



La Gioia

Arcangelo Corelli
Violin Sonatas Op. V

“*alla Gioia ed all’Arcangelo*”

la gioia

(del it. alegría de vivir, joya)

Both meanings feel as though they are synonymous with Corelli’s music, particularly with his Op. V collection.

The jewel is also an ornament, which is a key word concerning the interpretation of Corelli’s Op. V works.

As part of a regular collaboration with other art forms, MUSIca ALcheMIca chose on this occasion to work with the jewellery designer, Rosa Gomis, who has created a number of items in Corellian gold, which exemplify the ornamentations blossoming from the treasure of these Sonatas.

Also, the photographer Zabet has captured the celestial, the symbolic, the mystique, and those hidden corners into which this eternal music explores.

La Gioia

Arcangelo Corelli
Violin Sonatas Op. V

Musica Alchemica

Lina Tur Bonet *baroque violin & direction*

Dani Espasa *harpsichord* (Sonatas 1,3, 5-7,9,11-12) & *organ* (Sonatas 2,4)

Marco Testori *violoncello* (Sonatas 1-3,5-6,8,10-12)

Josep Maria Martí *theorbo* (Sonatas 1,4-5,7) & *guitar* (Sonatas 5,12)

Manuel Minguillón *archilute* (Sonatas 2,5) & *theorbo* (Sonata 12)

Sara Águeda *harp* (Sonata 3,10)

Guillermo Turina *violoncello* (Sonata 4)

Andrew Ackerman *violone* (Sonatas 1,5-6,12)

Arcangelo Corelli

(1653-1713)

Sonate per Violino Opera Quinta

CD1 [67:39]

Sonata 1 in D major

1	Grave-Allegro-Adagio- Grave-Allegro-Adagio	3:45
2	Allegro	2:12
3	Allegro	0:55
4	Adagio	3:27
5	Allegro	1:35

Sonata 2 in B flat major

6	Grave	3:05
7	Allegro	2:08
8	Vivace	1:21
9	Adagio	2:45
10	Vivace	1:12

Sonata 3 in C major

11	Adagio	2:28
12	Allegro	1:58
13	Adagio	3:11
14	Allegro	0:59
15	Allegro	2:18

Sonata 4 in F major

16	Adagio	2:33
17	Allegro	2:23
18	Vivace	1:15
19	Adagio	2:32
20	Allegro	2:21

Sonata 5 in G minor

21	Adagio	3:27
22	Vivace	1:53
23	Adagio	2:57
24	Vivace	1:45
25	Giga, Allegro	1:37

Sonata 6 in A major

26	Grave	2:56
27	Allegro-Adagio	2:05
28	Allegro	1:00
29	Adagio	2:40
30	Allegro	2:03

CD2 [65:48]

Sonata 7 in D minor

1	Preludio (Vivace)	2:06
2	Corrente (Allegro)	2:42
3	Sarabanda (Largo)	2:17
4	Giga (Allegro)	2:04

Sonata 8 in E minor

5	Preludio (Largo)	4:55
6	Allemanda (Allegro)	2:20
7	Sarabanda (Largo)	2:35
8	Giga (Allegro)	1:56

Sonata 9 in A major

9	Preludio (Largo)	5:17
10	Giga (Allegro)	2:59
11	Adagio	1:46
12	Tempo di Gavotta (Allegro)	2:54

Sonata 10 in F major

13	Preludio (Adagio)	2:11
14	Allemanda (Allegro)	2:35
15	Sarabanda (Largo)	2:30
16	Gavotta (Allegro)	1:43
17	Giga (Allegro)	2:24

Sonata 11 in E major

18	Preludio (Adagio)	2:01
19	Allegro	2:35
20	Adagio	0:44
21	Vivace	2:09
22	Gavotta (Allegro)	0:37

Sonata 12 in D minor

23	Follia	11:37
-----------	--------	-------

Ornaments of the violin:

Sonata 9, 1st movement by Geminiani
Sonata 10, 1st movement by McGibbon
Sonata 10, 2nd movement by Dubourg

Sonata 10, 3rd movement by Roman
Sonata 10, 4th movement, ornaments and variations
of by McLean
All other ornaments on the violin by Lina Tur Bonet

La Gioia [the joy/the jewel]

Arcangelo Corelli: Violin Sonatas, Op. 5

... *Orfeo del nostro secolo* ...
(Angelo Berardi)

The Roman streets connecting the church of San Luigi dei Francesi with San Lorenzo in Damaso, and the Palazzo Pamphili with the Palazzo Cancelleria, must have witnessed a constant coming and going of musicians hurrying along, instruments tucked under their arms. Being a freelance musician in the Rome of 1700 must surely have been pure joy. First of all, on account of living in the Eternal City itself (not something negligible for this lowly office, by any means), which called upon large number of performers to provide for its intense musical life. Secondly, because of the access it gave to major events held in the palaces, academies and churches (as well as in the theatres under more liberal papacies). Private receptions, religious celebrations, masses sung for the recovery of Louis XIV from illness, or events organized for an ambassador or king were constantly taking place. Indeed, no important event was held without accompanying music. Finally, because it was not uncommon to encounter any number of one's colleagues, such as Scarlatti, Pasquini, Stradella and Lulier

taking part in such ensembles (often numbering upwards of 150 instrumentalists), and being directed by Handel or Corelli.

At barely 22 years of age, Corelli had made his appearance into that high-spirited Rome, where real fortunes were being invested in music and culture. His musical training was refined by studying the great Roman contrapuntal tradition with Matteo Simonelli. Known as "Il Bolognese" (he had studied in Bologna), within only a few years the young man was earning a level of success and recognition that few artists have achieved in their lifetimes. He was engaged by the leading patrons (Cardinal Pamphili, Christina of Sweden and Cardinal Ottoboni) and was everywhere conducting at the most celebrated ceremonies and, in the process, becoming the best-paid instrumentalist there.

Myths and legends were soon inevitably circulating about him (the majority were quietly cast aside or were simply lacking in proof,

such as those which referred to his family background. This was initially described as being modest, it rapidly and magically turned into a noble lineage descended from both Noah and Coriolanus; there was also gossip – some of which was gathered by Burney (who would make a successful tabloid editor today) or Geminiani – which questioned the *maestro's* technical skills (for example in connection with playing the high notes), rumours which were probably sparked off through jealousy.

Corelli was deliberate in his avoidance of needless artificial performing devices, instead advancing a genuine virtuoso control over the violin bow. The root of the criticism which was levelled against him may have lain in a conscious decision on his own part to limit himself to the central tessituras, those which, of course, are closest to the human voice.

It appears to be generally accepted that the delightful Arcangelo lived up to his name, a man of great elegance and gentleness in character, nothing uncalled for, tactful and focused on his artistic work, formal perfection and beauty. His good-heartedness is something which exudes from his recently restored will. This indicates that his belongings were few and modest, except for an excellent collection of 142 paintings; he sorted out the question of privileges for his brothers and

provided presents for his patrons and servants; his instruments and all the rights to his works were bequeathed to his devoted Matteo Fornari, with whom he had performed and lived for half of his life.

This is not, nevertheless, intended to imply that his character was weak in any way. There is documentary evidence indicating the dignified and forceful reaction he gave when accused of compositional errors by Giovanni Paolo Colonna. Confident, aware of his own worth, and resolute in the face of music-world mud-slinging – such as the rivalries between the Bolognese and Roman schools – he was more than capable of emphatically neutralizing attacks made by lesser composers, including this particular entangled controversy which dragged on for months.

In 1706, under the pastoral name of *Arcamelo*, he was admitted into the Arcadian Academy in Rome alongside his colleagues Pasquini (*Protico*) and Alessandro Scarlatti (*Terpandro*), all of them, no doubt, having been influenced by their beloved patroness Christina of Sweden, who had been the Academy's founder. With its yearning for Classical Greece, this intellectual group – and the institution continued after the queen's death – dedicated itself to safeguarding the ideals of harmony and naturalness in art faced with

the growing excesses of the Baroque; the process of the experimentation of the Baroque was causing it to become exhausted and be squandered in mannerisms.

With only six sets of works published came Fame. To the future Arcangelo bequeathed a sublime legacy, of priceless beauty, artistic greatness and unusual significance. By com-

... that upon which all good schools for the violin have been since founded ...

(Charles Burney)

It is likely that Corelli worked on and performed his Op. 5 collection over a number of years before having it published. The symbolic date chosen for its publication, January 1, 1700, appears to declare the importance of the collection as well as foreseeing the more than 50 reprints and other versions which came out in that century alone.

These works, divided into six *sonatas da chiesa* and six *da camera* (the meaning of which is unconnected with where they were played, but with the musical framework), are provided with “golden” structures and great formal unity. In the first six is to be heard – with great formal balance – the contrapuntal manner of composition which Corelli will have

binning the old and the new, he changed the course of music, influencing everything composed thereafter; from Vivaldi to Handel, from Couperin to Bach.

He provided a lesson in humanity and in the higher standards to which a human being can aspire, and his music is a real treasure which serves to confirm the joy of being alive.

learnt in Rome. The second six sonatas are somewhat more flexible in approach, albeit employing the same framework. In their repeat sections, the dance movements – more courtly in tone – call out for improvisation and expressive freedom. This change of register culminates in the “derangement” which is the *Follia*, a musical theme which has awakened so many passions since the time of its long-distant Portuguese origins.

The *affekts* employed range from peacefulness and contemplation all the way to ebullience, but always with an underlying sense of balance and harmony, which was quite different to the *Stylus Phantasticus* rapidly become popular in Europe at the time (it should

be pointed out that Biber was practically a contemporary of Corelli). In a continuous oscillating movement, the classical proportions are now prevailing, and any uses of harmonic boldness must always be justified. Their richness of *affekts* and of expressivity forms part of a lofty clarity, and in that resides their importance.

After the Op. 5 collection appeared, there was no composer who did not absorb its teachings, no beginner who failed to study them, no violinist who took no pride in ornamenting them, nor any sonata which would ever be like it had been previously. Nor was there any publisher who failed to make themselves rich thanks to the collection. A telling sign of its influence is that it also crossed the Atlantic Ocean: eighteenth-century manuscripts with versions of some movements can be seen in the archive of the Misiones in Chiquitos, Bolivia – these will have been played by indigenous performers.

... per Violino e Violone o Cimbalo ...

In relation to our choice of instruments for the basso continuo, after much careful consideration and testing, we ended up opting for a Solomonian solution, changing between a larger and mixed continuo (as many scholars

Many movements provide a framework, an open-windowed architectural masterpiece, enabling every violinist to practice and perfect the art of the *glosa*. One of Corelli’s first teachers in Bologna, the Venetian Leonardo Brugnoli, appears to have been a virtuoso with a substantial imagination when it came to such instrumental ornamentation. This ornamentation be improvised, or – when it is more complex – it can be written down in the form of sketches and ideas, which brings present-day jazz versions to mind.

There have been many violinists who have left written-out versions (perhaps intended either for teaching purposes or for their own use) and which provide examples of that sense of creativity which every violinist needs to possess. I have wished to pay tribute to them by incorporating them into my own interpretation, and thereby register my gratefulness to McGibbon, Geminiani, Roman, Duborg and McLean for their teachings.

and performers, guided by a wide variety of typical practices of the time, advocate), and that of a single instrument (which is argued for by others, and which the edition’s title page seems to indicate), in order to achieve

a wide range of tone colours based on the *affekts* suggested to us by the music.

So as to express that sense of intimate dialogue, we have involved the marvellous inventiveness of the keyboard playing of Dani Espasa, along with the authoritative contribution of Marco Testori who, far from just confining himself to the bass line, has realized it with extraordinary richness, in doing so moreover recalling the once typical image of a violinist and a cellist demonstrating their artistry when

... *dolce tromba* ...
(Geminiani)

The tuning found in Rome – 392Hz – has provided us with the basic impressive sound. That substantial tone colour of the Bolognese school (halfway between Roman severity and Venetian sensuality) which Corelli no doubt learnt as a student thus seems to emerge with ease.

travelling around the courts of Europe. We have left the most complete *tutti* for the *Follia* finale, the celebrated piece (apparently highly-favoured by Corelli himself) which seems to alternate the swift, temperamental – and in Corelli, majestic – madness (as danced with small bells on the feet) with calmer and more nocturnal moments. It is as if the sweaty bodies had held a truce in order to refresh themselves and to dream, before embarking upon a new engagement consisting of spinning about and in spontaneous derangement.

From this low tuning lacking in tension seem to spring up subdued practices, but not ones devoid of either fantasy profundity, or of the veneration of the Eternal City.

kind irrevocably changed, in support of so many ideals and losing, irreparably, so many others.

This form of rhetoric has been the real driving

force behind the ornamentations produced for this occasion, out of the profoundest respect, and with the greatest emotion. For this version of my ornamentations, I wanted to choose elaboration and improvisation jointly, always drawing on the composition itself. To that end, I have studied everything I have been able to locate, including both the edition which

... *col plectro d'oro del suo Arco, e con la sua penna armonica piena di meliflua dolcezza* ...
(Antimo Liberati)

I have always entrusted myself to the forgiveness of the Master:

Outside the house on the Piazza Barberini where he died – next to the fountain by that like-minded Bernini which I have gazed upon on so often in an effort to understand all this

Roger attributed to Corelli himself, and works by so many other violinists of the time. Above all, however, I have wanted to be inspired by the structure (Quintilian) and the *figuræ* from Rhetoric which have always greatly interested me. I have attempted to provide the discourse with shape, making use of the figures depending on the *affekt* or the structural moment.

better – I have never been able to locate any plaque commemorating Arcangelo's return to Olympus. May this recording serve to demonstrate my heartfelt appreciation of and my deep-rooted love for his Music, insofar as I have been humanly able.

Lina Tur Bonet
translation: Mark Wiggins

... *the great master made that instrument speak as it were with human voice saying to his scollars: 'non udite lo parlare?' ...*
(Roger North)

Music is the most universal of languages, it is a flexible form of communication with its "words", its discourses. This was an axiom before the French Revolution, before the world and man-

La Gioia [la joya/la alegría]

Arcangelo Corelli: Sonatas para violín, op. V

... Orfeo del nostro secolo...

(Angelo Berardi)

Las calles que comunicaban la iglesia de San Luis de los Franceses con San Lorenzo in Damaso, el Palacio Pamphilj con la Cancillería, debían de ser un trajín constante de apresurados músicos con su instrumento bajo el brazo. Ser músico *free lance* en la Roma de 1700 seguramente fuese una auténtica gozada. En primer lugar, por vivir en la Ciudad Eterna (algo ya de por sí nada desdeñable para ese humilde oficio), que necesitaba muchos intérpretes para su intensa actividad musical. En segundo lugar, por el acceso a los mejores festejos en palacios, academias e iglesias (y teatros, bajo papados más aperturistas). Continuamente se celebraban recepciones privadas, conmemoraciones religiosas, misas en honor a la cura de Luis XIV, o fiestas para un embajador o un rey. No había evento importante sin música. Por último, porque no era extraño que en semejantes formaciones (de hasta 150 instrumentistas) fuesen tus compañeros Scarlatti, Pasquini, Stradella o Lullier, y dirigieran Haendel o Corelli.

Este último llegaba con apenas 22 años a esa efervescente Roma, donde se invertían verdaderas fortunas en música y cultura. Allí se perfeccionaría en la gran tradición del Contrapunto romano con Matteo Simonelli. Conocido como *il Bolognese* (estudió en Bolognia), el joven mereció en apenas pocos años un éxito y reconocimiento que pocos artistas han sentido en vida. Entró a servir a los más importantes mecenas (el Cardenal Pamphilj, Cristina de Suecia o el Cardenal Ottoboni) y dirigió ubicuamente los más ilustres actos, convirtiéndose allí en el instrumentista mejor remunerado.

Inevitablemente se propagaron pronto las leyendas en torno a él (la mayoría descartadas o imposibles de documentar), como las referidas a su origen familiar: Descrito inicialmente como humilde, se convirtió rápida y mágicamente en noble linaje descendiente de Noé y Coriolano; también hubo chismes —algunos recogidos por Burney (que sería hoy buen redactor sensacionalista) o Geminiani— que po-

nían en duda las destrezas del Maestro (por ejemplo en los agudos), murmuraciones que seguramente proviniesen de envidias.

Corelli se alejó conscientemente de innecesarios artificios, proponiendo sin embargo un dominio del arco realmente virtuoso. Lo que se le criticaba puede más bien ser una decisión de mantenerse en tesituras centrales, más cercanas a la voz humana.

Si parece universalmente aceptado que *il divino Arcangelo* hacía honor a su nombre, al irradiar gran elegancia y dulzura de carácter, nada extravagante, discreto, y concentrado en la creación artística, la perfección formal y la belleza. Su humanidad rezuma del recientemente restaurado testamento. Sus pertenencias fueron pocas y modestas, exceptuando una exquisita colección de 142 cuadros. Dejó bien atado el privilegio de sus hermanos y regalos a sus mecenas y sirvientes. Sus instrumentos y todos los derechos de su obra los dejó a su inseparable Matteo Fornari, con quien tocó y vivió media vida.

No obstante, su carácter no era débil. Está documentada su digna y contundente reacción cuando fue acusado de errores compositivos por Paolo Colonna. Seguro, consciente de su valor y firme ante los líos del mundo musical (en este caso rivalidades entre las

escuelas boloñesa y romana), supo zanjar contundentemente los ataques de inferiores, una embrollada polémica epistolar que duró meses.

En 1706, con el pastoril nombre de Arcomelio, ingresaría en la *Accademia de la Arcadia* junto a sus colegas Pasquini (*Protico*) y Alessandro Scarlatti (*Terpandro*), seguramente influidos por su querida protectora Cristina de Suecia, fundadora de la Academia. Institución aún existente, añorante de la Grecia Clásica, este grupo intelectual se dedicó a preservar los ideales de armonía y naturalidad en el arte ante los crecientes excesos del Barroco, cuya experimentación se agotaba y desparramaba en manierismos.

Con apenas seis colecciones, la Gloria... Arcangelo regaló a la posteridad un excelso legado, de valiosísima belleza, grandeza artística e insólita trascendencia. Sintetizando lo antiguo y lo moderno, cambió el rumbo de la creación sonora influyendo en todo lo que se hizo después, de Vivaldi a Haendel, de Couperin a Bach.

Lección de humanidad y de los mayores valores a los que puede aspirar el ser humano, su música es una auténtica joya que confirma la alegría de vivir:

... that upon which all good schools for the violin have been since founded ...

(Charles Burney)

Corelli perfeccionó e interpretó seguramente durante años su op. V antes de publicarlo. La simbólica fecha elegida para su publicación, 1 de enero de 1700, parece afirmar su importancia y pronosticar las más de 50 reediciones y versiones sólo en ese siglo.

Estas sonatas, divididas en seis *da chiesa* y seis *da camera* (acepción que no está relacionada con el uso, sino con la estructura de la música), poseen unas proporciones realmente áureas y una gran unidad formal. En las seis primeras escuchamos, con gran armonía, la escritura contrapuntística que aprendió en Roma. Las seis siguientes son, sobre idéntica alfombra, algo más flexibles. Las danzas, más palaciegas, invitan en sus secciones repetidas a la improvisación y la libertad. Este cambio de registro desemboca en la loca *Follia*, tema que tantas pasiones ha despertado desde sus lejanos orígenes portugueses.

Los variados afectos van desde la serenidad y contemplación hasta la exuberancia, pero siempre con esa armonía subyacente, lejos del *Stylus Phantasticus* que proliferaba en Europa por entonces (recordemos que Biber es prácticamente contemporáneo de Corelli). En permanente movimiento pendular; imperaban

ahora las proporciones clásicas, y las audacias armónicas debían ser siempre justificadas. Su riqueza de afectos y de expresividad se enmarca en una excelsa claridad, y en ello reside su importancia.

Después del op. V, no hubo compositor que no incorporase sus enseñanzas, aprendiz que no las estudiara, violinista que se preciara que no las ornamentara, ni sonata que volviera a ser como antaño. Ni editor que no se enriqueciera gracias a ellas. Conmovedor fue comprobar que esa influencia atravesara incluso el Atlántico. En los archivos de las Misiones en Chiquitos, Bolivia, pude ver manuscritos del siglo XVIII con versiones de algunos de estos movimientos, que serían tocados por los indígenas.

Numerosos movimientos son un marco, una arquitectura perfecta con ventanas abiertas, para que cada violinista se pudiera ejercitar y perfeccionar en el arte de la glosa. Uno de sus primeros profesores en Bolonia, el veneciano Leonardo Brugnoli, parece haber sido un virtuoso de gran fantasía en el arte de ornamentar. Ésta puede ser improvisada, o se puede escribir en bocetos e ideas cuando es más elaborada, recordando las actuales versiones jazzísticas.

Hubo muchos violinistas que dejaron versiones escritas (quizá concebidas con carácter pedagógico o bien para su propio uso) y que constituyen ejemplos de la creatividad que de-

biera poseer todo violinista. He querido homenajearles incorporándolas a mi interpretación, y con ello agradecer a McGibbon, Geminiani, Roman, Duborg y McLean sus enseñanzas.

... per Violino e Violone o Cimbalo ...

Respecto a la instrumentación del bajo continuo, tras muchas reflexiones y ensayos, hemos optado por una solución salomónica, alternando un continuo más nutrido y variado (como sugieren muchos musicólogos e intérpretes, ateniéndose a múltiples aspectos de la práctica habitual coetánea), con un solo instrumento (como creen otros y parece indicar el título de la edición), para lograr una diversidad tímbrica basada en los afectos que nos sugiere la música.

Para expresar ese diálogo íntimo, hemos jugado con la genial inventiva del clave de Dani Espasa y con el magistral trabajo de Mar-

co Testori quien, lejos de limitarse a la línea de bajo, lo ha realizado con extraordinaria riqueza, rememorando además la entonces habitual imagen de un violinista y un chelista exhibiendo su arte itinerante por las cortes europeas. Hemos dejado el *tutti* más absoluto para la *Follia* final, la célebre y aparentemente favorita de Corelli, que parece alternar la veloz, temperamental (y en Corelli, regia) locura bailada con cascabeles en los pies con momentos más calmados o nocturnos. Como si los cuerpos sudados se dieran una tregua para beber o ensoñarse, antes de emprender una nueva batalla de giros y dionisiaca enajenación.

... dolce tromba ...

(Geminiani)

El propio diapasón romano, 392 Hz, nos ha marcado el noble sonido de base. Parece así brotar fácilmente ese jugoso timbre de la escuela boloñesa (a caballo entre la severidad romana y la sensualidad veneciana) que seguí aprendió de estudiante.

Maneras contenidas, pero no exentas de fantasía y profundidad, y la pátina de la ciudad eterna, parecen brotar de esta afinación grave y laxa.

*... the great master made that instrument speak as it were with human voice
saying to his scollars: 'non udite lo parlare?' ...*

(Roger North)

La música, el más universal de los lenguajes, es un idioma articulado con sus «palabras», su discurso. Esto era una regla antes de la Revolución Francesa, antes de que el mundo y el ser humano cambiaran irreversiblemente, en favor de tantos ideales y perdiendo, irremediamente, tantos otros.

Esa retórica ha sido el auténtico motor en las ornamentaciones creadas para esta ocasión, desde el más profundo respeto, y con la mayor emoción. En esta versión de mis

ornamentaciones, he querido optar por elaboración e improvisación unidas, basándome siempre en la composición. Para ello he estudiado cuanto he podido encontrar; tanto la edición de Roger atribuida al propio Corelli, como lo de tantos otros violinistas contemporáneos. Pero, sobre todo, he querido basarme en la estructura (Quintiliano) y las figuras de la Retórica que tanto me han interesado siempre. He intentado dotar al discurso de forma, utilizando las figuras dependiendo del afecto o del momento estructural.

... col plectro d'oro del suo Arco, e con la sua penna armonica piena di meliflua dolcezza ...

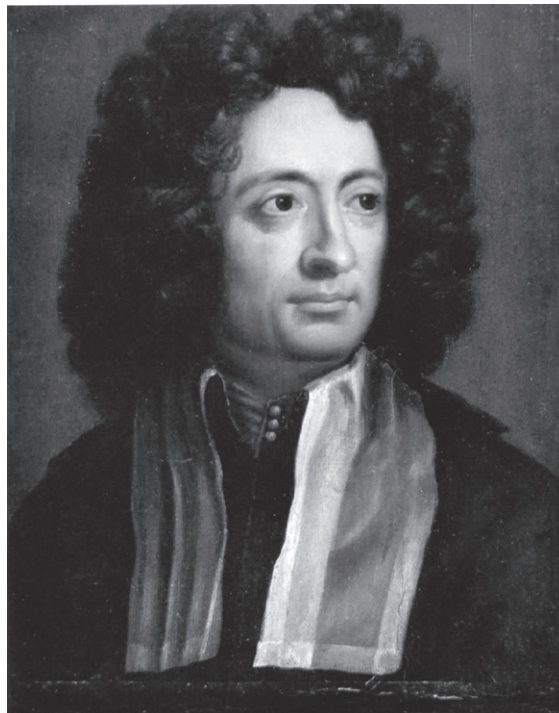
(Antimo Liberati)

Me he encomendado siempre a la indulgencia del Maestro.

En la casa de la plaza Barberini donde murió —junto a la fuente de ese afín Bernini que tanto he contemplado para entender mejor todo

esto— no fui capaz de encontrar una placa que recordase el retorno de Arcangelo al Olimpo. Ojalá sirva esto para mostrarle mi profundo agradecimiento y el enorme amor a su Música, en la medida de mis humanas capacidades.

Lina Tur Bonet



Arcangelo Corelli, painting by Hugh Howard (1675-1737)
Faculty of Music Collection, Oxford University

La Gioia [la joie/le bijou]

Arcangelo Corelli : Sonates pour violon, op. 5

... *Orfeo del nostro secolo* ...
(Angelo Berardi)

Les rues allant de l'église de Saint Louis des Français à Saint-Laurent dans la Maison de Damase, ou du Palais Pamphili à la Chancellerie, devaient offrir un remue-ménage constant de musiciens allant et venant en hâte avec leur instrument sous le bras. Être musicien *free lance* à Rome en 1700 était certainement un plaisir sans pareil. Premièrement, vivre dans la Ville Éternelle (un fait non négligeable concernant cette humble profession) qui avait besoin de nombreux interprètes pour son activité musicale intense. Deuxièmement, pour avoir accès aux meilleures festivités ayant lieu dans des palais, des académies et des églises (ainsi que des théâtres, sous les papautés plus progressistes). Il y avait continuellement des réceptions privées, des commémorations religieuses, des messes en honneur de la guérison de Louis XIV ou des fêtes pour un ambassadeur ou un roi. Et aucun événement n'était exempt de musique. Et troisièmement, parce qu'il n'était pas rare de trouver dans ces formations (jusqu'à 150 instrumentistes) des collègues ayant nom

Scarlatti, Pasquini, Stradella ou Lulier, et pouvant être dirigées par Handel ou Corelli !

Ce dernier arriva, à peine âgé de 22 ans, dans cette ville effervescente où l'on invertissait d'authentiques fortunes en musique et en culture. Corelli se perfectionna en suivant la grande tradition du contrepunt romain avec Matteo Simonelli. Connu comme *Il Bolognese* (il étudia à Bologne), le jeune musicien obtint en quelques années un succès et une reconnaissance que peu d'artistes connurent en vie. Il entra au service des mécènes les plus importants (le cardinal Pamphili, Christine de Suède ou le cardinal Ottoboni) et dirigea, comme doué d'ubiquité, les événements les plus illustres et devint l'instrumentiste le plus rémunéré.

Inévitablement, des légendes ne tardèrent pas à l'accompagner (la plupart rejetées ou impossibles à documenter), touchant par exemple son origine. Présenté initialement comme venant d'une famille humble, il devint rapidement, et par magie, le descendant du

noble lignage de Noé et de Coriolan. Il y eut aussi de nombreux ragots – certains repris par Burney (qui serait aujourd'hui un bon rédacteur de presse à sensation) ou Geminiani – qui mettaient en doute l'adresse du Maestro (par exemple dans les aigus), médisances provenant certainement des envieux.

Corelli s'éloignait consciemment de tout artifice inutile, tout en possédant une maîtrise réellement virtuose de l'archet. Les critiques pouvaient plutôt lui reprocher sa décision de se concentrer en général sur les positions médianes plus proches de la voix humaine.

Par contre, on admet universellement que « le divin Arcangelo » faisait honneur à son prénom : irradiant élégance et douceur, il était ennemi de l'extravagance et favorisait la discrétion en recherchant dans la création artistique la perfection formelle et la beauté. Son humanité est patente dans son testament restauré récemment (ses possessions étaient modestes et peu nombreuses à l'exception d'une remarquable collection de 142 tableaux) : il assura le privilège de ses frères et décrivit minutieusement les dons qu'il faisait à ses mécènes et à ses serviteurs. Il légua ses instruments et tous les droits de son œuvre à son inséparable Matteo Fornari, avec lequel il joua et vécut durant la moitié de son existence.

Néanmoins, nulle faiblesse de caractère, comme le démontre sa réaction (documentée) digne et inflexible quand Paolo Colonna l'accusa de commettre des erreurs de composition. Sûr et conscient de sa valeur, Corelli eut une attitude ferme envers les embrouilles du monde musical (dans ce cas, la rivalité entre l'école bolonaise et la romaine) et sut repousser efficacement les attaques de musiciens inférieurs au cours d'une polémique épistolaire confuse qui dura des mois.

En 1706, Corelli fut reçu sous le nom pastoral de Arcomelo à l'*Académie des Arcadiens* aux côtés de ses collègues Pasquini (*Protico*) et Alessandro Scarlatti (*Terpandro*), certainement grâce à l'influence de sa chère protectrice Christine de Suède, fondatrice de l'institution. Nostalgique de la Grèce classique, cette académie existe encore : composée d'un groupe d'intellectuels dédiés à la préservation des idéaux de beauté harmonique et de naturel dans l'art, elle s'opposait aux excès croissants du Baroque, dont l'expérimentation languissait et se dispersait en maniérismes.

À peine six recueils : la Gloire... Arcangelo a offert à la postérité un héritage éminent, d'une beauté inestimable, d'une grandeur artistique et d'une transcendance insolite. En synthétisant l'ancien et le moderne, il changea l'orientation de la création sonore et influença

tout ce qui allait suivre, de Vivaldi à Haendel, de Couperin à Bach.

Leçon d'humanité et des plus hautes valeurs auxquelles l'être humain peut aspirer; sa musique est un authentique joyau qui confirme la joie de vivre.

... *that upon which all good schools for the violin have been since founded ...*

(Charles Burney)

Corelli perfectionna et interpréta sûrement son opus 5 durant des années avant de le publier. La date symbolique choisie pour sa publication, le 1er janvier 1700, semble affirmer son importance et pronostiquer les plus de 50 rééditions et versions au cours de ce seul siècle.

Ces sonates, réparties en 6 « da chiesa » et 6 « da camera » (acception indépendante de l'usage mais en rapport avec la structure de la musique) sont agencées selon une proportion réellement divine et possèdent une parfaite unité formelle. Dans les six premières, nous écoutons l'écriture contrapuntique d'un grand équilibre formel que Corelli apprit à Rome. Les six autres, tout en étant disposées sur le même tapis, sont un peu plus flexibles. Les danses, plus palatines, invitent dans leurs sections répétées à l'improvisation et à la liberté. Ce changement de registre conduit à la folle Follia, un thème qui, depuis ses lointaines origines portugaises, a éveillé tant de passions.

Les états d'âme varient de la sérénité et la contemplation jusqu'à l'exubérance, mais toujours avec cette harmonie sous-jacente, éloignée du *Stylus Phantasticus* qui proliférait alors en Europe (rappelons que Biber est pratiquement le contemporain de Corelli). Dans un mouvement pendulaire permanent, les proportions classiques prévalaient alors, et les audaces harmoniques devaient être toujours justifiées. La richesse de l'émotion et de l'expressivité s'inscrit dans une clarté sublime et c'est en elle que réside l'importance de l'œuvre.

Après l'opus 5, rien ne fut pareil : il n'y eut de compositeur qui n'incorpore son enseignement, d'apprenti qui ne l'étudie, de violoniste se respectant qui ne les ornemente, ni sonate ne redevenant comme avant. Ni éditeur qui ne s'enrichisse grâce à elles. Il est émouvant de constater que cette influence traversa même l'Atlantique. Dans les archives des Misiones de Chiquitos, en Bolivie, j'ai pu voir des manuscrits du XVIIIe siècle contenant des versions

de certains de leurs mouvements, devant être joués par les natifs de ces régions.

De nombreux mouvements sont un cadre, une architecture parfaite avec des fenêtres ouvertes, afin que chaque violoniste puisse pratiquer l'art de l'agrément et s'y perfectionner. L'un des premiers maîtres de Corelli à Bologne, le Vénitien Leonardo Brugnoli, devait sans doute être un virtuose et posséder une grande fantaisie dans l'art de l'ornementation ; on peut l'improviser ou l'écrire en esquisse ou

... *per Violino e Violone o Cimbalo ...*

Quant à l'instrumentation de la basse continue, après nombre de réflexions et de répétitions, nous avons opté pour une solution inspirée de Salomon : nous avons alterné un continuo plus nourri et varié (comme de nombreux musicologues et interprètes le suggèrent, conformément aux multiples aspects de la pratique habituelle de l'époque) avec un instrument solo (comme d'autres le croient et selon le titre de l'édition), afin d'obtenir une diversité de timbre basée sur les émotions inspirées par la musique.

Pour exprimer ce dialogue intime, nous avons compté sur l'inventivité géniale du claveciniste Dani Espasa et sur le travail magistral

plus concrètement selon le degré d'élaboration, en rappelant les versions actuelles du jazz.

De nombreux violonistes laissèrent des versions écrites (peut-être pour une fonction pédagogique ou pour usage personnel) constituant des exemples de la créativité que tout violoniste devrait posséder. J'ai voulu leur rendre hommage en les incorporant à mon interprétation et ainsi remercier McGibbon, Geminiani, Roman, Duborg et McLean pour leur enseignement.

de Marco Testori qui, loin de se limiter à la ligne de basse, l'a réalisée avec une richesse extraordinaire, remémorant aussi l'image alors habituelle d'un violoniste et d'un violoncelliste faisant montre de leur art itinérant dans les cours européennes. Nous avons réservé le tutti le plus absolu pour la *Follia* finale, la célèbre et apparemment la favorite de Corelli, qui semble alterner la folie dansée, vélocité et tempéramentale (et dans le cas de notre compositeur, royale !) des grelots aux pieds, avec des moments plus calmes ou nocturnes. Comme si les corps en sueur s'accordaient une trêve pour boire ou se laisser aller à la rêverie, avant de s'engager dans une nouvelle bataille de volte-faces et d'égarément dionysiaque.

... *dolce tromba* ... (Geminiani)

Le diapason romain, à 392 Hz, nous a indiqué le noble son de base. Et c'est ainsi que semble jaillir librement ce timbre fruité de l'école bolo-naise (à mi-chemin de la sévérité romaine et de la sensualité vénitienne) que Corelli apprit certainement durant ses études.

... *the great master made that instrument speak as it were with human voice saying to his scollars: 'non udite lo parlare?' ...*

(Roger North)

La musique, le plus universel des langages, est un idiome articulé, avec ses « paroles », son discours. C'était une règle avant la Révolution française, avant que le monde et l'être humain ne changent irréversiblement, en adoptant tant d'idéals et en perdant, irrémédiablement, tant d'autres.

Cette rhétorique a été le moteur authentique des ornements créés pour cette occasion, avec le plus profond respect et la plus

Une retenue, non exempte de fantaisie et de profondeur; s'ajoutant à la patine de la Ville Éternelle, semble naître de cet accord grave et serein.

grande émotion. Dans cette version de mes ornements, j'ai voulu opter pour l'unification de l'élaboration et de l'improvisation, en me basant toujours sur la composition. J'ai donc étudié tout ce que j'ai pu trouver, l'édition Roger attribuée à Corelli, comme celles de tant d'autres violonistes de l'époque. Mais j'ai surtout voulu me baser sur la structure (Quintilien) et les figures de la rhétorique qui m'ont toujours intéressée énormément. J'ai essayé de donner forme au discours en utilisant ces figures selon l'émotion ou le moment structurel.

... *col plettro d'oro del suo Arco, et con la sua penna armonica piena di meliflua dolcezza* ...

(Antimo Liberati)

Je me suis toujours confiée à l'indulgence du Maestro.

Sur la façade de la maison de la place Barberini où il mourut – proche de la fontaine de Bernini qui avait de nombreuses affinités avec lui et que j'ai tant contemplé pour mieux

comprendre tout ceci – je n'ai pas réussi à trouver une plaque rappelant le retour de Arcangelo à l'Olympe. Pourvu que cet album puisse lui montrer ma profonde gratitude et mon grand amour pour sa Musique, dans la mesure de mes capacités humaines.

Lina Tur Bonet

traduction : Pierre Élie Mamou

La Gioia [Die Freude /Das Juwel]

Arcangelo Corelli: Violinsonaten op. 5

... Orfeo del nostro secolo ...

(Angelo Berardi)



In den Straßen, die von San Luigi dei Francesi zu San Lorenzo in Damaso führen oder das Palazzo Pamphilj mit der Cancelleria verbinden, herrschte wohl ein beständiges Hin und Her von Musikern, die sie hastig mit ihren Instrumenten unter dem Arm durcheilten. Um das Jahr 1700 in Rom ein freischaffender Musiker zu sein, war bestimmt ein unvergleichliches Vergnügen. Erstens lebte man in der Ewigen Stadt (ein nicht zu vernachlässigendes Faktum in Bezug auf diesen bescheidenen Beruf), wo man zahlreiche Musiker brauchte, um das intensive Musikleben aufrechtzuerhalten. Zweitens hatte man Zugang zu den besten Feierlichkeiten, die in den Palazzi, den Akademien und den Kirchen stattfanden (und unter den fortschrittlicheren Päpsten auch in den Theatern). Es gab ununterbrochen private Empfänge, religiöse Gedenkfeiern, Messen für die Heilung Ludwigs XIV. sowie Feste für Botschafter oder Könige. Keines dieser Ereignisse fand ohne Musik statt. Und drittens kam es nicht selten vor, dass die Kollegen bei diesen Aufführungen (mit Besetzungen bis zu 150

Instrumentalisten) Scarlatti, Pasquini, Stradella oder Lulier hießen, und die Leitung konnte in den Händen von Händel oder Corelli liegen!

Letzterer kam kaum 22-jährig in diese brodelnde Stadt, in der man hohe Beträge in Musik und Kultur investierte. Corelli vervollkommnete sich in der großen Tradition des römischen Kontrapunkts bei Matteo Simonelli. Corelli wurde unter dem Beinamen *Il Bolognese* bekannt (er war in Bologna ausgebildet worden) und erarbeitete sich innerhalb weniger Jahre einen so großen Erfolg und ein solches Renommee, wie es vielen Künstlern im Verlauf ihres ganzen Lebens nicht gelang. Er trat in den Dienst der bedeutendsten Mäzene (Kardinal Pamphilj, Christina von Schweden und Kardinal Ottoboni), er leitete die wichtigsten Aufführungen, als wäre er überall gleichzeitig gewesen und entwickelte sich zu dem Musiker mit den höchsten Gagen.

Es ist unvermeidlich, dass sich bald Legenden um ihn bildeten (zum größten Teil widerlegt

oder unmöglich nachzuweisen), die sich etwa um seine Herkunft rankten. Ob wohl er zunächst als Spross einer bescheidenen Familie vorgestellt wurde, wurde ihm schnell und wie durch Magie eine edle Abstammung etwa von Noah oder Coriolan nachgesagt. Es gab auch viel Tratsch (der teilweise von Geminiani oder Burney weitergetragen wurde, der heute einen überzeugenden Redakteur der Klatschpresse abgegeben hätte), in dem die Fingerfertigkeit des Maestro etwa in den hohen Lagen angezweifelt wurde – üble Nachreden, die sicher auf Neider zurückgingen.

Corelli hielt sich bewusst von allen nutzlosen Kunstgriffen fern und verfügte über eine außerordentliche Beherrschung der Bogen-technik. Die Kritiker konnten eher seine Entscheidung angreifen, sich im Allgemeinen auf die mittleren Lagen zu konzentrieren, die der menschlichen Stimme näher sind.

Dagegen war allgemein anerkannt, das der „göttliche Arcangelo“ seinem Vornamen alle Ehre machte: Er strahlte Eleganz und Süße aus, war nicht extravagant sondern zurückhaltend und strebte in seinem künstlerischen Schaffen nach formaler Perfektion und Schönheit. Seine Menschlichkeit geht aus seinem kürzlich restaurierten Testament hervor: Seine Besitztümer waren bescheiden und umfassten eine geringe Menge von Gegenständen, abgesehen

von der beachtlichen Anzahl von 142 Bildern. Er räumte seinen Brüdern das Vorrecht über dieses Erbe ein und legte detailliert fest, welche Gegenstände seine Mäzene und seine Bediensteten erhalten sollten. Er vermachte seine Instrumente und sämtliche Rechte an seinen Werken seinem unzertrennlichen Matteo Fornari, mit dem er sein halbes Leben lang zusammengelebt und gemeinsam musiziert hatte.

Dennoch hatte er keinen schwachen Charakter: Das geht aus seiner dokumentierten würdevollen und überzeugenden Reaktion hervor, mit der er auf Paolo Colonnas Anschuldigung von Kompositionsfehlern einging. Selbstsicher und sich seines Wertes bewusst nahm Corelli eine standhafte Stellung im Durcheinander der Musikwelt ein (in diesem Fall ging es um die rivalisierenden Schulen aus Bologna und aus Rom). Er verstand es, die Angriffe unterlegener Musiker wirksam zurückzuweisen, die im Verlauf einer monatelangen verworrenen Auseinandersetzung in Briefform laut wurden.

1706 wurde Corelli unter dem Arkadiernamen *Arcomelo* in die *Accademia dell'Arcadia* aufgenommen, gemeinsam mit seinen Kollegen Pasquini (*Protico*) und Alessandro Scarlatti (*Terpandro*). Das verdankte er sicher dem Nachwirken der ihm zugewandten Mäzenin Christina von Schweden, die diese Institution gegründet hatte. Beeinflusst von der Seh-

sucht nach dem klassischen Griechenland existiert die Akademie nach dem Tode der Königin weiter: Sie bestand aus einer Reihe von Intellektuellen, denen an der Bewahrung der Ideale der harmonischen Schönheit und des Natürlichen in der Kunst gelegen war: Sie widersetzten sich den zunehmenden Auswüchsen des Barock, dessen Experimentierlust versiegte und der sich in Manierismen verlor:

Mit gerade mal sechs Sammlungen kam der Ruhm ... Arcangelo hat der Nachwelt ein

... *that upon which all good schools for the violin have been since founded* ...

(Charles Burney)

Corelli perfektionierte sein Opus 5 in den Jahren vor der Publikation mit Sicherheit und spielte es immer wieder. Das für die Veröffentlichung gewählte symbolische Datum, der 1. Januar 1700, scheint seine Bedeutung noch zu unterstreichen und weist schon auf die über 50 Neuauflagen und Bearbeitungen vorweg, die allein im Verlauf dieses Jahrhunderts entstehen sollten.

Diese Sonaten bestehen aus sechs Kirchen- (*da chiesa*) und sechs Kammersonaten (*da camera*) – Bezeichnungen, die nichts mit dem tatsächlichen Gebrauch zu tun haben, sondern mit der Struktur der Musik. Sie sind in wahrhaft göttlichen Proportionen angeordnet

bedeutendes Erbe hinterlassen, von einer unschätzbaren Schönheit, voll künstlerischer Größe und ungewöhnlicher Transzendenz. Indem er Altes und Neues miteinander verband, änderte er den Kurs der klingenden Kreativität und beeinflusste alle Nachkommenden von Vivaldi bis Händel, von Couperin bis Bach.

Seine Musik ist eine Lektion der Humanität und der höchsten Werte, die ein menschliches Wesen anstreben kann, ein wahres Juwel, das Lebensfreude ausstrahlt.

und besitzen eine perfekte formale Einheit. In den ersten sechs lauschen wir der äußerst ausgewogenen kontrapunktischen Schreibweise, die Corelli in Rom erlernt hatte. Die weiteren sechs sind ähnlich gearbeitet, aber etwas flexibler. Die etwas höfischeren Tänze laden in den wiederholten Abschnitten zu freien Improvisationen ein. Dieser Registerwechsel führt zur irrwitzigen *Follia*, deren Thema mit den weit zurückliegenden portugiesischen Wurzeln so viel Leidenschaft entfacht hat.

Der Seelenzustand geht von Heiterkeit und Kontemplation bis zum Überschwang, aber immer mit einer unterschwellig Harmonie, weit entfernt vom *Stylus Phantasticus*, der zu

dieser Zeit in Europa florierte (man bedenke nur, dass Corelli und Biber quasi Zeitgenossen sind). In einer immerwährenden Pendelbewegung herrschen hier die klassischen Proportionen, und harmonische Wagnisse müssen immer begründet sein. Der Reichtum an Emotion und Expressivität ist in eine erhabene Klarheit eingebettet, und genau darin liegt die Bedeutung dieses Werkes begründet.

Nach dem Opus 5 gab es keinen Komponisten, der die Lehren aus diesem Werk nicht angewendet hätte, keinen Kompositionsschüler, der sich in seiner Ausbildung nicht damit beschäftigt hätte. Geiger, die etwas auf sich hielten, schufen Verzierungen, Sonaten klangen nie mehr wie vor diesem Werk. Es gab auch keinen Verleger, der dank ihnen nicht Gewinn gemacht hätte. Dieser Einfluss reichte sogar über den Atlantik hinweg. Im Archiv der Jesuitenmissionen der Chiquitos in Bolivien habe ich Manuskripte aus dem 18. Jahrhundert gesehen, in denen einzelne Sätze enthalten waren, die wohl von den Ureinwohnern dieser Gegend gespielt wurden.

... *per Violino e Violone o Cimbalo...*

Was die Instrumentierung des Basso continuo betrifft, so haben wir uns nach langem Nachdenken und vielen Proben für eine salomonische Fassung entschieden. Wir wechseln eine reichhaltigere und vielseitigere Besetzung (wie

Zahlreiche Sätze bilden einen Rahmen, eine perfekte Architektur mit offenen Fenstern, damit jeder Geiger die Kunst der Verzierung üben und sich darin vervollkommen kann. Einer der ersten Lehrmeister Corellis in Bologna, der Venezianer Leonardo Brugnoli, war zweifellos ein Virtuose, der auf dem Gebiet der Ornamentierung sehr fantasievoll war. Man kann Verzierungen improvisieren, sie skizzenhaft festhalten oder je nach Komplexität genau ausschreiben, was an aktuelle Versionen des Jazz erinnert.

Zahlreiche Geiger hinterließen ausgeschriebene Fassungen (vielleicht aus pädagogischen Gründen oder zum persönlichen Gebrauch). Damit schufen sie Beispiele für die Kreativität, die jeder Geiger besitzen sollte. Ich wollte diesen Musikern Ehre erweisen, indem ich ihre Verzierungen in meine Interpretation integriert habe. So bedanke ich mich bei McGibbon, Geminiani, Roman, Duborg und McLean für ihre Unterweisung.

von vielen Musikwissenschaftlern und Interpreten vorgeschlagen, was mit den multiplen Aspekten der Aufführungspraxis jener Zeit übereinstimmt) mit einem Soloinstrument ab (was für andere aus dem Titel hervorzugehen

scheint). Damit wollten wir einen Reichtum an Klangfarben erreichen, die auf den durch die Musik inspirierten Affekte beruht.

Um diesem intimen Dialog Ausdruck zu verleihen, zählen wir auf den genialen Erfindungsreichtum des Cembalisten Dani Espasa und auf die meisterhafte Arbeit von Marco Testori. Letzterer ist weit davon entfernt, sich nur auf die Basslinie zu beschränken und führt diese mit einem außerordentlichen Reichtum aus. So vergegenwärtigt er das einst übliche Bild von Violonespielern oder Cellisten, die in Eur-

... *dolce tromba* ... (Geminiani)

Der römische Stimmtton mit 392 Hertz hat uns den edlen Grundton vorgegeben. So scheint das saftige Timbre der Bologneser Schule frei hervorzusprudeln (auf halbem Wege zwischen der römischen Strenge und der venezianischen Sinnlichkeit), die Corelli im Rahmen seiner Aus-

... *the great master made that instrument speak as it were with human voice saying to his scollars: 'non udite lo parlare?' ...*

(Roger North)

Die Musik, die universellste aller Sprachen, ist ein Idiom, das sich in eigenen „Worten“, einem eigenen Diskurs ausdrückt. Diese Regel galt vor der Französischen Revolution, ehe die

opa von Hof zu Hof zogen und ihre Kunst vorführten. Die komplette Tuttibesetzung haben wir der abschließenden berühmten *Follia* vorbehalten, die offensichtlich ein Lieblingswerk Corellis war. Hier wechselt sich die getanzte, schnelle und temperamentvolle Narrheit (im Falle Corellis ist sie sogar königlich!) mit Schellenbändern an den Füßen mit ruhigeren, nächtlichen Momenten ab. Als gönnten sich die verschwitzten Leiber eine Rast zum Trinken oder zum Träumen, ehe sie sich in eine neue Schlacht voll wilder Drehungen und diognischem Rausch begeben.

bildung mit Sicherheit kennengelernt hat. Aus dieser tiefen und entspannten Stimmung entsteht eine Zurückhaltung, die nicht der Fantasie und der Tiefe entbehrt und noch durch die Patina der Ewigen Stadt ergänzt wird.

Welt und das menschliche Sein sich irreversibel veränderten und so viele Ideale errungen wurden, aber auch so viele unwiederbringlich verloren gingen.

Diese Rhetorik war der authentische Motor für diese Gelegenheit entstandenen Verzierung, mit dem tiefsten Respekt und der größten Emotion. Bei dieser Version meiner Ornamentierung habe ich mich dafür entschieden, Improvisation und Ausarbeitung miteinander zu verbinden, wobei ich mich immer auf die Komposition bezogen habe. Ich habe folglich alle erhältlichen Quellen un-

tersucht, die Corelli zugeschriebene Roger-Ausgabe und zahlreiche weitere von Geigern jener Zeit. Aber vor allem habe ich mich an der Struktur (Quintilian) und an rhetorischen Figuren orientiert, die mich immer schon enorm interessiert haben. Ich habe versucht, dem Diskurs durch den Einsatz dieser Figuren eine Form zu geben, die der Emotion oder dem strukturbedingten Moment entspricht.

... col plectro d'oro del suo Arco, et con la sua penna armonica piena di meliflua dolcezza ...

(Antimo Liberati)

Ich habe mich immer der Milde des Meisters anvertraut.

An der Fassade des Hauses an der Piazza Barberini, in dem Corelli starb – in der Nähe jenes Bernini-Brunnens, der so große Ähnlichkeit mit ihm hat und den ich so häufig be-

trachtet habe, um all dies besser zu verstehen – konnte ich keine Tafel finden, die an die Rückkehr Arcangelos in den Olymp erinnert. Möge dieses Album ihm meine tiefe Dankbarkeit und meine große Liebe zu seiner Musik zeigen, im Rahmen meiner menschlichen Möglichkeiten.

Lina Tur Bonet
Übersetzung: Susanne Lowien





PANCLASSICS

PC 10375

Recording: 3-8 Oktober 2016 at Auditorio de Vila Seca (Spain)

Recording producer & digital editing: Jean-Daniel Noir

Executive producer: Michael Sawall

Layout: Joachim Berenbold

Translations: Susanne Lowien (Deutsch) / Mark Wiggins (English) / Pierre Elie Mamou (Français)

Cover photo & artist photos Lina Tur Bonet; Zabet Photos

© + © 2017 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands