

JAN DISMAS

ZELENKA

Sonata I F-Dur

für zwei Oboen, Fagott
und Basso continuo

Sonata I in F major

for two Oboes, Bassoon
and Basso continuo

Nach der Quelle revidierte Neuausgabe von
New Edition revised after the source by

Wolfgang Horn



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
HM 271

VORWORT

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) hat um 1721/22 eine Partitur niedergeschrieben, die sechs unter dem Namen „Triosonaten“ bekannt gewordene Werke enthält. Bei diesen Werken handelt es sich jedoch weder in formaler noch in satztechnischer Hinsicht um Stücke, die sich bruchlos einer – historisch ohnehin fragwürdigen – Standardvorstellung vom Wesen einer „Triosonate“ mit zwei „melodieführenden“ Instrumenten und einer fundierenden Bassstimme einfügen würden. Im Arsenal der gängigen Form- oder Gattungsbegriffe sucht man vergeblich nach einem passenden Etikett für etliche Werke oder Einzelsätze. Die Erstveröffentlichung der Trio- bzw. Quadrosonaten durch Camillo Schoenbaum in der Reihe Hortus Musicus vor drei Jahrzehnten war eine Pioniertat, die der „Zelenka-Renaissance“ unserer Tage den Boden bereitet. Dieses bleibende Verdienst wird nicht durch die Einwände geschmälert, die sich aus heutiger Sicht gegen diese Edition ergeben. Schoenbaum legte in erster Linie das zuweilen kaum zu entziffernde Partiturotograph zugrunde und berücksichtigte die zu drei Sonaten vorliegenden originalen Stimmensätze nicht in der angemessenen Weise. Diesem Umstand trägt der Verlag mit einer Neuausgabe der sechs Sonaten Rechnung. Für die einzelnen Sonaten zeichnen zwei verschiedene Herausgeber verantwortlich (Sonaten 1, 5, 6: Wolfgang Horn; Sonaten 2, 3, 4: Wolfgang Reich), die sich jedoch in editorischen Grundsatzfragen und den meisten Detailproblemen um einvernehmliche Lösungen bemüht haben. Dabei schloss der Charakter der Quellen in vielen Fällen schematische Entscheidungen aus.

Die Quellenlage erscheint auf den ersten Blick unproblematisch. Es gibt nur zwei maßgebliche Quellen: die autographe Gesamtpartitur (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Musikabteilung, Mus. 2358-Q-1), ferner die Originalstimmen

zu den Sonaten Nr. 2, 4 und 5 (Mus. 2358-Q-3). Erhebliche editorische Probleme resultieren jedoch daraus, dass zwischen der Partitur und den Stimmen Unterschiede bestehen. So findet sich in den Stimmen zur Sonate Nr. 2 zusätzlich zu der in der Partitur einzig notierten Stimme „Fagotto concertato“ eine abweichend geführte Stimme für „Violone ò Basso continuo“. In der Partitur finden sich keinerlei Hinweise auf diese Stimme. Zudem sind Partitur und Stimmen – gemessen an anderen barocken Quellen – verhältnismäßig reich mit dynamischen und artikulatorischen Angaben versehen, wobei es oft zu (scheinbaren?) Inkonsequenzen und Abweichungen kommt.

Besondere Beachtung verdienen die Besetzungsangaben für den Continuoart. Zelenka hat die Bassstimme der Sonate 2 nicht spezifiziert, sondern für „Violone ò Basso continuo“ vorgesehen, diejenigen der Sonaten 4 und 5 aber für „Violone ò Tiorba“ („ò“ jeweils als „und“ zu lesen). Die letztere Besetzung dürfte Zelenkas Idealvorstellung entsprechen, wird heute aber nur unter Ausnahmehedingungen zur Verfügung stehen. Die Generalbassaussetzung der vorliegenden Sonate ist deshalb für das Cembalo gedacht. Die Originalstimme „Violone ò Basso continuo“ zur Sonate Nr. 2 in g-Moll (siehe oben) legt die Frage nahe, ob das nicht überlieferte Originalmaterial der F-Dur-Sonate ebenfalls eine entsprechende Fundamentstimme enthalten hat, deren Verlauf nicht in der Partitur vorgezeichnet ist. Doch bietet sich hier eine Differenzierung der Bassstimme aus kompositorischen Gründen nicht an. Deshalb dient das untere System der Partitur zugleich als Fagott- und Basso-continuo-Stimme.

Wolfgang Horn

KRITISCHER BERICHT

I. DIE QUELLE

Einzig relevante Quelle ist die autographe Gesamtpartitur der sechs Triosonaten ZWV 181, Sächsische Landesbibliothek Dresden (D Dlb), Signatur: Mus. 2358-Q-1. Authentische Stimmen zur 1. Sonate sind nicht erhalten. Die Partitur wurde auf schwerem und einheitlich rastriertem Papier (12 Systeme pro Seite im Format 30 x 31 cm) niedergeschrieben; der Band umfasst 117 beschriebene Seiten mit autographischer Paginierung. Falls die Partitur ursprünglich ein Titelblatt besessen hat, dürfte dieses

spätestens bei der Anfertigung des aus neuerer Zeit stammenden gegenwärtigen Einbands verlorengegangen sein. Die Partitur ist nicht datiert; sie kann aber aufgrund graphischer Kriterien der Zeit um 1721/1722 zugewiesen werden.

Sonate 1 ist auf den Seiten 1–18 notiert. Jede Seite ist in 4 Akkoladen zu je 3 Systemen aufgeteilt. Das Notenpapier ist vortaktiert mit 6 Spatien pro Akkolade. Im 3. Satz sind jeweils zwei $\frac{3}{4}$ -Takte in einem Spatium notiert; die Noten sind hier dicht zusammengedrängt und zuweilen nur schwer zu lesen. Im 4. Satz

dagegen wird in einem Spatium nur ein $\frac{3}{4}$ -Takt notiert; eine Akkolade enthält hier 6 Takte. Lediglich 2 Akkoladen enthalten 7 Takte; dabei hat Zelenka jeweils in eines der vorgegebenen Spatien 2 Takte hineingezwängt. Betroffen sind T. 66 und 67 (T. 67 wurde später eingefügt) sowie T. 158 und 159 (hier wohl keine nachträgliche Einfügung).

Der Herausgeber hält die Partitur für eine Konzeptschrift, an der Zelenka immer wieder verbessernd gearbeitet hat. Mögen auch einzelne Sätze (z. B. der 3. Satz der sechsten Sonate, ZWV 181,6; Ausgabe: Hortus Musicus 276) oder auch nur bestimmte Passagen auf vorausliegenden, nicht erhaltenen Manuskripten beruhen, so gibt es doch keinen Hinweis darauf, dass den Sonaten in der vorliegenden Gesamtgestalt ältere und vollständige Fassungen vorausgegangen wären. Im Gegenteil: wäre dies der Fall gewesen, so wäre die schematische und stets gleichbleibende Vortaktierung des Notenpapiers unverständlich. Die Einteilung eignet sich gut für $\frac{4}{4}$ -Takte, nicht aber für $\frac{3}{4}$ -Takte, für die die Spatien zu groß oder – bei Notierung von 2 Takten in einem Spatium – zu klein sind. Wäre die Partitur eine Reinschrift, d. h. eine Abschrift nach einem älteren Manuskript, dann hätte Zelenka die Taktspatien den besonderen Erfordernissen eines jeden Satzes anpassen können. Auf eine Konzeptschrift verweist auch die unausgeglichene und korrekturreiche Notation. Und die oft merkwürdige Notation langer Notenwerte wie etwa in Satz 1, Ob. I, T. 8–10, erklärt sich am leichtesten daraus, dass der Kompositionsprozess mit der Niederschrift zugleich stattfand. Die Länge der Note g" stand nicht bereits zu Beginn des Tons in T. 8 fest; sie ergab sich erst als Resultat der Komposition der Stimmen von Ob. II und Fag. in den Takten 8–10.

Die Taktstriche gehen durch jeweils 3 Systeme; sie entsprechen damit der Akkoladengröße. Die Akkoladen sind durch eine Akkoladenklammer (verdickte Linie) an der linken Seite zusammengefasst. Auf der ersten Seite der Partitur steht links oben „N: 1“ (für „Numero 1“), in der Mitte „Sonata à 3.“ und rechts „di Giovanni Zelenka“. Unter den drei Systemen der Anfangsakkolade stehen die Instrumentenbezeichnungen „Hautbois 1.“, „Hautbois 2.“ und „Basson.“: Ein Hinweis auf die Beteiligung von Continuo-Instrumenten – zu denken ist in erster Linie an Theorbe (Tiorba; Basslaute) und Violone (Kontrabass) – findet sich nicht. Dass die Mitwirkung dieser Instrumente aber erwünscht war, zeigen die vereinzelt Generalbassziffern (Satz 2, T. 84ff.), die wohl als Hilfe für die Bezifferung einer auszuscheidenden Theorbenstimme zu verstehen sind. Die Besetzung des Continuos mit Violone und Theorbe ergibt sich aus dem erhaltenen Stimmenmaterial zu den Sonaten 2, 4 und 5. Die in der Partitur nicht enthaltene Stimme „Violone ò Basso continuo“ zu Sonate 2 weicht von der Fagottstimme ab. Sie ist in der Regel rhythmisch vereinfacht und pausiert des öfteren. Zuweilen fügt sie der Harmonie auch einen anderen Basston hinzu. Wollte man zu Sonate 1 eine ähnliche Stimme rekonstruieren, so wäre man auf Spekulation angewiesen. Der Satz dieser Sonate ist jedoch so dicht, dass der Herausgeber keinen Rekon-

struktionsversuch unternommen hat. Anders verfährt die Ausgabe der 3. Sonate (siehe Hortus Musicus 273).

Der 1. Satz beginnt in der 1. Akkolade auf S. 1 der Partitur; die Tempoangabe „Adagio mà non troppo.“ steht nur über dem System der Ob. 1. Der 2. Satz beginnt mit der 2. Akkolade auf S. 2; die Tempoangabe „Allegro.“ steht hier über dem System Ob. II, da diese zuerst einsetzt. Der 3. Satz beginnt oben auf S. 8 mit der Bezeichnung „Larghetto.“ über dem System der Ob. I; er endet im 2. Spatium der 2. Akkolade auf S. 9. In den verbleibenden 4 Spatien dieser Akkolade hat Zelenka den Hinweis „Segue il Allegro“ eingetragen. Der 4. Satz beginnt mit der 3. Akkolade auf S. 9. Die Tempoangabe „Allegro. assai“ findet sich hier unter dem Fagott-System. Der Punkt nach „Allegro“ und der dünnere Schriftzug des Wortes „assai“ deuten auf eine nachträgliche Modifikation durch Zelenka. Die Sonate endet im 4. Spatium der 2. Akkolade auf S. 18. Nach dem Doppelstrich steht der Hinweis „Segue Numero 2.“

II. ZUR EDITION

Der Notentext von Zelenkas Sonaten ist nicht immer leicht zu lesen. Die Erstausgabe der 1. Sonate (Hortus Musicus 126, 1955) enthält viele, teilweise gravierende Fehler; älteres Material sollte vor der Weiterbenutzung mit der neuen Ausgabe verglichen werden. Die Differenziertheit von Zelenkas Notation im Bereich von Dynamik, Artikulation und Rhythmus geht über das in der Zeit um 1720 übliche Maß hinaus. Die Ausgabe bemüht sich in erster Linie um eine Dokumentation des Quellenbefundes und bevorzugt bei zweifelhaften Stellen das Näherliegende vor allzu gesucht erscheinenden Möglichkeiten. Auf eine Glättung des Notentextes und eine womöglich gar nicht beabsichtigte Vereinheitlichung von „Parallelstellen“ wurde weitgehend verzichtet. Die Ausgabe setzt sich die Fundierung, nicht aber die Einengung der Interpretationsmöglichkeiten zum Ziel. Das letzte Wort haben die Ausführenden, an die sich der Notentext wendet.

Zusätze des Herausgebers werden in der Ausgabe wie folgt gekennzeichnet: Bögen durch Strichelung, Akzidenzien durch Einklammerung, dynamische und andere aus Buchstaben bestehende Angaben durch Kursivierung und Einklammerung, Pausen durch Kleindruck.

Am Ende des ersten und dritten Satzes findet sich die Angabe „adagio“, die auf die Möglichkeit freier Ausgestaltung verweist (etwa durch eine kurze Kadenz). Die Ausgabe setzt diese Angabe wie eine Spielvorschrift in alle Stimmen und nicht wie eine Tempoangabe über die Akkolade.

Die Generalbassaussetzung ist, wie auch in den anderen Sonaten, für die Ausführung auf dem Cembalo gedacht. Sie ist schlicht gehalten, wobei auf satztechnische Korrektheit Wert gelegt wurde. Geübte Spieler werden freiere Arten der Begleitung wählen, die sich naturgemäß nicht zur schriftlichen Fixierung eignen.

PREFACE

Around 1721 or 1722 Jan Dismas Zelenka (1679–1745) wrote out a score containing six pieces which later became known as “trio sonatas”. Yet these works do not easily fit, neither in their formal design nor in their formal texture into the standard concept of a trio sonata, a concept which encompasses two melody instruments and a supporting bass part and which is, as such, historically questionable. Among the standard form and genre terminology one pursues in vain to properly label many works or single movements.

These trio or “quadro” sonatas first appeared in print three decades ago in the series *Hortus Musicus*, edited by Camillo Schoenbaum. This pioneering publication ushered in the “Zelenka renaissance” of the present day, and its lasting merits are not diminished by the objections which from today’s point of view have been levelled against the publication. Schoenbaum based his work primarily on the at times barely decipherable autograph score, but failed to give proper attention to the original sets of parts which exist for three of the sonatas. It is for this reason that the publisher has decided to issue a new edition of these six sonatas. Although two editors are responsible for the separate sonatas – Wolfgang Horn for nos. 1, 5 and 6, and Wolfgang Reich for nos. 2, 3 and 4 – they strove to find common solutions with regard to principal editorial questions and most problems of detail. The character of the sources however prevented in many cases decisions modelled after a set scheme.

The situation regarding the sources would seem to be unproblematical at first glance. There are only two authoritative sources: the autograph full score (in the music division of the Sächsische Landesbibliothek, Dresden, Mus.

2358-Q-1) and the original parts to sonatas nos. 2, 4 and 5 (Mus. 2358-Q-3). However, serious editorial problems arise from the discrepancies between score and parts. For example, the set of parts for sonata no. 2 contains a variant part for “violone ò basso continuo” in addition to the “fagotto concertato” (concertante bassoon) written in the score. At no point in the score is there a reference to this variant part. Moreover, compared to other baroque sources, both score and parts have a relatively large number of marks for dynamics and articulation which frequently, or seemingly, give rise to inconsistencies and discrepancies.

Special attention should be given to the directions for scoring the continuo part. Zelenka indistinctly specified “violone ò basso continuo” for the bass part of sonata no. 2 and “violone ò tiorba” for those of nos. 4 and 5, where “ò” should be understood in both cases to mean “and”. The latter direction, though probably what Zelenka ideally had in mind, is difficult to fulfill today. We have therefore realized the figured bass of this sonata for harpsichord. The original “Violone ò Basso continuo” part for Sonata No. 2 in G minor (see above) raises the question of whether the surviving original material for the F major sonata might likewise have contained a similar thoroughbass part which was not included in the full score. In this sonata, however, a differentiation of the bass part is unlikely for compositional reasons. In consequence, the lower staff of the score functions simultaneously as the bassoon and basso continuo part.

Wolfgang Horn

(translated by J. Bradford Robinson)

CRITICAL COMMENTARY

I. THE SOURCE

The only relevant source is the full autograph score of the Six Trio Sonatas, ZWV 181, which is preserved in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden (D Dlb) under the call number Mus. 2358-Q-1. No authentic instrumental parts for Sonata No. 1 have survived. The score was written out on heavy, evenly ruled paper with twelve staves on each page occupying a space of 30 x 31 cm. The volume comprises 117 written pages with auto-

graph page numbers. The original title page, if any, must have been subsequently lost, at the latest by the time the work received its present modern binding. The score lacks a date, but paleographical evidence suggests that it was written down around 1721 or 1722.

Sonata No. 1 is written out on pages 1 to 18. Each page is divided into four three-stave systems. The paper has been barred beforehand into six blank spaces per system. In the case of the

third movement, each space contains two $\frac{3}{4}$ measures in which the notes are highly compressed and, at times, difficult to read. The fourth movement, in contrast, is written with only one $\frac{3}{4}$ measure per space, leaving six bars in each system. Two of the systems contain seven bars, namely those in which Zelenka compressed two bars into one of the pre-ruled spaces. The measures in question are mm. 66 and 67 (m. 67 is a later insertion) and mm. 158 and 159 (probably not a later insertion).

The editor views the score as an ongoing draft in which Zelenka continuously entered improvements. Several movements (e. g. the third movement of Sonata No. 6, ZWV 181,6, published as Hortus Musicus 276) or even a few isolated passages may have been based on previous manuscripts which have not come to light. None the less, we have no evidence of earlier complete versions of the sonatas in their present definitive form. On the contrary, if such versions existed there would be no reason why the manuscript should have been given a schematic and uniform preliminary barring. The barring is well-suited for $\frac{4}{4}$ measures but not for $\frac{3}{4}$, for which the blank spaces are either too large or, when two bars were written in each space, too small. If the score were a fair copy (i. e. a copy made from an earlier manuscript) Zelenka would have been able to adapt the preliminary barring to meet the special requirements of each movement. Another indication that the score is an ongoing draft is the untidy and heavily corrected handwriting. The simplest explanation for the frequently strange notation of long note-values (e. g. in mm. 8–10 of the oboe 1 in movement 1) is that the piece was written out at the same time that it was being composed. The duration of the note *g'*, for example, had not been decided upon when the note was first set down at the beginning of measure 8, but only resulted from the composition of the oboe 2 and bassoon parts in measures 8 to 10.

The bar lines are drawn through all three staves and thus have the same height as the system. Each three-stave unit is joined at the left by a brace (i. e. a darkened line). The first page of the score has “N: 1” (for “Numero 1”) in the upper left corner, followed by “Sonata à 3.” in the middle and “di Giovanni Zelenka” to the right. Beneath the three staves of the opening system are the designations of the instruments: “Hautbois 1.,” “Hautbois 2.” and “Basson.” There is no instruction regarding the use of continuo instruments, of which the most likely possibilities are a theorbo (tiorba, bass lute) and a violone (double bass). However, the fact that continuo instruments were intended is shown by the sporadic thorough-bass figures, which were probably meant to serve as a guide for the preparation of a figured theorbo part. The use of violone and theorbo as continuo instruments is suggested by the surviving instrumental parts for sonatas nos. 2, 4 and 5. The part for “Violone ò Basso continuo” in Sonata No. 2 is not included in the manuscript score and differs from the bassoon part, being generally simpler in its rhythms and with more frequent pauses. At times it also adds a different bass note to the harmony. It would be a matter

of guess work to reconstruct a similar part for Sonata No. 1. However, as the texture of this sonata is very dense, the editor has made no attempt to reconstruct the part as was done for Sonata No. 3 (see Hortus Musicus 273).

The first movement starts at the first system on page 1 of the score, with the tempo mark “Adagio mà non troppo.” located above the Oboe 1 staff only. The second movement starts at the second system on page 2. Here the tempo mark “Allegro.” is placed above the staff of Oboe 2 as this is the first instrument to enter. The third movement begins at the top of page 8 with the caption “Larghetto.” above the staff of Oboe 1, and ends in the second space on the second system on page 9. Zelenka has filled the remaining four spaces in this system with the instruction “Segue il Allegro”. The fourth movement begins at the third system on page 9. Here the tempo mark “Allegro. assai” is located beneath the bassoon staff. The dot following “Allegro” and the finer handwriting of the word “assai” suggest that both are subsequent additions by the composer. The sonata comes to an end in the fourth space of the second system on page 18, with the double bar line followed by the instruction “Segue Numero 2.”

II. NOTES ON THE EDITION

The musical text of Zelenka’s sonatas is not always easy to read. The first edition of Sonata No. 1 (Hortus Musicus 126, 1955) contains many mistakes, some of them serious; before using earlier material it is advisable to compare it with the new edition. Zelenka’s notation of dynamics, articulation and rhythm is more highly differentiated than was customary around 1720. The primary aim of our edition is to provide an accurate rendition of the sources; in questionable passages we prefer obvious solutions to the more *recherché*. We have largely refrained from standardizing the notation or unifying “parallel passages” where perhaps no parallelism was intended. Our goal is to offer a solid foundation for future performances, not to narrow the player’s options. The final word is left to the performers, to whom our musical text is directed.

Editorial additions are indicated diacritically as follows: slurs by broken lines, accidentals by brackets, rests by small type, and dynamic markings and other signs consisting of alphabetical characters by italics and brackets.

At the end of the first and third movements Zelenka has added the mark “adagio” to provide an opportunity for improvised embellishment, for example by means of a short cadenza. In our edition this mark has accordingly been placed in all parts as an instruction to the performers rather than as a tempo mark above the system. As in the other sonatas, the figured bass has been realized for performance on a harpsichord. It has deliberately been kept simple, the emphasis lying on correct part writing. Experienced players will wish to choose freer forms of accompaniment which, of course, do not lend themselves to fixed notation.