

CHANDOS

CHACONNE

ALBINONI

HOMAGE TO A SPANISH GRANDEE

Concertos from Op. 10

Collegium Musicum 90

SIMON STANDAGE

CHANDOS early music



Tomaso Giovanni Albinoni

Tomaso Giovanni Albinoni (1671 –1751)

**Homage to a Spanish Grandee:
Selection from 'Concerti a cinque', Op. 10**

	Concerto Primo	6:34
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
1	Allegro	2:18
2	Adagio	2:12
3	Allegro	2:04
	Concerto Secondo	10:00
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
4	Allegro	3:34
5	Andante	2:55
6	Allegro	3:30
	Concerto Terzo	8:11
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
7	Allegro	4:06
8	Adagio	2:12
9	Allegro	1:52

	Concerto Quinto	8:15
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
10	Allegro	3:14
11	Sempre Piano	2:08
12	Allegro	2:53
	Concerto Settimo	9:03
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
13	Allegro	3:10
14	Andante	3:05
15	Allegro	2:47
	Concerto Ottavo	9:25
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
16	Allegro	4:01
17	Largo	2:00
18	Allegro	3:23

Concerto Undicesimo

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

7:17

19	Allegro	4:21
20	Larghetto	1:15
21	Allegro assai	1:42

Concerto Dodicesimo

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

9:48

22	Allegro	4:03
23	Adagio	1:56
25	Allegro	3:48

TT 69:15

Collegium Musicum 90
Simon Standage

<i>violin I</i>	Simon Standage Miles Golding Miki Takahashi* Persephone Gibbs†	by Giovanni Grancino, Milan 1685 by Antonio Mariani, Pesaro c. 1660 by Nicolo Gagliano, 1764 attributed to Jacob Stainer, c. 1650
<i>violin II</i>	Catherine Martin Andrea Morris* Julia Black†	by Carlo Antonio Testore, c. 1745 by Edward Pamphilon, London 1690 by Nathaniel Cross, London 1725/26
<i>viola</i>	Emma Alter Trevor Jones†	by Steffen Nowak, 2000, copy of Guarneri, 1690 by Rowland Ross, 1977, copy of Stradivari
<i>cello</i>	Andrew Skidmore Poppy Walshaw†	by Mathias Thir, Vienna c. 1770 by Benjamin Banks, Salisbury 1777
<i>violone</i>	Peter McCarthy	by Roger Dawson, Greenwich 2006, after Busch, Nuremberg c. 1690
<i>violone grosso</i>	Peter McCarthy	Italian, Brescia region c. 1700
<i>harpsichord</i>	Nicholas Parle	Italian by Titus Crijnen, 2003, after Giusti

*only in Op. 10 Nos 1, 5, 7, and 11

†only in Op. 10 Nos 1, 7, and 11

Harpsichord supplied by Gail Hennessy

Harpsichord tuned by Nicholas Parle

Pitch: A = 415 Hz

Temperament: 'Fifths tuned narrow until the thirds sound good'



www.zazzle.com

Patino Family Crest

Albinoni: Selection from 'Concerti a cinque', Op. 10

In 1961 the British historian of the baroque concerto Arthur Hutchings observed of Tomaso Giovanni Albinoni (1671 – 1751): 'His last concertos are simply his longest, his most highly organised and his best.' But Hutchings was not speaking of the concertos that are genuinely Albinoni's last (or at least the last to be committed to print), the *Concerti a cinque*, Op. 10, of 1735–36; his reference was to the *Concerti a cinque*, Op. 9, of 1722. The fact is that at that time no one was aware of the later set. A keener investigation might have revealed that short extracts from Op. 10 had been published by Michel Corrette in a violin tutor of 1782 and that in the 1737 catalogue of the publisher Michel-Charles Le Cène in Amsterdam the collection is duly listed. But no surviving copy of the parts appeared then to exist.

All this changed later in the 1960s, when two small private collections – those of the De Geer family in Sweden and of André Meyer in France – were found to contain the print. This information arrived just in time for me to include Op. 10 in my doctoral thesis on Albinoni. Since then, the existence

of Op. 10 has been known to scholars, but awareness of it and curiosity about it have not really penetrated very deeply, as if there were a general resistance to abandoning the idea that Op. 9 formed the 'grand finale' of Albinoni's career as a composer of instrumental music. Most of the Op. 10 concertos have not been published in a modern edition, and to my knowledge the set has been recorded complete only twice.

Working against the wider acceptance of Op. 10 is also the fact that the music is so idiosyncratic. If one looks at the melodic lines in isolation, they appear fully modern for the 1730s, having all the finely chiselled rhythmic diversity and 'trademark' features (reverse dotting, semiquaver triplets, echo repeats etc.) that one would expect from any composer who had absorbed the innovations brought to Venetian music by Neapolitan opera composers such as Leonardo Leo, Leonardo Vinci, and Nicola Porpora, who became dominant in the mid-1720s. In this respect, Op. 10 is instantly distinguishable from Op. 9. But if one looks instead at the bass lines, they are seen to retain the steady,

even tread of their counterparts going right back to the time of Albinoni's Op. 2 (1700) and Op. 5 (1707), albeit broken up by a few more rests. One could speak, figuratively, of a *galant* capital mounted on a baroque pillar. The music is also strangely conservative in its treatment of the principal violin. Only two of the concertos – Nos 8 and 12 – can be aptly described as ones 'for solo violin' rather than 'with occasional passages employing a solo violin', and six concertos (Nos 1, 3, 5, 7, 9, and 11) do not detach the principal violin from the orchestral first violins at any point. This is not unlike the situation in Albinoni's four earlier concerto collections but wildly different from what one expects from any composer working in the 1730s, the era of Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini, and the last concertos of Antonio Vivaldi. So the Op. 10 concertos are undoubtedly 'odd' – but they are also beautiful in a way absolutely peculiar to their composer and in a way a logical conclusion of his art.

Unlike Vivaldi, Albinoni was never quite popular enough to have his collections financed by the publisher himself. This meant that he had to follow the traditional route of finding a patron to subsidise the publication in exchange for a fulsome dedication. The dedicatee of Op. 10 was the

Marquis of Castelar, Don Luca Fernando Patiño, who had come to Italy from Spain as a military commander in the War of the Polish Succession, through which Spain and its ally France wrested Naples from the Habsburgs and installed a Bourbon monarch on the throne of the new kingdom. Meanwhile, the Spaniards battled the Austrians less decisively in Lombardy. Venice, which always remained neutral in such conflicts as a matter of state policy, was naturally open to all and sundry at carnival time, and it is probable that Albinoni made contact with Patiño in connection with the visit of the marquis to the opera (perhaps to see the composer's own *Candalide* of 1734). As he had done earlier in Op. 9 (which was dedicated to the Elector of Bavaria, Max Emanuel), Albinoni alludes to the dedicatee in the music itself: the first movement of No. 11 is a vivid evocation of flamenco style, with all its fierce percussiveness. Among contemporary Italian composers, only Domenico Scarlatti, who had the advantage of living in Spain, seems to have paid such overt obeisance to Iberia!

Concerto Primo opens the set in a way that one could describe as undramatic. It is what Vivaldi called a 'concerto ripieno': a concerto simply in four parts, the top line being dominant, without any appearance of

solos. The first movement is characterised by bluster and energy, but there are some effective quieter moments during which the bass is lightened by omitting either the violone or the harpsichord. The *Adagio* is languorous in a way that sounds quintessentially Venetian, while the cheerful finale, in binary form and dominated by scurrying triplets, reminds one of the operatic *sinfonia*, which was a major influence on Albinoni's concerto style.

The daemonic side of Albinoni emerges in **Concerto Secondo**, which has short, decorative solos for the principal violin in both outer movements. For Albinoni, G minor is always a key of turgid emotions, as the forceful rhetoric of the opening *Allegro* shows. The shady delicacy of the slow movement, totally operatic in style, offers welcome relief.

Concerto Terzo, uniquely for the set, employs the cello in its outer movements as an obbligato instrument. In his early concertos Albinoni had used the cello in this way, but the concertos of his maturity, contained in Op. 7 and Op. 9, did not, so it comes as a surprise to see the instrument's re-emergence in that role here. In both outer movements there is some interesting rhythmic interplay between the first and second violins. In

contrast, the slow movement in A minor adopts the classically restrained style familiar from Albinoni's earlier collections: only some short bursts of rhythmic elaboration distinguish it from its counterparts in Op. 9.

High spirits come to the fore again in **Concerto Quinto**, in the sparkling key of A major. Once again, it is worth listening out for the brief but energetic interventions of the second violin. Perhaps the most haunting movement in the whole set is the central movement, marked *Sempre Piano*. Albinoni here uses syncopation to produce a gently rocking effect, as if of water lapping the *pali* to which Venetian gondoliers moor their boats.

Concerto Settimo exudes the spirit of *opera buffa*, already cultivated in the comic intermezzi inserted between the acts of serious operas and soon to emerge on a fuller scale in the collaborations of Baldassare Galuppi and Carlo Goldoni. Especially characteristic of this genre is the 'chatter' of repeated notes in the outer movements. The *Andante*, which moves to the minor mode, has an operatic wistfulness.

The second G minor concerto of the set, **Concerto Ottavo**, differs from its predecessor by giving freer rein to the principal violin – this time also in the slow movement, where its part remains independent of the orchestral

violins until the final bars. Albinoni shows himself to be very inventive in devising accompaniments for the solo passages, which are always lighter in texture, but in many alternative ways.

Concerto Undicesimo does not pursue its imitations of the Spanish guitar beyond the first movement, although the extreme leaps in the melodic line of the finale have a touch of exoticism suggesting Iberian passion. The way in which the two violin parts toss melodic scraps to each other in the slow movement is captivating: Albinoni has a gift for a type of counterpoint in which one part does not imitate so much as paraphrase the other.

By a wide margin the showiest of the twelve concertos, **Concerto Dodicesimo** nevertheless proves how uninterested Albinoni is in setting up a dramatic opposition between 'tutti' and 'solo' in the Vivaldian manner that was to continue into the classical and romantic periods and beyond. In his hands, the virtuosity of the principal violinist is always contained, and never forms the basis for long musical paragraphs. But to resist the mainstream is no artistic fault, and we can be grateful today for the individuality of Albinoni's vision.

© 2010 Michael Talbot

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 teaches at summer courses in Europe and the USA.

Albinoni: Auslese aus den “Concerti a cinque” op. 10

Im Jahr 1961 hatte der britische Musikologe und Spezialist auf dem Gebiet Barock-Konzert Arthur Hutchings Folgendes über Tomaso Giovanni Albinoni (1671 – 1751) zu sagen: “Seine letzten Konzerte sind einfach seine längsten, am sorgfältigsten organisierten und besten.” Allerdings bezog sich Hutchings damit nicht auf Albinonis tatsächlich letzte Konzerte (oder zumindest die letzten im Druck erschienenen), nämlich die *Concerti a cinque* op. 10, aus den Jahren 1735 / 36, sondern auf die *Concerti a cinque* op. 9 des Jahres 1722. Damals war diese ältere Sammlung völlig unbekannt. Bei ausführlicherer Forschung hätte sich vielleicht herausgestellt, dass Michel Corrette 1782 kurze Auszüge aus op. 10 in einer Geigenschule abgedruckt hatte; auch im Katalog des Amsterdamer Verlegers Michel-Charles Le Cène im Jahr 1737 ist die Sammlung angeführt. Die Kopien der Stimmen waren anscheinend verschollen.

Gegen Ende des Jahrzehnts wurde alles anders, als der Druck in zwei kleinen Privatsammlungen – der Familien De Geer in Schweden und André Meyer in Frankreich –

auftrauchte. Diese Information ermöglichte mir im letzten Moment, das opus 10 in meine Dissertation über Albinoni mit einzubeziehen. Seitdem ist op. 10 Spezialisten bekannt, erregt jedoch kein besonderes Interesse; man erhält fast den Eindruck, dass die Möglichkeit, op. 9 sei nicht das “große Finale” von Albinonis Karriere als Komponist von Instrumentalwerken, auf allgemeine Ablehnung stoße. Die meisten Konzerte des op. 10 sind bislang nicht in modernen Editionen erschienen, und meines Wissens gibt es nur zwei Einspielungen der vollständigen Sammlung.

Ein Argument gegen die Rezeption des op. 10 liegt in der idiosynkratischen Musik. An sich entsprechen die einzelnen Melodielinien durchaus den 1730er Jahren und beweisen, dass die Komponisten sich der Neuerungen der rhythmischen Vielfalt und “Warenzeichen” (lombardische Rhythmik, Sechzehntel-Triolen, Echoeffekte usw.) bewusst waren, die von den während der 1720er dominierenden neapolitanischen Opernkomponisten, so Leonardo Leo, Leonardo Vinci und Nicola Porpora,

nach Venedig vorgedrungen waren. In dieser Hinsicht unterscheidet sich op. 10 unmittelbar von op. 9. Bei einer genauen Betrachtung der Basslinie stellt sich allerdings heraus, dass ihr regelmäßiger Schritt, ungeachtet zunehmender Pausen, bis in die Dekade von Albinonis opp. 2 und 5 (1700, bzw. 1707) zurückreicht; ein Kapitell im galanten Stil krönt sozusagen eine barocke Säule. Auch der Satz der ersten Geige ist sonderbar konservativ. Allein die beiden Konzerte Nr. 8 und 12 sind regelrechte "Konzerte für Solo-Geige"; die anderen sind eher "Konzerte mit gelegentlichen Passagen für eine Solo-Geige" und in sechs Konzerten (Nr. 1, 3, 5, 7, 9 und 11) löst sich der "Konzertmeister" überhaupt nicht von den ersten Geigen des Orchesters los. Ähnlich verhält es sich mit Albinonis vier früheren Konzertsammlungen; hingegen ist der Unterschied von den Komponisten der 1730er, also Pietro Locatelli und Giuseppe Tartini, sowie Antonio Vivaldis letzten Konzerten eklatant. Die Konzerte des op. 10 fallen fraglos aus dem Rahmen, sind aber nicht nur schön, sondern auch Albinoni-idiomatisch und ziehen gewissermaßen einen logischen Schlussstrich unter sein Œuvre.

Im Gegensatz zu Vivaldi war Albinoni nie so populär, dass die Verleger seine

Sammlungen selbst finanzierten. Folglich musste er den traditionellen Weg einschlagen, d.h. einen Mäzen finden, den eine überschwängliche Widmung veranlasste, den Druck zu subventionieren. Der Widmungsträger des op. 10 war der spanische Marquis von Castelar, Don Luca Fernando Patiño, der nach Italien kam, um ein militärisches Kommando im polnischen Erbfolgekrieg zu übernehmen, in dessen Verlauf sich Spanien und Frankreich verbündeten, Neapel den Habsburgern entwendeten und im neuen Königreich einen Bourbonen einsetzten. Mittlerweile kämpften Spanien und Österreich mit wechselndem Erfolg in der Lombardei. Venedig, das sich seit eh und je in solchen Konflikten neutral verhalten hatte, war natürlich während des Karnevals jedermann zugänglich; vermutlich nahm Albinoni den Kontakt mit Patiño auf, als dieser in die Oper ging, vielleicht besuchte er sogar dessen 1734 komponierte *Candalide*. Wie schon vorher in seinem op. 9, das dem bayerischen Kurfürsten Max Emanuel gewidmet war, spielte Albinoni in der Musik auf seinen Mäzen an: Der erste Satz von Nr. 11 enthält deutliche Anspielungen auf die perkussive Rhythmik des Flamencostils. Unter den damaligen italienischen Komponisten scheint lediglich Domenico

Scarlatti, der jahrelang in Spanien lebte, der iberischen Halbinsel ein so unverhohlenes Kompliment gemacht zu haben.

Concerto Primo, das die Sammlung eröffnet, hat keinerlei dramatischen Inhalt. Vivaldi hätte es als “concerto ripieno” bezeichnet: vierstimmig, oberstimmenbetont, ohne solistische Partien. Der erste Satz ist lebhaft und energisch, enthält aber auch einige ruhigere Passagen, deren Wirkung auf der Auslassung des Violone oder Cembalo im Bass beruht. Das schmachtende *Adagio* ist echt venezianisch, und im zweiteiligen, heiteren Finale erwecken hurtige Triolen den Eindruck einer Sinfonia in der Oper, die einen maßgebenden Einfluss auf Albinonis Stil ausübte.

Der dämonische Aspekt von Albinonis Stil profiliert sich in den Ecksätzen des **Concerto Secondo** mit kurzen, dekorativen Solopartien des Konzertmeisters. Die Tonart g-Moll drückte bei ihm stets markante Emotionen aus, wie die prägnante Rhetorik des Eröffnungs-*Allegro* beweist. Der zart umschattete, langsame Satz, der deutlich an die Oper anklingt, ist eine ausgesprochene Erleichterung.

Concerto Terzo ist das einzige Stück der Sammlung mit einem obligaten Cello in den Ecksätzen. Diese Satztechnik war in

Albinonis Frühwerken zu finden, hingegen nicht in opp. 7 und 9, den Konzerten seiner Reifezeit; umso erstaunlicher, dass es hier wieder zu Wort kommt. Beide Ecksätze enthalten interessante rhythmische Wechselspiele der ersten und zweiten Geigen. Indes findet man im langsamen Satz in a-Moll wieder den für Albinonis frühere Sammlungen typischen, klassisch dezenten Stil, der sich nur durch sporadische rhythmische Finessen von seinen Gegenstücken im op. 9 unterscheidet.

In **Concerto Quinto** in der heiteren Tonart A-Dur kommt die gute Laune wieder zu Wort. Auch diesmal sind die Einwüfe des Stimmführers der zweiten Geigen besonders beachtenswert. Der Mittelsatz, Vortragszeichen *Sempre Piano*, ist vielleicht der einprägsamste der ganzen Sammlung. Mit Hilfe von Synkopen erzielt Albinoni sanft wiegende Töne, die unwillkürlich Assoziationen an die *pali* erwecken, an denen die Gondoliere ihre Boote vertäuen.

Concerto Settimo atmet den Geist der *opera buffa*, die damals bereits als komisches Intermedio zwischen den Akten der *opera seria* in Mode war und als bald im gemeinsamen Schaffen von Baldassare Galuppi und Carlo Goldoni größere Bedeutung annahm. Dieses Genre war für

das "Schnattern" wiederholter Noten in den Ecksätzen besonders charakteristisch. Das wehmütige *Andante* in Moll erinnert an die Oper.

Albinonis zweites Werk der Sammlung in g-Moll, **Concerto Ottavo**, unterscheidet sich von seinem Vorgänger insofern, als es der Sologeige freieren Lauf lässt – auch diesmal im langsamen Satz, in dem sich der Solopart erst in den Schlusstakten den Orchestergeigen anschließt. Besonders einfallsreich ist die Begleitung der solistischen Passagen: Bei allem Ideenreichtum ist ihr Satz stets leicht.

Concerto Undicesimo ahmt die spanische Gitarre nur im ersten Satz nach, obwohl extreme, exotisch wirkende Sprünge in der Melodielinie des Finale Gedanken an iberische Leidenschaften erwecken. Frappant ist der langsame Satz, in dem melodische Bruchstücke von einer Geigenstimme zur anderen wandern: Albinonis Talent für eine kontrapunktische Satztechnik, in der eine Stimme die andere nicht imitiert, sondern frei umspielt, war erstaunlich.

Obwohl **Concerto Dodicesimo** mit Abstand das aufwändigste der zwölf Konzerte ist, beweist es, dass Albinoni für die dramatische Gegenüberstellung von "Tutti" und "Solo" à la Vivaldi, im klassischen und romantischen Zeitalter und darüber

hinaus, wenig Interesse hatte. Bei ihm hält sich die Virtuosität des "Konzertmeisters" stets in Grenzen und führt nie zu langen musikalischen Abschnitten. Freilich ist die Abweichung von der Hauptströmung kein Verstoß; vielmehr sollten wir heute Albinoni für seinen individuellen Weitblick dankbar sein.

© 2010 Michael Talbot

Übersetzung: Gery Bramall

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 hocheffolgreiche 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 gibt Sommerkurse in Europa und den USA.

Albinoni: Les “Concerti a cinque”, op. 10: pages choisies

En 1961, Arthur Hutchings, célèbre musicologue britannique spécialiste du concerto baroque, déclara à propos de Tomaso Giovanni Albinoni (1671 – 1751): “Ses derniers concertos sont tout simplement ses concertos les plus longs, les mieux structurés et les plus réussis.” Mais les concertos dont Hutchings parlait ne sont pas vraiment les derniers d’Albinoni (ou tout au moins les derniers à avoir été publiés), à savoir les *Concerti a cinque*, op. 10, de 1735 – 1736; Hutchings faisait référence aux *Concerti a cinque*, op. 9, de 1722. En effet, à l’époque, personne ne savait que l’op. 10 existait. Des recherches plus poussées auraient révélé que de courts extraits de l’op. 10 avaient été publiés par Michel Corrette dans une méthode de violon de 1782 et que le recueil est bel et bien inscrit au catalogue de 1737 de la maison d’édition Michel-Charles Le Cène à Amsterdam. Mais, à l’époque, on pensait qu’aucun exemplaire des différentes parties n’avait survécu.

Tout cela changea vers la fin des années 1960, lorsque l’on découvrit dans deux petites collections privées – celle de la

famille De Geer en Suède et celle d’André Meyer en France – l’œuvre imprimée. Cette découverte me parvint juste à temps pour que j’inclue l’op. 10 dans ma thèse de doctorat sur Albinoni. Depuis, si les spécialistes reconnaissent l’existence de cet opus, personne n’a néanmoins vraiment cherché à l’explorer en profondeur, signe que l’on se refuse peut-être à admettre que l’op. 9 n’était pas en fait le bouquet final de la carrière d’Albinoni dans le domaine de la musique instrumentale. La plupart des concertos de l’op. 10 n’ont pas paru dans une édition moderne, et, à ma connaissance, le recueil n’a été enregistré qu’à deux reprises dans son intégralité.

Si l’op. 10 ne fait pas d’emblée l’unanimité, c’est aussi parce que cette musique est très individuelle. Lorsqu’on se penche sur les seules lignes mélodiques, elles semblent tout à fait modernes pour les années 1730, avec leur éventail de rythmes finement ciselés et ces traits distinctifs (rythmes lombards, triolets de doubles croches, répétitions en écho, etc.) que l’on retrouve chez les compositeurs de musique vénitienne de l’époque qui ont fait

leurs les innovations des compositeurs d'opéra napolitains tels Leonardo Leo, Leonardo Vinci et Nicola Porpora, prééminents au milieu des années 1720. À cet égard, l'op. 10 est facile à distinguer de l'op. 9. Mais, si l'on se concentre plutôt sur les lignes de basse, on s'aperçoit qu'elles conservent la mesure et la régularité de leurs homologues antérieures, y compris même celles de l'Albinoni de l'op. 2 (1700) et de l'op. 5 (1707), avec, certes, quelques silences supplémentaires. C'est un pilier baroque surmonté d'un chapiteau galant. La musique est également étrangement traditionnelle dans son traitement du violon principal. Seuls deux des concertos – les numéros 8 et 12 – sont véritablement “pour violon solo” plutôt que “avec quelques passages pour violon solo” et, dans six des concertos (nos 1, 3, 5, 7, 9 et 11), le violon principal est traité comme l'un des premiers violons orchestraux. On est très proche de quatre recueils de concertos antérieurs d'Albinoni, mais à mille lieues des œuvres des compositeurs des années 1730, de Pietro Locatelli, de Giuseppe Tartini et de l'Antonio Vivaldi des derniers concertos. Bref, ces concertos de l'op. 10 sont indubitablement “bizarres” –, mais par leur beauté intrinsèquement albinonienne, ils s'imposent en un sens comme conclusion logique de son art.

Contrairement à Vivaldi, Albinoni ne fut jamais assez populaire pour que les maisons d'édition acceptent de financer ses recueils. Il dut donc suivre le chemin traditionnel, à savoir trouver un mécène pour subventionner la publication en échange d'une dédicace exubérante. Le dédicataire de l'op. 10 fut le marquis de Castelar, Don Luca Fernando Patiño, venu en Italie de son Espagne natale comme commandant militaire dans la Guerre de Succession de Pologne, durant laquelle l'Espagne et son alliée la France reprirent Naples aux Habsbourg et installèrent un souverain bourbon à la tête de ce nouveau royaume. Pendant ce temps, les Espagnols luttèrent de façon moins concluante contre les Autrichiens en Lombardie. Venise, dont la politique était de rester neutre dans ce genre de conflits, ouvrit ses portes à qui voulait durant le carnaval, et il est probable qu'Albinoni prit contact avec Patiño lorsque ce dernier se rendit à l'Opéra (peut-être pour voir *Candalide*, opéra de 1734 d'Albinoni lui-même). Comme dans l'op. 9 (dédié à l'Électeur de Bavière, Max Emanuel), Albinoni fait allusion au dédicataire dans la musique elle-même: le premier mouvement du no 11 est une évocation saisissante du flamenco et de ses rythmes percussifs. Parmi les compositeurs italiens du moment, seul

Domenico Scarlatti, qui avait l'avantage de vivre en Espagne, rendit un hommage aussi transparent à la péninsule ibérique!

Concerto Primo ouvre le recueil de façon bien peu marquante. Il s'agit de ce que Vivaldi appelait un "concerto ripieno": un concerto simplement à quatre parties, avec une ligne supérieure dominante, sans aucun solo. Malgré l'énergie fanfaronne qui le caractérise, le premier mouvement renferme des passages plus calmes très réussis avec une ligne de basse moins pesante grâce à l'omission du violone ou du clavecin. De l'*Adagio* émane une langueur typiquement vénitienne, tandis que le finale enjoué, de forme binaire et dominé par des triolets précipités, nous rappelle la sinfonia d'opéra, influence majeure sur le concerto d'Albinoni.

Le côté diabolique d'Albinoni émerge dans **Concerto Secondo** qui contient de courts solos très ornés pour le violon principal dans les deux mouvements extérieurs. Pour Albinoni, sol mineur reste la tonalité de l'emphase émotionnelle, pour preuve la rhétorique vigoureuse de l'*Allegro* initial. La délicatesse nuancée du mouvement lent, au style entièrement opératique, offre un apaisement fort apprécié.

Concerto Terzo est le seul concerto du recueil à se servir du violoncelle dans les

mouvements extérieurs comme instrument obligé. Albinoni avait déjà fait appel au violoncelle pour ce rôle dans ses premiers concertos, mais pas dans les recueils de la maturité, les op. 7 et 9, et ce choix surprend donc dans l'op. 10. Concernant les deux mouvements extérieurs, on notera des interactions rythmiques intéressantes entre les premiers et seconds violons. Par contraste, le mouvement lent en la mineur adopte la sobriété classique des premiers recueils d'Albinoni: seuls quelques brefs accès de complexité rythmique le distinguent des mouvements lents de l'op. 9.

La vivacité domine à nouveau dans **Concerto Quinto**, au travers de la tonalité éclatante de la majeur. Les interventions brèves, mais pleines d'énergie du second violon méritent, ici aussi, notre attention. Le mouvement central, qui porte l'indication *Sempre Piano*, est peut-être le plus obsédant de tout le recueil. Albinoni joue de syncopes pour créer un doux balancement, tel le bruissement de l'eau contre les *pali* auxquels les gondoliers vénitiens amarrent leurs bateaux.

Concerto Settimo respire l'*opera buffa*, déjà présent dans les intermezzi comiques insérés entre les actes des opéras sérieux, style qui n'allait pas tarder à émerger à plus grande échelle dans les collaborations de Baldassare

Galuppi et Carlo Goldoni. Le “babil” de notes répétées dans les mouvements extérieurs est particulièrement caractéristique de ce genre. *L'Andante*, qui passe au mode mineur, possède une mélancolie bien opératique.

Le second concerto en sol mineur du recueil, **Concerto Ottavo**, diffère du précédent en ce sens qu'il donne plus de liberté au violon principal – une fois encore dans le mouvement lent, lorsque sa partie est indépendante de celle des violons orchestraux jusqu'aux dernières mesures. Albinoni fait preuve d'une grande invention dans les accompagnements de passages solistes dont la légèreté de texture est le fruit de traitements variés.

Concerto Undicesimo se contente d'imiter la guitare espagnole dans le premier mouvement, bien que les écarts extrêmes dans la ligne mélodique du finale créent une touche d'exotisme évoquant la passion espagnole. La façon dont les deux violons se renvoient des bribes de mélodie dans le mouvement lent est particulièrement fascinante: Albinoni fait preuve d'un grand talent pour ce style de contrepoint dans lequel, plutôt que d'imiter l'autre, l'une des parties la paraphrase.

Le plus spectaculaire – et de loin – de tous les concertos, **Concerto Dodicesimo** est néanmoins la preuve qu'Albinoni

ne s'intéressait guère aux contrastes dramatiques entre les “tutti” et les “solo”, contrastes si importants chez Vivaldi et qui se retrouveraient à l'époque classique et romantique, et même au-delà. Entre ses mains, la virtuosité du violon principal est toujours contenue et ne sert jamais d'excuse à de longs paragraphes musicaux. Mais, en résistant aux tendances de son époque, Albinoni ne commit certainement pas d'erreur artistique et nous ne pouvons qu'admirer aujourd'hui de la profonde richesse de sa vision.

© 2010 Michael Talbot

Traduction: Nicole Valencia

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 enseigne dans le cadre de cours d'été en Europe et aux États-Unis.



Tom Standage

Simon Standage



Sue Revill

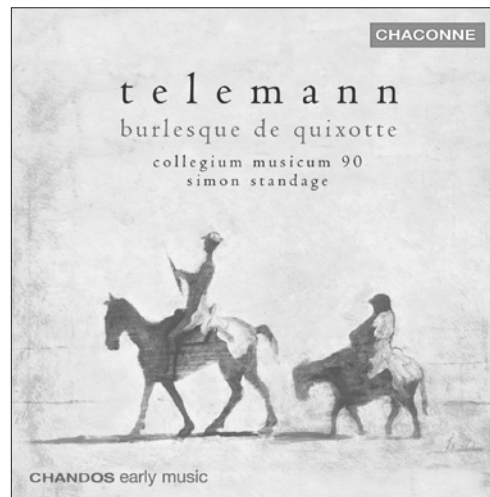
Simon Standage with members of Collegium Musicum 90
during the recording sessions



Sue Revill

Nicholas Anderson, Jonathan Cooper, and Paul Quilter in the control room during the recording sessions

Also available



CHAN 0700

Telemann
Burlesque de Quixotte
— — —

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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Nicholas Anderson

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Paul Quilter

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London; 11 – 13 November 2009

Front cover 'Charles III (1716 – 1788) in armour and wearing the Order of the Golden Fleece' (oil on canvas), Spanish School (eighteenth century)/National Museum of Bogotá, Colombia / Giraudon / The Bridgeman Art Library

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

