

CHANDOS DIGITAL

CHAN 0532



Hanya Chiala

THE PURCELL QUARTET
Robert Woolley Richard Boothby
Catherine Mackintosh Catherine Weiss

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1992 Chandos Records Ltd.
© 1992 Chandos Records Ltd.

CHANDOS

CORELLI

Sonatas for Strings
Vol. 4
from Opp. 3 & 4



THE PURCELL QUARTET

DIGITAL

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Sonatas for Strings Vol. 4

Sonaten für Streicher Teil 4; Sonates pour cordes quatrième série

From *Sonate da Chiesa a tre, Op. 3* and *Sonate da Camera a tre, Op. 4*

Op. 4, No. 7 in F major *F-Dur; fa majeur* (6:02)

- | | | | |
|---|-------------------------|---|----------------------------------|
| 1 | Preludio: Grave (1:27) | 3 | Grave - Sarabanda: Vivace (1:42) |
| 2 | Corrente: Vivace (1:18) | 4 | Giga (1:35) |

Op. 4, No. 8 in D minor *d-Moll; ré mineur* (4:14)

- | | | | |
|---|--------------------------|---|---------------------------|
| 5 | Preludio: Grave (1:43) | 7 | Sarabanda: Allegro (0:49) |
| 8 | Allemanda: Vivace (1:42) | | |

Op. 3, No. 7 in E minor *e-Moll; mi mineur* (6:08)

- | | | | |
|---|----------------|----|----------------|
| 8 | Grave (1:56) | 10 | Adagio (2:03) |
| 9 | Allegro (0:51) | 11 | Allegro (1:17) |

Op. 3, No. 8 in C major *C-Dur; ut majeur* (5:43)

for two violins, cello and archlute

- | | | | |
|----|----------------|----|----------------|
| 12 | Largo (1:32) | 14 | Largo (1:33) |
| 13 | Allegro (1:19) | 15 | Allegro (1:19) |

Op. 4, No. 9 in B flat major *B-Dur; si bémol majeur* (7:27)

- | | | | |
|----|--------------------------|----|----------------------------------|
| 16 | Preludio: Largo (2:21) | 18 | Grave (1:19) |
| 17 | Corrente: Allegro (1:40) | 19 | Tempo di Gavotta: Allegro (2:06) |

Op. 4, No. 10 in G major *G-Dur; sol majeur* (4:30)

- | | | | |
|----|-----------------------------------|----|---------------------------------|
| 20 | Preludio: Adagio — Allegro (1:30) | 22 | Tempo di Gavotta: Presto (1:42) |
| 21 | Grave (1:16) | | |

Op. 3, No. 9 in F minor *f-Moll; fa mineur* (5:11)

- | | | | |
|----|---------------|----|----------------|
| 23 | Grave (1:30) | 25 | Largo (1:04) |
| 24 | Vivace (0:54) | 26 | Allegro (1:42) |

Op. 3, No. 10 in A minor* *a-Moll; la mineur* (4:31)

- | | | | |
|----|-------------------------|----|----------------|
| 27 | Vivace (0:47) | 29 | Allegro (1:48) |
| 28 | Allegro — Adagio (1:56) | | |

Op. 4, No. 11 in C minor *c-Moll; ut mineur* (6:39)

- | | | | |
|----|--------------------------|----|---------------------------|
| 30 | Preludio: Largo (2:18) | 32 | Allemanda: Allegro (1:57) |
| 31 | Corrente: Allegro (2:22) | | |

Op. 4, No. 12 in B minor *b-Moll; si mineur* (4:57)

- | | | | |
|----|--------------------------|----|----------------------|
| 33 | Preludio: Largo (2:20) | 35 | Giga: Allegro (1:09) |
| 34 | Allemanda: Presto (1:27) | | |

Op. 3, No. 11 in G minor *g-Moll; sol mineur* (5:15)

for two violins, cello and archlute

- | | | | |
|----|---------------|----|----------------|
| 36 | Grave (1:36) | 38 | Adagio (1:28) |
| 37 | Presto (0:59) | 39 | Allegro (1:11) |

Op. 3, No. 12 in A major *A-Dur; la majeur* (6:52)

- | | | | |
|----|---------------------------------|----|----------------|
| 40 | Grave — Allegro — Adagio (2:11) | 43 | Allegro (1:31) |
| 41 | Vivace (1:02) | 44 | Allegro (1:07) |
| 42 | Allegro (1:01) | | |

DDD TT = 68:56

THE PURCELL QUARTET

Catherine Mackintosh: violin by Antonio Mariani, 1670, Pesaro

Elizabeth Wallfisch (Op. 3): violin by Petrus Paulus de Vitor, 1790, Brescia

Catherine Weiss (Op. 4): violin by Tomas Eberle, 1670, Naples

Richard Boothby: cello, English mid-18th century

Robert Woolley: organ by Kenneth Tickell, 1989,

prepared and tuned in sixth-comma mean-tone temperament

by Andrew Joliffe of Fox Fireworks;

harpsichord by Alan Gotto, prepared and tuned in sixth-comma mean-tone

temperament by Mark Ransom

Jakob Lindberg: 14-course theorbo* by Michael Lowe, 1979, after Sellas

14-course archlute by Norman Reid, 1976 after Magnus Tieffenbrucker

Pitch — A = 392 Hz

To the ears of the musical historian, Sir John Hawkins (1776): ‘The third Opera is the most elaborate of the four, as abounding in fugues’. In parallel to Opp. 1 and 2, Corelli devoted his twelve trio sonatas Op. 3 to exploring sonatas *da chiesa* and the twelve of Op. 4 to sonatas *da camera*. Op. 3, No. 9, cast in the affecting flat key of F minor, was singled out by Hawkins as having ‘drawn tears from many an eye’. It opens with a sombre Grave, in which the two violins etch out expressive suspensions over a tastefully languishing chromatic bass; the movement is spiced with painful diminished sevenths and luscious dominant ninths. The succeeding Vivace is a typically lively fugal movement which includes Corelli’s much-favoured suspensions in the violins over a quaver bass; its conclusion is strongly and appropriately marked by a two-bar dominant pedal. The Largo third movement borrows the spirit of a saraband, which nicely blurs the *da chiesa* label. Third movements of Corelli’s sonatas *da chiesa* are commonly written out in skeletal fashion (*nota bene* Op. 3 No. 10), ripe for embellishment. This was an art at which Corelli excelled. Perhaps these were the occasions when, as Hawkins heard tell,

it was usual for his countenance to become distorted, his eyes to become as red as fire, and his eyeballs to roll as if in an agony.

The concluding Allegro to the F minor sonata is a binary movement which contrasts homophonic and contrapuntal patterns in the violins, both over a sprightly running bass.

Georg Muffat, a student of Corelli, impressed upon his reader the benefit of hearing such Italian sonatas right through from beginning to end without any disturbance:

Inasmuch as the force and charm of these compositions largely depends on the connection between successive movements, special care is to be taken that, after a sonata, air, or interpolated Grave, no noticeable wait or silence, above all no annoying tuning of the violins, should interrupt the continuous order; on the contrary, provided only the last notes of the several periods be held out to their full value and the repetitions observed as otherwise usual, but so that more serious airs are repeated twice only, the livelier ones three times on occasion, but the Graves never, it is earnestly requested that the listeners be maintained in continuous attention from beginning to end, until at a given moment, all end... together, forcibly and, as it were, unexpectedly.

Muffat, a renowned violinist in his own right, also proffers guidance about the full-blooded manner in which the suspensions were to be performed:

In the opening sonatas and fugues and in the affecting Graves that are interpolated, the Italian manner is to be chiefly observed, and, in the suspensions, the note tied over, the note sounding the dissonance in another voice, and the note resolving the dissonance aforesaid (those experienced

in this art will readily understand this) are to be played at all times with the same full tone, lifting the bow (in Italian, *staccato*), detaching them rather than weakening them by prolonging them timidly.

In the twelfth and final sonata of the third set of trios Corelli breaks the classic four-movement sonata *da chiesa* pattern of the previous eleven. Here, after only two bars of the opening Grave, the violins race off into strings of arpeggiated semiquavers over a harmonically static pedal bass. In using this technique Corelli looks back to the early Italian virtuoso violin works of Cima and Marini at the beginning of the seventeenth century. Corelli’s second violin follows the first, sometimes echoing it a couple of bars later and at other times in close succession almost tripping over its heels. Ultimately even the cello gets its turn to pound out busy semiquavers — a flourish that would not have been half as effective before the Italian invention of silver-wound strings in the 1660s (which finally put the cello securely on the musical map).

Corelli’s Op. 3 of 1689 is dedicated to Francesco II, Duke of Modena. At this juncture in his career, Corelli was still in the employment of Cardinal Pamphili (the dedicatee of his Op. 2 trios) who had contacts with the d’Este court at Modena. However, the following year Pamphili’s departure to Bologna gave his opposing Maecenas, Cardinal Pietro Ottoboni, the opportunity to snap up the services of Rome’s leading violinist.

In an act of shameless nepotism, Ottoboni (1667-1740) had been created Papal Chancellor (a post of great power) in 1689 by his great-uncle and mentor, Pope Alexander VIII. The French diplomat de Brosses recalls Ottoboni as being ‘*sans mœur, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien*’; but de Blainville recounts: ‘His Eminence keeps in his Pay, the best Musicians and Performers in Rome, and amongst others, the famous Arcangelo Corelli’. Thus Corelli became Ottoboni’s *maestro di concerto* and valued friend, and went to live in Ottoboni’s residence — the Palazzo della Cancelleria — where he ‘regulated’ the musical side of the meetings of the Accademie Poetico-Musicali ‘held at the palace of his Eminence every Monday afternoon’. In 1694 Corelli dedicated his fourth volume of trios to his patron.

Hawkins found the

fourth opera... in its kind equal to the former two [the first is but an essay towards that perfection to which he afterwards arrived]; the second and eleventh Sonatas excite a melancholy, soothing and of the most pathetic kind. The third, sixth and tenth are gay and lively in an eminent degree; they do not provoke mirth, but they inspire cheerfulness, gaiety and every species of good humour short of it.

In the dance movements of Corelli's Op. 4 the texture is commonly simpler than in the largely through-composed contrapuntal movements of his Op. 3; and as a consequence the second violin plays a more supportive and less independent role. The bold extrovert lines thus fall for the most part to the *violino primo*.

Hawkins pays tribute to the richness of the *maestro's* playing:

The style of his performance was learned, elegant, and pathetic, and his tone firm and even: Mr Geminiani, who was well acquainted with and had studied it, was used to resemble it to a sweet trumpet.

1992 Lucy Robinson

About these performances

The individual parts for Corelli's Op.3 were entitled 'violino primo'; 'violino secondo'; 'violone o archileuto' and 'basso per l'organo'. It is obvious what the composer meant by the first two parts, but some confusion has arisen over the next: 'violone o archileuto'. 'Violone' was an ambiguous term in Italy in the 17th century, but it is safe to assume, given the keys and the occasional dexterity of the part, that a violoncello (in other words 'a small violone') tuned in C was intended. 'Archileuto' could have meant any suitable plucked string instrument with extended bass diapasons, and for reasons of balance and key we have used a theorbo for this. The important point here is that the theorbo is treated as an *alternative* to the violone part, not a supplement to the organ continuo; in fact this third part down is supplied with the same figuring as the organ part and, for most of the time, the parts are identical. Where the third part has more agile and thematic writing, the organ, less distinct in faster moving notes, plays a simplified bass role.

However, in England playing styles differed, and the title page of the Walsh edition of Op. 3 indicates English preferences with 'XII SONATAS of three parts for two VIOLINS and a BASS with a Through BASS for ye ORGAN, HARPSICHORD or ArchLUTE'. And so, in the Sonatas No.8 and 11 we have used an archlute as an alternative to the organ, with the cello playing the middle line.

The organ continuo part itself is seemingly simple to fulfil, except that it has proved impossible to find in Britain at the time of the recording a true Italian-style chamber organ with its 8-foot principal, and so unfortunately a compromise had to be reached with a standard 'all-purpose' instrument. For Op. 4 the two lower parts are condensed into one single 'violone e cembalo' part, and are identical in the manner that was to become standard in the eighteenth century.

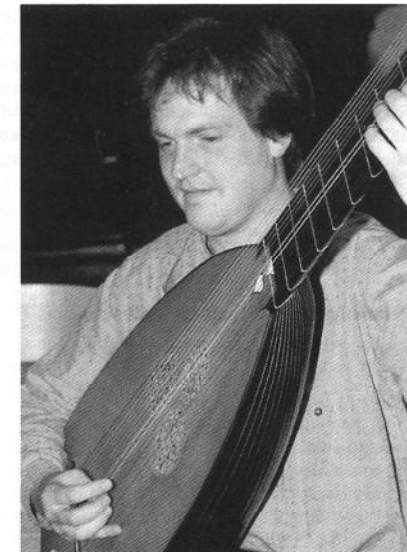
We cannot be certain about the pitch of chamber music at any period, or in any place,

but the surviving evidence points to a very low pitch in the south of Italy at this time, rising as one travelled northwards, with the highest pitch in Venice. A pitch, therefore, of one whole tone below concert pitch (A = 392 Hz), seems to us to suit the sensuous, luscious sound-world of Corelli's music.

1992 Richard Boothby



ELIZABETH WALLFISCH



JAKOB LINDBERG Anita Bell

Laut dem Musikgeschichtler Sir John Hawkins (1776) ist "das dritte der Opera das kunstvollste der vier, insofern als es Fugen im Überfluß darin gibt". Nach dem gleichen Muster wie in den Opp. 1 und 2 verfahren befasste sich Corelli in seinen zwölf Triosonaten Op. 3 mit Sonaten *da chiesa* und in den zwölf des Op. 4 mit Sonaten *da camera*. Die Sonate Op. 3 No. 9 in der anrührenden Tonart f-Moll wurde von Hawkins als ein Stück, das "Tränen in so manches Auge gebracht hat", herausgestellt. Sie beginnt mit einem tristen Grave, in dem die beiden Violinen ausdrucksvolle Vorhalte über einer verhalten schmachthenden chromatischen Baßlinie zeichnen und der Satz ist mit schmerzvollen verminderten Septakkorden und üppigen Dominant-Nonenakkorden durchsetzt. Das darauf folgende Vivace ist ein typisch lebhafter, fugierter Satz, in dem die für Corelli so charakteristischen Violinvorhalte über einem Achtel-Baß zu finden sind und dessen Abschluß von einem zwei Takte langen Dominant-Orgelpunkt stark und treffend markiert wird. Der dritte Satz — Largo — ist nach Art einer Sarabande konzipiert, wodurch die *da chiesa* Bezeichnung so gut wie verwischt wird. Meistens sind dritte Sätze in Corellis *da chiesa* Sonaten in Skelett-Form notiert (*nota bene* Op. 3 Nr. 10) und geben daher viel Spielraum für Verzierungen. Dies war ja eine Kunst, in der Corelli sich auszeichnete. Vielleicht waren dies die Anlässe, bei denen, wie Hawkins es erzählen hörte,

seine Gesichtszüge sich zu verzerren pflegten, seine Augen feuerrot wurden und seine Augäpfel — wie qualvoll — rollten, ganz so, als befände er sich in Schmerzensqualen.

Das abschließende Allegro der f-Moll Sonate ist ein zweiteiliger Satz, der in den Violinen homophone mit kontrapunktischen Mustern kontrastiert, beide über einer munter bewegten Baßlinie.

Georg Muffat, ein Schüler Corellis, prägte seinen Lesern ein, daß es von Vorteil sei, solche "Italienischen" Sonaten von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung zu hören:

Da es bei der Überzeugungskraft und dem Charme dieser Kompositionen zum großen Teil auf die Verbindung in der Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze ankommt, muß man besonders darauf achten, daß es nach einer Sonate, einer Air oder einem eingefügten Grave kein merkliches Warten und keine Stille, vor allen Dingen aber kein lästiges Stimmen der Violinen gibt, was alles die durchlaufende Ordnung stört; im Gegenteil, vorausgesetzt, daß die jeweils letzten Noten für ihren vollen Wert angehalten und die Wiederholungen wie sonst üblich eingehalten werden, und zwar so daß die ernsthafteren Airs nur zweimal, die lebhafteren gelegentlich dreimal, die Graves aber nie wiederholt werden, dann wird mit Ernsthaftigkeit erbeten, daß die Hörer vom Anfang bis zum Ende in ständiger Aufmerksamkeit gehalten werden, bis zu einem bestimmten Moment, wenn alle Spieler zusammen, überzeugend und geradezu unerwartet enden.

Muffat, selbst ein angesehener Violinist, bietet auch Rat in bezug auf die vollblütige Art und Weise, in der die Vorhalte gespielt werden sollten:

In den ersten Sonaten und Fugen und in den eingefügten Graves hat man sich hauptsächlich an die italienische Art zu halten und bei den Vorhalten sollen sowohl die übergebundene Note als auch die Note, die als Dissonanz in einer anderen Stimme erklingt, und die Note, die die erwähnte Dissonanz auflöst, — wer in dieser Kunst erfahren ist, wird dies leicht verstehen — immer mit dem gleichen vollen Ton gespielt werden, indem man den Bogen hebt (auf italienisch *staccato*) und die Noten voneinander trennt, statt sie durch ängstliche Verlängerung zu schwächen.

In der zwölften und letzten Sonate der dritten Trio-Gruppe durchbricht Corelli das klassische viersätzliche Sonata *da chiesa*-Muster ihrer elf Vorgängerinnen. Nach nur zwei Takten des Anfangs-Grave jagen die Violinen in arpeggierten Sechzehntelketten über einen harmonisch statischen Baß-Orgelpunkt. Durch Gebrauch dieser Technik wirft Corelli einen Blick zurück auf die frühen italienischen virtuosen Violinwerke Cimas und Marinis zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts. Bei Corelli folgt die zweite Violine der ersten, manchmal als Echo ein paar Takte später, manchmal so schnell, daß sie ihr fast über die Fersen stolpert. Schließlich ist auch das Cello mit lebhaften Sechzehnteln an der Reihe, eine Ausschmückung, die vor der italienischen Erfindung silberumspinnener Saiten in den 60er Jahren des siebzehnten Jahrhunderts nicht halb so eindrucksvoll gewesen wäre. (Diese Entwicklung ist es auch, die dem Cello einen festen Platz in der musikalischen Landschaft einbrachte.)

Corellis Op. 3 aus dem Jahre 1689 ist Francesco II, dem Herzog von Modena gewidmet. In dieser Phase seiner Laufbahn stand Corelli noch in den Diensten Kardinal Pamphilis (ihm sind die Trios des Op. 2 gewidmet), der Beziehungen zum Hof der Este in Modena besaß. Pamphilis Abreise nach Bologna im folgenden Jahr gab jedoch seinem Gegenspieler Kardinal Pietro Ottoboni die Gelegenheit, sich die Dienste von Roms führendem Violinisten unter den Nagel zu reißen.

In einem Akt schamloser Vetterwirtschaft war Ottoboni (1667-1740) im Jahre 1689 von seinem Großonkel und Mentor Papst Alexander VIII zum päpstlichen Kanzler ernannt worden (einer Position, die viel Macht mit sich brachte). Der französische Diplomat de Broses erinnert sich Ottobonis als "*sans mœur, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien*"; doch de Blainville erzählt: "Seine Eminenz hat die besten Musiker und Künstler Roms in seinen Diensten, unter ihnen den berühmten Arcangelo Corelli". So wurde Corelli zu Ottobonis *maestro di concerto* und geschätztem Freund und wohnte in Ottobonis Residenz — dem Palazzo della Cancellaria — wo er die musikalische Seite der Zusammenkünfte der *Accademie Poetico-Musicali* "regulierte", die "jeden Montag Nachmittag im Palast seiner Eminenz gehalten wurden". Im Jahre 1694 widmete Corelli den vierten Band seiner Trios seinem neuen Mäzen. Nach Hawkins war

das vierte der Opera... in seiner Art den beiden vorhergehenden gleich (beim ersten handelt es sich um ein Streben nach der Perfektion, die aber erst später erreicht wird); die Sonaten Nr. 2 und 11 erregen eine Art von Melancholie, die wohltuend und voll des größten Pathos ist. Die dritte, sechste und zehnte sind in hohem Maße fröhlich und lebhaft; sie rufen zwar keine Heiterkeit hervor, doch regen sie Vergnügen, Fröhlichkeit und jede andere Art guter Laune an.

In den Tanzsätzen von Corellis Op. 4 ist die Textur meist einfacher als in den zum größten Teil durchkomponierten kontrapunktischen Sätzen des Op. 3; und demzufolge spielt die zweite Violine eine eher unterstützende und weniger unabhängige Rolle. Daher fallen die kühn extrovertierten Linien zum größten Teil der *violino primo* zu.

Hawkins zollt auch der satten Spielweise des *maestro* Tribut:

Der Stil seiner Darbietung war gebildet, elegant, und voller Pathos, sein Ton fest und gleichmäßig; Herr Geminiani, dem dieser Ton wohl bekannt war und der ihn studiert hatte, pflegte ihn mit einer süß klingenden Trompete zu vergleichen.

1992 Lucy Robinson

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Über diese Aufführungen

Die einzelnen Stimmen für Corellis Op. 3 waren mit "violino primo", "violino secondo", "violone o archileuto" und "basso per l'organo" bezeichnet. Im Fall der ersten beiden Stimmen ist eindeutig, was der Komponist meinte, aber über die nächste — "violone o archileuto" — hat es einige Verwirrung gegeben. "Violone" war im 17. Jahrhundert in Italien ein zweideutiger Begriff, aber anhand der Tonarten und gelegentlichen Geläufigkeit der Stimme kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß ein Violoncello (in anderen Worten ein "kleiner Violone" mit Stimmung in C) gemeint war. "Archileuto" könnte jedes Zupfinstrument mit erweiterter Baßmensur gewesen sein, und aus Gründen der Klangbalance und Tonarten haben wir hier eine Theorbe verwendet. Der wesentliche Punkt dabei ist, daß die Theorbe als *Alternative* zur Violonestimme und nicht als Ergänzung der Orgelstimme behandelt wird; diese dritte Stimme enthält sogar die gleiche Bezifferung wie die Orgelstimme, und die meiste Zeit sind die Stimmen identisch. Wo für die dritte Stimme bewegter und thematischer geschrieben wird, zeichnet sich der Orgelpart weniger durch schnelle Notenwerte aus und übernimmt eine vereinfachte Baßfunktion.

In England jedoch gab es andere Spielgewohnheiten, und das Titelblatt der Walsh-Ausgabe von Op. 3 zeigt eine englische Vorliebe für "XII SONATEN in drei Stimmen für zwei VIOLINEN und einen BASS mit einem General-BASS für die ORGEL, CEMBALO oder ERZ-LAUTE" auf. Deshalb haben wir uns in den Sonaten Nr. 8 und 11 für eine Erzlaute anstelle der Orgel und ein Cello für die Mittelstimme entschieden.

Das Orgelcontinuo selbst ist scheinbar leicht auszuführen, doch leider ließ sich in Großbritannien zur Zeit der Aufnahme keine Kammerorgel in echt italienischem Stil mit 8'-Prinzipal finden, und wir mußten mit einem Standard — "Allzweck"-Instrument einen Kompromiß schließen. Für Op. 4 sind die beiden Baßstimmen in einer einzigen Stimme für "violone e cembalo" zusammengefaßt und stimmen genau überein, wie es im 18. Jahrhundert üblich wurde.

Über die Stimmung für Kammermusik zu bestimmten Zeiten oder an bestimmten Orten haben wir keine Gewißheit, aber das überlieferte Beweismaterial für diese Periode enthält Indizien für eine sehr tiefe Stimmung in Süditalien, die gen Norden zu anstieg und in Venedig am höchsten war. Uns scheint, daß die Stimmung A = 392, einen Ton tiefer als moderne Konzertstimmung, auf die sinnliche, üppige Klangwelt von Corellis Musik am besten paßt.

1992 Richard Boothby

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Aux oreilles du musicographe Sir John Hawkins (1776), l'*Opera terza*, c'est-à-dire le troisième opus de Corelli, contenait les sonates les mieux travaillées des quatre opus — elles abondaient en fugues. En parfaite symétrie avec les Opus 1 et 2, les Opus 3 et 4 se composent, pour le premier, de douze *Sonate da chiesa* (Sonates d'église) de style et d'expression affinés, et pour le second, de douze *Sonate da camera* (Sonates de chambre). Hawkins attribuait une place spéciale à la Sonate No 9 de l'Opus 3, écrite dans le ton bémolisé et attendrissant de fa mineur, parce qu'elle "avait arraché des larmes à plus d'un". Elle commence sombrement, par une section Grave [signifiant 'très lente' à cette époque]; les deux violons attaquent des retards expressifs au-dessus d'une basse de bon goût, chromatique et languissante. Le mouvement est épicé de septièmes diminuées, douloureuses, et de neuvièmes dominantes, voluptueuses. Le Vivace qui suit est, de manière caractéristique, un mouvement fugué, animé, contenant les retards préférés de Corelli, confiés aux violons au-dessus des trémolos de la basse; la conclusion est fortement et proprement marquée par les deux mesures de la pédale dominante. Le troisième mouvement, Largo, revêt le caractère d'une sarabande, ce qui donne au terme "d'église" une connotation légèrement trompeuse. Ordinairement, les troisièmes mouvements des sonates d'église de Corelli sont écrits d'une manière extrêmement sobre (cf. Op. 3, No 10), ouverte à l'ornementation; c'est une qualité artistique qui, chez lui, tourne à l'excellence. Peut-être était-ce là une des causes de l'étrange comportement dont parlait Hawkins:

... il était courant que sa contenance s'effondrât, ses yeux devenaient alors rouges comme du feu et les globes roulaient comme dans l'agonie.

L'Allegro qui conclut la sonate en fa mineur est un mouvement binaire qui fait contraster les parties homophoniques [concernant la musique qui s'exécute à l'unisson; l'antécédent de polyphonique] et contrapuntiques des violons, au-dessus de la basse courante, enjouée.

Georg Muffat, un élève de Corelli, faisait ressortir, dans ses écrits, combien il était important pour l'auditeur d'écouter la sonate italienne depuis le commencement jusqu'à la fin, sans interruption d'aucune sorte.

Du fait que la force et le charme de ces compositions dépendent largement des rapports entre les mouvements successifs, il faut, après un mouvement de forme sonate, un air ou un Grave intercalé, veiller soigneusement à ce qu'on ne marque aucune attente ni aucun silence; à ce qu'on n'entende surtout pas les sons ennuyeux des violons qui se raccordent; bref, à ce que rien ne vienne interrompre l'ordre continu. Par contre, donner aux diverses dernières notes — et à elles seules — leur durée entière selon leur valeur; respecter les reprises selon la coutume, mais que les airs les plus sérieux soient repris deux fois seulement, et les plus animés, éventuellement trois fois; ne jamais reprendre les Graves. Il est vivement recommandé de captiver constamment l'attention des auditeurs, du commencement à la fin, jusqu'au moment donné où tout finit... ensemble, avec force et d'une manière, pour ainsi dire, inattendue.

Muffat, violoniste de renom lui aussi, donnait également des instructions sur la façon rigoureuse d'interpréter les retards:

Au début des sonates et des fugues et dans les Graves intercalés, il est important de respecter la manière italienne. Dans les retards, la note tenue, la note qui donne le son discordant dans une autre voix, et la note qui résout la discordance indiquée plus haut (ceux qui ont acquis de l'expérience dans l'art musical comprendront facilement) doivent toujours se jouer avec le même ton plein, en levant l'archet (en italien: *staccato*); mieux vaut les détacher que les prolonger timidement, ce qui les affaiblirait.

Dans la douzième et dernière sonate du troisième livre de trios d'église, Corelli abandonne la forme classique en quatre mouvements des onze autres sonates, pour une succession de petits mouvements. Après seulement deux mesures du Grave d'ouverture, les violons se précipitent pour interpréter des chapelets de demi-croches en figures d'arpèges, au-dessus de la pédale de basse harmoniquement statique. En utilisant cette technique, Corelli a pris pour modèle les œuvres du début du XVII^e siècle, celles des virtuoses du violon, Cima et Marini. Le second violon de Corelli suit le premier, lui fait parfois écho deux mesures plus loin, et parfois le suit de si près qu'il pourrait presque lui marcher sur les talons. Finalement, le violoncelle attaque à son tour les demi-croches affairées. (Ce détail n'aurait jamais pu avoir

le même effet avant les années 1660, c'est-à-dire avant l'invention italienne des cordes de boyau enroulées d'argent — invention qui plaça définitivement l'instrument au catalogue musical.)

L'Opus 3, 1689, de Corelli est dédié au duc François II de Modène. A cette époque, le musicien était toujours au service du cardinal Benedetto Pamphili (le dédicataire de son Opus 2) qui entretenait des relations suivies avec la famille d'Este, régnant alors sur Modène. L'année suivante, Pamphili quittait Bologne ce qui permit à un mécène rival, le cardinal Pietro Ottoboni, de s'assurer immédiatement les services du plus grand violoniste de Rome.

Par un geste de népotisme éhonté, Ottoboni (1667-1740) avait été fait Chancelier papal en 1689 par son grand oncle et mentor le pape Alexandre VIII (et ce poste lui donnait une grande puissance). Le diplomate français de Brosses disait de lui qu'il était: "sans cœur, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien"; mais Blainville voyait en "Son Eminence" [une personne] "qui avait à son service rémunéré les meilleurs musiciens et exécutants de Rome et, parmi d'autres, le célèbre Arcangelo Corelli". Corelli devint donc le *maestro di concerto* et l'ami estimé d'Ottoboni. Il partit vivre au *Palazzo della Cancelleria* — la résidence du cardinal chancelier — où il "mettait de l'ordre" aux réunions musicales de l'Accademia Poetico-Musicale "qui se tenaient au palais de son Eminence tous les lundis après-midi". En 1694 Corelli dédiait le quatrième livre de ses trios à son protecteur.

Hawkins parlait du livre en ces termes:

... l'opus, le quatrième de la sorte, est l'égal des deux précédents (le premier n'étant qu'un essai vers la perfection, à laquelle il [Corelli] arrivera plus tard). La seconde et l'onzième sonates engendrent la mélancolie; apaisantes, elles sont cependant d'un genre extrêmement pathétique. La troisième, la sixième et la dixième sont gaies et animées, à un très haut degré; elle ne provoquent pas le rire, mais, sans aller jusque-là, elles inspirent la joie, l'allégresse et la bonne humeur.

Les mouvements en forme de danse de l'Opus 4, sont d'une texture souvent plus simple que celle des mouvements, largement contrapuntiques, de l'Opus 3. C'est pourquoi le second violon, moins indépendant, joue davantage un rôle d'appui, et les lignes à l'intensité d'expression hardie sont confiées dans leur majorité au *violino primo*.

Hawkins rendait hommage à la richesse de jeu du maestro:

Dans son interprétation, il faisait preuve d'un style expert, élégant, pathétique, et d'un ton ferme et uni. M. Geminiani qui le connaît bien et qui l'a étudié avait l'habitude de l'employer pour sa ressemblance à celui d'une trompette douce.

1992 Lucy Robinson
Traduction: Paulette Hutchinson

Quelques détails techniques sur les morceaux enregistrés ici

Les morceaux de l'Opus 3 de Corelli s'intitulent séparément: "violino primo"; "violino secondo"; "violone o archileuto" et "basso per l'organo". On voit très bien ce que le compositeur voulait dire au sujet des deux premiers, mais le suivant laisse perplexe: "violone o archileuto...". "Violone" est un terme ambigu de l'italien du 17^e siècle; on peut assumer, considérant les tons utilisés et le doigté occasionnel de cette partie que l'instrument requis était un ancien violoncelle (autrement dit un petit "violone" [contre-basse ou contre-basse de viole]) accordé en ut. "Archileuto" peut signifier tout instrument à cordes pincées avec de longues cordes graves supplémentaires. Dans cet enregistrement, pour des raisons d'équilibre et de tonalité, nous avons utilisé un théorbe (de la famille du luth). Il est important de noter que le théorbe sert d'alternative au violone, et non de supplément à l'orgue continuo. De fait la troisième partie, en dessous, est écrite avec les mêmes figures que la partie de l'orgue et la plupart du temps les deux parties sont identiques. Lorsque l'écriture de la troisième partie devient thématique ou plus agile, l'orgue étant moins distinct dans les notes jouées rapidement, il occupe alors, tout simplement, le rôle de basse.

En Angleterre, cependant, comme les styles de jeu différaient, la page du titre de l'Opus 3, éditions Walsh, indiquait les préférences anglaises: "XII SONATES en trois parties pour deux VIOLONS et une BASSE, avec une BASSE CONTINUE pour ORGUE, CLAVECIN ou archiLUTH". Aussi, pour les Sonaten No 8 et 11 en ut majeur avons-nous utilisé l'archiluth au lieu de l'orgue, le violoncelle interprétant la ligne médiane.

La partie d'orgue continuo paraît assez simple à interpréter, mais il a été impossible de trouver, à ce moment-là en Grande-Bretagne, un véritable orgue italien de musique de chambre au principal de 8-pieds. Il a fallu rechercher un compromis; et nous avons choisi un instrument standard extrêmement adaptable. Pour l'Opus 4 les parties les plus graves sont condensées dans une partie unique "violone e cembalo" et leur manière est identique à ce qui est devenu la norme au dix-huitième siècle.

Nous ne sommes pas sûrs de la tonalité de la musique de chambre, en une période et en un lieu quelconque, mais les documents d'époque, qui ont survécu, semblent indiquer un ton très bas dans le sud de l'Italie; et un ton plus élevé en remontant vers le nord, le ton le plus haut étant à Venise. Par conséquent, une tonalité de $la^3 = 392$ Hz, soit un ton entier au-dessous du la du diapason (norme internationale actuelle: $la^3 = 440$ vibrations par seconde) nous a paru appropriée pour rendre le monde sensuel et luxuriant des sons de la musique de Corelli.

1992 Richard Boothby
Traduction: Paulette Hutchinson

Purcell Quartet recordings already released:

PURCELL: Sonatas Vol. 1
CHAN 8591 CD; ABTD 1287 Cassette

PURCELL: Sonatas Vol. 2
CHAN 8663 CD; ABTD 1349 Cassette

PURCELL: Sonatas Vol. 3
CHAN 8763 CD; ABTD 1401 Cassette

VIVALDI: Sonatas for Strings Vol. I
CHAN 0502 CD; EBTD 0502 Cassette

VIVALDI: Sonatas for Strings Vol. II
CHAN 0511 CD; EBTD 0511 Cassette

CORELLI: Sonatas for Strings Vol. 1
CHAN 0516 CD; EBTD 0516 Cassette

CORELLI: Sonatas for Strings Vol. 2
CHAN 0515 CD; EBTD 0515 Cassette

CORELLI: Sonatas for Strings Vol. 3
CHAN 0526 CD; EBTD 0526 Cassette



- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer & Editor: Martin Compton
- Sound Engineers: Antony Howell (Op. 3) & Richard Lee (Op. 4)
- Recorded on 6-9 November 1990 (Op. 3) at St Michael's Church, Highgate, London N6 and on 29-31 January 1992 (Op. 4) at Snape Concert Hall
- Front Cover Painting: Portrait of *Arcangelo Corelli*, by Hugh Howard (c. 1675-1737), courtesy of Lane Fine Art, New Bond Street, London
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Steven John

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

CORELLI: SONATAS FOR STRINGS VOL. 4 - The Purcell Quartet/Lindberg

CHANDOS
CHAN 0532

CHANDOS DIGITAL

CHAN 0532

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

Sonatas for Strings Vol. 4

Sonaten für Streicher Teil 4; Sonates pour cordes quatrième série

From *Sonate da Chiesa a tre, Op. 3* and *Sonate da Camera a tre, Op. 4*

- Op. 4, No. 7 in F major** *F-Dur; fa majeur* (6:02)
Tracks 1 - 4
- Op. 4, No. 8 in D minor** *d-Moll; ré mineur* (4:14)
Tracks 5 - 7
- Op. 3, No. 7 in E minor** *e-Moll; mi mineur* (6:08)
Tracks 8 - 11
- Op. 3, No. 8 in C major** *C-Dur; ut majeur* (5:43)
for two violins, cello and archlute
Tracks 12 - 15
- Op. 4, No. 9 in B flat major** *B-Dur; si bémol majeur* (7:27)
Tracks 16 - 19
- Op. 4, No. 10 in G major** *G-Dur; sol majeur* (4:30)
Tracks 20 - 22
- Op. 3, No. 9 in F minor** *f-Moll; fa mineur* (5:11)
Tracks 23 - 26
- Op. 3, No. 10 in A minor*** *a-Moll; la mineur* (4:31)
Tracks 27 - 29
- Op. 4, No. 11 in C minor** *c-Moll; ut mineur* (6:39)
Tracks 30 - 32
- Op. 4, No. 12 in B minor** *h-Moll; si mineur* (4:57)
Tracks 33 - 35
- Op. 3, No. 11 in G minor** *g-Moll; sol mineur* (5:15)
for two violins, cello and archlute
Tracks 36 - 39
- Op. 3, No. 12 in A major** *A-Dur; la majeur* (6:52)
Tracks 40 - 44

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC7038



**THE PURCELL
QUARTET**
Catherine Mackintosh violin
Elizabeth Wallfisch violin (Op. 3)
Catherine Weiss violin (Op. 4)
Richard Boothby cello
Robert Woolley organ (Op. 3)
and harpsichord (Op. 4)
with
Jakob Lindberg theorbo*
and archlute

DDD TT = 68:56

© 1992 Chandos Records Ltd. © 1992 Chandos Records Ltd.
Printed in Austria

CORELLI: SONATAS FOR STRINGS VOL. 4 - The Purcell Quartet/Lindberg

CHANDOS
CHAN 0532