

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.

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.

The first two volumes of our complete edition of Albinoni's op. 1 followed the first edition (Giuseppe Sala, Venice, 1694; second, unchanged printing: 1704). For this third volume, we were able to consult two further sources: the part books published by Estienne Roger (Amsterdam c. 1710) as well as manuscript part books from the collections of the Saxon Court Chapel (*Schranck No: II, 1. Fach 2. Lage*, today in the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden).

A comparison of the sources shows that Roger follows the Venetian first edition (a few characteristic printing errors were reproduced). The Dresden parts present a similar situation. Whereas the 1694 print was made with movable characters and thus had no beaming of note groups, the copper-engraved Amsterdam print and the Dresden manuscripts both have beaming. This is not made according to any truly logical principle, however, and is inconsistent. This is why we set the beams according to present-day usage in our new edition.

Our edition also fundamentally reproduces the figuration of the first edition. The occasional displacement of thoroughbass figures was corrected without comment. The first edition (and the later sources based on it) proceeds from the assumption that the continuo player will supply the accidentals whenever they can be deduced from the context. The same also often applies to sixth chords. The thoroughbass realization has taken this into account. The figuration diverges a few times from the harmony heard in the violins; we continue to follow the source here, while providing the correct harmony in the realization.

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.

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.

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“ 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.

Die ersten beiden Hefte unserer Gesamtedition von Albinonis op. 1 folgten dem Erstdruck (Giuseppe Sala, Venedig 1694; zweite unveränderte Auflage: 1704). Für dieses dritte Heft konnten zwei weitere Quellen zu Rate gezogen werden: die bei Estienne Roger (Amsterdam um 1710) erschienenen Stimmhefte sowie handschriftliche Stimmhefte aus dem Bestand der sächsischen Hofkapelle (*Schranck No: II, 1. Fach 2. Lage*, heute in der Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden).

Der Vergleich der Quellen zeigt, dass Roger dem venezianischen Erstdruck folgt (einige charakteristische Druckfehler werden übernommen). Ähnliches gilt für die Dresdner Stimmen. Während der Druck von 1694 noch mit beweglichen Lettern ausgeführt ist und daher kein „Verbalken“ von Notengruppen kennt, setzen sowohl der in Kupfer gestochene Amsterdamer Druck sowie die Dresdner Handschrift Balken. Dies geschieht jedoch in sich inkonsequent. Daher setzt unsere Neuedition Balken nach heute üblichem Gebrauch.

Unsere Edition gibt grundsätzlich die Bezifferung des Erstdrucks wieder. Einzelne verrutschte Generalbass-Ziffern wurden stillschweigend korrigiert. Der Erstdruck (und ihm folgend die späteren Quellen) geht davon aus, dass der Continuospieler die aus dem Kontext ersichtlichen Akzidentien ergänzt. Dasselbe gilt häufig für Sextakkorde. Die Aussetzung berücksichtigt dies. Einige Male weicht die Bezifferung von der in den Violinen erklingenden Harmonie ab – hier folgen wir dennoch der Quelle; die Aussetzung dagegen gibt die korrekte Harmonie wieder.

Im Bewusstsein, dass eine schriftliche Fixierung („Aussetzung“) des Basso continuo (welcher ja eine zutiefst improvisatorisch-spielerische Kunstform ist) eigentlich höchst widersinnig und auf den Spieler sogar eher einschränkend ist im Sinne eines „das Gedruckte ist in dieser Form zu spielen“, 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.