ENKMÄLER
DEUTSCHER
ONKUNST
VIII

DENKMÄLER
DEUTSCHER
TONKUNST

ACHTZEHNTER BAND

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

87622

SONATE DA CAMERA

VON

JOHANN ROSENMÜLLER

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL NEF

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1904

VAULT

DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

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

ACHTZEHNTER BAND

JOHANN ROSENMÜLLER, SONATE DA CAMERA

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1904

EINLEITUNG.

Johann Rosenmüllers Sonate da camera, die in dem vorliegenden Band der Öffentlichkeit übergeben werden, waren lange verschollen. Als man in neuerer Zeit der älteren deutschen Instrumentalmusik wieder mehr Interesse zuwandte, wurde man durch die Angaben des Lexikographen J. G. Walther[1]) auf sie aufmerksam und schloß auf ihre große geschichtliche Bedeutung. Mit Recht, wie ein in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich glücklich wieder aufgefundenes Exemplar der Sonaten nunmehr bewiesen hat. Der Inhalt dieses aus sechs Stimmheften bestehenden Exemplars wird nachstehend in Partiturform neu veröffentlicht.

Ich habe früher schon kurz über die Sonaten berichtet[2]). Da nun aber ihr vollständiger Text vorgelegt wird und ihre geschichtliche Stellung durch inzwischen neu beigebrachtes Material schärfer fixiert werden kann, endlich und hauptsächlich auch im Interesse der wünschenswerten Wiederbelebung dürfte es hier am Platze sein, nochmals ausführlicher auf sie einzugehen.

Wie alle italienischen Kammersonaten, sind auch Rosenmüllers »Sonate da camera« im wesentlichen Suitenmusik. Sie haben aber in dem Entwicklungsprozeß, der während des 17. Jahrhunderts die Suite von der Volksmusik mehr und mehr zur Kunstmusik herüberzuziehen suchte, eine besondere Bedeutung dadurch, daß sie die Gattung zum erstenmal unter die Einwirkung des Musikdramas stellen. Das Vorbild für die Sinfonien, mit denen seine fünfsätzigen Suiten beginnen, fand Rosenmüller in der venezianischen Opernsinfonie. Aus den Untersuchungen über diese, die A. Heuß[3]) soeben veröffentlicht hat, geht deutlich hervor, daß Rosenmüller die Opernsinfonie in der Buntheit und scharfen Gegensätzlichkeit ihres Inhalts kopierte. Im Vertrauen auf die bewährte äußere Wirkung und auf den Erfolg beim Publikum verpflanzte er eine dem launischen Gang der Dramen entsprungene Musikform auf einen fremden Boden. Darin liegt eine Willkür. Rosenmüller mildert sie jedoch dadurch, daß er dem Schema der Opernsinfonie für seinen Suitengebrauch einen neuen, selbständigen Typus abgewinnt und zwar durch Wiederholung des Hauptteils. Seine Sinfonien setzen sich stets aus drei Teilen zusammen. Der erste ist in den verschiedenen Sinfonien verschiedenartig gebildet, trägt aber doch immer deutlich ausgeprägt den Charakter eines Präludiums. Der zweite ist ein gesangsmäßiger, in schnellerem oder langsamerem Tempo, aber immer im $^3/_2$-Takt sich bewegender Satz. Der dritte trägt stets Bezeichnung und Charakter eines Allegro. Der eigentliche

1) Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732. S. 582 ff.

2) Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in d. 2. Hälfte d. 17. Jahrh. Beiheft V der Int. Musikgesellschaft. Leipzig 1902. S. 7 ff.

3) Alfred Heuß: Die venetianischen Opernsinfonien. Sammelbände der Int. Musikgesellschaft. IV. 3. S. 404 ff.

Mittelpunkt, um den alles andere sich gruppiert, ist der gesangsmäßige Satz im $^3/_2$-Takt; und er ist es, der stets am Schluß der Sinfonie wiederholt wird.

Dieser Hauptteil stammte in der venezianischen Opernsinfonie in der Regel aus der Oper selbst. »Elegische, innige, oft schwermütige Melodien im $^3/_2$-Takt«, so sagt der Geschichtsschreiber des venezianischen Musikdramas[1]), »bilden häufig den musikalischen Mittelpunkt der Liebesszenen und anderer Hauptpartien«. »Sehr wahrscheinlich«, heißt es weiter, »fließt in ihnen etwas Barkarolenblut«, d. h. sie sind venezianisch volkstümlich. Vergleicht man die Proben aus den Opern[2]) mit den Rosenmüllerschen Dreizweiteltaktstücken, erkennt man die Verwandtschaft sofort. Daß Rosenmüller sich dieses venezianischen Gutes bemächtigte, ist bei seiner Vorliebe für sinnenfällige, weiche Melodien und seiner in vielem sich zeigenden Begeisterung für das Neue nicht verwunderlich. Formell liebt er es, diese Sätze duettenartig anzulegen; was vielleicht auch wieder dem Einfluß von der Oper selbst zuzuschreiben ist. Die erste und zweite Violine antworten sich entweder mit dem ersten breit angelegten Thema (II. Sinfonie) oder, sie führen noch häufiger ein Motiv abwechselnd durch (II., III., VI., VII., X., XI. Sinfonie), wenn man in solch kurzen Sätzen überhaupt von Durchführen reden darf.

Vorbereitet werden diese gesanglichen Hauptstücke durch ein längeres Präludium. Der erste Anfang davon ist immer hoch feierlich; das ist feste von den Gabrielschen Orchestersonaten übernommene Tradition der venezianischen Sinfonie, eine Huldigung an den Geist der antiken Tragödie, deren Rechtsnachfolgerin die Oper ja sein wollte. Entweder geht es dann in dem feierlichen Stil weiter, oder es werden kleine Allegrosätze mit aufgeregten alarmierenden Figuren, die meist in wirkungsvoller Steigerung am Schluß auf einem Orgelpunkt sich ausbreiten, eingeschoben.

Der dritte immer mit Allegro bezeichnete Teil kontrastiert stets durch seine lebhafte Bewegung, seinen echten Allegrogeist gegen das Hauptstück im $^3/_2$-Takt, das, auch wenn es Allegro überschrieben ist, doch immer beschaulichen Sinnes bleibt. Dabei variiert der Grundcharakter dieser dritten Teile aber doch mannigfaltig, er ist bald leidenschaftlich (XI), bald kapriziös (II), bald harmlos heiter und vergnügt (VII) usw. Mit den vorausgehenden $^3/_2$-Takt-Stücken werden die Allegri meist durch ein paar feierliche, durch Fermaten gedehnte Akkorde verbunden; ebenso ertönen solche wieder nach dem Allegro zur Einleitung der Wiederholung des $^3/_2$-Takt-Stückes. Es scheint, daß der Komponist durch diese Wiederaufnahme des feierlichen Moments die Einleitung in Erinnerung zurückrufen und gewissermaßen einen Verbindungsfaden durch das Ganze hindurchziehen wollte. Im ersten dieser Verbindungsglieder sind meist starke Modulationen angewandt, die überraschend, oft magisch wirken. Es ist, wie wenn durch einen Zauber das Bild des neuen Satzes hervorgerufen werden sollte.

Wenn nun am Schluß das $^3/_2$-Takt-Stück wiederholt wird, so bedeutet das inhaltlich die Betonung und Hervorhebung des volkstümlichen, suitenartigen Elements der Sinfonie, formell nimmt sich die Wiederholung aus wie eine Vorahnung der Reprise im späteren Sonatensatz; jedenfalls ist Rosenmüller dadurch den meisten seiner Zeitgenossen ein Stück voraus, daß er die Notwendigkeit der Wiederholung in größer angelegten Instrumentalsätzen eingesehen hat. Wie durch dieses Mittel versucht ist, die Einheit zu retten, so ist bei aller Häufung von Kontrastwirkungen doch auch sonst oft ein, man weiß nicht bewußtes oder unbewußtes Streben erkennbar, bindende, zusammenschweißende Mittel anzuwenden. Gleich in der ersten Sinfonie setzt die erste Violine in jedem

---

1) H. Kretzschmar: Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. VIII. 1. S. 26 ff.

2) A. a. O. S. 44, 47 etc.

Teil mit der Terz der Grundtonart ein, und man kann, wenn man will in den ersten Takten des $^3/_2$ Allegro eine Variation der ersten Takte des vorausgegangenen Grave sehen. Das »Allegro« läuft in eine Figur aus, die rhythmisch gleich im ersten Grave vorkommt und eine wenigstens verwandte Figur bildet auch das treibende Motiv im $^3/_2$ Allegro. Ähnliche Zusammenhänge kann man mehrmals sogar durch die ganzen Sonaten hindurch bemerken. Am deutlichsten tritt ein freies Variieren eines Grundgedankens in der achten Sinfonie in *E*moll hervor. Hier wird man an das Variationsverfahren in der älteren deutschen Orchestersuite und in der gleichzeigen Gambenkomposition erinnert, wo auch der gleiche melodische Gedanke in freier rhythmischer Umbildung sich durch mehrere Sätze hindurchzieht. Durch sicheren künstlerischen Instinkt geleitet, hat Rosenmüller das Variationsverfahren, wenn auch in sehr geschwächter Form, gerade in den buntesten seiner Sinfonien zur Anwendung gebracht und ihnen dadurch künstlerische Einheitlichkeit verliehen.

Alles in allem muß gesagt werden, daß die Sinfonien den schärfsten Gegensatz zu dem brachten, was bis dahin in der deutschen Suite üblich war. Mannigfaltiger Stimmungswechsel charakterisiert sie, während den einzelnen Tanzsätzen je nur eine Stimmung zu Grunde liegt. Das Neue, das die Sinfonien brachten, war auch zu abweichend von dem bisher Gewohnten, als daß es etwa schon auf die altgewohnten Formen hätte Einfluß gewinnen können; Rosenmüller baut seine Sinfonien so kühn oder eigentlich fast noch kühner als die Venezianer, aber in den übrigen Sätzen seiner Kammersonaten bleibt er derselbe deutsche Komponist, der er früher war. Charakteristisch für ihn ist hier nur das Festhalten einer von ihm einmal für gut gehaltenen Reihenfolge; ich sage charakteristisch für ihn, weil er ja auch, wie wir soeben gesehen, an dem einmal gewählten Typus der Sinfonie konsequent festhielt, worin er sich von den Venezianern unterscheidet. Es verrät das den tiefdenkenden Künstler, der sich seine Formen mit Bewußtsein wählt.

Wie in der älteren »Studentenmusik« ist die Folge, mit Weglassung der Paduana, an deren Stelle die Sinfonie getreten ist: Alemanda, Correnta, Ballo, Sarabanda. Mit dieser Anordnung ist Kontrastwirkung beabsichtigt. Auf die würdevolle gravitätische Alemanda im Viertakt folgt die graziöse Correnta im dreiteiligen Takt, dann der kecke, scharf zäsierte Ballo und darauf die weiblich anmutige Sarabande. Die letztere weicht bei Rosenmüller von dem sonst ihr eignenden, würdevollen Charakter stark ab, wie übrigens auch bei italienischen Komponisten seiner Zeit. Eine Sarabande von Bassani z. B. ist sogar »Presto« überschrieben[1]) und auch Rosenmüllers Sarabanden wird man nicht langsam und schwer, sondern in leichtfließendem Zeitmaß spielen müssen. Dreimal wird den Sonaten als weiteres Stück eine Intrata zugegeben, in der Feierlichkeit und Pomp dieser alten Form trefflich zum Ausdruck gebracht ist. Diese Intraten und die bei Rosenmüller ihnen verwandten Alemanden sollte man unserm Musikleben wieder zuführen, da ihnen die heutige Produktion nichts an die Seite setzen kann; vor allem möchte man auch Bearbeitungen solcher Stücke für unsere Bläserchöre wünschen.

In der Harmonie zeigt sich Rosenmüller überall als moderner Künstler dadurch, daß er stets akkordisch denkt und gestaltet. Die ältere deutsche Suite war noch vorwiegend polyphon; die melodische Selbständigkeit jeder einzelnen Stimme war noch Haupt-, der Zusammenklang Nebensache. Bei Rosenmüller ist es bereits umgekehrt. Die Hauptstimme bestimmt die Akkorde, die die übrigen Stimmen zu bilden haben; die letzteren sind der ersteren untergeordnet. Freilich Rosenmüller ist selbst noch aus der Schule der alten Polyphoniker hervorgegangen und treibt es nicht etwa so weit,

1) W. v. Wasielewski: Musikbeil. zu d. Violine im XVII. Jahrh. Bonn 1874. S. 57.

die dort gelernte Kunst zu verleugnen; trotz akkordischer Bildung ist doch eine schöne Stimmführung überall eingehalten. Seinen Harmonien gibt die Vorliebe für Sextakkorde eine eigentümliche Weichheit. Namentlich in den Sarabanden werden diese Sextakkorde oft zu ganzen Ketten aneinander gereiht. Einem allgemeinen Zuge seiner Zeit folgend moduliert unser Komponist oft überraschend und kühn. Wo diese Modulationen absichtlich und zur Erzielung bestimmter Wirkungen angewendet werden, erreichen sie meist ihren Zweck und sind als gelungen und schön zu bezeichnen. Ich erinnere an die schon genannten feierlichen Überleitungen in den Sinfonien. Zuweilen kommen aber, wie bei seinen Zeitgenossen, auch bei Rosenmüller modulatorische Rückungen vor, die mehr äußerlich gewaltsam wirken. So im 5. Takt der ersten Alemanda auf das Ende in *A*dur der neue Anfang in *C*dur!

Für Rosenmüller sind die Sonaten nicht nur bunte Kränze, in die man Blumen mannigfaltiger Art nach Belieben einflicht, sondern sie stellen, wie schon angedeutet wurde, mehr oder weniger stark ausgeprägt künstlerische Einheiten dar. Am unmittelbarsten empfinden wir die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze in der vierten Sonate in *G*moll. Der elegisch schwermütige und dann wieder düster leidenschaftliche Ton, der in der Sinfonie angeschlagen wird, klingt durch die ganze Sonate nach. Statt festlich würdevoll tritt auch die Alemanda elegisch auf und klingt wie ein Bittgesang, der erst im zweiten Teil zu einiger Zuversicht sich erhebt. Und der sonst so lustig übermütige Ballo schreitet mit schwerem, kriegerischem Tritt einher. Die siebente Sonate in *G*dur hinwiederum ist eine einheitlich durchgeführte Idylle. Alles ist gemütvoll, sinnig oder naiv heiter, vom Sturm der Leidenschaften keine Spur. Die erste Sonate hält eine vorwiegend feierliche Gebärde fest, die sich im Sinfonie-Präludium namentlich in dem mächtig aufsteigenden Tonleitergang ankündigt. Ihren Höhepunkt erreicht sie in der Intrata. Auf den Trumpf, den der Komponist im letzten Teil derselben mit der Echostelle noch ausspielt, sei besonders hingewiesen.

Die Perle unter den Sonaten ist die elfte in *C*moll, vor allem ihre Sinfonie. Man hat zwar gerade von dieser gesagt, in ihr sei die Art der Venezianer übertrieben; sie tue sich zu viel in Fermaten und Unterbrechungen[1]). Gewiß, es ist der romantische Deutsche, der sich in ihr äußert, dem das sichere Formengefühl des Italieners fehlt, der aber auch mit seinem tiefen Sinn so bedeutendes zu sagen hat, daß man die Kühnheit der Form wohl mit in den Kauf nehmen darf. Wohl sind der Fermaten und Generalpausen viele im ersten Grave, was folgt rechtfertigt aber ein solch außergewöhnliches Spannung machen. Das anschließende Adagio redet eine so tief innerliche, ergreifende Sprache, wie sie bisher in der Instrumentalmusik kaum vorgekommen ist. Man beachte namentlich den reichen rhythmischen Bau des Hauptthemas, das, so beschränkt es im tonlichen Umfang ist, doch einen wahren Strom von Melodie ergießt. Als der natürliche Gegensatz dazu erscheint das leidenschaftliche Allegro, nach dem die Wiederholung des erhabenen Adagios erst recht zum Herzen spricht. Auch die übrigen Stücke der Sonate — sie reicht, worauf auch hier noch hingewiesen sei, nur bis zur Sarabanda, die letzte Alemanda und Correnta gehören nicht mehr dazu — sind Muster ihrer Art und sie wird sich also in erster Linie zur Wiedereinführung eignen, sie ist auch bereits in Zürich (Hegar) und Basel (Hans Huber) mit bestem Erfolg öffentlich gespielt worden. Ferner wären zur Berücksichtigung etwa zu empfehlen die vierte Sonate, bei der jedoch eine Aufführung den bald schwermütigen, bald leidenschaftlich erregten Grundzug nicht übersehen darf, und als anmutig heiteres Gegenstück dazu die siebente.

Am besten werden die Sonaten in voller Besetzung mit fünf Streichinstrumenten resp. Streichorchester und einem Generalbaßinstrument (Pianoforte, viel besser aber noch Klavyzimbel, wenn

---

1) A. Heuß a. a. O. S. 466.

ein solches aufzutreiben) zu spielen sein. In der Ausführung mit zwei Violinen und Baß, die ja nach einer Bemerkung auf den Stimmen auch angängig sein soll (mit Ausnahme der Intraten), büßen die Stücke an Wirkung viel ein. Rosenmüller wollte den Deutschen und den Italienern gleichzeitig gerecht werden, indem er für die ersten, wie sie's gewohnt waren fünfstimmig schrieb, und für die letzteren die Möglichkeit der Dreistimmigkeit, wie diese sie liebten, offen ließ; er steckte aber schließlich doch in einer deutschen Haut und der fünfstimmige Satz war ihm der natürliche und gewohnte, wie man überall bemerken kann. Wenn man die Sonaten dreistimmig spielen will, wird man den Continuo noch etwas reicher aussetzen, ihn auch unter allen Umständen mit einem Streichbaß (Violoncello) unterstützen müssen.

Es sei übrigens noch darauf hingewiesen, daß der Titel auch die Möglichkeit der Besetzung durch andere als Streichinstrumente, also Blasinstrumente, offen läßt. Bei den alarmierenden, fanfarenartigen Sätzchen der Sinfonien, wie z. B. dem Anfang der zweiten, läßt sich wohl annehmen, daß der Komponist, ähnlich wie es in den Opernsinfonien vorkam, an die Mitwirkung von zwei Trompeten neben dem Streicherchor dachte. Die Tanzsätze können aber auch sehr gut ausschließlich durch einen Bläserchor vorgetragen werden, wie das bei deutschen Suiten im 17. Jahrhundert zweifellos noch häufig geschah. Ich habe ja schon den Wunsch ausgesprochen, man möchte vor allem die Intraten und Alemanden für unsere Bläserchöre einrichten, sie ergeben eine prächtige feierliche Musik, wie man sie sonst heute gar nicht mehr kennt.

Revisionsbericht.

Allgemeines. Als Vorlage für die vorliegende Ausgabe der J. Rosenmüllerschen Sonate da camera diente das soviel bis jetzt bekannt ist, einzige erhaltene Druckexemplar aus der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich[1]). Es trägt die Jahreszahl 1670. J. G. Walther, aus dessen Lexikon 1732 (S. 533) man früher, vor Bekanntwerden unseres Exemplars, die einzige Kenntnis von den Sonaten hatte, gibt an, sie seien zu Venedig in zweimaliger Ausgabe erschienen und zwar 1667 und 1671. Wegen der nur so kleinen Zeitdifferenz von 1670 zu 1671 neigte ich früher zu der Annahme, das erhaltene Exemplar gehöre der zweiten Ausgabe an und es sei in Bezug auf diese Walther ein Irrtum unterlaufen. Nun muß ich aber gestehen, daß eigentlich dafür keine Gründe vorhanden sind, das erhaltene Exemplar als einer zweiten Ausgabe angehörig zu betrachten, d. h. es kann zur Zeit noch nicht festgestellt werden, ob wirklich zwei Ausgaben erschienen sind und wenn ja, welcher von beiden das erhaltene Exemplar angehört. Die von Walthers Angaben abweichende Jahreszahl scheint diesen sonst als zuverlässig bekannten Gewährsmann in unserm Fall sicher des Irrtums zu überweisen; genau nachzuweisen, wie weit dieser geht, ist mir aber leider nicht möglich.

Richtig scheint die Angabe Walthers zu sein, daß das Werk in Venedig erschienen ist. Dafür spricht die Druckausstattung (s. Facsimile des Titelblattes und der Widmung). Ferner dürfen wir aus dem Umstand, daß das Werk nicht wie die übrigen Rosenmüllers in den deutschen Meßkatalogen angezeigt wurde, schließen, daß es im Ausland gedruckt wurde.

Das Exemplar der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich besteht aus sechs Stimmheften in Folio in der Größe von 32 : 20 cm. Abgesehen von den variierenden Stimmenbezeichnungen: Violino primo, Violino secondo, Violetta prima, Violetta seconda, Viola, Basso continuo ist das Titelblatt überall dasselbe.

Eine »Tavola« auf dem letzten Blatte jeder Stimme gibt Aufschluß über den Inhalt; nicht vermerkt sind darin die letzte Alemanda und Correnta, die also nicht als zur letzten Sonate gehörig, sondern als selbständiges Anhängsel zu betrachten sind.

---

[1]) Für die freundliche Überlassung der Vorlage während längerer Zeit spreche ich auch an dieser Stelle der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich und ihrem Bibliothekarstelle versehenden Kommissionsmitglied Herrn R. Kisling meinen verbindlichsten Dank aus.

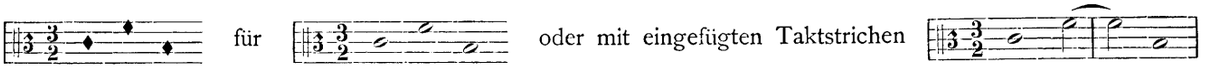
Unter der Tavola steht die Bemerkung: La presenta Opera Composta à cinque Stromenti si potra ancora sonare à doi Violini soli e Basso.

Notation. Die Art der Notation zeigt ein mehrfaches Schwanken zwischen Altem und Neuem. So in den Tonartenvorzeichnungen. Während die erste und zweite Sonate *F*dur und *D*dur modern ein Be und zwei Kreuze vorgezeichnet haben, ist in der siebenten, *G*dur ohne Vorzeichnung, und der elften *C*moll mit nur zwei Be, der Schein der alten Kirchentonarten gewahrt. Ein Schwanken innerhalb ein und desselben Stückes gar finden wir in der vierten und fünften Sonate. In der letzteren in *D*moll hat nur die Continuostimme die Vorzeichnung Be; in der vierten in *G*moll finden sich beim Continuo und bei der zweiten Violinstimme zwei Be, bei den übrigen Stimmen nur ein Be vorgezeichnet; in der abschließenden Sarabande hat auch die zweite Violine nur noch ein Be. Weil charakteristisch und doch fürs Lesen keine Schwierigkeiten bietend habe ich diese Notation in der Partitur belassen.

Ebenfalls aus der alten Zeit stammend ist die zur Anzeige von Synkopen noch vorkommende Notenschwärzung. Neu daran jedoch ist, daß am Wert der Noten die Schwärzung nichts mehr ändert. Wie sie angewendet wird, können besser als Worterklärungen folgende Notenbeispiele zeigen:

I. Sinfonie, Allegro $^3/_2$, 1. Viol., 14. Takt, steht

VI. Correnta, 1. Violetta, dritt- und viertletzter Takt, steht



Solche Schwärzung tritt, wenn sie auch nicht ganz konsequent durchgeführt ist, doch in der Regel bei entsprechenden Stellen ein. In der Partitur wurde davon abgesehen, sie wiederzugeben.

Auf alten Gebrauch zurückgehen dürfte auch die doppelte Taktvorzeichnung *C* $^3/_2$ der Correnten, wobei das *C*, wie es scheint, auf eine Einheit von zwei Takten sich bezieht. Man kann daraus noch einen Anklang an die Mensuralnotation, Tempus imperfectum Prolatio minor, herauslesen.

Bei den mit Auftakt beginnenden Alemanden und Correnten sind in den Originalstimmen meistens die Pausen für den ganzen Takt angegeben. Ich habe diese Schreibung belassen, jedoch die Stelle, wo die Wiederholung einzusetzen hat, durch eingefügte Doppelstriche gekennzeichnet. Umgekehrt wiederum fehlt zuweilen beim Auftakt die Pause, die diesen mit dem verkürzten Schlußtakt des ersten Teils erst zu einem vollen Takt machen würde. Ich habe, um das Bild des Originals genau wiederzugeben, auch diese unvollkommene Schreibweise beibehalten und die fehlenden Pausen nicht ergänzt.

Die in den Originalstimmen nur spärlich vorkommenden Taktstriche wurden überall ergänzt.

An Stelle unseres heutigen Auflösungszeichens stehen in den Originalstimmen überall Been und Kreuze; in unsrer Partitur wurden diese nach einer früher für die Denkmäler zurecht bestehenden Vorschrift überall durch das Auflösungszeichen ersetzt. Der Notentext war schon zum größten Teile fertig, als die genannte Vorschrift umgestoßen wurde. Die Versetzungszeichen sind überall, wo sie im System selbst stehen, Original. Wo ich die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung einer Note für wahrscheinlich halte, diese aber nicht vorgeschrieben ist, habe ich das Versetzungszeichen über das System gesetzt. Wo ein solches nicht vor, sondern über der Note steht, ist es also Zusatz des Herausgebers.

Continuo-Bezifferung. Charakteristisch für die Bezifferung ist die häufig vorkommende Bezeichnung der kleinen Terz, d. h. des Molldreiklangs durch *b* da, wo nach heutigem Gebrauch der Molldreiklang selbstverständlich wäre. Umgekehrt fehlt auch öfter in der Bezifferung ein Kreuz da, wo der harte Dreiklang genommen werden soll und dieser erst durch das Kreuz gegeben wäre. Ich habe alle originalen Zeichen stehen lassen, fehlende Zeichen (nach heutigem Usus) aber in Klammer ( ) beigefügt. Für die Aussetzung des Continuo waren folgende Gesichtspunkte leitend: möglichst einfacher, aber voller vierstimmiger, von den übrigen Stimmen unabhängiger Satz, wobei die oberen Stimmen tunlichst nahe an den Baß herangerückt sind. Wie die Unabhängigkeit gemeint ist, mag man z. B. an den Schlüssen der meisten Sätze nachsehen, wo oft die Auflösung des Vorhaltes im Continuo früher eintritt, als in den übrigen Stimmen. Wenn die Aussetzung des Continuo notiert wird, so dürfte es das richtige sein, so zu schreiben, wie es hier geschehen ist, in der Praxis wird freilich der Spieler, hier wie in vielen andern Fällen, je nach Umständen Modifikationen angebracht haben.

Meine Ausführung des Continuo soll natürlich nur ein unverbindlicher Vorschlag sein, den zu modifizieren jedem Spieler überlassen bleibt.

Druckfehler. Kleinere Fehler, die sich ohne weiteres als solche ergaben, wurden stillschweigend verbessert; so z. B. wenn nur in einer oder in zwei Stimmen eine Fermate oder auch eine Tempobezeichnung fehlt, die in allen andern steht, was mehrfach vorkommt. Die wesentlicheren Druckfehler und fraglichen Stellen sind in der nachfolgenden Liste zusammengestellt.

Bemerkungen zu den einzelnen Stellen.

1) Sinfonia, Grave, vom 8. Takt bis zur Fermate und vom 18. bis zum Ende ist nach Analogie der venetianischen Opernsinfonie Allegro anzunehmen.

2) Sinfonia, Allegro $^3/_2$, 2. Viol., 7. Takt, zweitletztes Viertel irrtümlich *c* statt *a*.
Alemanda, 2. Viol., 4. Takt, letztes Sechszehntel irrtümlich *e''* statt *d''*. — Ebenda 6. Takt, drei letzte Achtel irrtümlich *f'' g'' a''* statt *e'' f'' g''*. — 2. Violetta, 7. Takt, erste Note irrtümlich *g* statt *f*.
Intrata, 2. Viol., 3. Takt, Punkt nach *C''* fehlt. Ebenda 7. Takt, Taktpause fehlt. — Ebenda 25. Takt, irrtümlich eingeschoben eine halbe Note *a'*.

3) Sinfonia, Adagio $^3/_2$, 2. Viol., 15. Takt, letztes Viertel irrtümlich *d* statt *cis''*. — Adagio zwischen Adagio $^3/_2$ und Allegro Viola, Takt 2 und 3 fehlen. — Ebenda 2. Violetta, 9. Takt irrtümlich *g* statt *fis*. — 2. Allegro, 2. Violetta, 9. Takt, zwei halbe *a* irrtümlich zu viel.
Alemanda, Cont., 6. Takt, zwei letzte Viertel irrtümlich als Achtel angegeben.
Correnta, Cont., 15. Takt, Beziff. über *cis* irrtümlich 5 statt 6.

4) Sinfonia, Allegro $^3/_2$, 1. Violetta, 18. Takt fehlt; es kann jedoch nicht anders lauten als wie angegeben *a* ganze Note mit Punkt.
2. Alemanda, Cont., 13. Takt, erstes Viertel irrtümlich *H* statt *A*.

5) Correnta, Cont., 8. Takt, auf *f* irrtümliche Bezifferung 43.
Ballo, 2. Viol., 7. Takt, Auflösungszeichen vor *es'* auf letztem Viertel fehlt.

6) Correnta, Cont., der dritte Takt nach Violastimme *B.* fehlt.

7) Intrata, Continuo, 13. Takt, drittletztes Achtel irrtümlich *d* statt *c*. — Ebenda 1. Viol., 23. Takt vor *h* irrtümlich ♯ statt ♭.

8) Sinfonia, 2. Allegro, Viola, 4. Takt, letztes Achtel irrtümlich *A* statt *c*. — Ebenda Cont., 8. Takt, Beziff. über erstem Achtel irrtümlich 5 statt 6.

9) Correnta, 2. Viol., 19. Takt ♯ statt vor erstem *g* erst vor zweitem.

10) Ballo, Continuo, 10. Takt, Beziff. 6 irrtümlich auf nachfolgendem *f* statt auf *e*.

11) Correnta, Cont., 10. Takt, Beziff. auf *e* irrtümlich 4 3.

12) Sinfonia, Allegro, 1. Viol., 10. Takt, zweites und drittes Viertel irrtümlich *a''* statt *as''*.
Alemanda, 1. Viol., 9. Takt, erstes Viertel irrtümlich *d''* statt *e''*.

Basel, im Juli 1904.

Karl Nef.

INHALT.

Seite

Einleitung V
Revisionsbericht IX
Faksimilia des Titelblattes mit der Widmung 1

Sonaten:

1. *F*dur. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Intrata. Ballo. Sarabanda 5
2. *D*dur. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 19
3. *C*dur. Sinfonia. Alemanda. Ballo. Sarabanda. Intrata. Alemanda. Correnta. Correnta 30
4. *G*moll. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 48
5. *D*moll. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Intrata. Ballo. Sarabanda 59
6. *A*moll. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 72
7. *G*dur. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 84
8. *E*moll. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 95
9. *B*dur. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 104
10. *A*dur. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 114
11. *C*moll. Sinfonia. Alemanda. Correnta. Ballo. Sarabanda 124
Alemanda. Correnta. 135

VIOLINO PRIMO

SONATE DA CAMERA

CIOE

SINFONIE

ALEMANDE, CORRENTI; BALLETTI,
SARABANDE,
DA SVONARE CON CINQVE STROMENTI
DA ARCO, ET ALTRI.

CONSACRATE

ALL ALTEZZA SERENISSIMA

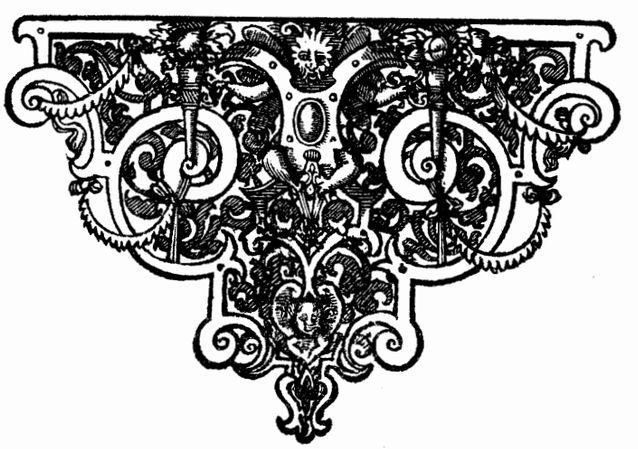
DI

GIO FEDERICO

DVCA DI BRVNSVICH,
E LVNEBVRGH, &c.

DA

GIOVANNI ROSENMILLER.



M. DC. L. XX.

SERENISSIMA
ALTEZZA

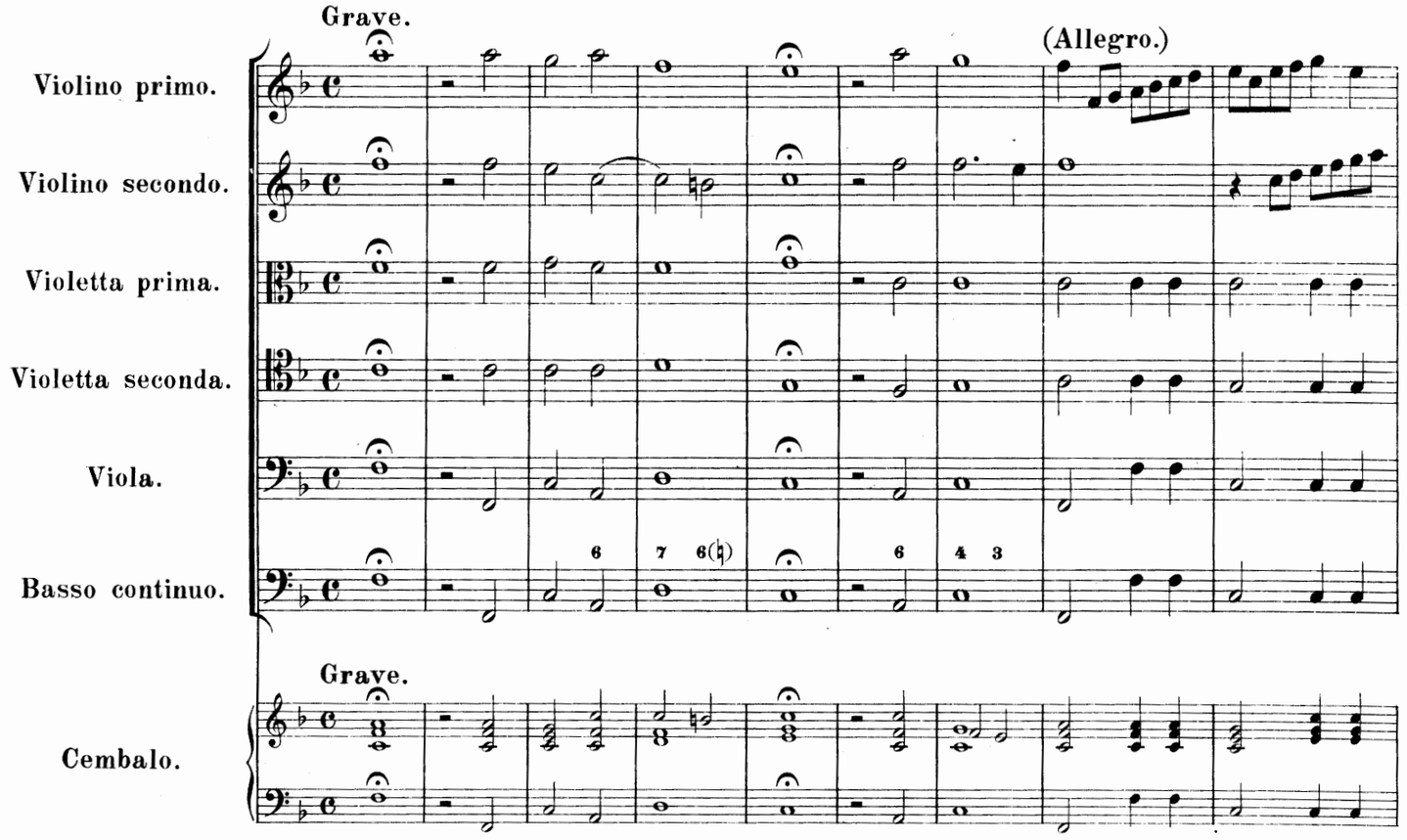
D vn Prencipe, che forma di ſe con la perfettione di tutte le virtù vn' armonica marauiglia, non diſconuengono le armonie di numeri Muſcali; già che non meno quelle di queſti vniſcono inſieme pretioſe melodie, che violentano al compiacimento gli animi human, quanto gradiſcono all' Intentione Diuina; la quale non per altro forſe hà voluto, che foſſe melodioſo il mouimento delle Sfere, che, per illuminare i Mortali della compiacenza, che riceue l Autore della Muſica appunto dalle conſonanze modulate, che ſi concertano quà giù con le regole de gli habiti virtuoſi ne' cuori terreni. Mà, ſe i Prencipi della Terra ſono ſimolacri, e Vicegerenti del Prencipato Eterno, ſarà neceſsità, che per non diſcordare dal loro Principio, ne ſeguano l' eſſempio; e, compiacendoſi di concertate ſoauità nel Canto, e nel Suono, s' autentichino anch' eſsi Muſici di perfettiſsimi affetti in quelle pretioſità di genio, che ſanno comporſi l' immortalità de gli applauſi col merito per le doleezze delle Muſiche Superne. E, perche ſi rare conditione s' ammirano con tributi d' oſſequio nel magnanimo petto di Voſtra Altezza Sereniſsima, io doueuo coſtituirmi per legge il conſacrare all' Auguſtiſsimo ſuo Nome queſte Suonate; già che ſaranno vn ſacrificio, concorde all' inclinatione de' ſuoi generoſiſsimi penſieri; conforme l' vſo antico di ſacrificare alle Deità, ſognate dalla ſemplicità de gl' Idolatri, le coſe, che più conoſceuano incontrarne le ſodisfattioni. Oltre di che; ſe queſti ſtudij hanno hauuta fortuna già d' eſſere oggetto del benigniſsimo vdito della Sereniſsima Voſtra Altezza, che non há ſdegnato compatire le imperfettioni del mio ingegno, praticate nella nobiltà delle ſue ſtanze; non deuo no viuere con altro fregio, che della ſua Altiſsima Protettione; ond' io mi conſoli difeſo ne' miei diſetti dallo ſcudo di Pallade; ed Eſſa comprenda, che nel dedicarli alla ſublimità di Tutelare, sì eccleſo come con humiliſsimo oſſequio eſſequiſco, io compongo vn nuouo concerto Muſicale; concordando con pieniſsima ſoggettione la mia vera oſſeruanza alla Grandezza di Voſtra Sereniſsima Altezza; che, humiliato nella più raffinata riuerenza, profondamente inchino.

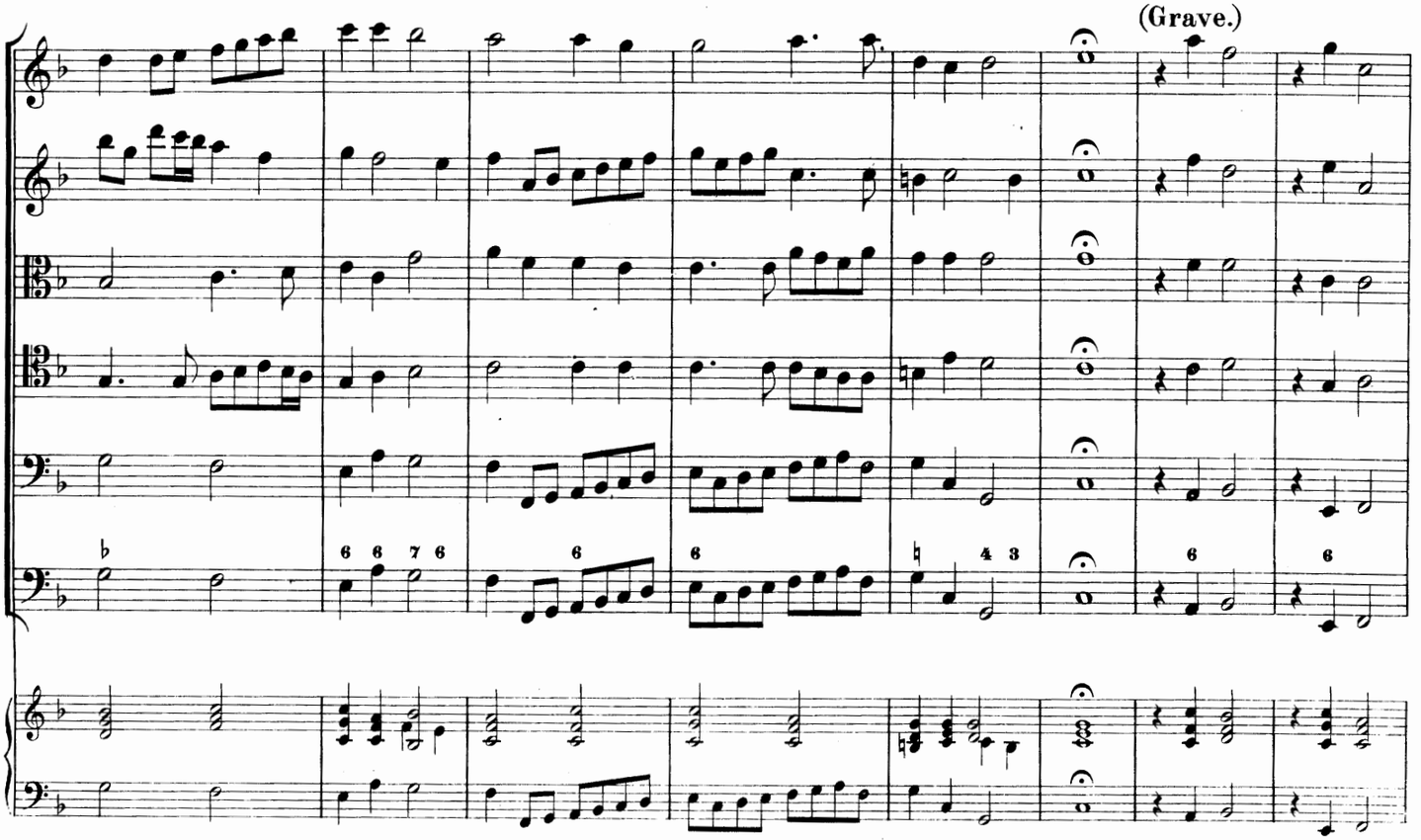
Di Voſtra Sereniſsima Altezza.

Humiliſſimo, deuoriſſimo; oſſequioſiſſimo ſeruo
Giouanni Roſenmiller.

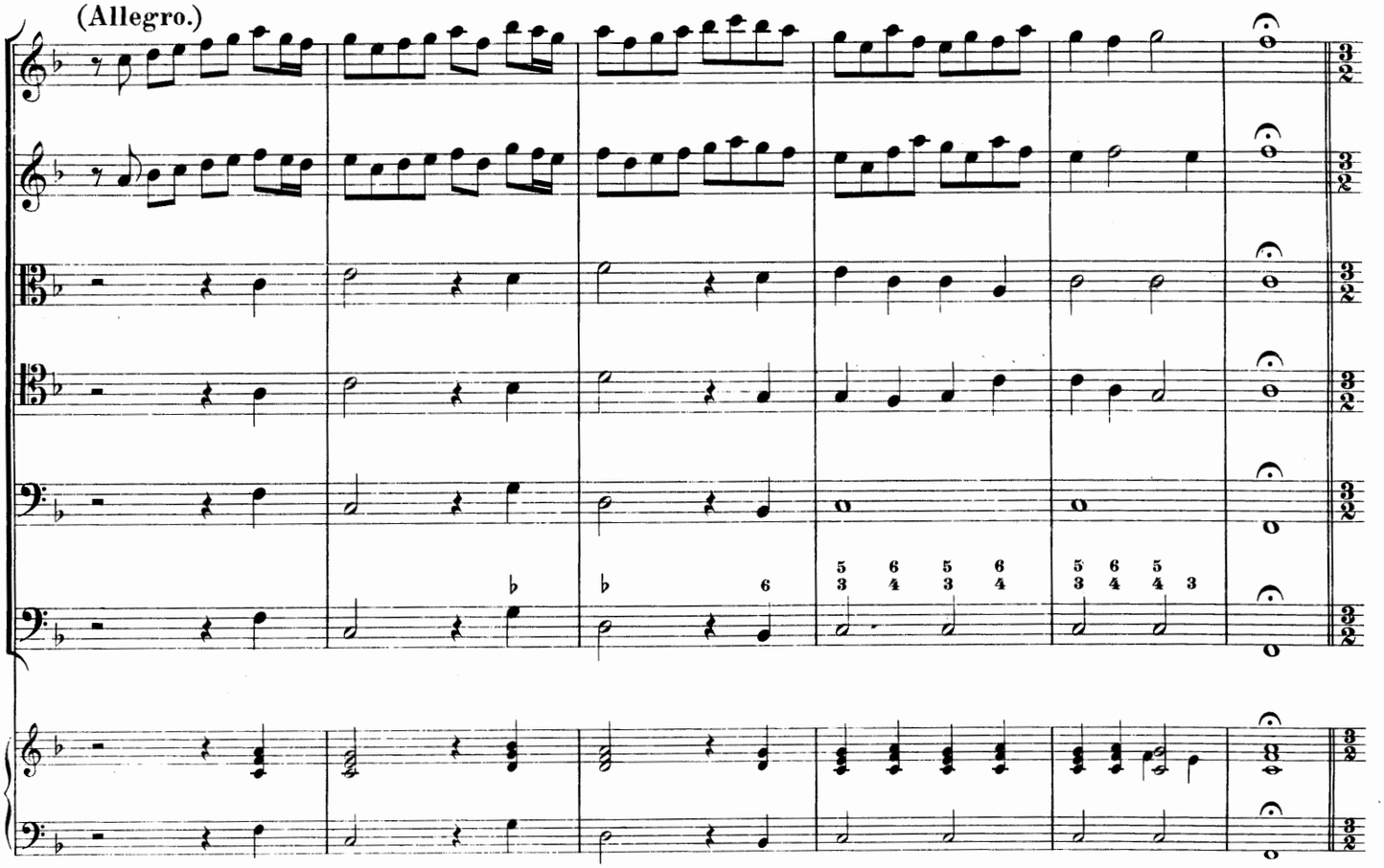
I.

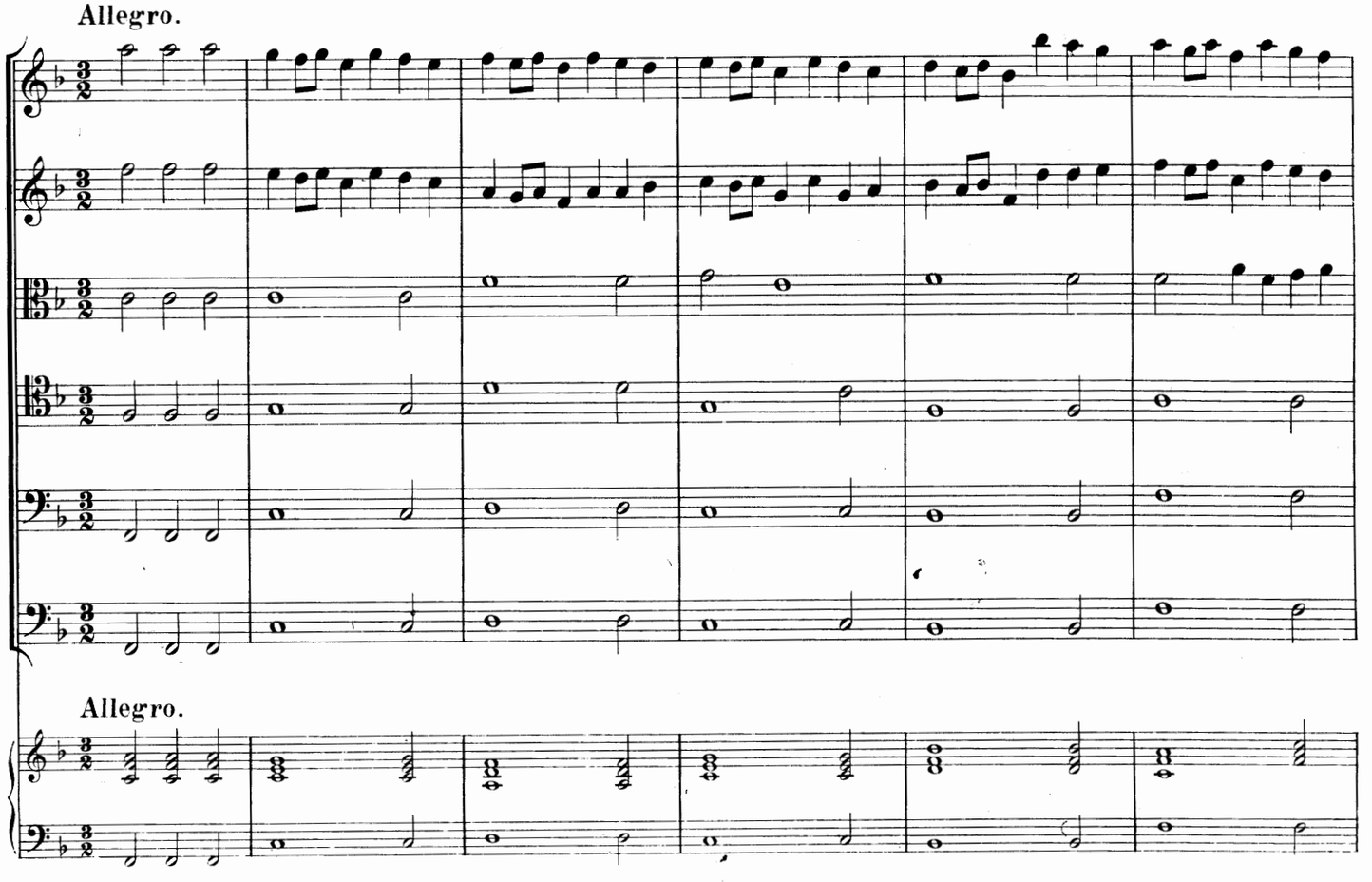
Sinfonia Prima.

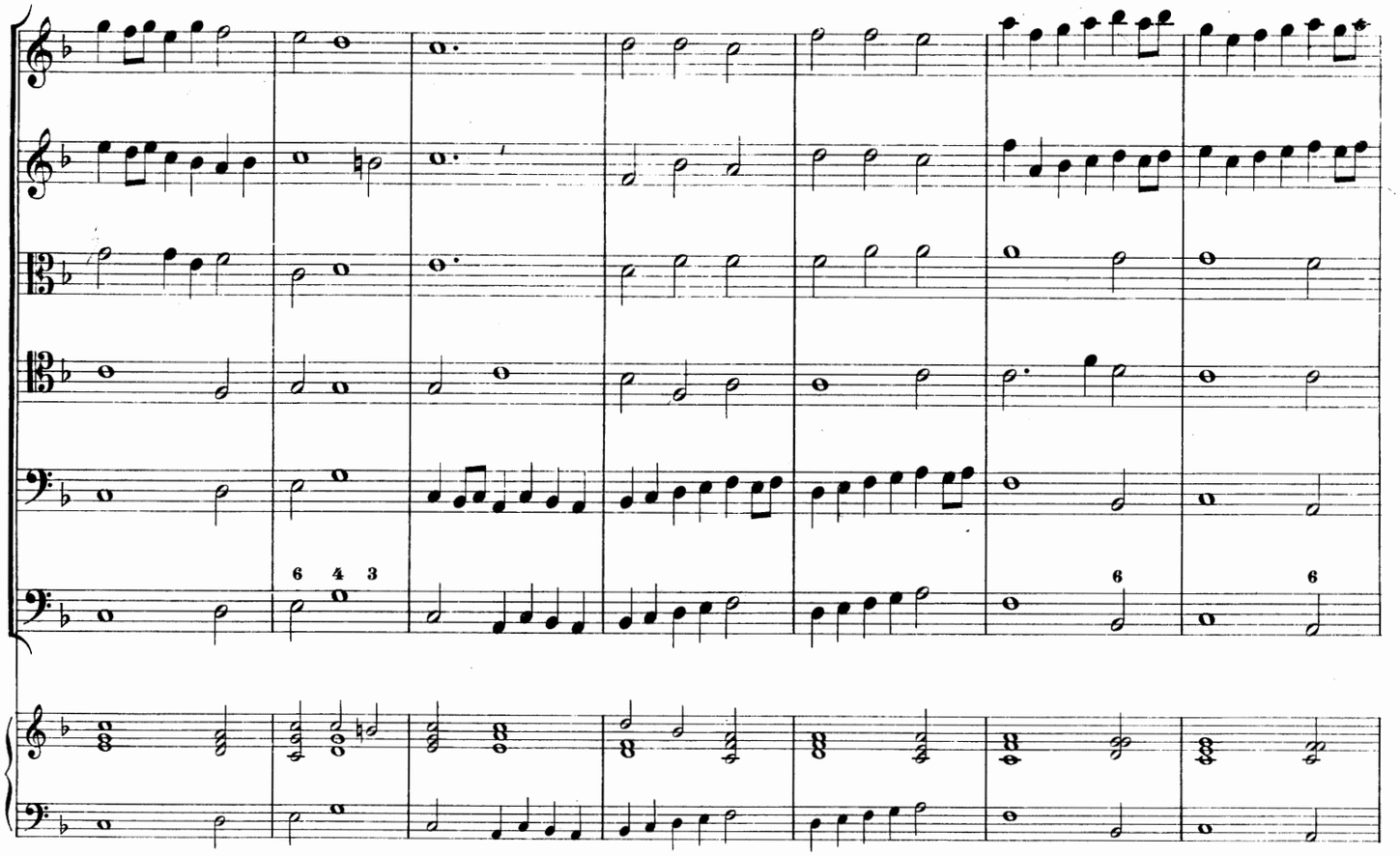




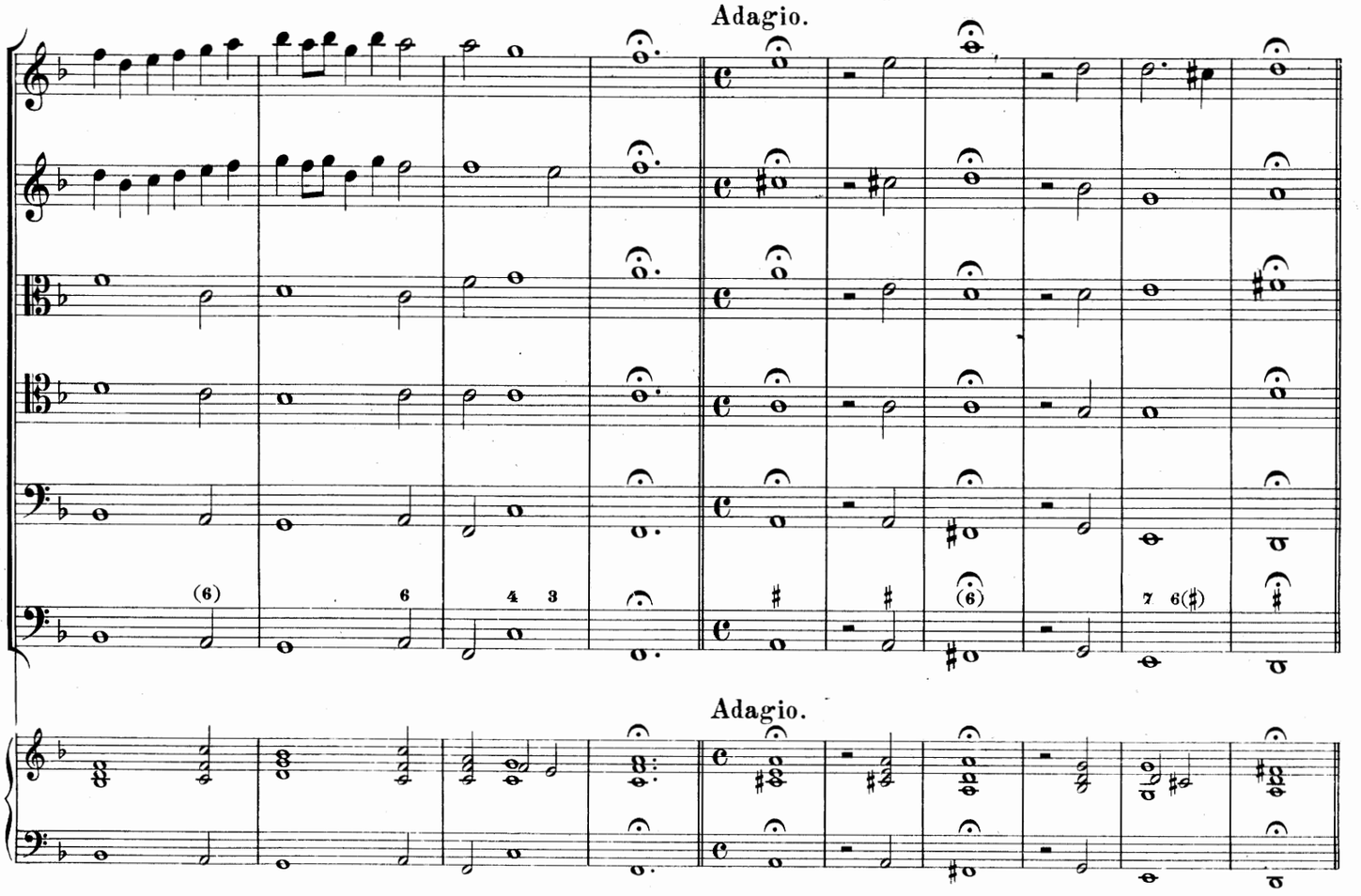
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.


(Allegro.)

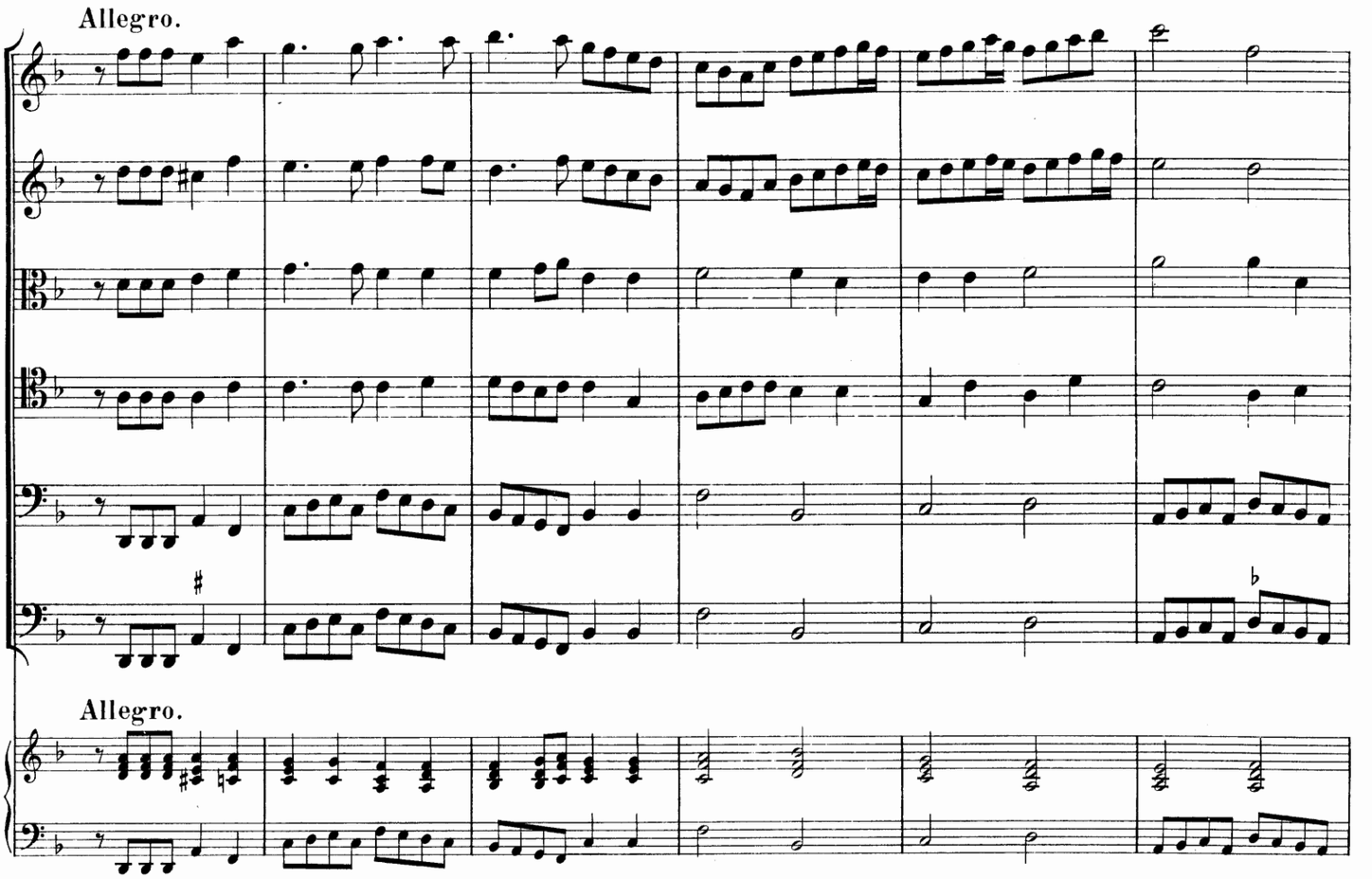

Allegro.
Allegro.

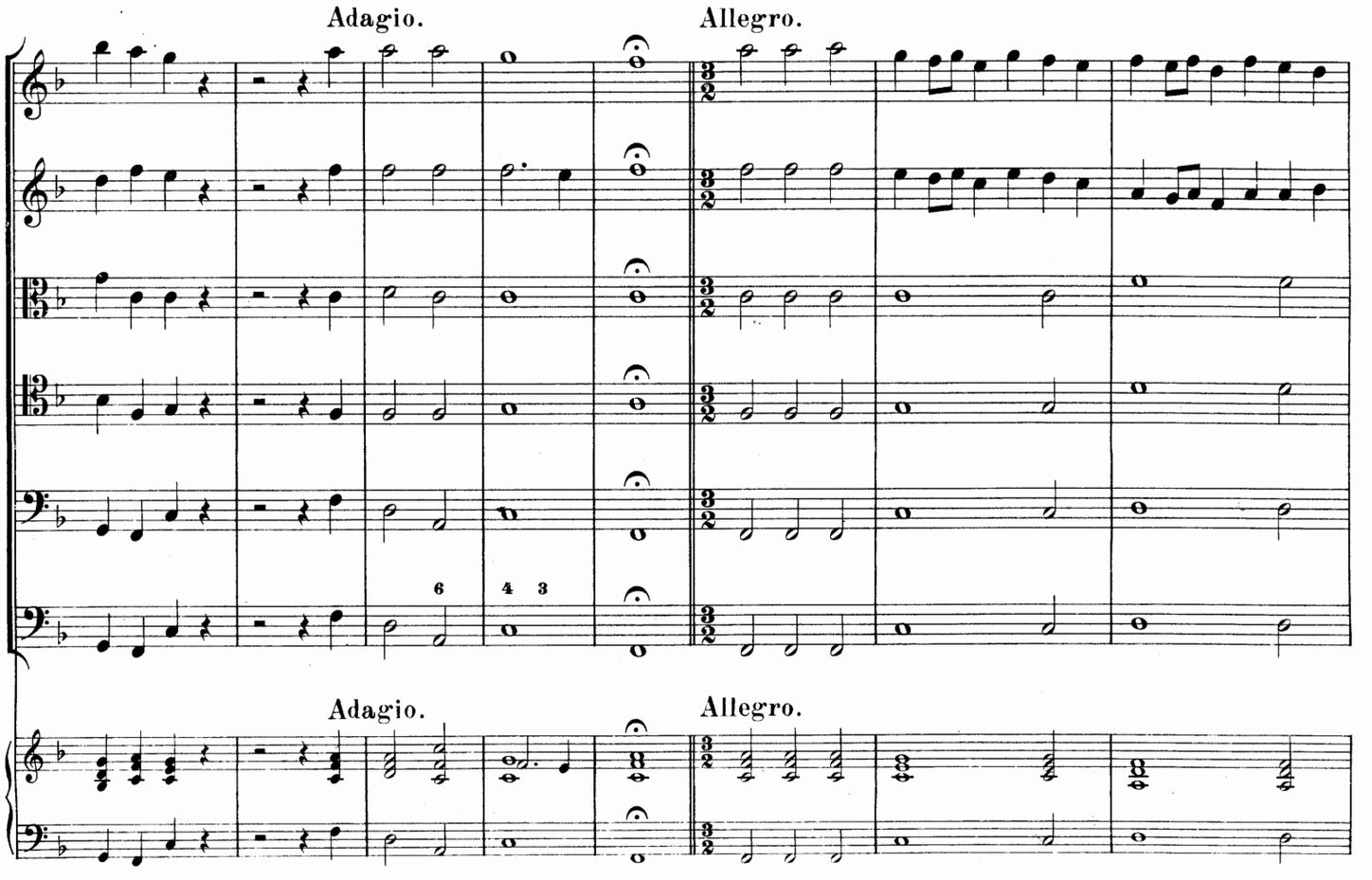


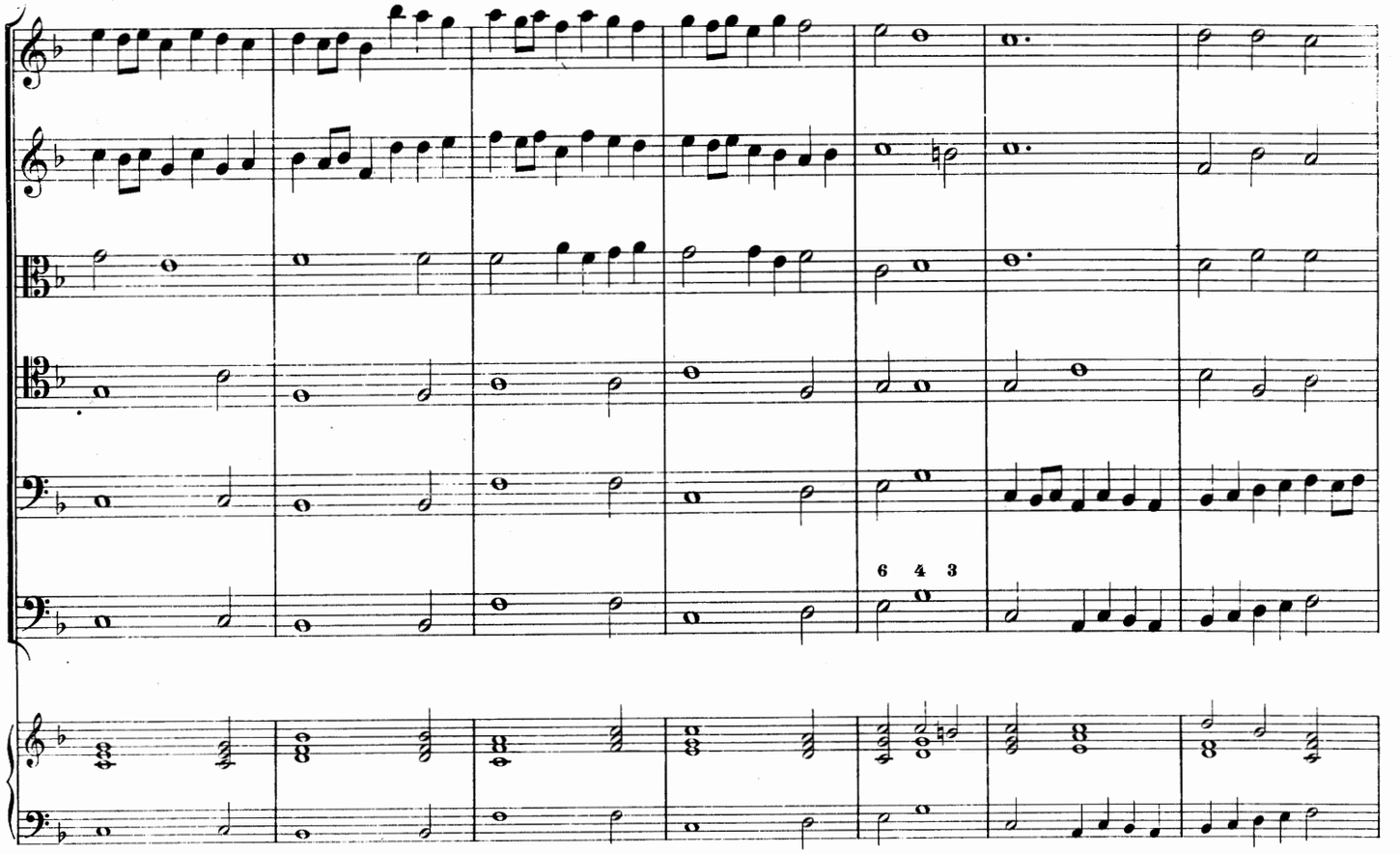
Adagio.

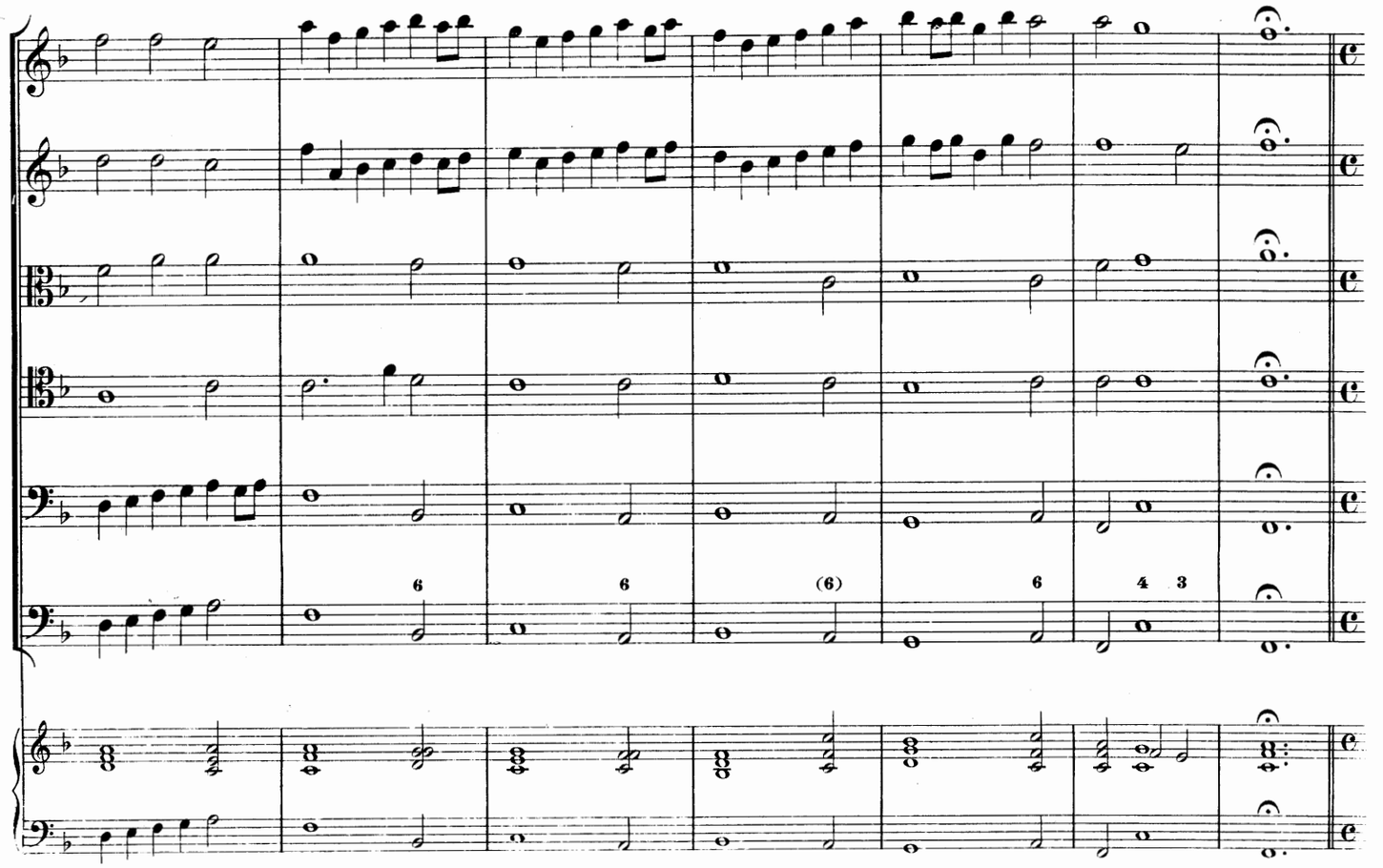


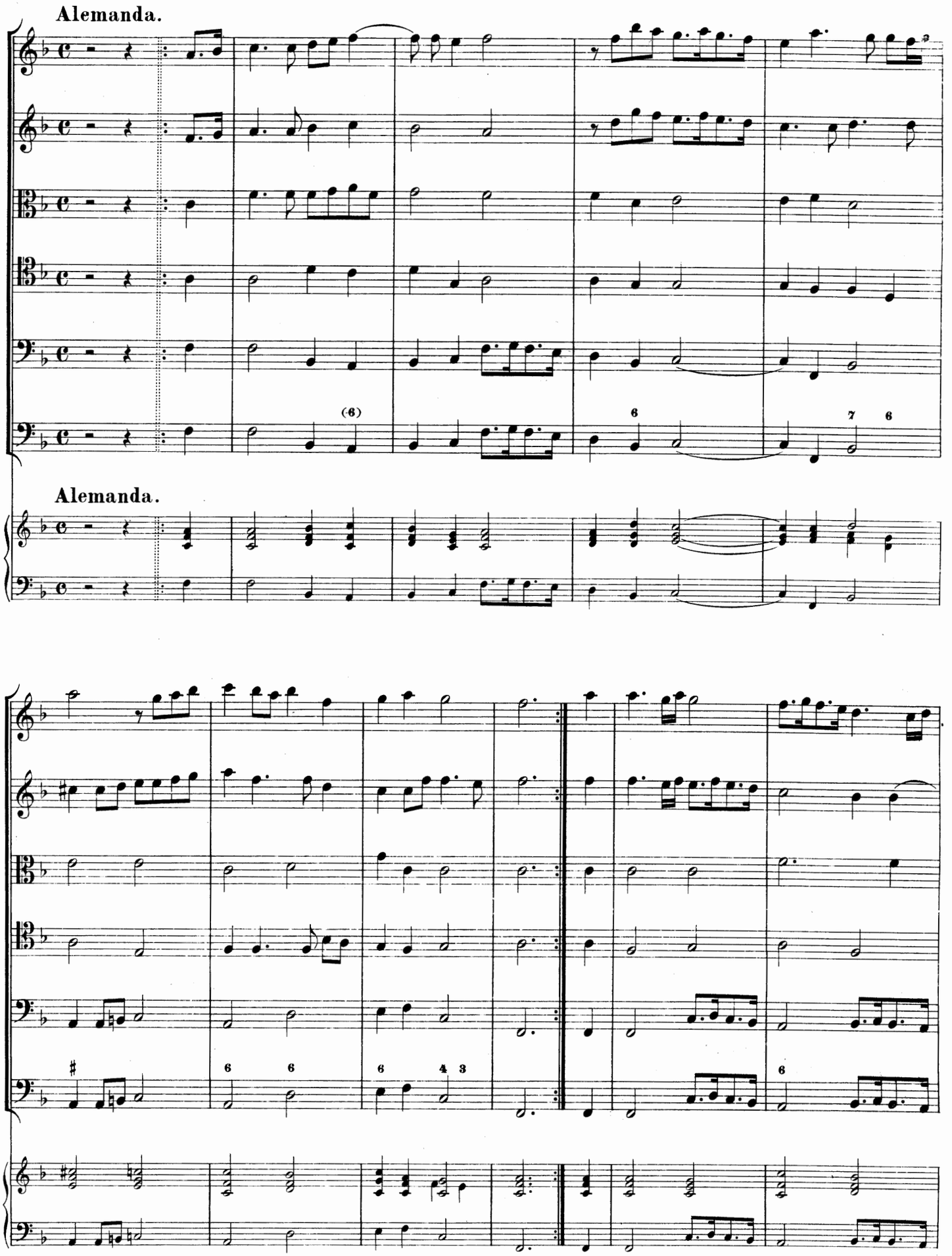
Adagio.

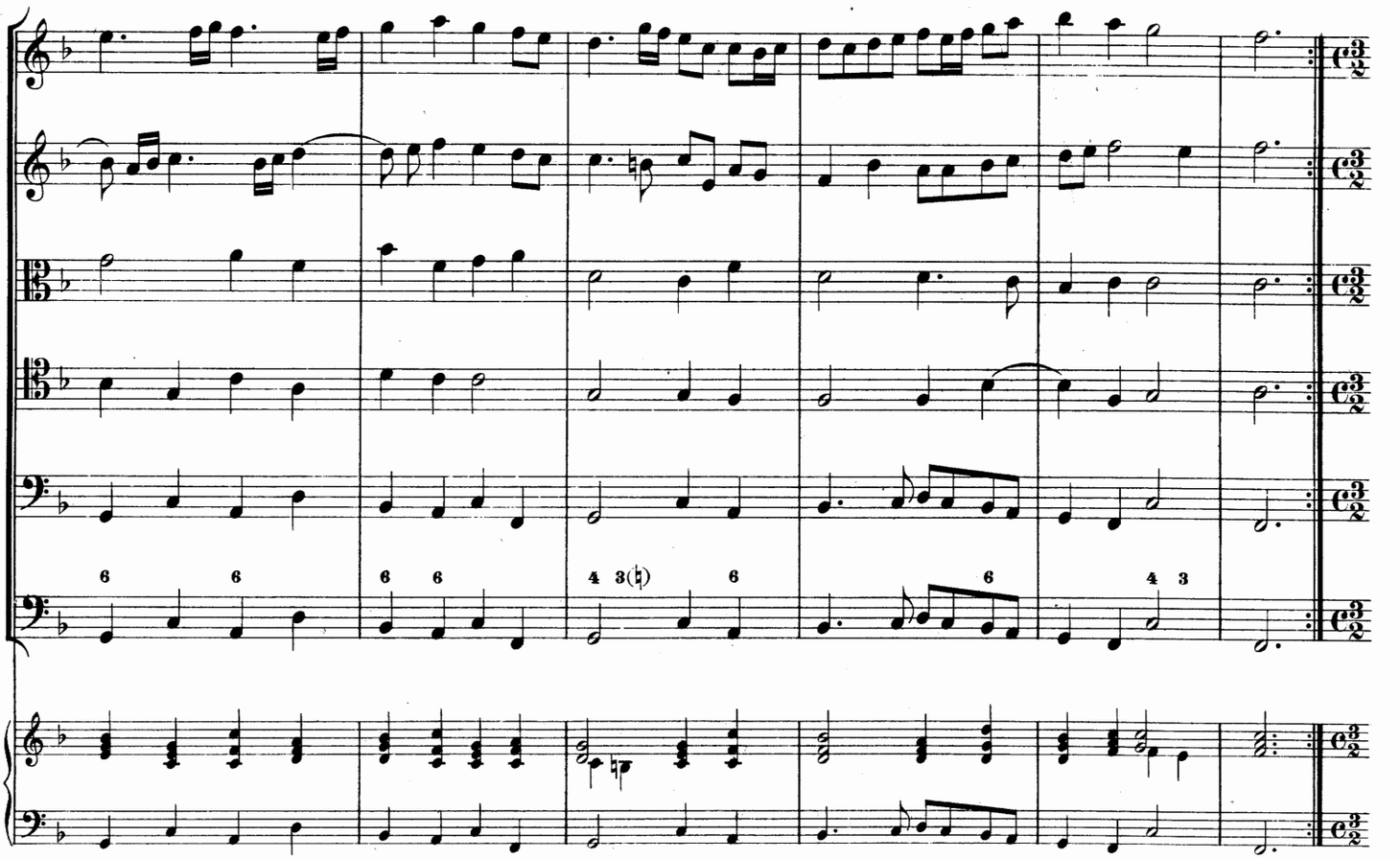

Allegro.
Allegro.


Adagio.
Allegro.
Adagio.
Allegro.

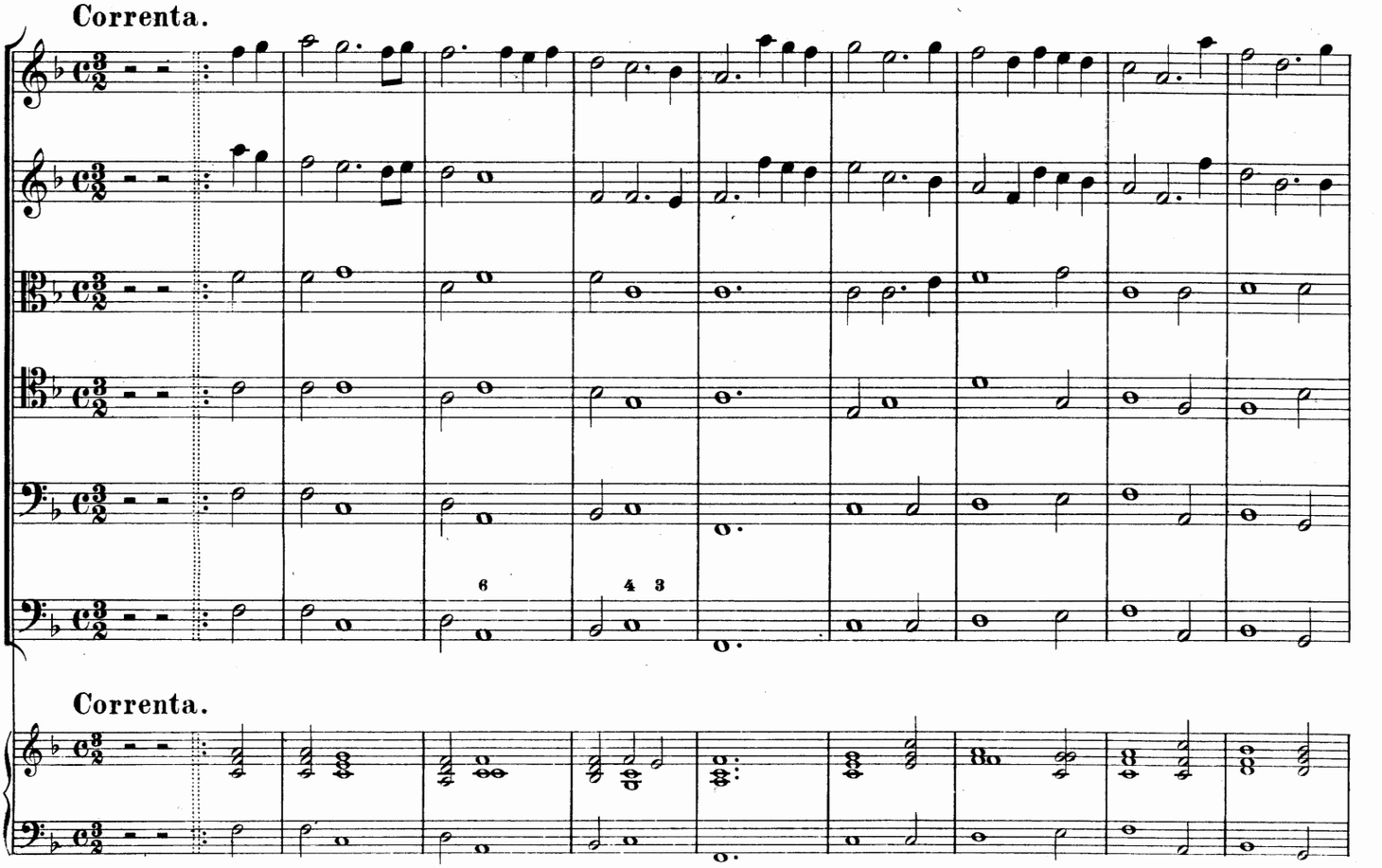

6 4 3


6
6
(6)
6
4 3

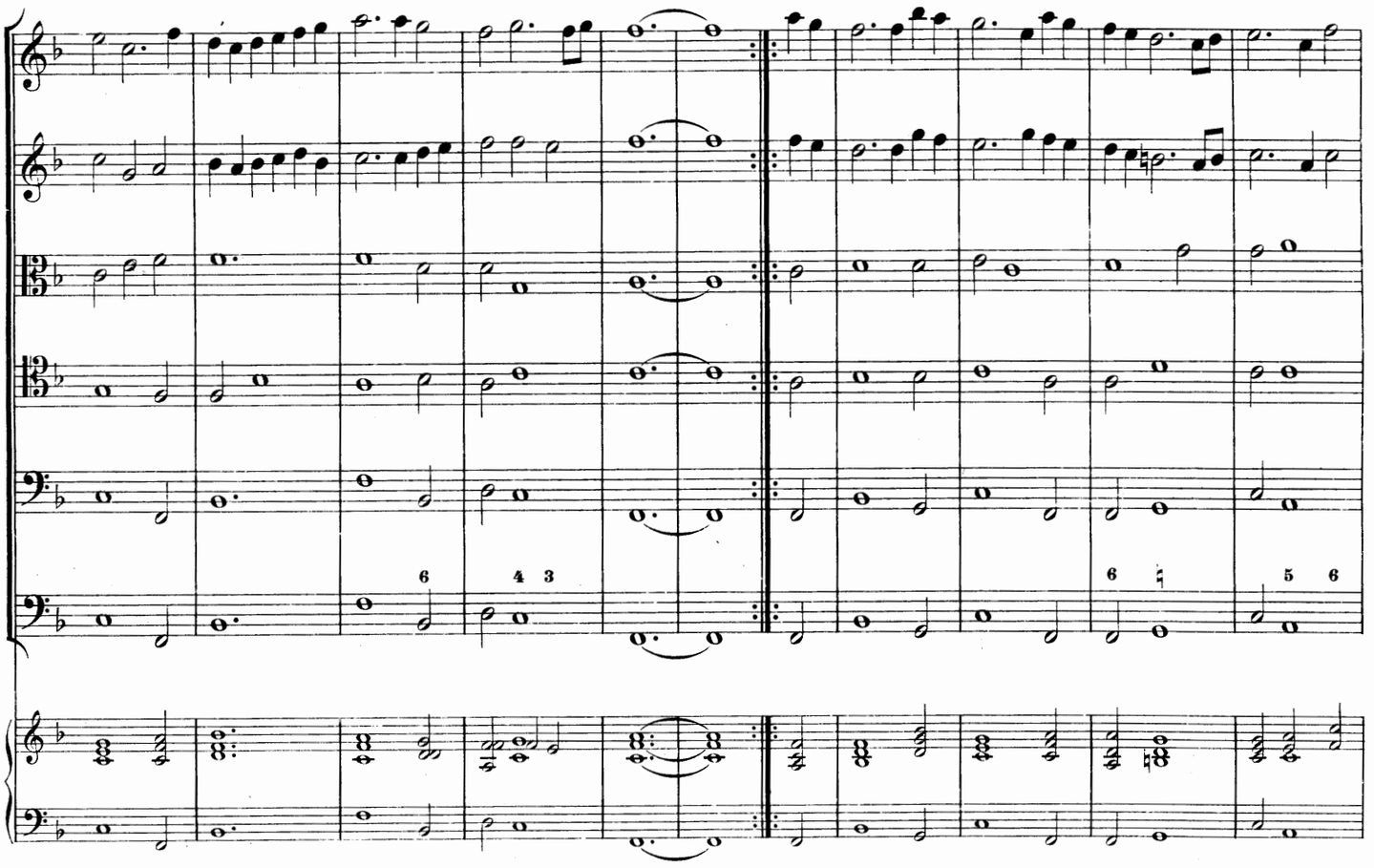

Alemanda.
Alemanda.

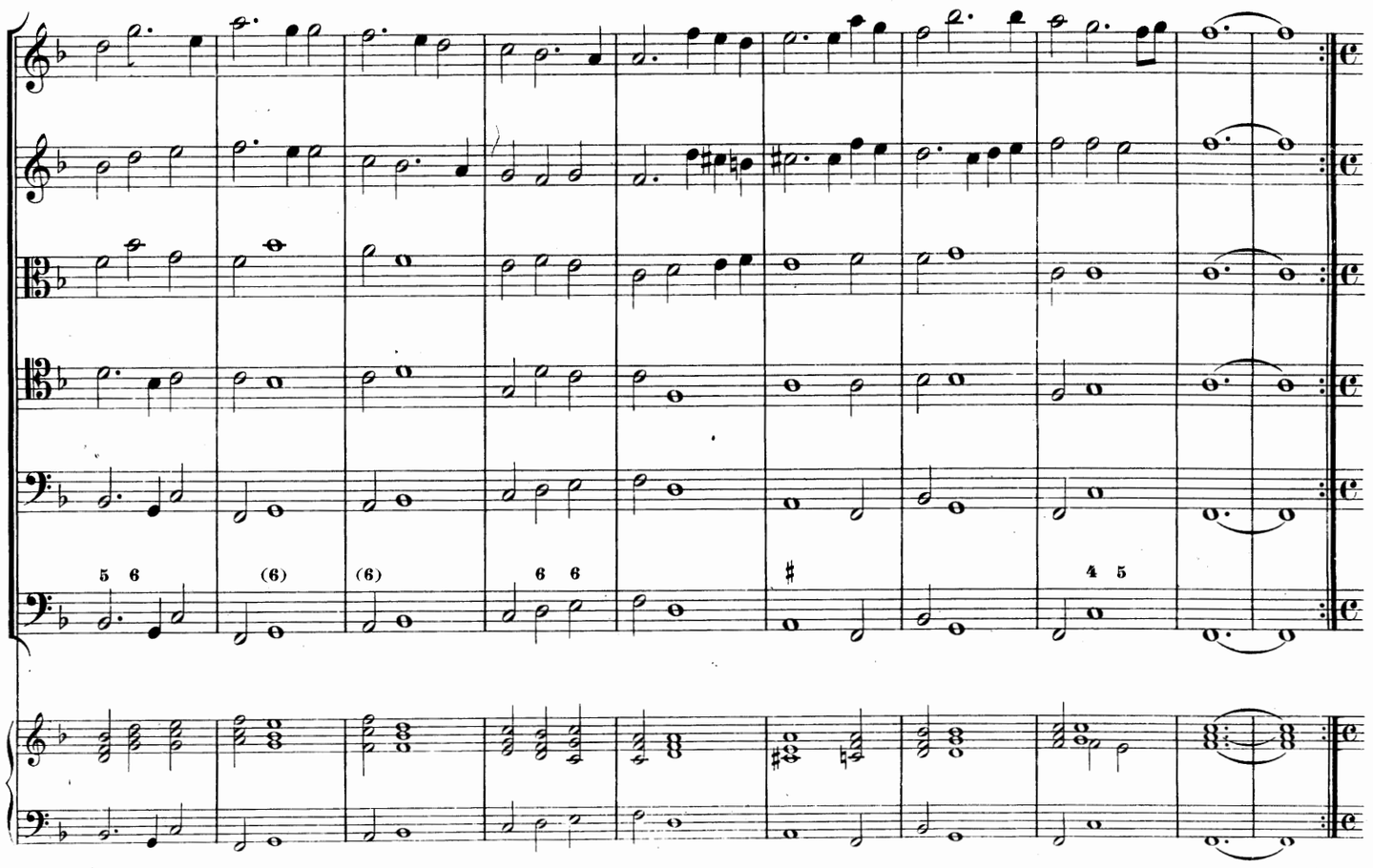


Correnta.

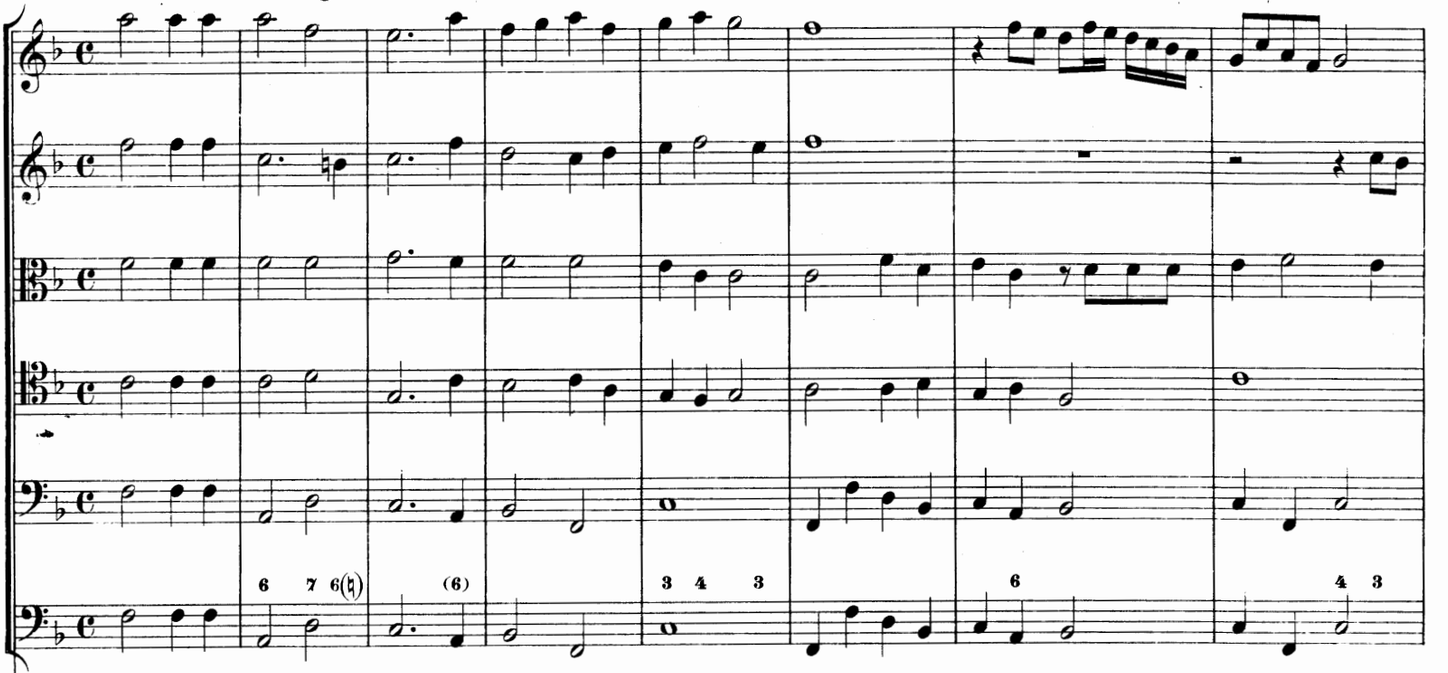


Correnta.

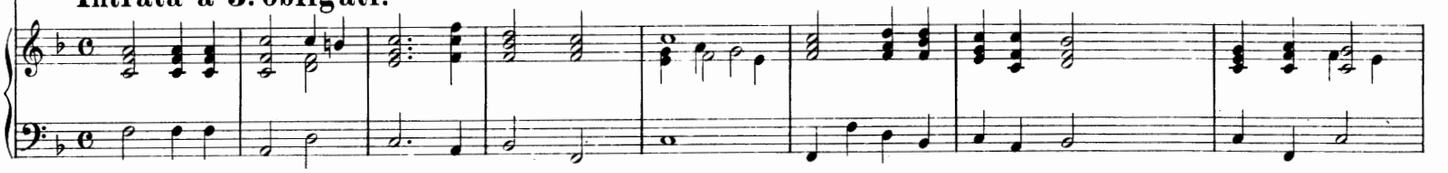


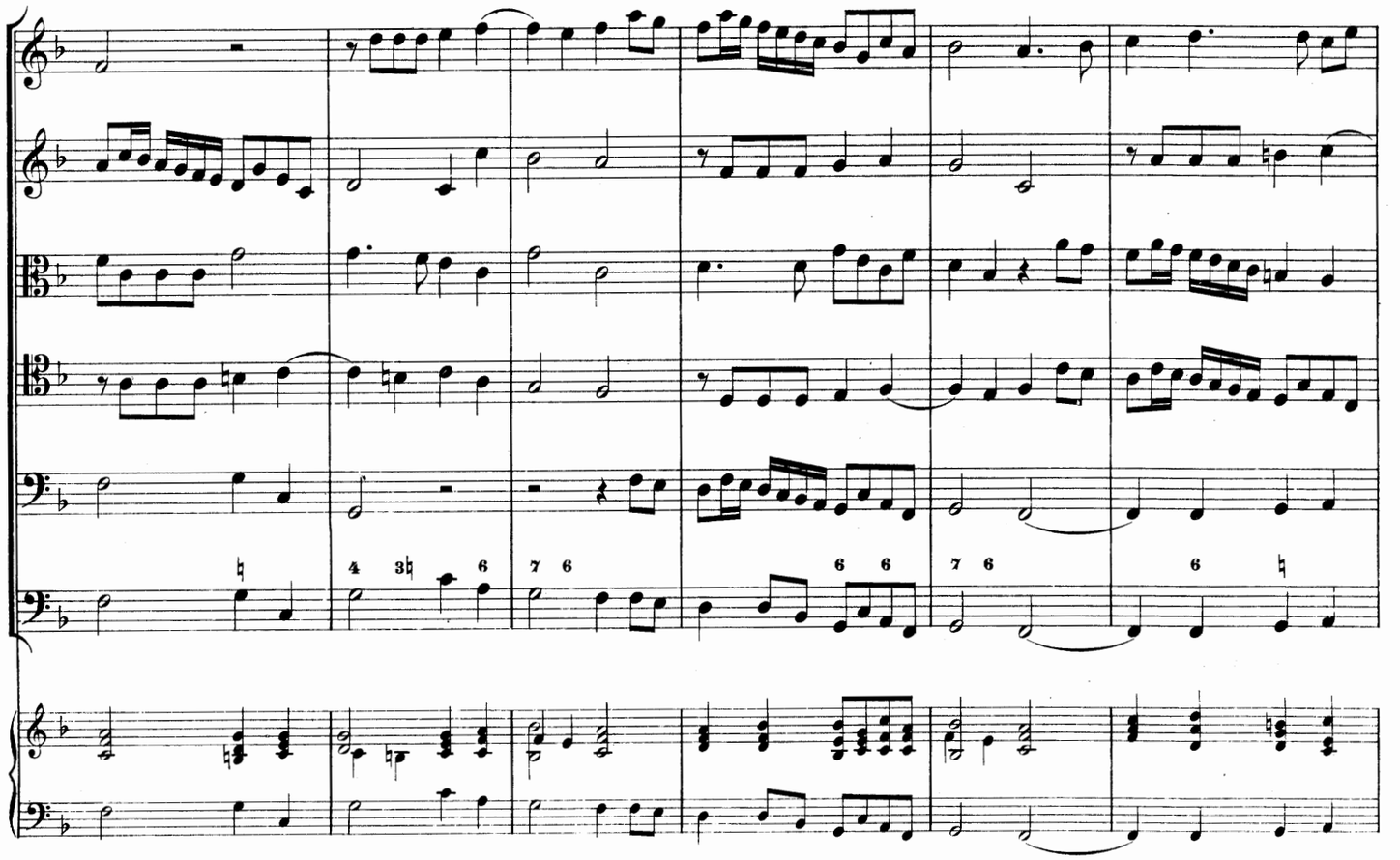


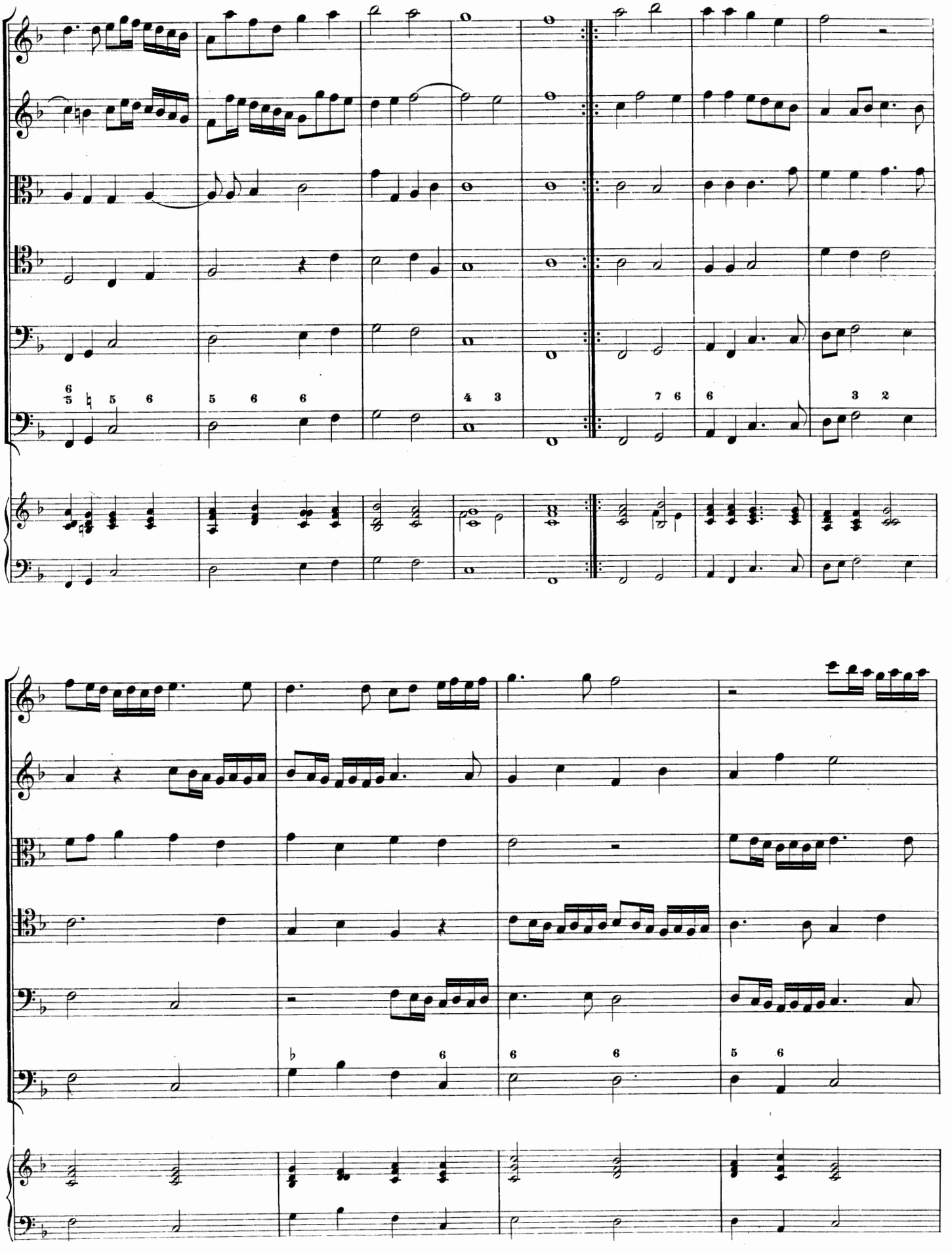
Intrata à 5. obligati.

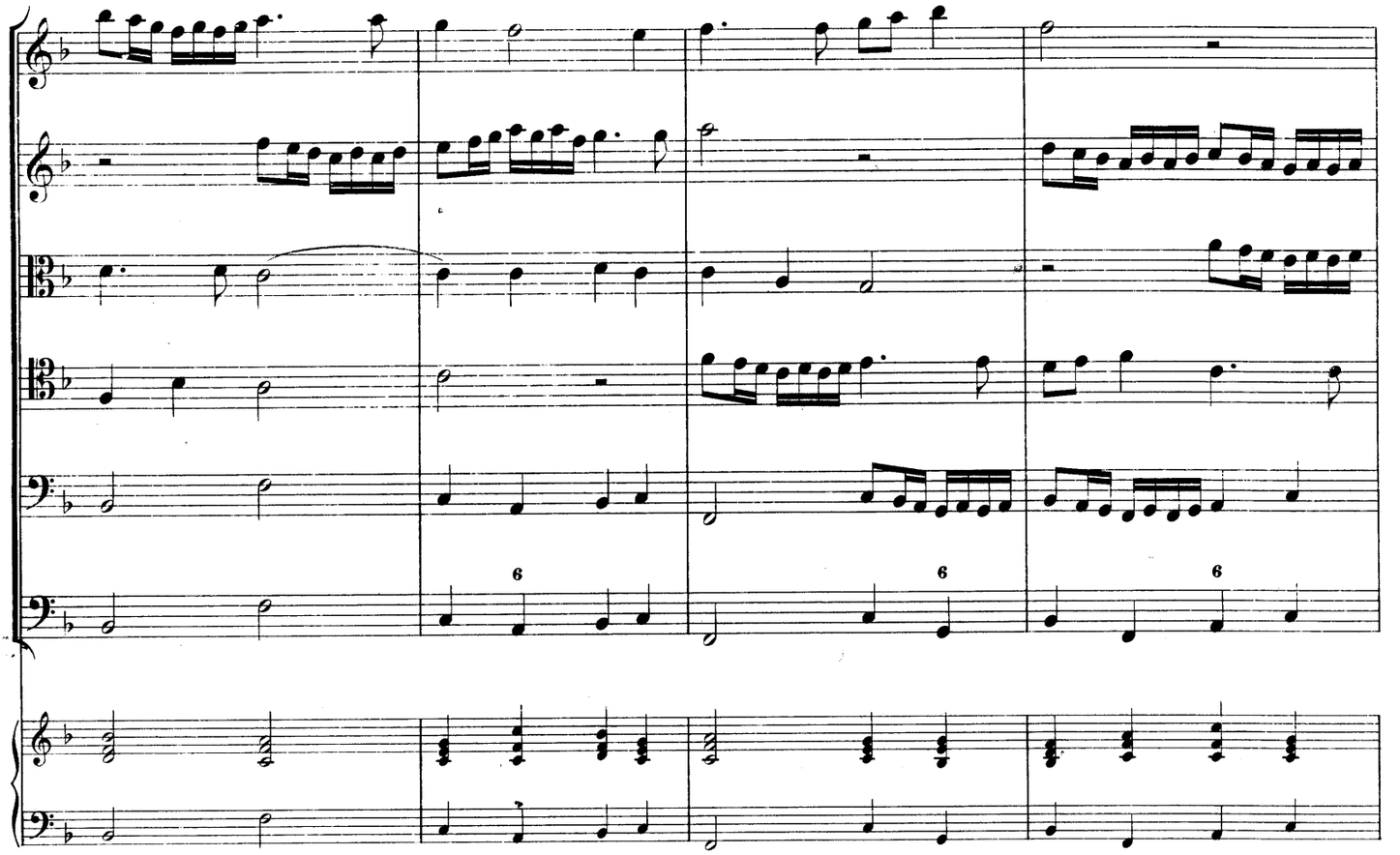


Intrata à 5. obligati.

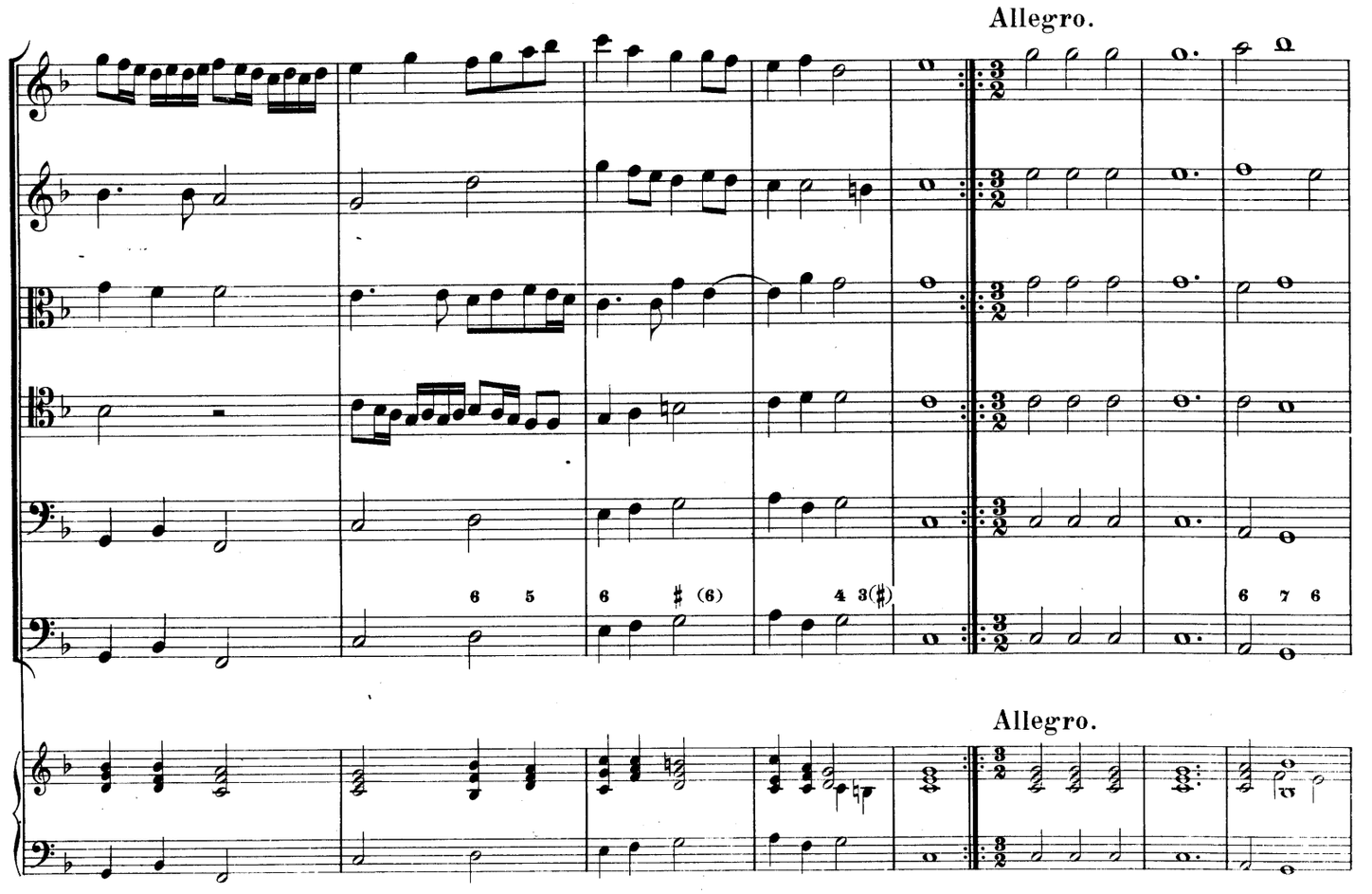




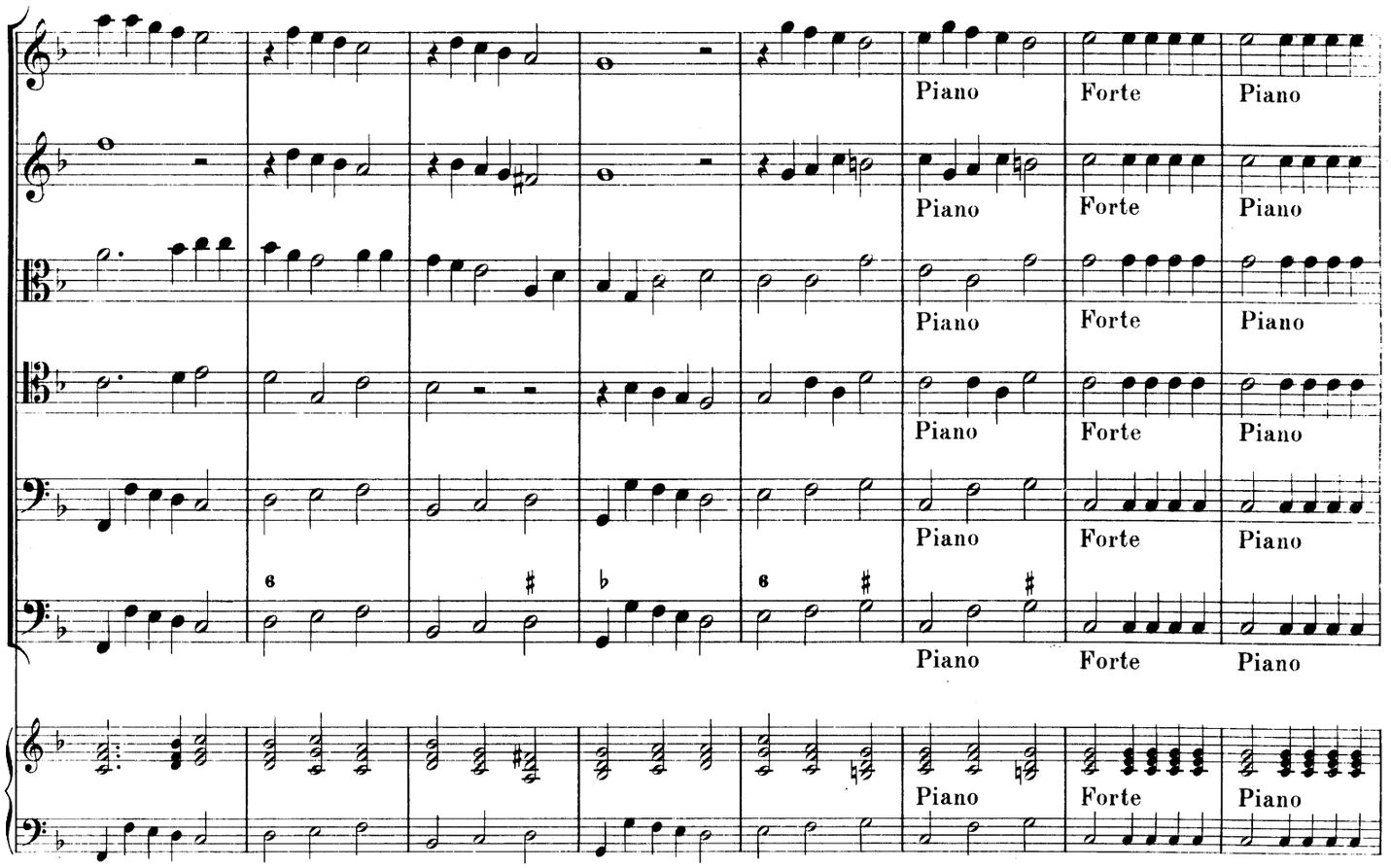


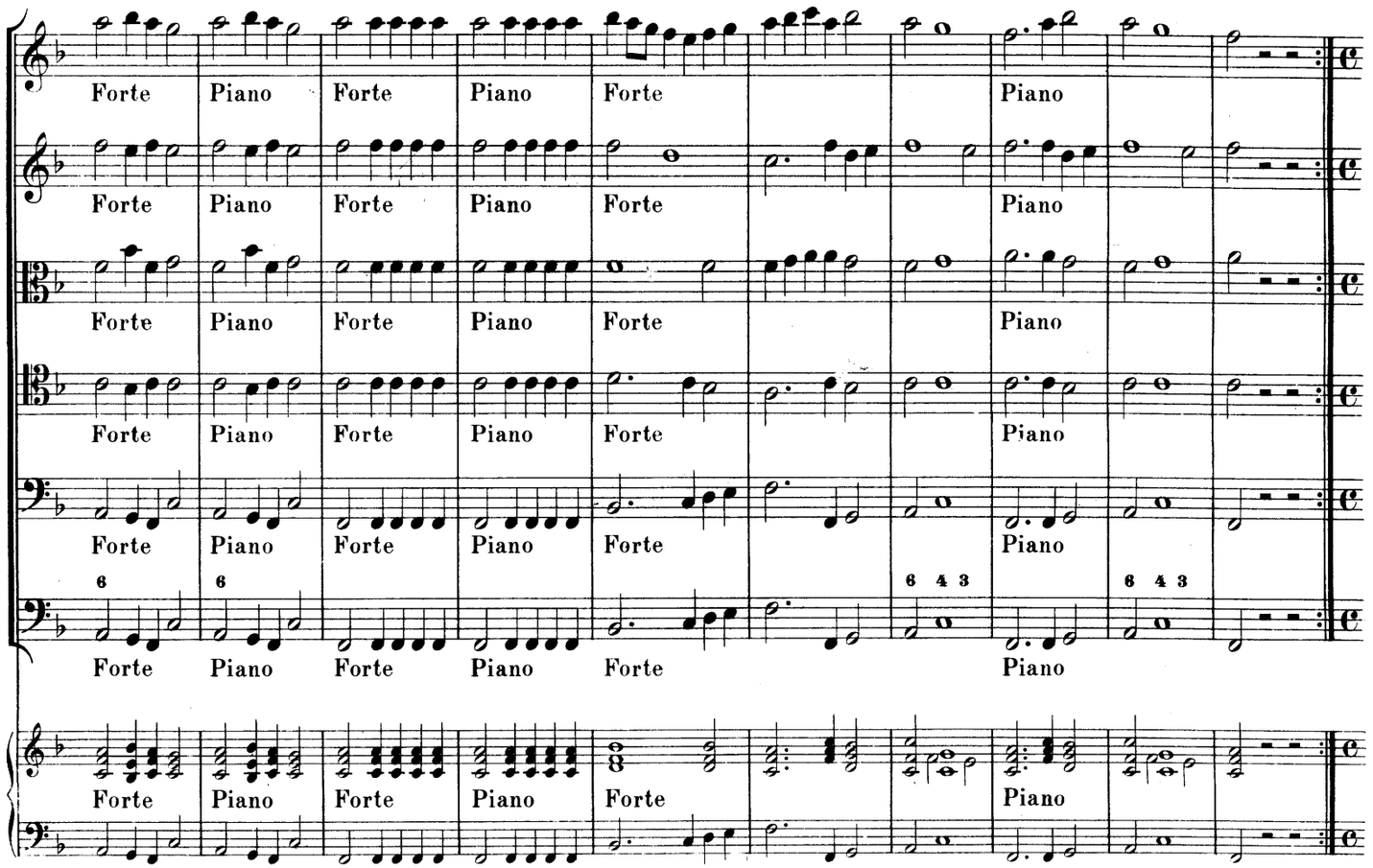


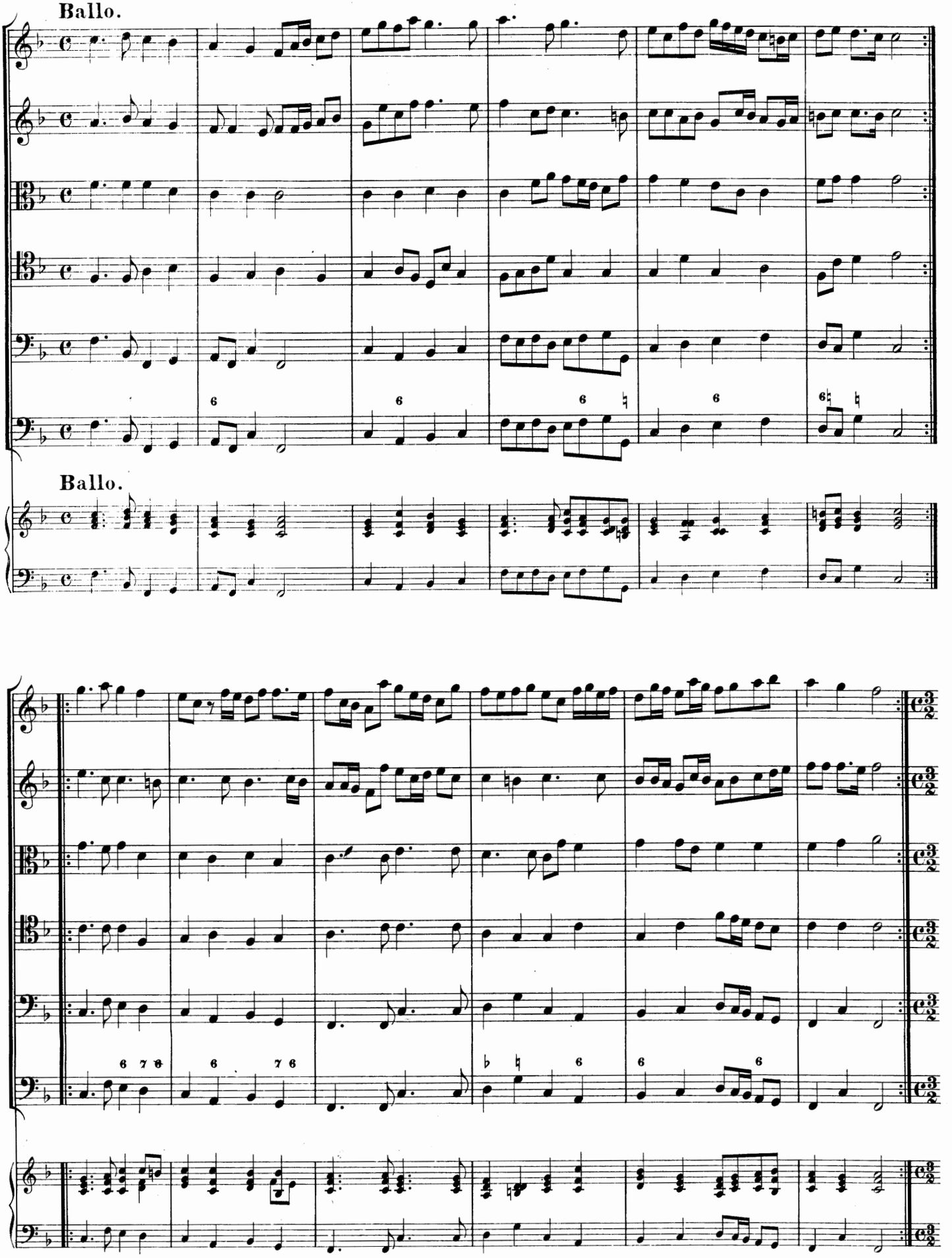
Allegro.



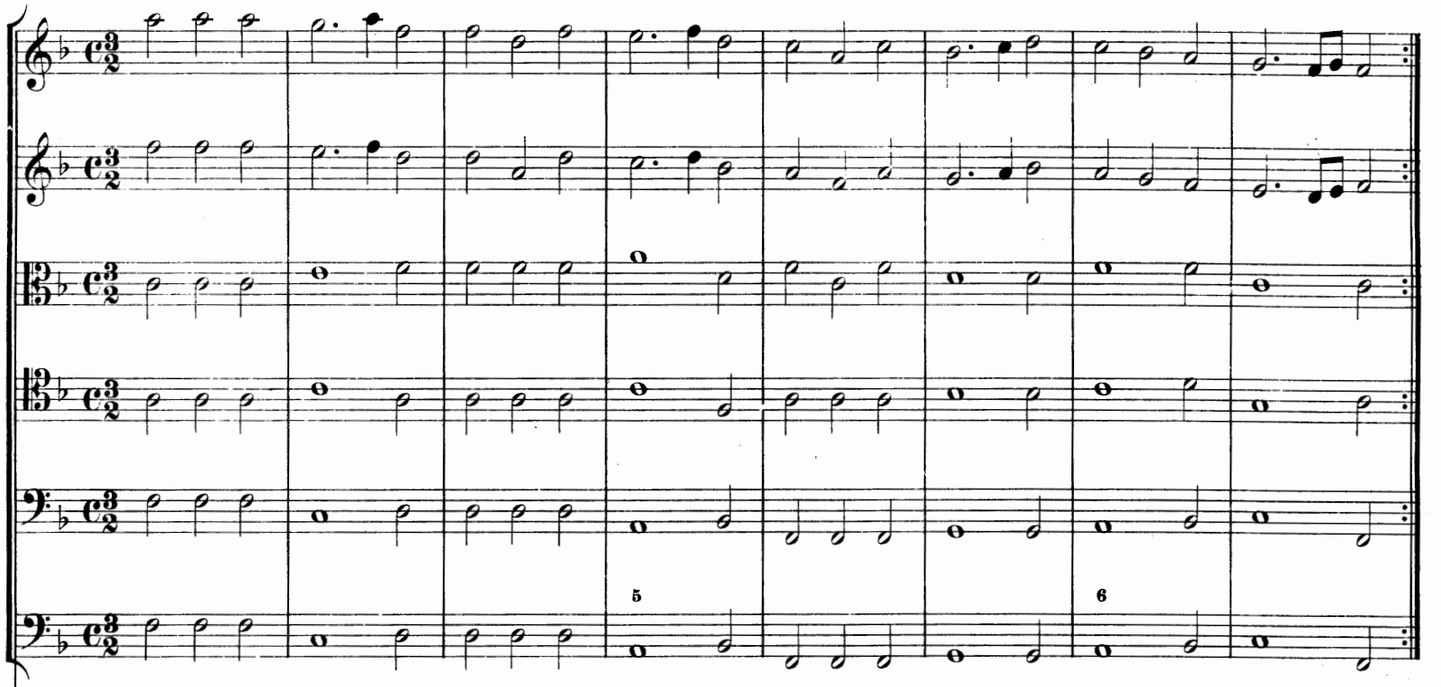
Allegro.


Piano
Forte
Piano

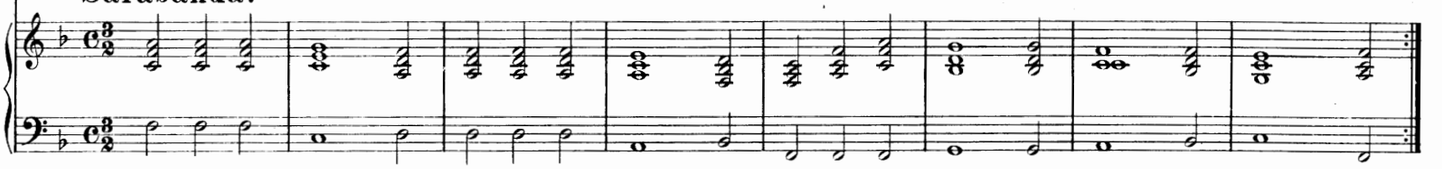

Forte
Piano
6
6 4 3

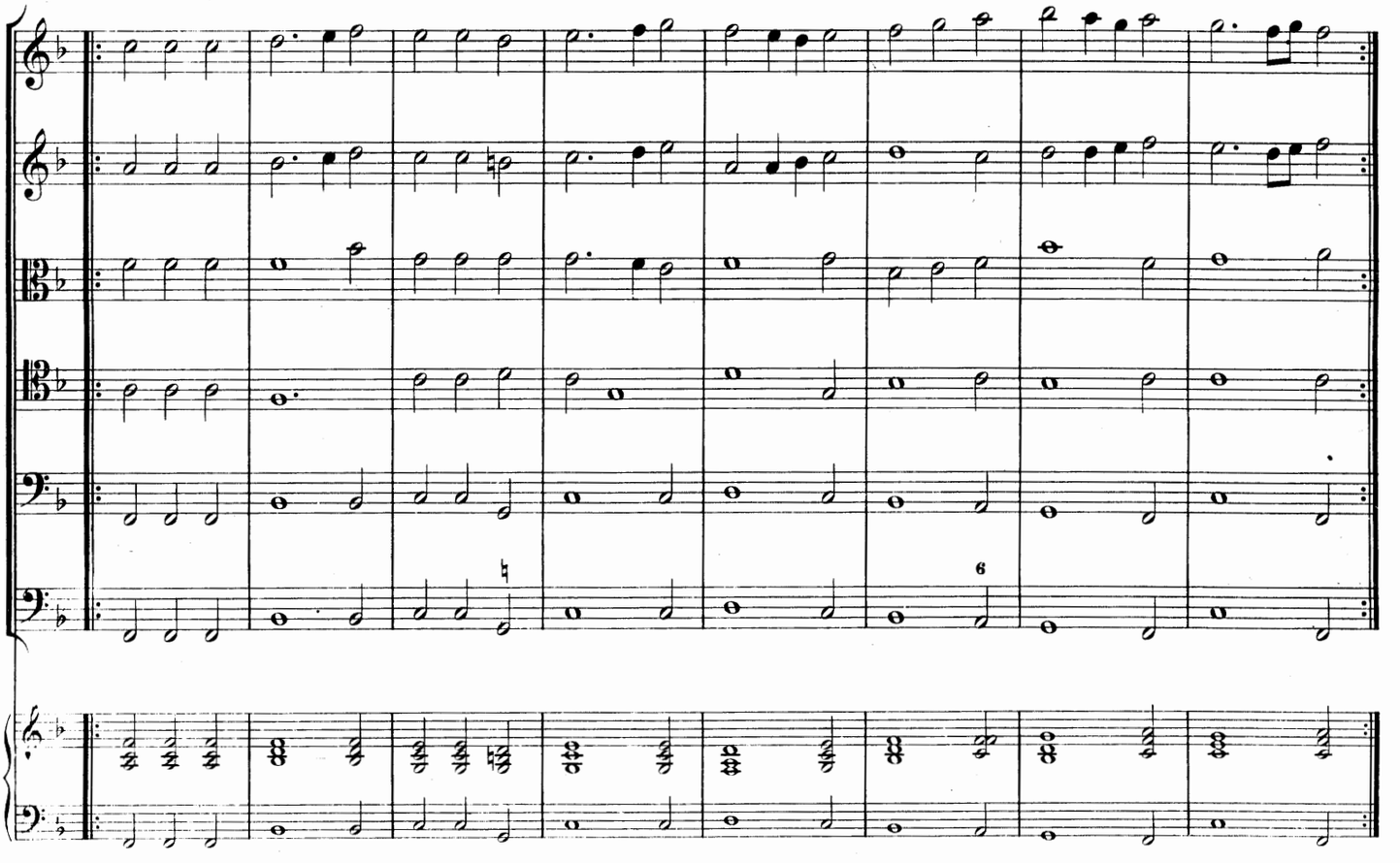

Ballo.
Ballo.

Sarabanda.



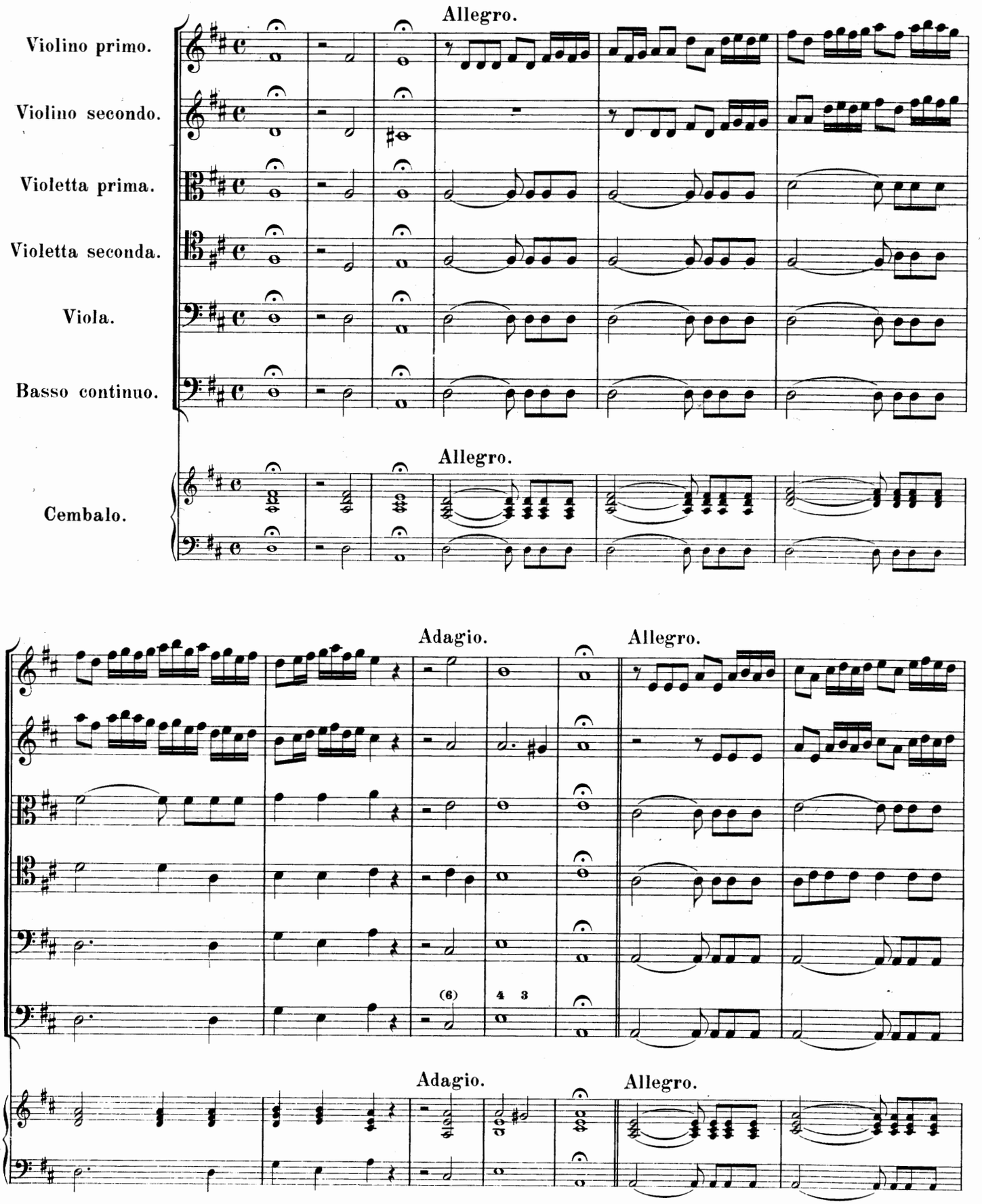
Sarabanda.

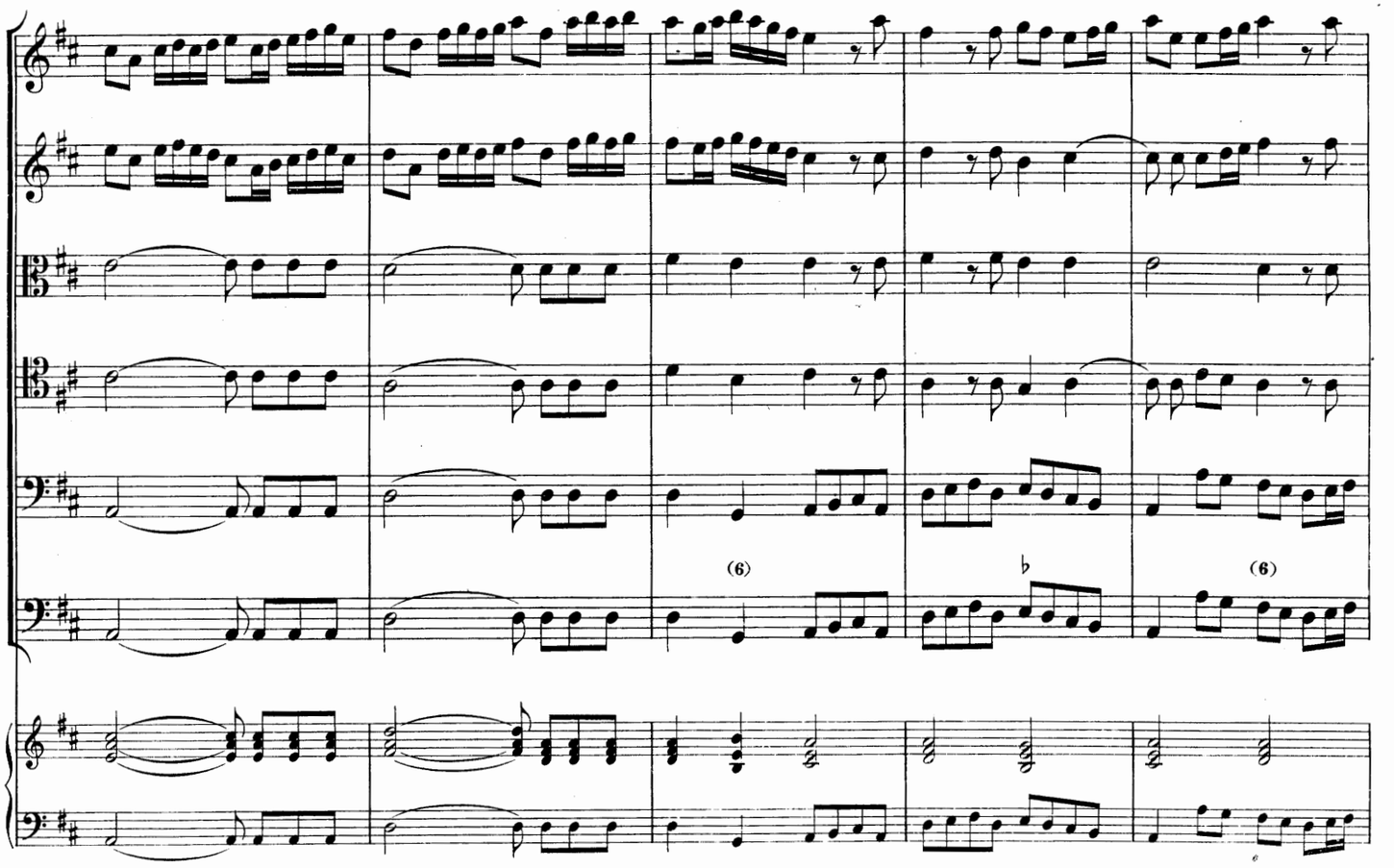


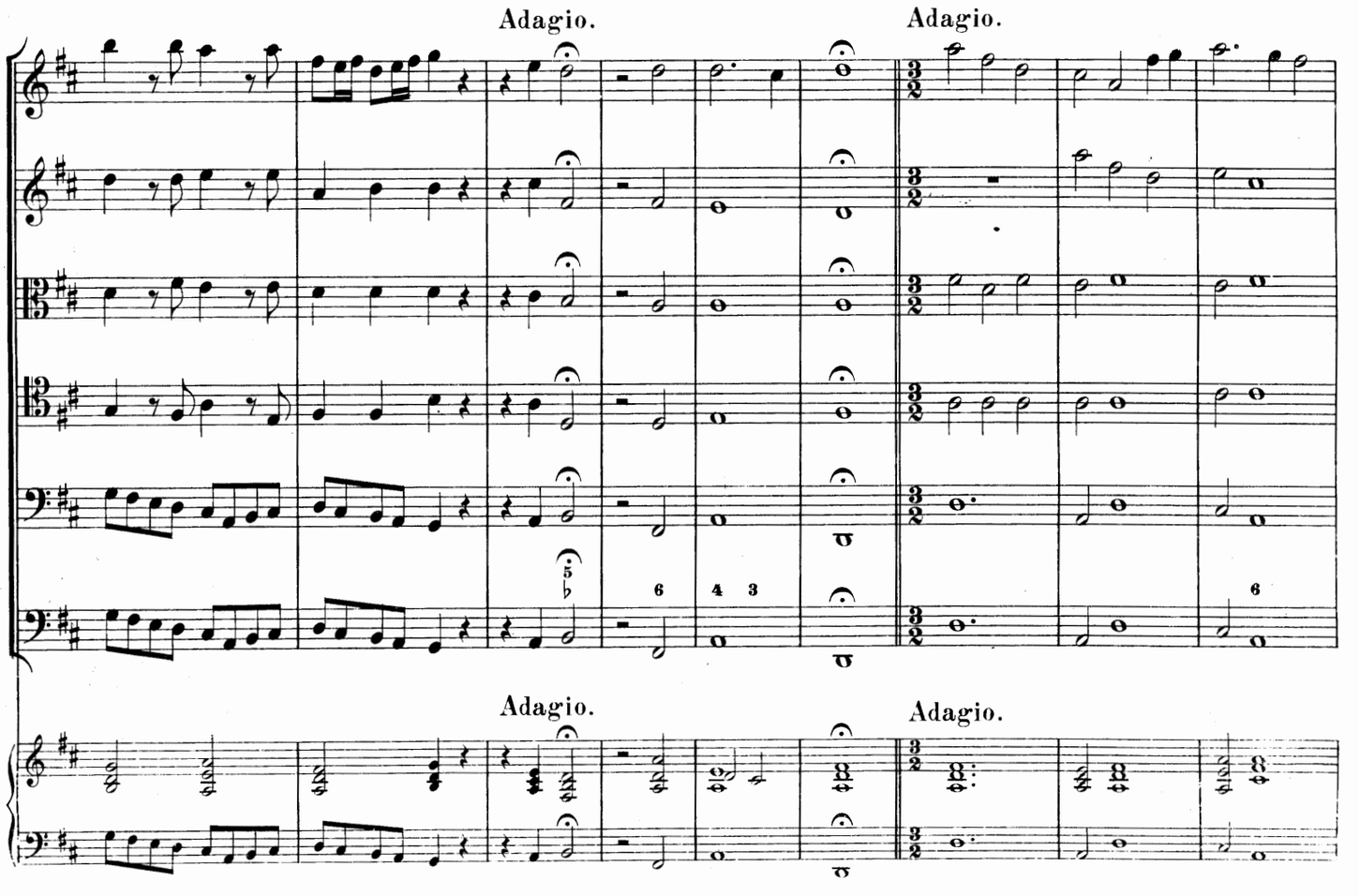


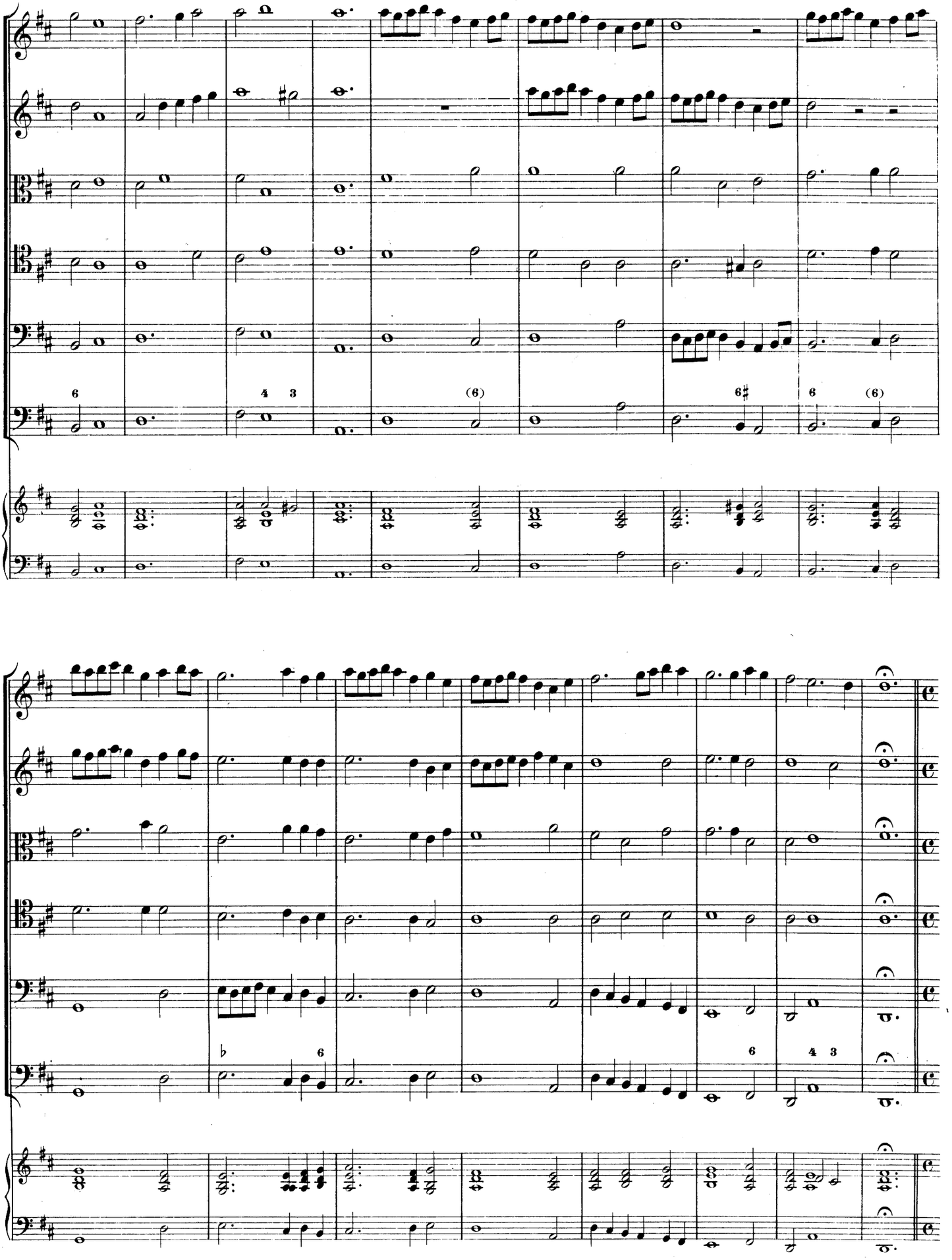
II.

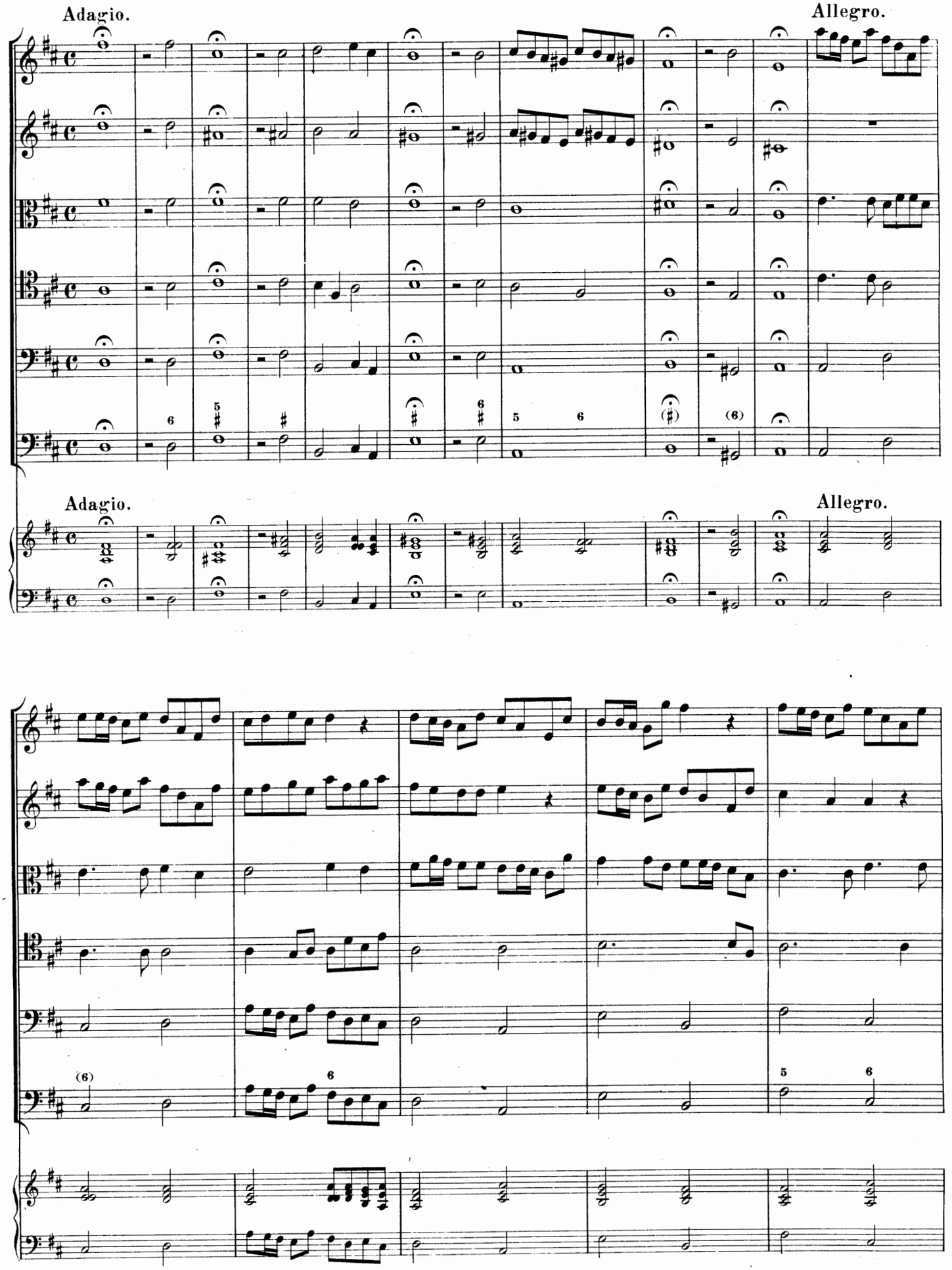
Sinfonia Seconda.

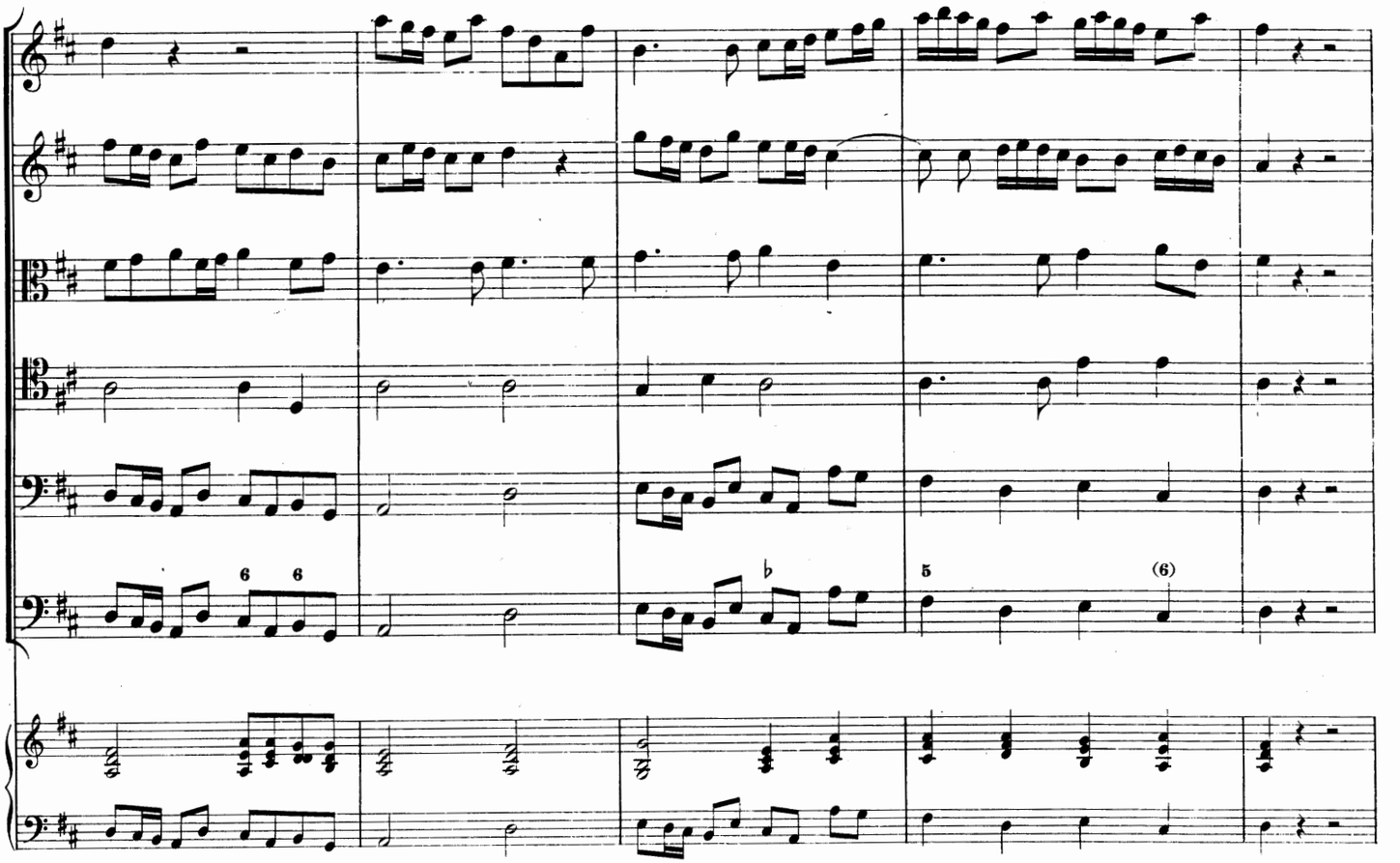


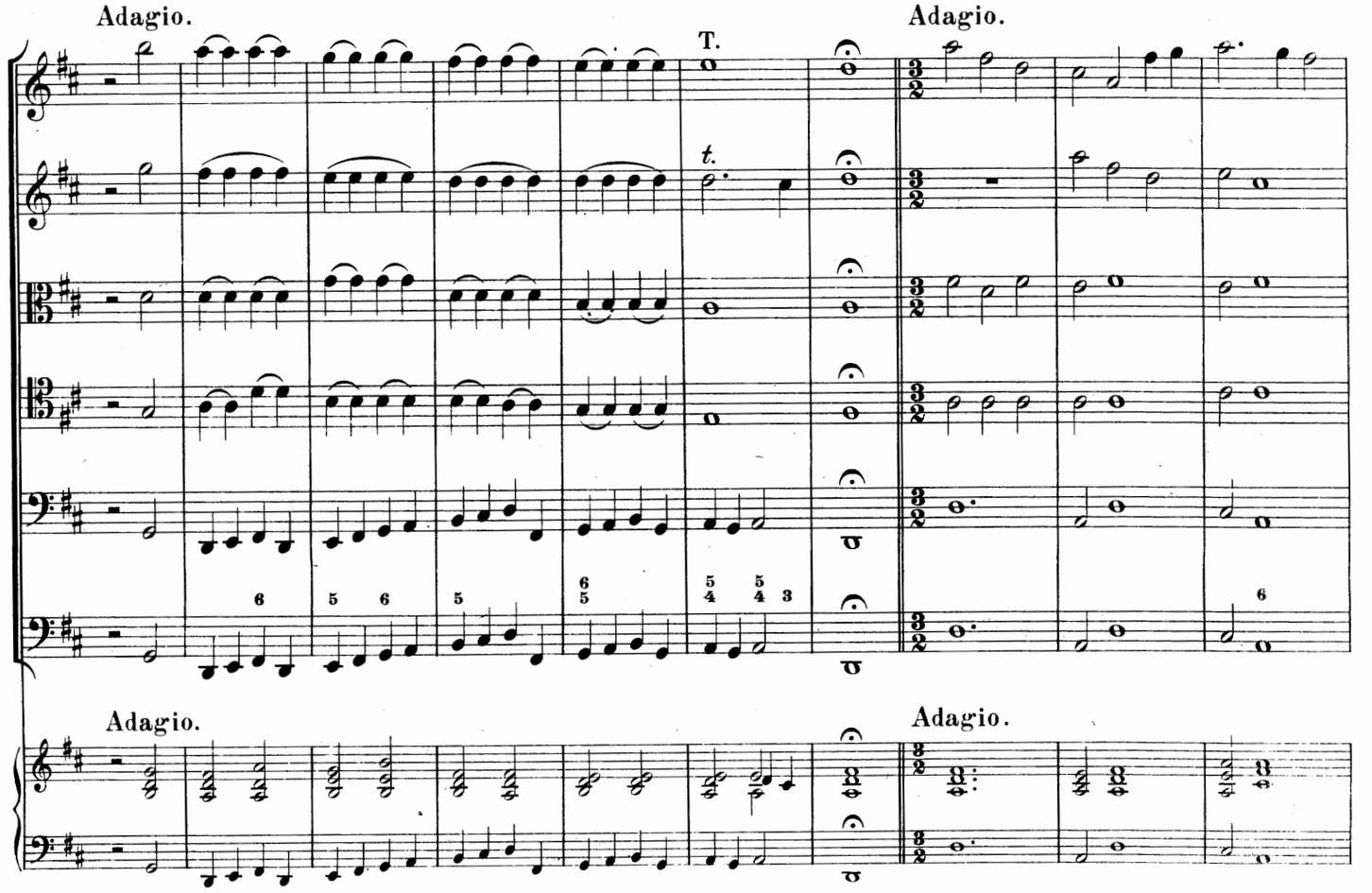

(6)
♭
(6)

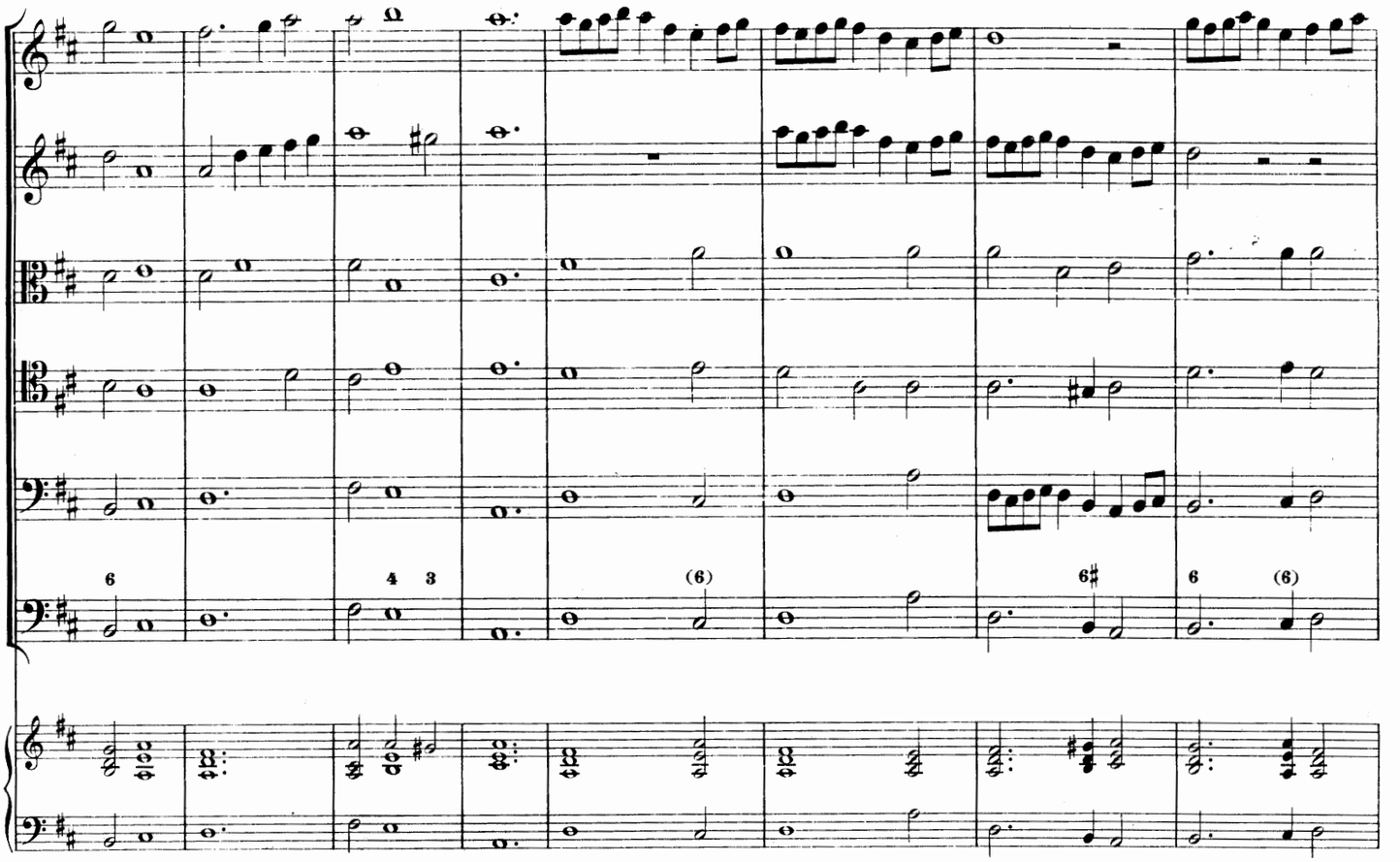

Adagio.
Adagio.
Adagio.
Adagio.

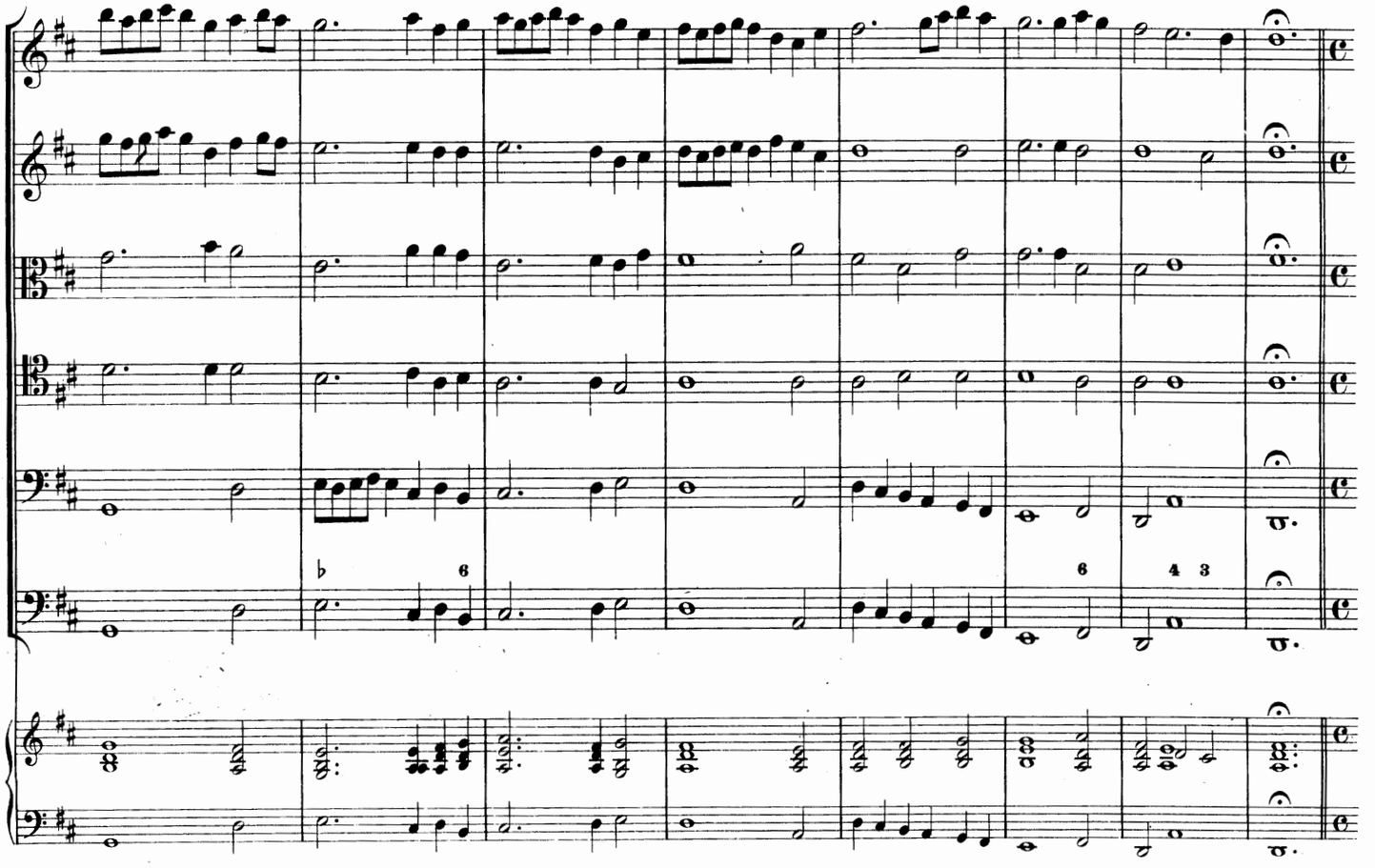



Adagio.
Allegro.
Adagio.
Allegro.

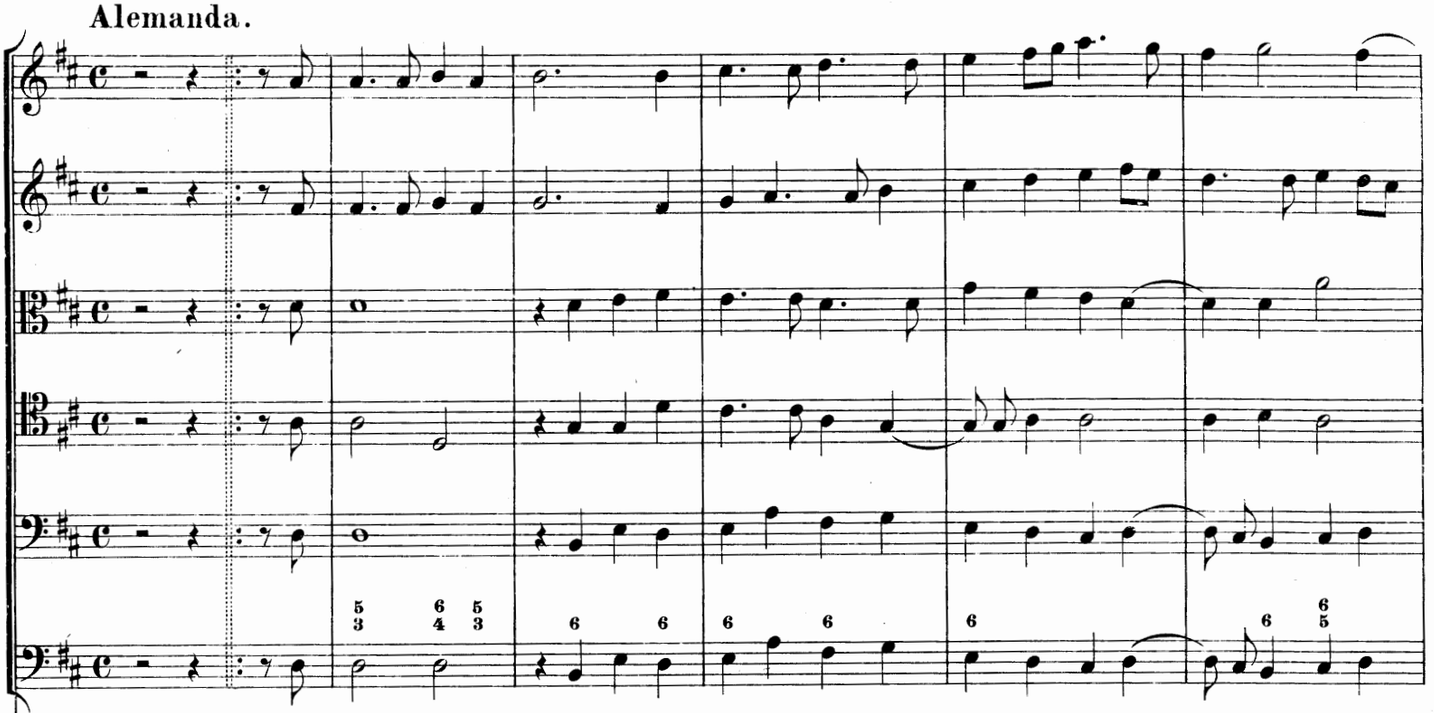



Adagio.
T.
t.
Adagio.
Adagio.
Adagio.

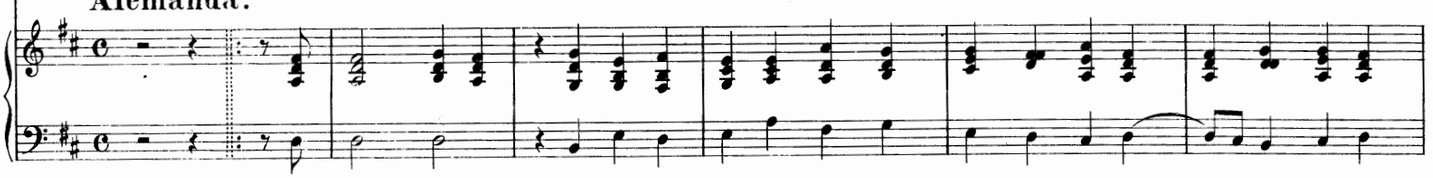


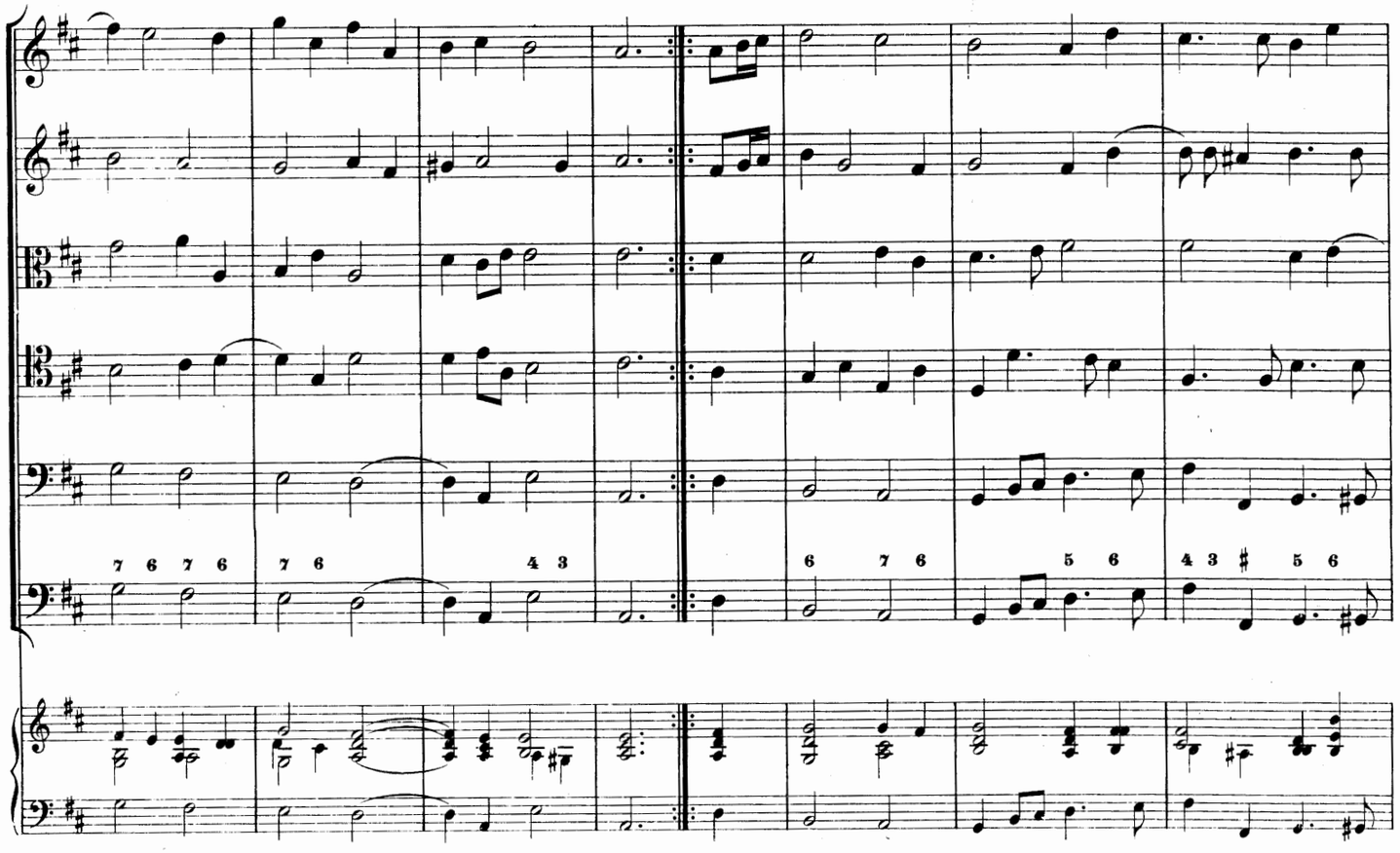


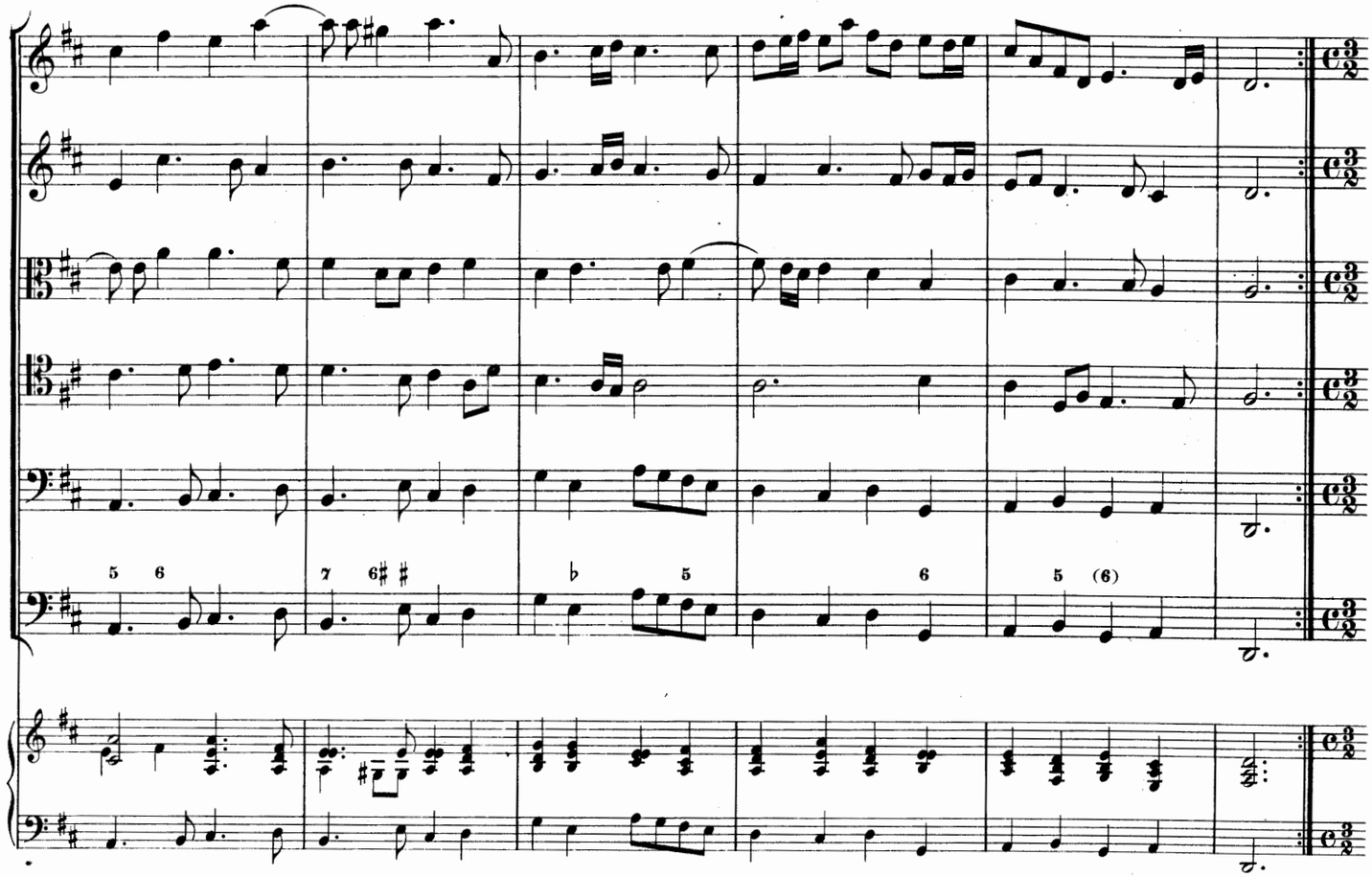
Alemanda.



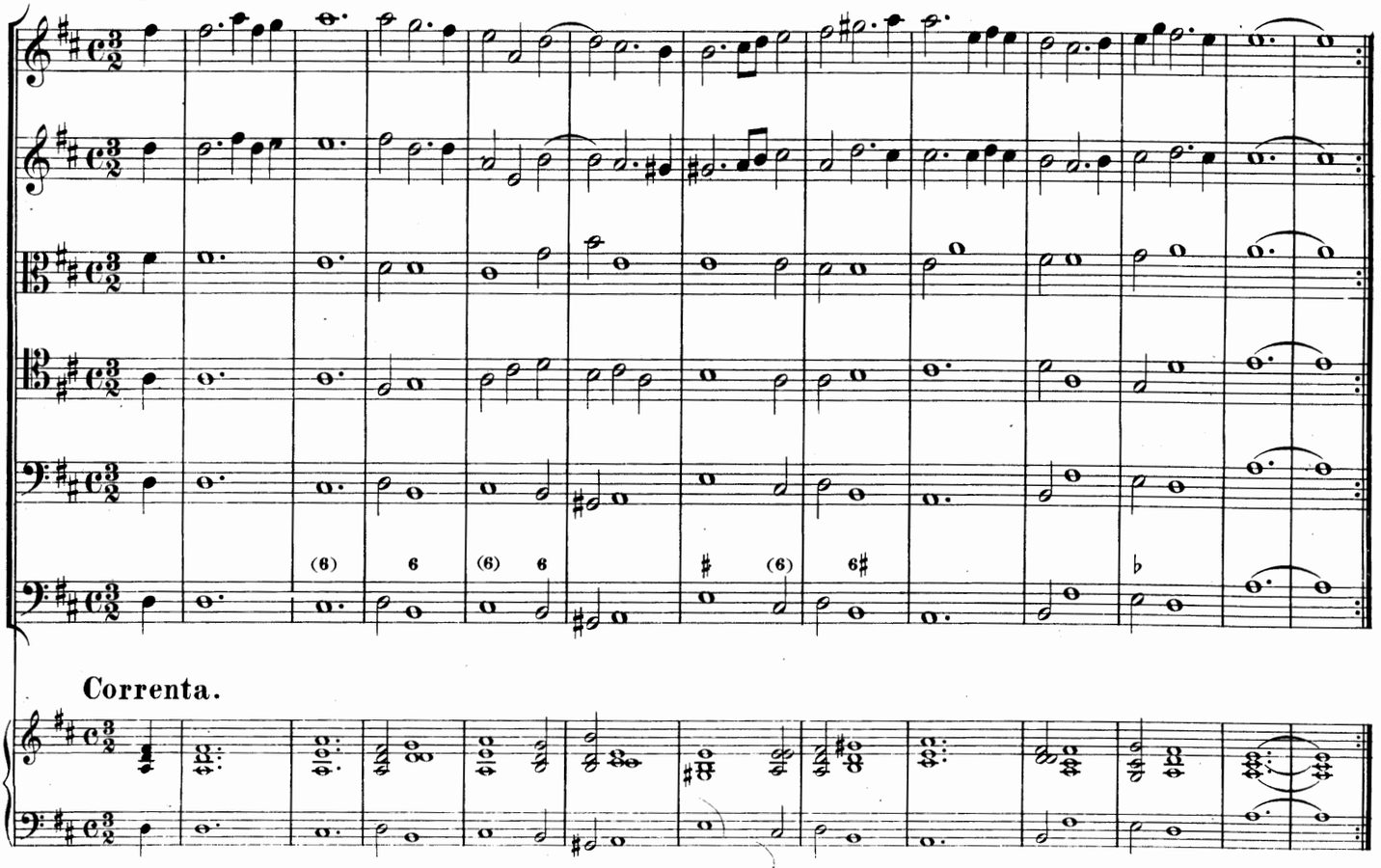
Alemanda.



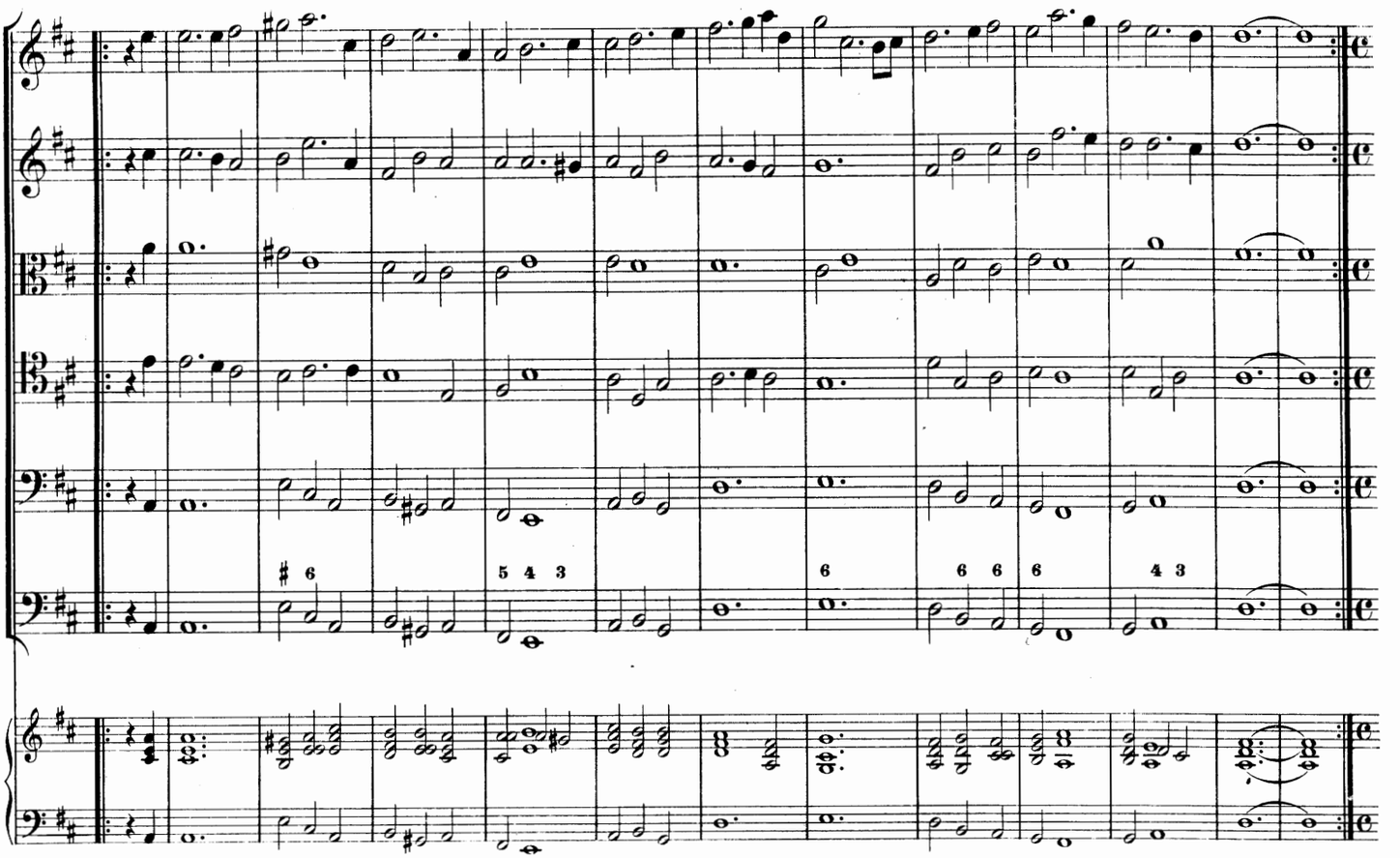




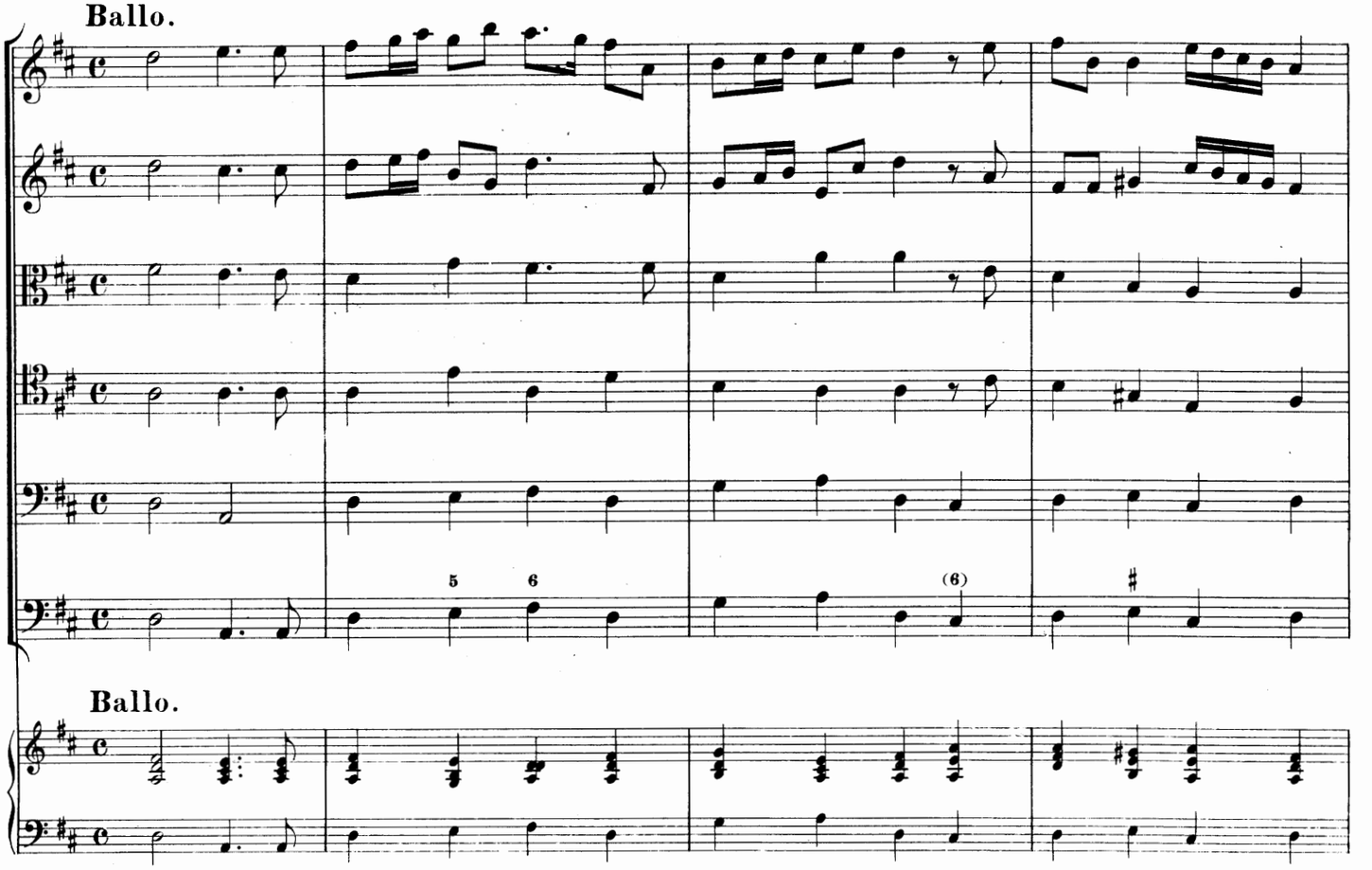
Corrента.



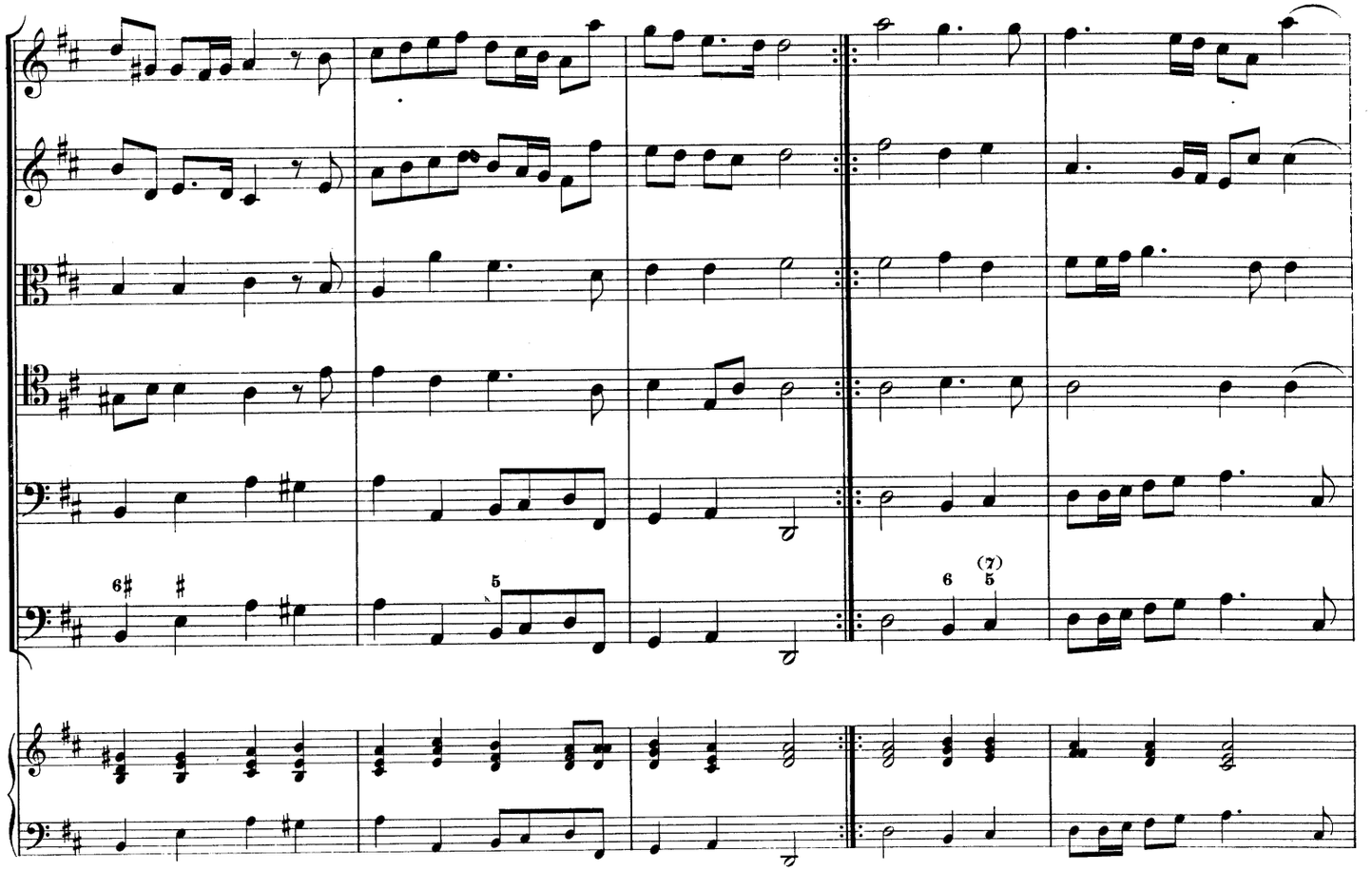
Corrента.

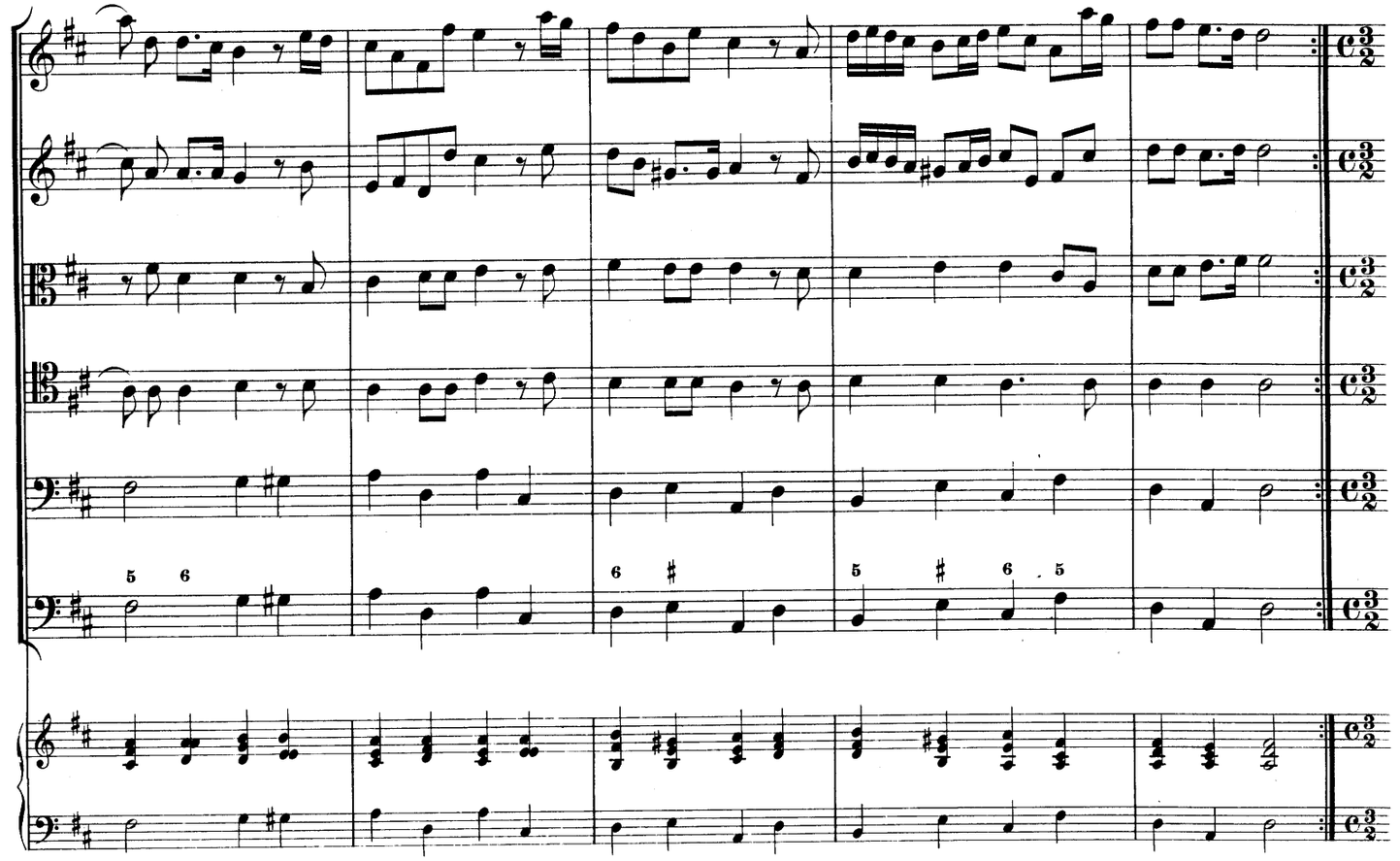


Ballo.

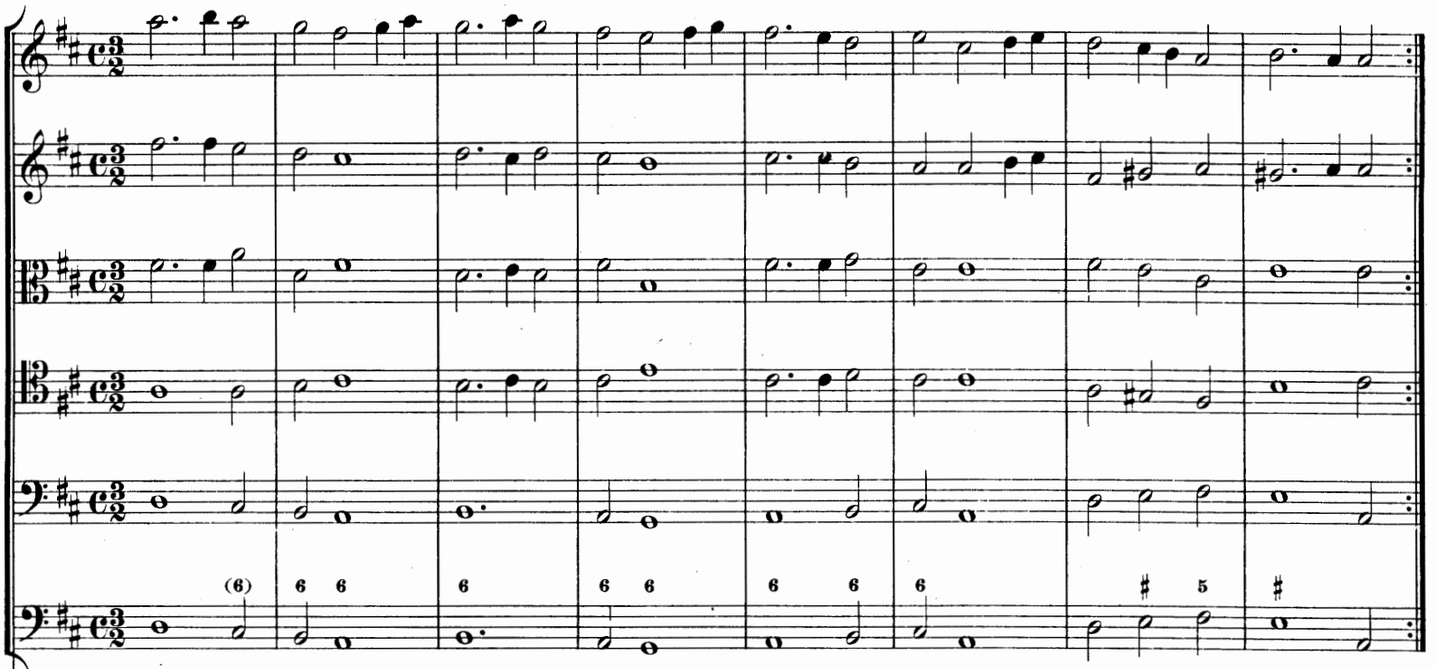


Ballo.

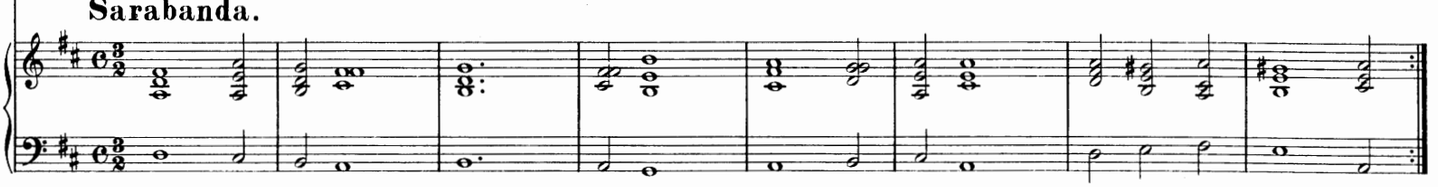


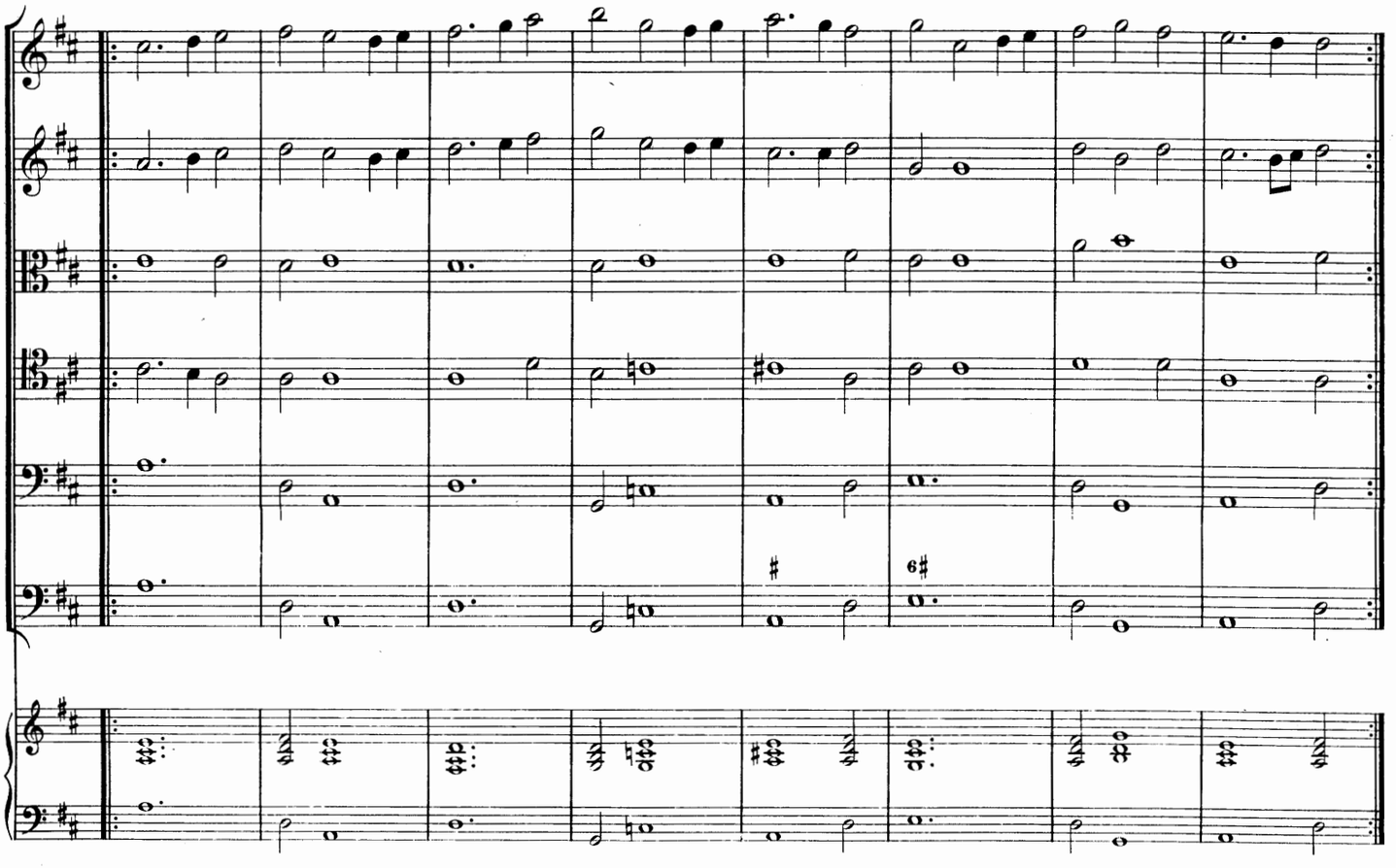


Sarabanda.



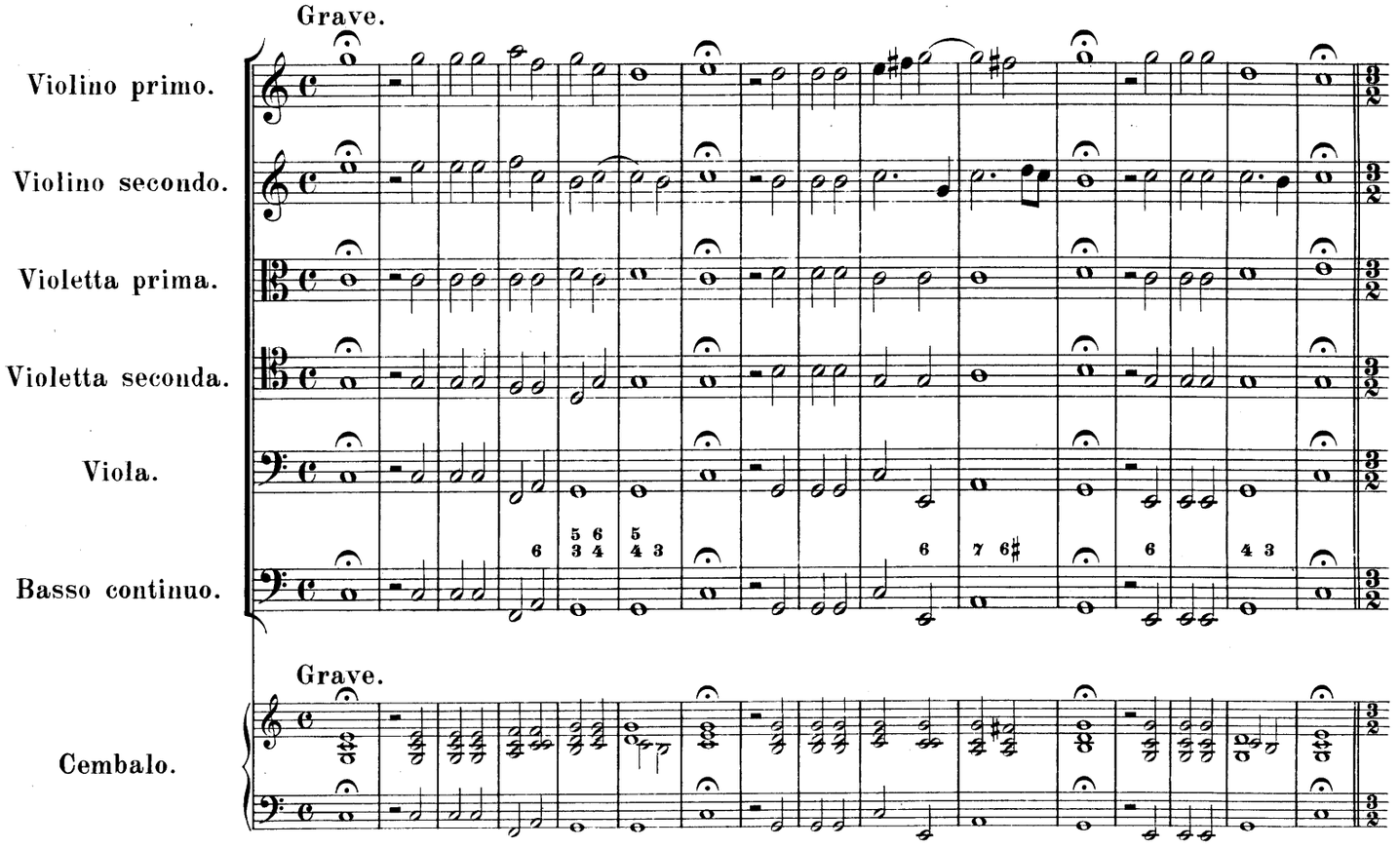
Sarabanda.

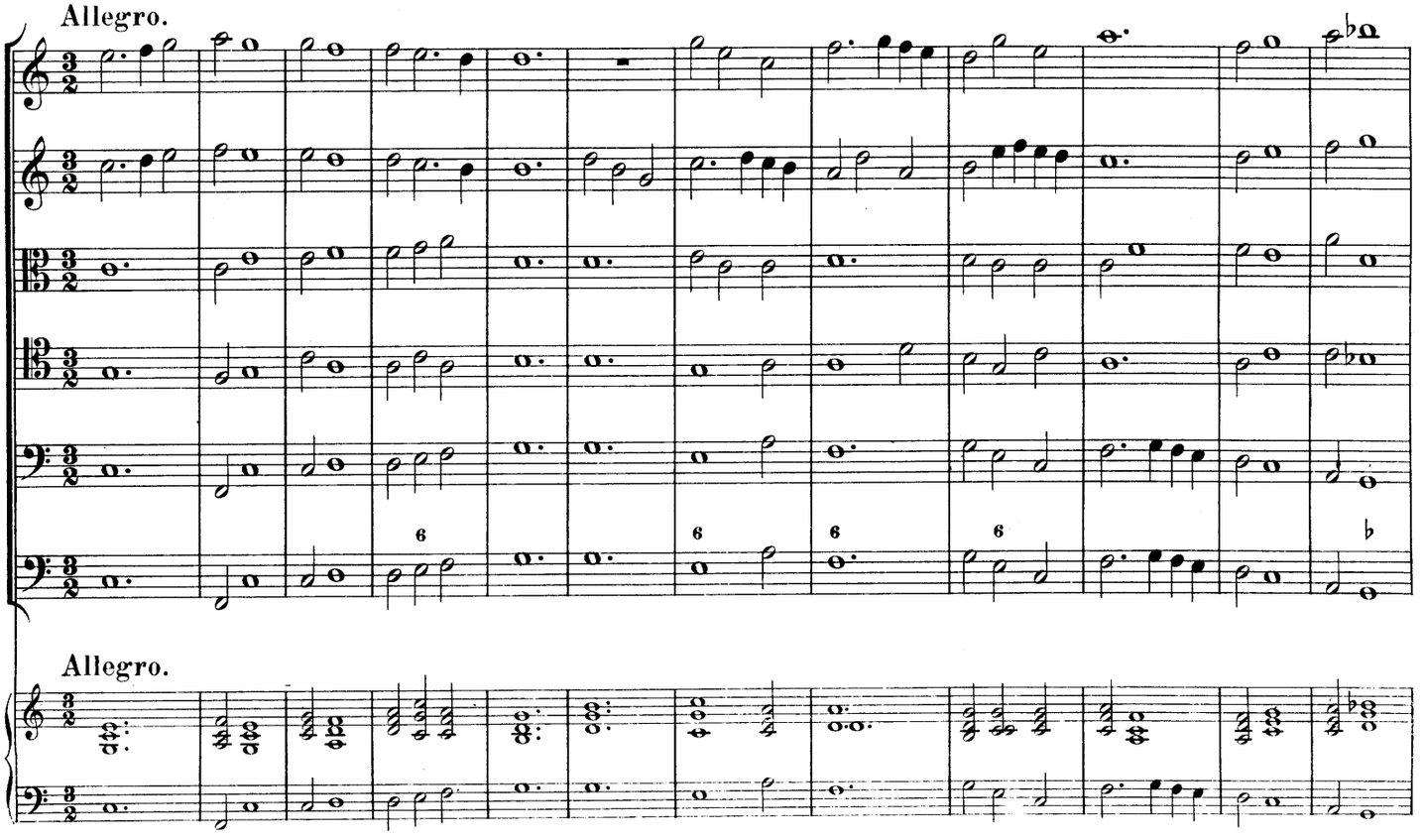


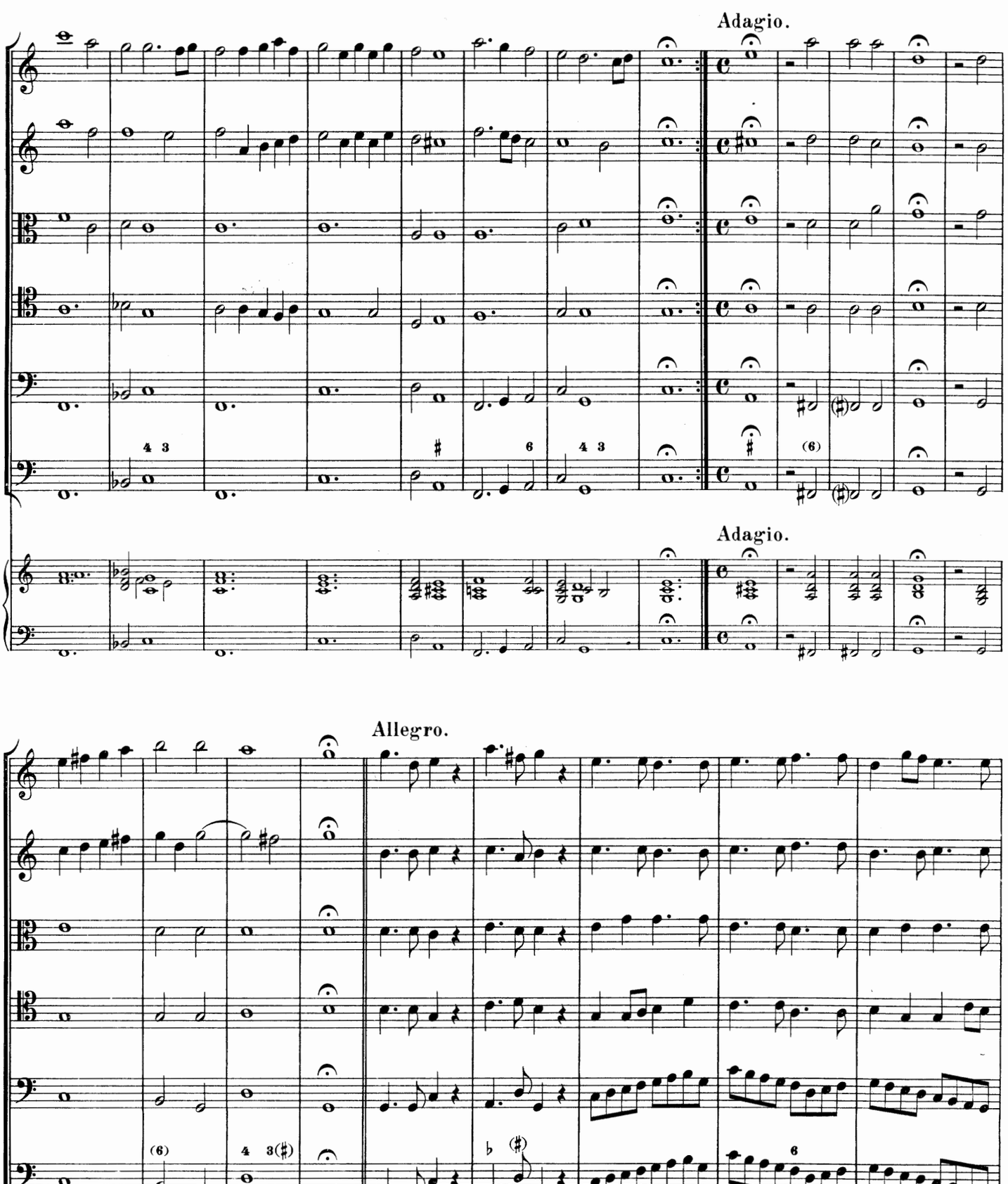


III.

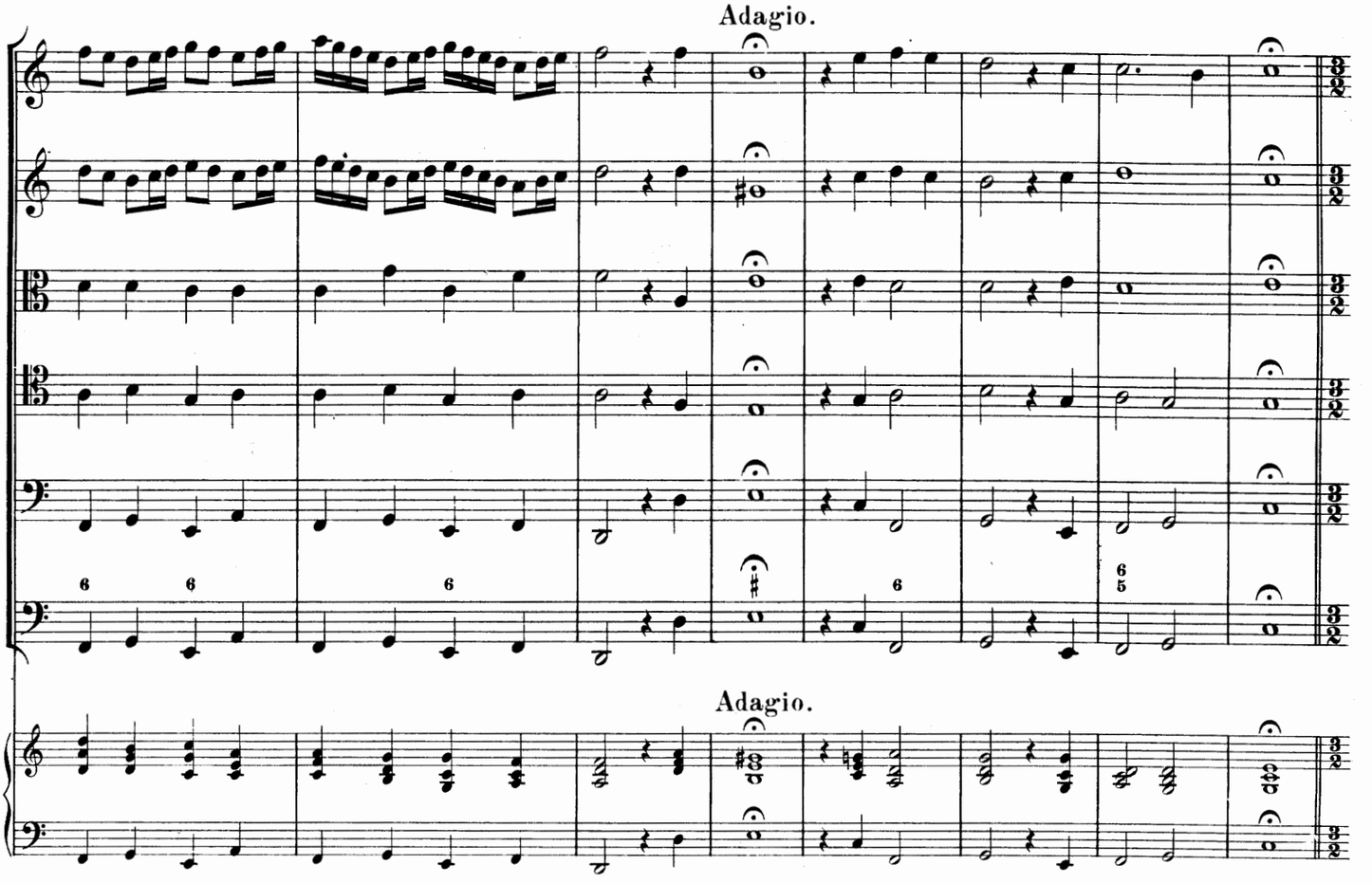
Sinfonia Terza.

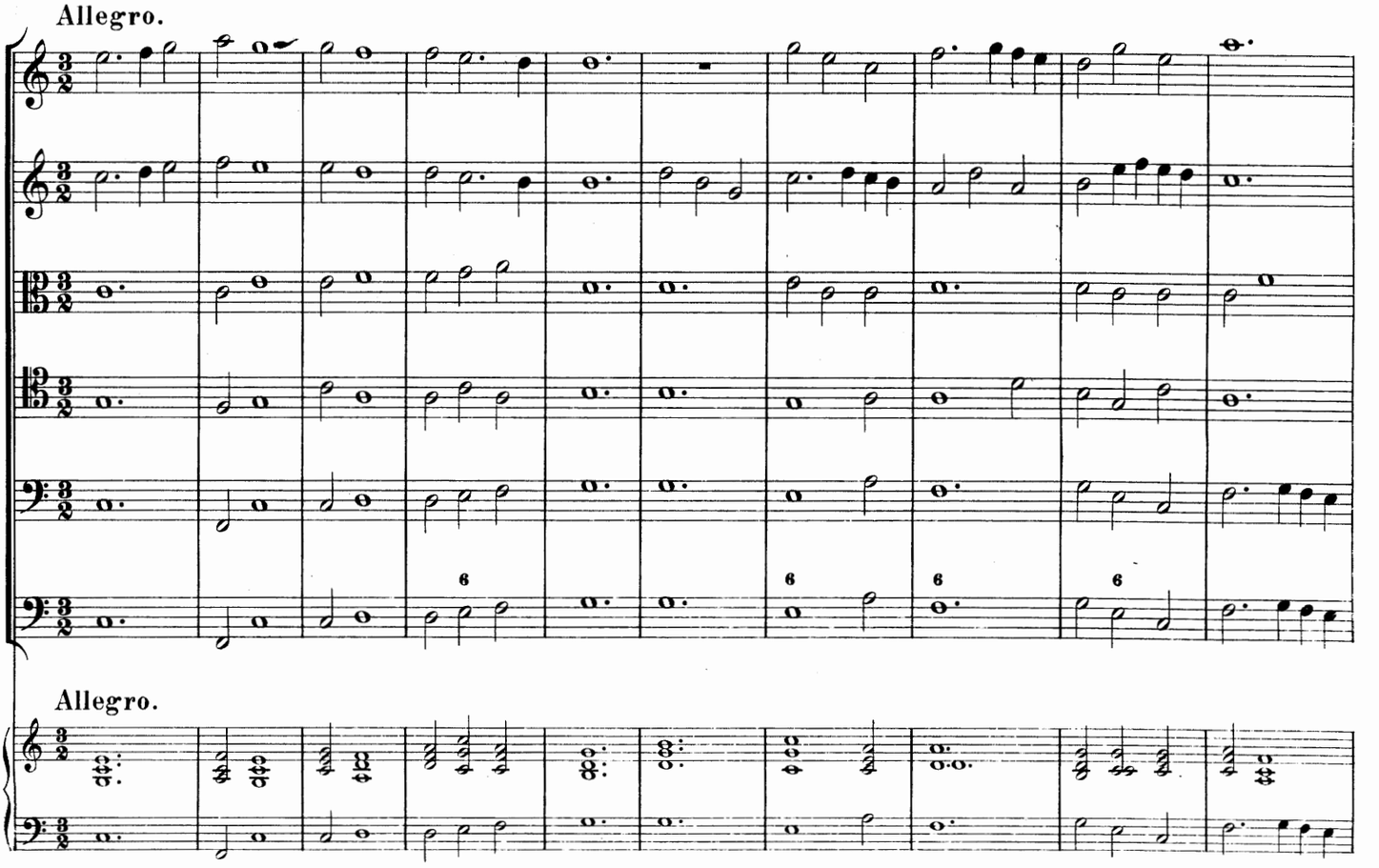


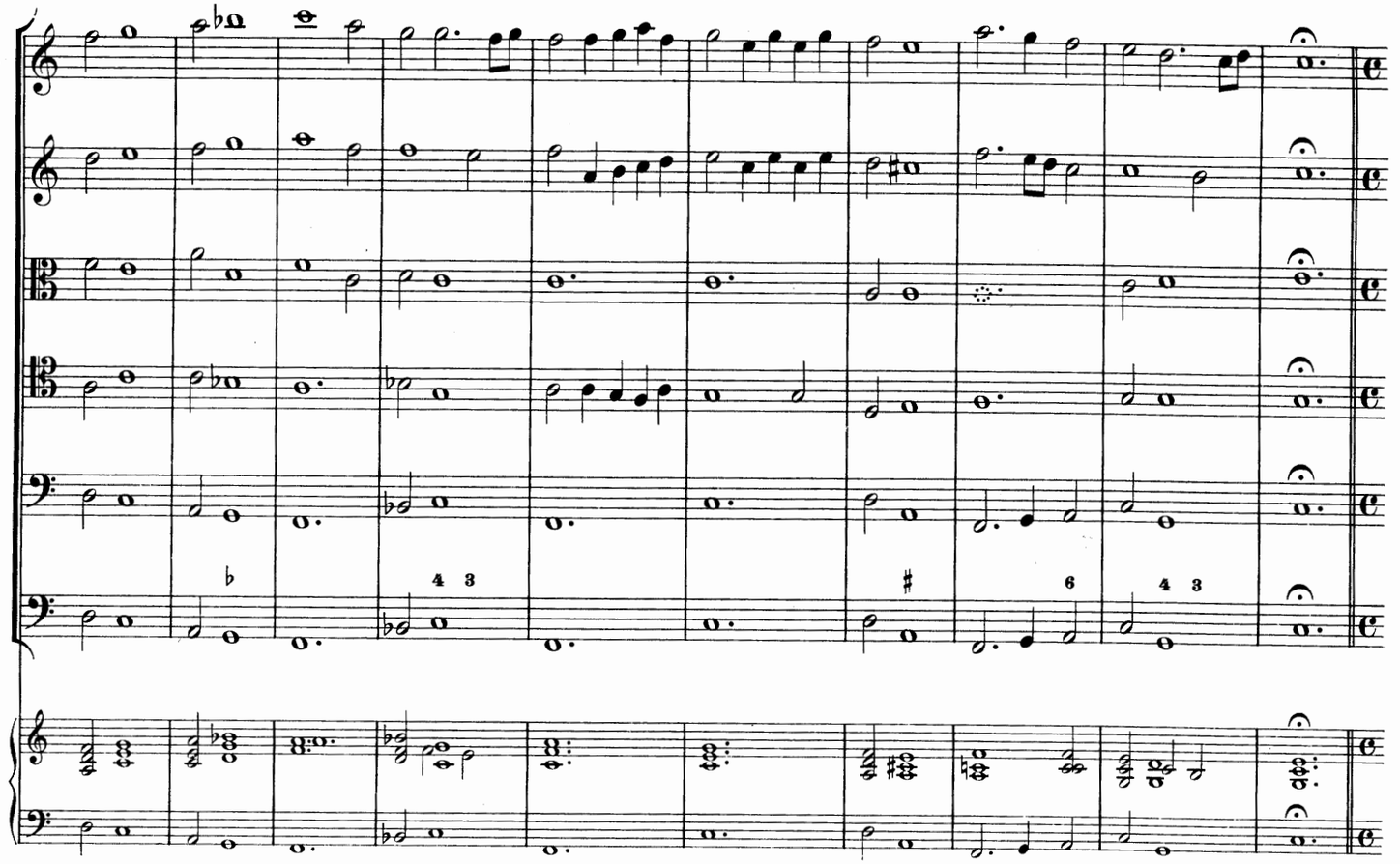




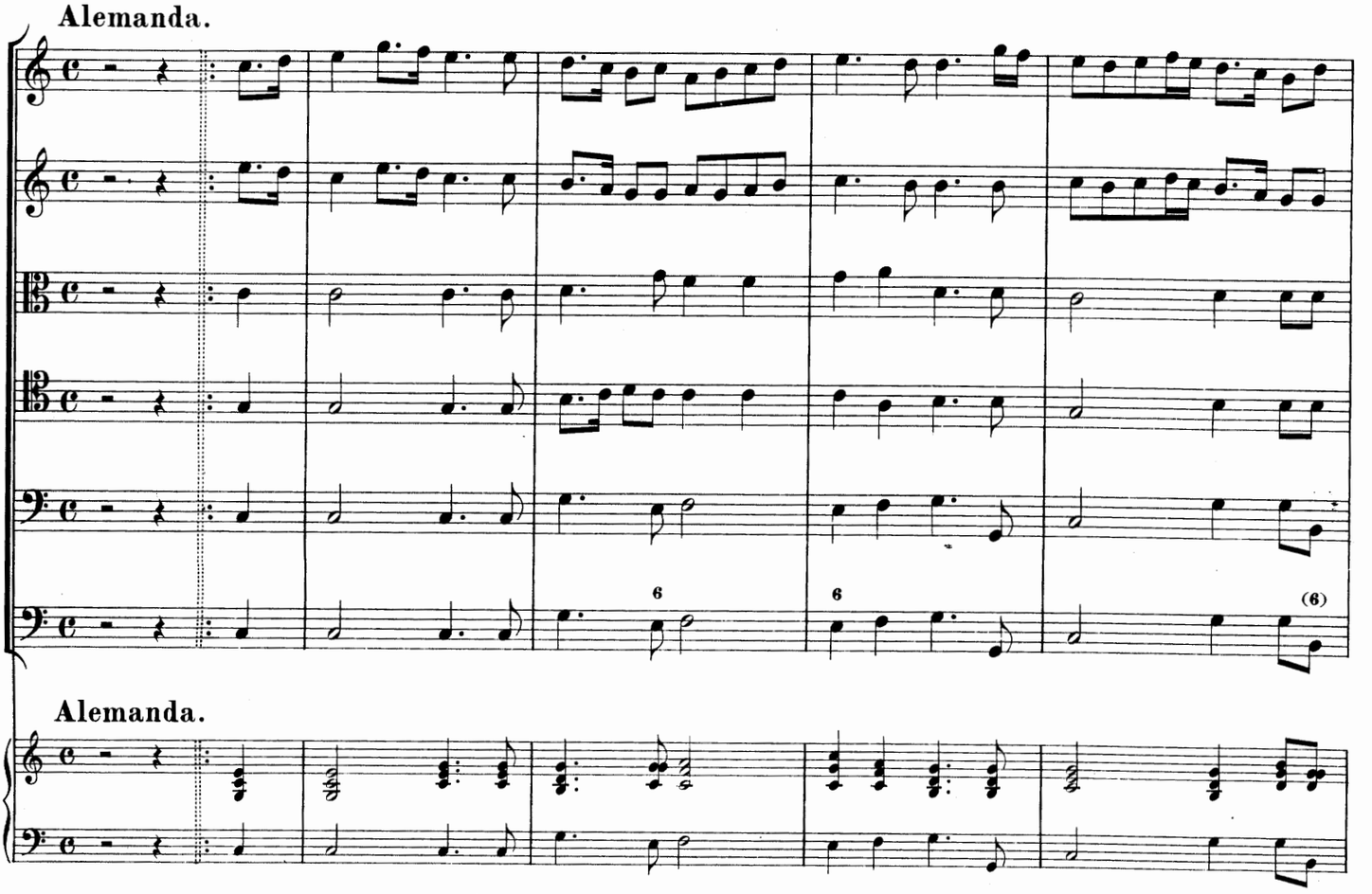
07622


Adagio.
Adagio.

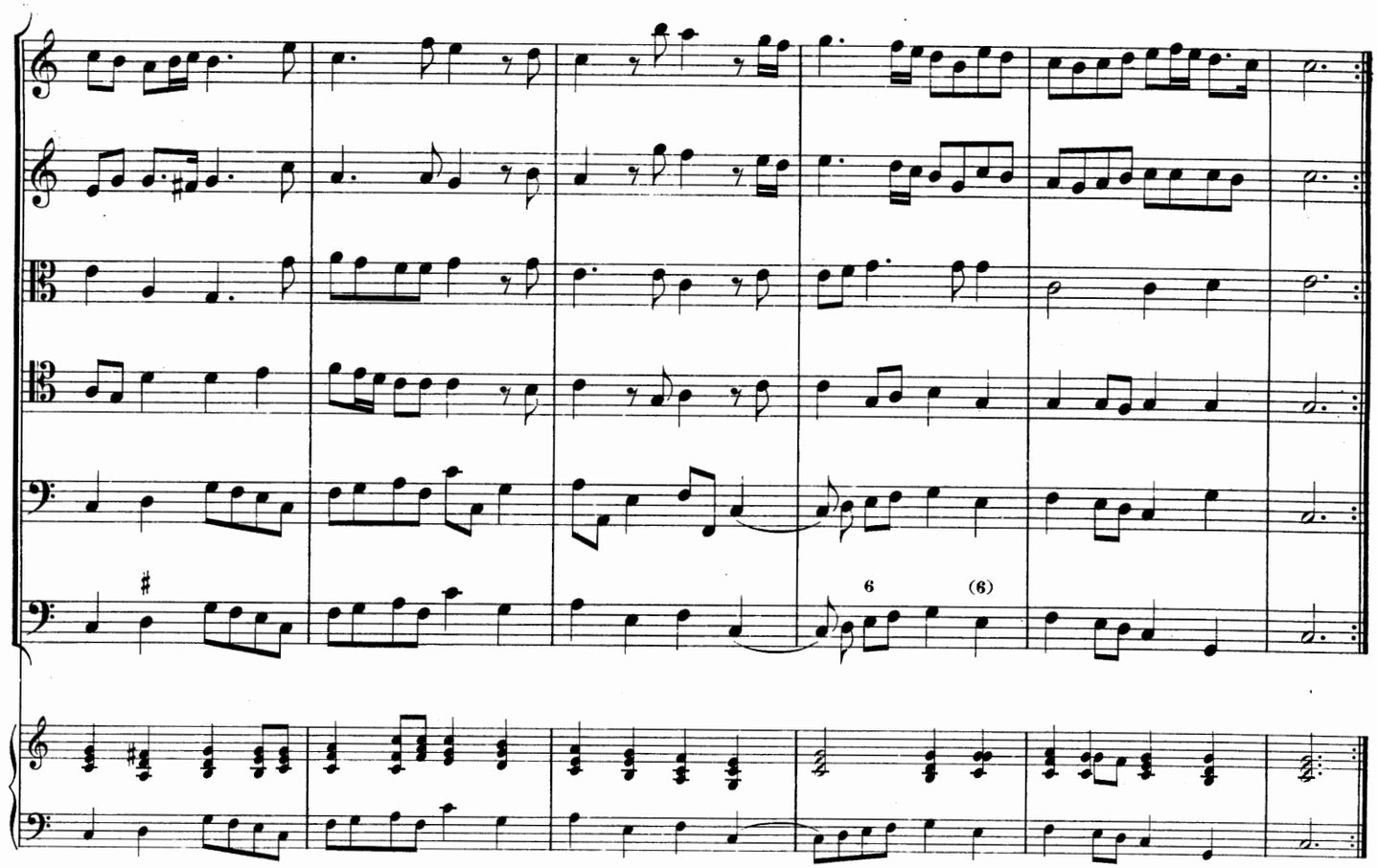

Allegro.
Allegro.

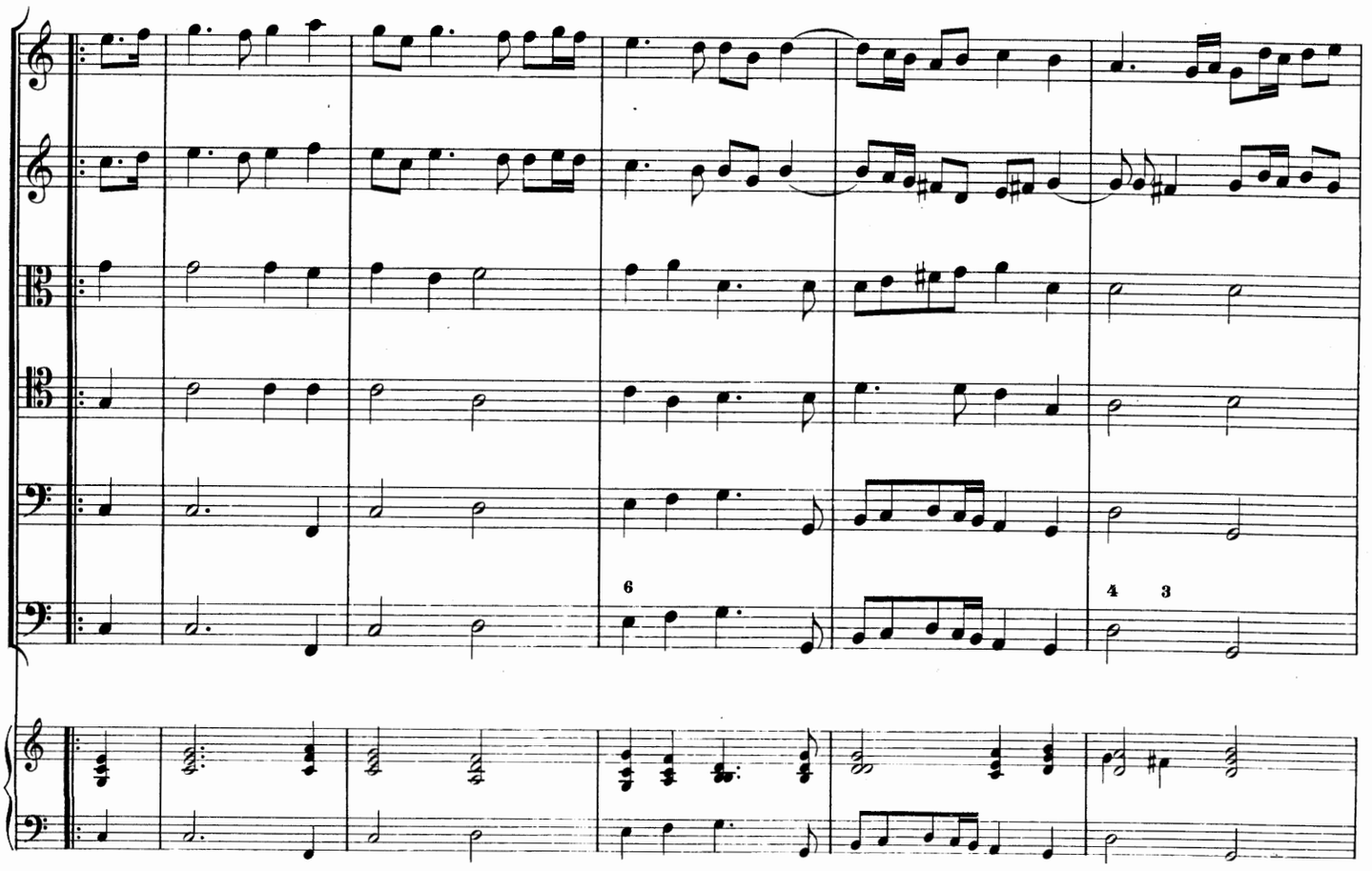


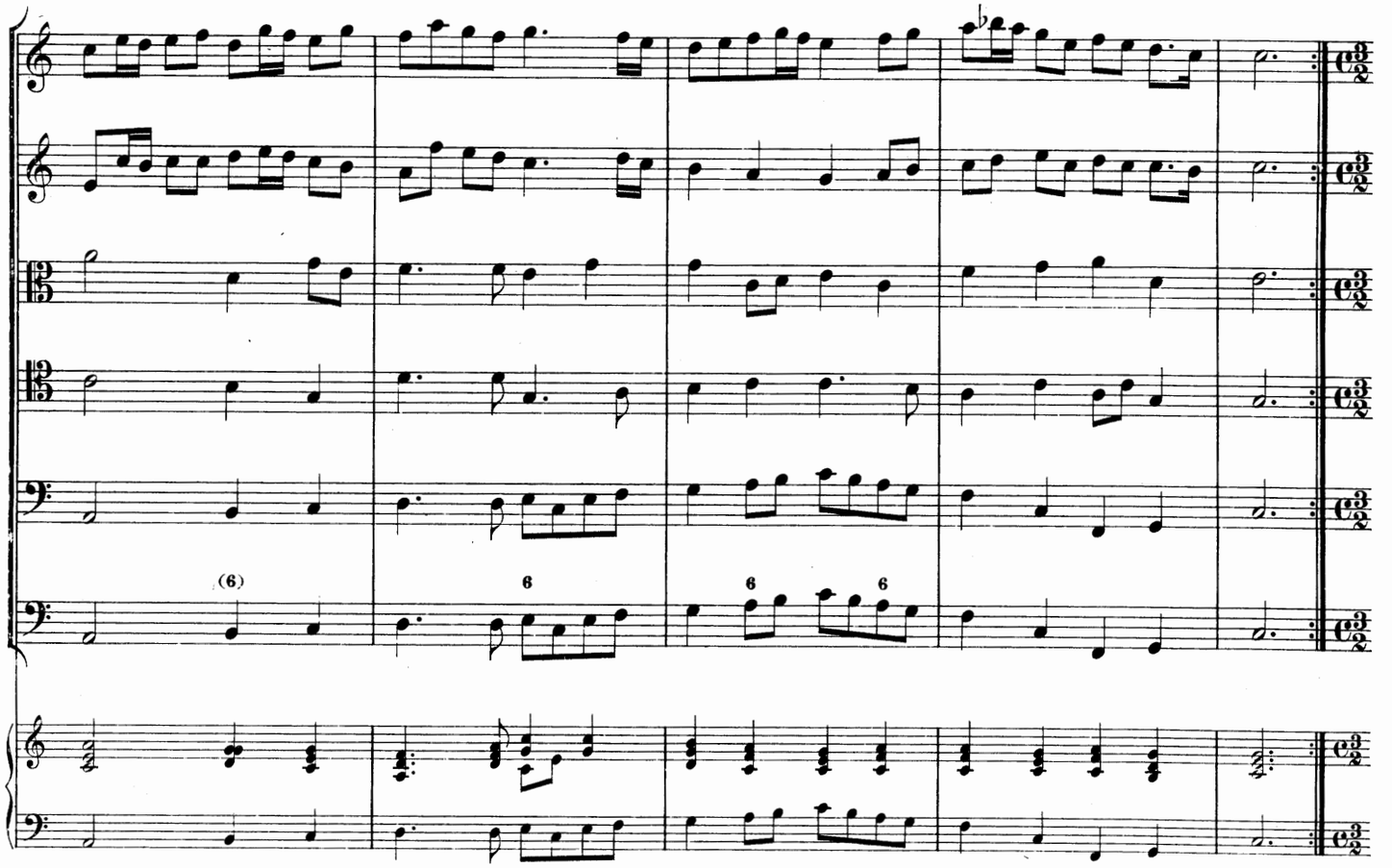
Alemanda.



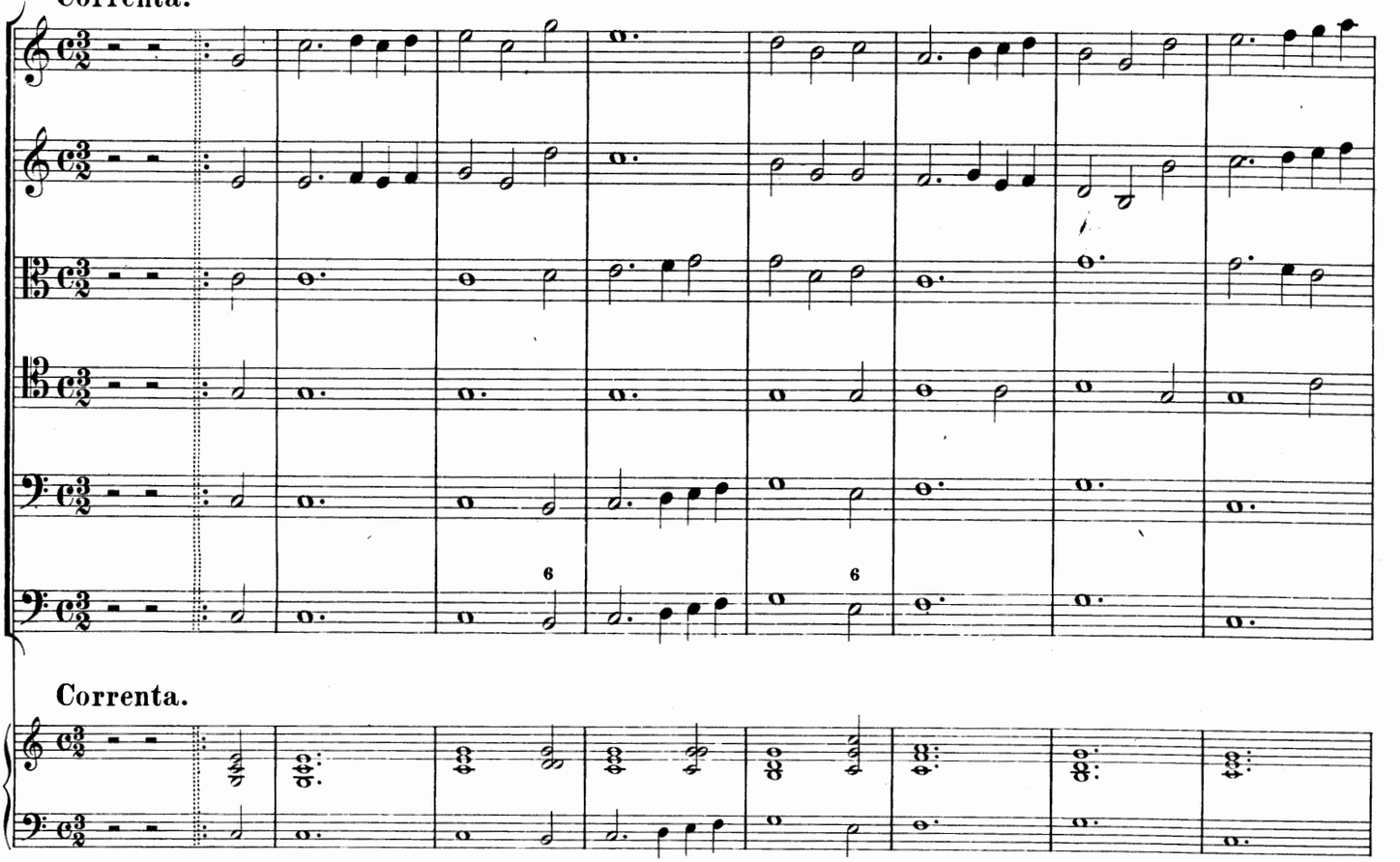
Alemanda.



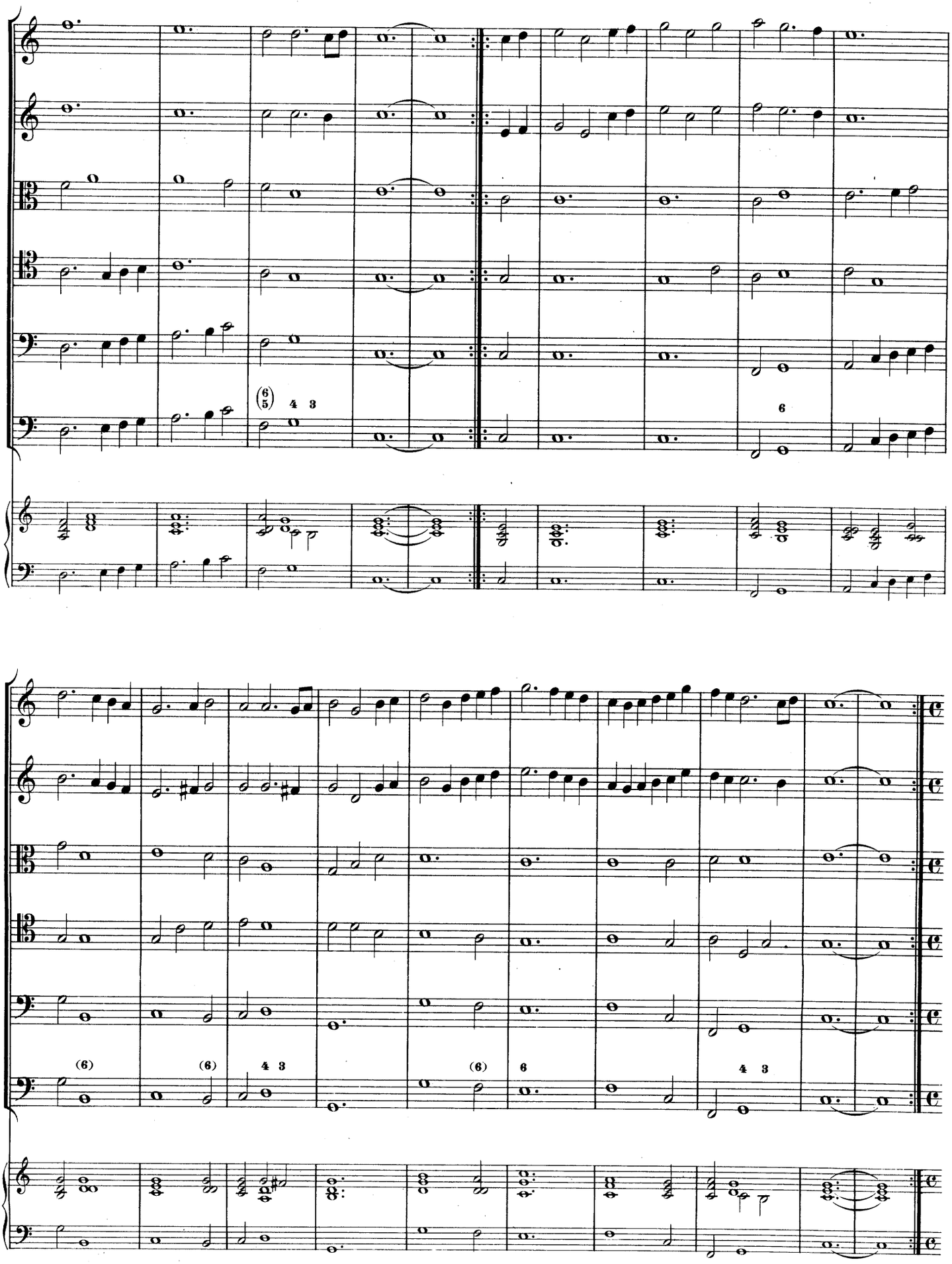




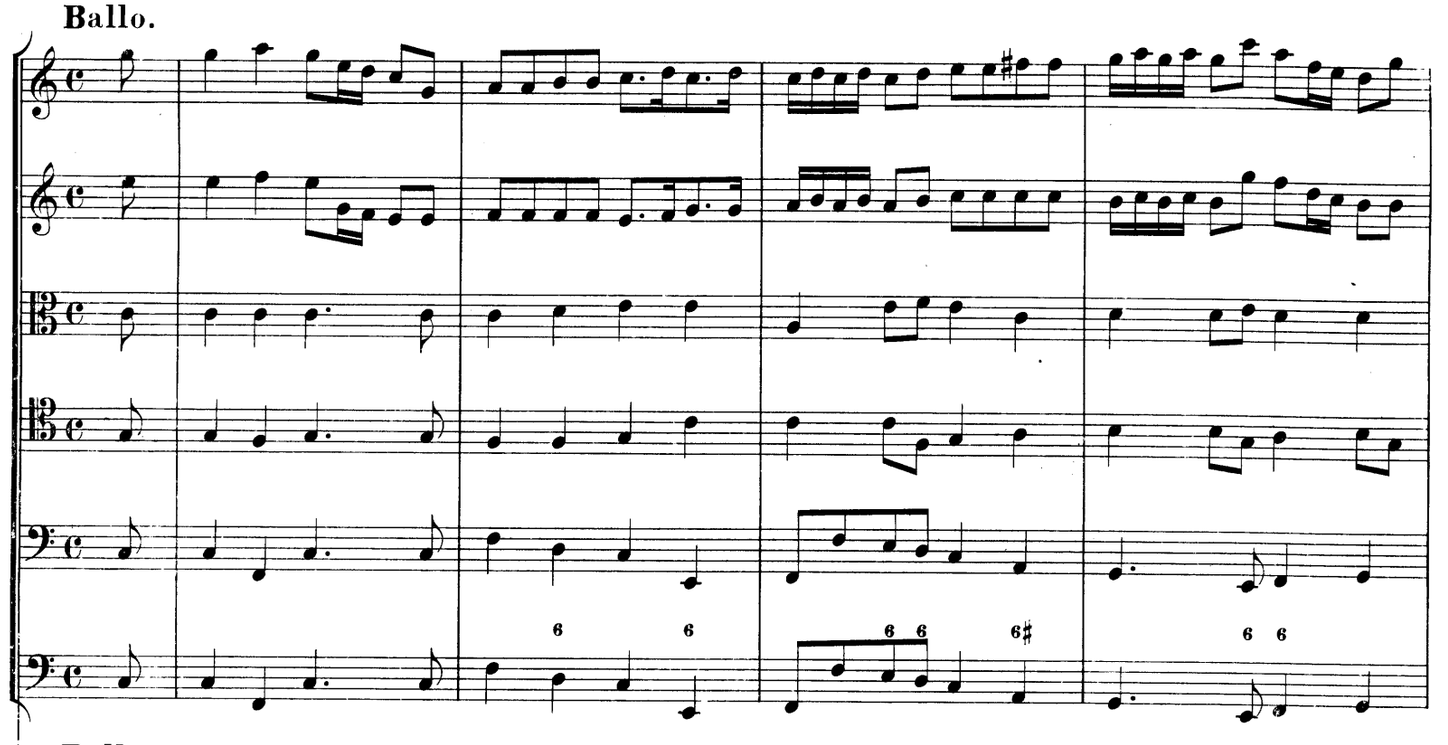
Correnta.



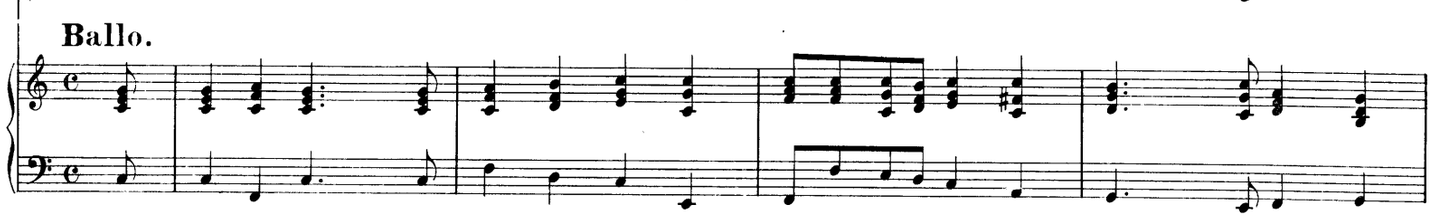
Correnta.

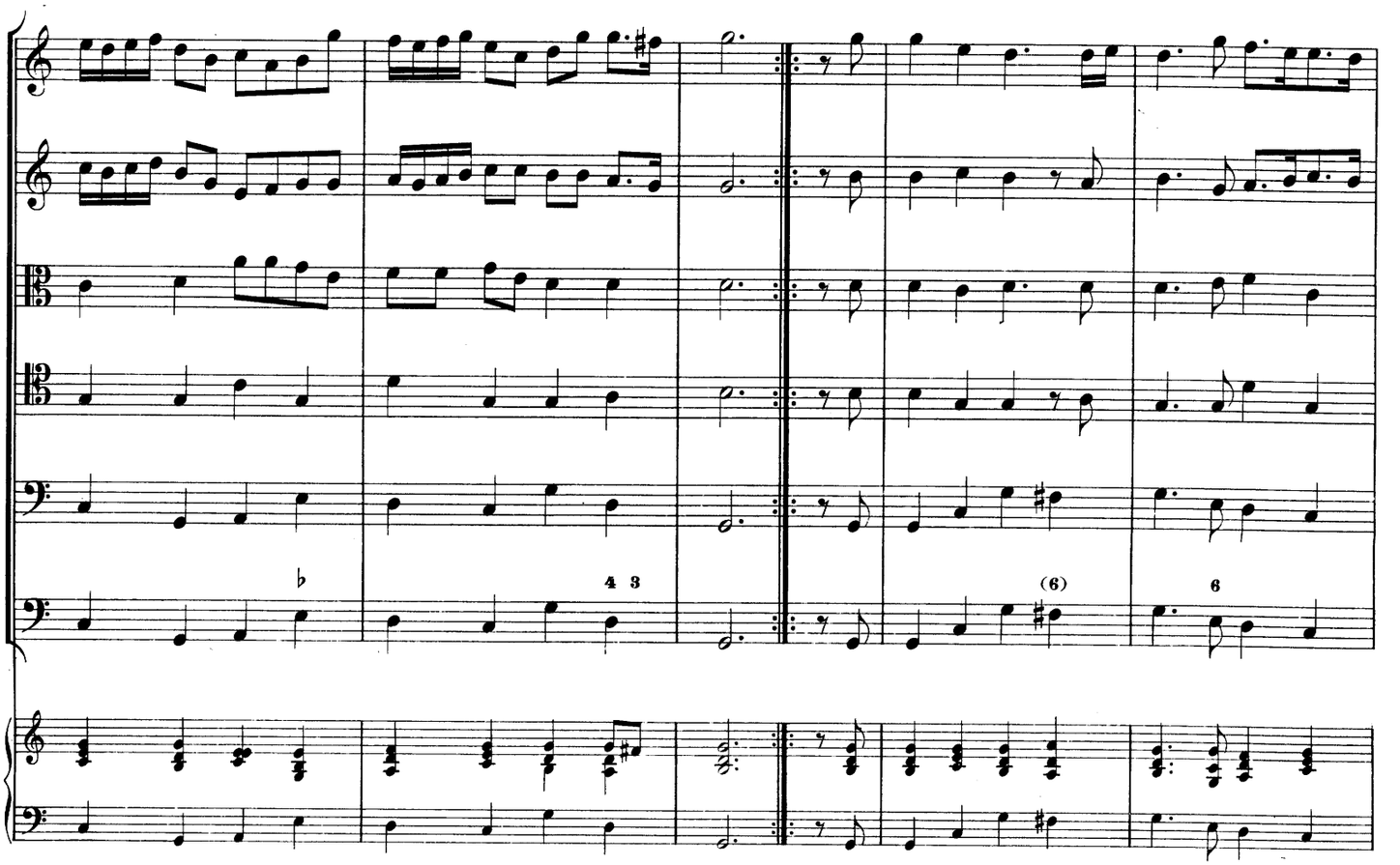


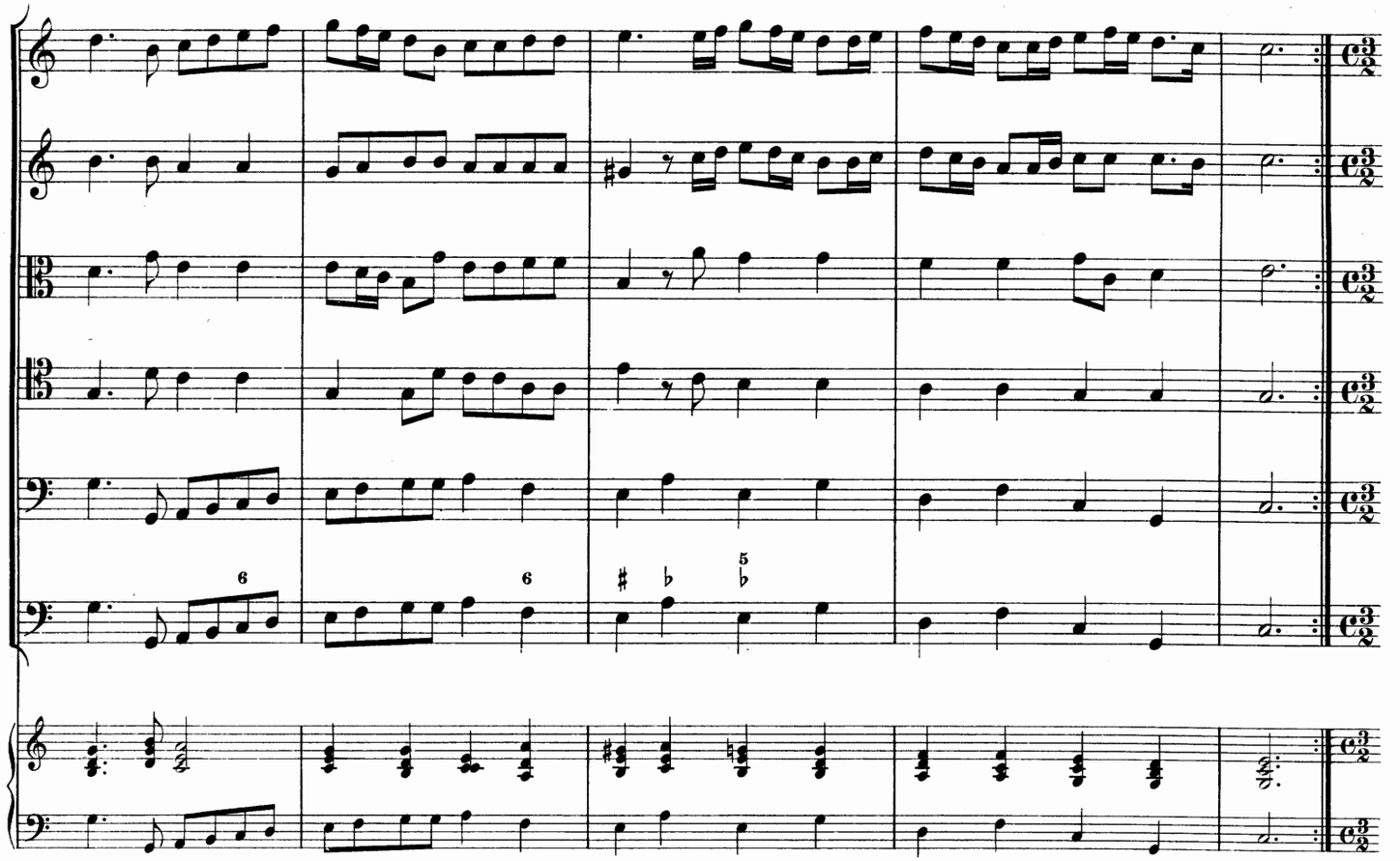
Ballo.



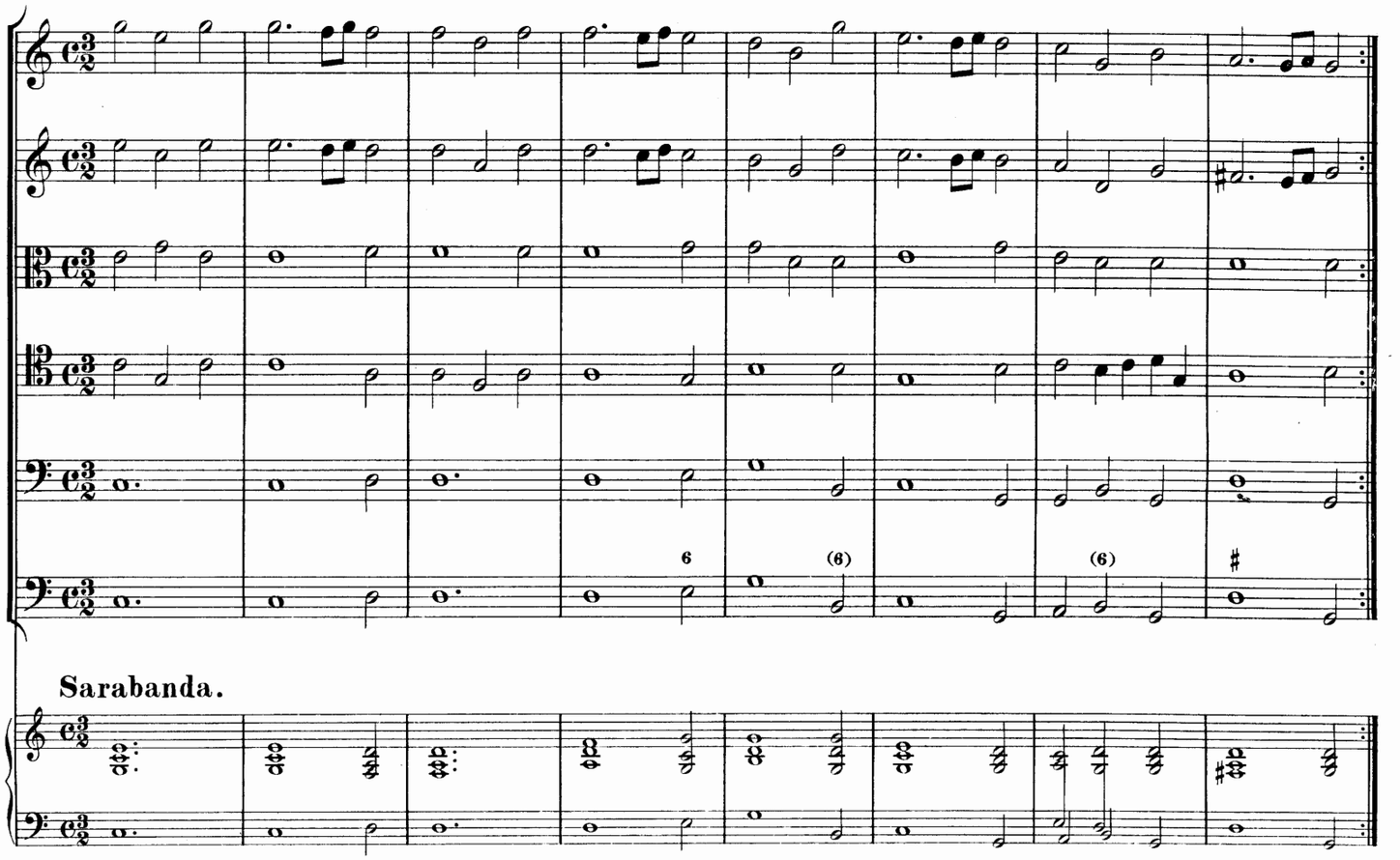
Ballo.



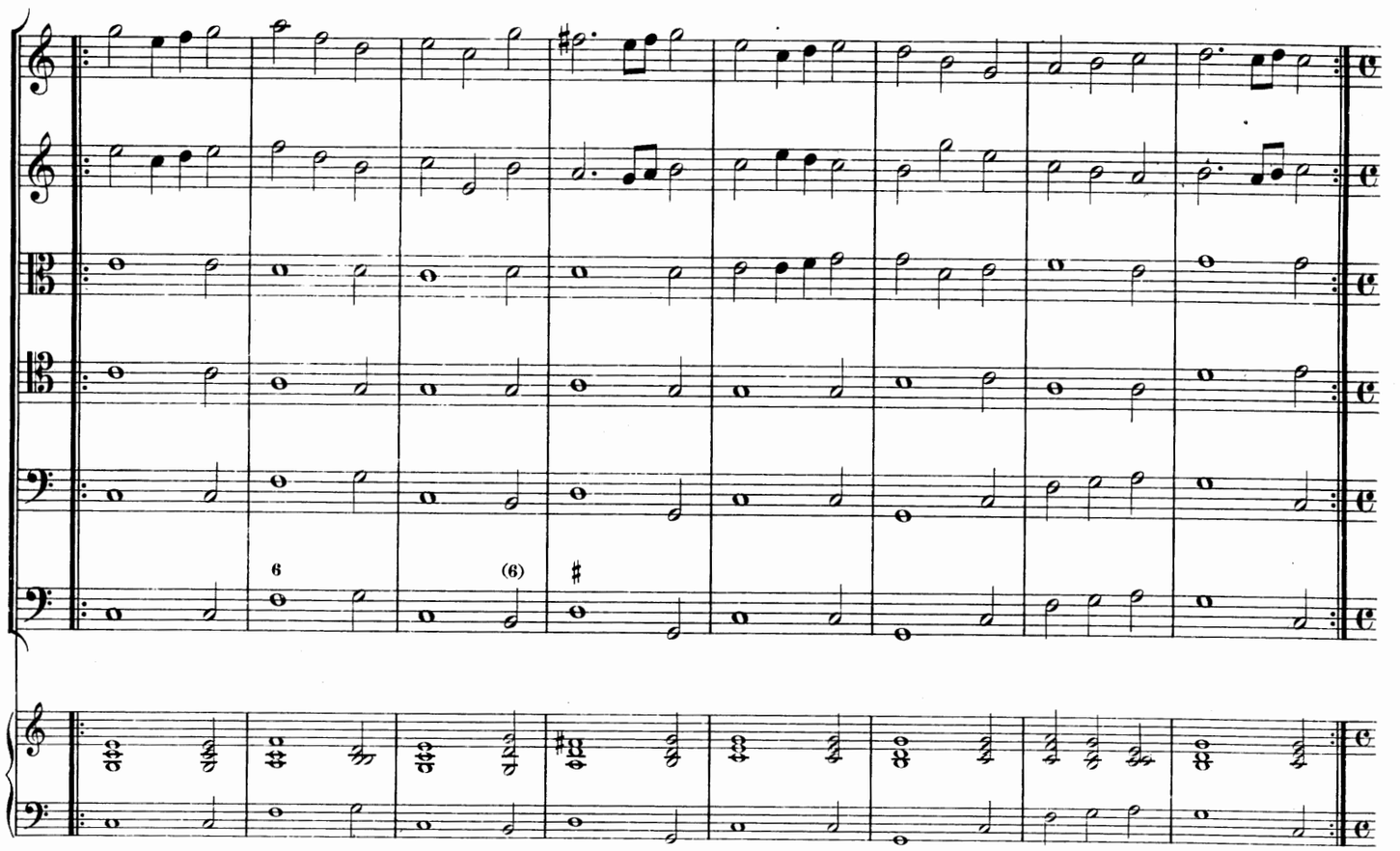




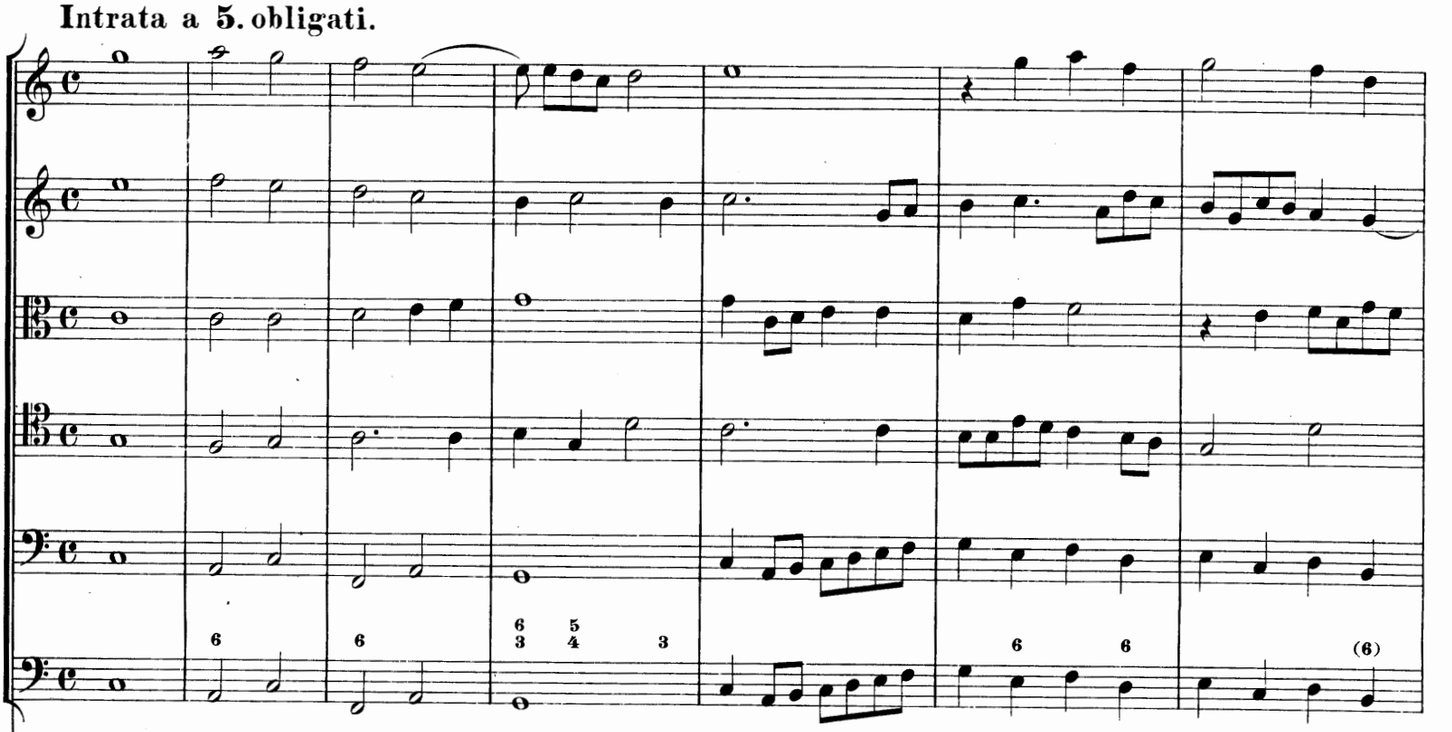
Sarabanda.



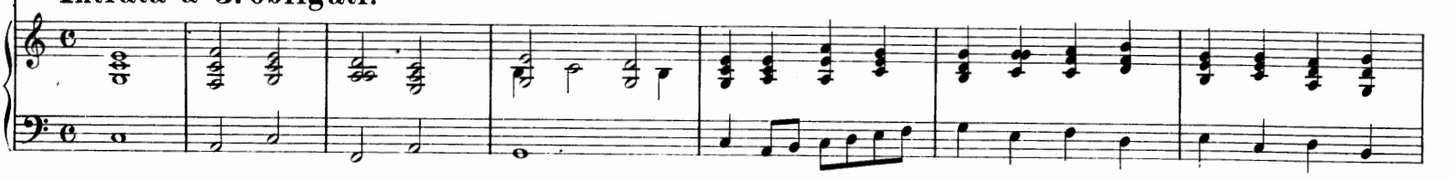
Sarabanda.

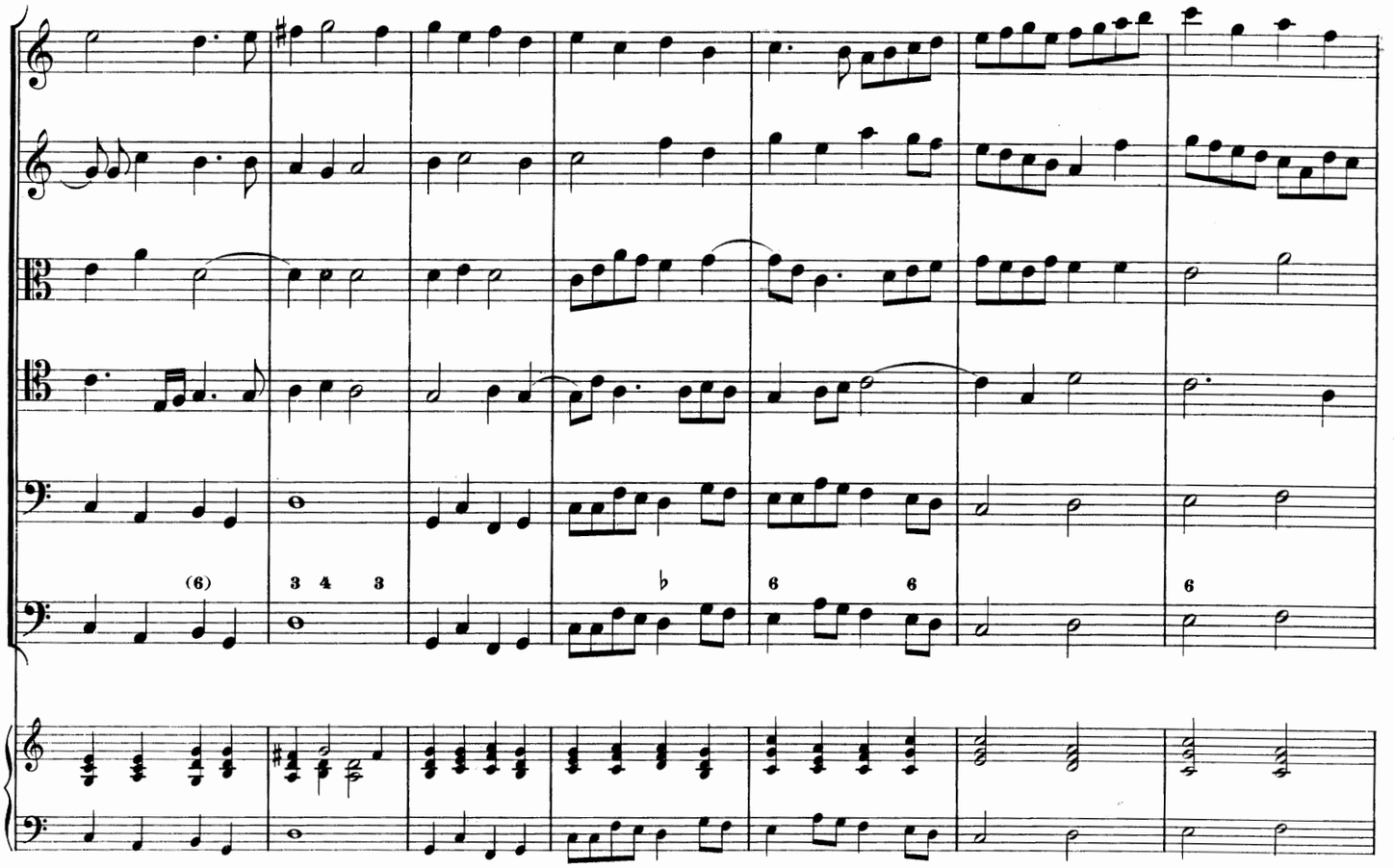


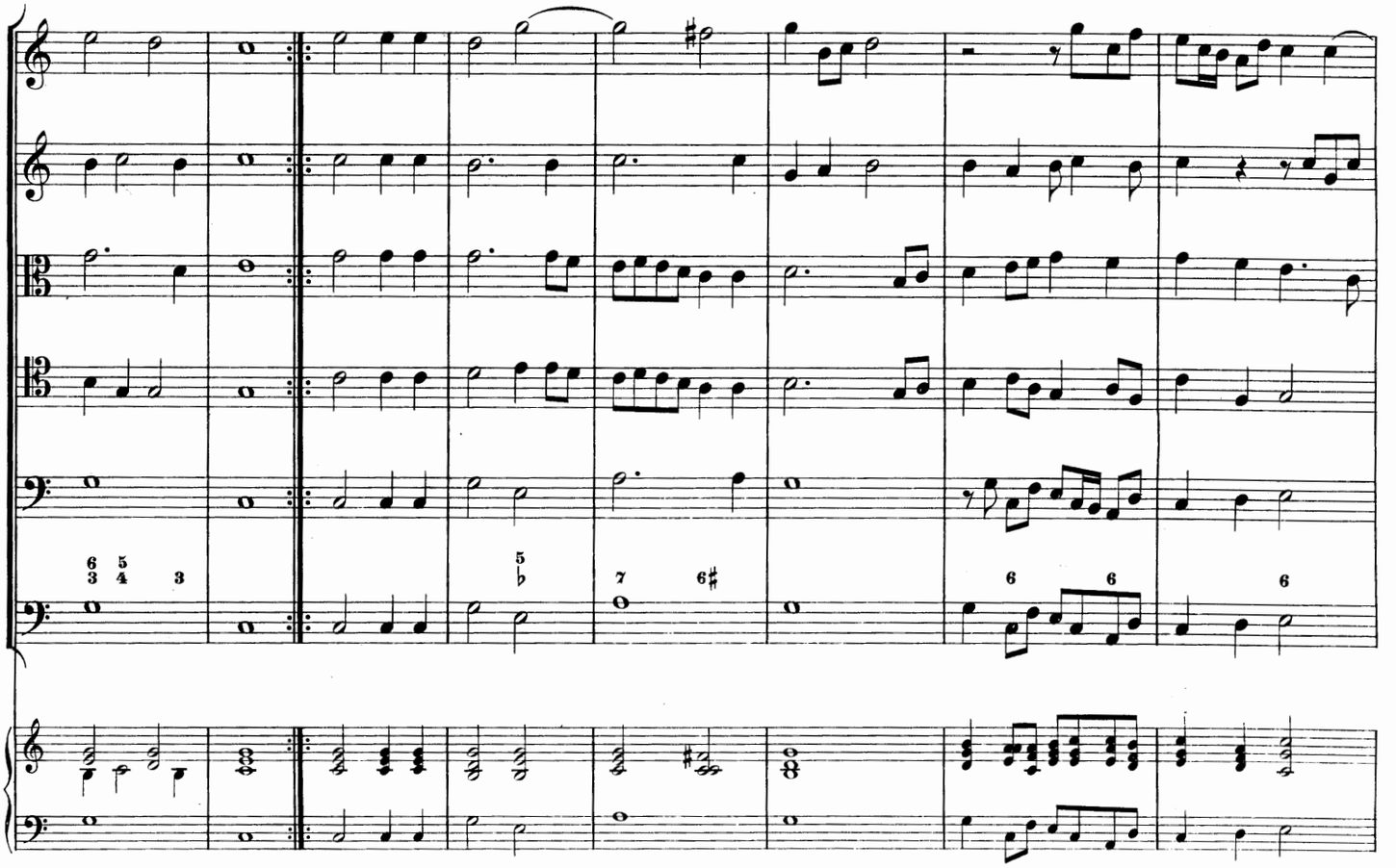
Intrata a 5. obligati.

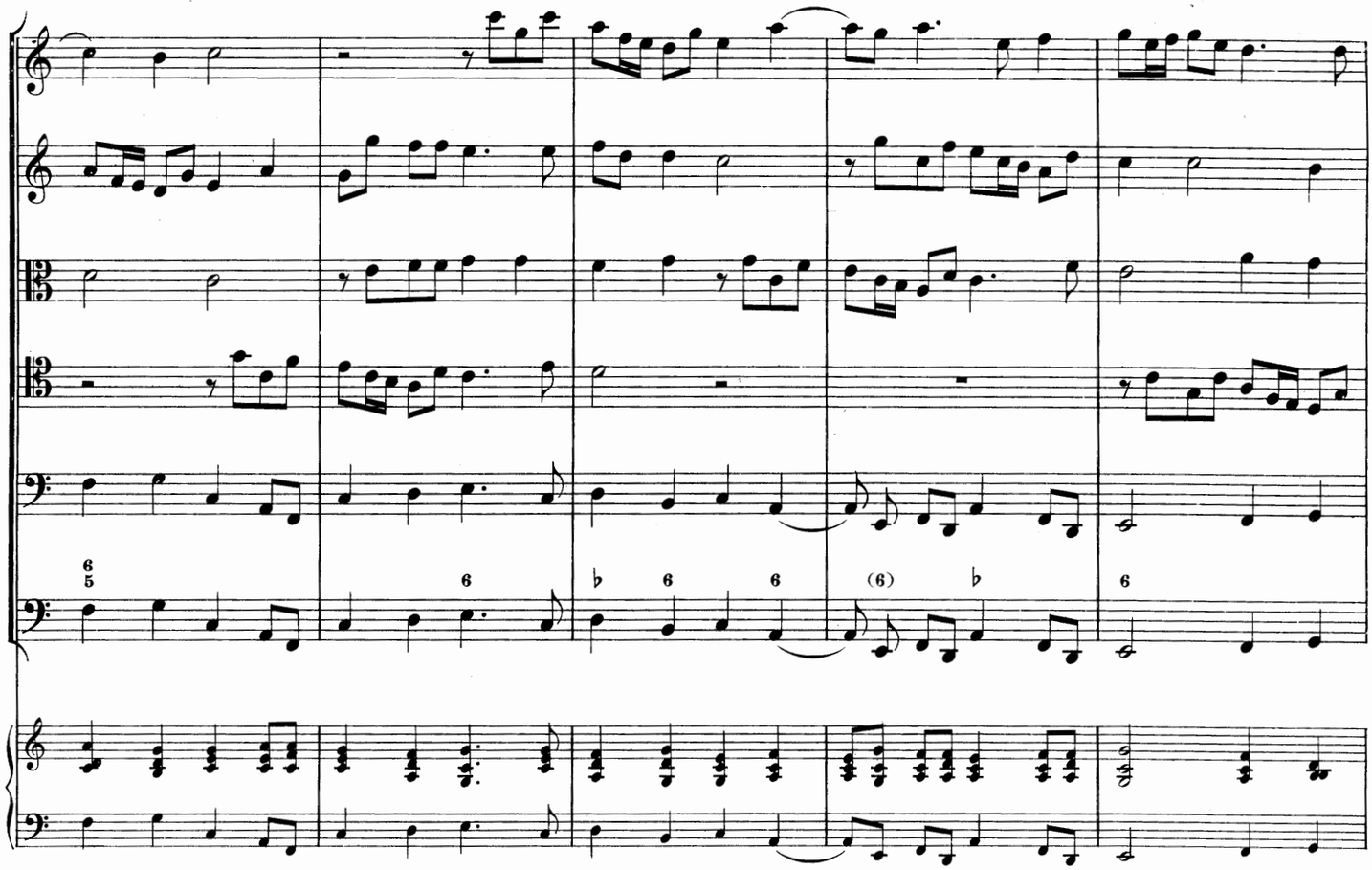


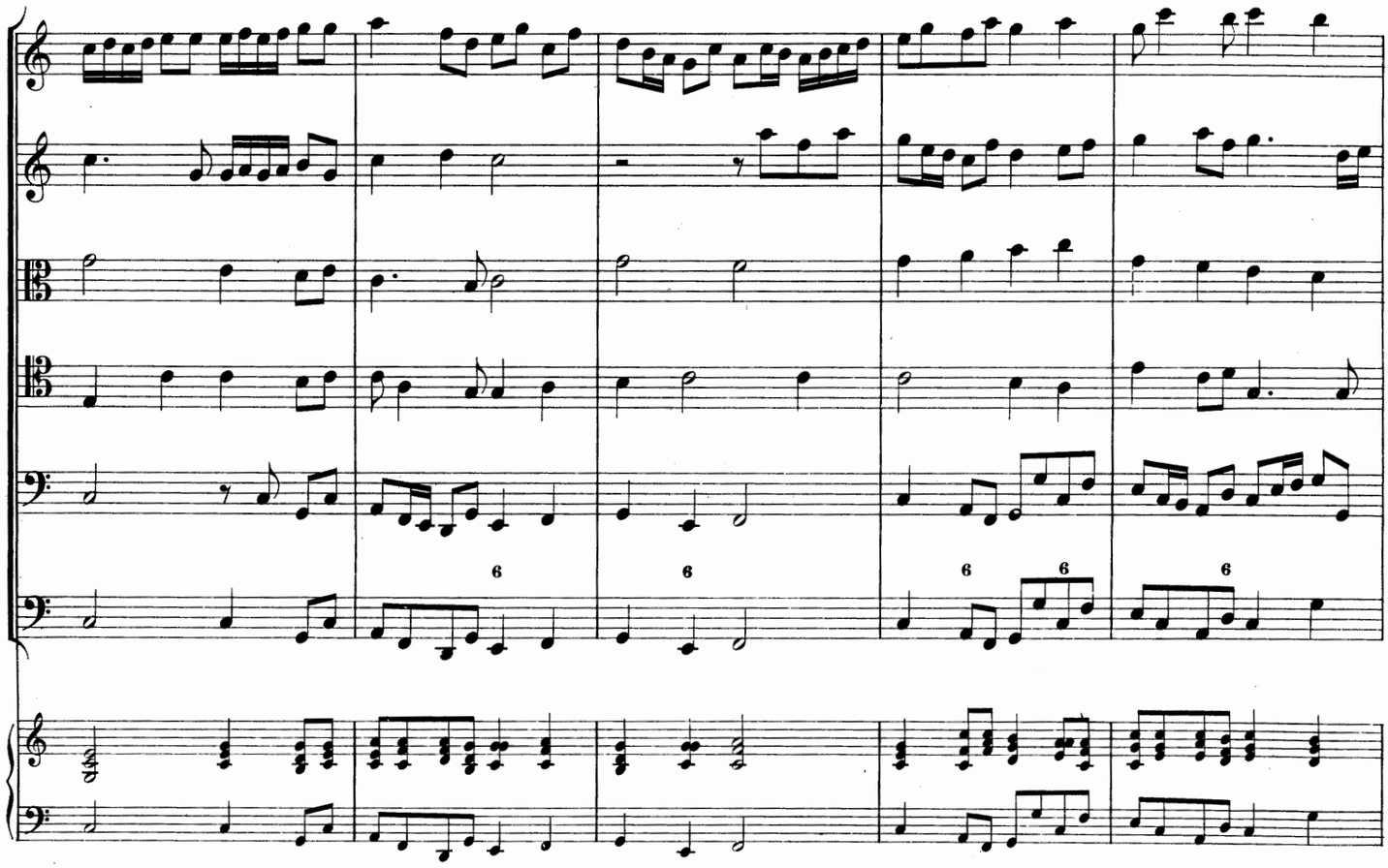
Intrata a 5. obligati.

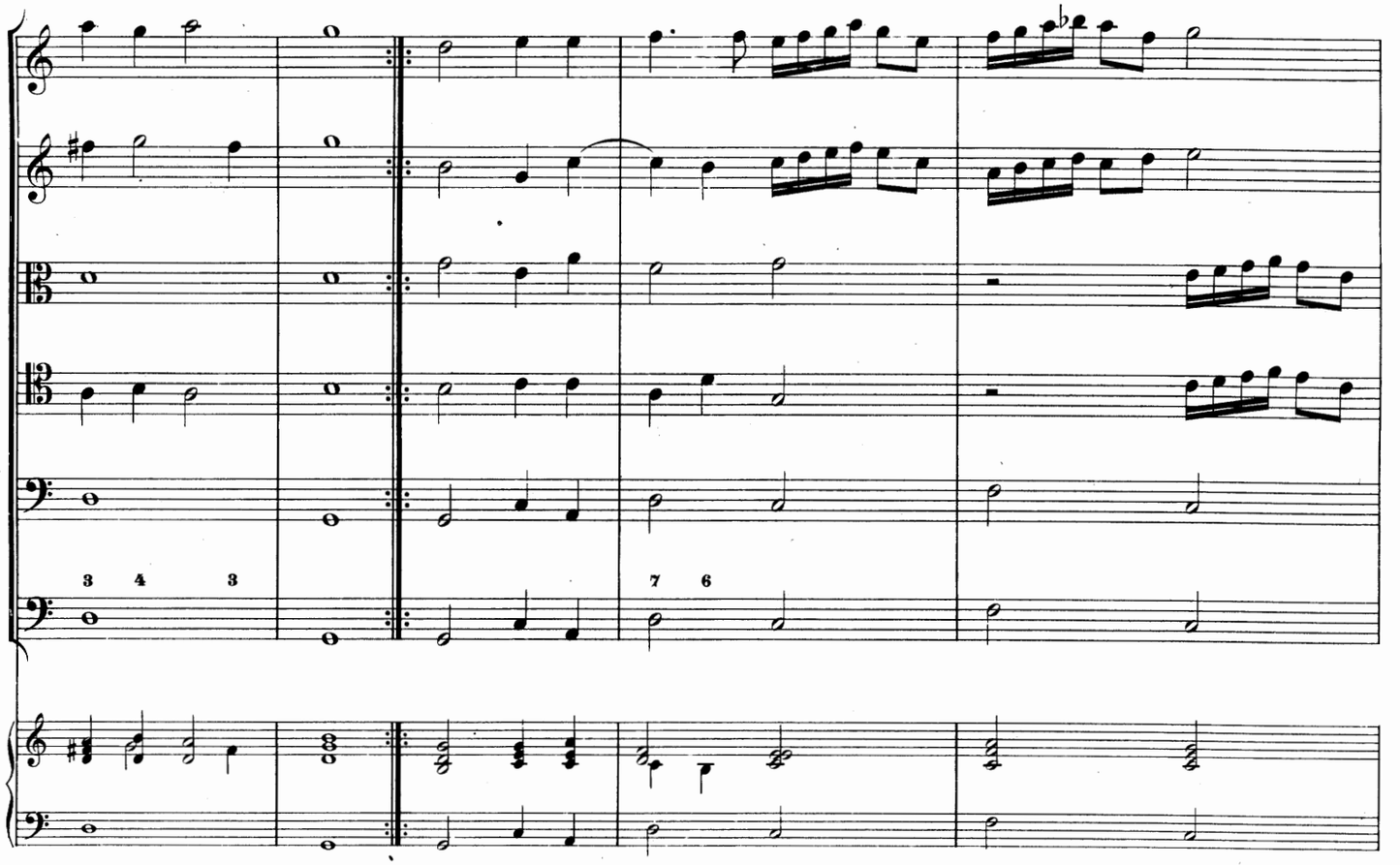


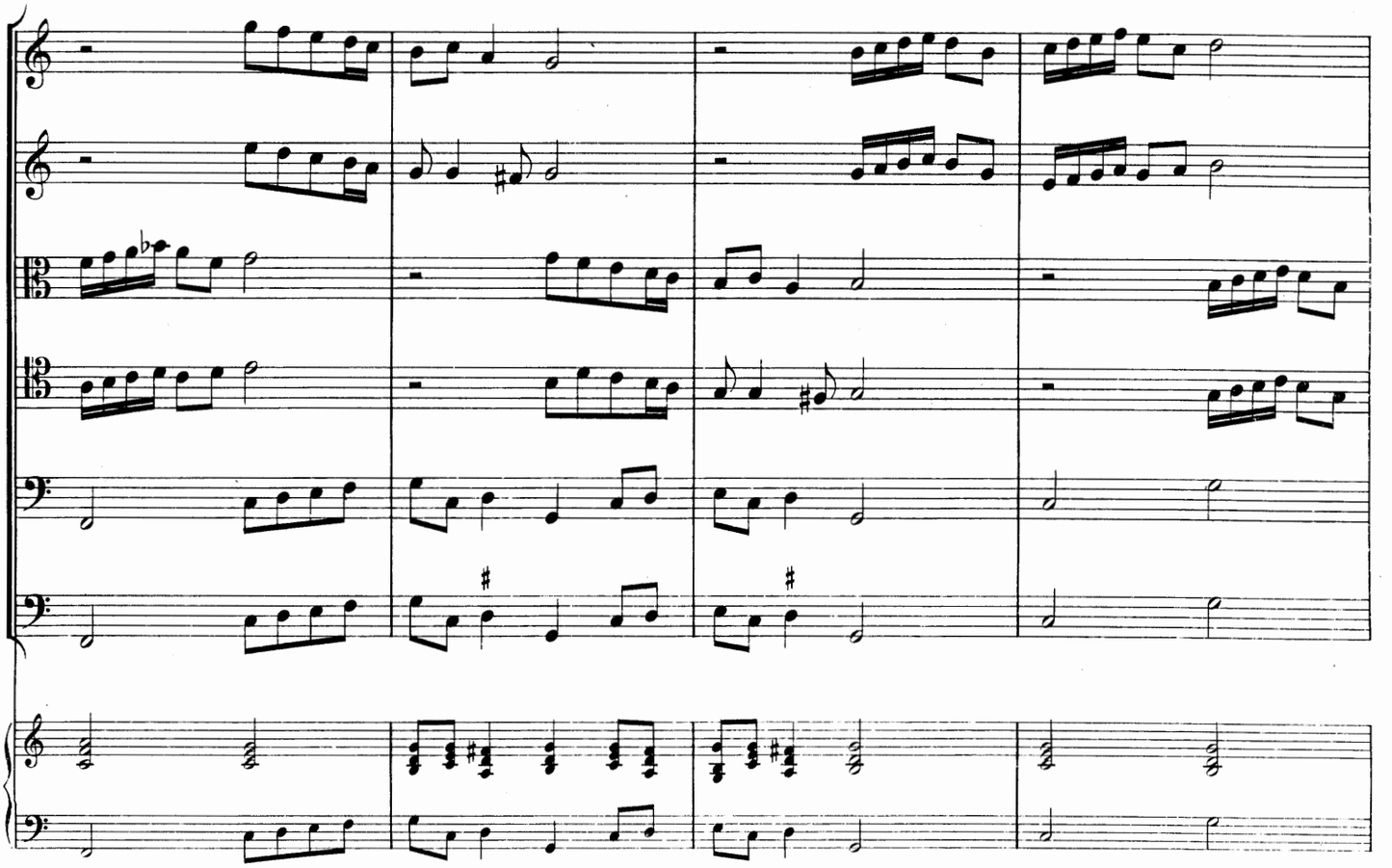


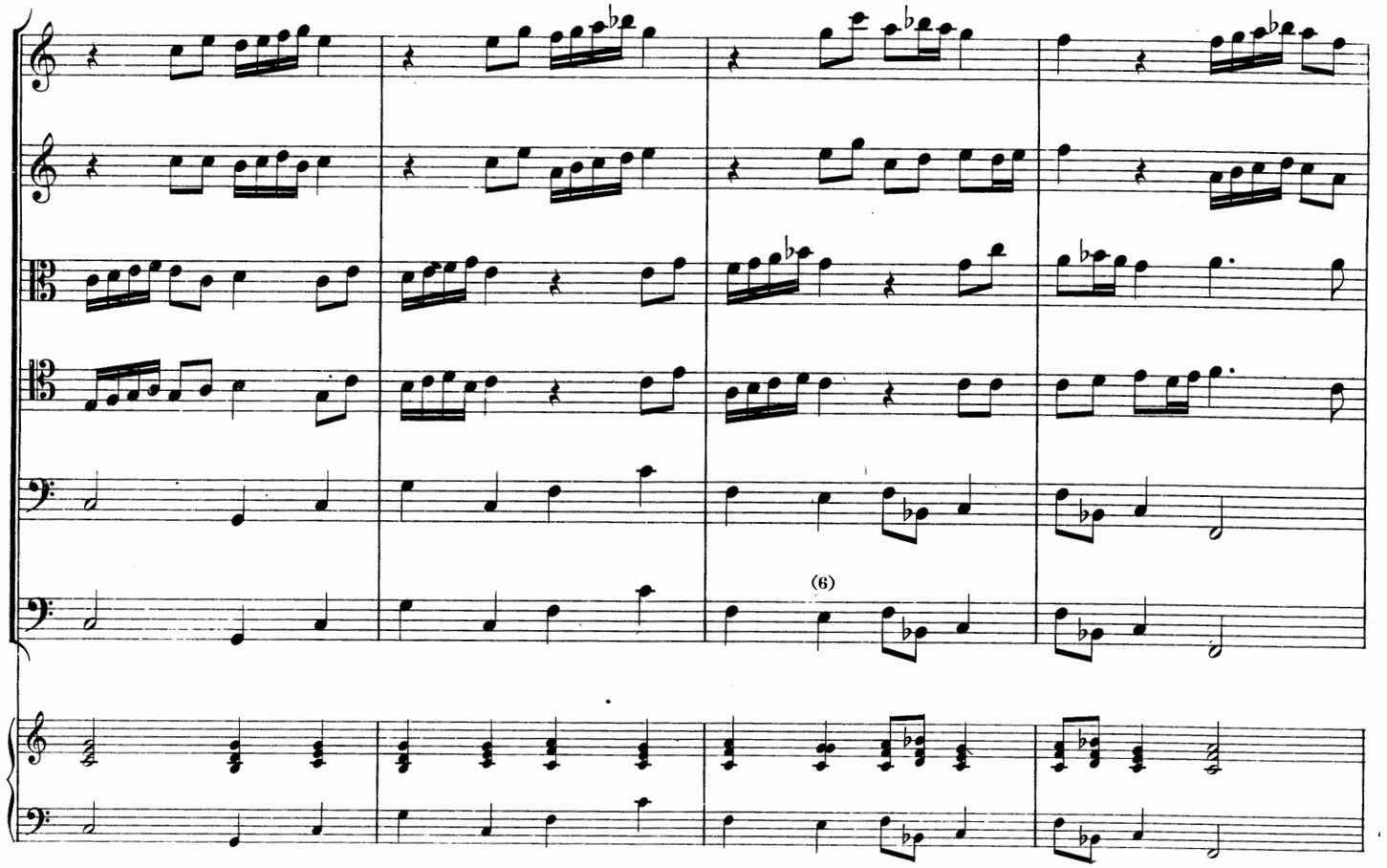


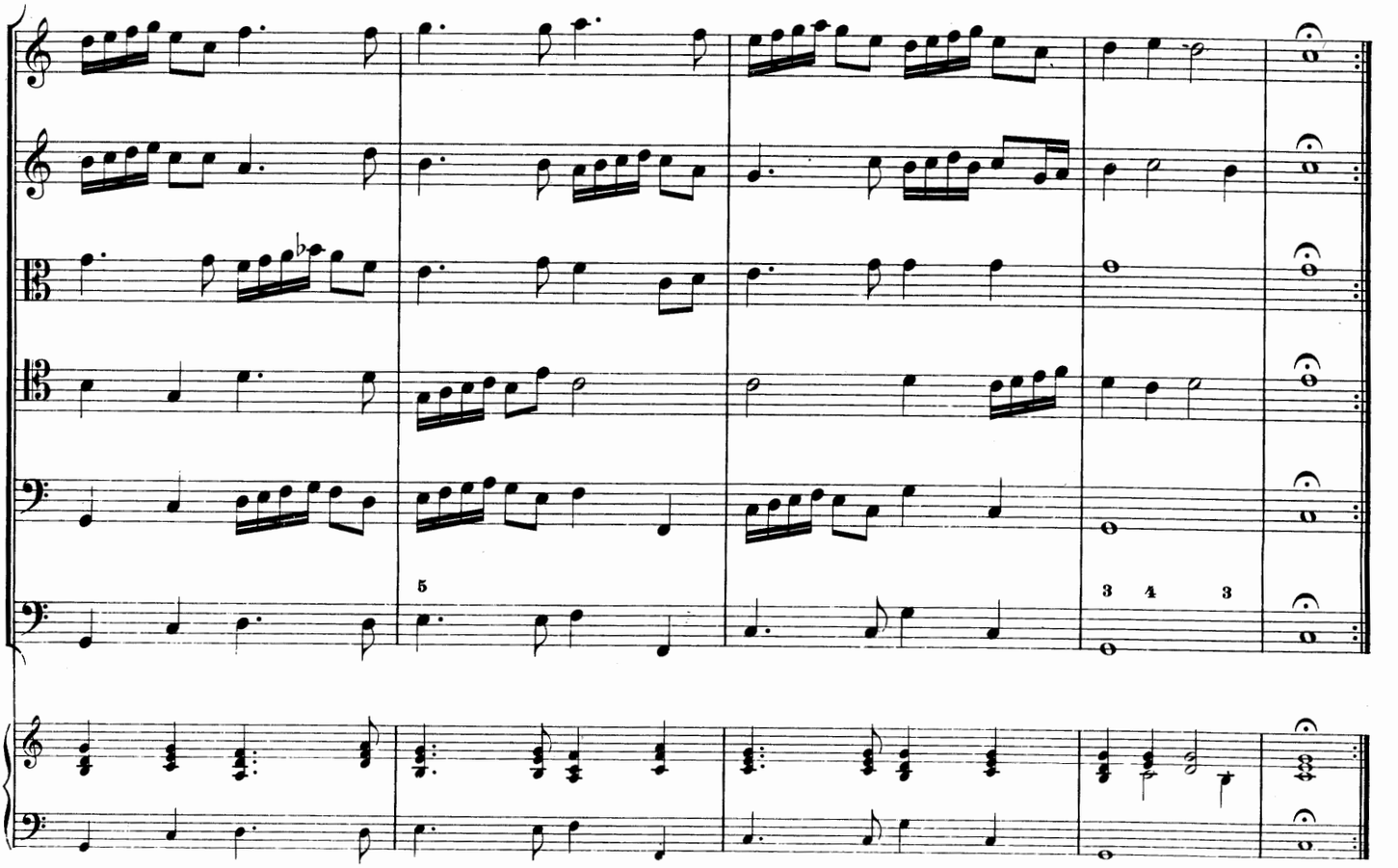




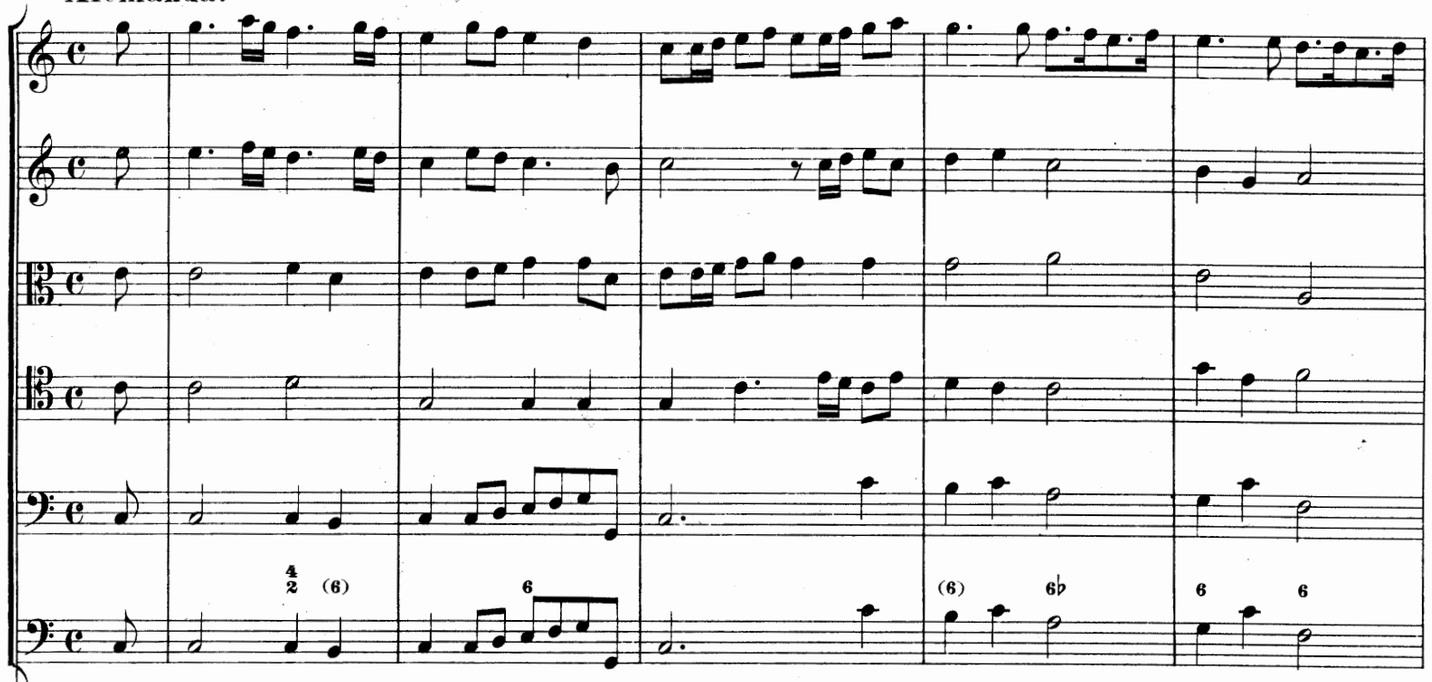




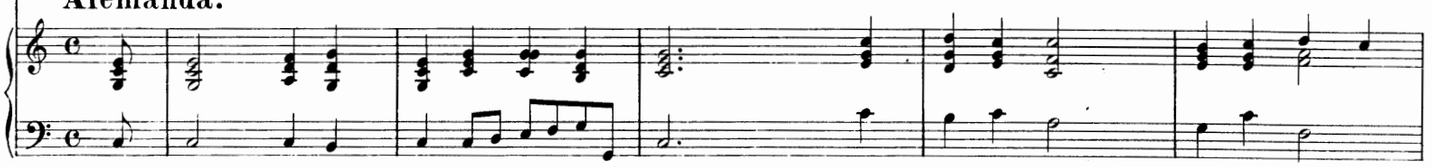

(6)

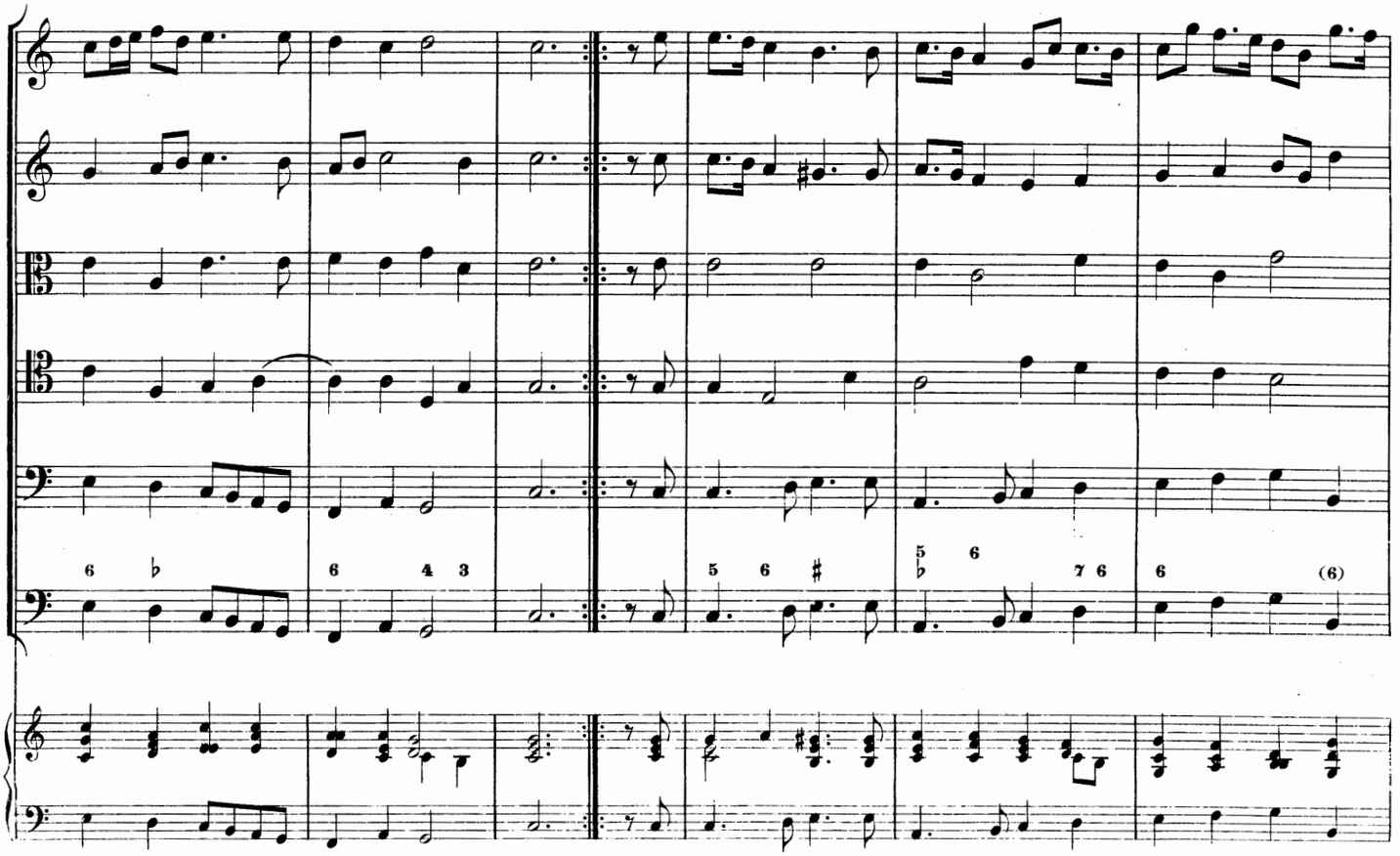

5
3 4 3

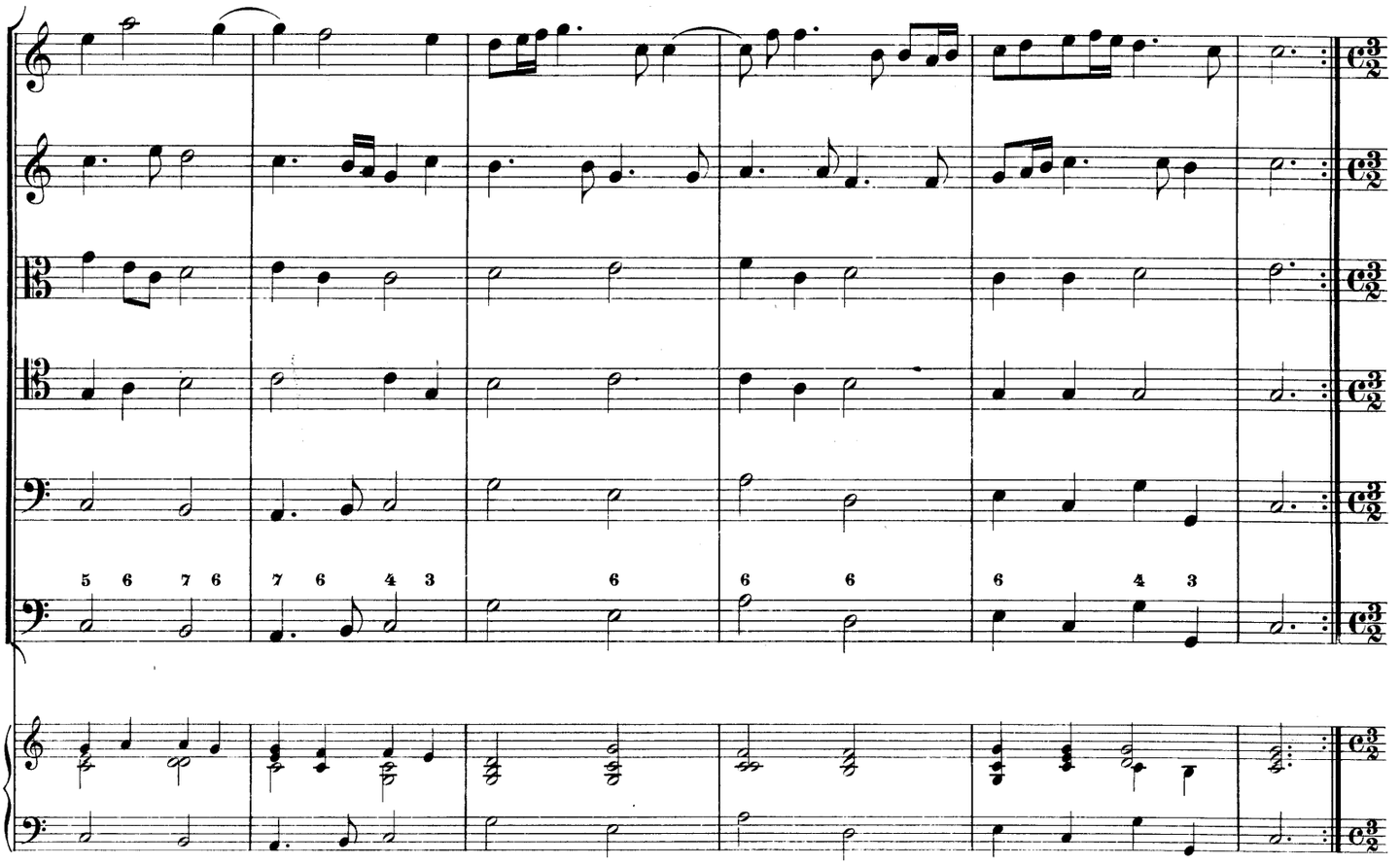
Alemanda.



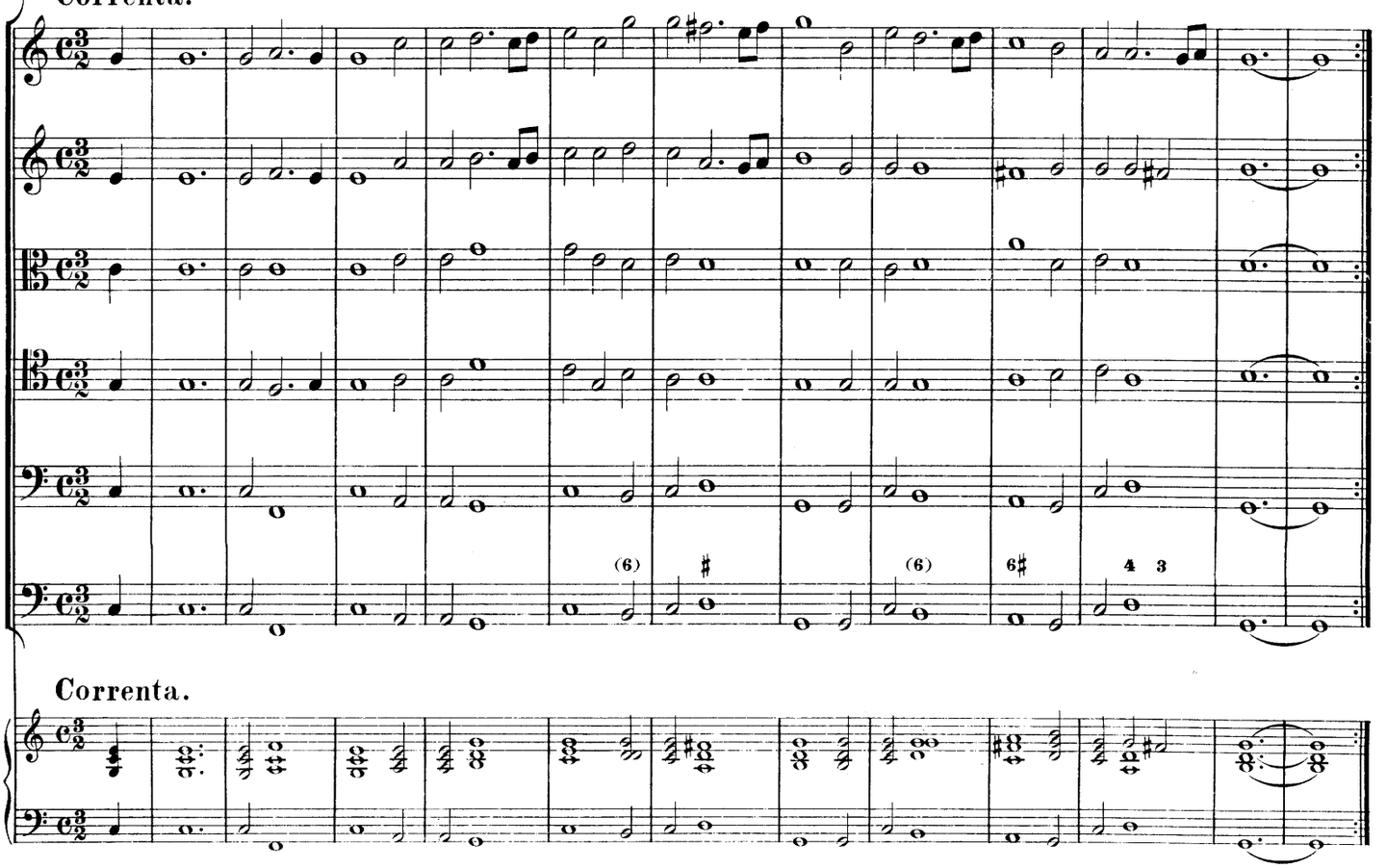
Alemanda.



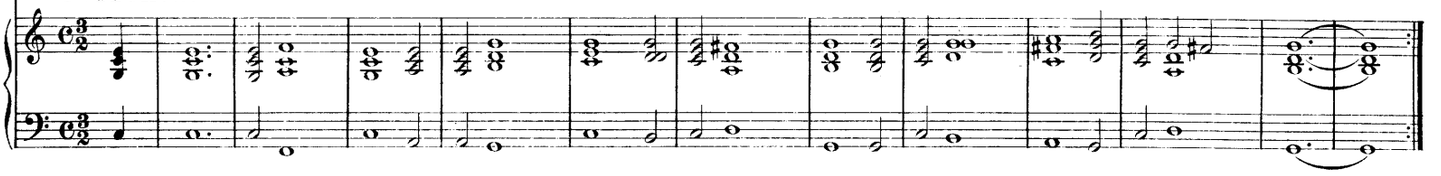


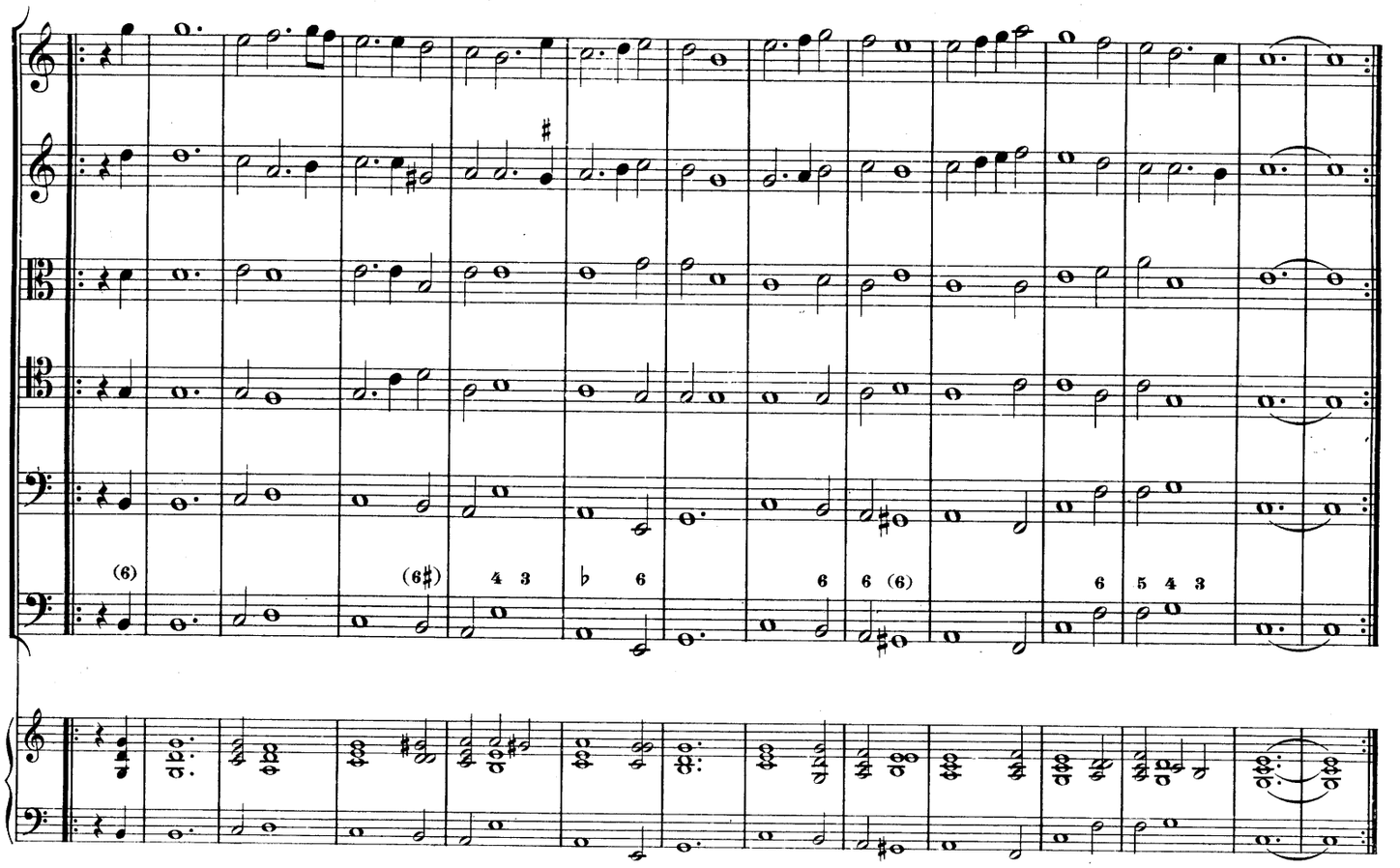


Correnta.

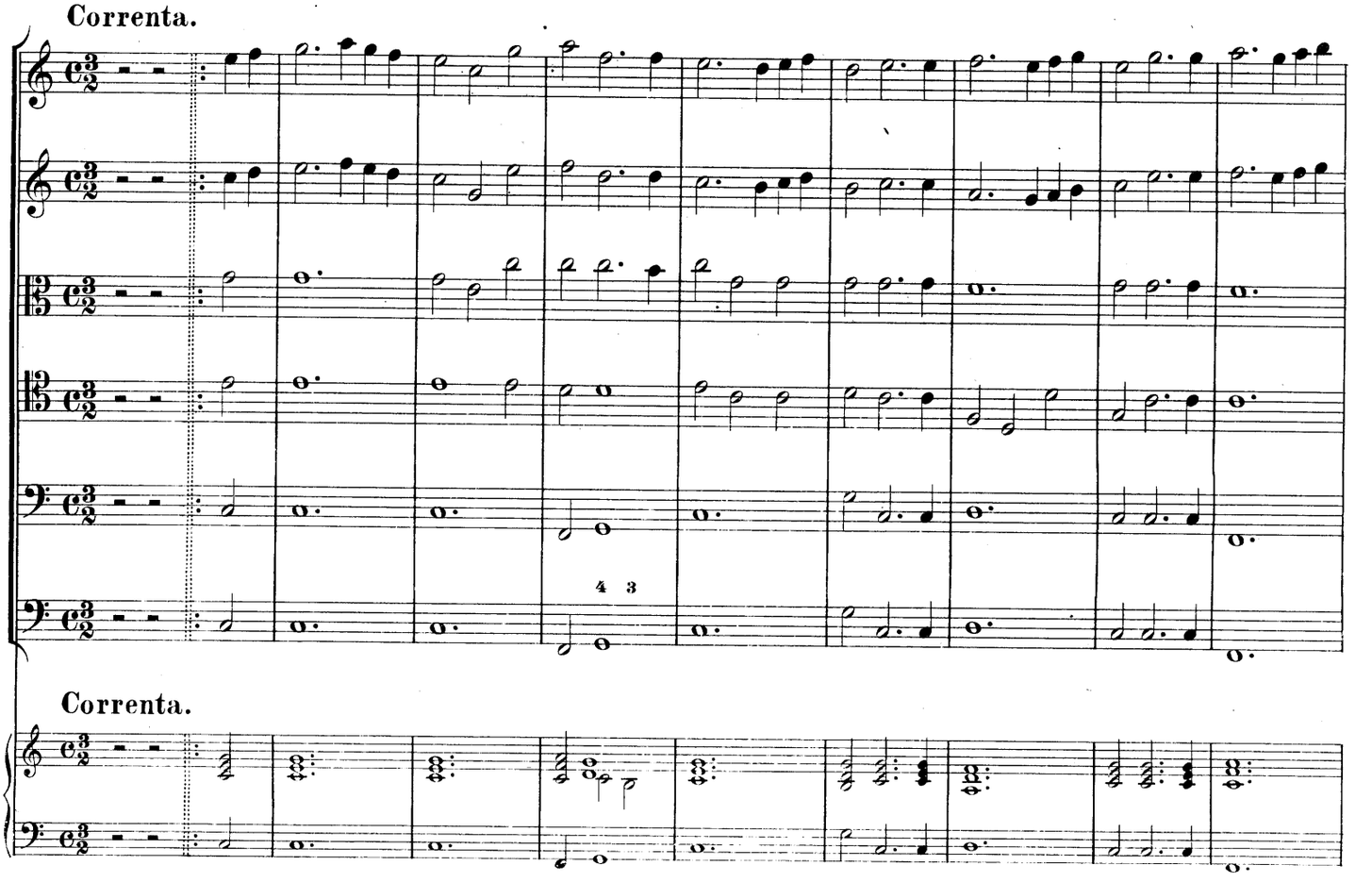


Correnta.

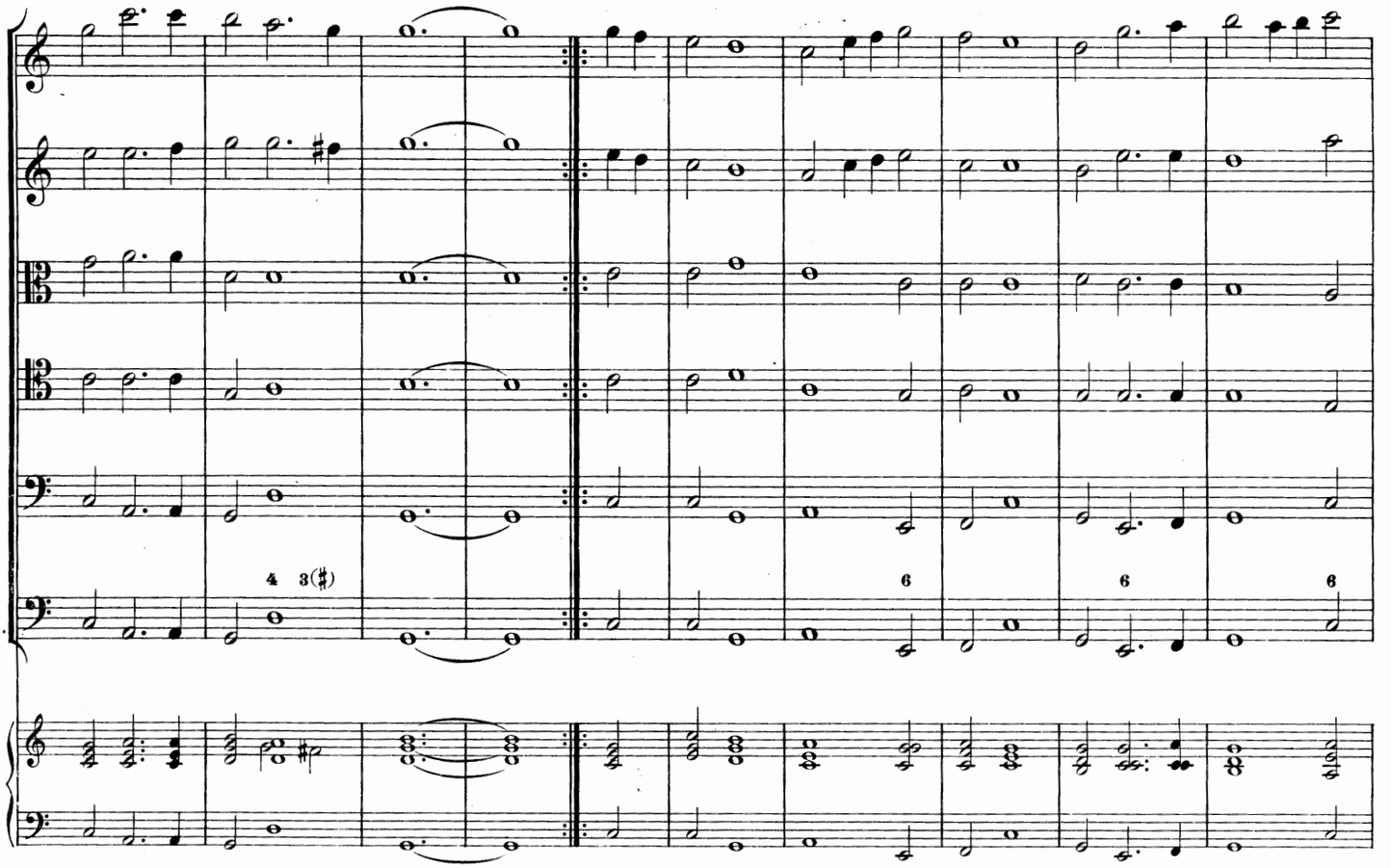


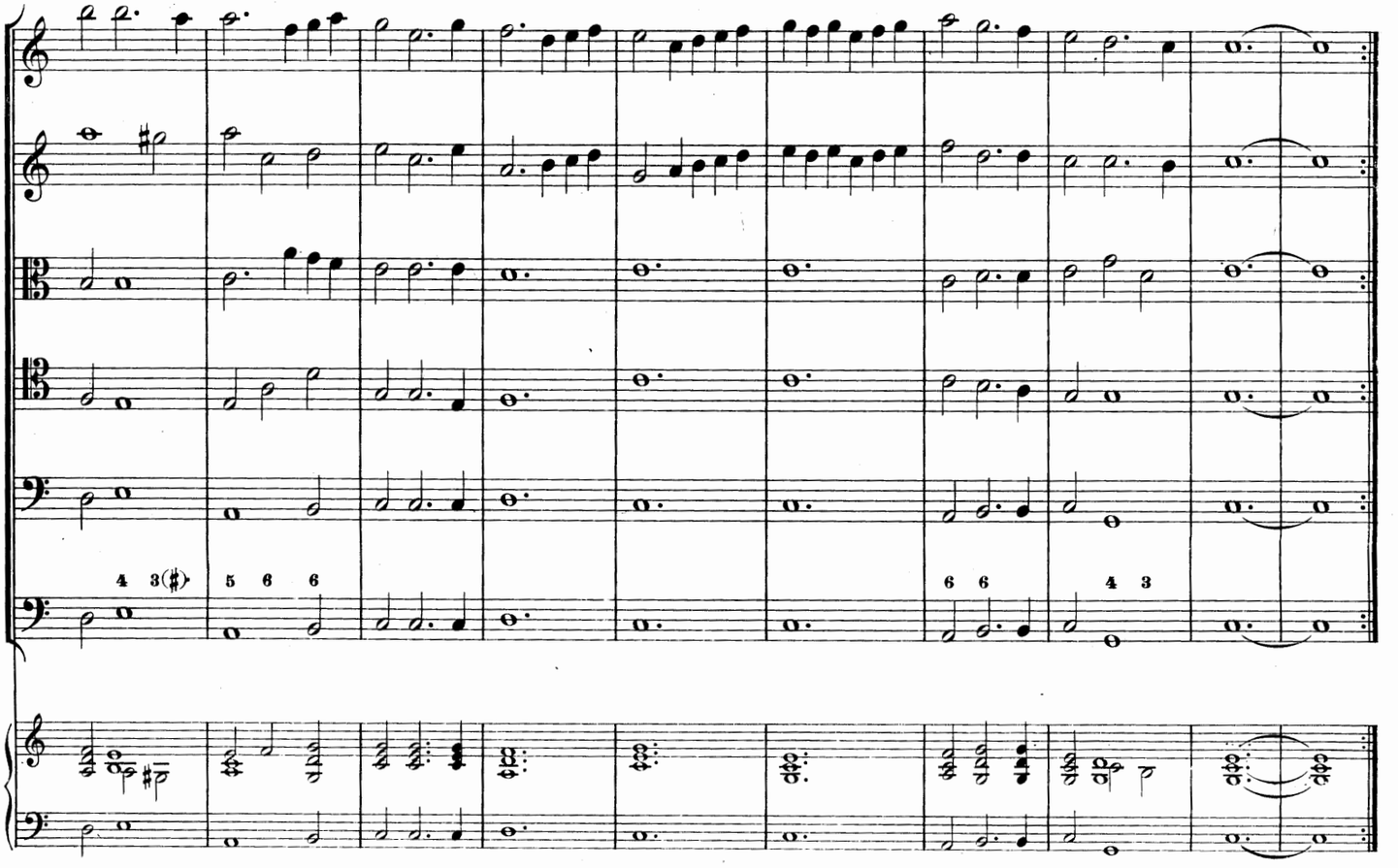


Correnta.



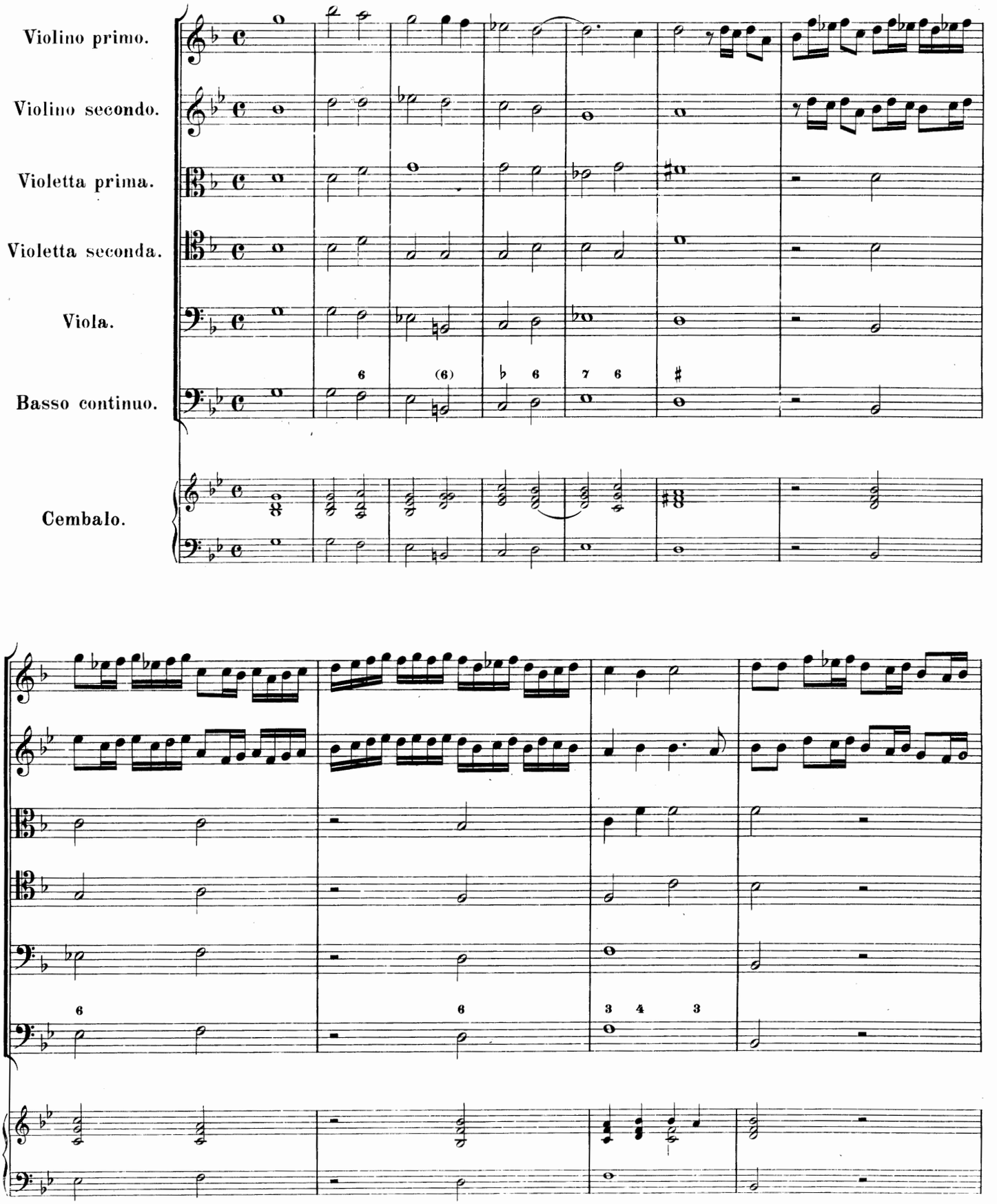
Correnta.

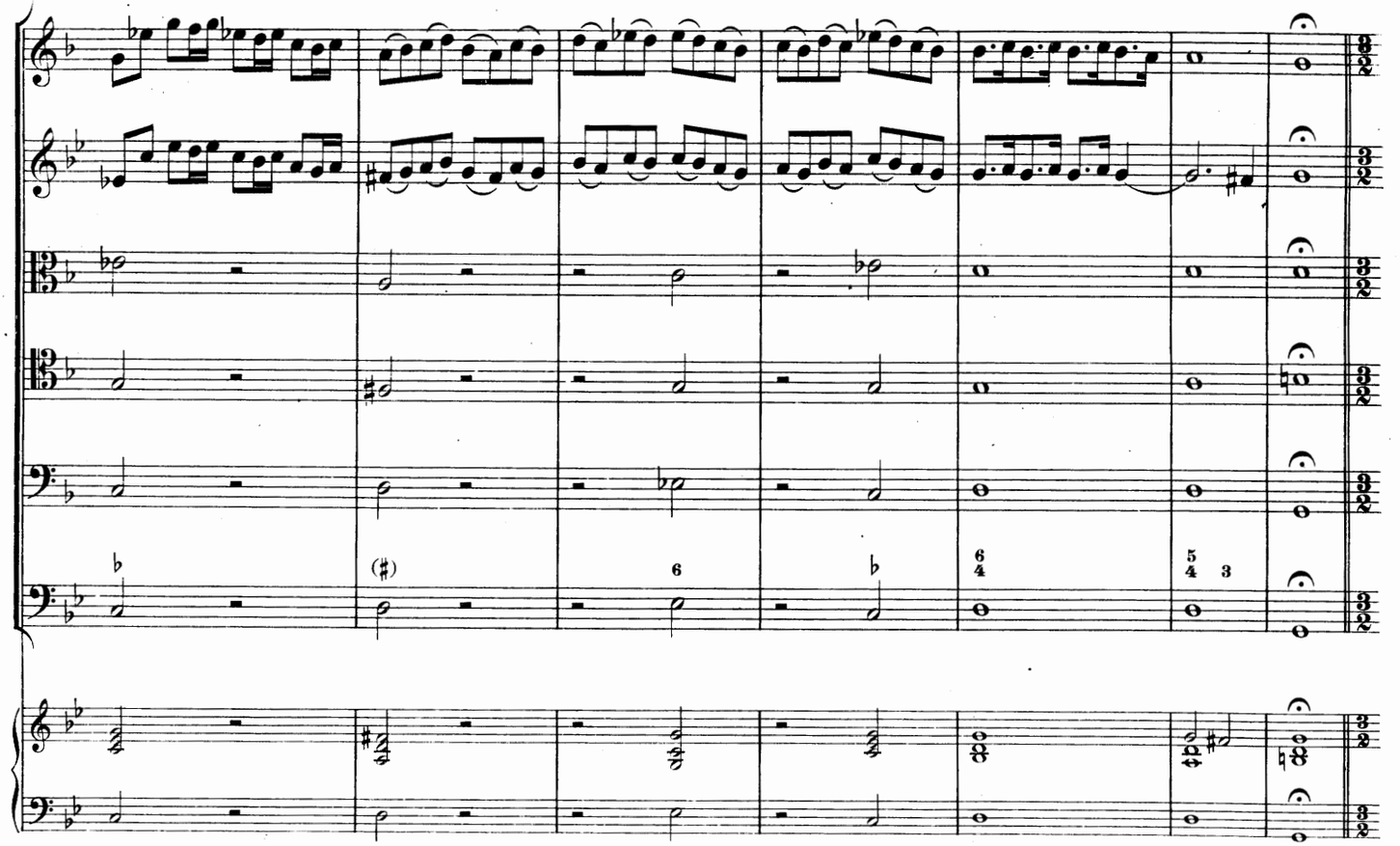




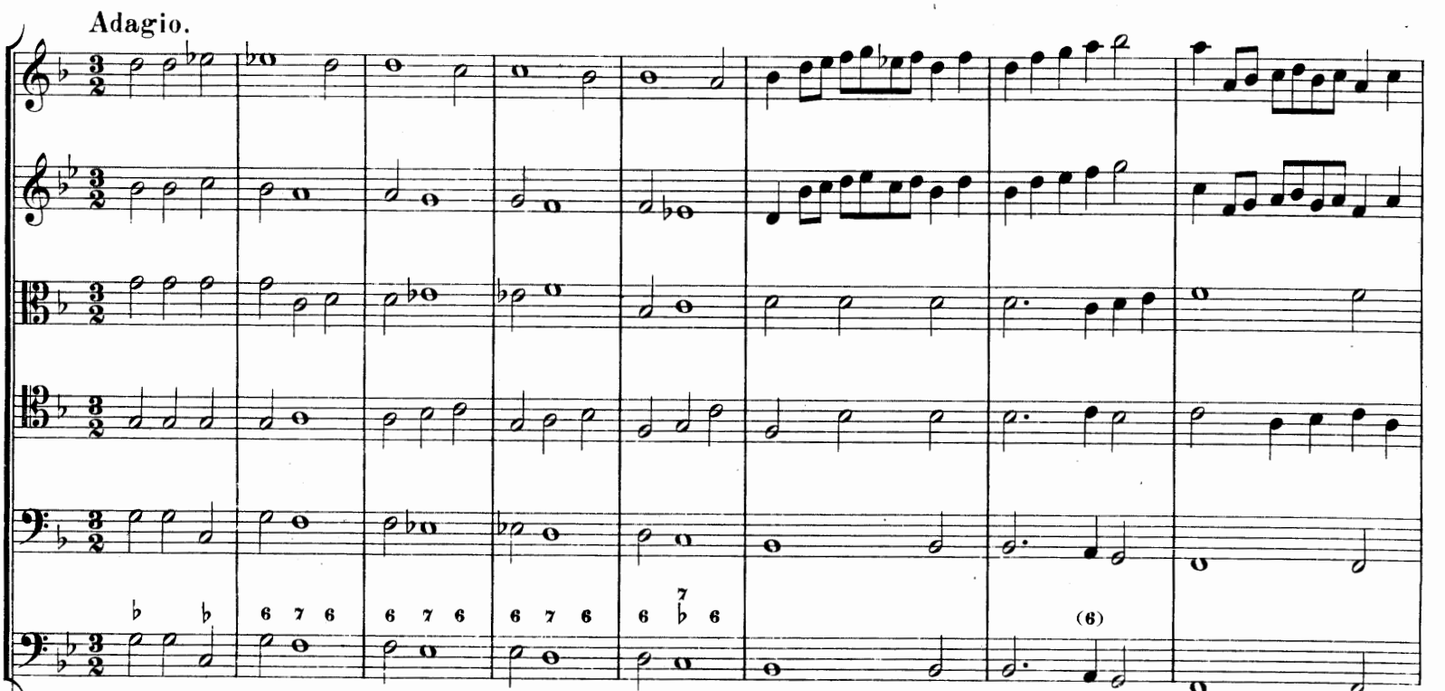
IV.

Sinfonia Quarta.

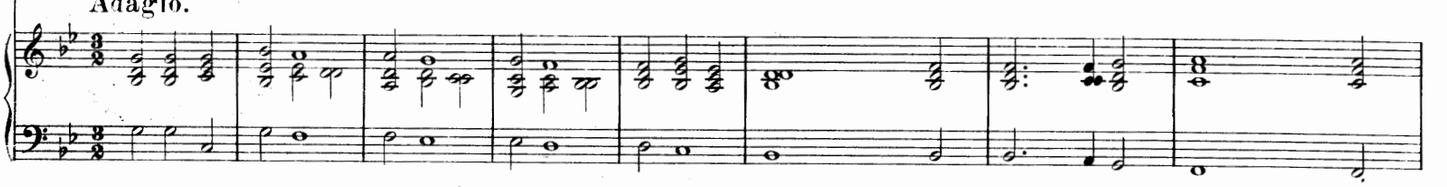


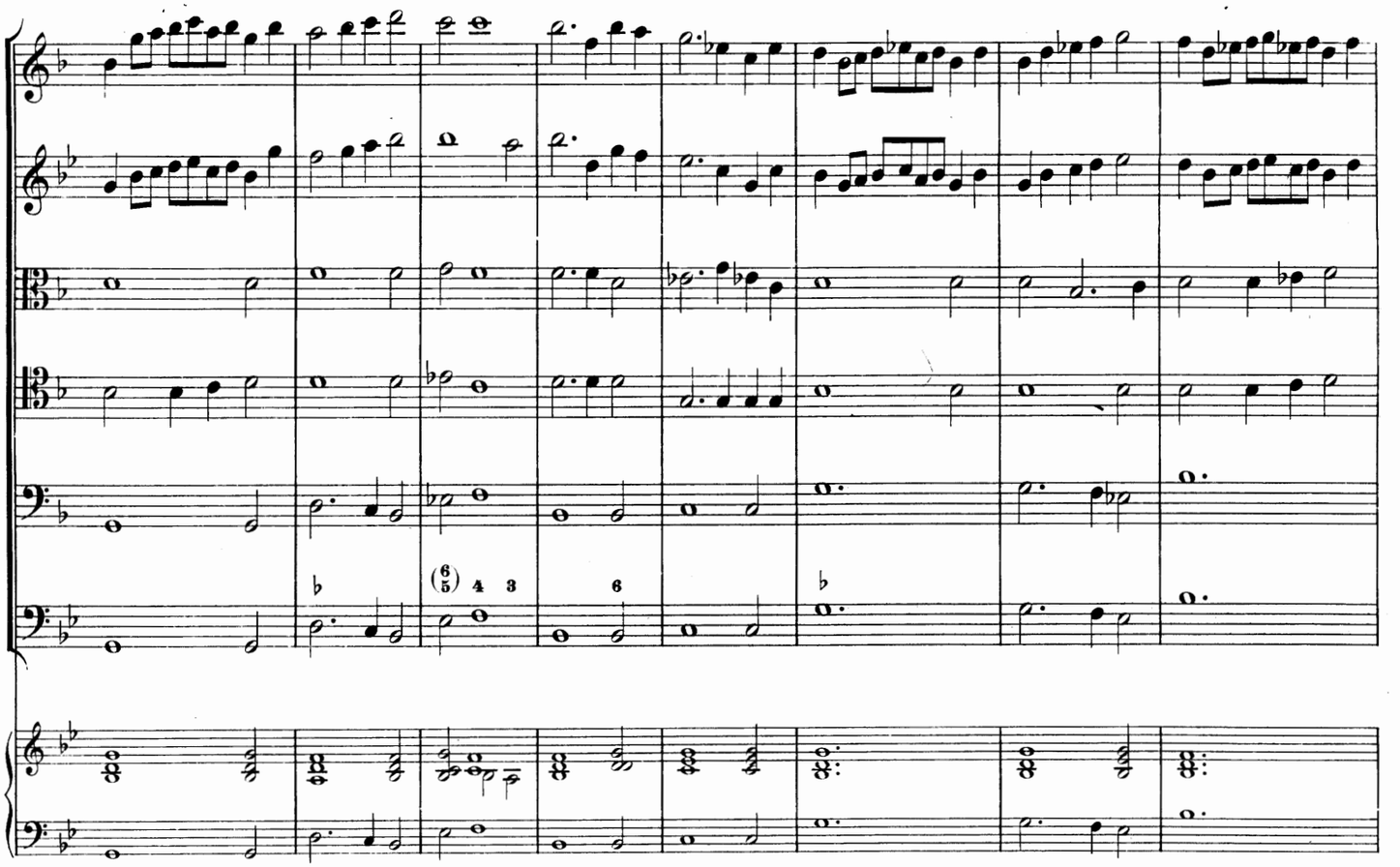


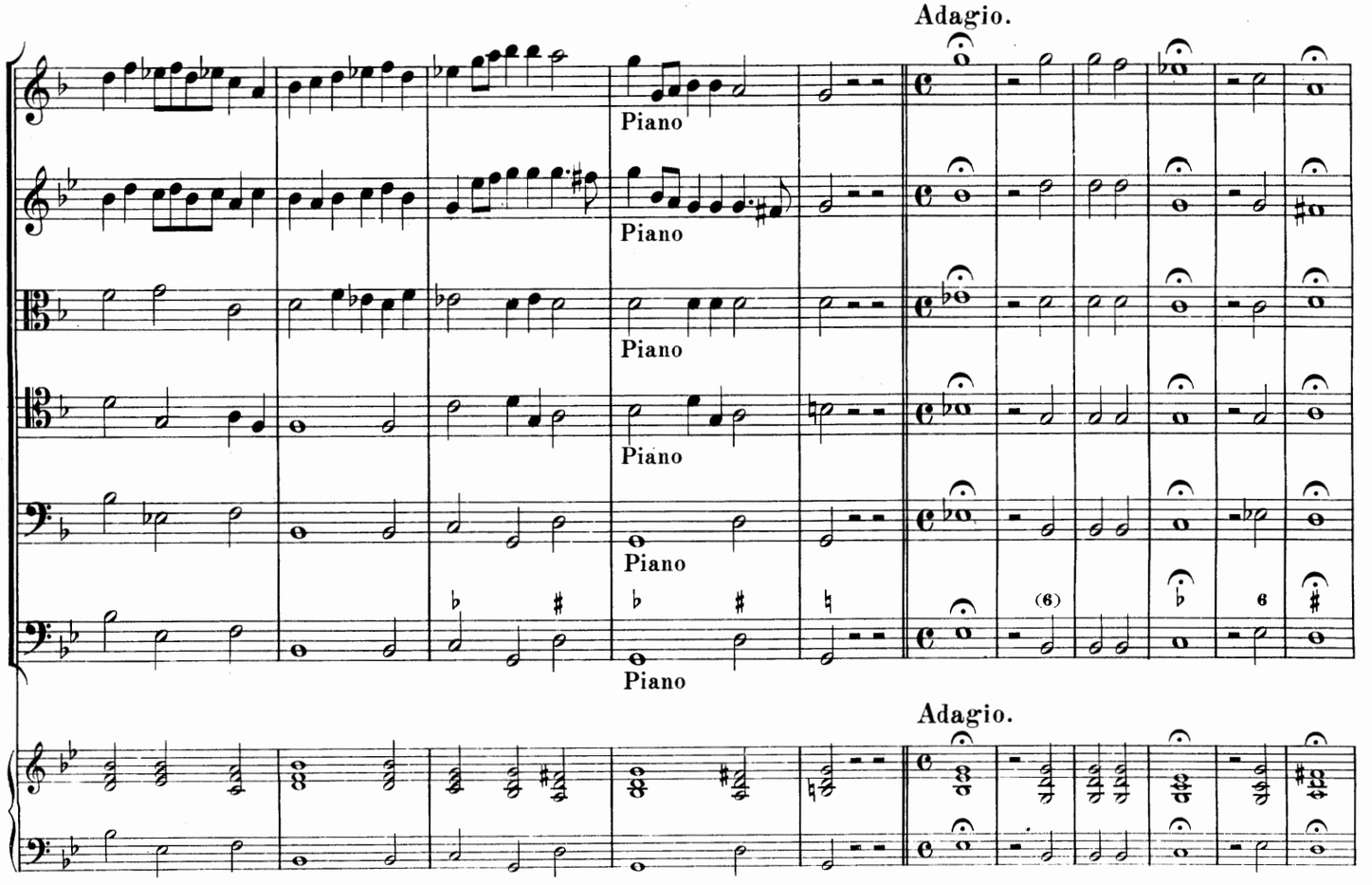
Adagio.



Adagio.





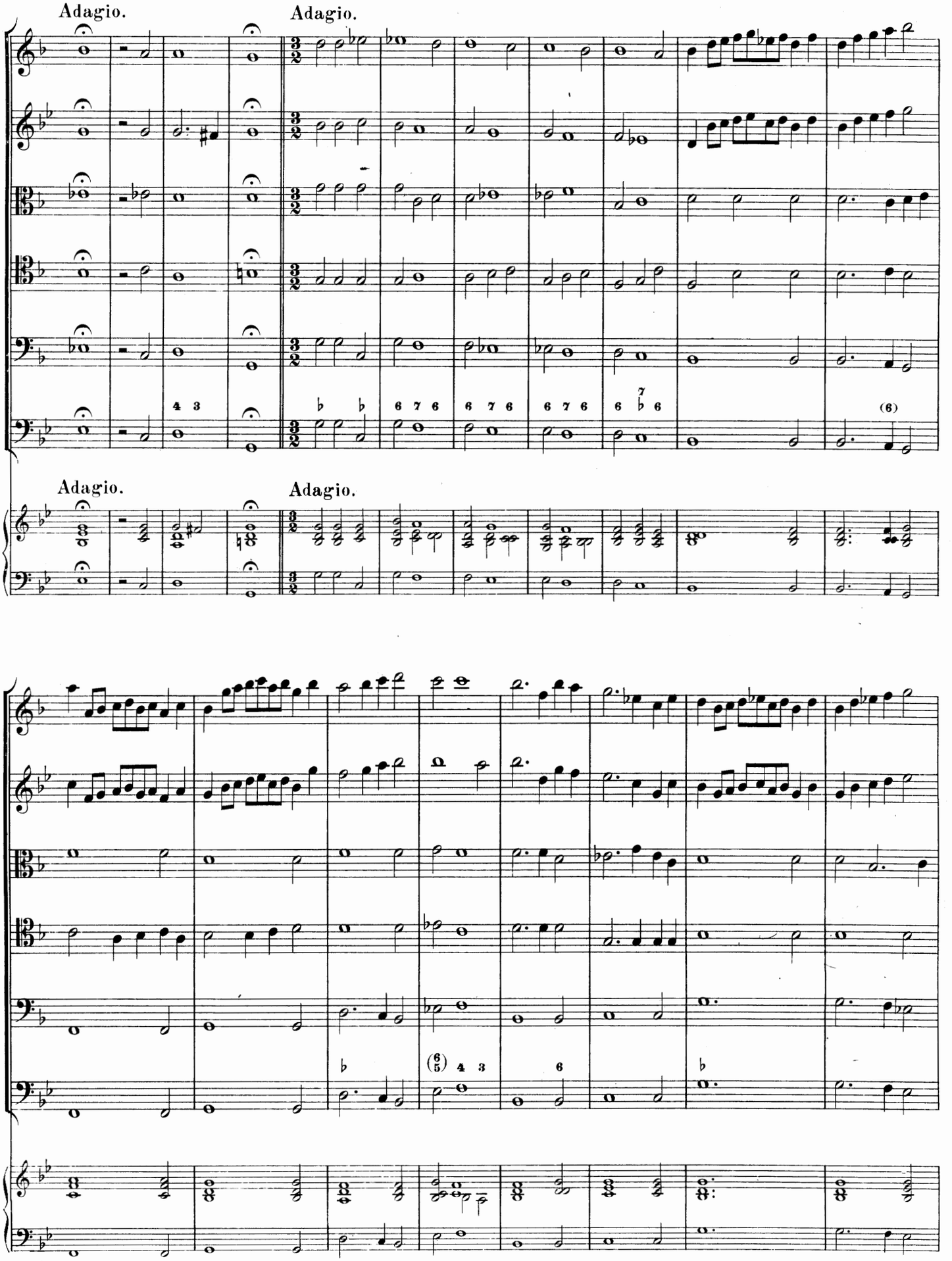

Adagio.
Piano
Piano
Piano
Piano
Piano
Adagio.

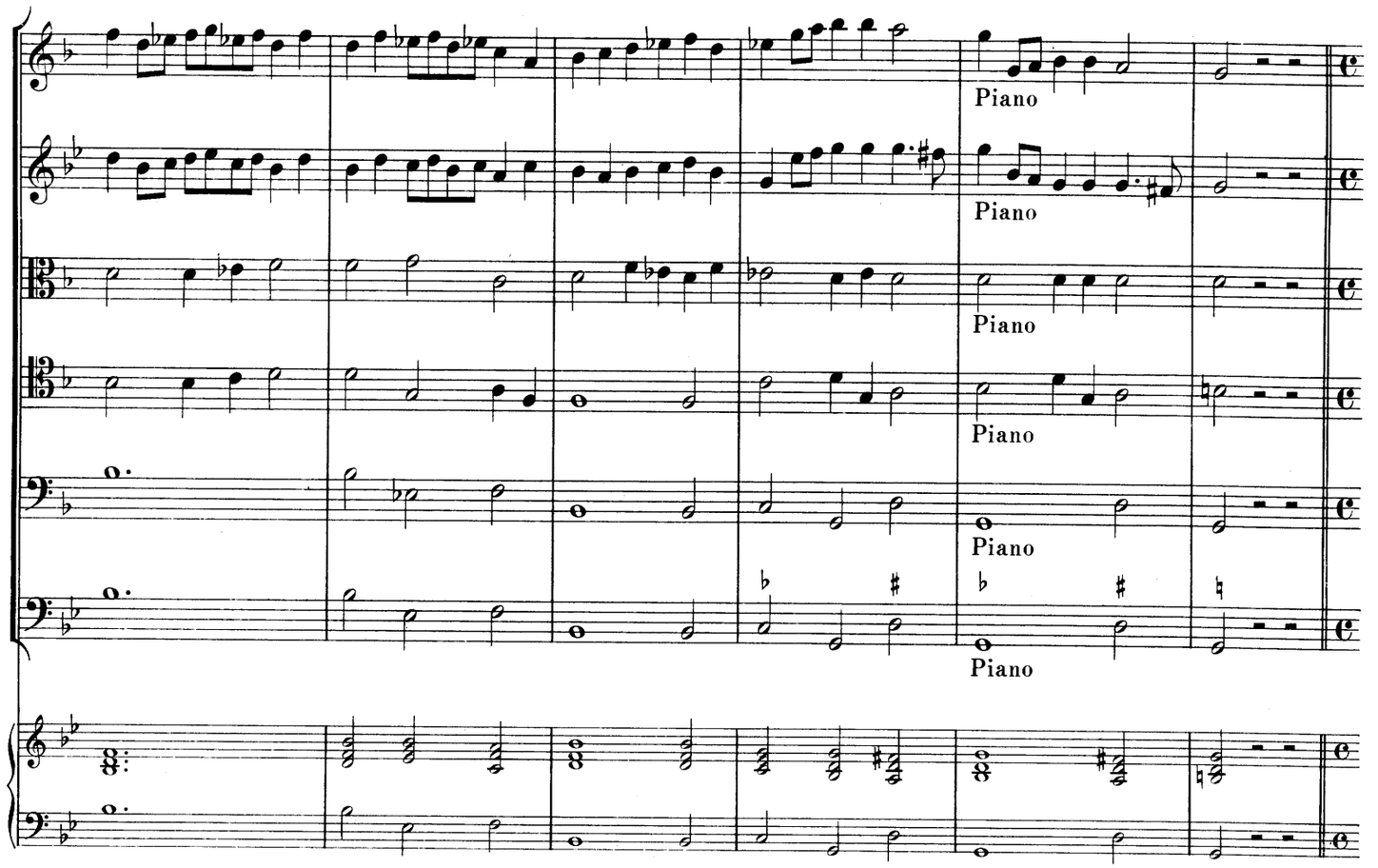
Allegro.

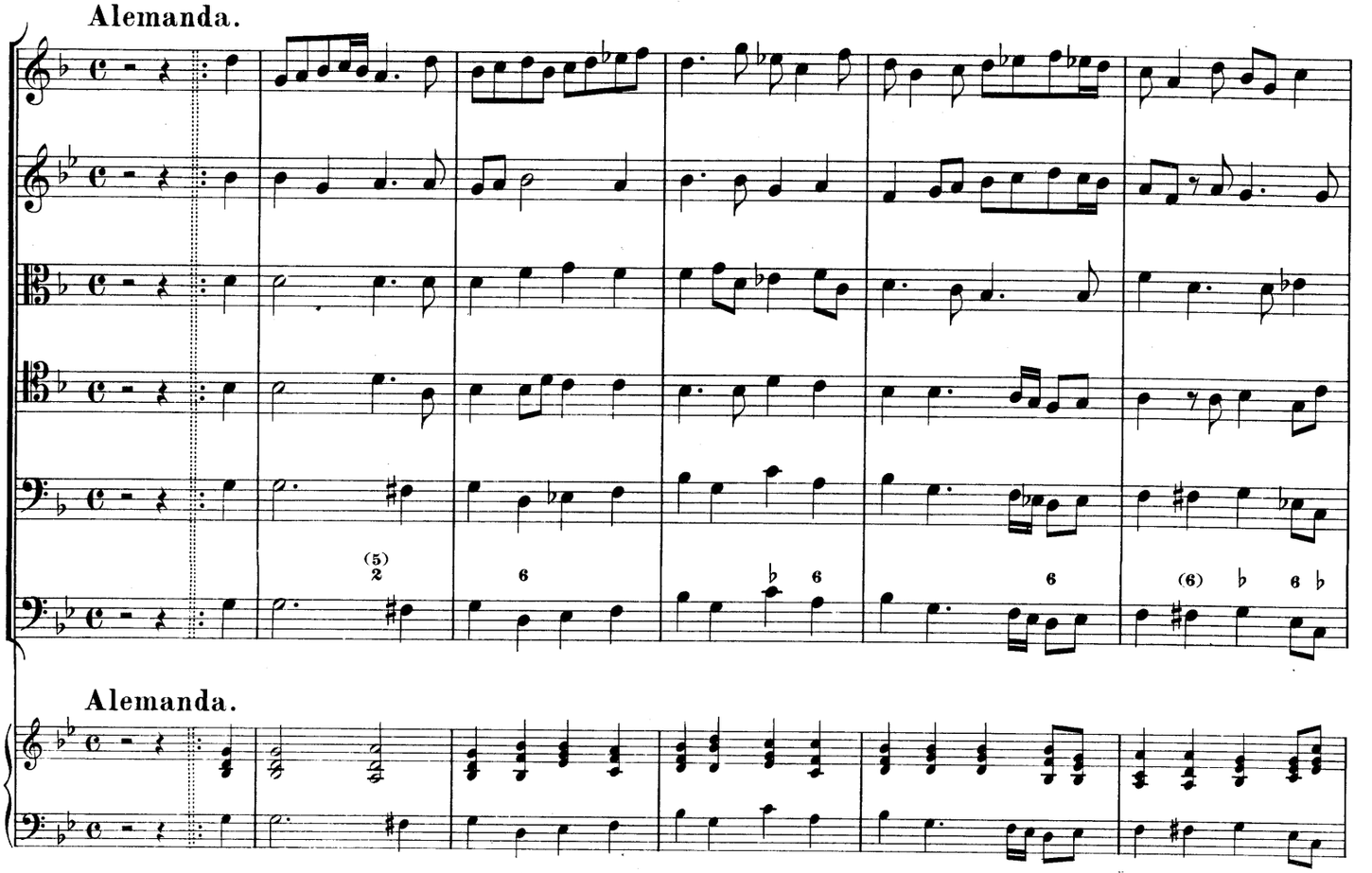
(6)

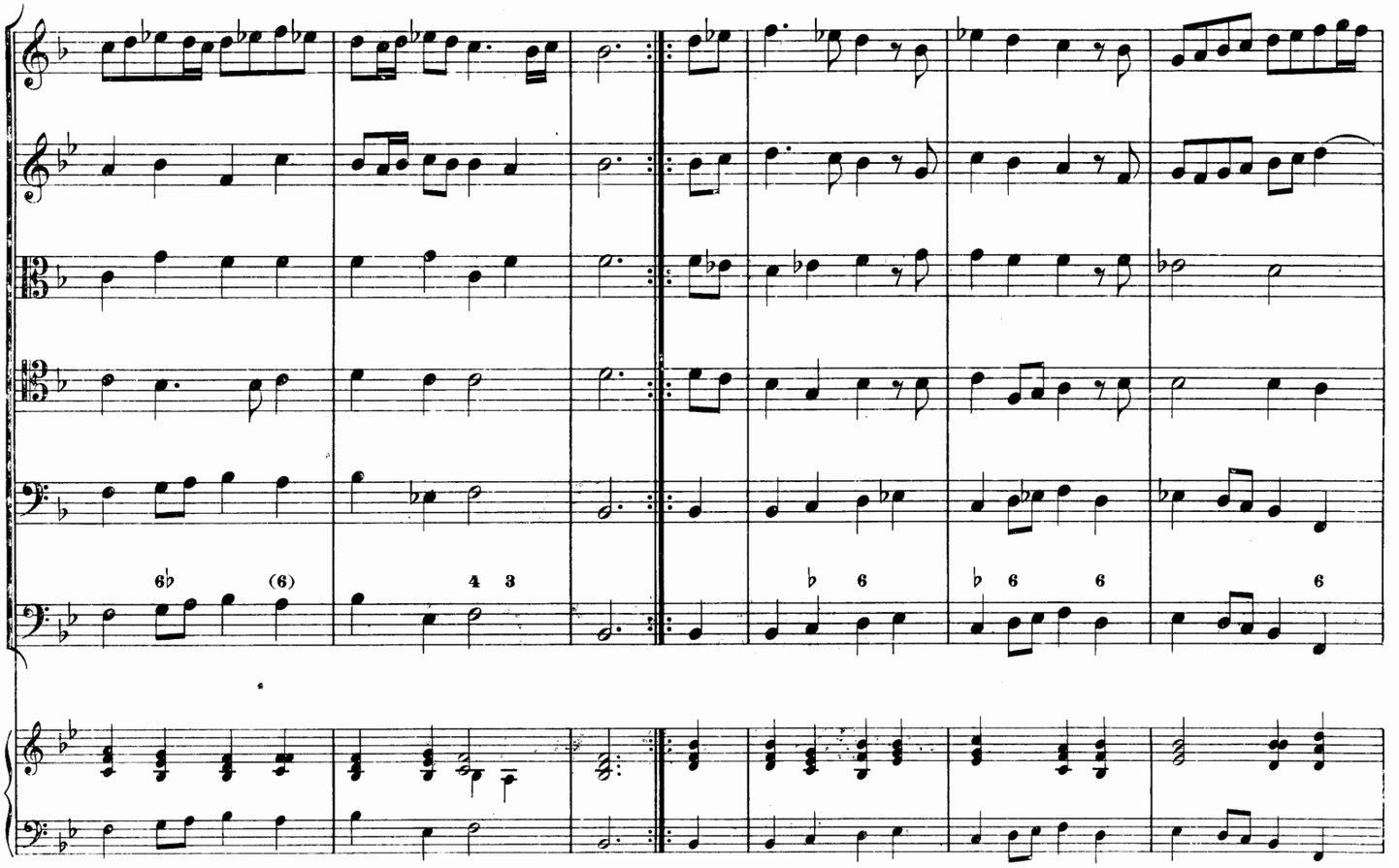
6

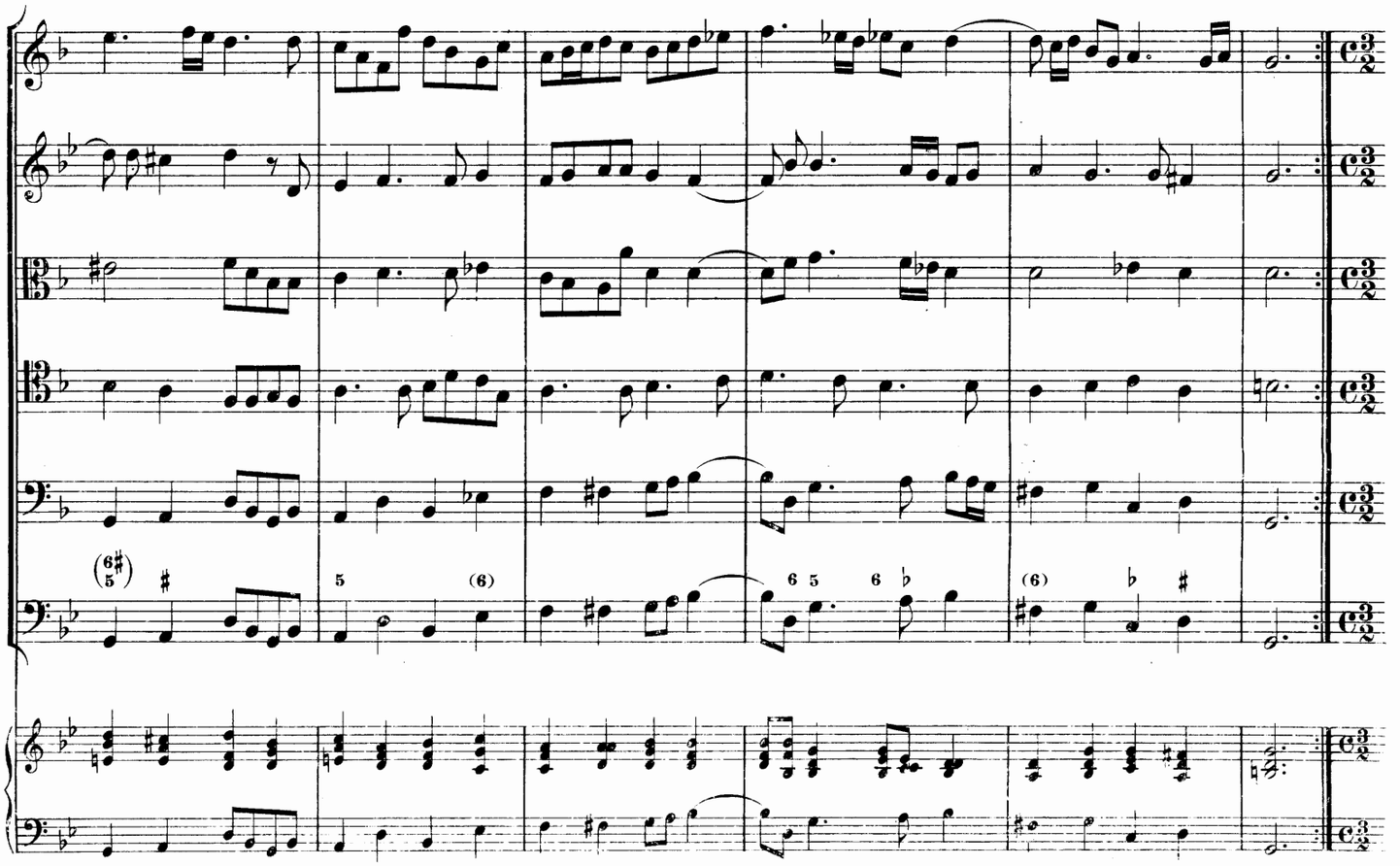
Allegro.


Adagio.
Adagio.
Adagio.
Adagio.

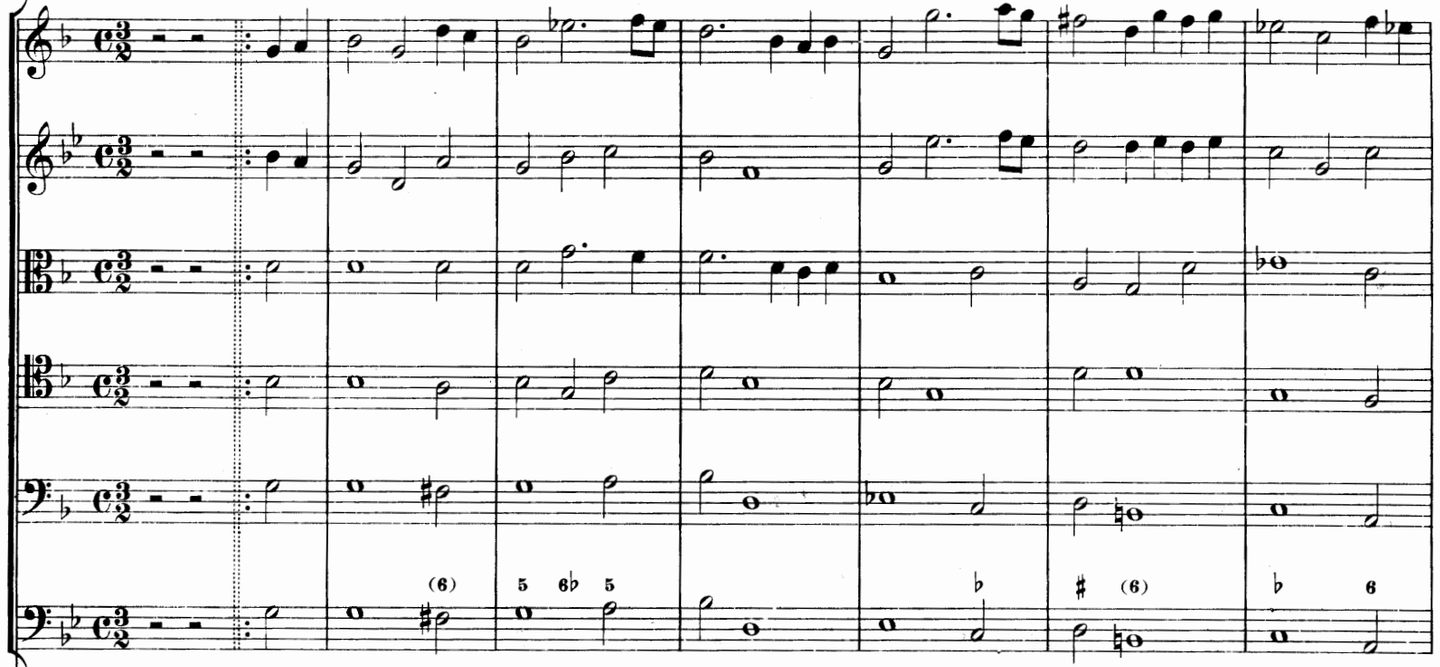

Piano
Piano
Piano
Piano
Piano


Alemanda.
Alemanda.

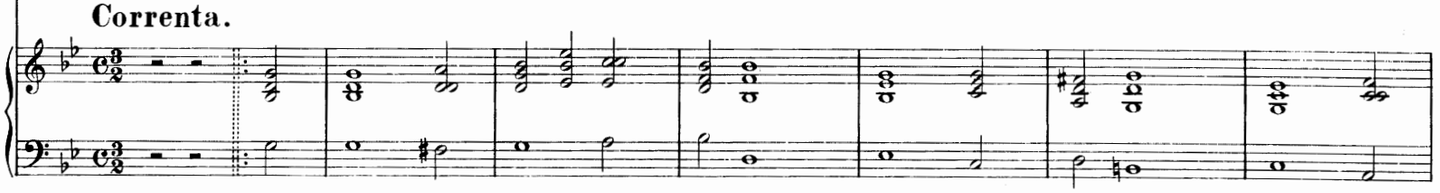


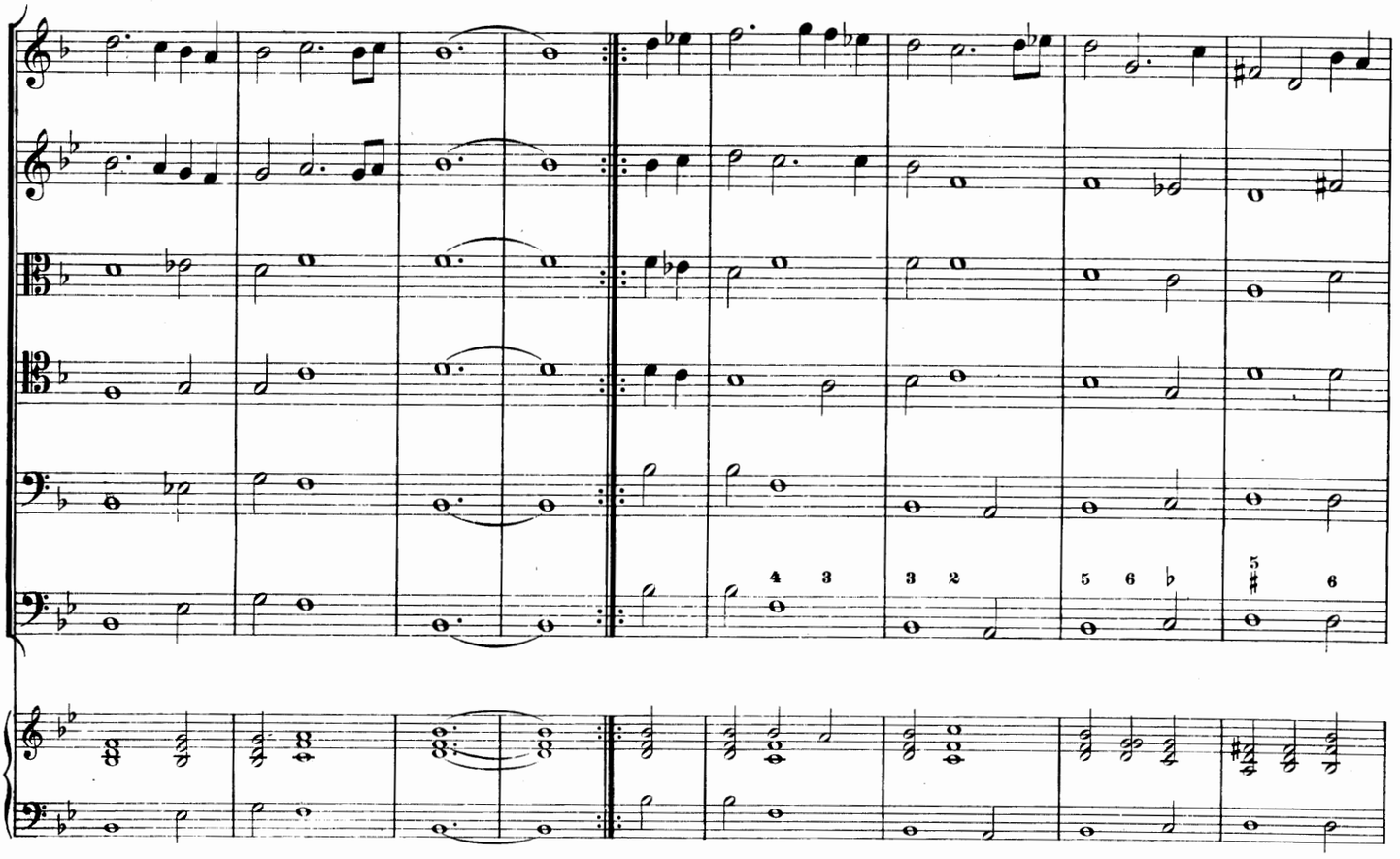


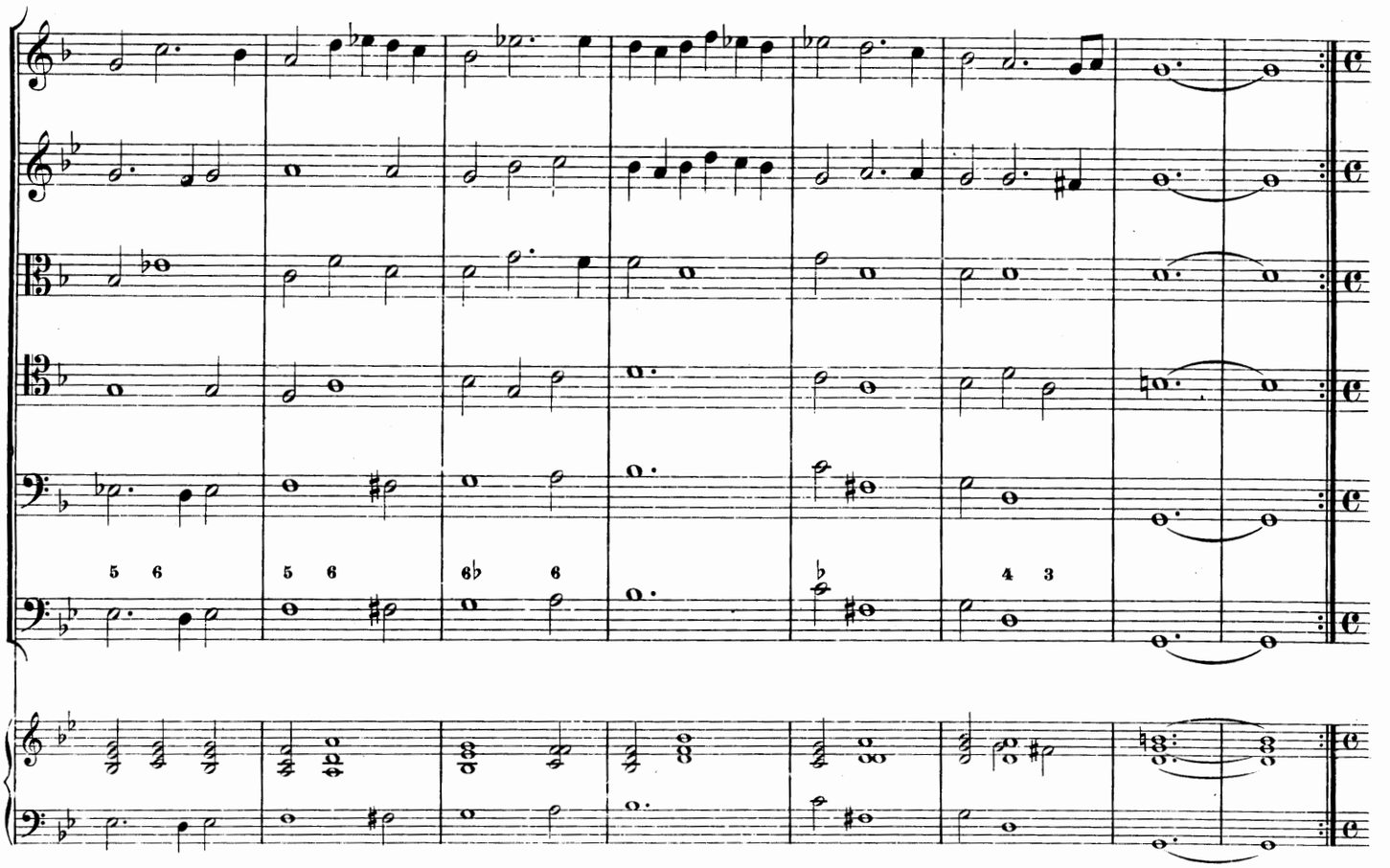
Correnta.



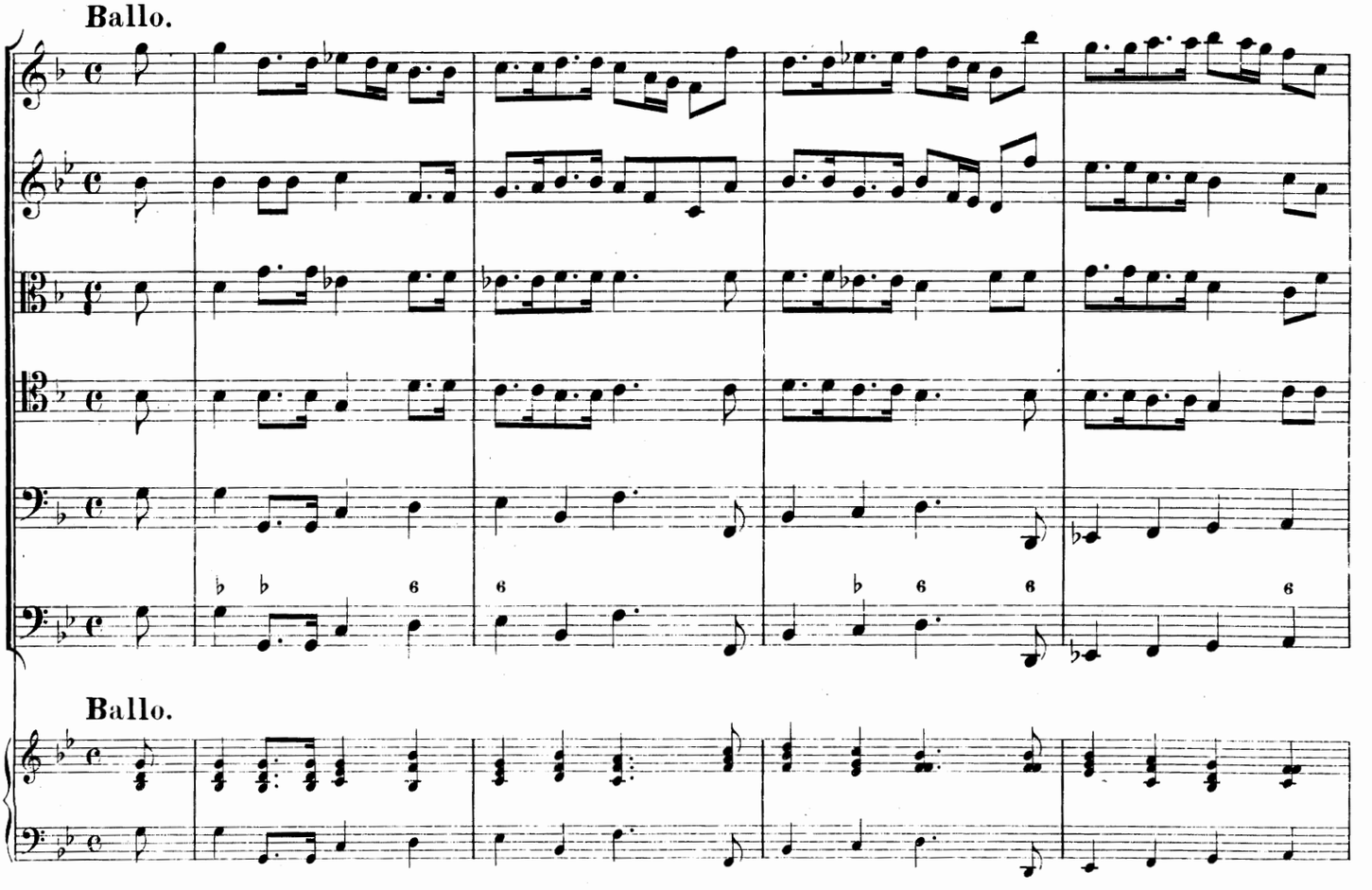
Correnta.



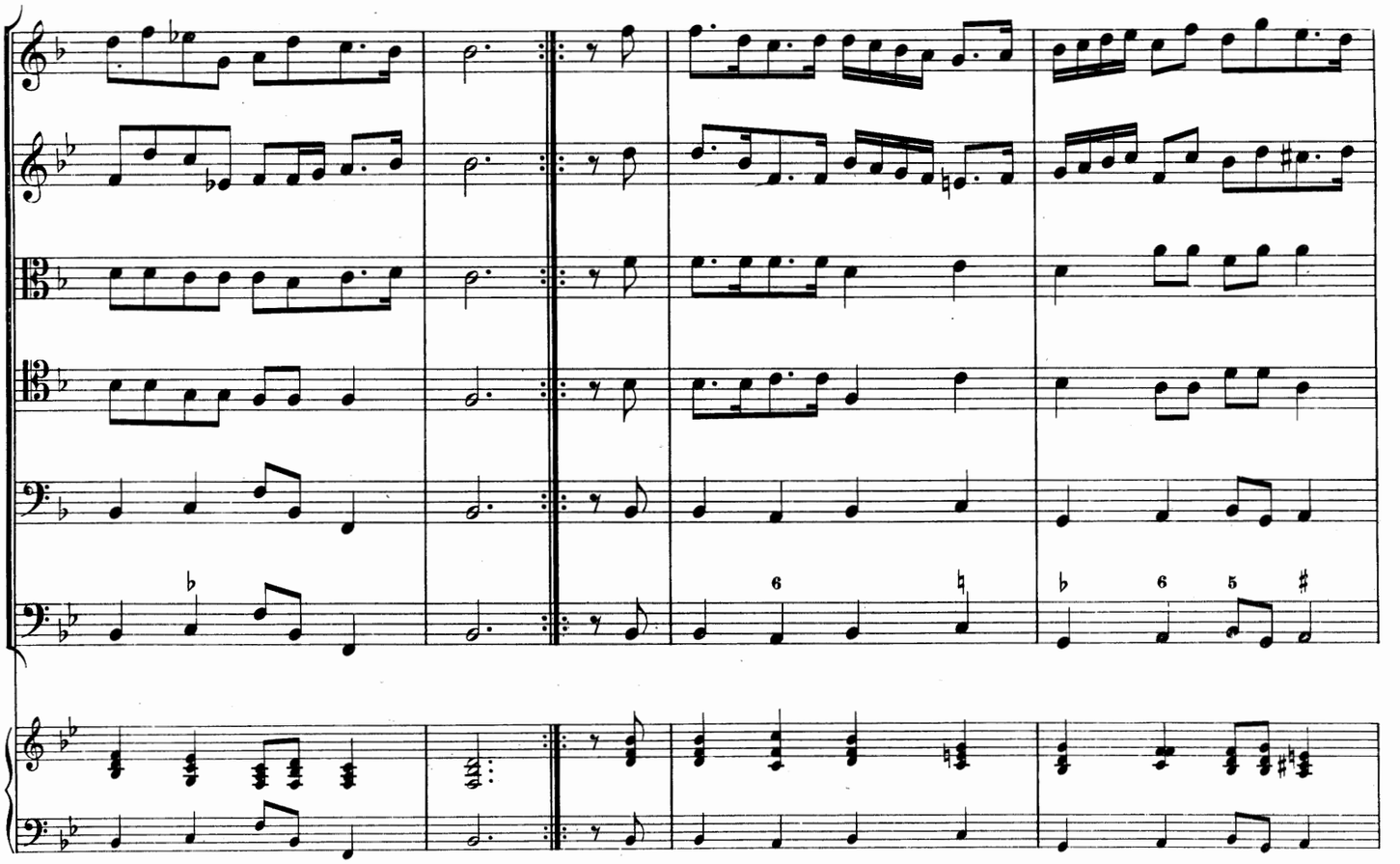


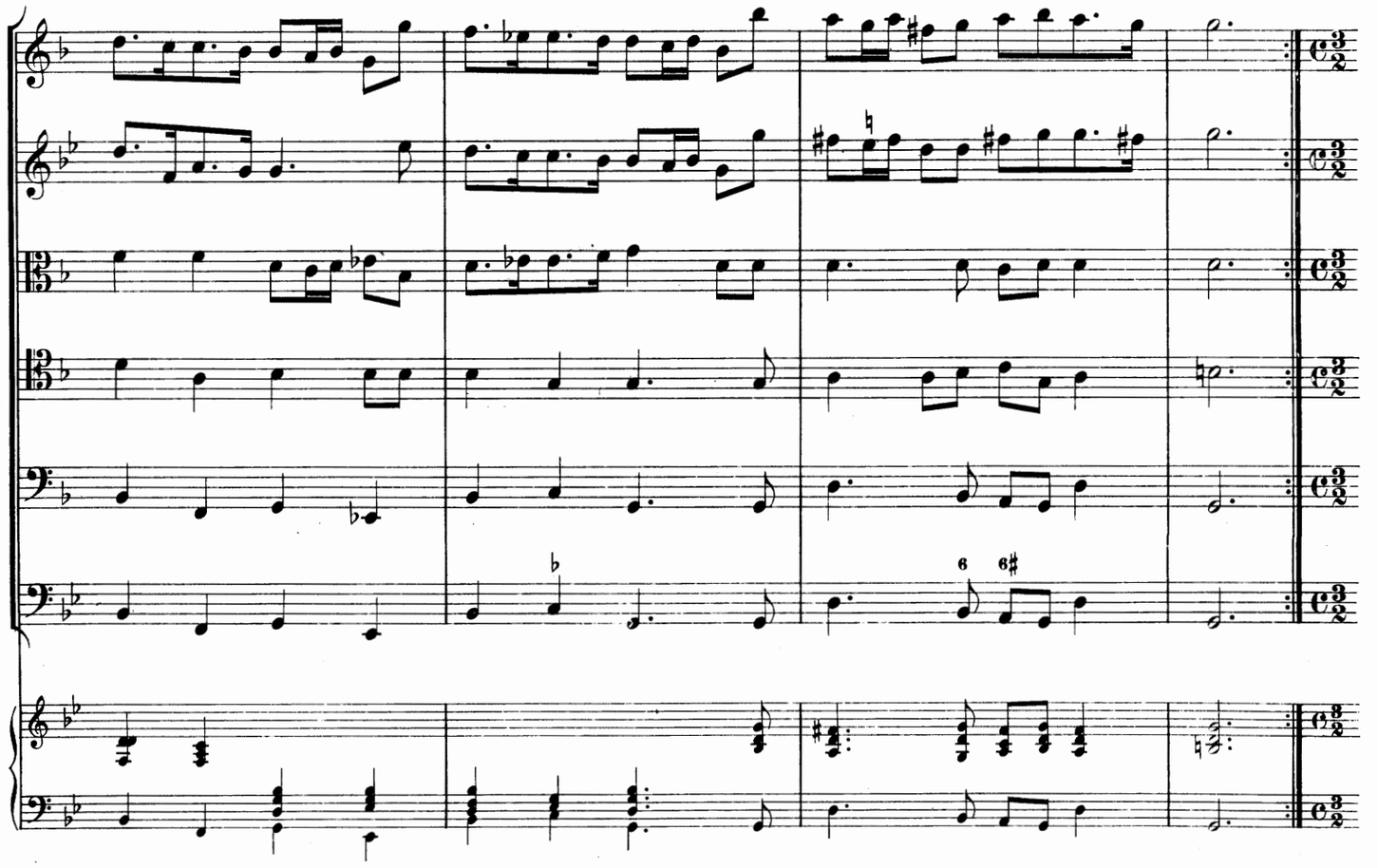


Ballo.

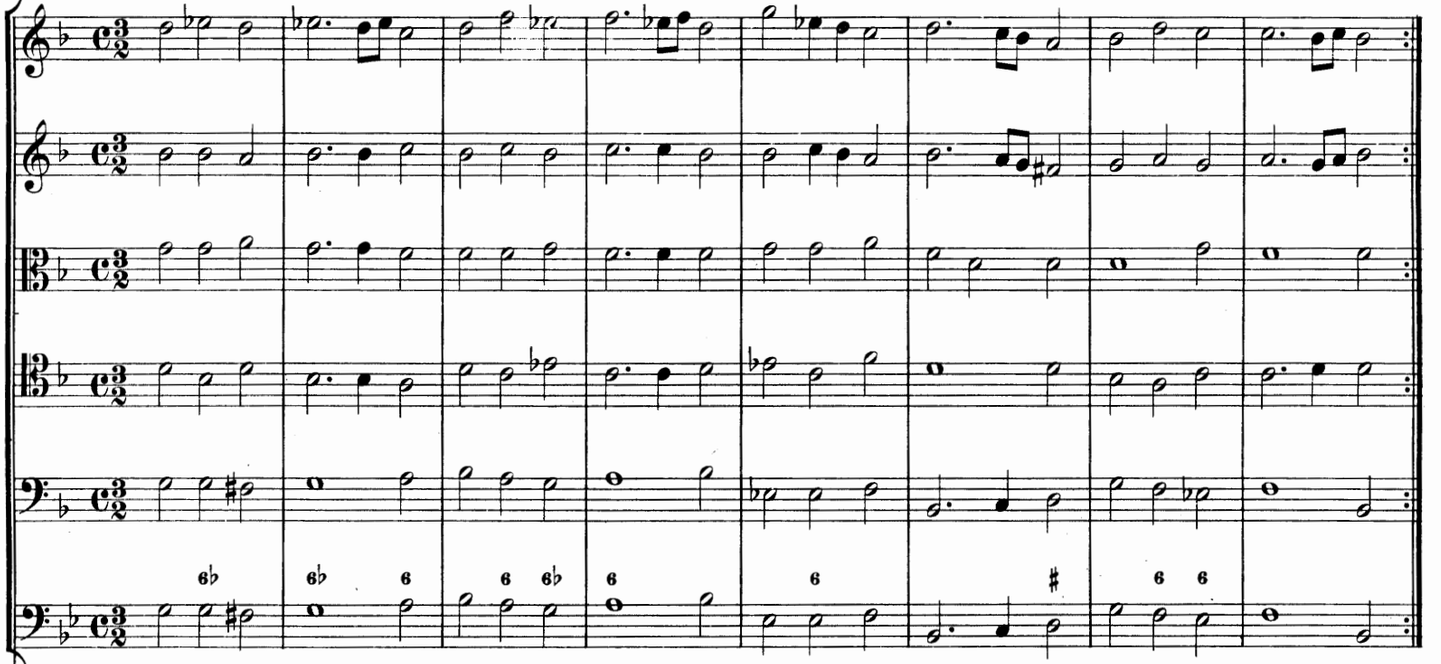


Ballo.

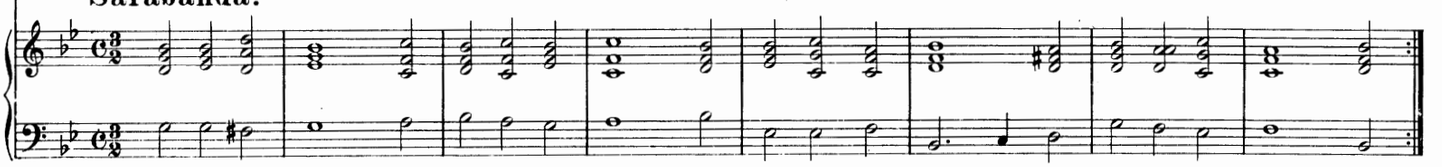


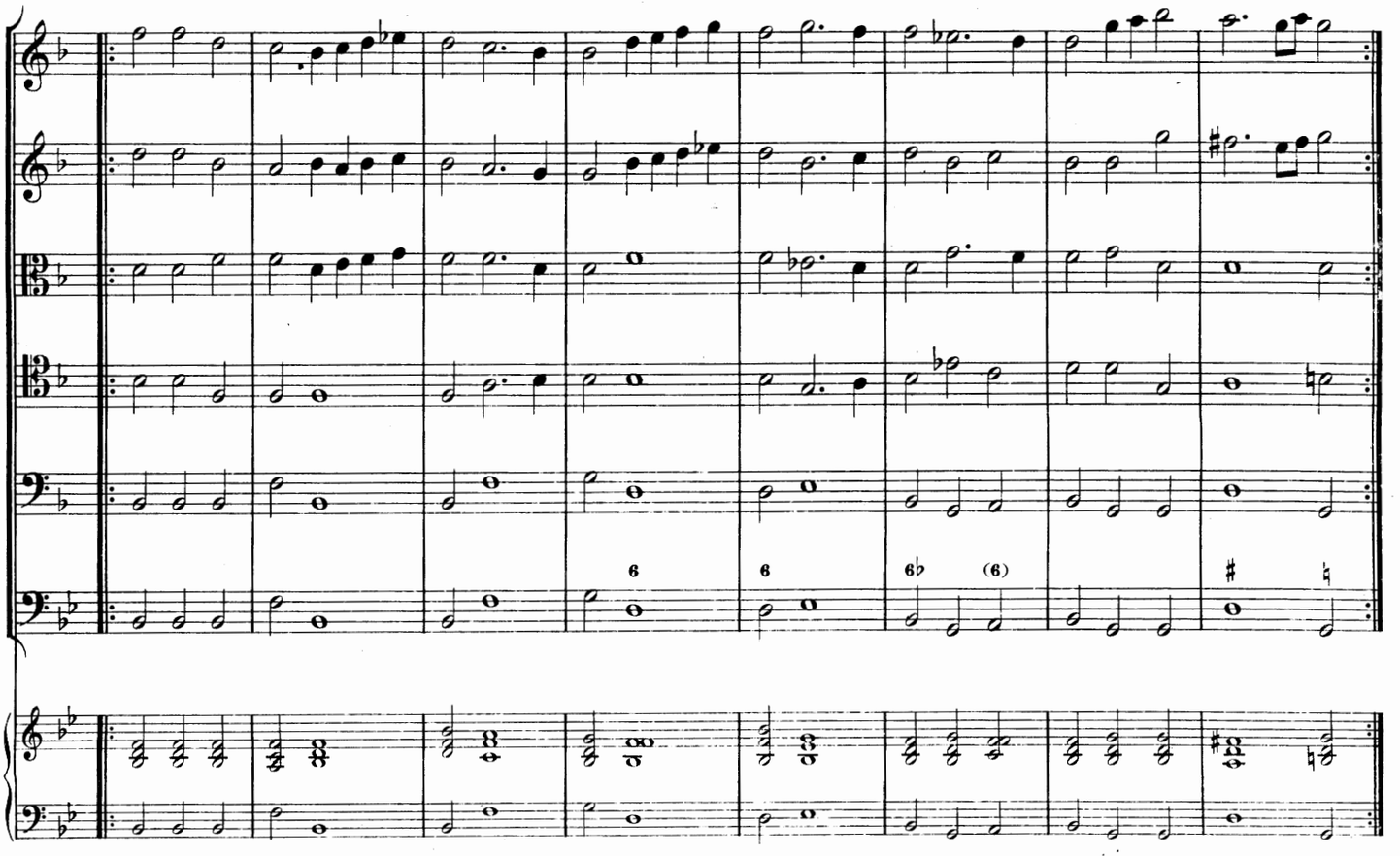


Sarabanda.



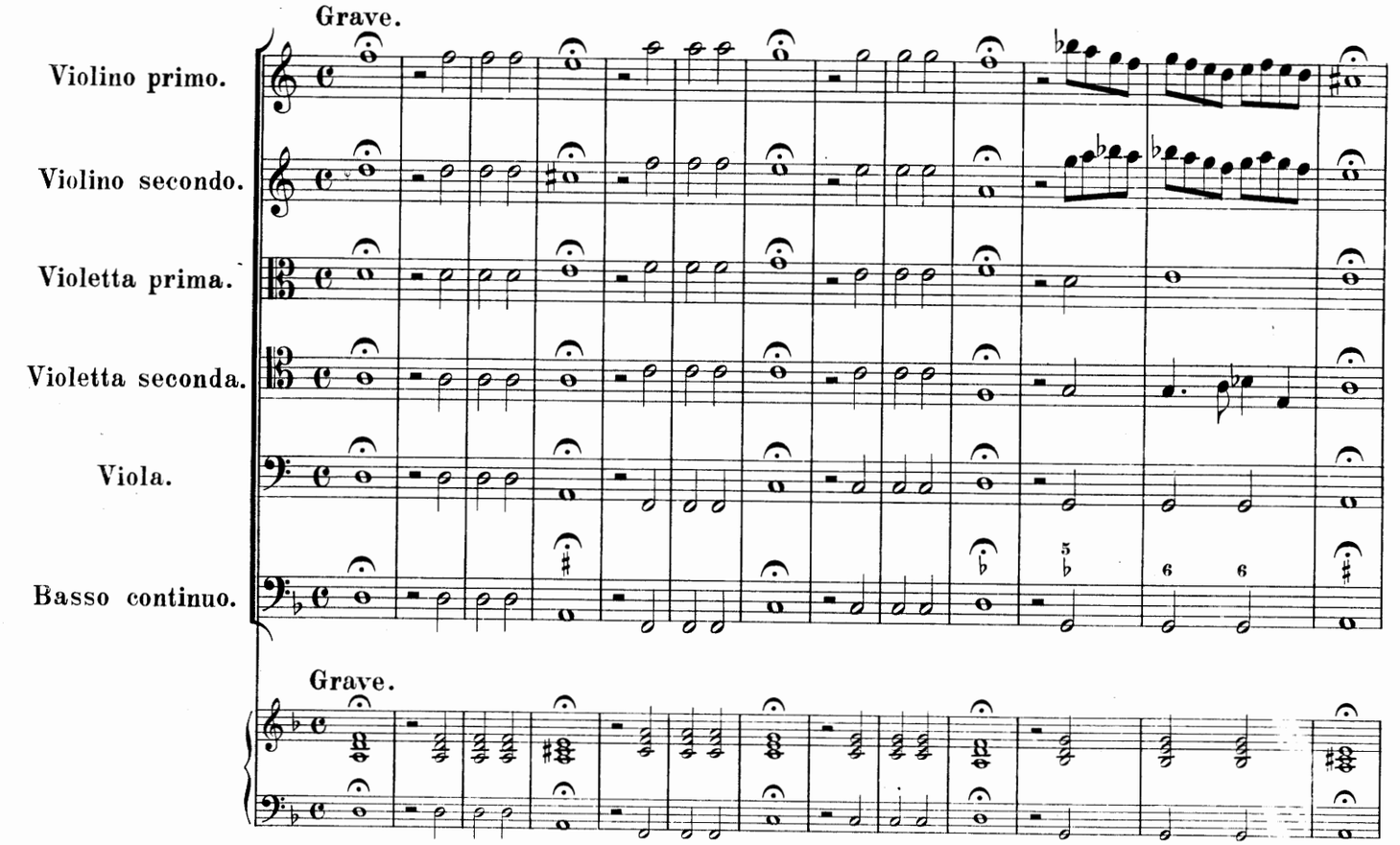
Sarabanda.

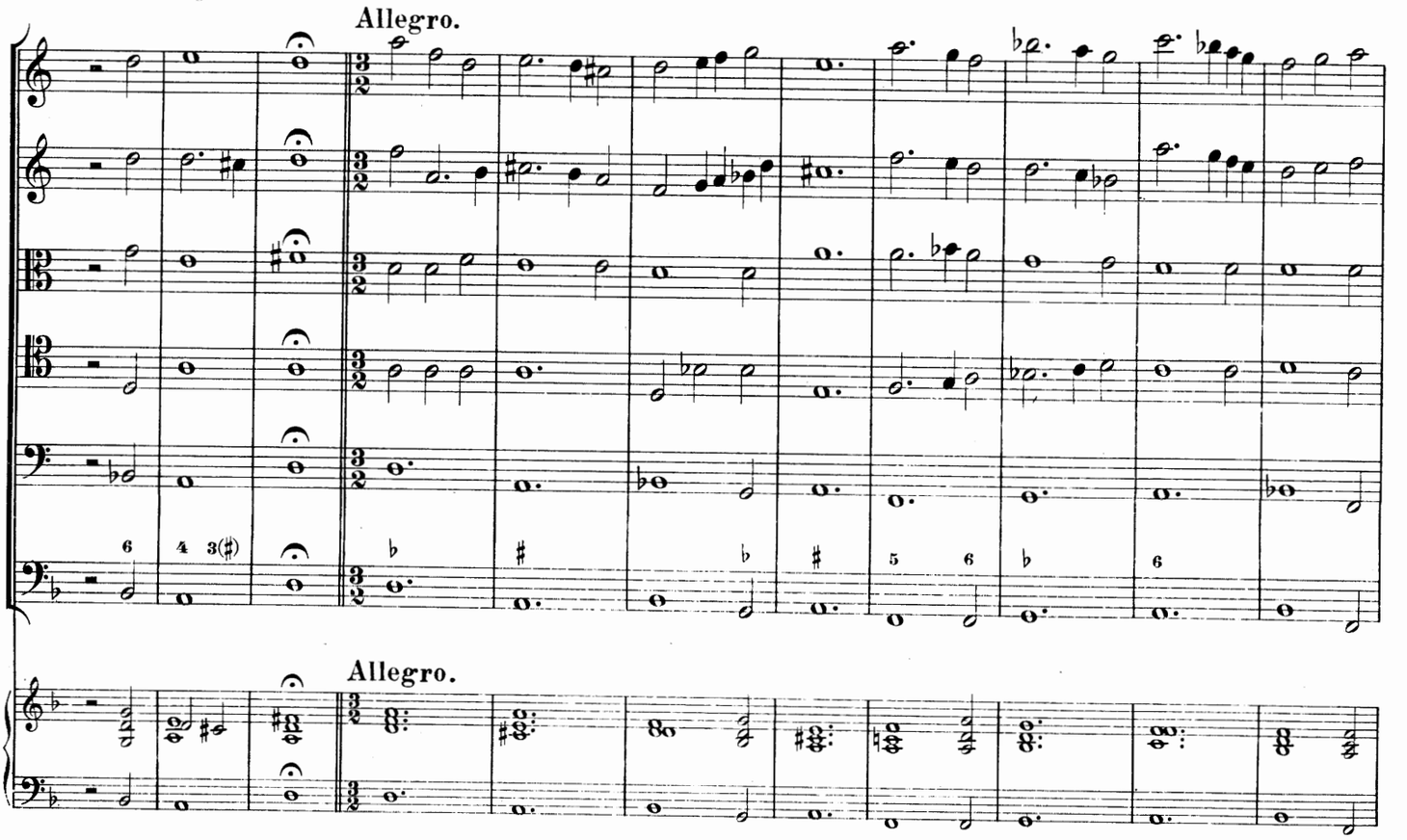


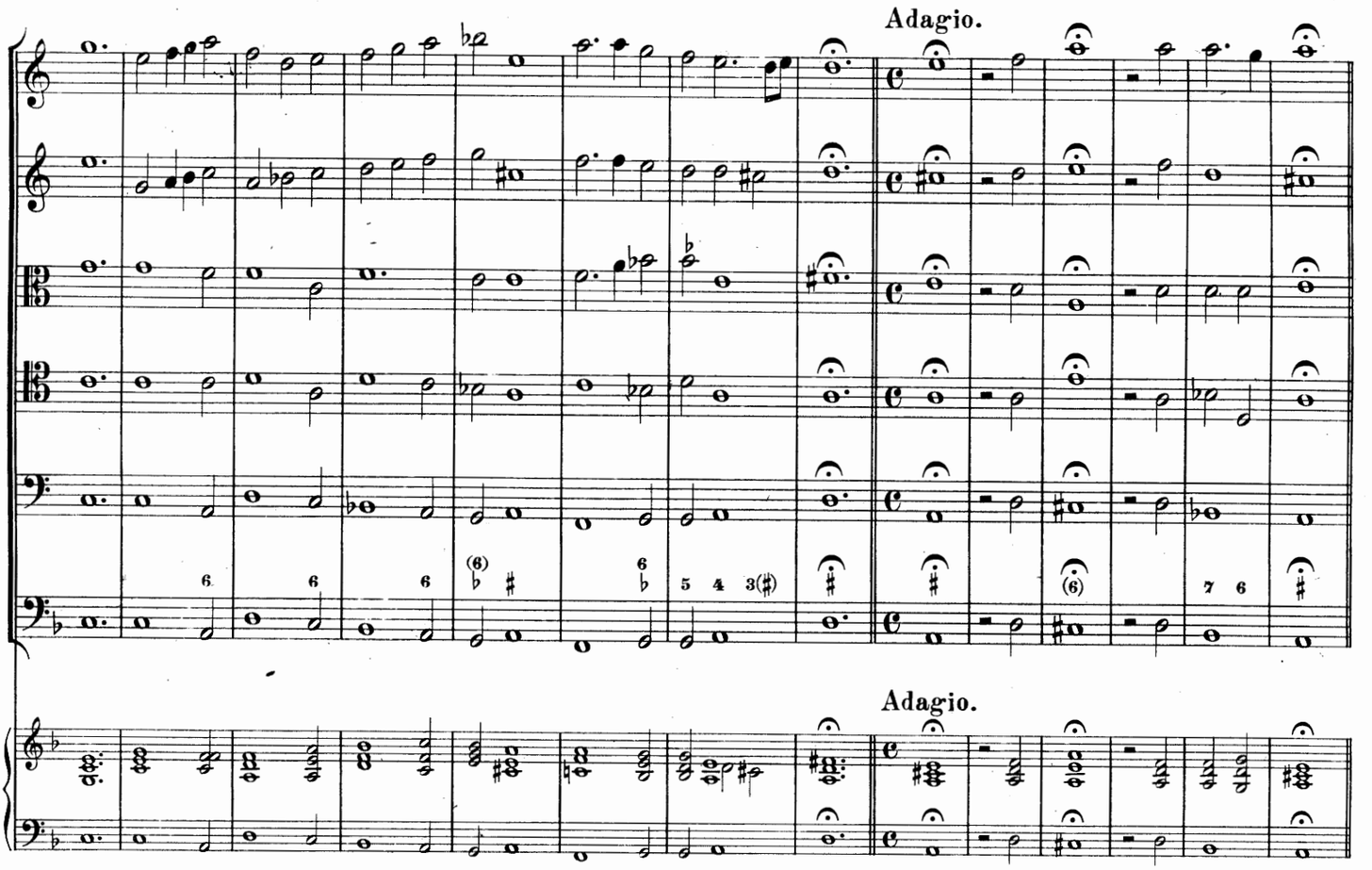


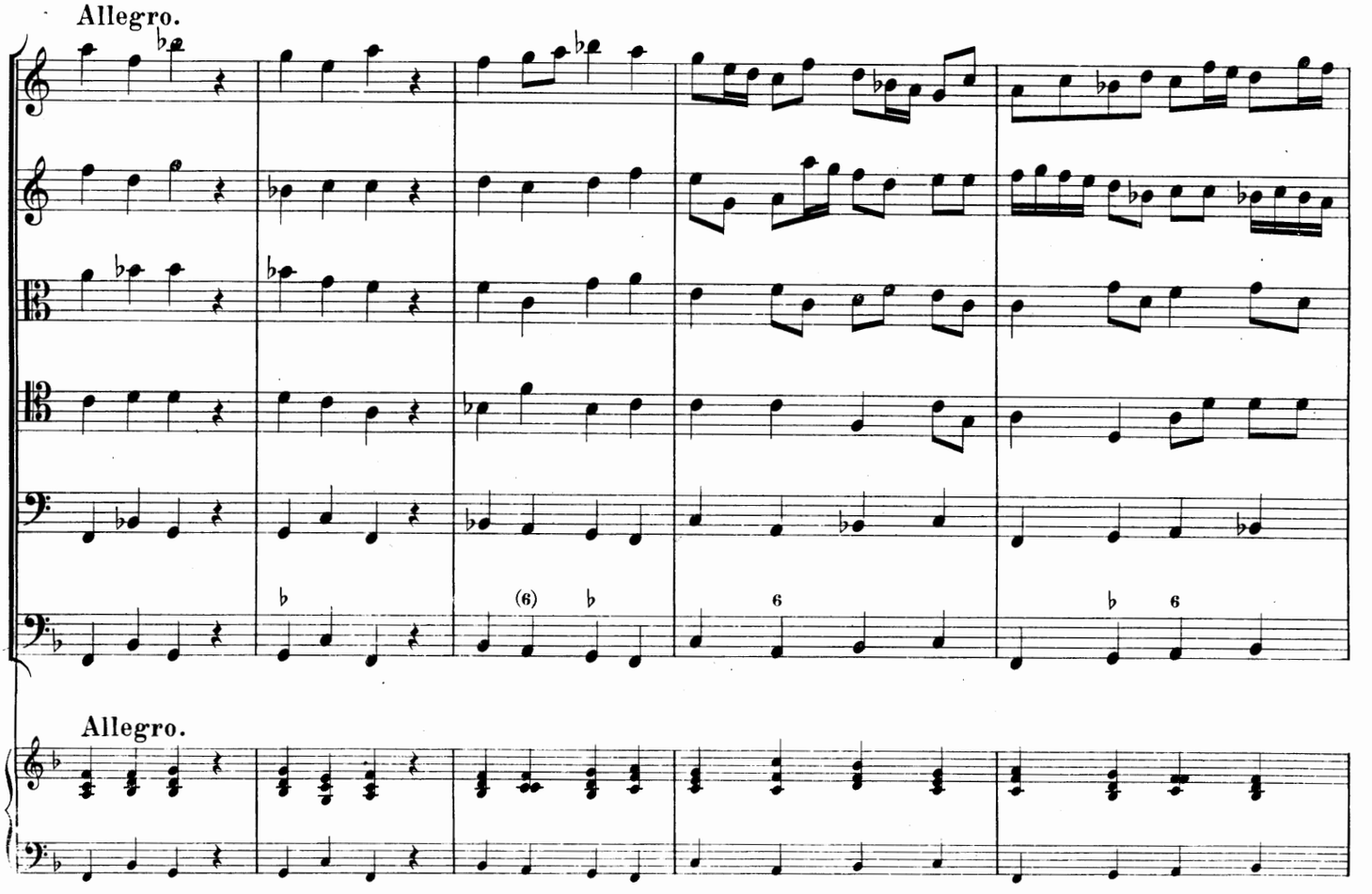
V.

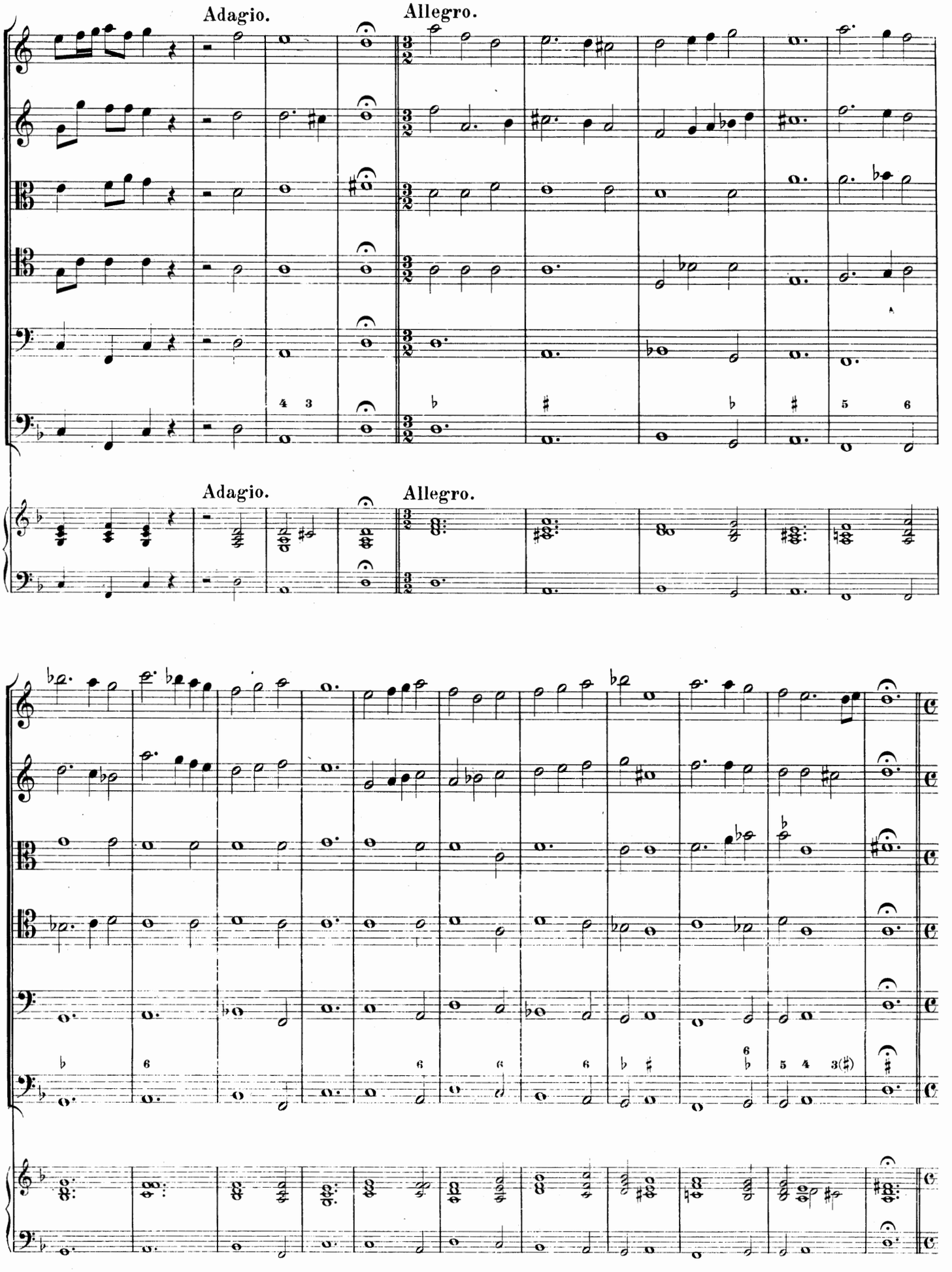
Sinfonia Quinta.



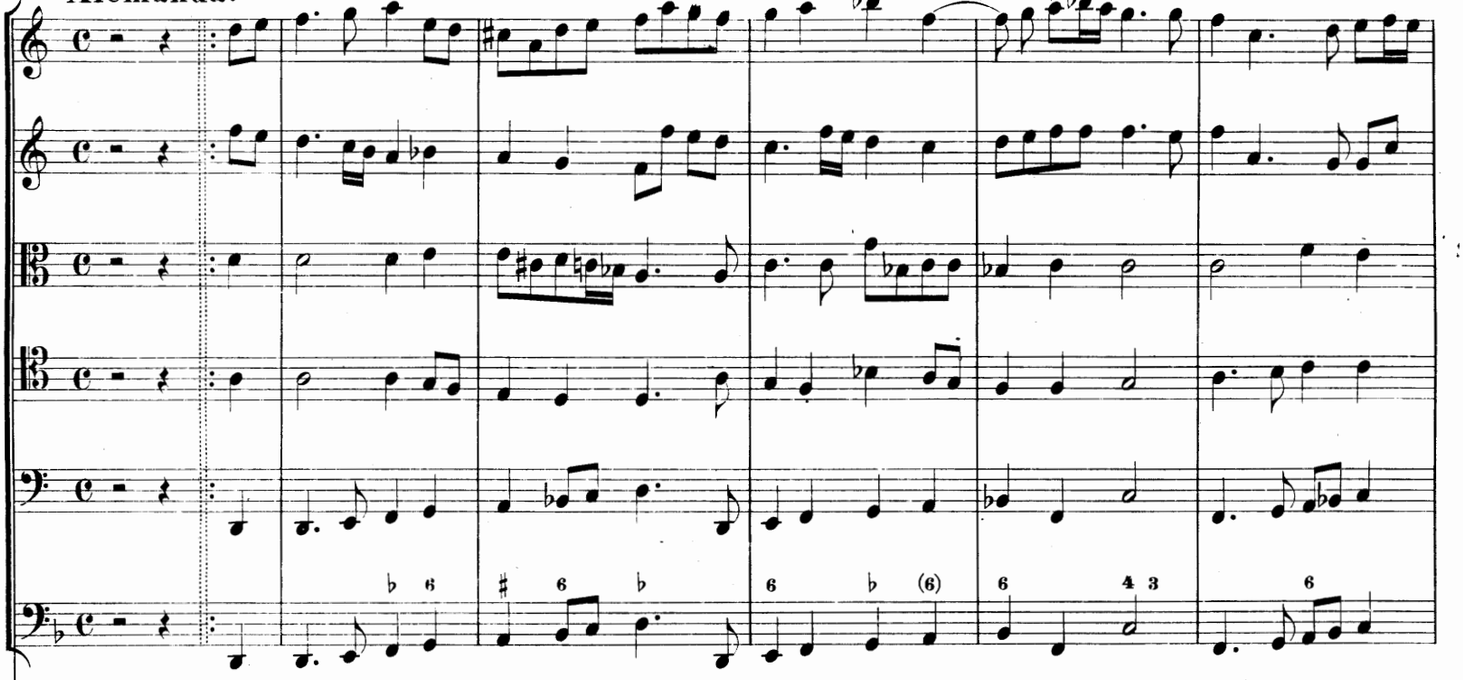



Adagio.
Adagio.

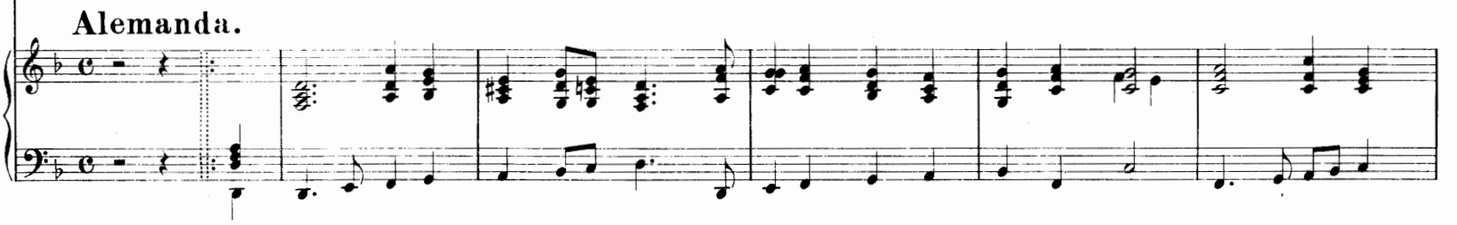

Allegro.
Allegro.

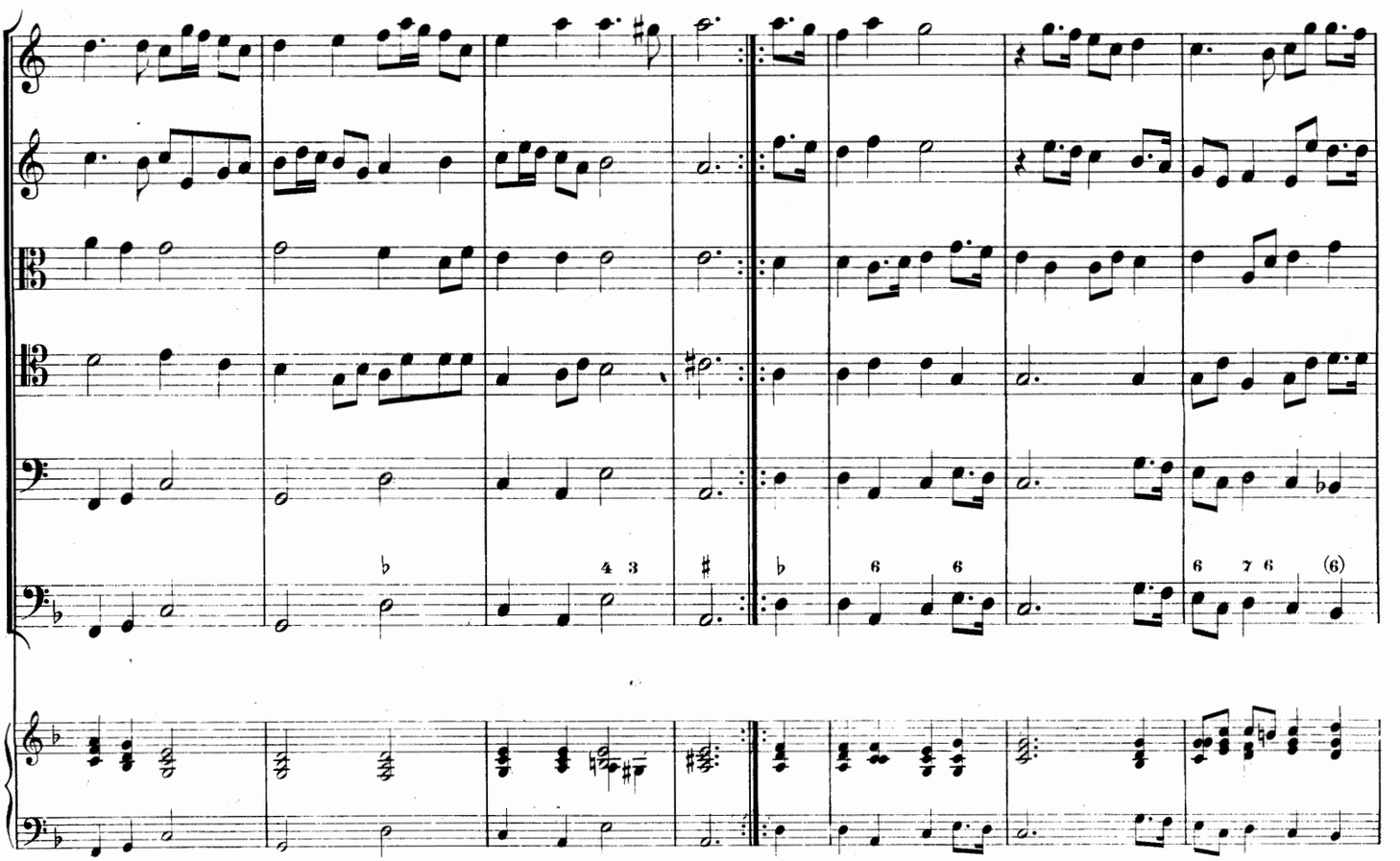

Adagio.
Allegro.
Adagio.
Allegro.

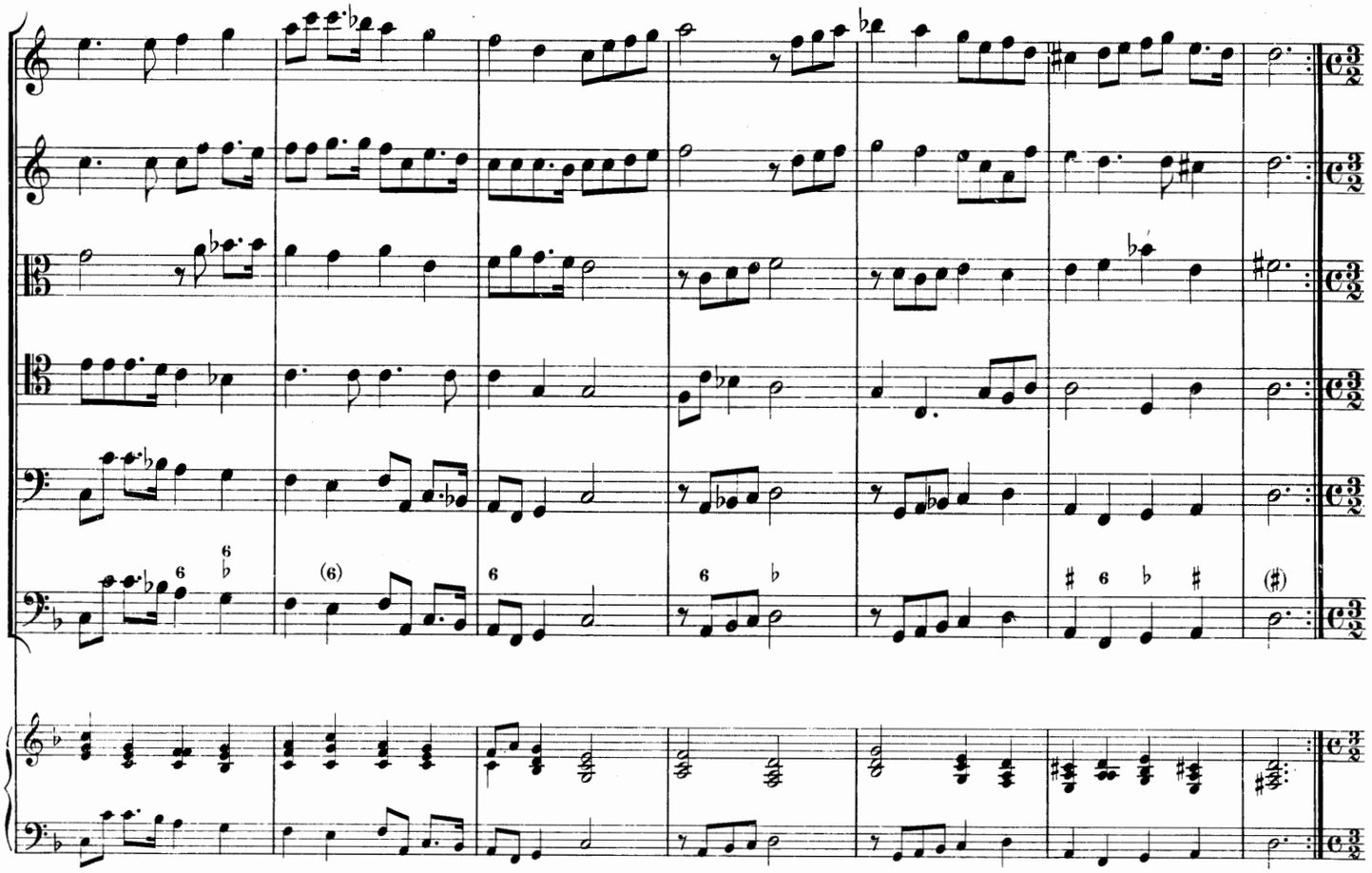
Alemanda.



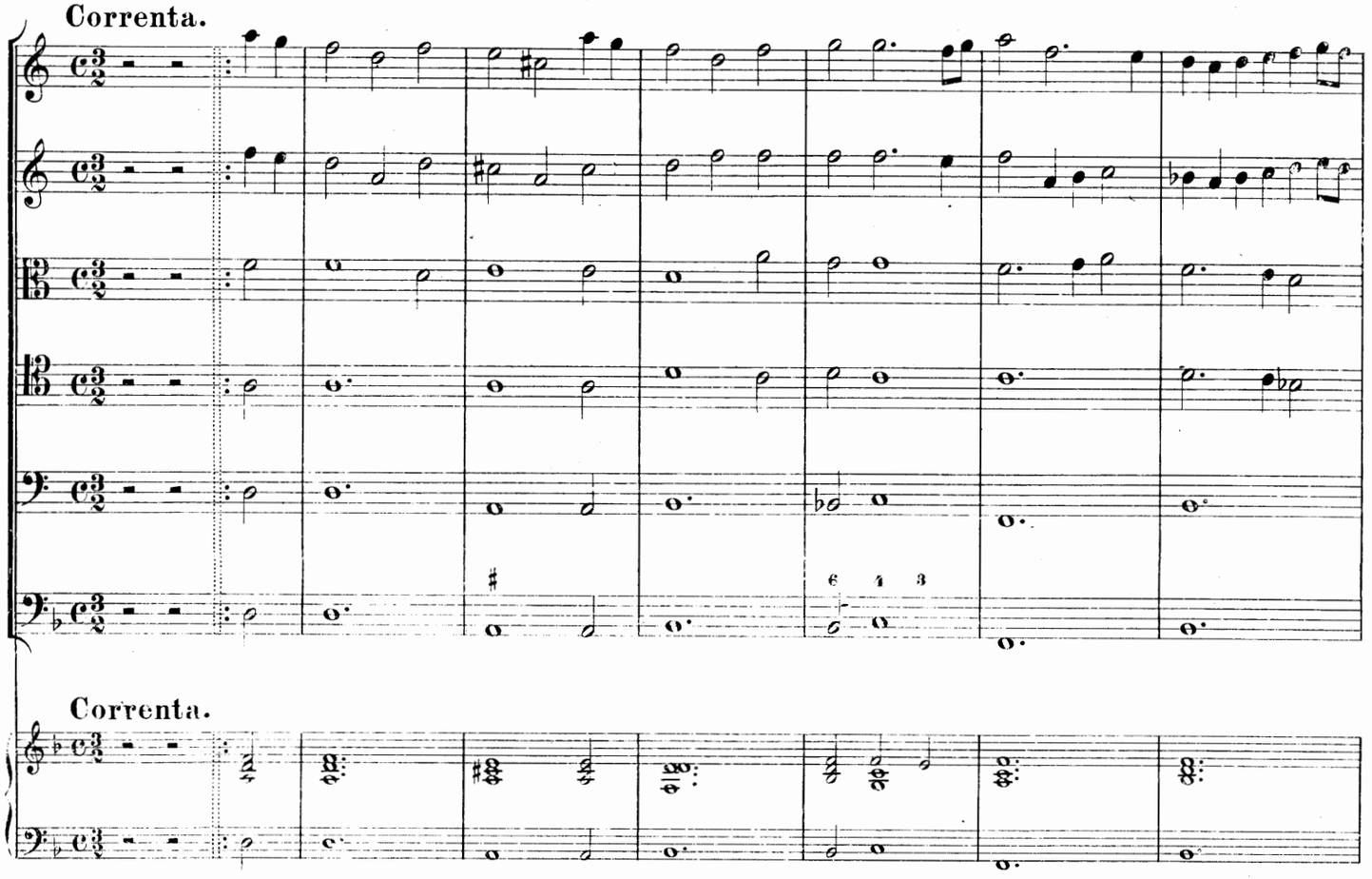
Alemanda.



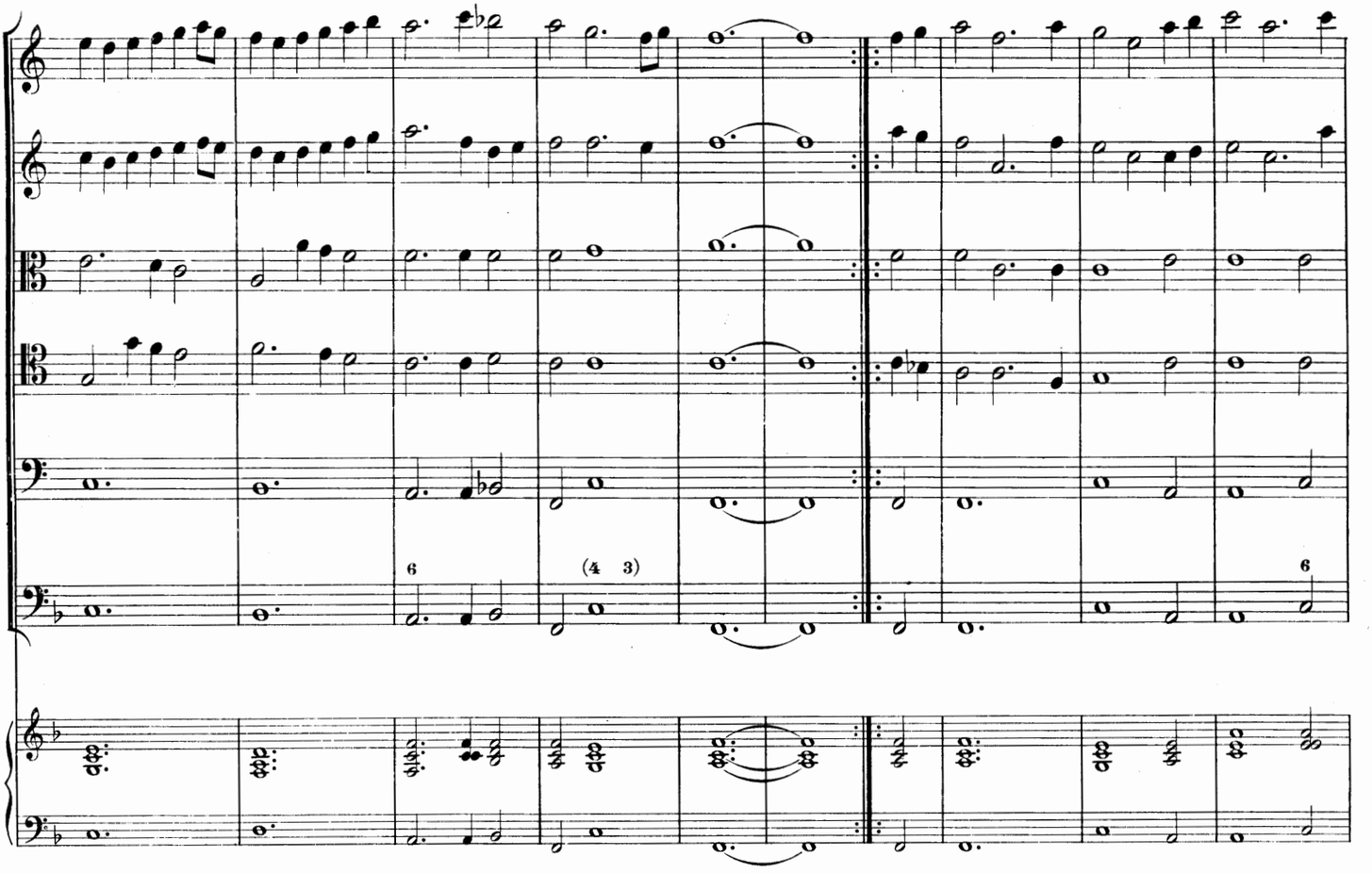


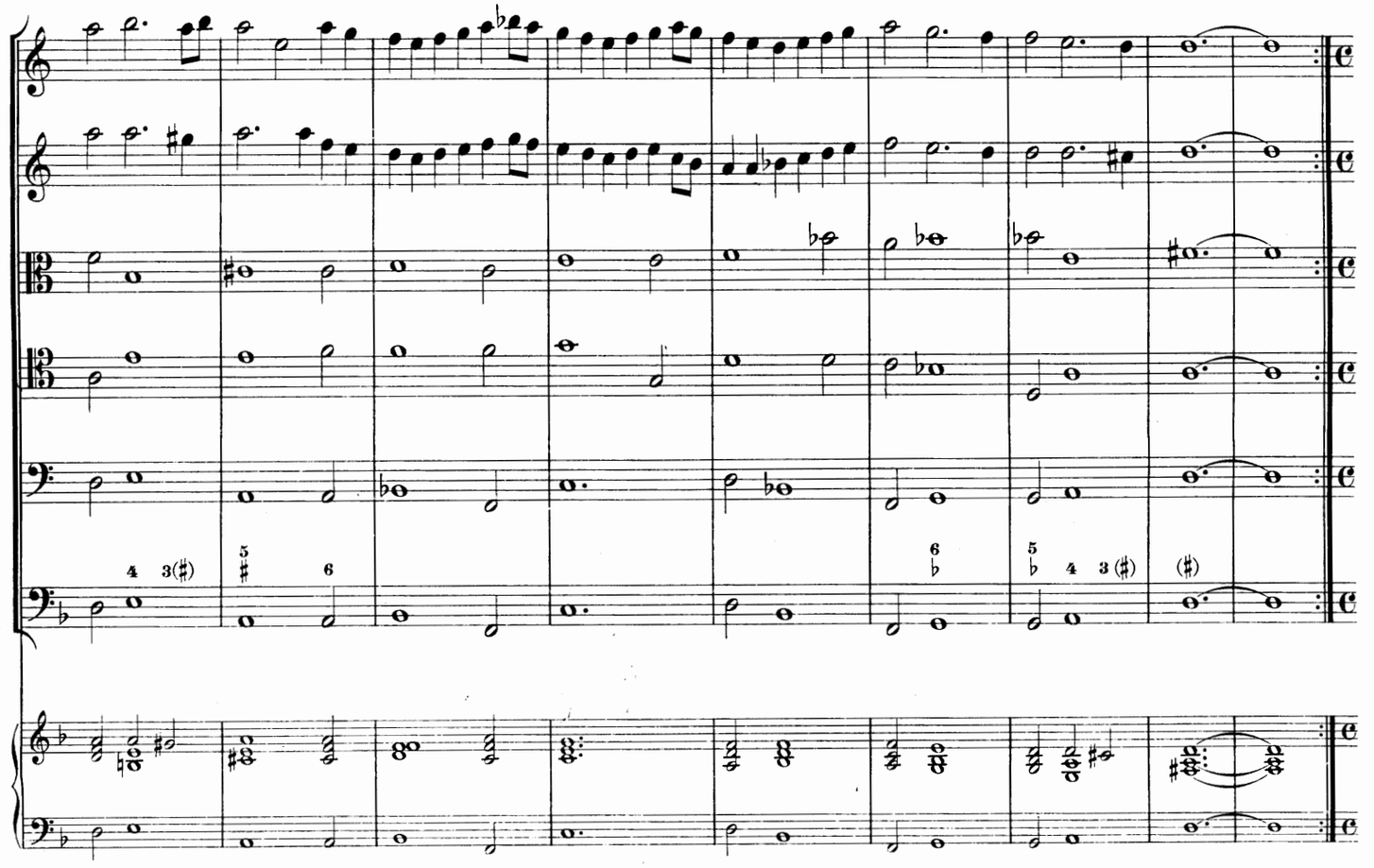


Correnta.

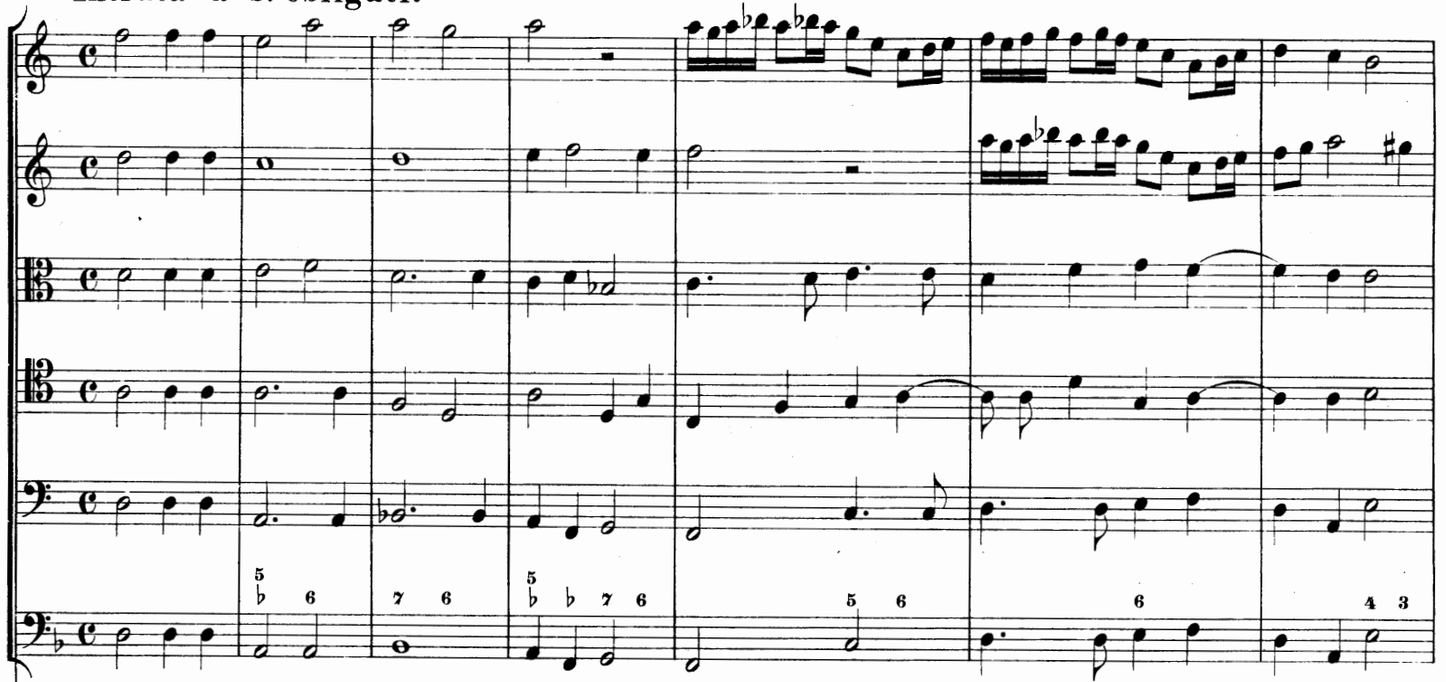


Correnta.

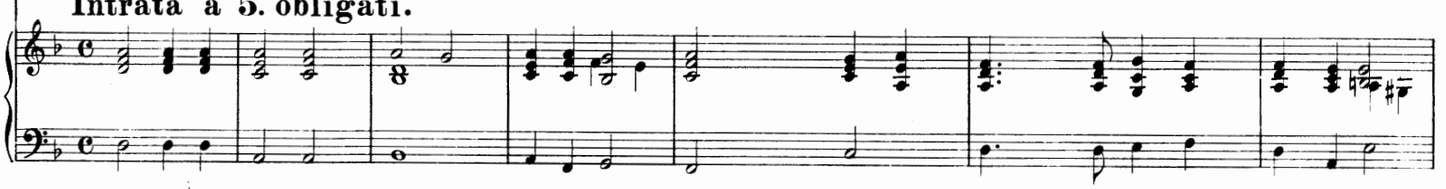


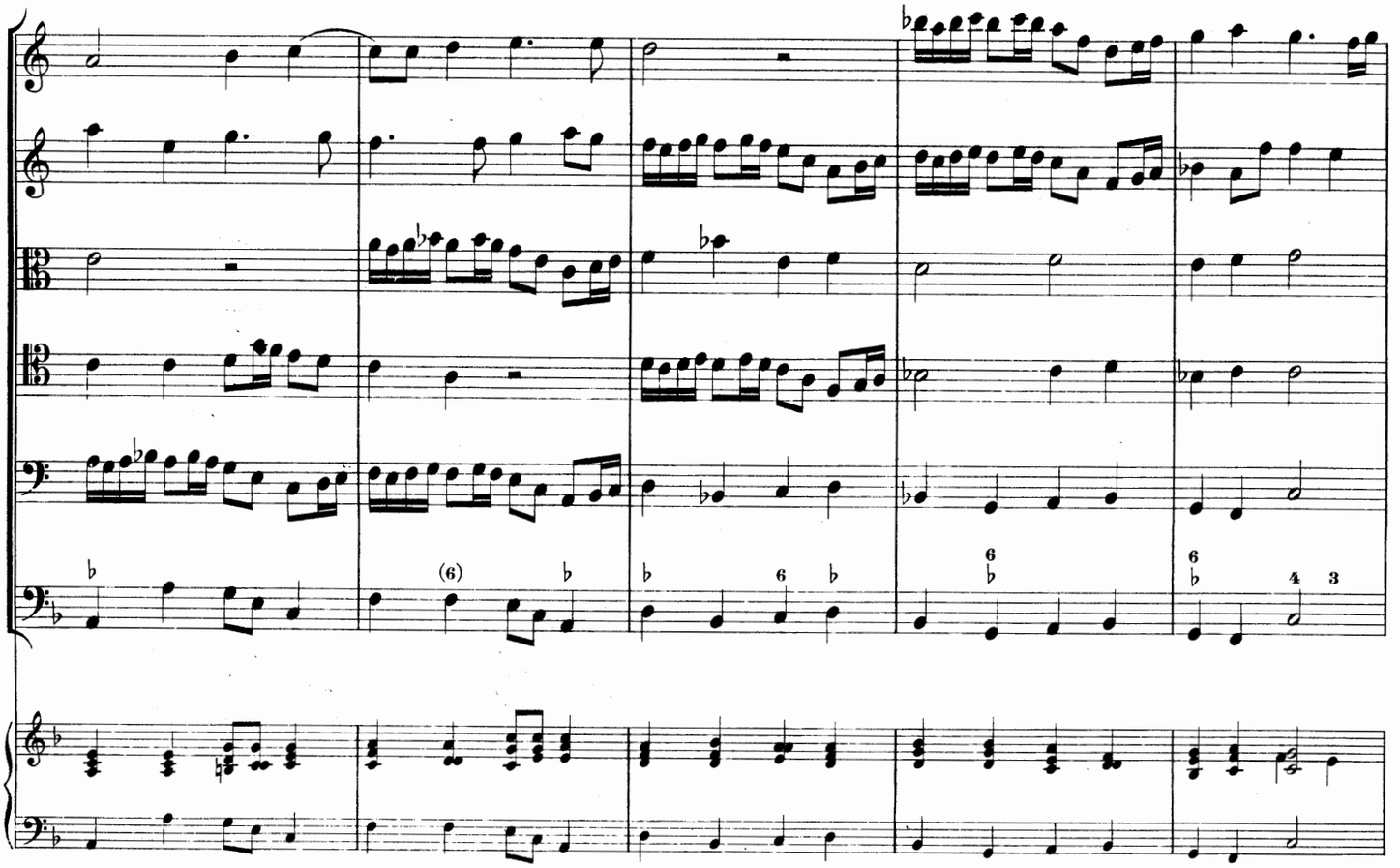


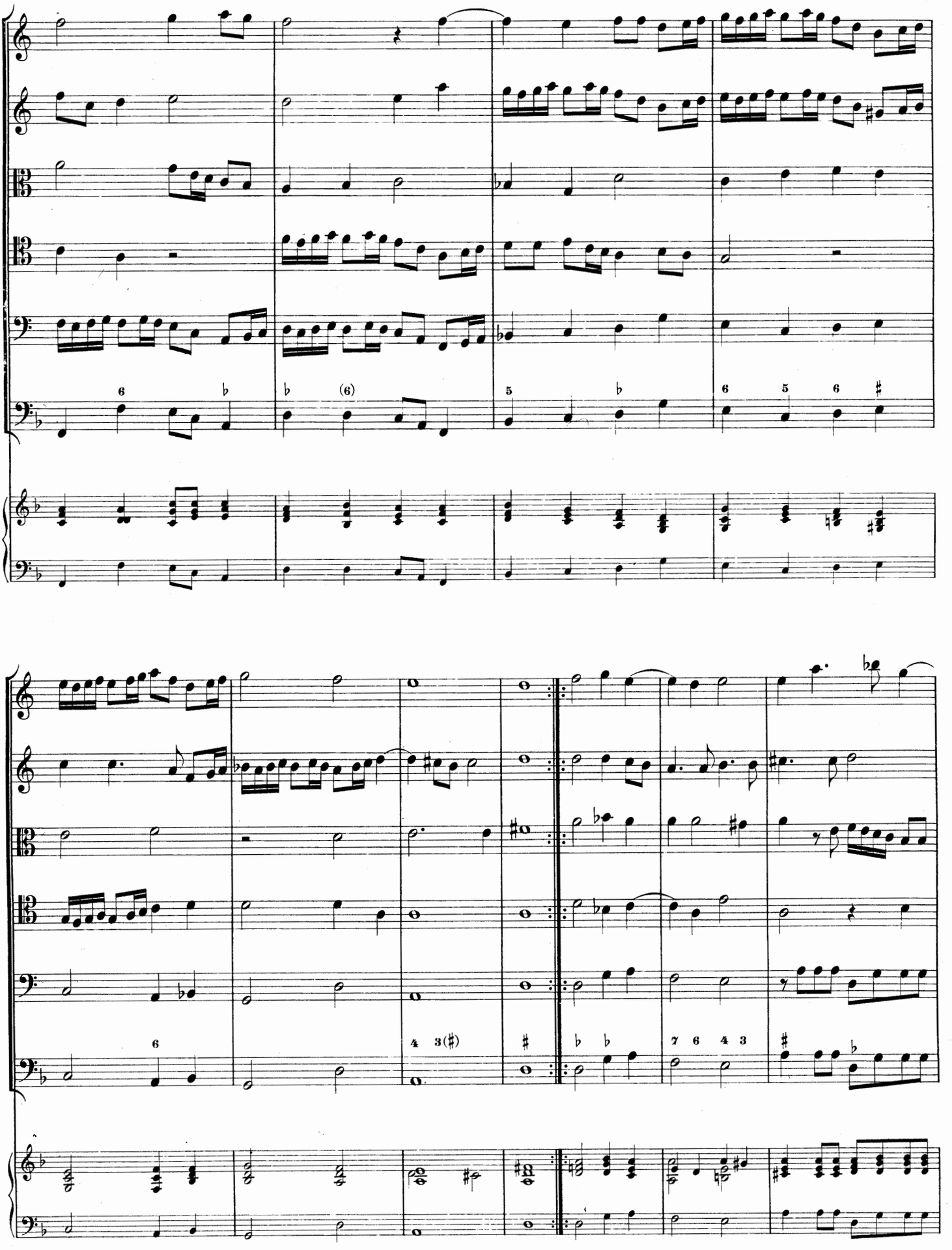
Intrata à 5. obligati.

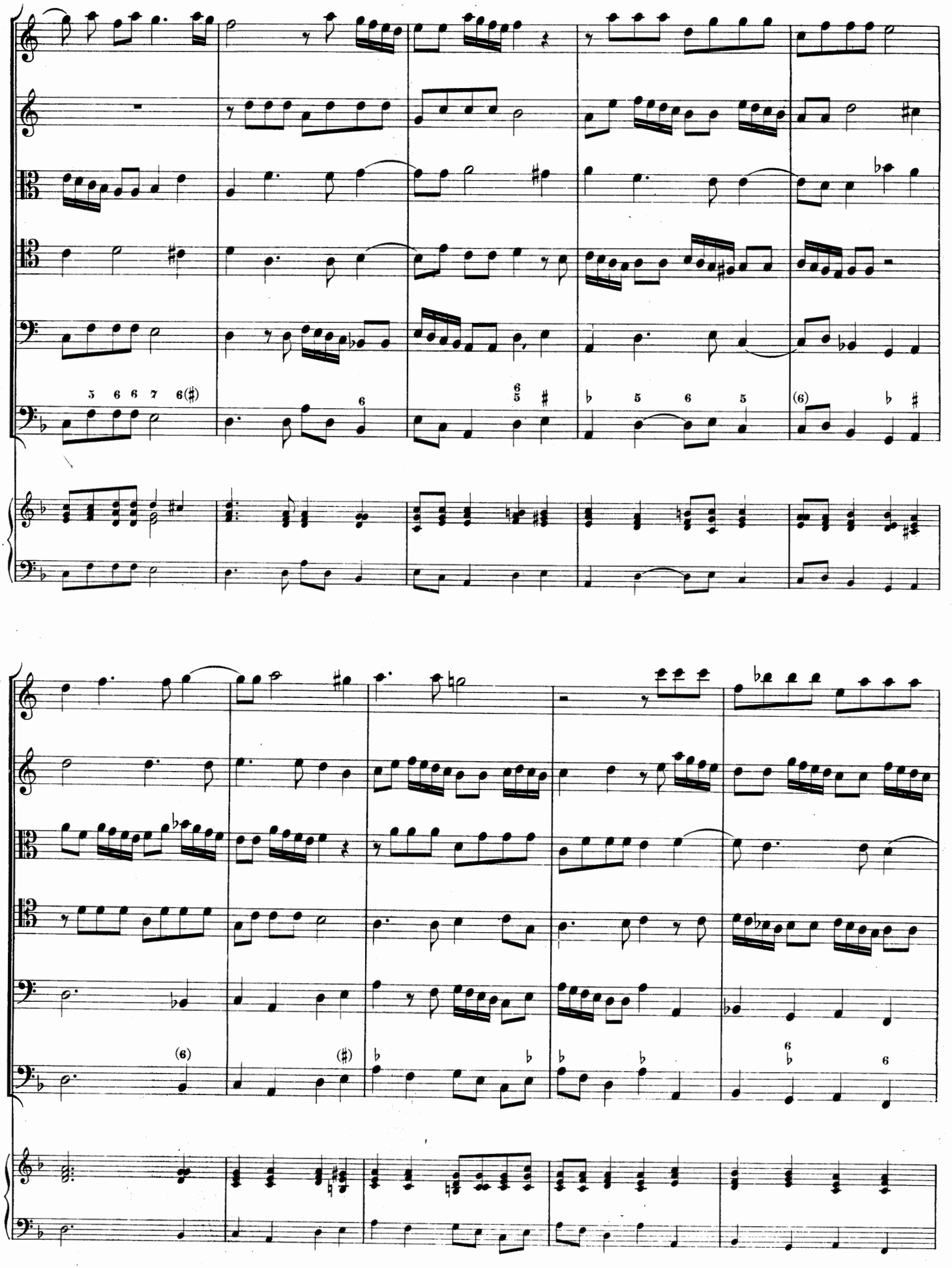


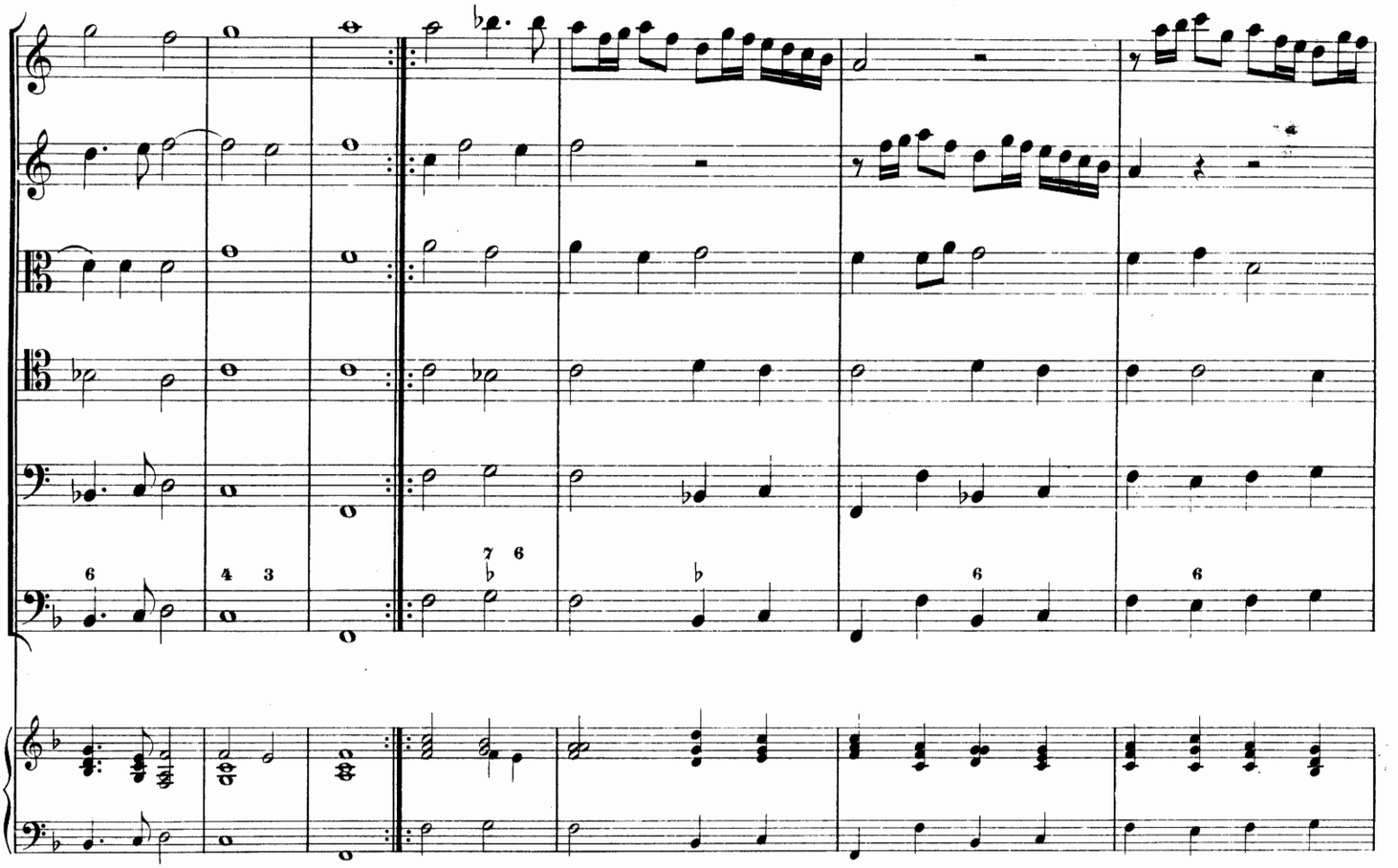
Intrata à 5. obligati.

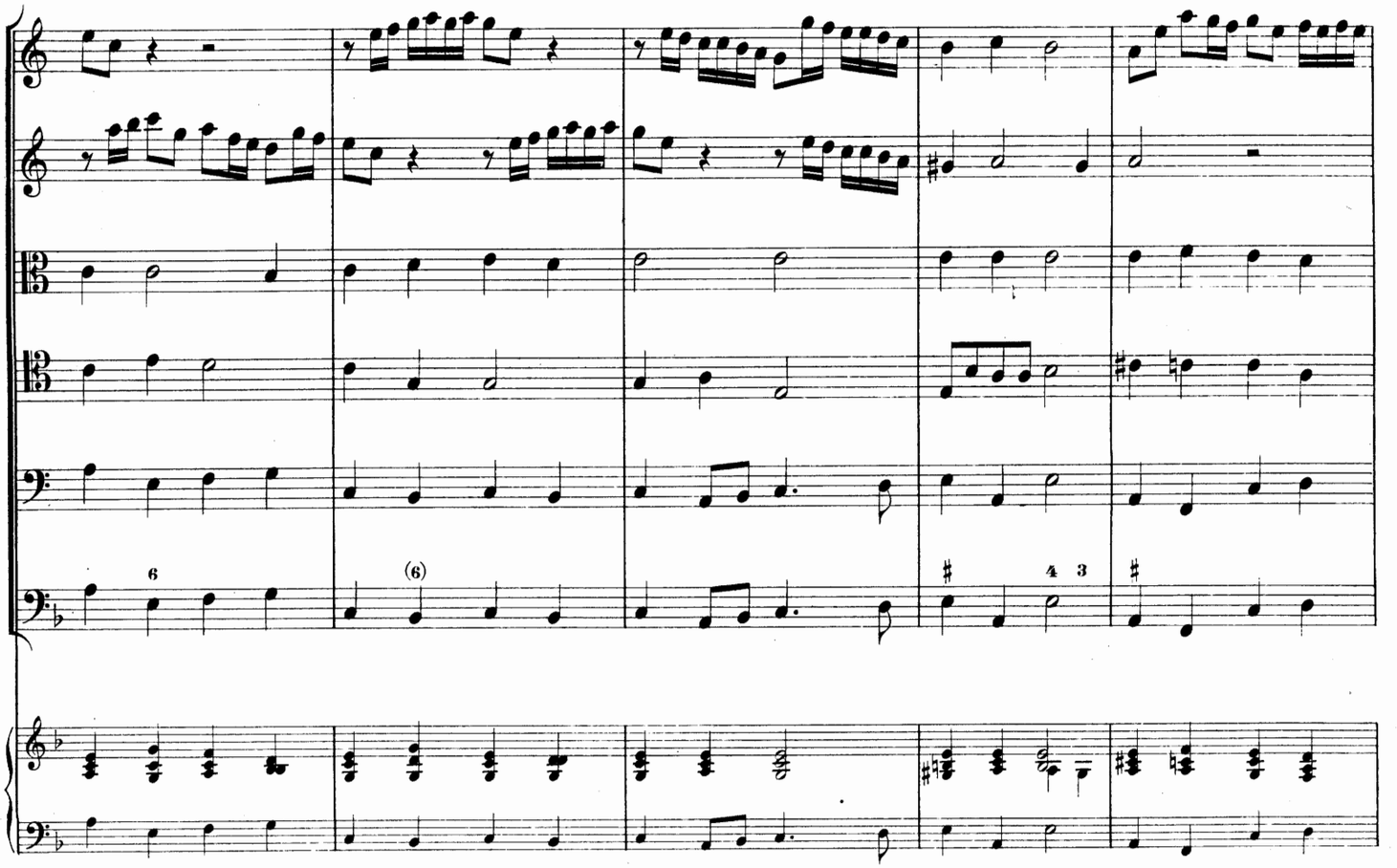


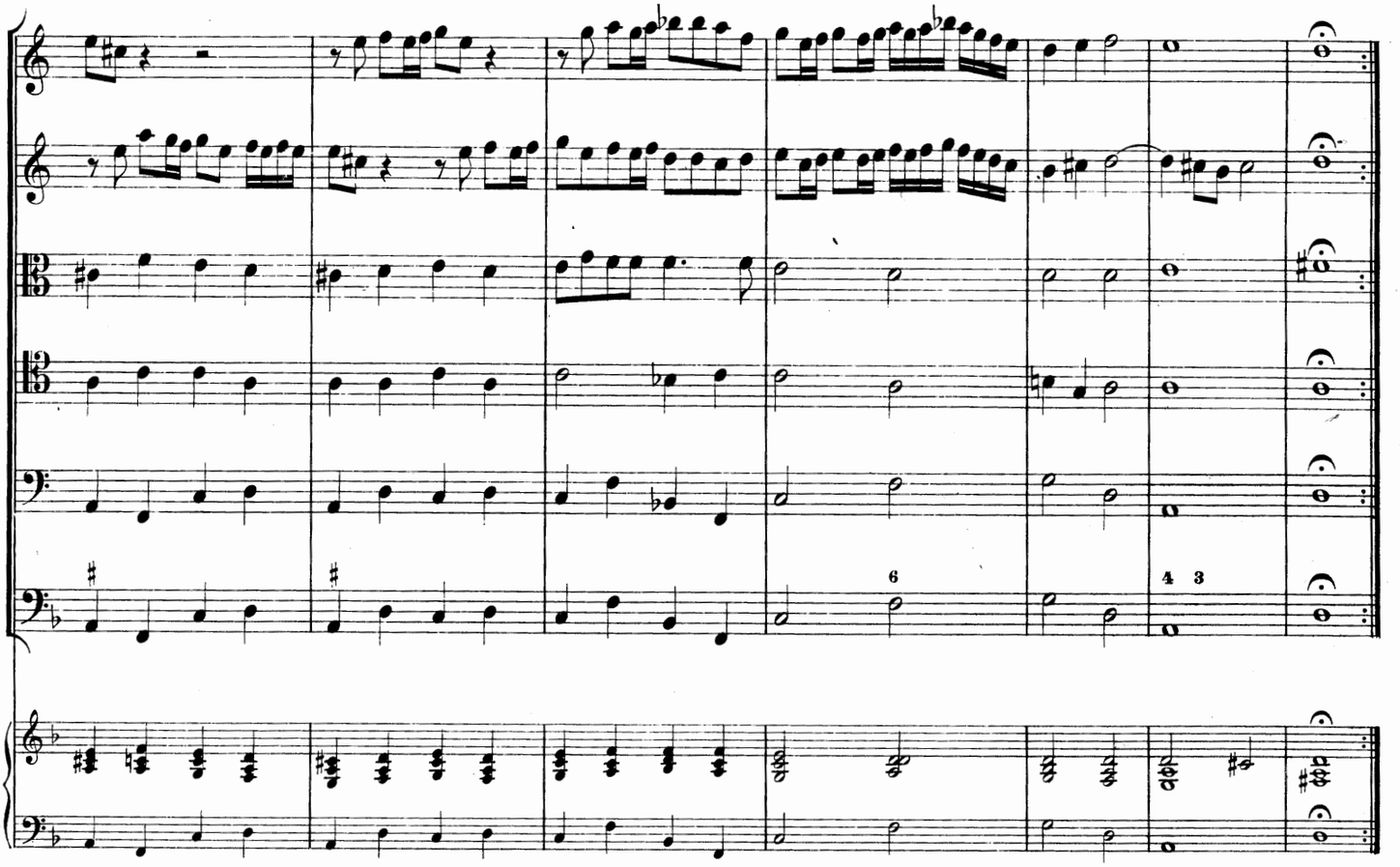




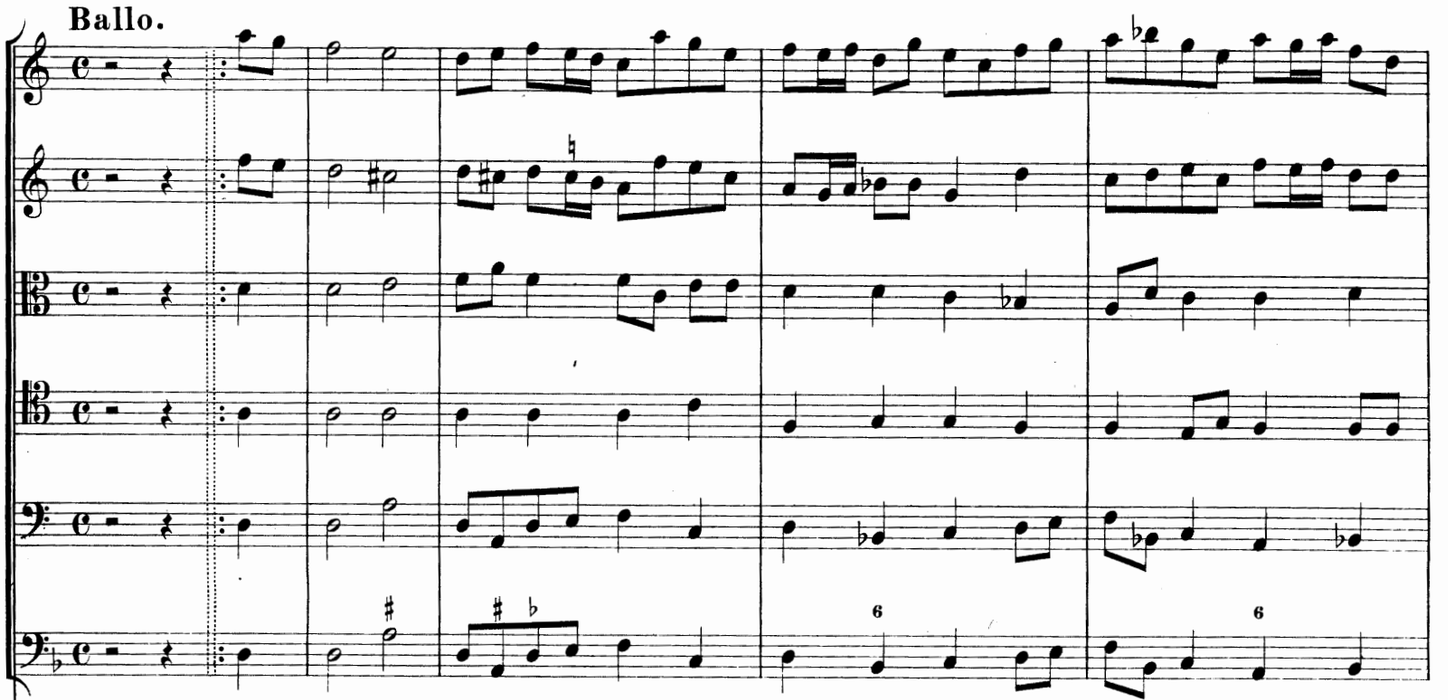




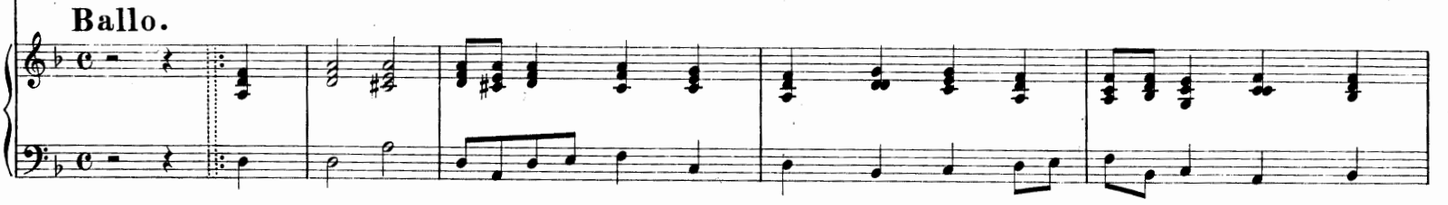


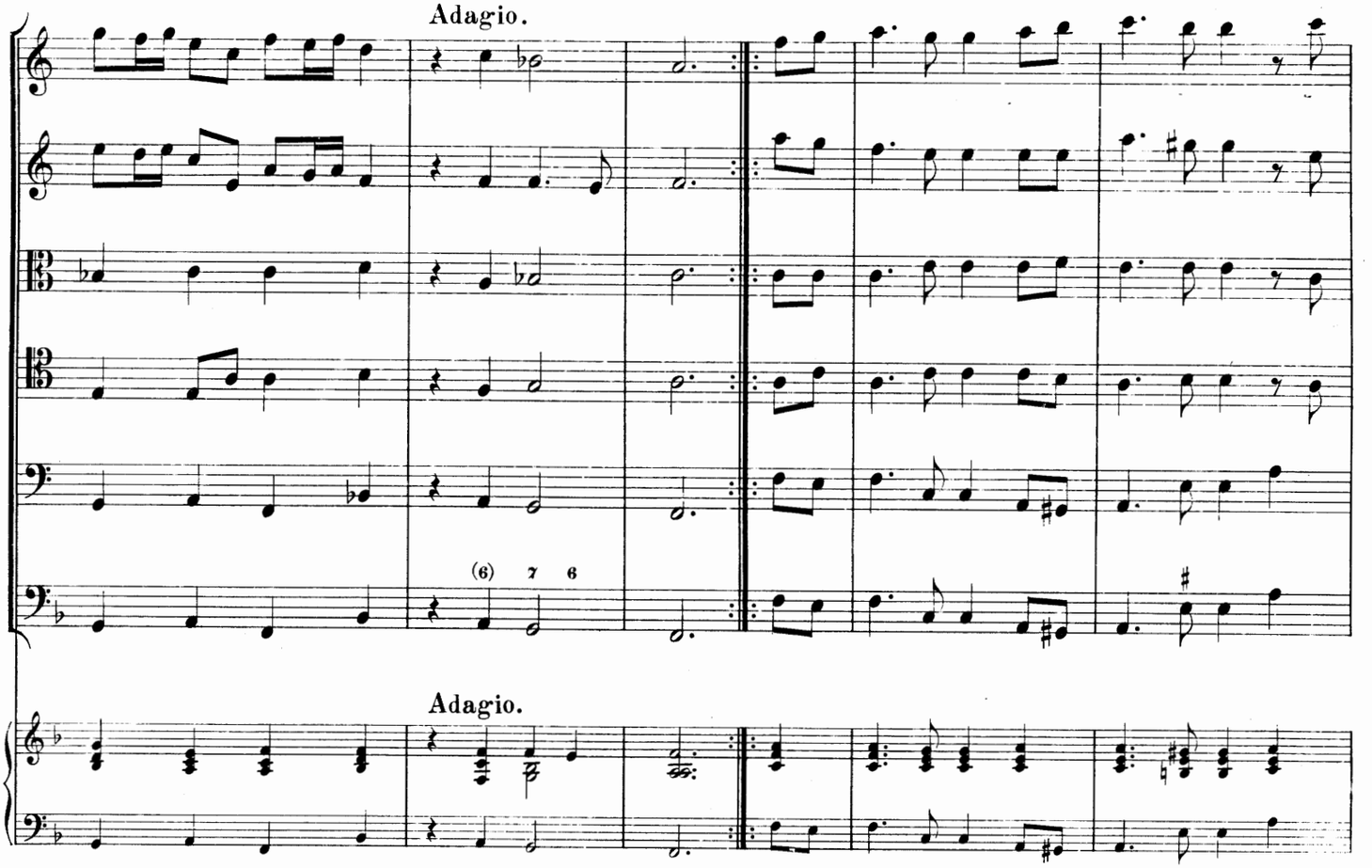


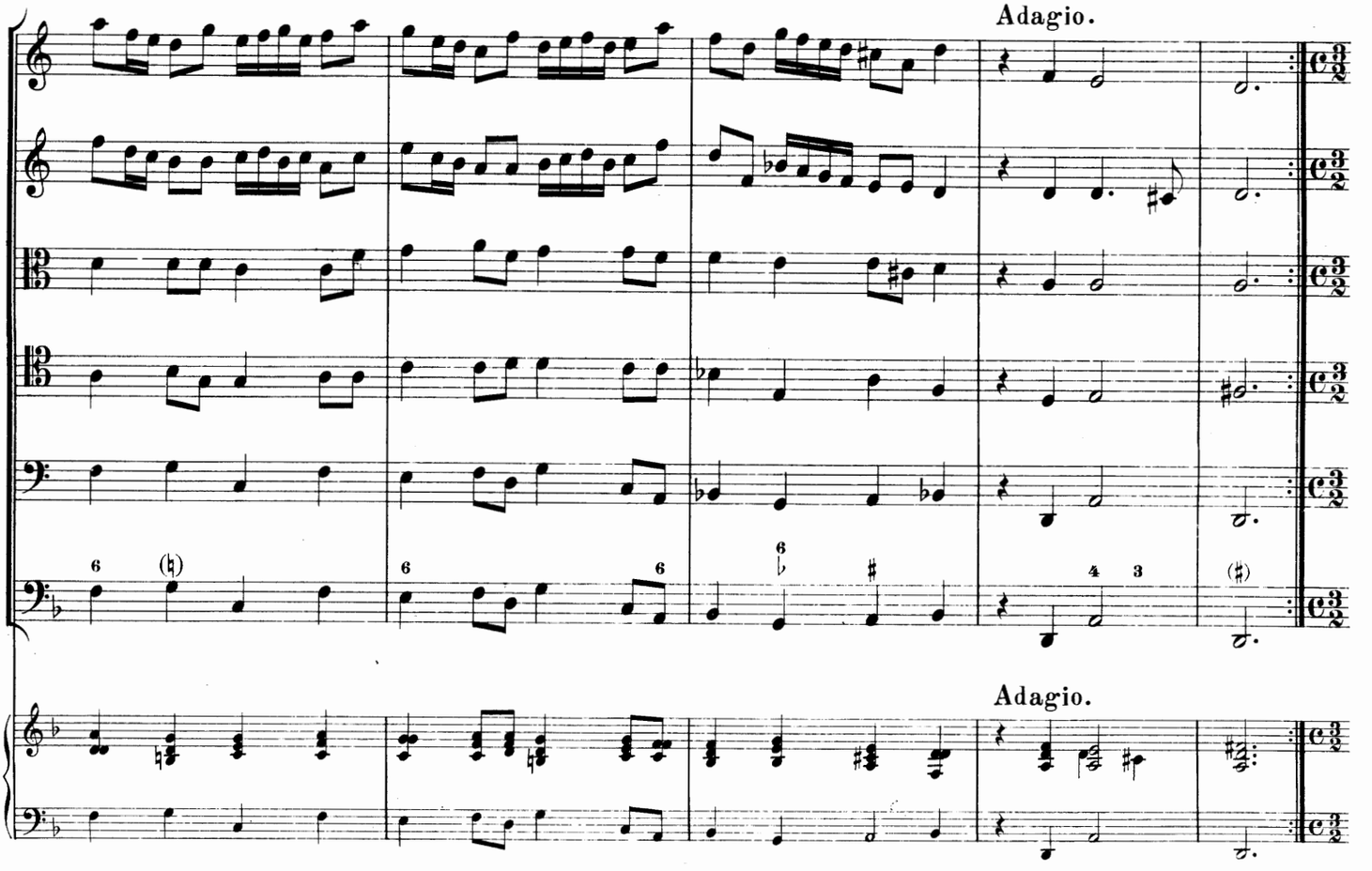
Ballo.



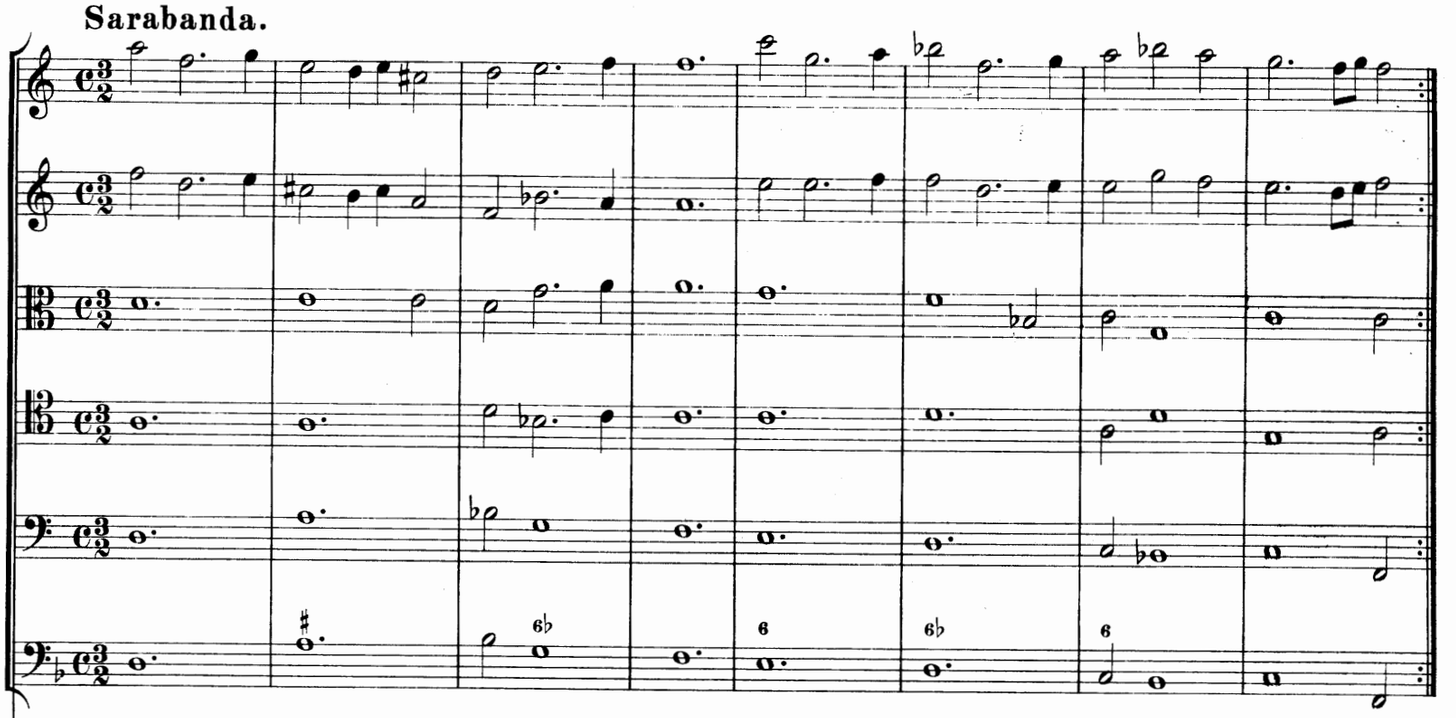
Ballo.



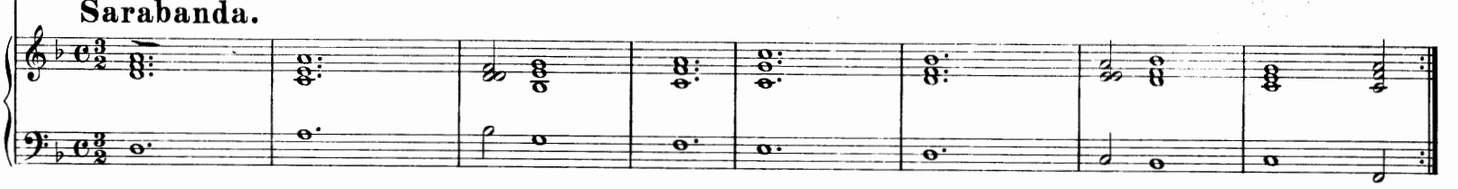

Adagio.
Adagio.

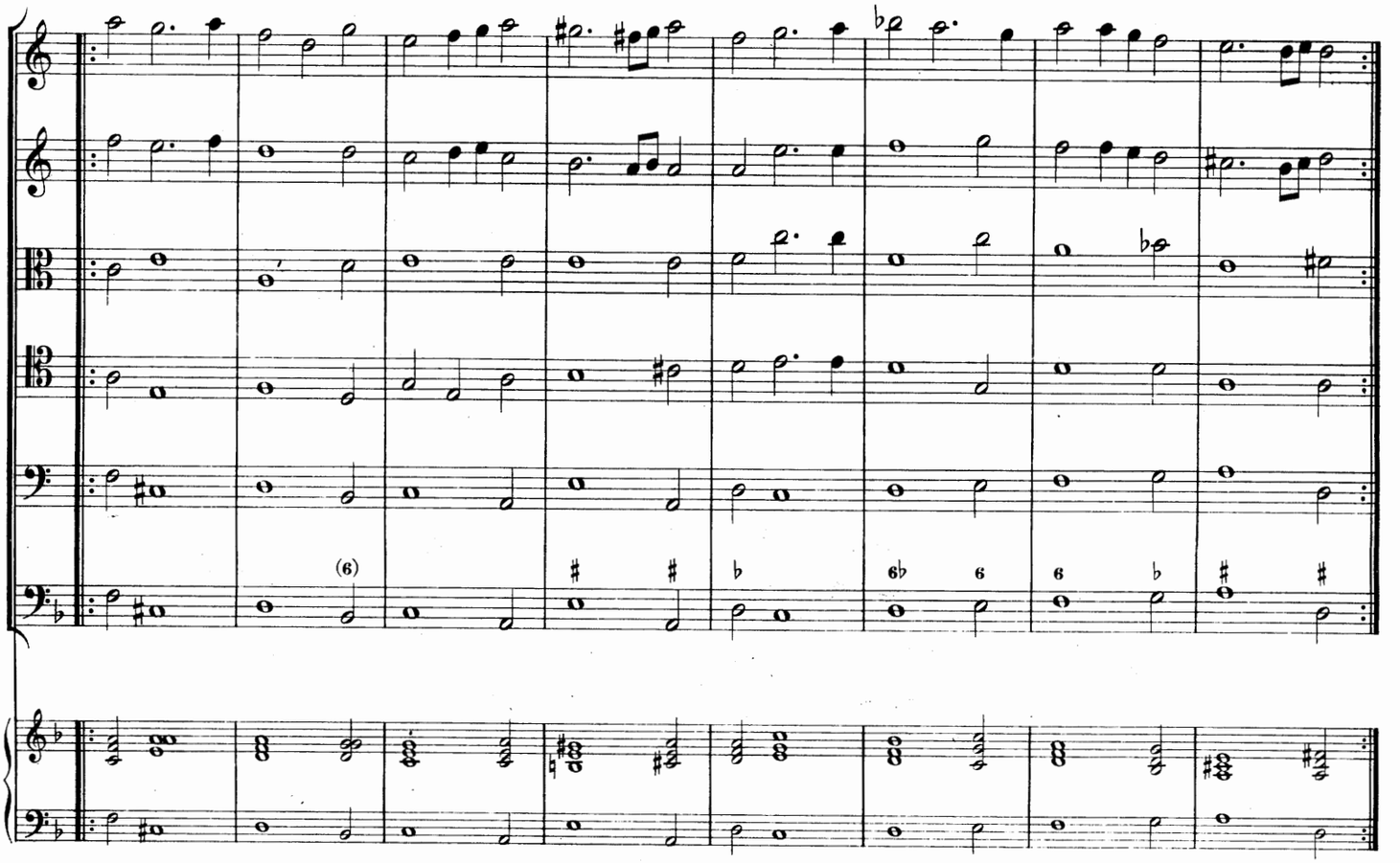

Adagio.
Adagio.

Sarabanda.



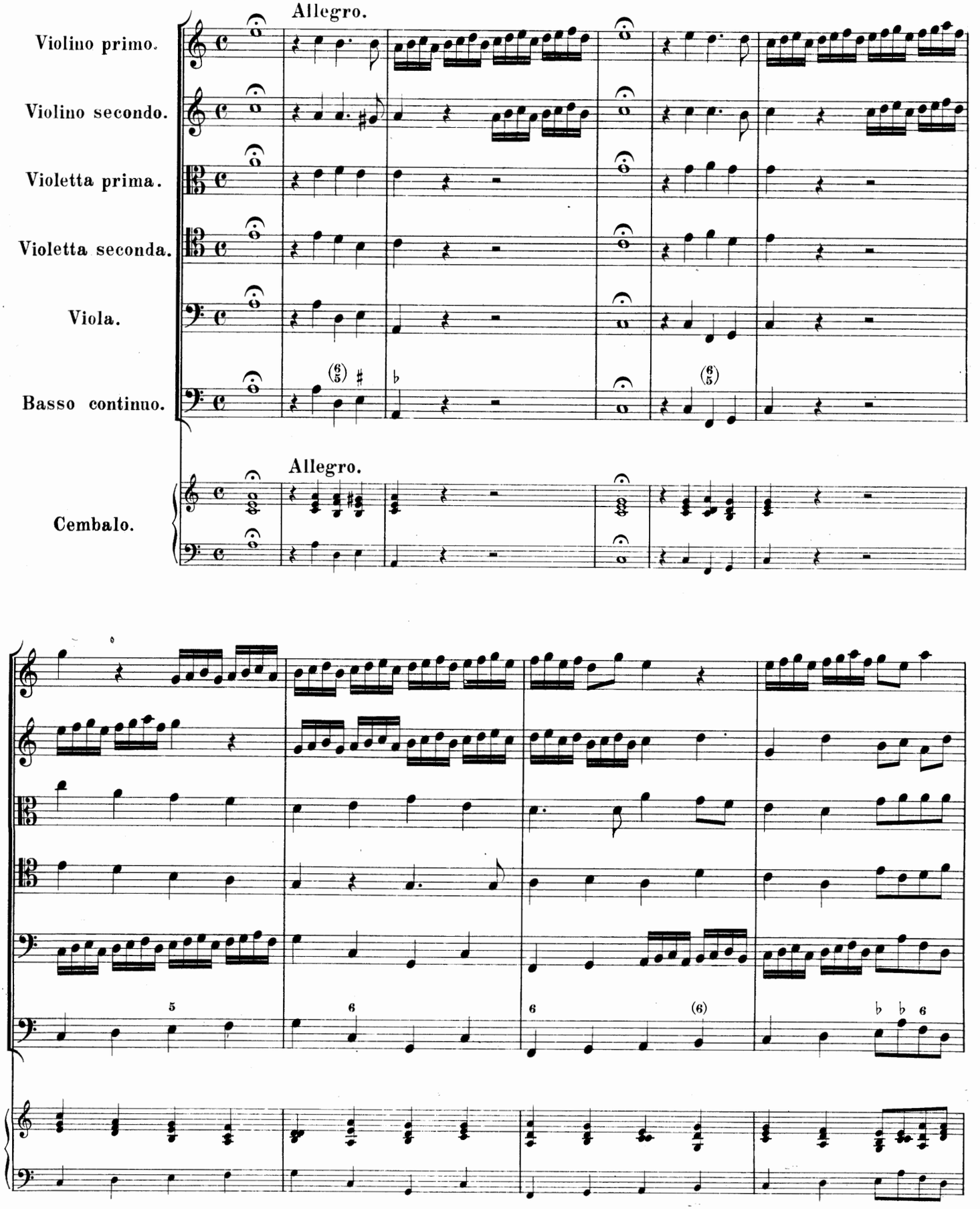
Sarabanda.

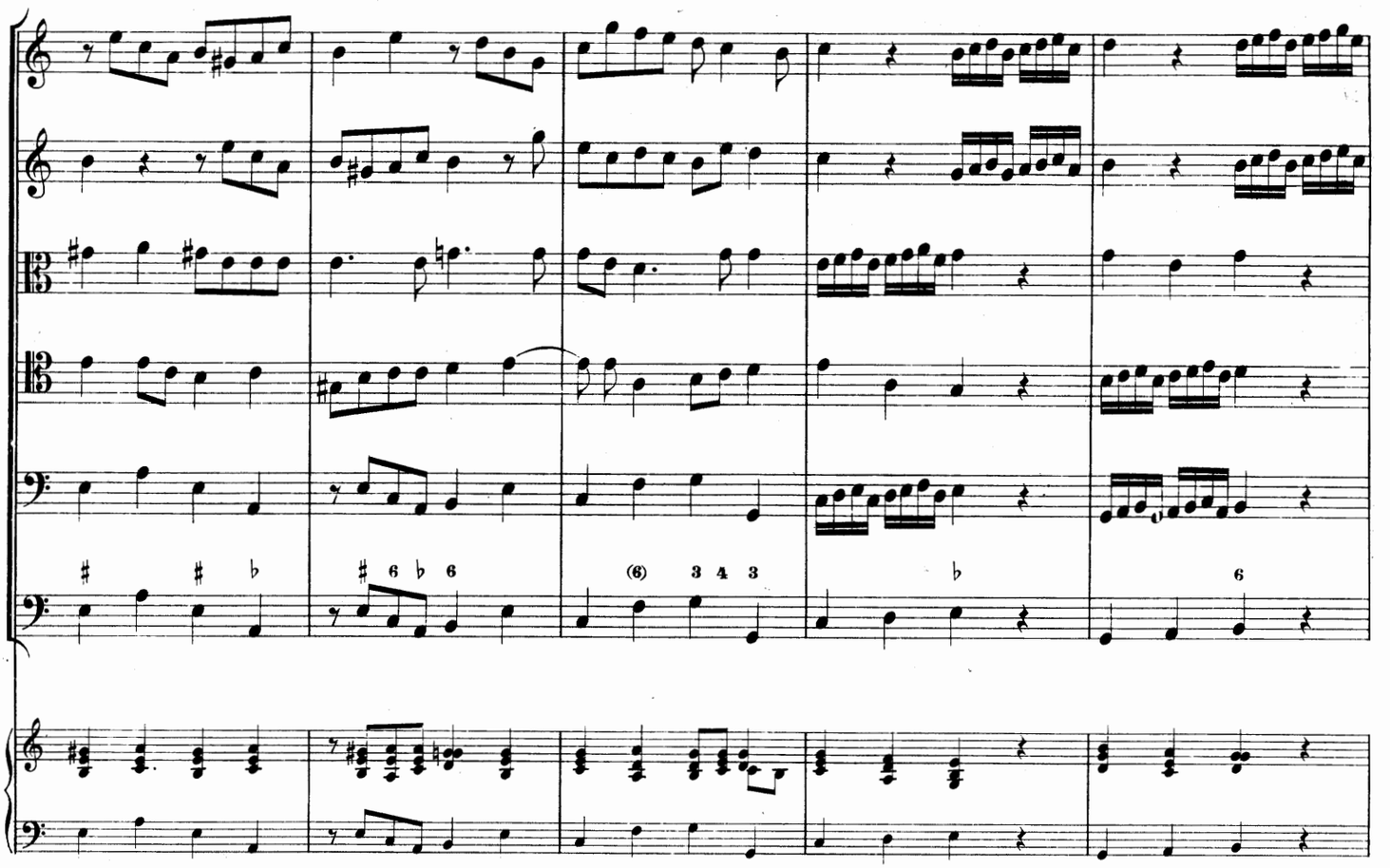


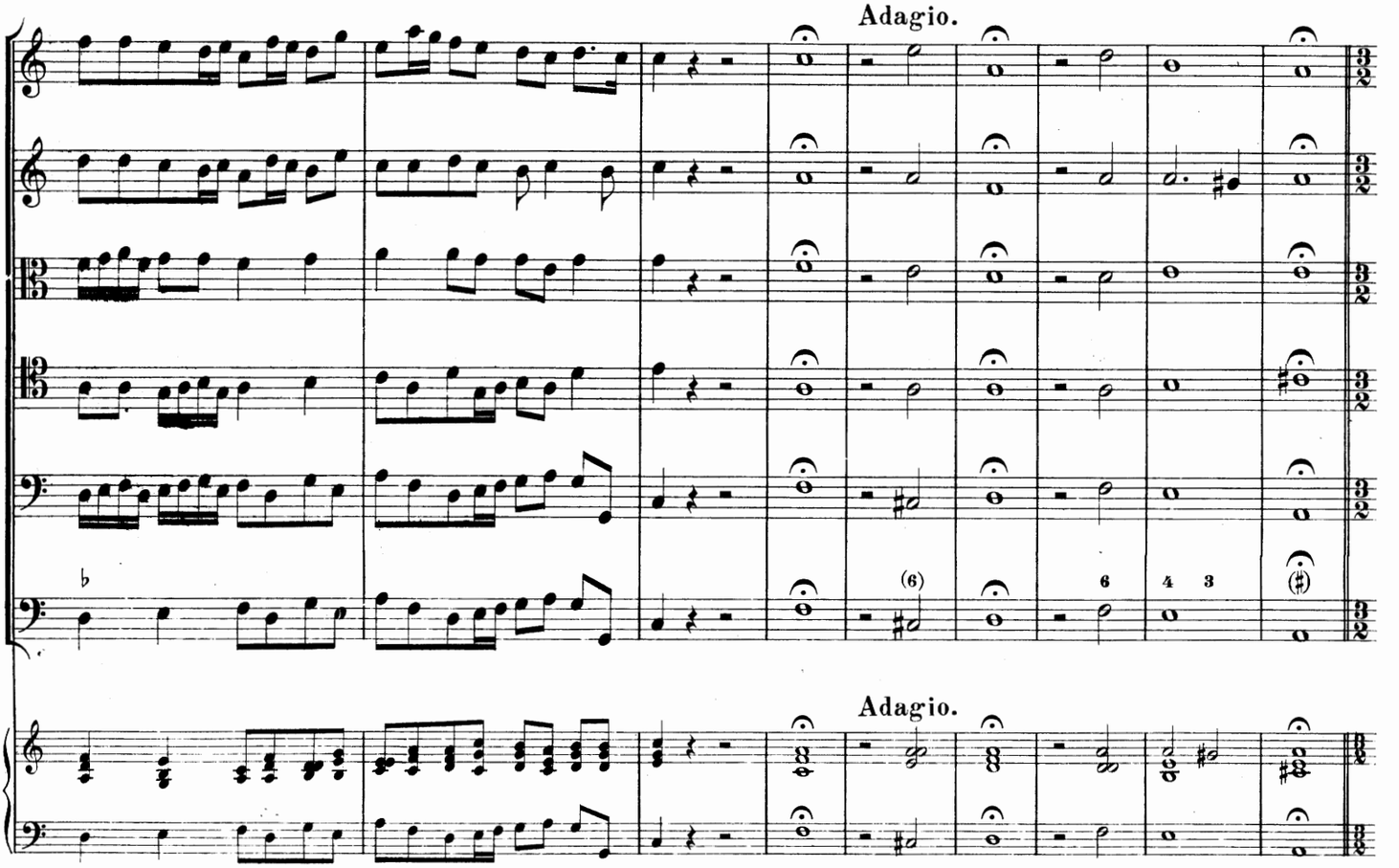


VI.

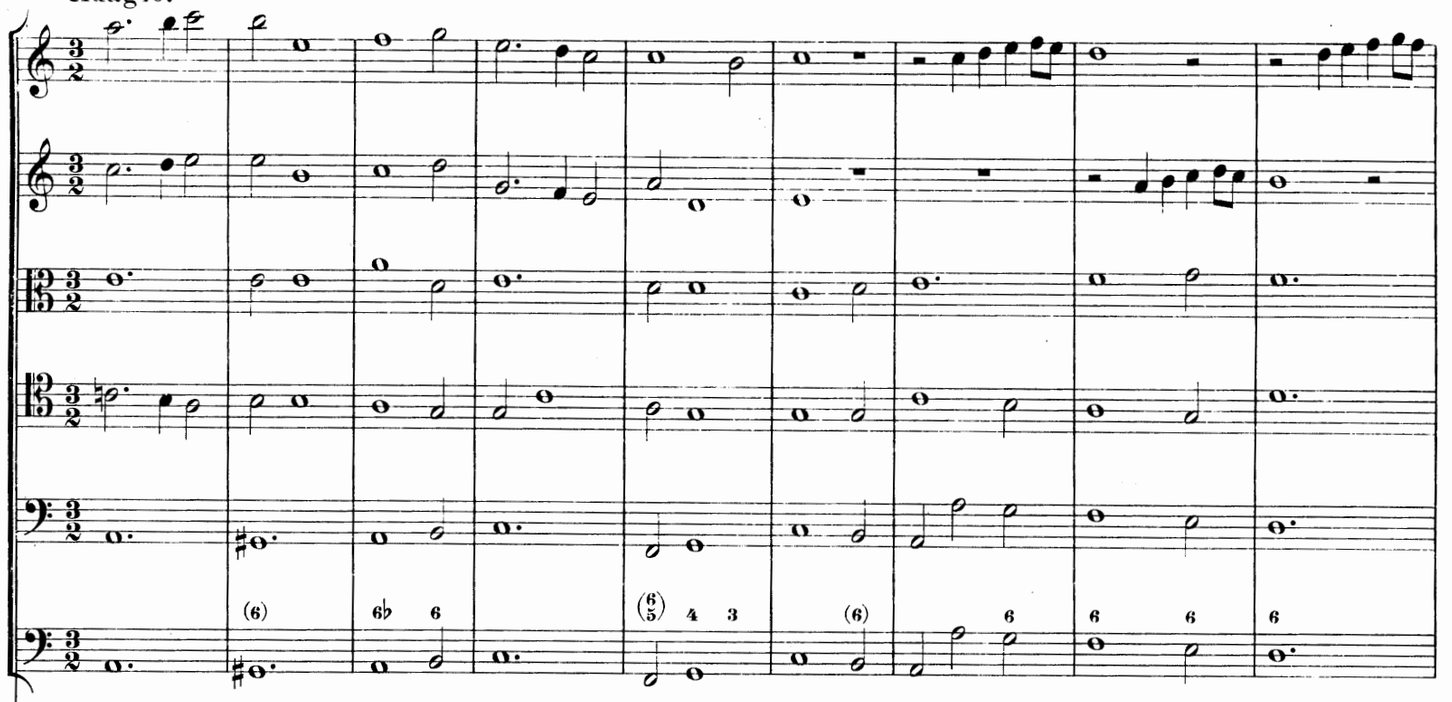
Sinfonia Sesta.



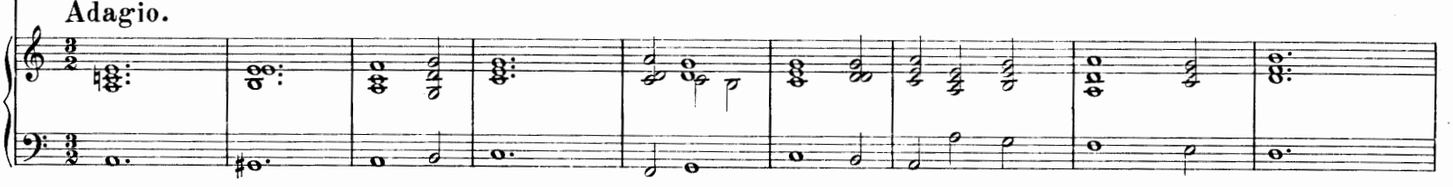


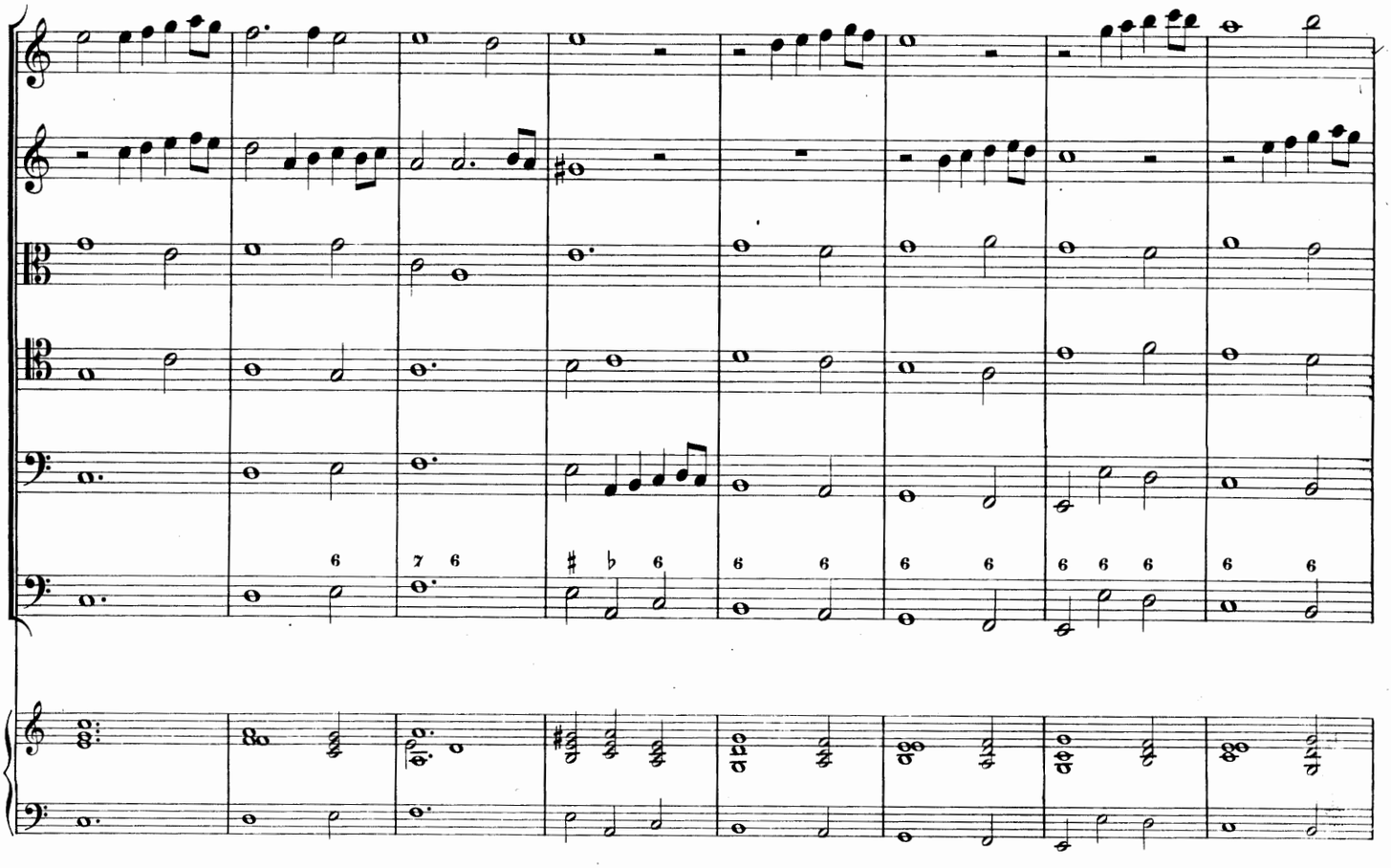

Adagio.
Adagio.

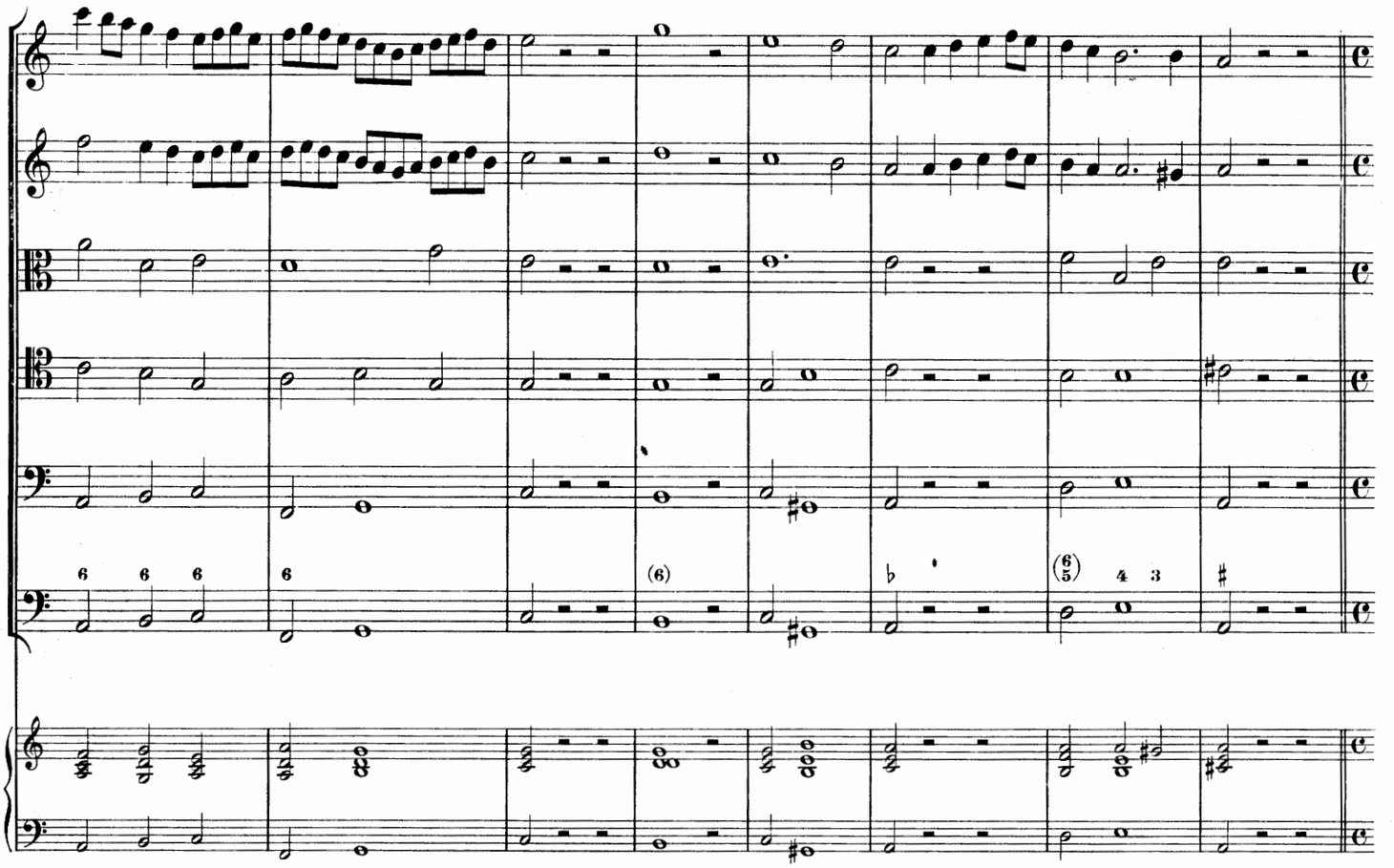
Adagio.

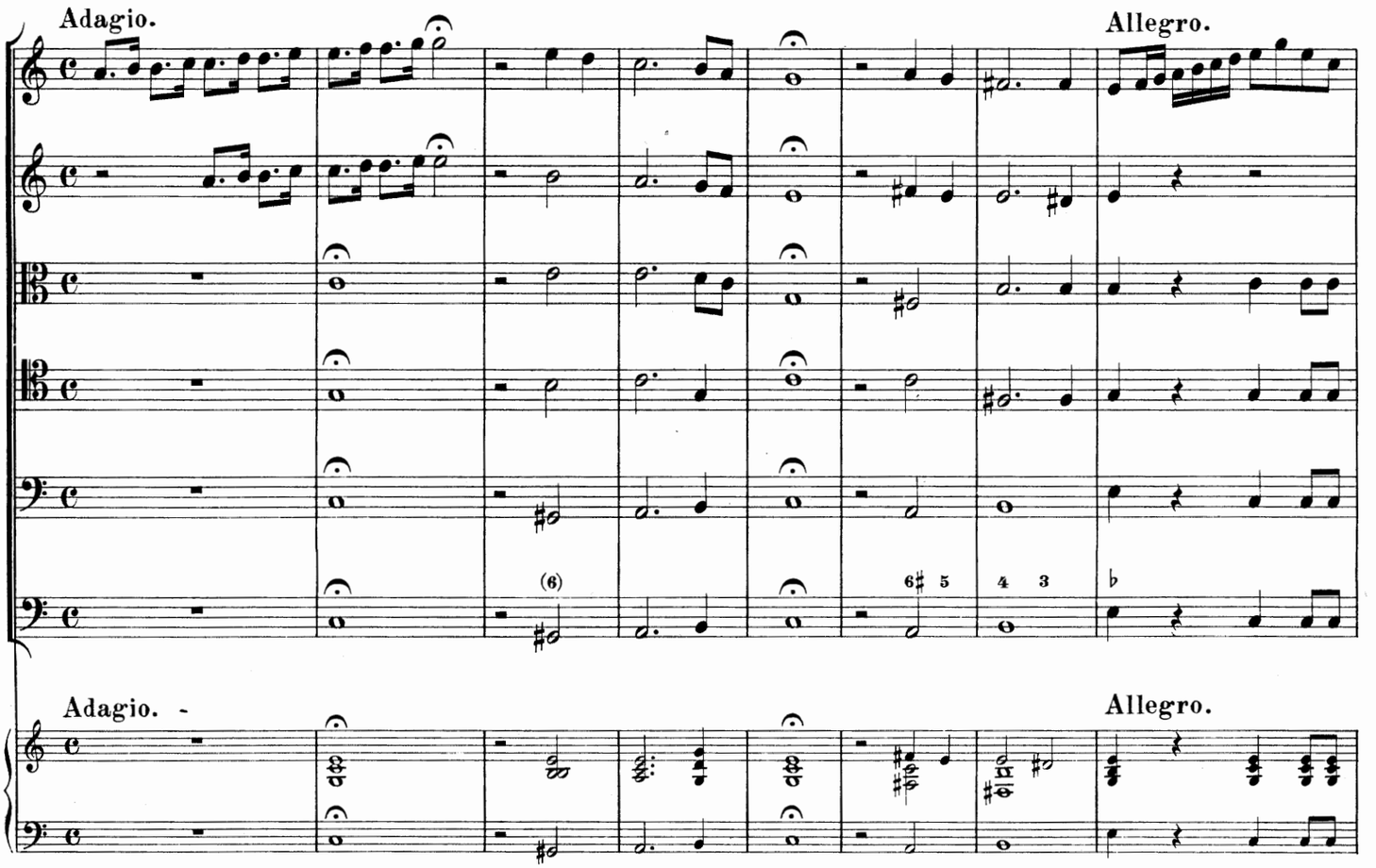


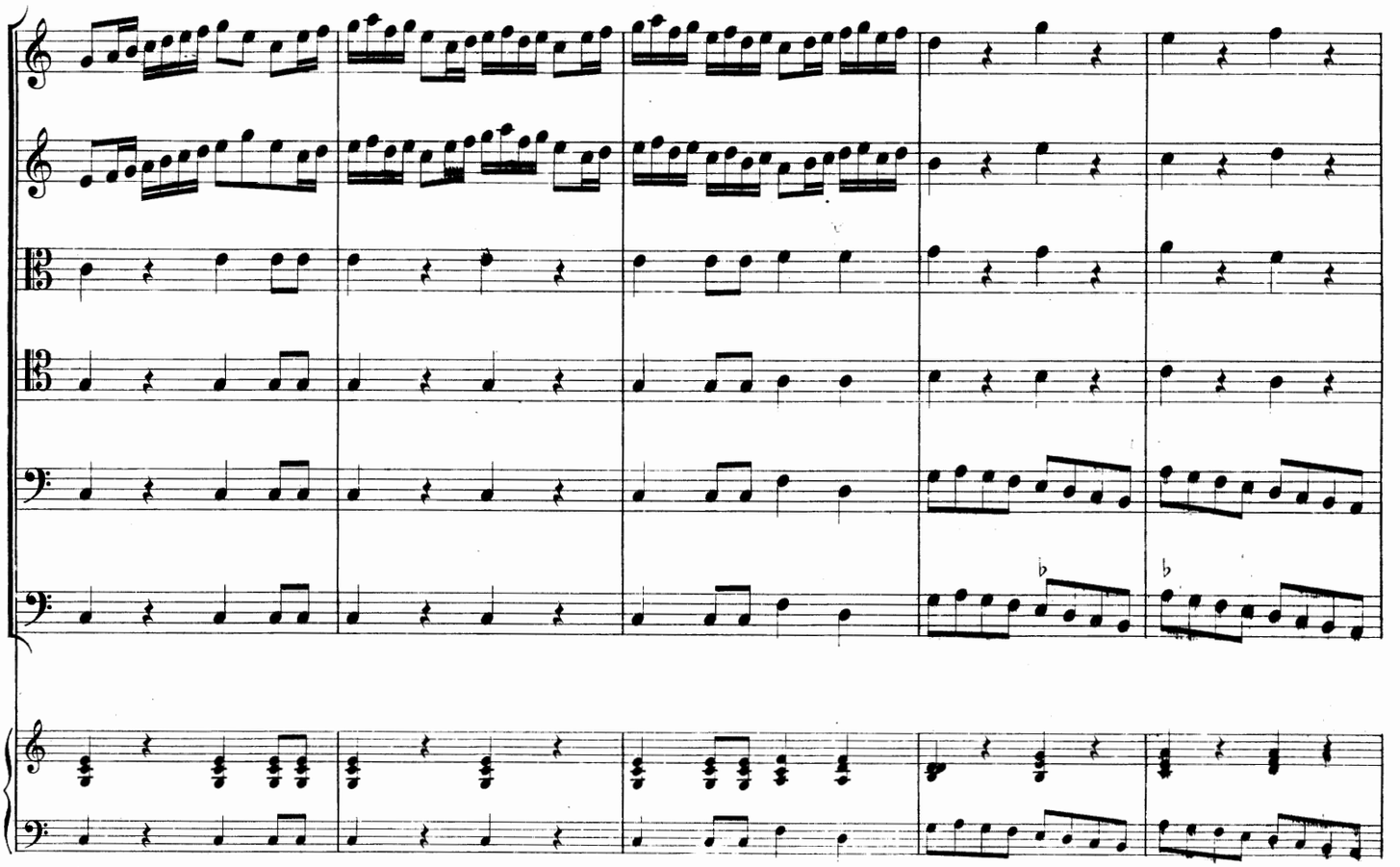
Adagio.

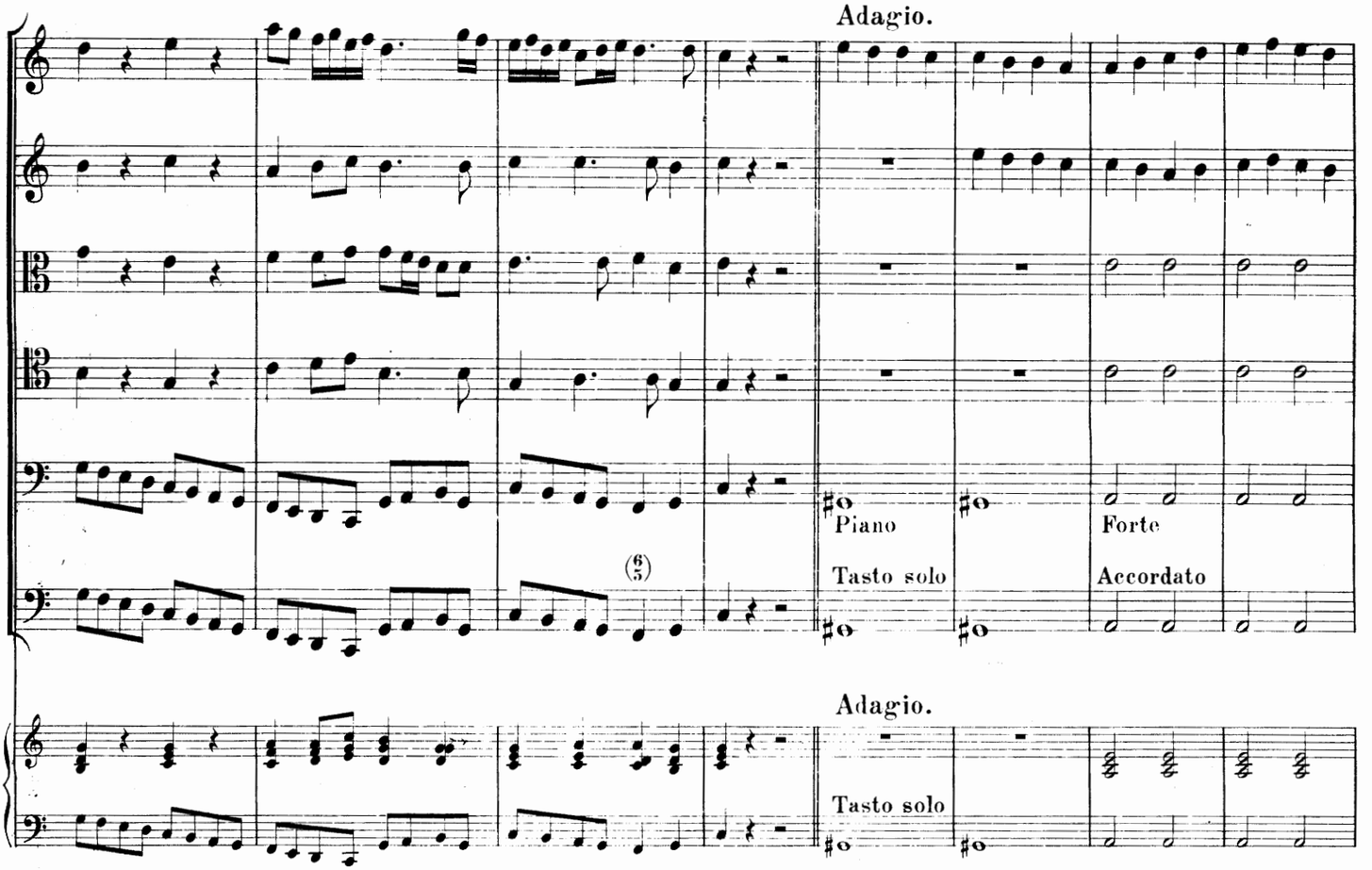


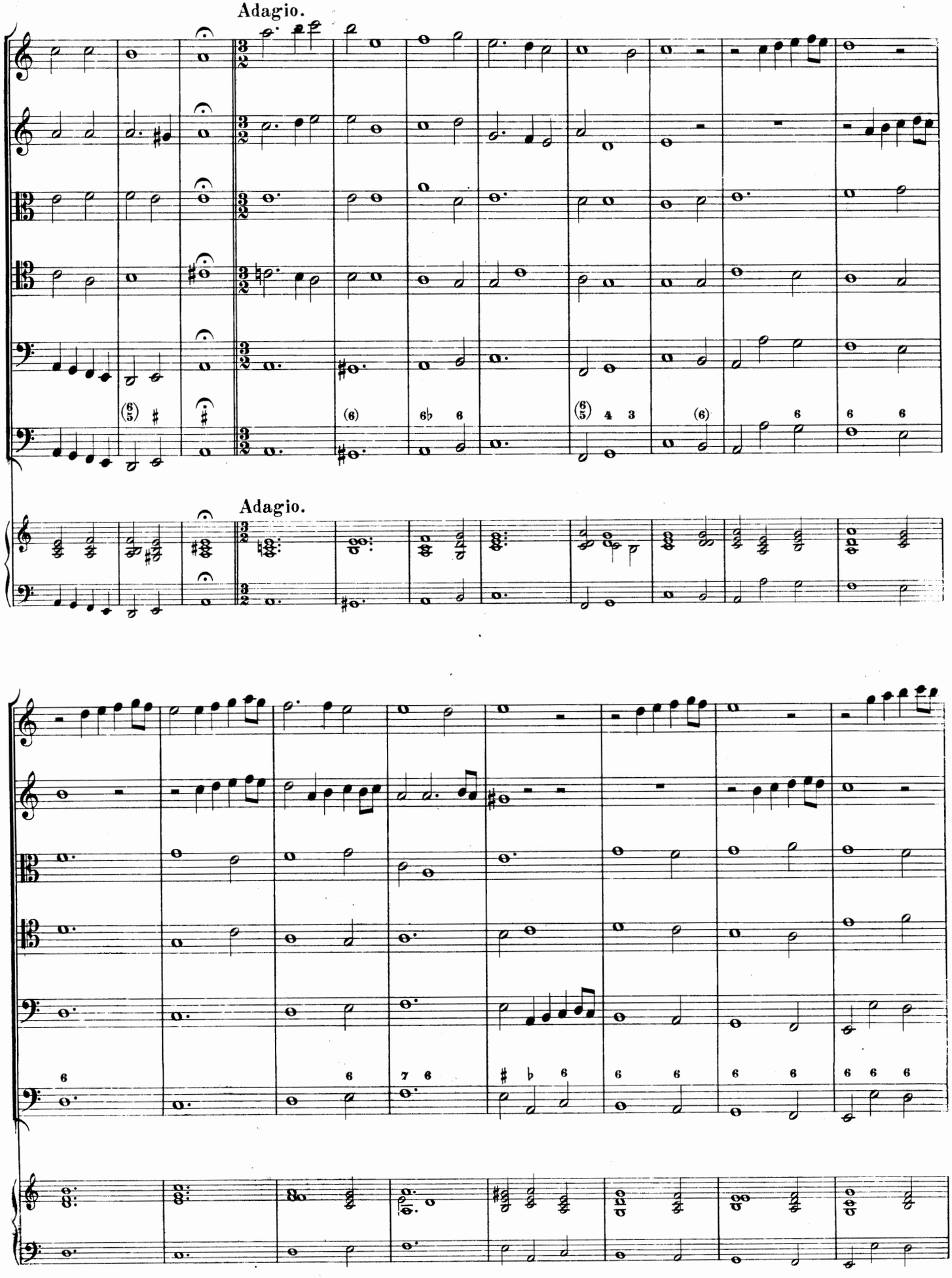


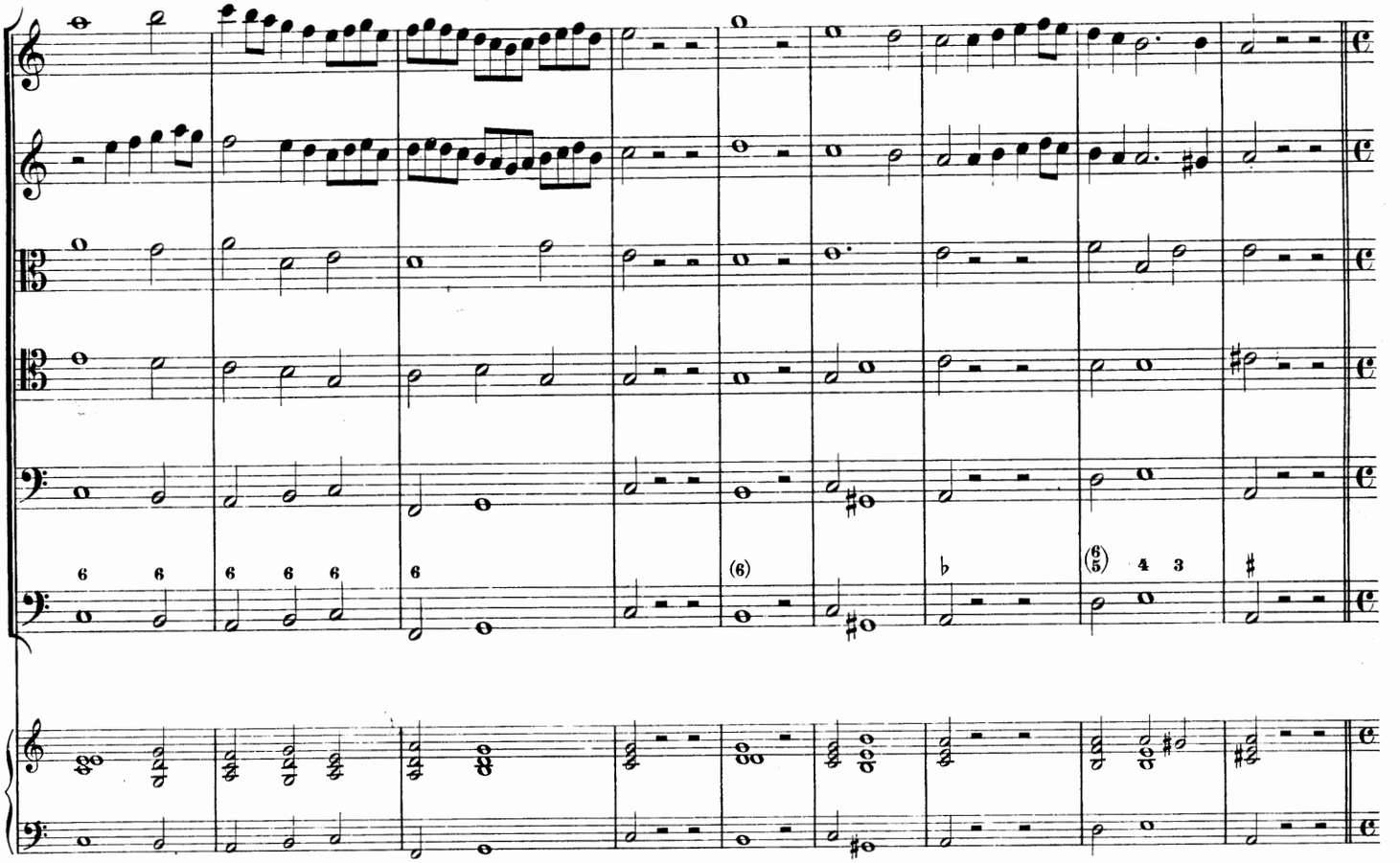



Adagio.
Allegro.
Adagio.
Allegro.

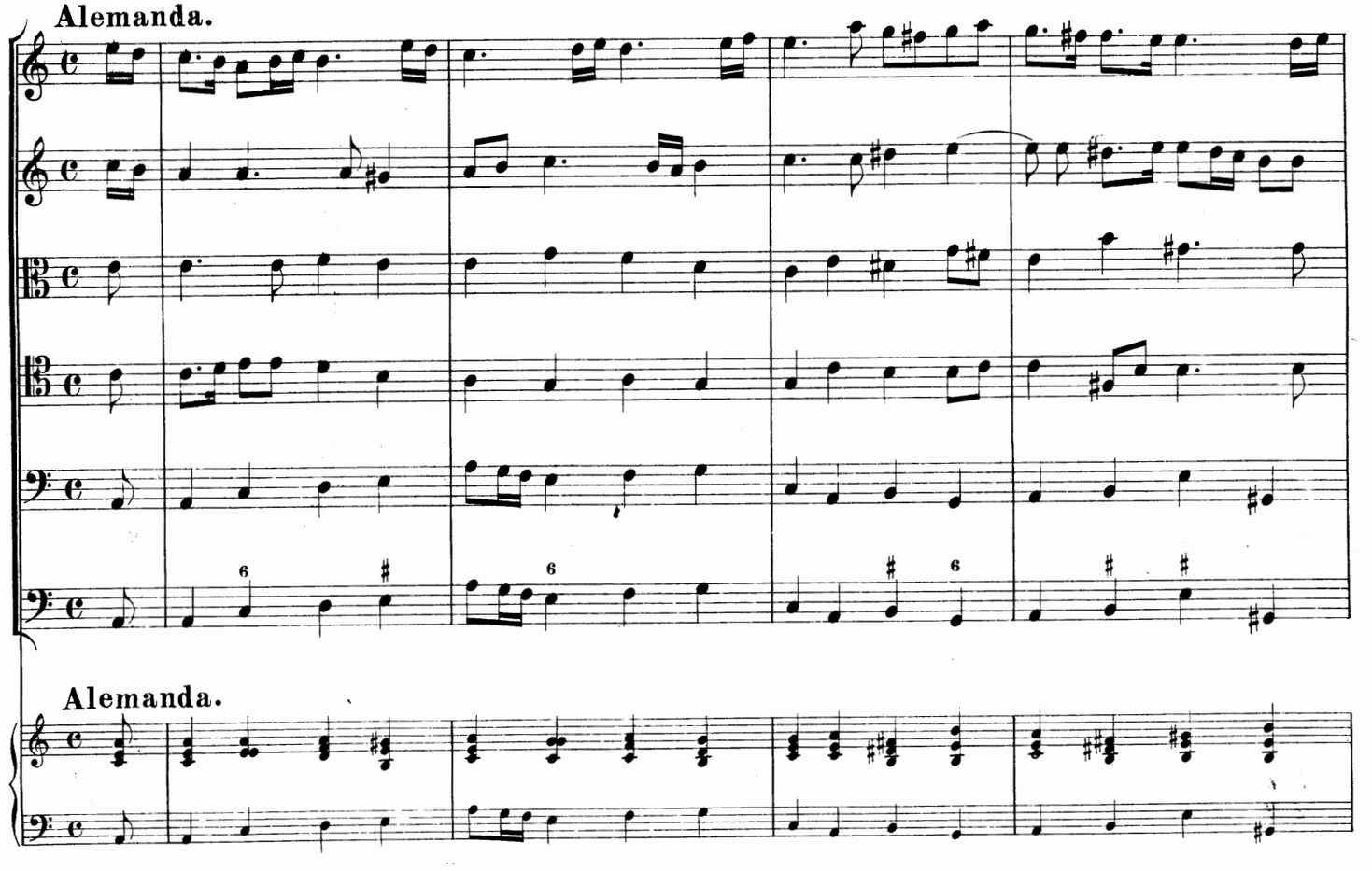



Adagio.
Piano
Tasto solo
Forte
Accordato
Adagio.
Tasto solo

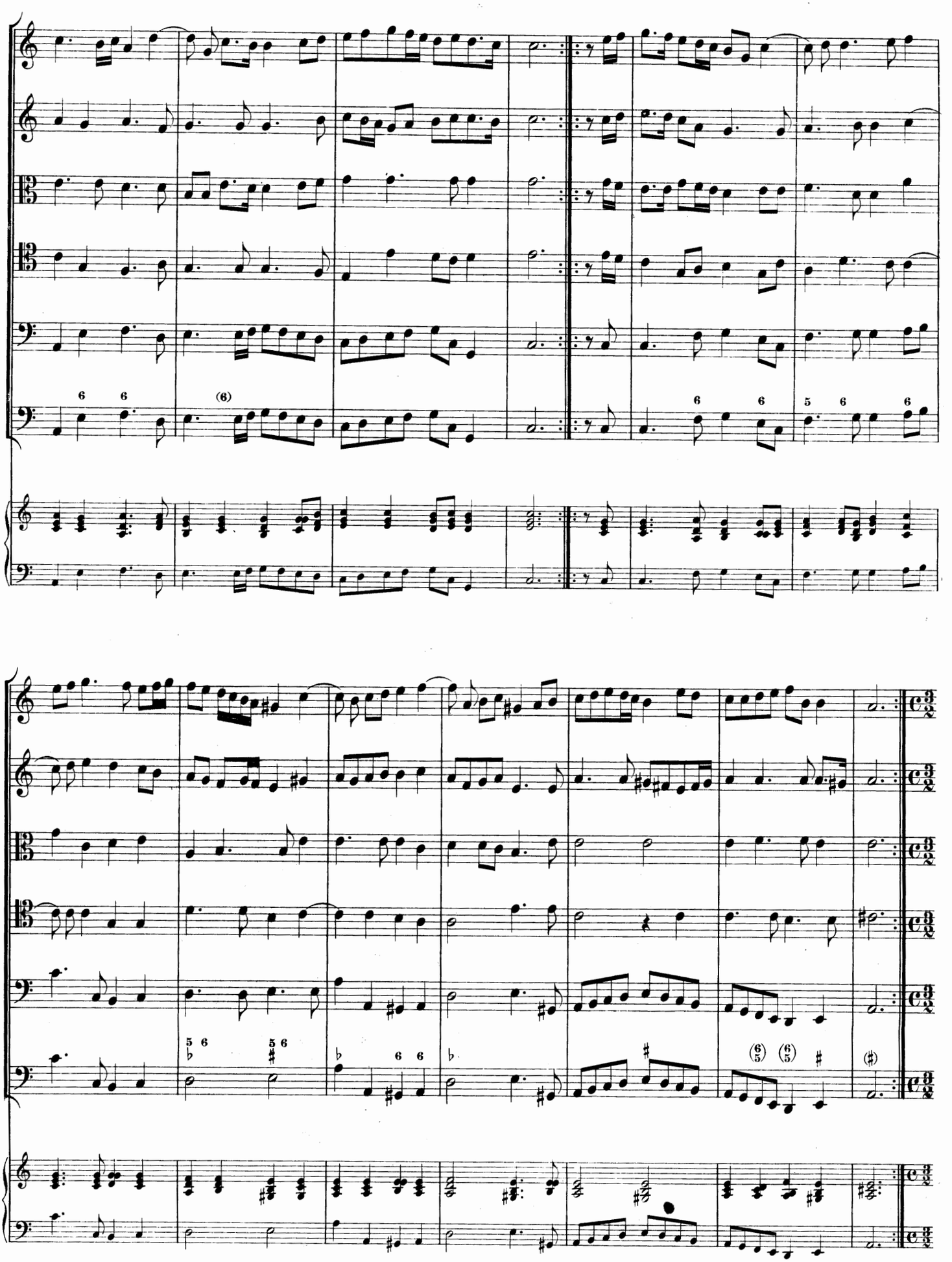

Adagio.
Adagio.

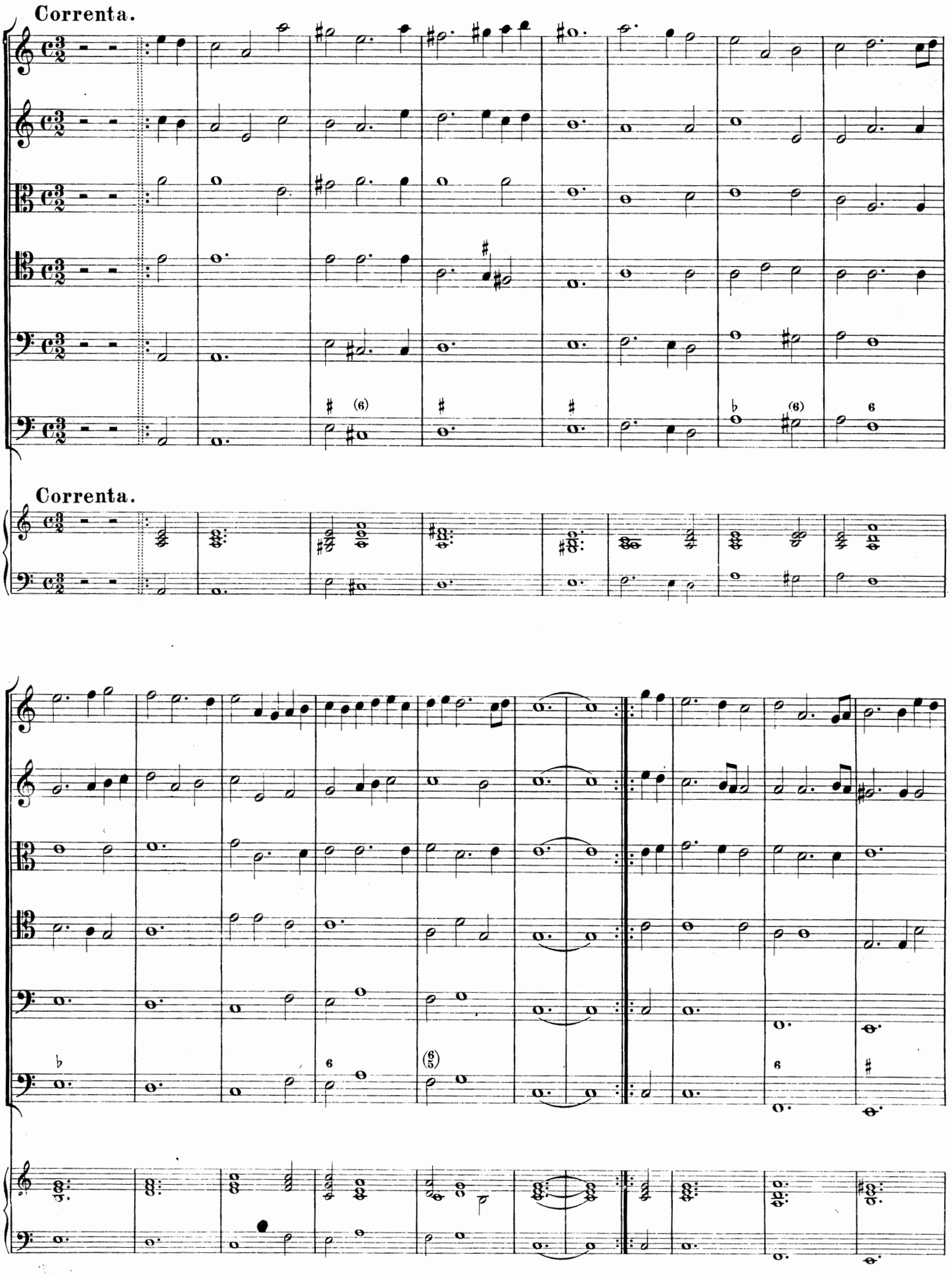


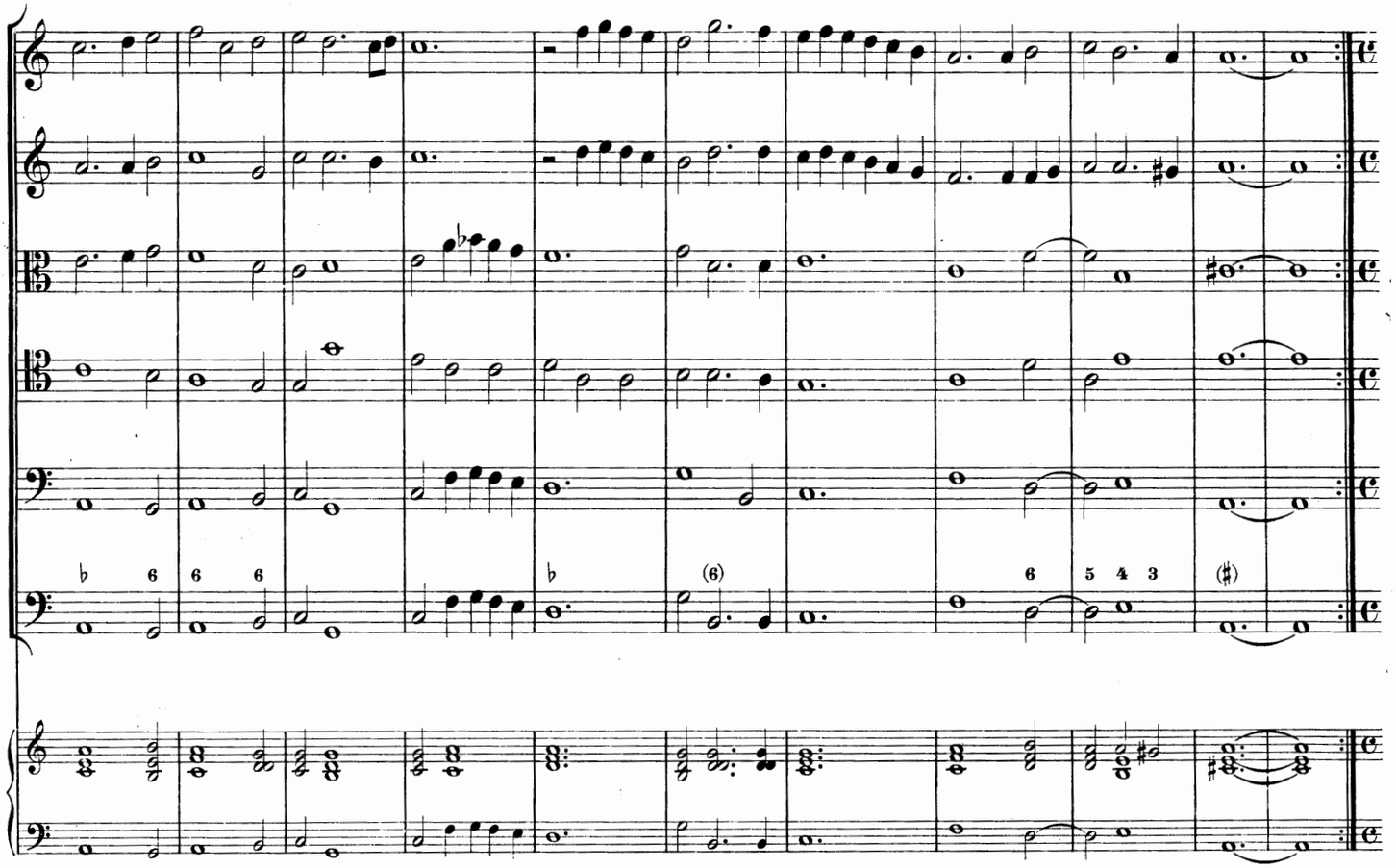
Alemanda.



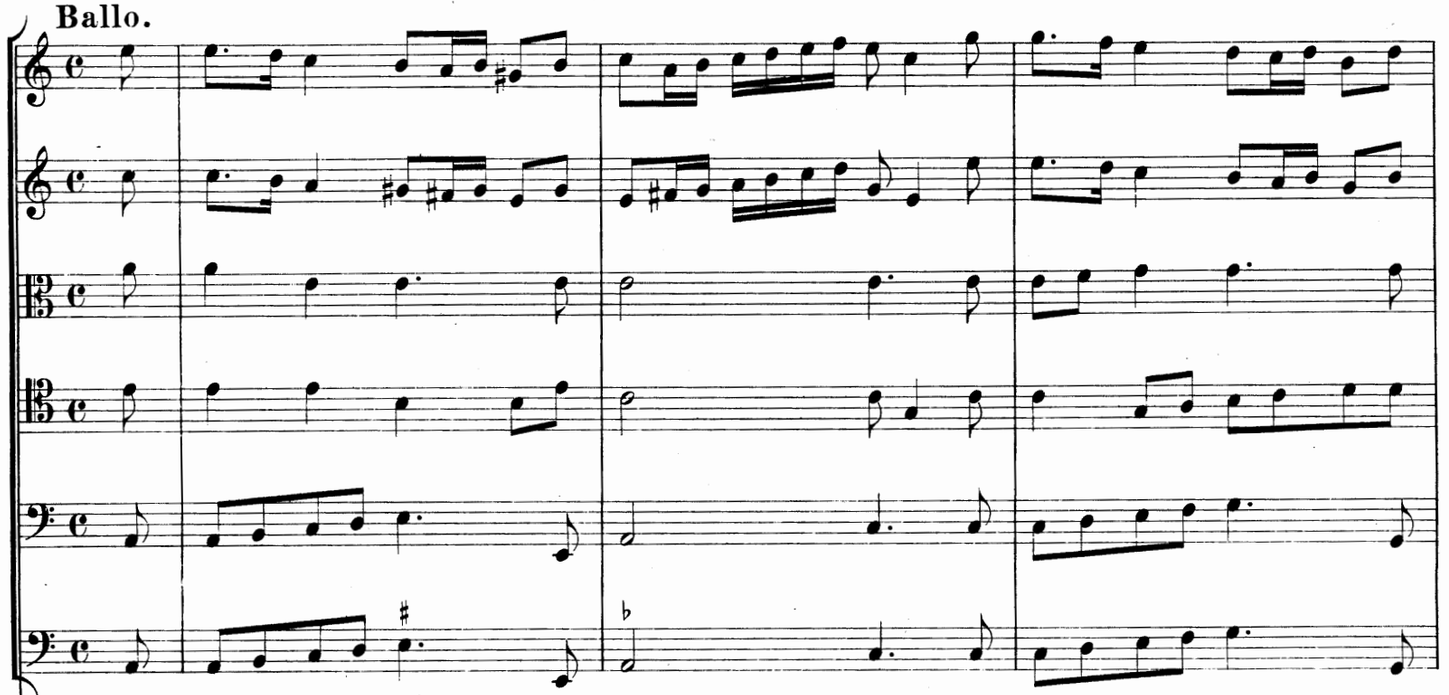
Alemanda.



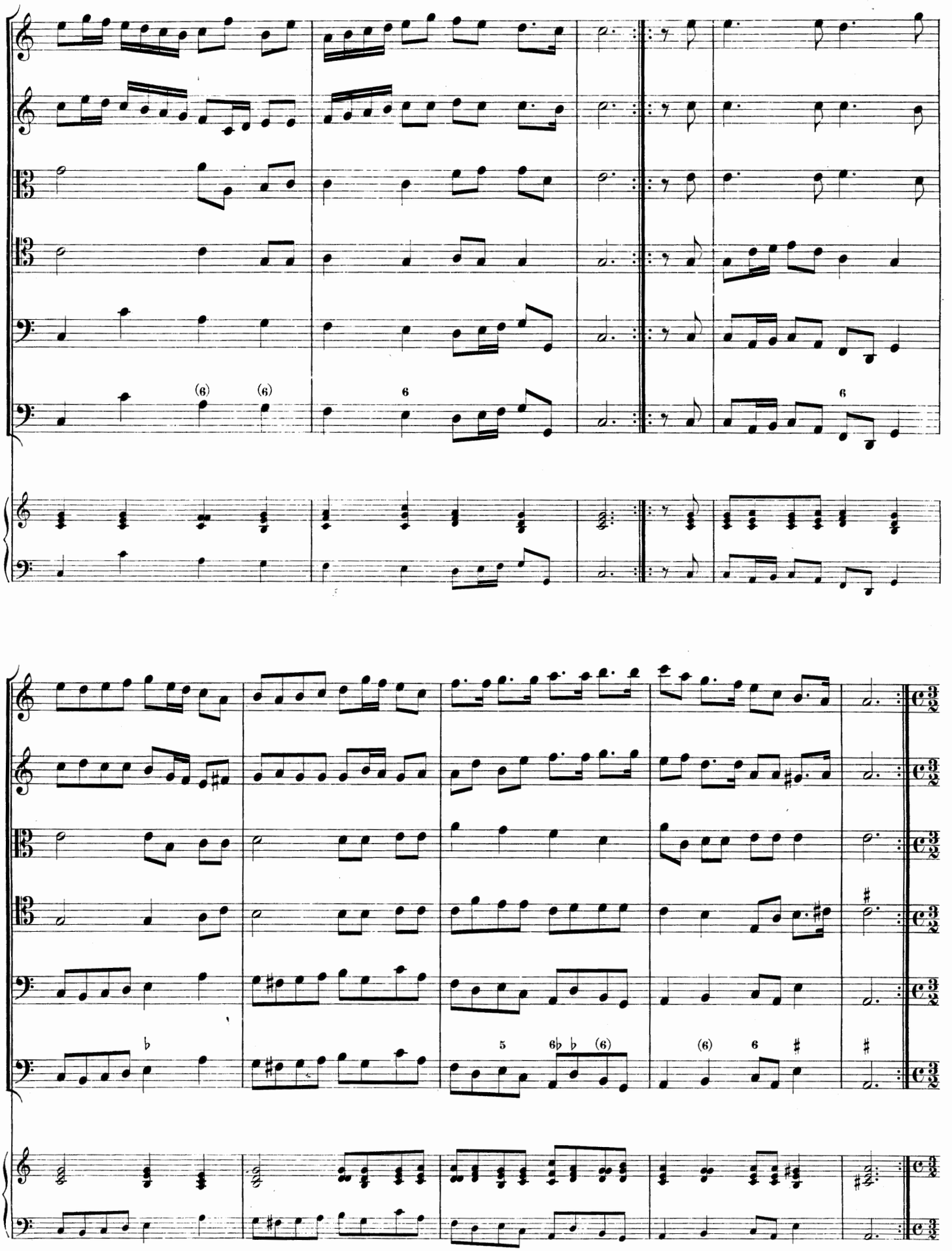

Correnta.
Correnta.



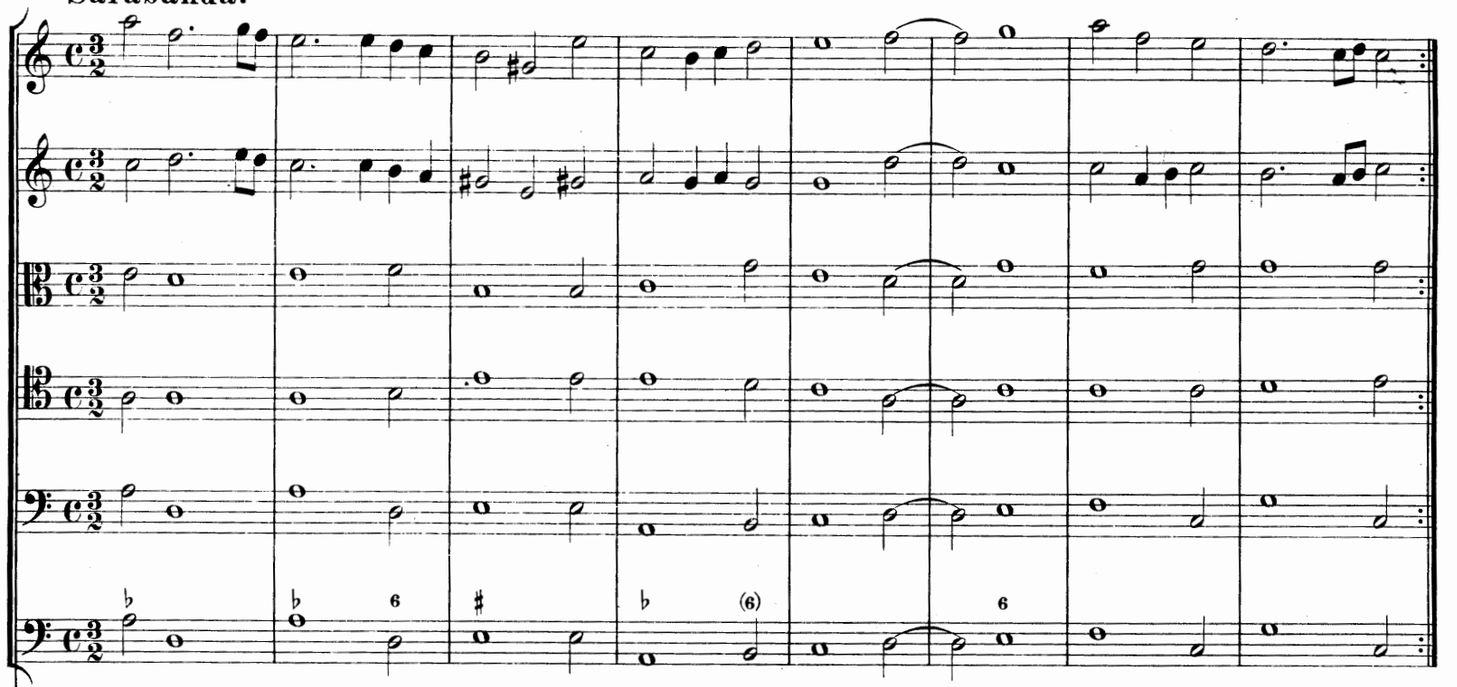
Ballo.



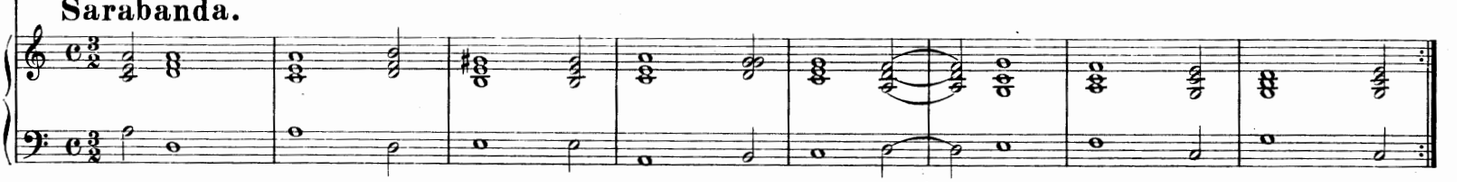
Ballo.

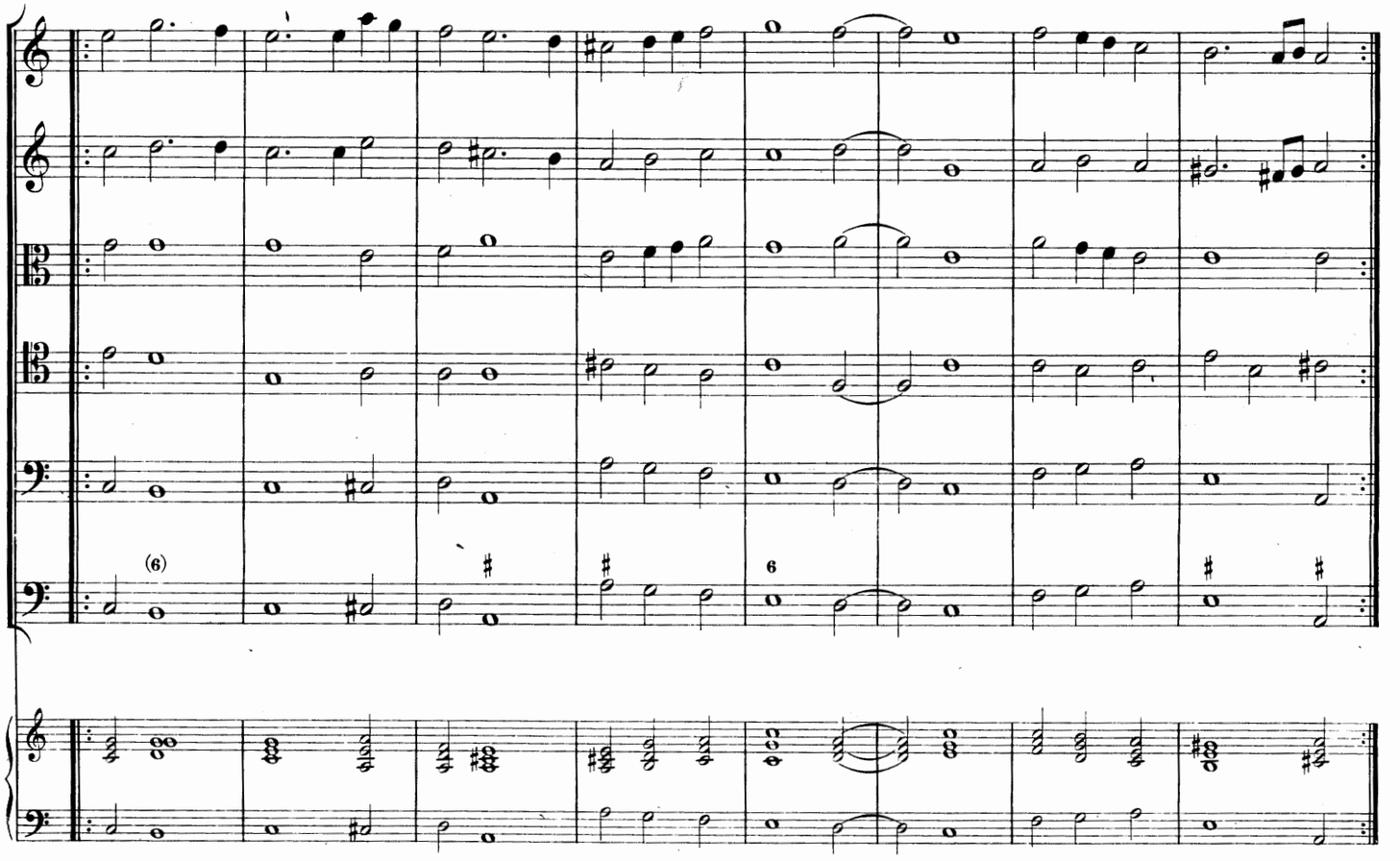


Sarabanda.



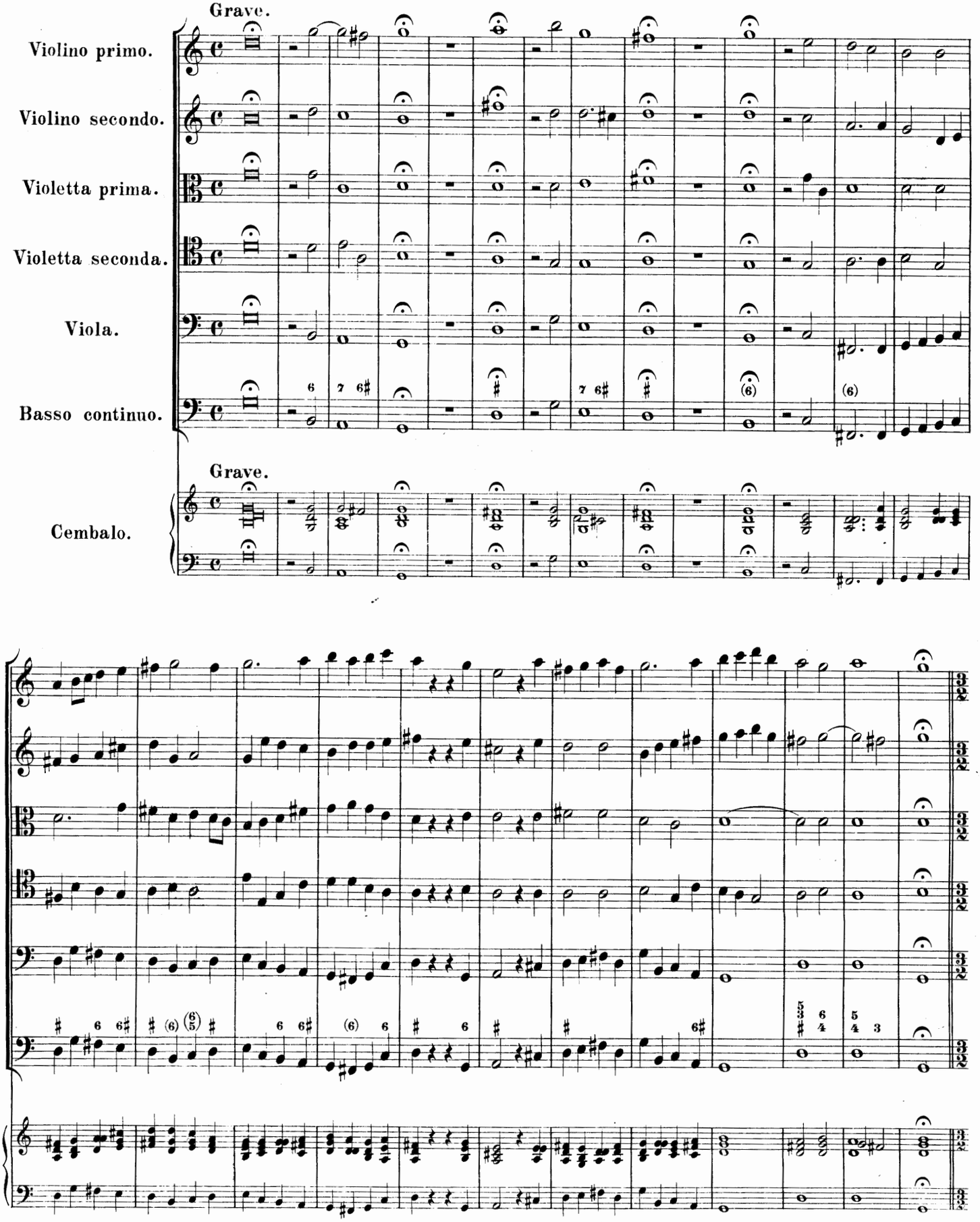
Sarabanda.



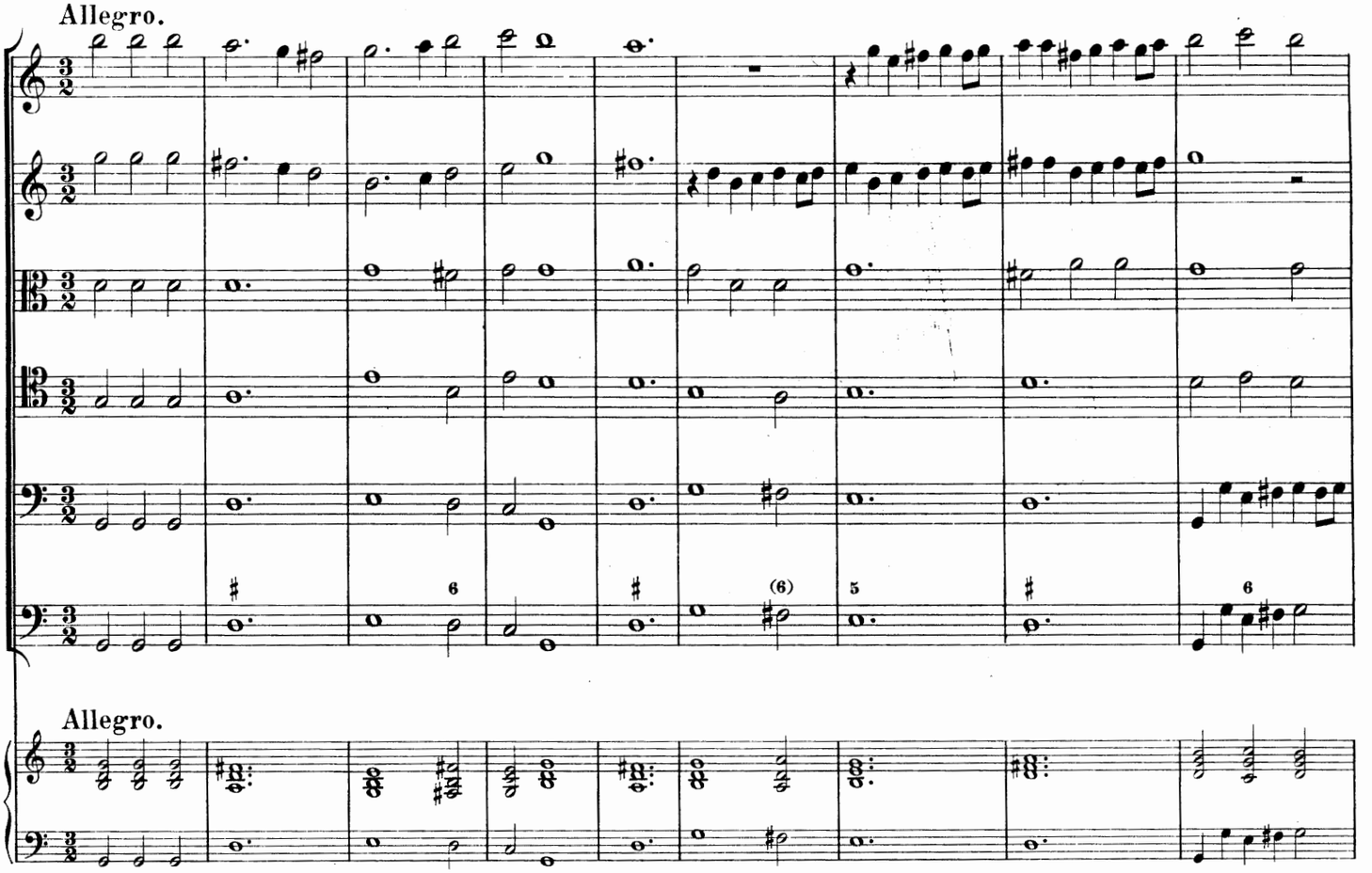


VII.

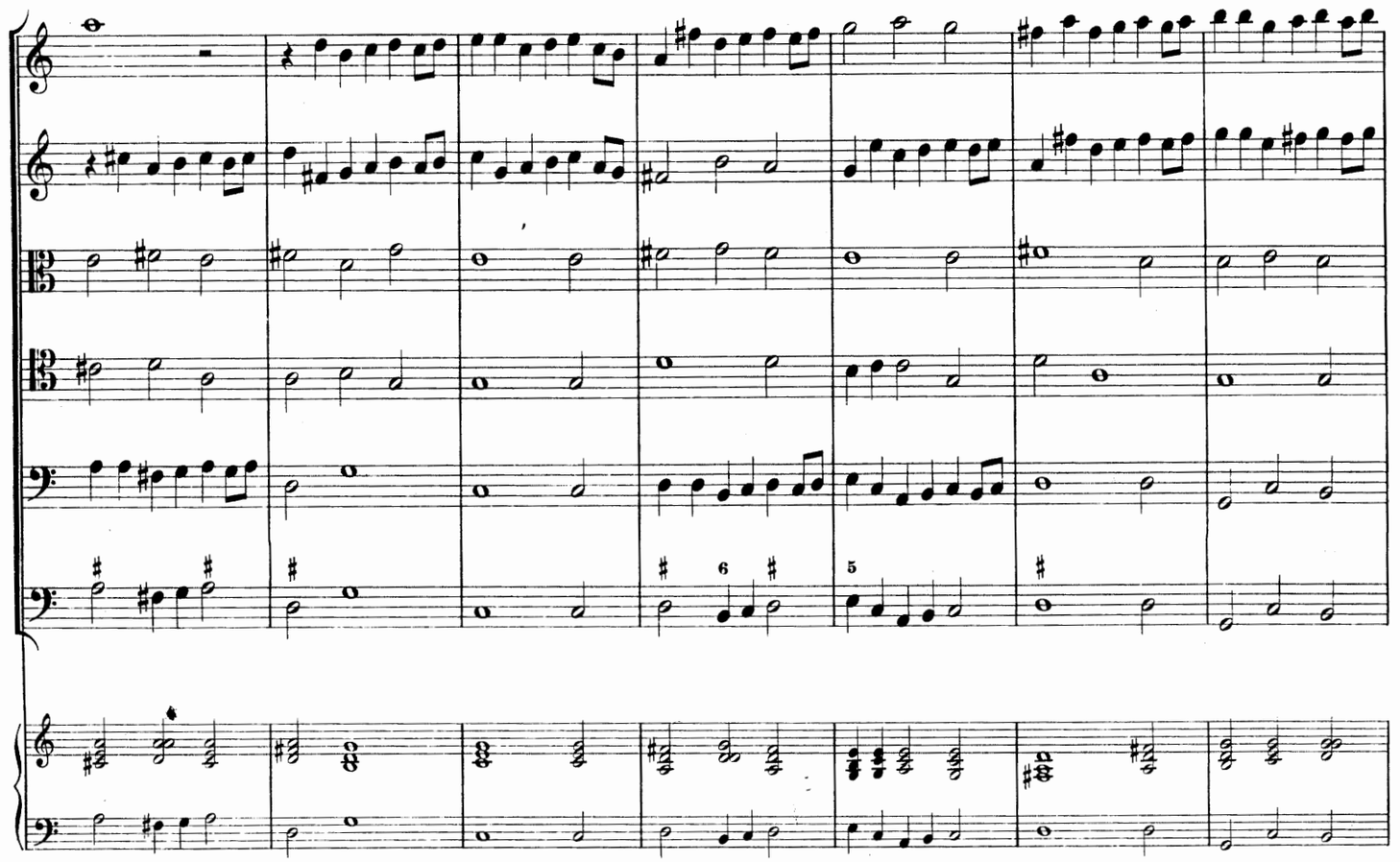
Sinfonia Settima.

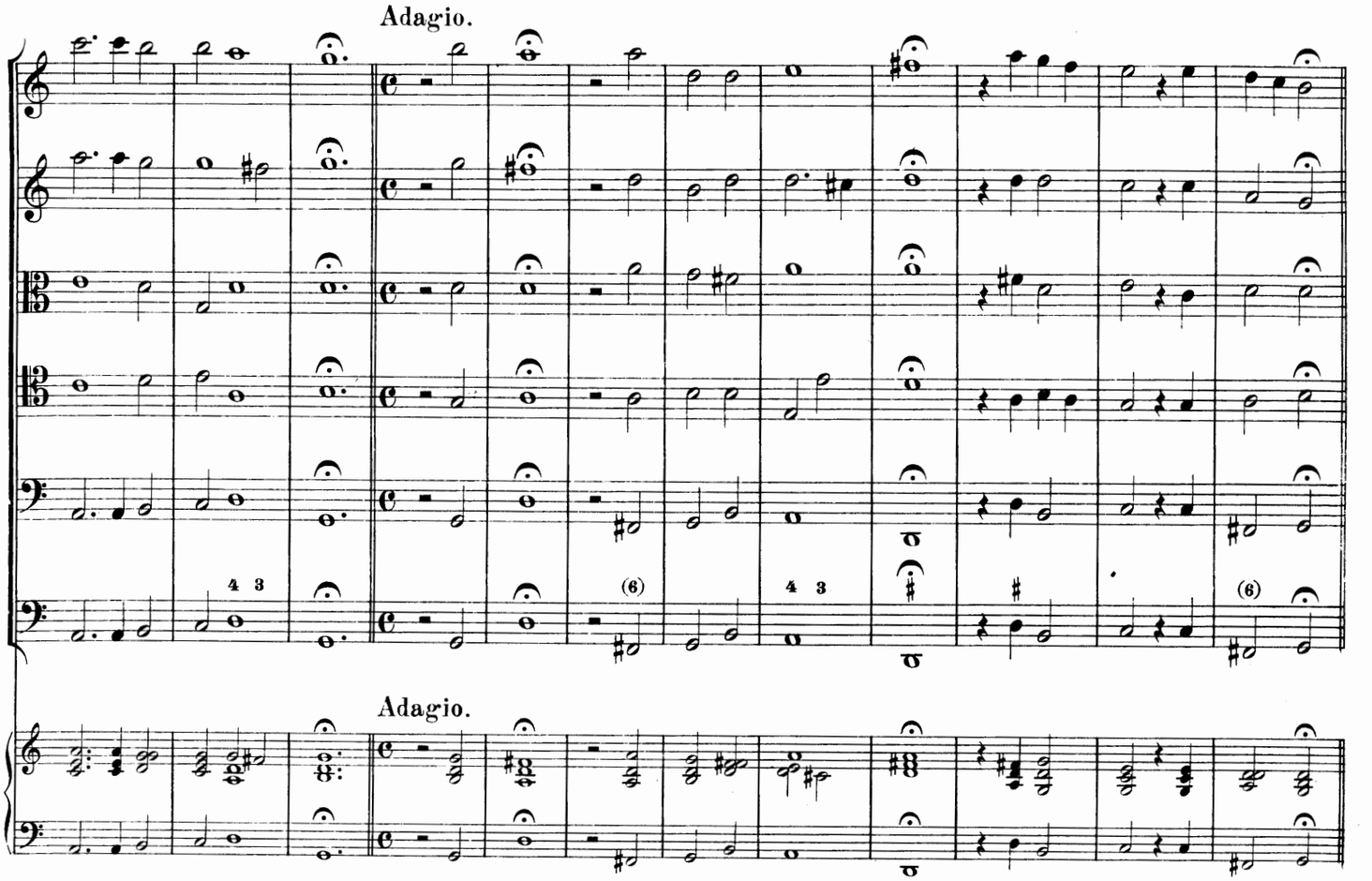


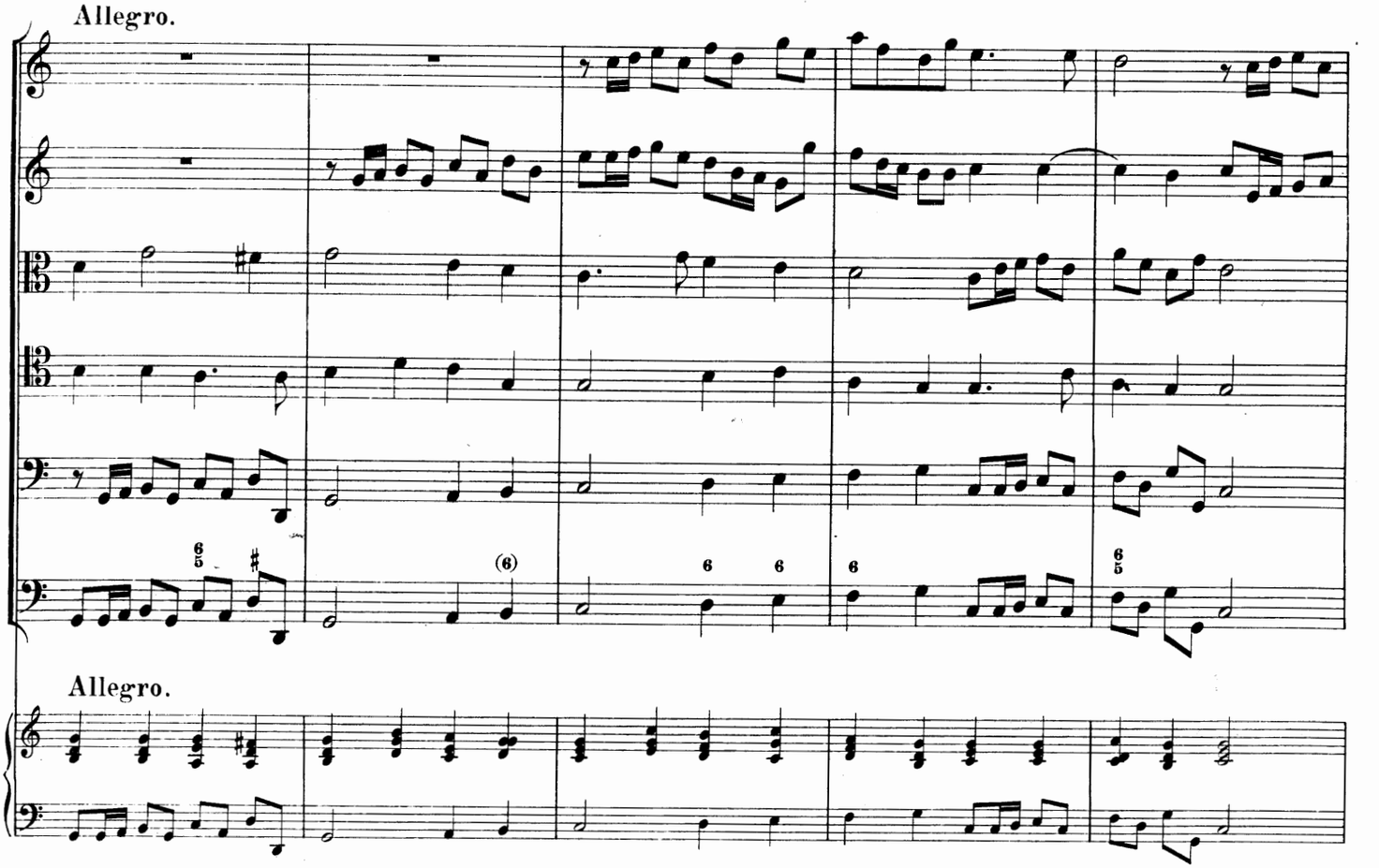
Allegro.

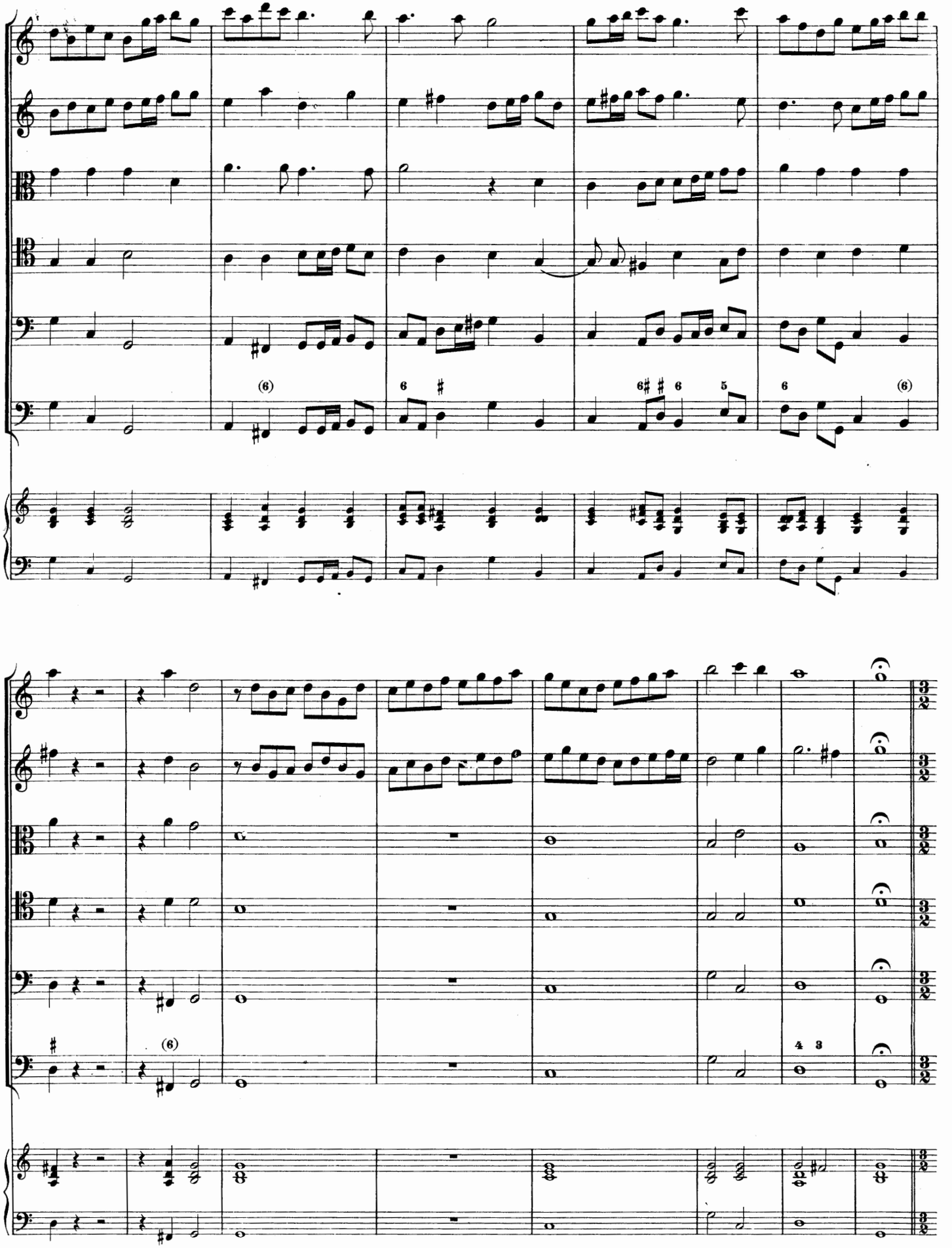


Allegro.

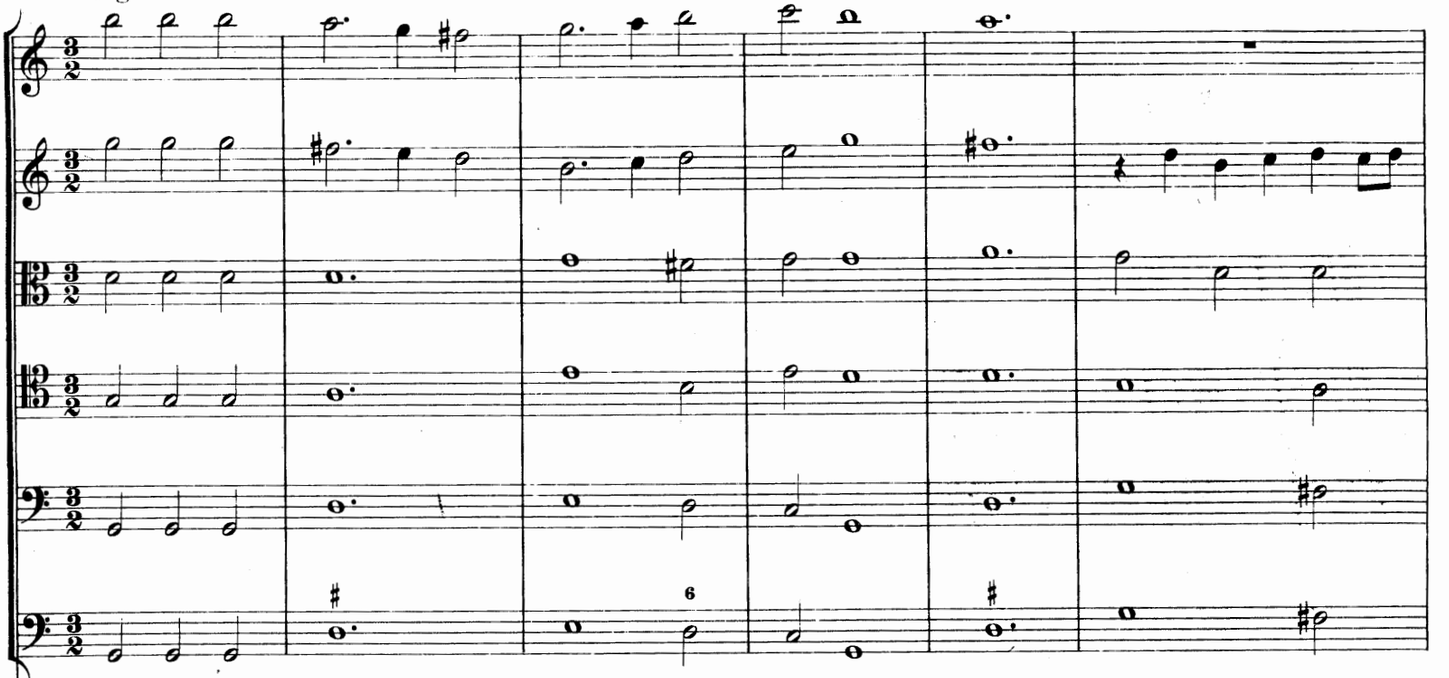



Adagio.
Adagio.

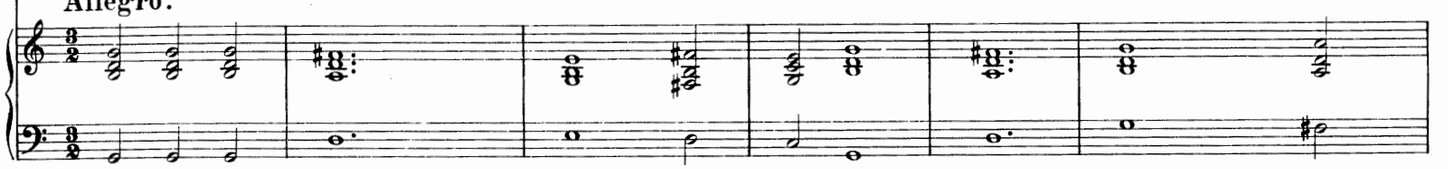

Allegro.
Allegro.

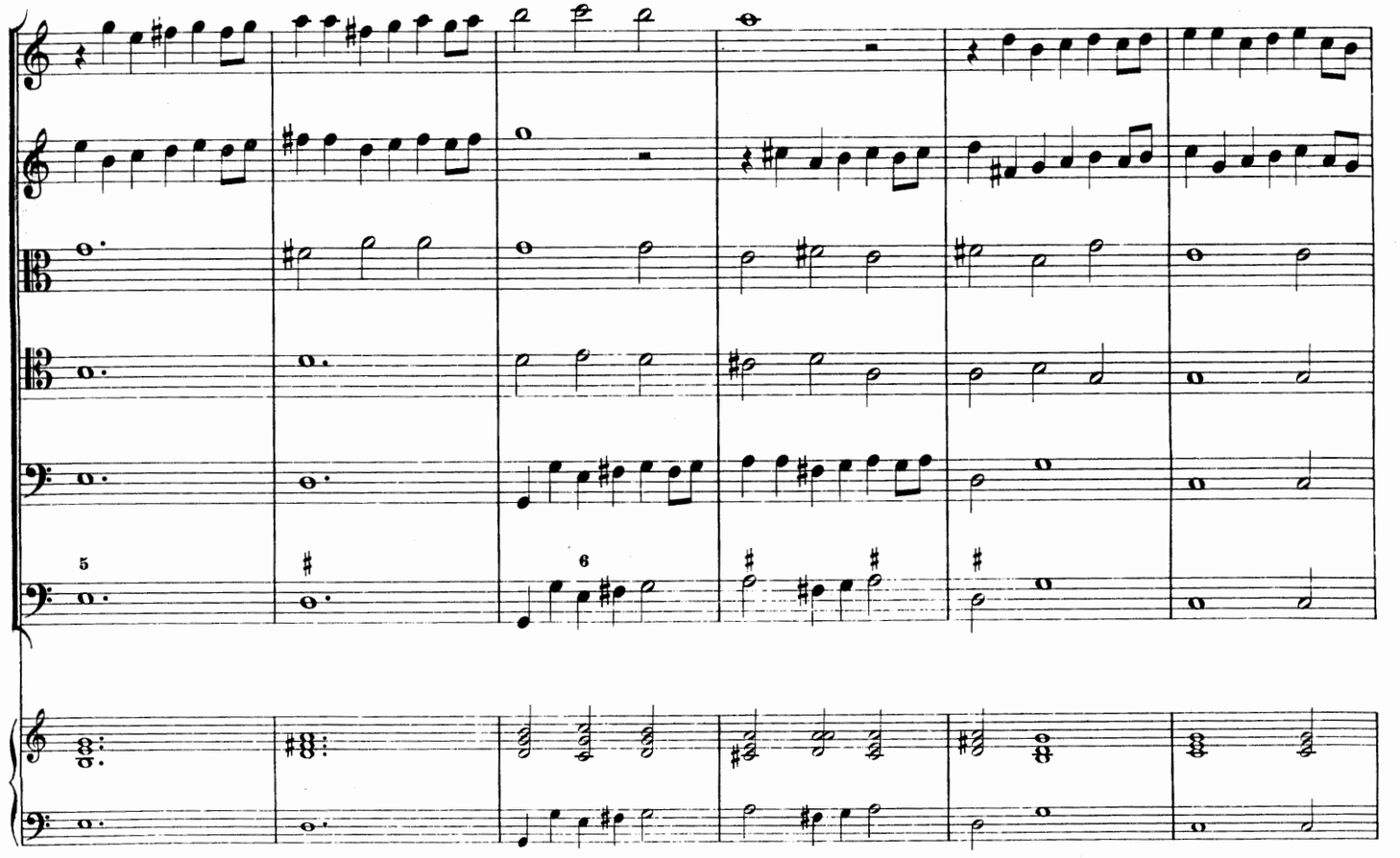


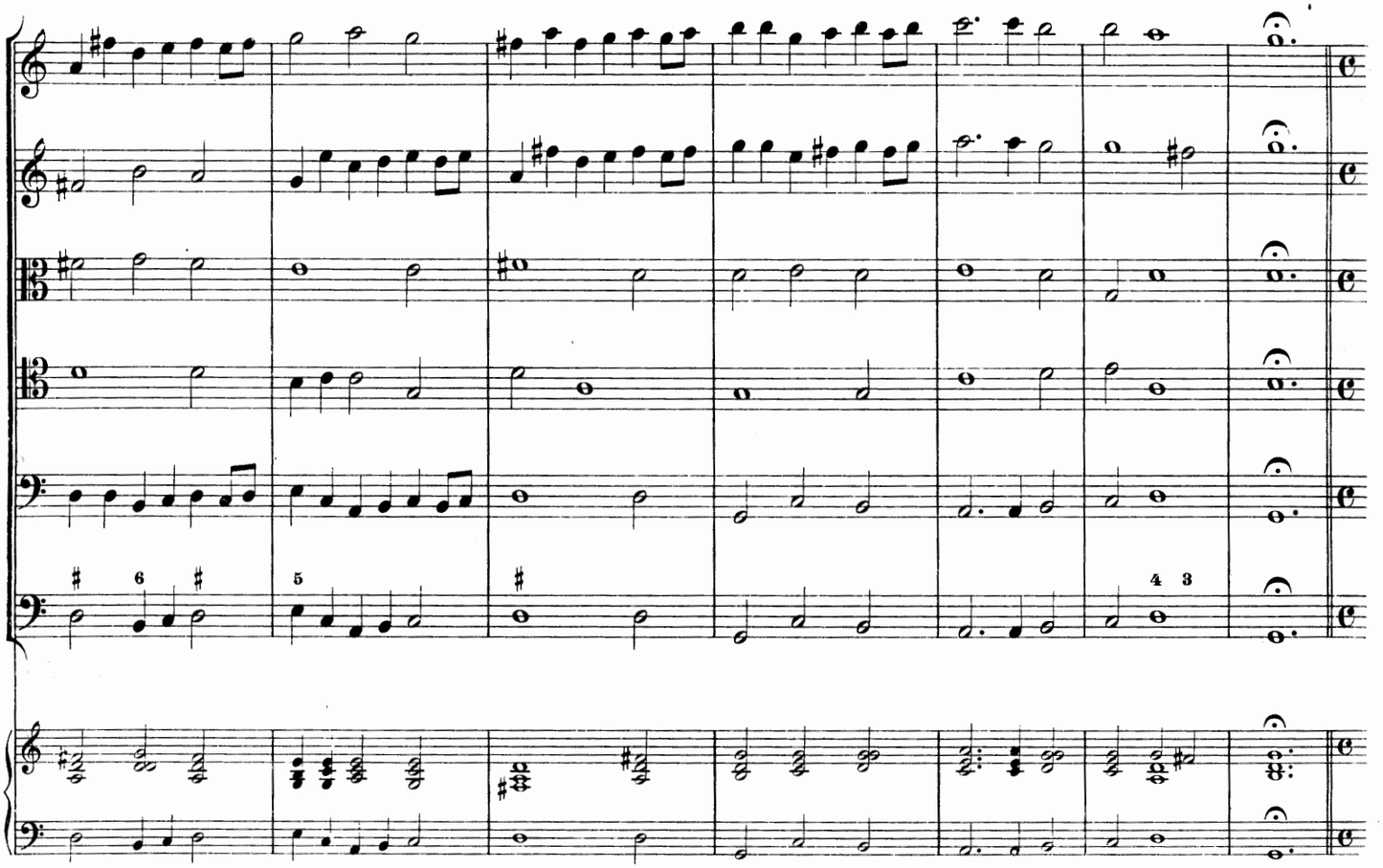
Allegro.



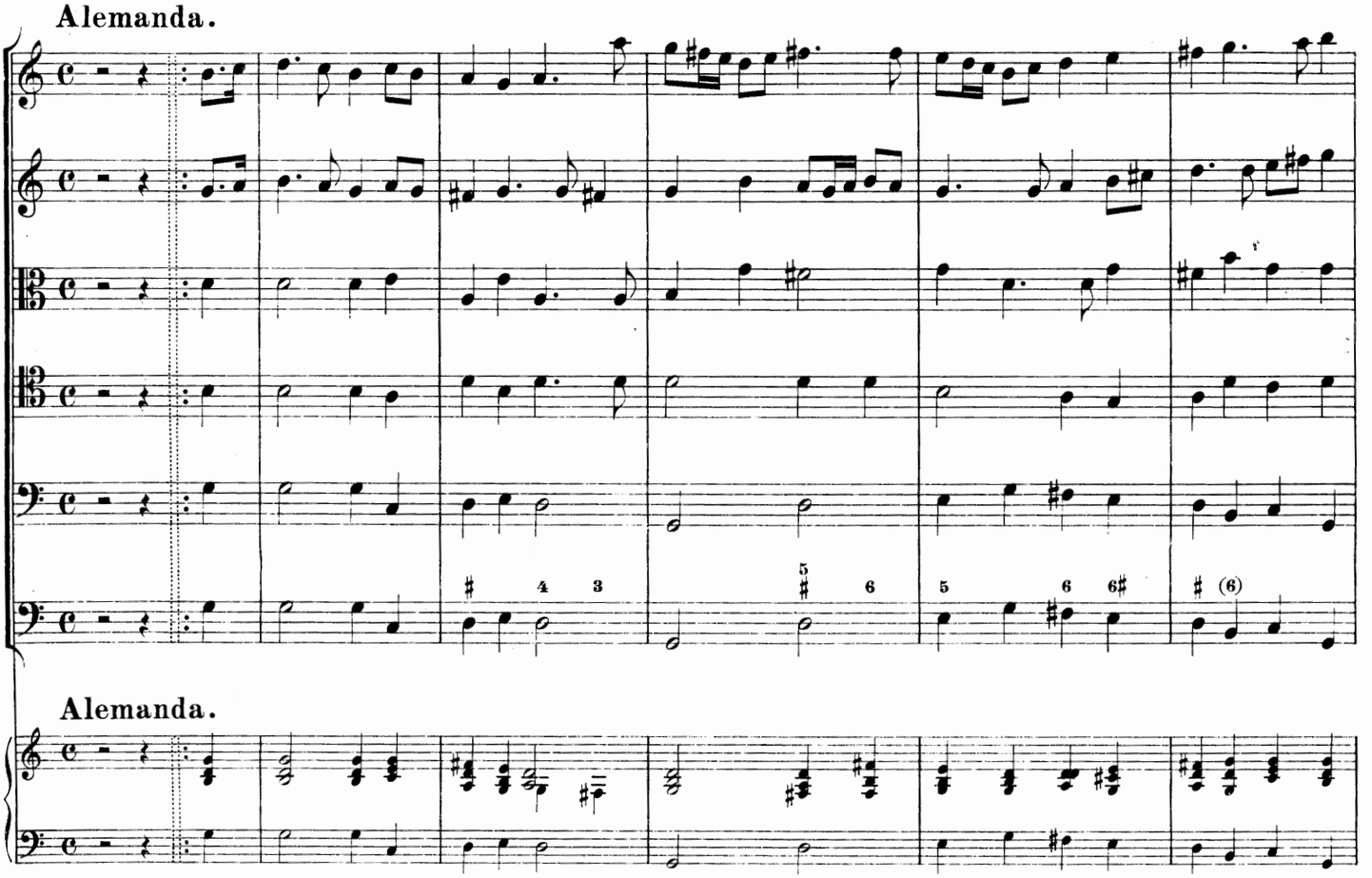
Allegro.



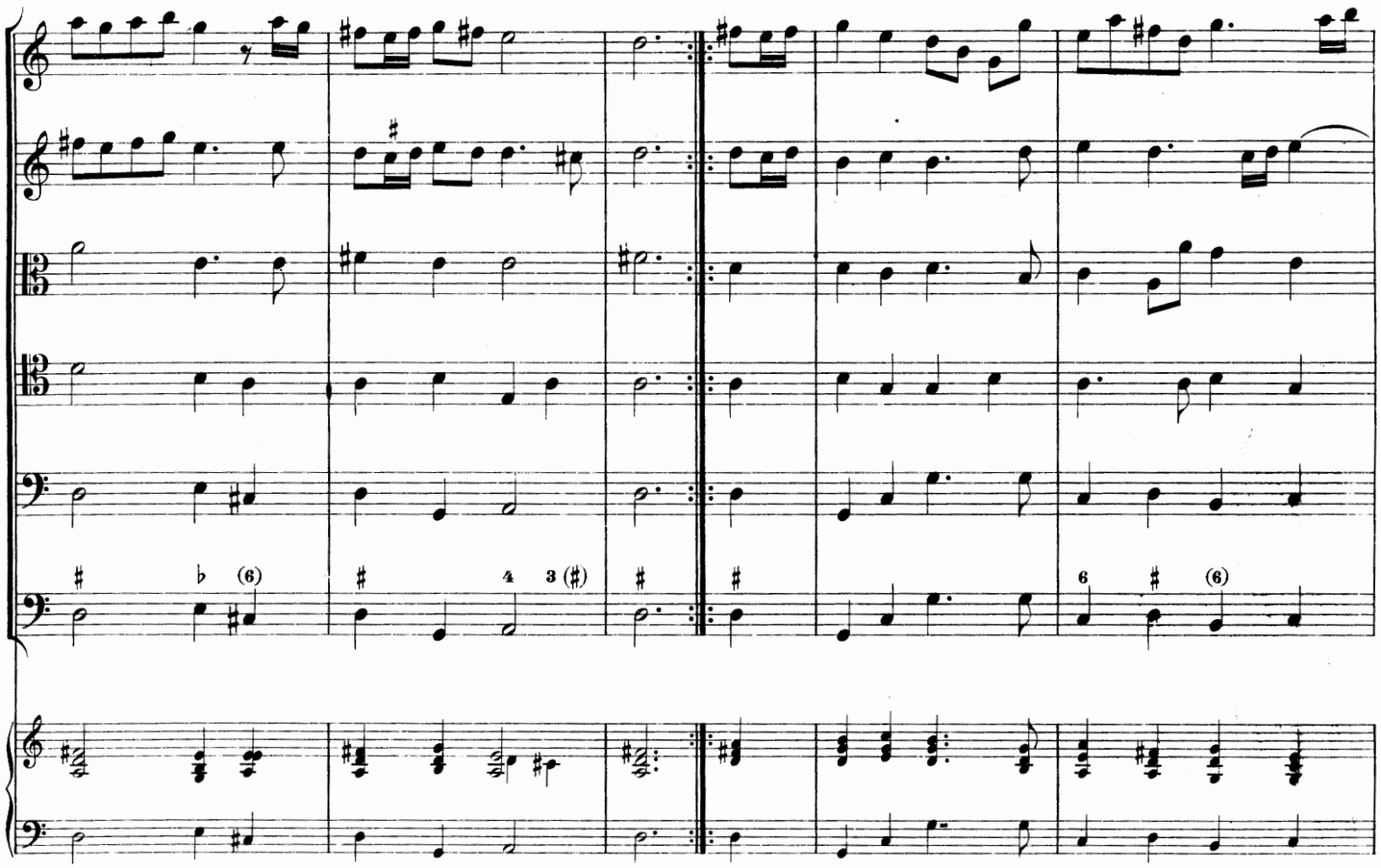


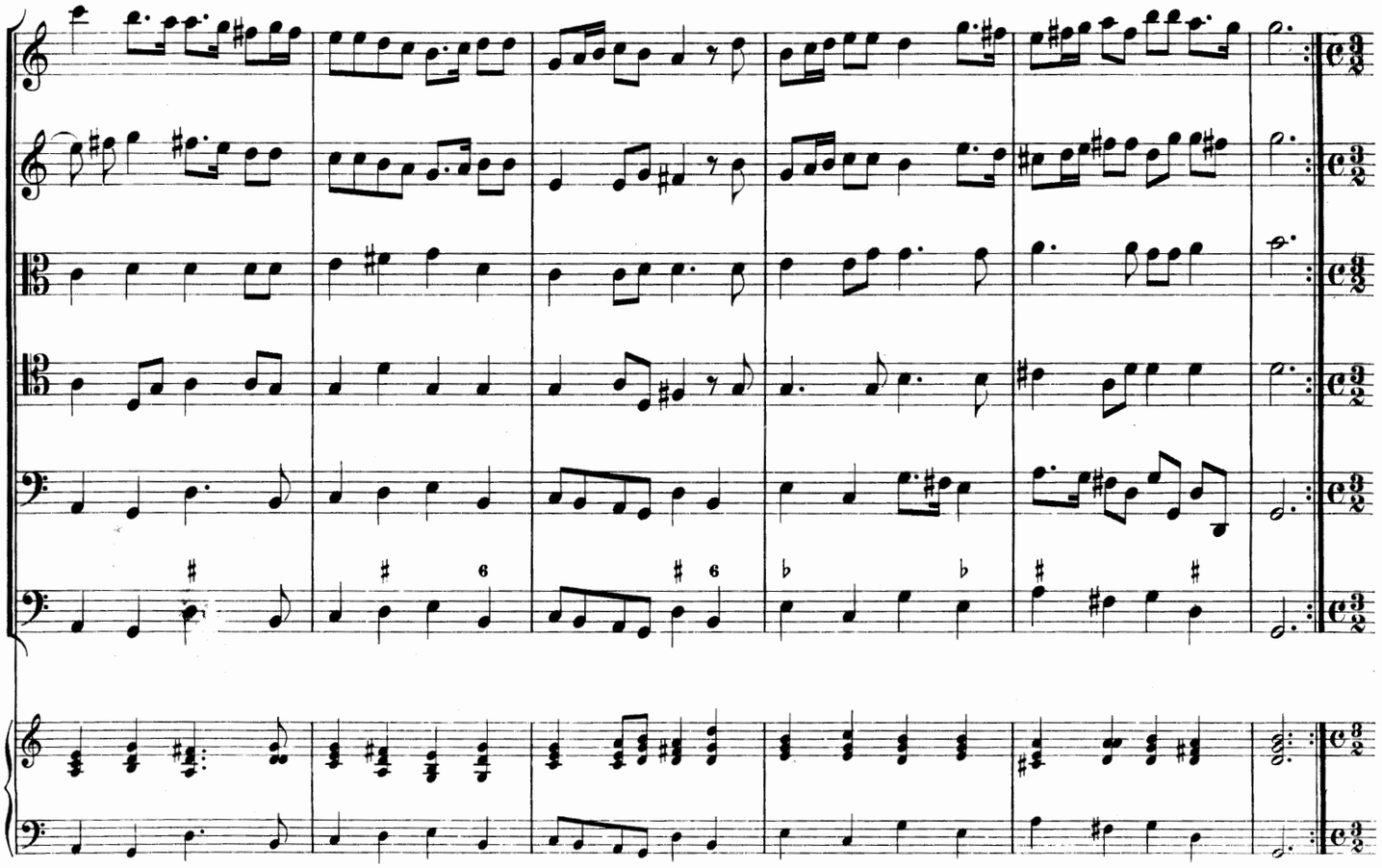


Alemanda.

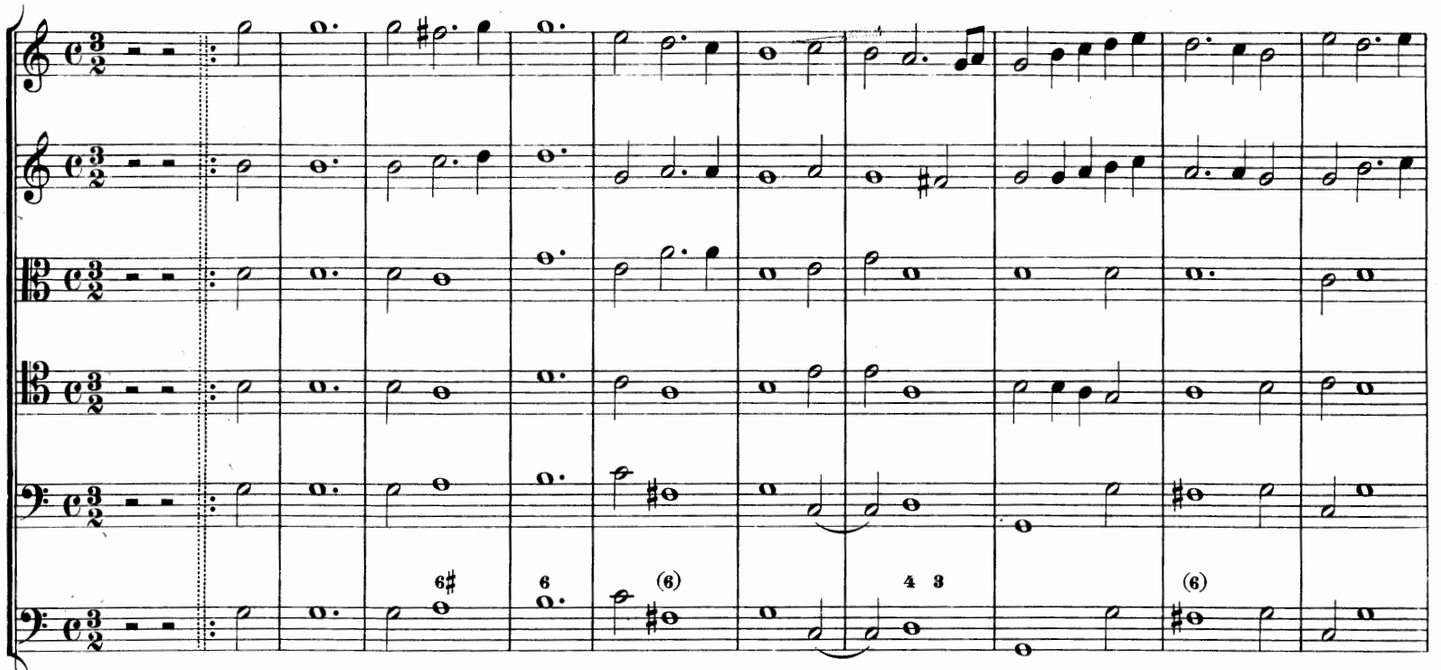


Alemanda.

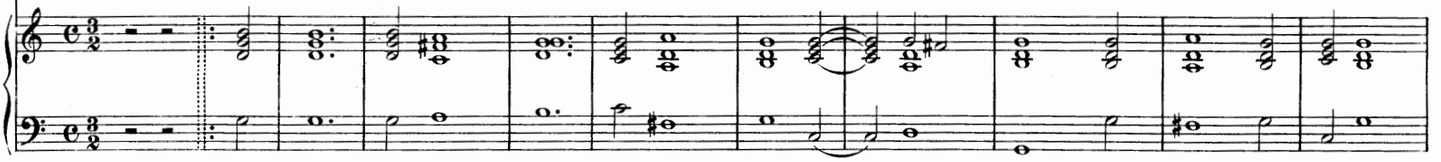


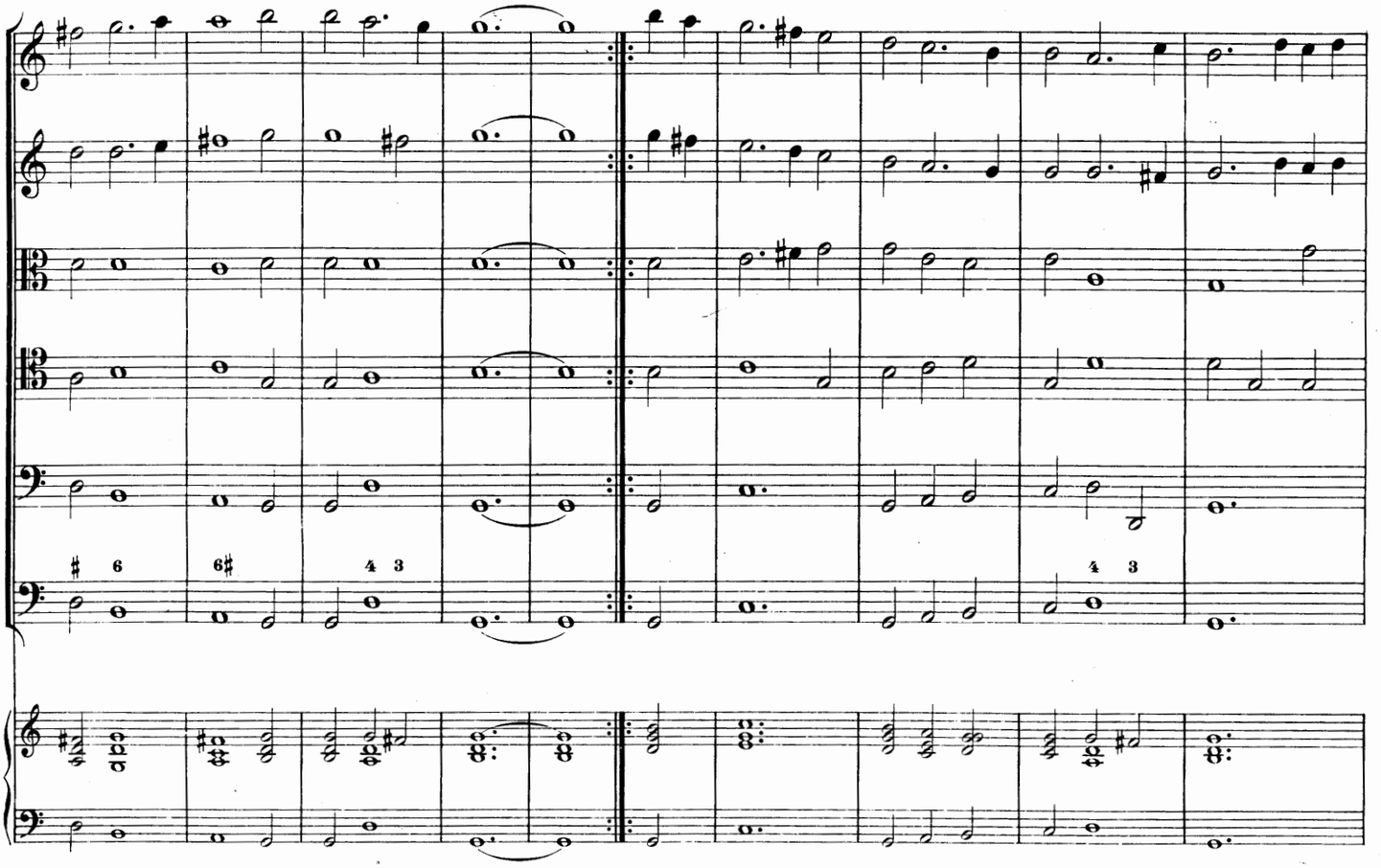


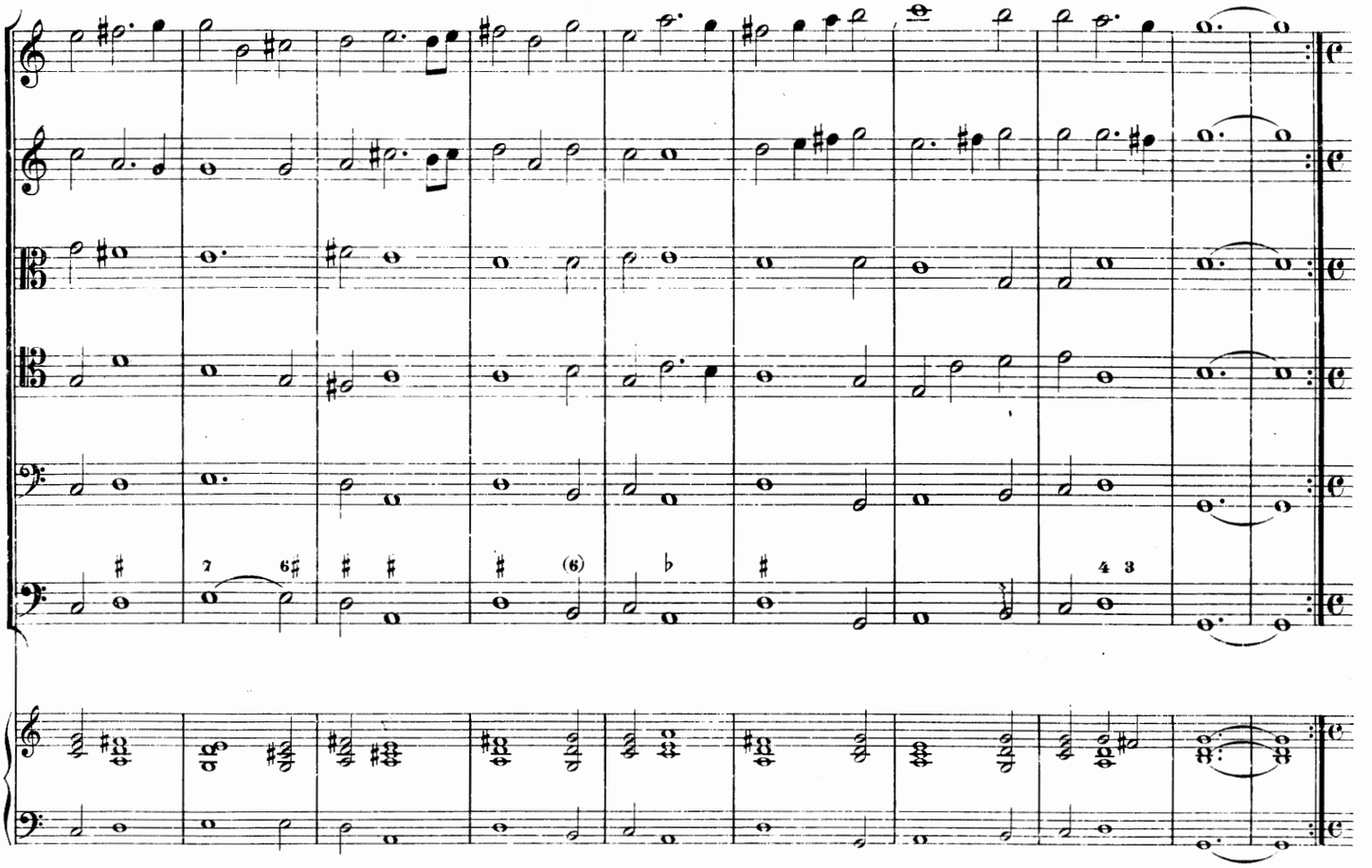
Corrента.



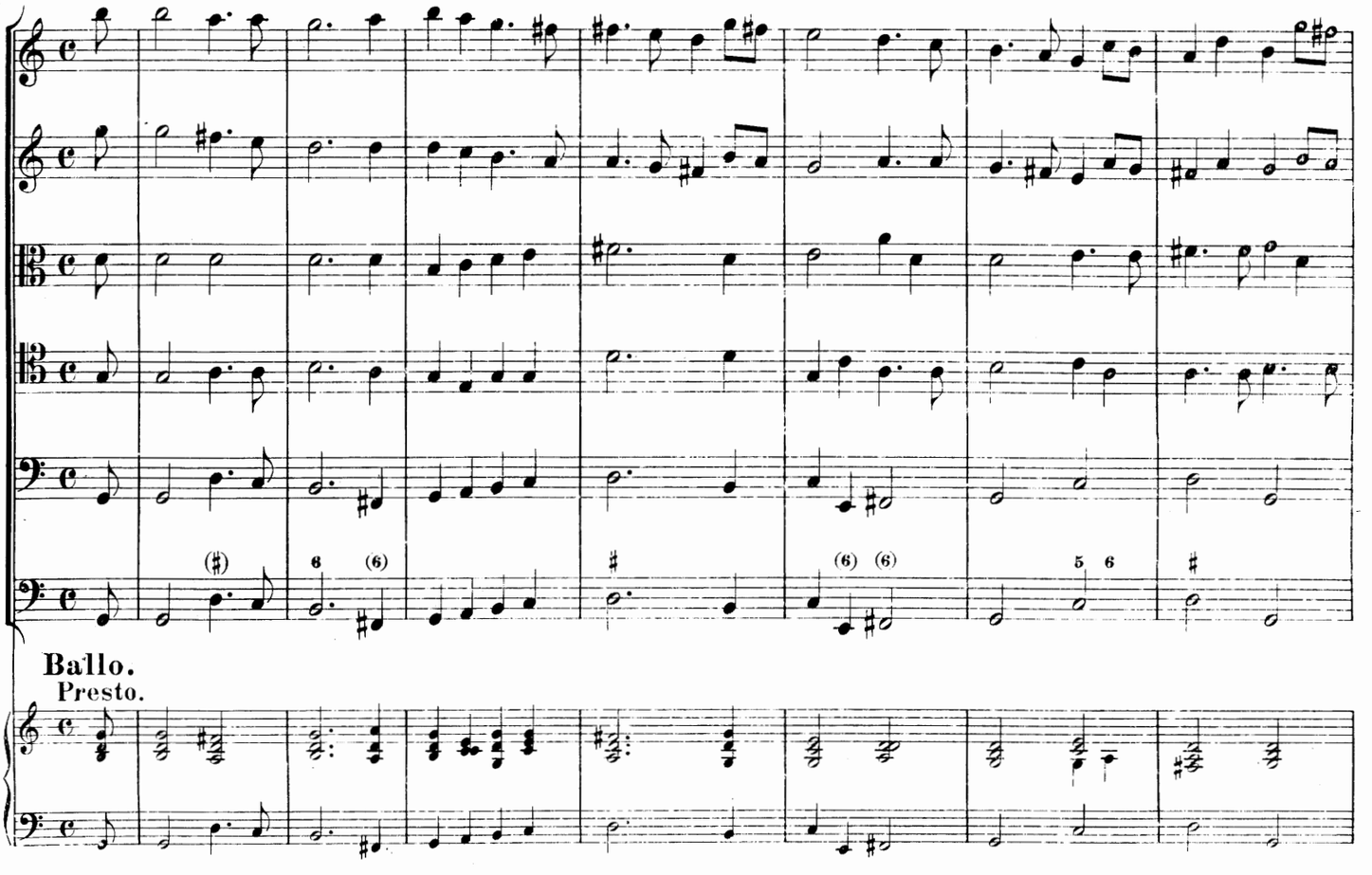
Corrента.



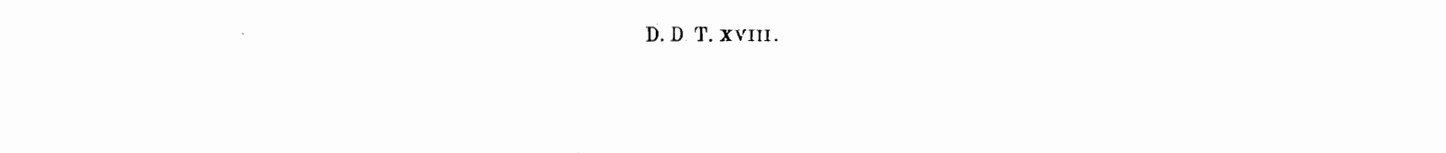


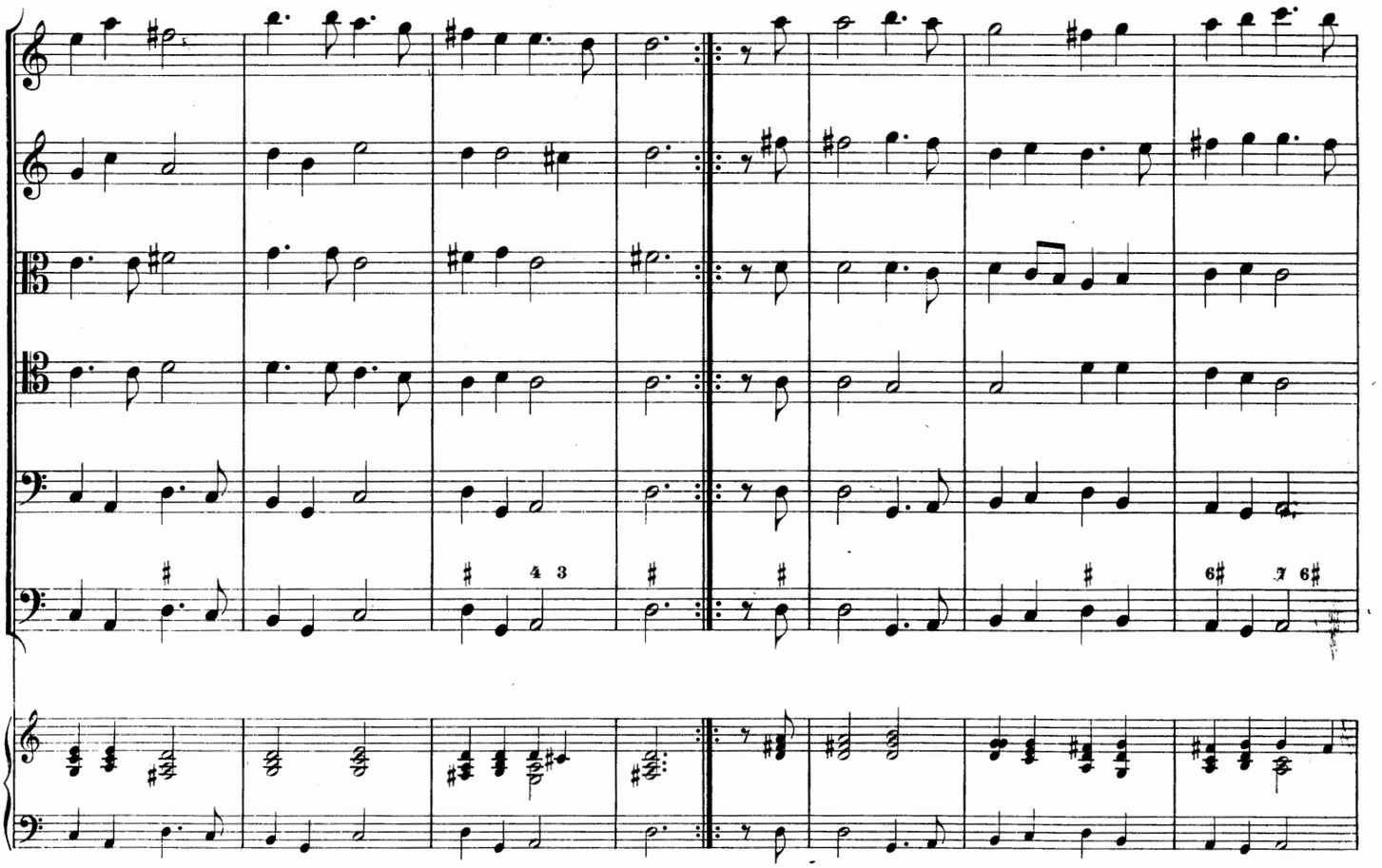


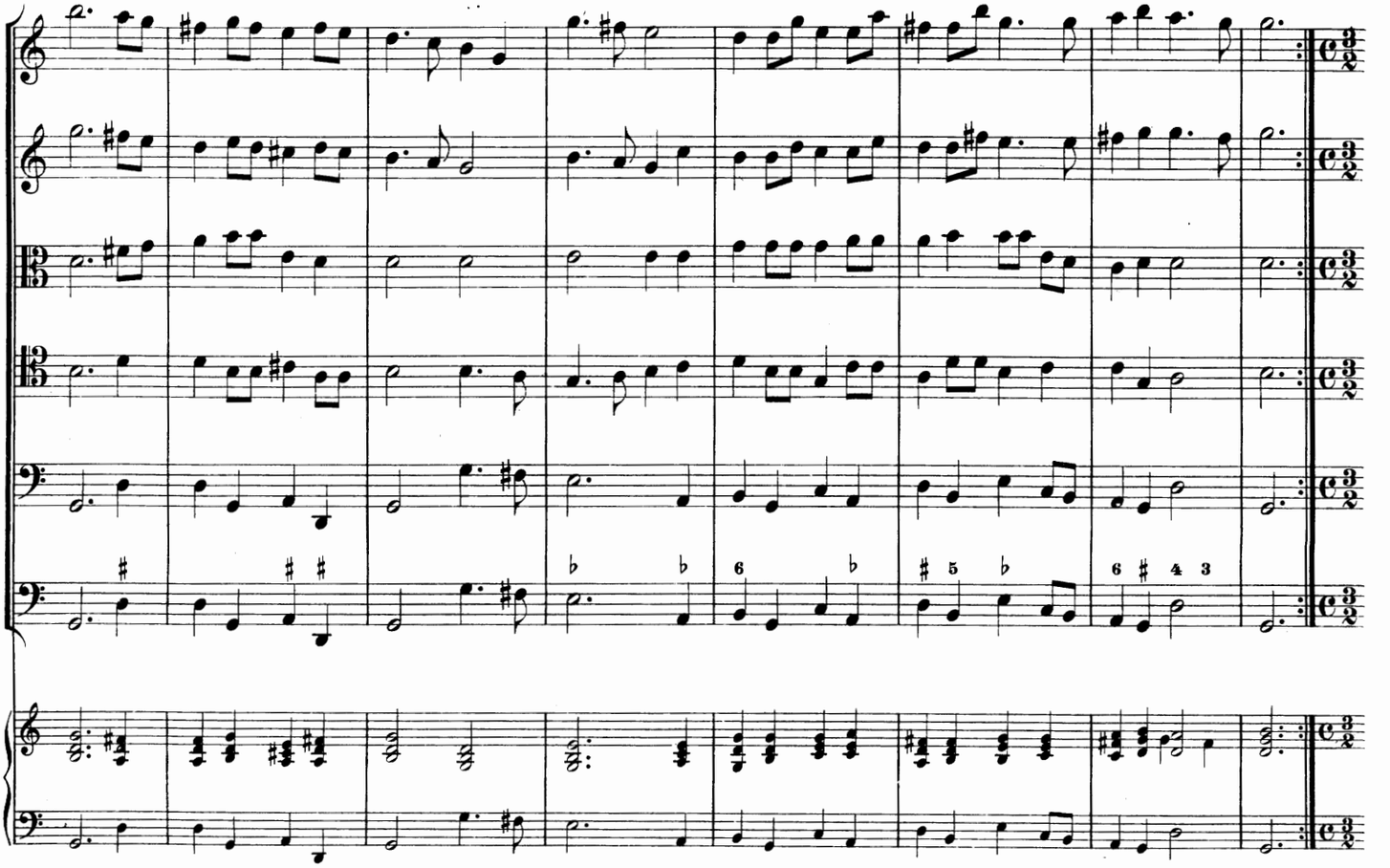
Ballo.
Presto.



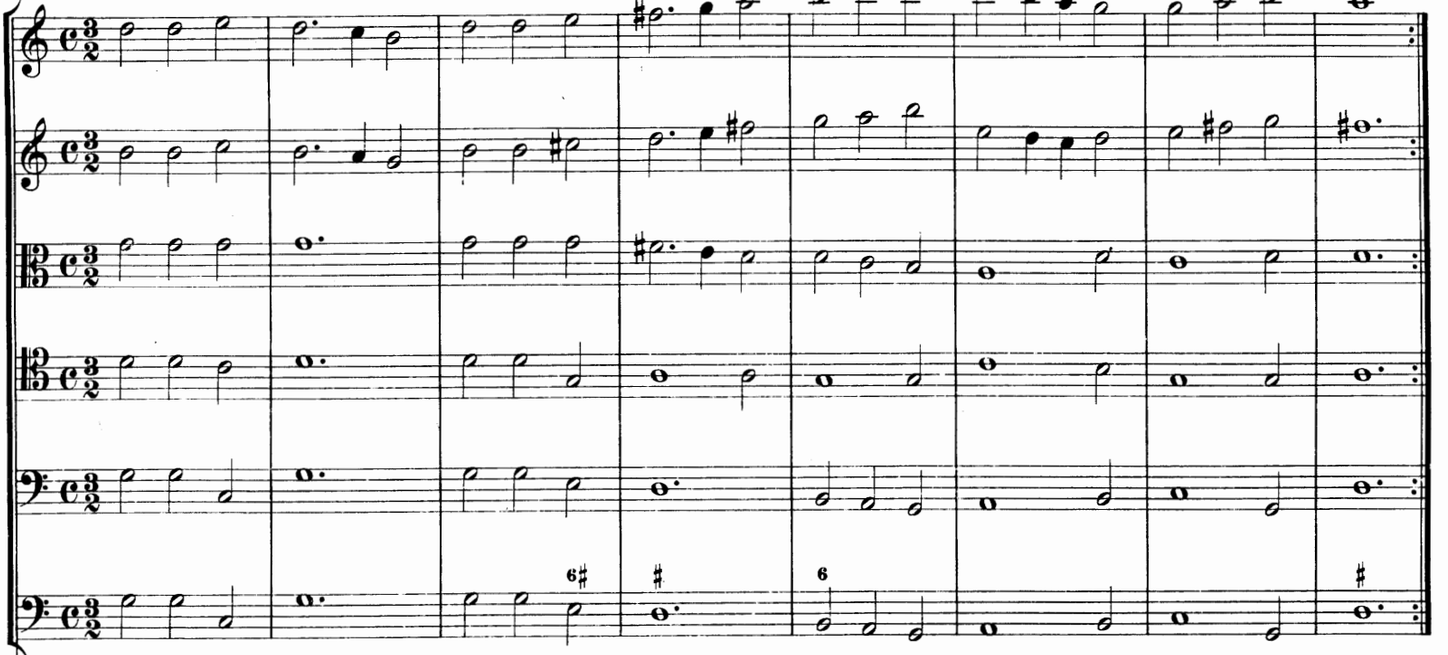
Ballo.
Presto.



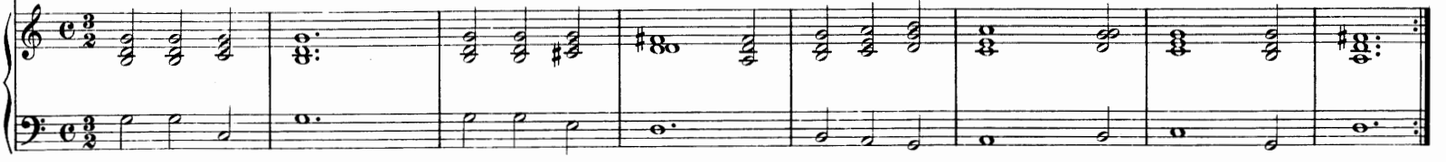


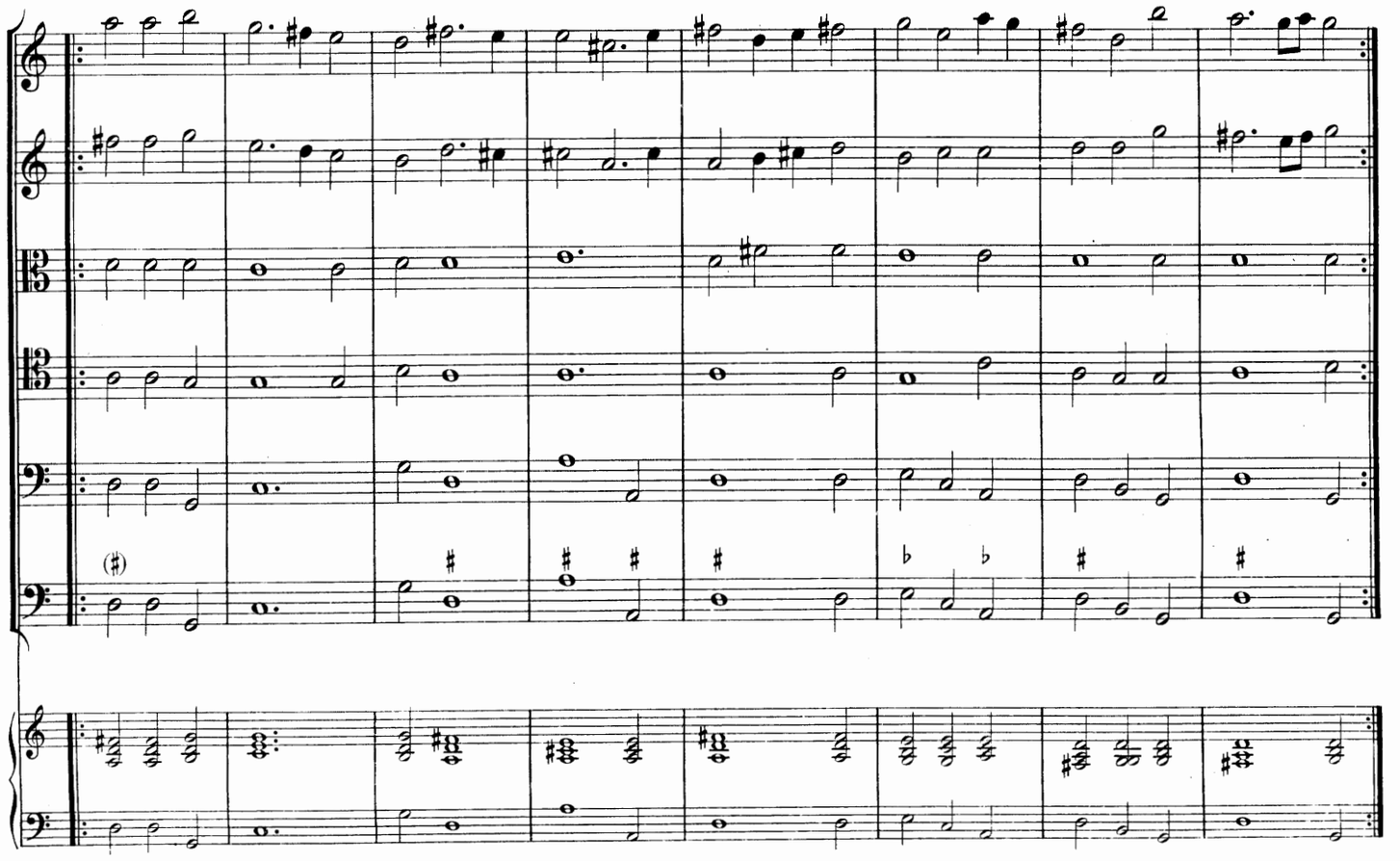


Sarabanda.



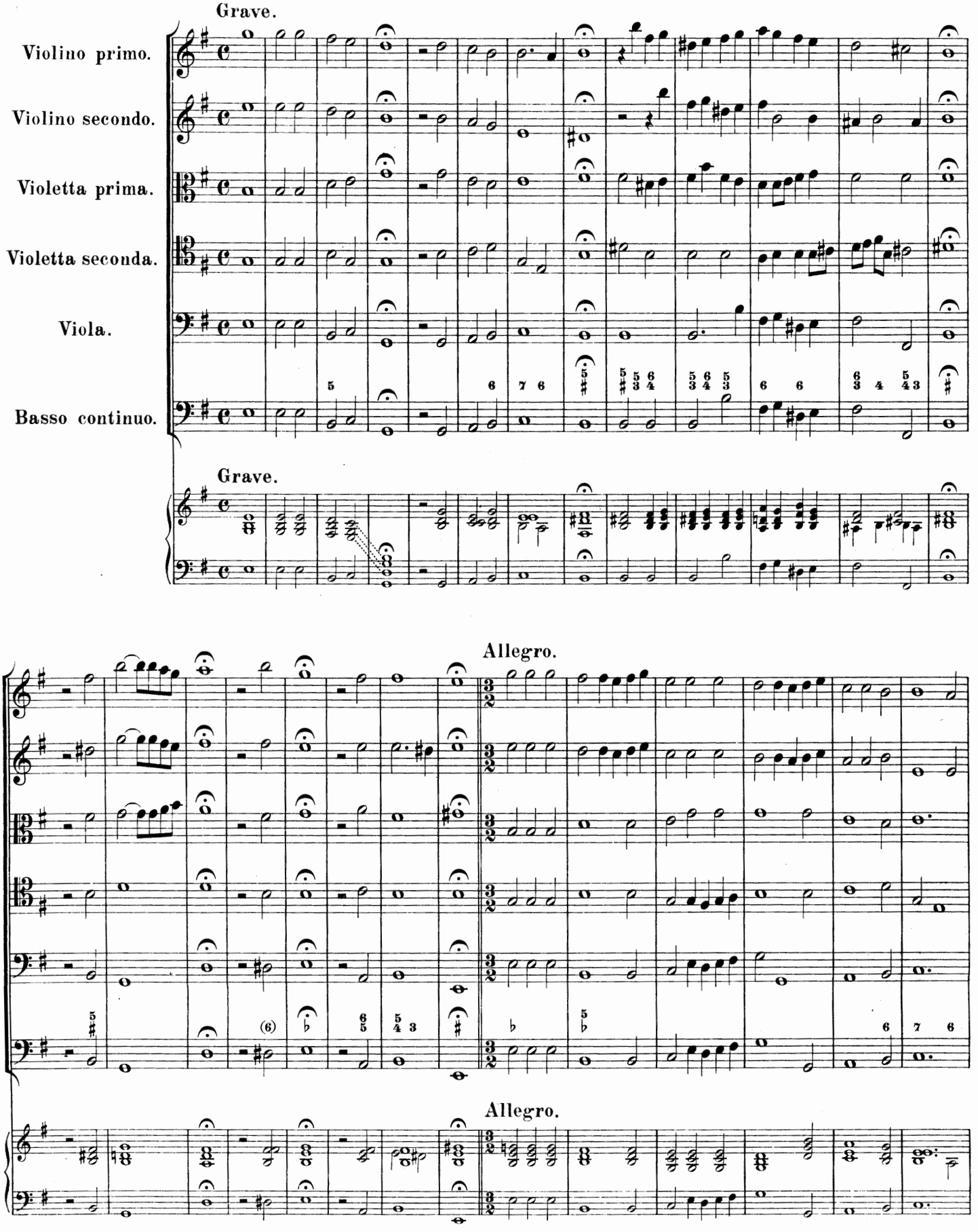
Sarabanda.

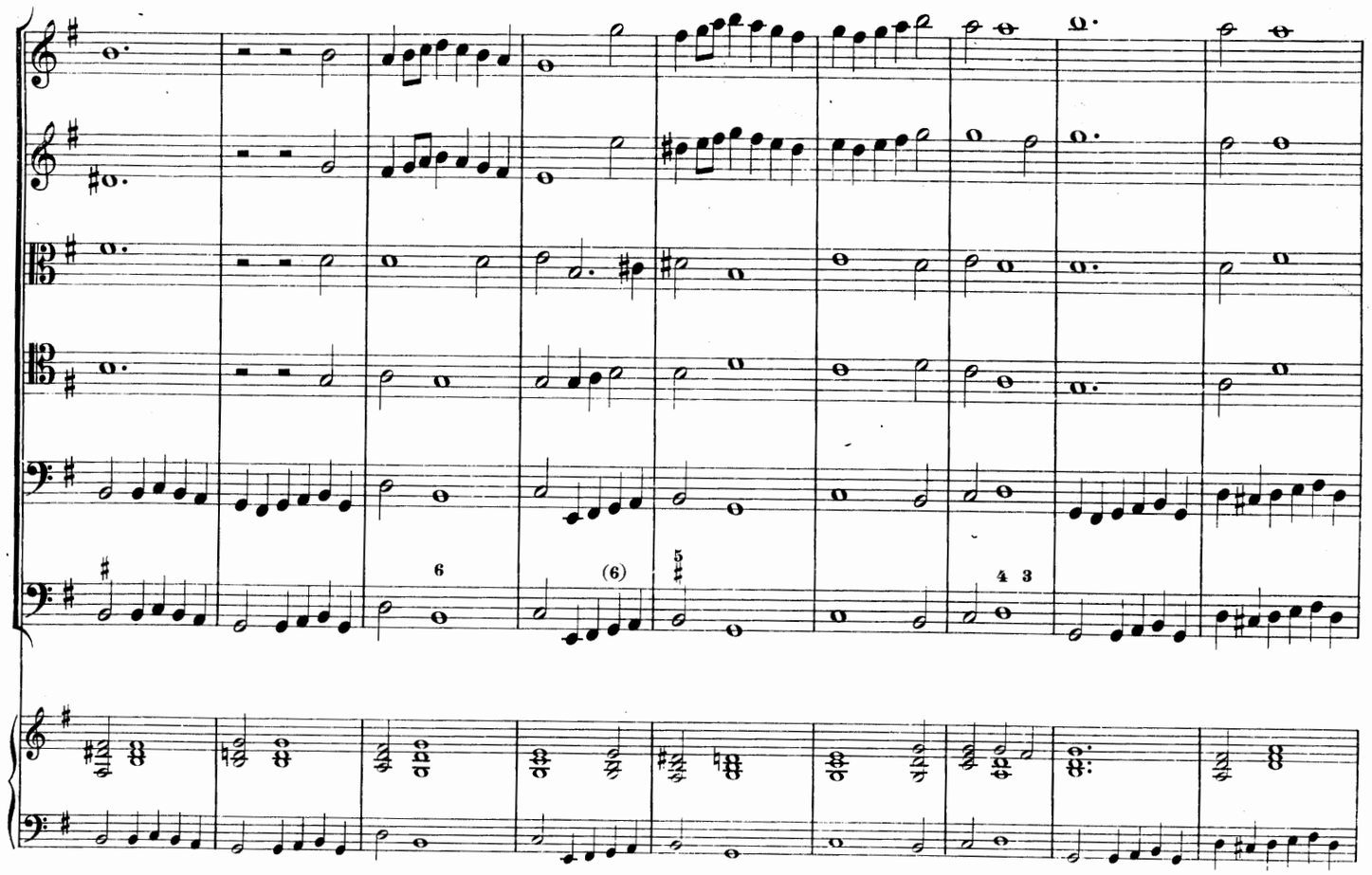


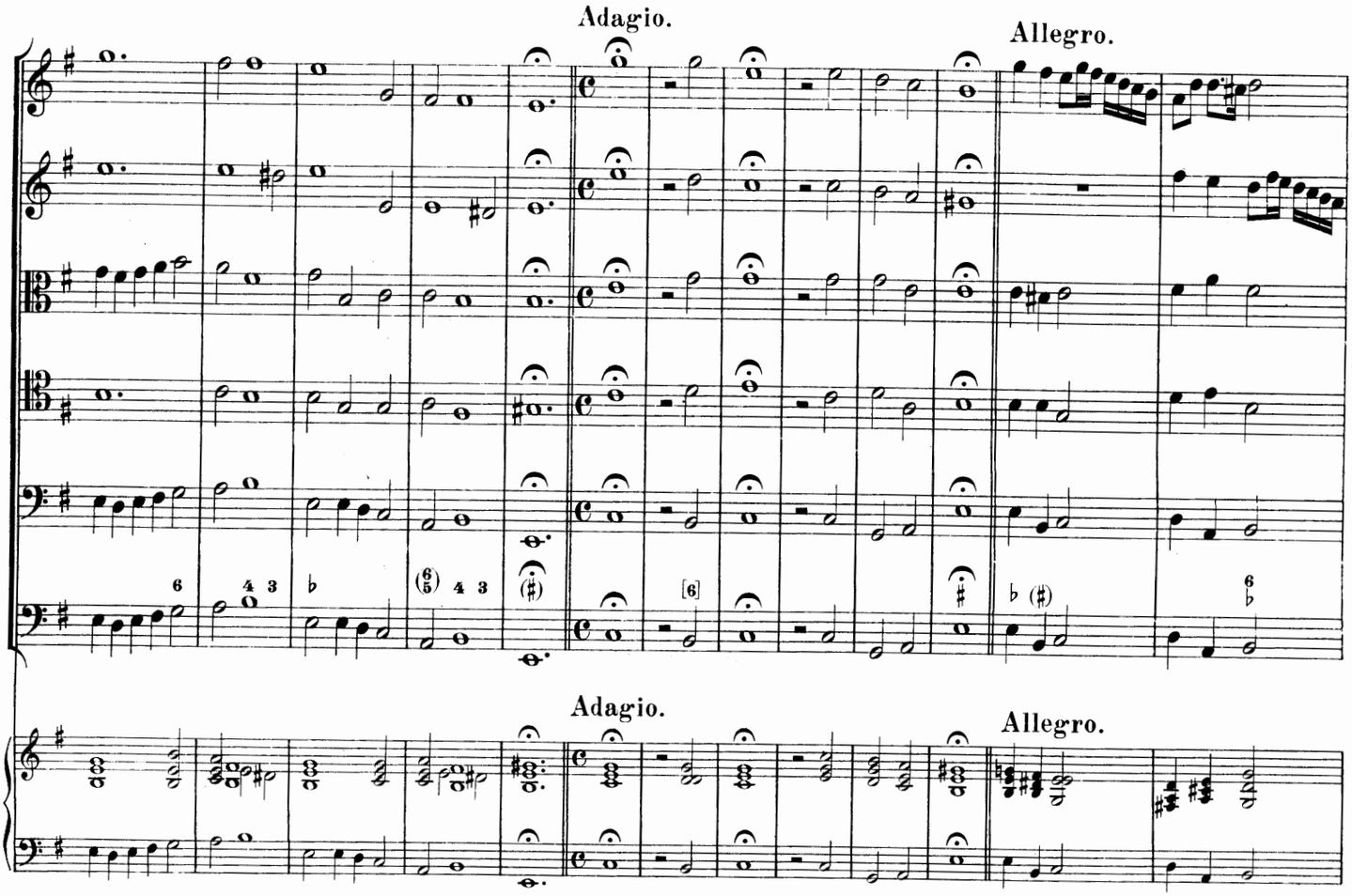


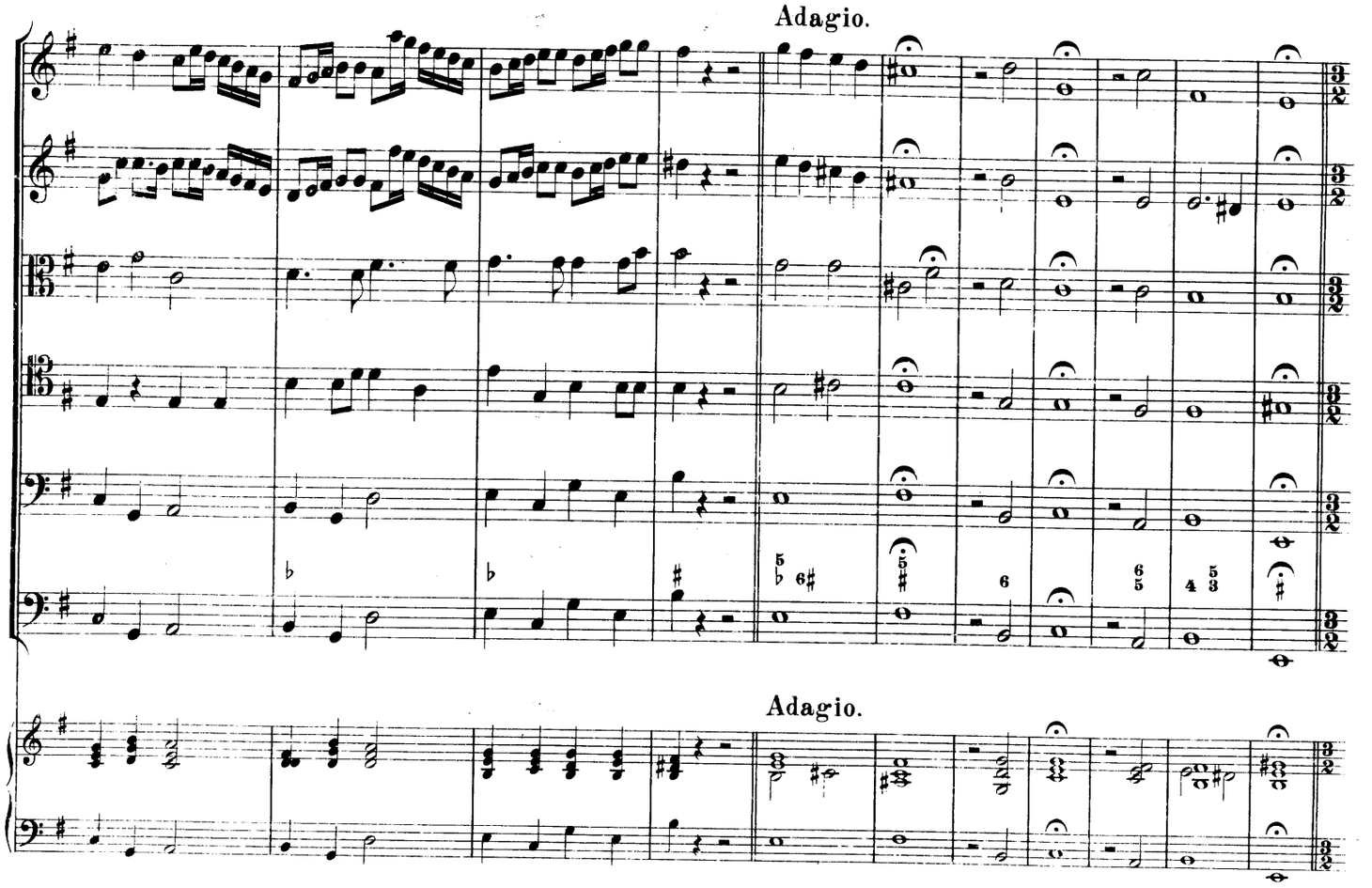
VIII.

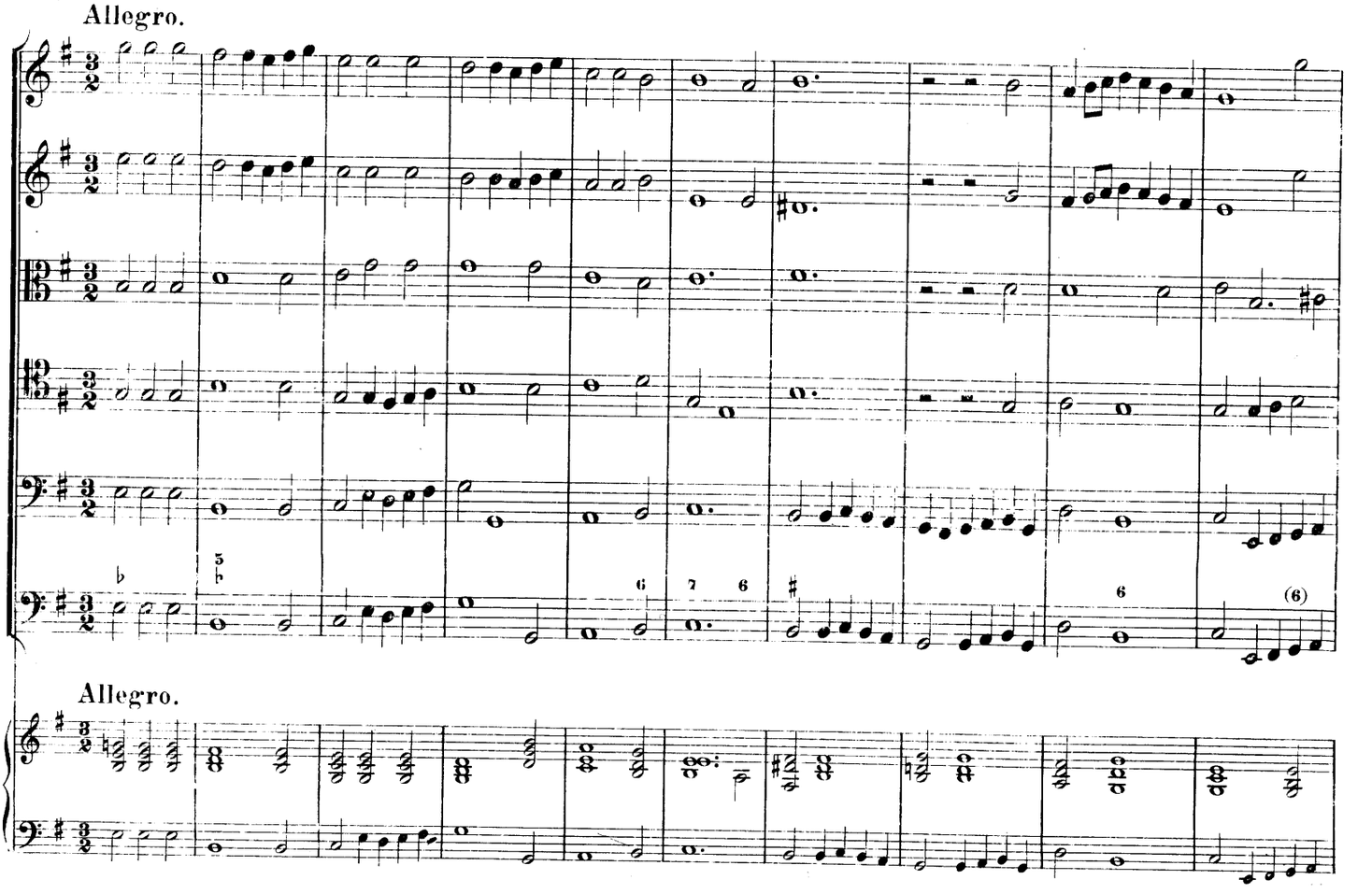
Sinfonia Ottava.

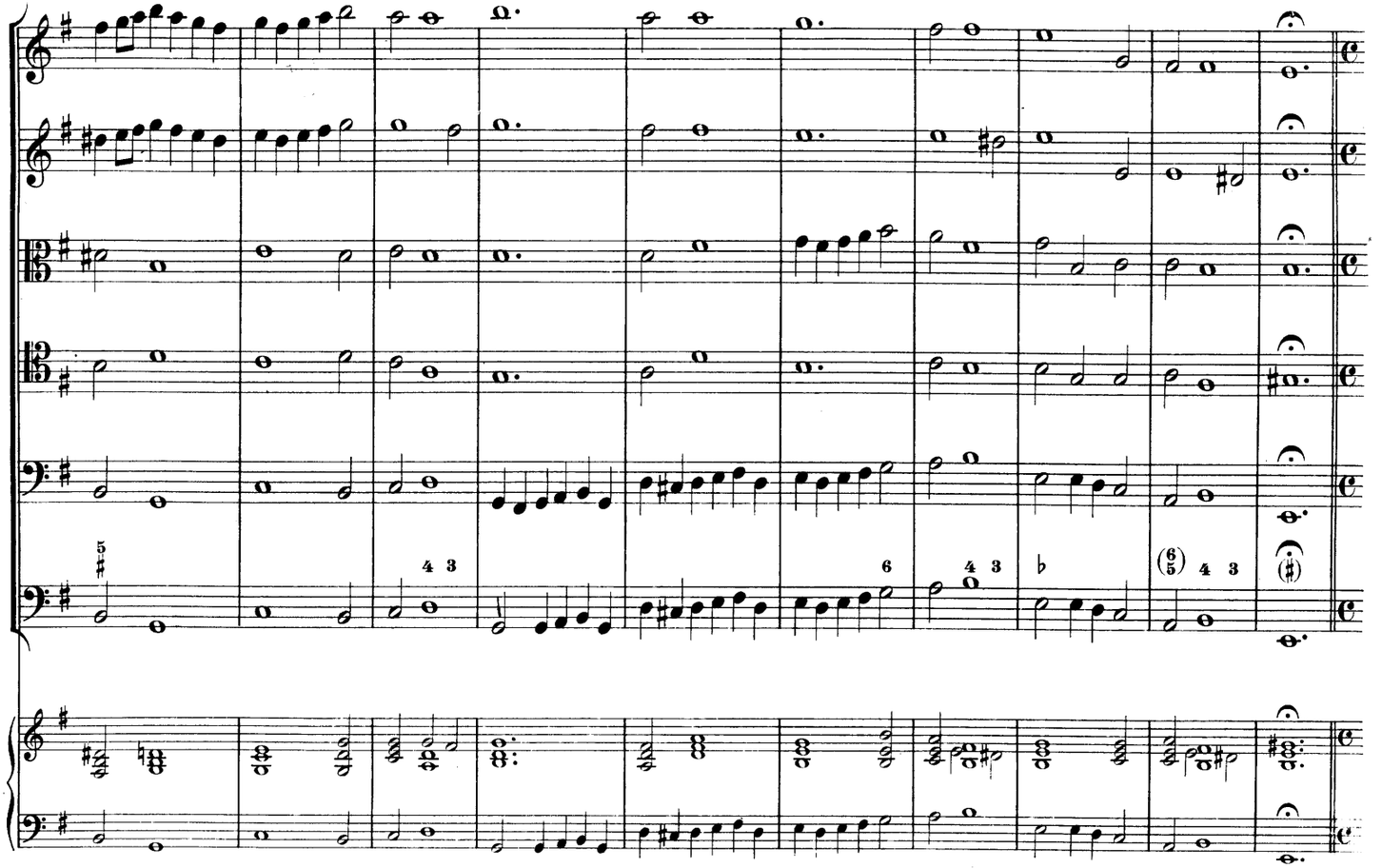




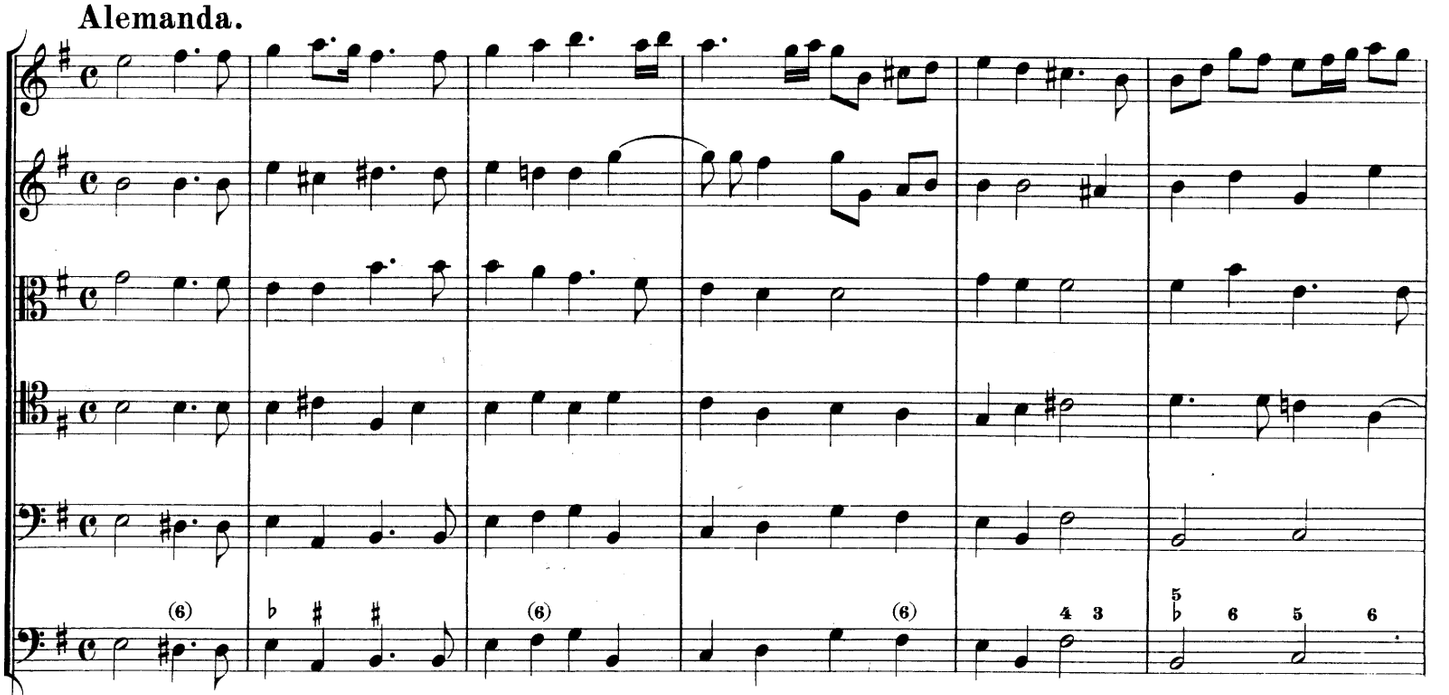

Adagio.
Allegro.
Adagio.
Allegro.


Adagio.
Adagio.

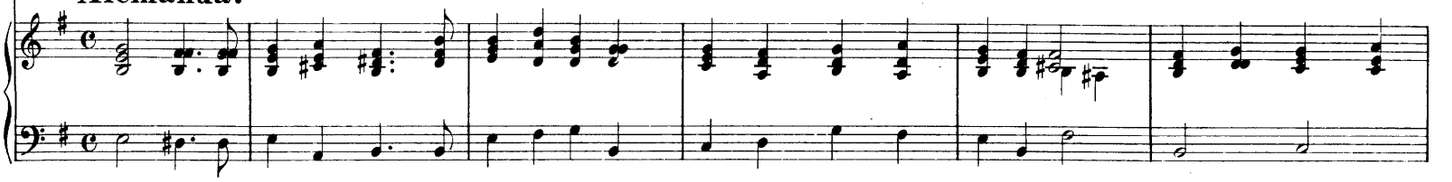

Allegro.
Allegro.

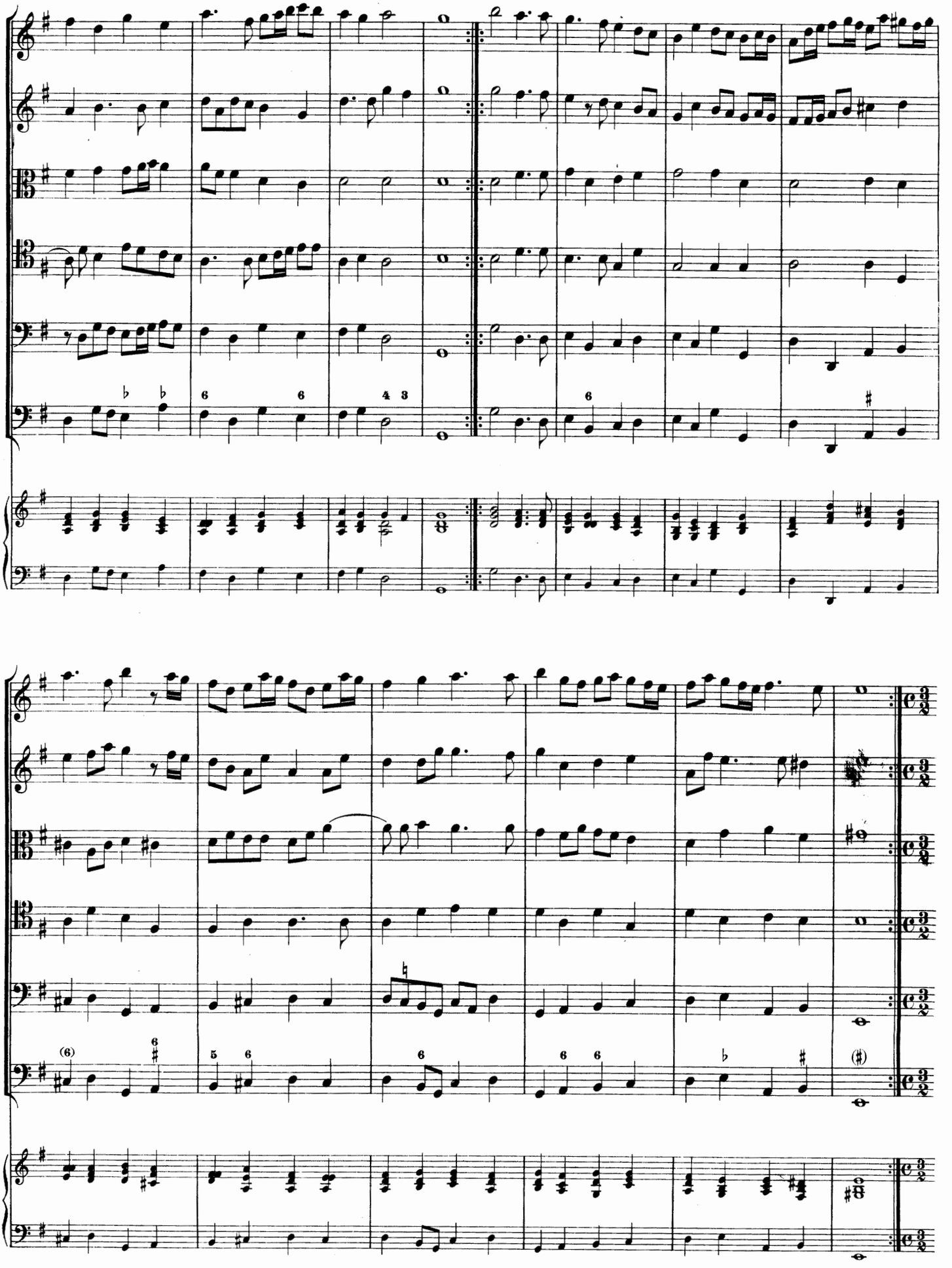


Alemanda.

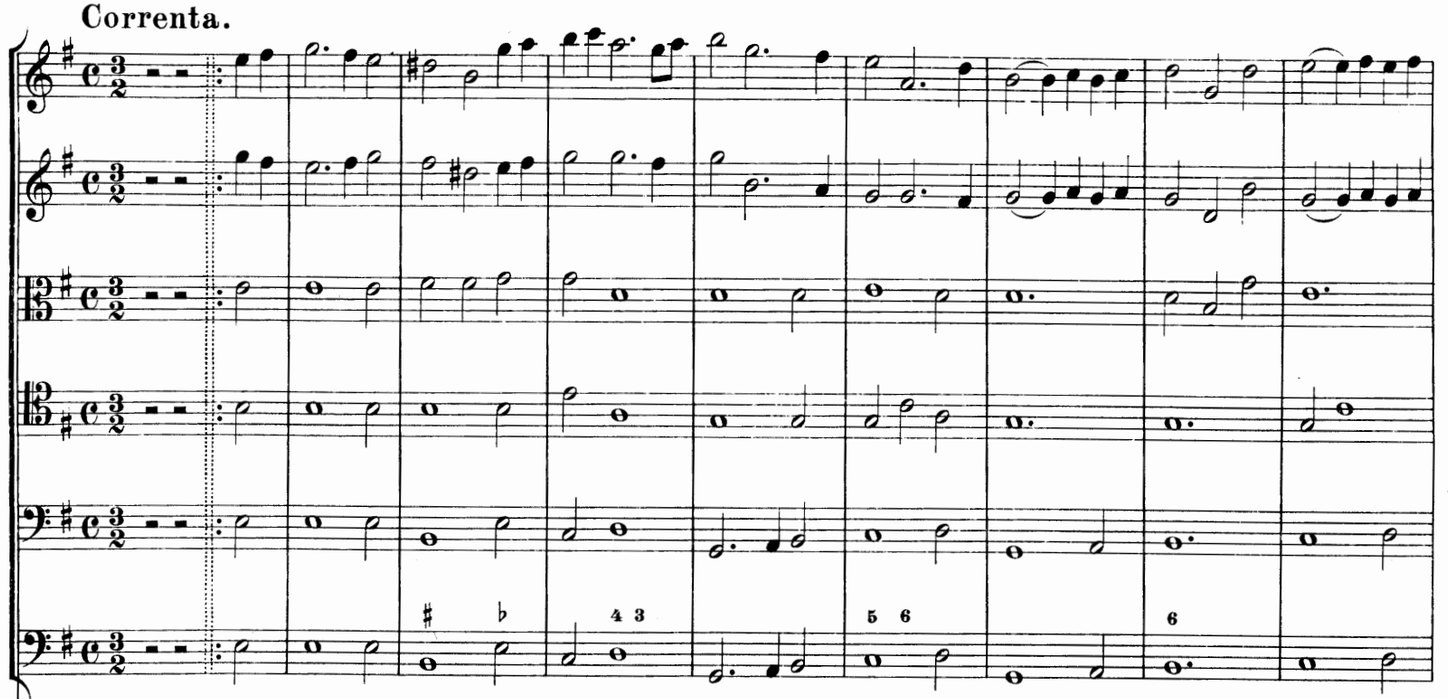


Alemanda.

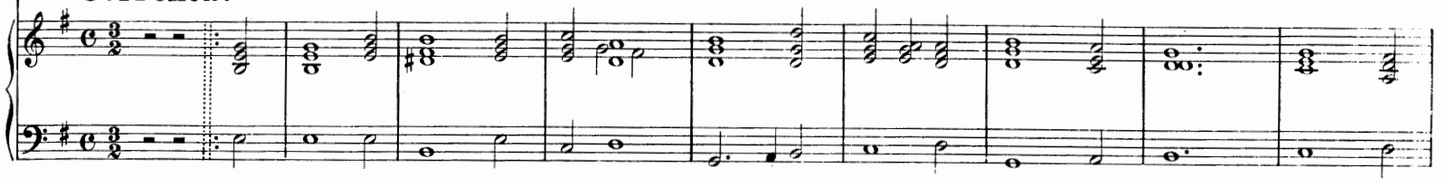


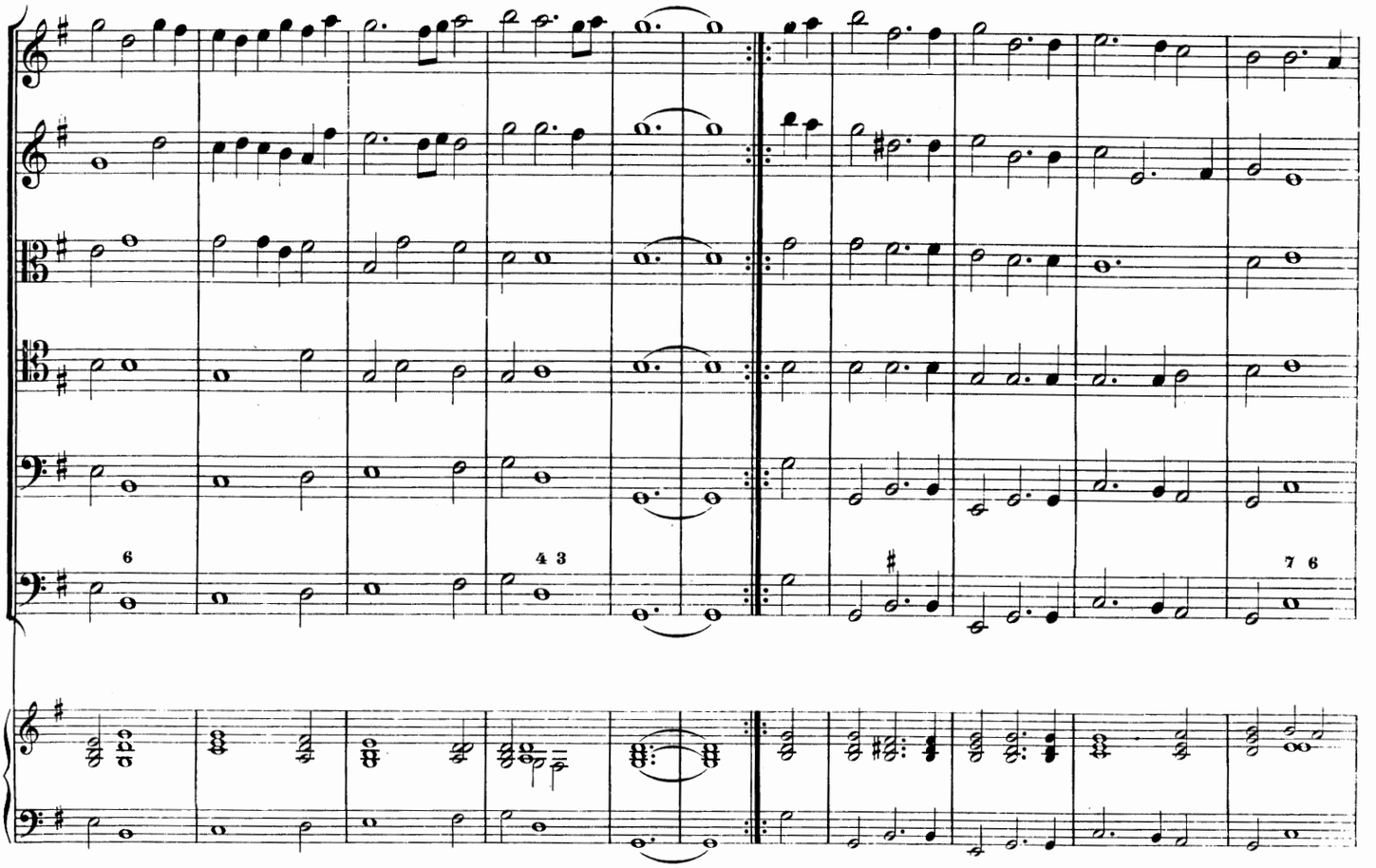


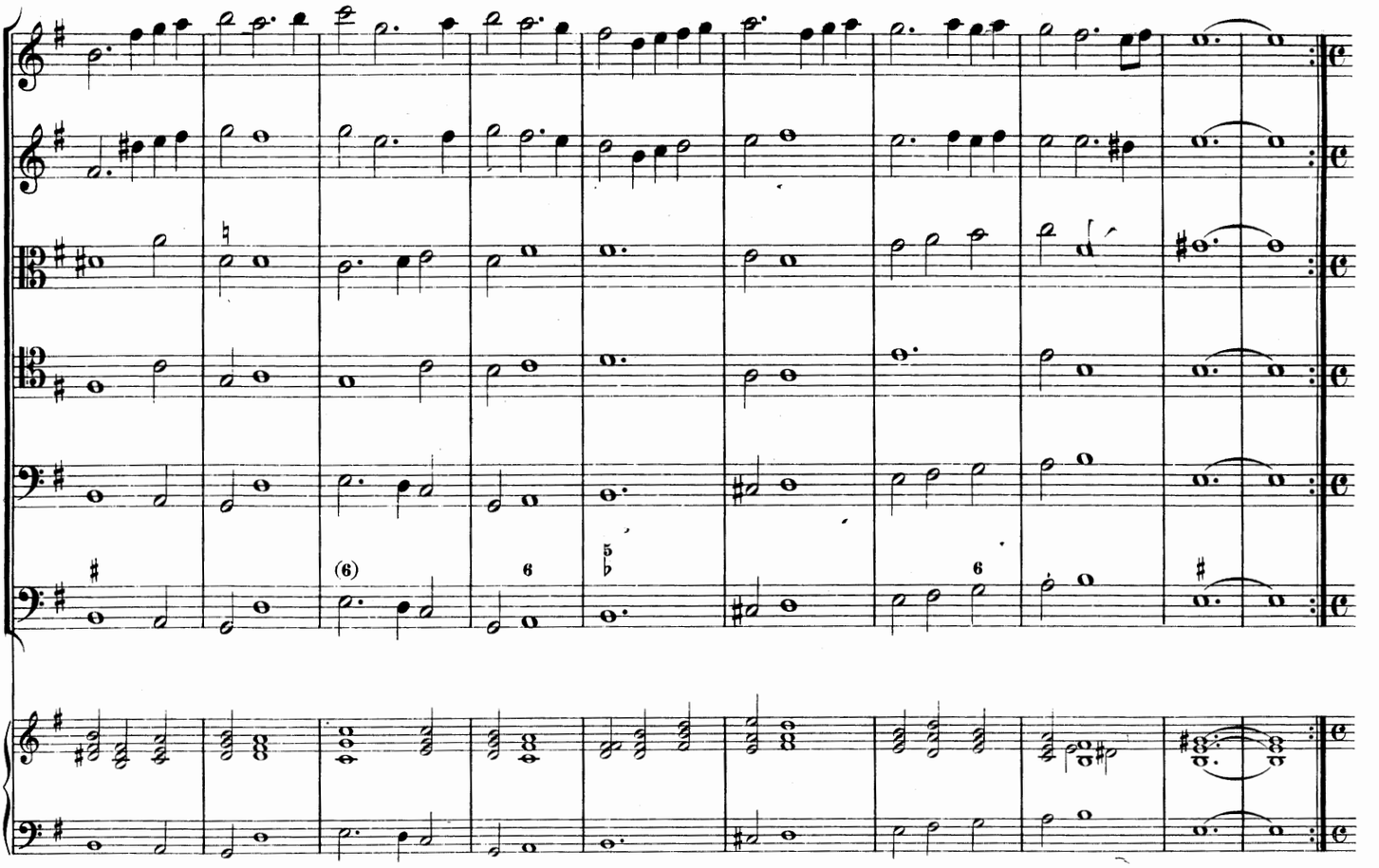
Corrента.



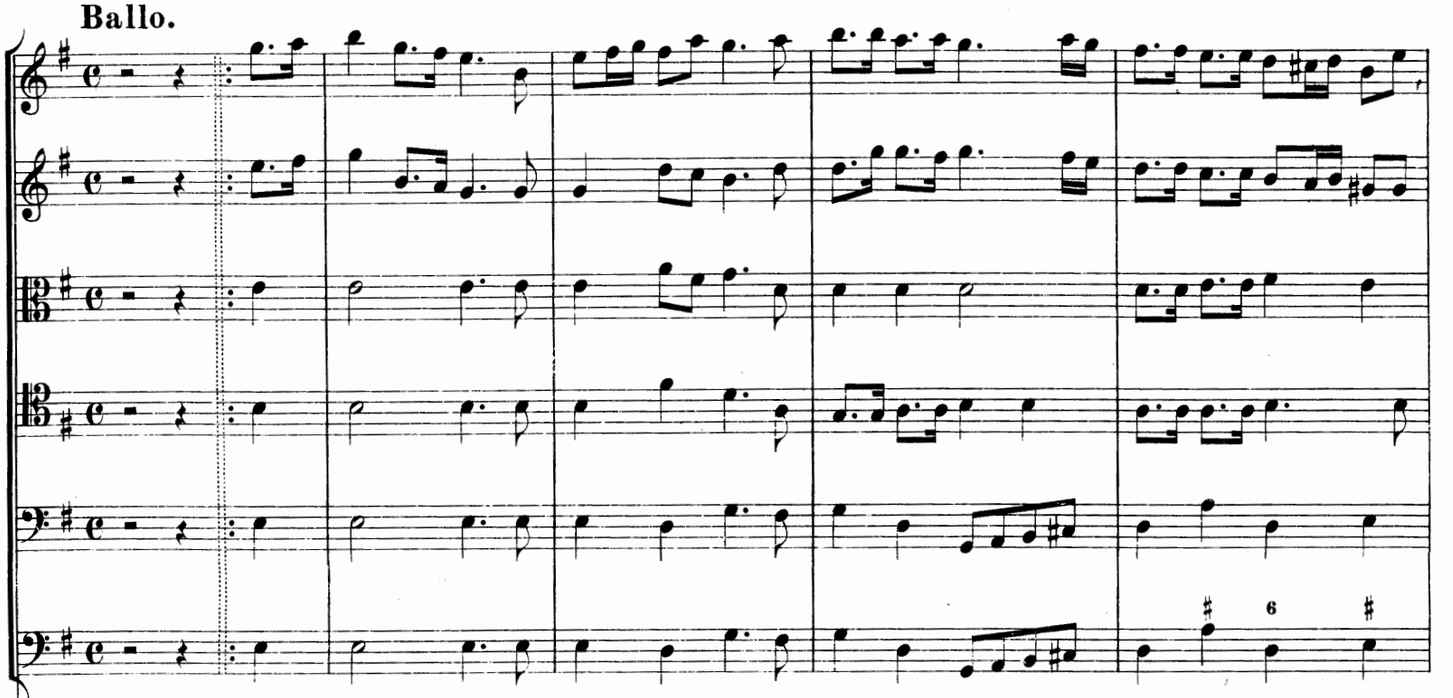
Corrента.



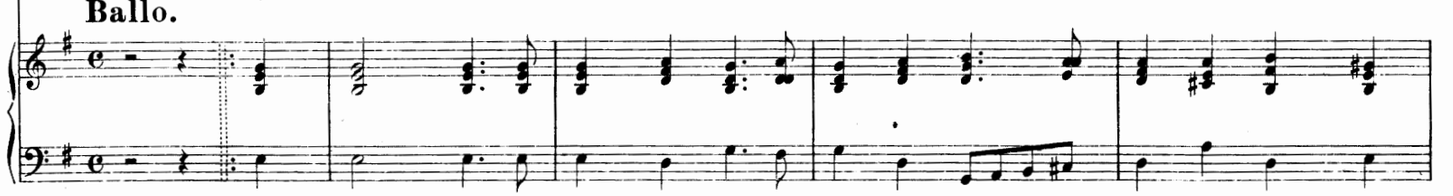


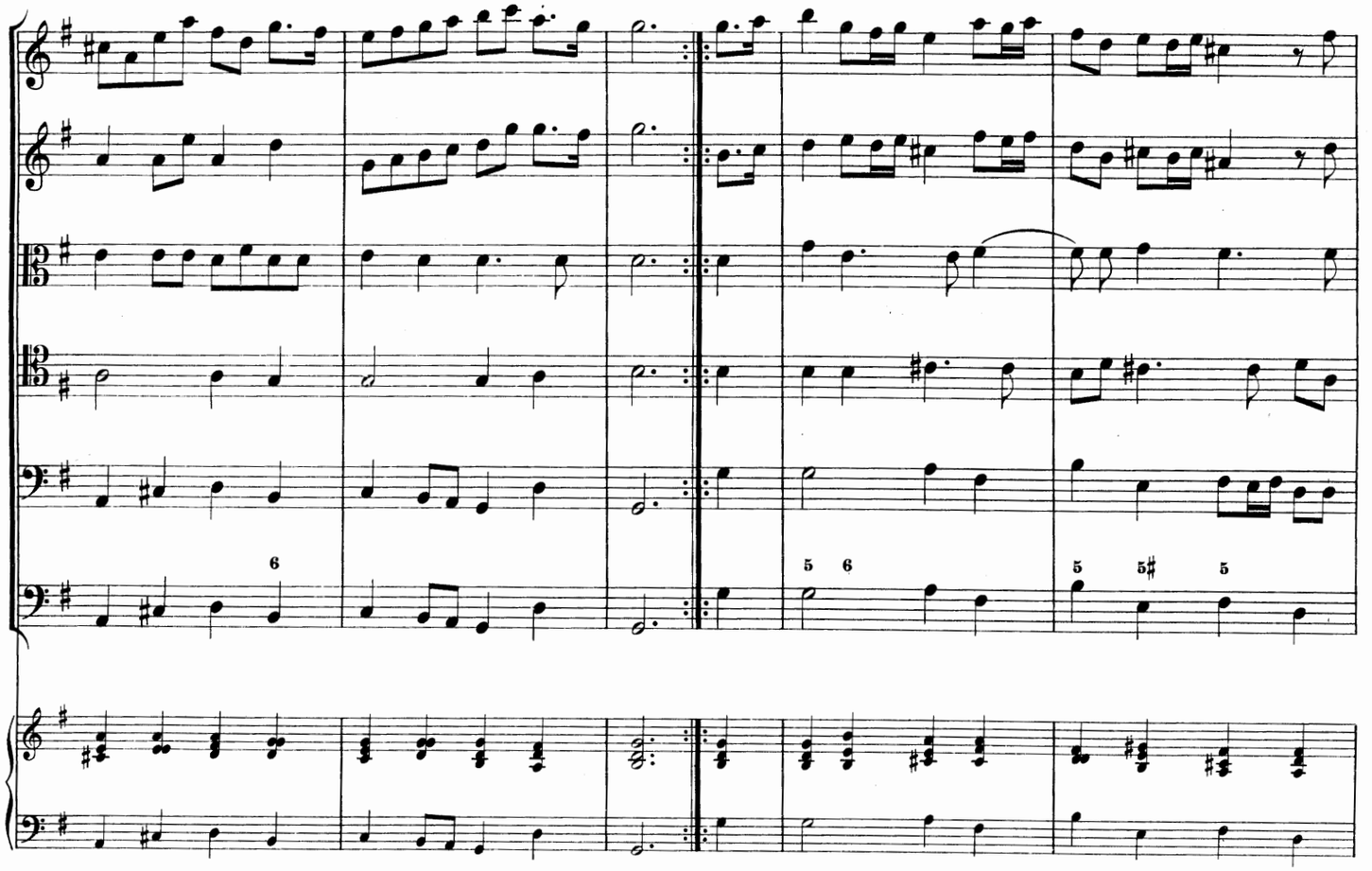


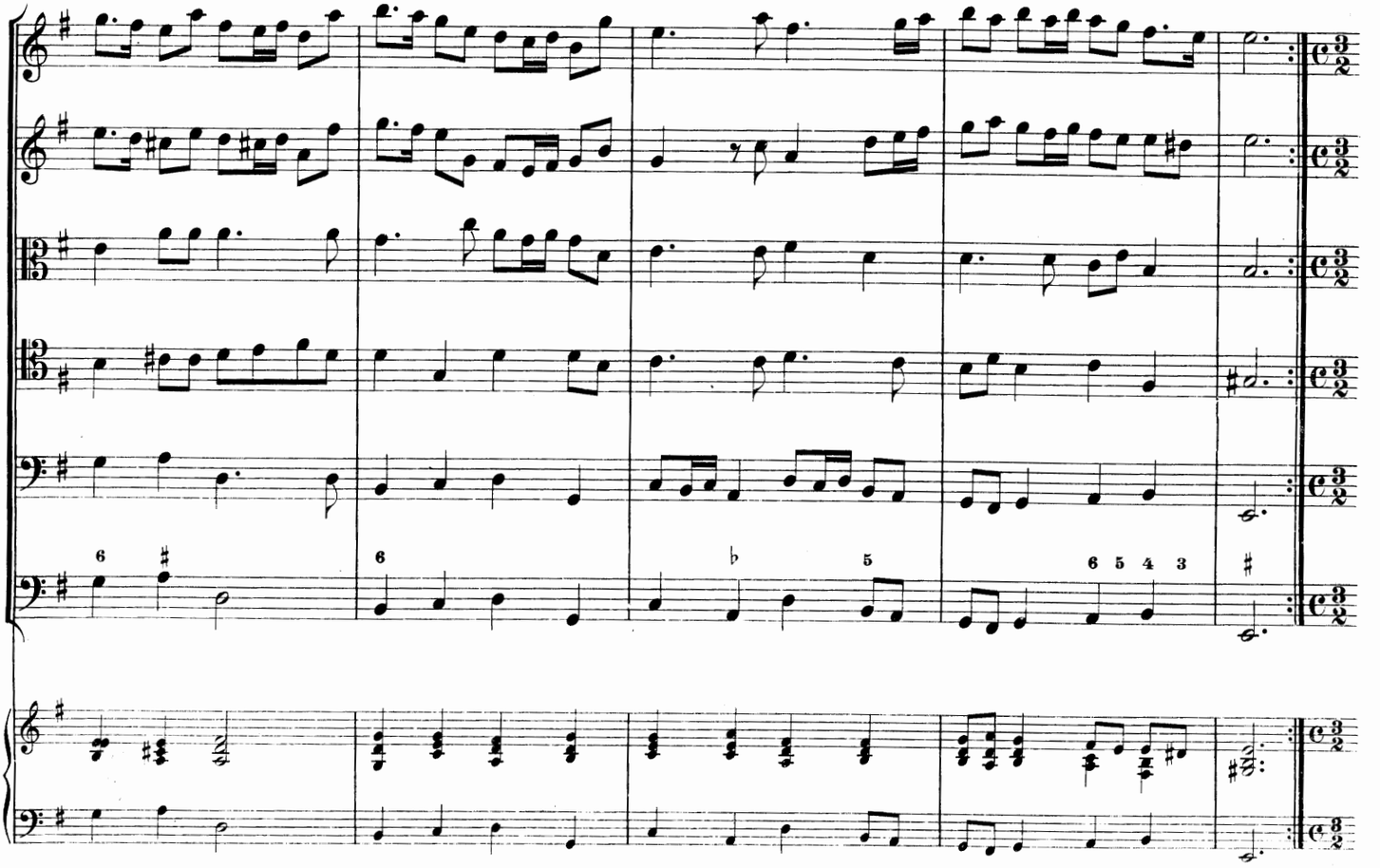
Ballo.



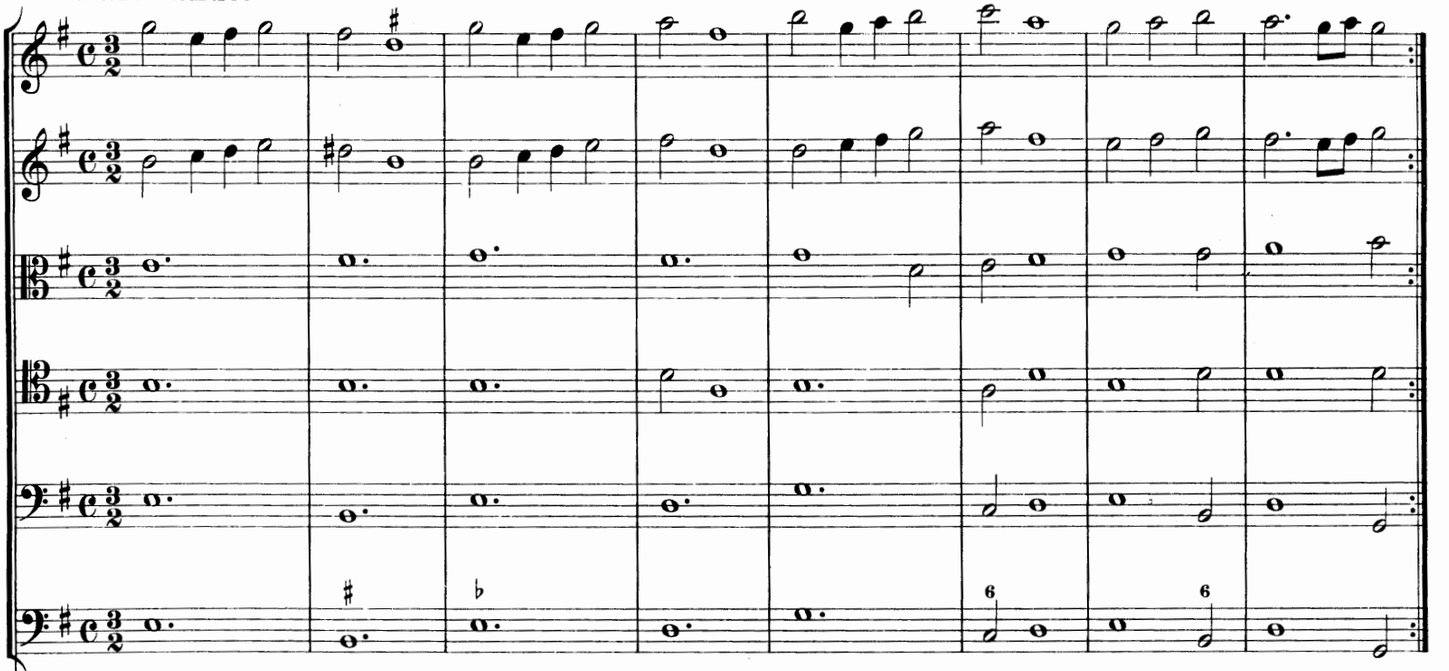
Ballo.



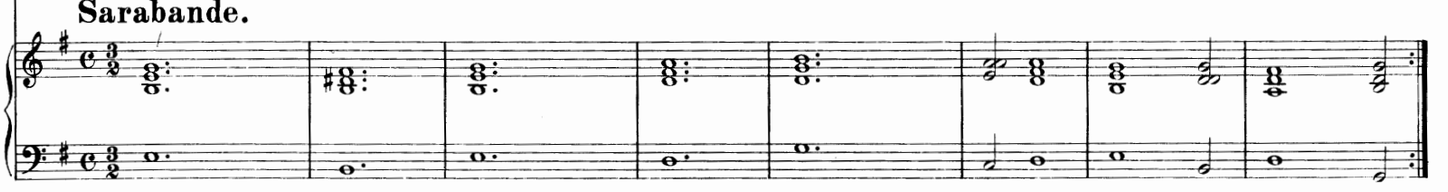


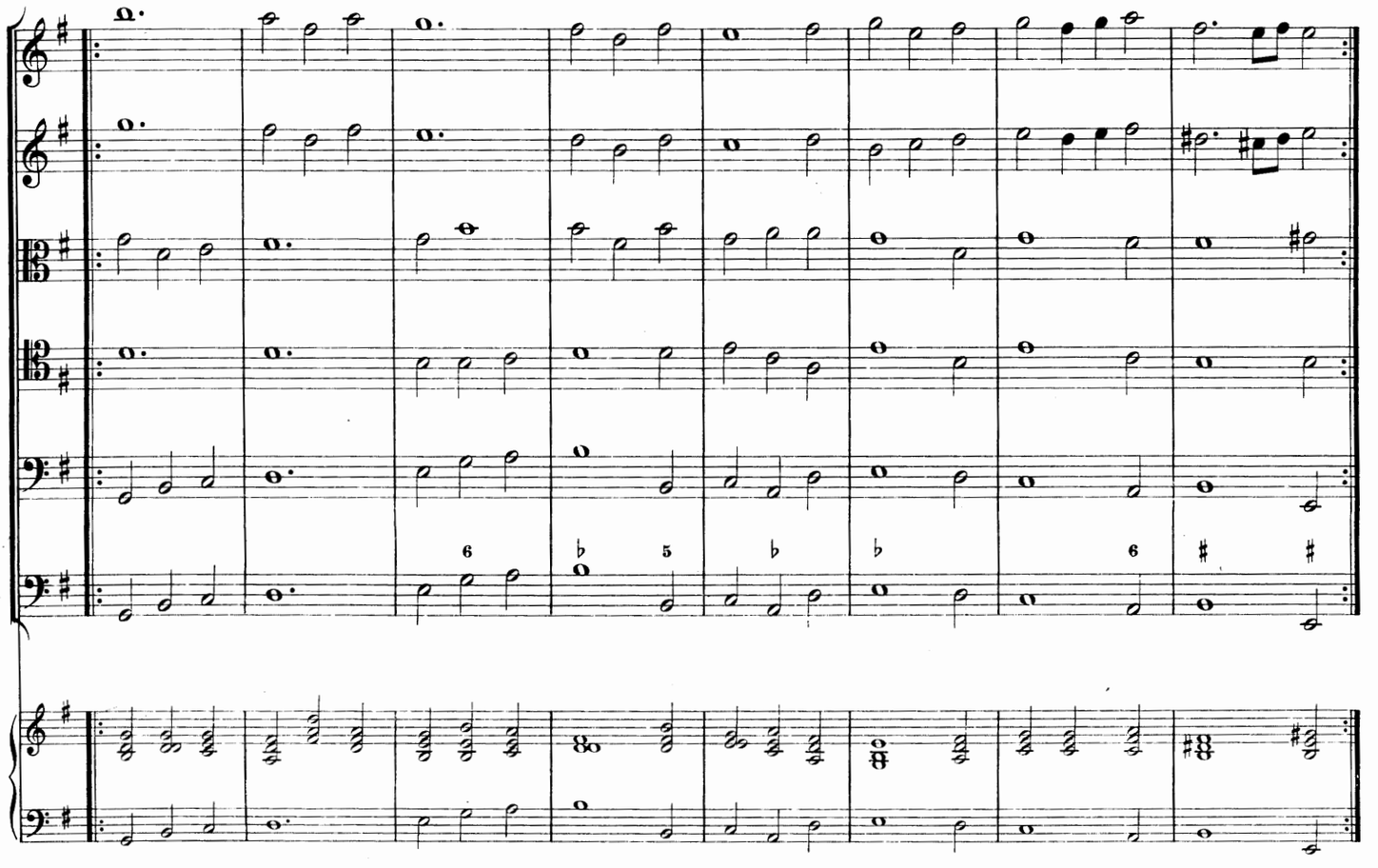


Sarabande.



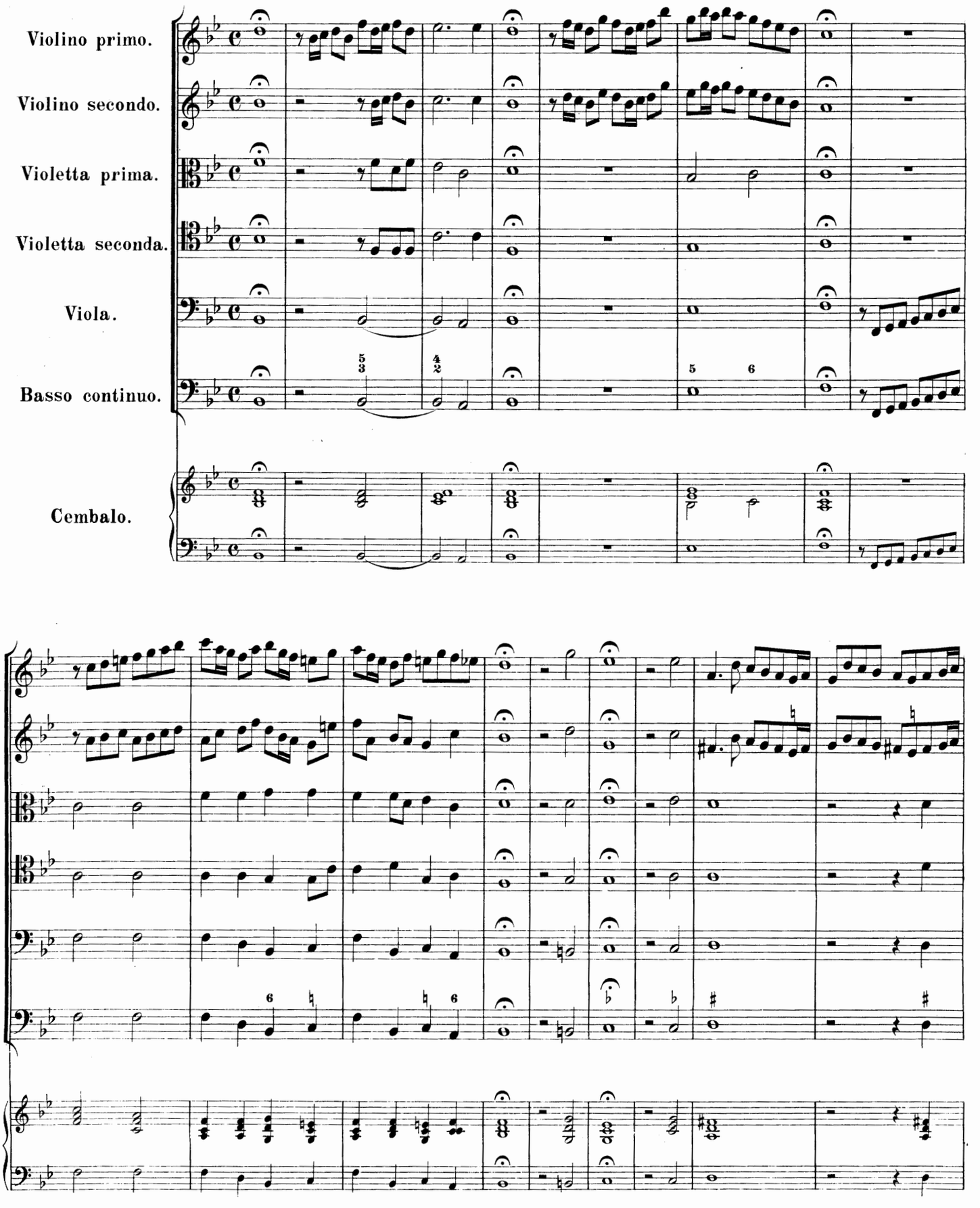
Sarabande.



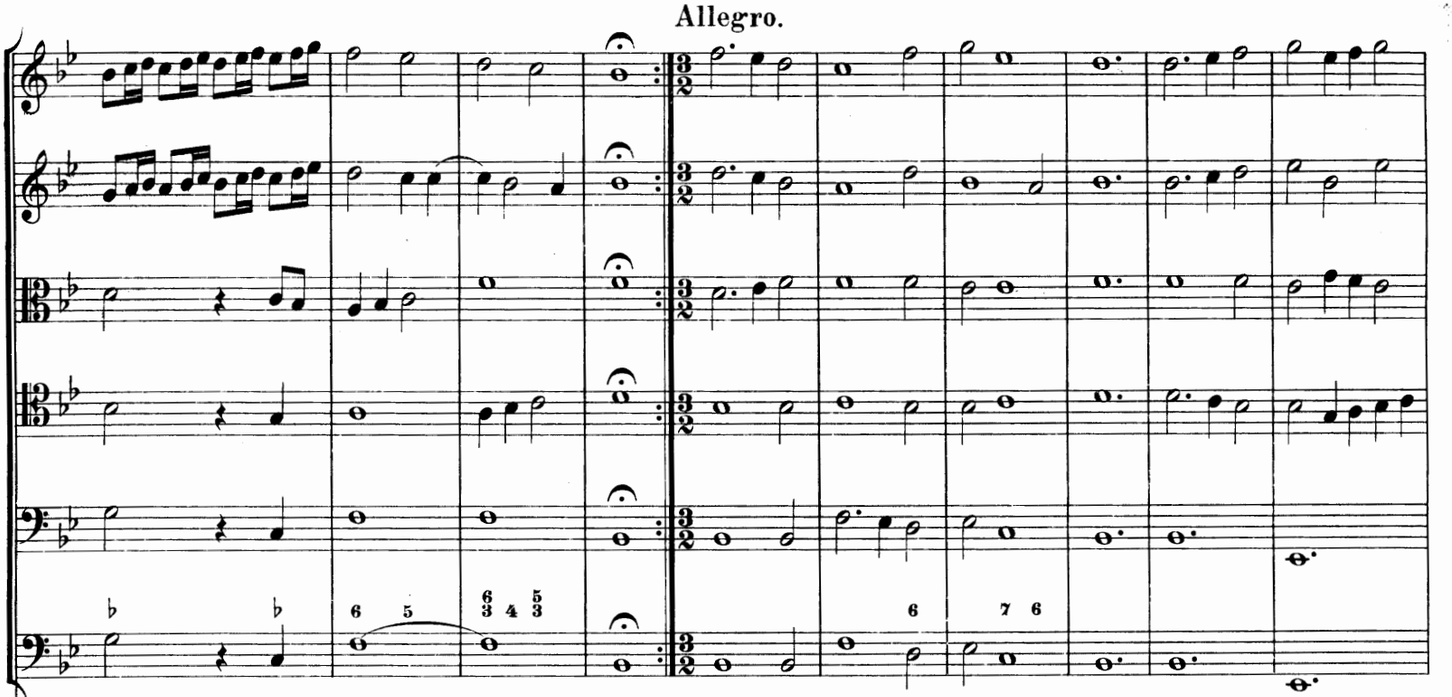


IX.

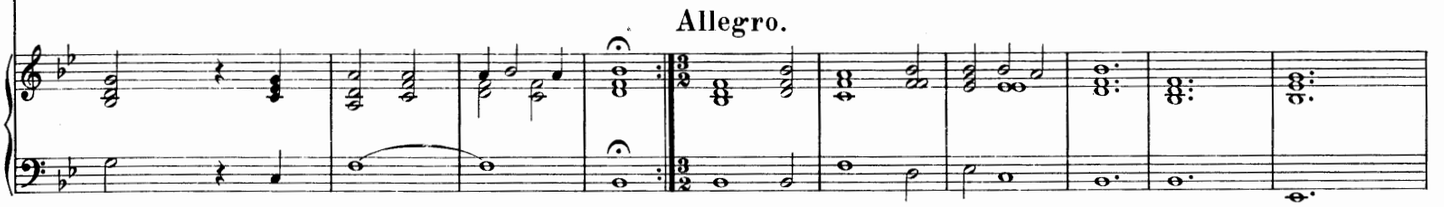
Sinfonia Nona.

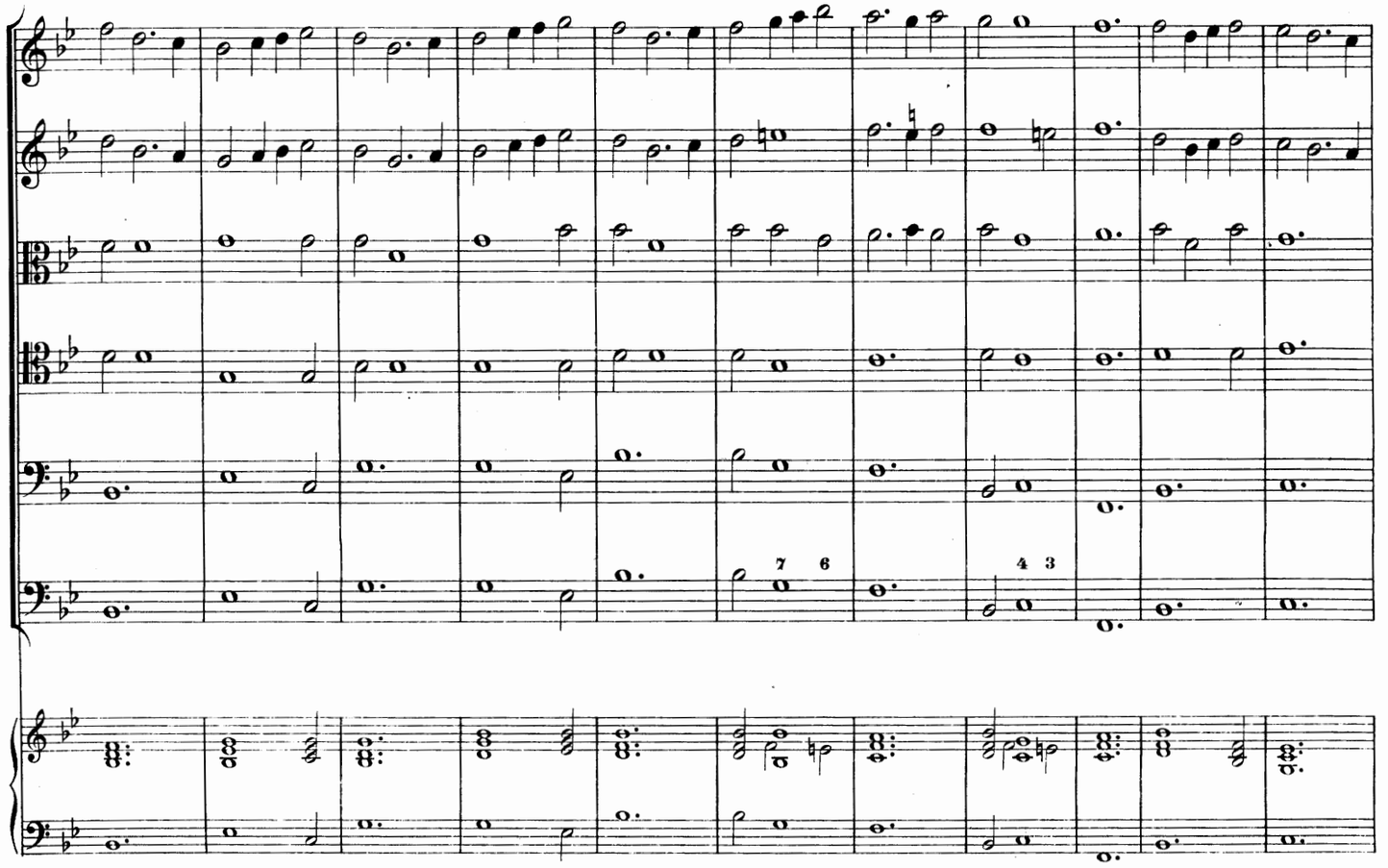


Allegro.

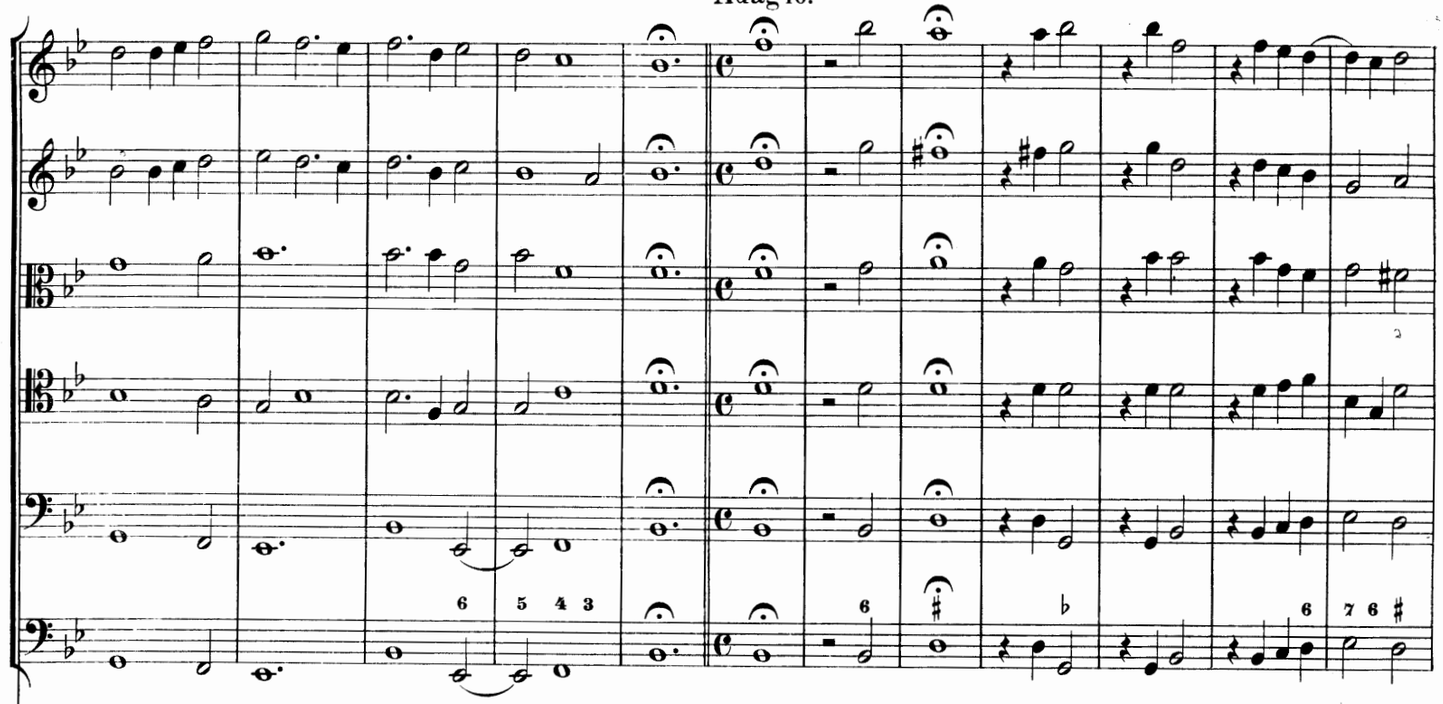


Allegro.

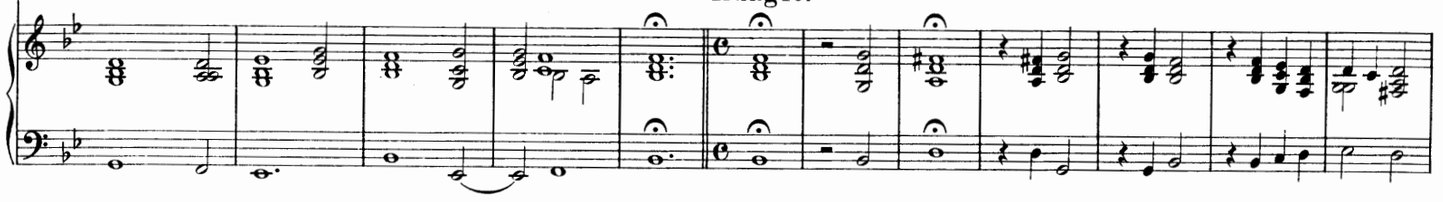




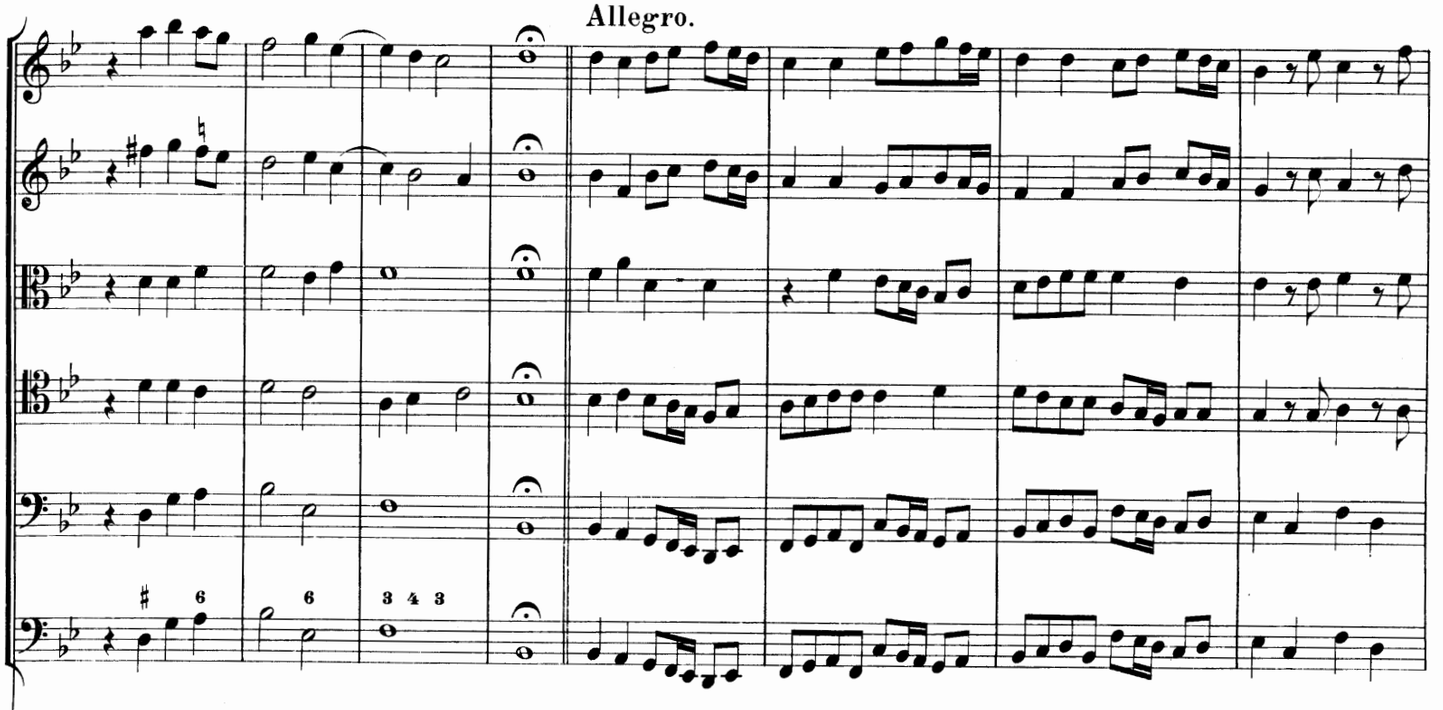
Adagio.



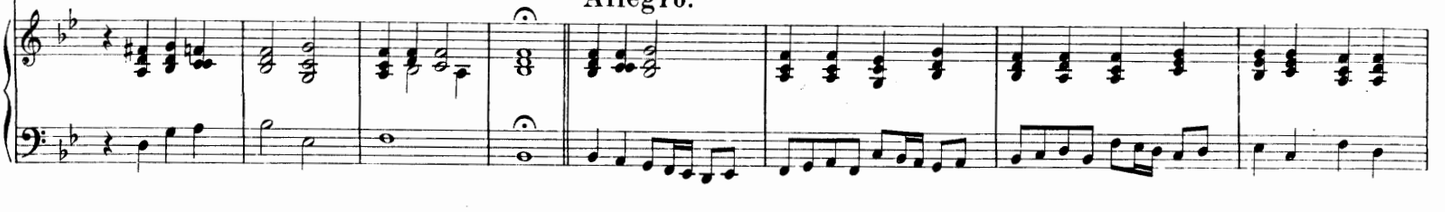
Adagio.

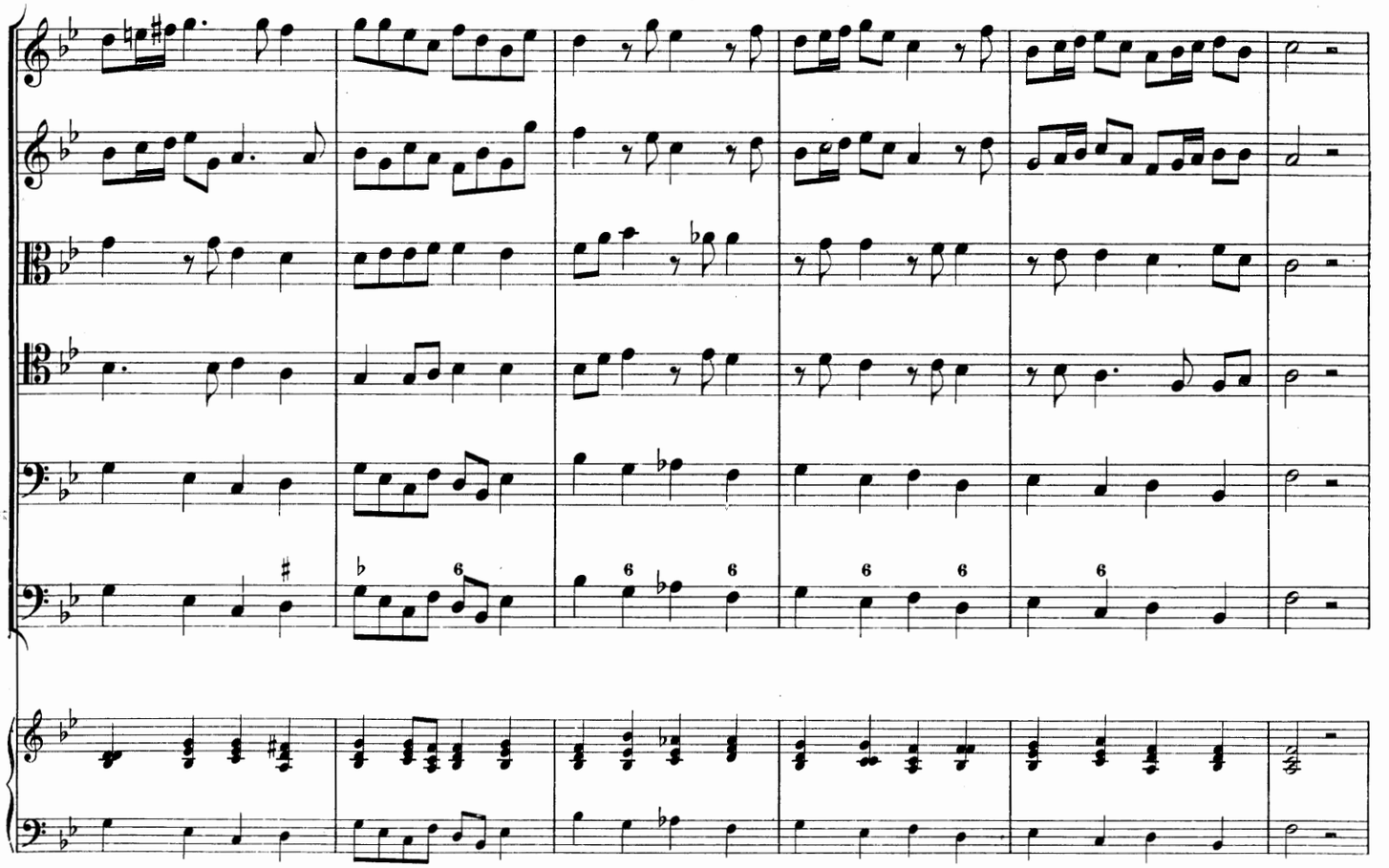


Allegro.

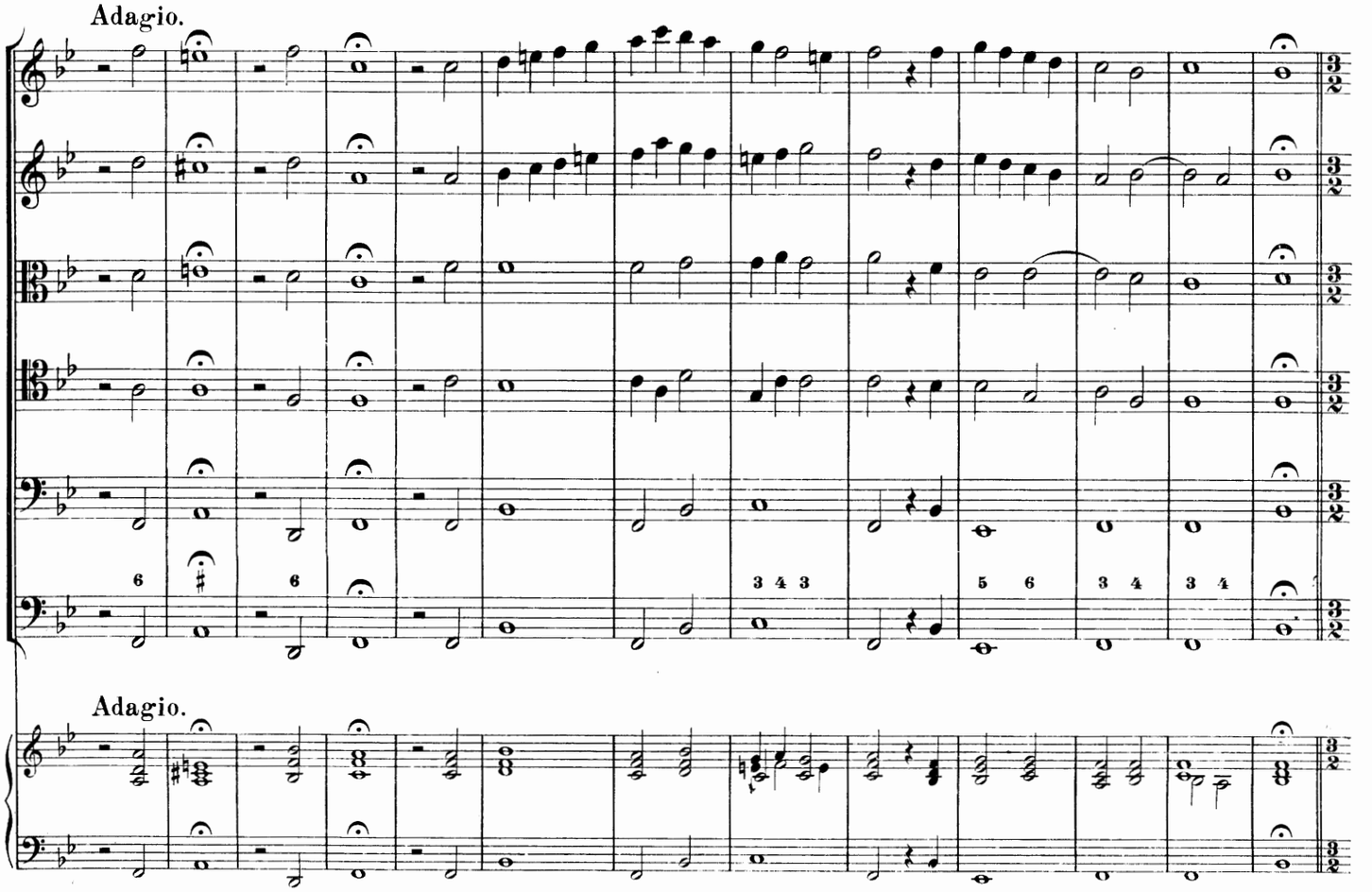


Allegro.



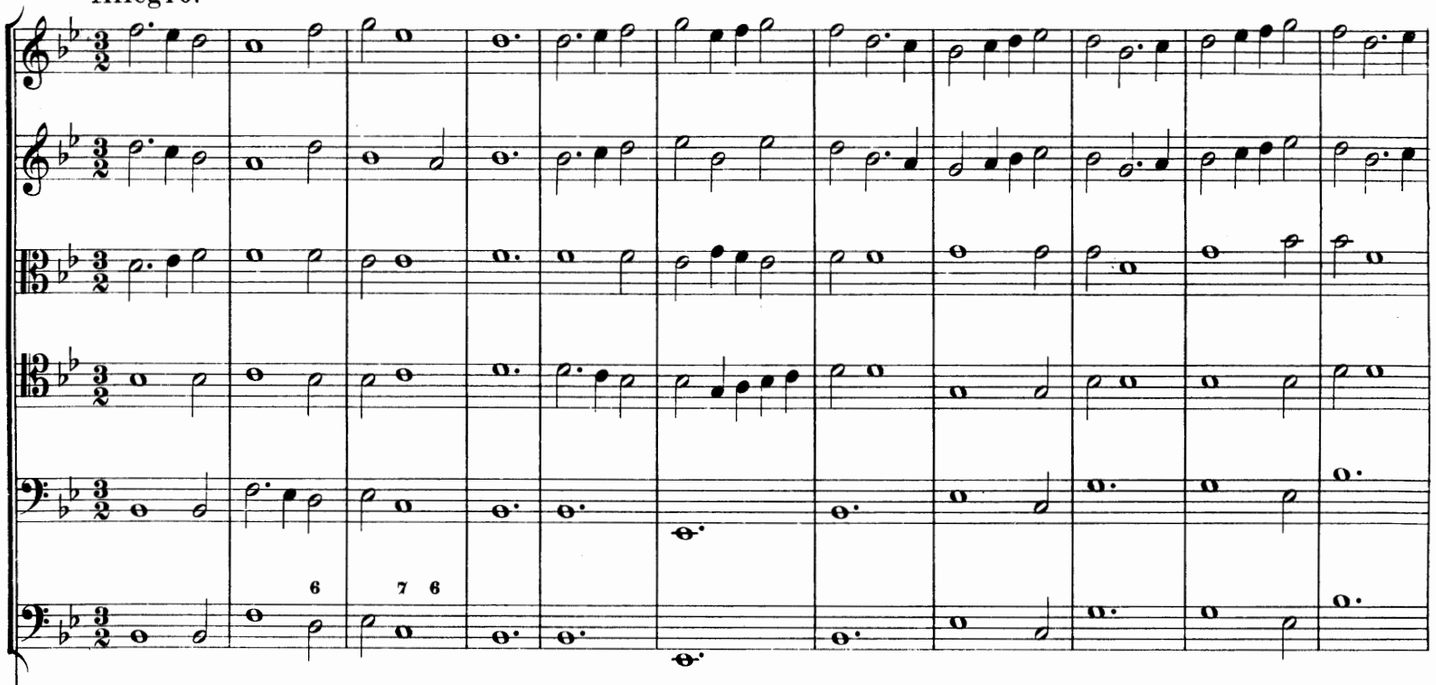


Adagio.

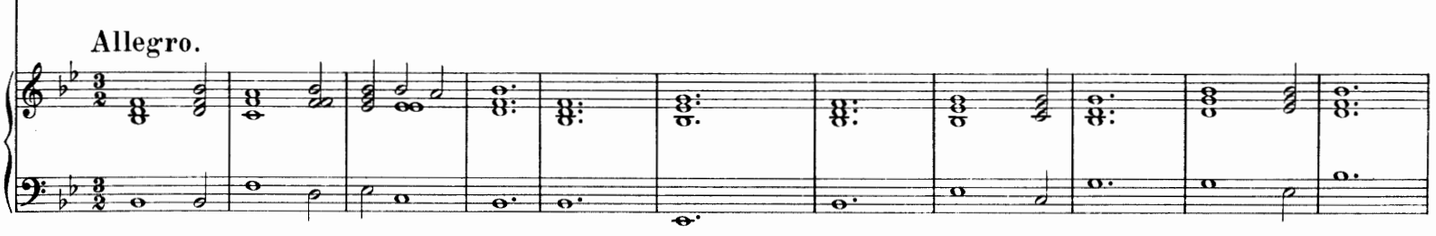


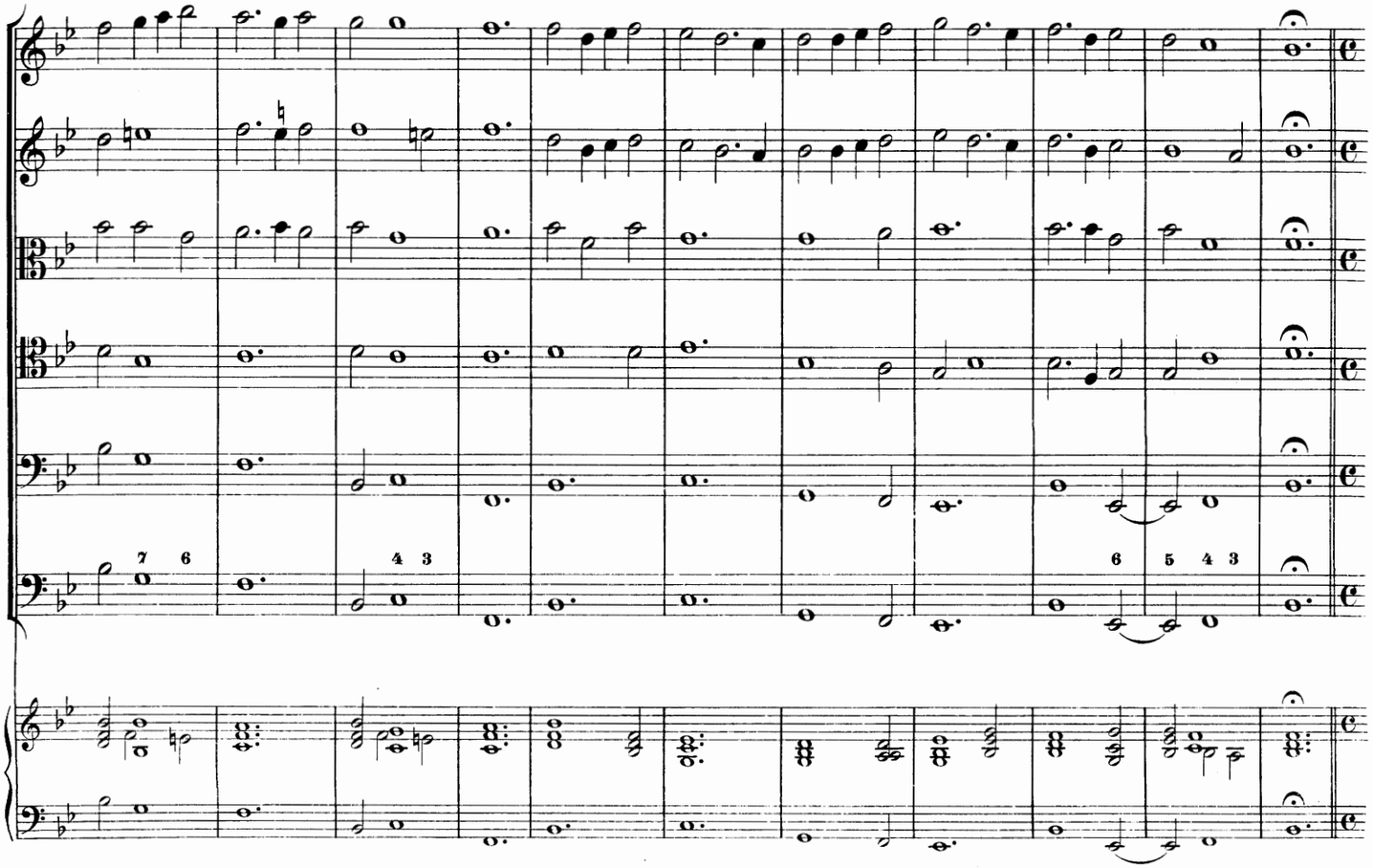
Adagio.

Allegro.

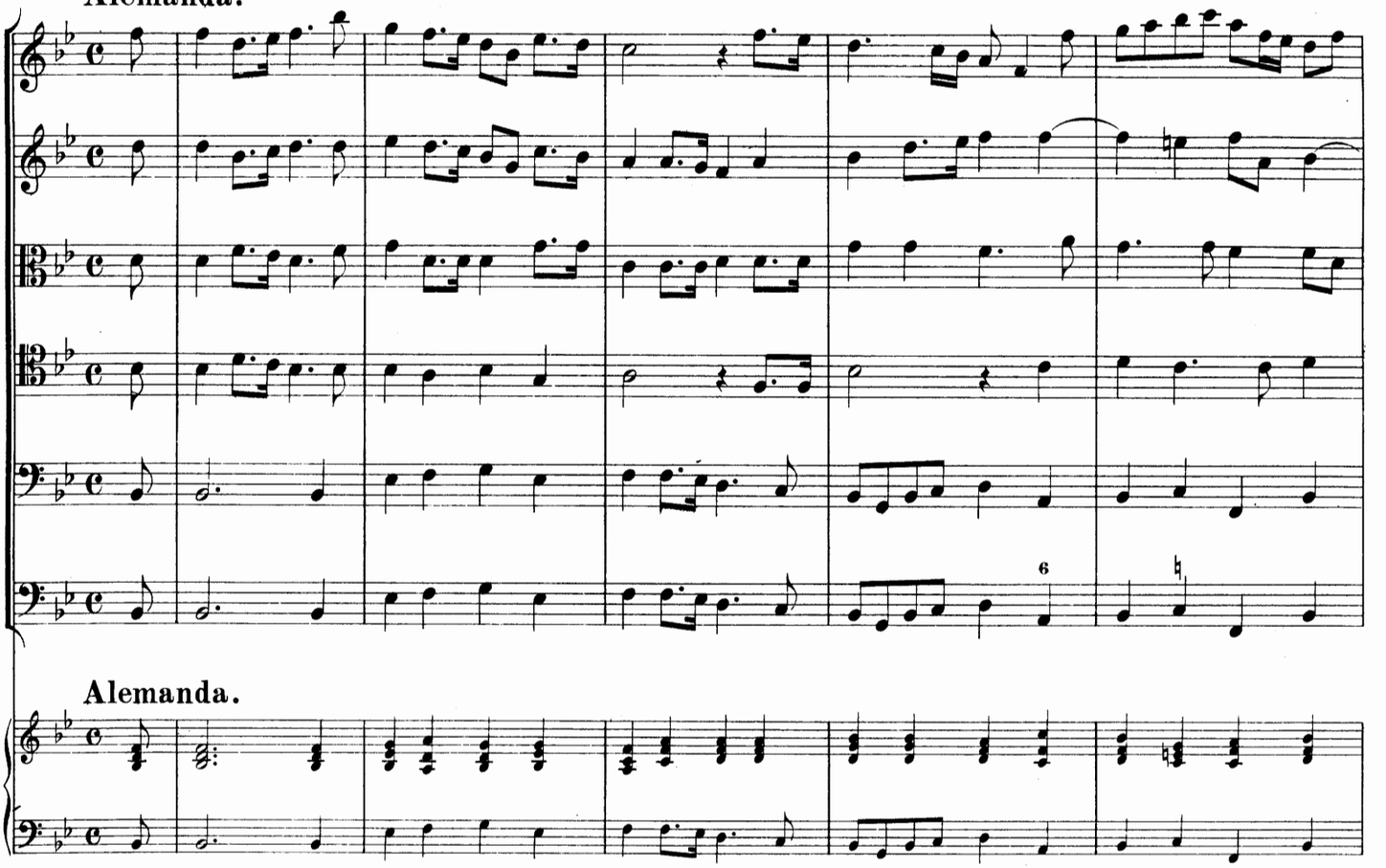


Allegro.

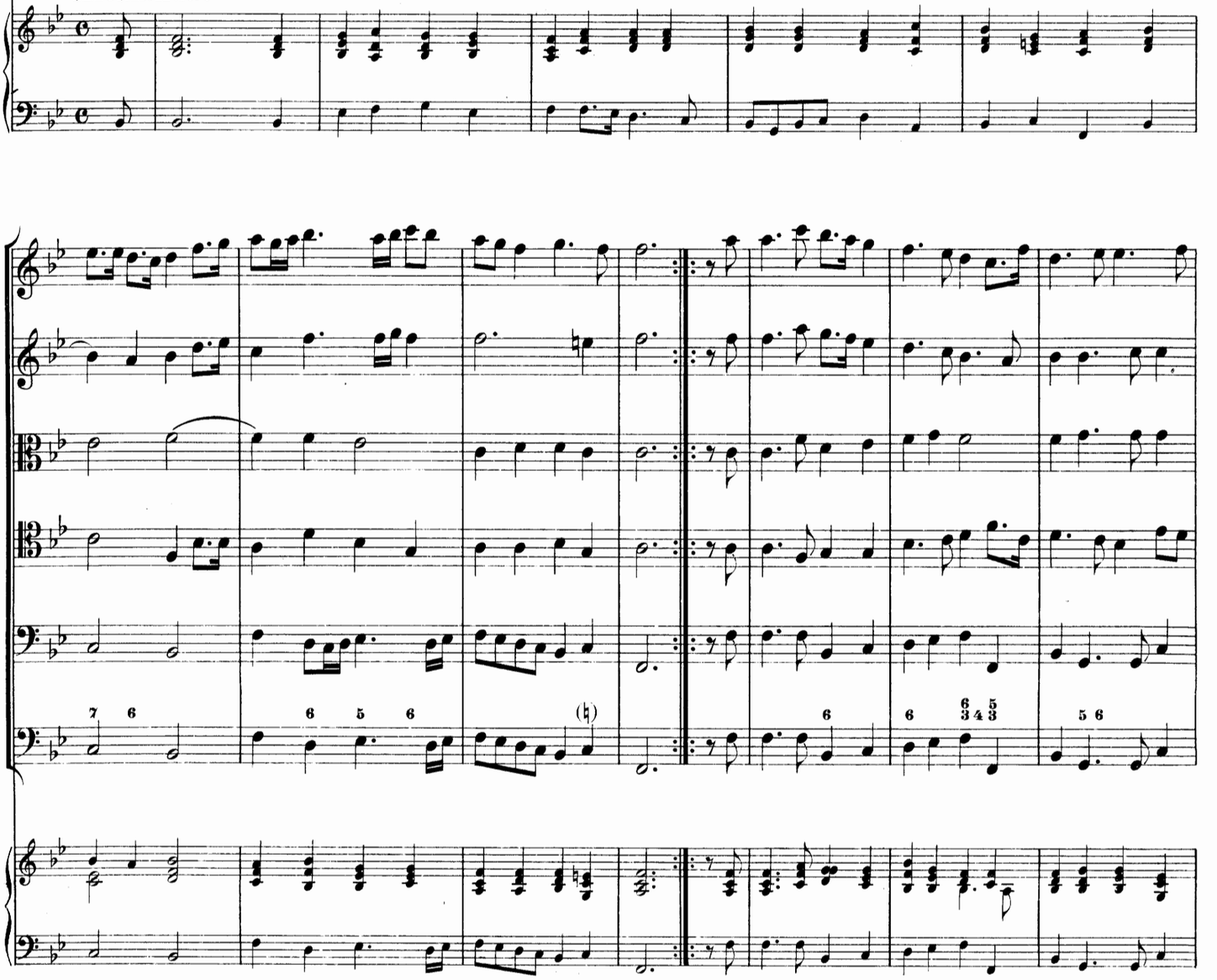


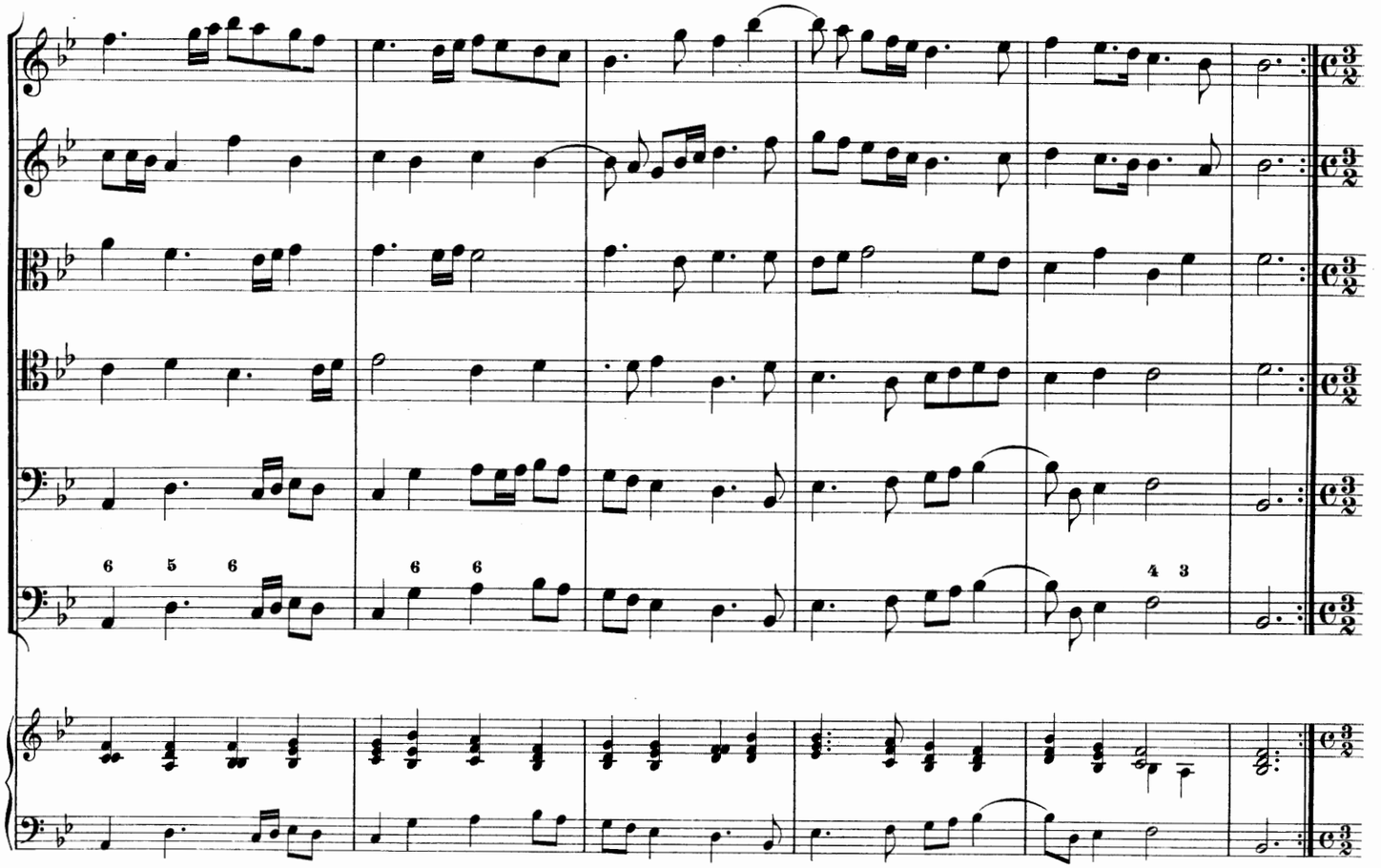


Alemanda.

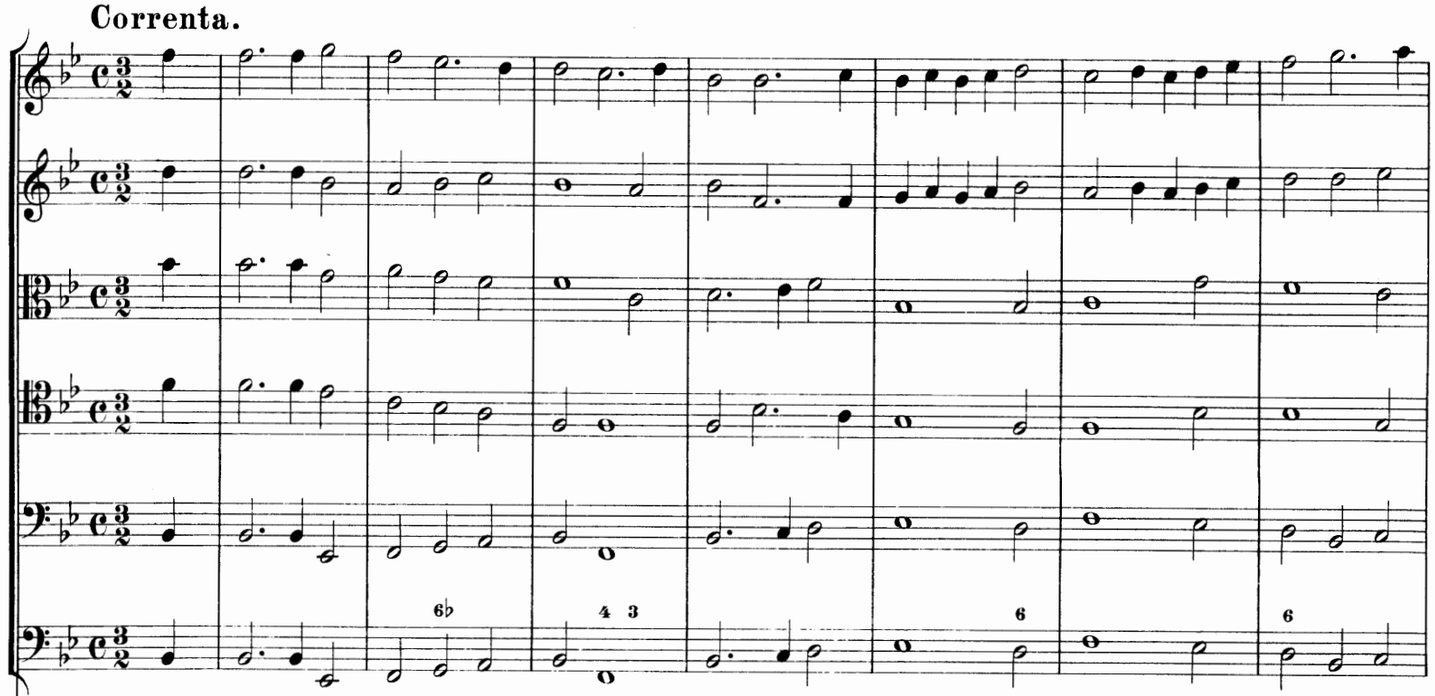


Alemanda.

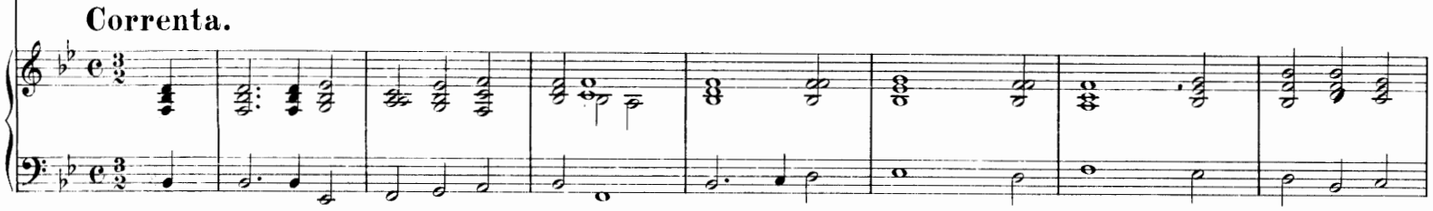


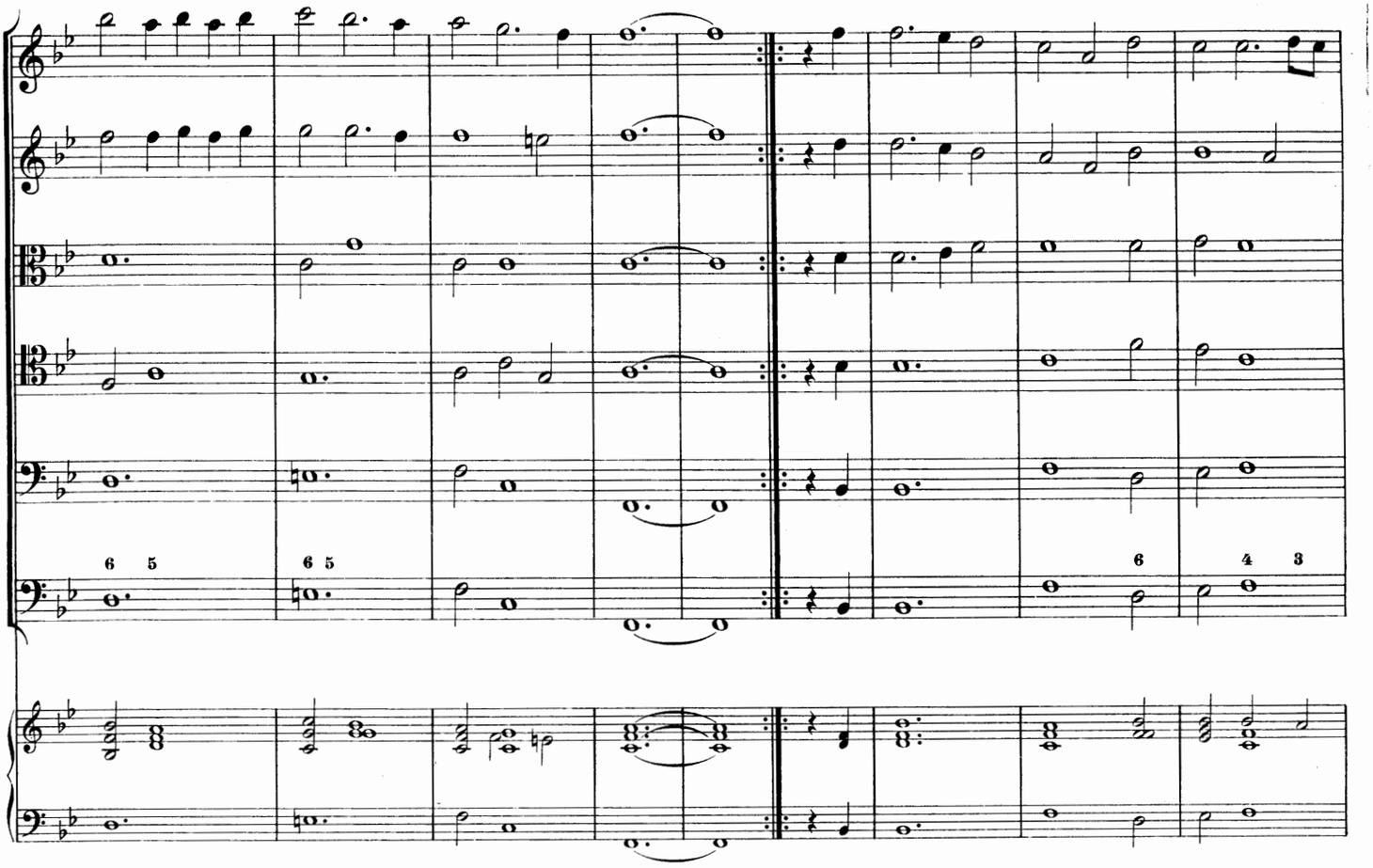


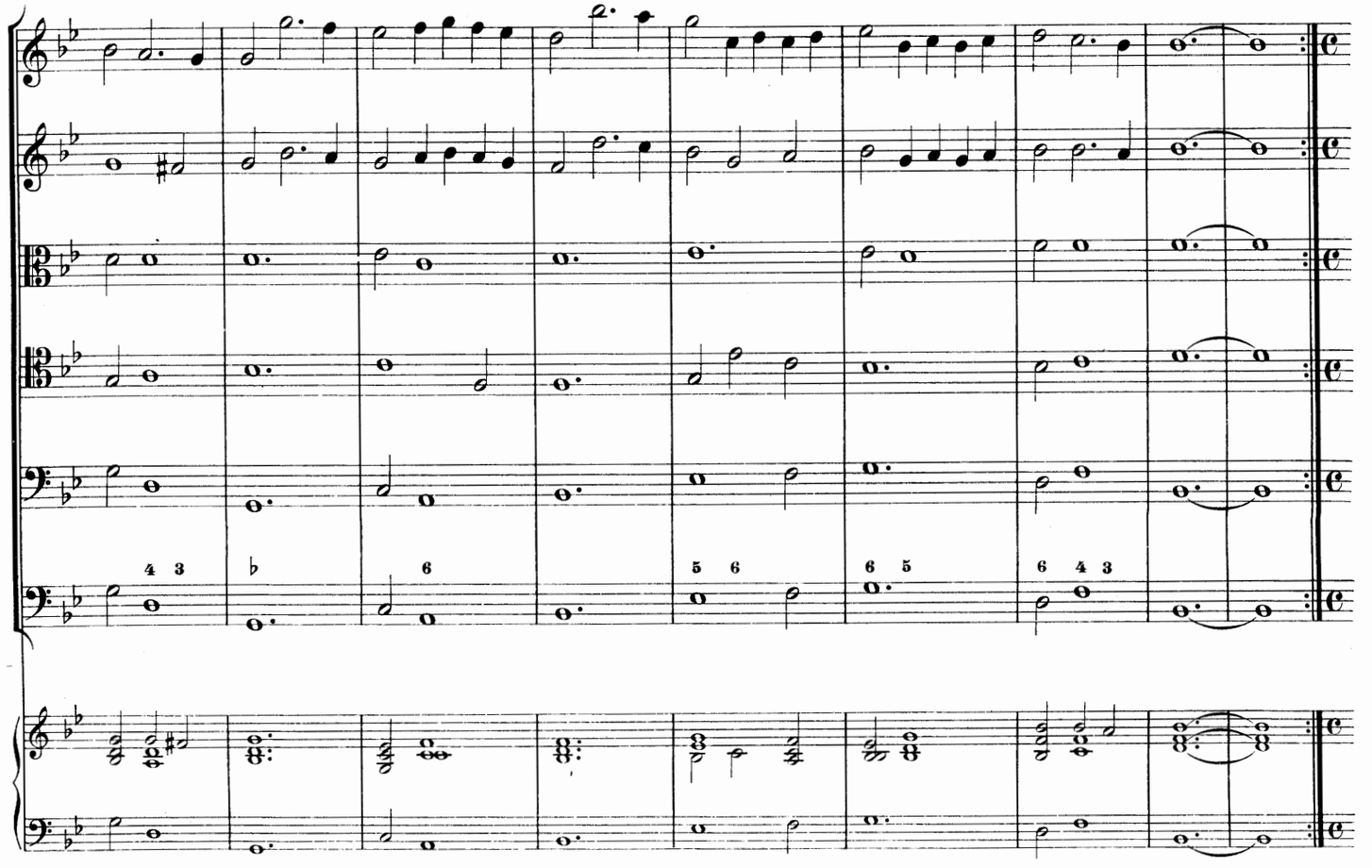
Correnta.



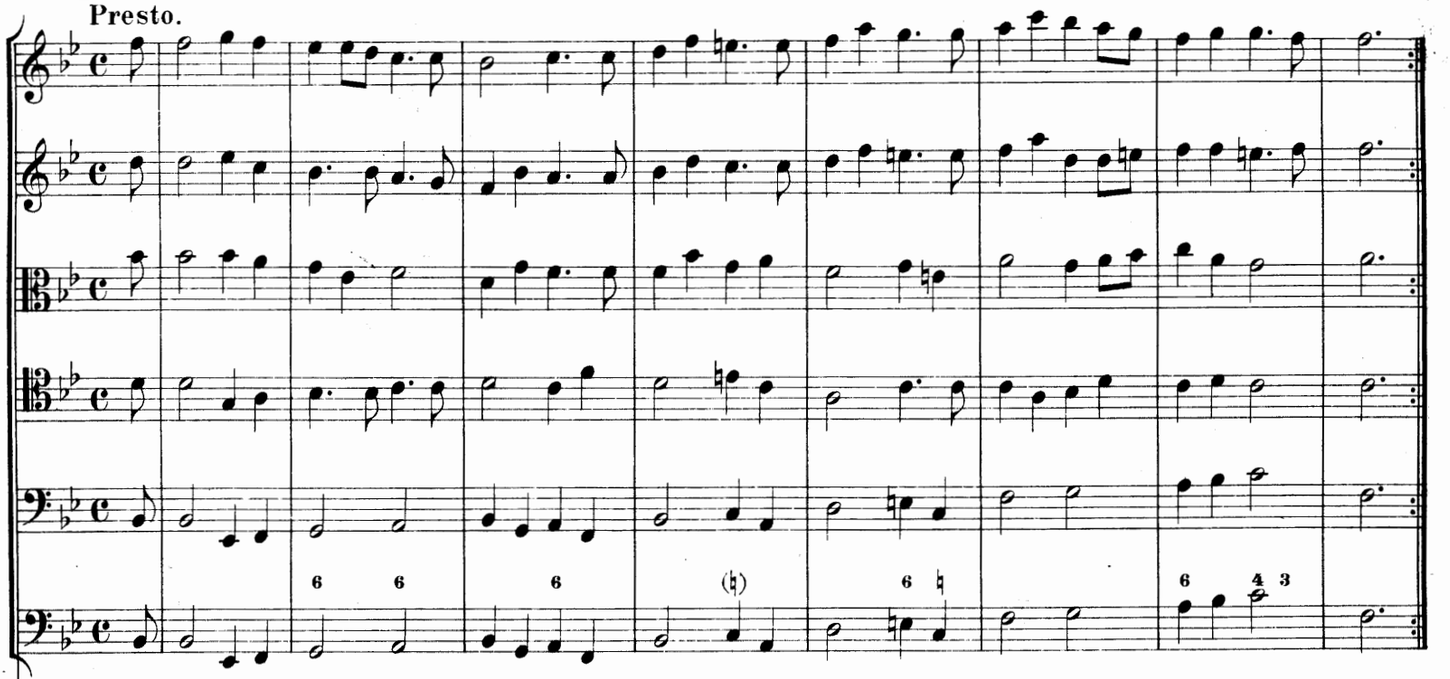
Correnta.



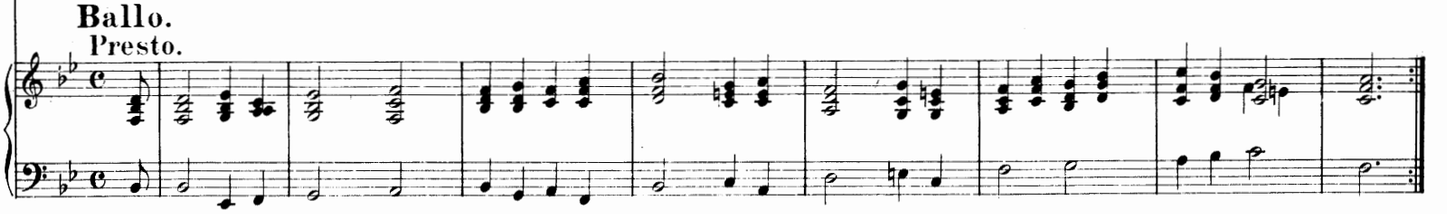


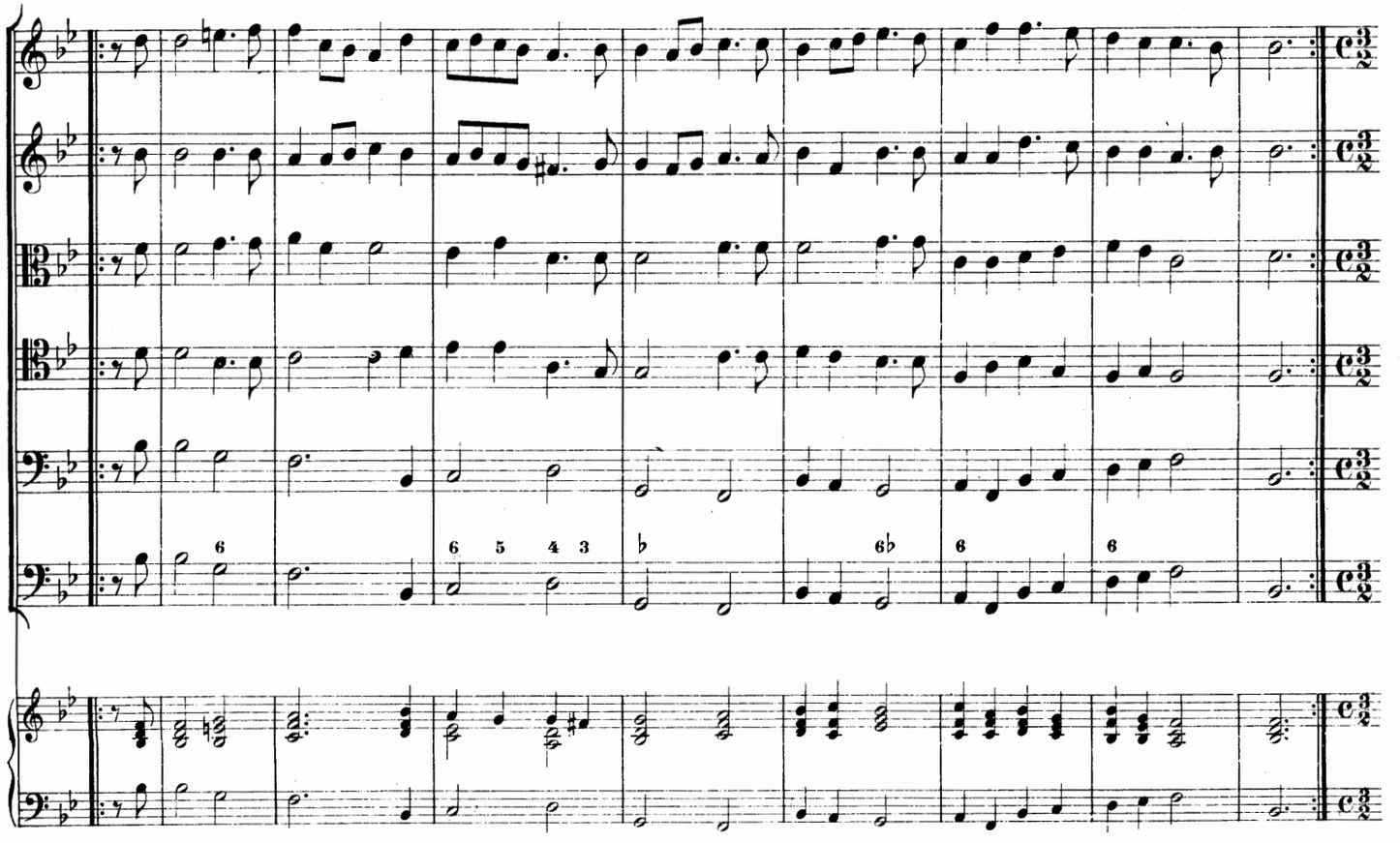


Ballo.
Presto.

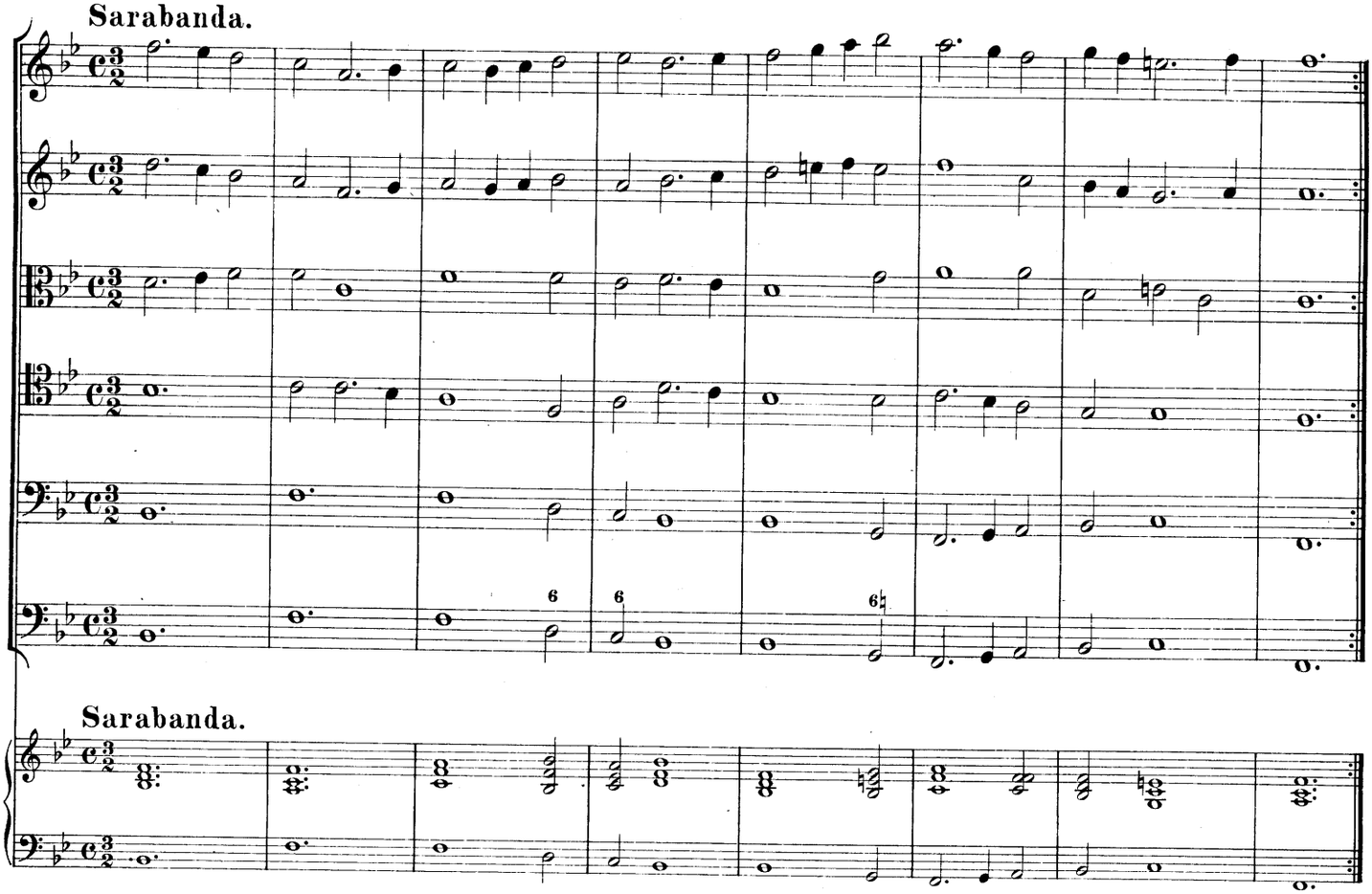


Ballo.
Presto.

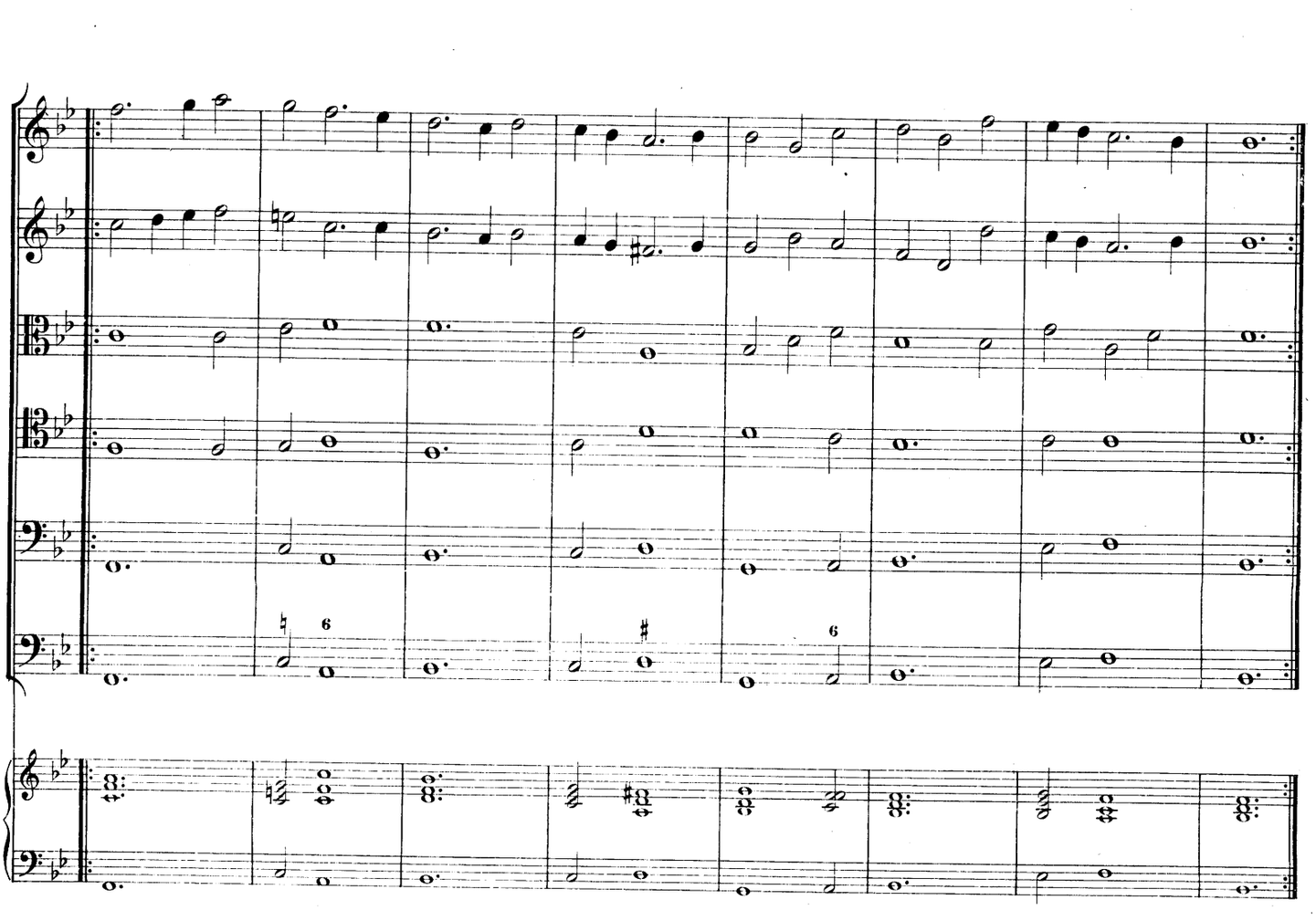




Sarabanda.

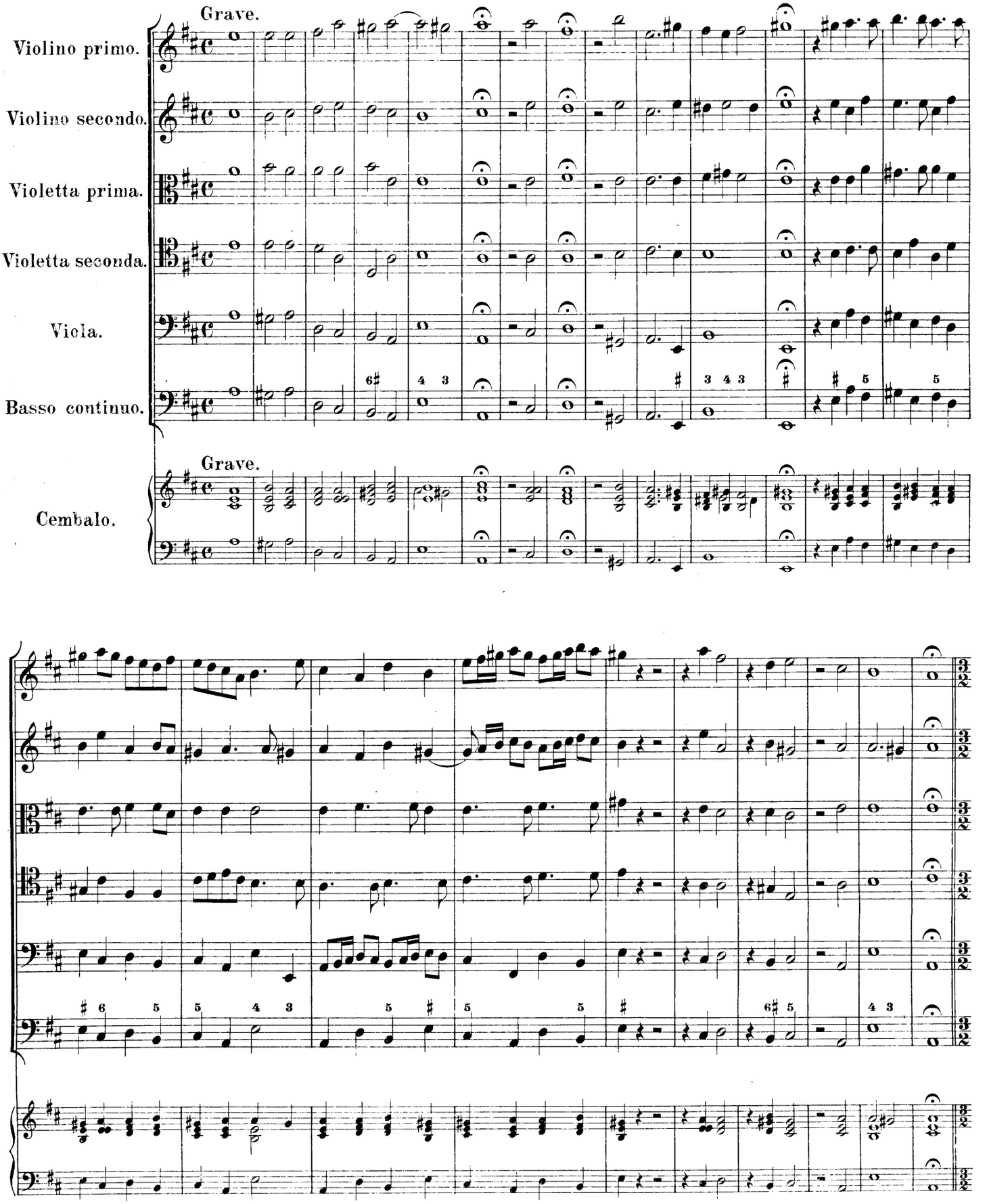


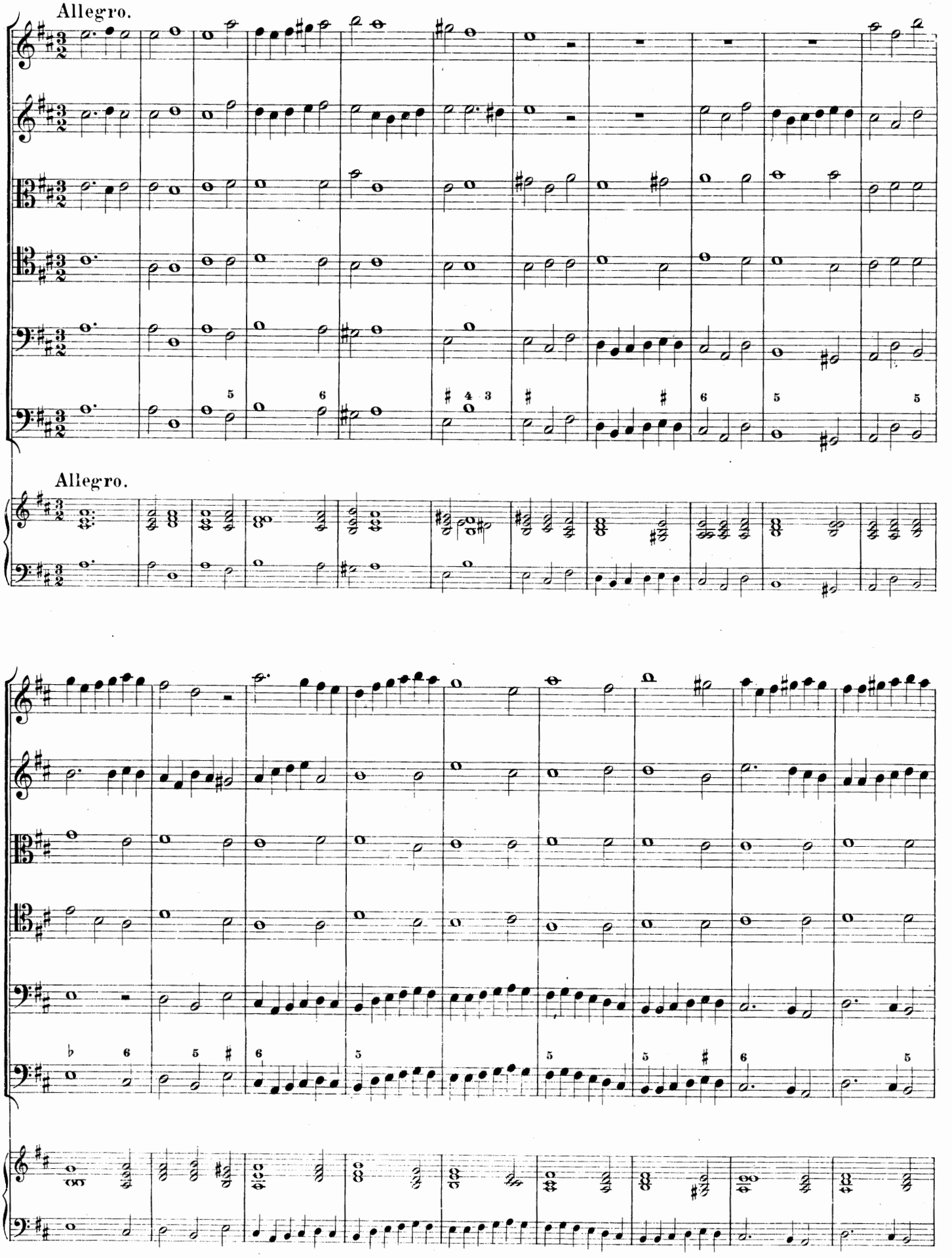
Sarabanda.

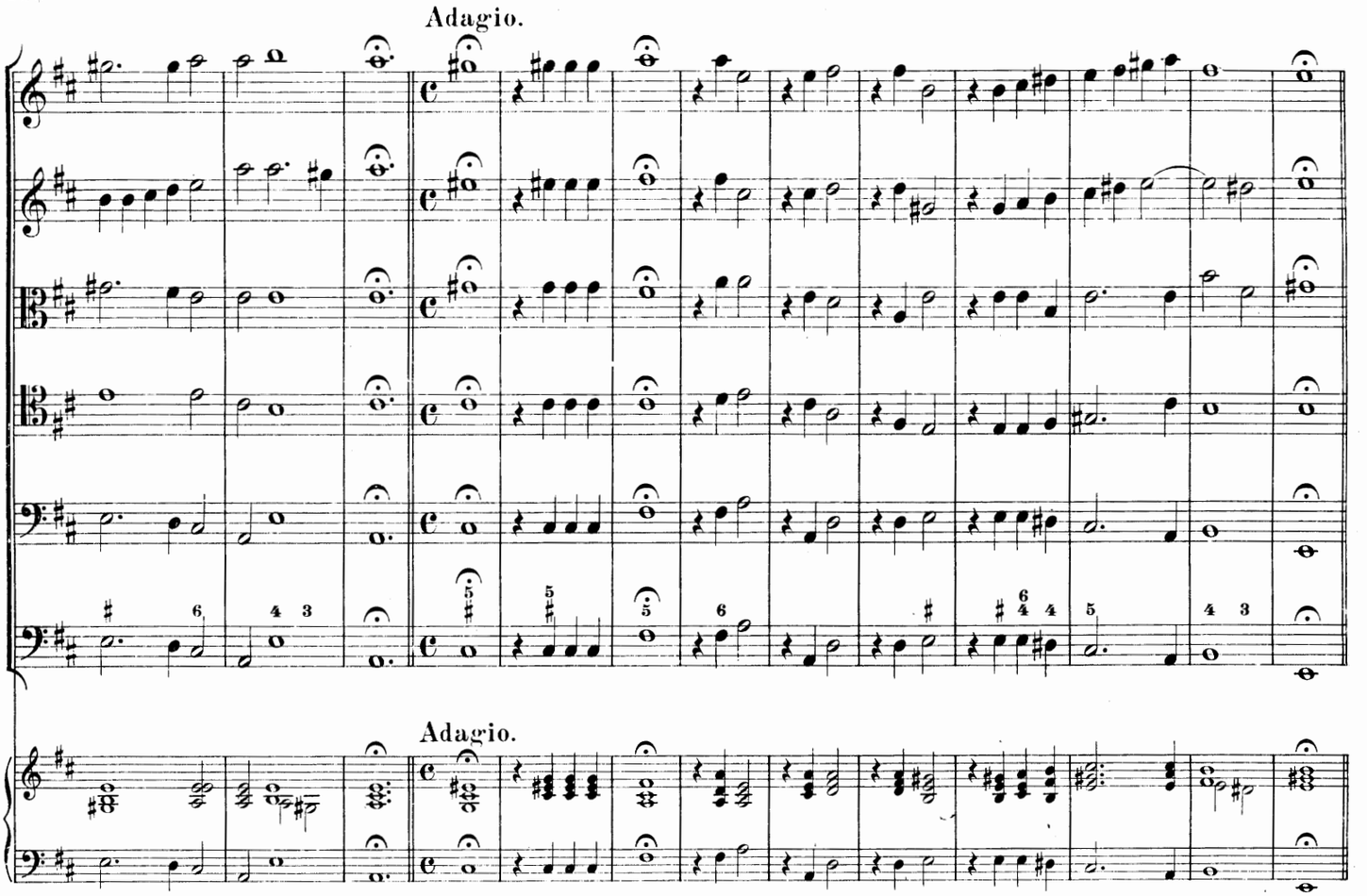


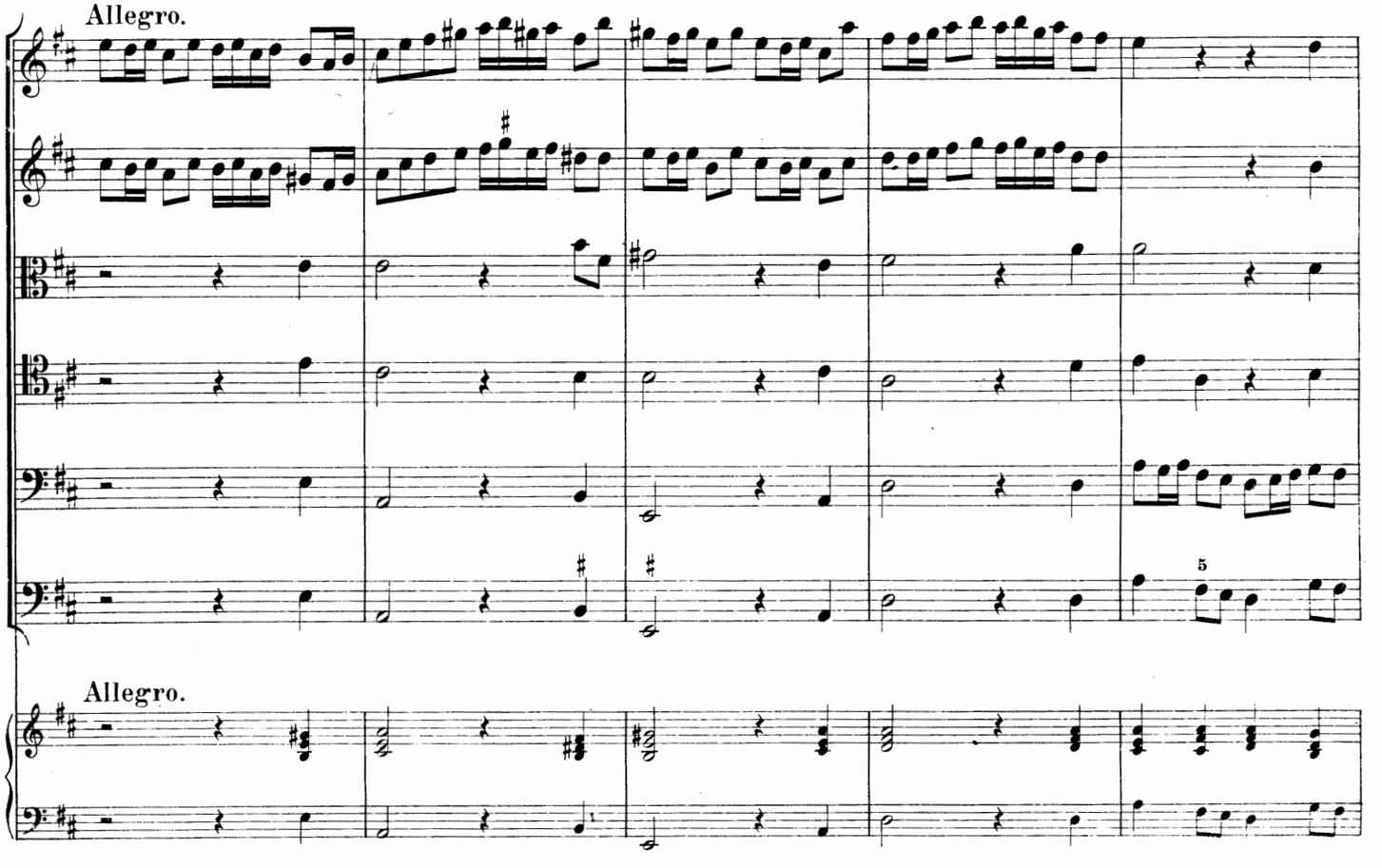
X.

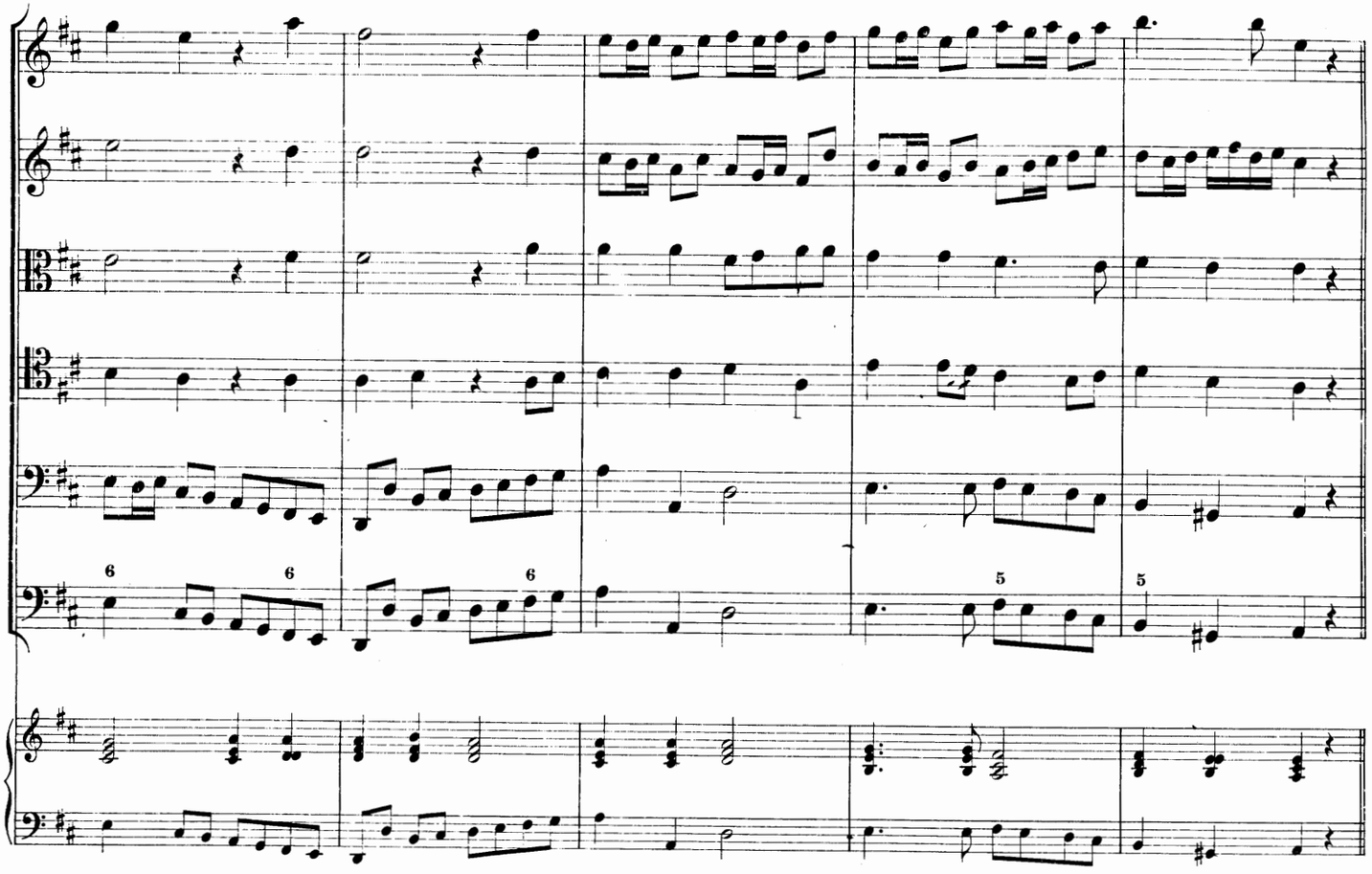
Sinfonia Decima.

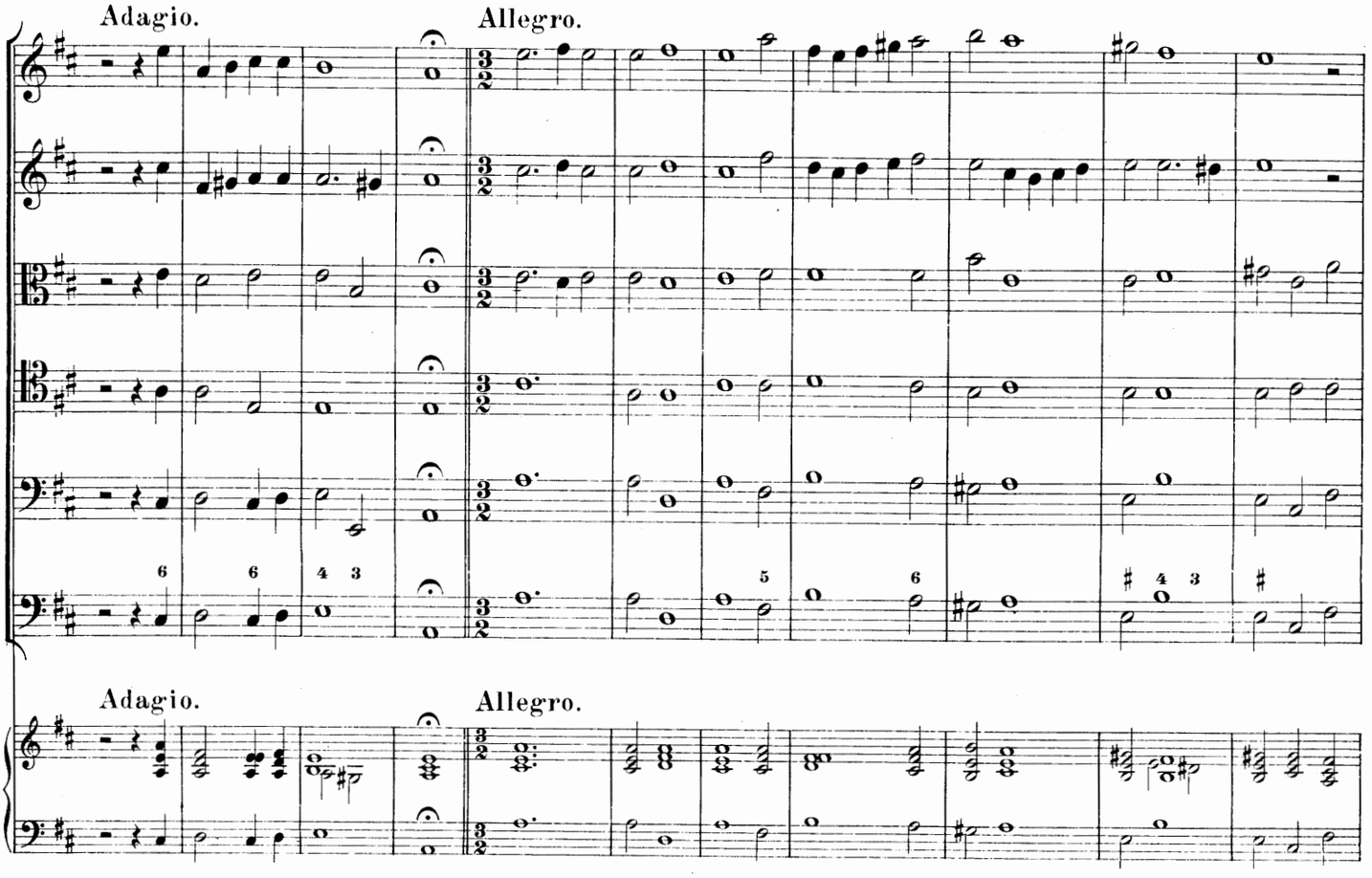



Allegro.
Allegro.

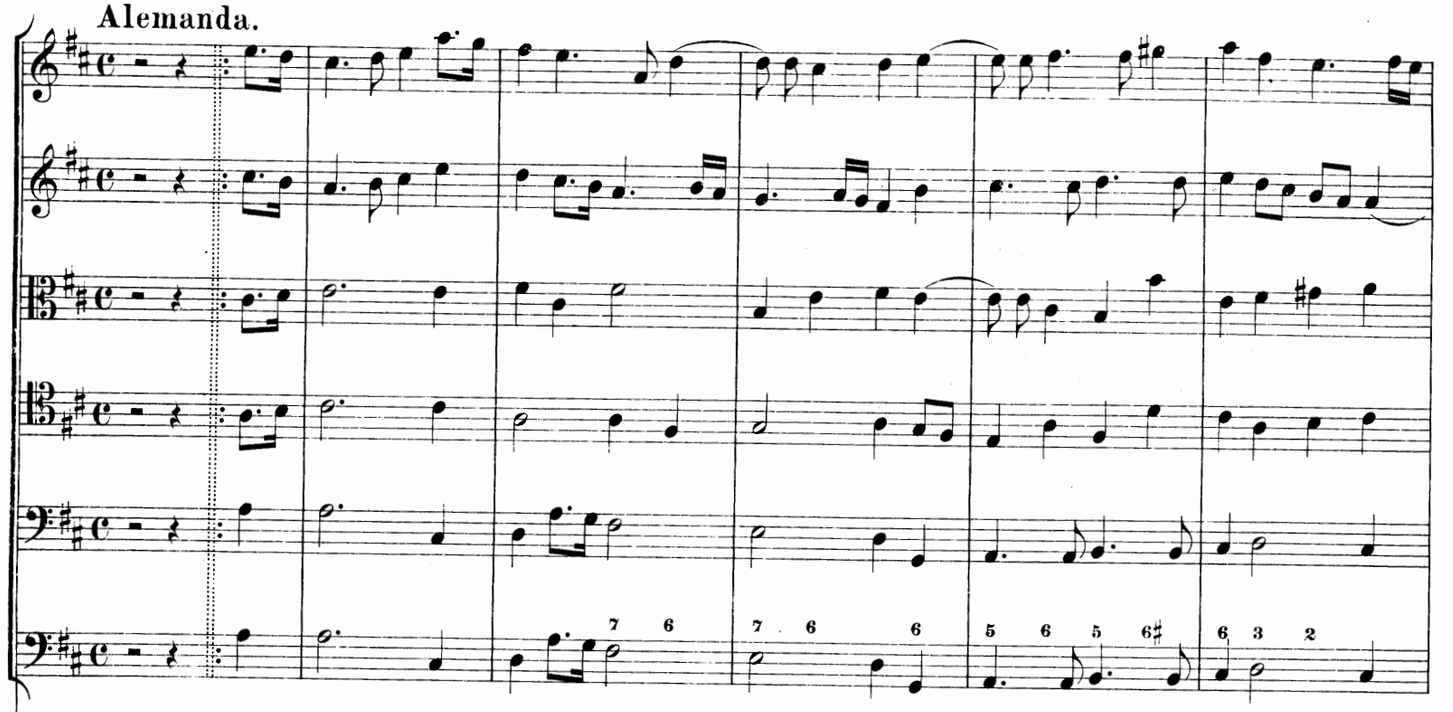

Adagio.
Adagio.


Allegro.
Allegro.

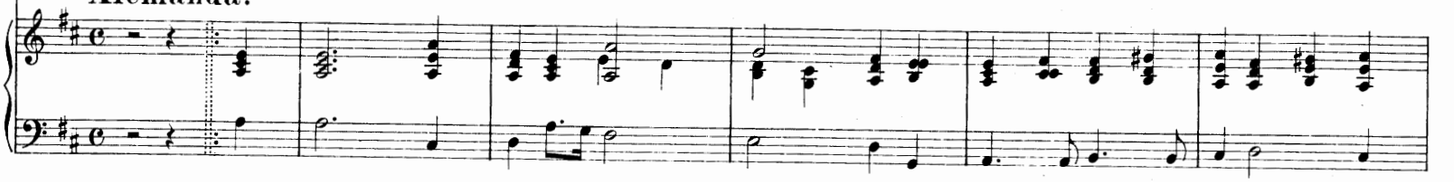


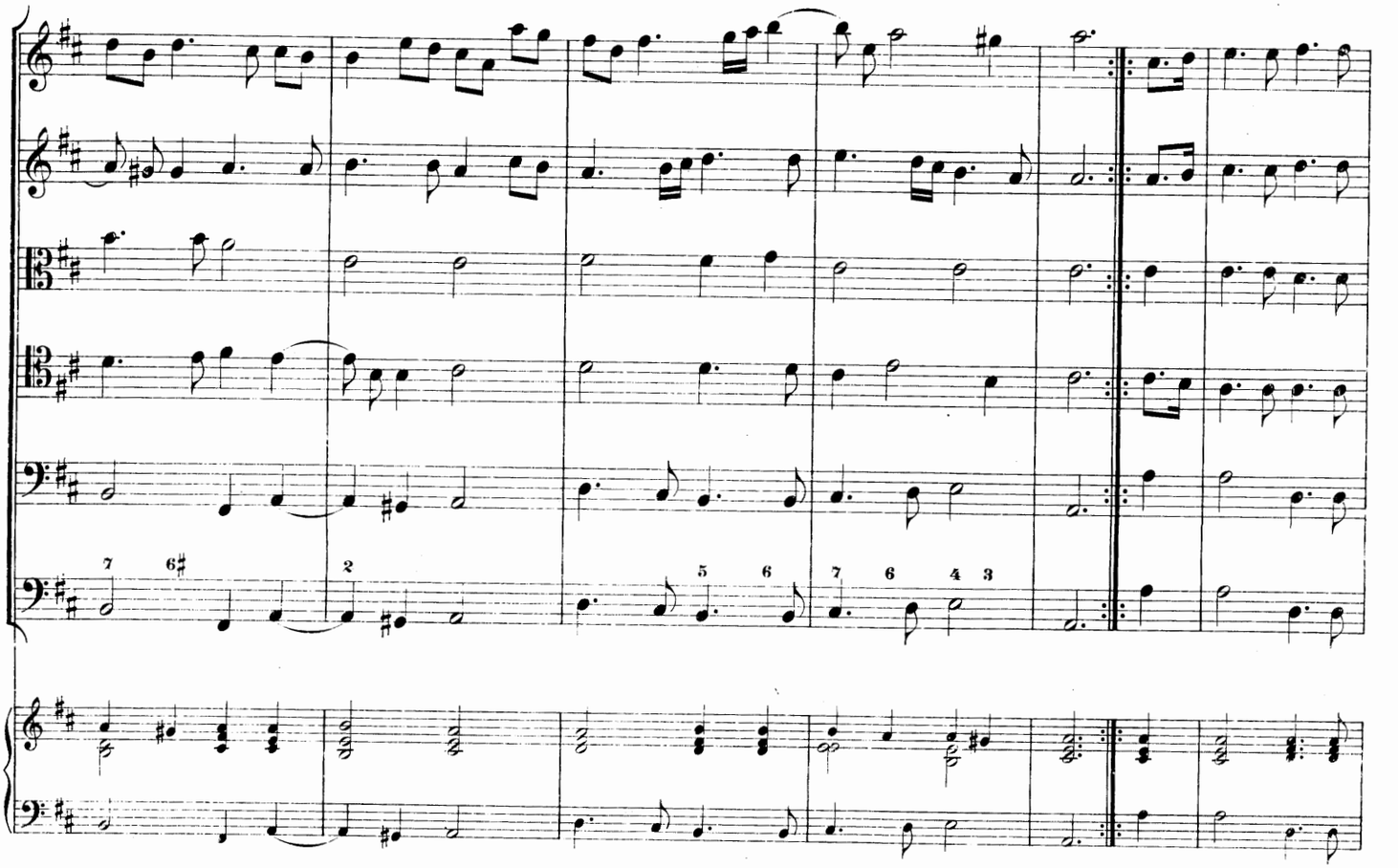

Adagio.
Allegro.
Adagio.
Allegro.

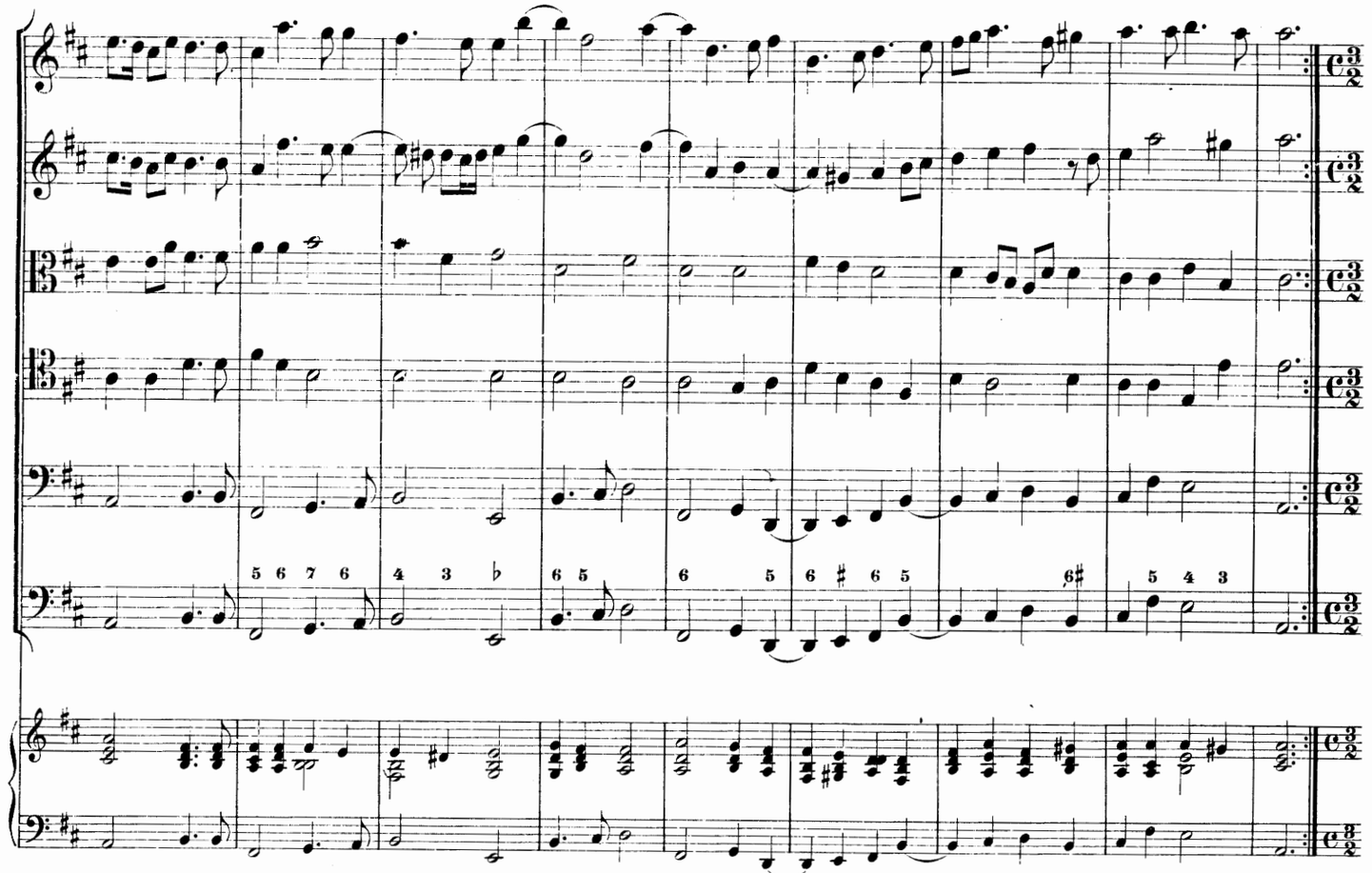
Alemanda.



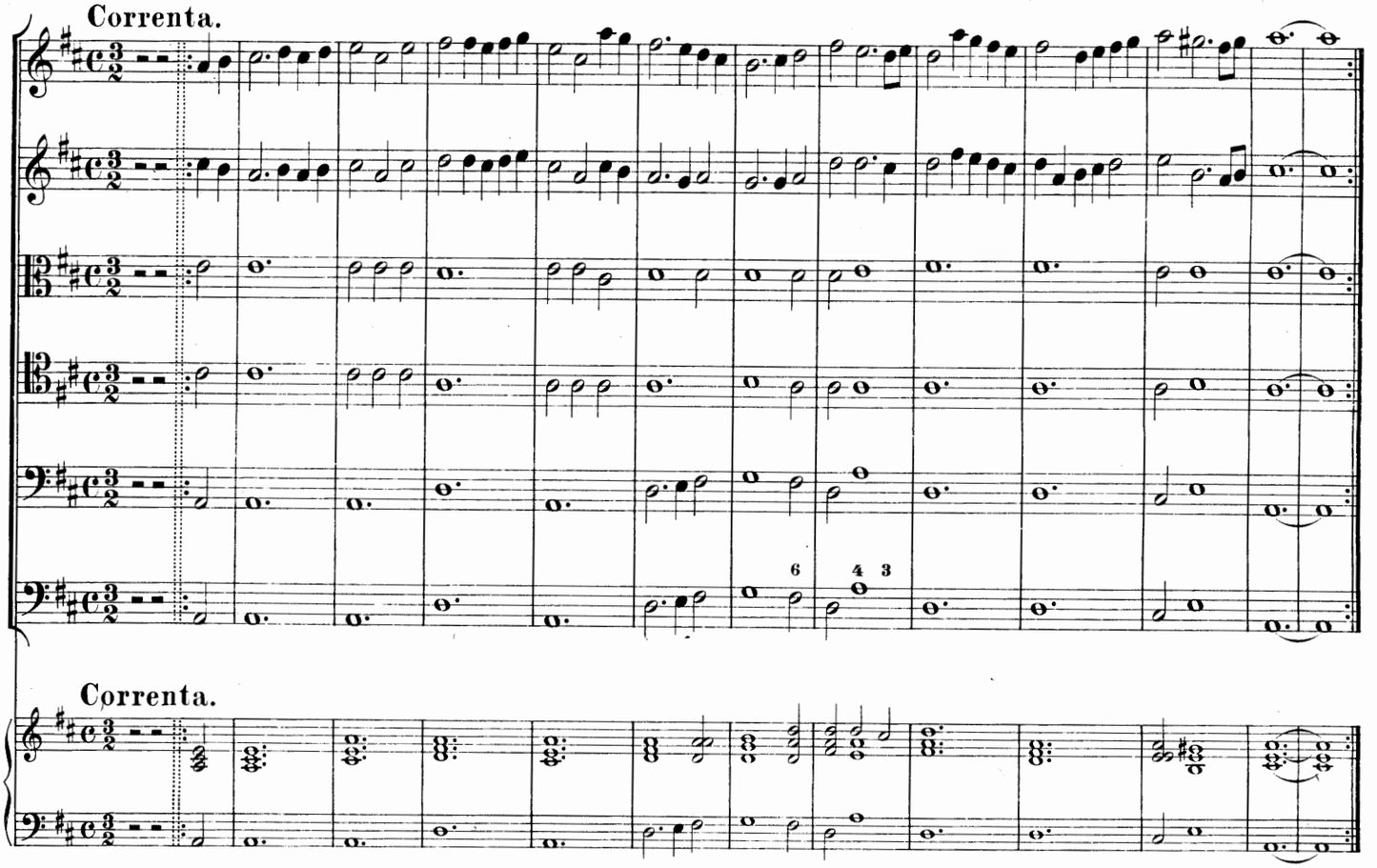
Alemanda.



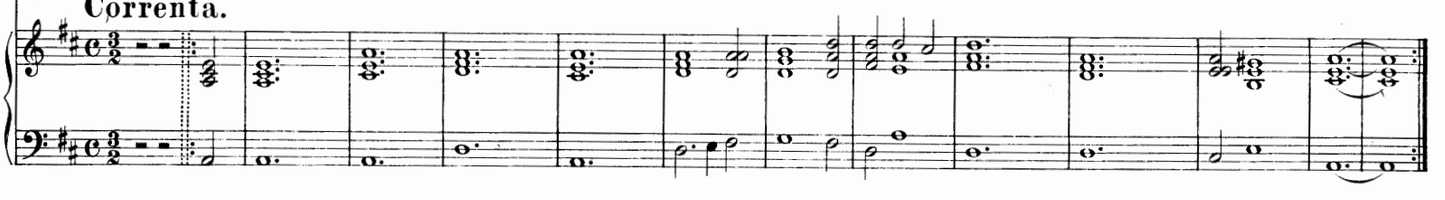


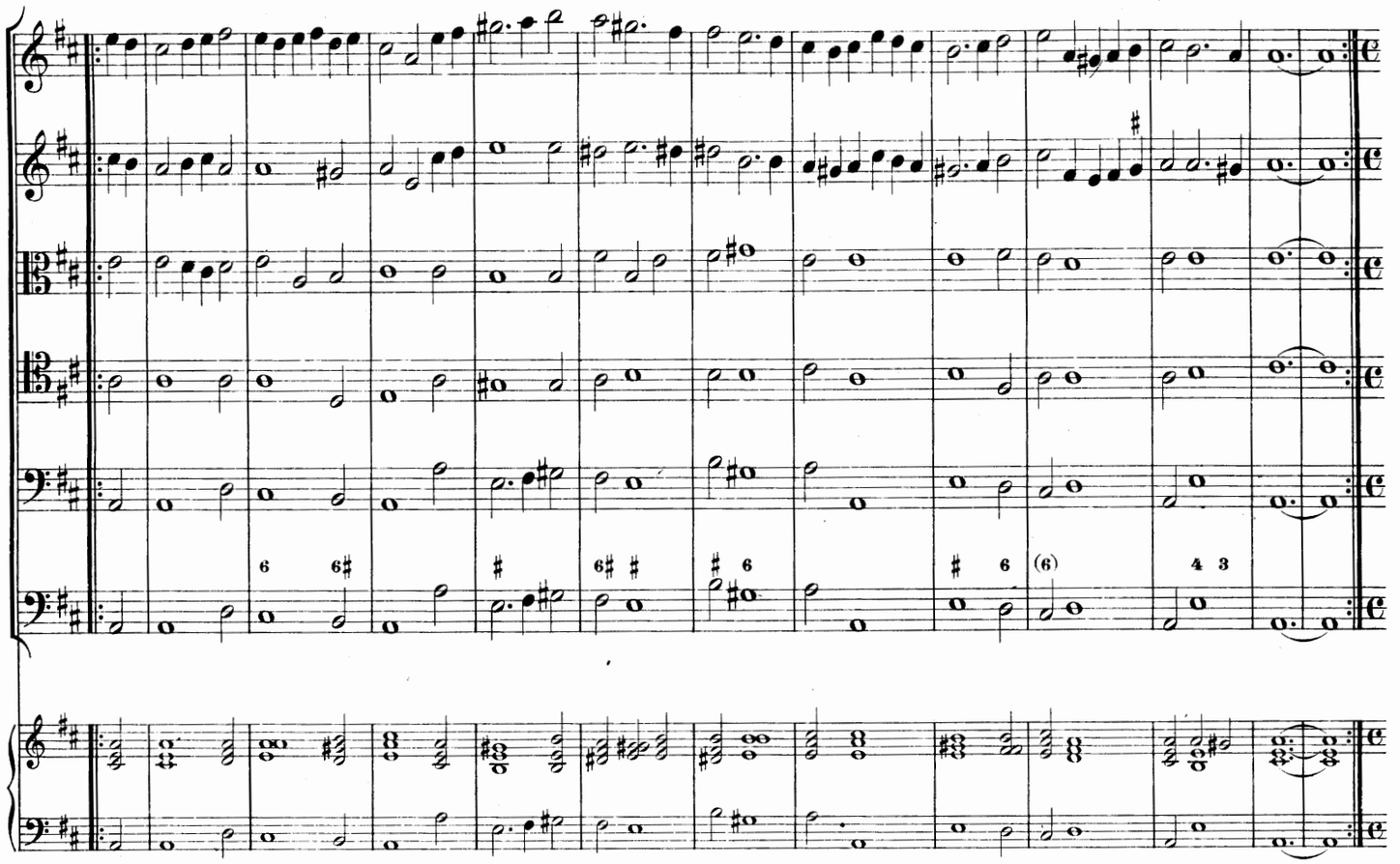


Correnta.

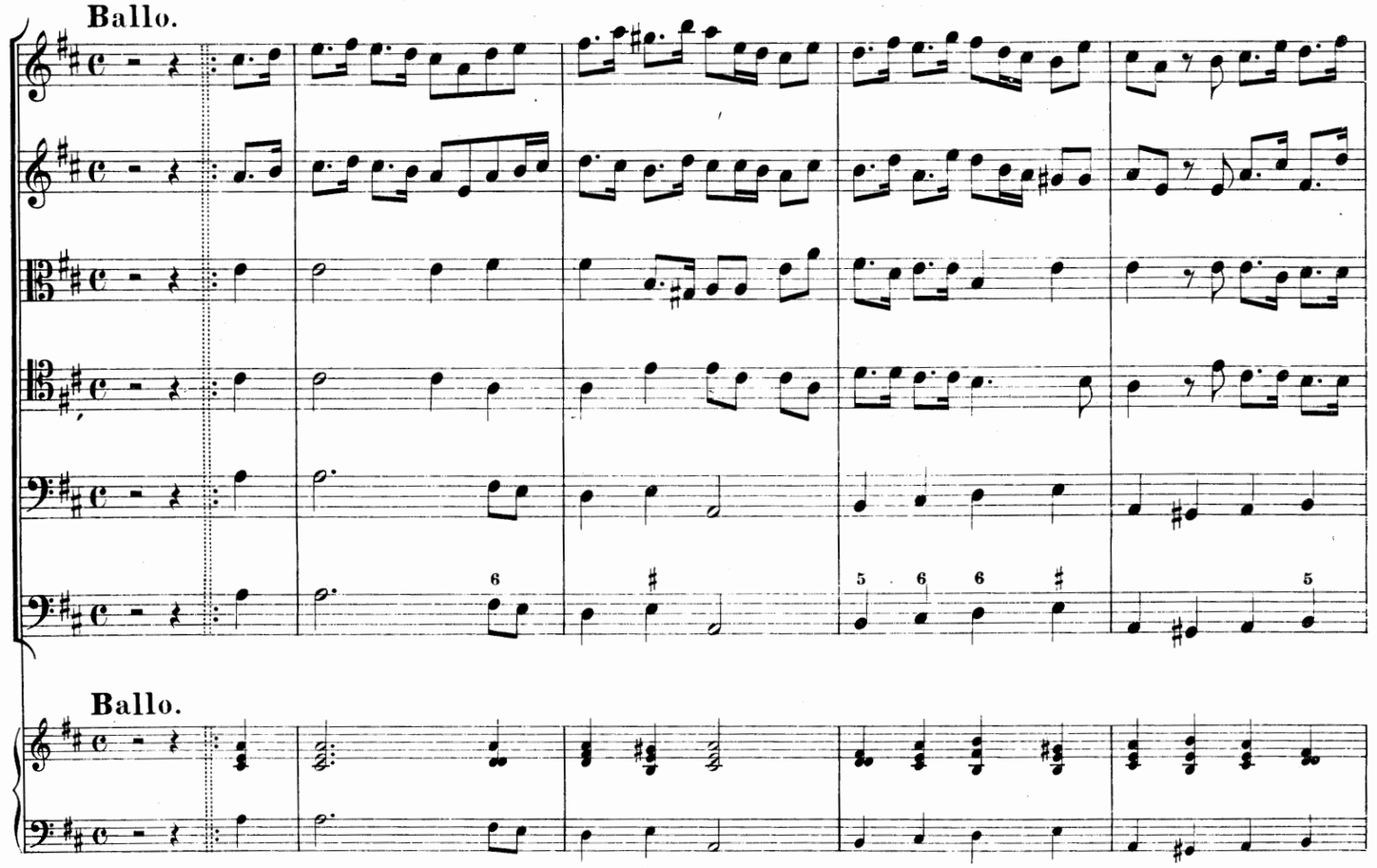


Correnta.

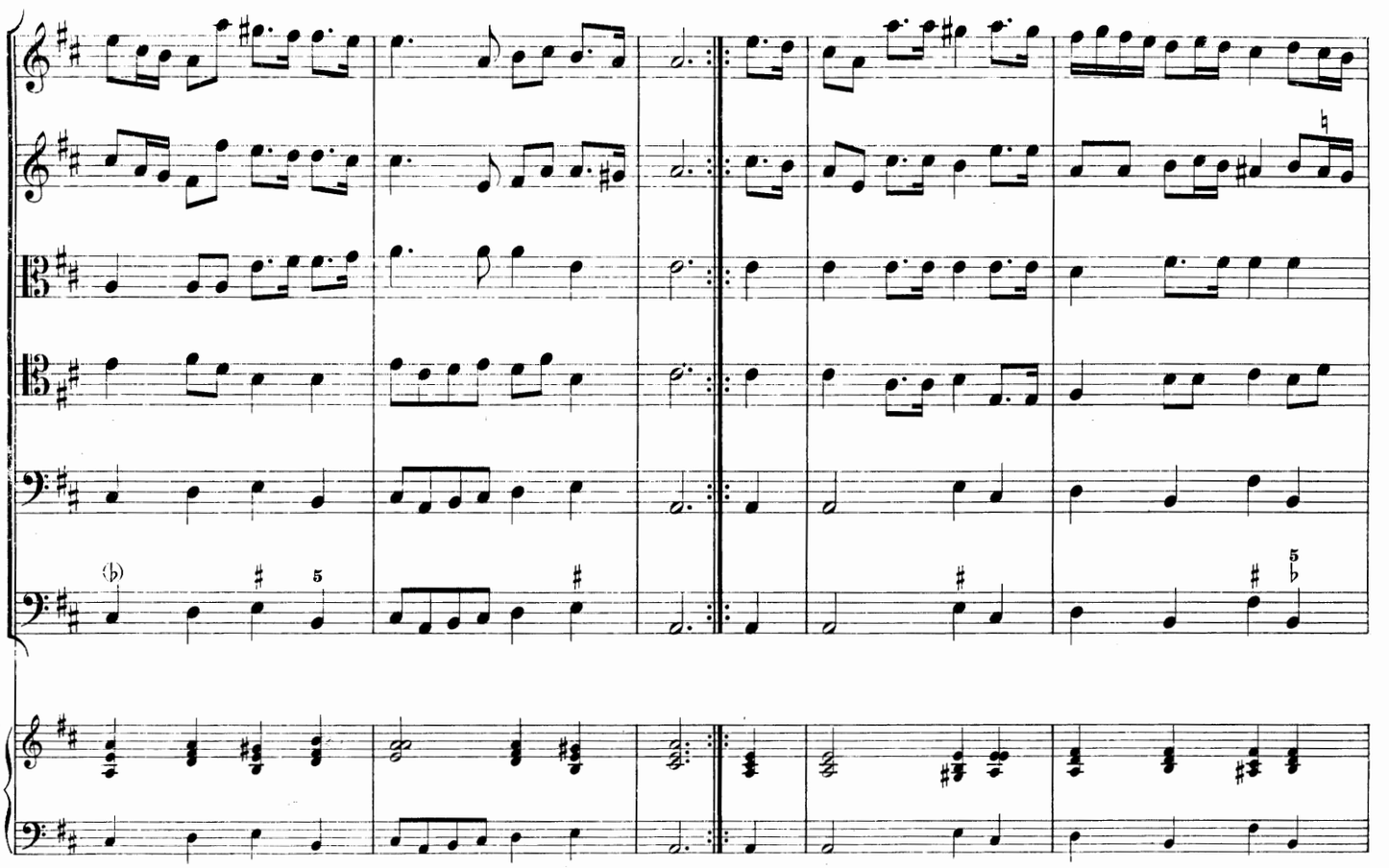


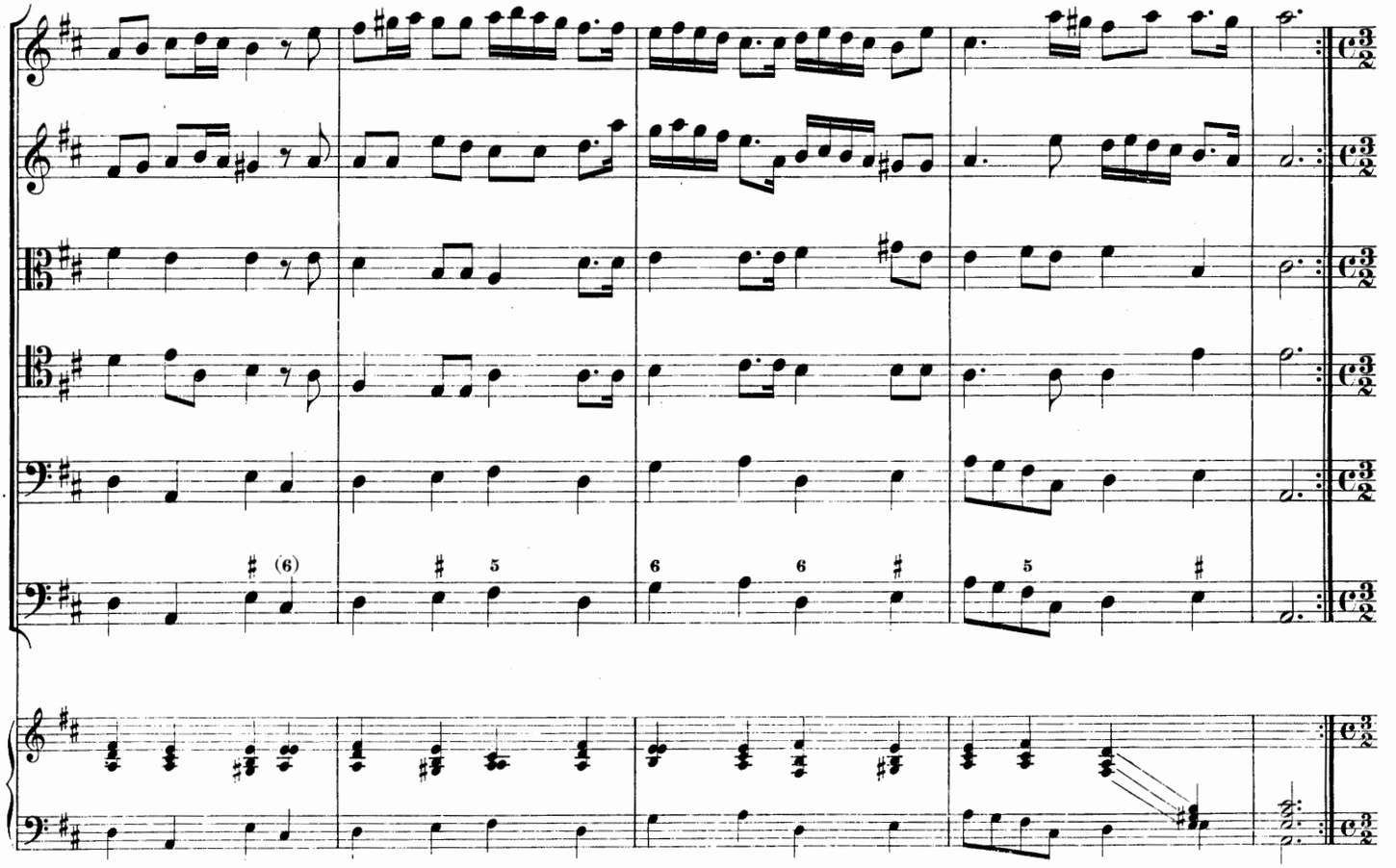


Ballo.

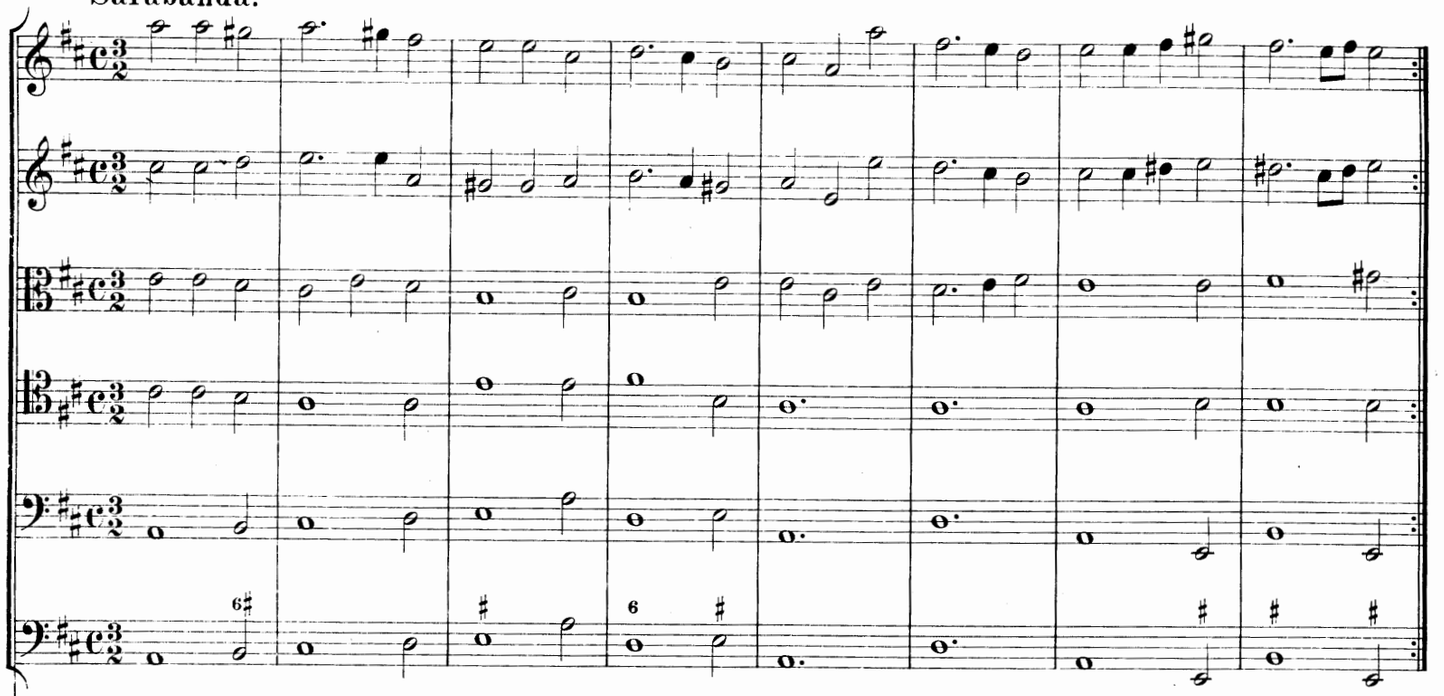


Ballo.

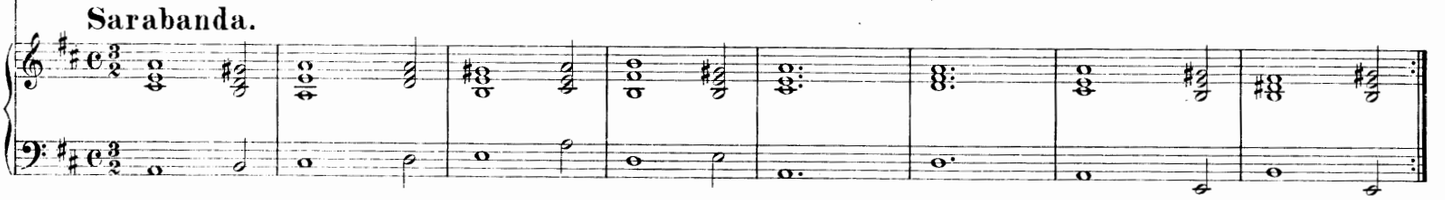


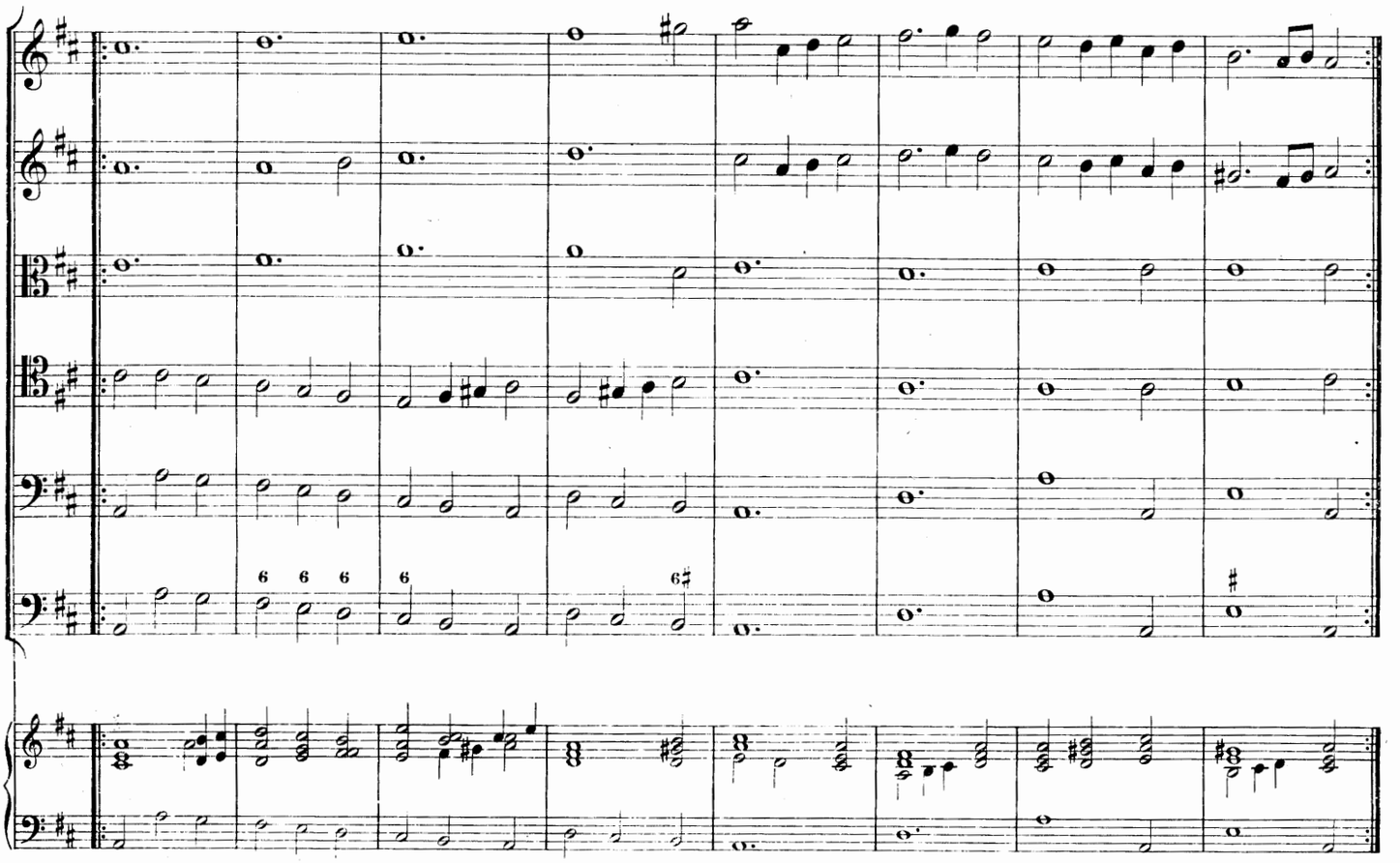


Sarabanda.



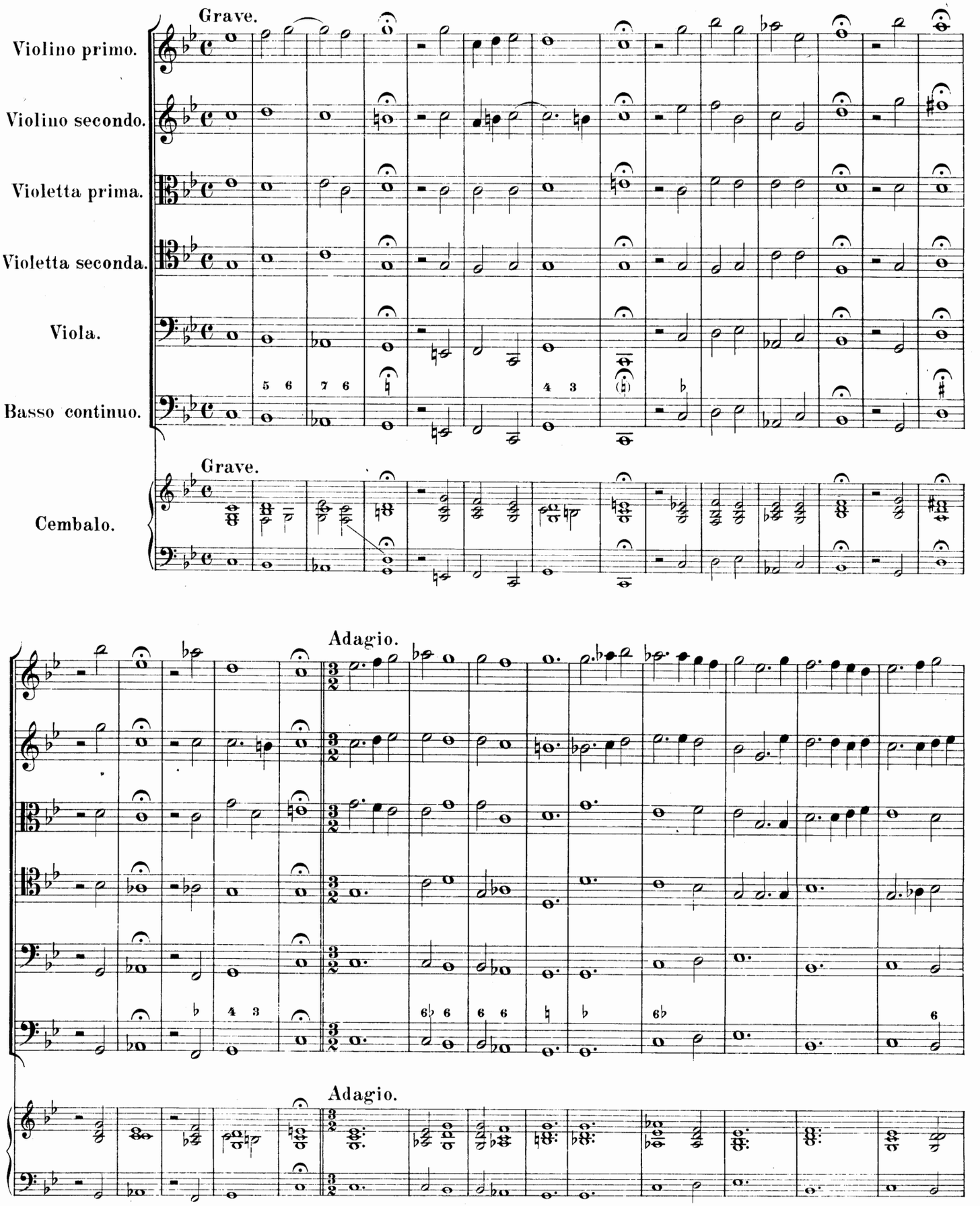
Sarabanda.

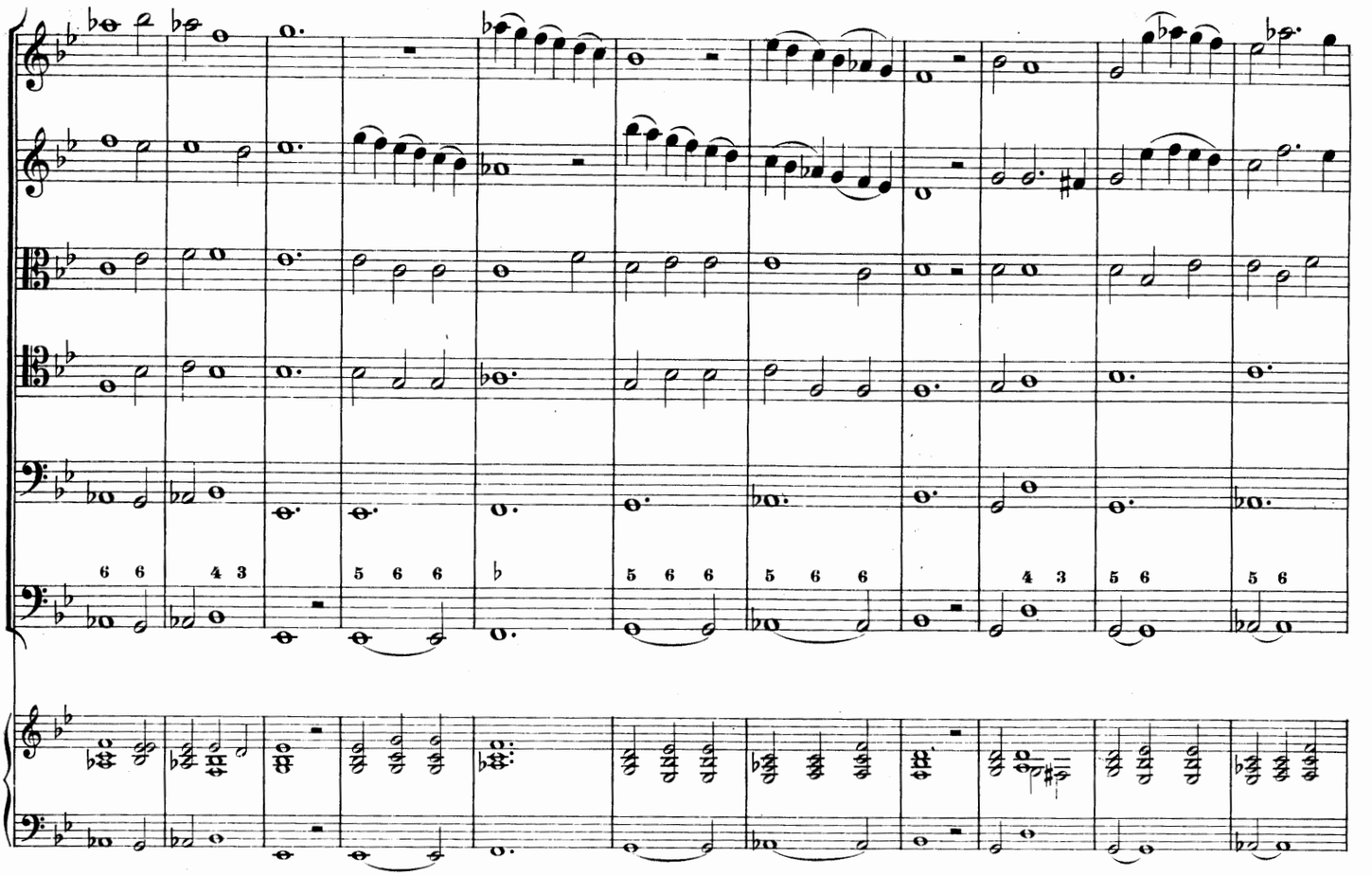


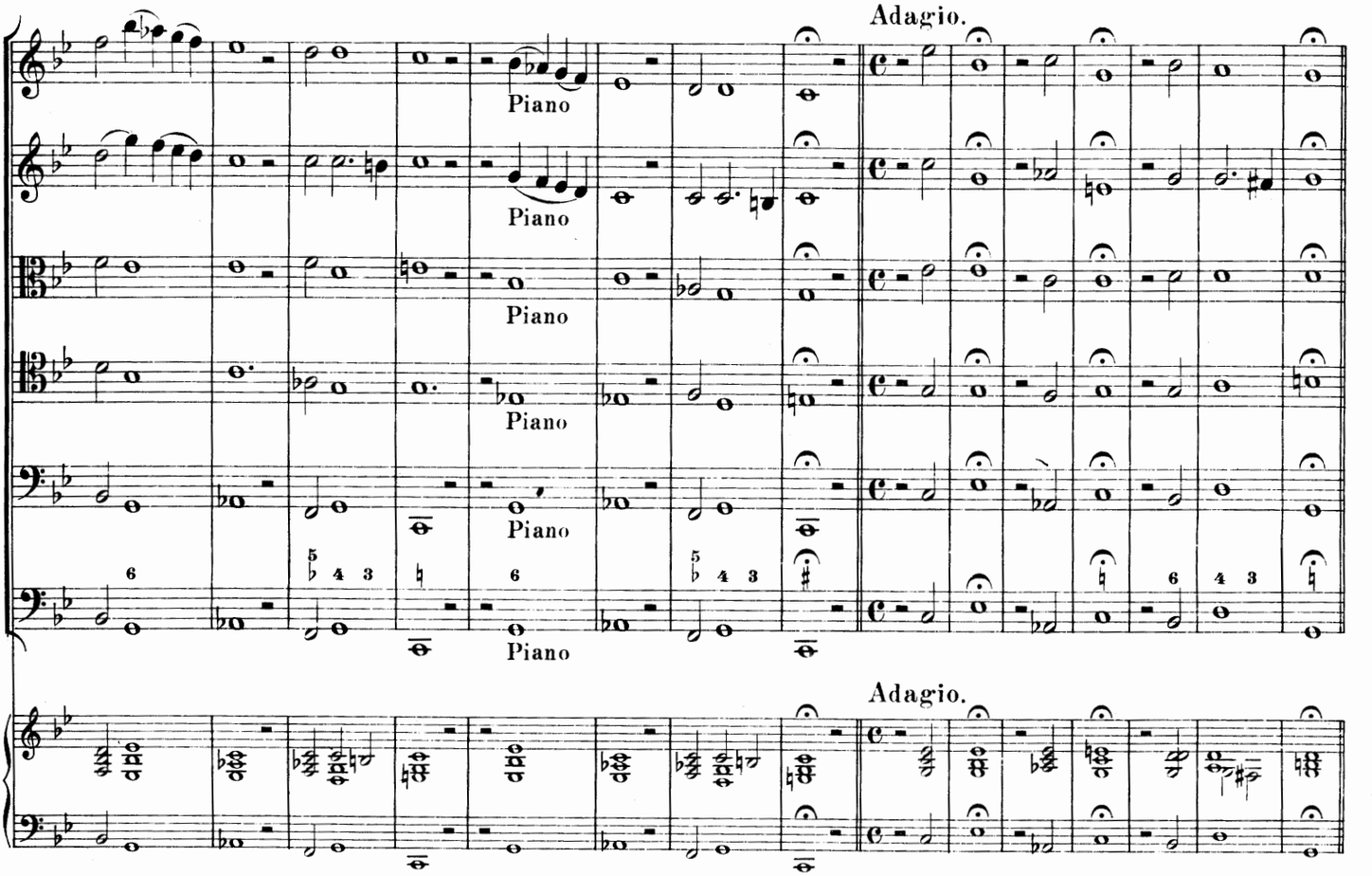


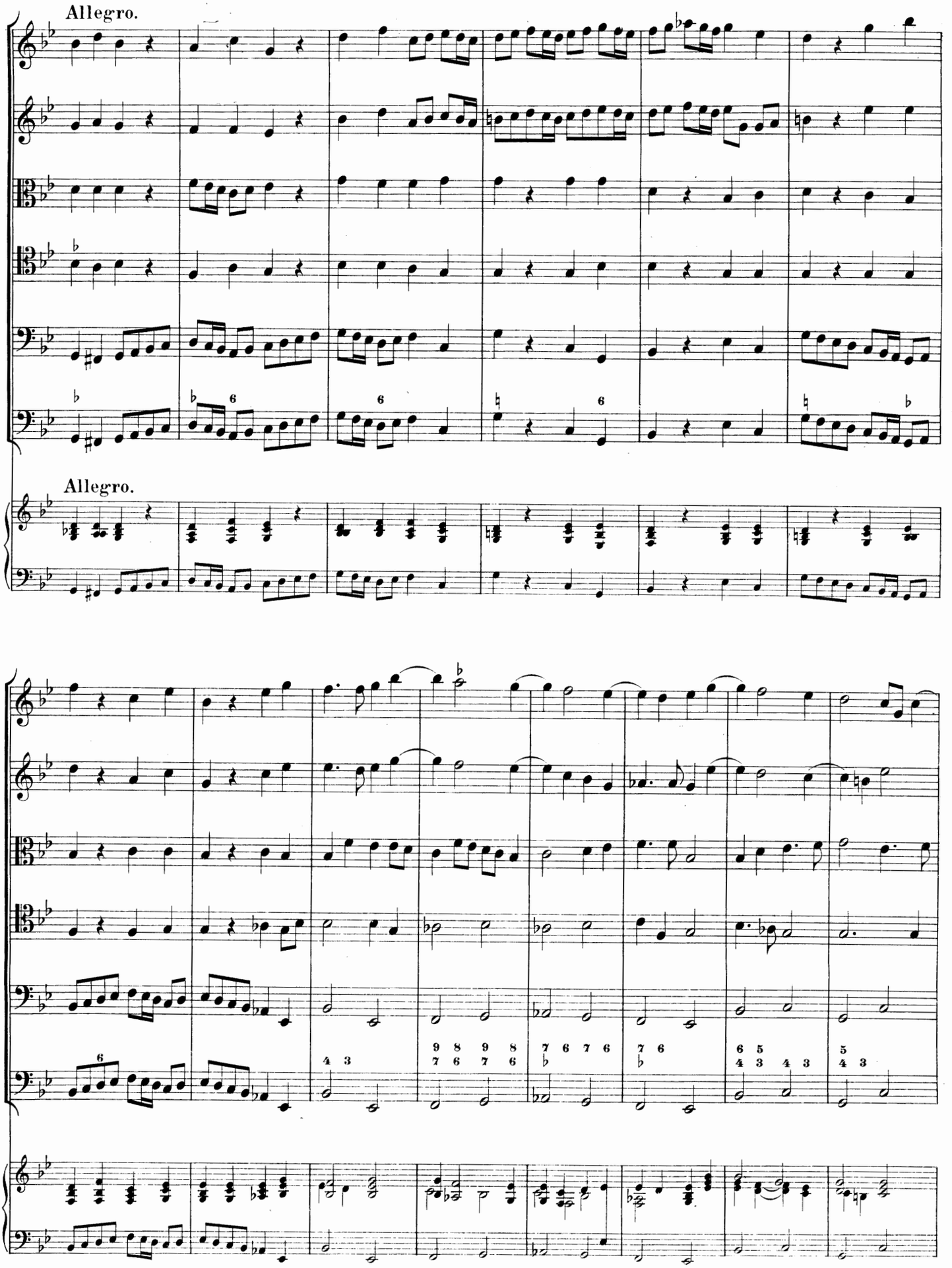
XI.

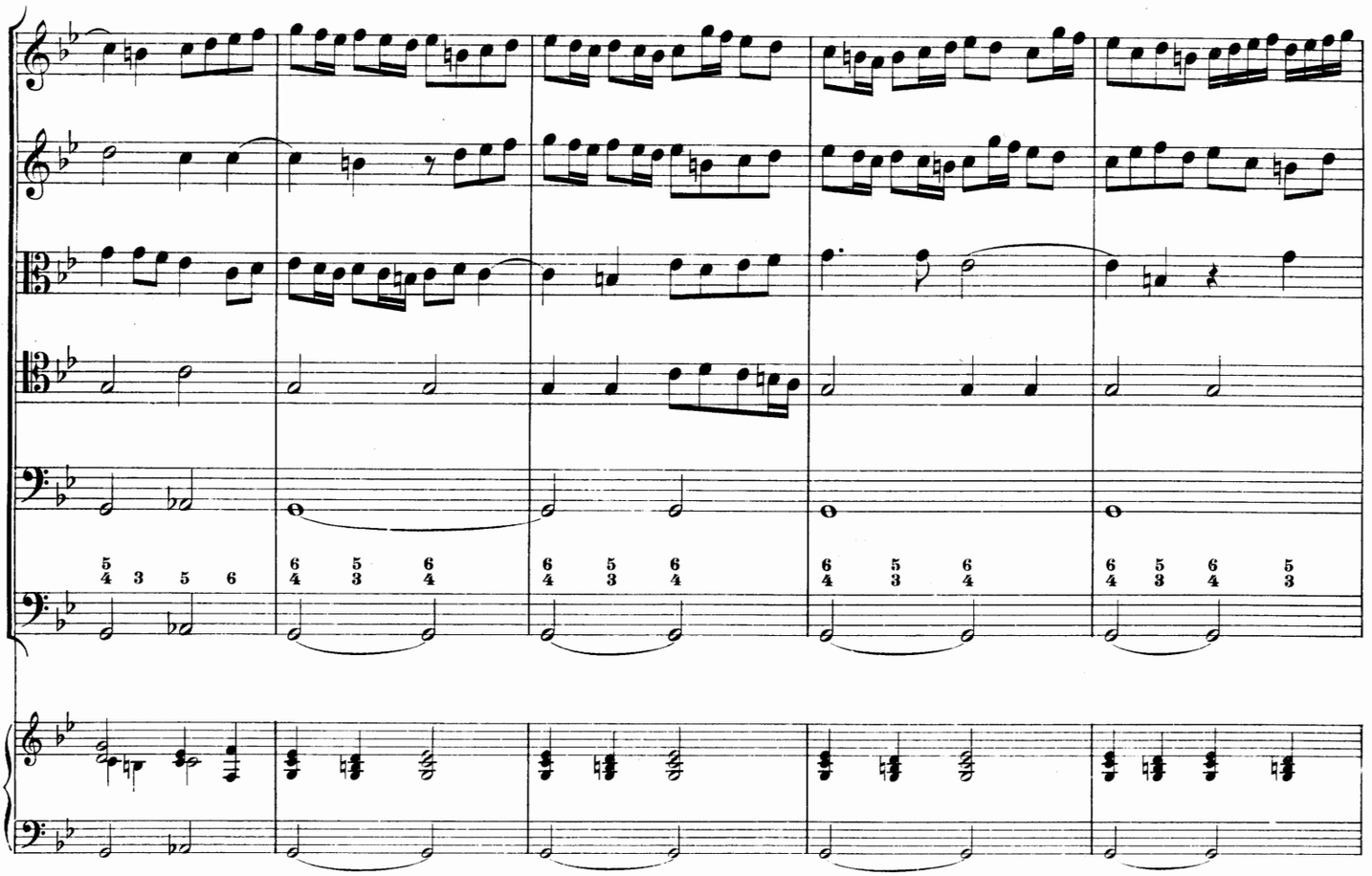
Sinfonia Undecima.



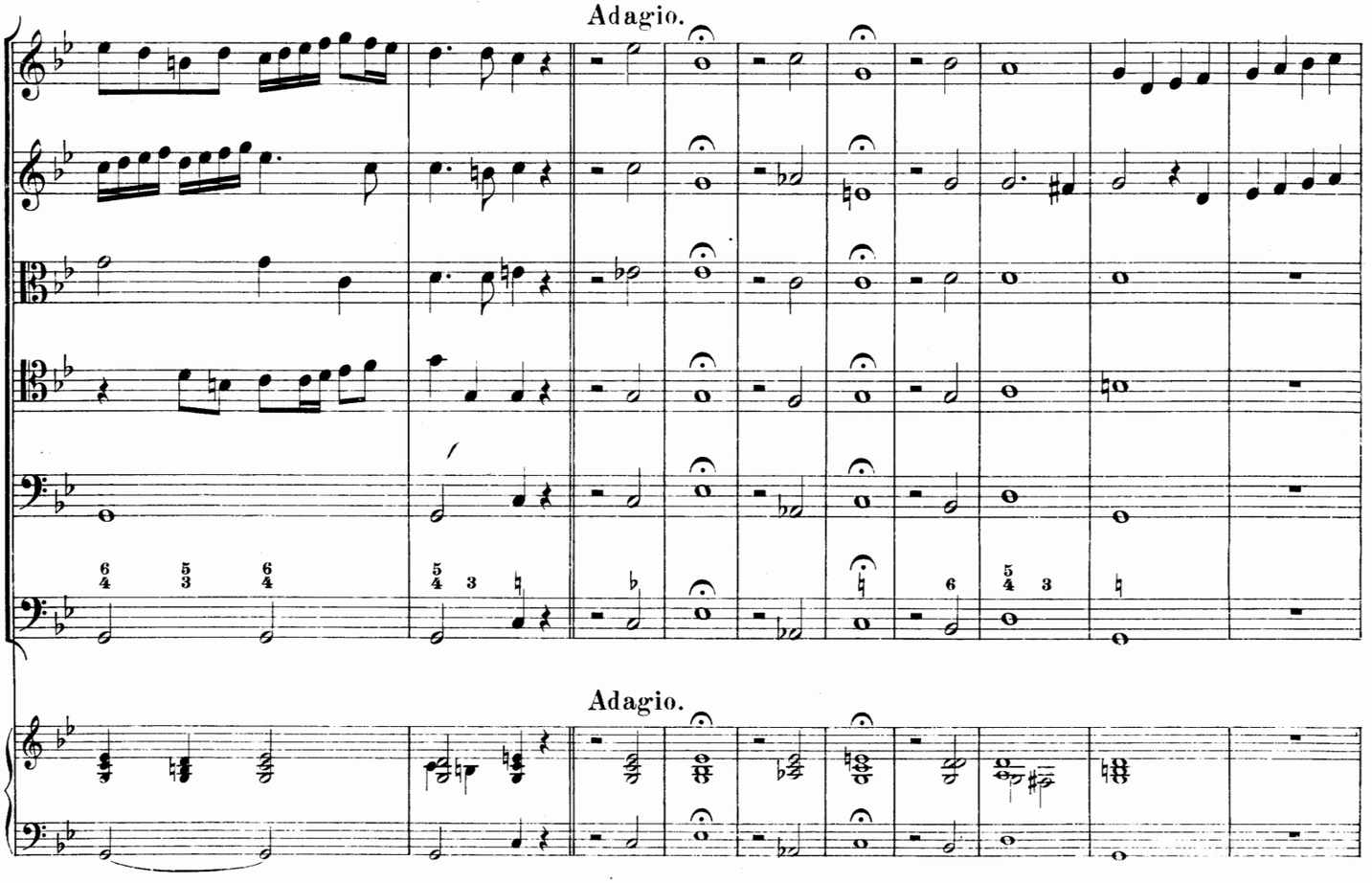



Adagio.
Piano
Piano
Piano
Piano
Piano
Piano
Adagio.

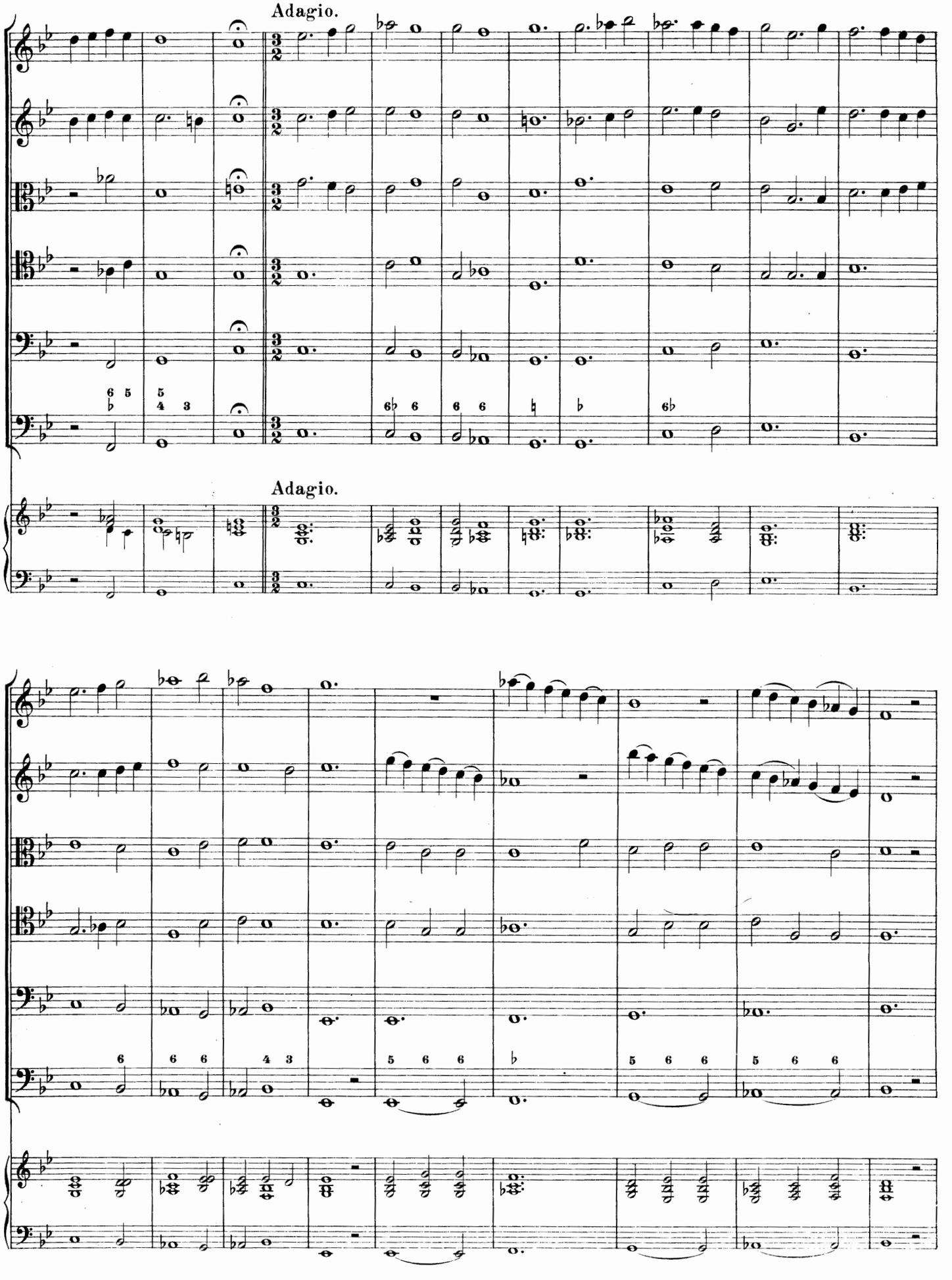

Allegro.
Allegro.

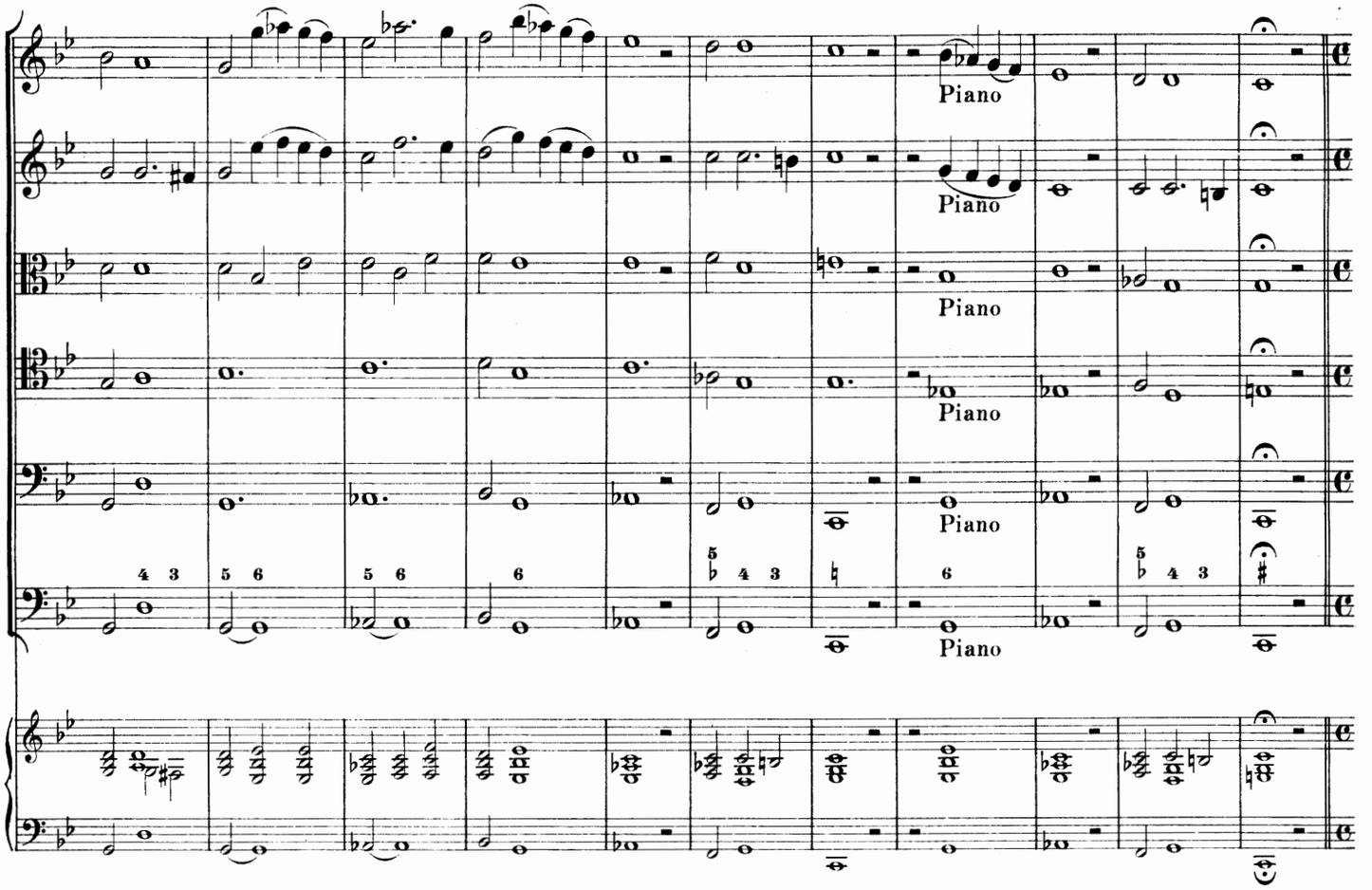


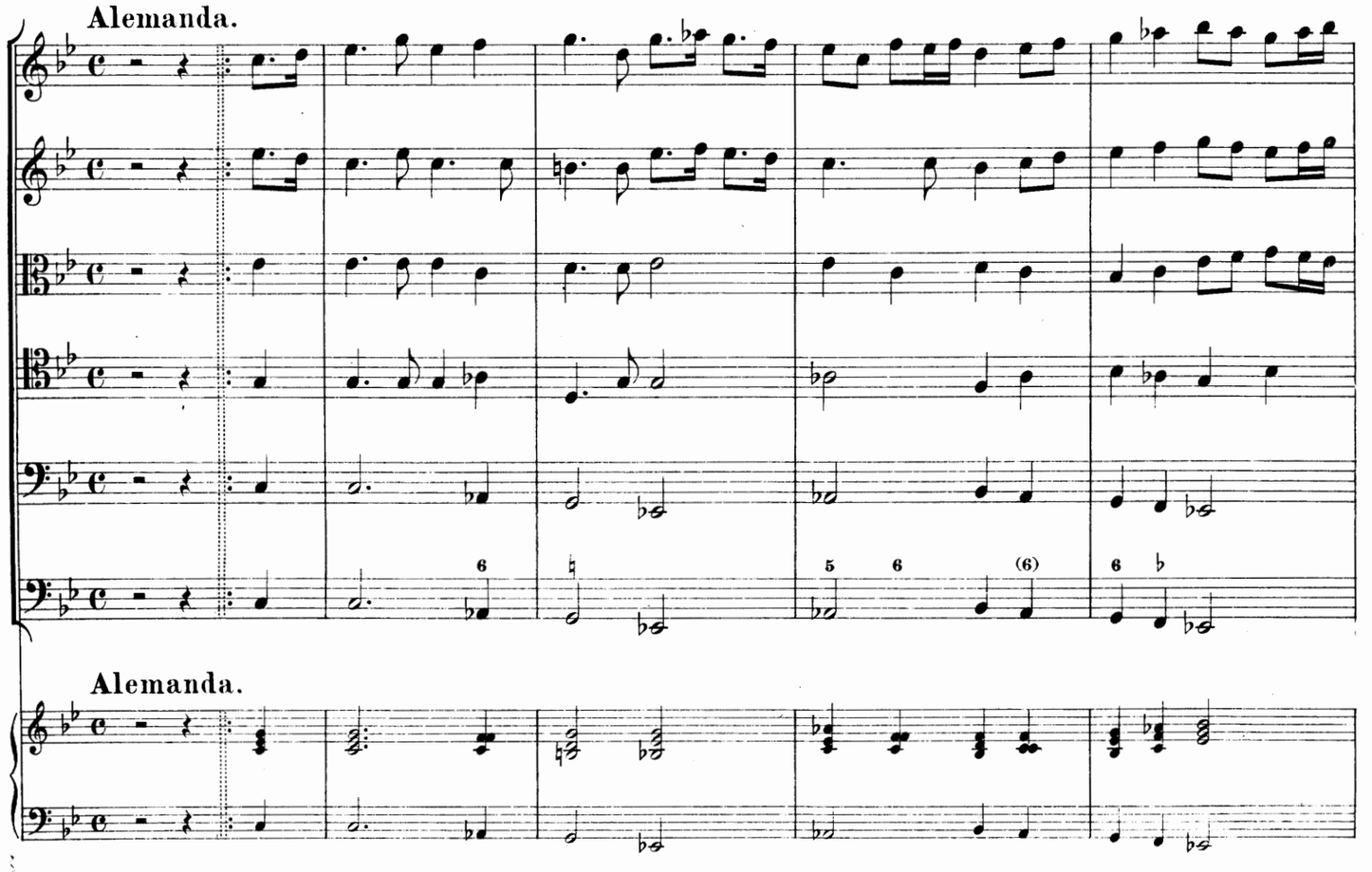
Adagio.

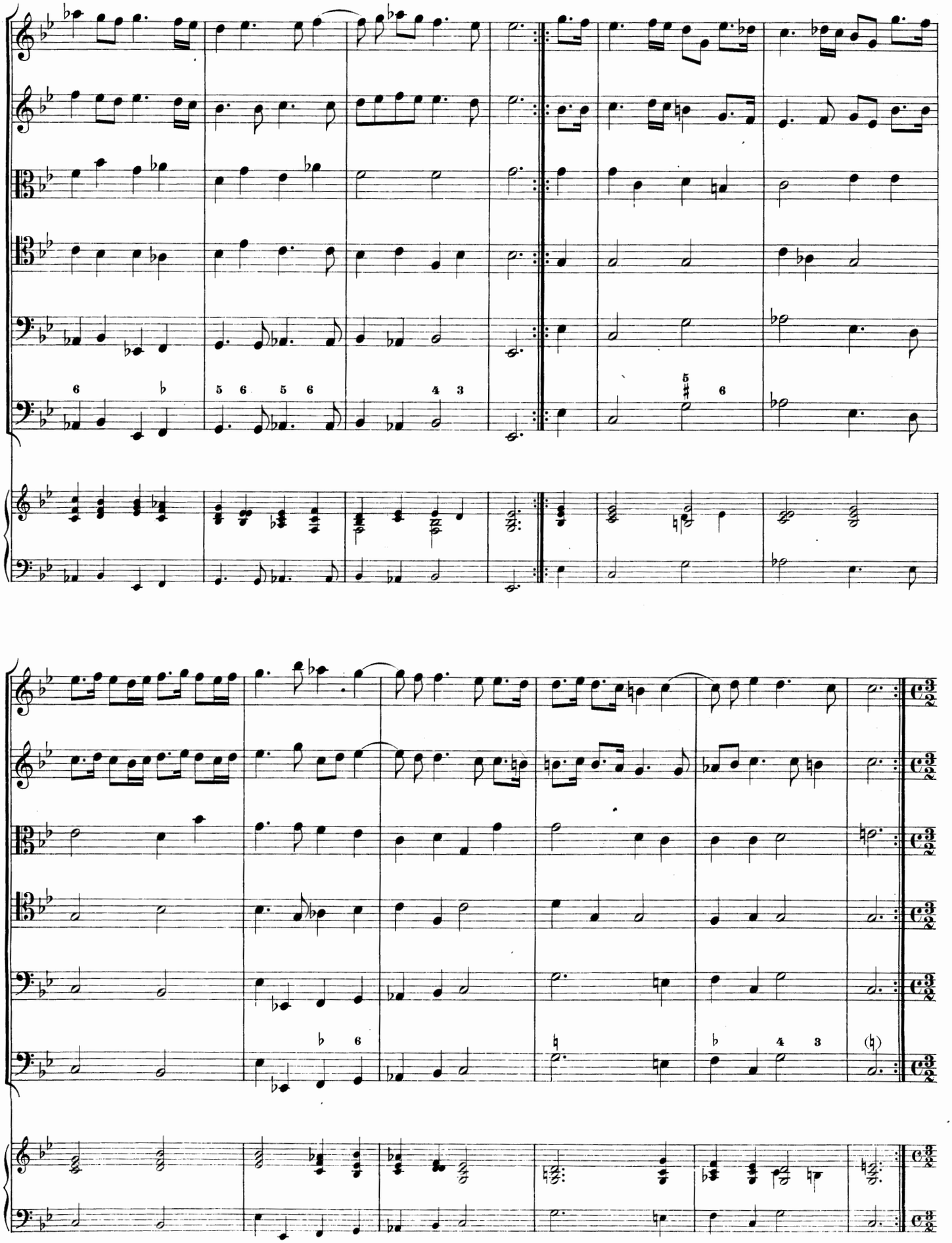


Adagio.

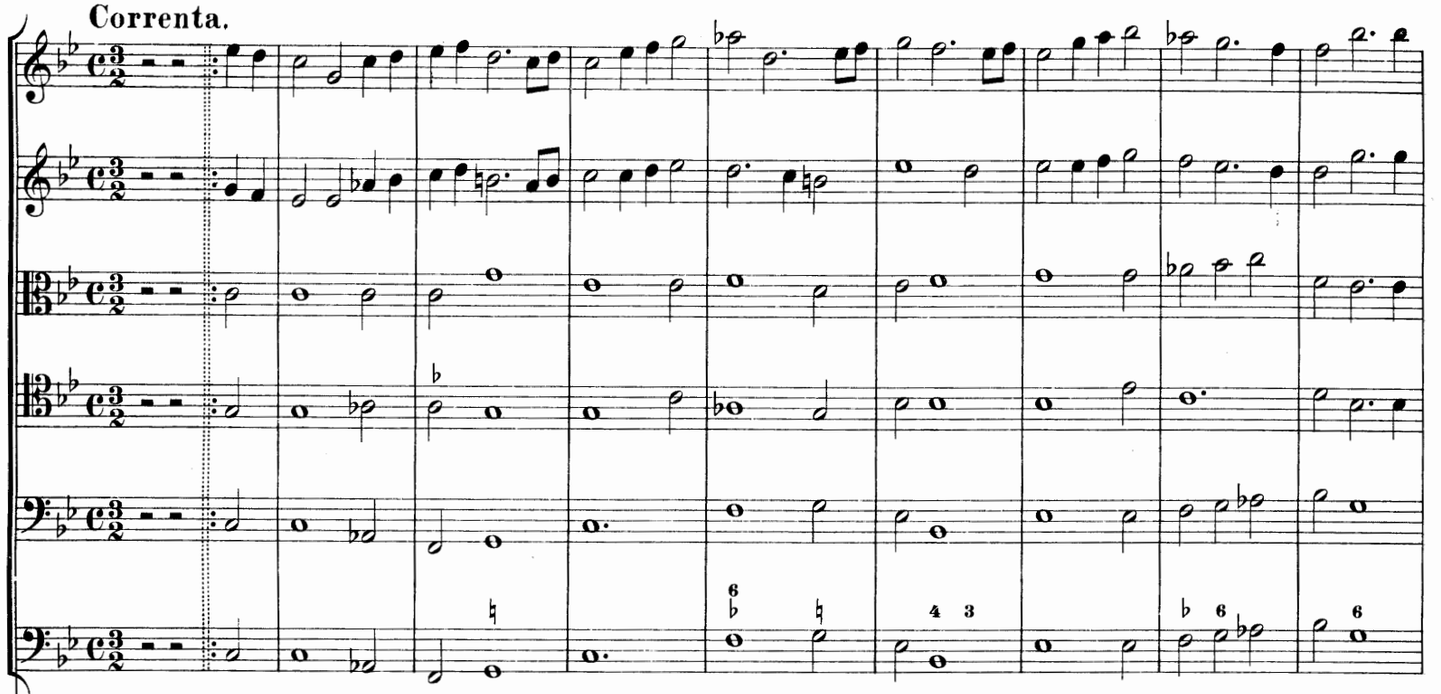

Adagio.
Adagio.


Piano
Piano
Piano
Piano
Piano

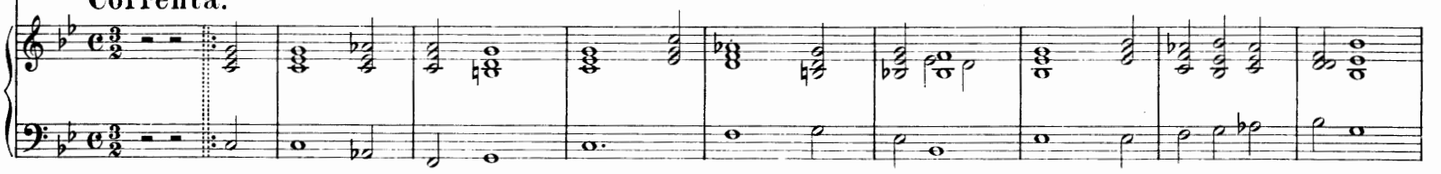

Alemanda.
Alemanda.

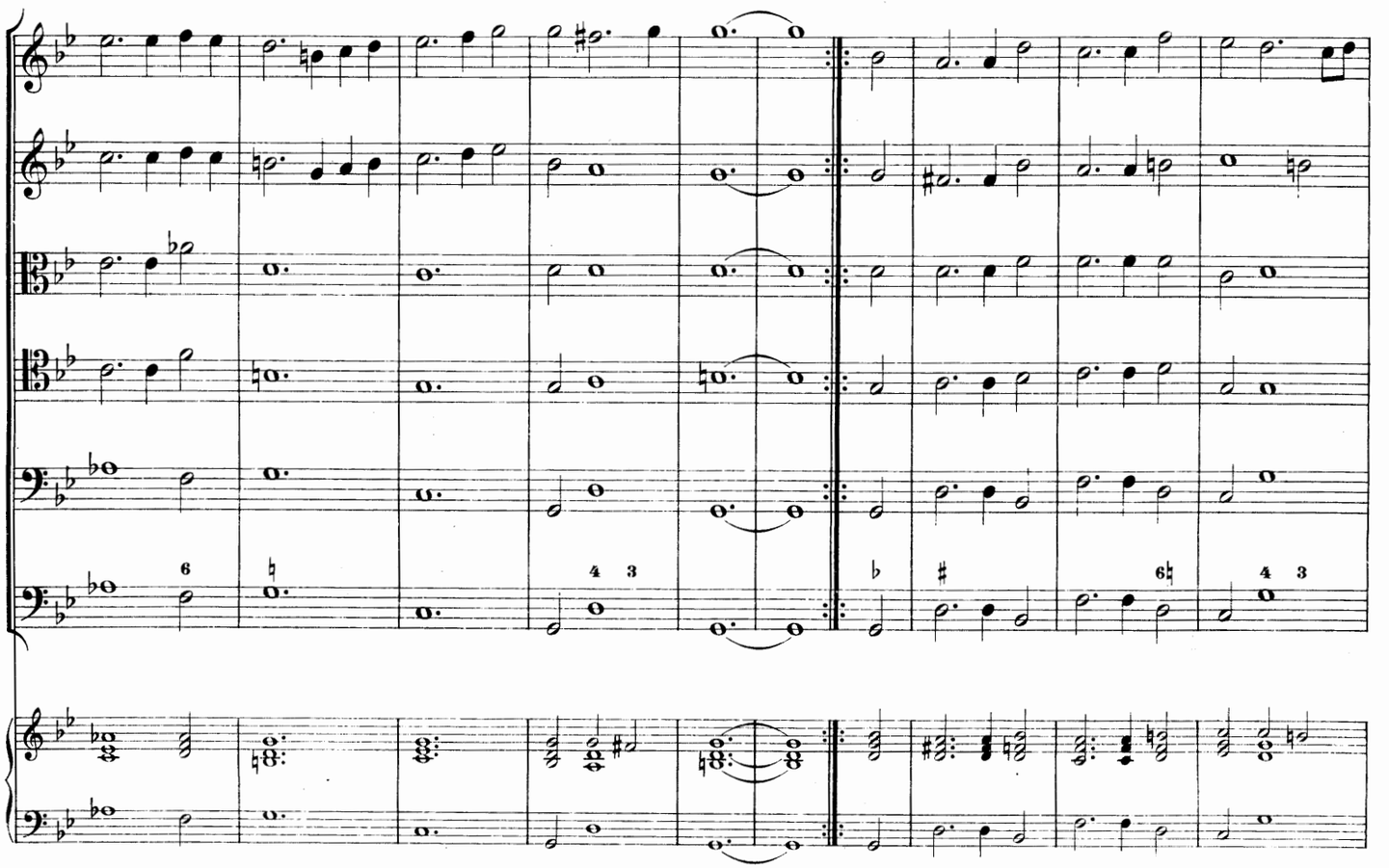


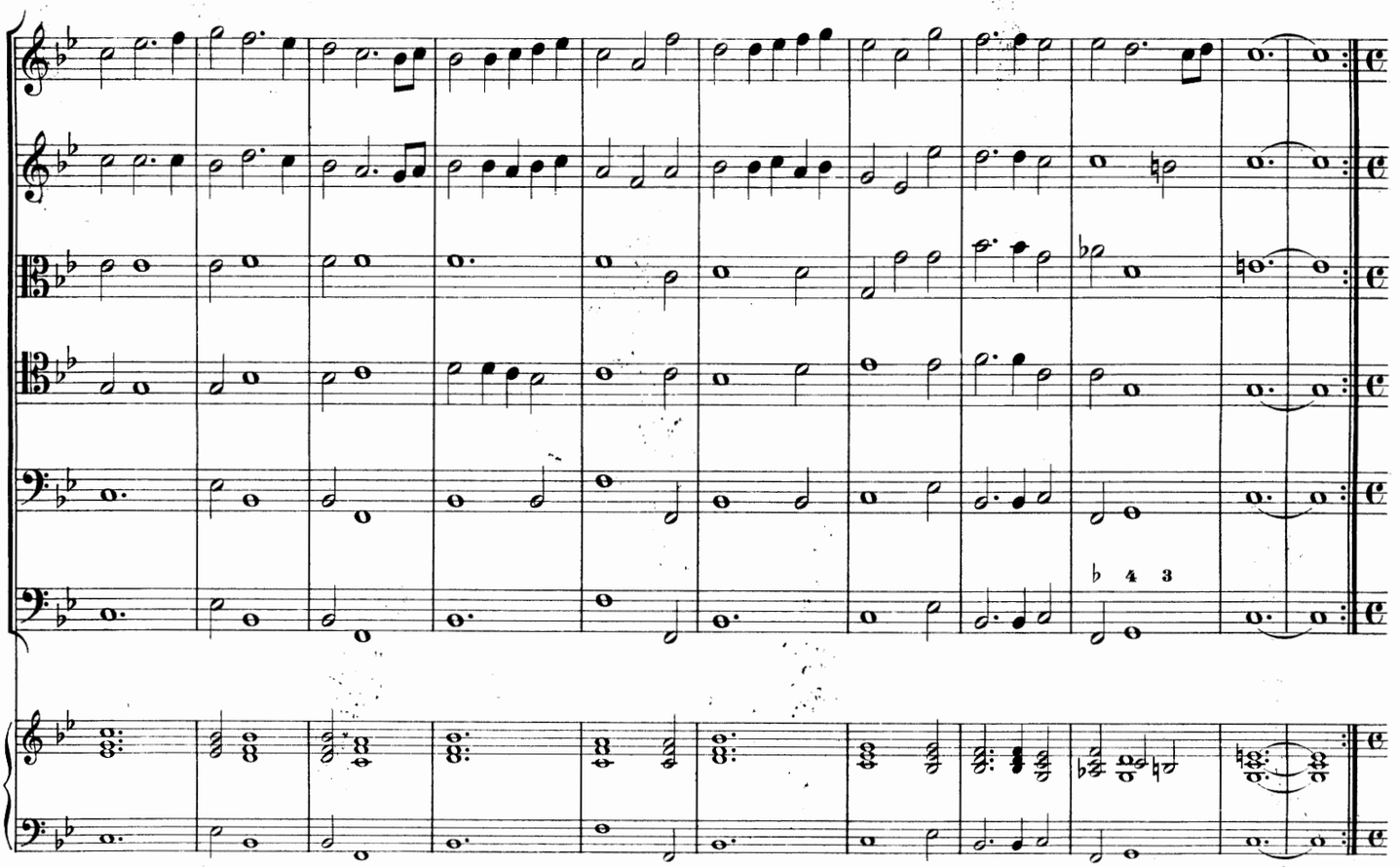
Correnta.



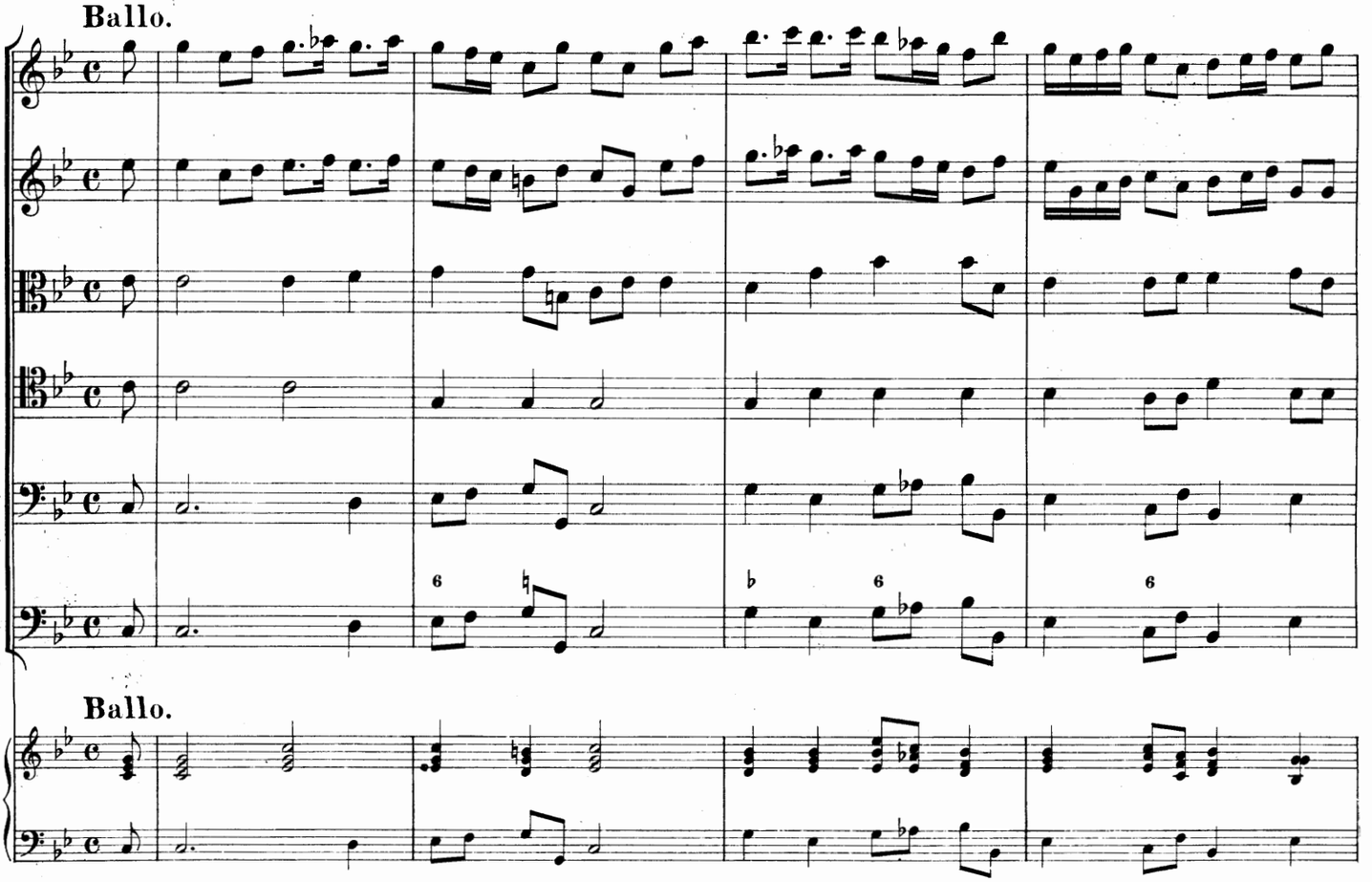
Correnta.



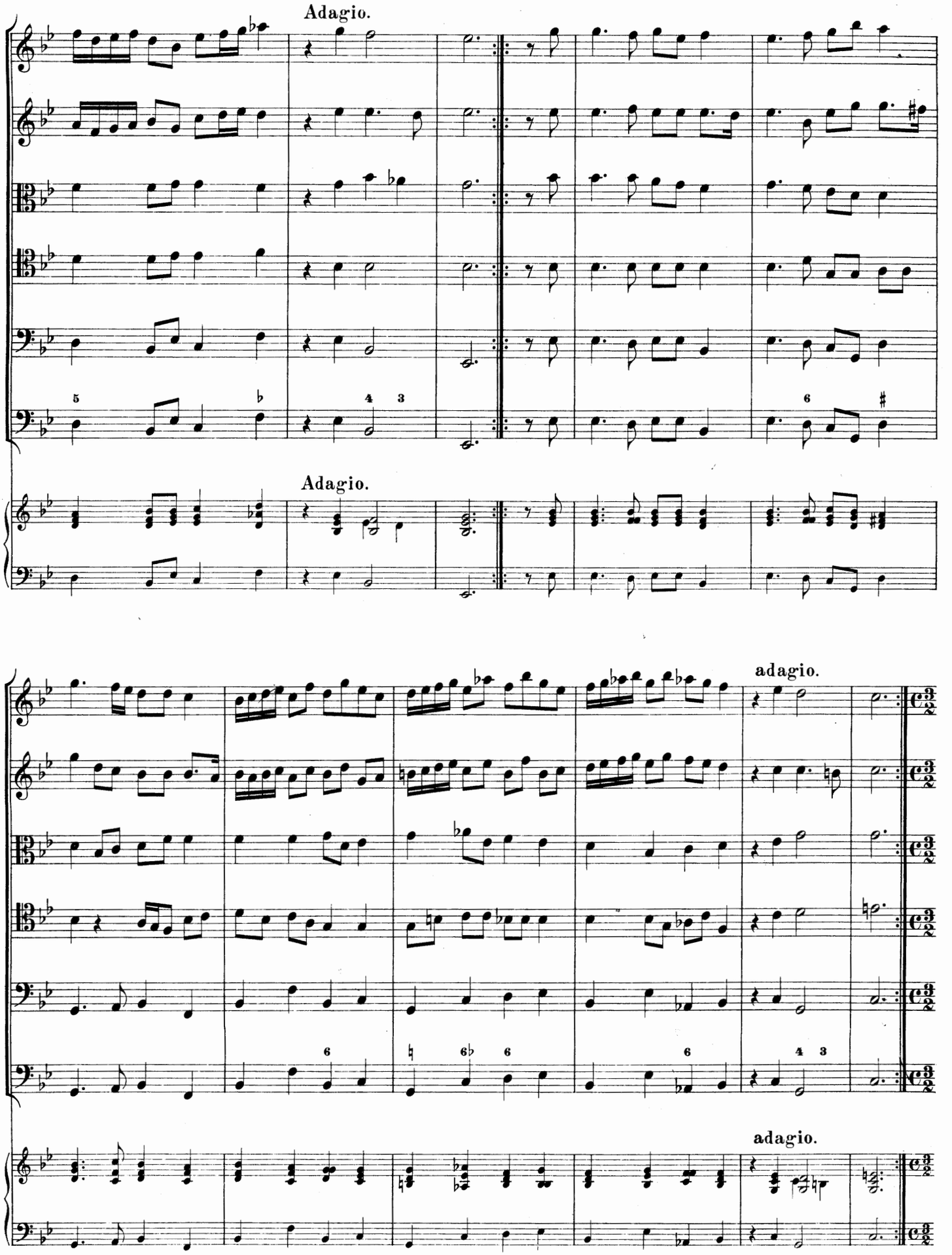




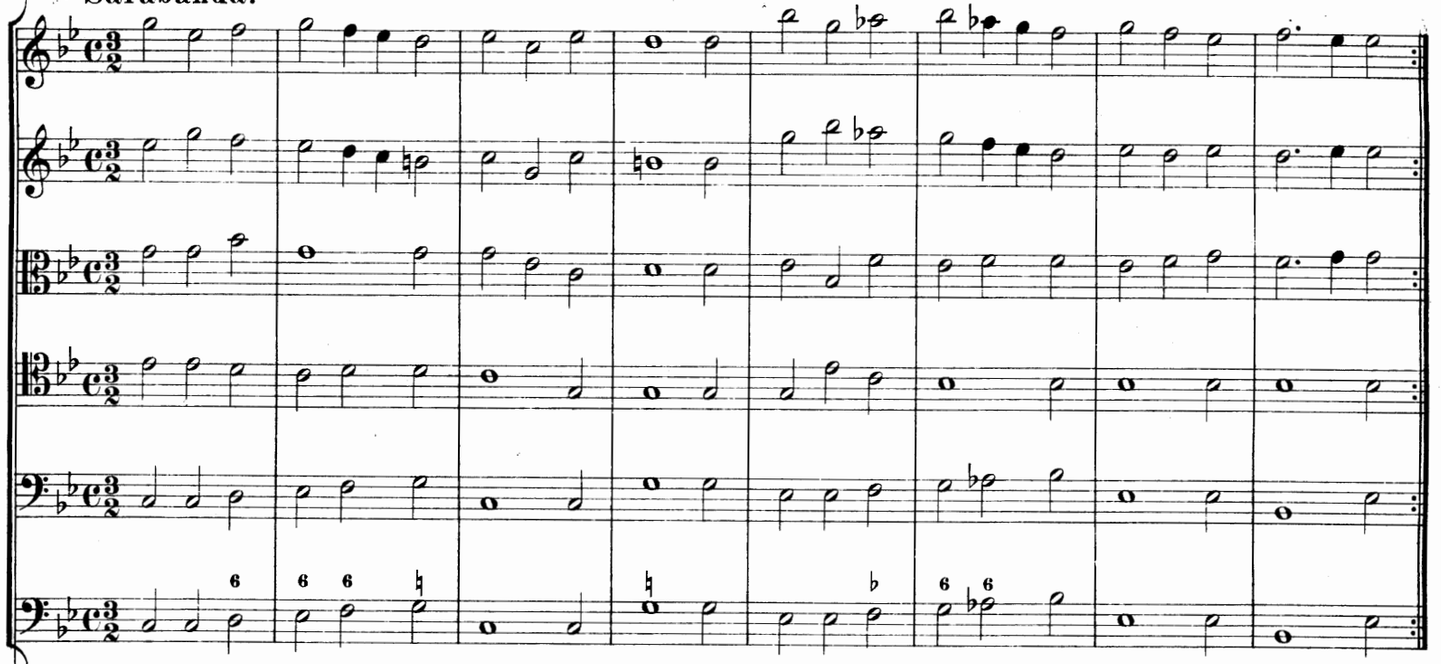
Ballo.



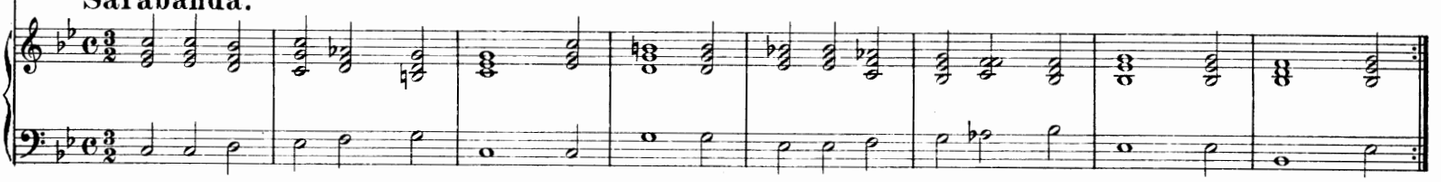
Ballo.

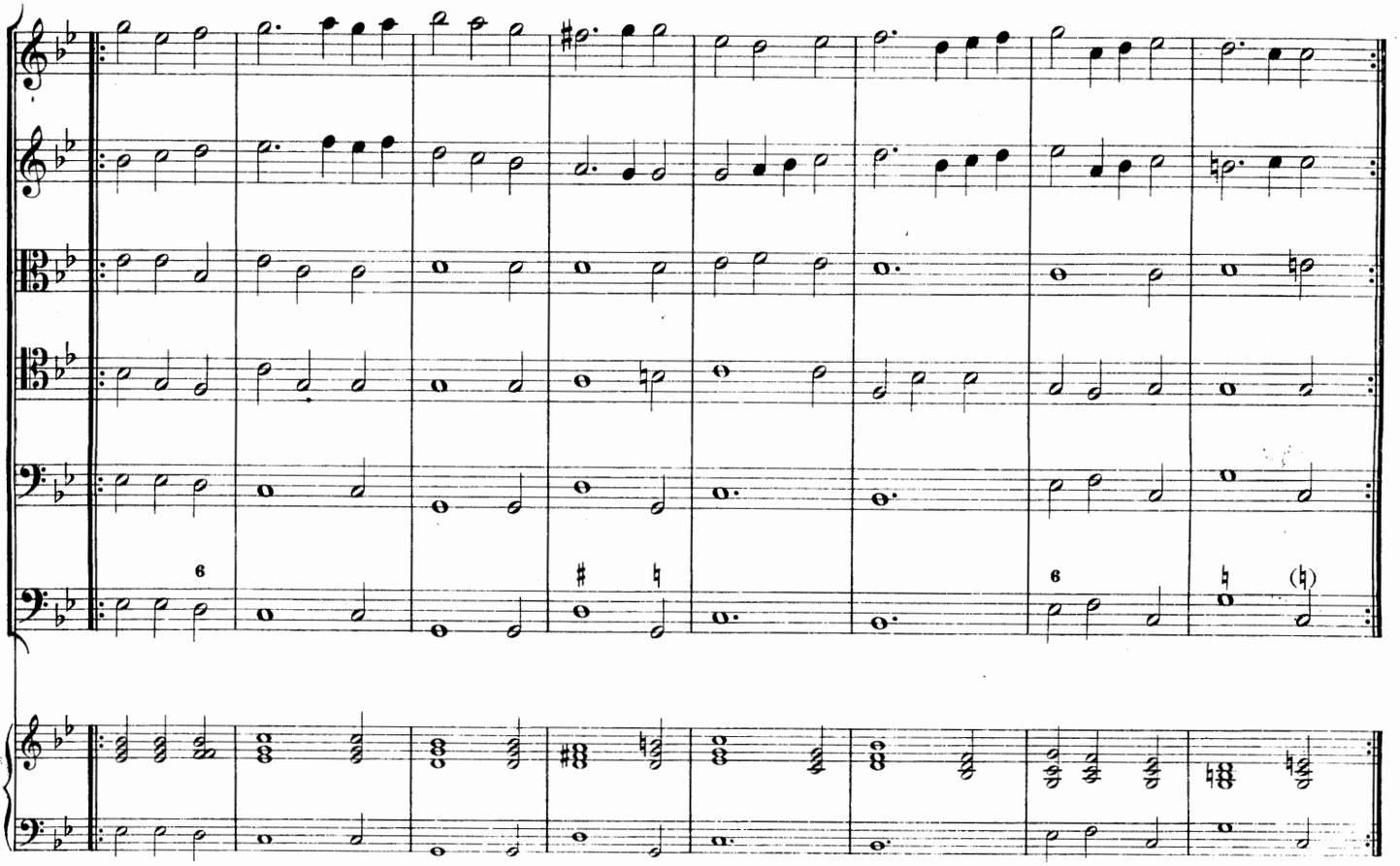

Adagio.
Adagio.
adagio.
adagio.

Sarabanda.

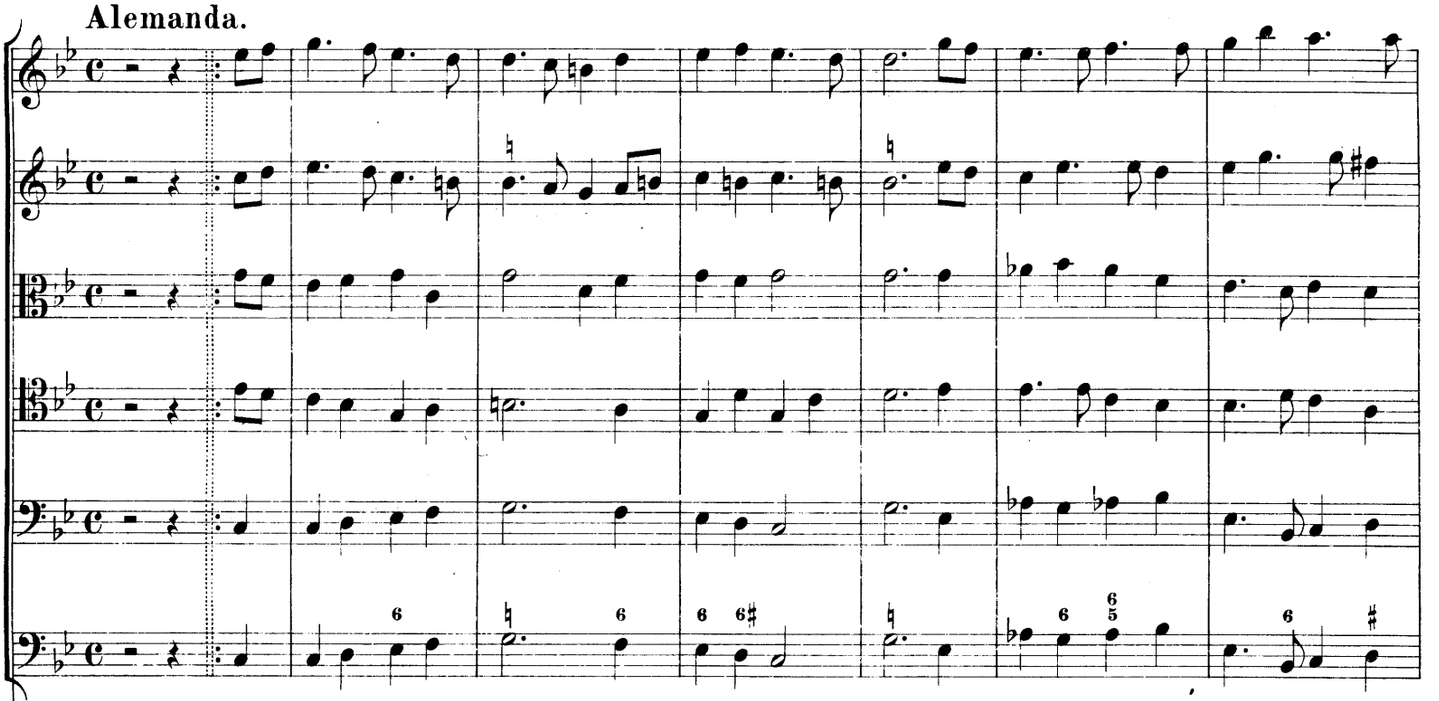


Sarabanda.

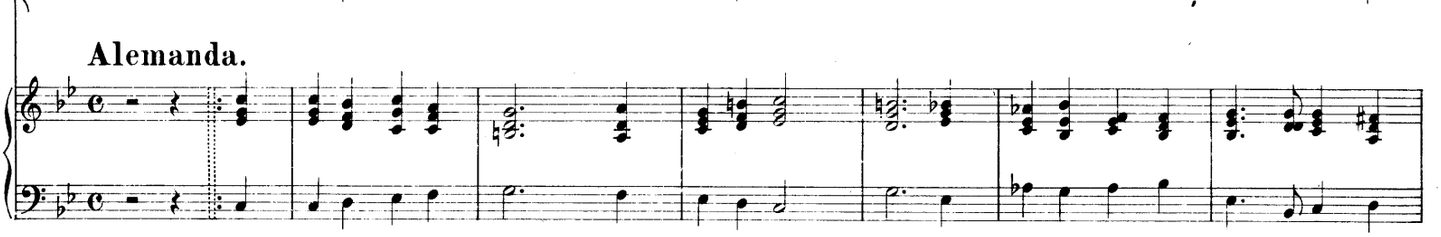


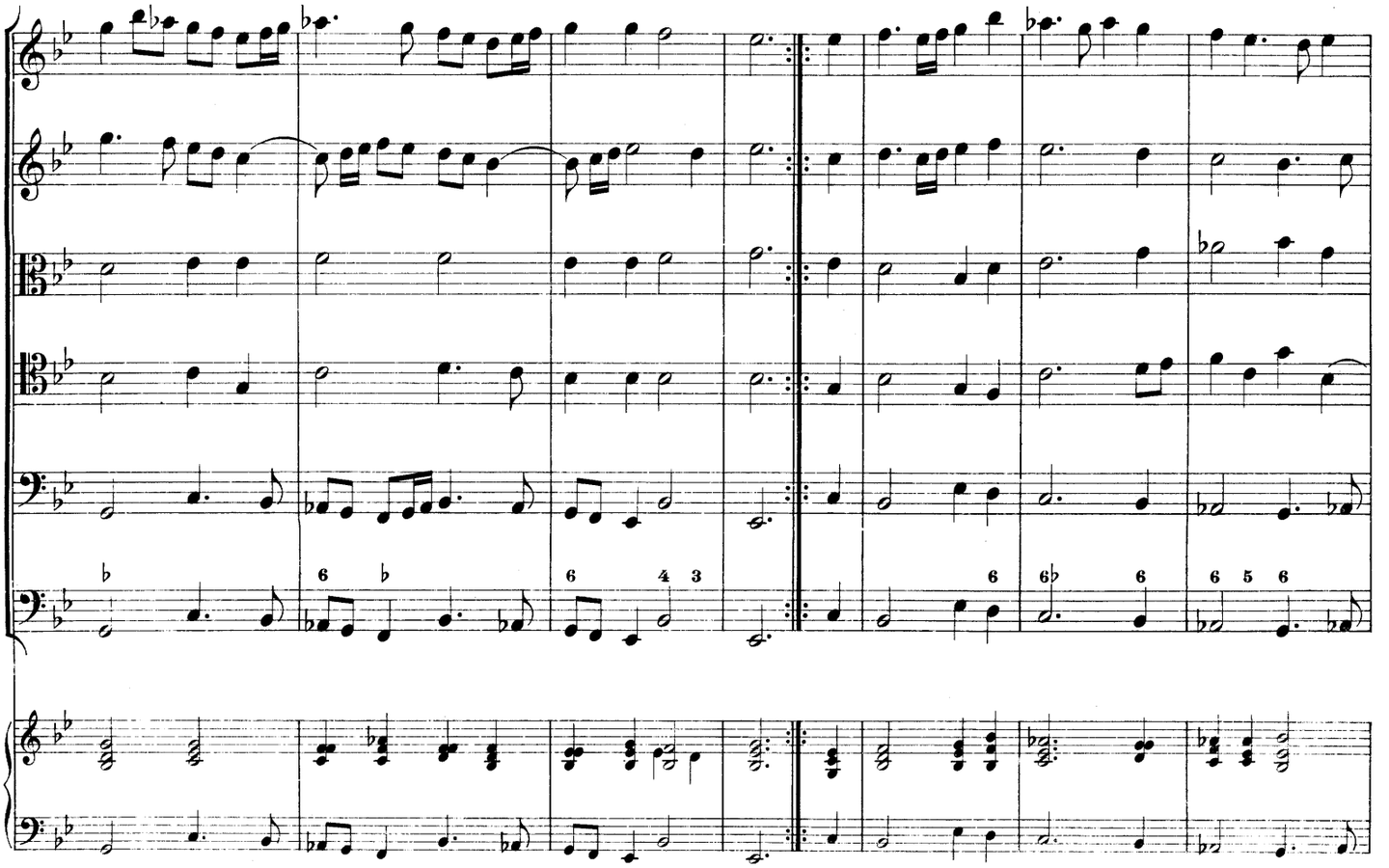


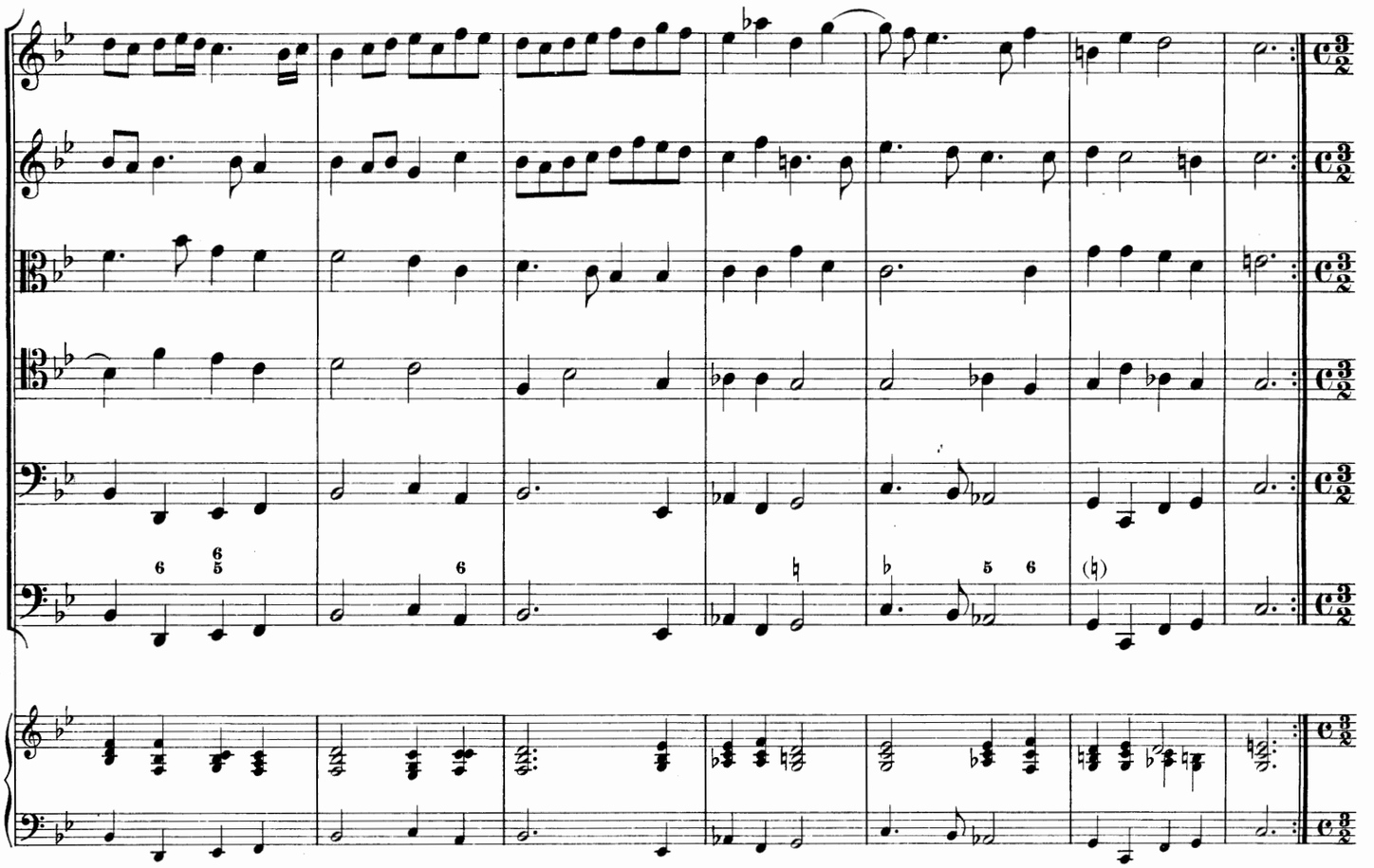
Alemanda.



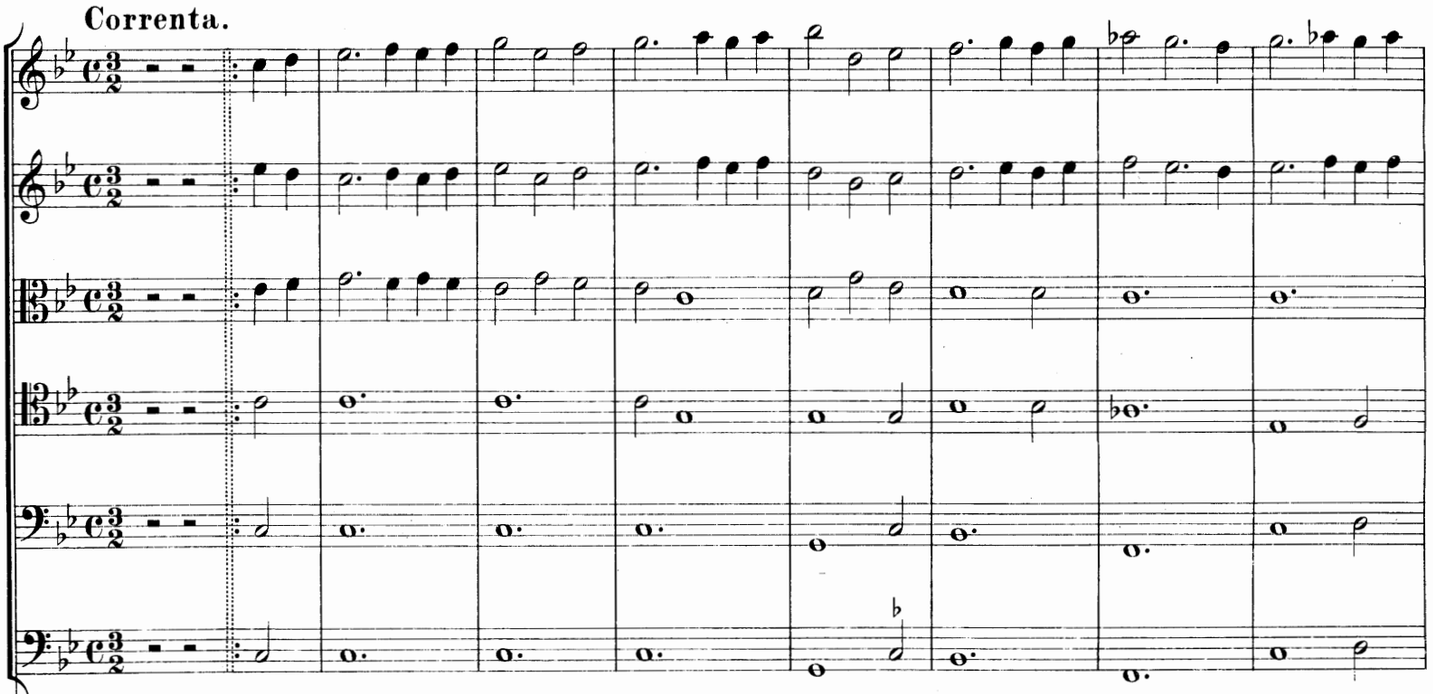
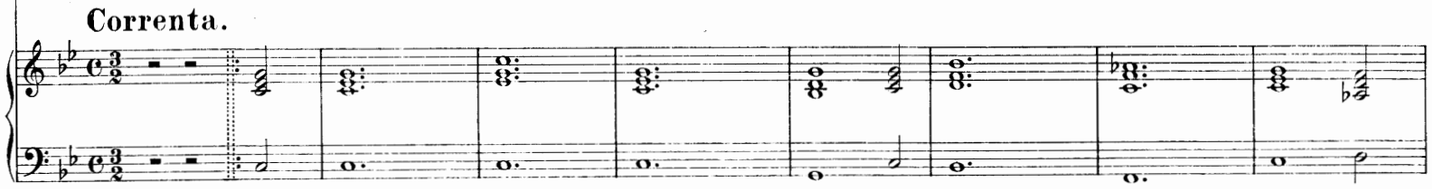
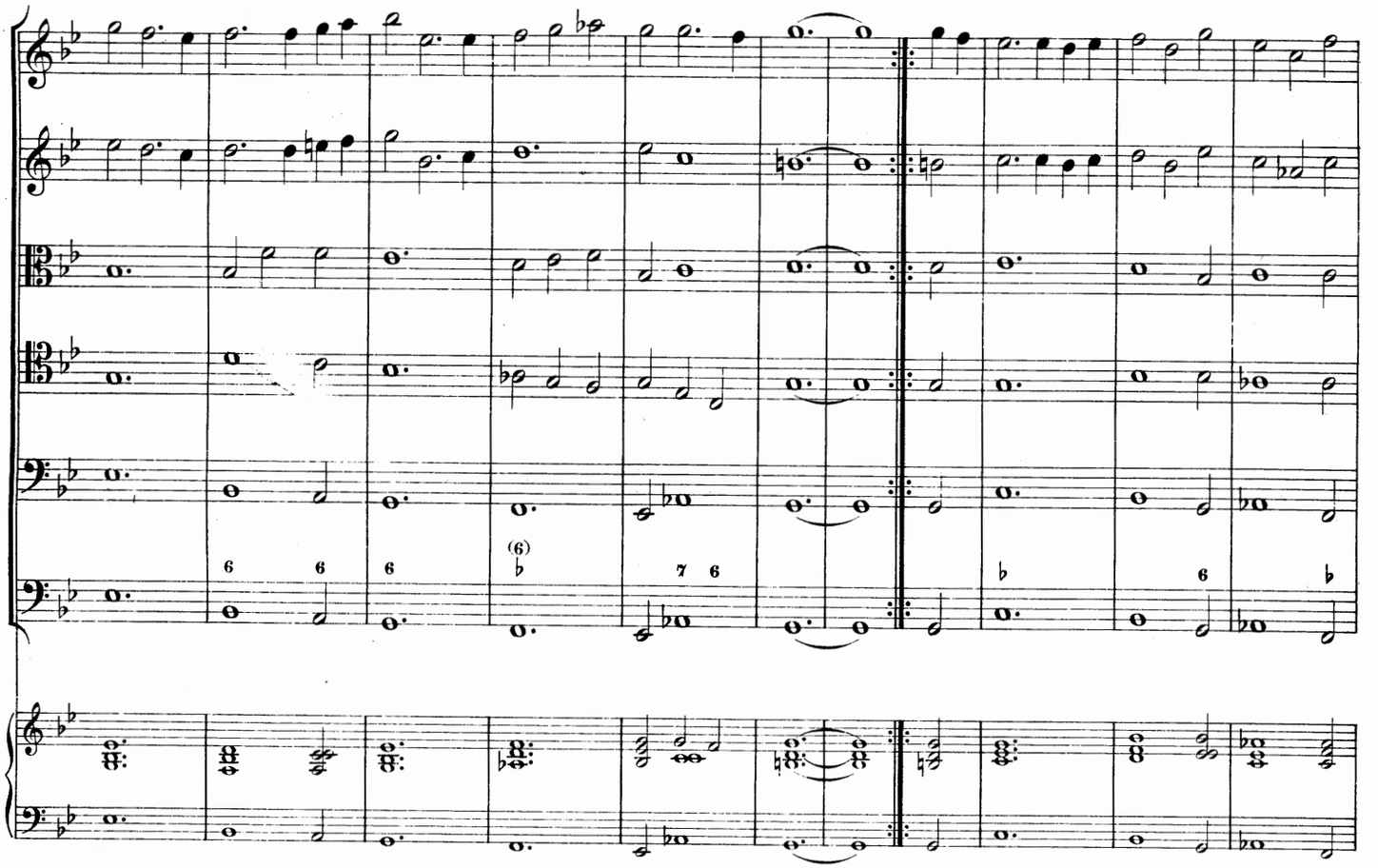
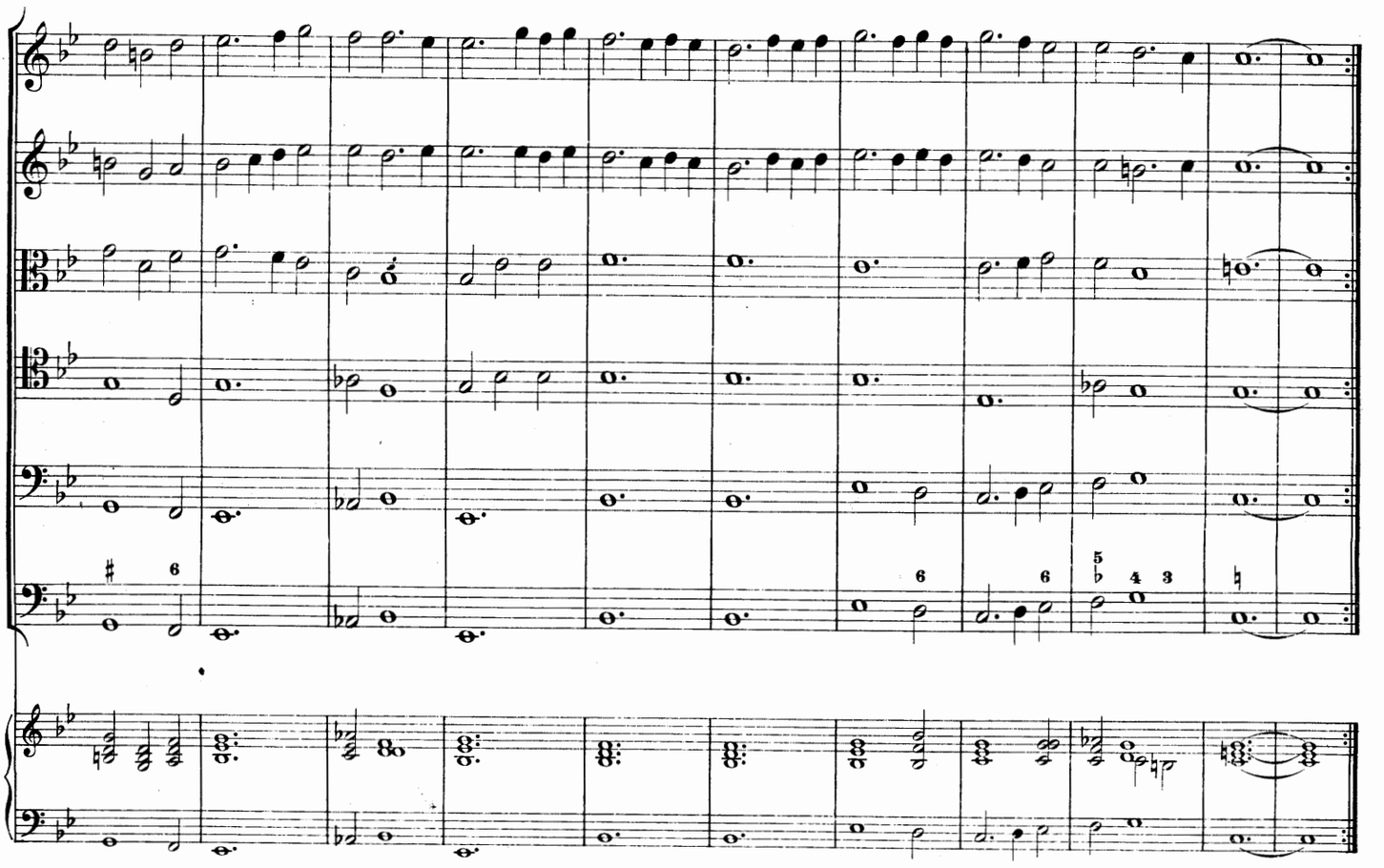
Alemanda.







Correnta.



Correnta.