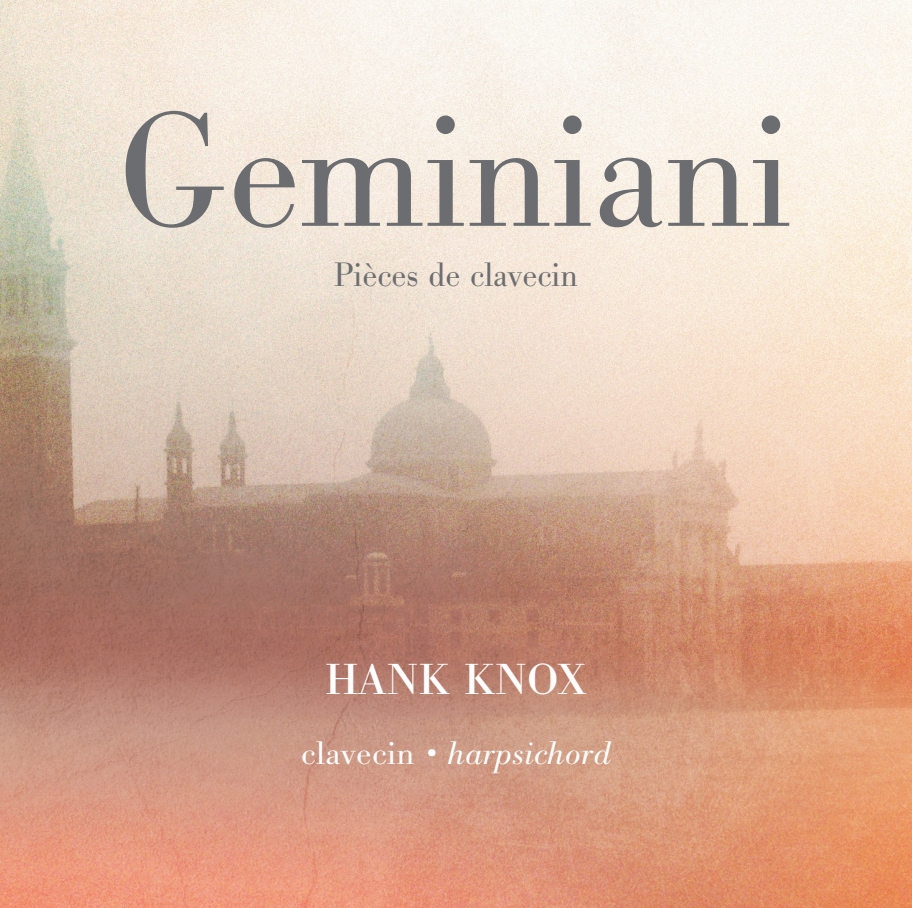


Geminiani



Pièces de clavecin

HANK KNOX

clavecin • *harpsichord*

Pièces de clavecin

Francesco •
Geminiani

(1687-1762)

Prêtez l'oreille! Ses mains explorent
la lyre, Tandis que, penchée sur lui, la
Muse à l'œil vif sème, de son urne d'or,
La Pensée qui respire et le Verbe qui brûle.
Mais hélas, plus jamais on ne les entendra!

Thomas Gray, *The Progress of Poesy*:

A PINDARIC ODE

(*Odes by Mr. Gray, 1757*)

Charles Burney décrit, dans *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and the United Provinces* (1773), sa recherche d'« une machine permettant d'écrire spontanément des compositions musicales. » Des connaissances de Rome lui indiquent qu'on pourrait en trouver une à Berlin où, le 5 octobre 1772, l'éminent critique et théoricien musical Friedrich Marpurg fit à Burney la description d'un tel appareil. « Si parfait était-il qu'il n'existait, m'a-t-on assuré, aucune musique qu'il ne pût rendre. » On lui apprit également que cet appareil « avait été réalisé à la satisfaction des principaux musiciens de Berlin, mais que, bientôt négligé, il avait été

mis au rancart; récemment, lors de l'incendie d'une maison où on l'avait remisé [...] l'ingénieux mécanisme avait été consumé par les flammes et on n'en avait jamais fabriqué d'autre. »

Burney, comme d'autres avant comme après lui, rêvait d'une telle machine capable de conserver des exécutions improvisées et uniques en leur genre, qu'on pourrait plus tard écouter et étudier. Il devait cependant s'écouler plus d'un siècle avant l'apparition de tels appareils d'enregistrement et de reproduction sonores; la seule façon de conserver une exécution particulière consistait à la transcrire de mémoire, tâche habituellement très ardue. Il survit néanmoins de nombreux exemples écrits de versions minutieusement embellies de musique publiées qui s'efforcent de montrer comment tel exécutant pourrait avoir joué une pièce. Citons en exemple un ensemble bien connu d'ornementations pour les mouvements lents des sonates pour violon Opus 5 d'Arcangelo Corelli, censées être l'œuvre du compositeur lui-même. Le présent enregistrement offre encore un aperçu des genres d'ornementations et de variations improvisées qu'un musicien du début du dix-huitième aurait pu apporter à ses propres compositions : on y retrouve les arrangements de Francesco Geminiani pour clavecin de plusieurs de ses sonates pour violon Opus 4. Ils se distinguent particulièrement par leur constante variation : chaque répétition, ou presque, y est présentée sous un jour légèrement différent.

Geminiani, l'un des plus illustres virtuoses du violon du dix-huitième siècle, naquit dans la ville toscane de Lucca en 1687. Il fit reçut ses premières leçons de violon de son père, pour passer ensuite chez Carlo Ambrogio Lonati à Milan, puis chez Corelli à Rome, où il étudia le contrepoint auprès d'Alessandro Scarlatti. Après avoir joué quelques années à Naples, Rome et Lucca, il quitta l'Italie pour de bon. « L'arrivée de Geminiani et de Veracini », raconte Burney, « marqua une période importante dans l'évolution du violon dans ce pays. »

Geminiani créa une forte impression à Londres. C'est en présence du roi George 1^{er} qu'il donna l'une de ses premières représentations, accompagné par Handel. Il y publia également, en 1716, son premier groupe de sonates pour violon solo. Ces dernières témoignent clairement de l'influence de Corelli; en page frontispice, Geminiani se présente comme un élève du célèbre 'Maestro di Fusigno'. Au cours des années subséquentes, Geminiani organisa à Londres plusieurs séries de concerts en abonnement où il joua, entre autres, ses propres versions des sonates Opus 5 de Corelli dans des arrangements orchestraux, de même que les Concerti Grossi qui seraient publiés comme Opus 2 et Opus 3 en 1732. Étant donné le quasi culte voué à Corelli en Angleterre, l'impact des prestations et des compositions de Geminiani et le haut niveau d'habileté technique requis pour l'exécution de ses sonates, il n'est pas étonnant

que John Hawkins ait écrit que Geminiani jouissait du « plus haut degré d'estime en tant que compositeur d'instruments; ... dans cet aspect de la musique, il n'avait pas son pareil. » Il semble pourtant que malgré tout son succès auprès du public, une facette de sa personnalité l'ait empêché de connaître la carrière de son maître Corelli, directeur d'ensembles instrumentaux à Rome, ou celle de son compatriote Francesco Veracini, reconnu comme un virtuose du violon par toute l'Europe. Il évitait tout engagement professionnel permanent avec un ensemble qu'il n'organisait pas lui-même et ne s'associa à aucun des orchestres d'opéra qui se produisaient à Londres. Par ailleurs, il n'accepta jamais un poste institutionnel permanent (celui de Maître de musique de l'État de l'Irlande, entre autres) et ne passa jamais beaucoup de temps en la compagnie d'un bienfaiteur particulier. Il était relativement rare qu'on l'entende en public. La plus grande part de ses revenus semble être provenue de l'enseignement, de dons de nobles de sa connaissance, de la publication de ses œuvres et, jusqu'à un certain point, du commerce de tableaux. Il semble aussi avoir toujours hésité à s'installer longtemps au même endroit. De 1732 à la fin de ses jours, il partagea son temps entre Paris et La Haye, où il se rendait superviser la publication de ses dernières œuvres, et Londres et Dublin, où il organisait des concerts et enseignait. C'est à Dublin qu'il mourut, en 1762.

Geminiani eut néanmoins beaucoup d'ardents admirateurs. Dans son essai intitulé *Essay on Musical Expression* (Londres, 1752), son élève Charles Avison l'appelle « le maître de la musique instrumentale ». Même Burney, qui ne fut pas toujours le plus fervent admirateur de Geminiani, reconnaissait « que les Anglais étaient hautement redevables à ce maître de l'amélioration du statut du violon... dans ce pays et, sans conteste, des progrès de la musique instrumentale en général », il reconnaissait, dans sa correspondance privée, que « Geminiani et Corelli avaient été les seuls dieux » de sa jeunesse. Ses détracteurs ont critiqué sa production relativement faible et les retouches constantes apportées à ses compositions, son manque de talent pour « l'association de la musique et de la poésie » (Hawkins) ou son penchant pour le commerce des tableaux, qui l'empêchait de perfectionner ses dons de musicien. Veracini lança une flèche empoisonnée à son rival, en l'appelant un de ces « ressasseurs » (*rifriggitori*) qui « devant la nécessité d'écrire quelque chose du nouveau, ressassent de vieilles œuvres qui l'ont déjà été à plus d'une reprise. » L'accusation n'est pas tout à fait sans fondement : beaucoup de ses publications font partie de compositions antérieures présentées sous d'autres formes, mais dans la plupart des cas, il offre de l'information additionnelle à l'interprète, sous la forme d'ornements ou de variations et diminutions, comme dans les collections pour clavecín.

Le premier recueil d'arrangements pour clavecin, qui fait l'objet de cet enregistrement, fut publié à ses frais à Londres en 1743 et, à peu près au même moment, à Paris, pour être publié à nouveau aussi tard qu'en 1778, ce qui témoigne de sa popularité. On ne se doute pas, au premier coup d'œil, qu'il s'agit de transcriptions, ce qui soulève une question intéressante : où Geminiani a-t-il appris à écrire de façon si idiomatique pour le clavecin? À Paris, probablement. Il s'y était rendu dès 1732, attiré, pour une part, par la supériorité des graveurs de musique français, et y avait passé du temps dans le salon musical de madame Duhally, une excellente claveciniste, tout comme sa fille. On pouvait y rencontrer, parmi les clavecinistes, Rameau, Daquin et Duphy. Il a dû y être tout oreilles, car on observe dans ses compositions un son remarquablement semblable à celui de Rameau, avec la densité de leurs notes ornementales et de la figuration en accords du clavier.

Dans son âge avancé, Geminiani consacra une bonne partie de ses efforts à l'éducation du public : il produisit des traités sur le bon goût, la technique du violon et l'accompagnement au clavecin, ainsi qu'un guide de la composition. On retrouve la mise en œuvre de ses principes dans ses transcriptions pour clavecin. Elles sont pleines de subtils accords arpégés du clavier, du genre qu'on retrouve dans le traité sur l'accompagnement, particulièrement dans les mouvements lents, de même que, presque à

chaque mesure, une pléthore d'ornements tirés des autres traités. Les passages répétés sont presque toujours écrits avec de l'ornementation additionnelle, une figuration méticuleuse ou des variations dans la ligne mélodique. Il s'agit, en principe, d'une incessante variation. En l'absence d'une machine permettant de « fixer les sons fugitifs engendrés dans des moments d'enthousiasme débridé », pour reprendre les mots de Burney, ces arrangements nous permettent d'entendre, ne serait-ce qu'à distance, l'écho d'une exécution par un maître reconnu du passé.

Hank Knox, Montréal, juillet 2010
Traduction, Louis Rémillard

Hark, his hands the lyre explore!

Bright-eyed Fancy hovering o'er

Scatters from her pictured urn

Thoughts that breathe,

and words that burn.

But ah! 'tis heard no more

Thomas Gray, *The Progress of Poesy*:

A PINDARIC ODE

(Odes by Mr. Gray, 1757)

Charles Burney, in *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and the United Provinces* (1773), describes his search for 'a machine for writing down extempore pieces of music'. Contacts in Rome suggested that such a machine could be found in Berlin, where, on October 5th, 1772, the eminent music critic and theorist, Friedrich Marpurg, described to Burney just such a device. It was 'so perfect, that I was assured... that there was nothing in music which it could not express.' Burney was also told that this device 'had been completed to the satisfaction of the principal musicians of Berlin, but that it was soon

neglected and thrown aside; and not long since, a fire happening in a house [...] where it was deposited, this ingenious piece of mechanism was burnt, and has never since been renewed'.

Burney, like others before and since, dreamt of such a machine for its ability to preserve unique, improvised performances for later enjoyment and study. But practical sound recording and reproduction devices would not appear for over a century; the only way to preserve a particular performance was to transcribe it from memory, generally a very difficult task. There are, however, numerous surviving written-out examples of elaborately embellished versions of published music that attempt to demonstrate how a given performer might have played a piece. Among them is a well-known set of 'graces' for the slow movements of the Opus 5 violins sonatas by Arcangelo Corelli, purportedly by the composer himself. The present recording offers yet another glimpse of the kinds of improvised embellishments and variations an eighteenth-century musician might have brought to bear on his own compositions: it features Francesco Geminiani's own arrangements for harpsichord of several of his Opus 4 violin sonatas. These arrangements are remarkable for their incessant variation: almost every repetition of a phrase is presented in a slightly different guise.

One of the most celebrated violin virtuosi of the eighteenth century, Geminiani was born

in the Tuscan town of Lucca in 1687. He studied violin with his father before continuing with Carlo Ambrogio Lonati in Milan and Corelli in Rome, where he then studied counterpoint with Alessandro Scarlatti. After a few years playing in Naples, Rome and Lucca, he left Italy permanently. As Burney recounts, 'the year 1714 was rendered an important period to the progress of the violin in this country, by the arrival of Geminiani and Veracini'.

Geminiani made a considerable impression in London. One of his earliest performances was before King George I, where he was accompanied by Handel. His first set of solo violin sonatas was published there in 1716. They clearly demonstrate Corelli's influence; on the title page, Geminiani introduces himself as a pupil of the celebrated 'Maestro di Fusigno'. Over the course of the following years, Geminiani organised several successful subscription concert series in London where he performed, along with other works, his settings of Corelli's Opus 5 sonatas in orchestral arrangements and the Concerti Grossi that were to be published as his Opus 2 and Opus 3 in 1732. Given Corelli's near-cult status in England, the impact of Geminiani's performances and compositions, and the high level of technical ability required by his sonatas, it is little wonder that John Hawkin's was to write, Geminiani enjoyed 'the highest degree of estimation as a composer of instruments; ... he was in this branch of music without a rival'.

Yet for all his public success, there seems to have been a twist in his personality that kept him from the kind of career enjoyed by his teacher Corelli, leader of instrumental ensembles in Rome, or by his countryman, Francesco Veracini, celebrated as a virtuoso violinist across Europe. He avoided any permanent professional engagements with an ensemble that he did not organise himself, and was never associated with any of the opera orchestras active in London. He also never accepted a permanent institutional position (for example, he refused the post of Master of State Music in Ireland), and never spent long in the company of any particular patron. And he was heard comparatively rarely in public. The bulk of his income seems to have come from teaching, gifts from noble acquaintances, published editions of his work, and to some extent, from his dealings in paintings. He also seems to have had a reluctance to settle too long in any one place. From 1732 to the end of his life, he divided his time between Paris and the Hague, where he went to supervise the publication of his later works, and London and Dublin, where he organised concerts and taught. He died in Dublin in 1762.

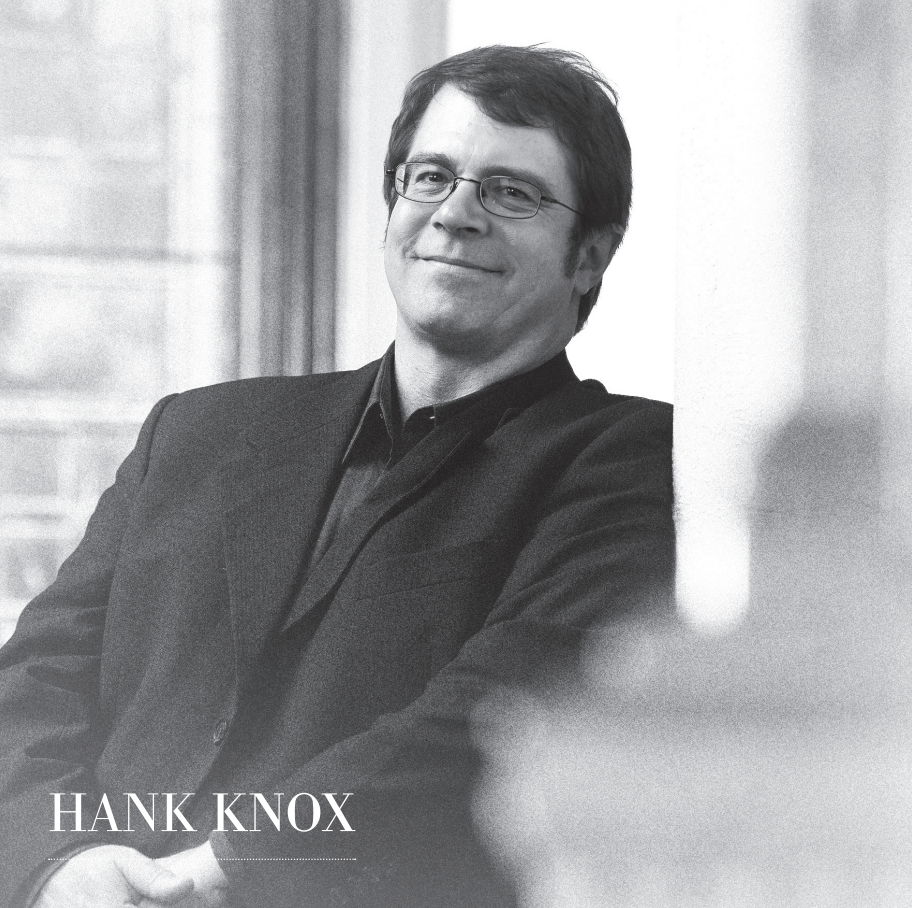
Nevertheless, Geminiani had many ardent supporters. His student, Charles Avison, in the *Essay on Musical Expression* (London, 1752), calls him 'the greatest in instrumental Music'. Even Burney, not always Geminiani's greatest admirer, admitted that the English were 'greatly indebted

to this master for the improved state of the violin... in this country, and indeed for the advancement of instrumental Music in general', and, in private correspondence, confessed that 'Handel, Geminiani and Corelli had been the only gods' of his youth. His detractors criticised his relatively small output and the constant reworkings of his compositions, his lack of talent for 'associating music with poetry' (Hawkins), or his penchant for dealing in paintings, which distracted him from developing his gifts as a musician. Veracini took a particularly vicious dig at his rival, calling him one of those 'refryers' (rifriggitori) who, 'whenever they are faced with the necessity of writing something new, refry the same old pieces which have already been refried more than once.' There is some truth to the charge: many of his publications recast earlier compositions in other forms, but in most cases, he provides additional information for the player in the form of ornaments or variations and diminutions, as in the harpsichord collections.

The first set of harpsichord arrangements, the subject of this recording, were published at his expense in London in 1743 and in Paris at roughly the same time, and were reprinted as late as 1778, a testament to their popularity. At first glance, one would not suspect these to be transcriptions and so they pose an interesting question: where did Geminiani learn to write so idiomatically for the harpsichord? The answer is likely Paris: He was there as early as 1732,

drawn partly by the superiority of French music engravers, and spent time in the musical salon of the gifted harpsichordists Mme. Duhalley and her daughter. Among the French harpsichordists to be heard there were Rameau, Daquin and Duphy. He must have been an avid listener: there are passages in his settings that sound remarkably like Rameau, with their density of ornaments and chordal keyboard figuration.

A considerable portion of Geminiani's efforts in the later part of his life was devoted to instructing the public: he produced treatises devoted to Good Taste, violin technique and harpsichord accompaniment as well as a guide to composition. The harpsichord transcriptions demonstrate his precepts in practice. They are full of elaborate keyboard arpeggiation of the kind shown in the accompaniment treatise, especially in slow movements, and abound in ornaments taken from the other treatises in nearly every measure. Repeated passages are almost always written out with additional ornamentation, elaborate figuration, or variations in the melodic line. The principle is one of endless invention. In the absence of a machine to 'fix such fleeting sounds as are generated in the wild moments of enthusiasm', as Burney has it, these arrangements allow us to listen, however distantly, to an echo of performance by an acknowledged master from the past.



HANK KNOX

Clavecin

HANK KNOX

Harpsicord

Hank Knox a étudié le clavecin à l'Université McGill avec John Grew et à Paris auprès de Kenneth Gilbert. Il est connu des mélomanes tant par ses récitals de clavecin que par son travail au sein de l'orchestre baroque Arion, dont il est membre fondateur. Avec Arion, il a effectué de nombreuses tournées à travers le Canada, le Japon, les États Unis, l'Europe, l'Amérique du sud, et le Mexique. Il travaille également avec l'ensemble Tafelmusik, le Studio de musique ancienne de Montréal, et il joue régulièrement avec l'Orchestre symphonique de Montréal. On a pu entendre Hank Knox à plusieurs reprises sur les ondes radiophoniques de Radio Canada et de la CBC.

Sa discographie comprend une quinzaine de disques avec Arion dont le cinquième concerto Brandebourgeois de J.S. Bach gravé sous étiquette *early-music.com*. Il a également plusieurs enregistrements à titre de soliste et de chambriste. Il a enregistré des œuvres de Frescobaldi sur un clavecin italien de 1677 sous étiquette Atma et des œuvres de Jean-Henry D'Anglebert sur un clavecin vertical sous étiquette *early-music.com*. Un deuxième volume de pièces pour clavecin de Frescobaldi était mis sur le marché en 2008 sur étiquette *early-music.com*. Une collection de transcriptions d'airs et d'ouvertures de Handel réalisées par Babell et Handel, interprétées sur des clavecins anglais du 18^e siècle de la collection Benton Fletcher de la Fenton House de Londres a été enregistrée sur étiquette *early-music.com* au

printemps 2009.

Hank Knox est directeur du programme de musique ancienne à l'Université McGill, où il enseigne le clavecin, la basse chiffrée et la musique de chambre, et où il dirige l'Orchestre Baroque de McGill. Récemment, Hank Knox recevait le William Dawson Scholar Award, remis par l'Université McGill en reconnaissance de son travail en musique ancienne, et s'est vu décerner le prix Thomas Binkley par Early Music America, qui récompense le travail d'un directeur d'ensemble de musique ancienne au niveau universitaire. En collaboration avec l'Atelier d'Opéra de McGill, il a dirigé l'Orchestre Baroque de McGill dans des productions de Dido and Aeneas de Purcell, Alcina, Giulio Cesare, Semele et Radamisto de Handel, Il ritorno d'Ulisse in patria de Monteverdi, Les sauvages tirés des Indes galantes de Rameau, Don Quichotte de Telemann et Euridice de Peri.

Hank Knox studied harpsichord with John Grew at McGill University in Montreal and with Kenneth Gilbert in Paris. He has given numerous harpsichord recitals, and is a founding member of Arion Baroque Orchestra, with whom he has toured Canada, the United States, Europe, Japan, South America and Mexico. He has performed, recorded and toured with the Tafelmusik Baroque Orchestra and le Studio de musique ancienne de Montréal; he plays regularly with the Orchestre symphonique de Montréal. He has recorded for Radio Canada

and the CBC, and appears on recordings with Arion on the , Atma, Analekta, CBC, Titanic and Collegium labels. His has released a recording of Frescobaldi's keyboard works performed on an Italian harpsichord of 1677 on the Atma label, and a recording of works by D'Anglebert performed on an upright harpsichord for early-music.com. A second recording of harpsichord works of Frescobaldi on the 1677 Italian harpsichord, Affetti cantabile, was released on the early-music.com label in the fall of 2008. A recording of Handel opera arias and overtures in transcriptions for harpsichord by Babell and Handel on instruments from the Benton Fletcher collection at Fenton House in London appeared in the spring of 2009, also on the early-music.com label.

Hank Knox directs the Early Music program at McGill University, where he teaches harpsichord and figured bass accompaniment, coaches chamber music ensembles, and conducts the McGill Baroque Orchestra. He has been a William Dawson Scholar in recognition of his work in Early Music since 2003, and was awarded the Thomas Binkley prize for an outstanding university collegium director by Early Music America in 2008. In collaboration with Opera McGill, he has directed productions of Purcell's Dido & Aeneas, Lully's Thésée, Handel's Agrippina, Giulio Cesare, Alcina, Semele and Radamisto, Monteverdi's Il ritorno d'Ulisse in patria, Telemann's Don Quichotte, Les sauvages from Rameau's Les indes galantes, and Peri's Euridice.

À propos de l'instrument

About the instrument



L'instrument qui a servi à cet enregistrement se trouve actuellement dans la Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal. Sa signature se lit « Jacobus et Abraham Kirckmann Londini Fecerunt 1772 », ce qui en fait le plus ancien instrument connu qu'aient signé ces deux facteurs. Il a pour caractère unique d'avoir des claviers avec des touches naturelles en ivoire et des dièses en ébène pour l'étendue normale (de fa1 à sol3), mais des touches naturelles en ébène et des dièses en ivoire permettant d'augmenter l'étendue jusqu'à do4; l'arrangement est original. Aucun répertoire n'exige ces notes et personne ne sait pourquoi l'instrument les possède. Il offre, par ailleurs, une innovation typiquement anglaise appelée 'machine stop', mécanisme rapide de changement de jeux commandé par une pédale; en enfonçant celle-ci, on obtient instantanément un changement de registre, d'où contraste dans le timbre. La pédale levée, tous les registres jouent; la pédale enfoncée, il n'en subsiste qu'un seul. On peut voir l'instrument aux planches 71-74 du livre *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*, de Raymond Russell. Acquis en 1984 par l'avocat et mécène Gordon Jeffery de London, Ontario, il fut donné après sa mort à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal par le Gordon Jeffery Music Trust. Grâce à l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec, l'instrument fut réparé et muni de nouveaux sautereaux par le facteur de clavecins Yves Beaupré.

The instrument heard on this recording is now housed at the Chapelle historique du Bon Pasteur in Montreal. It is signed "Jacobus et Abraham Kirckmann Londini Fecerunt 1772", the earliest known instrument signed by the two builders. It is unique in having keyboards with ivory naturals and ebony sharps for the normal compass (FF-g3) but ebony naturals and ivory sharps for an extended compass to c4; the arrangement is original. No repertoire calls for these notes, and no one knows why it was done. It features a distinctive English innovation, a pedal-operated 'machine stop': pressing on it allows for an instantaneous change of registration and subsequent contrast in timbre. When the pedal is in the raised position, all registers sound; when the pedal is depressed, only one register remains. The instrument appears as Plates 71-74 in Raymond Russell's book, *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*. It was purchased by lawyer and arts patron Gordon Jeffery of London, Ontario, in 1984 and donated to the Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal after his death by the Gordon Jeffery Music Trust. With the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec, the instrument was repaired and furnished with new jacks by harpsichord maker Yves Beaupré.

Instrument

Jacobus et Abraham Kirckmann Londini
Fecerunt 1772, Chapelle historique du
Bon-Pasteur de Montréal.
*Jacobus et Abraham Kirckmann Londini
Fecerunt 1772, Chapelle historique du
Bon-Pasteur de Montréal.*

Enregistré du 26 au 28 mai 2010, à la
Chapelle historique
du Bon-Pasteur de Montréal

*Recorded May 26-28, 2010,
at the Chapelle historique
du Bon-Pasteur de Montréal.*



La réalisation de ce disque a été
rendue possible en partie grâce au
William Dawson Scholar Award de
l'Université McGill

*This recording is made
possible in part with the aid of a
William Dawson Scholar award from
McGill University.*

Producteur | *Producer*
Hank Knox

Traduction
Louis Rémillard

tous droits réservés | *all rights reserved*

Assistance à la production | *Production assistance*
Devon Wilkinson & Jonathan Patterson

Réalisateur et ingénieur du son
Recording Producer and sound engineer
Brad Michel, Clarion Productions

Accord et préparation du clavecin
Harpsichord tuning and preparation
Yves Beaupré

Directeur artistique visuel | *Visual artistic Director*
André Guimond

Design graphique | *Graphic design*
**Lucie Arsenault pour
Luz Design+Communications**

Photo de couverture | *Cover photo*
André Guimond

Photo arrière | *Back cover photo*
Pierre Charbonneau

Fabriqué au Canada | *Made in Canada*
EMCCD7772

1	Prélude, lentement (De / From: Opus 4, no. 1, London, 1739)	3:26
2	Gayment (Op.4, no.1)	6:10
3	Vivement (Op.4, no.1)	3:22
4	Tendrement (Op.4, no.5)	4:17
5	Vivement (Op.4, no.5)	4:59
6	Gracieusement Tendrement (Op.4, no.5)	4:23
7	Minuet (Op.2, no.1, London, 1732)	6:12
8	Amoureuement (Op.4, no.8)	4:52
9	Vivement (Op.4, no.4)	3:39
10	Modérément (Op.4, no.6)	4:26
11	Minuet (source inconnue <i>source unknown</i>)	9:53
12	Tendrement (Op.1, no.6, révision de <i>revised edition of 1739</i>)	3:46
13	Vivement (Op.1, no.6)	3:15

Clavecin | *Harpsichord*

« Jacobus et Abraham Kirckmann Londini Fecerunt 1772 »

Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal.

Pièces de clavecin

Francesco
Geminiani

(1687-1762)

