DENKMÄLER
DEUTSCHER
TONKUNST

NEUNUNDZWANZIGSTER

UND DREISSIGSTER BAND

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

BAND XXIX UND XXX

INSTRUMENTALKONZERTE DEUTSCHER MEISTER

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907

87630

INSTRUMENTALKONZERTE DEUTSCHER MEISTER

J. G. PISENDEL, J. A. HASSE, C. PH. E. BACH, G. PH. TELEMANN, CHR. GRAUPNER, G. H. STÖLZEL, K. FR. HURLEBUSCH

HERAUSGEGEBEN

VON

ARNOLD SCHERING

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1907

Vault

EINLEITUNG.

Die im vorliegenden Bande zur Veröffentlichung kommenden Instrumentalkonzerte deutscher Meister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts repräsentieren einen Zweig der Instrumentalmusik, der zwei Menschenalter hindurch, von 1700 bis etwa 1760 der vornehmste und beliebteste war. Trotz der eminenten Fruchtbarkeit, welche die Tonsetzer auf diesem Gebiete entfalteten, trotz ihrer Wertschätzung durch die Zeitgenossen und trotz der Bedeutung, die sie für die Entwickelung der Instrumentalmusik besitzt, hat die alte Konzertliteratur in unserm praktischen, auf die Wiederbelebung alter Kunst ausgehenden Musikbetrieb bisher nicht die Beachtung gefunden, die sie ihrem Werte und ihrer Masse nach verdient. Mit Bachs und Händels Konzerten, denen sich einige Neuausgaben von Konzerten kleinerer Talente anreihen, ist die Literatur wohl ehrenvoll, aber weder erschöpfend, noch die ungemeine Vielseitigkeit der Produktion kennzeichnend vertreten; es fehlte bisher an bequemer Gelegenheit zur Orientierung einmal über die Glieder, die die Leistungen der beiden Großmeister unter sich verbinden, das andre Mal über die Zusammenhänge ihres Schaffens mit dem ihrer Zeit. Diesem Mangel in einigem abzuhelfen möge der vorliegende Band dienen, und zwar wurde die Auswahl nach dem Grundsatze getroffen, von den innerhalb der beiden großen Gruppen des Concerto grosso und des Solokonzerts je nach Struktur und Besetzung sich scheidenden Unterarten musikalisch wertvolle Typen vorzulegen. So steht denn je ein Solokonzert für Violine (Pisendel), Flöte (Hasse), Klavier (Ph. E. Bach) einem Concerto grosso für drei Blas- und ein vielfach geteiltes Streichorchester (Stölzel), und für zwei Oboen, Flöten und Streichquartett (Graupner) gegenüber, während ein siebensätziges Konzert von Telemann und ein dreisätziges von Hurlebusch charakteristische Mischungen beider Konzerttypen zeigen.

Soweit sich die Geschichte des Instrumentalkonzerts bis jetzt zurückverfolgen läßt, scheint das Concerto grosso die Stammform zu sein. Es ging aus einer Verschmelzung des im 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich üblichen Trios von zwei Violinen (Flöten) und Baß (Fagott) mit der vielstimmigen kirchlichen Orchestersonate hervor. Wie an anderer Stelle mitgeteilt[1]), schrieb bereits A. Stradella (vor 1680) Concerti grossi, vielleicht während seines Aufenthalts in Rom, wo das Orchesterspiel mit großer Besetzung in Blüte stand[2]) und wohl A. Corelli zur Komposition seiner klassischen Concerti grossi anregte. Als der Deutsche Georg Muffat 1682 nach Rom kam, war das Prinzip des Concerto grosso bereits ausgebildet, und Muffat wird — nach eigenem Zeugnis in der Vorrede seiner »Außerlesenen mit Ernst- und Lust gemengten Instrumental-Music« — der erste, der den neuen Stil

1) S. meine Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart, Leipzig, 1905, auf die mir auch für das Folgende zu verweisen gestattet sei, S. 41.

2) Nach Aufzeichnungen des Dichters Guidi (Burney, A Gen. Hist. of music, III, S. 557) fand im Jahre 1680 in Rom ein Konzert statt, an dem 150 Spieler von Bogeninstrumenten teilnahmen. Corelli hatte die Direktion.

nach Deutschland bringt und 1701 davon Muster veröffentlicht[1]). Drei Jahre vorher hatte der Lucchese Lorenzo Gregori eine Sammlung Concerti grossi herausgegeben, die freilich ebensowenig wie Muffats Stücke Schule gemacht zu haben scheinen. Erst Giuseppe Torellis Concerti grossi vom Jahre 1707 (1708 publiziert in Bologna) verschaffen der neuen Gattung Ansehen und Verbreitung über Italien hinaus, die sich mehren, als endlich Corelli 1712 seine lange zurückgehaltenen Arbeiten dem Drucke übergibt. Auf Corellis leuchtende Urbilder gehen die Concerti grossi seiner Schüler Geminiani, Locatelli, Castrucci, Mossi, weiterhin auch Händels, Mascittis, Pepuschs und anderer namentlich für England schreibender Tonsetzer zurück.

Das Solokonzert ist jünger als das Concerto grosso, und wahrscheinlich durch Reduzierung des dreistimmigen Konzertinos auf ein einziges Instrument aus jenem entstanden. Die ersten vollgültigen, wenn auch in der Art des Konzertierens noch bescheidenen Beispiele gab Torelli in seinen Concerti musicali op. 6 vom Jahre 1698. Das Werk wurde in Ansbach geschrieben, in Augsburg gedruckt. Will man aus den Worten der Dedikation an die Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg »Maggior impulso ancora mi ha acresciuto il trovarmi pregiato della servitù attuale per Maestro di Concerto del Serenissimo Margravio di Brandenburg-Anspack« mehr als eine formale Huldigung herauslesen, so könnte geradezu auf Anregungen von deutscher, zum mindesten von der damals hochstehenden, freilich auch französische Elemente bergenden Ansbacher Musik her geschlossen werden. Wie Corelli in Muffat, so fand Torelli alsbald in dem jungen, als Kapellknabe 1696 nach Ansbach gekommenen Joh. Georg Pisendel, dem nachmaligen Dresdener Konzertmeister, einen tatkräftigen deutschen Verbreiter nicht nur seines neuen Konzertstils sondern wohl auch der erforderlichen, von den Grundsätzen der bisherigen abweichenden virtuosen Vortragsweise, für die die jüngere Generation erst herangezogen werden mußte. Daß es hierfür Zeit brauchte und erst langsam aus dem Sonatenstil sich ein brillanter Konzertstil herausbildete, ist aus der Spärlichkeit der im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erschienenen solistischen Konzertwerke zu schließen, deren Krone die sechs Solokonzerte in Torellis achtem Werke v. J. 1708 bilden. Reicheren Zufluß bringt das nächste Jahrzehnt, namentlich seit dem Auftreten Antonio Vivaldis, der von etwa 1712 an mit seinen Konzerten den Markt beherrscht und für die Gattung ebenso vorbildlich wird wie Corelli für die Violinsonate. Ihm zur Seite wirken in Venedig Tommaso Albinoni und Benedetto Marcello als bekannte Konzertkomponisten; Bologna ist mit Gius. Matteo Alberti und den beiden Laurenti, Florenz mit Martino Bitti, Rom mit Francesco Montanari vertreten, Künstler, deren Schaffen und Wirken die deutsche Produktion nicht unerheblich beeinflußten. Viele der besten Konzertspieler Italiens ziehen über die Alpen und stellen ihre Kunst dem Auslande persönlich vor, so dall' Abaco in München, Locatelli in Amsterdam, F. M. Veracini in Dresden, Gius. Brescianello in Stuttgart u. a.

In Deutschland wird das italienische Konzert in beiderlei Gestalt sofort freudig begrüßt und zum Repräsentanten des »neuesten Gusto« ausgerufen. Durch Pisendel war es in der mustergültigen Gestalt Torellis direkt von der italienischen Quelle 1709 nach Leipzig, vielleicht auch nach Weimar gebracht worden[2]), wo Bach und J. Gottfried Walther ihm ihre Sympathie durch Klavier- und Orgelarrangements bezeugen[3]). Dresden wird eine Hauptstation des deutschen Vivaldikults und legt sich eine stattliche Sammlung von Instrumentalkonzerten an, unter denen allein achtzig Konzerte des Meisters noch heute erhalten sind. Im nahen Pirna lernt sie i. J. 1714 Quantz kennen und em-

1) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. XI, II.

2) Über das Auftreten Pisendels mit einem Torellischen Konzert im Collegium musicum in Leipzig s. J. A. Hiller, Wöchentl. Nachr. I (1767), S. 276, wo auch das Anfangsthema, das übrigens nicht in Torellis op. 6 und 8 zu finden ist, mitgeteilt ist. Ebenda wird über sein Bekanntwerden mit Bach in Weimar berichtet.

3) Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 38 und 42. Die Waltherschen Arrangements liegen seit kurzem in Neuausgabe in den »Denkmälern der Tonkunst in Deutschland« vor.

pfängt von ihnen, wie er selbst erzählt, einen Eindruck fürs ganze Leben.[1]) Zum Darmstädter Hofe hatte Vivaldi als Kapellmeister des in Mantua residierenden Prinzen Philipp von Hessen persönliche Beziehungen gehabt, ebenso zum Wiener Hofe[2]). Die Residenzen in München, Stuttgart und Hannover, die sich den Luxus einer italienischen Kapelle erlauben durften, standen mit der neuen Kunst in engem Verkehr, während andere, deutsch geleitete Fürstenkapellen wie die Schweriner sich die neuesten Partituren aus Italien selbst verschreiben ließen. Überall, wo fortschrittlicher Musikgeist vorhanden war, bildeten italienische Konzerte die Favoritnummern der Programme.

Wie zur Zeit des Entstehens des Generalbasses, des Vokalkonzerts, der Oper war Deutschland auch jetzt zunächst auf eine Nachahmung der italienischen Muster angewiesen. Den jungen Musikern, die gleich Pisendel, Quantz, Heinichen, nach Italien pilgerten, um sich den neuesten vornehmen Geschmack zu eigen zu machen, konnte nichts Rühmlicheres vorschweben, als in Gestalt möglichst getreuer Kopien der von ihnen verehrten Vorbilder die Vollkommenheit dieser Vorbilder selbst zu erreichen. Und wie von je der Deutsche ein besonderes Geschick in der Aneignung fremder Musikstile besessen, so ging er auch jetzt mit so viel Glück in die italienische Schule, daß er mit seinen Leistungen nicht nur bald dieser gleich kam, sondern sie sogar übertraf. Wie weit die Assimilation an italienische Form und italienischen Geist ging, zeigen frappant die von Telemann 1718 edierten Violinkonzerte des Weimarer Herzogs Johann Ernst, Stücke, die sich von wirklich italienischen kaum unterscheiden, obwohl weder der jugendliche, schon im 19. Lebensjahre gestorbene Komponist, noch sein musikalischer Lehrer J. G. Walther Italien je gesehen hatten. Bekanntlich stehen drei davon in der erlauchten Umgebung von Vivaldi, B. Marcello und Telemann in den Klavier- und Orgelarrangements Joh. Seb. Bachs[3]). Daß Fälle einer so täuschenden Imitation möglich waren, erklärt sich aus der mit Italianismen gefüllten musikalischen Atmosphäre der Zeit, darf aber nicht dazu verleiten, das deutsche Instrumentalkonzert in Bausch und Bogen als pseudoitalienische Schöpfung zu erklären, der die nationale Note fehle. Wo das Talent groß genug war, um dem üblichen italienischen Formelschatz entsagen zu können, finden wir — von Bach ganz abgesehen — Kompositionen von unbedingter Originalität und starker persönlicher Färbung, in die ein gut Teil deutschen Empfindens mit eingeflossen ist. Selbst das Formproblem, in dem die deutsche Konzertproduktion vorläufig am meisten von der italienischen abhing, wird im Verlaufe nach eigenen Grundsätzen behandelt und führt zu neuen Gestaltungen unter Einfluß gewisser Eigentümlichkeiten der spezifisch deutschen Musikpraxis. Die Zeit kurz nach dem Auftreten Vivaldis ist die eigentliche italienische Lehrzeit Deutschlands in Sachen des Instrumentalkonzerts, eine Periode, in der die Freude am äußeren virtuosen Spiel unmittelbar im Vordergrund steht, und die Fülle der Überraschungen innerhalb enger Grenzen die Idee einer Fortbildung oder Erweiterung noch kaum nahelegte. Ihr Kennzeichen ist das immer wiederkehrende solistische Spiel mit gebrochenen Dreiklängen über drei oder vier Saiten der Violine — ein damals neuer Effekt —, die übermäßige Verwendung des von Vivaldi zu neuer Bedeutung erhobenen sog. lombardischen Geschmacks und eine meist nur auf die Tutti sich beschränkende, aus dem Streichquartett gebildete einfache Begleitung außer dem Cembalo. Aus dieser ersten Periode des deutschen Instrumentalkonzerts enthält der vorliegende Band kein Beispiel; sie hätte am besten mit einem Quantzschen Flötenkonzert vertreten sein können, denn Quantz konservierte die ältere Vivaldische Manier bis ans Ende seiner Tage, doch wurde davon abgesehen, da einige seiner Konzerte bereits im

1) Selbstbiographie in Marpurgs Hist.-krit. Beiträgen, I, S. 205.

2) Das handschriftliche Exemplar seiner Konzerte op. 9 vom Jahre 1728 (Hofbibl. Wien) ist Karl VI. gewidmet.

3) Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 42 und 38. Es sind das Orgelarrangement Nr. 1 und die Klavierbearbeitungen Nr. 11, 13, 16; der erste Satz von Nr. 13 wurde auch auf die Orgel übertragen. Nr. 3 rührt von Benedetto Marcello, Nr. 14 von Telemann her. S. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV (1903), S. 234ff., V (1904), S. 565ff., VIII (1906), S. 95ff.

Neudruck zugänglich sind[1]). Auch Friedrich der Große könnte hier genannt werden. — In der zweiten, von etwa 1720 an zu datierenden Periode der deutschen Konzertkomposition macht sich neben dem italienischen merklich französischer Einfluß geltend: Galanteriestücke werden aufgenommen und das Bläsertrio der französischen Oper wird häufiger dem Streichorchester gegenübergestellt. Die solistische Besetzung sowohl im Concerto grosso wie im Solokonzert nimmt größere Vielseitigkeit an: Neben die im Konzert bereits heimische Oboe tritt die 1726 von Quantz mit einer zweiten Klappe versehene Flöte traversiere als beliebtes Soloinstrument, Flöten und Oboen werden kombiniert, Chalumeau, Hörner und Trompeten, die letzteren oft mit den Pauken zusammen, geben dem Konzertino eigene Färbungen, und die Praxis jener glänzenden venezianischen und bologneser Festsonaten der Gabrieli und Torelli wird mit Hilfe der allmählich erworbenen Übung im Konzertstile zu prachtvollen Wirkungen ausgenutzt. Überhaupt steht Deutschland in der Pflege des Bläserkonzerts obenan: nicht minder in der Pflege des Klavierkonzerts, das im dritten Jahrzehnt sich zu entwickeln beginnt und eine national-deutsche, ohne Hilfe Italiens entstandene Schöpfung ist. Rechnet man dazu noch die wachsende Vertiefung des Konzertprinzips bei den Deutschen und ihr Bestreben, den vom Italiener oft nur notdürftig skizzierten Tonsatz durch größere Vollstimmigkeit, gelegentlich auch durch strenge Kontrapunktik anziehender zu gestalten, so sind damit die wichtigsten äußeren Unterschiede der deutschen und italienischen Konzertkomposition und zugleich die Merkmale ihrer zweiten, eigene Gestaltungsprinzipien verratenden Periode genannt.

Aber auch die Stellung des Konzerts im Musikleben Deutschlands weicht von der im italienischen ab. Im italienischen Konzert war von Anfang an nicht nur die generelle Teilung in C. grosso und Solokonzert üblich gewesen, sondern noch eine zweite: in Kirchen- und Kammerkonzert. Für das Kirchenkonzert hatte sich nach dem Vorbild der kirchlichen Solosonate die Satzfolge Adagio-Allegro-Largo-Allegro eingebürgert und zwar mit Bevorzugung des fugierten Stils für das erste Allegro. Das dreisätzige, an die neapolitanische Opernsinfonie sich anlehnende Kammerkonzert ließ das erste Adagio fallen und ordnete: Allegro-Adagio-Allegro. Das Concerto grosso galt längere Zeit als die spezifisch kirchliche, das Solokonzert als die weltliche, für die Kammer bestimmte Gattung, ein Unterschied, der in Italien freilich bald verwischt wurde. Schon Torellische, Tagliettische und Albertische Konzerte mit drei Sätzen erweisen sich inhaltlich durchaus als Kirchenkonzerte: Vivaldi bricht schließlich mit dem Usus ganz und schreibt von op. 4 an (um 1716) auch die Kirchenkonzerte regelmäßig dreisätzig. Eine dritte Art, die Konzertsinfonie — auf den Titeln »Sinfonie« oder auch einfach »Concerti« genannt —, entbehrt rein solistischer Wirkungen, nimmt aber den polyphonen Stil auf und kennt dreisätzige Bildungen neben viersätzigen.

Alle drei Konzertgruppen werden von den Deutschen übernommen, doch so, daß die ursprüngliche Scheidung zwischen Kirchen- und Kammerkonzert strenger gewahrt bleibt sowohl der Form als dem Inhalt nach. Bei Vivaldi war sie in jeder Hinsicht aufgehoben; mit dem Aufgeben der viersätzigen Form und des kirchlichen Concerto grosso fällt bei ihm auch der edle, bei Corelli und Torelli noch wahrhaft große Stil und weicht einer Schreibart leichtfertigeren Charakters, die ebensowohl in die weltliche Akademie wie in die Oper paßte. An den katholischen Höfen Deutschlands und Österreichs, namentlich an den mit Venedig in enger Beziehung stehenden von Dresden und Wien, mag Vivaldis Konzertmanier durch italienische Virtuosen lebhaft vertreten worden sein; aber es zeigt sich, daß dort, wo Deutsche mitzureden hatten — in Dresden waren es Pisendel und Heinichen — auch das vornehme, auf Corelli zurückgehende kirchliche Concerto grosso nicht vergessen wurde. Mit der Komposition des Festkonzertes zur Einweihung der Dresdener Hofkirche wurde Pisendel beauftragt;

1) Konzert in Gdur, herausgegeben v. J. Weißenborn und W. Barge, Breitkopf & Härtel, Leipzig. Arioso und Presto aus einem Gdur-Konzert (Musik am preußischen Hofe Nr. 6), ebenda.

er schrieb nach Hiller dafür ein »sehr schönes« Concerto grosso, und Heinichens Konzerte gehören sogar sämtlich zur Gattung der Concerti grossi. Diese wurde auch in protestantischen Kreisen der Schwestergattung vorgezogen; entsprach doch das mäßige, auf verschiedene Gruppen verteilte Konzertieren der Andachtsfeier im protestantischen Gottesdienste viel mehr als das brillante Solospiel, jenes von der Geistlichkeit übel geachtete »welsche« Konzertieren. Im katholischen Zeremoniell war das Offertorium, im protestantischen die Kommunion der Ort fürs Instrumentalkonzert. Wie weit in Deutschland die Befugnis ging, sich solistisch als Konzertspieler im Gottesdienst hören zu lassen, ist freilich noch nicht genügend festgestellt. Forkel teilt mit, daß zur Zeit Bachs »in der Kirche während der Kommunion gewöhnlich ein Konzert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt« wurde[1]), und wahrscheinlich dienten etliche von Bachs eigenen Konzerten und Solosonaten diesem Zwecke. Eine Durchsicht der deutschen Konzertliteratur stellt außer Zweifel, daß ein großer Teil insbesondere der Concerti grossi auf kirchliche Bestimmungen zurückgeht. Quantz deutet das an, wenn er Concerto grosso und Kammerkonzert als zwei unterschiedene Begriffe anführt und für das erstere »ein zahlreiches Accompagnement, einen großen Ort, eine ernsthafte Ausführung und eine mäßige Geschwindigkeit« fordert[2]), Als Kirchenkonzerte dokumentieren sich z. B. die meisten der in Darmstadt befindlichen Konzerte Telemanns, Graupners und J. F. Faschs, entweder durch ihre italienischen Mustern in Melodik und Struktur nachgebildete Viersätzigkeit oder, wenn nur drei Sätze vorhanden, durch den Gebrauch der Fuge und des strengen »harmonieusen« Stils, der dem Kammerkonzert weniger anstand. Das rein solistische Element verschwindet unter der gleichmäßigen thematischen oder melodischen Beschäftigung aller Stimmen. Hurlebuschs Concerto grosso am Ende dieses Bandes kann als Paradigma genommen werden. Freilich nicht alle deutschen Concerti grossi sind, ganz abgesehen von denen, die Tanz- oder Galanteriestücke mit einflechten, Kirchenkonzerte. Die Entscheidung kann nur von Fall zu Fall getroffen werden und wird sich auf den jeweiligen Inhalt zu stützen haben, denn es gibt Konzerte, in denen trotz Vorhandenseins eines Konzertinos der mehr unterhaltende, vergnügsame Charakter des Solo- und Kammerkonzerts herrscht. So etwa das hier publizierte Konzert von Graupner; sein Aufbau gleicht dem eines Kammerkonzerts, nur daß statt eines Soloinstruments abwechselnd je zwei aneinander gekoppelte Blasinstrumente auf den Plan treten und zwar auf längere Strecken rein solistisch, ohne Begleitung, wie in Vivaldis Konzerten; der Inhalt weist nirgends auf Kirchenstimmung, scheint vielmehr deutlich ein weltliches Programm zu realisieren. Ähnlich verhält es sich mit den ungemein virtuosen Violin-Doppelkonzerten, die der ältere Graun für Dresden und Berlin schrieb, und den Quantzschen Flötendoppelkonzerten für den Salon zu Potsdam, — sie alle haben trotz der Konzertinobesetzung die regelrechte Form des Concerto da camera und sein lebhaft sprühendes, mit Sentimentalität untermischtes Wesen.

Was weiterhin dem deutschen Konzert, als Ganzes genommen, eine Eigennote verleiht, ist die Verschiedenheit der Typen untereinander. Vor allem fällt die Varietät der Besetzung, dann aber auch die Freiheit des Konzertierens selbst auf. Hierin blieb Italien mehr und mehr im Rückstand; es pflegte sein Concerto grosso, wie es Corelli hinterlassen, sein Solokonzert, wie es Vivaldi vorgebildet, ohne erhebliche Fortentwickelung weiter. Schon darin, daß es die Konzertbefähigung der Holzblasinstrumente im eigenen Lande zunächst nicht anerkennen wollte, zeigt sich ein Stillstand. Was von italienischer Seite an Konzerten mit Holzblasinstrumenten beigesteuert wurde, scheint zumeist auf französische oder deutsche Anregungen zurückzugehen. Umgekehrt ignorierte Deutschland die ausschließlich auf Streichinstrumente sich beschränkende Corellische Konzertmanier in ihrer originalen Ge-

1) Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, 1802, S. 60.

2) Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752, S. 294 (Neudruck C. F. Kahnt Nachf. 1906, S. 228).

stalt: Streichquartett gegen Streichtrio. So hoch man Corelli hier als Sonatenkomponist schätzte, so wenig hat man ihn anscheinend — wenn wir aus dem Mangel an bezüglichen Notizen schließen dürfen — als Konzertkomponisten gewürdigt. Über die Verbreitung seiner Konzerte in Deutschland fehlen Nachrichten. Mattheson erklärt zwar im »Kern melodischer Wissenschaft« (1737) »Konzert« schlechtweg als eine »Instrumental-Piece von lauter Violinen«, nennt aber nicht den ersten Klassiker Corelli, sondern Vivaldi und Venturini als Hauptvertreter, die er zudem nur aus dem »Amsterdammischen Music-Verzeichnisse« kennt[1]). Auch aus einer Bemerkung Quantzens geht hervor[2]), daß um 1752 Corellis Konzerte nur noch dem Namen nach bekannt waren. England vergalt dem Meister reichlich, was Deutschland ihm versagte. War es der ruhige, harmonische Fluß seiner Perioden, die Uniformität der Klangkörper, die dem deutschen Geschmack nicht zusagten[3]), war es der Mangel an genügend geschulten Streichern, an passenden Aufführungsgelegenheiten, die der Verbreitung entgegenstanden? Wer weiß es? Nachahmungen, wie sie England hervorbrachte mit Händel an der Spitze, bleiben von deutscher Seite her aus. Wo ein Konzertino von zwei Violinen und Baß auftaucht, wird nicht Corellis Prinzip der gleichwertigen Beteiligung beider Klangkörper maßgebend, sondern Vivaldis Prinzip: die Violinen führen unter sich ein kleines Sonderkonzert mit Baß-(Cembalo-) begleitung auf; wo dagegen wirklich Corellis Form vorbildlich gewesen zu sein scheint, wie in einigen Concerti grossi Graupners und Heinichens, da bilden entweder nur Blasinstrumente, oder doch solche mit Streichern verbunden das Konzertino[4]). Der deutschen Konzertkomposition brachte die Abwendung von Corelli keinen Schaden; planvoll vielmehr, dem eigenen Geschmacke folgend und den vorhandenen Kräften sich anpassend baute man sie aus und suchte die entlegensten Möglichkeiten in der Gattung zu erschöpfen.

Viel trug zur Ausbildung die deutsche Instrumentalkapelle als solche und die Eigenart des deutschen Musikwesens bei. Ist Corellis Konzert das getreue Abbild der römischen Instrumentalkapelle des Kardinals Ottoboni, so spiegelt sich im deutschen Konzert das Wesen des deutschen Orchesters wieder in seiner Doppelgestalt als fürstliche Berufskapelle und bürgerliche Dilettantenkapelle. Der Reichtum an Blaskonzerten weist auf ein Heer von tüchtigen Bläsern mit mehr als Durchschnittsbildung, die Faktur der Streichtutti auf ein Korps sattelfester Ripienisten, die es wohl verstehen mußten, auch ohne mehr als eine Vorprobe den Capricen eines eigenwilligen Virtuosen zu folgen. Reichte der gewöhnliche Bestand der Kapelle nicht aus, so wurden Stadtmusikanten und Hoftrompeter herangezogen, und es kamen Riesenkonzerte zustande wie das hier veröffentlichte von Stölzel, über deren »bis zur Unmäßigkeit« getriebene Besetzung sich Mattheson tadelnd äußert, indem er sie einer reichen Tafel vergleicht, »die nicht für den Hunger, sondern zum Staat gedeckt ist«[5]). Solche Orchester zusammenzubringen und unter Direktion des heimischen Kapellmeisters musizieren zu lassen, gehörte zu den edelsten Passionen großer und kleiner deutscher Fürsten. Rückwirkend hatten diese mannigfachen Besetzungsmöglichkeiten auf den Phantasieflug des Komponisten den allergrößten Einfluß; sie reizten zu neuen Konzertkombinationen, zu klanglichen Experimenten, spornten ihn zu kontrapunktischer Arbeit an, und wir sehen mehr als einmal, wie im Konzertschaffen sonst weniger glückliche Tonsetzer bei solchen Gelegenheiten außerordentliches gaben.

1) Dieselbe Erklärung aus dem »Kern usw.« (S. 125) ist im »Vollkommenen Kapellmeister« (1739), S. 234 wiederholt.

2) Versuch einer Anweisung usw. S. 309 (Neudruck S. 240).

3) S. dazu die Schilderung der »Haupteigenschaften« eines Konzerts bei J. A. Scheibe, Der kritische Musikus (1745), 69. Stück, und Quantz, a. a. O.

4) Sehr auffällig ist die Übertragung des Corellischen Konzertprinzips unter Anwendung von Bläsern in Graupners mit Nr. 13 bezeichnetem Konzert in der Darmstädter Hofbibliothek. Das Konzertino besteht aus Flauto d'amore, Oboe d'amore und Viola d'amore.

5) Nach einer Mitteilung des Herrn Max Schneider, Berlin, verherrlichte es wahrscheinlich die Feierlichkeiten bei der Einweihung der restaurierten Schloßkirche auf dem Friedenstein bei Gotha.

Der Anlässe, konzertmäßig zu musizieren, waren viele: bei der fürstlichen Tafel, bei feierlichen Einholungen oder Namensfesten hoher Personen, bei Ratswahlen, Einweihungen, in der Kirche, im Salon, in den wöchentlichen Konzerten der Liebhaber usw. Überall stand — zuerst in der Nachbarschaft der französischen Ouvertüre, später nach deren Erblassen neben der Suite oder Sinfonie — das Instrumentalkonzert als ergötzlicher und erbaulicher Kunstgenuß für jung und alt. Besaß der Komponist die von Quantz geforderte Generaleigenschaft, sich der Gelegenheit, dem Orte, dem Geschmacke des Publikums jedesmal anzupassen, so war schon durch diese äußerlichen Anregungen die erdenklichste Vielseitigkeit der Literatur garantiert. Es läßt sich denn auch in vielen Fällen aus Charakter und Gestalt der Konzertkompositionen auf den herrschenden Geschmack der Hörer an verschiedenen Zeiten und Orten zurückschließen, selbst wenn diese unbekannt sind. Das wäre, auf italienische Verhältnisse übertragen, unmöglich. Gerade der demokratische und partikularistische Zug, den die deutsche Konzertkomposition trägt, die innige Verbindung mit dem geselligen Leben des Volkes, ihre eifrige Pflege selbst in den Dilettantenkreisen der Provinz, das war's, was der deutschen Konzertkunst allmählich vor der entweder nur aristokratischen oder nur kirchlichen Konzertkunst Italiens das Prae verschaffte. Dieser unermüdlichen praktischen Übung im Konzertfache werden wir es auch zuzuschreiben haben, daß das deutsche Orchesterspiel langsam das Übergewicht über das vielbewunderte italienische erlangt: die Mannheimer, Stuttgarter, Wiener Orchesterpraxis war erst möglich, nachdem selbst der geringste Ripienist durch die hohe Schule des Instrumentalkonzerts gegangen.

Eins darf freilich nicht übersehen werden: an Kühnheit des Wurfs und technischer Fertigkeit standen die deutschen Violinvirtuosen zunächst den italienischen nach. Vivaldi, Locatelli, Tartini waren Entdeckernaturen, an welche die Pisendel, Graun und Benda nicht hinanreichten; jene liebten die Schwierigkeiten, das Feuer des Vortrags, diese die Akkuratesse, den tiefen Ausdruck im Spiel. In Italien werden daher auch Violinisten von Beruf Führer der Konzertbewegung und -komposition, in Deutschland Kapellmeister und Kantoren, von denen sogar der einflußreichste und fruchtbarste, Telemann, — mehr als 170 Konzerte liegen von ihm vor — nach eigenem Geständnis nur ein mittelmäßiger Spieler war[1]). Sieht man aber z. B. Pisendels hier veröffentlichtes Violinkonzert in Ddur durch und vergleicht seinen virtuosen Zündstoff, namentlich das schon in hohem Grade vergeistigte Passagenwesen, mit dem was Vivaldi oder Tartini an gleichen Stellen bieten, so wird verständlich, wie bereits Quantz dem allbeherrschenden italienischen Geschmacke einen spezifisch deutschen entgegenstellen durfte, der entstanden war aus einer Vermischung des italienischen und französischen. Der Einfluß des französischen Geschmacks äußerte sich im Instrumentalkonzert vornehmlich in der Aufnahme jener kleinen wesentlichen Manieren, ohne die angeblich keine Grazie im Spiel zu erreichen war. Ihn anzuwenden taugte vor allem das Bläserkonzert, für dessen Vortrag die Franzosen Buffardin, Blavet (Flöte) und Lebrun (Oboe) vorbildlich wurden. Im Klavierkonzert blieben die Deutschen auf sich selbst angewiesen; ihm zeichneten die vier Bachs, Joh. Sebastian, W. Friedemann, Ph. Emanuel und Joh. Christian für die Zukunft die Wege vor.

Der Nestor der deutschen Konzertspieler war Johann Georg Pisendel (1687—1755). Über seine Lebensumstände hat nach den Aufzeichnungen von Freunden J. A. Hiller Ausführliches mitgeteilt, zuerst in den »Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, I (1767), S. 277 ff.[2]) Obwohl dort zunächst seine Verdienste als Konzertmeister um die Hebung der Dresdener

---

1) Selbstbiographie in Matthesons Großer Generalbaßschule, 1731, S. 167.

2) Später wurde dieser »Lebenslauf Pisendels« von Hiller auch in die »Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit«, 1784, aufgenommen.

Instrumentalmusik, insbesondere um den exakten, wohlabgestuften Orchestervortrag angemerkt werden, so finden sich doch auch anerkennende Worte über sein kompositorisches Schaffen. Es scheint nicht ausgedehnt gewesen zu sein; wir erfahren, daß er bei zunehmenden Jahren mit eigenen Kompositionen zurückhaltender wurde, lange an ihnen feilte und sich selten zufrieden gab.[1]) Die Dresdener Bibliothek besitzt von Pisendel drei Soli, zwei Sinfonien und 16 Konzerte, von denen drei, darunter das vorliegende im Autograph erhalten sind. Fürstenau[2]) und Wasielewski[3]) beurteilen den Meister einseitig, wenn sie nur seine praktischen Erfolge gelten lassen und ihm Kompositionstalent absprechen. Das vorliegende Konzert in D dur, allerdings das beste der vorhandenen, spricht nicht nur für eine ungemein gewandte Feder, die die große Form beherrscht, sondern auch für einen Künstlergeist von ausgeprägter Eigenart, der weitab vom Durchschnitt eine besondere Sprache führt. W. Langhans trifft wohl das Rechte, wenn er von einer eigenartig schöpferischen Kraft und originalem Violinstil spricht und gerade an den Konzerten die vornehme Haltung und den bei großer Einfachheit doch jeglicher Trivialität fernen Adel in Melodie und Harmonie rühmt.[4]) Es scheint, als habe Pisendel hier sein Bestes geben wollen. Die Themen, gegensätzlich und mit Rücksicht auf kontrapunktische Verwertung erfunden, prägen sich leicht ein, die Arbeit ist interessant, die Form abgerundet, die Fortspinnung der Gedanken mit vielem Geschick abwechselnd den streitenden Tonkörpern übertragen. Über allem schwebt eine gewinnende Grazie, die nur im Adagio einer mächtig hervorbrechenden Schwermut und beinahe dramatischen Akzenten des Schmerzes Platz macht. In der Mischung von Formvollendung, Tiefe und italienischer Sinnlichkeit bildet dies Konzert einen würdigen Vorgänger der Mozartschen Violinkonzerte, namentlich des bekannten in A dur, das in Anlage und Charakter seines ersten Satzes eine merkwürdige Ähnlichkeit mit ihm zeigt.

Nicht allzuweit von Pisendels Konzert steht das Flötenkonzert von Joh. Adolph Hasse (1699—1783). Hier überwiegt zwar das italienische Element: kurz abgerissene Schlüsse und lombardischer Geschmack sind reichlich vertreten, die Faktur der Tutti ist leicht und luftig, und der Unisonoanfang weist auf Venedig. Aber im Largo treten doch unverkennbare Zeichen deutscher Sinnigkeit hervor: in den schmachtenden Terzen und Sexten der Ritornelle, den sanft wiegenden Achtelfiguren auf ruhendem Baß. Das eigensinnige Thema des Schlußallegros gehört wohl zu den reizvollsten Eingebungen Hasses in der Kammermusik und bietet mit seiner spannenden Weiterführung im Solo einen Genuß für Spieler und Hörer. Auch hier wie so oft ist Hasses feiner Klangsinn zu bewundern und das Geschick, mit dem er der Flöte die zartesten und eigentümlichsten Wirkungen ablockt, eine Kunst freilich, die im Zeitalter Friedrichs des Großen und Quantzens auch minder Begabten zugänglich war.

Als berühmtester Vertreter des norddeutschen Cembalokonzerts und glänzendster Spieler der friderizianischen Zeit kommt J. S. Bachs zweiter Sohn, C. Philipp Emanuel Bach (1714—1788) mit seinem 1748 in Potsdam geschriebenen D moll-Konzert zu Wort. Wurde Pisendels Konzert vergleichsweise einem Mozartschen gegenübergestellt, so darf das von Bach als ein auf Beethovens Klavierkonzerte vorbereitendes Werk genannt werden. Die meisten Berührungspunkte beider im

---

1) Wöchentl. Nachrichten, I, S. 288. »Er war in der That, aber mit Unrecht zu furchtsam vieles zu setzen und bekannt werden zu lassen. Er traute sich in der Komposition selbst weniger zu, als er wirklich vermochte. Er war niemals mit seiner eigenen Arbeit zufrieden, sondern wollte sie immer noch verbessern; ja er arbeitete sie wohl mehr als einmal um.« Erwähnt werden a. a. O.: Concerti grossi, Violinsoli und »einige wohlgearbeitete vierstimmige Instrumental-Fugen für die Kirche, dergleichen dann und wann, unter der Messe, anstatt der *Concerte*, gespielt wurden, jetzt [1767] aber den Sinfonien Platz gemacht haben.«

2) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden, 1861/62, II, S. 87f.

3) Die Violine und ihre Meister, Leipzig, 1869, S. 163. In der 4. Aufl., 1904, S. 246 unverändert.

4) Geschichte der Musik, Leipzig, 1884, I, S. 346.

Innern verwandten Meister offenbaren sich im zweiten und dritten Satz, und zwar wäre für den ersteren das Adagio aus dem Beethovenschen Gdur-Konzert zum Vergleich heranzuziehen. Nicht nur die Gesamtstimmung und scharfe Gegenüberstellung von Solo und Orchester, psychologisch gedeutet: das Ankämpfen einer friedlich gesinnten Seele gegen eine unbekannte Übermacht, sind beiden Sätzen gemein, auch zwischen ihrem Gedankenmaterial besteht eine Ähnlichkeit. Dem weltabgewandten Sinnen in Beethovens Soli entspricht zwar bei Bach ein behagliches Nachsinnen mit wehmütiger Färbung, aber auf beides antwortet das Orchester mit scharf rhythmisierten Unisonofiguren, die wie Abweisung klingen. In seine unwirschen Zwischenrufe streut hier wie dort das Solo begütigende, ja flehende Antworten, und in beiden Fällen schließt der Satz nach Erreichung des Höhepunkts in friedlichem Ausklang. Läßt Beethoven aber weiterhin der gewonnenen Friedensstimmung freien Lauf, so kehrt Bach zur Leidenschaft des ersten Satzes zurück, deren Wucht er jetzt verdoppelt. In der Thematik sind die Beziehungen zum Anfangssatze der neunten Symphonie so unverkennbar, daß nur auf das zuckende Achtelmotiv verwiesen zu werden braucht, mit dessen Rhythmik auch die fünfte Symphonie Beethovens das Bild ungestümen Trotzes hervorruft. Eine tiefe Erregung durchzieht den ersten Satz, in dem sich Bravour und Kantabilität die Wage halten. Hier wird der Begriff Konzert zur Wahrheit: Orchester und Solisten streiten gleichsam um den Besitz des thematischen Materials, das sie sich abwechselnd zu entreißen suchen; wie vom Streite erschöpft, sammelt sich der Solist zweimal auf Fermaten, um schließlich dem triumphierenden Gegner — man beachte die neue Modulation bei Beginn des letzten Tuttis — das Feld zu überlassen.

Das Konzert Ph. E. Bachs steht als lebendiges Zeugnis seiner Persönlichkeit nicht vereinzelt; in der Reihe der 46 Geschwister befindet sich manches von gleichem Werte. Unter den zahlreichen, vor 1750 entstandenen Klavierkonzerten anderer Meister aber — Joh. Seb. Bach ausgenommen — dürfte es eins der wenigen sein, die noch heute bei angemessener Ausführung ihrer Wirkung sicher sind. Stücke wie diese mußten auch schon unter den älteren Zeitgenossen des Autors eine Geschmacksveränderung anbahnen und namentlich der bisher beliebten französischen Ouvertüre das letzte Ansehen rauben. Zog Mattheson i. J. 1713 diese noch den Konzerten vor, so setzt sie Hiller 1769 bereits unter die unmodern gewordenen Werke. Indes blieb der französische Geschmack in der vornehmen Welt des 18. Jahrhunderts noch lange herrschend und war stark genug, sich nach dem Abblühen der Ouvertüre in veränderter Form auch im Konzert bemerklich zu machen.

Eine Verschmelzung des Konzerts mit der französischen Orchestersuite hatte außer Corelli, Muffat und anderen schon Franc. Venturini in seinen Kammerkonzerten von 1713 versucht, indem er in einigen Fällen die einleitende Ouvertüre durch einen Konzertsatz ersetzte. Ihm folgten Tonsetzer auch an andern Orten, wo das Interesse für italienische und französische Musik zu gleichen Teilen vertreten war: Die drei- oder viersätzige Konzertform bildet in mehr oder minder ausgedehnter Fassung den Hauptkern, dem gleichsam als Anhang freie Tonsätze oder Tanzstücke beigegeben werden. In dieser Weise hat Händel seine Wassermusik — mit Rücksicht auf den in Hannover waltenden französischen Geschmack des Königs Georg? —, seine Feuerwerksmusik, J. S. Bach sein Brandenburgisches Konzert No. 1 angelegt. Weitere Beispiele, die sich den genannten im Aufbieten eines großen Orchesterapparates anschließen, geben Heinichen und Telemann (1681—1767), von dem der vorliegende Band eins enthält. Telemann, als Musiker eine ungemein wandelbare, vielseitige Natur, beherrschte den italienischen Stil mit derselben Leichtigkeit wie den französischen und scheint Gefallen daran gefunden zu haben, in seinen Konzerten diese Doppelbegabung aufs mannigfachste spielen zu lassen. Schon zu seinen Lebzeiten hat man ihm den Vorwurf einer Bevorzugung des französischen Geschmacks im Instrumentalkonzert gemacht, den er jedoch zurückweist mit den Worten: „. . zum wenigsten ist dieses wahr, daß sie mehrenteils nach Frank-

reich riechen".[1]) Eine Klassifizierung seiner Konzerte nach Satzanordnung oder stilistischer Einheit ist unmöglich, da die Zahl der Experimente zu groß ist. Das Fdur-Konzert zeigt ein solches Experiment sowohl in der Anlage: Presto — Un poco grave — Allegretto — Scherzo — [Rondo] — Polacca — Minuetto, wie in der eigenartigen Einflechtung von Violinsoli bei den Doubles der Tanzsätze.[2]) Das Ganze ist eigentlich eine Orchestersuite mit einleitendem Violinkonzert und war vielleicht zur Aufführung bei einer Gelegenheit bestimmt, wo es galt die vorhandenen Orchesterkräfte von der besten Seite zu zeigen. Darauf deutet die starke Instrumentation. Zu ihr in richtigem Verhältnis steht die Wahl der Themen, die dort, wo das volle Orchester tätig ist, breit und imposant, später in den solistischen Partien mehr anmutig erfunden sind. Viele seltene Klangmischungen und Begleiteffekte wurden hier vielleicht zum ersten Male versucht, und auch metrische Komplikationen — in der seltsamen korsischen Weise des zweiten Satzes — fehlen nicht.

Der Geist, der in dem Werke lebt, ist, im Sinne der Zeit gesprochen, unbedingt fortschrittlich. Gegen Bachsche und Händelsche Concerti grossi und Suiten gehalten, fällt in Telemanns Sätzen die Neigung zu volkstümlicher Melodik und Harmonik auf, die vielleicht als Resultat aus der Verschmelzung italienischer und französischer Stilelemente hervorging. Einzelne Wendungen, z. B. die in der zweiten Klausel des dritten Satzes (S. 141) oder im Trio der Polacca (S. 184) gehören bereits dem Empfinden einer Zeit an, die aus dem Banne der Bachschen und Händelschen Kunst heraus in ein empfindsameres Tonleben getreten ist, die die Melodie in der Oberstimme zu hören sich gewöhnt hat und an leichtverständlichen Modulationen besondere Freude findet; das Rondothema könnte recht wohl als Finale in einer Haydnschen Symphonie stehen. Daneben finden sich aber auch Züge, die der älteren Kunst eigentümlich sind: gewisse modische Melodiewendungen, die Gebundenheit an den Generalbaß und vor allem der Mangel an thematischer Durchführung, die der heutige Beurteiler gerade dort am meisten vermissen wird, wo Telemanns Themen sich der Ausdrucksweise der neueren Zeit nähern, z. B. in der Corsicana, im Rondo. Telemanns Stil, wie er sich in diesem Konzert dokumentiert, ist ein Übergangsstil, der von der älteren, Seb. Bachschen Periode zur kantablen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überleitet und vermuten läßt, daß das Konzert seiner späteren Schaffenszeit angehört. Durchsetzt mit Elementen der einen und anderen, Vergangenheit und Zukunft verknüpfend, haften ihm gewisse Zeichen der Décadence an, für die das moderne Empfinden den richtigen Maßstab besitzt, wenn es das Werk außer Vergleich stellt mit den Schöpfungen Bachs und Händels. Wichtig bleibt es als Beitrag zu den Versuchen, die symphonische Musik um neue Bildungen zu bereichern und jene obligate solistische Beteiligung sämtlicher Orchesterinstrumente anzubahnen, die dann von den Wiener Symphonikern zu höheren Wirkungen ausgebeutet wurde.

Als Konzert mit programmatischer Tendenz ist offenbar das Concerto grosso von Christoph Graupner (1687—1760) zu verstehen. Der Titel verrät zwar nichts, aber der Inhalt spricht deutlich genug. Wie Hörnerschall und Jagdlust tönt's aus dem Anfange, wie leise verklingende Addiorufe aus dem Schlusse des ersten Satzes, dessen Lebensfreude der zweite mit seinen unablässig klagenden Oboenfiguren dämpft, während das Finale aufs neue Frohmut und Heiterkeit als Parole ausgibt, als sei das Entschwundene plötzlich wiedergekehrt. Über den drei Sätzen liegt, ungeachtet einiger schwacher Stellen, ein anmutiger Zauber, der dem Romantiker Graupner ein schönes Zeugnis ausstellt und den Mangel einer Monographie über sein Schaffen doppelt empfinden läßt.

Im Gegensatz zu den zarten, beinahe intimen Wirkungen des Graupnerschen Konzerts steht der rauschende Festglanz des vierchörigen Concerto grosso von Gottfried Heinrich Stölzel (1690 bis 1749), dem Gothaer Kapellmeister. Es ist dieselbe Art des Konzertierens wie in S. Bachs zweitem

1) Selbstbiographie in Matthesons Großer Generalbaßschule, 1731, S. 167.

2) S. dazu J. S. Bachs Orchestersuite in Hmoll, Polonaise.

Brandenburgischen Konzert: im ersten Satze das pomphafte Gegeneinander- und Zusammenwirken der Chöre mit Herausstellung einzelner Soli, im zweiten kurze, auf Nachahmungen beruhende Dialoge weniger Solisten, im dritten das allmähliche Auftürmen sämtlicher Klangmassen mit Hilfe der Fugenform. Beide nehmen sich wie Geschwister aus, ja in der Wucht des auf zwei Themen gebauten Finales übertrifft Stölzel seinen berühmten Leipziger Kollegen, der das Werk wohl kannte und das Fugenthema, nach Moll gewandt, gelegentlich benutzte[1]). Unter den vielen prächtig klingenden Stellen seien namentlich die beiden aus dem ersten Satze hervorgehoben, wo die vierfach geteilten Violinen in wogenden Arpeggien geradezu blendenden Glanz entwickeln und der triumphierenden Trompete beim Abschlusse die Weiterführung überlassen (S. 234, 246).

Gewisse an Bach gemahnende Elemente enthält auch das Konzert Konrad Friedrich Hurlebuschs (ca. 1690 bis ca. 1765), der zu Bach persönliche Beziehungen hatte[2]). Hier durchdringen sich der fugierte und solistisch-konzertierende Stil und ergeben Gebilde von ungemeiner Lebendigkeit. Die Besetzung des Concertinos wechselt fortwährend; gleichsam einer Laune folgend springen einmal geteilte Violinen, das andre Mal die Oboen oder auch beide zu Gruppen vereint aus dem Tutti hervor, — ein Zug, der auch in Händels Konzerten anzutreffen ist und auf die Solistenfreiheit der neueren Zeit weist.

Einige Bemerkungen noch über die praktische Ausführung der sieben Instrumentalkonzerte. Zunächst solche allgemeiner Natur.

Eine der Hauptschwierigkeiten bei der Aufführung von Solostücken aus dem 17. und 18. Jahrhundert besteht noch immer in der stilgerechten Anwendung der vom Komponisten nicht vorgeschriebenen Verzierungen und willkürlichen Manieren. Wird bei mangelndem Verständnis dafür schon eine Sonate oder Suite der besten Würze beraubt, so muß ein Instrumentalkonzert, in dem der Virtuose der alten Zeit nach Improvisationsmanier seine besten Trümpfe auszuspielen pflegte, ohne reichliche Zutaten von seiten des modernen Spielers um so ärmlicher wirken. Joh. Adolph Scheibe, derselbe, der Bach zum Vorwurf machte, daß er die Verzierungen alle ausschreibe, empfiehlt den Konzertkomponisten jene Mäßigung in der Notierung eines Adagios, die in so manchem Adagio Vivaldis oder Tartinis dem vorschnellen Beurteiler als Leere oder Trockenheit erscheint:

»Die langsamen Sätze in einem Concerte müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn. Die Hauptstimme muß die schönste Melodie beweisen [soll heißen: in der Hauptstimme muß sich eine schöne Melodie durch den Ausführer nachweisen lassen!] Lebhaftigkeit und Anmuth sollen gleichsam darinnen streiten. Und so muß alles singbar und fließend seyn, doch aber hat sich ein Componist vor allzuausschweifenden Manieren und Auszierungen zu hüten; weil man demjenigen, welcher die Hauptstimme spielen soll, gerne Freyheit läßt, nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren. Je stärker und rührender also ein solcher langsamer Satz eines Concerts ist, desto mehr Nachdruck wird er auch haben, und desto besser wird sich ein geschickter Virtuose damit hervor thun können; zumal, da man ohnedieß bey der Beurtheilung eines Instrumentalisten am meisten, und zwar mit allem Rechte, auf diejenige Stärke und Geschicklichkeit sieht, mit welcher er einen langsamen Satz spielet[3]).«

Leider sind noch nicht alle Fragen im Kapitel Verzierungstechnik beantwortet, und statt einer lebendigen Disziplin zu folgen, sind wir gezwungen, nachzuahmen und versuchsweise nach modernem Empfinden zu konstruieren. Aber selbst bei der geringen Aussicht, in jedem Falle den Geist der alten Zeit zu treffen, ist eine Bearbeitung des Originals d. h. eine Vervollständigung des überlieferten Notenbildes vor der Aufführung unbedingt erforderlich. Die älteren Lehrbücher, von denen die von

---

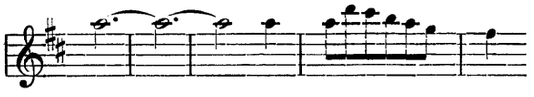
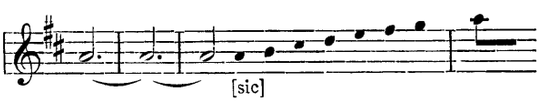
1) Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 45, (Klavierbüchlein für W. Friedemann Bach), S. 225. Bourrée Gmoll (Nr. 48c). Den Hinweis verdanke ich Herrn Max Schneider, Berlin.

2) Eine für ihn wenig ehrenvoll ausgefallene Begegnung mit Bach erzählt Forkel, Über Bachs Leben usw. S. 46. S. auch Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904, S. 20. Die ältere und neuere Literatur über Hurlebusch führt Eitner, Quellenlexikon Bd. V. an.

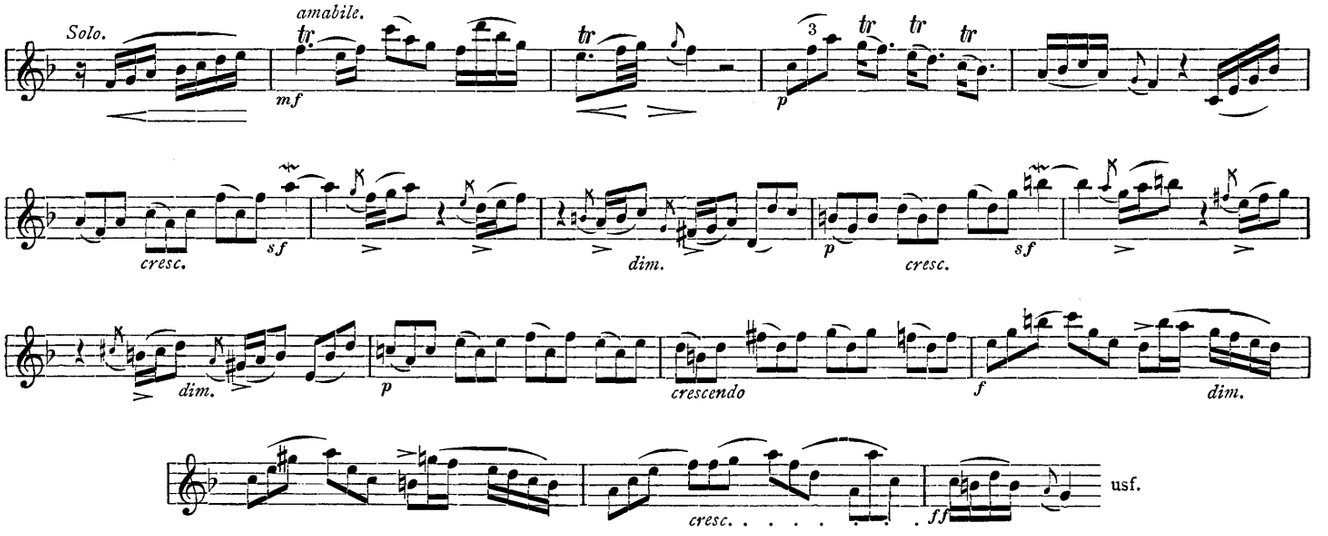
3) Kritischer Musikus, 1745, S. 633.

Quantz und Ph. E. Bach seit kurzem im Neudruck erschienen sind, geben hinreichend Aufschluß; auch F. W. Riedts »Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Ausführung einer Melodie« im 2. Bande der Hist.-krit. Beiträge von Marpurg wären zu beachten. Wertvoller noch sind überzeugende Beispiele aus der Praxis selbst, wie jüngst ein solches veröffentlicht wurde[1]); denn an ihnen tritt die Machtbefugnis des Virtuosen über das Eigentum des Tonsetzers am besten hervor.

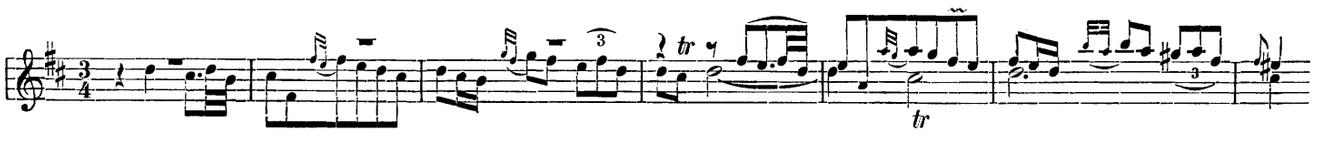
Jedes unserer Konzerte fordert eine solche Bearbeitung im Sinne der Verzierungstechnik. In Pisendels Konzert findet sich sogar ein direkter Hinweis: in den ersten Solotakten im Allegro des ersten Satzes steht im Dresdener Autograph neben


die Variante


in die Solostimme eingezeichnet, eine Aufforderung an den Spieler, auch weiterhin seine freie Phantasie zu betätigen. Schon im einleitenden Andante wäre von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen, weniger im Mittelsatz, dessen melodischer Fluß zu scharf gezeichnet ist. Anders im Konzert von Telemann, in dem kaum längere Strecken ohne willkürliche Verzierungen vorzutragen wären. Der Anfang (S. 108) möchte in der Bearbeitung etwa folgendermaßen aussehen:

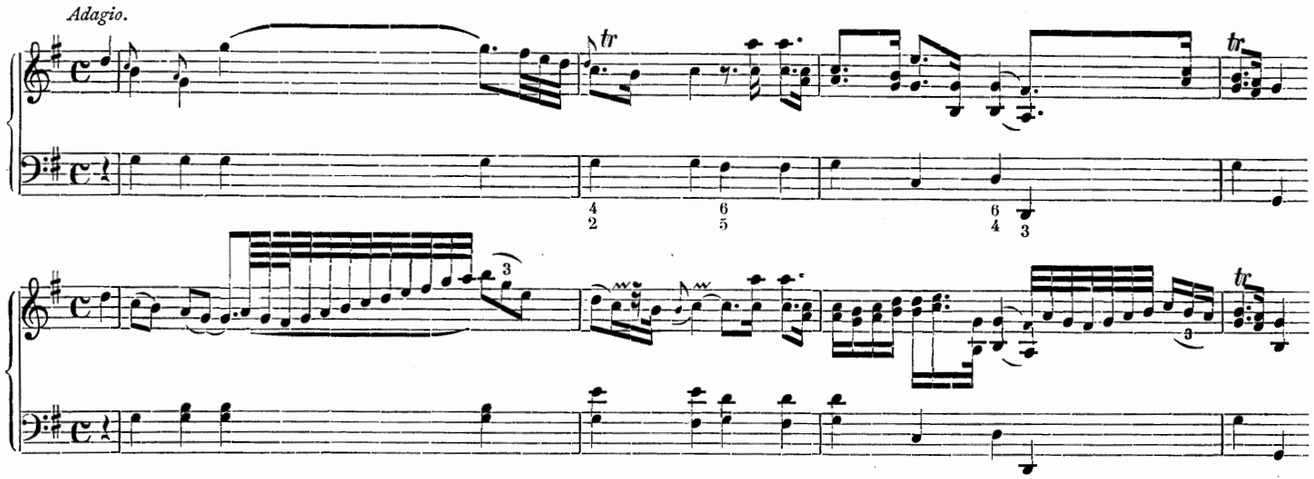


Ins Bereich der zu verzierenden Teile sind auch Stellen mit gebrochener harmonischer Figuration wie auf S. 136, oder Arpeggien (S. 162) zu ziehen, d. h. es können Neben- (Wechsel-)noten eingefügt oder die Dreiklangstöne abwechselnd in verschiedenen Lagen gebracht werden. Im Hasseschen Flötenkonzert stellt namentlich das Largo dem Solisten dankbare Aufgaben, die er mit Hilfe der Verzierungstabellen von Quantz und eigener Erfindungsgabe leicht, nach einiger Übung wohl sogar ex tempore zu lösen imstande sein wird. Auch in den instrumentalen Zwiegesprächen des Adagios von Stölzel (S. 251) wird auf durchgehende Noten und Manieren gerechnet, ungefähr in folgender Weise:



1) Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VII, S. 371 ff.

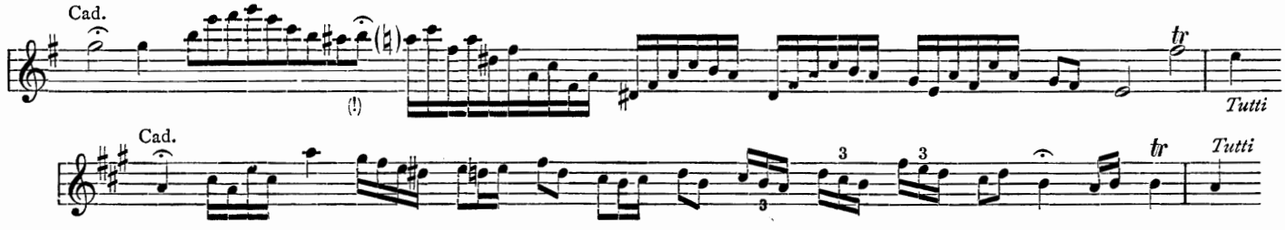
Als Beispiel für die freie Verzierung auf dem Klavier mag der Anfang eines in alter Abschrift vorhandenen Graunschen Adagios[1]) dienen:



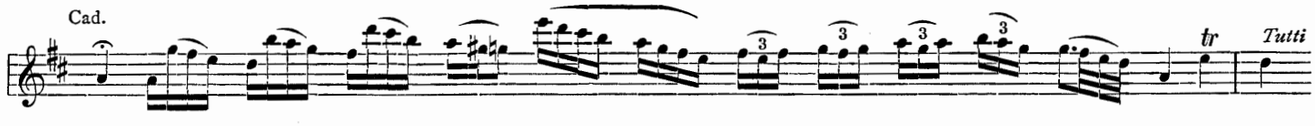
Wo die vorbereitende, von Phantasie und Geschmack geleitete Hand des Spielers in dieser Weise eingreift, wird das oft nüchterne Notenbild Leben gewinnen und zu gunsten seines Komponisten sprechen.

Mit der Technik der freien Verzierung hängt das Wesen der freien Kadenz zusammen. Eine Übersicht der um 1750 geltenden Regeln für sie wird demnächst an anderer Stelle gegeben werden. Hier mögen wiederum einige praktische Beispiele zur Orientierung genügen. Von einer Themenverarbeitung sieht das ältere Instrumentalkonzert in der Kadenz ab; es reichte hin, wenn einige der »gefälligsten Klauseln« aufgegriffen wurden. In Bläserkonzerten galt die Länge eines Atemzuges als maßgebend für die Ausdehnung der Kadenz, so in den folgenden:

F. Benda (Flötenkonzert A dur)[2])

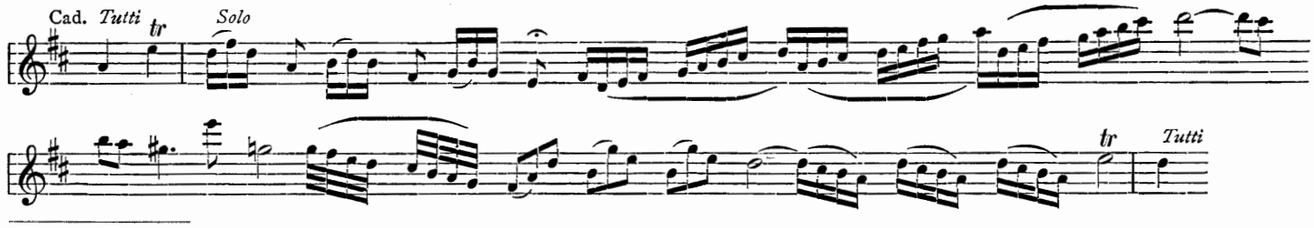


Gius. Toeschi (Flötenkonzert)[3])



Die Bestimmung ist in folgender Kadenz überschritten:

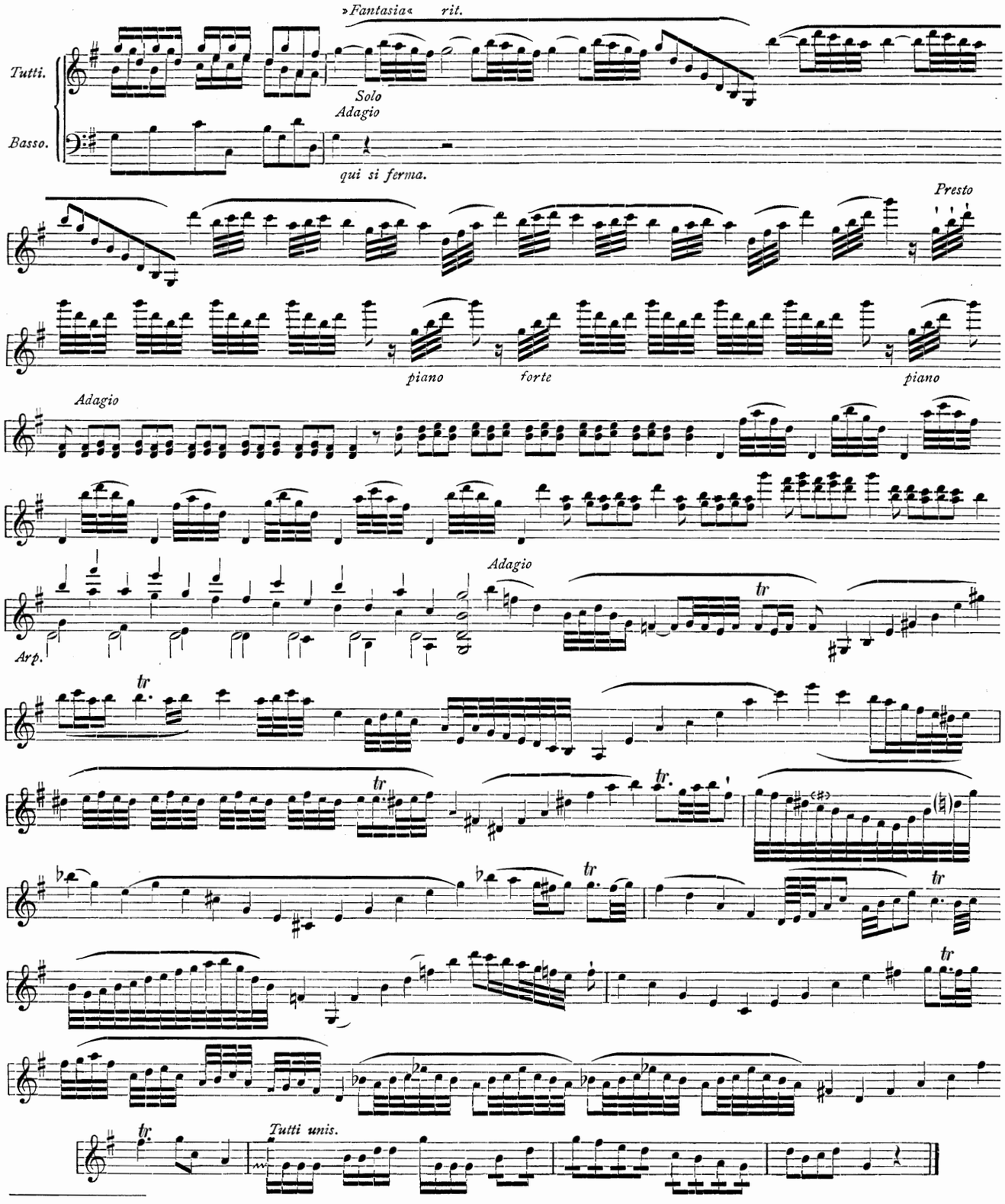
Joh. Stamitz (Flötenkonzert D dur)[4])



1) Aus dem Konzert D dur Mus. 109 der Bibl. des Joachimsthalschen Gymnasiums (Sammlung Thulemeyer), Berlin.
2) Großherzogl. Bibl. Karlsruhe.
3) Ebenda.
4) Ebenda.

Einer freieren Behandlung unterstand die Kadenz im Konzert für Streicher, wo sie entweder in Gestalt selbständiger Capriccios in Etüdenform oder in kürzerer Form auftritt. Der erste Satz eines Concerto grosso von D. Heinichen schließt mit einer »Fantasia« überschriebenen Kadenz, die thematisch mit dem Vorausgehenden nichts gemein hat:

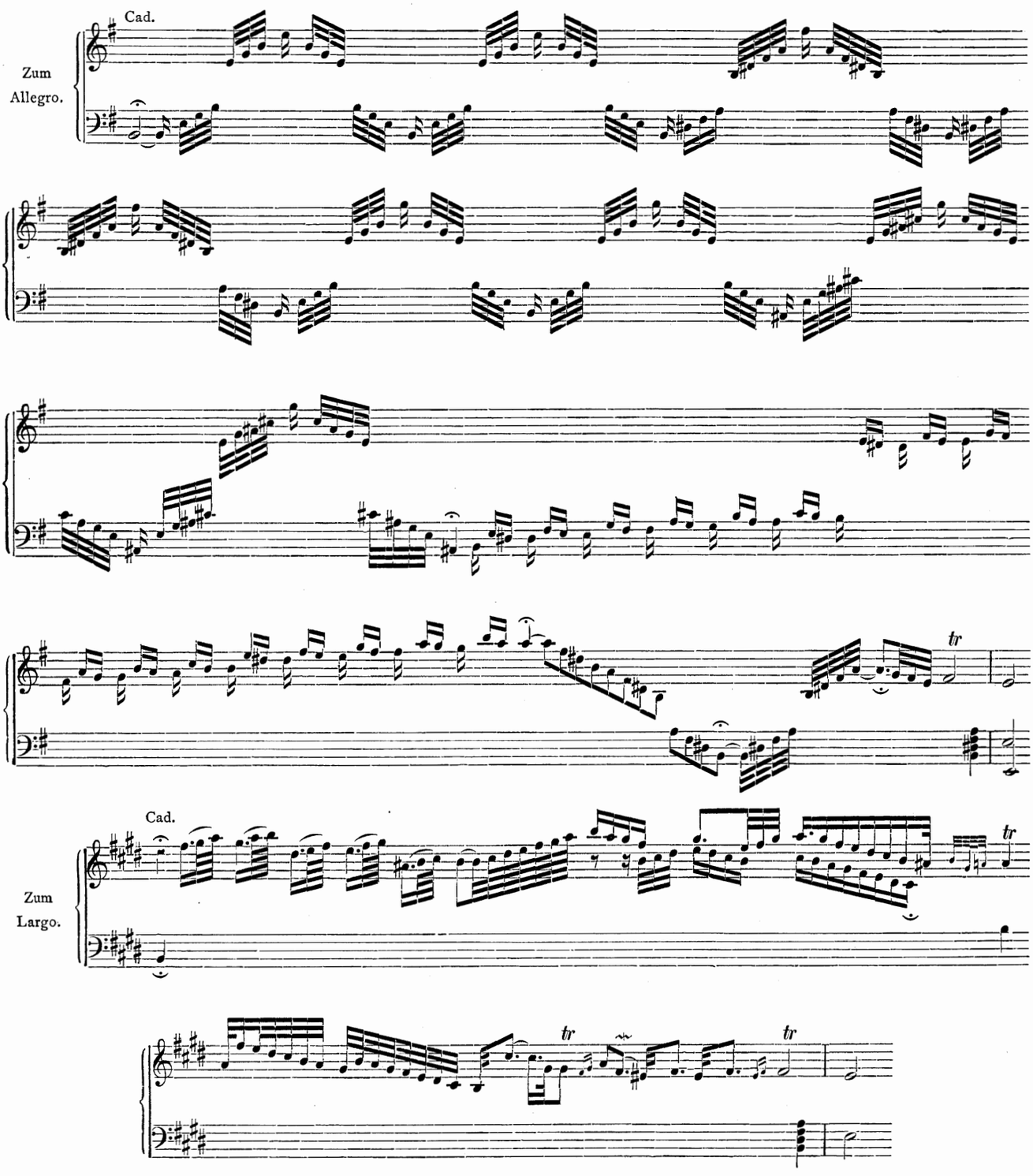
D. Heinichen (Concerto grosso)[1])



1) Großherzogl. Hofbibl. Darmstadt, Mus. 3865.

Immerhin scheinen längere Stücke wie diese zu den Ausnahmen gezählt zu haben, denn von weiteren mir vorliegenden Violinkadenzen sind die meisten kürzer gefaßt. Eine solche des Herausgebers wurde dem Telemannschen Konzert beigefügt, da der Komponist sie ausdrücklich fordert. Die Eigenart der Kadenzen im Cembalokonzert illustrieren endlich zwei einem Konzert von Chr. Nichelmann angehörende und für die Gattung bezeichnende Beispiele:

Chr. Nichelmann (Cembalokonzert Emoll)[1])



1) Kgl. Bibl. Dresden, Ce XVI.

Mit Ausnahme der Konzerte von Pisendel und Graupner, die zum Kadenzieren keine Gelegenheit geben, ist die Stelle der Kadenz in den übrigen leicht zu finden. Im Konzert von Hasse erscheint im Adagio auf dem Quartsextakkord des viertletzten Taktes (S. 50) eine kurze willkürliche Manier (Ohnmacht) angebracht, ebenso im Konzert von Stölzel, 2. Satz, letzter Takt (S. 252) auf dem h der Flöte oder ersten Violine. Phil. Em. Bach fordert unausgesprochen im ersten Satze seines Konzerts auf der beiden Fermaten zweimal eine willkürliche Auszierung[1]), eine größere im Sinne der oben angeführten von Nichelmann im 2. Satze auf der Fermate, im letzten Satze (S. 101) eine solche kurz vor Wiederholung des Anfangs[2]). Dasselbe ist bei Hurlebusch (S. 287) der Fall.

Die Besetzung des begleitenden Orchesters wird von Fall zu Fall zu bestimmen sein und sich nach der Beschaffenheit des Aufführungsortes, des Konzertinos oder Soloinstruments zu richten haben. Quantz[3]) stellt die Regel auf:

> »Alles was ernsthaft, prächtig und mehr harmonisch als melodisch gesetzet, auch mit vielem Unisono untermischet ist, wobey die Harmonie sich nicht zu Achttheilen oder Viertheilen, sondern zu halben oder ganzen Tacten verändert, dessen Accompagnement muß stark besetzet werden. Was aber aus einer flüchtigen, scherzhaften, lustigen oder singenden Melodie besteht, und geschwinde Veränderungen der Harmonie machet, thut mit einem schwach besetzeten Accompagnement bessere Wirkung, als mit einem starken.«

Demgemäß werden die Konzerte von Hasse und Graupner, die dem beweglicheren Stile angehören, mit kleiner Besetzung zu spielen sein. Die Dresdener handschriftliche Partitur des ersteren entbehrt sogar der Bratschenstimme, was einem bei Flötenkonzerten häufigen Brauche entspricht; sie findet sich erst im englischen Drucke vor. Die stärkste Besetzung fordern die Kompositionen von Stölzel und Hurlebusch; doch ist überall, namentlich bei Pisendel und Bach, der Unterschied von Tutti und Solo scharf herauszuheben durch Vergrößerung oder Verringerung der Ripienistenzahl[4]). Dem kommt die Zuziehung zweier akkompagnierenden Cembalos zu Hilfe; beide werden mit Erfolg im Tutti, eines von ihnen zur Begleitung der Soli tätig sein, wie das in der Neuausgabe grundsätzlich durchgeführt ist. —

Die äußere Aufstellung der Spielenden, von Quantz[5]) ausführlich besprochen, geschieht im Verhältnis der Zusammengehörigkeit der Teile, wobei für Aufführungen von Concerti grossi in der Art des Stölzelschen eine räumlich getrennte Aufstellung der streitenden Gruppen nötig ist. Im letztern Falle gilt das, was Mattheson über die Aufstellung bei vielchörigen Kompositionen überhaupt sagt[6]:)

> »Da macht man Stücke mit 3. à 4. Chören, und besetzet selbige gemeiniglich also: Auff einem Chor stehen *v. g.* Trompeter und Pauker, da immer zu 6 Trompeten ein Paar, und zu 12 zwey Paar Pauken gehören. Auf dem andern sind die Posaunen, Cincken und andere Blaß-*Instrumenten.* Auff dem dritten ein Chor Sänger mit zugehörigen *Accompagnement*, welches *Capella* heist: und auf dem Vierten abermahl ein Chor Sänger, welches das Haupt-Chor ist und aus *Concerti*sten bestehet; allda sind die vornehmsten *Symphoni*sten und wird die *Direction* geführet. Nach Gelegenheit des Ortes nimmt man auch wol das fünfte Chor in *Ripieno* (wenn alles gehet) auf der Orgel mit dazu, allwo so dann wiederum ein Chor *Capelli*sten mit ihrem *Direttore dell' Organo mag[g]iore*, der den *Tact* auf dem Haupt-Chor nicht sehen kan, die *Mensur* gibt, und eine solche Bestellung, wenn sie wol *dirigir*t wird, ist gewiß eine Sache, die gar mercklich zur Andacht *contribui*ret«.

---

1) Beispiele in dessen »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, I (1759), Tab. VI, Fig. XCVI (Neudruck 1906, S. 79).

2) Im thematischen Verzeichnis der Werke von Ph. E. Bach, herausgegeben von A. Wotquenne, Leipzig, 1905, S. 52 findet sich aus dem Nachlaß Bachs eine Sammlung von »80 Clavier-Cadenzen, welche er zu seinen Clavier-Concerten und Sonaten verfertiget hat, nebst der Bemerkung, zu welchem Concerte sie gehören. Ms.« angezeigt. Es gelang mir nicht, näheres über deren Verbleib zu erfahren. Herr Oberbibliothekar Dr. Kopfermann, Berlin, teilte mir freundlichst mit, daß sie unter den zahlreichen Autographen und Kopien Ph. E. Bachscher Werke der Kgl. Bibliothek Berlin nicht mehr vorhanden ist.

3) Versuch einer Anweisung usw. S. 295 (Neudruck S. 229).

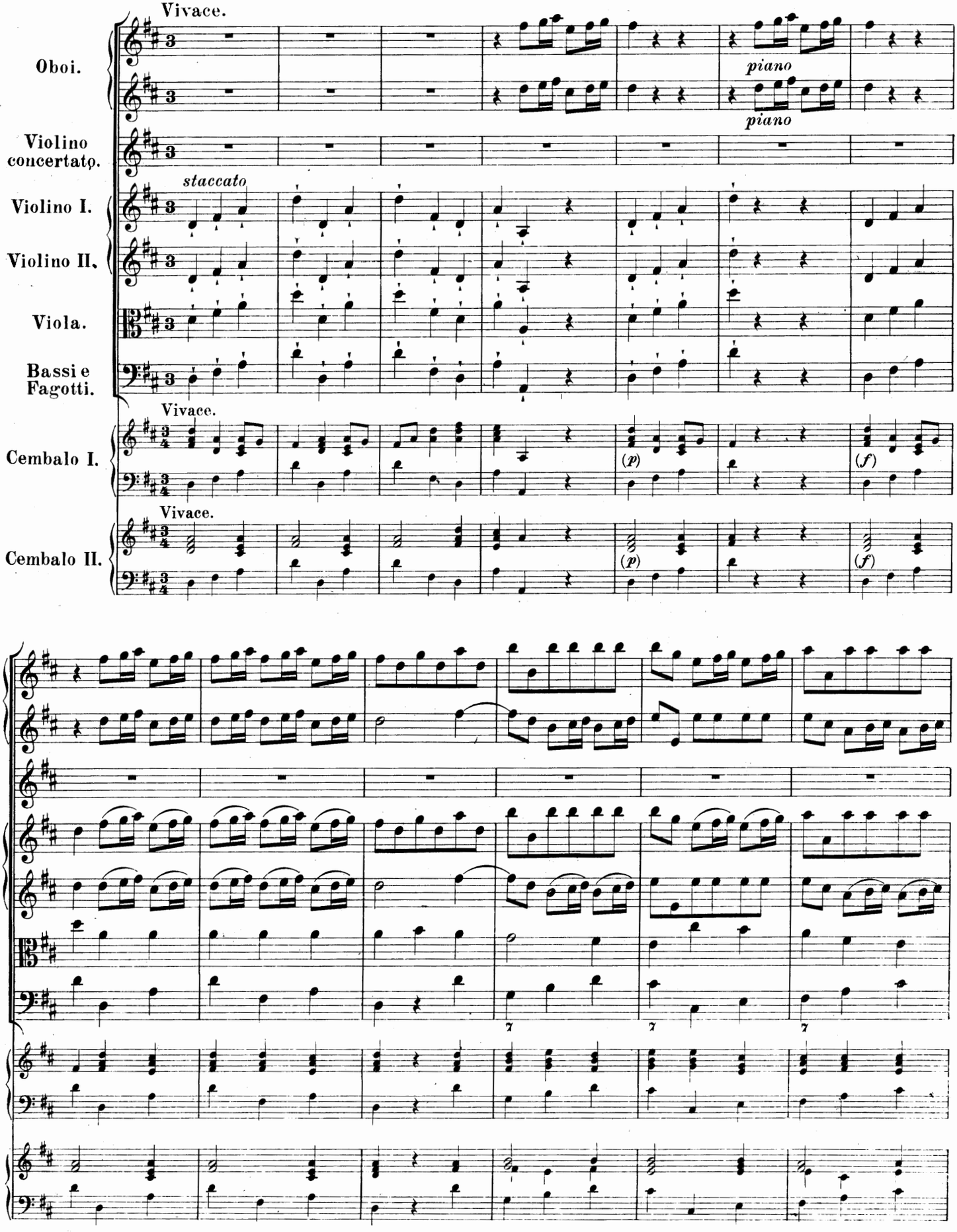
4) Über das Mitspielen des oder der Solisten in den Tuttis, siehe den Revisionsbericht.

5) A. a. O. S. 183 (Neudruck S. 133).

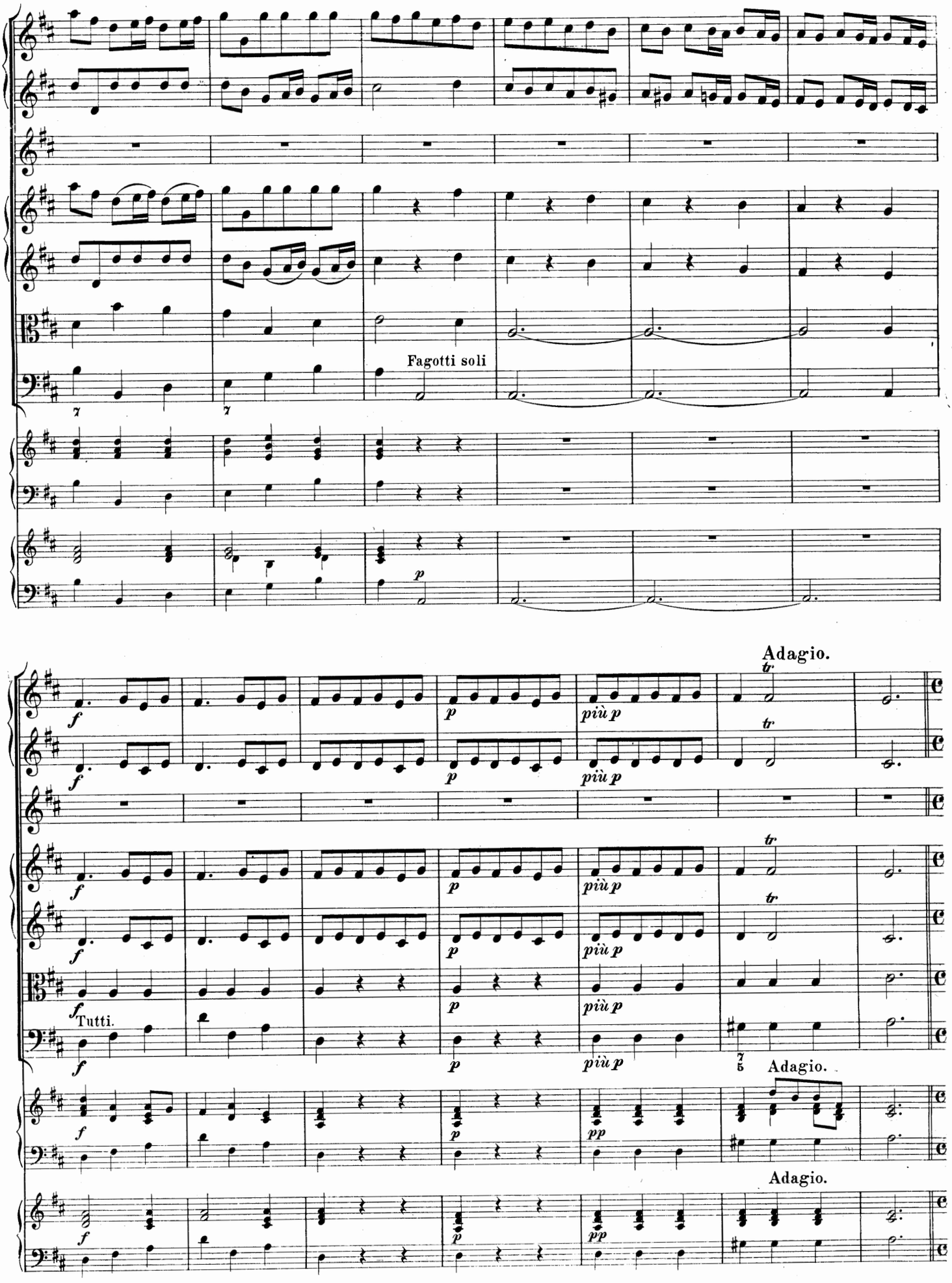
6) Das Neu-Eröffnete Orchester, 1713, S. 158.

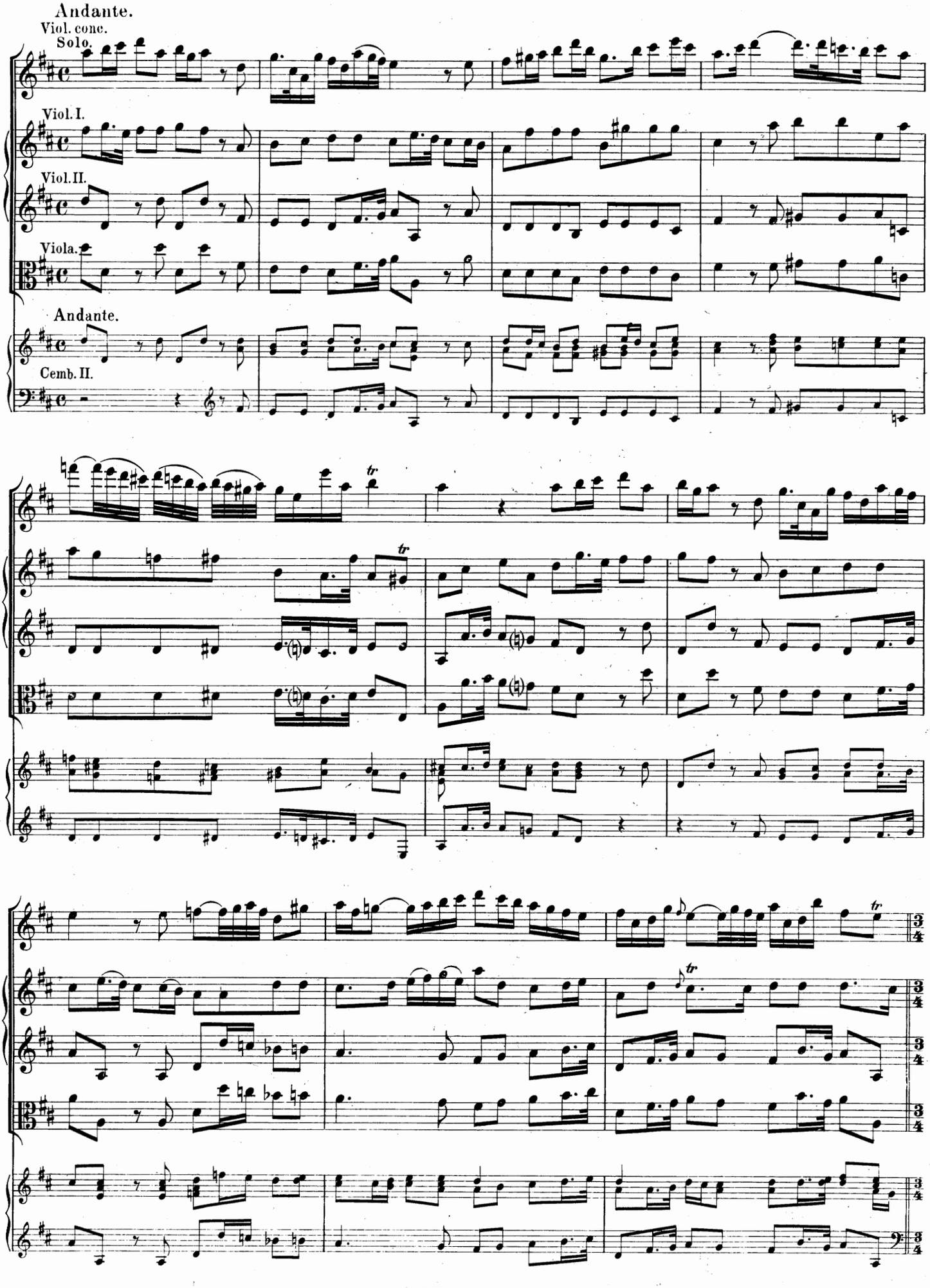
Concerto.

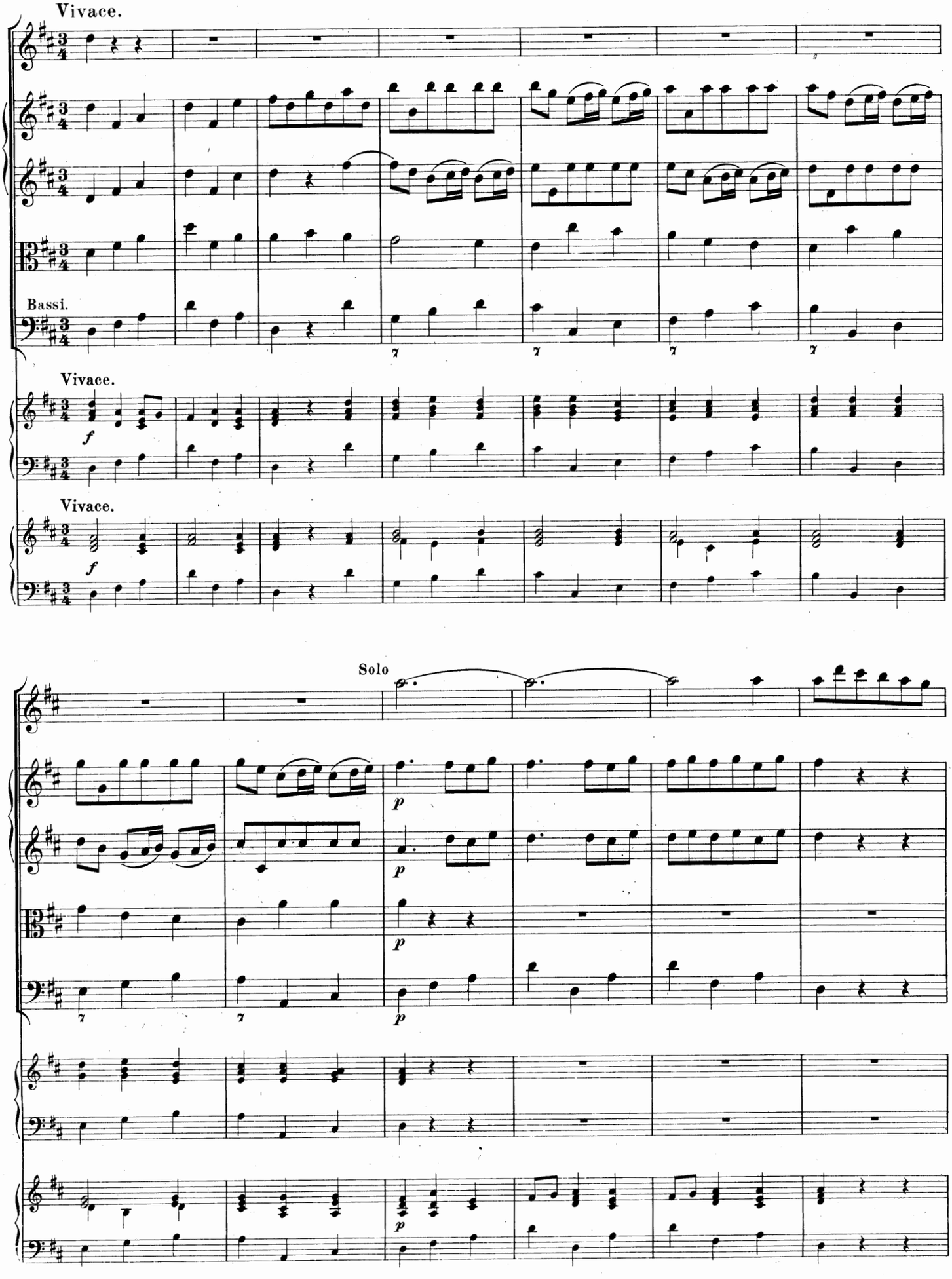
Johann Georg Pisendel.

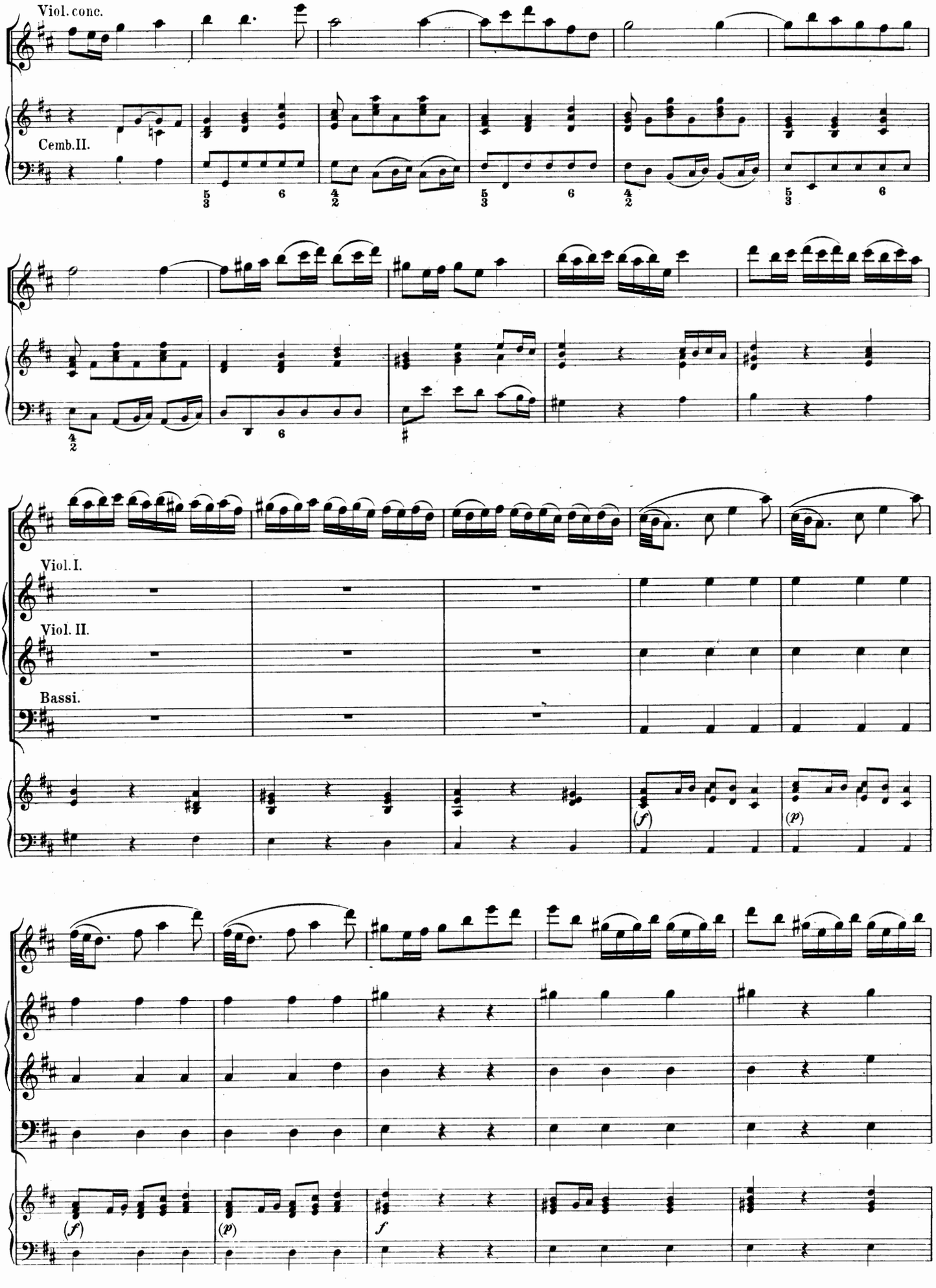


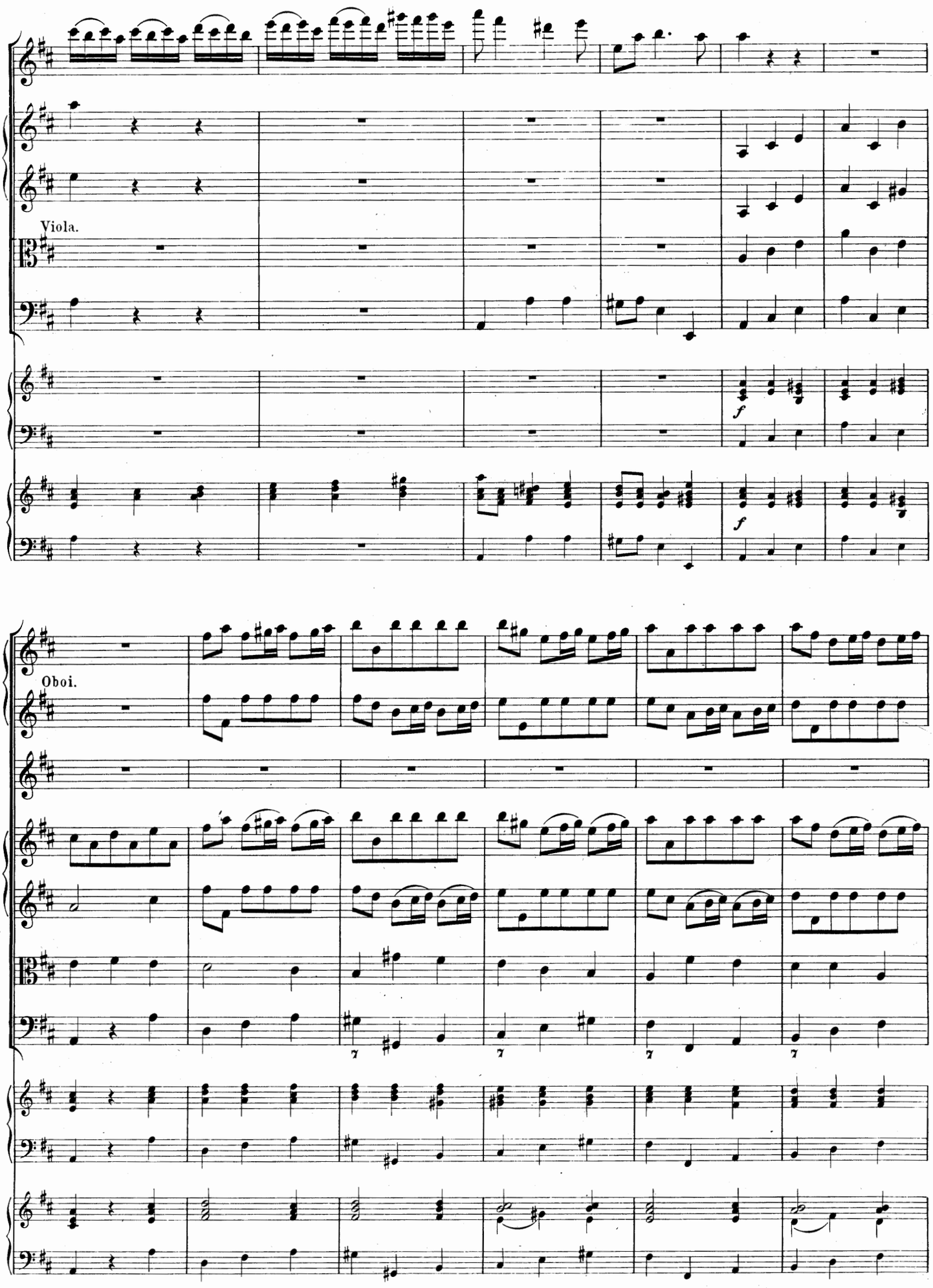
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

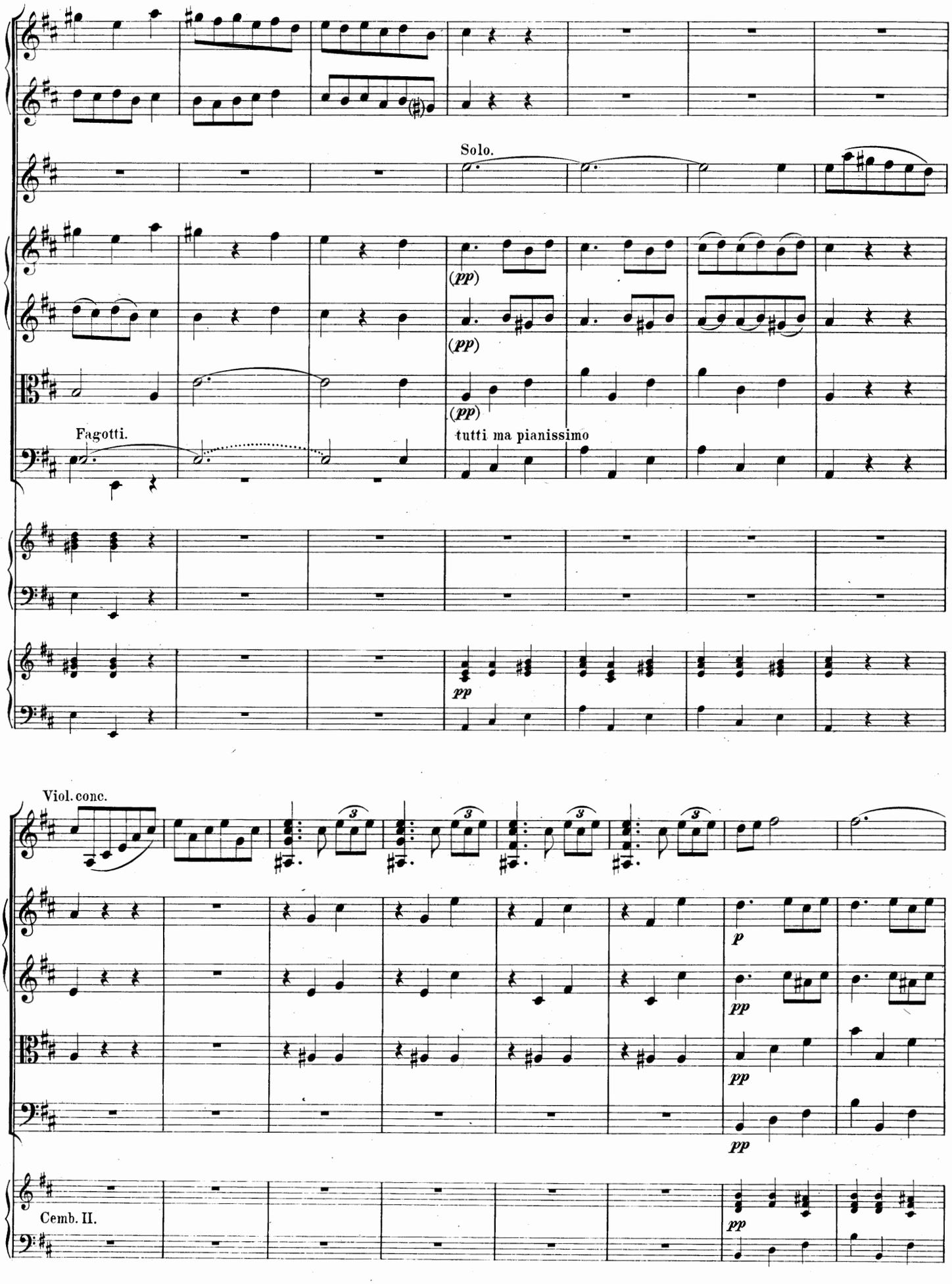

Fagotti soli
Adagio.
Tutti.
Adagio.
Adagio.

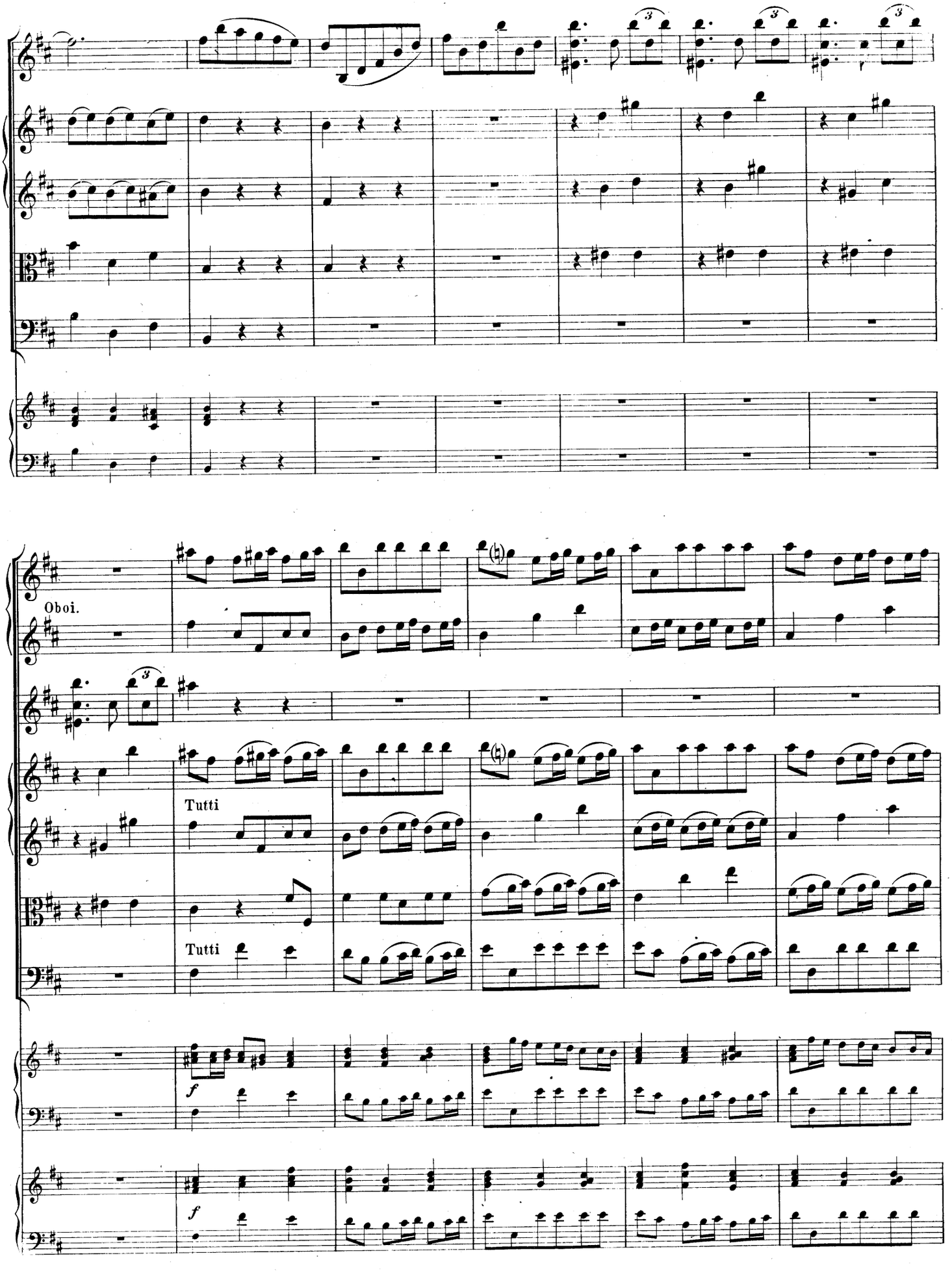

Andante.
Viol. conc.
Solo.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Andante.
Cemb. II.

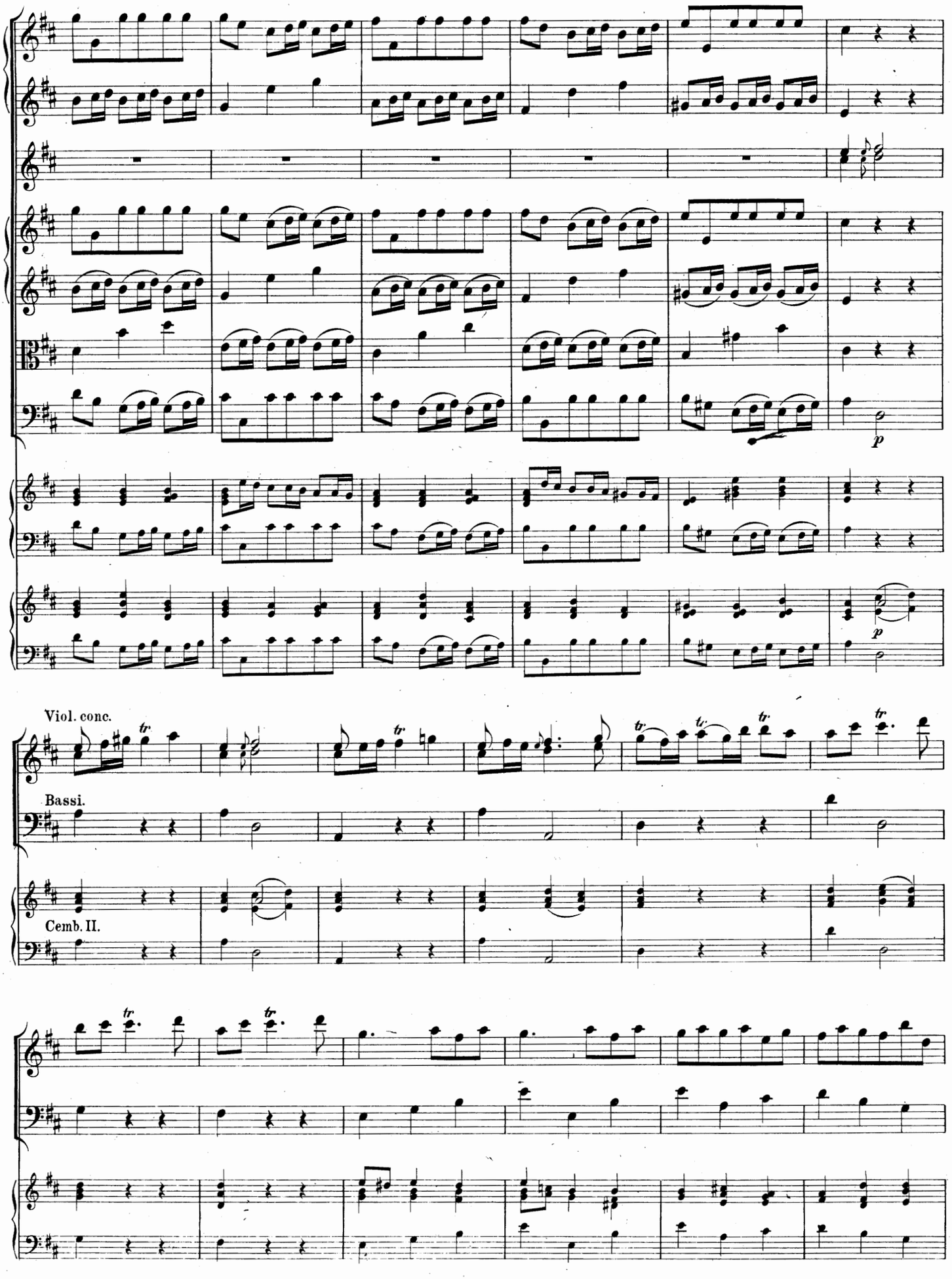

Vivace.
Bassi.
Vivace.
Vivace.
Solo

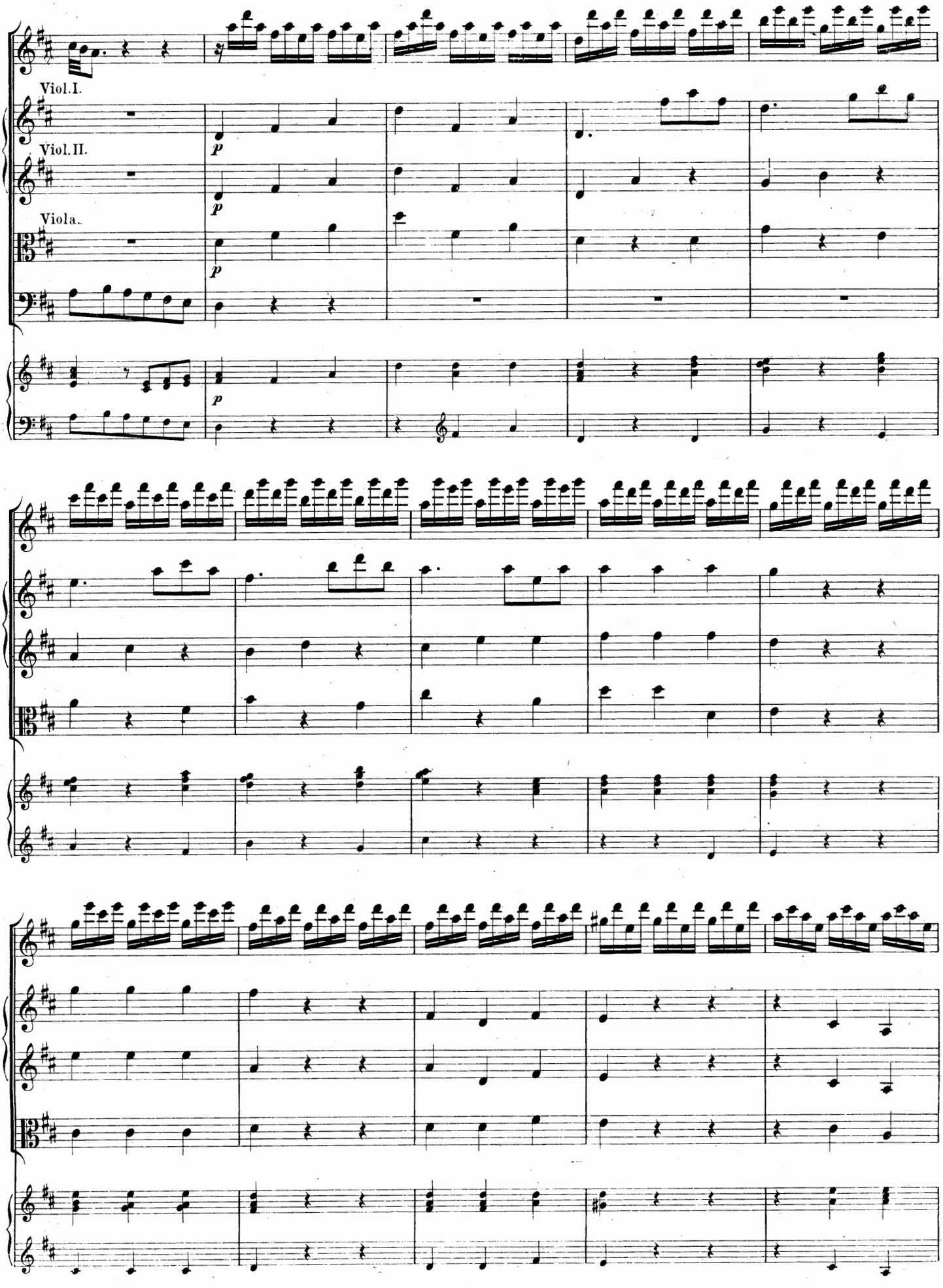

Viol. conc.
Cemb. II.
Viol. I.
Viol. II.
Bassi.
(f)
(p)
(f)
(p)
f

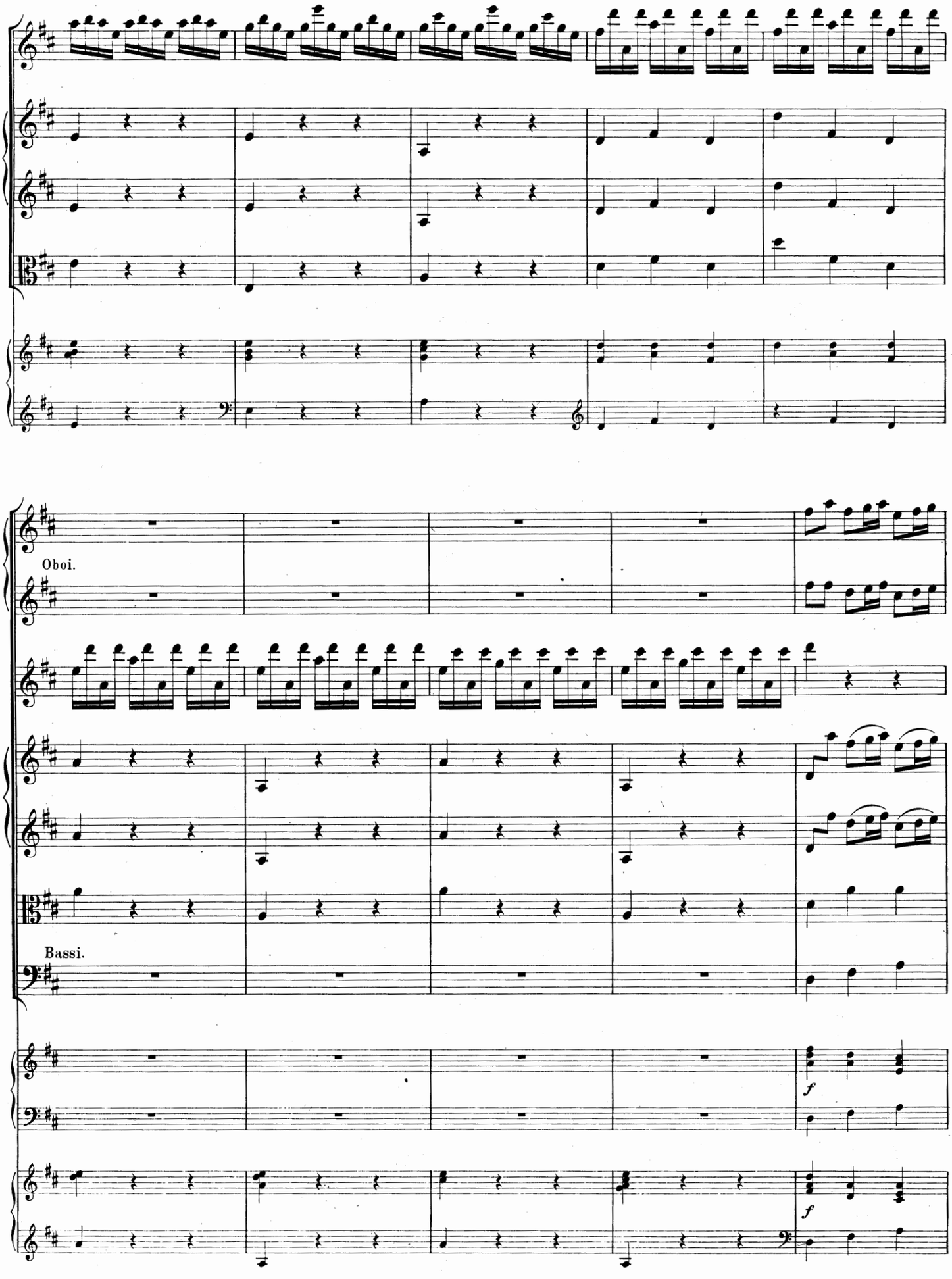

Viola.
f
f
Oboi.
7
7
7
7

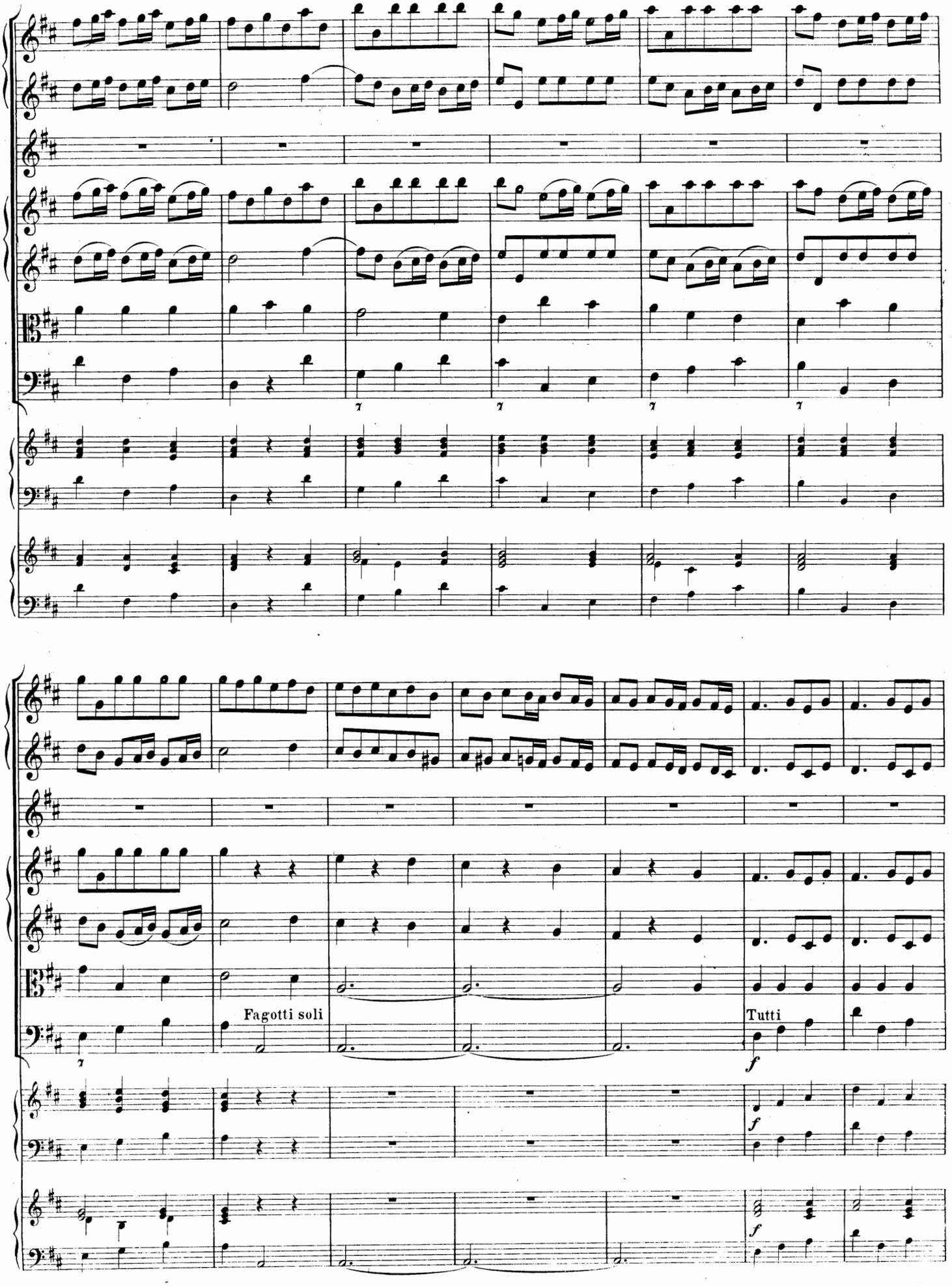

Solo.
(pp)
(pp)
(pp)
Fagotti.
tutti ma pianissimo
pp
Viol. conc.
p
pp
pp
pp
Cemb. II.
pp

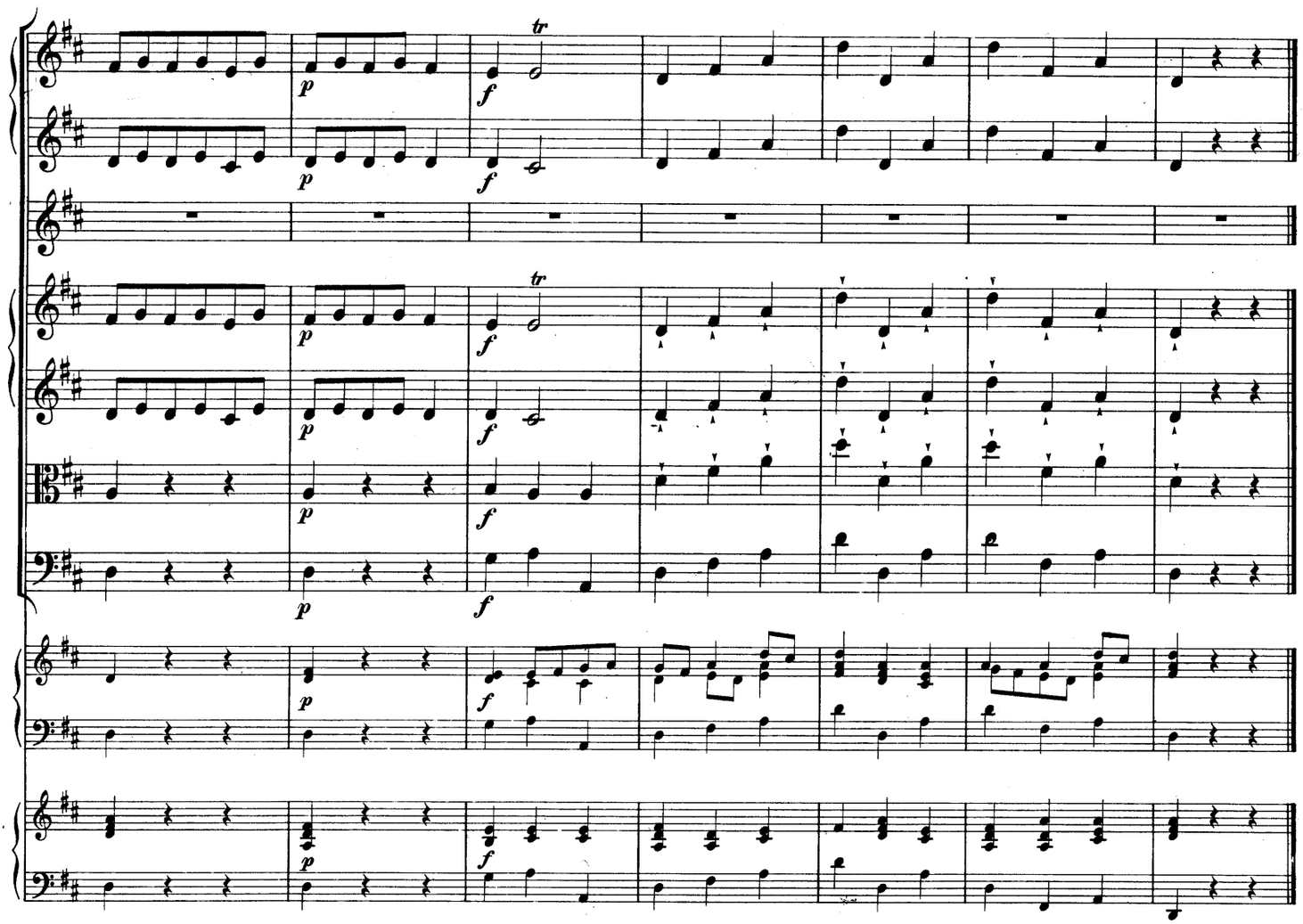

Oboi.
Tutti
Tutti
f
f

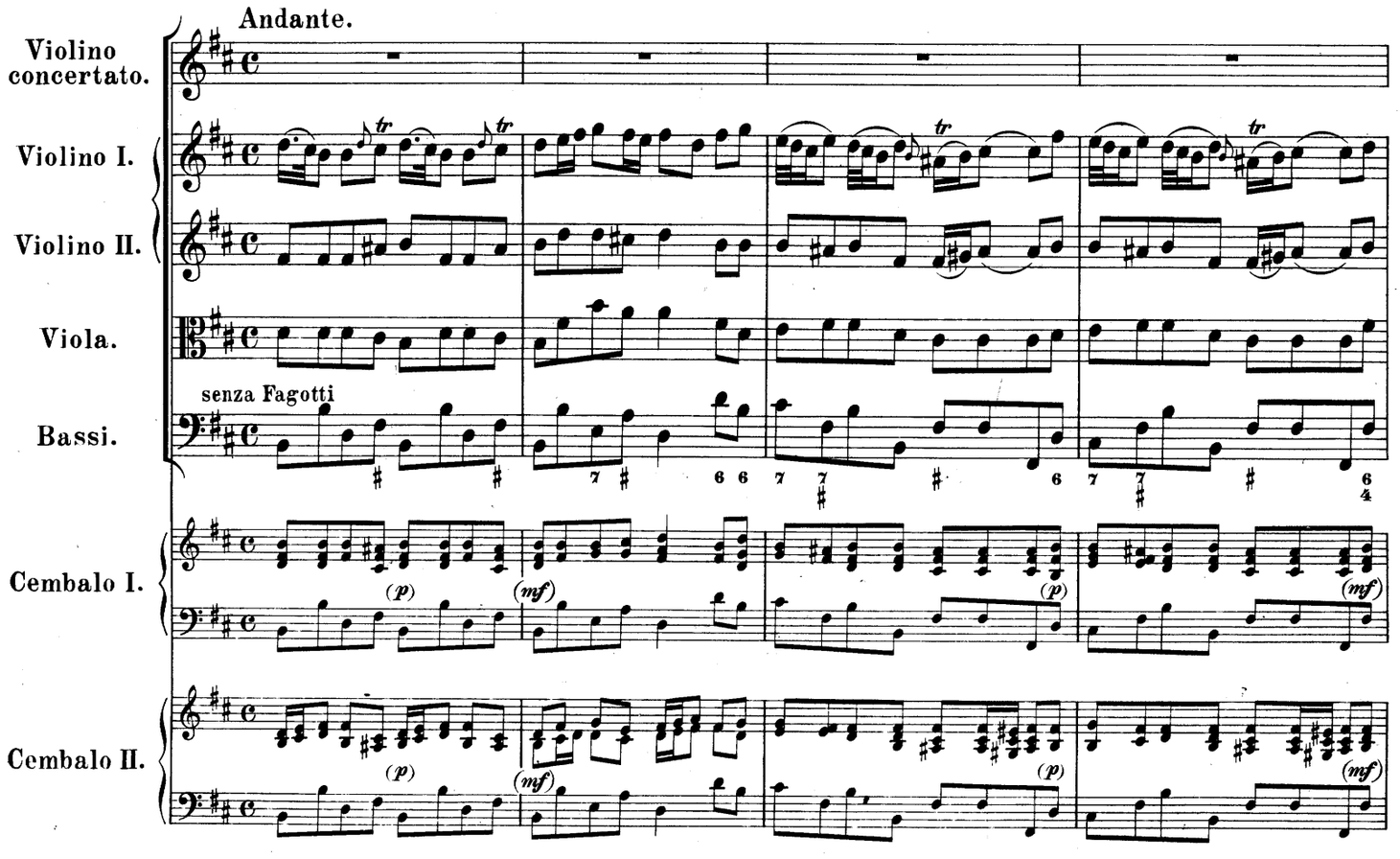

Viol. conc.
Bassi.
Cemb. II.

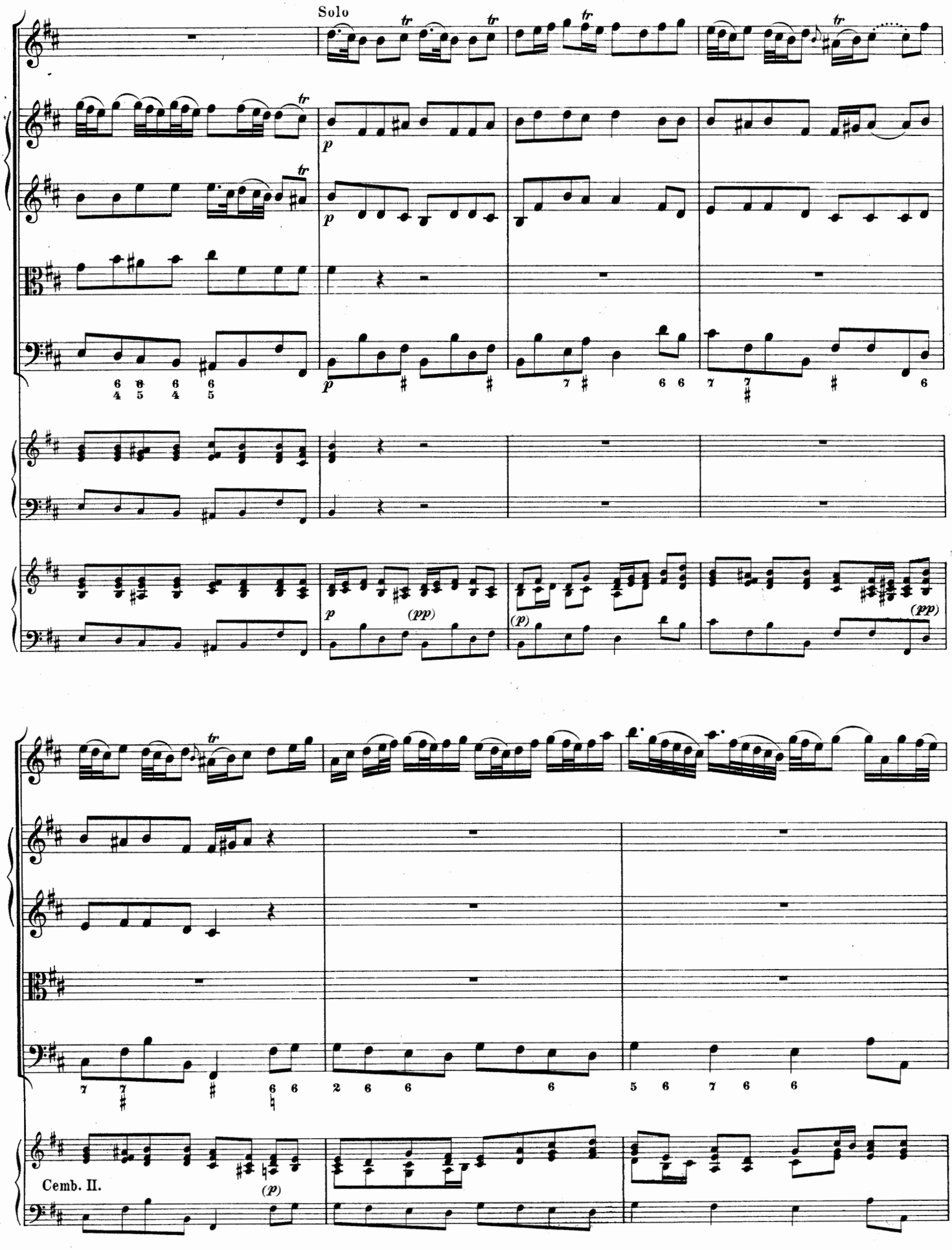

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
p
p
p
p

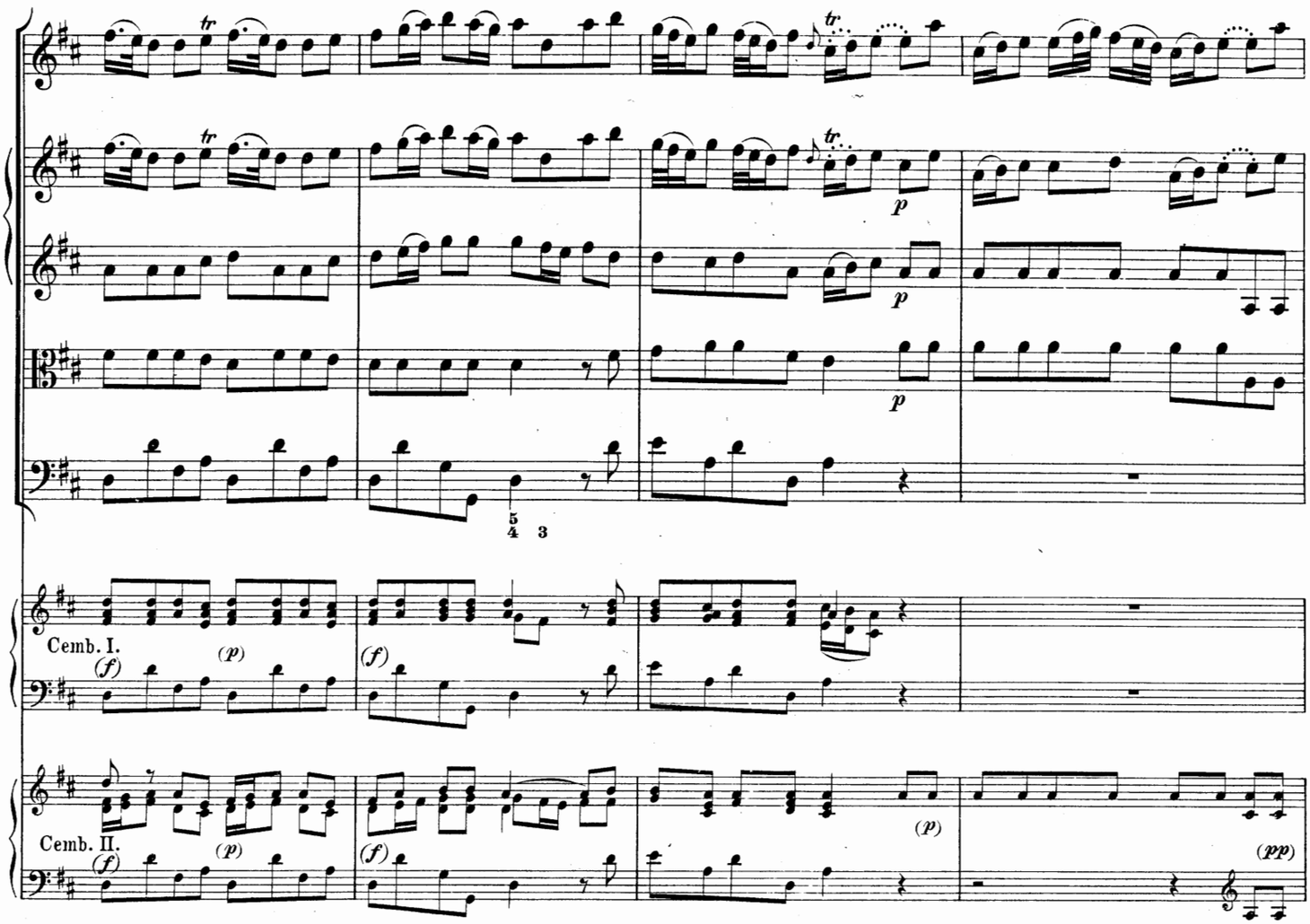

Oboi.
Bassi.
f
f

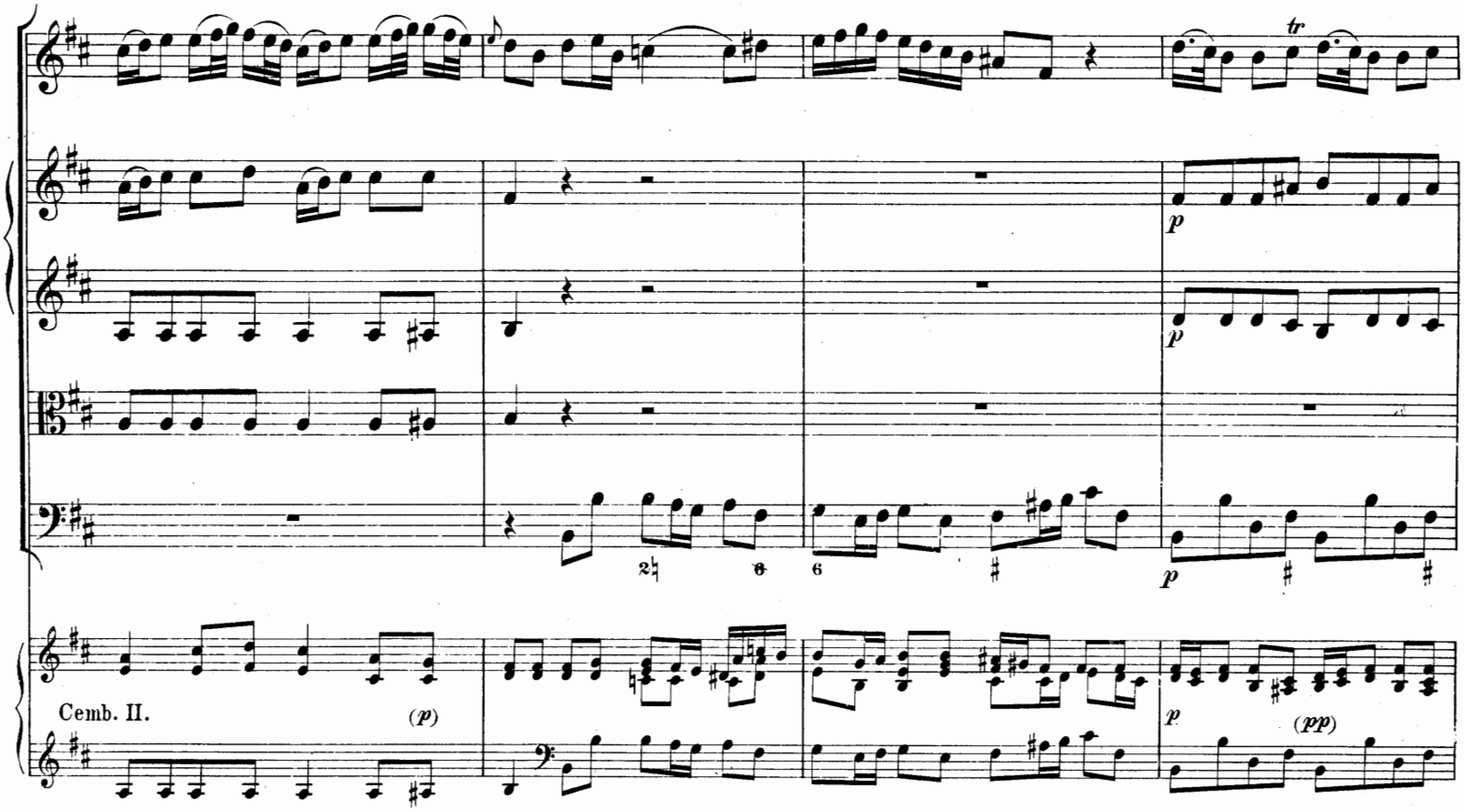

Fagotti soli
Tutti
f
f
f

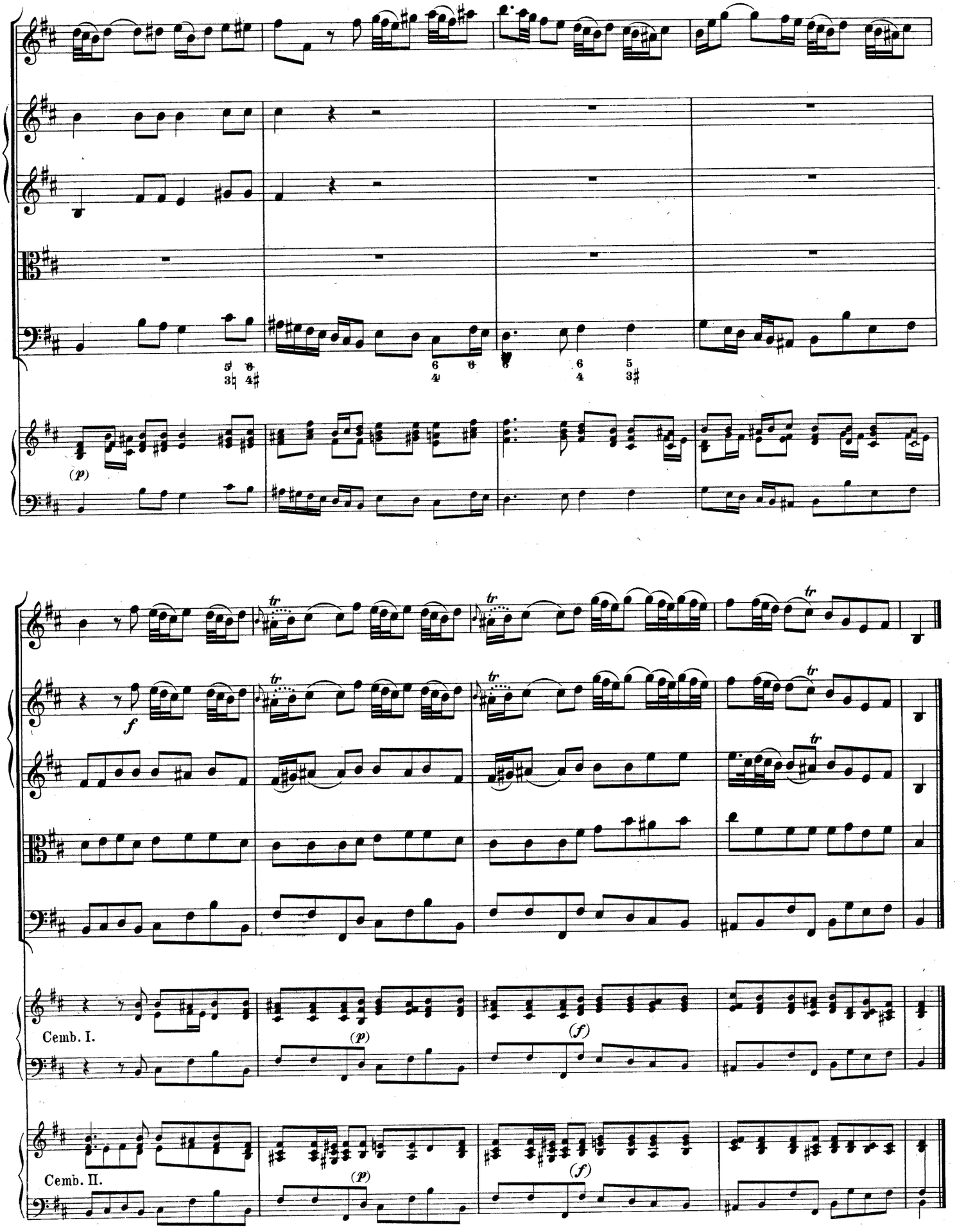



Andante.
Violino concertato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
senza Fagotti
Bassi.
Cembalo I.
Cembalo II.

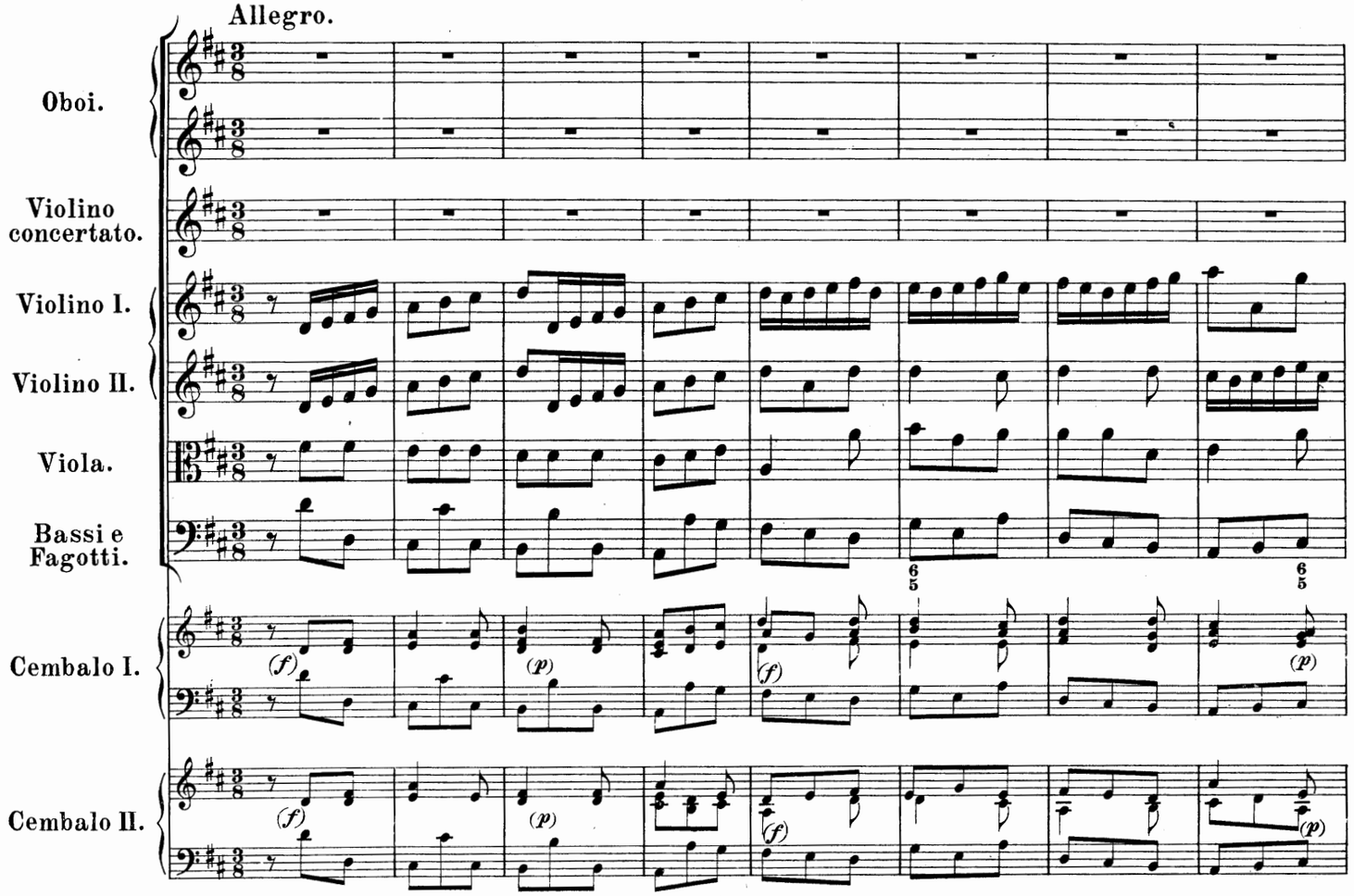

Solo
Cemb. II.

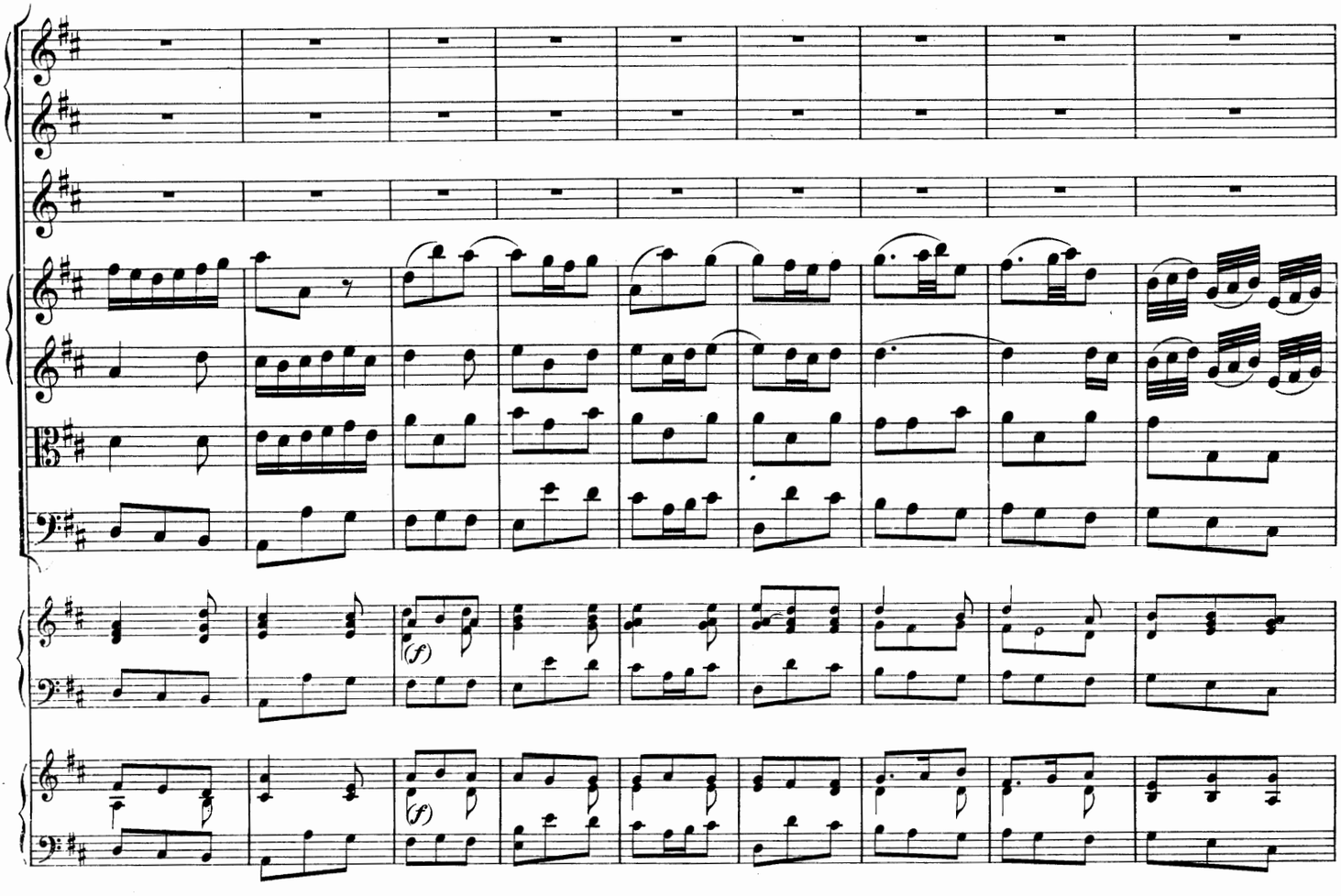

Cemb. I.
Cemb. II.

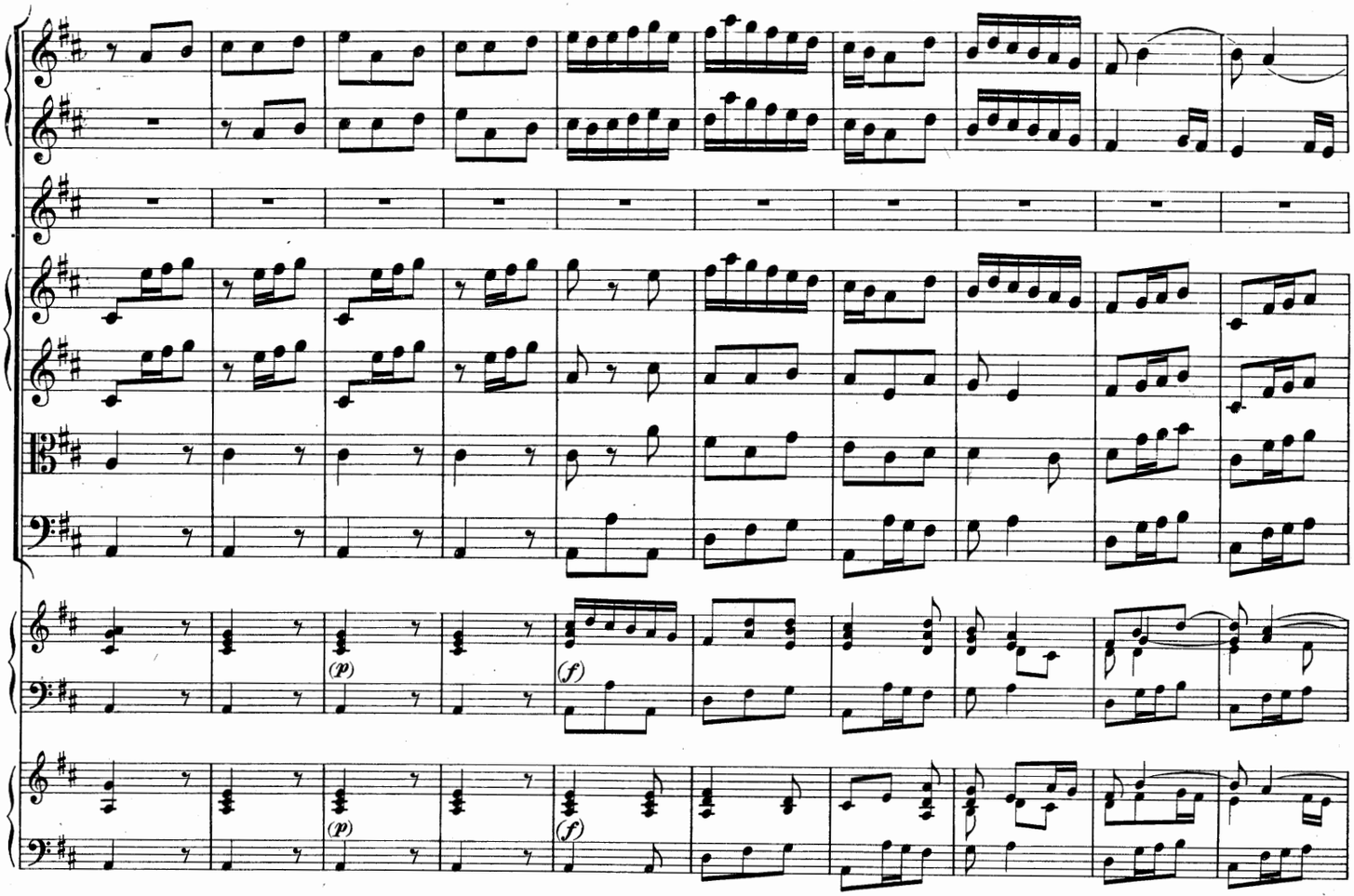

Cemb. II.

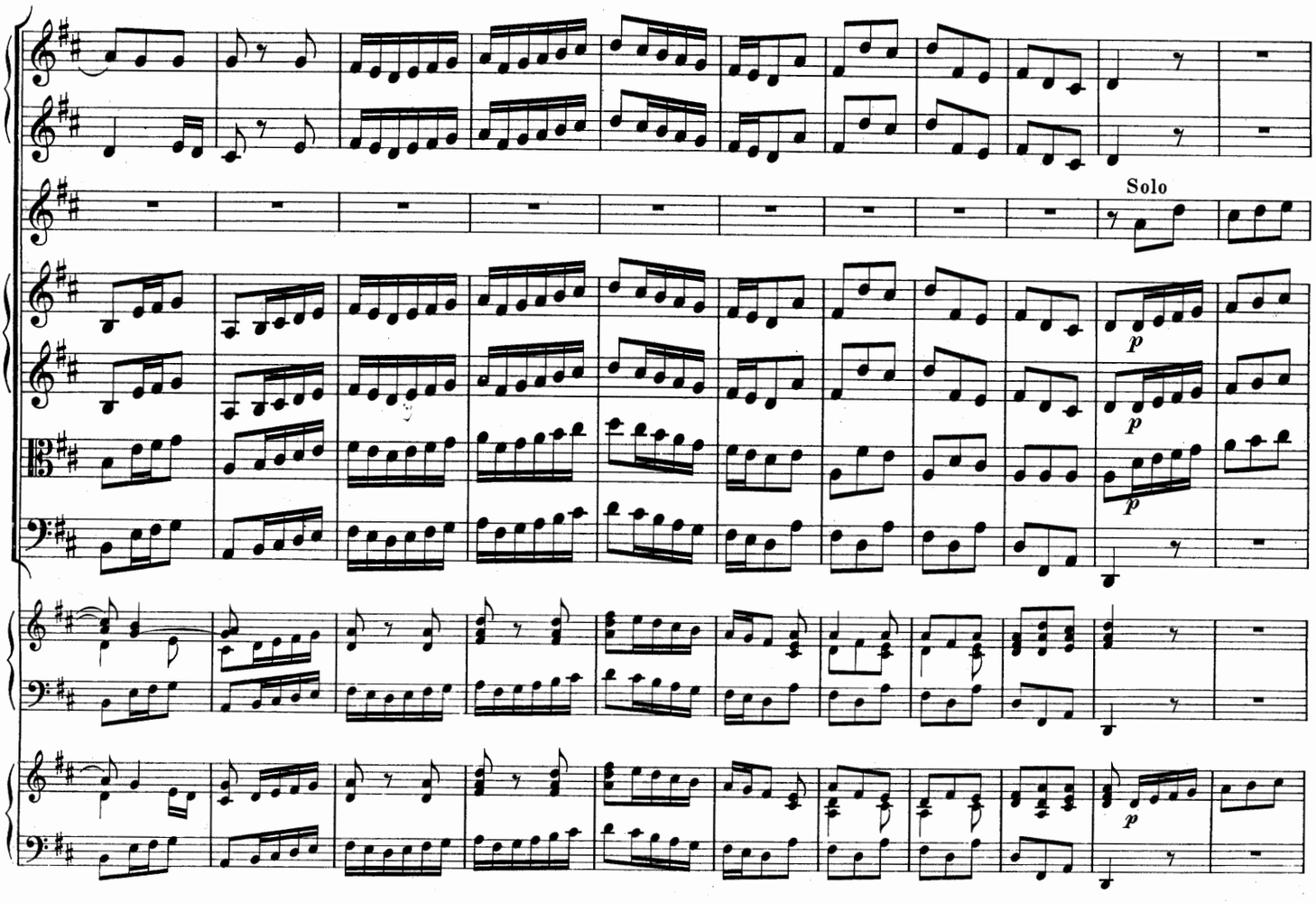

(p)
f
Cemb. I.
(p)
(f)
Cemb. II.
(p)
(f)

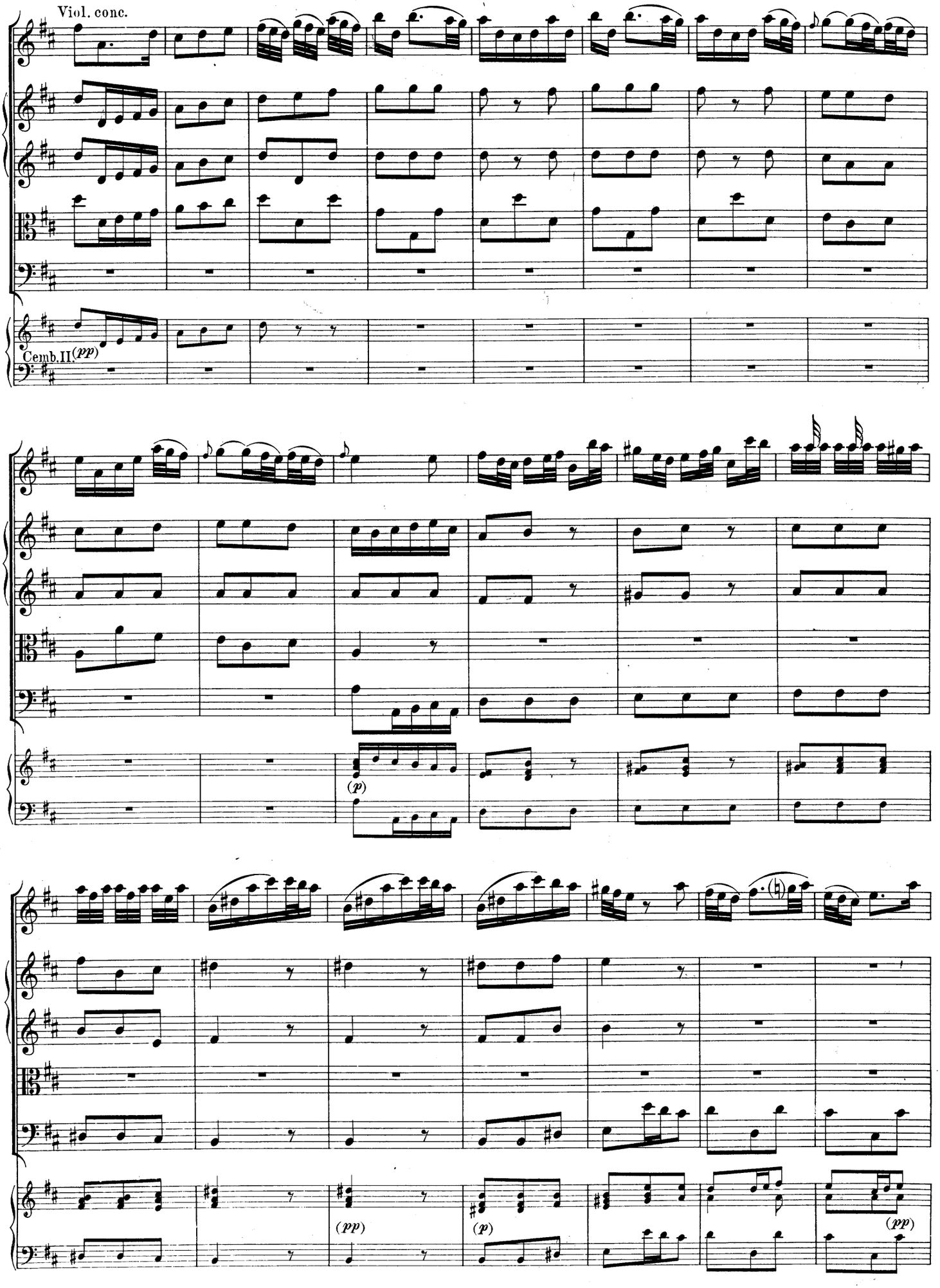
Allegro.

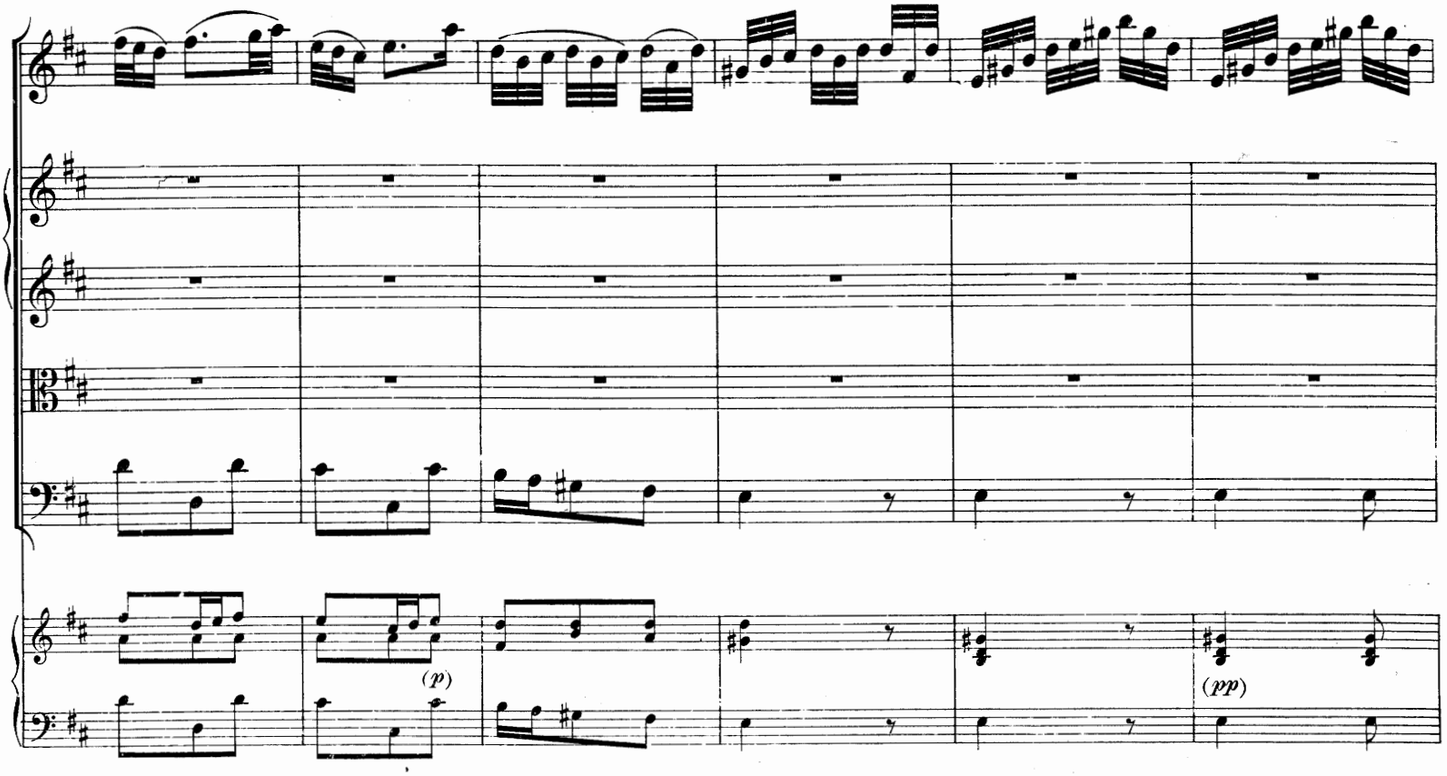

Oboi.
Violino concertato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Bassi e Fagotti.
Cembalo I.
Cembalo II.
(f)
(p)

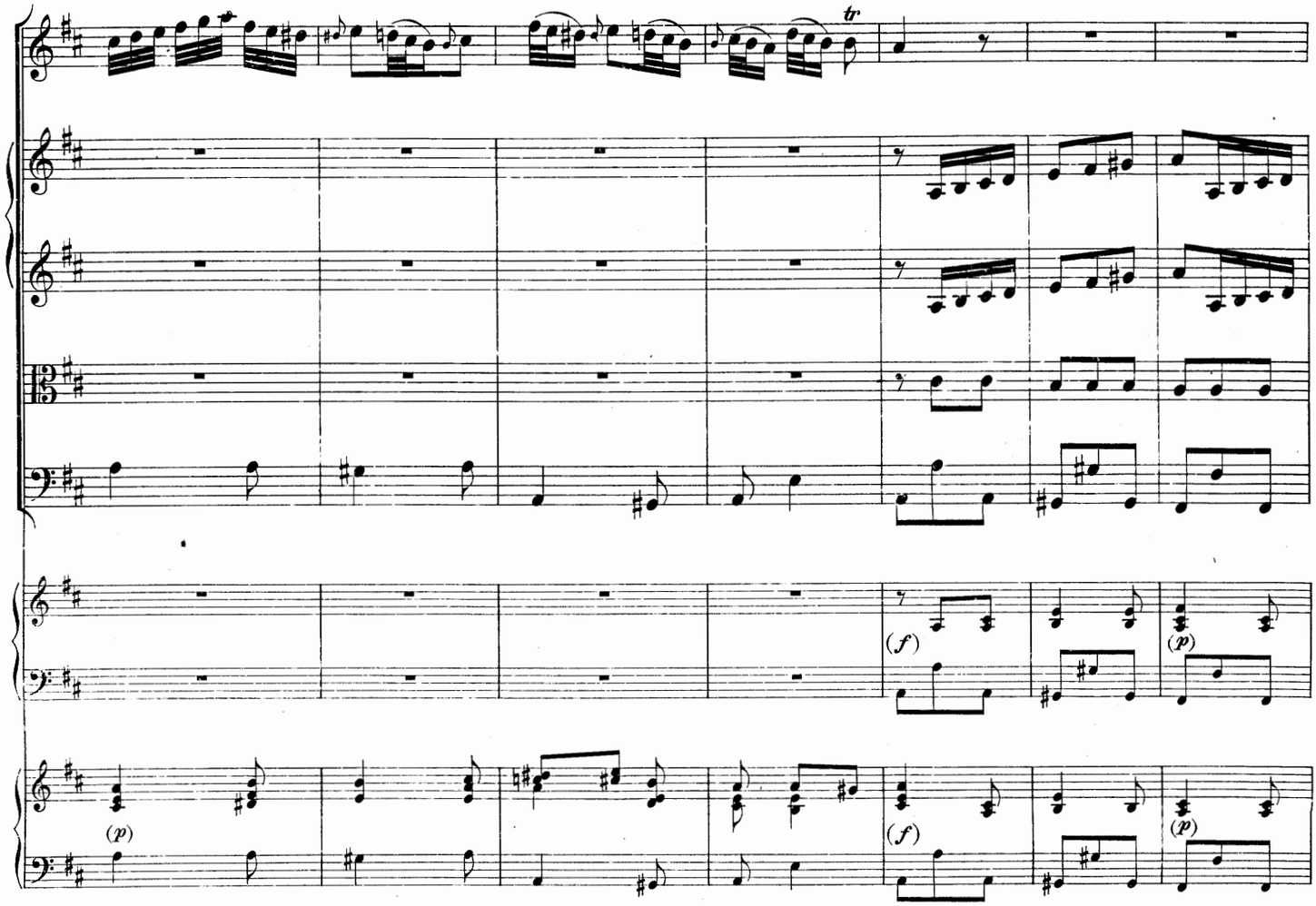


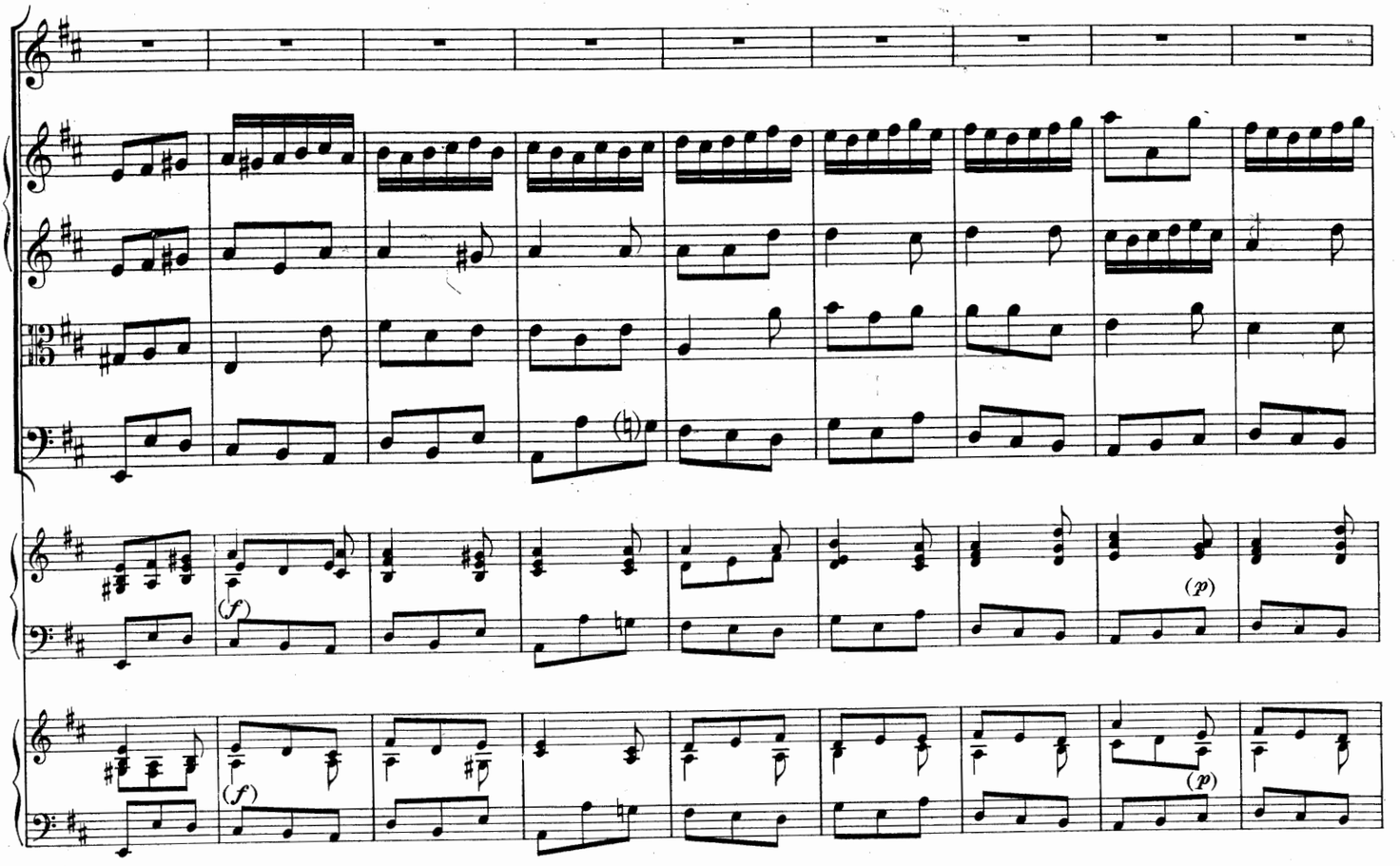

(p)
(f)
(p)
(f)

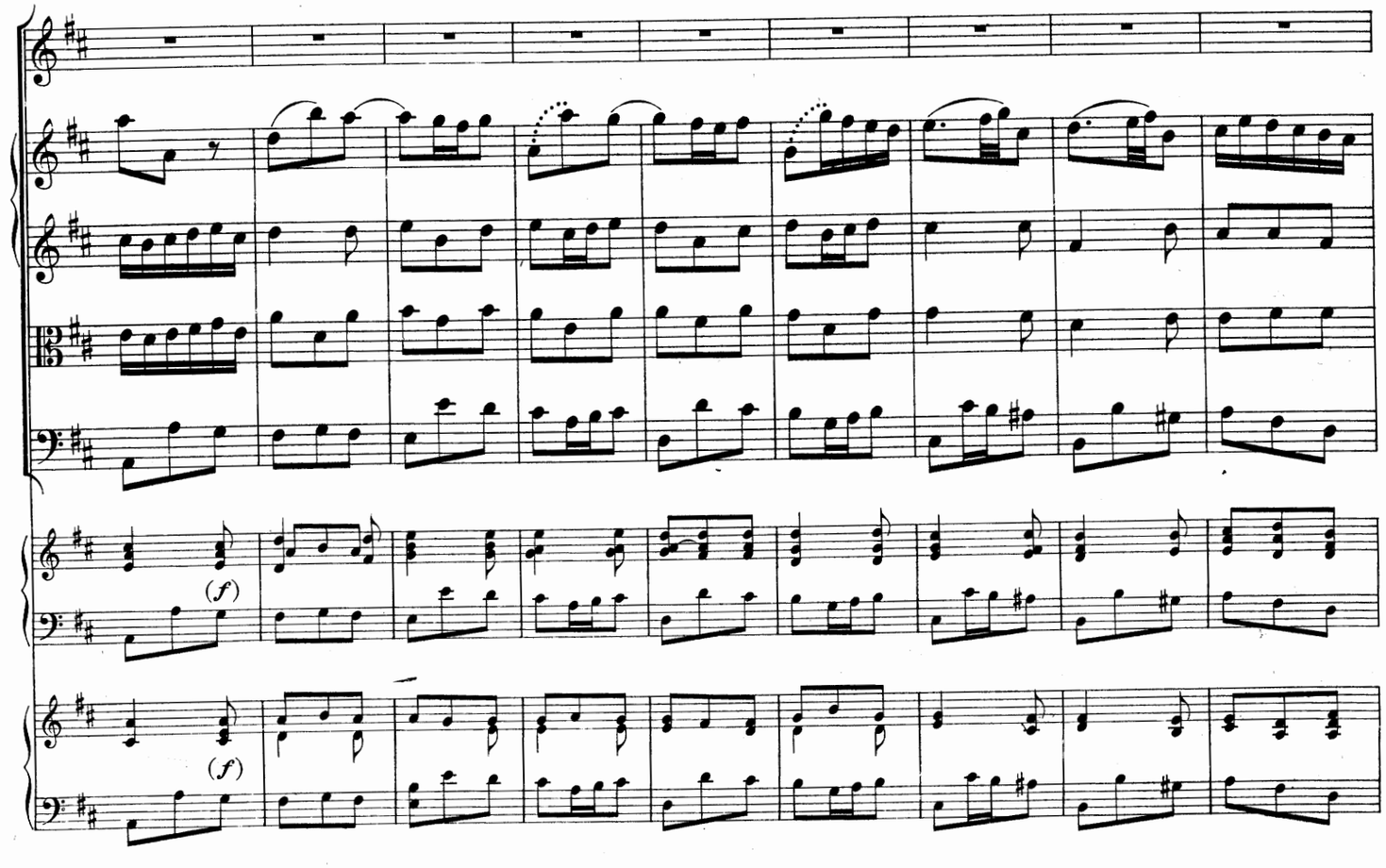

Solo
p
p
p
p

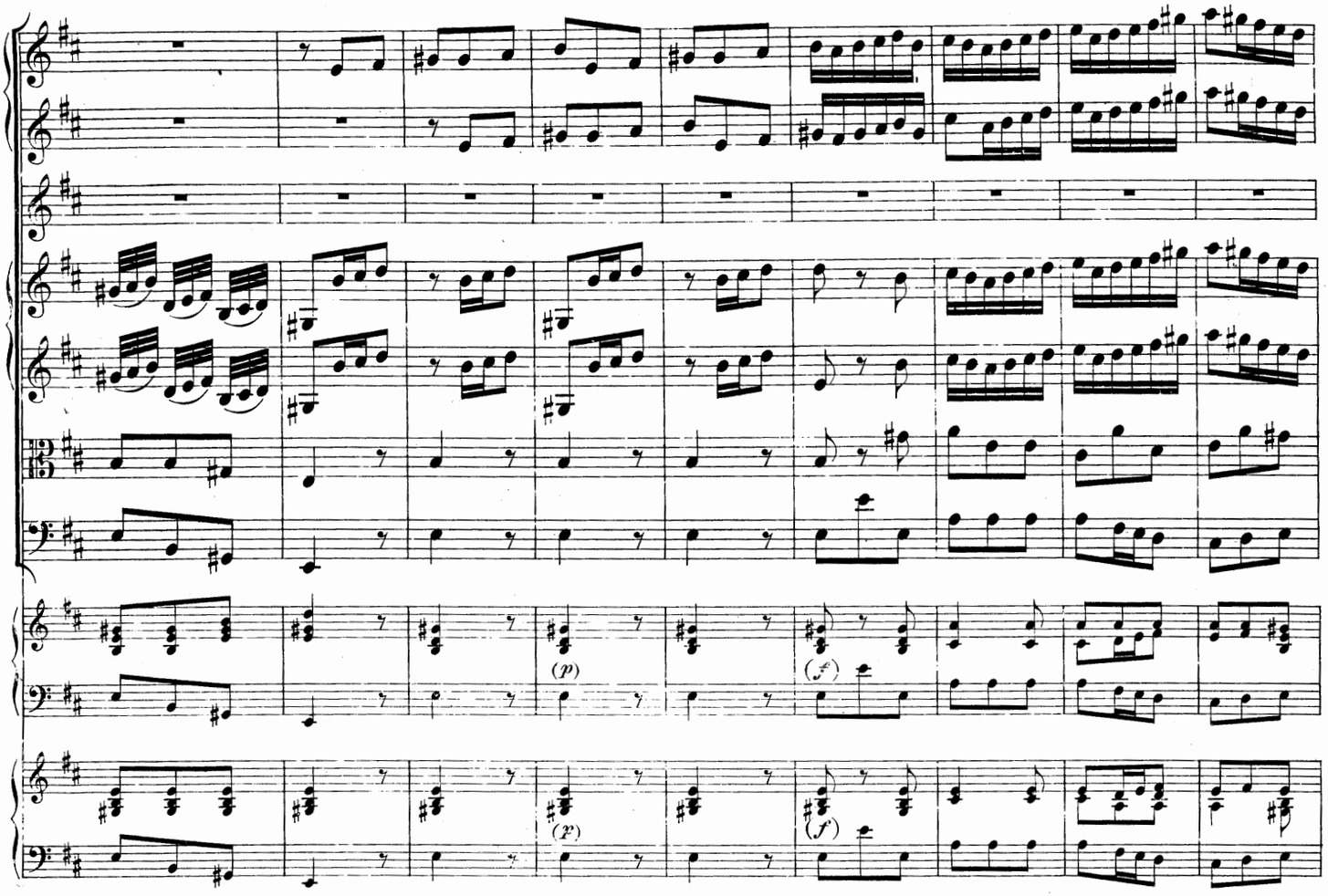

Viol. conc.
Cemb. II.
(pp)
(p)
(pp)
(p)
(pp)

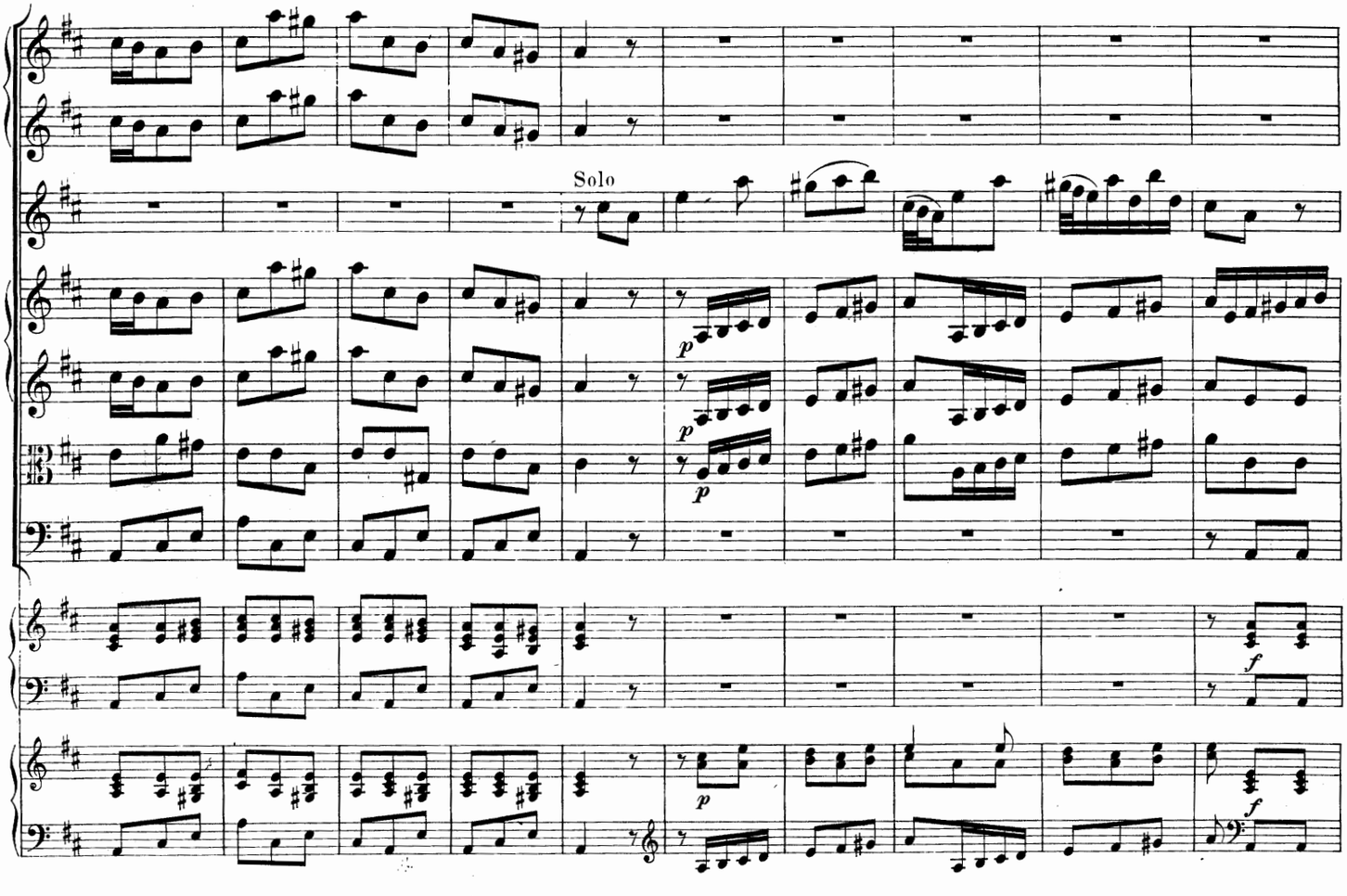

(p)
(pp)

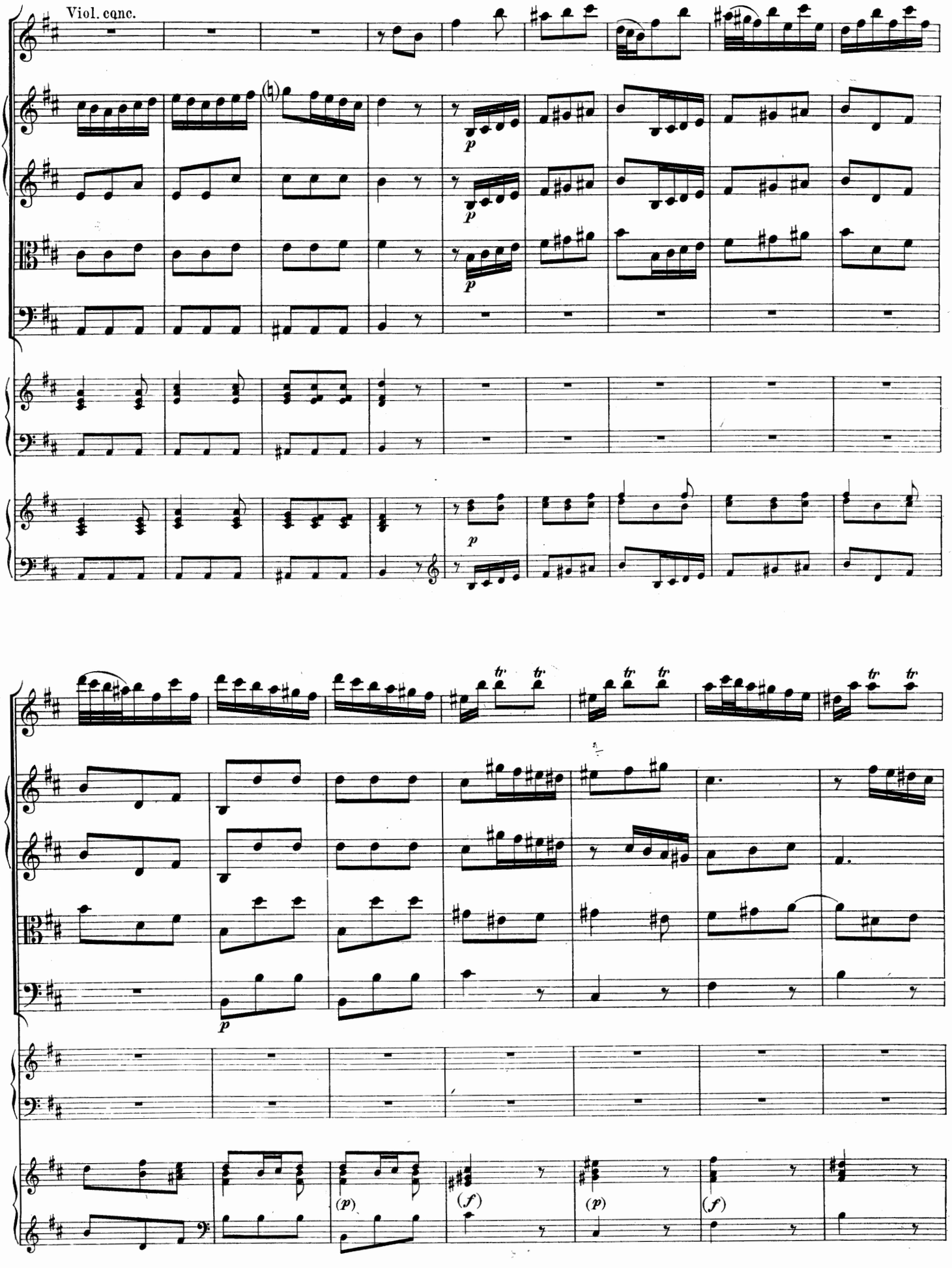

tr
(f)
(p)
(p)
(f)
(p)

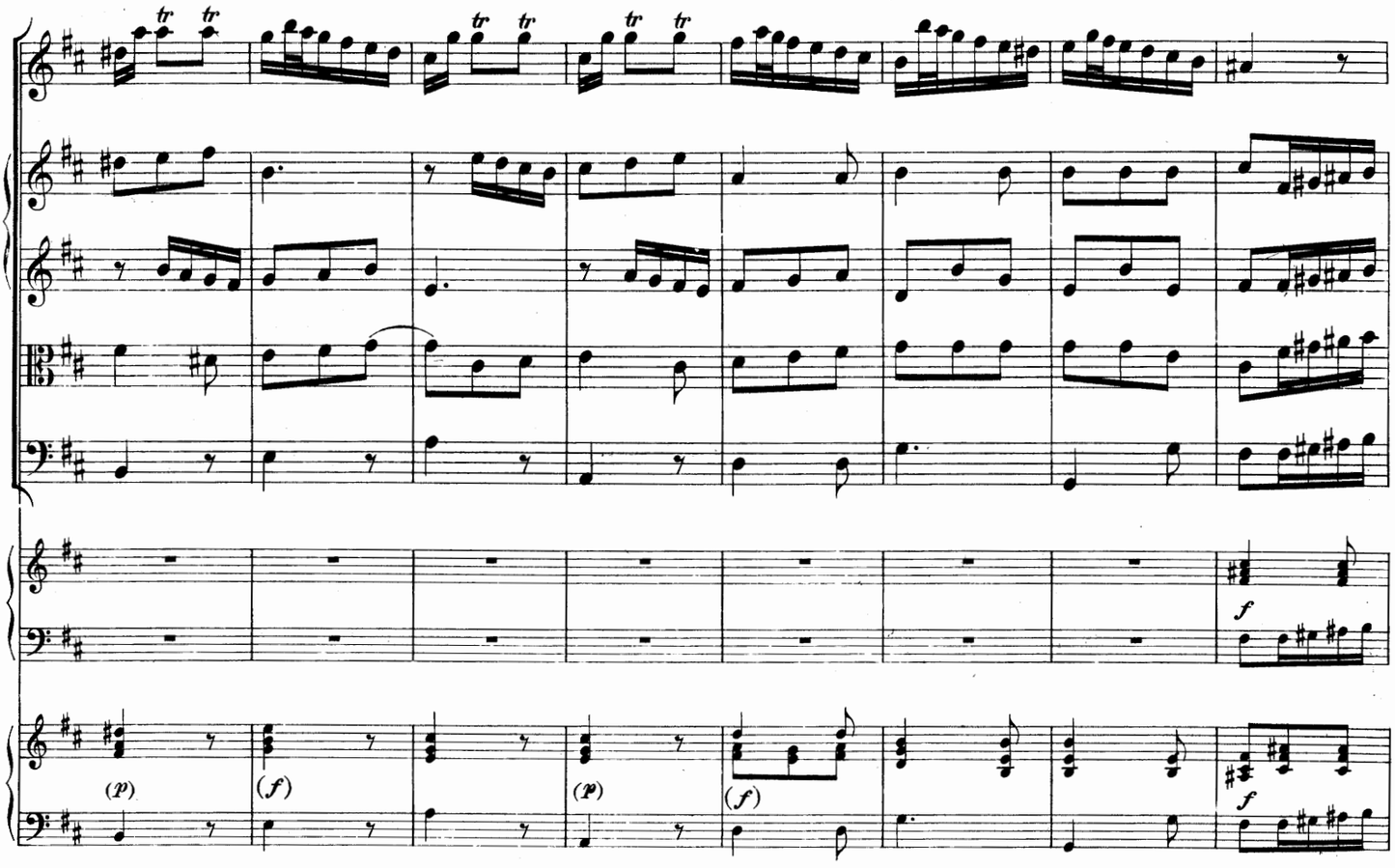

(f)
(p)
(f)
(p)

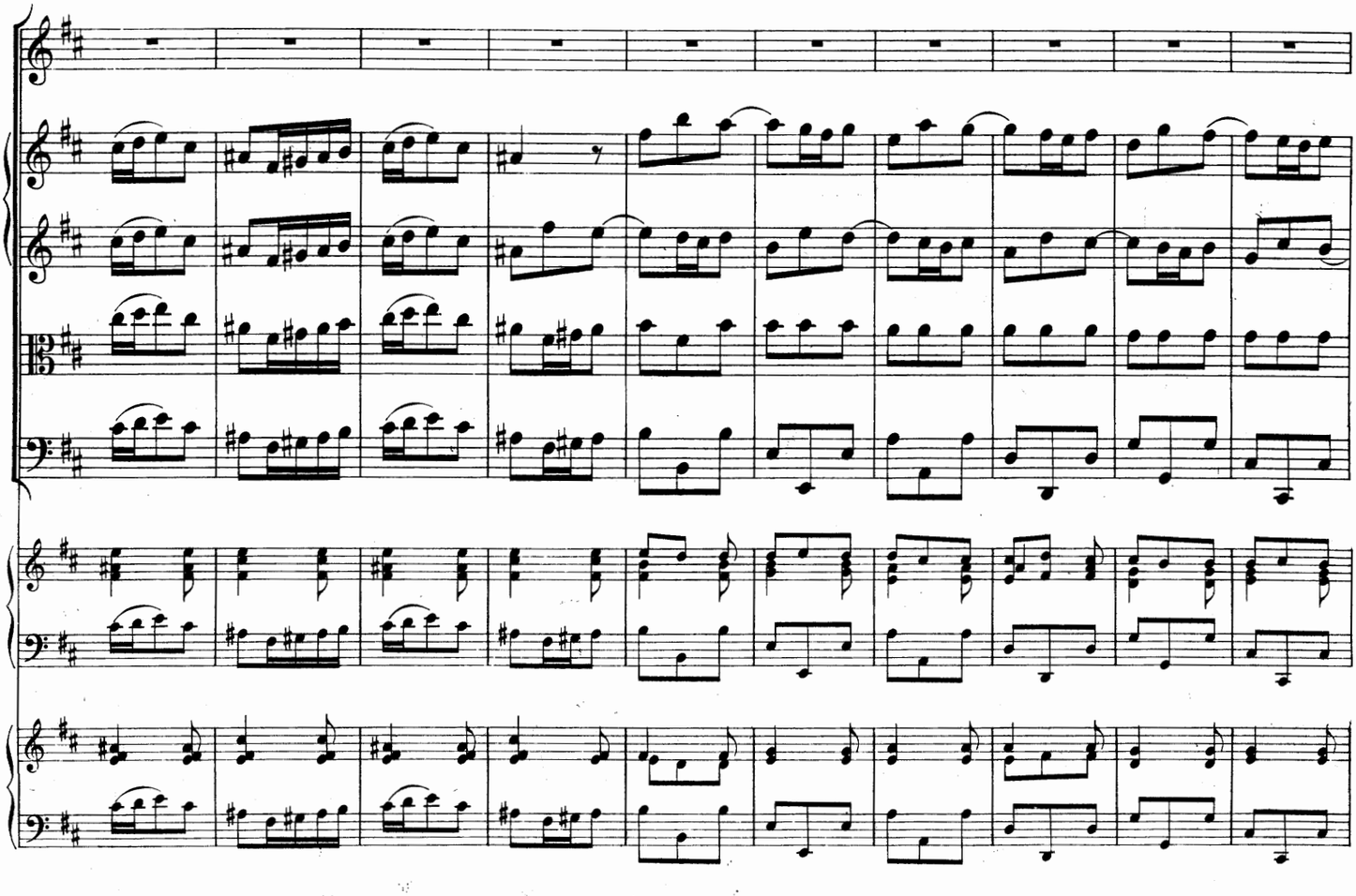

(f)
(f)

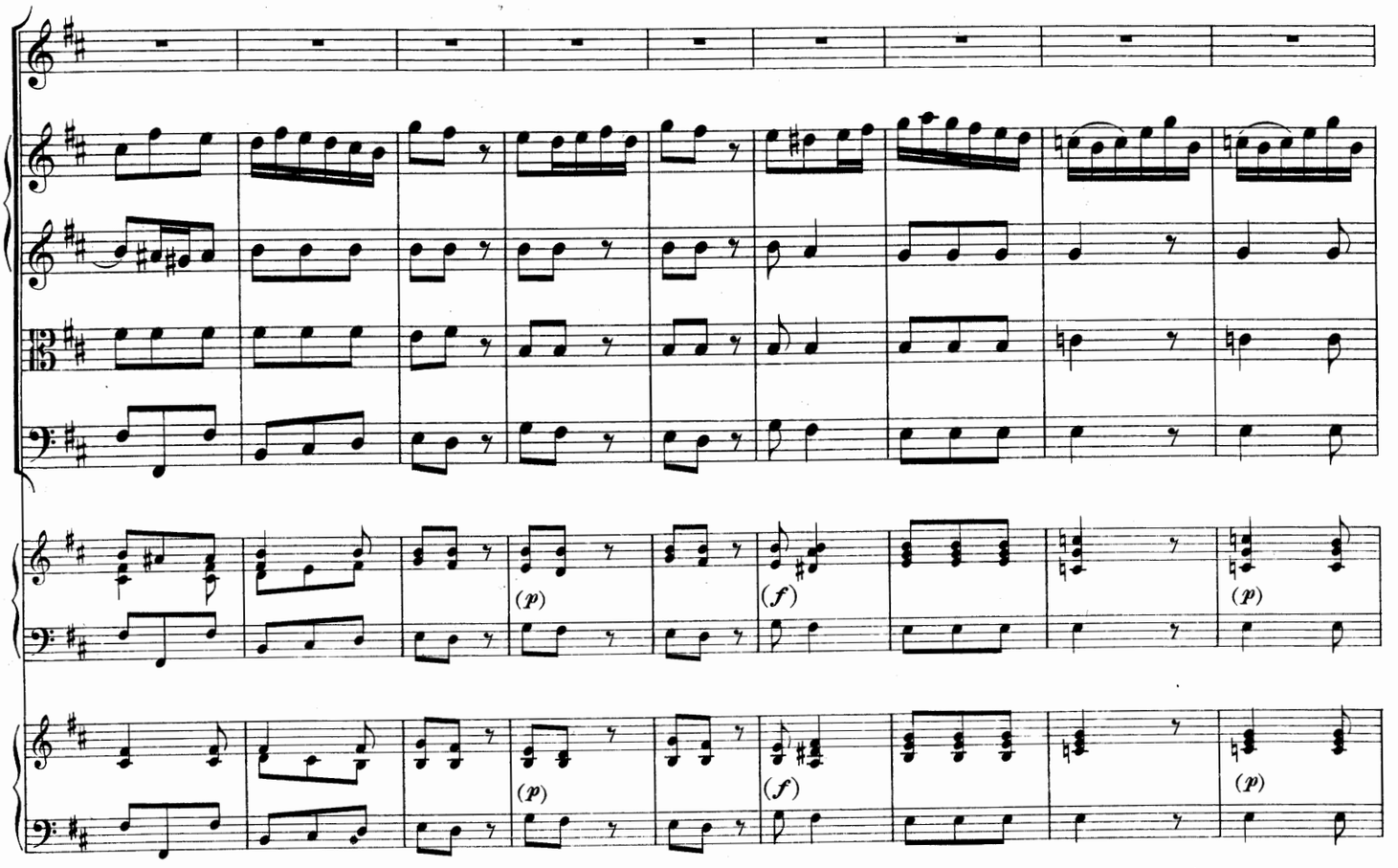

(p)
(f)
(p)
(f)

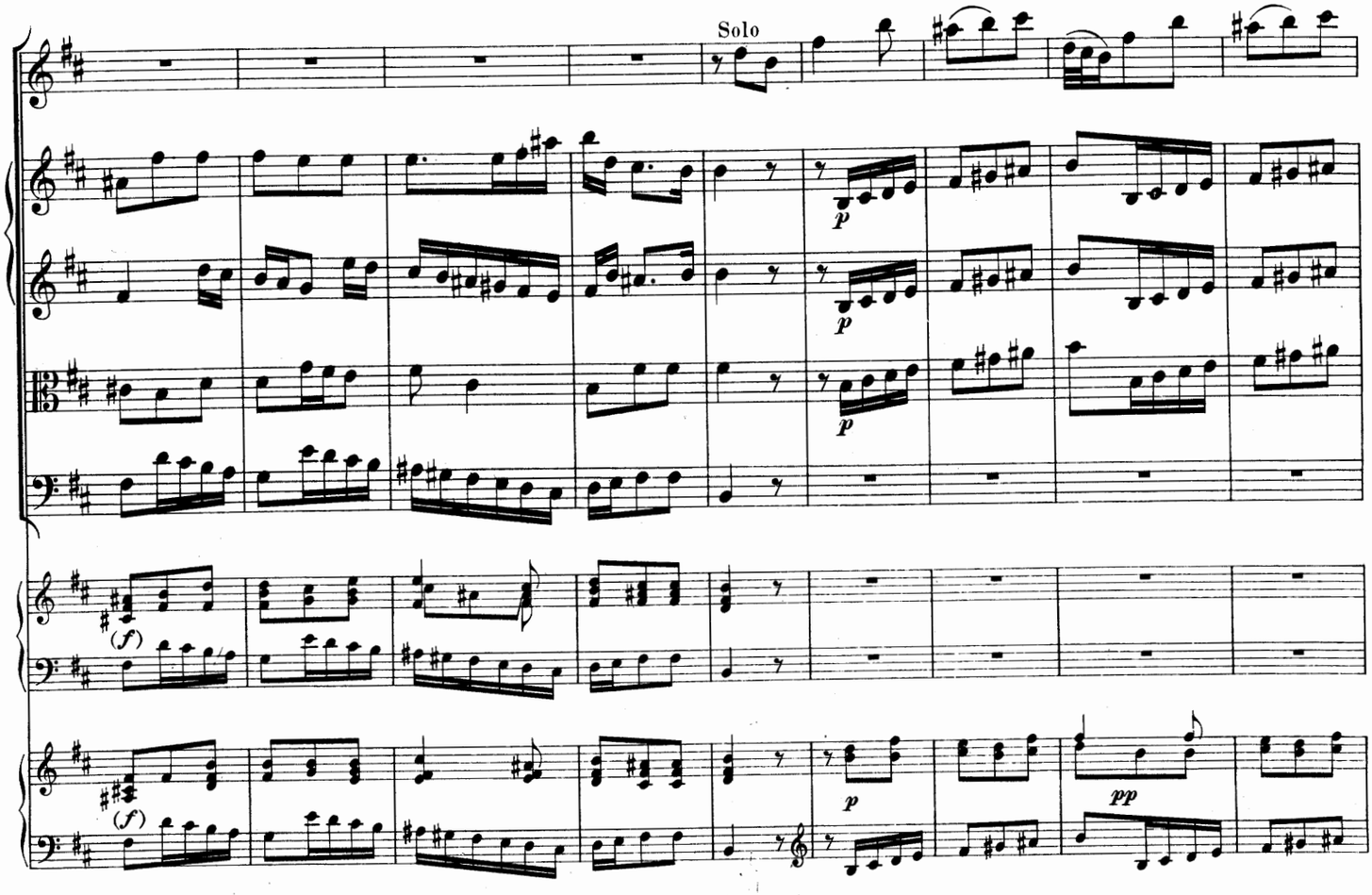

Solo
p
p
p
f
p
f

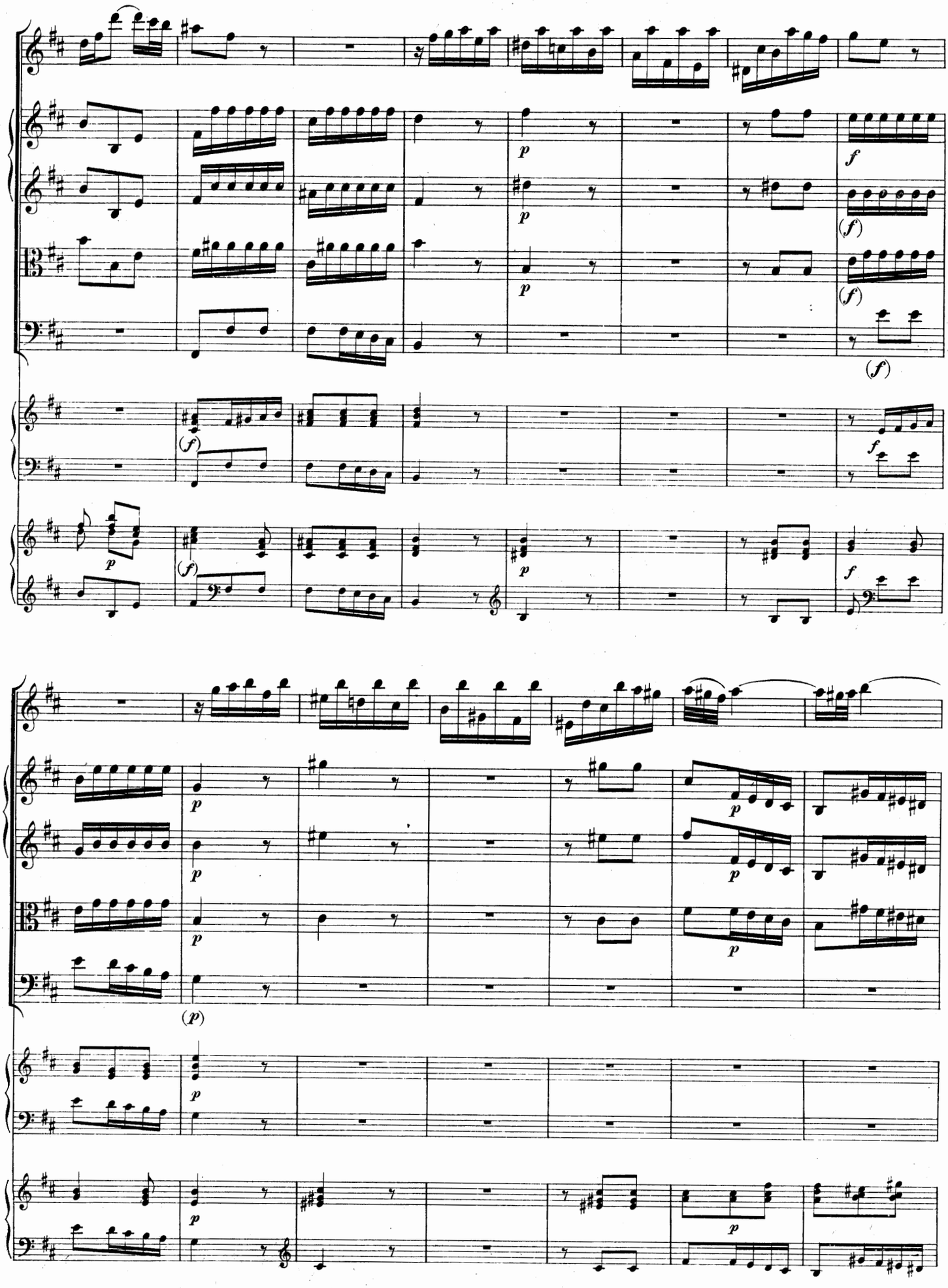

Viol. conc.

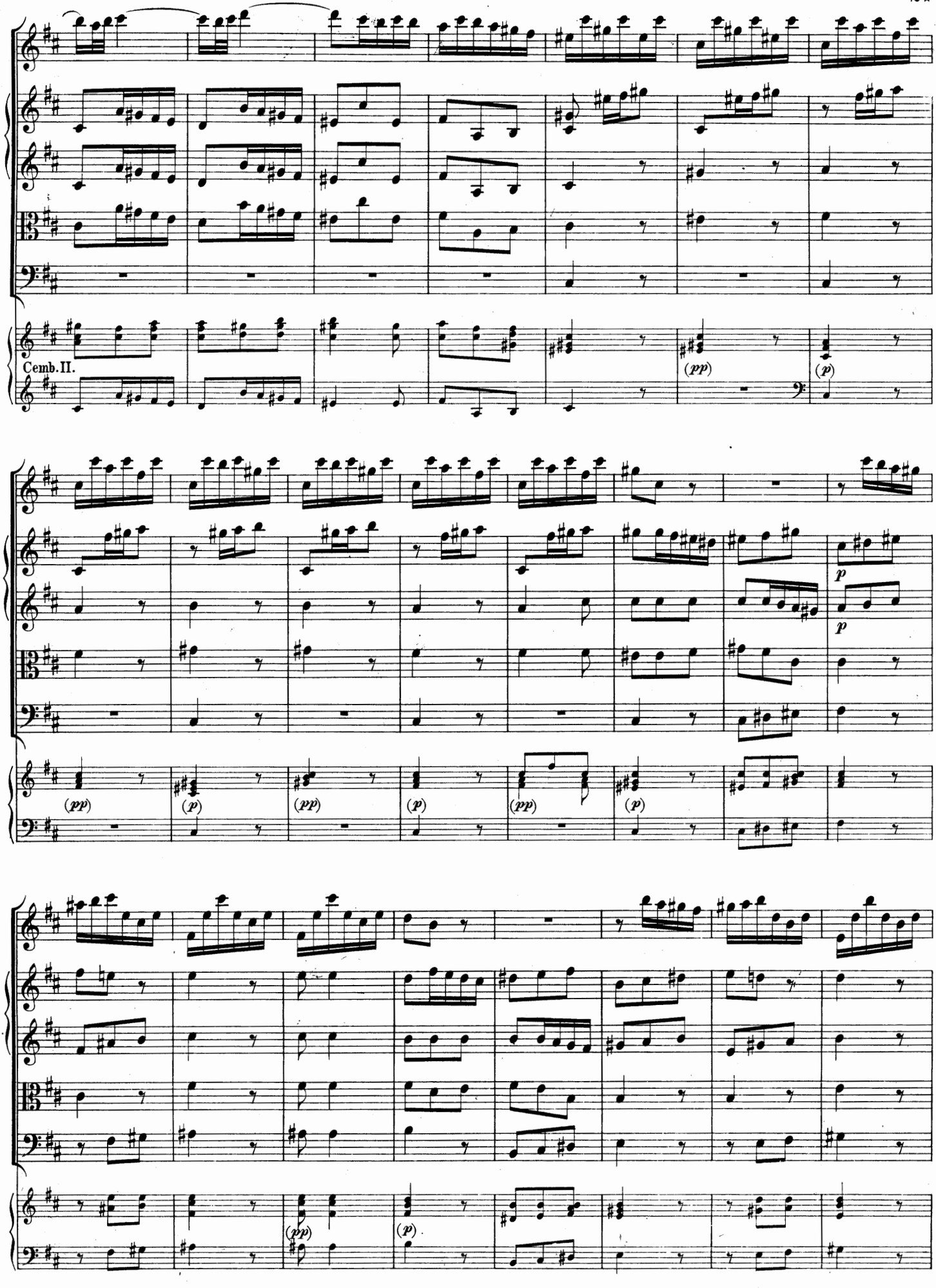

(p)
(f)
(p)
(f)
f
f

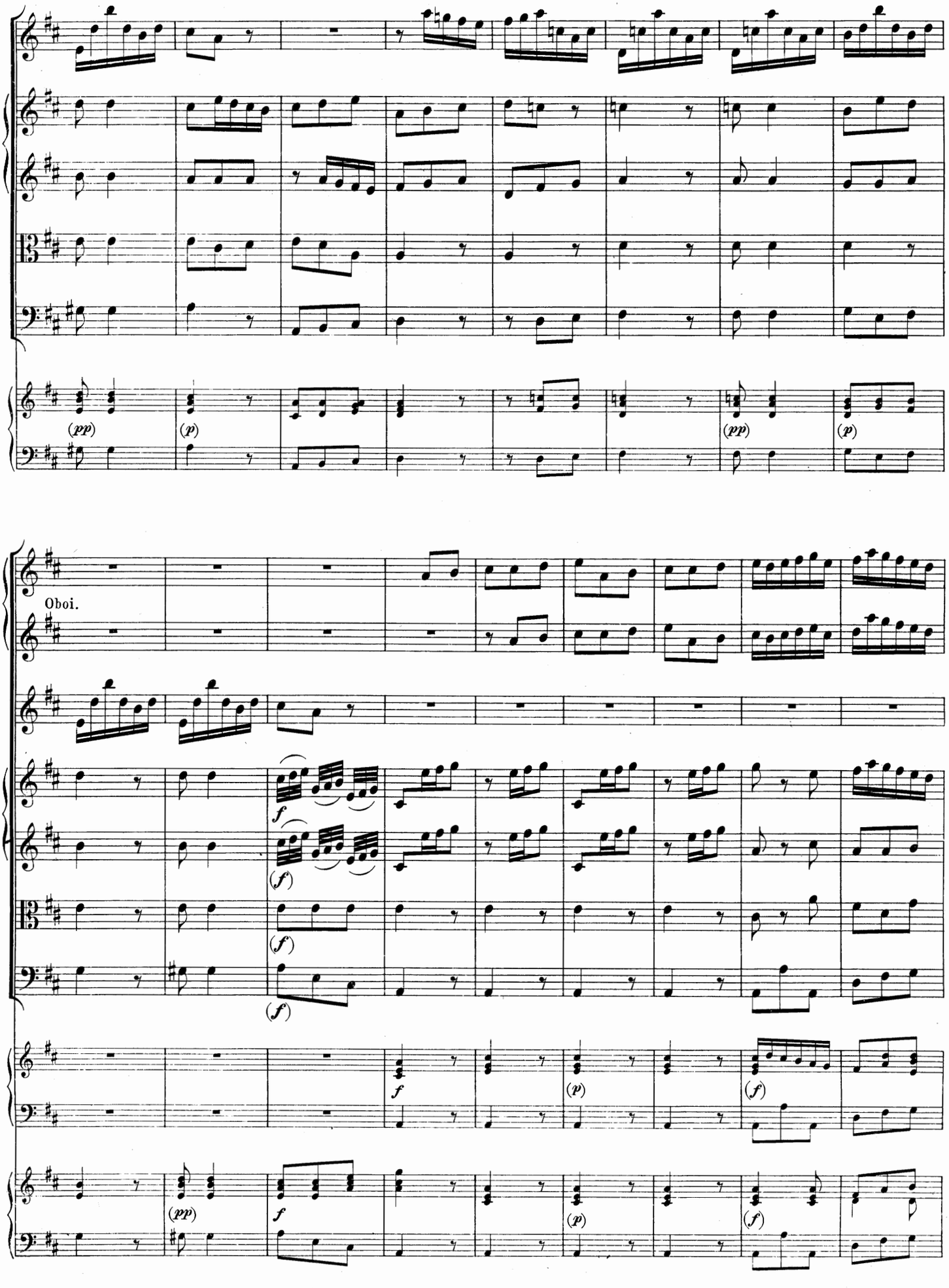


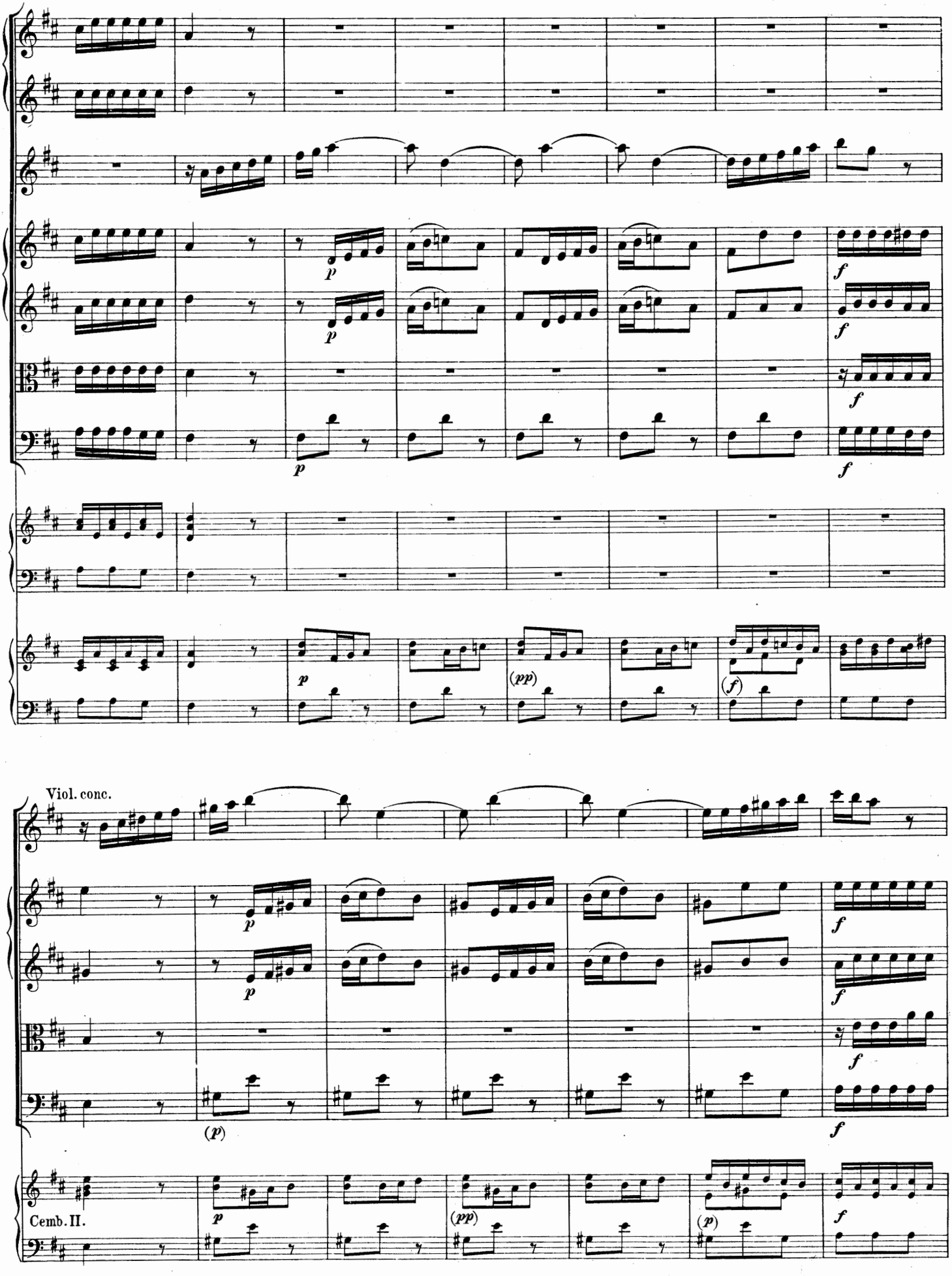

(p)
(f)
(p)
(p)
(f)
(p)

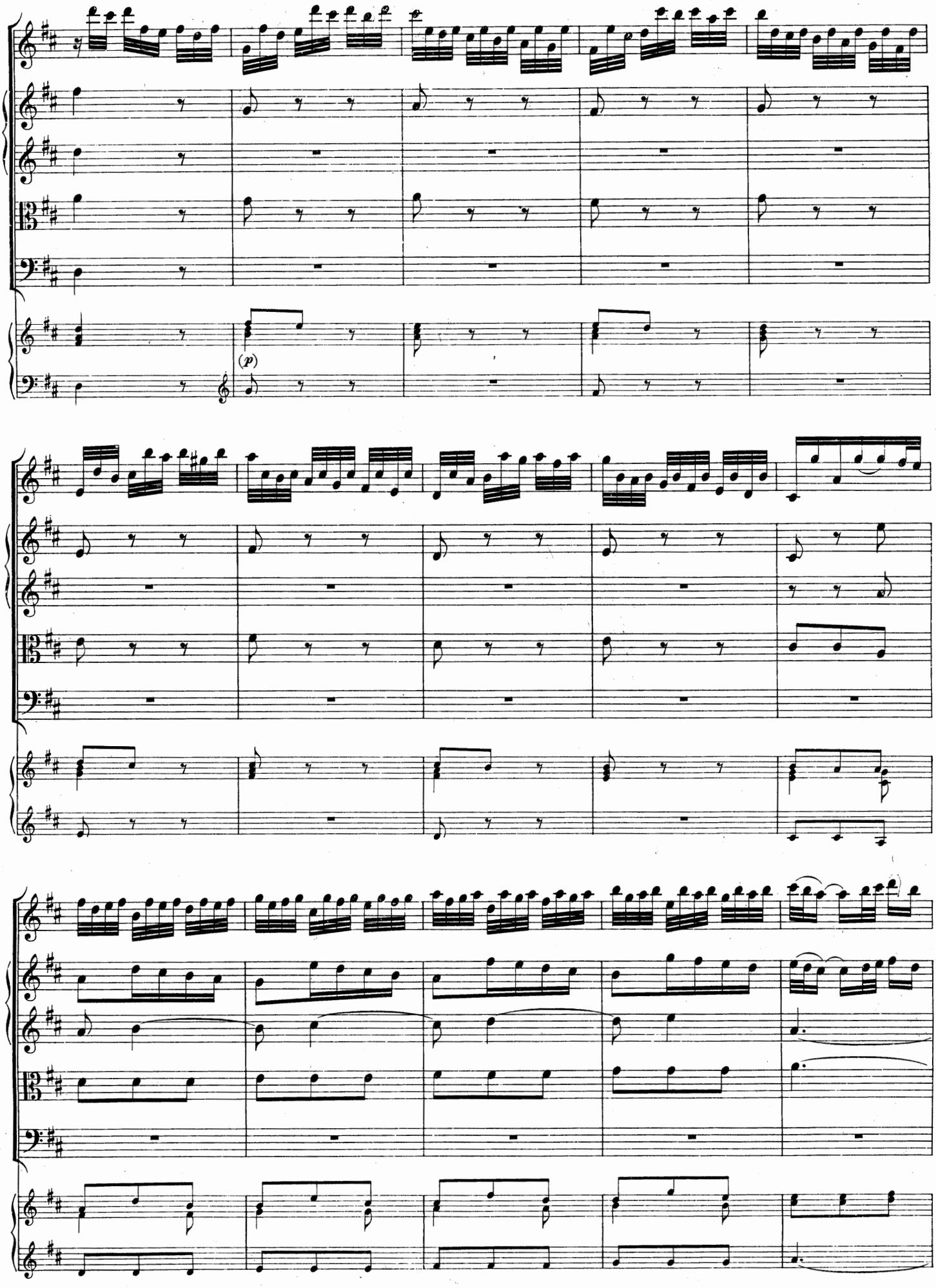

Solo
p
p
p
(f)
(f)
p
pp

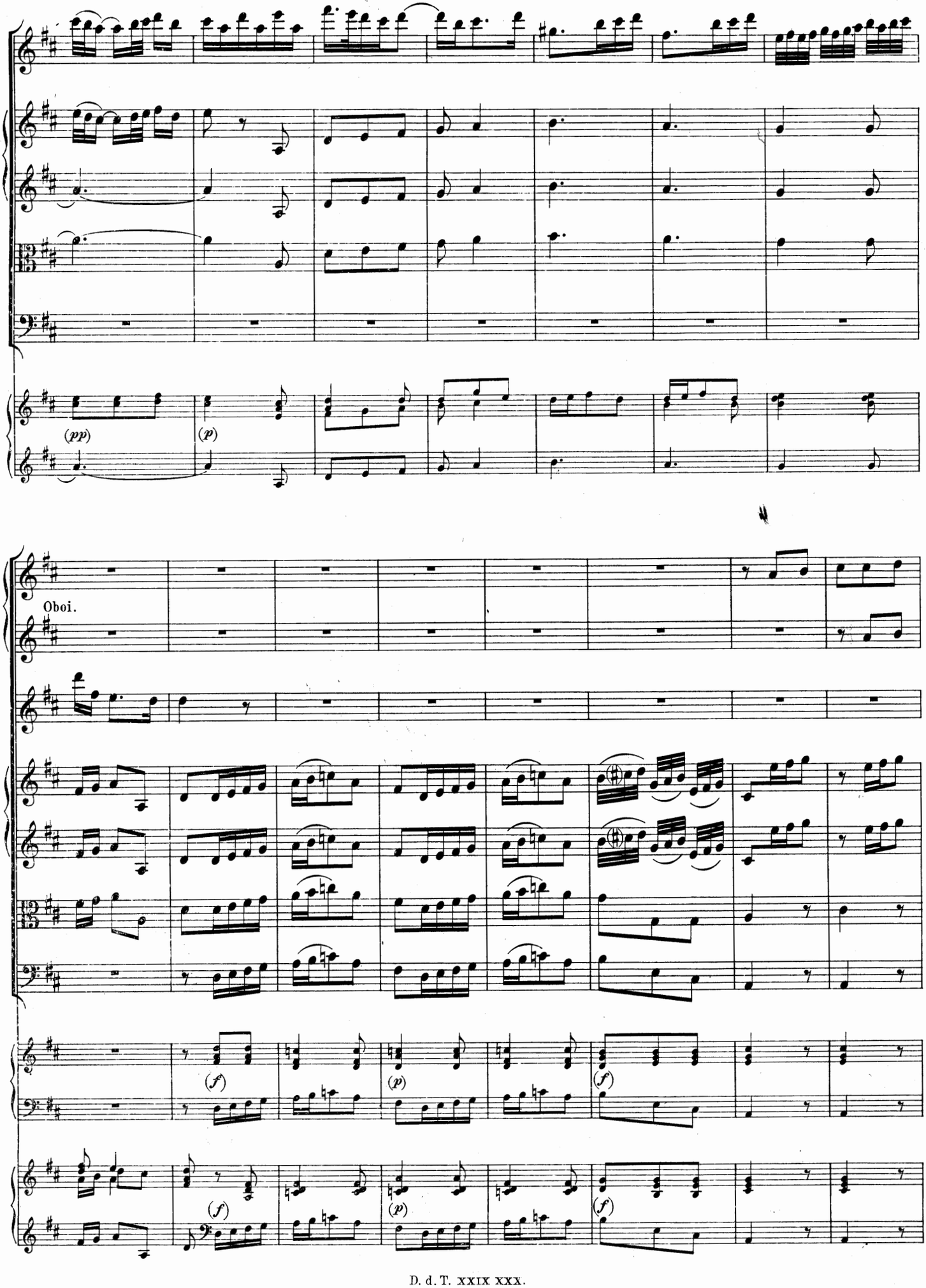


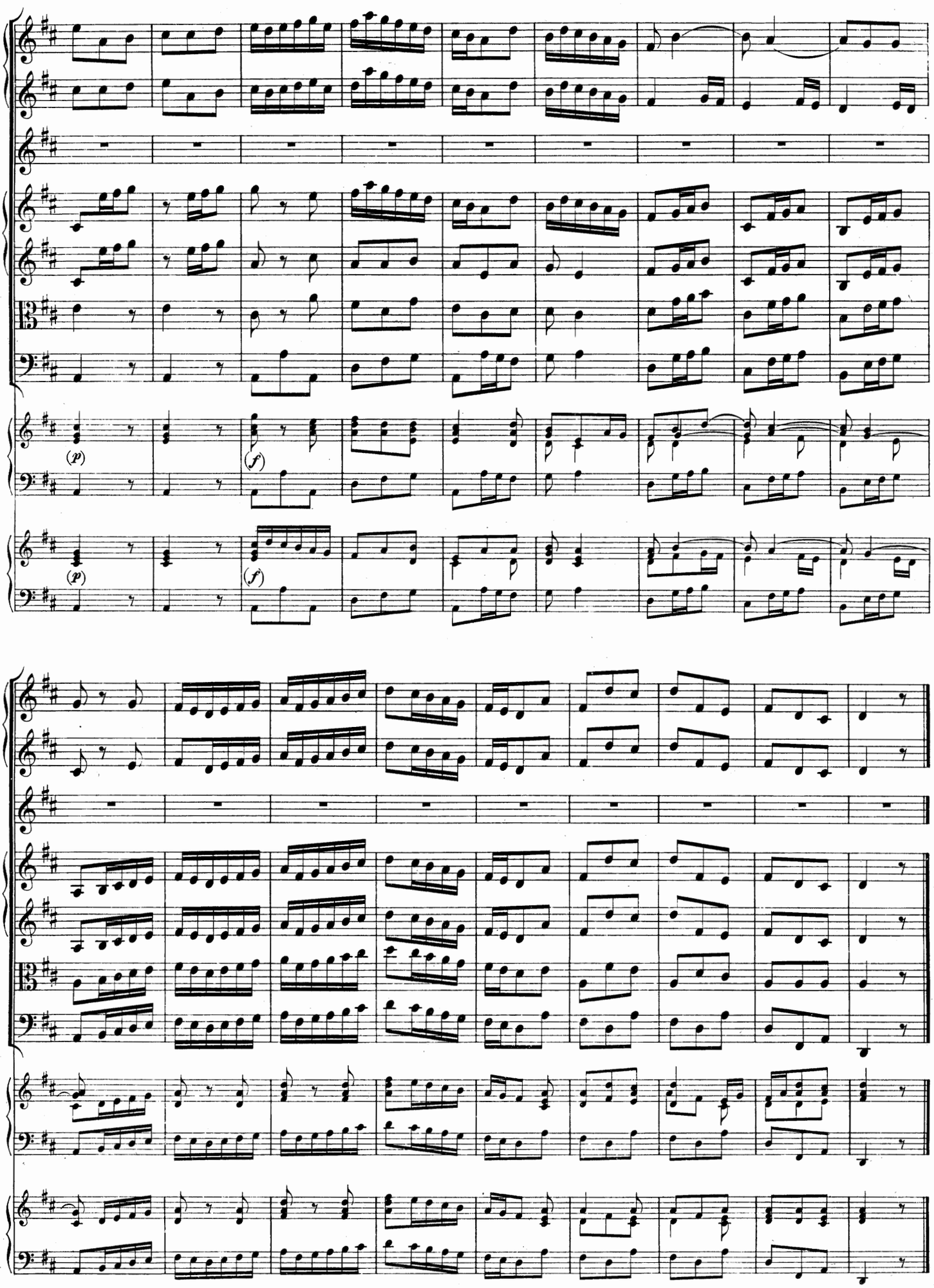

Cemb. II.
(pp)
(p)
(pp)
(p)
(pp)
(p)
(pp)
(p)
p
p
(pp)
(p)


(pp)
(p)
(pp)
(p)
Oboi.
f
(f)
(f)
(f)
f
(p)
(f)
(pp)
f
(p)
(f)


Viol. conc.
Cemb. II.


(p)

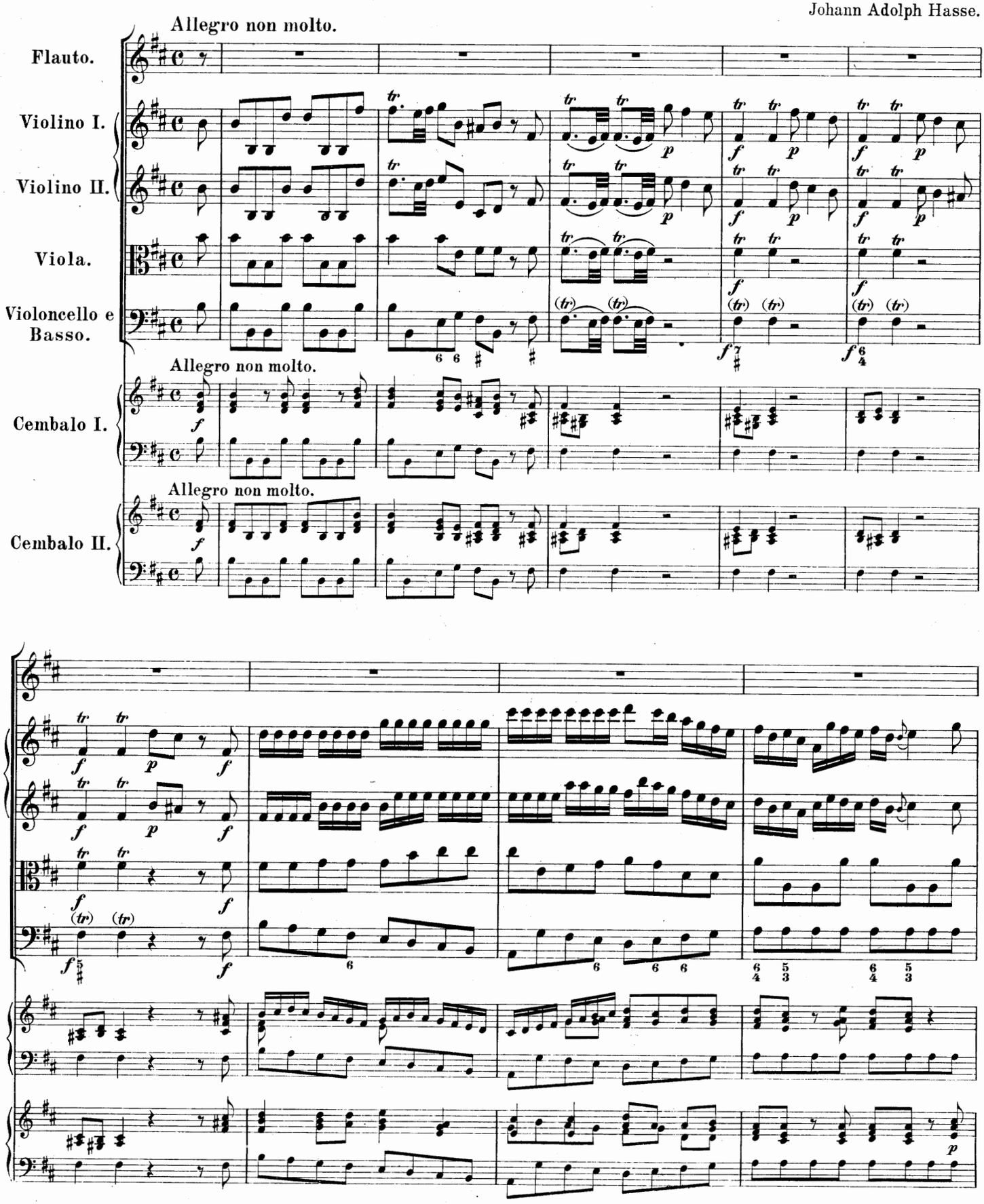

(pp)
(p)
Oboi.
(f)
(p)
(f)
(f)
(p)
(f)

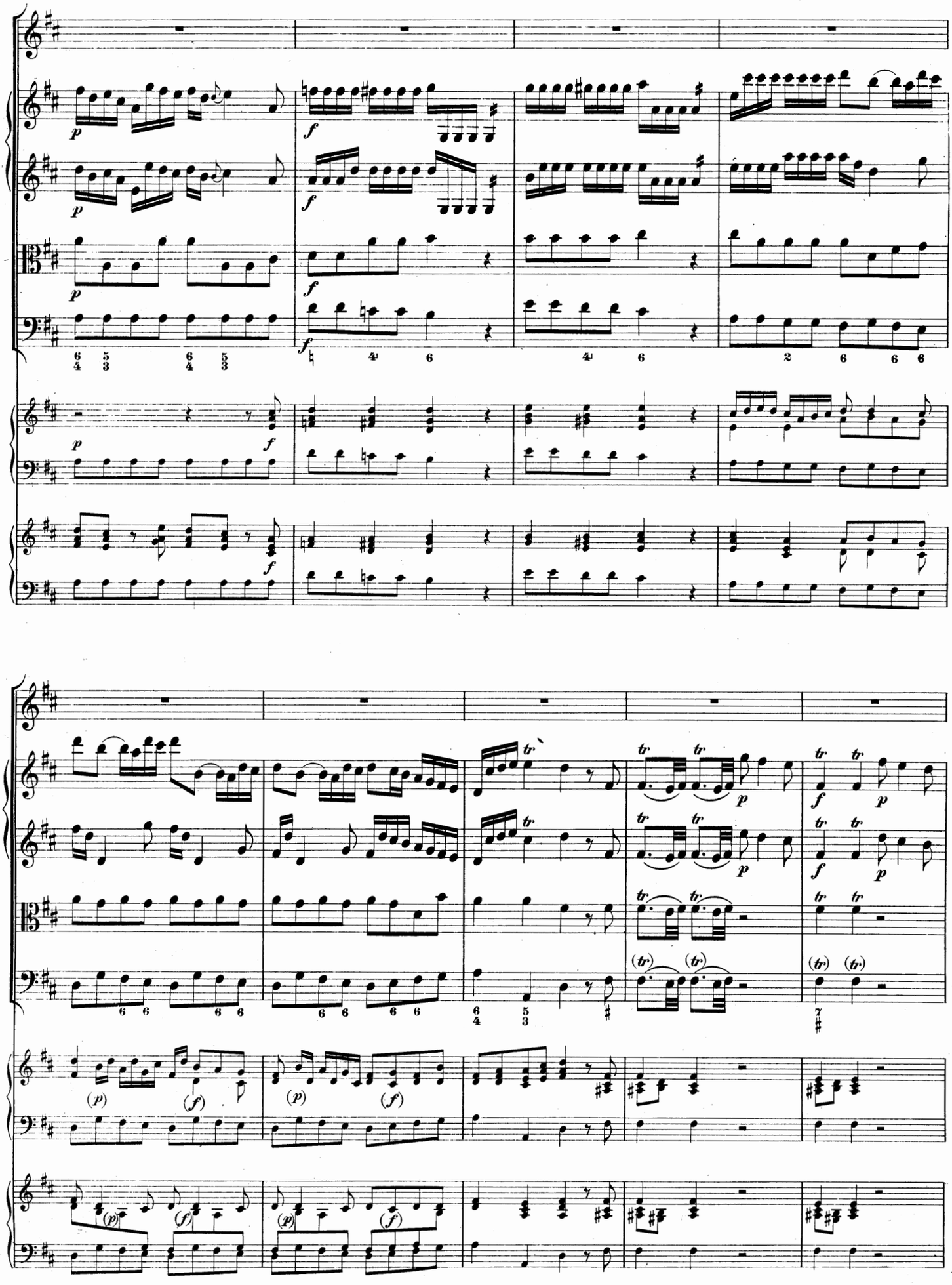

(p)
(f)
(p)
(f)

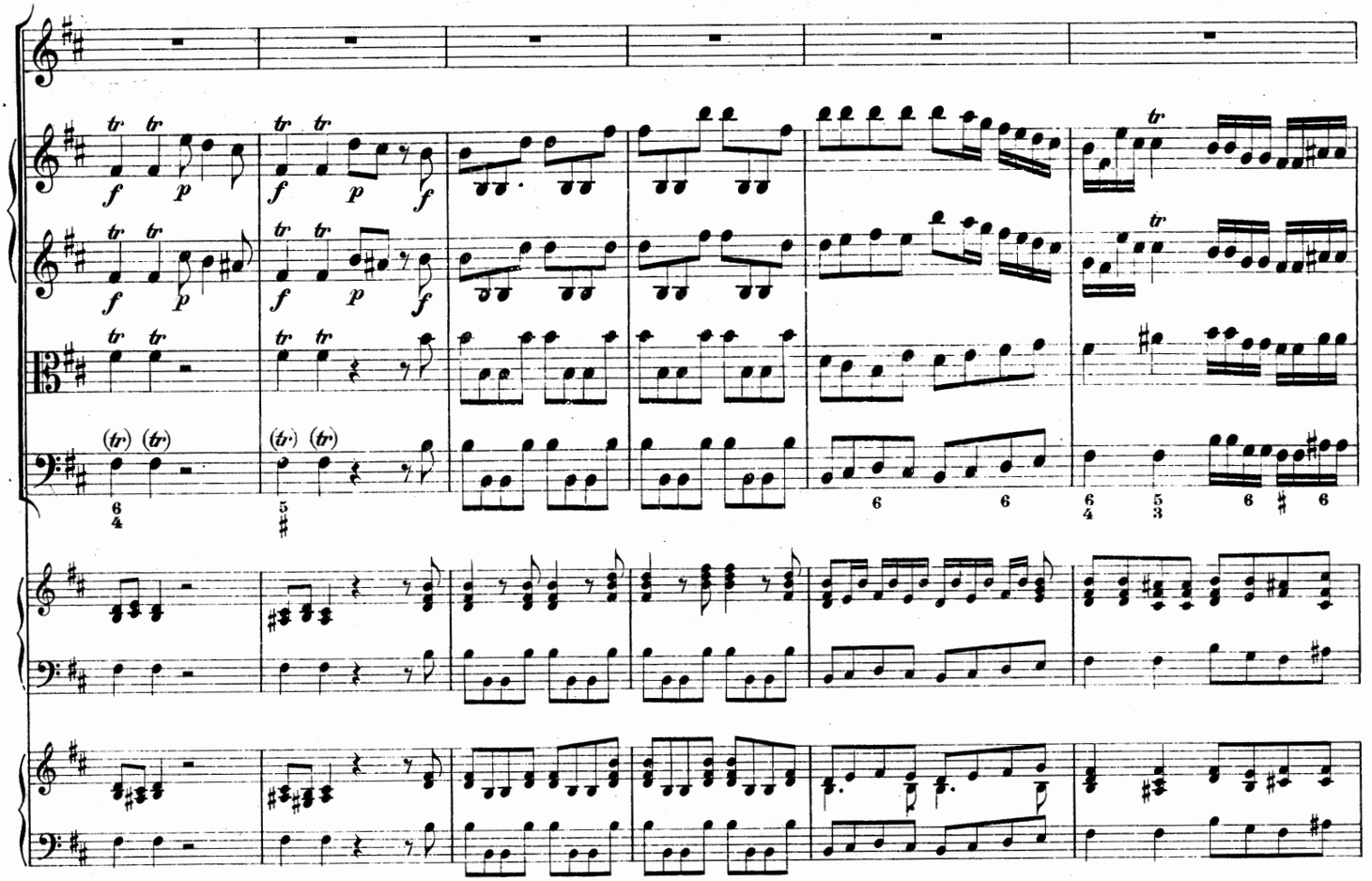
Konzert

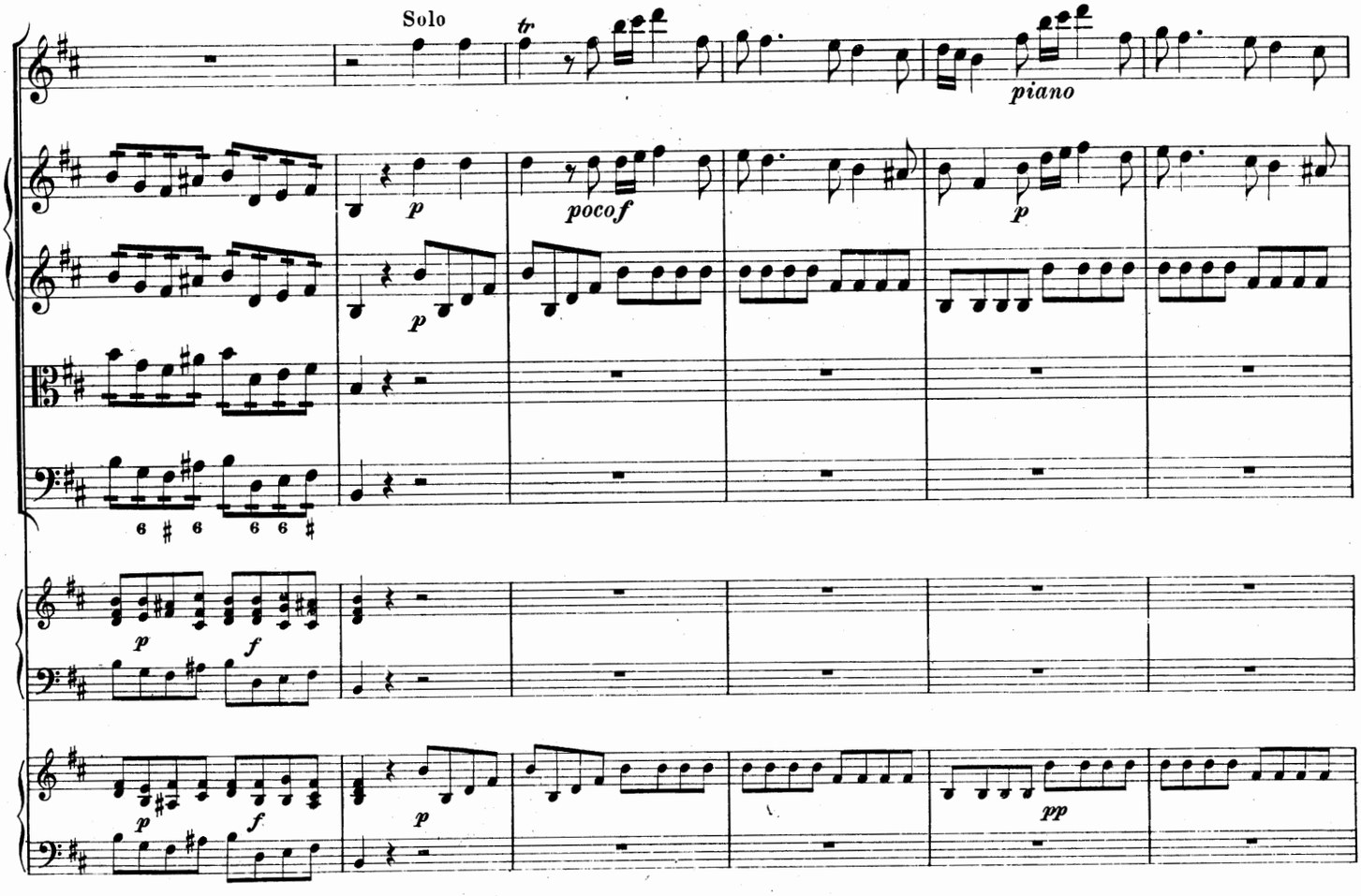
für Flöte, zwei Violinen, Viola und Bass.

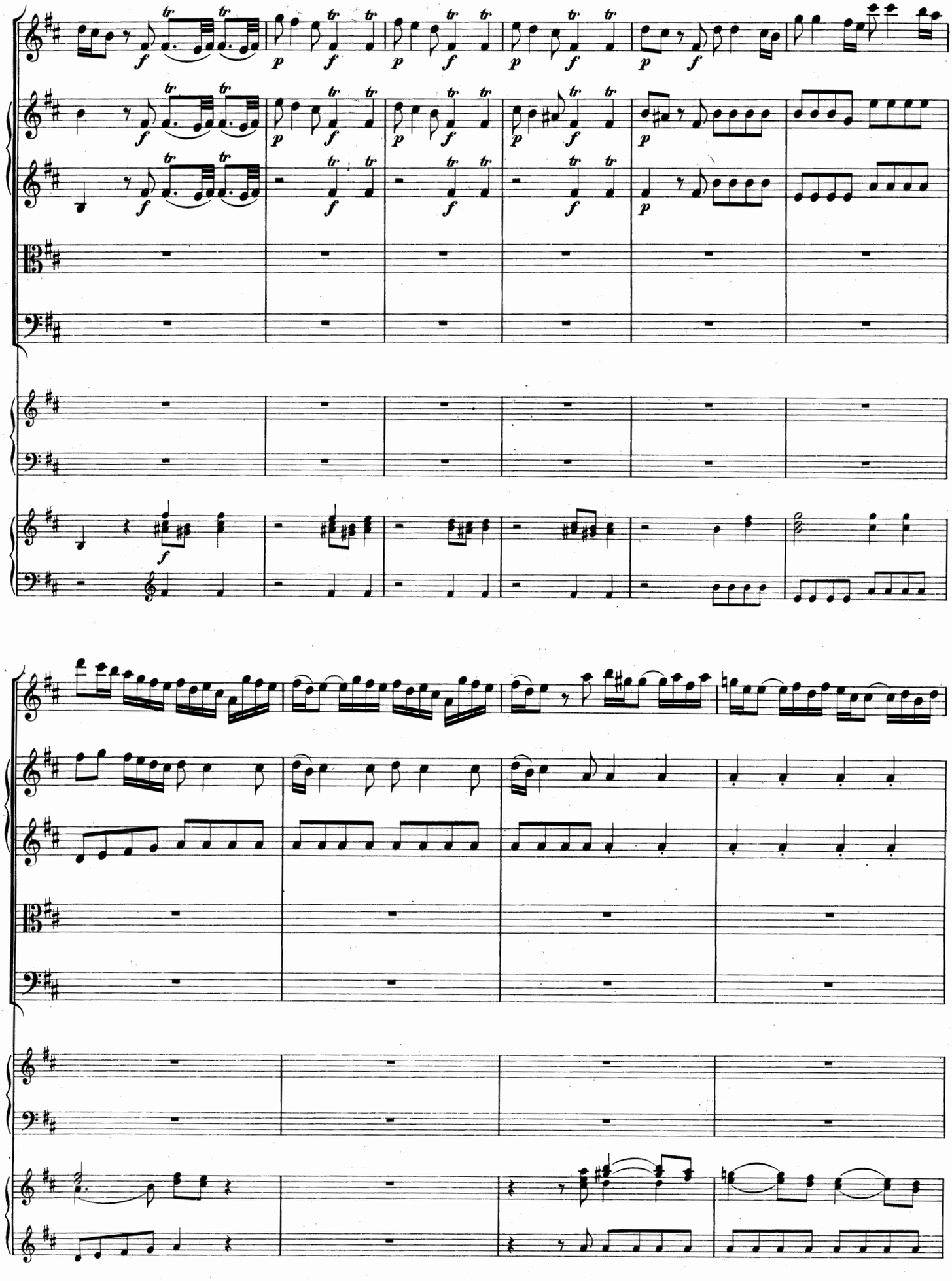
Johann Adolph Hasse.

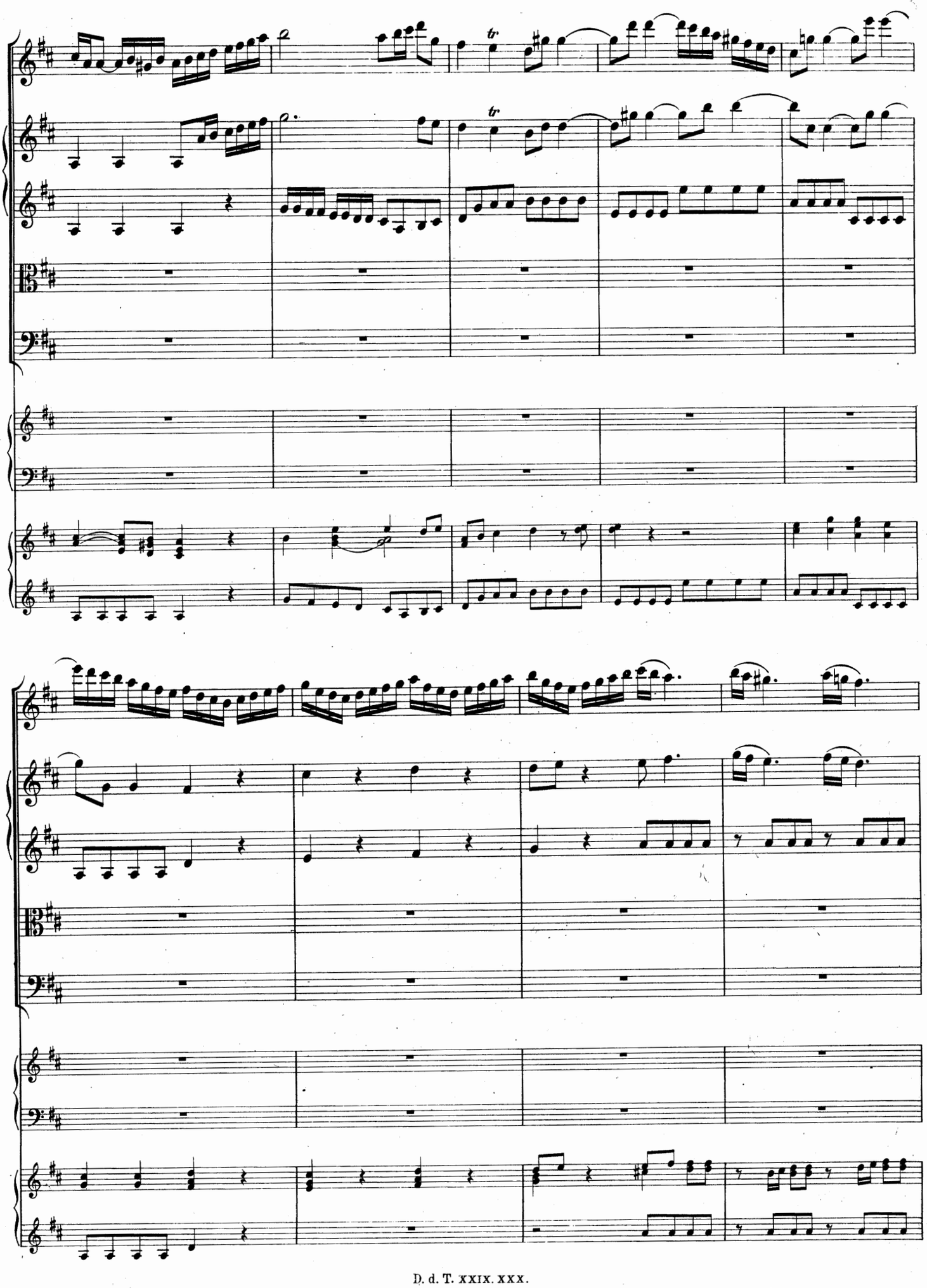


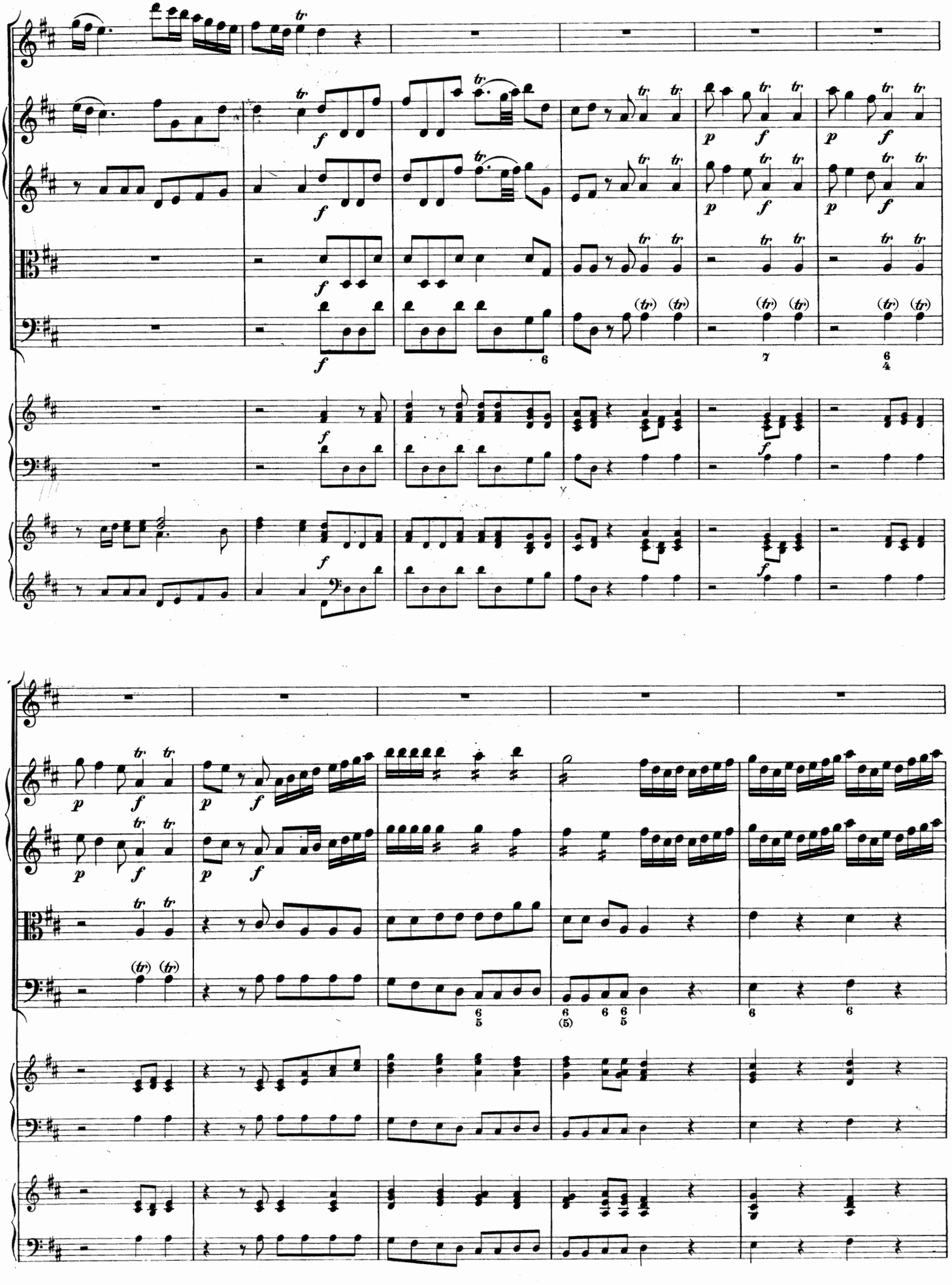


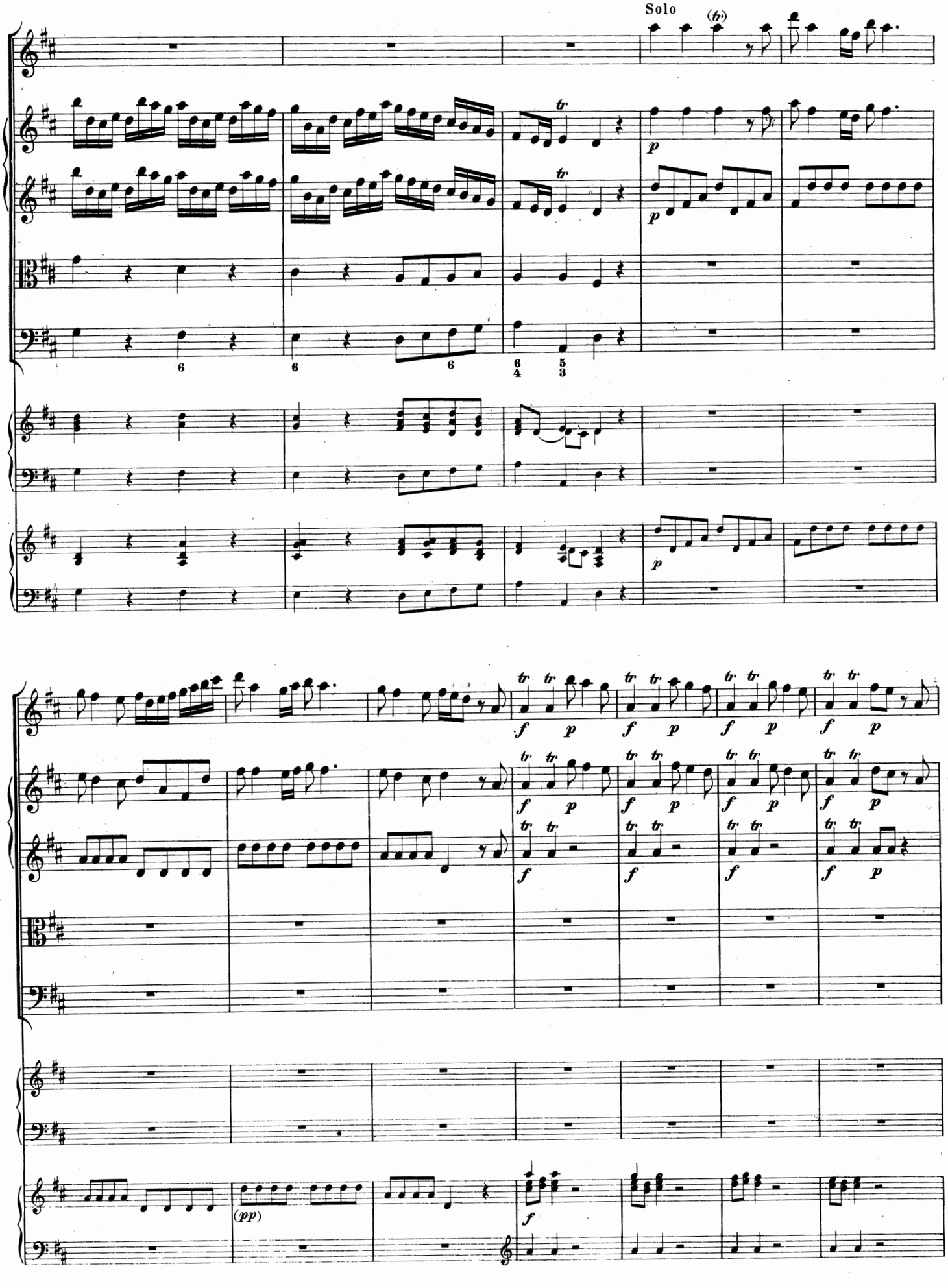


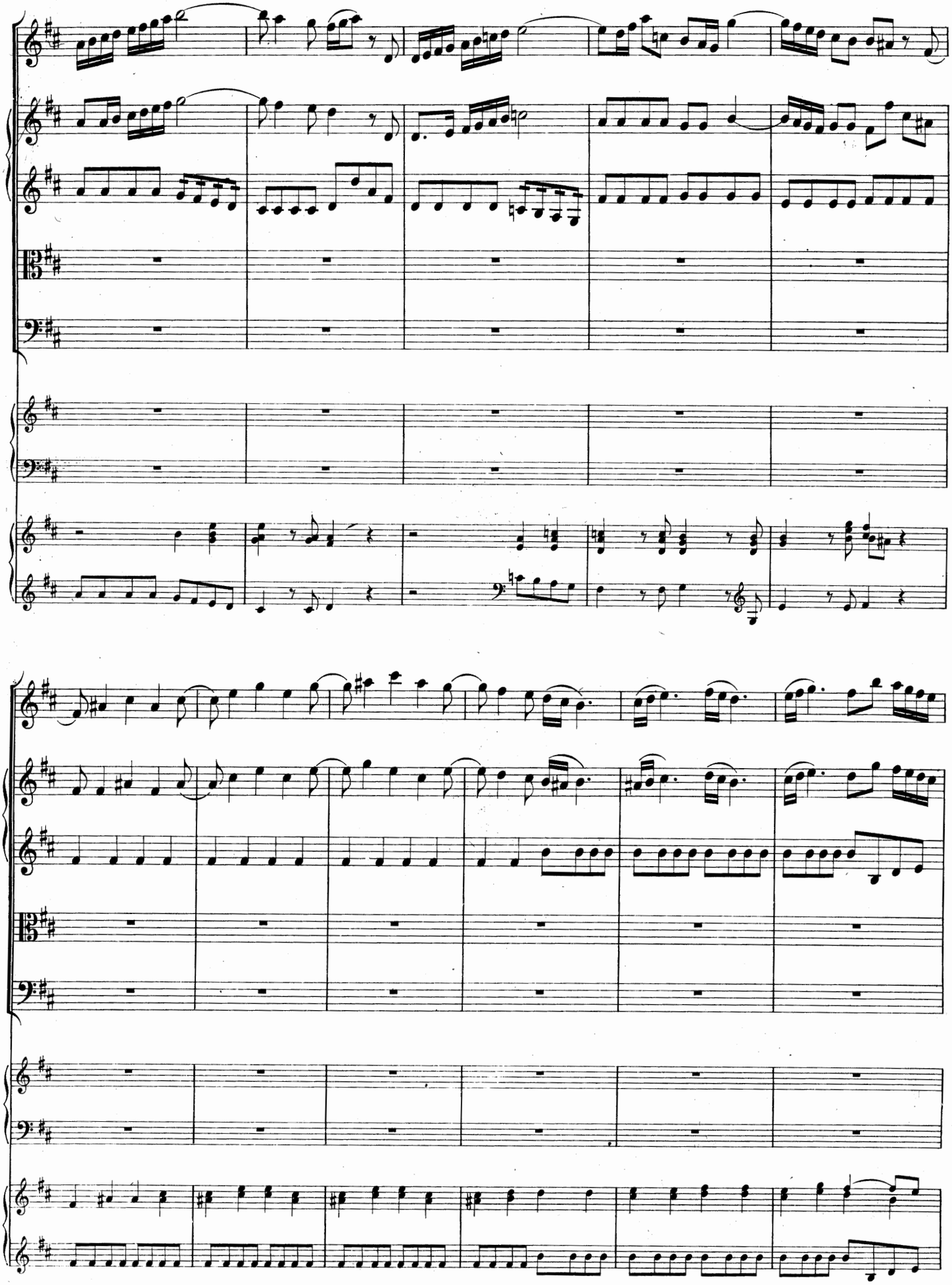

Solo
piano
pocof
pp

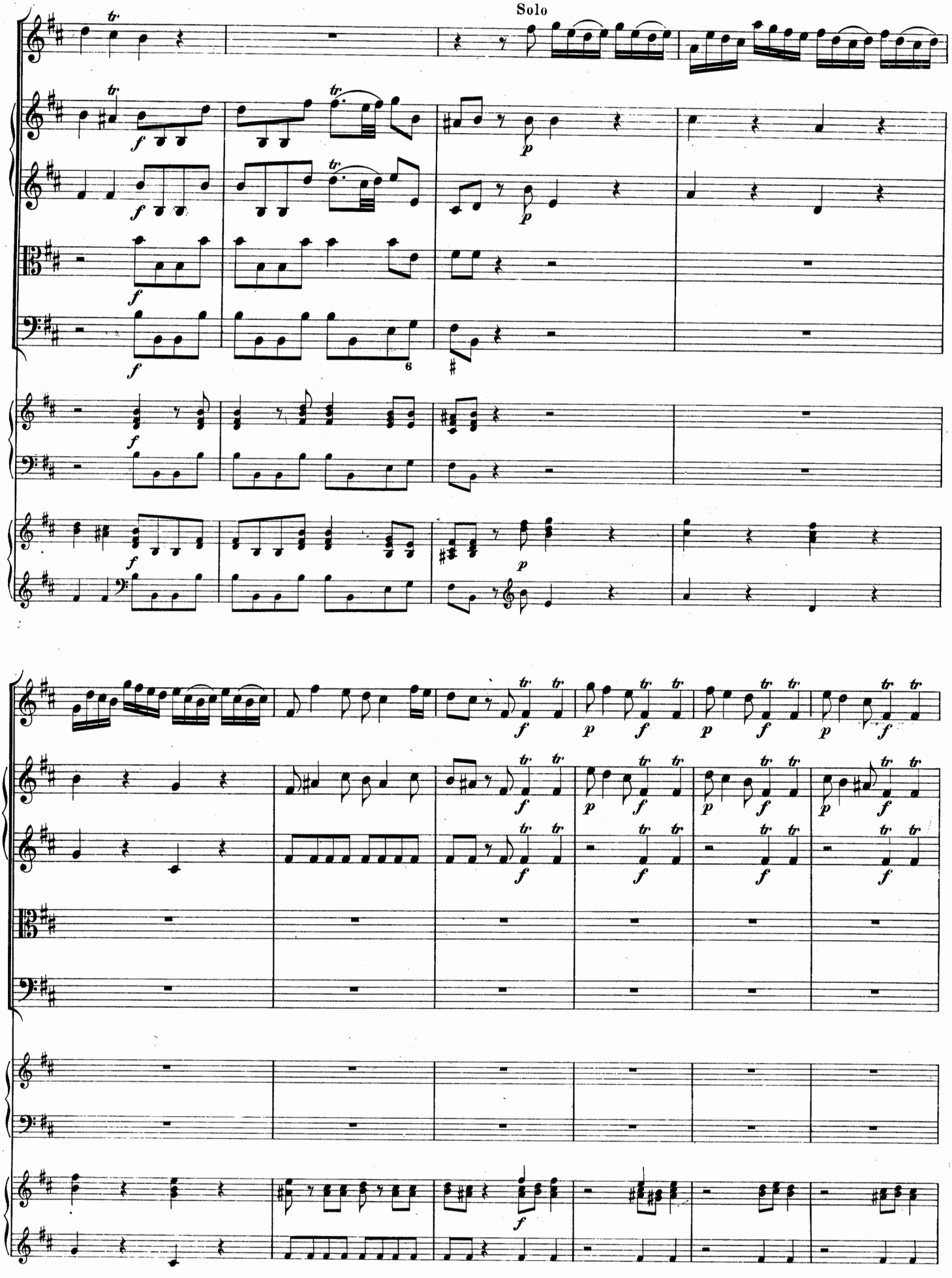


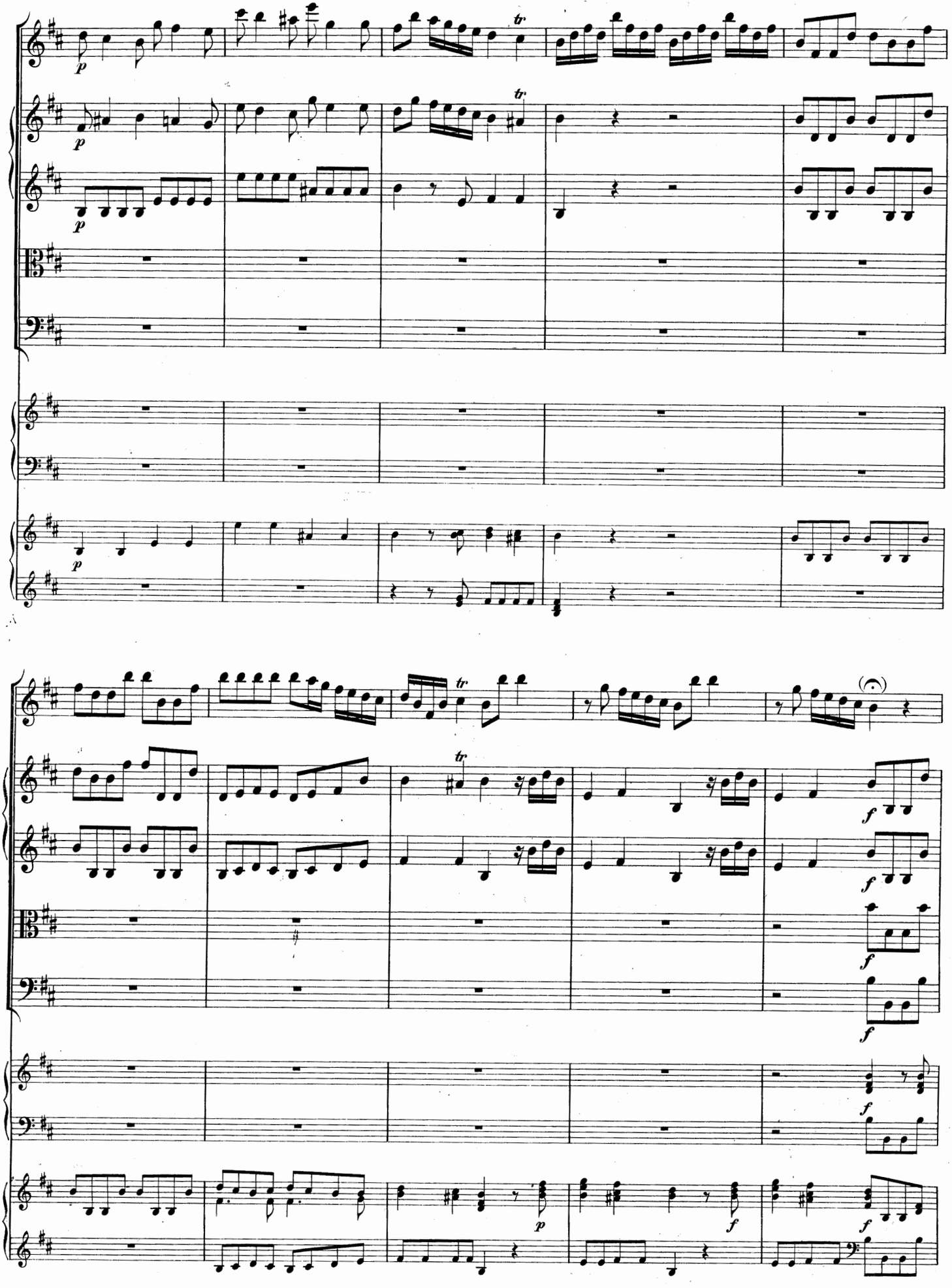


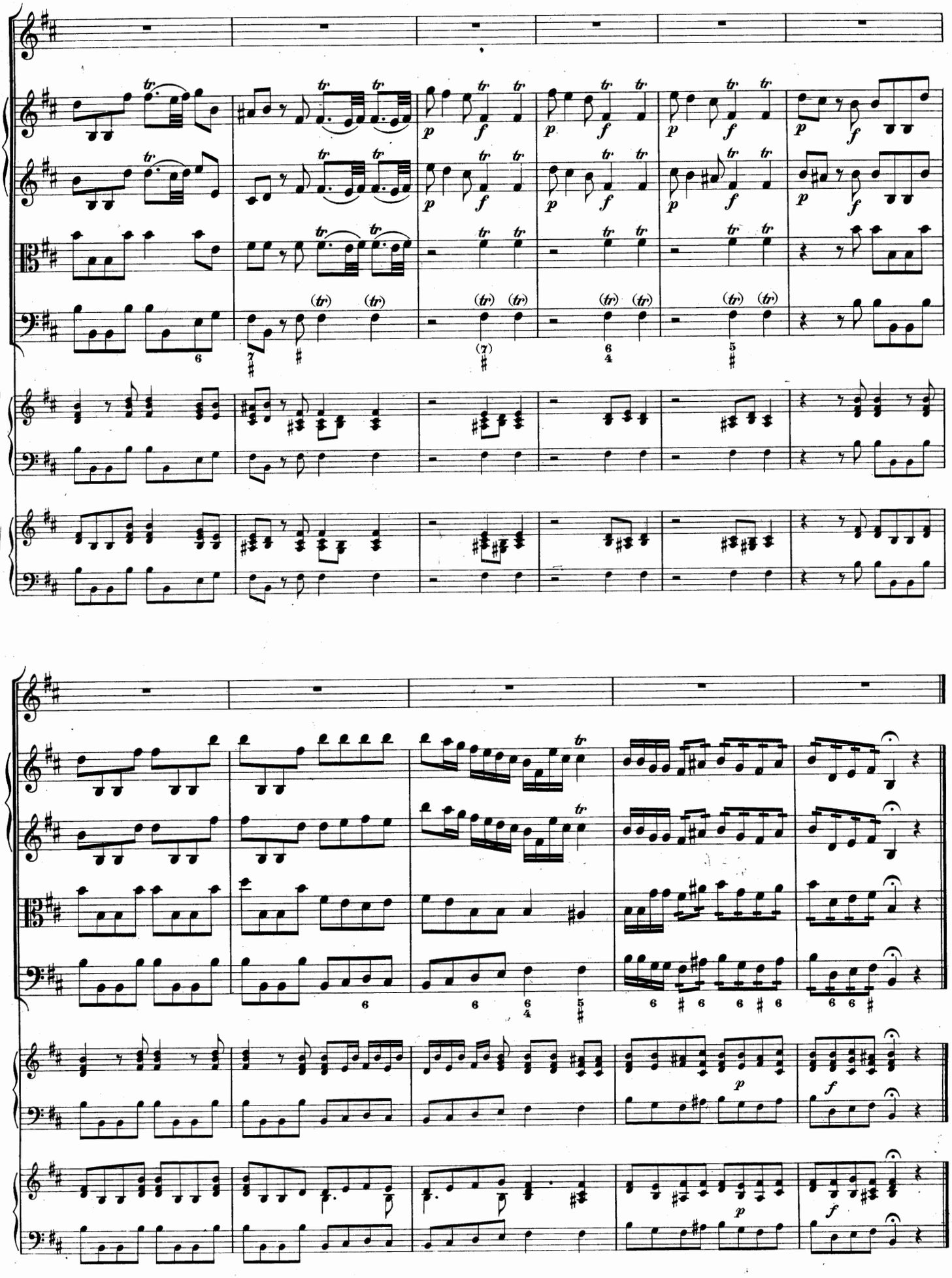


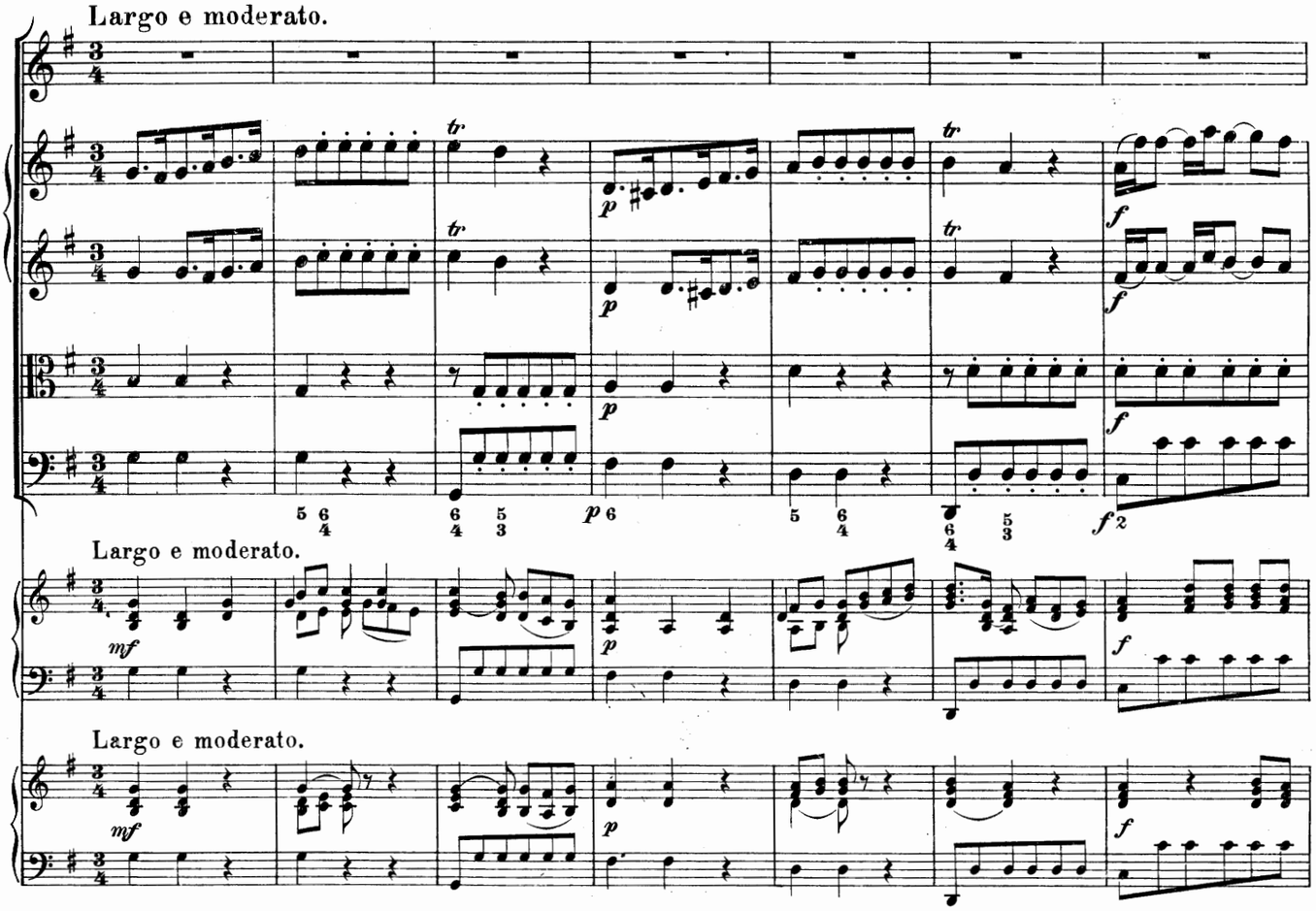

Solo
(tr)
p
f
(pp)

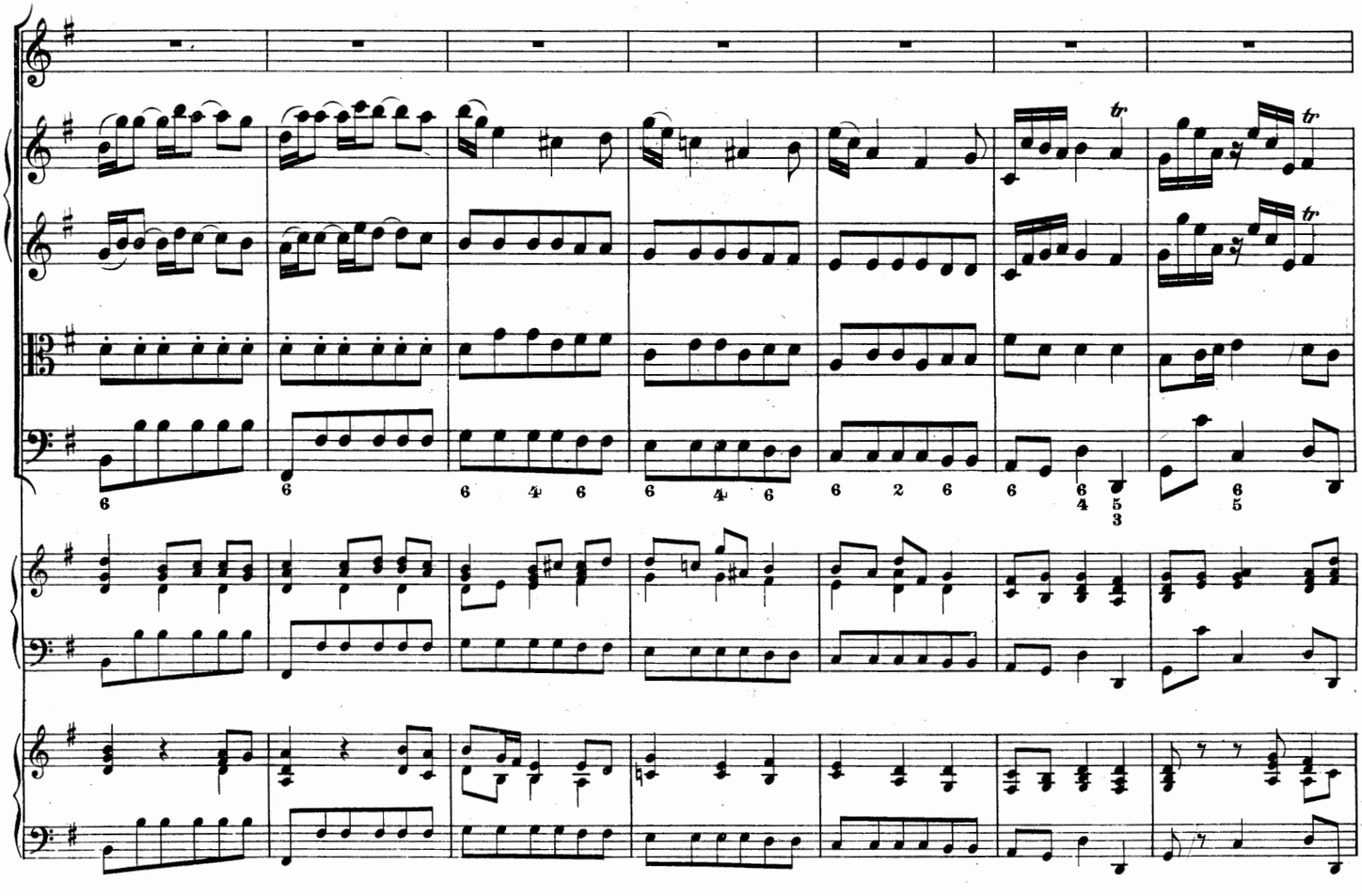


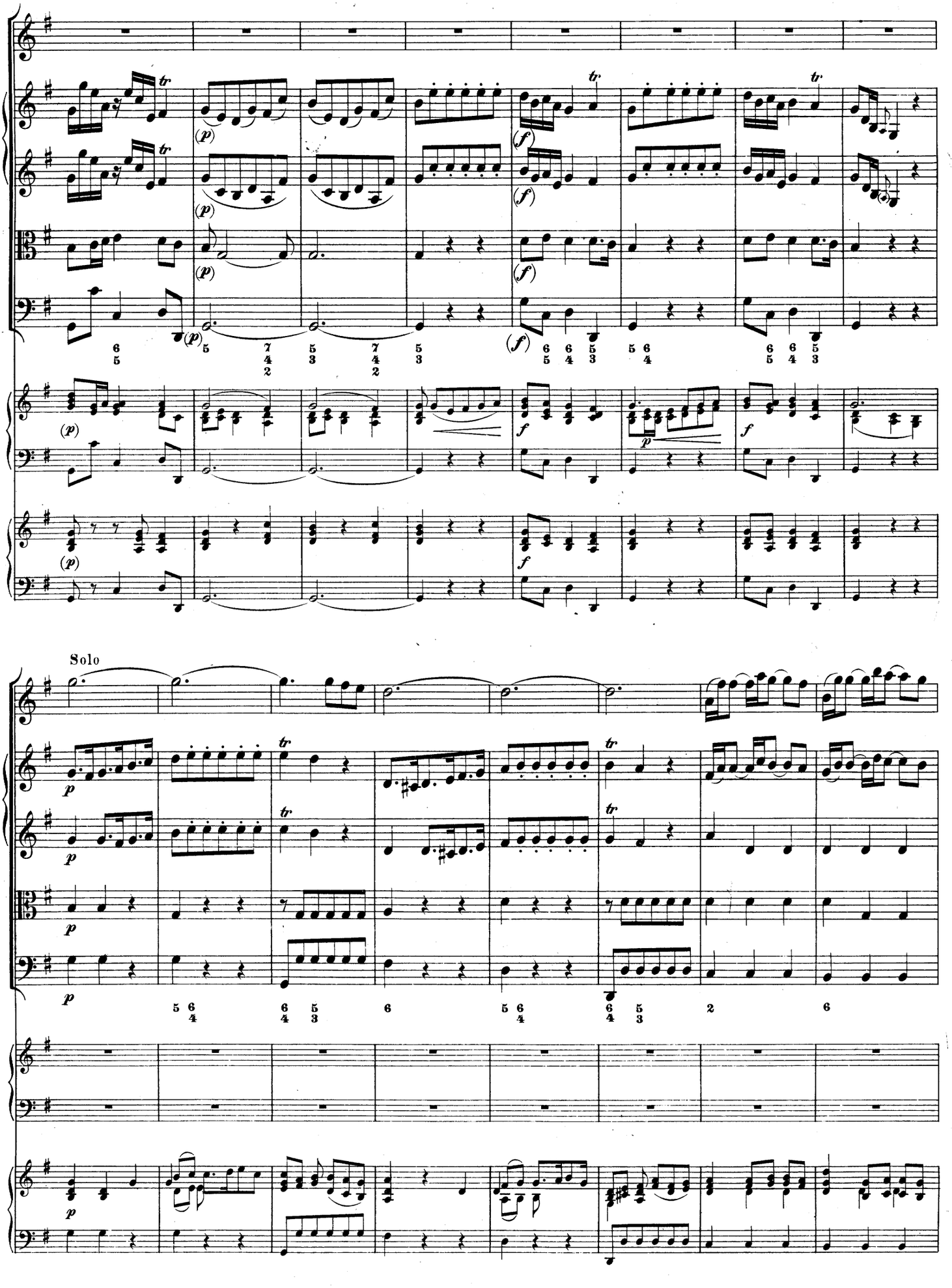

Solo

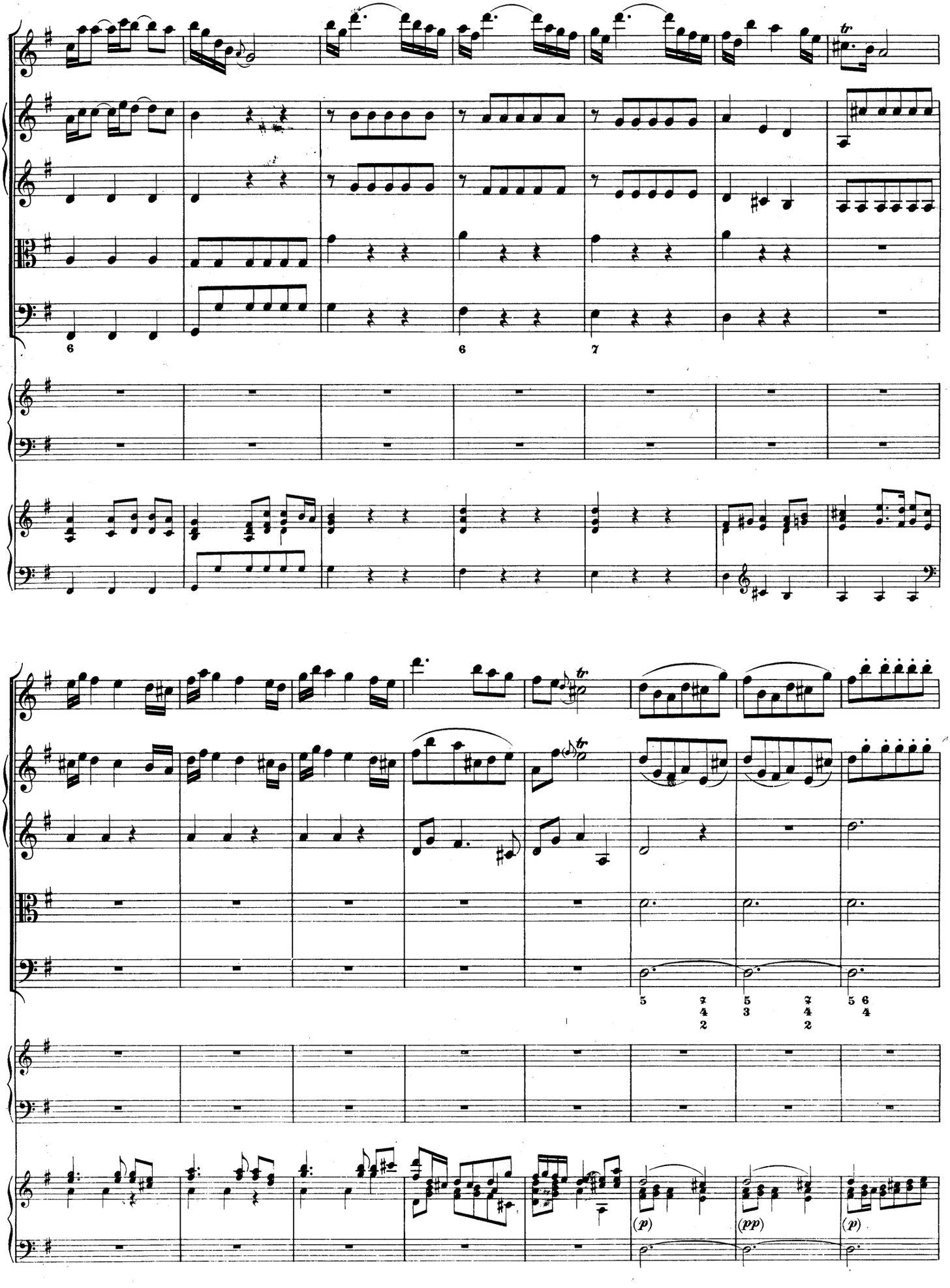


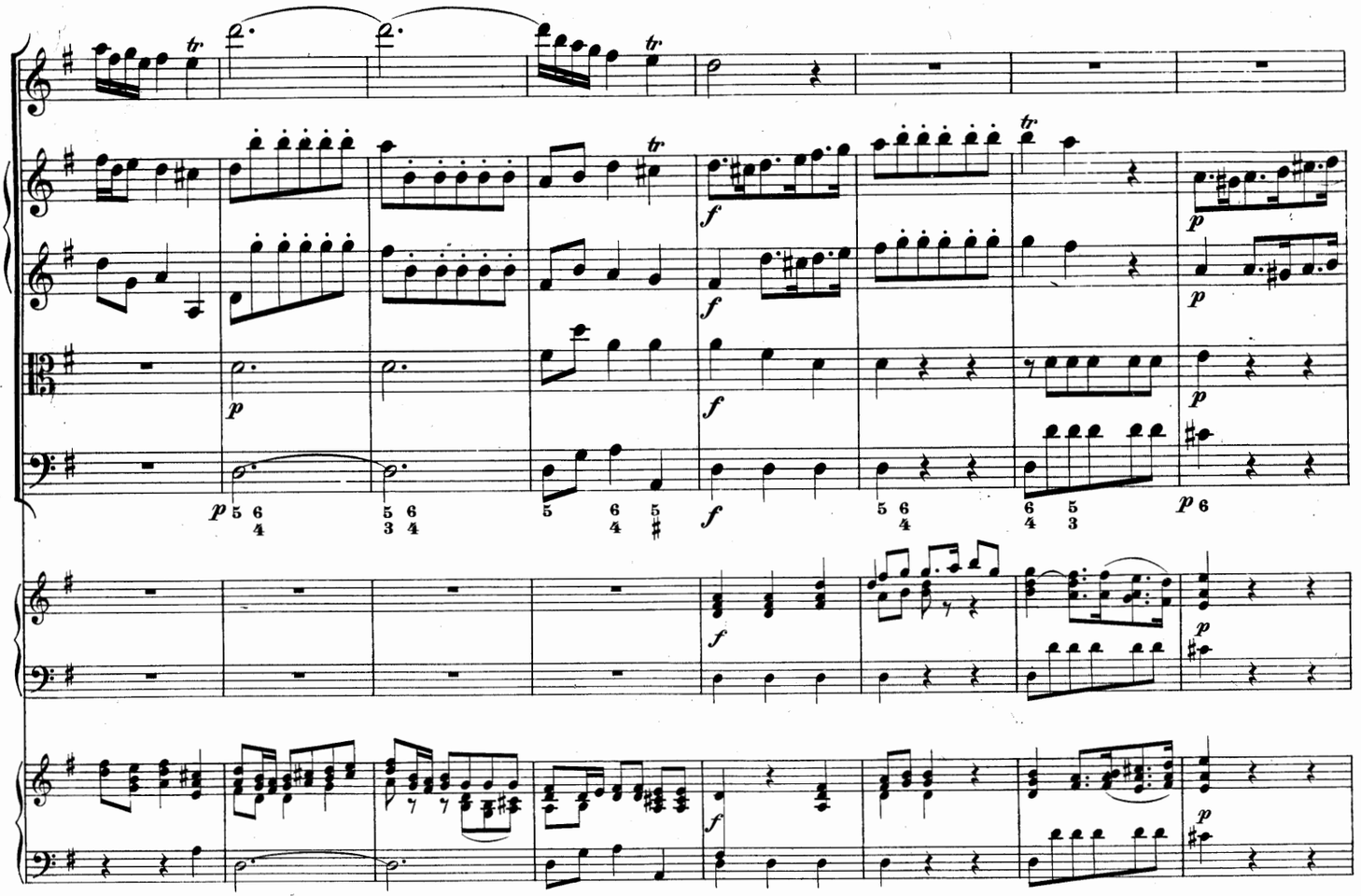


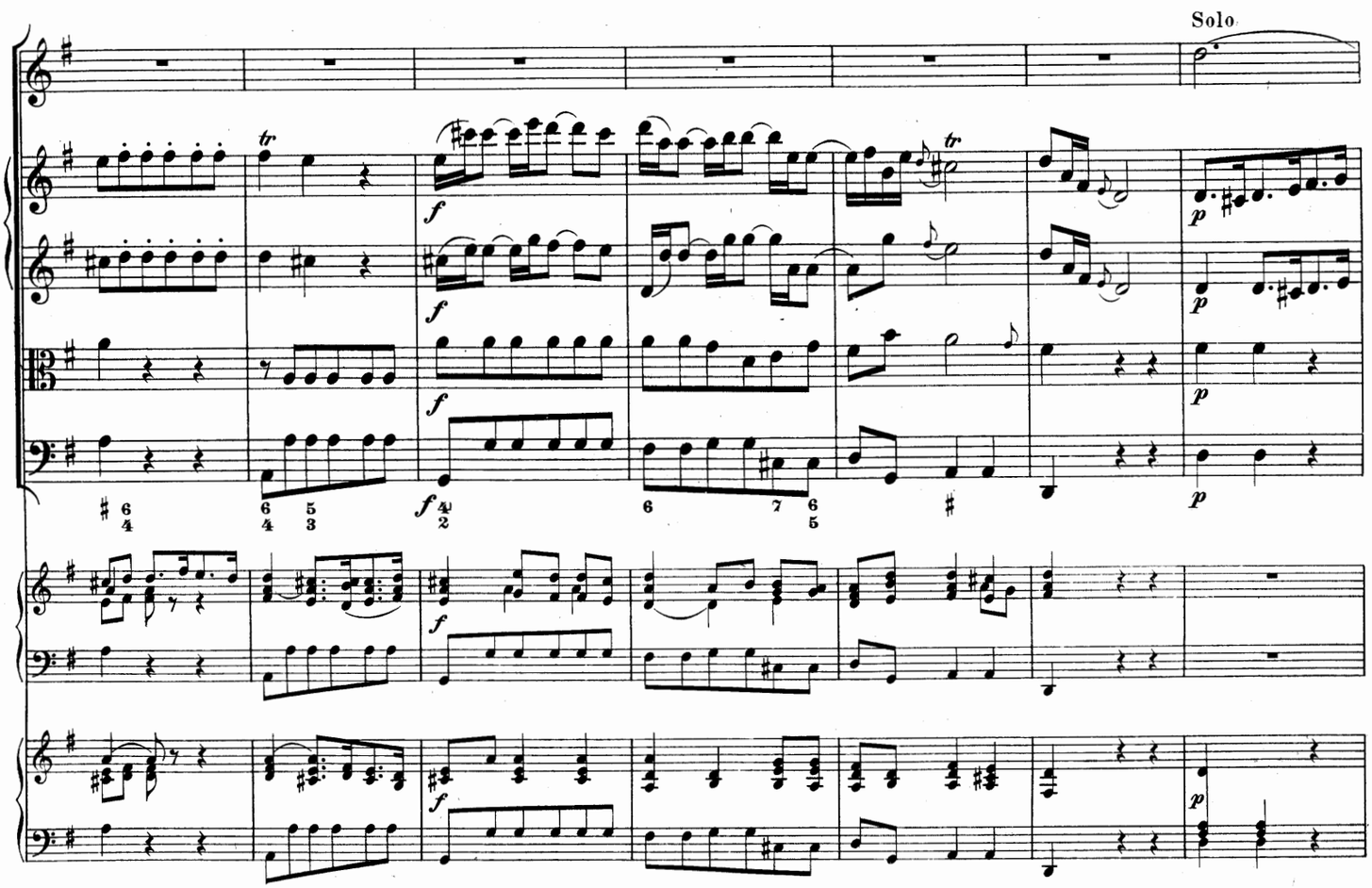

Largo e moderato.
Largo e moderato.
Largo e moderato.

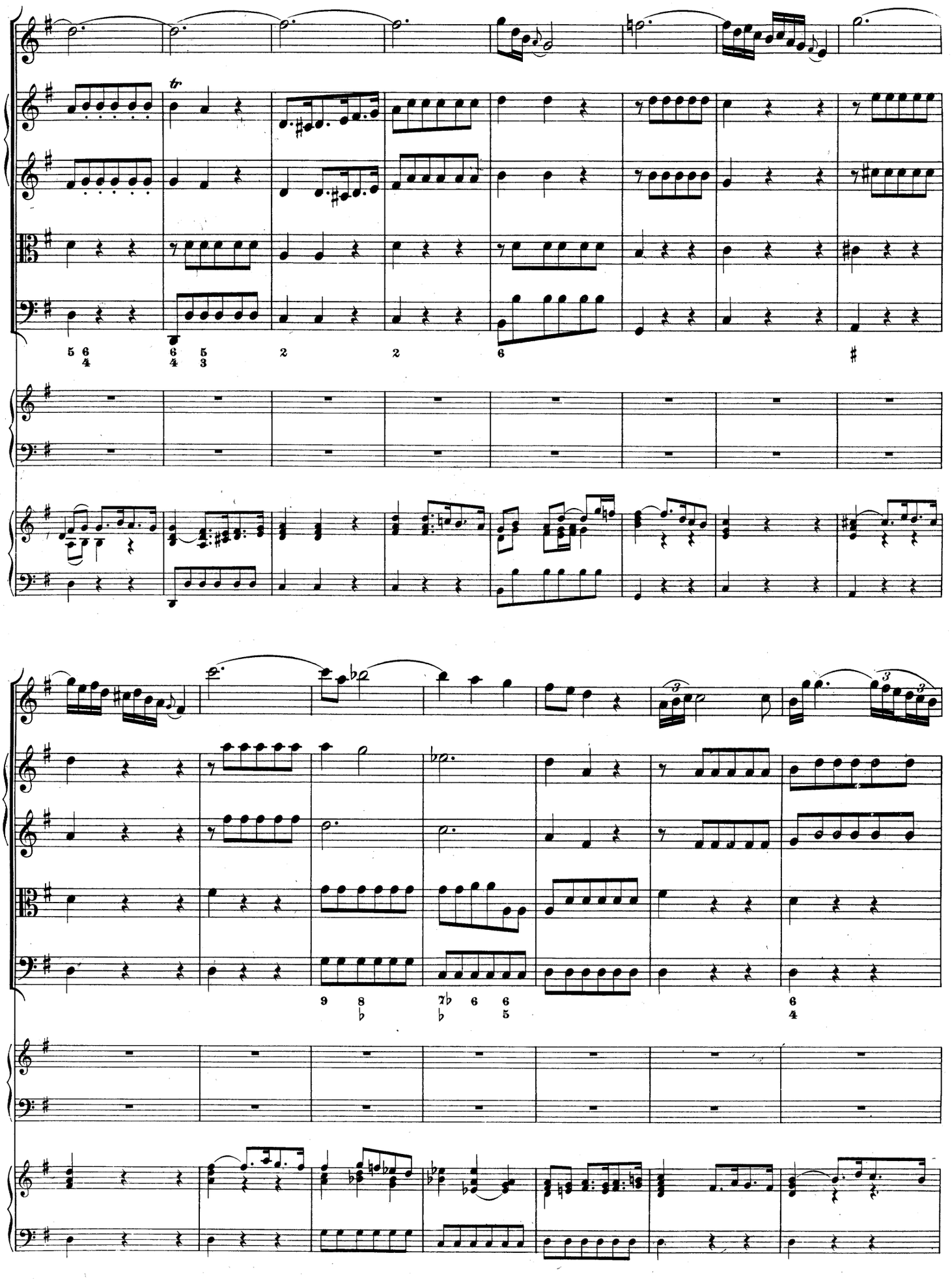


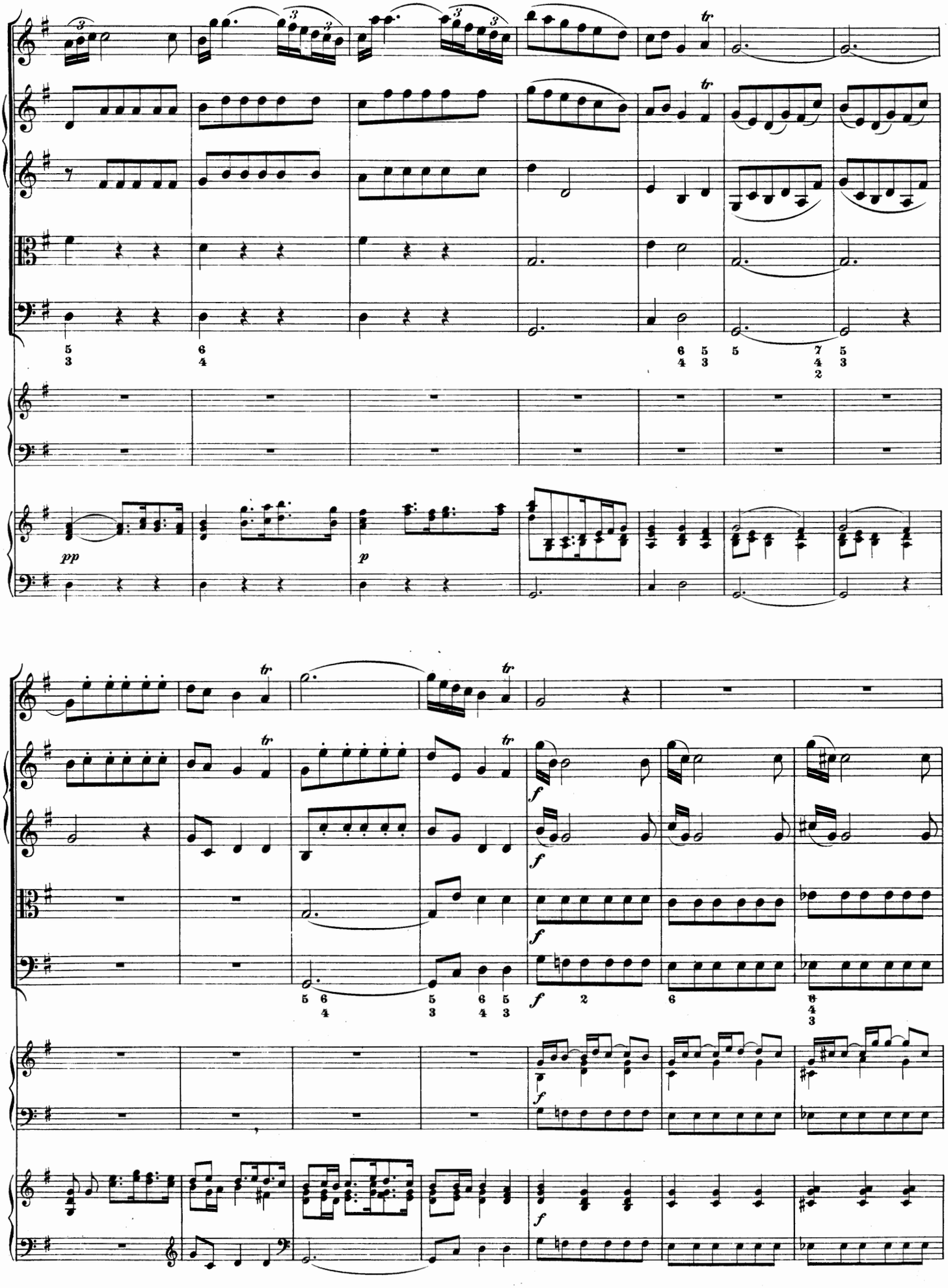

Solo

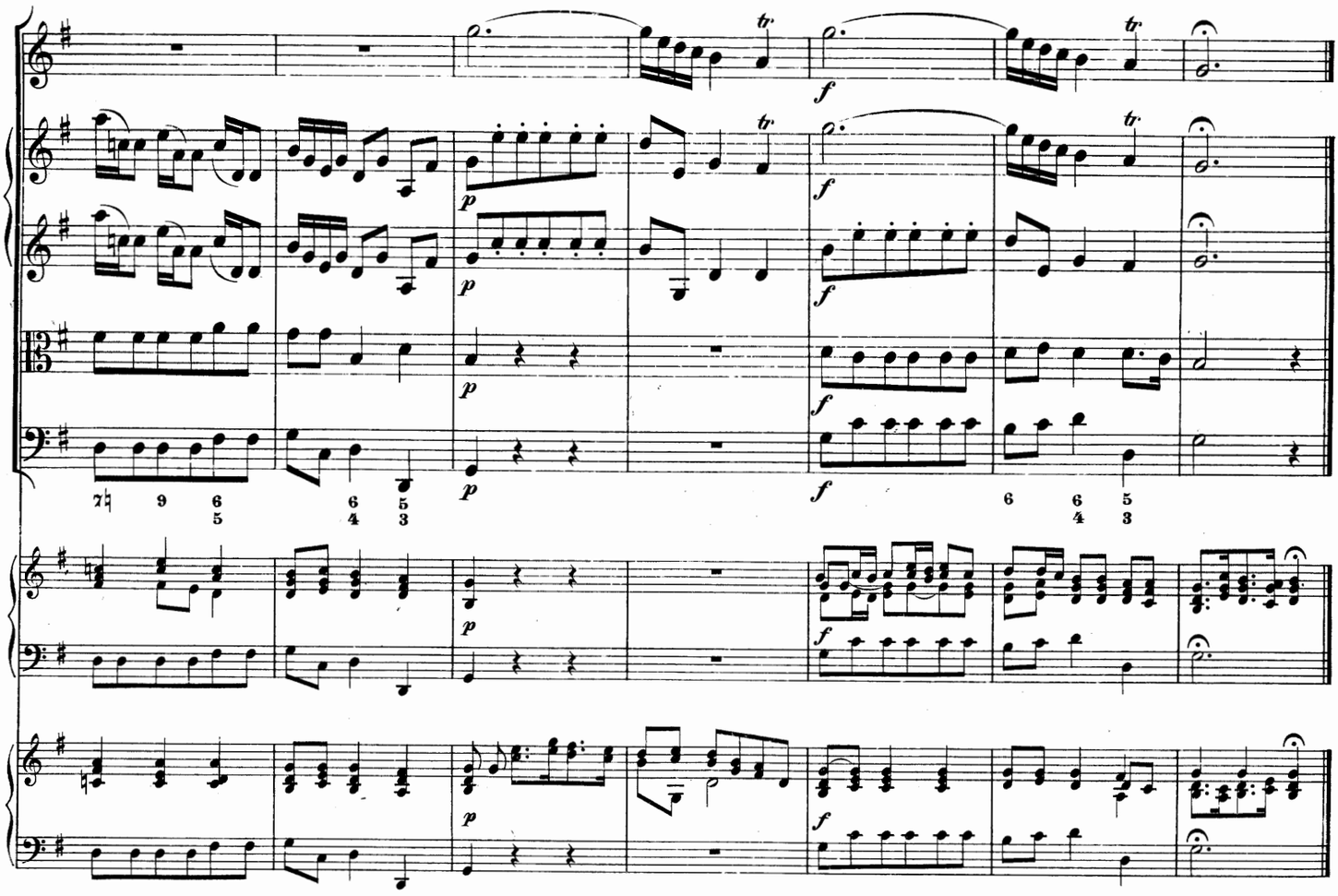

tr
6
6
7
tr
tr
5
7 4 2
5 3
7 4 2
5 6 4
(p)
(pp)
(p)

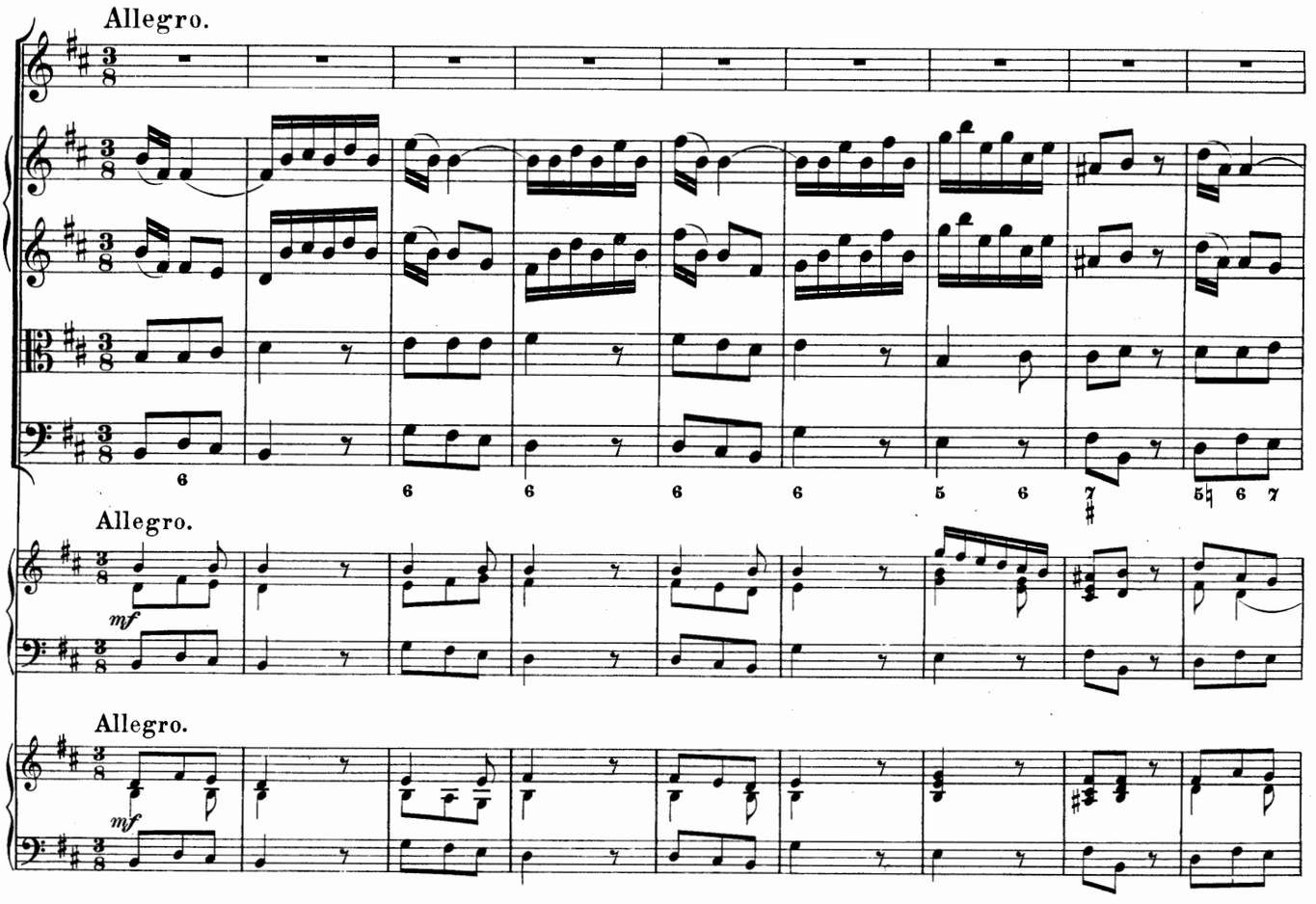


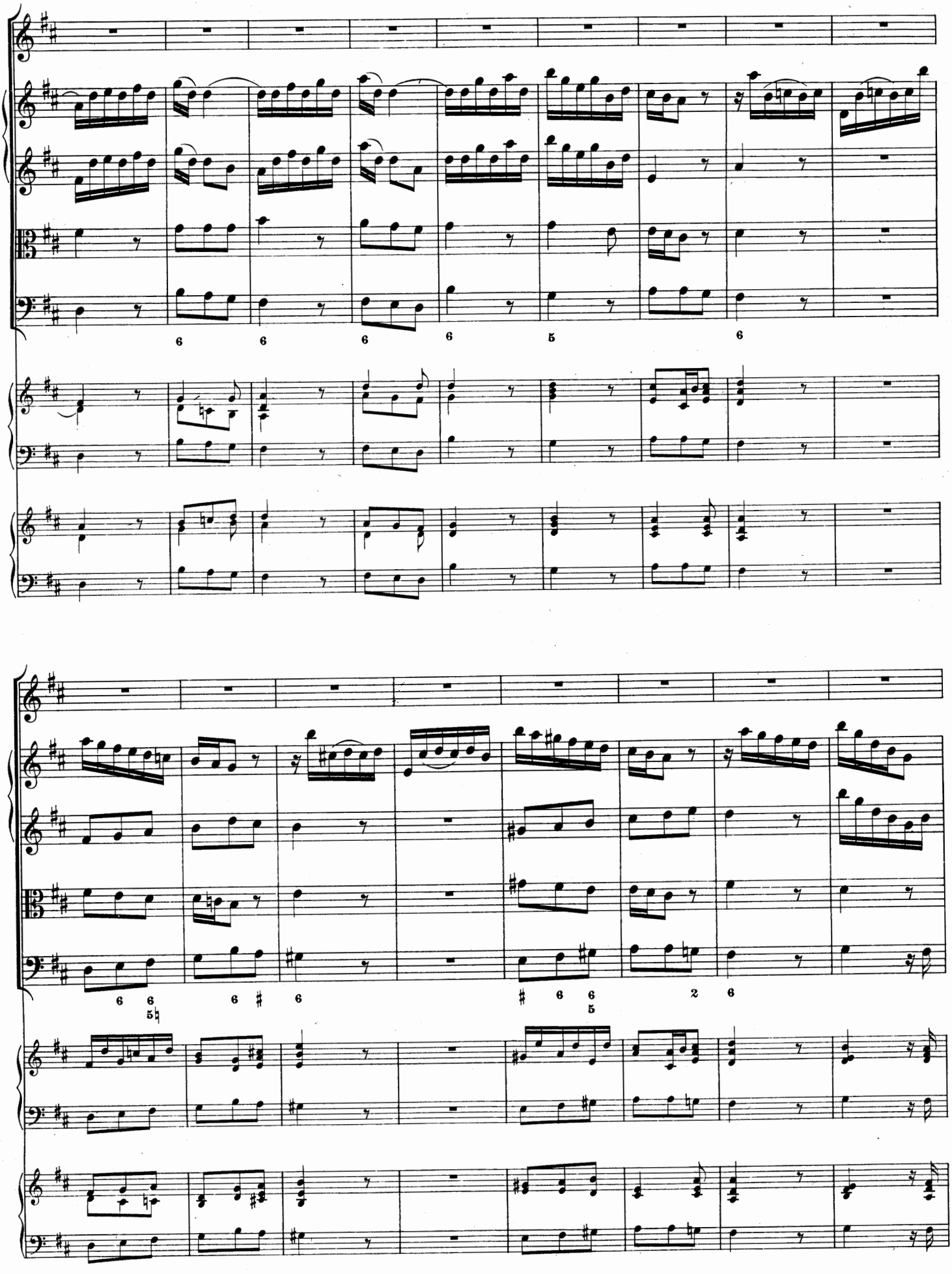

Solo

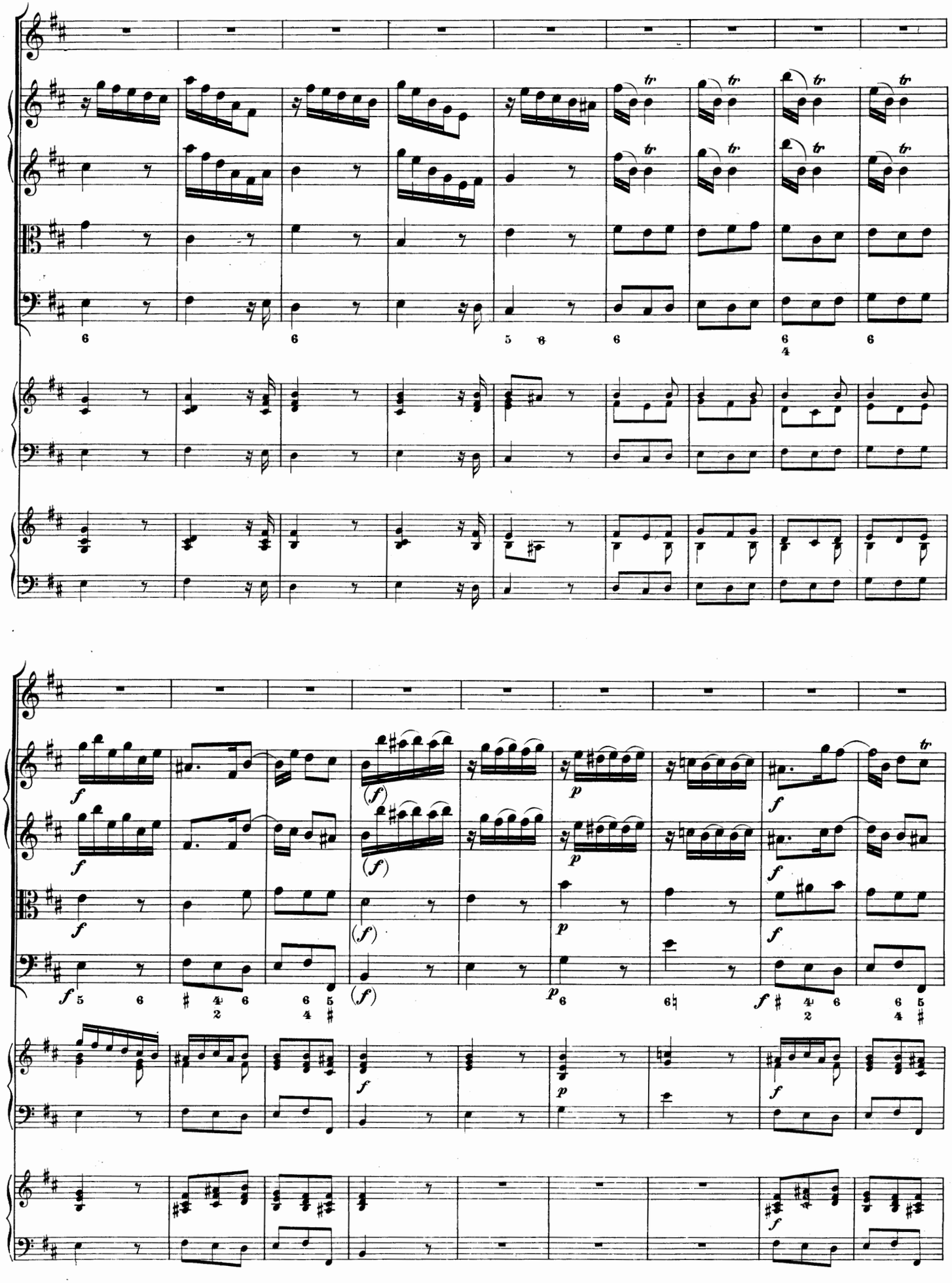


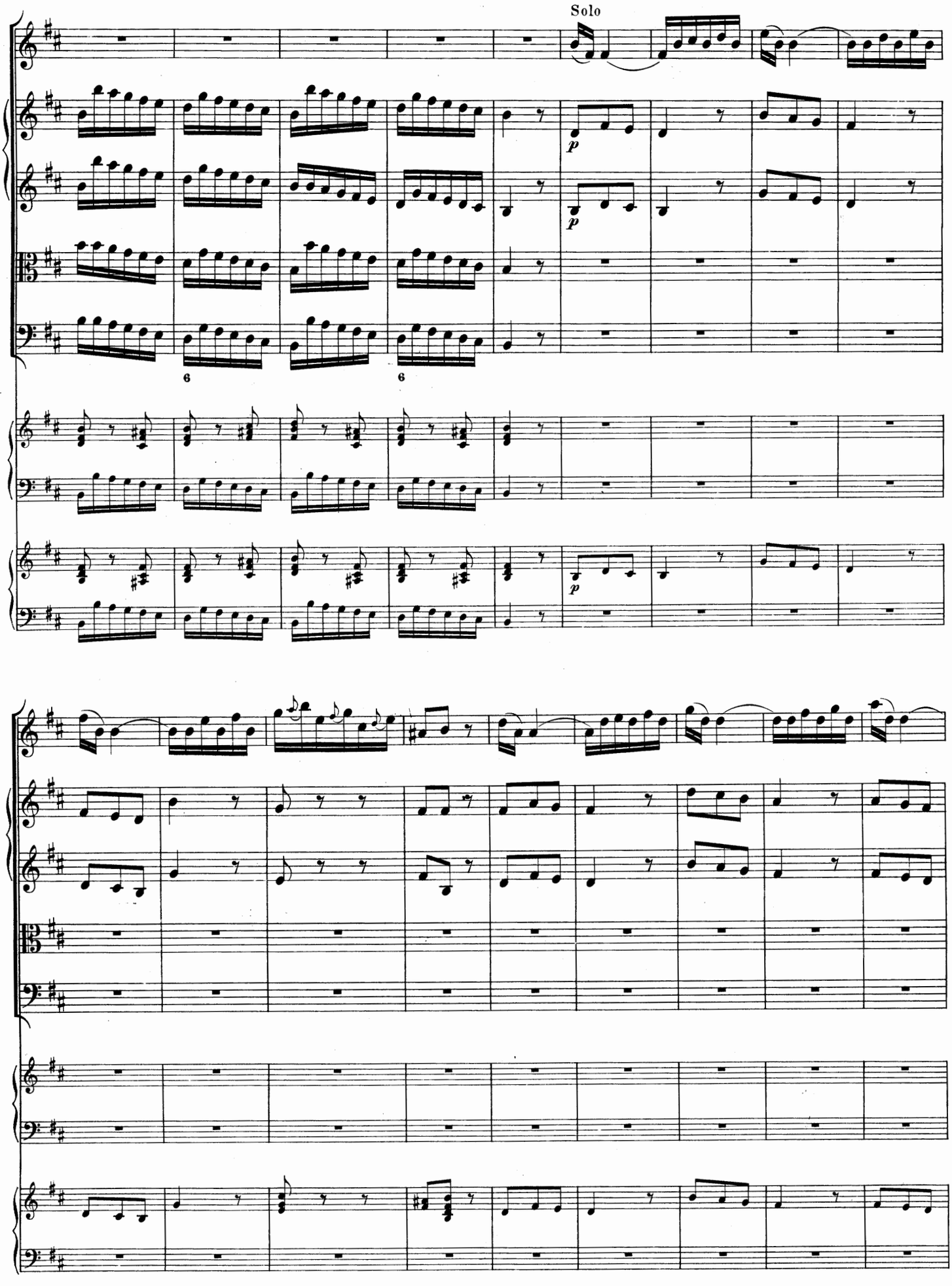

pp
p
f
tr

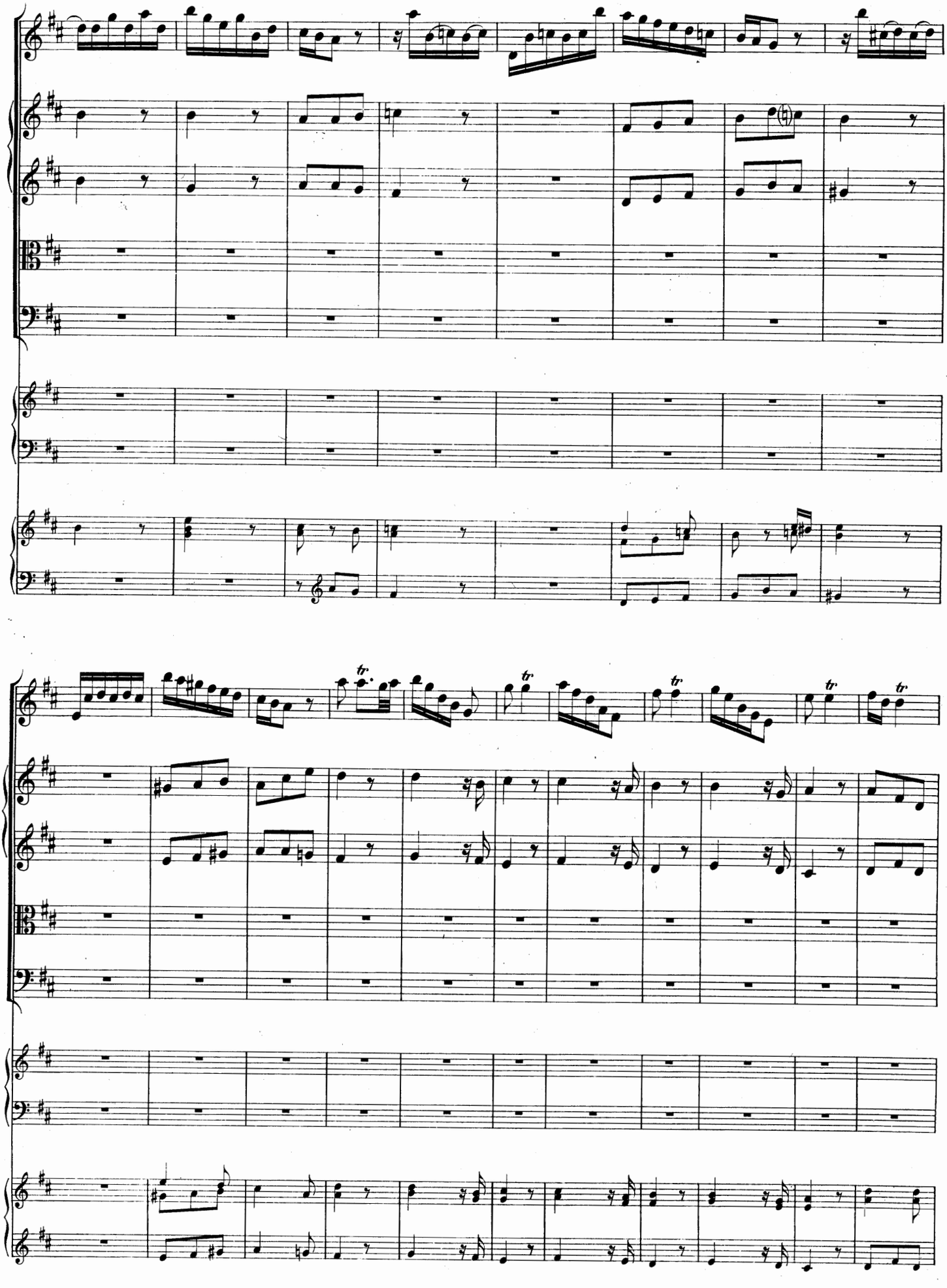

tr.
f
p
7♮ 9 6 5
6 5 4 3
6 6 5 4 3

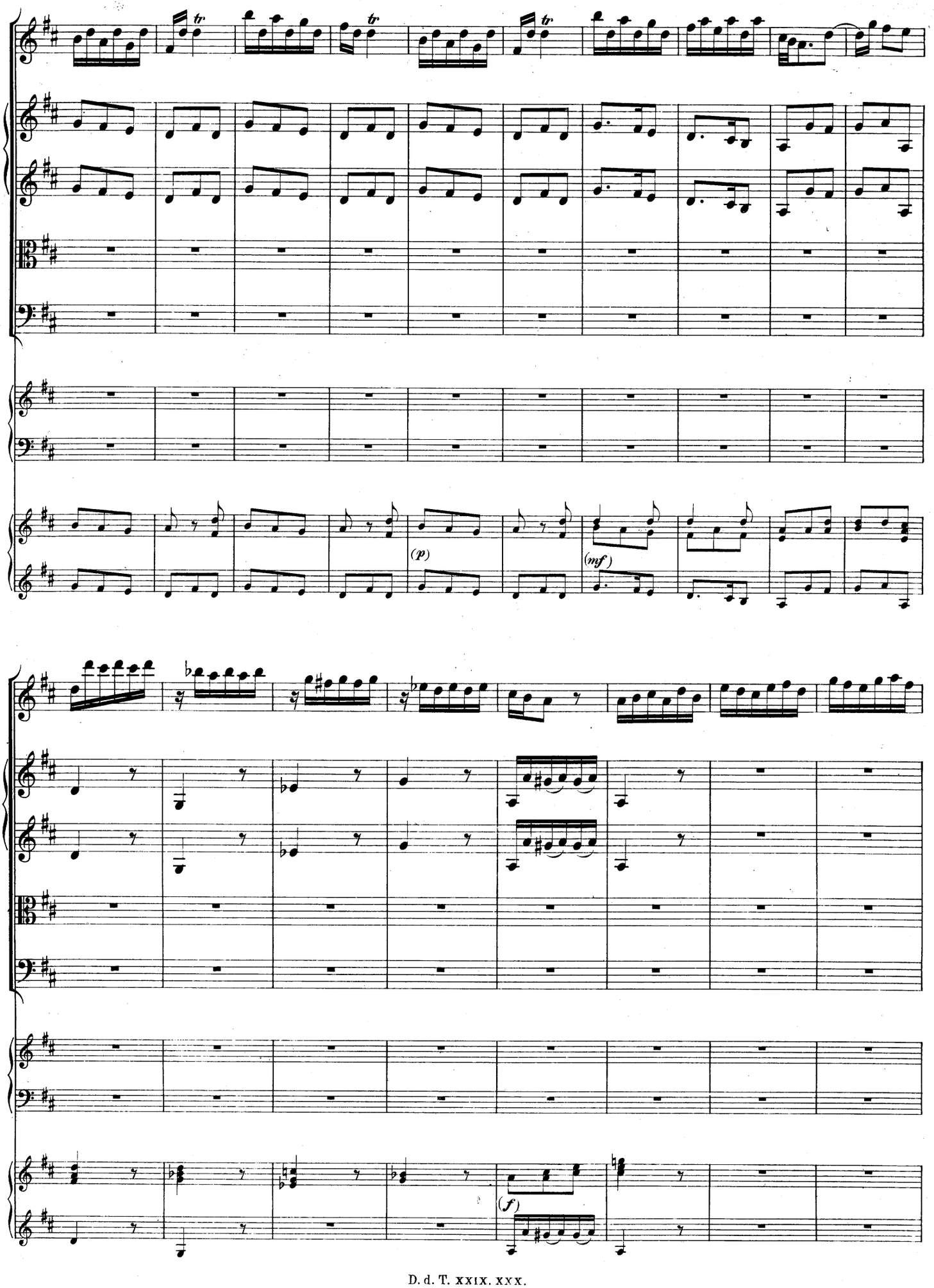

Allegro.
6 6 6 6 6 5 6 7 5♮ 6 7
Allegro.
mf
Allegro.
mf

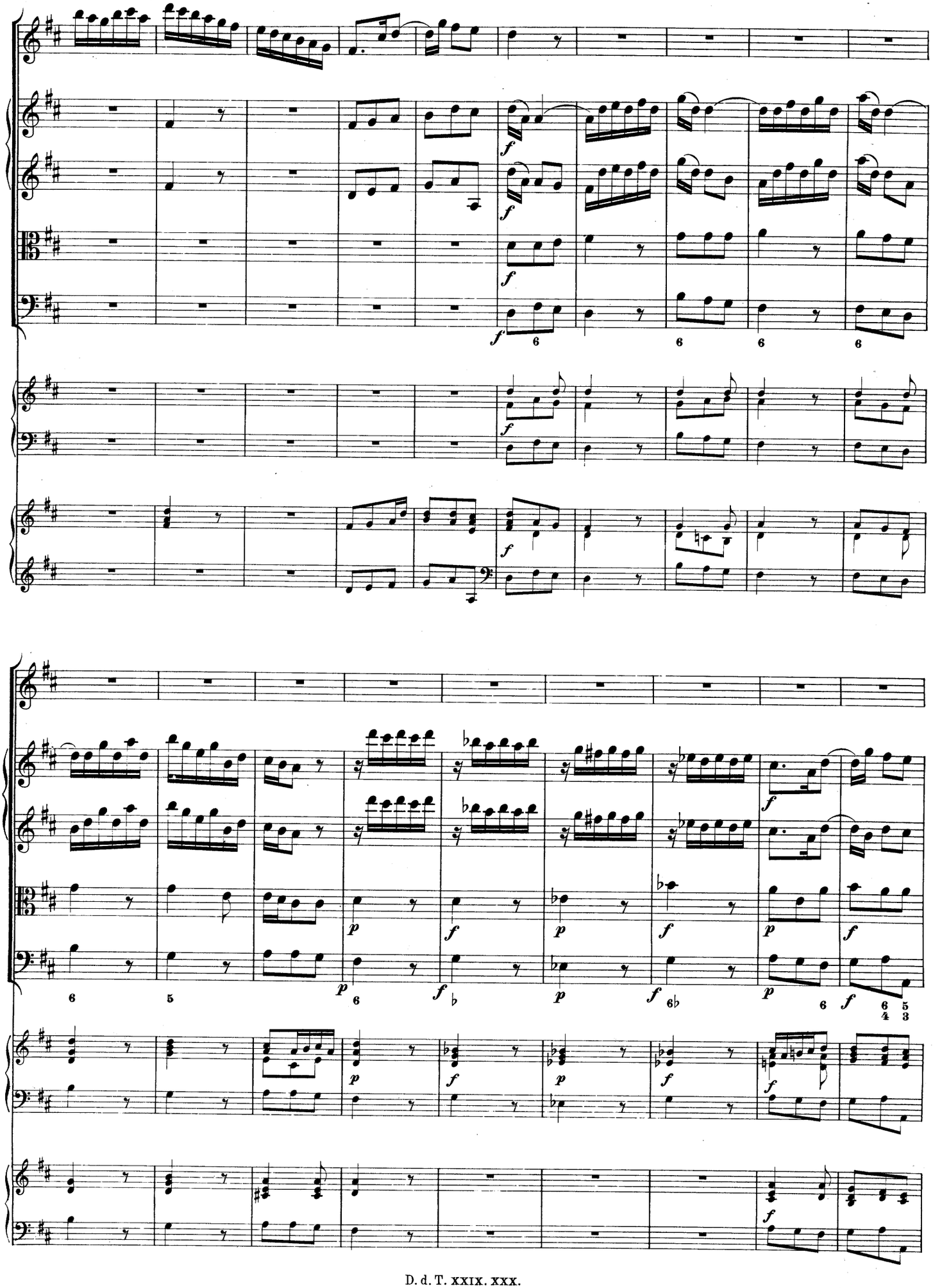


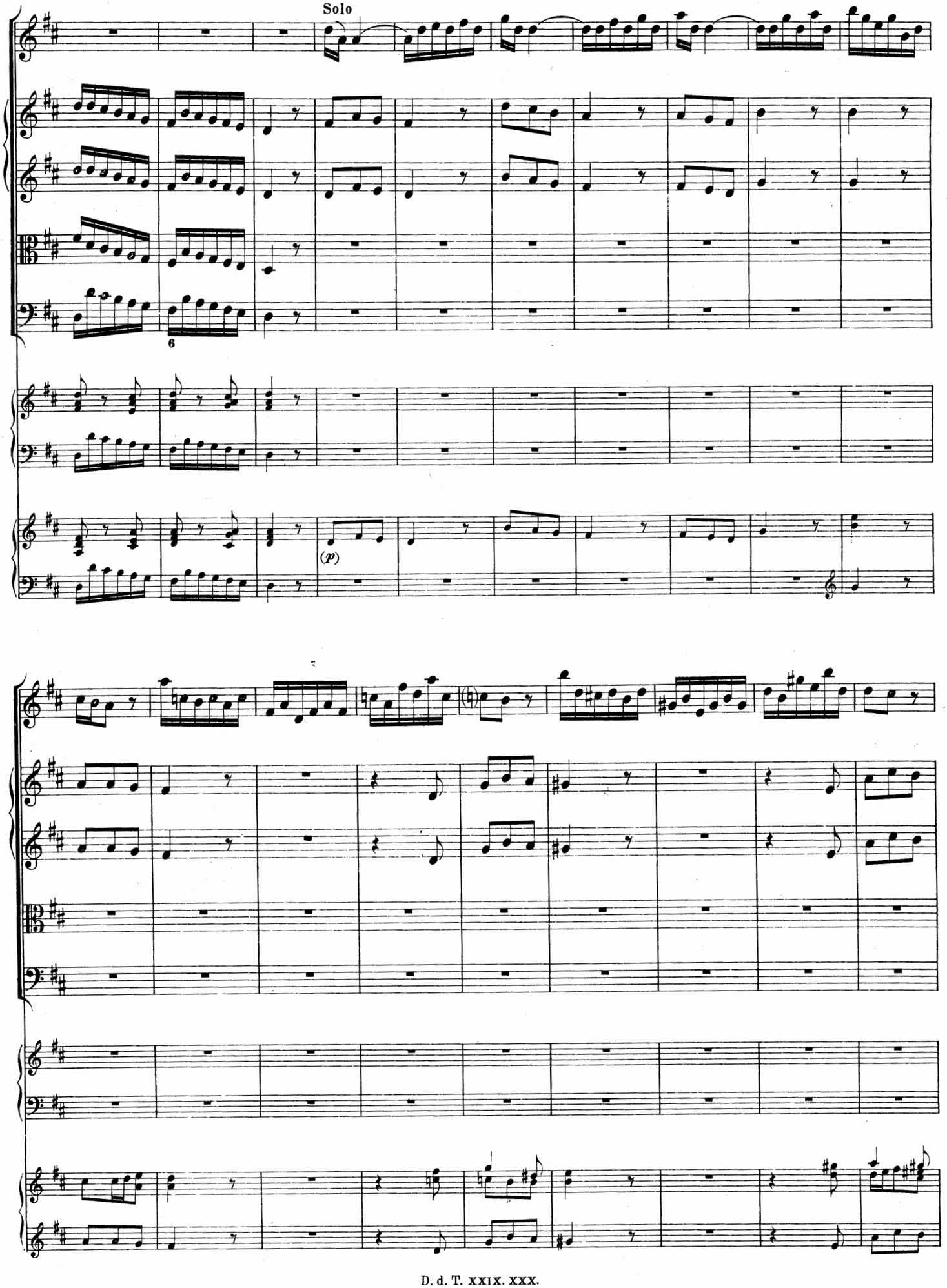


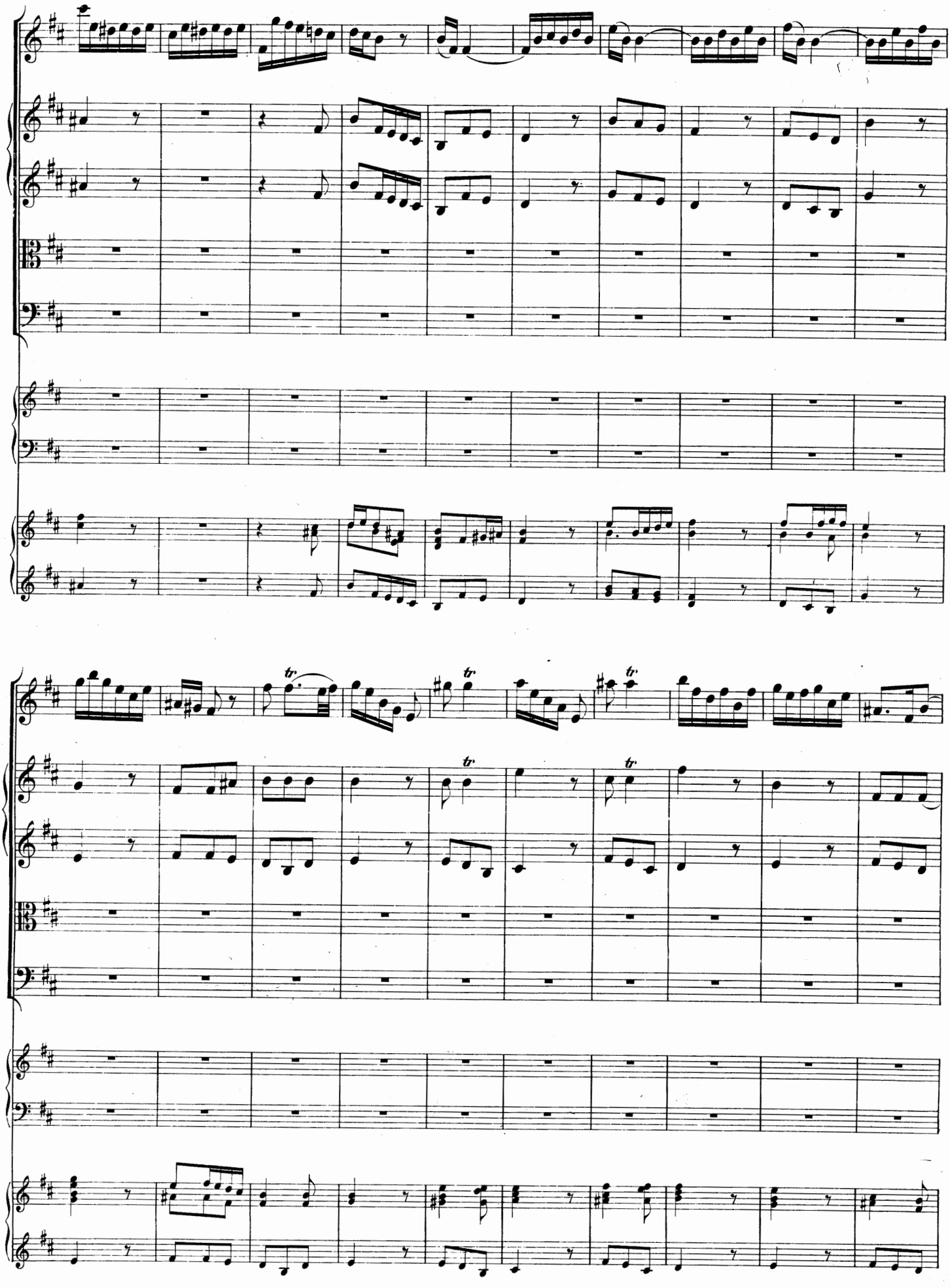

Solo
p
p
p
6
6

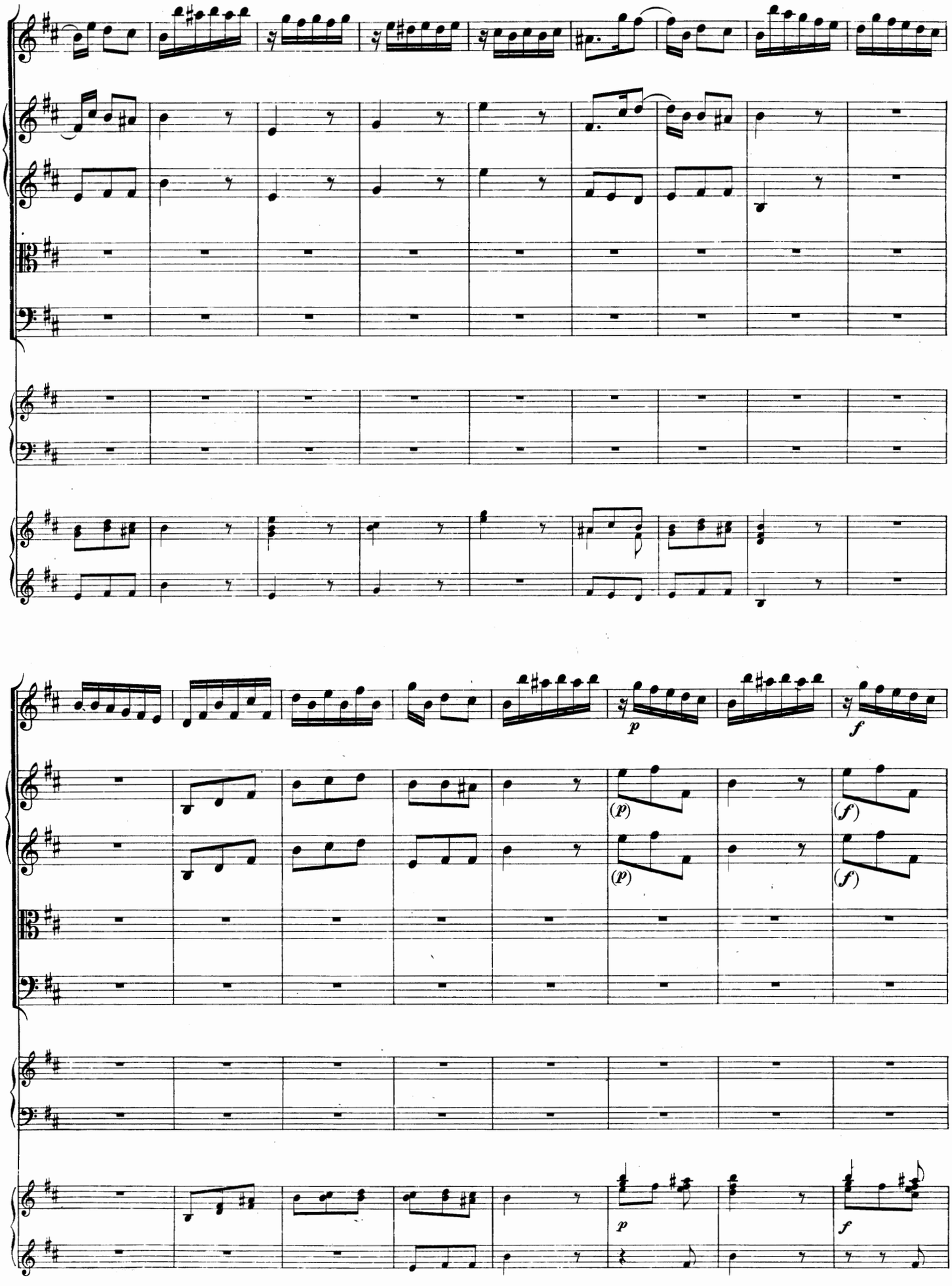


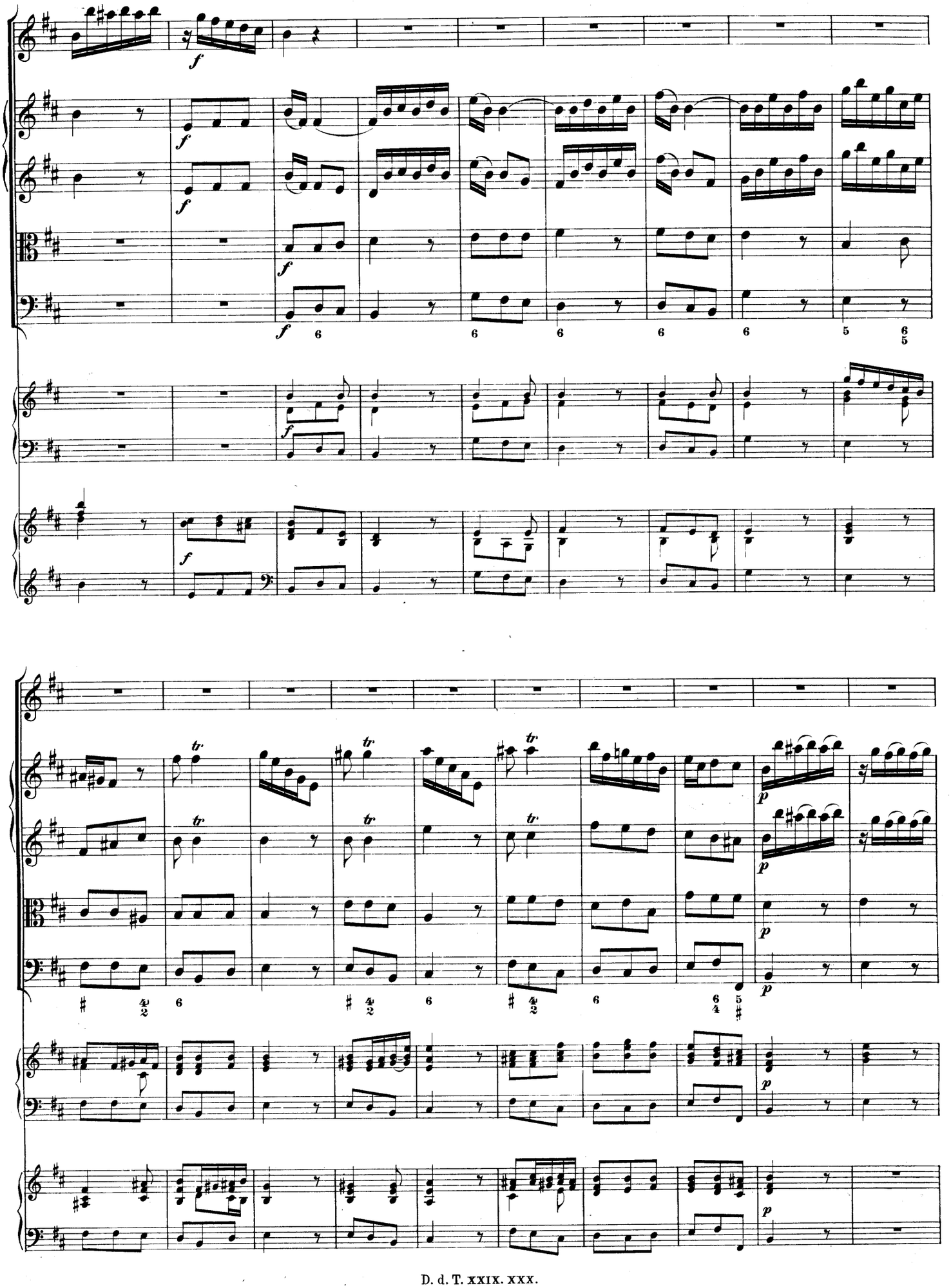

tr
tr
tr
(p)
(mf)
(f)

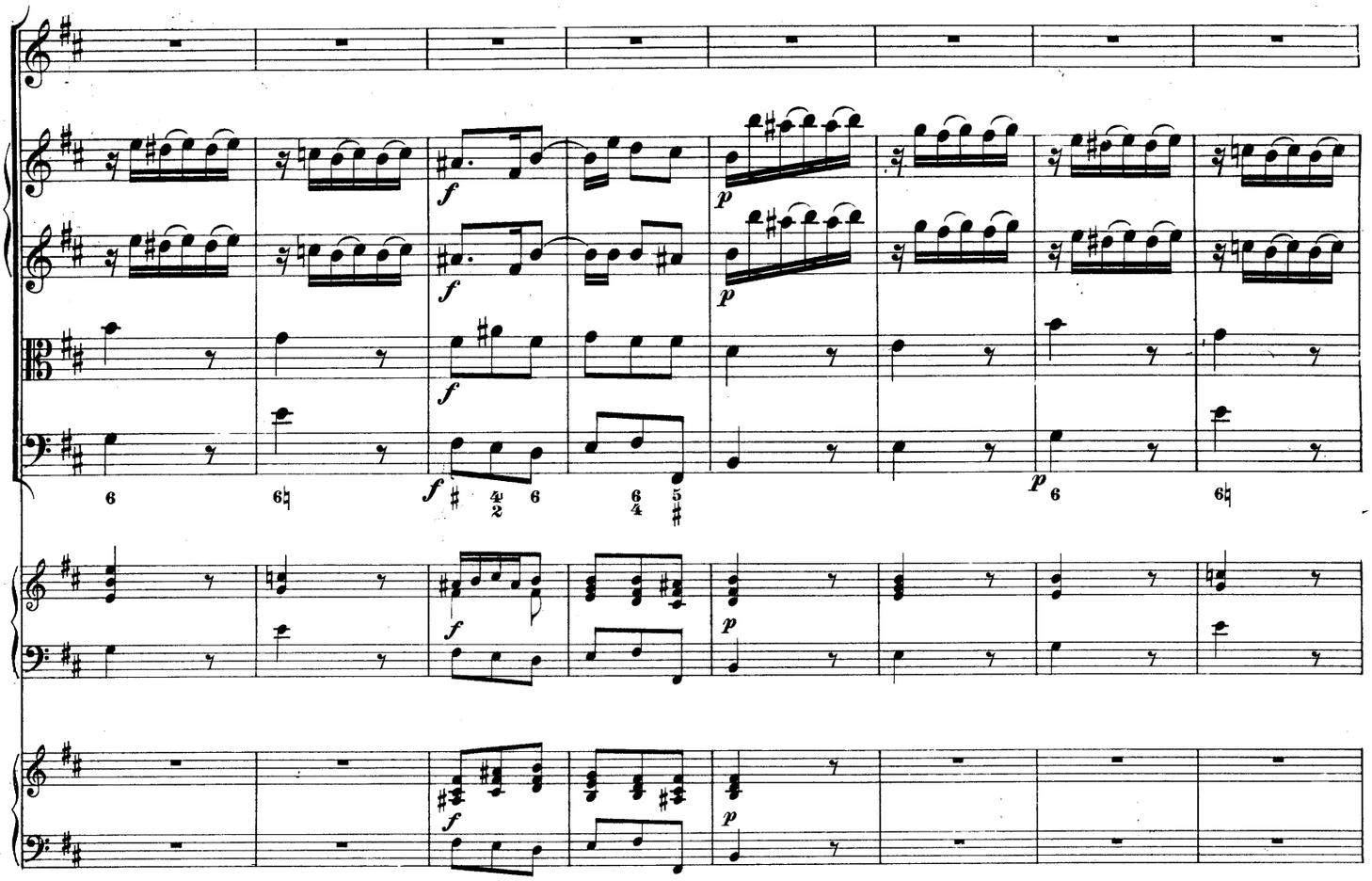


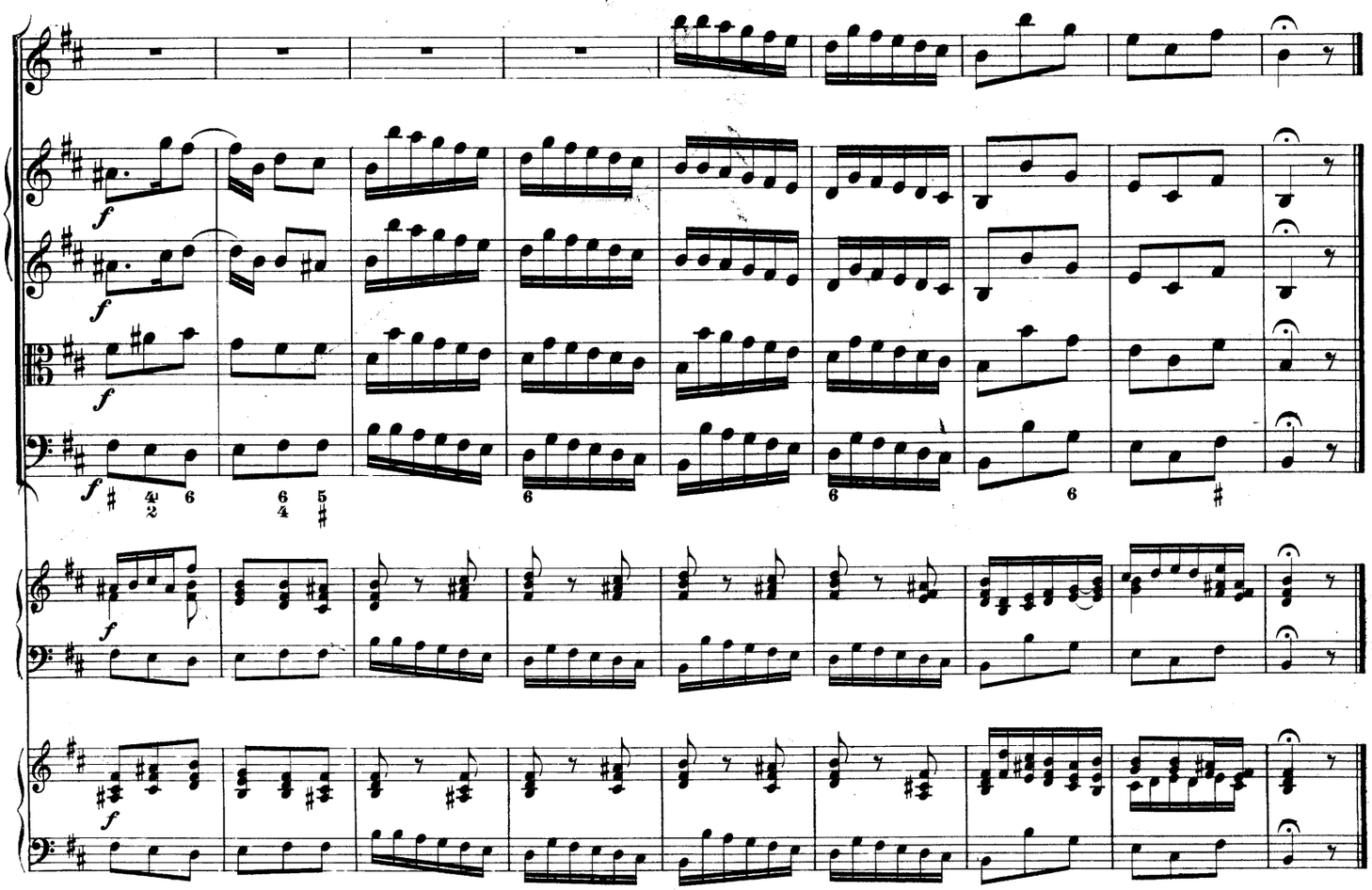

Solo
6
(p)




p
f
(p)
(f)
(p)
(f)
p
f





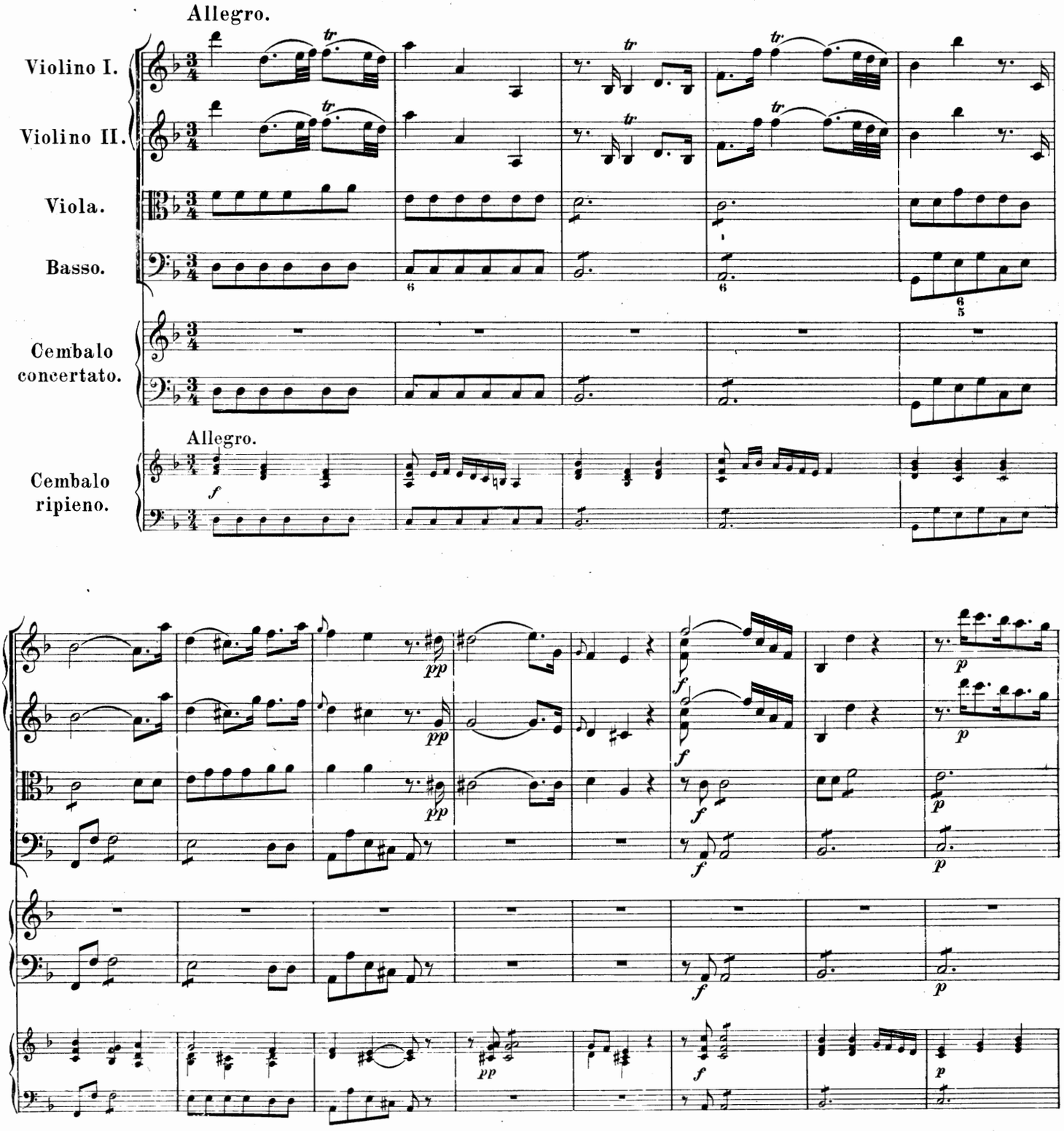


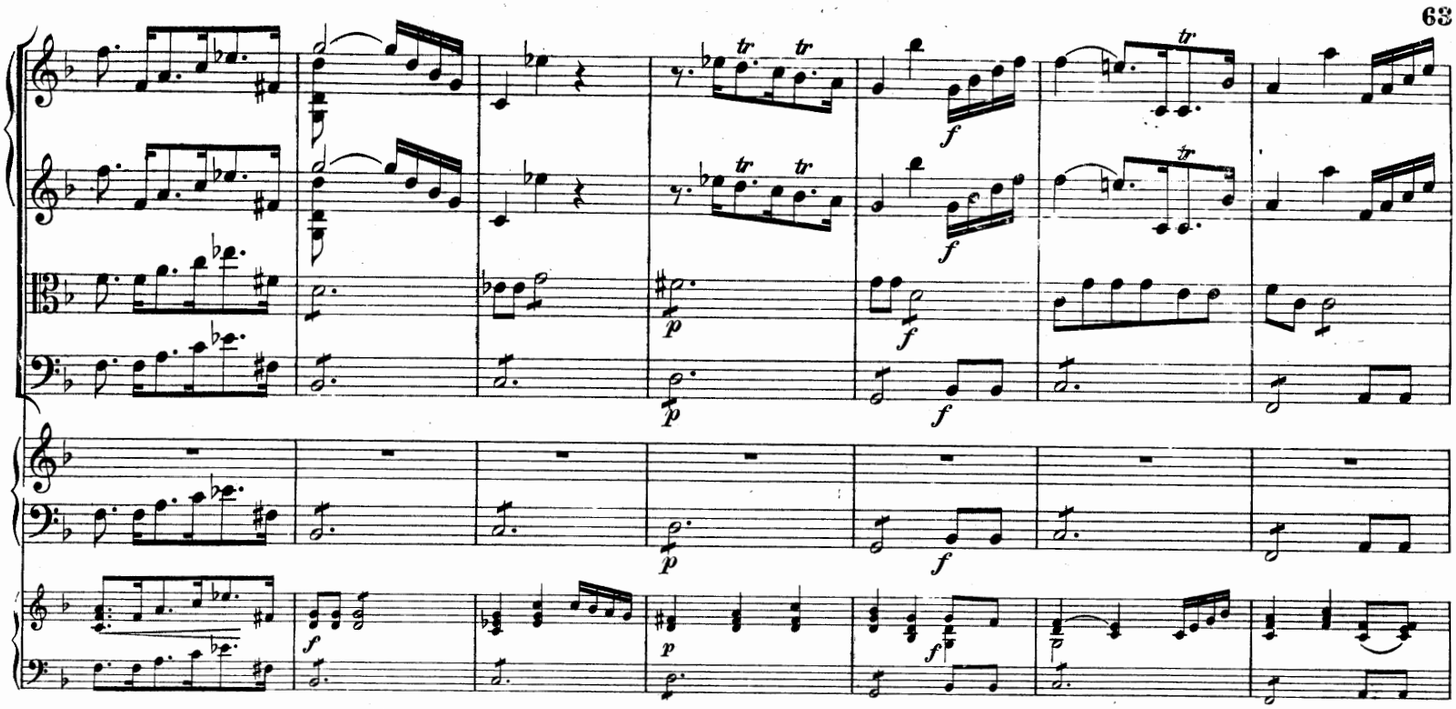
Concerto

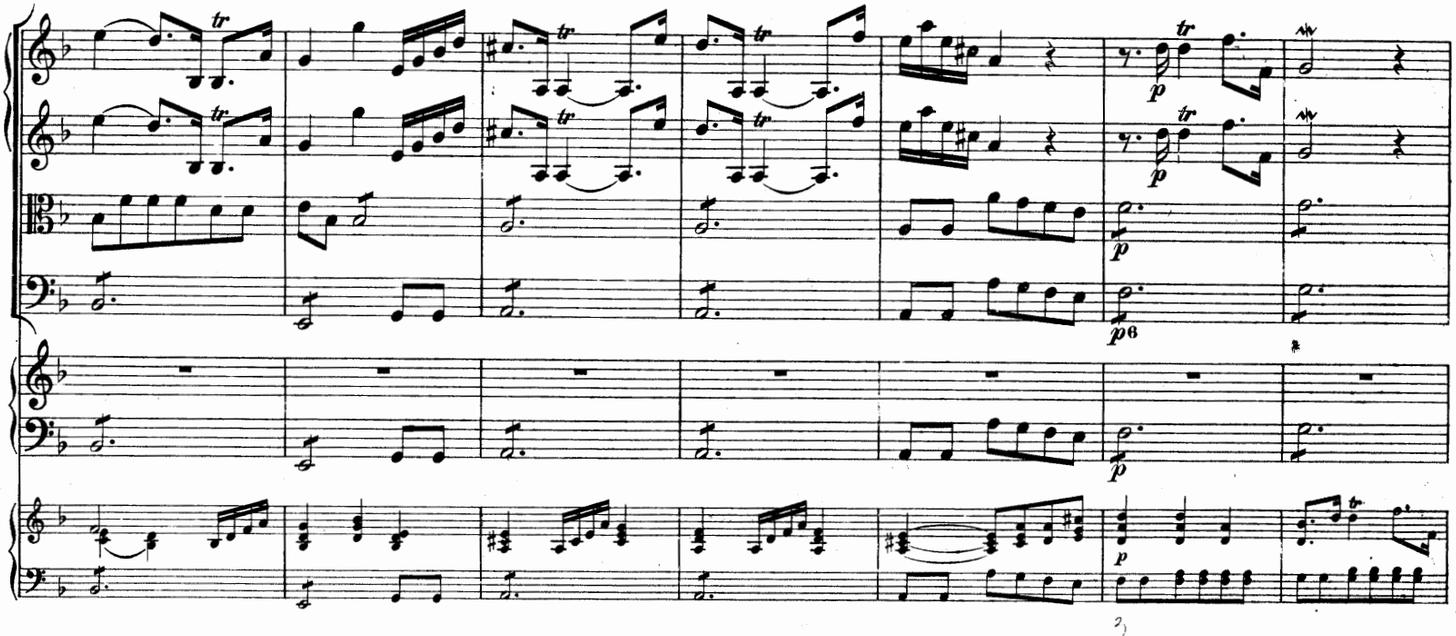
a Cembalo concertato, 2 Violini, Viola e Basso.

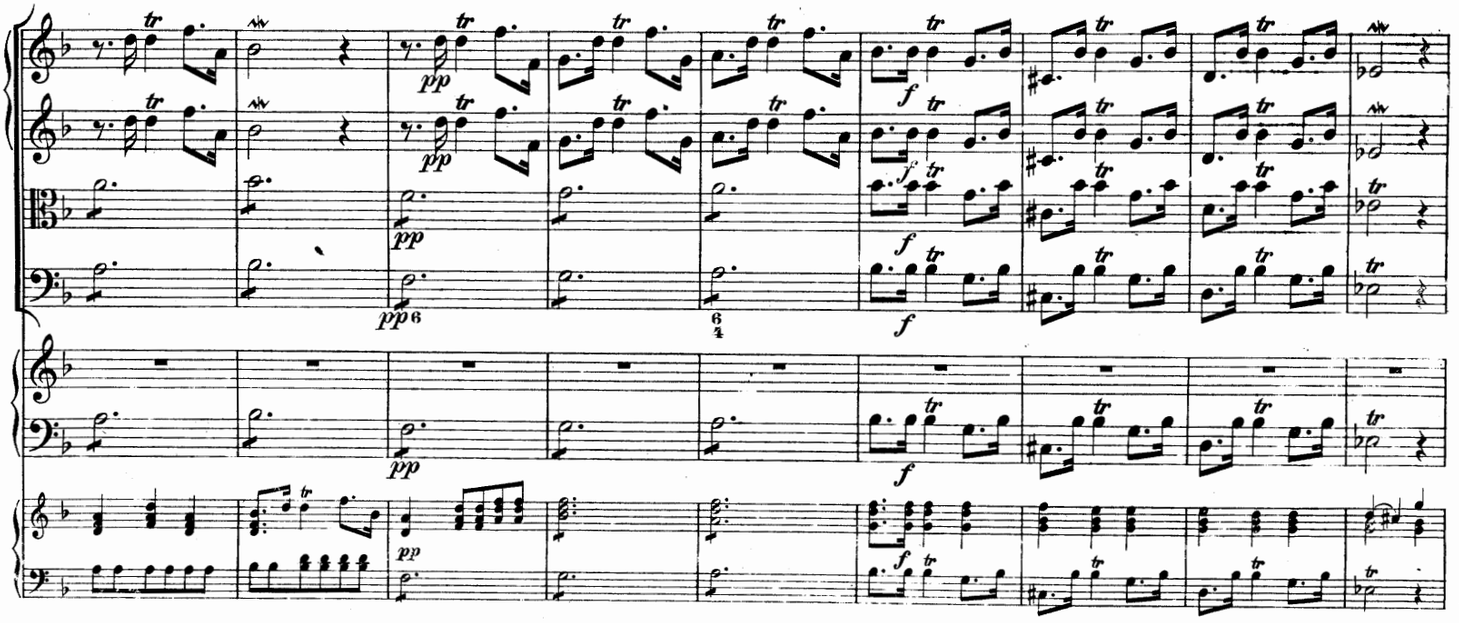
(Potsdam 1748.)

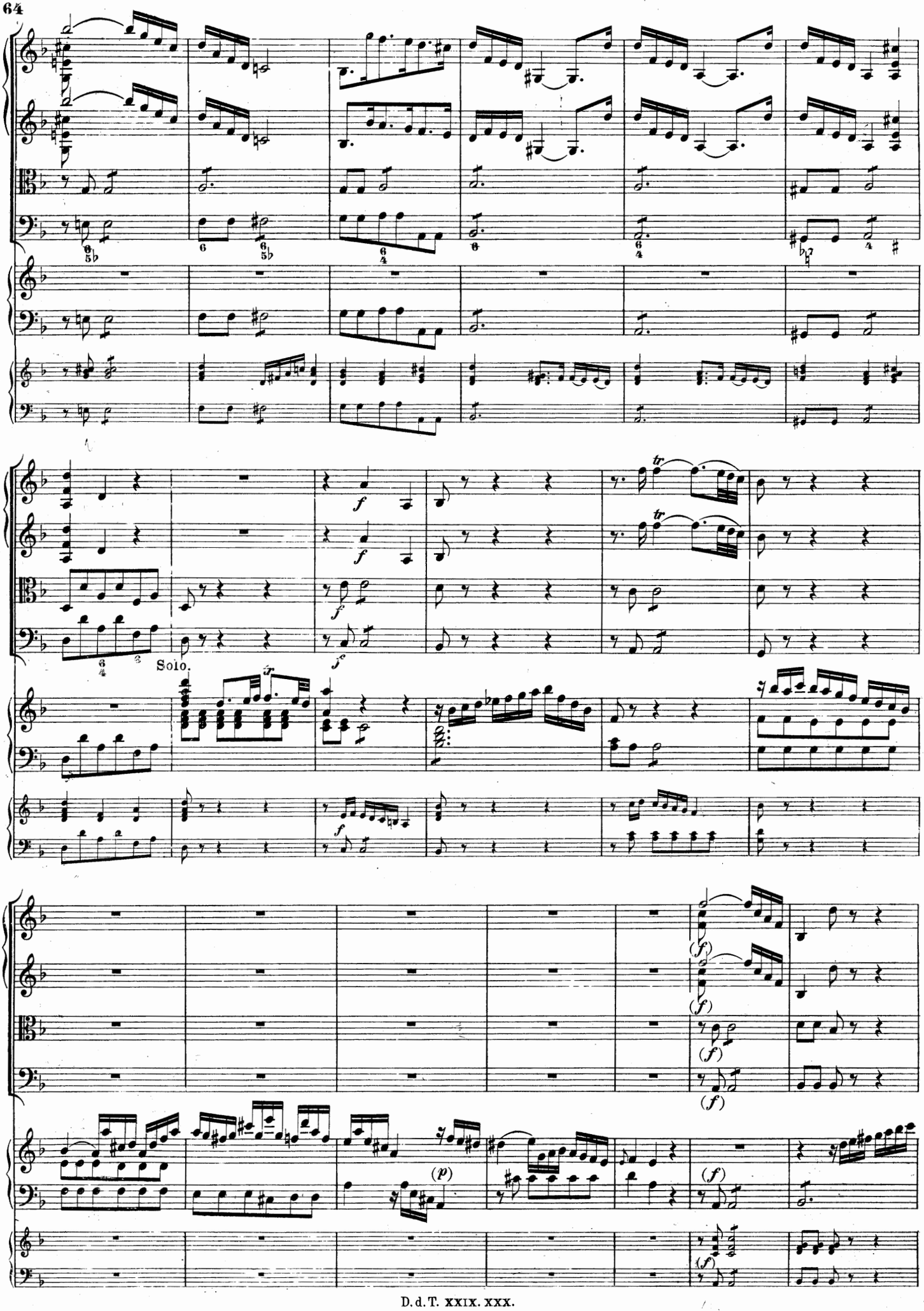
C. Philipp Emanuel Bach.

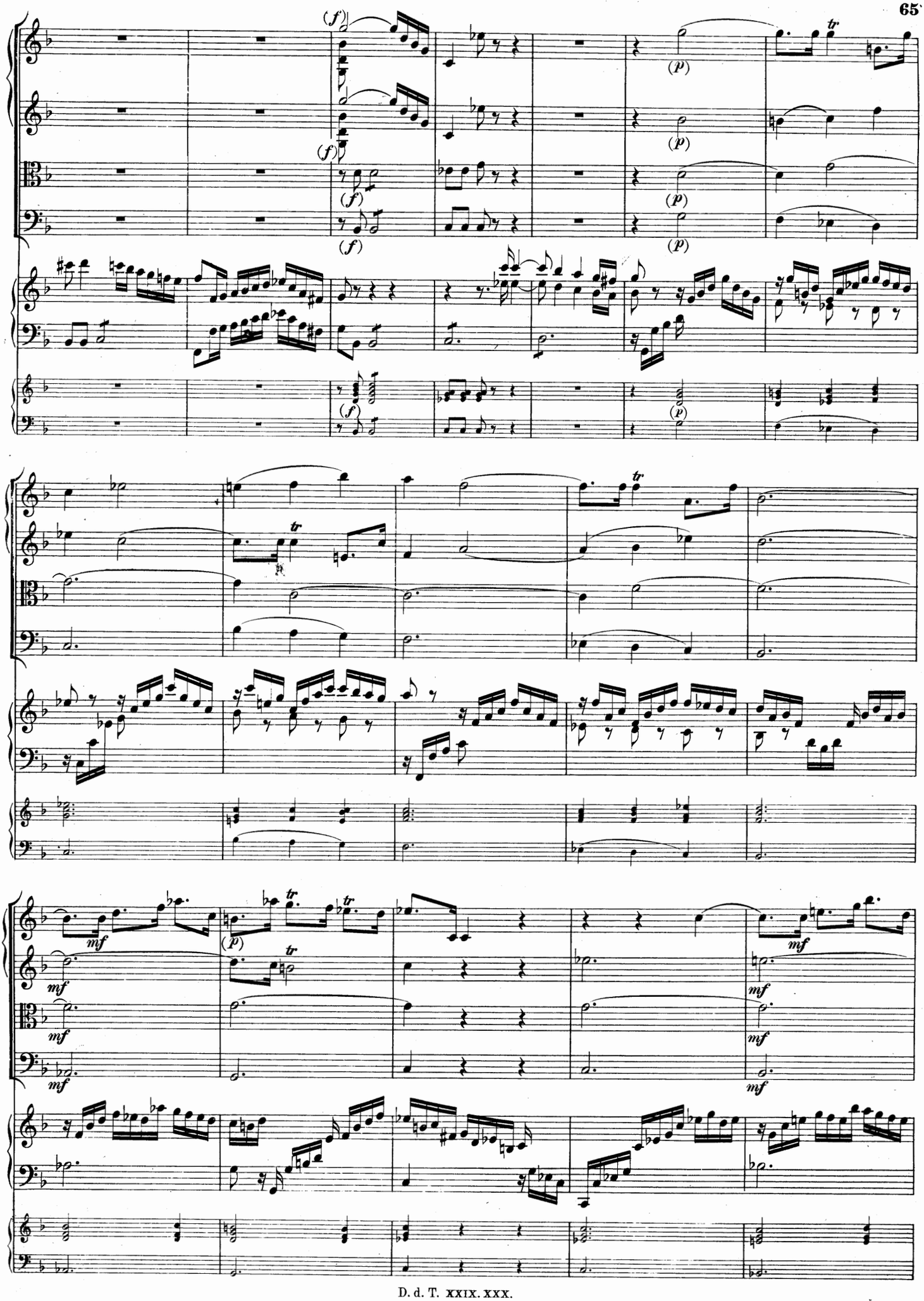


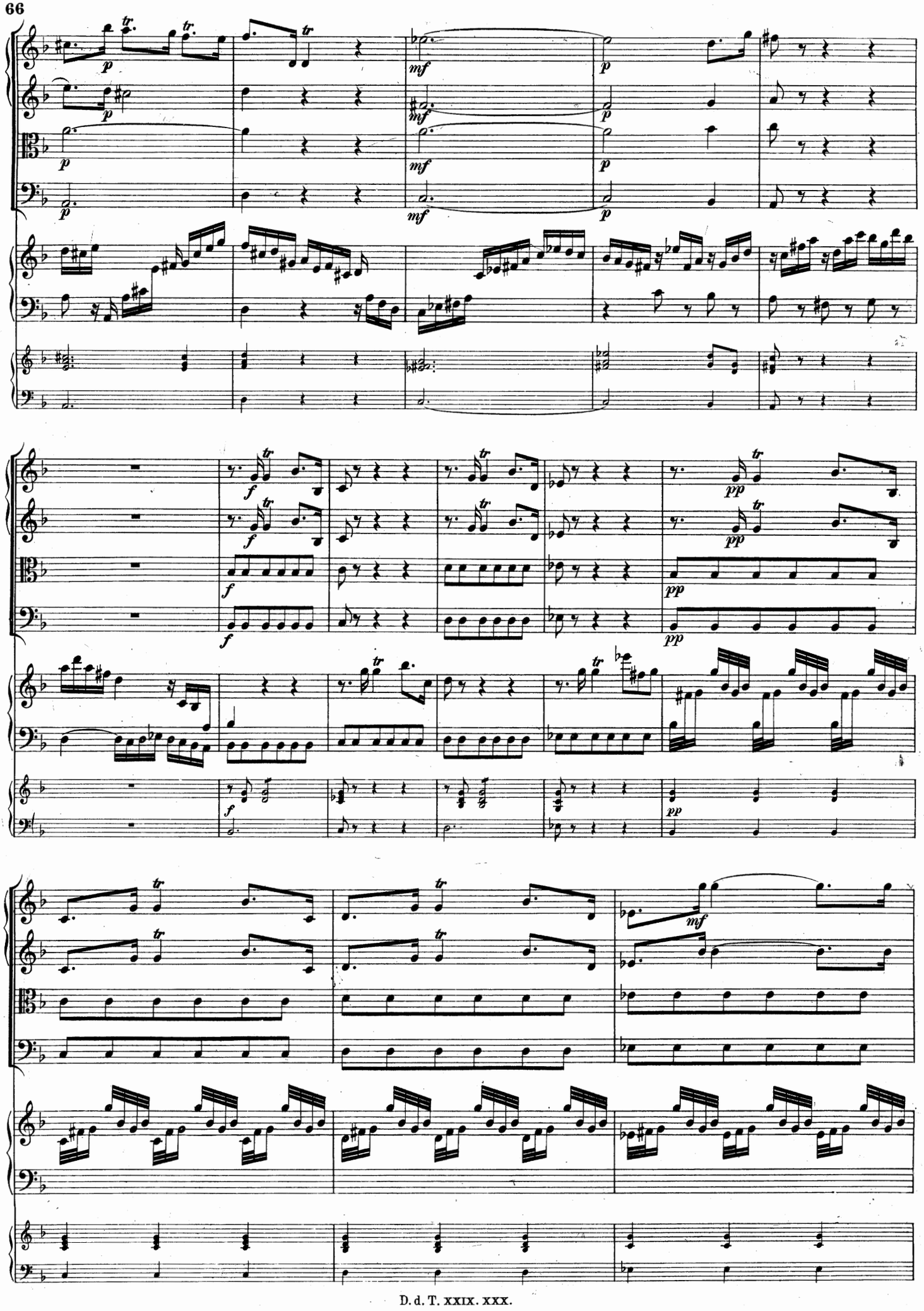


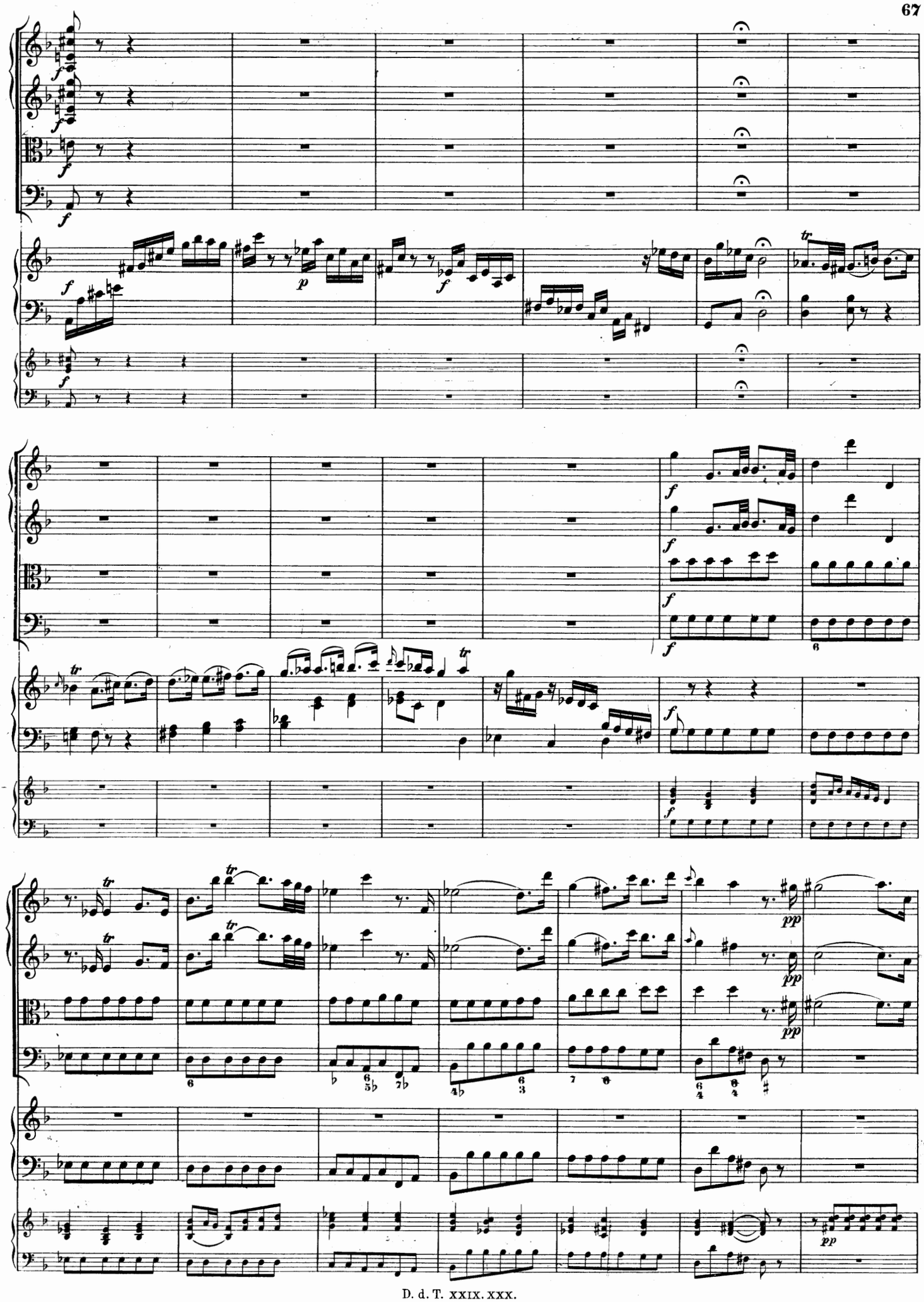


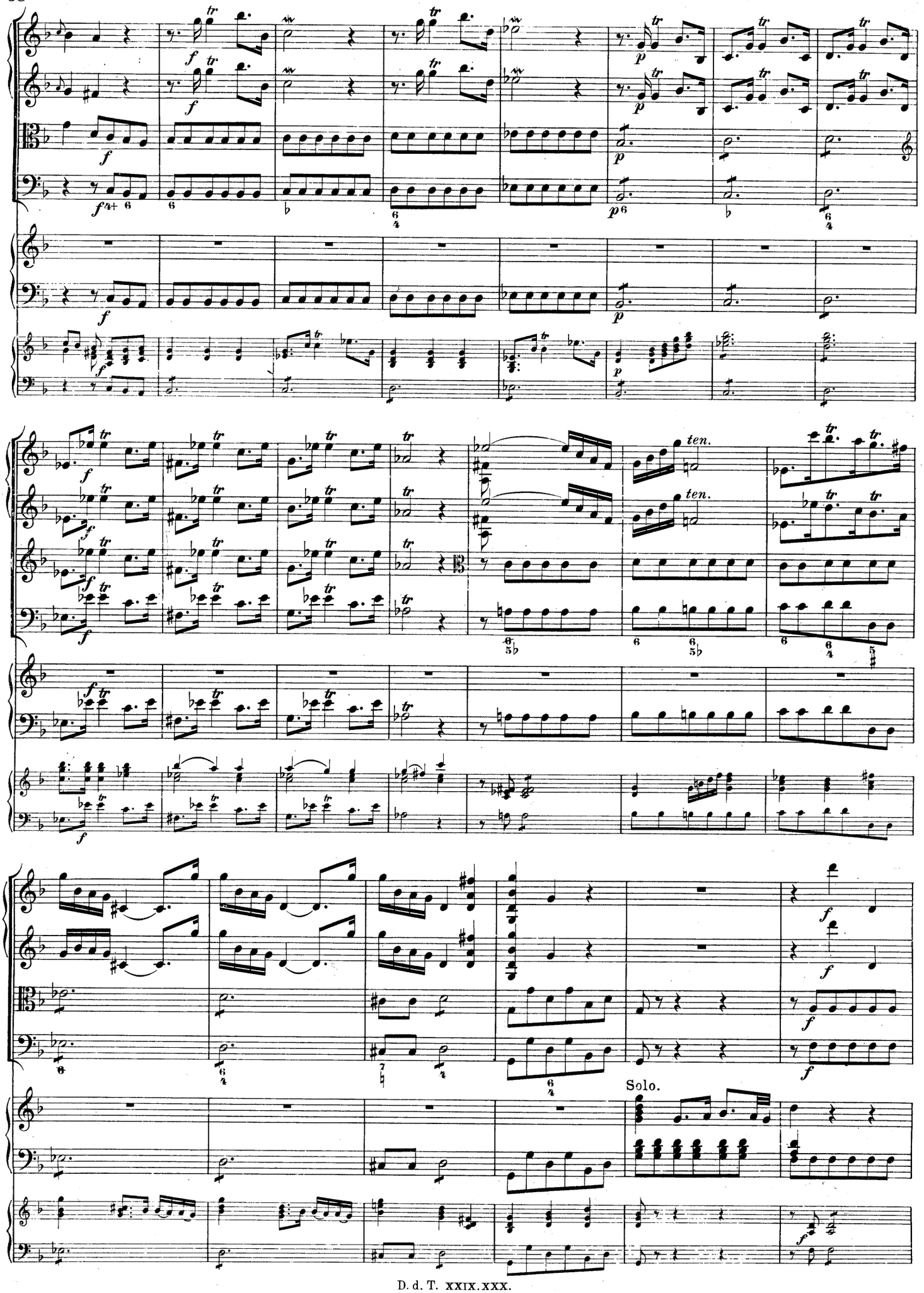


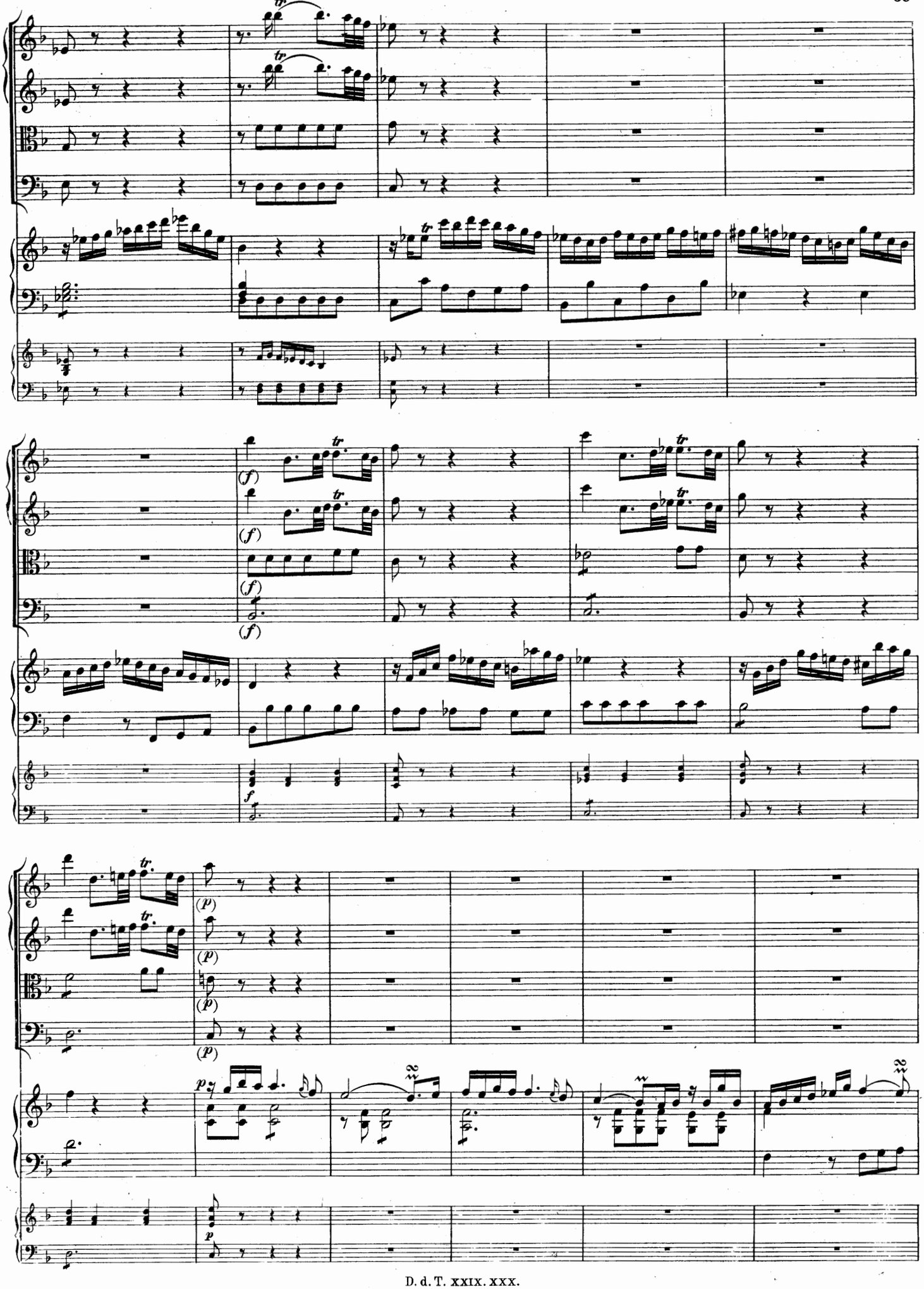

Solo.

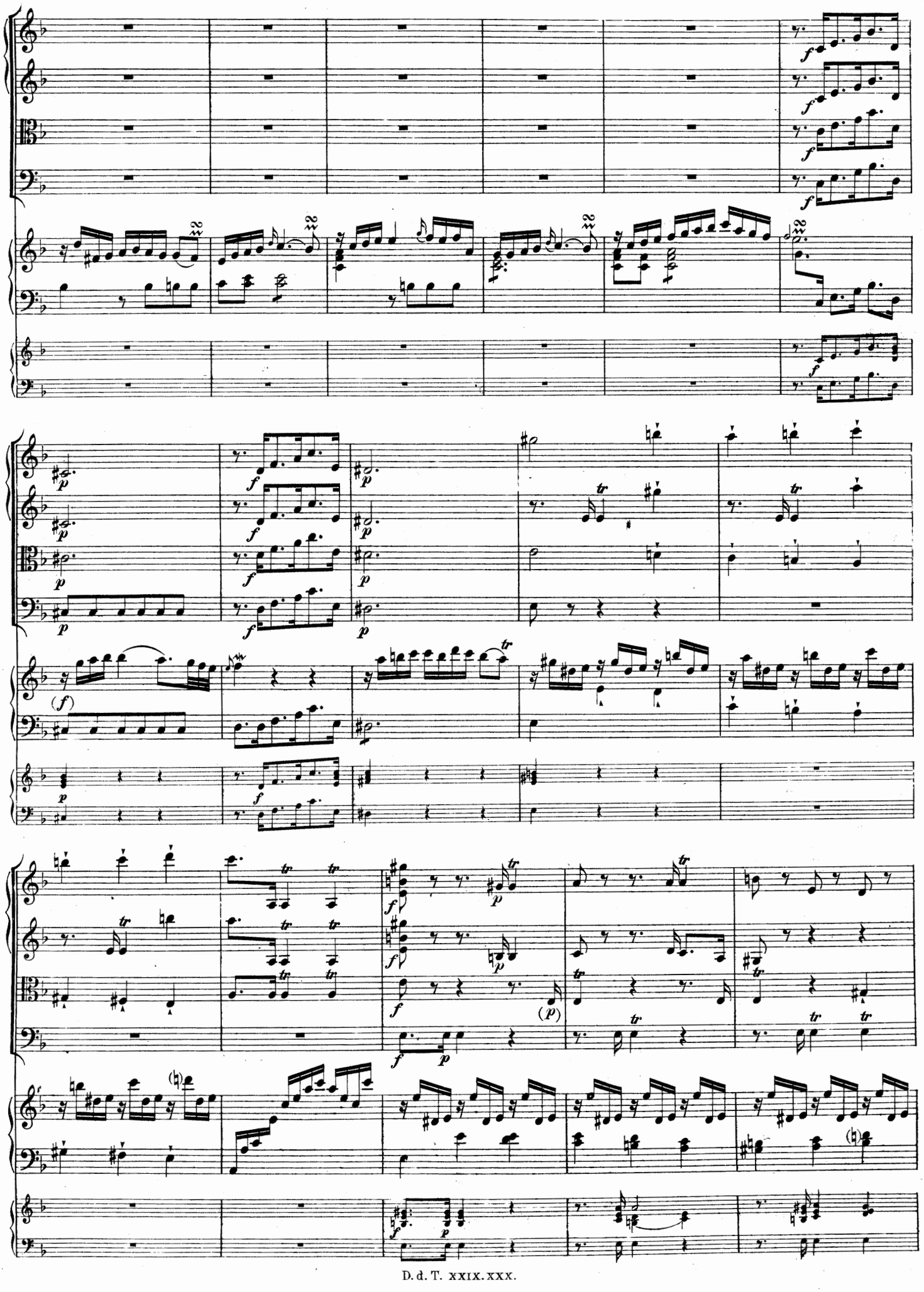


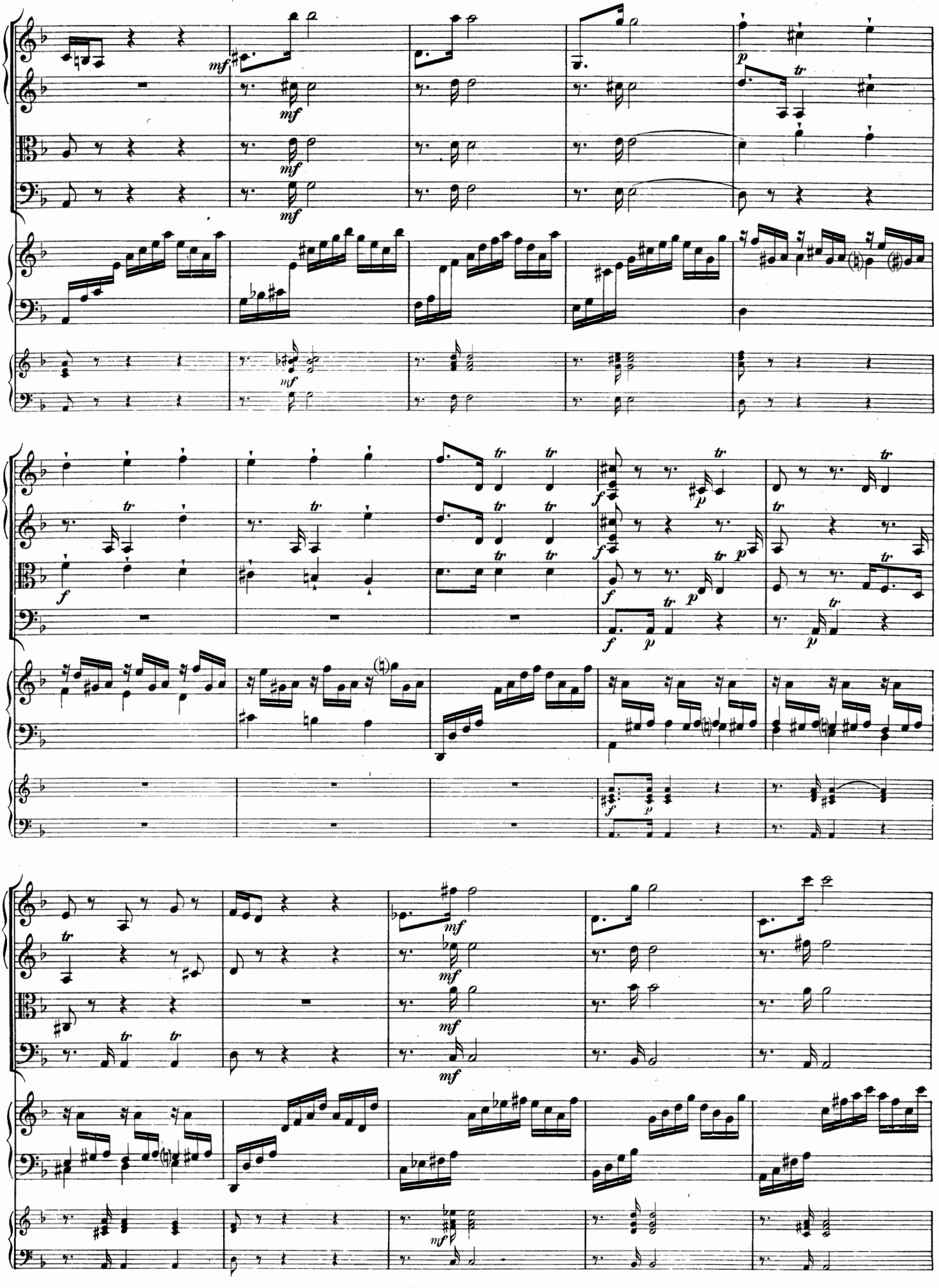


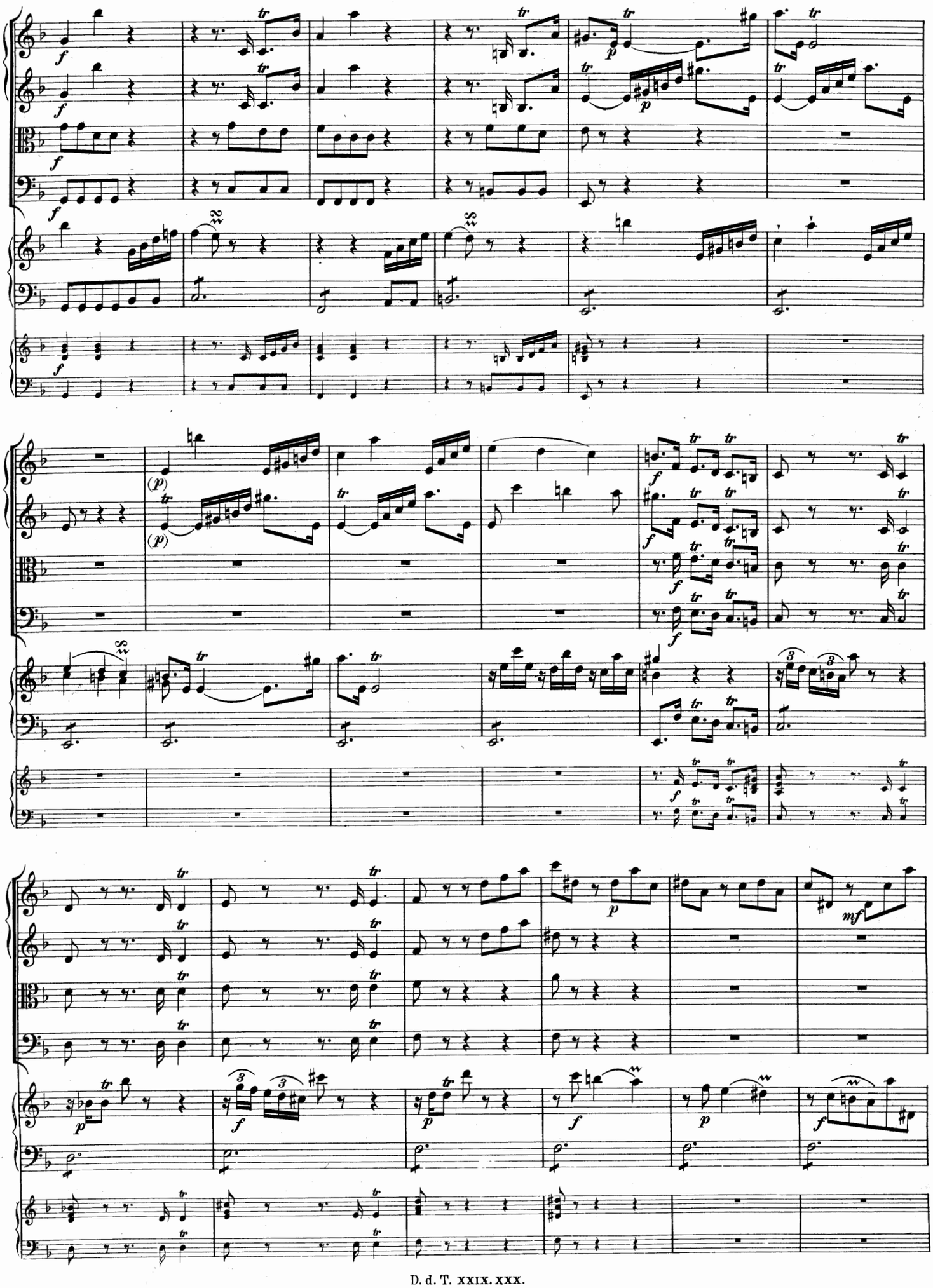


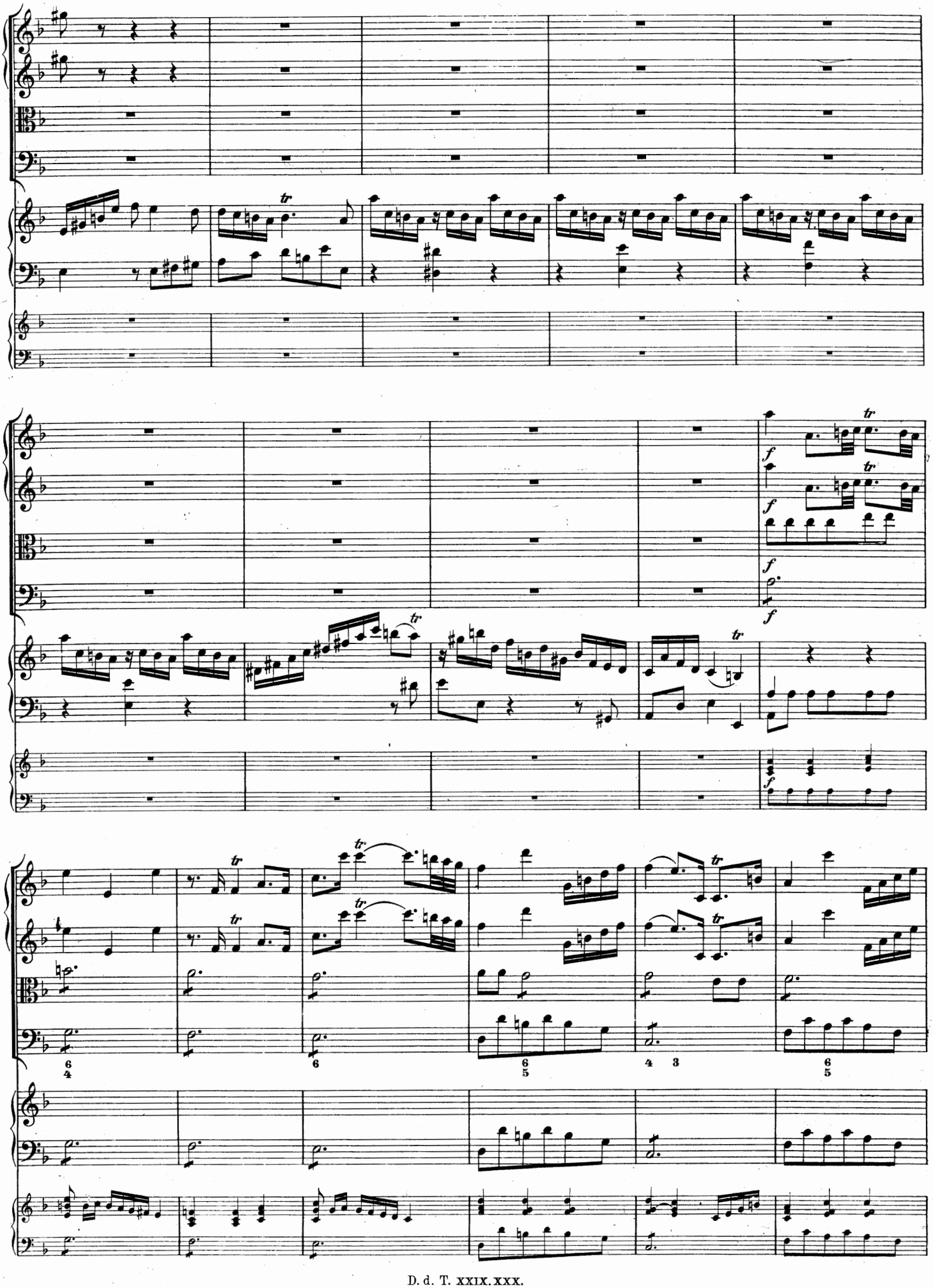

ten.
ten.
Solo.

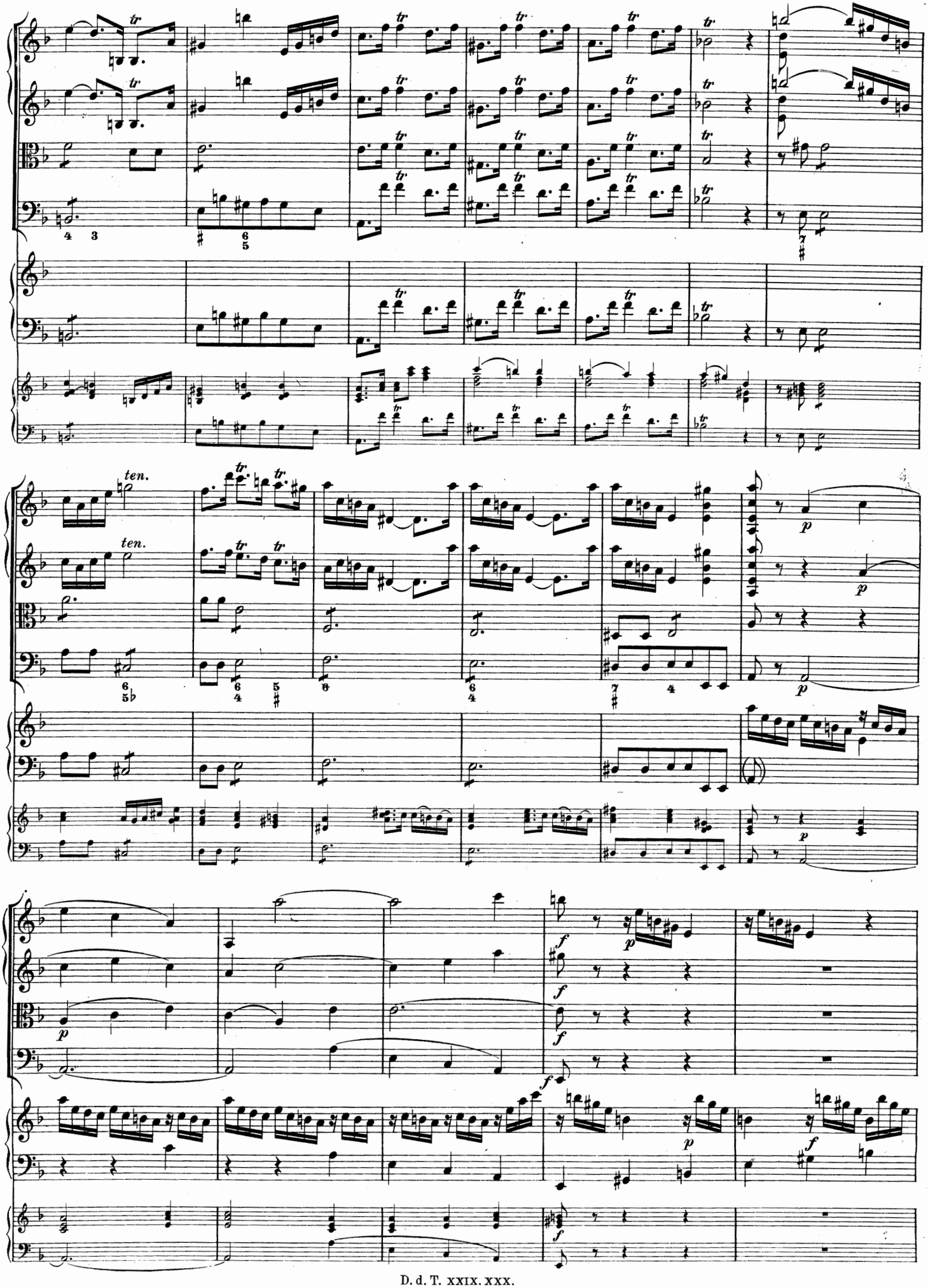


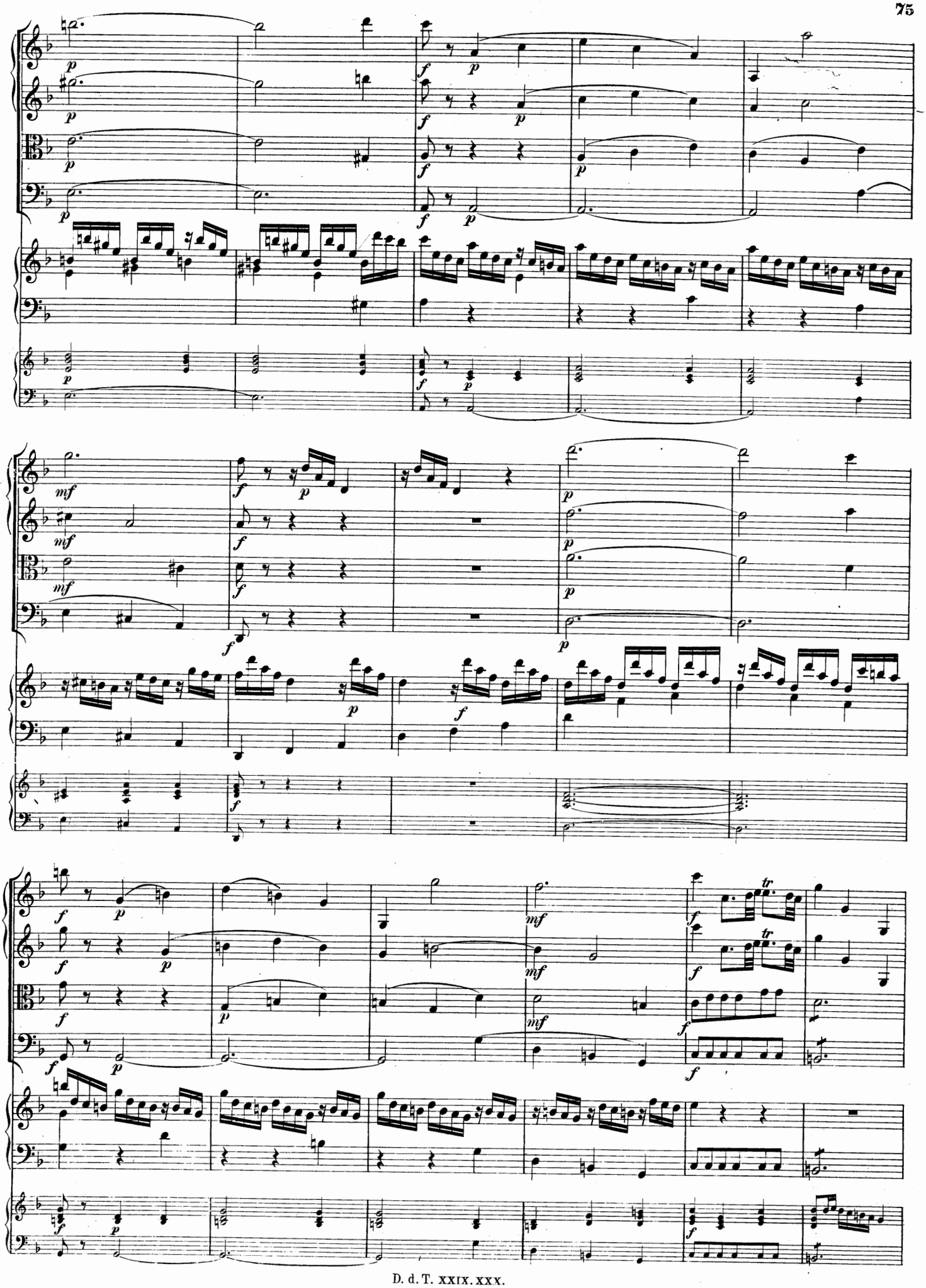


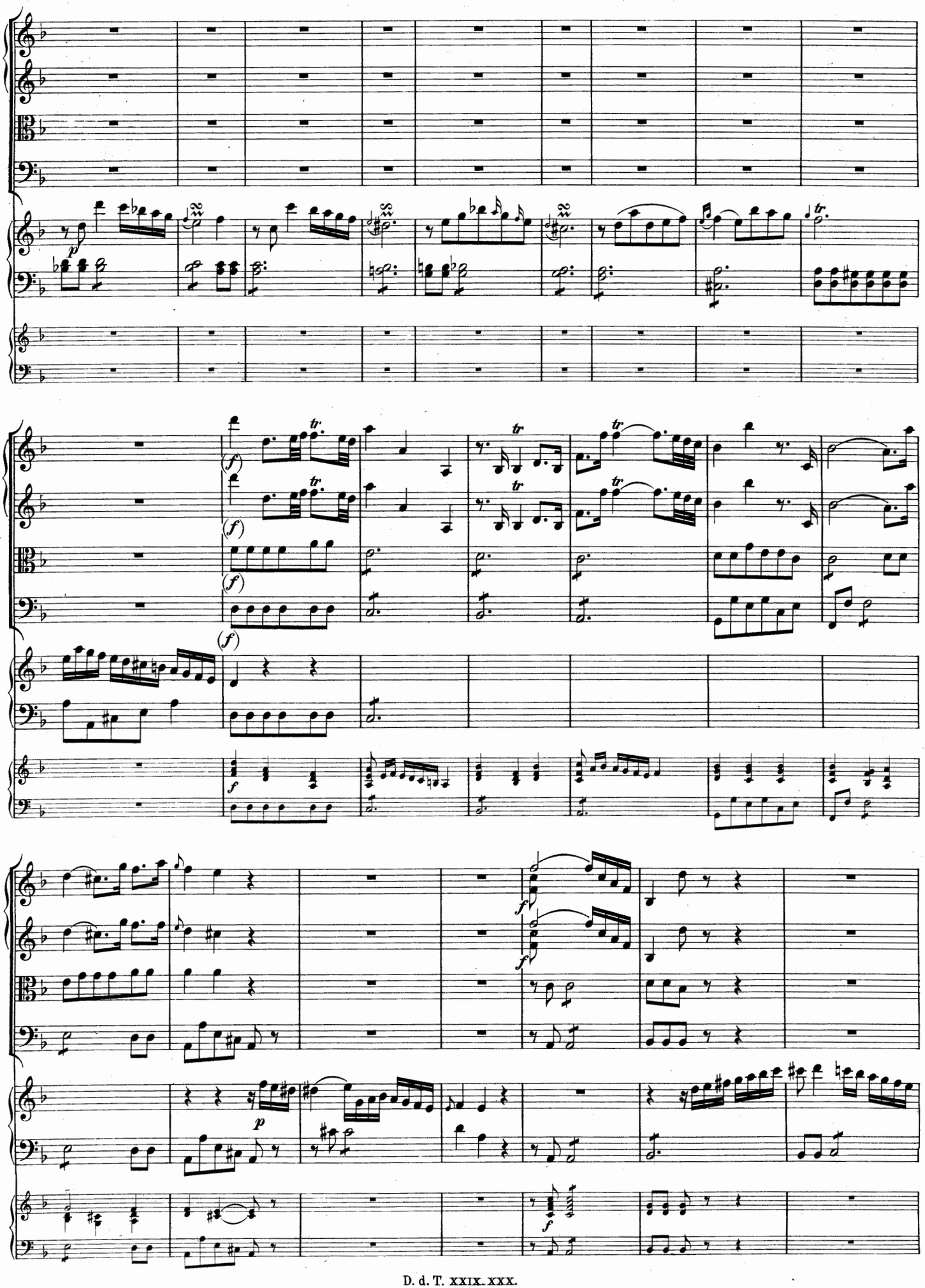


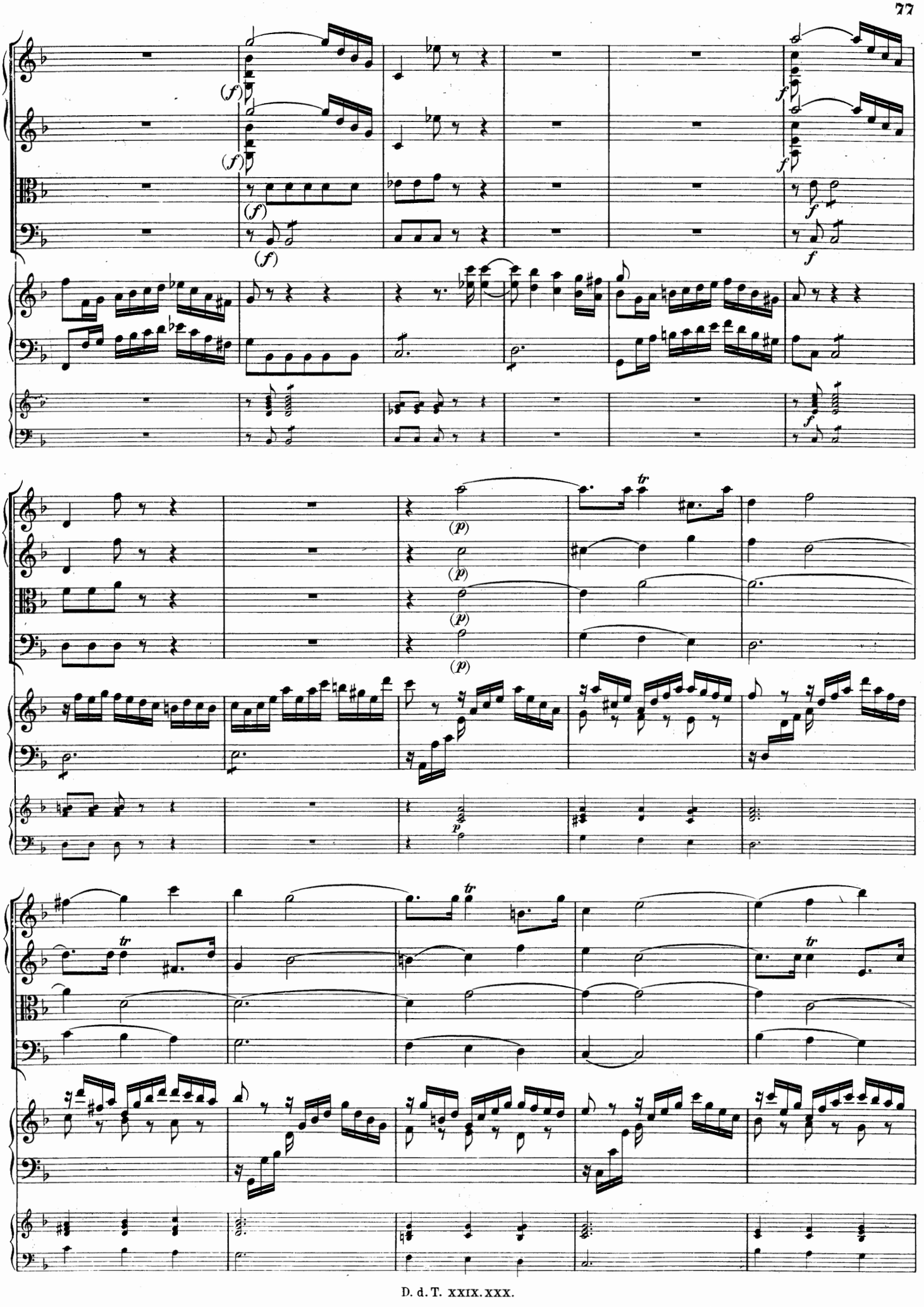


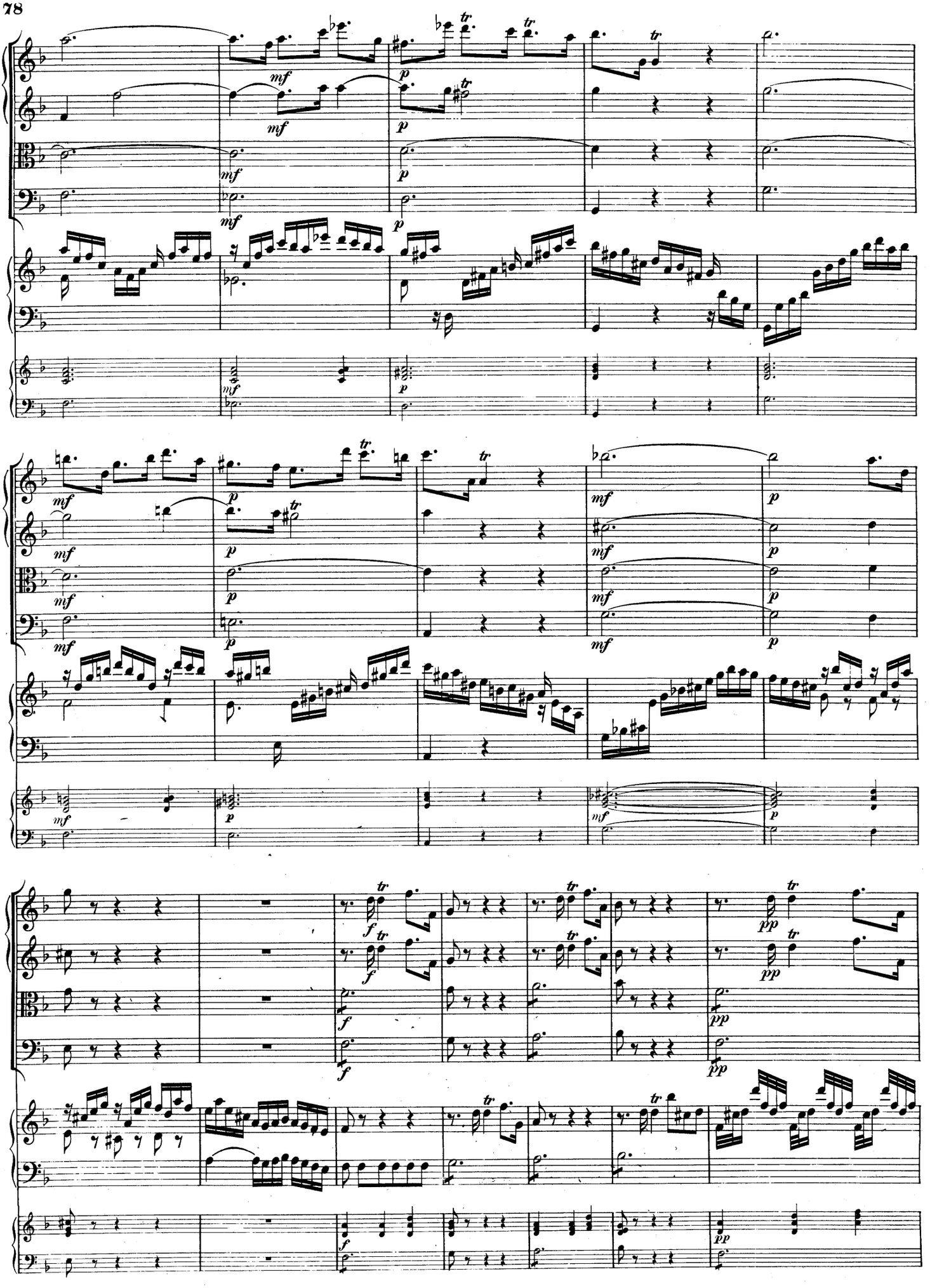


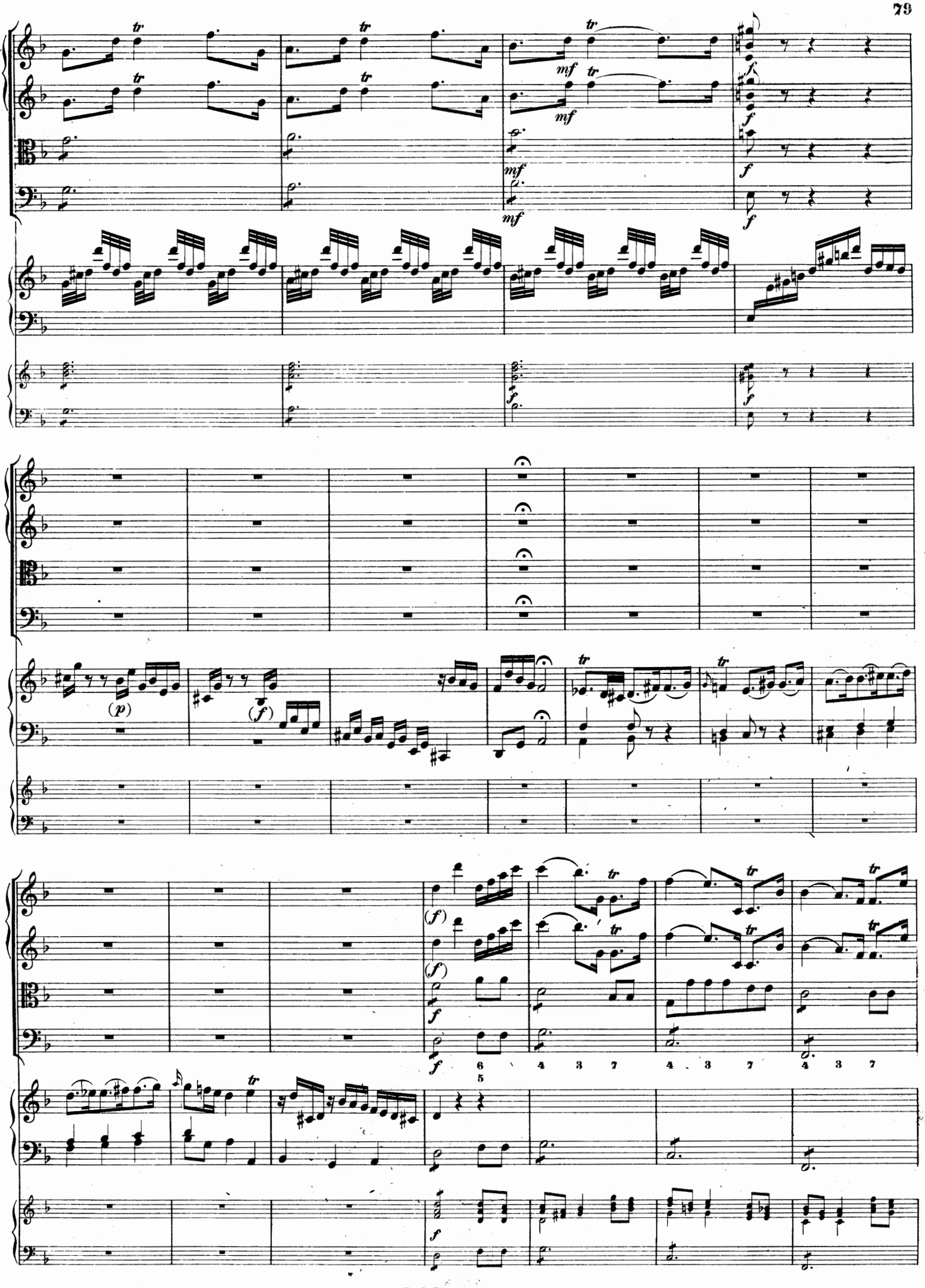

ten.
ten.
p
p
p
f
f
f
f
p
f

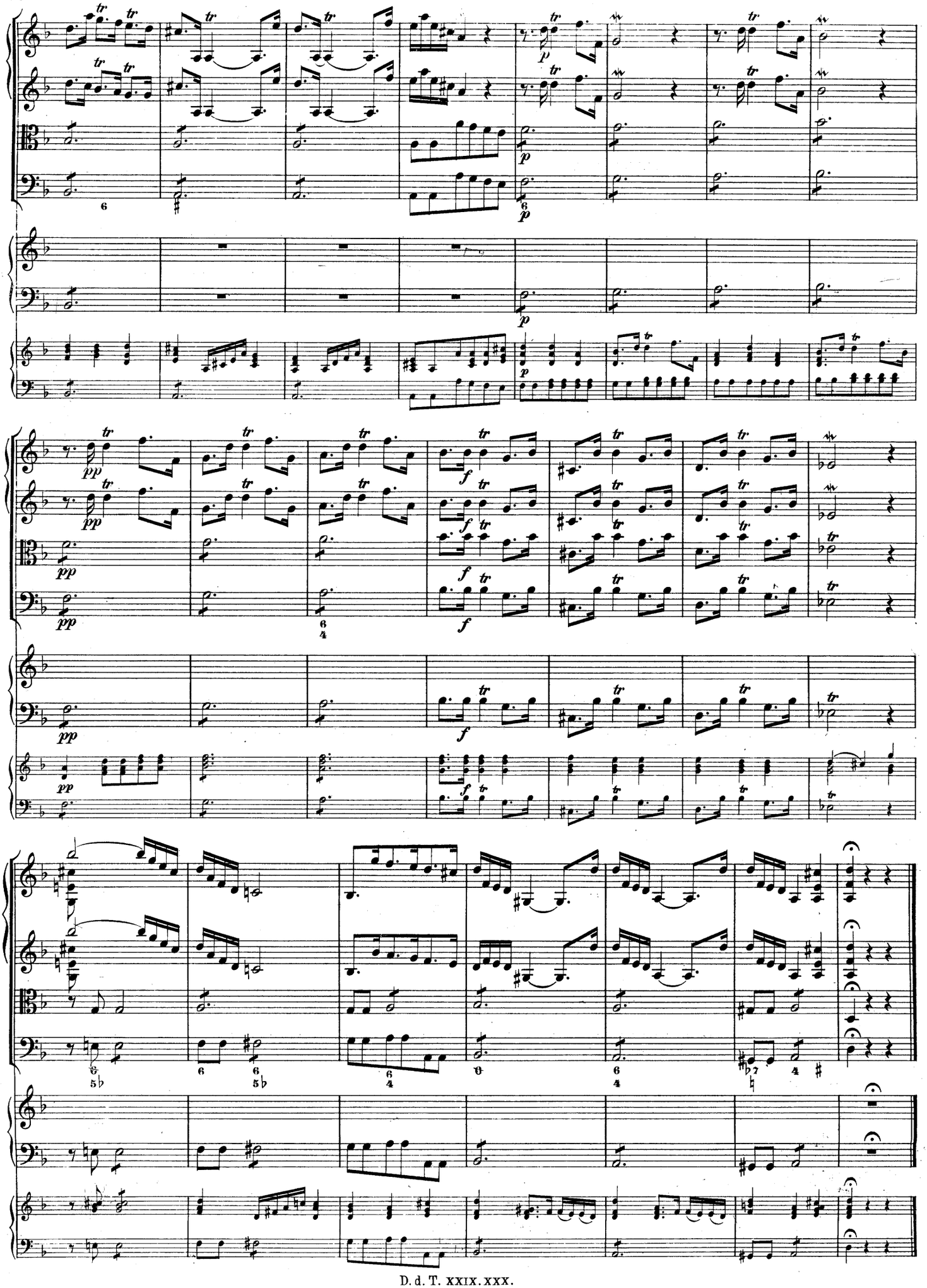










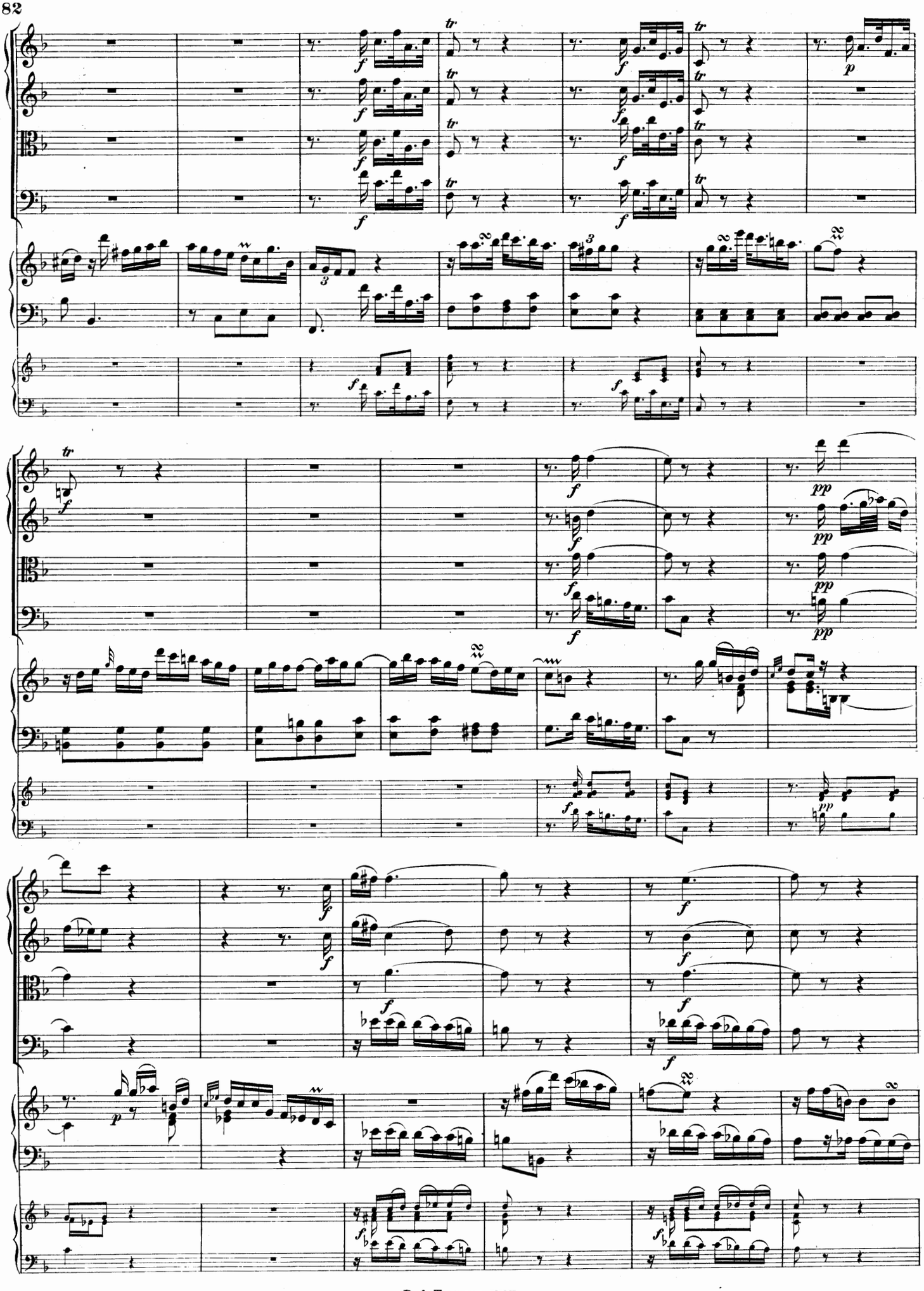


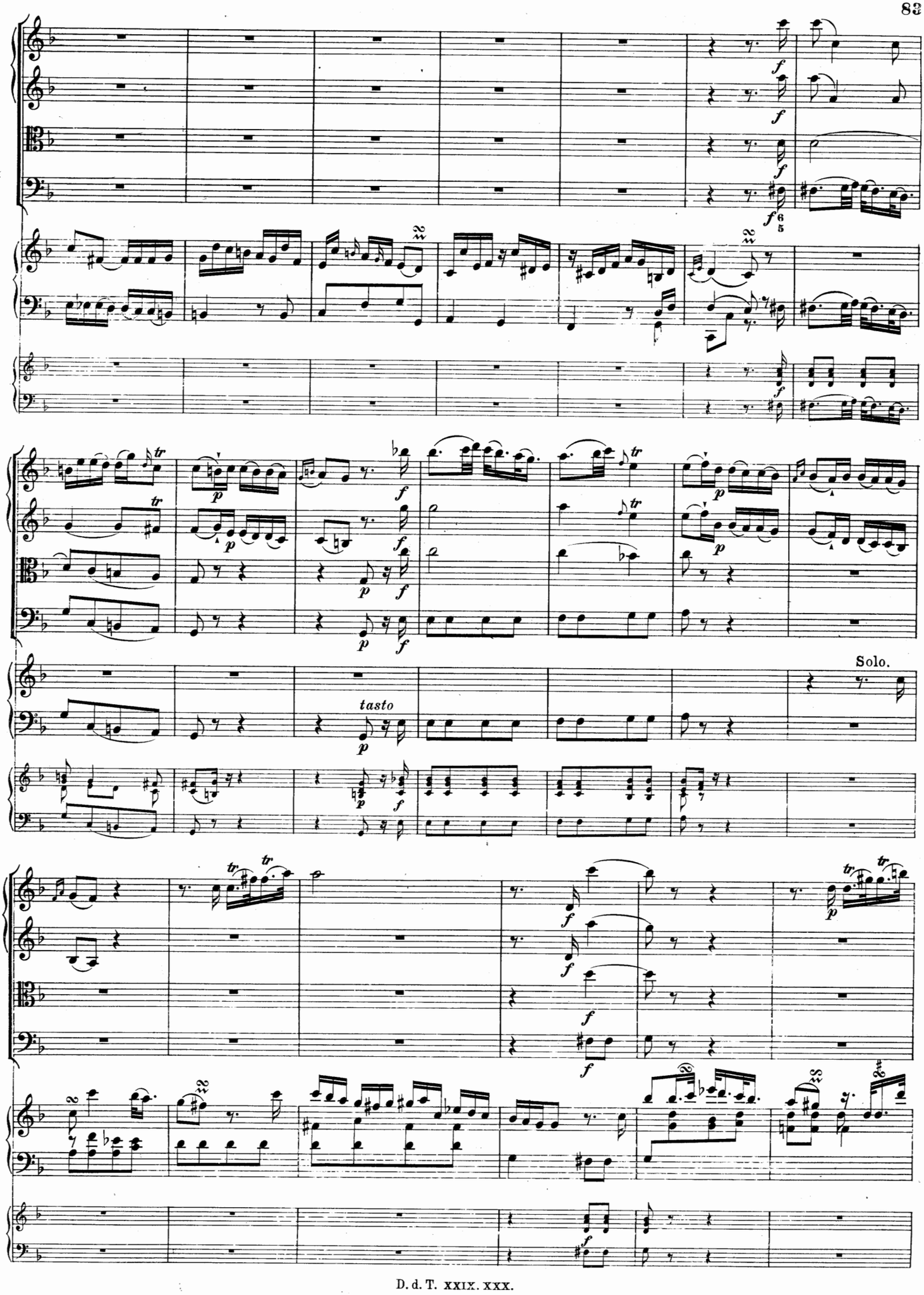
Poco Andante.

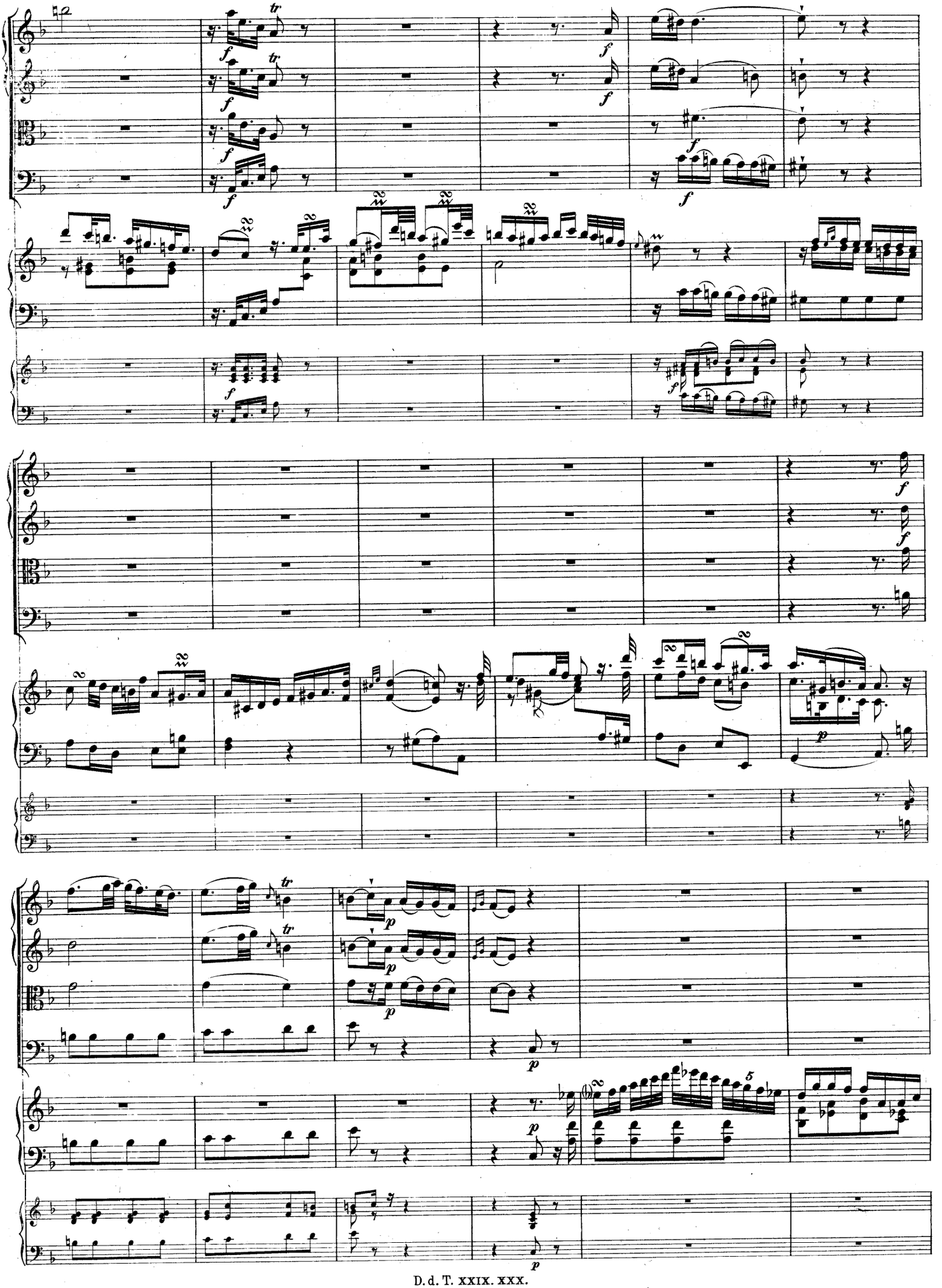
Poco Andante.

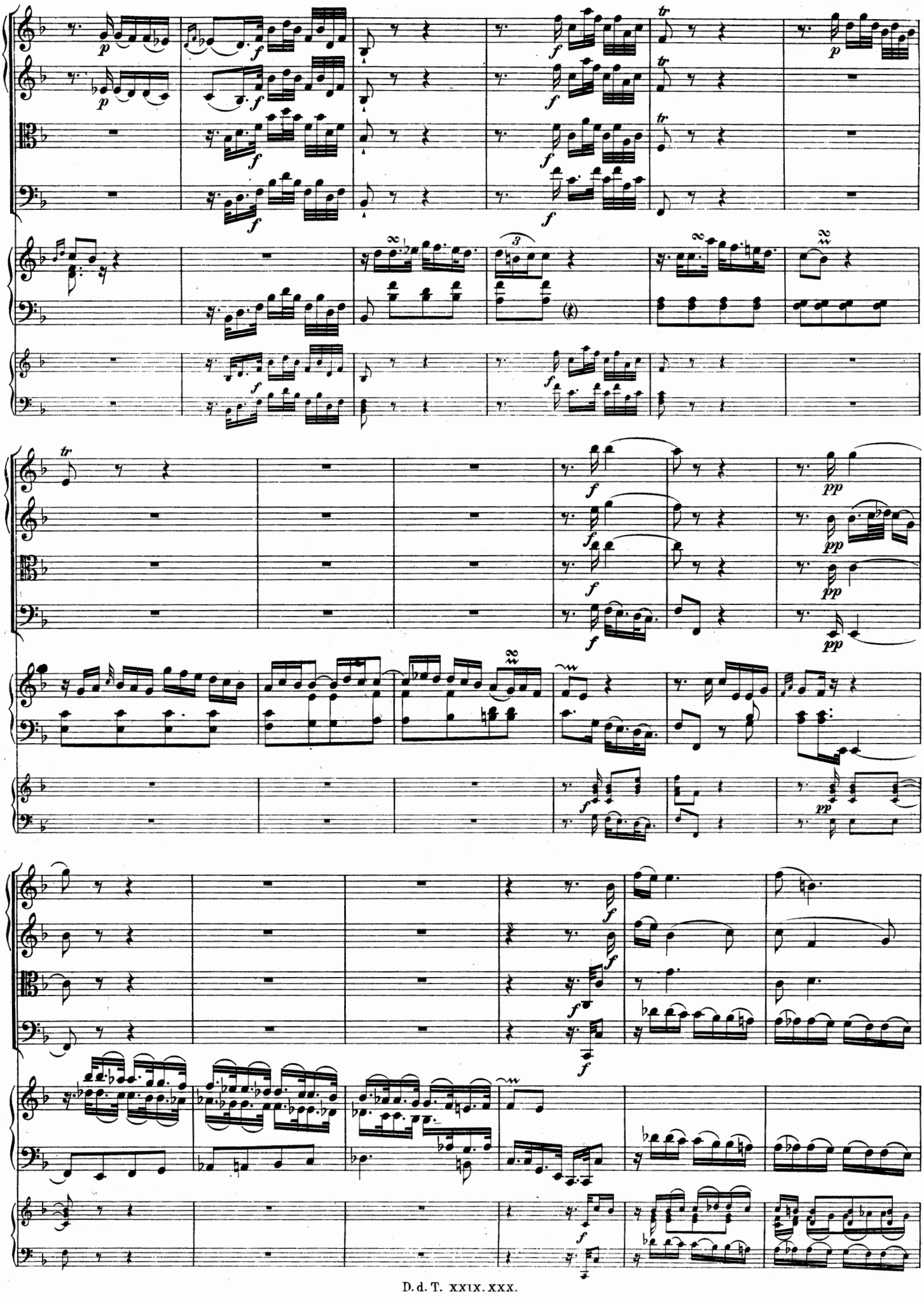
tasto

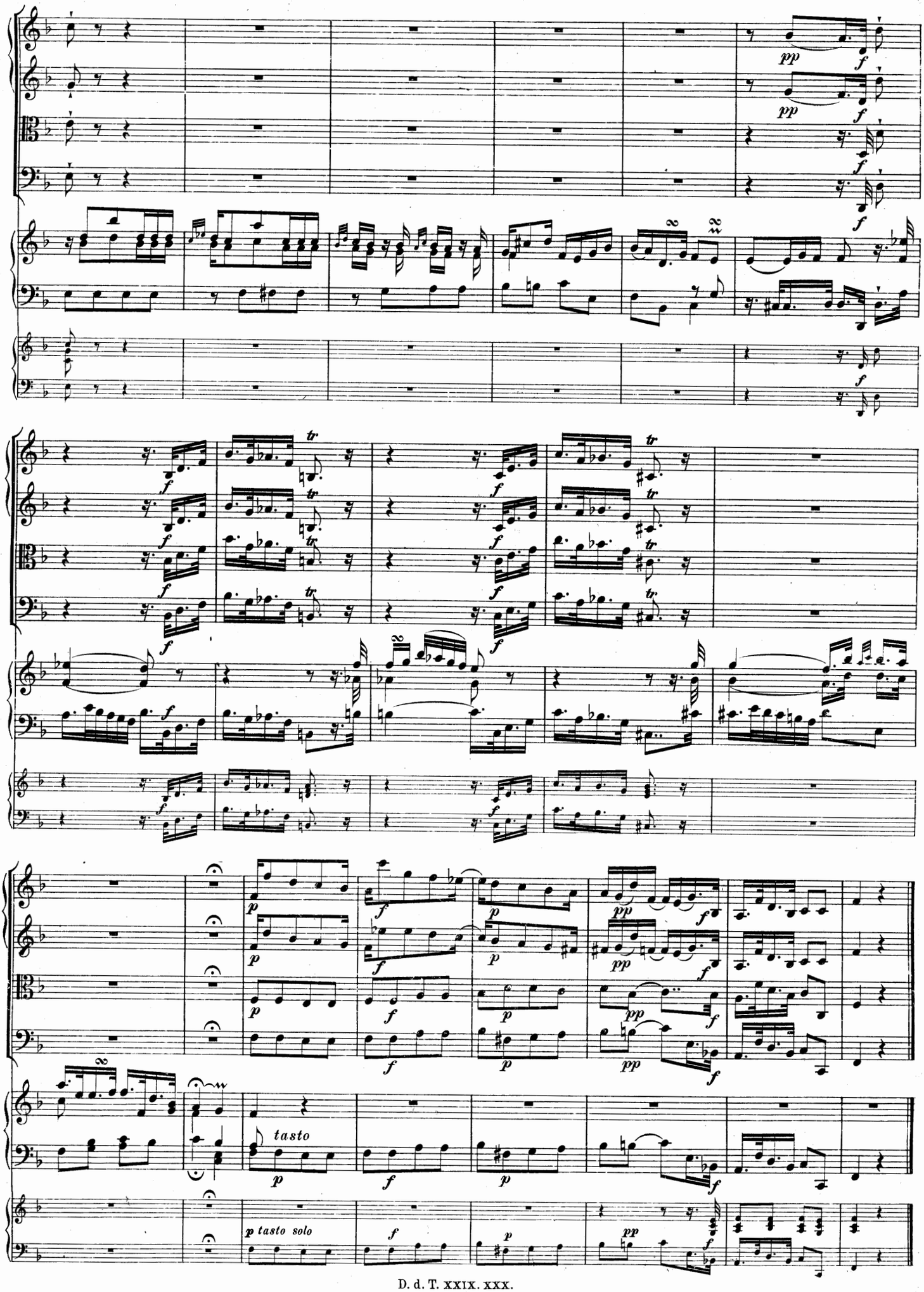
Solo.

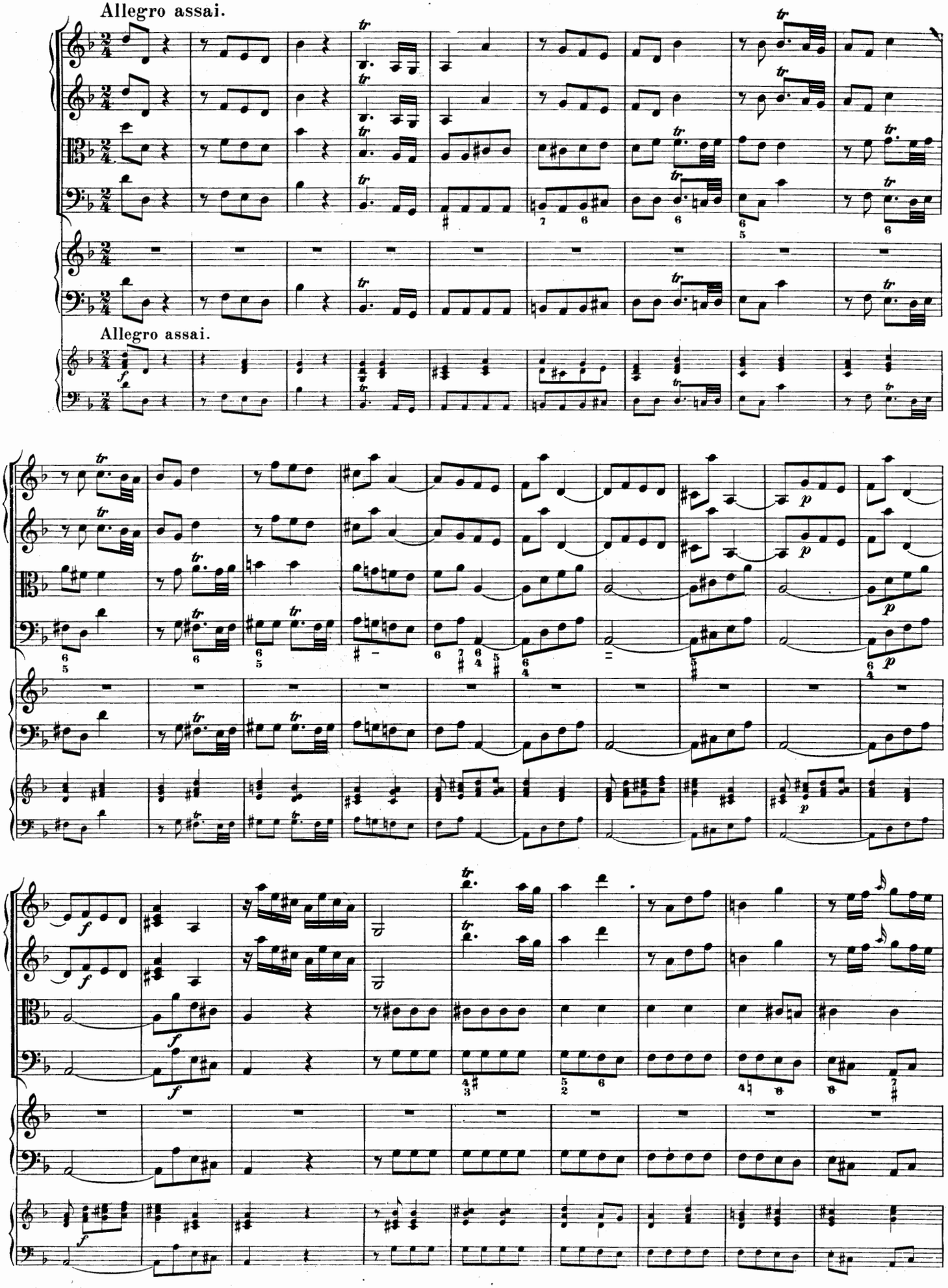


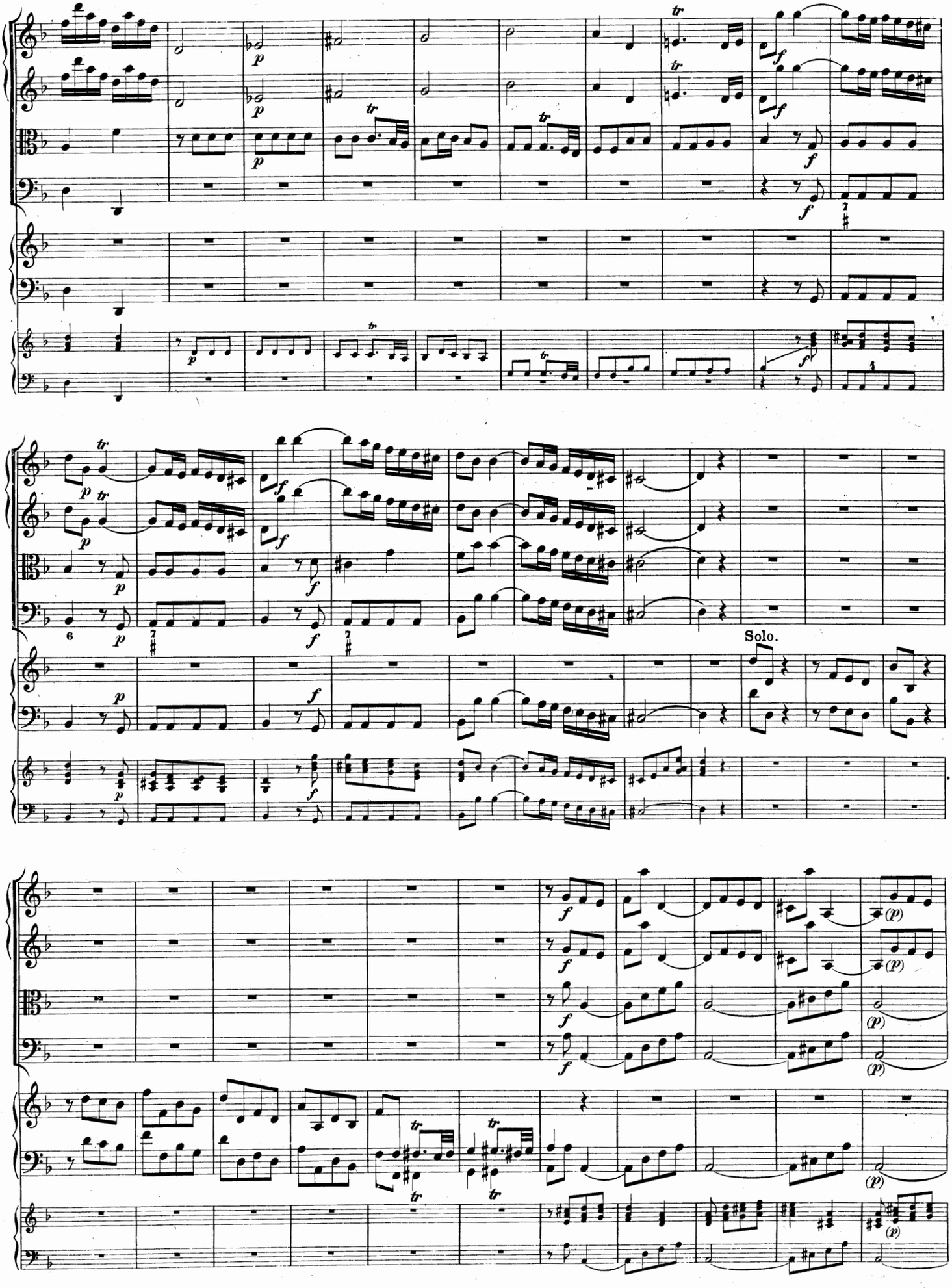

tasto
Solo.

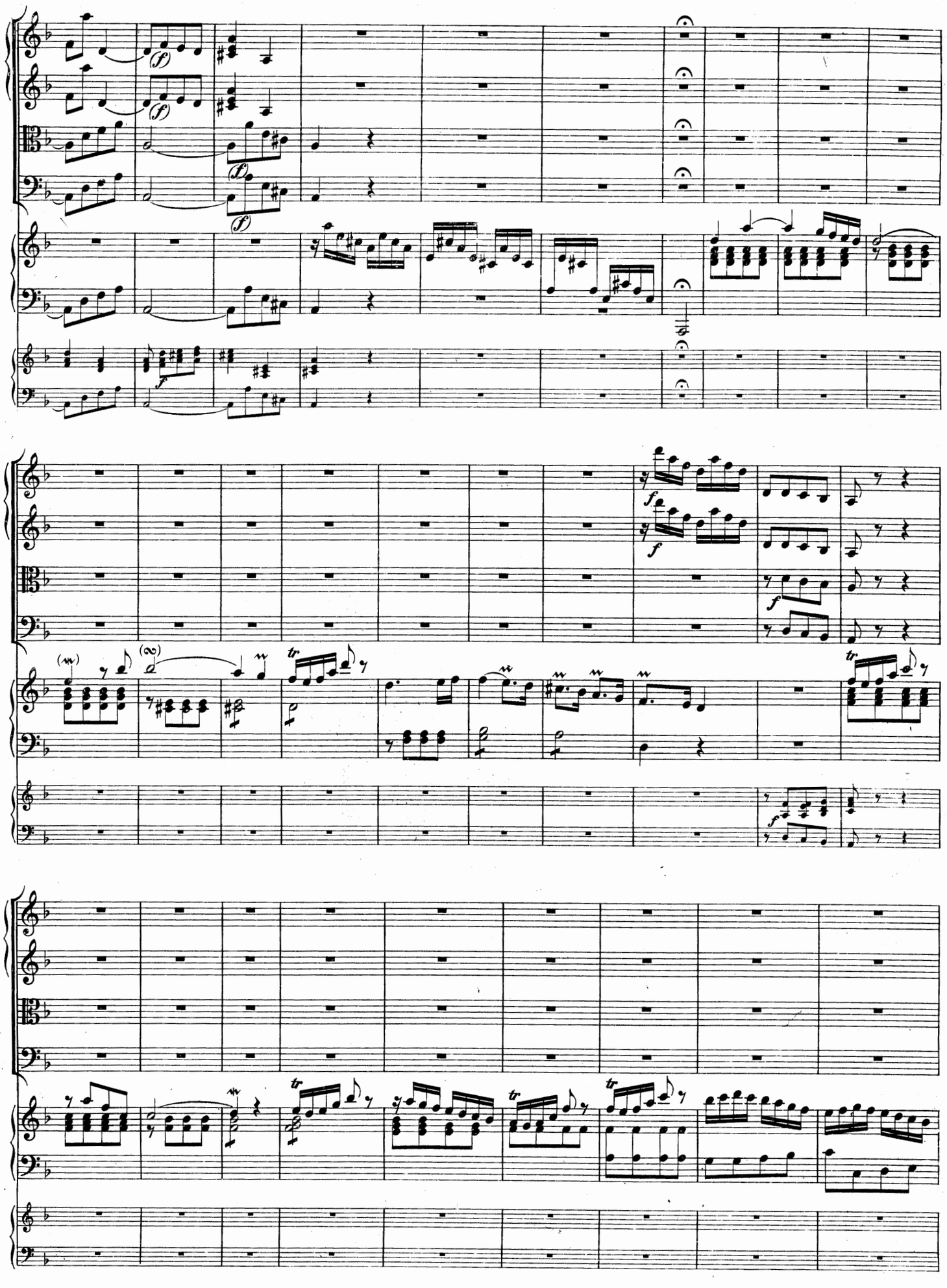


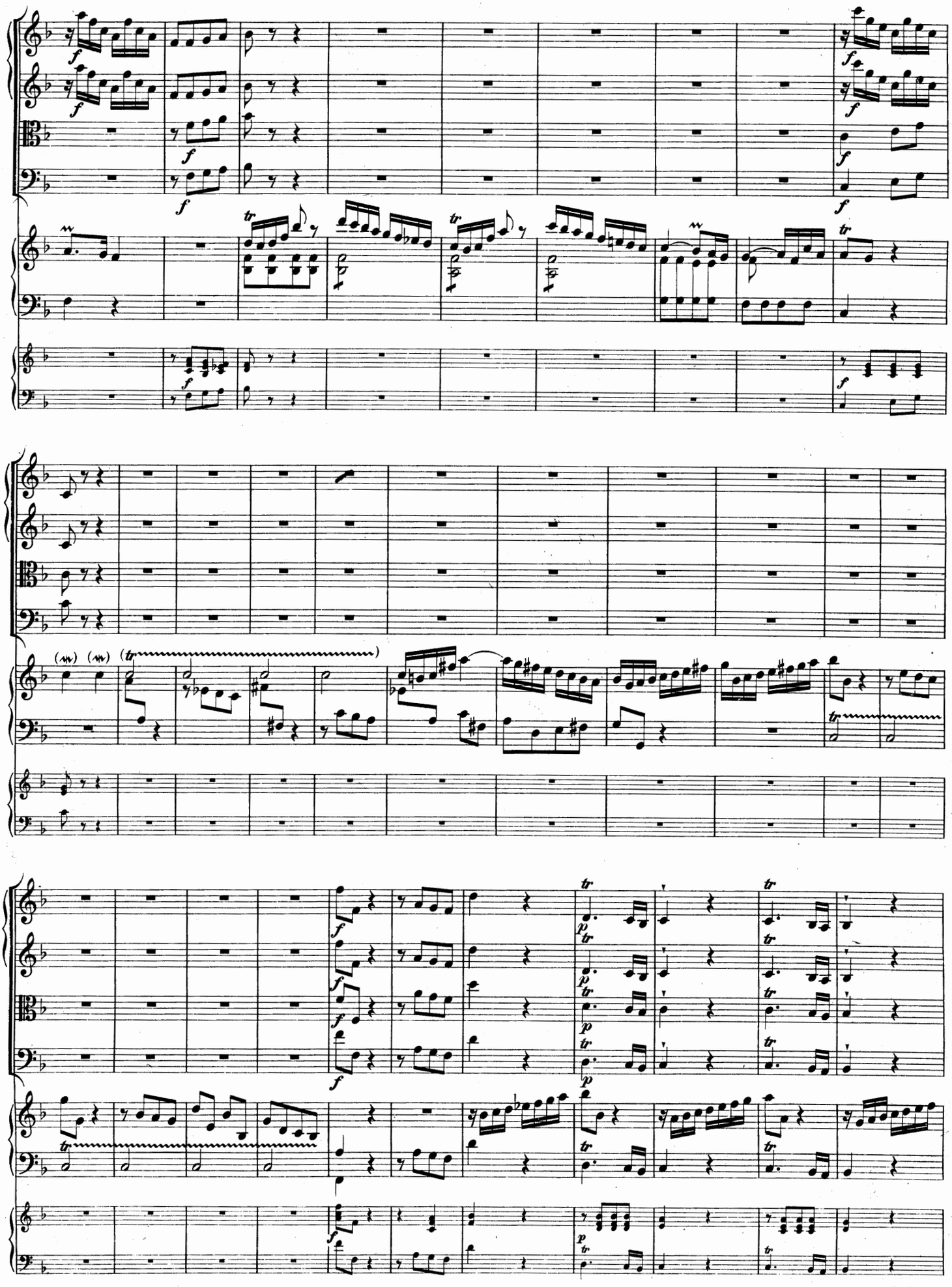


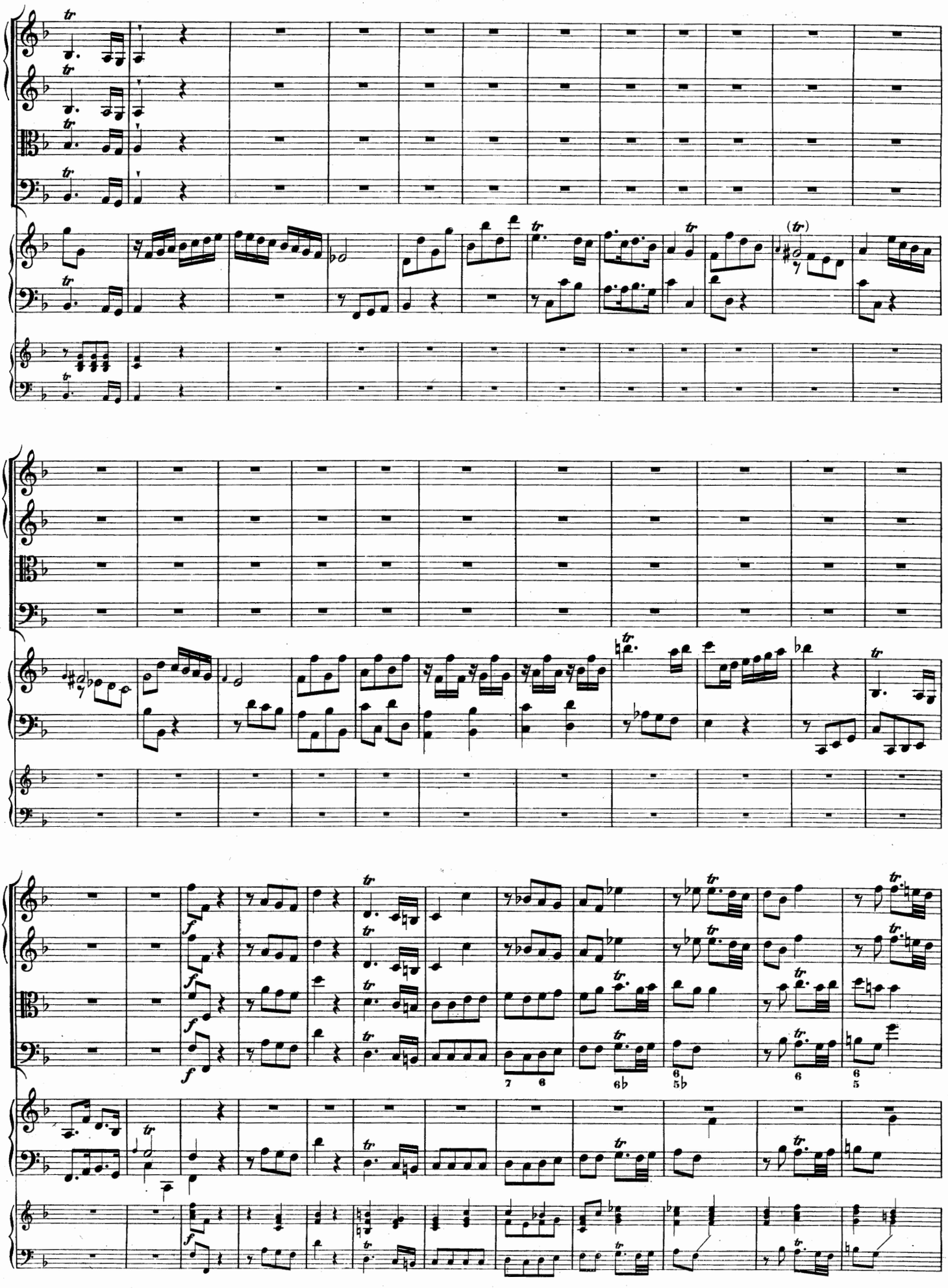

tasto
p tasto solo

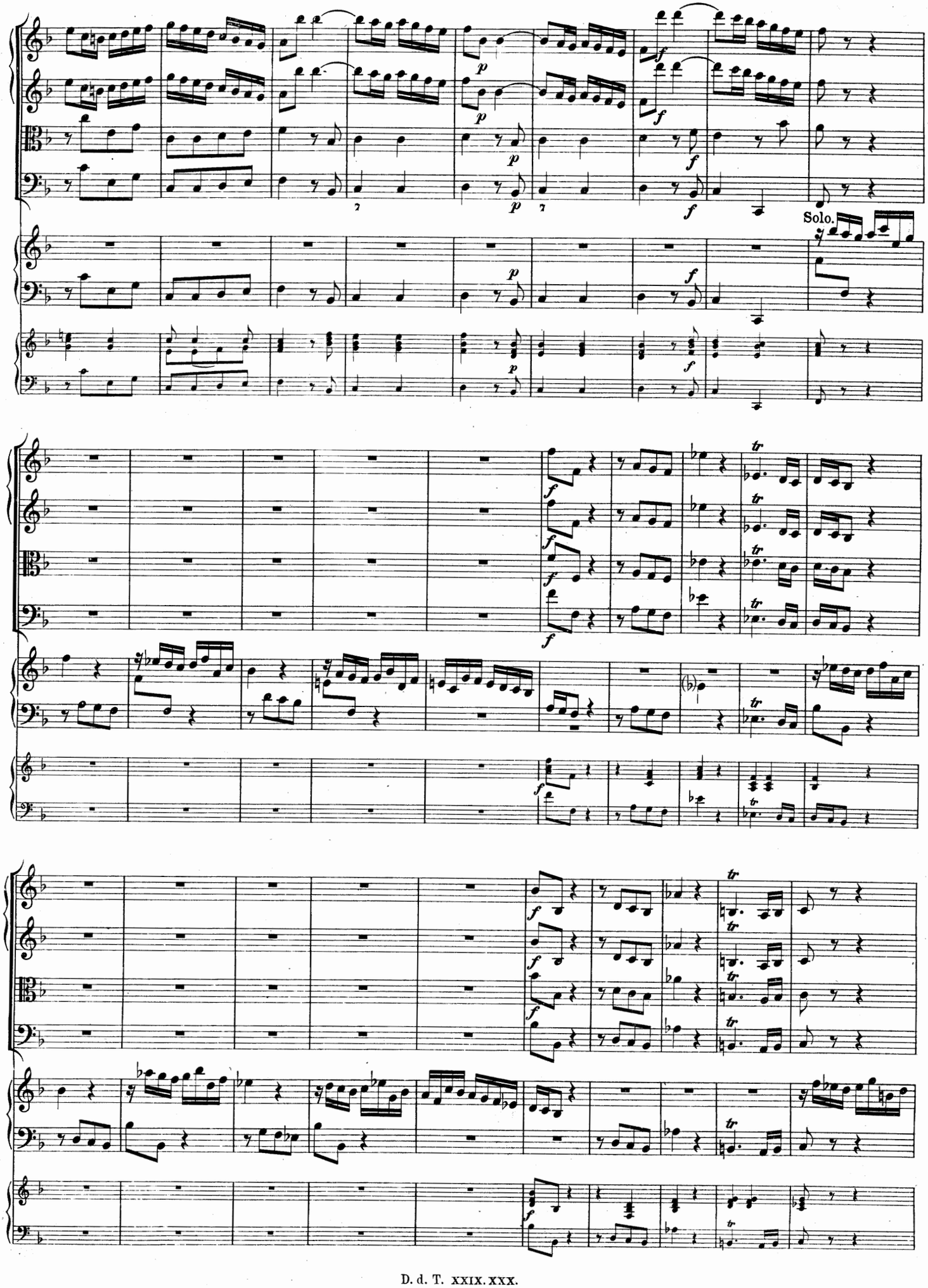

Allegro assai.
Allegro assai.

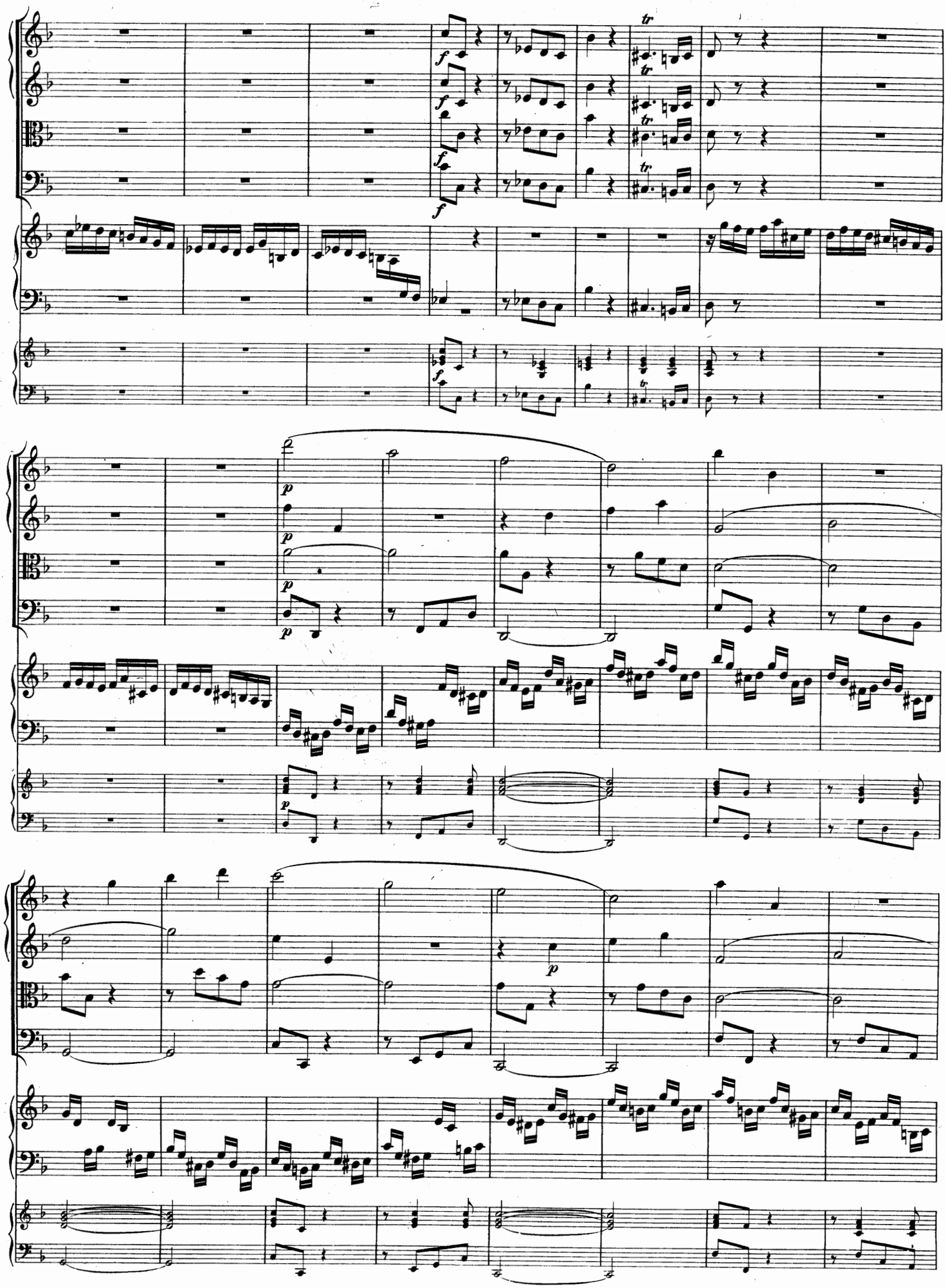

Solo.

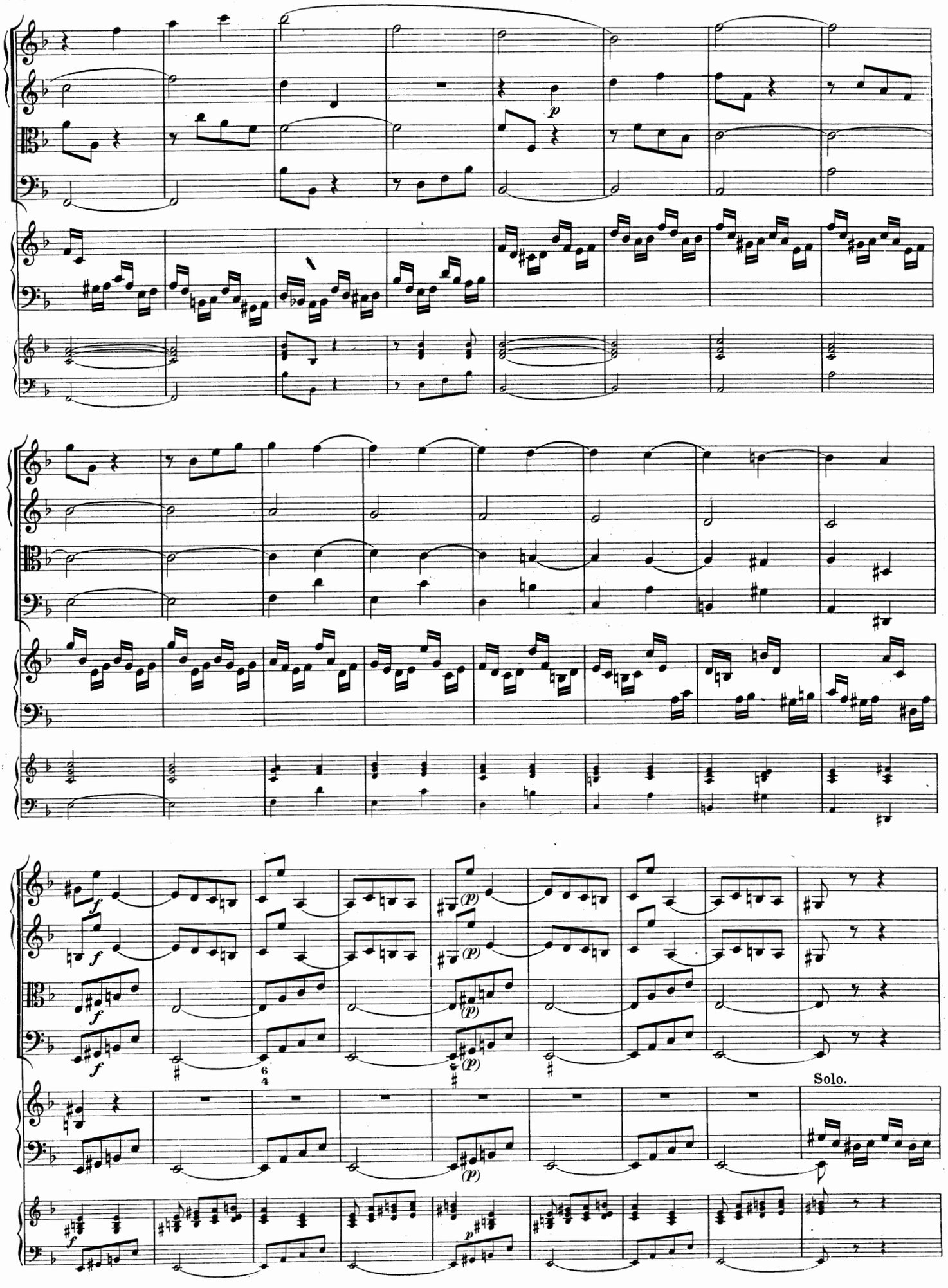


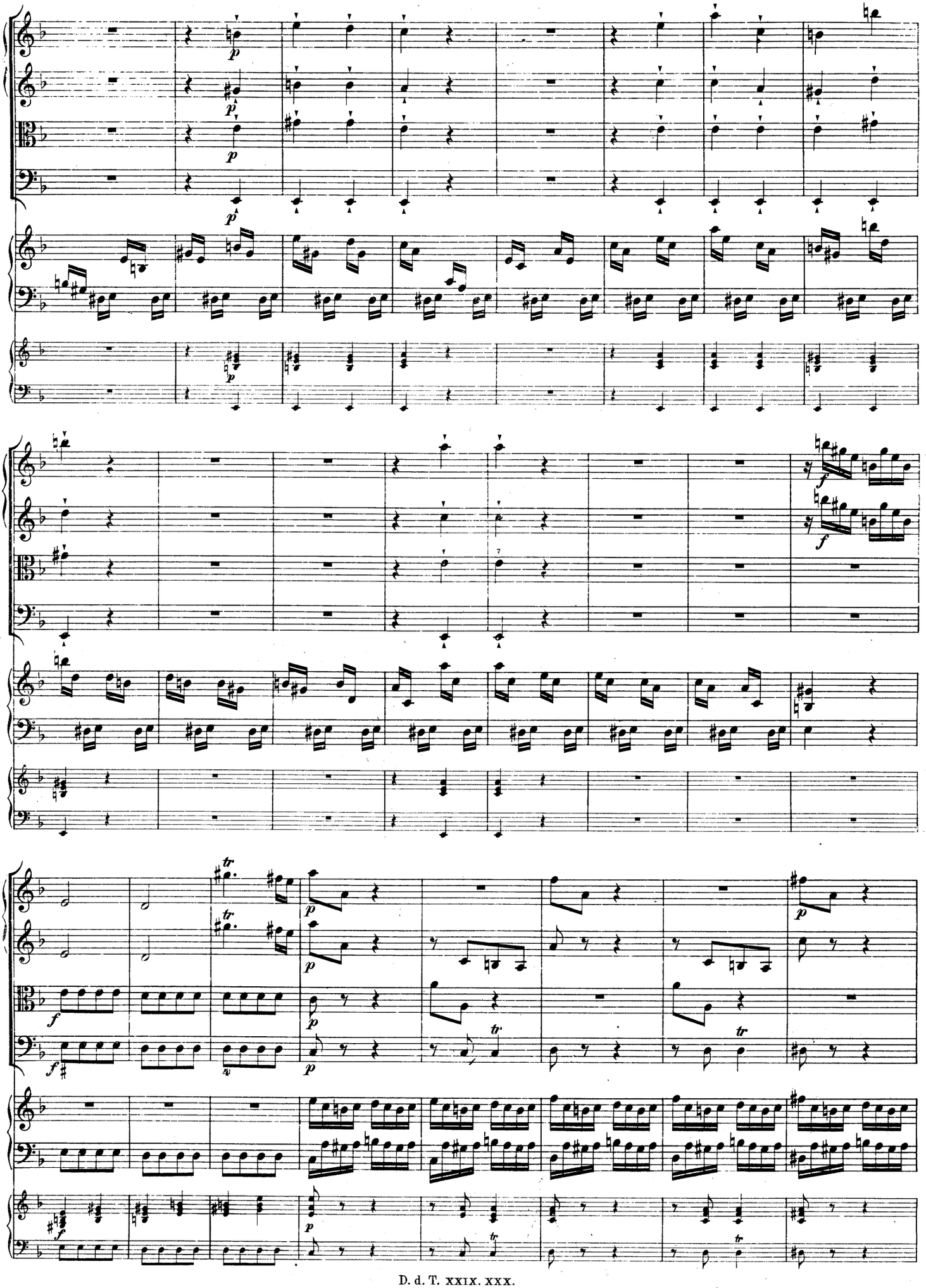


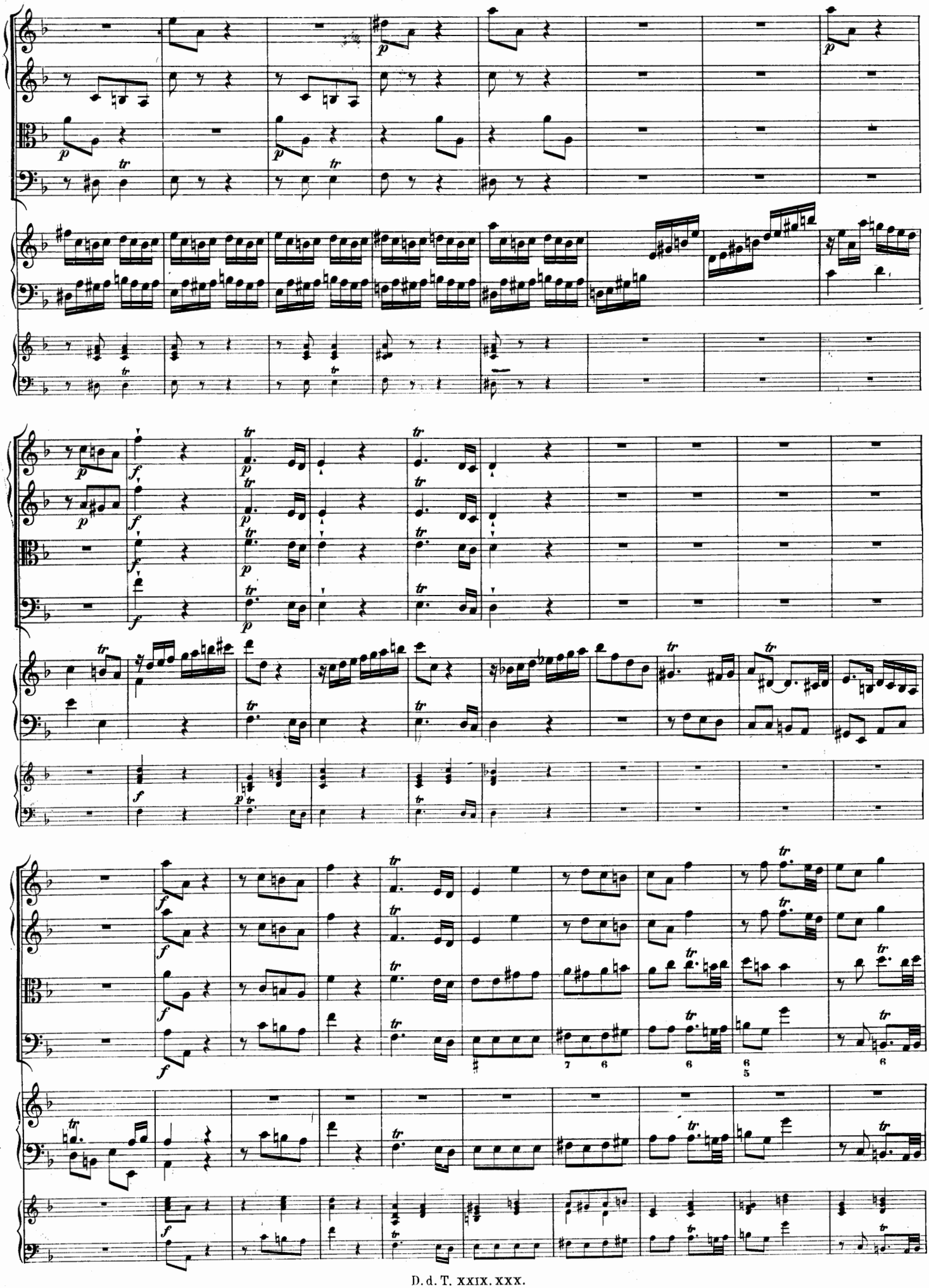


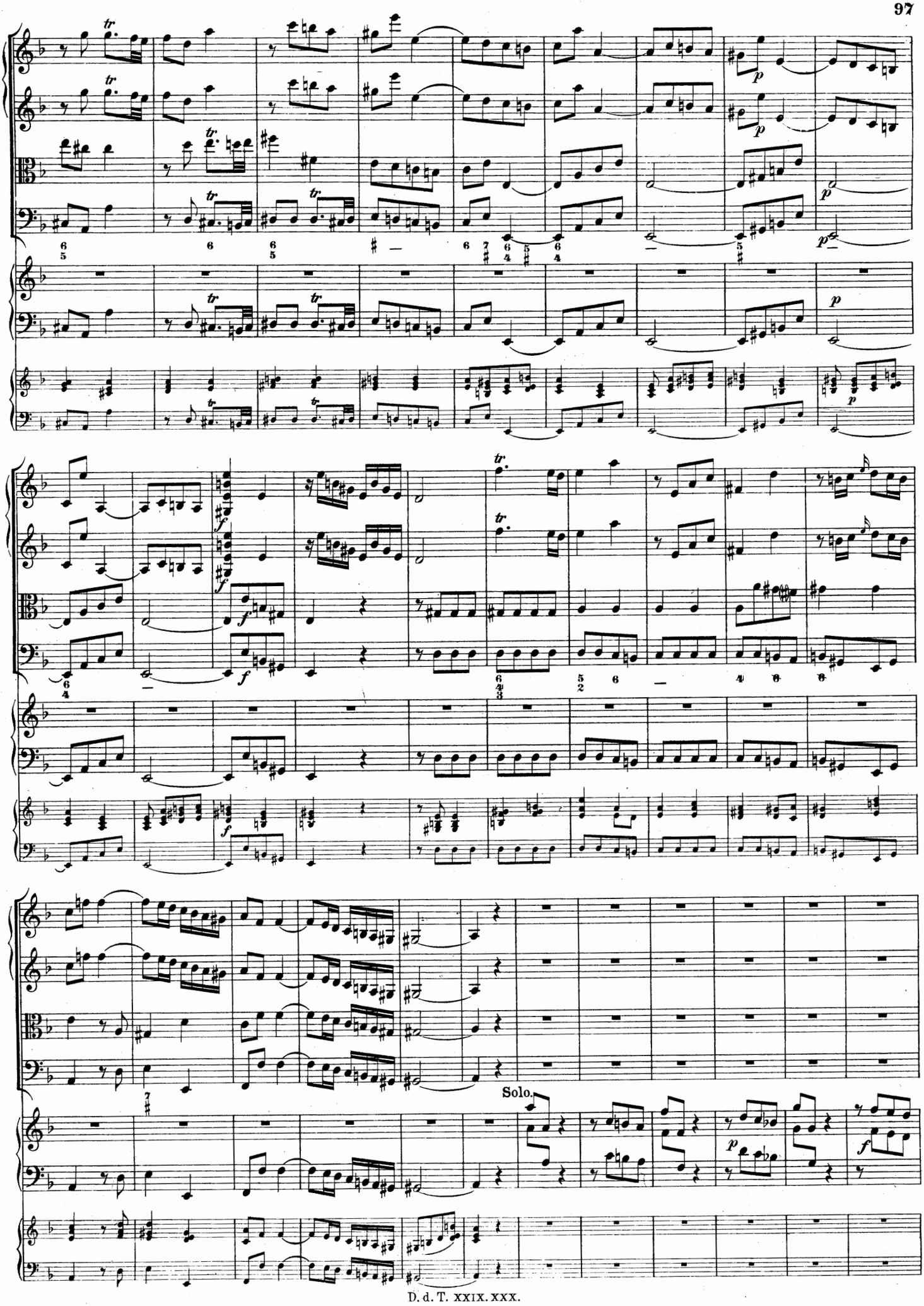

Solo.

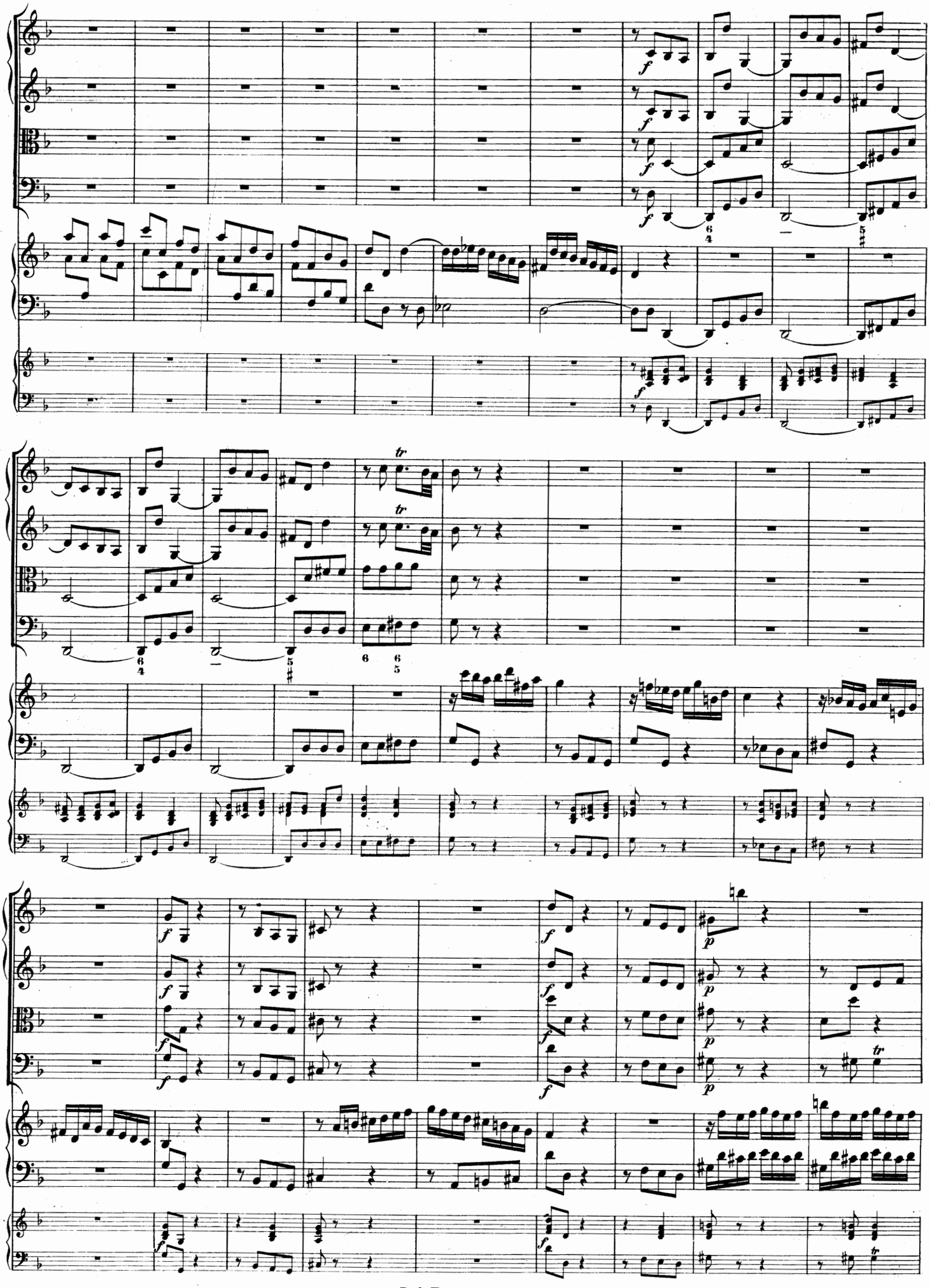


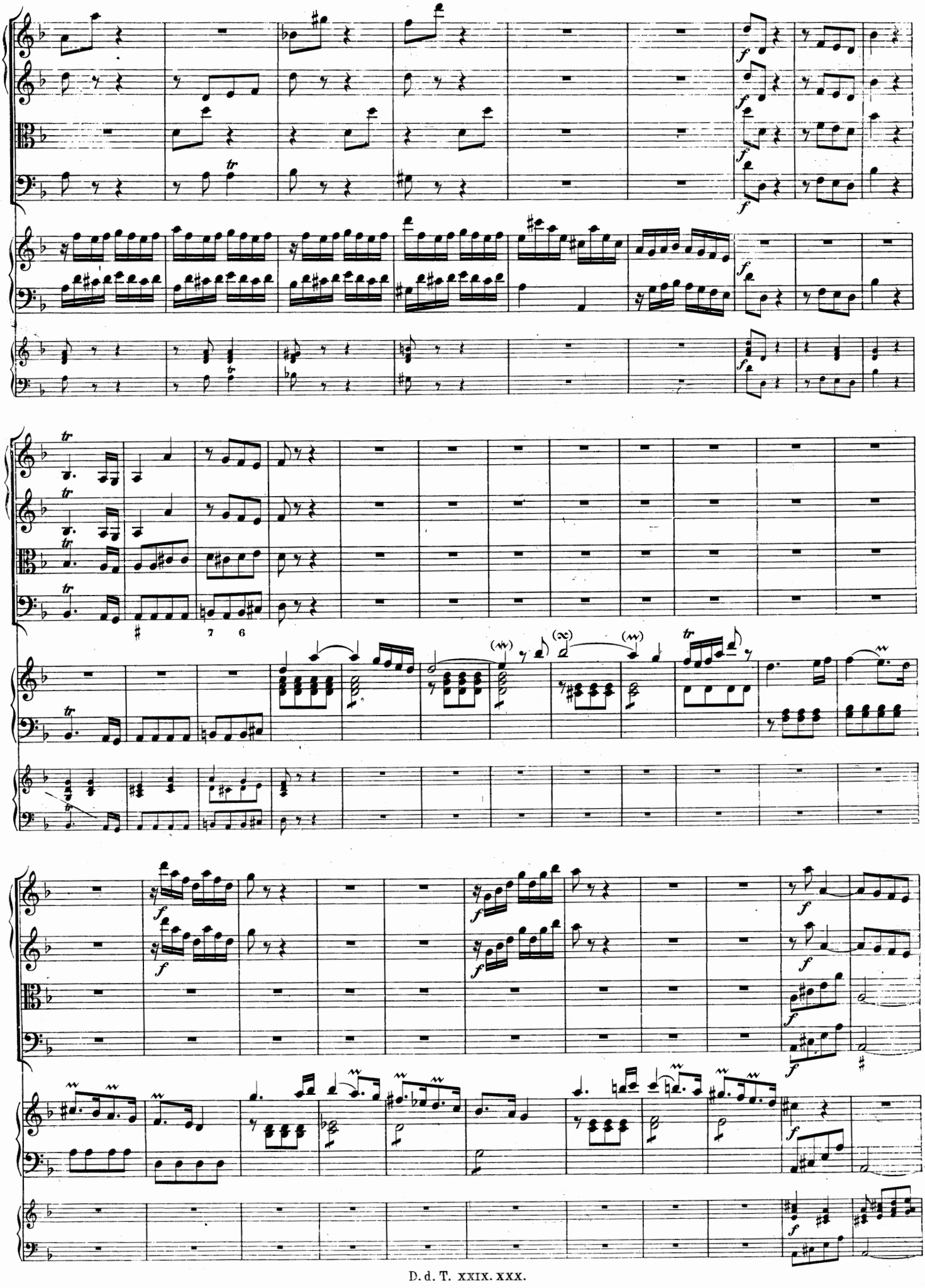

p
f
(p)
6
4
Solo.

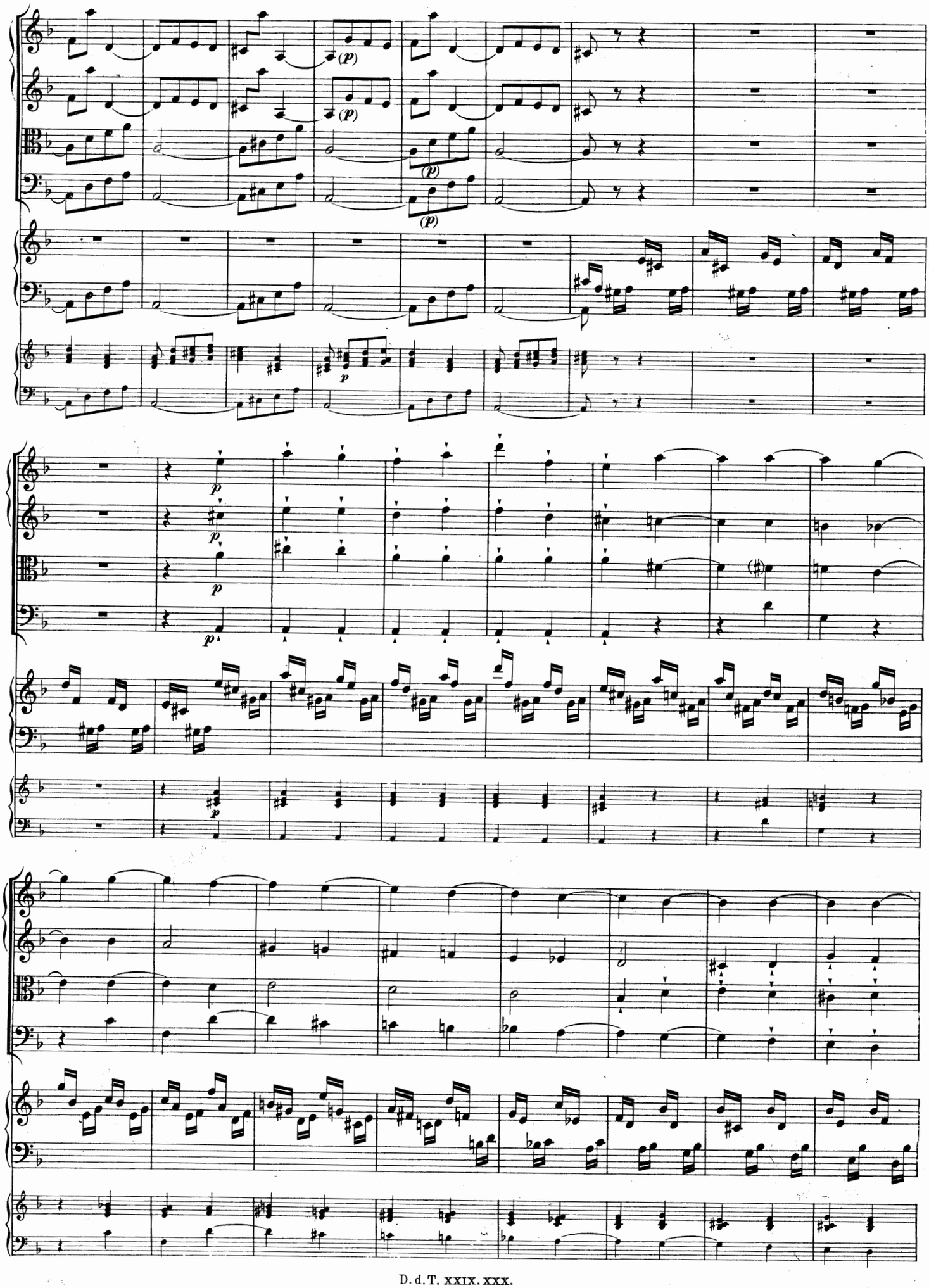


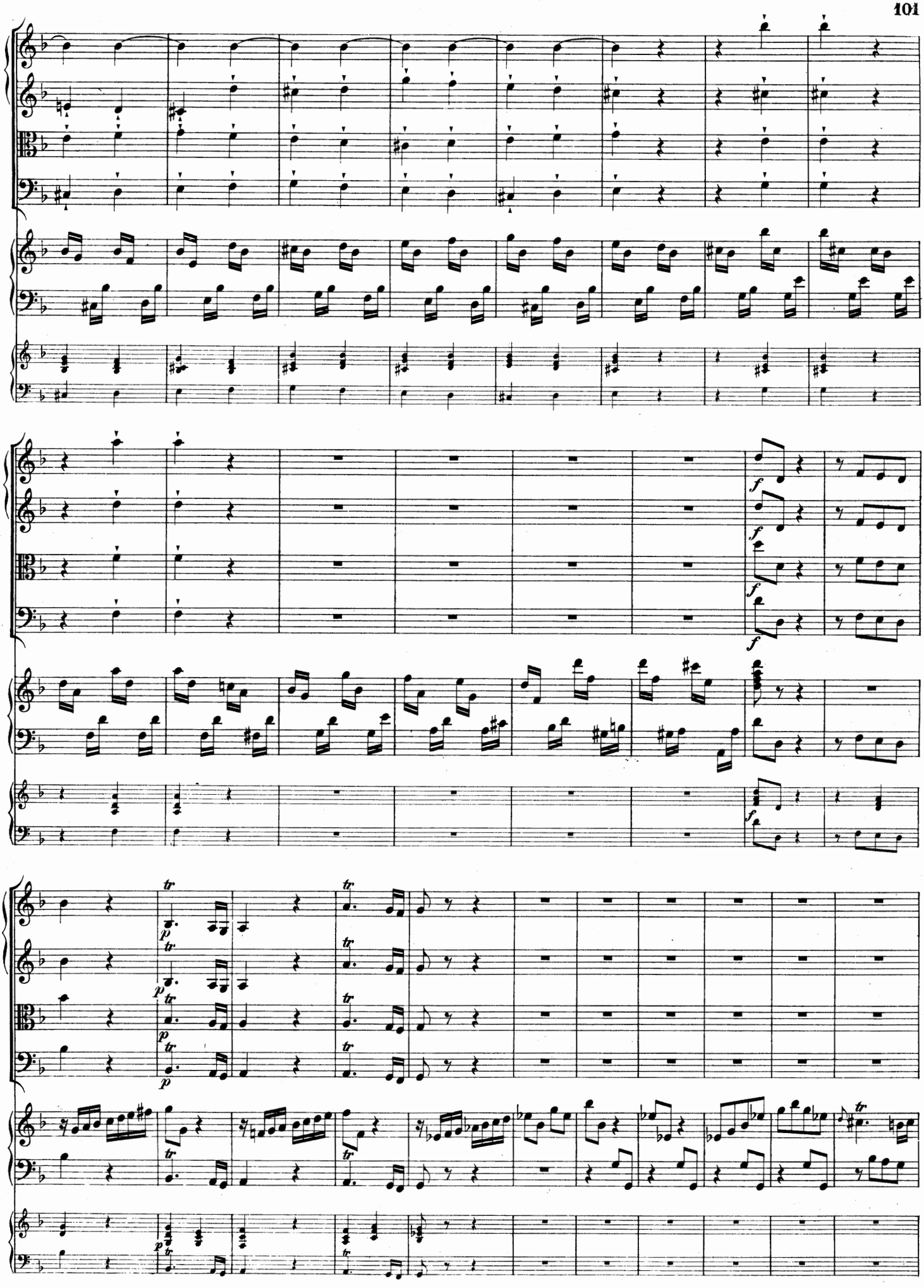


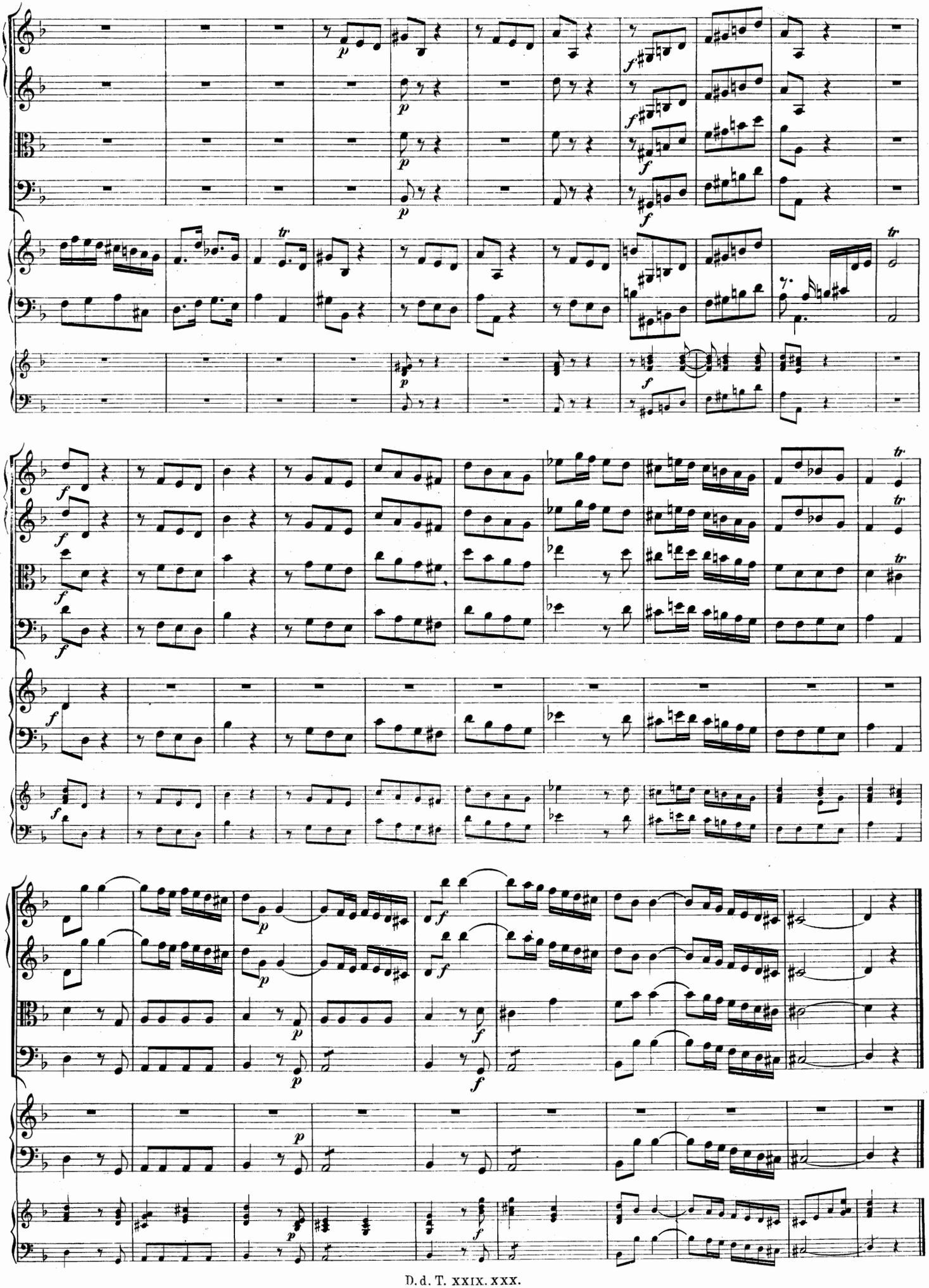

Solo.











Concerto.

Georg Philipp Telemann.

Presto.

Tromba di Caccia I.

Tromba di Caccia II.

Flauto traversiere I.

Flauto traversiere II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino concertino.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fondamento.

Presto.

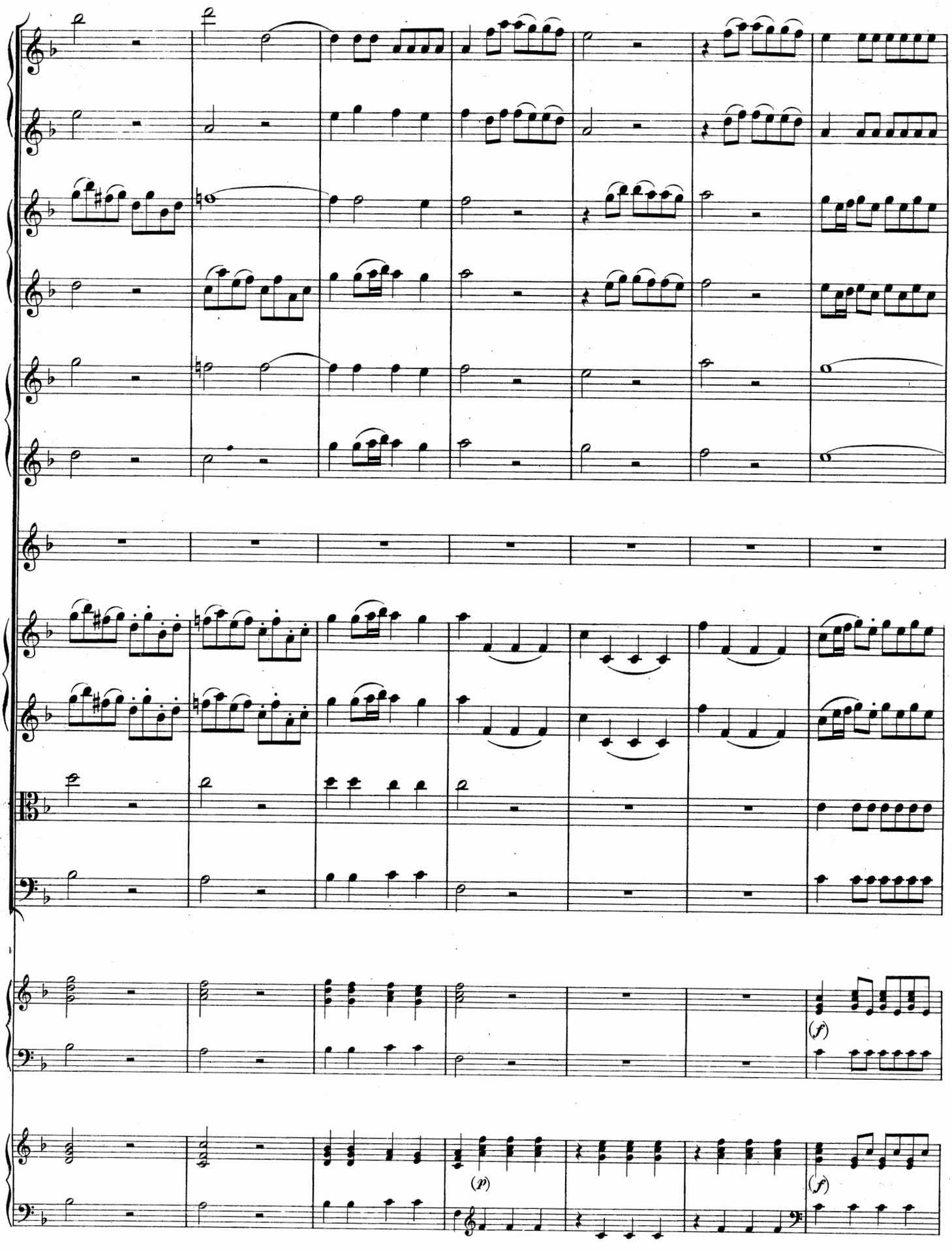
f

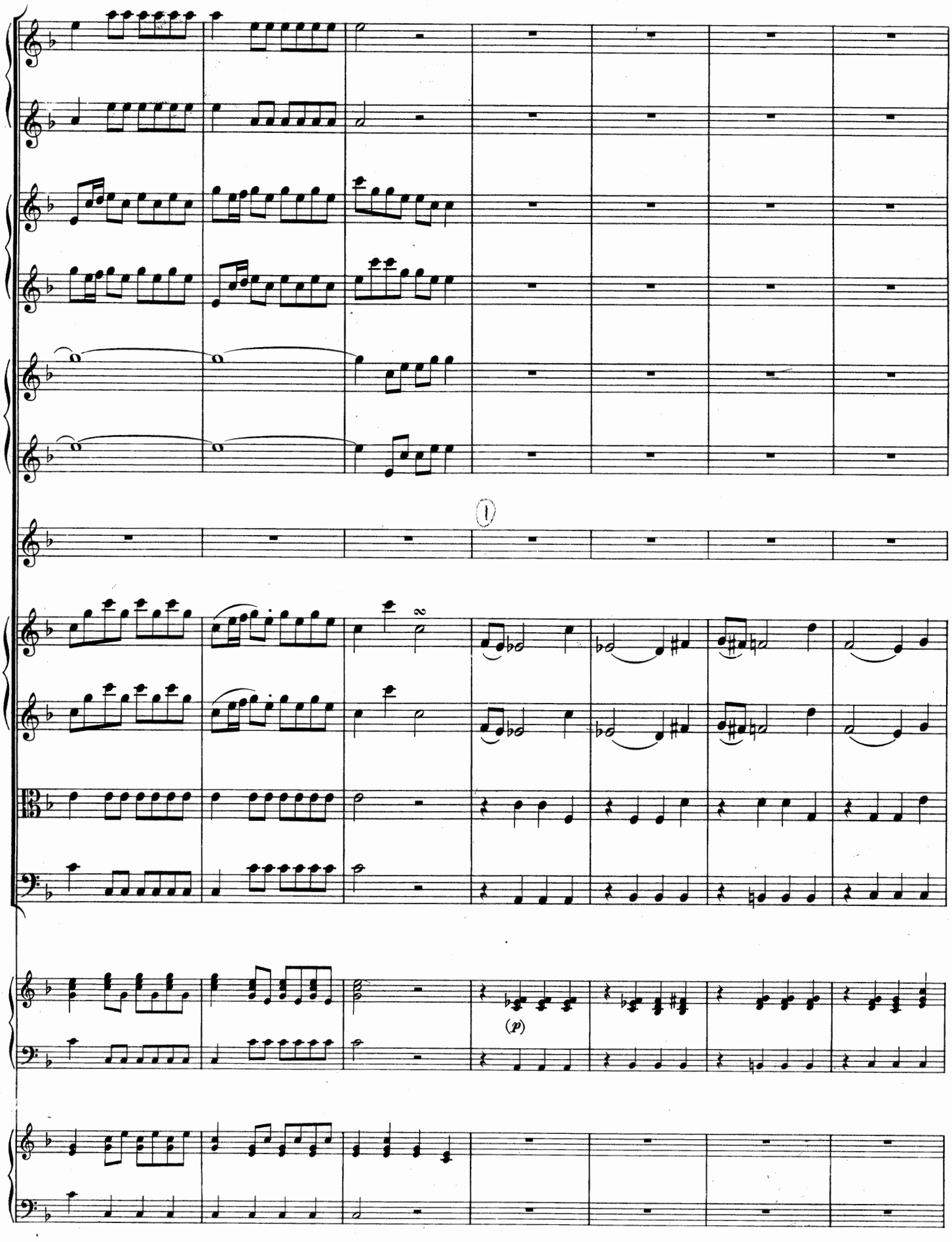
Cembalo I.

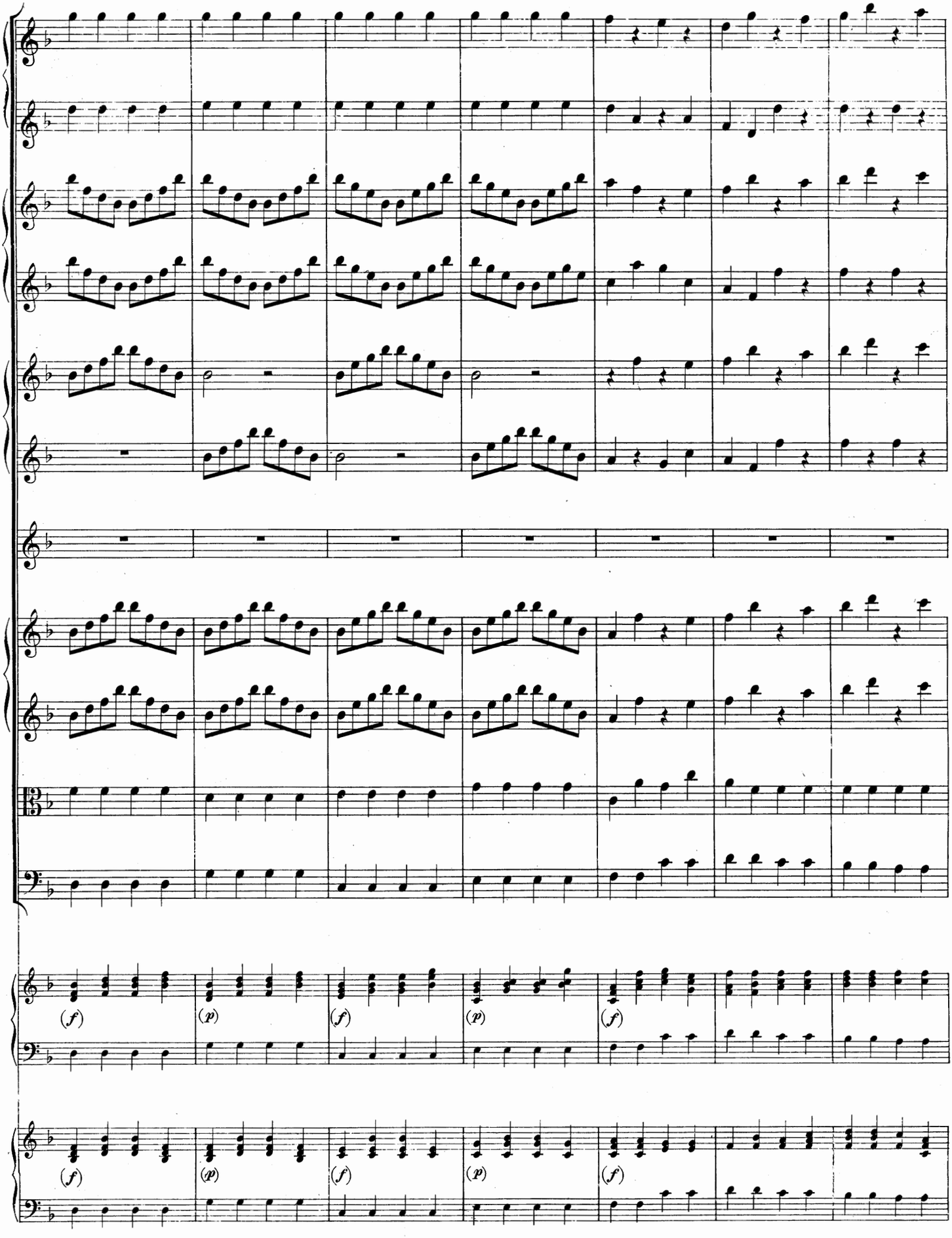
Presto.

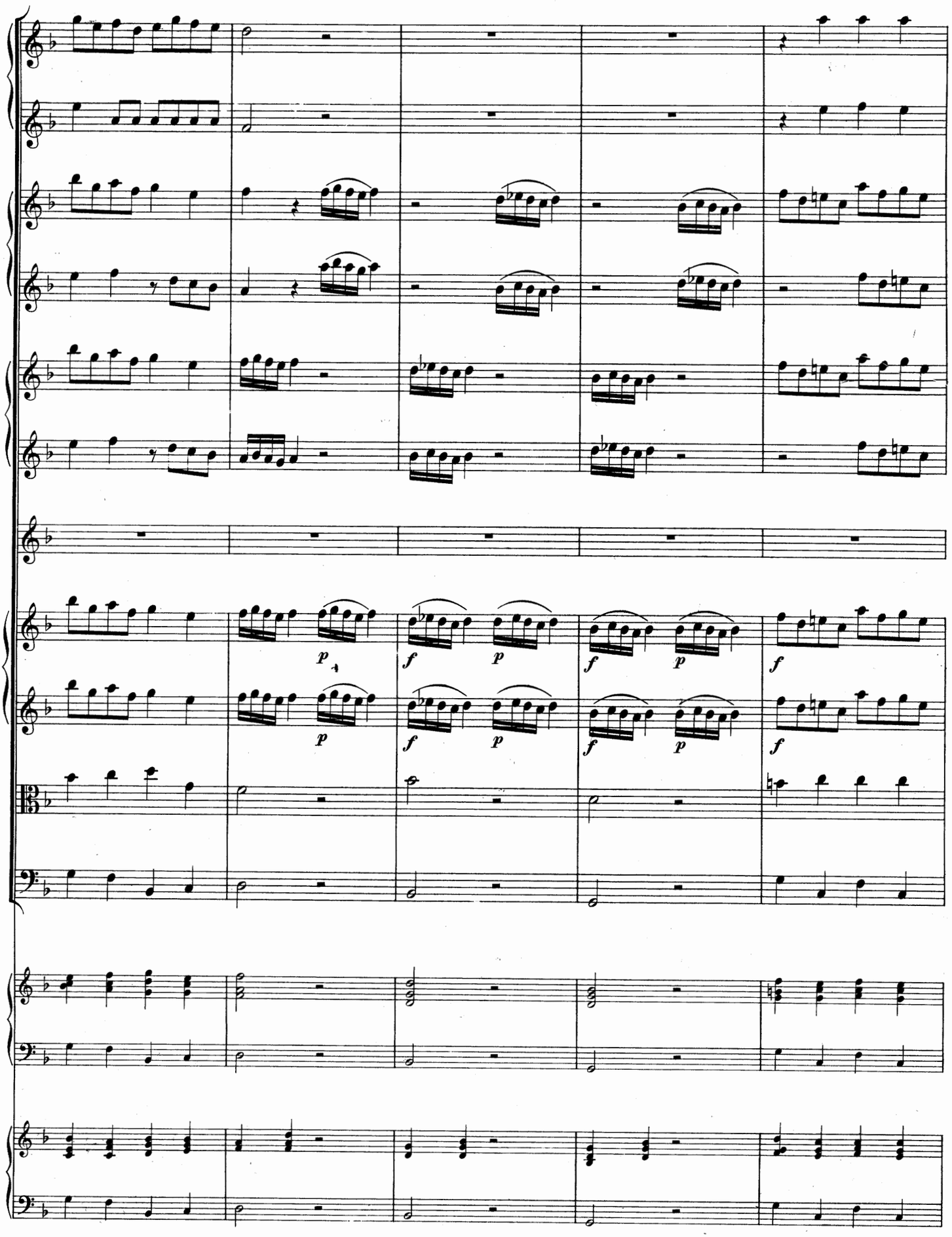
f

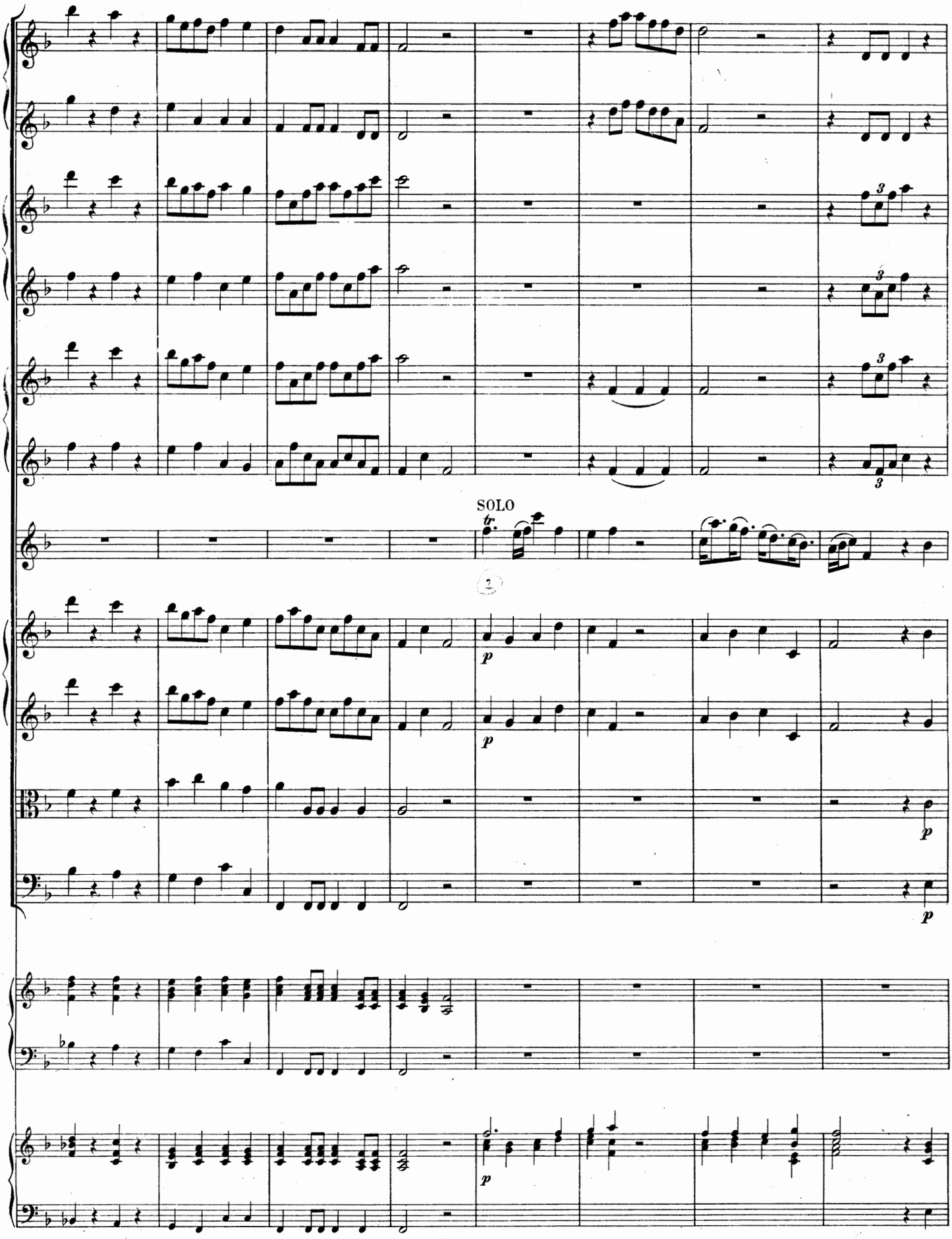
Cembalo II.

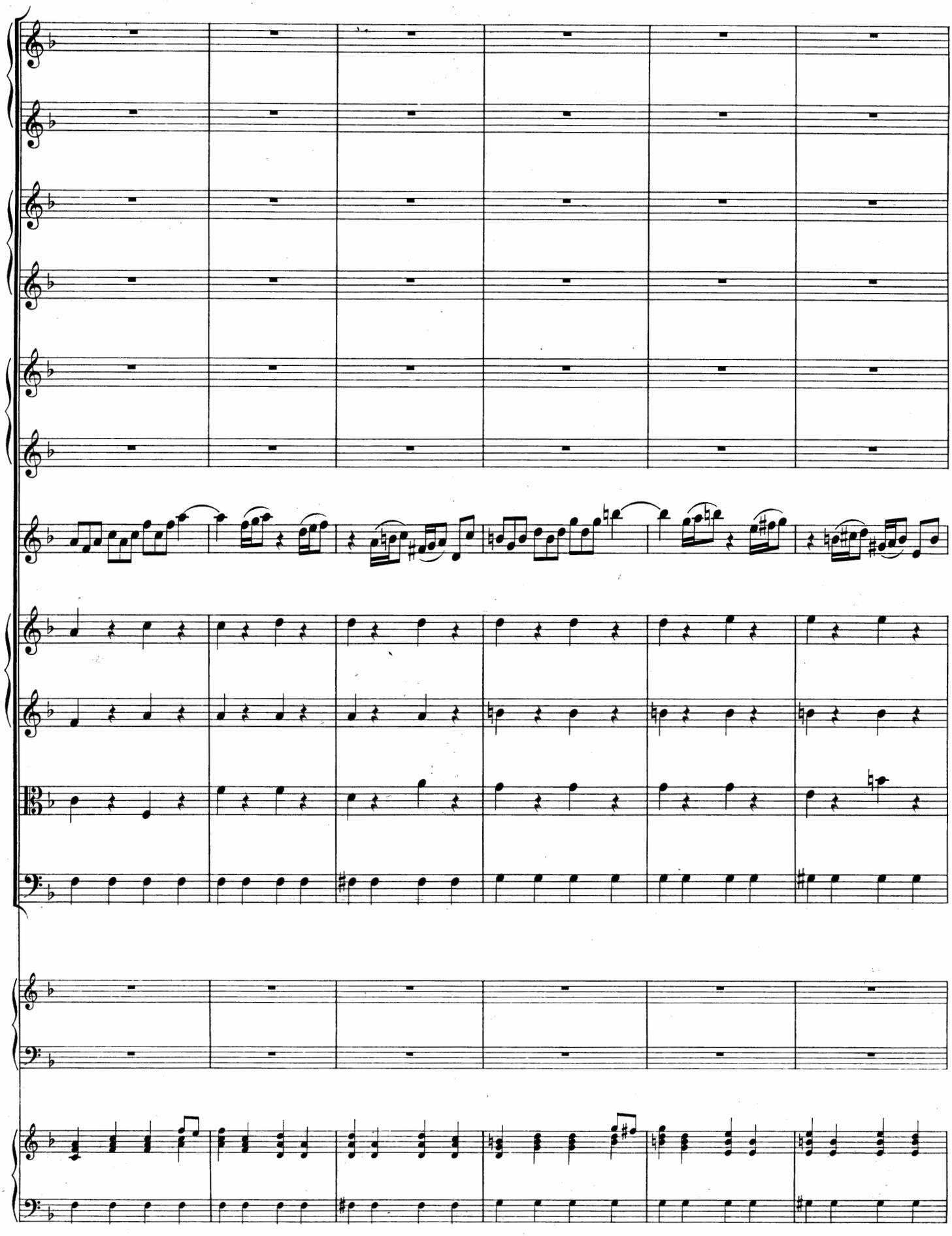

(f)
(p)
(f)

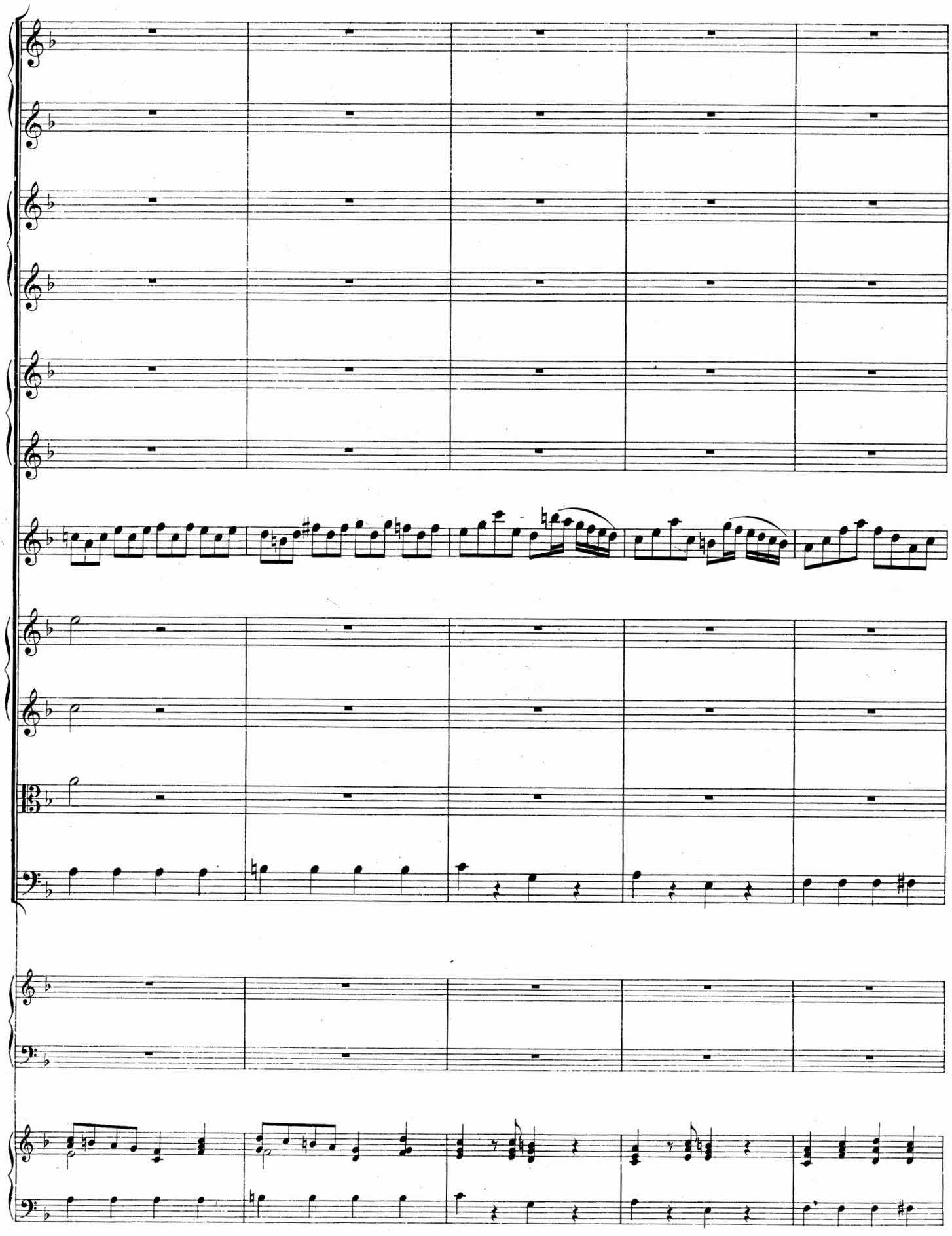

1
(p)

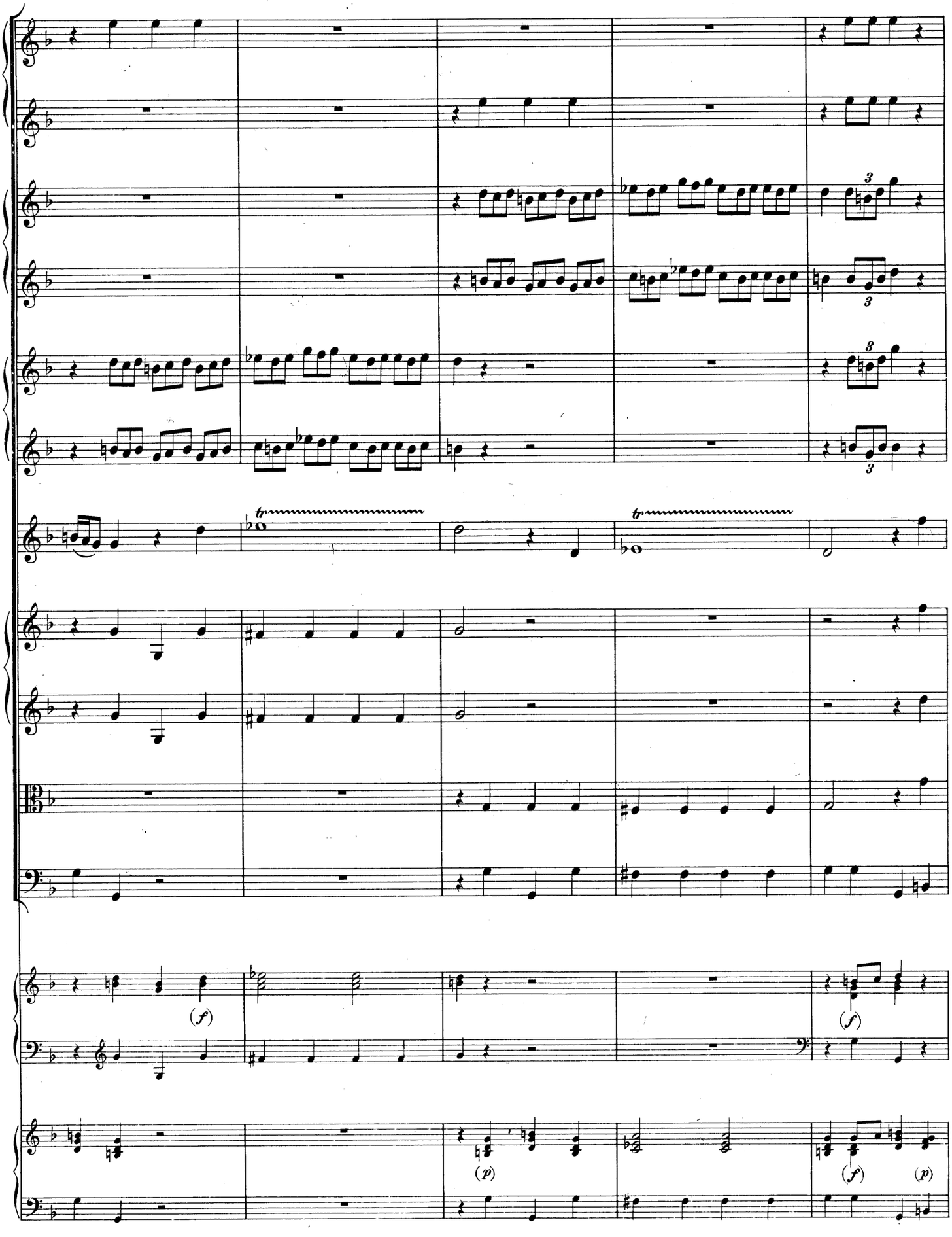

(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)

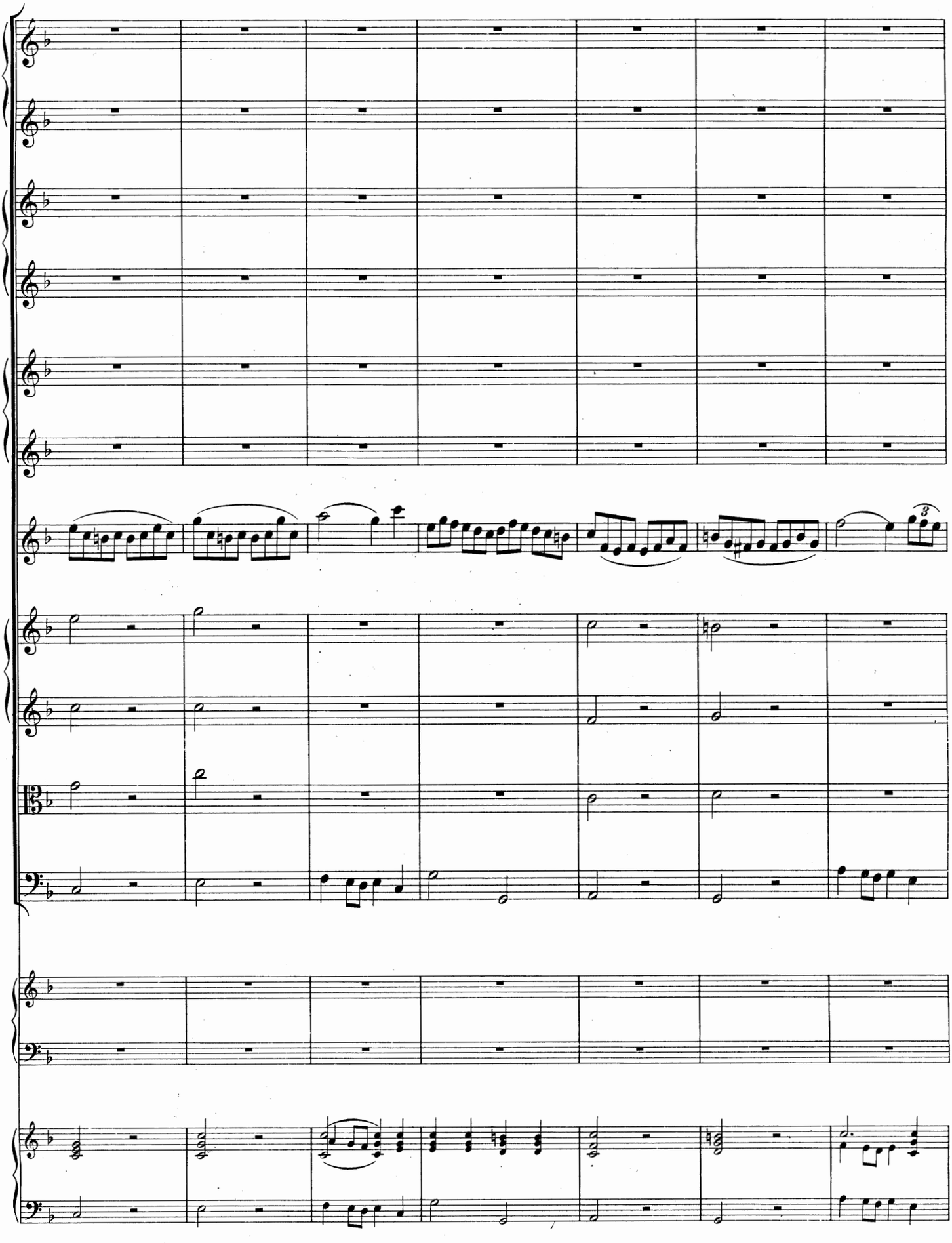

p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p

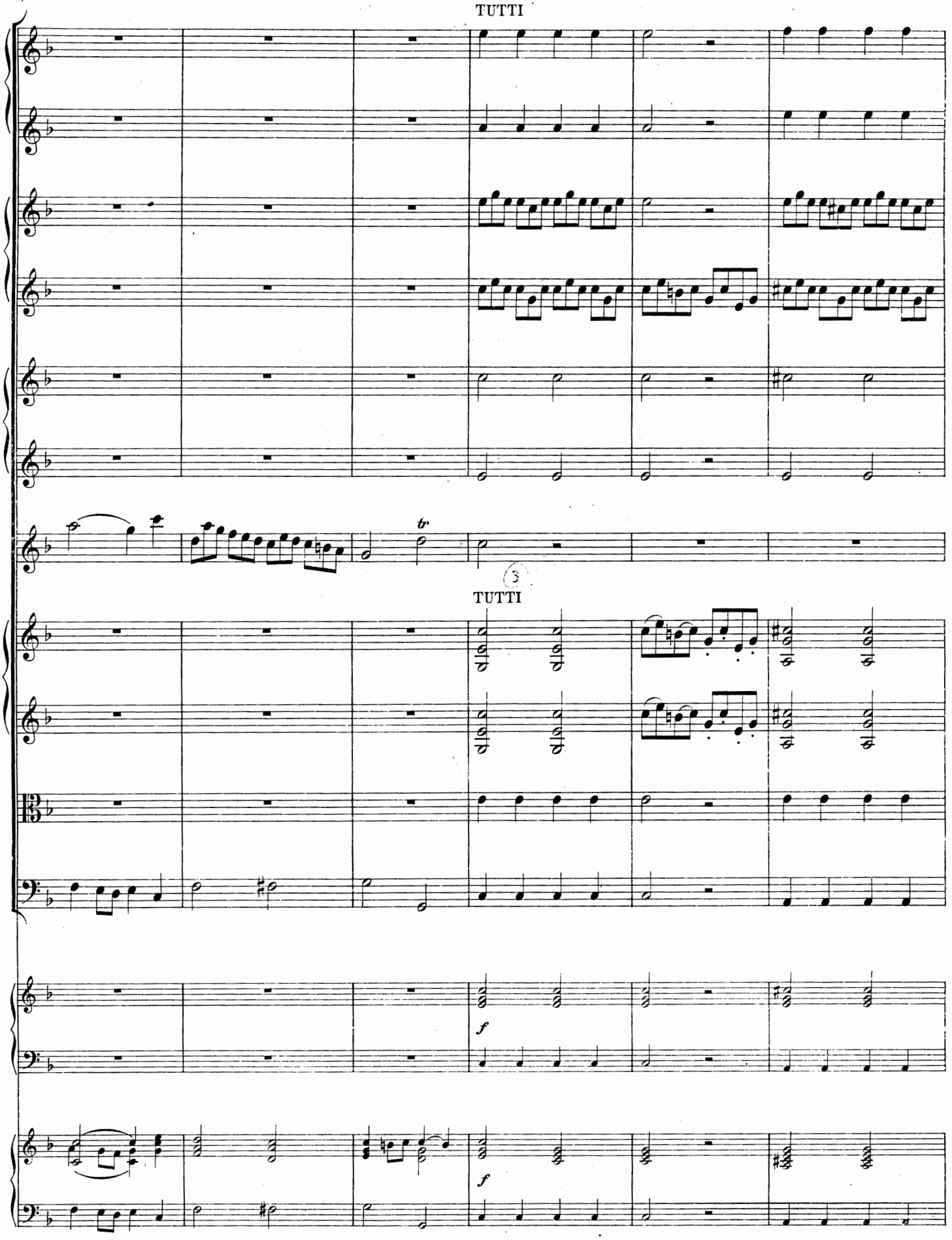

SOLO
tr.
p
p
p
p
p

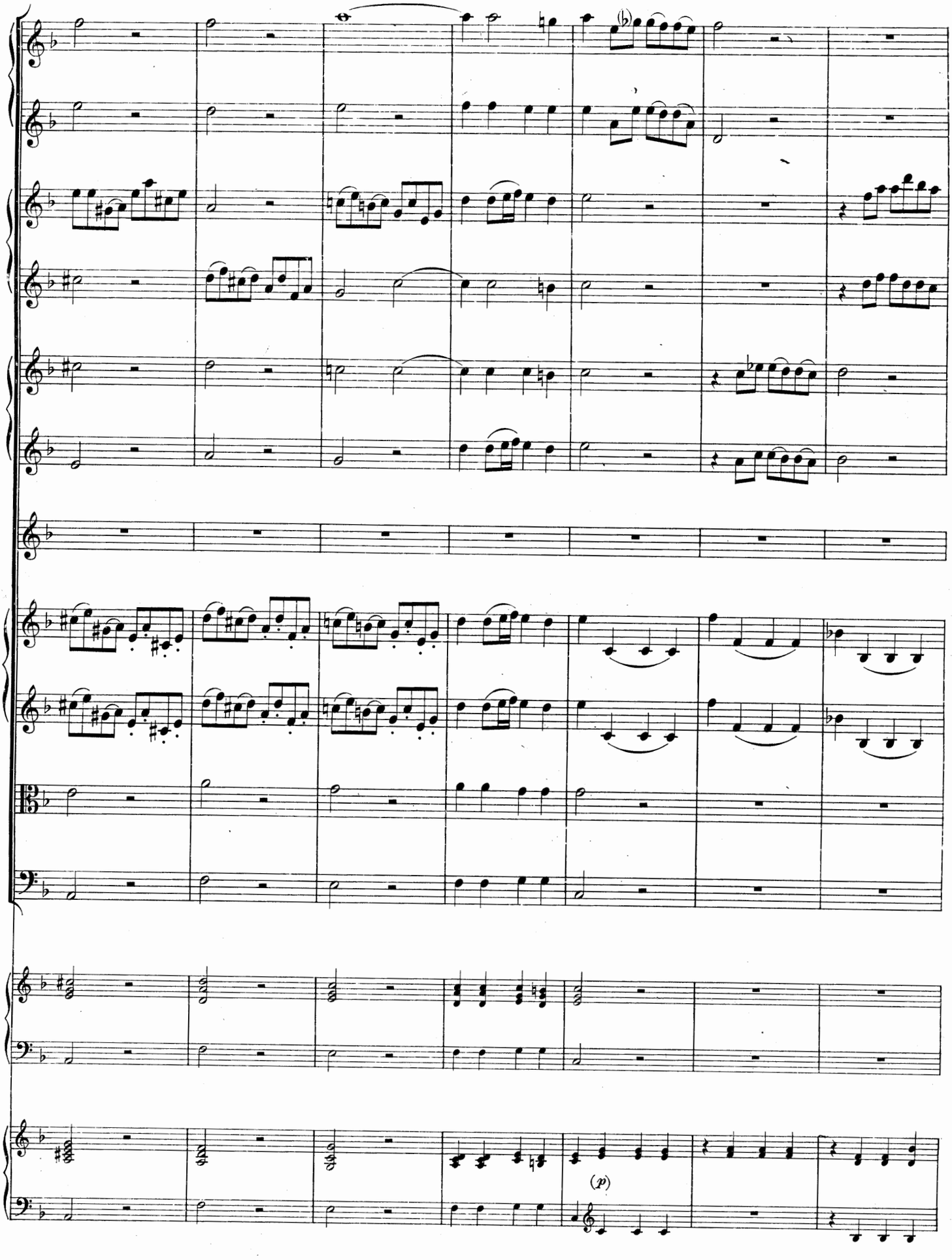


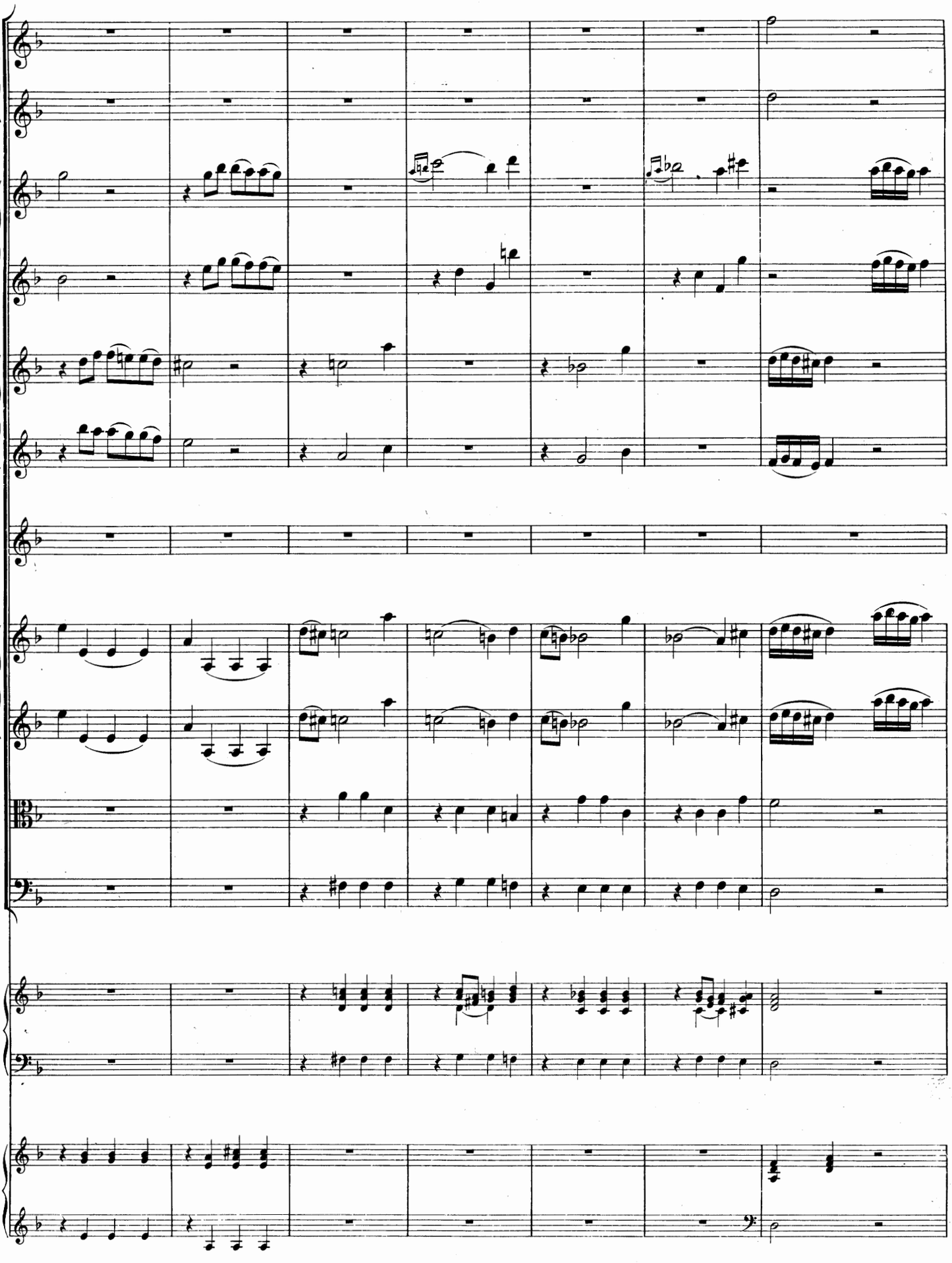


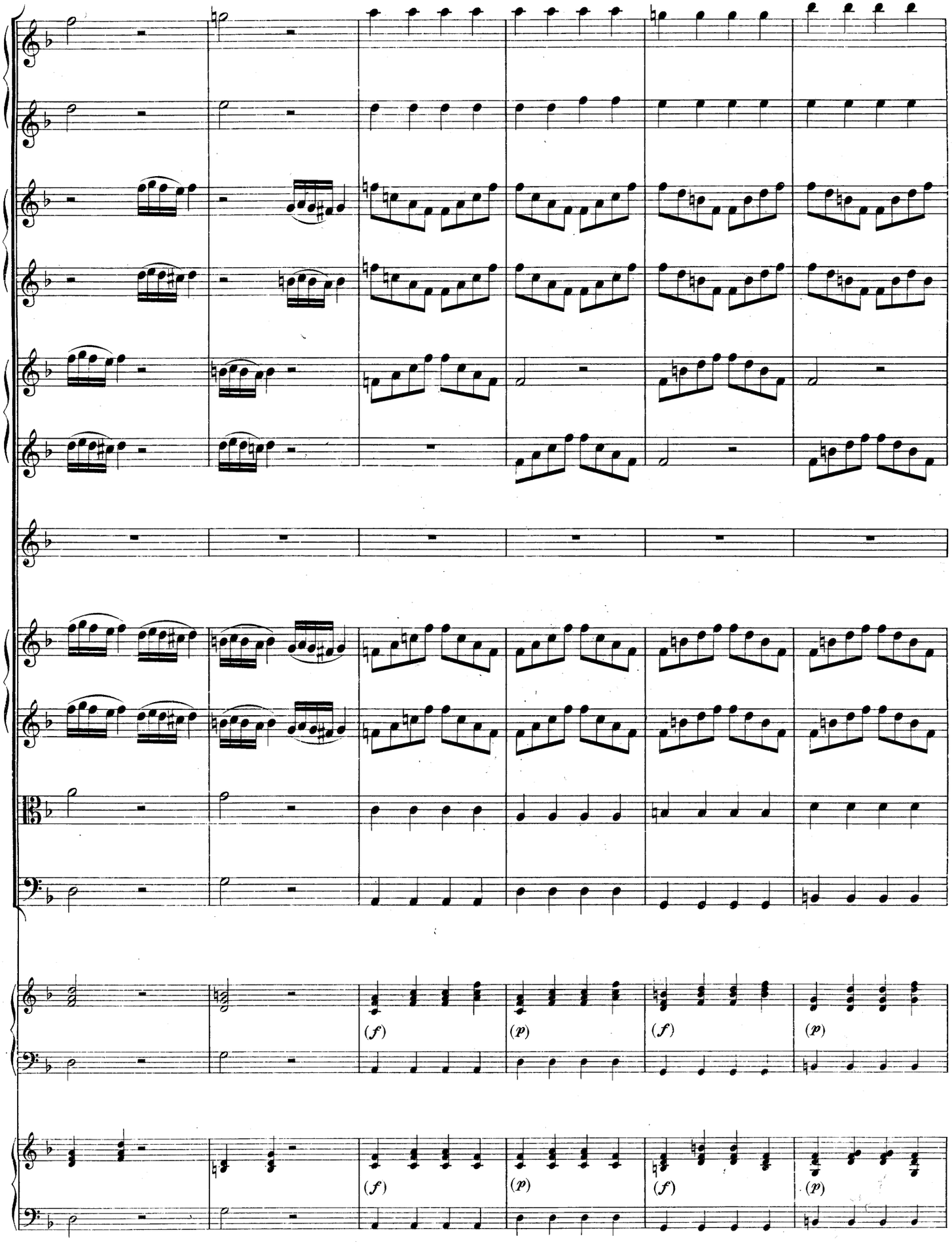

tr
tr
(f)
(f)
(p)
(f)
(p)

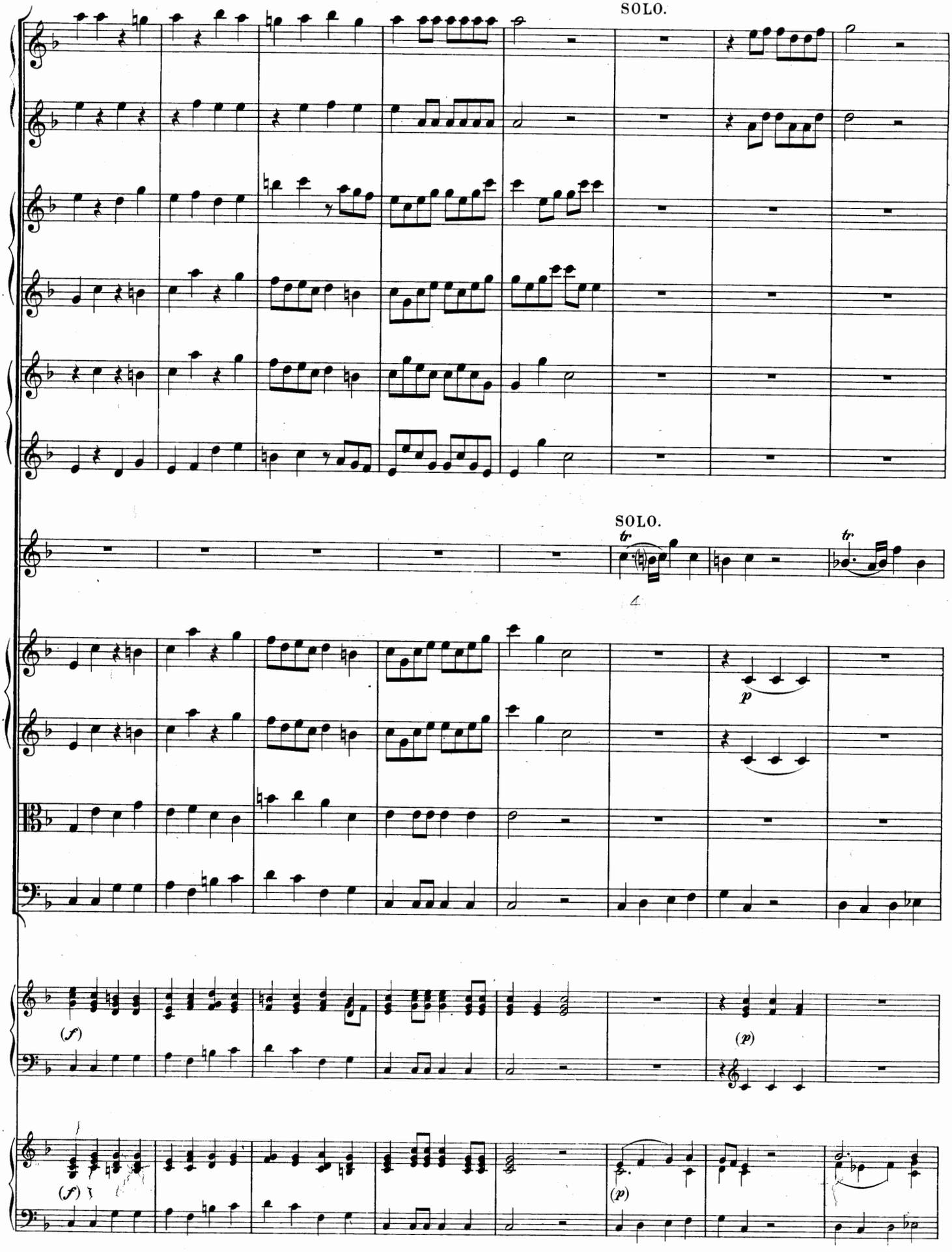


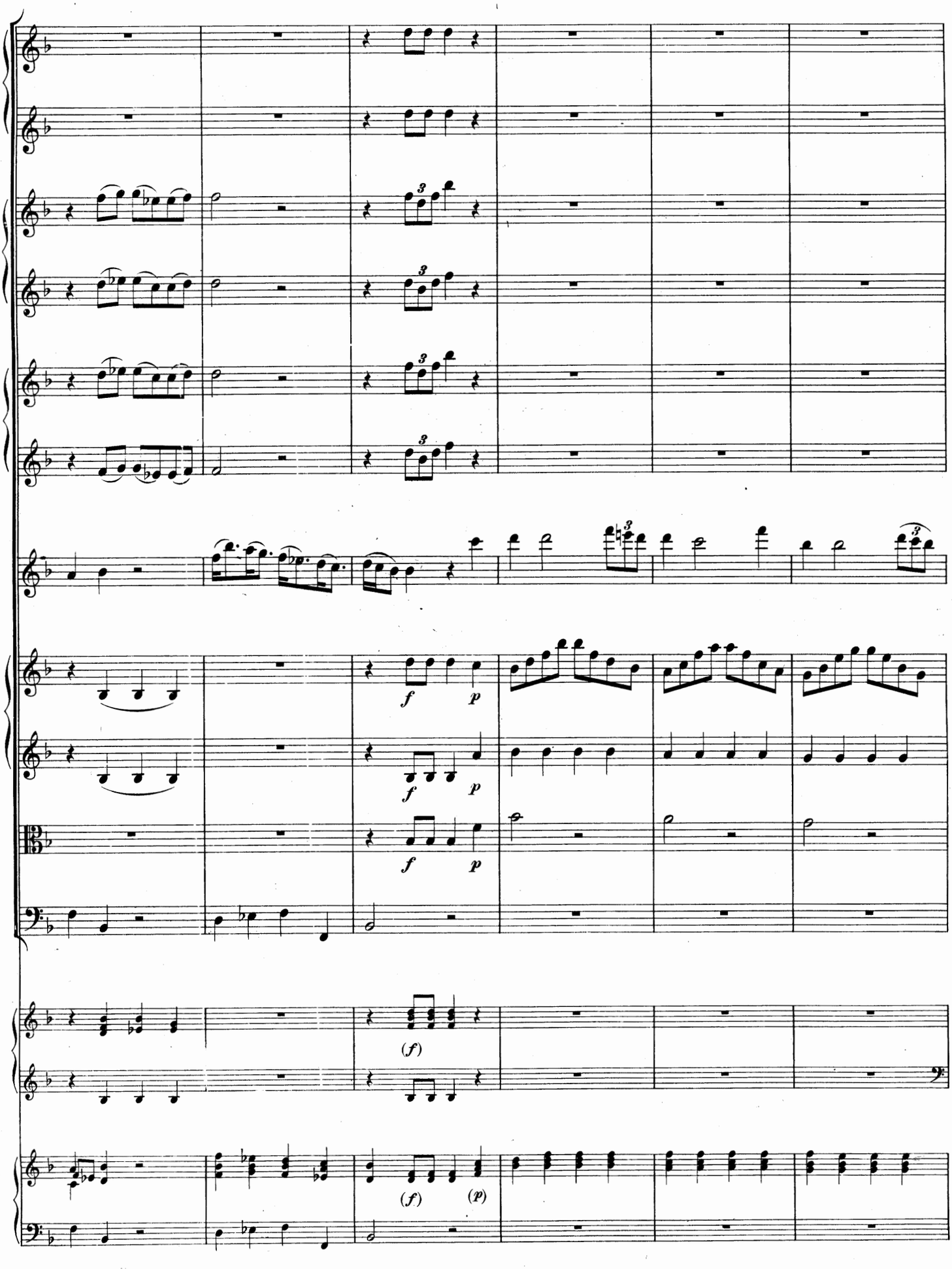

TUTTI
tr
3
TUTTI
f
f

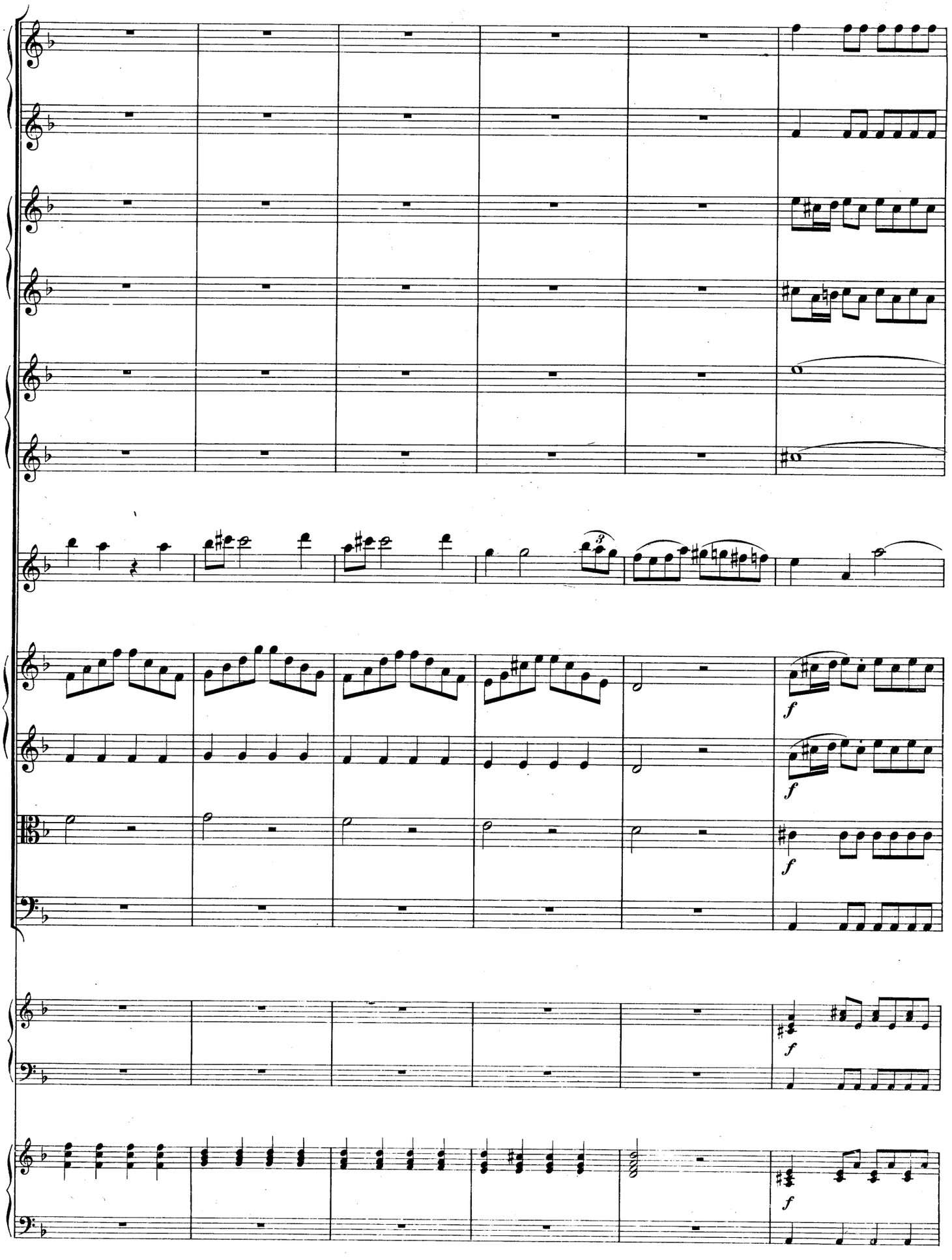

(p)

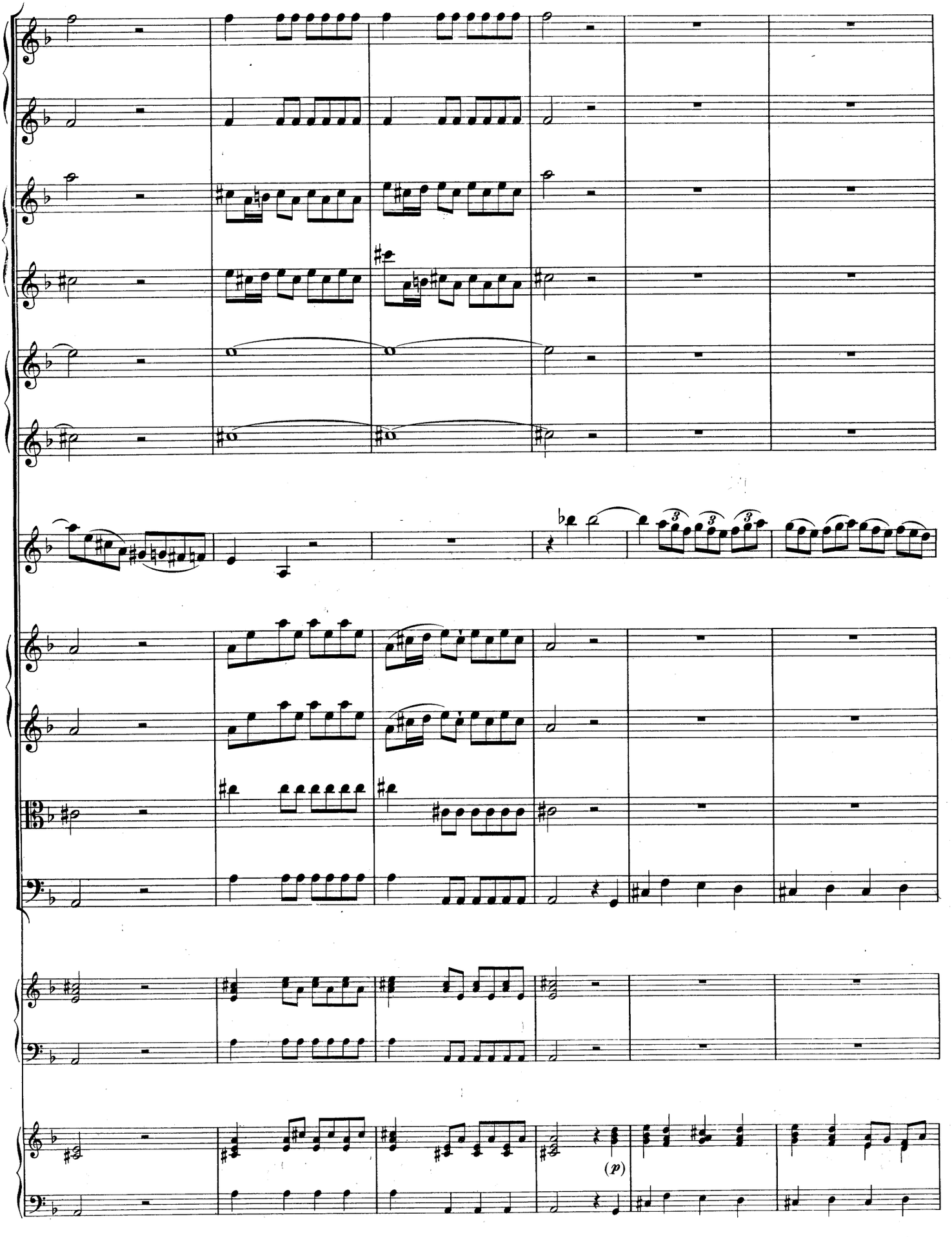


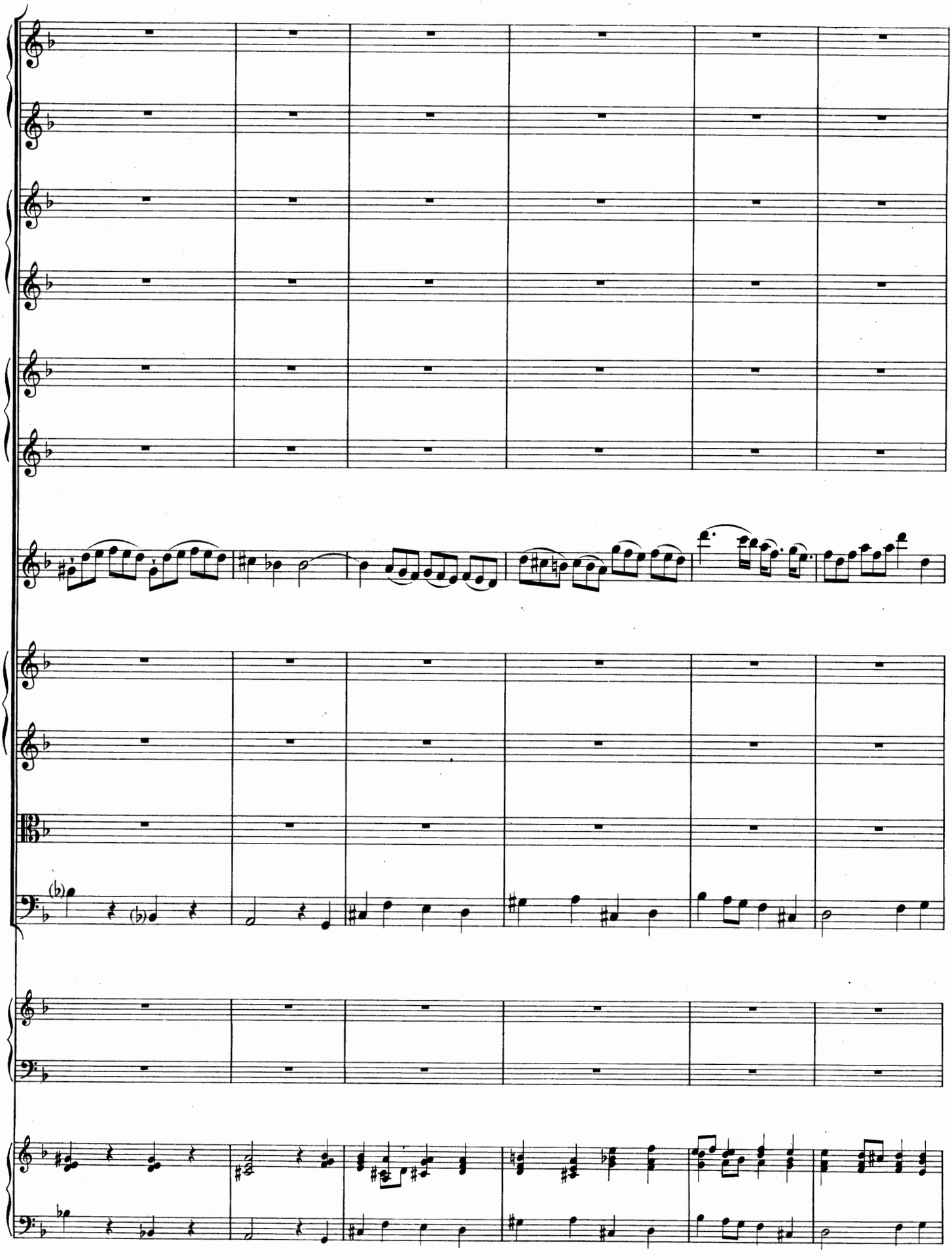

(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)

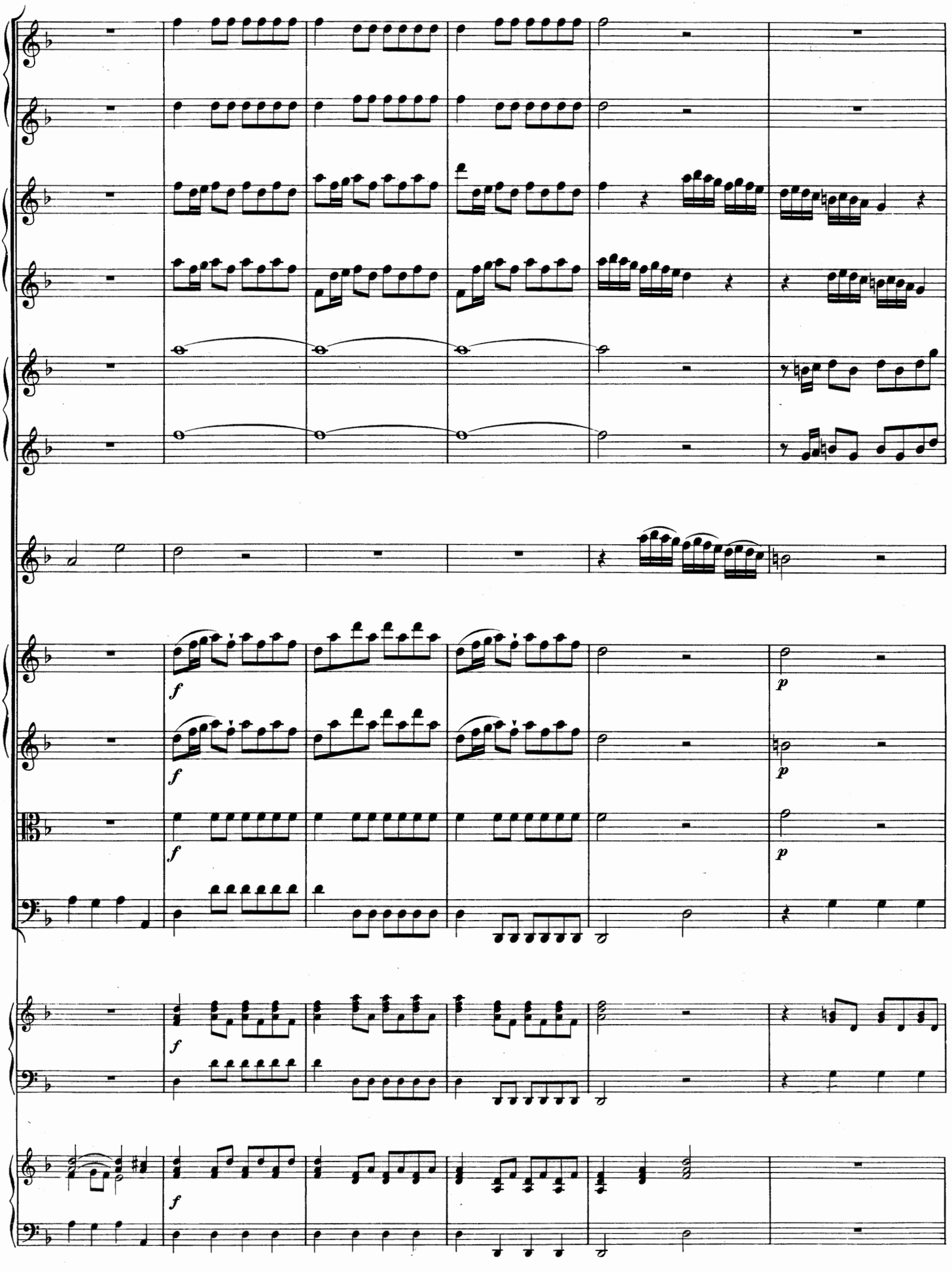

SOLO.
SOLO.
tr
tr
p
(f)
(p)
(f)
(p)

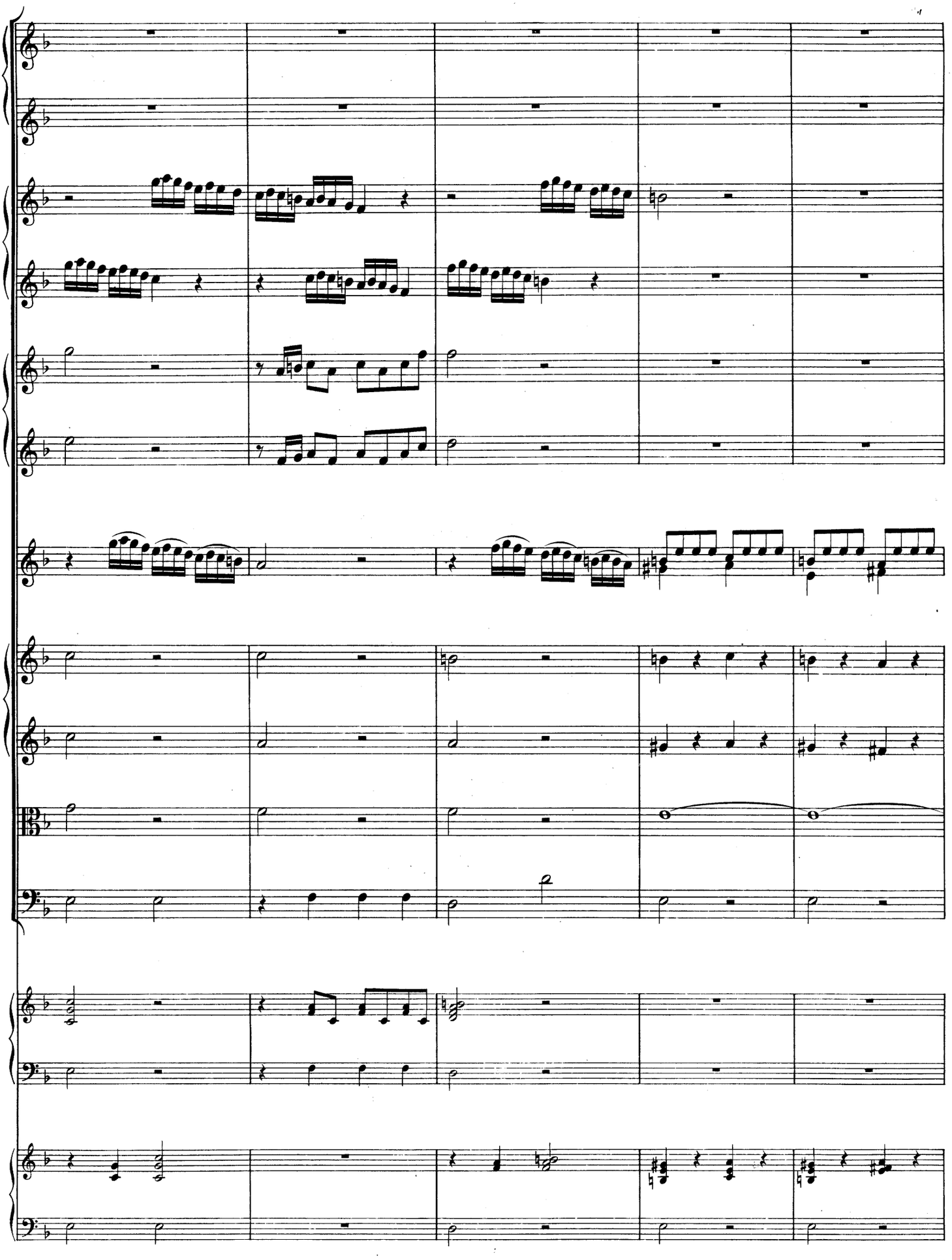


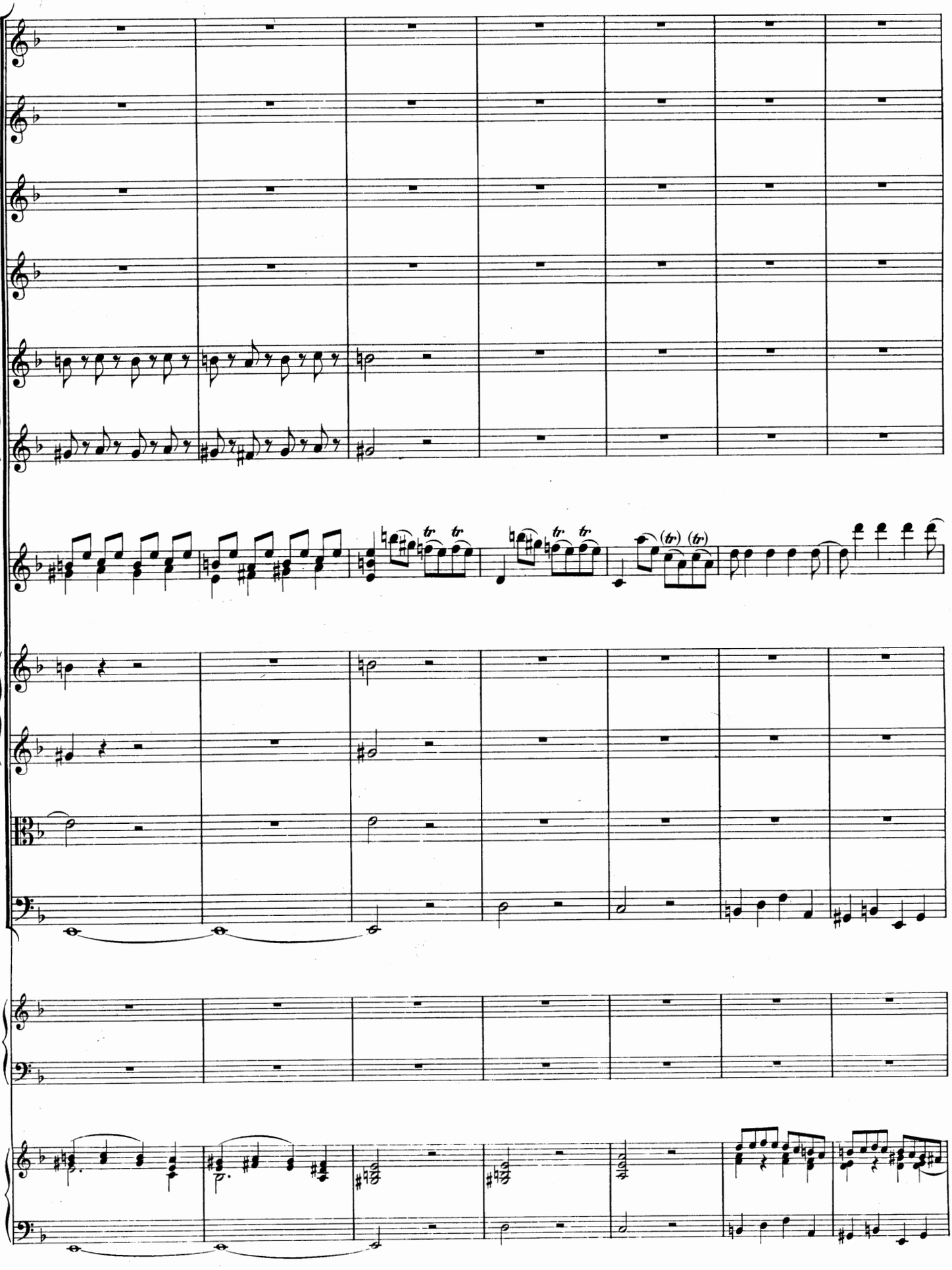


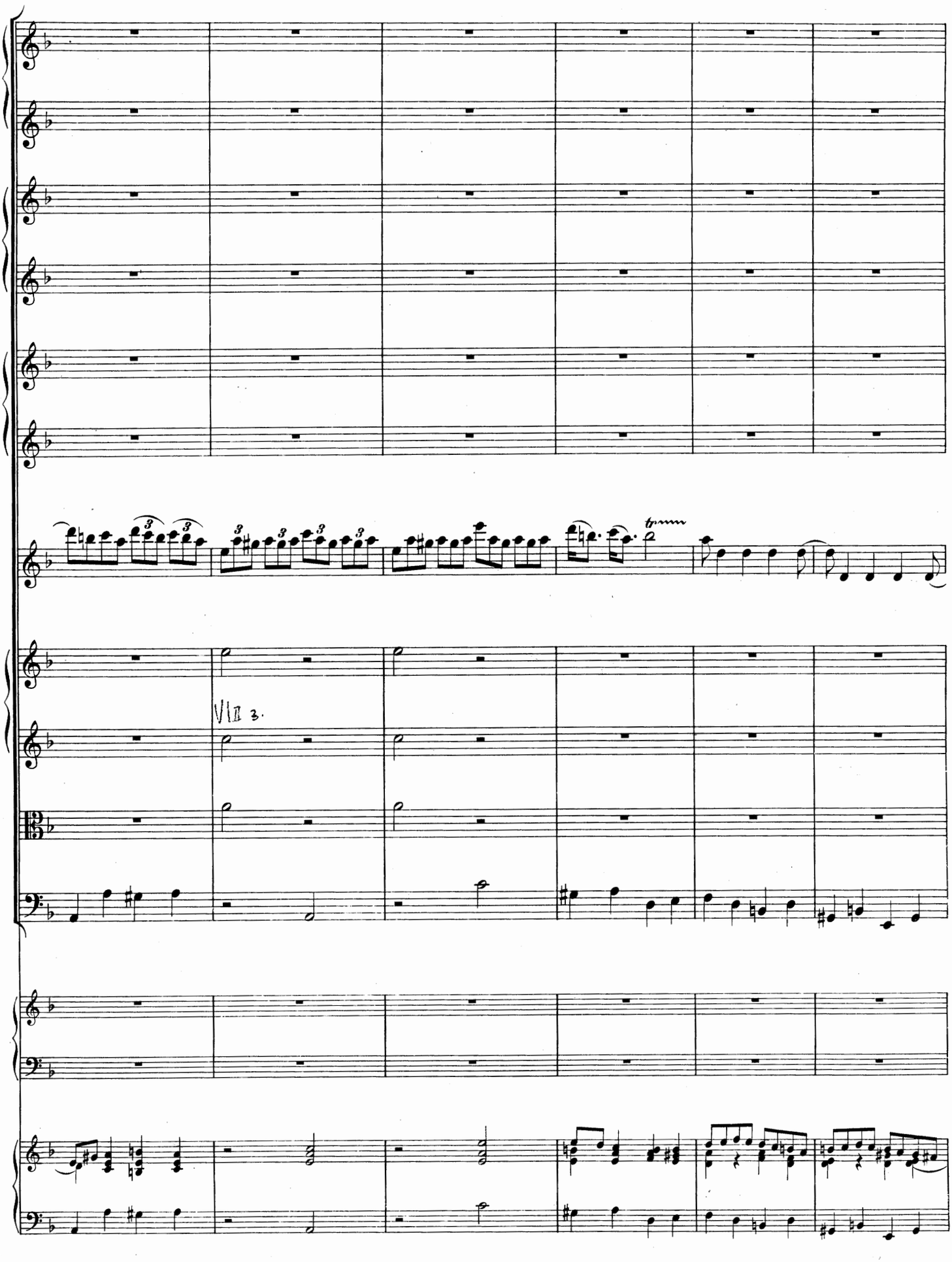

(p)




f
p
f
p
f
p
f
f

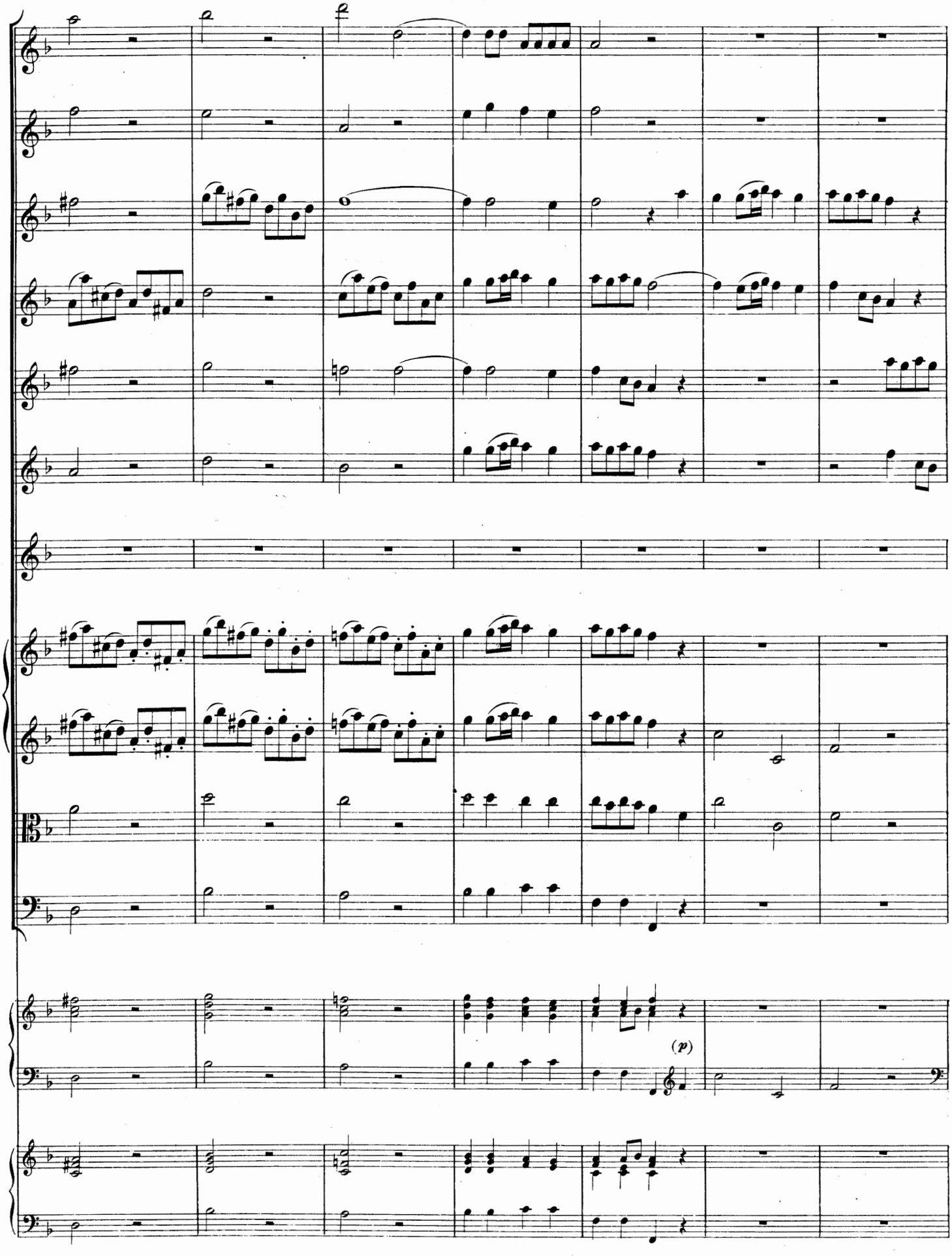


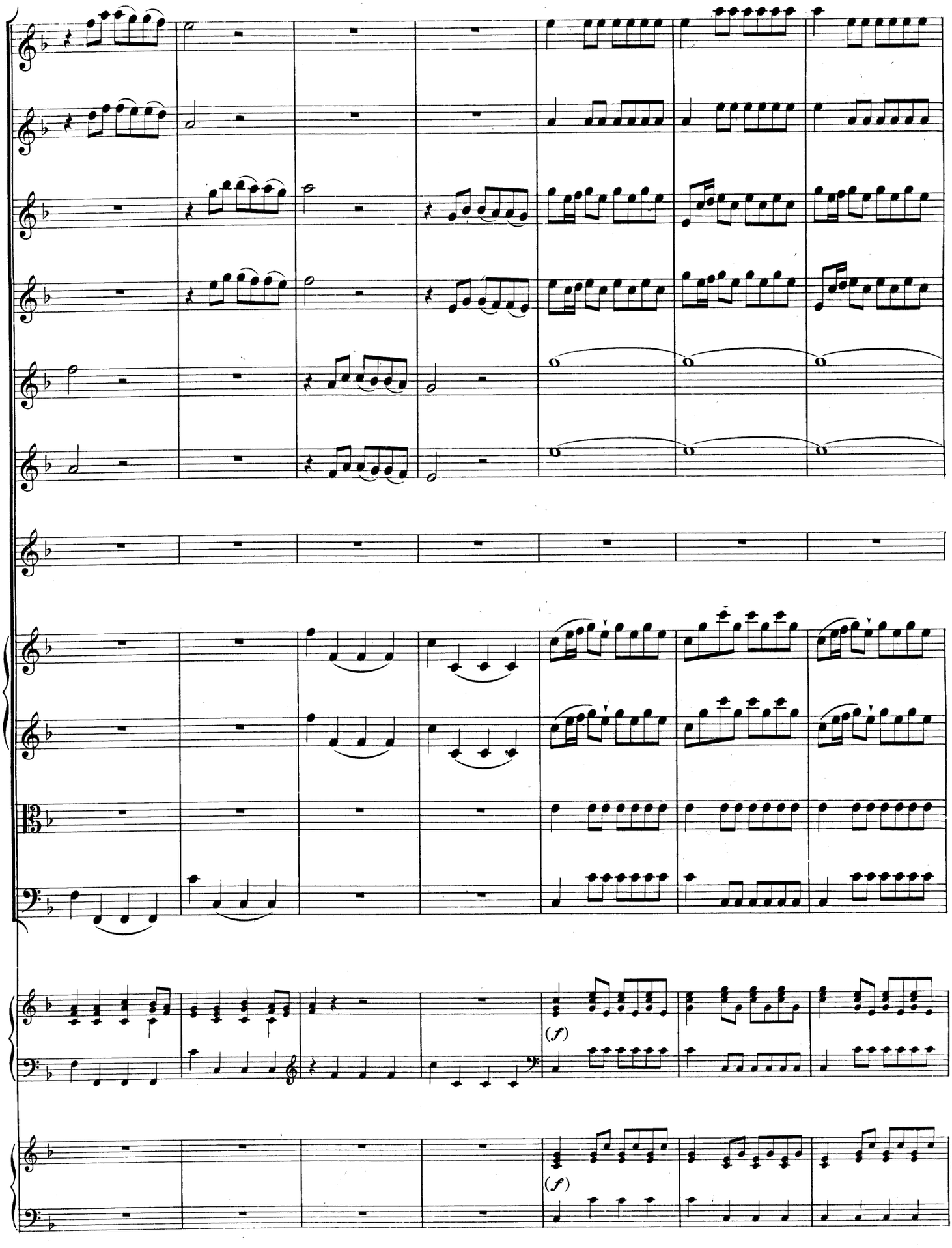


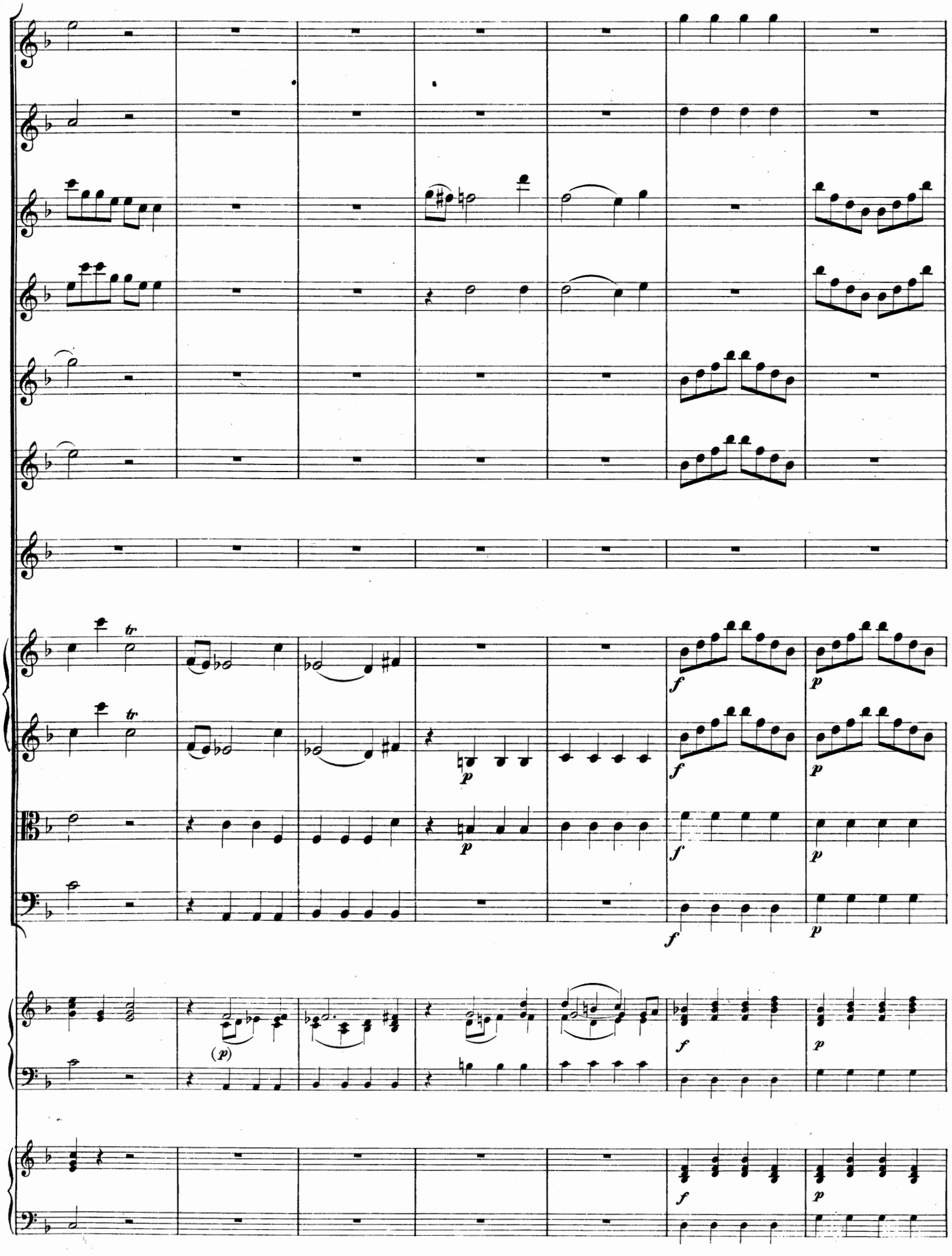

VIII 3.

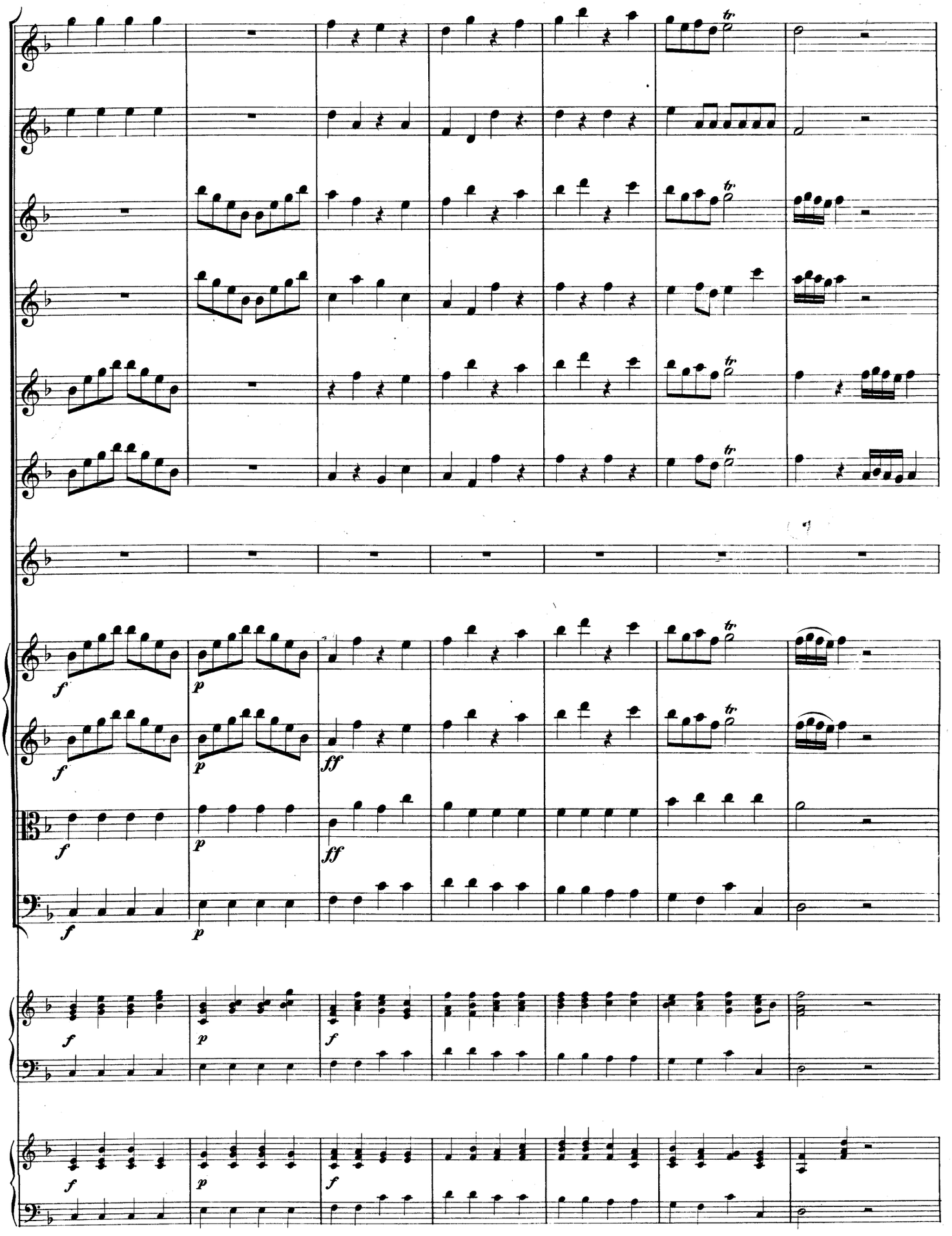
TUTTI.

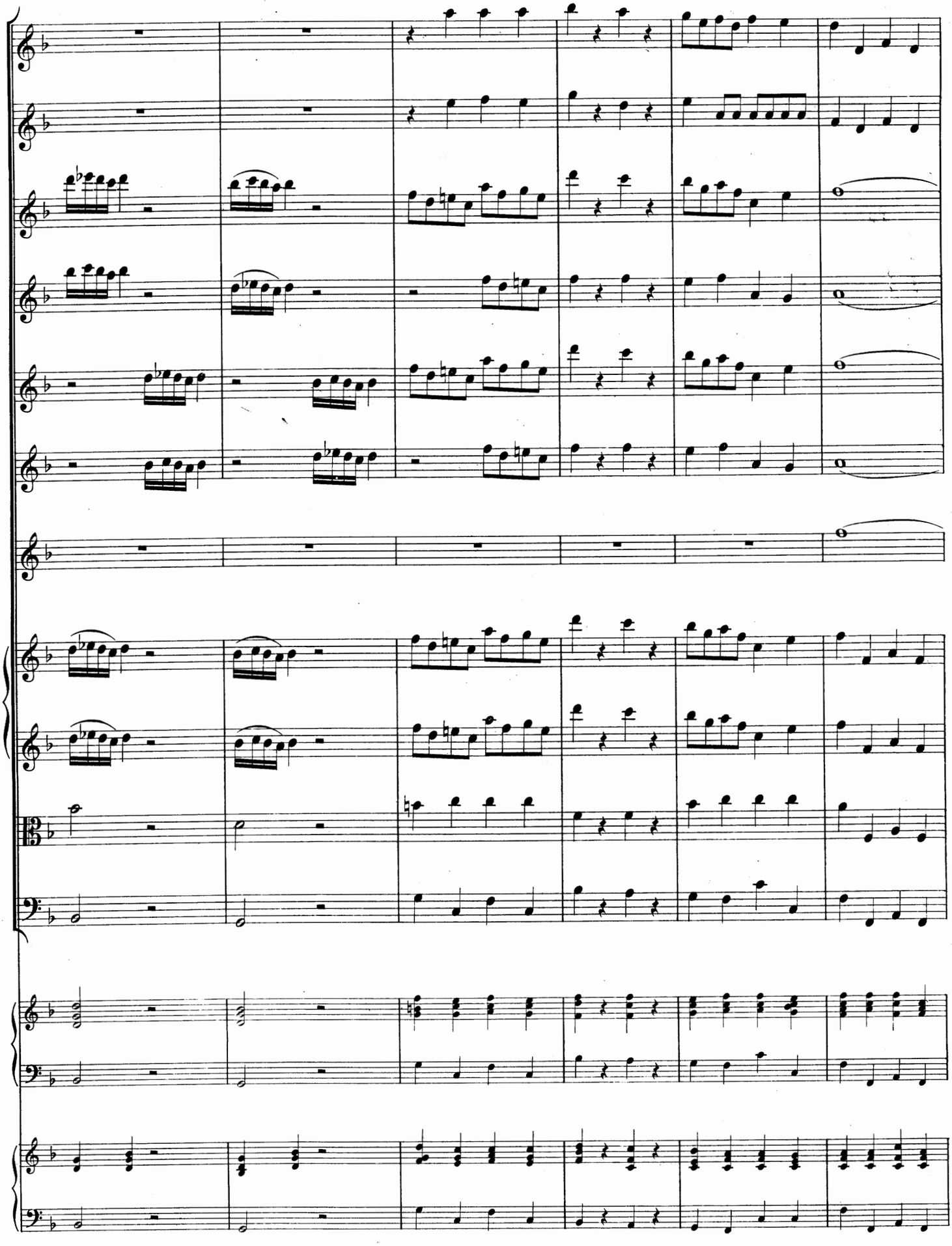
TUTTI.

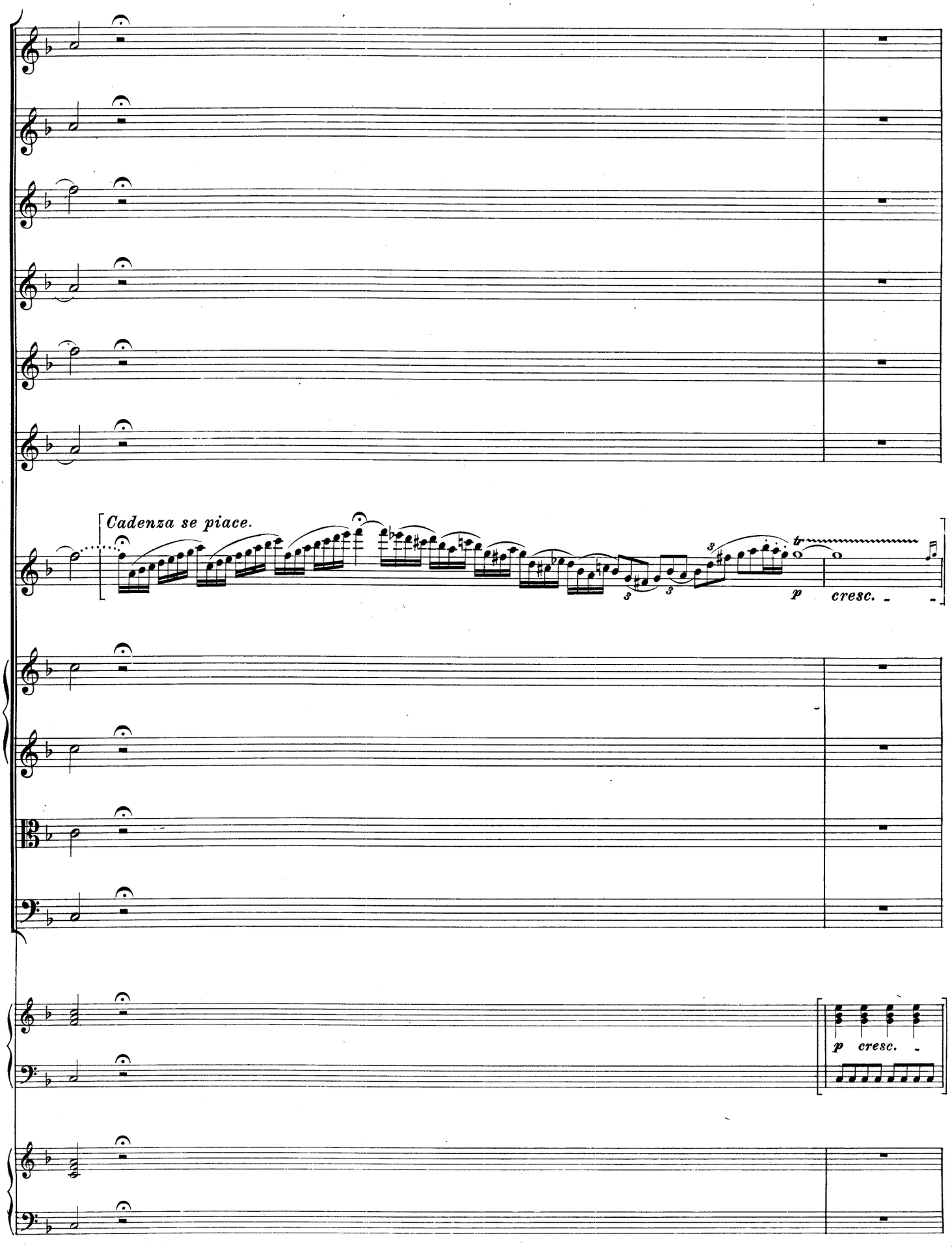

(p)

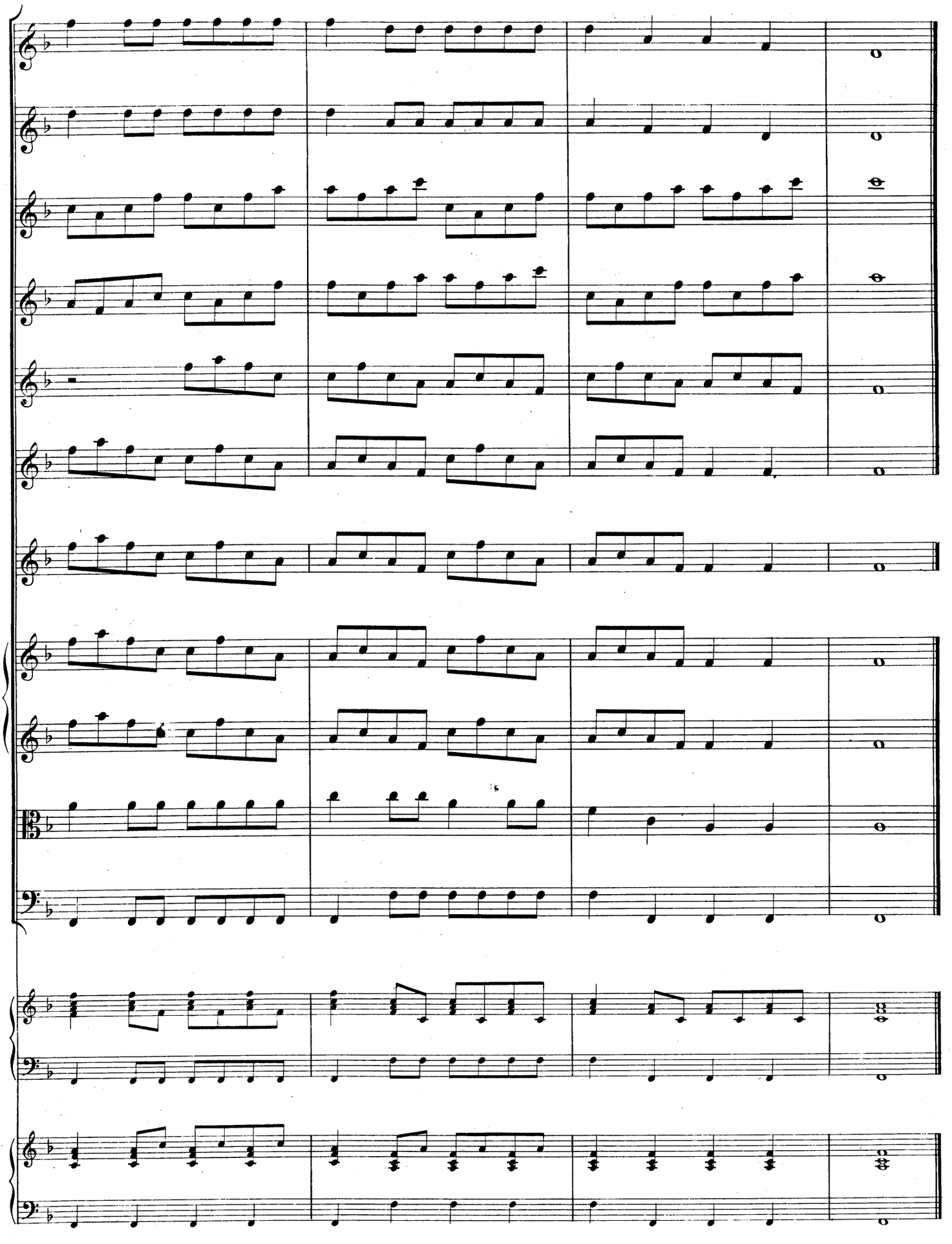

(f)
(f)


tr
tr
f
p
f
p
f
p
f
p
(p)
f
p
f
p


tr
f
p
ff




Cadenza se piace.
tr
p
cresc.
p
cresc.



Corsicana.

Un poco grave.

Flauto I e II.
che taccono la 1. volta, e suonano la 2.

Oboe I e II.
che suonano la 1. volta, e taccono la 2.

Violino concertino.

Violino I.
La 2da volta si suona piano.

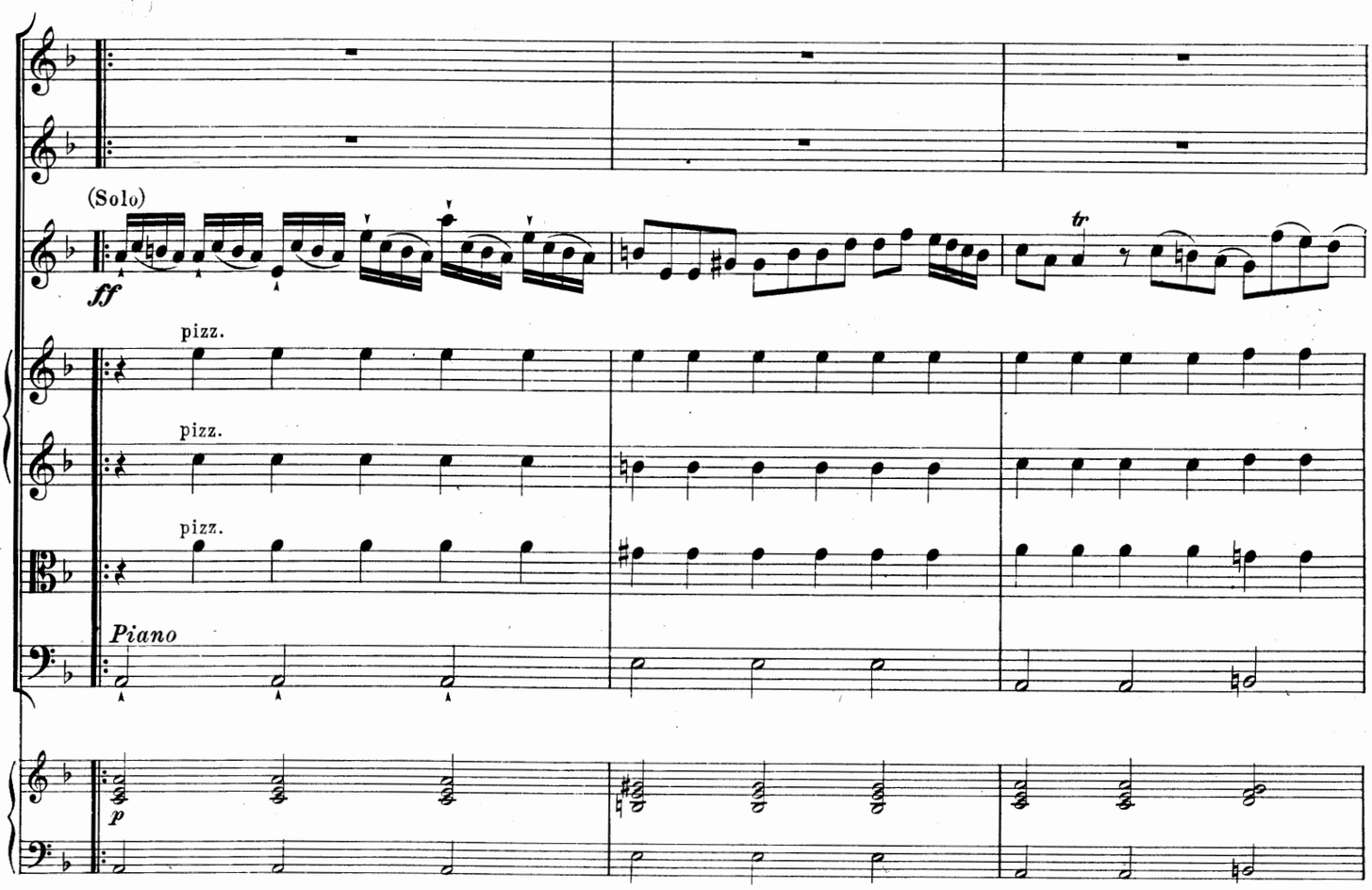
Violino II.

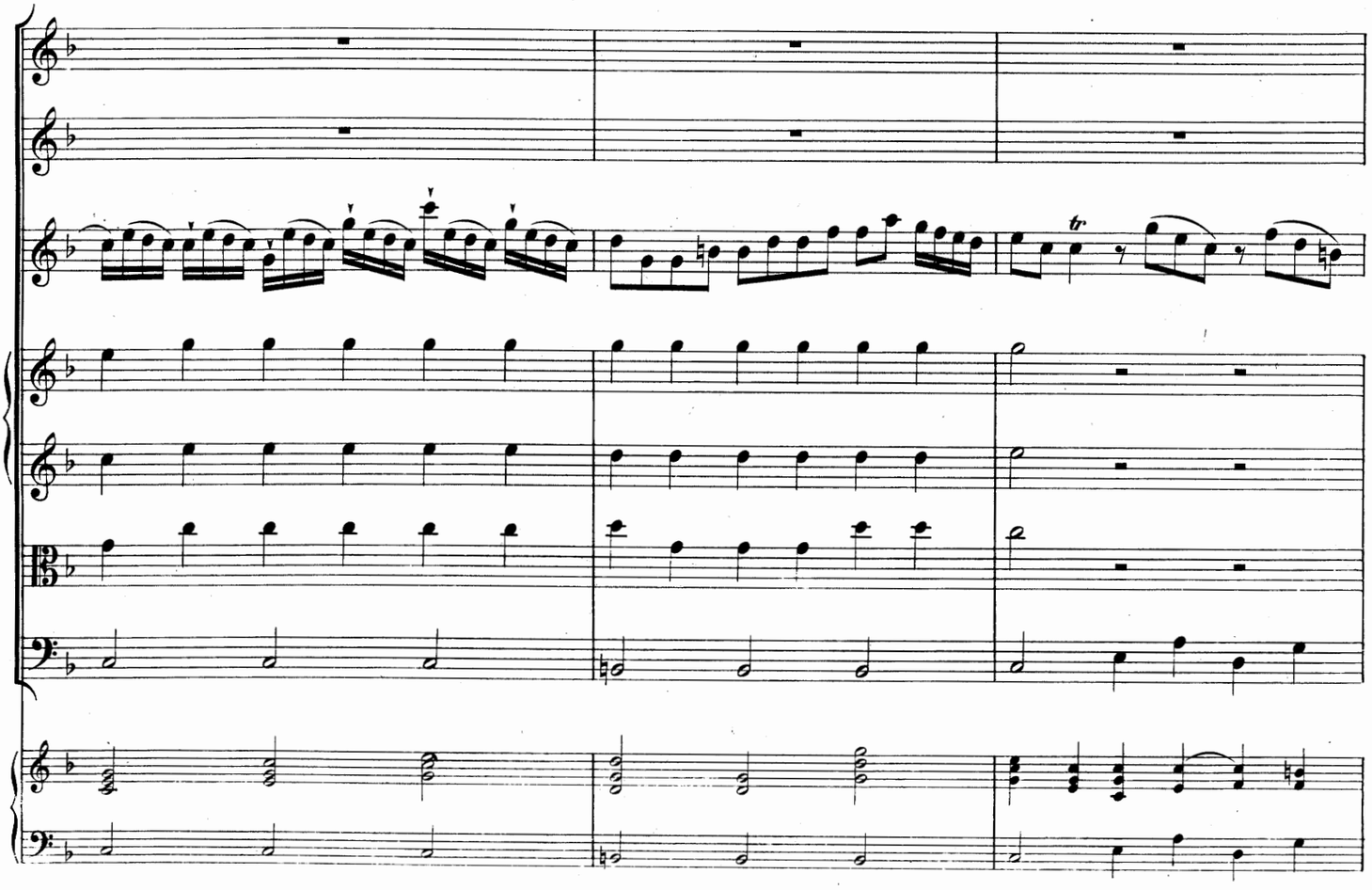
Viola.

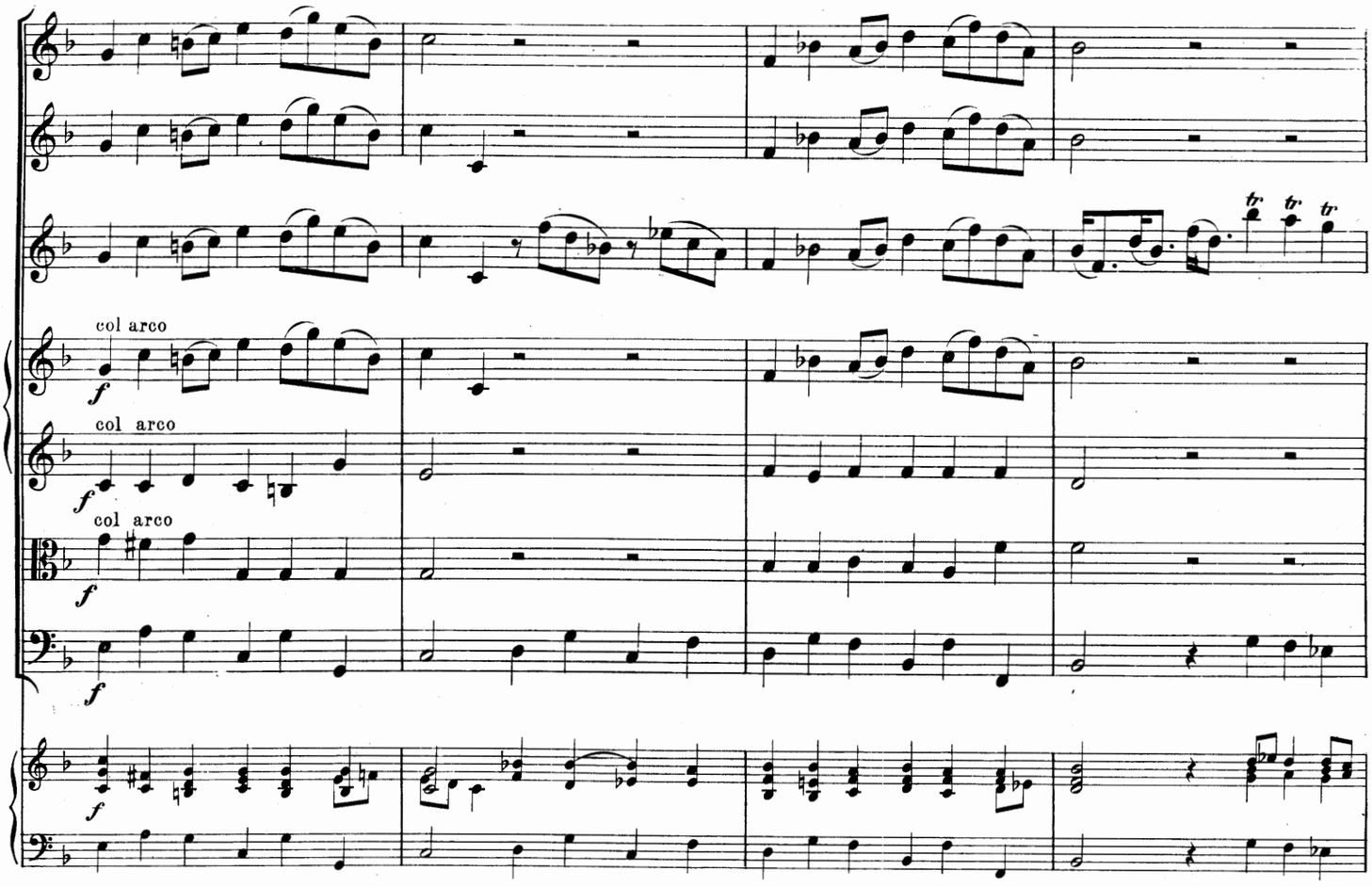
Fondamento.

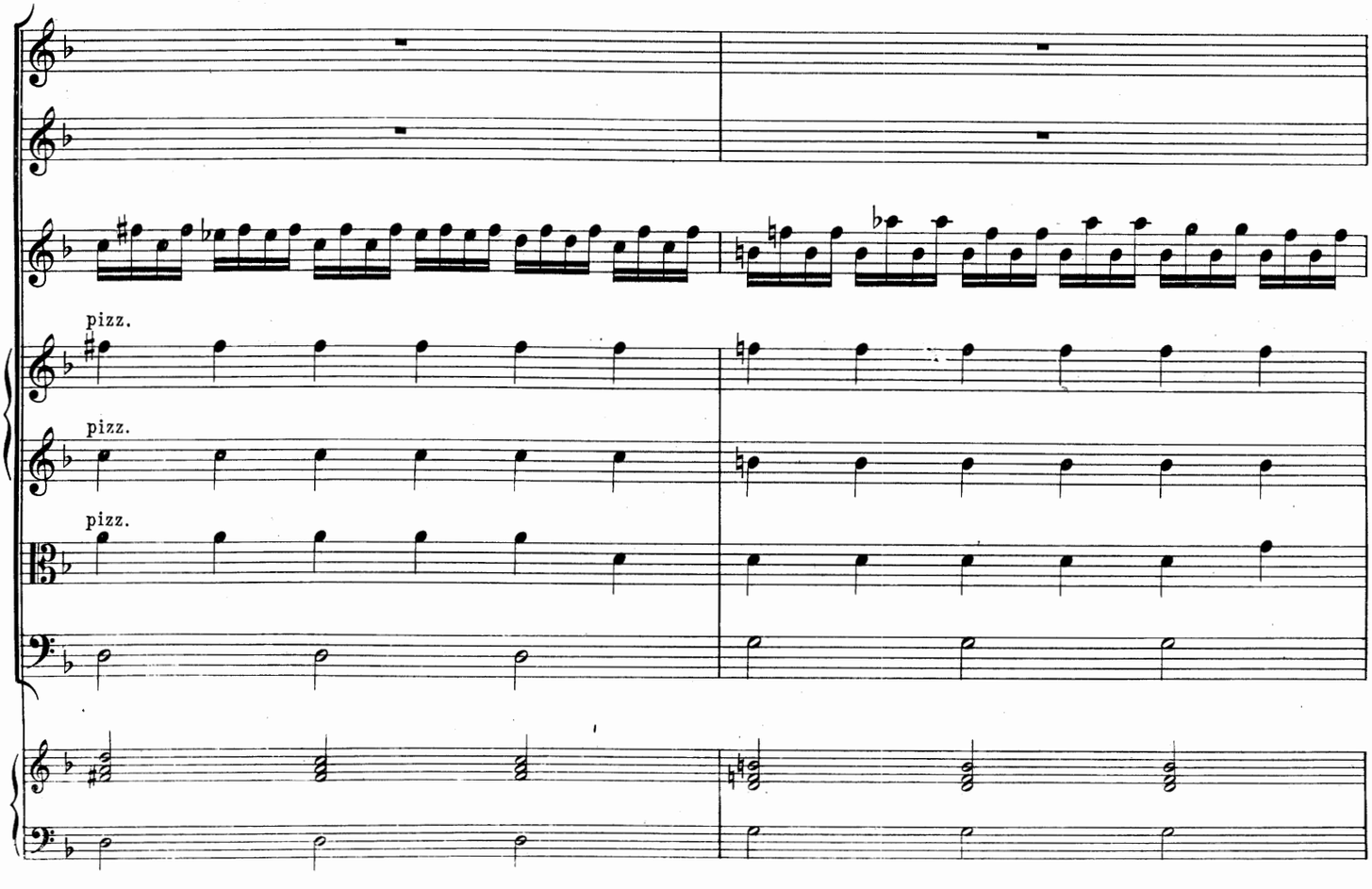
Un poco grave.

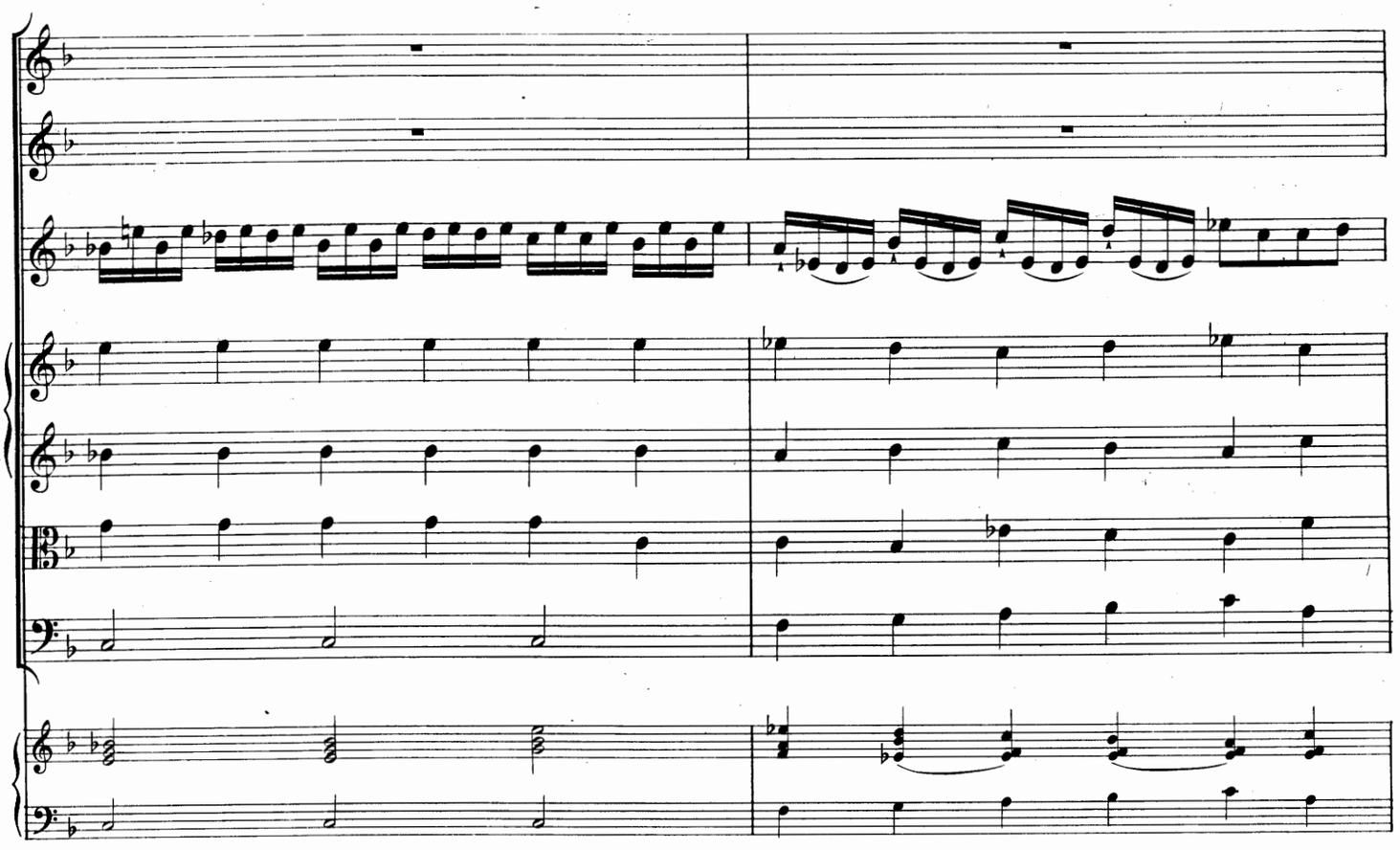
Cembalo I.

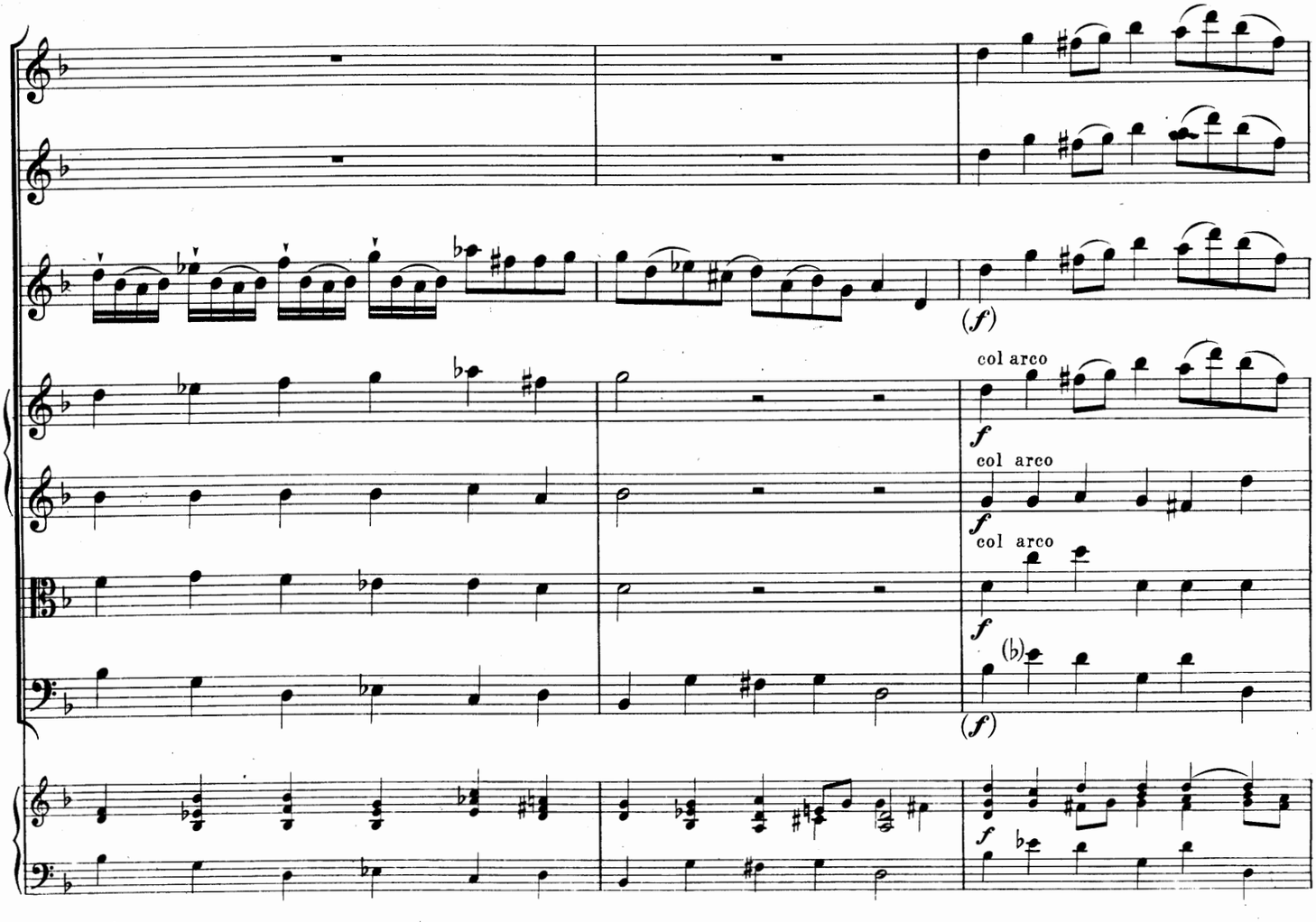

(Solo)
ff
pizz.
pizz.
pizz.
Piano
p

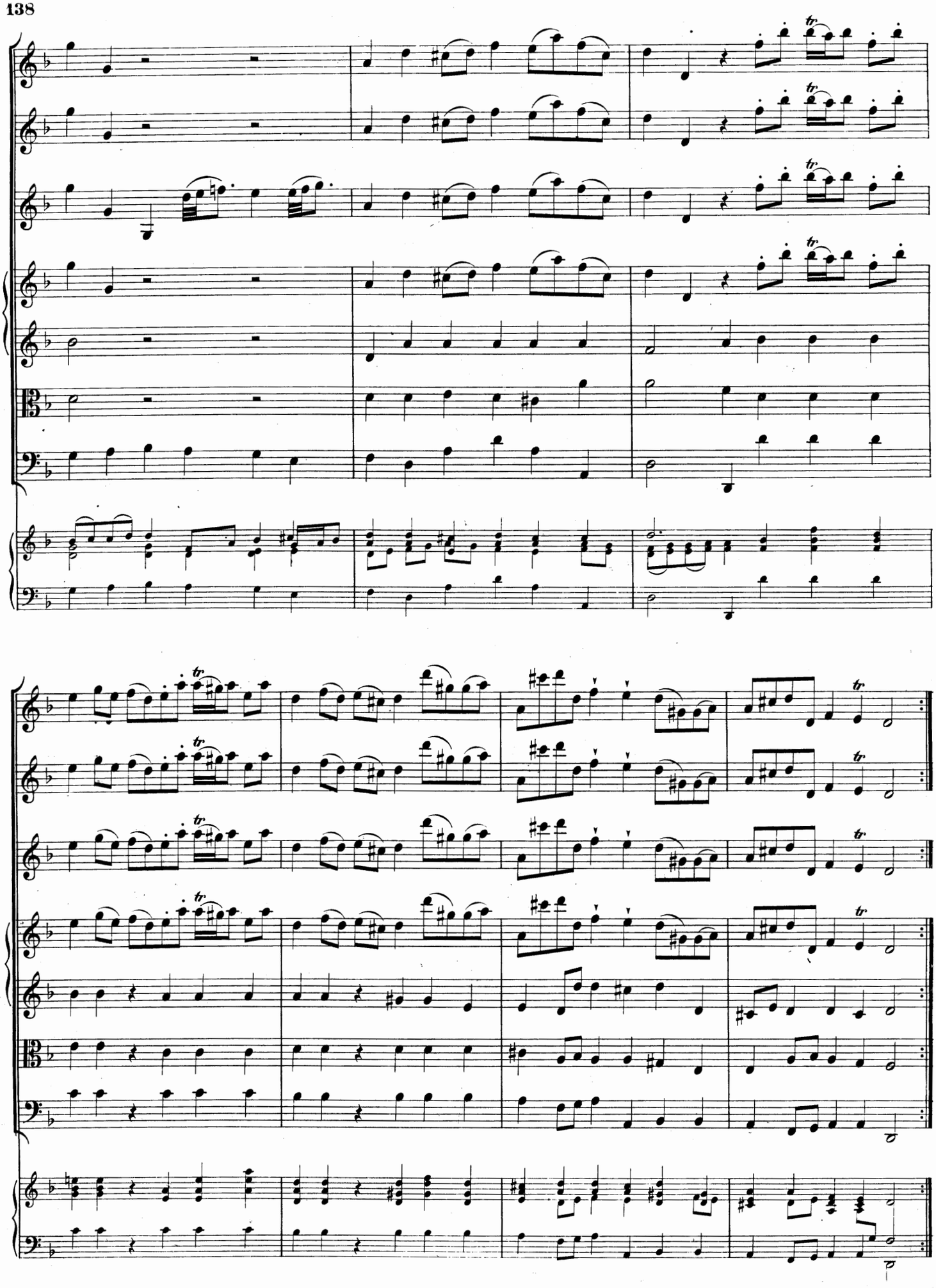



col arco
col arco
col arco


pizz.
pizz.
pizz.




(f)
col arco
f
col arco
f
col arco
f
(b)
(f)
f



Allegrezza.

Tromba di Caccia I.

Tromba di Caccia II.

Flauto traversiere I.

Flauto traversiere II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino concertino.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fondamento.

Allegrezza.

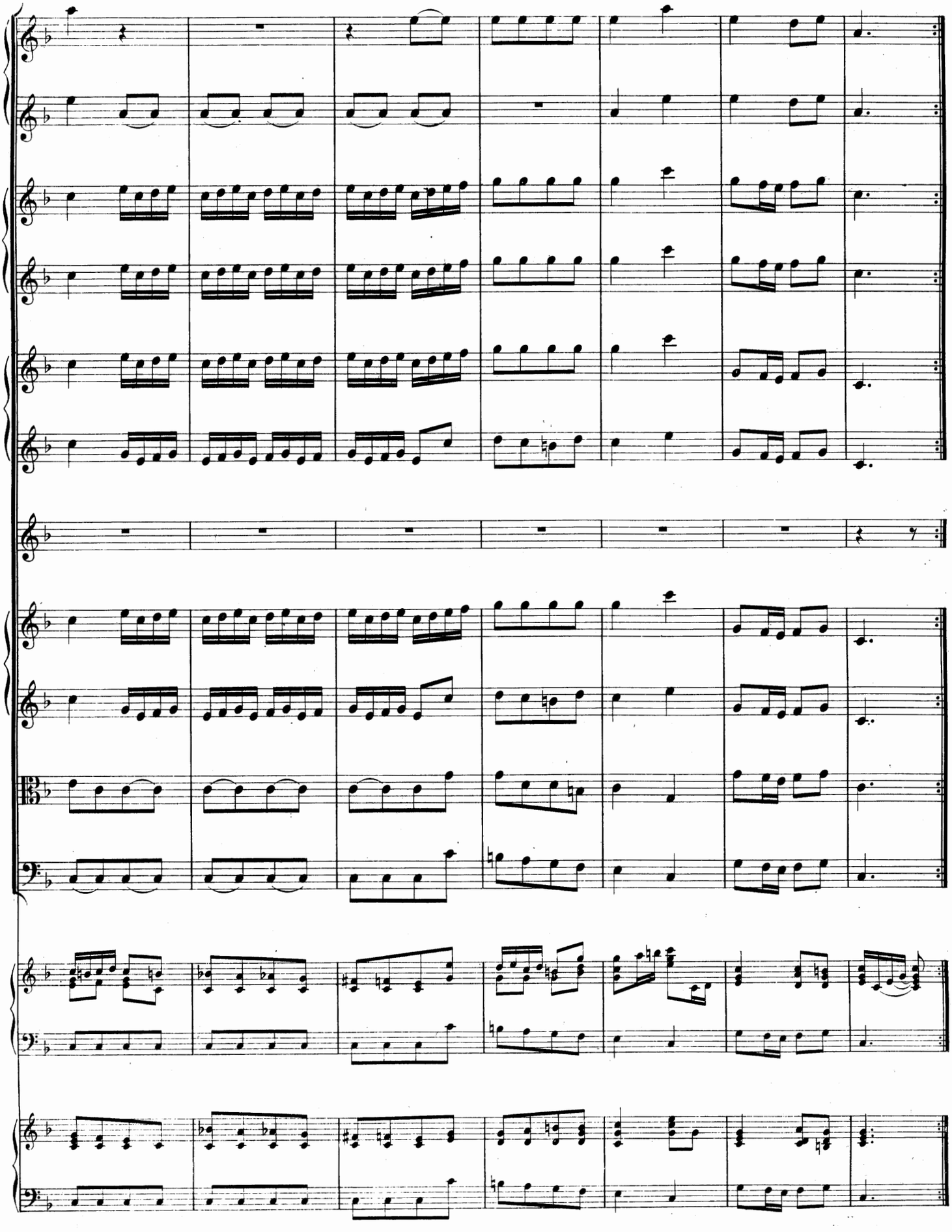
Cembalo I.

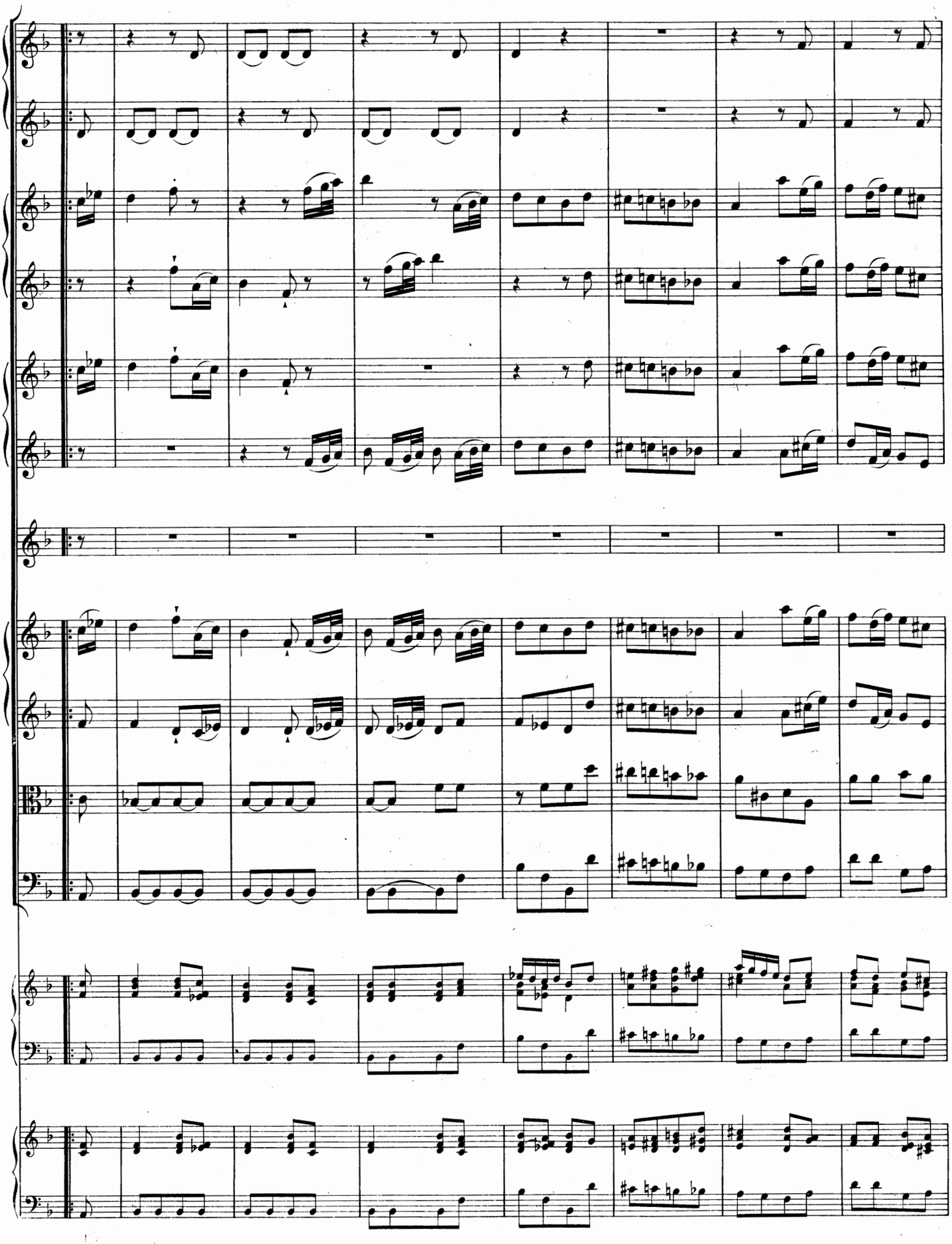
f

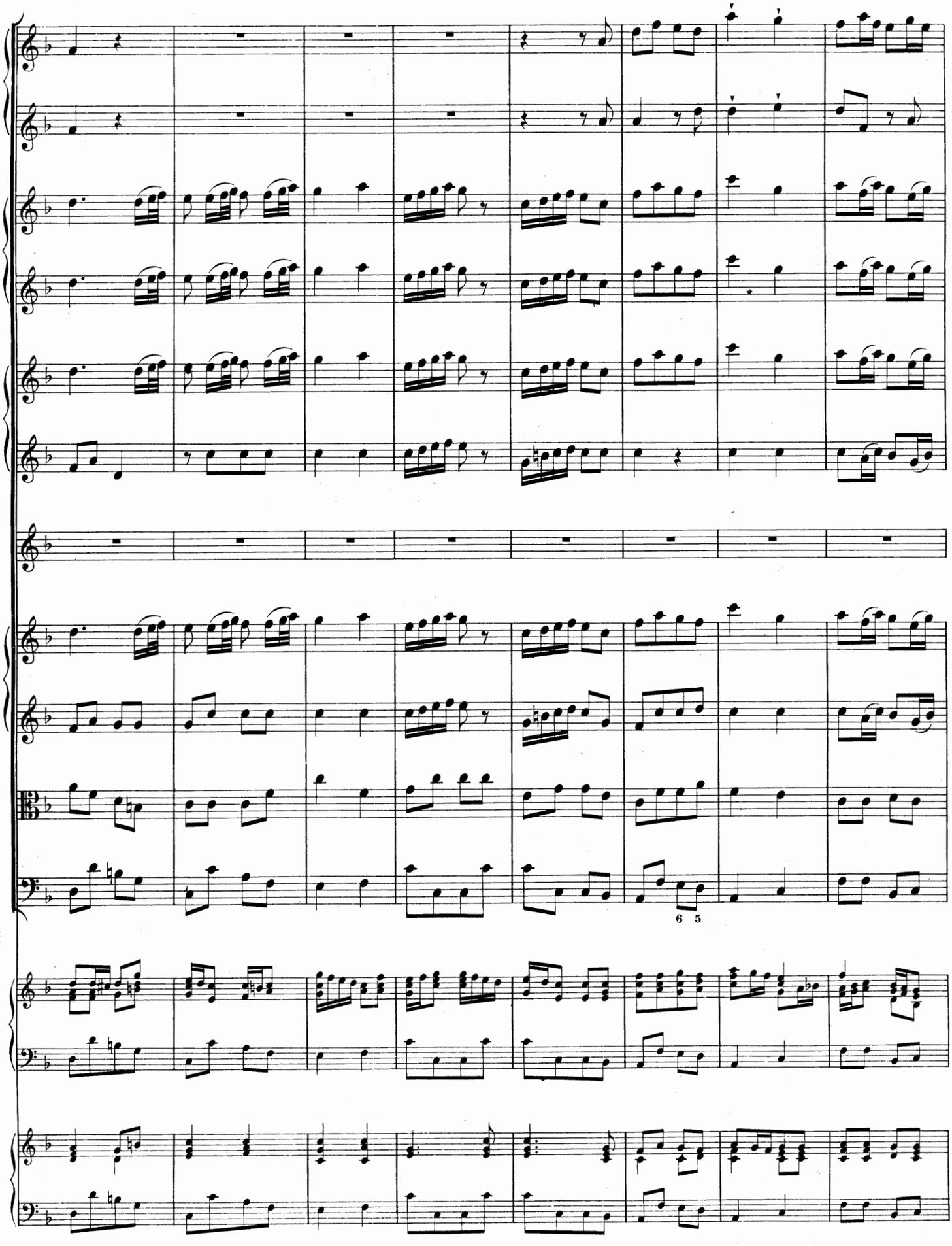
Allegrezza.

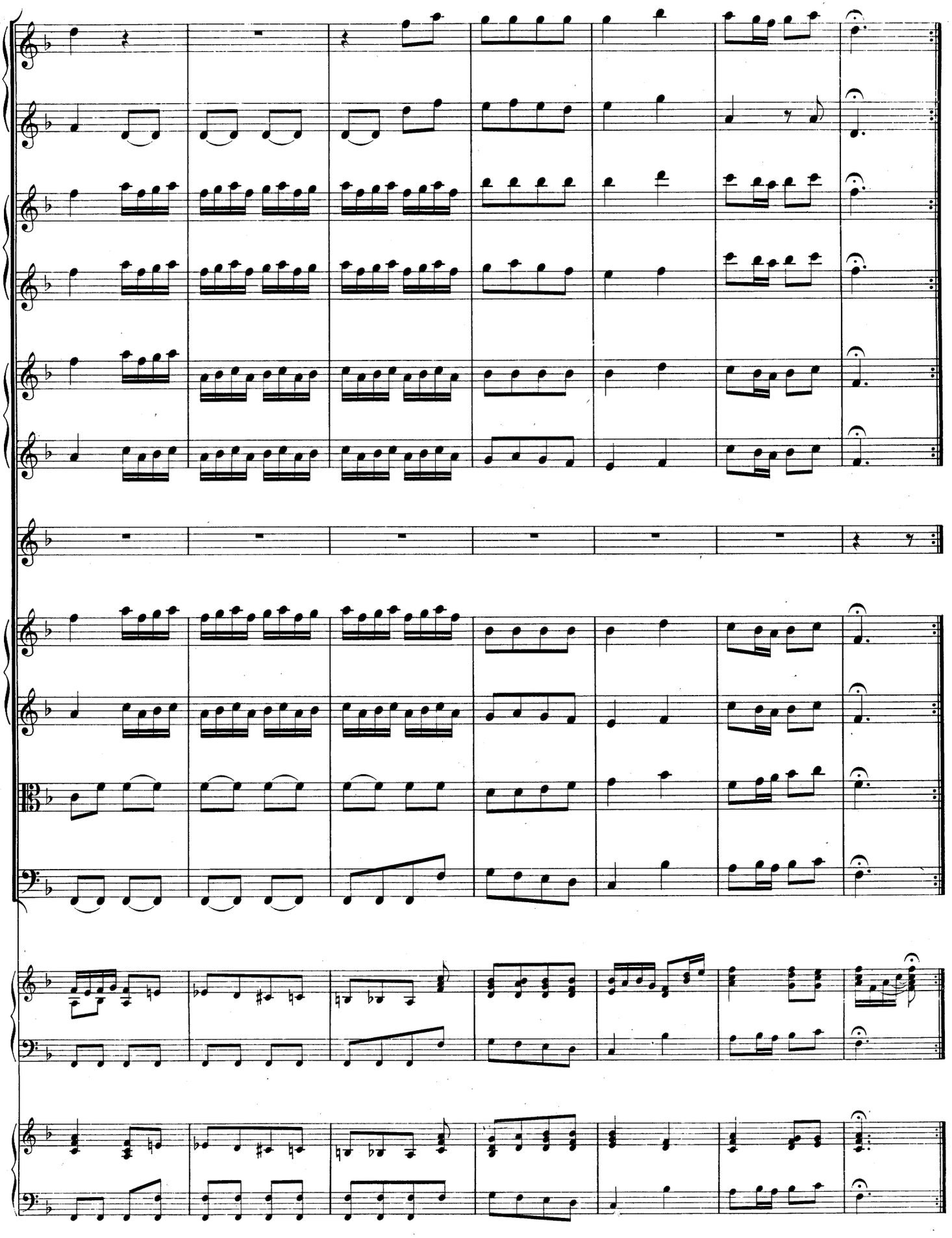
Cembalo II.

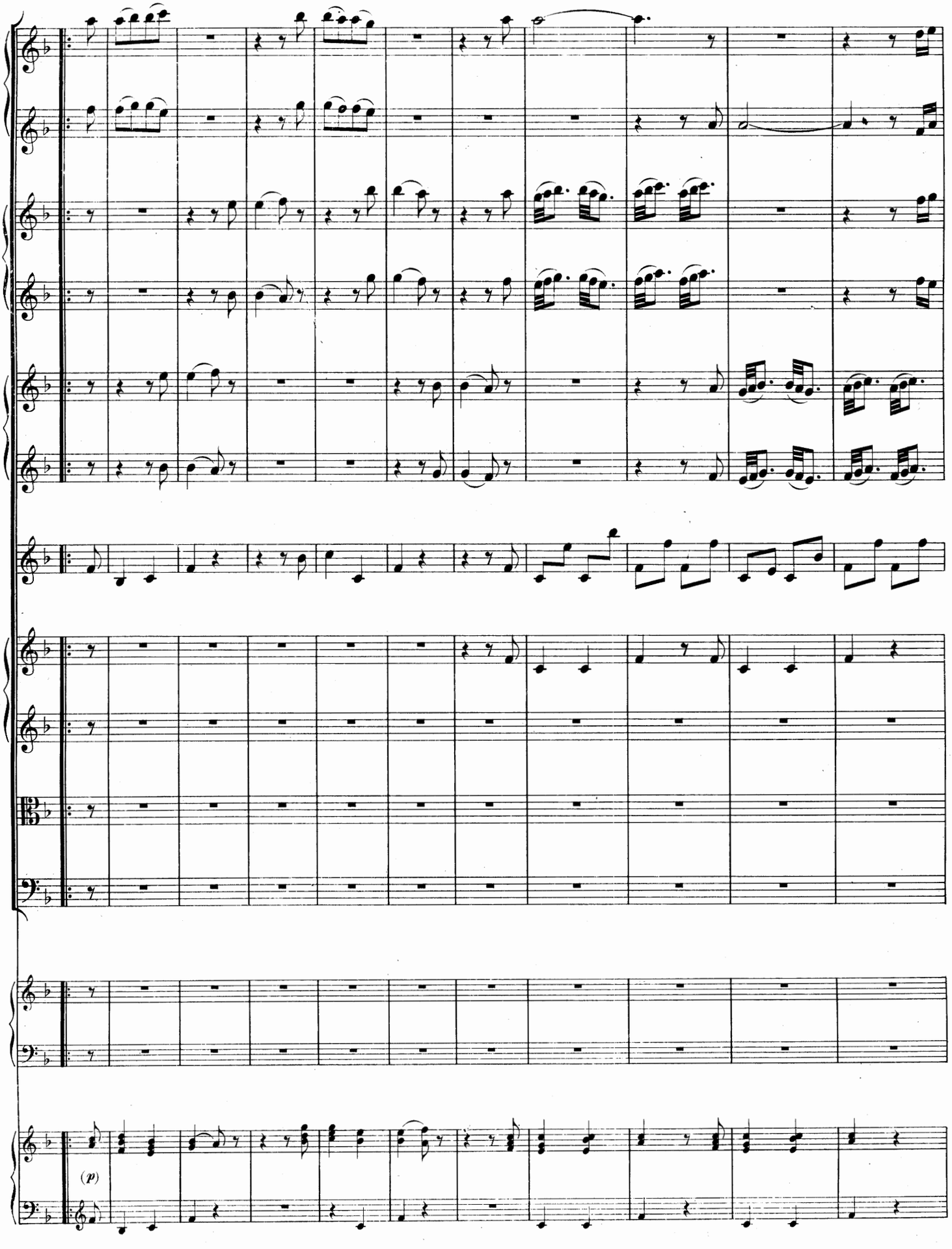
f

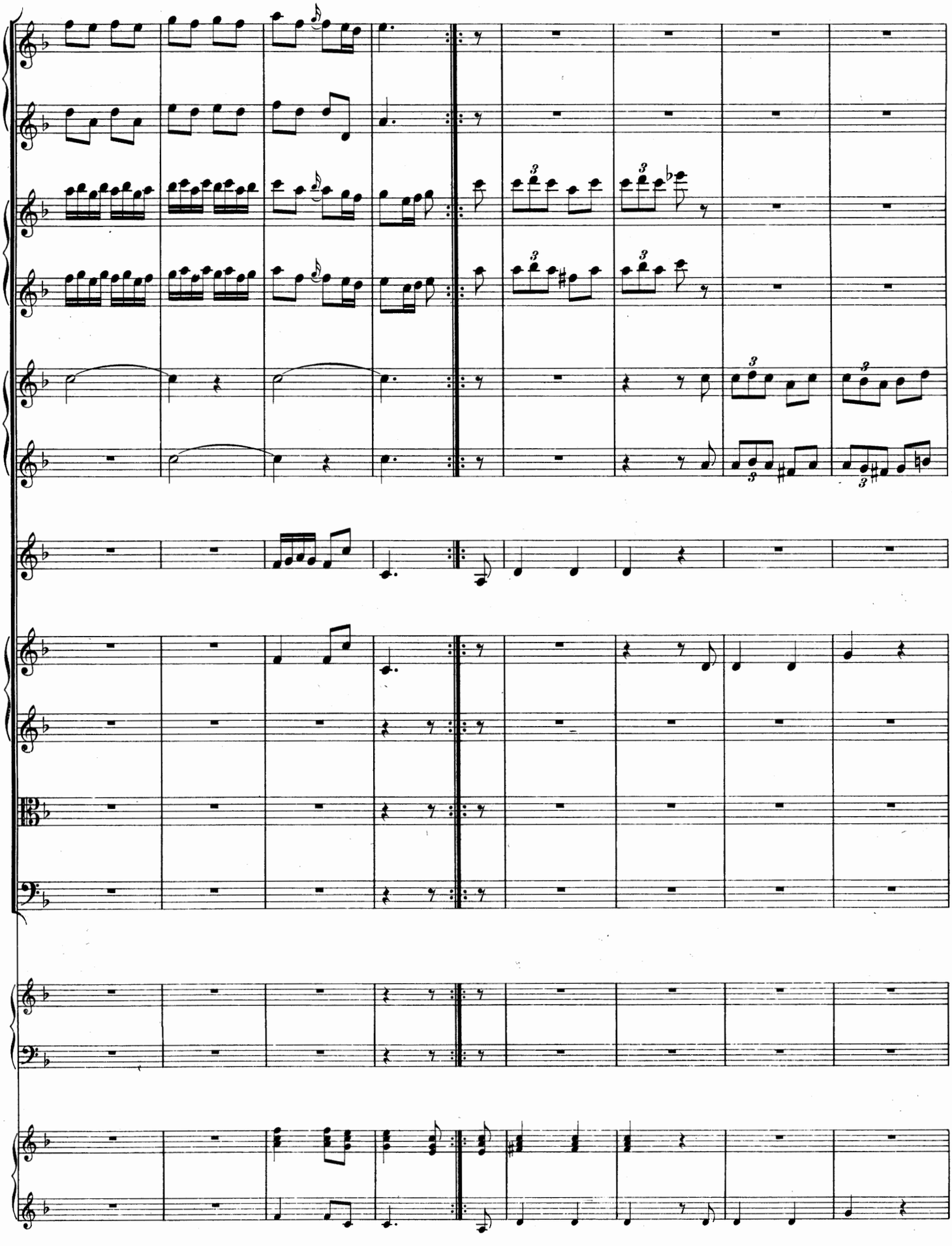


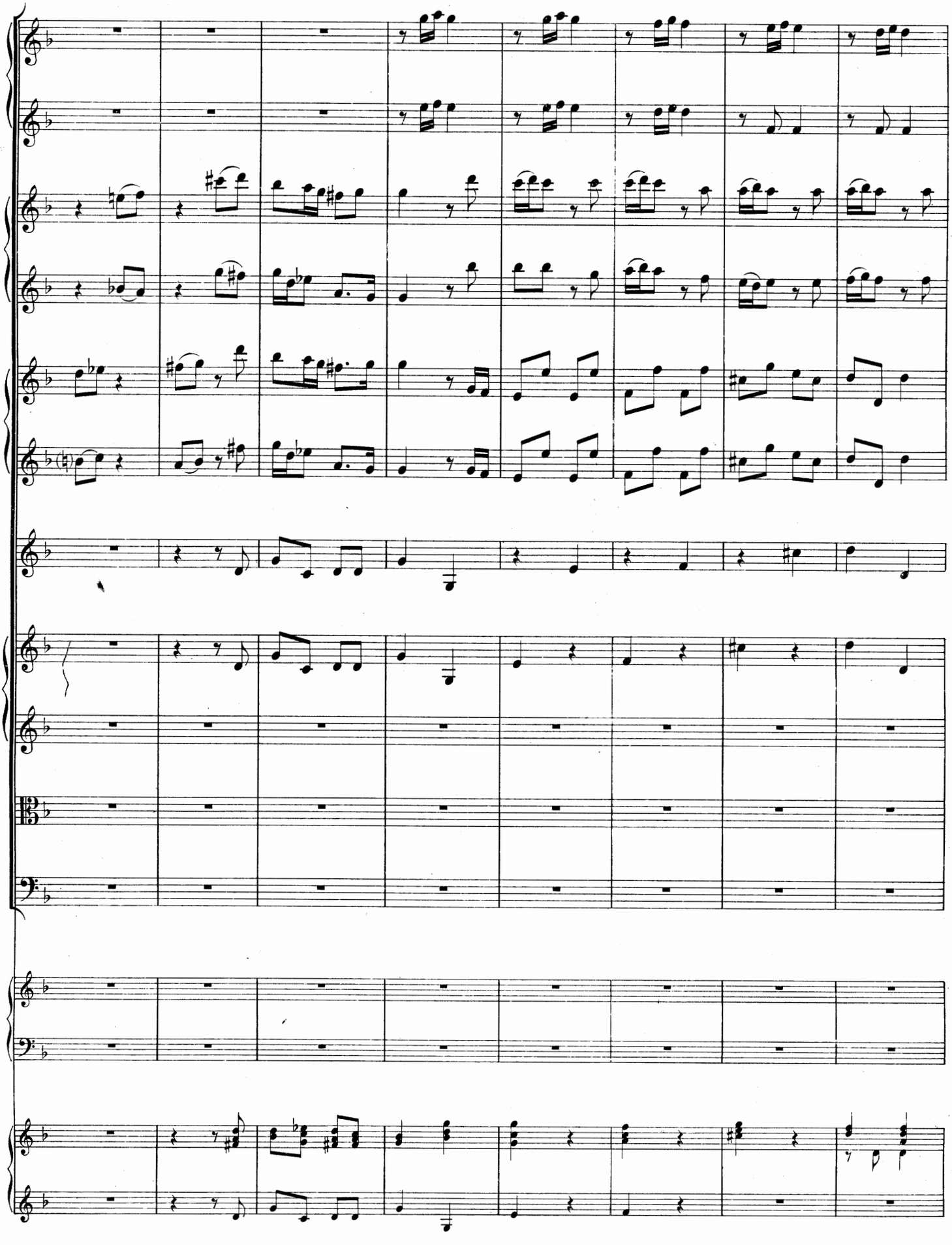


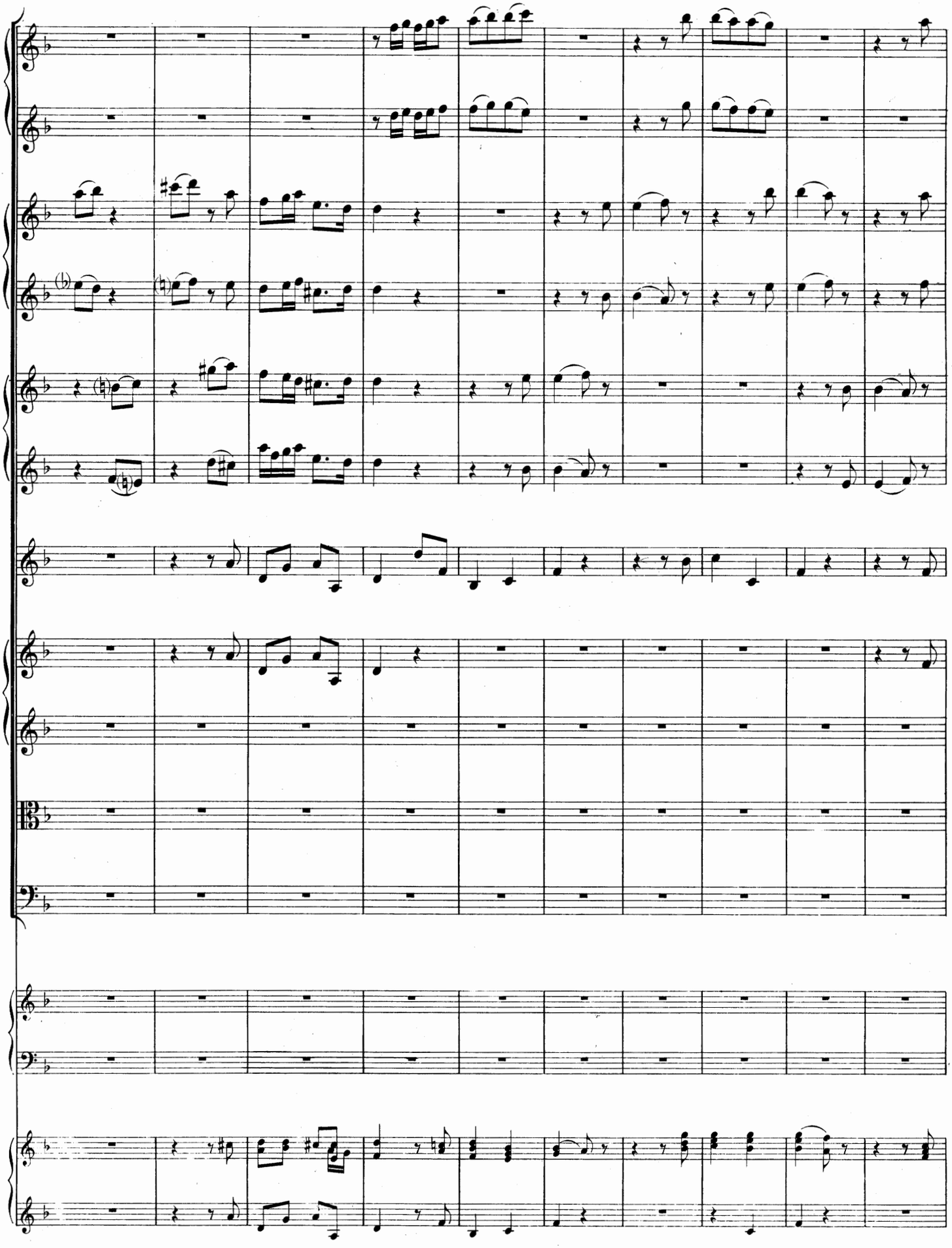


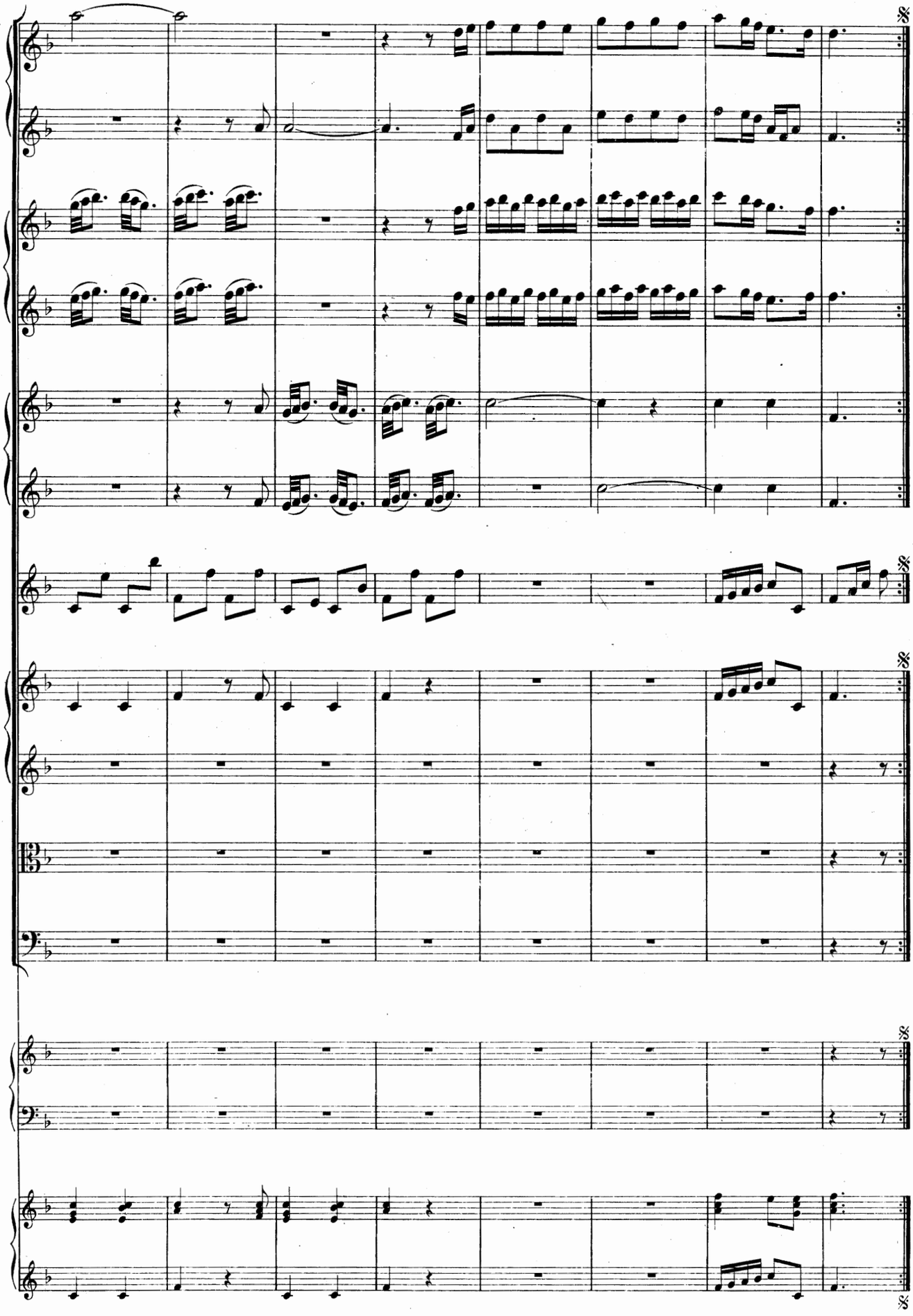


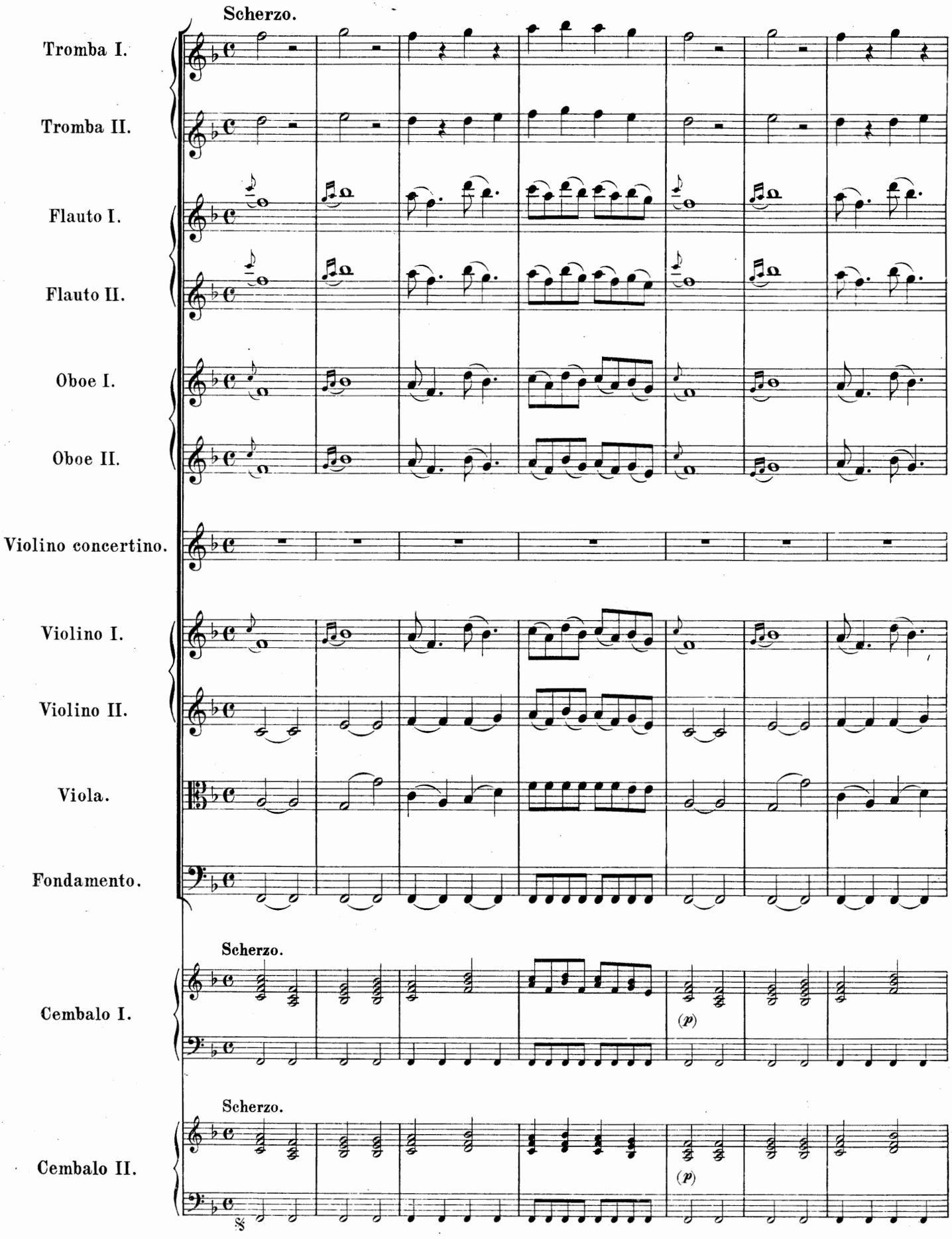

(p)

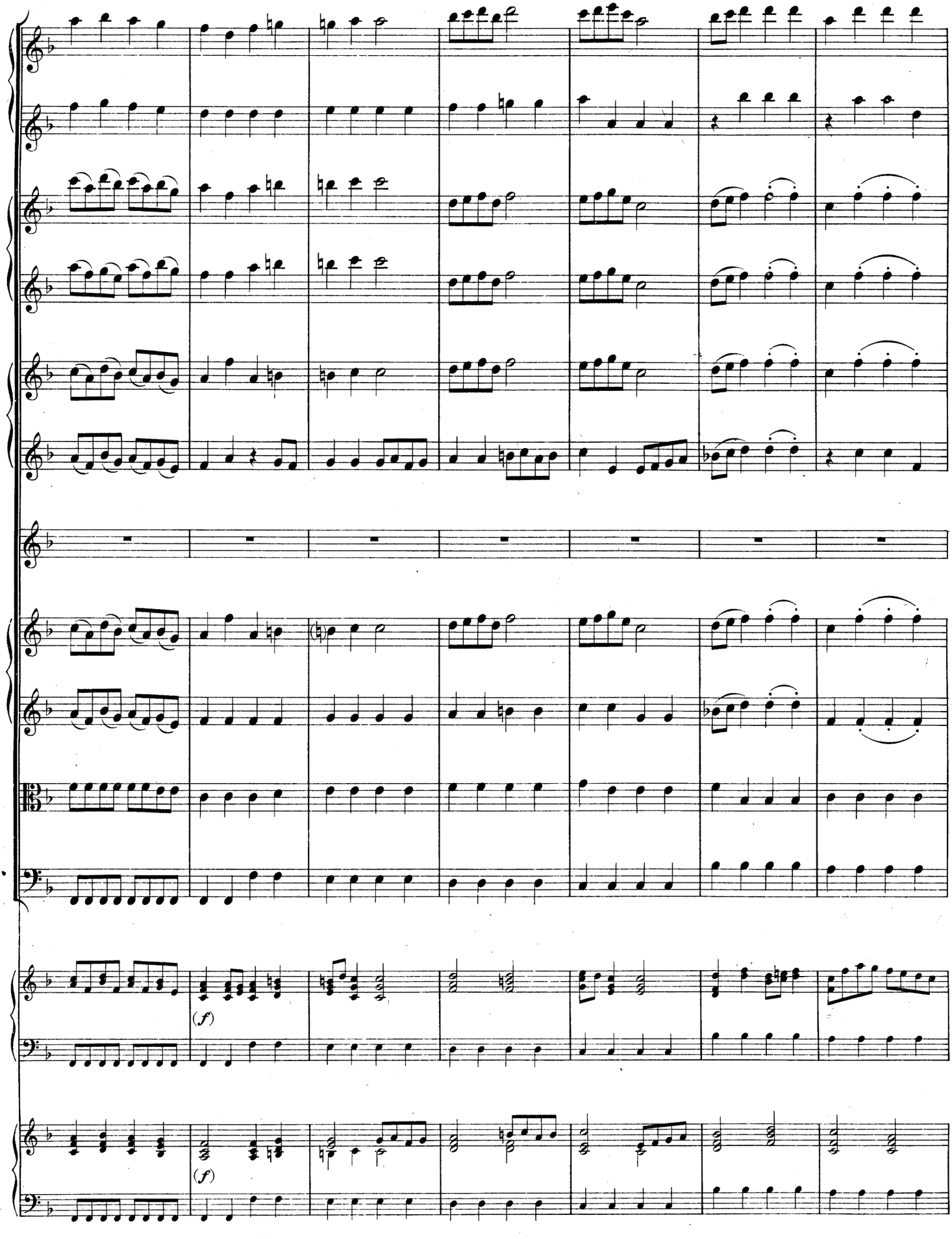


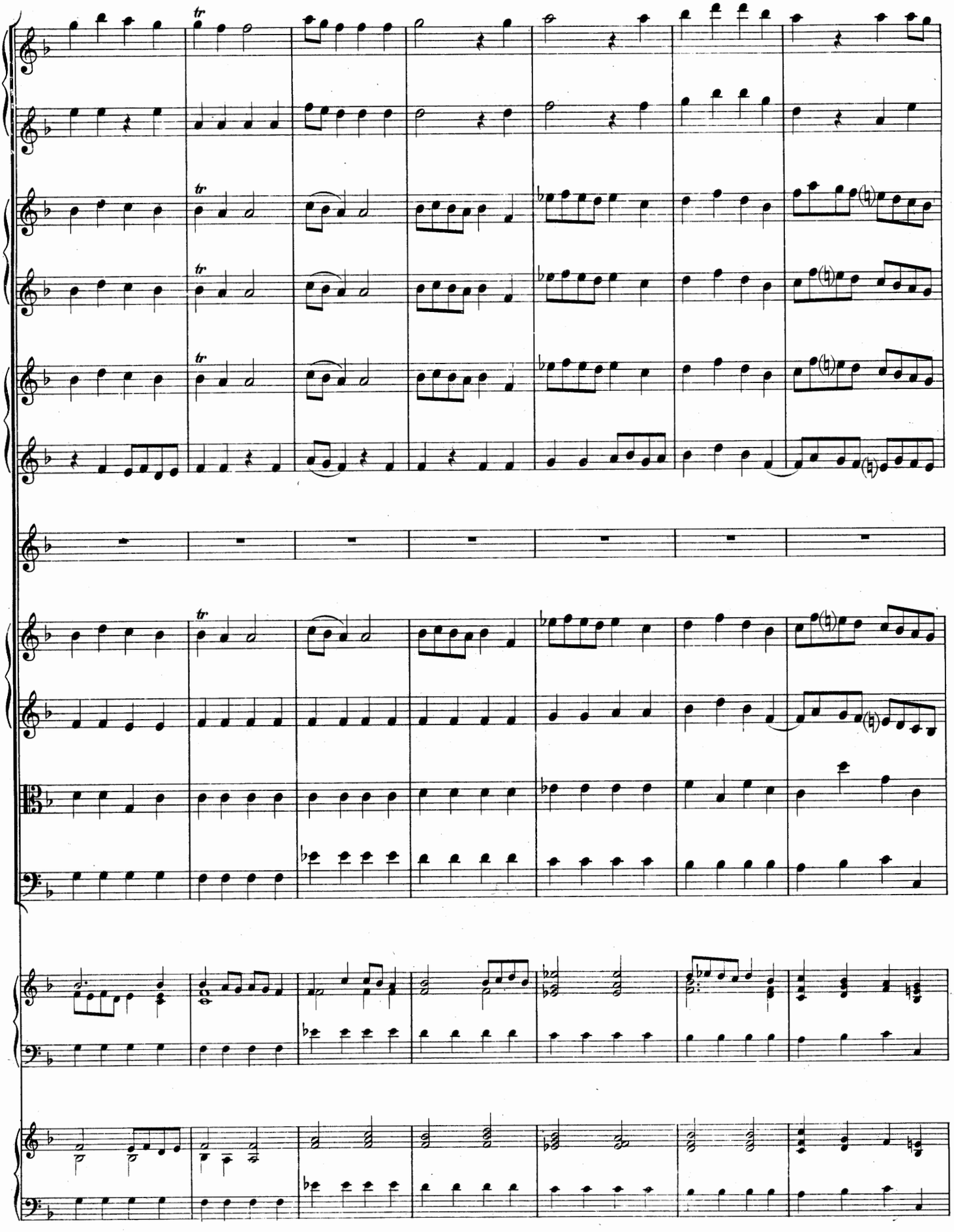


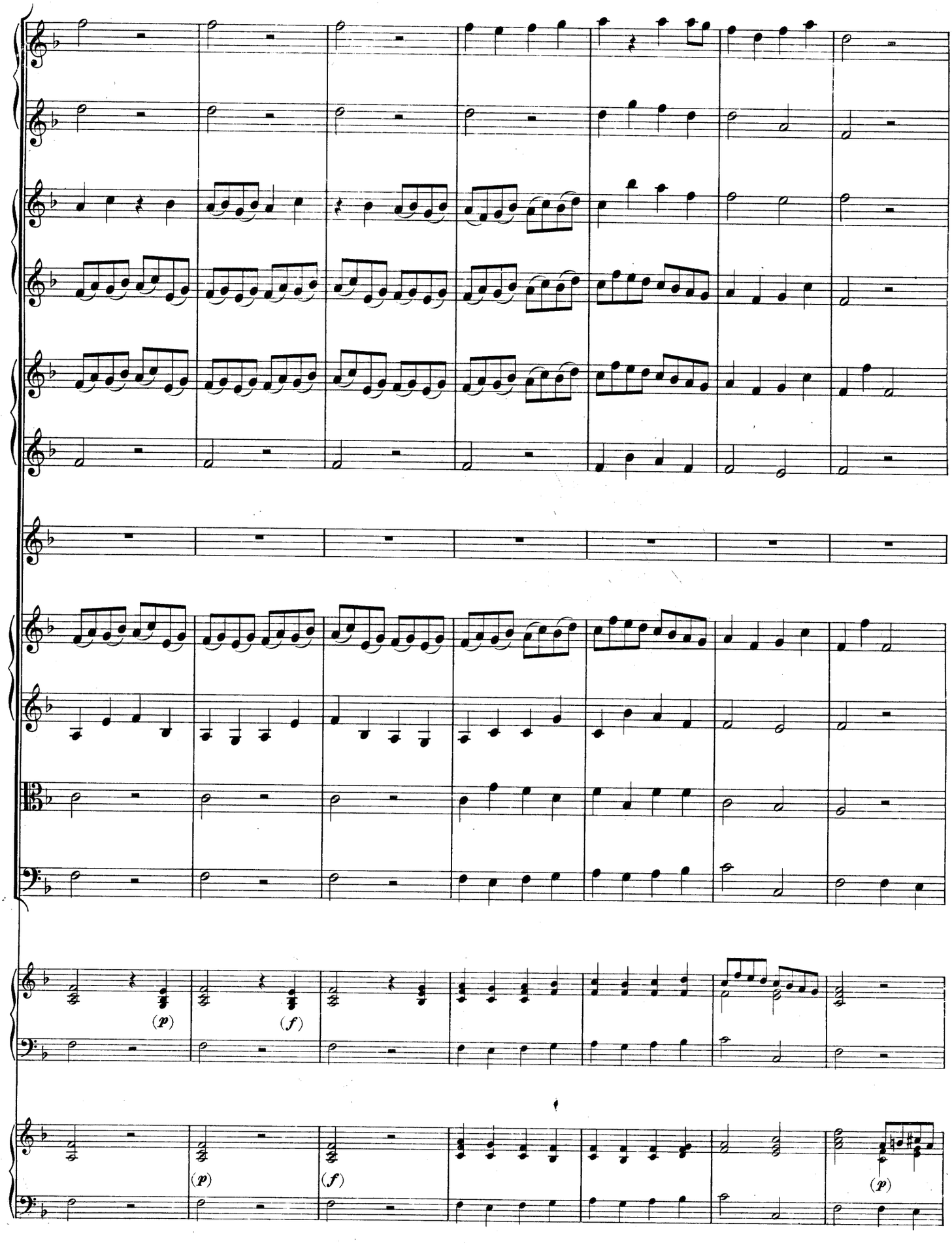


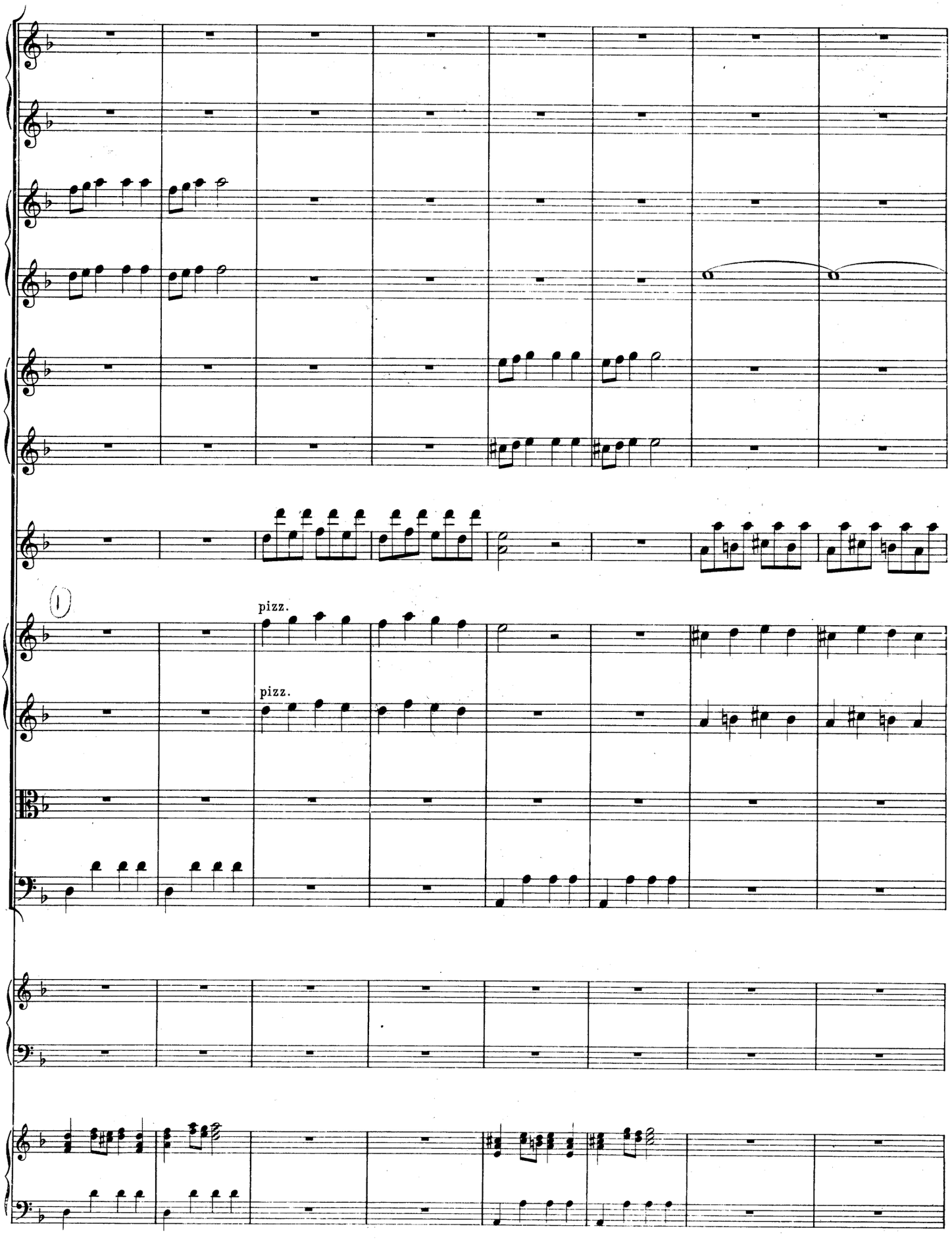

Da capo.

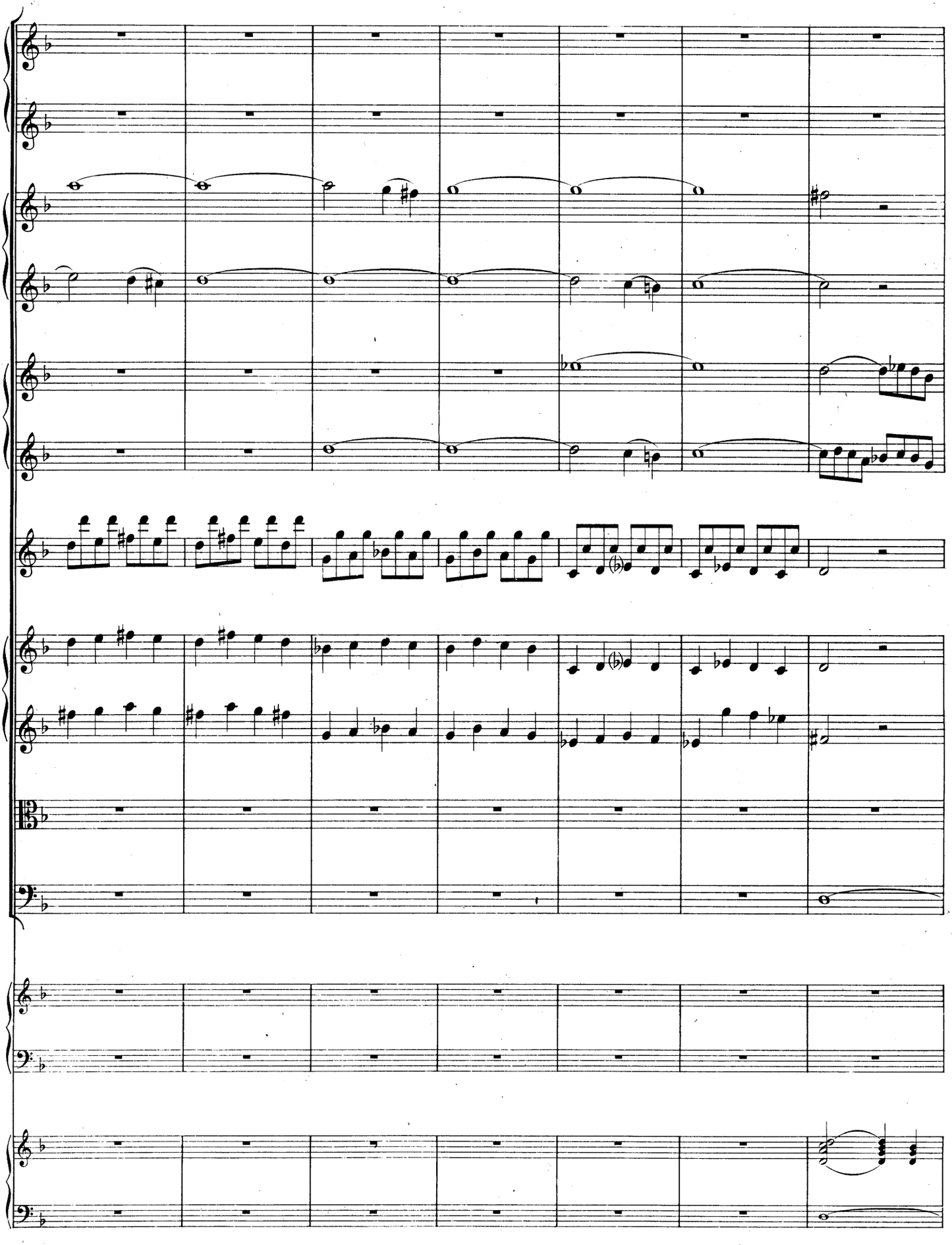

Scherzo.
Tromba I.
Tromba II.
Flauto I.
Flauto II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino concertino.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fondamento.
Scherzo.
Cembalo I.
(p)
Scherzo.
Cembalo II.
(p)

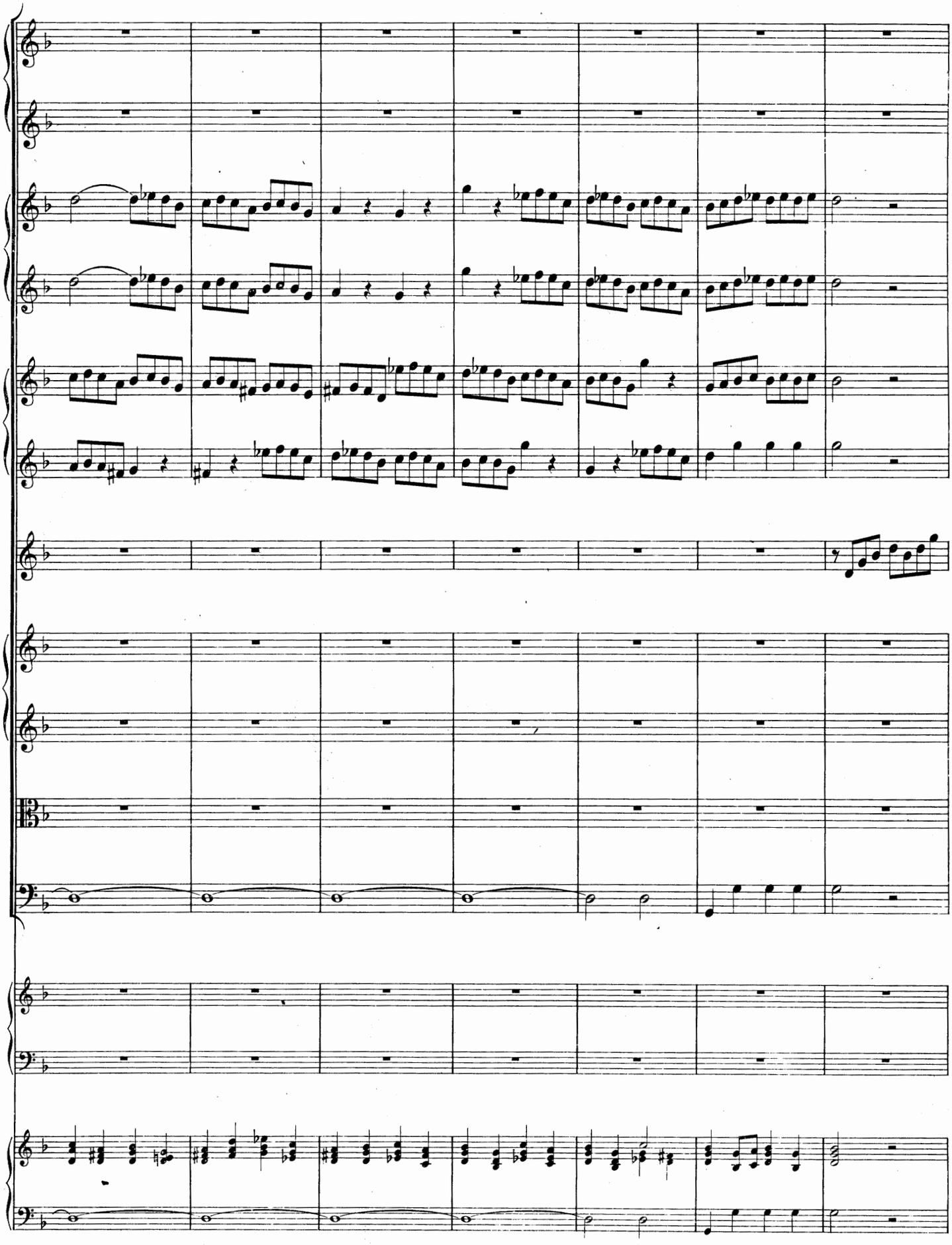

(f)
(f)

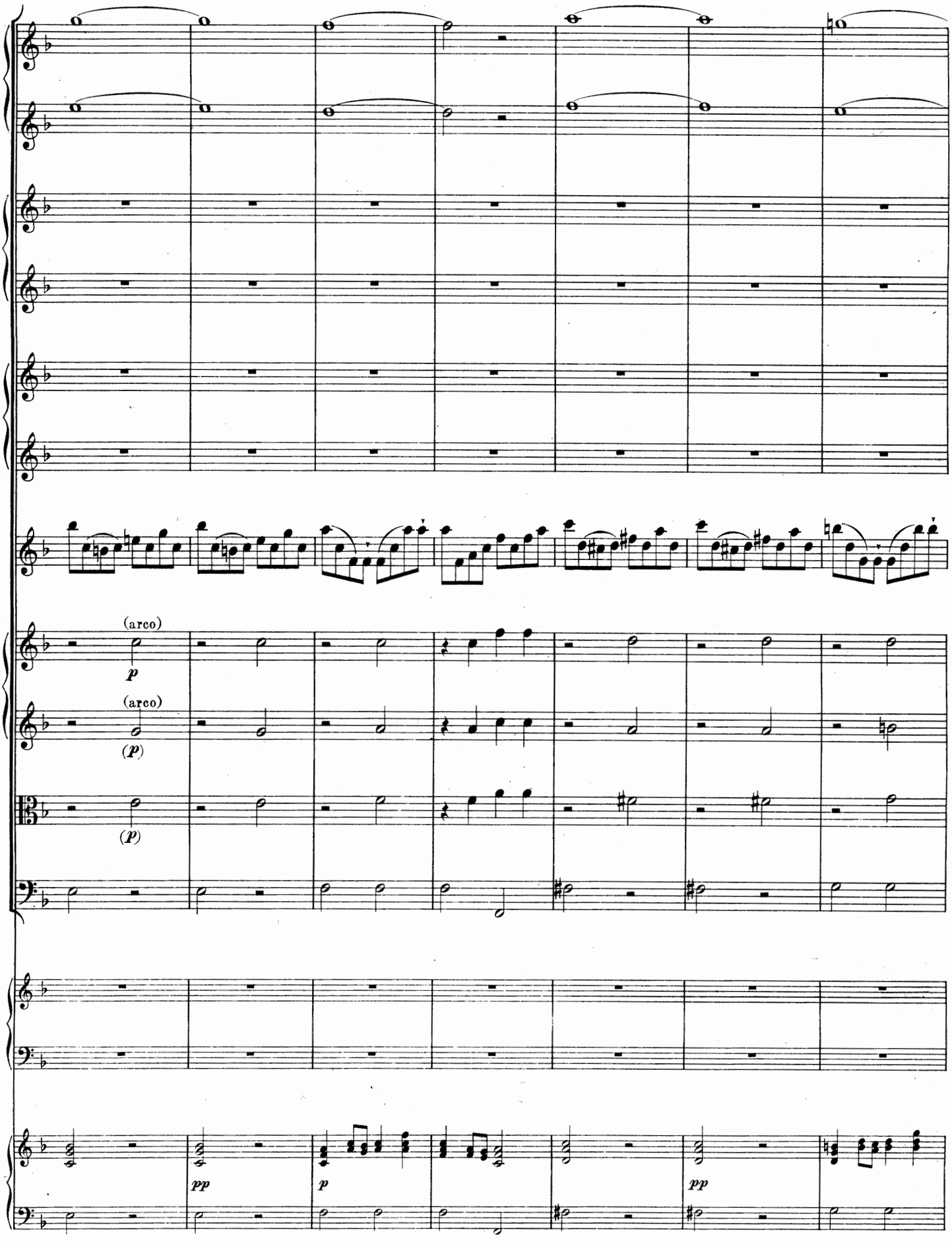


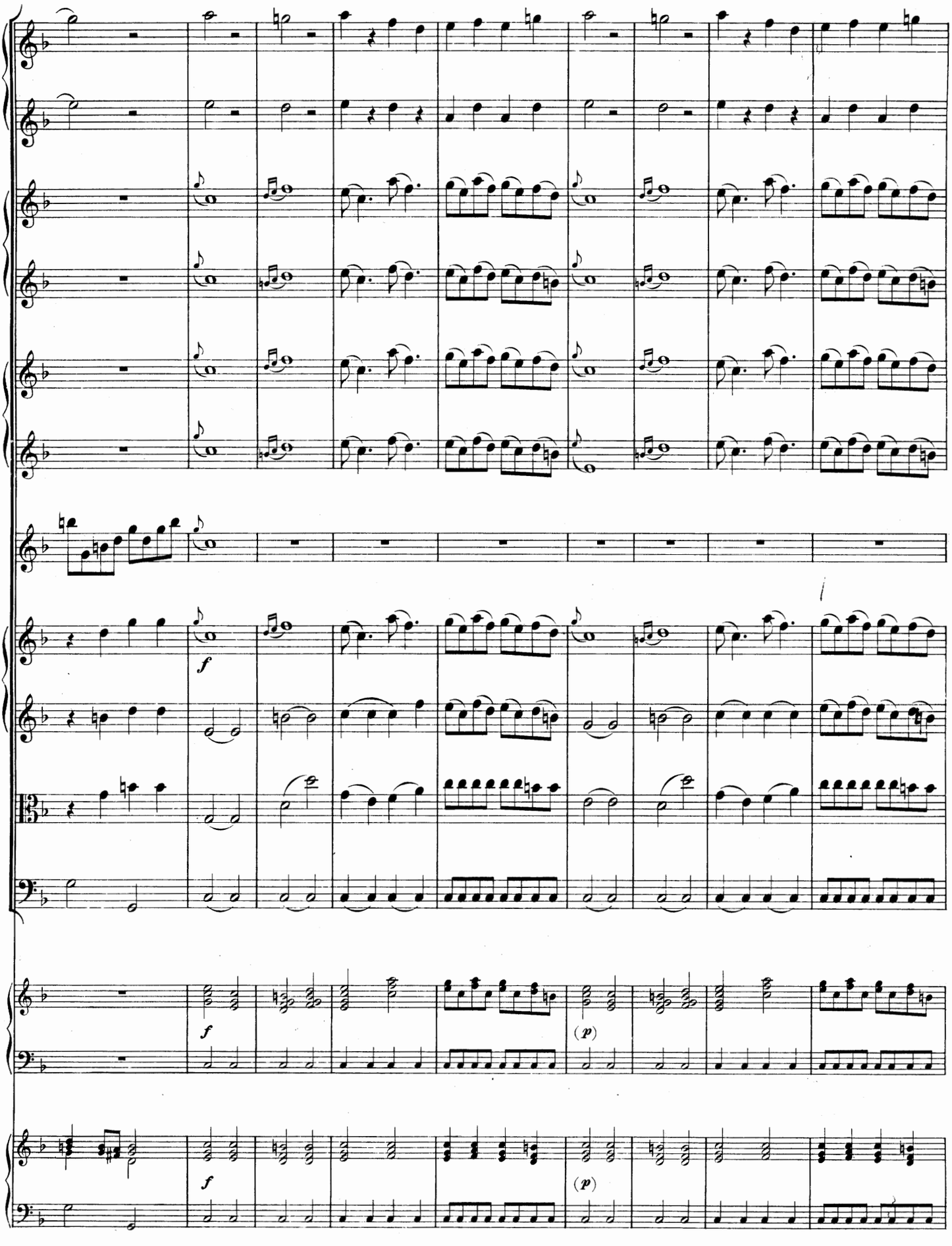

(p)
(f)
(p)
(f)
(p)

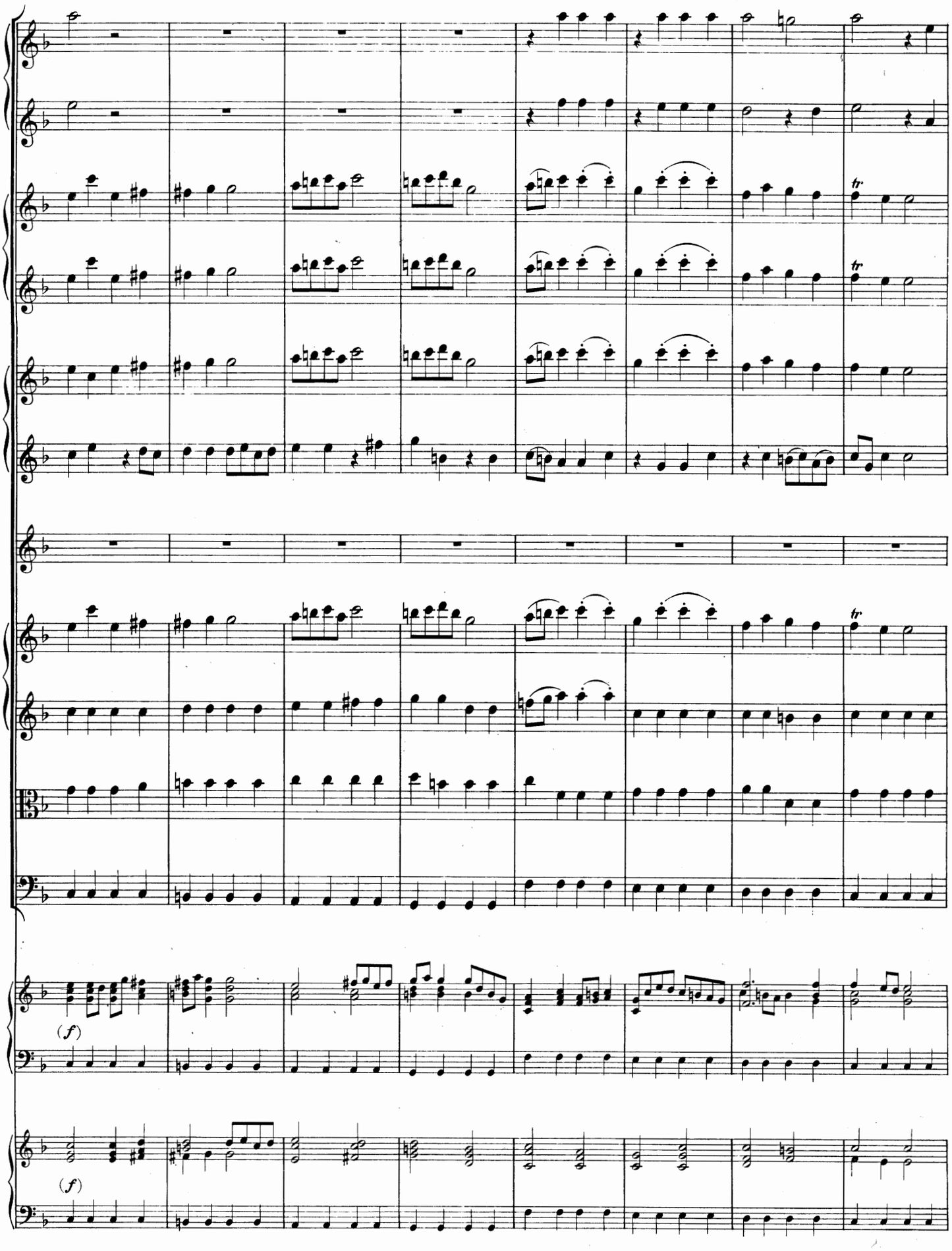

(1)
pizz.
pizz.

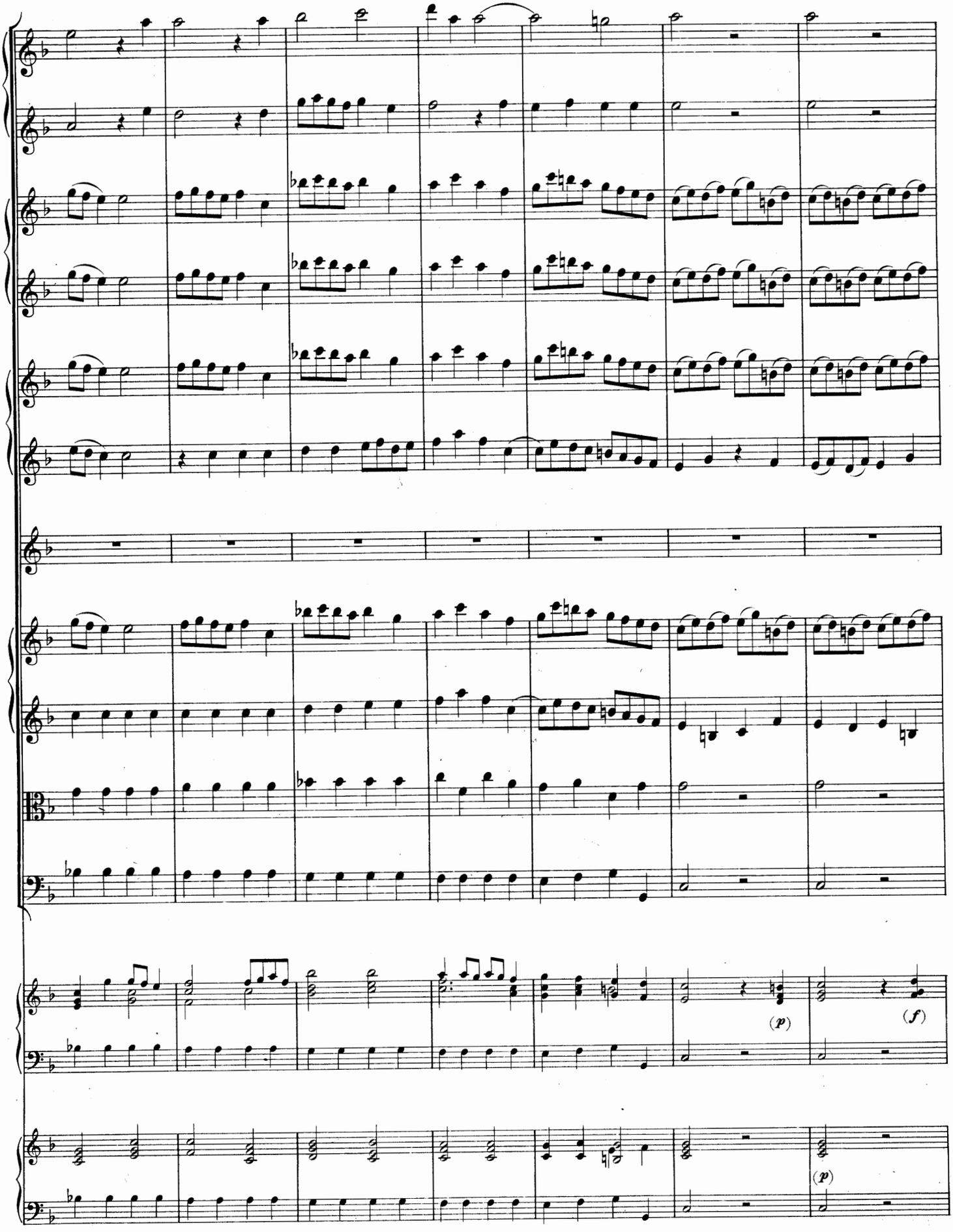


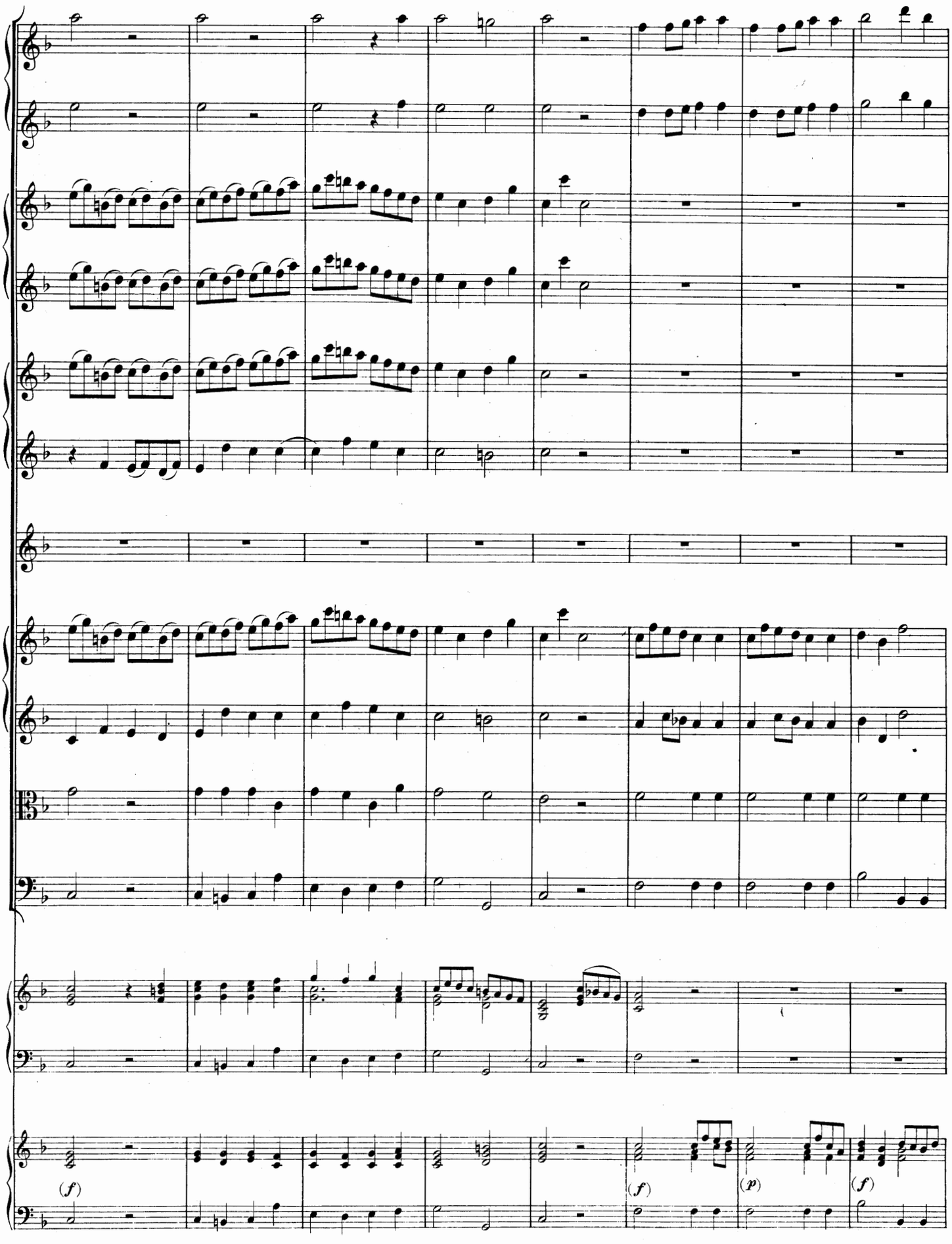


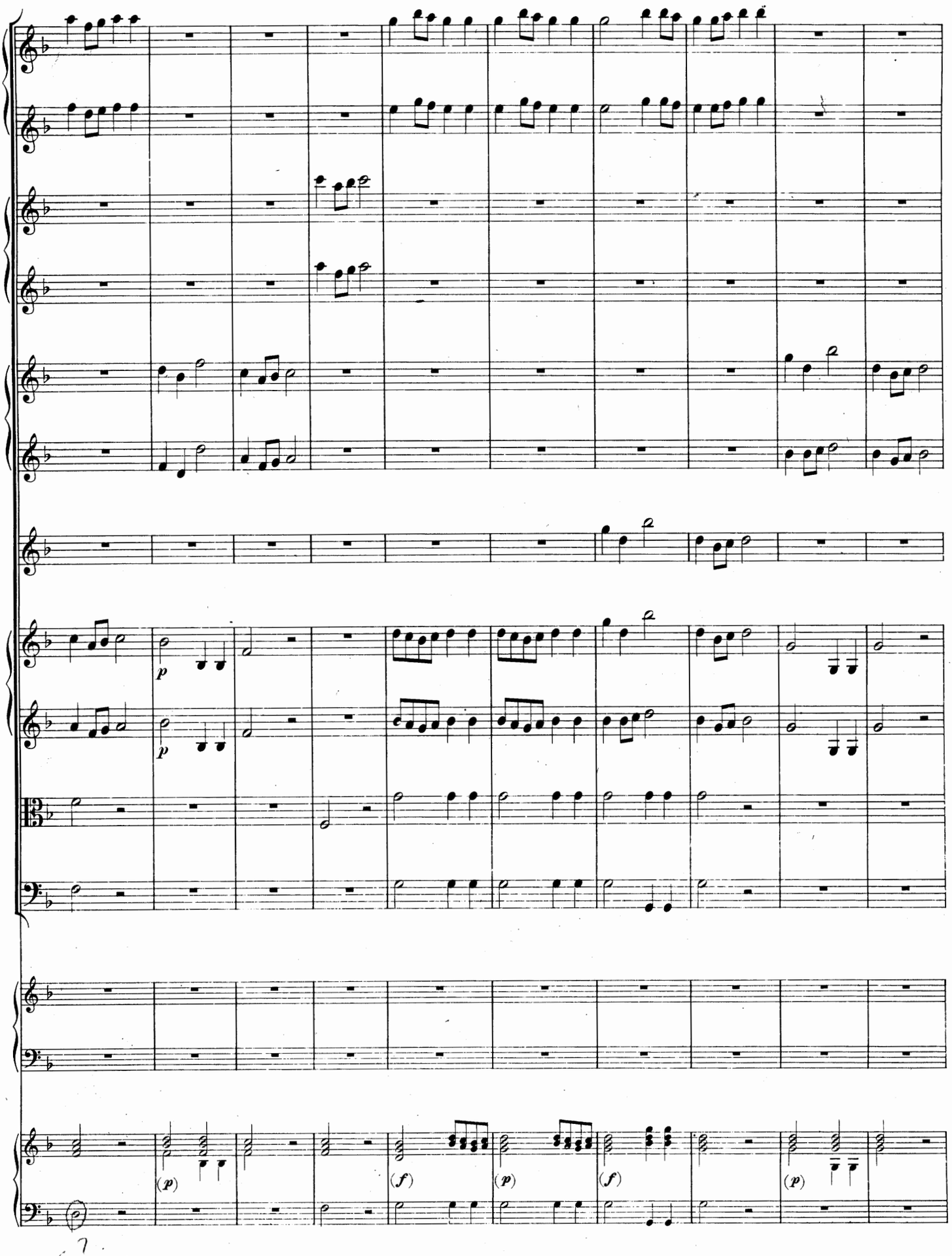

(arco)
p
(arco)
(p)
(p)
pp
p
pp

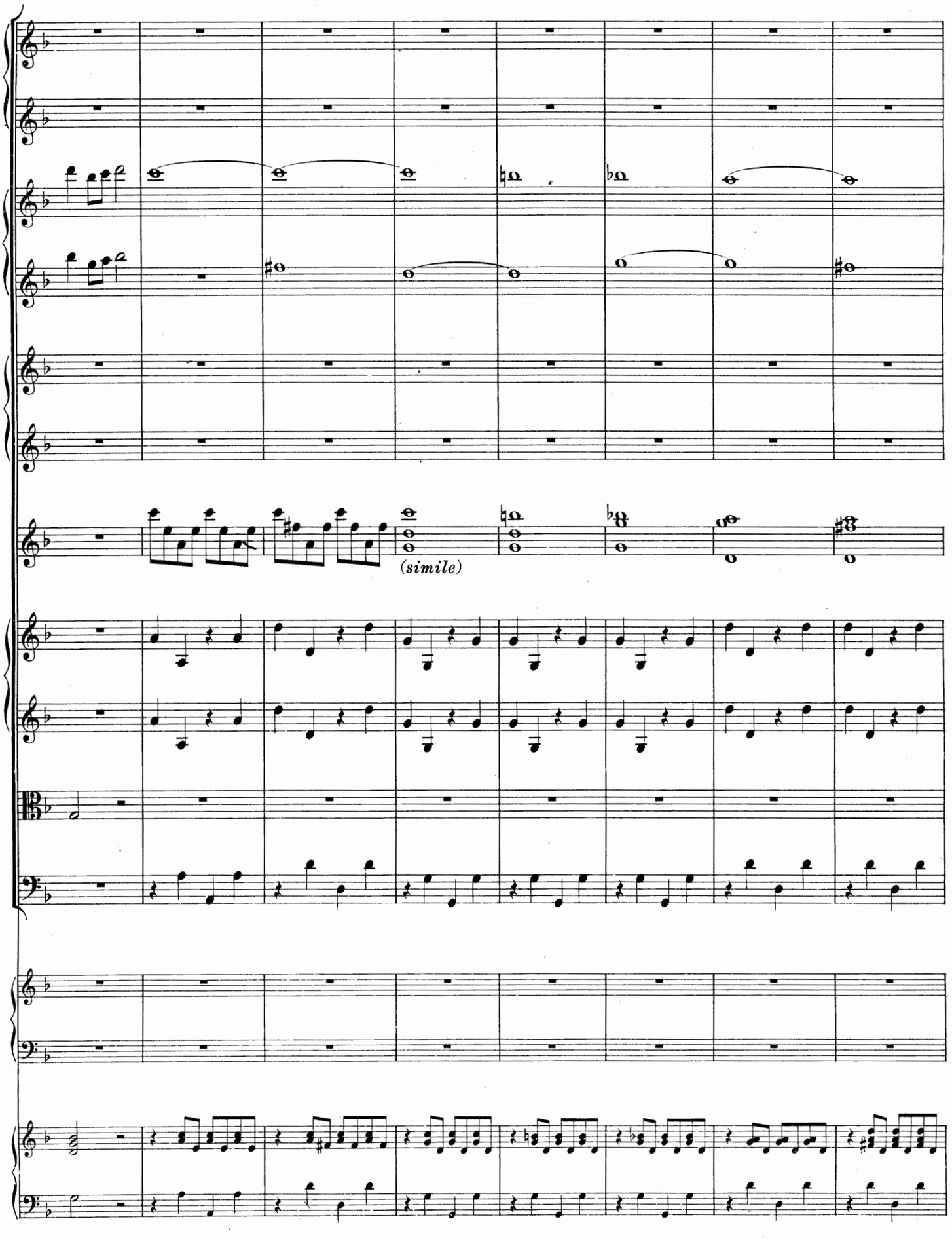

f
f
(p)
f
(p)

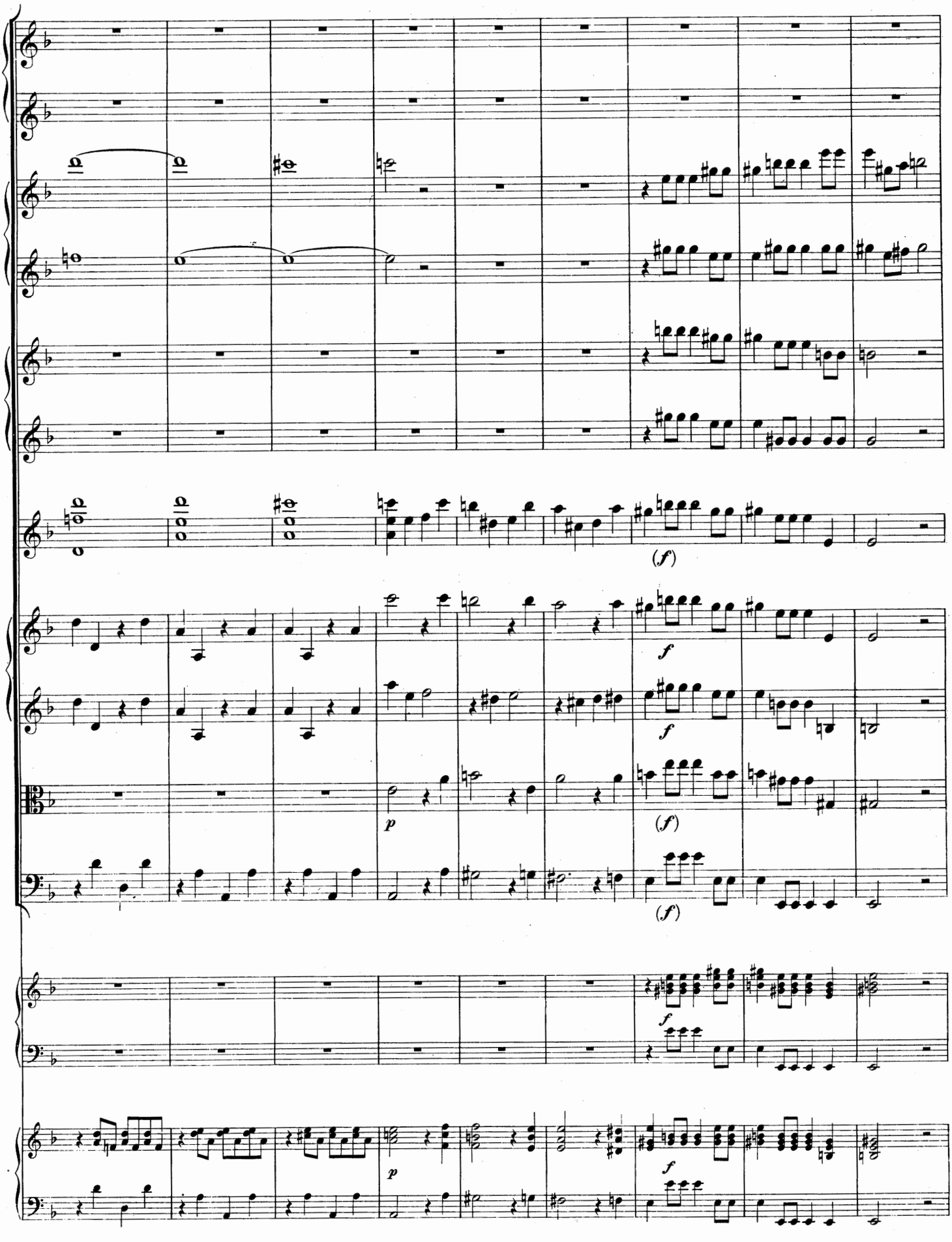

tr
tr
tr
(f)
(f)

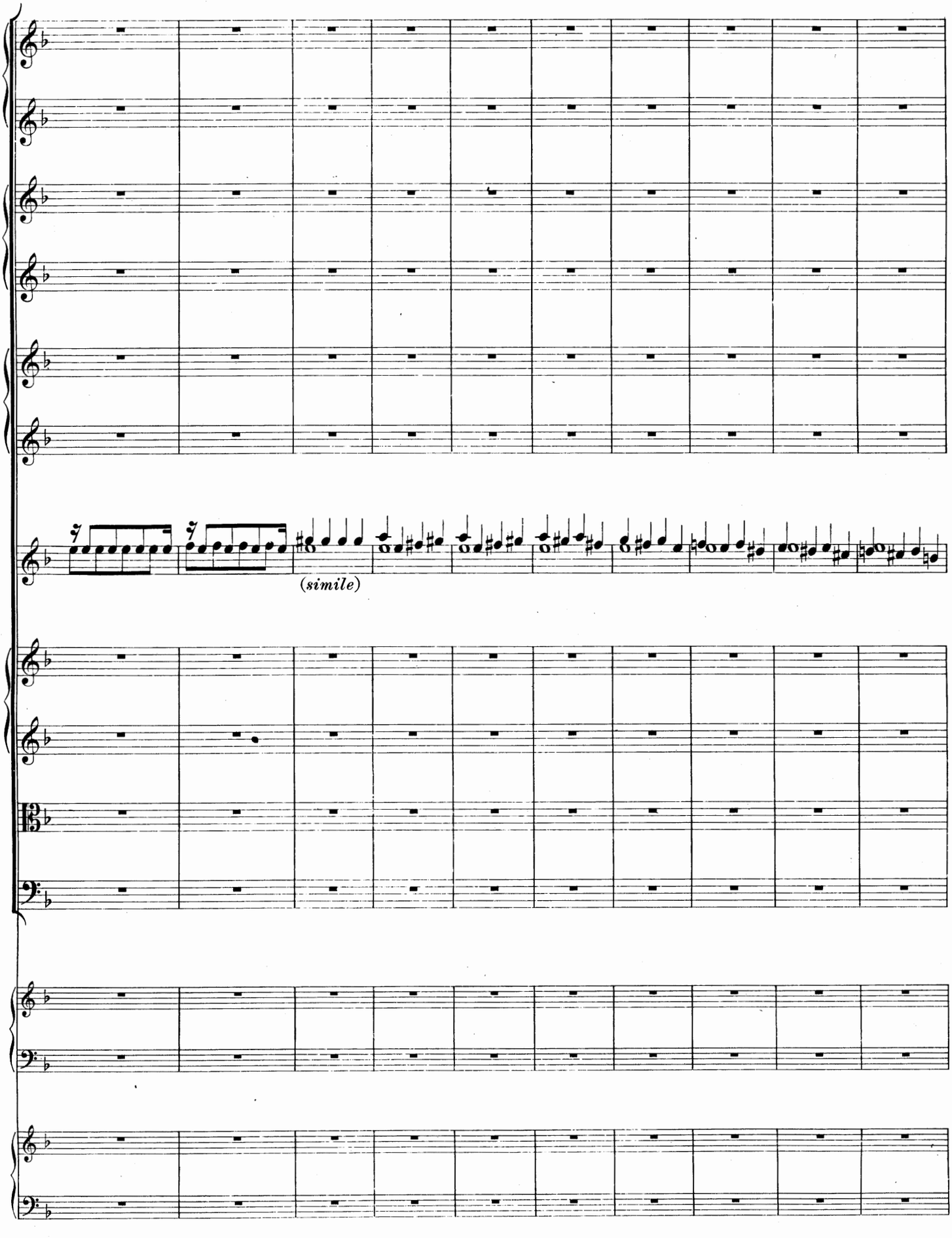

(p)
(f)
(p)

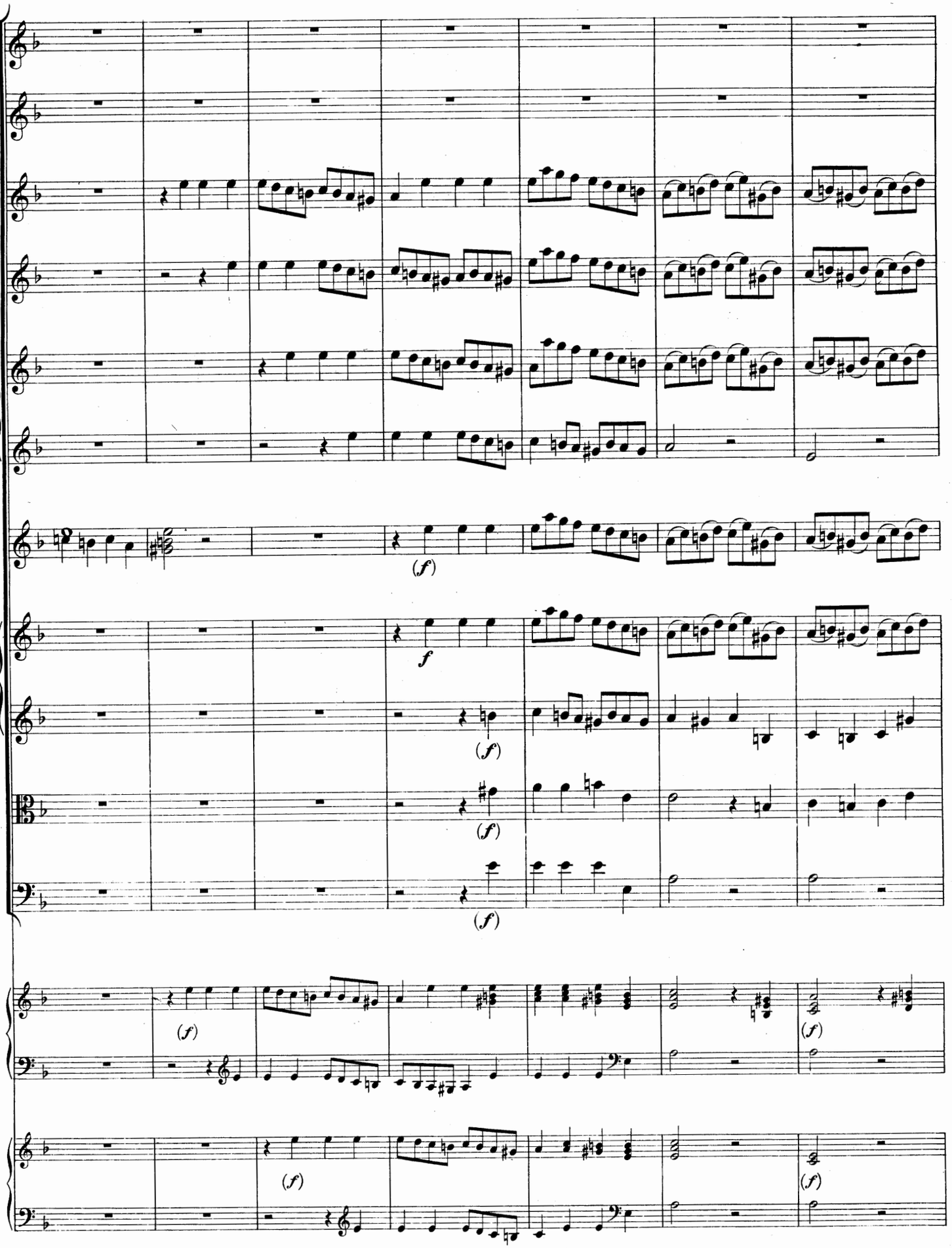

(f)
(f)
(p)
(f)

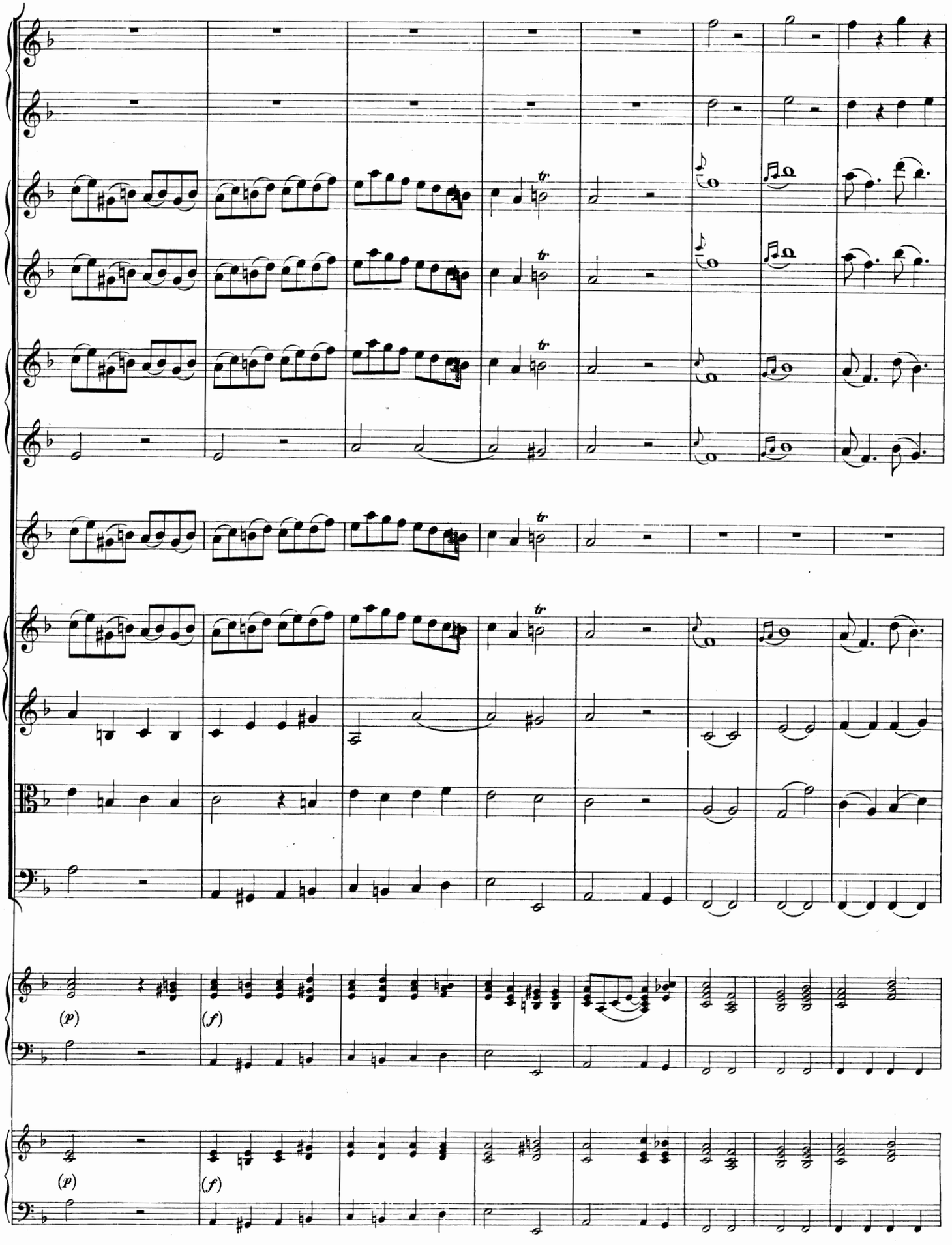

p
p
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)

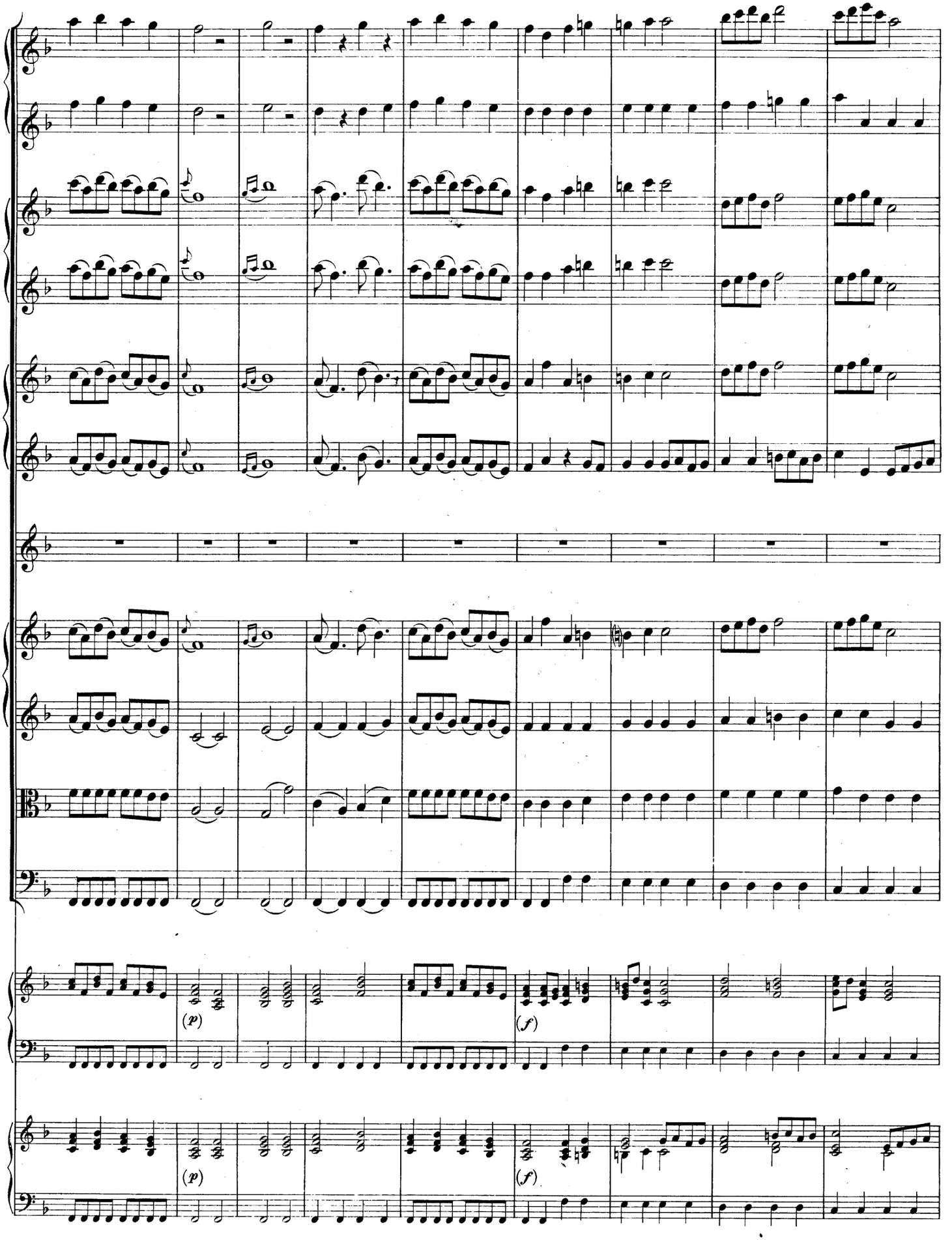

(simile)

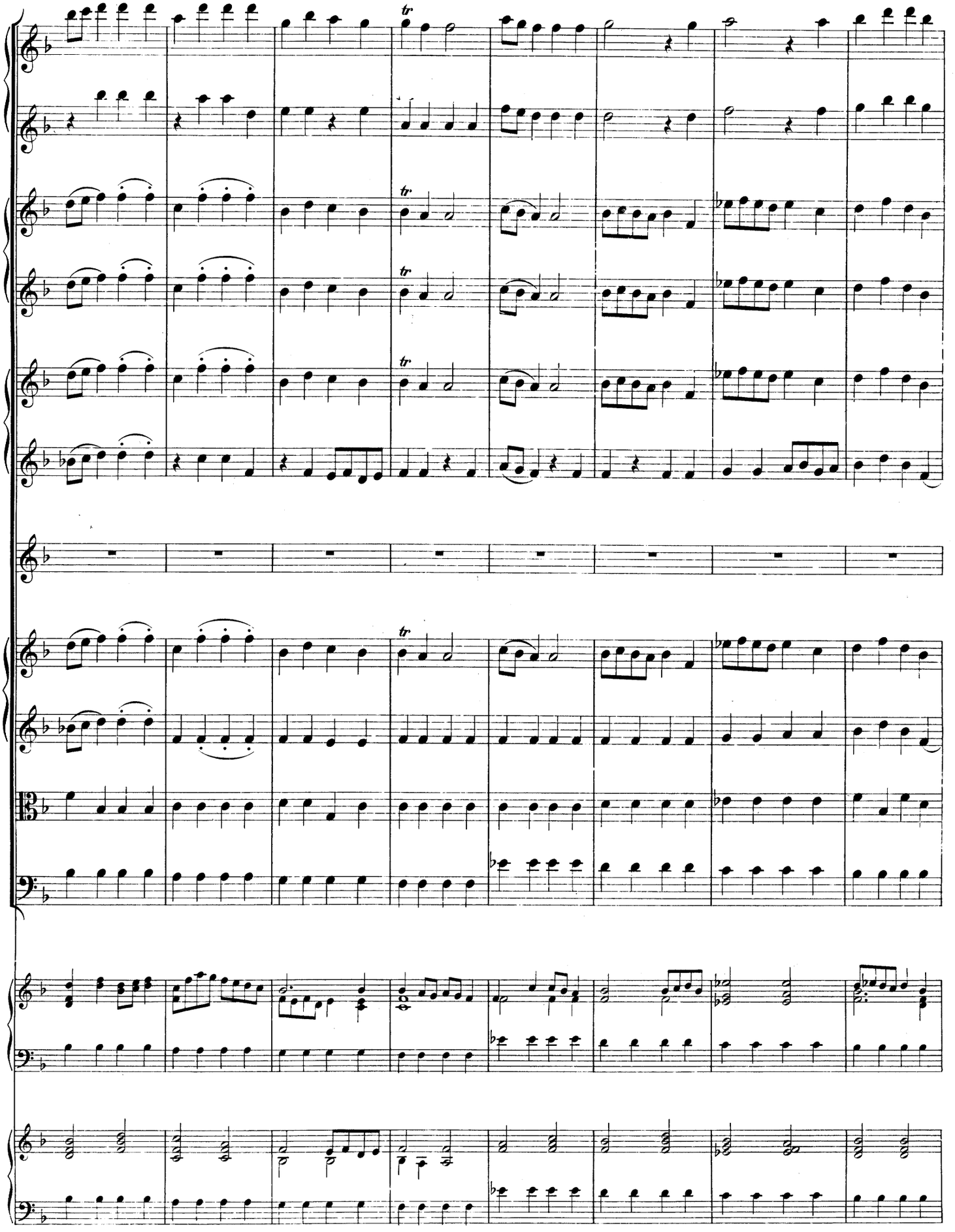

(f)
f
f
(f)
(f)
f
p
f

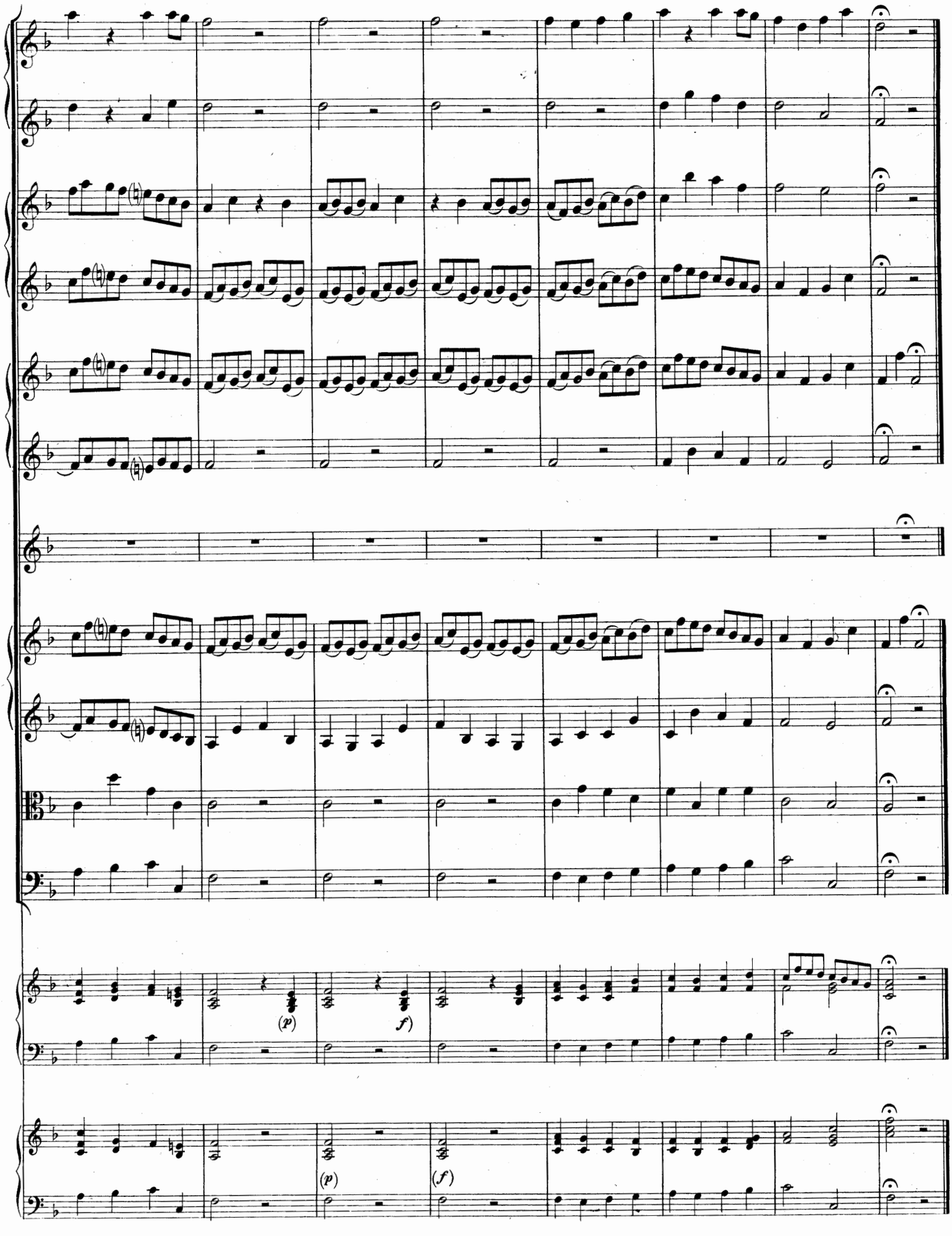

(simile)

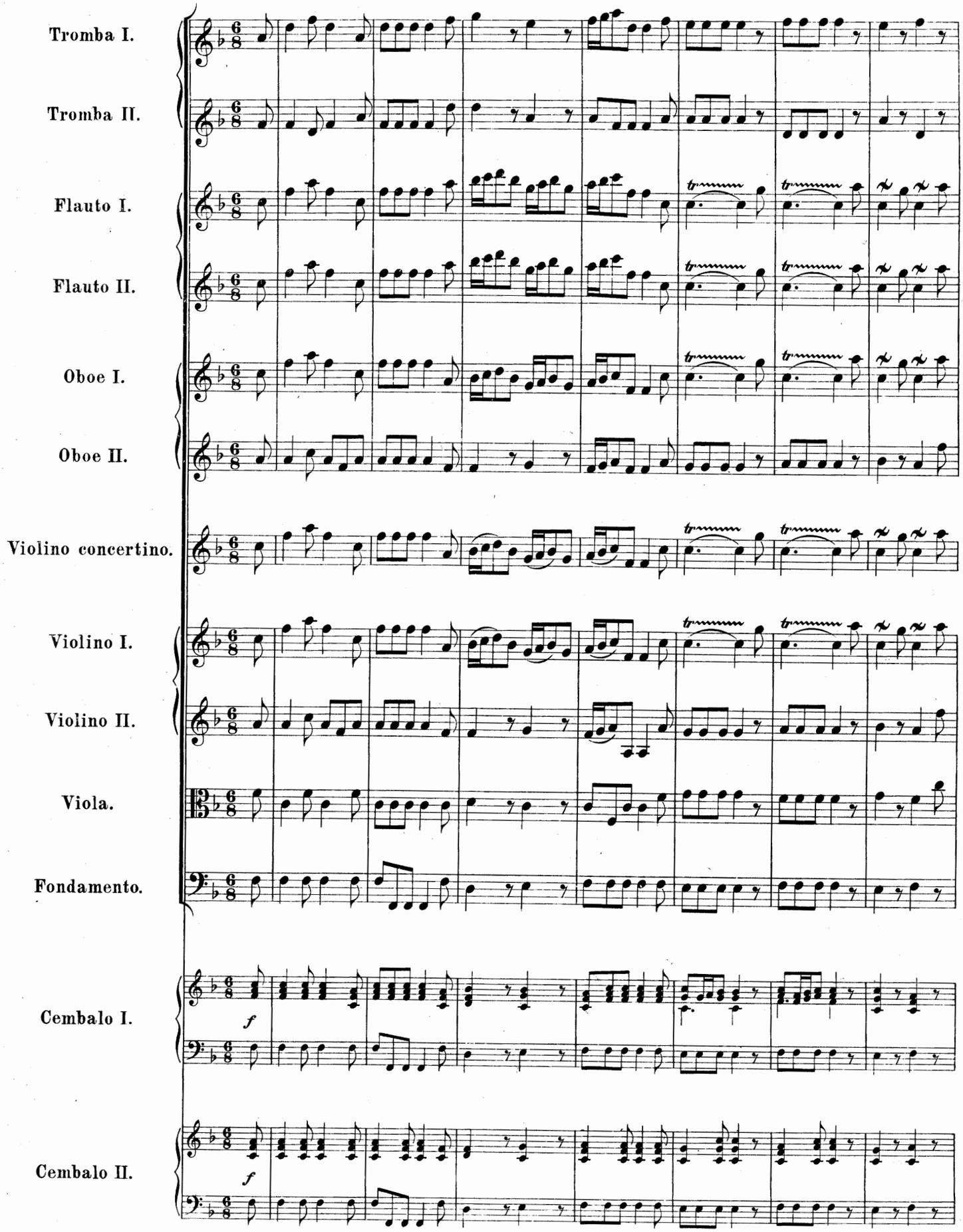

(f)
f
(f)
(f)
(f)
(f)
(f)
(f)

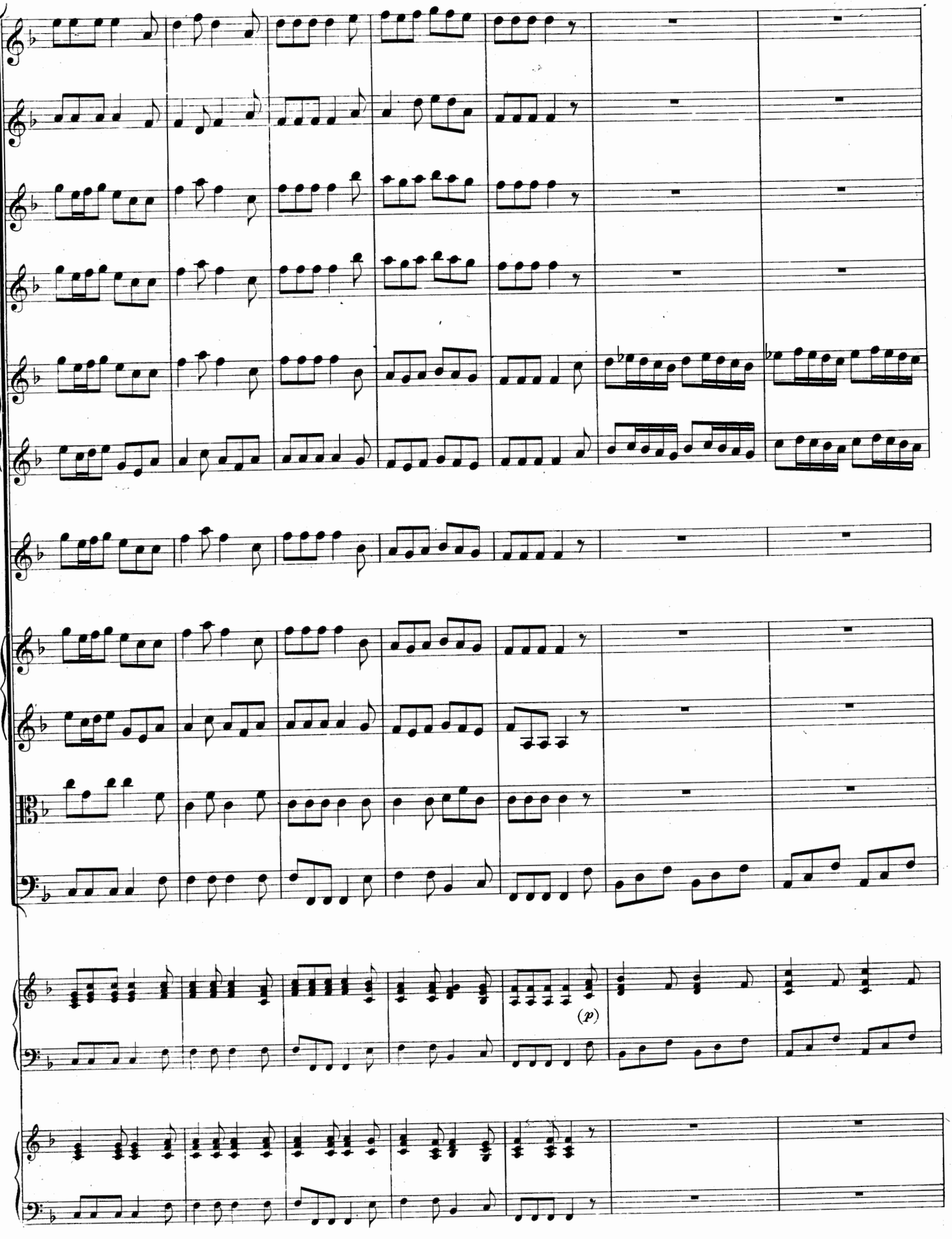

tr
tr
tr
tr
(p)
(f)
(p)
(f)

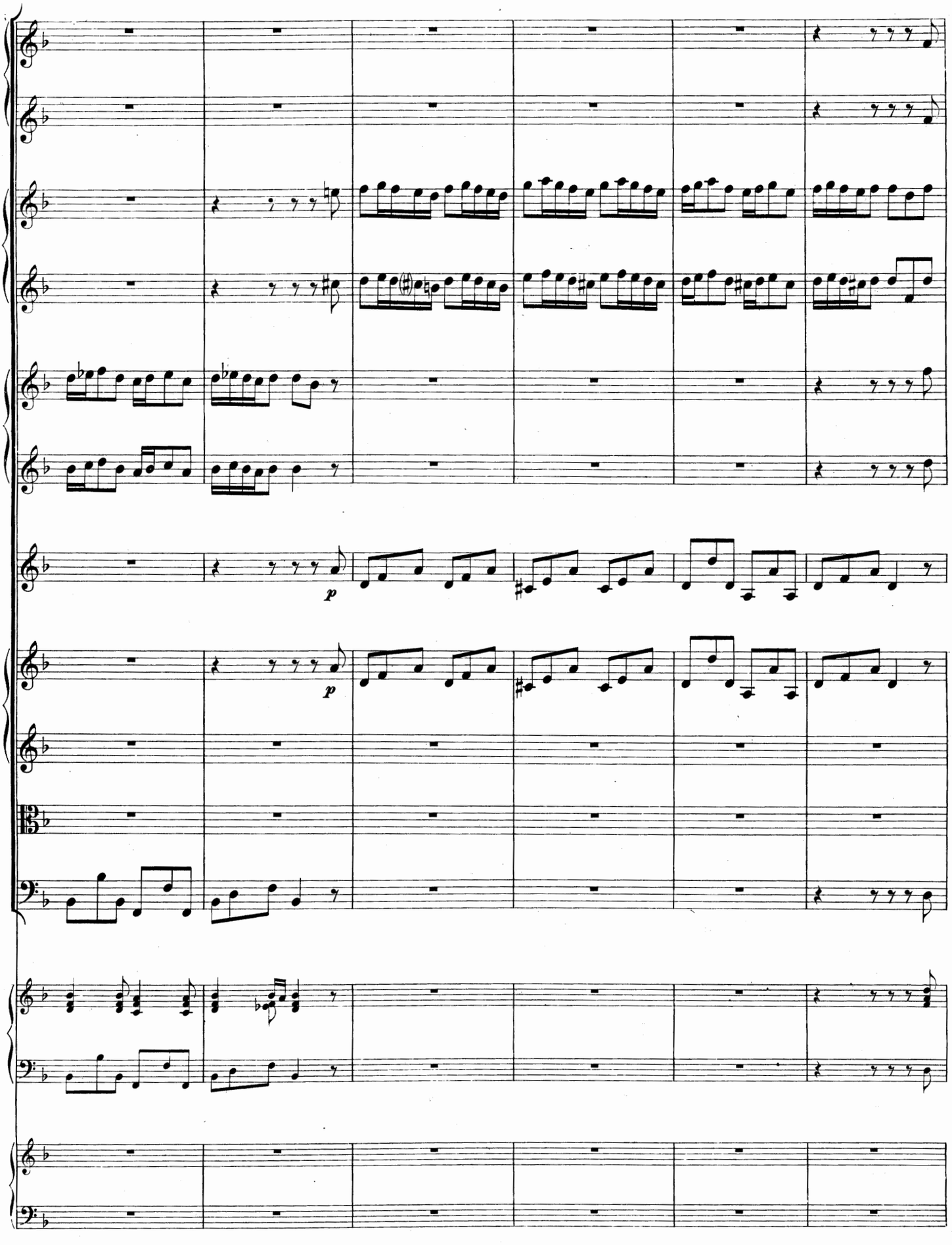

(p)
(f)
(p)
(f)

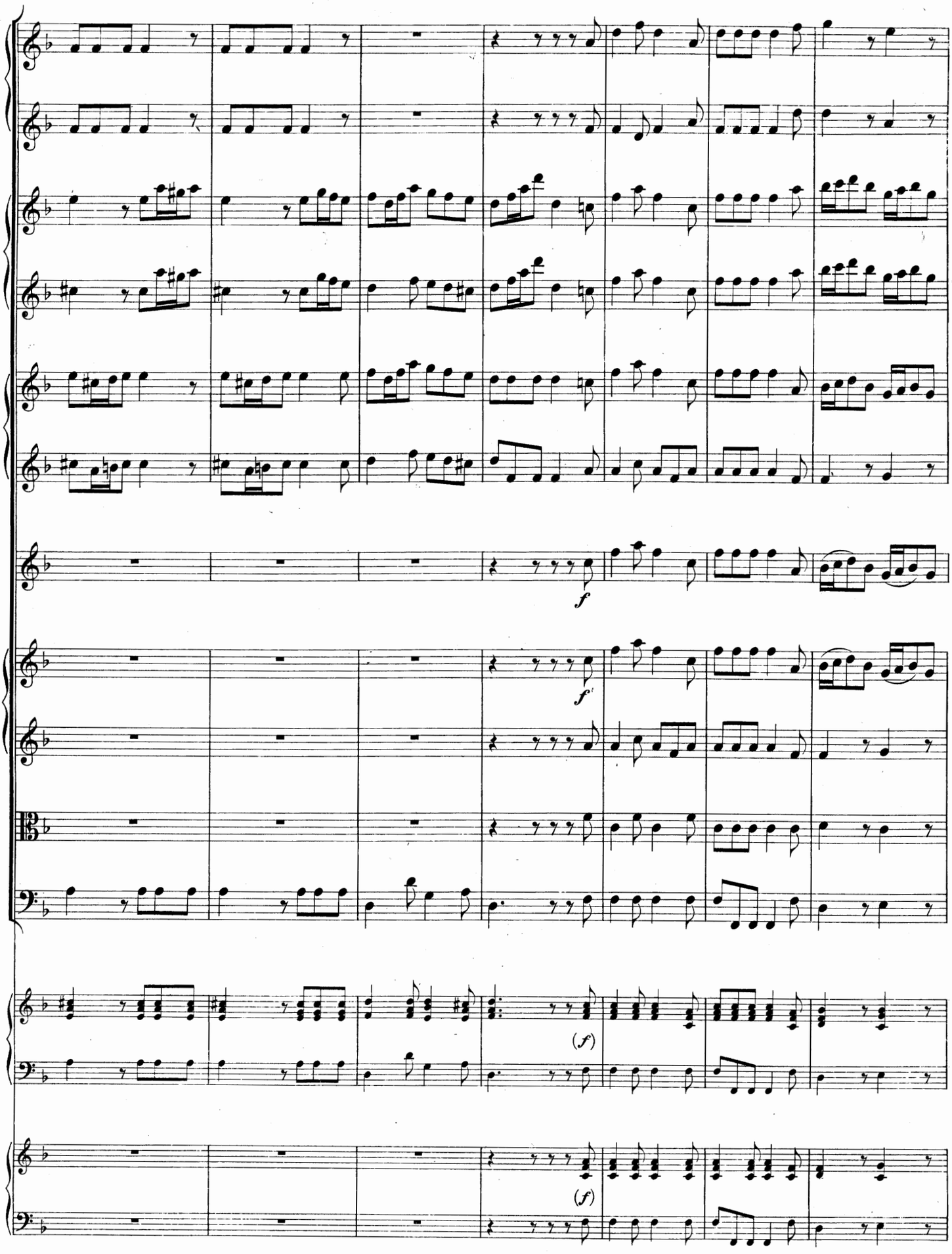


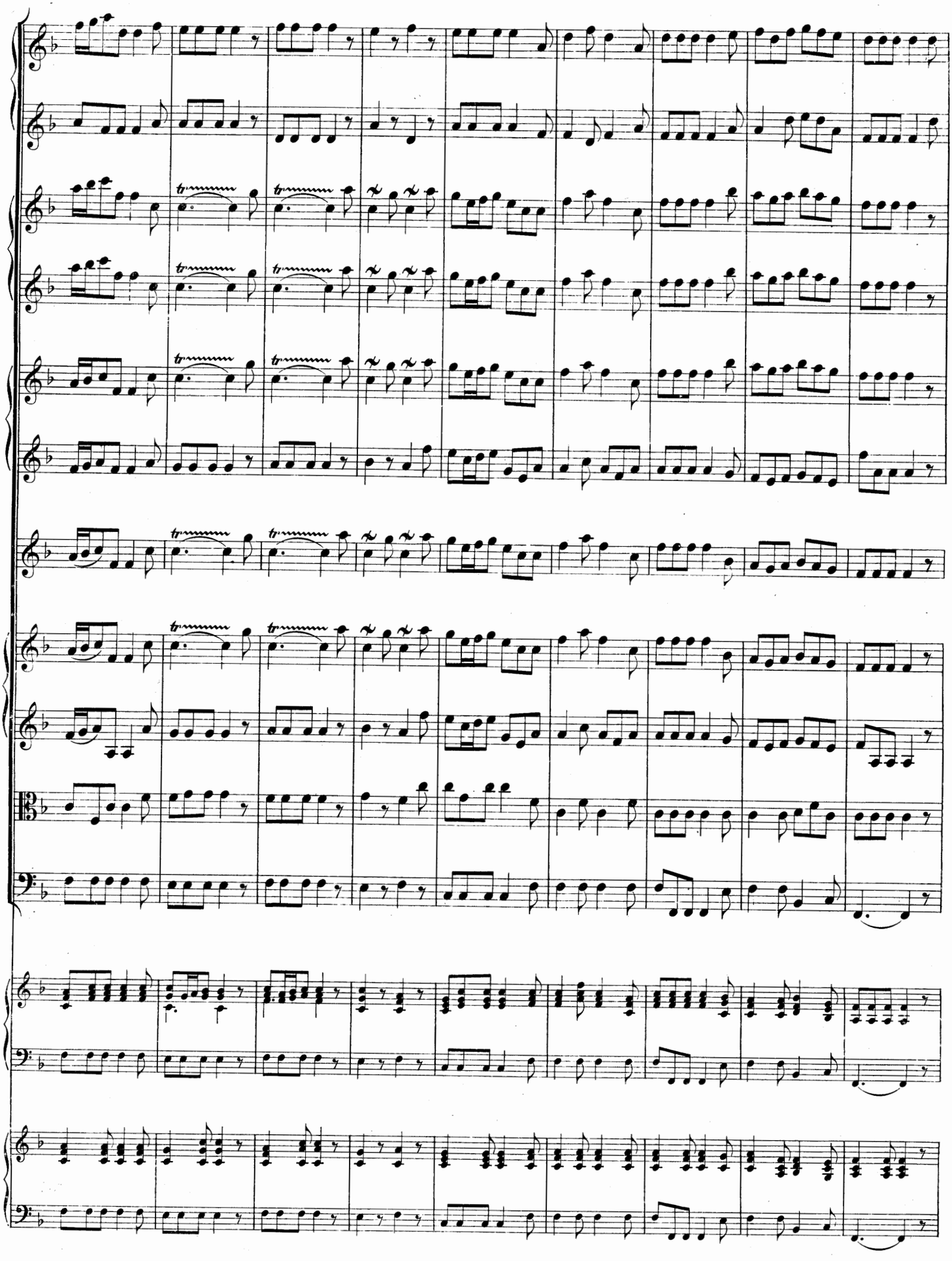

(p)
f)
(p)
(f)

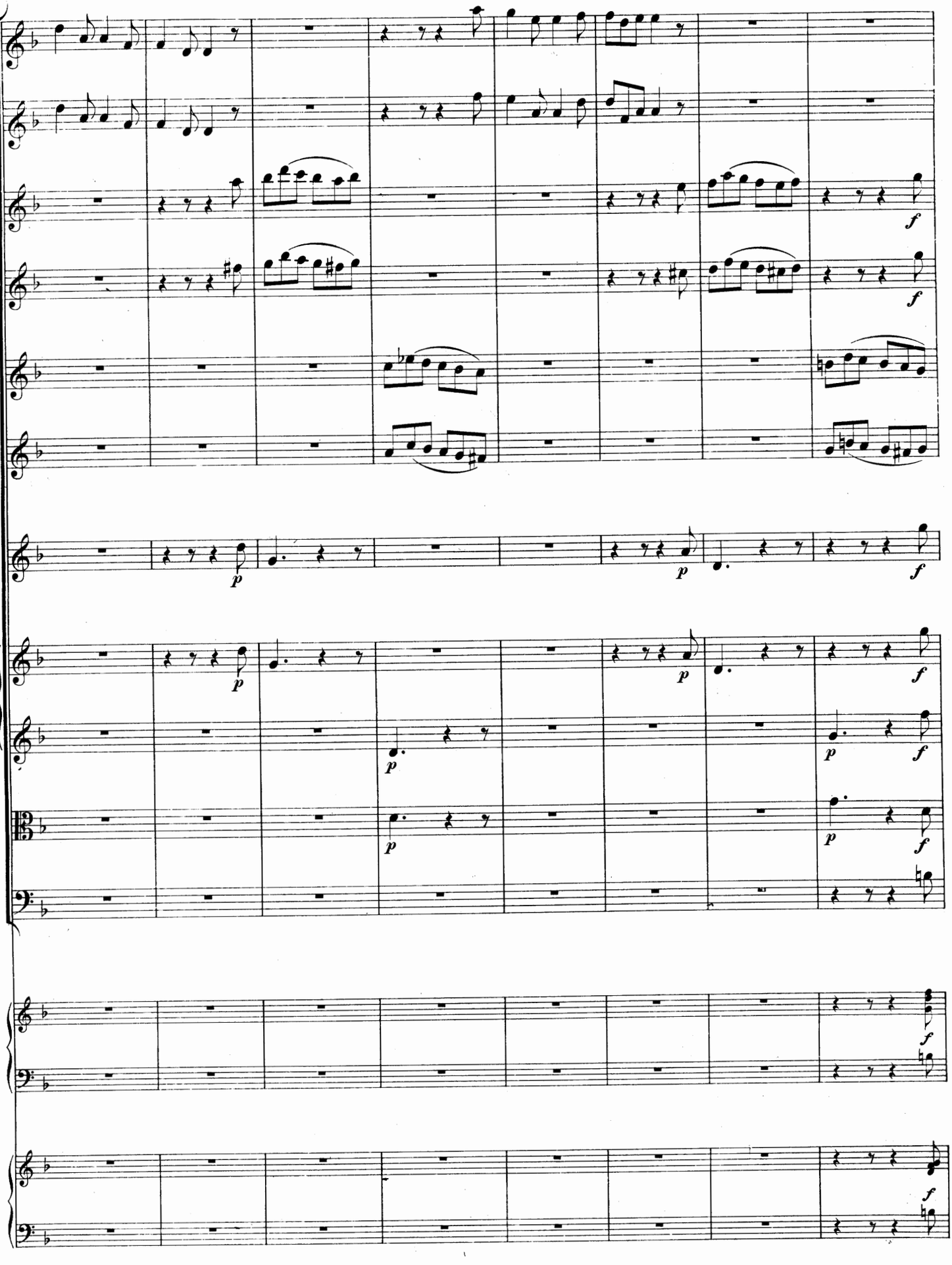

Tromba I.
Tromba II.
Flauto I.
Flauto II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino concertino.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fondamento.
Cembalo I.
Cembalo II.
f
f

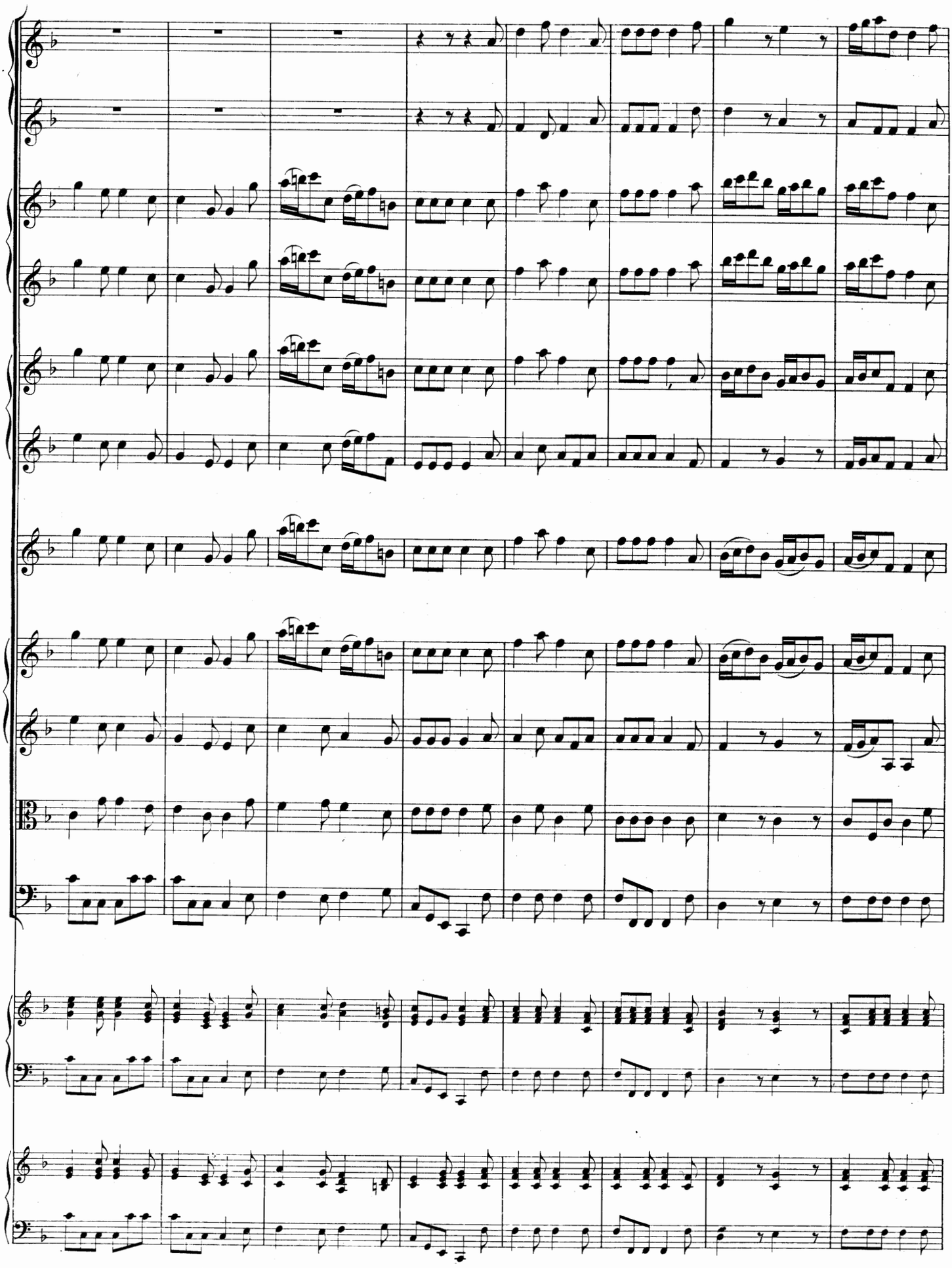

(p)

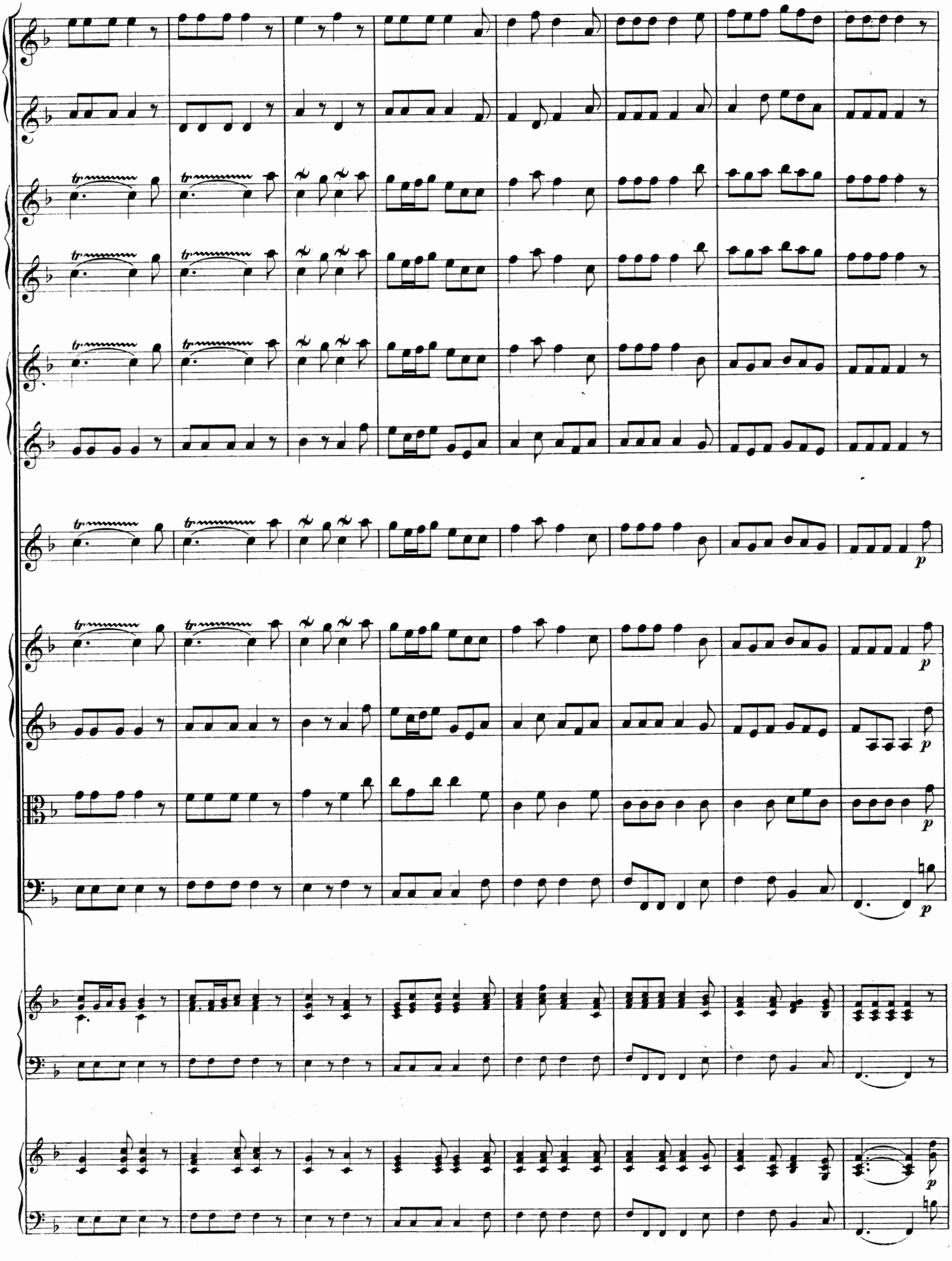

p
p

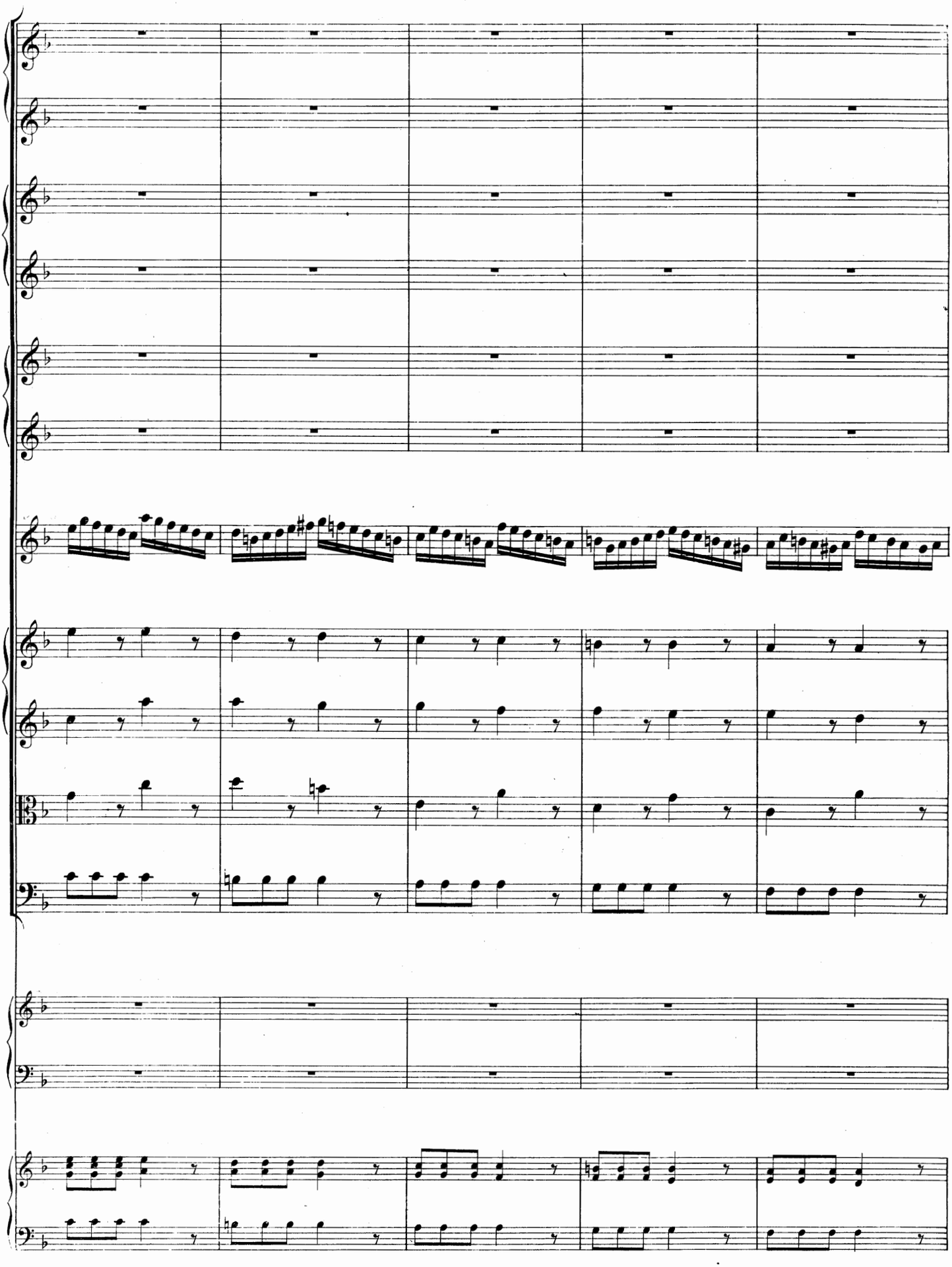

f
f
(f)
(f)

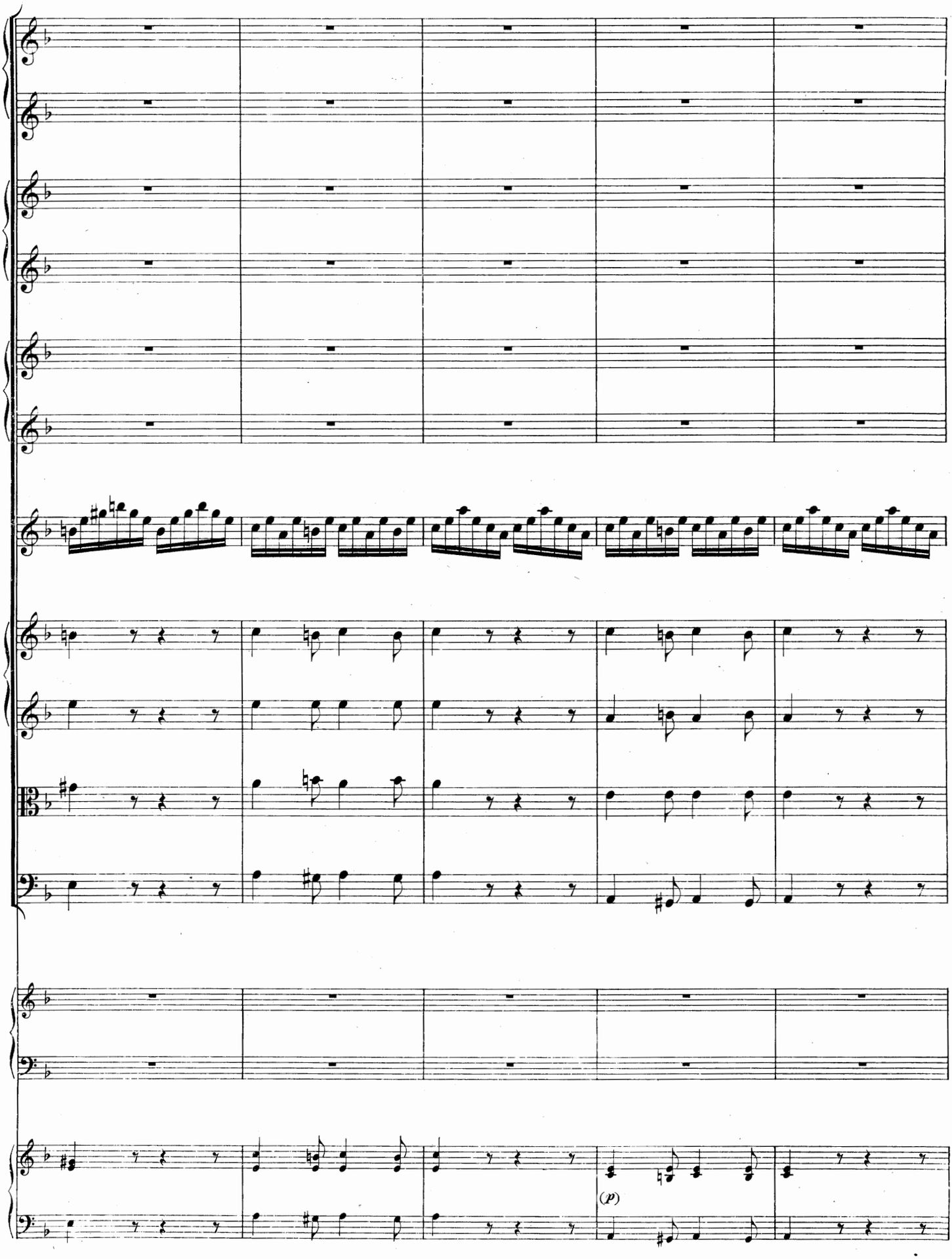


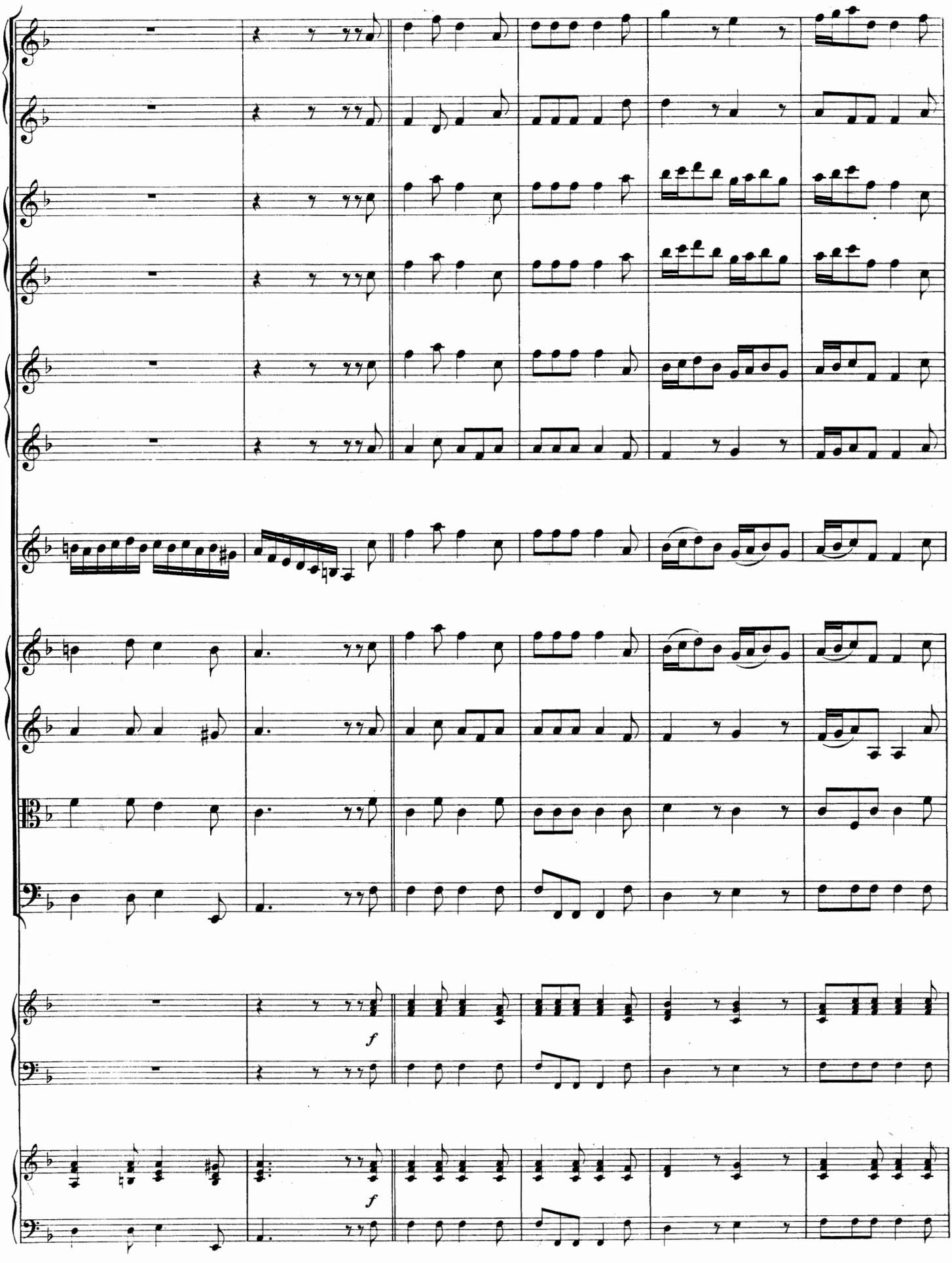

f
f
p
p
f
p
p
f
p
p
f
f
f

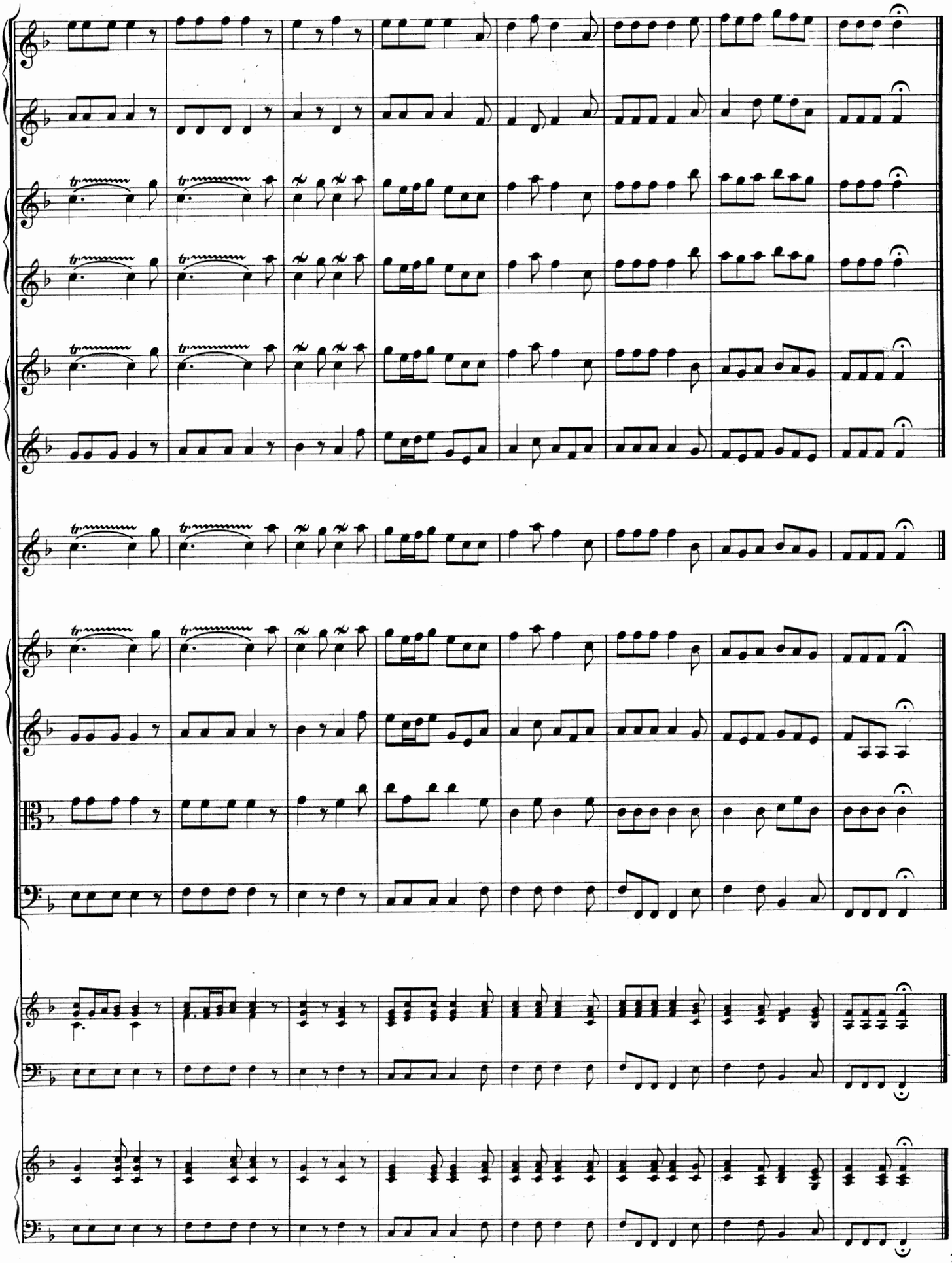




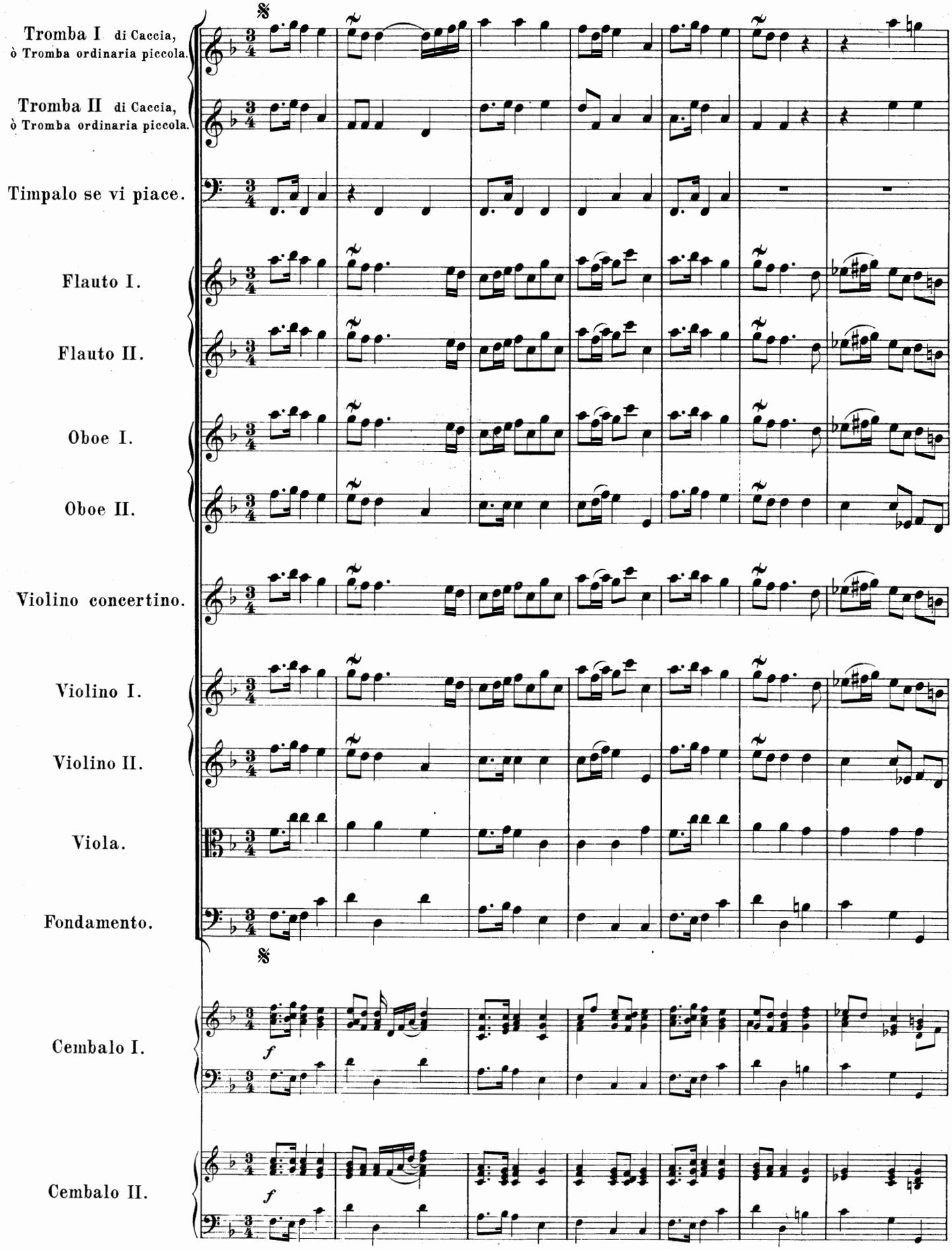


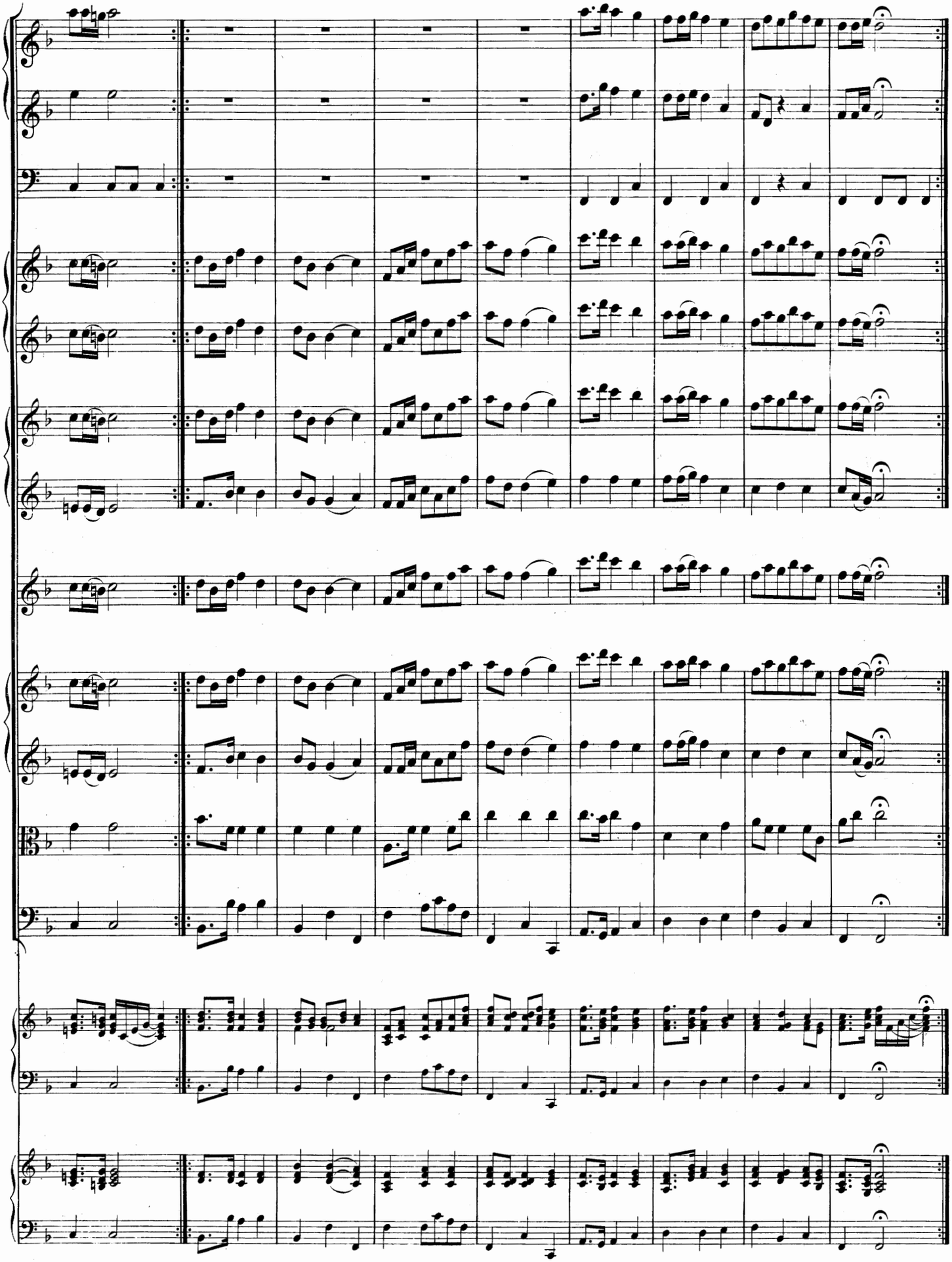

(p)

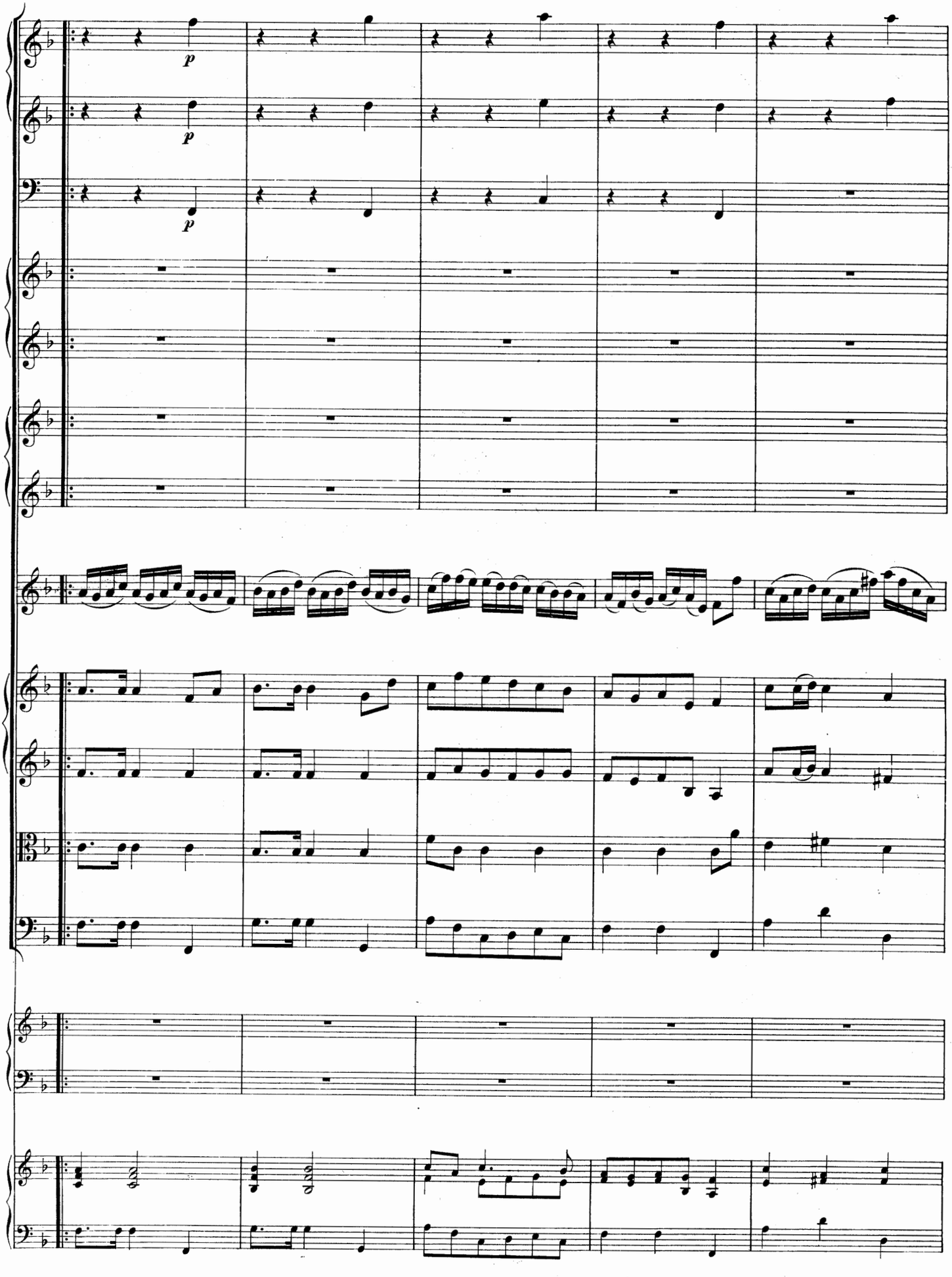

f
f

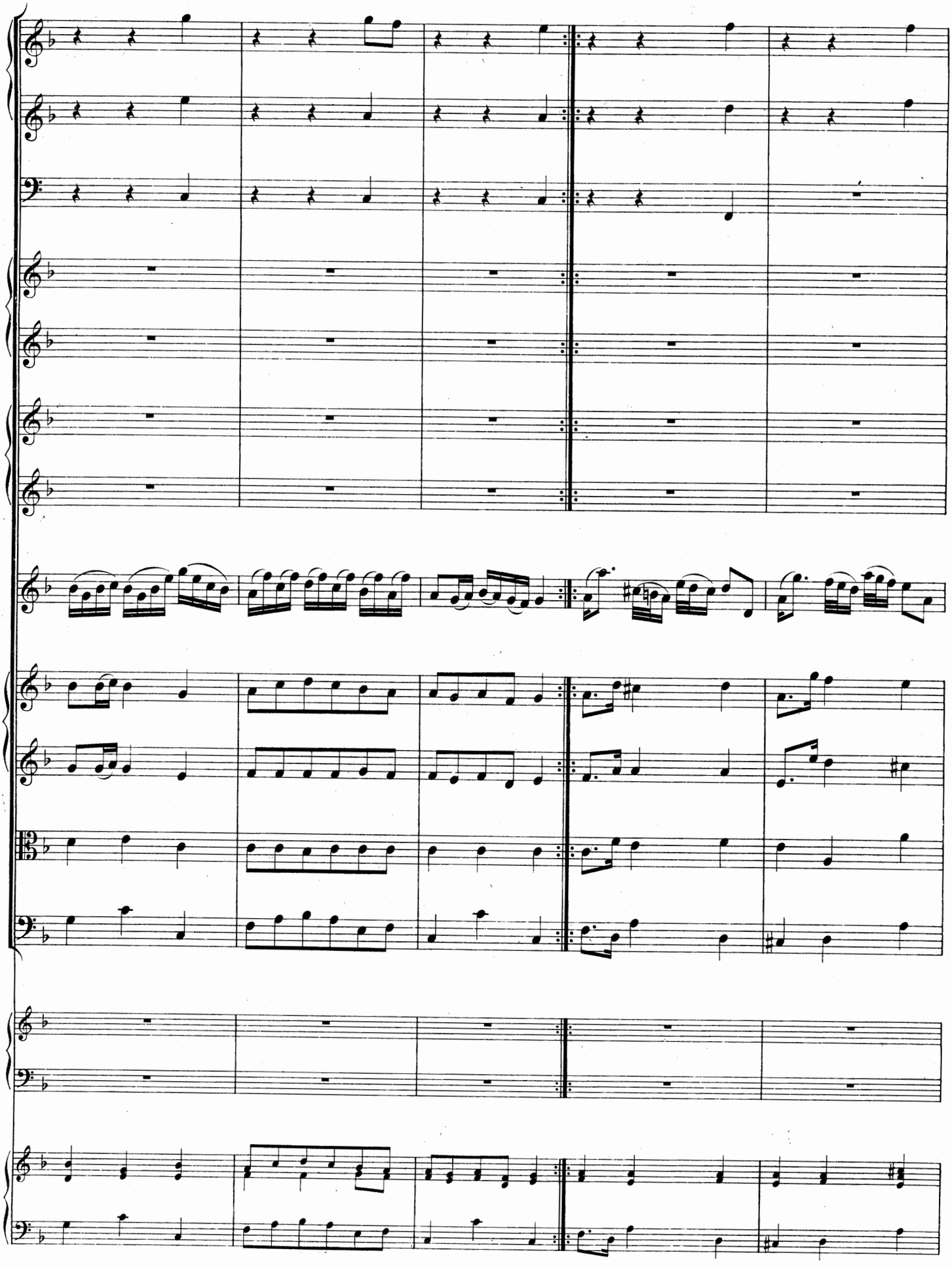


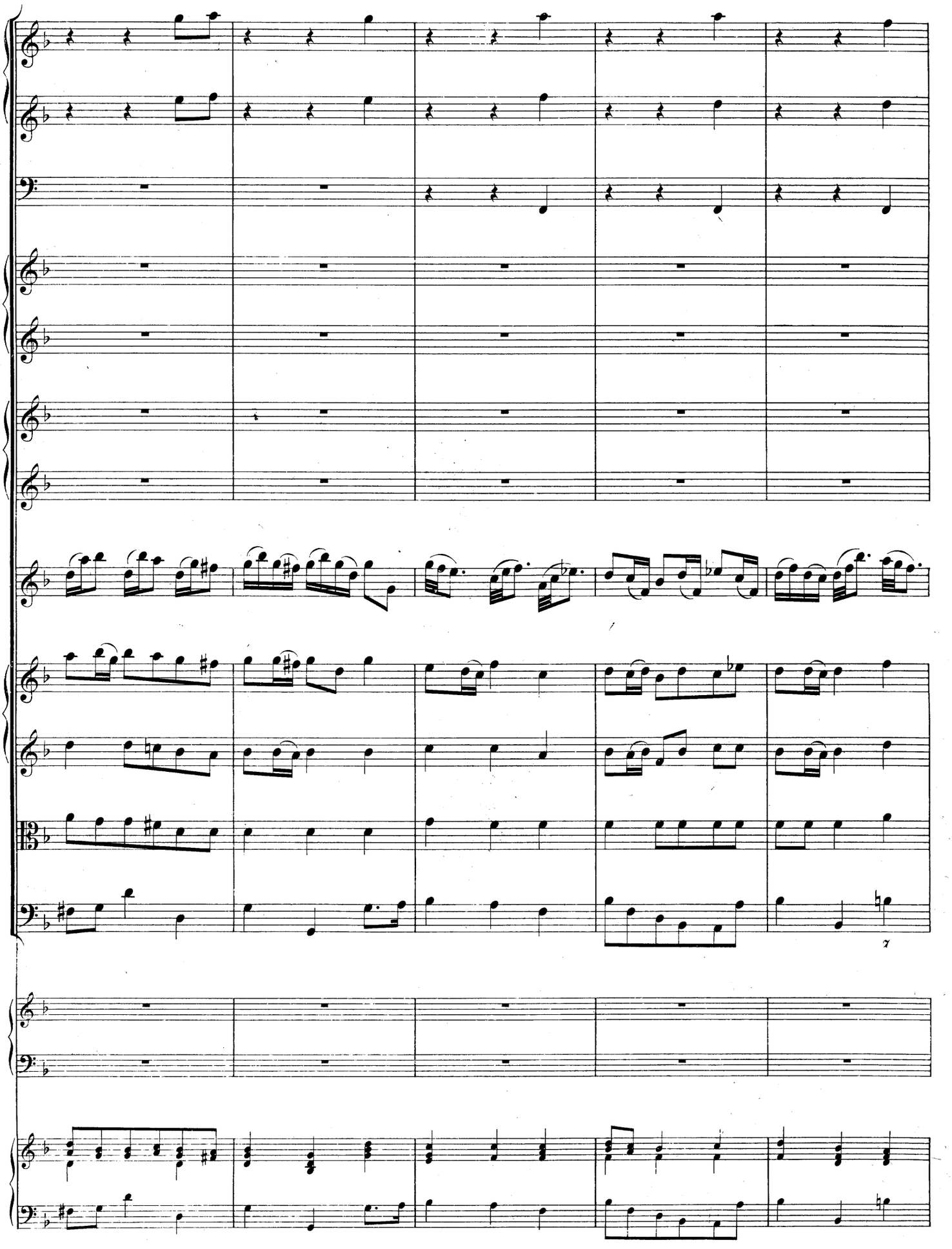
Polacca.

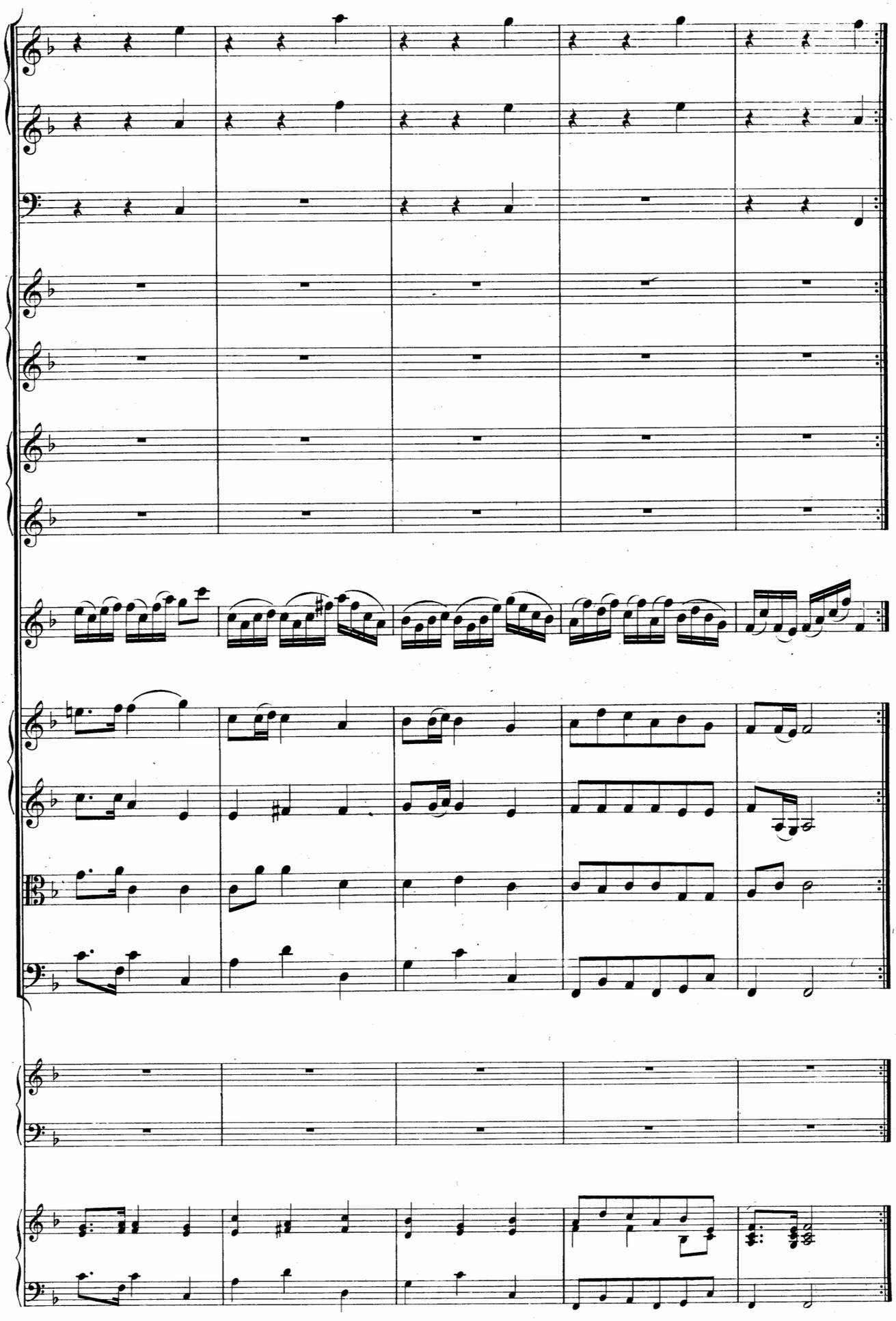

Tromba I di Caccia, ò Tromba ordinaria piccola.
Tromba II di Caccia, ò Tromba ordinaria piccola.
Timpalo se vi piace.
Flauto I.
Flauto II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino concertino.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fondamento.
Cembalo I.
Cembalo II.
f
f



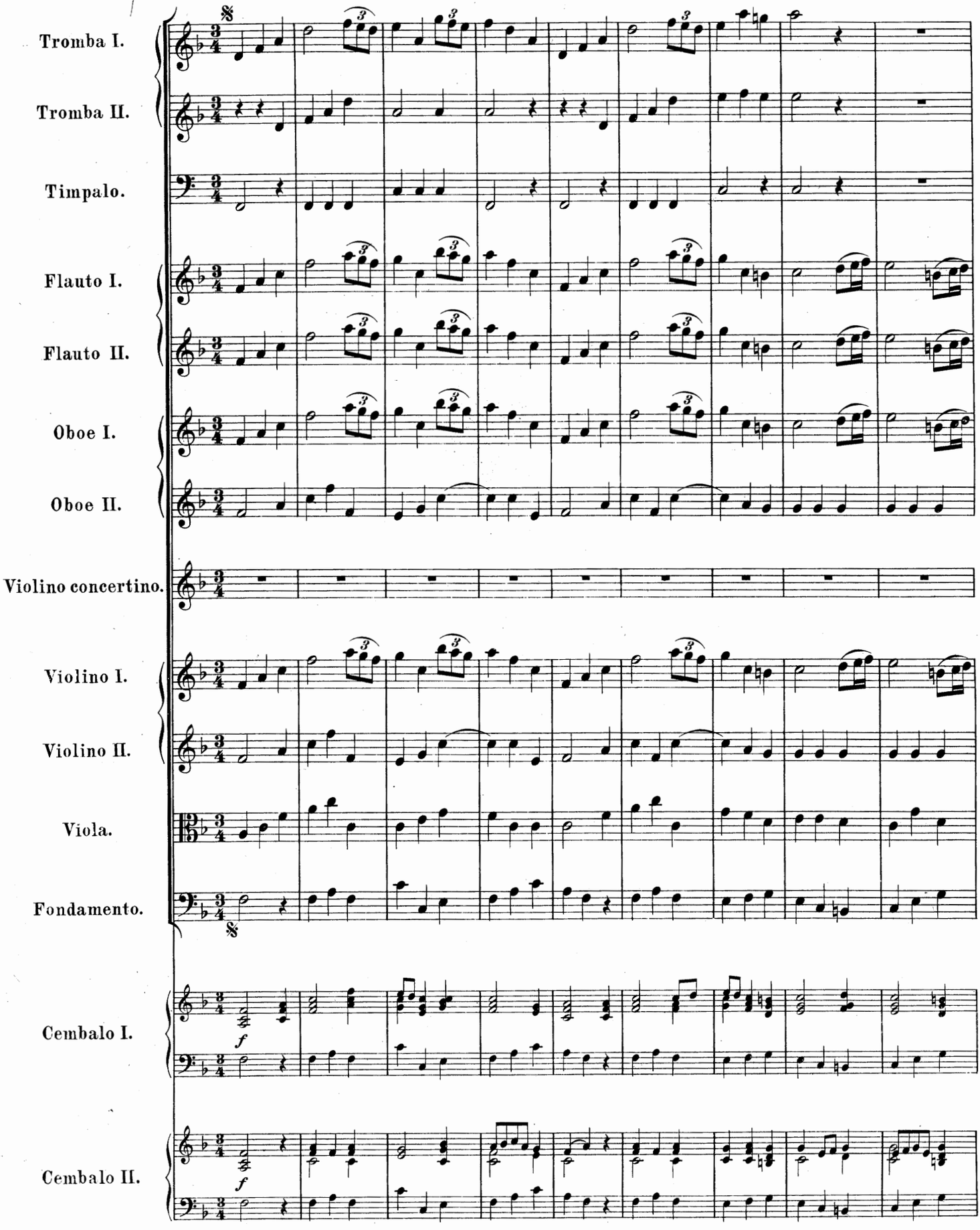

p
p
p

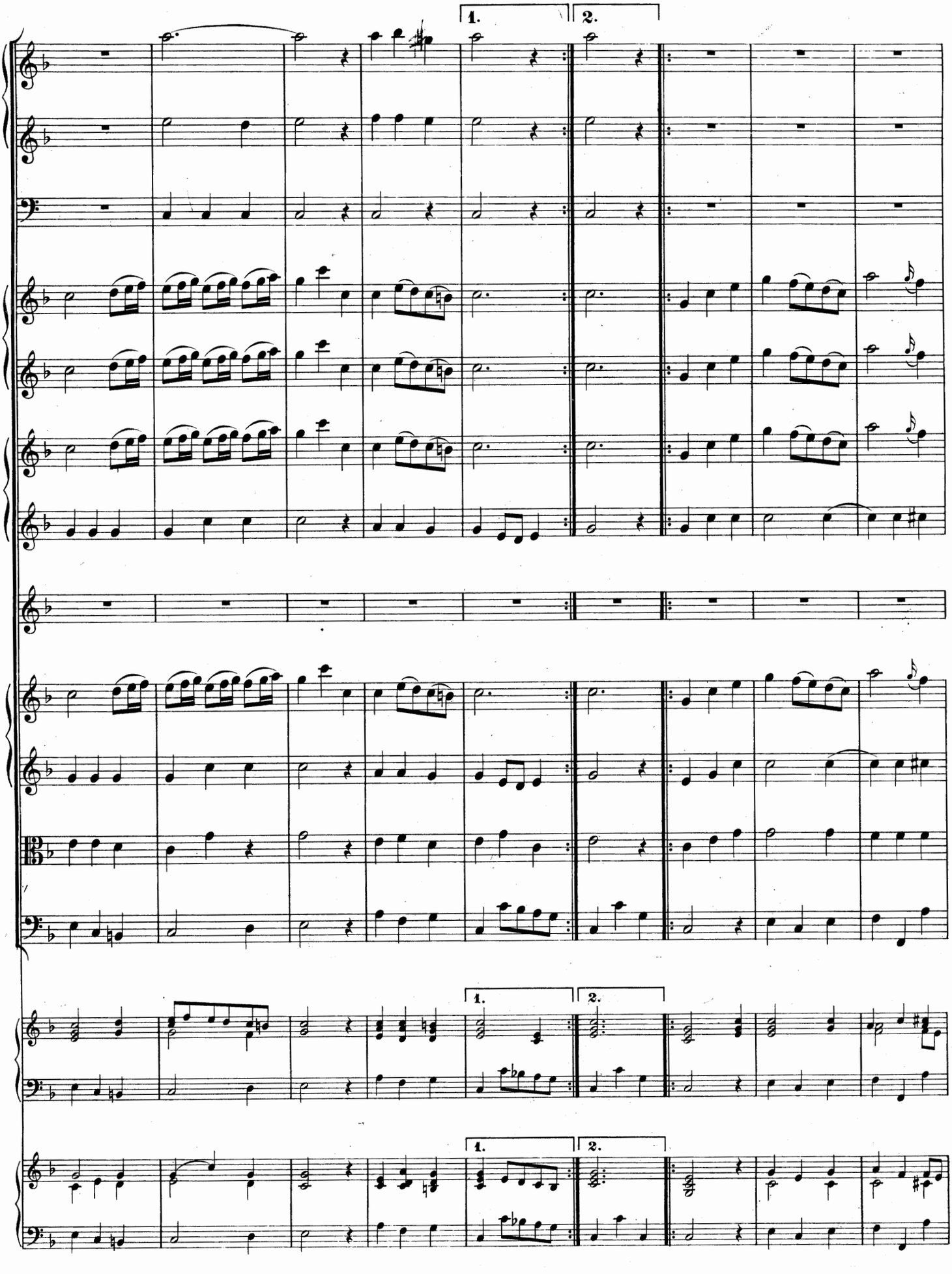


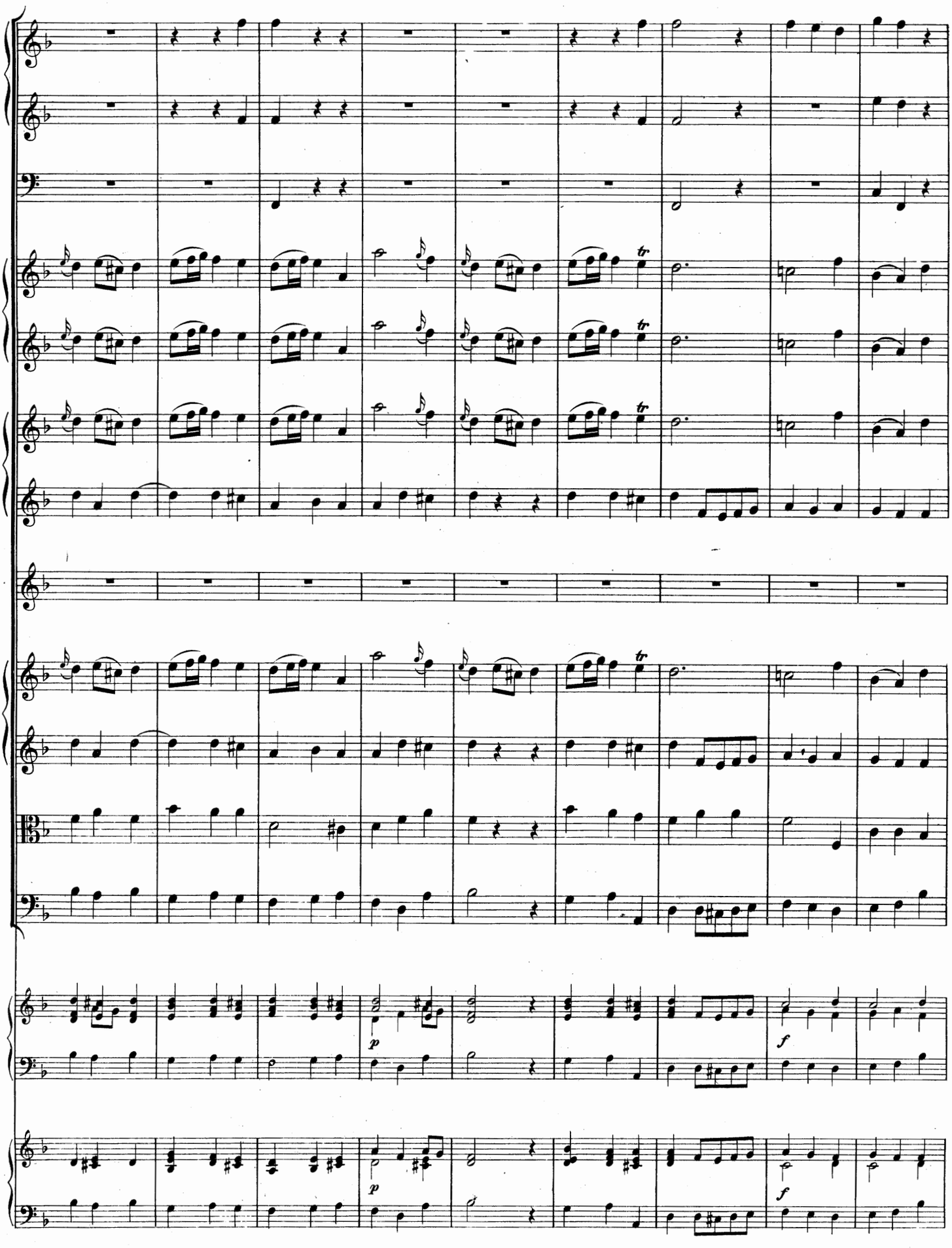


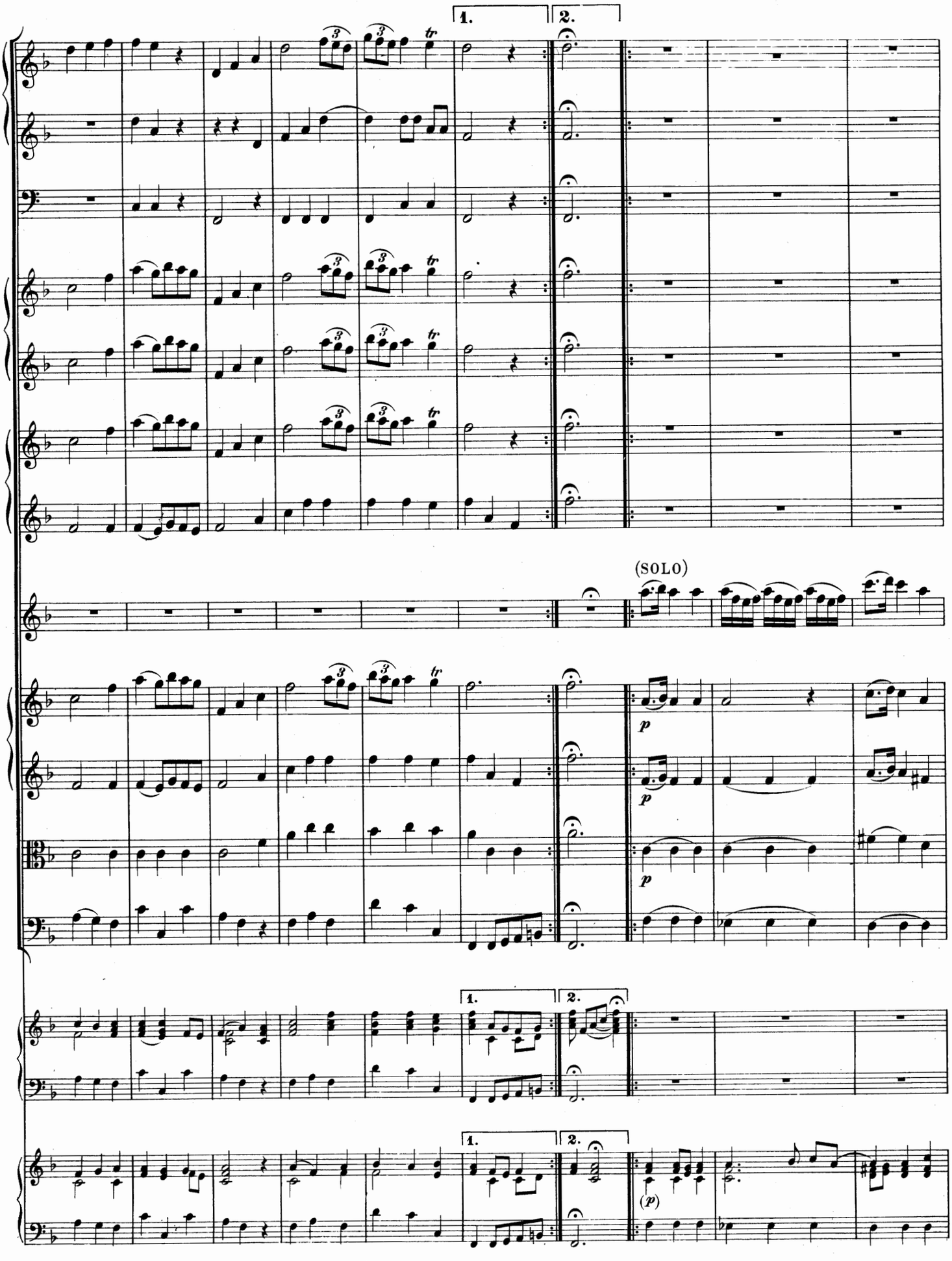

Da Capo.

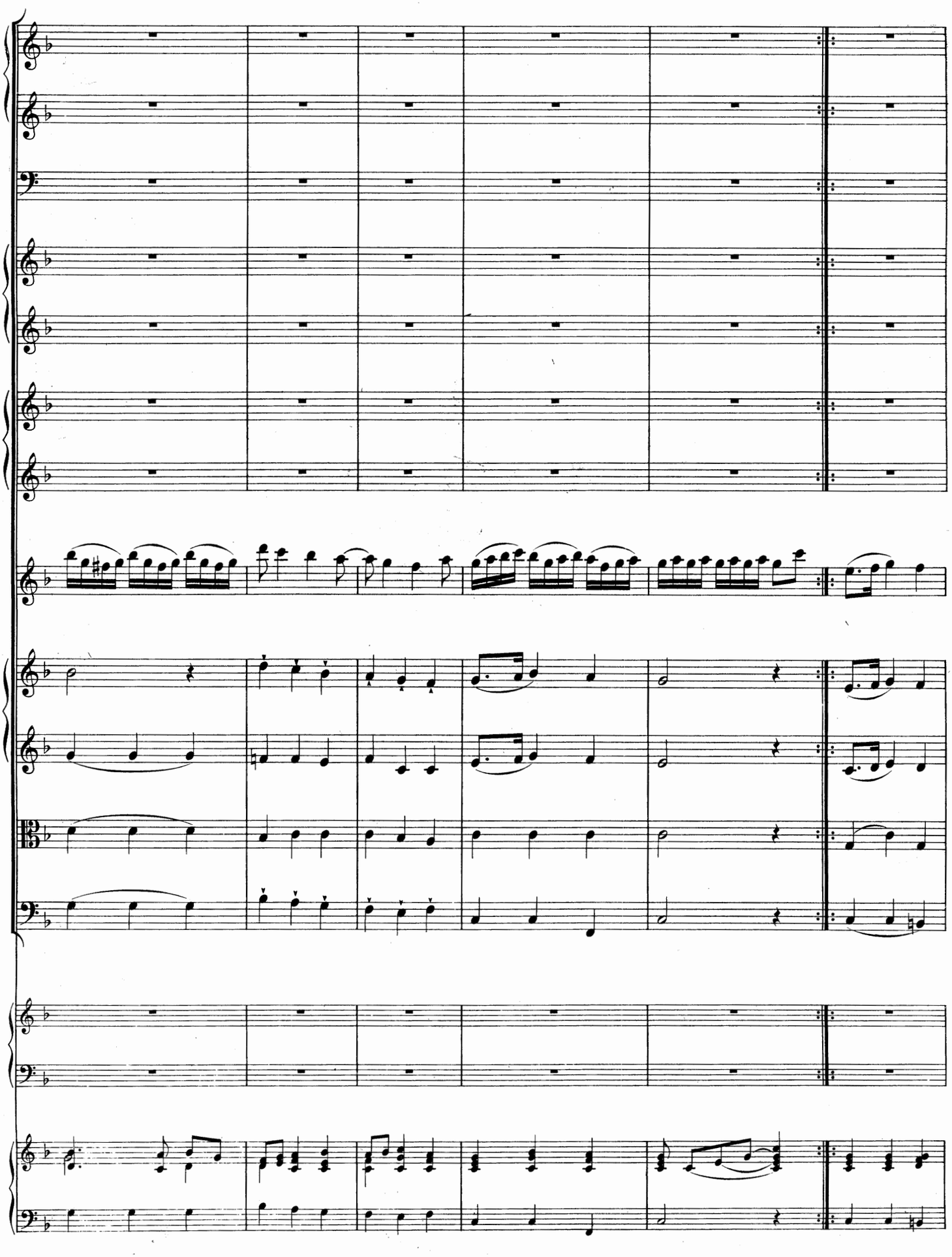
Minuetto.

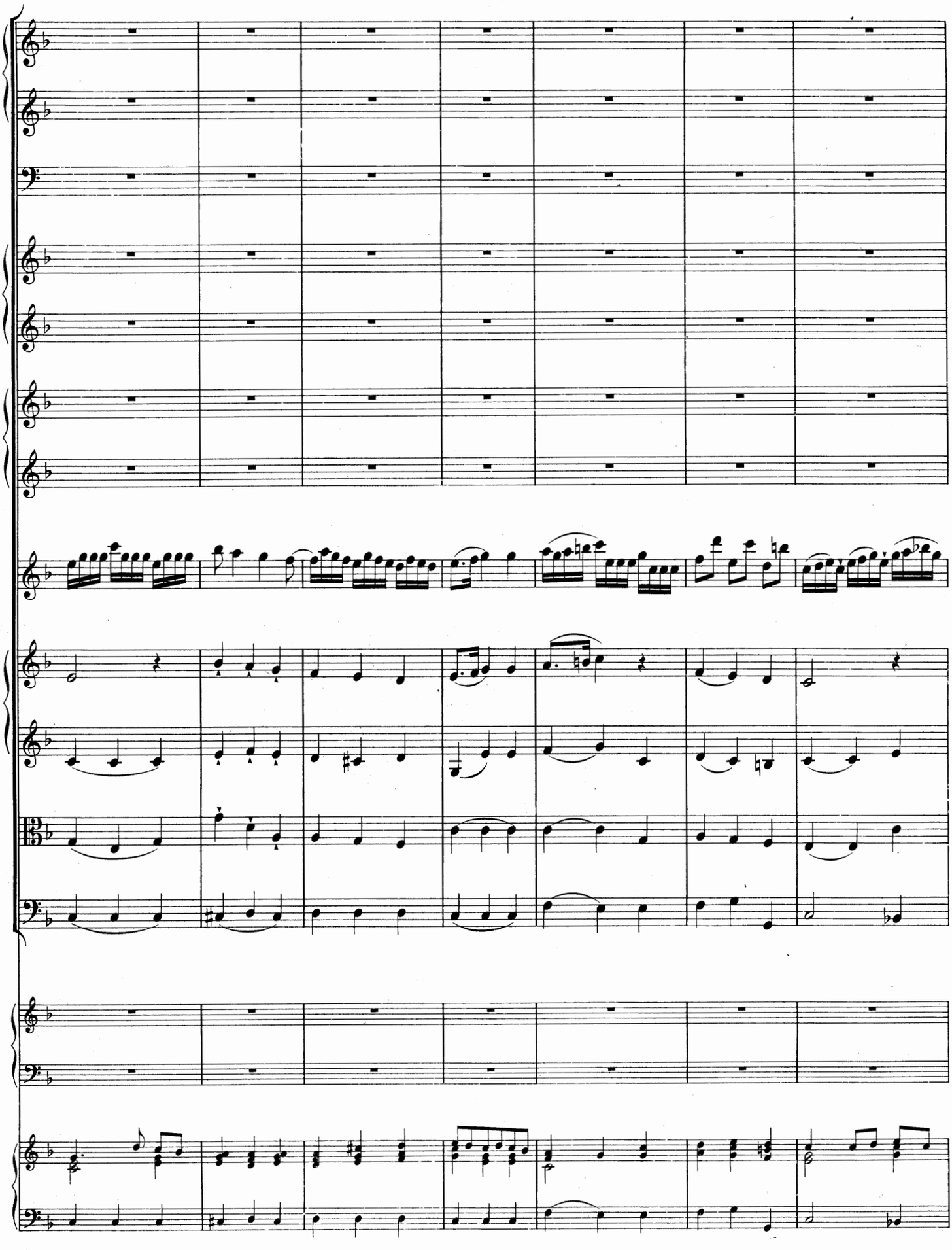

Tromba I.
Tromba II.
Timpalo.
Flauto I.
Flauto II.
Oboe I.
Oboe II.
Violino concertino.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fondamento.
Cembalo I.
Cembalo II.
f
f

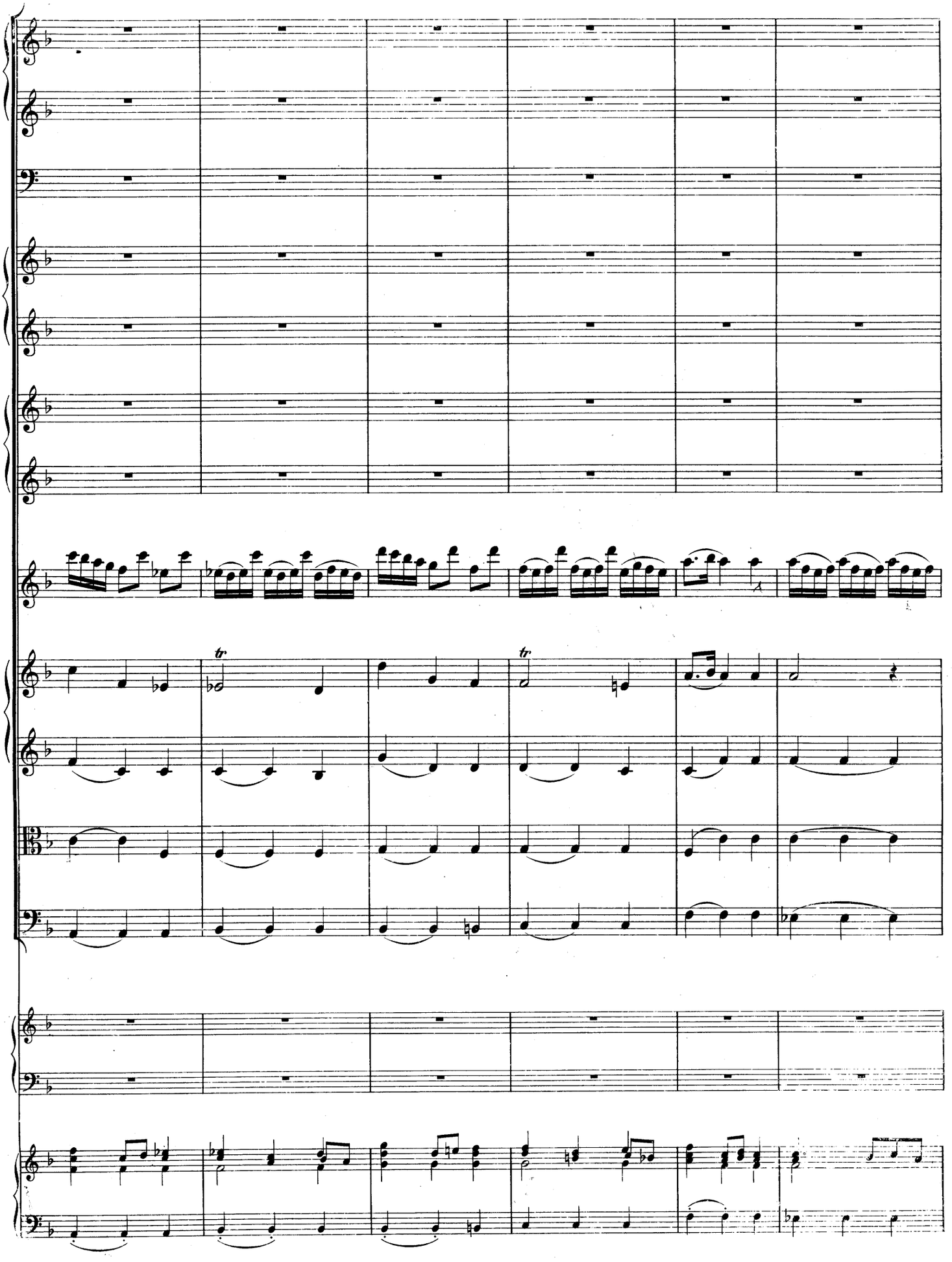

1.
2.
1.
2.
1.
2.

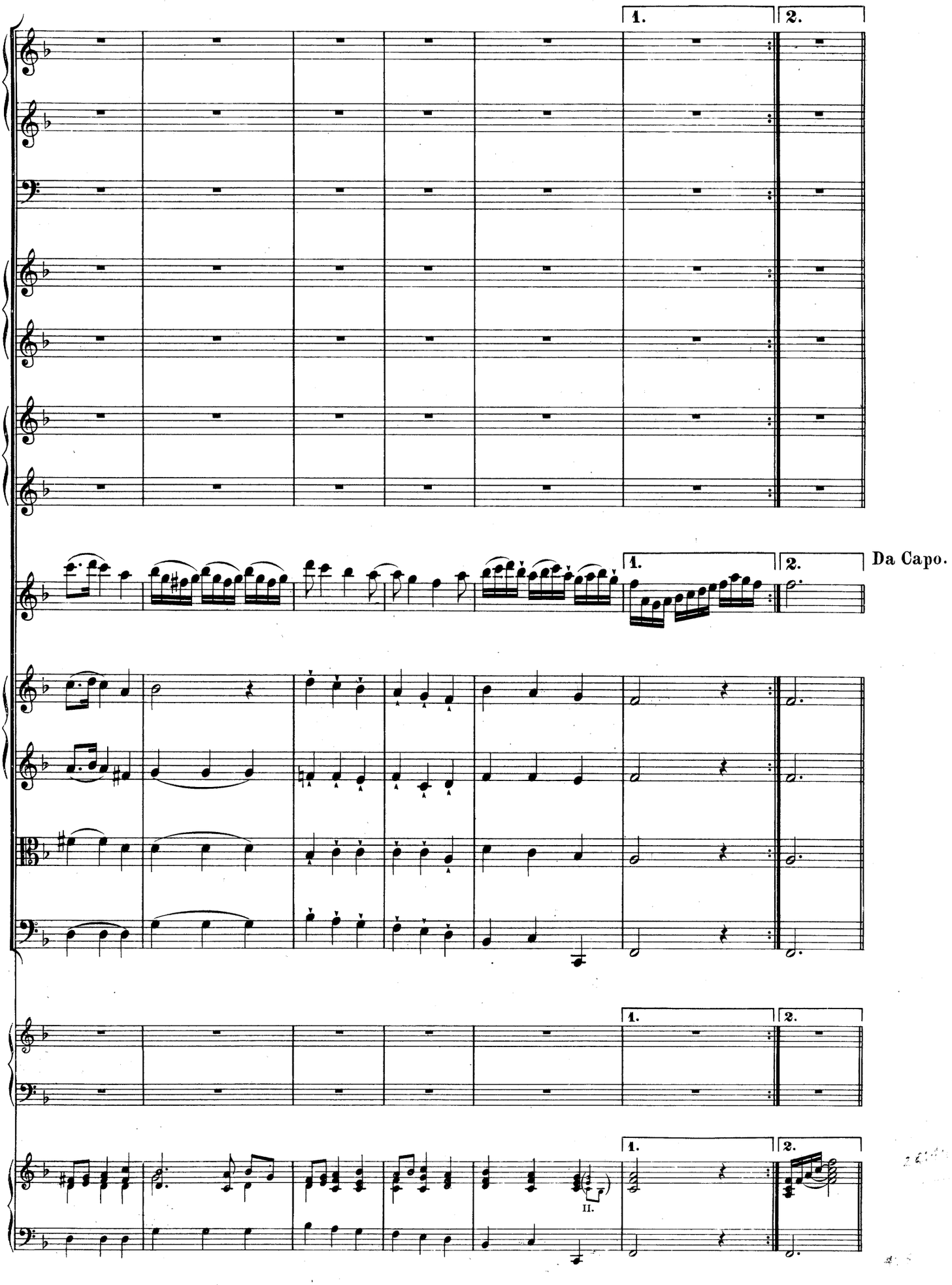

tr
p
f
p
f


1.
2.
(SOLO)
p
p
p
1.
2.
1.
2.
(p)





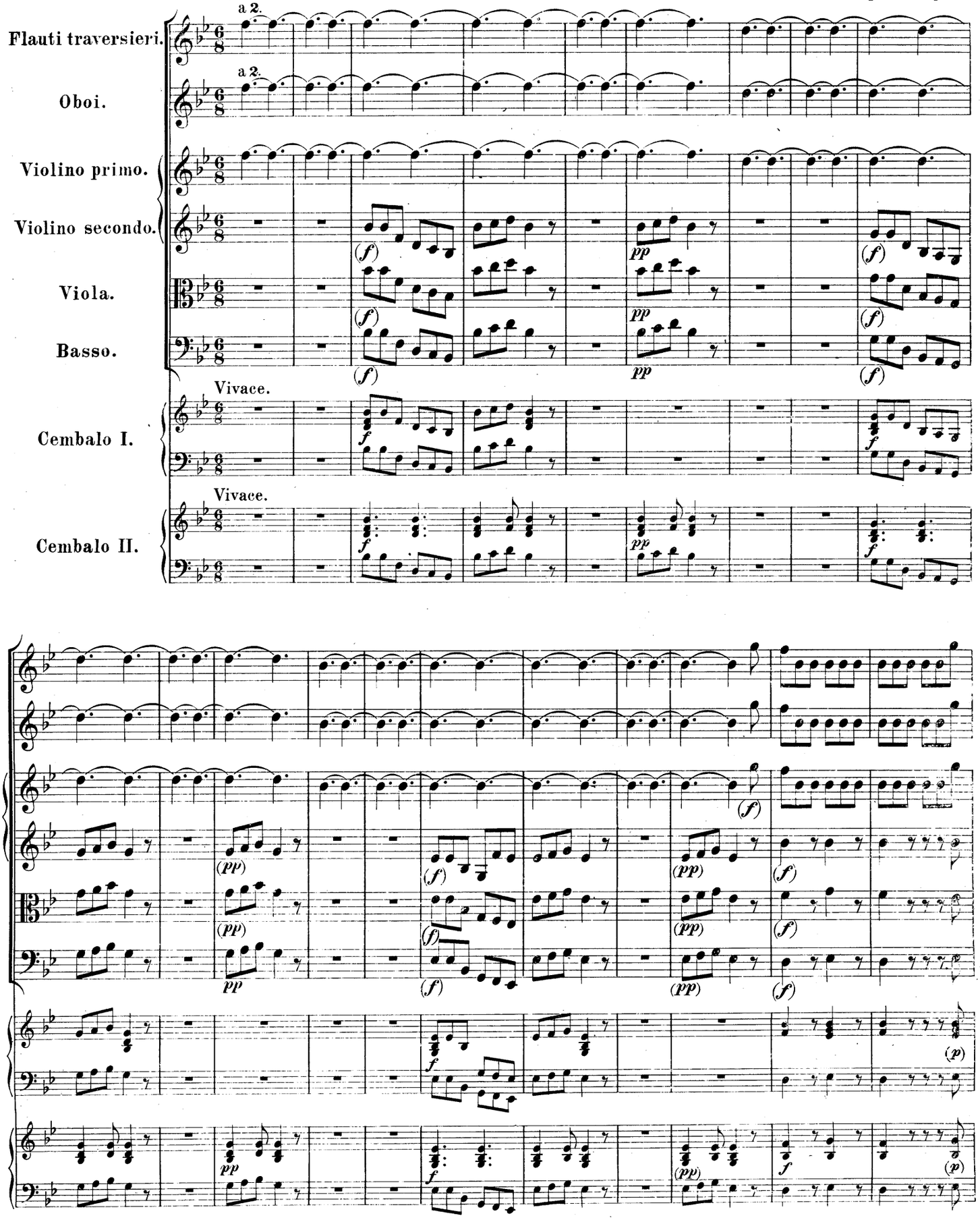


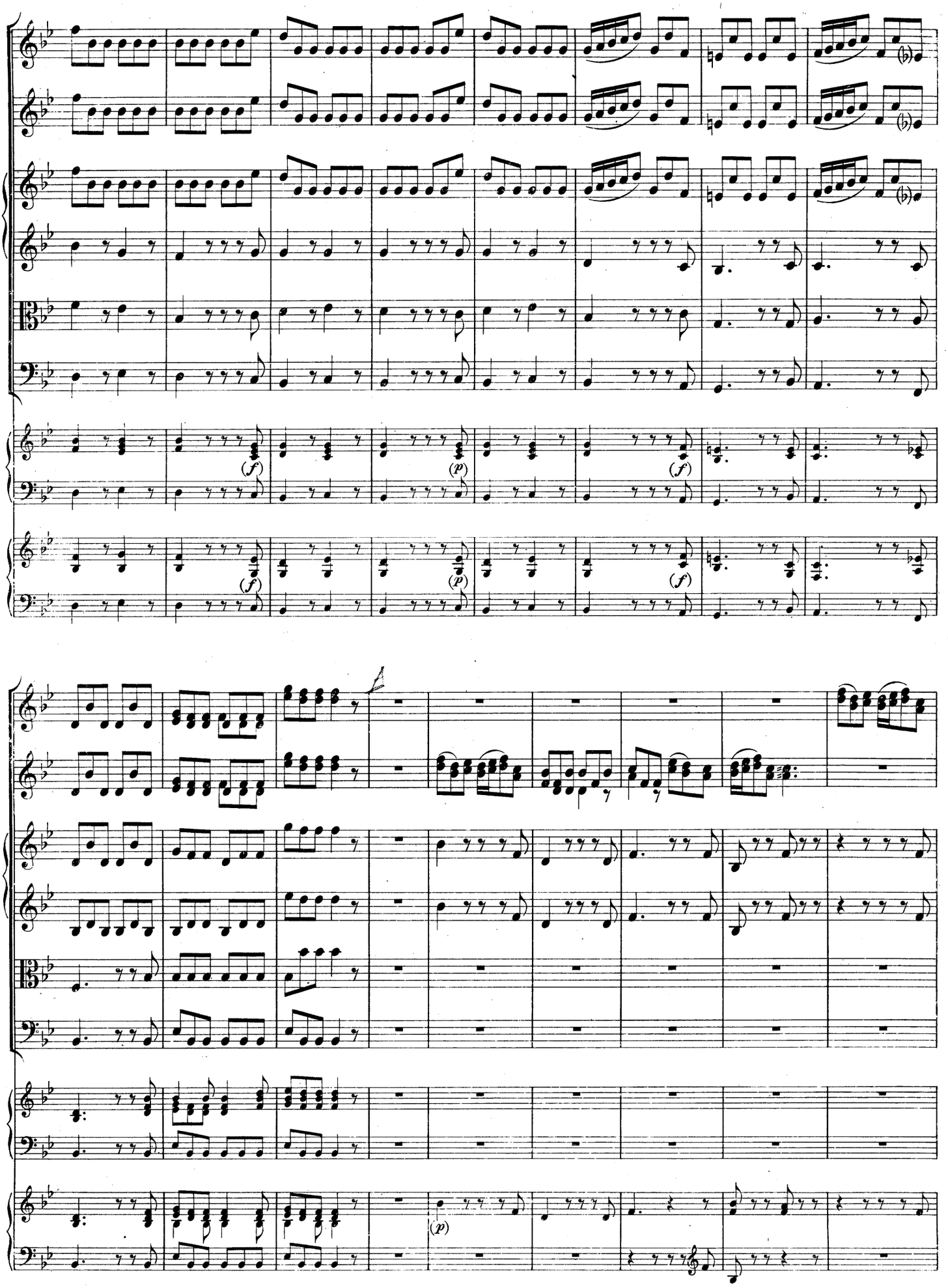

1.
2.
1.
2.
Da Capo.
1.
2.
1.
2.
II.

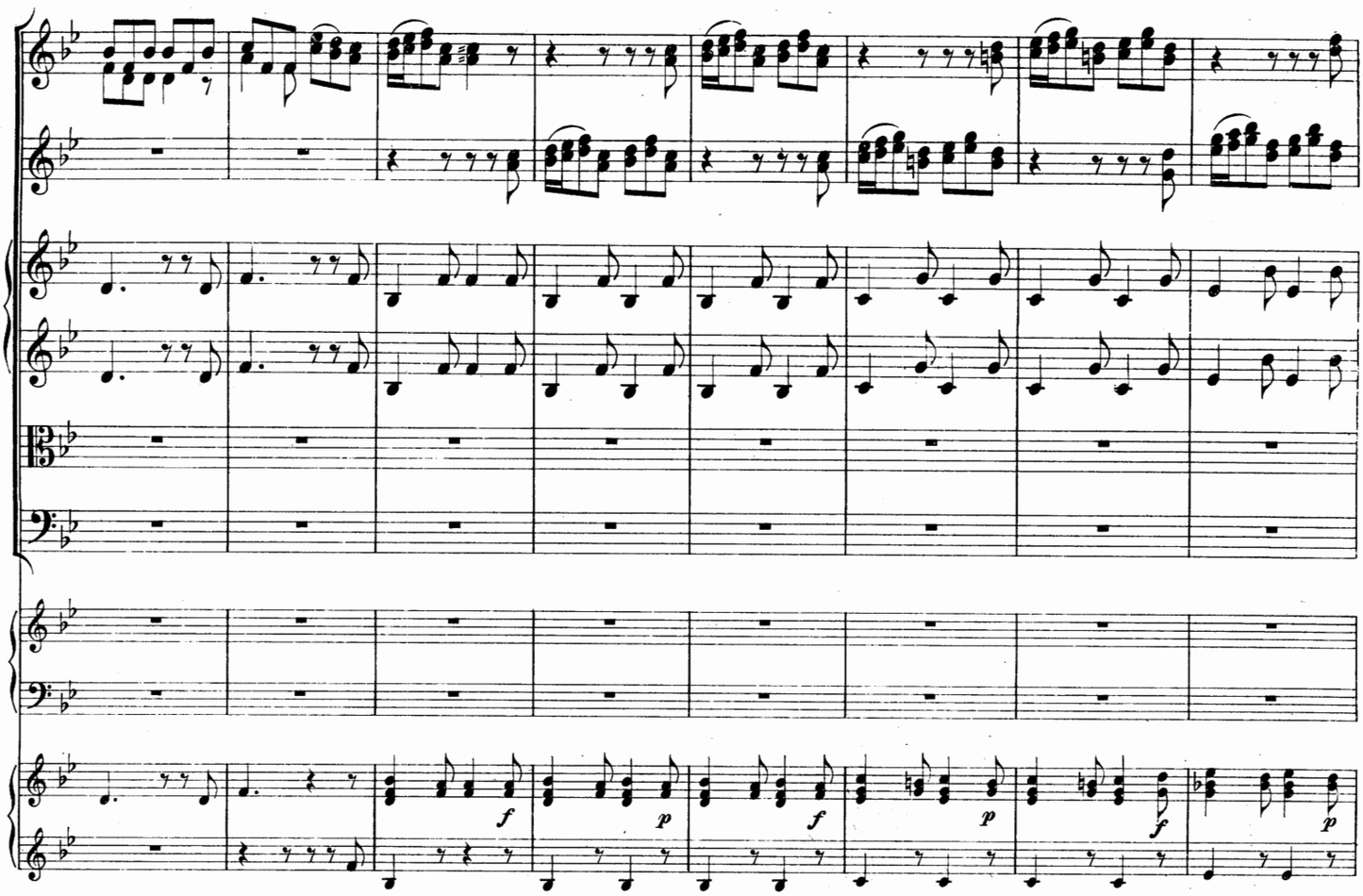
Concerto

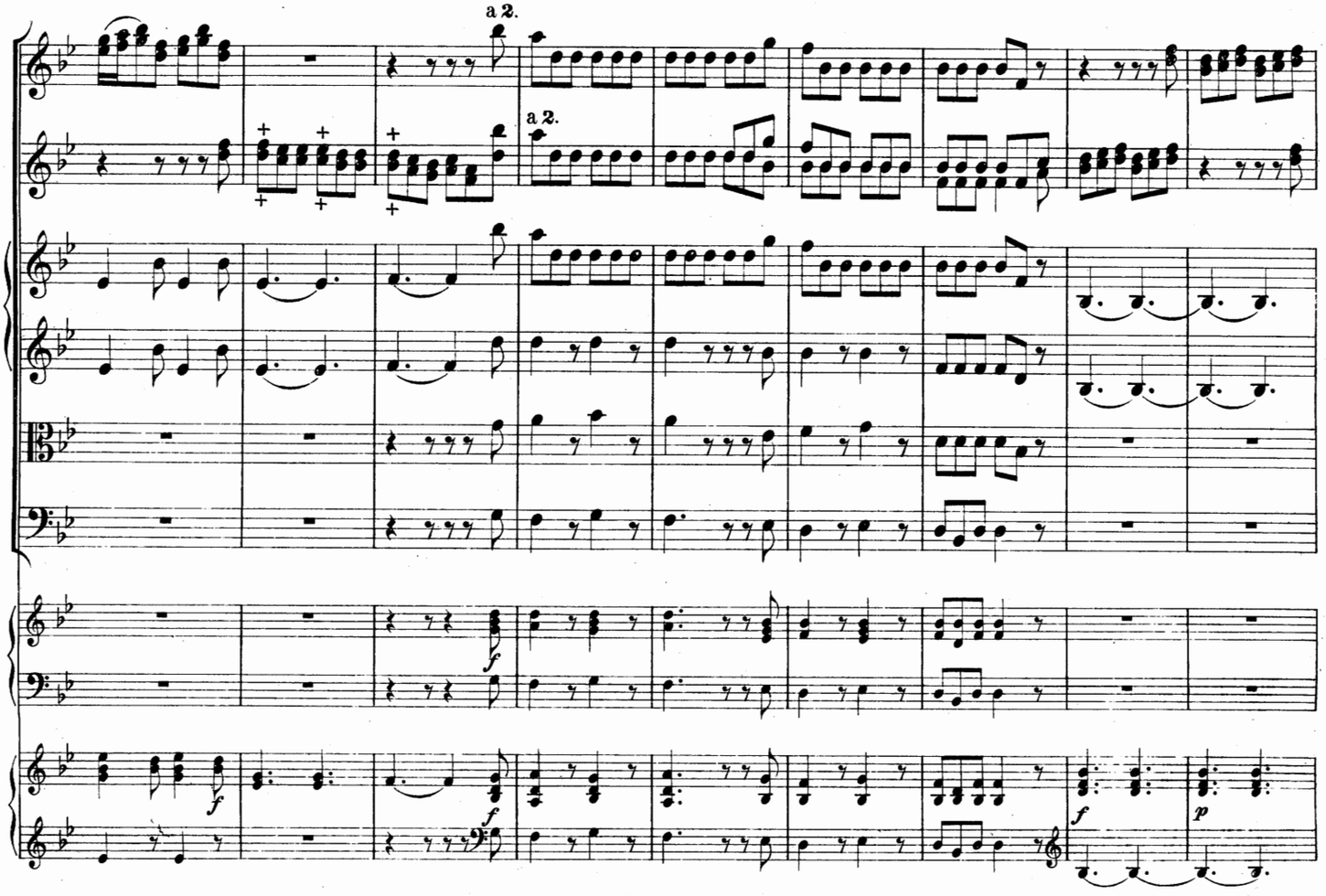
a 2 Flauti traversieri, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola e Cembalo.

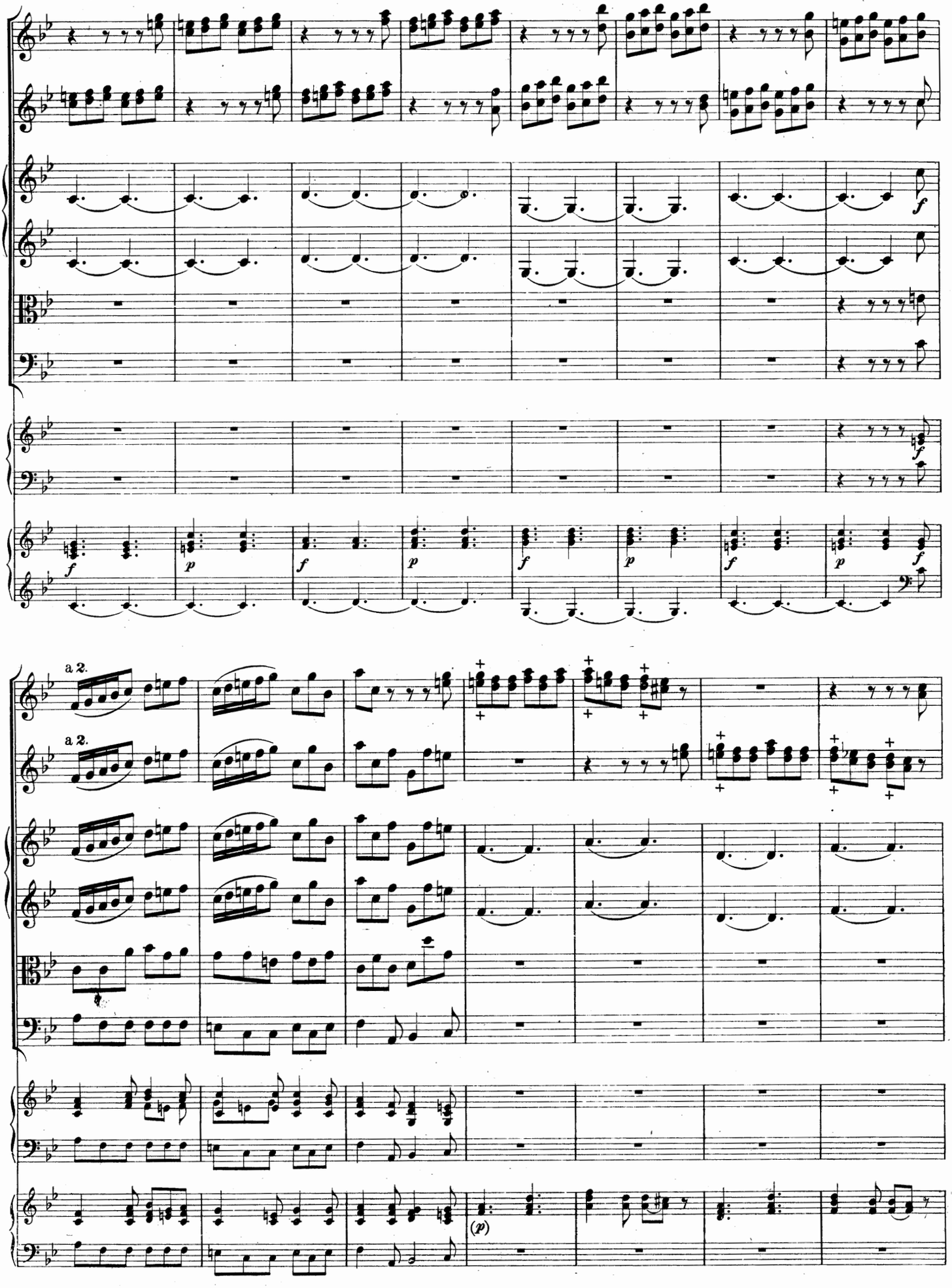
Vivace. Christoph Graupner.

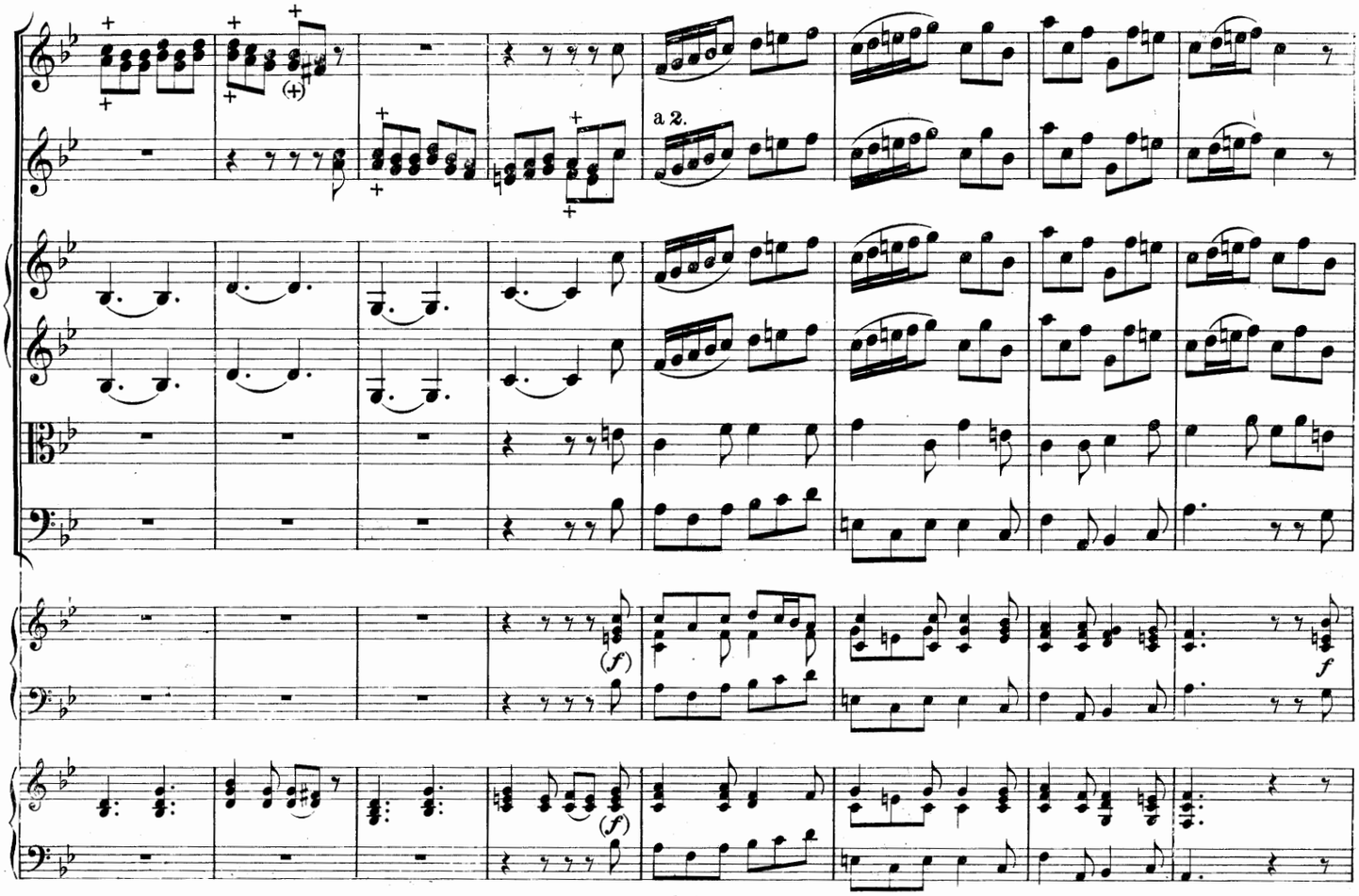


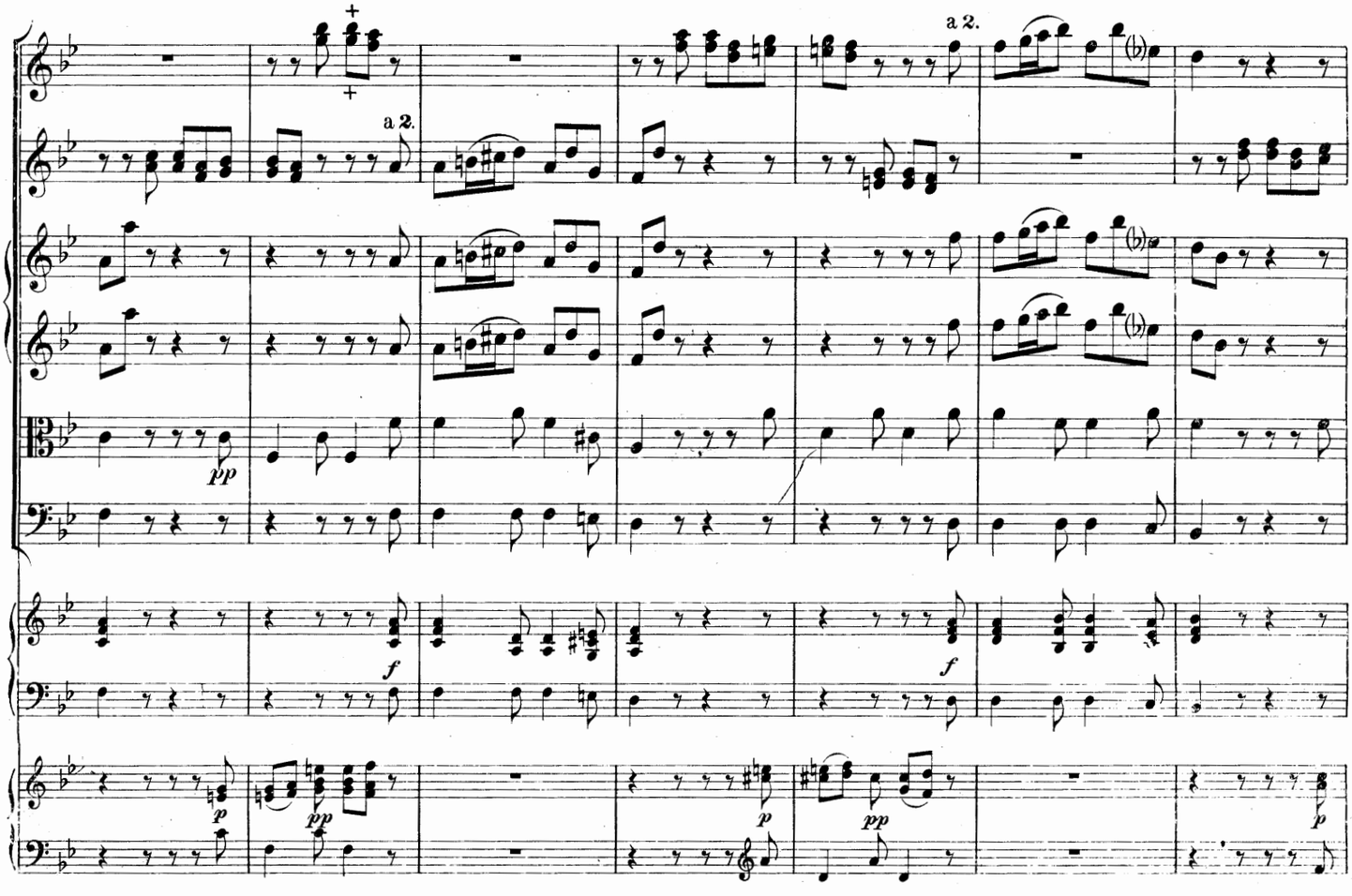


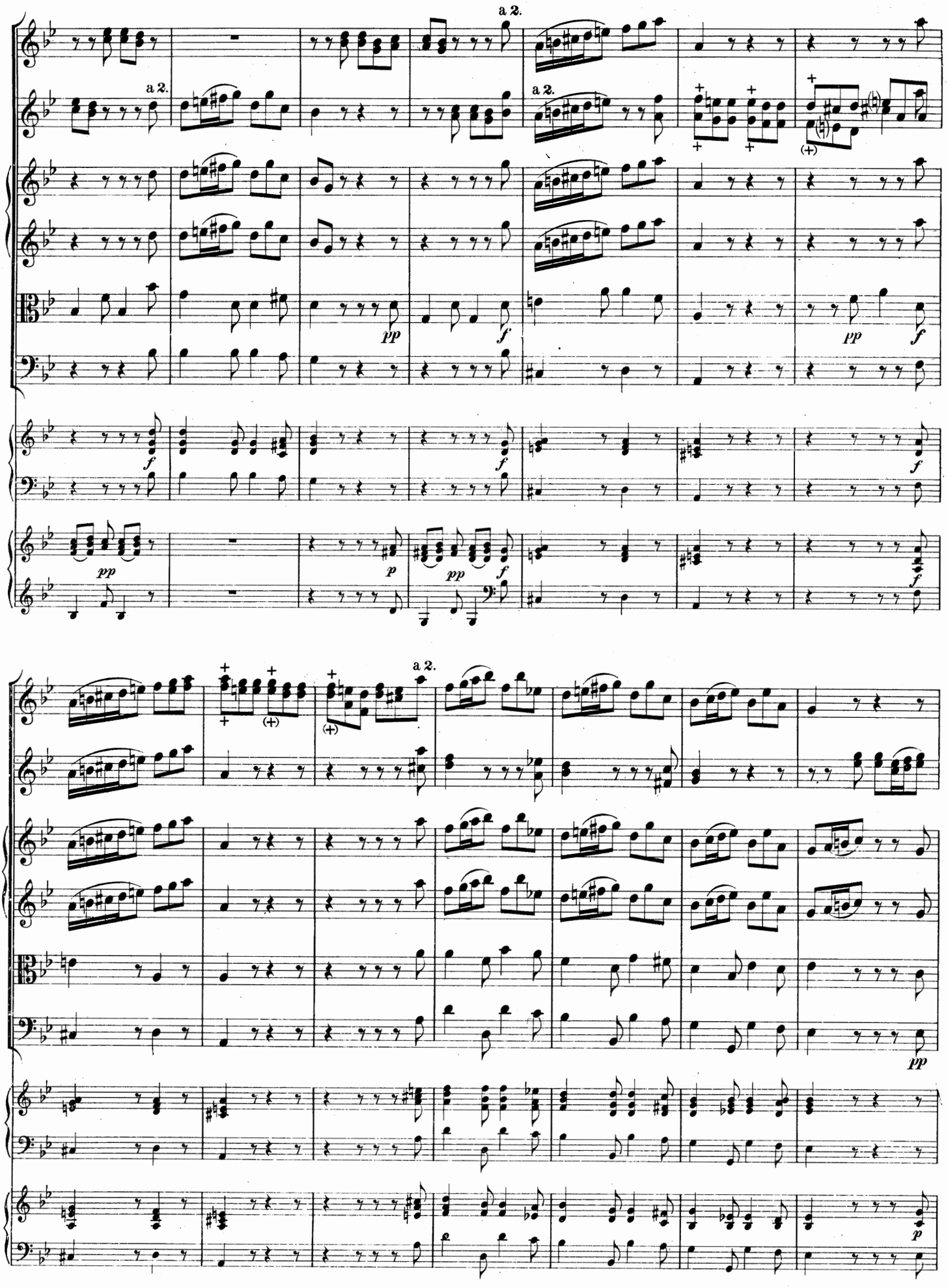

f
p
f
p
f
p

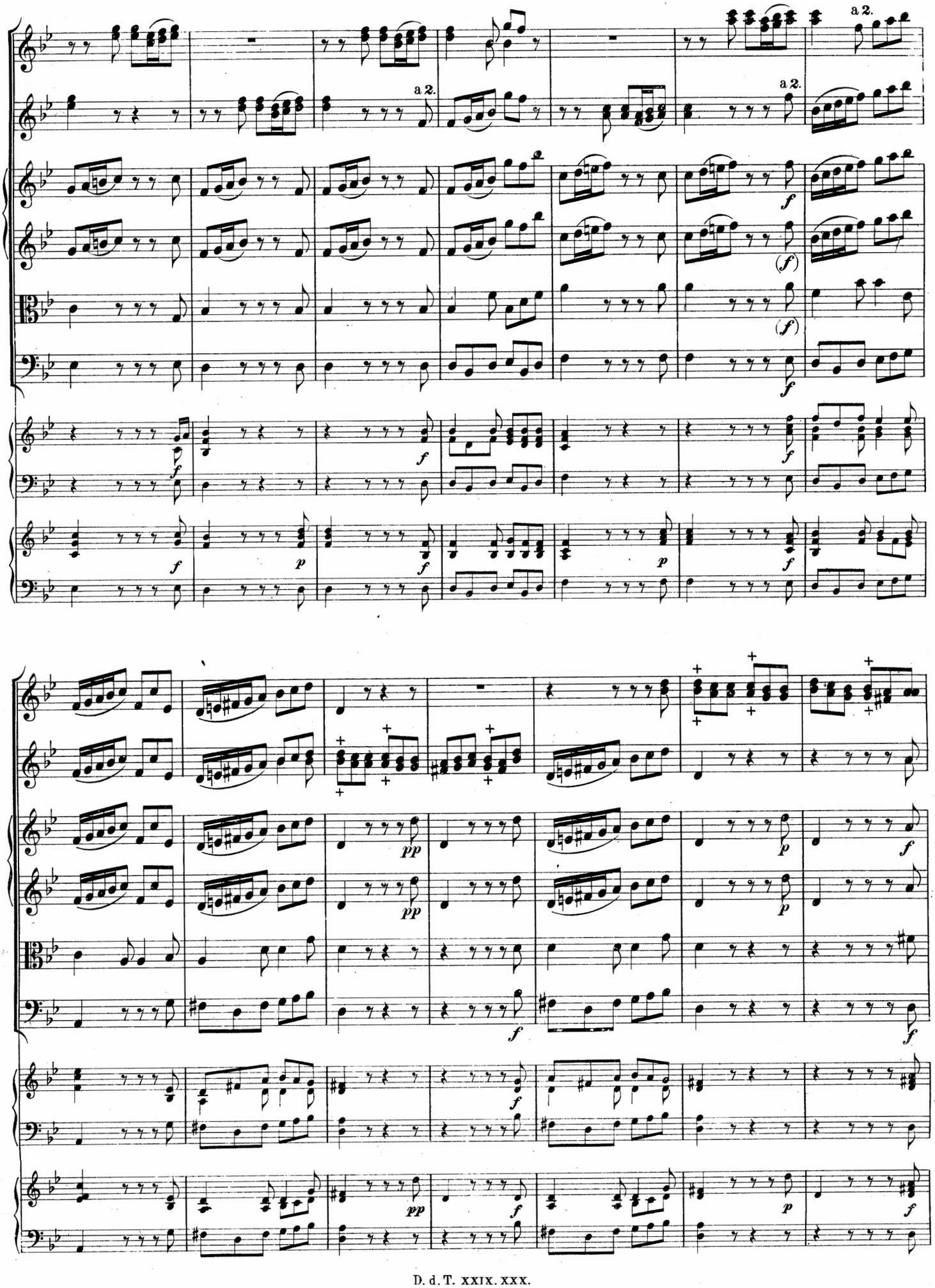

a 2.
a 2.
f
f
f
f
p

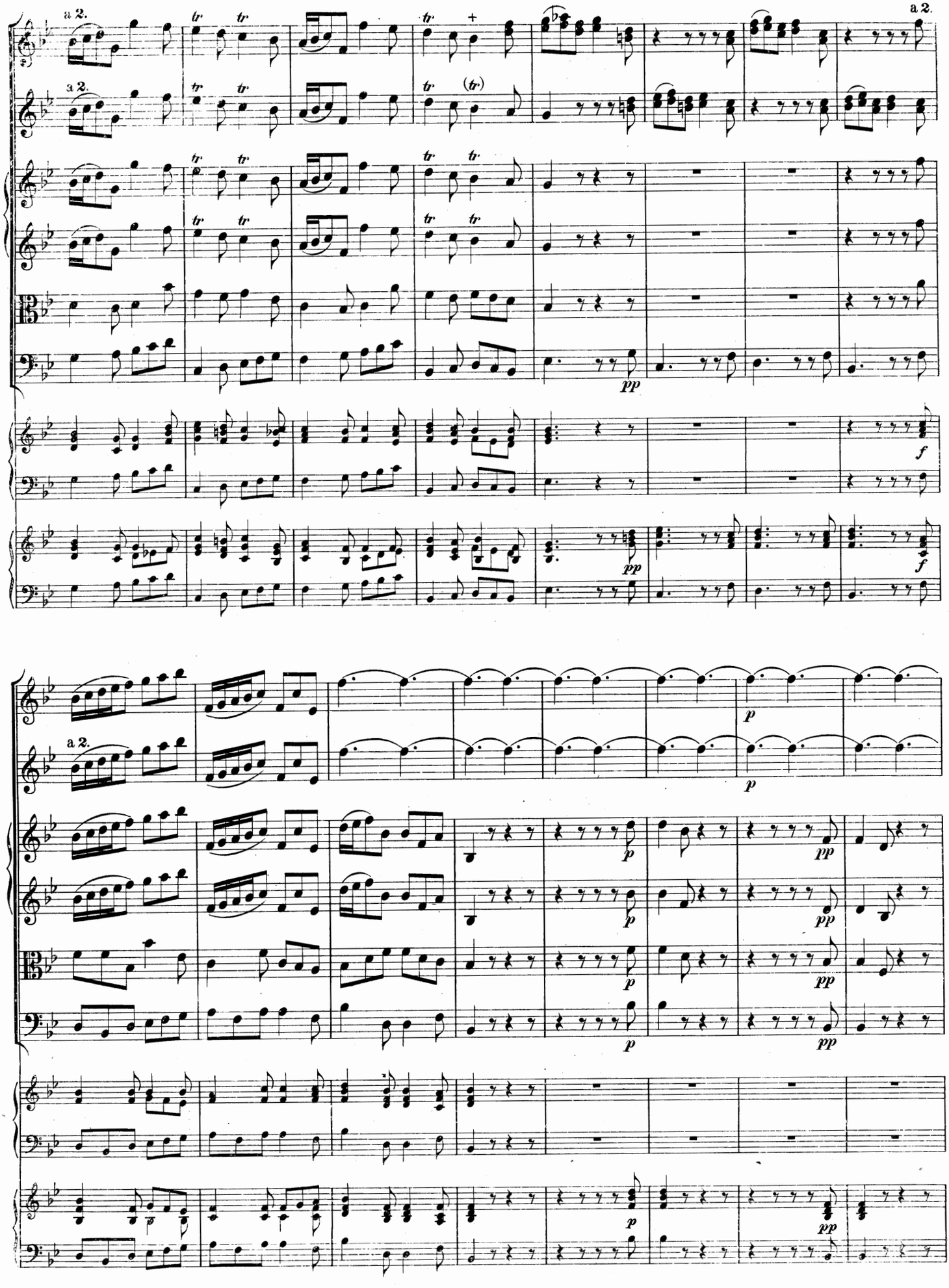

a 2.
a 2.

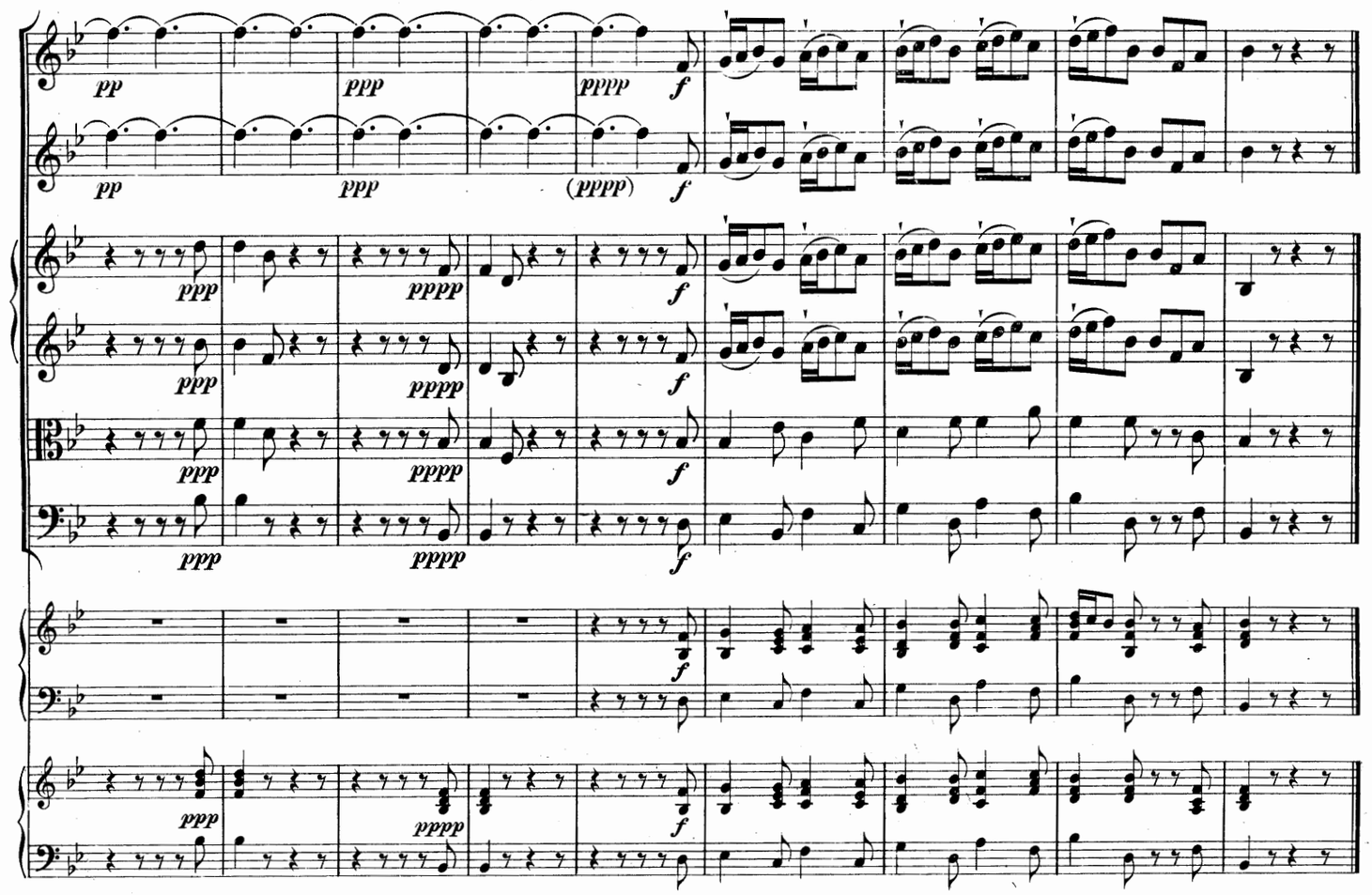

a 2.
(f)
f
(f)

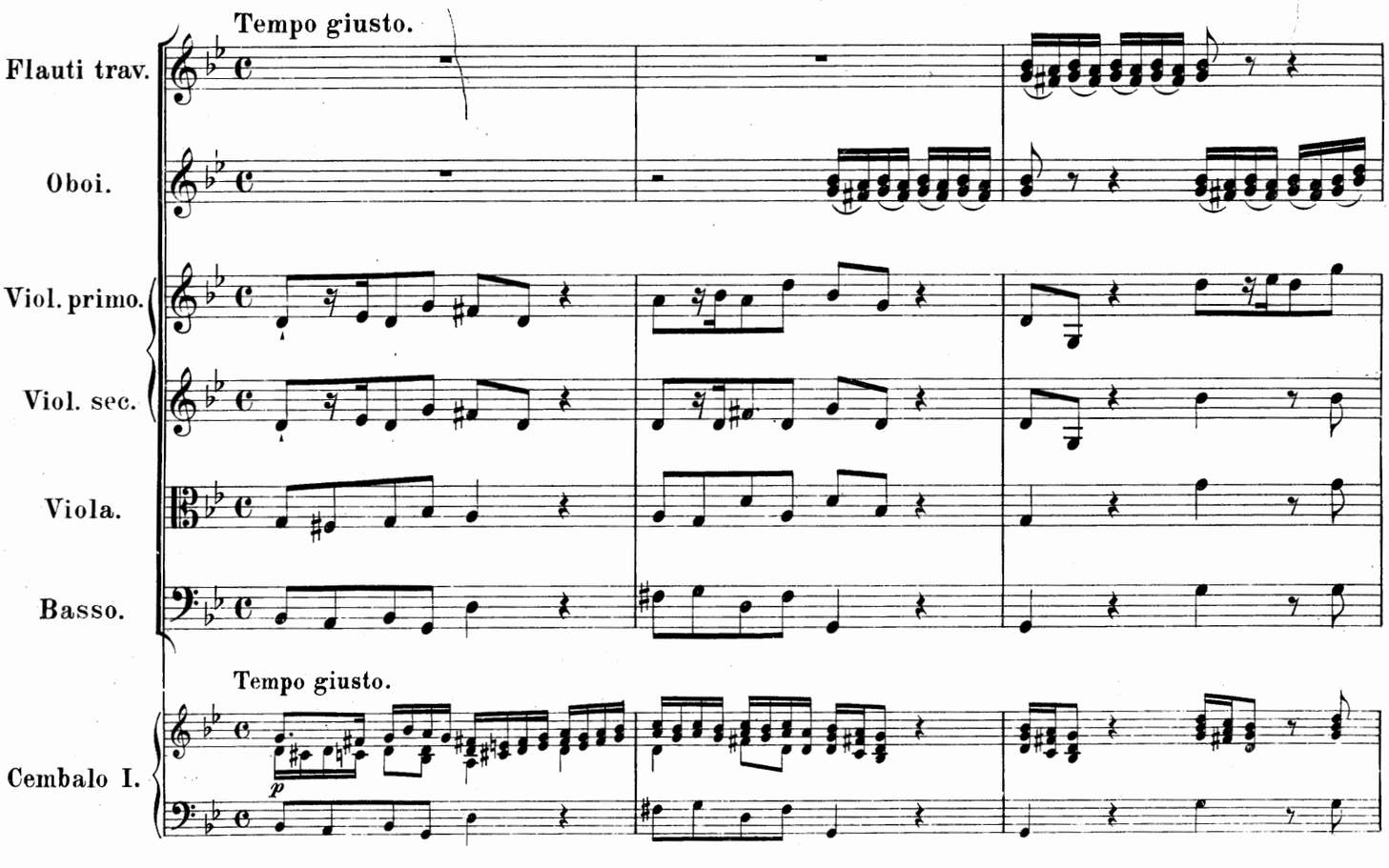

a 2.
a 2.
pp
f
f
p
pp
p
pp
p

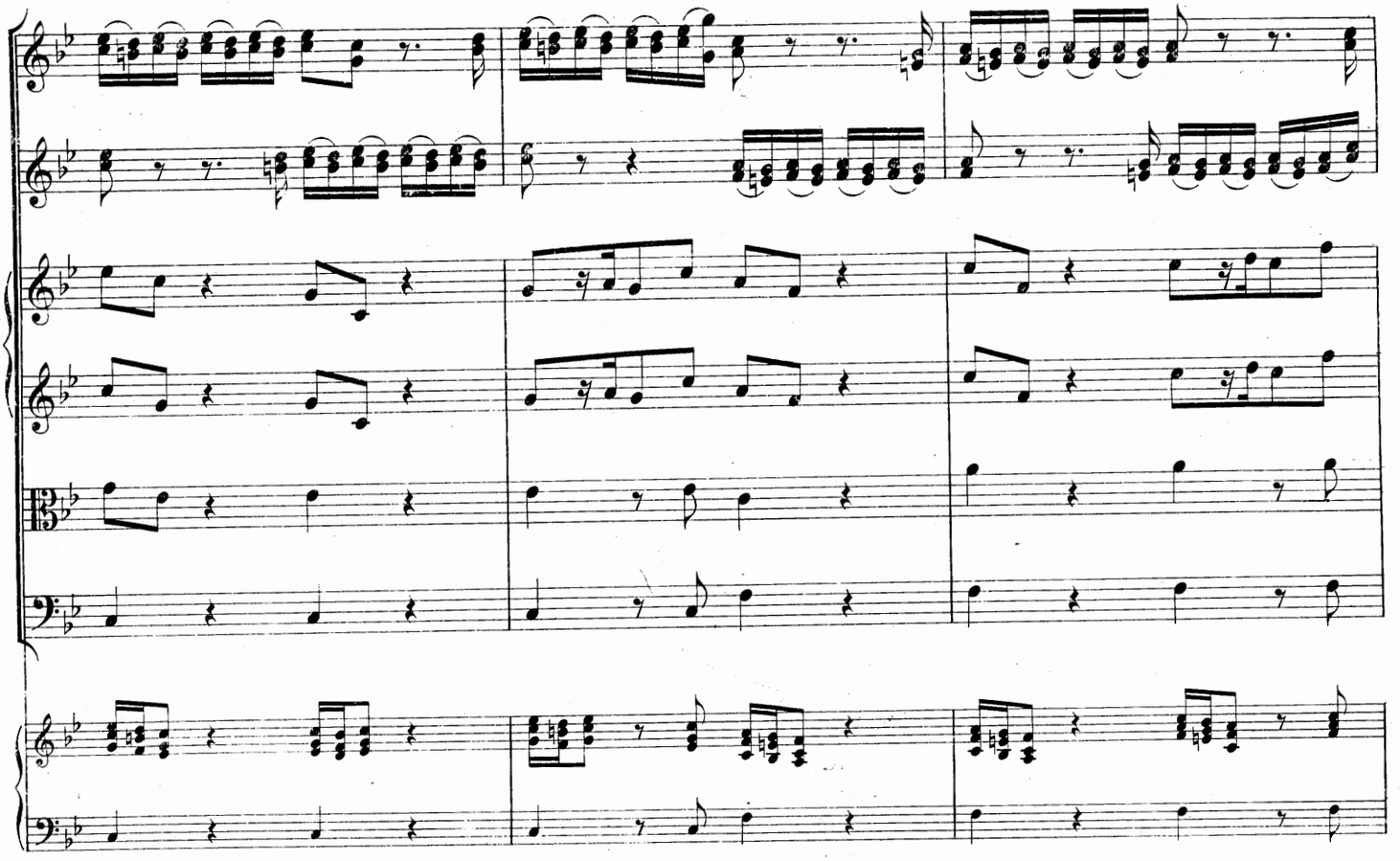

a 2.
a 2.
a 2.
a 2.
pp
f
pp
f
f
f
pp
p
pp
f
f
a 2.
pp

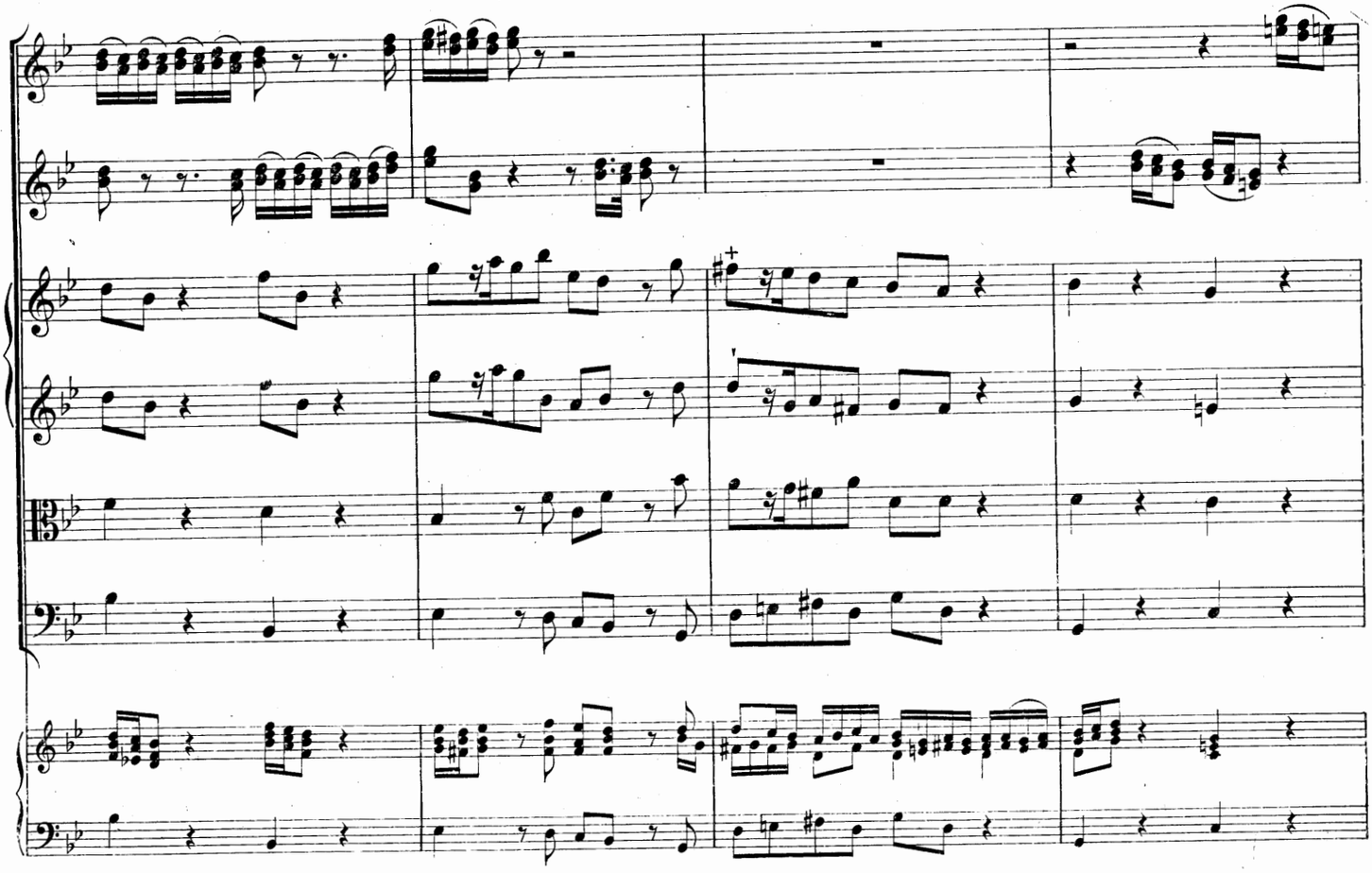

a 2.
a 2.
a 2.

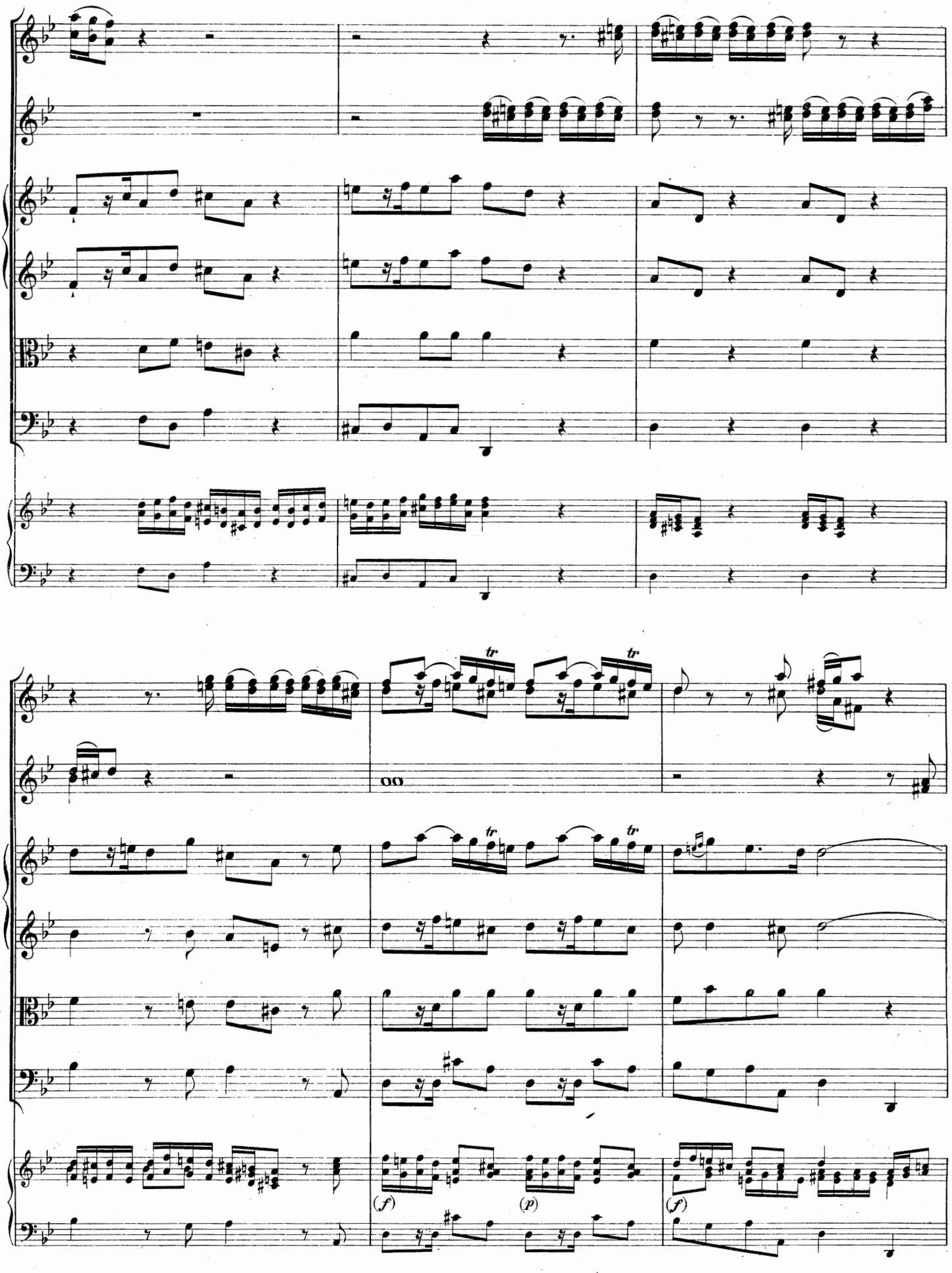

a 2.
a 2.
a 2.
a 2.
tr
(tr)
pp
f
p

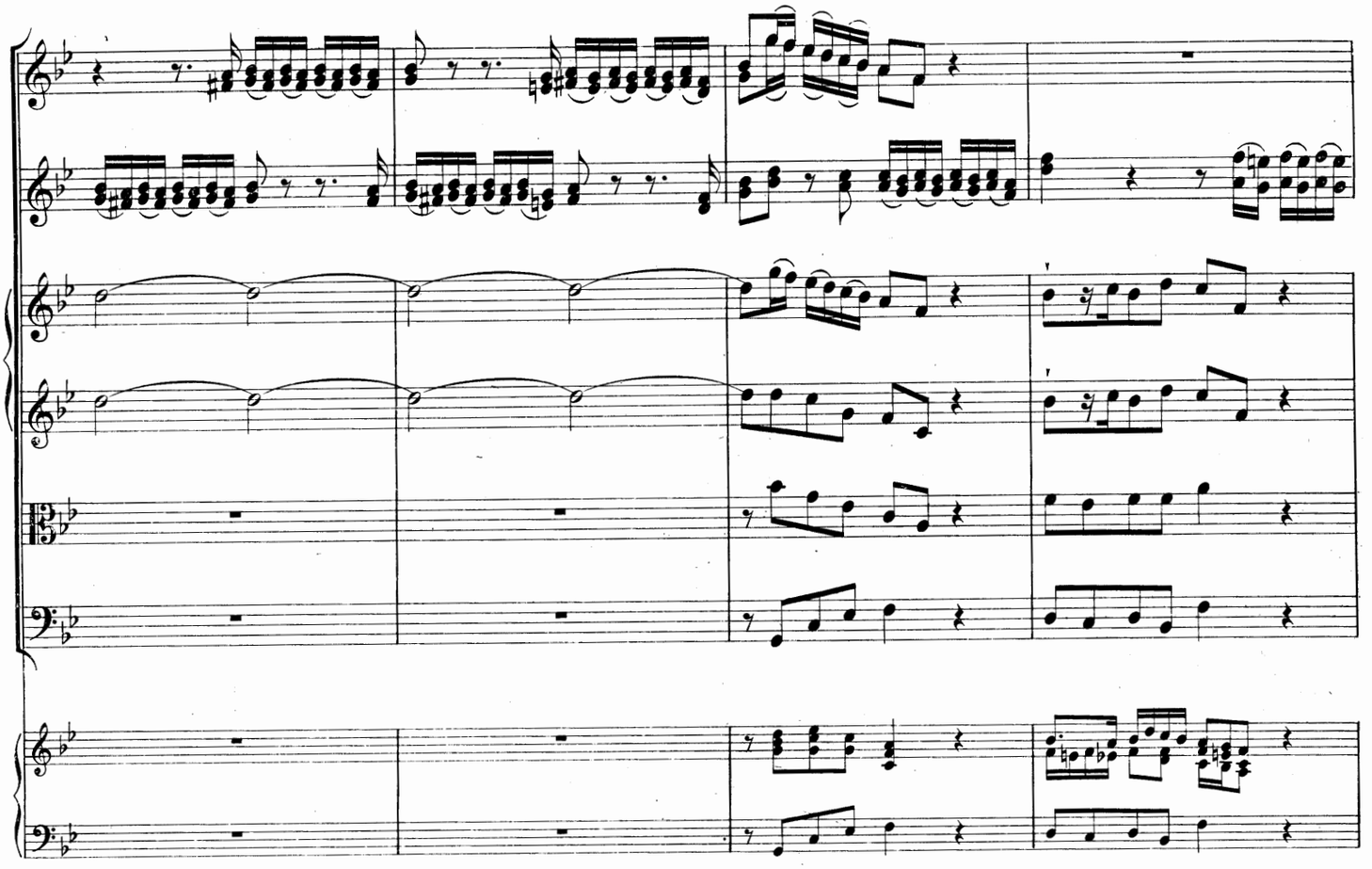

pp
ppp
pppp
(pppp)
f

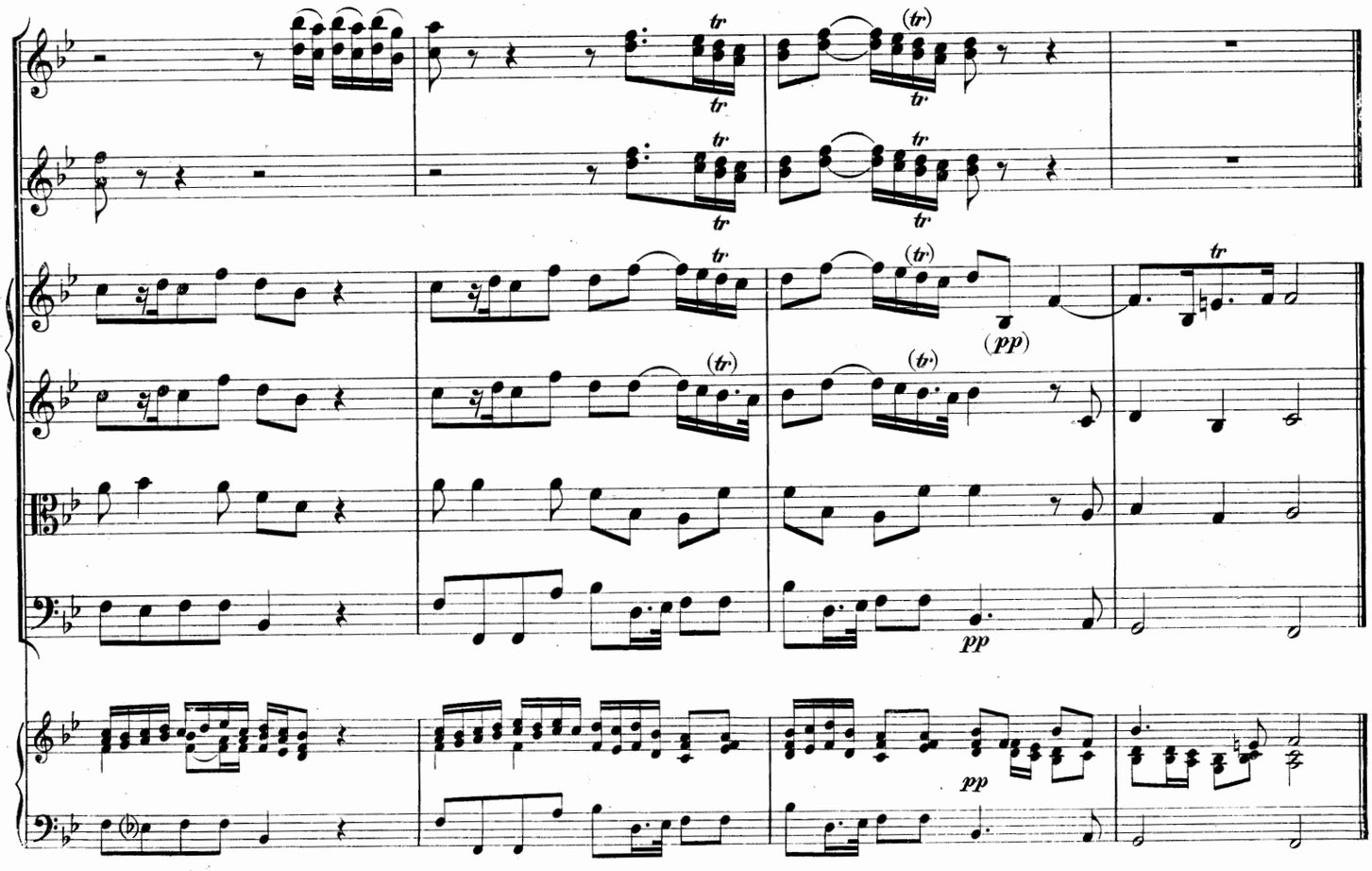

Tempo giusto.
Flauti trav.
Oboi.
Viol. primo.
Viol. sec.
Viola.
Basso.
Tempo giusto.
Cembalo I.
p

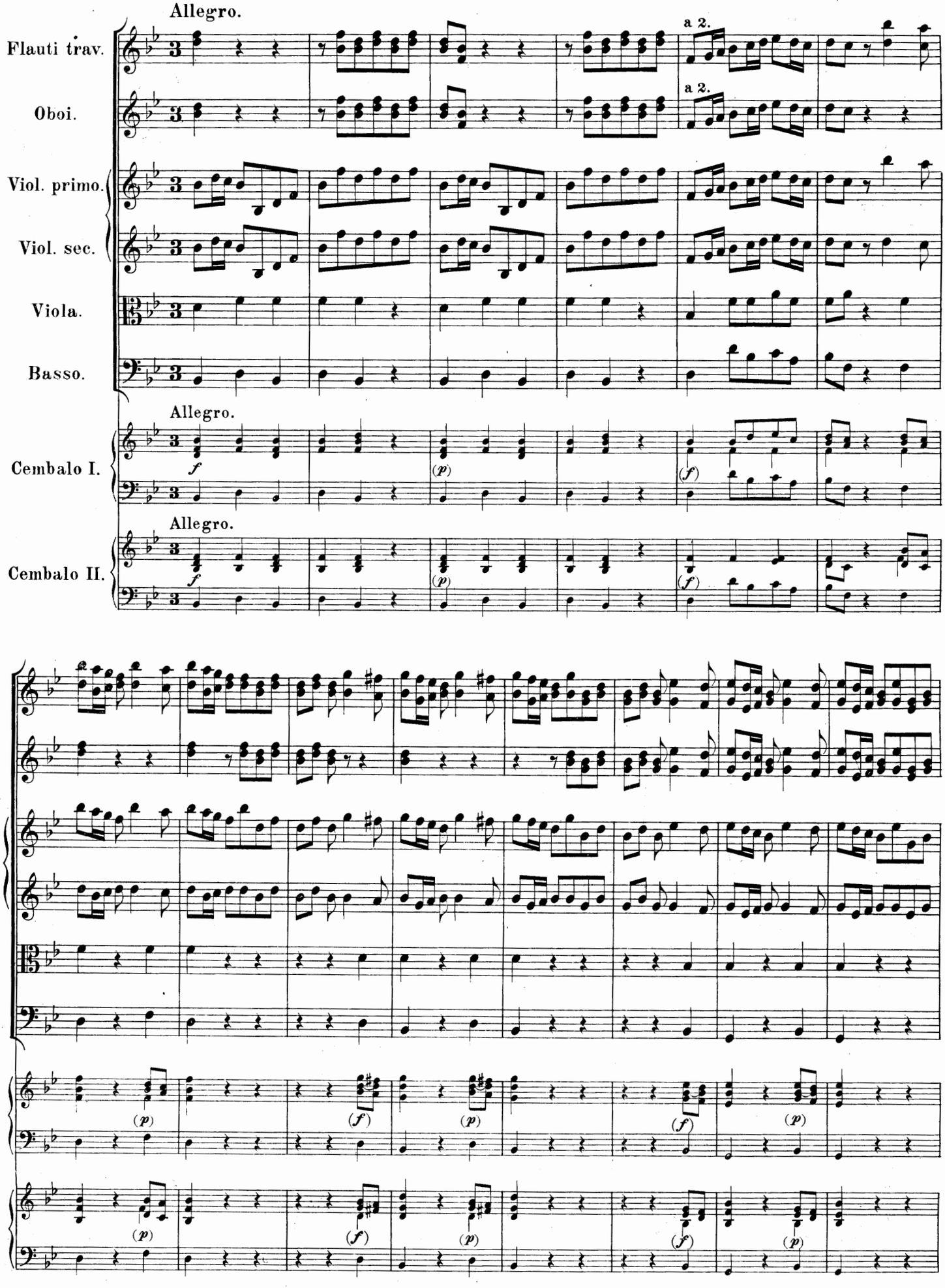


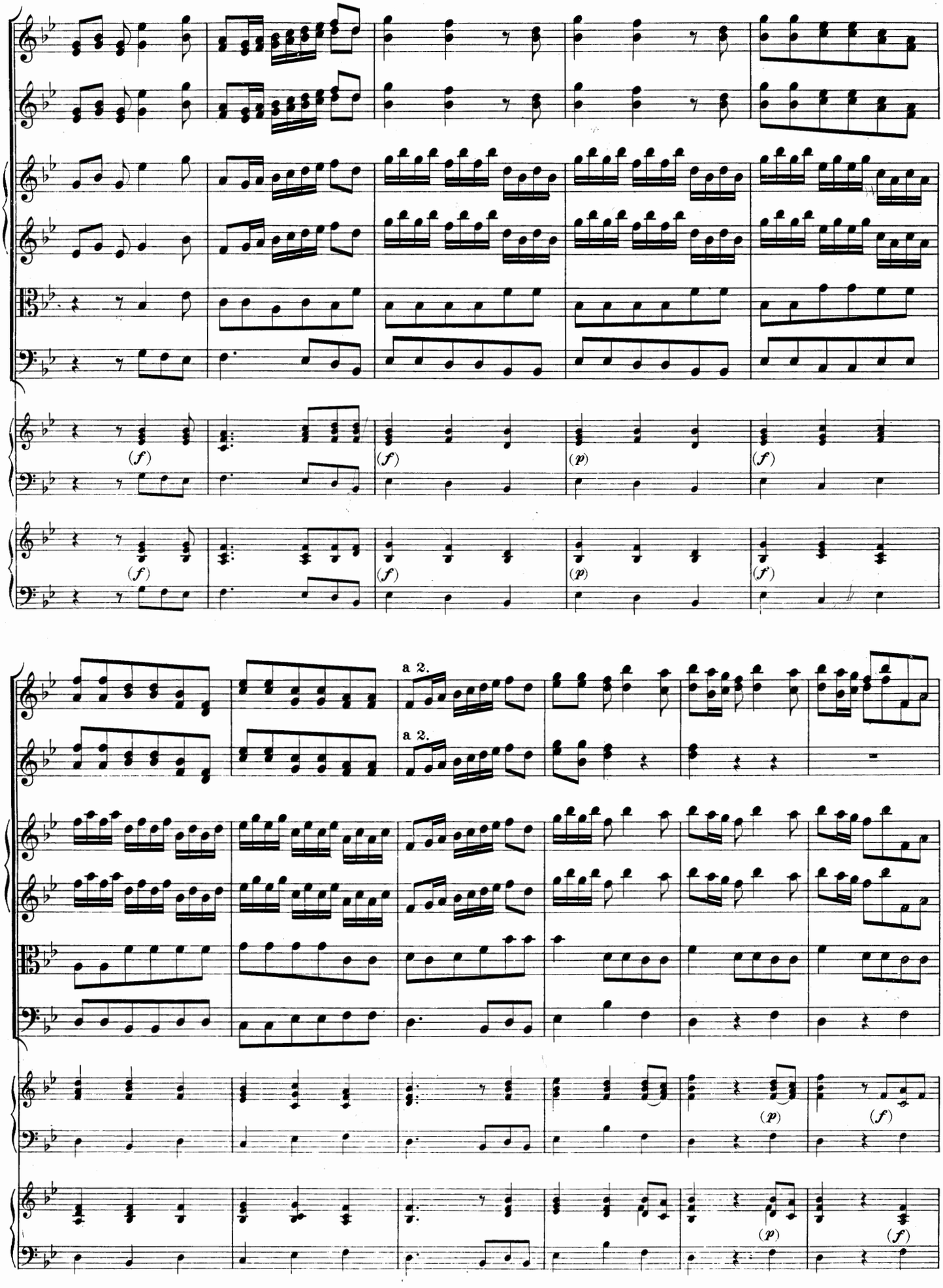


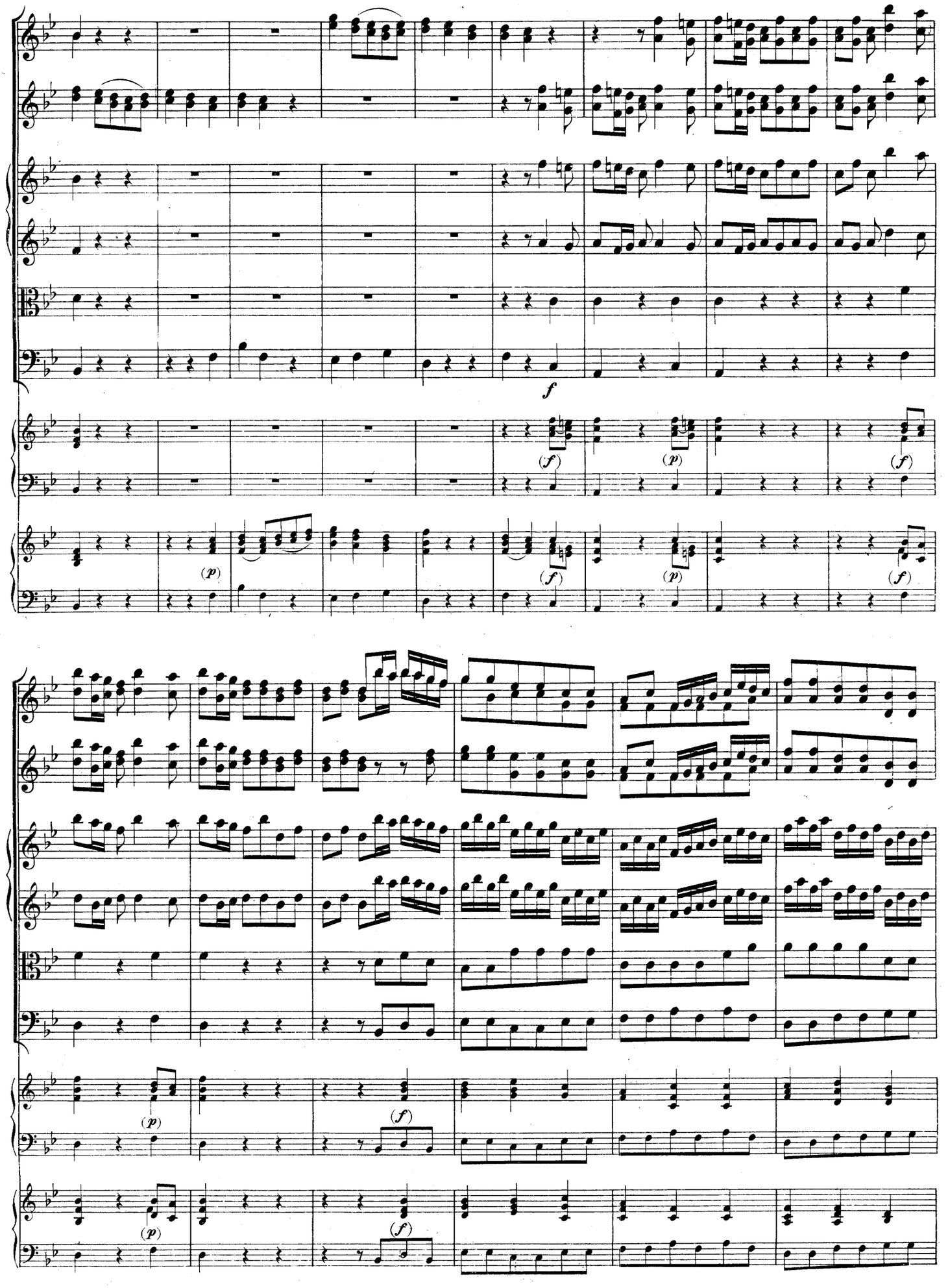

tr
tr
(f)
(p)
(f)

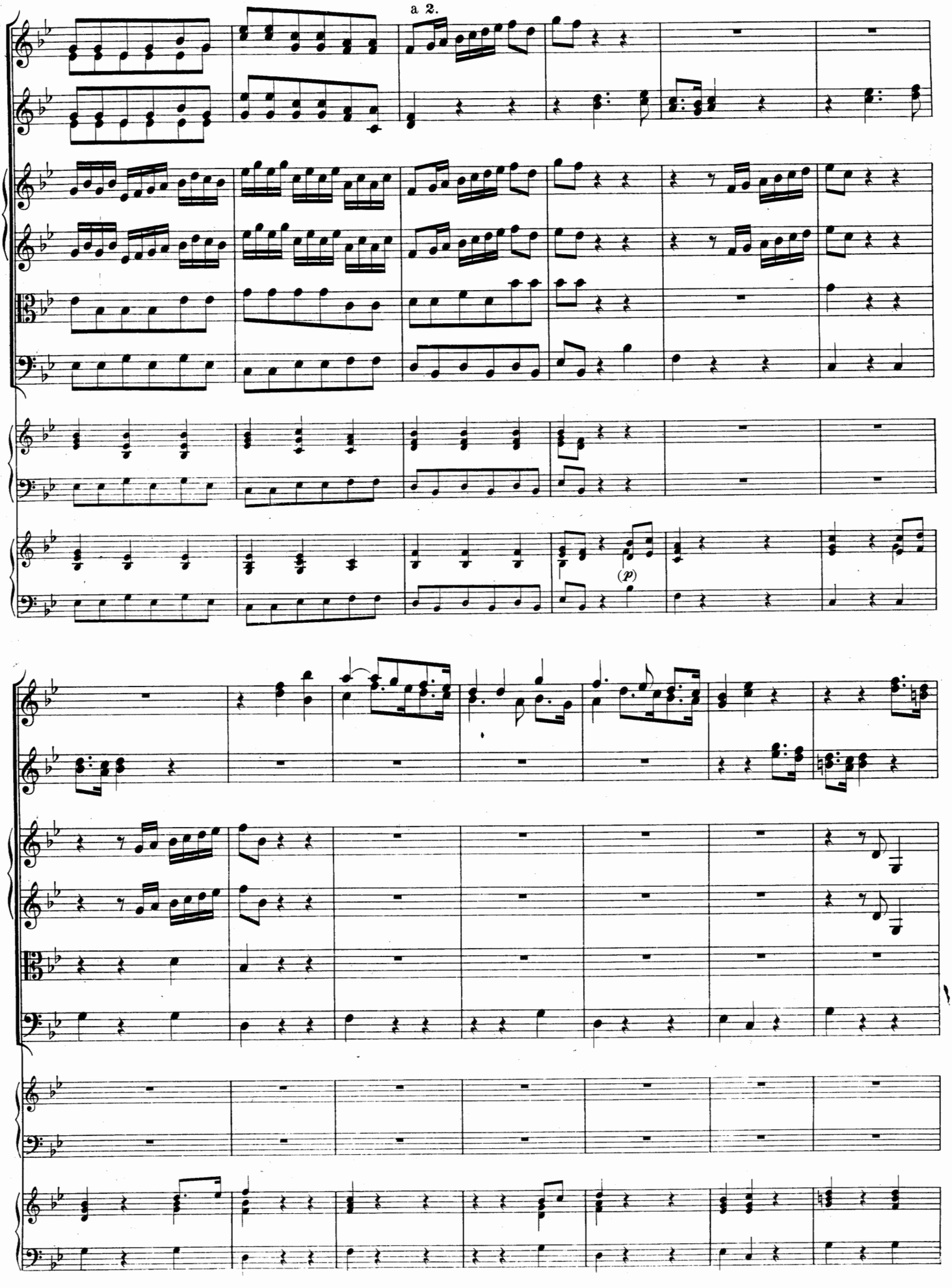


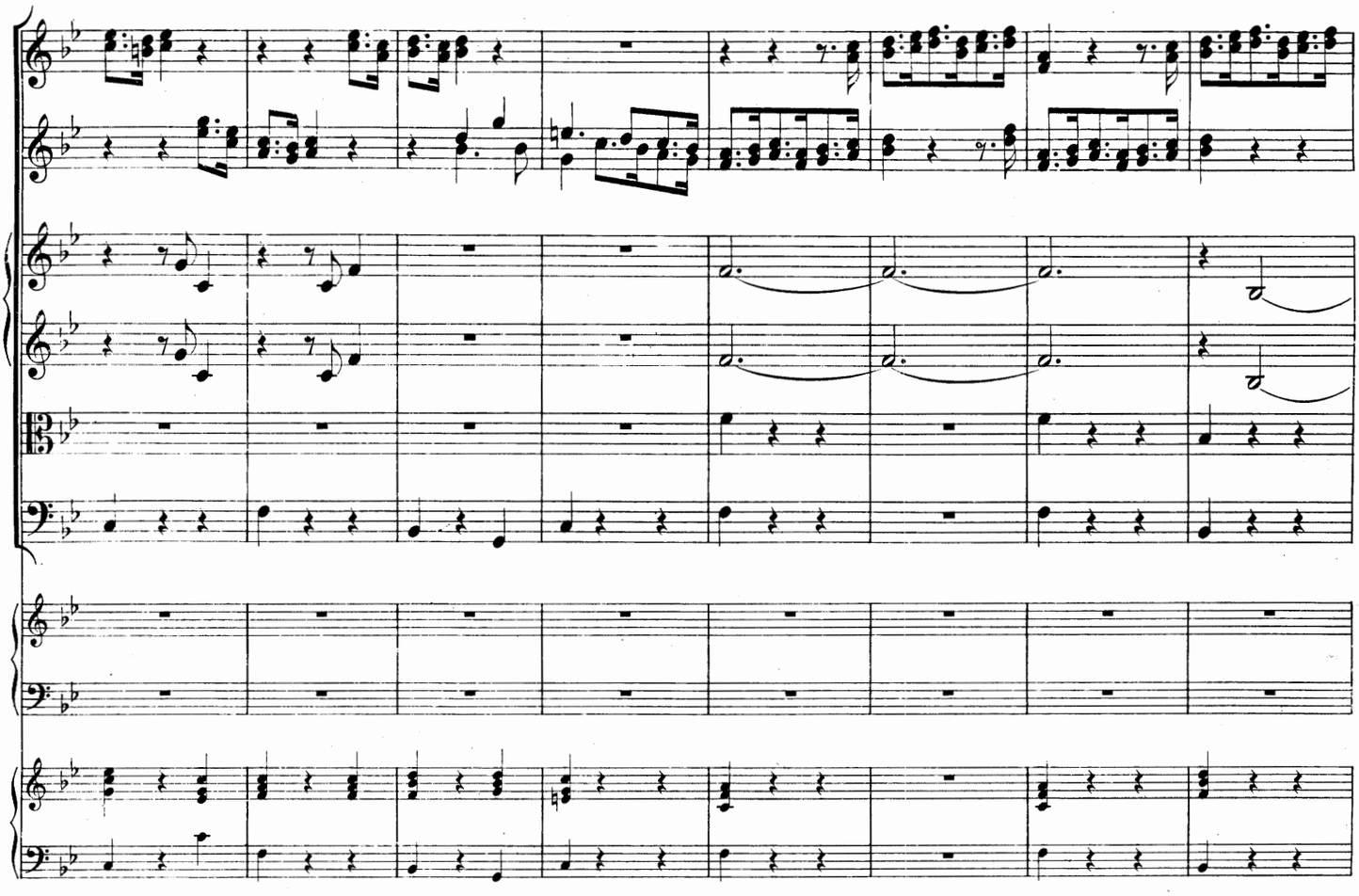


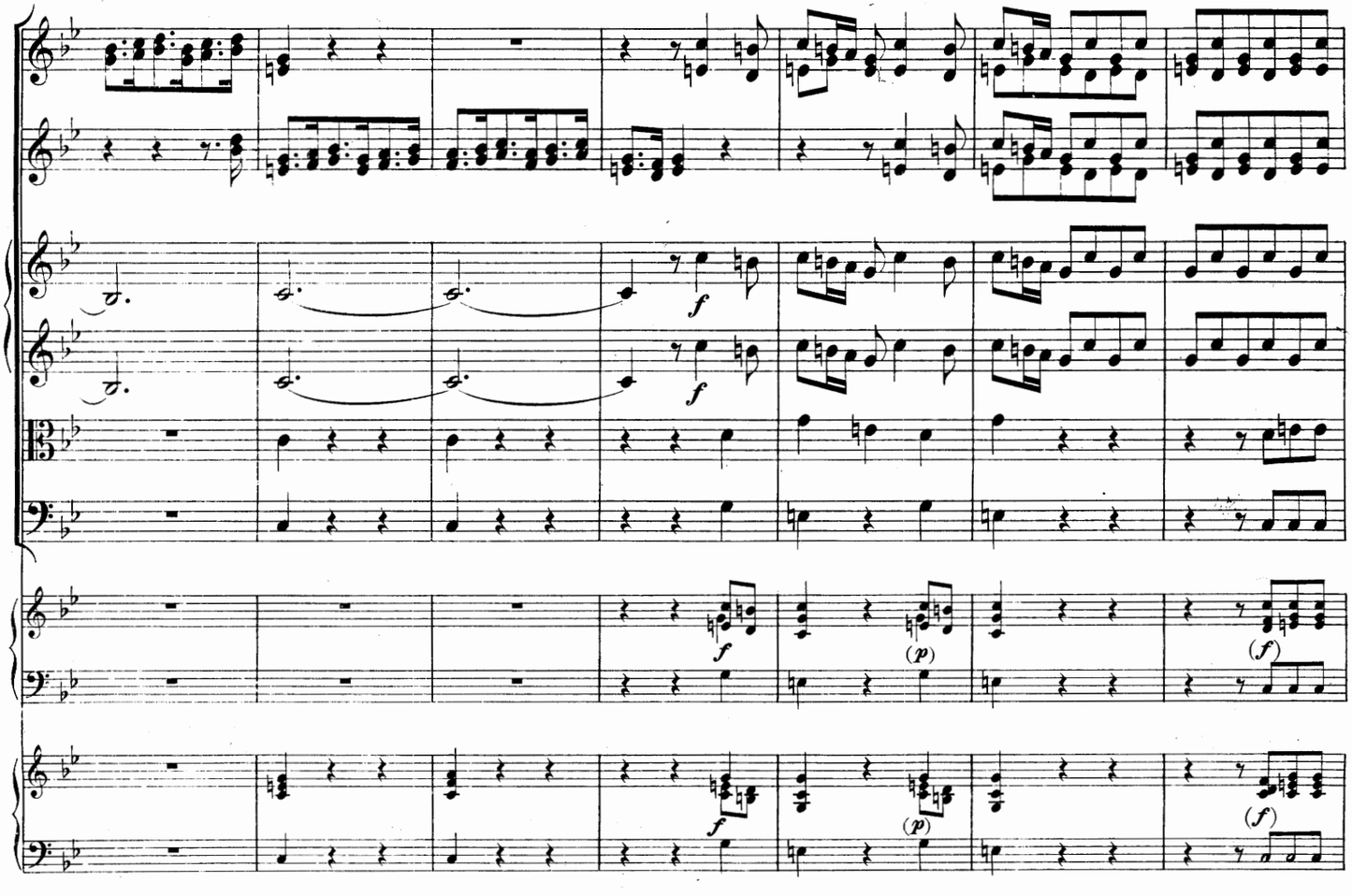

Allegro.
Flauti trav.
Oboi.
Viol. primo.
Viol. sec.
Viola.
Basso.
a 2.
a 2.
Allegro.
Cembalo I.
Allegro.
Cembalo II.
f
(p)
(f)
f
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)

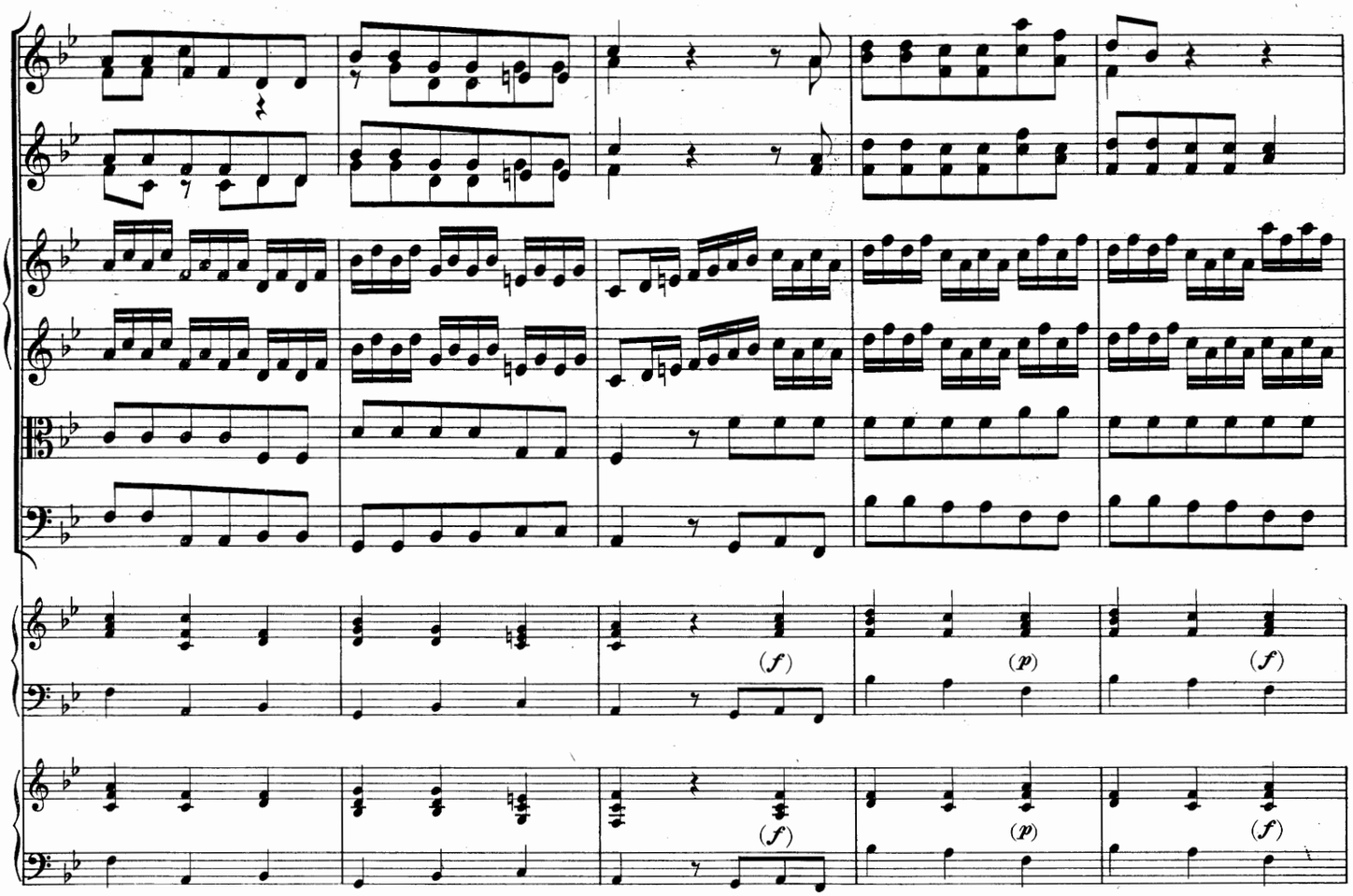

(f)
(p)
a 2.

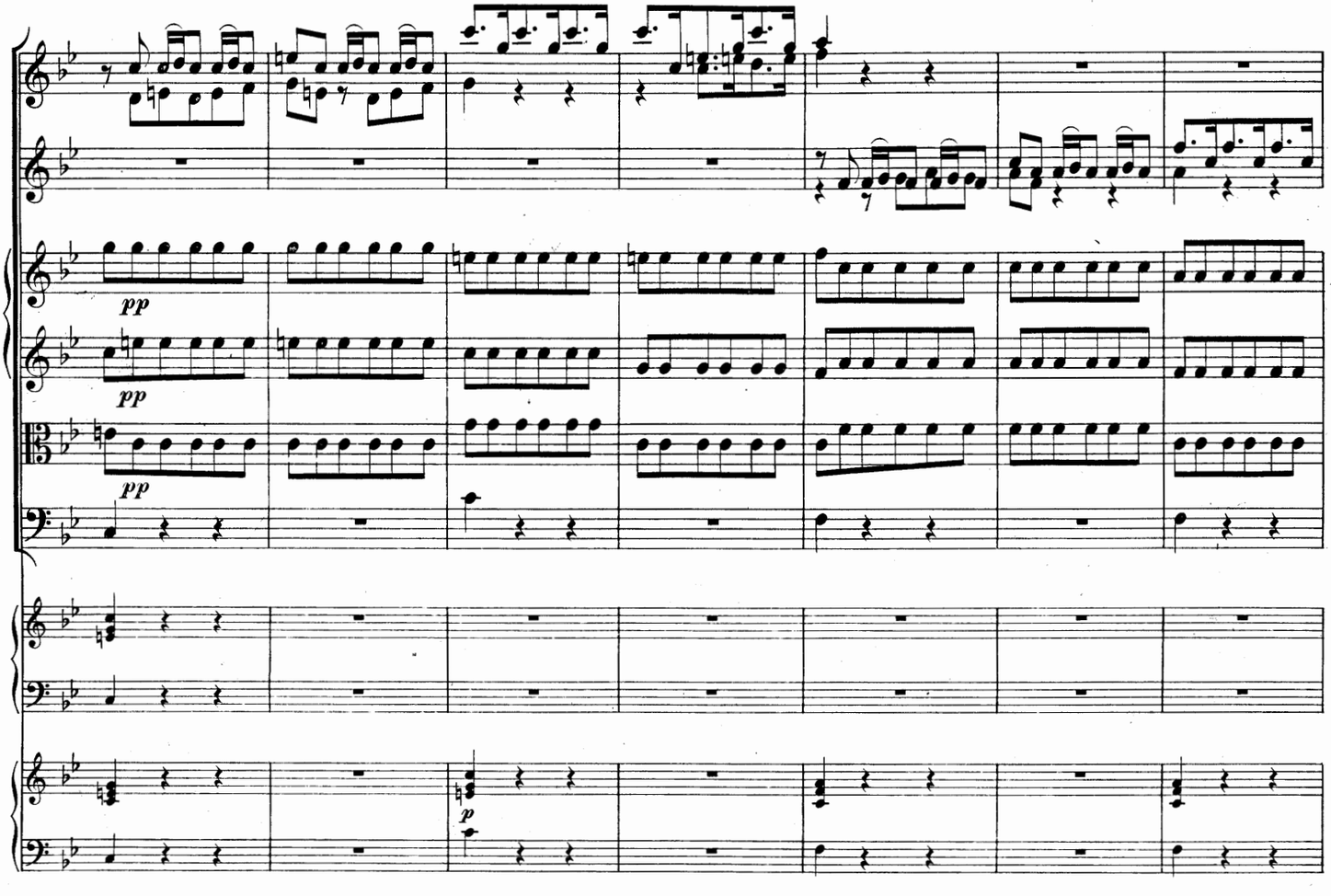

f
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)

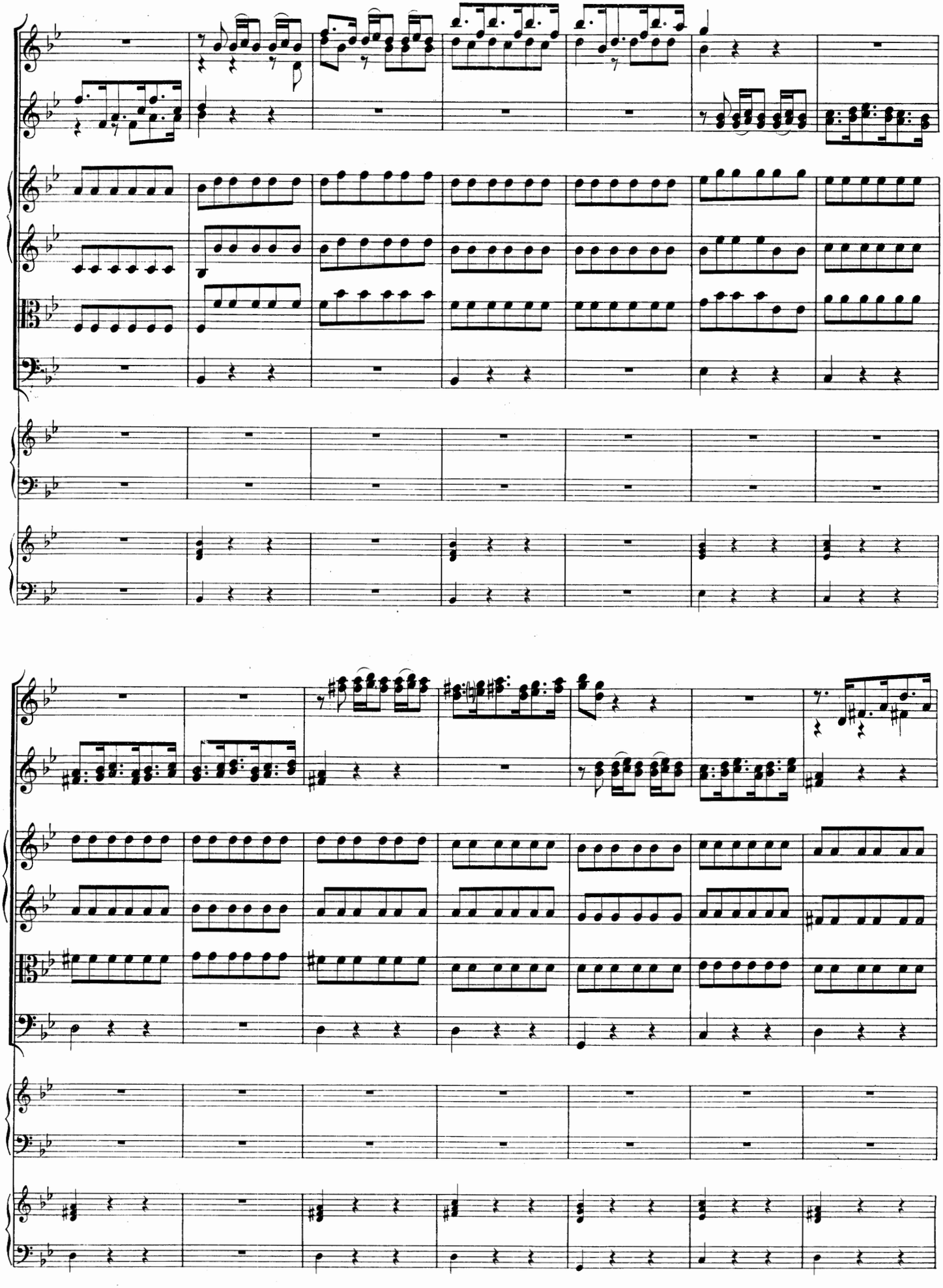

a 2.
(p)

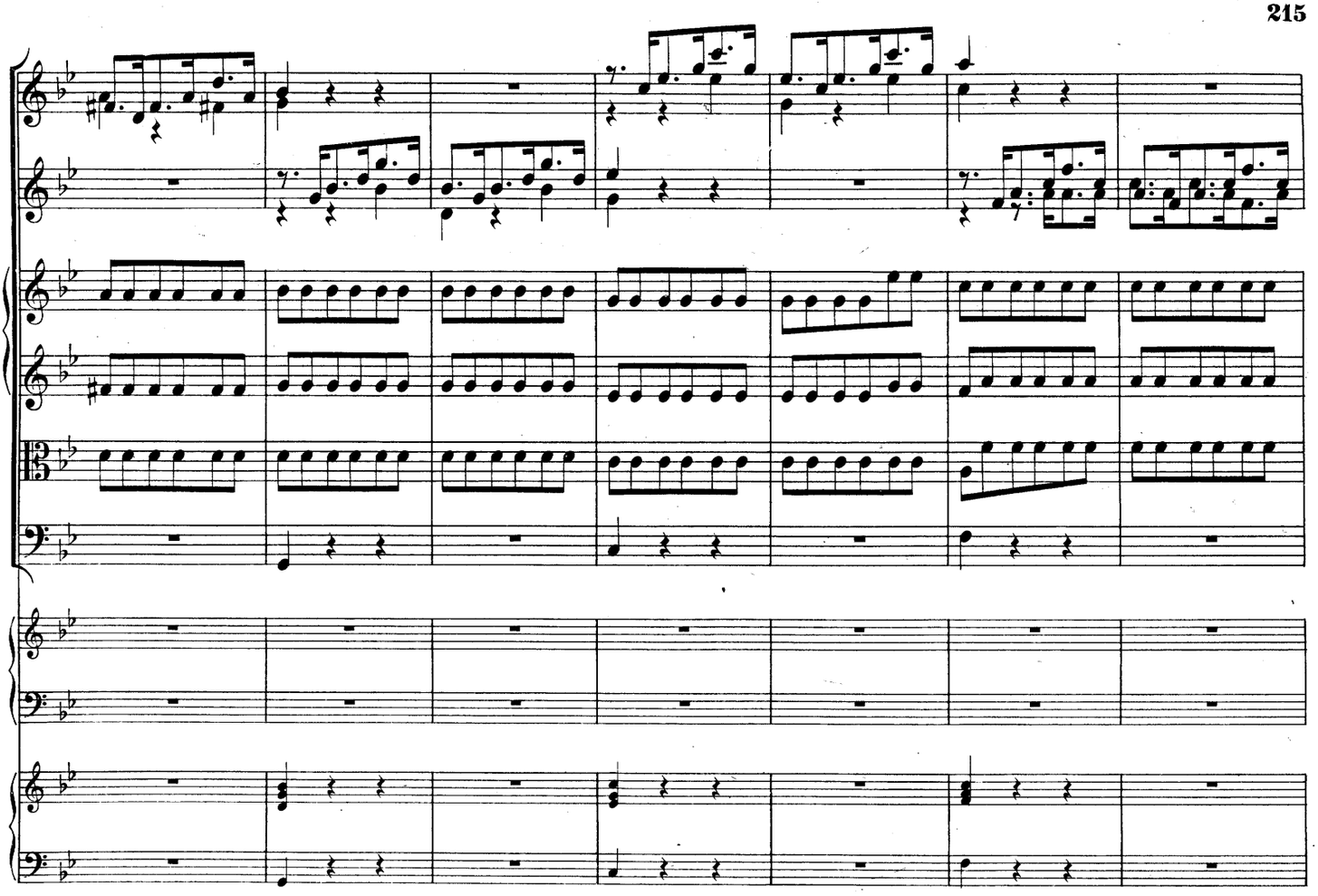


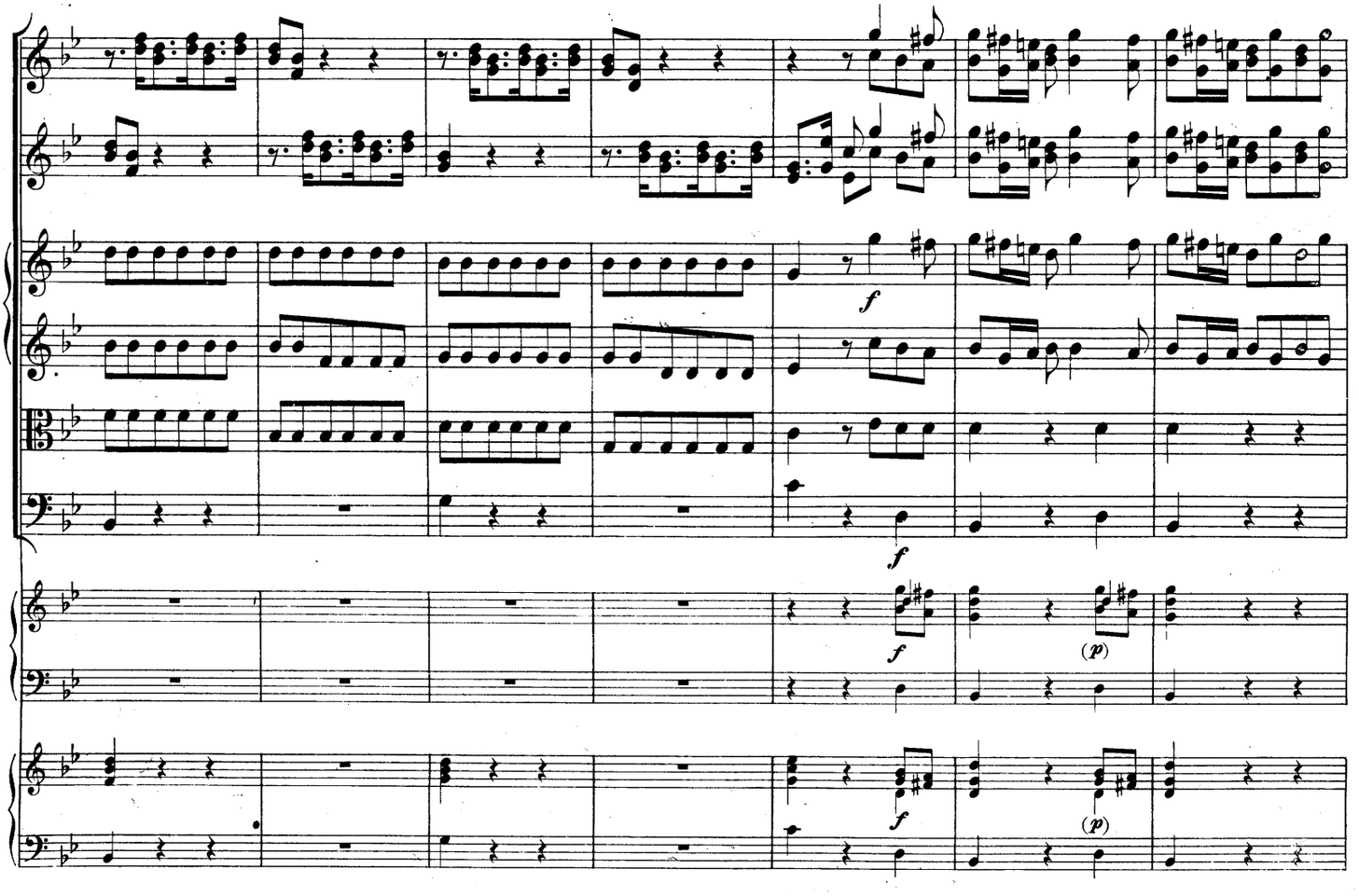


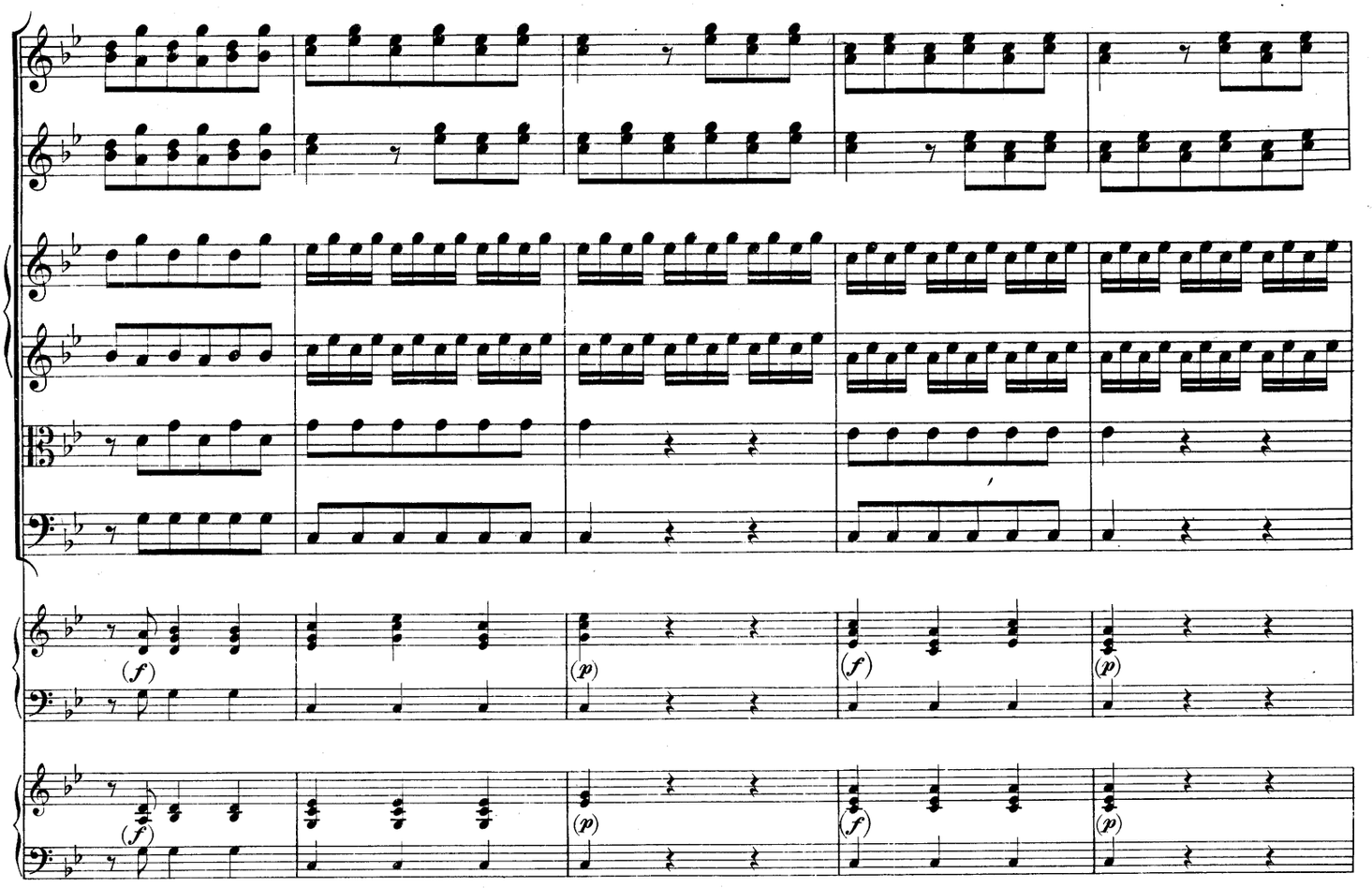

(f)
(p)
(f)
(f)
(p)
(f)

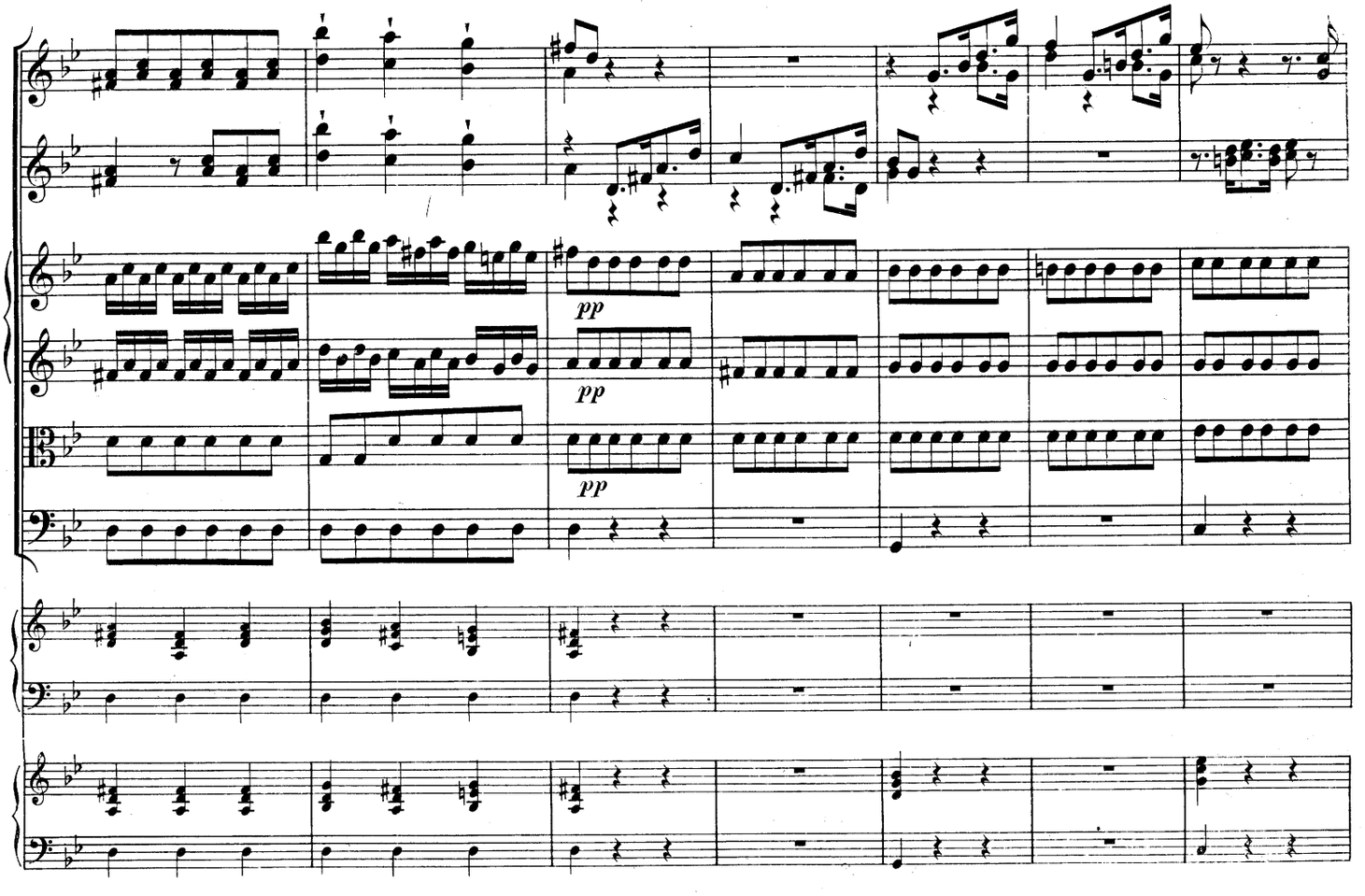

pp
pp
pp
p

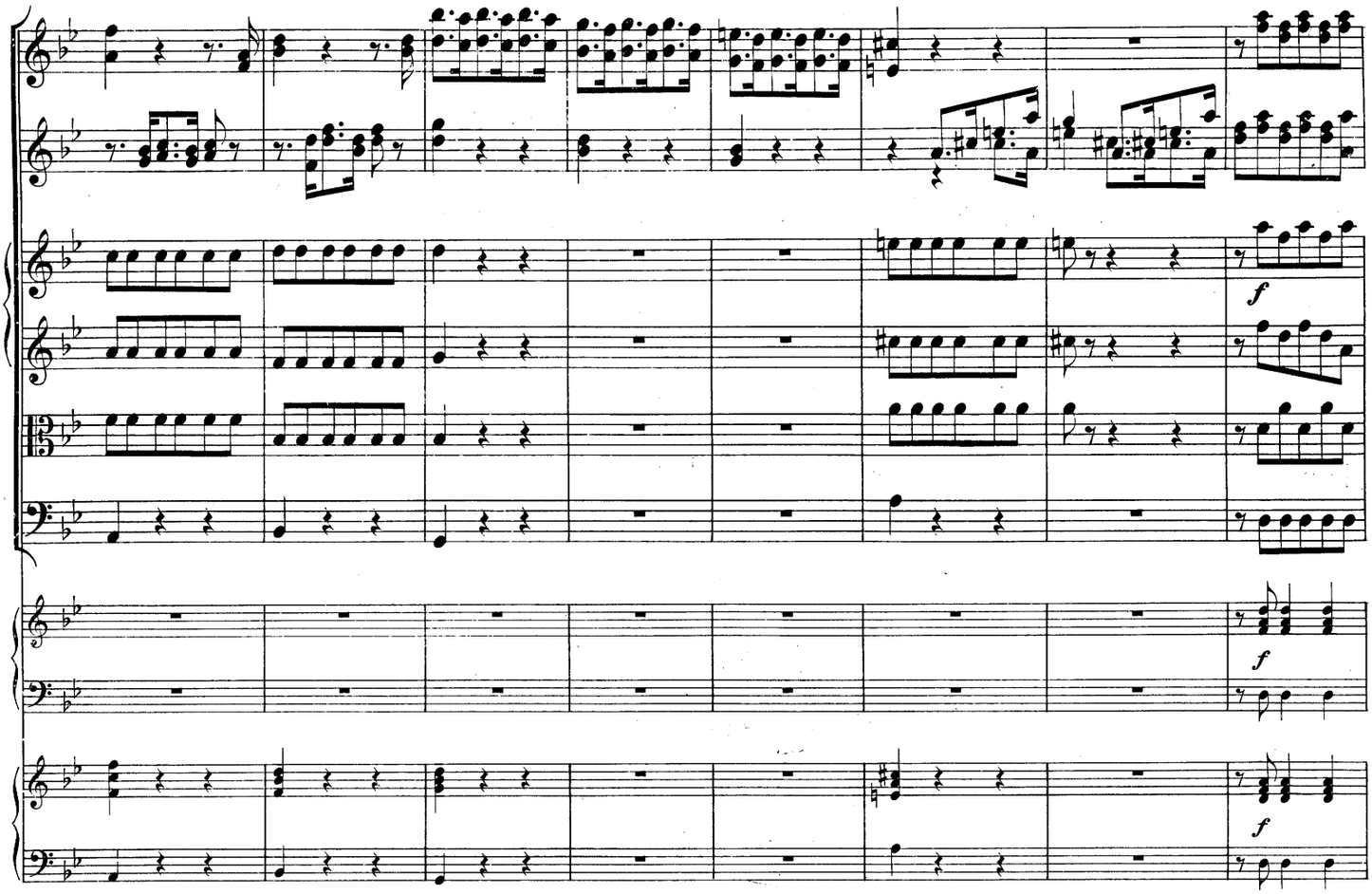


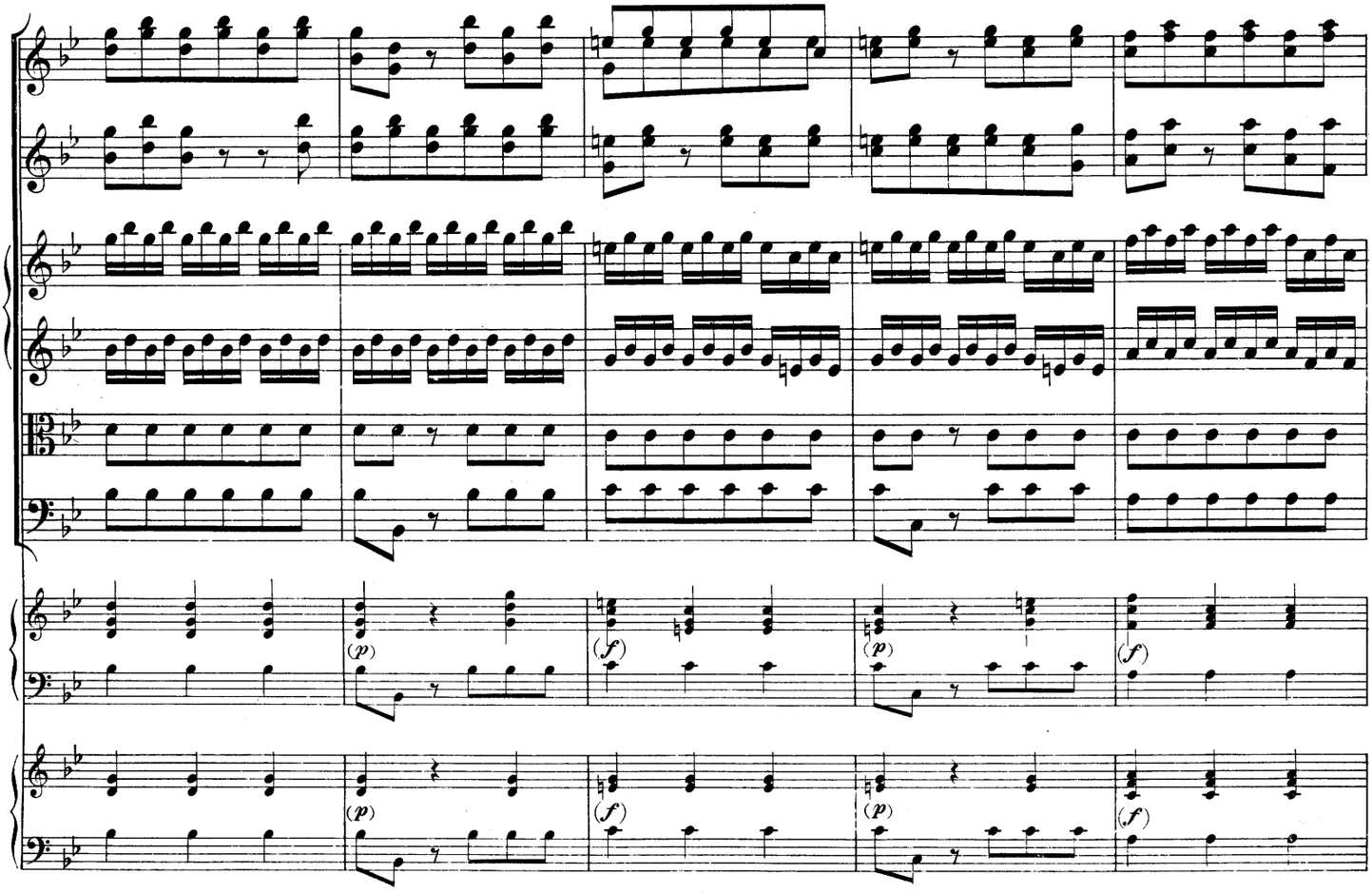


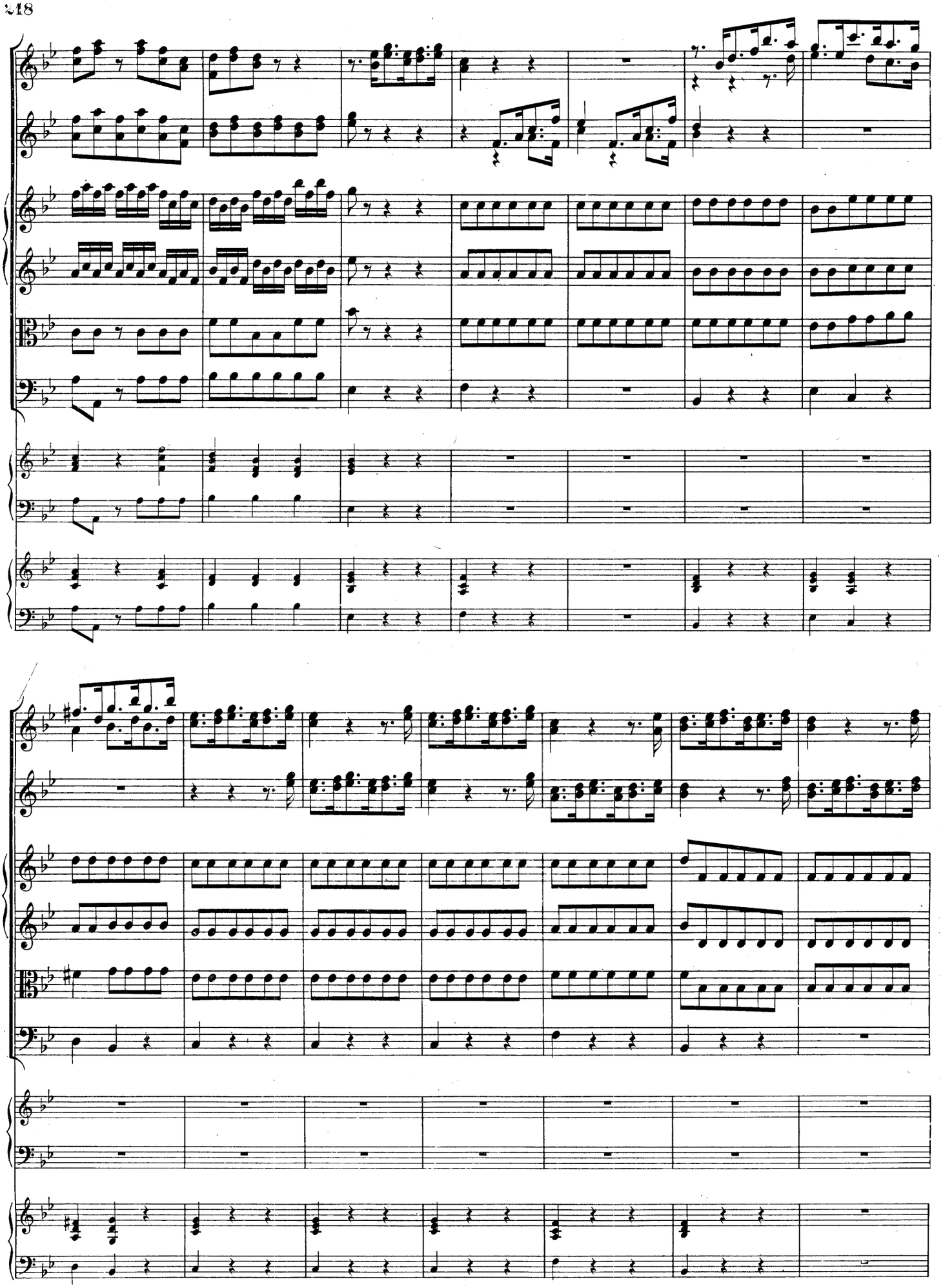

f
f
f
(p)
f
(p)

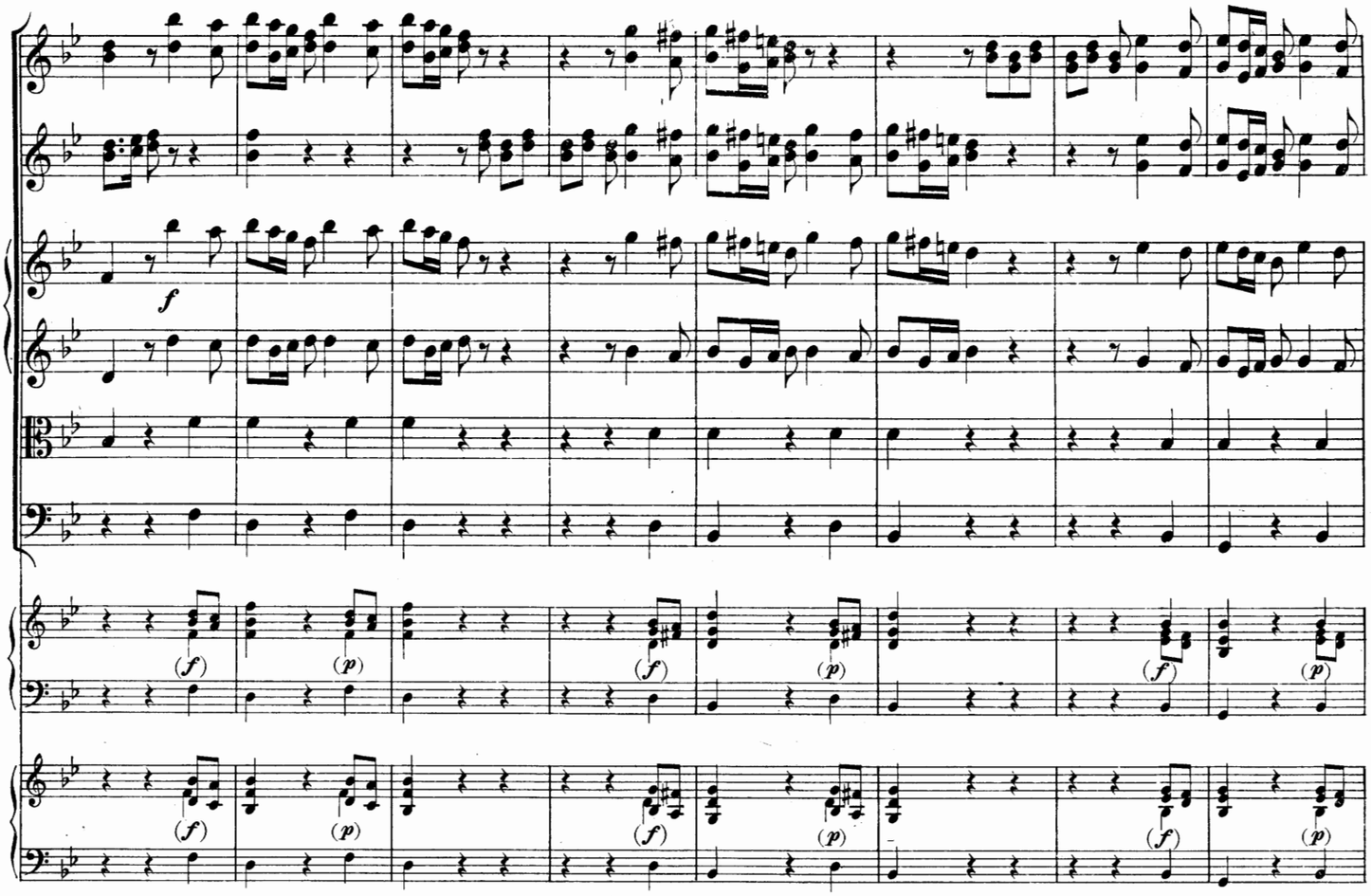

(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)

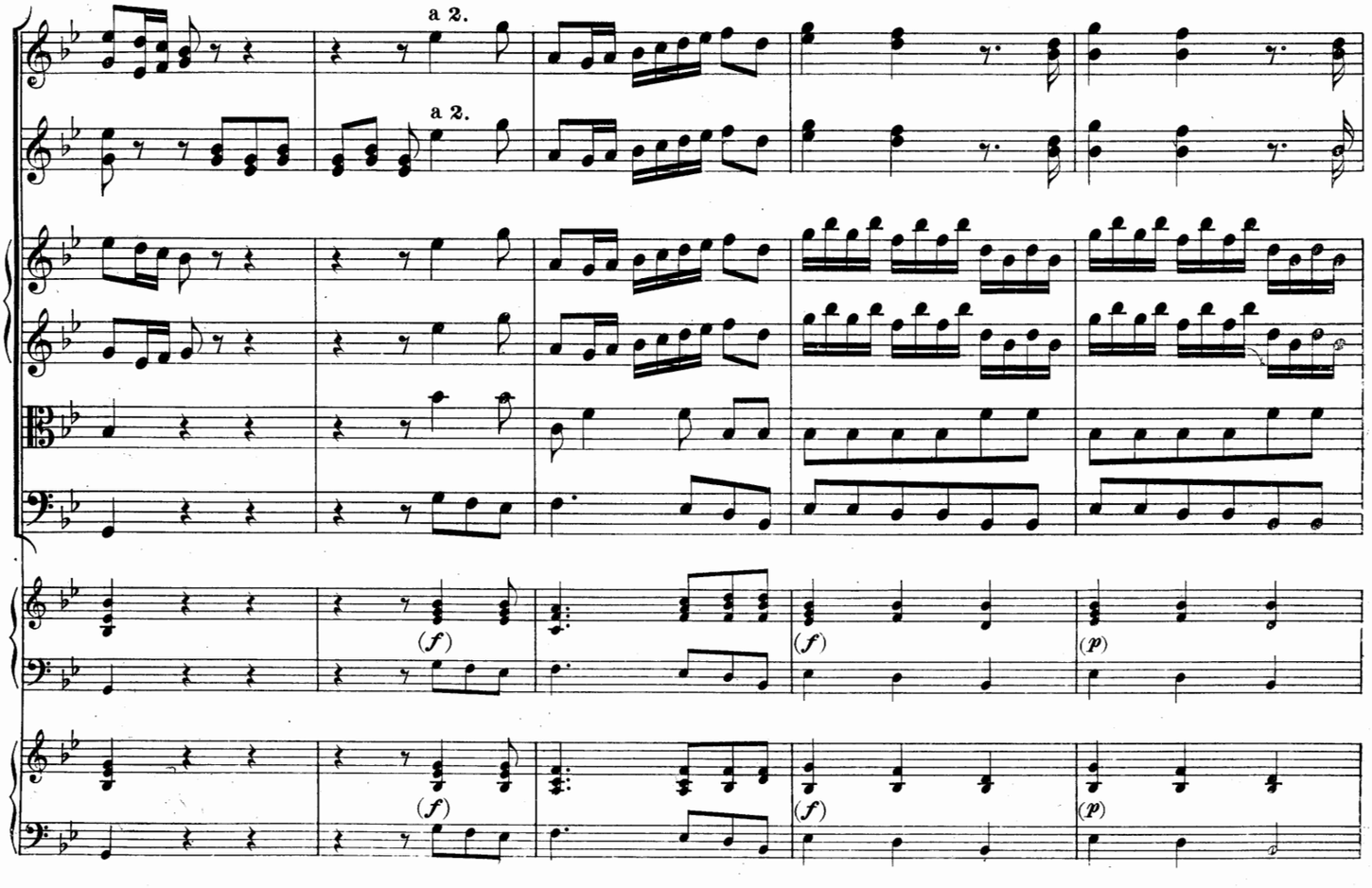

pp
pp
pp

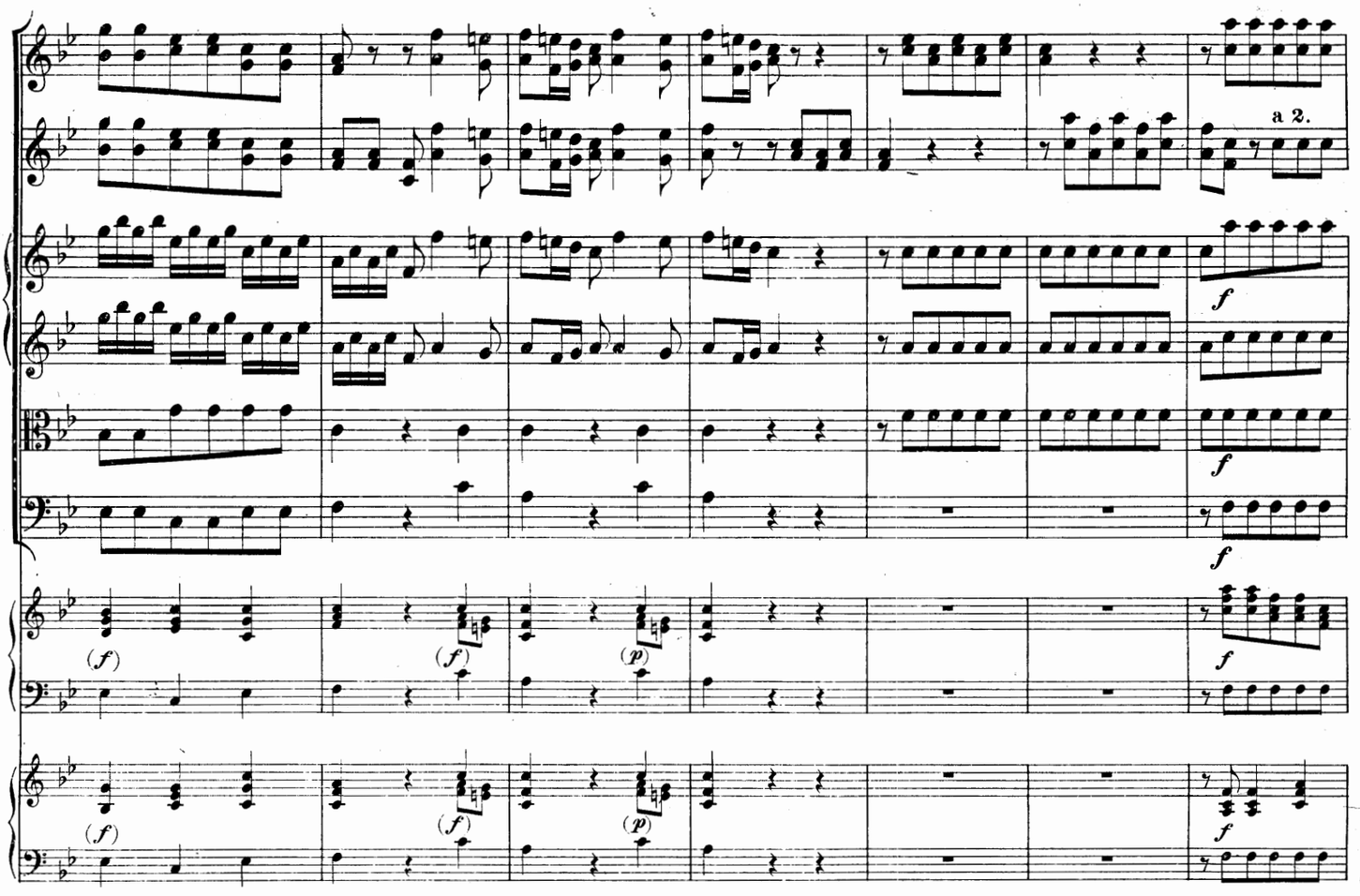

f
f
f

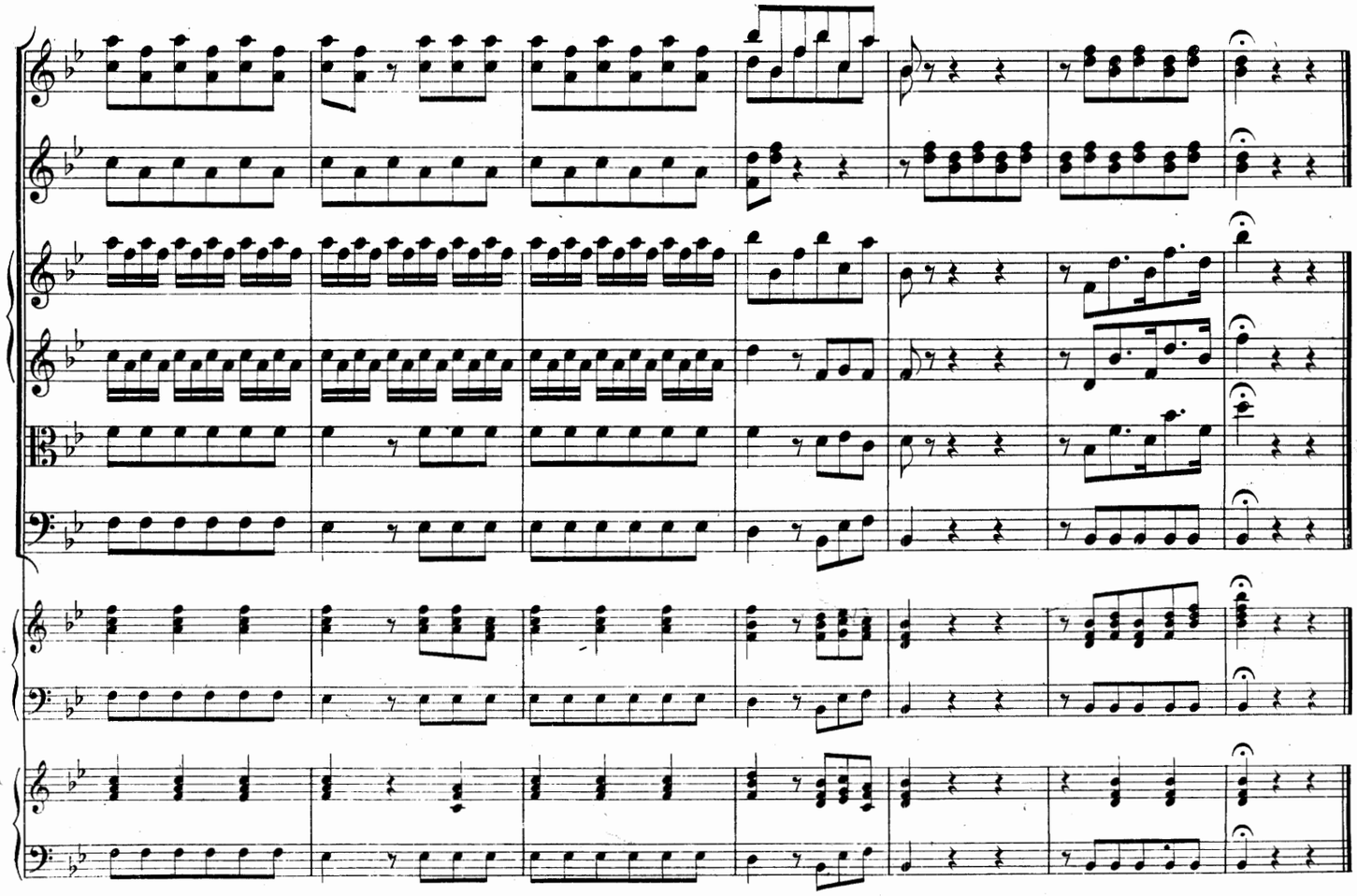

(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)




f
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)

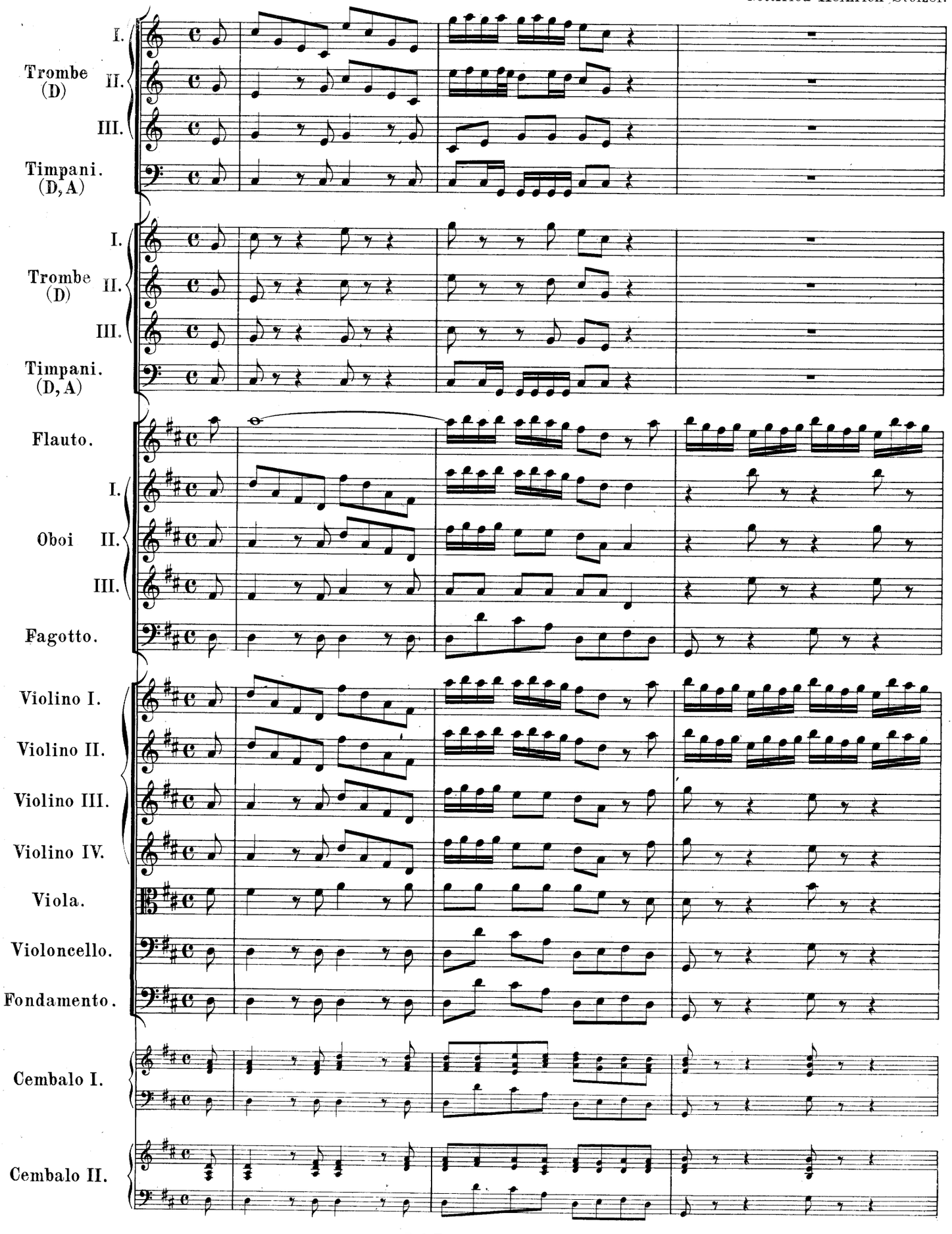

a 2.
a 2.
(f)
(f)
(p)
(f)
(f)
(p)

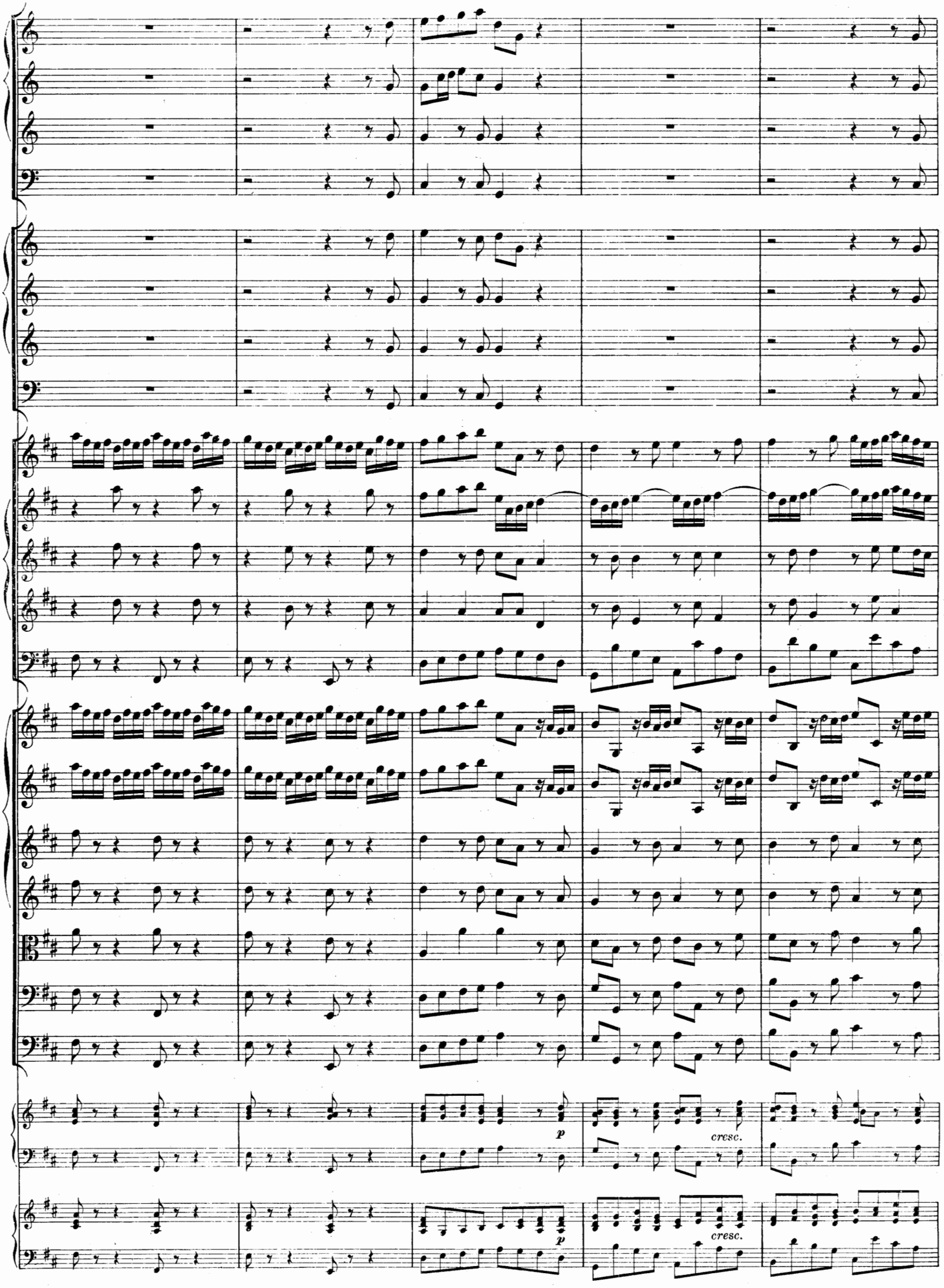

a 2.
f
(f)
(p)

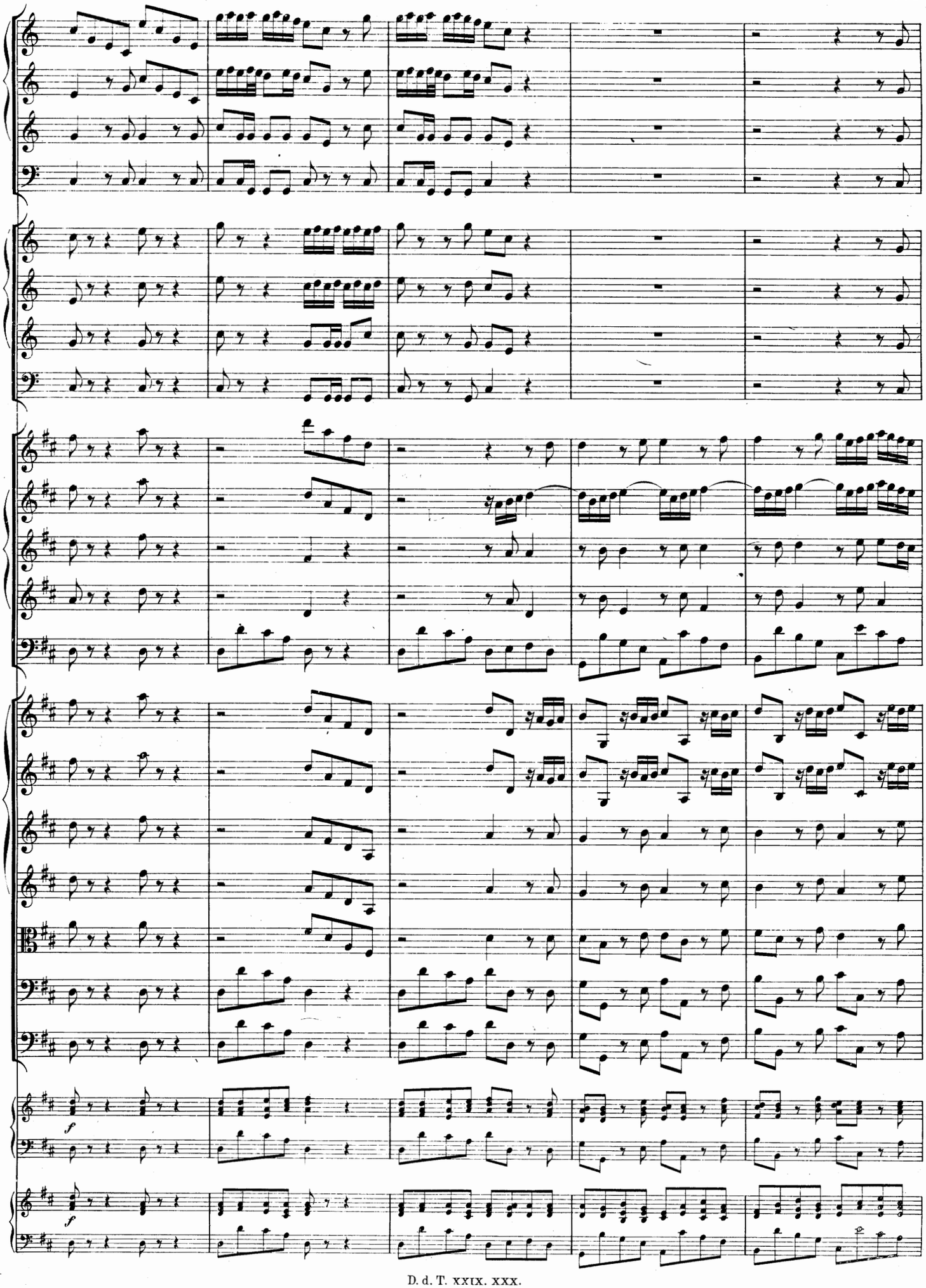


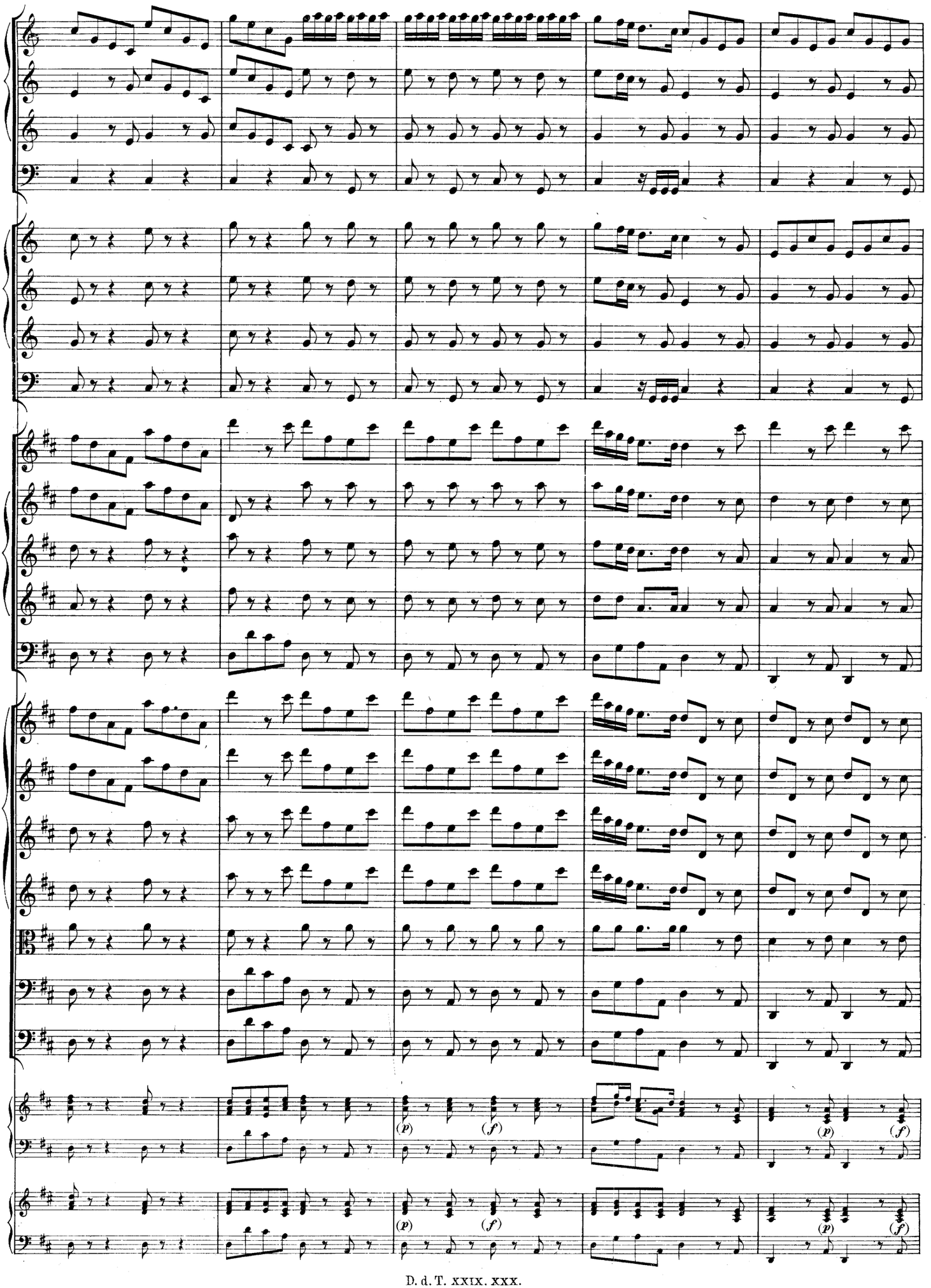
Concerto grosso a quattro Chori.

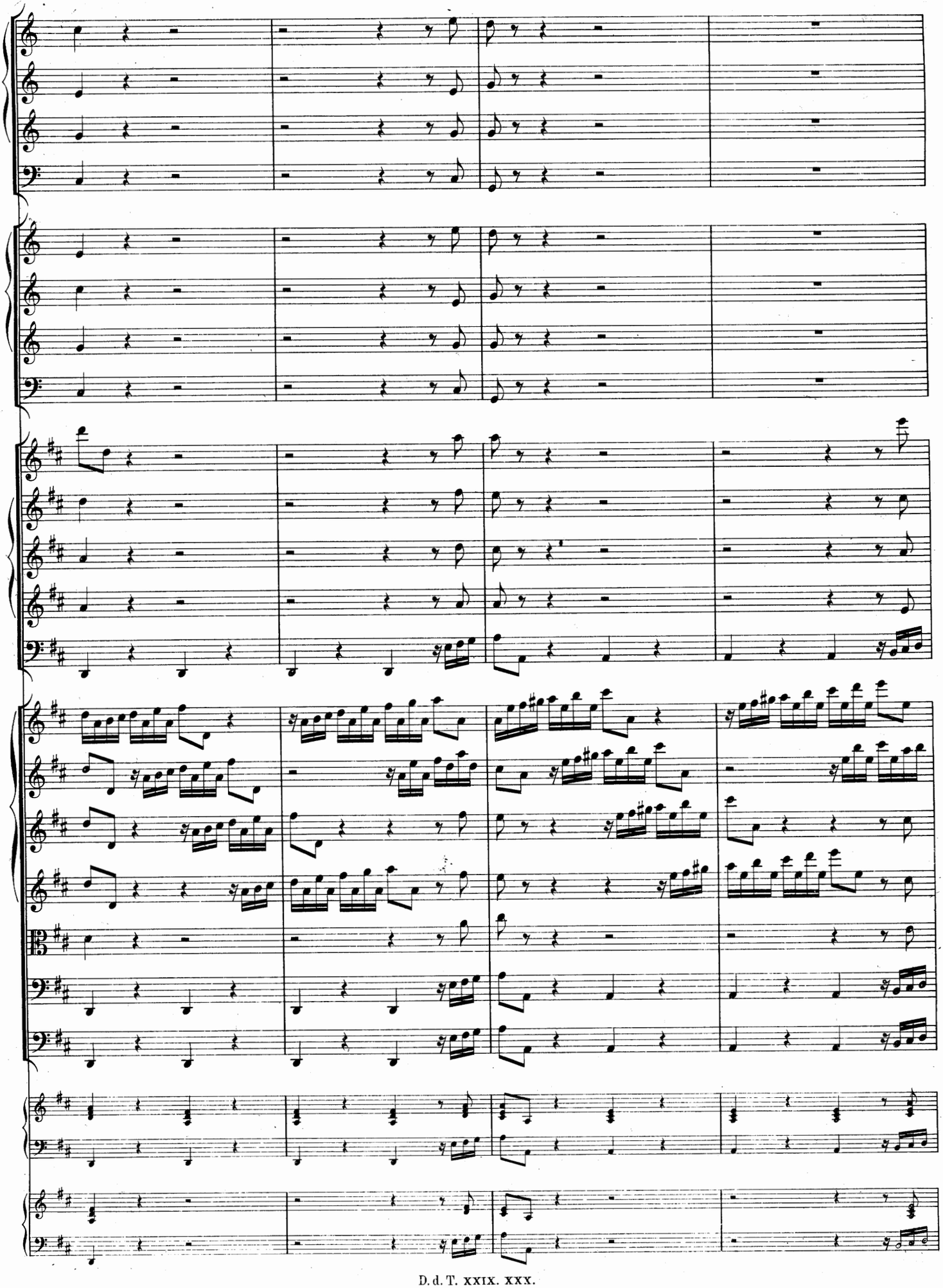
Gottfried Heinrich Stölzel.

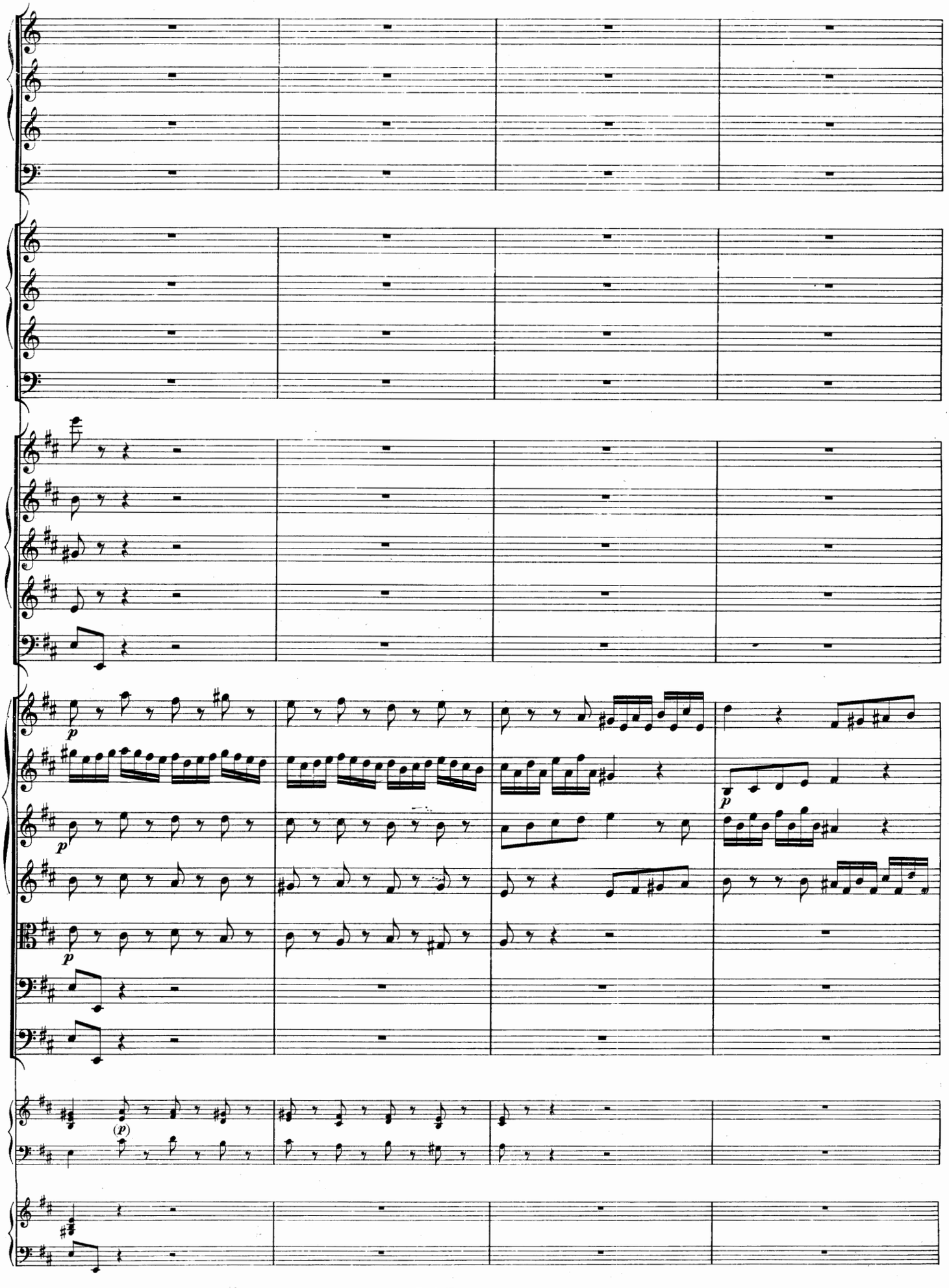


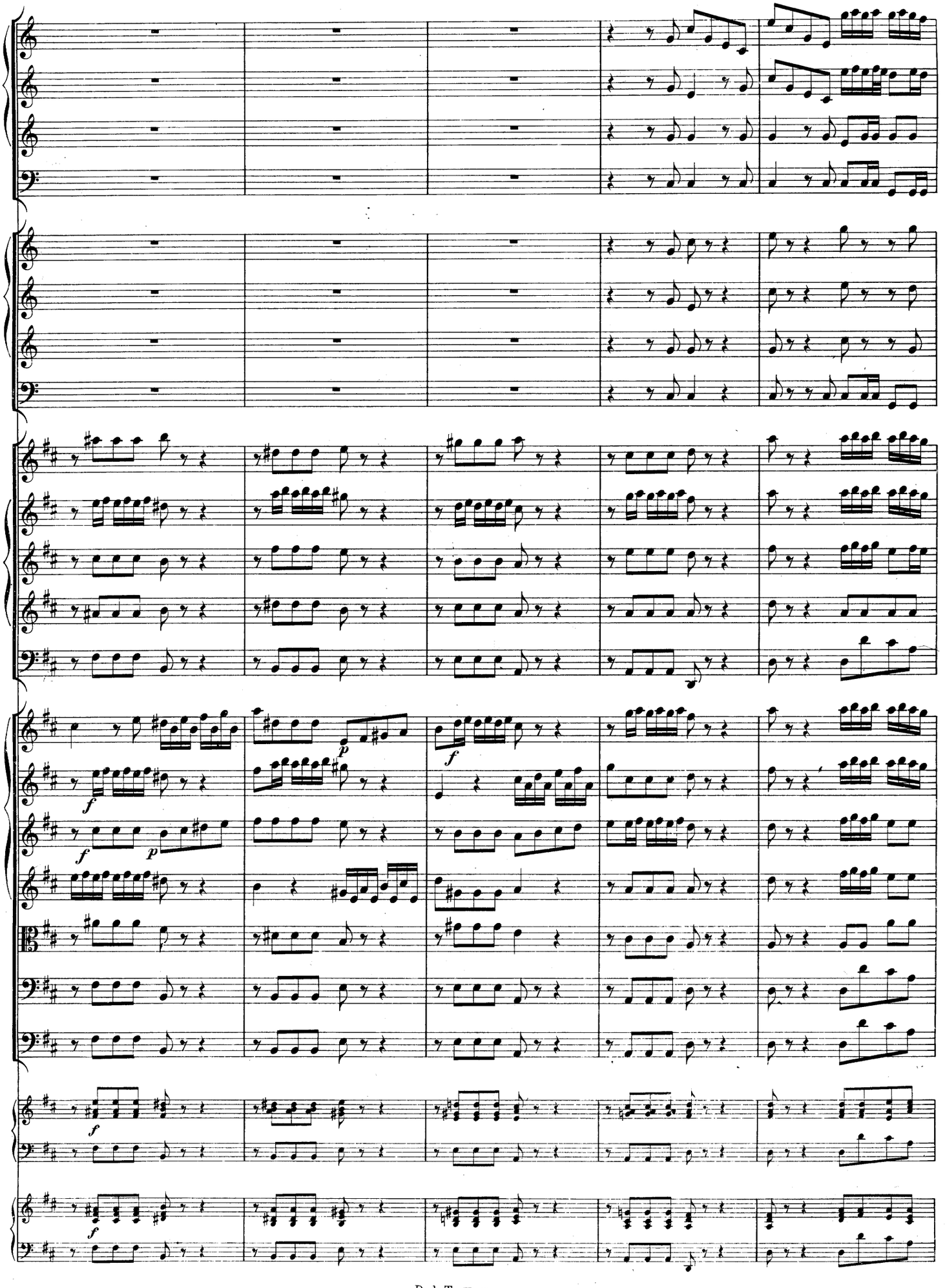

p
cresc.
p
cresc.

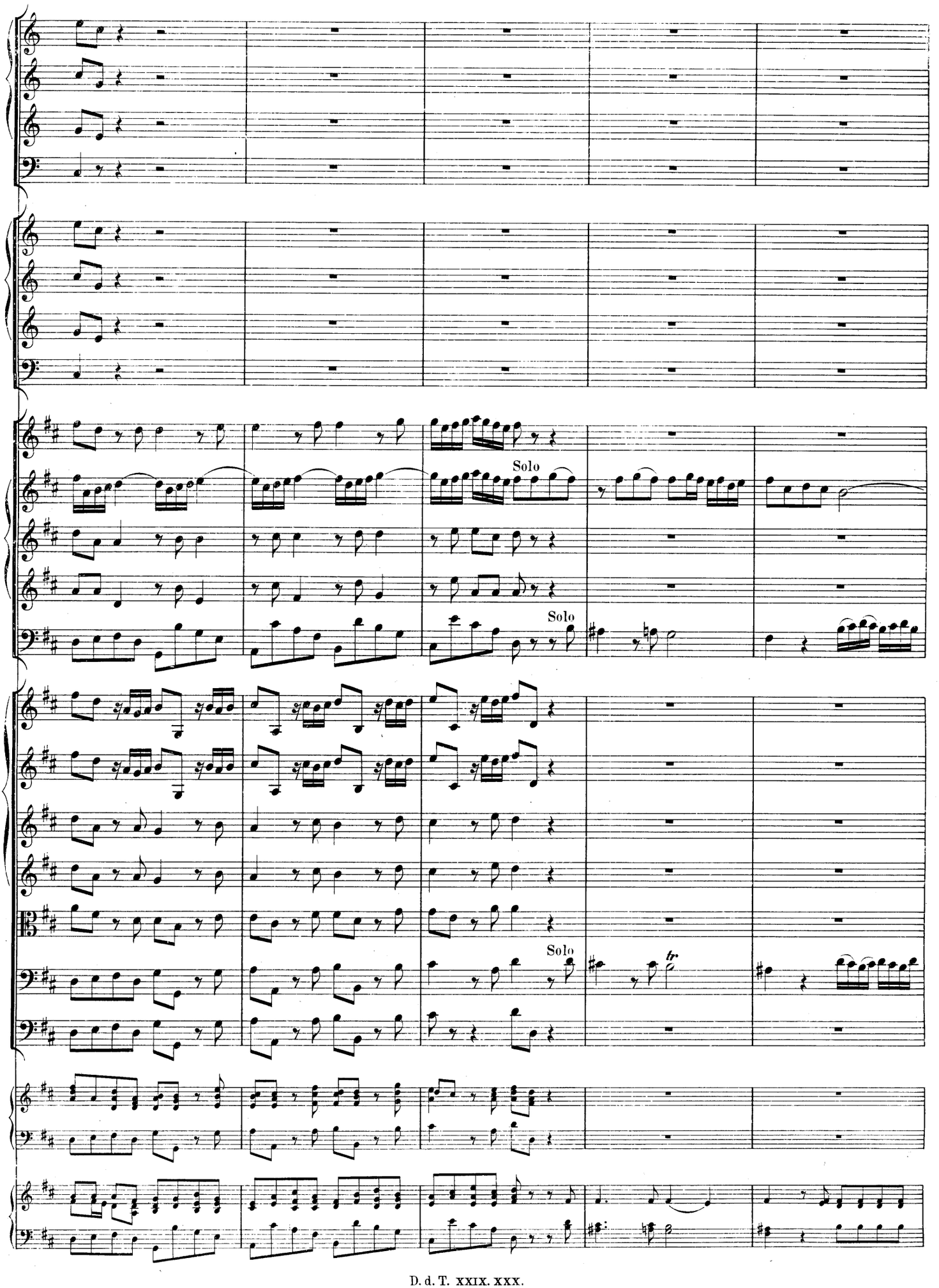


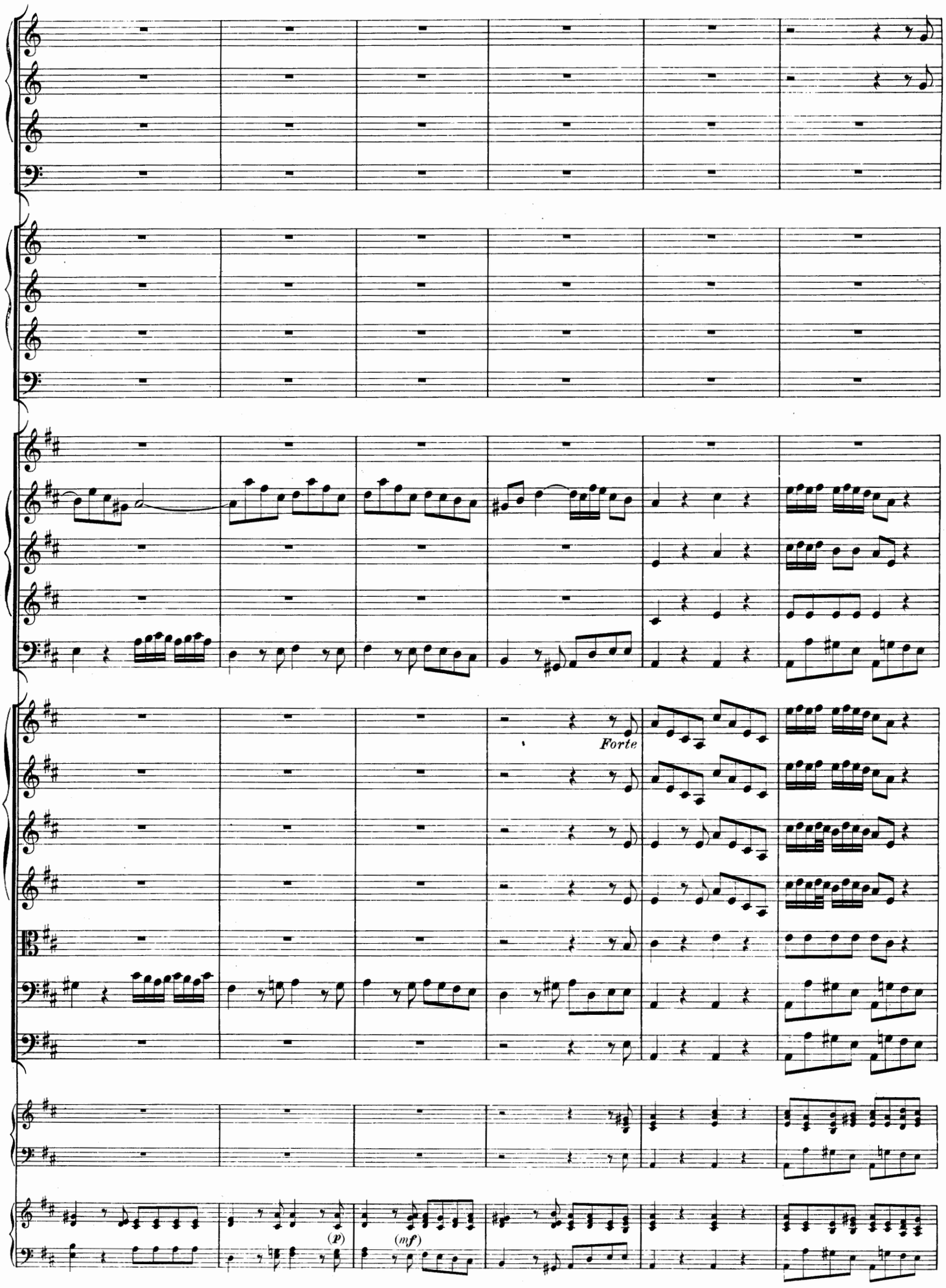

(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)

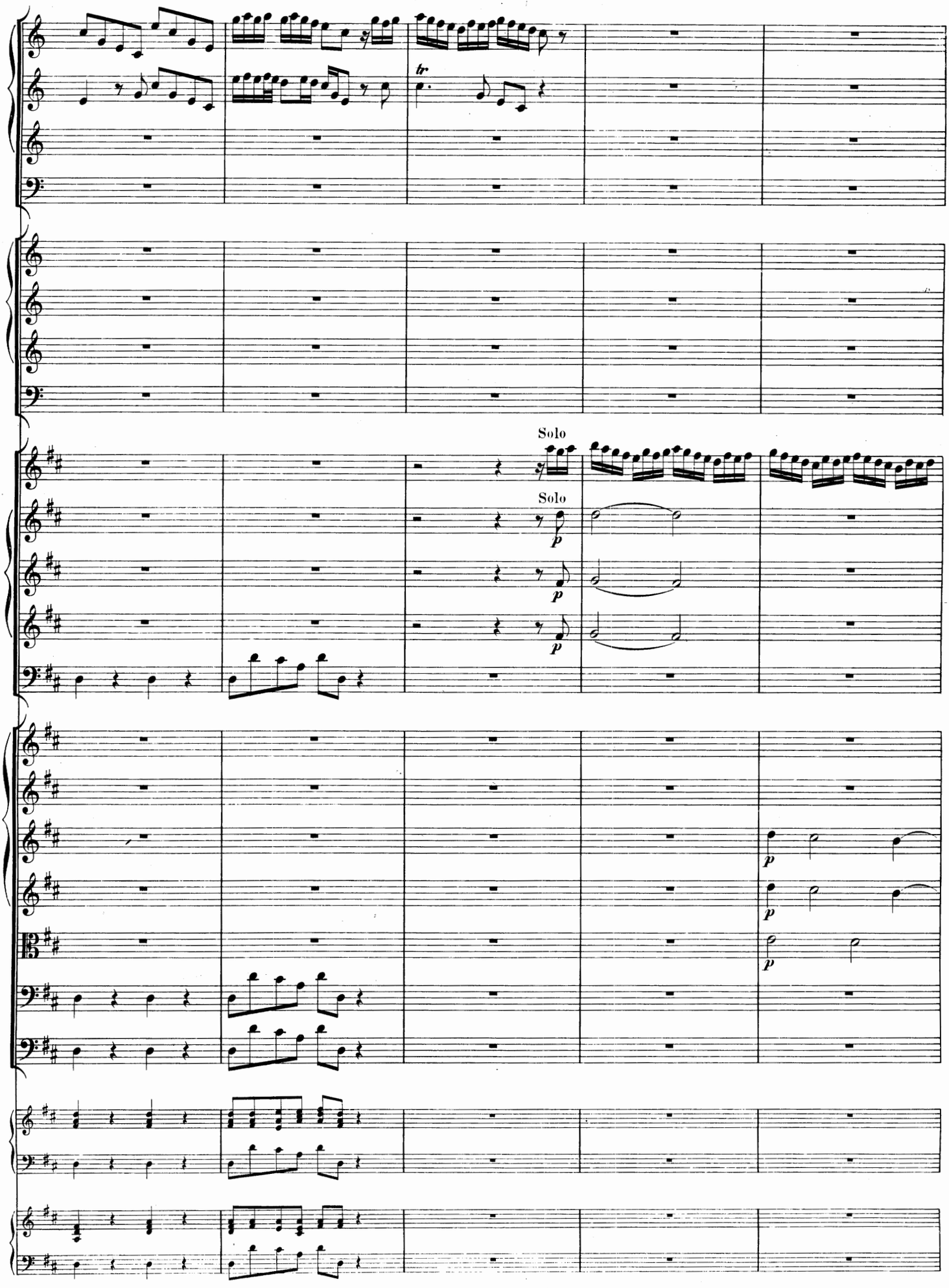


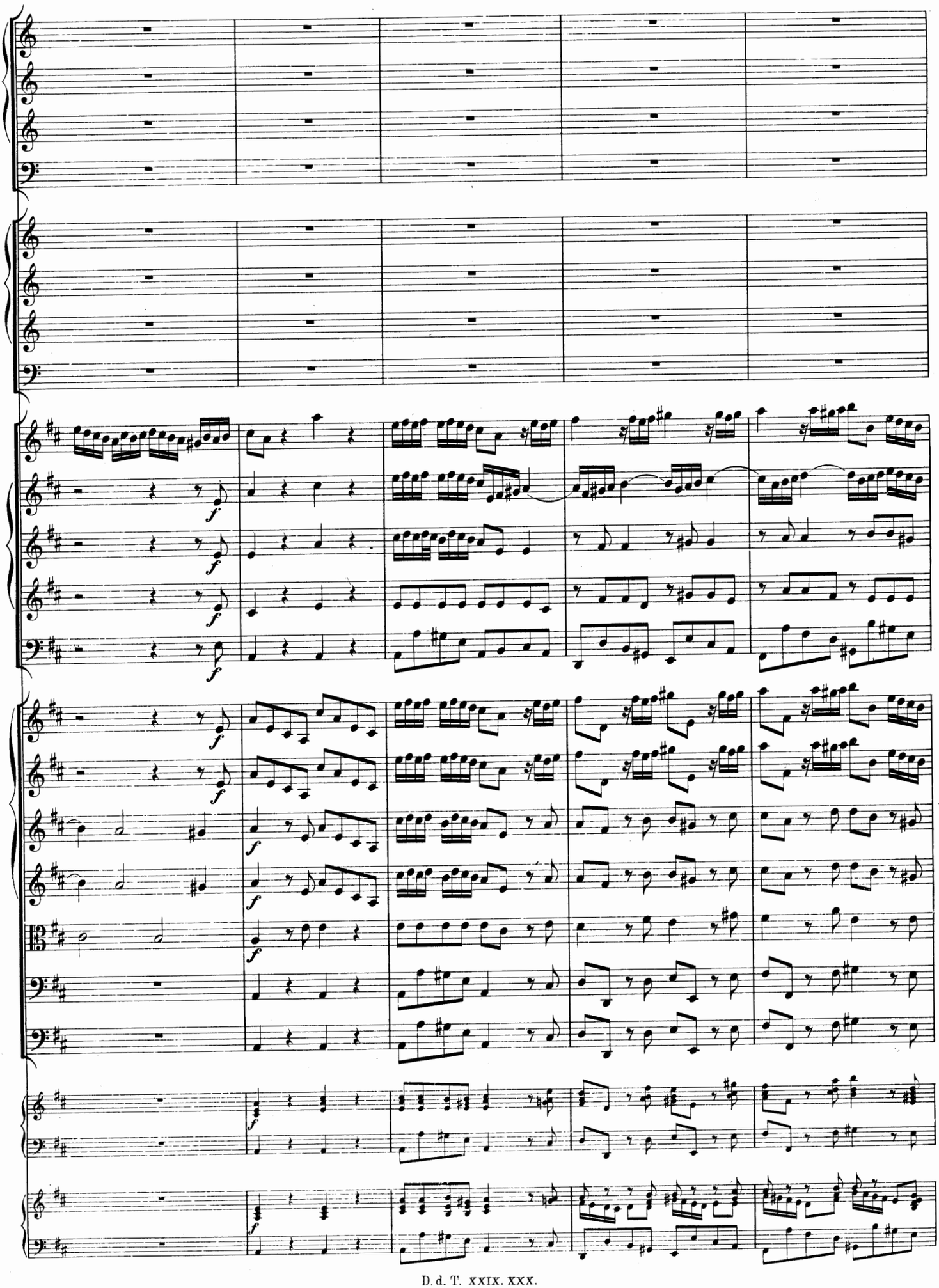


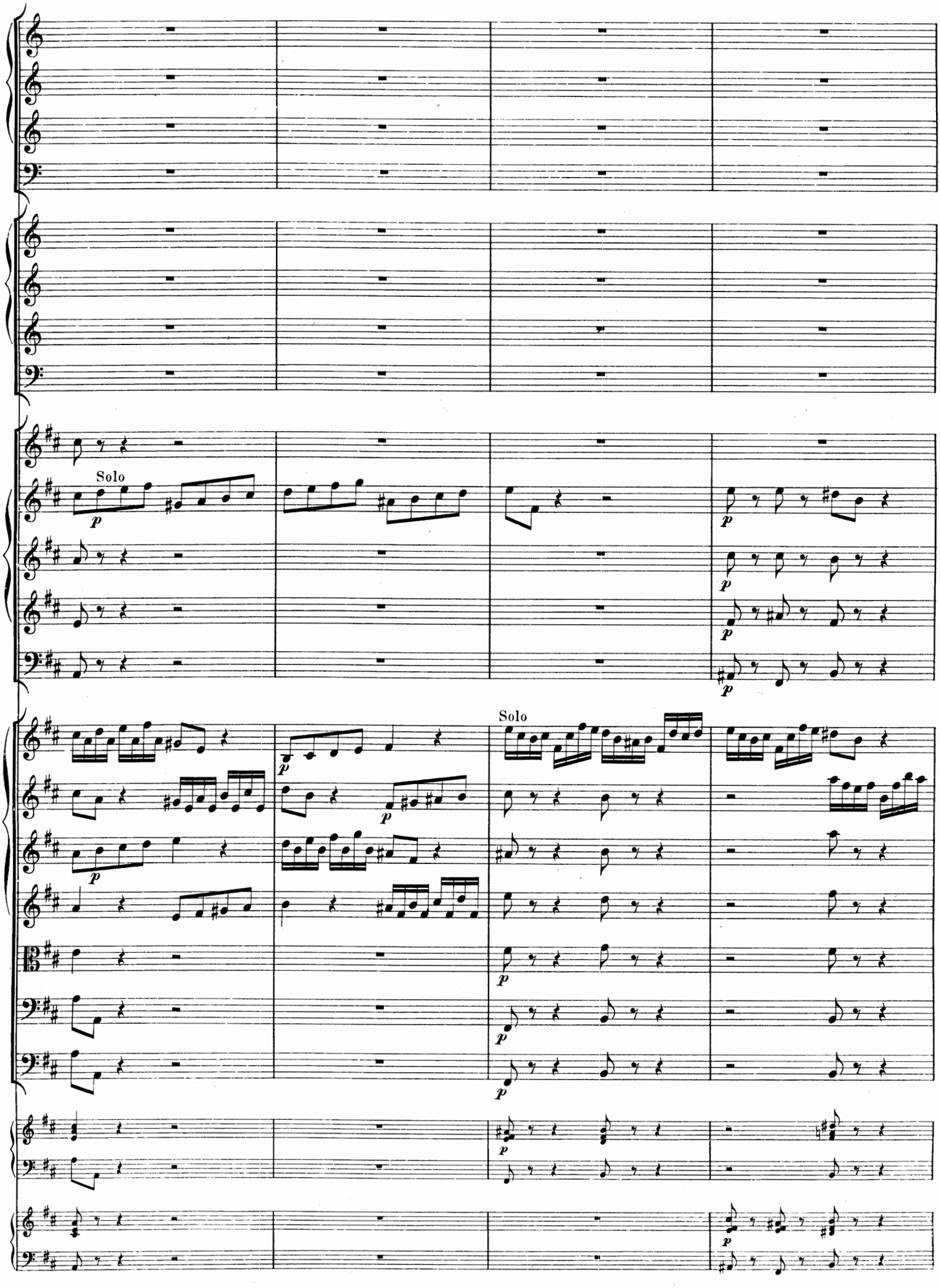


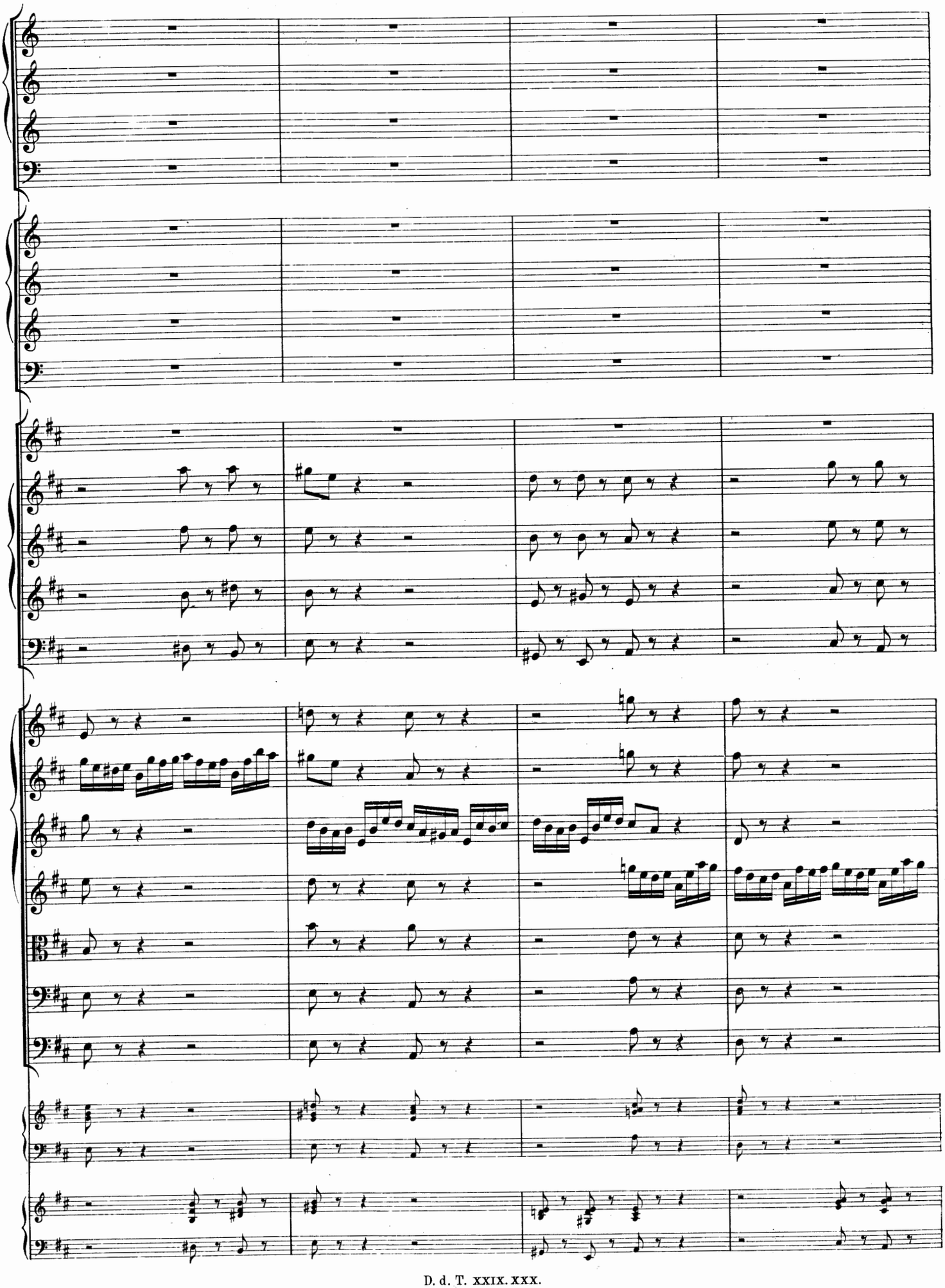

Solo
Solo
Solo
tr

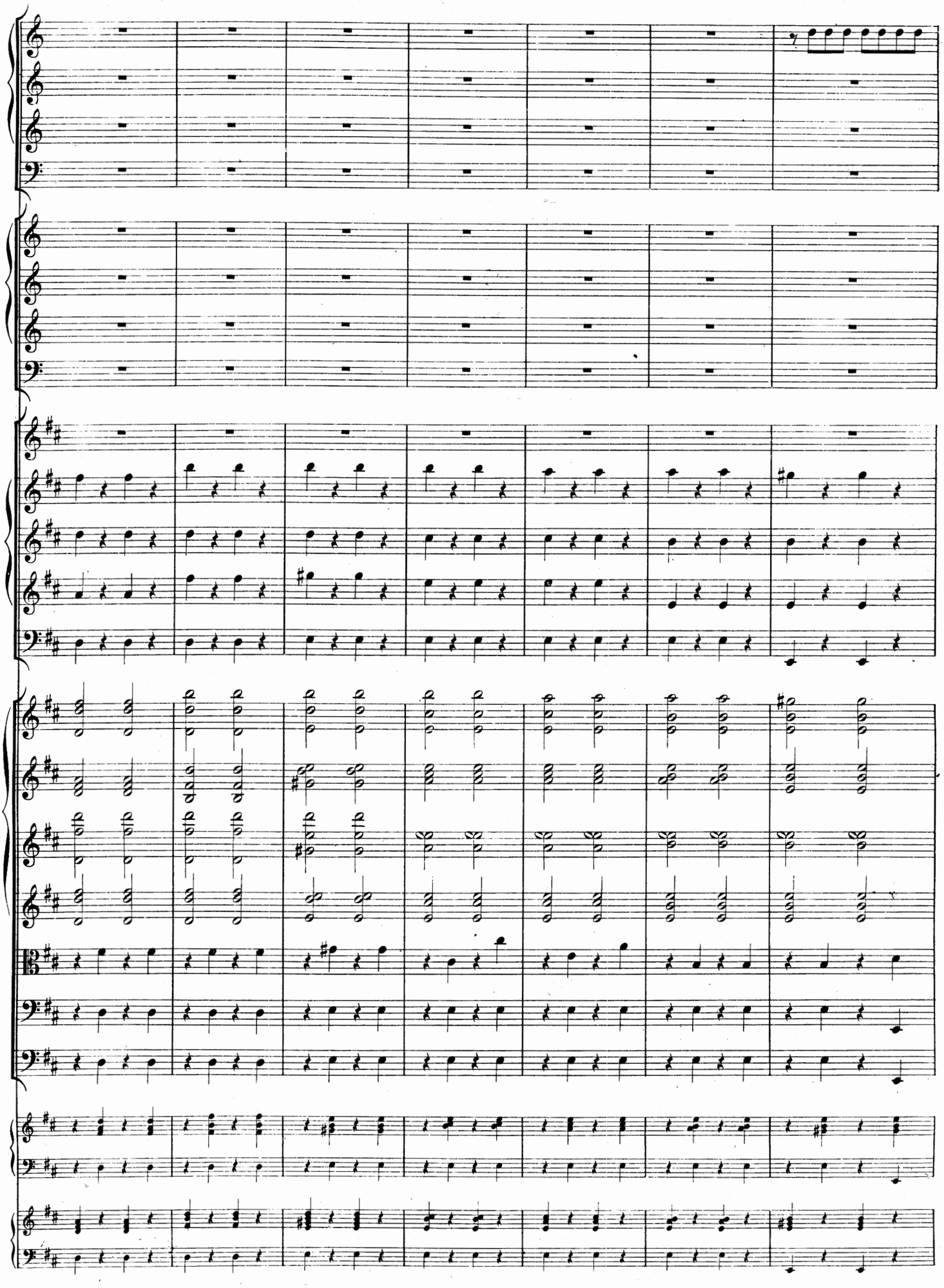

Forte
(p)
(mf)

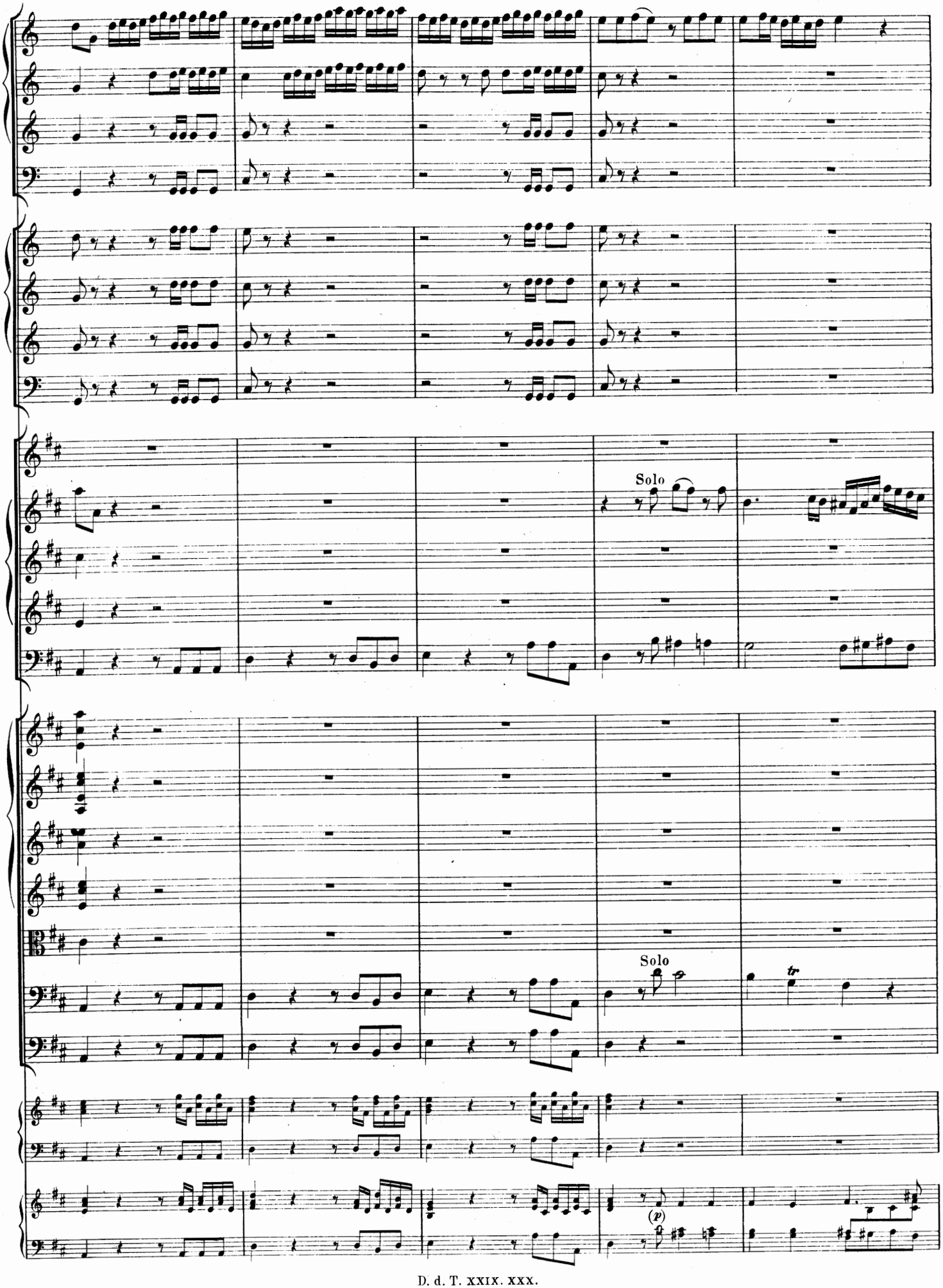

tr
Solo
Solo
p
p
p
p
p

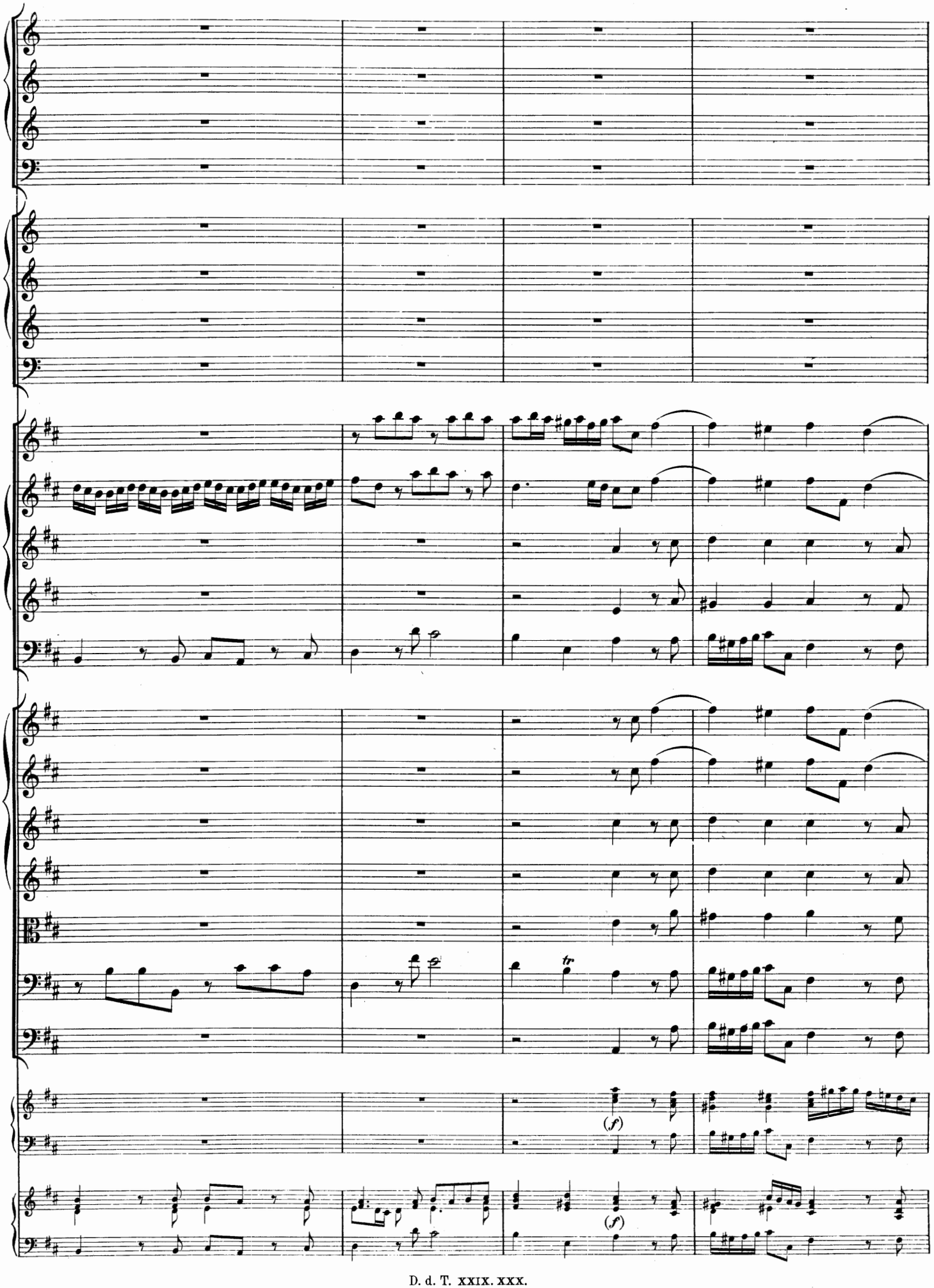


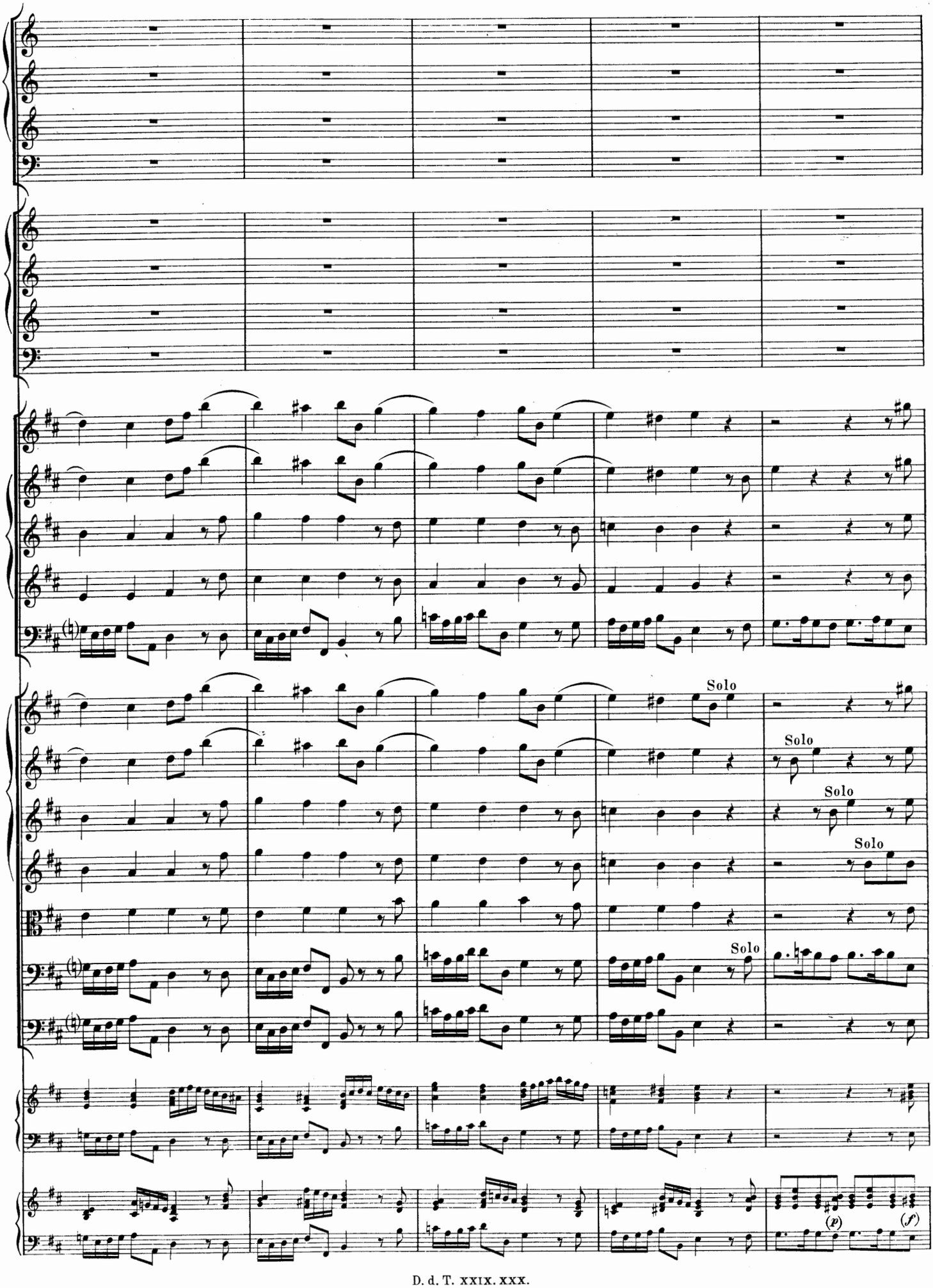

Solo
p
Solo
p

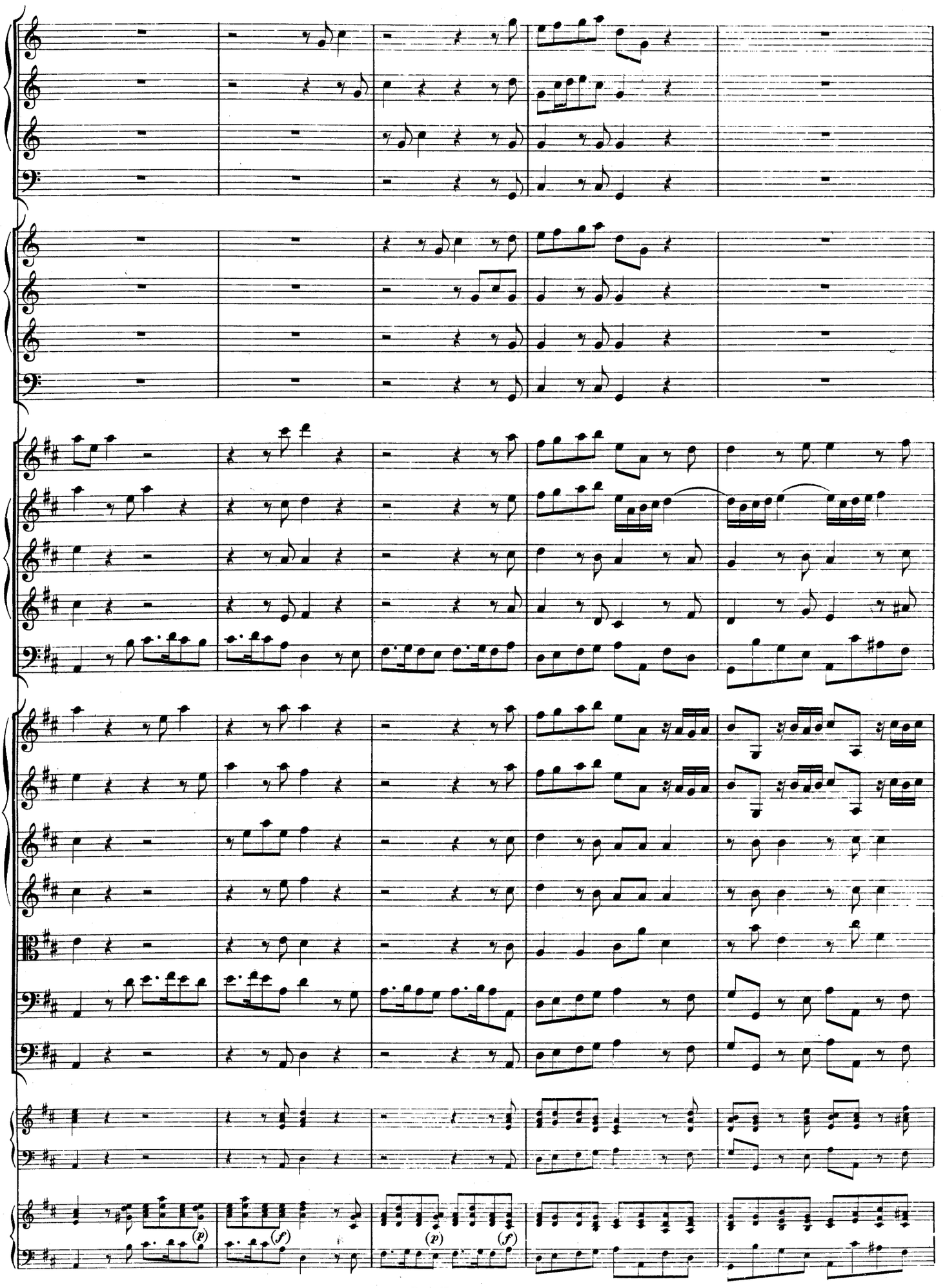


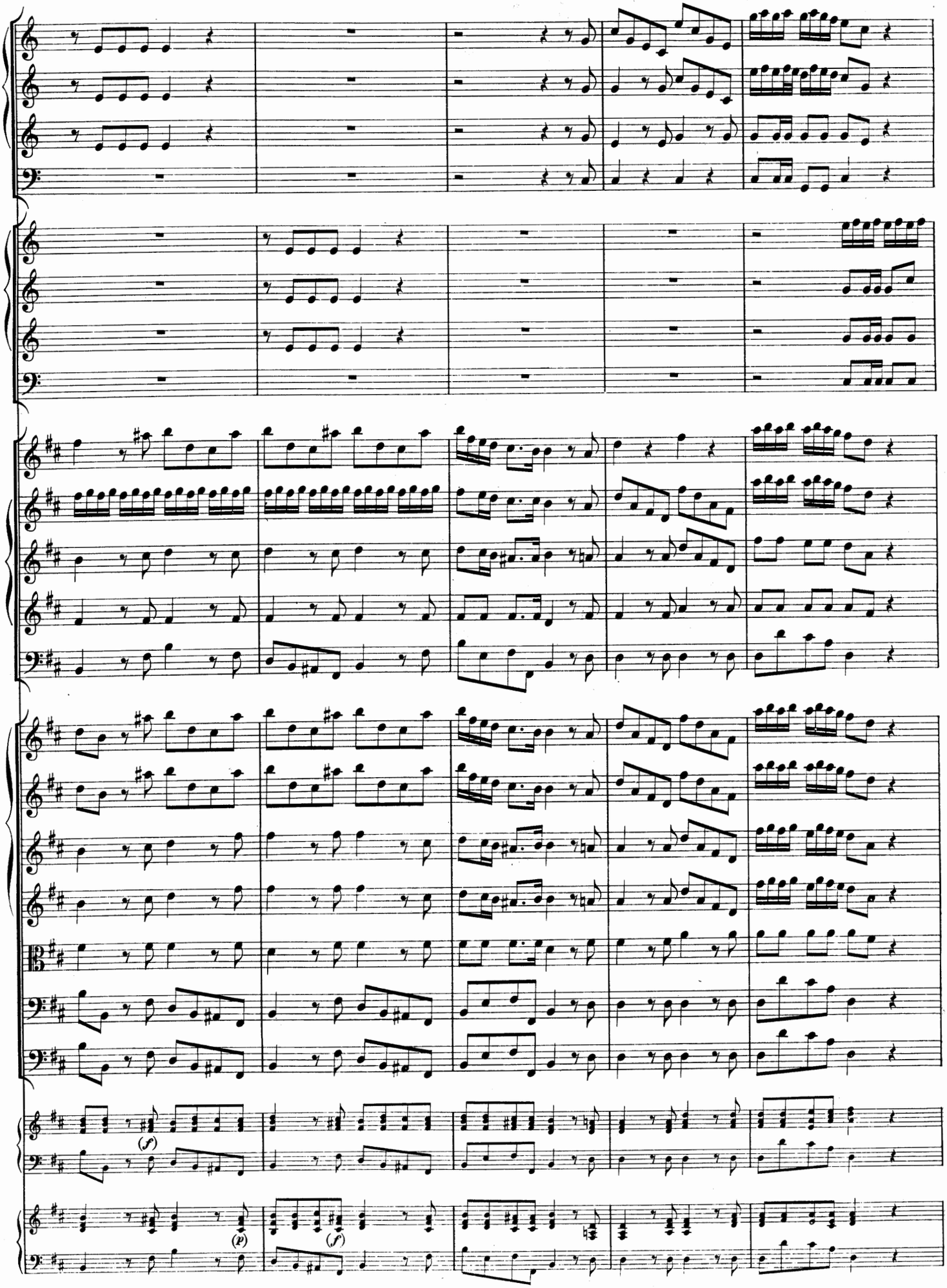


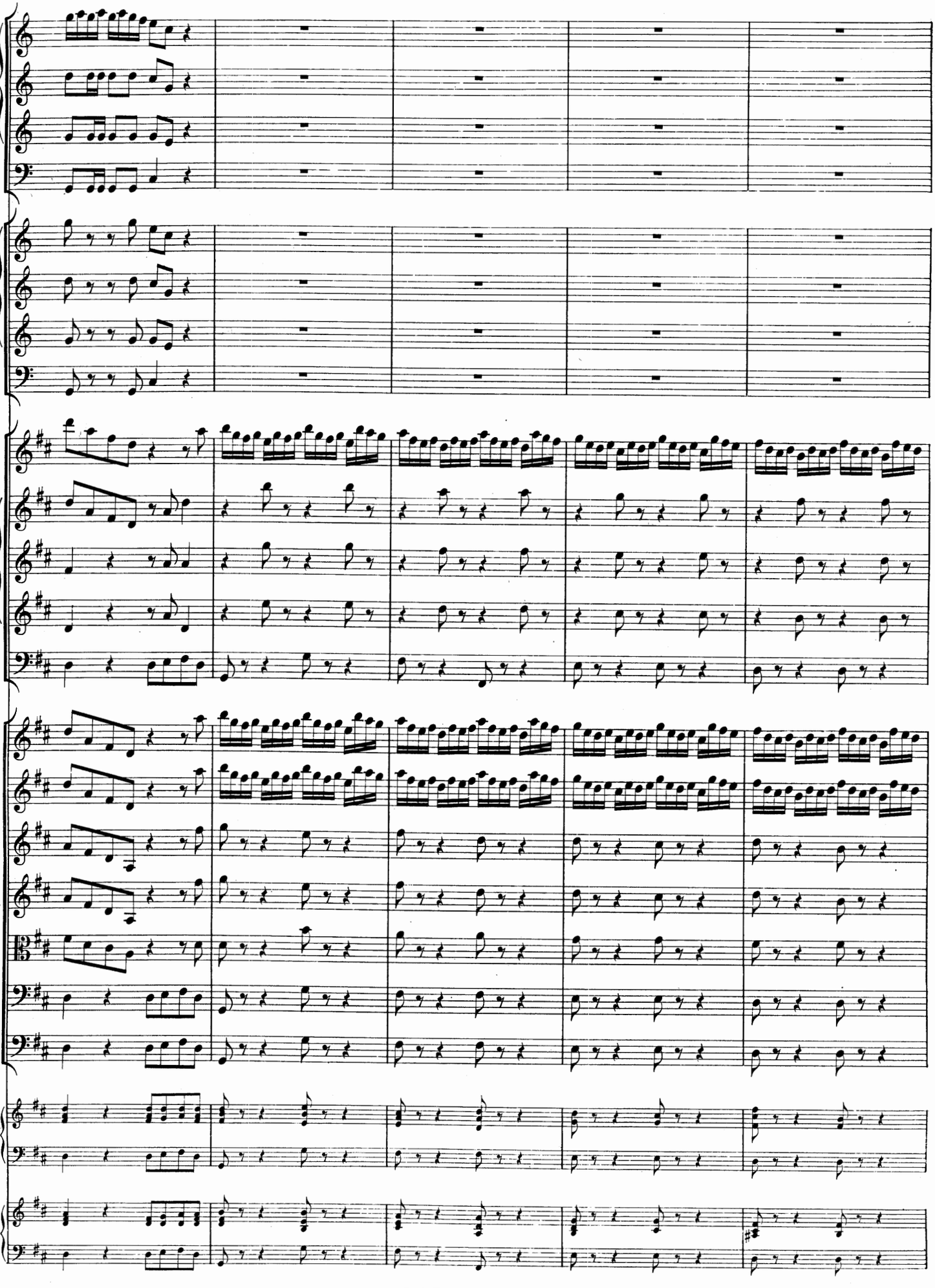

Solo
Solo
tr
(p)

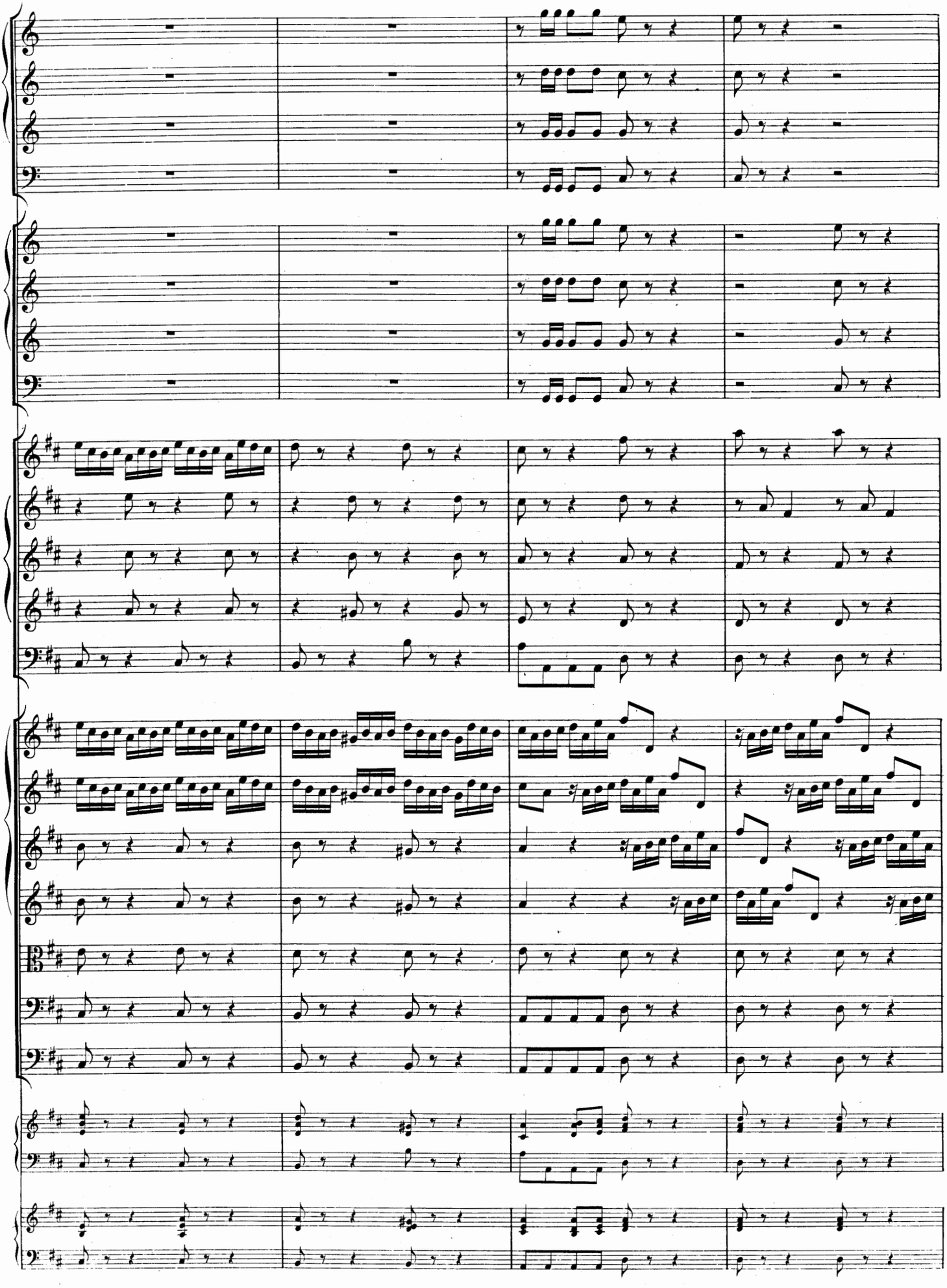

(f)
(f)

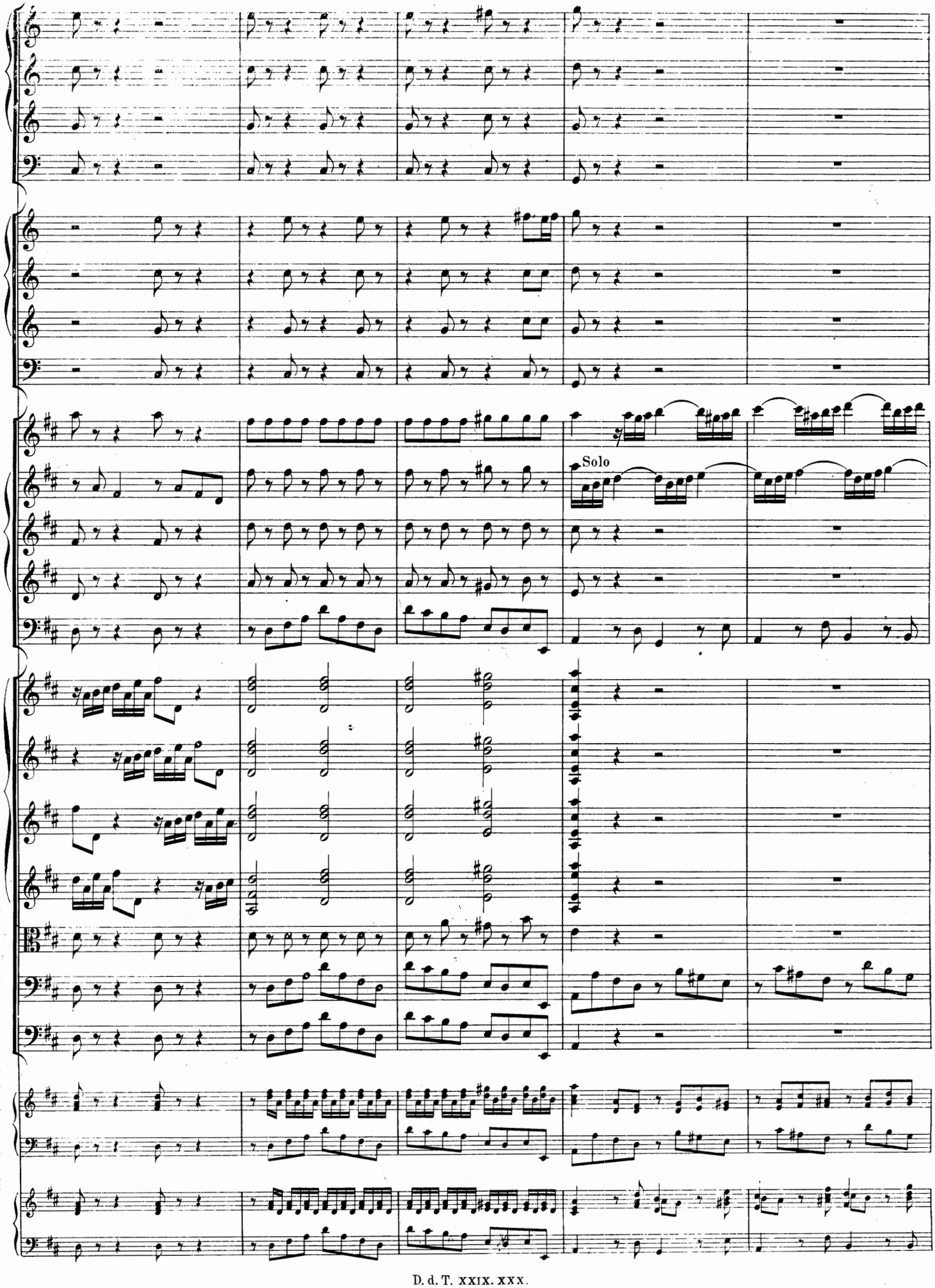

Solo
Solo
Solo
Solo
Solo
(p)
(f)

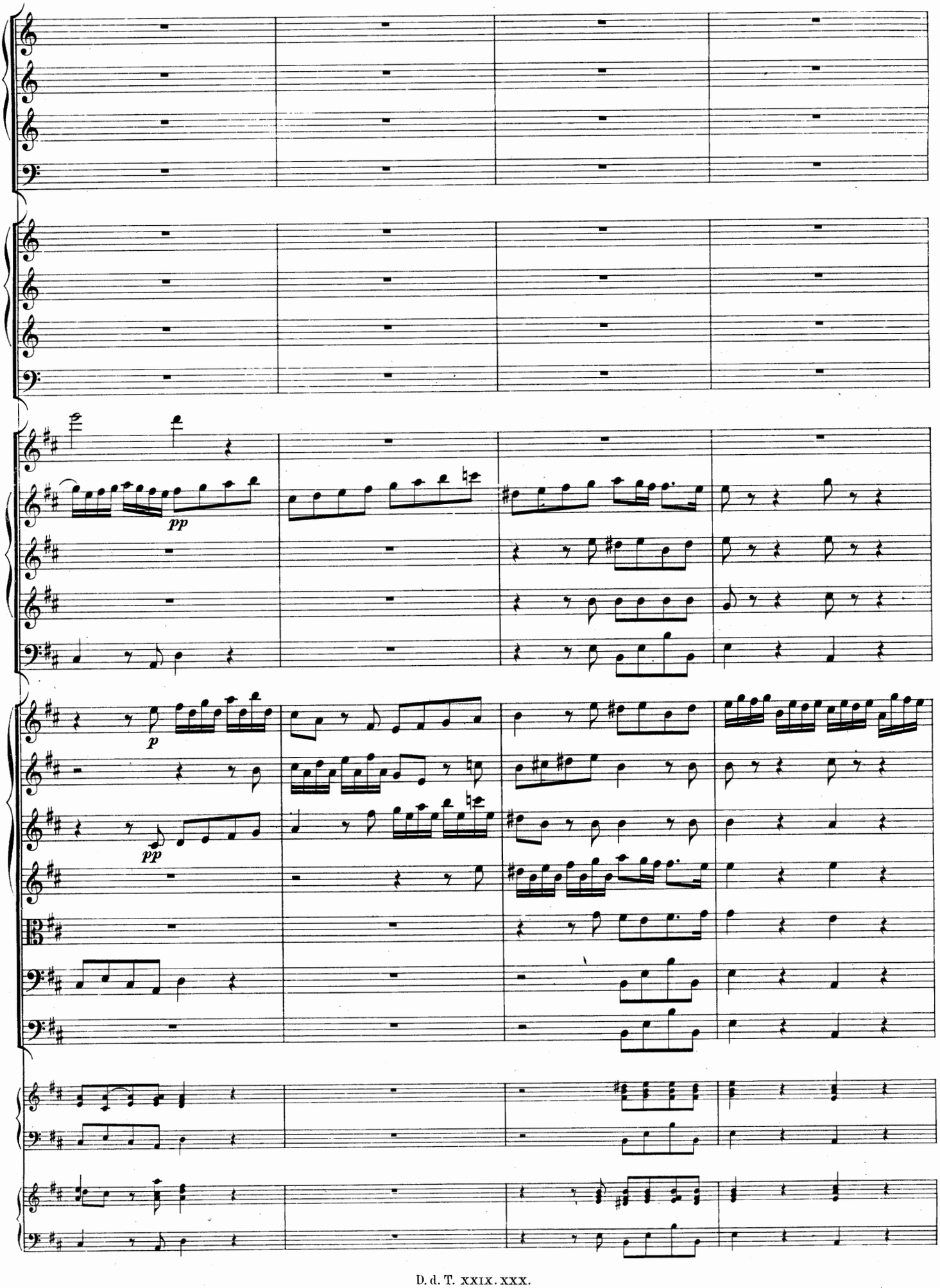

(p)
(f)
(p)
(f)

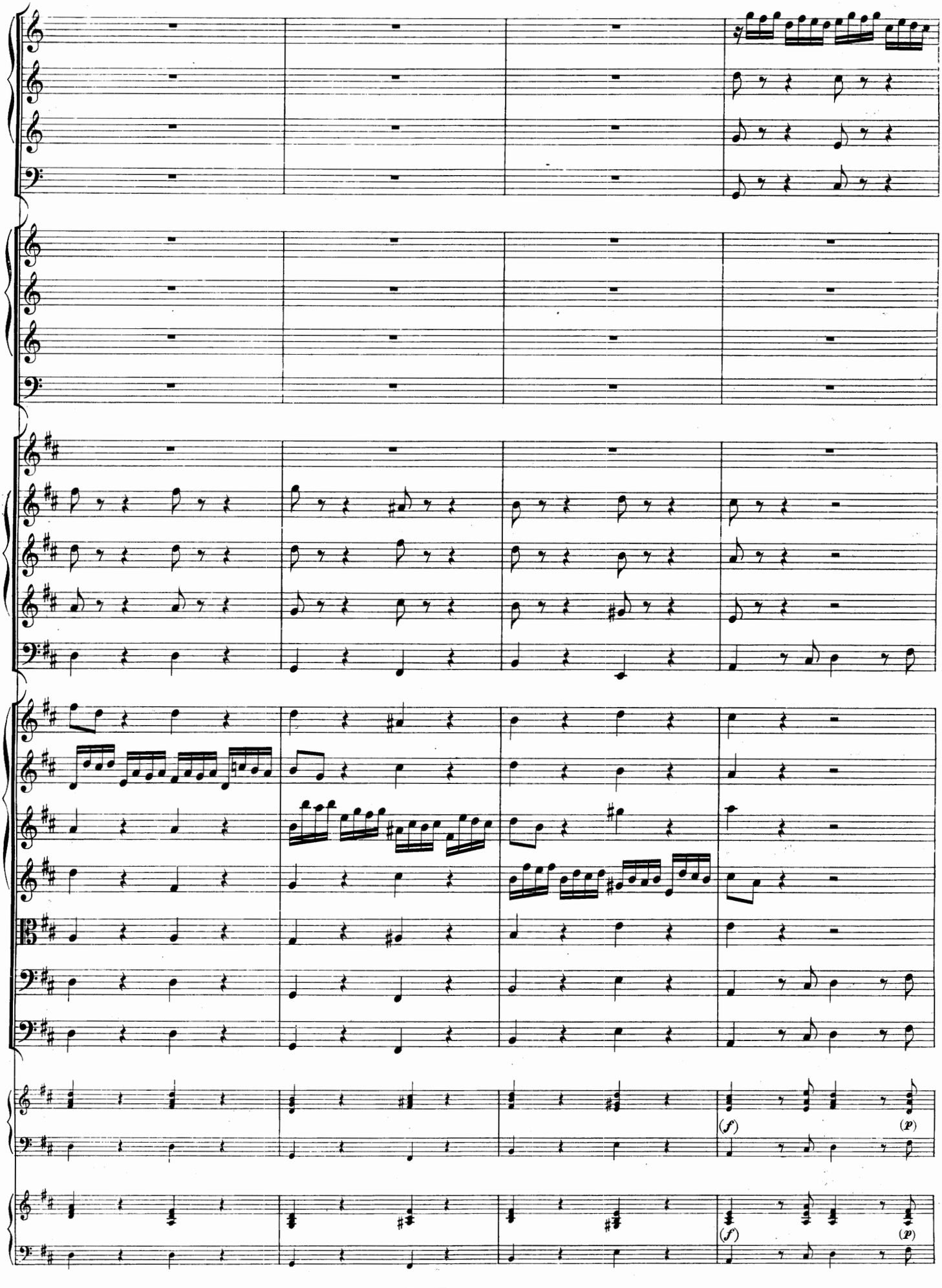

(f)
(p)
(f)

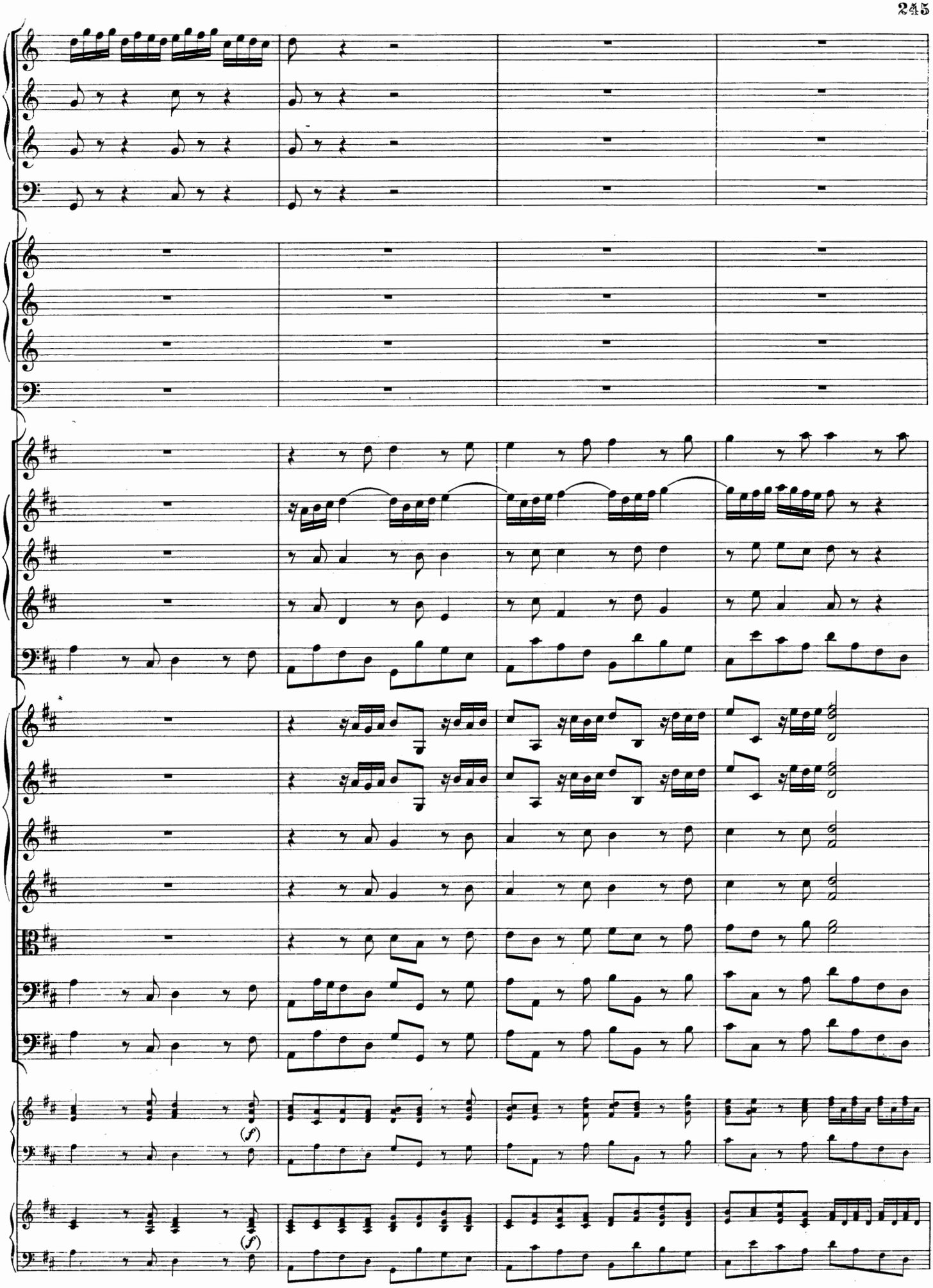


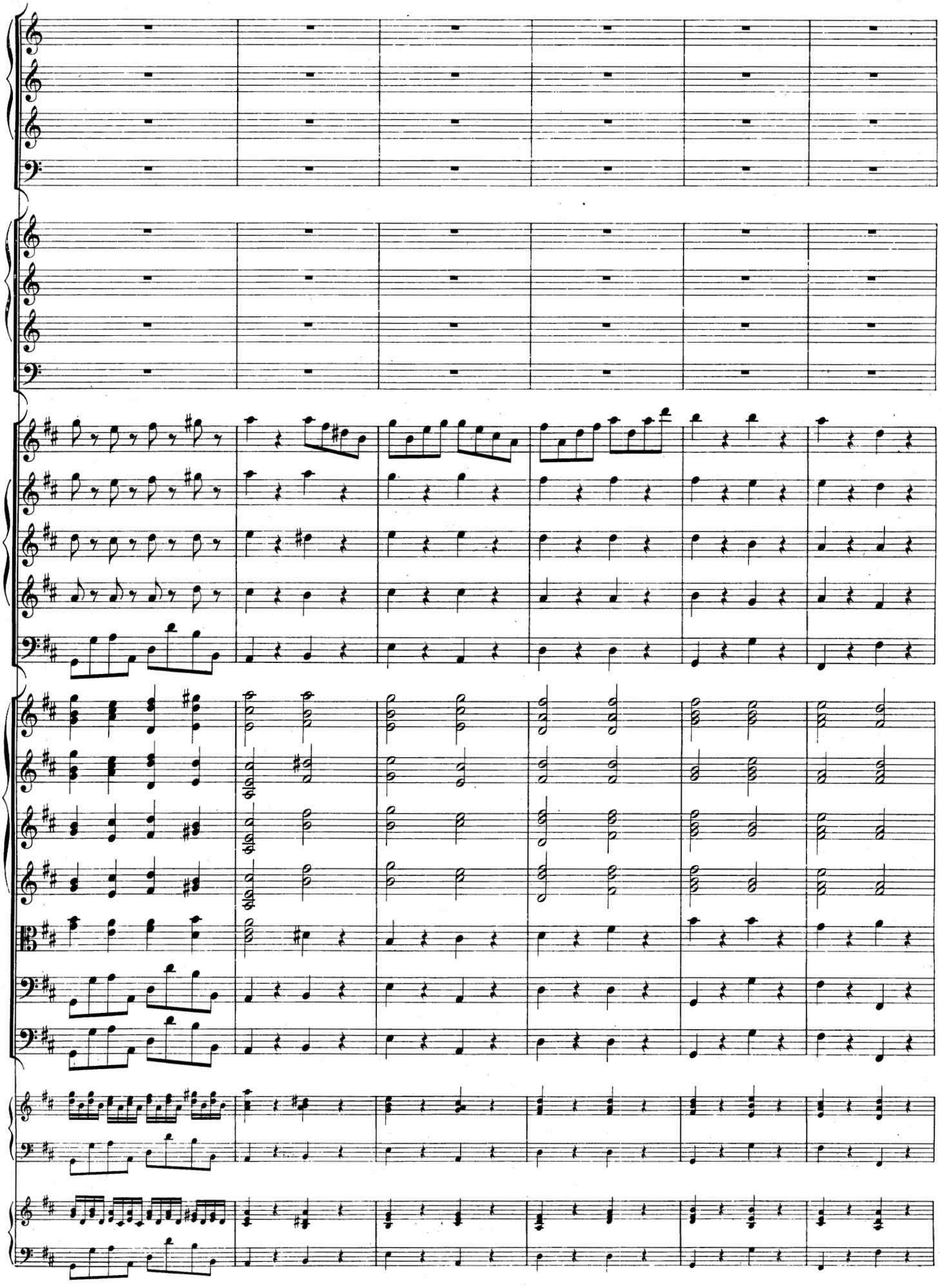


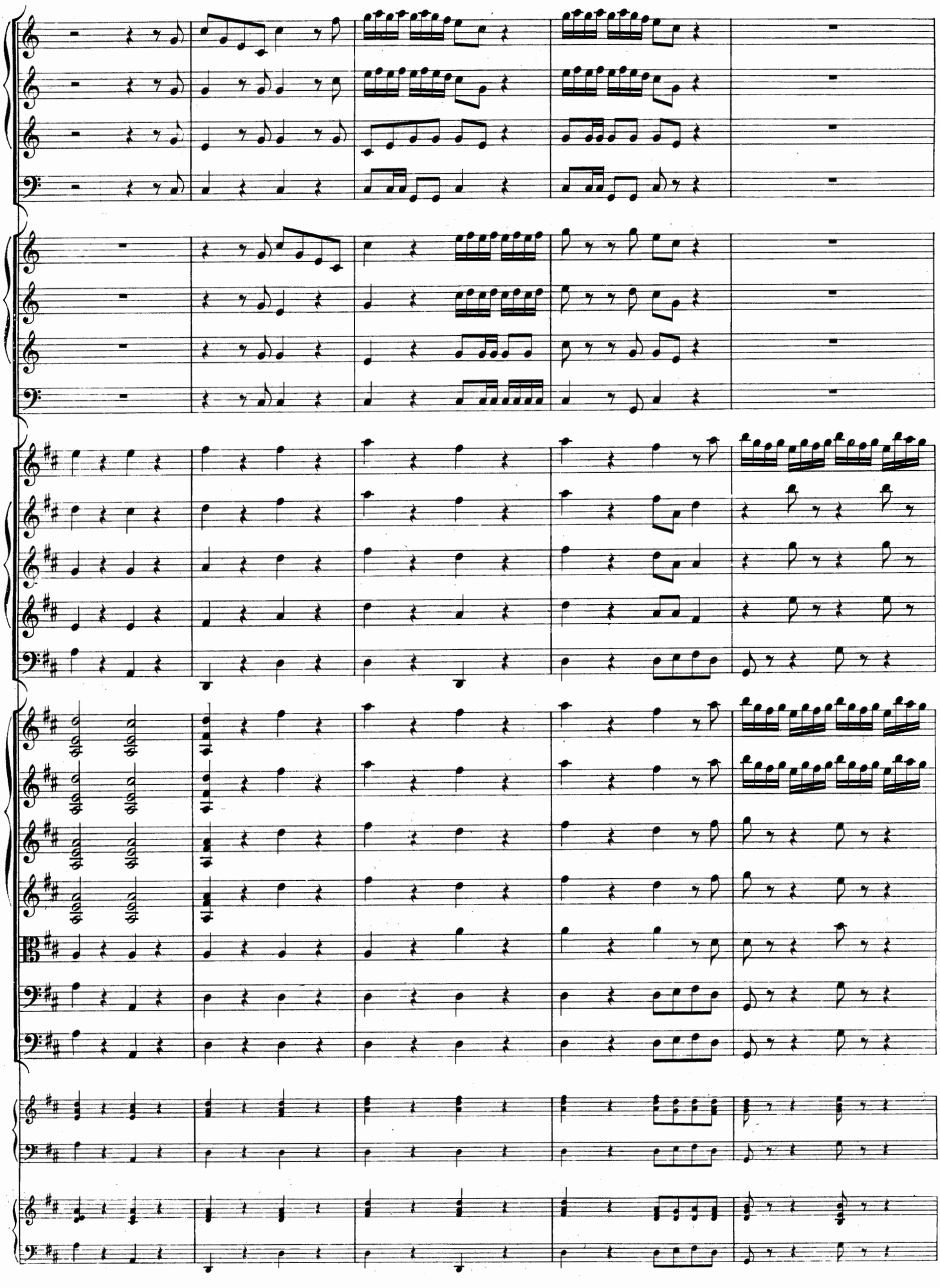

Solo

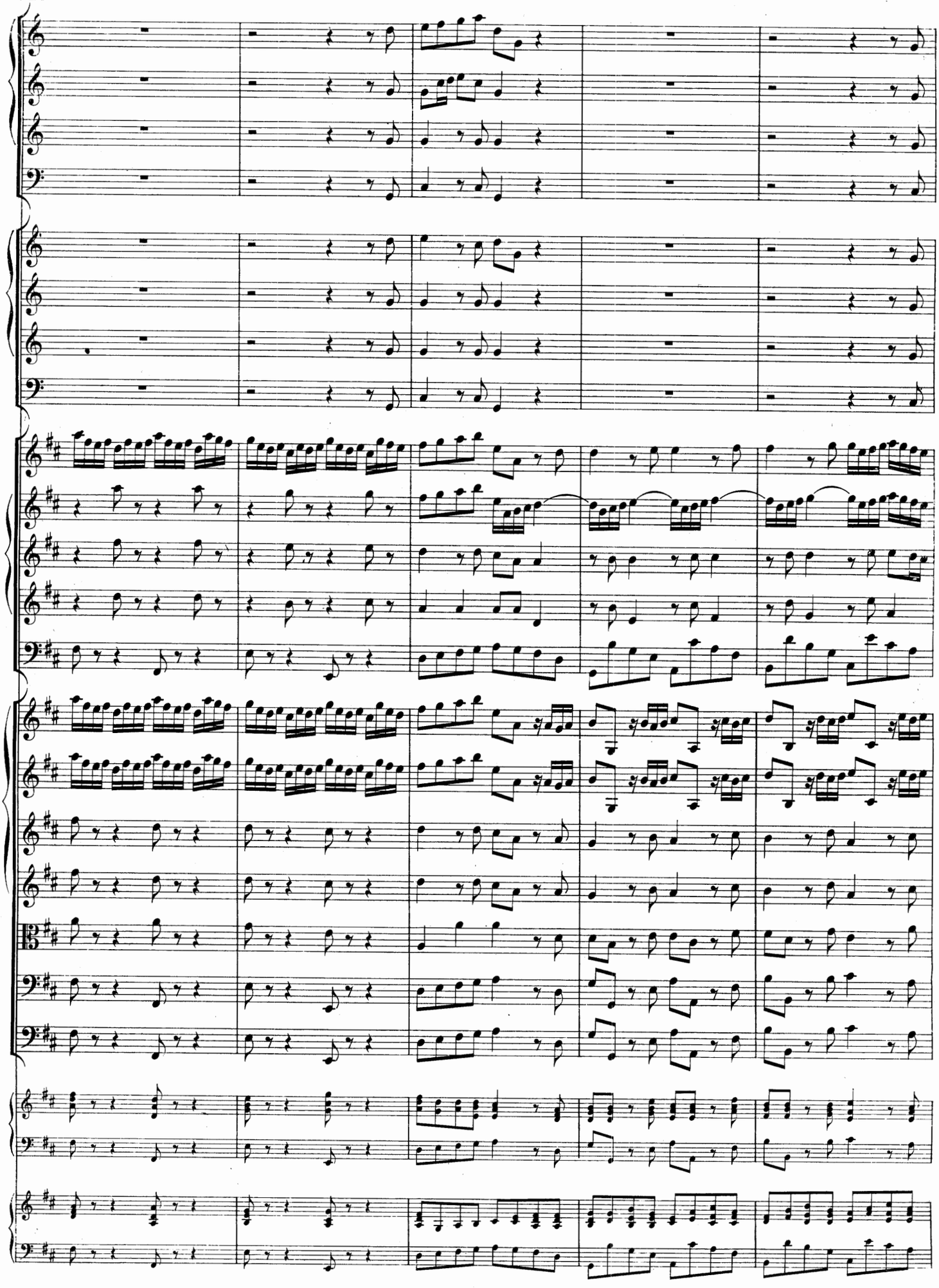

pp
p
pp

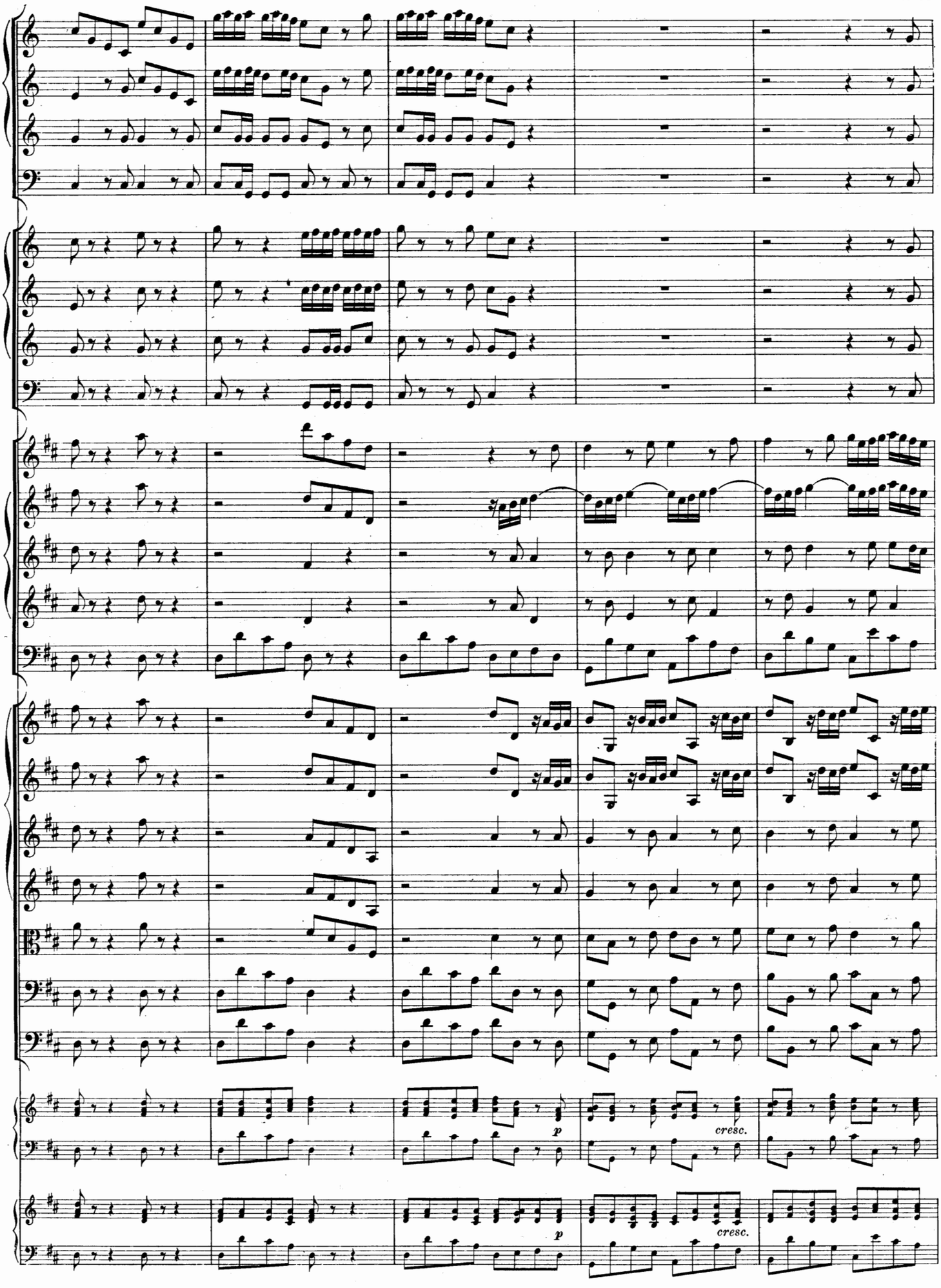

(f)
(p)
(f)
(p)

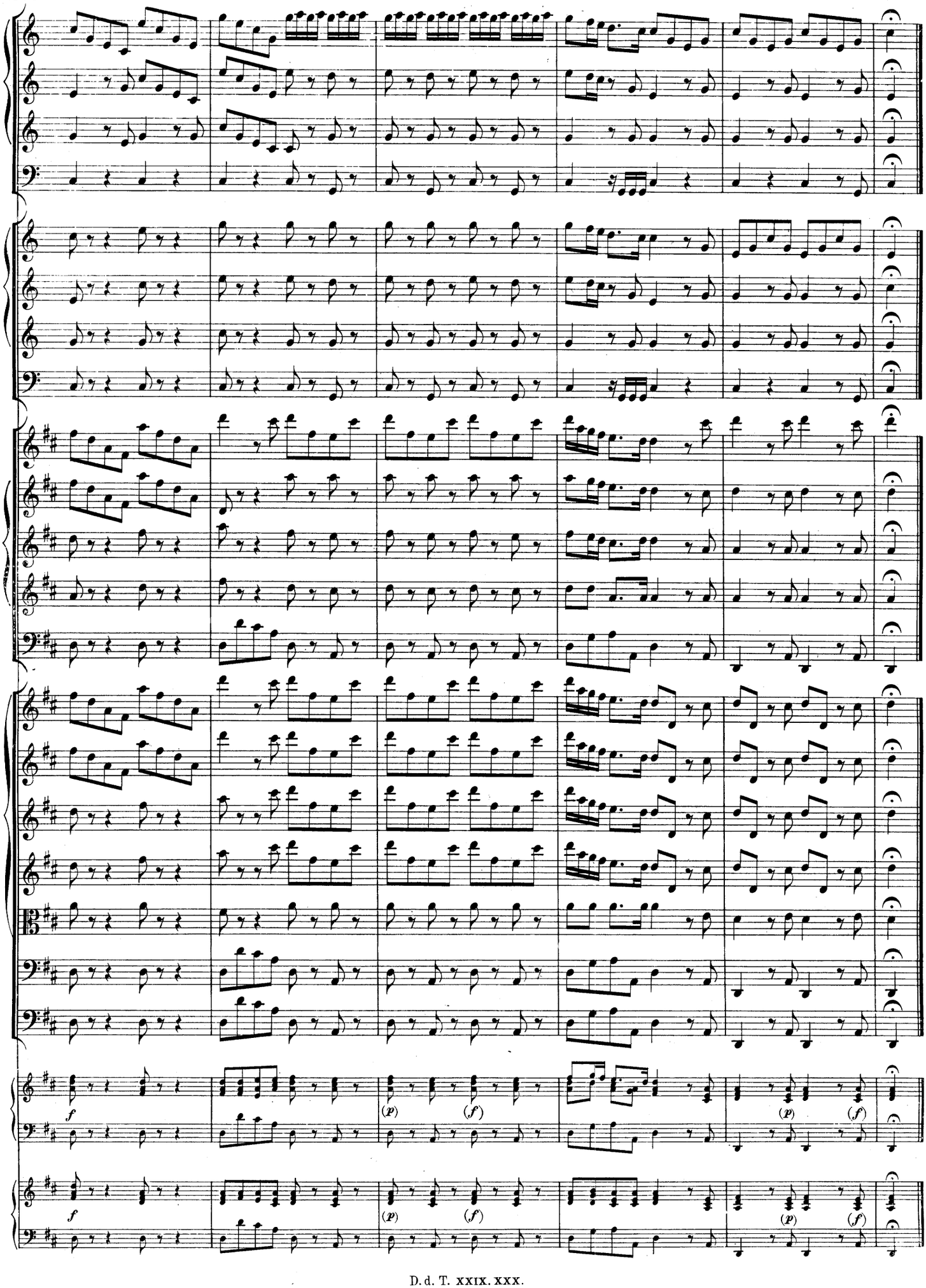

(f)
(f)

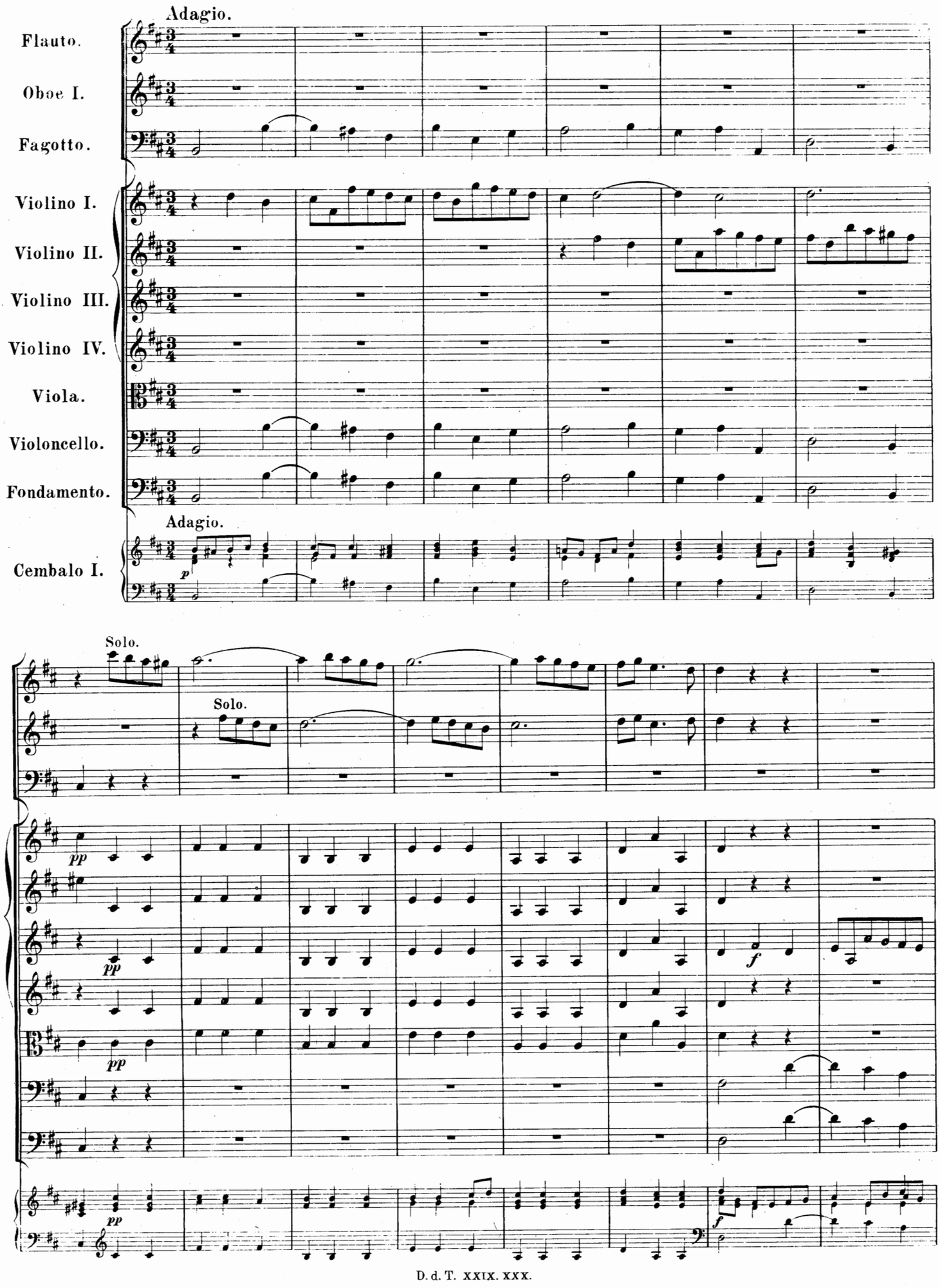


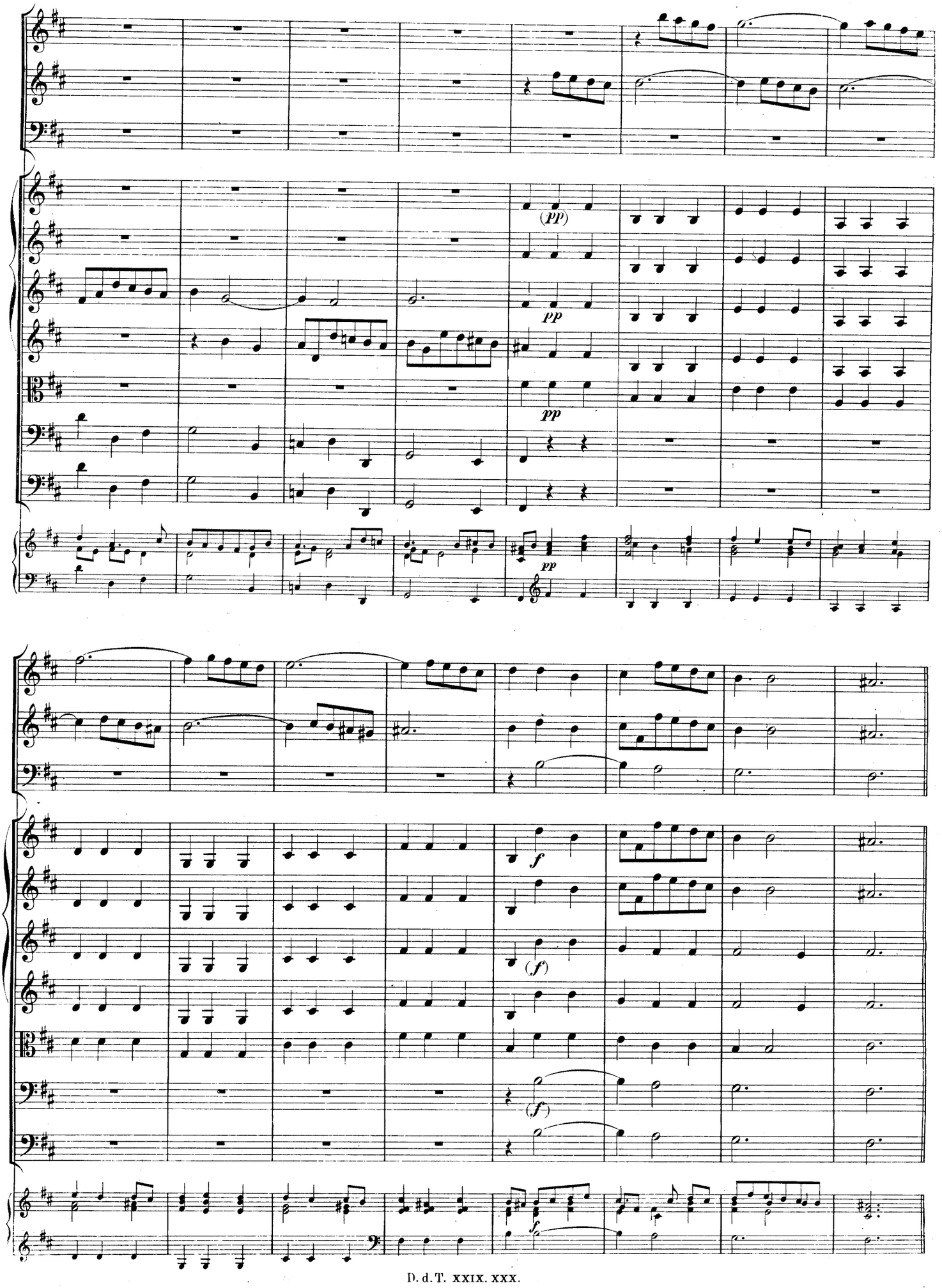





p
cresc.
p
cresc.


f
(p)
(f)
(p)
(f)
f
(p)
(f)
(p)
(f)


Adagio.
Flauto.
Oboe I.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Violino III.
Violino IV.
Viola.
Violoncello.
Fondamento.
Adagio.
Cembalo I.
p
Solo.
Solo.
pp
pp
pp
pp
f
f


(pp)
pp
pp
pp
f
(f)
(f)
f

Vivace.

Trombe (D) I. II. III.

Timpani. (D, A)

Trombe (D) I. II. III.

Timpani. (D, A)

Flauto.

Oboi I. II. III.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Violino III.

Violino IV.

Viola.

Violoncello.

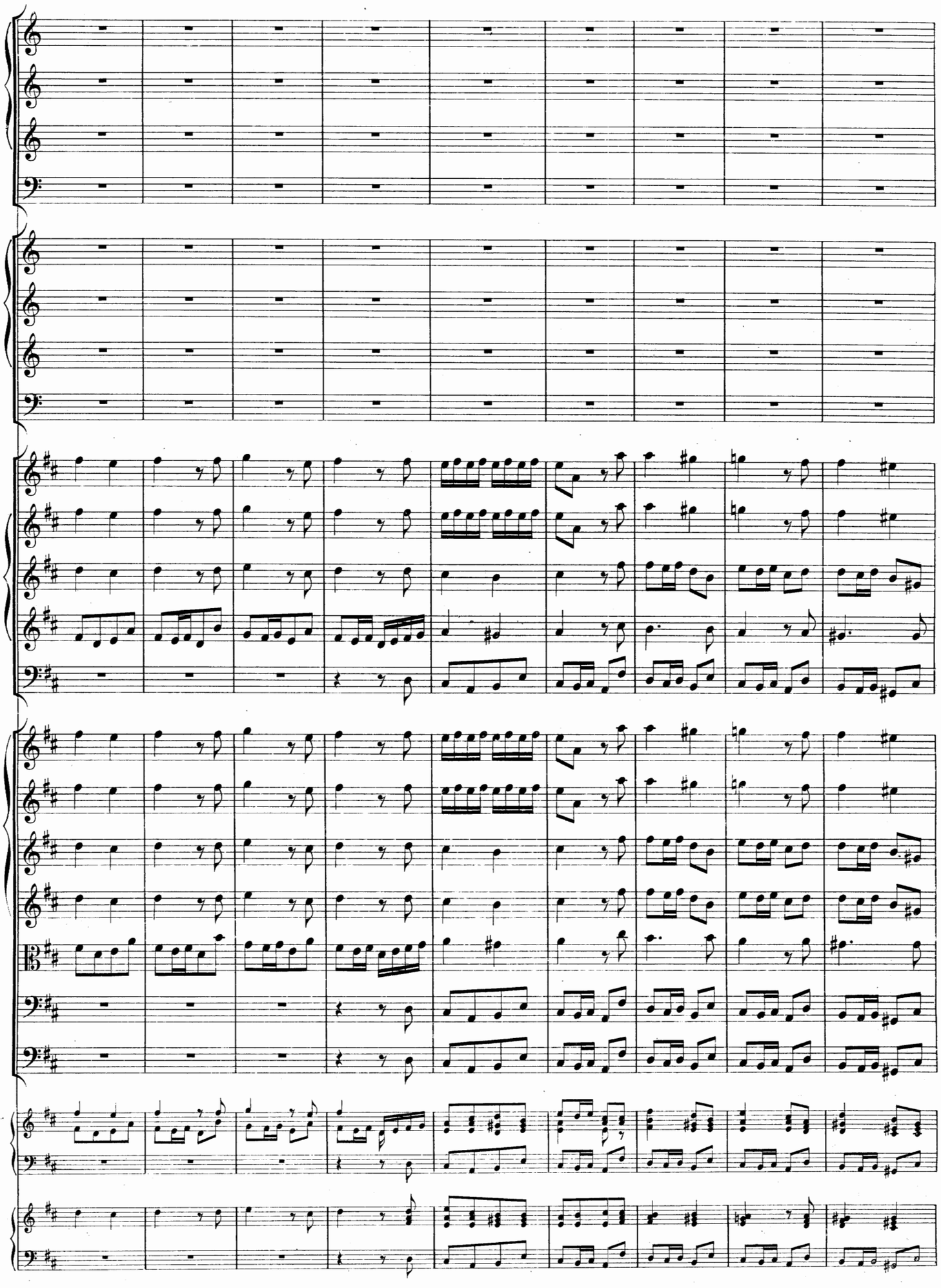
Fondamento.

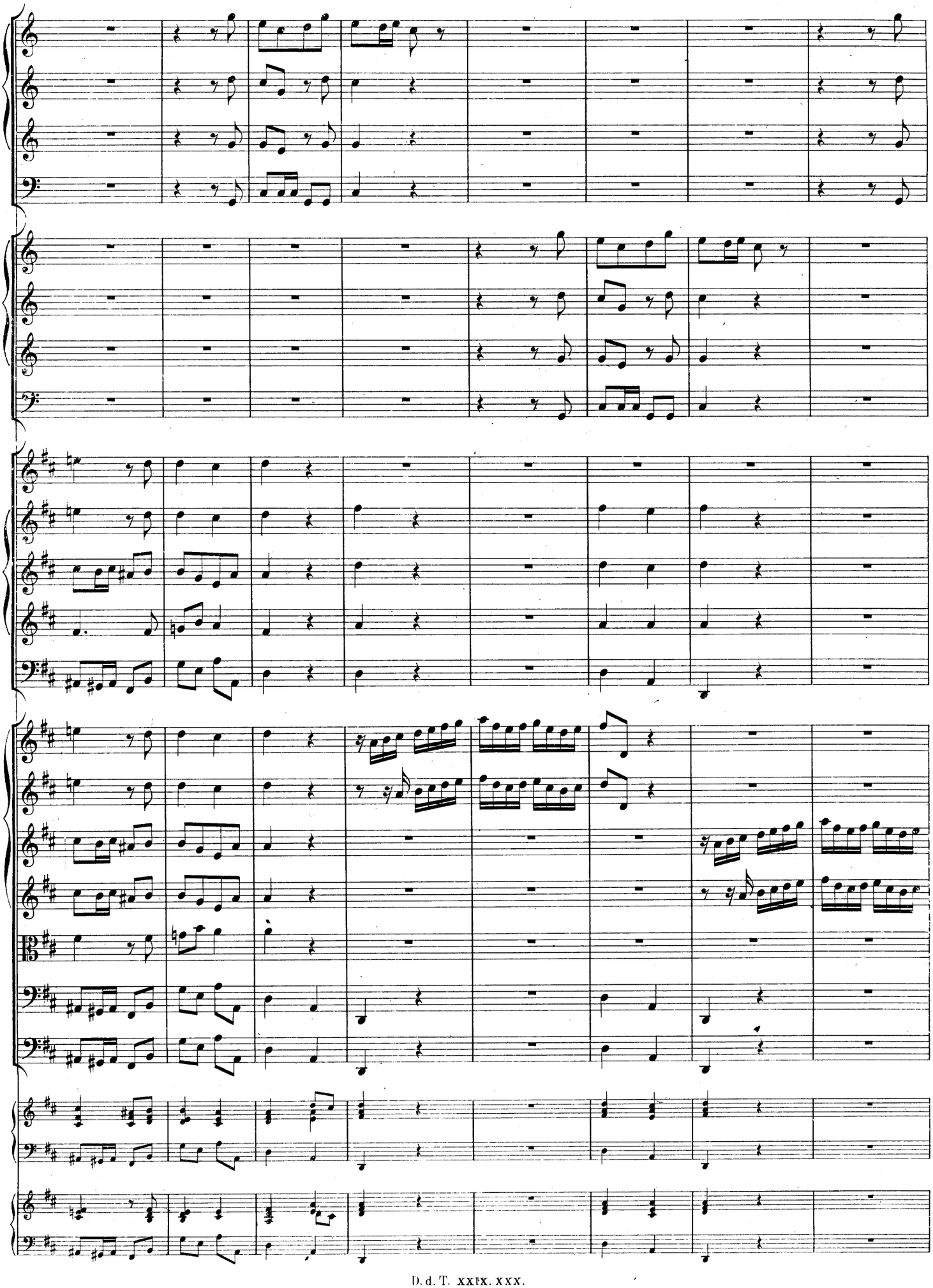
Vivace.

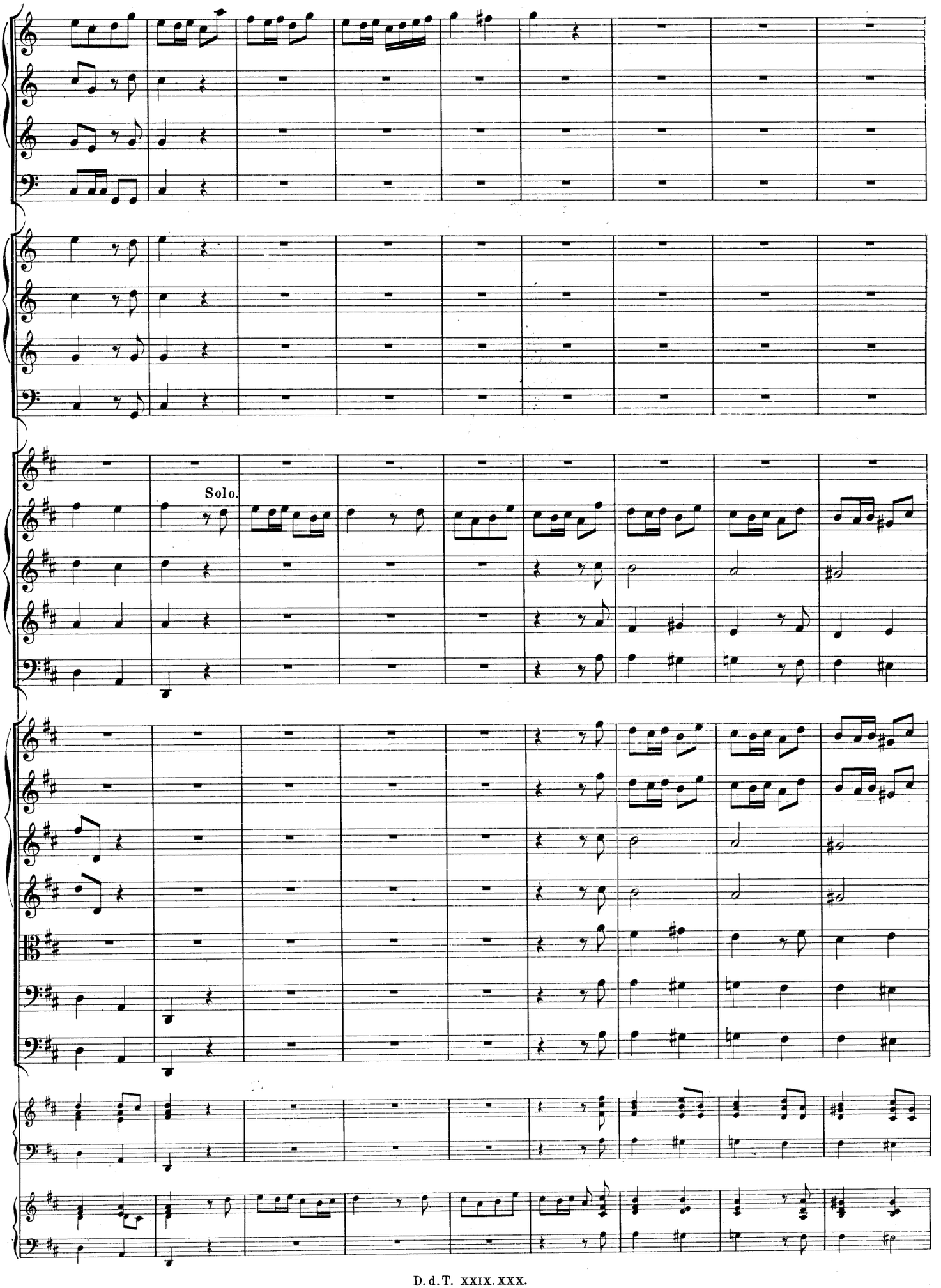
Cembalo I.

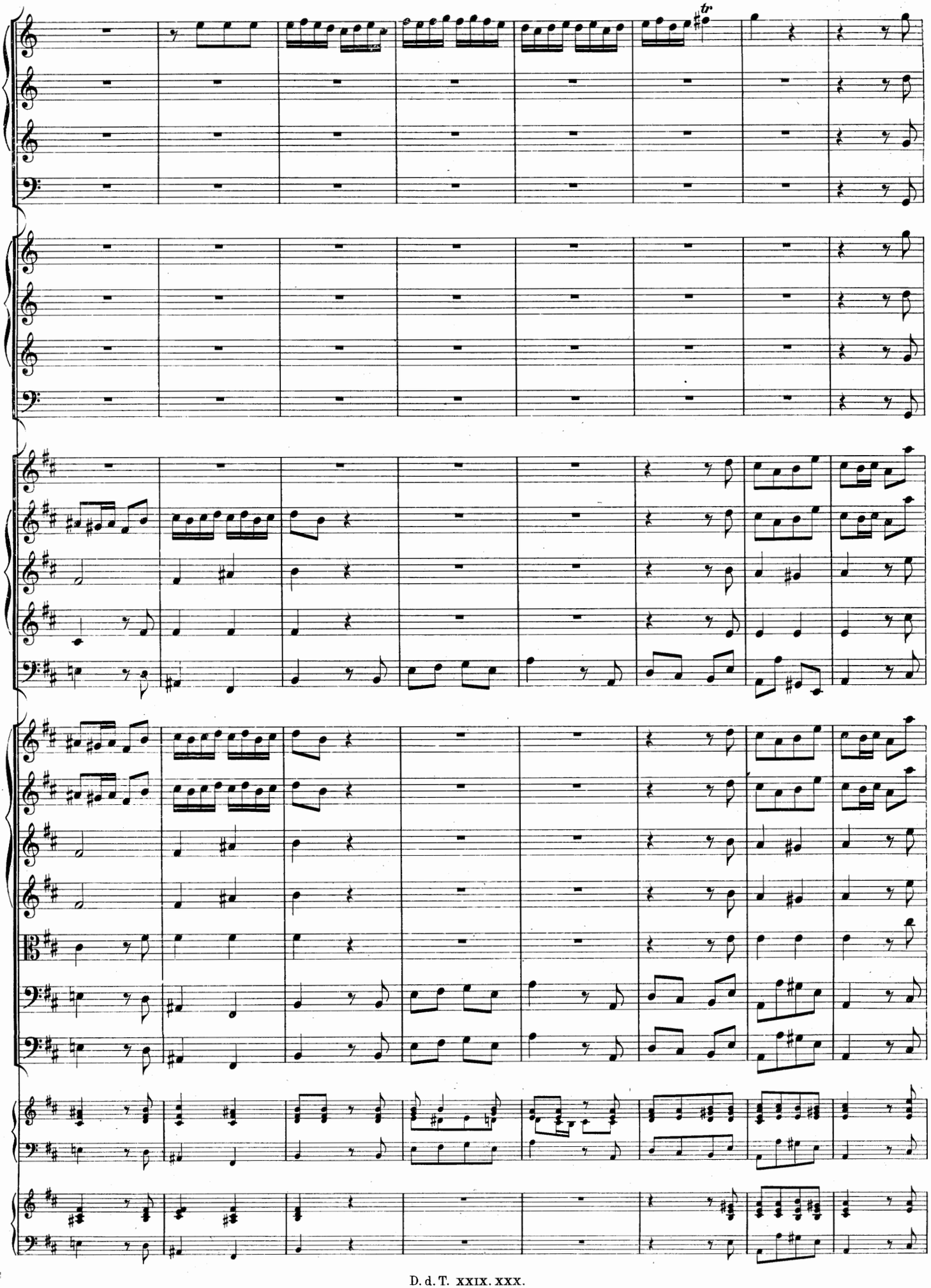
Vivace.

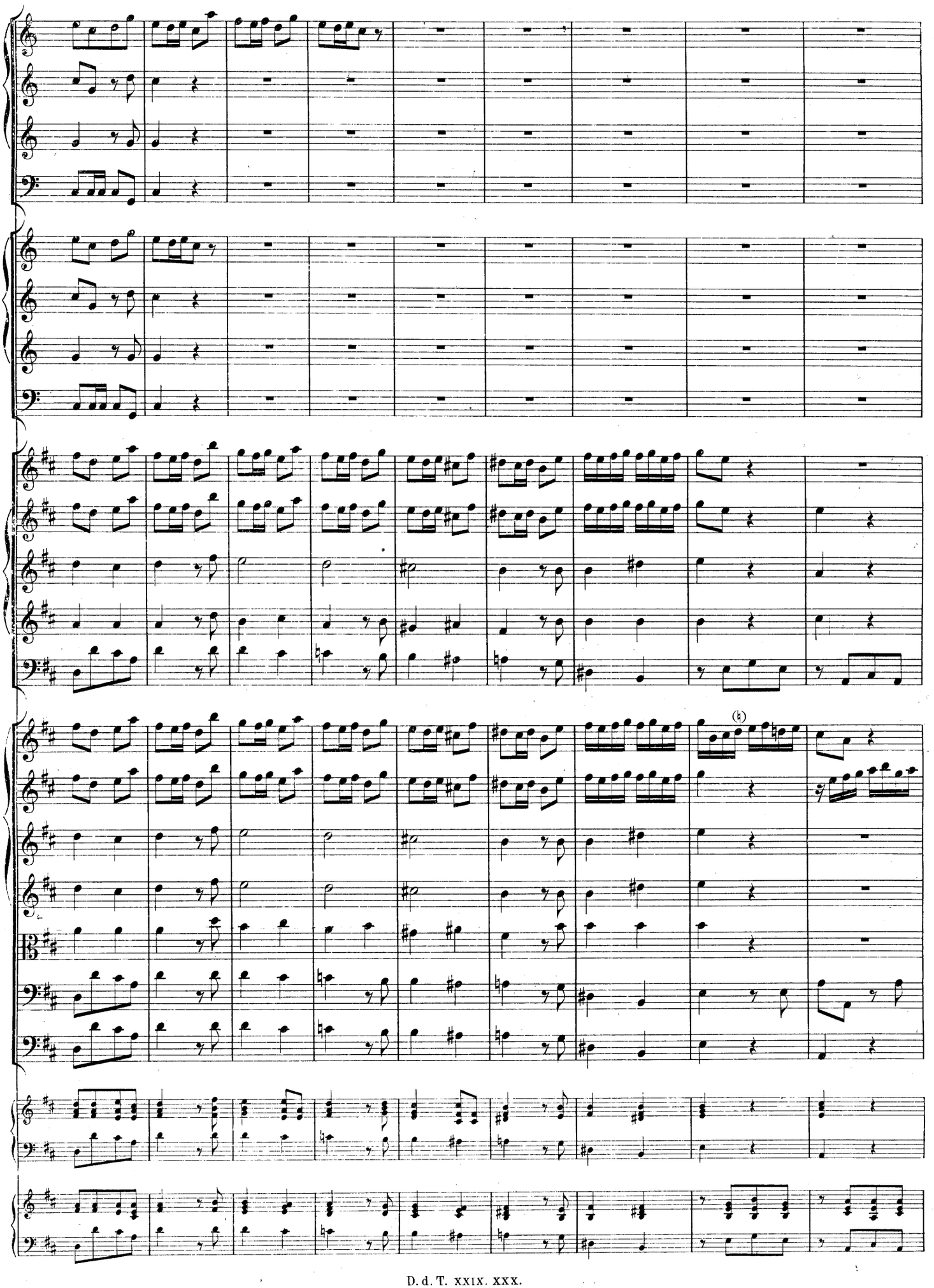
Cembalo II.

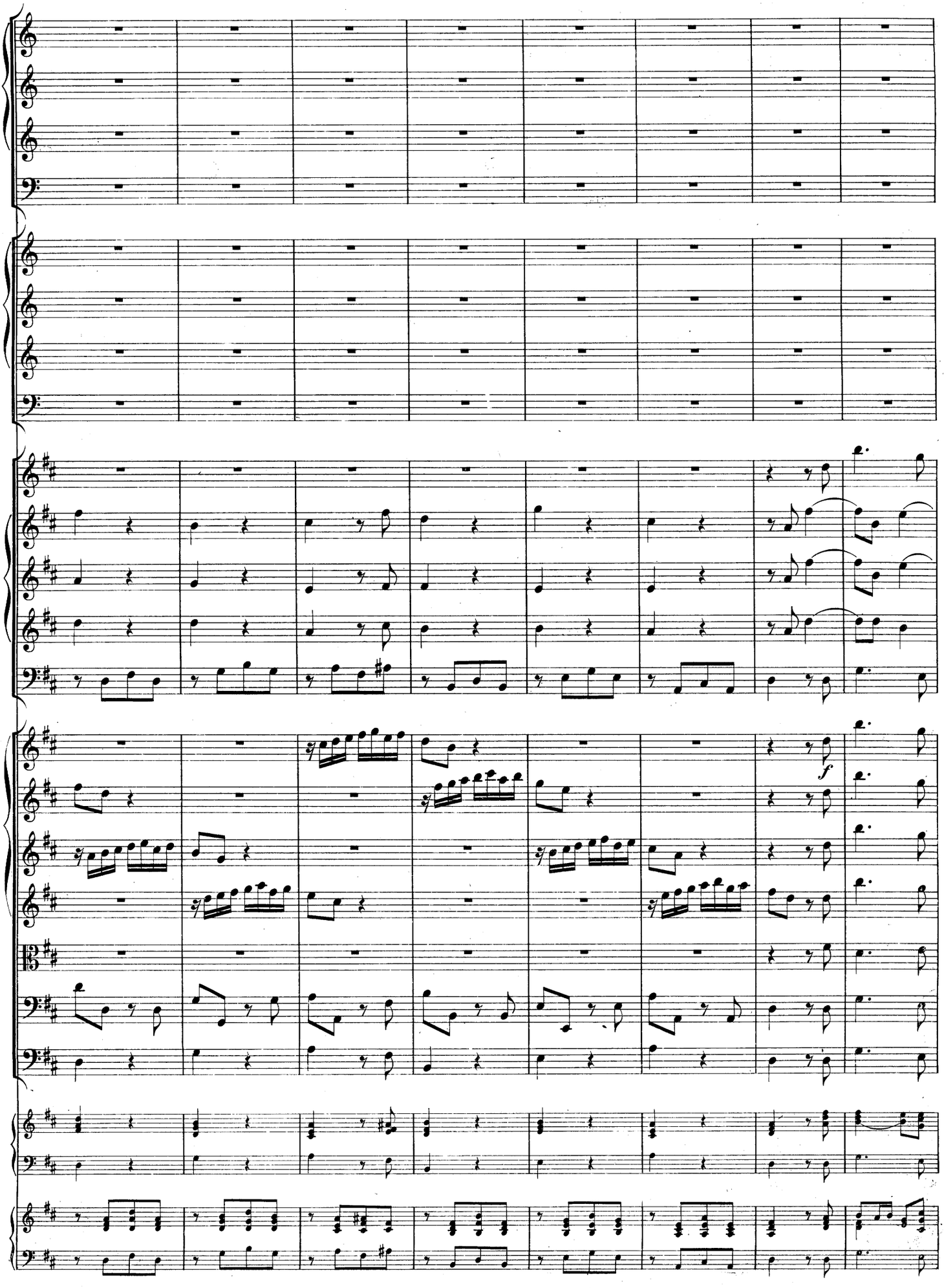


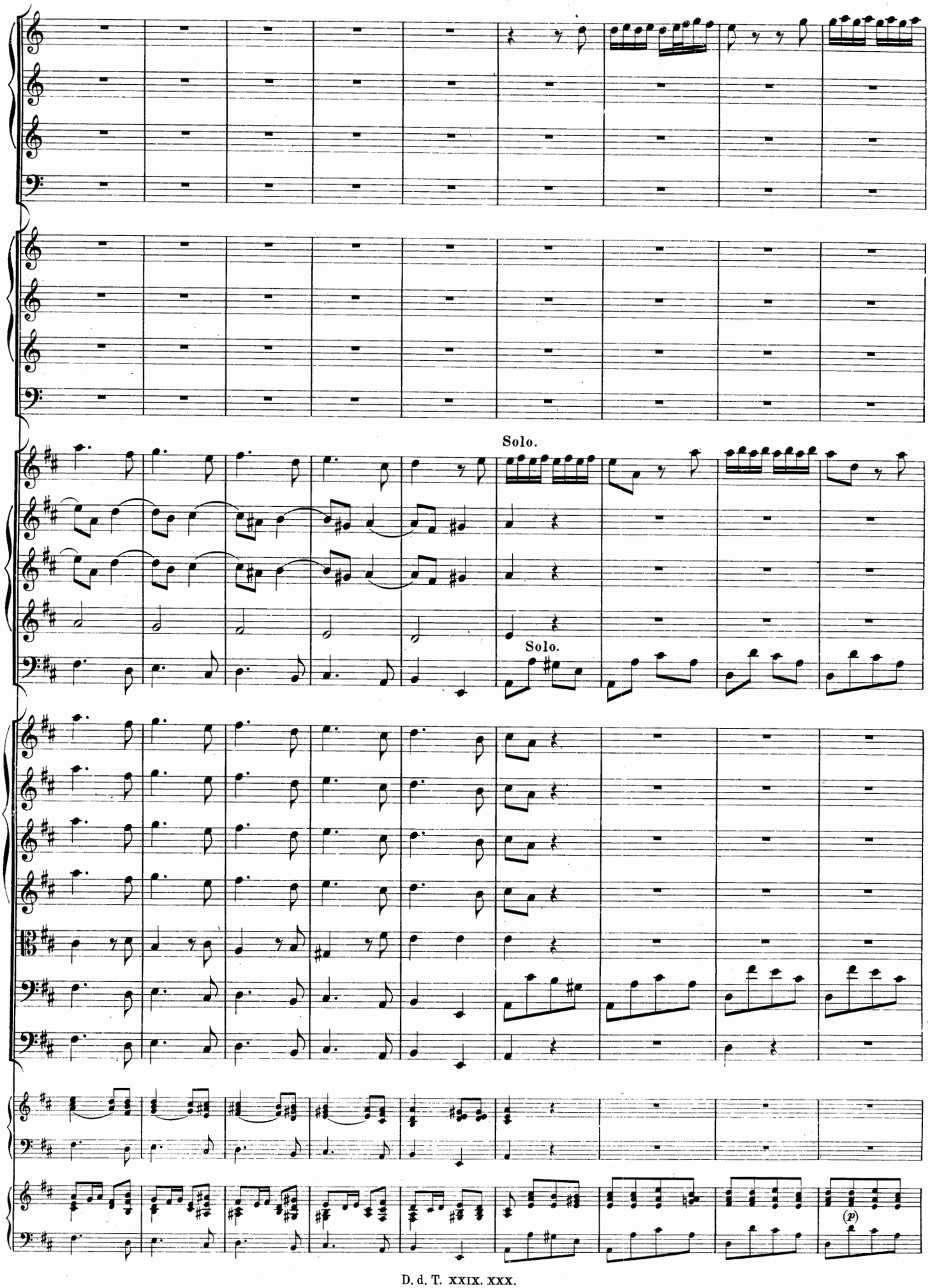


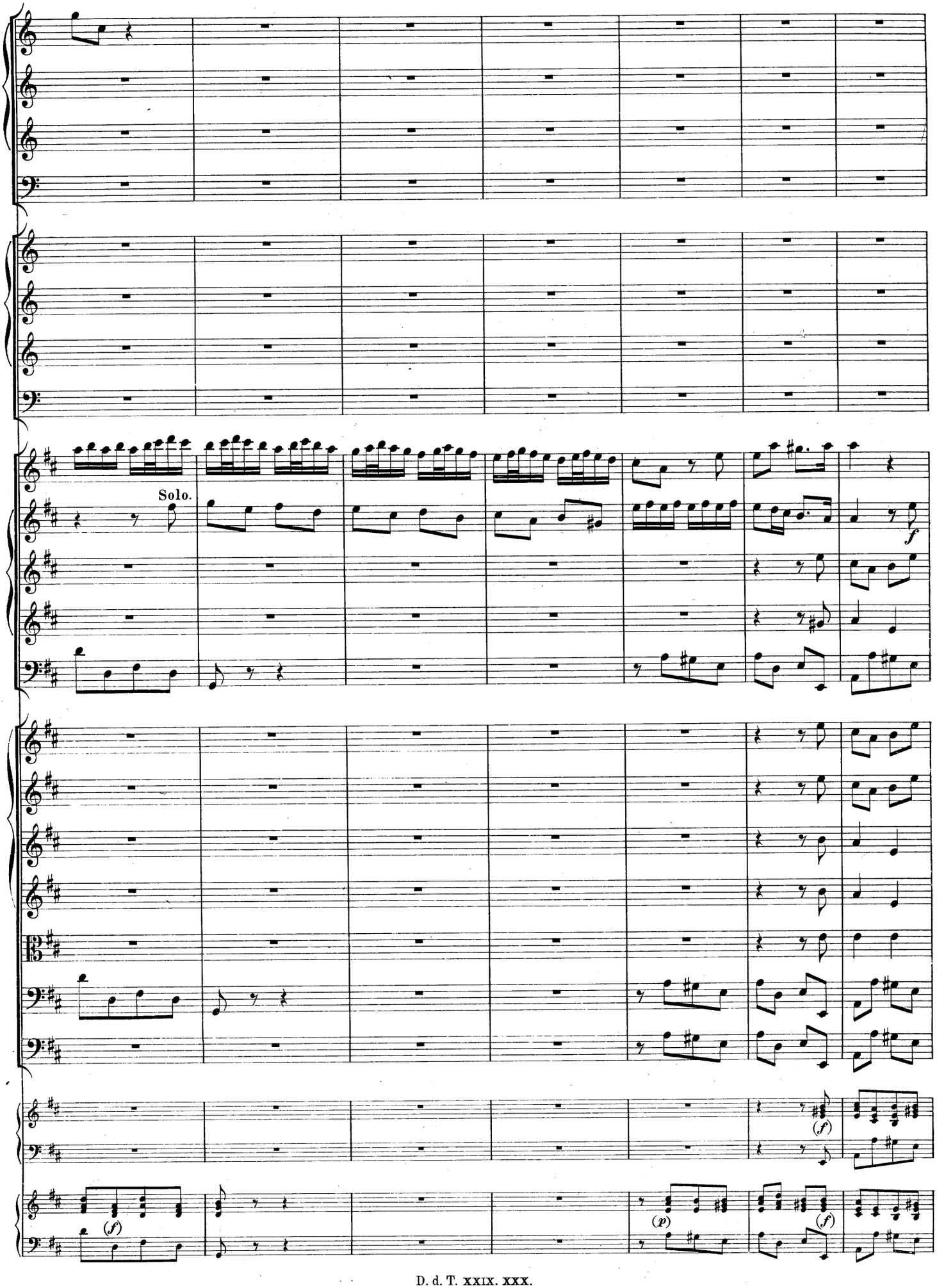

Solo.

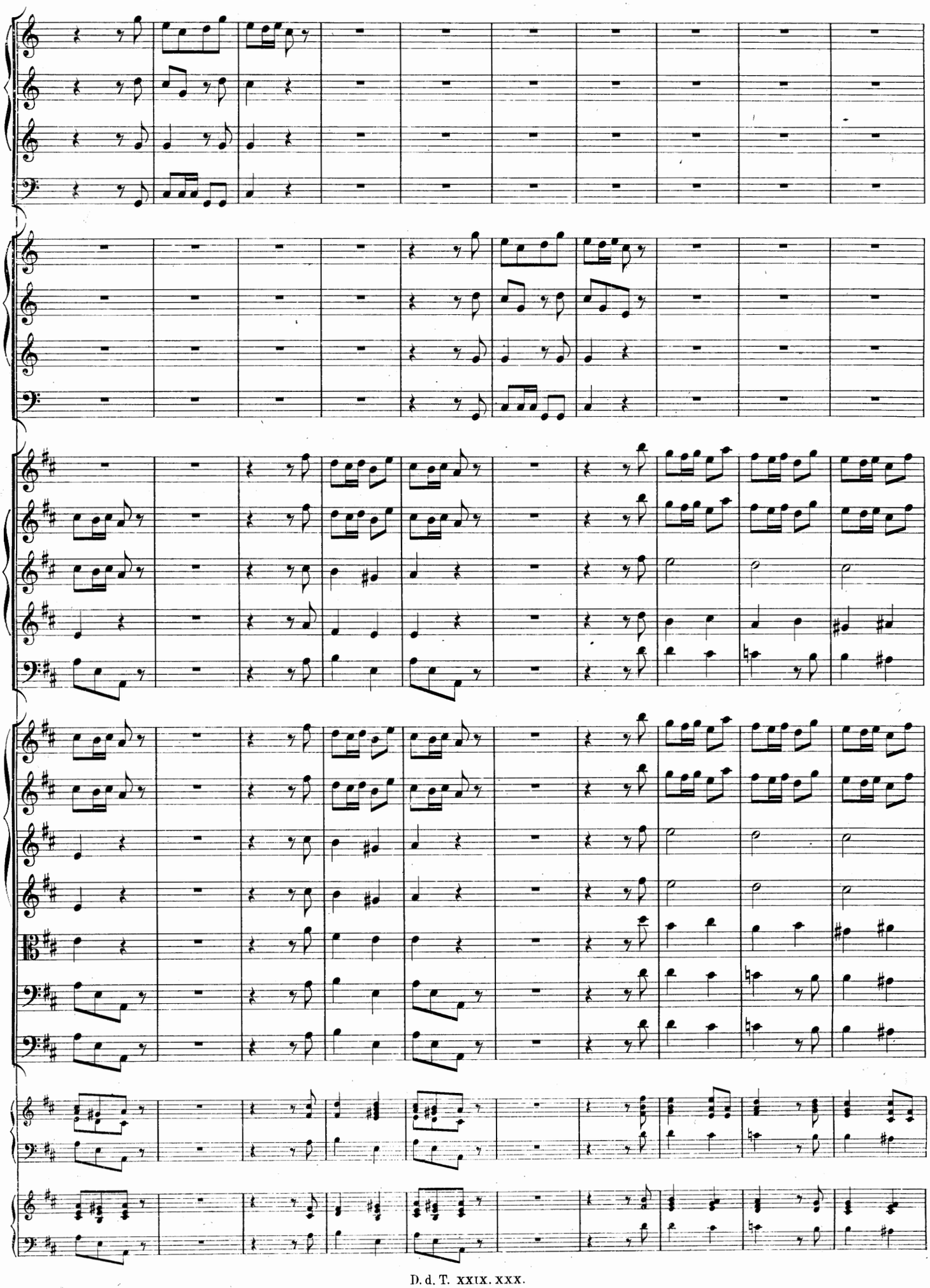


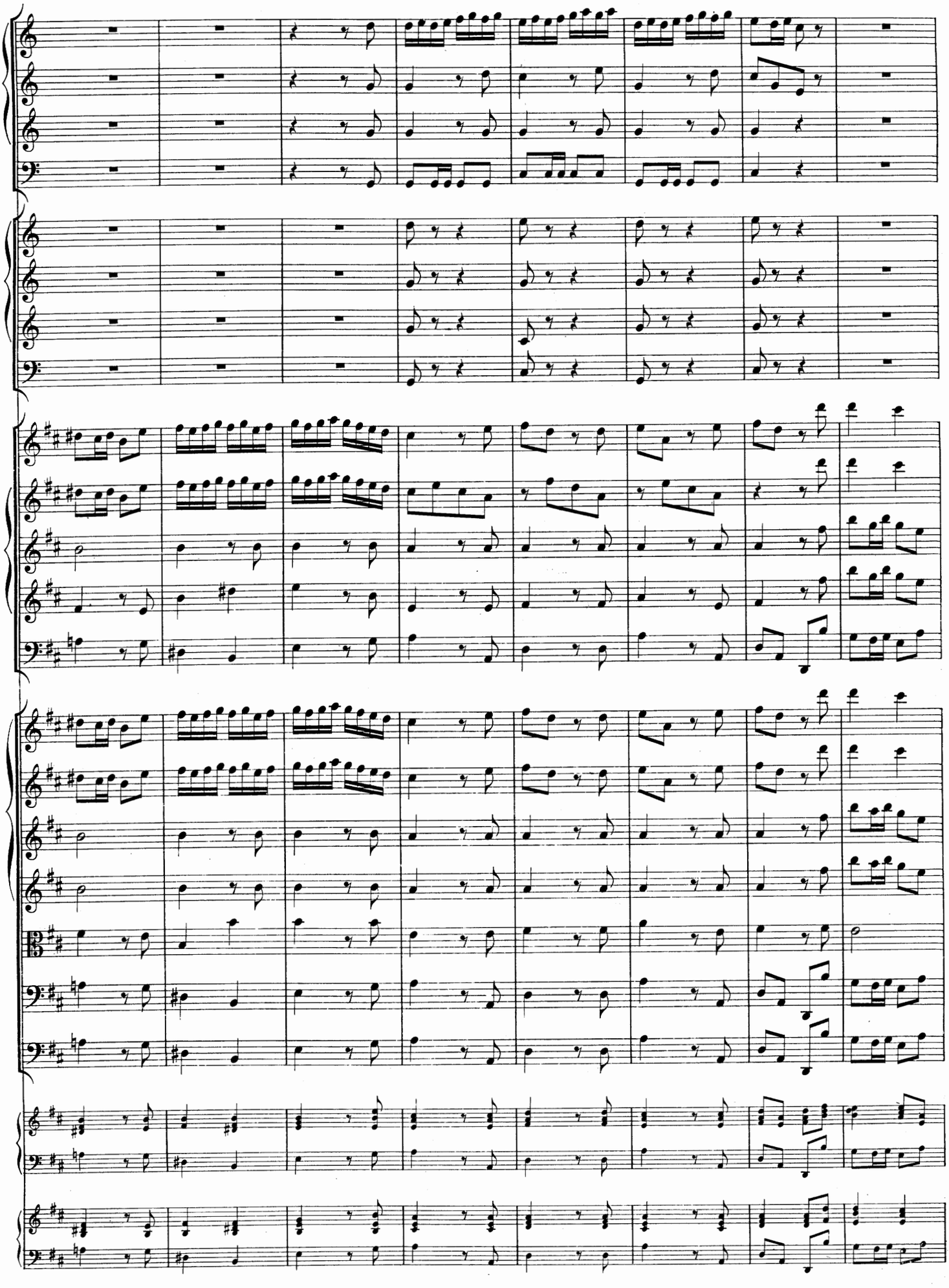


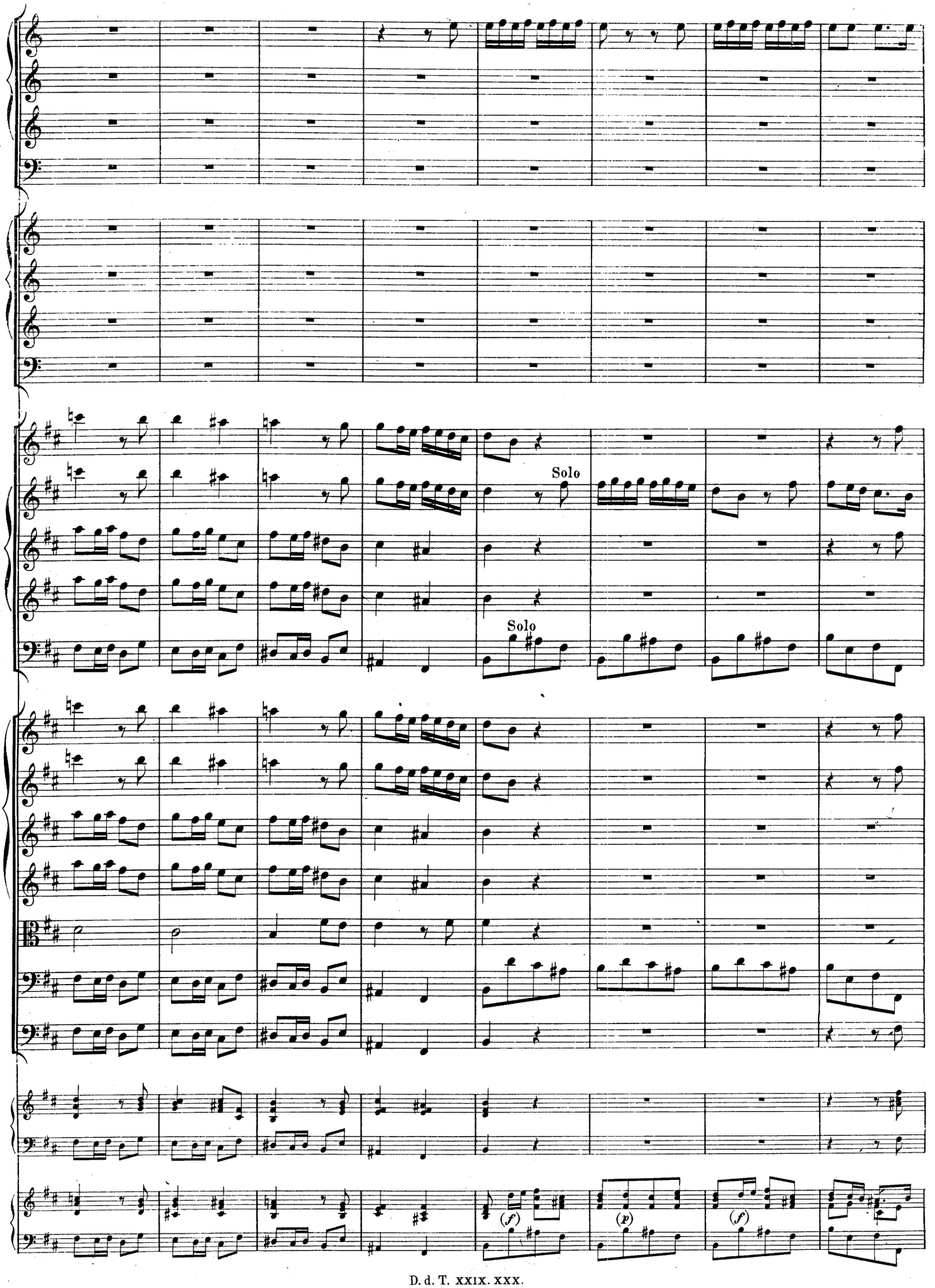

f

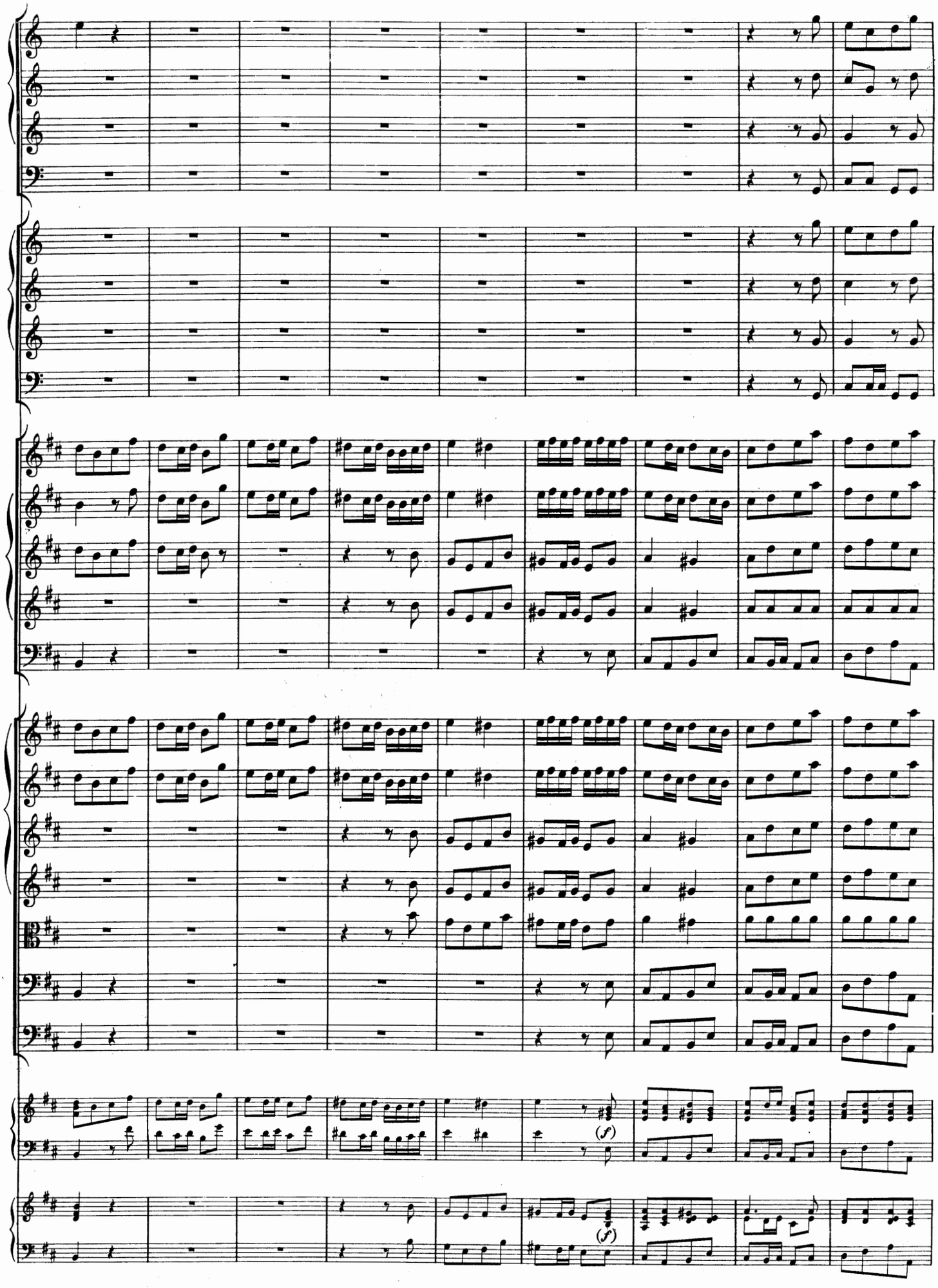

Solo.
Solo.
(p)

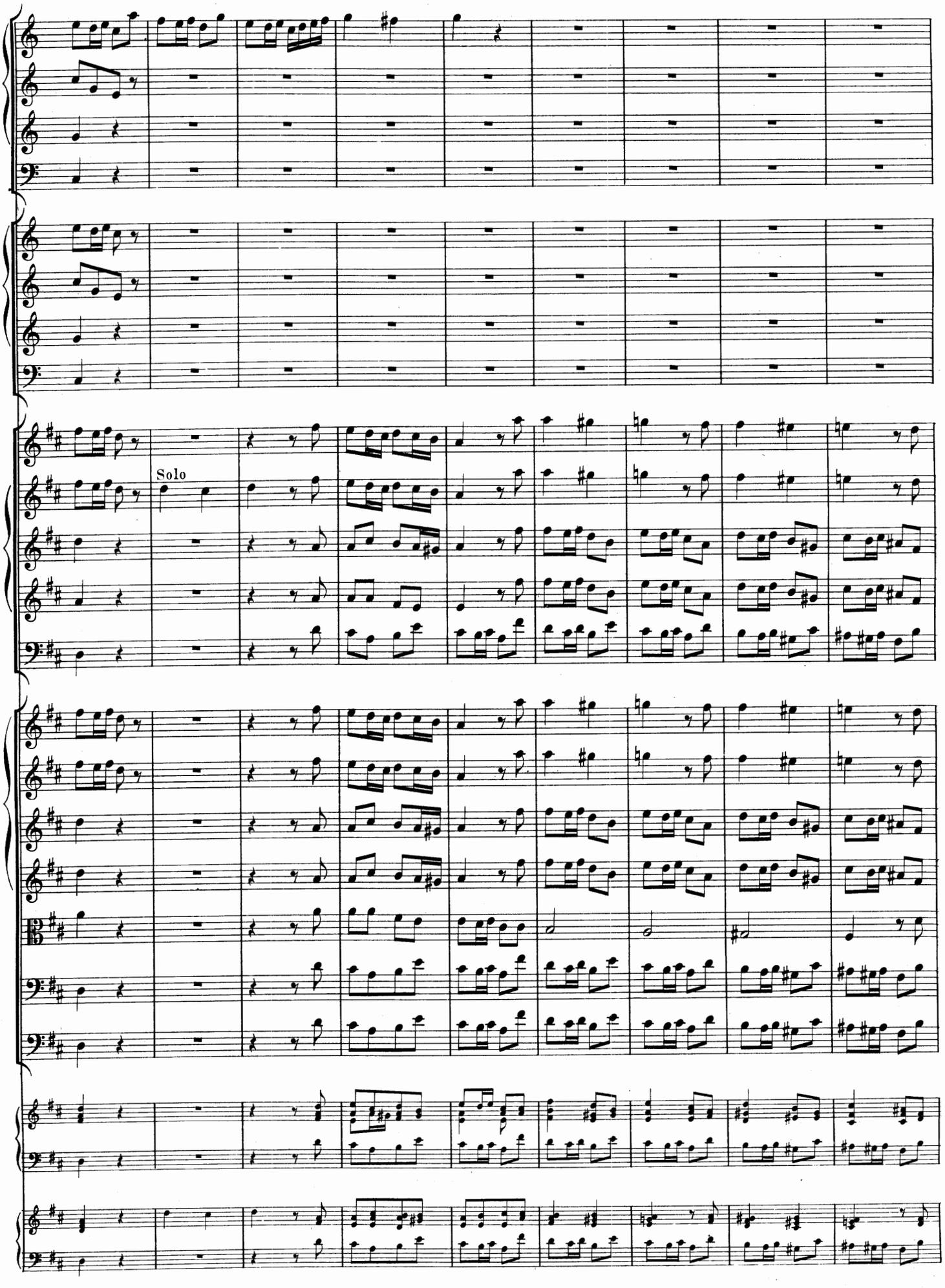

Solo.
f
(f)
(p)
(f)
(f)

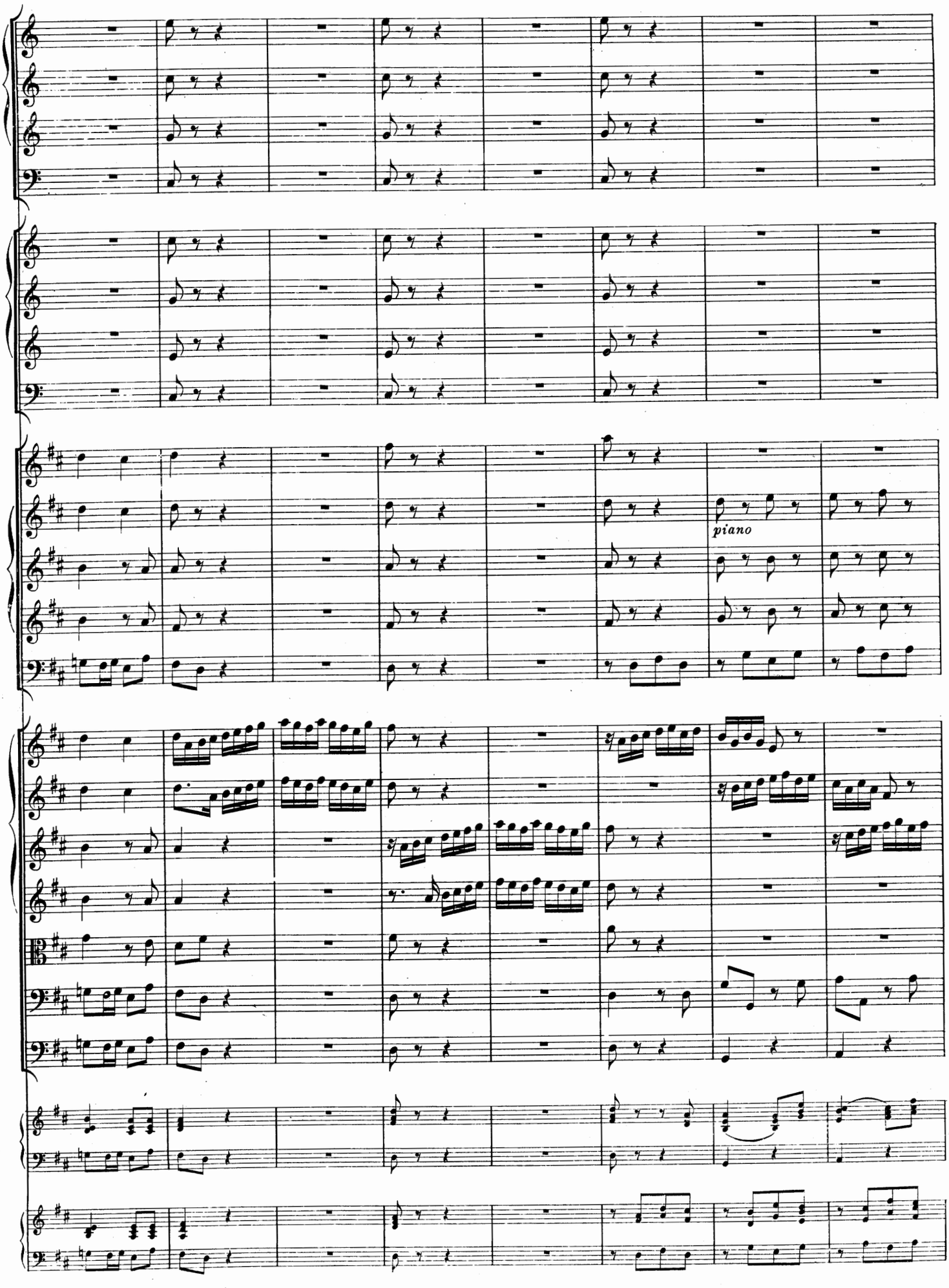


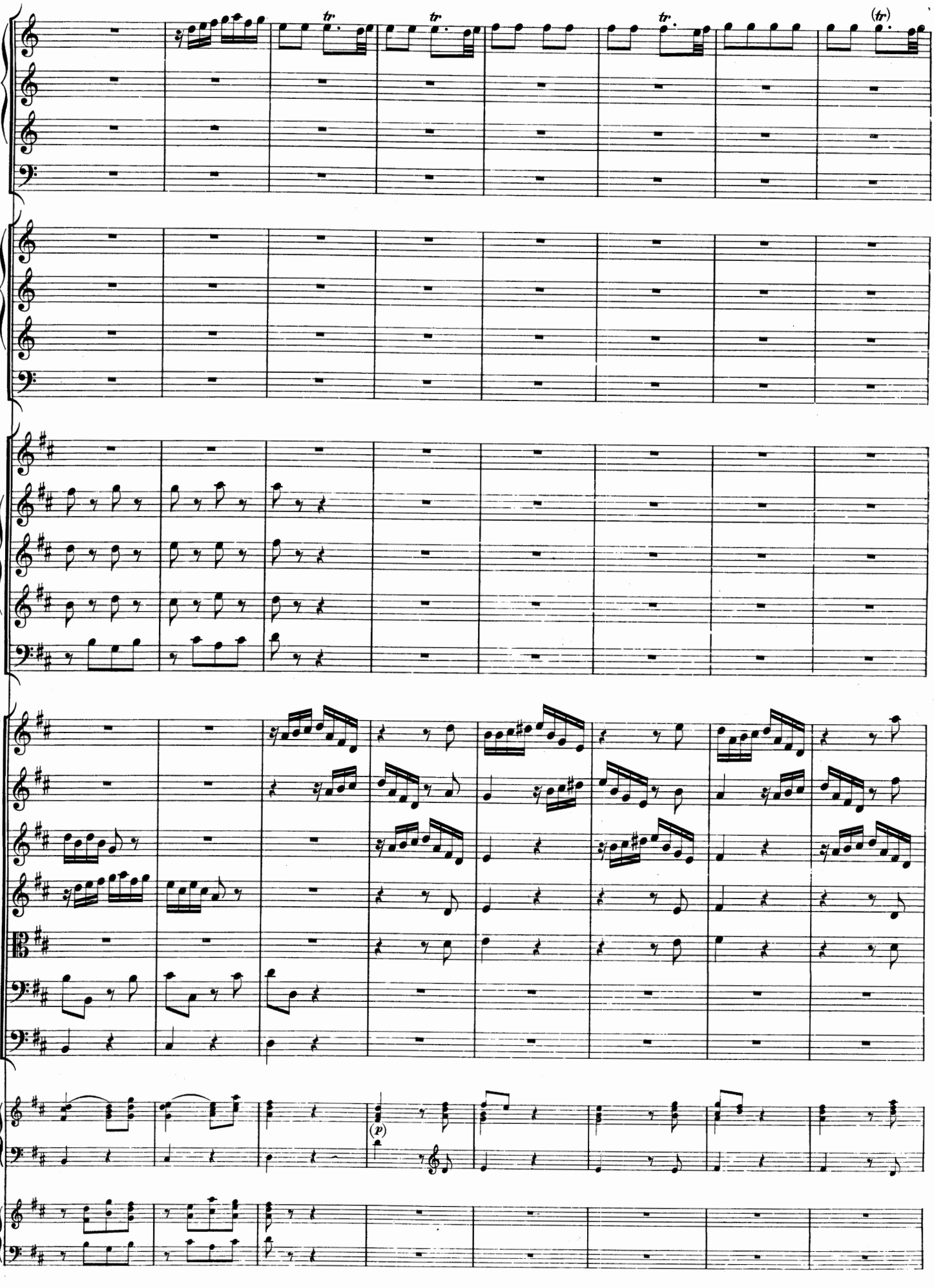


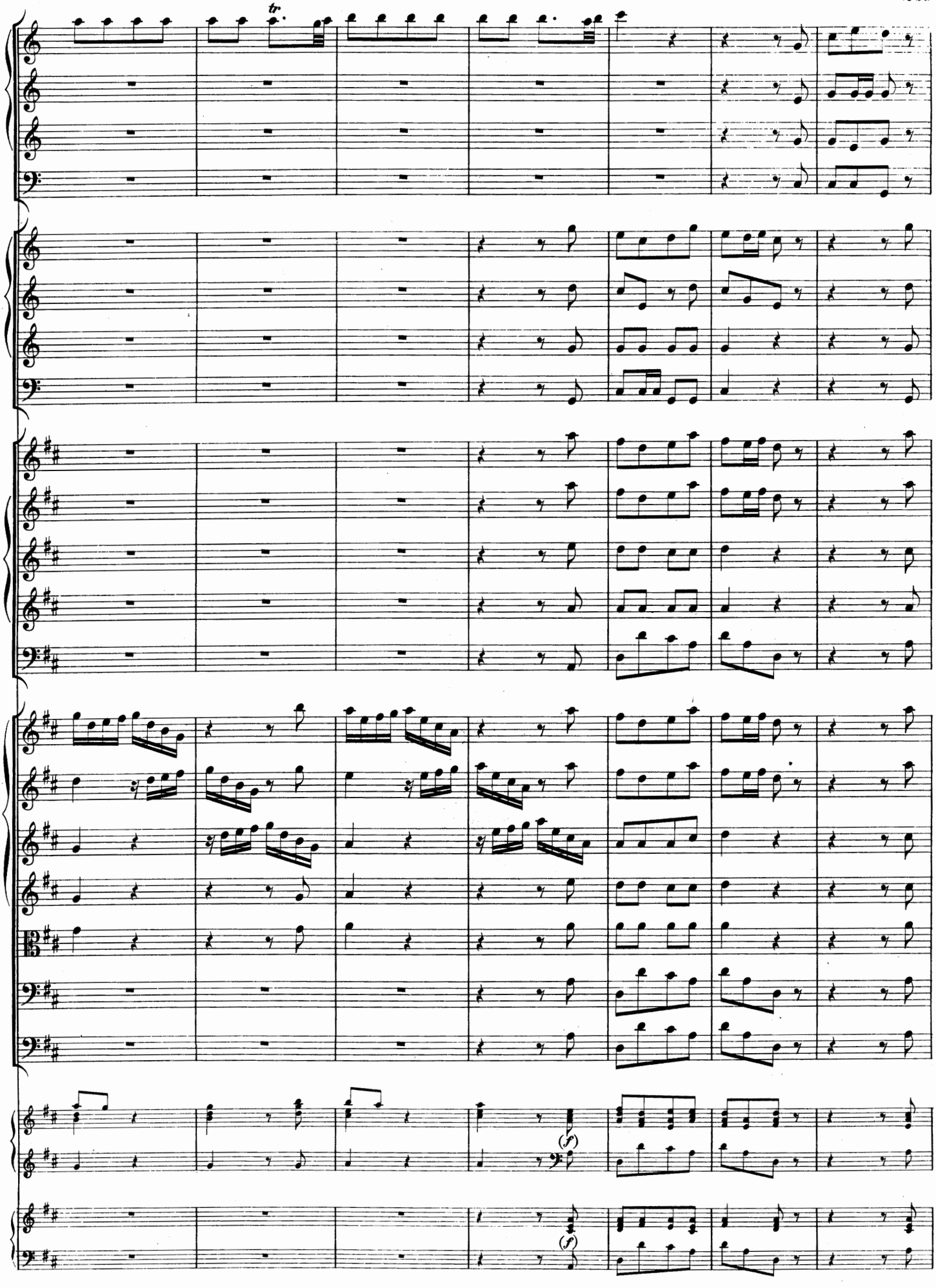

Solo
Solo
(f)
(p)
(f)

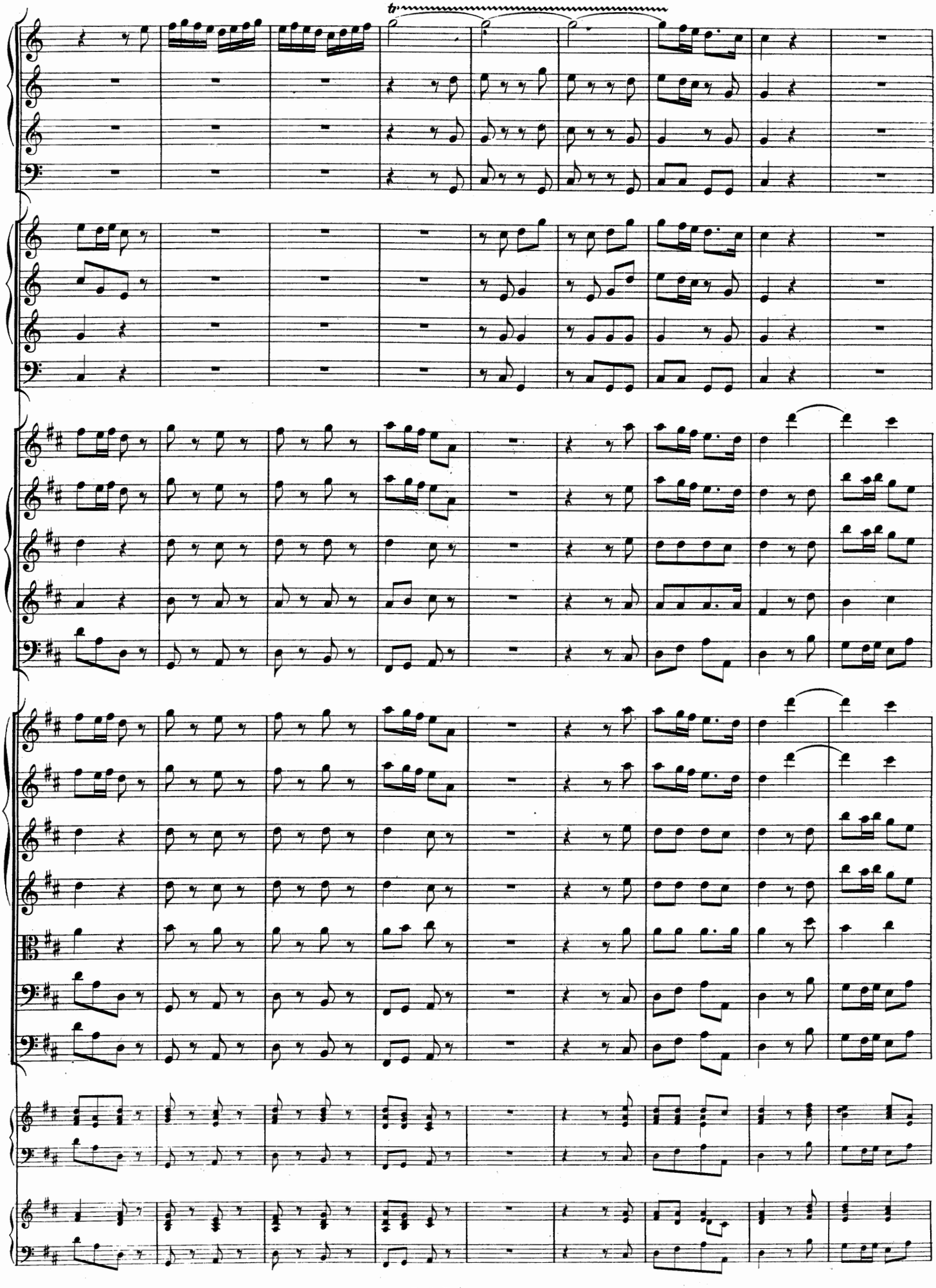

(f)
(f)

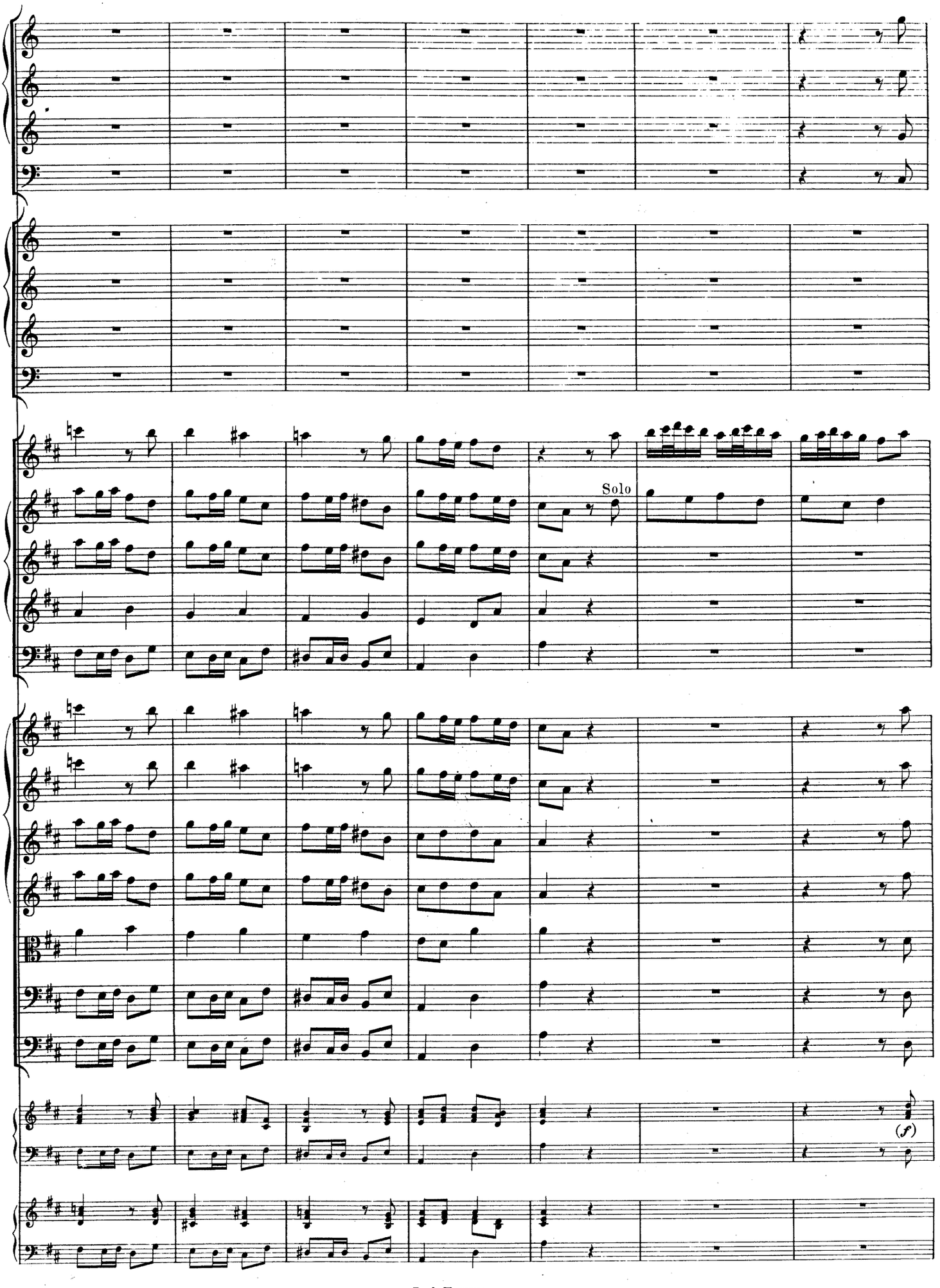

Solo

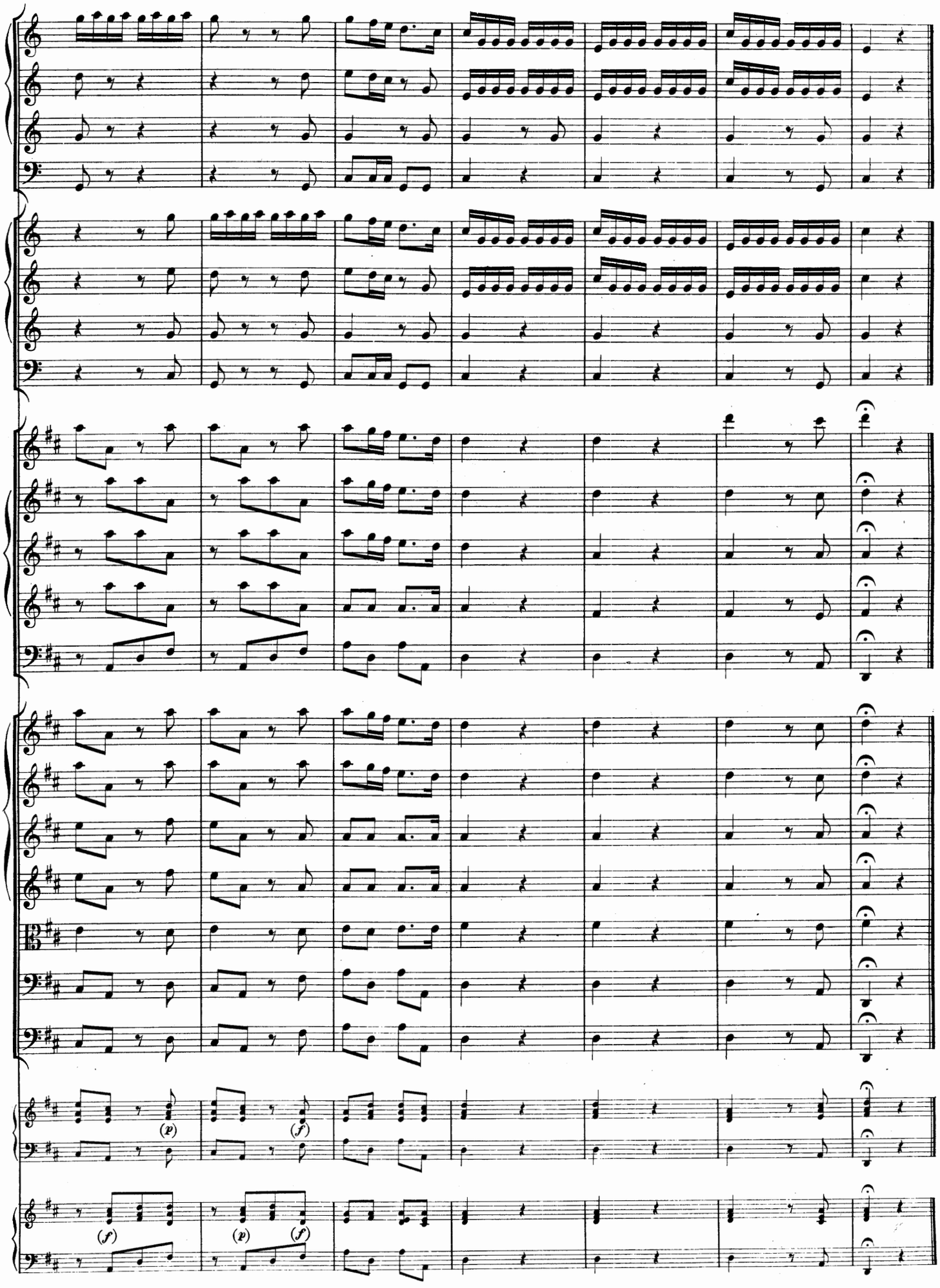

piano




tr.
(f)
(f)

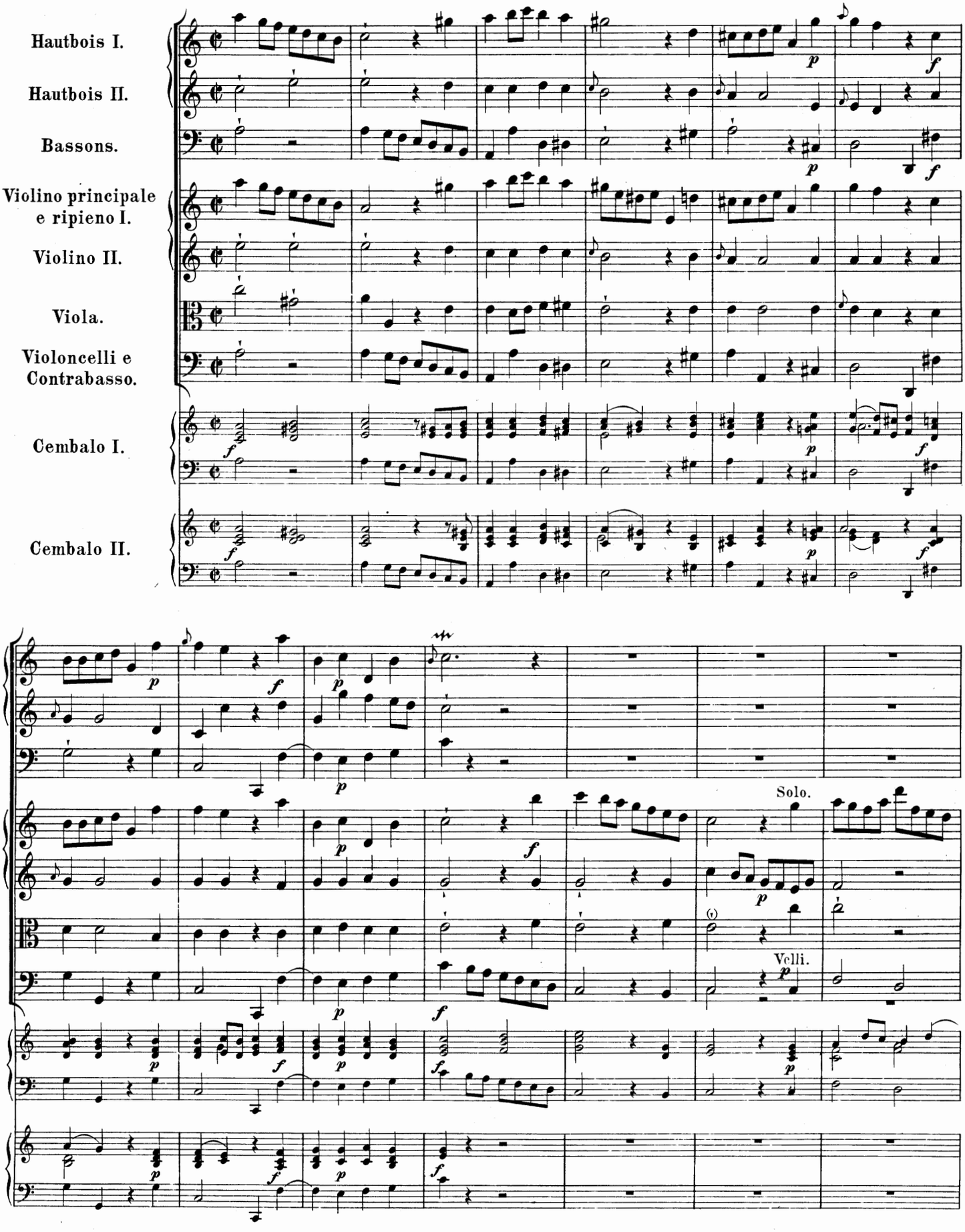


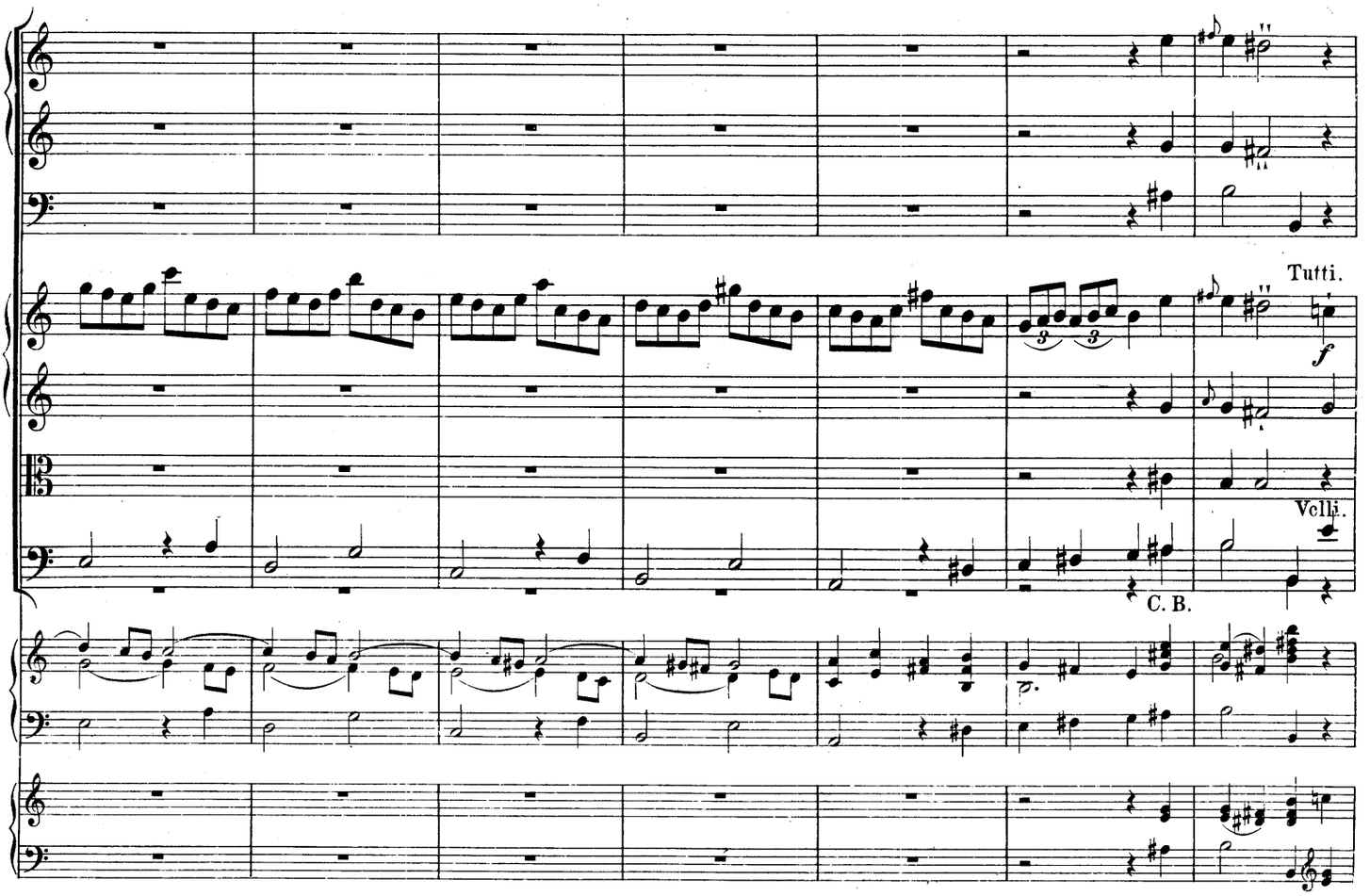

Solo
(f)

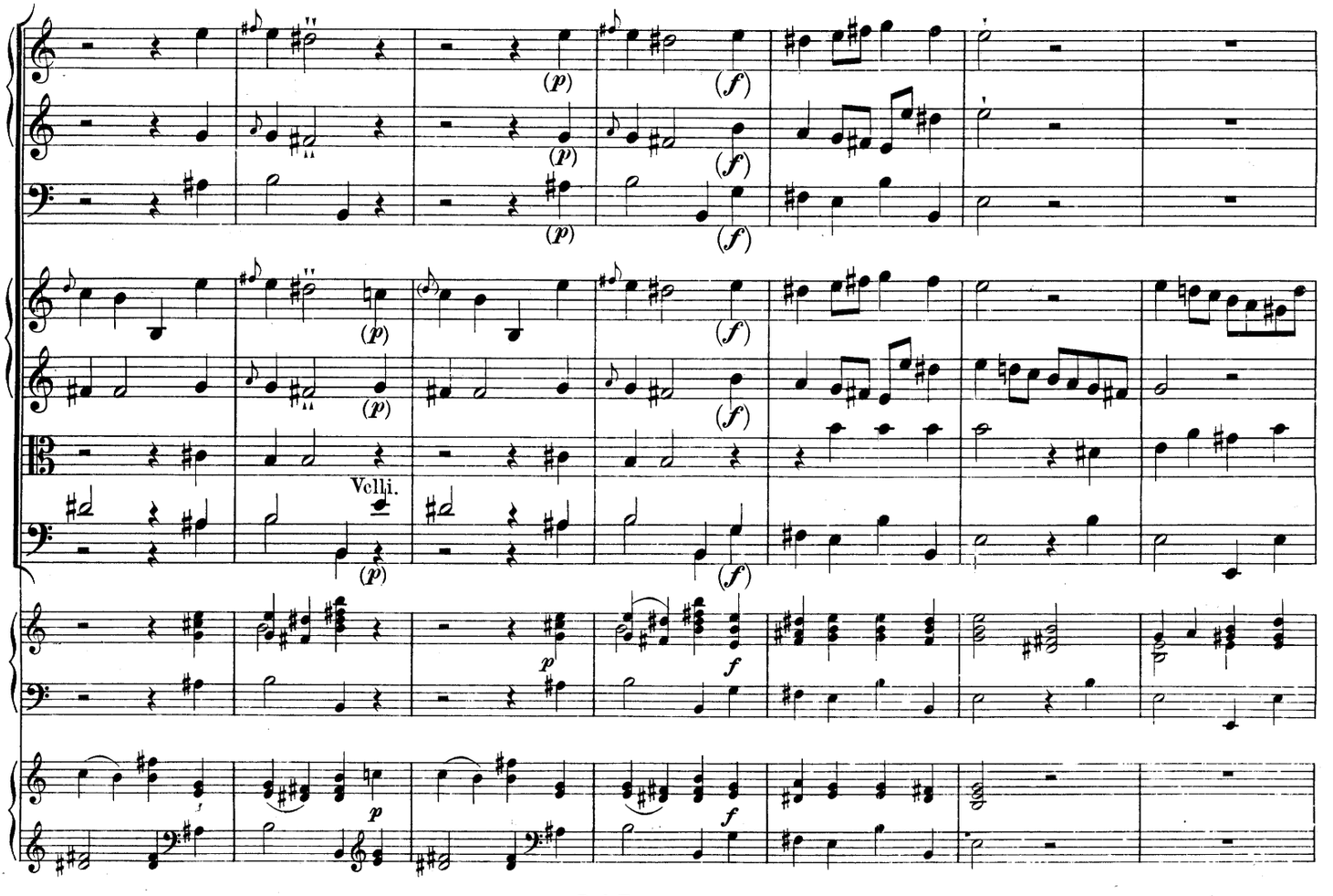

(p)
(f)
(f)
(p)
(f)

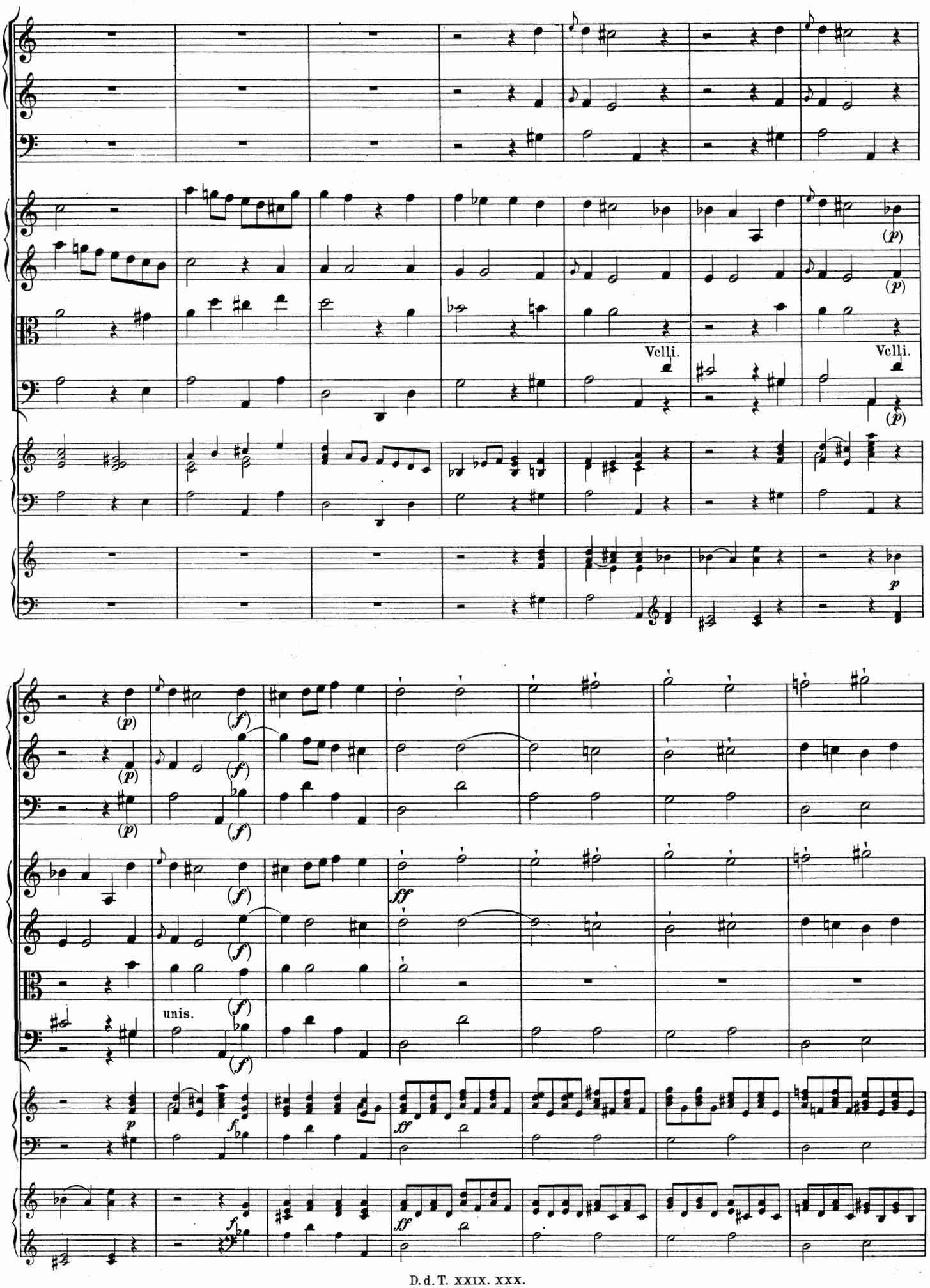
Concerto.

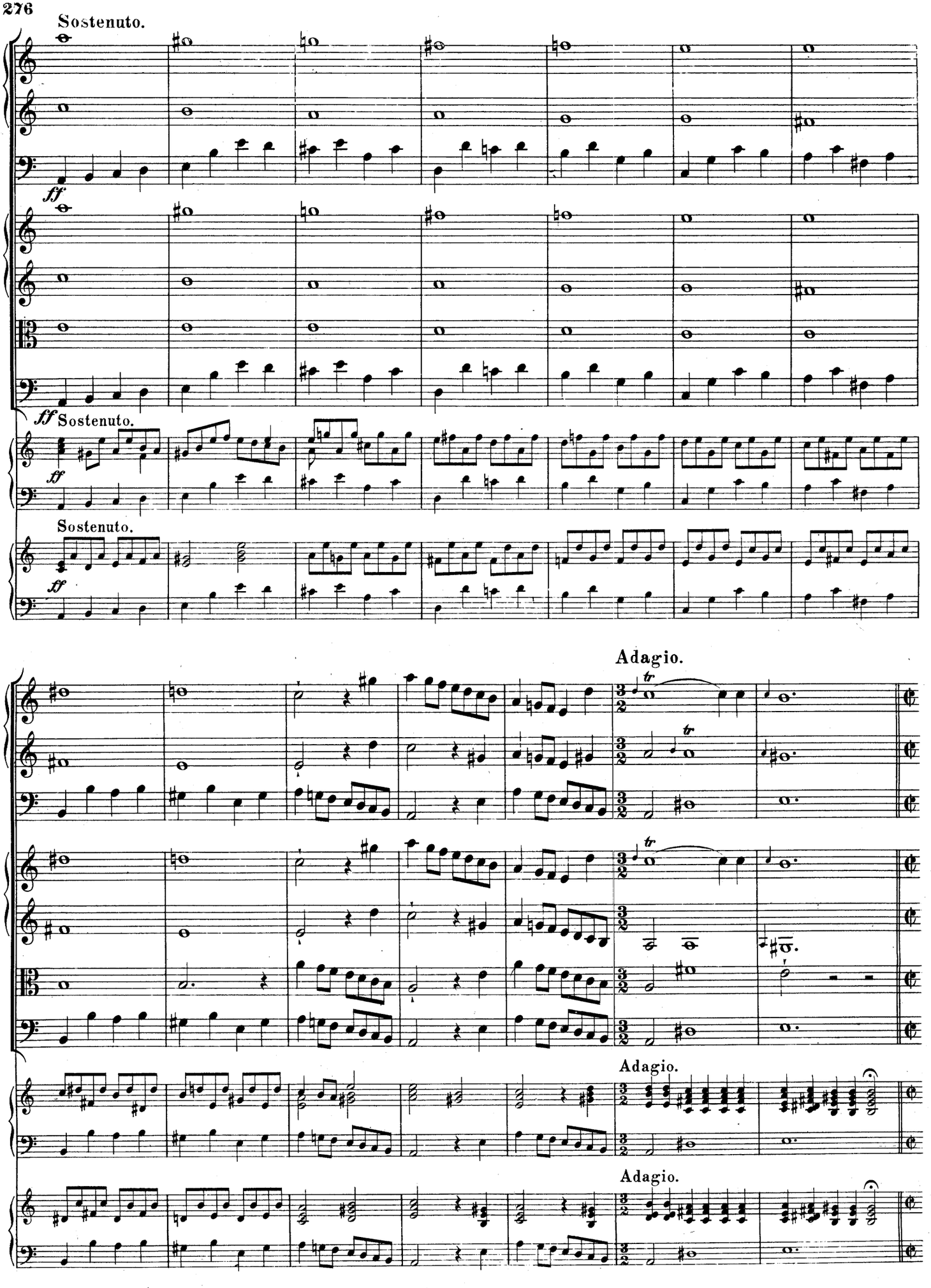
Corrado Federigo Hurlebusch.

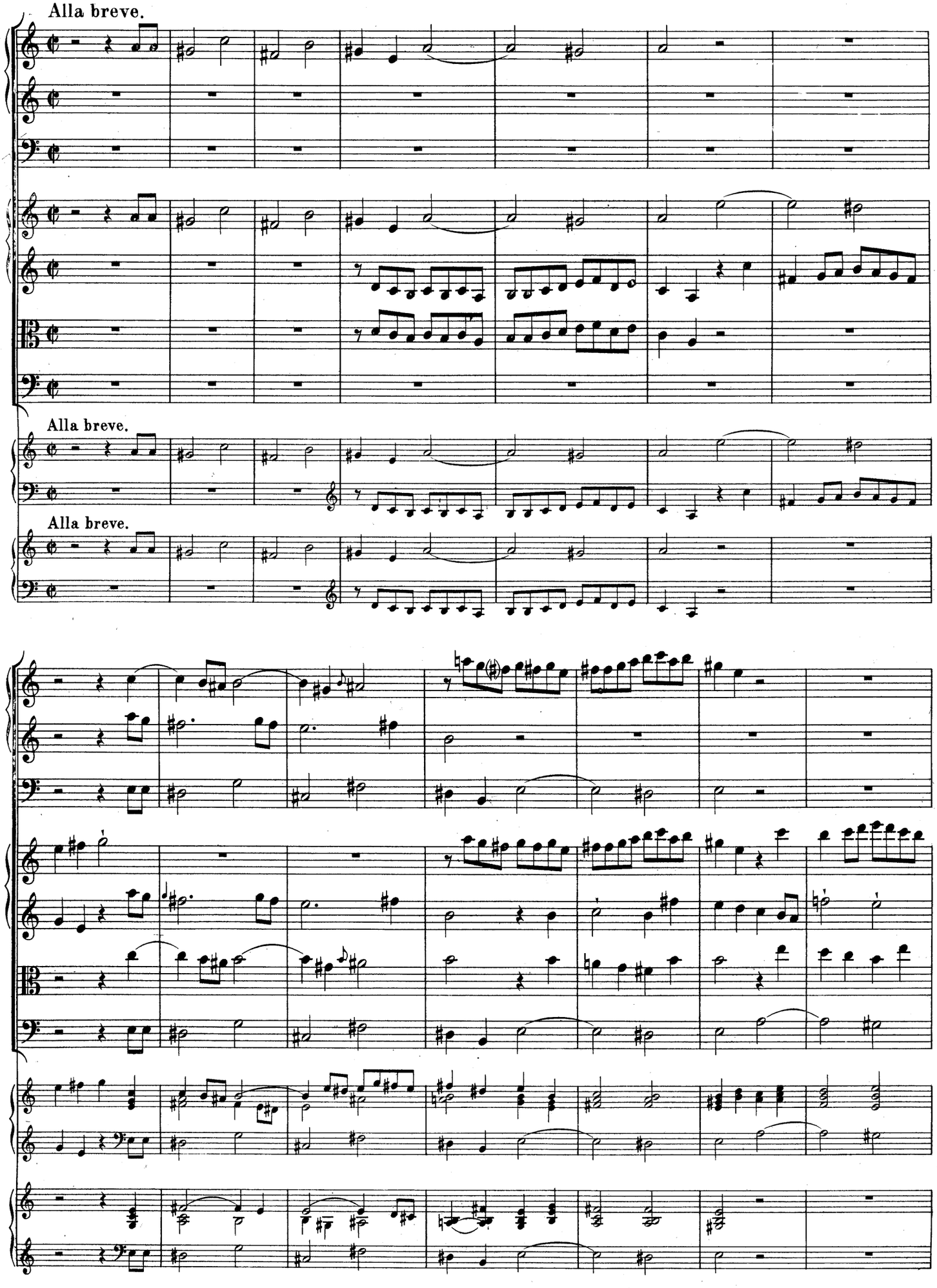


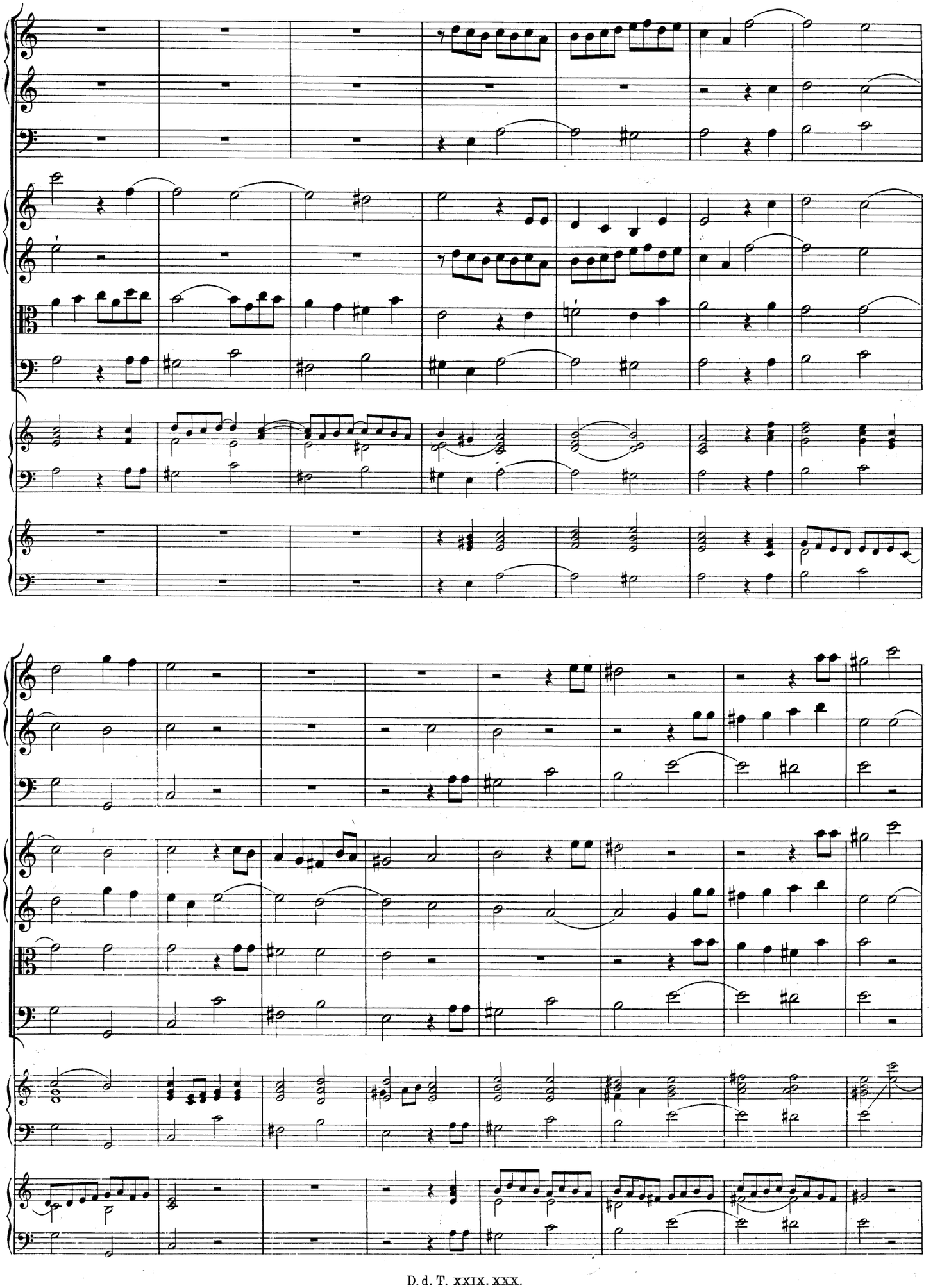

Tutti.
Vcllı.
C. B.

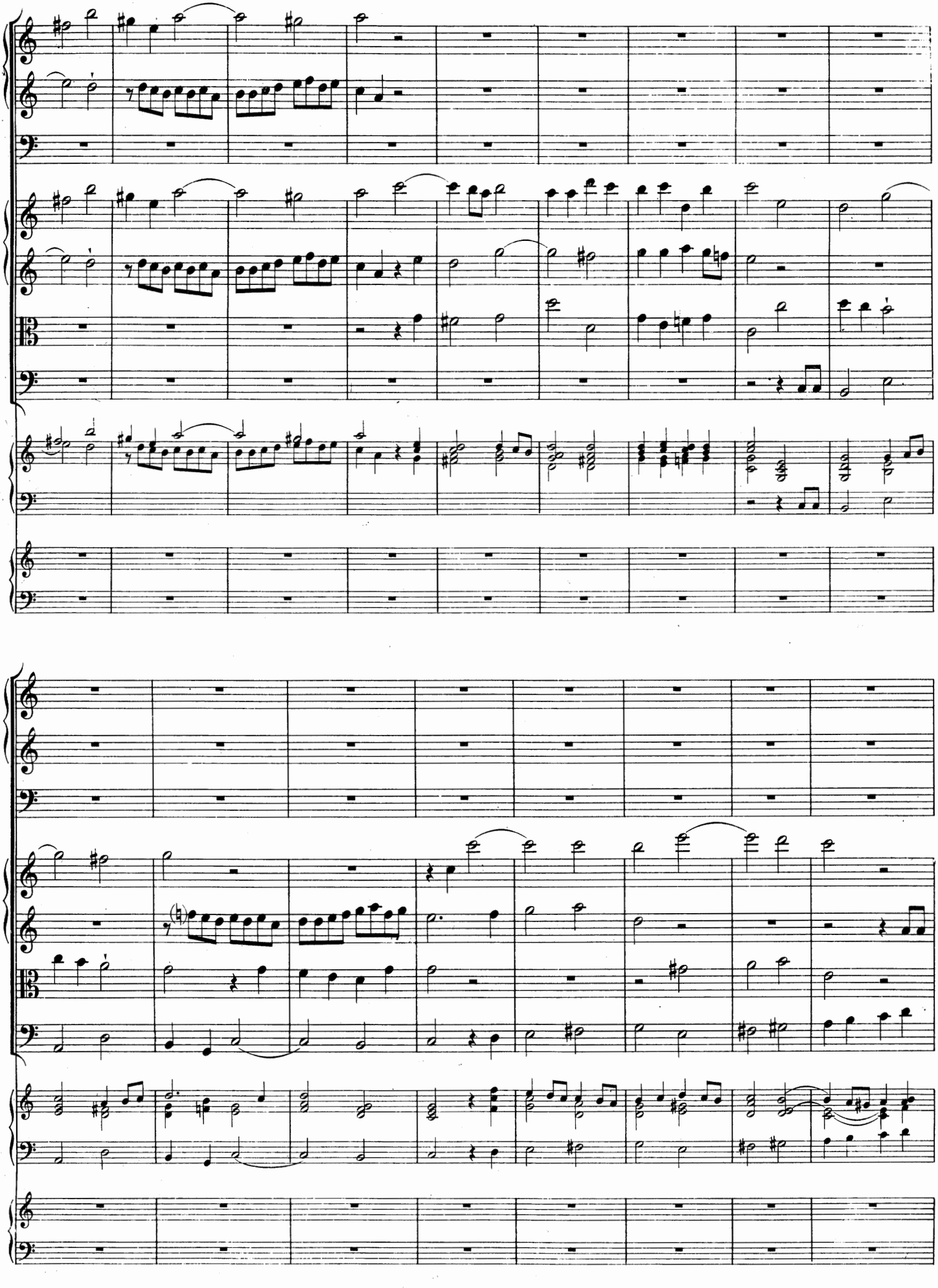

Vcllı.

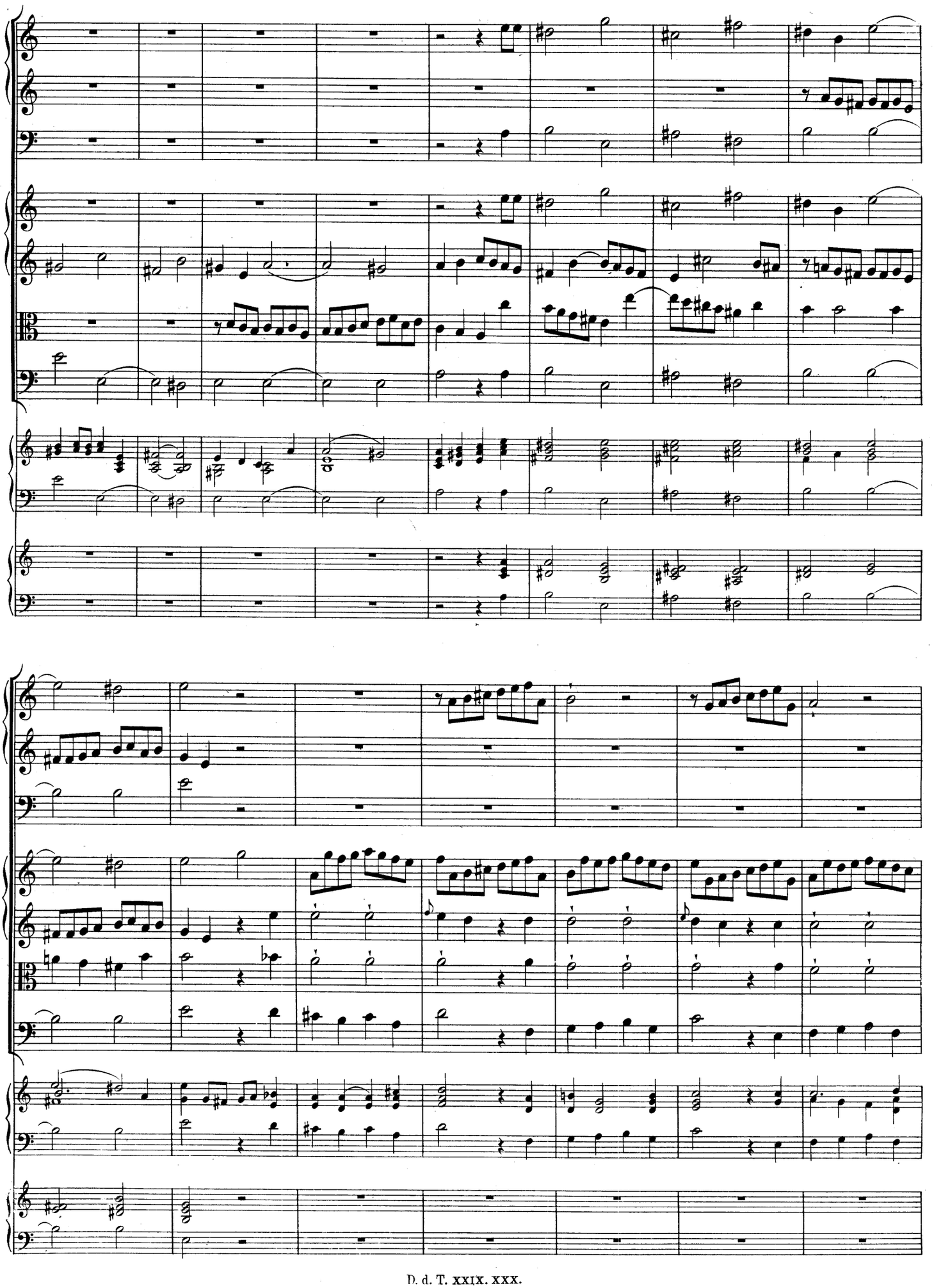

Vcll.
Vcll.
unis.

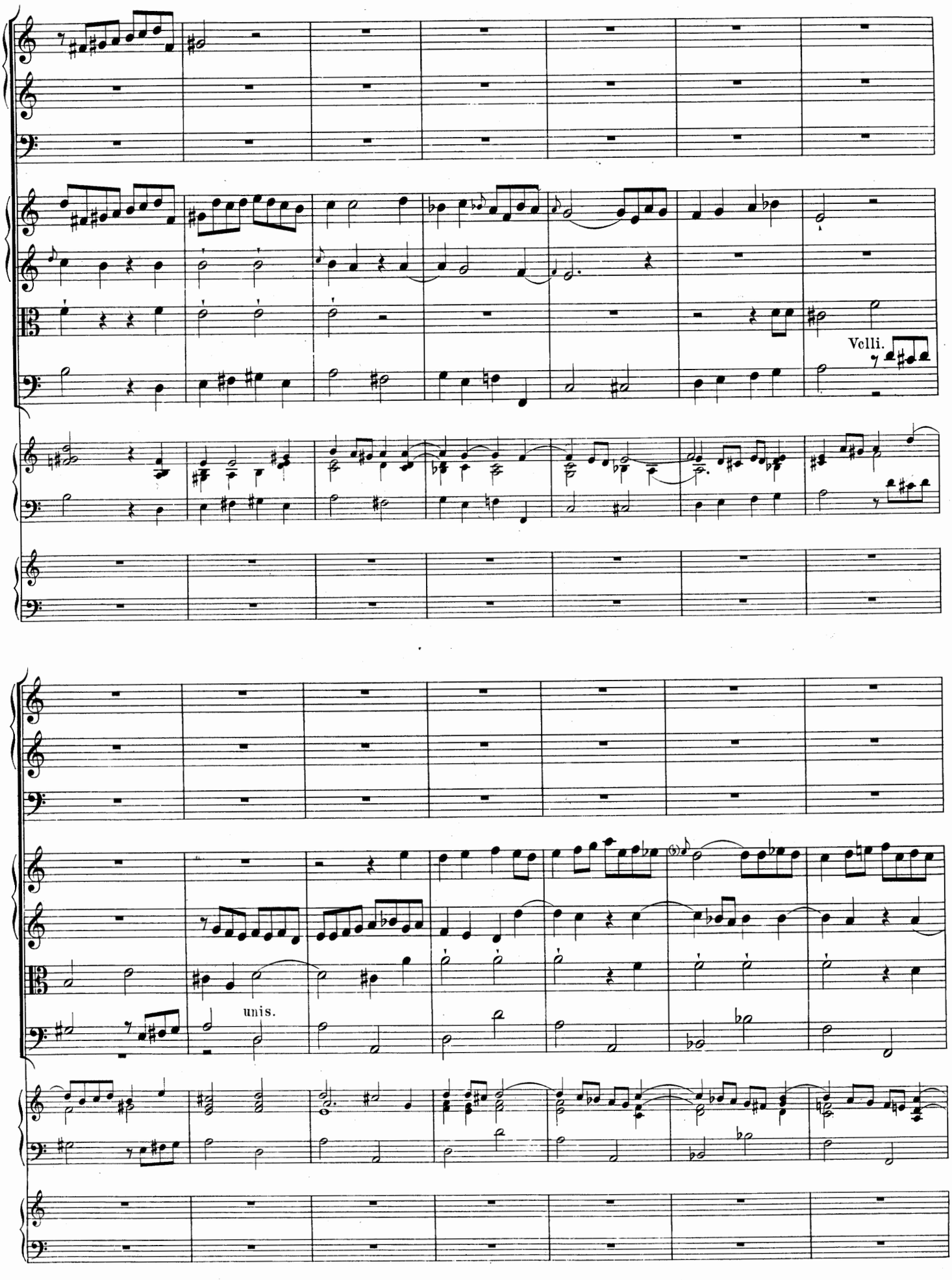

Sostenuto.
ff
ff
Sostenuto.
ff
Sostenuto.
ff
Adagio.
Adagio.
Adagio.

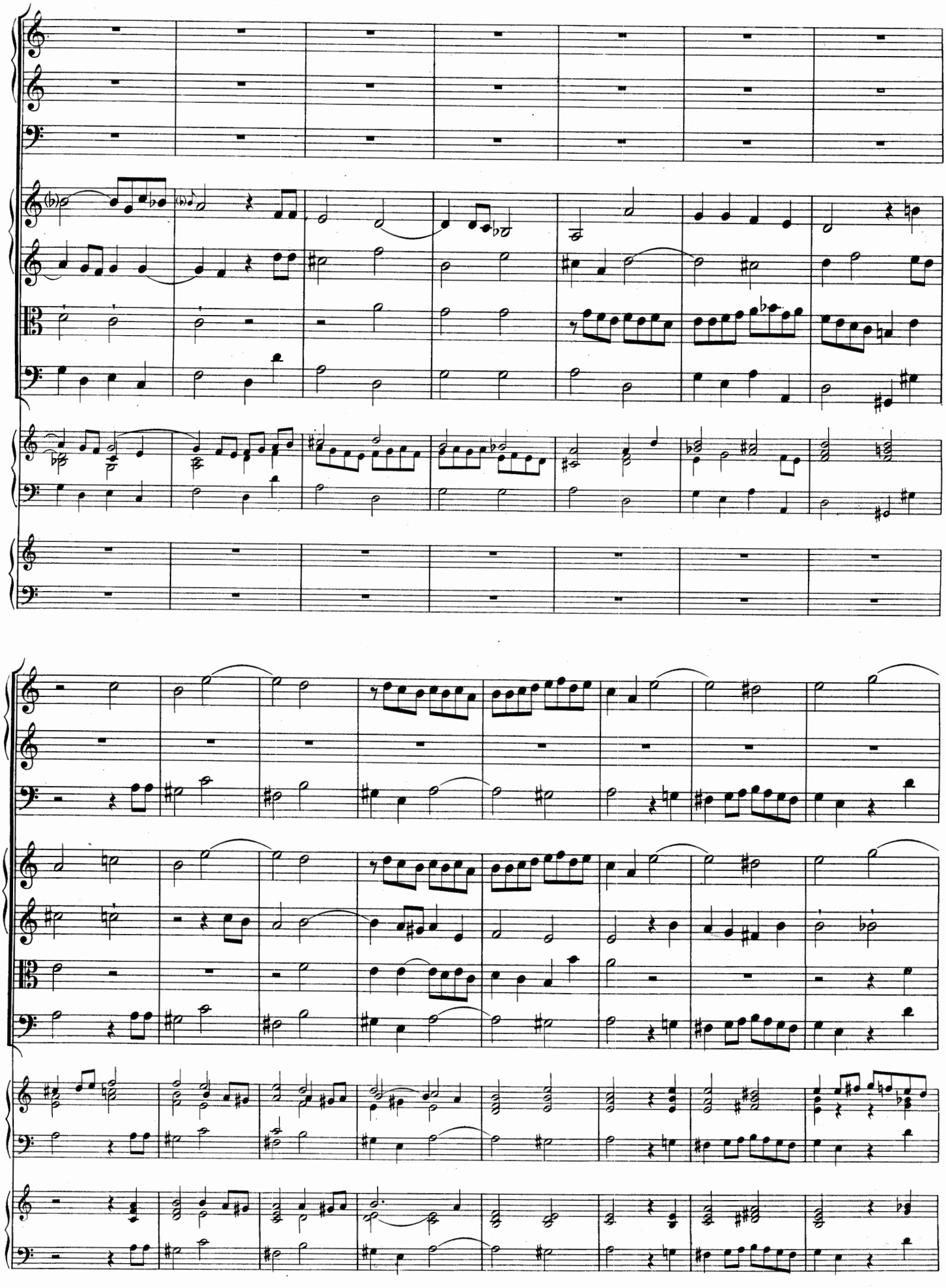

Alla breve.
Alla breve.
Alla breve.

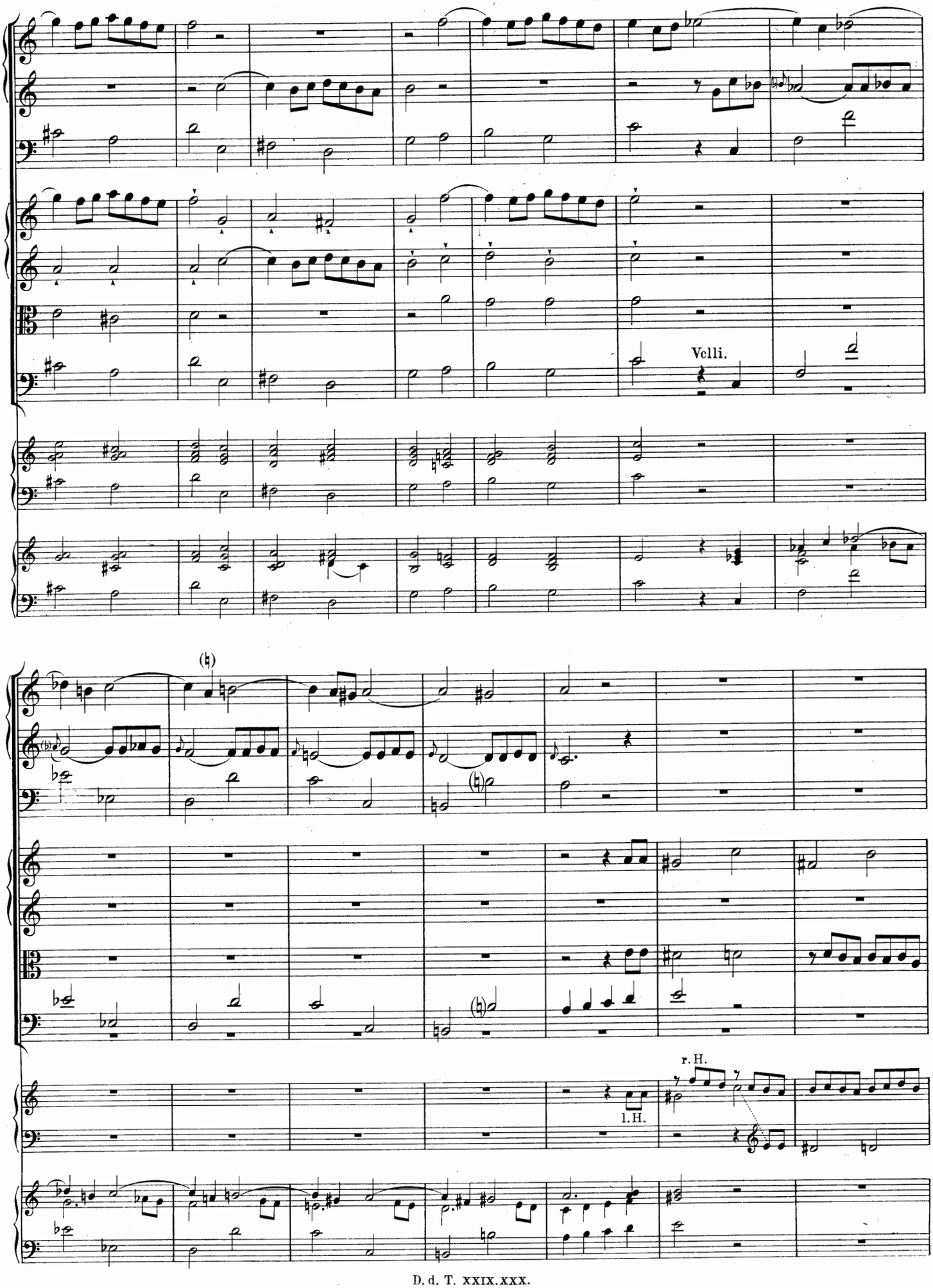


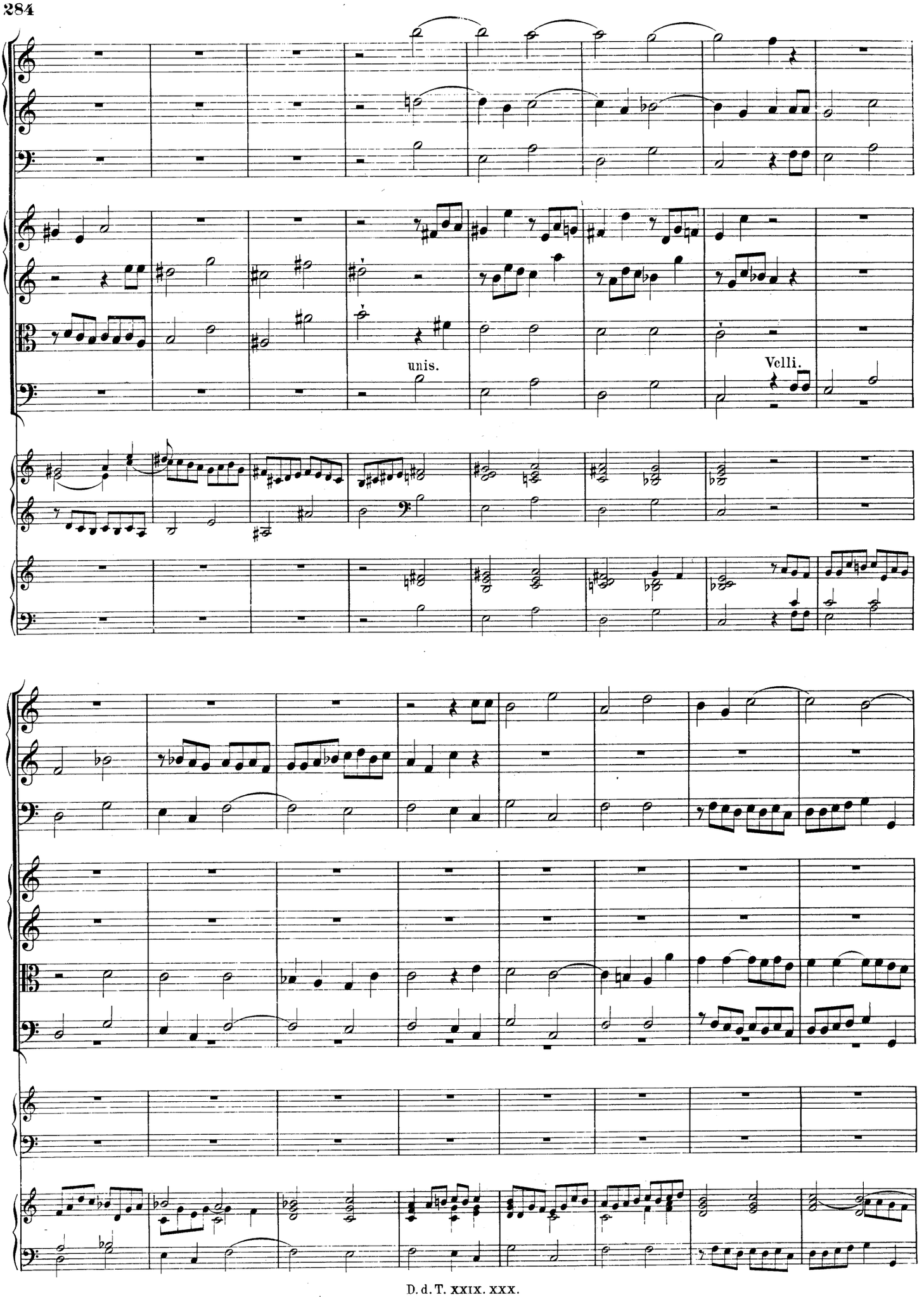


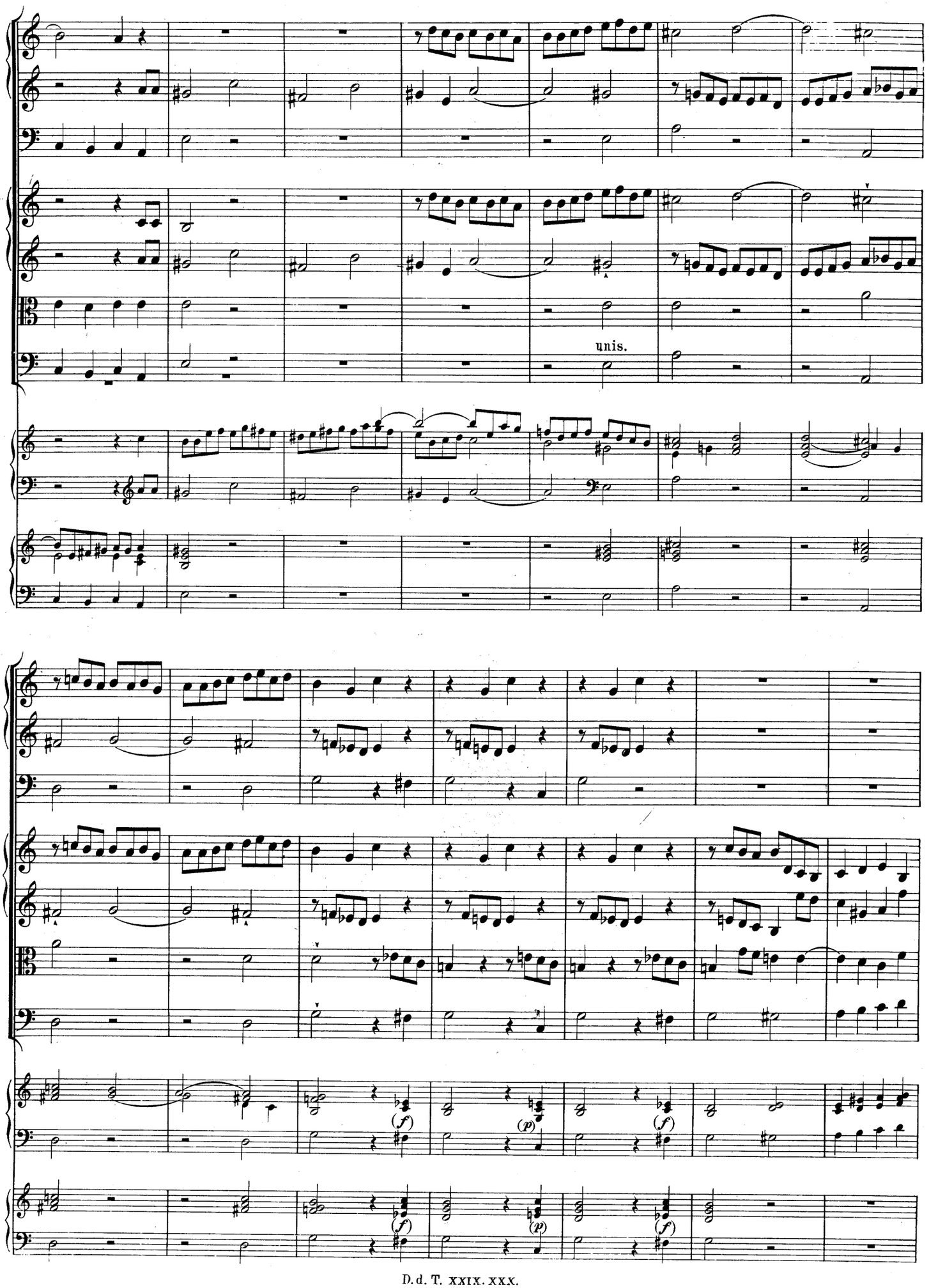


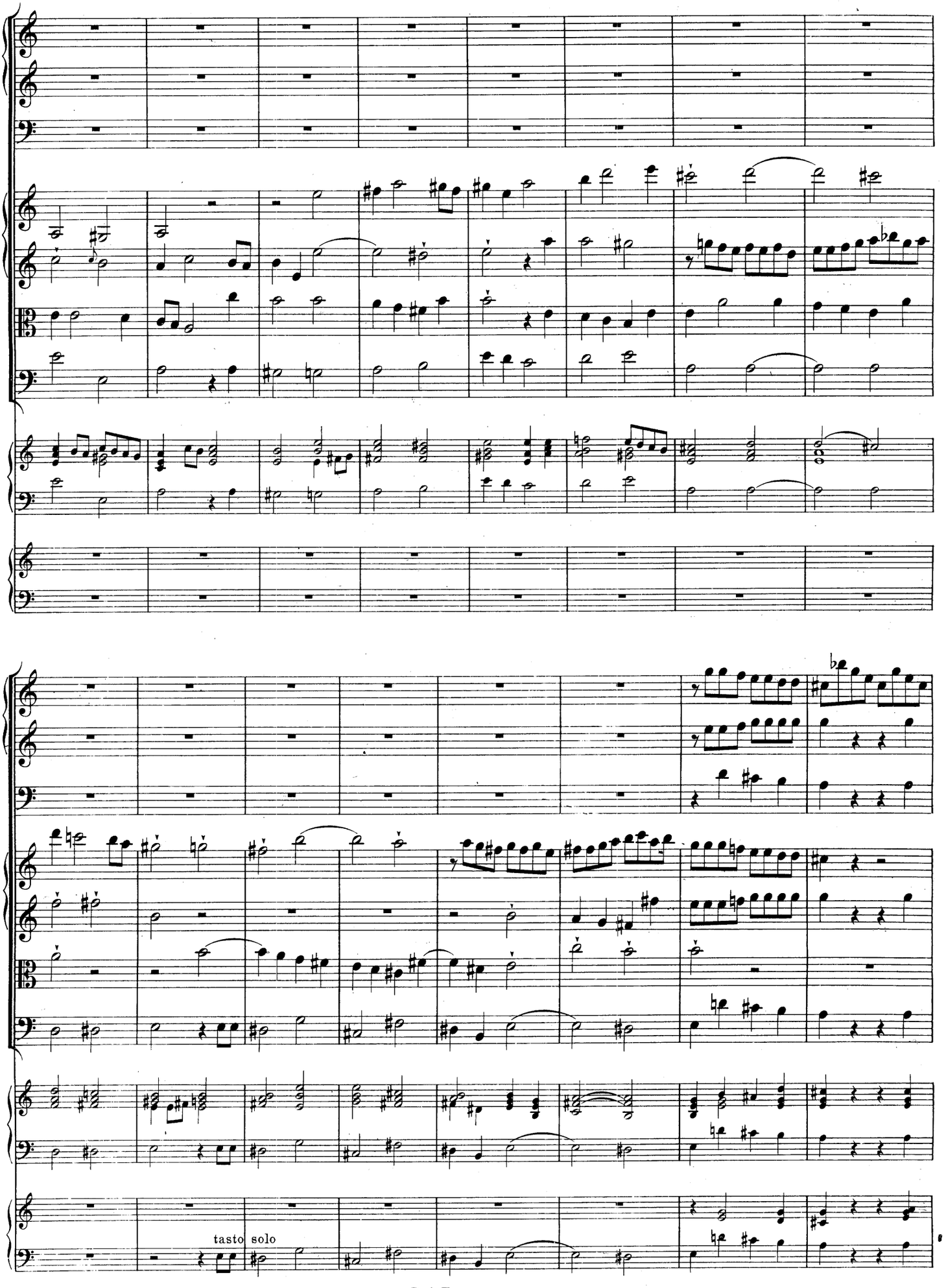

Vclli.
unis.

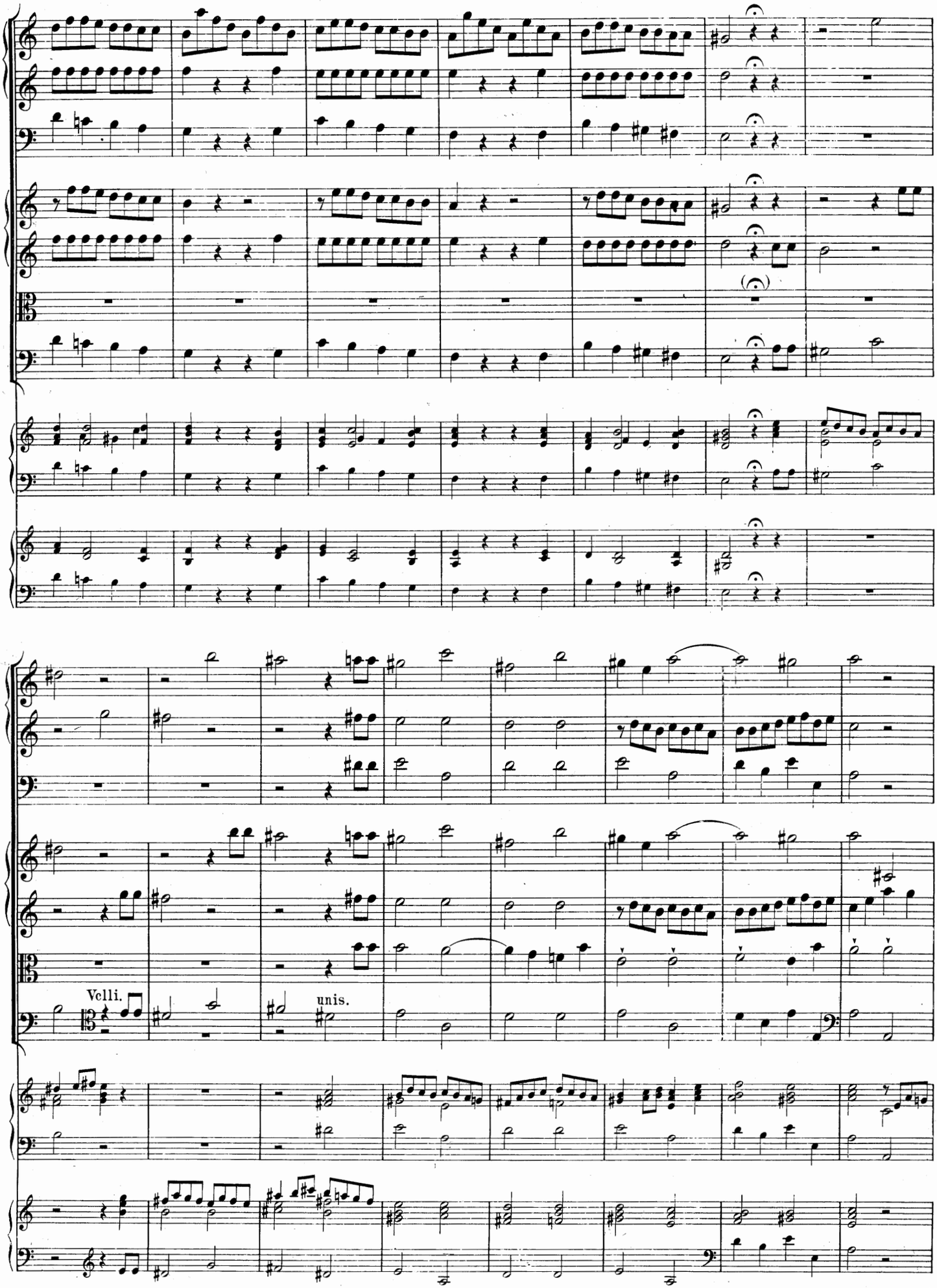


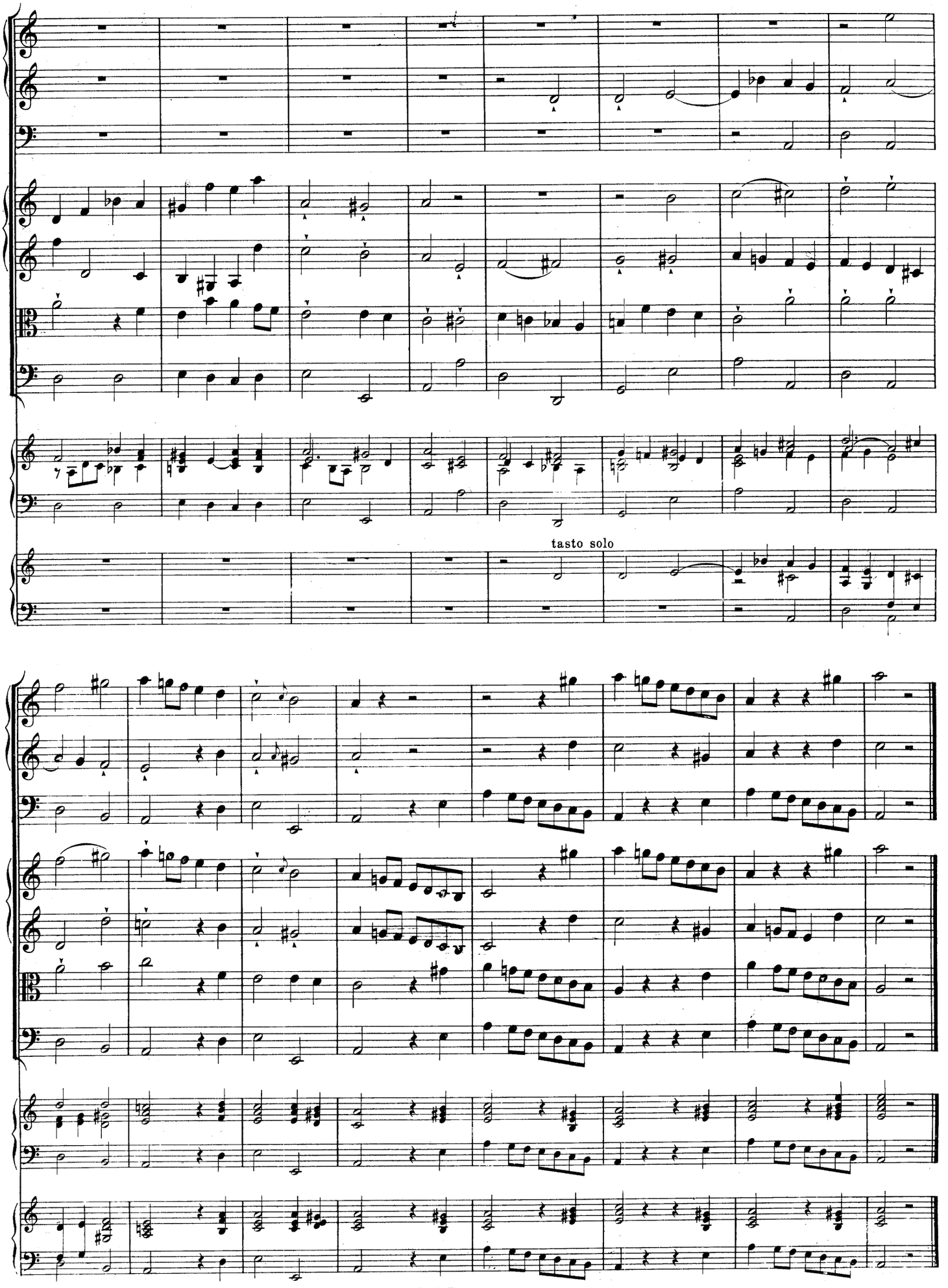

Vcll.
r. H.
l. H.

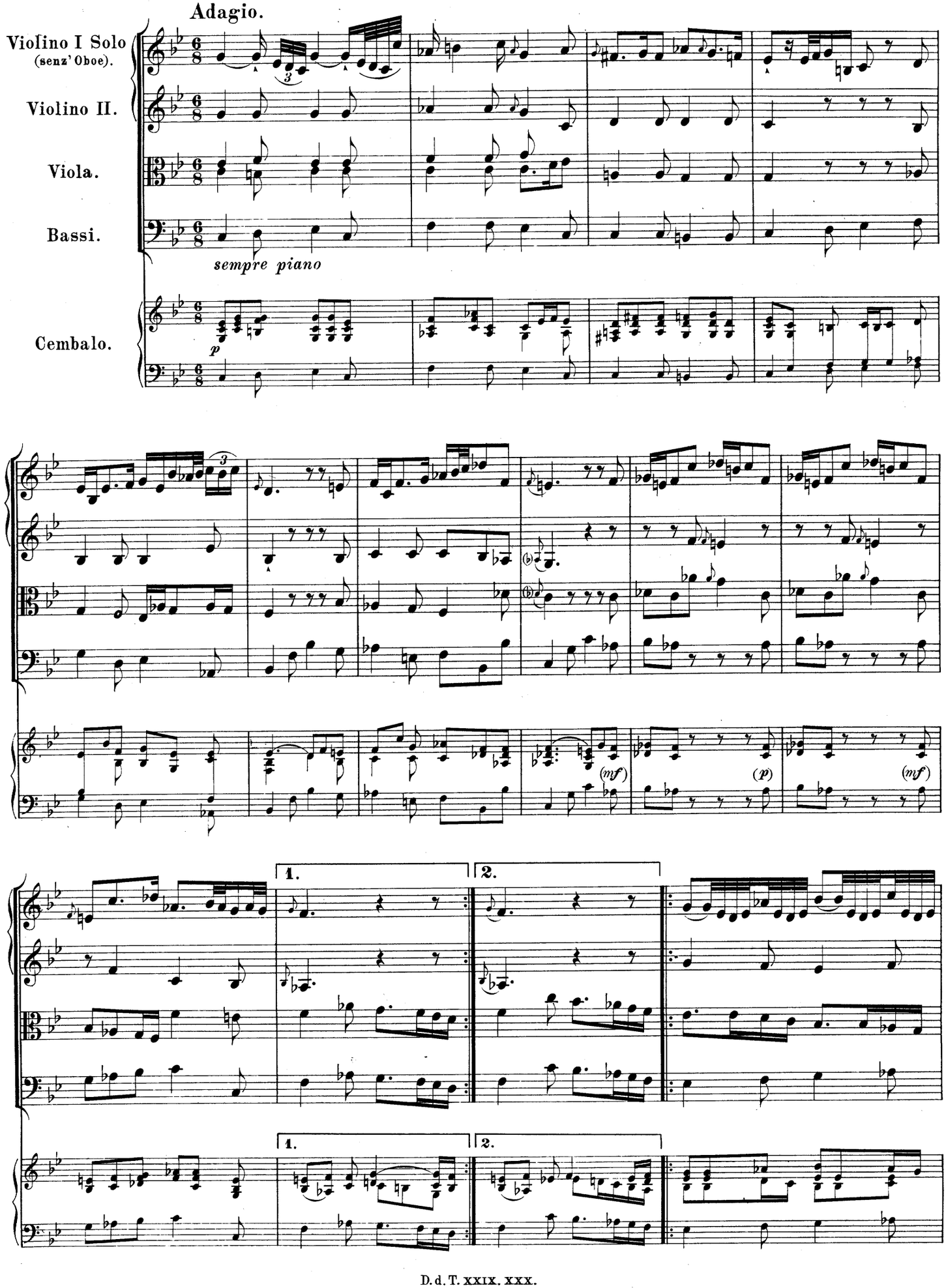

unis.
Velli.

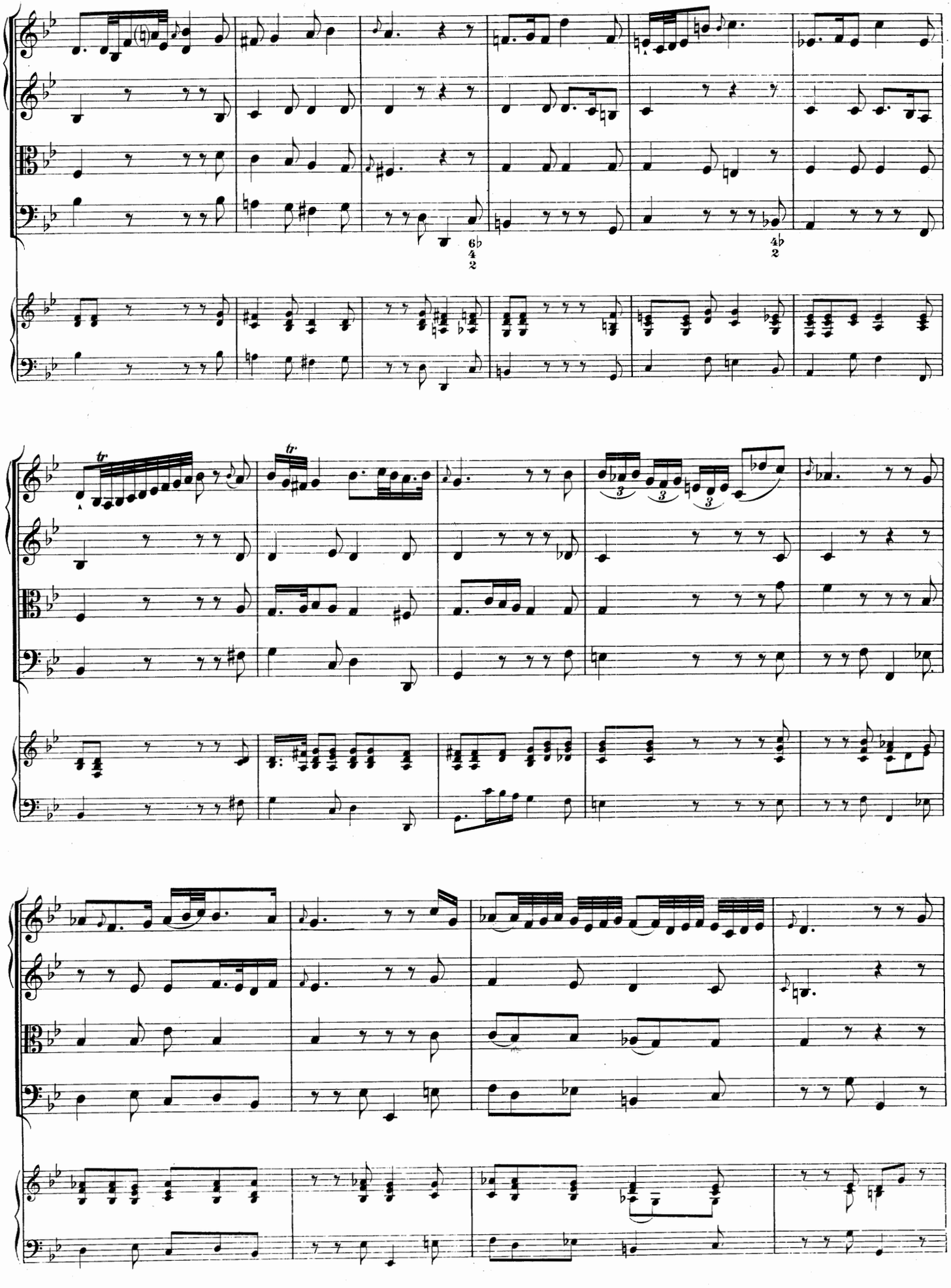

unis.
(f)
(p)
(f)
(f)
(p)
(f)

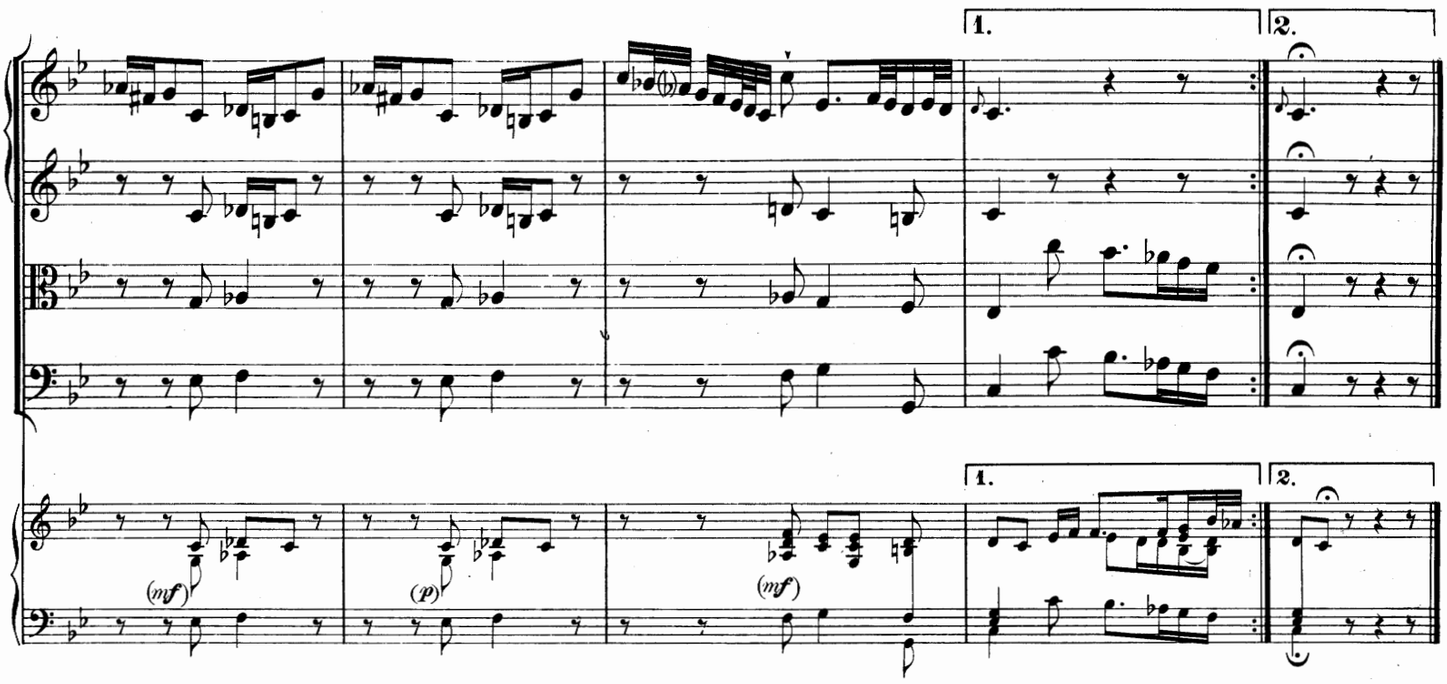

tasto solo


Vcll.
unis.


tasto solo


Adagio.
Violino I Solo
(senz' Oboe).
Violino II.
Viola.
Bassi.
sempre piano
Cembalo.
p
(mf)
(p)
(mf)
1.
2.
1.
2.





(Allegro.)

Hautbois I.

Hautbois II.

Bassons.

Violino I e principale.

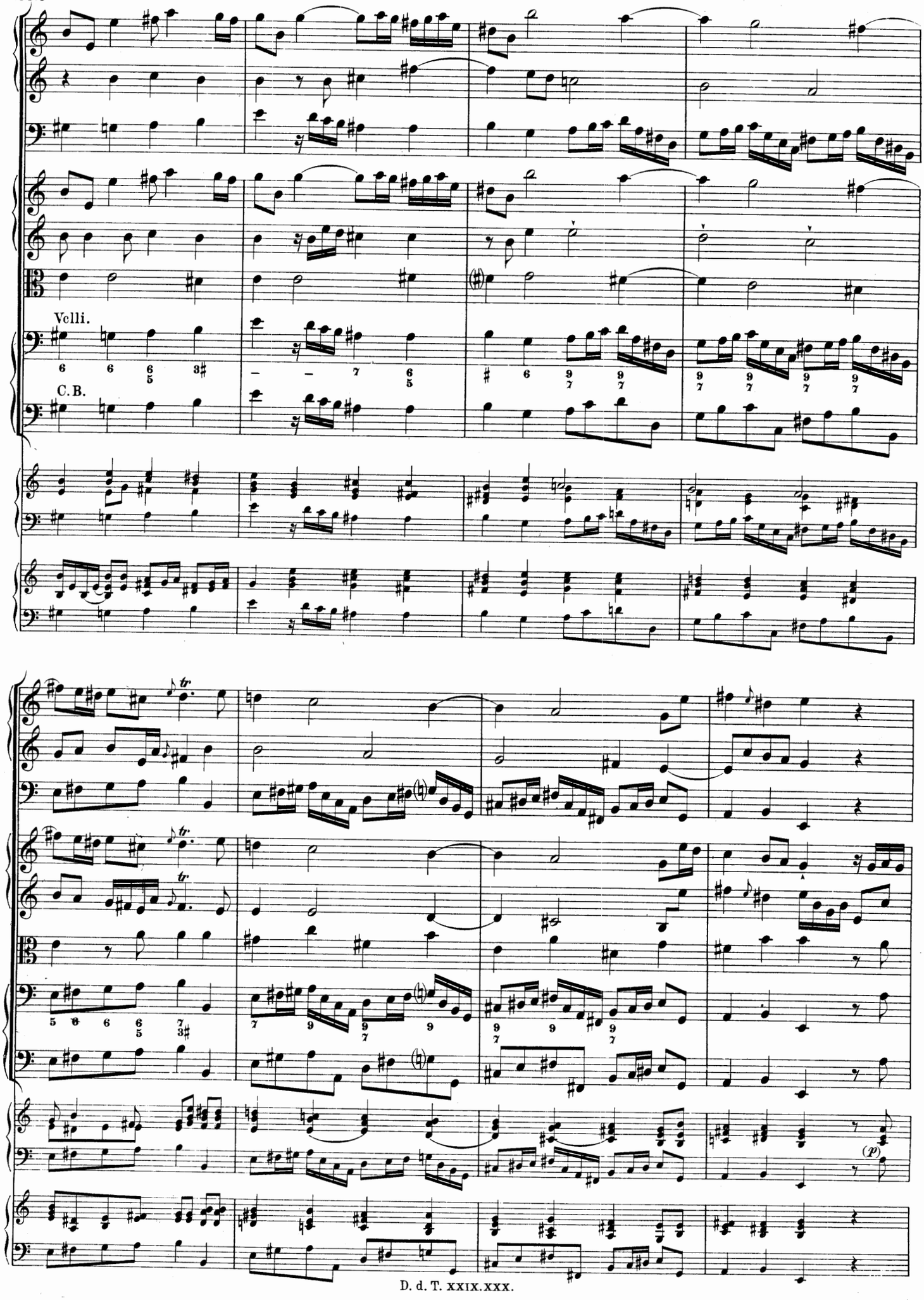
Violino II.

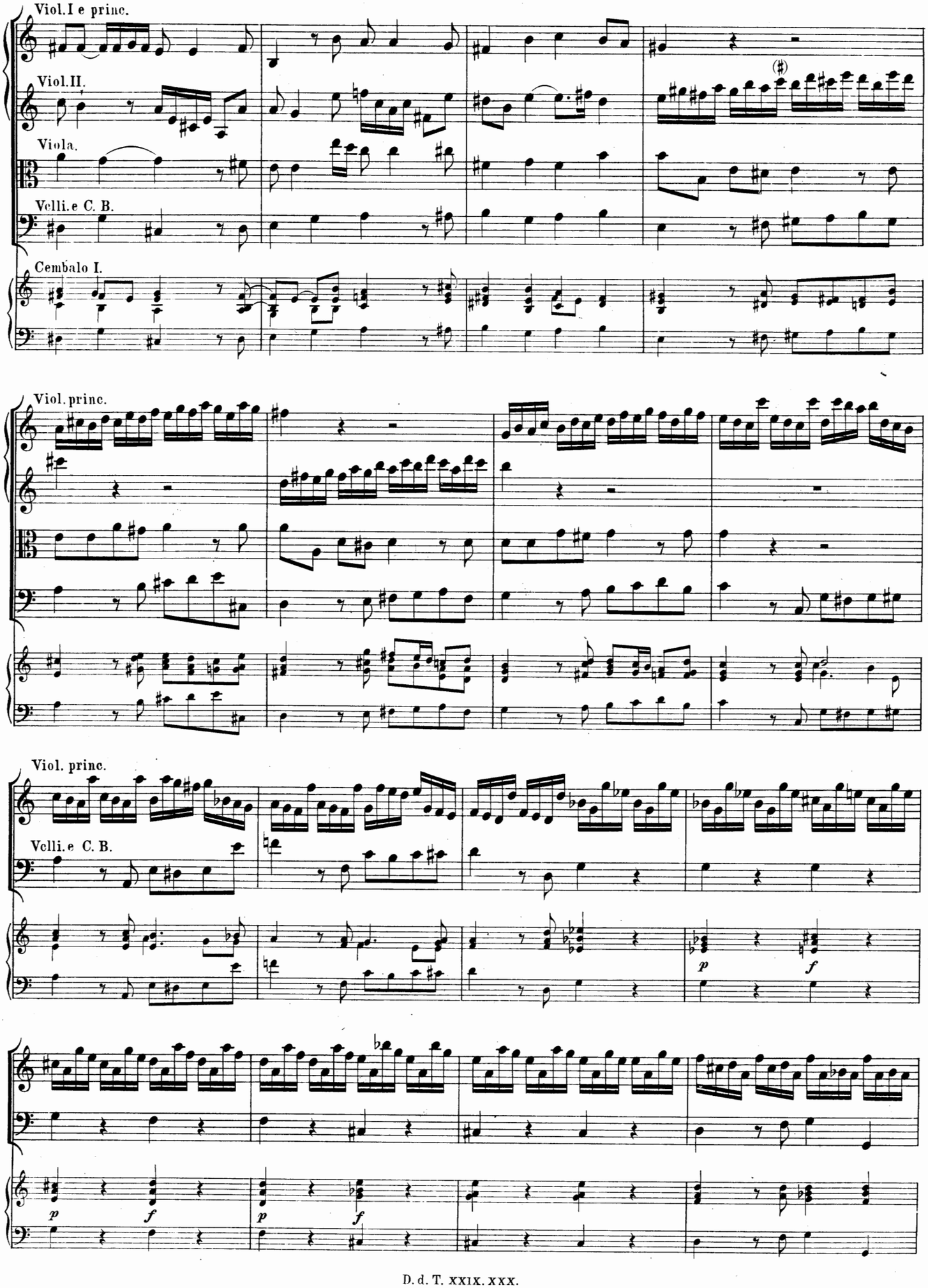
Viola.

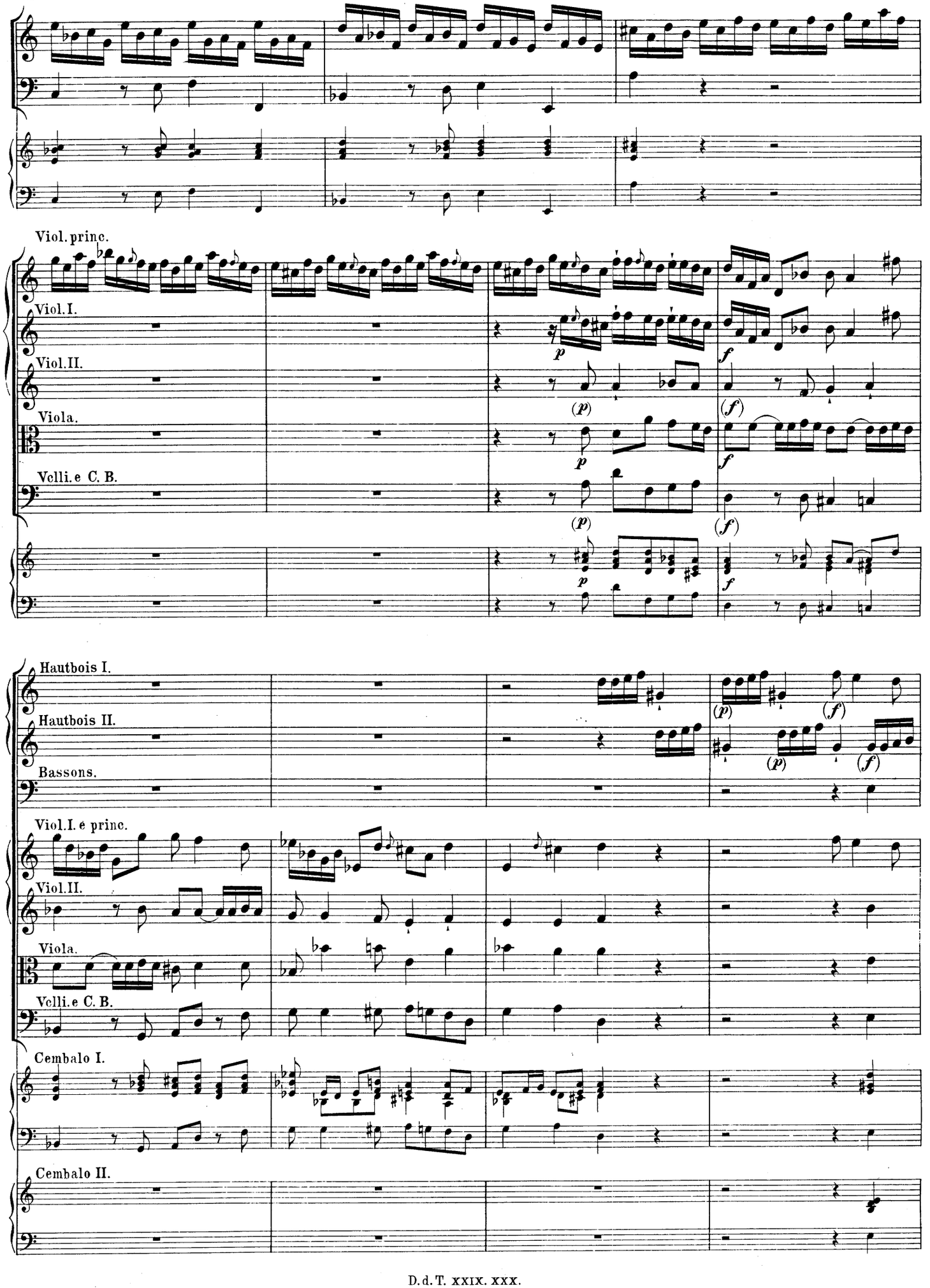
Violoncelli e Contrabasso.

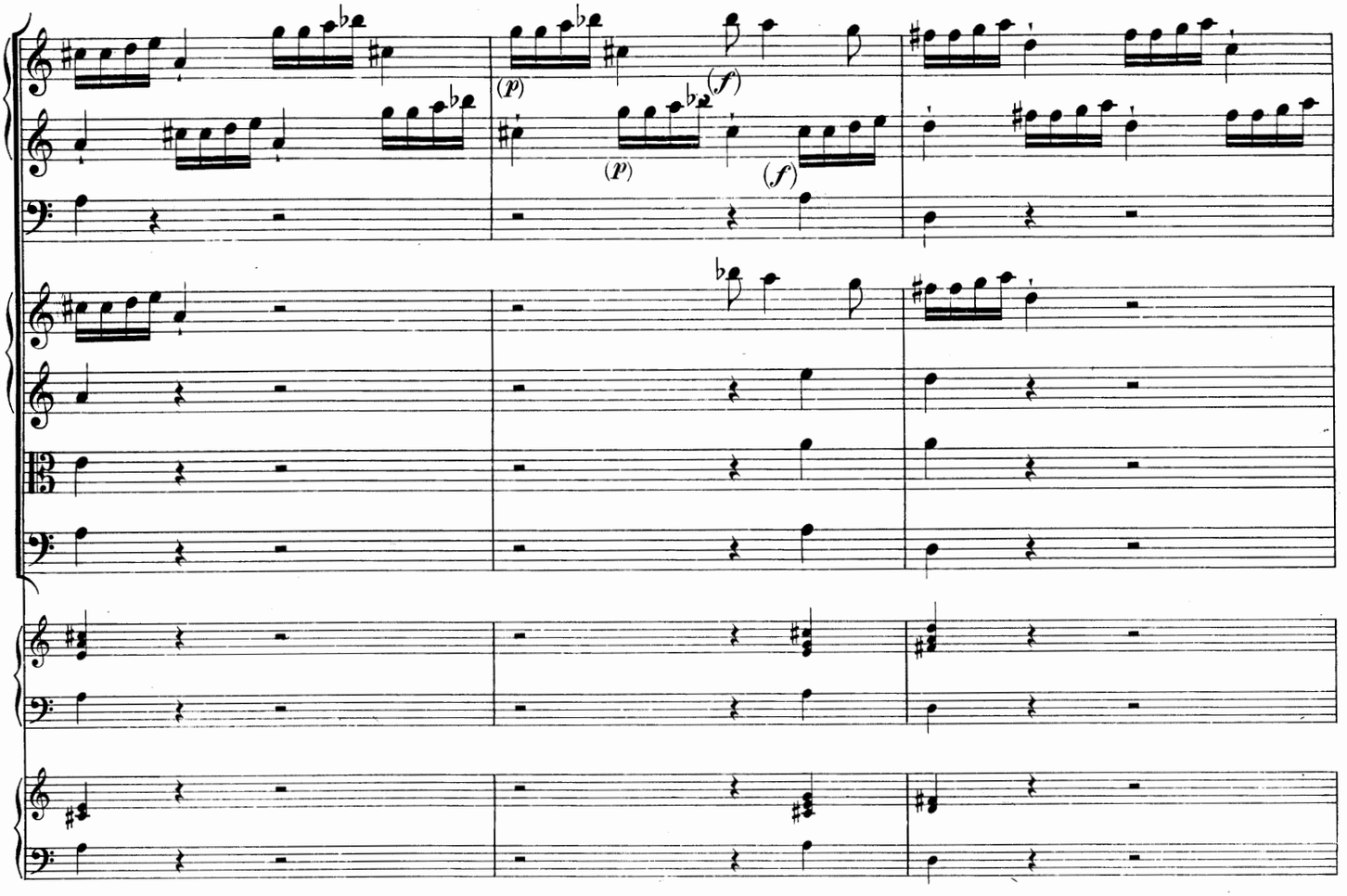
Cembalo I.

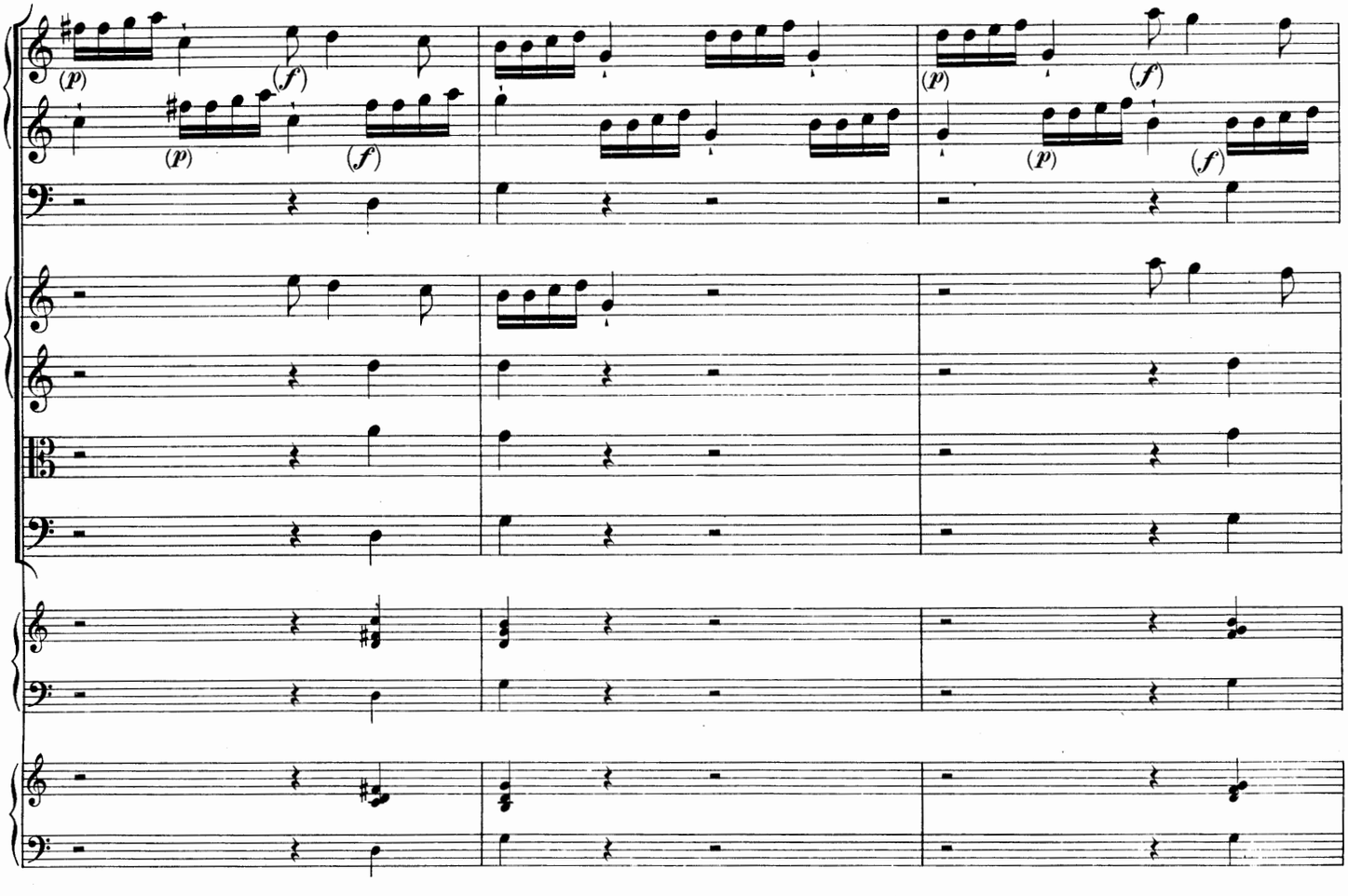
Cembalo II.

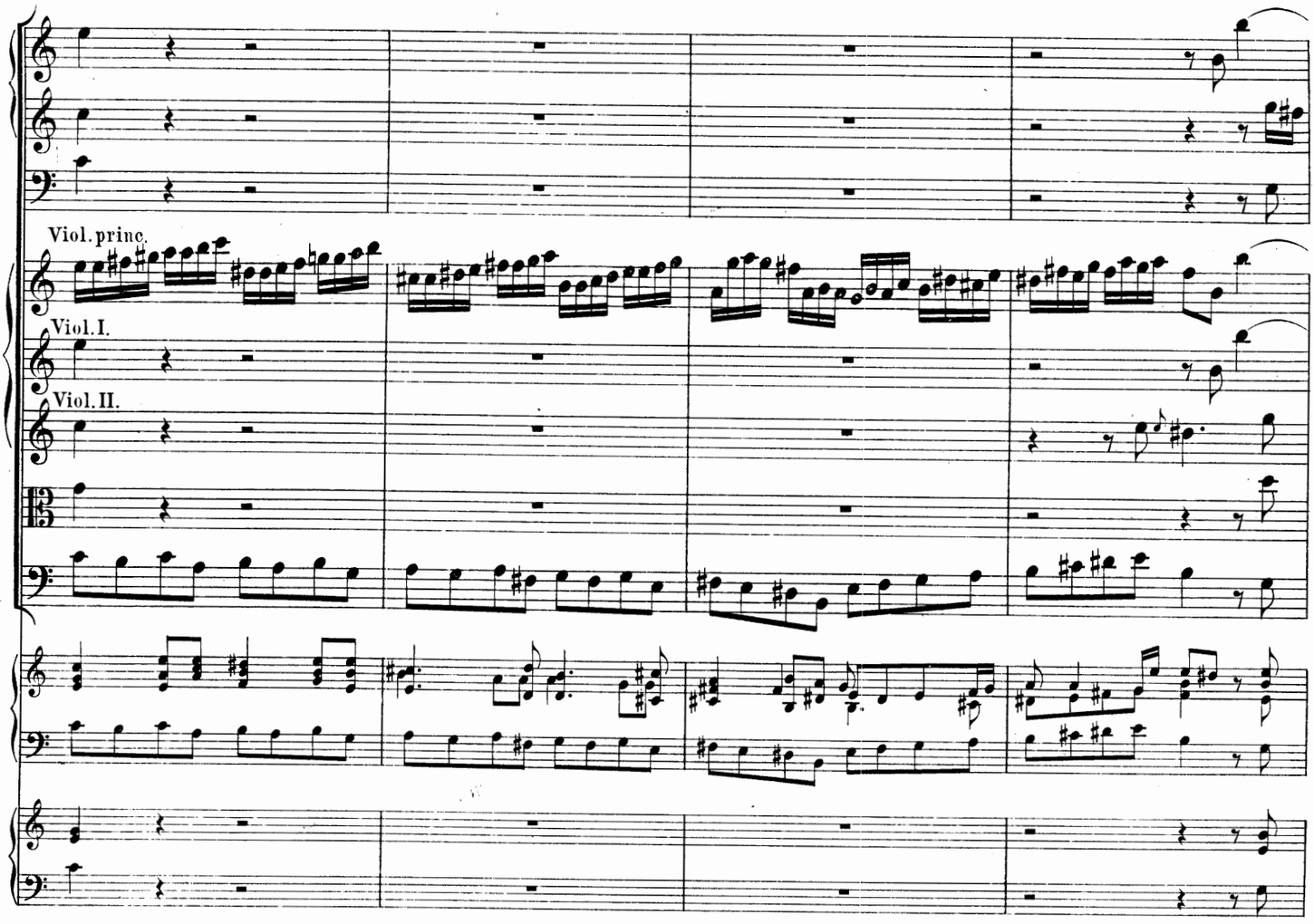

Velli.
C.B.
(p)

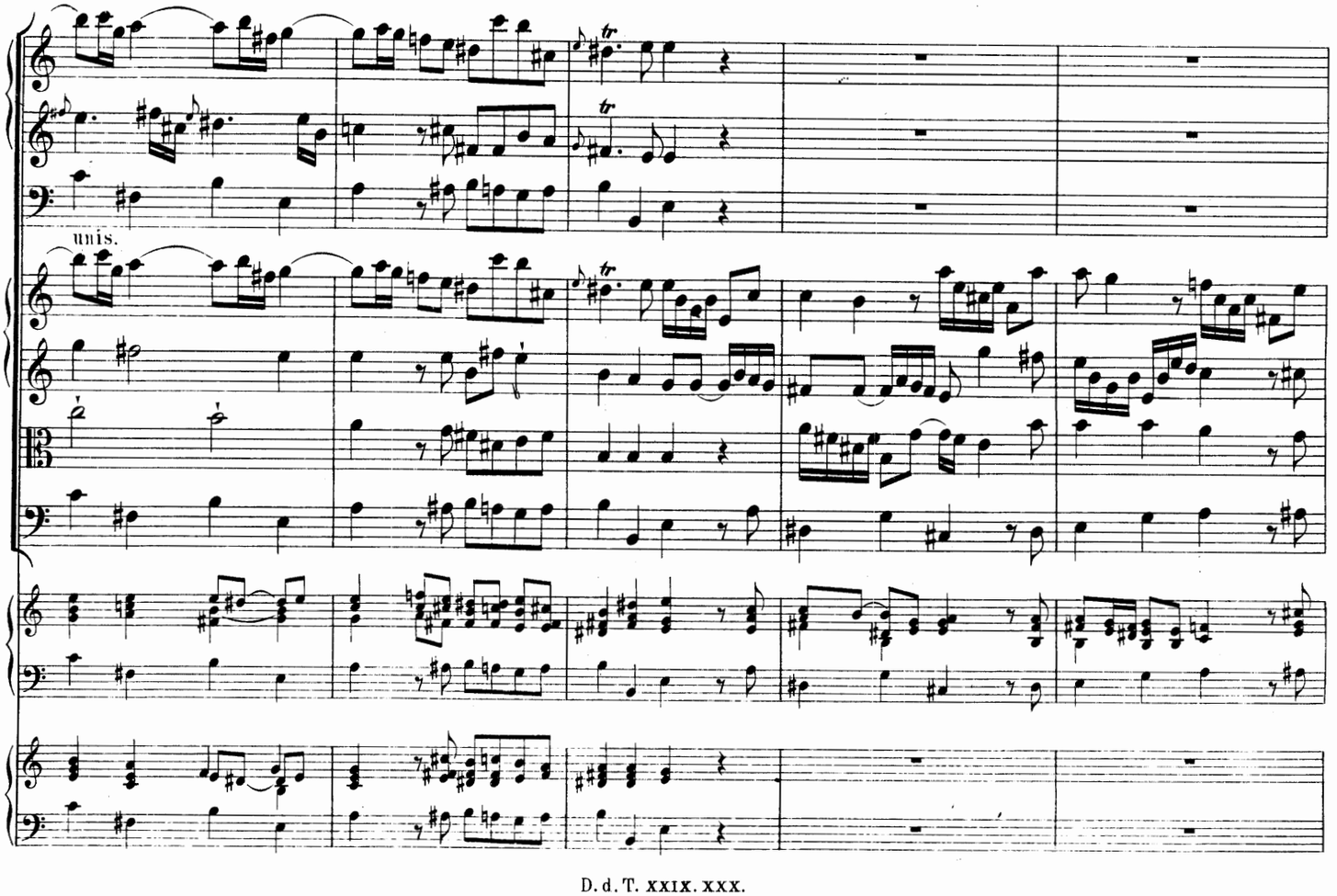

Viol. I e princ.
Viol. II.
Viola.
Velli. e C. B.
Cembalo I.
Viol. princ.
Viol. princ.
Velli. e C. B.
p
f
p
f
p
f

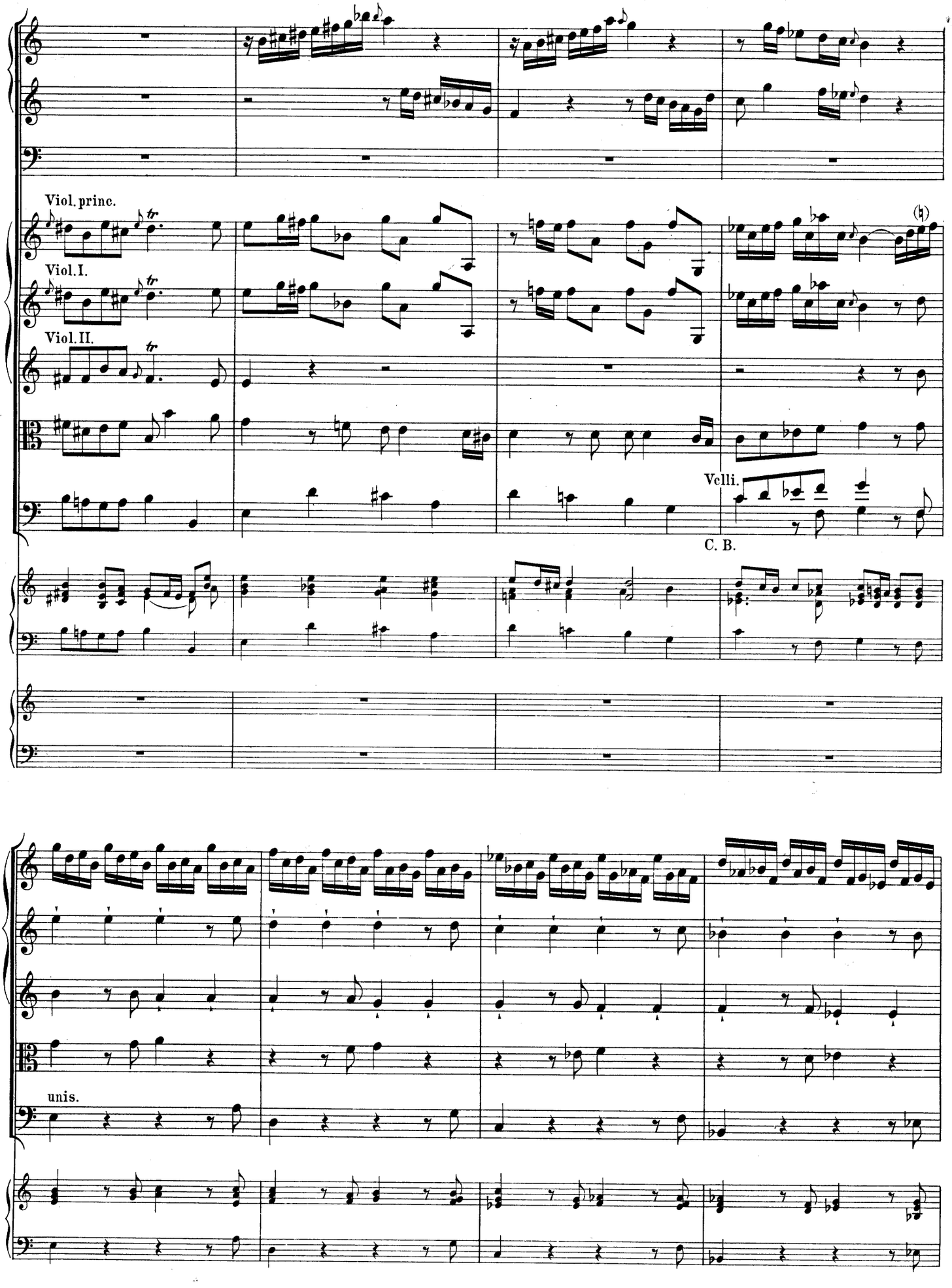

Viol. princ.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vclli. e C. B.
Hautbois I.
Hautbois II.
Bassons.
Viol. I. e princ.
Viol. II.
Viola.
Vclli. e C. B.
Cembalo I.
Cembalo II.

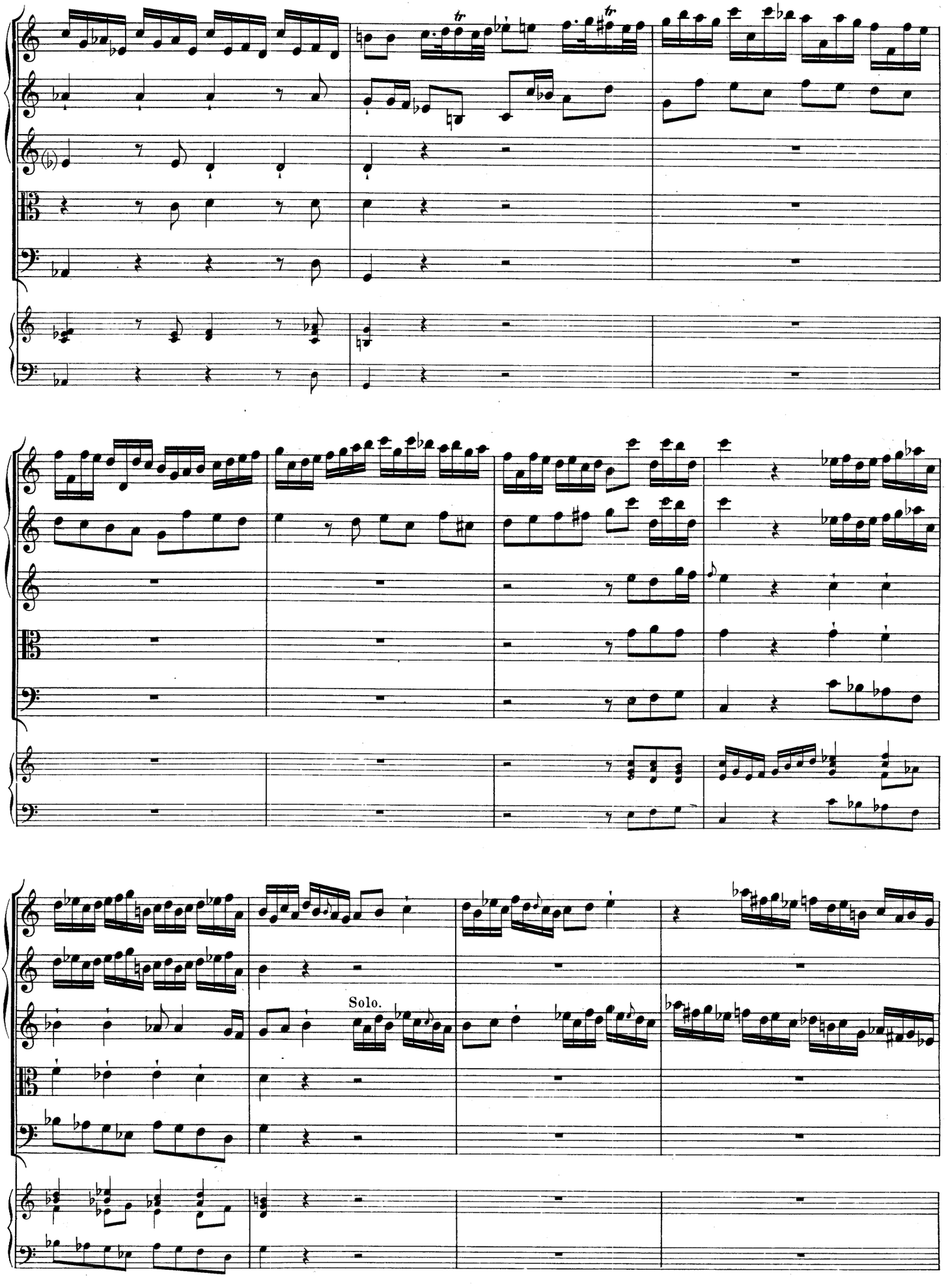

(p)
(f)
(p)
(f)

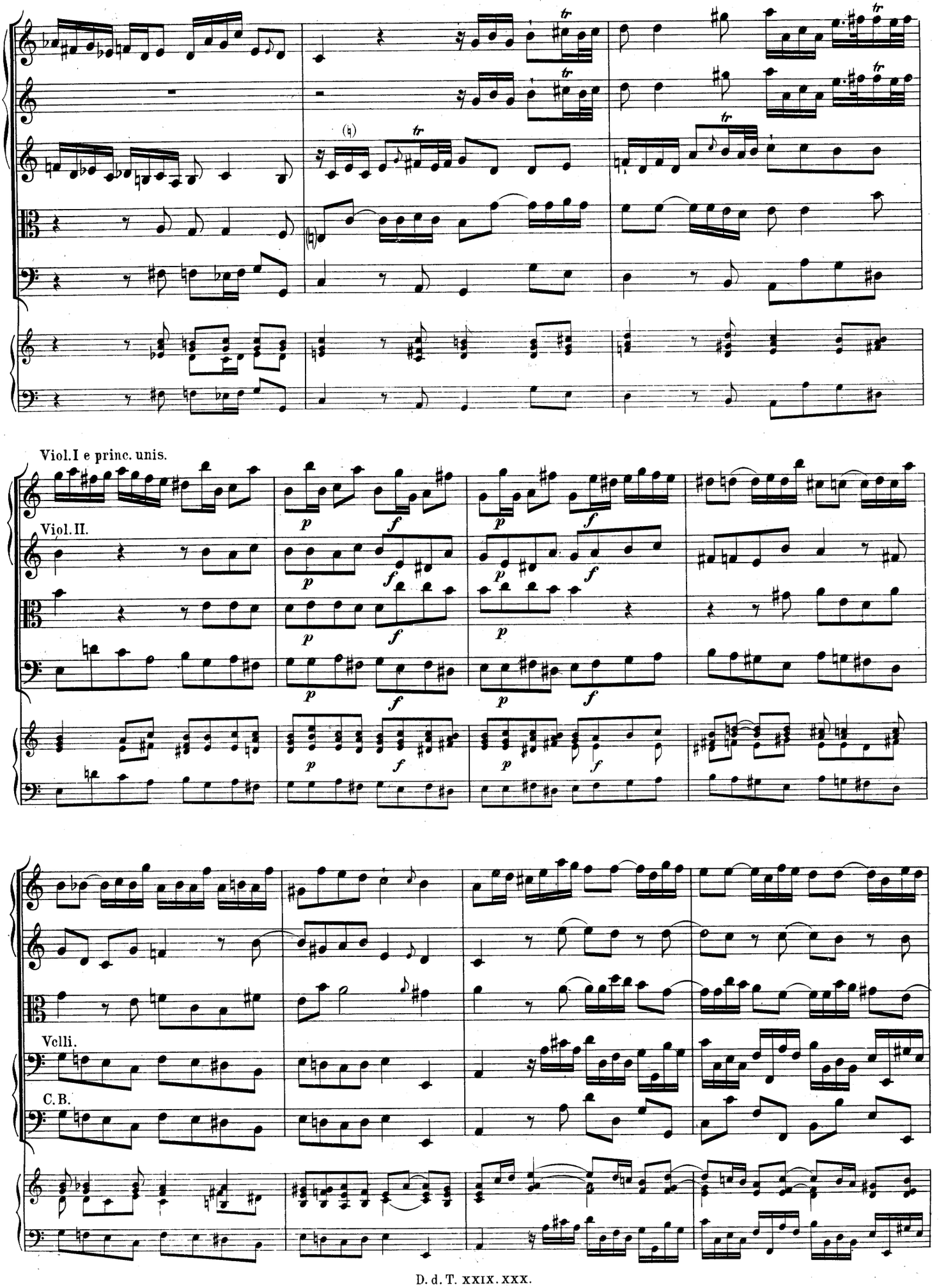

(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)
(p)
(f)

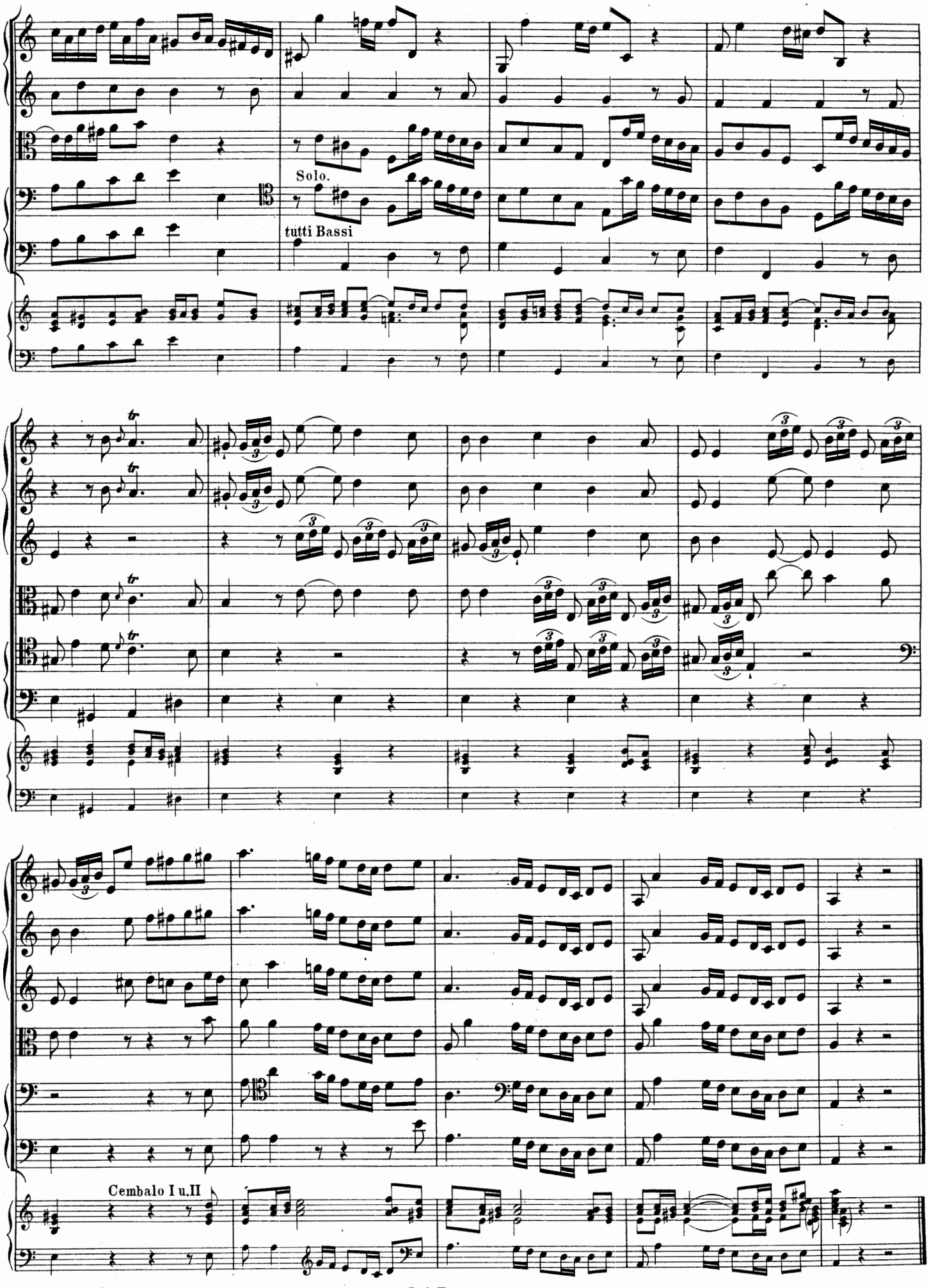

Viol. princ.
Viol. I.
Viol. II.


unis.


Viol. princ.
Viol. I.
Viol. II.
Vcelli.
C. B.
unis.


Solo.


Viol. I e princ. unis.
Viol. II.
Vcelli.
C. B.


Solo.
tutti Bassi
Cembalo I u.II