



ARTS

TOMASO
ALBINONI

CONCERTI
A
CINQUE
OP. 10

HARMONICES
MUNDI
CLAUDIO ASTRONIO



SUPER AUDIO CD





THIS IS AN AUDIOPHILE RECORDING

This Super Audio CD plays in multichannel surround sound and two-channel stereo on all SACD players.

It can also be played on a standard CD player though only in stereo.

TECHNICAL INFORMATION

Microphones: Schoeps MK 21, MK 2S, MK 3, MK 4

Microphone Amplification: Millenia Media HV 3D

Prism Sound AD-2, Motu 1296

Mixer: Millenia Media Mixing Suite

Prism Sound DA-2



TOMASO ALBINONI
(1671 – 1751)

CONCERTI A CINQUE OP. 10

Concerto No. 4 in G major (*G-Dur, sol majeur, sol maggiore*)

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Allegro | 4:24 |
| 2 | Andante | 3:53 |
| 3 | Allegro | 2:08 |

Concerto No. 11 in C minor (*c-Moll, do mineur, do minore*)

- | | | |
|---|---------------|------|
| 4 | Allegro | 4:24 |
| 5 | Larghetto | 2:08 |
| 6 | Allegro assai | 1:37 |

Concerto No. 9 in C major (*C-Dur, do majeur, do maggiore*)

- | | | |
|---|-----------|------|
| 7 | Allegro | 2:50 |
| 8 | Larghetto | 2:30 |
| 9 | Allegro | 2:49 |

Concerto No. 8 in G minor (*g-Moll, sol mineur, sol minore*)

- | | | |
|----|---------|------|
| 10 | Allegro | 4:09 |
| 11 | Largo | 2:46 |
| 12 | Allegro | 3:06 |





Concerto No. 5 in A major (*A-Dur, la majeur, la maggiore*)

 13	Allegro	2:51
 14	[Andante]	3:08
 15	Allegro	2:36

Concerto No. 7 in F major (*F-Dur, fa majeur, fa maggiore*)

 16	Allegro	3:02
 17	Andante	3:46
 18	Allegro	2:49

Concerto No. 2 in G minor (*g-Moll, sol mineur, sol minore*)

 19	Allegro	3:24
 20	Andante	3:40
 21	Allegro	3:11

Concerto No. 1 in B flat major (*B-Dur, si bémol majeur, si bemolle maggiore*)

 22	Allegro	2:08
 23	Adagio	2:25
 24	Allegro	2:03

Harmonices Mundi

Claudio Astronio

Conductor / Dirigent / Direction musicale / Direttore





ALBINONI CONCERTOS FOR FIVE INSTRUMENTS FROM OPUS 10

About 1700 the Venetian composer Tomaso Albinoni published in his home town a collection of *Sinfonias* and *Concerti a cinque* which were to have great resonance especially north of the Alps. In the following years Albinoni wrote many more compositions of the same type which remained as manuscripts or were incorporated and published in organic collections of instrumental concertos. The series concluded with the *Concerti a cinque* in opus 10 published by Michel Charles Le Cène in Amsterdam in 1735 or 1736, when the composer's international fame was already consolidated. Albinoni's concertos were known and requested all over Europe, feeding a flourishing amateur market. Their success was closely linked to their characteristics: fantasy, felicitous melodic inspiration, demands of technique that were not excessive (Albinoni's violin concertos are less demanding technically than compositions of the same time by such as Tartini and Locatelli) meant that these works were much sought after, especially by amateurs. Albinoni is one of the very first composers who regularly used the three-movement form for concertos. This is the form already used by Giuseppe Torelli in the *Sinfonias* written for the instrumental groups at San Petronio in Bologna; but it is mainly through Albinoni that the model spread rapidly and found general application. The new genre of the Concerto Grosso had enjoyed a certain success at the time; based on dynamic contrasts and on the use of a great orchestral body set against a small group of three instruments, it was much used and appreciated especially in the Rome area. Venice, however, did not make use of such large orchestral groups as Rome, and composers of concertos maintained a closer tie with the old language of the church sonata. For these reasons too the Albinoni

concertos apply several principles which we will attempt to highlight.

When we think about the Venetian concerto of the early eighteenth century, the model that most readily comes to mind is the Vivaldi solo concerto, with its characteristic "ritornello" form. An initial thematic group (the *tutti*), made up of three or four different ideas and played by the whole orchestra, returns periodically (whence the term "ritornello") in more or less complete form, alternating with episodes (the *solì*) in which the soloist plays accompanied only by the basso continuo. Vivaldi applies this crystalline transparent form in a remarkably stereotypical manner. Albinoni also uses this model for the first (and often for the third) movements of his concertos, but in his version the "ritornello" form is less schematic and more elastic. We shall try to summarise its model following the first piece on our CD, the first movement [1] of the *Concerto n. 4*.

The opening brings an incisive, vigorous, clearly-profiled idea, a plastic gesture that is easily impressed on the memory: this is the "motto" and it has the twin aim of striking the listener's imagination and of clearly fixing the character of the entire concerto and the tonal base from which it will later wander. This first idea is followed by others in rapid succession. In our Concerto, the second idea is clearly contrasting in mode, dynamics and emotive attitude: played *piano* in the minor key, it has a "pathetic" character which contrasts effectively with the decisive, positive tone of the initial "motto". A third idea follows, again with an affirmative character, and a brief reference to the second idea; finally a firm concluding cadence. This has brought us the main thematic group – the *ritornello* – made up in this instance of three different but correlated ideas. No new idea will appear in the movement; the ideas in the main group will return in the following ritornellos, in more and less complete form and perhaps in a different order. The *ritornello* ensures the thematic unity of the movement but



also its tonal unity: the first and last *ritornello* are in the home key, intermediate ones may be presented in nearby keys.

Between one ritornello and the next there is room for the episodes. The first of them generally begins with the opening "motto" in the home key, resounding like an echo of the *tutti* that has just concluded. The episode then continues freely developing the idea until it reaches the dominant key, where the ritornello reappears. Less frequently in other Albinoni concertos the episodes are based on free figures, without any thematic relationship to the ritornellos. Lastly there is one more complete repetition of the main group and a coda, responding to the need to provide the movement with a more decisive conclusion (thematic and tonal) than the one offered by the conclusion of the main group. This pattern can have minor adjustments and variants, but is substantially valid for all Albinoni's concertos. In formal terms it is very simple and rational, and is made even more transparent by the clear division of its inner sections, often marked by general pauses. It is a pattern that is always applied to the first movements and at times also to the third (in our recording it is used in the final movements of *Concertos n. 2, 5, 8 and 9*). The general unity of the concerto may also be reinforced by another expedient: quite frequently thematic references and clear affinities between the ideas in the ritornello link the first and third movements. This principle is applied with great clarity in *Concerto n. 7*, where the initial themes of the first [16] and of the third movement [18] share the repeated notes and other motive figures; but it is no less clear in *Concertos n. 5 and n. 11*.

The second, and at times the third, movements in Albinoni's concertos are in a simpler two-part form. It is in the slow movements that the composer has the opportunity to reveal his natural melodic talent: Albinoni is capable of writing elegant melodies that are well delineated and endowed with natural

freshness, like the melody in the Oboe Concerto universally known through a famous film. The *Largo* [11] in *Concerto n. 8* is one example among many: the violin soloist leads the discourse in the Italian manner, with a fine, ample melody enriched with discreet ornamentation. But there are also slow movements that look towards a more archaic style: the *Larghetto* [5] in *Concerto n. 11* and the one in *Concerto n. 9* adopt the old style of the sonata a tre, characterised by imitative writing.

A separate discourse is to be applied to the instrumental line-up and to the solo part of Albinoni's *Concerti a cinque*. As we know: the constructive principal of the concerto requires the repeated parts (the ritornellos, that is) to have more sound weight than the parts which are not repeated (the episodes), which must use a lighter orchestration. At the time Vivaldi divides these tasks rigorously, scoring the ritornellos for the whole orchestra and the episodes for the soloists: thus the contrast between *tutti* and *solì* has not merely a coloristic function but also becomes a structural element. Albinoni does not follow this path. Following in the wake of his predecessors he seems to entrust the soloist with a role that is decorative rather than anything else. The *Concertos* in *opus 10* include a part for a "violin di concerto", distinct from the parts of the first and second violins; but the real solo passages are sporadic, generally brief and often wholly absent. Many of the concertos in *opus 10* are thus *concerti ripieni*: they avoid soli entirely and have the principal violin proceed in unison with the first violin. Only one of the concertos in *opus 10* adheres fully to Vivaldi's formal scheme and can thus be considered a genuine solo concerto. In the first [10] and last movement [12] of *Concerto n. 8* all the episodes set between one ritornello and the other are scored for the principal violin, which proceeds with the most classical figures of Italian violin writing of the early eighteenth century (not insignificantly, the technique demanded of the





soloist in this Concerto is greater than in the others). On the whole, the *concertos in opus 10* may be viewed as a strange mixture of the old and the new. At times Albinoni looks to the past, to the style of his first instrumental collections and to the then antiquated style of the contrapuntal trio sonata; but he is no less open to the more recent developments in modern instrumental music, to the acquisitions of the Venetian concerto and of the art of violin music of his day. He looks to the present – or rather to the future – when he cultivates typical “gallant” inflections, anticipating a taste that was to reign throughout Europe in the mid-eighteenth century: dynamic contrasts, frequent use of piano for echo effects or digressions into the minor mode; and then again the embellishments, the triplets, the “sentimental” phrases of the violin soloist (listen, for example, to the first movement [7] in *Concerto n. 9*, or to the third [24] in *Concerto n. 1*). In a word, Albinoni catches the spirit of the age, and with it the musical “fads” that characterise it. What Charles de Brosses writes of Italian composers in his *Lettres familières*, in those same years, (*Almost all their arias are written in the major mode; but dotted here and there, without any warning, there are certain phrases in minor which surprise the ear and attract the attention*) corresponds exactly to the procedures adopted by the Venetian in his collection. In *opus 10* Albinoni uses a melodic and harmonic language that is certainly more sophisticated than in the earlier collections of concertos. The final movement [18] of *Concerto n. 7*, with its closely-knit dynamic contrasts, its lively mobility, its gestural mime, almost seems to be inspired by the idiom of Italian comic theatre and the language of Pergolesi’s intermezzi. And the first movement [4] of *Concerto n. 11* is a refined tribute to the Spanish dedicatee of the collection, Don Luca Fernando Patiño marquis of Castelar: the first idea in the ritornello, with ample leaps from the violin, imitates the plucked strings of a guitar, the second imitates chords strummed on the same

instrument. Further on, a section in the first episode is even more explicit: here the violins perform a chordal figure whose rhythm is a stereotype of the flamenco. Here, as elsewhere, the Venetian composer reveals his underlying attitude: his concertos avoid motion that is excessively serious or reflective, cultivating rather the optimistic, carefree side of music.

by CLAUDIO TOSCANI
Translation: Tim Shaw

CLAUDIO ASTRONIO

Claudio Astronio is an eclectic musician: he is harpsichordist and organist and conductor. He actually conducts mainly his early instruments ensemble “Harmonices Mundi” and the “Bozen Baroque Orchestra” and performed regularly by the most prestigious festivals in Europe, USA, Japan and Canada. He has participated in numerous radio and television broadcasts all over the world and has recorded several CDs, which have received various international awards from *Musica*, *CD Classica*, *Amadeus*, *Classic Voice*, *Alte Musik Aktuelle*, *Diapason*, *Repertoire*, *Le monde de la musique*, *El Pais*, *Ritmo*, *Diverdi*, *Goldberg*, *Gramophone*, *Continuo and Fanfare* (USA). He holds masterclasses in organ and harpsichord in Italy, Spain, Norway, USA and other European countries and currently teaches organ at the European Academy of Ancient Music as well as harpsichord and ensemble music at the Antonio Vivaldi Institute of Music in Bolzano. He is the founding member of the *Musica Antiqua* Association in Bolzano and works as artistic director of the International Festival of Early Music together with the *Accademia Europea di Musica Antica* called “*Antiqua.bz*”.





HARMONICES MUNDI

The musical group Harmonices is the fruit of the idea of the violinists Gianfranco Contadini and Stefano Rondoni. The aim was to form a group of musicians capable of tackling the entire classical repertoire and to help even those who do not usually listen to this type of music to appreciate it. Thus this group was founded and since 1998 has been performing in classical concerts in the most prestigious theatres and concert halls in Italy, with a vast repertoire ranging from 1600 to the early years of the 1900s, including such composers as Bach, Vivaldi, Mozart, Paganini, Monti, Brahms, Beethoven, Sarasate, Strauss and many more. They perform as soloists, in duets, trios, quartets and as a complete orchestra of 22 elements.

ALBINONI

KONZERTE FÜR FÜNF INSTRUMENTE, OPUS 10

Um 1700 veröffentlichte der venezianische Komponist Tomaso Albinoni in seiner Heimatstadt eine Sammlung von *Sinfonias* und *Concerti a cinque*, die vor allem nördlich der Alpen auf große Resonanz traf. In den folgenden Jahren schrieb Albinoni zahlreiche weitere Kompositionen der gleichen Art, die entweder Manuskripte blieben oder als Konzertsammlungen in Drucklegung gingen. Diese Reihe schloss mit den *Concerti a cinque* (*Opus 10*), die 1735 oder 1736 von Michel Charles Le Cène in Amsterdam veröffentlicht wurden, als sich der Komponist bereits international einen Namen gemacht hatte. Albinonis Konzerte waren in ganz Europa bekannt und gefragt, nicht zuletzt auch auf dem regen Markt der Amateurmusiker. Der Erfolg seiner Werke hing eng mit den typischen Merkmalen der Kompositionen zusammen: ihr phantasievoller Charakter, die inspirierte Melodieführung und die nicht übertriebenen technischen Anforderungen (Albinonis Violinkonzerte sind technisch weniger anspruchsvoll als Kompositionen aus der gleichen Zeit von zum Beispiel Tartini oder Locatelli) machten diese Konzerte zu sehr begehrten Werken, insbesondere bei Amateurmusikern. Albinoni ist einer der allerersten Komponisten, die regulär die dreisätzigige Form für Konzerte verwendeten. Diese Form wurde bereits von Giuseppe Torelli in den *Sinfonias* eingesetzt, die er für das Orchester von San Petronio in Bologna schrieb, doch vor allem dank Albinoni konnte sich die dreisätzigige Form schnell verbreiten und wurde allgemein übernommen. Die neue Gattung des Concerto Grosso erfreute sich zu dieser Zeit großer Beliebtheit, die vor allem auf dem klanglichen Kontrast zwischen einem großen Orchesterkörper und einer kleinen, aus drei Instrumenten



bestehenden Gruppe beruhte. Besonders in der Gegend um Rom fand das Concerto Grosso starken Anklang und wurde intensiv eingesetzt. In Venedig waren jedoch keine so großen Orchester im Einsatz wie in Rom, und die Konzertkomponisten hielten sich stärker an die alte Sprache der Kirchensonate. Auch aus diesen Gründen folgen Albinonis Konzerte mehreren Prinzipien, die wir im Folgenden verdeutlichen möchten.

Wenn wir an das venezianische Konzert des frühen 18. Jahrhunderts denken, kommt uns zuallererst Vivaldis Solokonzert mit seiner charakteristischen „Ritornell“-Form in den Sinn. Eine anfängliche Themengruppe (das *Tutti*), das aus drei oder vier verschiedenen Themen besteht und vom gesamten Orchester gespielt wird, kehrt in mehr oder weniger vollständiger Form periodisch wieder (daher der Begriff „Ritornell“, von ital. *ritornare* = wiederkehren) und wechselt sich mit solistischen Passagen (den Soli) ab, in welchen der Solist lediglich vom Basso Continuo begleitet wird. Vivaldi setzt diese klare, durchsichtige Form in bemerkenswert stereotyper Weise ein. Auch Albinoni verwendet dieses Modell für den ersten (und häufig den dritten) Satz seiner Konzerte, doch in seiner Version ist das „Ritornell“ weniger streng schematisch, sondern flexibler eingesetzt. Wir wollen dieses Modell anhand des ersten Stücks auf unserer CD zusammenfassen, dem ersten Satz [1] aus dem *Concerto Nr. 4*. Die Einleitung beginnt mit einem markanten, lebhaften und eingängigen Thema, einer fast plastischen Geste, die sich schnell einprägt: das „Leitthema“. Damit soll sowohl die Phantasie des Zuhörers angeregt als auch der Charakter des gesamten Konzertes sowie seine tonale Basis festgelegt werden, von der aus das Thema später variiert. Auf dieses erste Motiv folgen in rascher Aufeinanderfolge weitere Themen. In unserem Concerto bildet das zweite Thema einen deutlichen Kontrast in Tonart, Dynamik und emotionaler Haltung: es tritt in piano und Moll in Erscheinung und hat einen

„mitteilerregenden“ Charakter, der den entschiedeneren, positiven Ton des anfänglichen „Leitmotivs“ wirkungsvoll kontrastiert. Darauf folgt ein drittes Thema, das wiederum einen positiven Charakter hat, nimmt kurz Bezug auf das zweite Thema und endet schließlich mit einer entschlossenen Schlusskadenz. Somit ist die thematische Hauptgruppe - das *Ritornell* - etabliert, das in diesem Fall aus drei verschiedenen, aber aufeinander bezogenen Themen besteht. In diesem Satz wird kein weiteres Thema eingeführt. Die Themen der Hauptgruppe kehren in den folgenden Ritornellen in mehr oder weniger vollständiger Form und möglicherweise in veränderter Reihenfolge wieder. Das Ritornell gewährleistet die thematische Geschlossenheit des Satzes, doch auch seine tonale Geschlossenheit: Das erste und letzte Ritornell stehen in der Tonika, die dazwischen liegenden Ritornelle können in verwandten Tonarten in Erscheinung treten.

Zwischen den einzelnen Ritornellen ist Platz für die Zwischensätze. Der erste Zwischensatz beginnt meistens mit dem einleitenden „Leitmotiv“ in der Tonika und klingt wie ein Echo des gerade beendeten *Tutti*. Anschließend entwickelt der Zwischensatz das Thema frei weiter, bis die Dominante erreicht ist, wo dann wieder das Ritornell auftritt. Seltener beruhen in anderen Konzerten Albinonis die Zwischensätze auf freien Figuren ohne thematischen Bezug zu den Ritornellen. Zum Schluss erscheinen eine weitere vollständige Wiederholung der Hauptgruppe und eine Coda, als Reaktion auf das Bedürfnis, den Satz mit einem (thematisch und tonal) entschiedeneren Schluss zu versehen, als lediglich dem Schluss der Hauptgruppe. Dieses Schema kann geringfügige Abweichungen und Varianten aufweisen, gilt jedoch im Wesentlichen für alle Konzerte Albinonis. In formaler Hinsicht ist diese Form sehr einfach und rational und wirkt durch die klare Unterteilung der inneren Abschnitte, die häufig durch Generalpausen gekennzeichnet sind,



noch transparenter. Das Schema wird immer im ersten Satz angewendet und manchmal auch im dritten (in unserer Aufnahme wird es in den Schlusssätzen der *Concerti n. 2, 5, 8 und 9* eingesetzt). Die Geschlossenheit des gesamten Konzertes kann außerdem durch ein weiteres Hilfsmittel unterstrichen werden: sehr häufig verbinden thematische Bezüge und klare Verwandtschaften zwischen den Ritornellthemen den ersten und dritten Satz. Ganz eindeutig wird dieses Prinzip im *Concerto n. 7* angewendet, in welchem den Anfangsthemen des ersten [16] und des dritten Satzes [18] die Repetitionen und weitere motivische Figuren gemein sind. Ebenfalls klar nachzuvollziehen ist dieser kompositorische Kunstgriff in den *Concerti n. 5 und n. 11*. Der zweite und manchmal auch der dritte Satz in Albinonis Konzerten ist in einfacherer zweiteiliger Form gehalten. In diesen langsamen Sätzen hat der Komponist die Möglichkeit, sein Talent und Gespür für Melodik voll auszuleben: Albinoni gelingt es, elegante Melodien zu schreiben, die von einer klaren Melodieführung geprägt sind und über natürliche Frische verfügen, wie die Melodie im Oboe Concerto, die durch einen berühmten Film allgemeine Bekanntheit erlangte. Das *Largo* [11] im *Concerto n. 8* ist ein Beispiel unter vielen: der Part des Sologeigers ist im italienischen Stil gehalten, mit einer feinen, weitläufigen Melodie, die mit unaufdringlichen Verzierungen ausgeschmückt ist. Doch gibt es auch langsame Sätze, die sich an einem etwas altertümlicheren Stil orientieren: das *Larghetto* [5] im *Concerto n. 11* und das im *Concerto n. 9* machen sich die alte Gattung der Trisone zu eigen und sind von einem imitierenden Schreibstil geprägt. Eine andere Vortragsweise erfordern die instrumentale Besetzung und der Solopart in Albinonis *Concerti a cinque*. Wie wir wissen, muss es der Aufbau des Konzerts erforderlich, dass die wiederholten Teile (das heißt die Ritornelle) ein größeres Klanggewicht

erhalten als die nicht wiederholten Teile (die Zwischensätze), für die eine kleinere Besetzung gefordert wird. Bei Vivaldi erfahren diese Aufgaben zu jener Zeit eine strenge Trennung, indem die Ritornelle für das ganze Orchester und die Zwischensätze für die Solisten in Partitur gesetzt werden: dadurch hat der Kontrast zwischen den *Tutti* und den *Soli* nicht nur eine lediglich koloristische Funktion, sondern wird zu einem Strukturelement. Albinoni schlägt diesen Weg nicht ein. Er folgt dem Vorbild seiner Vorgänger und betraut die Solisten mit einer primär dekorativen Rolle. Die Konzerte *Opus 10* umfassen einen Part für eine „violin di concerto“, der sich vom Part der ersten und zweiten Geige unterscheidet; doch echte Solopassagen kommen nur sporadisch vor, sind im Allgemeinen kurz und fehlen häufig ganz. Viele der Konzerte in *Opus 10* sind somit *Concerti Ripieni*: hier wird gänzlich auf Soli verzichtet, und die Sologeige erklingt unisono mit der ersten Geige. Lediglich eines der Konzerte in *Opus 10* befolgt Vivaldis formales Schema in vollem Umfang und kann somit als echtes Solokonzert betrachtet werden. Im ersten [10] und letzten Satz [12] von *Concerto n. 8* sind alle Zwischensätze zwischen den Ritornellen für Sologeige gesetzt, wobei die typisch klassischen Figuren der Violinkompositionen des frühen 18. Jahrhunderts ausgeführt werden (nicht unerheblich ist dabei, dass die technischen Anforderungen an den Solisten in diesem Konzert höher als in den übrigen Konzerten sind). Insgesamt können die Konzerte in *Opus 10* als ungewöhnliche Mischung aus alten und neuen Elementen betrachtet werden. Zuweilen wendet sich Albinoni der Vergangenheit zu, dem Stil seiner ersten instrumentalen Sammlungen und dem damals veralteten Stil der kontrapunktischen Trisone. Doch keineswegs weniger offen ist er für die aktuellen Entwicklungen in der modernen Instrumentalmusik, für das venezianische Konzert und die Kunst der Violinmusik seiner Zeit. Der Gegenwart -





oder besser der Zukunft - wendet er sich zu, wenn er sich der typischen „galanten“ Modulationen befleißigt und damit einen Geschmack vorweg nimmt, der in ganz Europa Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschend sein sollte: dynamische Kontraste, die häufige Verwendung von piano für Echoeffekte oder Abschweifungen in Molllonarten; und dann wiederum die Verzerrungen, die Triolen, die „sentimentalen“ Phrasen der Sologeige (so zum Beispiel im ersten Satz [7] im *Concerto n. 9*, oder im dritten Satz [24] im *Concerto n. 1*). Kurz gesagt fängt Albinoni den Geist seiner Zeit und damit auch die musikalischen „Modeerscheinungen“ ein, die ihn charakterisieren. Was Charles de Brosse über italienische Komponisten in seinen *Lettres familières* in diesen Jahren schreibt (*„Nahezu all ihre Arien sind im Durgeschlecht geschrieben; doch hier und da sind ohne Vorwarnung gewisse Phrasen in Moll eingestreut, die das Ohr überraschen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen“*), entspricht genau der Verfahrensweise, die der Venezianer in seiner Sammlung umsetzt. In *Opus 10* setzt Albinoni eine melodische und harmonische Sprache ein, die zweifellos raffinierter als die in den frühen Konzertsammlungen ist. Der letzte Satz [8] von *Concerto n. 7* scheint mit seinen dichten dynamischen Kontrasten, seiner lebendigen Beweglichkeit und seinem gestischen Charakter fast von der Idiomatik der italienischen komischen Oper und der Sprache von Pergolesis intermezzi inspiriert. Und der erste Satz [4] von *Concerto n. 11* ist ein subtiler Tribut an den spanischen Widmungsträger Don Luca Fernando Patiño, Marquis von Castelar: das erste Thema im Ritornell initiiert mit den weiten Sprüngen in der Geige die gezupften Saiten einer Gitarre, das zweite Thema erinnert an Akkorde, die auf dem gleichen Instrument geschlagen werden. Weiter wird ein Abschnitt im ersten Zwischensatz sogar noch deutlicher: hier spielen die Geigen eine Akkordfigur, deren Rhythmus dem des Flamenco ähnelt. Hier, wie auch an anderen Stellen, offenbart der venezianische

Komponist seinen zugrundeliegenden Ansatz: In seinen Konzerten werden Regungen vermieden, die übertrieben ernst oder nachdenklich wären. Stattdessen wird die optimistische, sorglose Seite der Musik gepflegt.

CLAUDIO ASTRONIO

ist ein vielseitiger Musiker: er ist Cembalist, Organist und Dirigent. Gegenwärtig leitet er hauptsächlich sein Ensemble für alte Musik „Harmonices Mundi“ sowie das „Bozen Baroque Orchestra“ und tritt regelmäßig auf den renommiertesten Festivals in Europa, den USA, Japan und Kanada auf. Er wirkte bei zahlreichen Radio- und Fernsehaufnahmen auf der ganzen Welt mit und hat mehrere CDs aufgenommen, die verschiedene internationale Auszeichnungen erhielten, unter anderem von Musica, CD Classica, Amadeus, Classic Voice, Alte Musik Aktuelle, Diapason, Repertoire, Le monde de la musique, El Pais, Ritmo, Diverdi, Goldberg, Gramophone, Continuo and Fanfare (USA). Er gibt Meisterkurse für Orgel und Cembalo in den USA, Italien, Spanien, Norwegen und anderen europäischen Ländern und unterrichtet gegenwärtig Orgel an der European Academy of Ancient Music sowie Cembalo und Ensemblesmusik am Institut für Musikerziehung Antonio Vivaldi in Bozen. Er ist Gründungsmitglied der Vereinigung Musica Antiqua in Bozen und arbeitet als künstlerischer Leiter des Internationalen Festivals für Alte Musik sowie der Accademia Europea di Musica Antica, auch „Antiqua.bz“ genannt.

HARMONICES MUNDI

Das Ensemble Harmonices ist das Ergebnis einer Idee der Geiger Gianfranco Costadini und Stefano Rondoni. Ihr Ziel war es, eine Gruppe von Musikern zu versammeln, die sowohl das gesamte klassische Repertoire beherrschen als es auch verstehen, diese Art von Musik denjenigen nahezubringen, die sie üblicherweise nicht hören. Daher wurde dieses





Ensemble gegründet, das seit 1998 klassische Konzerte in den renommiertesten Theatern und Konzertsälen Italiens gibt und über ein umfangreiches Repertoire verfügt, dass von 1600 bis Anfang des 20. Jahrhunderts reicht und Komponisten wie Bach, Vivaldi, Mozart, Paganini, Monti, Brahms, Beethoven, Sarasate, Strauss und zahlreiche andere einschließt. Sie treten als Solisten, in Duetten, Trios, Quartetten und als komplettes Orchester mit 22 Mitgliedern auf.

ALBINONI CONCERTI A CINQUE DE L'OP. 10

C'est vers 1700 que le vénitien Tomaso Albinoni publie, dans sa ville, un recueil de *Sinfonie e concerti a cinque* op.2 destiné à susciter un grand intérêt, surtout au nord des Alpes. Au cours des années suivantes Albinoni écrira d'autres nombreuses compositions du même genre, qui resteront manuscrites ou qui seront classées dans des recueils de concertos instrumentaux destinés à la publication. La série se termine par les Concerti a cinque de l'op. 10, qui - au moment où la célébrité internationale de leur auteur était désormais consolidée - seront édités à Amsterdam en 1735 ou en 1736 chez l'imprimeur Michel Charles Le Cène. Les concertos d'Albinoni se firent bientôt connaître et toute l'Europe les réclamait, alimentant un marché florissant chez les amateurs. Leur succès était étroitement lié à leurs caractéristiques: fantaisie, heureuse inspiration mélodique, exigences techniques non excessives (les concertos de violon d'Albinoni exigent moins, sur le plan de la technique, que les compositions de la même époque d'un Tartini ou d'un Locatelli), tout cela contribuait à en faire un objet particulièrement recherché, surtout par les dilettantes.

Albinoni est l'un des tout premiers à employer régulièrement, pour le concerto, la forme en trois mouvements. C'est celle dont s'était déjà servi Giuseppe Torelli dans les symphonies écrites pour les ensembles instrumentaux de San Petronio à Bologne; mais c'est surtout grâce à Albinoni que ce modèle se répand rapidement et que son application se généralise. C'est à cette époque en Italie que le nouveau genre du Concerto grosso (surtout pratiqué et apprécié dans les milieux romains) avait connu une certaine diffusion, se fondant sur les contrastes dynamiques et sur l'opposition entre un grand ensemble orchestral et un petit ensemble de trois instruments. À





Venise cependant, on n'utilisait pas d'ensembles orchestraux aussi importants qu'à Rome, et les compositeurs de concertos maintenaient un lien plus profond avec le vieux langage de la sonate d'église. Ce sont aussi les raisons pour lesquelles les concertos d'Albinoni appliquent des principes différents, que nous allons tenter de mettre en évidence.

Lorsqu'on pense au concerto vénitien du début du XVIII^e siècle, le modèle qui vient d'abord à l'esprit est celui du concerto de soliste de Vivaldi, avec sa forme caractéristique « a ritornelli ». Un groupe thématique initial (le *tutti*), constitué par trois ou quatre idées différentes et interprété par tout l'orchestre, se représente périodiquement (d'où le terme de *ritornello* ou refrain) plus ou moins complet dans sa forme, et en alternance avec des épisodes (les *sol*) dans lesquels le soliste joue avec le seul accompagnement de la basse continue. Vivaldi applique cette forme, à la transparence cristalline, à un remarquable degré de stéréotypie. Albinoni se sert également d'un schéma pour le premier mouvement de ses concertos (et fréquemment aussi pour le troisième); mais la version de la forme « a ritornelli » est moins schématique et plus souple. Essayons de synthétiser ce modèle en suivant le premier morceau de notre CD, le premier mouvement [1] du *Concerto n° 4*. On trouve en ouverture une idée incisive, vigoureuse et bien profilée, un geste plastique qui marque facilement la mémoire: c'est un « mot d'ordre », qui a un double but: frapper la fantaisie de l'auditeur et fixer clairement le caractère de tout le concerto et le centre tonal dont par la suite on s'éloignera. Cette première idée est suivie par d'autres en une succession rapide. Dans le cas de notre concerto, la seconde idée se pose nettement en contraste, par son mode, sa dynamique, son attitude affective: jouée piano et en mode mineur, elle a un caractère « pathétique » qui s'oppose efficacement au ton décidé net et positif du « mot d'ordre » d'introduction. Suit une troisième idée, au caractère à nouveau affirmatif, et un bref rappel à la seconde; enfin une

cadence impérative en conclusion. C'est ainsi que se présente le groupe thématique principal – le refrain – constitué, dans le cas présent, par trois idées différentes et reliées entre elles.

Aucune autre idée nouvelle n'apparaît dans la suite du mouvement; les idées du groupe principal se retrouveront dans les refrains successifs, en une forme plus ou moins complète et même parfois dans un ordre différent. Le refrain, qui assure déjà l'unité thématique du mouvement, en assure également l'unité tonale: le premier et le dernier refrain sont dans la tonalité de base, et les refrains intermédiaires peuvent se présenter dans l'une des tonalités voisines.

C'est entre un refrain et l'autre que se placent les épisodes. Le premier d'entre eux attaque, habituellement, par l'idée du « mot d'ordre » d'ouverture dans la tonalité principale, et résonne ainsi comme un écho du *tutti* qui vient de se conclure. L'épisode procède en développant librement l'idée, jusqu'à atteindre la tonalité de la dominante, dans laquelle se représente le refrain. Plus rarement, dans d'autres concertos d'Albinoni, les épisodes peuvent se baser sur des figures libres, sans aucun rapport thématique avec les refrains. En dernier lieu on aborde encore une répétition intégrale du groupe principal et une coda, qui répond à la nécessité de donner au mouvement une conclusion – thématique et tonale – plus incisive que celle fournie par la conclusion du groupe principal.

Ce schéma peut faire l'objet de petites adaptations et de variantes, mais il reste globalement valable pour tous les concertos d'Albinoni. Il s'agit d'une organisation formelle très simple et rationnelle, rendue encore plus transparente par une articulation extrêmement claire des sections internes, et fréquemment marquée par des pauses générales. Ce schéma est toujours appliqué au premier mouvement et parfois également au troisième (dans notre enregistrement il concerne les mouvements de conclusion des *Concertos n° 2, 5, 8 et 9*).



L'unité générale du concerto peut également se trouver renforcée par un autre expédient: il n'est pas rare que des rappels thématiques et d'évidentes affinités entre les idées du refrain relient le premier et le troisième mouvements. Ce principe est appliqué très clairement dans le *Concerto n° 7*, où les thèmes initiaux du premier [16] et du troisième mouvement [18] partagent les mêmes notes rebattues ainsi que d'autres figures de motifs; ce qui est également tout aussi évident dans les *Concertos n°5 et 11*.

Le second, et parfois le troisième mouvement des concertos d'Albinoni sont au contraire en forme plus simplement bipartite. C'est dans les mouvements lents que l'auteur a l'occasion de développer son talent mélodique inné: Albinoni a l'art d'écrire des mélodies élégantes, bien dessinées et douées d'une fraîcheur toute naturelle, telle que celle du *Concerto pour hautbois* qu'un film célèbre a universellement fait connaître. Le *Largo* [11] du *Concerto n° 8* en offre un exemple parmi tant d'autres: le violon soliste conduit le discours à la façon italienne, avec une belle et ample mélodie qu'enrichit une discrète ornementation. Mais il arrive aussi que le mouvement lent courtise un style plus archaïque: le *Larghetto* [5] du *Concerto n° 11* et celui [8] du *Concerto n° 9* adoptent le style de la vieille sonate à trois, caractérisé par une écriture imitative.

Il faut consacrer un discours à part à l'ensemble instrumental et aux parties solistes des Concertos à cinq d'Albinoni. C'est bien connu: le principe constitutif du concerto veut que les *parties* qui sont reprises (c'est-à-dire les refrains) aient plus de poids sonore par rapport à celles qui ne le sont pas (les épisodes) et qui doivent être orchestrées de façon plus légère. Vivaldi, à l'époque, sépare rigoureusement les tâches en confiant les reprises à tout l'orchestre au complet, et au soliste les épisodes: de cette façon, le contraste entre *tutti* et *sol* n'assume pas seulement une fonction de

coloration mais devient aussi un élément structural. Albinoni ne suit pas cette voie. Sur l'exemple de ses prédécesseurs, il semble confier au soliste un rôle surtout décoratif, les *Concertos de l'op. 10* prévoient une partie pour un «violon de concerto», distincte de celle du premier et du second violon; mais les passages solistes proprement dits sont sporadiques, généralement brefs, et ils sont souvent complètement absents. Beaucoup de *Concertos de l'op. 10* sont pour cette raison des *concerti ripieni*: ils évitent les soli et font jouer le violon principal à l'unisson avec le premier violon. Un seul des *concertos de l'op. 10* suit parfaitement le schéma formel vivaldien et peut être considéré comme un véritable concerto soliste. Dans le premier [10] et dans le dernier mouvement [12] du *Concerto n° 8* tous les épisodes intercalés entre un refrain et l'autre sont confiés au violon principal, qui exécute les figures les plus classiques de la technique du violon du début du XVIII^e siècle (la preuve en est que le niveau de bravoure technique exigé du soliste dans ce concerto est bien supérieur à celui requis par les autres concertos). Dans leur ensemble, les *concertos de l'op. 10* se présentent comme un singulier mélange de tradition et d'innovation. Albinoni se tourne tantôt vers le passé, vers le style de ses premiers recueils instrumentaux, tantôt vers celui de la sonate à trois contrapuntique désormais obsolète, mais il se montre également sensible aux évolutions plus récentes de la musique instrumentale moderne, aux acquisitions du concerto vénitien et de la technique contemporaine du violon. Il se tourne vers le présent – et même vers le futur – lorsqu'il cultive de typiques inflexions «galantes», anticipant un goût qui s'imposera partout dans l'Europe de la moitié du XVIII^e siècle: les contrastes dynamiques, l'usage fréquent du piano pour les effets d'écho ou les digressions dans le mode mineur; et encore les ornements, les triplets, les phrases «sentimentales» du violon soliste (celles par exemple, du premier mouvement





[7] du *Concerto n°9*, ou du troisième [24] du *Concerto n° 1*). En somme, Albinoni cueille «l'air du temps», et avec lui les «modes» musicales qui le caractérisent. Ce que Charles de Brosse écrit de ces années-là dans ses *Lettres familières* à propos des compositeurs italiens «Presque toutes leurs arias sont écrites en mode majeur; mais on y trouve, disséminées, sans qu'elles soient annoncées, certaines phrases en mode mineur qui surprennent l'oreille et attirent l'attention»: cela correspond parfaitement aux procédés mis en usage par ce Vénitien dans son recueil. Dans l'*op. 10* Albinoni utilise, en tout cas, un langage mélodique et harmonique certainement plus sophistiqué par rapport aux recueils de concertos précédents. Le mouvement final [18] du *Concerto n°7*, avec ses contrastes dynamiques rapprochés, sa vive mobilité, sa mimique gestuelle, semble s'inspirer de l'idiome du théâtre comique italien, du langage des intermèdes de Pergolèse. Et le premier mouvement [4] du *Concerto n°11* est un hommage raffiné dédié au commanditaire espagnol du recueil, Don Luca Fernando Patiño marquis de Castelar: la première idée du refrain, qui propose d'amples sauts du violon, imite le son des cordes pincées d'une guitare, la seconde idée imite les accords arrachés à ce même instrument. Plus avant, une section du premier épisode se fait encore plus explicite: là les violons exécutent une figure d'accords dont le rythme est un stéréotype du flamenco. Dans ces passages comme ailleurs se révèle l'attitude fondamentale du compositeur vénitien qui dans ses concertos évite les évolutions trop sérieuses et réfléchies pour cultiver le côté optimiste et insouciant de la musique.

Claudio Toscani
Traduction: Christiane Ghier

CLAUDIO ASTRONIO

Musicien polyédrique, il concilie son activité d'organiste avec celle de directeur du groupe. Son domaine est avant tout celui de la musique antique sur instruments d'époque; il dirige le groupe «Harmonices Mundi» ainsi que le «Bozen Baroque Orchestra» et il se produit régulièrement dans les festivals les plus importants de musique antique en Italie, mais aussi en Europe, aux États-Unis, au Canada et au Japon. Ses CD sont présentés et commentés par les plus importantes revues spécialisées italiennes et étrangères, comme *Musica*, *CD Classica*, *Amadeus*, *Classic Voice*, *Alte Musik Aktuelle*, *Diapason*, *Répertoire*, *El Pais*, *Ritmo*, *Diverdi*, *Goldberg*, *Le Monde* de la musique, *Continuo* et *Fanfare* (USA). Depuis quelques années il s'est en outre beaucoup consacré à la direction d'orchestre: il a ainsi dirigé la *Filarmonica* de Plaisance, l'*Orchestre Haydn*, l'*Accademia Montis Regalis*, et il est chef en titre de l'orchestre baroque *Harmonices Mundi* avec lequel il a dirigé des artistes tels que Dan Laurin, Susanne Ryden, Roberto Balconi, Sergio Foresti, Gemma Bertagnolli, Makoto Sakurada, Emanuele Segre. Il tient des séminaires et des cours de perfectionnement pour orgue et clavecin en Italie, en Espagne et aux États-Unis, et il enseigne l'orgue à l'Académie européenne de Musique antique, et le clavecin et la musique d'ensemble à l'Institut «Antonio Vivaldi» de Bolzano.

HARMONICES MUNDI

C'est à l'initiative des violonistes Gianfranco Contadini et Stefano Rondoni que l'on doit la création du groupe musical *Harmonices*. Leur but était de constituer un groupe musical en mesure d'affronter tout le répertoire classique, et de le faire également apprécier à ceux qui ne fréquentent pas habituellement ce genre musical. C'est ainsi que cette formation voit le jour en 1998 et qu'elle se produit dans des concerts classiques, dans les





théâtres et dans les salles les plus prestigieuses d'Italie, offrant un répertoire très vaste qui va du XVII^e au début du XX^e siècle et qui comprend des auteurs tels que Bach, Vivaldi, Mozart, Paganini, Monti, Brahms, Beethoven, Sarasate, Strauss et de nombreux autres encore. Les concerts sont proposés pour soliste, duo, trio ou quatuor, ainsi que pour l'orchestre au complet composé de vingt-deux éléments.

ALBINONI CONCERTI A CINQUE DALL'OP. 10

Intorno all'anno 1700 il veneziano Tomaso Albinoni pubblicò, nella sua città, una raccolta di *Sinfonie* e *concerti a cinque* op. 2 che avrebbe avuto grande risonanza, soprattutto a nord delle Alpi. Negli anni seguenti Albinoni scrisse molte altre composizioni dello stesso genere, che restarono manoscritte o vennero inglobate in raccolte organiche di concerti strumentali date alle stampe. La serie si concluse con i *Concerti a cinque* dell'op. 10, che uscirono - negli anni di un'ormai consolidata fama internazionale - ad Amsterdam nel 1735 o nel 1736 per i tipi dell'editore Michel Charles Le Cène. I concerti di Albinoni furono conosciuti e richiesti in tutt'Europa, alimentando un fiorente mercato amatoriale. Il successo era strettamente legato alle loro caratteristiche: la fantasia, la felice ispirazione melodica, le pretese tecniche non eccessive (i concerti violinistici di Albinoni esigono meno, sul piano della tecnica, delle coeve composizioni di un Tartini o di un Locatelli), ne facevano un oggetto particolarmente ricercato, soprattutto dai dilettanti. Albinoni è tra i primissimi che impiegano regolarmente, per il concerto, la forma in tre movimenti. È la forma della quale già s'era servito Giuseppe Torelli nelle Sinfonie scritte per i complessi strumentali di San Petronio a Bologna; ma è soprattutto grazie ad Albinoni che il modello si diffonde rapidamente e trova applicazione generale. All'epoca aveva avuto una certa risonanza, in Italia, il nuovo genere del Concerto grosso (praticato e apprezzato soprattutto nell'ambiente romano), fondato sui contrasti dinamici e sulla contrapposizione di un grande complesso orchestrale e un piccolo complesso di tre strumenti. A Venezia, tuttavia, non si usavano orchestre dall'organico altrettanto ampio di quelle romane, e i compositori di concerti mantenevano un più profondo legame con il vecchio linguaggio della sonata da chiesa. Anche





per questi motivi, i concerti di Albinoni applicano diversi principi, che proveremo a evidenziare.

Quando si pensa al concerto veneziano di primo Settecento, il modello che più di ogni altro torna alla memoria è quello del concerto solistico di Vivaldi, con la sua caratteristica forma «a ritornelli». Un gruppo tematico iniziale (il *tutti*), costituito da trequattro diverse idee e suonato dall'intera orchestra, ritorna periodicamente (da qui il termine ritornello) in forma più o meno completa, alternandosi a episodi (i soli) nei quali il solista suona accompagnato unicamente dal basso continuo. Vivaldi applica questa forma, dalla trasparenza cristallina, con un notevole grado di stereotipia. Anche Albinoni si serve di questo schema per il primo movimento (e spesso per il terzo) dei suoi concerti; ma la sua versione della forma «a ritornelli» è meno schematica e più elastica. Proviamo a sintetizzarne il modello seguendo il primo brano del nostro CD, il primo movimento [1] del *Concerto n. 4*.

In apertura troviamo un'idea incisiva, vigorosa e ben profilata, un gesto plastico che si imprime facilmente in memoria: è il «motto», che ha il duplice scopo di colpire la fantasia dell'ascoltatore e di fissare con chiarezza il carattere dell'intero concerto e il centro tonale dal quale, in seguito, ci si allontanerà. A questa prima idea ne seguono altre, in rapida successione. Nel caso del nostro Concerto, la seconda idea è nettamente contrastante per modo, dinamica, atteggiamento affettivo: suonata piano e in modo minore, ha un carattere «patetico» che si oppone efficacemente al tono deciso e positivo del «motto» iniziale. Seguono una terza idea, dal carattere nuovamente affermativo, e un breve richiamo alla seconda; infine una decisa cadenza conclusiva. È stato così presentato il gruppo tematico principale - il ritornello - costituito, nel nostro caso, da tre idee diverse e correlate. Nessuna nuova idea comparirà nel seguito del movimento; le idee del gruppo

principale faranno ritorno nei ritornelli successivi, in forma più o meno completa e magari in diverso ordine. Il ritornello, oltre ad assicurare l'unità tematica del movimento, ne assicura l'unità tonale: il primo ritornello e l'ultimo sono nella tonalità d'impianto, quelli intermedi possono presentarsi a una delle tonalità vicine.

Tra un ritornello e l'altro trovano posto gli episodi. Il primo di essi attacca, di norma, con il «motto» d'apertura nella tonalità principale, che risuona come un'eco del *tutti* appena concluso. L'episodio prosegue poi sviluppando liberamente l'idea, sino a raggiungere la tonalità della dominante, in cui riappare il ritornello. Più raramente, in altri concerti di Albinoni, gli episodi si basano su figure li - bere, prive di rapporti tematici con i ritornelli. Da ultimo si registrano ancora una ripetizione integrale del gruppo principale e una coda, che risponde alla necessità di dare al movimento una chiusura - tematica e tonale - più decisa di quella fornita dalla conclusione del gruppo principale.

Questo schema può conoscere piccoli adattamenti e varianti, ma resta sostanzialmente valido per tutti i concerti di Albinoni. Si tratta di un piano formale molto semplice e razionale, reso ancor più trasparente da un'articolazione chiarissima delle sezioni interne, marcata spesso da pause generali. È uno schema applicato sempre al primo movimento e a volte anche al terzo (nella nostra incisione se ne servono i movimenti conclusivi dei *Concerti n. 2, 5, 8 e 9*). L'unità generale del concerto può anche essere rafforzata da un altro espediente: non è raro che richiami tematici e affinità palesi tra le idee del ritornello colleghino tra loro il primo e il terzo movimento. Il principio è applicato con molta chiarezza nel *Concerto n. 7*, dove i temi iniziali del primo [16] e del terzo movimento [18] condividono le note ribattute e altre figure motiviche; ma non è meno evidente nei *Concerti n. 5 e n. 11*.

Il secondo e, a volte, il terzo movimento dei concerti di Albinoni sono invece in una più semplice





forma bipartita. È nei movimenti lenti che l'autore ha modo di spiegare il suo naturale talento melodico: Albinoni sa scrivere melodie eleganti, ben tratteggiate e dotate di una naturale freschezza, come quella del Concerto per oboe che un film famoso ha reso universalmente nota. Il *Largo* [11] del *Concerto n. 8* è un esempio fra i tanti: il violino solista conduce il discorso all'italiana, con una bella e ampia melodia arricchita da una discreta ornamentazione. Ma capita anche che il movimento lento occhieggi uno stile più arcaico: Il *Larghetto* [5] del *Concerto n. 11* e quello [8] del *Concerto n. 9* adottano lo stile della vecchia sonata a tre, caratterizzato da una scrittura imitativa. Un discorso a parte va riservato all'organico e alle parti solistiche dei *Concerti a cinque* di Albinoni. È ben noto: il principio costitutivo del concerto vuole che le parti ricorrenti (cioè i ritornelli) abbiano più peso sonoro rispetto a quelle che non si ripetono (gli episodi), che devono essere orchestrate in modo più leggero. Vivaldi, all'epoca, divide rigorosamente i compiti assegnando all'intera orchestra i ritornelli, al solista gli episodi: il contrasto fra *tutti* e *sol*, in questo modo, non ha solo una funzione coloristica ma diviene anche elemento strutturale. Albinoni non segue questa via. Sulla falsariga dei suoi predecessori, sembra assegnare al solista un ruolo più che altro decorativo, i *Concerti dell'op. 10* prevedono una parte per un «violino di concerto», distinta da quella del primo e del secondo violino; ma i veri e propri passi solistici sono sporadici, generalmente brevi, e spesso mancano del tutto. Molti concerti dell'*op. 10* sono perciò *concerti ripieni*: evitano affatto i soli e fanno procedere il violino principale all'unisono con il primo violino. Uno solo, tra i concerti dell'*op. 10*, segue perfettamente lo schema formale valdiano e può essere considerato un vero e proprio concerto solistico. Nel primo [10] e nell'ultimo movimento [12] del *Concerto n. 8* tutti gli episodi intercalati tra un ritornello e l'altro sono affidati al violino principale,

che procede con le più classiche figure del violinismo italiano di primo Settecento (non a caso, l'impegno tecnico richiesto al solista in questo Concerto è maggiore di quello richiesto dagli altri). Nel loro complesso, i *concerti dell'op. 10* si presentano come una singolare mescolanza di vecchio e di nuovo. Albinoni guarda a volte al passato, allo stile delle sue prime raccolte strumentali o a quello, ormai antiquato, della sonata a tre contrappuntistica; ma si mostra altrettanto sensibile agli sviluppi più recenti della musica strumentale moderna, alle acquisizioni del concerto veneziano e dell'arte violinistica coeva. Guarda al presente - o meglio al futuro - quando coltiva tipiche inflessioni «galanti», anticipando un gusto che si imporrà ovunque nell'Europa di metà Settecento: i contrasti dinamici, l'uso frequente del piano per gli effetti d'eco o le digressioni nel modo minore; e poi ancora gli abbellimenti, le terzine, le frasi «sentimentali» del violino solista (si ascoltino, ad esempio, il primo movimento [7] del *Concerto n. 9*, o il terzo [24] del *Concerto n. 1*). Albinoni coglie insomma una temperie, e con essa i «vezzi» musicali che la caratterizzano. Ciò che scrive Charles de Brosses nelle sue *Lettres familières*, proprio in quegli anni, a proposito dei compositori italiani («*Quasi tutte le loro arie sono scritte in modo maggiore; ma vi si trovano disseminate, senza preavviso, certe frasi in modo minore che sorprendono l'orecchio e attirano l'attenzione*»), corrisponde perfettamente ai procedimenti messi in atto dal veneziano nella sua raccolta. Nell'*op. 10* Albinoni usa, in ogni caso, un linguaggio melodico e armonico certamente più sofisticato rispetto alle raccolte di concerti precedenti. Il movimento finale [18] del *Concerto n. 7*, con i suoi contrasti dinamici ravvicinati, la sua vivace mobilità, la sua mimica gestuale, sembra ispirarsi all'idioma del teatro comico italiano, al linguaggio degli intermezzi di Pergolesi. E il primo movimento [4] del *Concerto n. 11* è un raffinato omaggio al dedicatario spagnolo della raccolta, Don Luca





Fernando Patiño marchese di Castelar: la prima idea del ritornello, con gli ampi salti dei violini, imita il suono delle corde pizzicate di una chitarra, la seconda idea imita gli accordi strappati dello stesso strumento. Più oltre, una sezione del primo episodio è ancora più esplicita: qui i violini eseguono una figura accordale il cui ritmo è uno stereotipo del flamenco. In questi luoghi, come altrove, si rivela l'atteggiamento di fondo del compositore veneziano: che nei suoi concerti evita le movenze troppo serie e riflessive per coltivare il lato ottimistico e spensierato della musica.

Claudio Toscani

CLAUDIO ASTRONIO

Musicista poliedrico, affianca l'attività di organista e clavicembalista a quella di direttore. La sua attività si svolge prevalentemente nella musica antica con strumenti originali, dirigendo il gruppo "Harmonices Mundi" e la "Bozen Baroque Orchestra" e suonando regolarmente presso i più importanti Festivals di musica antica e non in Italia, Europa, USA, Canada e Giappone. I suoi Cds sono recensiti presso le più importanti riviste specializzate italiane ed estere come Musica, CD Classica, Amadeus, Classic Voice, Alte Musik Aktuelle, Diapason, Repertoire, El Pais, Ritmo, Diverdi, Goldberg, Le Monde de la musique, Continuo e Fanfare (USA).

Da qualche anno è inoltre assai attivo come direttore d'orchestra: ha diretto la Filarmonica di Piacenza, l'Orchestra Haydn, l'Accademia Montis Regalis e dirige stabilmente l'Orchestra Barocca Harmonices Mundi nelle quali ha diretto artisti quali Dan Laurin, Susanne Ryden, Roberto Balconi, Sergio Foresti, Gemma Bertagnolli, Makoto Sakurada, Emanuele Segre.

Tiene seminari e corsi di perfezionamento di organo e clavicembalo in Italia, Spagna e Stati Uniti d'America ed insegna organo presso l'Accademia

Europea di Musica Antica, clavicembalo e musica d'insieme presso l'Istituto "Antonio Vivaldi" di Bolzano.

HARMONICES MUNDI

Il gruppo musicale Harmonices è nato da un'idea dei violinisti Gianfranco Contadini e Stefano Rondoni. Lo scopo era quello di costituire un gruppo musicale in grado di affrontare tutto il repertorio classico, facendolo apprezzare anche a coloro che non ascoltano abitualmente questo genere musicale. È nata così questa formazione che dal 1998 si esibisce in concerti classici nei teatri e nelle sale più prestigiose d'Italia, con un repertorio vastissimo che va dal 1600 ai primi anni del 1900 e comprende autori come Bach, Vivaldi, Mozart, Paganini, Monti, Brahms, Beethoven, Sarasate, Strauss e moltissimi altri. Le esibizioni proposte vanno dal solista, al duo, trio, quartetto, fino all'orchestra completa formata da 22 elementi.



ARTS

Tomaso Albinoni
(1671 – 1751)

CONCERTI A CINQUE OP. 10

Harmonices Mundi

Claudio Astronio

Conductor / Dirigent / Direction musicale / Direttore

RECORDING: 6.-8. September 2004, Sala Gustav Mahler, Centro Convegni Grand Hotel Dobbiaco

PRODUCTION MANAGER: Lucio Paone

ARTS DIRECTION AND SOUND ENGINEER: Michael Seberich

EDITING: Corrado Ruzza

EXECUTIVE ARTS MUSIC PRODUCER: Barbara Hintermeier

HYBRID SACD ENCODING AND MASTERING: Matteo Costa

COVER IMAGE: Giambattista Tiepolo Apollo e Diana (particolare) 1757, affresco
Villa Valmarana - Vicenza, Italia

47747-8



Audiophile Recording
see details inside

