

Preface

With the publication of a collection of trio sonatas as his op. 1 in 1681, the young Corelli helped turn the four-movement form of the sonata da chiesa into a classic that became a kind of gold standard against which every successive composer had to measure himself with his own op. 1 trio collection. Thus Tomaso Albinoni's op. 1 (Venice: Sala, 1694) takes its place within an illustrious society consisting of Torelli's "Suonate a tre, opera prima" of 1686, Veracini's op. 1 of 1692, Caldara's of 1693, some trio sonatas by Vitali, also of 1693, and other collections that were soon to follow, such as Gentili's of 1701, Vivaldi's of 1705 and Reali's of 1709.

All these collections were printed in Venice, which was then the leading center of music publishing. They were printed in the typical Venetian part-book form with movable type, which demands considerable adjustment from today's musician, since basically every note has its own flag; for technical reasons, it was not possible to group several notes under one beam. The groupings in our edition were thus all made by the editor and can sometimes be interpreted in a completely different manner.

Albinoni's first twelve sonatas enjoyed a broad dissemination in their day. Substantiating this are, on the one hand, pirated editions from Amsterdam (1698) and a reprint of 1704 by Sala, as well as, on the other, the borrowing of three fugal subjects (from the second movements of the third, eighth and twelfth sonatas) by no less a master than Johann Sebastian Bach, who unleashed the true potential of these themes in his harpsichord fugues BWV 946, 950 and 951. Albinoni's fugal pieces show a greater interest in the melodic aspect than in contrapuntal refinements, so much so, in fact, that in 1975 a specialist such as Eleanor Selfridge-Field spoke of a "diluted fugal concept."

Nevertheless, these sonatas, which are still closely bound to the four-movement structure established by Corelli, contain rousing and highly effective rapid movements as well as harmonically refined and euphonious slow movements (as is impressively confirmed by the "Parnassi musici" ensemble's complete recording of 2003 on cpo). In this light, it is thus all the more amazing that there has not yet been a complete edition of Albinoni's op. 1, and that not all of the editions of the individual sonatas, published decades ago, are still available today.

Additions made by the editor have been placed in parentheses. One sometimes finds divergent readings among the various partbooks, in particular with respect to the movement headings. Such divergent indications within the partbooks are fairly common, particularly in the late seventeenth century. When reading his individual part, the player would gain an idea of the movement's tempo from the appearance of the music on the page. But since the rhythmic structure can vary widely among the parts (especially between the melody parts and the basso continuo), a discrepancy among tempo markings clearly seems justified. This peculiarity of early music prints did not disappear until the rise of notation in score.

The rhythmic notation of the source appears rather arbitrary at times. For example, in Sonata V, movement 2, measure 29 (Violino II), the rhythmic model is first notated with an eighth-note rest, but afterwards is dotted. The bowing also follows the source, even – and especially – when it gives rise to articulatory variety. At the end of the first movement of Sonata VI, for instance, Albinoni seems to deliberately call for a differentiation of the articulation. The twofold *p* in measure 15 (which is also found in the Amsterdam reprint of 1710 by Etienne Roger) should caution one against an all too schematic observation of stepwise dynamics.

We are aware that the "realization" or laying-down in writing of the basso continuo (which is ultimately a profoundly improvisatory art form) is actually quite preposterous and even quite restrictive for the player, who all too easily understands it as "printed music that must be played in this form." Nevertheless, in our figured-bass realization, we wish to provide an idea of the harmonic activity that can be comfortably grasped by the less experienced player. This can serve as a starting point for one's own elaboration, which can then react sensitively and imaginatively to the paradigms of instrument (organ or harpsichord), space and performance style of the strings. A "written out" improvisation is given solely, and exceptionally, in the first movement of Sonata VI as a model for the player's own improvisation (which should not be limited only to the continuo player!).

Wiesbaden, Fall 2006

Martin Lutz

Vorwort

Nachdem 1681 der junge Corelli mit einer Sammlung von Triosonaten als seinem op. 1 an die Öffentlichkeit getreten war, scheint die durch diese Veröffentlichung klassisch gewordene viersätzigige Form der Sonata da chiesa für jeden Komponisten in den Folgejahren die Herausforderung gewesen zu sein, an der man sich mit dem eigenen op. 1 zu messen hatte. So befindet sich das op. 1 von Tomaso Albinoni (Venedig: Sala 1694) in bester Umgebung, waren doch „Suonate a tre, opera prima“ 1686 von Torelli, 1692 von Veracini, 1693 von Caldara sowie solche von Vitali im Druck erschienen, denen u. a. 1701 solche von Gentili, 1705 von Vivaldi und 1709 von Reali folgen sollten.

Sie alle erschienen in Venedig als der zu dieser Zeit führenden Stadt des Musikdruckes. Es sind dies die typischen venezianischen Stimmbuch-Drucke mit beweglichen Typen, an die sich der heutige Musiker durchaus gewöhnen muss, da jede Note grundsätzlich einzelne Fähnchen hat, es aus technischen Gründen also keinerlei Balkengruppierung gibt. Sämtliche Gruppierungen unserer Edition sind daher redaktionell und könnten bisweilen durchaus anders interpretiert werden.

Albinonis erste zwölf Sonaten genossen seinerzeit weite Verbreitung. Dafür sprechen einerseits weitere Ausgaben in Amsterdam (Raubdruck 1698) und eine weitere Auflage 1704 bei Sala, nicht zuletzt aber die Verwendung von drei Fugenthemen (aus den zweiten Sätzen der dritten, achten und zwölften Sonate) durch keinen Geringeren als Johann Sebastian Bach, der in den Cembalofugen BWV 946, 950 und 951 das wahre Potential dieser Themen darzustellen wusste. Albinonis fugierte Sätze zeigen ja viel mehr sein Interesse am Melodischen als an kontrapunktischen Künsten, sodass eine Kennerin wie Eleonor Selfridge-Field 1975 von „verwässertem Fugenkonzept“ spricht.

Doch zeigen diese durchaus dem viersätzigigen, von Corelli geprägten Satzschema verpflichteten Sonaten mitreißende und hochwirksame schnelle sowie harmonisch ausgesprochen raffinierte, klangschöne langsame Sätze (wie die Gesamteinspielung des Ensembles „Parnassi musici“ 2003 bei cpo eindrucksvoll belegt). Umso erstaunlicher ist es, dass bislang noch keine Gesamtedition des op. 1 vorliegt und keineswegs alle der vor Jahrzehnten erschienenen Ausgaben einzelner Sonaten noch erhältlich sind.

Unsere Edition folgt dem Erstdruck („Venetia, da Giuseppe Sala, 1694“). Zusätze des Herausgebers sind eingeklammert. Bisweilen sind die Lesarten zwischen den einzelnen Stimmbüchern unterschiedlich, insbesondere, was die Satzbezeichnungen angeht. Solcherart abweichenden Bezeichnungen innerhalb der Stimmbücher begegnet man gerade im späten 17. Jahrhundert nicht selten. Beim Lesen seiner (Einzel-)Stimme gewinnt der Spieler ja aus dem Notenbild eine Vorstellung vom Tempo des Satzes. Da aber die rhythmische Struktur in den jeweiligen Stimmen sehr unterschiedlich sein kann (insbesondere zwischen Melodiestimmen und Basso continuo), können auch recht unterschiedliche Tempobezeichnungen angebracht erscheinen. Erst mit dem Aufkommen von Partituren verschwindet diese Besonderheit früher Musikdrucke.

Die rhythmische Notierungsweise der Quelle erscheint bisweilen willkürlich. So ist etwa in Sonata V in Satz 2, Takt 29 (Violino II) das rhythmische Modell zunächst mit Achtelpause, in der Folge aber punktiert notiert. Auch die Bogensetzung folgt der Quelle, auch und gerade wenn dadurch eine artikulatorische Vielfalt entsteht. So scheint Albinoni am Ende des ersten Satzes der Sonata VI bewusst eine Differenzierung der Artikulation zu wünschen. Das zweimalige *p* in Takt 15 (das auch der 1710 bei Etienne Roger in Amsterdam erschienene Nachstich enthält) warnt vor schematischer Stufendynamik.

Im Bewusstsein, dass eine schriftliche Fixierung („Aussetzung“) des Basso continuo (welcher ja eine zutiefst improvisatorisch-spielerische Kunstform ist) recht eigentlich höchst widersinnig und auf den Spieler sogar eher einschränkend im Sinne eines „das Gedruckte ist in dieser Form zu spielen“ ist, soll hier aber doch dem im bezifferten Bass weniger erfahrenen Spieler eine leicht erfassbare Vorstellung des harmonischen Geschehens gegeben werden. Dies mag dann als Grundlage für eine eigene Ausgestaltung dienen, welche sensibel-fantasievoll auf die Paradigmen Instrument (Orgel bzw. Cembalo), Raum und Spielweise der Streicher reagieren kann. Nur im ersten Satz der Sonata VI wird ausnahmsweise eine „ausgeführte“ Improvisation als ein Modell eigenen Improvisierens (welches sich keineswegs nur auf den Continuospieler beschränken mag!) mitgeteilt.

Wiesbaden, Herbst 2006

Martin Lutz