

GEMINIANI

CONCERTI GROSSI *(after Corelli, Op.5)*

The Academy of Ancient Music
Andrew Manze *director*



Antient Musick Vol. III & IV

PRODUCTION
USA

907261.62

FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI *(after Corelli, Op.5)*

	CONCERTO I in D major	10:10
1	I Grave/ Allegro /Adagio	3:03
2	II Allegro	2:10
3	III Largo	3:21
4	IV Allegro	1:26
	CONCERTO II in B-flat major	9:11
5	I Grave	2:08
6	II Allegro	1:49
7	III Vivace	1:23
8	IV Adagio	2:38
9	V Vivace	1:13
	CONCERTO III in C major	10:46
10	I Adagio	3:14
11	II Allegro	1:55
12	III Adagio	3:15
13	IV Allegro	2:22
	CONCERTO IV in F major	9:41
14	I Adagio	1:50
15	II Allegro	2:13
16	III Vivace	1:15
17	IV Adagio	2:08
18	V Allegro	2:15

	CONCERTO V in G minor	8:58
19	I Adagio	2:47
20	II Vivace	1:43
21	III Adagio	2:46
22	IV Allegro	1:42

	CONCERTO VI in A major	9:53
23	I Adagio	2:38
24	II Allegro	2:03
25	III Adagio	3:21
26	IV Allegro	1:51

CORELLI: SONATA IN A MAJOR FOR VIOLIN & CELLO 13:37
 Op.5 no.9 in an ornamented version by Geminiani
Andrew Manze, violin • David Watkin, cello

27	I Preludio	6:56
28	II Giga	3:00
29	III Adagio	0:38
30	IV Tempo di Gavotta	3:03

TOTAL TIME CD I: 73:09

THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
Andrew Manze, director

FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI *(after Corelli, Op.5)*

	CONCERTO VII in D minor	9:58
1	I Preludio	2:15
2	II Corrente	2:46
3	III Sarabanda	2:51
4	IV Giga	2:06
	CONCERTO VIII in E minor	10:33
5	I Preludio	3:39
6	II Allemanda	2:10
7	III Sarabanda	2:17
8	IV Giga	2:27
	CONCERTO IX in A major	10:22
9	I Preludio	4:14
10	II Giga	2:59
11	III Adagio	0:39
12	IV Tempo di Gavotta	2:30
	CONCERTO X in F major	9:44
13	I Preludio	2:00
14	II Allemanda	2:23
15	III Sarabanda	2:32
16	IV Gavotta	0:40
17	V Giga	2:09

	CONCERTO XI in E major	7:34
18	I Preludio	1:49
19	II Allegro	2:41
20	III Adagio	0:43
21	IV Vivace	1:45
22	V Gavotta	0:36

	CONCERTO XII in D minor “FOLLIA”	11:14
23	Theme + Variations 1–8	3:13
24	Variations 9–14	2:40
25	Variations 15–25	5:21

	CELLO SONATA IN D MINOR, OP.5 NO.2	10:59
26	I Andante	2:12
27	II Presto	2:39
28	III Adagio	1:09
29	IV Allegro	4:59

David Watkin, cello • Richard Egarr, harpsichord
Alison McGillivray, cello

	TOTAL TIME CD 2:	71:10
--	-------------------------	--------------

THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
 Andrew Manze, *director*

L'ART DU VIOLON
Par M.
GEMINIANI.



PARIS

Chez M. de la Chapelle, rue du Roule, à la Croix d'Or
Chez M. les Freres, le Jeune, Place des Cordeliers

Prix 9^s

FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI (*after Corelli, Op.5*)

This recording presents twelve orchestral *concerti grossi* by Francesco Geminiani, which are based on the Op.5 sonatas for solo violin by his teacher, Archangelo Corelli. They are more than arrangements or orchestrations: they are explorations, expansions, the end product of a process of musical evolution. Geminiani composed these concertos while in London, at a time when circumstances had “concurred to convert the English Musick intirely over from the French to the Italian taste” (Roger North, an amateur theorist and copious scribbler). One of these circumstances was “the numerous traine of yong travellers of the best quality and estates, that about this time went over into Italy and resided at Rome and Venice, where they heard the best musick and learnt of the best masters.” This is what we now refer to as the Grand Tour. Another reason was that there “then came over [i.e. from Italy to England] Corelly’s first consort [his Op.1 trio sonatas, first published in 1681] that cleared the ground of all other sorts of musick whatsoever. By degrees the rest of his consorts, and at last the conciertos [Op.6, 1714] came, all which are to musitians like the bread of life.” Praise verging on blasphemy is high praise indeed and an indication of the cult status accorded to Corelli.

His “concertos” had long been rumoured to exist, since Corelli had been performing and refining them in Rome for at least twenty-five years. Many “yong” Englishmen may well already have unwittingly heard early versions in Rome. But it was not until 1714, the year after Corelli’s death, that they were finally published by Roger in Amsterdam. In his “General History of Music” (1776), Sir John Hawkins describes their arrival in London: “Mr. Prevost, a

bookseller, received a large consignment of books from Amsterdam, and amongst them the concertos of Corelli, which had just then been published; upon looking at them he thought of Mr. Needler, and immediately went with them to his house, but being informed that Mr. Needler was then at the concert at Mr. Loeillet's, he went with them thither. Mr. Needler was transported with the sight of such a treasure; the books were immediately laid out, and he and the rest of the performers played the whole twelve concertos through, without rising from their seats." This charming anecdote not only displays eighteenth-century mail order at work in small-town London, but it also sheds light on the citizens' musical habits. John Loeillet was a Flemish musician who held gatherings every week at his home, the sort of regular rendezvous from which organizations like the Academy of Ancient Music arose. Henry Needler was Accountant-general of the Excise-office by day, but of an evening he turned into London's finest violinist, who "in the performance of Corelli's music, in particular, was not exceeded by any master of his time" (Hawkins).

Not for long, however, because in 1714 two of Italy's brightest violin stars arrived in London: Geminiani and Francesco Maria Veracini. Veracini's was a brief visit (though he reappears later in this tale), whereas Geminiani settled in London for most of the rest of his life. He was born in Lucca in 1687 and, after studying there and with Corelli in Rome, he had first worked in Naples. There, "from the reputation of his performance at Rome, he was placed at the head of the orchestra; but he was soon discovered to be so wild and unsteady a timist, that instead of regulating and conducting the band, he threw it into confusion; as none of the performers were able to follow him in his tempo *rubato*, and other unexpected accelerations and relaxations of measure. After this discovery he was never trusted with a better part than the tenor (i.e. the viola), during his residence

in that city.” This story, in Charles Burney’s *A General History of Music* (1776–89), if accurate, is perhaps as much a reflection of the quality of the Neapolitan orchestra as of Geminiani’s sense of rhythm. Although they were personally acquainted, Burney is a far from impartial source about Geminiani, not so much because he did not rate the man or his music, as because Hawkins, his arch musico-historiographical rival, did.

When Geminiani first arrived in London, his being a Corelli alumnus served as a useful calling card. In 1716, however, his Op.1 removed the need to advertise his pedigree. These violin sonatas, which “will be admired”, Hawkins confidently predicted, “as long as the love of melody shall exist”, earned Geminiani a summons to play before the king, George I. Geminiani was delighted of course, “but was fearful of being accompanied on the harpsichord by some performer, who might fail to do justice both to the compositions and the performance of them: in short, he suggested a wish that Mr. Handel might be the person appointed to meet him in the king’s apartment.” Handel duly agreed and “Geminiani acquitted himself in a manner worthy of the expectations that had been formed of him.”

Following this success, Geminiani was emboldened to dedicate his next publication, the present concertos, to the king. It was certainly an interesting, and unusual, decision to publish orchestrations rather than new works. As well as being a mark of respect towards his former teacher, it also made good, commercial sense. By turning twelve violin sonatas which no Englishmen could actually play (apart from Mr. Needler) into orchestral works in which everyone could participate, he in effect created a dozen, brand new, “Corelli” concertos for a hungry market. Commercial considerations aside, it is likely that there was also a more symbolic explanation for Geminiani’s decision. Corelli had chosen January

1st, 1700, as the publication date of the original sonatas, a clarion call if ever there was one, though to whom and what it signified we don't know. Nevertheless, it seems that Geminiani and his supporters did, because he published the first volume (Concertos I to VI) through the agencies of a newly founded lodge of Freemasons, the *Philo-Musica et Architectura Societas*. In fact he was initiated into the craft, and made the lodge's "Solo Director and perpetual Dictator of all Musical Performances", specifically in order "that the First Six Solo's of Corelli be made into Concerti Grossi." With the king as dedicatee, a large number of subscribers applied for copies, including five other members of the royal family and numerous members of the aristocracy. The first six concertos had to be reprinted several times over the next few years, though in comparison the second six were only a modest success.

By happy coincidence the first concertos were first published in the same year that the organization which came to be known as The Academy of Ancient Music was founded: 1726 — although Hawkins erroneously gives 1710 in his *Account of the institution and progress of the Academy of Ancient Music* (1770). Geminiani was himself a founding subscriber: "a frequent visitor of the Academy, [he] would often honour it with the performance of his own compositions previous to their publications", and "all who professed to understand or love music, were captivated at hearing him." So wrote Hawkins, himself an Academician, who also tells us that "the amiable Henry Needler, Esq. for many years led the orchestra", sometimes in performances of the present concertos. Geminiani was clearly a supporter of the Academy's manifesto, to uphold "ancient" musical ideals and practices in the face of modern degeneracy. He even dedicated his last concertos, Op.7, "*alla celebre Accademia della buona ed antica*

musica" in 1746 — six extraordinary and daring works, whose story must await another day.

Despite their success, some were critical of Geminiani's orchestrations, among them Burney: "he transformed Corelli's solos into concertos, by multiplying notes, and loading, and deforming, I think, those melodies, that were more graceful and pleasing in their light original dress". Burney's error is to underestimate Geminiani's high regard for his former teacher and the skill and sensitivity with which he created new works out of old. The results on the enclosed discs should speak for themselves, but some words in Geminiani's favour might be helpful, and are certainly long overdue.

In the first six, *da chiesa* (church) style concertos, the original violin and bass parts are distributed cunningly around the whole orchestra. Only on a few occasions, such as Concerto V's fourth movement, does Geminiani use the most obvious solution: the first violin plays Corelli's original while the orchestra discretely accompanies. More often he shares the original violin part equally between first and second violins, and occasionally even the violas, revealing and exploring Corelli's technique of thinking in three parts though writing in two. Having heard Geminiani's rendition of Concerto II's fourth movement, it is hard to believe Corelli meant anything else. In the second half of the set, the *da camera* (chamber) sonatas, the original violin and bass parts are often unchanged. Hawkins saw this as a drawback: "having no fugues, and consisting altogether of airs, [they] afforded him but little scope for the exercise of his skill." But Hawkins was overlooking two things: firstly, Geminiani's great ingenuity in the young art of orchestration, creating textures by careful handling of the inner parts. The opening of Concerto X is a wonderful example: first violins and basses are pure Corelli while the seconds meander in sixteenth notes and the violas add a discreet

yet exquisite commentary. Secondly, Hawkins forgot to mention the final concerto: Geminiani elevates the famous *Follia* from a showpiece of solo pyrotechnics into one of the most dynamic pieces of orchestral virtuosity in the baroque repertoire. The *Follia* was an important, and widely imitated, musical landmark — Corelli himself told Geminiani of “the Satisfaction he took in composing it, and the Value he set upon it” — and the younger man’s version is that greatest mark of respect, a masterpiece in the form of a tribute.

After nearly twenty years in London, Geminiani became disillusioned with its music scene, where “the Hand was more considered than the Head; the Performance than the Composition”. He complained that “instead of labouring to cultivate a Taste — the Publick was content to nourish Insipidity”, so he looked for pastures new and found them in Ireland and to a limited extent in the Netherlands and Paris. The prevailing French style he encountered on his travels certainly made its mark on his compositions, which became increasingly eclectic and idiosyncratic. This can be heard well in the cello sonatas he published in Paris in 1746: the opening of Op.5 no.2 is reminiscent of Rameau’s *La Livri* of 1741, whereas the fast movements are typically Italianate and modern, or as Burney put it, “wild, décousu [rambling], & without symmetry”.

“As the best specimen that can be given of the style and manner of [Geminiani’s] execution”, Hawkins supplied a sonata by Corelli, “written as Geminiani used to play it, and copied from a manuscript in his own handwriting”. This version does not ornament Corelli’s original so much as paraphrase it. The manuscript is now lost, so we must be grateful that Hawkins wished to illustrate how “all the graces and elegancies of melody, all the powers that can engage attention, or that render the passions of the hearers subservient to the will of the artist, were united in his performance.” Such tampering with Corelli’s

divine work was not to everyone's taste, however. Roger North represents the reactionaries' view: "upon the bare view of the print any one would wonder how so much vermin could creep into the works of such a master." And in a wild piece of hypocrisy, Geminiani was branded as one of the *rifriggitori* (reheaters) by Veracini, who seems to have forgotten temporarily that he himself rewrote, and expanded interminably, all of Corelli's sonatas. For some reason now unknown, Veracini took every opportunity to ridicule Geminiani in the form of a thinly disguised, anagrammatical alias: Sgranfione Minacci.

Geminiani once told an acquaintance "that he loved painting better than music". In this respect he was again at one with his old teacher, Corelli, who had collected paintings. Geminiani went a step further and, while in Dublin, dealt in pictures as well, claiming at one time to have both a Caravaggio and a Correggio in his collection. Burney offers the caveat that "a propensity towards chicane and cunning, which gratified some dispositions more by outwitting mankind, than excelling them in virtue and talents, operated a little on Geminiani." Whatever the case, he always received a mixed press. He was, one source tells us, "a little man, sallow complexion, black eye-brows, pleasing face; his dress blue velvet, richly embroidered with gold." He never married and died in Dublin in 1762, "well known by the Lovers of Harmony, for his capital Performances on the Violin" (*Dublin Gazette*).

ANDREW MANZE © 2000

Cello accompaniment

The use of a single cello for accompaniment was a common choice amongst Italian violinists around the turn of the seventeenth century. Specifications for sonatas such as ‘Violino e violone o cimbalo’ (violin and cello or harpsichord) (in Corelli’s Op.5)—or even just ‘Violino e violone’—were typical. Accounts of performances given in this way include the great violinists of the high Baroque such as Veracini and Tartini. Two improvised traditions met in these performances: not only were violinists ornamenting the top line in the florid Italian style (such as the ornaments by Geminiani used in this recording), but cellists also decorated the bass line.* Cellists were expected to realise figured and unfigured bass lines. They equipped themselves with a wide vocabulary of chords, arpeggios and figuration patterns which they used to fill out the harmony. As Bach’s works for solo cello show, today’s assumption that the cello is not a chordal instrument was not a factor which inhibited performers or composers of the Baroque.

DAVID WATKIN

* See D. Watkin, “Corelli Op. 5”, *Early Music Nov.* 1996.

FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI (*d'après Corelli, Op.5*)

Cet enregistrement présente les douze *concerti grossi* que Francesco Geminiani a tirés des *Sonates pour violon seul*, opus 5, de son maître, Archangelo Corelli. Plus que des arrangements ou des orchestrations, ces œuvres représentent l'exploration, le développement, l'aboutissement d'un processus d'évolution musicale. Geminiani composa ces concertos alors qu'il était à Londres, en un temps où les circonstances avaient « concouru à convertir la musique anglaise du goût français au goût italien » (Roger North, théoricien amateur et plumitif intarissable). L'une de ces circonstances était « le nombreux cortège de jeunes voyageurs des meilleures qualité et condition qui en ce temps-là se rendaient en Italie et résidaient à Rome et Venise, où ils entendaient la meilleure musique et se formaient auprès des meilleurs maîtres ». C'est ce que les Anglais appellent le « tour d'Europe ». Une autre raison est que « le premier *consort* de Corelli [*ses Sonates en trio*, opus 1, publiées en 1681] arriva alors [d'Italie en Angleterre] et éclipsa toute autre sorte de musique. Vinrent ensuite ses autres *consorts* et enfin ses *conciertos* [Opus 6, 1714], qui sont pour les musiciens comme le pain de la vie ». Cette louange, qui est d'autant plus haute qu'elle qui frise le blasphème, donne une bonne indication du culte alors rendu à Corelli.

L'existence de ces « *conciertos* » était connue depuis longtemps, car Corelli les avait joués et retravaillés pendant au moins vingt-cinq ans, et nombre de « jeunes » Anglais avaient pu incidemment en entendre des versions antérieures à Rome. Mais ce n'est qu'en 1714, un an après la mort de Corelli, qu'ils furent finalement publiés par Roger à Amsterdam. Dans sa *General History of Music* (1776), Sir John Hawkins décrit leur arrivée à Londres : « M. Prevost, libraire,

reçut un important envoi de livres d'Amsterdam, parmi lesquels les concertos de Corelli alors tout récemment publiés ; tandis qu'il les feuilletait, il pensa à M. Needler et les emporta sans tarder au domicile de ce dernier, mais ayant appris que M. Needler se trouvait au concert chez M. Locillet, il s'y rendit. M. Needler fut transporté de joie à la vue d'un tel trésor ; les livres furent immédiatement mis en place, et lui et les autres musiciens jouèrent les douze concertos d'un trait, sans se lever une seule fois de leurs sièges. »

Cette charmante anecdote montre non seulement le service postal à l'œuvre dans la petite ville de Londres au XVIII^e siècle, mais elle éclaire aussi les habitudes musicales de ses habitants. Chaque semaine, Jean-Baptiste Locillet, compositeur flamand, réunissait des musiciens chez lui, et des formations comme l'Academy of Ancient Music sont issues de ce genre de rendez-vous régulier. Comptable général au bureau des taxes le jour, Henry Needler devenait, le soir, le meilleur violoniste de Londres, qui « dans l'interprétation de la musique de Corelli, en particulier, n'était surpassé par aucun maître du temps » (Hawkins).

Plus pour longtemps, toutefois, car en 1714 deux des plus brillantes étoiles du violon italien arrivèrent à Londres : Geminiani et Francesco Maria Veracini. Pour Veracini, il ne s'agira que d'une courte visite (mais il réapparaîtra plus tard dans cette histoire), alors que Geminiani passera presque tout le reste de sa vie à Londres. Né à Lucques en 1687, il étudia la musique dans cette ville puis avec Corelli à Rome et travailla tout d'abord à Naples. Là, « sur la réputation que son jeu lui avait acquis à Rome, il fut placé à la tête de l'orchestre ; mais on découvrit bientôt qu'il était si extravagant et si instable dans sa battue qu'au lieu de coordonner et de diriger l'orchestre, il y semait la confusion, car aucun des instrumentistes n'était capable de suivre son tempo *rubato* ni ses autres accélérations et détonnes inattendues de la mesure. Après cette découverte, on ne

lui confia plus jamais que le ténor [c'est-à-dire l'alto] durant son séjour dans cette ville ». Si elle est exacte, cette histoire que relate Charles Burney dans *A General History of Music* (1776-1789) reflète peut-être autant la qualité de l'orchestre napolitain que le sens du rythme de Geminiani. Bien qu'il l'ait personnellement connu, Burney est loin d'être une source impartiale à propos de Geminiani, non pas tant parce qu'il n'appréciait pas l'homme et sa musique que parce que Hawkins, son grand rival en musico-historiographie, les estimait.

Quand Geminiani arriva à Londres, son statut d'ancien élève de Corelli lui ouvrit bien des portes. Mais la parution de son opus 1 en 1716 le dispensa bientôt de toute autre recommandation. Ces sonates pour violon, dont Hawkins prédit avec assurance qu'« elles seront admirées aussi longtemps que l'amour de la mélodie existera », valurent à Geminiani une « invitation » à jouer devant le roi, George I^{er}. Geminiani en fut ravi, bien sûr, « mais craignait d'être accompagné au clavecin par quelque musicien qui pourrait ne rendre justice ni aux compositions ni à leur exécution : en bref, il émit le vœu que M. Haendel soit la personne appelée à le rejoindre dans les appartements du roi. » Haendel accepta dûment, et « Geminiani s'acquitta de sa tâche d'une manière digne des attentes placées en lui ».

Après ce succès, Geminiani s'enhardit jusqu'à dédier sa prochaine publication — les présents concertos — au roi. Publier des orchestrations plutôt que des œuvres nouvelles était certainement une idée intéressante autant qu'inhabituelle. Cette marque de respect envers son ancien maître relevait aussi d'un solide sens des affaires : en transformant ces douze sonates pour violon qu'aucun Anglais ne pouvait jouer (sauf M. Needler) en œuvres orchestrales où chacun pouvait tenir sa partie, Geminiani offrit à un marché affamé douze concertos « de Corelli » tout neufs. Considérations commerciales mises à part, la décision de Geminiani eut probablement une explication plus symbolique. Corelli

avait choisi le 1^{er} janvier 1700 comme date de publication de ses sonates, vibrant appel s'il en fût, bien que nous n'en connaissions ni les destinataires ni le sens. Il semblerait cependant qu'ils aient été connus de Geminiani et de ses amis, car le premier volume (Concertos I à VI) parut par l'entremise d'une nouvelle loge de francs-maçons, la *Philo-Musicae et Architecturae Societas*, qui initia Geminiani et le nomma « directeur attitré et chef perpétuel de toutes les prestations musicales » de la loge, en particulier dans le but « de transformer les six premiers solos de Corelli en *concerti grossi* ». Le roi en étant le dédicataire, le recueil attira un grand nombre de souscripteurs, dont cinq autres membres de la famille royale et de nombreux aristocrates. Les six premiers concertos durent être plusieurs fois réédités dans les années qui suivirent, et, en comparaison, les six suivants ne connurent qu'un modeste succès.

Par une heureuse coïncidence, les premiers concertos furent publiés l'année même où fut fondé l'ensemble bientôt connu sous le nom d'Academy of Ancient Music : 1726. Geminiani fut lui-même membre fondateur : « Fréquemment invité par l'Academy, [il] l'honorait souvent en y exécutant ses compositions avant leur publication, et son jeu captivait tous ceux qui disaient comprendre ou aimer la musique. » C'est ce qu'écrivit Hawkins, lui aussi académicien, lequel nous apprend encore que « l'aimable M. Henry Needler dirigea l'orchestre pendant des années », parfois dans les présents concertos. Il est clair que Geminiani adhéraît au programme que s'était fixé l'Academy de défendre les idéaux et usages musicaux « anciens » face à la dégénérescence moderne. En 1746, il dédia même ses derniers concertos, Opus 7, « *alla celebre Accademia della buona ed antica musica* » —, mais l'histoire de ces six œuvres extraordinaires et pleines d'audace doit attendre un autre jour.

Malgré leur succès, les orchestrations de Geminiani suscitèrent aussi des critiques, dont celle de Burney : « Il a transformé les solos de Corelli en concertos en multipliant les notes, en alourdissant et en déformant, selon moi, ces mélodies qui étaient plus gracieuses et plus plaisantes dans leur légère robe originale. » Burney fait l'erreur de sous-estimer l'immense respect de Geminiani pour son ancien maître tout comme le talent et la sensibilité avec lesquels il fit du neuf avec de l'ancien. Les œuvres enregistrées ici parlent sans doute d'elles-mêmes, mais quelques mots en faveur de Geminiani ne sauraient nuire et lui sont certainement dus depuis longtemps.

Dans les six premiers concertos *da chiesa* (« d'église »), Geminiani distribue habilement les parties de violon et de basse originales à tout l'orchestre. Ce n'est qu'en de rares occasions, comme dans le quatrième mouvement du Concerto V, qu'il recourt à la solution la plus simple : confier le texte original de Corelli au premier violon, l'orchestre l'accompagnant en sourdine. Le plus souvent, il répartit la partie de violon de façon égale entre les premiers et les seconds violons — il en confie parfois même une part aux altos —, dégageant et explorant la technique par laquelle Corelli pensait à trois parties tout en écrivant à deux. Il est difficile d'être plus fidèle à la pensée de Corelli que Geminiani ne l'a été dans le quatrième mouvement du Concerto II. Dans la seconde moitié du recueil, qui regroupe les sonates *da camera* (« de chambre »), les parties de violon et de basse originales sont souvent inchangées, ce que Hawkins critiqua : « Dépouillées de fugues et uniquement composées d'airs, [ces sonates] n'offraient qu'un champ réduit à l'exercice de son talent. » Mais Hawkins négligea deux choses : la première est la grande ingéniosité que démontra Geminiani dans l'art tout neuf de l'orchestration, son habileté à créer des textures par un traitement très soigneux des parties intermédiaires. Le début du Concerto X en est un magnifique exemple :

les premiers violons et les basses sont du pur Corelli, tandis que les seconds violons jouent une sinieuse enfilade de doubles croches et que les altos ajoutent un commentaire aussi discret qu'exquis. La seconde chose qu'omit Hawkins est le dernier concerto : du feu d'artifice de prouesses solistes qu'était la célèbre *Follia*, Geminiani a fait l'une des pièces de virtuosité les plus dynamiques du répertoire orchestral baroque. Œuvre abondamment copiée, la *Follia* avait marqué un important tournant musical — Corelli parla à Geminiani de « la satisfaction prise à la composer et de la valeur qu'il lui accordait » —, et la version de l'élève constitue la plus haute marque de respect, un chef-d'œuvre en forme de tribut.

Ayant passé près de vingt ans à Londres, Geminiani avait perdu ses illusions sur ce milieu musical qui « estimait plus la main que la tête, l'exécution que la composition ». Se plaignant qu'« au lieu de cultiver son goût, le public se contentait volontiers d'insipidité », il chercha de nouveaux pâturages qu'il trouva en Irlande et, jusqu'à un certain point, aux Pays-Bas et à Paris. Le style français qui prédominait et qu'il croisa en route marqua certainement ses compositions, qui se firent de plus en plus éclectiques et personnelles. Cela est particulièrement sensible dans les *Sonates pour violoncelle* qu'il publia à Paris en 1746 : le début de l'Opus 5 n° 2 rappelle « La Livri » de Rameau (1741), tandis que les mouvements rapides sont typiquement italianisants et modernes ou, selon Burney, d'un style « extravagant, décousu et sans symétrie ».

« Comme meilleur exemple qui puisse être donné du style et de la manière de jouer [de Geminiani] », Hawkins cita une sonate de Corelli « écrite comme Geminiani la jouait et recopiée de sa propre main ». Cette version embellit moins l'original de Corelli qu'elle ne le paraphrase. Le manuscrit en est aujourd'hui perdu, et nous pouvons donc être reconnaissants à Hawkins d'avoir voulu montrer à quel point « son jeu unissait toutes les grâces et élégances de la mélodie,

tous les pouvoirs qui peuvent susciter l'attention ou soumettre les passions des auditeurs à la volonté de l'artiste ». Mais ce « recyclage » de la divine production de Corelli n'était pas du goût de tous, et Roger North exprime le point de vue des réactionnaires : « Quiconque regarderait le recueil se demanderait aussitôt comment les œuvres d'un tel maître peuvent grouiller d'autant de vermine ». Et, dans un grand élan d'hypocrisie, semblant momentanément oublier qu'il ne cessait lui-même de réécrire et de développer les sonates de Corelli, Veracini catalogua Geminiani parmi les *rifriggitori* (réchauffeurs). Pour une raison qui nous échappe aujourd'hui, Veracini ne manqua pas une occasion de ridiculiser Geminiani sous le léger déguisement de l'anagramme Sgranfione Minacci.

Geminiani dit un jour à une connaissance « qu'il aimait plus la peinture que la musique ». Là encore, il rejoignait son vieux maître, Corelli, qui avait collectionné les tableaux. Geminiani alla plus loin et, alors qu'il était à Dublin, se fit marchand de tableaux, prétendant même que sa collection comportait un Caravage et un Corrège. Burney précise que « Geminiani montrait parfois une propension à la chicane et à la duplicité qui le disposait plus à vouloir tromper les hommes qu'à les surpasser en vertu et en talent ». Quoi qu'il en soit, la presse fut toujours partagée à son sujet. Selon une source, c'était « un homme de petite taille, au teint cireux, aux sourcils noirs, au visage agréable, portant un habit de velours bleu richement brodé d'or ». Il ne se maria pas et mourut à Dublin en 1762, « bien connu de ceux qui aiment l'harmonie pour son admirable talent de violoniste » (*Dublin Gazette*).

ANDREW MANZE © 2000

Traduction Isabelle Demmery

L'accompagnement du violoncelle

Pour les violonistes italiens du tournant du XVII^e siècle, l'accompagnement d'un unique violoncelle était chose courante. Les sonates de cette époque sont souvent écrites pour « Violino e violone o cimbalo » (violon et violoncelle ou clavecin), comme l'Opus 5 de Corelli, ou même seulement pour « Violino e violone ». Les descriptions de concerts donnés de cette façon concernent de grands violonistes baroques comme Veracini et Tartini. Ce type d'exécution mêlait deux traditions d'improvisation : celle des violonistes, qui ornementaient la partie de dessus dans le généreux style italien (ce qu'illustrent les ornements de Geminiani exécutés ici), celle des violoncellistes, qui brodaient sur la ligne de basse.* On attendait des violoncellistes qu'ils réalisent des basses chiffrées ou non chiffrées. Ils se dotèrent d'un large vocabulaire d'accords, d'arpèges et de motifs propres à étoffer l'harmonie. Comme le montrent les œuvres de Bach pour violoncelle seul, l'hypothèse actuelle selon laquelle le violoncelle n'est pas un instrument harmonique n'inhiba aucunement les interprètes et les compositeurs de l'époque baroque.

DAVID WATKIN

Traduction Isabelle Demmery

* Voir D. Watkin, "Corelli Op. 5", *Early Music Nov.* 1996.

FRANCESCO GEMINIANI

CONCERTI GROSSI *(nach Corelli, Op.5)*

Die vorliegende Aufnahme stellt zwölf Concerti grossi vor, Orchesterstücke von Francesco Geminiani nach den Violinsonaten (op.5) seines Lehrers Archangelo Corelli. Diese Stücke gehen über eine Bearbeitung oder Orchestrierung weit hinaus: sie sind vielmehr Erforschung und Erweiterung des Originals und das Endergebnis eines musikalischen Prozesses. Geminiani komponierte diese Stücke während seines Londoner Aufenthaltes in einer Zeit, deren Umstände "dazu beitrugen, die englische Musik vollkommen vom französischen auf den italienischen Geschmack umzustellen", wie es der Amateurtheoretiker und emsige Schreiber Roger North formulierte. Einer dieser Umstände bestand aus dem "großen Schwarm höchst begabter junger Leute von bester Herkunft, die zu jener Zeit nach Italien reisten und in Rom oder Venedig wohnten, wo sie die beste Musik hörten und bei den besten Lehrern lernten." Heute bezeichnen wir dieses Phänomen als "The Grand Tour". Ein anderer Grund lag darin, dass "damals Corellis erste Ensemblesmusik (seine Triosonaten op.1, Erstveröffentlichung 1681) herüberkam (das hieß von Italien nach England). Diese Stücke fegten sämtliche anderen Arten von Musik aus dem Weg. Nach und nach gelangten auch Corellis übrige Werke, zuletzt seine "concierti" (op.6, 1714), nach England und wurden für die Musiker so etwas wie das Brot des Lebens." Solches an Blasphemie grenzendes Lob ist wahrhaft großes Lob und ein Beweis dafür, wie sehr man Corelli vergötterte.

Da Corelli seine "concierti" mindestens schon fünfundzwanzig Jahre lang in Rom aufgeführt und immer wieder verbessert hatte, wußte man schon lange gerüchteweise um ihre Existenz. Mancher junge Engländer könnte bereits frühe

Fassungen in Rom gehört haben, ohne es zu wissen. Die “concerti” wurden jedoch erst 1714, im Jahr nach Corellis Tod, von Roger in Amsterdam veröffentlicht. In seiner “Allgemeinen Geschichte der Musik”(General History of Music, 1776) beschreibt Sir John Hawkins ihre Ankunft in London: “Mr. Prevost, ein Buchhändler, empfing eine große Sendung Bücher aus Amsterdam, darunter die soeben erschienenen Concerti von Corelli. Als er sie besah, fiel ihm Mr. Needler ein, und er ging sofort mit den Noten zu dessen Haus. Doch als man ihm sagte, Mr. Needler sei in einem Konzert bei Mr. Loeillet, brachte er sie dorthin. Mr. Needler war hingerissen beim Anblick eines solchen Schatzes. Die Noten wurden sofort aufgeschlagen, und er und die übrigen Musiker spielten sämtliche zwölf Concerti durch, ohne von ihren Stühlen aufzustehen.”

Diese hübsche Anekdote zeigt nicht nur, wie im achtzehnten Jahrhundert der Postversand in der Kleinstadt London funktionierte, sondern wirft auch ein Licht auf die Musikgewohnheiten der Bürger. John Loeillet war ein flämischer Musiker, der jede Woche Treffen in seiner Wohnung veranstaltete, die Art von regelmäßiger Versammlung, aus der sich schließlich Vereinigungen wie die Academy of Ancient Music entwickelten. Tagsüber war Henry Needler Buchhalter im Steueramt; am Abend jedoch verwandelte er sich in Londons besten Violinisten, der “besonders in der Aufführung von Corellis Musik von keinem Künstler seiner Zeit übertroffen wurde”. (Hawkins)

Das währte jedoch nicht lange, denn 1714 kamen zwei der begabtesten italienischen Geiger nach London: Francesco Geminiani und Francesco Maria Veracini. Veracinis Besuch war kurz (obwohl er in dieser Geschichte später wieder auftaucht); dagegen ließ sich Geminiani in London für fast den ganzen Rest seines Lebens nieder. 1687 in Lucca geboren, studierte er dort und später bei Corelli in Rom und arbeitete zunächst in Neapel. Dort wurde er wegen “der Verdienste bei

seinen Aufführungen Rom sofort an die Spitze des Orchesters gesetzt. Doch bald entpuppte er sich als so wild und unruhig im Takthalten, dass er, anstatt das Orchester zu ordnen und anzuführen, nur Verwirrung stiftete; denn kein Spieler war in der Lage, seinem tempo *rubato* und anderen unerwarteten Beschleunigungen und Verlangsamungen zu folgen. Nachdem man das erkannt hatte, bekam er während seines Aufenthaltes in dieser Stadt nie wieder einen besseren Part als den Tenor (Bratsche) zugewiesen.“ Falls dieser Bericht aus *A General History of Music* (Eine allgemeine Musikgeschichte) von Charles Burney zutrifft, dann gibt er wahrscheinlich ein Bild sowohl vom Niveau eines neapolitanischen Orchesters als auch von Geminiani's Sinn für Rhythmus. Obwohl sie sich persönlich kannten, ist Burney durchaus voreingenommen gegenüber Geminiani, nicht so sehr, weil er von dem Mann und seiner Musik nichts hielt, sondern weil Hawkins, sein Erzrivale auf dem Gebiet der Musikgeschichte, ihn schätzte.

Als Geminiani zuerst nach London kam, war ihm sein Ruf als ehemaliger Schüler Corelli eine nützliche Visitenkarte. Sein Opus 1 jedoch machte es nicht mehr nötig, diese Herkunft zu betonen. Seine Violinsonaten, die, wie Hawkins zuversichtlich voraussagte, “man bewundern wird, so lange wie die Liebe zur Melodie besteht”, bescherten Geminiani eine Aufforderung, vor König George I. zu spielen. Geminiani war natürlich entzückt, “aber fürchtete, dass ihn auf dem Cembalo ein Spieler begleiten würde, der weder den Kompositionen noch ihrer Darbietung gerecht werden würde. Kurzum, er äußerte den Wunsch, man möge Mr. Handel als die Person anstellen, die er im Gemach des Königs antrifft.” Händel stimmte pflichtgemäß zu, und “Geminiani machte seine Sache so gut, wie man es nach den in ihn gesetzten Hoffnungen erwartete.”

Nach diesem Erfolg fühlte sich Geminiani ermutigt, seine nächste Veröffentlichung, nämlich die hier vorgestellten Concerti, dem König zu widmen.

Bestimmt war es ein interessanter und ungewöhnlicher Entschluss, nicht ein neues Werk, sondern eine Orchestrierung herauszubringen. Es war ein Zeichen der Verehrung für seinen ehemaligen Lehrer und zugleich ein guter finanzieller Schachzug. Indem er zwölf Violinsonaten, die praktisch kein Engländer außer Mr. Needler spielen konnte, in Orchesterwerke verwandelte, an denen jeder teilnehmen konnte, schuf er sozusagen ein Dutzend nagelneuer "Corelli"-Concerti für einen hungrigen Markt. Abgesehen vom wirtschaftlichen Vorteil kann man davon ausgehen, dass es noch eine weitere, eher symbolische Erklärung für Geminiani's Entschluss gab. Corelli hatte den 1. Januar 1700 als Erscheinungsdatum für seine Sonaten op.5 gewählt; es war ein Fanfarenruf, wenn man so will, obgleich wir nicht wissen, an wen er sich richtete und was er bedeutete. Trotzdem schienen Geminiani und seine Förderer darum zu wissen, denn er veröffentlichte seinen ersten Band (Concerti I bis VI) durch die Vermittlung einer neugegründeten Freimaurerloge, der *Philo-Musicae et Architecturae Societas*. Er wurde tatsächlich in die Zunft aufgenommen und fungierte als "Einziger Leiter und ständiger Verantwortlicher aller musikalischen Veranstaltungen", besonders mit dem Ziel, "die Ersten sechs Solosonaten von Corelli zu Concerti Grossi zu machen." Mit dem König als Widmungsträger bestellten sehr viele Subskribenten die Noten, darunter auch fünf weitere Mitglieder der Königsfamilie und zahlreiche Adlige. Die ersten sechs Concerti mussten in den folgenden Jahren mehrmals nachgedruckt werden. Dagegen war der zweiten Sechsergruppe nur mäßiger Erfolg beschieden.

Durch einen glücklichen Zufall erschienen die ersten Concerti erstmalig in dem Jahr, in dem auch die unter dem Namen *The Academy of Ancient Music* bekannte Vereinigung gegründet wurde, nämlich 1726. Geminiani gehörte selbst zu den Gründungssubskribenten. Hawkins, auch Mitglied der Akademie, schreibt

über ihn: “Als häufiger Gast der Akademie, pflegte [er] sie oft mit der Aufführung eigener Werke zu beehren, noch bevor sie veröffentlicht wurden” und “alle, die erklärten, Musik zu verstehen oder zu lieben, waren fasziniert von dem Hörgenuß.” Hawkins berichtet weiter, dass “der liebenswürdige Herr Henry Needler viele Jahre lang das Orchester leitete”, manchmal auch bei Aufführungen der hier vorgestellten Concerti. Geminiani unterstützte ganz bewußt die Ziele der Akademie, nämlich angesichts moderner Degeneration die “alten” musikalischen Ideale und Gebräuche hochzuhalten. 1746 widmete er sogar seine letzten Concerti, op.7 “alla celebre Accademia della buona ed antica musica”. Es handelt sich dabei um sechs ungewöhnliche, kühne Werke, deren Geschichte ein andermal erzählt werden soll.

Trotz des großen Erfolges äußerten sich einige Leute kritisch über Geminianis Orchestrierungen, unter ihnen auch Burney: “Er wandelte Corellis Violinsonaten in Concerti um, indem er die Noten vervielfachte und jene Melodien überlud und, wie ich meine, auch deformierte, die in ihrem ursprünglichen leichten Kleid viel anmutiger und angenehmer erschienen”. Burney irrte sich, indem er sowohl Geminianis hohe Achtung vor seinem früheren Lehrer unterschätzte als auch das Geschick und die Feinfühligkeit, womit Geminiani aus alten neue Werke schuf. Die Ergebnisse der vorliegenden CD sollten für sich selbst sprechen, aber einige Bemerkungen zu Geminianis Gunsten könnten doch eine Hilfe sein und sind wirklich längst überfällig.

In den ersten sechs Concerti im *da-chiesa* (Kirchen)-Stil verteilt Geminiani Corellis Violinstimme und den Basspart sehr geschickt im gesamten Orchester. Nur an ein paar Stellen, wie zum Beispiel im vierten Satz des Concerto Nr V verwendet er die naheliegendste Lösung: die erste Violine spielt Corellis Original, vom übrigen Orchester zurückhaltend begleitet. Häufiger noch verteilt er die

Originalstimme gleichmäßig auf die erste und zweite Violine, gelegentlich auch auf die Bratsche; so offenbart und erkundet er die Technik von Corelli, der beim Komponieren für zwei Stimmen eigentlich in drei Stimmen dachte. Wenn man Geminianis Fassung des vierten Satzes aus Corellis Concerto Nr II hört, kann man kaum glauben, Corelli habe je etwas anderes gemeint. In der zweiten Hälfte der Reihe, den *da-camera* (Kammer)-Sonaten bleiben die Stimmen von Originalvioline und -bass oft unverändert. Hawkins deutete das als Rückzieher: "Ohne Fugen, bloß aus *Airs* bestehend, boten [sie] ihm recht wenig Raum, sein kompositorisches Geschick zu entfalten." Doch übersah Hawkins zweierlei: erstens Geminianis Genialität in der noch jungen Kunst des Orchestrierens, bei der er durch die sorgfältige Behandlung der Mittelstimmen ein neues Gefüge schuf. Ein wunderbares Beispiel dafür ist die Einleitung des Concerto Nr X: erste Violinen und Bässe sind reiner Corelli, während die zweiten Violinen sich in Sechzehnteln dahinschlingeln und die Bratschen einen diskreten aber sehr kunstvollen Kommentar beisteuern. Zweitens vergaß Hawkins das letzte Concerto zu erwähnen; es geht um die berühmte *Follia*: hier verwandelt Geminiani ein Schausstück solistischen Feuerwerks in eins der kraftvollsten Stücke von Orchester-virtuosität in der Barockliteratur. Die *Follia* war ein bedeutendes, weithin nachgeahmtes musikalisches Wahrzeichen—Corelli selbst berichtete Geminiani von der "Befriedigung, die ihm die Vertonung bereitete, und von dem Wert, den er dem beimaß." Die Fassung des jüngeren Komponisten zeigt größte Hochachtung und ist ein Meisterwerk in Form einer Ehrung.

Nach fast zwanzig Jahren in London machte sich Geminiani keine Illusionen mehr über die dortige Musikszene, wo "die Hand mehr galt als der Kopf, die Aufführung mehr als die Komposition". Er beklagte, dass "statt sich um die Entwicklung eines Geschmacks zu bemühen, das Publikum sich mit dem

Genuß von Geistlosigkeit begnüge“. Also suchte er nach etwas Neuem und fand es in Irland, in beschränktem Maße auch in Holland und Paris. Der vorherrschende französische Stil, dem er auf seinen Reisen begegnete, hinterließ durchaus Spuren in seinen Kompositionen: sie wurden immer überempfindlicher und weniger eigenständig. Das kann man sehr gut an seinen 1746 in Paris veröffentlichten Cellosonaten erkennen: die Einleitung von op.5, Nr 2 erinnert an Rameaus “La Livri” (1741), während die schnellen Sätze den typisch italienisierenden Stil zeigen, also modern sind oder, wie Burney es ausdrückt, “wild, décousu (unzusammenhängend) und ohne Symmetrie”.

“Als bestes Beispiel für den Stil und die Arbeitsweise [von Geminiani]” führt Hawkins eine Sonate von Corelli an, “die so komponiert ist, wie Geminiani sie zu spielen pflegte und mit eigener Hand von einem Manuskript abgeschrieben hat.” In dieser Fassung wird Corellis Original nicht so sehr verziert als vielmehr paraphrasiert. Leider ging das Manuskript verloren; deswegen müssen wir Hawkins dankbar sein, daß er schildern wollte, wie “alle melodische Anmut und Eleganz, alle Kräfte, die die Aufmerksamkeit fesseln oder die Gefühle des Hörers dem Willen des Künstlers unterwerfen, in dieser Darbietung vereinigt wurden.” Solches Herumhantieren in Corellis göttlichem Werk war jedoch nicht jedermanns Geschmack. Roger North vertritt den reaktionären Standpunkt: “Beim bloßen Anschauen des Drucks würde sich jeder wundern, wie so viel Ungeziefer in das Werk eines so großen Meisters kriechen konnte.” In einem Ausbruch von Heuchelei wurde Geminiani von Veracini als ein der *rifriggitori* (Aufwärmer) gebrandmarkt, wobei Veracini offensichtlich vorübergehend vergaß, dass er selbst sämtliche Sonaten von Corelli unaufhörlich umschrieb und erweiterte. Aus irgendeinem unbekannten Grund nutzte Veracini jede

Gelegenheit, Geminiani zu verunglimpfen und verbarg ihn dabei hinter dem kaum verhüllenden Anagramm Sgranfione Minacci.

Geminiani erzählte einmal einem Bekannten, “dass er die Malerei mehr liebe als die Musik”. Auch in diesem Punkt war er sich einig mit seinem alten Lehrer Corelli, der Gemälde sammelte. Geminiani ging noch einen Schritt weiter und handelte während seines Aufenthalt in Dublin auch mit Bildern. Zeitweilig behauptete er, sowohl einen Caravaggio als auch einen Corregio in seiner Sammlung zu haben. Burney verwahrte sich dagegen: “Geminiani wurde ein wenig von seiner Neigung zu Schikane und Schläue getrieben; einiges in seinem Wesen hatte mehr Spaß daran, Menschen zu überlisten, als sie durch Leistung und Talent zu übertreffen.” Wie auch immer, die Kritik an Geminiani war stets gemischt. Er war, wie wir aus einer Quelle wissen, “ein kleiner Mann mit bleicher Haut, schwarzen Augenbrauen und einem angenehmen Gesicht; seine Kleidung war aus blauem, reich mit Gold besticktem Samt.” Er war nie verheiratet und starb 1762 in Dublin, “geachtet bei den Liebhabern der Harmonie und wegen seiner großartigen Darbietungen auf der Violine” (*Dublin Gazette*).

ANDREW MANZE © 2000

Übersetzung: Ingeborg Neumann

Violoncello Begleitung

Die Begleitung durch ein einzelnes Violoncello war für Geiger des ausgehenden 17. Jahrhunderts etwas Normales. Angaben wie “Violino e violone ò cembalo” (Geige und Violoncello oder Cembalo) (z.B. bei Corelli, op.5) oder sogar “Violino e violone” waren die Regel. Es gibt Berichte über Aufführungen in dieser Manier, auch von den großen Geigern des Hochbarock wie Francesco Maria Veracini und Giuseppe Tartini. Bei dieser Aufführungsart trafen sich zwei Improvisationstraditionen: nicht nur die Geiger verzieren ihre Oberstimme im üppigen italienischen Stil (wie z.B. die Verzierungen von Geminiani, die auf dieser Aufnahme erklingen), sondern auch die Cellisten taten es mit ihrer Basslinie ihnen gleich.* Von Violoncellisten erwartete man das Ausarbeiten von bezifferten wie unbezifferten Basslinien. Sie versahen sich dafür mit einem umfangreichen Repertoire von Akkorden, Arpeggi und Verzierungsmustern, die sie zum Aussetzen der Harmonie verwendeten. Die heutige Annahme, das Violoncello sei kein Akkordinstrument, wurde von Interpreten oder Komponisten der Barockzeit durchaus nicht geteilt, wie die Werke für Solovioloncello von Johann Sebastian Bach zeigen.

DAVID WATKIN

Übersetzung: Ingeborg Neumann

* vgl. D. Watkin, “Corelli Op. 5”, *Early Music Nov.* 1996.



The original ACADEMY OF ANCIENT MUSIC was established in 1726 for the purpose of studying and performing “old” music — defined initially as anything composed at least a century earlier, but soon to include more contemporary composers, most notably Handel.

The modern revival of The Academy was founded by Christopher Hogwood in 1973 to give audiences an experience of music as it might have sounded at the time it was written. The ensemble brings together specialists in every branch of baroque and classical performance style, playing instruments of the appropriate period in appropriate numbers, from four to one hundred and eighty. Extending its policy of working with directors other than Hogwood, in 1996 it appointed Paul Goodwin as Associate Conductor and Andrew Manze as Associate Director and Concert Master.

Under the direction of Paul Goodwin and Andrew Manze, The AAM has an exclusive recording contract with harmonia mundi usa. The first recording with Andrew Manze, Bach’s solo and double violin concertos, was released in 1997 to wide critical acclaim and was chosen as one of the *BBC Music Magazine*’s CDs of 1997. Releases in 1998 included Vivaldi’s *Concert for the Prince of Poland* and the complete *Concerti Grossi Op.6* of Handel (nominated for a Grammy in 1999). Paul Goodwin’s first two recordings with The AAM, a selection of Christmas music by Schütz and his contemporaries, released in 1997, and Mozart’s *Zaïde*, released in 1998, were added to in 1999 by a recording of John Tavener’s *Eternity’s Sunrise*, which met with an enthusiastic critical response.

In addition to periods in the recording studio, The AAM spends much time performing to live audiences, frequently abroad. In 1998–9 The AAM celebrated its 25th anniversary with tours to South America and Europe and appearances at various UK festivals. The anniversary was marked by the world premiere performance and recording of John Tavener’s specially-commissioned work,

Eternity's Sunrise, launching The AAM's new policy of commissioning works to complement its baroque and classical repertoire.

For further information about THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
visit their website at www.aam.co.uk, or to get your free e-mail
newsletter write to aam@aam.co.uk



THE PLAYERS AND THEIR INSTRUMENTS

<i>Violin I</i>	Andrew Manze	Joseph Gagliano, Naples, 1783
	Pauline Nobes**	Carlo Giuseppe Testore, Milan, 1705
	Pierre Joubert	Betts School, 1780
	William Thorp	anon., c.1750, London
	Rebecca Livermore*	Tomaso Carcassi, c.1746
	Iona Davies	anon., Tyrolean, c.1760
<i>Violin II</i>	Peter Lissauer	Giovanni Baptista Rogeri, Brescia, 1697
	Joanna Parker	anon., Franco-Flemish, c.1720
	Fiona Duncan	Chris Johnson, Loughborough, 1999 (Guarneri del Gesù, 1733)**, David Rubio, 1991 (Stradivari, 1703)*
	Pauline Smith	John Dilworth, 1985 (Amati)
<i>Viola</i>	Trevor Jones	Rowland Ross, 1977 (Stradivari, 1695)
	Nicola Akeroyd	George Stoppani, 1991 (Stradivarius, 1690)
<i>'cello</i>	David Watkin	Clive Morris, Neath, 1982 (Montagnana, 1720)
	Helen Gough*	Joseph Hill, c.1770
	Imogen Seth-Smith**	anon., Austria, c. 1720
	Alison McGillivray***	Benjamin Banks, 1793 (Salisbury)
<i>Bass</i>	Judith Evans	anon., Italy, c.1650
<i>Harpsichord</i>	Alastair Ross	Richard Clayson and Andrew Garrett, 1981 (Jacob and Abraham Kirckman, London, 1776)
	Richard Egarr***	Joel Katzman, Amsterdam, 1991, after Ruckers, Antwerp, 1638
<i>Lute, theorbo & guitar</i>	William Carter*	Italian baroque lute: Klaus Jacobsen, London, 1998 theorbo: Klaus Jacobsen, London, 1997 (Sellas) guitar: Martin Haycock, Chichester, 1990 (Sellas)
	Paula Chateaufort**	lute: Martin Haycock, 1990 (Manno Teiffenbrucker, c.1620); guitar: Gary Southwell, 1987 (Italian models, c.1650)

*Volume I only ** Volume II only ***Volume II, tracks 26–29 only



ANDREW MANZE is “among the most exciting of early music’s young blades” (*The Independent*), and has been referred to as “a violinist with extraordinary flair and improvisatory freedom, the Grappelli of the baroque”, “a young Turk” and even “a gypsy” (*BBC Music Magazine*).

As soloist, orchestral director, and chamber musician, he is a performer of violin repertoire from 1610 to 1830. He is also a conductor, writer, and broadcaster about many aspects of the early music world. While reading Classics at Cambridge in 1984, he met and began his musical collaboration with harpsichordist Richard Egarr. After studies at the Royal Academies of London and The Hague, he became Concert Master of the Amsterdam Baroque Orchestra; in 1996, he was appointed Associate Director and Concert Master of The Academy of Ancient Music. He has collaborated in many chamber concerts and recordings, notably with the ensemble Romanesca (with John Toll and Nigel North).

He is also often heard on the BBC, presenting and performing programmes, and serves as a tutor and director of the European Community Baroque Orchestra, a training initiative of the European Union. He is a regular guest at international master classes and is a visiting professor of baroque violin at the Royal College of Music, London. Andrew Manze records exclusively for harmonia mundi usa. His most recent releases are Bach Violin Sonatas (hmu 907250.51), Pandolfi: Complete Sonatas (hmu 907241) and “Portrait”, a compilation from his various award-winning recordings (hmx 2907278).

L'ACADEMY OF ANCIENT MUSIC originale a été fondée en 1726 dans le but d'étudier et d'interpréter la « vieille » musique — ce qui correspondait initialement à toute œuvre d'au moins un siècle d'âge —, mais son répertoire inclut bientôt des compositeurs plus contemporains, en particulier Haendel.

L'Academy a été ressuscitée en 1973 par Christopher Hogwood pour permettre au public moderne d'entendre la musique sonner comme elle a pu sonner au temps où elle a été composée. L'ensemble réunit des spécialistes de tous les styles de jeu baroque et classique, qui jouent sur des instruments et dans un effectif appropriés à chaque époque — de quatre à cent quatre-vingts instrumentistes. En 1996, poussant plus loin sa politique d'invitation de chefs d'orchestre, l'Academy a engagé Paul Goodwin comme chef associé et Andrew Manze comme directeur associé et premier violon.

Sous la direction de Paul Goodwin et d'Andrew Manze, l'AAM enregistre en exclusivité pour harmonia mundi usa. Paru en 1997, le premier disque qu'Andrew Manze a enregistré — les concertos pour un et deux violons de Bach — a été salué par la presse et a été choisi comme l'un des CD de l'année 1997 par BBC Music Magazine. Parmi les œuvres enregistrées en 1998 figurent le *Concert pour le Prince de Pologne* de Vivaldi et l'intégrale des *Concerti Grossi Op.6* de Haendel (nommé pour un Grammy en 1999). Aux deux premiers enregistrements de Paul Goodwin avec l'AAM — un choix de pièces de Noël de Schütz et de ses contemporains, sorti en 1997, et *Zaïde* de Mozart, sorti en 1998 — s'est ajouté en 1999 *Eternity's Sunrise* de John Tavener, auquel la critique a réservé un accueil enthousiaste.

Outre les heures passées dans les studios d'enregistrement, l'AAM consacre beaucoup de temps au concert, souvent à l'étranger. En 1998-1999, l'AAM a célébré son vingt-cinquième anniversaire par des tournées en Amérique du Sud et

en Europe et des concerts dans divers festivals britanniques. L'AAM a marqué cet anniversaire par la première mondiale et l'enregistrement d'une œuvre spécialement commandée à John Tavener, *Eternity's Sunrise*, lançant ainsi sa nouvelle politique de commande d'œuvres destinées à compléter son répertoire baroque et classique.

Pour l'information la plus récente, consultez le site Internet de
L'ACADEMY OF ANCIENT MUSIC :
<http://www.aam.co.uk>

ANDREW MANZE est « l'un des plus passionnants parmi les jeunes lames de la musique ancienne » (*The Independent*), et la presse a parlé de lui comme d'un « violoniste d'un instinct et d'une liberté d'invention extraordinaires, le Grappelli du baroque », d'un « jeune Turc » et même d'un « tzigane » (*BBC Music Magazine*). Soliste, directeur d'orchestre et chambriste, il interprète le répertoire du violon de 1610 à 1830. A ses heures, il est aussi chef d'orchestre, écrivain et réalisateur d'émissions de radio sur de nombreux aspects du monde de la musique ancienne.

Quand il était à Cambridge, il s'est rencontré Richard Egarr et ils ont commencé leur collaboration musicale. Après les études à Royal Academy de Londres et à La Haye, il a occupé le poste de premier violon de l'Amsterdam Baroque Orchestra jusqu'en 1993. Andrew Manze a été nommé directeur associé et premier violon de l'Academy of Ancient Music en 1996. Dans le domaine de la musique de chambre, il travaille, parmi des autres, avec l'ensemble Romanesca avec John Toll et Nigel North.

Andrew Manze est le responsable pédagogique et le directeur de l'Orchestre baroque de la Communauté européenne et il est aussi professeur associé de violon baroque au Royal College of Music de Londres. Il passe souvent à la BBC, où il présente et interprète des programmes.

Andrew Manze enregistre exclusivement pour harmonia mundi usa. Parmi ses parutions les plus récents figurent les Sonates pour violon de Bach (hmu 907250.51), les sonates de Pandolfi (hmu 907241) et un « Portrait » tiré de ses nombreux enregistrements (hmx 2907278).

Die ursprüngliche ACADEMY OF ANCIENT MUSIC wurde 1726 gegründet, um "alte Musik" zu erforschen und aufzuführen. Anfangs bezeichnete man mit "alt" jede Musik, die mindestens ein Jahrhundert zuvor komponiert worden war, doch schon bald umfasste diese Definition auch zeitgenössische Kompositionen, vor allem diejenigen Händels.

Die moderne Neugründung der Academy of Ancient Music erfolgte 1973 durch Christopher Hogwood mit dem Ziel, das Publikum Musik so erleben zu lassen, wie sie in ihrer Entstehungszeit geklungen haben mag. In diesem Ensemble werden Musiker zusammengebracht, die sich auf verschiedene Zweige barocker und klassischer Aufführungspraktiken spezialisiert haben; sie spielen auf Instrumenten der jeweils zutreffenden Periode in dazu passender Anzahl, von vier bis zu einhundertachtzig Spielern. Um die Spannbreite der musikalischen Arbeit zu vergrößern, ernannte das Ensemble neben Hogwood 1996 Paul Goodwin als Zweiten Dirigenten und Andrew Manze als Zweiten Direktor und Konzertmeister.

Unter der Leitung von Paul Goodwin und Andrew Manze hat The AAM einen Exklusivvertrag mit harmonia mundi usa. Die erste, 1997

erschienene Aufnahme mit Andrew Manze, J.S. Bachs Solo- und Doppelkonzerte für Violine, wurde von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen und erhielt im BBC Music Magazine einen Platz unter den Jahres-CDs 1997. 1998 erschienen Vivaldis *Concert for the Prince of Poland* sowie sämtliche *Concerti grossi op.6* von Händel (nominiert für einen Grammy 1999). Die ersten beiden Einspielungen unter Paul Goodwins Leitung—Weihnachtsmusik von Schütz und seinen Zeitgenossen (1997) und Mozarts *Zaide* (1998)—fanden ihre Fortsetzung in einer Aufnahme von John Taveners *Eternity's Sunrise*, welche bei den Kritikern auf begeisterte Resonanz stieß.

Neben ihren Verpflichtungen in Aufnahmestudios wendet die Academy of Ancient Music viel Zeit an öffentliche Konzerte, häufig auch im Ausland. 1998/99 feierte das Ensemble sein 25jähriges Bestehen mit Reisen nach Südamerika und Europa, sowie mit Auftritten bei verschiedenen Festivals in Großbritannien. Ein besonderes Zeichen setzte das Ensemble dabei mit der Welturaufführung von *Eternity's Sunrise*, einem Stück, das speziell für dieses Jubiläum bei John Tavener in Auftrag gegeben worden war. Es bildete den Beginn einer neuen künstlerischen Ausrichtung der AAM, nämlich, ihr Repertoire aus Klassik und Barock durch die Vergabe von Auftragskompositionen an zeitgenössische Komponisten zu erweitern.

Aktuelle Informationen über die
ACADEMY OF ANCIENT MUSIC
bietet die website <http://www.aam.co.uk>

ANDREW MANZE hat sich "zu einem veritablen Virtuosen der Barockgeige entwickelt" (*Fono Forum*), *BBC Music Magazine* betitelte ihn als "Grappelli des Barock", der Niederländische Rundfunk taufte ihn den "Gidon Kremer der Barockgeige".

Er ist Solist und Leiter (vornehmlich bei Academy of Ancient Music) und spielt in vielen Kammermusik-Besetzungen Repertoire von 1610 bis 1830. Er tritt auf als Dirigent, Autor und Moderator von Radiosendungen bezüglich diverser Aspekte der Alten Musik.

Nach Beendigung seines Studiums der Literaturwissenschaft alter Sprachen an der Universität Cambridge in 1984, begann seine musikalische Zusammenarbeit mit Richard Egarr. 1996 wurde er zum Associate Director der Academy of Ancient Music ernannt, wo er auch als Konzertmeister tätig ist. Er war an vielen Kammerorchestern und Konzertaufnahmen beteiligt, in erster Linie mit dem Ensemble Romanesca (mit John Toll und Nigel North). Zudem ist er ein beliebter Gast bei internationalen Meisterkursen und ist Dozent für Barockgeige am Royal College of Music in London.

Andrew Manze hat einen Exklusiv-Vertrag mit harmonia mundi usa. Seine neusten Aufnahmen sind Bach: Violin Sonatas (hmu 907250.51), Pandolfi: Complete Sonatas (hmu 907241) und Andrew Manzes "Portrait" CD, eine Zusammenstellung aus seinen diversen Einspielungen (hmx 2907278).

harmonia mundi CATALOGUE

Write for your free copy of our catalogue:

Le catalogue général est disponible sur simple demande écrite à l'adresse suivante :

FRANCE

harmonia mundi s.a.

Mas de Vert - B.P. 150

F-13631 Arles cedex

Fax: 04 90 49 96 14

e-mail: info.arles@harmoniamundi.com

BELGIUM

harmonia mundi Belgium

27, rue du COLLEGE straat

B-1050 Bruxelles/Brussel

Fax: (02) 646 21 63

e-mail: info.belgium@harmoniamundi.com

UNITED STATES

harmonia mundi USA

2037 Granville Avenue

Los Angeles CA 90025-6103

Fax: (310) 996-1389

e-mail: info-usa@harmoniamundi.com

NEDERLAND

harmonia mundi nandi bv.

Het Kleine Loo 414 u

NL-2592 CK Den Haag

Fax: (070) 385.35.81

e-mail: info.nandi@harmoniamundi.com

UNITED KINGDOM

harmonia mundi UK ltd

19-21 Nile Street

London N1 7LL

Fax: (0207) 253 3237

e-mail: info.uk@harmoniamundi.com

ESPAÑA

harmonia mundi ibérica s.a.

Av. Pla del Vent 24 - Sant Joan Despí

E-08970 Barcelona

Fax: (93) 373 67 64

e-mail: info.iberica@harmoniamundi.com

DEUTSCHLAND

Helikon harmonia mundi GmbH

Wernher-von-Braun-Str. 13

D-69214 Eppelheim

Fax: (06221) 67 76 77

e-mail: info.helikon@harmoniamundi.com

カタログのご請求は:

日本

株式会社キングインターナショナル

〒162 東京都新宿区

市谷加賀町2-1-9

Fax : (03) 3268 7790

Other countries / Autres pays:

harmonia mundi s.a. · Mas de Vert, F-13200 Arles · Fax: (33) 04 90 49 96 14

<http://www.harmoniamundi.com>

ACKNOWLEDGMENTS

Front cover: George Chambers (1803–40), *St. Paul's Cathedral and the City of London*; Christopher Cole Paintings, Beaconsfield, Great Britain; Fine Art Photographic Library, London/Art Resource, New York

Page 6: Portrait of Francesco Geminiani, frontispiece of *L'Art de jouer le violon par M^r. Geminiani*, Paris, Chez M^r. de la Chevardière, 1752; photograph courtesy University of California—Berkeley

Inside back inlay card: Engraving of St. John's, dated in ink December 1747, courtesy St. John's Smith Square Archives

Pages 32, 34 & 36: Photographs by Michael Putland

First editions of all material were used in these recordings.

All texts and translations © harmonia mundi usa



harmonia mundi usa

2037 Granville Avenue, Los Angeles, CA 90025 ® © 1999

Recorded December 29, 1998–January 2, 1999 and May 25–26 & 28–29, 1999
at St. John's Smith Square, London

Producer: Robina G. Young

Engineers: Geoff Miles, Mike Clements (12/98), Floating Earth Ltd.

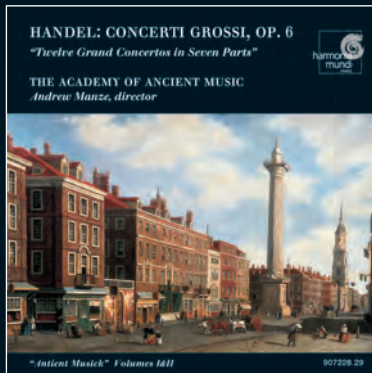
Editor: Paul F. Witt • Design: Karin Elsener & Leann Davis Alspaugh

Produced in the USA

Made in Germany

HANDEL: CONCERTI GROSSI, Op. 6

ANTIENT MUSICK VOLUMES I & II



“The Academy are on sparkling form, clearly enjoying themselves under Manze’s leadership. This is an issue of joyous vitality, to which I am sure I shall be returning with pleasure.” *Gramophone*

“Manze’s imagination, puckish wit, and total absorption in the spirit of Handel is enthralling... breathtakingly virtuosic.” *BBC Music Magazine*

“Andrew Manze has now set the standard in this music for all others to emulate.” *Continuo*