ANTIQVA
EINE SAMMLVNG ALTER MVSIK

Adrian

WILLAERT

IX Ricercari

a tre voci

(Zenck)

Edition Schott
ANT 135

ADRIAN WILLAERT

1480 — 1562

IX Ricercari

a tre voci

für Streichtrio oder andere Instrumente

Herausgegeben von Hermann Zenck

Partitur Edition Schott 2316

3 Stimmen

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Schott & Co. Ltd., London · Schott Music Corp., New York

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1933* · Printed in Germany

VORWORT

Die hier zum erstenmal vollständig und in praktischer Ausgabe vorliegenden Ricercare Adrian Willaerts sind im Laufe eines halben Jahrhunderts nicht weniger als dreimal aufgelegt worden und bekunden schon dadurch ihre ungewöhnliche Beliebtheit und Bedeutung. Unser Text geht auf den venezianischen Druck von 1559 zurück mit dem bezeichnenden Titel:

Fantasie Recercari Contrapunti a tre voci ... appropriati per Cantare & Sonare d'ogni sorte di Stromenti.

Die rein instrumentalen Ricercare schließen sich in ihrem äußeren Aufbau im ganzen der vokalpolyphonen Setzweise des Renaissance-Zeitalters an, die von den großen niederländischen und italienischen Messen- und Motetten-Meistern ihre endgültige Prägung erhalten hat. Die thematische Vielheitlichkeit und die formale Vielteiligkeit gehören zum Wesen der Ricercare, das sie wohl von den durchimitierenden Motetten überkommen, aber in völlig eigenwilliger und schließlich eigengesetzlicher Weise ins Rein-Instrumentale verwandelt haben. Denn das kontrapunktische Gefüge der Ricercare ist so fein verzahnt und durch zahllose melodische und rhythmische Bezüge so folgerichtig verwoben und durchgestaltet, daß die äußerlich sichtbaren Imitationen oft kaum mehr als tragende Kräfte des Ganzen erscheinen. Bedeutsam ist ferner der bewußte Verzicht auf eine vorgegebene Melodie und die freie Erfindung rein-musikalischer Bewegungsgestalten: bald entstammen sie einer seltsam wuchernden und in ewiger Unruhe weiterdrängenden Linienphantasie, bald aus einem mehr konstruktiven und nüchtern bauenden Kunstverstand. Alle Stücke durchwalten aber die überindividuellen Gesetzlichkeiten der eingangs anerkannten Kirchentonarten und eines unaufhaltsam strömenden, alle Festpunkte überflutenden Rhythmus.

Die Partitur gibt den in drei einzelnen Stimmbüchern überlieferten Notentext getreu wieder; die Notenwerte sind aber durchweg auf die Hälfte (𝅗𝅥=𝅘𝅥), im Dreier-Takt auf ein Viertel (𝅗𝅥=♩) verkürzt, und die am Zeilenanfang vermerkten Originalschlüssel durch die heute gebräuchlichen Schlüssel ersetzt. Die fremdartige und teilweise schwer durchschaubare Struktur der Ricercare verdeutlichen die durchgezogenen und gestrichelten Winkel (⌜ ⋮), die den Musizierenden wiederum als Spielhilfen dienen. Die Zeichen veranschaulichen den Aufbau, indem sie mit ⌜ die wichtigsten, meist imitierenden Linienzüge herausheben, während die ⋮ die mehr „untergeordneten" Bezüge andeuten; zuweilen haben sie die Aufgabe, gewisse melodische Bewegungen als Gegensätze oder auch als Umbildungen und Varianten zu kennzeichnen. Mit voller Absicht ist indessen diese Bezeichnung nicht pedantisch durchgeführt, und der aufmerksame Spieler wird gewiß immer wieder neue, bisher unbemerkt gebliebene Beziehungen entdecken. Die Beschränkung auf die wesentlichen und für die Gliederung des Stückes konstitutiven Bezüge legt der praktische Zweck der Ausgabe nahe, für den die Analyse nicht Selbstwert, vielmehr Mittel und Weg zur verständigen und angemessenen Wiedergabe sein muß. In ähnlicher Weise machen die ⌜ . . . . ⌝ auf größere Wiederholungen aufmerksam, wobei der eigentlich wiederholte Teil überdies als „Ripresa" be-

zeichnet ist. Das nur in der letzten Nummer verwandte Zeichen ⊢ verweist auf die gemeinsame melodische Substanz, kraft deren der Baß zum wesentlichen Träger des Zusammenhangs wird. Sämtliche Zusätze — die eben genannten Interpretations- und Spielhilfen, wie auch die „akzidentiellen" Versetzungszeichen (♯ ♮ ♭) — stehen in der Partitur über dem Notentext und sind dadurch als selbstverständliche Ergänzungen oder als Vorschläge des Herausgebers erkennbar. So ist der Spieler jederzeit in der Lage, sich mit Hilfe der Partitur des originalen Textes zu vergewissern, in dem die Versetzungszeichen stets vor der betreffenden Note stehen.

Die Stimmen weisen außer den erwähnten Interpretationshilfen noch ein „Atemzeichen" (➢) auf, das — ohne Phrasierungszeichen im strengen Sinne zu sein — eine weitere Sinngliederung des melodischen Verlaufs anzeigt. Gerade bei der grundsätzlichen Bedeutung der unendlich-fließenden und ganz auf stetige Übergänge gerichteten Melodik scheinen solche immanenten Gliederungsstellen zum musikalischen Verständnis wichtig, wenn die linearen Bewegungsgestalten nicht ganz ins Formlose zerfließen sollen. Mit einem plumpen, betonten „Absetzen" oder einer thematischen Markierung im modernen Sinne wäre die Absicht des „Atemzeichens" allerdings gründlich mißverstanden.

Die Besetzung der ursprünglich nach vokalem Vorbild als Cantus, Tenor und Bassus bezeichneten Stimmen war im 16. Jahrhundert weitgehend in das Belieben der Spieler gestellt; nach der italienischen, insbesondere venezianischen Tradition kommt am ehesten die Ausführung durch ein Violen- oder Gamben-Terzett in Betracht. Gegenüber dem zurückhaltenden und gedeckten, die Einzelstimme aber dennoch scharf profilierenden Klang des alten Streicherensembles bedeutet die Wiedergabe durch das moderne Streichtrio mit Violine, Viola und Violoncello gewiß eine kaum zulässige Vergröberung: umso mehr wird sich der heutige Spieler einer ruhigen und klaren, vor allem aber einer unaufdringlichen Tongebung befleißigen. Blockflöten können zur Verwirklichung des älteren Klangbilds und als Vorbild für die Streicher vorzügliche Dienste leisten. Die eigentümlich schwebende Rhythmik, in der dasselbe Motiv ebenso „mit" dem Schlag wie „gegen" den Schlag erscheinen kann, verbietet ohnehin ein grobes Akzentuieren oder Heraushämmern der imitierenden Partien. Der Spieler nimmt im Musizieren seiner Einzelstimme und im besinnlichen Hinein-Horchen in das beziehungsreiche Gesamtgefüge gleichsam teil an den melodisch-rhythmischen Bewegungsgestalten, die ihm von seinen beiden Partnern in mannigfacher Weise wieder entgegengebracht werden. Bei solcher Spielweise vermissen wir kaum die künstlich aufgesetzten Lichter einer eigenwertigen Dynamik; vielmehr ergibt sich eine weit reichere innere Stufung der Klangstärken, sobald das bewegte Auf und Nieder der einzelnen Linien im Spielen lebendig nachvollzogen wird. Schließlich sei noch daran erinnert, daß in allen Stücken (bis auf die kurzen Partien im Dreier-Takt) die Bewegung in Halben (𝅗𝅥), d. h. in ruhigem Tempo verläuft. Nur auf dem Grunde eines gleichmäßig-ruhigen Pulsierens der Halben können sich jene inneren Kräfte und melodischen Spannungen wahrhaft entfalten, die zum tiefsten Wesen der Musik des Renaissance-Zeitalters gehören.

Hermann Zenck

PRÉFACE

Les Ricercare d'Adrian Willaert que nous présentons ici pour la première fois en totalité et dans une édition pratique n'ont pas été édités moins de trois fois au cours d'un demisiècle: cela seul suffit à démontrer la faveur extraordinaire dont ils jouissaient ainsi que leur importance. Notre texte est basé sur l'édition vénitienne de 1559, qui porte le titre caractéristique suivant:

Fantasie Ricercari Contrapunti a tre voci . . . appropriati per Cantare & Sonare d'ogni sorte di Stromenti.

Ces Ricercare purement instrumentaux se rattachent en somme par leur structure extérieure au style vocal polyphonique de la Renaissance tel qu'il a été définitivement fixé par les grands maîtres néerlandais et italiens des Messes et des Motets. La diversité thématique et, du point de vue formel, le grand nombre des parties constituent l'essence même des Ricercare: cela, ils le tiennent des Motets, dont la trame est complètement faite d'imitations, et le transportent dans le domaine instrumental pur d'une manière absolument volontaire et qui finit par obéir à ses lois propres. Car la structure contrapontique des Ricercare est d'un dentelage si fin, la trame en est formée si logiquement d'innombrables rapports mélodiques et rythmiques que les imitations visibles extérieurement n'apparaissent souvent plus qu'à peine comme les forces sur lesquelles repose l'ensemble. Ce qui est en outre caractéristique, c'est le renoncement conscient à une mélodie donnée et l'invention libre de formes de mouvement purement musicales, issues tantôt d'une imagination linéaire au fourmillement étrange qui, dans une inquiétude perpétuelle, pousse toujours en avant, tantôt d'une intelligence artistique plus constructive et froidement calculatrice. Mais toutes les pièces sont régies, au dessus de tout individualisme, par les lois des modes d'église admises dès le début et par celles d'une rythmique aux flots puissants qui submerge tous les points stables.
La partition reproduit fidèlement le texte que nous ont conservé trois cahiers de voix séparées, mais la valeur des notes a été réduite partout à la moitié (𝅗𝅥 = 𝅘𝅥), et dans les mesures à trois temps à un quart (𝅗𝅥 = ♩); les clefs originales placées au début des lignes ont été remplacées par les clefs actuellement usitées. La structure étrange et parfois difficile à pénétrer des Ricercare est rendue perceptible par des crochets pleins ou pointillés (⌜ ⁝) qui servent également d'indication aux exécutants. Les signes rendront sensible la structure, en faisant ressortir au moyen de ⌜ les lignes mélodiques les plus importantes, des imitations le plus souvent, tandis que les crochets pointillés ⁝ indiqueront des rapports plus secondaires; ils auront parfois pour but de caractériser certains mouvements mélodiques comme oppositions ou aussi comme transformations et variantes. De la même façon, les signes ⌜ . . . ⌝ attireront l'attention sur des répétitions plus importantes, le passage directement répété portant en outre en ce cas l'indication de «Ripresa». Le signe ⊢, qui n'est utilisé que dans le dernier numéro, attire l'attention sur la substance mélodique commune grâce à laquelle la basse devient le support essentiel de tout l'ensemble. Toutes les adjonctions se trouvent dans la partition au dessus

des notes, ce qui permet de les reconnaître soit comme des indications complémentaires toutes naturelles, soit comme des propositions de l'éditeur.
En outre des signes d'interprétation énumérés ci-dessus, les parties séparées présentent encore un «signe de respiration» (➢) qui, sans être une indication de phrasé au sens strict du terme, indique une nouvelle articulation du sens de la ligne mélodique. Mais ce serait méconnaître profondément les intentions de ce «signe de respiration» que d'en profiter pour détacher grossièrement et d'une façon accentuée.
L'instrumentation des voix, caractérisées selon le modèle vocal en tant que Cantus, Ténor et Basse, était laissée au 16ème siècle à la libre disposition des exécutants; suivant la tradition italienne, et en particulier la tradition vénitienne, l'exécution par un trio de violes et de gambes entre surtout en considération. Si l'exécution en est confiée à un trio à cordes moderne avec violon, alto et violoncelle, alourdissement certes à peine licite, les exécutants d'aujourd'hui devront s'efforcer d'arriver à une sonorité calme et claire et avant tout discrète. Le flottement caractéristique du rythme qui permet au même motif d'apparaître aussi bien sur le temps qu'à contre-temps interdit d'ailleurs d'accentuer lourdement ou de faire ressortir en les martelant les parties d'imitation. Quand on les joue ainsi, c'est à peine si l'on remarque dans ces pièces l'absence des teintes lumineuses que projette artificiellement sur l'ensemble un dynamisme qui porte en lui-même sa valeur propre; une gradation interne beaucoup plus riche de la sonorité résulte bien plutôt du mouvement animé de montée et de descente des lignes isolées si on se laisse porter par elles dans une exécution vivante. Pour finir, rappelons encore que dans toutes les pièces, à l'exception des courtes parties à trois temps, le mouvement s'effectue en blanches (𝅗𝅥), c'est-à-dire avec calme. Ce n'est qu'en s'appuyant sur le battement calme et régulier des blanches que peuvent s'épanouir vraiment les forces internes et les tensions mélodiques qui constituent l'essence profonde de la musique de la Renaissance.

Hermann Zenck

PREFACE

The Ricercares by Adrian Willaert, printed here for the first time in a complete edition for practical use, have been published not less than thrice in the course of half a century and prove by this fact their unusual popularity and importance. Our text uses the Venetian print of 1559 bearing the significant title:

Fantasie Ricercari Contrapunti a tre voci . . . appropriati per Cantare & Sonare d'ogni sorte di Stromenti.

The Ricercares are instrumental works which follow in their formal structure mostly the vocal-polyphonic compositions of the Renaissance, which have received their definite setting by the great Dutch and Italian masters of masses and motets. The Ricercares have a variety of themes and a multipartite form, which they have taken from the motets that imitate throughout, but they have changed them for mere instrumental purposes quite wilfully according to their selfmade laws. As the contrapuntal structure of the Ricercares is dovetailed so deftly and interwoven and shaped so consistently by numberless melodious and rhythmical relations, the visible imitations often appear to be scarcely more than forces which sustain the whole. Furthermore the intentional renouncement of a given melody and the free invention of purely musical motives is of importance: at one time they are the result of a wonderfully prolific fancy restlessly pressing forward, at another time they have their origin in a conception of art which is more constructive and which builds in a matter of fact manner. All pieces however are governed by the superindividual laws of the Gregorian scales mentioned at the beginning and a rhythm flowing on majestically sweeping away all supports.

The score uses the musical text handed down to us in three separate part scores; however, the value of the notes has been reduced throughout to a half (𝅝 = 𝅗𝅥), in the three time bar to a quarter (𝅝 = ♩), and the original keys indicated at the beginning of the staves have been replaced by the keys now in use. The right angles with full drawn and dotted lines (⌜ ⁝) illustrate the heterogeneous and partly incomprehensible structure of the Ricercares, and may help the player in performing. The signs illustrate the construction: ⌜ points out the most important lines of music, mostly of an imitative kind, whilst ⁝ indicates the more secondary relations; sometimes they have the aim of marking certain melodious movements as contrasts or as transformations and variations. Likewise the ⌜. . . .⌝ call attention to greater repetitions, of which the actually repeated part is moreover marked as "Ripresa". The sign ⊢ , employed only in the last number, points to the common melodious substance by means of which the bass becomes the most important bearer of the connecting link. All additions have been printed in the score above the musical text and are thus recognizable as quite apparent supplements or suggestions of the editor.

Besides the above-mentionned aids of interpretation the parts contains a "sign of breathing" (𝄽) which, without being a sign of phrasing in the strict sense of the word, indicates a further synthesis of the run of melody. With a clumsy, accentuated "setting off" or a marking of the theme in the modern sense, the meaning of the "sign of breathing" would, however, be thoroughly misunderstood.

The choice of instruments for the different parts, named originally Cantus, Tenor and Bassus according to vocal examples, was mostly left in the 16th century to the player's discretion. According to Italian tradition, and especially Venetian, the performing was carried out chiefly by a tiercet of viols or viols di gamba. When performed by a modern stringed trio with violin, viol and violoncell, players should addict themselves to a quiet, clear and above all to an unobtrusive way of playing. The peculiarly floating rhythm in which the same motive can appear "with" the beat as well as "against" it, forbids in any case a coarse accentuating or hammering out of the imitating parts. We hardly miss in such a manner of musical production the artificial setting of selfsufficiant dynamics; on the contrary a far richer and stronger inner graduation of sound is attained as soon as the agitated waves of music moving up and down have been reproduced by the performers in a lively manner. Lastly we would call attention to the fact that in all pieces (except the short parts in three time) the movement runs in breves (𝅜), i. e. in a quiet tempo. Based only on the foundation of the steady and quiet pulsation of the breves the internal powers and melodious tension in verity can be developed which belong to the innermost nature of the music of the Renaissance.

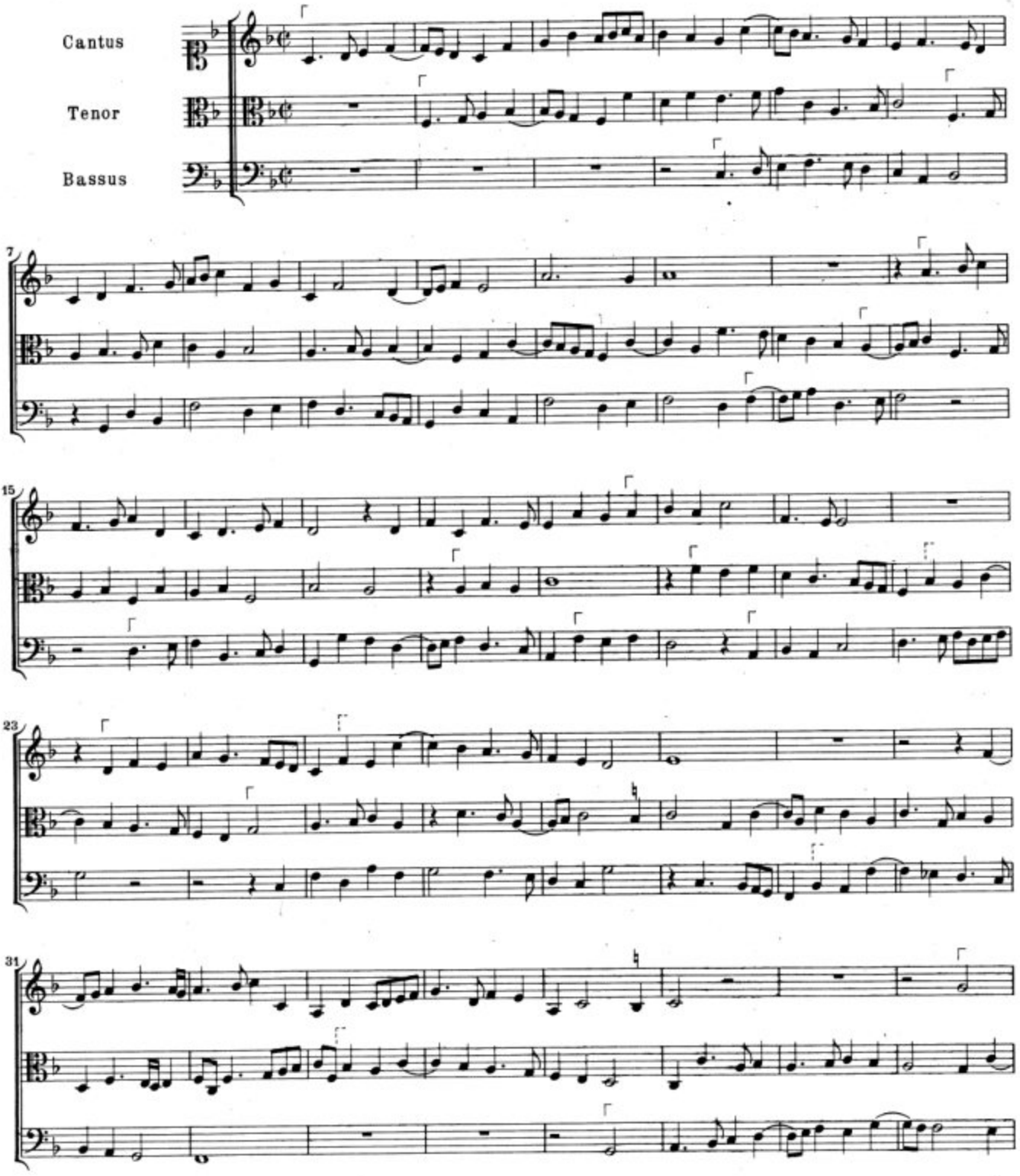
Hermann Zenck

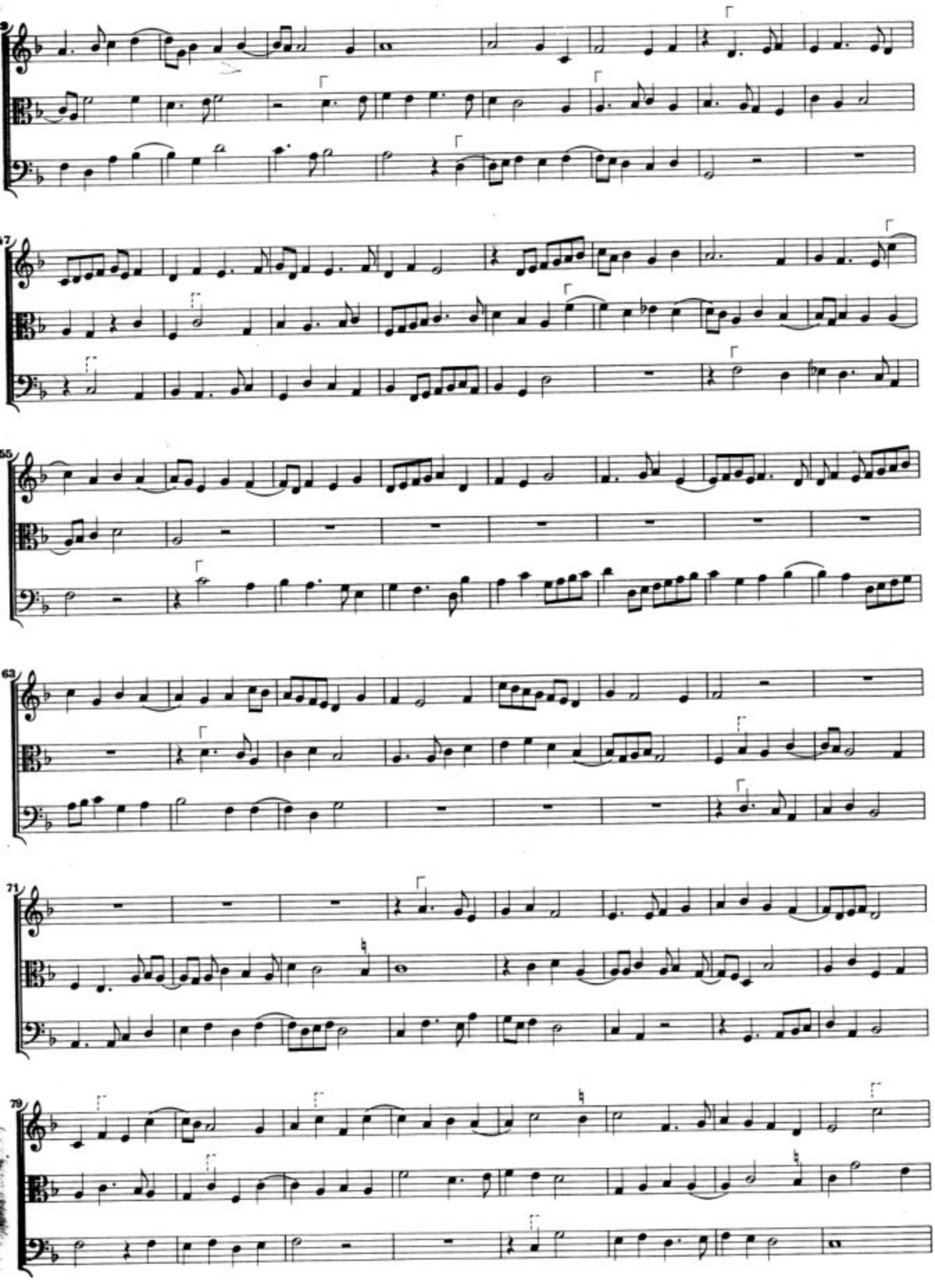
IX Ricercari

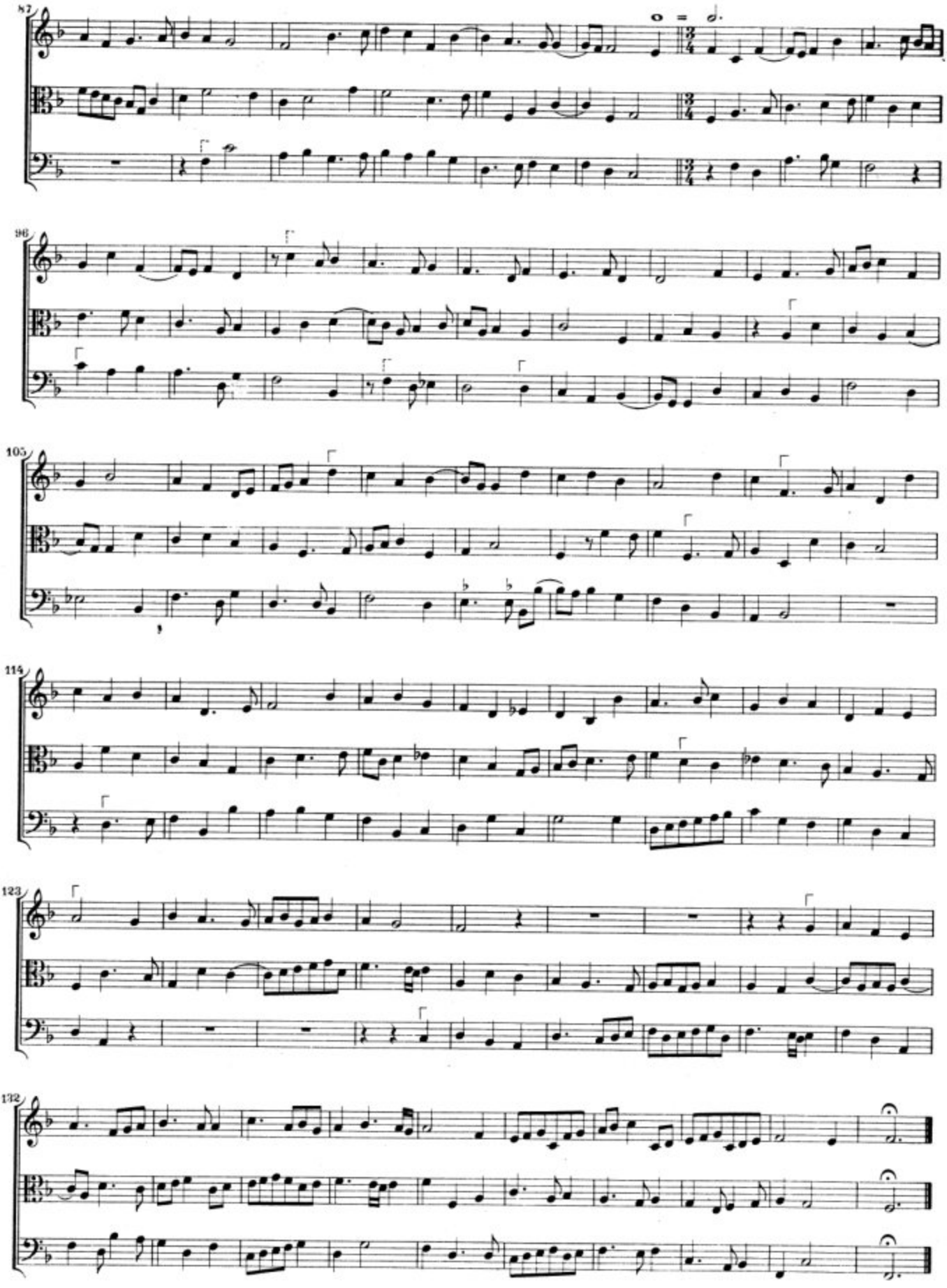
Herausgegeben von
Hermann Zenck

Adrian Willaert

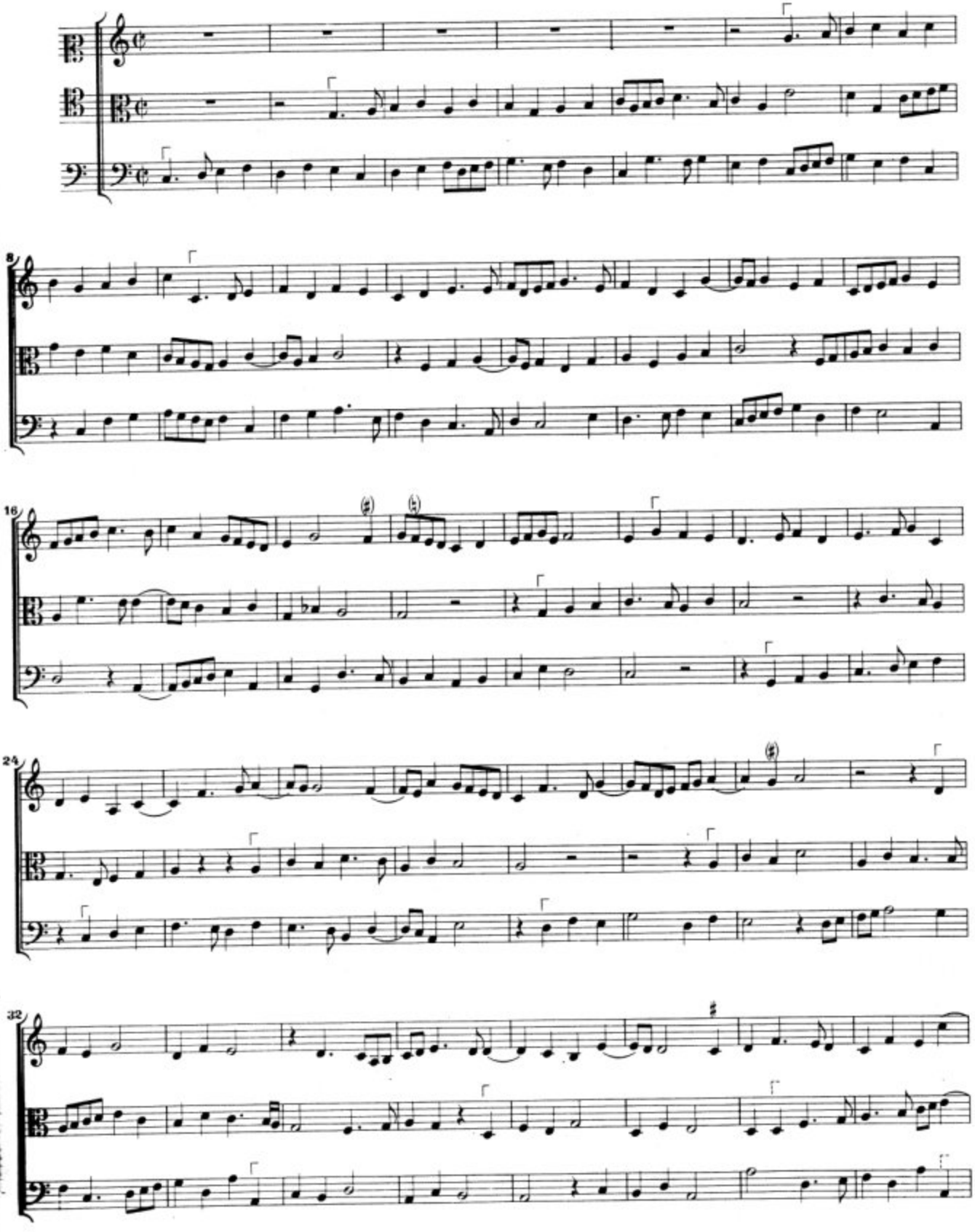
1

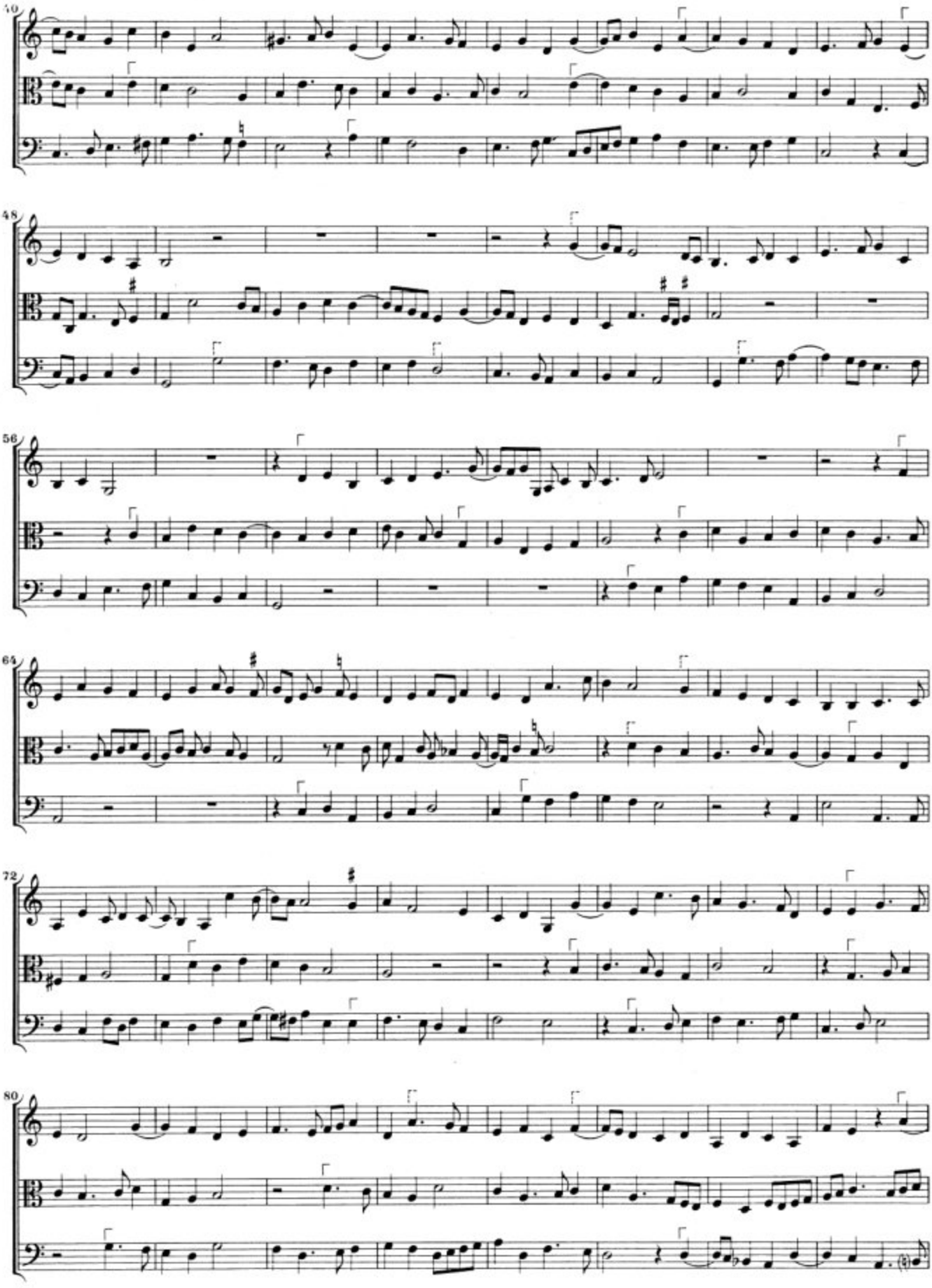


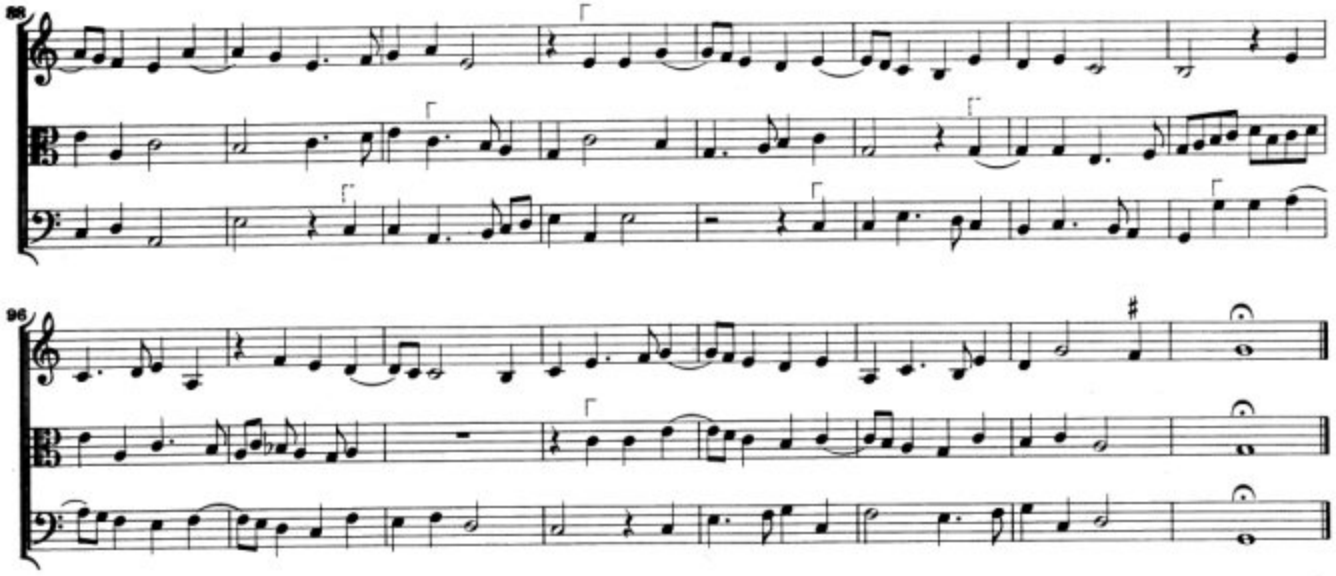




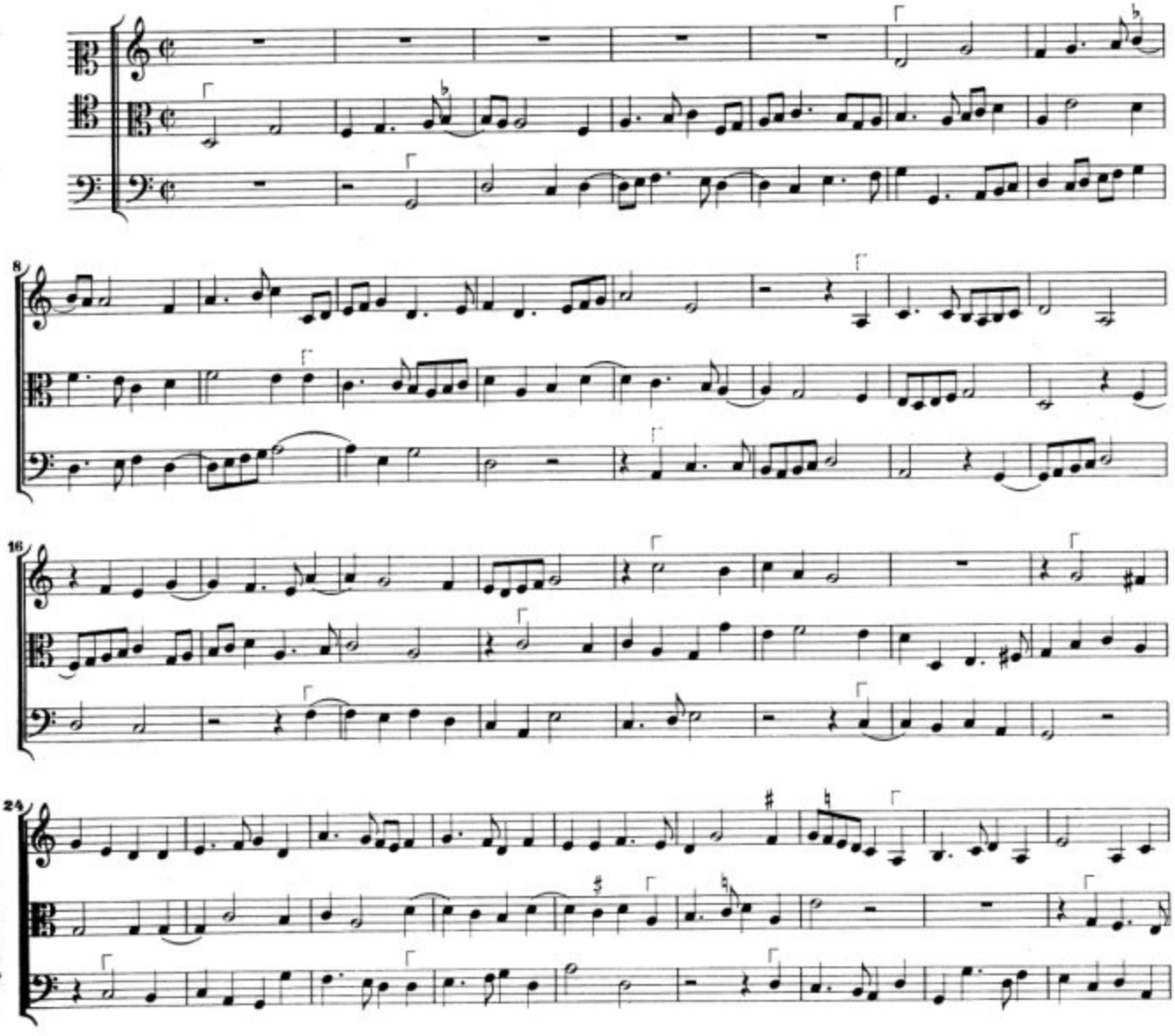
2

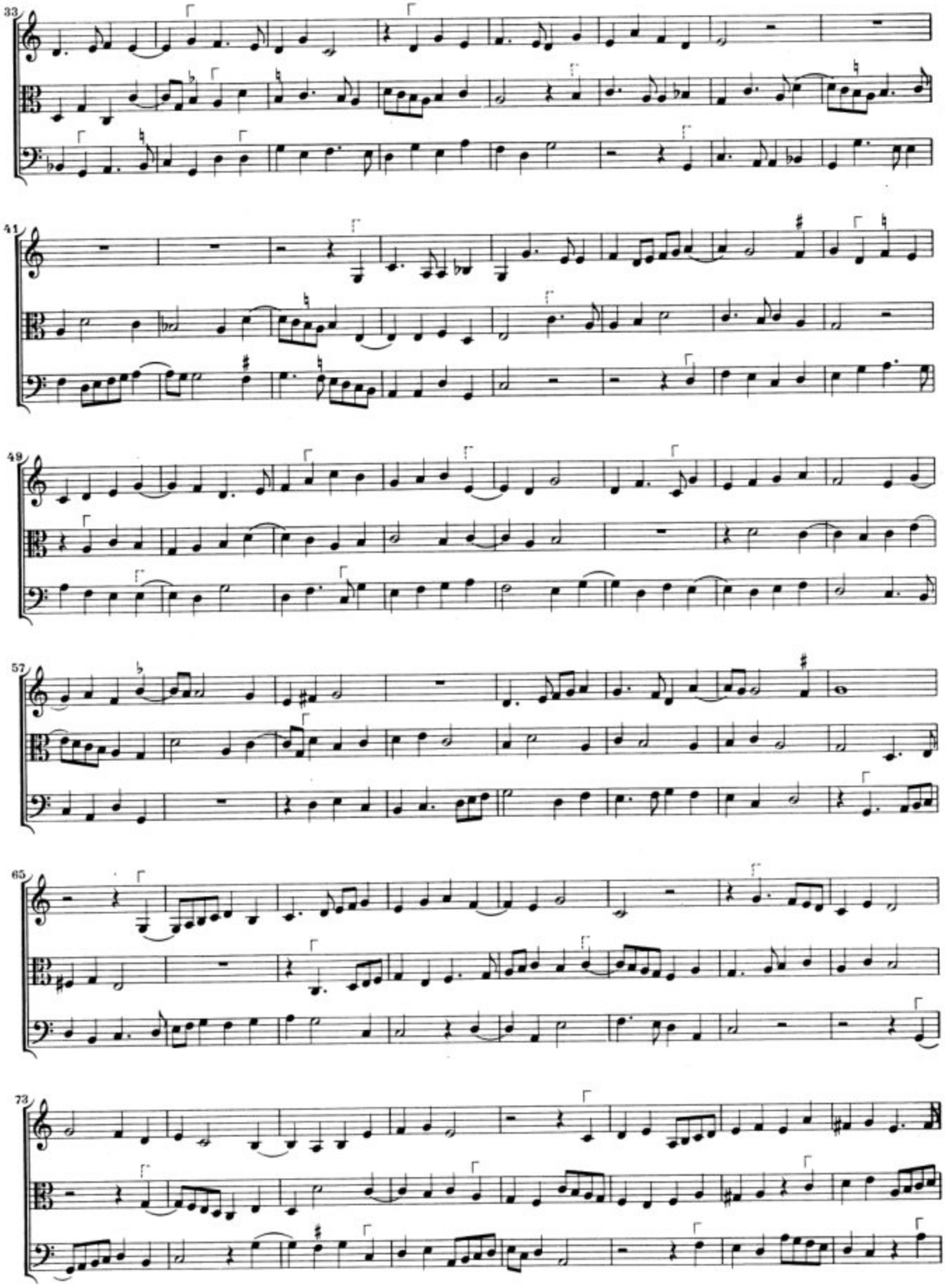


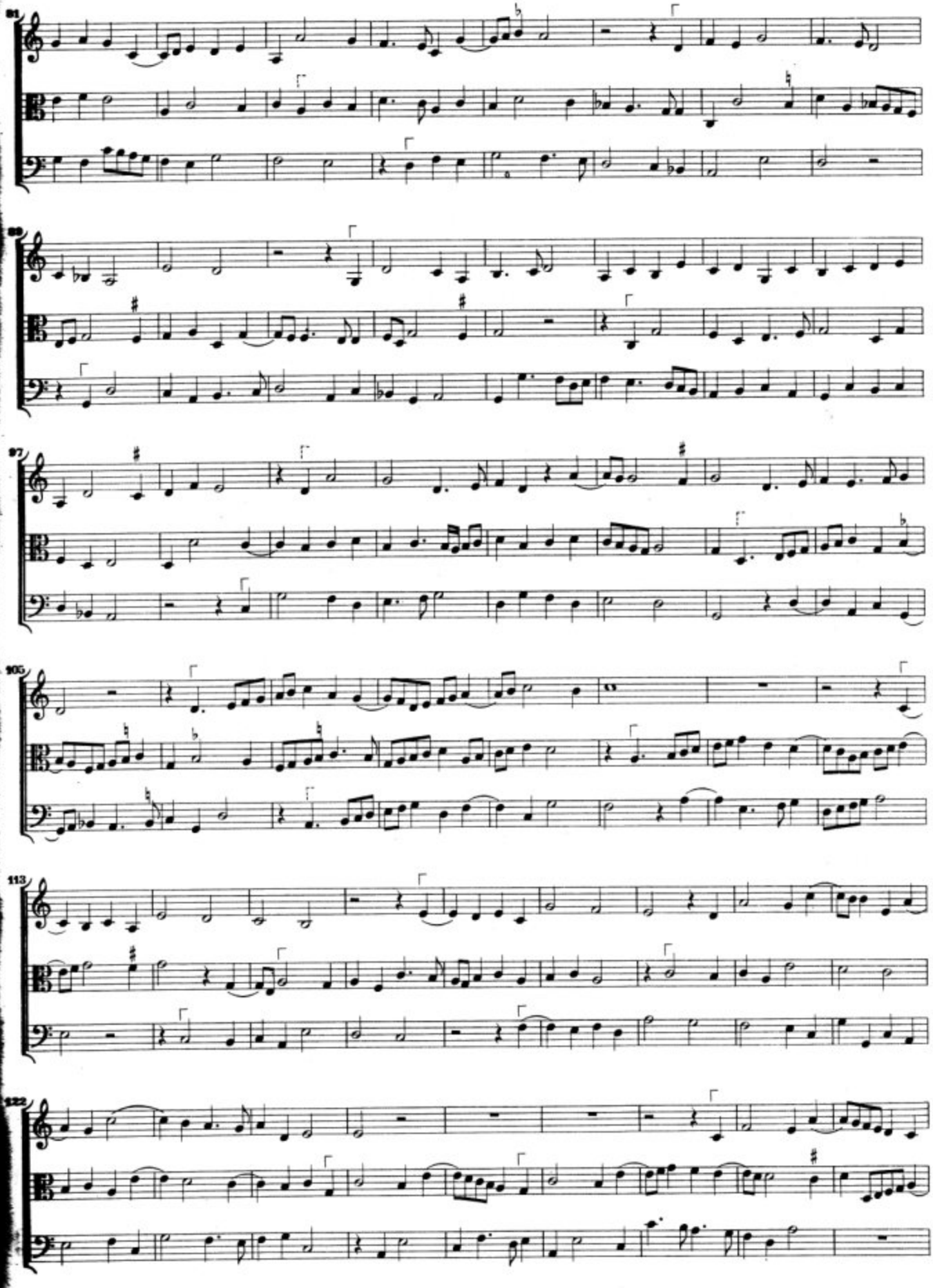




3




33
41
49
57
65
73



131

140

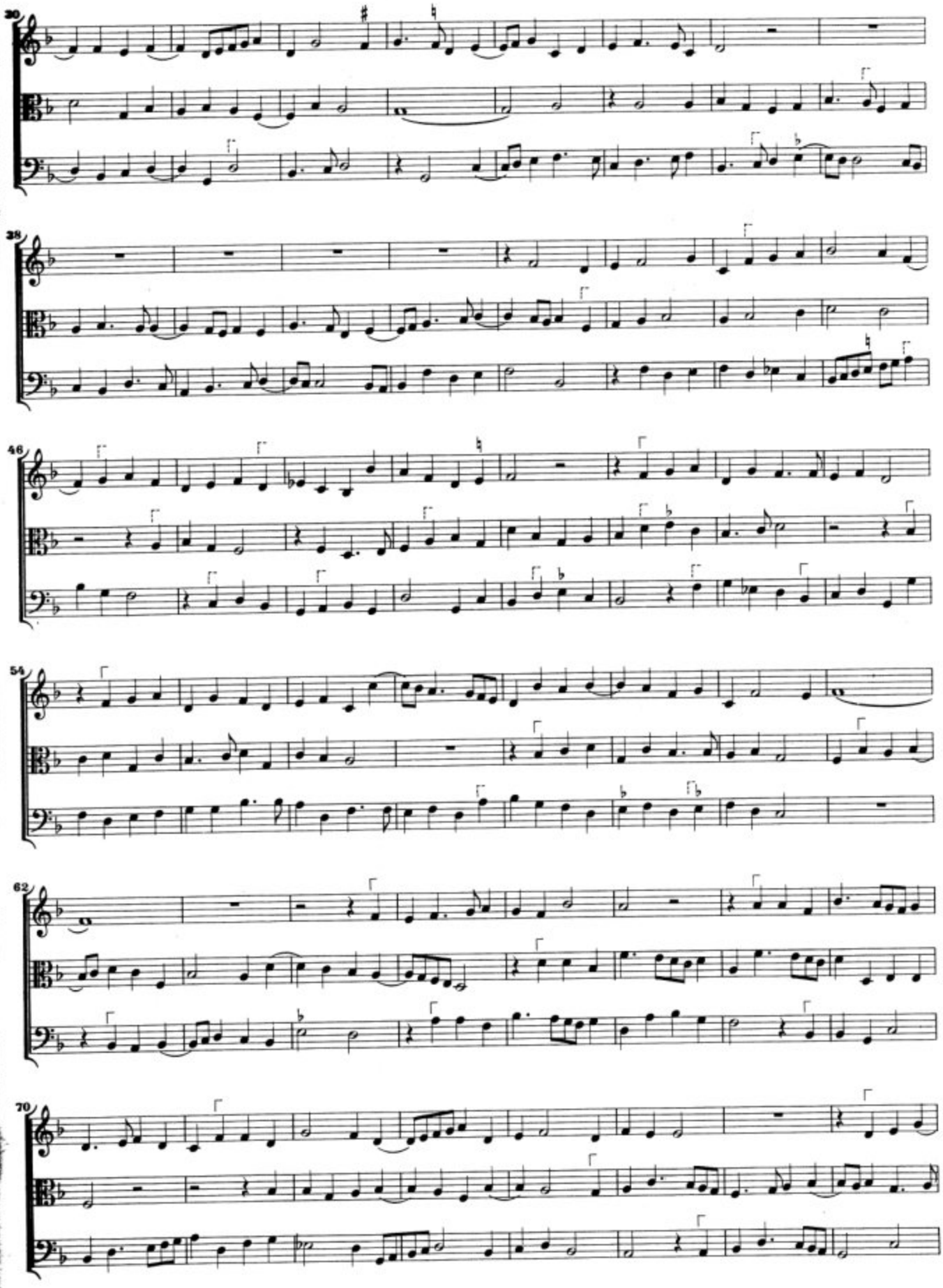
"Ripresa"

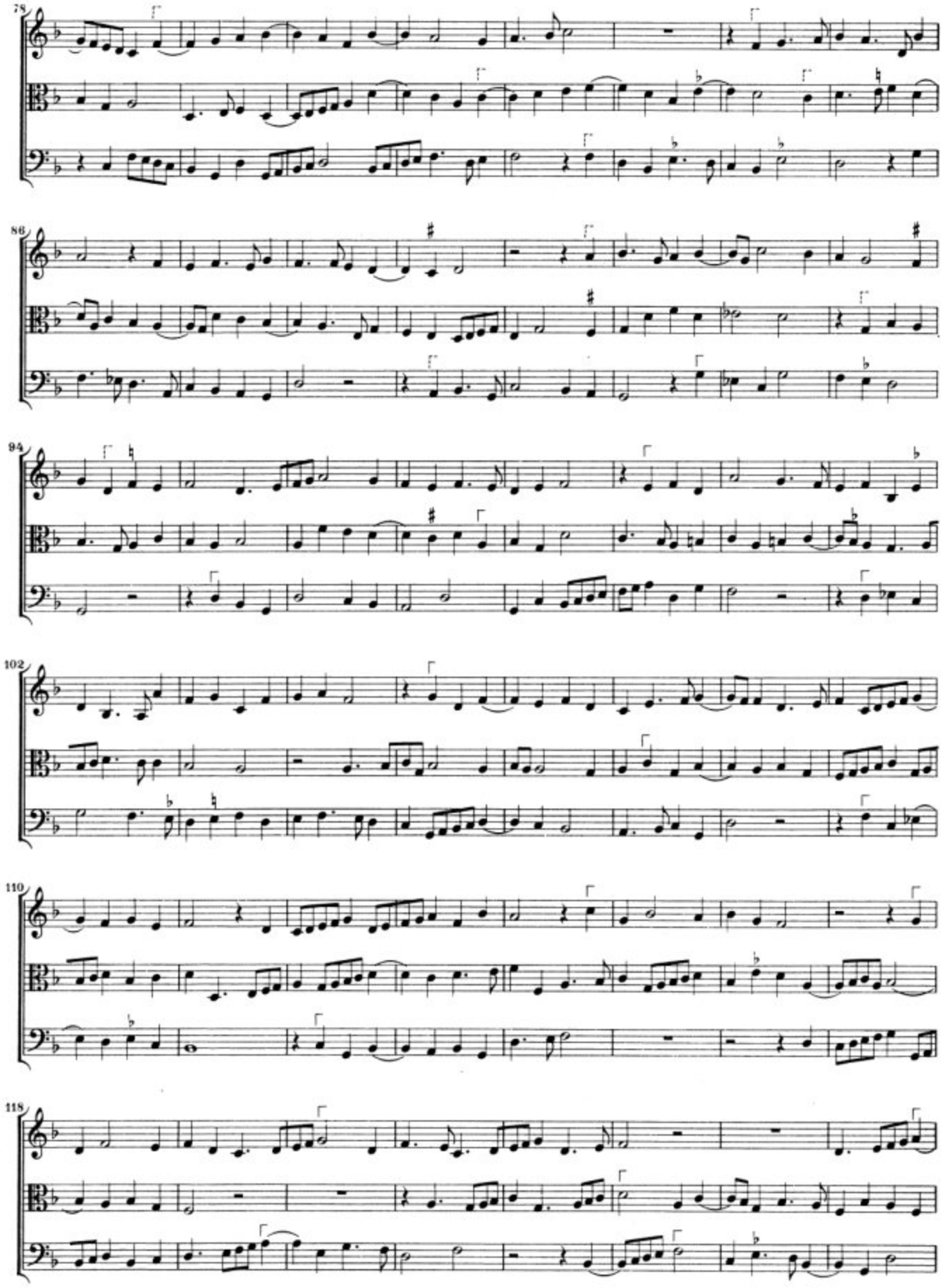
4

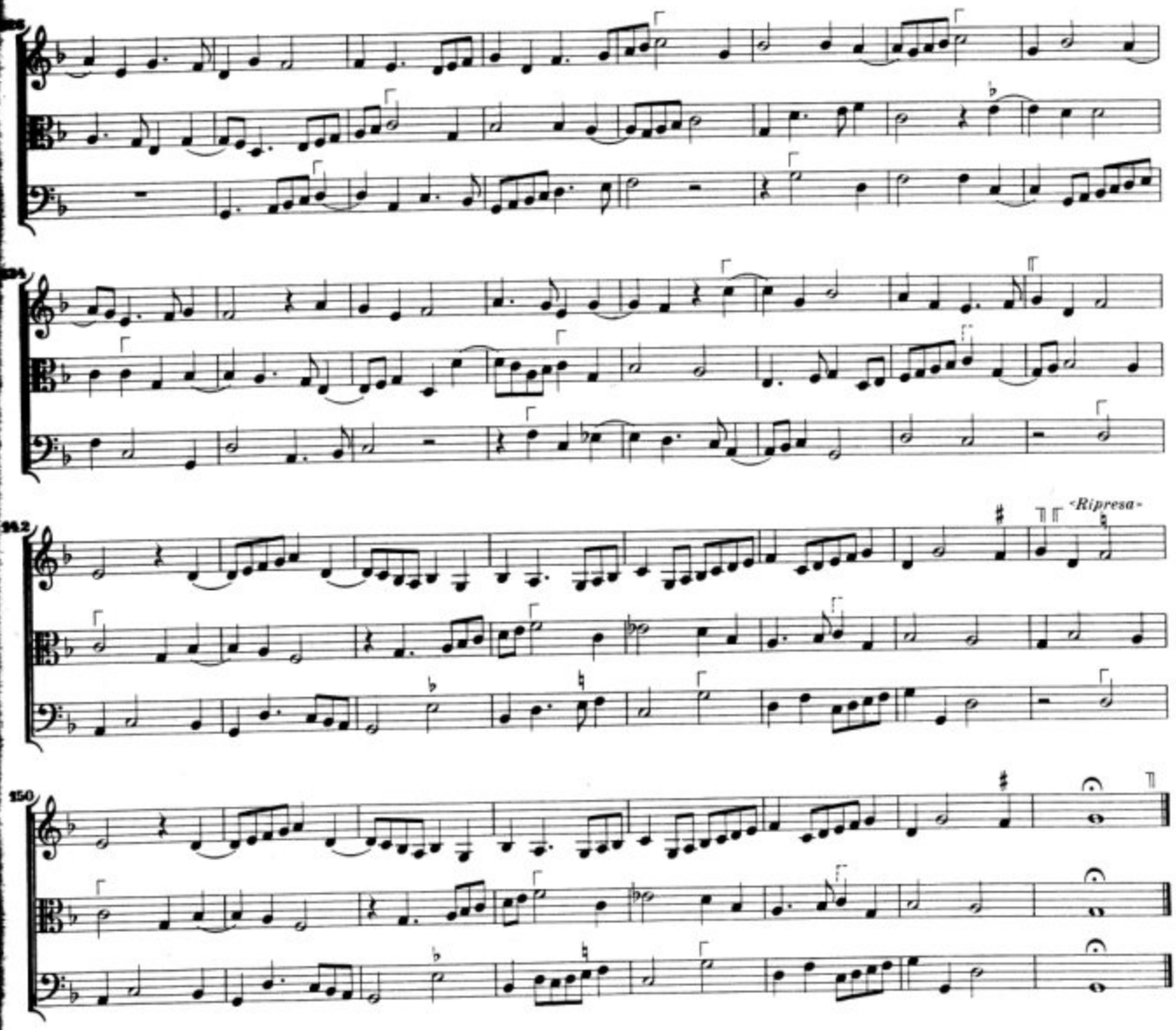
8

15

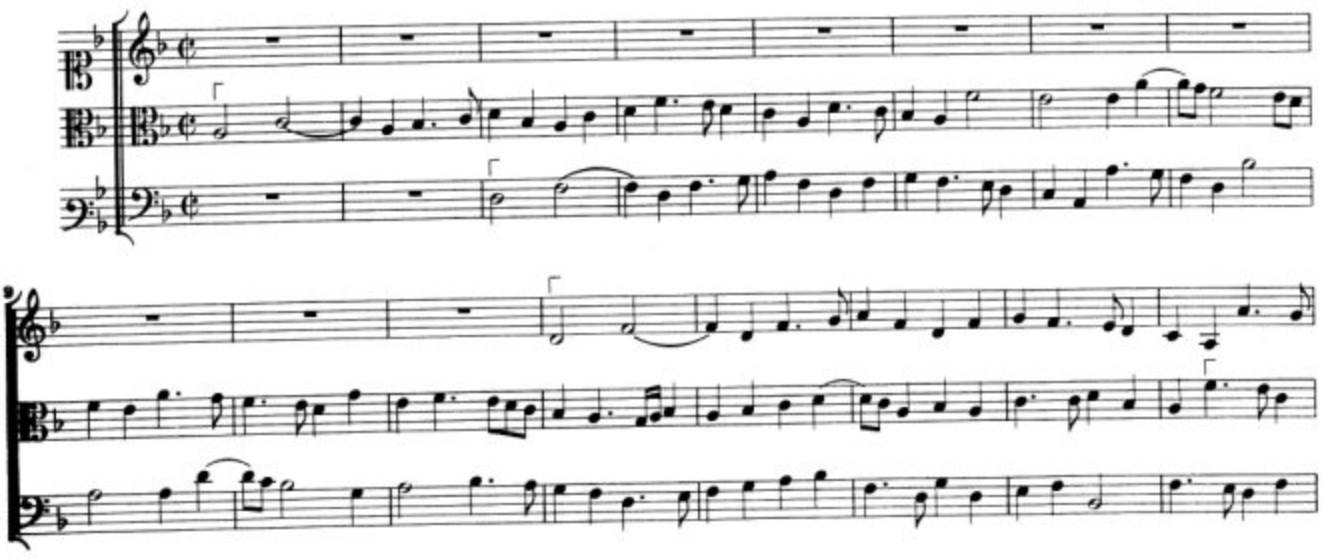
22

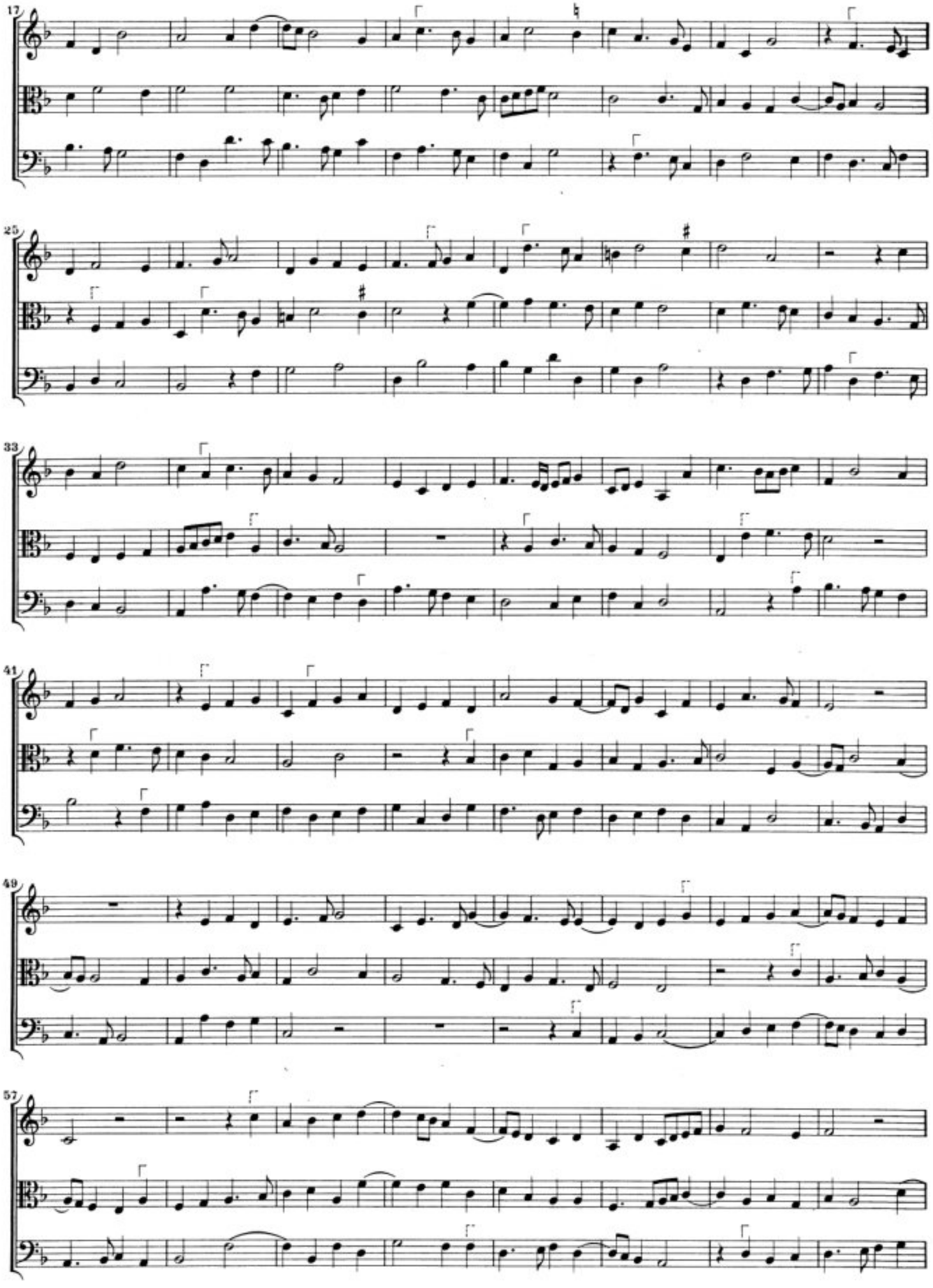

30
38
46
54
62
70

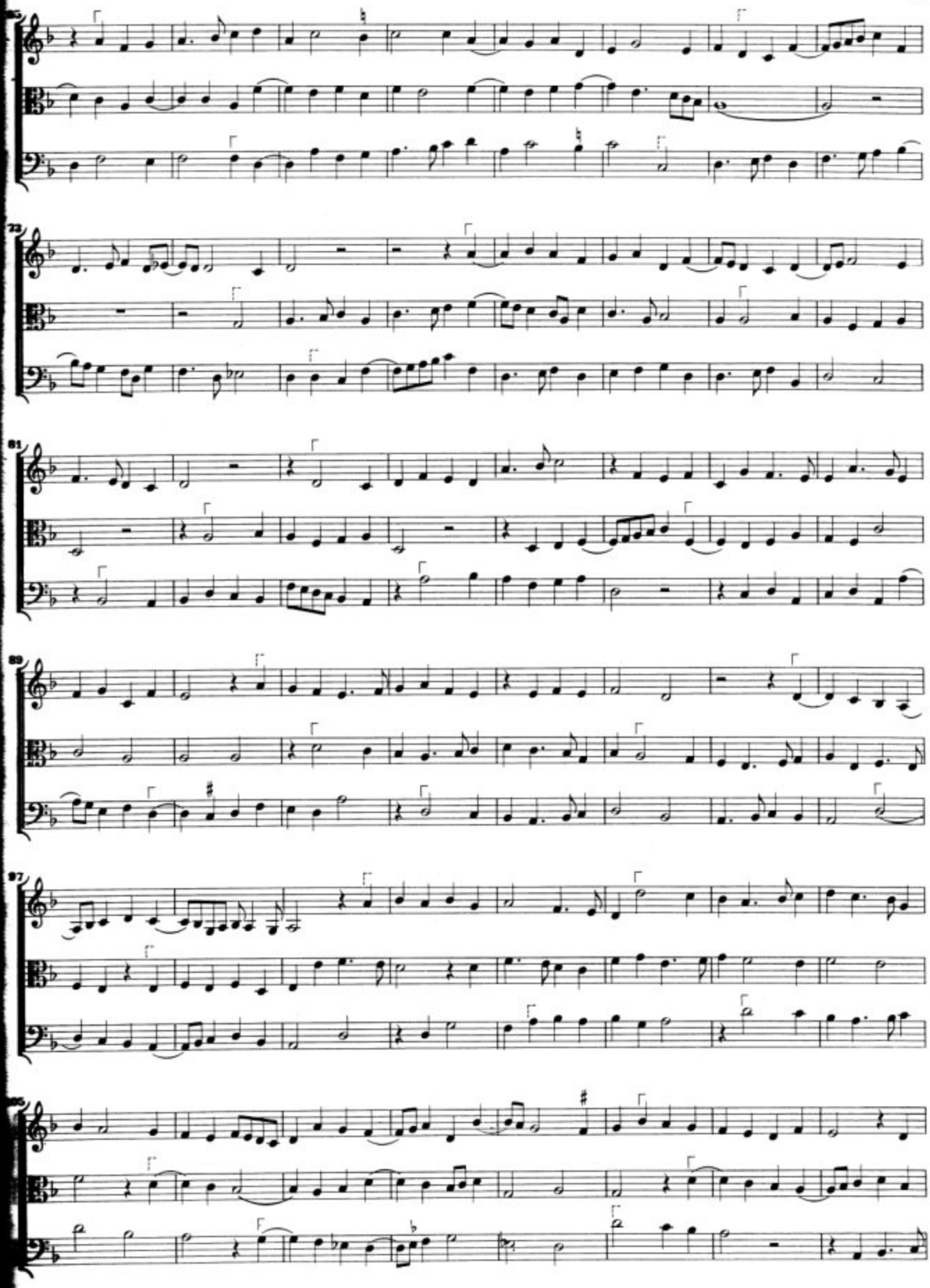

78
86
94
102
110
118

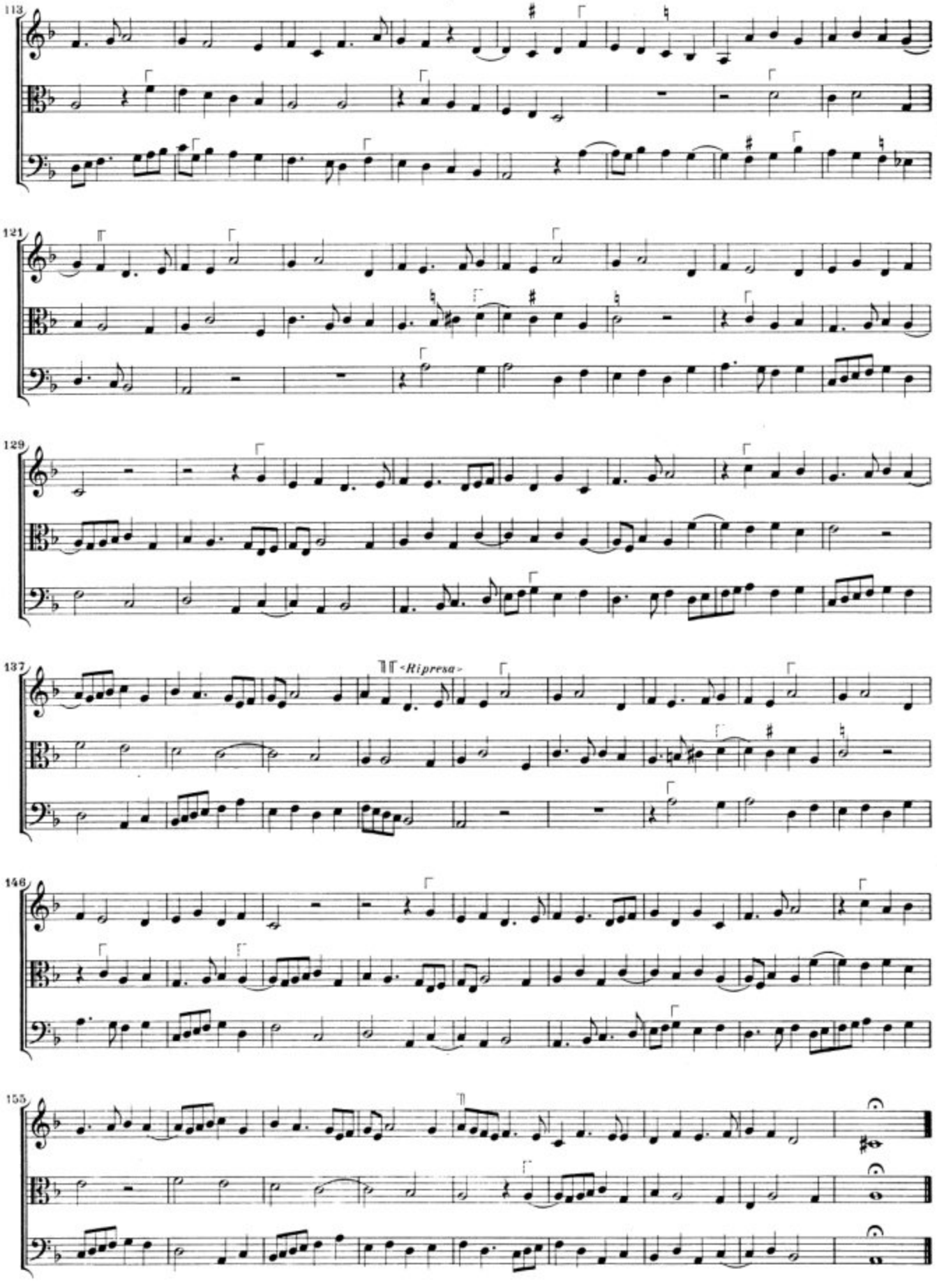


5

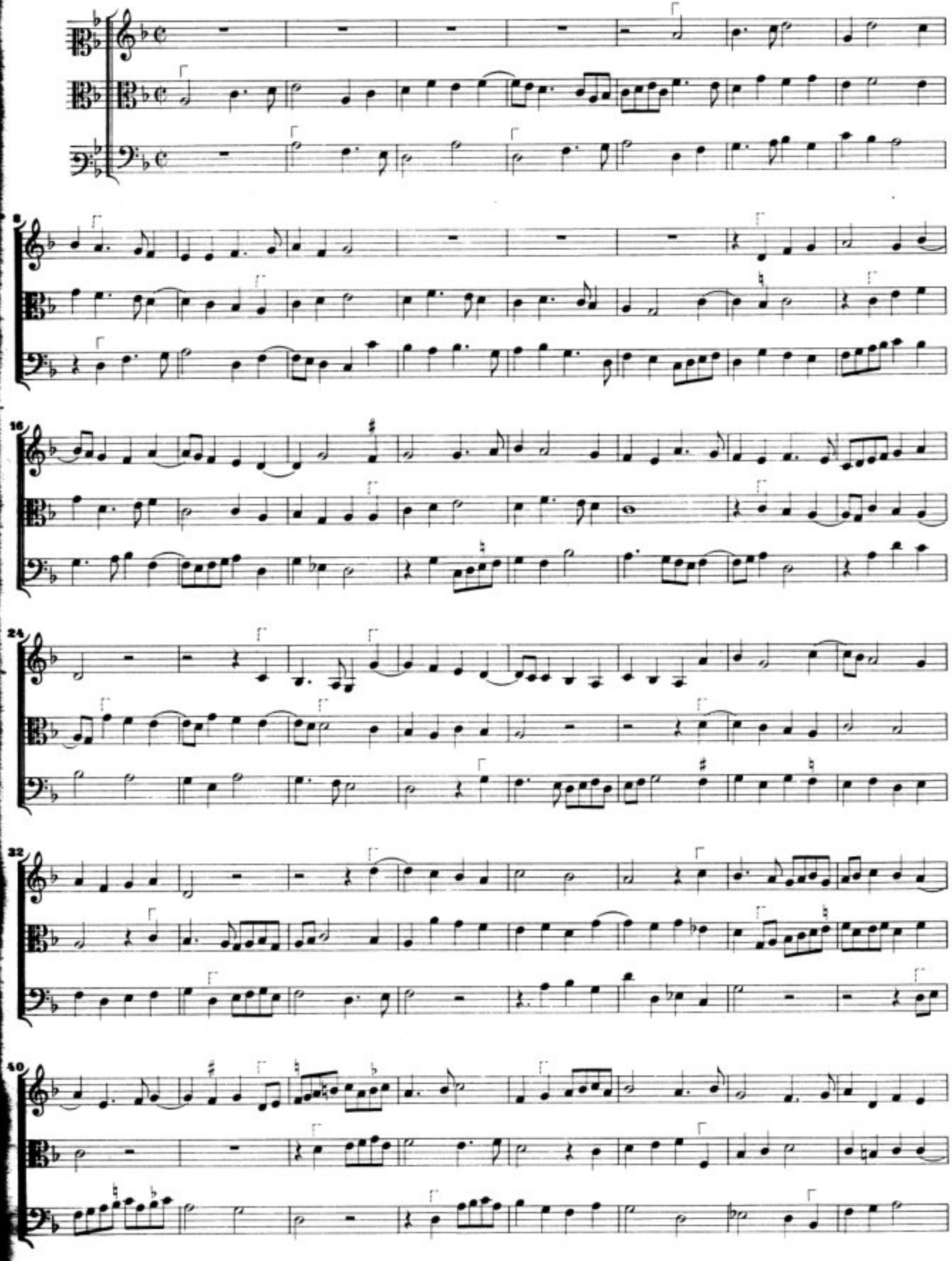


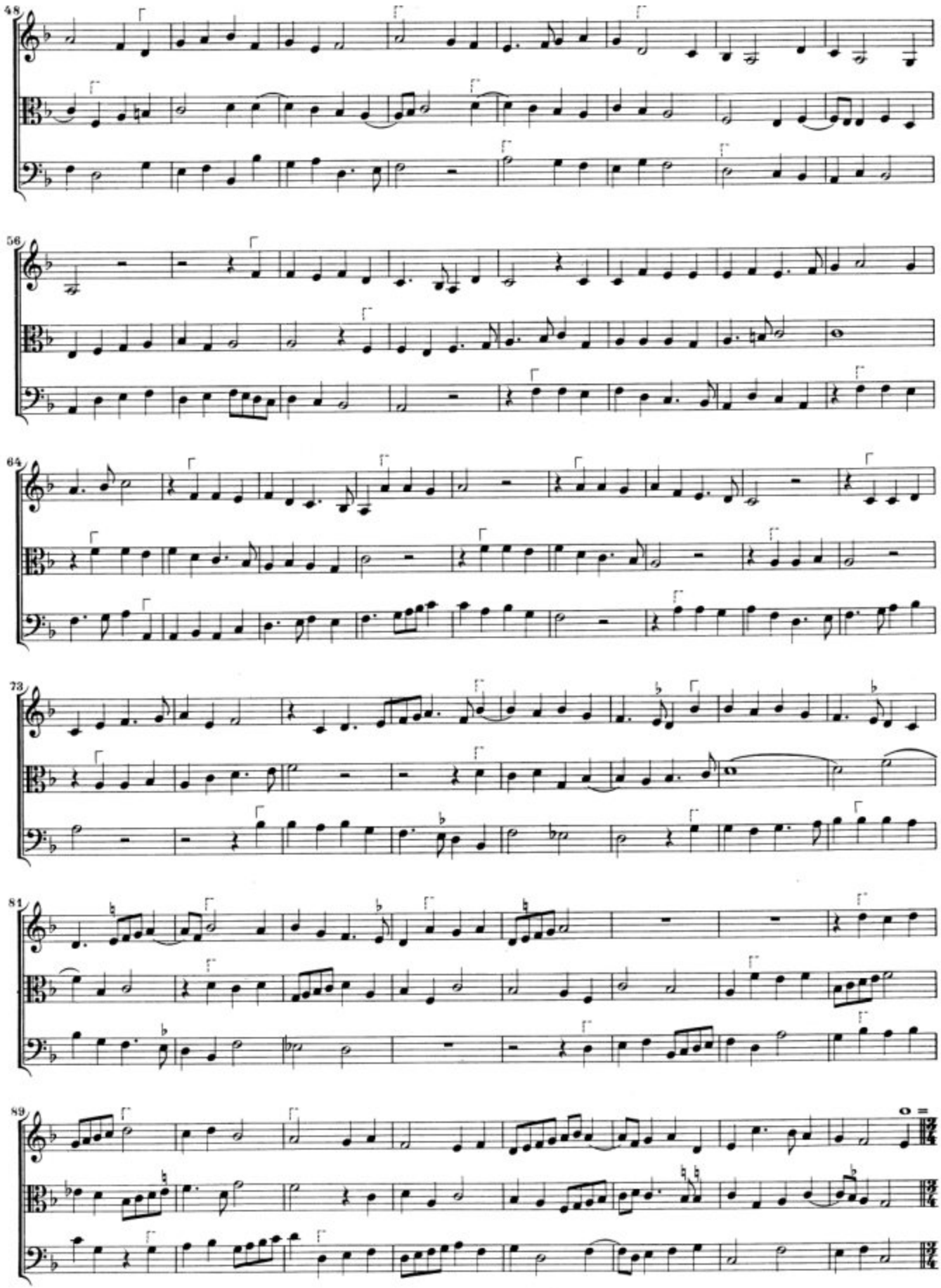


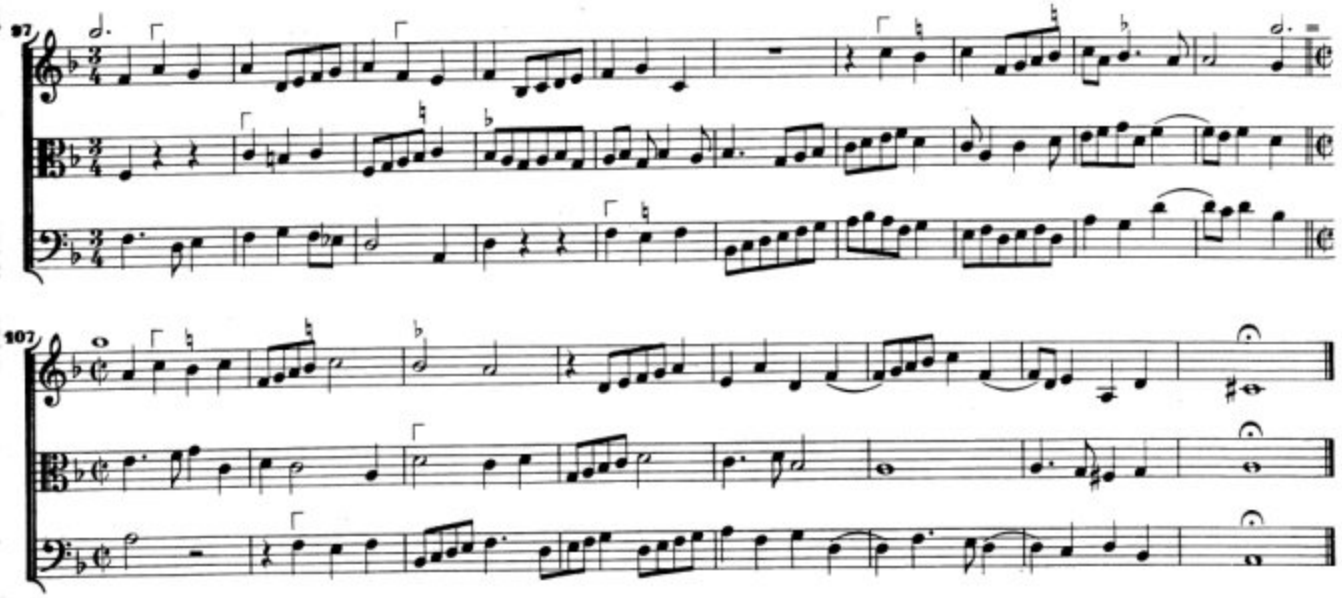



113
121
129
137
<Ripresa>
146
155

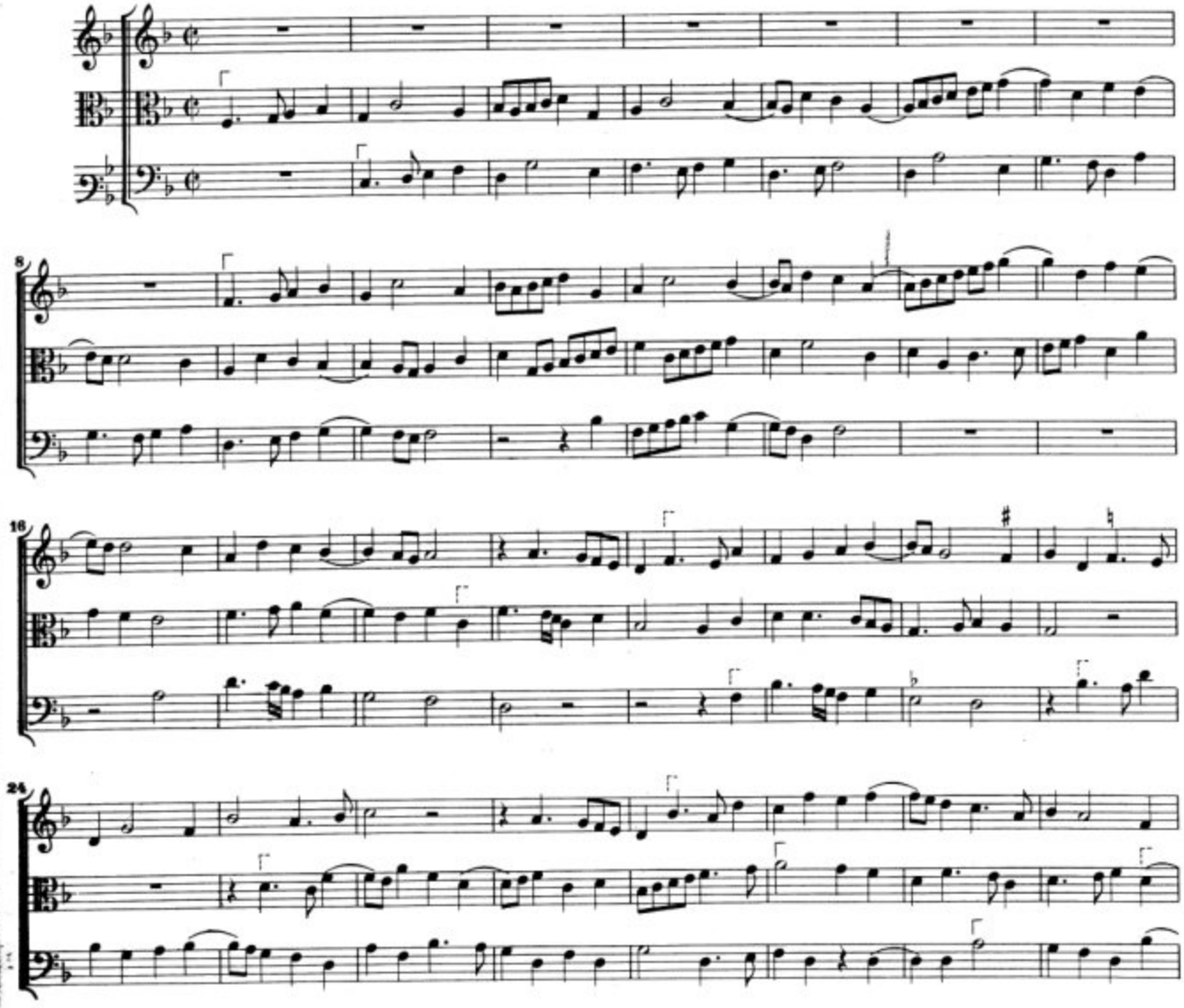
6

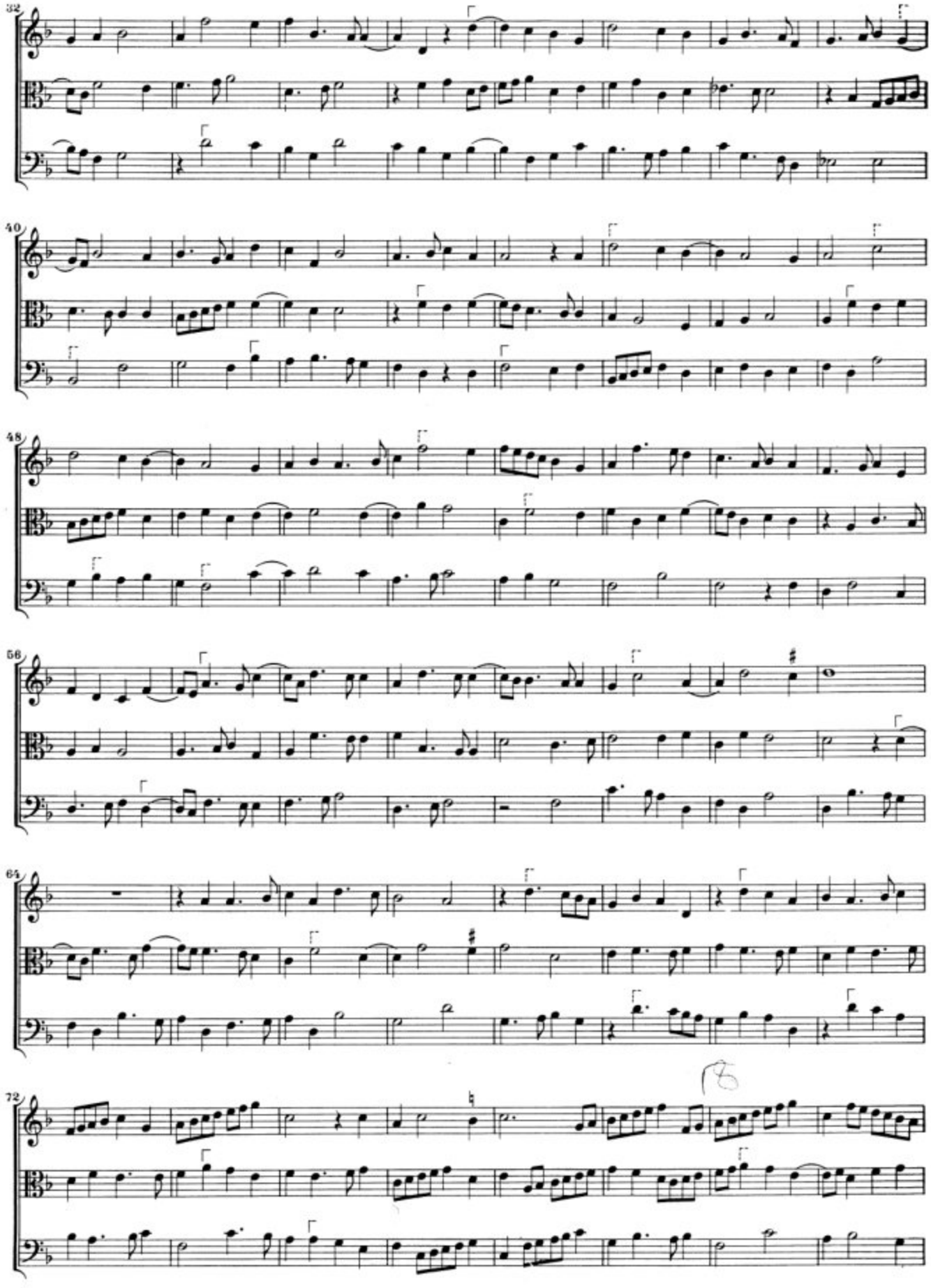


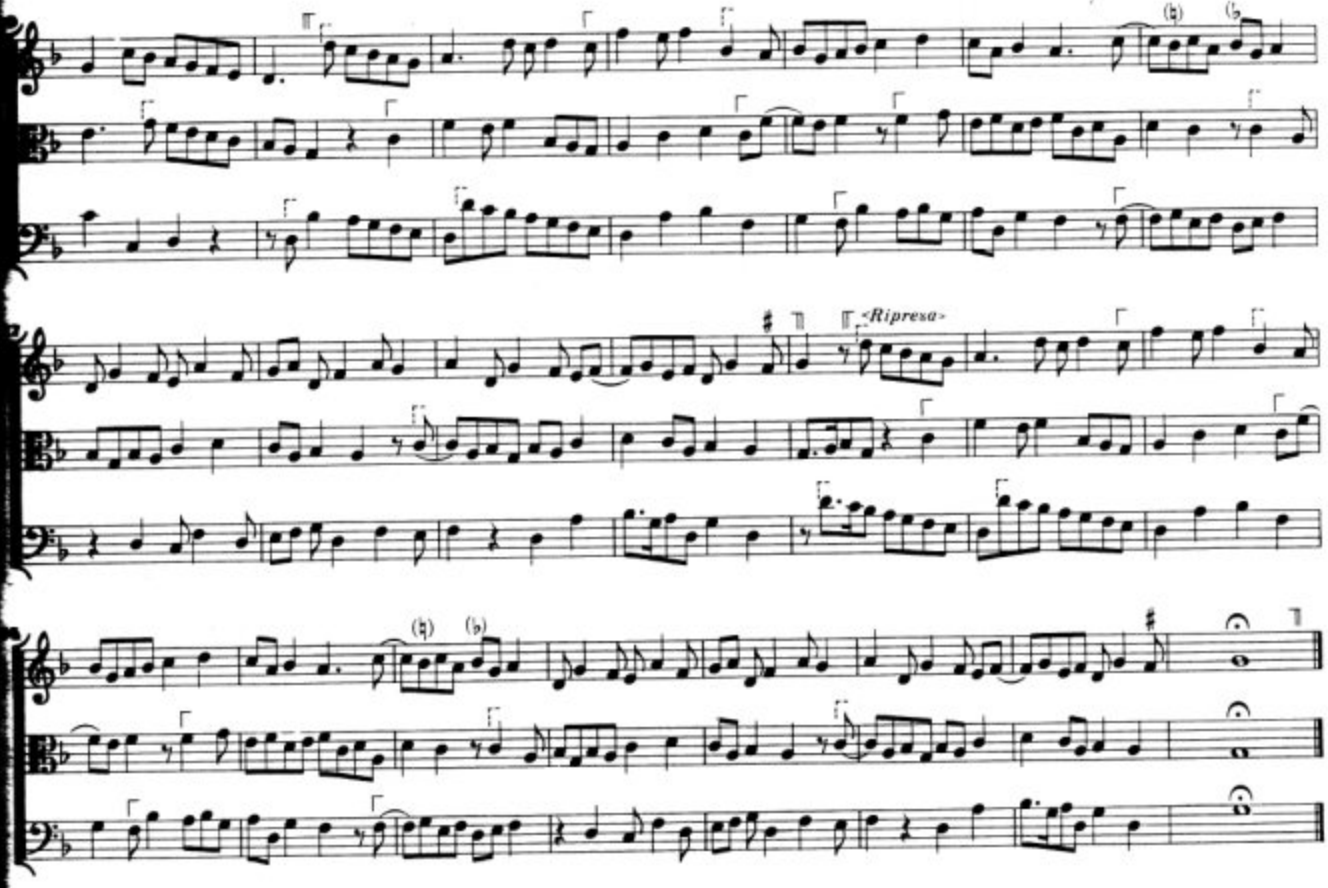




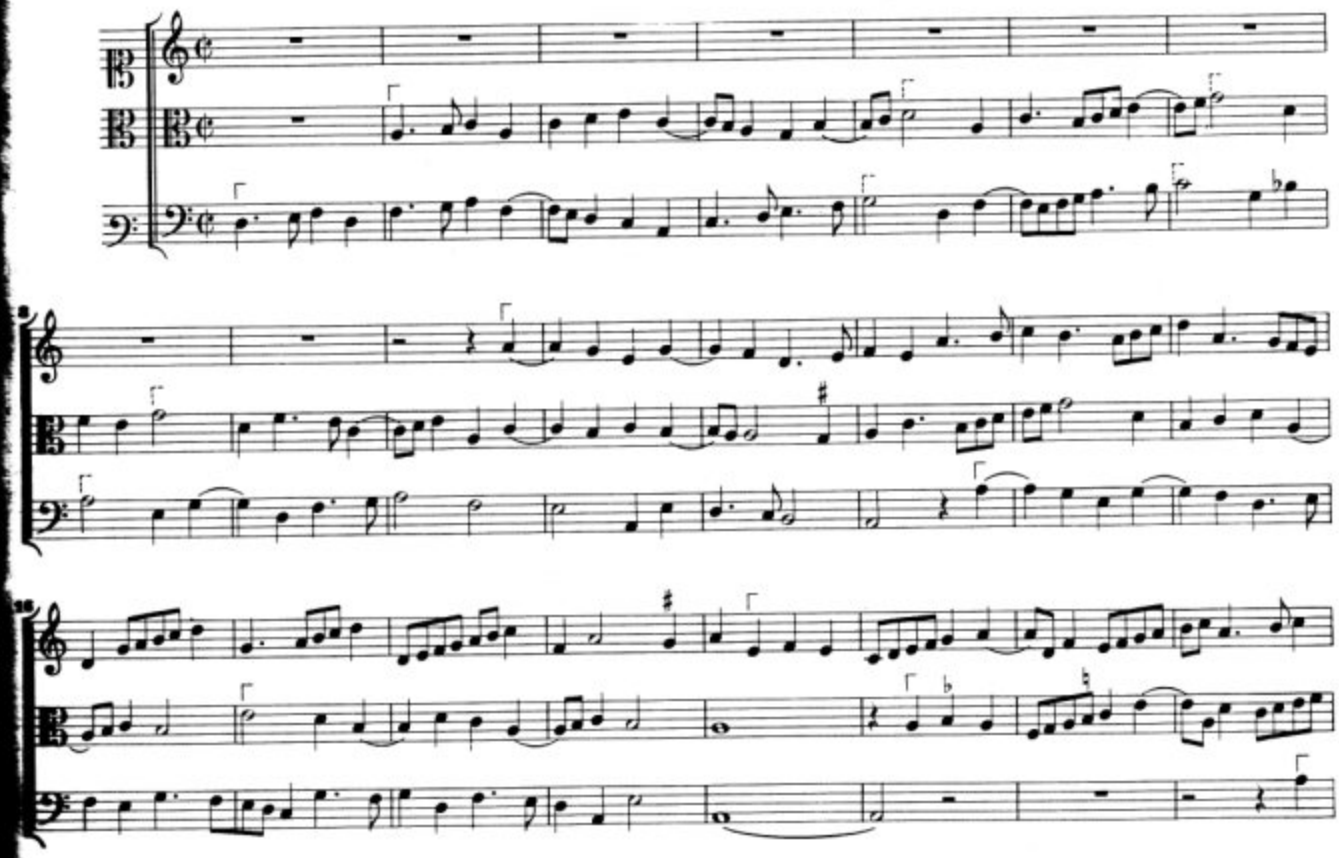
7

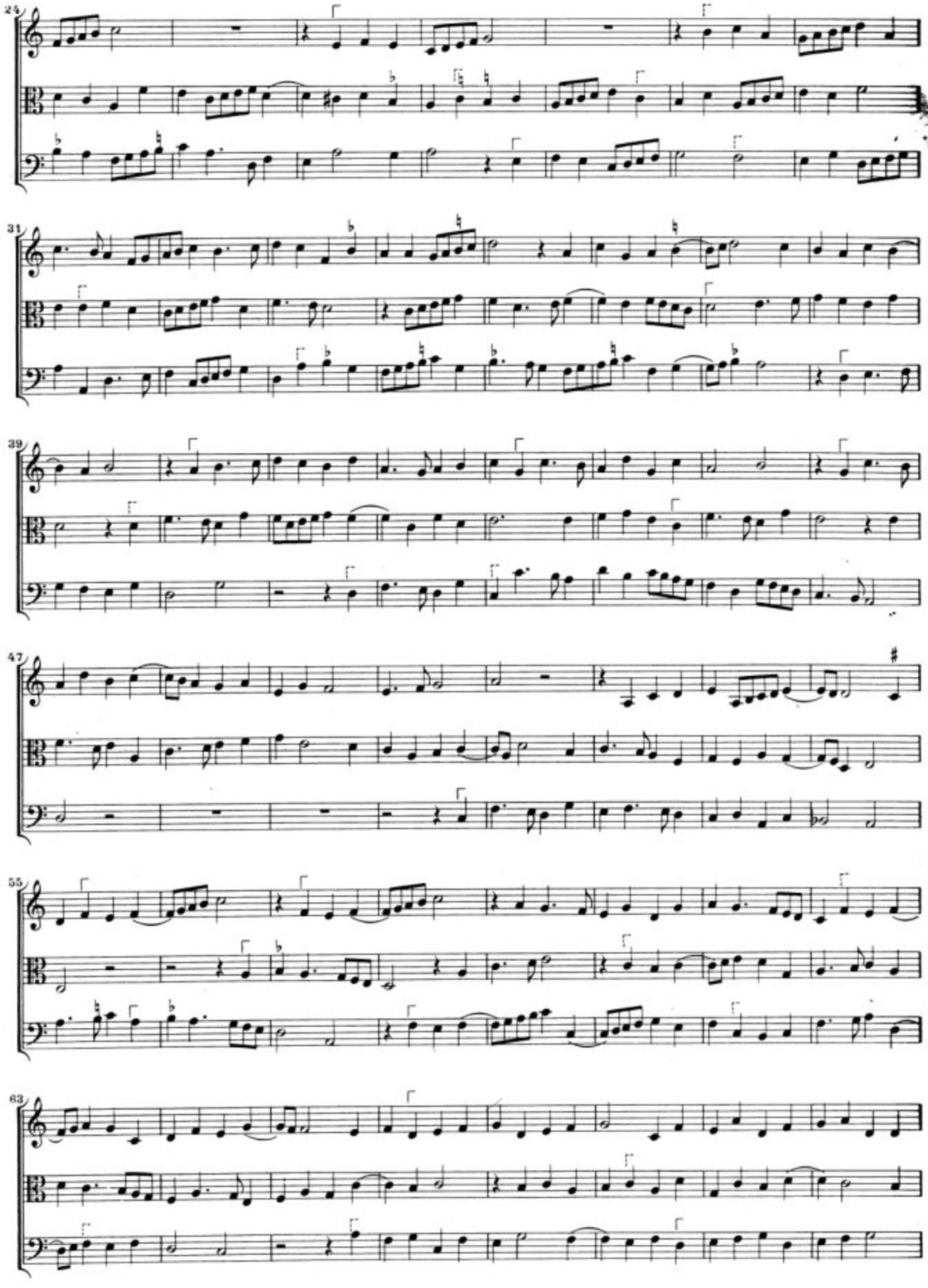


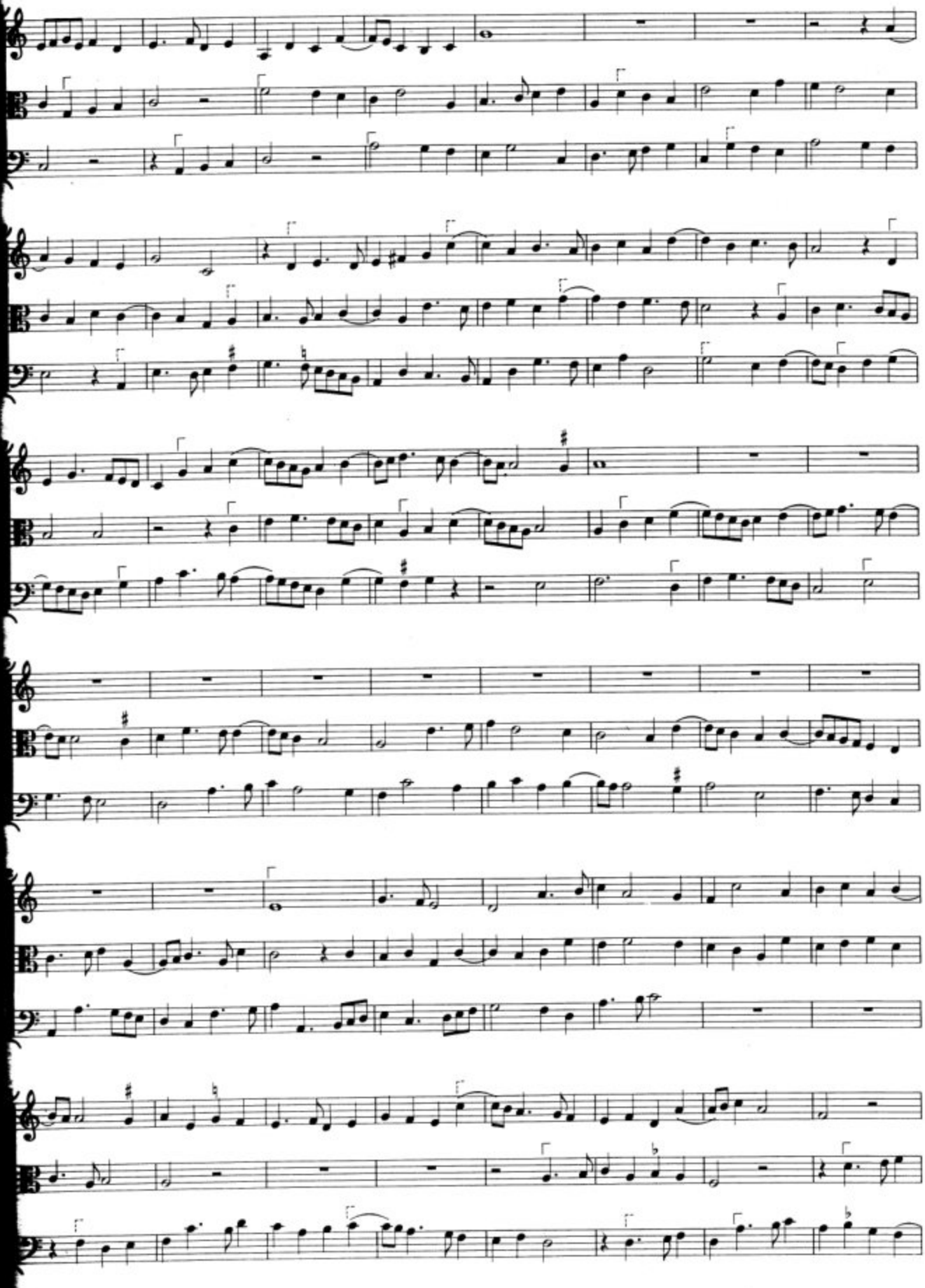

32
40
48
56
64
72

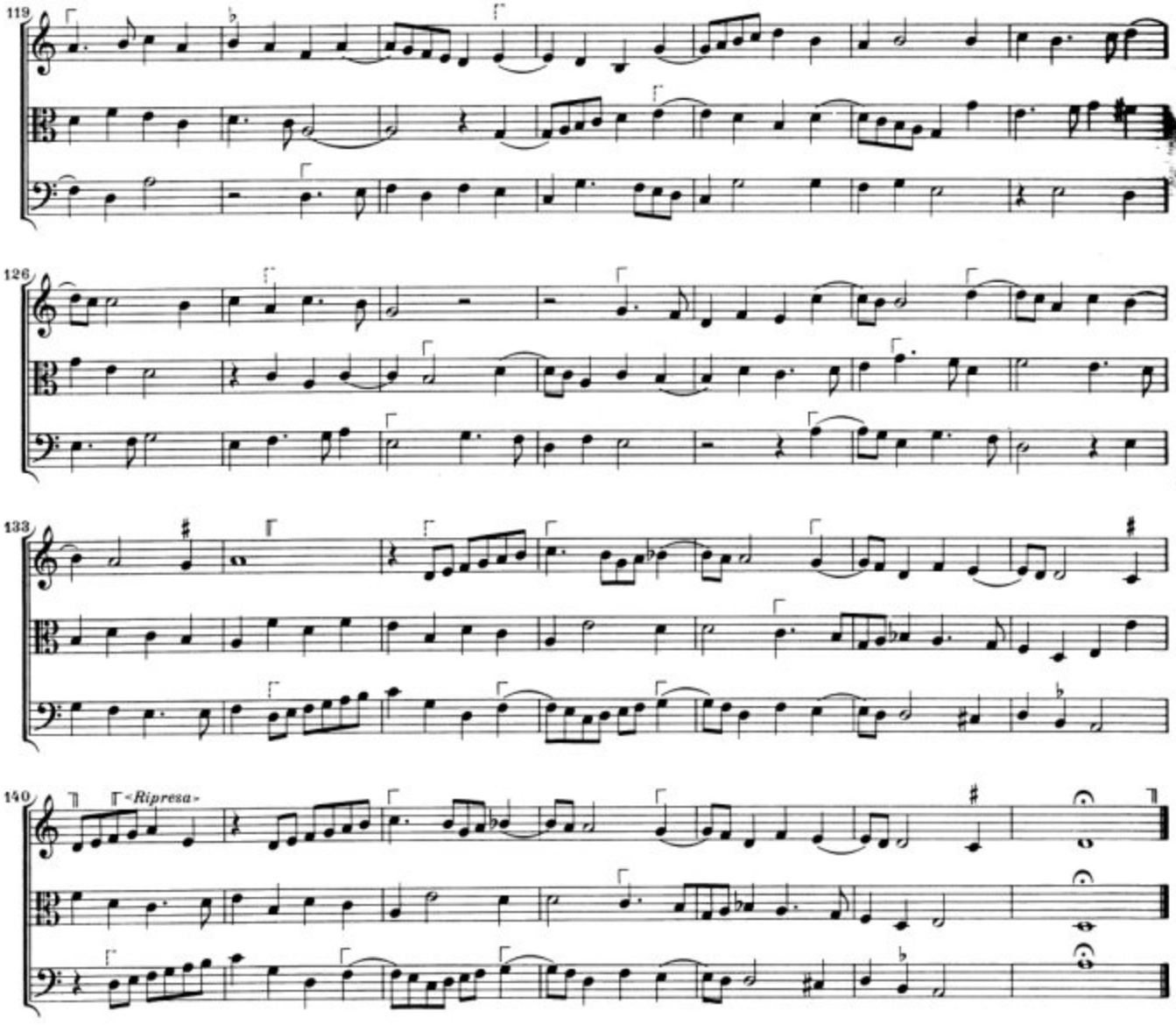


8

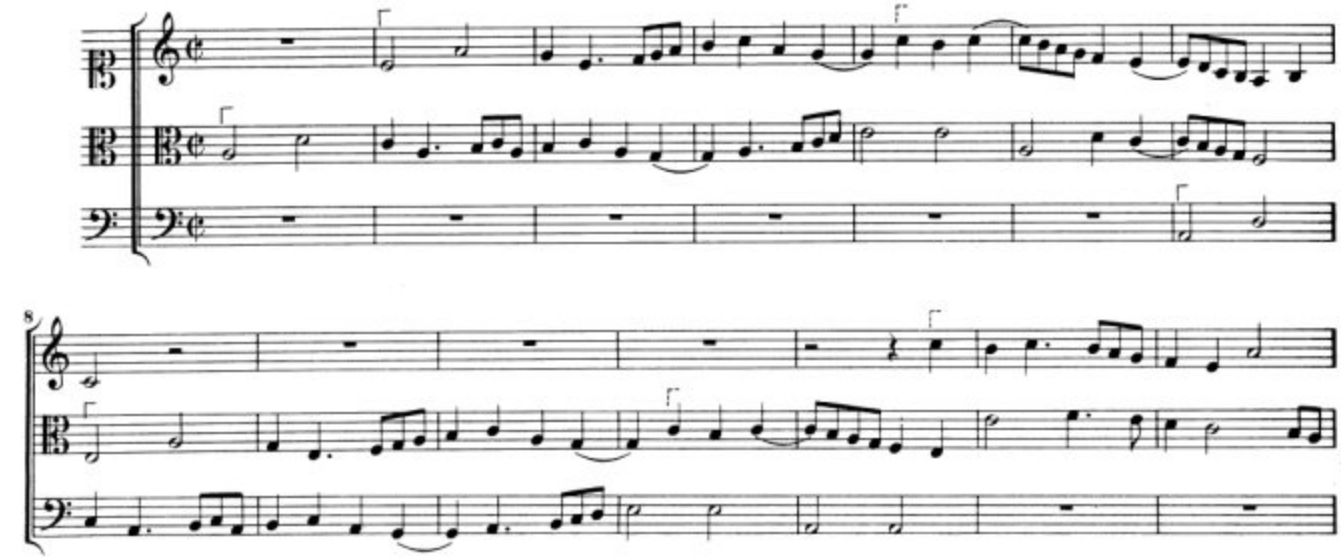


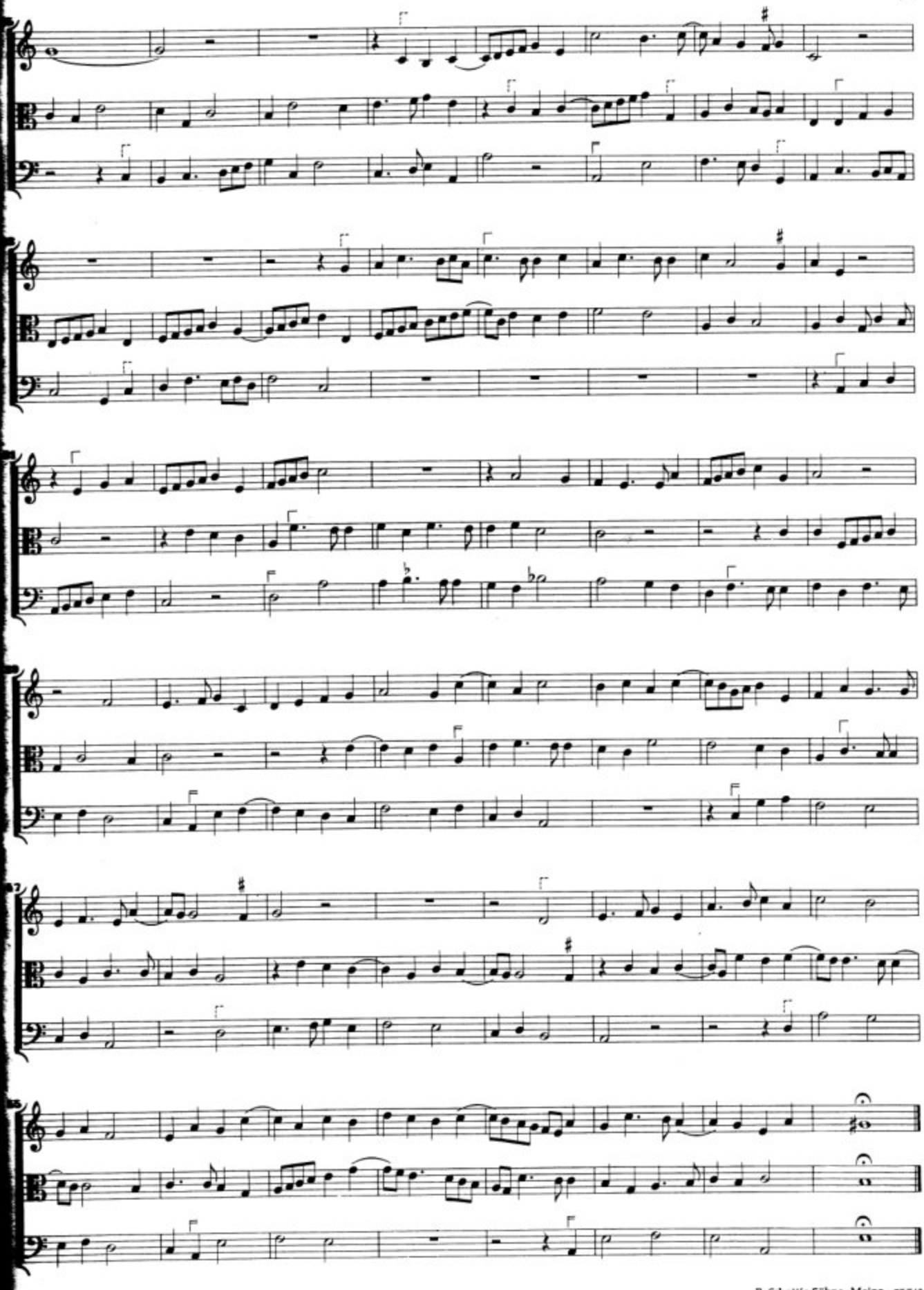






9





ANTIQVA

Eine Auswahl aus der Sammlung Meisterwerke des 13. bis 18. Jahrhunderts für das Musizieren in Schule, Haus und Konzert

Schwierigkeitsgrade (in Klammern): 1 sehr leicht, 2 leicht, 3 mittel, 4 mittelschwer, 5 schwer, 6 sehr schwer
B. c. = Basso continuo: Cembalo (Pianoforte), Violoncello (Viola da gamba) ad lib.

Zwei Instrumente

ANT-Nr.

DIETRICH BUXTEHUDE
Sonate D-Dur für Viola da gamba oder Violoncello und Basso continuo (4) 22

ALESSANDRO ROLLA
Drei Duos (B-Dur · C-Dur · A-Dur) für Violine und Violoncello (3) 96/98

Drei Instrumente

TOMMASO ALBINONI
Drei Trio-Sonaten op. 1 Nr. 10–12 (B-Dur · G-Dur · B-Dur) für zwei Violinen und Basso continuo (4–5) 1
Balletti op. 3 Nr. 1–3 für zwei Violinen und Basso continuo (3) 2

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER
Trio-Sonate a-Moll für Querflöte (Oboe, Violine), Viola da gamba (Fagott, Violoncello) und Basso continuo (3) . 19

GIOVANNI GIUSEPPE CAMBINI
Trio V (F-Dur) und VI (G-Dur) für zwei Flöten (Violinen) und Viola (3) 26

EVARISTO FELICE DALL'ABACO
Trio-Sonate C-Dur op. 3 Nr. 1 für zwei Violinen und Basso continuo (3) 31

KARL DITTERS VON DITTERSDORF
Divertimento (Krebs 131) für Violine, Viola und Violoncello 32

FRANÇOIS FRANCŒUR
Trio-Sonate E-Dur für Violine, Violoncello oder Viola da gamba und Basso continuo 38

TOMMASO GIORDANI
Six Trios op. 12 pour une flûte, un alto et un violoncello, Heft 1 (1–5) 46

JOSEPH HAYDN
Zwei Divertimenti für Baryton (Viola da gamba oder Violine), Viola und Violoncello (3):
1. Divertimento Nr. 109 C-Dur (Hoboken XI:109) . . . 57
2. Divertimento Nr. 113 D-Dur (Hoboken XI:113) . . . 58

ROMAIN LE HOTTETERRE
Trio-Sonate D-Dur op. 3 Nr. 2 für Altblockflöte und Querflöte (Oboe, Violine) oder zwei Querflöten und Basso continuo 66

JOHANN LUDWIG KREBS
Suite D-Dur für Querflöte, Violine und Basso continuo (3) 67

JEAN MARIE LECLAIR
Trio-Sonate D-Dur op. 2 Nr. 8 für Violine (Flöte), Viola da gamba (Violoncello) und Basso continuo 70

PIETRO ANTONIO LOCATELLI
Trio-Sonate E-Dur op. 5 Nr. 3 für zwei Flöten (Violinen) und Basso continuo (4) 71

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Zwölf Menuette (nach K.-V. 599, 601, 604) für zwei Violinen und Baß (Violoncello) (2) (solistisch oder chorisch) 80

HENRY PURCELL
Vier Trios für zwei Violinen und Violoncello (oder andere entsprechende Melodieinstrumente) (3) 93

Vier Instrumente

ANT-Nr.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Concerti a 4 Nr. 1 d-Moll für Flöte (Violine), Violine, Violoncello obligat und Basso continuo (3) 51
Nr. 2 D-Dur für zwei Violinen, Violoncello obligat und Basso continuo (3) 52

JOHANN SIGISMUND KUSSER
Ouverture I Suite aus »Festin des Muses« 1700 für Streichorchester (Bläser ad lib.) (3) 68

MATTHEW LOCKE
Consort zu vier Stimmen (Sechs Suiten für Violinen- oder Blockflötenchor oder Streichquartett, Streichorchester) (2), zwei Hefte 72/73

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA
Acht Ricercari für vier beliebige Instrumente (Streicher oder Bläser, oder für ein Tasteninstrument) (3) 85

CARL STAMITZ
Quartetto F-Dur für Altblockflöte, zwei Violinen und Violoncello (3) 101
Quartetto C-Dur für Altblockflöte, zwei Violinen und Violoncello (3) 100

GIUSEPPE TORELLI
Sonata a 4 für zwei Violinen, Viola, Bassi und Basso continuo 119

Fünf Instrumente

JOHANN CHRISTIAN BACH
Quintett F-Dur für Oboe, Violine, Viola (Viola da gamba), Violoncello und Cembalo (Klavier) (4–5) 8

GIUSEPPE TARTINI
Sinfonia D-Dur für Streichorchester (2–3) 104

Solo-Instrument mit Orchester

WILLEM DE FESCH
Concerto grosso B-Dur für zwei Solo-Violinen, Solo-Violoncello, Streichorchester und Cembalo (Klavier) (2–3) . 36

FRANCESCO GEMINIANI
Concerto grosso »La Follia« nach Arcangelo Corellis op. 5 Nr. 12 für Streichorchester und Basso continuo (3) . . . 43

JOHANN GEORG LANG
Konzert B-Dur für Cembalo concertante, Violino principale, zwei Violinen und Baß 69

ALESSANDRO MARCELLO
Konzert d-Moll für Oboe, Streicher und Basso continuo . 74

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Concerti per Cembalo (K.-V. 107) nach Klaviersonaten von Johann Christian Bach für Cembalo (Klavier) und Streichorchester (zwei Violinen und Basso)
Nr. 1 D-Dur (mit 2 Kadenzen) (4) 77
Nr. 2 G-Dur (4) 78
Nr. 3 Es-Dur (4–5) 79

PIETRO DOMENICO PARADIES
Concerto B-Dur für Cembalo (Orgel), zwei Violinen und Baß (3) 86

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ