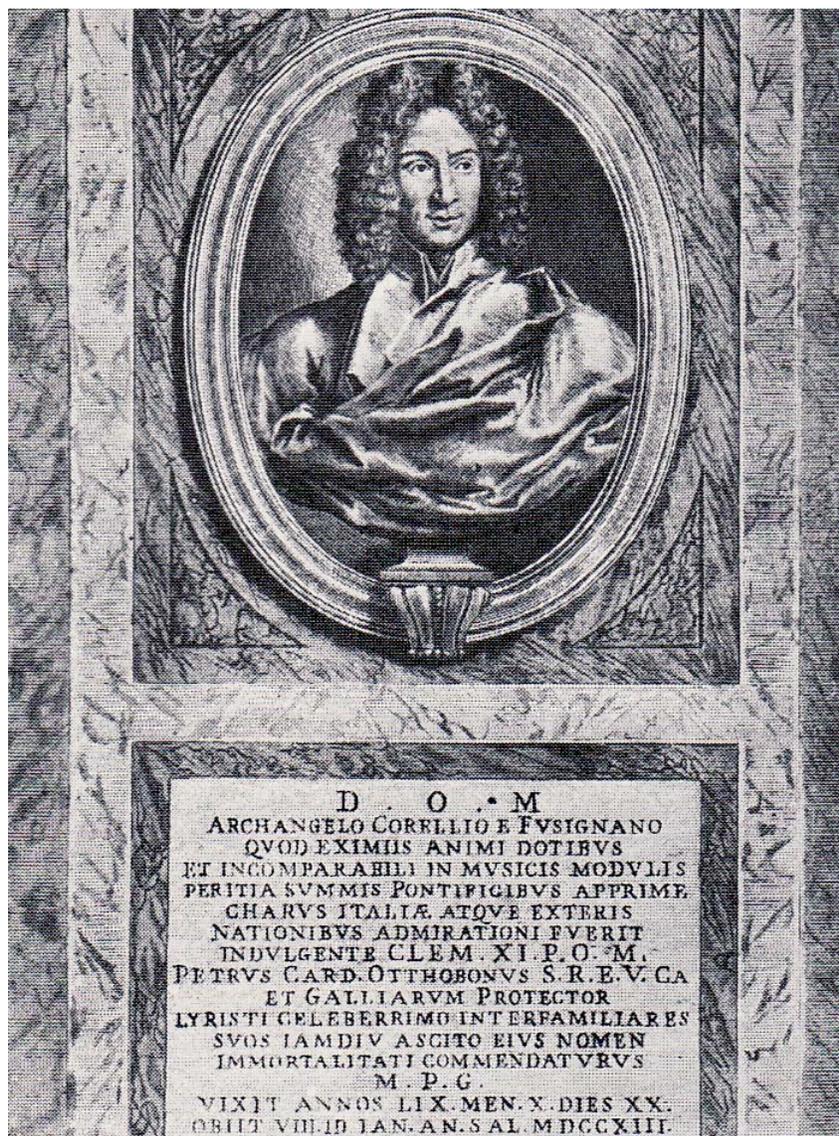


CORELLI ARCANGELO

**Violinista e compositore italiano
(Fusignano, Ravenna, 17 II 1653 - Roma 8 I 1713)**

Discendente da una famiglia patrizia, nato cinque settimane dopo la morte del padre, fu il primo dei Corelli a dedicarsi alla musica. Studiò dapprima a Faenza, poi a Lugo e quindi a Bologna (1666) con G. Benvenuti e L. Brugnoli e forse con B. Laurenti.



Non fu invece suo maestro G. B. Bassani, di lui più giovane, ma la sua produzione, come quella di altri esponenti della scuola bolognese (B. Laurenti, P. Degli Antoni e G. Torelli), ebbe notevole influenza sull'opera di Corelli.

Lasciata Bologna, che fu per lui una seconda patria, nel febbraio del 1675 era capo dei violini in San Giovanni dei Fiorentini e nell'agosto del 1675 3° violino nell'orchestra della cappella di San Luigi dei Francesi a Roma, dove trascorse poi l'intera vita.

Promosso al posto di secondo violino nel 1676, continuò come tale fino al 1678, ma nel gennaio del 1679 inaugurò il teatro Capranica come primo violino-direttore dell'opera di B. Pasquini *Dove è amore e pietà* (l'autore sedeva al cembalo).

Contemporaneamente prestava servizio anche presso l'oratorio di San Marcello dal febbraio del 1676 al 1680, accanto a Pasquini e ad A. Foggia. Aveva intanto studiato il contrappunto con M. Simonelli e nel 1679 mandava la sua prima sonata "a violino e leuto" al conte faentino F. Laderchi.

Non sono documentati suoi asseriti viaggi in Germania in questo periodo. Nel 1681 pubblicò la sua op. 1, 12 *Sonate a tre* da chiesa (Roma, Muti) per due violini e violone col basso per l'organo dedicate a Cristina di Svezia, stabilitasi in Roma. Nell'agosto del 1682 fu nuovamente in San Luigi dei Francesi a capo di 10 violini, che diventarono 14 negli anni seguenti: vi rimase infatti fino al 1708, con accanto, come 2° violino, il fedele allievo e successore (dal 1710) M. Fornari.

Nel 1685 pubblicò, sempre presso Muti, le 12 *Sonate da camera a tre* op. 2 per due violini e violone o clavicembalo, dedicate al cardinale B. Pamphili, al servizio del quale era entrato come violinista nel 1684.

Nel gennaio del 1687 diresse la famosa orchestra di 150 archi, rimasta a simboleggiare nei secoli lo sfarzo delle feste organizzate dalla regina Cristina per l'arrivo del conte di Castlemain, ambasciatore presso il Vaticano di Giacomo II Stuart. Pochi mesi dopo, in luglio, il cardinale Pamphili lo assunse come suo maestro di musica e lo ospitò nel proprio palazzo con l'allievo Fornari. Quivi, nel 1689, venne eseguita con la direzione di Corelli e la partecipazione di altri 78 esecutori l'introduzione e sinfonia da lui composta per l'oratorio *Santa Beatrice d'Este* di G. L. Lulier, primo tangibile esempio di concerto grosso nell'opera corelliana.

Pure nel 1689 venne pubblicata in edizioni contemporanee a Modena,

Bologna e Roma l'op. 3, le 12 *Sonate a tre* da chiesa dedicate a Francesco II di Modena (Corelli fu dunque forse per breve tempo alla corte di Modena).

Quello stesso anno P. Ottoboni, nipote di Alessandro VIII, venne nominato cardinale (a 22 anni) e vicecancelliere: uno dei suoi primi atti fu la nomina di Corelli a capo del complesso strumentale che ogni lunedì sera teneva concerti nelle sale della Cancelleria.

FRONTESPIZIO DELLA SONATA PER VIOLINO

Violino Secondo.
SONATE DA CAMERA
A trè, doi Violini, e Violone, ò Cimbalo
CONSECRATE
ALL' EMIN.^{MO} E REV.^{MO} SIGNORE
IL SIGNOR
CARD. PANFILIO
DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGNANO,
Detto il Bolognese,
OPERA SECONDA



In ROMA, Nella Stamperia di Gio: Angelo Mutij. 1685. Con licenza de Sup^{re}

Nel palazzo della Cancelleria Corelli venne ospitato, sempre col Fornari, dal 1690 fino a poche settimane prima della morte. Qui nello sfarzo della corte principesca, protetto dall'affetto del cardinale, in assoluta serenità, l'artista poteva dedicarsi interamente alla sua opera, mentre la fama se ne diffondeva nel mondo, sì che verso la fine del secolo alla sua scuola accorrevano violinisti di ogni paese.

Nel 1694 Corelli diede alle stampe l'op. 2 a 12 *Sonate a tre* da camera, e dedicate al cardinale Ottoboni. Nel 1700 anno della pubblicazione della sua op. 5, 12 *Sonate* per violino e violone o clavicembalo, dedicate a Sofia Carlotta di Brandeburgo, e subito note in tutta Europa, Corelli era "guardiano della sezione strumentisti della congregazione dei musicisti di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia".

Nel 1706, insieme con gli amici Pasquini e A. Scarlatti, venne accolto nell'Arcadia come Arcimede Erimanteo e vi diresse un memorabile concerto. Ma ormai le sue esibizioni in pubblico si andavano rarefacendosi. Già nel 1702 a Napoli aveva partecipato all'esecuzione di un'opera di Scarlatti, riportandone la sgradevole impressione di essere superato in prontezza dal violinista Pietro Marchitelli detto Petrillo; nel 1708 a Roma non gli riusciva di dare l'accentuazione voluta dall'autore (presente in sala) all'ouverture del *Trionfo del tempo* di Handel. Nel 1709 infine, abbandonandosi ad una crescente malinconia, si ritirò definitivamente dall'attività concertistica.

E verso la fine del 1712, sentendo mancare le forze, si fece trasportare nel palazzetto Ermini, presso il fratello Giacinto; il 5 I 1713 scrisse il suo testamento e nella notte dell'8 gennaio morì senza veder pubblicata la sua ultima opera, i 12 *Concerti Grossi*. Per volere di Ottoboni la salma, imbalsamata, fu sepolta nel Pantheon.

Di carattere dolce, di natura mite e riservata fu però conscio del valore della propria arte e pronto a difendere la propria dottrina.

Come esecutore dovette essere l'antitesi del virtuoso. Riuscì ad affermarsi come violinista principe, operando in un campo tecnicamente molto più limitato di quello di molti predecessori e contemporanei. La sua mano sinistra non usava superare la comoda di 3^a posizione (soltanto in casi eccezionali si spinse alla 5^a); le sue dita si piegarono alle difficoltà delle note doppie e dei tricordi soltanto nella prima parte dell'op. 5 e nella *Follia*; il suo arco (che aveva fatto allungare e forse munire di una vite per meglio regolare la tensione dei crini) non conobbe perlopiù che i due "colpi" fondamentali, lo *sciolto* ed il *legato*, oltre a qualche

passaggio staccato, ma solo nella specie del *martellato*.

Ma, in cambio, mirabile fu la potenza espressiva della sua cavata, testimoniata dall'allievo F. Geminiani, da J. Hawkins e da altri contemporanei. Inoltre, per quanto l'attività di direttore d'orchestra si identifichi secondo l'uso del tempo con quella del violinista, bisogna mettere in rilievo gli splendidi risultati che Corelli otteneva dai collaboratori grazie all'estrema cura posta nel concertare le composizioni affidategli, esigendo con inflessibile disciplina che il movimento di tutti gli archi concordasse in un unico senso.

Andante

Violino

Violone

La sua fama di insegnante aveva valicato le Alpi e nell'età matura egli vide accorrere a Roma, alla sua scuola, violinisti di ogni regione: il torinese G. B. Somis fondatore della scuola piemontese; il lucchese Geminiani che portò la tradizione romana in Inghilterra; il bergamasco P. A. Locatelli ha vissuto poi a lungo nei Paesi Bassi; il toscano F. Gasparini insegnante poi a Venezia; il napoletano M. Mascitti; il francese J. B. Anet; il tedesco J. G. C. Storl; e molti nobili inglesi.

Come s'è visto, le prime quattro opere di Corelli comprendono ciascuna 12 sonate a tre per due violini e violone, in 12 differenti tonalità. Nelle op. 1 e 3, concepite nello stile e nella forma della sonata da chiesa, è aggiunto il basso per l'organo, spesso indipendente, nei fugati, dal violone, essendo affidata a quest'ultimo la ripetizione integrale dei temi, con una parte più movimentata e frammentaria.

Cosicché gli esecutori della *Sonata a tre* da chiesa devono essere in realtà quattro; mentre nelle *Sonate da camera* dell'op. 2 e 4 la parte inferiore può essere eseguita dal violone o dal cembalo e quindi la realizzazione del basso non è indispensabile (primo passo verso la successiva concezione quartettistica degli archi non più legati allo strumento a tastiera).

La predilezione di Corelli per la sonata a tre, comune alla maggioranza dei compositori di quell'epoca, trova una spiegazione nel desiderio di disporre - per l'equilibrato connubio fra la rinascimentale discorsività polifonica o la imperiosa sensibilità del monodismo - di due strumenti acuti, di uguale tessitura e timbro, dialoganti fra loro a notevole distanza dalla parte reale più grave.

È quindi logico che il genio di Corelli coltivasse pure la forma del concerto grosso che racchiude in sé, sotto una specie di concertino, gli stessi strumenti solisti della sonata a tre.

Incominciando dall'op. 4, il modo da lui preferito è il maggiore; tanto che delle 24 sonate op. 4 e 5, quindici sono in maggiore e nove in minore, e fra i 12 *Concerti grossi* dell'op. 6 due soli sono in minore (il terzo e l'ottavo).

Però, nonostante questa prevalenza del maggiore nelle tonalità d'impianto, le composizioni corelliane non sono quasi mai immuni da un senso di accorata mestizia, perché, ad eccezione di 12 sonate, hanno tutte l'adagio centrale in minore. Solo nella quinta sonata dell'op. 5 e del concerto grosso "fatto per la notte di Natale" la modalità iniziale di sol minore si schiarisce nella serenità di tempi lenti concepiti in la maggiore.

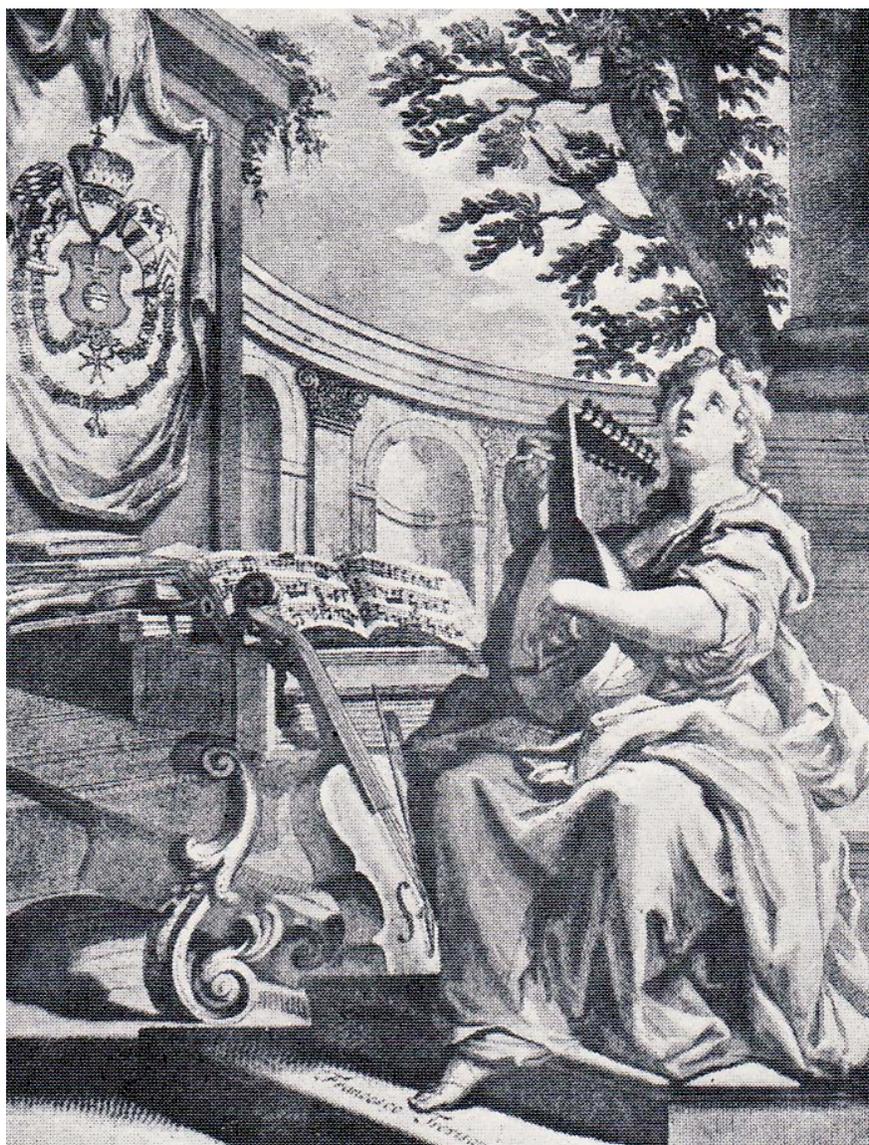
Le *Sonate* da chiesa op. 1 e 3 sono costituite di solito da quattro tempi ciascuna (due lenti alternati a due tempi veloci) il primo dei quali è un fugato a tre voci, con attiva partecipazione del violone. Eccezionalmente vi sono sonate da chiesa con tre, cinque e più tempi, allo stesso modo che nelle *Sonate da camera* op. 2 e 4, articolate di solito anch'esse in quattro tempi, s'incontrano sonate di soli tre tempi. È caratteristica in quest'epoca l'instabilità delle forme, per cui talora due-tre tempi lenti e due-tre tempi veloci si succedono consecutivamente.

Spesso le prime quattro opere sono state giudicate in blocco, sottovalutando la notevole superiorità delle *Sonate* da chiesa rispetto a quelle da camera.

Sebbene Corelli introduca talvolta nelle sonate da chiesa atteggiamenti e forme di danza, come l'allemanda e la giga, e in cambio inserisca

frequenti spunti di stile imitativo nelle danze delle sonate da camera (specialmente dell'op. 4), pure le risorse dello stile fugato a lui connaturato e la maggiore libertà di forma gli consentono nelle sonate da chiesa sviluppi ben più ampi ed approfondimenti ben più impegnativi di quelli da lui raggiunti nella schematica forma bipartita nelle danze. Sin dal primo allegro della 1ª sonata op. 1 si sente il vigore propulsivo di una forte personalità. Già si palesa, pur nella semplicità delle armonie e nella castigatezza delle modulazioni, l'organicità della forma e la limpidezza del contrappunto.

ILLUSRAZIONE DEI 12 CONCERTI GROSSI OP. 6



Nell'incessante procedere dialogico in terza i due violini hanno importanza equivalente e spesso s'incrociano.

Invece in alcuni adagio il contrappunto cede il passo ad un'omofonia di sapore corale. È sintomatico che l'autore indichi già qualche volta i coloriti, specie se desidera effetti d'eco. Certo i tempi, procedono spesso per gradi congiunti, non possiedono ancora la plasticità che si risconterà nelle opere della maturità, e l'unità tematica è frequentemente ottenuta con successive modificazioni ritmiche dello stesso tema, secondo gli esempi di B. Marini e di Frescobaldi.

Ma qua e là affiorano incisi e cadenze che, pur provenendo dal ceppo della scuola bolognese, finiranno per l'essere assimilati da Corelli, sino a divenire elementi caratteristici del suo stile.

Ma vi sono sonate, che, almeno teoricamente, potrebbero essere eseguite in prima posizione, in quanto la parte dei violini non sale al di sopra del primo si o si bemolle.

E ve ne sono altre, in cui la nota più grave non scende al di sotto del re centrale, e quindi non rischierrebbero l'uso della quarta corda.

Solo in alcune cadenze conclusive Corelli sfrutta la potenza sonora del registro grave. All'apparire dell'op. 2, nel 1685, nacque la famosa disputa fomentata da G. P. Colonna, maestro di cappella a San Petronio, riguardo ad un passaggio di presunte quinte consecutive nell'allemanda della 3^a sonata.

Sdegnato, Corelli rispose: "Ho segnato le quinte sopra il basso, per far vedere, che.... ho voluto far così non per errore, ma per mia elezione". Ai critici bolognesi sono invece sfuggite alcune licenze armoniche ben più grave, per quei tempi, e sempre evitate nell'op 1 e 3. Dall'allemanda della seconda sonata, Corelli, nelle cadenze perfette, anticipa la tonica, mentre risolve sulla sensibile in ritardo della 3^a nell'accordo di dominante, cosicché si produce un urto per la successione di due seconde, sempre evitato nelle op. 1 e 3 (nell'op. 4 comparirà una sola volta).

Dal lato formale si osserva che nei tempi di danza dell'op 2 e 4 non sempre l'autore modula nella prima parte alla 5^a superiore. Anche la loro velocità non è sempre quella tradizionale. Accanto ad allemande in tempi lenti, come largo o adagio, vi sono sarabande in tempo vivace o allegro. Ed alcune gavotte cominceranno sul battere anziché in levare. Lo stile quasi monodico conduce il primo violino a dominare sul secondo.

Con l'opera 3, senza dubbio la più importante fra le prime quattro, ed in

tutto degna di stare accanto alle op. 5 e 6, Corelli ritorna alla *Sonata a tre* da chiesa. L'evoluzione del suo pensiero si manifesta con tempi sempre più originali, con una maggiore padronanza degli sviluppi tematici, e con combinazioni contrappuntistiche che, per il libero movimento delle parti, conducono ad arditezze armoniche inconsuete.

Un omaggio all'op. 3 è stato reso da Bach, che ha usato il soggetto ed il controsoggetto del vivace della 4^a sonata per una propria composizione organistica.

Adagio

The image shows a musical score for an Adagio movement. It consists of three staves. The top staff is for Violini del "concertino" (Violins of the concertino), the middle staff is for Violoncello del "concertino" (Cello of the concertino), and the bottom staff is for Violini 1° e 2° di ripieno (Violins 1st and 2nd of the ripieno). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. The first measure shows the beginning of the piece with a melodic line in the violins and a bass line in the cello. The second measure continues the melodic line in the violins and the bass line in the cello. Below the cello staff, there are fingering numbers: 6, 7, 6, 6, 5, 4, and a sharp sign (#).

Ancora più significativa è la trascrizione del concerto grosso delle sonate 1, 3, 4, 9, 10 e 11 fatta da Geminiani. Fin dalla prima sonata dell'op. 4 s'incontra un triste adagio monoritmico basato su ottavi ribattuti che, per l'atmosfera ricca di suggestione, anticipano due adagi dell'op. 6 (concerti grossi 4 e 12). Anche il modo di dialogare fra i due violini prelude spesso ai movimenti di più ampia intensa espressione che si ritroveranno in tre concerti grossi, mentre i veloci arpeggi all'inizio della 12^a sonata anticipano il noto passaggio con cui comincia la 1^a sonata dell'op. 5.

Mentre la personalità di Corelli si andava affermando luminosamente, a Cremona la scuola di liuteria preparava strumenti meravigliosi che rispondevano sempre meglio alle esigenze foniche delle nuove musiche. E nel laboratorio di Stradivari si riunivano artefici come F. Ruggeri, A. Gagliano e forse il giovane D. Montagna per leggere le *Sonate a tre* di Corelli.

Intanto la tendenza del violino ad emanciparsi, assumendo il ruolo di protagonista, doveva fatalmente sfociare nelle *Sonate a violino e violone*

o *cimbalo* dell'op. 5 pubblicata nel 1700.

Le prime sei sonate, tutte stilisticamente da chiesa, sono in cinque tempi, per l'aggiunta di un allegro o vivace monoritmico, di carattere virtuosistico.

In confronto alle prime quattro opere, lo sviluppo dato alla tecnica violinistica nella prima parte dell'op. 5 e nella *Follia*, che conclude l'opera, appare notevolissimo sotto due aspetti: per aver affidato passaggi polifonici allo strumento trattato fino allora da Corelli solo monodicamente, e per l'apporto di una smagliante agilità dell'arco, impegnato in accordo di arpeggi su tre corde, e in lunghe successioni di quartine.

Però sempre ispirate da un solido substrato armonico. Per contrapposto gli adagio si distendono in una cantabilità che non ha raffronti con le opere dei predecessori, e che ancora oggi rimane fra le espressioni più pure di tutta l'arte musicale. Verso il 1710-1711 gli editori Roger di Amsterdam e Walsh di Londra pubblicarono due ristampe dell'op. 5 con le fioriture che sarebbero state usate da Corelli stesso nei tempi lenti della prima parte. L'autenticità degli *Agréments* attribuiti a Corelli è tuttora discussa.

Anche se essi appaiono conformi al gusto dell'epoca, certo nessuno oserebbe oggi ornare così le profonde melodie corelliane, che proprio dalla solennità dei lunghi valori e dalla varietà ed incisività degli intervalli traggono tutta la loro forza emotiva.

Coi *Preludi, Allemande, Correnti, Gighe, Sarabande, Gavotte e Follia* nella seconda parte si ritorna alla semplicità formale e strumentale delle precedenti sonate da camera.

Però anche in questi brevi preludi e sarabande Corelli attinge alte vette espressive, che, unite alla relativa facilità di esecuzione, hanno procurato alle cinque partite dell'op. 5 la maggiore diffusione. Particolarmente celebre la gustosa gavotta in fa maggiore della 10^a sonata, che ha avuto numerose derivazioni.

Basti ricordare qui, come opera didattica di formidabile importanza, le 50 variazioni lasciateci da G. Tartini nell'*Arte dell'arco*.... Ma la sonata che ha suscitato in ogni epoca il maggiore interesse è l'ultima, denominata *Follia*, e formata da un tema con 23 variazioni. La sua struttura, secondo un teorico spagnolo contemporaneo del Cervantes, è di origine portoghese (*follia* = idea fissa), anche se sono innumerevoli le composizioni apparse nel XVIII sec. col titolo di *Folies d'Espagne*.

L'ostinazione del basso, la misura ternaria e l'andamento lento imparentano questa danza con la ciaccona e la passacaglia. Però la modulazione al relativo maggiore, nel verso del tema usato da Corelli, le dà un'apertura che spezza periodicamente l'uniformità modale.

La paternità di questo tema è stata attribuita a G. B. Farinelli, l'amico di Corelli che risiedette per alcuni anni a Hannover; mentre, se mai, l'autore di una delle tante *Folies d'Espagne* fu il fratello di Farinelli, Michel.

Nella *Follia* Corelli ha condensato tutte le conquiste della sua violinistica. Non conquiste in senso assoluto, ma i procedimenti già noti rinnovati da un'intima profonda musicalità. È da citare sopra tutte l'undicesima variazione, per una figurazione apparsa più volte nelle precedenti sonate per due violini e violone e qui affidata ai bicordi dell'unico solista.

Insieme con le sei sonate da chiesa dell'op. 5 la *Follia* costituisce un'ottima palestra per i giovani studiosi.

G. Tartini poneva questa collana di sonate alla base dei propri insegnamenti, ed in particolare consigliava d'insistere, con differenti colpi d'arco, nello studio degli allegri isocromi, che egli impropriamente chiamava fughe. Tutta l'op. 5 venne trasferita per concerto grosso da Geminiani. È impossibile stabilire in quale epoca Corelli abbia composto i 12 *Concerti grossi* op. 6. Il fatto che essi siano stati stampati postumi non deve trarre in inganno.

G. Muffat informa nella preparazione dei propri concerti pubblicati a Passau nel 1701 di aver ascoltato a Roma nel 1682 alcune sinfonie di Corelli molto belle, e di aver scritto nel medesimo anno quattro dei propri *Concerti a sei* (che sono autentici concerti grossi), ricevendo da Corelli "molte utili osservazioni".

La somiglianza tra il tema iniziale del 1° concerto grosso e della 1ª sonata op. 5 (tutte e due in re maggiore), e fra alcuni incisi del 9° concerto grosso e della 10ª sonata op. 5 (tutte due in fa maggiore) induce a credere che la loro composizione sia stata rispettivamente vicina.

Di sicuro si sa che uno dei concerti da camera era già scritto nel 1708. I tempi di ciascun concerto sono solitamente cinque o sei. Come nelle precedenti opere, gli 8 *Concerti* da chiesa dell'op. 6 hanno uno sviluppo ben maggiore dei successivi quattro.

Però la generosità di Corelli si manifesta anche in questi ultimi, soprattutto nel modo di trattare il concertino rispetto agli archi di ripieno. La varietà delle combinazioni adottate è inesauribile. Anziché limitarsi

ad una semplice contrapposizione di sonorità, egli ricorre a tutti gli amalgami possibili in modo da ottenere effetti inattesi.

Talora il 1° violino solista prende il sopravvento su tutti, quasi si trattasse di un concerto solistico. Nel primo allegro del 2° concerto in due violini del concertino toccano la nota più acuta di tutta l'opera corelliana, il fa in quinta posizione.

FRONTESPIZIO DELLE 12 SONATE A TRE OP. 3



Un curioso ardito effetto è stato conseguito da Corelli nell'adagio del 4° concerto, facendo precedere in ottava col violoncello solista tutti i violini del ripieno, ogni volta che il basso del ripieno tace.

Secondo Burney, anche l'op. 6 venne accolta con grande favore; ma la maggior fama arrise subito all'8° concerto ornato da una sublime Pastorale. Esso venne posto al centro del programma svolto a Parigi nel 1725 per l'inaugurazione dei Concerts spirituels.

Dando uno sguardo panoramico all'opera di Corelli, si può constatare con quale mirabile semplicità di mezzi egli si trattenne, operando soltanto nel campo strumentale. Non ricchezza di libri, derivante dall'impiego di strumenti a fiato, anche se la scuola tedesca aveva fatto uso di tromboni e di cornetti, e M. Cazzati aveva pubblicato a Venezia, sin dal 1668, l'op. 35 contenente, fra l'altro, tre sonate a 5 con tomba.

Non novità di forme nell'ambito degli archi, ma il concerto per uno o più strumenti solisti aveva ormai preso consistenza per merito del suo contemporaneo Torelli, e stava per diventare il simbolo della vulcanica attività vivaldiana. Neppure fu ardito Corelli nelle armonie.

Anche le modulazioni furono sempre limitate ai toni vicini. Lo stesso violino che domina in tutte le composizioni corelliane, è stato trattato con francescana parsimonia, rinunciando di proposito non solo alle estrose trovate virtuosistiche di Marini e degli Uccellini, e alle infinite "scordure" adottate da H. I. F. Biber e da J. J. Walter, ma anche a ogni tentativo di sana evoluzione.

Come molti altri grandi musicisti, non fu dunque Corelli un innovatore. Né fu estremamente fecondo; in circa trentacinque anni di attività creativa scrisse, in media, poco più di un paio di sonate o concerti all'anno.

Ma proprio in questa volontaria serie di limitazioni, compensate da un incessante anelito verso la perfezione (la limatura dell'op. 5 richiese tre anni di lavoro), sta, almeno in parte, il segreto della grandezza di Corelli. Riducendo al massimo grado di mezzi esteriori, egli trasfuse nelle proprie opere una aulica euritmia di forme, una sapiente ed armoniosa condotta delle parti, e soprattutto permeò la nobile maestosità dei suoi adagi, specie di quelli concepiti nell'elegiaca modalità minore, di una vocalità che si svolge quasi sempre in un'unica ampia parabola, con una tensione emotiva sconosciuta agli altri compositori dell'epoca.

Tanto che lo stesso spunto usato da qualche suo predecessore si rinnova e prende quota, assurgendo ad impensate altezze. Egli si afferma così al di

sopra della schiera dei primitivi, con compiutezza di pensiero e di forma, mentre per le influenze esercitate direttamente o indirettamente in ogni nazione e su compositori come Vivaldi, Bonporti, Handel e N. Porpora, e per la sua figura di didatta nel campo violinistico, merita il rango di primo autentico caposcuola.

Dai suoi contemporanei Corelli venne considerato, nell'apparire dell'op. 5 come il maggior compositore di musiche strumentali dell'epoca.

Il culto per la sua persona continuò anche dopo la fine. Sino almeno al 1730 i suoi ammiratori ed ex allievi organizzarono ogni anno, nell'anniversario della morte, un concerto di sue musiche davanti alla sua tomba. Nel 1715 il principe Giovanni Guglielmo, al quale era stata dedicata l'op 6, concesse ad Ippolito, fratello maggiore di Arcangelo, il titolo di marchese di Landenburg, e nel 1724 Couperin pubblicò una grande sonata a tre, in sette tempi, intitolata *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*.