




CORELLI

SONATAS OP.V

LUIS BEDUSCHI *flute*

PHILIPPE GRISVARD *harpsichord*



Recorded in June 2010 at Chapelle Jesus Enfant, Paris, France
Recording producer, Engineer & Editing: Laurence Heym
Liner notes by Luis Beduschi & Philippe Grisvard
Translation by Mary Pardoe (English)
Cover photo © angelo Iano - Fotolia.com
Photo on this page © Chianuri - Fotolia.com

Arrangements / Transcription - Luis Beduschi

Flûte à bec alto de Ernst Meyer d'après Jacob Denner ; bouchon
et ré-harmonisation Luis Beduschi
Clavecin italien de Laurent Soumagnac (1997) d'après Grimaldi.

Alto recorder by Ernst Meyer after Jacob Denner ; block &
revoicing by Luis Beduschi
Italian harpsichord by Laurent Soumagnac (1997) after
Grimaldi.

Arcangelo CORELLI (1653-1713)

Sonata op.V n°1 in fa maggiore

| | |
|-------------------------|------|
| 1. Grave-Allegro-Adagio | 4'11 |
| 2. Allegro | 2'13 |
| 3. Allegro | 0'55 |
| 4. Adagio | 3'43 |
| 5. Allegro | 1'32 |

Sonata op.V n°5 in re minore

Preludio al cembalo, Ferdinando de' Medici (1633-1713)

| | |
|-----------|------|
| 6. Adagio | 6'04 |
| 7. Vivace | 2'09 |
| 8. Adagio | 2'38 |

Interludio al cembalo secondo Johann Mattheson (1681-1764)

| | |
|------------------------------|------|
| 9. Vivace | 2'09 |
| 10. Giga con variazioni | 2'23 |
| Var. I del Signore Cattaneo | |
| Var. II del Signor Valentini | |

Sonata op.V n°3 in fa maggiore

| | |
|-------------|------|
| 11. Adagio | 3'10 |
| 12. Allegro | 1'56 |
| 13. Adagio | 4'02 |
| 14. Allegro | 1'04 |
| 15. Allegro | 2'04 |

Sonata op.V n°4 in si b maggiore

| | |
|--|------|
| 16. Adagio | 2'44 |
| 17. Allegro | 2'22 |
| 18. Vivace con variazione di Johan Helmich Roman (1694-1758) | 2'12 |
| 19. Adagio | 2'49 |
| 20. Vivace | 2'12 |

Sonata op.V n°2 in fa maggiore

| | |
|---------------|------|
| 21. Grave | 3'36 |
| 22. Allegro | 2'17 |
| 23. Vivace I | 1'06 |
| 24. Adagio II | 3'09 |
| 25. Vivace II | 1'16 |

Sonata op.V n°6 in do maggiore

Preludio al cembalo, Azzolino Bernardino della Ciaja (1671-1755)

| | |
|-------------|------|
| 26. Grave | 6'55 |
| 27. Allegro | 2'19 |
| 28. Allegro | 0'52 |
| 29. Adagio | 2'58 |
| 30. Allegro | 1'55 |

Le disque étant trop long, la Gigue de la Sonate n°5 (page 10) est sans les reprises. Vous pouvez la télécharger en version complète en scannant ce code ou en copiant l'adresse ci-dessous dans votre navigateur :

The timing was too long so the Giga from Sonata No. 5 (t.10) is without repeats. You can download full version by scanning this code or by copying the link below into your browser :

http://www.eloquentia.fr/HTML/BONUS/Bonus_EL1341.htm





Les sonates op. V de Corelli

et leur rôle dans l'ornementation libre
au XVIII^e siècle

La dédicace des *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò* op. V porte la mention : « Rome, 1^{er} Janvier 1700 ». Neal Zaslaw, dans son article sur les ornements des sonates corelliennes¹, rapporte que Burney aurait appris à Rome que Corelli avait travaillé pendant trois ans, en préparant ces sonates pour l'impression². Zaslaw argumente qu'il est très probable que ces sonates aient été composées dans les années 1680 ou 1690. Corelli aurait ainsi attendu sciemment le changement de siècle pour bien marquer l'apparition de son op. V.

Il est moins probable que Corelli ait pu s'attendre à ce moment-là à la répercussion que ce recueil de sonates allait avoir tout au long du XVIII^e siècle et même bien après. Effectivement, les *Solo* corelliens, comme on les appelait à l'époque, ont été réimprimés plus de cinquante fois jusqu'aux années 1800. Cela est certainement lié à l'explosion éditoriale qui se passait au début du XVIII^e siècle. Toutefois, la popularité de son op. V dépasse largement celle de toute autre musique instrumentale à la même époque.

Michael Talbot écrit que le phénomène éditorial qui s'est passé avec l'œuvre de Corelli est sans précédent jusqu'à Haydn. De tous les six op. corelliens, c'est le cinquième qui est très largement en tête du phénomène éditorial dont a bénéficié l'œuvre du maître italien.

Zaslaw explique que la réimpression fréquente et les centaines de copies manuscrites en plus des quelques douzaines d'arrangements sont la preuve que l'op. V a été joué et utilisé comme outil pédagogique tout au long du XVIII^e siècle. Les raisons de ce succès peuvent être éclairées de la manière suivante :

- Les pièces ont pu être utilisées comme des études, leur niveau étant accessible à des violonistes novices ;
 - Le recueil a pu être pris comme modèle de composition instrumentale. Zaslaw explique que la majorité des recueils de sonates des 70 ou 80 premières années du XVIII^e siècle peut être vue comme des essais d'élargir ou de moderniser l'op. V ;
 - Les divers mouvements des sonates ont pu constituer une base pour l'improvisation ou la composition d'ornements. La façon dont l'œuvre est écrite, la simplicité de certains de ces mouvements en ont fait des véhicules idéaux pour la pratique de l'ornementation et de la variation.
- Aucun autre recueil de pièces n'a fait l'objet d'autant de témoignages d'ornementation libre au XVIII^e siècle. Vingt manuscrits, tous d'auteurs différents, sont

¹ ZASLAW, Neal, « Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5 », Tess Knighton (éd.), *Early Music*, 24/1, Cambridge, Oxford University Press, 1996, p. 95.

² BURNEY, Charles, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, édition critique et notes historiques de Frank Mercier, New York, Harcourt, Brace and Company, 1935, deuxième volume, p. 442.

³ TALBOT, Michael, « Corelli, Arcangelo », *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*, IV, Stanley Sadie (éd.), London, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 772.

connus des chercheurs actuels. Parmi ces versions ornées de l'op. V de Corelli s'y trouvent plusieurs qui témoignent de la pratique musicale de quelques générations de violonistes : Arcangelo Corelli, Francesco Geminiani, Giuseppe Tartini, Francesco Galleazzi, Matthew Dubourg, Johan Helmich Roman, Michael Festing, Martin Madan, Anna Sophia Gipen, Johann Gottfried Walter. L'existence de quelques autres versions ornées écrites sont connues, mais restent encore introuvables : la version de Nicola Matteis Jr. des six premières sonates qui a été décrite par Quantz dans son essai, une version du violoniste William Viner ayant appartenu à John Cousser. Il nous reste aussi des descriptions de la façon dont plusieurs violonistes de renom au XVIII^e siècle ont interprété et orné les sonates de l'op. V. Charles-Henri de Blainville raconte dans son *Histoire générale critique et philosophique de la musique* que l'exécution de Pietro Locatteli du premier Adagio de la quatrième sonate de l'op. V de Corelli était si ravissante qu'elle ferait tomber un canari de son perchoir en pâmoison de plaisir⁴. L'impresario londonien de Haydn, Johann

Peter Salomon, s'exprimait après la mort de François-Hyppolyte Berthélémon : « Nous avons perdu notre Corelli. Il ne reste plus personne maintenant pour jouer ces Solos sublimes »⁵. Apparemment Francesco Geminiani et Francesco Galleazzi ont tous les deux orné beaucoup des pièces de l'Op. V mais du premier il ne reste qu'une sonate de Corelli ornée et du deuxième, seulement un mouvement⁶.

L'abondance des versions ornées d'une même musique par des musiciens d'origines et de générations si différentes fait des sonates op. V de Corelli un objet privilégié pour l'étude de l'ornementation libre au XVIII^e siècle. L'horizon musical de ces ornements comprend plus d'un siècle de pratique instrumentale allant de la version d'Arcangelo Corelli (1653-1713), publiée en 1710, jusqu'à la version de Galleazzi (1758-1819) publiée en 1817.

⁴ BLAINVILLE, Charles-Henri, *Histoire générale, critique et philosophique de la musique*, fac-similé de l'édition de (Paris, Pissot, 1767), Genève, Minkoff, 1972, p. 46.

⁵ « We have lost our Corelli ! There is nobody left now to play those sublime solos ». ZASLAW, Neal, « Barthélemon, François-hippolyte », *The New Grove, Dictionary of Music & Musicians*, IV, Stanley Sadie (éd.), London, macmillan Publishers Limited, 1980, p. 195.

⁶ ZASLAW, Neal, « Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5 », Op. cit., p. 100.

⁷ Beaucoup de doutes ont été émis quant à l'authenticité des ornements dits de « Corelli ». Les musiciens de l'époque étaient déjà divisés à ce sujet. Johan Joachim Quantz n'en remettait pas du tout en question qu'ils provenaient de la plume de Corelli alors que Roger North disait que ces ornements n'étaient qu'un tas de vermine qui polluaient l'œuvre du maître. Zaslav pense que les ornements peuvent être attribués à Corelli, en expliquant que : 1. Estienne Roger aurait été idiot d'annoncer que les intéressés en voir le manuscrit de Corelli pourraient aller l'observer chez lui, alors que des musiciens italiens vivant à Amsterdam, tel Locatelli, auraient très facilement pu vérifier l'authenticité ; 2. Il n'est pas étonnant que Corelli ait voulu imprimer cette version en Hollande, qui avait une meilleure technologie d'impression et était mieux placée pour distribuer les publications partout en Europe. L'analyse démontre une grande élégance et unité dans ces ornements et souvent une étonnante compréhension de la structure interne des pièces. Pour ces raisons, sans pour autant prétendre avoir résolu la question de leur authenticité, je me référerai aux ornements publiés à Amsterdam en 1710 comme ceux de Corelli.

Quelques mots sur l'interprétation

Pour cet enregistrement j'ai choisi de jouer les ornements dits de Corelli. Les raisons en sont multiples, voici les deux principales :

- les qualités et la beauté indéniables de ces ornements qui se dégagent non seulement à l'écoute mais aussi, et surtout, après une étude analytique détaillée de l'ensemble ;
- le fait qu'ils composent un corpus stylistiquement cohérent de tous les mouvements lents des six premières sonates de l'op. V corellien.

Des *Sonate da Chiesa*, nous avons deux arrangements pour la flûte à bec faits au XVIII^e siècle. Il s'agit de la troisième et de la quatrième sonate. Elles apparaissent avec des ornements libres rajoutés aux mouvements lents par un « *eminent master* ». Ces arrangements inaugurent, avant même les maints exemples des maîtres violonistes, l'ornementation libre sur les mouvements lents des sonates de Corelli.

J'ai choisi d'écarter ces transcriptions baroques de cet enregistrement principalement pour trois raisons :

- elles ne constituent pas un ensemble ;
- leur ornementation semble être moins raffinée que celle de Corelli ;
- elles ont visiblement été conçues pour un public amateur avec un niveau technique limité (ceci transparaît sous la forme d'une restriction de l'ambitus.

Cela cause la nécessité de beaucoup d'octavations modifiant trop souvent la ligne corellienne).

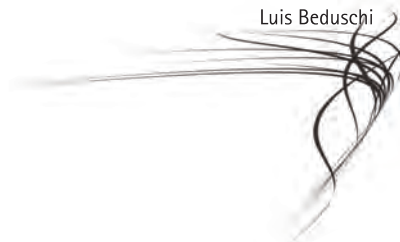
J'ai ainsi entamé ma propre transcription ayant pour objectif de garder au maximum la ligne originale. Des arrangements faits par le « maître éminent », j'ai maintenu l'idée de mettre à l'horizontale les passages polyphoniques des mouvements fugués. Cet artifice


permet de les « traduire » dans le langage d'un instrument à vent sans y perdre trop d'informations. Aux Adagios librement ornés par « Corelli », j'ai ajouté plusieurs agréments essentiels qui n'étaient pas notés à l'époque, puisque improvisés à l'instant. Des ornements cadentiels ont été improvisés à ces Adagios très brefs qui se trouvent à la fin des Allegros, tels qu'on peut trouver dans plusieurs exemples ornés de la main de contemporains de Corelli. Là où il était demandé, je me suis efforcé d'arpéger les accords dans la manière qui me paraissait la plus aisée à mon jeu. Comme les ornements ne concernaient que les mouvements lents, j'ai choisi quelques exemples de variations des mouvements rapides qui donnent un bel aperçu de ce dont étaient capables les interprètes du XVIII^e siècle.

Le choix des tempos est très largement inspiré des descriptions qui nous ont été rapportées par des musiciens ou des voyageurs du XVIII^e siècle et de leur traduction dans des tempos métronomiques modernes. Ça nous laisse des Allegros assez rapides et des mouvements lents plus spacieux que ce que nos oreilles modernes sont habituées à entendre.

Est-ce encore du Corelli ? La question reste ouverte et n'a pas de réponse définitive. Il me semble néanmoins que c'est un résultat très profondément inspiré de l'exubérance et des extravagances dont témoignent les seuls exemples qui nous restent d'un art perdu à jamais.

Luis Beduschi





Notes sur la basse continue

Les sonates de l'opus V d' Arcangelo Corelli sont un laboratoire rêvé pour qui veut se livrer à l'expérience de la basse continue à l'italienne, car elles se prêtent à merveille au *stile pieno* (style plein), aux *acciaccature*, aux diminutions et autres caractéristiques méridionales qui fleurirent particulièrement dans la seconde moitié du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle.

STILE PIENO. Ce n'est donc pas par hasard qu'Antonio Tonelli (1686-1765) choisit le monument de l'opus V pour son exercice pédagogique, la *Realizzazione del basso continuo dell'opera quinta di A. Corelli*. L'écriture est certes un peu scolastique mais révèle plusieurs particularités intéressantes, parmi lesquelles le nombre de voix par accord (5 à 6 en général), relevant donc du *stile pieno*, et la position de ces accords (les théoriciens français prônant plutôt une réalisation à 4 voix). Il en résulte une sonorité « pleine », et les mains du claveciniste sont largement occupées, et investissent quasiment tout le registre de l'instrument : la main droite dépasse souvent la ligne de violon, autre habitude réprouvée en France... Georg Muffat (1653-1704), put côtoyer des grands maîtres romains comme le claveciniste, organiste et compositeur Bernardo Pasquini (1637-1707), et Corelli même, lors de son séjour à la cité pontificale au début des années

1680. Il ramena en Autriche le goût italien, ainsi son très complet *Regulae Concentuum Partiturae* de 1699 regorge d'exemples de réalisation, allant du plus simple (3 voix) au *più pieno* (6 à 8 voix) en passant par toutes les *belle alternanze* possibles.

ACCIACATURE. Mais ni Tonelli ni Muffat n'évoque l'art de l'*acciaccatura*. Francesco Gasparini (1661-1727) en dévoile tous les secrets dans *L'Armonico pratico al cimbalo* (Venise, 1708). L'*acciaccatura*, l'élément sans doute le plus caractéristique de ce style italien, est une appoggiature ou note de passage, placée devant la note ornée, jouée avant ou simultanément, puis gardée ou non, qui enrichit l'accord. Son usage obéit à un certain nombre de règles qu'il serait impossible d'énumérer ici ; Gasparini souligne également le fait que parfois tous les dix doigts des deux mains sont occupés, et que chaque pouce peut toucher deux notes à la fois (cluster de 12 voix!). Dans le cas de la musique vocale, les *acciaccature* ont joué un rôle plus dramatique, soulignant ici tel mot, là tel affect.

Le traité de Gasparini fut une référence au XVIII^e siècle, et connut de multiples publications, jusqu'en 1802.

On trouve notamment dans le précieux *Regole di Canto figurato, Contrapunto, d'Accompagnare*, traité anonyme publié à Rome, un exemple frappant de réalisation d'un air, *Son un certo Spiritello* qui, tant par le nombre de voix que celui des *acciaccature*, devient un véritable morceau de bravoure, et de fait constitue l'exemple original de réalisation écrite de style italien le plus extrême et le plus complet à notre connaissance.

ARMONIA E INVENZIONE. Les chiffres qui apparaissent à la basse sur les éditions d'époque, s'adressent plutôt au débutant et à l'amateur (les sources manuscrites ou autographes en sont pour la plupart dépourvus) ; en effet, si on les suit à la lettre, l'harmonisation peut être pauvre et conventionnelle. Alors qu'en France on eût préféré une harmonisation simple et sobre, la manière italienne privilégie les couleurs impétueuses ou plus sensuelles, les dissonances et les frottements.

Les *Concerti Grossi.. composti delli sei soli della prima parte dell' opera quinta d'Arcangelo Corelli* de Francesco Geminiani (1687-1762) sont une source d'inspiration appréciable, et elles offrent en plus un avatar de ces *Sonate* leur conférant une couleur plus « XVIII^e » (l'opus V de Corelli, publié en 1700, a sans doute été élaboré à partir des années 1680), en particulier par le biais de certaines harmonies qui diffèrent de l'original.

En dehors des nouveautés harmoniques, Geminiani nous souffle quelques idées de transition d'une partie à l'autre (voir le premier mouvement de la *Sonata n°5*, précédé d'un prélude de Medici.) Il est en outre l'auteur de plusieurs traités de basse continue constituant une source importante en la matière, parmi lesquels *The Art of Accompaniment*, publié à Londres en 1756.

Dans le présent enregistrement, un choix de réalisation pourrait surprendre l'auditeur. Il s'agit de l'utilisation du neuvième degré diminué, glissé dans l'accord de septième de dominante servant aux cadences finales. Ce procédé est décrit sans équivoque dans le chapitre sur le continuo (libro terzo) du traité

de Lorenzo Penna (1613-1693), le très important *I primi Albori Musicali*, imprimé à Bologne en 1672. Cette sorte de « blue note » donne à l'accord une couleur étonnamment « romantique » ; il serait dommage de s'en priver, alors que l'illustre théoricien nous y encourage... (voir la fin du premier mouvement de la *Sonata n°3*, page 11, ou la cadence finale du deuxième mouvement de la *Sonata n°2*, page 22).

BASSO DIMINUITO. Gasparini détaille un autre aspect intéressant de la réalisation à l'italienne, qui est une autre preuve de l'espace de liberté qui s'offre au continuiste de l'époque: la diminution de la ligne de basse (c'est-à-dire ses variations rythmiques et mélodiques), dont il donne plusieurs exemples. On en trouve aussi de semblables exemples chez Pellegrino Tomeoni (1721-1816), dans ses *Regole per accompagnare...* datant de 1795 ! On remarque également que Tonelli, sans pour autant diminuer, prend quelque liberté avec la partie de basse originale.

COLLA PARTE. On observe aussi chez Tonelli un usage systématique du *colla parte* – procédé venant de la musique d'église, en vogue aussi bien en Italie que dans les pays germaniques – qui consiste à doubler les entrées fuguées du violon à la main droite avant l'entrée de la basse, ce qui donne aux fugues une couleur particulière. D'ailleurs, de manière générale ces *colla parte* sont toujours indiqués dans les parties de continuo, qu'il s'agisse de manuscrits ou de publications, et ce pour l'ensemble des périodes baroques et classiques.

E ALTRE COSE... Les oeuvres pour clavecin seul contiennent aussi (cela vaut pour tous les styles nationaux) des éléments idiomatiques de réalisation. Impossible de ne pas penser à Domenico Scarlatti et ses sonates, lesquelles regorgent d' acciatures écrites. Il en est ainsi avec les *Sonate per cembalo...* op.IV du cavaliere Azzolino Bernardino della Ciaja (1671-1755) imprimées à Rome vers 1727 : on trouve, dans la *Toccata* qui ouvre la cinquième Sonate, des exemples étonnants de juxtapositions d'accords où la hiérarchie entre notes réelles et acciatures disparaît totalement, ce qui produit un résultat surprenant. Pour le présent enregistrement, cette *Toccata* sert d'introduction au premier mouvement de la *Sonata n°6*, et de modèle à sa réalisation car on y trouve plusieurs manières d' arpègement fort originales. Pour ce qui est des arpèges rythmiques au continuo, Antonio Vivaldi (1678-1741) et Pietro Locatelli (1695-1764) ont indiqué, dans certains de leurs concertos pour cordes, que l'on peut y avoir recours (à la main droite) lorsque la ligne de basse et celle du dessus sont moins actives, le premier indiquant *il cembalo arpeggio* (concerto *L' autunno* n°3 op. 8, 3ème mouvement), tandis que le second écrit les arpèges dans la partie de basse (*Concerto à quattro* n°4 op. 7, largo).

L' enregistrement des *6 Sonate da chiesa* opus V gravé par Chiara Banchini et Jesper Christensen en 1989 (Harmonia Mundi), pionnier dans le genre, constitue également une mine de trouvailles pour la basse

continue : certaines idées de réalisation y sont tellement convaincantes, qu'il m'a paru difficile de ne pas leur rendre hommage.

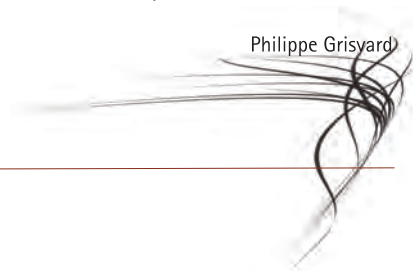
Tous ces éléments stylistiques décrits plus haut, propres au *stilo pieno* – auxquels s'ajoutent d'autres habitudes inhérentes à la pratique du continuo pour l'ensemble de l'époque baroque, tels que le contrepoint ou les imitations – rendent compte d'une basse continue fournie et luxuriante, où les octaves, et même les quintes parallèles, s'exécutent en toute légalité dans une débauche de sonorités profuse, comme cachées par le nombre des voix. Penna ne disait-il pas : *Non lasciar vuoto lo strumento*¹ ?

Le résultat pourrait paraître extravagant et inhabituel, mais il nous rappelle peut-être que le style idiomatique d'une œuvre dépendait tout autant de l'interprétation du soliste, que de la manière de l' « accompagner ».

Puisse cet enregistrement, dans une humble mesure, offrir un petit aperçu à l'auditeur de ce qu'aurait pu faire à l'époque l' harmoniste pratique au clavecin, *l'armonico pratico al cimbalo*.

Puisse-t-il aussi honorer la musique de celui à qui Gasparini, son élève puis collègue, donnait le titre de *Vero Orfeo de' nostri tempi*².

Philippe Grisyard



¹ Ne pas laisser l'instrument vide

² véritable Orphée de nos temps

Luis Beduschi

Luis Beduschi, est un musicien italo-brésilien. Il a commencé ses études musicales à Blumenau (Santa Catarina, Brésil), sa ville natale. À l'âge de quatorze ans, il reçoit une bourse d'études pour travailler la flûte à bec à São Paulo avec Bernardo Piza. En 1994, il rentre dans la classe de Conrad Steinmann à la Schola Cantorum Basiliensis (Bâle – Suisse) où il se spécialise dans la musique ancienne. En 1998, après son diplôme en Suisse, il reçoit une bourse de la fondation Marco Fodella pour travailler la musique médiévale avec Pedro Memelsdorff à la Civica Scuola di Musica de Milan.

En 1996, il enregistre avec sa sœur Luciane Beduschi au piano son premier album solo, *Histórias de Imanhucumã*, dédié à la musique contemporaine brésilienne et à la musique virtuose du XIX^e siècle. Un deuxième album solo (*Waves*) suit en 1998 continuant le travail annoncé par *Histórias*. En 2001, il participe à l'enregistrement du disque « Jardin de Plaisance », consacré à des manuscrits français de la fin du XVe siècle, avec l'ensemble La Morra, pour le label Schola Cantorum Basiliensis Documenta /Raumklang. En 2004, il enregistre avec Café Zimmermann un disque de « Concerts avec plusieurs instruments » de Johann Sebastian Bach pour le label Alpha. En 2005, il joue les parties de flûte à bec dans le cadre de l'enregistrement intégral des Concertos Brandebourgeois de Bach avec les Swiss Baroque Soloists pour Naxos (album nominé pour les Grammy Awards). En 2009, après des longues recherches, il enregistre un album consacré à Jacob Van Eyck, « Le Jardin des plaisirs », avec son ensemble Armonia e Invenzione pour le label français Eloquentia.

Il travaille l'analyse au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et fait une spécialisation en direction orchestrale avec Nicolas Brochot à l'École



© Lisa-Marie Mazzucco

Nationale de Musique d'Evry. Parallèlement, il a rédigé un Master en musicologie à la Sorbonne sur l'ornementation libre au XVIII^e siècle sous la direction de Nicolas Meeüs.

Il s'est déjà produit en tant que concertiste et pédagogue en Europe, aux États-Unis, en Amérique Latine et en Nouvelle-Zélande dans des salles prestigieuses comme le Carnegie Hall de New York, la Library of Congress à Washington, l'Opéra de Paris, le Théâtre du Châtelet et la Salle Gaveau, le Konzerthaus de Vienne, le Festspielhaus de Salzbourg, l'Opéra de Zurich, le Théâtre Mikhaïlovsky de Saint-Petersbourg, etc.

Pour l'année scolaire 2005-2006, il a travaillé comme professeur invité à la Schola Cantorum Basiliensis. Il a enseigné la flûte à bec au Conservatoire Supérieur de

Musique de Freiburg im Breisgau, en Allemagne. Pour parfaire les connaissances de son instrument il a suivi un apprentissage de facture de flûtes à bec sous la direction du facteur suisse Ernst Meyer. Parallèlement à ses activités de musicien, il s'intéresse de près à la psychanalyse, à la technique vocale, aux mathématiques et à l'ingénierie dans le domaine civil.

Philippe Grisvard


Philippe Grisvard est né en 1980 à Nancy. Il y étudie le piano et le hautbois avant de se tourner vers la musique ancienne, et rentre dans la classe de clavecin d'Anne-Catherine Bucher. En 1999 il est accepté à la Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für alte Musik), à Bâle, dans la classe de clavecin et basse continue de Jesper B. Christensen, et la classe de pianoforte d'Edoardo Torbianelli. À partir de 2002 Philippe Grisvard joue avec La Cetra (Barockorchester Basel) sous la direction de René Jacobs, Jordi Savall, et fait ses armes de chef de chant au Theater Basel, avec *Le Couronnement de Poppée* et *Les Paladins*, sous la direction de Konrad Junghänel.

Aujourd'hui Philippe Grisvard vit à Paris et est aussi appelé à jouer le continuo au sein du Poème Harmonique, avec le Chamber Orchestra of Europe, Les Musiciens de Saint-Julien, La Fenice, La Chapelle Rhénane, Le Cercle de L'Harmonie, Les Nouveaux



© Nicholas Jensen

Caractères, Opera Fuoco et enregistre et travaille régulièrement comme chef de chant avec Le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm : *The Fairy Queen*, *La Resurrezione*, *Orlando*, *Agrippina*, *La Création*, *Actéon*, *La Finta Giardiniera*...



Corelli's op.5 Sonatas

and free ornamentation in the
eighteenth century

The dedication of the *Sonata a violino e violone o cimbalò*, op. 5, is dated 'Rome, 1 January 1700'. As Neal Zaslaw mentions in his excellent article on the ornaments for Corelli's violin sonatas¹, according to information Charles Burney obtained in Rome, Corelli had spent three years revising these compositions for publication,² and Dr Zaslaw puts forward the belief that they 'may originally have been written in the 1680s and 90s – some possibly even earlier'. Did Corelli deliberately choose to bring out his op. 5 Sonatas at the beginning of a new century in order to give them greater prominence?

Be that as it may, it is unlikely that Corelli expected this set of works to be as influential as it turned out to be throughout the eighteenth century and well beyond. Indeed, by 1800 his *Solos*, as his sonatas were then called, had been republished more than fifty

times. The dissemination of his works coincided with the great boom in music publishing that occurred around 1700. Nevertheless, no other set of instrumental compositions enjoyed a comparable reception at that time. 'The sheer number of reprints of his collections is unmatched before Haydn.'³ Of Corelli's six opuses, the fifth was undoubtedly the most popular.

Neal Zaslaw explains: 'The frequent republication, along with the survival of hundreds of manuscript copies and dozens of arrangements, document the fact that the op. 5 sonatas continued to be performed and to be used as teaching pieces. Their pedagogical value lay, presumably, in three areas: (1) as études – op. 5 contains a body of finely wrought music many movements of which were within the reach of novice violinists;⁴ (2) as compositional models – most of the sonatas (or 'solos' or 'lessons') for one violin with basso continuo composed and performed in the first seven or eight decades of the century may be viewed as attempts to enlarge upon or modernize op. 5;⁵ (3) as a basis for improvisation – the plainness of certain movements made them ideal vehicles for practising ornamentation.'⁶

No other set of pieces in the eighteenth century gave rise to so many examples of free ornamentation.

¹ Neal Zaslaw, 'Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5', Tess Knighton (ed.), *Early Music*, 24/1, Cambridge, Oxford University Press, 1996, pp. 95–115.

² Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (London, 1776–89), vol. 3, ch. IX, p.556: 'I was told by Mr Wiseman at Rome, that when he first arrived in that city, about twenty years after Corelli's decease, he was informed by several persons who had been acquainted with him, that his opera quinta, on which all good schools for the violin have been since founded, cost him three years to revise and correct.'

³ Michael Talbot, article on Corelli in *The New Grove, Dictionary of Music Et Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan, 1980, vol. IV, p. 772.

⁴ Burney, *op. cit.*, vol. 3, ch. IX, p.556: 'Corelli's Solos, as a classical book for forming the hand of a young practitioner on the violin, has ever been regarded as a most useful and valuable work, by the greatest masters of that instrument.'

⁵ Burney, *General History*, vol. 3, note, p.87.

⁶ Neal Zaslaw, *op. cit.*, p. 95.

Manuscripts by twenty different authors are known to researchers today. Sets of ornaments for Corelli's op. 5 reflect the musical practice of generations of violinists: Arcangelo Corelli himself, Francesco Geminiani, Giuseppe Tartini, Francesco Galleazzi, Matthew Dubourg, Johan Helmich Roman, Michael Festing, Martin Madan, Anna Sophia Gipen, Johann Gottfried Walther. Some manuscripts have been lost: in his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Johann Joachim Quantz refers to a version by Nicola Matteis the Younger of the adagios of the first six sonatas; he also mentions that the composer John Cousser (Johann Sigmund Kusser) owned a manuscript of ornaments for op. 5 by his colleague, the violinist William Viner. We also have descriptions of how several famous eighteenth-century violinists performed and ornamented the op. 5 Sonatas. Charles-Henri de Blainville (*Histoire générale, critique et philosophique de la musique*) informs us that Pietro Locatelli's playing of the first adagio of Sonata IV was so delightful that 'it would cause a canary to fall from

its perch in a swoon of pleasure'.⁷ On the death of the violinist Francois-Hippolyte Barthélémon in 1808, Haydn's London impresario Johann Peter Salomon wrote: 'We have lost our Corelli! There is nobody left now to play those sublime solos.'⁸ Apparently both Geminiani and Galeazzi ornamented much of op. 5, but only one sonata from the former, and one movement from the latter have come down to us. The abundance of ornamented versions of the same piece by musicians from different generations and of such different origins has made Corelli's op. 5 Sonatas a prime subject for the study of free ornamentation in the eighteenth century. These musical ornaments cover over a hundred years of instrumental practice, from the version probably by Arcangelo Corelli himself (1653-1713),⁹ published in 1710, to that of Domenico Galleazzi (1758-1819), published in 1817.

Luis Beduschi
Translated by Mary Pardoe

⁷ Charles-Henri de Blainville, *Histoire générale, critique et philosophique de la musique*, Paris, 1767, Ch. 2, p.46: 'Locatelli, par le premier Adagio de la quatrième Sonate de Corelli, étoit sûr, à sa manière de jouer, de faire tomber de son bâton dans la cage un serin pâmé d'aise.'

⁸ Neal Zaslaw, article on Barthélemon, *New Grove, Dictionary of Music & Musicians*, op. cit., vol. IV, p. 195.

⁹ Many doubts have been raised as to the authenticity of the ornaments attributed to Corelli. Even musicians of the time were divided on the issue: Johann Joachim Quantz showed no scepticism whatsoever, while Roger North remarked that 'Upon the bare view of the print anyone would wonder how so much vermin could creep into the works of such a master' (*Roger North on Music*, transcribed and edited by John Wilson, Novello, London, 1959, p.161). Neal Zaslaw (*op. cit.*) believes the ornaments are indeed by Corelli, for two reasons: (1) 'In 1716, their Amsterdam publisher, Estienne Roger, felt the need to append to an advertisement of his edition the following offer: "[...] those who are curious to see Mr Corelli's original, with his letters written on this subject, may see them at Estienne Roger's establishment." [...] Roger would have had to be extraordinarily foolish to have made this offer if he had not had Corelli's manuscript and authenticating letter in his shop.' (2) Corelli decided to publish in Holland, rather than in Italy, and Dr Zaslaw puts forward three interrelated hypotheses for this: '(1) the differences between the obsolete music-printing technology in Italy (Renaissance moveable type) and the modern technology in Holland (engraving); (2) the superior placement of the Amsterdam merchants to distribute their publications throughout Europe, given the decline of Italy in international trade; and (3) a gradual shift of the centres of European wealth, culture and power to north of the Alps, with a concomitant rise of markets there for published music.' He takes the fact that Corelli, like other Italian composers, decided at that time to publish in Amsterdam rather than at home 'as circumstantial evidence for the probable genuineness of the much maligned ornaments attributed to Corelli'. If we look at them more closely, these ornaments show great elegance and unity, and often a striking understanding of the internal structure of the pieces. For all these reasons and without claiming that they undoubtedly authentic, I shall refer to the ornaments published in Amsterdam in 1710 as those of Corelli.

A few words on performance

For this recording I have chosen to play the 'Corellian' ornaments, and this for two main reasons: their undeniable qualities and beauty, which are immediately obvious to the listener and become even more so after a detailed analytical study of the sonatas, and the fact that they form a stylistically coherent body, i.e. all the slow movements from Sonatas I to VI of Corelli's op. 5.

For two of these sonate da chiesa, Sonatas III and IV, there exists an eighteenth-century arrangement for recorder (John Walsh, London, 1707), with the slow movement in each case presented 'with proper graces by an eminent master'. Even before the many examples by famous violinists, these arrangements inaugurated the free ornamentation of the slow movements of Corelli's sonatas.

I chose to rule out those Baroque transcriptions, since they do not form a set, their ornamentation is not as refined as that of 'Corelli', and they were clearly intended for amateurs with limited technical abilities – this is obvious from the narrow ambitus, whence a frequent need to octaviate that all too often distorts Corelli's original melodies.

This led me to make my own transcription, with the aim of keeping insofar as possible to the original melodic line. From the arrangements made by the anonymous 'eminent master' I retained the idea of horizontalising the polyphonic passages in the fugal movements. This makes it possible to 'translate' them into the language of a wind instrument without too much loss of information.

To the adagios freely ornamented by 'Corelli', I have added several essential agréments that

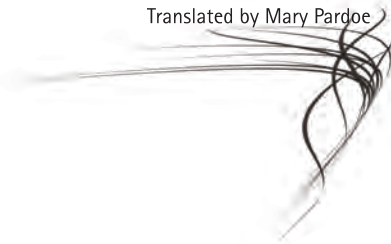
were improvised spontaneously and therefore were not written down at the time. Cadential ornaments were improvised in the very short adagios that appear at the end of the Allegros; Corelli's contemporaries provide us with several examples of this. Where necessary, I endeavoured to arpeggiate chords in what seemed to me to be the easiest way for my playing.

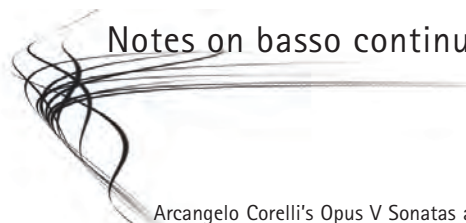
Since the ornaments appear only in the slow movements, I chose for some of the fast movements (Sonatas IV and V) variations that give a good idea of the skills of eighteenth-century instrumentalists.

The choice of tempos was largely inspired by the descriptions given by musicians and travellers of that time, and their translation into modern metronomic tempos. That leaves us with Allegros that are quite fast and slow movements that are more expansive than what our modern ears are used to hearing.

Is this still Corelli? The question remains open; there can be no conclusive answer. But the end-result nevertheless succeeds, I believe, in capturing the exuberance and extravagance that are so characteristic of the only examples that have come down to us of an art that has now been lost forever.

Luis Beduschi
Translated by Mary Pardoe





Notes on basso continuo

Arcangelo Corelli's Opus V Sonatas are an ideal subject for anyone wishing to indulge in the experience of Italian basso continuo. Indeed, they lend themselves perfectly to the exuberance of the *stile pieno* (lit. 'full style') and to *acciaccatura*, diminutions and other features that flourished in Italy particularly from the mid-seventeenth century to the end of the eighteenth.

STILE PIENO. It is no mere coincidence that Antonio Tonelli (1686-1765) chose Corelli's op. 5 for his pedagogical exercise *Della quint'opra d'Arcangiol Corelli / Basso per tasto d'Antonio Tonelli* (IMOe, Mus. F1174), providing a written-out accompaniment for the whole of this monumental work and thus exemplifying many of the practices described in treatises of the time. It reveals several interesting features, including the number of parts per chord – generally 5 or 6, in keeping with the *stile pieno*, whereas French theorists of the time advocated 4 – and the position of those chords. The result is a 'full' sonority, with the harpsichordist's hands kept very busy, covering almost the entire keyboard, and the right hand often going beyond the violin's melodic line (a habit frowned upon in France).

During his stay in Rome in the early 1680s, Georg Muffat (1653-1704) studied with the harpsichordist,

organist and composer Bernardo Pasquini (1637-1707) and he also worked with Arcangelo Corelli. He took the Italian style back with him when he returned to Austria and his comprehensive manuscript treatise on continuo, *Regulae Concertuum Partiturae* of c.1699, gives many examples of realisations, ranging from the simplest (3 parts) to the fullest (6-8 parts), and including all the possible '*belle alternanze*'.

ACCIACATURA. Neither Tonelli nor Muffat mentions the art of acciaccatura; however, Francesco Gasparini (1661-1727) reveals its secrets in *L'Armonico pratico al cimbalo* (Venice, 1708). The *acciaccatura*, probably the most typical feature of the Italian style, consists of an appoggiatura or passing note, placed before the ornamented note, played before it or simultaneously, then held or not, which enriches the chord. Its use is subject to a number of rules, which it would take too long to enumerate here. Gasparini also stresses the fact that sometimes all the fingers of both hands are occupied, and each thumb may play two notes at once (twelve-part cluster!). In vocal music, *acciacature* played a more dramatic role, underlining a word here, an affect there. Gasparini's treatise, regarded as a reference in the eighteenth century, was published many times until 1802.

The precious *Regole di Canto figurato, Contrapunto, d'Accompagnare*, an anonymous treatise published in Rome (Bologna, Civico Museo Bibliografico, MS. E 25), gives a striking example of the realisation of a song, *Son un certo spiritello*, which becomes a real bravura piece through the number of parts involved and also the number of *acciaccature*. This is the most extreme

and most complete original example known to us of a written-out realisation in Italian style.

ARMONIA E INVENZIONE. The figures that appear in the bass in period editions are there for beginners and amateur musicians (most manuscript or autograph sources contain no figuring), and indeed, if they are followed to the letter, the harmonisation tends to be dull, lacking in spontaneity. While in France at that time a simple, sober harmonisation was favoured, Italian composers preferred impetuosity and a more sensuous colouring, with dissonance and clashes.

The *Concerti Grossi... composti delli sei soli della prima parte dell'Opera quinta d'Arcangelo Corelli* by Francesco Geminiani (1687-1762) are an appreciable source of inspiration, furthermore providing us with an avatar of Corelli's *Sonate*, with a more 'eighteenth-century' colouring (the composition of Corelli's Opus 5 probably dates from the 1670s and 80s), especially through certain harmonies differing from the original. Geminiani also puts forward transitions from one part of a piece to the next (see the first movement of Sonata V, with a prelude by Ferdinando de' Medici). He was also the author of several major treatises on basso continuo, including *The Art of Accompaniment on the Harpsichord, Organ, etc.*, published in London in 1756.

Something that may take the listener by surprise on this recording is the diminished ninth slipped into the dominant seventh chord in the final cadences – see the end of the first movement of Sonata III (track 11) and the final cadence of the second movement of Sonata II (track 22). This process is described clearly in

Book 3 of *Li primi Albori Musicali per li principanti della musica figurata* (Bologna, 1672) by Lorenzo Penna (1613-1693). This kind of 'blue note' gives the chord a surprisingly 'Romantic' colouring; it would be a pity not to use it, especially when encouraged to do so by such an eminent theorist!

BASSO DIMINUITO. Gasparini explains another interesting aspect of Italian realisation that shows once again the freedom that was enjoyed by continuo players at that time: the diminution of the bass line (i.e. the varying of its rhythm and melody), of which he provides several examples. Similar examples are to be found in the *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo* of 1795 by Pellegrino Tomeoni (1721-1816). We note too that Antonio Tonelli, without actually making use of diminution, takes some liberties with the original bass part.

COLLA PARTE. In Tonelli we also observe a systematic use of *colla parte* – a process then in vogue both in Italy and in the Germanic countries and borrowed from church music – whereby the violin's fugal entries are doubled in the right hand before the entry of the bass; this gives the fugues an unusual colouring. Moreover, these instances of *colla parte* are generally indicated systematically in the continuo parts in both manuscript and published works throughout the Baroque and Classical periods.

E ALTRE COSE. Works for solo harpsichord – and this applies to all national styles, not just Italian – also contain idiomatic elements in the realisation of the

basso continuo. Domenico Scarlatti's sonatas immediately spring to mind, with their many written-out *acciature*. Likewise, in the *Sonate per cembalo* op. IV of Azzolino Bernardino della Ciaja (1671-1755), published in Rome around 1727, we find in the *Toccata* at the beginning of Sonata no. 5 some striking examples of juxtaposed chords in which the hierarchy between the actual notes of the chord and the *acciatura* disappears completely, with an astounding result. On this recording that *Toccata* is used as an introduction to the first movement of Sonata VI and, since it shows several very original ways of arpeggiating, it also serves as a model for the realisation.

Regarding rhythmic arpeggios in the continuo, Antonio Vivaldi (1678-1741) and Pietro Locatelli (1695-1764) indicated in some of their concertos for stringed instruments that the player can make use of them (in the right hand) when the bass and treble lines are less active; Vivaldi indicates 'il cembalo arpeggio' (third movement of his Concerto no. 3 of op. 8, 'Autumn'), while Locatelli writes the arpeggios in the bass part (*Concerto à Quattro*, op. 7, no. 4, *Largo*).

Furthermore, the ground-breaking recording of the 6 *Sonate da chiesa* of op. 5 by Chiara Banchini and Jesper Christensen (Harmonia Mundi, 1989) presents such a wealth of good ideas for the basso continuo that it was hard to resist borrowing some of them as a tribute here.

All the stylistic features described above, typical of the *stile pieno*, together with other continuo practices habitual in Baroque music, such as counterpoint and imitation, give an account of a rich, luxuriant basso continuo, in which octaves, and even parallel fifths, can be played with impunity in an exuberance of sound, as if concealed by the number of parts. Did not Lorenzo Penna make the recommendation: 'Do not leave the instrument empty'?¹

The result might seem extravagant and unusual, but it reminds us that maybe the idiomatic style of a work depended as much on the soloist's interpretation as on the way he was 'accompanied'.

Humbly we hope this recording will give the listener a taste of the abilities, at the time of Corelli, of 'the practical harmonist at the harpsichord' – '*l'armonico pratico al cimbalo*', to borrow the title of Gasparini's famous work.

We hope too that it will do justice to the music of the man whom Gasparini, his pupil and colleague, called 'the true Orpheus of our time.'²

Philippe Grisvard
Translated by Mary Pardoe



¹ 'Non lasciar vuoto lo strumento.' In *Li primi Albori Musicali...*, Bologna, 1672.

² 'Vero Orfeo de' nostri tempi.' In *L'Armonico pratico al cimbalo*, 1708.

Luis Beduschi

The Italian and Brazilian musician Luis Beduschi began his musical studies in his native city of Blumenau (State of Santa Catarina, Brazil). At the age of fourteen, he was awarded a scholarship to study recorder with Bernardo Piza in São Paulo. In 1994 he entered Conrad Steinmann's class at the Schola Cantorum Basiliensis (Basel, Switzerland), where he specialised in early music. After graduating in 1998, he received a scholarship from the Marco Fodella Foundation to work on medieval music with Pedro Memelsdorff at Milan's Civica Scuola di Musica.

In 1996, with his sister Luciane Beduschi, piano, he made his first recording as a soloist, 'Histórias de Imanhucumã' (contemporary Brazilian music and nineteenth-century virtuosic pieces); a second volume, 'Waves', followed in 1998. In 2001 he took part in 'Jardin de Plaisance', a programme of late fifteenth-century French music, with the ensemble La Morra (Schola Cantorum Documenta /Raumklang label), then in 2004, with Café Zimmermann, he recorded 'Concerts avec plusieurs instruments' by J. S. Bach for the Alpha label. In 2005, with the Swiss Baroque Soloists, he played the recorder parts in the complete recording of Bach's Brandenburg Concertos for Naxos (album nominated for the Grammy Awards). In 2009, after extensive research, he recorded music by Jacob Van Eyck ('Le Jardin des Plaisirs') with his own ensemble, Armonia e Invenzione, for Eloquentia.

Luis Beduschi has also worked on musical analysis at the Paris Conservatoire (CNSM) and orchestral conducting with Nicolas Brochot at the École Nationale de Musique in Évry, and he has a Masters degree in musicology from the Sorbonne, where his director of studies was Nicolas Meeüs and his subject 'Free ornamentation in the eighteenth century'.



© Lisa-Marie Mazzucco

Luis Beduschi has given concerts in Europe, the United States, Latin America and New Zealand, at prestigious venues including New York's Carnegie Hall, the Library of Congress in Washington, the Paris Opéra, the Théâtre du Châtelet and the Salle Gaveau in Paris, the Vienna Konzerthaus, the Salzburg Festspielhaus, the Zurich Opera House, the Mikhailovsky Theatre in St Petersburg, and so on. During the academic year 2005-2006 Luis Beduschi gave classes at the Schola Cantorum in Basel. He has also taught recorder at the Hochschule für Musik in Freiburg, Germany. In order to get to know his instrument even better he learned how to make recorders with the Swiss instrument maker Ernst Meyer.

Luis Beduschi's interests, apart from his activities as a musician, include psychoanalysis, vocal technique, mathematics and civil engineering.

Philippe Grisvard



© Nicholas Jensen

Orchestra of Europe, Les Musiciens de Saint-Julien, La Fenice, La Chapelle Rhénane, Le Cercle de L'Harmonie, Les Nouveaux Caractères and Opera Fuoco. He is also active as répétiteur for Le Concert d'Astrée, directed by Emmanuelle Haïm, and has worked with that ensemble on *The Fairy Queen*, *La Resurrezione*, *Orlando*, *Agrippina*, *Die Erschöpfung*, *Actéon* and *La Finta Giardiniera*, amongst other productions.

Philippe Grisvard was born in 1980 in Nancy, where he studied piano and oboe, before turning to early music and joining the harpsichord class of Anne-Catherine Bucher. From 1999 he studied harpsichord and continuo-playing with Jesper B. Christensen and fortepiano with Edoardo Torbianelli at the Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für alte Musik).

From 2002 he played with La Cetra Barockorchester Basel, conducted by René Jacobs and Jordi Savall, and participated as continuo player and répétiteur in two opera productions at Theater Basel: *L'Incoronazione di Poppea* (Monteverdi) and *Les Paladins* (Rameau), conducted by Konrad Junghänel. Philippe Grisvard now lives in Paris. He plays regularly with ensembles including Le Poème Harmonique, the Chamber

