Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 15 (1954)

Heft: 11

Artikel: Zwei Orchesterkonzerte von Albinoni [Fortsetzung folgt]

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-955925

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zwei Orchesterkonzerte von Albinoni *)

Die Spielmusik des 18. Jahrhunderts ist unerschöpflich. Damals war es selbstverständlich, daß man für bestimmte Musizierkreise komponierte, die aber fast nie in Kreisen der Berufsmusiker, sondern in den meisten Fällen in solchen der «Liebhaber und Kenner», der wahren Musikfreunde zu suchen waren. In rein technischer Hinsicht hat man vor allem im Rahmen der Instrumentalmusik bis zu den Klassikern hin (viele von deren Werken noch eingeschlossen !) nach heutigen Begriffen geringe Anforderungen an die individuelle «Virtuosität» gestellt ; Sinfonien, Suiten, Orchesterkonzerte konnten sogar von guten Dilettanten «vom Blatt» gespielt werden. Das hat aber die Komponisten nicht gehindert, gerade in solchen Werken Proben einer prachtvollen musikalischen Inspiration und feinsten kompositorischen Handwerks zu geben, eine Fülle von musikalisch und ästhetisch gesunder, künstlerisch wertvoller und vor allem wertbeständiger Instrumentalmusik zu schaffen.

Die Erkenntnis, daß auch die großen Meister — und neben ihnen unzählige «kleinere», d. h. meist weniger bekannte, aber im Ganzen doch noch sehr hochstehende — in diesem Sinne «Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik» schrieben, derer sie sich wahrhaftig nicht zu schämen hatten und die zu einem gediegenen häuslichen und geselligen Musizieren wertvollste Bausteine lieferte, ist heute in weiten Kreisen auch der Amateurmusiker verbreitet und durch eine große Anzahl von brauchbaren praktischen Neuausgaben alter Musik nachprüfbar. Besonders die Haus- und Orchestermusik, also Kammermusikwerke für kleinere solistische Besetzungen und Orchesterwerke für kleine, mehrfach besetzte Ensembles, vorzugsweise für Streicher mit oder ohne Zusatz von einigen wenigen Bläsern, sind auf diese Weise wieder zugänglich geworden und erweitern in der glücklichsten Weise die Möglichkeiten der Arbeit in den Amateurorchestern und die Gestaltung der Konzertprogramme.

Deshalb ist es unsere Ueberzeugung, daß man den verantwortlichen Organen des EOV, Delegiertenversammlung, Zentralvorstand, Musikkommission, Zentralbibliothekar und vielen Sektionen, sowie deren Dirigenten dazu Glück wünschen darf und muß, daß sie diese bis vor wenigen Jahrzehnten fast ganz versunkene Welt der orchestralen Spielmusik des 18. Jahrhunderts bewußt pflegen. Denn es kommt nicht darauf an, daß man an komplizierten, wenn auch vielleicht berühmten Orchesterwerken mit Mühe und Not (und erheblichen künstlerischen Konzessionen) sich abquält ; wirklicher Fortschritt, bleibende musikalische Wirkung auf den einzelnen Spieler und auf ein Orchester kommen nur dann zustande, wenn das, was vorgetragen wird, technisch so sauber und richtig dargestellt werden kann, daß daneben für jeden

*) Tomaso Albinoni, Concerto a cinque, op. V, Nr. 5 für Streicher. *Erstausgabe ;* Tomaso Albinoni, Concerto für 2 Solo-Oboen und Streicher, op. VII, Nr. 5, beide herausgegeben von Fritz Kneußlin in der *Edition Kneußlin,* Basel 24, Amselstraße 24. Vgl. «Sinfonia», *1954, S. 92, Nr. 7/8.*

Mitwirkenden die persönliche künstlerische Gestaltung, das Miterleben, das innere Mitmachen, die seelische Hingabe an das Werk noch zu ihrem Recht kommen.

Der EOV hat zu allem noch den Vorteil, in seiner Mitte einen tüchtigen und aktiven Dirigenten zu besitzen, der nicht nur selbst mit dem guten Beispiel vorangeht und zeigt, wie diese prächtigen alten Orchesterwerke zu kräftigem, zugleich feinsinnigem Leben wiedererweckt werden können, sondern auch als Herausgeber und Verleger den Mut hat, in den Bibliotheken Europas nach solchen Werken zu suchen, sie zu bearbeiten und für den praktischen Gebrauch zu veröffentlichen : Kapellmeister Fritz Kneußlin in Basel.

Im Juni 1954 gab er weitere Werke seiner Reihe «Für Kenner und Liebhaber» heraus, darunter die beiden obengenannten konzertanten Werke Albinonis, über die hier eine kleine erläuternde Studie folgen möge. *Tommaso Albinoni* ist ganz mit Venedig verbunden, wo er mehr als zehn Jahre vor J. S. Bachs Geburt (1785) auf die Welt kam und wo er auch gestorben ist, im gleichen Jahre wie der Leipziger Thomaskantor. Er war also ein echter Zeitgenosse des großen deutschen Meisters. Früh hat er sich der zu Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der theaterfreudigen Lagunenstadt blühenden Oper (zeitweise gab es in Venedig über ein Dutzend Opernunternehmungen und -gebäude gleichzeitig !) zugewendet. Während mehr als einem halben Jahrhundert schuf er über fünfzig Opern, daneben auch Kirchenmusik.

Die venezianische Oper gab dem Orchester schon frühzeitig eine gewisse Bewegungsfreiheit und autonome Bedeutung. Die venezianischen Meister entwikkelten namentlich die Opernouvertüre in bedeutsamer, programmatischer und orchestertechnischer Weise. Nach französischem Vorbild kam mehr und mehr die Einteilung der Ouvertüre nach dem Schema Langsam-Schnell-Langsam, ferner eine Tendenz zu gelegentlicher Fugierung, ja sogar Vorstufen einer Durchführung von thematischem und motivischem Material vor. Zugleich berücksichtigten diese Orchestereinleitungen der venezianischen Opern seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch konzertante Elemente, und formal zeigt sich ebenfalls das Schema Schnell-Langsam-Schnell neben dem zuerst genannten. Von 1681 stammt eine interessante Opernouvertüre aus der Feder Antonio Draghi's (der lange in Wien wirkte) mit einem eröffnenden Allegrosatz, der an dritter Stelle wiederholt wird und einen langsamen Mittelteil aufweist. Schließlich muß berücksichtigt werden, daß auch die mehr und mehr auftretenden Instrumentalvirtuosen, namentlich und begreiflicherweise die Violinvirtuosen, danach trachteten, sich sogar in der Oper, die die allgemeine Gunst des Publikums besaß, hören zu lassen. Daraus erklärt sich ein früher konzertanter Zug in der venetianischen (und später auch in der neapolitanischen) Opernsinfonie ; mit andern Worten : das Instrumentalkonzert und die Opernsinfonie sind durch mannigfache Bande miteinander verbunden.

Diese wenigen Bemerkungen mögen dazu dienen, das Verständnis für das *fünfstimmige Orchesterkonzert für Streicher*, op. V, Nr. 5, und für das ebenfalls *fünfstimmige Konzert für 2 Solo-Oboen und Streicher*, op. VII, Nr. 5, zu wecken. Albinoni war begütert und trieb das Komponieren lange Zeit zunächst

als Nichtberufsmusiker ; daher die ihm oft beigegebene Bezeichnung «Il dilettante Veneto», der «venezianische Musikfreund», was aber ohne jeden Tadel zu verstehen ist. Auch auf rein instrumentalem Gebiete war Albinoni sehr tätig und fruchtbar ; über hundert Orchesterkonzerte, Konzerte mit obligaten Soloinstrumenten, Sonaten, Sinfonien, Balletti usw. sind noch unveröffentlicht, während über 100 andere zu seinen Lebzeiten in 12 Werken von je 12 Stücken erschienen. Es will immerhin etwas sagen, wenn J. S. Bach, ein großer Freund und sicher auch ein guter Kenner der italienischen Musik, drei Themen von Albinoni benutzte, um über sie Orgelfugen zu komponieren. Bachs Vetter, der Weimarer Stadtorganist J. G. Walther, bearbeitete ebenfalls zwei Themen von Albinoni für Orgel, und auch Händel soll den Venezianer hochgeschätzt haben.

Im *Streicherkonzert op. V, Nr. 5 in a-moll* liegt in der Tat die dreiteilige venezianische Opernsinfonie fast in Reinkultur vor. Ein Allegrosatz von 79 Takten eröffnet das Konzert, ein Adagio von 25 Takten folgt, ein Allegro von 60 Takten schließt ab. Die Besetzung ist mit drei Violinen, zwei Violen, Violoncello und Kontrabaß nebst «Continuo»-Instrument, d. h. Cembalo zur Ausführung der bezifferten Baßstimme gekennzeichnet. Von den zweiten «Violini primi» ist eine als «di concerto», also als konzertierendes Soloinstrument bezeichnet, auch die beiden Bratschen sind als Alt- und Tenorviola unterschieden. Dies deutet noch auf die ältere Praxis der «chorischen Bauweise» der Instrumente, z. B. der «Viole da braccio» («Armviolen») und der «Viole da gamba» («Knieviolen»), in allen Größen vom kleinen Sopran bis zum großen Kontrabaßformat, hin. Die Entstehungszeit des Konzerts ist (vorläufig) nicht näher bestimmbar, weist aber durch ihre stilistischen Kennzeichen auf das frühe 18. Jahrhundert hin (vgl. die Amsterdamer Ausgabe von 1715).

Im *ersten Allegro* wird ein kurzes, kräftig intoniertes und rhythmisiertes Motiv von zwei Takten imitatorisch durch die Violinen und Violen hindurchgeführt, während die Baßstimme es nicht bringt. Es ist durch die drei Achtel Auftakt und viermaliges Anschlagen des Tones der 5. Stufe der Tonart charakterisiert. Nach 14 Takten wird über G-dur nach C-dur moduliert, und hier «konzertieren» die beiden ersten Violinen in straff bewegten Sechszehnteln, unterstützt von einer schön ausgearbeiteten Gegenstimme der zweiten Violinen und entsprechender akkordischer Grundlage, die jedoch als stufenweise fallende Sequenz ausgebildet ist. Nach 8 Takten setzt wieder das gleiche Spiel mit dem Hauptmotiv ein (21—27), gefolgt vom solistischen Konzertieren der Violinen (28—32). Die modulatorische Wendung betrifft diesmal den Weg von a-moll nach C-dur, ohne G-dur zu berühren.

Damit sind die formalen und motivischen Elemente des Satzes gegeben. Hauptmotiv und konzertanter Abschnitt folgen in ähnlicher Art, mit bestimmten modulatorischen Bewegungen verbunden (Tutti-Hauptmotiv, C-dur, 32 bis 36 ; Solo-Konzertieren in d-moll, C-dur, 36—42 ; Tutti-Hauptmotiv, a-moll, 42—45 ; Solo-Konzertieren in G-dur und e-moll, 45—64, mit Echowirkungen f und p). Dieser Abschnitt ist auffallend lang entwickelt, geht zuletzt über d-moll und C-dur wieder nach der Haupttonart a-moll zurück, stellt also eine

Art Durchführung dar. In der Tat kommt es jetzt zu einer deutlichen «Reprise», das Tutti-Hauptmotiv setzt mit voller Wucht und kontrapunktisch bereichert ein (64—70), worauf sich deutlich codaartige Schlußfloskeln einstellen, die in punktiertem Rhythmus stolz im melodischen Moll (über fis und gis) ansteigen und am Schluß noch einmal, diesmal im Tutti, einen konzertierenden Sechszehntellauf bringen. Die Wirkung dieses Satzes ist kräftig, gesund, spielfreudiger ; er ruht schon deutlich auf Perioden von 4 und 8 Takten.

Wies der erste Satz einen ungeraden Takt (3/4) auf, so steht das *Adagio* im geraden (4/4) Takt. Seinem intimeren Charakter nach beginnt es piano mit den Soli ; in leicht schwebenden Terzengängen singen die Violinen in ständig punktierten Sechszehntelfiguren in ruhig gehender Bewegung ihre klare und sinnvoll gesteigerte Weise in breitem C-dur-Strom, der sich vom Tutti an (Takt 7) langsam nach G-dur wendet und hierin wirksam kadenziert (10). Das «Dialogisieren» ist auch hier vorherrschend, stets abwechslungsreich mit dynamischem und Tutti-Solo-Wechsel verbunden (10—19), wobei eine lebhaftere Modulationstechnik einsetzt, die über a-moll nach ausdrucksvollem e-moll und d-moll gelangt. In 19 tritt wiederum deutlich ein reprisenhaftes Moment auf : um einen halben Takt gegen den Anfang verschoben setzt das ursprüngliche Adagio-Motiv in C-dur wieder ein und schließt mit einer breiten, bis zum verminderten Septakkord der Wechseldominante (fis, a, c, es in 24) gesteigerten Kadenz ab. Wie üblich, ist in diesem Satz das Kontrapunktische etwas zurückgedrängt ; schöner anmutiger Klang, dem die fortwährende Punktierung etwas intensiv Vibrierendes gibt, ist die Hauptsache.

Die Tendenz, den letzten Sätzen suiten-, sonaten- und konzertähnlicher Formen einen mehr oder weniger ausgeprägten Tanzcharakter zu verleihen, zeigt sich auch hier. Im raschen 6/8-Takt läuft das schmiegsame Hauptmotiv des *Schlußallegros* ab, das diesmal die klopfenden Achtel des Tuttimotivs des ersten Satzes mit dessen Solosechszehnteln geschickt vereint, dazu noch in strengerer Weise imitatorisch geführt ist. Die Haupttonart ist wiederum a-moll; nun nimmt auch der Baß an dieser thematisch-motivischen Entwicklung teil (7—9). Hier wird der Satz ausgesprochen dicht im kontrapunktischen Satz (7—13, mit Wendung nach C-dur), was sich ab 17 noch verstärkt und ab 20 zu einem lebhaften imitatorischen Spiel der Oberstimmen führt. Es sind immer je zwei Stimmen motivisch miteinander verknüpft, während die andern Stimmen dazu kontrapunktieren (z. B. 2. Violine und Altviole, 1—3 ; Tenorviole und 1. Violine, 3—5 ; Bässe und 1. konzertierende Violine, 7—10, usw.). Selbstverständlich wird es Aufgabe des Dirigenten sein, in diesem Sinne die Stimmpaare deutlich hervortreten zu lassen, ohne indessen die klangliche Selbständigkeit der andern gleichzeitigen Stimmen zu beeinträchtigen. Wieder wird e-moll berührt (23—26), ferner d-moll (31—34), worauf sich die Tonart a-moll wieder mehr und mehr befestigt. Bedeutsam wird der Baß zur Einleitung der Reprise in 44 mit dem in a-moll stehenden Hauptmotiv herangezogen und von da an eilt der Satz in pausenlosem, wiederum sehr dichtem kontrapunktischem Gewebe als Coda (ab 47), bereichert um eine sehr leben-

dige rasche Sechszehntelfigur in den Oberstimmen (47—59), dem Ende zu. Vom Thema ist jetzt nur noch der «Kopf» übrig geblieben (die klopfenden drei ersten Achtel), der sich wie ein Filigran in den Stimmen herumtollt. Ein frischer geistreicher Zug geht durch dieses Finale, das von einer vitalen Spielfreudigkeit und bestem kontrapunktischen Handwerk getragen ist.

Dieses prächtige Orchesterstück liegt nun in sorgfältiger Neuausgabe vor ; als Vorlage diente eine Amsterdamer Ausgabe von 1715. Aus praktischen Gründen kann die höhere Violastimme auch als 3. Violinstimme umgeschrieben gespielt werden. (Fortsetzung folgt)

G. Feßler-Henggeler
25 Jahre Leiter des Orchestervereins Horgen

Symphoniekonzert des Orchestervereins. Mit einem Symphoniekonzert in der Kirche feierte der Orchesterverein Horgen die fünfundzwanzigjährige Tätigkeit seines musikalischen Leiters, Herrn Musikdirektor G. Feßler-Henggeler. Der Jubilar bestätigte bei diesem Anlaß erneut seine gediegenen Fähigkeiten als Orchesterleiter. Mit unauffälliger, schlanker Stabführung weiß er die Spielergruppen zu lenken und der jeweiligen Aufgabe entsprechend dem Ganzen einzufügen. Seine vorbildliche Ruhe und sein kluges Disponieren sicherte allen Werken eine erfreuliche Geschlossenheit in der Gesamtdarstellung. Der künstlerische Eindruck des Abends war überzeugend und wohlverdient. Dem Jubilaren sei auch an dieser Stelle für seine ernsthafte, erzieherische Arbeit ein Kompliment erlaubt mit dem Wunsche, seine Tätigkeit im Orchesterverein Horgen möge auch im zweiten Vierteljahrhundert gute Früchte ernten.

Das Spielerensemble des Vereins präsentierte sich bei diesem festlichen Anlaß mit guten Kräften in allen Registern. Die spielfreudigen Streicher hatten in einem famosen ersten Konzertmeisterpult zuverlässige Führung und Halt. Die Holz- und Blechbläser meisterten ihre mannigfachen Solo- und Tuttipartien mit anerkennenswerter Sicherheit und größtenteils mit schöner Gestaltung. Dem restlosen Einsatz aller Aktiven war es zu verdanken, wenn die Spannung vom Anfang bis zum Schlußakkord des verpflichtenden Programms durchhielt. Gelegentliche Schwächen — wie Intonationstrübungen im Tutti (weniger in den Solis), Eilen der Streicher, verfrühte oder tonlich unsichere Einsätze, Schwankungen im Wechselspiel von Streichern und Bläsern — vermögen den schönen Erfolg nicht zu schmälern. Dieser wird im Gegenteil noch höher anzuschlagen sein, wenn man berücksichtigt, daß die Raumtemperatur für die Holz- und Blechbläser sehr ungünstig war, die ungenügende Beleuchtung sowie das Fehlen einer geschlossenen Wand im Rücken des Orchesters weitere Schwierigkeiten mit sich brachten.