



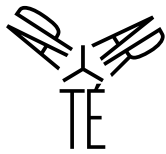
GEMINIANI

THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN

GOTTFRIED

VON DER GOLTZ





Enregistré par Little Tribeca à Fribourg du 21 au 24 septembre 2015.

Danksagung: Wir danken dem Freiburger Barockorchester dafür, dass wir das Ensemblehaus für die Aufnahme nutzen durften.

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée et Maximilien Ciup

Montage et mixage : Maximilien Ciup

Deutsche Einleitung von Gregor Herzfeld

Traduction française de Valérie Dupré, English translation by John Tyler Tuttle

Photos © Stefan Lippert/FBO (p. 8 ; 22), Annelies van der Vegt (p. 18), Studio Stockmüller Freiburg (p. 19), Stefan Schweiger (p. 20)

Design © 440.media

AP134 Little Tribeca © 2015 © 2017

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com

FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN

GOTTFRIED VON DER GOLTZ, violin

ANNEKATRIN BELLER, cello

TORSTEN JOHANN, harpsichord

THOMAS C. BOYSEN, theorbo

The Art of Playing on the Violin, Op. 9

- | | |
|--|------|
| 1. Improvisation | 1'02 |
| 2. Composition No. 1, Adagio | 1'40 |
| 3. Composition No. 2, Allegro | 1'49 |
| 4. Composition No. 3, Allegro assai | 2'10 |
| 5. Composition No. 4, Allegro assai | 2'09 |
| 6. Composition No. 5, Allegro assai | 2'34 |
| 7. Composition No. 6, Allegro assai | 2'00 |
| 8. Composition No. 7, Andante | 2'58 |
| 9. Composition No. 8, Allegro | 1'46 |
| 10. Composition No. 9, Andante moderato | 2'20 |
| 11. Composition No. 10, Allegro moderato | 2'00 |
| 12. Composition No. 11, Allegro assai | 2'39 |
| 13. Composition No. 12, Allegro assai | 3'12 |

Sonata No. 8, Op. 4

- | | |
|-------------|------|
| 14. Largo | 1'29 |
| 15. Allegro | 5'07 |
| 16. Andante | 3'14 |
| 17. Allegro | 2'16 |

Sonata No. 6, Op. 4

- | | |
|-------------|------|
| 18. Adagio | 2'27 |
| 19. Allegro | 3'20 |
| 20. Andante | 4'20 |
| 21. Allegro | 3'20 |

Die Kunst des Geigenspiels

Ein langer, schier unüberwindlicher Zeitraum trennt uns heute von dem Violinvirtuosen, Komponisten, Musikpädagogen und Kunsthändler Francesco Geminiani (1687-1762). Seine eigene Zeit nannte ihn stets in einem Atemzug mit Georg Friedrich Händel und Arcangelo Corelli, also mit der Crème de la Crème der international-europäischen Musikszene. Sein Schüler Charles Avison beschrieb ihn einige Jahre nach seinem Tod als außergewöhnlichen Menschen, der Genie in allen von Geschmack geprägten Künsten gehabt habe, Musik, Malerei und Bildhauerei, der alle europäischen Sprachen gesprochen habe und ein lebhafter, unterhaltsamer Gesprächspartner gewesen sei. Und trotz der Ehre und Bewunderung, die dem Musiker und Menschen Geminiani in vielen Zeugnissen entgegengebracht wurde, überlebte sein Ruhm ihn kaum. Und von einer Wiederentdeckung, die Händel und Bach ihrerseits bereits im 19. Jahrhundert der Furie des Verschwindens entreißen konnte, darf vorsichtig erst mit Beginn des 21. Jahrhunderts gesprochen

werden. Indizien dafür sind einige Aufnahmen, das regelmäßige Erscheinen seines Namens in Konzertprogrammen, die nach der grundlegenden Werkbiografie Enrico Careris (1993) zweite wissenschaftliche Veröffentlichung in Buchform (*Geminiani Studies*, 2016) sowie das Projekt einer auf siebzehn Bände angelegten kritischen Gesamtausgabe seiner Werke.

Doch auch wenn Geminiani zu Lebzeiten ein bekannter Mann war, beliebt und populär wie Händel, Corelli oder Telemann war er nicht. Bei aller Schwierigkeit, das authentische Bild eines Künstlers und seines Charakters, der einer geschichtlichen Vergangenheit angehört, zu rekonstruieren, zeichnet sich in den wenigen bekannten biografischen Fakten ab, dass Geminiani ein unbequemer Querkopf, ein freiheitsliebender Non-Konformist, ein Außenseiter in der auf höfisches oder kirchliches Mäzenatentum ausgerichteten Musikgesellschaft des 18. Jahrhunderts war. Nicht immer neue Stellenangebote, eines besser als das vorige, waren der Grund für

sein internationales Leben mit Stationen in Italien (Lucca, Rom, Neapel, Bologna), England, Schottland und Irland (London, Edinburgh, Newcastle, Dublin), Frankreich (Paris) sowie den Niederlanden (Amsterdam und Den Haag). Es war vielmehr die Unfähigkeit (so sahen es manche Zeitgenossen) oder die fehlende Bereitschaft, sich den Regeln und Anforderungen eines Dienstherrn anzupassen. Ein Angebot des Prince of Wales, des britischen Kronprinzen, schlug er sogar aus, um seine künstlerische Freiheit zu bewahren, die er sich lieber mit dem Kunsthandel verdiente.

Was also war die besondere Kunst des Francesco Geminiani? Als Nachkommen des 19. Jahrhunderts sind wir es heute gewohnt, nach genialen und originellen Werken zu suchen, um uns der Bedeutung eines Musikers zu versichern. Doch ein Komponist war im 18. Jahrhundert ein umfassend in den verschiedensten Bereichen des Musiklebens tätiger Musicus. Seine Kompositionen waren nicht zu trennen von den verschiedenen Musizierpraktiken. Schriftlich fixierte Kompositionen waren als struktureller Rahmen zu verstehen, zu deren belebender Aufführung es der Kunst des Instrumentalisten bedurfte.

Dieser verzierte, improvisierte, schmückte aus und füllte den Konzertraum mit seiner körperlichen Präsenz. Die bloße Wiedergabe der Noten auf Papier hätte sich den Vorwurf einer herz- und seelenlosen Mechanik eingehandelt. Die besondere, mit Freiheiten ausgestattete Aufführungspraxis war Gegenstand des Unterrichts und der persönlichen Ausbildung bei namhaften oder gar gefeierten Musikern. Geminiani war einer von ihnen; ein gesuchter, sich in seinem Eigensinn jedoch seltsam rarmachender Meister auf der Violine.

Bis 1747 hatte eine stetige Kompositionstätigkeit das Konzertieren Geminianis begleitet; darunter die zwölf *Sonaten*, Op. 4 für Violine und Basso Continuo von 1739, die auf dieser CD durch die Nr. 8 in d-Moll und Nr. 6 in D-Dur vertreten werden. In ihnen wird einige Jahre vor dem Buffonistenstreit eine Verbindung des italienischen Sonatenstils (Corelli, Vivaldi) mit dem französischen (Leclair, Boismortier) hörbar. Nach 1747 verlagerte Geminiani seine Aktivität auf die Publikation von Lehrwerken für den Instrumentalunterricht. Ein Glücksfall für historisch interessierte Musiker und Musikwissenschaftler. Denn es sind u.a. seine *Rules for in a True Taste*, Op. 8 (1748), *A Treatise*

of Good Taste in the Art of Musick (1749) sowie der bekannteste seiner Traktate *The Art of Playing on the Violin* mit der Opuszahl 9 (1751, es folgten Neuauflagen, z.B. USA 1769, und Übersetzungen ins Französische 1752, und Deutsche 1785), die uns heute eine Ahnung davon vermitteln können, was Musizieren in einer bestimmten, vernehmlich italienisch geprägten Kultur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutete. Eine Besonderheit der geminianischen Lehrwerke ist der – im Vergleich zu denen Carl Philipp Emanuel Bachs, Johann Friedrich Agricolas oder Leopold Mozarts – geringe Textanteil. Bis auf Vor- bzw. Nachworte bestehen sie aus Musik. Wie auch in den vorausgehenden Abhandlungen ist „Geschmack“ der zentrale Begriff in *The Art of Playing on the Violin*. „Taste“ fungierte in dieser Zeit als eine Art Fachbegriff für die Fähigkeit, mehr oder weniger improvisierte Verzierungen (Triller, Mordents, Doppelschläge, Umspielungen, Crescendi, Diminuendi) auf einen notierten Musiktext anzuwenden. Sie galten als Voraussetzung dafür, die Hörer emotional zu bewegen. Der musikalische Ton bestand – im Falle der Violine – nicht aus einem möglichst geraden Bogenstrich über die Saite, sondern war

in sich bereits vielfältig geformt. Er hatte eine Richtung, einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, was durch die geschmackvolle Anwendung der Verzierungsarten ohrenfällig gemacht wurde. Das Vorbild dabei war die Gesangkunst, was uns eine der Spezialitäten Geminianis verdeutlicht, das *mesa di voce*: Unter den verschiedenen Bogenstrichen bevorzugt er den anschwellenden Ton auch bei recht kurzen Notenwerten. „One of the principal beauties of the Violin is the swelling or encreasing and the softening the Sound“, schreibt er im Vorwort. Hier wird seine grundsätzliche Orientierung am Ideal der Vokalmusik vielleicht am unmittelbarsten hörbar.

In *The Art of Playing on the Violin* kommuniziert Geminiani sein künstlerisches Wissen, dass er als Violinvirtuose über Jahre hinweg angereichert hat, durch einige selbstverfasste Musikstücke: acht-und-zwanzig Übungen (*esempiii*) und zwölf Kompositionen (*composizioni*). Diese *composizioni* hat das Ensemble um Gottfried von der Goltz in der vorliegenden Aufnahme erstmals eingespielt. Im Vorwort bezeichnet der Komponist sie als „twelve pieces in different Stiles for a Violin

and Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord“. Mit den verschiedenen Stilen meint er Tänze (Corrente: Nr. IV, Gavotte: Nr. VIII, Giga: Nr. XI), fugierte Stücke im Stil corellischer Sonaten (Nr. I, Nr. II, Nr. VII; Nr. IX bis XI könnten als ganze Sonata da chiesa gemeint sein) sowie langsame Sätze im „pathetischen“ Stil. Letztere sind in besonderer Weise am Affektausdruck orientiert, vergleichbar mit dem Stil von Opernarien. Hier ist das richtige, d. h. ausgedehnte Verzieren besonders wichtig, da Geminiani einen direkten Zusammenhang zwischen „Appoggiatura“ und der Vermittlung von Affekten wie Liebe, Zuneigung, Freude, etc. vorausgesetzt. Gerade in diesen Stücken treten das gedruckte Notenbild und die Spielweise des Violinisten stark auseinander.

Doch bei allem Ausdruck einer Ausführung ging es Geminiani darum – das betont er immer wieder –, die Absichten des Komponisten zu treffen; kein selbstverliebtes Virtuosenentum also, sondern die bei aller Freiheit verantwortungsvolle Interpretation als Auslegung des kompositorischen Anliegens.

Gregor Herzfeld



Gottfried von der Goltz

L'art de jouer du violon

Tant de siècles nous séparent aujourd'hui de Francesco Geminiani (1687-1762) que le souvenir de ce violoniste virtuose, compositeur, professeur de musique et marchand d'art peine à surmonter le temps. Pourtant, ses contemporains citaient indissociablement son nom en même temps que celui de Georg Friedrich Händel et Arcangelo Corelli, la crème de la crème de la scène musicale européenne et internationale du XVIII^e siècle. Plusieurs années après sa mort, son élève Charles Avison le décrivit comme un homme hors du commun, un génie des arts et des beaux-arts, de la musique à la peinture en passant par la sculpture, un brillant et plaisant causeur, capable de converser dans toutes les langues européennes. Mais en dépit des honneurs et de l'admiration qui ont été témoignés à Geminiani de son vivant en tant qu'homme et musicien, sa gloire ne lui a pas survécu, ou si peu. Et il a fallu attendre le début du XXI^e siècle pour commencer à parler d'une redécouverte, alors que dès le XIX^e siècle, Bach et Händel échappaient, pour leur part, aux affres de

l'oubli. Plusieurs enregistrements, l'apparition régulière de son nom dans des programmes de concert, la deuxième publication scientifique sous forme de livre consacré au compositeur (*Geminiani Studies*, 2016), après la biographie fondamentale de son œuvre par Enrico Careri (1993) ainsi que le projet d'une édition critique complète en dix-sept tomes de ses œuvres sont autant de signes augurant de cette redécouverte.

Même si Geminiani jouissait d'une certaine notoriété de son vivant, il n'était toutefois pas aussi apprécié ou aussi populaire que pouvaient l'être Händel, Corelli ou Telemann. Malgré toute la difficulté à puiser dans le passé historique pour reconstituer avec authenticité l'image d'un artiste et de son caractère, les rares biographies connues dessinent le portrait d'un extravagant dérangeant, d'un anticonformiste épris de liberté, d'un artiste vivant en marge d'un monde musical du XVIII^e siècle trop obnubilé par le mécénat de la cour et de l'église. Sa vie cosmopolite avec des stations

en Italie (Lucques, Rome, Naples, Bologne), en Angleterre, en Écosse et en Irlande (Londres, Edimbourg, Newcastle, Dublin), puis en France (Paris) et aux Pays-Bas (Amsterdam et La Hague) est moins le fruit d'une carrière professionnelle marquée par des offres plus alléchantes les unes que les autres, que de l'incapacité (de l'avis de certains de ses contemporains) ou du manque de volonté à se conformer aux règles et aux exigences de ses employeurs. Il est même allé jusqu'à refuser une offre du Prince de Galles, l'héritier de la couronne britannique, pour préserver sa liberté artistique qu'il préférait financer par le commerce de l'art.

Alors, qu'est-ce qui fait la particularité de l'art de Francesco Geminiani ? Héritiers du XIX^e siècle, nous avons l'habitude de jauger l'importance d'un musicien à l'aune du génie et de l'originalité de ses œuvres. Mais au XVIII^e siècle, il en était tout autrement : un compositeur était un maître de musique omniscient, partie prenante de la vie musicale, dans ses sphères les plus diverses. Ses compositions étaient indissociables des pratiques musicales. Les compositions notées sur des partitions faisaient figure de cadre structurel

auquel l'art de l'instrumentiste, et lui seul, pouvait donner vie lors de la représentation. L'exécutant agrémentait, improvisait, ornait et remplissait la salle de concert de sa présence physique. Se contenter de restituer les notes sur le papier, c'était s'exposer au reproche d'un machinisme sans cœur ni âme. La pratique de la représentation proprement dite impliquait des libertés et faisait l'objet d'un enseignement et d'une formation personnelle prodiguée par des musiciens connus, voire même prestigieux. Geminiani était l'un d'entre eux ; un maître du violon recherché, mais que l'opiniâtreté de son caractère poussait à se faire rare.

Jusqu'en 1747, Geminiani avait mené de front une carrière de concertiste et de compositeur dont les douze *Sonates pour violon et basse continue*, op. 4 (1739) sont le fruit. Ce disque en contient deux : la *Sonate n° 8 en ré mineur* et la *n° 6 en ré majeur* – deux pièces qui font acoustiquement le lien entre le style italien (Corelli, Vivaldi) et le style français (Leclair, Boismortier), plusieurs années avant que n'éclate la querelle des Bouffons. Après 1747, Geminiani a davantage concentré son activité sur la publication d'œuvres pédagogiques pour l'enseignement instrumental. Une

aubaine pour les musiciens et musicologues férus d'histoire. En effet, ce sont notamment ses *Règles pour jouer dans un vrai goût*, op. 8 (1748), son *Traité du bon goût dans l'art de la musique* (1749) ainsi que le plus connu de ses traités sur la musique *L'Art de jouer le violon*, op. 9 (1751, suivi de plusieurs rééditions, notamment aux États-Unis en 1769 et de traductions en français, 1752, et en allemand, 1785), qui nous donnent aujourd'hui un aperçu de ce que signifiait la pratique musicale dans le monde culturel singulier de la première moitié du XVIII^e siècle, sous l'emprise de l'influence italienne. La particularité des œuvres pédagogiques de Geminiani est la part restreinte réservée au texte – si on les compare avec celles de Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola ou Leopold Mozart. Abstraction faite de la préface et de la postface, elles ne comportent que de la musique. Comme dans ses traités préalables, la notion centrale dans *L'Art de jouer le violon* est « le goût ». A cette époque, le « goût » faisait pour ainsi dire fonction de terme technique. Il désignait l'aptitude à transposer des ornements plus ou moins improvisés (trilles, mordants, doubles frappes, ornements, crescendo, diminuendo) sur une notation

musicale. Cette habileté était une condition nécessaire pour émouvoir l'auditoire. Le son musical ne consistait pas – dans le cas du violon – en un frottement aussi droit que possible de l'archet sur la corde, mais était déjà formé par sa richesse intrinsèque. Il avait une direction, un début, un milieu et une fin, que l'utilisation des modes d'ornementation avec goût rendait perceptibles pour l'oreille. L'art lyrique servait de modèle, comme l'illustre la *mesa di voce*, l'une des spécialités de Geminiani : parmi les différents frottements de l'archet, il privilégie le son s'intensifiant *crescendo*, même lorsque lorsqu'on joue des notes courtes. « L'une des principales beautés du violon, c'est d'enfler ou d'augmenter et d'adoucir le son », écrit-il dans la préface. Cette phrase est celle qui illustre peut-être le plus directement son orientation fondamentale par rapport à l'idéal de la musique vocale.

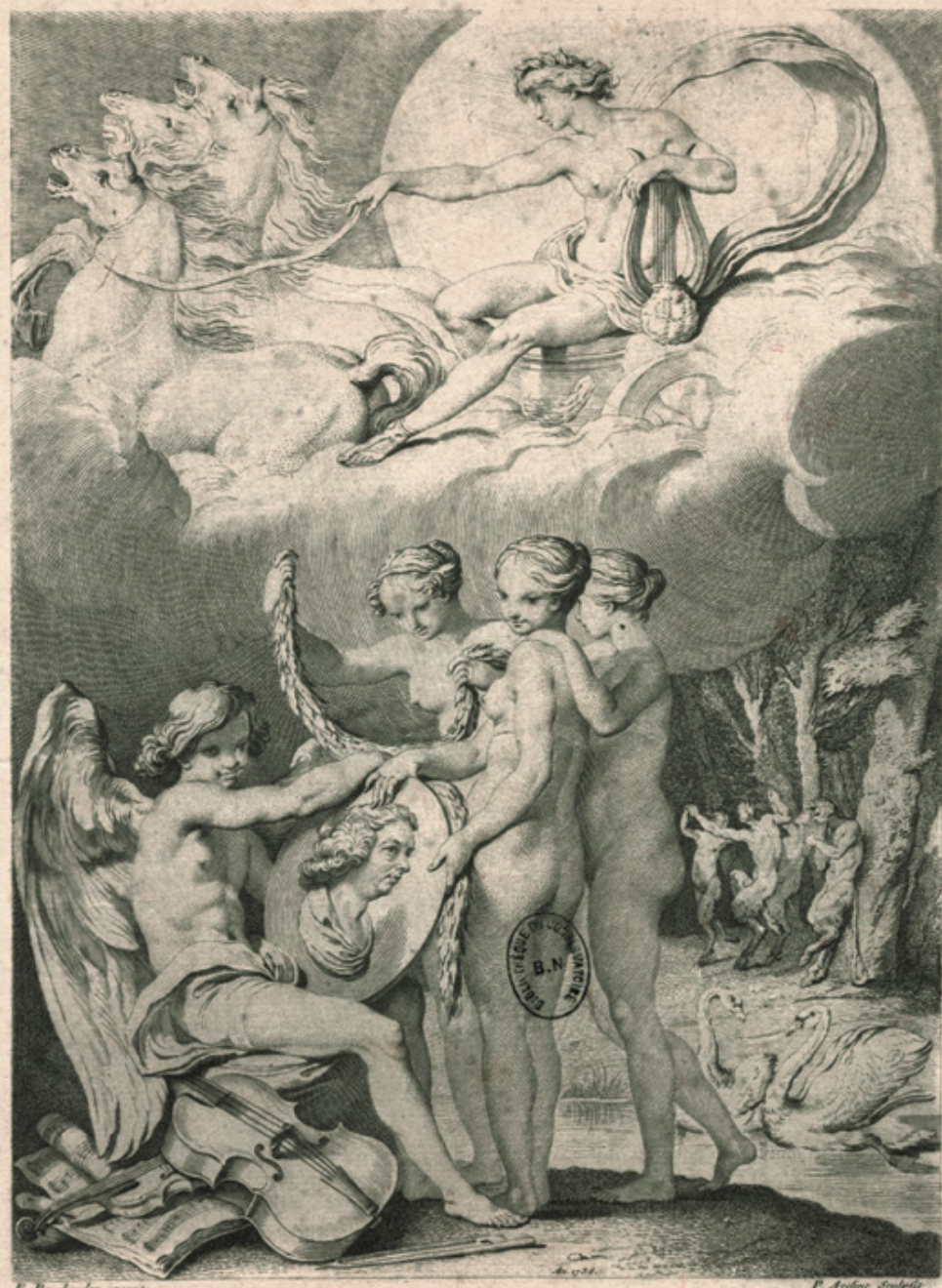
Dans *L'Art de jouer le violon*, Geminiani communique son savoir artistique, qu'il a enrichi au fil des ans par sa pratique de violoniste virtuose, à travers plusieurs pièces musicales qu'il a lui-même composées : vingt-huit exercices (*esempij*) et douze compositions (*composizioni*). Ces *composizioni* sont enregistrées pour

la première fois ici par l'ensemble formé par Gottfried von der Goltz. Dans sa préface, le compositeur les caractérise comme « douze pièces dans différents styles pour violon et violoncelle avec basse continue pour le clavecin ». Ce qu'il entend par différents styles, ce sont des danses (courante : n° IV, gavotte : n° VIII, gigue : n° XI), des fugues dans le style des sonates de Corelli (n° I, n° II, n° VII ; les n° IX à XI pourraient être considérées comme une sonate d'église à part entière) ainsi que des pièces lentes dans le style « pathétique ». Ces dernières, pleines d'affectation, sont particulièrement évocatrices des airs d'opéra. Dans ces compositions, il est primordial de recourir à l'ornementation dans une bonne mesure, c'est-à-dire extensivement, car Geminiani présuppose un lien direct entre « l'appogiature » et la communication de sentiments comme l'amour, l'affection, la joie, etc. Ces pièces sont particulièrement représentatives du décalage entre la partition imprimée et le style de jeu du violoniste lors de la représentation.

Pourtant, aussi attaché qu'il pouvait l'être à l'expressivité de l'exécution, Geminiani avait pour principale préoccupation – et il le souligne

à maintes et maintes reprises – de rejoindre les intentions du compositeur ; faisant fi de la virtuosité narcissique, il prônait en toute liberté une interprétation responsable en guise de traduction du propos de la composition.

Gregor Herzfeld



E. Bouchardon sculpsit

An. 1734.

P. Audouin sculptor

Debent Charites hæc pignora Vati.

The Art of Playing on the Violin

Today, so many centuries separate us from Francesco Geminiani (1687-1762) that the memory of this violin virtuoso, composer, music teacher and art merchant struggles to surmount time. However, his contemporaries cited his name indissociably in the same breath as those of Georg Friedrich Handel and Arcangelo Corelli, the crème de la crème of the European and international musical scene in the 18th century. Several years after his death, his student Charles Avison described him as an extraordinary man, a genius of the arts and fine arts, from music to painting by way of sculpture, a brilliant, amusing conversationalist, capable of conversing in all European languages. But despite the honours and admiration that were showered on Geminiani as a man and musician during his lifetime, his glory has not outlived him, or barely. And it was not until the early 21st century that one could begin to speak of a rediscovery, whereas in the 19th century, Bach and Handel escaped the throes of oblivion. Several recordings, the regular appearance of his name on

concert programmes, the second scientific publication in the form of a book devoted to the composer (*Geminiani Studies*, 2016), after the fundamental biography of his oeuvre by Enrico Careri (1993) along with the projected complete critical edition in seventeen volumes of his works are so many signs auguring this rediscovery.

Even though Geminiani enjoyed a certain fame during his lifetime, he was not, however, sufficiently appreciated or popular as Handel, Corelli or Telemann. Despite all the difficulty in drawing on the historical past to reproduce the image of an artist and his character with authenticity, the rare known biographies paint the portrait of an extravagant, disturbing anti-conformist enamoured of freedom, an artist living on the fringe of a musical world in the 18th century that was overly obsessed with the patronage of the court and Church. His cosmopolitan life, with stations in Italy (Lucca, Rome, Naples, Bologna), England, Scotland and Ireland (London, Edinburgh,

Newcastle, Dublin), then France (Paris) and the Netherlands (Amsterdam and The Hague), is less the fruit of a professional career marked by offers one more tempting than the next, than an incapacity (in the opinion of some of his contemporaries) or the lack of desire to conform to the rules and demands of his employers. He even went so far as to refuse an offer from the Prince of Wales, heir to the British throne, to preserve his artistic freedom, which he preferred financing by the art trade.

So what accounts for the particularity of Francesco Geminiani's art? As heirs of the 19th century, we tend to gauge a musician's importance by the standard of the genius and originality of his works. But in the 18th century, it was quite different: a composer was an omniscient music teacher, a part of musical life in its most diverse spheres, and his compositions were indissociable from musical practices. The compositions noted on scores looked like a structural framework to which the art of the instrumentalist, and he alone, could give life during the performance. The performer embellished, improvised, ornamented and filled the concert hall with his physical presence. Settling for reproducing the notes on the paper meant

exposing himself to the reproach of being a heartless, soulless mechanisation. Strictly speaking, performance practice involved liberties and was the object of teaching and personal training provided by known, and even prestigious, musicians. Geminiani was one of these: a sought-after violin teacher, but whose stubborn character resulted in making him rare.

Up until 1747, Geminiani had carried out a career as a concert artist and composer whose twelve *Sonatas*, Op. 4 for violin and basso continuo (1739) are the fruit. This disc contains two of them: *Sonatas* Nos. 8 in D minor and 6 in D major, two pieces which acoustically make the link between the Italian style (Corelli, Vivaldi) and the French (Leclair, Boismortier), several years before the Quarrel of the Buffoons broke out. After 1747, Geminiani concentrated more on the publication of pedagogical works for instrumental teaching, a godsend for musicians and musicologists who are history buffs. Indeed, it is in particular his *Rules for Playing in a True Taste*, Op. 8 (1748), his *Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749) as well as the best-known of his treatises on music *The Art of Playing on*

the Violin, Op. 9 (1751, followed by reprintings, especially in the United States in 1769 and translations in French, 1752, and German, 1785), that today give us a glimpse of what signified musical practice in the singular world of culture in the first half of the 18th century, in the grip of the Italian influence. The particularity of Geminiani's pedagogical works is the limited portion reserved for the text – if we compare them with those of Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Friedrich Agricola or Leopold Mozart: aside from the preface and postface, they comport only music. As in his prior treatises, the central notion in his *The Art of Playing on the Violin* is “the taste”. At that time, “taste” served, so to speak, as a technical term, designating the aptitude for transposing more or less improvised ornamentations (trills, mordents, double strikes, ornaments, crescendo, diminuendo) on a musical notation. This skill was a necessary condition for moving the audience. Musical sound did not consist – in the case of the violin – of drawing the bow as straight as possible across the string, but was already formed by its intrinsic richness. It had a direction, a beginning, a middle and an end, which the use of ornamentation methods with taste made perceptible to the ear. Lyric

art served as a model, as is illustrated by the *mesa di voce*, one of Geminiani's specialities: amongst the different bowings, it favoured the sound swelling *crescendo*, even when playing short notes. “One of the principal beauties of the violin is swelling or increasing and softening the sound”, he wrote in the preface. This is the phrase that perhaps illustrates most directly his fundamental orientation in relation to the ideal of vocal music.

In *The Art of Playing on the Violin*, Geminiani communicates his artistic knowledge, which he enriched over the years through his practice as a virtuoso violinist, through several musical pieces he himself composed: twenty eight *esempij* (exercises) and twelve *composizioni* (compositions). The latter are recorded here for the first time by the ensemble put together by Gottfried von der Goltz. In his preface, the composer describes them as “twelve pieces in different styles for violin and cello with basso continuo for the harpsichord”. What he meant by different styles are dances (courante: no. IV, gavotte: no. VIII, gigue: no. XI), fugues in the style of Corelli's sonatas (nos. I, II, VII; nos. IX-XI could be considered a full-fledged sonata da chiesa) as well as slow pieces in the

“pathetic” style. These last, full of affectation, are particularly evocative of opera arias. In these compositions, it is primordial to resort to ornamentation in a good degree, i.e., extensively, for Geminiani presupposes a direct link between the “appoggiatura” and the communication of feelings such as love, affection, joy, etc. These pieces are particularly representative of the gap between the printed score and the violinist’s playing style during the performance.

Yet, as attached as he might be to expressiveness of the interpretation, Geminiani’s principal preoccupation – as he emphasises on a great many occasions – was to agree with the composer’s intentions. Flouting narcissistic virtuosity, he advocated in full freedom, a responsible interpretation by way of translating the composition’s intent.

Gregor Herzfeld



Torsten Johann



Annekattrin Beller



Thomas C. Boysen



barockorchester.de
thomasboysen.de

apartemusic.com