

CHACONNE

ALBINONI

The Collected Concertos
for Oboes and Strings



Anthony Robson oboe
Catherine Latham oboe

CHANDOS early music

Collegium Musicum 90
Simon Standage



Portrait by anonymous artist / Album / Orenoz / AKG Images, London

Tomaso Giovanni Albinoni

Tomaso Giovanni Albinoni (1671 – 1750 / 51)

Concerti a cinque, Opp. 7 and 9

COMPACT DISC ONE

Concerto, Op. 7 No. 1 3:48
in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|-----|---------------------------------|------|
| [1] | I Allegro – Adagio e staccato – | 2:27 |
| [2] | II Allegro assai | 1:21 |

Concerto, Op. 7 No. 2*† 4:55
in C major • in C-Dur • en ut majeur

- | | | |
|-----|-------------|------|
| [3] | I Allegro – | 2:04 |
| [4] | II Adagio – | 1:00 |
| [5] | III Allegro | 1:50 |

Concerto, Op. 7 No. 3* 7:37
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | |
|-----|-------------|------|
| [6] | I Allegro | 2:50 |
| [7] | II Adagio | 2:40 |
| [8] | III Allegro | 2:06 |

	Concerto, Op. 7 No. 4	6:48
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
9	I Allegro –	2:41
10	II Adagio –	1:54
11	III Allegro	2:12
	Concerto, Op. 7 No. 5[†]	4:53
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
12	I Allegro –	1:57
13	II Adagio –	1:43
14	III Allegro	1:12
	Concerto, Op. 7 No. 6[*]	7:35
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
15	I Allegro	2:58
16	II Adagio	2:24
17	III Allegro	2:11

	Concerto, Op. 7 No. 7	5:35
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
18	I [Allegro] –	2:21
19	II Adagio –	1:28
20	III Allegro	1:45
	 Concerto, Op. 7 No. 8*†	 5:39
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
21	I [Allegro] –	2:18
22	II Largo –	1:52
23	III Allegro	1:28
	 Concerto, Op. 7 No. 9*	 6:10
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
24	I Allegro	2:41
25	II Adagio	1:05
26	III Allegro	2:23

	Concerto, Op. 7 No. 10	6:14
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
27	I Allegro –	2:31
28	II Adagio –	2:02
29	III Allegro	1:39
	Concerto, Op. 7 No. 11*†	7:20
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
30	I Allegro	2:37
31	II Adagio –	2:13
32	III Allegro	2:29
	Concerto, Op. 7 No. 12*	7:40
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
33	I Allegro e non presto	3:02
34	II Adagio	2:32
35	III Allegro	2:03
	TT 75:16	

COMPACT DISC TWO

Concerto, Op. 9 No. 1

7:01

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | |
|----------|-------------|------|
| 1 | I Allegro – | 3:27 |
| 2 | II Adagio – | 1:14 |
| 3 | III Allegro | 2:20 |

Concerto, Op. 9 No. 2*

12:07

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

- | | | |
|----------|-------------|------|
| 4 | I Allegro | 4:07 |
| 5 | II Adagio | 5:00 |
| 6 | III Allegro | 2:59 |

Concerto, Op. 9 No. 3*†

10:30

in F major • in F-Dur • en fa majeur

- | | | |
|----------|-------------|------|
| 7 | I Allegro – | 4:31 |
| 8 | II Adagio – | 2:16 |
| 9 | III Allegro | 3:42 |

	Concerto, Op. 9 No. 4	9:26
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
10	I Allegro –	4:03
11	II Adagio –	2:02
12	III Allegro	3:20
	Concerto, Op. 9 No. 5*	8:55
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
13	I Allegro	3:39
14	II Adagio (non troppo)	2:00
15	III Allegro	3:15
	Concerto, Op. 9 No. 6*†	9:15
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
16	I Allegro –	3:41
17	II Adagio –	2:35
18	III Allegro	2:57
	TT 57:46	

COMPACT DISC THREE

Concerto, Op. 9 No. 7

11:31

in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I Allegro – | 3:35 |
| 2 | II Andante e sempre piano | 5:12 |
| 3 | III Allegro | 2:43 |

Concerto, Op. 9 No. 8*

10:14

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- | | | |
|---|-------------|------|
| 4 | I Allegro | 4:16 |
| 5 | II Adagio | 2:15 |
| 6 | III Allegro | 3:42 |

Concerto, Op. 9 No. 9*†

10:05

in C major • in C-Dur • en ut majeur

- | | | |
|---|-------------|------|
| 7 | I Allegro | 3:53 |
| 8 | II Adagio – | 2:26 |
| 9 | III Allegro | 3:45 |

	Concerto, Op. 9 No. 10	10:21
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
10	I Allegro	3:34
11	II Adagio	3:22
12	III Allegro	3:24
	Concerto, Op. 9 No. 11*	10:44
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
13	I Allegro	4:16
14	II Adagio (non troppo)	3:08
15	III Allegro	3:20
	Concerto, Op. 9 No. 12*†	7:05
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
16	I Allegro	3:12
17	II Adagio –	2:31
18	III Allegro	1:22

	Sinfonia	5:38
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
19	I Allegro –	2:19
20	II Larghetto e sempre piano –	1:19
21	III Allegro	1:58
	TT 66:18	

Anthony Robson oboe*
Catherine Latham oboe†
Collegium Musicum 90
Simon Standage

Collegium Musicum 90

<i>solo oboe</i>	Anthony Robson (1/1995) (1/1996)	Richard Earle and Keith Rogers, November 1994, copy of Thomas Stanesby Sr, London c. 1710
	Catherine Latham (1/1996)	Toshi Hasagawa, 1992, copy of Jacob Denner, Nuremberg 1720
<i>violin I</i>	Simon Standage	Giovanni Grancino, Milan 1685
	Julia Bishop (1/1995)	Tommaso Carcassi, Florence 1741
	Iona Davies (1/1995)	Austrian Tyrolean c. 1760
	Clare Salaman (1/1996)	Thomas Smith, 1760
	Lucy Howard (1/1996)	Willems, 1663
	Micaela Comberti (7/1996)	Fabrizio Senta, Turin c. 1660
	Diane Terry (1/1996) (7/1996)	Jacobus Stainer, 1671
	Sharon Lindo (7/1996)	David Rubio, 1982, after Amati

<i>violin II</i>	Micaela Comberti (1/1995) (1/1996)	Fabrizio Senta, Turin c. 1660
	Miles Golding (7/1996)	Antonio Mariani, Pesaro c. 1650
	Diane Moore	English or Flemish c. 1780
	Ann Monnington	Michiel de Hoog, 1988, after Amati, 1642
	Timothy Cronin (1/1996)	Sebastian Klotz (?), Mittenwald c. 1760
	Ellen O'Dell (7/1996)	C. Pfretzschner, c. 1756
<i>viola</i>	Trevor Jones (1/1995)	Rowland Ross, 1977, after Stradivarius, 1680
	Jane Rogers (1/1995)	Rowland Ross, 1992, copy of Antonio Guarneri, 1676
	Annette Isserlis (1/1996)	Georg Rueff, Süssen 1665
	Katherine McGillivray (1/1996)	Bryan Maynard, 1991, after Stradivarius, 1734
	Jane Norman (7/1996)	English c. 1750
	Peter Whiskin (7/1996)	Bryan Maynard, 1977, after Stradivarius

<i>cello</i>	Helen Verney (1/1995) (1/1996)	Anonymous, English 1730
	Jane Coe (7/1996)	Jean-Hyacinthe Rottenburgh, Brussels 1753
	Dominic O'Dell	Anonymous, English 1750
<i>double-bass</i>	Elizabeth Bradley (1/1995) (1/1996)	Le Jeune, Paris 1750
	Cecelia Bruggemeyer (7/1996)	Roger Dawson, 1981, after Gasparo da Salò, c. 1648
<i>archlute</i>	Elizabeth Kenny (1/1995)	Klaus Jacobsen, 1993
	William Carter (1/1996) (7/1996)	
<i>theorbo</i>	Elizabeth Kenny (1/1995)	Klaus Jacobsen, 1991
	William Carter (1/1996) (7/1996)	

<i>guitar</i>	Elizabeth Kenny (1/1995) William Carter (1/1996) (7/1996)	Martin Haycock, 1991, after Sellas, Venice mid-seventeenth century
<i>harpsichord</i>	Nicholas Parle (1/1995) (7/1996) Lucy Carolan (1/1996)	Marc Ducornet, Paris, after Grimaldi, c. 1697
<i>keyboard adviser</i>	Maurice Cochrane	

Pitch: A = 415 Hz

Tomaso Albinoni: Concerti à cinque, Opp. 7 and 9

Concertos with One Oboe

The earliest concertos, written in north Italy shortly before 1700, were composed exclusively for strings. This was natural enough, as this region was the main European centre for the manufacture and playing of stringed instruments. The custom soon arose of using a principal violin distinct from the ordinary orchestral first violins. The practice of giving solos to this instrument – at first short and structurally insignificant, but later (especially following Vivaldi's example) very extensive and pivotal to the form – led to the creation of the violin concerto in the modern sense. An outgrowth of this practice was to introduce alternative solo instruments extraneous to the string ensemble. This step took time to materialise, for wind instruments and their players were relatively scarce in Italy, being much more numerous on the far side of the Alps. It seems that the export of the concerto genre from Italy to Germany, combined with the emigration to Italy of numerous German wind players, led to the birth of the oboe concerto almost

simultaneously in Italy and Germany in the second decade of the eighteenth century.

The sixteen oboe concertos of Tomaso Albinoni (1671 – 1750 / 51), eight for one oboe and eight for two oboes, were the earliest such works by an Italian composer to be published. A first group of eight (four of each type) appeared in his Op. 7 (1715), which was dedicated to a local patrician and amateur musician, Giovanni Donato Correggio; the pattern, evidently successful, was reproduced exactly in his Op. 9, dedicated to the elector of Bavaria, Maximilian II Emanuel – except that in the later collection the concertos with two oboes follow those with one instead of preceding them. It may well be that some of Vivaldi's oboe concertos – to say nothing of those by Valentini or Alessandro Marcello – were composed before Albinoni's; a few of Telemann's, too, are likely to predate them. However, it is incontrovertible that Albinoni's examples are the first major 'document' in the history of the novel genre. They are also, perhaps, the most unusual and individual instrumental works that Albinoni ever wrote.

To understand the rather unusual character of these works, we need to know something of the career of Albinoni. A Venetian, he was born into a family of manufacturers of playing cards (his father inherited the business from his former employer, who had died childless). Until middle age Albinoni styled himself *dilettante*: that is, a serious amateur rather than a musician by profession. From the very start of his career, in the early 1690s, his musical activity was two-pronged. On one hand, he composed instrumental music for strings (he was himself a leading violinist). Concurrently, he produced numerous operas and cantatas, marrying an operatic soprano in 1705. (It may indeed have been via his wife's appearance on the Munich stage in 1720 that he made first contact with Maximilian Emanuel.) Unlike Vivaldi's operatic music, his was not a by-product of instrumental composition. Indeed, it would be truer to say that Albinoni's instrumental music is informed by vocal values; its long-breathed, eminently singable lines remind one of operatic *bel canto*.

In the oboe concertos of Albinoni the wind instrument functions, in its relationship to the strings, almost like a singer. It is significant that the composer entitles these works *Concerti a cinque con oboe* rather than

Concerti per oboe, as Vivaldi would have done. The expression 'a cinque' (for five) indicates the number of parts excluding continuo (oboe, two violins, viola, cello), while by insisting that these are concertos 'with' rather than 'for' oboe, Albinoni draws attention to the importance of the violin parts (especially the first violin), which combine with the oboe on a basis of near-equality. The members of each pair tend to stick closely to each other. Often, they play in chains of thirds, and on a few occasions they proceed in unison. In Op. 7, but not in Op. 9 (except in the last concerto), the oboes frequently imitate the sound of the natural trumpet in C or D. At the same time, one discerns a French (Lullian) influence, which emerges most strongly in the solo sections scored in three parts. The listener will notice that Albinoni has a predilection – relative in Op. 7 but absolute in Op. 9 – for 'full' accompaniments to the oboe; this contrasts with the more normal preference, shared by Vivaldi and Telemann, for a plain continuo support in solo passages.

All eight concertos feature the three-movement layout (fast – slow – fast) that Albinoni did so much to popularise in his earliest published concertos, Op. 2 (1700) and Op. 5 (1707). The outer movements employ a curious hybrid form that in part follows

the pattern of Albinoni's string concertos (in which the same 'motto' theme introduces each musical section) but also borrows from the *da capo* aria. Albinoni regularly makes the oboe enter with its own 'motto' phrase. The first time, this idea is cut short by the strings; the second time, the oboe is allowed to extend the idea to the end of the section. This opening gambit, for which the German scholar Hugo Riemann coined the term *Devise* (the German word for a heraldic 'device'), is very common in arias written around 1700, although, strangely enough, it was becoming obsolete by the time Albinoni decided to use it in his concertos. Generally speaking, the 'string' motto and the 'oboe' motto are thematically related or have a common harmonic structure. Albinoni is a composer for whom repetition (with enough variation to keep tedium at bay) is a more characteristic process than contrast.

The slow movements are a little more varied in type. Most are conceived as a freely unfolding lyrical dialogue between oboe and upper strings. In Op. 7 No. 9, however, Albinoni includes a rather old-fashioned type of slow movement, for strings alone, in which the instruments mimic the flowing counterpoint and continuous modulation of vocal polyphony in the 'chromatic' style. The jewel of the slow movements is without question

the second movement of Op. 9 No. 2. This is a much more formally structured movement than the others and pits the long-breathed cantilena of the oboe against an unchanging background of undulating violin semiquavers.

If one compares the oboe concertos of Op. 7 with their counterparts in Op. 9, one sees a difference. The first group has an almost Vivaldian vigour – this was the period in his career when Albinoni was most influenced by the younger composer. The second group, longer and more richly elaborated, offers more impressive demonstrations of the composer's skill, although the concertos are perhaps slightly less vital. Their greatest strength lies in their consistently lyrical writing for the solo instrument, which is unusual for a period in which violin style, full of arpeggiated figures, dominated. They show to perfection Albinoni's gifts for melody, counterpoint, and solid construction.

© Michael Talbot

Concertos with Two Oboes and String Concertos, Volume 1

Albinoni invariably employs the three-movement (fast – slow – fast) plan that he had earlier been the first composer to popularise, in the string concertos of his Op. 2 (1700) and

Op. 5 (1707). The outer movements employ distinctive head motives that recur in various keys at the beginning of successive musical paragraphs, while the slow movements show a pleasing variety of form and style within a broadly lyrical concept. In the central movement of Op. 7 No. 2 the oboes rest altogether, as if to draw attention to their role as *ersatz* trumpets.

If one compares the ‘double’ oboe concertos of Op. 7 with their counterparts in Op. 9, one notices an interesting difference. The first have an almost Vivaldian vigour and offer much variety of texture. Their Op. 9 sequels are consistently larger in scale, more regular in form, and much more schematic in scoring. Two of them engage in conspicuous mimicry. No. 3 is a ‘hunting’ concerto – one could imagine the oboes and violins, playing one octave lower, as horns – while No. 6 is a ‘military’ concerto evoking the sound of fifes and drums. Both allusions pay appropriate homage to the courtly lifestyle of the elector.

The present recording also includes four concertos for strings alone, two each from the Op. 7 and Op. 9 collections. Op. 7 No. 1, which has no separate part for principal violin, is cast in the form of an operatic overture (*sinfonia*) and may have first existed in that guise. The tell-tale traits

are the fusion of the very short, transitional slow movement to the fast opening movement (to which it forms a kind of dramatic coda), the continuously busy and *strepitoso* upper part, and the dance-like character of the brief finale. Op. 7 No. 4 is another concerto without soloist, although its first violin part in places has a typically ‘solo’ profile – especially in the slow movement, which copies the regular alternation between orchestral chords and solo arabesques found in many early Vivaldi concertos.

Op. 9 No. 1 is a true violin concerto, although its solo writing is fairly modest in scale and scope. Its finale, bouncy and cheerful throughout, is typically Albinonian in mood, conveying (in Arthur Hutchings’s picturesque words) ‘the allure of the dance without suggesting the street or barnyard’. Op. 9 No. 4 continues along a path initiated in Op. 5 by casting its finale as a fugue containing episodes for the soloist. This movement makes great play with cross-accent: notated in 6/8, it occasionally conveys the metrical sense of 3/4, even 12/16. The fugue is preceded by a dignified, chaconne-like movement that exhibits to perfection the ‘classic poise’ always sought by Albinoni.

© Michael Talbot

Concertos with Two Oboes and String Concertos, Volume 2

If one compares the 'double' oboe concertos of Op. 7 with their counterparts in Op. 9, one notices an interesting difference. The first have an almost Vivaldian vigour and offer much variety of texture, whereas their Op. 9 sequels are consistently larger in scale, more regular in form, and much more schematic in scoring. Both concertos with oboes from Op. 7 in the present recording have interesting finales. That of Op. 7 No. 8 is the only example in the whole of Albinoni's output of 'pure' Vivaldian ritornello form. The point here is that the episodes for the oboes do not grow out of the head motives: they are independent sections of similar length alternating with them. In the finale of Op. 7 No. 11 Albinoni creates an exotic, perhaps Polish or Balkan, effect by successively flattening the seventh degree of the scale (B) and sharpening the fourth degree (F); the result is piquant and original. Op. 9 No. 9, also in C major, exemplifies the more spacious layout of the later collection. 'Pulsating yet urbane' – Arthur Hutchings's epithet for the finale – is an apt description for the entire work. Op. 9 No. 12, in D major, shows the oboes acting once again as *ersatz* trumpets – perhaps an allusion to the dedicatee's military exploits.

The recording also includes four string concertos, two from each collection. Op. 7 has no separate part book for a solo violin, and Op. 7 No. 10 is the only one to contain markings in the first violin part for solo and tutti. This work must have been especially popular in its time, as manuscript variants of it are preserved in Dresden and Uppsala. Op. 7 No. 7, more compact, has the outlines of a typical *sinfonia*. In Op. 9 No. 7 we have, in terms of form, the most elaborate concerto for solo violin of any by Albinoni, and the one in which, in the outer movements, the solo passages are most fully developed. Its delicate and languorous slow movement reverts to the world of the *sinfonia*. Here, the harpsichord continuo is suppressed and the *violoni* are directed to play *pizzicato*. Op. 9 No. 10, like the fourth concerto of the set, adopts fugal form in its finale, this being the last example of its type in Albinoni's œuvre.

The Saxon State Library in Dresden preserves a unique copy of a *Sinfonia* (operatic overture) in G minor by Albinoni dating from the same period as his Op. 7. This is the most 'stormy' work he ever composed, the energy of its first movement reminding one of Vivaldi. *Sinfonie* in minor keys are very rare in this period, and one would dearly like to know which of his operas it originally

prefaced. Remarkably, no modern edition of this stirring and well-crafted composition has yet appeared.

© Michael Talbot

Anthony Robson was born in 1955 in North Yorkshire and began playing the oboe at the age of eleven. He studied at the Royal Academy of Music, London and, beguiled by the qualities of historical instruments, became involved with all the London 'early music' groups. He has been Principal with the Orchestra of the Age of Enlightenment and Collegium Musicum 90. As a concerto soloist, he has appeared at all the major London venues and at such renowned concert halls and festivals in Europe and North America as the Berlin Philharmonic, Lincoln Center in New York, and the Tanglewood Music Festival. Among his recordings for Chandos, a series devoted to concertos by Albinoni has been singled out for special critical praise.

Catherine Latham studied the baroque oboe at the Guildhall School of Music and Drama with the late David Reichenberg and later with Anthony Robson. She has played principal oboe with the New London Consort, the Musicians of the Globe, the

London Handel Orchestra, and the Band of Instruments. She has appeared regularly on television and radio, most notably in Jonathan Miller's production of Bach's St Matthew Passion and as a soloist at the BBC Proms. Her many recordings include Bach's Suites and *Brandenburg* Concertos and she has previously partnered Anthony Robson in Collegium Musicum 90's Chandos recording of Double Concertos by Vivaldi.

Founded by Simon Standage and the late Richard Hickox, **Collegium Musicum 90** has a well-established reputation for its performances of baroque and classical music, its repertoire ranging from chamber pieces to large-scale works for choir and orchestra. Highlights of recent seasons have included appearances at the BBC Proms and concerts at music festivals in Poland, Hungary, Germany, and Austria. Performances by the Collegium Musicum 90 chamber ensemble in the UK, Germany, and Poland have also been enthusiastically received. Under its exclusive contract with Chandos Records, Collegium Musicum 90 has made more than sixty critically acclaimed CDs. Recordings with Simon Standage as director and violin soloist include all the violin concertos of J.S. Bach and Jean-Marie Leclair, as well

as orchestral music by Handel, Albinoni, Torelli, Vivaldi, Arne, and Stanley. A series of discs of orchestral, chamber, and choral works by Telemann has championed the cause of this composer, and in recognition of the orchestra's promotion of his music Simon Standage was awarded the Georg Philipp Telemann Prize for 2010 by the City of Magdeburg.

Simon Standage is well known as a violinist specialising in seventeenth- and eighteenth-century music. Leader and soloist with The English Concert from its foundation until 1990, he fulfilled the same role for many years with the City of London Sinfonia. His discography with The English Concert (their recording of Vivaldi's 'The Four Seasons' was nominated for a Grammy award) is vast, as is that of solo and chamber music – including all Mozart's violin concertos – with the Academy of Ancient Music, of which he was, with Christopher Hogwood, Associate Director

from 1991 to 1995. Since founding Collegium Musicum 90 with the late Richard Hickox, he has made numerous recordings for Chandos Records, which have met with consistent critical acclaim. As a soloist, director of chamber orchestras, and chamber musician he is active both in Britain and abroad, where he has had for some years a regular collaboration with Collegium Musicum Telemann in Osaka and the Haydn Sinfonietta in Vienna. He is the leader of the Salomon String Quartet, which he founded in 1981 and which specialises in historical performance of the classical repertoire, performing worldwide and making many recordings and broadcasts. He received a medal for services to Polish culture in 2008, was awarded Honorary Membership of the Royal Academy of Music in 2009, and received the Georg Philipp Telemann Prize from the City of Magdeburg in 2010. Simon Standage is Professor of Baroque Violin at the Royal Academy of Music in London and the Franz Liszt Academy in Budapest.



Anthony Robson



Beryl Wheldon

Catherine Latham

Tommaso Albinoni: Concerti a cinque op. 7 und 9

Konzerte mit einer Oboe

Die frühesten Konzerte, entstanden in Norditalien kurz vor der Wende zum achtzehnten Jahrhundert, waren ausschließlich für Streichinstrumente komponiert. Das hatte durchaus seinen Sinn, denn die Region war das wichtigste europäische Zentrum für die Herstellung und das Spielen besaiteter Instrumente. Schon bald gewöhnte man sich an, neben den üblichen Ersten Geigen des Orchesters eine führende Violine einzusetzen. Die Soli, die dieses Instrument übernahm, waren anfangs kurz und strukturell unbedeutend, später dagegen (vor allem, wenn sie nach dem Vorbild der Soli von Vivaldi gestaltet waren) ausgedehnt und maßgeblich für die Form, und sie führten zur Entstehung des Violinkonzerts im heutigen Sinne. Eine Folgeerscheinung dieser Praxis war es, daß irgendwann andere Soloinstrumente herangezogen wurden, die mit dem Streicherensemble nichts zu tun hatten. Es dauerte einige Zeit, bis es soweit war, da Blasinstrumente und

ihre Interpreten in Italien relativ selten, nördlich der Alpen dagegen wesentlich zahlreicher waren. Wie es scheint, führte der Export der Konzertgattung von Italien nach Deutschland in Verbindung mit der Auswanderung einer großen Zahl kundiger deutscher Bläser nach Italien dazu, daß das Oboenkonzert im zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts in Italien und Deutschland nahezu gleichzeitig aufkam.

Die sechzehn Oboenkonzerte von Tommaso Albinoni (1671 – 1750 / 51), acht für eine und acht für zwei Oboen, waren die ersten derartigen Werke eines italienischen Komponisten, die veröffentlicht wurden. Eine erste Gruppe von acht Konzerten (vier von jedem Typ) erschien als op. 7 (1715) und ist einem ortsansässigen Patrizier und Amateurmusiker namens Giovanni Donato Correggio gewidmet; nach genau dem gleichen, offenbar erfolgreichen Muster ist Albinonis op. 9 angelegt, das dem bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel gewidmet ist – nur daß in der späteren Zusammenstellung die Konzerte mit zwei

Oboen denen mit einer folgen, anstatt ihnen vorauszugehen. Es mag durchaus sein, daß einige von Vivaldis Oboenkonzerten – von den Konzerten Valentinis oder Alessandro Marcellos ganz zu schweigen – vor denen von Albinoni komponiert wurden; auch einige von Telemanns Konzerten dürften früher entstanden sein. Unbestreitbar sind jedoch die Oboenkonzerte Albinonis das erste bedeutende “Dokument” in der Geschichte des neuen Genres. Außerdem sind sie die wohl ungewöhnlichsten und individuellsten Instrumentalwerke, die er je geschrieben hat.

Um das Besondere an diesen Werke zu verstehen, muß man sich mit Albinonis Laufbahn vertraut machen. Er stammte aus Venedig und war der Sohn eines Spielkartenfabrikanten, der das Geschäft von seinem Arbeitgeber geerbt hatte, der ohne Kinder starb. Bis ins mittlere Alter bezeichnete sich Albinoni als Dilettant, d.h. nicht als Berufsmusiker, sondern als Amateur, der sich ernsthaft der Musik widmet. Gleich von Beginn seiner musikalischen Laufbahn an entwickelten sich seine Interessen in zwei Richtungen. Einerseits komponierte er Instrumentalmusik für Streicher (er war selbst ein hervorragender Geiger), andererseits schrieb er zahlreiche Opern und Kantaten und heiratete 1705

eine Opernsängerin. Möglicherweise lernte er durch die Auftritte seiner Frau in München 1720 erstmals den Kurfürsten Maximilian II. Emanuel kennen. Im Gegensatz zu Vivaldis Opernmusik leiteten sich Albinonis Opernwerke nicht von seiner Instrumentalmusik ab, vielmehr könnte man sagen, daß das Gegenteil der Fall war. Die langatmigen, geradezu zum Singen einladenden Melodielinien scheinen von der Belcantotechnik der italienischen Oper übernommen.

In Albinonis Konzerten für Oboe wird das Holzblasinstrument den Streichinstrumenten gegenüber quasi wie eine Vokalstimme eingesetzt. Von Bedeutung ist, daß er diese Werke *Concerti a cinque con oboe* und nicht, wie Vivaldi, *Concerti per oboe* betitelte. “A cinque” (d.h. für fünf) bezeichnet die Anzahl der Instrumente ohne Continuo (Oboe, zwei Violinen, Bratsche und Cello), und indem er betont, daß diese Konzerte “mit” und nicht “für” Oboe sind, hebt Albinoni die Bedeutung der zwei Geigen (hauptsächlich der ersten Geige) hervor, deren Rolle mit der der Oboe nahezu gleichwertig ist. Die Instrumente eines jeden Paares neigen dazu, eng zusammenzuhalten. Oft spielen sie im Abstand von einer Terz zueinander, und einige Male gehen sie unisono vor. In op. 7, nicht jedoch in

op. 9 (außer im letzten Konzert) imitieren die Oboen häufig den Klang der Naturtrompete in C oder D. Gleichzeitig entdeckt man französische (an Lully gemahnende) Einflüsse, die in den dreistimmigen Solopassagen am deutlichsten in Erscheinung treten. Dem Hörer dürfte auffallen, daß Albinoni eine Vorliebe für „volle“ Begleitung der Oboe hat (relativ in op. 7, doch absolut in op. 9), und dadurch vom normalen, von Vivaldi und Telemann bevorzugten Brauch abweicht, die Solopassagen nur vom Continuo begleiten zu lassen.

Alle acht Konzerte sind dreisätzig (schnell – langsam – schnell), in der Anlage, wie sie Albinoni in seinen frühesten veröffentlichten Konzerten (op. 2 [1700] und op. 5 [1707]) populär machte. Die Ecksätze orientieren sich in der Form teils an seinen Streichkonzerten (wo jeder musikalische Abschnitt von demselben „Motto“ eingeleitet wird), teils an der *da capo*-Arie. Die Oboe setzt mehrfach mit ihrem eigenen Motto ein, das beim ersten Einsatz von den Streichern unterbrochen, beim zweiten von der Oboe bis zum Schluß des Abschnitts ausgearbeitet wird. Dieses Eingangsmotto, wofür der Musikwissenschaftler Hugo Riemann den Ausdruck „Devise“ geprägt hat, ist vielfach in italienischen Opernarien um 1700

anzutreffen, war jedoch zu der Zeit, als Albinoni es in seinen Konzerten einsetzte, bereits aus der Mode gekommen. Gewöhnlich sind das Streichermotto und das Oboenmotto thematisch verwandt, oder sie haben eine gemeinsame harmonische Struktur. Albinonis Kompositionsverfahren zeichnet sich mehr durch Wiederholung (allerdings so variiert, daß diese nicht langweilig wirkt) als durch Kontrast aus.

Die langsamen Sätze, die meistens als ein sich frei entwickelnder, lyrischer Dialog zwischen Oboe und hohen Streichern angelegt sind, gestalten sich etwas vielseitiger. In op. 7 Nr. 9 jedoch benutzt Albinoni eine altmodische Form des langsamen Satzes, ausschließlich für Streicher, in dem die Instrumente die lückenlose Kontrapunktik und kontinuierliche Modulation der Vokalpolyphonie im „chromatischen“ Stil imitieren. Den bemerkenswertesten langsamen Satz finden wir zweifellos in op. 9 Nr. 2. In diesem strukturell straffer angelegten Satz entfaltet sich die langatmige Kantilena der Oboe vor dem gleichbleibenden Hintergrund auf- und absteigender Sechzehntel der Violinen.

Stellt man den Oboenkonzerten op. 7 die von op. 9 gegenüber, so ist der Unterschied auffallend. Die Konzerte der ersten Gruppe,

die aus einer Zeit stammen, zu der Albinoni am meisten unter dem Einfluß des jüngeren Vivaldi stand, zeichnen sich durch eine fast Vivaldische Vitalität aus, während die der zweiten Gruppe weniger energisch, jedoch länger und gründlicher ausgearbeitet sind und die kompositorische Kunstfertigkeit Albinonis eindrucksvoller zur Geltung bringen. Ihr Hauptmerkmal liegt in der durchgehend lyrischen Behandlung der Solostimme, d.h. hier der Oboe, was in einer Zeit zu welcher der mit Arpeggiaturen überhäufte Violinstil dominierte, ungewöhnlich war. Es offenbart sich in ihnen vortrefflich Albinonis Talent für Melodik, Kontrapunktik und solide Konstruktion.

© Michael Talbot

Übersetzung: Inge Moore

Konzerte mit zwei Oboen und Strickerkonzerte, Teil 1

Albinoni bedient sich ausnahmslos der dreisätzigen Form (schnell – langsam – schnell), die er zuvor in den Streickerkonzerten seines op. 2 (1700) und op. 5 (1707) als erster Komponist populär gemacht hatte. Die Ecksätze verwenden hervorstechende Kopfmotive, die in verschiedenen Tonarten zu Beginn nachfolgender musikalischer

Abschnitte erneut auftreten, während sich die langsamen Sätze durch eine angenehme formale und stilistische Vielfalt innerhalb einer im weitesten Sinne lyrischen Konzeption auszeichnen. Der Mittelsatz des zweiten Konzerts von op. 7 läßt die Oboen ganz pausieren, so als wolle er damit auf ihre Rolle als Ersatztrompeten aufmerksam machen.

Vergleicht man die „Doppelkonzerte“ für Oboe in op. 7 mit denen in op. 9, fällt einem ein interessanter Unterschied auf. Die ersten haben eine Vitalität, die stark an Vivaldi erinnert, und sind von der Struktur her sehr abwechslungsreich. Ihre Nachfolger in op. 9 sind durchweg größer angelegt, gleichmäßiger aufgebaut und schematischer instrumentiert. Zwei verfallen in auffälliges Nachahmen. Die Nr. 3 ist ein „Jagdkonzert“ – man könnte sich die Oboen und die eine Oktave tiefer spielenden Violinen als Hörner vorstellen –, während die Nr. 6 ein „Militärkonzert“ ist, das den Klang von Querpfeifen und Trommeln heraufbeschwört. Beide huldigen mit ihren klanglichen Anspielungen dem höfischen Lebensstil des Kurfürsten.

In der vorliegenden Einspielung enthalten sind außerdem vier Konzerte für Streichinstrumente, und zwar zwei aus jeder Sammlung. Op. 7 Nr. 1, das keinen eigenen

Part für eine stimmführende Violine hat, ist wie eine Opernouvertüre (Sinfonia) aufgebaut und könnte zunächst als solche konzipiert gewesen sein. Die verräterischen Merkmale sind die Fusion des sehr knappen, wie eine Überleitung anmutenden langsamen Satzes mit dem schnellen Eröffnungssatz (dem er als eine Art dramatischer Coda angehängt ist), die ewig geschäftige, *strepitoso* bezeichnete Oberstimme und der tänzerische Charakter des kurzen Finales. Das vierte Konzert von op. 7 ist ebenfalls ein Konzert ohne Solist, obwohl der Part für die erste Violine stellenweise ein typisches "Soloprofil" aufweist – vor allem im langsamen Satz, der den regelmäßigen Wechsel von Orchesterakkorden und Soloarabesken nachahmt, wie er in vielen frühen Vivaldikonzerten zu finden ist.

Das erste Werk von op. 9 ist ein echtes Violinkonzert, auch wenn die Solostimme, was ihren Maßstab und Gehalt angeht, recht bescheiden ausfällt. Das durchweg schwungvolle und fröhliche Finale ist von der Stimmung her typisch Albinoni und läßt (um es mit Arthur Hutchings' blumigen Worten zu sagen) "an die Verlockung des Tanzes denken, doch ohne jeden Anklang an die Straße oder den Scheunenhof". Op. 9 Nr. 4 setzt den Weg fort, der in op. 5 erstmals beschritten wurde,

indem es sein Finale als Fuge mit Episoden für den Solisten anlegt. Dieser Satz macht wirkungsvoll Gebrauch von Gegenakzenten: Er ist im 6/8-Takt notiert, erweckt jedoch gelegentlich vom Metrum her den Eindruck eines 3/4- oder gar 12/16-Takts. Der Fuge geht ein würdevoller Satz im Stil einer Chaconne voraus, der die "klassische Ausgewogenheit", um die Albinoni stets bemüht war, vollendet zur Geltung bringt.

© Michael Talbot

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Konzerte mit zwei Oboen und Streicherkonzerte, Teil 2

Vergleicht man die "Doppelkonzerte" für Oboe in op. 7 mit denen in op. 9, fällt einem ein interessanter Unterschied auf. Die ersten haben eine Vitalität, die stark an Vivaldi erinnert, und sind von der Struktur her sehr abwechslungsreich. Ihre Nachfolger in op. 9 sind durchweg größer angelegt, gleichmäßiger aufgebaut und schematischer instrumentiert. Bei den beiden Finales der in dieser Einspielung vertretenen Oboenkonzerte des op. 7 handelt es sich um interessante Vertreter ihrer Gattung. In dem des op. 7 Nr. 8 bedient sich Albinoni das einzige Mal in seinem gesamten Werk einer reinen Ritornellform

à la Vivaldi. Das Bemerkenswerte ist, daß sich die Oboenepisoden hier nicht etwa aus den Kopfmotiven entwickeln, sondern als unabhängige Abschnitte von ähnlicher Länge mit ihnen alternieren. Im Finale von op. 7 Nr. 11 erzielt der Komponist einen exotischen, vielleicht an die Musik Polens oder des Balkans anklingenden Effekt, indem er nacheinander die siebte Stufe der Tonleiter (H) erniedrigt und die vierte (F) erhöht. Das Resultat ist sowohl pikant als auch originell. Op. 9 Nr. 9, ebenfalls in C-Dur, ist beispielhaft für die größer angelegten Konzerte der späteren Sammlung. Der Musikwissenschaftler Arthur Hutchings bezeichnete den letzten Satz dieses Konzerts als "pulsierend und doch weltmännisch" und beschrieb so treffend das gesamte Werk. Im zwölften Konzert in D-Dur fungieren die Oboen wieder als Ersatztrompeten, vielleicht eine Anspielung auf die militärischen Heldentaten des Widmungsträgers.

In der vorliegenden Einspielung enthalten sind außerdem vier Konzerte für Streichinstrumente, und zwar zwei aus jeder Sammlung. Im gesamten op. 7 gibt es keinen separat notierten Part für eine Solovioline, und nur im zehnten Konzert sind in der ersten Violine Solo- und Tuttipassagen eingezeichnet. Dieses Werk muß besonders

beliebt gewesen sein, da sowohl in Dresden als auch in Uppsala Manuskripte davon existieren. Op. 7 Nr. 7 ist kompakter angelegt und wie eine typische Sinfonia aufgebaut. Bei op. 9 Nr. 7 handelt es sich, was die Form betrifft, um das kunstvollste von Albinonis Konzerten für Solovioline, und der Komponist führt hier in den Außensätzen die Solopassagen am weitesten aus. Sein zarter und schmelzender langsamer Satz kehrt wieder in die Welt der Sinfonia zurück. Das Continuo-Cembalo setzt aus und die *violoni* werden angewiesen, *pizzicato* zu spielen. Bei dem Konzert op. 9 Nr. 10 bedient sich Albinoni, wie schon zuvor im vierten dieser Gruppe, zum letzten Mal in seinem Œuvre für das Finale einer Fugenform.

In der Sächsischen Staatsbibliothek in Dresden wird eine einzigartige Kopie einer Sinfonia (Opernouvertüre) in g-Moll von Albinoni aufbewahrt, die dem gleichen Zeitraum wie sein op. 7 entstammt. Es handelt sich um das "stürmischste" Werk, das er je komponiert hat, und die Energie des ersten Satzes erinnert an Vivaldi. In Moll gehaltene Sinfonias aus dieser Zeit sind selten, und man wüßte zu gerne, welcher seiner Opern sie damals vorausging. Erstaunlicherweise ist bisher keine moderne

Ausgabe dieser zündenden, handwerklich gelungenen Komposition erschienen.

© **Michael Talbot**

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anthony Robson wurde 1955 in North Yorkshire (England) geboren und begann mit elf Jahren, Oboenunterricht zu nehmen. Er studierte an der Royal Academy of Music, London, und ließ sich von den Möglichkeiten zeitgenössischer Instrumente faszinieren, was ihn mit allen an der Alten Musik interessierten Ensembles in London zusammenführte. Er hat die erste Oboe im Orchestra of the Age of Enlightenment und im Collegium Musicum 90 gespielt. Als Solist ist er nicht nur in allen namhaften Londoner Konzertsälen aufgetreten, sondern auch in Europa und Nordamerika, z.B. in der Berliner Philharmonie, dem Lincoln Center in New York und beim Tanglewood Music Festival. Unter seinen Aufnahmen für Chandos hat eine Reihe von Konzerten von Albinoni die besonders positive Zustimmung der Kritik gefunden.

Catherine Latham studierte Barockoboe an der Guildhall School of Music and Drama (London), zunächst bei David Reichenberg

und später bei Anthony Robson. Sie ist erste Oboistin des New London Consort, der Musicians of the Globe, des London Handel Orchestra und der "Band of Instruments" gewesen, und tritt häufig im Fernsehen und Rundfunk auf, namentlich in der von Jonathan Miller szenisch dargestellten Matthäus-Passion, und als Solistin bei den Promenadenkonzerten der BBC. Unter zahlreichen Aufnahmen befinden sich die Brandenburgischen Konzerte sowie Suiten und Konzerte von Bach, ferner Doppelkonzerte von Vivaldi mit Anthony Robson in der Reihe Collegium Musicum 90 für Chandos.

Das von Simon Standage und dem verstorbenen Richard Hickox gegründete **Collegium Musicum 90** hat mit seinen historisch fundierten Interpretationen von Musik aus dem Barock und der frühen Klassik internationalen Rang erworben. Sein Repertoire erstreckt sich von Kammermusik bis zu großformatigen Werken für Chor und Orchester. Höhepunkte der letzten Jahre waren Auftritte bei den BBC-Proms und weiteren Musikfestspielen in Polen, Ungarn, Deutschland und Österreich. Auch als Kammerensemble hat das Collegium Musicum 90 hocherfolgreiche Konzerte in Großbritannien, Deutschland und Polen

gegeben. Exklusiv für Chandos Records hat das Collegium Musicum 90 mehr als sechzig von der Kritik gelobte CDs aufgenommen. Unter der Leitung seines Dirigenten und Solisten Simon Standage hat es sämtliche Violinkonzerte von J.S. Bach und Jean-Marie Leclair sowie Orchestermusik von Händel, Albinoni, Torelli, Vivaldi, Arne und Stanley eingespielt. Mit der Aufnahme einer Reihe von Orchester-, Kammermusik- und Chorwerken Telemanns hat sich das Collegium Musicum 90 auch besonders um die Würdigung dieses Komponisten verdient gemacht, wofür wiederum Simon Standage im Jahr 2010 von der Stadt Magdeburg mit dem Georg-Philipp-Telemann-Preis ausgezeichnet wurde.

Simon Standage widmet sich als Violinspieler vor allem der Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. 1973 trat er dem neu gegründeten English Concert als Konzertmeister und Solist bei – eine Aufgabe, die er bis 1990 wahrnahm und auch viele Jahre lang bei der City of London Sinfonia erfüllte. Er verfügt über eine große und erfolgreiche Diskographie mit The English Concert (seine Aufnahme von Vivaldis "Vier Jahreszeiten" wurde mit einer Grammy-Nominierung anerkannt) und hat auch viel

Solo- und Kammermusik – so etwa sämtliche Violinkonzerte Mozarts – mit der Academy of Ancient Music eingespielt, die er von 1991 bis 1995 als Associate Director gemeinsam mit Christopher Hogwood leitete. Mit dem Collegium Musicum 90, das er zusammen mit dem verstorbenen Richard Hickox gründete, hat er zahlreiche von der Kritik immer wieder bewunderte Schallplatten für Chandos Records aufgenommen. Er pflegt als Solist, Leiter von Kammerorchestern und Kammermusiker einen internationalen Wirkungsbereich, u.a. durch regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Collegium Musicum Telemann in Osaka und der Haydn Sinfonietta in Wien. Er ist Primarius des 1981 von ihm gegründeten Salomon String Quartet, das sich auf die Aufführung des klassischen Repertoires mit historischen Instrumenten spezialisiert und damit weltweit in Erscheinung tritt. Simon Standage wurde 2008 mit einem polnischen Kulturpreis ausgezeichnet, erhielt 2009 die Ehrenmitgliedschaft der Royal Academy of Music und wurde 2010 von der Stadt Magdeburg mit dem Georg-Philipp-Telemann-Preis gewürdigt. Er wirkt als Professor für Barockvioline an der Royal Academy of Music London und der Franz-Liszt-Musikakademie Budapest.



S.L. Chat

Simon Standage

Tommaso Albinoni: Concerti a cinque, opp. 7 et 9

Concertos avec un hautbois

Les tout premiers concertos, écrits dans le nord de l'Italie peu avant 1700, furent composés exclusivement pour des instruments à cordes. Cela était parfaitement normal puisque cette région constituait le principal centre européen de manufacture d'instruments à cordes et d'interprétation musicale sur ces instruments. On prit rapidement l'habitude d'utiliser un violon principal différent des premiers violons ordinaires de l'orchestre. Les solos de cet instrument, d'abord assez courts et insignifiants du point de vue de la structure, mais par la suite (surtout après l'exemple de Vivaldi) beaucoup plus étendus et essentiels à la forme, menèrent à la création du concerto pour violon au sens moderne du terme. Suite à cette coutume, on introduisit d'autres instruments solos ne faisant pas partie de l'ensemble des instruments à cordes. Ce changement se fit lentement puisque les instruments à vent et les musiciens jouant de ces instruments étaient relativement rares en Italie, mais se trouvaient en bien plus

grand nombre de l'autre côté des Alpes. Il semblerait que l'exportation du concerto d'Italie en Allemagne ainsi que l'émigration en Italie de nombreux éminents joueurs d'instruments à vent allemands aient mené à la naissance du concerto pour hautbois presque simultanément en Italie et en Allemagne au cours de la deuxième décennie du dix-huitième siècle.

Les seize concertos avec hautbois de Tommaso Albinoni (1671 – 1750 / 1751), huit concertos avec un hautbois et huit autres avec deux hautbois, furent les premières œuvres de ce genre d'un compositeur italien qui furent publiées. Un premier groupe de huit concertos (quatre de chaque sorte) fit son apparition dans son op. 7 (1715), dédié à un aristocrate et musicien amateur de la région, Giovanni Donato Correggio. Ce groupement, ayant remporté un succès manifeste, fut reproduit avec précision dans son op. 9, dédié à l'Électeur de Bavière, Maximilien II Emanuel – sauf que dans le recueil plus tardif, les concertos avec deux hautbois font suite à ceux avec un hautbois au lieu de les précéder. Il est

bien possible que certains concertos pour hautbois de Vivaldi – sans mentionner ceux de Valentini et d’Alessandro Marcello – aient été composés avant ceux d’Albinoni; quelques concertos de Telemann sont également vraisemblablement antérieurs. Mais il est indéniable que les concertos d’Albinoni constituent le premier “document” majeur dans l’histoire de ce nouveau genre et peut-être également les œuvres instrumentales les plus insolites qu’il ait jamais écrites.

Pour comprendre le caractère inhabituel de ces œuvres, il est bon de connaître quelques détails sur la carrière d’Albinoni. Vénitien, fils d’un riche marchand de cartes à jouer (son père ayant hérité de l’affaire du patron, mort sans enfants), Albinoni, jeune, se qualifie lui-même de “il dilettante veneto”, c’est-à-dire d’“amateur” sérieux, par opposition à un “musicien de profession” devant vivre de la musique. À ses débuts, vers 1690, ses activités musicales sont de deux sortes. D’un côté, il compose de la musique instrumentale pour cordes (il est lui-même très bon violoniste) et, de l’autre, des quantités d’opéras et de cantates. Il épouse une cantatrice d’opéra en 1705, et c’est vraisemblablement parce que sa femme chante au théâtre de Munich en 1720 qu’il rencontre pour la première fois Maximilien Emanuel. Contrairement à

Vivaldi, sa musique d’opéra n’est pas le sous-produit de ses compositions instrumentales. De fait, il serait plus correct de dire que la musique instrumentale d’Albinoni est influencée par les qualités de la voix humaine; ses longues lignes, très chantantes, rappellent l’art du *bel canto*.

Dans les concertos pour hautbois, l’instrument à vent remplit quasiment un rôle de chanteur par rapport aux cordes. Le compositeur prit soin de donner à ses œuvres le titre de: *Concerti a cinque con oboe*, et non celui de: *Concerti per oboe*, comme Vivaldi l’aurait fait, par exemple. L’expression “a cinque” (à cinq) indique le nombre de parties, basse continue non comprise: un hautbois, deux violons, un alto et un violoncelle. En faisant ressortir que ses concertos étaient “avec” hautbois (et non “pour” hautbois) Albinoni voulut attirer l’attention sur les parties violon (surtout celle du premier violon), qui se combinent avec celle du hautbois sur un pied de quasi-égalité. Les instruments de chaque paire ont tendance à rester très proches l’un de l’autre. Ils sont très souvent en séquences de tierces et parfois même à l’unisson. Dans l’op. 7, mais pas dans l’op. 9 (sauf dans le dernier concerto), les hautbois imitent fréquemment la sonorité de la trompette simple en ut ou en ré. On peut

également discerner une influence française (Lully) qui apparaît plus manifestement dans les sections solos écrites en trois parties. L'auditeur remarquera qu'Albinoni a une préférence – relative dans l'opus 7, absolue dans l'opus 9 – pour les accompagnements "entiers", qui vont à rebours de la coutume de la période (adoptée par Vivaldi et Telemann, la basse continue accompagnant seule les passages du soliste).

Les huit concertos sont en trois mouvements (rapide – lent – rapide), modèle qu'Albinoni s'efforça de populariser dans ses premières publications, opus 2 (1700) et opus 5 (1707). Le premier et le dernier mouvements sont d'une forme hybride assez curieuse, qui suit, d'un côté, l'exemple des concertos pour cordes (dans lesquels le même motif conducteur présente chaque section musicale), et d'un autre, celui de l'aria *da capo*. Le hautbois fait régulièrement son entrée sur sa propre phrase "motif". La première fois les cordes le coupent court; la seconde fois, le hautbois peut poursuivre son idée jusqu'à la fin de la section. Cette façon de procéder avec un motif au début que l'expert allemand Hugo Riemann avait baptisé *Devise* se retrouve habituellement dans les arias écrites autour de 1700, mais avait passé de mode au moment où Albinoni décidait

de l'adopter pour ses concertos. En général, le motif des cordes et le motif du hautbois sont thématiquement apparentés ou ont une structure harmonique commune. Albinoni est un compositeur pour qui la répétition (avec cependant suffisamment de variations pour éviter l'ennui) est un trait caractéristique plus fréquent que le contraste.

Ses mouvements lents, de types un peu plus variés, sont, en majorité, conçus pour un dialogue lyrique qui se déroule librement entre le hautbois et les cordes aiguës. Le numéro 9, de l'opus 7, a un mouvement lent plutôt démodé, pour cordes seules, dans lequel les instruments imitent le contrepoint facile et la modulation continue de la polyphonie vocale de style "chromatique". Le joyau des mouvements lents est sans contredit celui du numéro 2, de l'opus 9, d'une structure beaucoup plus formelle que les autres. La longue cantilène du hautbois au-dessus des parties constantes en demi-croches ondoyantes des violons est d'une beauté extraordinaire.

Si l'on compare les concertos pour hautbois de l'opus 7 à ceux de l'opus 9, on ne peut manquer de noter une différence. Le premier groupe a une vigueur presque vivaldienne – il date de la période où Albinoni était fortement influencé par son jeune confrère. Le second groupe, aux compositions plus longues et

plus richement travaillées – bien que, peut-être, un peu moins énergiques –, est une démonstration plus marquée du réel talent artistique d’Albinoni. La supériorité de ces œuvres réside essentiellement dans la partie, constamment lyrique, de l’instrument seul – qualité inhabituelle à une époque où dominait le style “violon”, aux figures en arpèges. Ces concertos mettent clairement en évidence les dons du compositeur pour la mélodie, le contrepoint et la solidité de la construction.

© Michael Talbot

Traduction: Paulette Hutchinson

Concertos avec deux hautbois et Concertos pour cordes, volume 1

Albinoni utilise invariablement le schéma en trois mouvements (rapide – lent – rapide) qu’il avait été le premier à rendre populaire dans les concertos pour instruments à cordes de son op. 2 (1700) et son op. 5 (1707). Les premier et dernier mouvements emploient des motifs initiaux caractéristiques qui réapparaissent dans différentes tonalités au début des paragraphes musicaux successifs, tandis que les mouvements lents présentent une bonne diversité de forme et de style, dans un cadre général très lyrique. Le mouvement central du deuxième concerto de l’op. 7 ne fait pas du tout

appel aux hautbois, comme afin de souligner leur rôle de succédané de trompette.

Si l’on compare les “doubles” concertos avec hautbois de l’op. 7 avec leurs équivalents dans l’op. 9, on remarque une différence intéressante. Les premiers sont d’une énergie presque vivaldienne et présentent une grande variété de texture. Les concertos de l’op. 9 sont tous de plus grande envergure, de forme plus régulière, et d’une écriture beaucoup plus schématique. Deux d’entre eux se prêtent à une imitation évidente. Le no 3 est un concerto “de chasse” – on pourrait imaginer hautbois et violons, une octave en-dessous, comme des cors – tandis que le no 6 est un concerto “militaire” évoquant le son des fifres et des tambours. Ces deux allusions rendent un hommage opportun au mode de vie raffiné de l’Électeur.

Cet enregistrement comprend également quatre concertos pour cordes seules, deux de chaque recueil. Le no 1, de l’op. 7, qui n’a pas de partie séparée pour violon principal, se présente sous la forme d’une ouverture d’opéra (*sinfonia*) et il est très possible qu’il ait d’abord existé sous cette forme. Ses caractéristiques révélatrices sont la fusion du très court mouvement lent de transition avec le rapide mouvement d’ouverture (pour lequel il constitue une sorte de coda dramatique), la partie supérieure

constamment agitée et *strepitoso* et le caractère dansant du bref finale. Le quatrième concerto de l'op. 7 est un autre concerto sans soliste, bien que sa première partie de violon ait parfois un profil typique de "soliste" – particulièrement dans le mouvement lent, qui copie l'alternance régulière entre les accords orchestraux et les arabesques solo que l'on trouve dans un grand nombre des premiers concertos de Vivaldi.

Le premier morceau de l'op. 9 est un véritable concerto pour violon, bien que l'écriture de la partie soliste soit assez modeste en ce qui concerne l'étendue et l'envergure. Son finale, toujours dynamique et enjoué, est d'un caractère très typique d'Albinoni, évoquant (selon la description pittoresque d'Arthur Hutchings) "le charme de la danse sans pour autant suggérer la rue ou la basse-cour". Le no 4, de l'op. 9, continue sur la lancée de l'op. 5 en faisant de son finale une fugue contenant des épisodes pour soliste. Ce mouvement fait grand cas des accents croisés: bien qu'à 6 / 8, il donne parfois le sentiment d'un rythme à 3 / 4 ou bien même à 12 / 16. La fugue est précédée d'un mouvement grave évoquant une chaconne qui démontre parfaitement la "grâce classique" que recherchait toujours Albinoni.

© Michael Talbot

Traduction: Florence Daguerre de Hureaux

Concertos avec deux hautbois et Concertos pour cordes, volume 2

Si l'on compare les "doubles" concertos de l'op. 7 avec leurs équivalents de l'op. 9, on peut remarquer une différence intéressante. Les premiers possèdent une vigueur digne de Vivaldi, et offrent une belle richesse de textures; en revanche, les concertos de l'op. 9 sont plus développés, plus réguliers sur le plan de la forme, et d'une instrumentation beaucoup plus schématique. Les deux concertos avec hautbois de l'op. 7 enregistrés ici possèdent d'intéressants finales. Celui de l'op. 7 no 8 est le seul exemple parmi toutes les œuvres d'Albinoni à utiliser une forme ritournelle vivaldienne "pure". L'important ici est que les épisodes pour les hautbois ne sont pas issus des motifs initiaux: ce sont des sections indépendantes de longueurs semblables alternant avec eux. En abaissant le septième degré de la gamme (si) et en élevant le quatrième degré (fa), Albinoni crée dans le finale du onzième concerto de l'op. 7 un effet exotique, peut-être polonais ou balkanique. Le résultat est piquant et original. L'op. 9 no 9, également en ut majeur, illustre la disposition plus ample de la seconde collection. Arthur Hutchings qualifie le finale d'"entraînant, mais raffiné". Ce serait une bonne manière de décrire l'œuvre en son entier. Dans le douzième concerto en

ré majeur, les hautbois jouent de nouveau comme des trompettes – il s'agit peut-être d'une allusion aux exploits militaires du dédicataire.

Le présent enregistrement comporte également quatre concertos pour cordes, deux de chaque recueil. L'op. 7 ne possède pas de partie séparée pour un violon solo, et le dixième concerto est le seul à proposer des indications pour les passages solo et tutti dans la partie du premier violon. Cette œuvre a dû être très populaire en son temps car il en existe plusieurs variantes manuscrites conservées à Dresde et à Uppsala. Plus compact, l'op. 7 no 7 possède les contours d'une *sinfonia*. L'op. 9 no 7 est le concerto pour violon le plus élaboré d'Albinoni sur le plan de la forme et, dans ses premier et troisième mouvements, celui dont les passages en soliste sont les plus amplement développés. Son mouvement lent délicat et langoureux retrouve l'univers de la *sinfonia*. Le continuo avec clavecin y est supprimé, et les *violoni* doivent jouer *pizzicato*. L'op. 9 no 10, tout comme le quatrième du même recueil, adopte la forme fuguée dans son finale, celui-ci constituant le dernier exemple de ce genre dans l'œuvre d'Albinoni.

La Bibliothèque saxonne d'état de Dresde possède une copie unique d'une *Sinfonia* (ouverture d'opéra) en sol mineur d'Albinoni

datant de la même période que son op. 7.

C'est l'œuvre la plus violente qu'il ait jamais écrite, l'énergie de son premier mouvement rappelant Vivaldi. Les *sinfonie* en tonalité mineure sont très rares à cette période, et il serait fort intéressant de savoir auquel de ses opéras appartenait à l'origine cette *Sinfonia*. Curieusement il n'existe encore édition moderne de cette œuvre excitante et réalisée avec art.

© Michael Talbot

Traduction: Francis Marchal

Anthony Robson est né en 1955 dans le North Yorkshire et a commencé à jouer du haut-bois à l'âge de onze ans. Il a étudié à la Royal Academy of Music de Londres et, séduit par les qualités des instruments historiques, s'est associé aux activités de tous les groupes de musique ancienne de Londres. Il a été chef de pupitre au sein de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et de Collegium Musicum 90. En tant que soliste interprète de concerto, il s'est produit dans toutes les grandes salles de Londres et a joué en Europe et en Amérique du Nord dans des salles de concert et des festivals aussi renommés que la Philharmonie de Berlin, le Lincoln Center de New York et le Tanglewood Music Festival. Parmi ses

enregistrements réalisés chez Chandos, figure une série consacrée aux concertos d'Albinoni qui a été tout particulièrement saluée par la critique.

Catherine Latham étudia le hautbois baroque à la Guildhall School of Music and Drama avec feu David Reichenberg et par la suite avec Anthony Robson. Elle a été premier hautbois du New London Consort, des Musicians of the Globe, du London Handel Orchestra et de la Band of Instruments. Elle s'est produite régulièrement à la télévision et à la radio, particulièrement dans la production de Jonathan Miller de la Passion selon St Matthieu de Bach et en tant que soliste lors des Concerts Promenade de la BBC. Parmi ses nombreux enregistrements, notons celui des Suites et Concertos *Brandebourgeois* de Bach et, aux côtés d'Anthony Robson, l'enregistrement de Collegium Musicum 90 chez Chandos des doubles concertos de Vivaldi.

Fondé par Simon Standage et le regretté Richard Hickox, l'ensemble **Collegium Musicum 90** est très réputé pour ses interprétations de la musique baroque et classique, son répertoire allant des pièces de musique de chambre aux grandes pages

pour chœur et orchestre. Parmi les grands moments de ces dernières saisons figurent des concerts aux BBC Proms de Londres et dans des festivals en Pologne, en Hongrie, en Allemagne et Autriche. Les prestations de l'ensemble de chambre du Collegium Musicum 90 en Grande-Bretagne, en Allemagne et en Pologne ont également été applaudies avec enthousiasme. Sous contrat exclusif avec Chandos Records, Collegium Musicum 90 a enregistré plus de soixante disques salués par la critique. Avec Simon Standage comme directeur et violoniste soliste, l'ensemble a notamment enregistré l'intégrale des concertos pour violon de J.S. Bach et de Jean-Marie Leclair, ainsi que des pièces pour orchestre de Haendel, Albinoni, Torelli, Vivaldi, Arne et Stanley. La série de disques consacrés à des œuvres de Telemann (musique de chambre, pour orchestre et pour chœur) a défendu la cause de ce compositeur, et en reconnaissance de cette promotion de l'orchestre, Simon Standage a reçu le Prix Georg Philipp Telemann 2010 décerné par la ville de Magdebourg.

Le violoniste **Simon Standage** est un spécialiste réputé de musique des dix-septième et dix-huitième siècles. Premier violon

et soliste avec The English Concert de la fondation du groupe à 1990, il tient un rôle identique durant de longues années auprès du City of London Sinfonia. Il fait de très nombreux enregistrements avec The English Concert (notamment les “Quatre Saisons” de Vivaldi nominées pour un Prix Grammy) et tout autant, comme soliste et chambriste, avec l'Academy of Ancient Music qu'il co-dirige avec Christopher Hogwood de 1991 à 1995. Il enregistre entre autres avec ce dernier ensemble l'intégrale des concertos pour violon de Mozart. Depuis la co-fondation de Collegium Musicum 90 avec le regretté Richard Hickox, il fait pour Chandos Records de nombreux enregistrements prisés par les critiques. Il travaille comme soliste, chambriste et directeur d'orchestre de chambre en Grande-Bretagne

comme dans le reste du monde, collaborant régulièrement depuis quelques années avec Collegium Musicum Telemann à Osaka et le Haydn Sinfonietta à Vienne. Il est premier violon du Salomon String Quartet qu'il fonde en 1981, ensemble spécialisé dans les lectures d'époque du répertoire classique avec qui il joue dans le monde entier, réalisant bon nombre de programmes et d'enregistrements. Il reçoit une médaille pour services rendus à la culture polonaise en 2008, est nommé membre honoraire de la Royal Academy of Music en 2009 et se voit remettre le Prix Georg Philipp Telemann par la ville de Magdebourg en 2010. Simon Standage est professeur de violon baroque à la Royal Academy of Music à Londres et l'Académie de musique Liszt Ferenc à Budapest.

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Recording producer Nicholas Anderson
Sound engineer Ben Connellan
Assistant engineers Jonathan Cooper (Concertos with one oboe, Concertos with two oboes)
and Richard Smoker (Concertos for strings)
Editors Annabel Weeden (Concertos with one oboe) & Ben Connellan and Jonathan Cooper
(other works)
Mastering Jonathan Cooper
Recording venues Church of St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London NW11:
16 – 18 January 1995 (Concertos with one oboe); All Saints' Church, East Finchley: 6, 8, and
9 January 1996 (Concertos with two oboes) and 9 – 11 July 1996 (Concertos for strings)
Front cover 'Island of San Giorgio Maggiore in Venice at sunset, with gondolas in the
foreground', photograph © unknown1861 /iStockphoto
Back cover Photograph of Simon Standage by S.L. Chai
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 1995, 1996, and 1997 Chandos Records Ltd
This compilation © 2013 Chandos Records Ltd
Digital remastering © 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHACONNE DIGITAL

3-disc set **CHAN 0792(3)**

TOMASO GIOVANNI
ALBINONI (1671–1750/51)

Concerti a cinque, Opp. 7 and 9

COMPACT DISC ONE TT 75:16

1 - 35 Concerti a cinque, Op. 7 Nos 1–12

COMPACT DISC TWO TT 57:46

1 - 18 Concerti a cinque, Op. 9 Nos 1–6

COMPACT DISC THREE TT 66:18

1 - 18 Concerti a cinque, Op. 9 Nos 7–12

19 - 21 Sinfonia

Anthony Robson *oboe*
Catherine Latham *oboe*
Collegium Musicum 90
Simon Standage

© 1995, 1996, and 1997 Chandos Records Ltd This compilation © 2013 Chandos Records Ltd
Digital remastering © 2013 Chandos Records Ltd © 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

ALBINONI: CONCERTOS FOR OBOES AND STRINGS – Soloists/CM 90/Standage

CHANDOS
CHAN 0792(3)

ALBINONI: CONCERTOS FOR OBOES AND STRINGS – Soloists/CM 90/Standage

CHANDOS
CHAN 0792(3)