

Johann Joachim Quantz

Concerto D-Dur

für 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streicher
und Basso continuo
QV 6:1

PARTITUR

Herausgegeben
von
Klaus Burmeister

Dresden 2011

Editionskollegium

Klaus Burmeister,
Bernhard Hentrich,
Hans-Günter Ottenberg,
Reiner Zimmermann (Editionsleiter)

Mit freundlicher Unterstützung der

RUDOLF-AUGUST OETKER STIFTUNG

Veröffentlicht nach *D-D1/Mus.2470-O-10*
im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)

Die Veröffentlichung dieser Ausgabe mitsamt dem Aufführungsmaterial erfolgt unter einer

Creative-Commons-Lizenz (by-sa).

This edition together with the corresponding parts is published under a **creative commons license (by-sa).**



Aufführungsmaterial ist auf Anfrage über info@musikschaeetze-dresden.de erhältlich.
Auch Korrekturen und Ergänzungen werden über diese Adresse jederzeit dankbar angenommen.

The parts are available on request at info@musikschaeetze-dresden.de.

Emendations and amendmends are very much appreciated.

Feel free to send them to the same address.

Falls Sie die Arbeit von Musikschätze aus Dresden unterstützen möchten, können Sie
eine freiwillige Zahlung pro Aufführung entrichten.

Nutzen Sie dafür sowie für sonstige Spenden bitte PayPal
oder besuchen Sie unsere Website.

If you would like to support the work of Musikschätze aus Dresden, you may pay a
voluntary fee per performance of this work.

To do so or to donate any amount please use the PayPal
or visit us on our website.

www.musikschaeetze-dresden.de

Alle Spenden fließen vollständig in die Erschließung und Edition weiterer Werke.

All donations will be used for the researching and editing of further works.



© 2011 by Musikschätze aus Dresden

© Signet & Layoutvorgaben der Edition: Bernd Hanke BBK/BDG Dresden

Das Editions-kollegium dankt der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
für die Nutzung des Dokumenten- und Publikationsservers Qucosa.

Inhalt

Vorbemerkung	IV
Zum Werk	IV
Concerto	
Vivace	1
Siciliano Larghetto	18
Allegro assai	26
Kritischer Bericht	44

Vorbemerkung

Die Edition »Denkmäler der Tonkunst in Dresden« wird in loser Folge Werke – Messen, Oratorien, Kantaten, Lieder, Opern, Singspiele, Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik u. v. a. – aus der Fülle der musikalischen Überlieferung der Dresdner Musikkultur von der Spätrenaissance bis zur Frühromantik in neuen Werkausgaben der allgemeinen Musizierpraxis zugänglich machen. Vollständigkeit ist ebenso wenig beabsichtigt wie in Konkurrenz zu bereits begonnenen Werkausgaben wie z. B. von Johann Adolf Hasse oder Jan Dismas Zelenka zu treten. Vielmehr werden z. T. bereits in der musikalischen Praxis erprobte, aber noch nicht edierte Kompositionen veröffentlicht, des Weiteren Werke, die im Besonderen die typische Dresdner Hof- und Festkultur widerspiegeln. In der Edition finden außerdem Komponisten Berücksichtigung, die in Dresden wirkten, deren Werke jedoch außerhalb Dresdens überliefert sind. Außerdem werden Werke aus-

gewählt, die von Komponisten anderer Orte speziell für die Hofkapelle geschrieben wurden sowie Kompositionen aus dem Bestand der Notenbibliothek der ehemaligen Fürstenschule Grimma sowie anderer Provenienzen (Oels, Zittau, Herrnhut u. a.). Schließlich werden auch Aufführungsmaterialien der städtischen Musikpflege in Dresden herangezogen.

Die Ausgaben können kostenlos vom Dokumentations- und Publikationsserver Qucosa der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) heruntergeladen werden. Korrekturen und Ergänzungen sind möglich, so dass Nutzer der Ausgaben gebeten werden, gegebenenfalls neue Erkenntnisse der Redaktion mitzuteilen.

In der elektronischen Präsentationsform sind die »Musikschätze aus Dresden« jederzeit verfügbar.

Zum Werk

Johann Joachim Quantz, am 30. Januar 1697 im niedersächsischen Oberscheden geboren und am 12. Juli 1773 in Potsdam gestorben, gilt nicht nur als einer der bedeutendsten Flötenvirtuosen seiner Zeit, sondern hatte sich auch einen großen Namen gemacht als Lehrer des Flöte spielenden Preußenkönigs Friedrich II. und als Verfasser des theoretischen und selbst noch für die heutige Musikforschung wichtigen Grundlagenwerkes *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752)¹. Überdies hatte er ein umfangreiches Œuvre an Kompositionen – Konzerte und kammermusikalische Werke vornehmlich für sein Instrument – geschaffen, die zu meist für seinen königlichen Schüler bestimmt waren, an dessen Hof er seit Dezember 1741 lebte und wirkte. Zwar gehörten die Jahre am preußischen Hof für den Flötenmeister zu den wichtigsten seines Lebens und Schaffens, jedoch war seine vorangegangene Anstellung – seit 1718 als Mitglied der so genannten »Polnischen Capelle«² und seit 1728 Flötist in der Hofkapelle – am Hofe August II. (des Starken) in Dresden für seine Entwicklung und Reife entscheidend. Dort hatte er nicht nur Gelegenheit, die hohe künstlerische Qualität der vorzüglichen Hofkapelle hauptsächlich unter Leitung von Johann Georg Pisendel (1687–1755) zu erleben und späterhin mitzugestalten, sondern sich frühzeitig durch

gründlichen Unterricht beim ersten Flötisten der Königl. Kapelle, Pierre Gabriel Buffardin (1689–1768), ausbilden zu lassen und sich selbst zu einem herausragenden Musiker zu entwickeln. Während einer dreijährigen Studienreise (1724–1727) nach Italien, Frankreich und England machte er sich mit den bekanntesten Instrumentalisten und Gesangskünstlern bekannt, versuchte, sich auch kompositorisch weiter zu bilden (u. a. Unterricht bei Francesco Gasparini) und studierte mit Eifer die Eigenheiten und Besonderheiten des italienischen und französischen Nationalstils.

Insofern zog er in seiner Dresdner Zeit einerseits durch den freundschaftlichen Umgang mit den Musikern der Kapelle den größten Vorteil für seine Spielpraxis, Geschmacksbildung und kompositorische Arbeitsweise und lernte überdies durch das Studium der vielen am Orte leicht erreichbaren Partituren »gründlicher Meister« die Musik seiner Zeit kennen, wie wir es seiner Autobiographie³ entnehmen können.

Für seine gesamte künstlerische Entwicklung aber war von besonderer Bedeutung die Auseinandersetzung mit Werken des Venezianers Antonio Vivaldi (1678–1741). Bereits während seiner Lehrzeit u. a. in Pirna (1714) hatte Quantz von dessen Violinkonzerten »einen ziemlichen Vorrath« gesammelt, da er diese »als eine damals gantz

neue Art von musikalischen Stücken« erkannte, die ihm »einen nicht geringen Eindruck« machten. »Die prächtigen Ritornelle« haben ihm »in den künftigen Zeiten zu einem guten Muster gedient.«⁴

Als nun Quantz im Dezember 1741 mit gesichertem musikalischen Urteil ganz an den preußischen Hof kam – vorher, seit 1728, hatte er den damaligen Kronprinzen bereits einmal pro Jahr unterrichtet –, musste er sich den Erfordernissen des dortigen Musiklebens, dem Geschmack und den Fähigkeiten seines Königs in selbstbeschränkender Weise anpassen und kam deshalb zu keiner weiteren musikalischen Entwicklung. So hielt er, wegen seiner starren Haltung mehrfach angegriffen, bis ins hohe Alter »an dem einmal als Ideal erkannten Prinzip [...] fest«⁵, dem so genannten »vermischten Geschmack«, d. h. an einem Stil, welcher italienische Verzierungskunst, französische Rhythmik und den »gearbeiteten Stil« der deutschen Kontrapunktik verschmilzt. Wichtig aber ist, dass er durch großen Einfallsreichtum immer wieder die starren Formen des angenommenen Schemas lebendig und klangvoll ausfüllte. Schon in den Dresdner Jahren komponierte Quantz vorrangig für sein eigenes Instrument, sowohl Solo- und Doppelkonzerte als auch Solo- und Triosonaten. Unter den beinahe 300 Konzerten nehmen aber die Doppelkonzerte einen relativ kleinen Raum ein, vermutlich, weil sein königlicher Schüler kein gesteigertes Interesse für das gemeinsame Musizieren mit seinem Lehrer hatte, sondern lieber selbst vor seinen Abendgästen brillieren wollte. So stammen wohl die meisten Doppelkonzerte noch aus den Dresdner Jahren, wie auch das hier als Erstveröffentlichung vorgelegte Werk.

Wegen des fehlenden Autographs musste für unsere Edition die einzig erhaltene Stimmenabschrift aus der ehemaligen Dresdner Hofkapelle herangezogen werden. Sie gehört heute zum Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und ist unter der Signatur *Mus.2470-O-10* archiviert. Zwei weitere Abschriften aus dem Besitz der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek zu Berlin⁶ gehören bisher zu den bedauerlichen Kriegsverlusten.

Entsprechend der rationell-ausgeklügelten Arbeitsweise beim Komponieren sind kaum eigenhändige Partituren von Quantz überliefert, denn zeitgenössischen Berichten zufolge notierte er seine Kompositionen lediglich auf »pergamentene Schreibtafelblätter in Folio, worauf die Notenlinien mit rother Oelfarbe gezogen waren. Auf diese Blätter schrieb er seine Partituren mit Bleystift«, ließ danach von einem Kopisten die Stimmen herausziehen und löschte schließlich seine Ur-

schrift⁷. Die Dresdner Aufführungsmateriale aller seiner Konzerte – teils in eigenen Abschriften, teils von Kopisten herausgeschrieben – hatte Quantz, seit er den Kronprinzen unterrichtete, immer als Studienmaterial auf den Reisen zu seinem königlichen Schüler mitgenommen, so dass schließlich alle bis zu seiner eigenen Übersiedlung an den preußischen Hof komponierten Flötenkonzerte (und Sonaten) dem jungen Preußenkönig für dessen Abendkonzerte zur Verfügung standen. Leider aber haben sich dort von diesen frühen Abschriften nur wenige erhalten. Im Dresdner Bestand waren jedoch einige Autographe und weitere Kopien verblieben, so dass darauf bei Bedarf auch heutigentags – sofern sie nicht durch spätere Kriegsverluste verlorengegangen sind – zurückgegriffen werden kann.

Über die Entstehungszeit des vorliegenden Doppelkonzertes in D-Dur liegen keinerlei Nachrichten vor, jedoch konnte durch Recherchen von Manfred Fechner und durch den Vergleich der beteiligten Kopistenhandschriften auf die Wirkungszeit von Quantz in Dresden, möglicherweise auf die frühen 1730er Jahren, geschlossen werden.⁸

Die vorliegende Partiturausgabe folgt Regeln der heutigen Editionspraxis⁹ und beschreibt bzw. kommentiert im Kritischen Bericht bemerkenswerte Erkenntnisse. Der Herausgeber ist mit Ergänzungen höchst sparsam umgegangen, hat aber die wenigen diakritisch durch gestrichelte Bögen, Kleinstich, Klammern bzw. Kursivdruck gekennzeichnet. Die originale Vorschlagsnotierung, hier ausnahmslos in Achternötchen (auch vor Achternoten), wie sie Quantz in den frühen Jahren grundsätzlich zu markieren pflegte, ist beibehalten worden, unabhängig von der Ausführung durch kurze oder lange Vorschläge. Nicht übernommen wurden die gelegentlich, wenn auch relativ unregelmäßig verwendeten Triolenbögen im dritten Satz, obwohl sie durchaus auch die zusätzliche Funktion eines Legatobogens hätten einnehmen können.

Für eine stilgerechte Ausführung der Quantzschen Flötenkonzerte sollte bedacht sein, dass diese Musik innerlich der italienischen Tradition nahe steht und von Kontrastierung lebt, nicht nur durch die sich abwechselnden Tutti- und Soloteile, sondern auch innerhalb jeder solistischen Aktion, die durch Dynamik und Artikulation an Farbigkeit gewinnt. Die sparsamen Vortragsbezeichnungen verpflichten den Interpreten geradezu, nach eigenen Möglichkeiten zu suchen.

Immerhin ist es für den Interpreten ratsam, die Flötenschule von Quantz heranzuziehen. So hat der Autor z. B. darin ein ganzes Kapitel »Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt«¹⁰ überschrieben, gibt aber

auch in zahlreichen Übungsstücken (Solfeggi)¹¹ viele Hinweise für eine korrekte Interpretation. Erwähnt sei die besondere Bedeutung der notierten »wesentlichen«¹² und nichtnotierten »willkürlichen Manieren«¹³. Quantz verstand darunter die Ausführung von Vorschlägen einerseits und von quasi improvisierten Ausschmückungen, »welche von der Geschicklichkeit und dem freyen Willen des Ausführers abhängen«¹⁴, andererseits. »Die Vorschläge« – so Quantz – »sind im Spielen so wohl ein Zierrath, als eine nothwendige Sache. Ohne dieselben würde eine Melodie öfters sehr mager und einfältig klingen«.¹⁵ Es gibt »zweyerley Arten [...] als anschlagende Noten [...], andere als durchgehende Noten«¹⁶. Unter die ersten zählt er prinzipiell die langen, betonten Vorschläge – gelegentlich ihrem Wert nach sogar sehr kurz zu spielen – mit ausgesprochenem Vorhaltcharakter. »Sie bekommen ihre Geltung von den Noten, vor denen sie stehen«¹⁷ und werden auf den »Niederschlag«, d. h. auf die Zeit gespielt. Die anderen sind kurz und unbetont und werden vor dem Schlag, also antizipiert ausgeführt »und in die Zeit der vorigen Note im Aufheben gerechnet«¹⁸. Letztere kommen aus der französischen Spielart und »müssen ganz kurz und weich, und, so zu sagen, nur wie im Vorbeygehen berührt werden, [...] sonst klingt es, als wenn sie mit ordentlichen Noten ausgedrückt wären.«¹⁹ Die antizipierende Ausführung war damals durchaus nicht allgemein üblich. So proklamierte Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), der langjährige Cembalist des Preußenkönigs, im Gegensatz zu Quantz in seiner nur ein Jahr nach der Quantzschen Flötenschule veröffentlichten Klavierschule (1753)²⁰ eine auf den Schlag und betont ausgeführte Spielweise kurzer Vorschläge. Für den Vortrag Quantzscher Musik sollte dieser feine, aber sehr gewichtige Unterschied sehr wohl bedacht sein, betrifft er doch u. a. eine Spielfigur, die zu allen Zeiten verwendet wurde und auch heute nicht aus der Mode ist: ein Achtel mit Vorschlagnote und zwei nachfolgende Sechzehntel (♩♩♩). Aus dieser Figur wurde die späterhin gebräuchliche, in vier Sechzehntel aufgelöste Form, die Quantz übrigens immer voll ausnotiert hat, wenn er sie als solche interpretiert wissen wollte. Wichtig sind auch im *Versuch* die Anmerkungen z. B. zur Tempogestaltung, zur Dynamik und zur Auszierung von Fermatentakten. In Gestik und Melodik sollten sich beispielsweise die Kadenzen am Material des jeweiligen Satzes orientieren. Sie sollen »nicht zu vielerley Gedanken anbringen«, ermüdende Sequenzbildungen vermeiden und »so beschaffen seyn, daß sie in einem Athem gemachet werden können«.²¹ Im vorliegenden Konzert sind Kadenzfermaten nicht explizit eingezeich-

net, abgesehen vom 2. Satz, T. 7 und T. 53 nach dem Dominantseptakkord, wo man zu einer Auszierung verleitet werden könnte. Ebenfalls wäre es denkbar, im 1. Satz, T. 110, aus dem Dominantseptakkord heraus, eine kadenzartige Auszierung anzubringen.

Während Friedrich II. seine Konzerte mutmaßlich mit einem einfach besetzten Streicherensemble – bestehend aus zwei Violinen, einer Viola, einem Violoncello, einem Kontrabass und einem Cembalo, erst in späterer Zeit verstärkt durch ein Fagott – musizierte, hatte die Dresdner Hofkapelle viel größere Möglichkeiten. Selbst aus dem vorliegenden Quellenmaterial ist zu ersehen, dass jeweils drei Violinstimmen²² verwendet wurden und mehrere Stimmenkopien für die Bass-Besetzung (einschließlich Cembalo) vorhanden sind, hinzu kommen die (vermutlich nicht von Quantz stammenden) ergänzten Oboenstimmen und die Fagottstimme. So spricht nichts dagegen, heute ein sparsam besetztes Kammerorchester zu verwenden, schon gar bei Aufführungen mit einem modernen, klangintensiven Instrumentarium. Jedoch sollte auch hierbei beachtet werden, die Begleitinstrumente bei den Soli aus klanglichen Gründen etwas zu reduzieren, wobei ein Kontrabass durchaus auch bei den Solostellen das Bassfundament verstärken darf.

Dresden, im November 2010

Klaus Burmeister

¹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1752; Faks.-Nachdr. der 3. Auflage (1789) Kassel/Basel 1953.

² »Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen«, in: Friedrich Wilhelm Marpur, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 197–250; hier S. 208.

³ Ebd., S. 210.

⁴ Ebd., S. 205.

⁵ Adolf Raskin, *J. J. Quantz. Sein Leben und seine Kompositionen*, Diss. Köln 1923, Ms. S. 114.

⁶ Signatur: M. 3664 und M. 3665 (Georg Thourer, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895; dort angezeigt als »Concerto, a 6« d. h. ohne Oboen und Fagott) sowie N^o. 60 in zwei thematischen Katalogen der Quantz-Konzerte in den Schlössern Friedrich II. (*Catalogue des Concerts pour Potsdam*. und *Catalogue des Concerts pour Charlottenbourg*).

⁷ Friedrich Nicolai, *Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen und von einigen Personen, die um Ihn waren: nebst Berichtigung einiger schon gedruckten Anekdoten*, H. 1–6. Berlin und Stettin 1788–1792; hier H. III, S. 250, Fußnote.

⁸ Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Die Dresdner Konzert-Manuskripte von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel, Johann*

Joachim Quantz und Johann Gottlieb Graun: *Untersuchungen an den Quellen und thematischer Katalog*, (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 2), Laaber 1999, S. 344/345; s. a. Kritischer Bericht.

⁹ Abweichungen von der Quelle ergeben sich an solchen Stellen, wo damalige Notationsgewohnheiten der heutigen Editionspraxis entgegenstehen, z. B. bei Wiederholung von Akzidentien innerhalb eines Taktes, bei der Bezeichnung von dynamischen Angaben (»piano« und »forte« wird z. B. zu **p** und **f**) oder den Instrumentenbezeichnungen. Die in den Flötenstimmen ausnotierten Ritornell-Tutti wurden lediglich in Kleinstich übernommen, um somit den Solisten freizustellen, die Tutti mitzuspielen (vgl. Walter Lebermann, »Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tuttiabschnitten in der Partitur der Solokonzerte«, in: *Die Musikforschung* XIV, 1961, S. 200 ff.; Carey Campell, »Soloist Participation During the Tutti of Eighteenth-Century Woodwind Concerts«, in: *Eighteenth Century Music*, Cambridge University Press 2010).

¹⁰ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, XI. Hauptstück.

¹¹ Winfried Michel/Hermien Teske (Hrsg.), *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons.^r Quantz.*, Winterthur/Schweiz 1978.

¹² Quantz, *Versuch einer Anweisung*, VIII. Hauptstück.

¹³ Ebd., XIII. Hauptstück.

¹⁴ Ebd., VIII. Hauptstück, § 1.

¹⁵ Ebd., a. a. O.

¹⁶ Ebd., VIII. Hauptstück, § 5.

¹⁷ Ebd., VIII. Hauptstück, § 2.

¹⁸ Ebd., VIII. Hauptstück, § 6.

¹⁹ Ebd., XVII. Hauptstück, II. Abschnitt, § 20.

²⁰ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753; Faks.-Nachdr. der 1. Auflage, Leipzig 1969; z. B. 2. Hauptstück, 2. Abteilung, § 13 (»[...] die unveränderlichen kurtzen Vorschläge [...] werden [...] so kurz abgefertiget, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret«) und § 24 (es wäre ein Fehler, »wenn man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreißt, indem man ihn [...] gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget«).

²¹ Quantz, *Versuch einer Anweisung*, XV. Hauptstück, § 10, § 12 und § 17.

²² Für »Violino Primo« haben sich allerdings nur zwei Stimmen erhalten, jedoch kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass ursprünglich auch eine »Violino Primo Ripieno«-Stimme zum Bestand gehört haben wird (analog zu »Violino Secondo Ripieno«).

Concerto

Johann Joachim Quantz
(1697–1773)
QV 6:1

Vivace

Vivace QV 6:1

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo, Basso* e Basso ripieno

Tutti *sim.* *tr*

6 6 6 6 6 5 6 6 6 5 6 6 5 6

* Violoncello e Contrabbasso

6 6 6 6 6 6

6 6 5 6 5 5 9 6

10

Musical score for measures 10-13. The score is for a multi-staff instrument, likely a harpsichord or similar keyboard instrument. It features a treble and bass staff for each of four systems. The key signature is one sharp (F#). The music consists of continuous sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Trills (*tr*) are marked above certain notes. Fingering numbers (1-5) are provided below the notes.

14

Musical score for measures 14-17. The score continues from the previous system. It features the same multi-staff layout and key signature. The music continues with sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). Trills (*tr*) are marked above certain notes. Fingering numbers (1-5) are provided below the notes.

18 Solo

6 5
4 3

p 6 6 6

senza B. r.

22 Solo

7 7 6 6 6

26

7 7 7 6 7 6



29

6 6 6 6 6 5 6 5 6 5 #

32

6 5 # 6 6 5

35

6 6 5 9 3

[illegible]

46

6 # 6 6 # 6 6 6 6

49

6 6 # 6 9 6 9 8 9 6 5 6

53

7 6 7 7 7 6 7 6 5 6 6 # 6 5

57

Solo Solo

p *p*

60

63

p

p

senza B. r.

p

67

67

tr

tr

7 6

7 6

9 8

7 6

4

71

71

Tutti

f

f

Tutti

f

f

5 #

6 4

7 5

7 4

6 4

5 3

6 4

7 5

75

Solo

f

Solo

f

f

tr

tr

tr

tr

tr

p

p

f

col B. r.

f

6 6 6 6 5 6 6 6 6 5

5 4 3

79

tr

tr

83

Musical score for measures 83-85. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff for the upper system and a grand staff (treble, middle, and bass) for the lower system. Measures 83 and 84 show active melodic lines in the upper system, while measure 85 has rests. The lower system is mostly empty with rests.



86

Musical score for measures 86-88. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff for the upper system and a grand staff (treble, middle, and bass) for the lower system. Measures 86 and 87 show active melodic lines in the upper system, while measure 88 has rests. The lower system is mostly empty with rests.

89

92

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano accompaniment. It features a vocal melody line at the top, followed by two staves of piano accompaniment (treble and bass clef). Below these are three more staves of piano accompaniment, likely for a second instrument or a different arrangement. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some performance markings like "6" below certain measures. The overall style is that of a traditional folk song transcription.

101

6 5 5 5 9 6

104

6 5 5 5 9 6

107

6 5 6 5 6 5 9 6 6 6 6 6 6 5

110

7 (6) (6) 6 5 4 3

Siciliano Larghetto

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Fagotto

Tutti

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo,
Basso e
Basso ripieno

7 6

4

6 5 6 5 6 6 6

4 3 4 3 4 4 4

7

Solo

Solo

7 6 6 4 3

11

tr.

tr.

tr.

p

p

p

15

19

22

f
Tutti

f

f
col B. r.

f

7 6

||

26

Solo

Solo

6 5 6 5 6 4 #

30

33

36

Measures 36-37. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line with a melisma on a half note, a keyboard line with a descending eighth-note pattern, and a lute line with a steady eighth-note accompaniment. The bass line is mostly rests.

38

Measures 38-40. The score continues in G major and 3/4 time. The vocal line has a melisma on a half note followed by a run of eighth notes. The keyboard line continues with the descending eighth-note pattern. The lute line continues with the eighth-note accompaniment. The bass line remains mostly rests.

41

45

48

f

Tutti

f

f

f

f

col B. r.

f

6 5 6 5 6

4 3 4 3

52

6 7 6 6 4 3

4 5

Allegro assai

Tutti

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo, Basso e Basso ripieno

4 6 6 6 6 6

2 2 5

6

6 6 6 6

10

6

6

6

#

15

#

6

6

6

6

6

6

6

6

6

4

4 3

32

Measures 32-36: String quartet score. Measures 32-36 feature a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

37

Measures 37-41: String quartet score. Measures 37-41 show a change in texture with "Solo" and "Tutti" markings. The key signature has two sharps (F# and C#).

Solo

f *Tutti*

p

f *col B. r.*

42

42

46

46

51

tr.

3 3

3 3

[illegible]

63

6 6 4 2 6 6 # 6

68

6 6 # 6 6 # 6 4

73 Solo

Solo

senza B. r.

p

6 6 5

79

4 5 4 5 7
2 3 2 3

85

6 6 5 4 2 5 3 4 2 5 3 7 $\frac{1}{2}$

91

f
Tutti

f *pp* *pp* *pp*

f *col B. r.*

96

Musical score for measures 96-100. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff for the upper system and a grand staff (treble, middle, and bass) for the lower system. The upper system contains a continuous melodic line in the treble staff and a single note in the bass staff. The lower system contains a single note in the treble staff, a single note in the middle staff, and a single note in the bass staff.



101

Musical score for measures 101-105. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff for the upper system and a grand staff (treble, middle, and bass) for the lower system. The upper system contains a continuous melodic line in the treble staff and a single note in the bass staff. The lower system contains a single note in the treble staff, a single note in the middle staff, and a single note in the bass staff.

106

111

117

6 4 5 6

f *p*

col B. r. *senza B. r.*

123

f *Tutti*

col B. r.

4 6

129

Musical score for measures 129-132. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. Measures 129-130 show rapid sixteenth-note passages in the upper staves. Measures 131-132 show a transition with rests and a piano (*p*) dynamic marking.



133

Musical score for measures 133-137. The score continues in G major and 3/4 time. Measures 133-134 feature triplets of eighth notes. Measures 135-137 show a continuation of the melodic lines with various rests and note values.

138

f *Tutti*

f *p*

f *p*

f *col B. r.*

f

143

f

147



152

158 *tr*

163 *tr* *Tutti* *f* *Tutti* *f* *Tutti* *f* *col B. r.* *f* *6* *6 $\frac{1}{2}$* *6* *6*

168

6 6 6 6 5

173

6 # # # 6

[illegible][illegible]

Kritischer Bericht

Der Kritische Bericht beschreibt und bewertet die Quelle. Er gibt eine tabellarische Übersicht der Lesart (Einzelanmerkungen) und dokumentiert die wichtigsten Differenzen der Quelle zum Notentext der vorgelegten Ausgabe.

Wegen des fehlenden Autographs und der Kriegsverluste innerhalb der Berliner Kopien¹ wurde für die Edition die bereits erwähnte, einzig erhaltene Stimmenabschrift aus der ehemaligen Dresdner Hofkapelle herangezogen, heute aufbewahrt in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden unter der Signatur *Mus.2470-O-10*.

Der Umschlag der Dresdner Abschrift ist von Bibliothekerhand auf einem kleinen rechteckigen Schild beschriftet und zeigt neben Titel, Autorennamen und Incipit auch den ursprünglichen Aufbewahrungsort der Kapellbestände in dem für die Musikwissenschaft nachgerade bedeutsamen »Schranck No: II.« aus der Katholischen Hofkirche: *Schranck No: II. | 21. Fach 3. Lage. | No: 3. Concerto. | Flaut: conc: VV.ⁿⁱ Ob: Cor: V.^{la} e Basso. | 13. St. | Del Sig.^r Quantz.* [folgt Incipit]. Der Stimmenatz besteht aus folgenden Einzelstimmen (ohne Komponistennamen): *Flauto Traversiero Primo, Flauto Traversiero Secondo, Violino Primo. (2×), Violino Secondo. (2×), Violino Secondo Ripieno, Viola. (2×), Basso Continuo. [beziffert], Basso., Basso. R.[ipieno], Oboe Primo., Oboe Secondo., Basson.* (fünfzehn Stimmen, fünfundzwanzig Blätter mit jeweils vierzeiligem Rastral, eine durchgehende Bibliothekspaginierung S. 2–51, Hochformat ca. 35,0 × 23,0 cm, ohne Wasserzeichen mit Ausnahme 1× Viola [S. 30–33: IGS]). Daraus wird ersichtlich, dass die auf dem Umschlagsschild genannte Besetzung mit einem Horn auf einem Irrtum beruht. Des ungeachtet scheint aber eine Stimme für »Violino Primo Ripieno« zu fehlen, denn es ist unwahrscheinlich, dass eine solche dritte Stimme zur Verstärkung im Tutti für VI. II vorhanden ist, aber für VI. I nicht hinzugefügt worden wäre. Ob Quantz allerdings der Urheber der beiden Oboenstimmen und der Fagottstimme war, ist fraglich, zumal das (verlorene) Berliner Aufführungsmaterial diese Stimmen nicht enthalten hatte. Vielmehr kann Pisendel als Urheber angesehen werden, der nachweislich einige Quantz-Werke – aber auch Konzertkompositionen anderer Komponisten – durch zusätzliche Bläserstimmen für die größer besetzte Hofkapelle klanglich aufgewertet hatte. Für die Abschriften der einzelnen Stimmen konnten folgende Kopisten ermittelt und damit auch die Entste-

hungszeit des Konzertes eingegrenzt werden²: für beide Flötenstimmen, »Violino Secondo Ripieno« und »Basso Continuo« der sogenannte »Schreiber A«, vermutlich Johann Gottfried Grundig (ca. 1706–1773), einer der Hauptkopisten innerhalb des Kapellbestandes, für alle übrigen Stimmen »Schreiber D«, möglicherweise Johann Gottlieb Morgenstern (1687 bis nach 1756), Bratscher der Hofkapelle und ebenfalls einer der Hauptkopisten in Dresden. Allerdings ist auch die Mitwirkung von Johann Georg Pisendel an dem Konzertmaterial erkennbar. Er schrieb die gesamte Bezifferung für die Basso continuo-Stimme, ergänzte in der Kopfzeile die ursprüngliche Stimmenbezeichnung »Basso« zu »Basso Continuo.«, überschrieb die Violoncello/Kontrabass-Stimme mit »Basso.« und die Fagott-Stimme mit »Basson.«, zeichnete in anderen Stimmen einige dynamische Angaben ein, korrigierte vermutlich (einige wenige) Schreibfehler der beiden Kopisten und versah diese Stellen zur Verdeutlichung mit Tonbuchstaben. Bezüglich der Entstehungszeit des Konzertes vermutet Fechner, dass Quantz es während seiner Wirkungszeit in Dresden, eventuell in den frühen 1730er Jahren, komponiert habe und leitet dies vom Schriftduktus Morgensterns (»Schreiber D«) ab, dessen Schriftstadien recht gut einzugrenzen waren.

¹ Vgl. Zum Werk.

² Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, S. 72, 100, 344/345.

Zur Edition

Ergänzungen des Herausgebers:

Bögen sind gestrichelt gesetzt, dynamische Bezeichnungen wie *pian:* oder *piano* bzw. *for:* oder *forte* sind mit heute gebräuchlichen Musikzeichen notiert.

Dynamische Zeichen und Stacc.-Striche erscheinen in kleinerem Schriftgrad, einzelne Warnakzidentien wurden nach moderner Konvention ergänzt.

Verbale Hinweise sind kursiv gesetzt, Vorschlagnoten und Generalbass-Ziffern eingeklammert.

Die Ausgabe entscheidet sich in einigen Fällen gegen die in den Quellen notierte Zusammensetzung von Notengruppen, um rhythmische Abläufe nach modernen Gesichtspunkten zu verdeutlichen.

Einzelanmerkungen

Abkürzungen: B. = Basso (Violoncello/Kontrabass), B. c. = Basso continuo, B. r. = Basso ripieno, Fl. = Flauto traverso, Ob. = Oboe, Fg. = Fagotto, Va. = Viola, Vl. = Violino, Vl. II r. = Violino II ripieno

Hochgestellte Kleinbuchstaben nach den Instrumentensiglen bezeichnen die Dublierstimmen in der Reihenfolge der Bibliothekspaginierung.

Takt System Bemerkung

1. Satz: *Vivace*

3	Vl. I ^{ab}	<i>tr</i> irrtümlich auf 4. anstatt 5. Note (wie Vl. II und Fl.)
4	Fg.	beide letzte Noten irrtümlich eine Sekunde höher notiert (g, e)
9, 103	Ob. II	<i>piano</i> bereits ab letzter Note; dies würde dem Auftaktcharakter des Eingangsthemas entsprechen, die Ausgabe folgt jedoch den anderen Stimmen und dem Befund T. 104
10, 12, 104, 106	Va. ^{ab}	dynamische Angaben für <i>piano</i> bzw. <i>forte</i> sind Ergänzungen von Pisendel
12, 106	Fg.	<i>forte</i> Ergänzung von Pisendel
15	Vl. ^{ab}	Viertelnoten ohne Staccato-Striche; Vl. II r. wie Vl. I und Fl. (sowie T. 109)
41	Fl.	3. Note ist notiert als punktiertes Viertel; Ausgabe löst den Punkt zu einer angebundenen Achtelnote auf (Angleichung an die Notierungsweise der Quelle in T. 67–69)
41/42	Fl.	letzte Note (T. 41) Viertelnote; Taktbeginn (T. 42) freistehender Punkt; Ausgabe bindet Achtelnote durch Haltebogen an vorangegangene Viertelnote aus Vortakt an (so notiert z. B. Quelle T. 95 zu T. 96)
43, 75	B., B. r.	abweichend von B. c. (Cembalo) ohne <i>forte</i>
50	B. c.	4. Note e; Ausgabe folgt Fg., B., B. r.
51/52	Vl. II ^a	kein Haltebogen 3. Note (T. 51) auf 1. Note (T. 52); Ausgabe folgt Vl. II ^b , Vl. II r. und Fl. II
53	B.	4. Note cis; Ausgabe folgt Fg., B. c., B. r.
56	Fg., B., B. r.	4. Note irrtümlich cis; Ausgabe folgt B. c.
60	Fl. I	3. Note ist notiert als Viertelnote; Ausgabe unterteilt in zwei Achtelnoten (mit Haltebogen); Legatobogen ab 6. Note; Ausgabe entscheidet analog zu Fl. II T. 64
64	Fl. II	3. Note ist notiert als Viertelnote (s. Fl. I T. 60); Ausgabe unterteilt in zwei Achtelnoten (mit Haltebogen)
64	Vl. II ^a	4. Note korrigiert von h' nach a' mit einem darüber notierten Tonbuchstaben (Pisendel?)
70–74	Fl.	jeweils die erste und die zweite Takt Hälfte sind notiert als zwei Sechzehntelnoten mit nachfolgender punktierter Viertelnote ♩; Ausgabe unterteilt in zwei Sechzehntelnoten und nachfolgend

Takt

System

Bemerkung

eine Achtel- und eine Viertelnote (mit Haltebogen)

76 Ob. II

96 Fl. II

5. Note *tr* ergänzt (Pisendel?)

3. Note ist notiert als punktierte Viertel (im Gegensatz zu Fl. I); Ausgabe entscheidet wie T. 41 und Fl. I

97 Vl. I^b

forte bei 4. Viertel in Dublierstimme ergänzt (Pisendel), fehlt jedoch in Vl. I^a

107 B. c.

1. Note *forte*; Ausgabe korrigiert analog zu anderen Stimmen

111 B.

8. Note von e zu d korrigiert mit einem darüber gesetzten Tonbuchstaben *d* (Pisendel?)

2. Satz: *Siciliana Largetto*

5	Vl. I ^{ab}	Dal-segno-Zeichen, da ab T. 51 Da-capo-Notierung
7	Vl., Fg., B., B. r.	♩ auf 1. Note (außer Vl. II r.); Ausgabe folgt Va., B. c. und entscheidet wie T. 53
12	Vl. II ^a	abweichend von Vl. II ^b und Vl. II r. ohne <i>piano</i>
21, 47	Fl. II	7. Note cis" bzw. fis"; Ausgabe korrigiert nicht, obwohl die Halbtonreibung von beiden Flöten als ungewöhnlich mutig angesehen werden muss
50	Vl. I ^b	<i>forte</i> mit Bleistiftschrift von fremder Hand ergänzt (vermutlich als Ergebnis einer Aufführung)
53	Vl. I ^{ab}	♩ auf 1. Note, da ab T. 5 Da-capo-Notierung, alle anderen Stimmen ♩ bei Pause; vgl. T. 7
54	Va. ^{ab} , Fg.	letzte Note mit Augmentationspunkt (ohne nachfolgende Achtelpause und ohne Fermate)
	B. c.	ohne Fermate auf letzter Note, dafür aber als punktiertes Viertel notiert

3. Satz: *Allegro assai*

3, 4, 18, 20, 22 u. a.	Fl., Vl.	in allen Stimmen (einschließlich Dubletten) Triolenbögen; Ausgabe übernimmt nicht, da inkonsequent und vermutlich nicht als Legatobogen gedacht
4	Fl., Vl.	6. Note e" (in allen Stimmen, auch Dubletten); Ausgabe folgt Parallelstellen (T. 62, T. 129), dort immer wie Ob.
19, 21	Vl. I ^a	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. I) im Gegensatz zur Parallelstelle (T. 179 und T. 181); Ausgabe folgt jedoch Vl. I ^b und Parallelstelle
19	Vl. II ^b , Vl. II r	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. II), zusätzlich unterteilt in Zweierbögen über 1./2. und 3./4. Note; Ausgabe folgt Vl. II ^a und Parallelstelle
21	Vl. II r	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. II), zusätzlich unterteilt in Zweierbögen über 1./2. und 3./4. Note; Ausgabe folgt Vl. II ^{ab}

Takt	System	Bemerkung	Takt	System	Bemerkung
22, 182	Va.	2. Note d'; Ausgabe korrigiert analog zu T. 18 bzw. T. 178	114	VI. I ^a	<i>forte</i> Ergänzung von Pisendel
39	VI. I ^b	<i>piano</i> Ergänzung durch Pisendel analog zu VI. I ^a	126, 182	B. c.	<i>forte</i> Ergänzung von Pisendel
59	VI. II ^{ab}	1. Note <i>for</i> : Ergänzung von fremder Hand (Pisendel?); VI. II r. ohne Bezeichnung	128	VI. II ^a	letzte Note irrtümlich e"; Ausgabe folgt VI. II ^b , VI. II r.
64	Va. ^a	1. Note irrtümlich d'; Ausgabe folgt Va. ^b	130/131	VI.	in allen Stimmen (einschließlich Dubletten) <i>piano</i> bereits ab T. 130 notiert
81, 90	Fl.	3. Note ist notiert als punktierte Viertelnote; Ausgabe löst den Punkt zu einer angebundenen Achtelnote auf	140	VI.	in allen Stimmen (einschließlich Dubletten) 1. Note <i>piano</i>
91	B. c.	2. Note <i>forte</i>	165	VI. II ^a , VI. II r.	abweichend von VI. II ^b ohne <i>forte</i>
91, 114, 120, 126	Fg., B., B. r.	abweichend von B. c. ohne <i>forte</i>	179	VI. II r.	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. II), zusätzlich unterteilt in Zweierbögen über 1./2. und 3./4. Note (vgl. T. 19 und T. 21); Ausgabe folgt u. a. VI. II ^a
92	VI. II ^a	6. Note irrtümlich d'; Ausgabe folgt VI. II ^b	183	Ob. I	1. Taktgruppe irrtümlich als vier Achtel notiert
96	VI. I ^a	2. Note irrtümlich e"; Ausgabe folgt VI. I ^b			