°1
EN RE/D MAJEUR | 14 CONCERTO GROSSO N°4
EN FA/F MAJEUR |
| 1 Grave (2'53) | 14 Adagio (1'44) |
| 2 Allegro (2'17) | 15 Allegro (2'21) |
| 3 Largo (2'18) | 16 Vivace (1'16) |
| 4 Allegro (1'29) | 17 Adagio (1'42) |
| | 18 Allegro (2'20) |
| 5 CONCERTO GROSSO N°2
EN SI b/B flat MAJEUR | 19 CONCERTO GROSSO N°5
EN SOL/G MINEUR |
| 5 Adagio (2'04) | 19 Adagio (2'49) |
| 6 Allegro (2'03) | 20 Vivace (1'42) |
| 7 Vivace (1'23) | 21 Adagio (1'39) |
| 8 Adagio (1'50) | 22 Allegro (1'35) |
| 9 Vivace (1'07) | |
| 10 CONCERTO GROSSO N°3
EN DO/C MAJEUR | 23 CONCERTO GROSSO N°6
EN LA/A MAJEUR |
| 10 Adagio (2'13) | 23 Adagio (2'31) |
| 11 Allegro (1'53) | 24 Allegro (2'07) |
| 12 Adagio (2'56) | 25 Adagio (1'54) |
| 13 Allegro (2'21) | 26 Allegro (2'00) |

La vie et l'activité d'Arcangelo di Fusignano detto il Bolognese se déroulèrent presque entièrement à Rome, dans les milieux culturels fleurissant autour des grandes familles aristocratiques qui détenaient le pouvoir politique et économique.

Né à Fusignano (Ravenne) le 17 février 1653 d'une famille aisée, Corelli reçut sa formation musicale dès l'âge de treize ans à Bologne où, en 1670, grâce à son prompt apprentissage, il fut accueilli dans la prestigieuse Accademia Filarmonica. A partir de l'année suivante, il s'établit à Rome, attiré par le riche foisonnement artistique et par l'abondance des manifestations musicales que les noms les plus éminents de la noblesse romaine - Colonna, Rospigliosi, Borghese, Pamphili, Barberini, Ottoboni - soutenaient et favorisaient dans le cadre d'une stimulante compétition. Après avoir suivi, entre 1671 et 1675, l'enseignement du célèbre maître de contrepoint Matteo Simonelli - appelé à cette époque là Le Palestrina De Nos Jours - qui lui transmit de solides moyens techniques et le goût pour la construction claire et rationnelle, Corelli commença sa véritable carrière professionnelle en 1675 dès lors qu'il fut nommé violoniste (d'abord troisième puis deuxième, l'année d'après) à l'église Saint Louis de Français. Ensuite, et précisément le 6 janvier 1679, il occupa la charge de premier violon et de maître concertiste au théâtre Capranica pour la création de l'opéra de Bernardo Pasquini «Dov'è amore è pietà». Avec ce dernier et Alessandro Scarlatti, il sera élu le 26 avril 1706, membre de la renommée Accademia dell' Arcadia en adoptant le nom d'Arcomelo Erimanteo, «berger d'Arcadie, chef des chants».

Au cours de brefs voyages à Bologne, en 1679, il put connaître les douze sonates de chambre de l'opus I de Giovanni Battista Bassini. En Allemagne, au cours de l'année 1680, il noua des liens durables avec les cours de Bavière et de Brandebourg, puis il publia à Rome, en 1681, son «Opera Prima» : sonate a tre, due violini e violone o arciliuto col basso per l'organo», un recueil de douze sonates d'église dédié à la reine Christine de Suède, premier mécène du compositeur. Le succès considérable qui suivit cette parution, oeuvre de jeunesse, mais déjà hautement représentative des données stylistiques de son auteur, imposa Corelli comme l'un des plus insignes protagonistes de la vie musicale romaine.

Il vécut une existence paisible à l'abri de toute préoccupation d'ordre économique. Ainsi donc, on le vit à partir de 1684 violoniste dans l'orchestre du cardinal Benedetto Pamphili dont il devint Maître de Musique en 1687 ; il entra ensuite en 1690 au service du nouveau cardinal Pietro Ottoboni, à Bologne, jusqu'à quelques mois avant sa mort, le 8 janvier 1713. Après des obsèques solennelles sa dépouille fut inhumée dans l'église de Santa Maria dei Martiri, le Panthéon, à côté de celle de Raffaello Sanzio.

Dans une époque où la plupart des compositeurs, surtout italiens, faisaient leur réputation

avec des oeuvres vocales, sacrées et profanes, Corelli se consacra exclusivement à la musique instrumentale en ne composant qu'un nombre relativement restreint de sonates et de concertos conçus uniquement pour instruments à cordes. Contrairement aux nombreuses productions des auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, son catalogue s'articule autour de six numéros d'opus d'une qualité d'invention et d'une sûreté stylistique jusqu'alors inconnues chez les maîtres italiens. Ses vingt-quatre sonates d'église en trio opus I (1681) et opus III (1689), ses vingt-quatre sonates de chambre en trio opus II (1685) et opus IV (1694), douze sonates pour violon seul et basse opus V (1700) et douze concertos grossos opus VI (publiés posthumes en 1714) lui assurèrent une place tout à fait privilégiée dans l'histoire de la musique.

Comme à son habitude, Corelli publia son unique livre de sonates pour violon après un attentif et minutieux travail de révision et de finition de chaque aspect de l'écriture instrumentale. Il légua à la postérité un ensemble de modèles d'une perfection absolue qui ne cesseront d'inspirer ses successeurs. La date de la dédicace du recueil, le 1er janvier 1700 à Rome, est significative et révélatrice de l'importance que le compositeur attribua à ses «Sonate a Violino e Violone o Cimbalo dedicate all'Altezza Serenissima Elettorale di Sophia Carlotta Elettrice di Brandeburgo e di Magdeburgo da Arcangelo Corelli da Fusignano Opera Quinta incisa da Gasparo Pietra Santa». L'extraordinaire faveur avec laquelle l'ouvrage fut accueilli, après une longue période d'attente dans les cercles musicaux, est confirmée par trois rééditions au cours de la même année et par la quarantaine de nouvelles publications qui suivirent pendant le XVIII^e siècle dans les principaux centres européens.

Si, avec ses quatre premiers recueils il avait amené la sonate à trois à sa complète maturité stylistique, en faisant coexister les éléments de la traditionnelle technique polyphonique et de la monodie moderne accompagnée, avec l'opus V, il est soudainement reconnu comme le chef de file incontesté de la sonate pour violon seul. En suivant la coutume de l'époque, le livre se subdivise en deux parties où les douze oeuvres sont regroupées, selon leur destination, en sonates d'église et en sonates de chambre («Parte seconda, Preludii, Allemande, Correnti Gighe, Sarabande, Gavotte e Follia»). Malgré cette nette distinction des genres, certaines caractéristiques d'écriture d'un type de sonate sont aussi présentes dans l'autre : ainsi, si les indications des mouvements des sonates d'église n'emploient pas de dénominations de danses - avec la seule exception du dernier mouvement (gigue) de la cinquième sonate - l'usage des rythmes de sarabande, de gavotte, de gigue y est fréquent, et d'autre part le souffle noble du style «da chiesa» imprègne les sections lentes des sonates du deuxième groupe.

Dans les six premières sonates on relèvera un engagement technique instrumental plus

grand par rapport aux autres -mis à part la douzième sonate, la célèbre Follia- et surtout par rapport aux précédentes sonates en trio. Sans que l'on puisse parler d'une virtuosité dans l'acception contemporaine du terme, l'écriture violonistique est considérablement enrichie par l'introduction de motifs les plus variés, arpèges, doubles et triples cordes, passages de rapidité, écarts de registres, un sommet de l'art du violon pour l'époque. Chaque sonate d'église s'articule en cinq mouvements s'enchaînant selon une architecture intérieure qui dévie quelque peu du schéma traditionnel de la sonate à trois. En effet, aux quatre sections suivant l'alternance lent-vif-lent-vif, s'ajoute un mouvement rapide supplémentaire, tantôt en troisième, tantôt en quatrième position, basé sur l'exploitation d'une ou de deux formules rythmiques dans une sorte d'entraînant mouvement perpétuel.

Postérieurement à la première édition de 1700, furent écrites, selon l'usage courant de broder les lignes mélodiques au gré des exécutants, plusieurs versions ornementées, imprimées ou demeurées manuscrites, de la plupart des mouvements, principalement lents, de ces sonates. L'une des plus connues, celle qui parut à Amsterdam chez Etienne Roger en 1710 -suivie en 1711 d'une version londonienne analogue chez John Walsh- fut longtemps tenue comme provenant de la main de Corelli lui-même, en se présentant avec le titre de «Troisième édition où l'on joint les agréments des adagios de cet ouvrage, composés par Monsieur Arcangelo Corelli, comme il les joue ».

En se conformant à cette pratique, Francesco Geminiani, baptisé à Lucques le 5 décembre 1687 et mort à Dublin le 17 septembre 1762, élève de Corelli et propagateur des principes de l'Ecole violonistique italienne en Angleterre où il s'installa à partir de 1714, rédigea une version ornée des quatre mouvements de la sonate opus V n°9 avant 1726. Cependant, les modèles du Maître stimulèrent l'imagination de Geminiani dans une autre direction : avant de publier ses propres concertos grossos opus II et opus III (1732), il réalisa une transcription en forme de Concertos Grossos des douze sonates corelliennes de l'opus V dont les deux livres parurent à Londres respectivement en 1726 et 1729.

Dans les sonates d'église en particulier, Geminiani ne se borne pas à une pure tâche de remplissage harmonique en explicitant les parties sous-entendues par la basse chiffrée, mais retravaille le matériel musical qui, du fait de son insertion dans un contexte différent, acquiert une autre signification. En ajoutant un alto au «concertino», traditionnellement constitué par deux violons et un violoncelle, il enrichit la trame sonore du petit groupe d'instruments juxtaposés au «ripieno». Il procède aussi à une nouvelle organisation des voix dans les mouvements fugués où les entrées thématiques sont augmentées et soumises à de fréquents changements de registre. Les lignes mélodiques sont aussi souvent modifiées dans

le sens d'une écriture polyphonique plus évidente et plus conséquente. Ce processus de recomposition destiné à accroître les possibilités contrapuntiques du texte original trouve une superbe réalisation dans les mouvements lents où la noble et calme éloquence corellienne se répand à travers les nouvelles parties conçues par Geminiani.

En produisant un contraste heureux, les mouvements rapides, écrits dans un style de la monodie accompagnée et marqués par la prééminence du jeu instrumental du violon, sont transcrits dans une manière distincte. En effet, pendant que la voix supérieure reste presque inchangée, l'accompagnement est assuré par toutes les autres parties, en donnant naissance à des mouvements qui peuvent être rapprochés des épisodes confiés au soliste dans un concerto pour violon (ainsi en est-il des derniers mouvements des concertos III et V). Pour des raisons analogues, parmi les six mouvements en «perpetuum mobile» prévus par Corelli, quatre sont supprimés.

Bien que certains de ses contemporains aient émis des jugements assez durs sur l'activité de transcripteur de Geminiani, elle démontre des valeurs artistiques et esthétiques indéfectibles.

Concernant ces concertos grossos, l'arrangement, loin d'être une simple opération commerciale, vise plusieurs objectifs : à la fonction didactique de préparer une version des œuvres de Corelli, plus aisément exécutables par un ensemble de cordes vient s'ajouter l'intention de les rendre accessibles à un public plus large et surtout, d'un point de vue personnel, le désir profond d'honorer la mémoire du Maître en repensant de l'intérieur ses sublimes compositions

Antonio SECONDO

*A*rcangelo Corelli, nicknamed 'Il Bolognese', spent most of his life and career in Rome, in the cultural circles that flourished around the great aristocratic families which held the reins of political and economic power.

Born into a prosperous family in Fusignano (near Faenza, between Bologna and Ravenna) in 1653, Corelli took his first music lessons in Bologna at the age of thirteen, and in 1670, at the age of seventeen, he was admitted to the prestigious Accademia Filarmonica di Bologna. The following year, he went to Rome, drawn there by the rich profusion of artistic activities and musical events in the city, which were supported and favoured, in an atmosphere of stimulating competition, by eminent members of the nobility-such names as Colonna, Rospigliosi, Borghese, Pamphili, Barberini, Ottoboni.

Between 1671 and 1675, Corelli followed the teaching of the famous master of counterpoint Matteo Simonelli (Adami gave him the title of 'the Palestrina of the 17th century'), who provided him with a sound technical training and a taste for clear, rational structuring. He began his true professional career in 1675, when he appeared as the third of four violinists engaged to play at the church of S Luigi dei Francesi for the saint's feast day. The following year, he was second violinist for the same occasion. Then, on 6 January 1679, he was first violinist at the inauguration of the Capranica theatre with Bernardo Pasquini's opera *Dove è amore è pietà*. (Later, on 26 April 1706, he was to be admitted with Pasquini and Alessandro Scarlatti to the famous Arcadian Academy, and was given the name of Arcangelo Erimanteo.)

During short trips to Bologna in 1679, he got to know the twelve chamber sonatas, op. 1, by Giovanni Battista Bassini. In 1680 he visited Germany, where he formed lasting bonds with the Bavarian and Brandenburg courts. Then, in 1681, he published his opus 1 in Rome: a set of twelve trio sonatas (sonate a tre) of the 'church' variety, for two violins, violone or archlute and organ, which he dedicated to Queen Christina of Sweden, his first patron. The considerable success of this early work—which was already very typical of his style—made him one of the best-known composers of his time.

Corelli lived a peaceful existence without any financial worries. From 1684 onwards, he was violinist in the orchestra of Cardinal Benedetto Pamphili, and in 1687 he became director of music to the latter. Then, in 1690, he entered the service of the newly-appointed cardinal Pietro Ottoboni in Bologna, where he remained until a few months before his death, on 8 January 1713. He was buried in the church of Santa Maria dei Martiri (the Pantheon), beside Raphael.

At a time when it was common for composers—particularly Italian ones—to build their reputations on vocal works (sacred or secular), Corelli wrote nothing for the voice. Instead he concentrated entirely on instrumental music. He composed only sonatas and concertos, exclusively for string instruments. And, unlike so many other musicians of the seventeenth and eighteenth centuries, he was not a prolific composer: his catalogue contains just six opus numbers, but with a quality of invention and sureness of style that were hitherto unknown amongst Italian musicians. His twenty-four trio sonatas of the *da chiesa* ('church') variety, op. 1 (1681) and op. 3 (1689), his twenty-four trio sonatas of the *da camera* ('chamber') variety, op. 2 (1685) and op. 4 (1694), his twelve sonatas for solo violin and bass, op. 5 (1700), and his twelve concerti grossi, op. 6 (published posthumously in 1714) guaranteed him a special place in the history of music.

As was his wont, Corelli published his one book of violin sonatas (opus 5) only after carefully and meticulously revising and polishing every aspect of its composition. He thus left to posterity a set of pieces that are models in their genre, perfect in every way, and which served as a constant source of inspiration to those who followed.

The full title of the work appears as follows: *'Sonate a Violino e Violone o Cimbalo dedicate all'Altezza Serenissima Elettorale di Sophia Carlotta Elettrice di Brandeburgo e di Magdeburgo da Arcangelo Corelli da Fusignano Opera Quinta incisa da Gasparo Pietra Santa'* ('Sonatas for violin and violone or harsichord, dedicated to Her Serene Highness the Electress Sophie Charlotte of

Brandenburg and Magdeburg by Arcangelo Corelli of Fusignano, Opus Five, printed by Gasparo Pietra Santa'). The date of this dedication—Rome, 1 January 1700—is significant, indicating the importance the composer attached to this work. It was expectantly awaited in musical circles and when it appeared it was greeted with much enthusiasm: it was reprinted three times within the first year and, in the course of the eighteenth century, it was published about forty times in the major European centres.

If, in his first four opuses, Corelli had brought the style of the trio sonata to its full maturity by setting the elements of the traditional polyphonic technique alongside those of modern accompanied monody, in his opus 5 he was suddenly recognised as the undisputed leader of the solo violin sonata. As was customary at that time, the book is divided into two parts, according to the destination of the sonatas: church or chamber. The second part bears the title *'Parte seconda, Preludii, Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte e Follia'*. Despite the clear distinction that is made between the two genres, certain features of the writing of one type of sonata are also to be found in the other. Thus, although the movements of the church sonatas do not bear the names of dances—with the one exception of the last movement ('Giga') of sonata no. 5—the rhythms of the sarabande, gavotte and gigue are frequently used, while, on the other hand, the noble inspiration and more serious character of the *da chiesa* style permeates the slow movements of the sonatas of the 'chamber' variety.

In the first six sonatas (i.e. the sonate *da chiesa*), we discover a greater technical commitment in the instrumentation than in the others—with the exception of sonata no. 12, the famous *Follia*—and especially in comparison to the earlier trio sonatas. Although we may not use the term virtuosity in the modern sense, the violinistic writing is substantially enriched by the introduction of the most varied motifs, arpeggios, double and triple stopping, fast passages, changes of register. These pieces show the art of the violin at its height.

Each of the church sonatas is in five movements, following on from one another, with an internal structure that is slightly different from the traditional trio sonata pattern. Indeed, in addition to the four sections slow-fast-slow-fast, there is another fast movement, sometimes inserted in third position and sometimes in fourth, based on the exploiting of one or two rhythmic formulas in a sort of lively *perpetuum mobile*.

It was common practice at that time for the musician to embellish the melodic lines to suit his playing. Several ornamented versions, mostly of the slow movements of these sonatas, were written after the first edition of 1700; some of them were published, others remained in manuscript form. In 1710, in Amsterdam, Estienne Roger published a new edition of opus 5 with embellishments, apparently provided by Corelli himself to illustrate the correct manner of performance of the twelve slow movements in sonatas 1 to 6 (it was presented with the title: *'Troisième édition où l'on joint les agréments des adagios de cet ouvrage, composés par Monsieur Arcangelo Corelli, comme il les joue'*). Third edition with the ornaments to the adagios of this work, composed by Mr Arcangelo Corelli, as he plays them"); a similar version appeared in 1711 in London, published by John Walsh. However, their authenticity has been much discussed.

Following this same practice, Francesco Geminiani* wrote an ornamented version of the four

movements of Corelli's violin sonata op. 5 no.9 some time before 1726. Moreover, his teacher's models fired his imagination in another direction: before publishing his own concerti grossi op. 2 and op. 3 in 1732, he made concerto grosso arrangements of Corelli's twelve solo sonatas op. 5. The two books, each containing six arrangements, were published in London in 1726 and 1729 respectively. In the church sonatas in particular, Geminiani did not simply limit himself to padding out the harmony and clarifying the parts implicit in the figured bass: he reworked the musical material, which takes on quite another dimension when introduced into a different context. He changed the balance of sonority between soloists and orchestra: he increased the solo ensemble by adding a viola to the concertino of two violins and cello, dispensing with the viola part in the ripieno. He also reorganised the voices in the fugal movements, increasing the entries of the subject, with frequent changes of register. In many cases, he modified the melodic lines, moving towards greater and more obvious polyphony. This process of recomposition, with the aim of increasing the contrapuntal possibilities of the original works, is superbly illustrated in the slow movements, where Corelli's noble, serene eloquence permeates the new parts worked out by Geminiani.

The fast movements, written in an accompanied monodic style with the violin taking pride of place, provide a pleasant contrast; they are transcribed in quite a distinct manner. Indeed, while the upper voice remains almost unchanged, the accompaniment is provided by all the other parts: the result is reminiscent of a violin concerto (the last movements of concertos no. 3 and no. 5 are fine examples). For similar reasons, Geminiani did away with four of Corelli's six movements in perpetuum mobile.

Some of Geminiani's contemporaries were rather harsh in their judgments of his transcriptions. Nevertheless, his arrangements show undeniable artistic and aesthetic qualities. In reworking these concerti grossi, his aim was not basely commercial; his objectives were basically threefold: firstly, he had the didactic intent to prepare a version of Corelli's works that was more easily performed by a string ensemble; secondly, he wished to make them accessible to a wider public; and, finally-and above all-he had a profound and personal desire to honour the memory of his teacher by rethinking his sublime compositions from the inside.

Antonio SECONDO

*Francesco Geminiani (b. Lucca, baptised 5 December 1687; d. Dublin 17 September 1762) was Corelli's pupil and one of the greatest violin virtuosos of his time. In 1714, he went to live in England, where he propagated the principles of the Italian violin school.

Gilbert BEZZINA (direction/conductor)

Après de classiques études de violon au Conservatoire de Nice, Gilbert Bezzina collabore avec différentes formations, parmi lesquelles l'Orchestre Philharmonique de Nice, les concerts Colonne et Padeloup, l'Orchestre de Chambre Gulbenkian à Lisbonne. Son goût pour les musiques des XVII et XVIIIème siècles lui fait entreprendre une recherche personnelle sur l'authenticité de leur interprétation et en particulier sur le jeu du violon baroque. Il fonde en 1965 la Société de Musique Ancienne de Nice. Sa carrière de soliste débute par le répertoire de musique de chambre, notamment avec Scott Ross et Blandine Verlet. Il aborde ensuite la littérature orchestrale au sein de la "Petite Bande" dirigée par Gustav Leonhardt et de "La Grande Ecurie et la Chambre du Roy" de Jean-Claude Malgoire, dont il sera le violon solo. Il est actuellement directeur de l'Ensemble Baroque de Nice, qu'il a fondé en 1982 ; il assure par ailleurs la direction artistique du Printemps Baroque de Saint-Barthélemy, ainsi que l'enseignement de la musique ancienne au Conservatoire National de Région de Nice.

After studying the violin at the Conservatoire in Nice, Gilbert Bezzina worked with various music groups, including Nice Opera Company, the Concerts Colonne and Padeloup, and the Gulbenkian Chamber Orchestra in Lisbon. His taste for music of the 17th and 18th centuries led him to undertake personal research into authentic interpretation, particularly where the baroque violin was concerned. In 1965, he founded the Société de Musique Ancienne in Nice. He began his career as a soloist with the chamber repertory, notably with Scott Ross and Blandine Verlet. He then tackled orchestral music as a member of La Petite Bande, directed by Gustav Leonhardt, and as solo violinist with La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, under Jean-Claude Malgoire. He now directs the Ensemble Baroque de Nice, which he founded in 1982; he is also artistic director of the Printemps Baroque de Saint-Barthélemy, and teaches ancient music at the Conservatoire National de Région in Nice.

Translations: Mary PARDOE