Geminiani

# cello sonatas

Gaetano Nasillo

Jesper Christensen

Tobias Bonz

SONATES
Pour le Violoncelle et Basse Continue
Par Monsieur
GEMINIANI
dans lesquelles il a fait une étude particuliere
Pour l'utilité de Ceux qui accompagnent.
Ouvrage Cinquieme.
Dedié
à Son Excellence Monseigneur le
Prince d'Ardore
Chevalier des Ordres du S.t Esprit et de S.t Janvier,
Ambassadeur Extraordinaire de Sa Majesté Napolitaine
et Sicilienne à la Cour de France & & &

Gravees à la Haye
au depend de l'autheur
avec Privilege & & &
l'an MDCCXLVI

Francesco Geminiani
(c 1680-1762)

# cello sonatas

6 sonate per violoncello e basso continuo op. 5 (1746)

**Gaetano Nasillo**
cello

**Jesper Christensen** · harpsichord
**Tobias Bonz** · cello (basso continuo)

# Francesco Geminiani
(c 1680-1762)

# cello sonatas

## 6 sonate per violoncello e basso continuo op. 5 (1746)

| | | |
|---|---|---|
| | **Sonata I** | |
| **1** | Andante, Adagio | 2'17 |
| **2** | Allegro | 3'41 |
| **3** | Andante | 1'08 |
| **4** | Allegro | 4'01 |
| | **Sonata II** | |
| **5** | Andante, Adagio | 2'17 |
| **6** | Presto | 2'41 |
| **7** | Adagio | 1'18 |
| **8** | Allegro | 4'36 |
| | **Sonata III** | |
| **9** | Andante | 2'09 |
| **10** | Allegro | 4'19 |
| **11** | Affettuoso | 3'00 |
| **12** | Allegro | 2'45 |
| | **Sonata IV** | |
| **13** | Andante | 0'28 |
| **14** | Allegro moderato | 3'37 |
| **15** | Grave | 0'57 |
| **16** | Allegro | 0'59 |
| | **Sonata V** | |
| **17** | Adagio | 0'48 |
| **18** | Allegro moderato | 1'21 |
| **19** | Adagio | 4'14 |
| **20** | Allegro | 2'43 |
| | **Sonata VI** | |
| **21** | Allegro | 0'57 |
| **22** | Allegro assai | 2'52 |
| **23** | Grave | 0'33 |
| **24** | Allegro | 4'04 |

**Gaetano Nasillo** · cello *(Barak Norman, London c 1710)*

**Jesper Christensen** · harpsichord *(Franco Facchini, Lugo di Romagna 1995)*

**Tobias Bonz** · cello *(Anton Bachmann, Berlin late 18th century)*



*Mein hochgeschätzter Freund und Lehrer. Ich hoffe, dass Euch diese Sendung nicht allzu viel Ungemach bereitet, mit der ich Euch nicht nur darüber in Kenntnis setzen will, dass meine Cellosonaten nun gedruckt sind und nach London geschickt werden können. Ich zweifle nicht daran, dass sie dem Publikum bald genauso vertraut sein werden wie meine anderen Werke.*

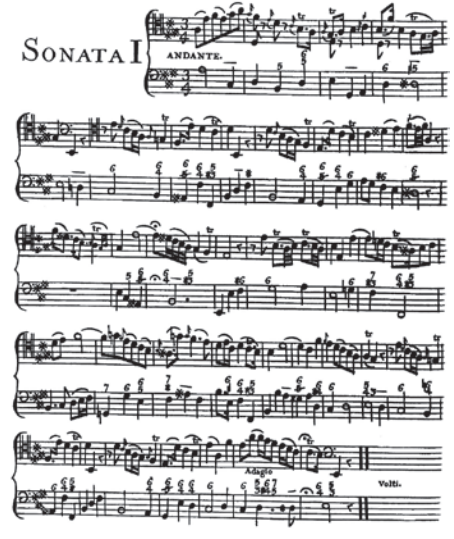
Dies schrieb Geminiani am 10. Januar 1747 an seinen Freund und ehemaligen Schüler Joseph Kelway, um zu bekräftigen, welch hohen Wert der Meister aus Lucca seinem eigenen op. 5 beimaß. Aber entgegen seiner Vorhersage hatte das Werk nicht den erhofften Erfolg. Seine frühen Kompositionen waren in einem Stil gehalten, der dem Corellis ähnelte. Davon hatte er sich ab seinem op. 4 allmählich entfernt, und mit seinen Cellosonaten machte er einen weiteren großen Schritt in diese Richtung. Von da an erinnerte nichts mehr an Geminianis ursprünglichen Stil; seine Melodien waren nun gewundener und nahmen unvorhersehbare Wendungen, als seien sie improvisiert, was das zeitgenössische Publikum sicher irritierte. Durch die andauernden Stimmkreuzungen zwischen Solo und Basso continuo, durch die unregelmäßige Melodiebildung, die Verzierungen und die expressive Kraft ihrer Linien wirkten diese Kompositionen sehr ungewöhnlich und entsprachen wohl nicht dem gängigen Musikgeschmack der Epoche. Tatsächlich fesselt uns heute genau dieser Aspekt. Geminianis Musik ist so expressiv, dass man seine Sammlung von Cellosonaten zu Recht für die bedeutendste seiner Zeit halten kann.

Man muss nur das Vorwort zu Geminianis *The Art of Playing on the violin (op. IX 1751)* lesen, um seine Ästhetik zu verstehen: *Der Sinn der Musik ist nicht nur, dem Ohr zu gefallen, sondern Gefühle auszudrücken, die Fantasie anzuregen, die Seele anzurühren und Leidenschaften zu entfachen. Die Kunst des Violinspiels besteht darin, dem Instrument einen Klang zu geben, der sich mit der perfektesten menschlichen Stimme messen kann, und darin, jedes Stück mit Genauigkeit und mit angemessenem und feinfühligem Ausdruck wiederzugeben, so wie es dem wahren Sinn der Musik entspricht. Aber die Imitation des Hahnes, des Kuckucks, der Eule und anderer Vögel, oder die Nachahmung einer Trommel, eines Waldhorns, eines Trumscheits und so fort, ebenso wie plötzliche Lagenwechsel vom einen Ende des Griffbretts zum anderen, die mit Verrenkungen von Kopf und Körper einhergehen – all diese und weitere Taschenspielertricks und Angebereien haben nichts mit der Kunst der Musik zu tun, und die Liebhaber der Kunst können nicht erwarten, irgendetwas dergleichen in diesem Buch zu finden.* Geminiani fährt fort: *Selbst in der gewöhnlichen Sprache*

*gibt ein anderer Tonfall dem Wort eine neue Bedeutung. Und bei musikalischen Aufführungen hat die Erfahrung gezeigt, dass die Fantasie der Zuhörer immer so sehr in der Hand des Meisters liegt, dass er in ihrem Geist mit Hilfe von Variationen, Bewegungen, Intervallen und Modulationen beinahe jeden Eindruck hervorrufen kann, der ihm beliebt. Diese außergewöhnlichen Gefühle werden in der Tat am einfachsten hervorgerufen, wenn sie durch Worte unterstützt werden. Außerdem würde ich raten, dass sowohl der Komponist als auch der Ausführende, welcher den Ehrgeiz hat, sein Publikum zu inspirieren, zunächst selbst inspiriert sein sollte, was ja gar nicht ausbleiben kann, wenn er das Werk eines Genies auswählt und wenn er sich gründlich mit all seiner Schönheit auseinandersetzt. Wenn außerdem seine Fantasie glüht und strahlt, so wird er den gleichen erhabenen Geist über seinem Publikum ausgießen.*

Trotz der langen Zeit, die Geminiani außerhalb Italiens verbrachte (er verließ Lucca im Jahr 1714 endgültig), sind seine italienische Ausbildung und sein italienisches Temperament unverkennbar – man denke nur an die streitlustige Einleitung zu seiner Violinschule mit ihrer Darstellung der typischen Spielweise nach französischer Art (er übte harsche Kritik an der „rule of down bowing", also der „Abstrich-Regel"). Geminiani stellt der Nachahmung der Natur und der Bevorzugung zum Tanzen geeigneter Musik andere Werte gegenüber: die Freiheit, Gefühle auszudrücken, die Nachahmung der rhetorischen Kunst und den Erwerb technischer Fertigkeiten, die niemals ein Selbstzweck sind. François Raguenet (1660-1722) wählte im Jahr 1702, zur Zeit des Streites zwischen den Anhängern der italienischen und der französischen Musik, folgende Worte, die sehr genau auf die Spielweise Geminianis zu passen scheinen, den seine Zeitgenossen als den „Rasenden" bezeichneten: *Da die Italiener lebhafter sind als die Franzosen, sind sie auch empfänglicher für die Leidenschaft, und so können sie der Leidenschaft auch in allen ihren Werken mit mehr Elan Ausdruck verleihen. Wenn es darum geht, eine Sinfonie zu komponieren, die Unwetter oder Zorn ausdrücken soll, so werden sie ihre Arien so gekonnt mit dieser Stimmung anfüllen, dass selbst die Wirklichkeit keinen stärkeren Eindruck machen könnte. Hier ist alles so lebhaft, so intensiv, so eindringlich, so leidenschaftlich und so anrührend, dass die Fantasie, die Sinne, der Geist und selbst der Körper von diesem gesammelten Ansturm mitgerissen werden. Man kann gar nicht anders, als der Geschwindigkeit dieser Impulse nachzugeben, eine Sinfonie von Furien erregt den Geist, erschüttert und überwältigt ihn, auch gegen den eigenen Willen. Der spielende Geiger wird unweigerlich von der Musik mitgerissen, er übernimmt ihre Raserei, er quält seine Geige, seinen Körper, er verliert jegliche Selbstkontrolle, er gerät außer sich als sei er von Sinnen, er kann sich gar nicht anders verhalten. Wenn die Sinfonie Stille und Entspannung ausdrücken soll und also einen völlig anderen Charakter erfordert, stellen die Italiener dies nicht minder erfolgreich dar: Es gibt Töne, die so weit nach unten absteigen, dass sich auch der Geist in die Tiefen hinab begibt; es gibt*






*unendlich lange Bogenstriche mit ersterbendem Ton, der immer schwächer wird und schließlich völlig verklingt. Diese „schlummernden" Sinfonien bezaubern die Seele so umfassend, unterdrücken jede Wahrnehmung und Handlungsfähigkeit so sehr, dass ein jeder, der ihnen lauscht, derartig gebannt ist von ihrer Harmonie, so fasziniert und verzaubert, dass er dem Rest kaum mehr Aufmerksamkeit schenken kann, als seien alle seine Kräfte tatsächlich in tiefen Schlaf versunken.*

Die sechs Sonaten für Cello op. 5 erschienen im Jahr 1746 und sind dem Fürsten von Ardore gewidmet, dem *Ambassadeur Extraordinaire de sa Majesté Napolitaine et Sicilenne à la Cour de France*. Sie sind sicher eines der herausragendsten Beispiele für die Cellomusik des 18. Jahrhunderts. Obwohl sie nicht die virtuosen Höhen erreichen, die die Cellisten zu Geminianis Zeit erklommen, werden die expressiven Möglichkeiten des Instruments sehr überzeugend dargestellt. Der junge Geminiani war sicher zutiefst beeindruckt, als er 40 Jahre davor den großen Franceschiello (Francesco Alborea) in Neapel spielen hörte. Er war auch mit einem weiteren Neapolitaner bekannt oder sogar befreundet, der Franceschiellos Nachfolger werden sollte, dem Cellisten Salvatore Lanzetti. Man kann nicht mit Sicherheit sagen, welcher Cellist Geminiani zur Komposition der hier eingespielten Sonaten inspirierte – eventuell Lanzetti selbst oder vielleicht auch Canavas der Ältere, den Geminiani 1743 in Paris kennenlernte.

Diese Sonaten wurden umgehend für Violine transkribiert, *mit den Veränderungen, die für dieses Instrument angemessen und notwendig sind* – eine verständliche Vorgehensweise, da die Herausgabe seiner eigenen Werke für Geminiani eine wesentliche Einkommensquelle darstellte.

*Gaetano Nasillo*

Die außergewöhnliche Expressivität von Geminianis op. 5 erreicht uns nicht nur durch die Cellostimme. Der Bass, der vom Cembalo gespielt wird, hat eine solche harmonische, melodische und expressive Dichte, wie sie zur Zeit der Veröffentlichung dieses Werkes eigentlich nicht mehr üblich war. Sie erinnert gelegentlich an die gewundenen Basslinien in den Kantaten Alessandro Scarlattis. Auf dem Deckblatt betont Geminiani selbst, welche besondere Bedeutung er der Basslinie beimaß: *VI / Sonaten / für Violoncello und Basso continuo / von F. Geminiani / Opus V / in welchen er sich darum bemühte, sie nicht nur zum Nutzen jener zu komponieren, die ihr Spiel auf dem besagten Instrument vervollkommnen wollen, sondern auch für diejenigen, die auf dem Cembalo begleiten.* Es ist auch aufschlussreich, dass der Fürst von Ardore, dem diese Sonaten gewidmet sind, musikalisch sehr talentiert war, besonders als Continuospieler, wie es unter anderem der Herzog von Luynes berichtet (*Mémoires*, 1741): *Ich hatte sehr viel von der hohen Kunst des Fürsten von Ardore beim Cembalospiel sprechen gehört … Ich glaube, was ihn vor allen andern Meistern auszeichnete, waren seine Disziplin, seine Geschicklichkeit und seine Vertrautheit mit dem Komponieren. Es gibt nichts Außergewöhnlicheres und nichts, was mehr Bewunderung verdient hat, als ihm beim Begleiten zu lauschen.*

Glücklicherweise hinterließ Geminiani uns zahlreiche Beispiele seiner Vorstellung darüber, wie der Basso continuo auszuführen sei, in zusammengefasster Form in seinem Werk *A Treatise of good Taste in the Art of Musick* (1749?) und in der Abhandlung *The Art of Accompaniament … Part the First / Part the Second* (London ca. 1755), und auf Italienisch *Arte di accompagnare col Cimbalo o ossia Nuova Metodo per Accompagnare propriamente il Basso Continuo, Opera XI* (Paris 1751-53). Der Entwurf dieser Abhandlungen ging ihrer Veröffentlichung jedoch um einige Jahre voraus, wie man aus dem Vorwort schließen kann.

Obwohl er sich fast ausschließlich in Notenbeispielen äußert, fasst der Autor seine Absichten in zwei kurzen Textabschnitten zusammen:

*Die Kunst der Begleitung besteht darin, die Harmonien zu zeigen, die Akkorde auszubreiten und dabei die Töne, aus denen sie bestehen, richtig zu verteilen und sie in einer Weise anzuordnen, dass sie dem Ohr den Genuss einer fortgesetzten und ununterbrochenen Melodie bereiten. Diese Beobachtung, oder besser dieses Prinzip ist die Grundlage meiner Methode, die dem Schüler beibringt, aus den Harmonien, die er unter seinen Fingern hat, die verschiedensten und angenehmsten Gesangslinien herauszuarbeiten.* (1. Teil)

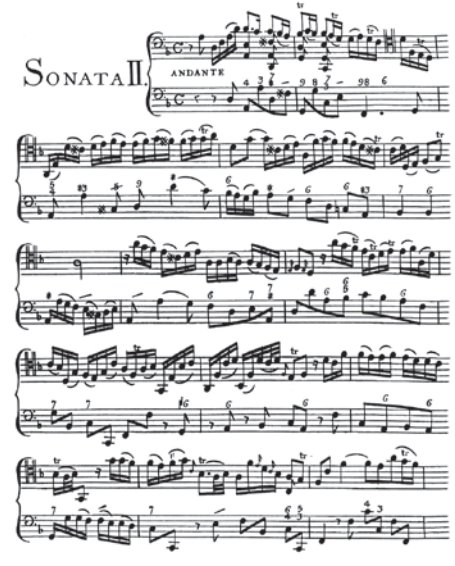
*Vielleicht wird man behaupten, die folgenden Beispiele seien beliebige Kompositionen über eine Basslinie, und man wird vielleicht auch fragen, wie diese beliebige Art der Begleitung zu den Absichten und stilistischen Besonderheiten aller möglichen Kompositionen passen soll. Außerdem wird sich ein guter Sänger oder Instrumentalist, der in dieser Weise begleitet wird, vielleicht darüber beschweren, dass er unterbrochen und die Schönheit seiner Ausführung dadurch verschleiert und ihrer Wirkung beraubt wird. Darauf antworte ich, dass ein guter Begleiter dazu in der Lage sein sollte, alle Arten von Bässen auf unterschiedliche Weise zu spielen. Dadurch kann er bei bestimmten Gelegenheiten die Komposition beleben und den Sänger oder Instrumentalisten erfreuen. Aber er muss seine Kunst mit Geschmack, Feingefühl und Zurückhaltung ausüben, wie es dem Stil der Komposition sowie der Auffassung und Absicht des zu Begleitenden entspricht. Wenn ein Begleiter nur daran denkt, seinen eigenen Launen und Kapricen nachzugehen, dann wird man ihm vielleicht zugestehen, dass er gut spiele, ihm aber mit Sicherheit nachsagen, dass er schlecht begleite.* (2. Teil)

Die zahlreichen Beispiele für die verschiedensten Arten der Ausführung zeigen ganz deutlich sein Konzept der „ununterbrochenen Melodie", das sich nicht nur auf die Oberstimme der rechten Hand erstreckt, sondern die Ausführung aller Stimmen umfasst. So entsteht eine wahrhaft kontrapunktische Struktur, die den Cembalisten häufig dazu zwingt, die Stimmen auf seine beiden Hände zu verteilen.

Trotz der Extravaganz ihrer Musiksprache liegen die Wurzeln dieser Art der Ausführung zu einem großen Teil sowohl im Italien des späten 17. Jahrhunderts als auch im Gebrauch von „acciaccature" in den langsamen Sätzen, die Geminiani in seiner Abhandlung *A treatise of good Taste* … beschreibt.

Aber es gibt keine Quellen mit Gegenstücken zu Geminianis ausgedehntem Gebrauch melodischer und teilweise äußerst unwahrscheinlicher Appoggiaturen, und dies ist zusammen mit seinen Kadenzen und den zwischen den Sätzen und zwischen musikalischen Abschnitten einzufügenden Passagen ein Zeichen für seinen höchst charakteristischen Erfindungsreichtum und sein Streben nach Expressivität beim *Begleiten mit dem Cembalo*. Schließlich muss noch betont werden, dass keine der oben genannten Besonderheiten aus dem akribisch bezifferten Bass in op. 5 stammt.

*Jesper Christensen*
*Übersetzung: Susanne Lowien*



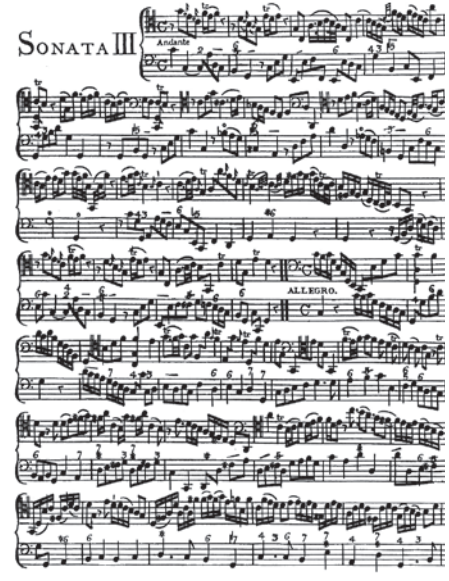
## **Francesco Geminiani** (c 1680-1762)
## **6 sonate per violoncello e basso continuo op. 5** (1746)

*My Very esteemed Friend and Teacher. I hope that you will not scorn the inconvenience this brings to you, which is not only to inform you that the cello sonatas are ready to send to London. I have no doubt they will be familiar to the audience no less than my other works.*

This is what Geminiani wrote on January 10th 1747 to his friend and ex student Joseph Kelway. It testifies to the high consideration the Maestro from Lucca had of his own op. 5. To the contrary his predictions did not come true. The "Corellian" style characterizing his earlier works had been gradually abandoned beginning with the op. 4 and there it took a further step forward. By then, nothing could be traced back to what was Geminiani's initial style; the melody became more tortuous and unpredictable, resulting in an atmosphere of spontaneity that would certainly have disorientated the contemporary audience. The continuous crossing of the solo line with the bass, the irregularity of the melody, the ornamentation and the expressiveness of his musical phrases would surely have made these compositions seem eccentric to the current taste of the times. In fact, however, it is precisely this aspect that strikes our imagination. The expressive force of this music is so great that we can easily consider it to be the most important collection of cello sonatas of its time.

All it takes is reading the preface to *The Art of Playing on the violin (op. IX 1751)* to come to understand Geminiani's aesthetics. *The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick. But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like; and also sudden Shifts of the Hand from one Extremity of the Finger-board to the other, accompanied with Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Musick, the Lovers of that Art are not to expect to find any thing of that Sort in this Book.* Geminiani continues: *Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with Regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master, that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases. These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience, to be first inspired himself which he cannot fail to be if he chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.*

Despite the long time he spent out of the country (Geminiani left Lucca definitively in 1714) his Italian training and temperament are evident; consider the controversial introduction to his violin treatise about the kind of playing typical of the French school (he made sour criticisms to the "rule of down bowing" present in French violin playing). Geminiani argues for other values than those of music imitating nature, or being danceable: the freedom to express emotions, imitation of the oratorical art, and technical display that is never an end unto itself. Here is how Francois Raguenet (1660-1722) in 1702, in the era of the famous argument between supporters of Italian music and those of French music, expressed himself, with words well-suited to what must have been the performing style of Geminiani, defined at the time by his contemporaries as "the furious one": *Since Italians are more vivacious than the French, they are also more sensitive than the French to passion and besides this they express passion with more vigour in all of their works; if one needs to compose a symphony that expresses a storm or anger they will infuse their arias so*




*well with that character that reality couldn't be any stronger: Everything here is so vivacious, so intense, so penetrating, so impetuous and so touching that the imagination, the senses, the mind and the same body are dragged by a common impetus. One cannot fail to follow the rapidity of these impulses; a symphony of Furies excites the spirit, upsets it, overwhelms one in spite of one's self: the violinist who performs it cannot fail to be swept away by it, to assume its*

*fury, to torment his violin, his body; he has lost all self control, he gets as excited as a mad person, he is powerless to do otherwise. If the symphony should express quiet and rest, demanding an entirely different character, the performance is no less successful: there are sounds that go down so low as to lower the mind into their depths; there are bow strokes of an endless length drawn with a dying sound that gradually weakens until it fades away completely. The symphonies in their slumber enchant the soul so fully, suspending every sensitive faculty and ability of action to such a point that, whoever listens to it is so taken by the harmony, so fascinated and spellbound by it, as to be unable to pay attention to the rest of it, as if all one's energies were sunk in real sleep.*

Published in 1746 and dedicated to the Prince of Ardore, His Neapolitan and Sicilian Majesty's Special Ambassador to the French Court, the six sonatas op. 5 are some of the finest examples of 18th-century cello music. While not achieving the heights of virtuosity of Geminiani's contemporary cellists, these sonatas do put into relief the expressive possibilities of the instrument. What a great impression listening to the great Franceschiello (Francesco Alborea) must have made upon young Geminiani about forty years earlier in Naples. Geminiani was most likely well acquainted, if not friends with another Neapolitan, Salvatore Lanzetti who would go on to become Franceschiello's successor. It is not easy to determine which virtuoso cellist would have inspired the sonatas recorded here, Lanzetti himself, or perhaps Canavas the elder, whom Geminiani met in 1743 in Paris.

Almost in contemporary with the cello sonatas, Geminiani transcribed these same sonatas for the violin *with changes that are proper and necessary to the Instrument*. Because the publication of his own music was one of Geminiani's important sources of income this kind of practice was perfectly understandable.

*Gaetano Nasillo*

The extraordinary expressiveness of Geminiani's op. 5 reaches us not only through the voice of the cello: The bass, with its realization on the harpsichord, has a harmonic, melodic and expressive density that was no longer in use at the time of its publication and is reminiscent in certain cases of some of the more tortuous bass lines of the cantatas of Alessandro Scarlatti. The fact that Geminiani, in composing the six sonatas, gave particular importance to the writing of the bass is put into relief by him in the frontispiece: *VI / Sonatas / for Violoncello and Basso Continuo / by F. Geminiani / Opus V / In which he has undertaken to render them useful not only to those who want to perfect their playing on said instrument but also for those who accompany on the Harpsichord.*
It is interesting to note that the person to whom the sonatas are dedicated, the Prince of



Ardore, was musically talented, particularly in the performance of continuo, as attested to by, among others, the Duke of Luynes (*Mémoires* 1741): *I had heard a lot of talk about the high science of the Prince of Ardores harpsichord playing … What I believe he possesses above all the other masters are discipline, facility and familiarity with composing. Nothing is more unusual and worthy of admiration than listening to him accompany.*

Fortunately Geminiani bequeathed to us ample examples of his ideas on the realization of *basso continuo* concentrated in *A Treatise of good Taste in the Art of Musick* (1749?) and in the treatise *The Art of Accompaniament … Part the First / Part the Second* (London c. 1755), and in Italian, *Arte di accompagnare col Cimbalo o ossia Nuova Metodo per Accompagnare propriamente il Basso Continuo, Opera XI* (Paris 1751-53). The conception of the treatise however, preceded its publication by quite a few years as can be seen in the preface.

While expressing himself almost exclusively through musical examples, our author does, however, in two brief texts, summarize his intentions:

*The Art of Accompagniament consists in displaying Harmony, disposing the Chords, in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody. This Observation, or rather Principle, is the Ground of my Method, which teaches the Learner to draw from the Harmony, he holds under his Fingers, diversified and agreeable Singings.* (Part I)

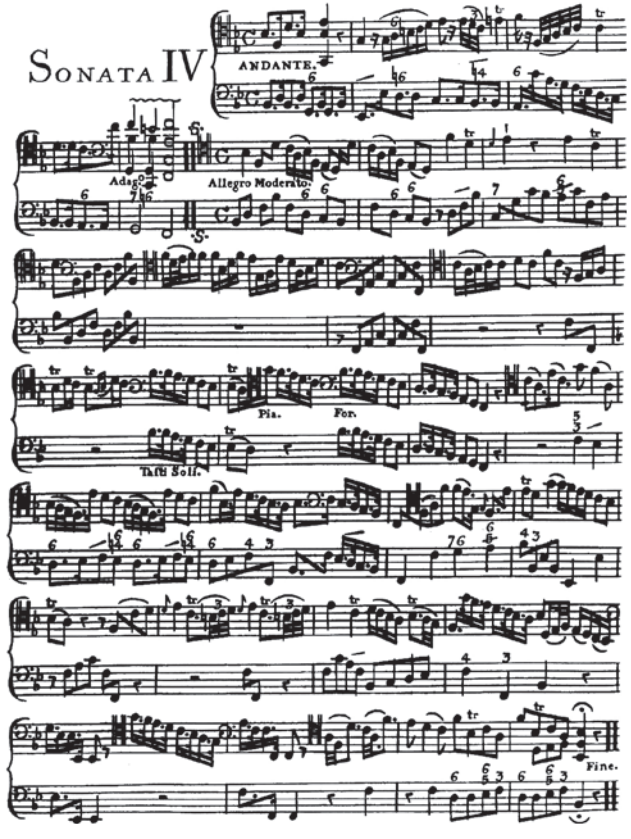
*It will perhaps be said, that the following Examples are arbitrary Compositions upon the Bass; and it may be asked how this arbitrary Manner of accompanying can agree with the Intention and Stile of all sorts of Compositions. Moreover a fine Singer or Player, when he finds himself accompanied in this Manner, will perhaps complain that he is interrupted, and the beauties of his Performance thereby obscured, and deprived of their Effect. To this I answer, That a good Accompanyer ought to possess the Faculty of playing all sorts of Basses, in different Manners; so as to be able, on proper Occasions, to enliven the Composition, and delight the Singer or Player. But he is to exercise this Faculty with Judgment, Taste, and Discretion, agreeable to the Stile of the composition, and the Manner and Intention of the Performer. If an Accompanyer thinks of nothing else but the satisfying his own Whim and Caprice, he may perhaps be said to play well, but will certainly be said to accompany ill.* (Part II)

The numerous examples of various kinds of realizations clearly showing the concept of "continuous melody" do not pertain only to the superior part of the right hand, but to all the parts of the realization. In this way true counterpoint is created that often forces the harpsichordist to distribute the parts between the two hands.

Despite the extravagance of its musical language, this style of realization has its roots, to a large extent, in the late Italian 17th century as well as the use of the *acciaccature* in the slow movements described by Geminiani in *A treatise of good Taste* …

On the other hand there are no other sources containing counterparts to Geminiani's ample use, at times almost improbable, of melodic appoggiaturas, and this – together with the cadenzas and passages to insert between movements and between musical phrases – is a sign of his very personal inventiveness and search for expressiveness *in accompanying on the Harpsichord*.
Finally, it must be stressed that none of the above-mentioned particulars results from the copiously figured bass in op. 5.

*Jesper Christensen*
*translation: Sigrid Lee*

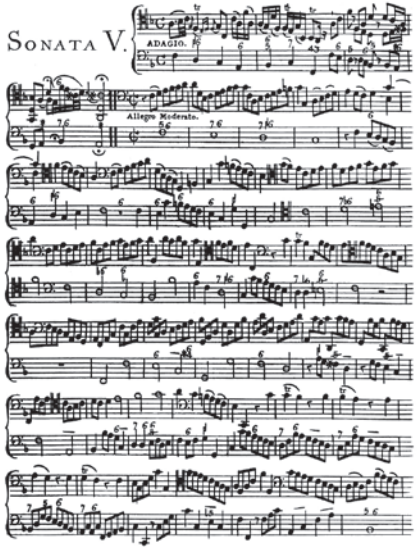





## **Francesco Geminiani** (c 1680-1762)
## **6 sonate per violoncello e basso continuo op. 5** (1746)

*Mon très Estimé Ami et Maître, j'espère que vous ne dédaignerez pas le désagrément que je vous procure par la présente, laquelle n'est pas seulement pour vous informer d'avoir prêt les livres de sonates pour le violoncelle, afin de les envoyer à Londres. Je ne doute pas qu'elles seront reconnues par le Public comme n'étant point inférieures à aucune autre de ma production.*
Ainsi écrit Geminiani le 10 janvier 1747 à son ami et ex-élève Joseph Kelway, en témoignant de la haute considération que le maître de Lucques avait de son op. 5. Contrairement à sa prévision cela n'eut pas le succès espéré. L'éloignement progressif du « style corellien » qui avait caractérisé sa production à partir de op. 4 marque ici un autre pas en avant. Rien n'est désormais plus comparable au style initial de Geminiani, la mélodie est plus tortueuse et imprévisible : l'atmosphère d'improvisation qui en dérive a certainement désorienté le public contemporain. La ligne soliste, se croisant continuellement avec la basse, l'irrégularité de la mélodie, l'ornementation et la force expressive de ses phrases auront sûrement fait paraître bizarres ces compositions pour ce qui était du goût ordinaire de l'époque. En réalité c'est justement cet aspect qui frappe notre imagination. La force expressive de cette musique est tellement grande, que nous pouvons, à bon droit, la considérer comme le plus important recueil de sonates pour violoncelle de l'époque.

Il nous suffit, par ailleurs, de lire la préface de *The art of playing on the violin (opus IX -1751)* pour nous rendre compte de ce qu'était le manifeste esthétique de Geminiani : *Le but de la musique n'est pas seulement d'être agréable à l'écoute, mais aussi d'exprimer les sentiments, de frapper l'imagination, toucher l'âme et provoquer les passions. L'art de jouer du violon consiste à obtenir de cet instrument un son capable de rivaliser avec la voix humaine la plus parfaite et aussi à exécuter n'importe quelle composition avec exactitude, propriété et délicatesse d'expression, selon les intentions réelles de la musique. En ce qui concerne l'imitation du coq, du coucou, du hibou et des autres oiseaux, ou celle du tambour, du cor, de la trompe marine et ainsi de suite, comme aussi les déplacements continus de la main d'une extrémité de la touche à l'autre, accompagnés par des contorsions de la tête et du corps, et tous ces procédés plus appropriés aux prestidigitateurs ou aux boni-menteurs qu'à l'art du violon ; eh bien que ceux qui aiment cette façon de jouer ne s'attendent à rien de semblable dans ce livre.*
Geminiani continue : *Comme dans n'importe quel discours une intonation différente de la voix donne au même mot une différente signification, de la même façon, en ce qui concerne l'exécution musicale l'expérience a prouvé que l'imagination de l'auditeur est, en principe, tellement, à la disposition du maître, que celui-ci peut, à l'aide de varia-*



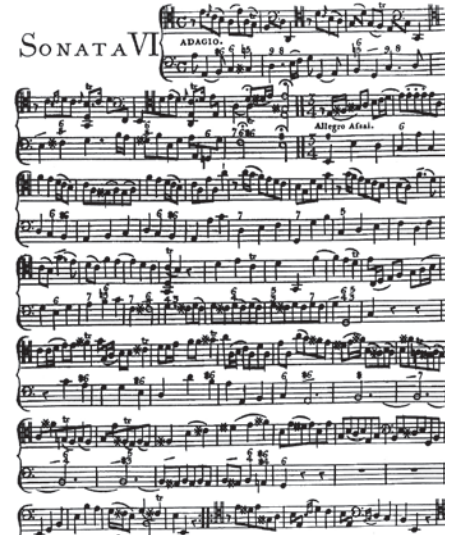

*tions, mouvements, écarts et modulations, suggérer à son esprit presque toutes les sensations qu'il souhaite. Ces extraordinaires émotions sont toutefois plus facilement provoquées lorsqu'elles sont accompagnées de mots ; et je souhaiterais aussi prévenir aussi bien le compositeur que l'exécutant que s'il a l'ambition d'inspirer son public, il doit surtout être inspiré lui-même : il ne manquera pas son but s'il a choisi une œuvre de génie, s'il a une connaissance complète de toutes ses beautés ; et si, tandis que son imagination est excitée et incandescente il réussit à déverser la même exaltation dans son exécution.*

Malgré son long séjour loin de sa patrie (Geminiani abandonne définitivement Lucques en 1714) sa formation et son tempérament restent évidents ; il suffit de penser à la polémique entreprise dans l'introduction du traité sur le violon, relative à la façon de jouer caractéristique de l'école française (n'oublions qu'il adressa d'âpres critiques aussi à la « règle du coup d'archet en tirer », typique de l'école de violon française). Geminiani plutôt qu'à l'imitation de la nature, à l'allure dansante de la musique, tient à de toutes autres valeurs : liberté dans l'expression des émotions, imitation de l'art oratoire, et un déploiement de la technique jamais gratuite. F. Raguenet, en 1712, à l'époque de la fameuse querelle entre les partisans de la musique italienne et de la musique française, s'exprime en ces termes qui bien s'adaptent à ce qui a dû être le style d'exécution de Geminiani, surnommé à l'époque, par ses contemporains « le furibond » : *De même que les Italiens sont plus vifs que les Français, ils sont aussi plus sensibles aux passions et les expriment avec plus de vigueur dans toutes leurs productions ; s'il faut composer une symphonie qui exprime la tempête et la colère, ils en infusent si bien le caractère dans les airs, que souvent la réalité n'agit pas avec plus de force : ici tout est si animé, si intense, si vibrant, si pénétrant, si impétueux et si émouvant que l'imagination, les sentiments, l'âme et le corps même en sont emportés par un élan commun. On ne peut pas s'empêcher de suivre la rapidité de ces impulsions ; une symphonie de Furies agite l'âme, la bouleverse, l'emporte malgré elle : le violoniste qui la joue ne peut éviter d'en être emporté, d'en assumer la fureur ; il tourmente son violon, son corps n'est plus maître de soi, il s'agite comme un possédé il ne pourrait faire autrement. Si la symphonie doit exprimer la quiétude et le repos, même si elle exige un caractère tout à fait opposé, ils ne la jouent pas avec succès moindre : il y a des Sons qui descendent si bas qu'ils emportent l'âme dans leur profondeur ; il y a des coups d'archet d'une longueur infinie qui surgissent d'un son mourant, s'atténuant de plus en plus, jusqu'à disparaître tout à fait. Les symphonies de leurs sommeils emportent l'âme à un point tel, qu'elles retiennent toutes les facultés sensibles et les capacités d'action pour celui qui écoute. Ravi par l'harmonie, il en est tellement fasciné et charmé, qu'il ne prête plus guère attention à tout le reste, comme si toutes ses énergies eussent sombré dans un vrai sommeil.*

Publiées en 1746 et dédiées au Prince d'Ardore, Ambassadeur Extraordinaire de sa Majesté Napolitaine et Sicilienne à la Cour de France, les six sonates op. 5 représentent donc le sommet de la production pour violoncelle du XVIIIe siècle. Même si elles ne s'engagent pas dans la virtuosité vertigineuse atteinte par les violoncellistes contemporains, ces sonates illustrent toutes les possibilités expressives de l'instrument. Certainement le jeune Geminiani aura été très impressionné, une quarantaine d'années auparavant, à l'écoute du grand Franceschiello (Francesco Alborea), et sûrement il connut celui qui en devint l'héritier, c'est-à-dire Salvatore Lanzetti, lui aussi napolitain. Difficile de dire quel virtuose fut l'inspirateur, si ce fut justement Lanzetti, ou, peut-être, Canavas l'aîné, connu en 1743 à Paris.

Presque à la même époque, ces sonates furent présentées par l'auteur dans une transcription pour violon *avec les changements nécessaires et propres à cet Instrument*, opération tout à fait compréhensible étant donné que l'édition de sa musique était, pour le musicien de Lucques une source importante de gain.

*Gaetano Nasillo*



L'expressivité extraordinaire de l'op. 5 ne nous parvient pas seulement à travers la voix du violoncelle : la basse, avec sa réalisation au clavecin, est d'une épaisseur harmonique, mélodique et expressive déjà désuète à l'époque de la publication ; par moments il nous évoque certaines basses tortueuses des cantates d'Alessandro Scarlatti. Le même Geminiani, dans le frontispice de son œuvre, met en évidence que, dans la composition des six sonates, il avait donné une importance particulière à l'écriture de la basse : *VI / Sonates / de Violoncelle et Basse Continue / par F. Geminiani / Opera V / dans lesquelles il s'est employé à les rendre utiles pas seulement à ceux qui aspirent à se perfectionner sur le dit instrument mais aussi à ceux qui accompagnent au Clavecin.*
Il est intéressant savoir que le dédicataire des sonates, le Prince d'Ardore, fût musicalement très savant, en particulier pour l'exécution de la basse continue, comme en témoigne, entre autres, le Duc de Luynes (*Mémoires* 1741) : *On m'avait beaucoup parlé de l'extraordinaire science du Prince d'Ardore dans l'art de jouer du clavecin … Ce que je crois qu'il a au-dessus de tous les maîtres, est une science, une facilité et une familiarité de la composition. Rien n'est plus singulier et digne d'admiration que de l'écouter accompagner.*

Heureusement Geminiani nous a laissé bien des exemples de sa pensée sur la réalisation de la basse continue, concentrés dans *A Treatise of good Taste in the Art of Musick (Traité du Bon Goût dans l'Art de la Musique)* (1749 ?) et dans le traité *The Art of Accompaniament … Part the First / Part the Second (L'art de l'accompagnement Première Partie / Deuxième Partie)* (London ca. 1755*)*, et dans son texte en italien *Arte di accompagnare col Cimbalo o ossia Nuovo Metodo per Accompagnare propriamente il Basso Connnuo, Opera XI (Art d'accompagner avec le Clavecin, à savoir Nouvelle Méthode pour Accompagner avec propriété la Basse Continue, Opera XI)* (Paris 1751-53). La conception du traité anticipe, toutefois, de plusieurs années sa publication, ce qui peut être déduit de la préface.
En s'exprimant presque exclusivement à travers des exemples musicaux, notre auteur résume néanmoins ses intentions en deux textes brefs :

*L'art de l'Accompagnement consiste en l'exposition de l'Harmonie en disposant les accords, en une juste Distribution des Sons desquels ils consistent et en leur donnant un ordre d'une Manière, qui peut transmettre à l'Oreille le Plaisir d'une Mélodie continue et sans interruption. Cette Observation, ou plutôt Principe, est la Base de ma Méthode, qui apprend à l'Elève à sortir de l'Harmonie qu'il a entre ses Doigts, des Mélodies variées et agréables.* (Partie I)

*On pourra, peut-être, dire que les Exemples suivants sont des Compositions arbitraires sur la Basse ; on pourrait se demander comment cette Manière arbitraire d'accompagner peut convenir aux Intentions et au Style de tout genre de Compositions. De plus, un Chanteur ou Instrumentiste excellent, s'il est accompagné de cette Manière, pourrait se plaindre d'avoir été interrompu et les beautés de son Spectacle obscurcies par cela, et privées de leur Effet. A cela je réponds. Qu'un Accompagnateur de Qualité devrait posséder la Faculté de jouer tous genres de Basse, de Manière différente ; de façon à être à même, à la juste Occasion, d'animer la Composition et donner du plaisir au Chanteur ou Instrumentiste. Il devrait, toutefois, exercer cette Faculté avec Sagesse, Goût et Discernement, en conformité avec le Style de la composition et la Manière et Intention du Soliste. Si un Accompagnateur ne pense à rien d'autre qu'à satisfaire ses propres Désires et Caprices, on pourra, peut-être affirmer qu'il joue bien, mais certainement on dira qu'il accompagne mal.* (Partie II)

Les très nombreux et variés exemples de réalisation montrent avec évidence le concept de « mélodie ininterrompue » qui ne concerne pas seulement la partie supérieure confiée à la main droite, mais aussi toutes les parties de la réalisation. On en arrive ainsi à un véritable contrepoint, qui oblige souvent le claveciniste à répartir les parties entre les deux mains.

Malgré l'extravagance de son langage musical, ce style de réalisation a substantiellement ses racines dans la fin du XVIIe italien, comme aussi l'utilisation des *acciaccature* dans les mouvements lents, dont Geminiani écrit dans *A treatise of good Taste*.

En revanche on ne trouve rien d'équivalent, en aucune autre source, à son utilisation fréquente des *appoggiature* mélodiques, quelquefois presque invraisemblables, et l'ensemble – avec les cadences et les passages à insérer entre les mouvements et les phrases – reste un signe de son invention très personnelle et de sa recherche d'expressivité *en accompagnant avec le Clavecin*.
Il faut, à la fin, souligner qu'aucun des détails susmentionnés résulte de la basse richement chiffrée de l'op. 5.

*Jesper Christensen*
*traduction:* F. Ferruccio Nuzzo

Recording: Pieve di Tre Colli, Pisa (Italy), October 2000
Recording producer: Sigrid Lee & Roberto Meo
Booklet editor: Esther Duer
Layout: Joachim Berenbold
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 2001 © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD is manufactured by Sony DADC – Made in the EU