



# Tomaso Albinoni (1671-1751)

## Concerti con Oboe

### Concerto op. 7/3

1_Allegro	2'47
2_Adagio	2'22
3_Allegro	2'02

### Concerto op. 7/6

4_Allegro	2'36
5_Adagio	2'10
6_Allegro	2'03

### Concerto op. 7/9

7_Allegro	2'30
8_Adagio [oboe tacet]	0'59
9_Allegro	2'14

### Concerto op. 7/12

10_Allegro	2'54
11_Adagio	2'00
12_Allegro	1'59

### Concerto a cinque op. 9/2

13_Allegro e no presto	3'54
14_Adagio	3'59
15_Allegro	2'37

### Concerto a cinque op. 9/5

16_Allegro	3'23
17_Adagio	2'02
18_Allegro	3'06

Concerto a cinque op. 9/8	
19_Allegro	3'39
20_Adagio	1'59
21_Allegro	3'50
Concerto a cinque op. 9/11	
22_Allegro	4'04
23_Adagio	3'26
24_Allegro	3'04
Total Time	66'10

**Paul Dombrecht**, *baroque oboe (Pau Orriols, 2008)*

## **Il Fondamento**

Recorded in Antwerp, Augustinus Muziekcentrum, 28-31 October 2008 – Artistic direction: Paul Dombrecht – Recording supervision: Manuel Mohino – Sound engineer & editing: Manuel Mohino – Production manager: Rik Deryckere – Original drawings: Bert De Keyser – Design: Elise Debouny for mpointproduction – Executive production: Michel Stockhem

**Met steun van de  
Vlaamse overheid**



*Met de steun van de Vlaamse overheid – With the support of the Flemish  
authorities – Avec le soutien des autorités flamandes*

[www.ilfondamento.be](http://www.ilfondamento.be)

**IL FONDAMENTO**

*Hobo*

PAUL DOMBRECHT

*Violen I*

DIRK VANDAELE – MARIANNE HERSSENS – MARLEEN VANDAELE

*Violen II*

BERNADETTE BRACKE – JOHAN VAN AKEN – NOOI STRYNCKX

*Altviolen*

MARC CLAES – HANS DE VOLDER

*Celli*

JAN BONTINCK – THOMAS LUKS

*Contrabas*

HENDRIK JAN WOLFERT

*Luit / Gitaar*

PHILIPPE MALFEYT

*Orgel / Klavecimbel*

GUY PENSON

## Albinoni's hoboconcerti opus 7 en 9

In 1718 verscheen in Amsterdam een boekje dat de moderne, geëmancipeerde vrouw gerust de kast in mag jagen: *Les femmes sçavantes ou Bibliothèque des dames qui traite des sciences qui conviennent aux dames, de la conduite de leurs études, des livres qu'elle peuvent lire et l'histoire de celles qui ont excellé dans les sciences*. Onder een aan Molière ontleende hoofdtitel presenteert het een overzicht van wetenschappen en boeken die als 'gepast' golden voor dames. Hoewel het gedateerde kleinnood in de eerste plaats getuigt van de patriarchale geest van weleer, schuilt er meer documentaire waarde achter zijn inhoud dan men bij eerste lezing zou vermoeden. Doorheen de om en beide driehonderdvijftig bladzijden biedt het immers een schat aan informatie over het hoe en waarom van brede humane kennis in de laatbarokke omgang. Zo besteedt het zesentwintigste hoofdstuk uitgebreid aandacht aan de "schone Kunsten, waaraan een Dame zich kan wijden", en aan de kunstenaars wier "excellente werken" zo'n "uitzonderlijk plezier" verschaften dat ze in geen enkele bibliotheek mochten ontbreken. Onder de Italiaanse componisten vinden we de ronkende en minder ronkende namen van (Giovanni) Bononcini, (Alessandro) Scarlatti, Pistocchi, Corelli, Vivaldi, Valentini, Alberti, alsook van de man aan wiens oeuvre deze cd is gewijd: Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1750/1).

De precieze identiteit van de auteur van *Les femmes sçavantes*, die voorzichtigheidshalve als 'Monsieur N.C.' door het leven ging, konden we helaas niet aan de oppervlakte brengen. Wel weten we het één en ander over zijn uitgever, Michel Charles Le Cène, de schoonzoon en opvolger van één van de vermaardste muziekdrukkers uit de vroege achttiende eeuw: Estienne Roger (1665-1722). De uit Caen afkomstige Roger drukte in Amsterdam een reeks modern ogende kopergravures van al even modern klinkende muziek. Het repertoire dat hij en Le Cène elegant graveerden, mag als een bloemlezing gelden uit de Italiaanse Barok: naast Arcangelo Corelli's legendarische *Concerti grossi opus 6* (1714) treffen we er ook Antonio Vivaldi's *L'estro armonico* (1711) en *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725, met de *Quattro stagioni*) in aan.

Dat *Les femmes sçavantes* tevens Albinoni bij naam noemt, is in de eerste plaats te wijten aan het feit dat Roger en Le Cène al vanaf 1712 Albinoni's composities publiceerden. De twee bundels *Concerti a cinque* waaruit Paul Dombrecht en Il Fondamento hebben geput, vormen hierop geen uitzondering. *Opus 7* verscheen in 1715 in twee *libri* van telkens twee concerti voor

strijkers (met *violino principale*), twee voor twee hobo's en twee voor solohobo – meteen zijn het de allereerste Italiaanse hoboconcerti die ooit van een drukpers rolden. *Opus 9*, dat in een identieke vorm werd geconcipieerd, verscheen zeven jaar later bij Le Cène. Maar was het enkel om zijn uitgever te plezieren dat 'mijnheer N.C.' gewag maakte van deze muziek?

Historisch onderzoek leert dat Albinoni een bijzondere plaats innam in het toenmalige muzieklandschap. In tegenstelling tot de meer flamboyante violisten Vivaldi, Geminiani en Tartini viel hij bijvoorbeeld meer in de smaak bij liefhebbers dan bij beroepssolisten. Hoewel het *Opus 7* mogelijk de hoboïst Ignazio Sieber diende, en het *Opus 9* de virtuozen van de Beierse hofkapel, wijst niets erop dat Albinoni de hobopartijen voor specifieke solisten bestemde. Zelf mocht Albinoni een vakkundig zanger en violist geweest zijn, toch profileerde hij zich minder uitgesproken als beroepsmatig virtuoos dan zijn stads- en tijdsgenoot Vivaldi. Op de titelbladen van zijn composities beschreef hij zichzelf onveranderlijk als *dilettante veneto* ('Venetiaans amateur') of *musicò di violino* ('freelance violist'). Dankzij zijn aandeel in een familiaal bedrijf dat speelkaarten produceerde, kon hij het zich permitteren uit liefhebberij of *diletto* te musiceren, zonder vaste betrekking aan te nemen aan een kerk- of hofkapel. Wat niet wegneemt dat zijn bijna vijf decenniadurende carrière door prestigieuze opdrachten wordt gekenmerkt. Zo componeerde en dirigeerde hij seizoen na seizoen *drammi per musica* voor de grote, publieke operahuizen van Venetië. In 1720 leidde zijn queeste naar succes hem tot in München, waar ook zijn echtgenote, de sopraan Margherita Raimondi, optrad. Verder dan dat is Albinoni evenwel nooit geraakt.

Maar in de huiskamers boven de Alpen regeerde Albinoni als vorst, zij het via het gedrukte of handgekopieerde notenschrift. Zowel zijn instrumentale werken als zijn (fel onderschatte) cantates circuleerden vlotjes in de salons van de aristocratie en hoge burgerij. Nogal wat elementen wijzen erop dat zijn muziek om pedagogische redenen werd gesmaakt. Niemand minder dan Johann Sebastian Bach gebruikte haar bijvoorbeeld als lesmateriaal en als bron voor fuga-thema's. Volgens Johann Joachim Quantz (in *Versuch eine Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, 1752) mocht Albinoni dan weer de perfectionering van het concerto tot zijn merites rekenen. En in 1824 typeerde Grigori Vladimirovich Orlov (in *Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik*) Albinoni's stijl als enigszins te "ernstig en droog" voor romantische oren, maar tegelijkertijd als "geleerd, zuiver en zindelijk" – met andere woorden, als geschikt voor de esthetische opvoeding van dames.

Laten we Albinoni's hoboconcerti echter niet stiefmoederlijk behandelen door hun kwaliteiten louter te zoeken op het exuberante, waarop het barokke concerto doorgaans getaxeerd wordt. In plaats daarvan zullen hun melodieuze aantrekkingskracht en structurele volmaaktheid de moderne luisteraar “uitzonderlijk plezier” verschaffen. Dit wordt verduidelijkt door het *Opus 7*, waarvan het eerste Allegro van het *nummer 3* alvast klinkt als een perfect geolied mechaniekje. De orkestrale passage (*ritornello*) waarmee het inzet, presenteert een ritmisch sprankelend motto waarop de solist acht maten later een eerste variatie waagt, om na een tweetal maten opnieuw te zwijgen en pas verderop voort te spinnen op het aangereikte thematische materiaal. Al modulerend hernemen hoboïst en orkest nooit letterlijk het openingsritornello, alsof het raderwerk telkens herschikt wordt.

Het daaropvolgende Adagio (in sol klein) maakt tijd voor de grotere gebaren of ‘affecten’. Zoals hoger vermeld, leverde Albinoni een significante bijdrage tot het *dramma per musica*, wat hier bevestigd wordt door de vocale kwaliteit van de hobolijn. Smachtend kronkelt deze zich doorheen het strijkerweefsel. Met een beetje verbeelding lijken de lange, zwellende tonen zo ontsnapt uit de keel van een sopraan of sopraancastraat.

Het Allegro in 6/8 rondt het geheel dan weer af zoals van een achttiende-eeuws concerto wordt verwacht: in feestelijke, dansante stemming. Motiefjes in achtste noten, afgewisseld met slierten zestiende noten, evoceren de zorgeloosheid van het rococo. Opnieuw is er de ‘valse start’-formule, waarbij de solist al na vier maten de bal terug in het orkestrale kamp gooit. Bij aandachtige beluistering komen extra details naar boven drijven, zoals de uitzonderlijke zorg die aan de – traditioneel zwakke – altvioolpartij werd besteed.

Zowat dezelfde kenmerken zouden uit het *Opus 7 nummer 6* gedistilleerd kunnen worden, ware het niet dat de middenbeweging hiervan de solist prominenter op het voorplan plaatst en op een open, halve cadens afstevent die vlot de verbinding maakt met het tweede Allegro. Het *nummer 9* valt op omwille van zijn Vivaldiaanse openingsallegro en beklemmende Adagio, dat een modulerende prelude vormt op het slotallegro, dat op zijn beurt een achtentwintig matentellend openingsritornello bezit dat de metrische en harmonische verwachtingen subtiel om de tuin leidt. Ten slotte is er het *nummer 12*, waarvan het eerste Allegro zich wederom als vernuftig raderwerk aandient (getuige hiervan de manier waarop het hoofdthema op verschillen-

de manieren zijn weg zoekt doorheen de toonladder), het modulerende Adagio als bezinningsmoment, en het afsluitende Allegro als wulpse dans (waarin de hobo voor deze keer wél het eerste woord heeft).

Als we Michael Talbot mogen geloven (in *Tomaso Albinoni: the Venetian composer and his world*, 1990) doen de verschillen tussen de bundels van 1715 en 1722 zich slechts voor “in matters of detail rather than substance”. Wij zijn het daar niet helemaal mee eens. Want, zoals Professor Talbot zelf suggereert, zijn de concerti in *Opus 9* niet alleen een stuk uitgebreider qua opzet, ook spreken ze een meer ‘kosmopolitische’ taal. Misschien heeft dit te maken met de eervolle toedracht van deze bundel: terwijl het *Opus 7* opgedragen was aan een Venetiaanse lid van de Accademia Filarmonica, Giovanni Donato Correggio (1698-1738), vierde het titelblad van *Opus 9* een personage van koninklijke allure, Maximiliaan II Emanuel van Beieren (1662-1726).

Max Emanuel, zoals hij vaak wordt genoemd, heeft niet alleen historisch belang als *Kurfürst* in de Wittelsbacher dynastie en als strijdende partij in de complexe Spaanse Opvolgingsoorlog (1701-14), ook figureert hij in de Belgische geschiedenis als laatste landvoogd van de Spaanse Nederlanden – tijdens zijn gouverneurschap (1692-1704) werden onder meer de Grote Markt in Brussel heropgebouwd (1695) en de eerste Muntschouwburg geopend (1700). Albinoni’s *Opus 9* (1722) dateert evenwel uit de laatste jaren van zijn leven, toen de Keurvorst er in de eerste plaats een erezaak van maakte München op de Europese culturele kaart te zetten. Was het deze kunstpolitiek die Albinoni ertoe dreef een internationalere stijl aan te meten?

Hoe dan ook is deze bundel *Concerti a cinque* ambitieuzer qua opzet, met langere periodes voor zowel het orkest als de solist – getuige hiervan de tien maten zestiende noten in het tweede Allegro van *nummer 5*. Voor het eerst staan twee concerti (*nummers 2 en 8*) in mineurtoonarden, en worden er – in het naar gavotte neigende Allegro e non Presto van *nummer 2* – Franse accenten bovengehaald in de vorm van gepunteerde ritmes en *tirades* van tweeëndertigste noten. Het Adagio van hetzelfde concerto contrasteert die Lulliaanse statigheid met Händeliaans pathos in de gedaante van een onweerstaanbare hobomelodie zwevend bovenop een repetitieve begeleiding in zestiende (eerste viool) en achtste noten (overige strijkers). Het slotallegro zette Albinoni in met imitaties, wat hem niet belette op zijn ‘valse start’-formule terug te keren.



Of het nu ‘details’ al dan niet ‘substantiële elementen’ zijn die de twee bundels van elkaar onderscheiden, laten we graag in het midden. Hoe dan ook vormt de collectie van 1722 een complement op – eerder dan herneming van – de verzameling van 1715, wars van het feit of Albinoni er een ‘progressieve stap’ mee zette of niet. Zijn tijdgenoten, inclusief de *femmes sçavantes*, die nieuwe muziek aan zo’n halsbrekend tempo consumeerden dat evolutionaire beslommeringen compleet aan hen voorbij gingen, zullen zich eerder zorgen gemaakt hebben over het feit dat Albinoni’s nieuwste publicatie nog aan hun *Bibliothèque Curieuse* ontbrak...

**BRUNO FORMENT**

### **Paul Dombrecht, hobo & muzikale leiding**

Hoboïst en dirigent Paul Dombrecht is een autoriteit op het vlak van de studie van historische instrumenten en de interpretatie van muziek uit 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw.

In 1989 richtte hij het orkest “Il Fondamento” op. Het ensemble legt zich toe op de historische uitvoering van muziek van de 18<sup>de</sup> en vroeg-19<sup>de</sup> eeuw. Hij is tevens de bezieler van het ensemble “Octophoros” dat repertoire speelt voor blazers uit dezelfde periodes. Daarnaast is hij actief in verschillende kamermuziekcombinaties.

Als operadirigent brengt hij met “Il Fondamento” en andere orkesten (ook moderne) opera’s van Haendel, Mozart, Traëtta, Gluck...

Zijn belangrijkste opnamen, als solist, in kamermuziekverband of als dirigent maakte hij voor Seon, Harmonia Mundi, Astrée, Opus 111, Accent, Vanguard Classics onder Passacaille Collection, Passacaille en Fuga Libera.

Bij dat laatste label bracht hij sinds 2004 verscheidene succesvolle Cd’s uit, met werken van J.F. Fasch (Diapason d’Or en verschillende andere onderscheidingen), G.P. Telemann (kerstcantates), en het integrale orkestrale en vocaalinstrumentale werk van J.C. de Arriaga.

Paul Dombrecht is docent aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel en wordt uitgenodigd voor masterclasses in heel Europa en daarbuiten (o.a. op de concerttour van Il Fondamento in USA, 2008).

### **Il Fondamento**

Il Fondamento viert zijn 20<sup>ste</sup> verjaardag dit jaar. Het ensemble zag in 1989 het daglicht, als geesteskind van hoboïst Paul Dombrecht. Paul bouwde op het fundament van een kern (nu

nog steeds!) trouwe musici een gulle, transparante orkestklank uit, rondom de kleur van zijn gelauwerde barokhobo. Er volgde al snel lof: verfrissende uitvoeringen, eigen klankkleur, streven naar perfectie.

Il Fondamento stelt zich tot doel, muziek uit de 18<sup>de</sup> en 19<sup>de</sup> eeuw te doen klinken zoals ze in haar tijd klonk. Dat vergt studie naar instrumenten, speelwijze en uitvoeringspraktijk, en – natuurlijk – het in de praktijk brengen van die kennis. In de twintig jaar van zijn bestaan heeft het ensemble een stevige internationale reputatie opgebouwd. Il Fondamento wordt – naast zijn optredens in de grote muziekhuizen van België – ook geregeld uitgenodigd door gerenommeerde internationale concertpodia: *Palau de la Música* Valencia, *Konzerthaus* Wenen, *Wigmore Hall* Londen, *Auditoria Nacional* Madrid... Ook op belangrijke festivals in Frankrijk, Rusland (Moskou, Sint-Petersburg), Duitsland, Oostenrijk... is het een welgekomen gast.

In 2008 toerde Il Fondamento twee weken lang door de Verenigde Staten en Canada. Het ensemble werd er met veel enthousiasme onthaald als ambassadeur van de oude muziek van het Europese continent, met concerten en masterclasses o.a. in Boston, Philadelphia, Pittsburgh, Los Angeles, New York, Seattle, Victoria en Vancouver.

Il Fondamento werkt samen met internationale solisten als Maria Cristina Kiehr, Johannette Zomer, Peter Kooij, Klaus Mertens, James Oxley, Huub Claessens, André Morsch en vele anderen...

Geregeld laat Paul Dombrecht de leiding over aan collega's als René Jacobs, Daniel Reuss of Barthold Kuijken.

Paul Dombrecht houdt ervan om bij de programmatie minder gekend of onbekend repertoire te confronteren met de meesterwerken van G.F. Haendel of J.S. Bach. “Kleine meesters” uit de barok als J.D. Heinichen, J.D. Zelenka, Graun of J.F. Fasch blijken in de lezing van Il Fondamento een stuk groter uit te vallen dan gedacht. En grootmeesters als G.Ph. Telemann blijken in hun “kleinere werk” groot te blijven.

Ook in de klassieke en vroegromantische stijlperiodes haalt Paul Dombrecht met Il Fondamento interessante componisten weg uit de slagschaduw van de allergrootsten – J. Haydn, W.A. Mozart en L. van Beethoven. Hij omringt hun werk met dat van ten onrechte vergeten collega's als G. Benda, A. Rosetti, I. Pleyel, A. Eberl, J.C. de Arriaga en vele anderen.

Het levert in onze oren verrassende confrontaties op, al waren ze in hun tijd vanzelfsprekend. Een concert van Il Fondamento is altijd naast een esthetische, ook een historische ervaring.

Ook in het bekende repertoire vindt Il Fondamento in concert en op CD zijn eigen klank: J.S.

Bach (cantates, *Johannespassie*, *Mattheüspassie*, suites...) oratoria G.F. Haendel (*Messiah*, *Jephta*, *Bellshazar...*). Tenslotte kreeg het ensemble veel lof voor zijn werk in de orkestbak van de opera: samenwerking met Transparant leverde uitvoeringen op van Haendel, Mozart, en de dank zij Il Fondamento niet meer onbekende T. Traëtta (*Antigona*).

## Les concertos pour hautbois op. 7 et op. 9 d'Albinoni

En 1718, à Amsterdam, paraissait un petit ouvrage que la femme émancipée d'aujourd'hui s'empresserait d'enfourer dans une armoire : *Les femmes sçavantes ou Bibliothèque des dames qui traite des sciences qui conviennent aux dames, de la conduite de leurs études, des livres qu'elles peuvent lire et l'histoire de celles qui ont excellé dans les sciences*. Sous ce titre, qui doit bien sûr à Molière, on trouve un éventail des savoirs et des livres qui étaient censés convenir au sexe faible d'alors. Dans ce joyau de conformisme patriarcal, on trouve plus d'informations documentaires utiles qu'on ne pourrait le penser au premier abord. De ces quelque 350 pages émane finalement une image assez précise de l'état des connaissances humaines à la fin de l'époque contemporaine. Ainsi, le chapitre 26 est consacré aux « beaux-arts, auxquels une Dame peut se consacrer », et aux artistes donc « les œuvres excellentes » procurent « un plaisir [si] vif » qu'elles ne peuvent manquer dans aucune bibliothèque. Parmi les compositeurs italiens mentionnés, on trouve les noms, inégalement fameux, de (Giovanni) Bononcini, (Alessandro) Scarlatti, Pistocchi, Corelli, Vivaldi, Valentini, Alberti, ainsi que celui de Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1750/1), à qui cet enregistrement est consacré.

L'identité précise de l'auteur des *Femmes sçavantes*, « Monsieur N.C. », n'a pu être découverte. En revanche, on en sait plus sur son éditeur, Michel Charles Le Cène, gendre et successeur d'un des principaux éditeurs de musique du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Estienne Roger (1665-1722). Originaire de Caen, Roger a édité à Amsterdam une abondante collection de musique moderne, en appliquant les techniques de chalcographie les plus avancées. Le répertoire qu'il a si élégamment gravé, avec Le Cène, est un florilège du Baroque italien : à côté des légendaires *Concerti grossi opus 6* d'Arcangelo Corelli (1714), on rencontre par exemple *L'Estro armonico* (1711) et *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725, incluant les *Quattro stagioni*) d'Antonio Vivaldi.

On ne s'étonnera pas, a priori, de trouver Albinoni cité dans *Les femmes sçavantes* si l'on sait que Roger et Le Cène publièrent des œuvres de notre compositeur dès 1712. Les deux recueils de *Concerti a cinque* dans lesquels ont puisé Paul Dombrecht et Il Fondamento ne font pas exception. L'opus 7 parut en 1715 ; en ces deux livres paraissent côte à côte deux concerti à cordes avec violon solo, deux pour deux hautbois et deux pour un hautbois solo – il s'agit, notons-le, des derniers concertos pour hautbois à être imprimés à l'époque. L'opus 9, qui est identique

dans la conception, parut sept ans plus tard chez Le Cène. Mais la question demeure : est-ce seulement pour faire plaisir à son éditeur que « Monsieur N.C. » fait allusion à cette musique dans son ouvrage ?

La recherche historique nous vient en aide, et montre qu'Albinoni occupait une place particulière dans le paysage musical contemporain. En contraste avec la flamboyance de Vivaldi, Geminiani et Tartini, il correspondait davantage au goût des amateurs qu'à celui des solistes professionnels. Bien que l'opus 7 fût apparemment joué par le hautboïste Ignazio Sieber et l'opus 9 par les virtuoses de la Chapelle royale de Bavière, il ne semble pas qu'Albinoni ait conçu ses parties solistes pour des personnalités bien définies. Excellent chanteur et violoniste lui-même, Albinoni n'avait cependant pas une réputation de virtuose comparable à celle de son contemporain et concitoyen Vivaldi. Sur les frontispices de ses partitions, il se décrit invariablement comme *dilettante veneto* (vénitien) de *musico di violino*. Grâce à ses actions dans une entreprise de cartes à jouer familiale, il pouvait se permettre de pratiquer la musique en amateur et de jouer par dilection, sans devoir rendre des comptes à une quelconque église ou chapelle. Cependant, cela n'empêcha pas sa carrière, longue de près de cinquante ans, d'être émaillée de commandes prestigieuses. Ainsi, il composa et dirigea, saison après saison, des *drammi per musica* pour les grandes maisons d'opéra publiques à Venise. En 1720, sa carrière l'amena à Munich où se produisait son épouse, la soprano Margherita Raimondi. Mais il ne voyagea guère davantage.

À l'inverse, dans les salons transalpins, Albinoni régnait en maître, que ce soit par sa musique imprimée ou par les copies manuscrites qu'on en faisait en nombre. Ainsi, tant ses œuvres instrumentales que ses cantates (bien trop négligées) circulaient dans les maisons des grands bourgeois et des aristocrates. En outre, de nombreux éléments indiquent que sa musique était particulièrement goûtée pour ses vertus pédagogiques. Johann Sebastian Bach lui-même n'hésitait pas à ériger ses compositions en paradigmes, et à y puiser force sujets de fugue. D'après Johann Joachim Quantz (*Versuch eine Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), c'était à Albinoni qu'on devait le perfectionnement du concerto. En 1824, le comte Grigori Vladimirovitch Orlov dans son *Essai sur l'histoire de la musique en Italie* estimait certes que le style d'Albinoni était trop monolithique, « sévère et sec » pour plaire aux oreilles romantiques, mais aussi qu'il était marqué « par la science et la netteté » – en d'autres mots, parfaitement adapté à l'éducation esthétique des dames.

Ne cherchons donc pas purement et simplement, dans les concertos pour hautbois d'Albinoni, l'exubérance que l'on prête généralement aux concertos baroques. Il s'agit plutôt de se laisser charmer par leur attrait mélodique ainsi que par leur accomplissement formel qui peut donner à l'auditeur moderne, c'est vrai, un « vif plaisir ».

Ceci est illustré par l'op. 7, dont le premier allegro du concerto n°3 sonne comme une petite mécanique parfaitement huilée. La ritournelle orchestrale qui l'ouvre présente un motif rythmiquement brillant sur lequel le soliste, huit mesures plus tard, entame une première variation pour reprendre très rapidement son mutisme, puis intervenir à nouveau sur un matériel thématique qui, entre-temps, s'est enrichi. Et c'est dans des voyages modulatoires, sans jamais de répétition littérale, que hautbois et orchestre reprennent la ritournelle initiale : celle-ci apparaît, dès lors, chaque fois, comme un nouveau rouage. L'adagio qui suit (en sol mineur) nous transporte dans l'univers des affects. Comme on l'a dit plus haut, Albinoni a apporté une contribution significative au « dramma per musica », ce dont témoigne éloquemment la qualité vocale de la partie de hautbois qui s'enroule langoureusement autour de l'accompagnement des cordes. Avec un peu d'imagination, les sonorités soutenues, insinuantes du hautbois pourraient s'échapper du gosier d'une soprano ou d'un castrat... L'allegro en 6/8 clôt l'œuvre en la faisant revenir à ce que l'on attend d'un concerto du XVIII<sup>e</sup> siècle : une humeur festive et dansante. De petits motifs de doubles croches variées de triples croches fuyantes évoquent l'insouciance du Rococo. De nouveau, on note une sorte de « faux départ », pendant lequel le soliste renvoie la balle à l'orchestre à peine arrivé à la quatrième mesure. Une écoute attentive apportera d'autres détails comme le soin, exceptionnel pour l'époque, apporté à la partie d'alto de l'orchestre.

Les mêmes caractéristiques pourraient être mises en avant dans l'opus 7 n°6, si ce n'est que le mouvement central place le soliste plus résolument sur l'avant-scène et lui confie une cadence ouverte qui fait le lien rapide avec le second Allegro. Quant au n°9, il plaira par son allegro initial très vivaldien et son émouvant adagio, qui forme un prélude modulant à l'allegro final. Celui-ci comprend un retour de la ritournelle initiale dont les vingt-huit mesures apportent un lot très bienvenu de surprises harmoniques et rythmiques. Enfin, le n°12, dont l'allegro initial s'impose par son côté mécaniste, où le thème principal parcourt le cycle des tonalités, comprend un Adagio modulant et sensible et un final allegro très dansant – le hautbois, pour une fois, s'y retrouve dès l'entame.

Si nous en croyons Michael Talbot (*Tomaso Albinoni: the Venetian Composer and his World*, 1990) les différences entre les deux recueils de 1715 et 1722 résident « dans le détail plutôt quand dans la substance ». Nous ne le suivons pas tout à fait dans cette analyse. Comme Talbot le relève lui-même, les concertos de l'opus 9 sont non seulement destinés à un ensemble plus large, mais ils sont encore d'allure plus « cosmopolite », en rapport, peut-être avec le commanditaire du recueil : si l'opus 7 avait été dédié à un membre vénitien de l'Accademia Filarmonica, Giovanni Donata Corregio (1698-1738), l'opus 9 voit son frontispice orné d'un personnage à l'allure royale, celui de Maximilien II Emmanuel de Bavière (1662-1726).

Max Emmanuel, comme on le nommera souvent, est resté dans l'histoire à la fois pour l'important rôle politique qu'il tint dans la lignée des Wittelsbach et pour sa participation à la très complexe guerre de succession d'Espagne (1701-1714). Il a également laissé une trace dans l'histoire de Belgique comme dernier gouverneur des Pays-Bas espagnols : c'est pendant son mandat (1692-1704) notamment que fut reconstruite la Grand-Place de Bruxelles (1695) et qu'y fut inauguré le premier théâtre de la Monnaie (1700). L'opus 9 d'Albinoni (1722) date de la fin de la vie de l'Électeur, à l'époque où il consacrait tout son prestige à faire de Munich une grande ville de culture européenne. Étaient-ce les contours de cette politique culturelle qui poussèrent le compositeur à donner une allure plus internationale à son nouveau recueil ?

Quoi qu'il en soit, ces *Concerti a cinque*, plus ambitieux par l'effectif, se caractérisent aussi par des interventions plus longues, du côté de l'orchestre comme du soliste – en témoignent les dix mesures de doubles croches dans le second allegro du Concerto n°5. Pour la première fois, deux concertos (n°6 et n°8) sont en mode mineur, et des accents nouveaux viennent attirer l'*Allegro e non Presto* du concerto n°2 vers la gavotte française, avec des rythmes pointés et des tirades de triples croches. L'adagio du même concerto oppose à cette pompe lulliste le pathos haendélien qui se déploie par une extraordinaire mélodie confiée au hautbois sur fond d'un accompagnement régulier en doubles croches (premier violon) et croches (les autres cordes). Albinoni nourrit l'allegro final d'imitations, non sans revenir une nouvelle fois à son habitude de « faux départ ».

Alors, sont-ce des « détails » ou des « éléments substantiels » qui différencient les deux recueils ? Nous choisirons la voie médiane. De toute façon, même en mettant de côté la question de progrès ou non de l'un à l'autre, le recueil de 1722 apporte un complément bienvenu, plutôt

qu'une redite, à celui de 1715. Les contemporains d'Albinoni, y compris les *femmes sçavantes*, consommateurs invétérés de nouvelle musique, ont dû bien davantage se soucier du fait que la publication la plus récente de sa musique pût manquer pas à leur *Bibliothèque curieuse*...

**BRUNO FORMENT (TRADUCTION MICHEL STOCKHEM)**

**Paul Dombrecht**, *hautbois & direction musicale*

Paul Dombrecht, hautboïste et professeur de renommée internationale, est une autorité dans le domaine des instruments d'époque et de l'interprétation de la musique ancienne (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles). Son talent l'amène à voyager dans l'Europe entière et à travailler avec les musiciens les plus éminents tels que les frères Kuijken, René Jacobs, Jos van Immerseel (avec qui il a enregistré les Romances de Schumann), Gustav Leonhardt et Frans Brüggen. Il s'intéresse également à l'interprétation du répertoire des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles sur instruments d'époque et, en outre, il continue à se produire comme hautboïste moderne.

Il a réalisé ses enregistrements les plus importants, en tant que soliste ou chef d'orchestre, chez Seon, Harmonia Mundi, Astrée, Opus 111, Accent, Vanguard Classics (collection Passacaille) et Fuga Libera.

Paul Dombrecht est professeur au Koninklijk Conservatorium de Bruxelles. Il est invité à donner des masterclasses à travers le monde entier.

## **Il Fondamento**

Pour Il Fondamento, 2009 est l'année du 20<sup>e</sup> anniversaire : l'ensemble a été fondé en 1989 à l'initiative de Paul Dombrecht. Celui-ci a développé, sur base d'un noyau toujours fidèle aujourd'hui, une sonorité d'orchestre généreuse et transparente articulée autour de la couleur de son bienaimé hautbois baroque. Les succès ne s'est pas fait attendre, et les louanges s'accumulèrent pour les exécutions rafraîchissantes, le timbre particulier et l'aspiration à la perfection du groupe.

Il Fondamento vise à faire entendre la musique des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles comme elles sonnaient à leur époque. Cette visée requiert l'étude des instruments, de la manière de les jouer, des pratiques d'exécution et, évidemment, la bonne mise en pratique de ces connaissances. Pendant les vingt années de son existence, l'ensemble s'est acquis une réputation internationale solide. Il Fondamento joue non seulement dans les grandes salles de concert en Belgique, mais est également l'invité fréquent des estrades internationales renommées : *Palau de la Música*



Valence, *Konzerthaus* Vienne, *Wigmore Hall* Londres, *Auditoria Nacional* Madrid... Il est aussi hôte régulier des festivals importants en France, en Russie (Moscou, Saint-Pétersbourg), en Allemagne et en Autriche.

En 2008, Il Fondamento a fait une tournée aux États-Unis et au Canada et fut accueilli avec beaucoup d'enthousiasme comme ambassadeur de la musique ancienne du continent européen, avec des concerts et master classes e.a. à Boston, Philadelphie, Pittsburgh, Los Angeles, New York, Seattle, Victoria et Vancouver.

Il Fondamento collabore avec des solistes internationaux comme Maria Cristina Kiehr, Johannette Zomer, Peter Kooij, Klaus Mertens, James Oxley, Huub Claessens, André Morsch et bien d'autres.

Fréquemment, Paul Dombrecht confie la direction de l'ensemble à des collègues comme René Jacobs, Daniel Reuss ou Barthold Kuijken.

Paul Dombrecht aime à confronter le répertoire moins connu ou inconnu à des chefs-d'œuvre reconnus de G.F. Haendel ou de J.S. Bach. Les «petits maîtres» du Baroque comme J.D. Heinichen, J.D. Zelenka, Graun ou J.F. Fasch, apparaissent ainsi bien plus grands qu'on ne pouvait le penser, et les maîtres comme G.Ph. Telemann s'avèrent rester magnifiques dans leurs œuvres d'importance apparemment secondaire.

De même, dans les époques de style classiques et préromantiques, Paul Dombrecht et Il Fondamento découvrent des compositeurs intéressants dans l'ombre portée des plus grands maîtres comme Haydn, Mozart et Beethoven. Ils encadrent leurs œuvres en ajoutant des pages de nombreux contemporains trop oubliés comme G. Benda, A. Rosetti, I. Pleyel, A. Eberl, J.C. de Arriaga et bien d'autres. Ainsi, l'auditeur jouit de confrontations enrichissantes qui marquaient l'époque même de leur composition. Ainsi, un concert d'Il Fondamento constitue toujours non seulement une expérience esthétique, mais également historique.

En outre, Il Fondamento trouve son propre timbre/son dans le répertoire connu lors du concert et sur le cd: J.S. Bach (cantates, Passion selon Saint-Jean, Passion selon saint Matthieu, suites,...) oratorio G.F. Haendel (*Le Messie*, *Jephté*, *Belshazzar*...) Finalement, l'ensemble recevait beaucoup de louanges pour son travail dans la fosse d'orchestre de l'opéra: la collaboration avec la compagnie Transparant a donné lieu à des productions lyriques consacrées à Haendel ou à Mozart, et si T. Traëtta et son *Antigona* sont sortis de l'oubli, c'est par l'action d'Il Fondamento.

## Albinoni's oboe concertos, op. 7 and 9

1718 saw the appearance of a book that the modern, emancipated woman would happily consign to the dustbin: *Les femmes sçavantes ou Bibliothèque des dames*. Under a title derived from Molière, it presents an overview of sciences and books 'suitable' for ladies. Although the trifle at first glance testifies to the patriarchal spirit of a bygone age, more documentary value appears to be concealed behind its dated contents than a first reading might lead one to suspect. For its three hundred and fifty pages offer a treasury of information about the whys and wherefores of human knowledge – in the broadest sense – in the late Baroque. Thus, the twenty-sixth chapter concentrates on the “fine arts to which a Lady might apply herself,” as well as on the artists whose “excellent works” provided such “exceptional pleasure” that no library could be without them. Among the Italian composers we find the renowned and less-renowned names of (Giovanni) Bononcini, (Alessandro) Scarlatti, Pistocchi, Corelli, Vivaldi, Valentini and Alberti, as well as of the man to whose works this recording is devoted: Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1750/1).

We have not been able to discover the precise identity of the author of *Les femmes sçavantes*, who cautiously went through life under the name of 'Monsieur N.C'; however, we do know quite a lot about his Amsterdam-based publisher, Michel-Charles Le Cène, the son-in-law and successor to Estienne Roger (1665–1722), who for his part is considered one of the most celebrated music publishers of the early eighteenth century. Roger, who originated from Caen in France, produced a series of modern-looking copperplates of equally modern-sounding music. The repertoire he and Le Cène so elegantly engraved virtually constitutes an anthology of Italian Baroque music: in addition to Arcangelo Corelli's legendary *Concerti grossi opus 6* (1714), it includes Antonio Vivaldi's *L'estro armonico* (1711) and *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1725, with *Le Quattro Stagioni*).

The fact that *Les femmes sçavantes* mentions Albinoni by name appears to be mainly due to Roger and Le Cène's having already published Albinoni's compositions since 1712. These included the two groups of *Concerti a cinque* upon which Paul Dombrecht and Il Fondamento have drawn for this recording. *Opus 7* appeared in 1715 in two *libri*, each containing two concertos for strings (with *violino principale*), two for two oboes, and two for solo oboe – incidentally

tally, these were the very first Italian oboe concertos ever to come from the printing press. Opus 9, which was conceived in an identical form, appeared seven years later from Le Cène. Yet, did ‘Mr. N.C.’ mention this music simply to please his publisher?

Historical research has elucidated Albinoni’s particular place in the cultural landscape of his age. In contrast to the scores of the more flamboyant violinists Vivaldi, Geminiani, and Tartini, Albinoni’s music appealed more to the tastes of ‘amateurs’ than of professional musicians. In fact, while *Opus 7* may have been conceived for the oboist Ignazio Sieber, and *Opus 9* for the virtuosi of the Bavarian court orchestra, there are no indications suggesting that Albinoni intended the oboe parts for specific soloists. Though Albinoni was a skilful singer and violinist, he made less of a mark for himself as a professional virtuoso than his compatriot and contemporary, Vivaldi. On the frontispieces of his compositions, for instance, Albinoni invariably described himself as a *dilettante veneto* (Venetian amateur) or *musicò di violino* (freelance violinist). Thanks to his share in the family business producing playing cards, he was able to play and create music for the sheer love (*diletto*) of it, without having to assume a permanent position at a church or court. Nevertheless, Albinoni was awarded prestigious commissions throughout his career, which spanned nearly five decades. Thus, season after season, he composed and conducted *drammi per musica* at the big public opera houses of Venice. In 1720, his quest for success led him to Munich where his wife, the soprano Margherita Raimondi, was also performing. All the same, Albinoni never travelled any further afield.

In the salons beyond the Alps, by contrast, Albinoni ruled supreme through the printed and manuscript score, both his instrumental works and his (grossly underestimated) cantatas circulating freely within the aristocracy and upper middle class. There is evidence suggesting that his music was particularly appreciated for teaching purposes; none other than Johann Sebastian Bach, for instance, deployed it as material for study and as a source for fugal themes. In the opinion of Johann Joachim Quantz (in *Versuch eine Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), on the other hand, Albinoni was mainly responsible for perfecting the concerto. In 1824, Grigory Vladimirovich Orlov (in his *Essai sur l’histoire de la musique en Italie*) typified Albinoni’s style as somewhat “too serious and dry,” for romantic ears that is, but at the same time as “cultivated, pure and lucid” –in other words, suitable for the aesthetic education of ladies.

However, let us not treat Albinoni's oboe concertos unjustly by looking mere for the mere qualities of exuberance typically attributed to the Baroque concerto. Instead, the modern listener will derive "exceptional pleasure" from their melodic attractiveness and structural perfection. This is made clear by *Opus 7 number 3*, whose opening *Allegro* sounds like a perfectly oiled clockwork. The orchestral passage (*ritornello*) opening this piece introduces a rhythmically sparkling motif on which, eight bars later, the soloist weaves the first variation, only to fall silent again after a couple of bars and to subsequently embroider on the underlying thematic material. The oboist and orchestra pass through various modulations, yet never rehearse the opening *ritornello* note for note, as though the cogs in the machinery are constantly being rearranged.

The following *Adagio* (in G minor) clears the stage for the larger gestures or 'affects'. As mentioned earlier, Albinoni made a significant contribution to opera, as exemplified here by the vocal quality of the oboe line, weaving languorously in and out of the string texture – with a little imagination, the long, swelling tones might even evoke the voice of a soprano or castrato.

The *Allegro* in 6/8 time rounds off the piece as a gallant concerto was expected to do: in a festive, dancing mood. Little motifs in quavers, alternating with wispy semiquavers, evoke the carefree atmosphere of the rococo. Once again, we have the 'false-start' formula, with the soloist tossing the ball back into the orchestra's court after four bars. If we listen carefully, we can hear additional details emerging, such as the particular attention paid to the (traditionally weak) viola part.

Similar features might be distilled from *Opus 7 no. 6*, were it not for the fact that its middle movement places the soloist more prominently in the foreground and leads him straight to an open, half-cadence, connecting smoothly with the second *Allegro*. *No. 9* is striking because of its Vivaldian opening *Allegro* and the mournful *Adagio*, forming a modulating prelude to the closing *Allegro*, which in turn features a 28-bar opening *ritornello* that leads the listener's metric and harmonic expectations round the garden. To conclude, we have *no. 12*, whose opening *Allegro* once again comes in like some ingenious piece of machinery (note, for example, the various ways in which the main theme searches its way through the scale), whose modulating *Adagio* presents a moment of reflection, and whose closing *Allegro* constitutes a voluptuous dance (where for once the oboe *does* have the first word).

If we are to believe an expert (Michael Talbot in *Tomaso Albinoni: the Venetian composer and his world*, 1990), the differences between the collections of 1715 and 1722 are apparent only “in matters of detail rather than substance”. We are less inclined to take these words for granted since, as Professor Talbot himself suggests, the concertos in *Opus 9* not only prove more elaborate in structure, but also speak a more ‘cosmopolitan’ language. Perhaps this has to do with the distinguished circumstances of this collection: while *Opus 7* was dedicated to Giovanni Donato Correggio (1698–1738), a Venetian member of the *Accademia Filarmonica*, the title-page of *Opus 9* celebrated a royal personage – Maximilian II Emanuel of Bavaria (1662–1726).

Max Emanuel, as he was often called, was *Kurfürst* [Elector] in the Wittelsbacher dynasty and one of the protagonists in the labyrinthine War of the Spanish Succession (1701–14). He also figures in Belgian history as the last governor of the Spanish Netherlands – among other things, the *Grand’Place* (1695) and first *Théâtre de la Monnaie* (1700) in Brussels were constructed during his governorship (1692–1704). But Albinoni’s *Opus 9* (1722) of course dates from the Elector’s latter years of his life, when he endeavoured to put Munich on the European cultural map. Was it this pretentious cultural policy that led Albinoni to adopt a more international style?

Whatever the case, the *Concerti a cinque op. 9* are undoubtedly more ambitious in scope, with longer passages for both orchestra and soloist – note, for example, the ten bars of semiquavers in the second *Allegro* of *No. 5*. For the first time, moreover, there are two concertos (*nos. 2* and *8*) in minor keys, while French influences are heard in the gavotte-like *Allegro e non Presto* of *no. 2*, with its dotted rhythms and *tirades*. The *Adagio* of the same concerto contrasts that Lullian stateliness with Handelian pathos in the guise of an irresistible oboe melody, floating above a repetitive accompaniment in semiquavers (first violin) and quavers (other strings). The concluding *Allegro* resorts to imitations, but did not prevent Albinoni from rehearsing the ‘false-start’ formula.

Whether or not the two collections can be distinguished from each other in terms of ‘details’ rather than ‘substantial elements’ is a matter we are happy to leave open to debate. As a whole, the 1722 collection constitutes a full-blown complement to – rather than variation on – the volume of 1715, regardless of whether Albinoni was taking a ‘progressive step’ or not. After all, Albinoni’s contemporaries, including the *femmes sçavantes*, consumed new music at such a breakneck speed that evolutionary concerns completely passed them by; rather, they must have

been more concerned about the fact that Albinoni's latest publication was not yet in their *Bibliothèque curieuse*.

**(BRUNO FORMENT, FOR IL FONDAMENTO)**

### **Paul Dombrecht, Oboe and direction**

Oboist and conductor Paul Dombrecht is known to be an authority in the field of historical instruments and the interpretation of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century music.

In 1989 he founded the "Il Fondamento" orchestra. The ensemble focuses on the historical practice of music from the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> Century. Paul is also the founder of the "Octophorus" ensemble, which plays exclusively music for woodwinds and brass instruments from the same early period. Besides all this, Paul also often plays in different chamber music ensembles.

As an opera conductor he brings together with Il Fondamento and other (modern) orchestras operas from Händel, Mozart, Traetta, Glück...

His most important recordings as a soloist, as a conductor and as chamber musician were made for the labels Seon, Harmonia Mundi, Astrée, Opus 111, Accent, Vanguard Classics (Passacaille Collection), Passacaille and Fuga Libera.

Since 2004, Fuga Libera released different successful CD's, with works of J.F. Fasch (Diapason d'Or and several other recommendations), G.Ph. Telemann (Christmas cantatas), en the integral orchestral and vocal-instrumental work of J.C. de Arriaga.

Paul Dombrecht is a teacher at the Royal Conservatory of Brussels and is often invited to give masterclasses throughout the world (for example on the Il Fondamento concert tour in the USA in 2008).

### **Il Fondamento**

This year, Il Fondamento celebrates its 20<sup>th</sup> birthday. The ensemble was founded in 1989. It is the brainchild of oboist Paul Dombrecht. Founded on a core of (even now!) loyal musicians, he developed a generous, transparent orchestra sound, around the colours of his much acclaimed baroque oboe. Promptly, praise followed: refreshing performances, typical timbre and pursuit of perfection.

In its performances of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century music, Il Fondamento strives to make it sound the way it used to in the epoch. In order to achieve that sound, instruments, playing styles and per-

formance practices need to be studied. It is the only way to reconstruct the epoch sound, since no recordings exist.

During its twenty years of existence, the ensemble has developed a solid international reputation. Il Fondamento plays in the great concert halls of Belgium, and is frequently invited to the famous international concert stages: *Palau de la Música Valencia*, *Konzerthaus Vienna*, *Wigmore Hall London*, *Auditoria Nacional Madrid*... Il Fondamento is also a welcome guest at important festivals in France, Russia (Moscow, Saint-Petersburg), Israel as well as Germany and Austria. In 2008, Il Fondamento toured through the United States and Canada for two weeks, being welcomed enthusiastically as an ambassador of ancient music from the European continent, at concerts and master classes a.o. in Boston, Philadelphia, Pittsburgh, Los Angeles, New York, Seattle, Victoria and Vancouver.

Il Fondamento cooperates with international soloists, such as Maria Cristina Kiehr, Johannette Zomer, Peter Kooij, Klaus Mertens, James Oxley, Huub Claessens, André Morsch and many others.

Frequently, Paul Dombrecht passes the baton to colleagues such as René Jacobs, Daniel Reuss or Barthold Kuijken.

In programming, Paul likes to confront lesser known or unknown repertoire to masterpieces by G.F. Handel or J.S. Bach. “Small/modest masters” from the baroque era, such as J.D. Heinichen, J.D. Zelenka, Graun or J.F. Fasch sound not so small or modest in Il Fondamento’s performances, while great masters, such as G.Ph. Telemann, keep sounding great in their “modest smaller work”.

In the same vein, in the classical and early romantic eras, Paul Dombrecht with Il Fondamento hauls interesting composers out of the cast shadow of the biggest ones – J. Haydn, W.A. Mozart and L. van Beethoven. He surrounds their work with that of unjustly forgotten colleagues, such as G. Benda, A. Rosetti, I. Pleyel, A. Eberl, J.C. de Arriaga and many others. These confrontations may sound surprising to our ears, but they were common practice in their time. Il Fondamento’s concerts guarantee not only aesthetic, but also a historical experience.

Moreover, Il Fondamento finds its own sound in the canonized repertoire, both in concert and on CD: J.S. Bach (cantatas, St. John’s Passion, St. Mathew’s Passion, suites...) G.F. Handel (oratorio *Messiah*, *Jephta*, *Belshazzar*...). Finally, the ensemble got lots of praise for its work in the opera’s orchestra pit: the collaboration with theatrical company *Transparent* resulted in performances of Handel, Mozart, and T. Traëtta (*Antigona*), no longer unknown thanks to Il Fondamento.

# AMUZ

AUGUSTINUS MUZIEKCENTRUM



*This CD was recorded in AMUZ | [info@amuz.be](mailto:info@amuz.be) | [www.amuz.be](http://www.amuz.be)*