PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

XXIII. JAHRGANG.

ZWEITER TEIL.

BAND 47.

JOHANN JOSEF FUX, CONCENTUS.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1916.

ARTARIA & Co.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

JOHANN JOSEF FUX

CONCENTUS MUSICO-INSTRUMENTALIS

ENTHALTEND

SIEBEN PARTITEN

UND ZWAR:

VIER OUVERTUREN, ZWEI SINFONIEN, EINE SERENADE

BEARBEITET VON

HEINRICH RIETSCH

WIEN 1916.
ARTARIA & Co.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort VII
Titel 1
Widmung 3
Ad musicum 4
Catalogo 5

I. Serenada 7
1) Marche 7—2) Gigue 10—3) Menuet 11—4) Aria 12.
5) Ouverture 14—6) Menuet 15—7) Gigue 16—8) Aria 17—9) Aria 18—10) Bourrée I u. II 19.
11) Intrada 21—12) Rigaudon 27—13) Ciaconna 27—14) Gigue 31—15) Menuet 32—16) Final 33.

II. Sinfonia 34
1) Sinfonia 34—2) Libertein 38—3) Entrée 41—4) Menuet 42—5) Passepied 43—6) Ciaconna 44.

III. Ouverture 50
1) Ouverture 50—2) Air 53—3) Menuet 53—4) Follie 55—5) Bourrée 56—6) Gigue 57.

IV. Ouverture 58
1) Ouverture 58—2) Rigaudon und Trio Bourrée 60—3) Air la Double 62—4) Menuet 63,
5) Aria in Canone 64—6) Passecaille 65.

V. Ouverture 72
1) Ouverture 72—2) Aria 74—3) Menuet 75—4) Air la Volage 75—5) Marche des Ecurieus
76—6) L'inegalité 77.

VI. Ouverture 81
1) Ouverture 81—2) Aria 84—3) Menuet 85—4) Gavotte 86—5) Sarabande 87—6) Gigue en
Rondeau 87—7) Finale 89.

VII. Sinfonia 90
1) Sinfonia 90—2) La joye des fidels sujets 93—3) Aria italiana — Aire françoise 95.
4) Les ennemis confus 96.

Thematisches Nachschlageverzeichnis 97
Revisionsbericht 99

Vorwort.

Hier wird die im neunten Jahrgang der »Denkmäler« angekündigte Neuausgabe des Concentus musico-instrumentalis von J. J. Fux als fünfter diesem Komponisten gewidmeter Band und als zweiter seiner Instrumentalwerke vorgelegt. Von den übrigen in diesen »Denkmälern« veröffentlichten Werken der Spielmusik stehen die beiden Florilegien Georg Muffats (von dem Gefertigten in den beiden ersten Jahrgängen herausgegeben) dem Concentus schon nach ihrer Erscheinungszeit sowie wegen der ihnen gemeinsamen Form von Tanzfolgen mit Eröffnungssatz am nächsten.

Bei genauerer Untersuchung ergaben sich aber noch engere Beziehungen zwischen beiden Werken und man erkennt insbesondere eine Beeinflussung Fuxens durch Muffat, dessen Sohn bekanntlich wieder der Schüler des Wiener Hofkapellmeisters wurde. Andrerseits sehen wir, wie sich trotz des großen dazwischenliegenden Zeitraumes thematische Fäden zu den älteren Wiener Klassikern hinüberspinnen. Näheres wolle man in dem Aufsatz »Der Concentus von J. J. Fux« im 4. Band der »Studien zur Musikwissenschaft« (»Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich«) nachlesen.

Im übrigen ist das Werk selbständig, von köstlicher Frische der Erfindung, in der Instrumentierung, soweit Bläser herangezogen sind, abwechslungsreich, und stellt nicht nur den Höhepunkt von Fux' instrumentalem Schaffen, sondern auch im allgemeinen eine Hochblüte der Form dar, die dann in J. S. Bachs Ouvertüren ihre letzte Steigerung erhalten sollte.

Eine Wiederbelebung der Serenade oder der zweiten und dritten Partite in Orchesteraufführungen wäre ebenso wünschenswert, wie die Bereicherung der Bläsermusik mit Klavier durch die Schlußpartite.

Heinrich Rietsch.

CONCENTUS

MUSICO-INSTRUMEN-

TALIS

IN SEPTEM PARTITTAS,

UT VULGO DICIMUS, DIVISUS:

DEDICATUS

IOSEPHO

PRIMO

Romanorum Regi

AUTHORE

JOANNE JOSEPHO FUX

SACRAE CAESAREAE MAJESTATIS MU-

SICES COMPOSITORE

OPUS PRIMUM

NORIMBERGAE

Typis Haeredum FELSECKERIANORUM

An. M. DCCI.

AUGUSTE REX.

Quod olim Persis-, Medisque in more positum, ut non nisi, quae priùs censorio Principis oculo exhibita Ejus digna visa sunt Majestate, in munus auderent offerre, et sacrificium, id et ego mihi sacra lege sancitum sanctè observandum duxi, AUGUSTE REX, dum sacratissimis Majestatis Tuae aris Concentum hunc meum Musico-Instrumentalem debiti cultûs, ac subjectissimae observantiae anathema figere, et litare mentem subiit cogitatio. Verebar fateor, tenuitatem muneris ac levitatem, quâ post modicum fors etiam non per omnia gratum in auribus sonum evanescit in auras, nihilo superstite praeter folium, quod et ipsum vento raperetur, nisi Tu AUGUSTE REX grande pondus cum pondere addidisses et pretium, quando Ipsemet Musices sublimè peritus Concentui huic meo non solùm benignissimas aures praebuisti, sed et placere clementissimo annutu testari dignatus es, argumento mihi perquam abundanti, ut tanta Majestate Tua approbatum opusculum Tibi AUGUSTE REX demississimo genu offerre ultrà non metuerem, spe optima fretus, quòd auribus complacitè jam exceptum, unà mecum substerni pedibus gratiosissime patieris.

MAJESTATIS TUAE.

humillimus et obedientissimus

JOANNES JOSEPHUS FUX

AD MUSICUM

Habes, amice Lector, Concentum meum Musico-Instrumentalem, qualem in pluribus locis desiderari deprehendi, non in eum finem editum, ut tibi grandis artificii dem probam (quod in alio Musices genere petendum est) sed ut auditoribus etiam Musices imperitis, quorum maxima pars est, satisfacerem. Caeterum habeo quod moneam, vocabula: *allegro, presto, prestissimo,* et alia temporis alterati indicia ad amussim esse observanda; aliàs enim sperato Compositio destituetur effectu. Signum hoc 𝔠 virgulâ traversatum mensurae brevis, vulgò *alla breve,* indicium est. Temporis ordinarii in quatuor quartas divisi Signum est 𝔈 sine virgula. Fruere, indulge, vale.

CATALOGO

N. I.

Serenada à 8. 2 Trombe. 2 Hautbois e Fagotto. 2 Violini. 1 Viola e Basso.

N. II.

Ouverture à 6. 2 Hautbois. 2 Violini. 1 Viola e Basso.

N. III.

Ouverture à 4. 2 Violini. 1 Viola e Basso.

N. IV.

Ouverture à 6. 2 Hautbois. 2 Violini. 1 Viola e Basso.

N. V.

Ouverture à 4. 2 Violini. 1 Viola e Basso.

N. VI.

Ouverture à 4. 2 Violini. 1 Viola e Basso.

N. VII.

Sinfonia à 2. 1 Hautbois. 1 Flauto e Basso.

I.
Serenada.

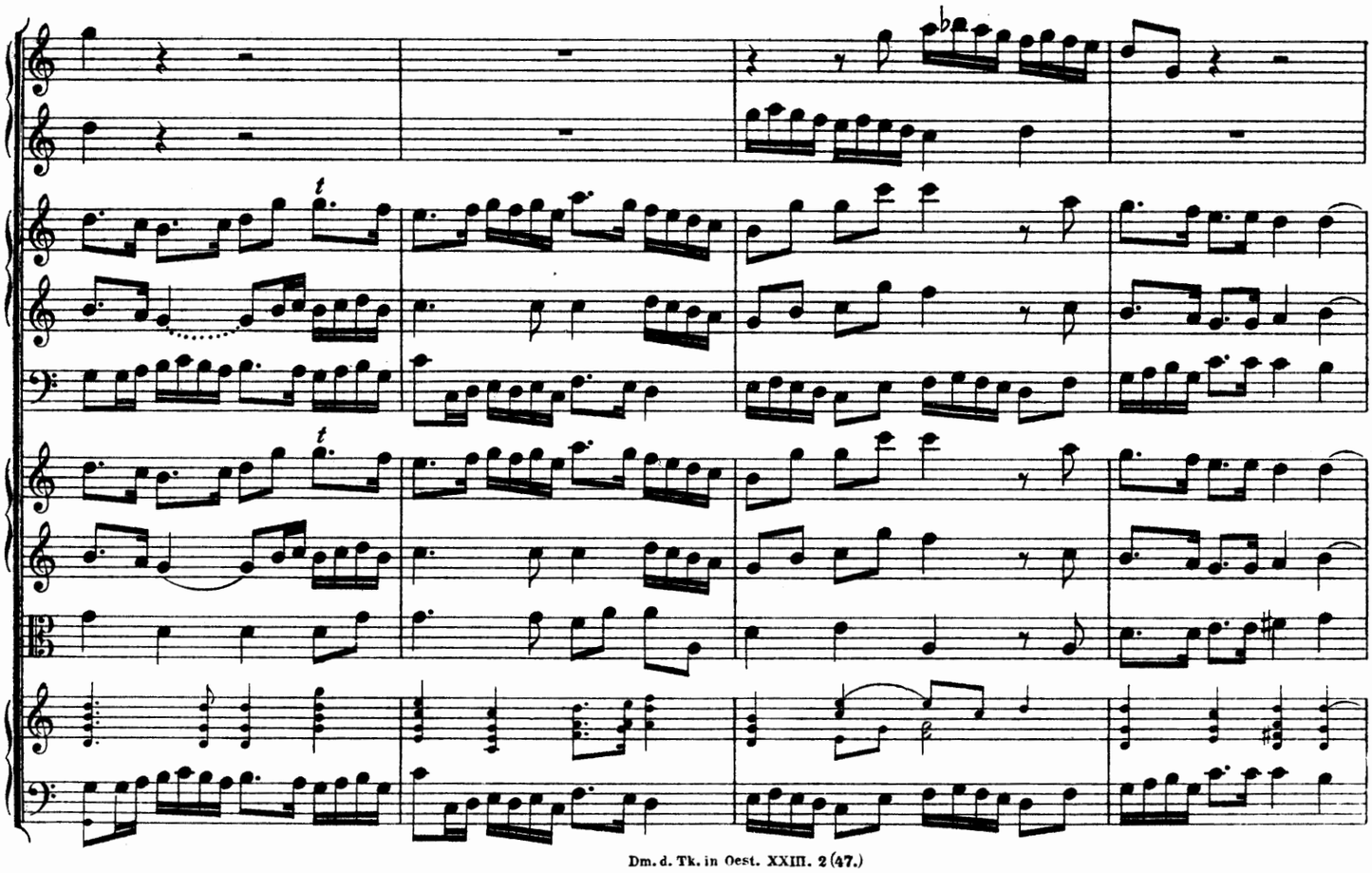
Marche.

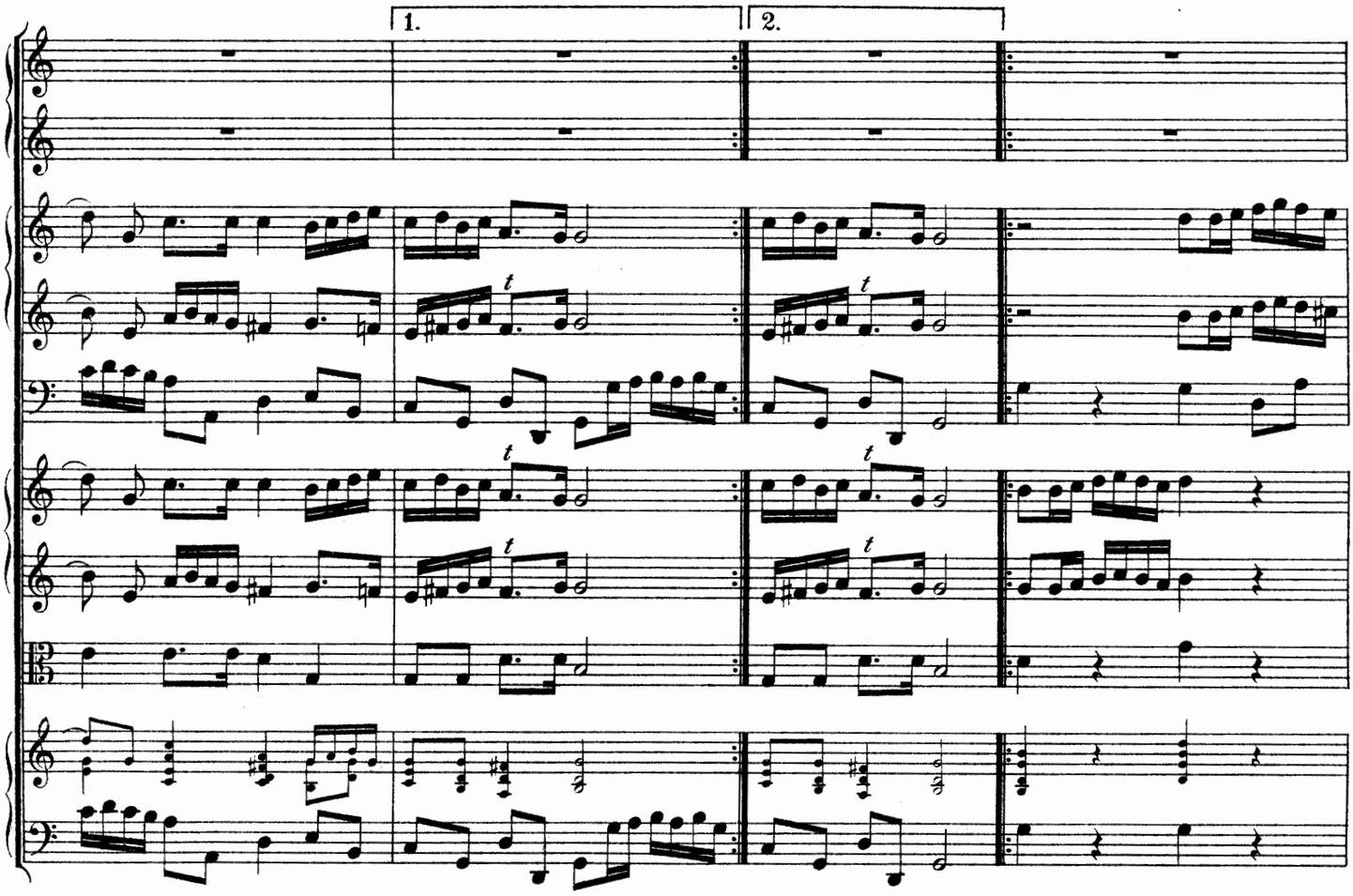
Allegro.

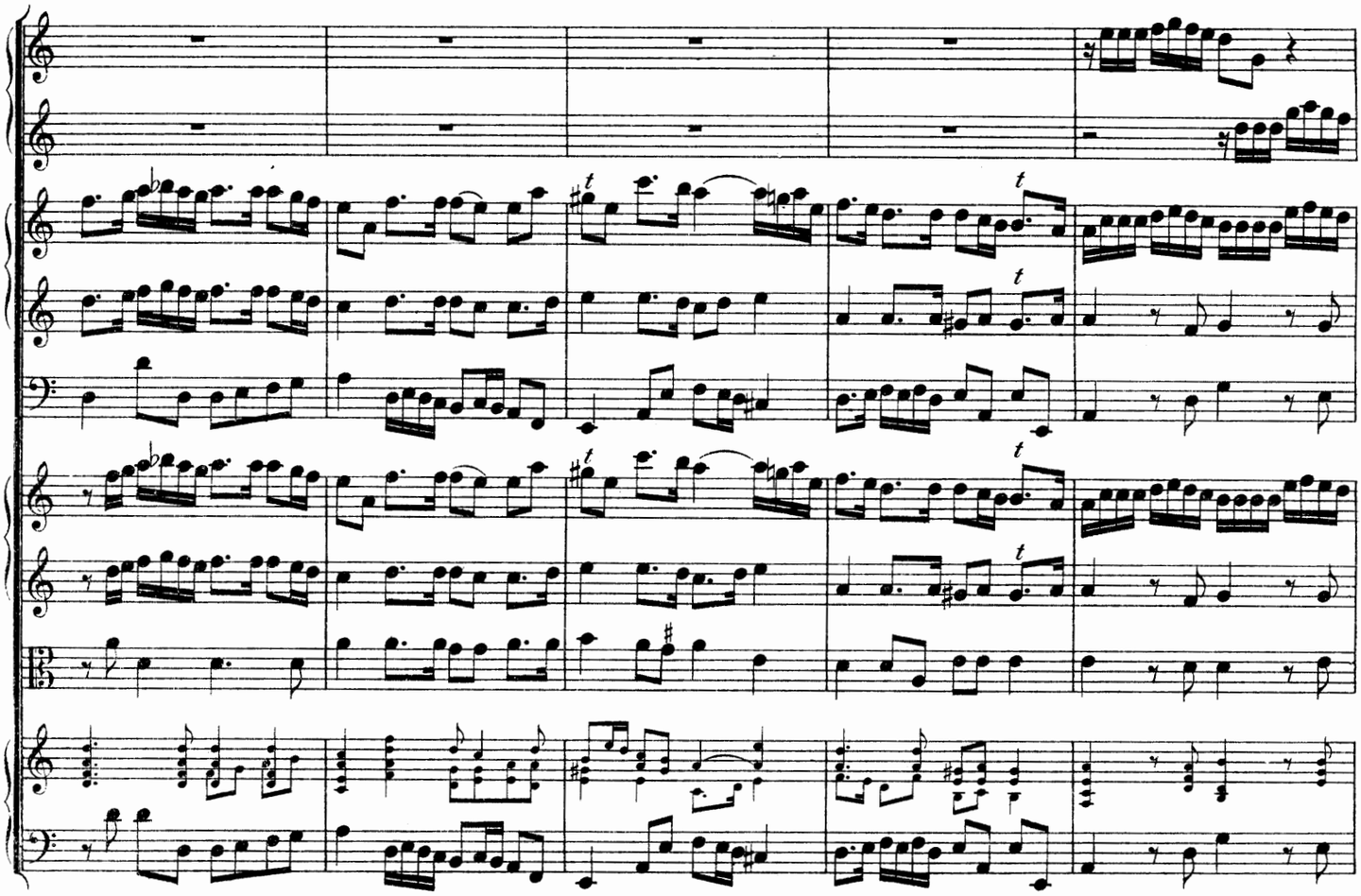
Clarino I.
Clarino II.
Hautbois I.
Hautbois II.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.

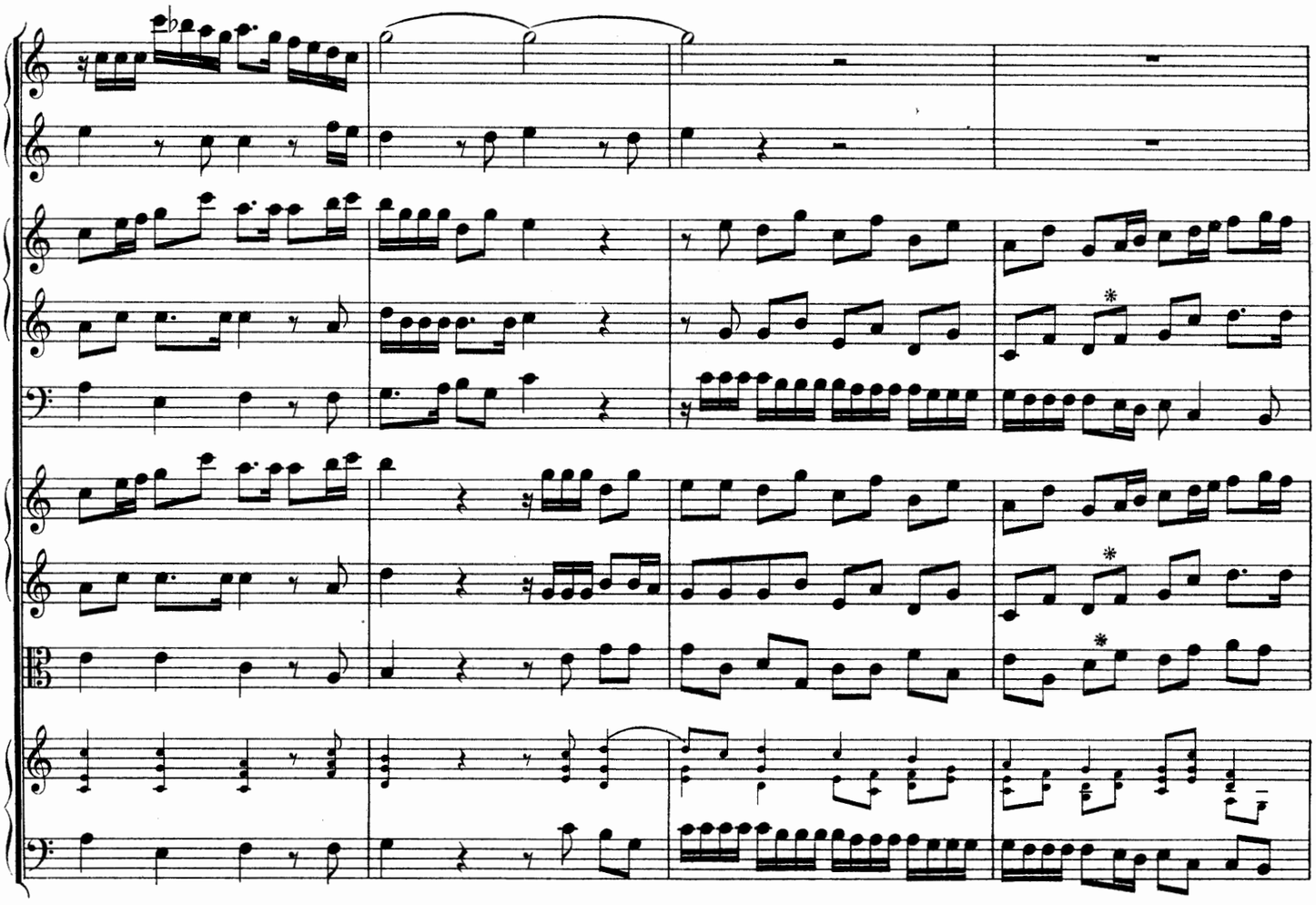
Allegro.

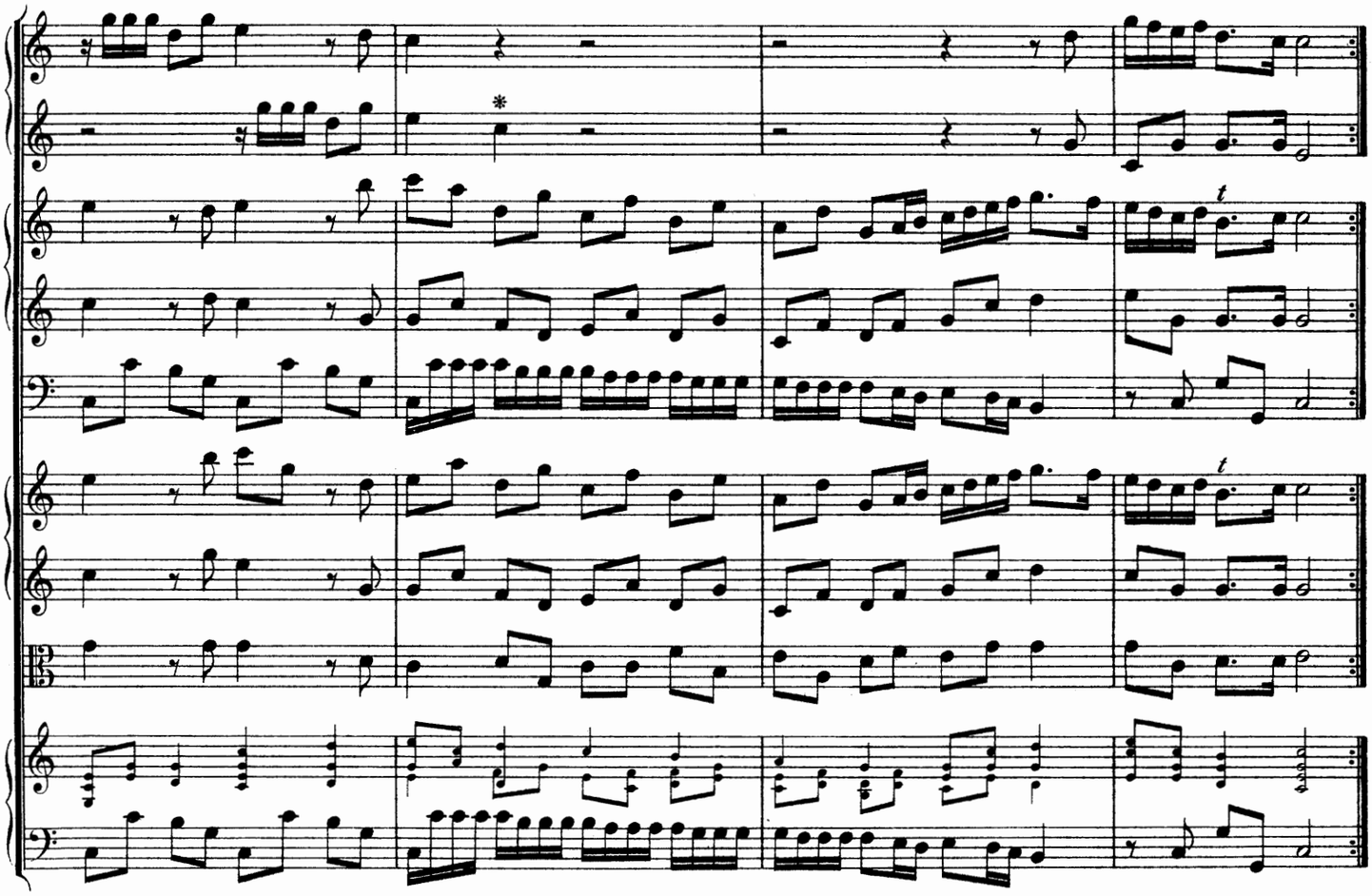
Cembalo.
Basso.




1.
2.







Guique.

Prestissimo.

Clarino I.

Hautbois I e Violino I.

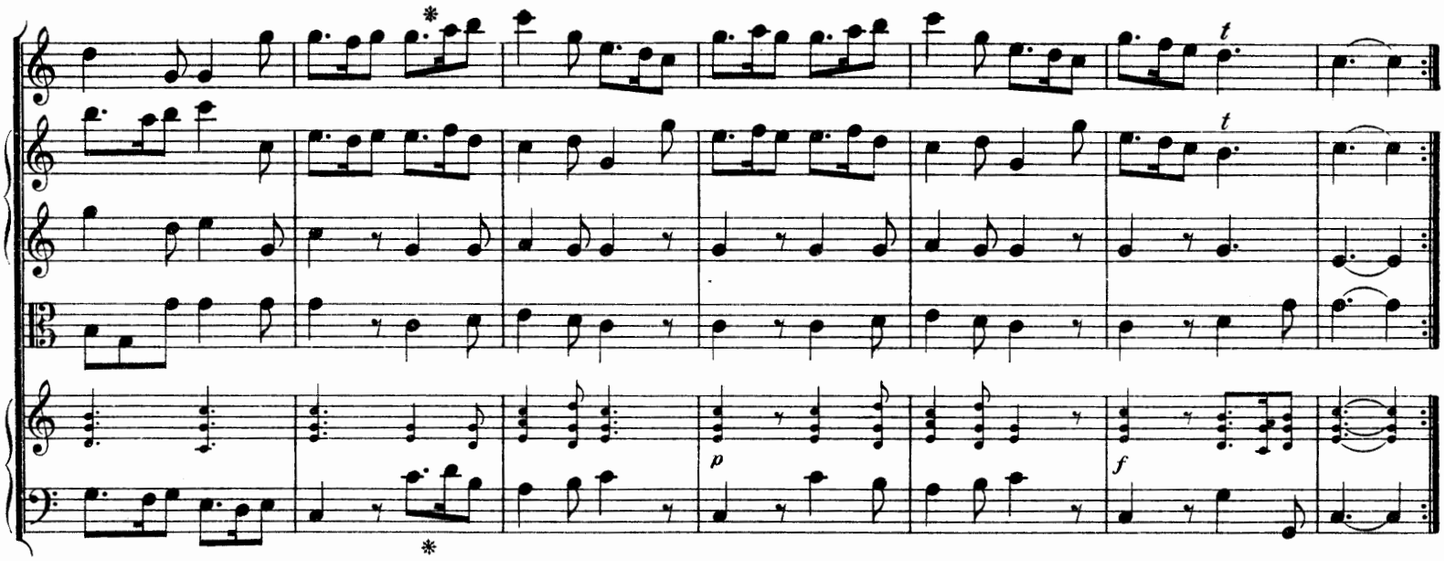
Hautbois II e Violino II.

Viola.

Prestissimo.

Cembalo.

Fagotto e Basso.



Menuet.

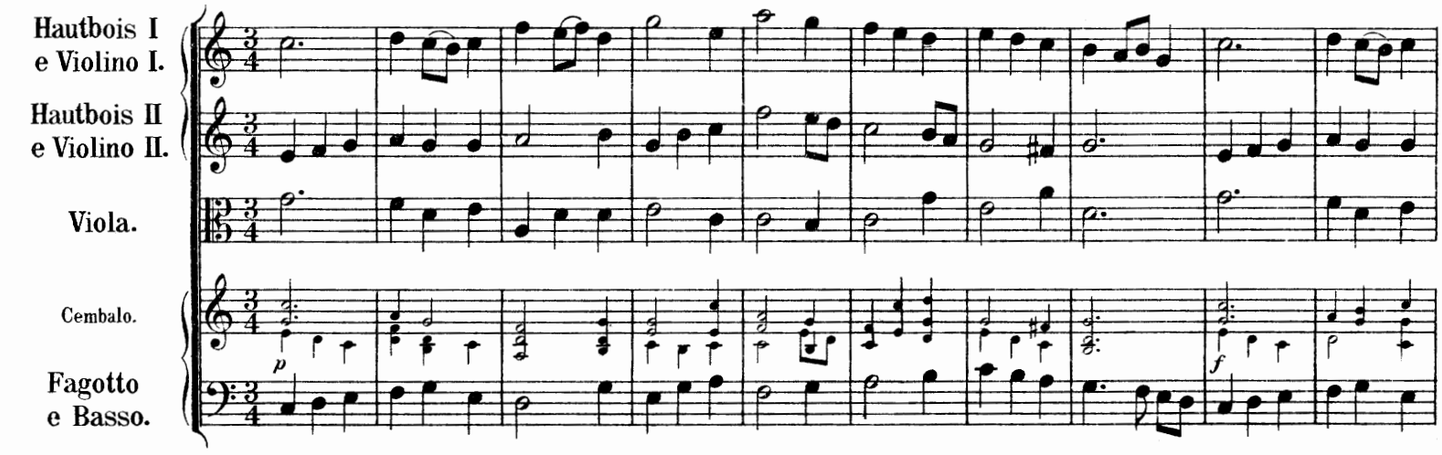
Hautbois I e Violino I.

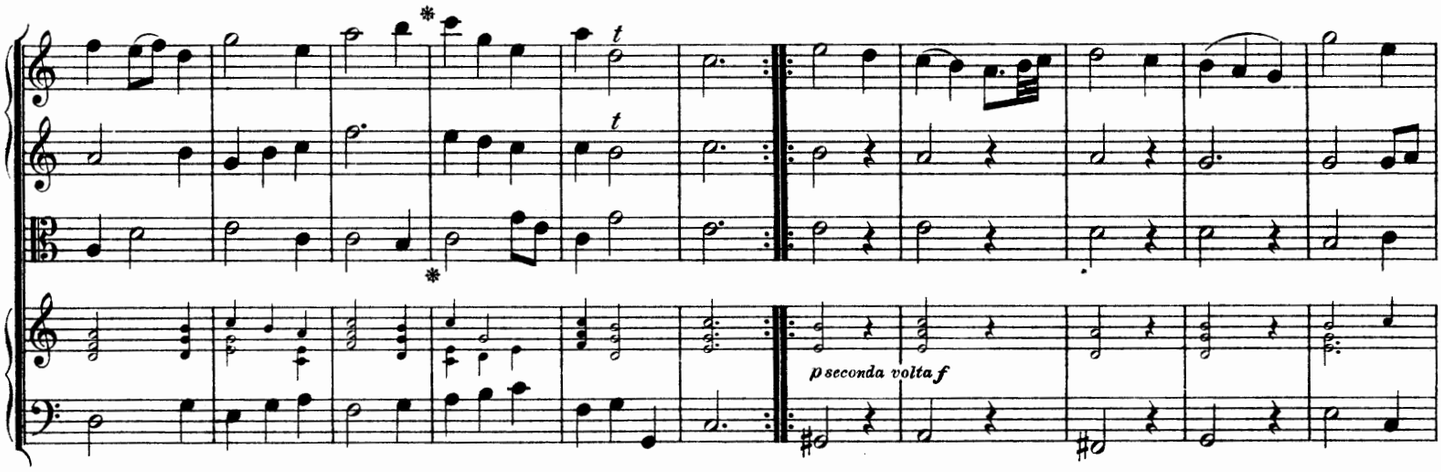
Hautbois II e Violino II.

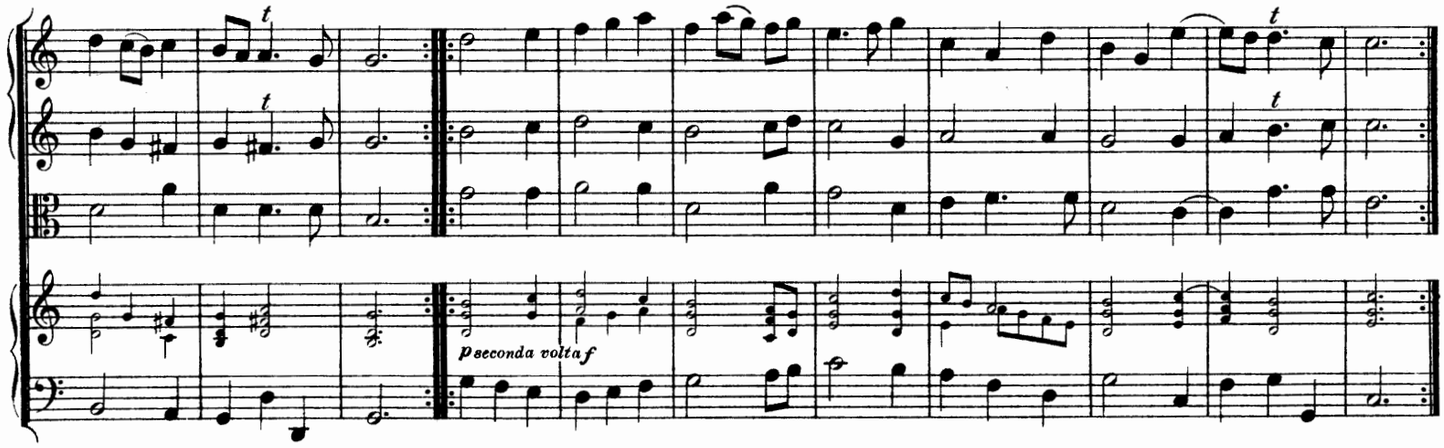
Viola.

Cembalo.

Fagotto e Basso.







Aria.

Più allegro.

Clarino I.

Clarino II.

Hautbois I e Violino I.

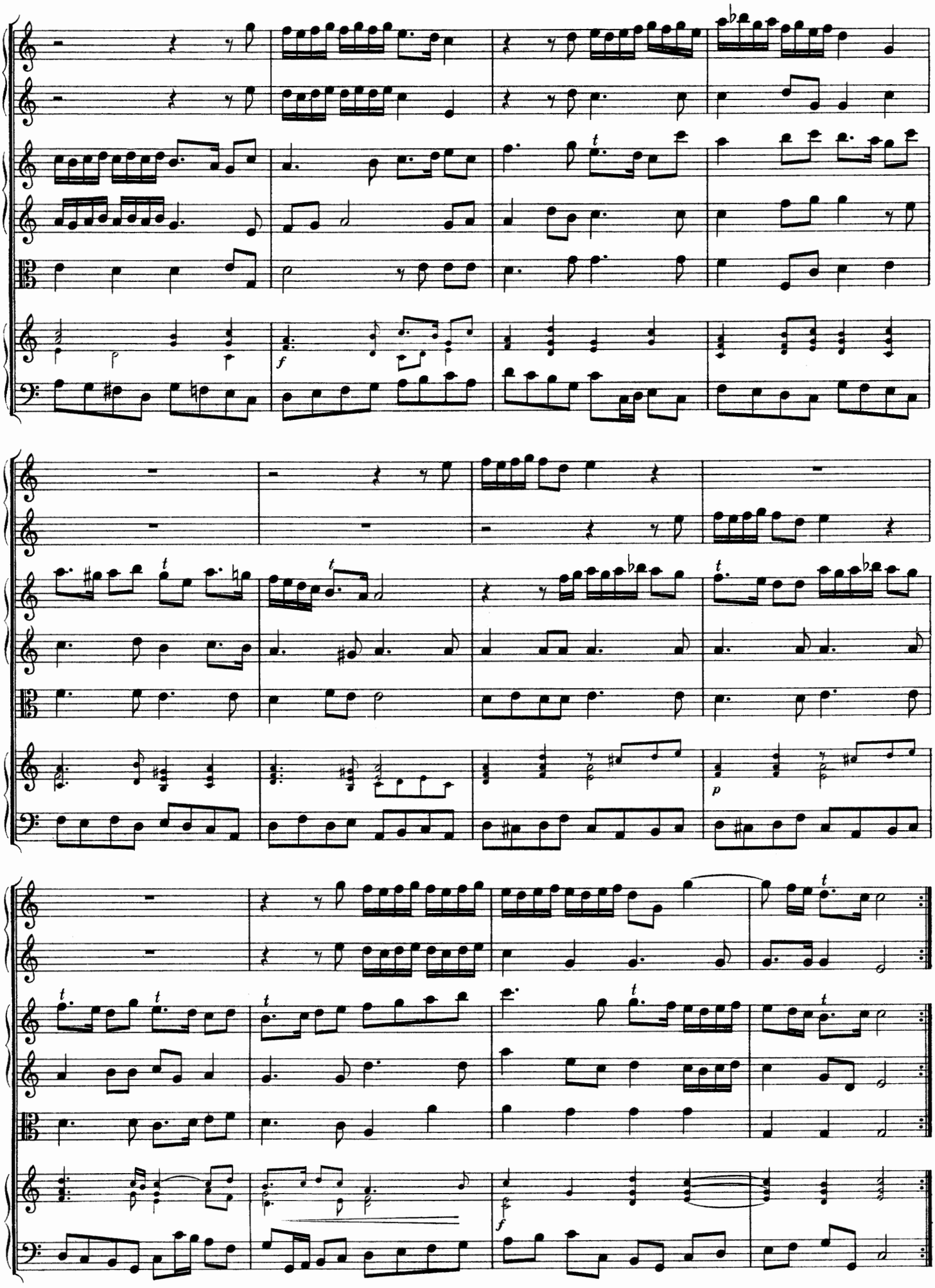
Hautbois II e Violino II.

Viola.

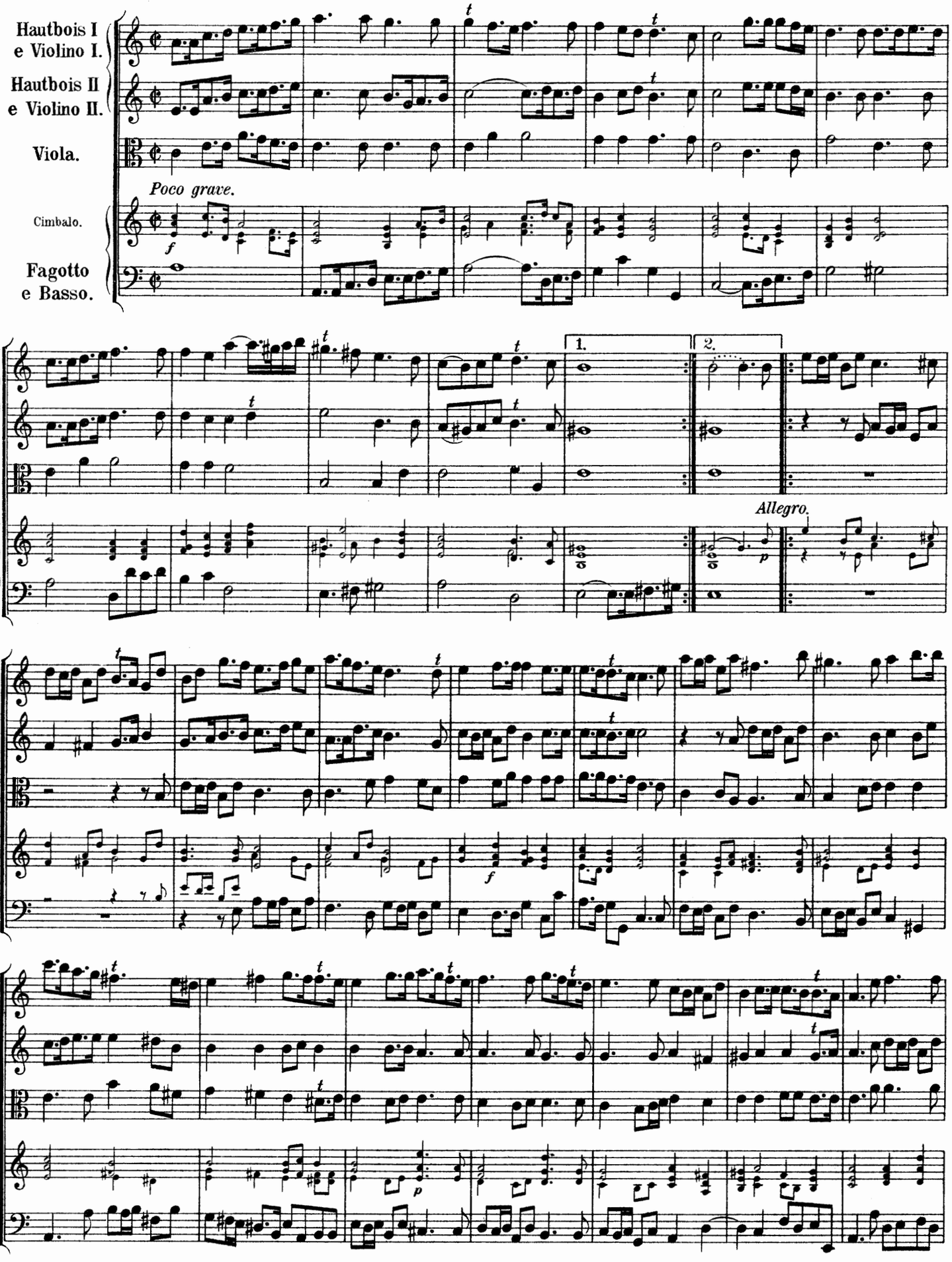
Più allegro.

Cimbalo.

Fagotto e Basso.



Ouverture.


Hautbois I
e Violino I.
Hautbois II
e Violino II.
Viola.
Poco grave.
Cimbalo.
Fagotto
e Basso.
1.
2.
Allegro.

Poco grave.

1. 2.

Menuet.

Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto e Basso.

Htb. II.

Trio.

Hautbois I.
Hautbois II.
Fagotto.

Menuet da Capo.

Guique.

Prestissimo.

Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Prestissimo.
Cembalo.
Fagotto e Basso.

Aria.

Andante.

Hautbois I et II.

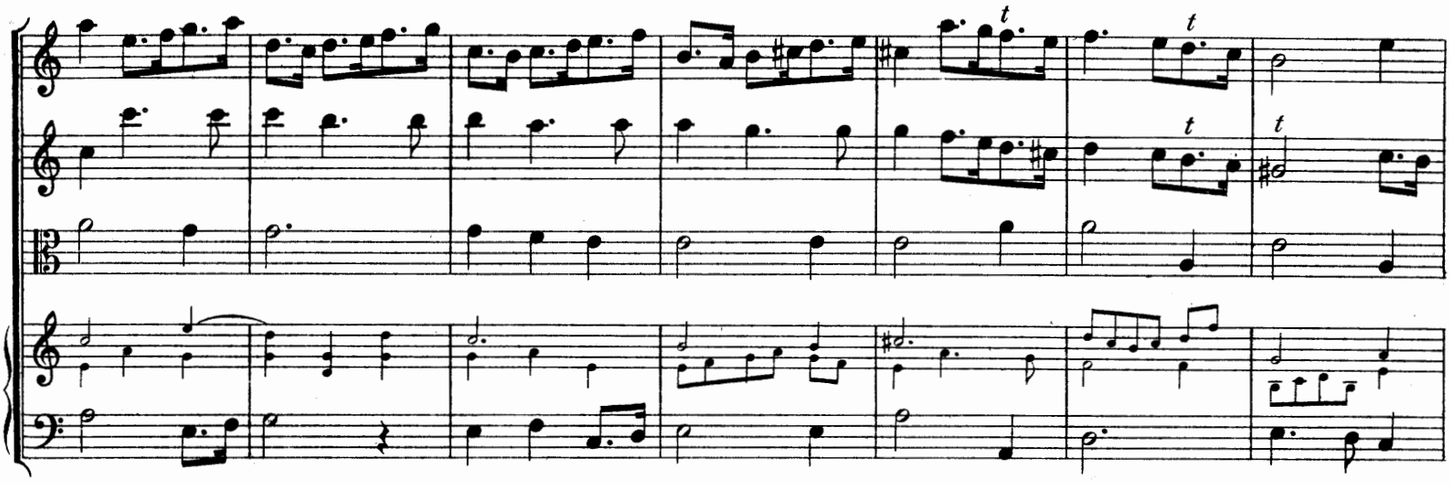
Violino I e II.

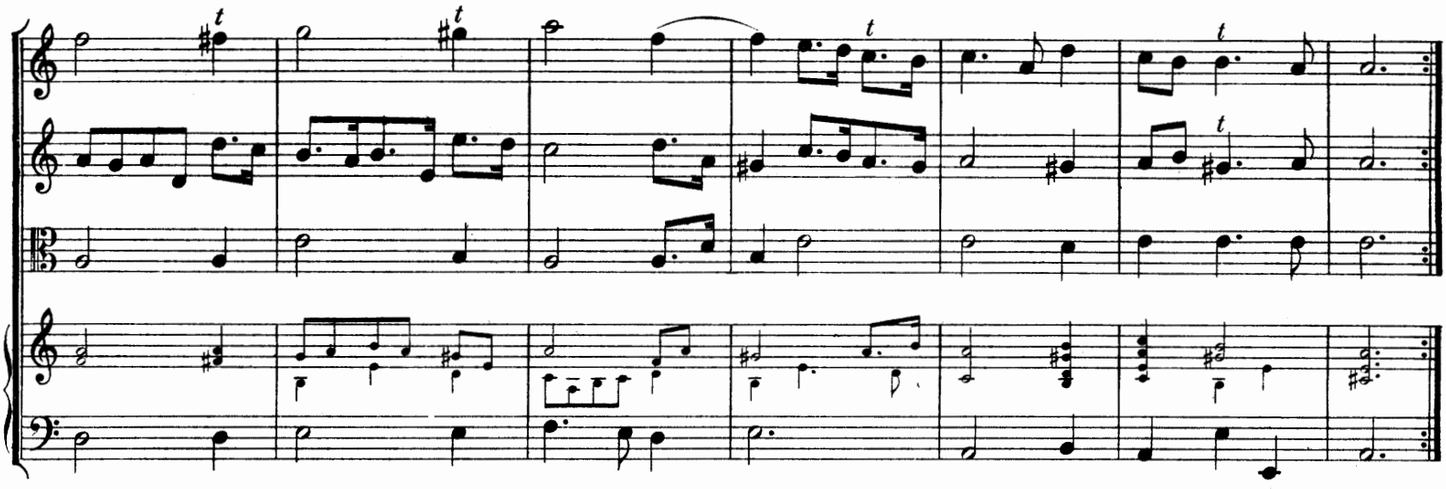
Viola.

Andante.

Cembalo.

Fagotto e Basso.





Aria.

Hautbois I e Violino I.

Hautbois II e Violino II.

Viola.

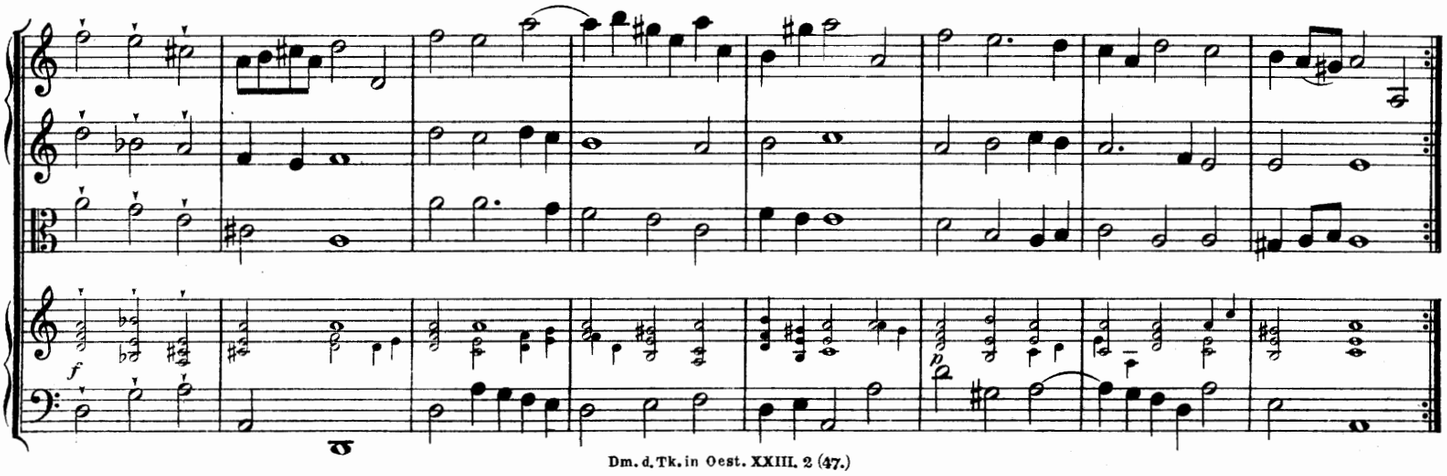
Andante.

Cembalo.

f seconda volta p

Fagotto e Basso.

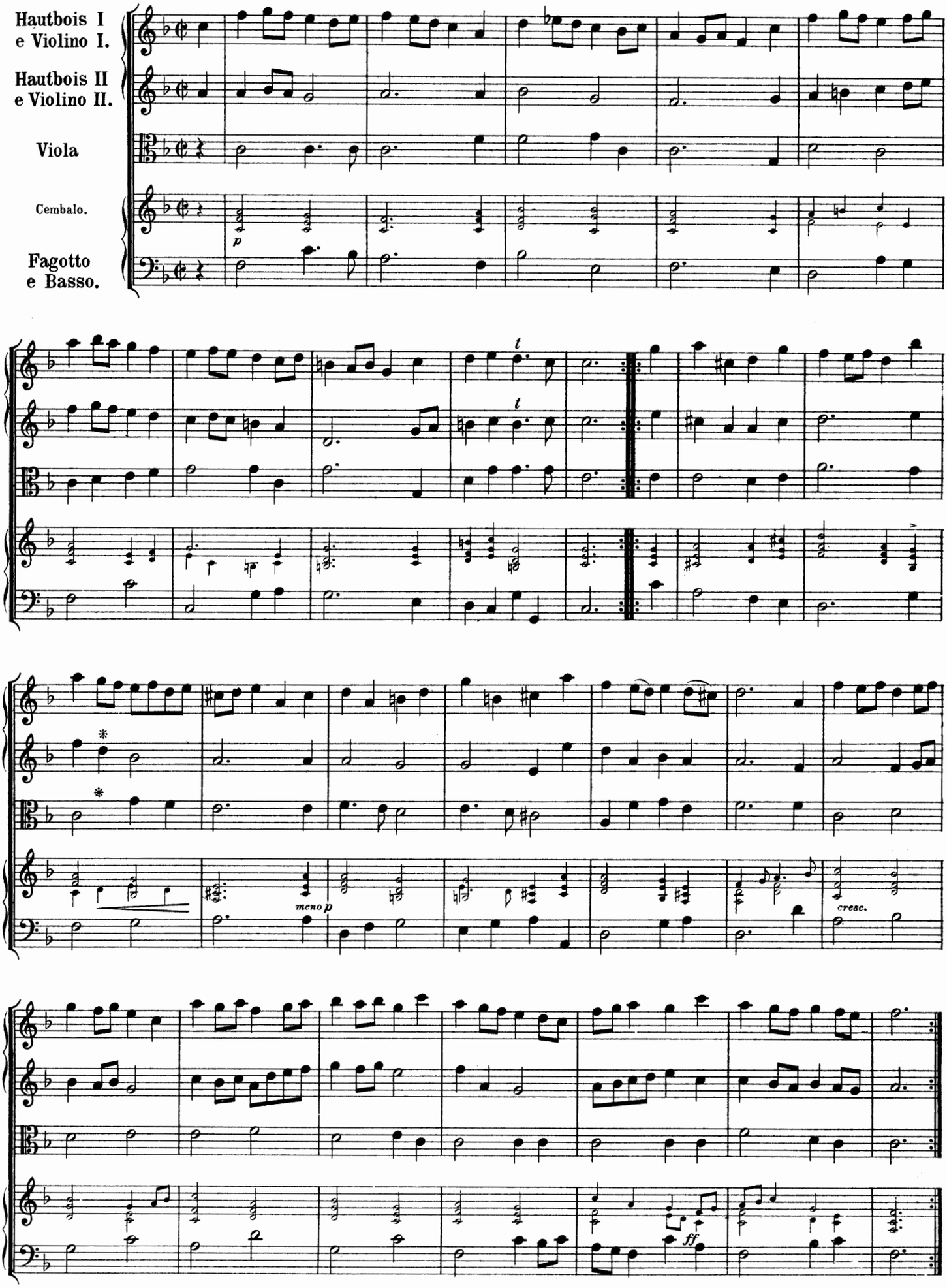
Fag.



f

p

Bourée Première.



Bourée 2de

Hautbois I
e Violino I.

Hautbois II
e Violino II.

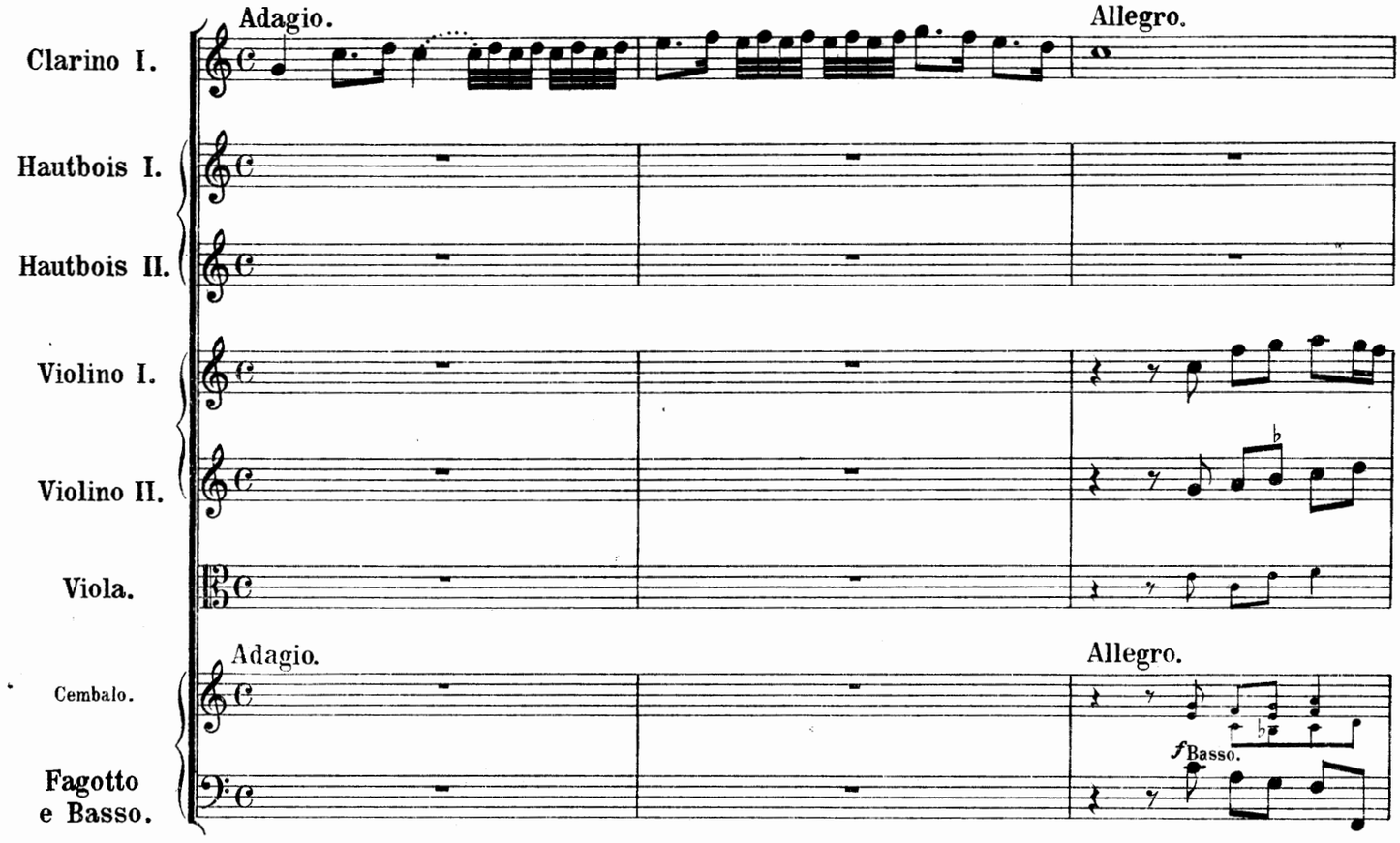
Viola.

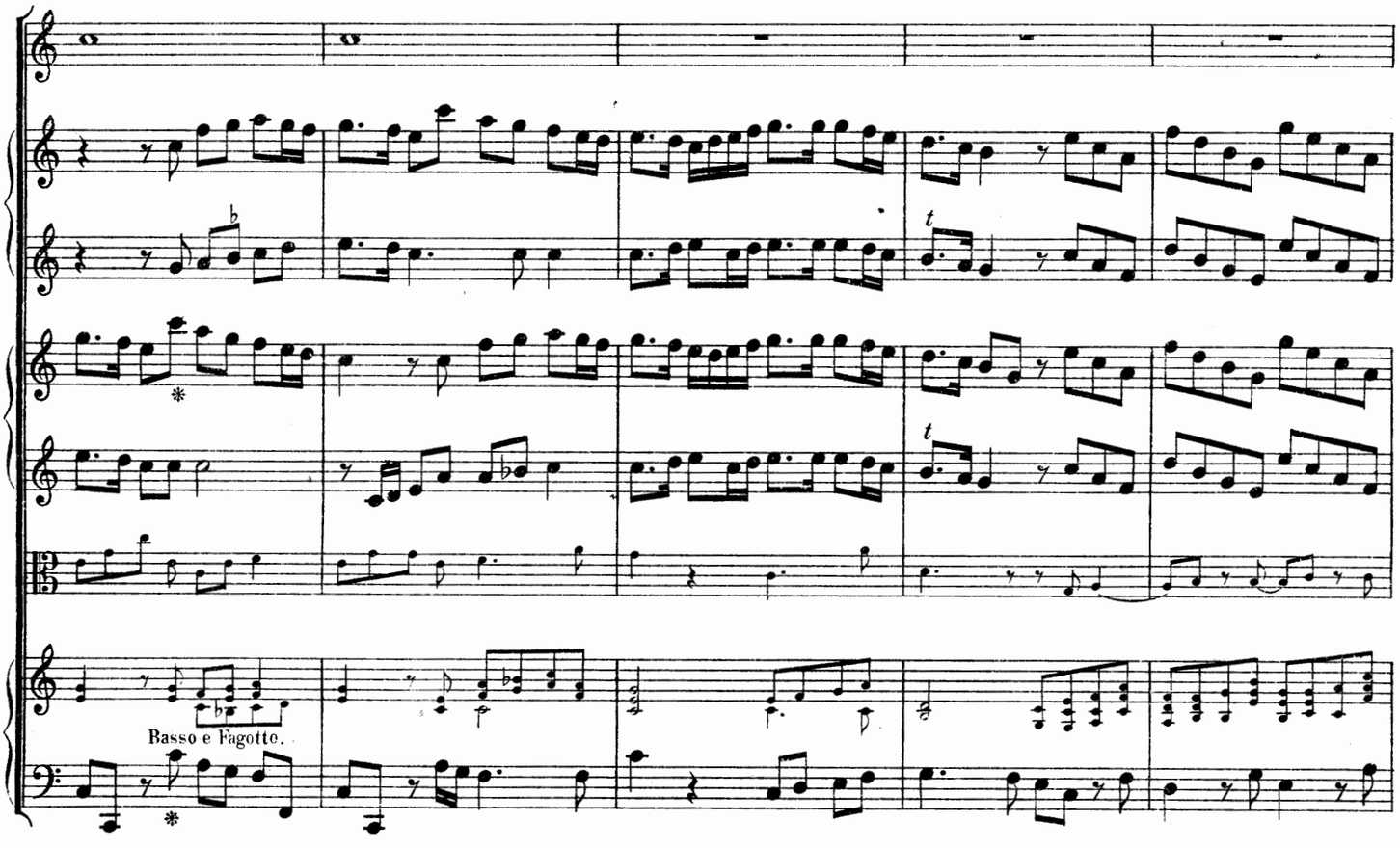
Cembalo.

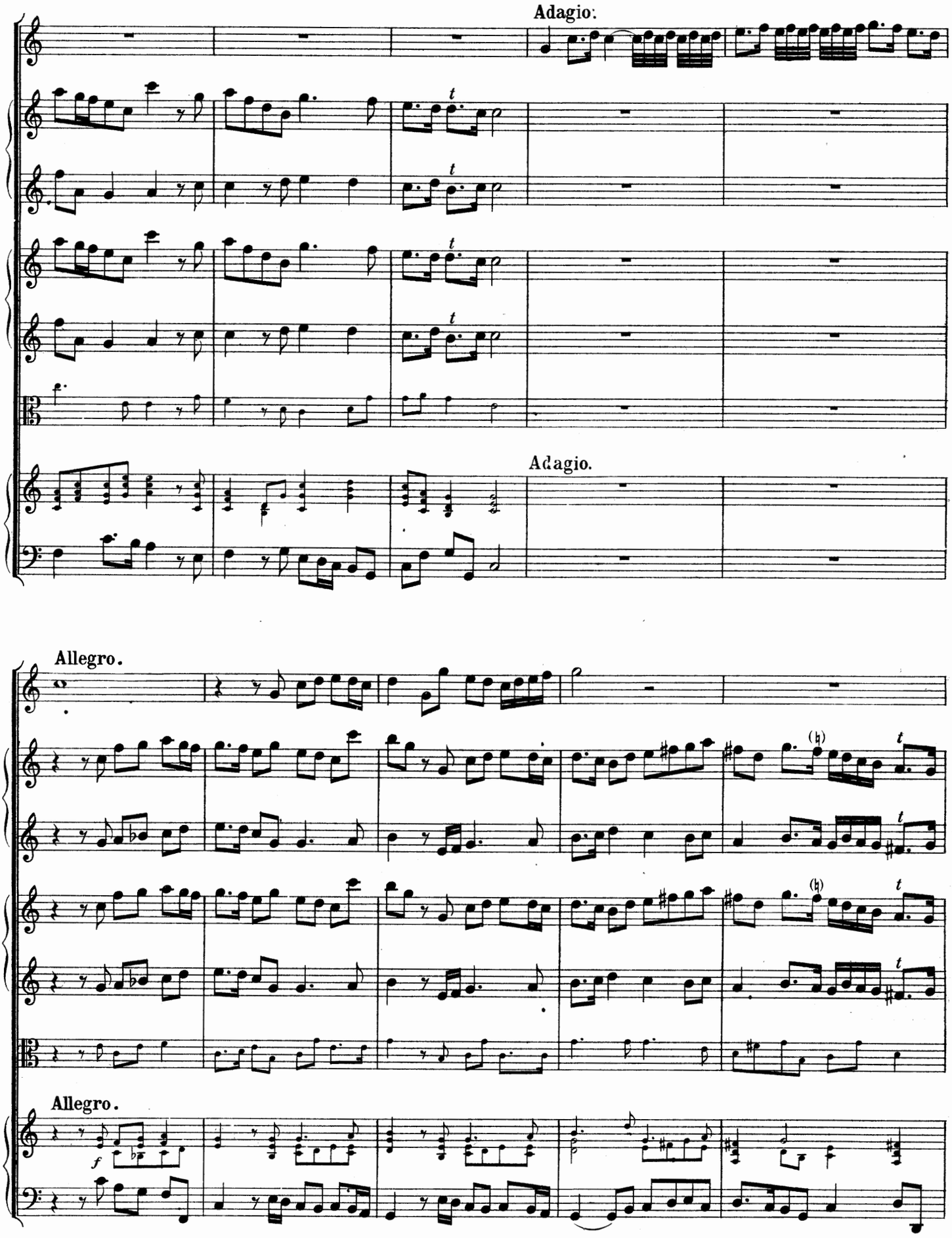
Fagotto
e Basso.

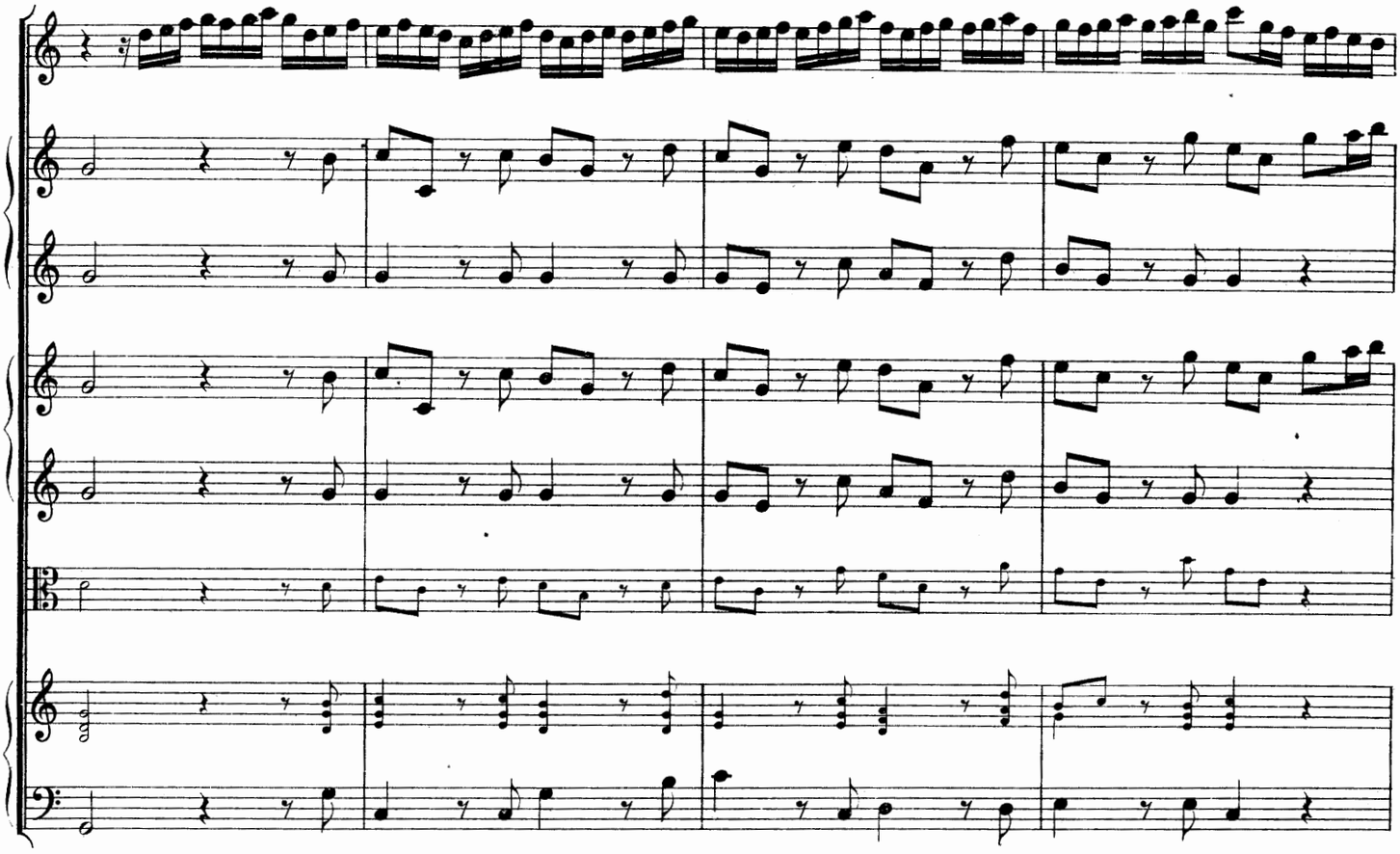
Bourée Première da Capo.

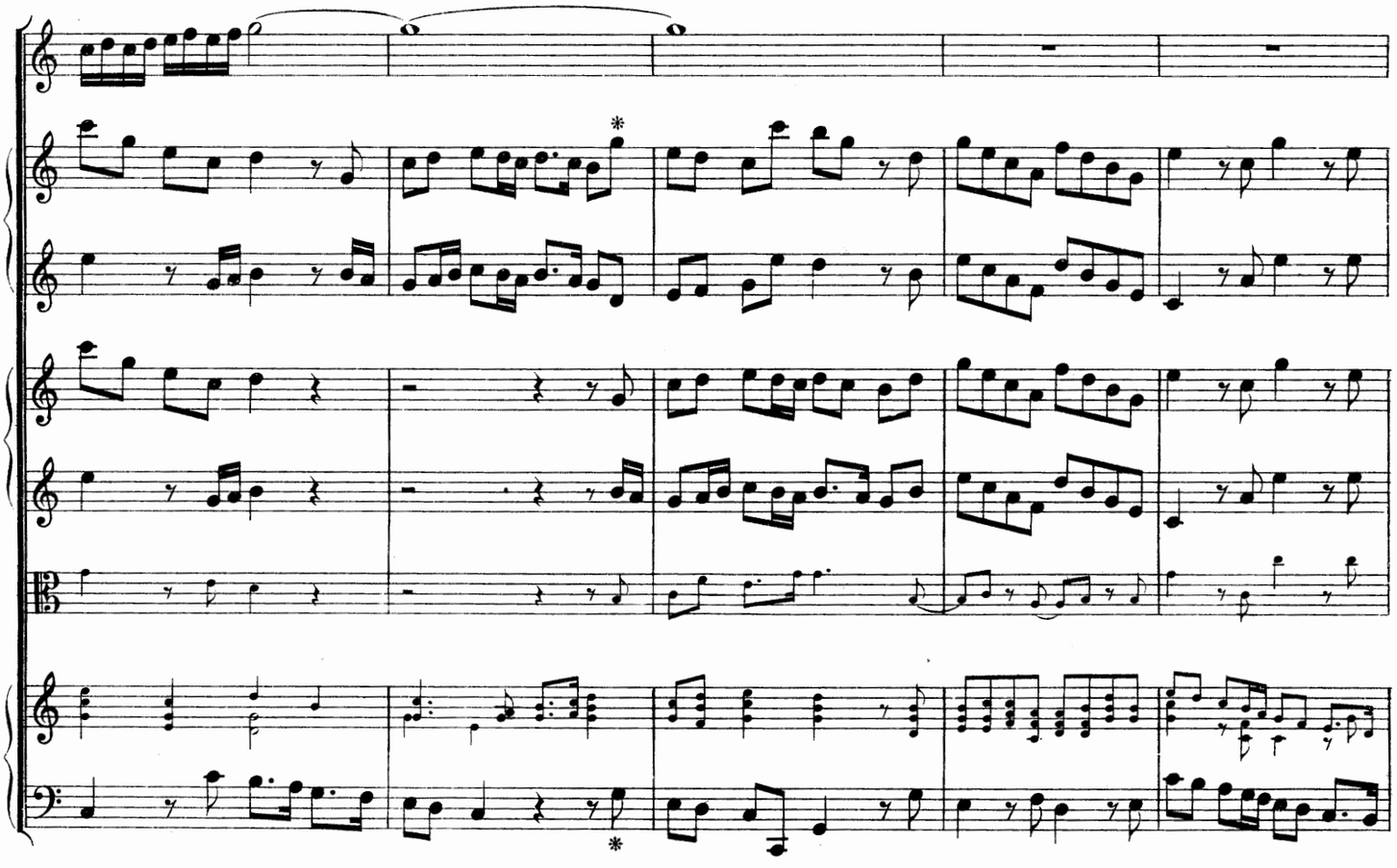
Intrada.

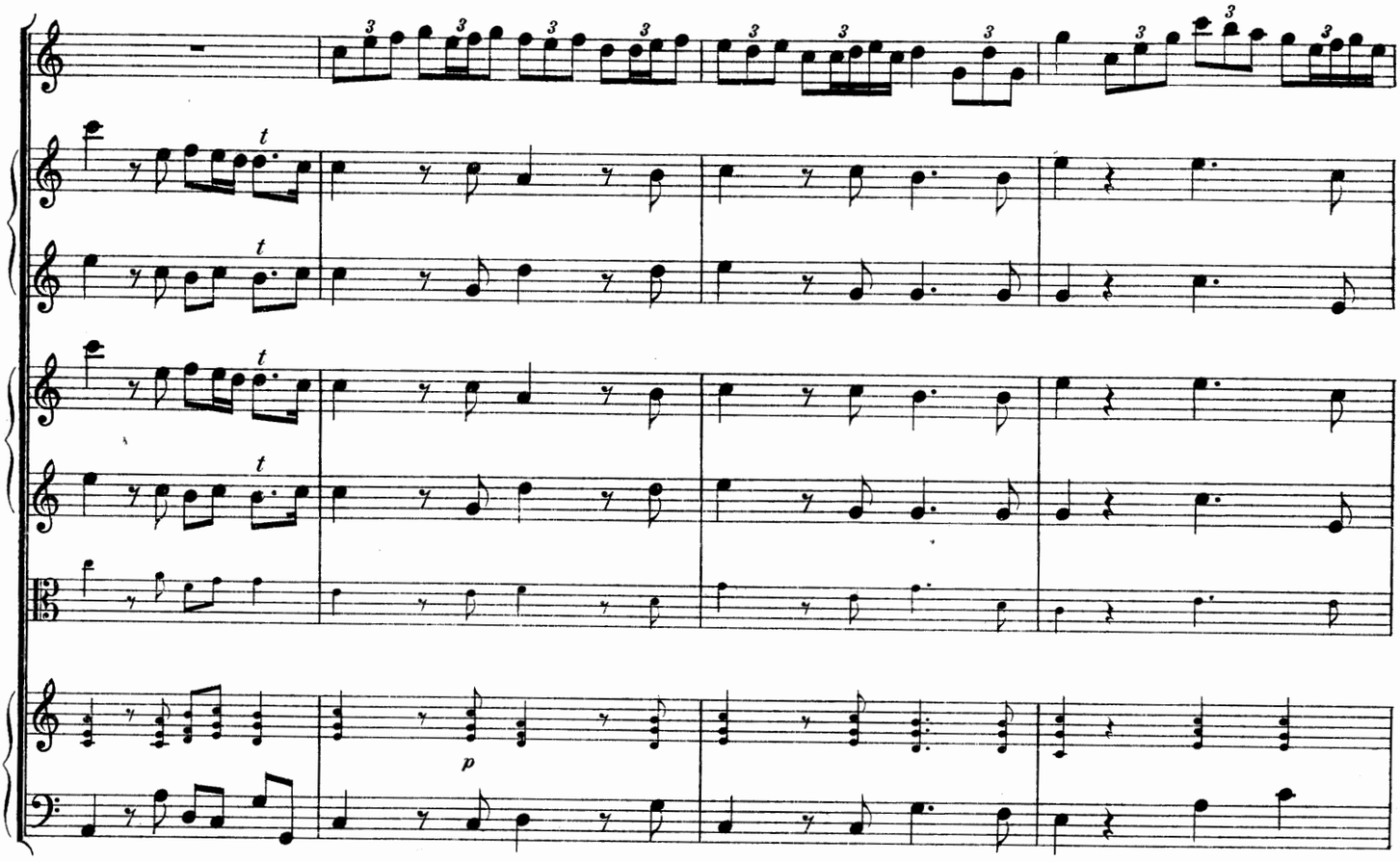

Adagio.
Allegro.
Clarino I.
Hautbois I.
Hautbois II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Adagio.
Allegro.
Cembalo.
Fagotto e Basso.
fBasso.

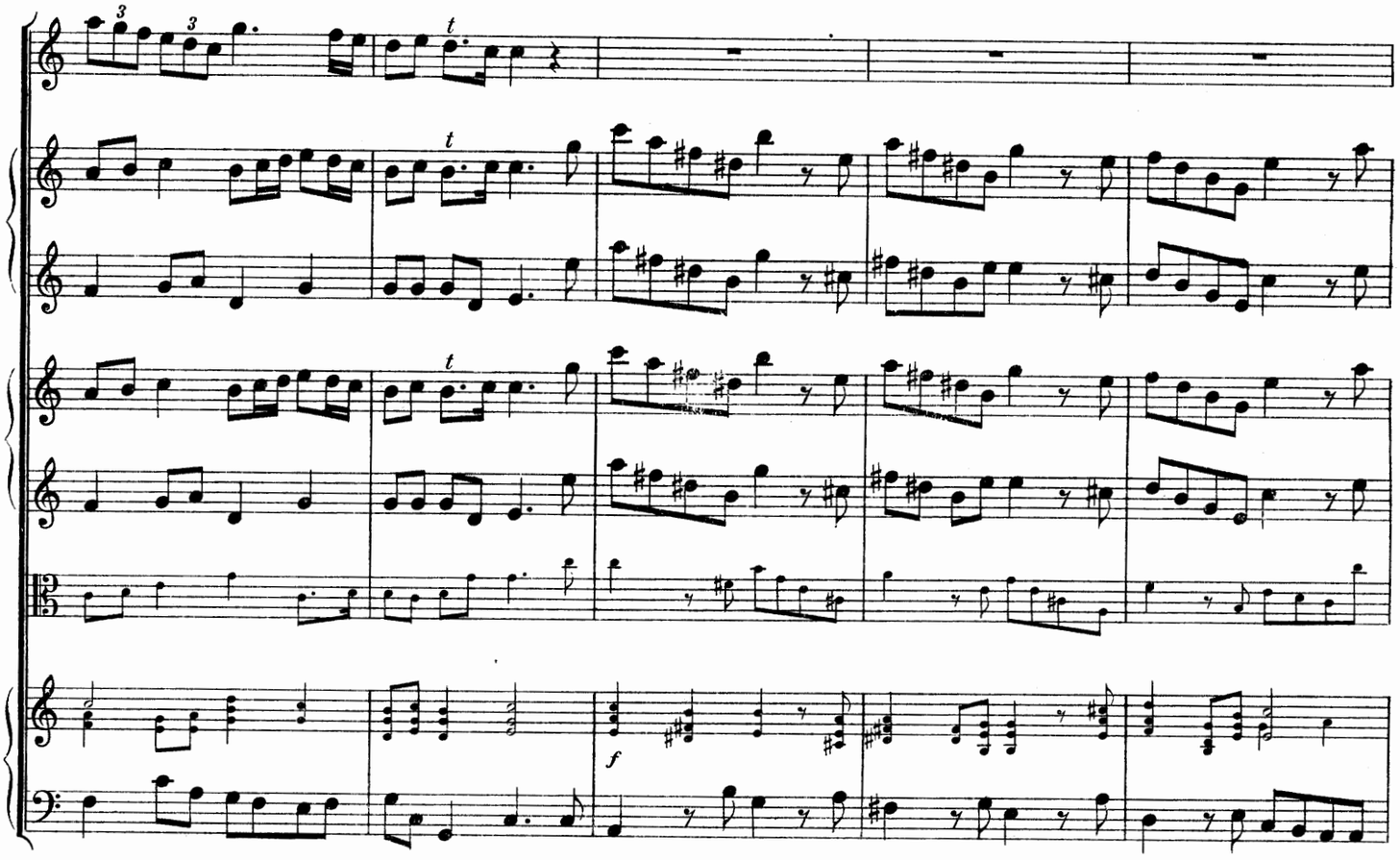

Basso e Fagotto.

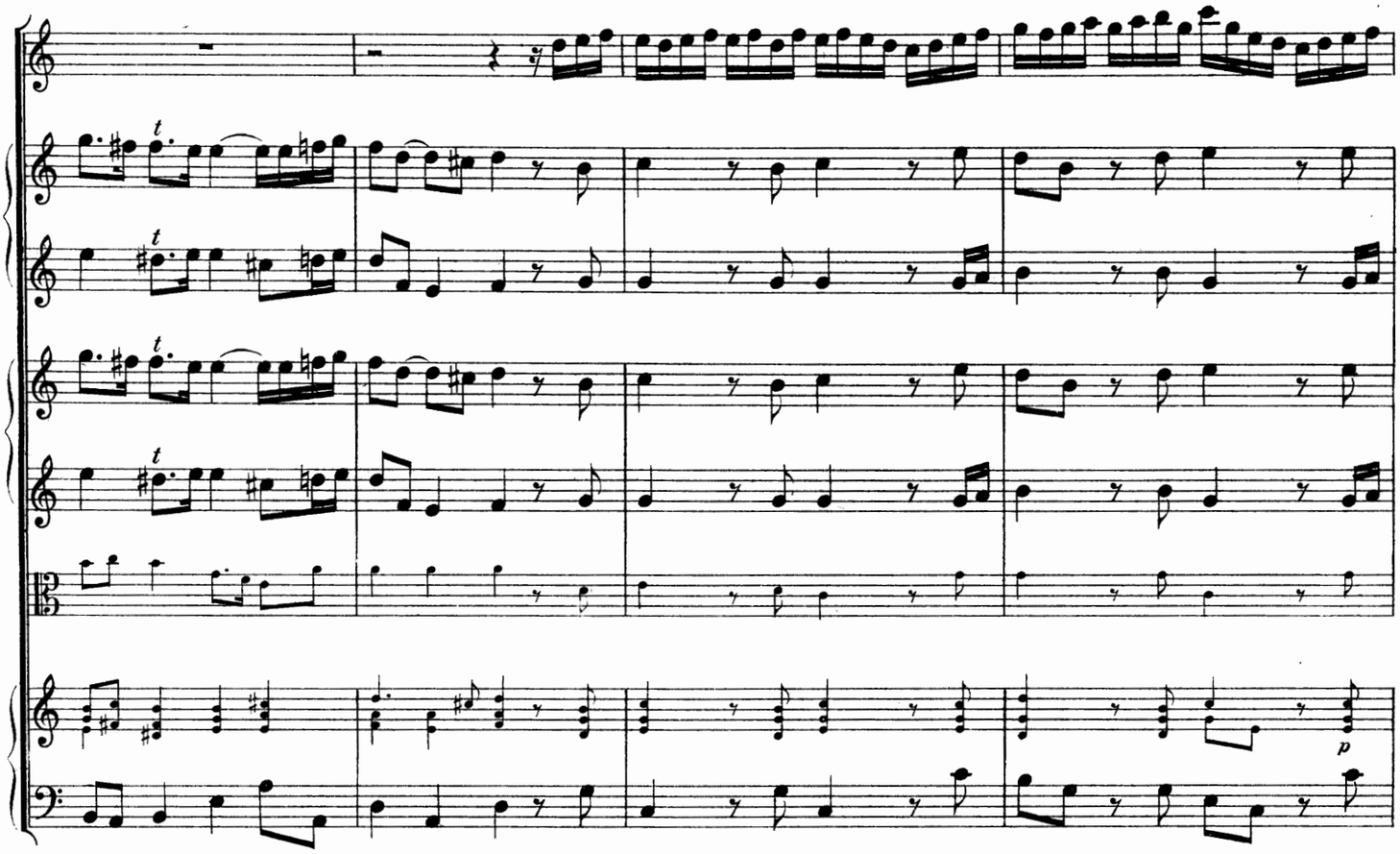

Adagio.
Adagio.
Allegro.
Allegro.

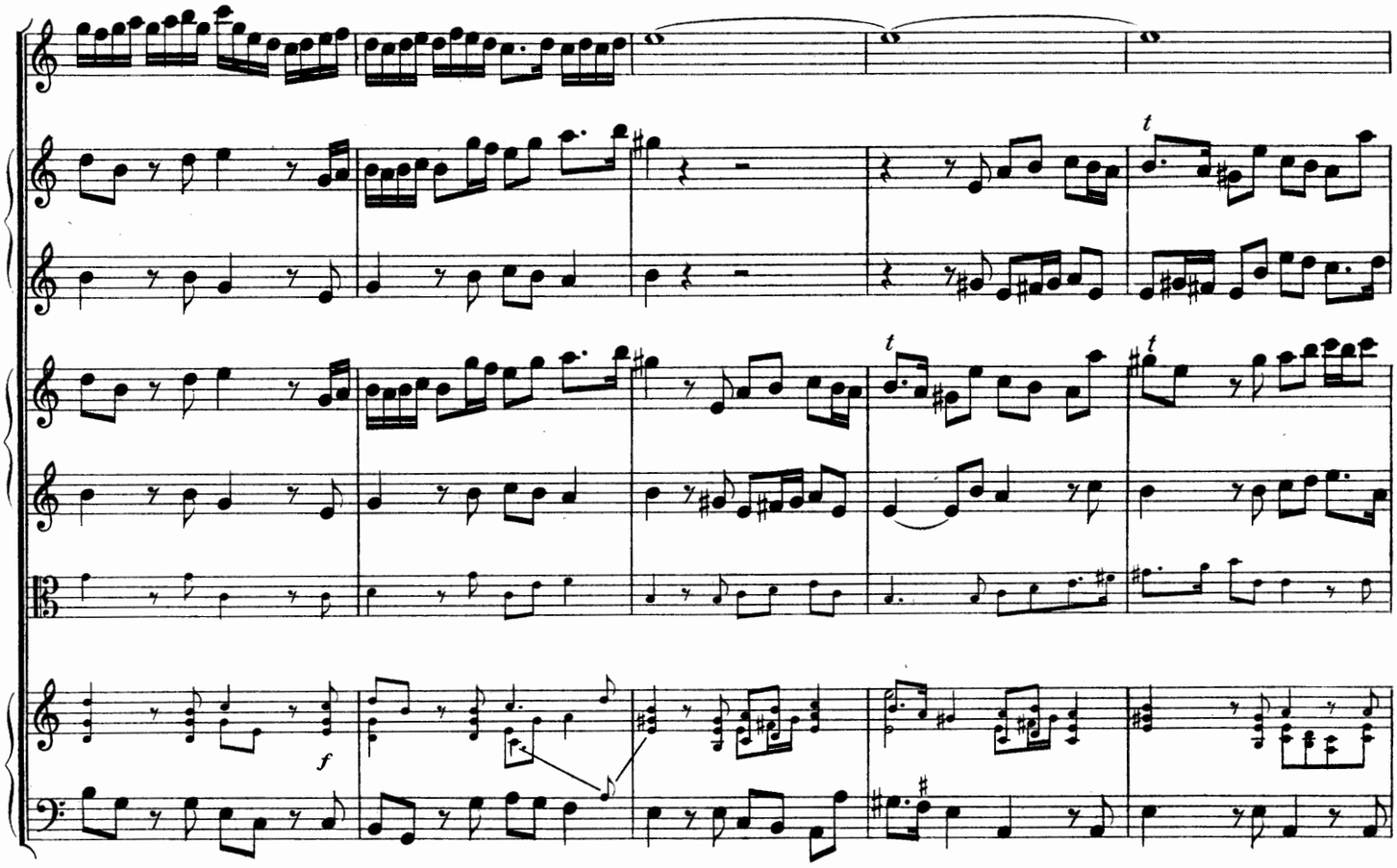


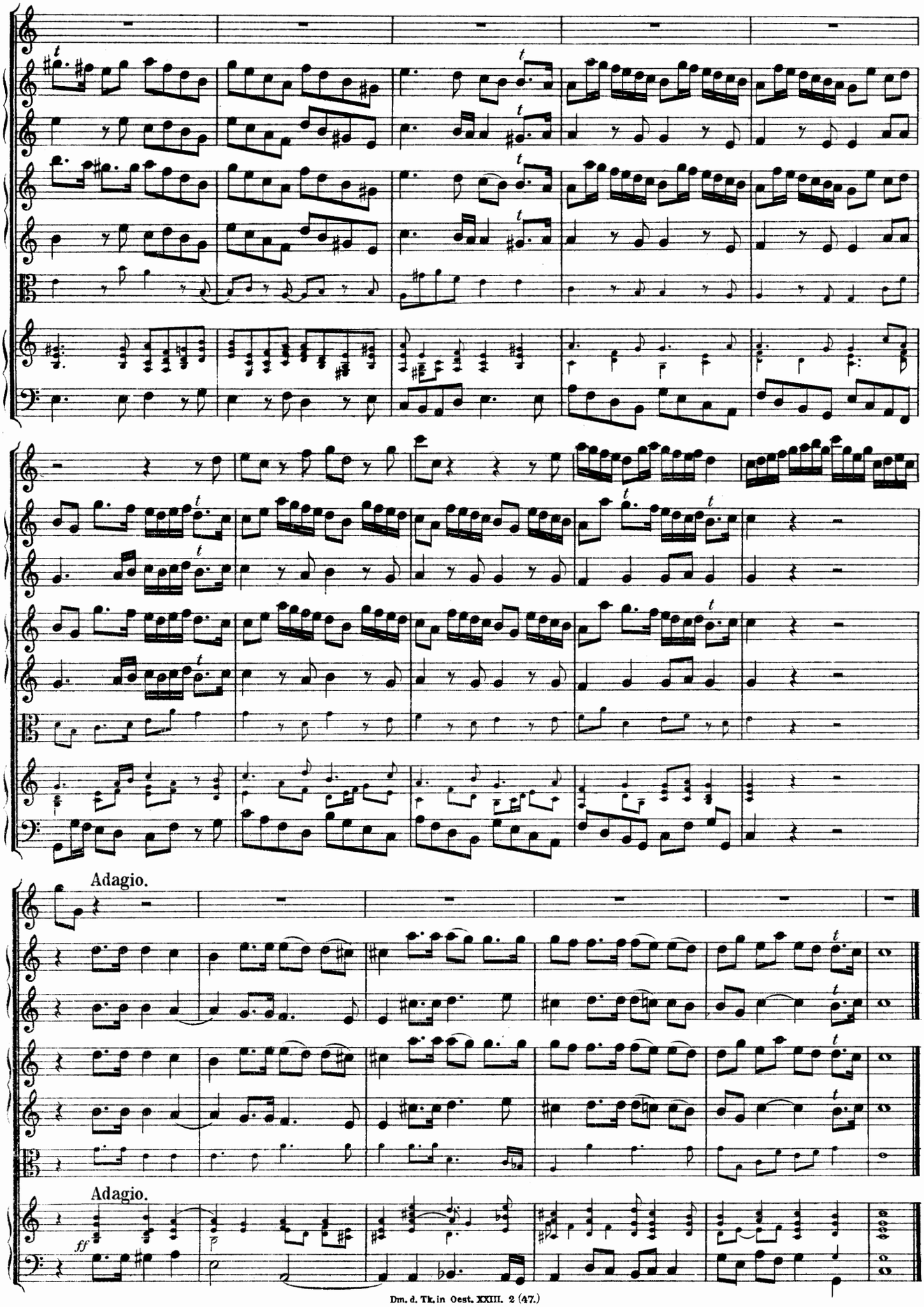




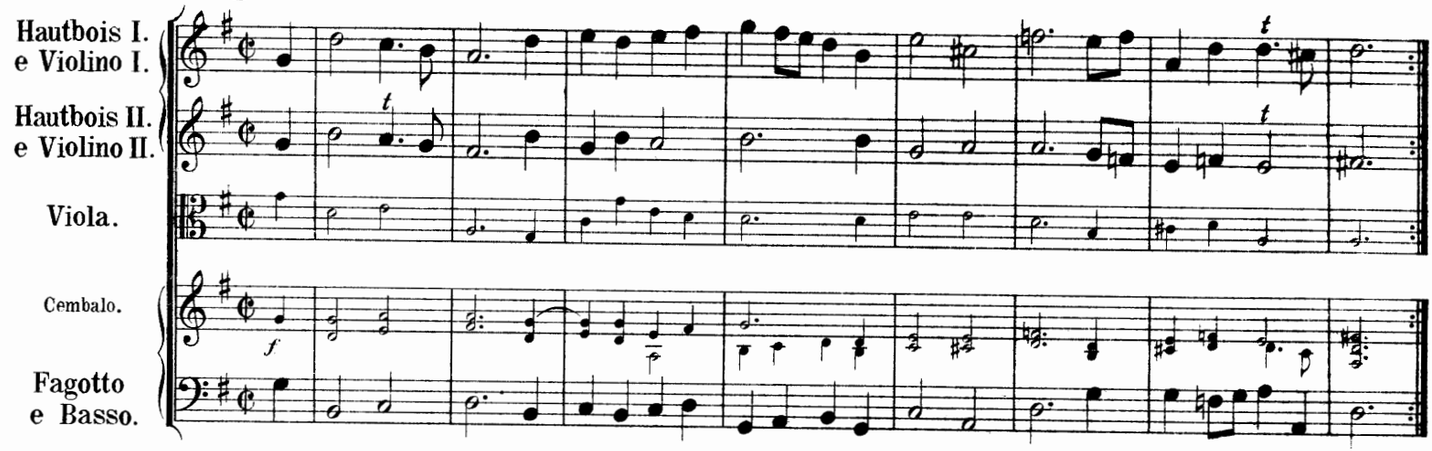


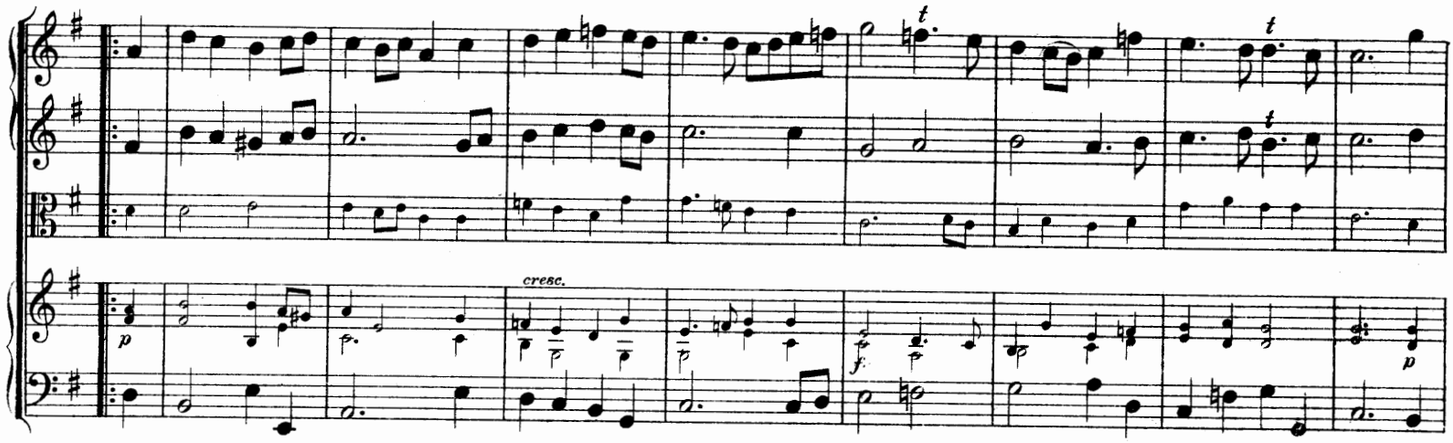

t
t
t
t
p

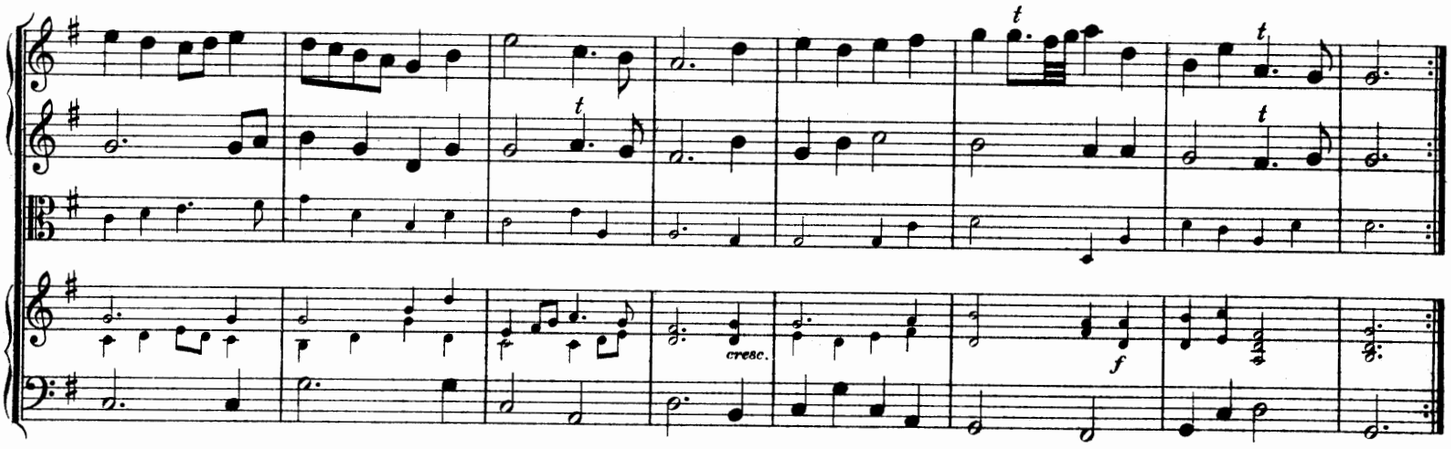

t
t
t
f


Adagio.
Adagio.
ff
p

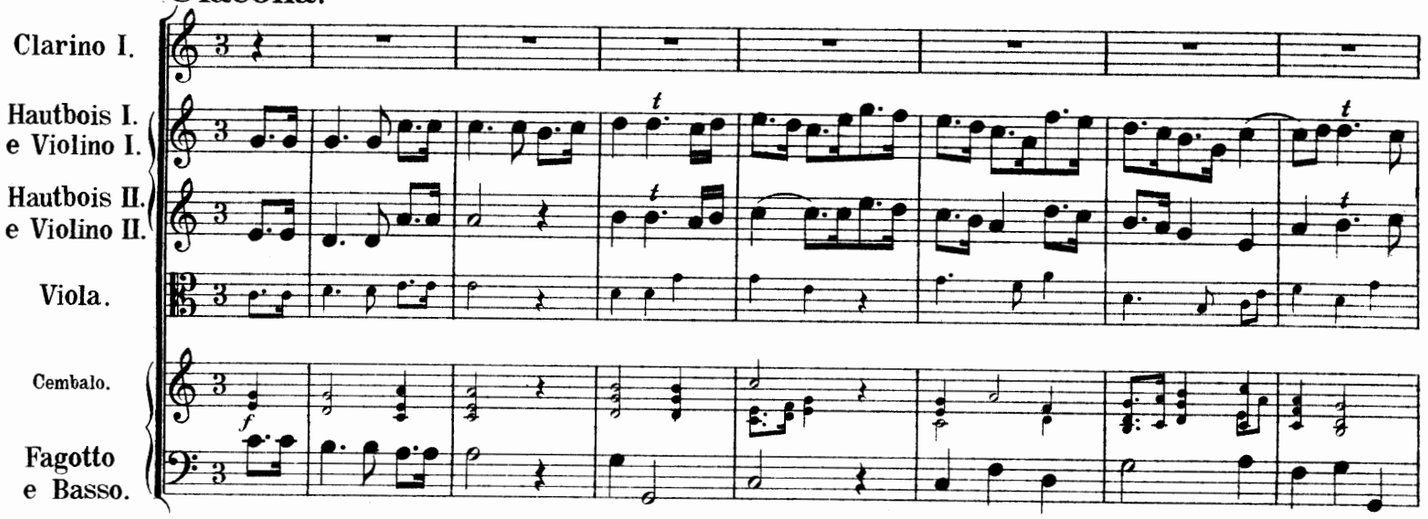
Rigadon.

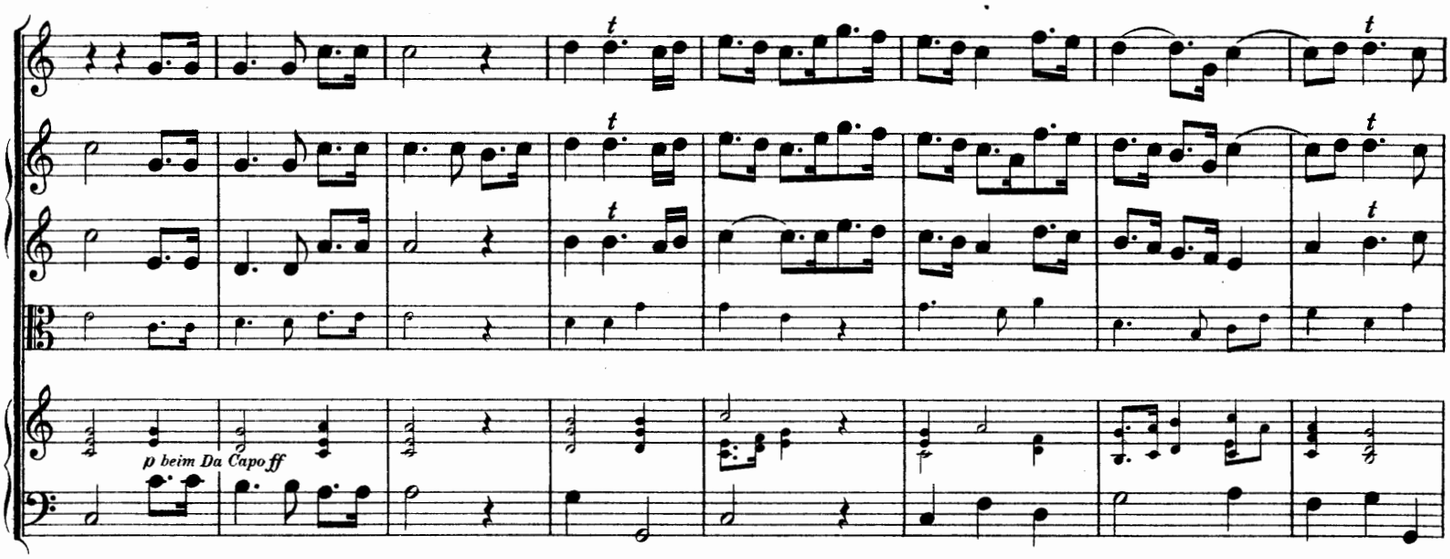


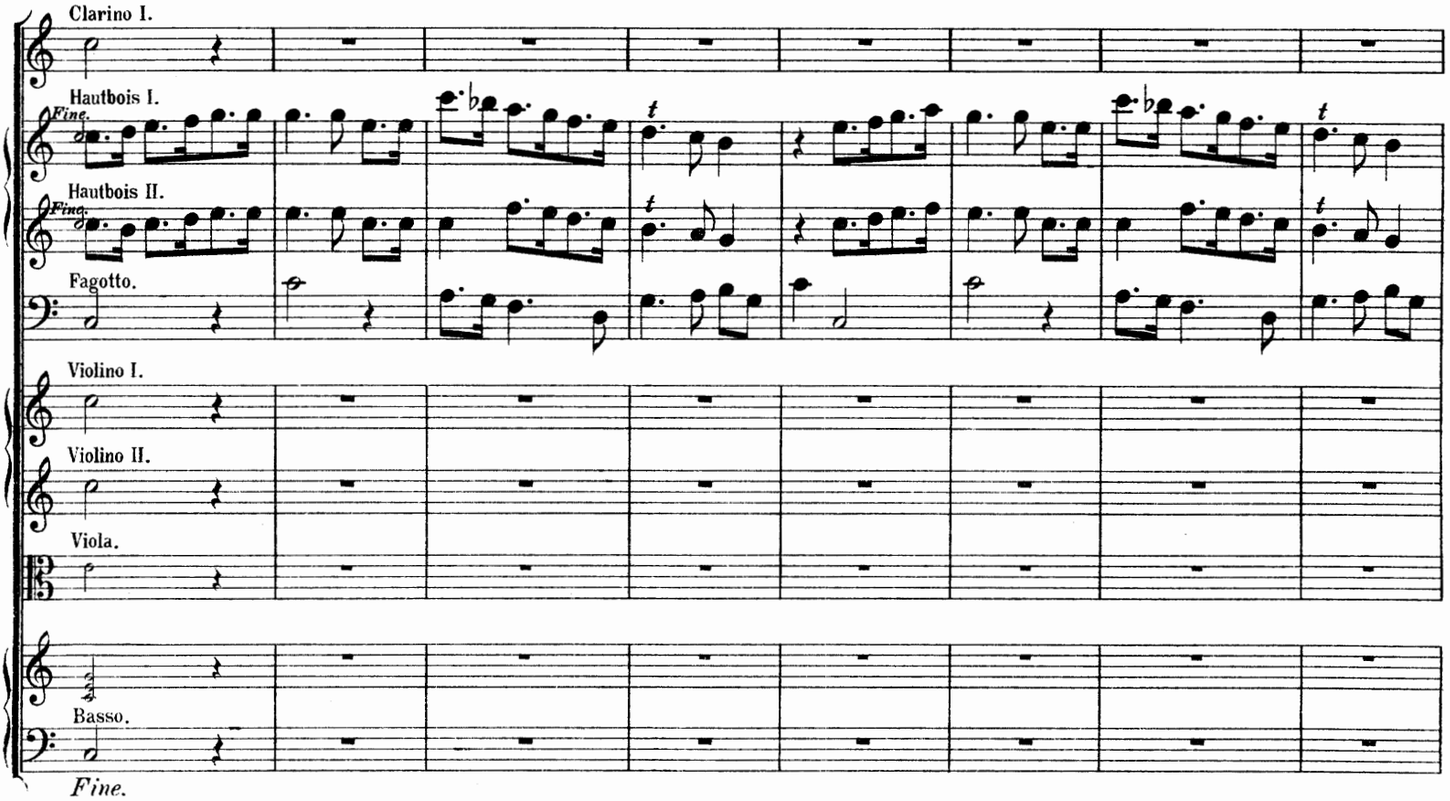


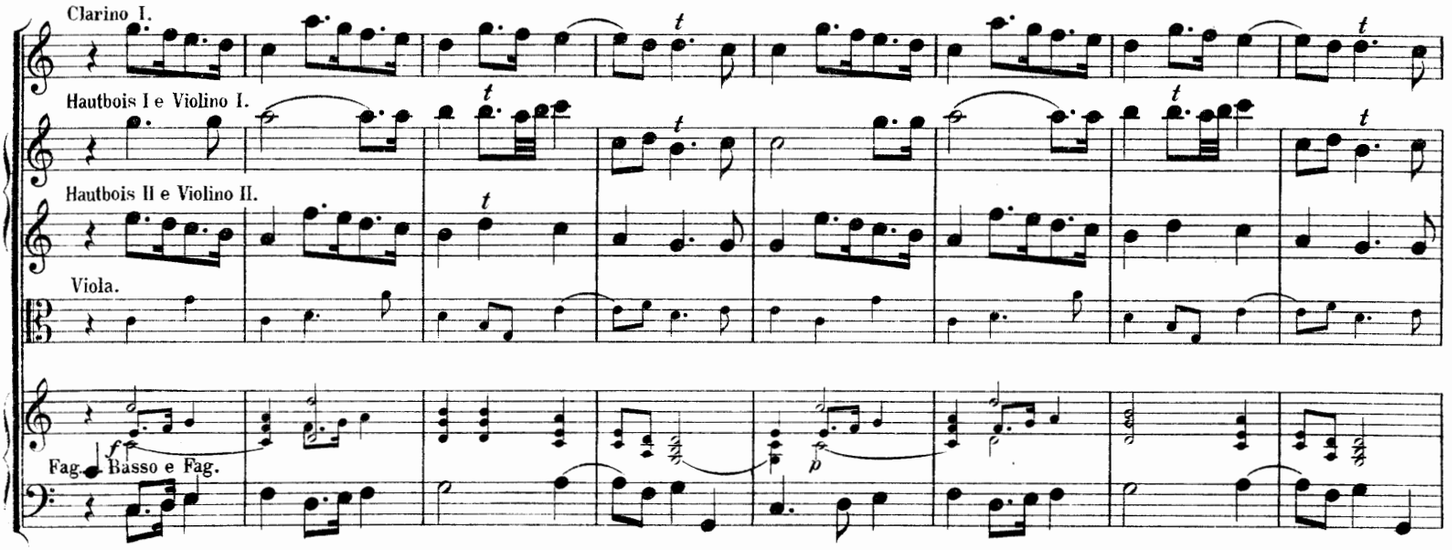


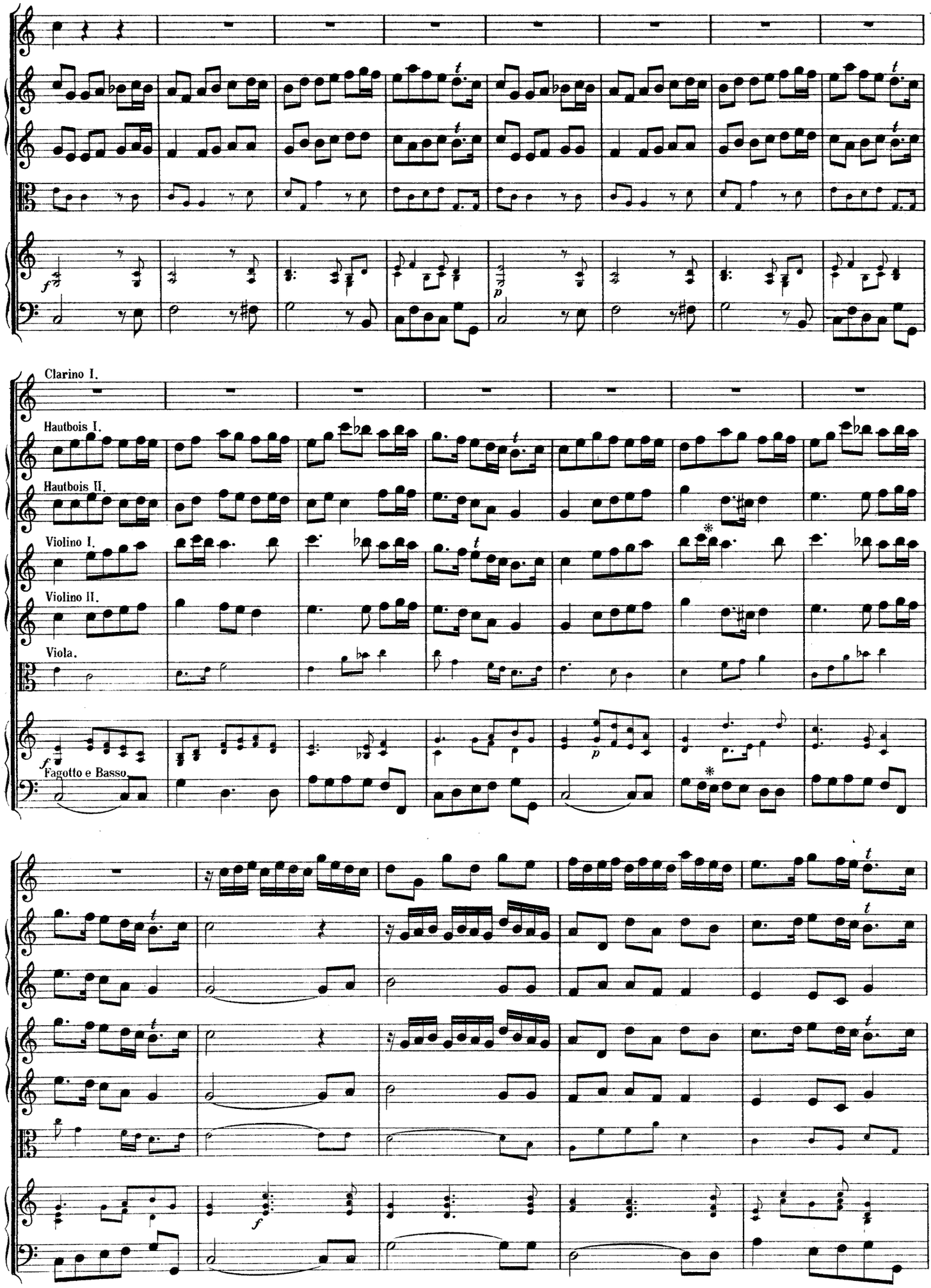
Ciacona.

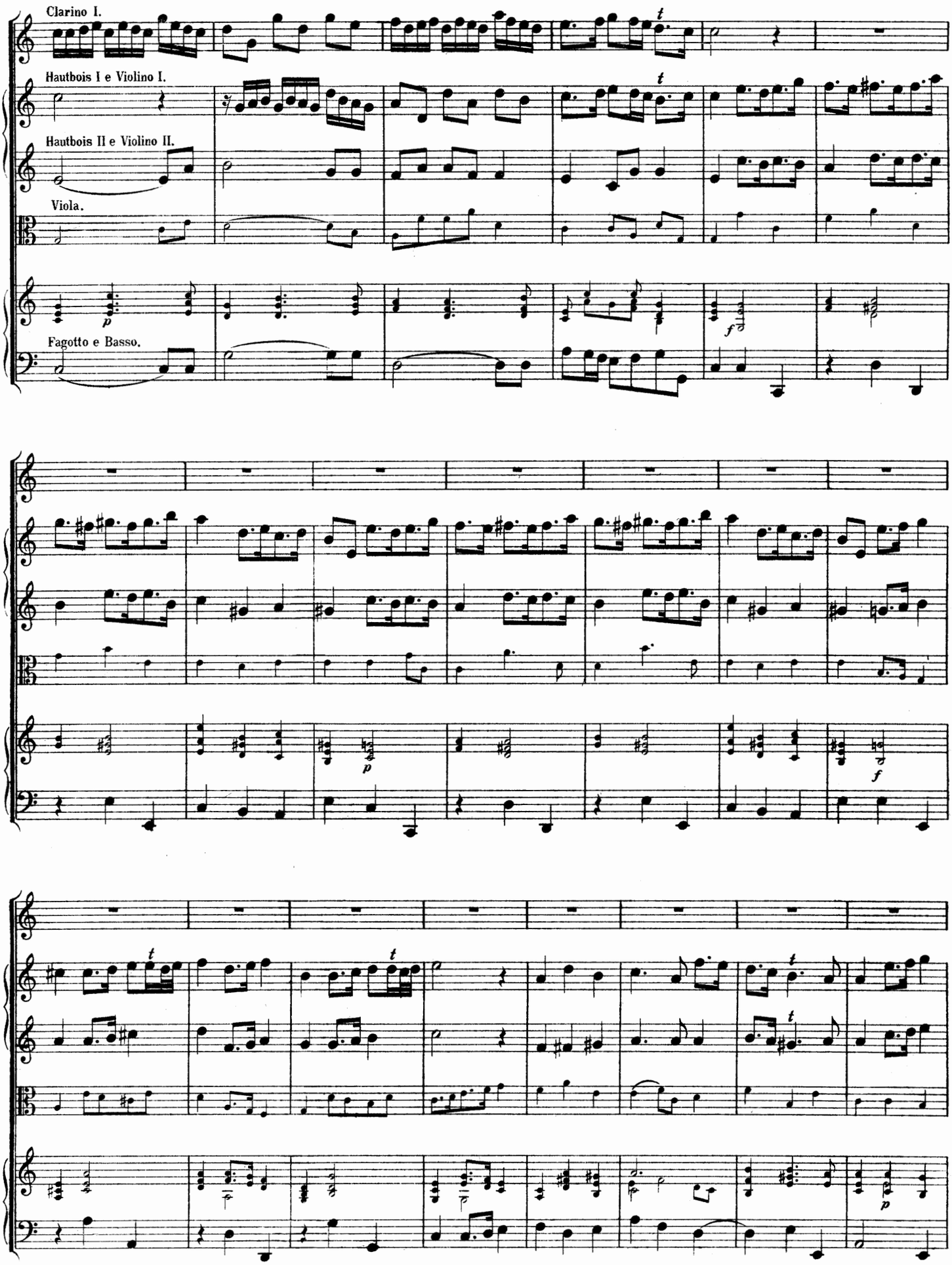


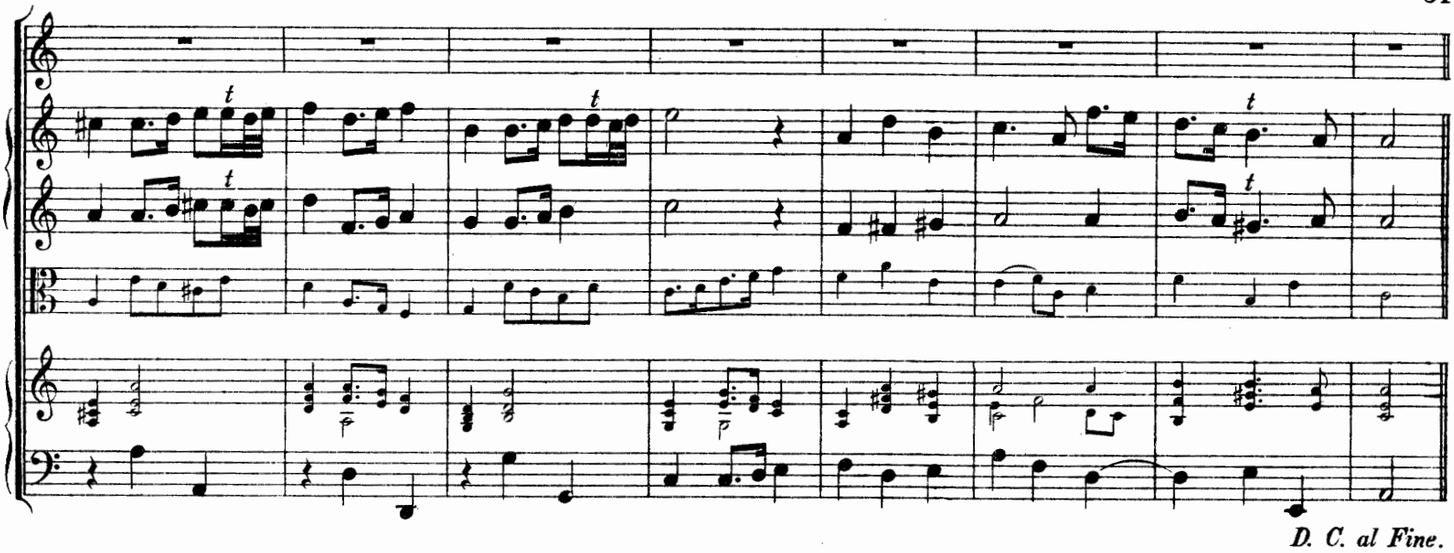

p beim Da Capo ff


Clarino I.
Hautbois I.
Fine.
Hautbois II.
Fine.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Fine.


Clarino I.
Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Fag. Basso e Fag.


Clarino I.
Hautbois I.
Hautbois II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.


Clarino I.
Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.



D. C. al Fine.

Guique.

Prestissimo.

Hautbois I e Violino I.

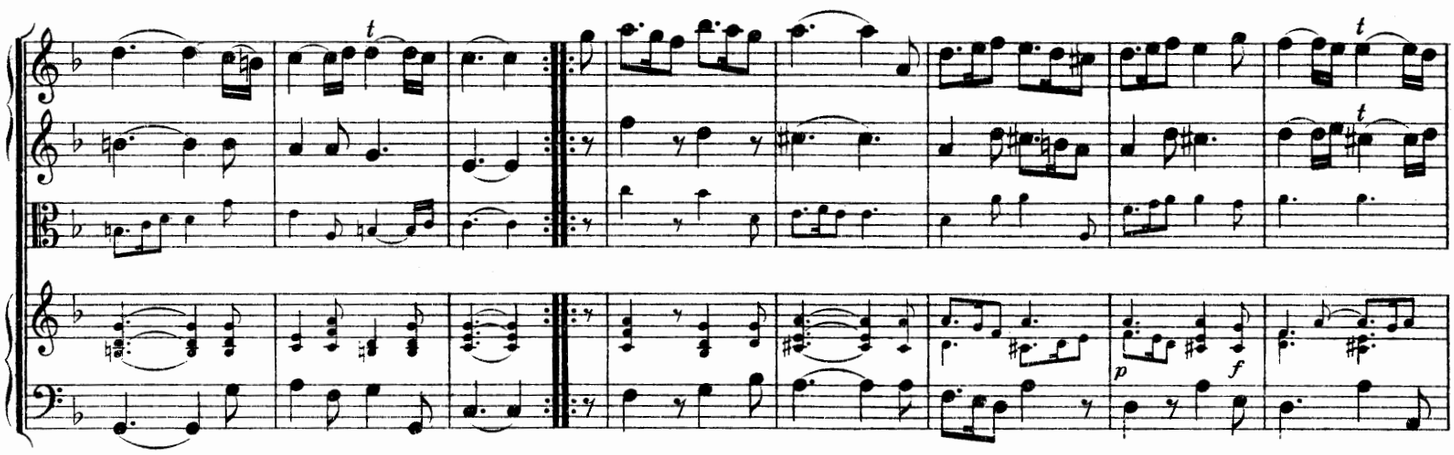
Hautbois II e Violino II.

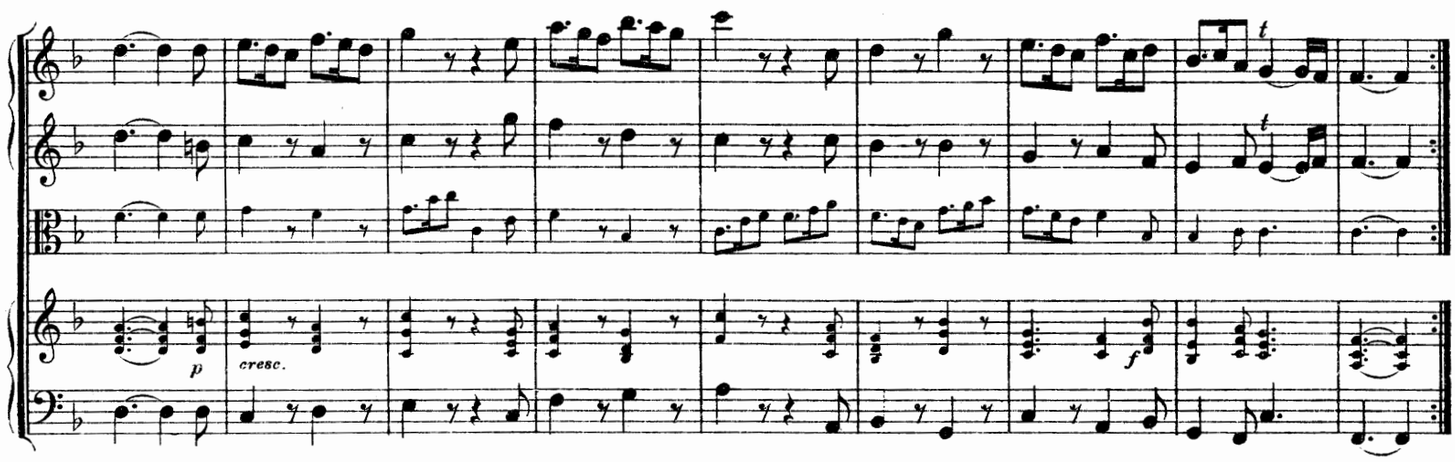
Viola.

Prestissimo.

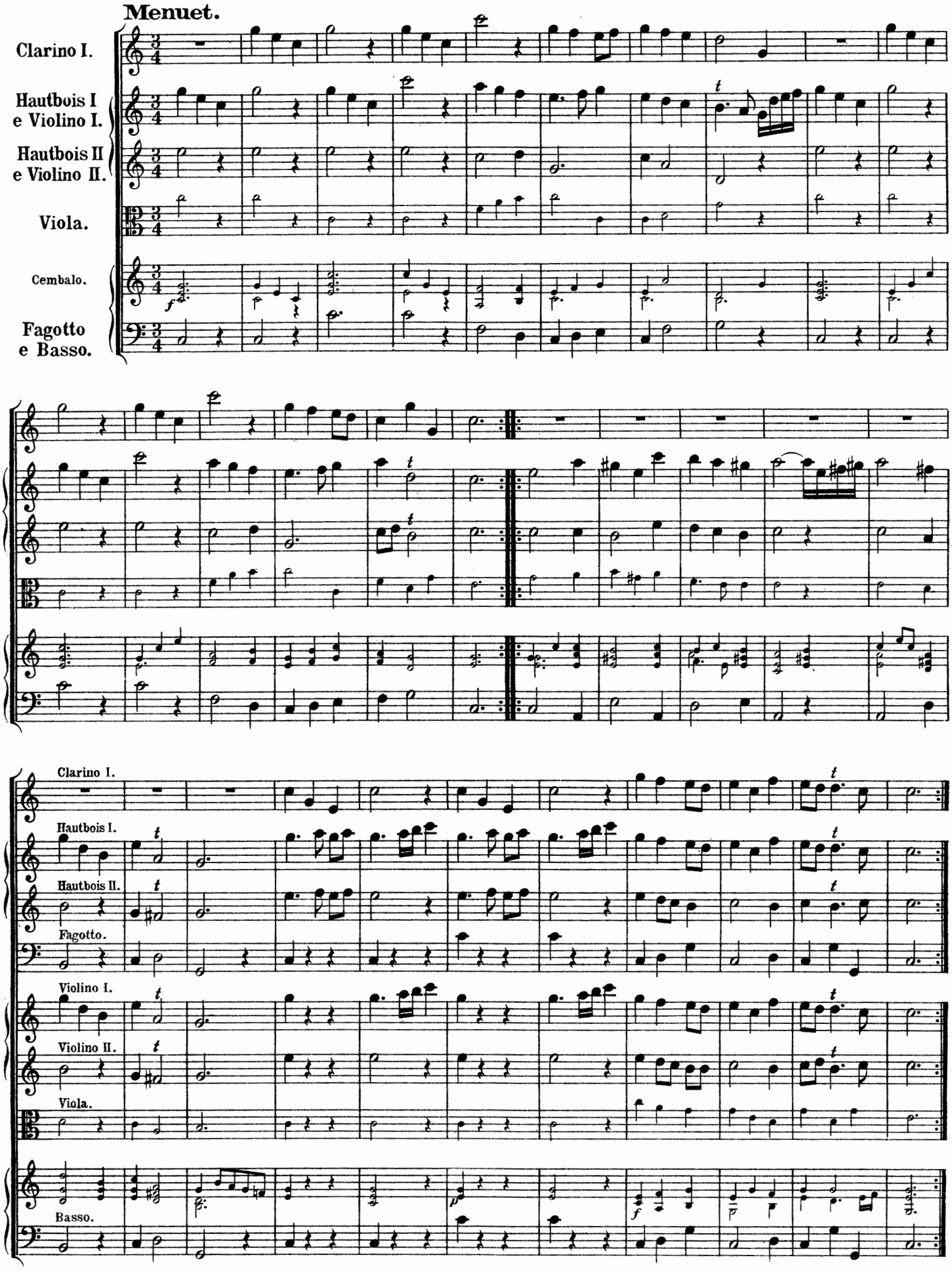
Cembalo.

Fagotto e Basso.





Menuet.


Clarino I.
Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto e Basso.
Clarino I.
Hautbois I.
Hautbois II.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.

Final.

Poco allegro.

Clarino I.

Clarino II.

Hautbois I e Violino I.

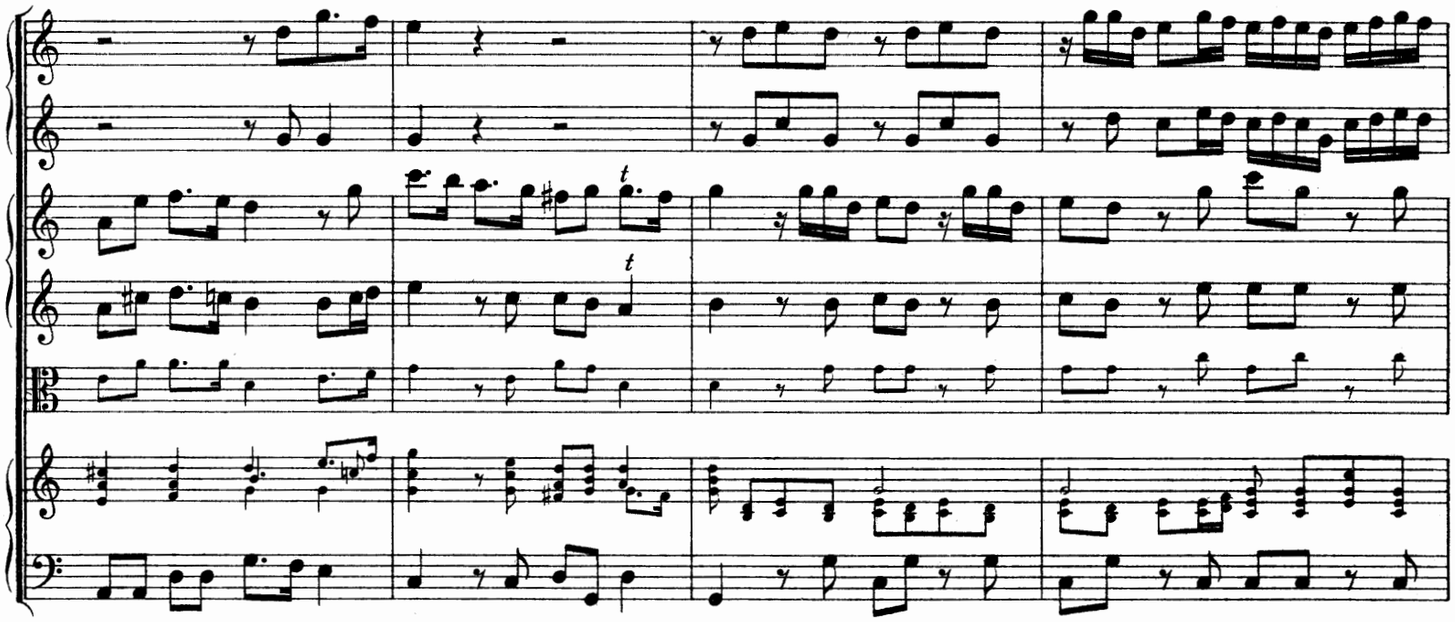
Hautbois II e Violino II.

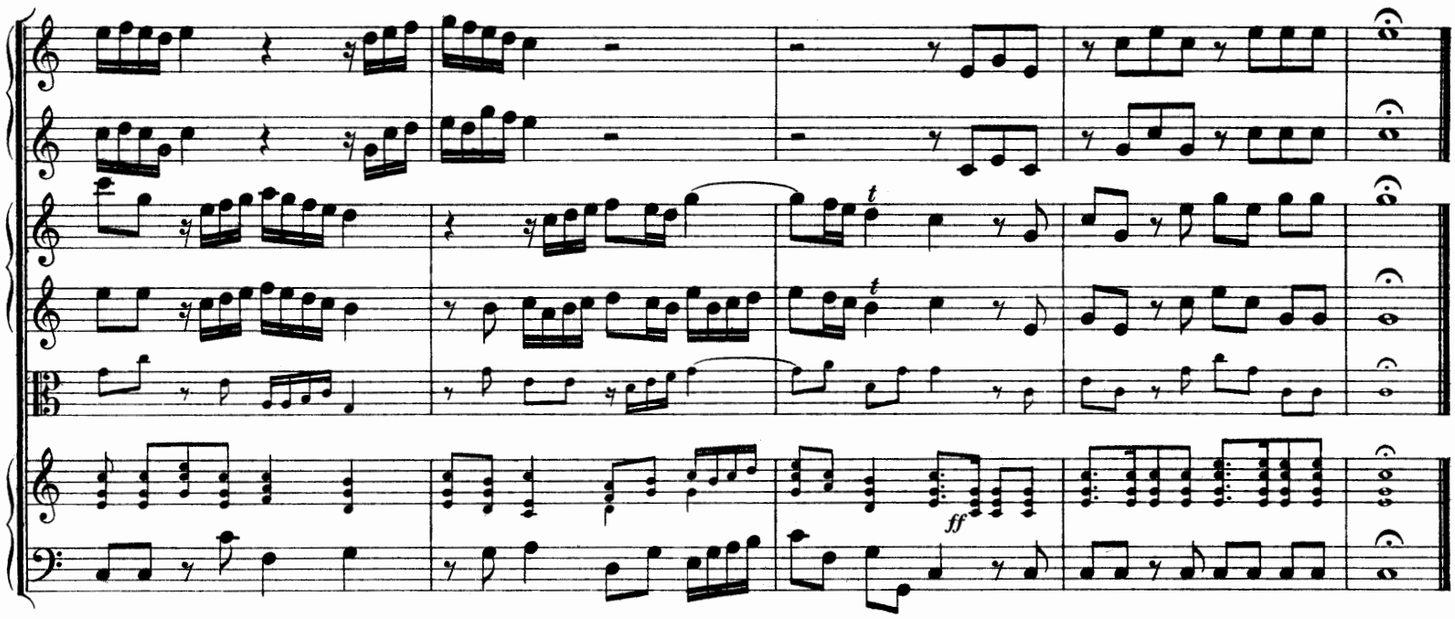
Viola.

Poco allegro.

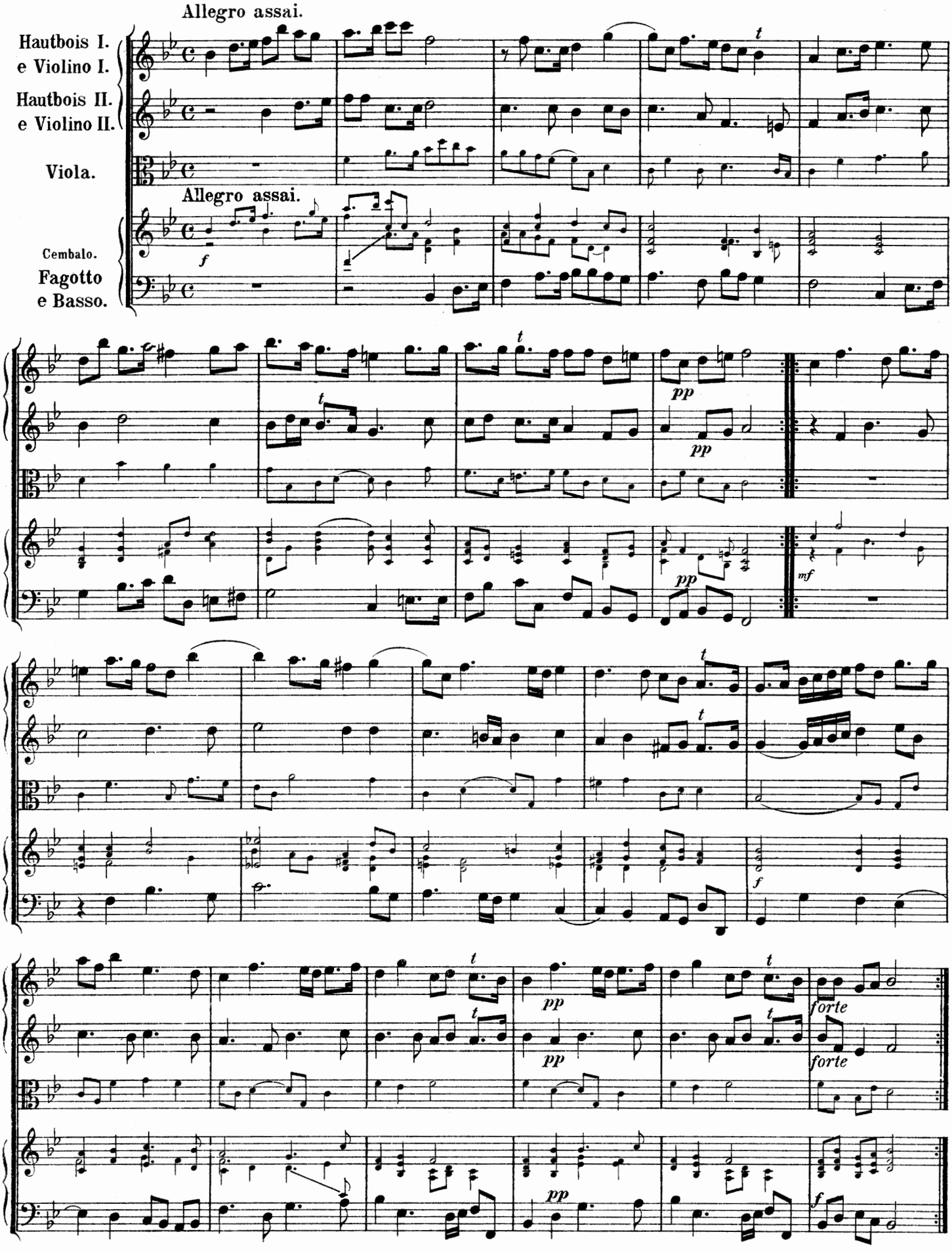
Cembalo.

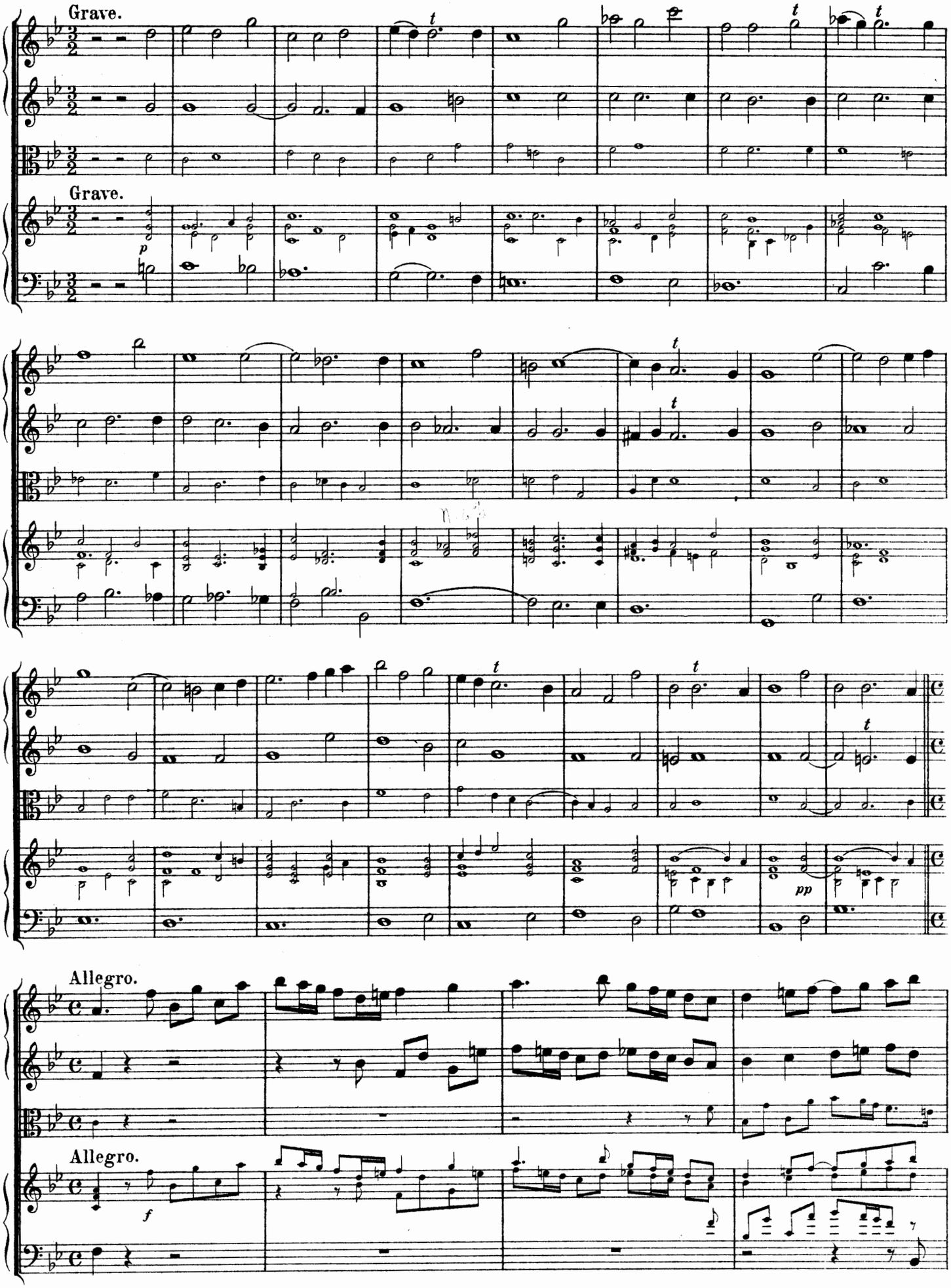
Fagotto e Basso.

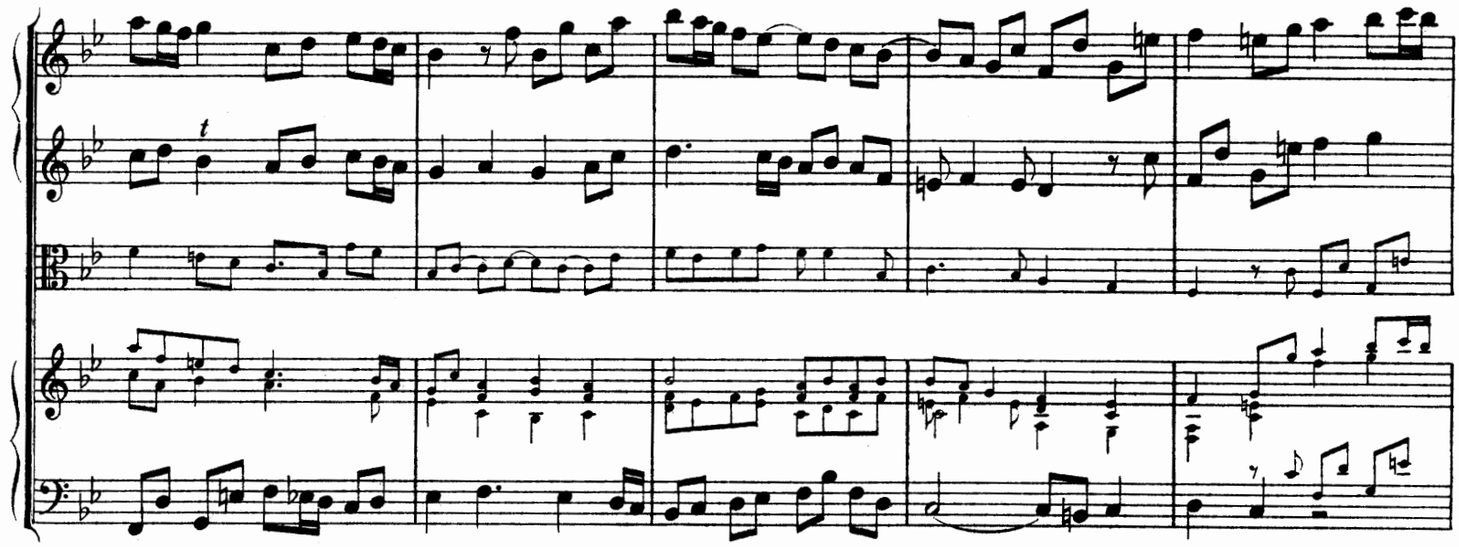


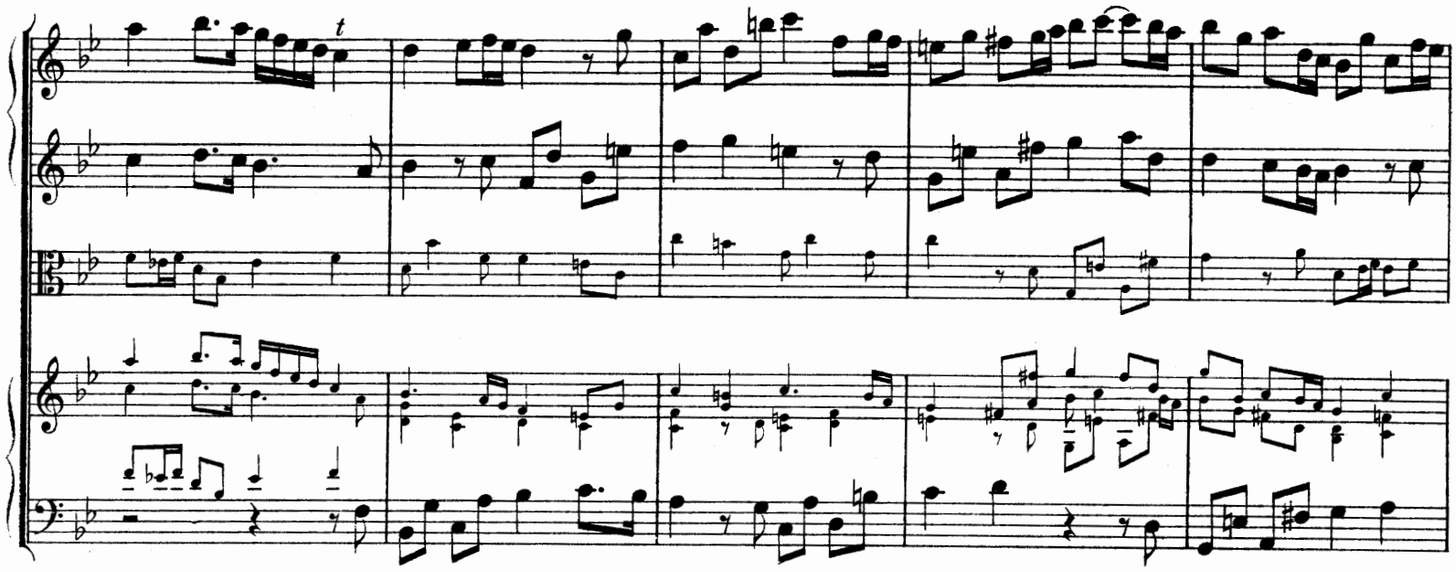


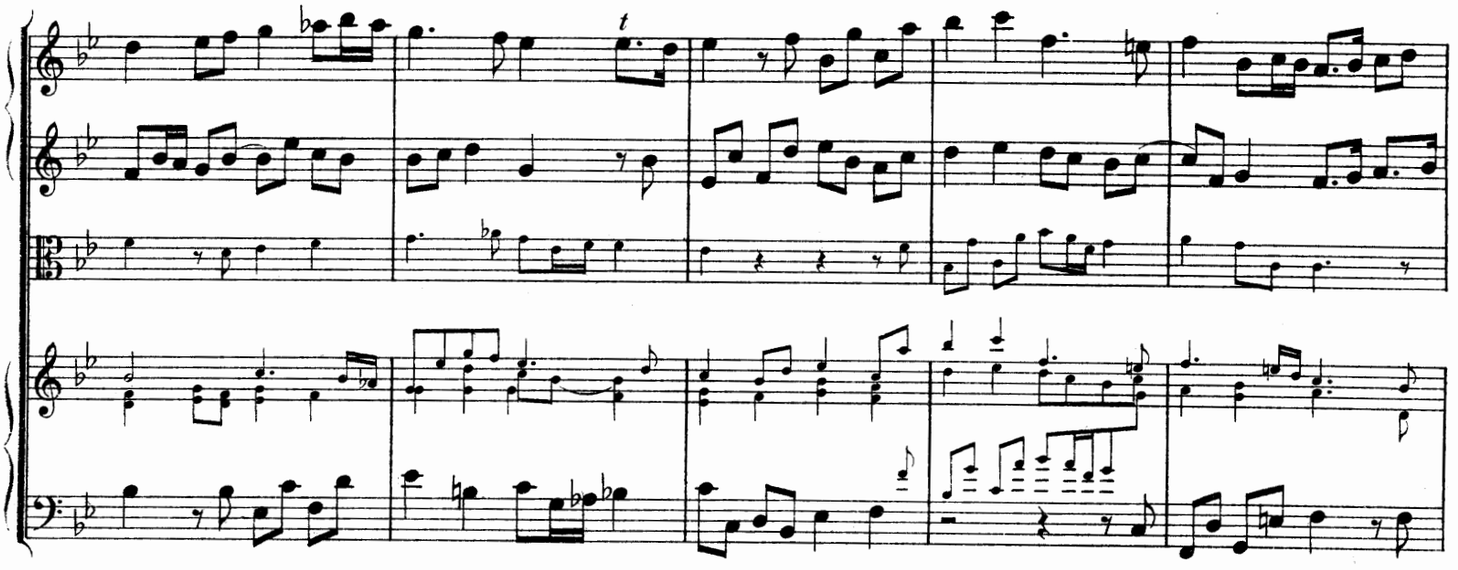
II.
Sinfonia.

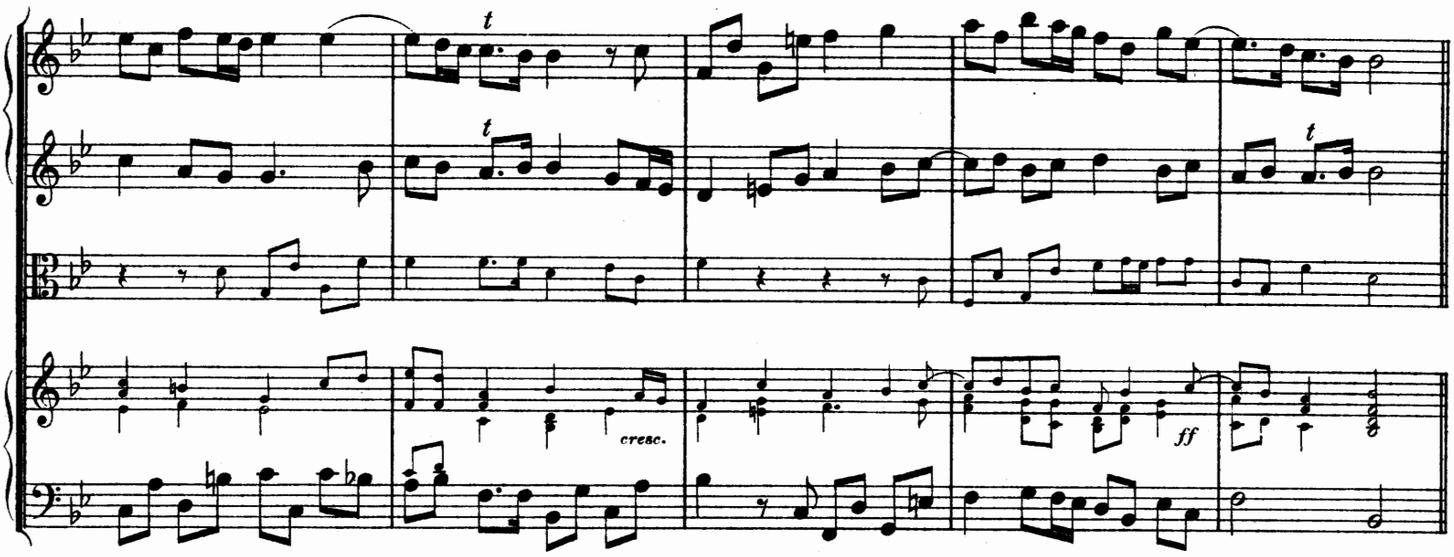

Allegro assai.
Hautbois I.
e Violino I.
Hautbois II.
e Violino II.
Viola.
Allegro assai.
Cembalo.
Fagotto
e Basso.
f
t
pp
mf
forte

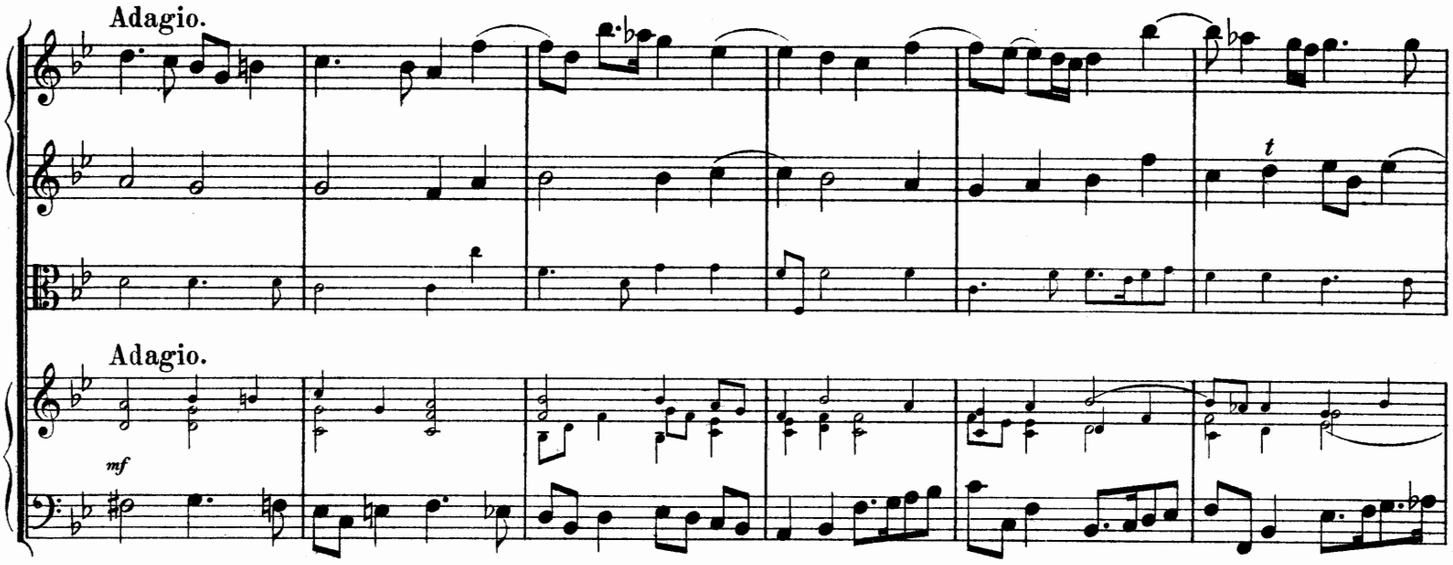

Grave.
Grave.
Allegro.
Allegro.

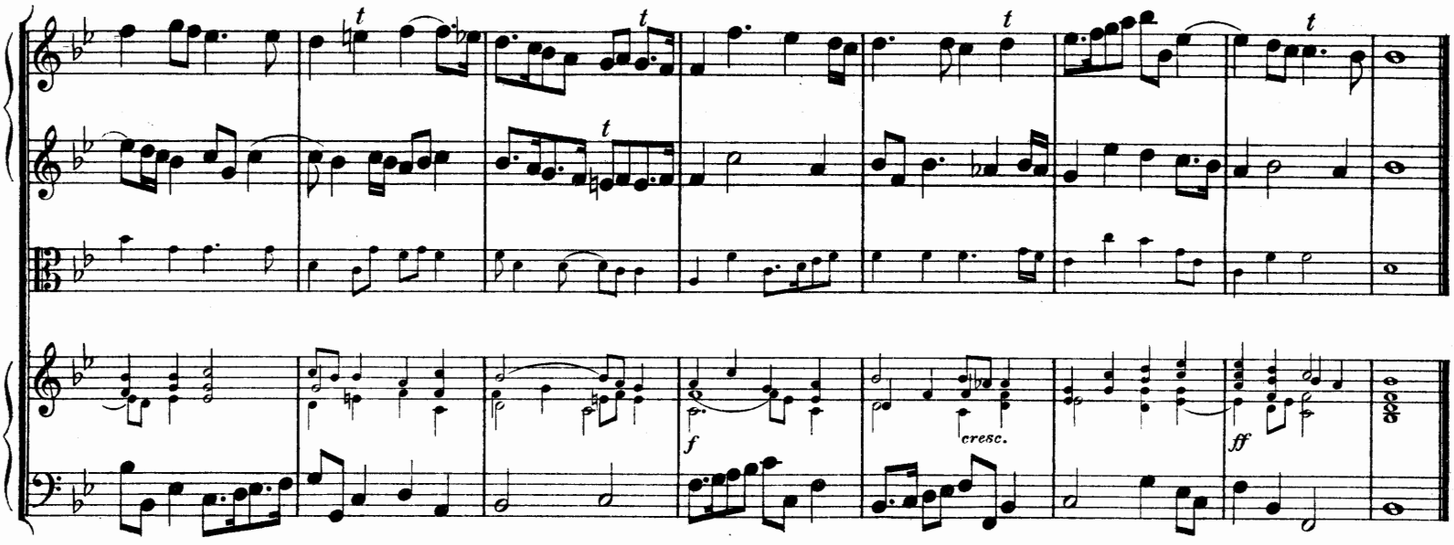







cresc.
ff


Adagio.
Adagio.
mf


f
cresc.
ff

Libertein.

Allegro.

Hautbois I.
Hautbois II.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Allegro.
Cembalo.
Basso.

mf

Fine

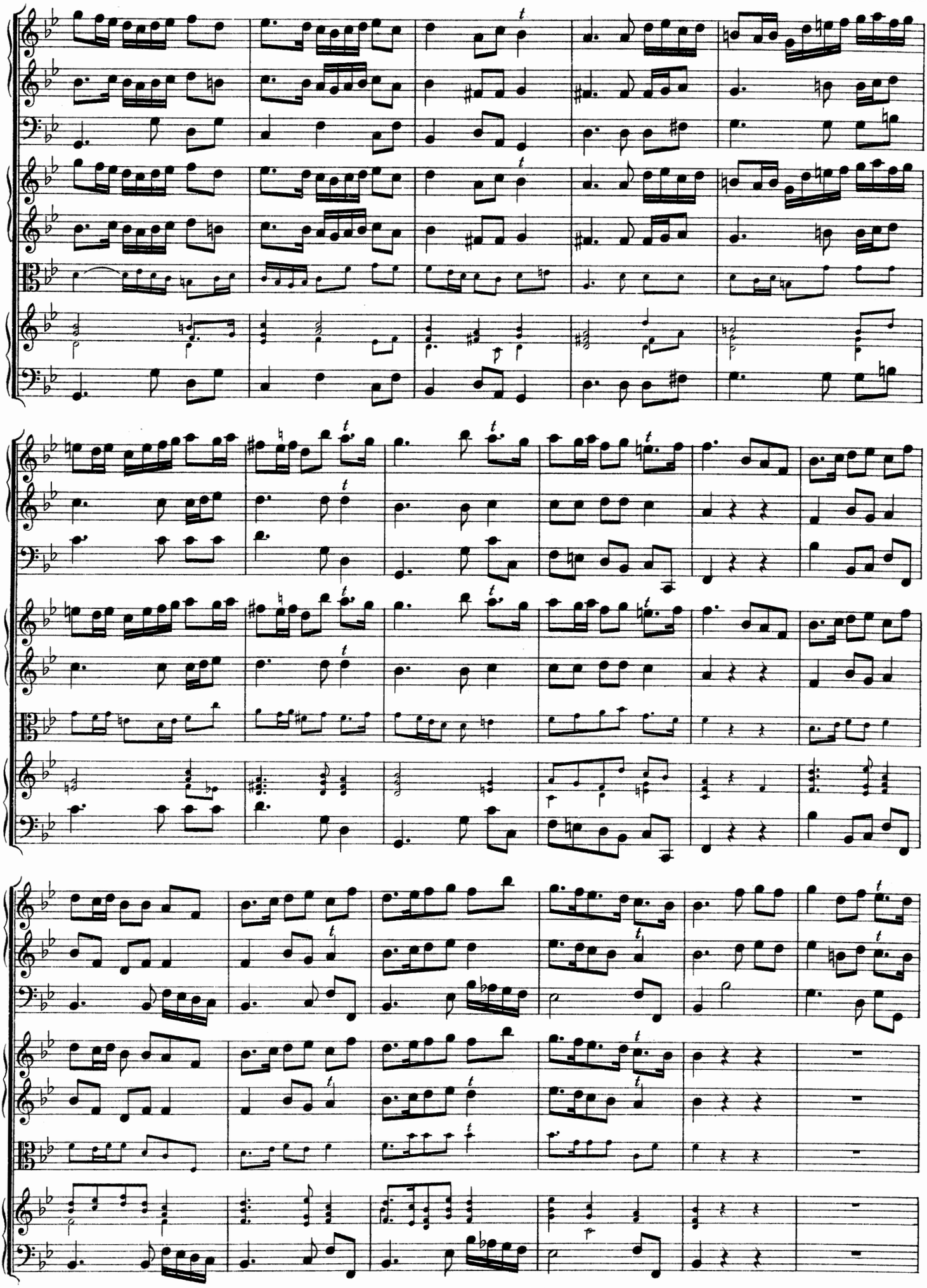
Fine

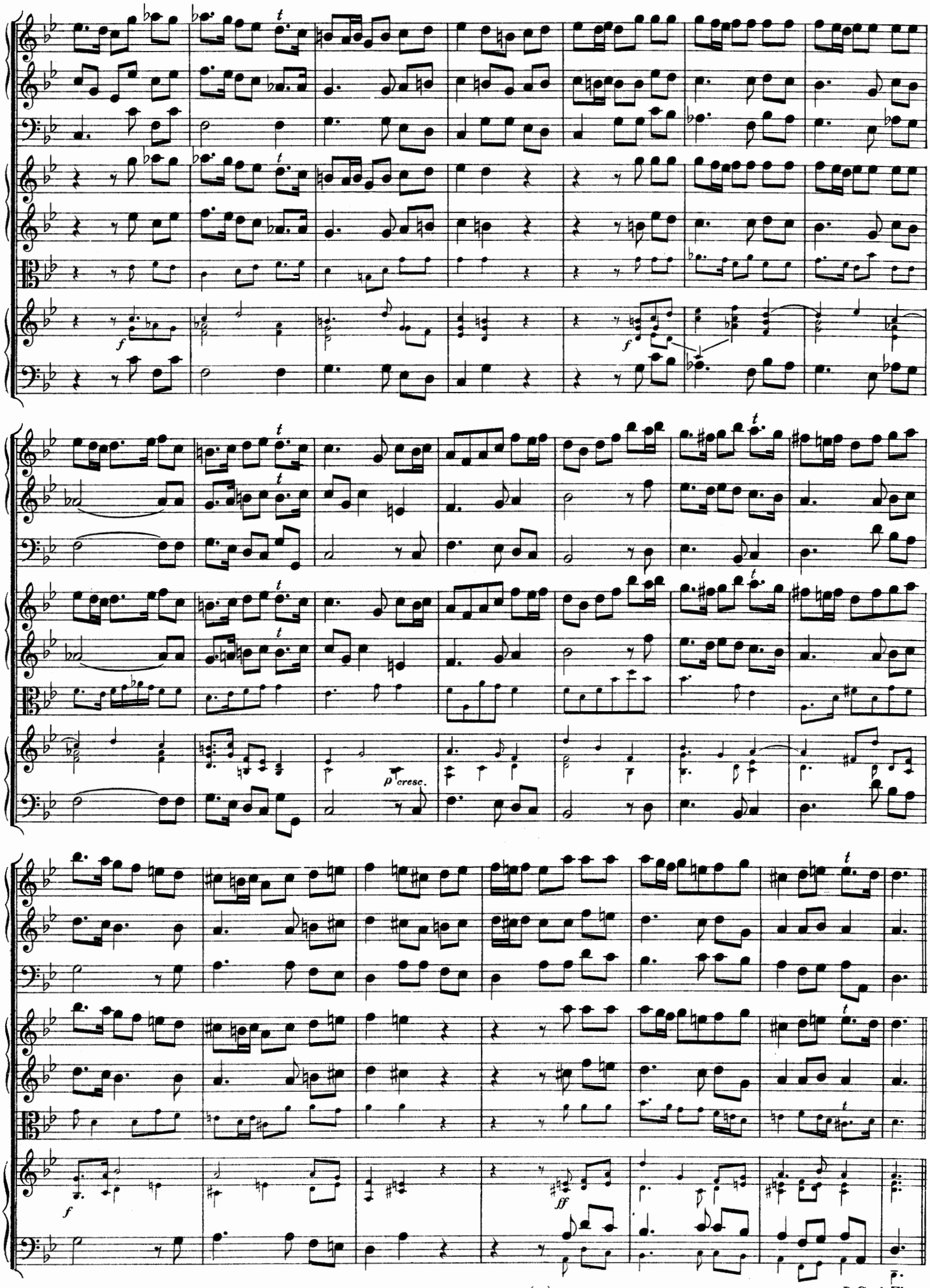
f

p

Fine

f




f
f
p cresc.
ff
D.C. al Fine

Entrée.

Hautbois I. e Violino I.

Hautbois II. e Violino II.

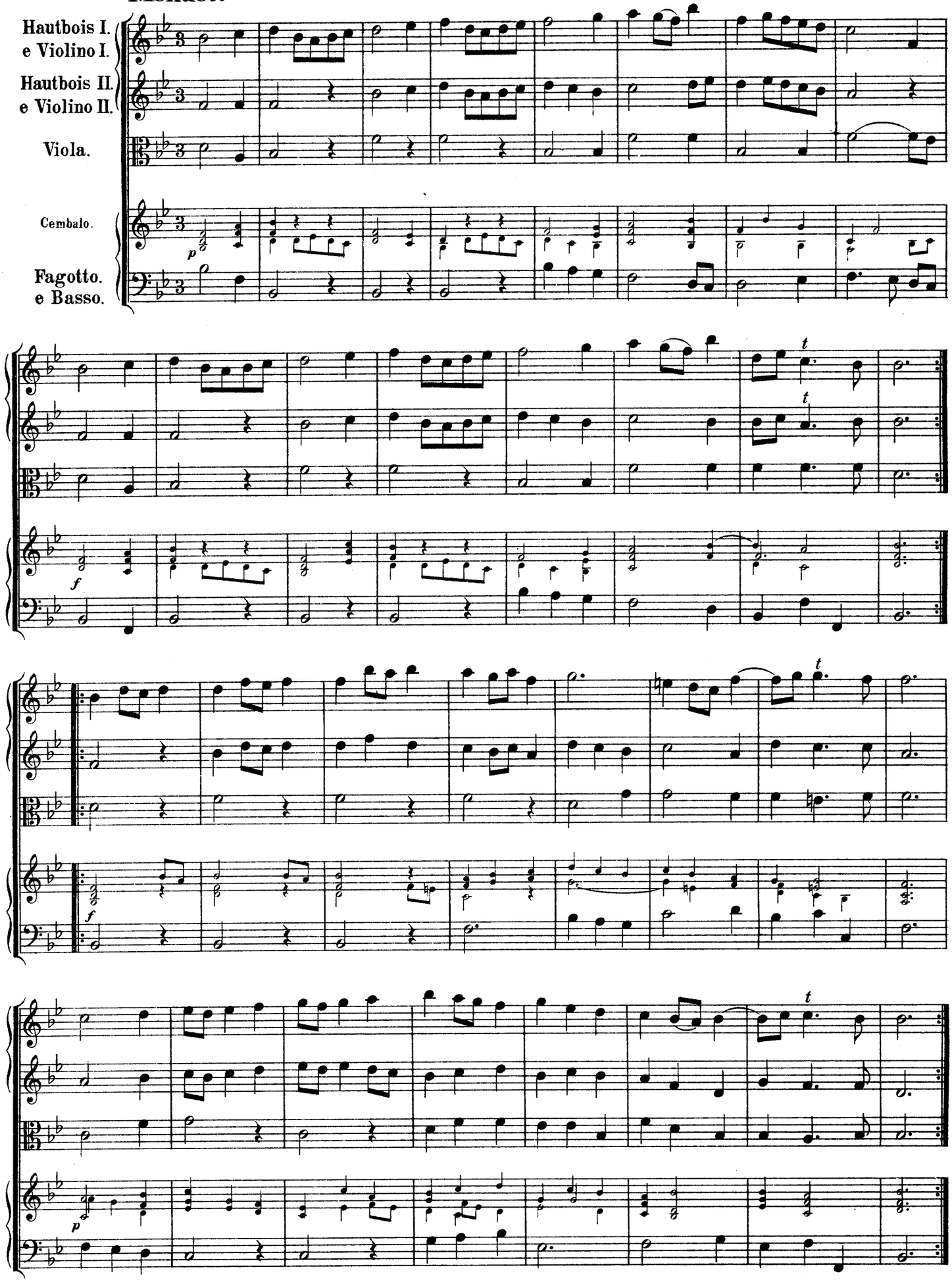
Viola.

Andante maestoso.

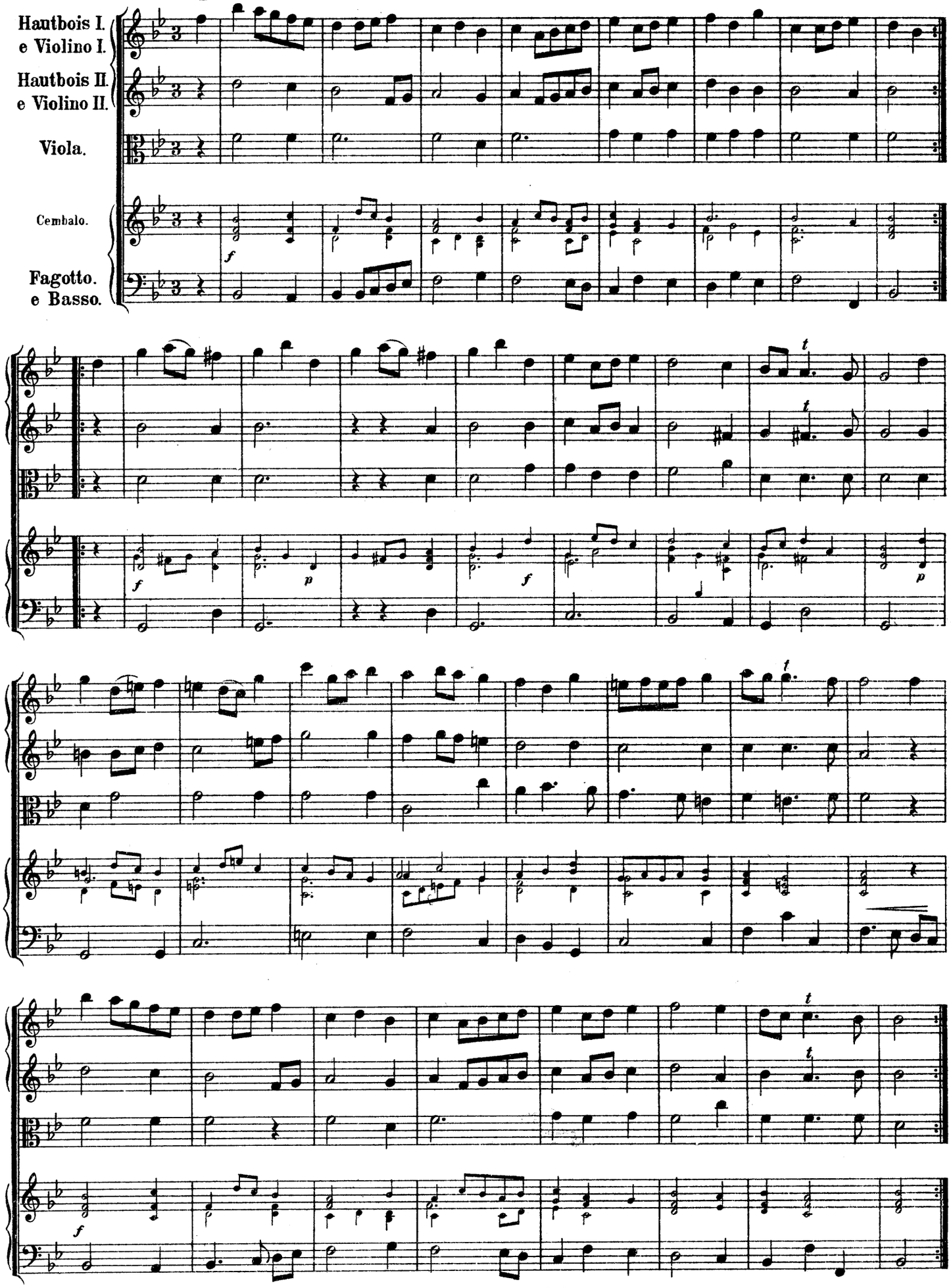
Cembalo.

Fagotto. e Basso.

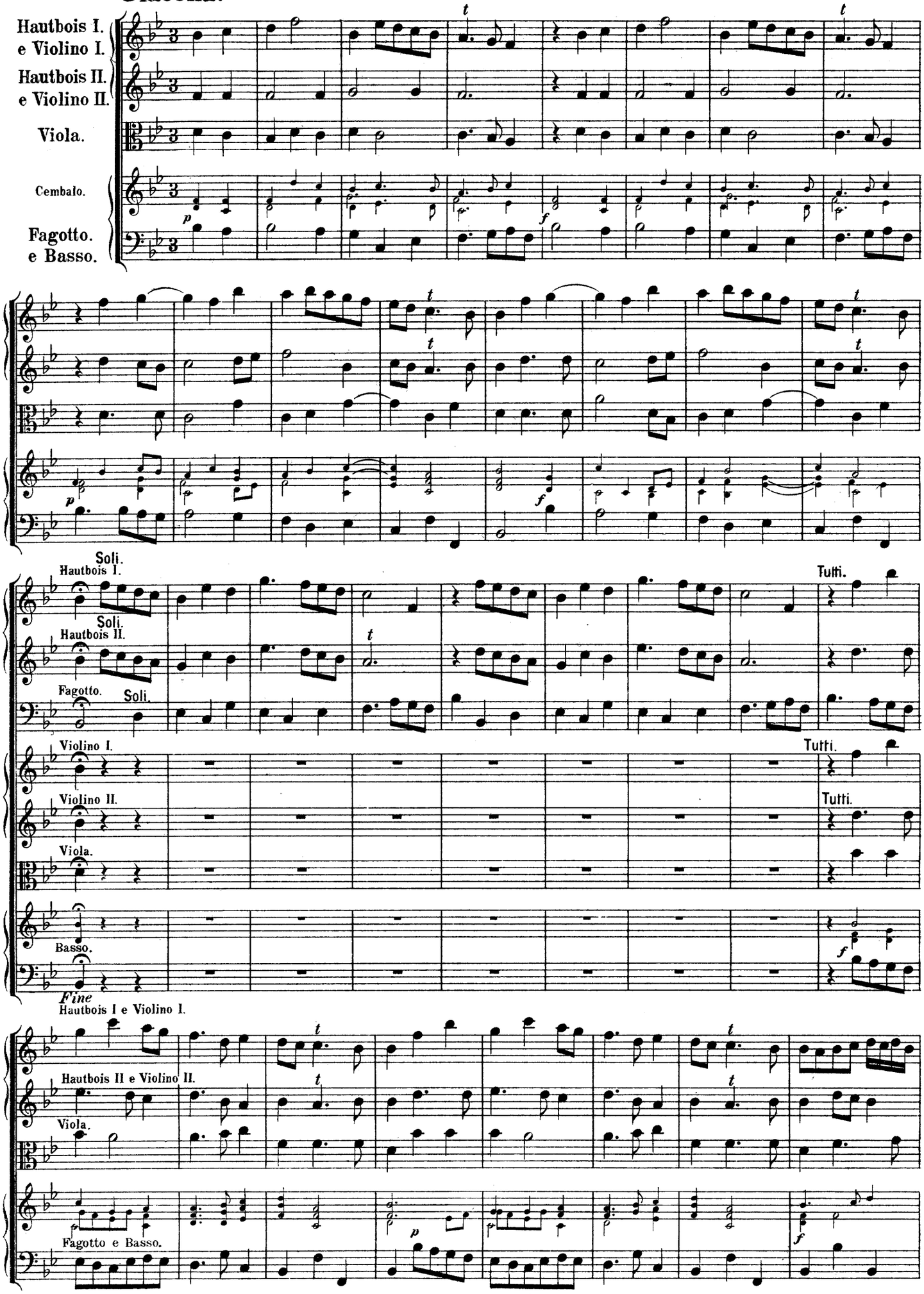
Menuet.

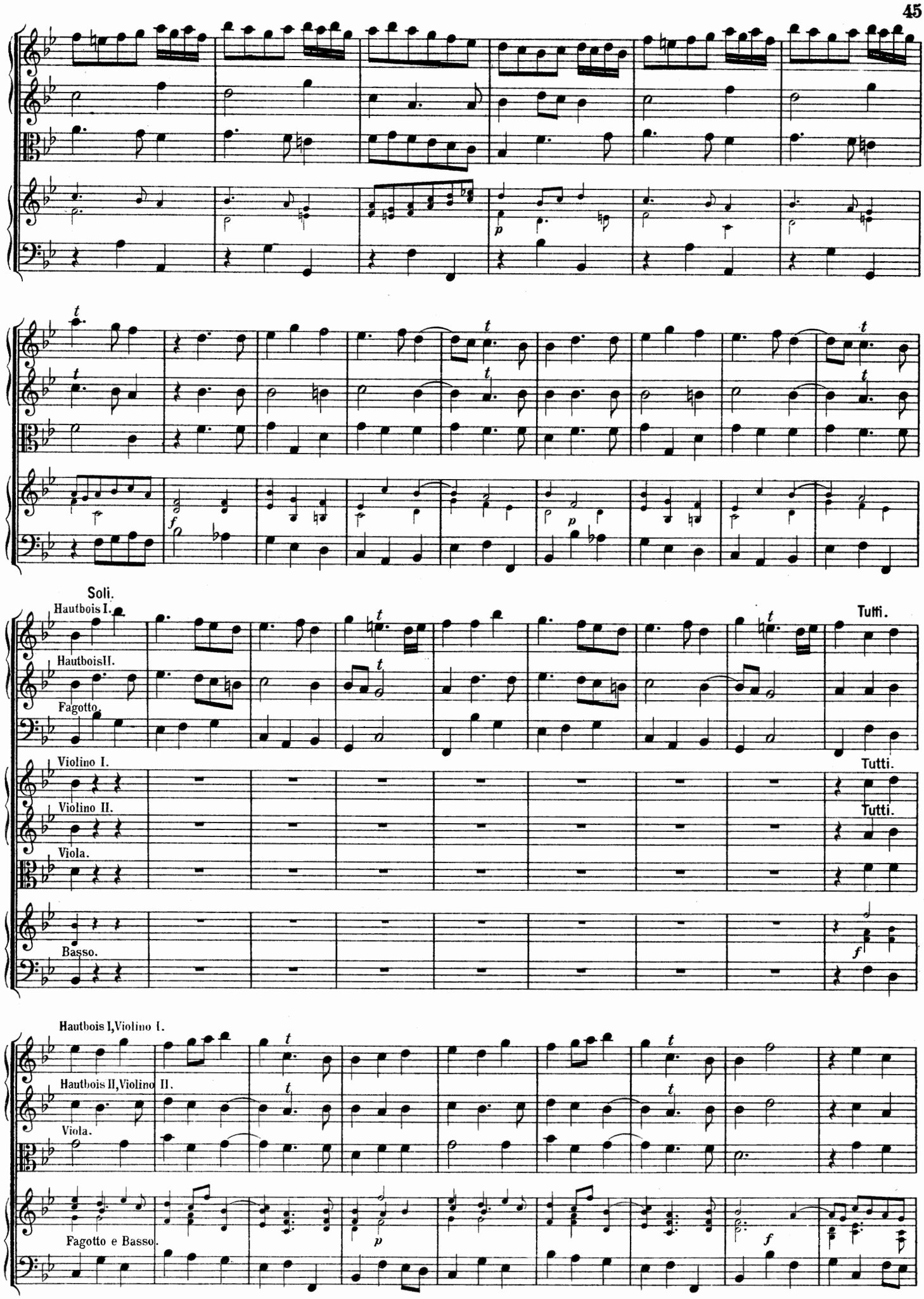

Hautbois I.
e Violino I.
Hautbois II.
e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto.
e Basso.
p
f
t

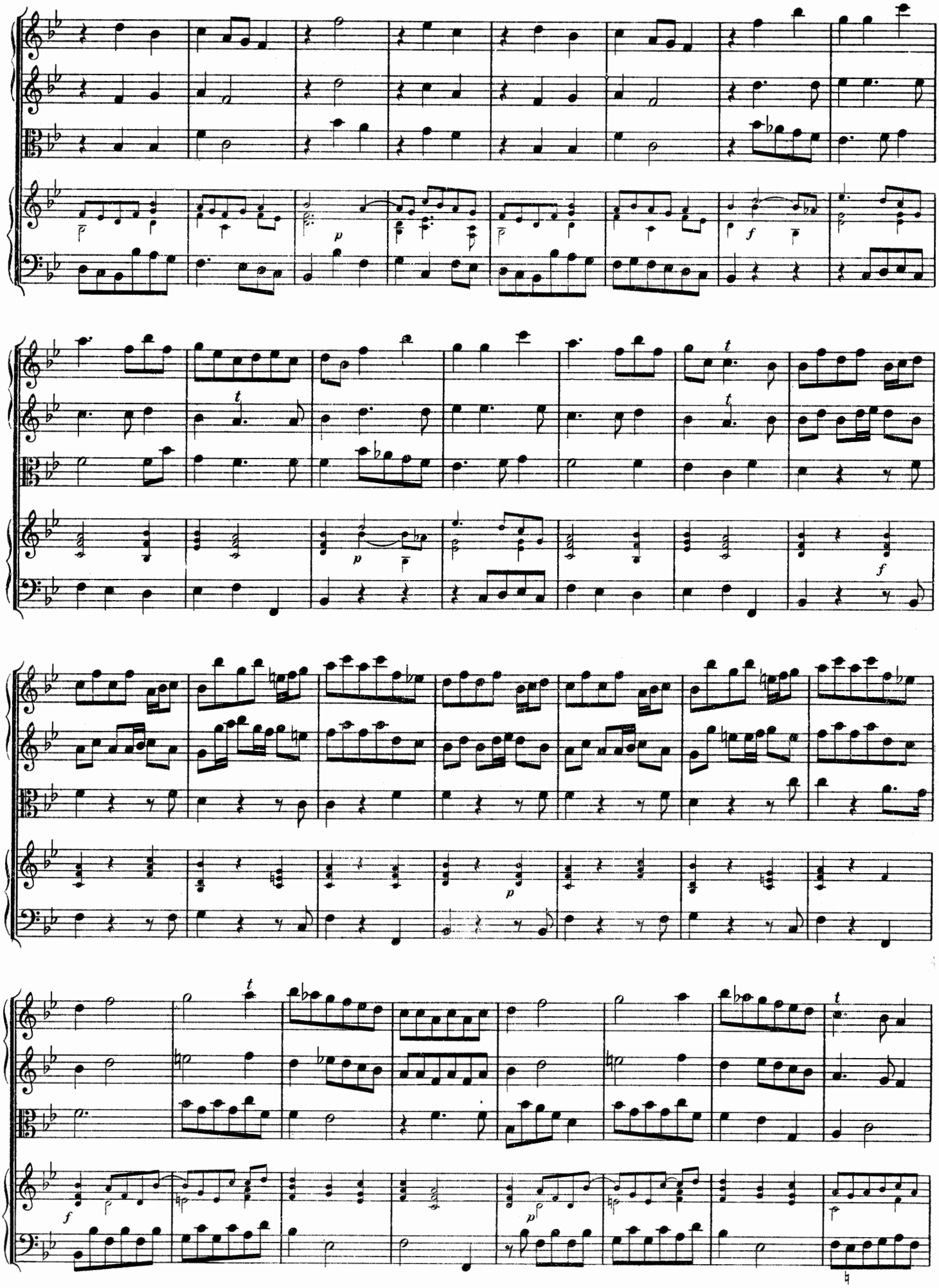
Passepied.

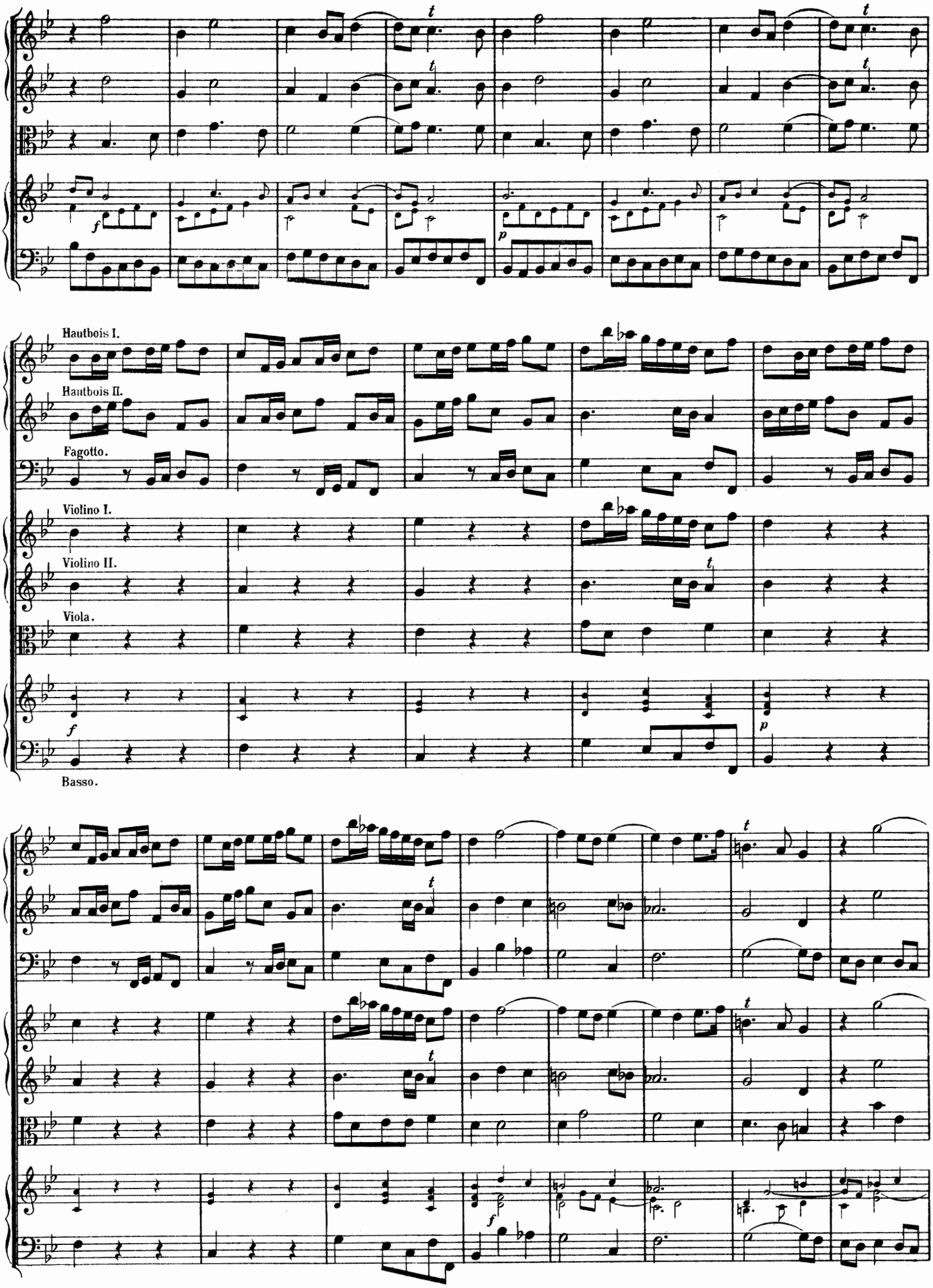

Hautbois I.
e Violino I.
Hautbois II.
e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto.
e Basso.

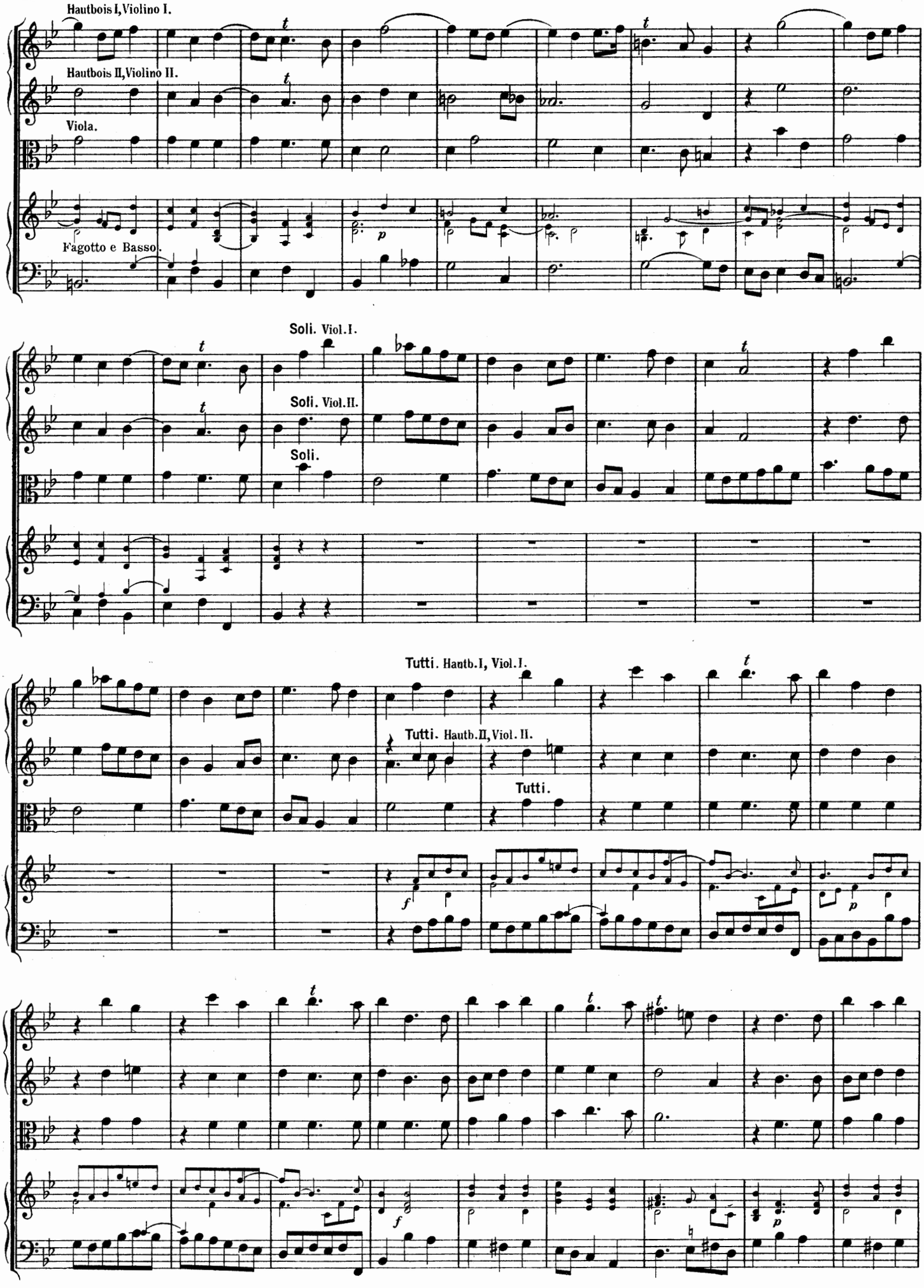
Ciacona.

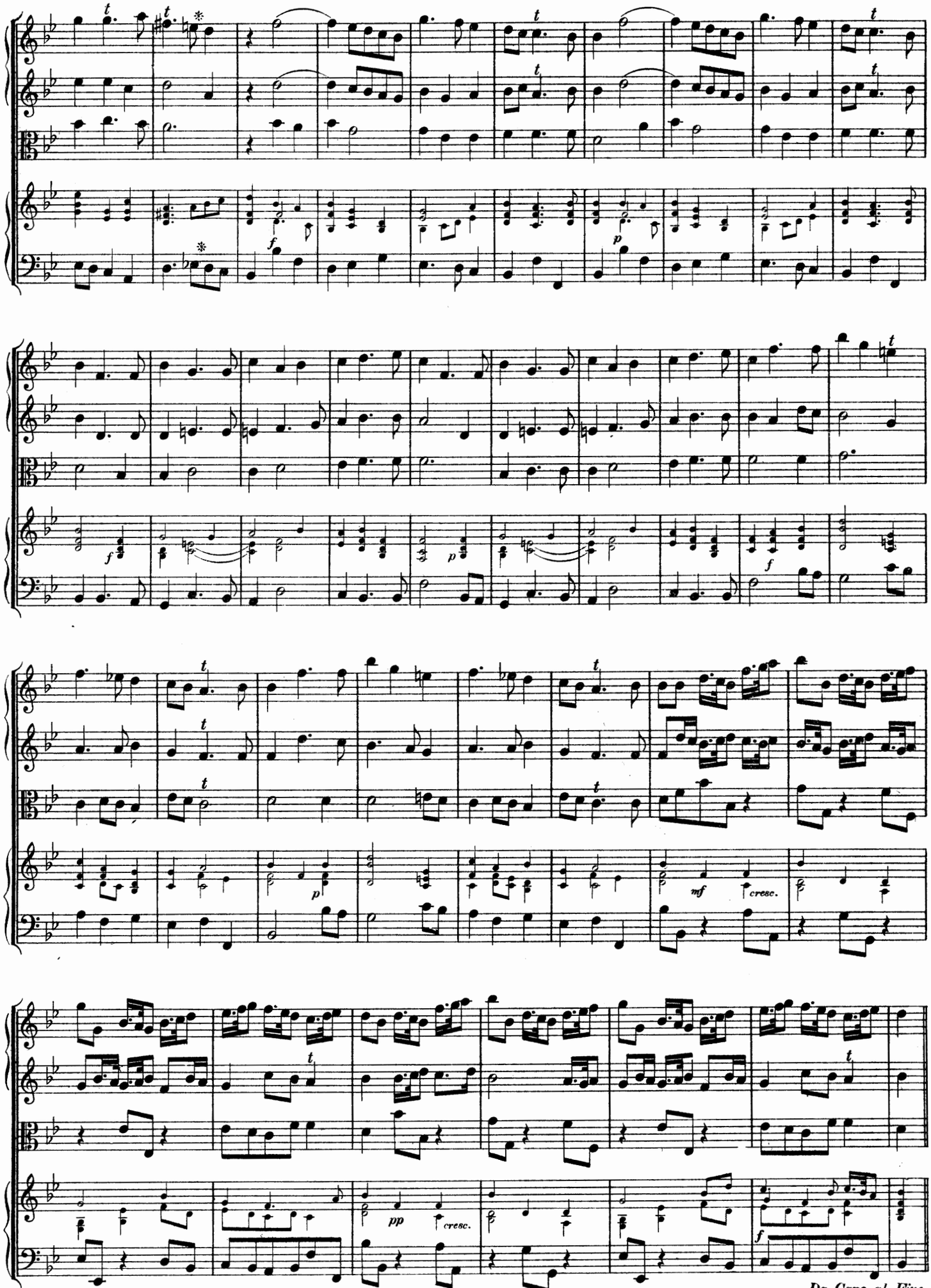

Hautbois I. e Violino I.
Hautbois II. e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto. e Basso.
Soli.
Tutti.
Fine
Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Fagotto e Basso.


Soli.
Hautbois I.
HautboisII.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Tutti.
Tutti.
Tutti.
Hautbois I,Violino I.
Hautbois II,Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.




Hautbois I.
Hautbois II.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.

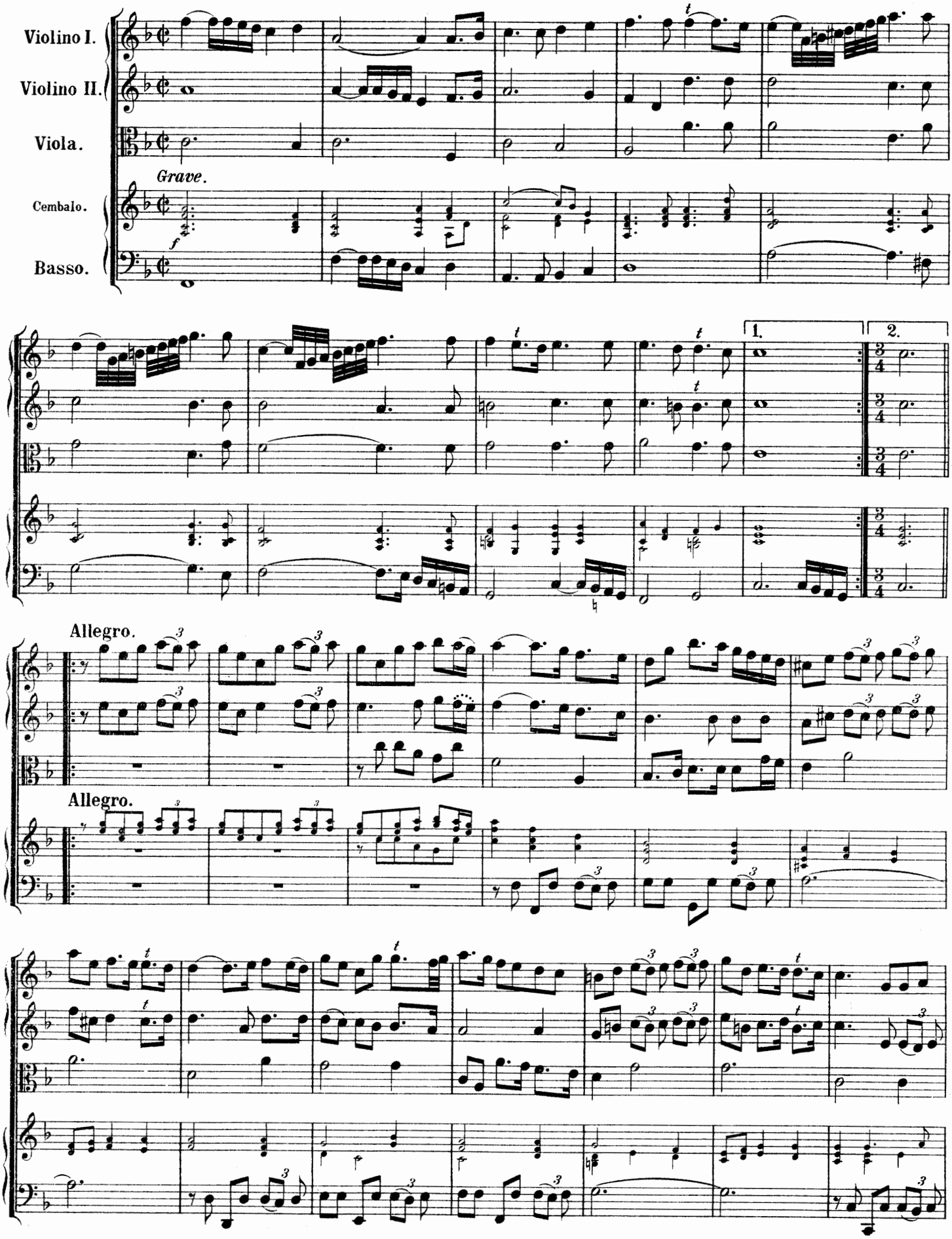

Hautbois I, Violino I.
Hautbois II, Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.
Soli. Viol. I.
Soli. Viol. II.
Soli.
Tutti. Hautb. I, Viol. I.
Tutti. Hautb. II, Viol. II.
Tutti.

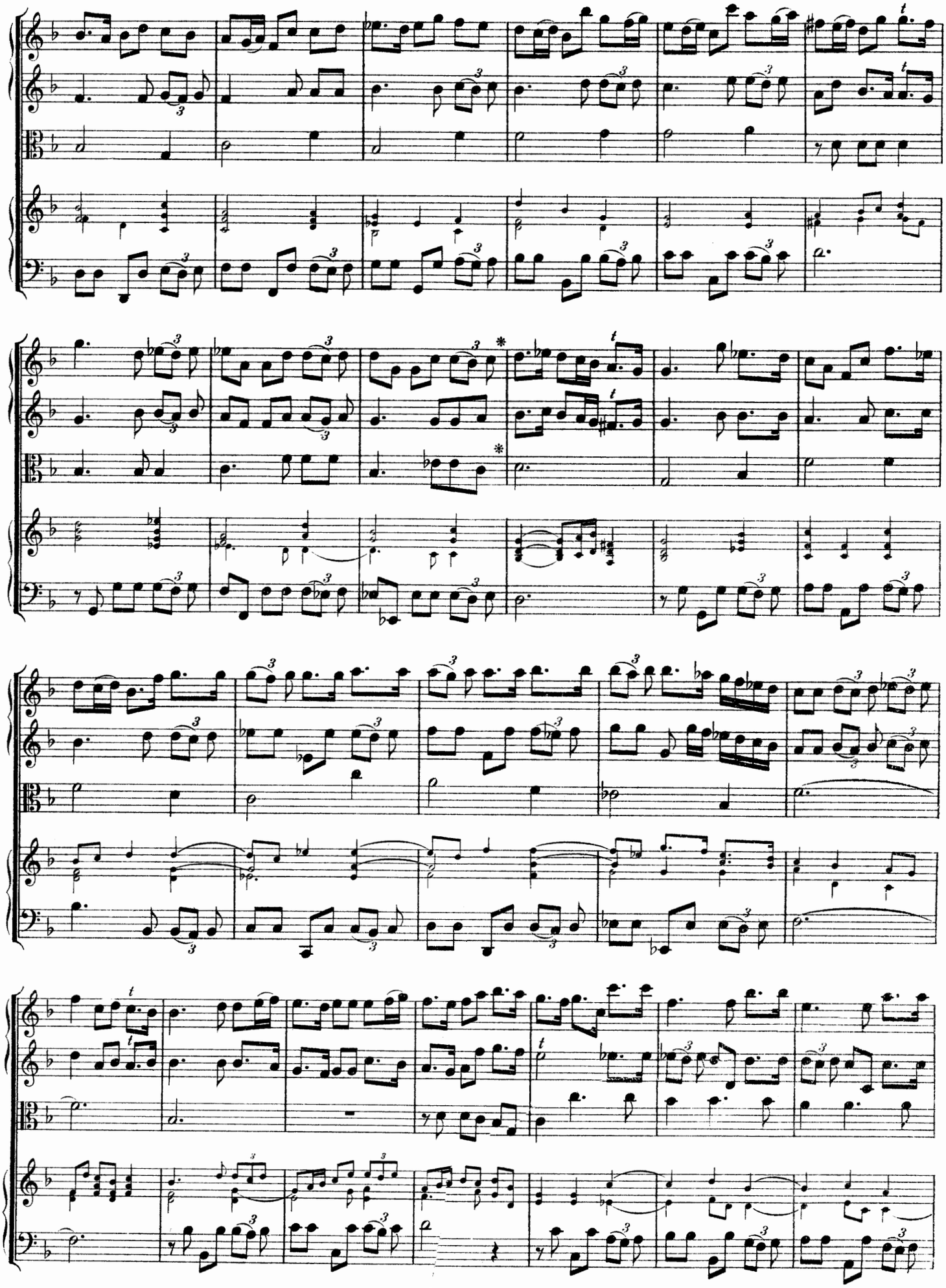


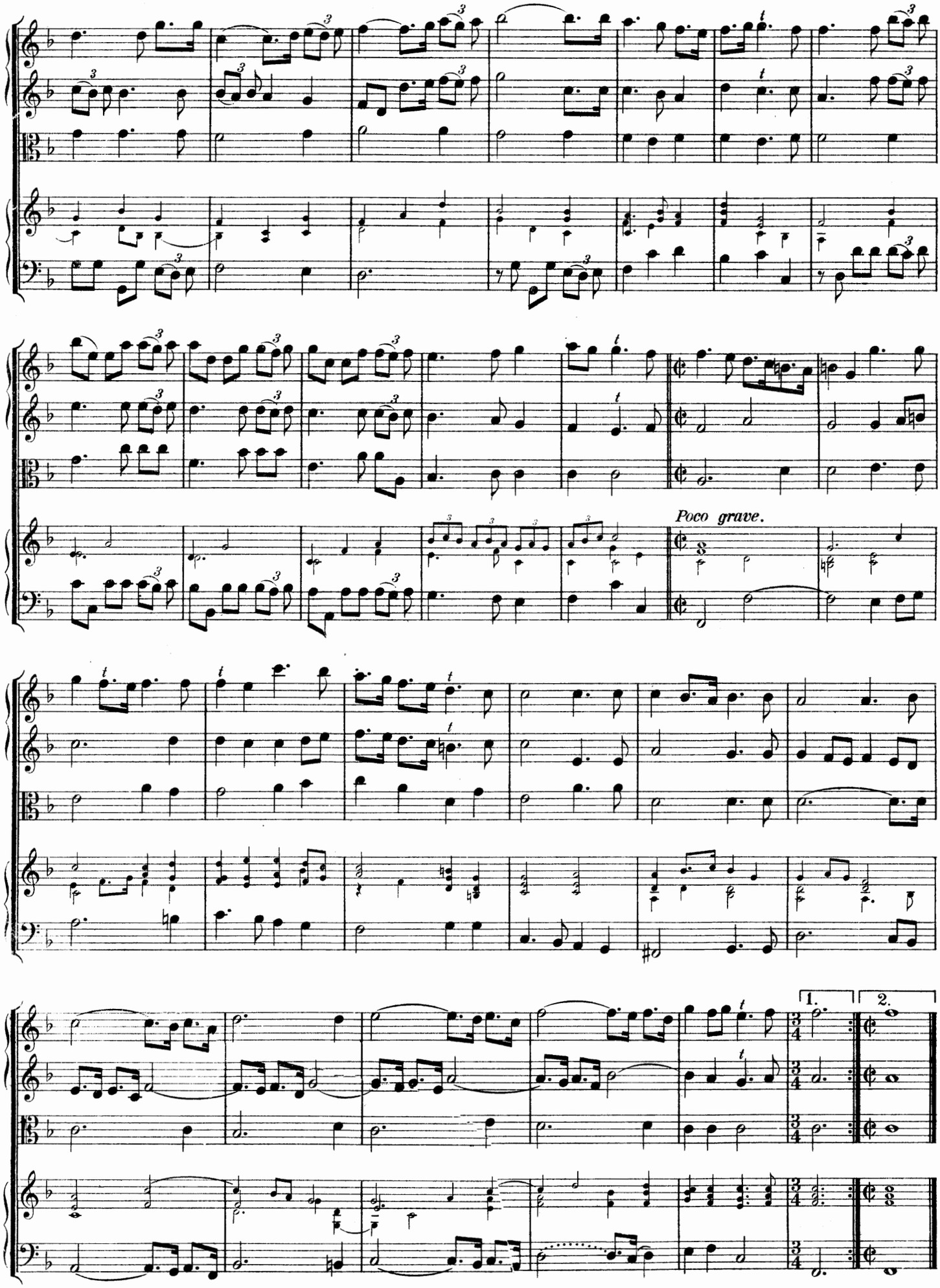
Da Capo al Fine.

III.

Ouverture.






Poco grave.
1.
2.

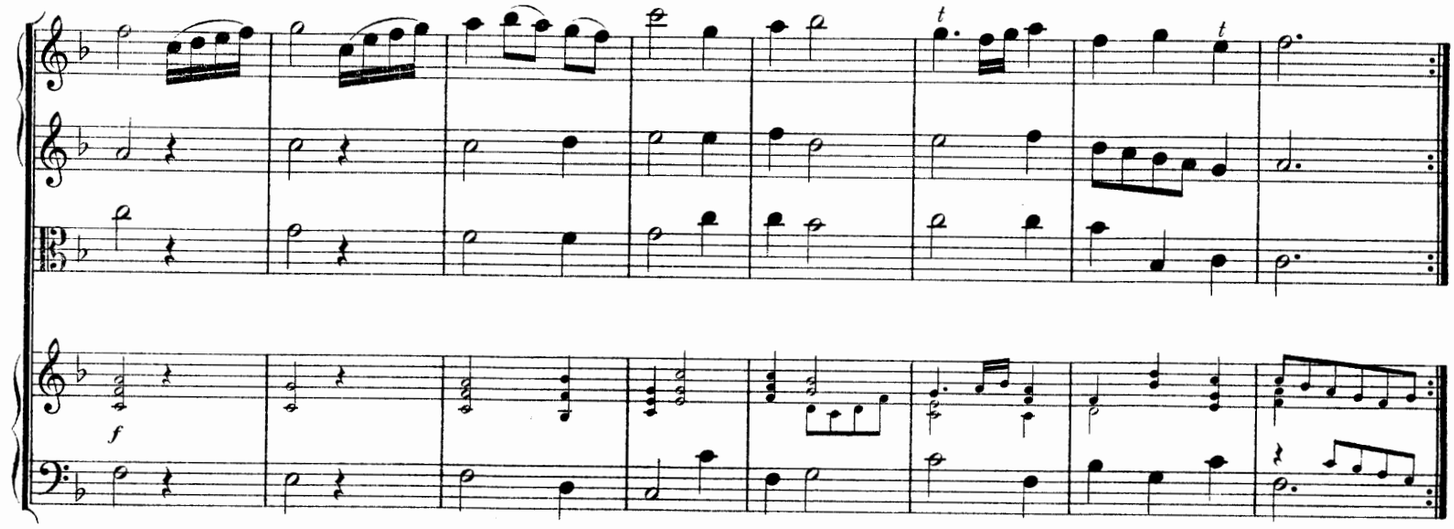
Aire.

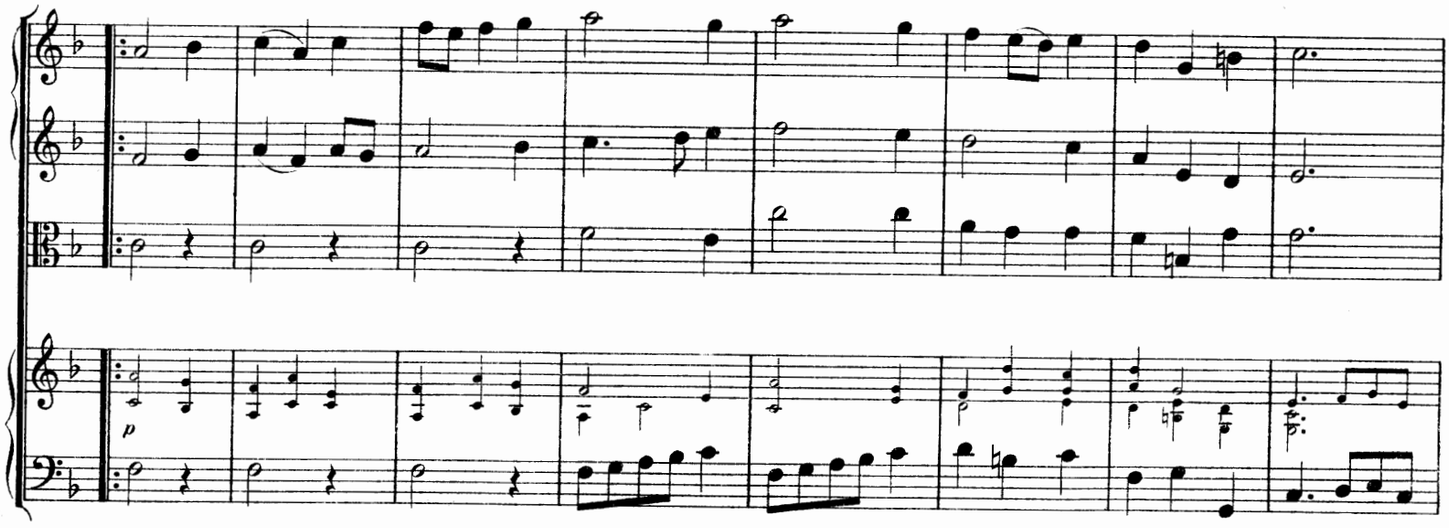
Sostenuto.

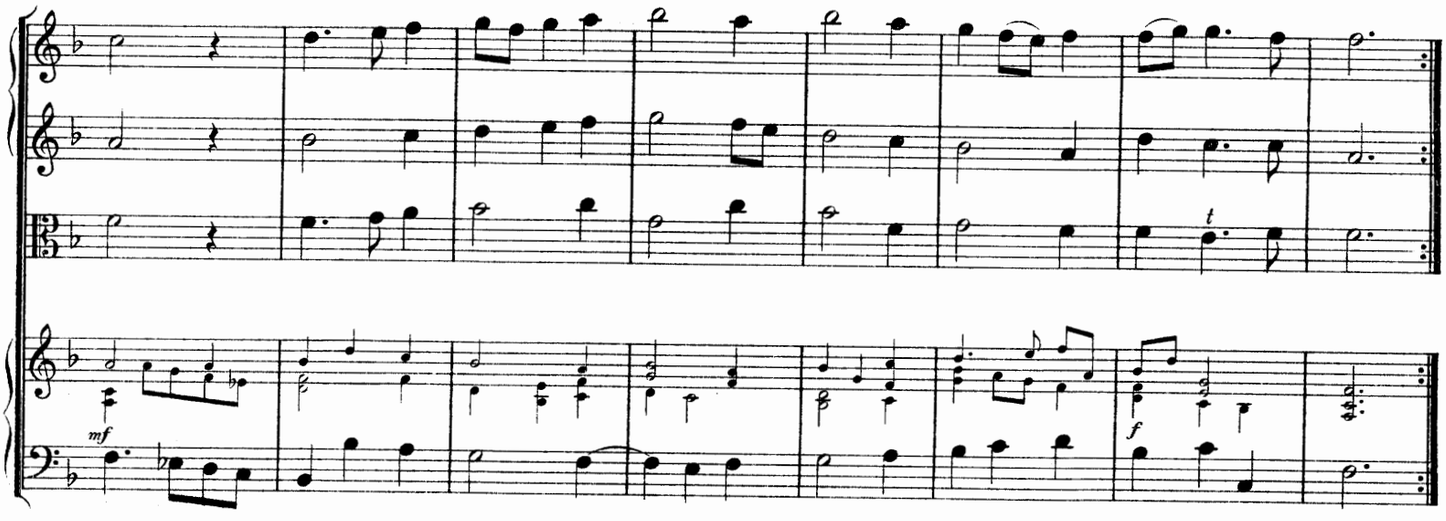
p

Menuet.

mf

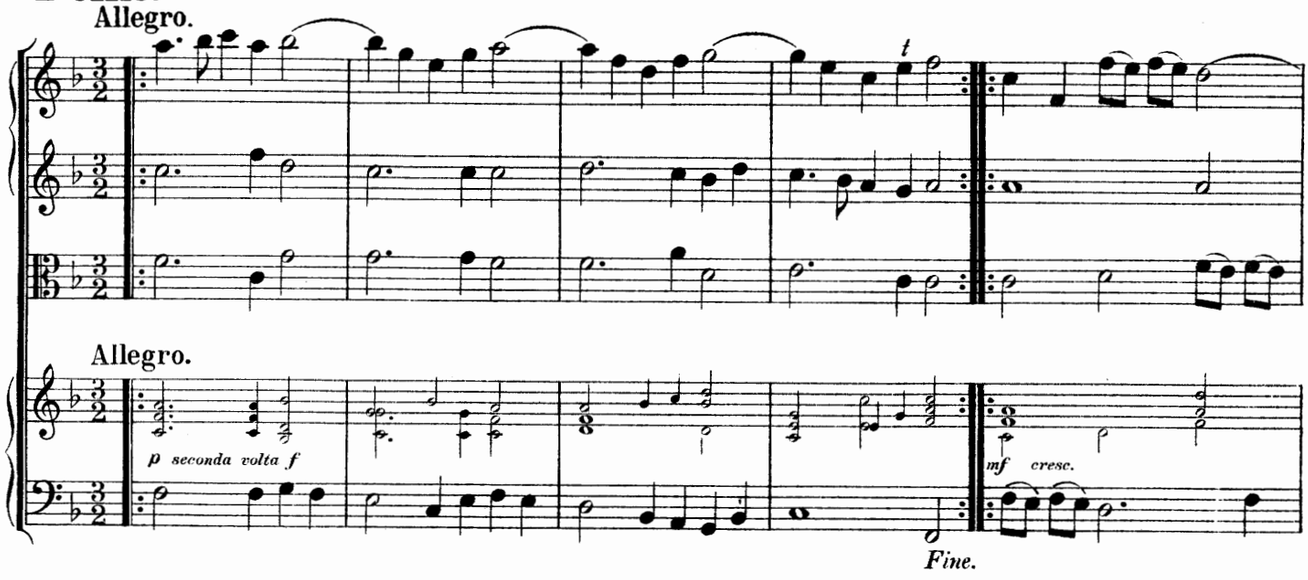

t
t
f

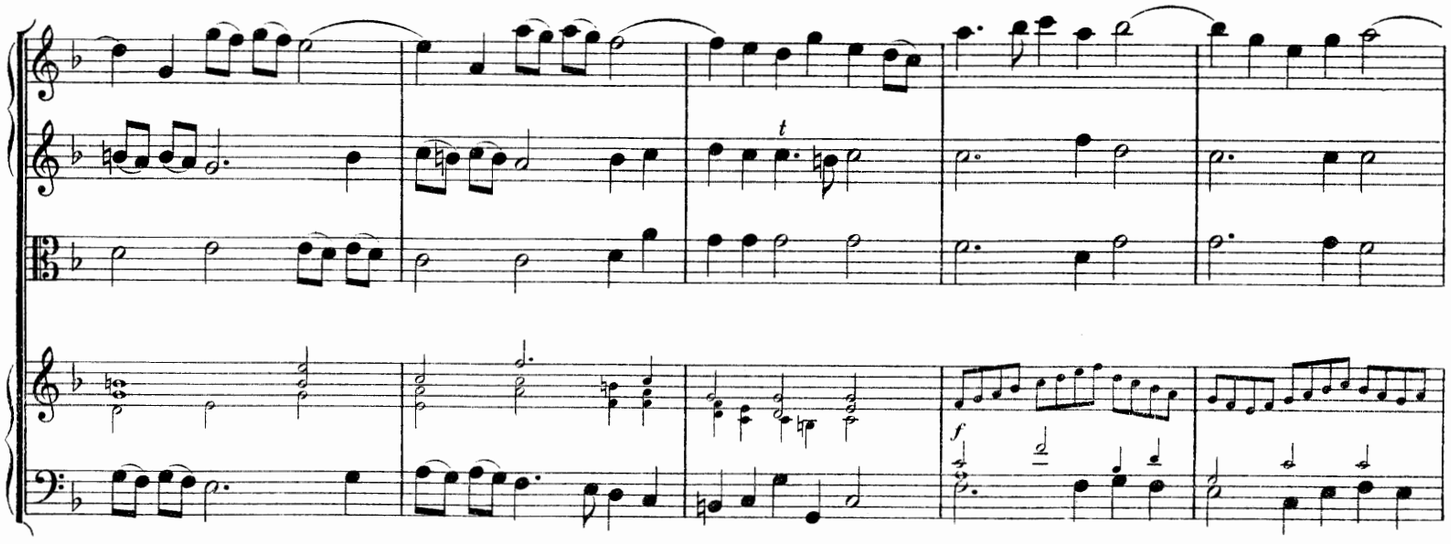

p

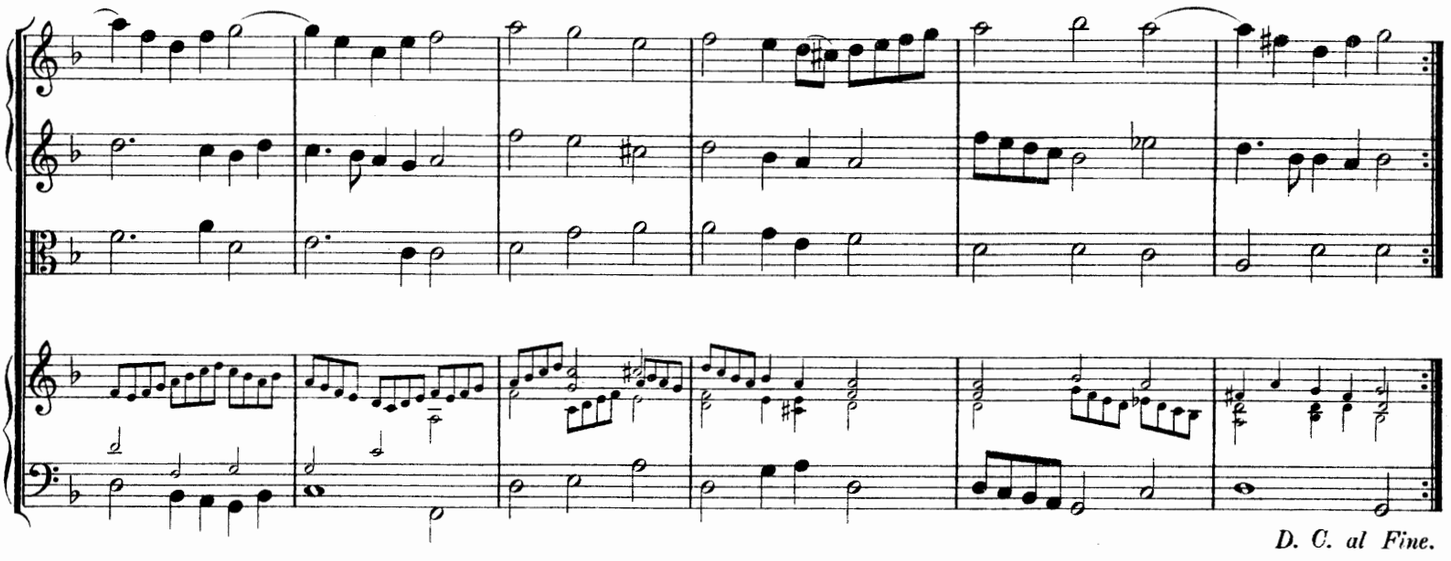

t
mf
f

Follie.

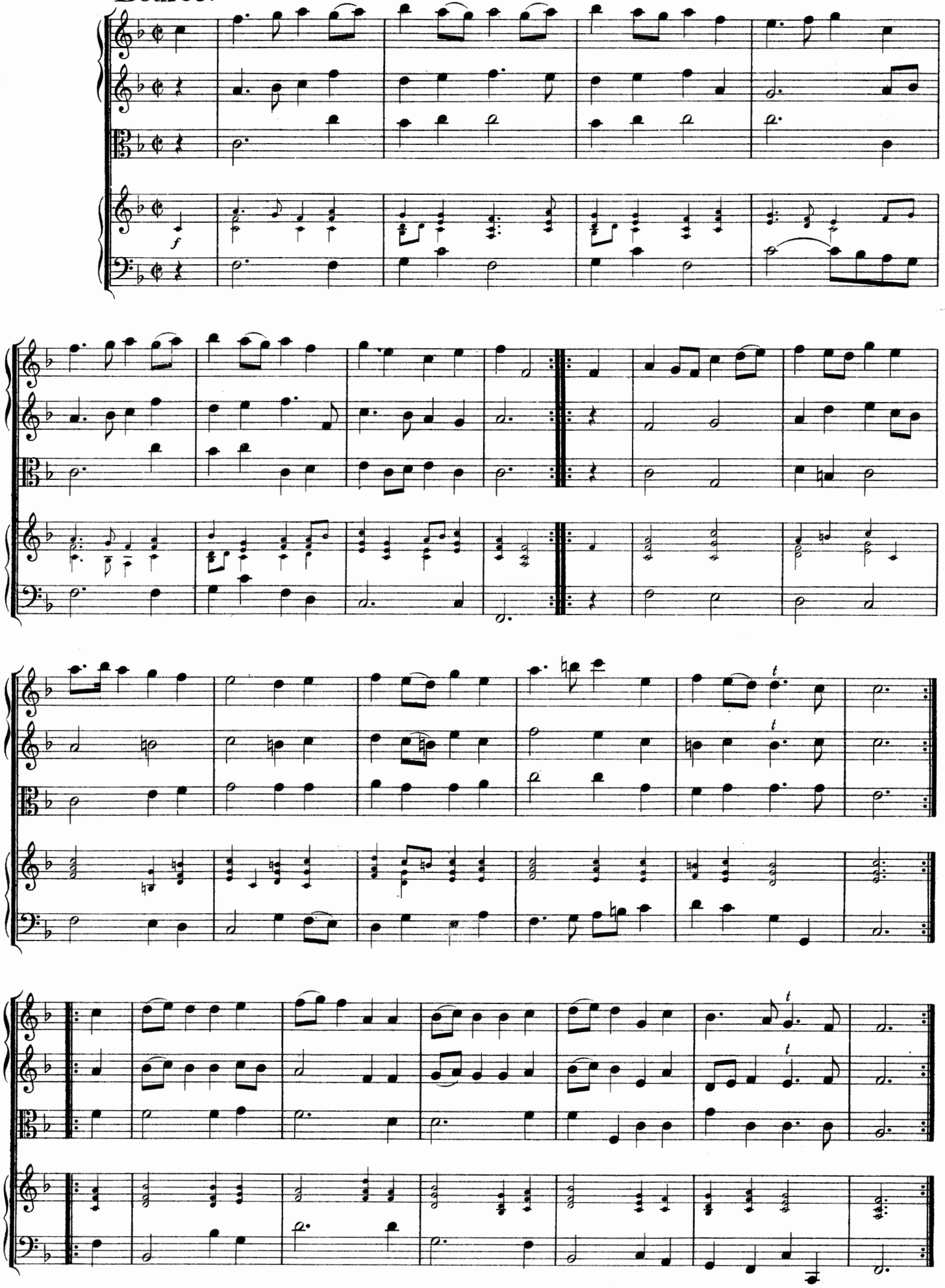
Allegro.







Bourée.



Guique.

Prestissimo.

Prestissimo.

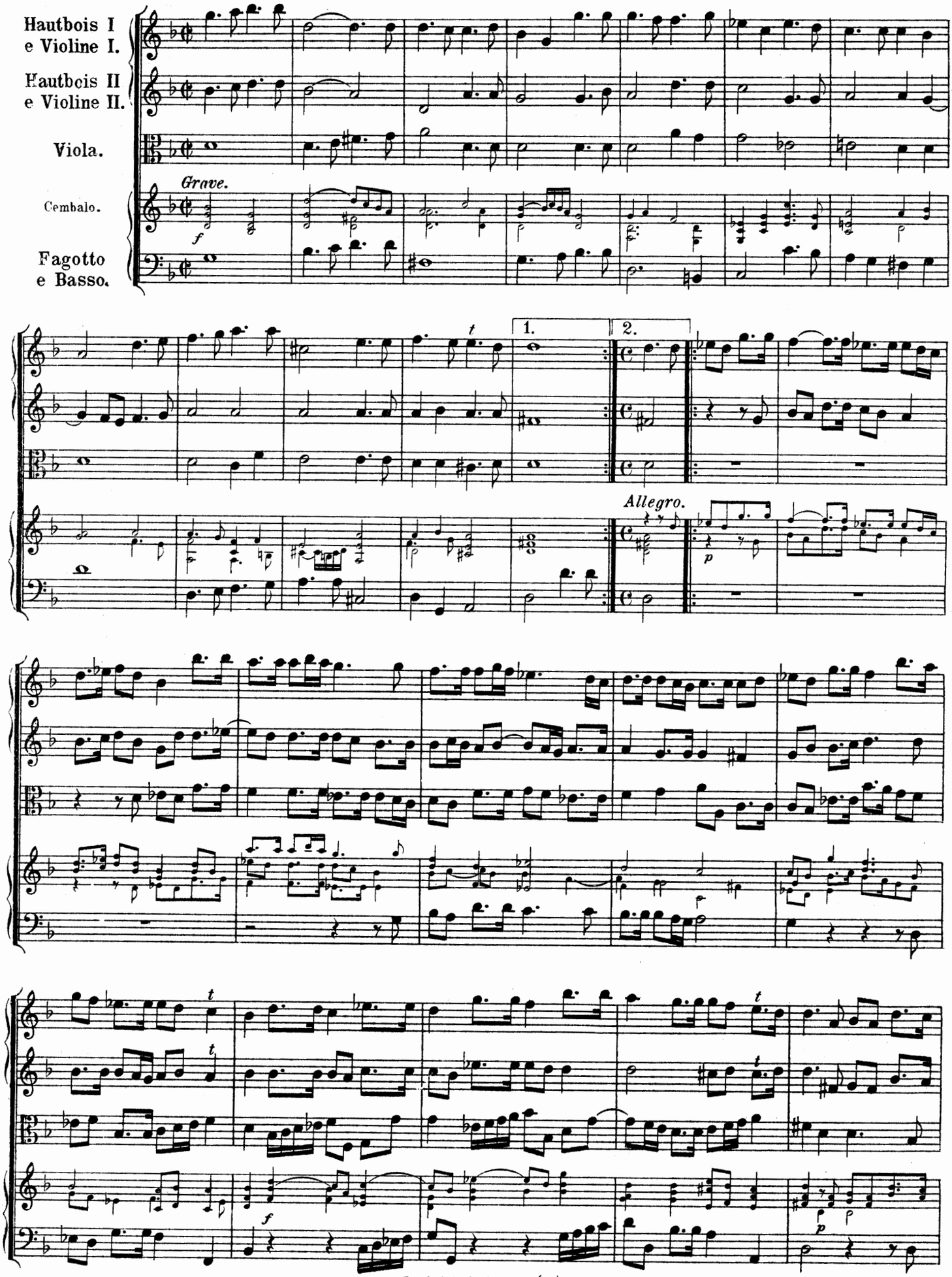
mf

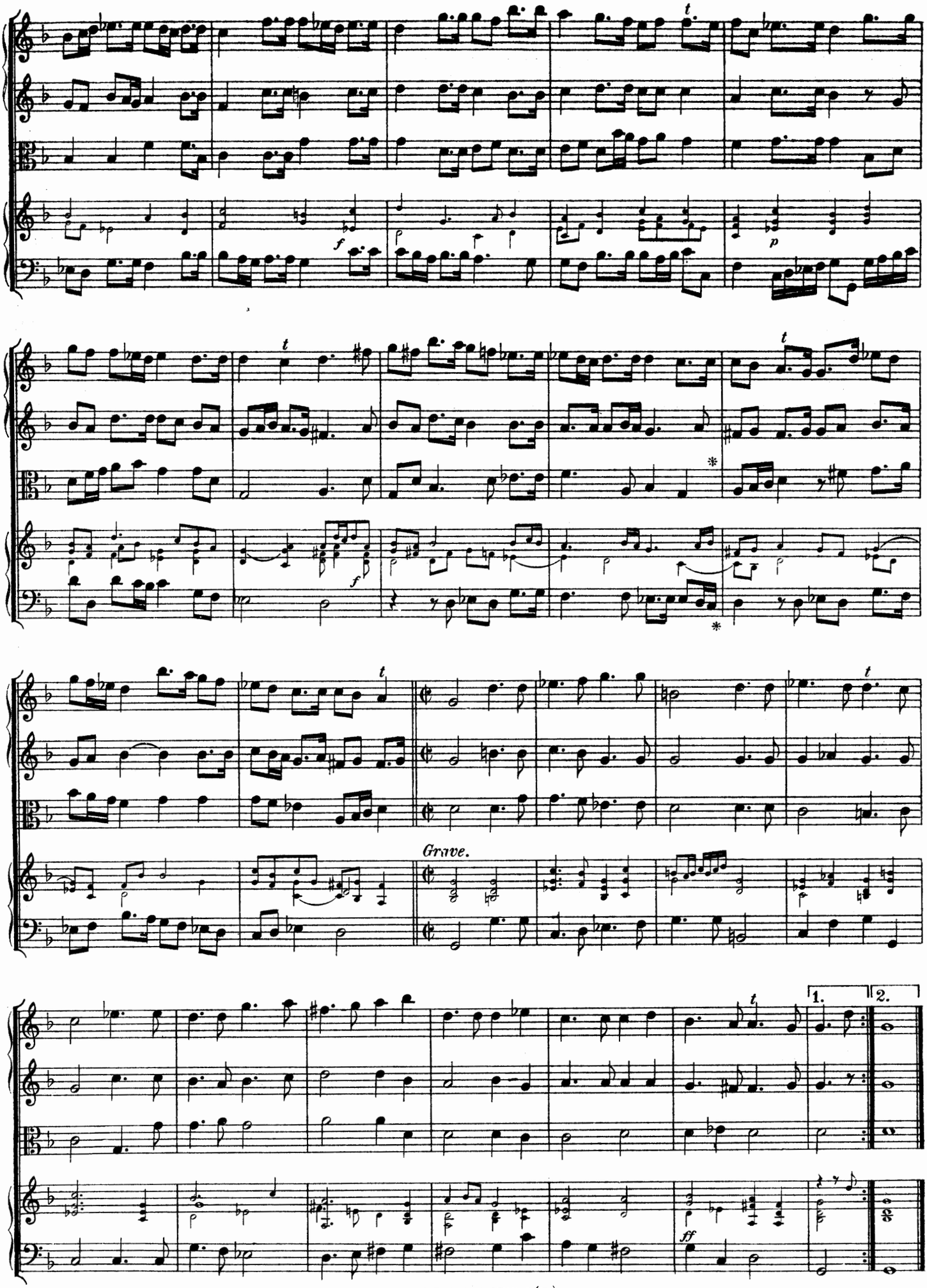
p

mf

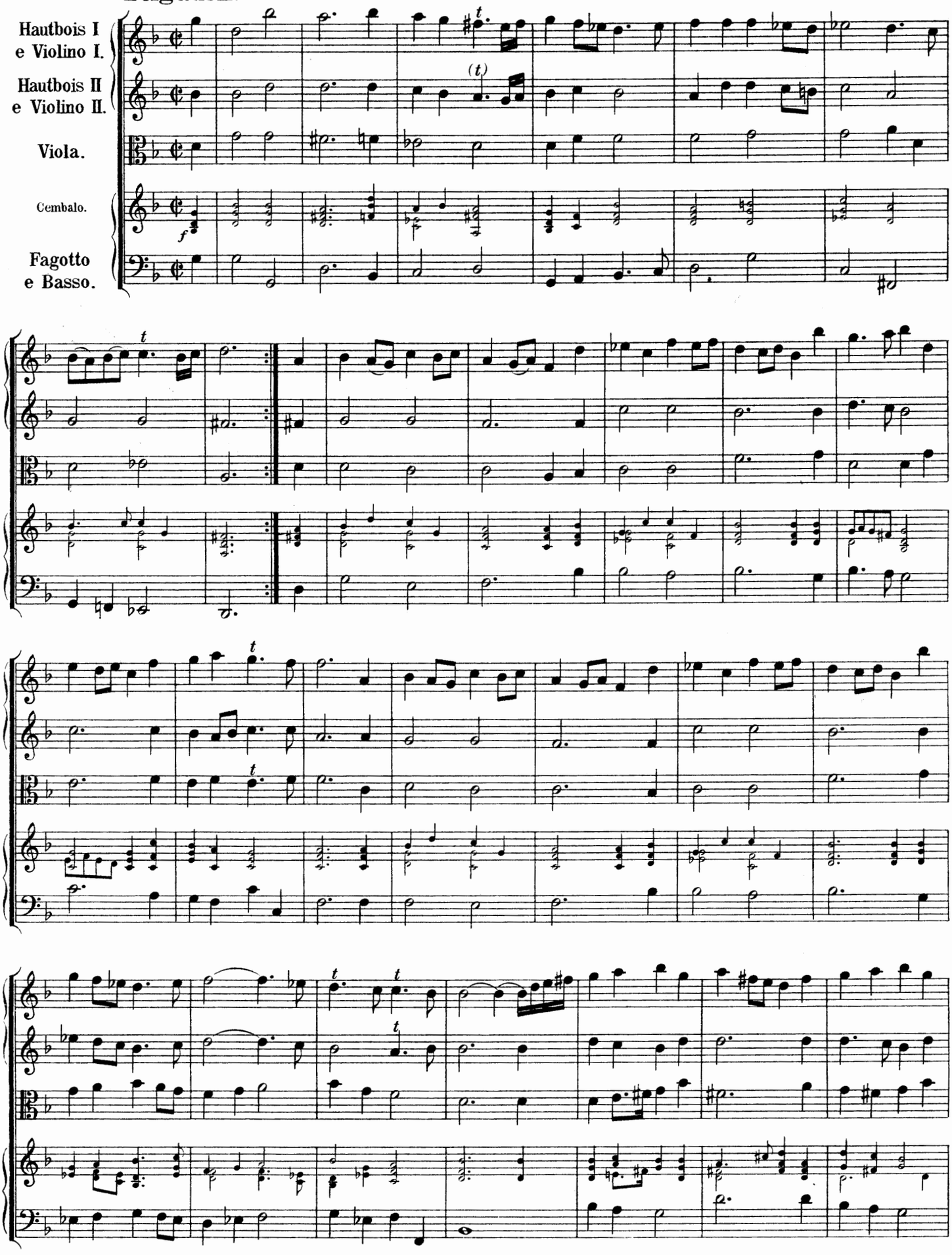
f

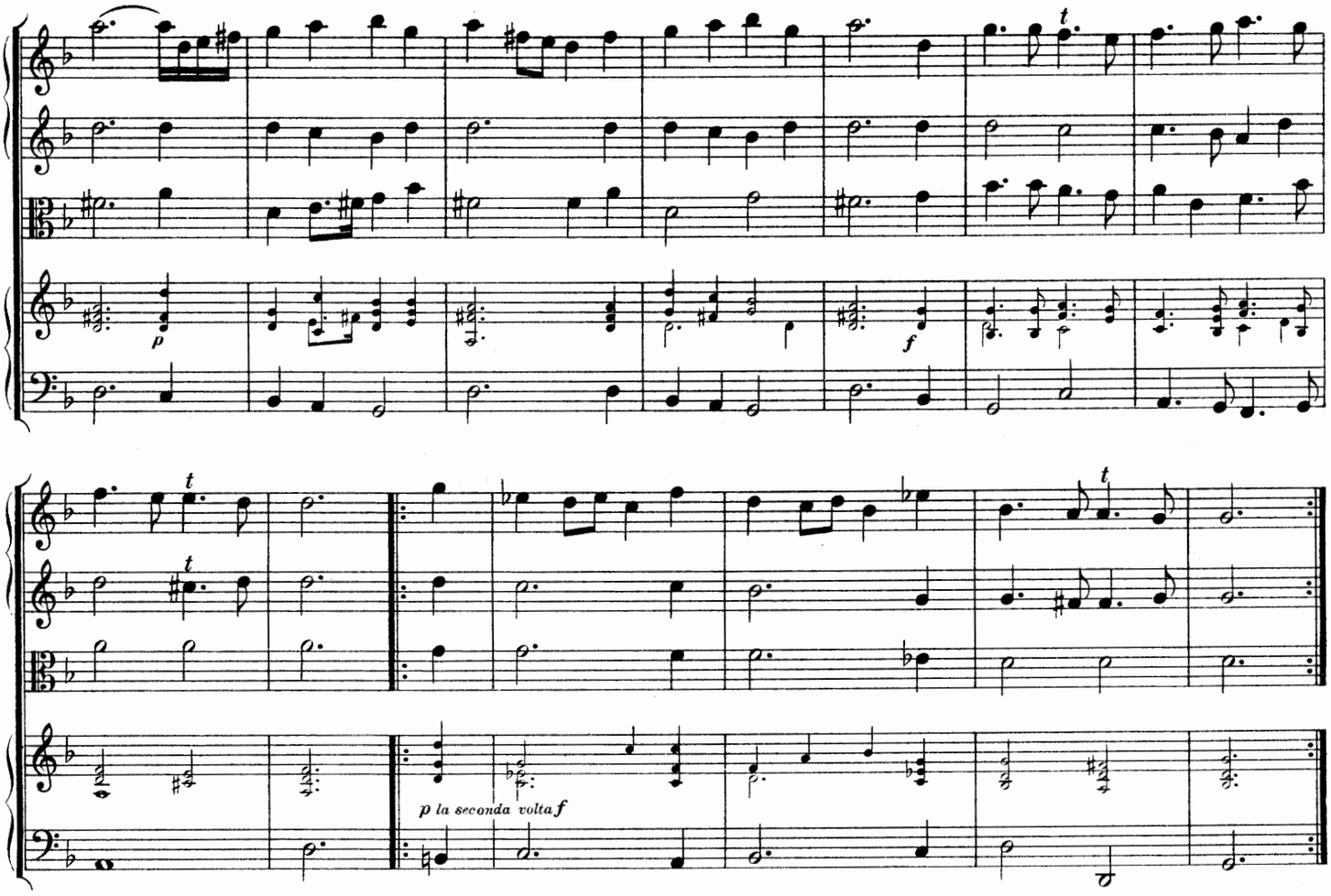
IV.
Ouverture.



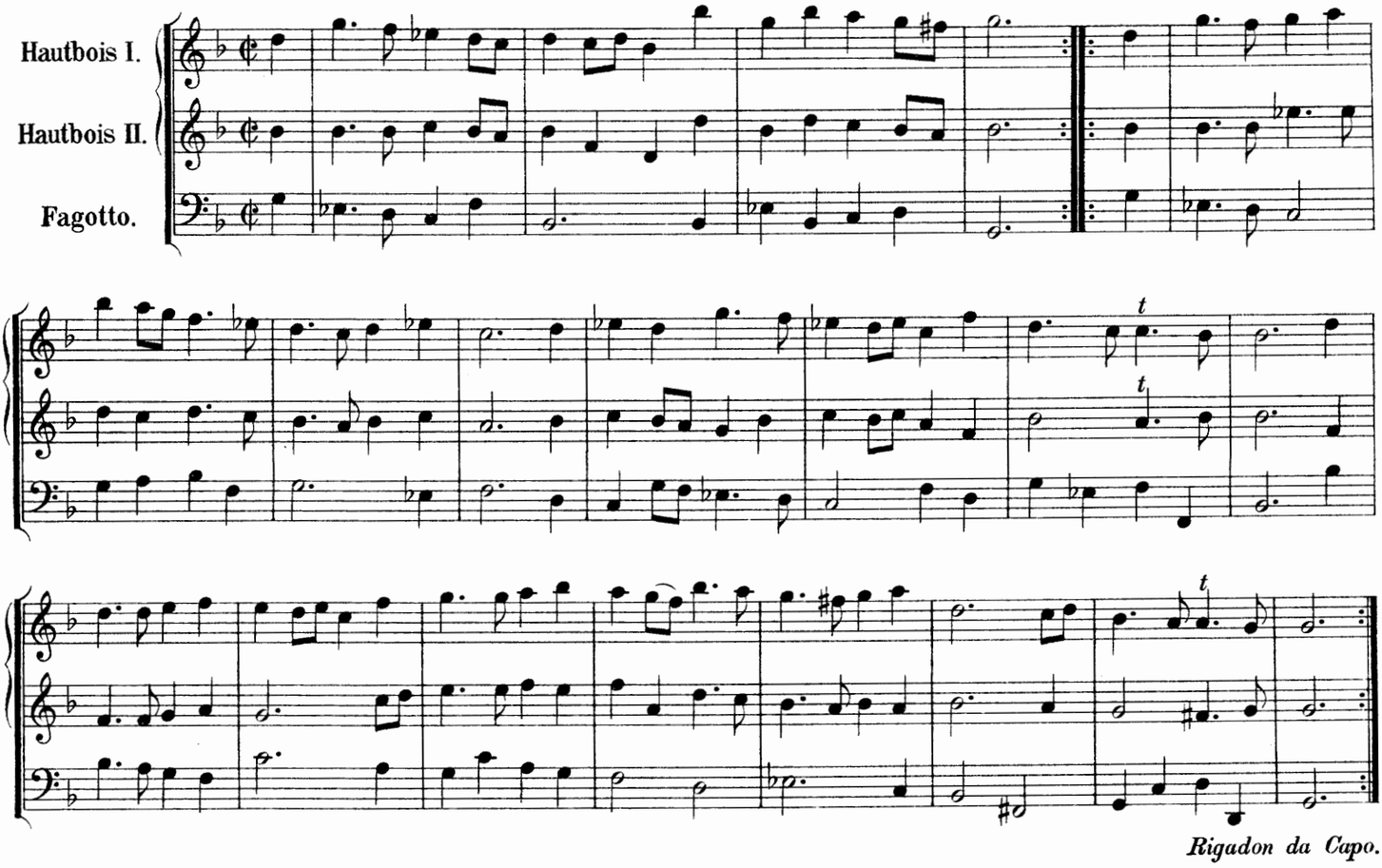

Grave.
1.
2.

Rigadon.


Hautbois I
e Violino I.
Hautbois II
e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto
e Basso.



Trio Bouré.



Rigadon da Capo.

Aire la Double.

Andante.

Hautbois I e Violino I.

Hautbois II e Violino II.

Andante.

Cembalo.

Fagotto e Basso.

cresc.

cresc.

Menuet.

Hautbois I e Violino II.

Hautbois II e Violino II.

Viola.

Cembalo.

Fagotto e Basso.

Aria in Canone.

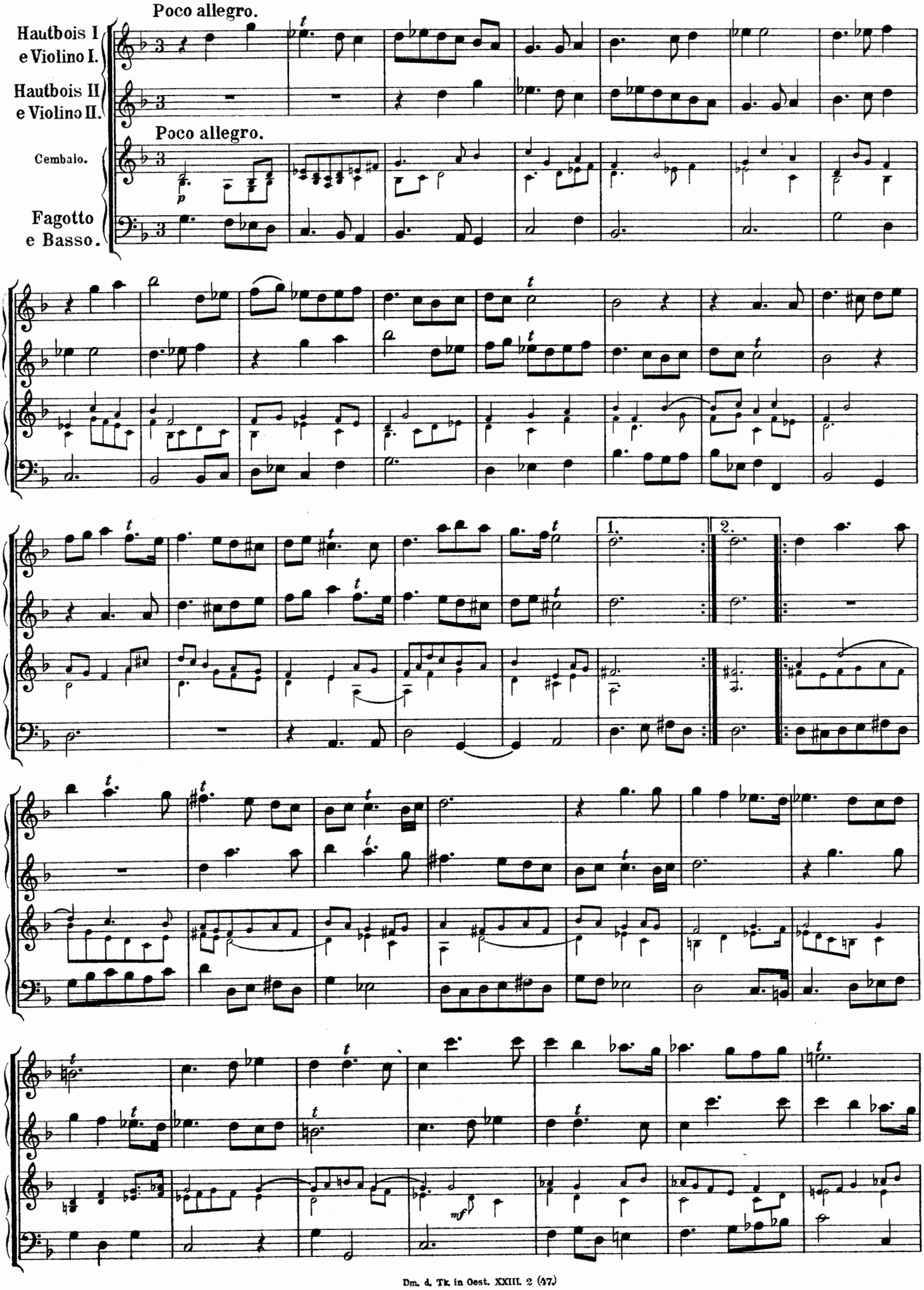
Poco allegro.

Hautbois I e Violino I.

Hautbois II e Violino II.

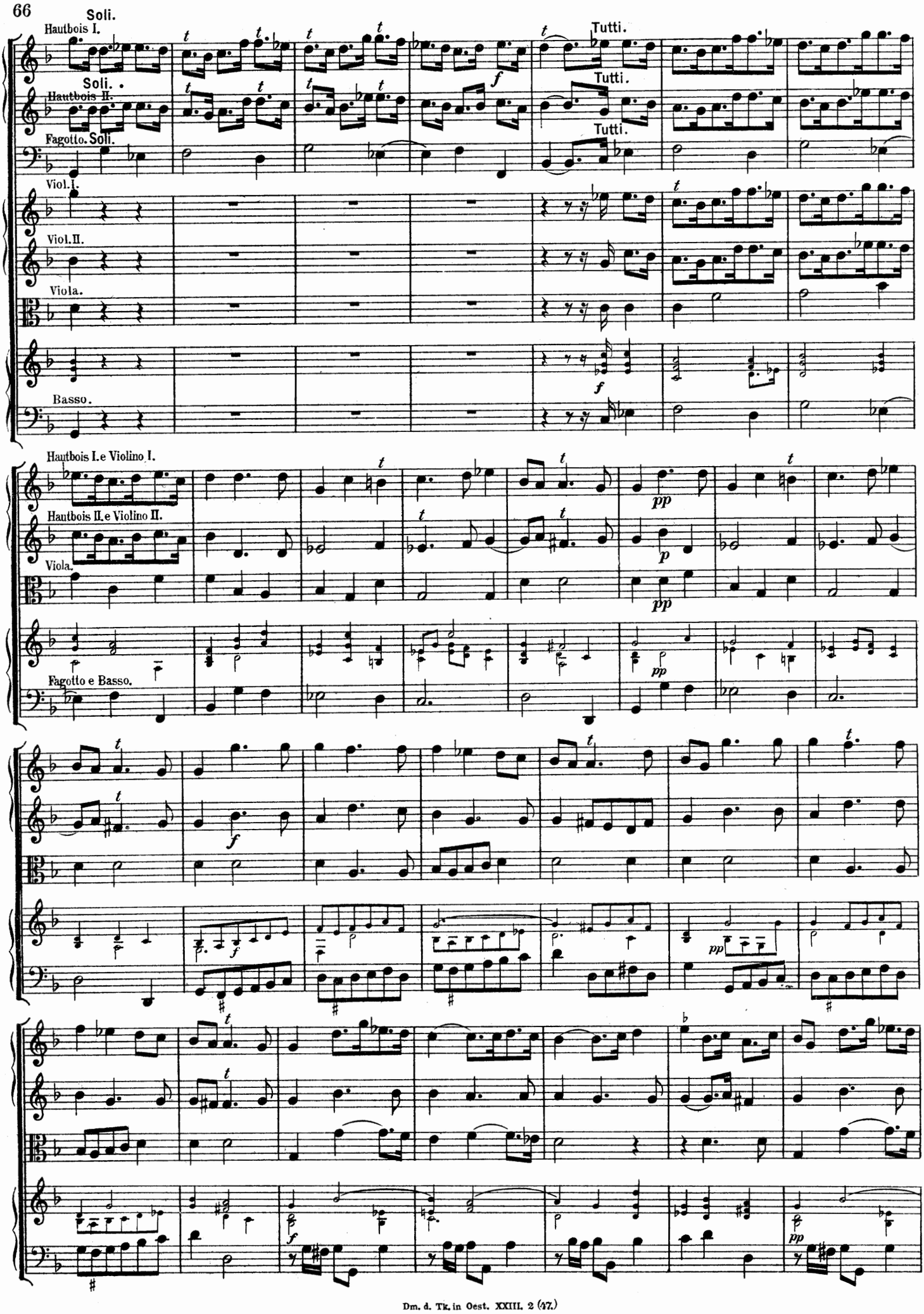
Cembalo.

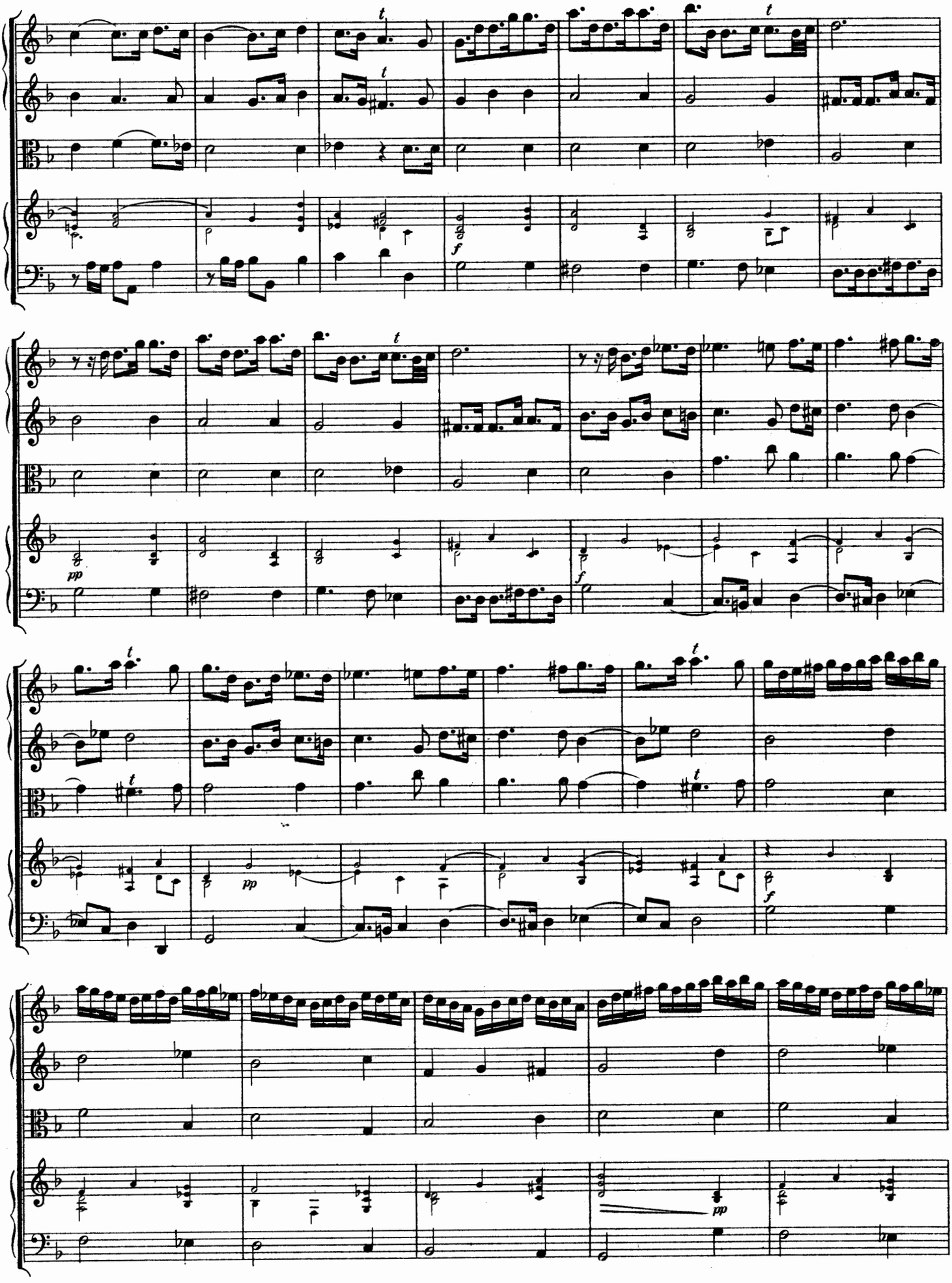
Fagotto e Basso.

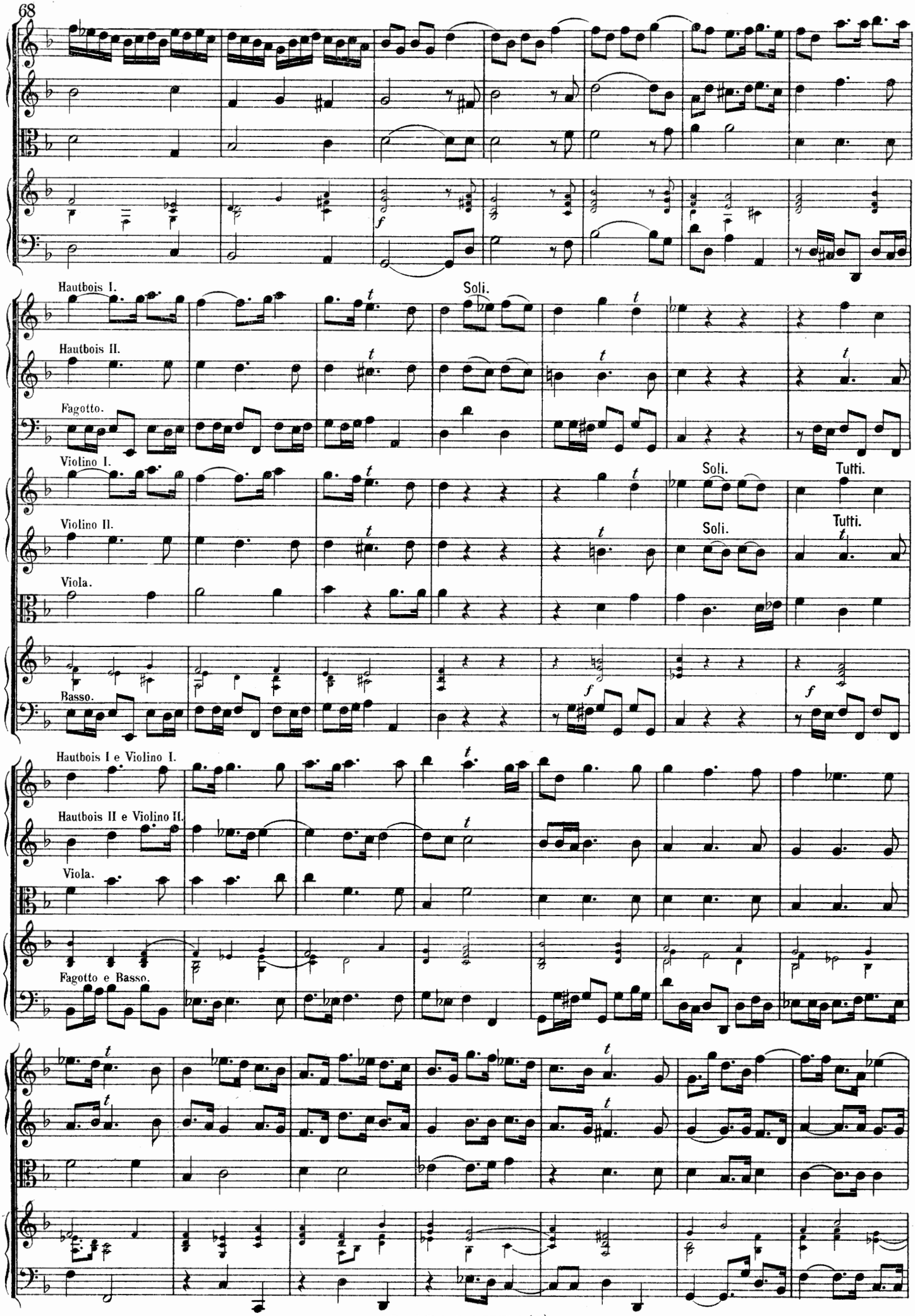


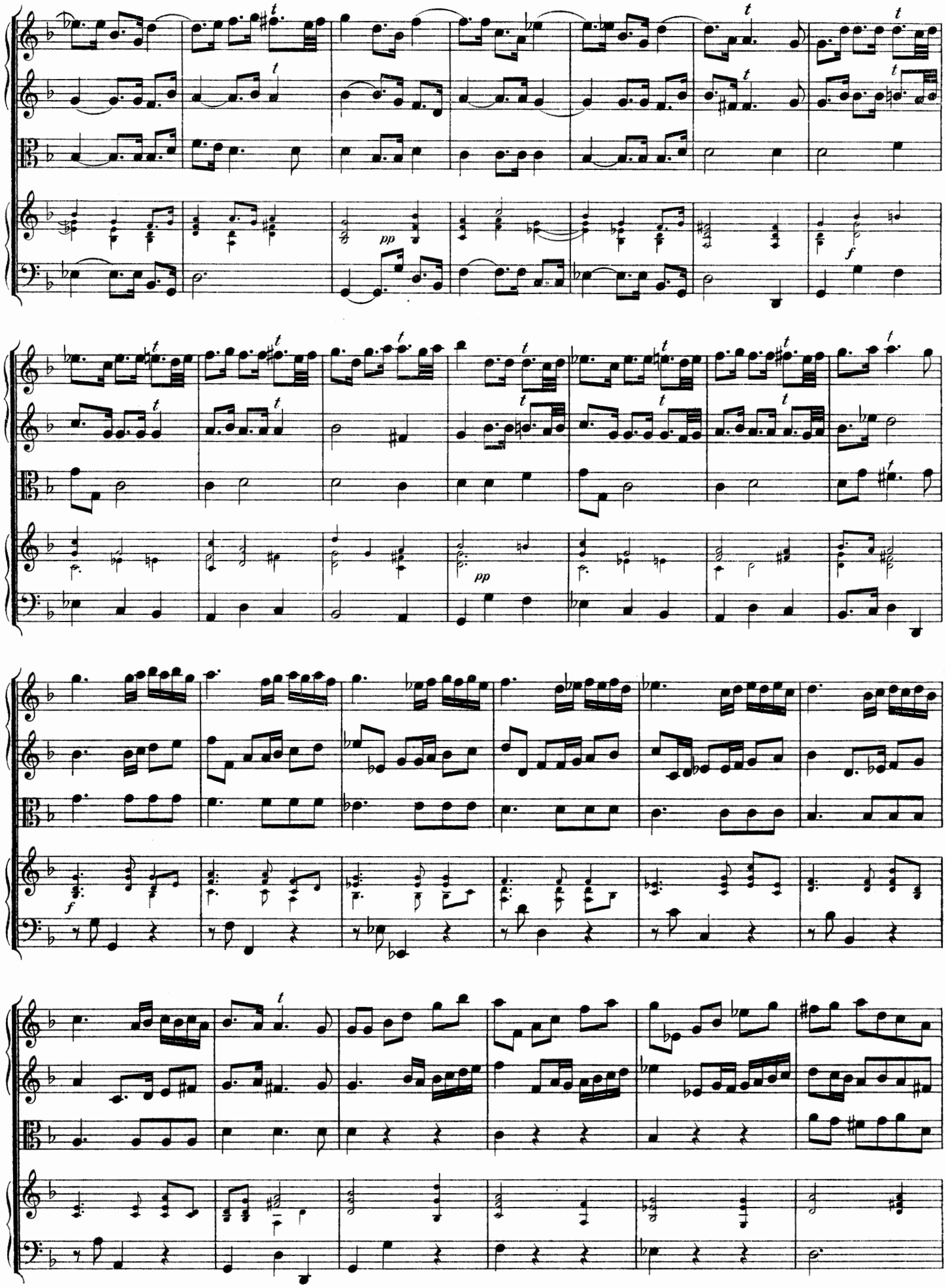
Passacaille.

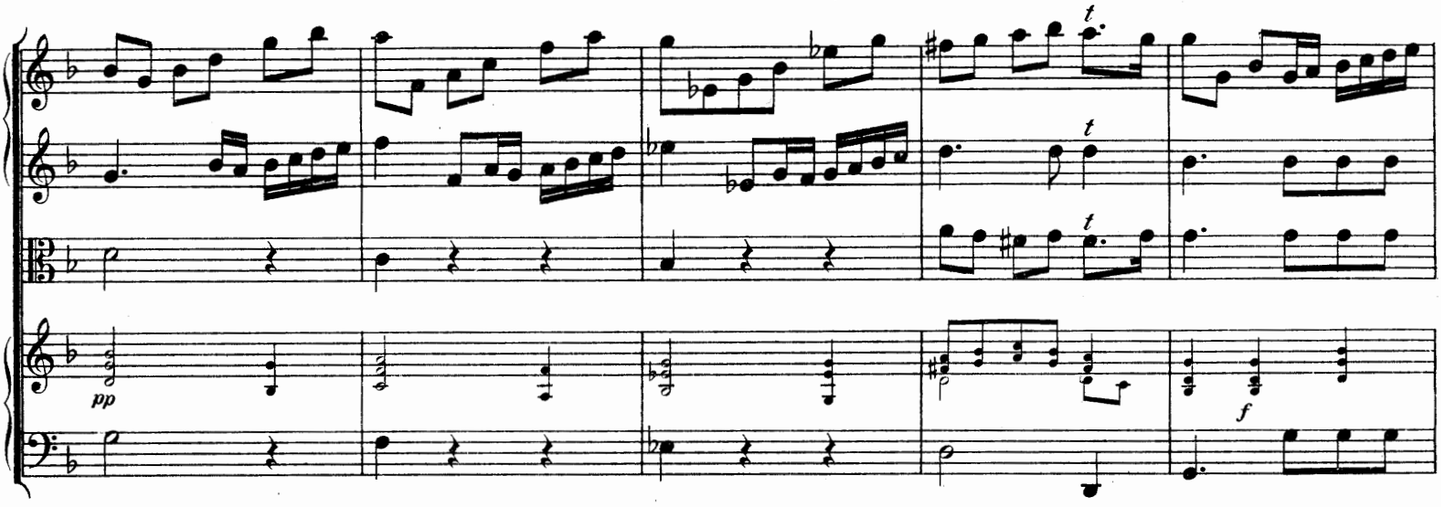
Hautbois I
e Violino I.
Hautbois II
e Violino II.
Viola.
Cembalo.
Fagotto
e Basso.

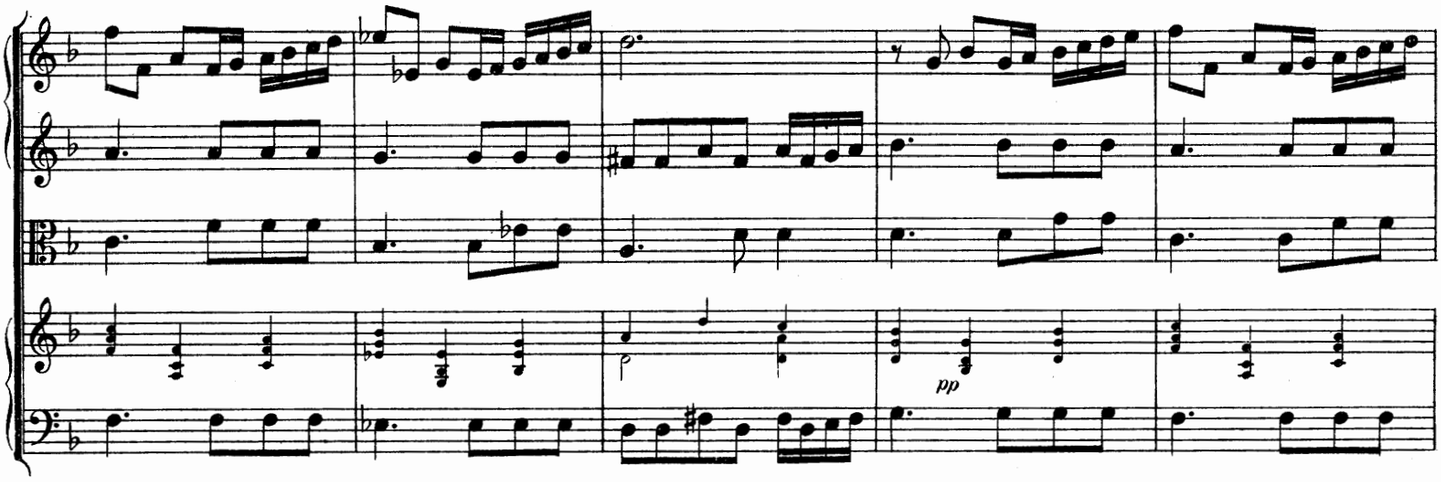

Soli.
Hautbois I.
Soli.
Hautbois II.
Fagotto. Soli.
Tutti.
Tutti.
Tutti.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Basso.
Hautbois I. e Violino I.
Hautbois II. e Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.

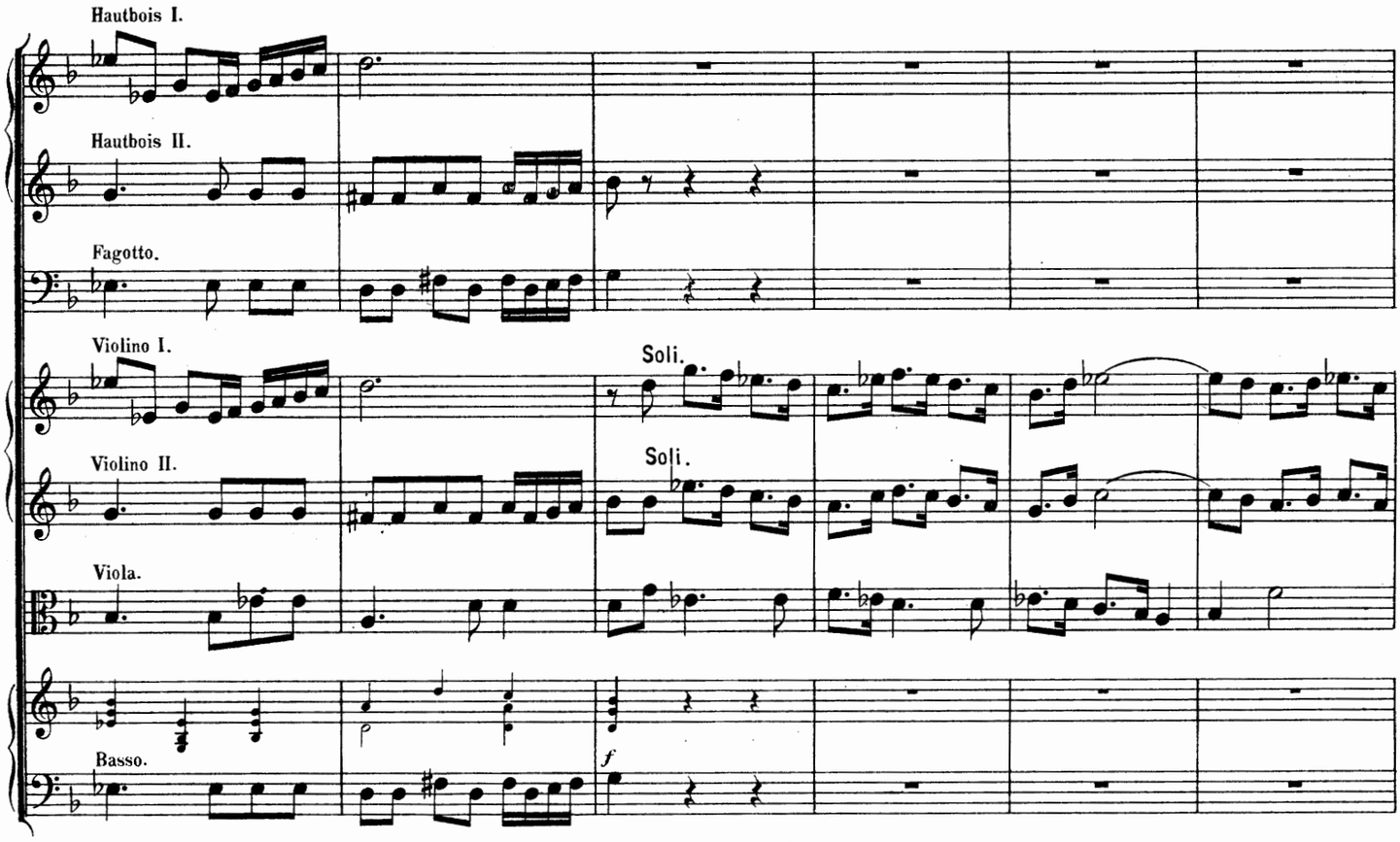


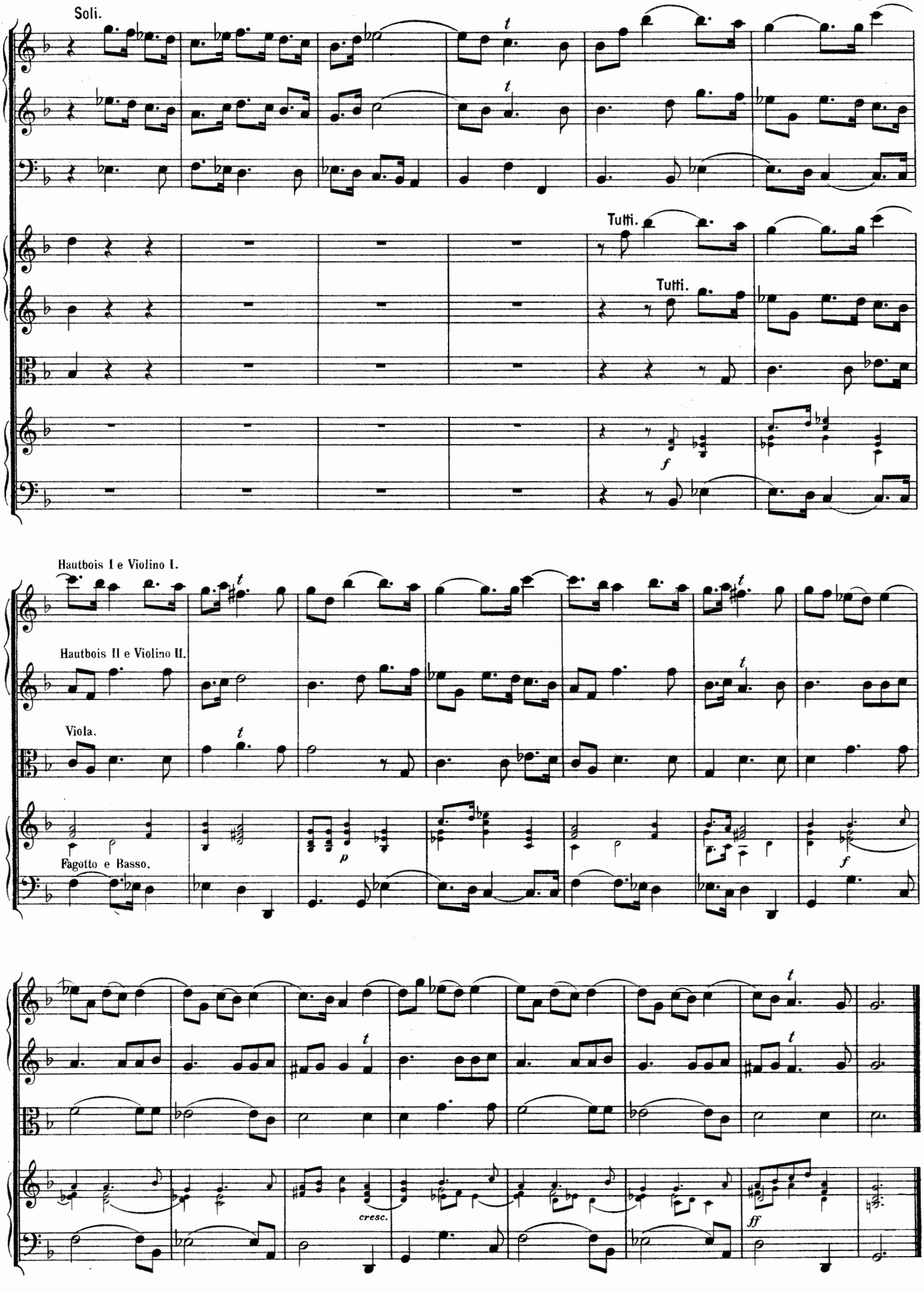

Hautbois I.
Soli.
Hautbois II.
Fagotto.
Violino I.
Soli.
Tutti.
Violino II.
Soli.
Tutti.
Viola.
Basso.
f
f
Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.




t
t
t
pp
f

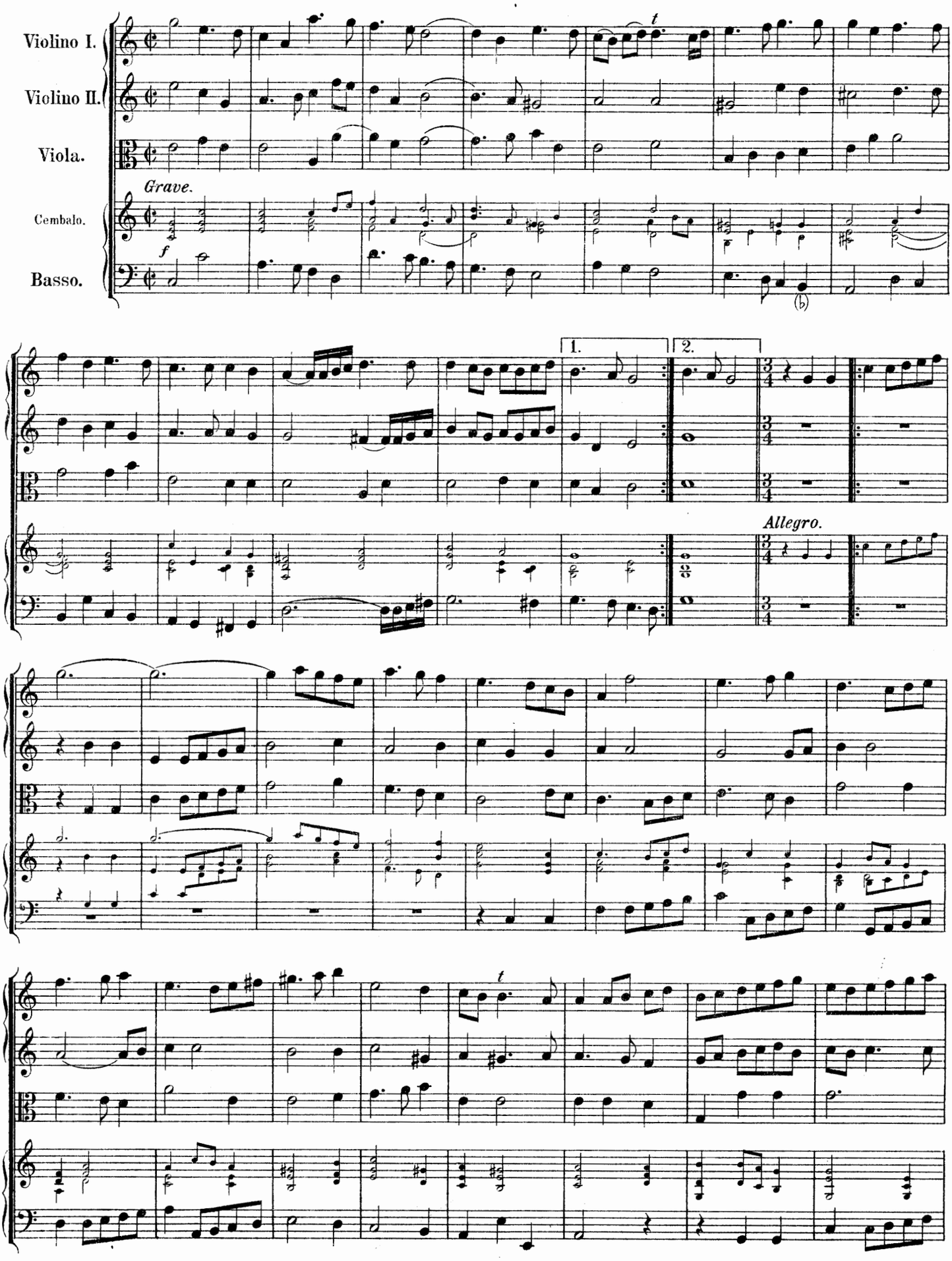

pp

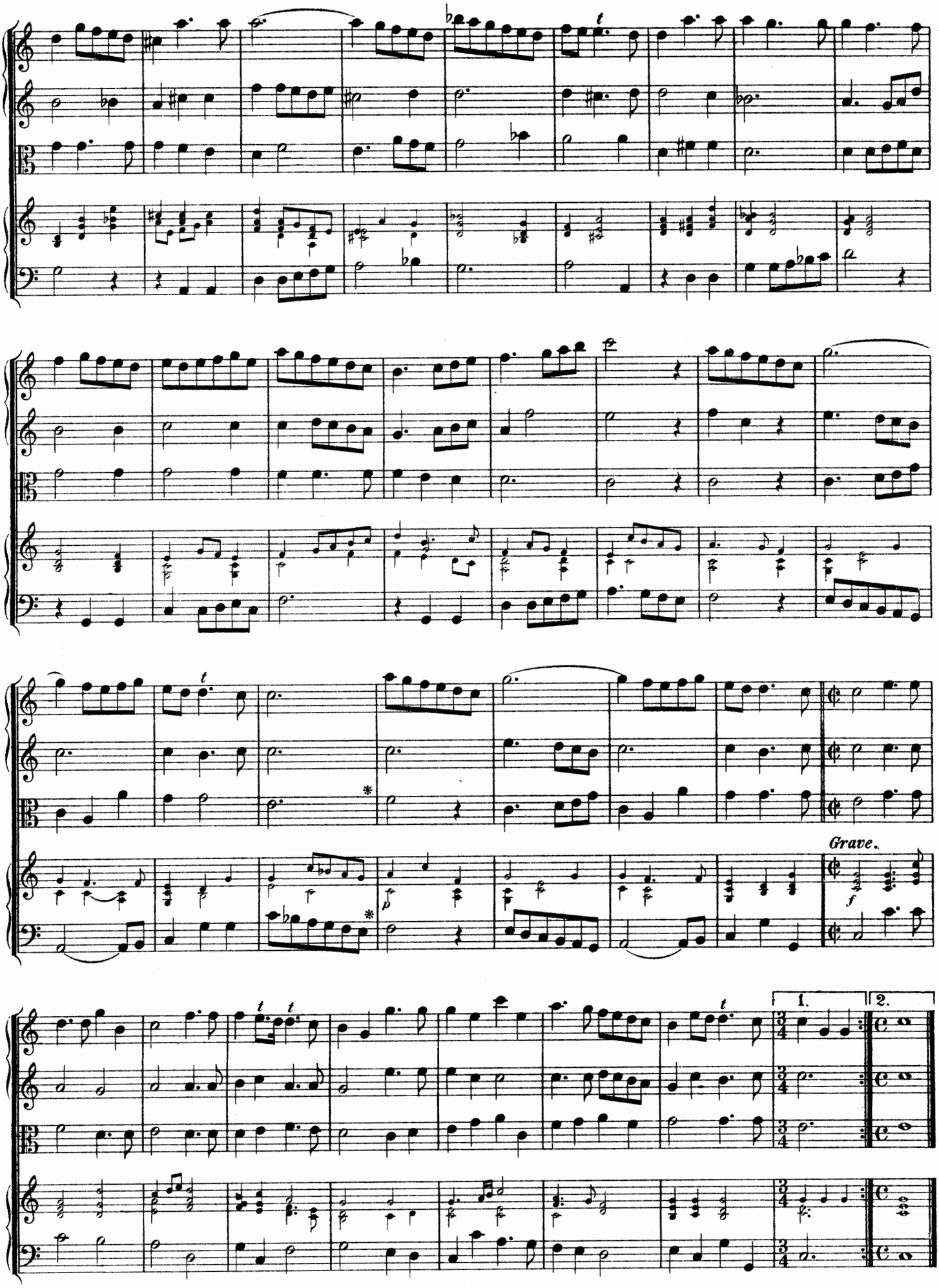

Hautbois I.
Hautbois II.
Fagotto.
Violino I.
Soli.
Violino II.
Soli.
Viola.
Basso.
f


Soli.
Tutti.
Tutti.
f
Hautbois I e Violino I.
Hautbois II e Violino II.
Viola.
Fagotto e Basso.
p
f
cresc.
ff

V.

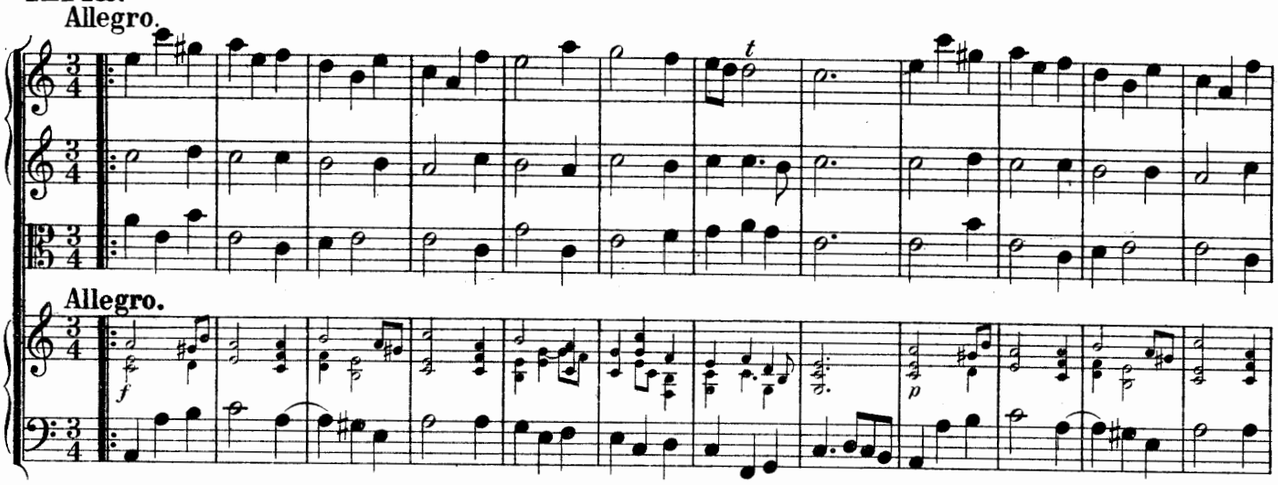
Ouverture.

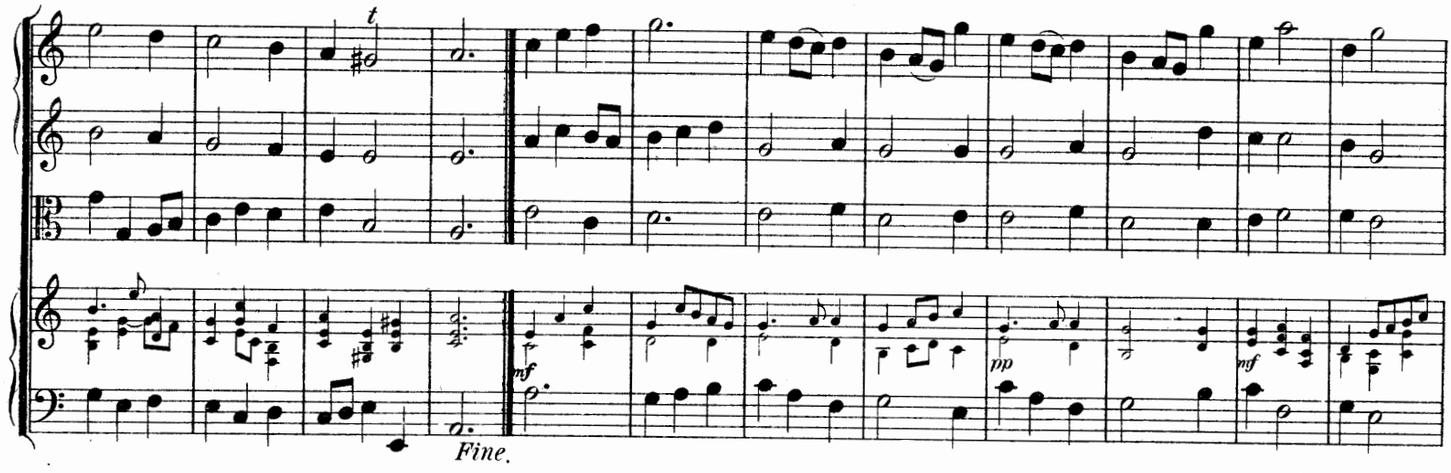



Grave.
1.
2.

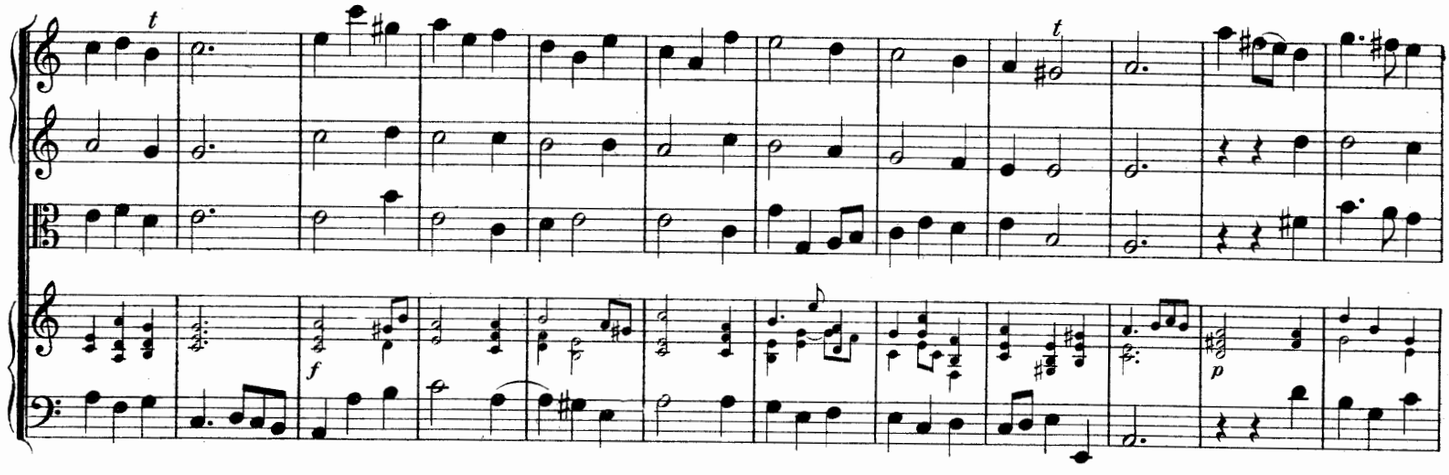
Aria.

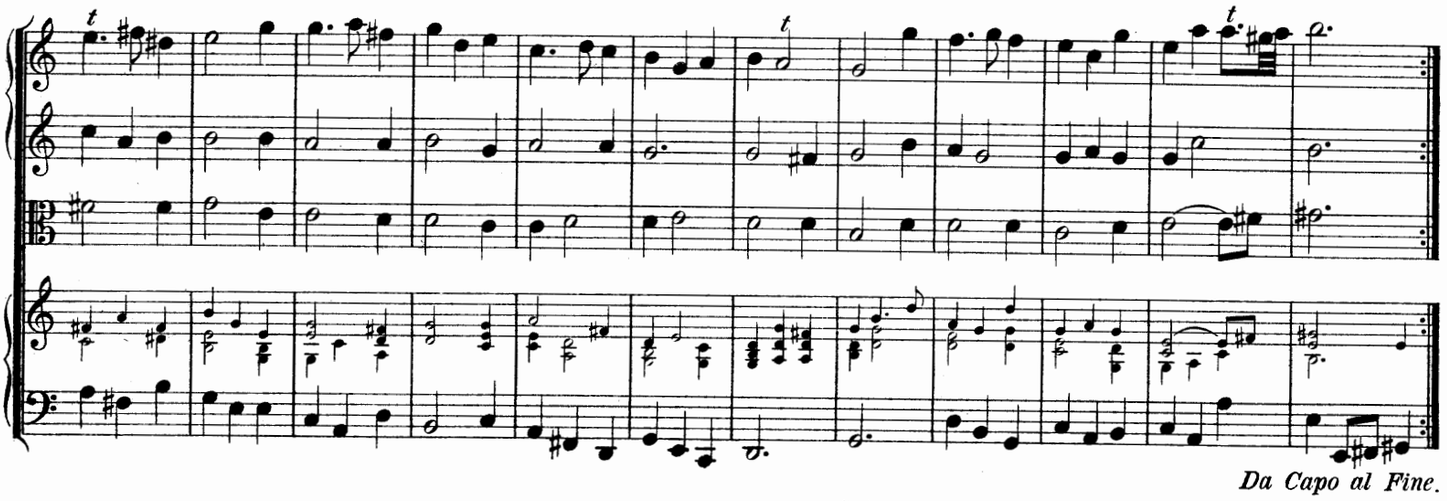
Allegro.





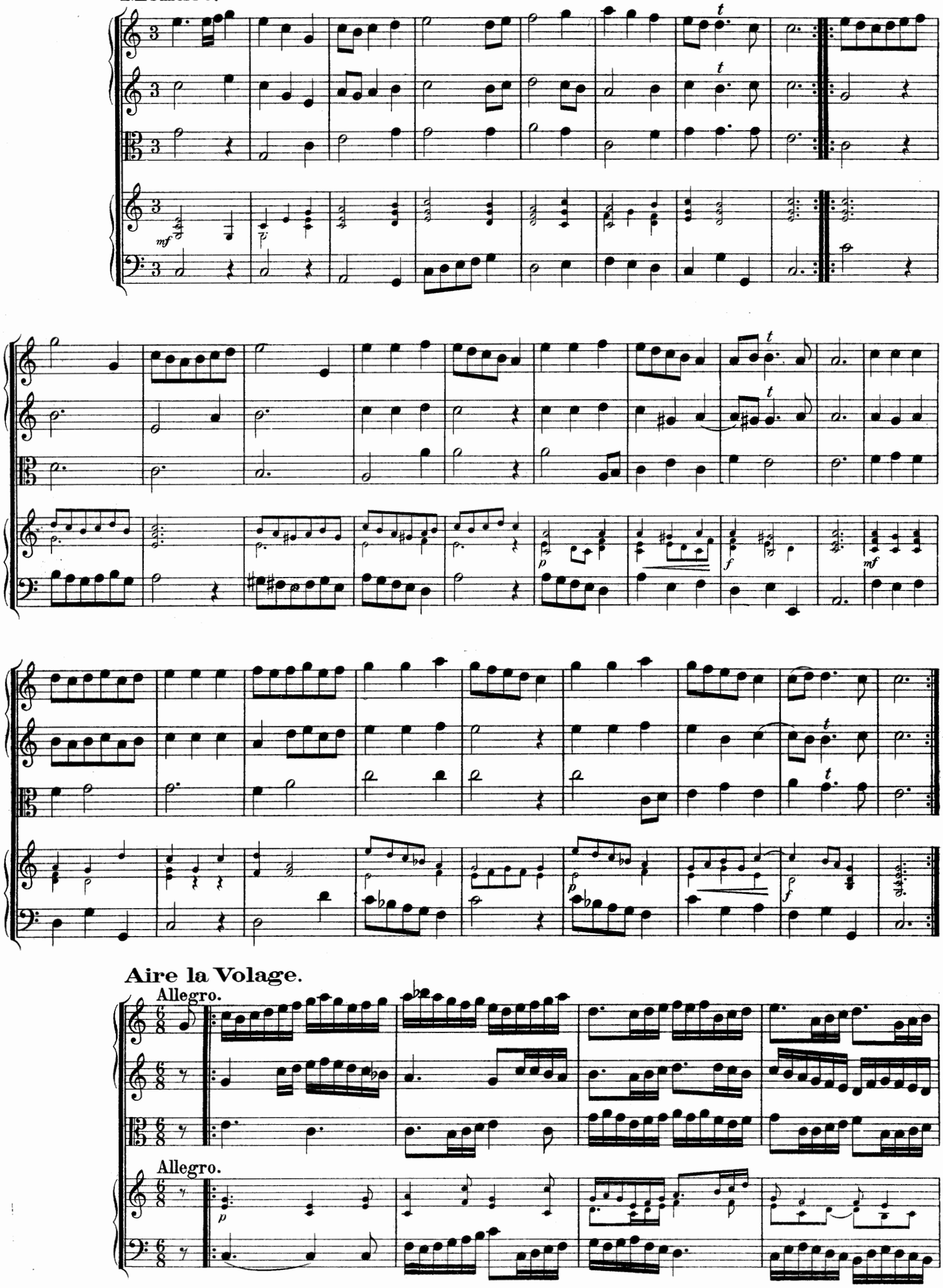
Fine.



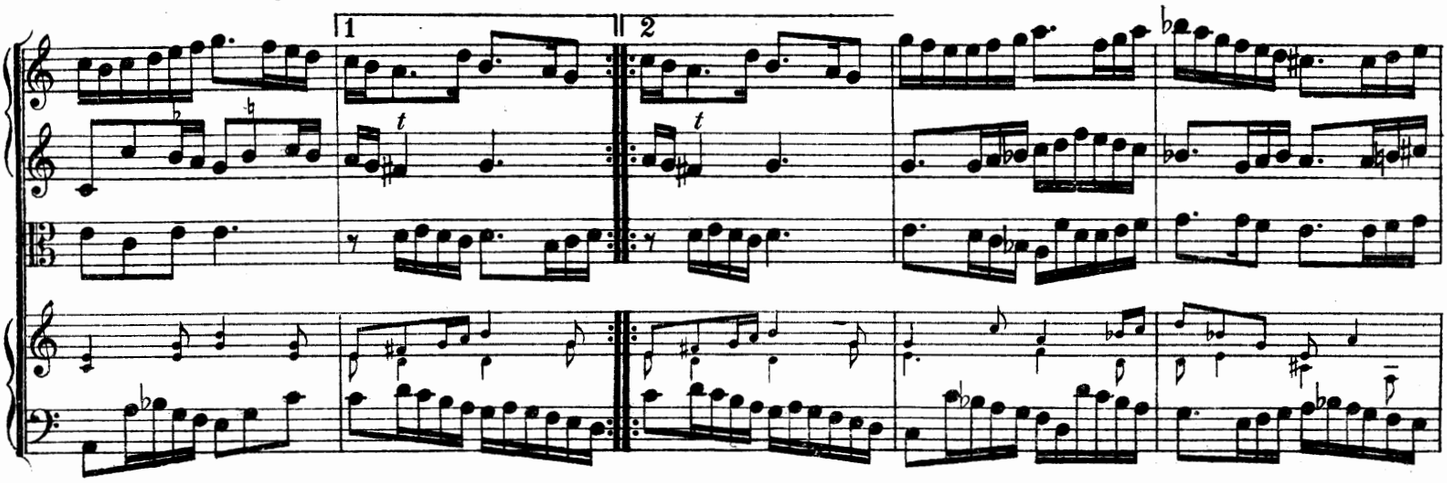


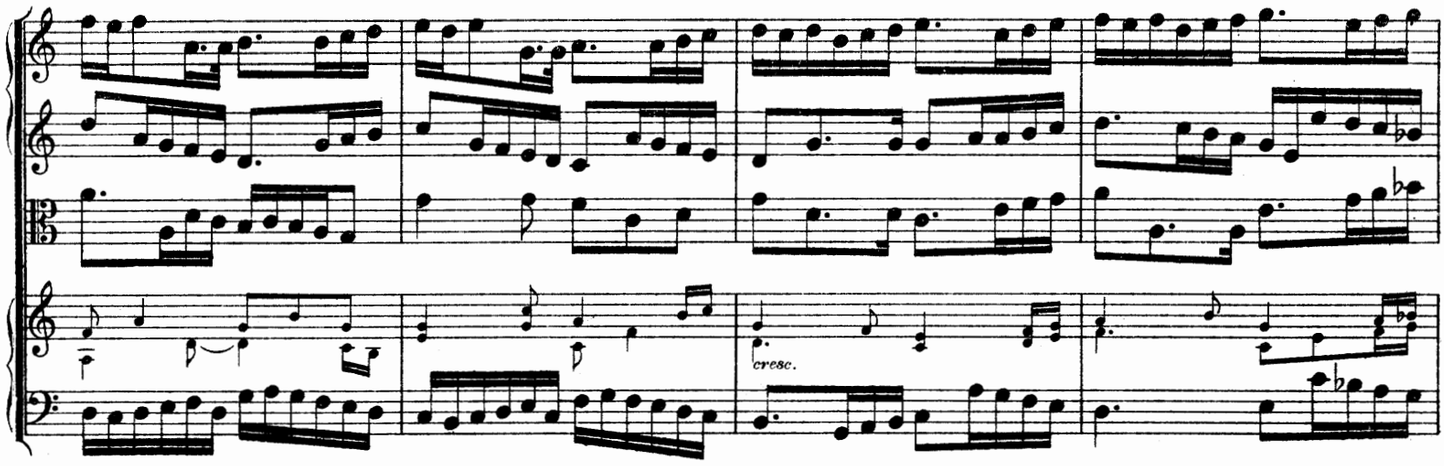
Da Capo al Fine.

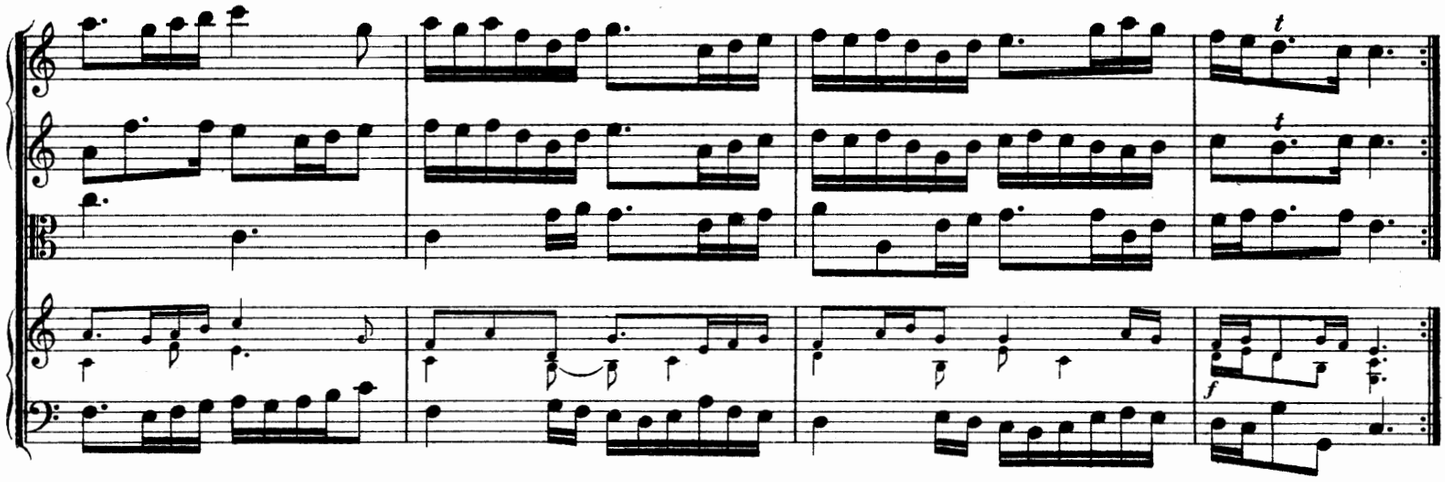
Menuet.



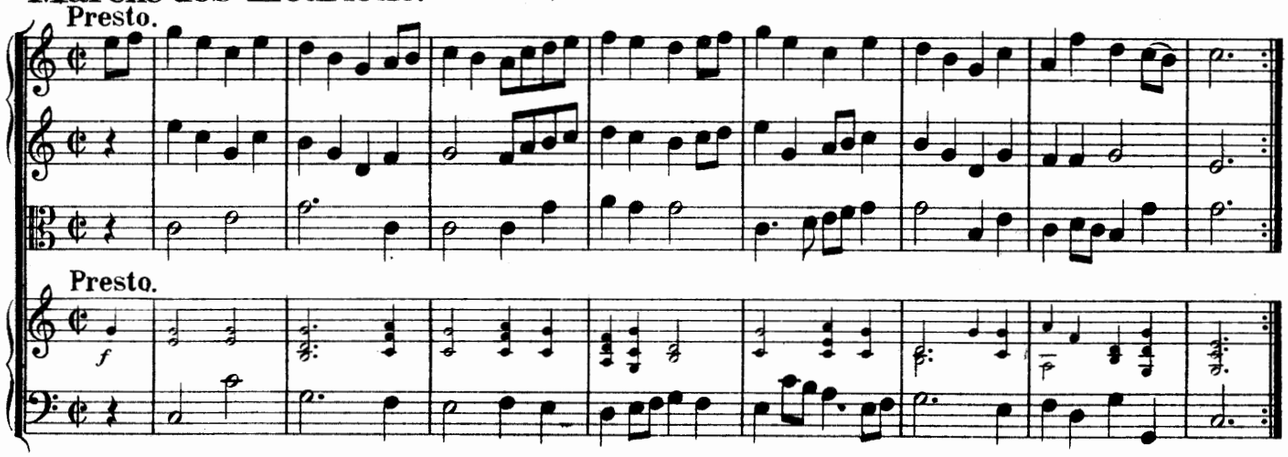
Aire la Volage.

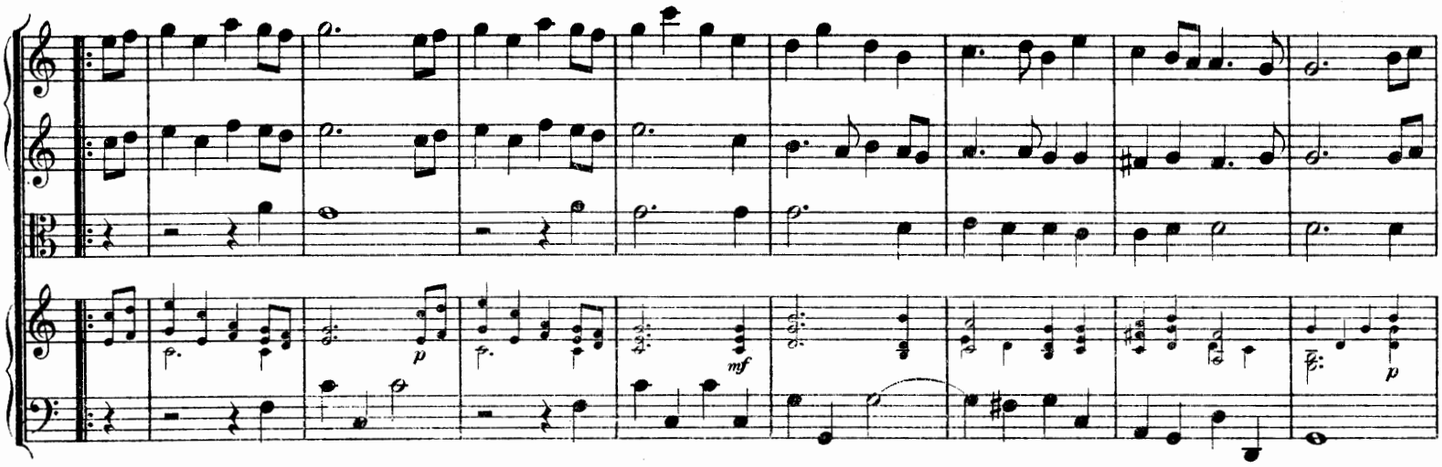


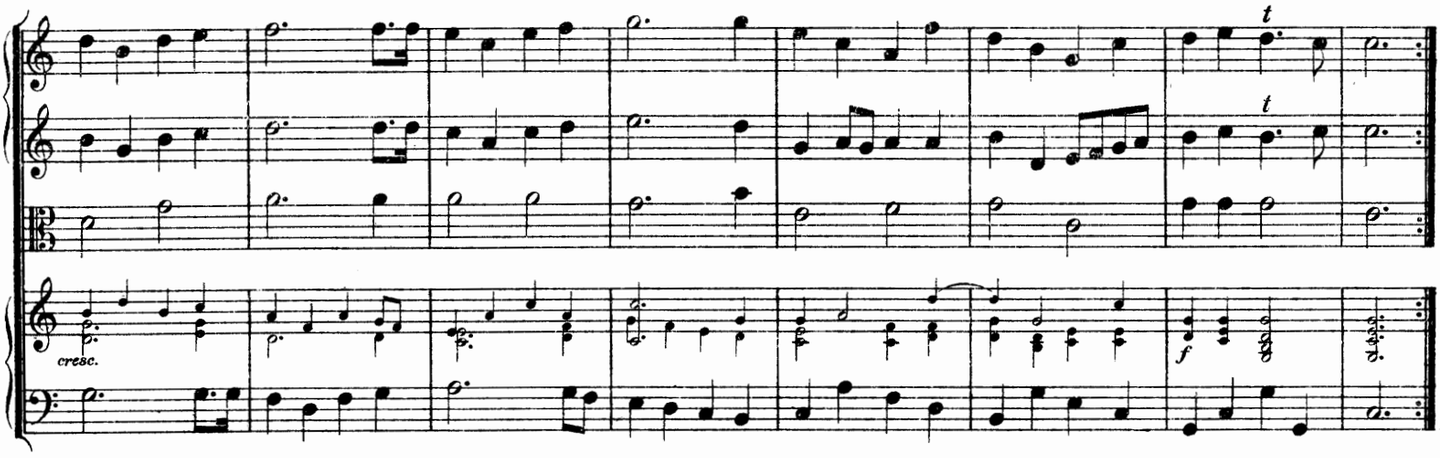




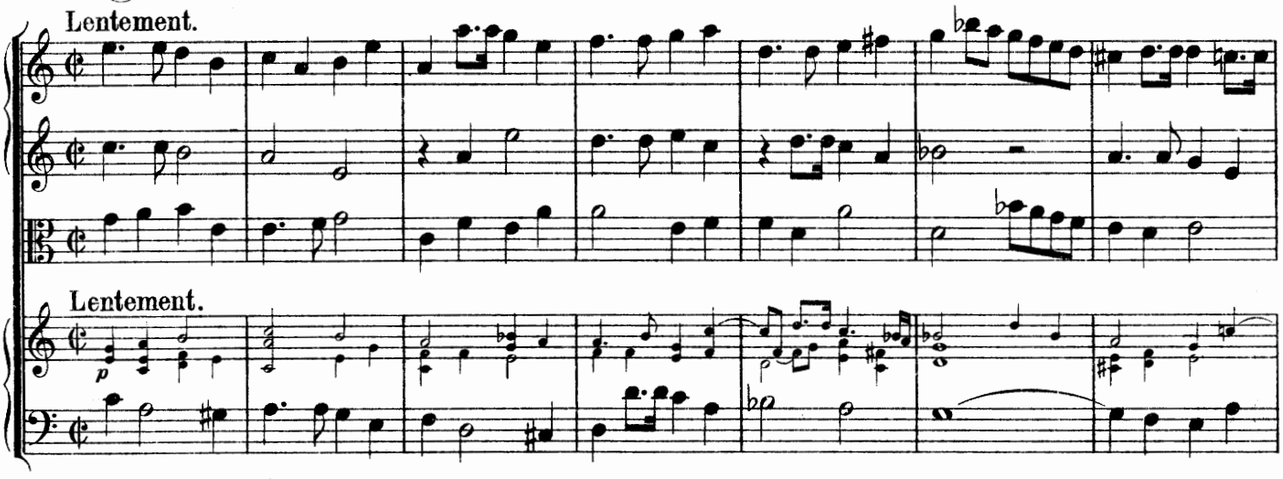
Marche des Ecurieus.

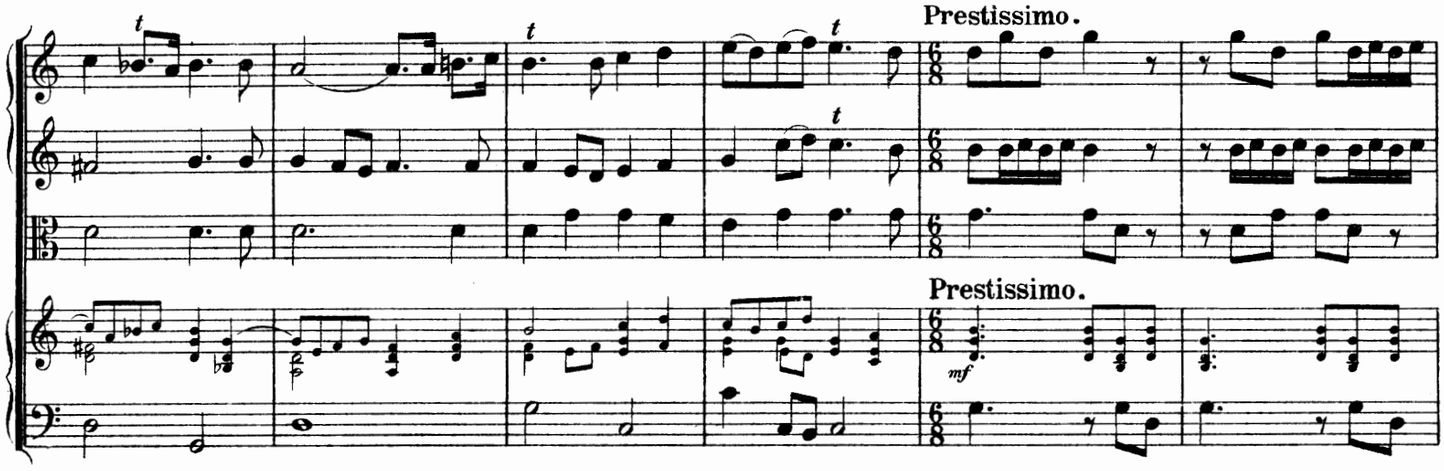


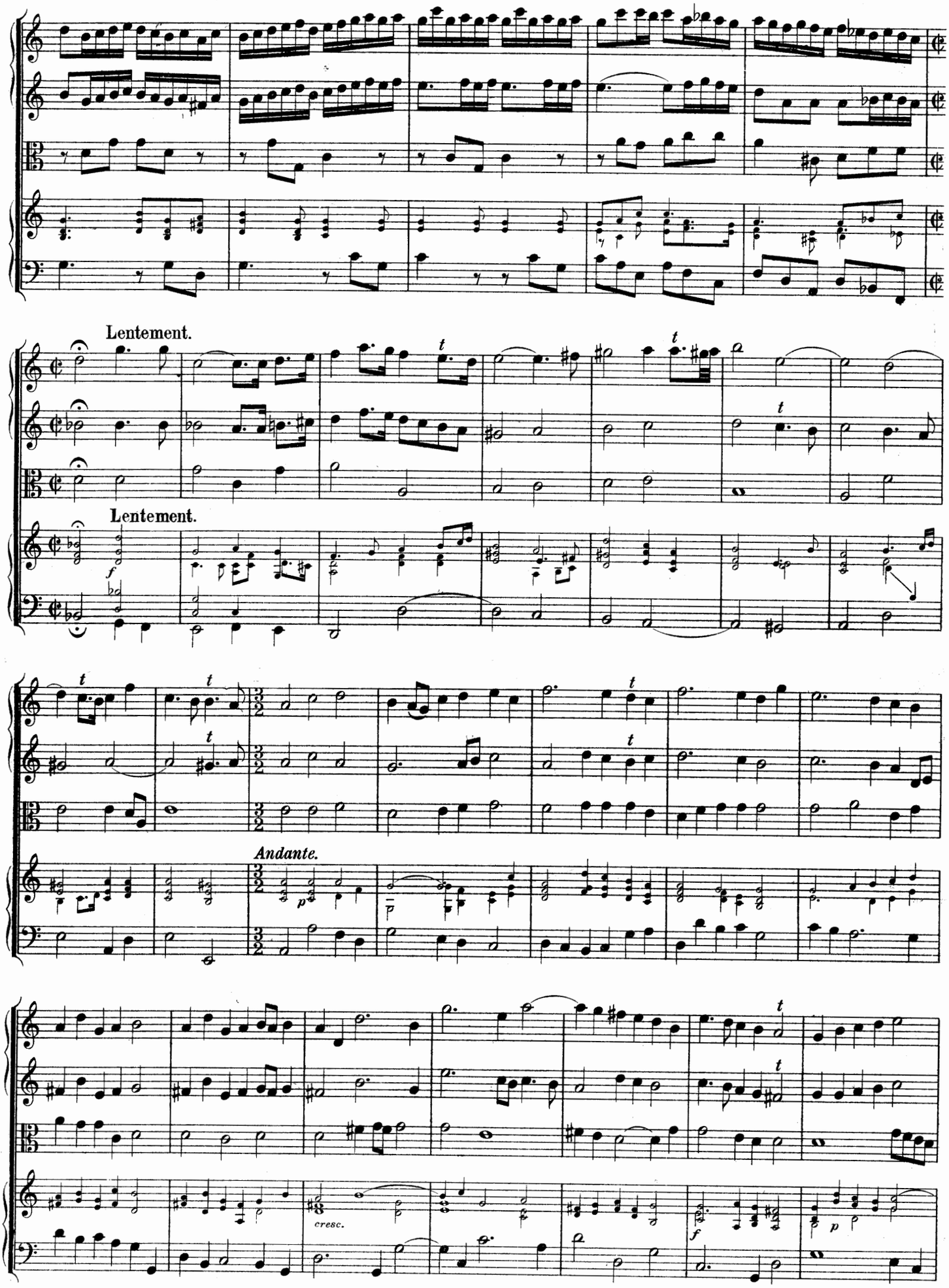


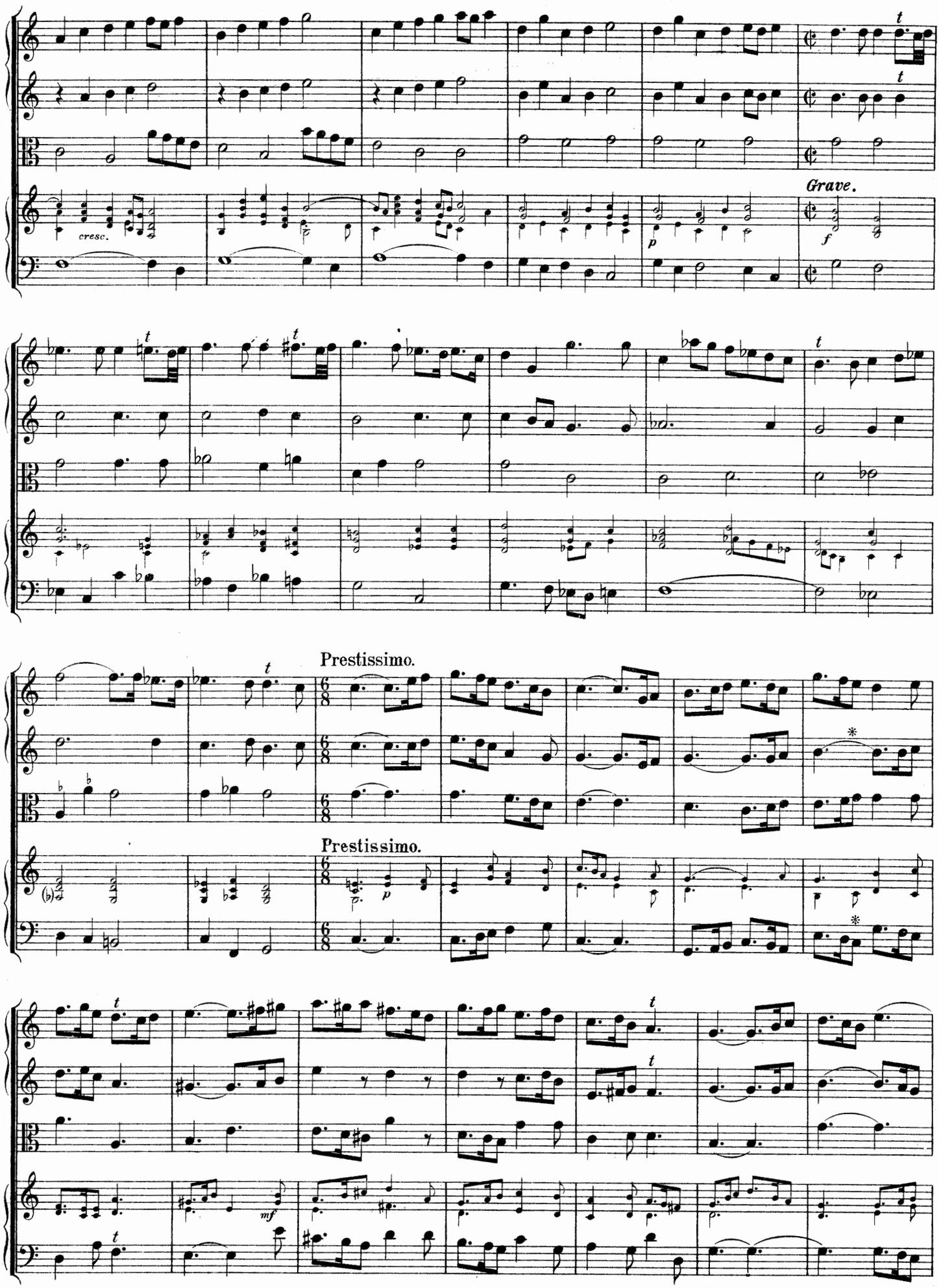


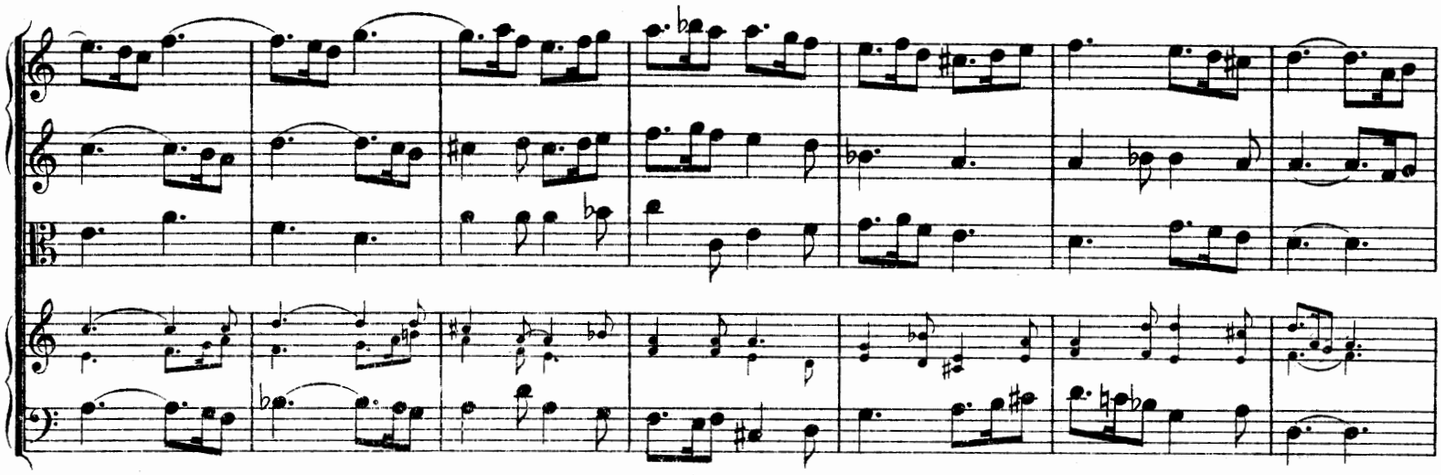
L'inegalitè.

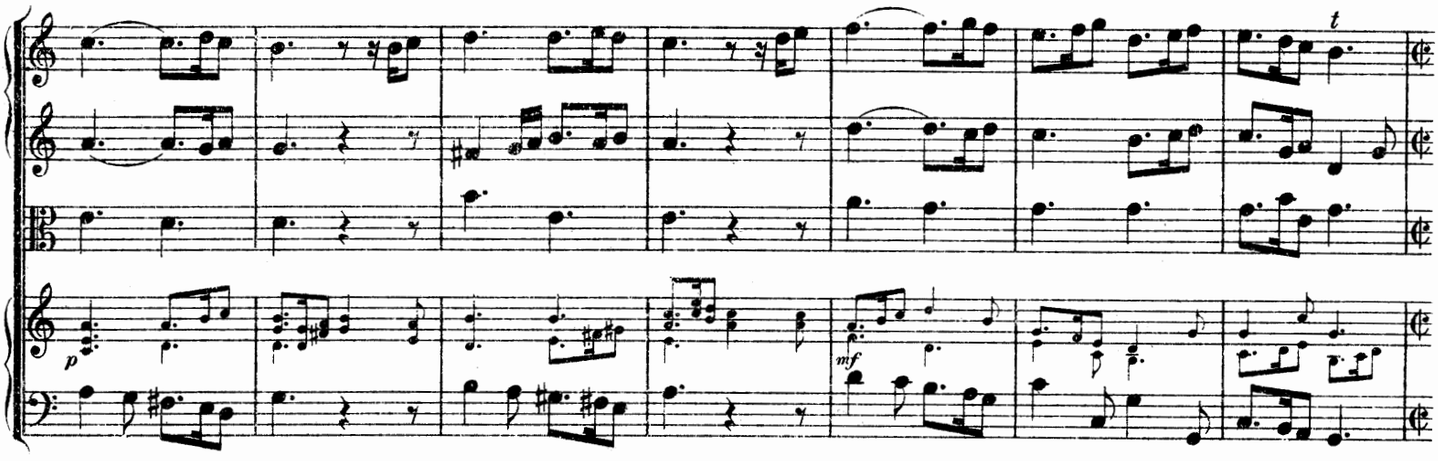


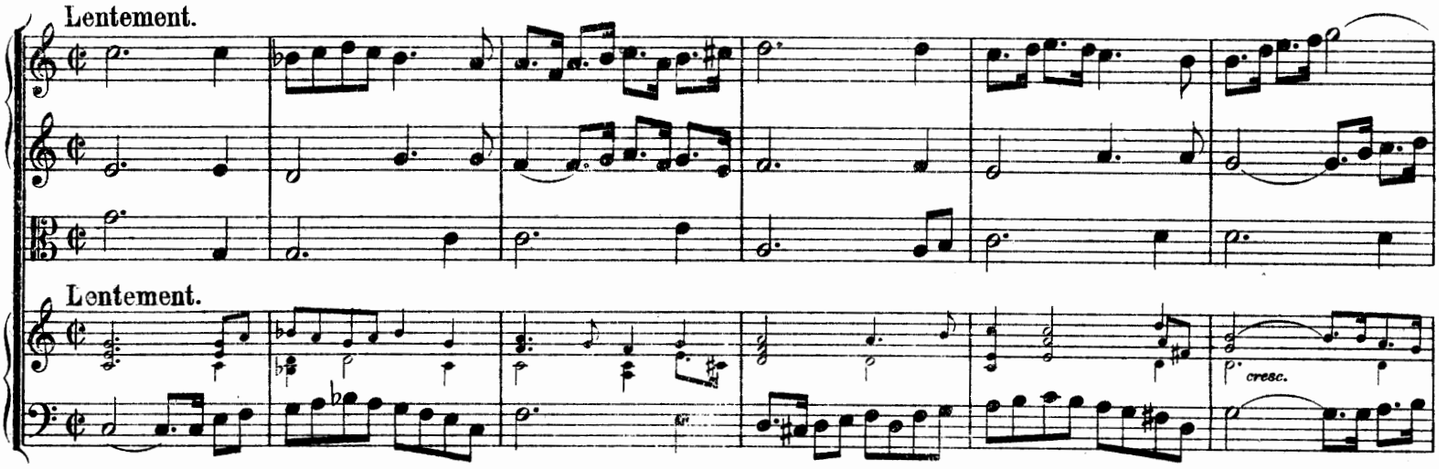


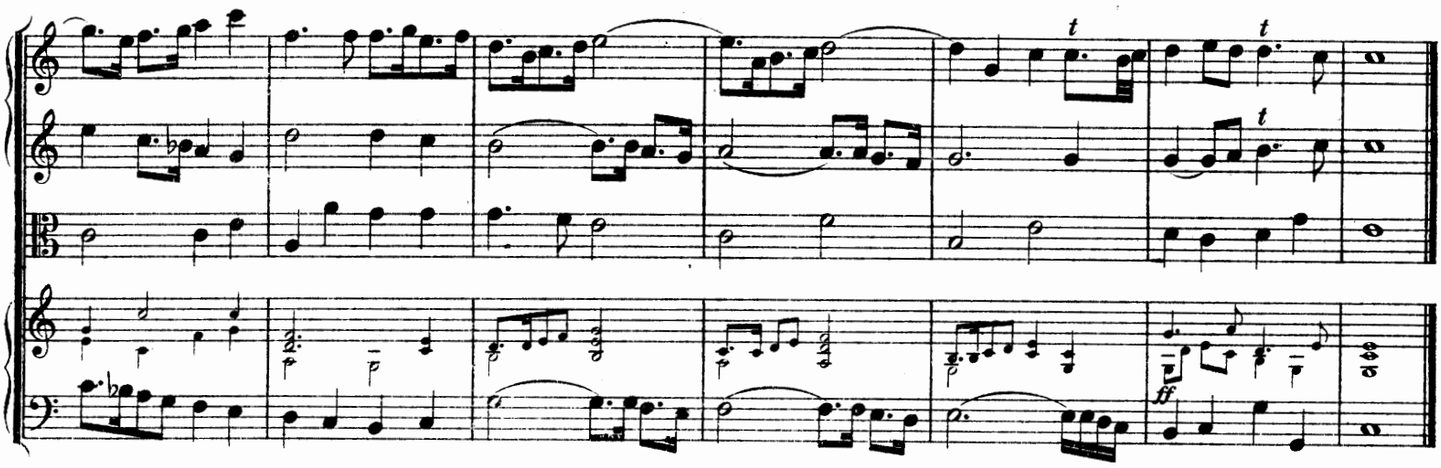

Lentement.
Lentement.
Andante.
cresc.


cresc.
Grave.
Prestissimo.
Prestissimo.

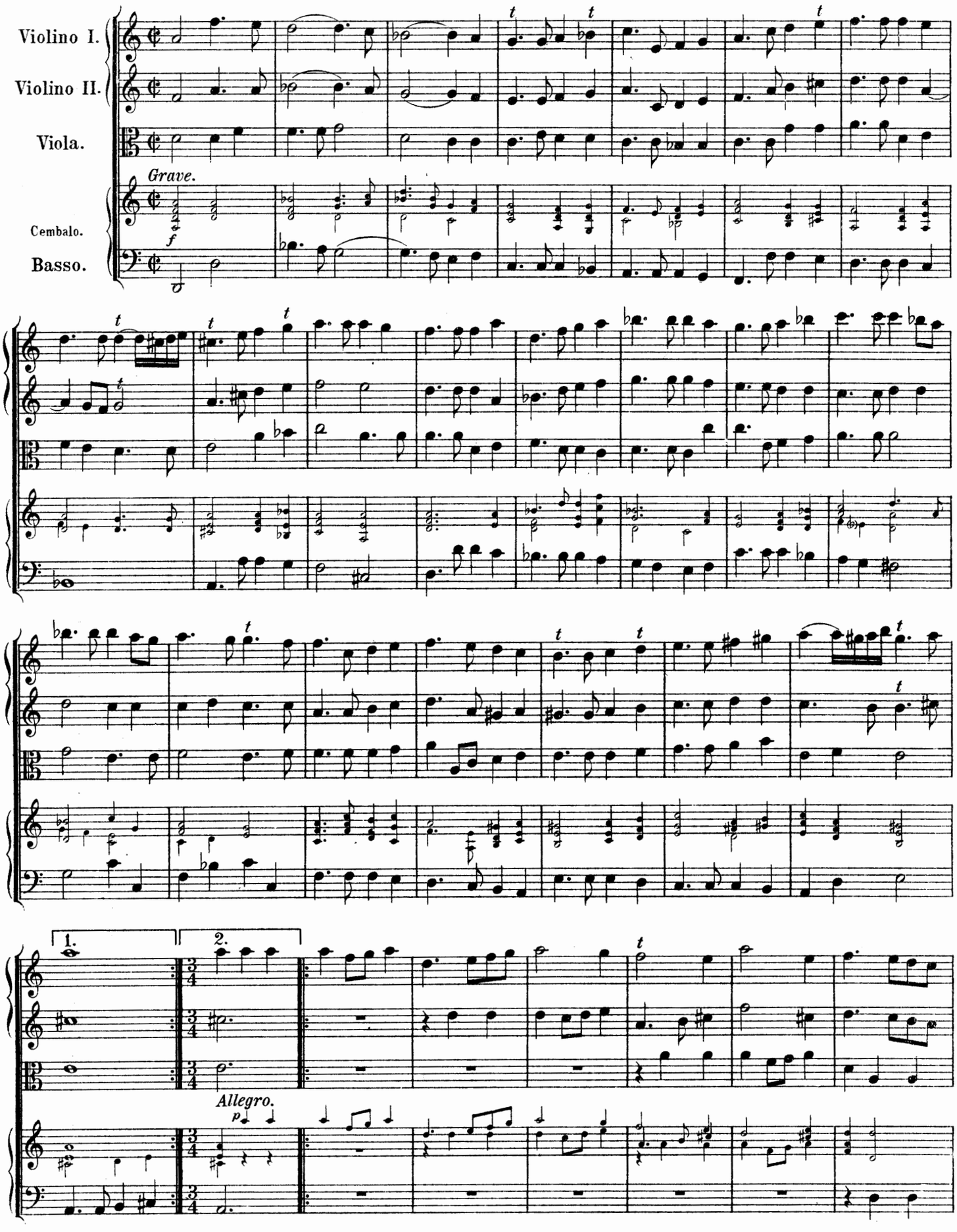


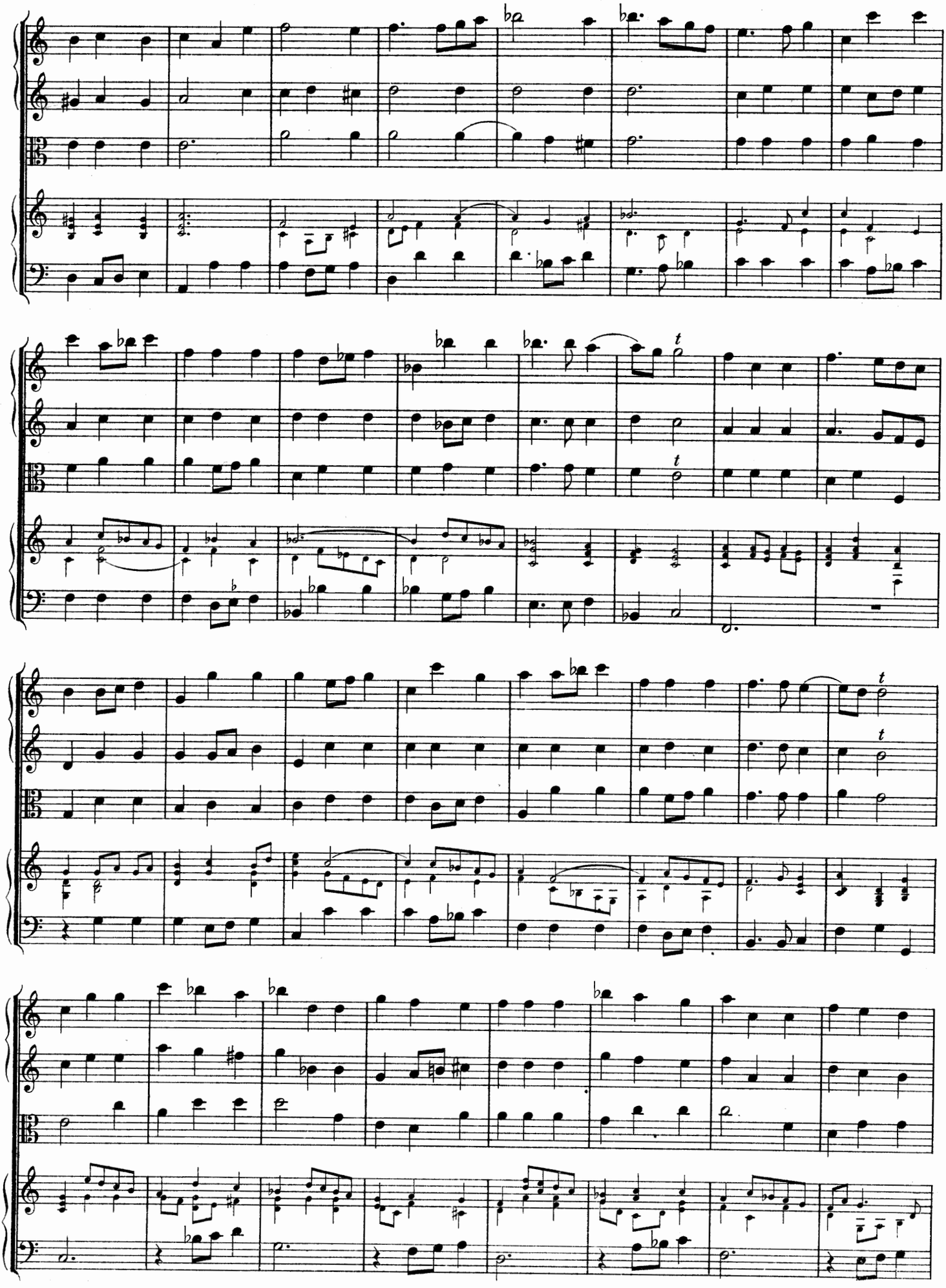

t
p
mf

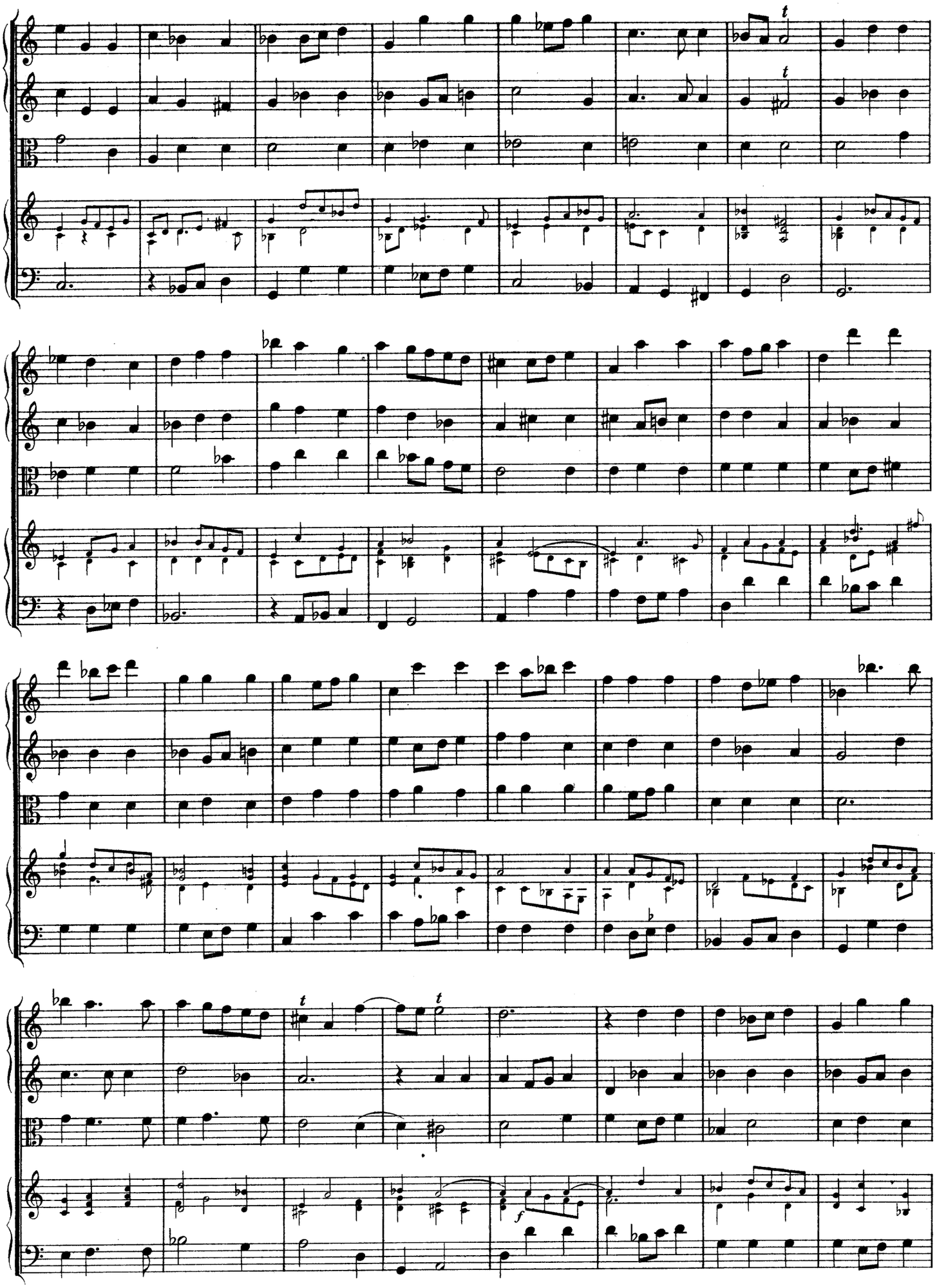

Lentement.
Lentement.
cresc.

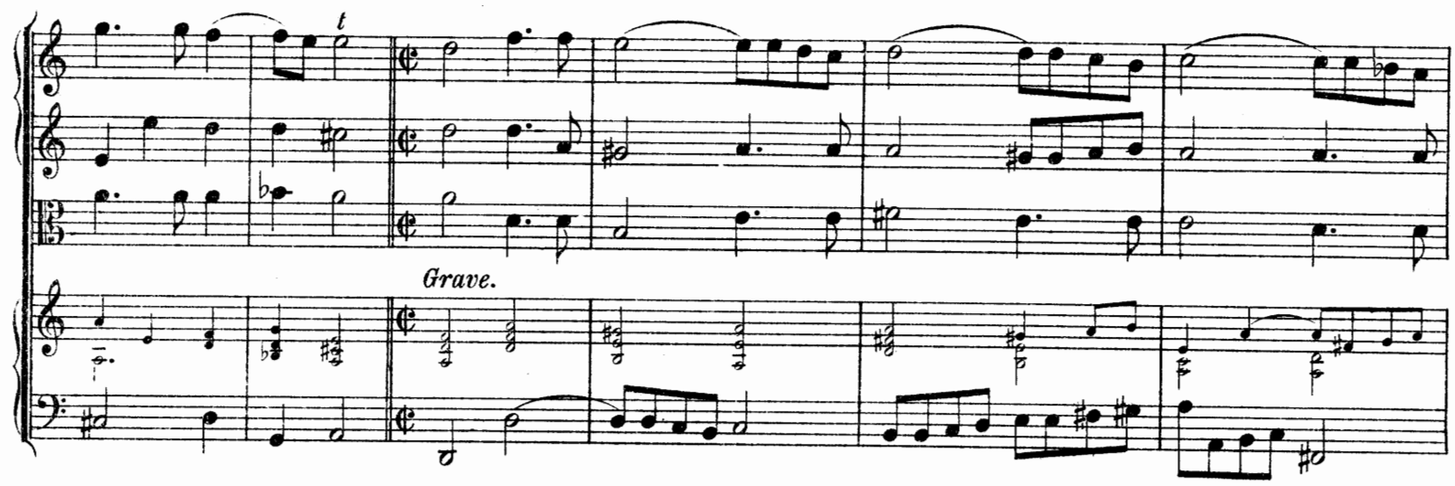

t
t
t
ff

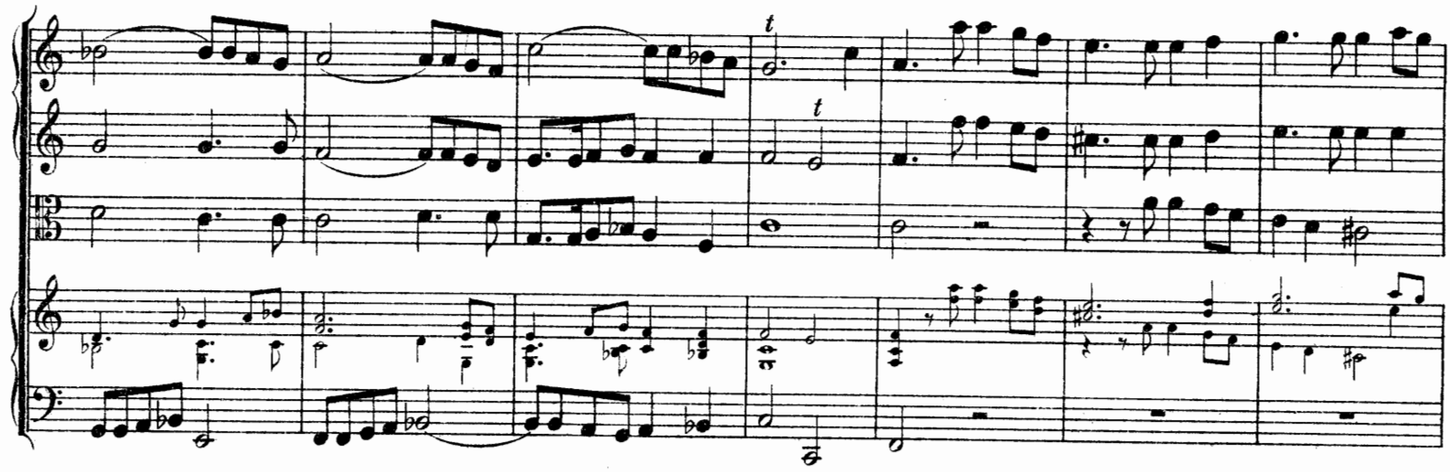
VI.
Ouverture.

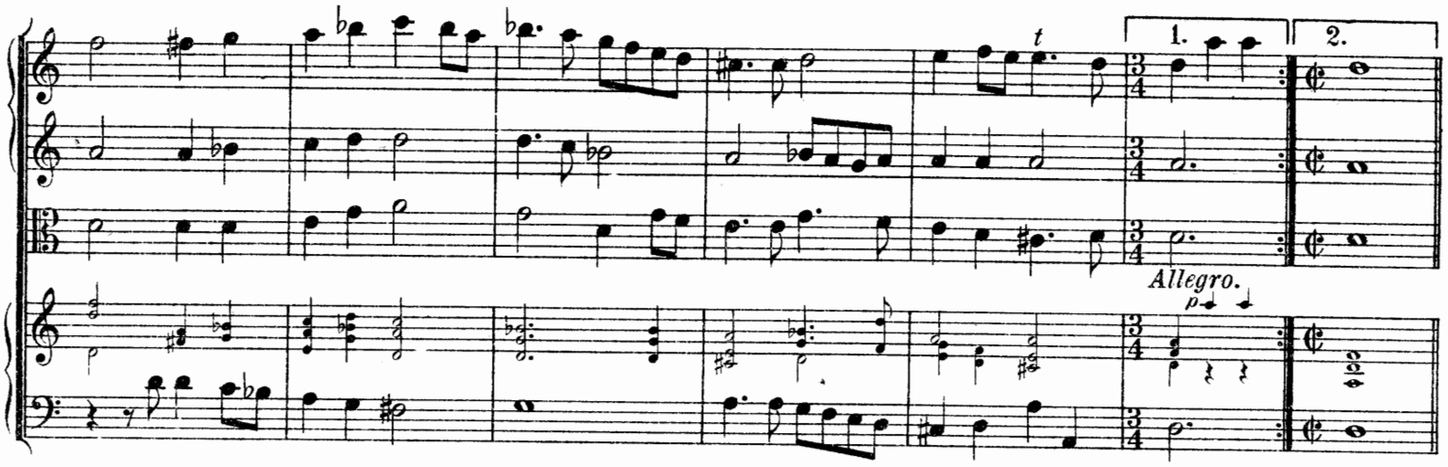




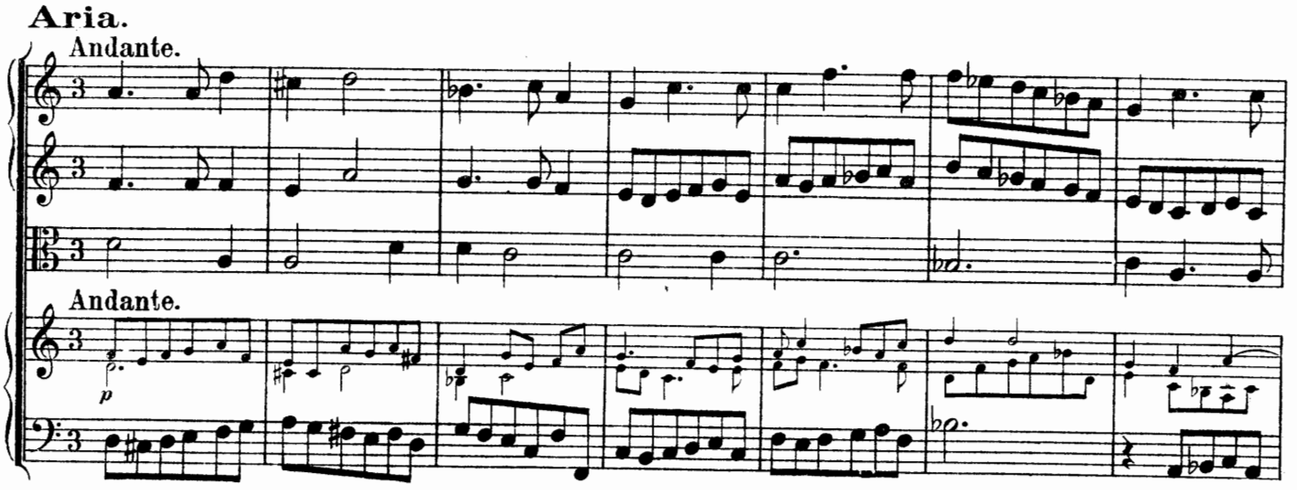


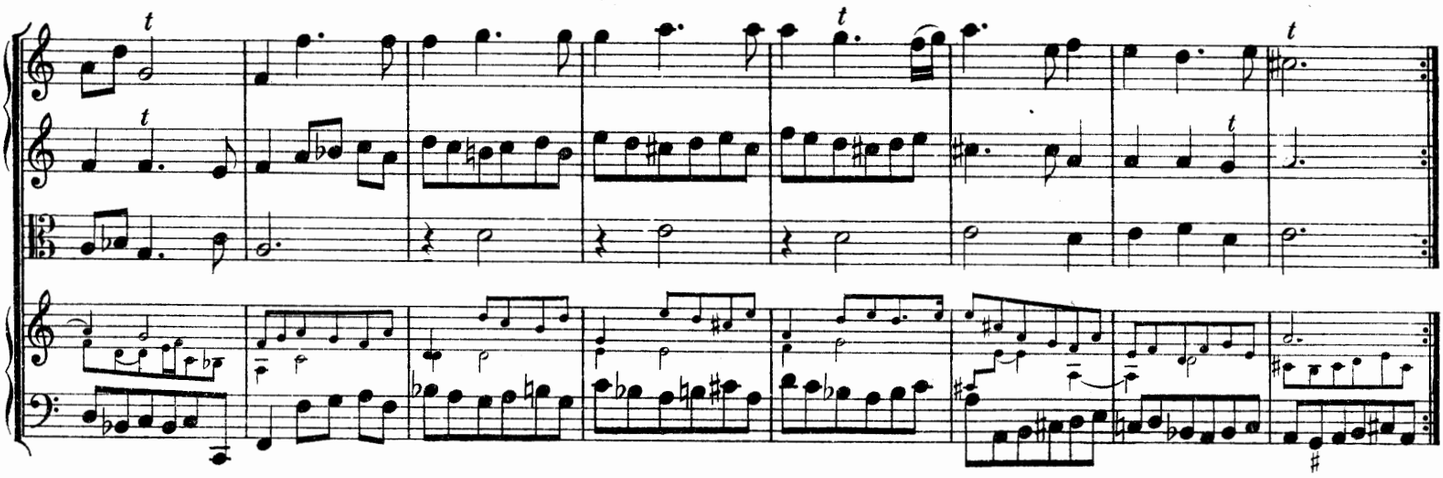


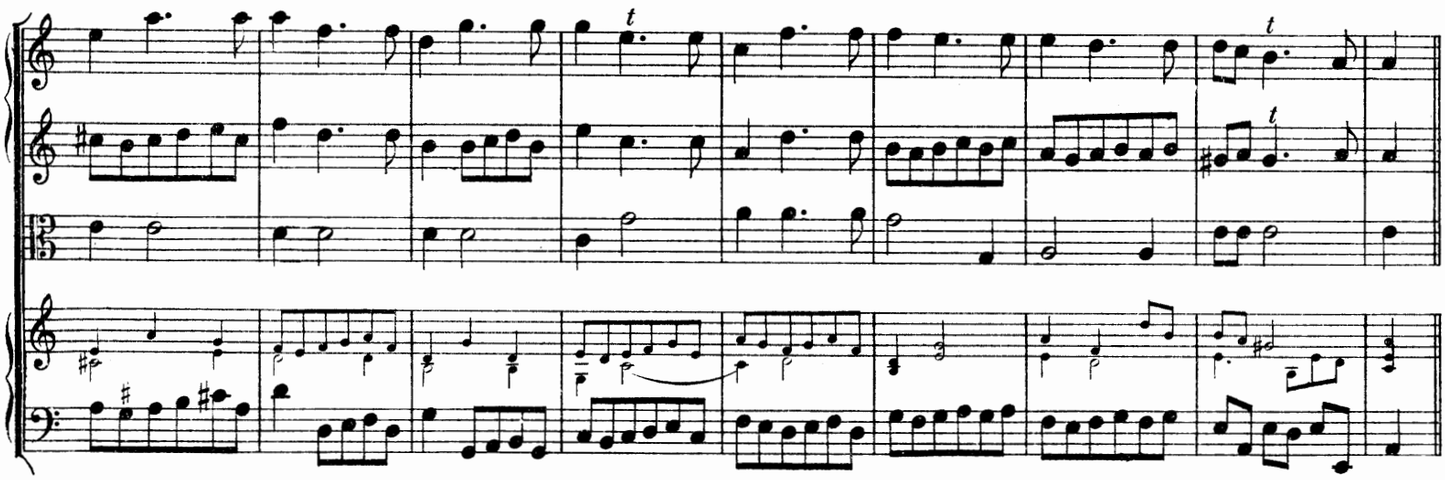


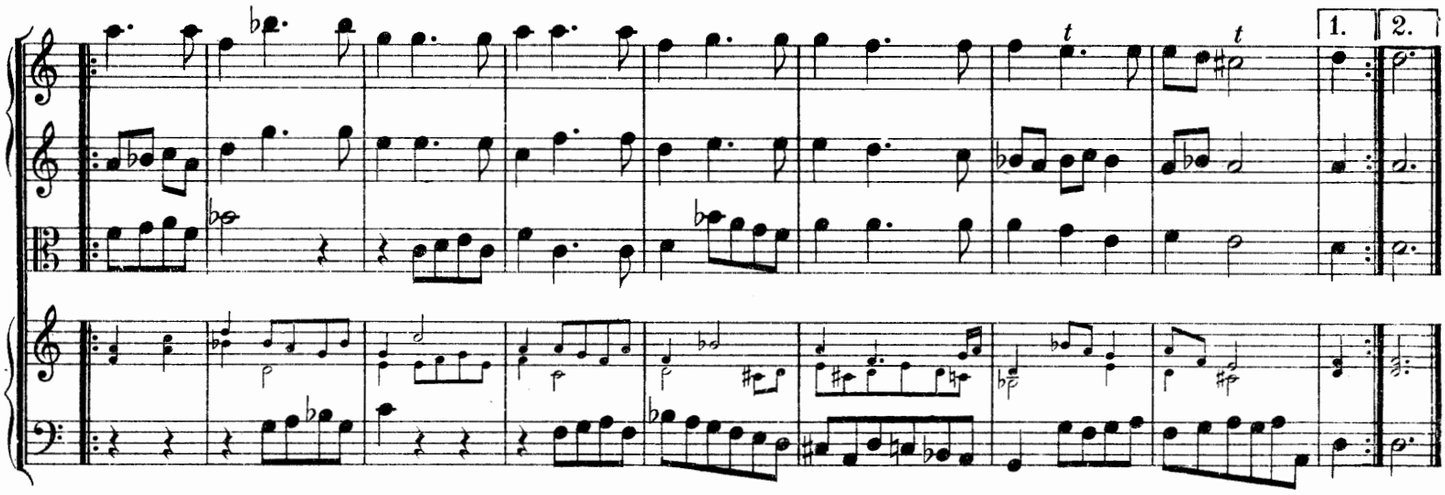


Aria.

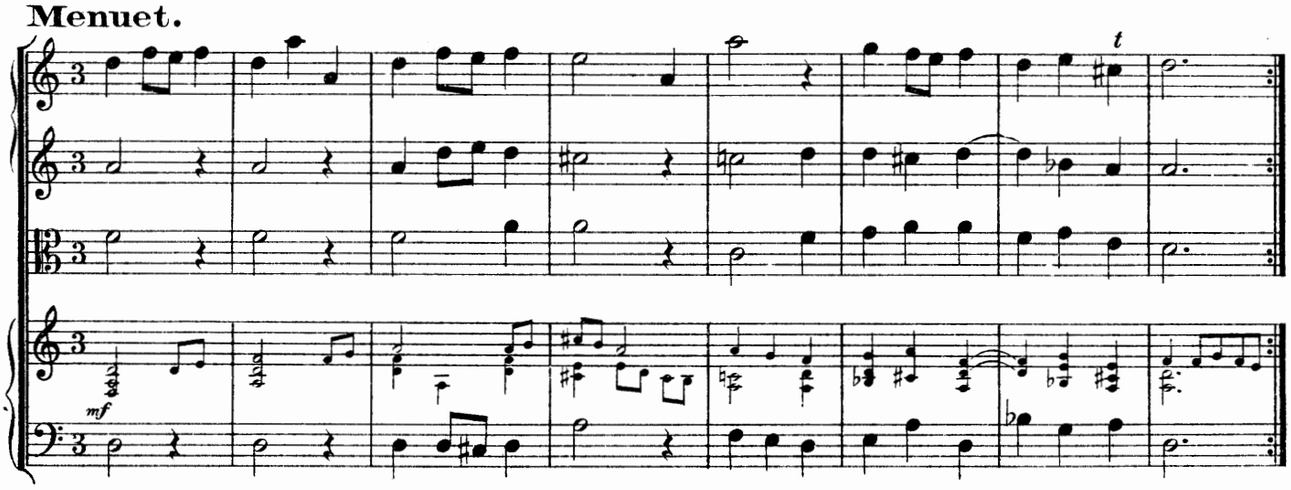


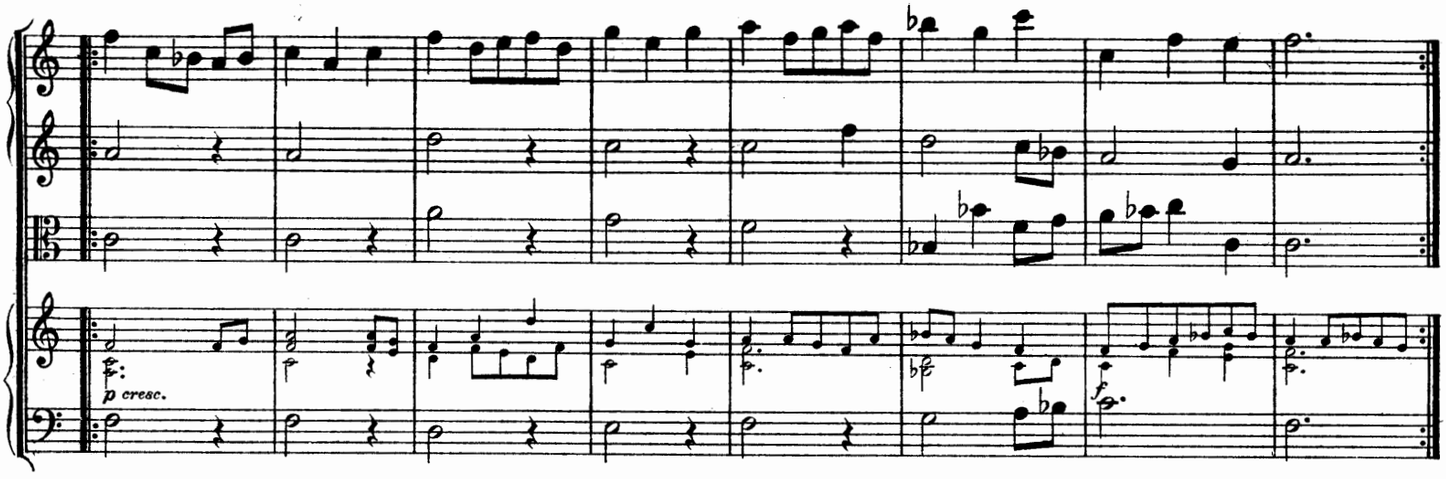


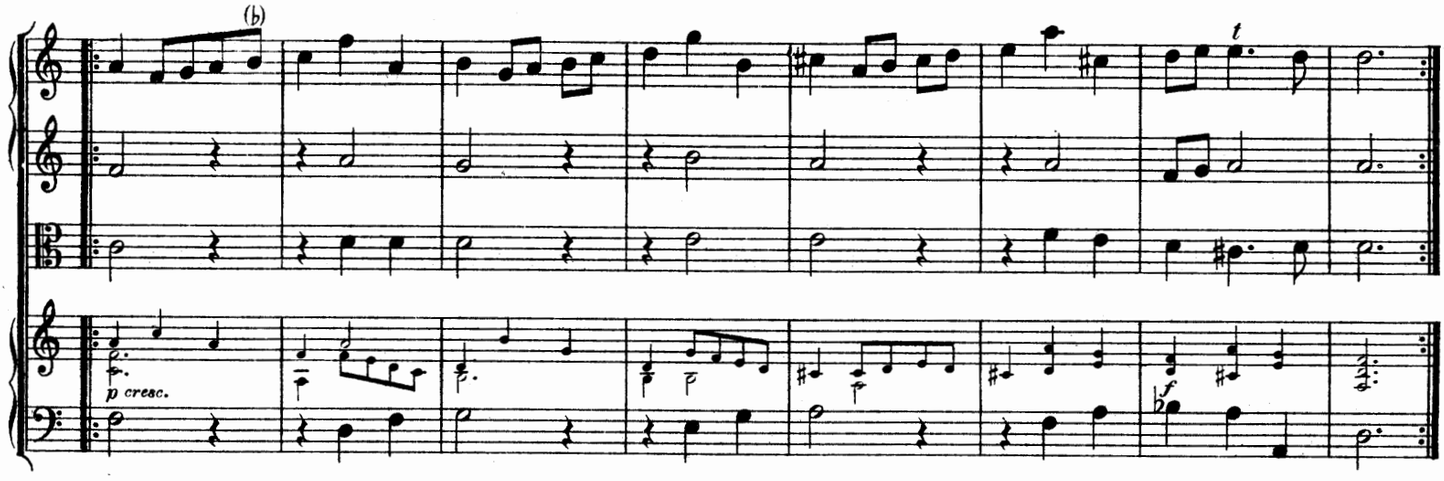




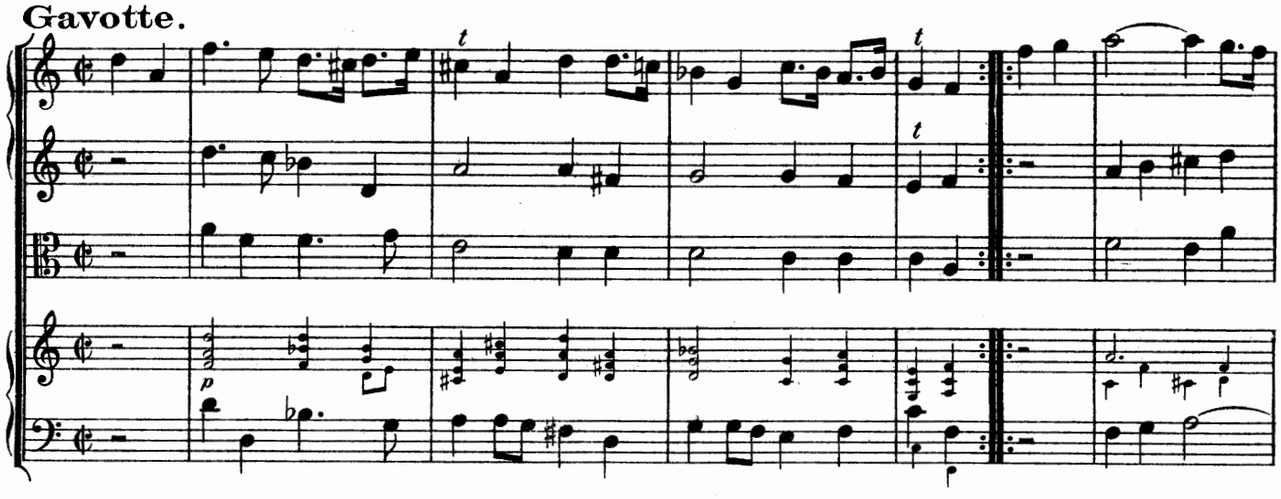
Menuet.

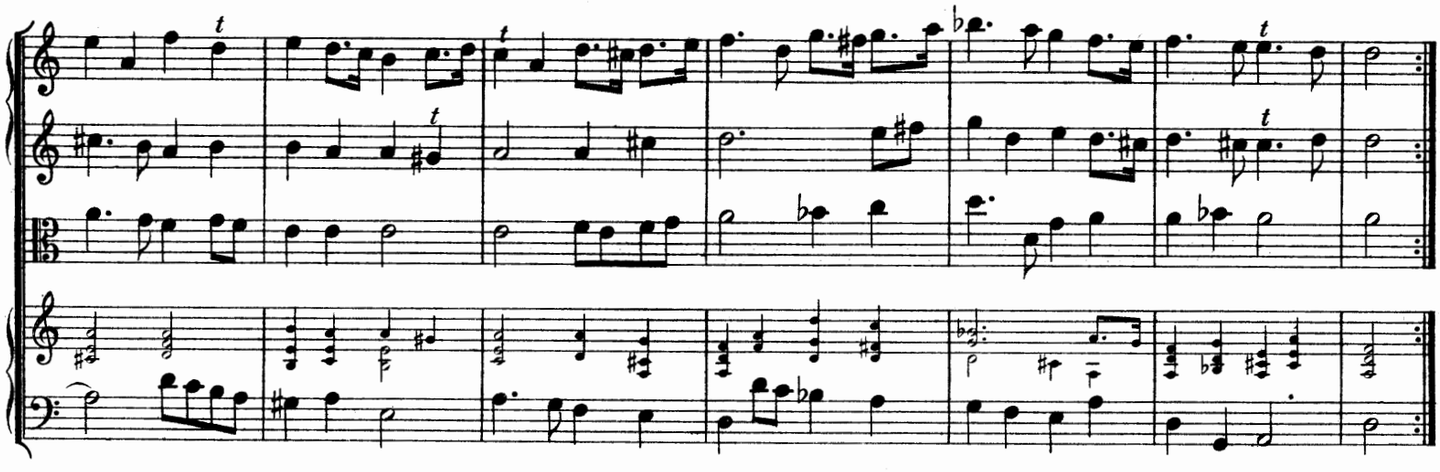




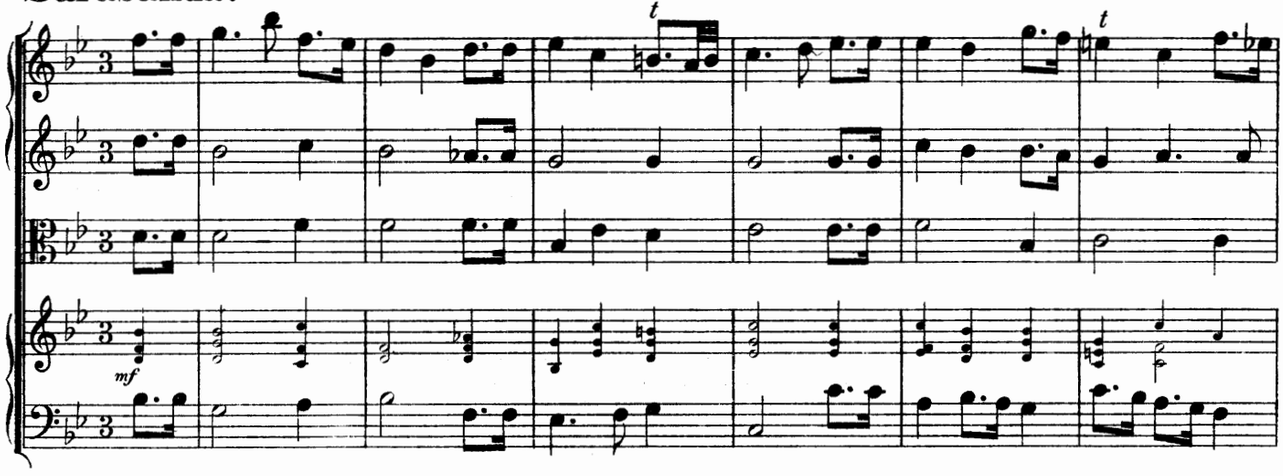


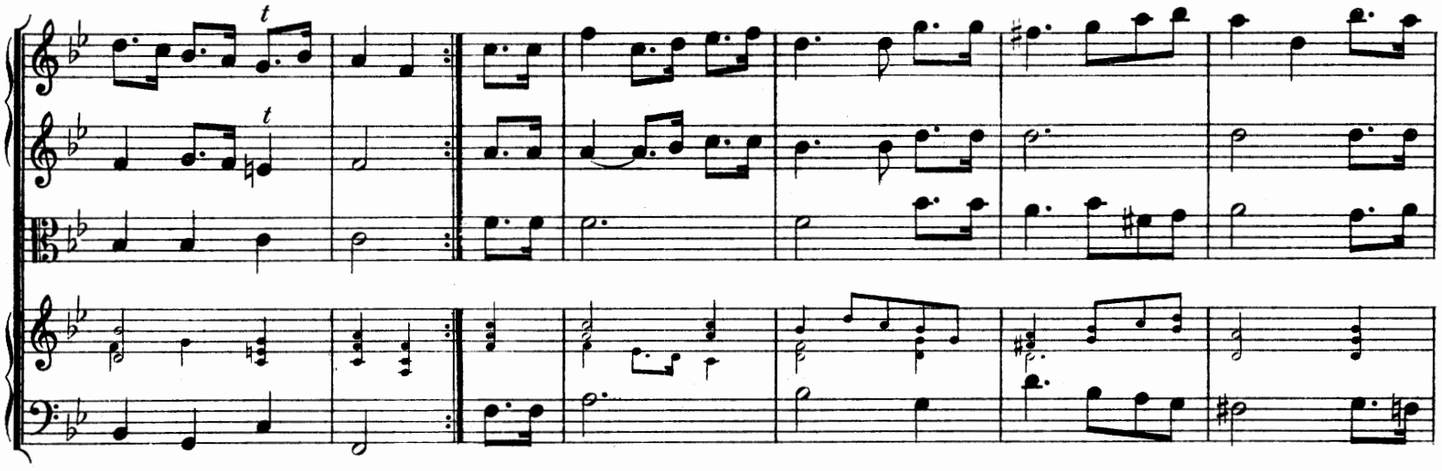
Gavotte.

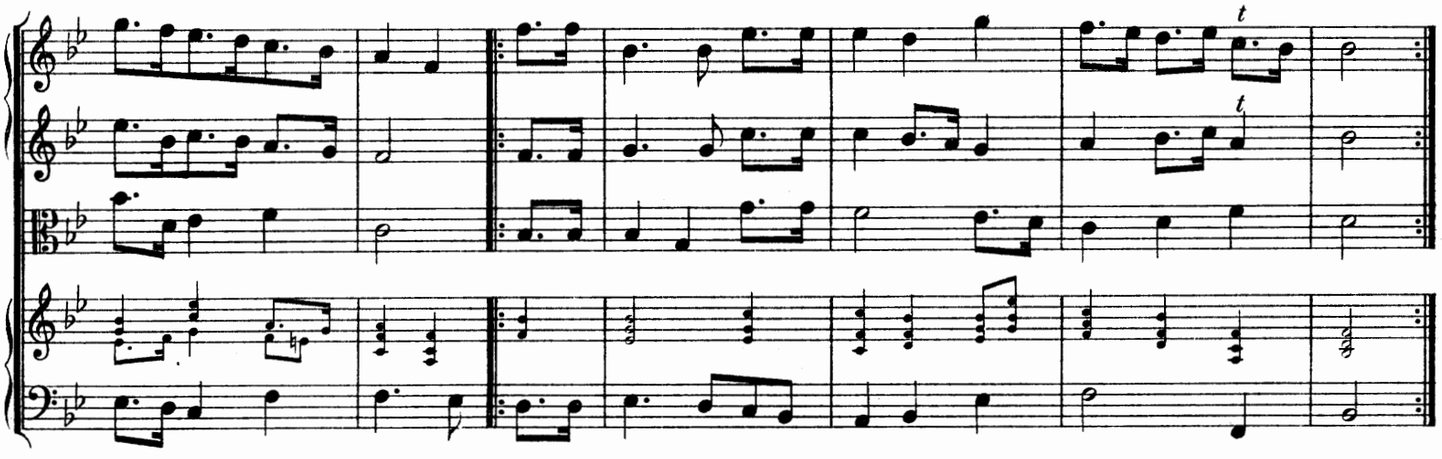




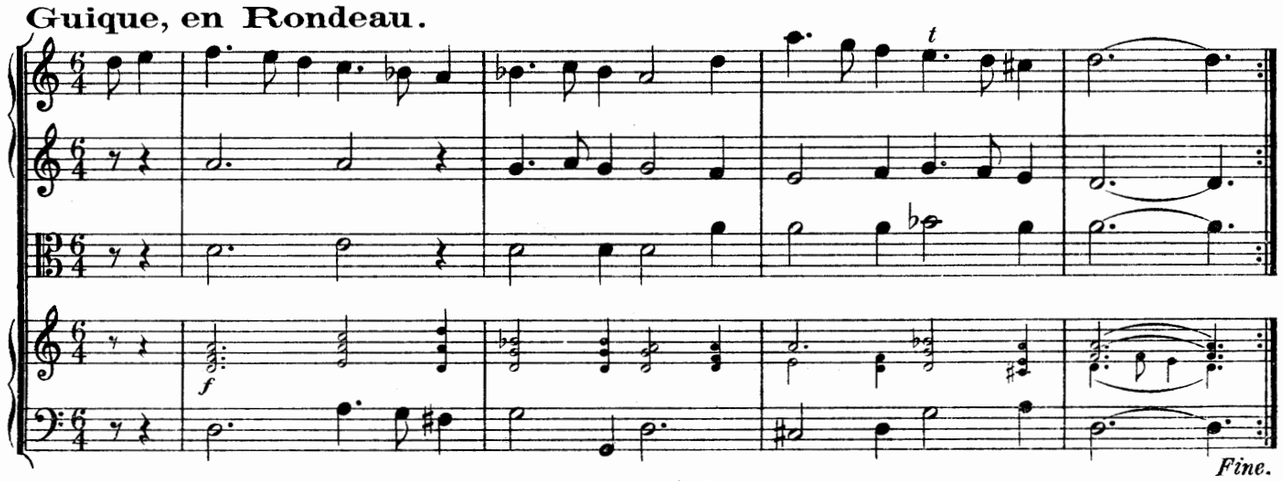
Sarabanda.



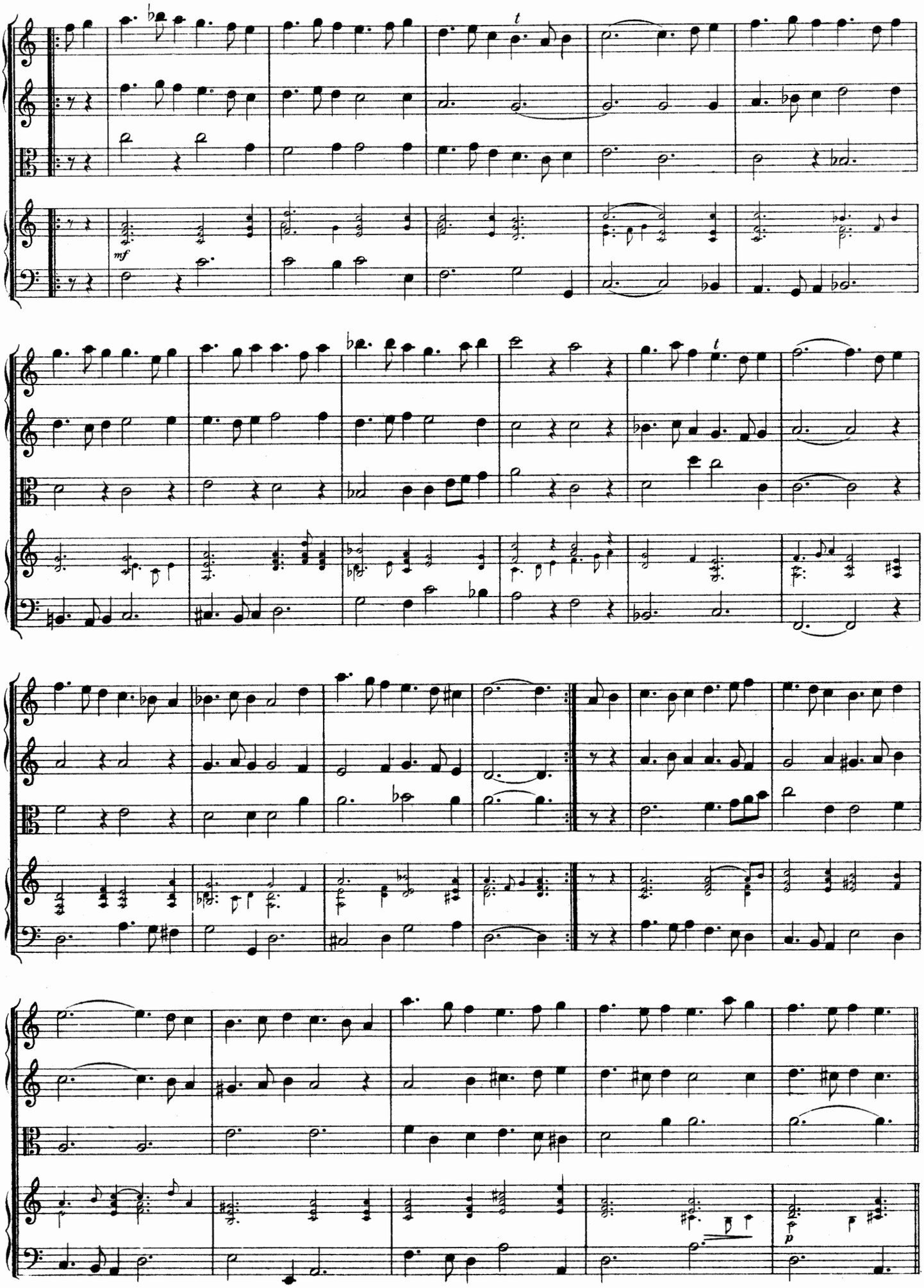




Guique, en Rondeau.

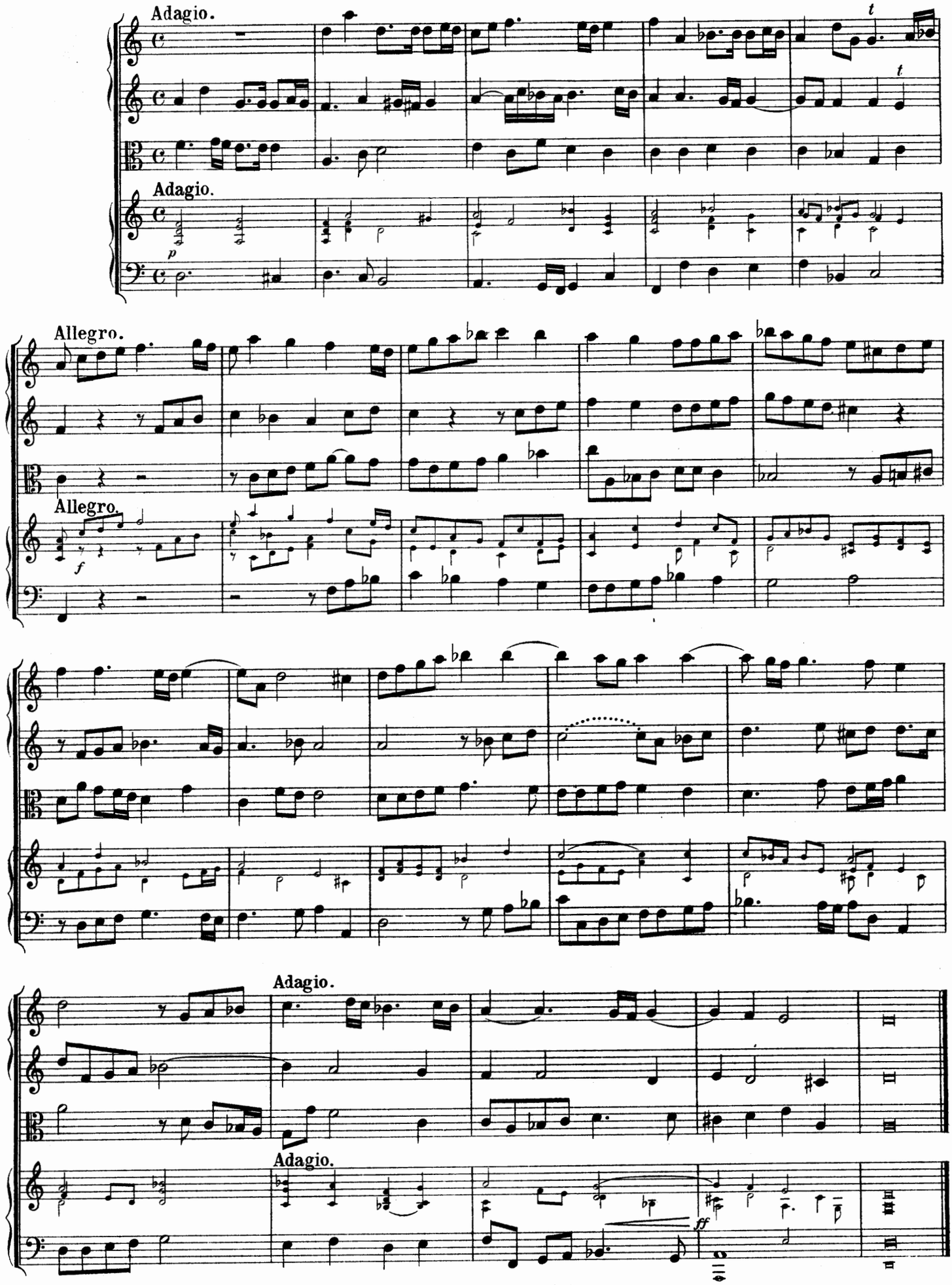


Fine.



Da Capo al Fine

Finale.



VII.
Sinfonia.

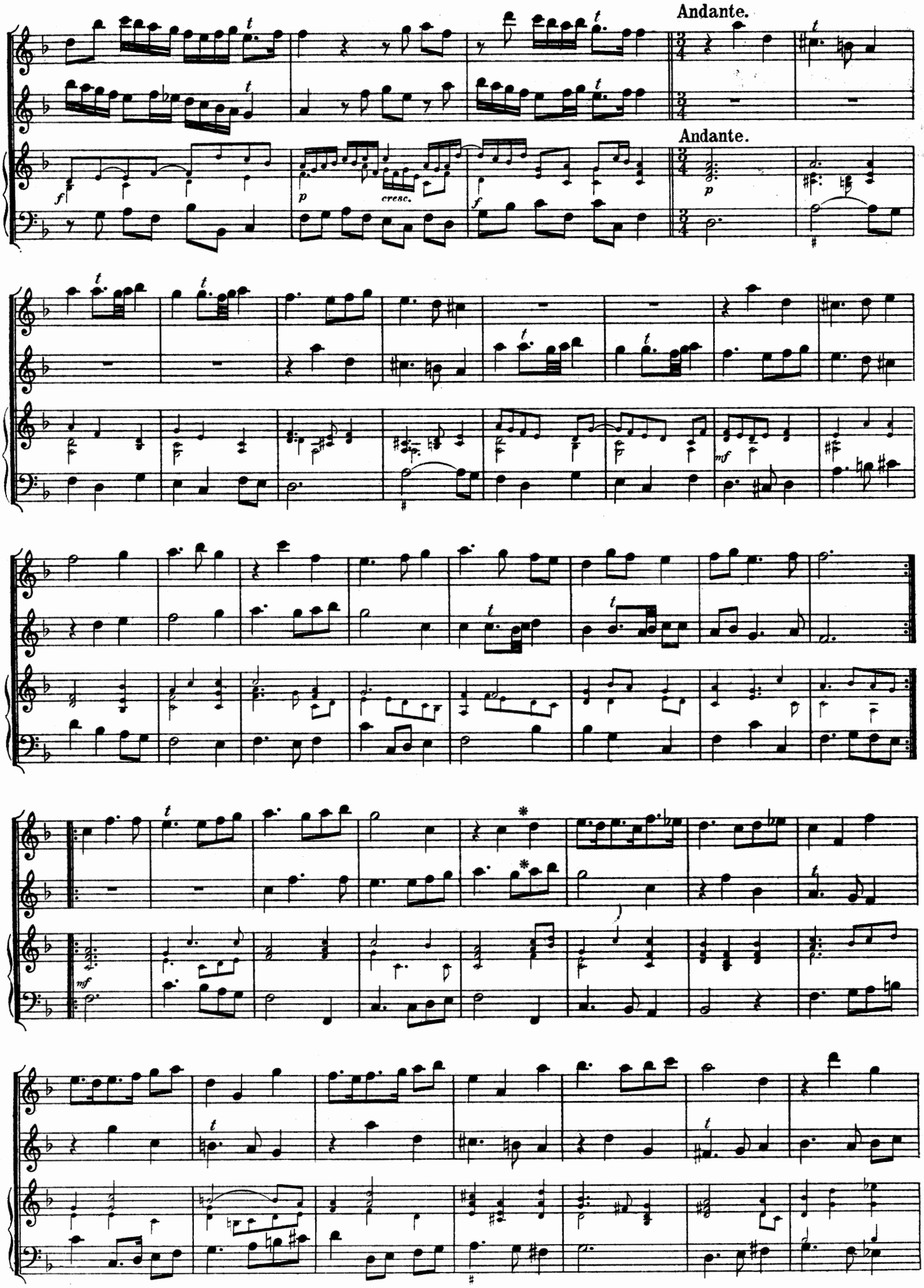
Adagio.

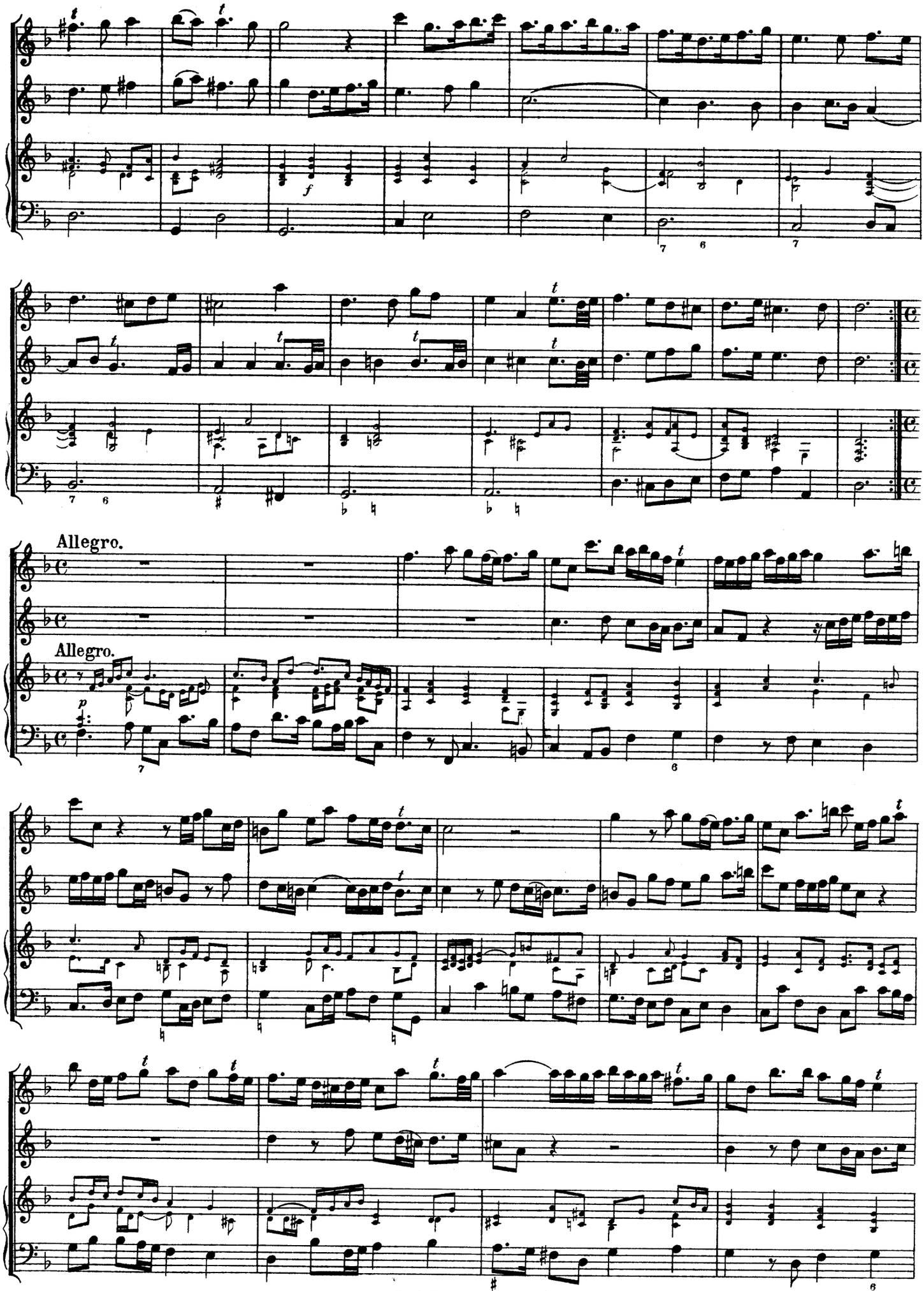
Flauto.

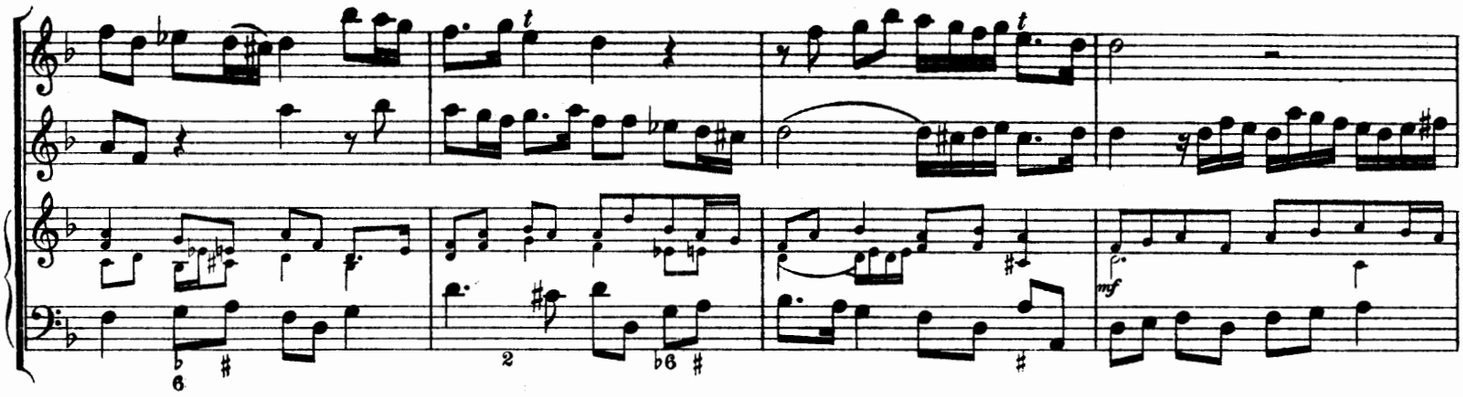
Hautbois.

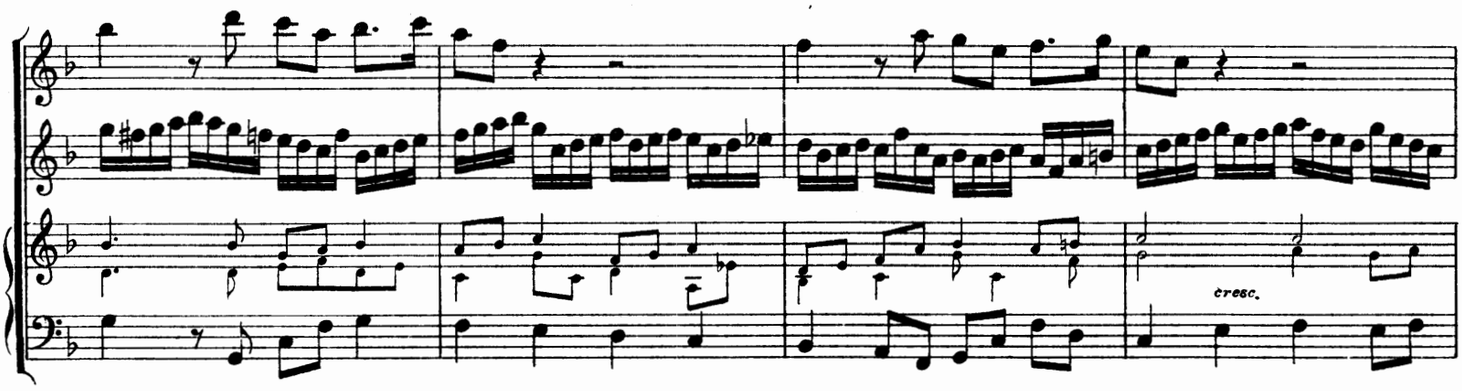
Adagio.

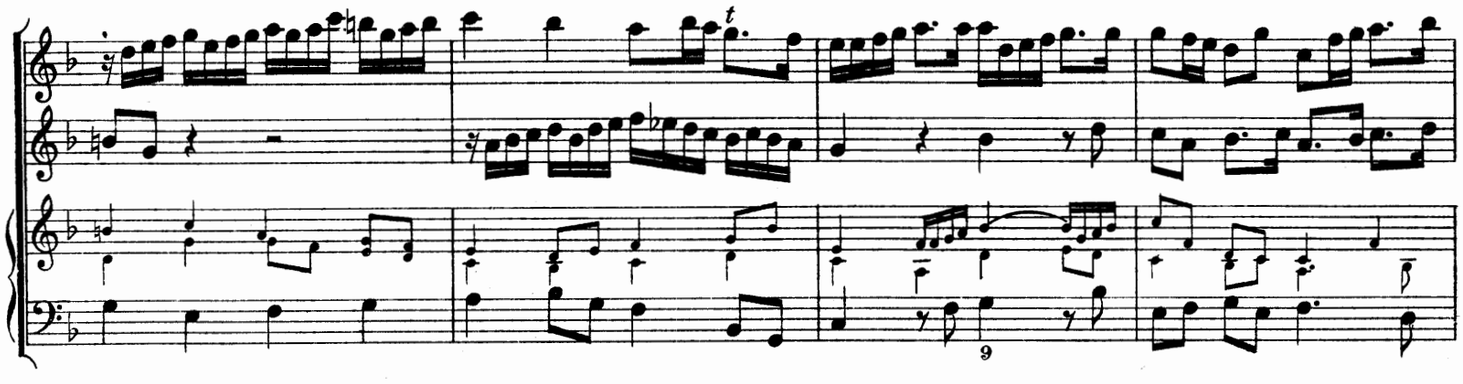
Basso e Cembalo.

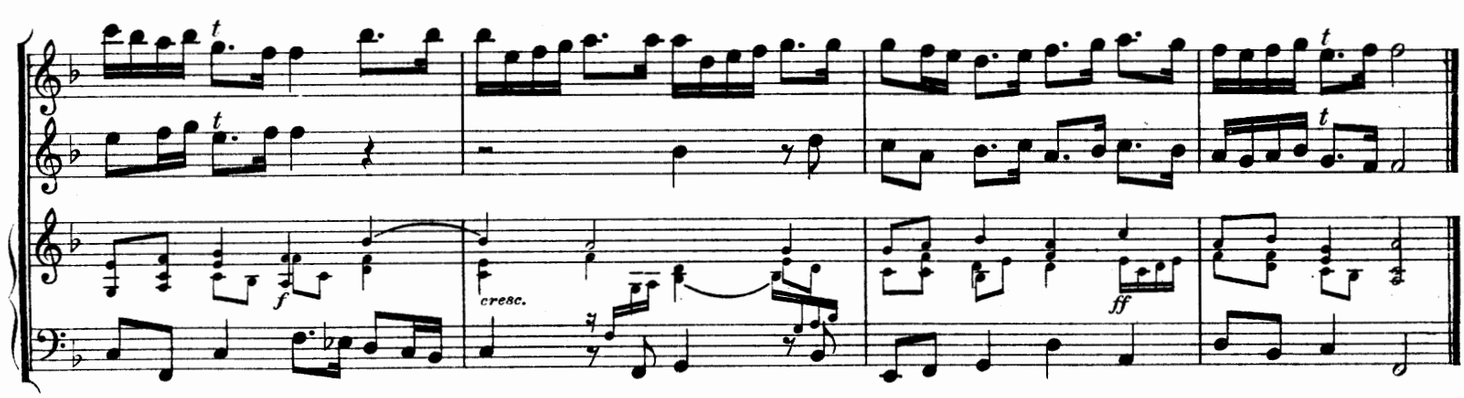

Andante.
Andante.
cresc.


Allegro.
Allegro.

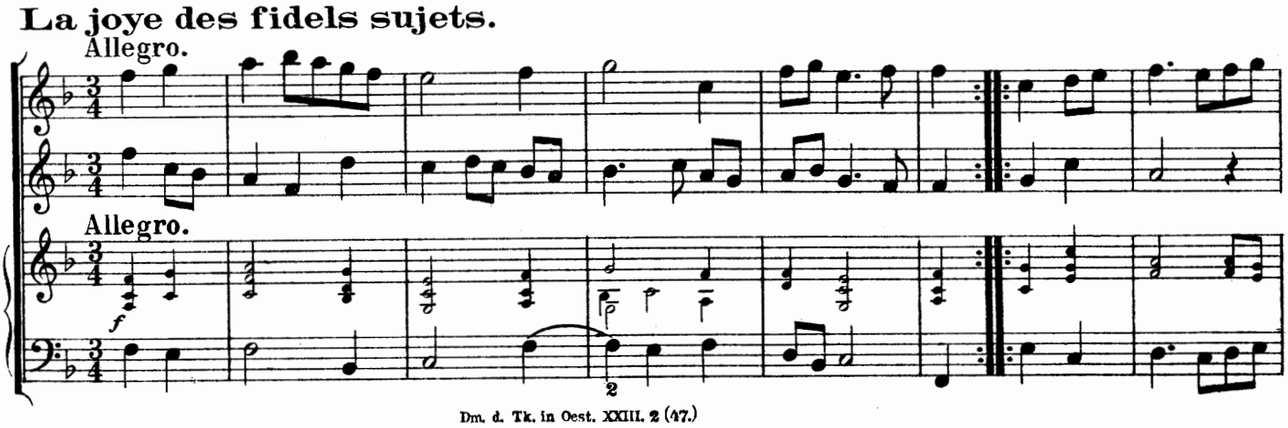


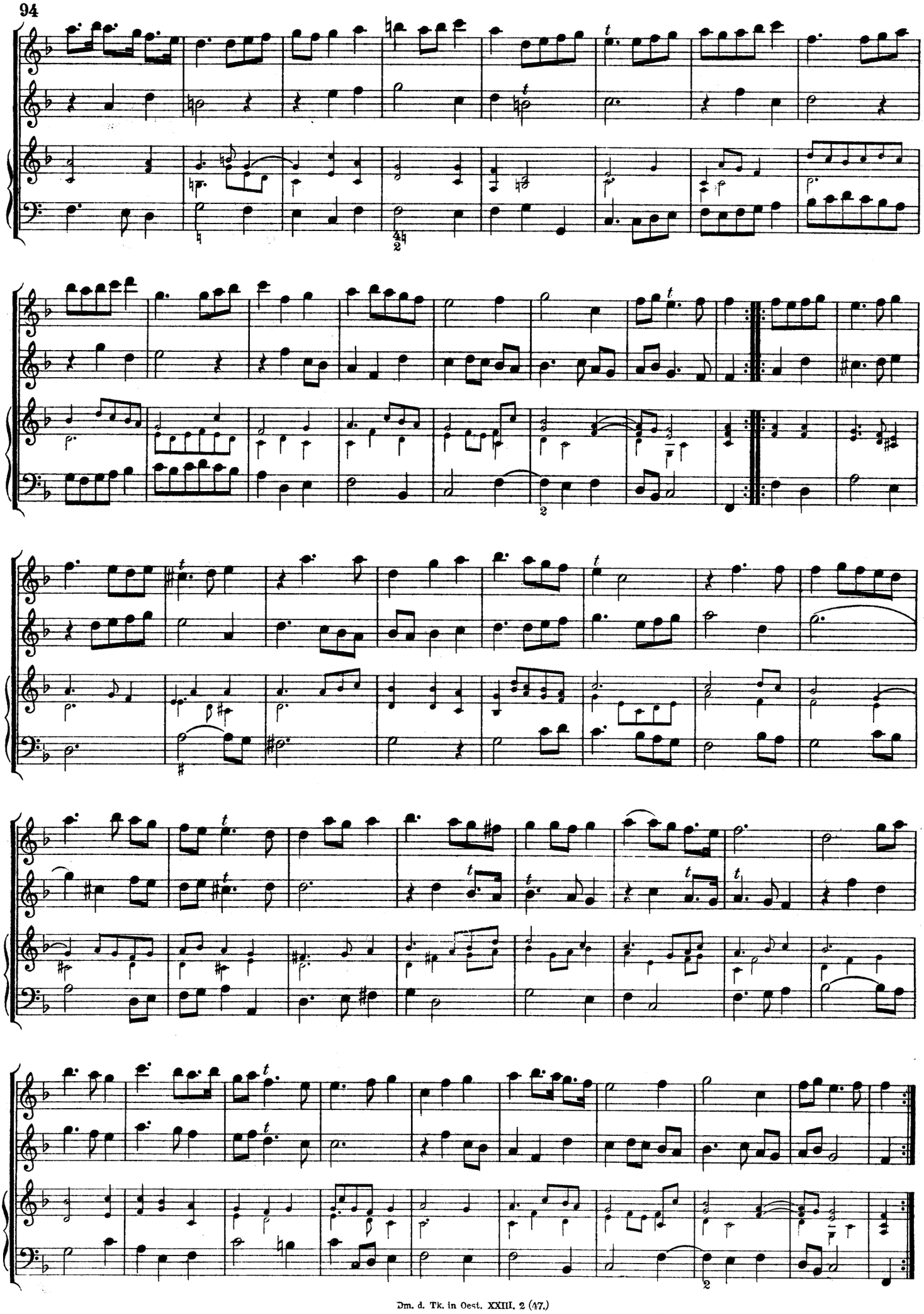






La joye des fidels sujets.

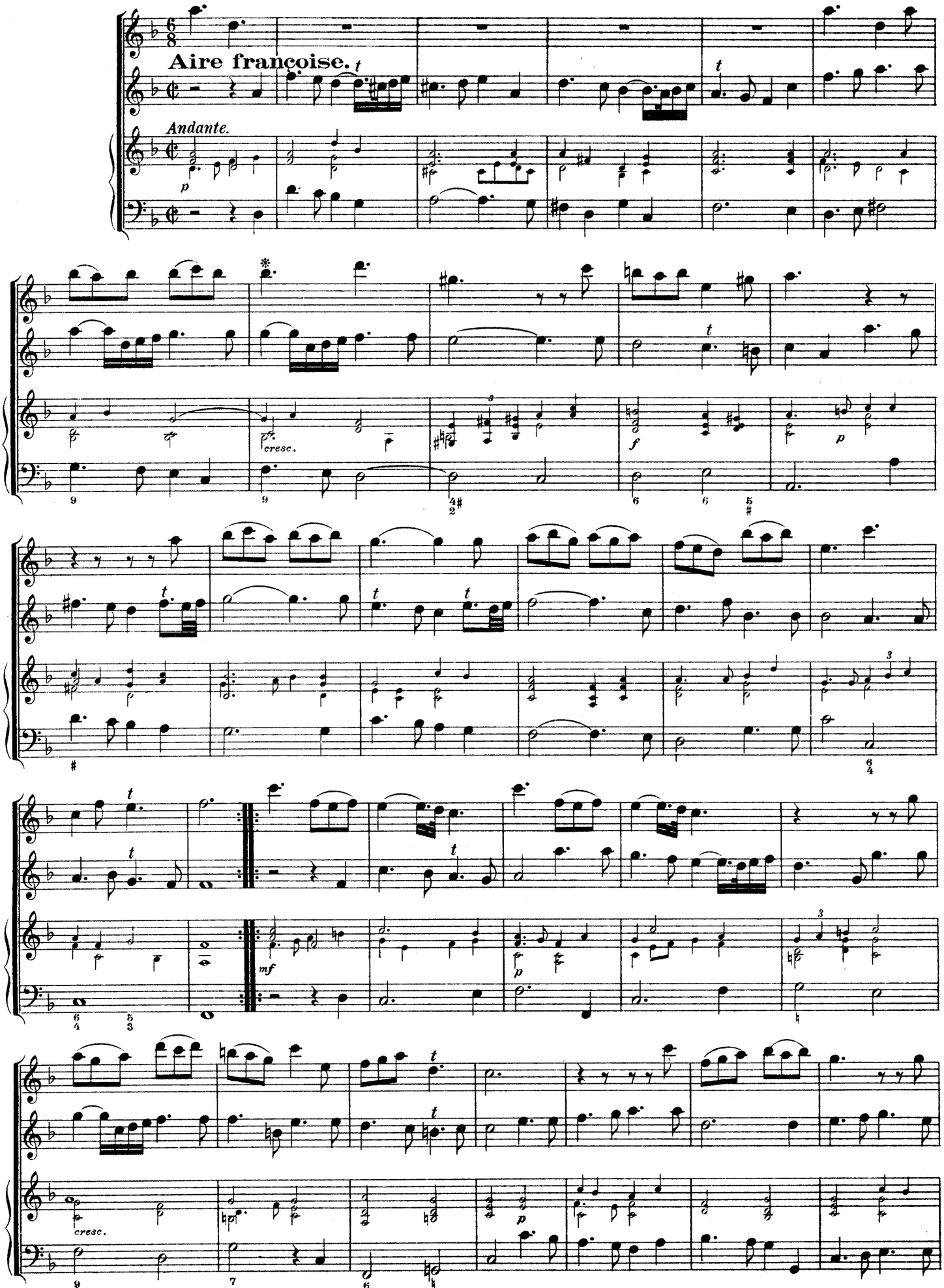


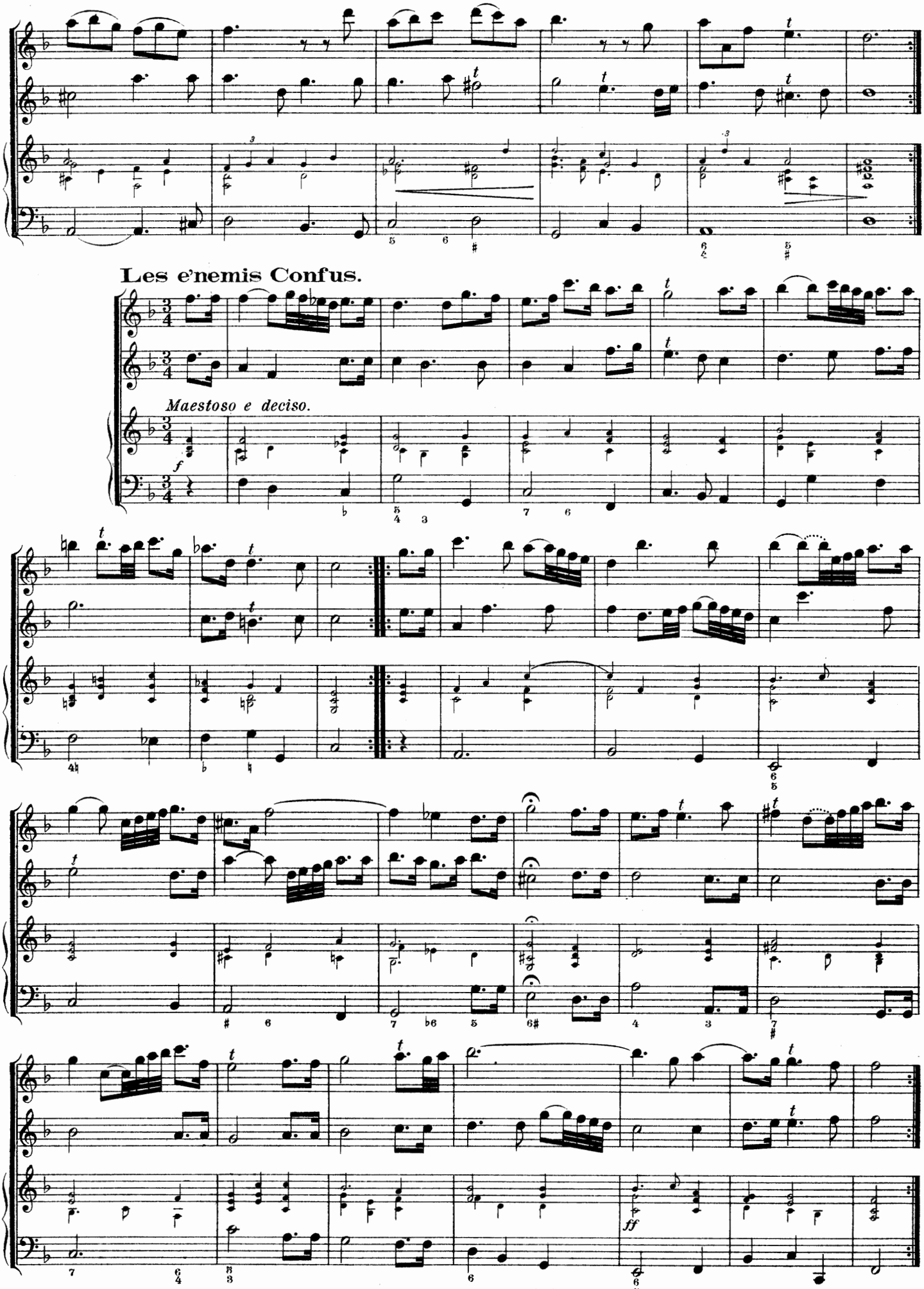


Aria Italiana.

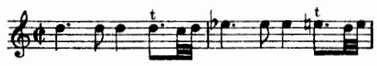
Aire françoise.

Andante.

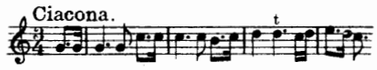



Les e'nemis Confus.
Maestoso e deciso.
f
ff

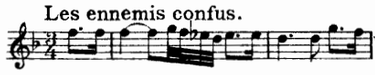
Thematisches Nachschlageverzeichnis.

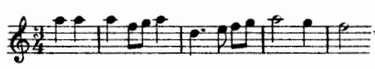

V. 6c 79.

Ciacona.

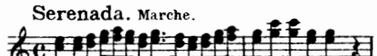

I. 13. 27.

Les ennemis confus.


VII. 4. 96.


VI. 1b 81.

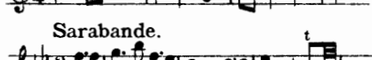
Serenada. Marche.


I. 1. 7.

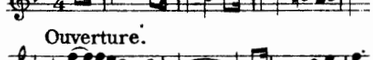
Menuet.

V. 3. 75.

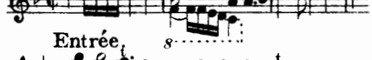
Sarabande.


VI. 5. 87.

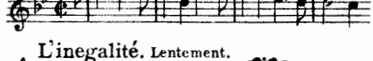
Ouverture.


III. 1a 50.

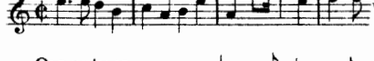
Entrée.

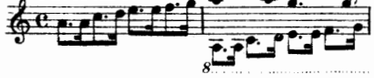

II. 3. 41.

L'inegalité. Lentement.

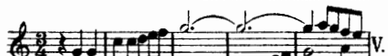

V. 6a 77.

Ouverture.

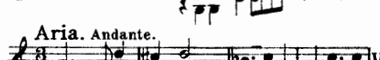

I. 5. 14.


V. 1b 72.

Aria. Andante.


VI. 2. 84.

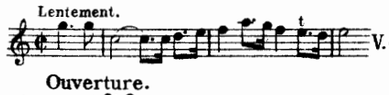
Lentement.


V. 6c 78.

Ouverture.

IV. 1. 58.

Allegro.


VI. 7b 89.

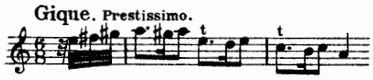
Gique. Prestissimo.

I. 7. 16.

Trio.

I. 6b 16.

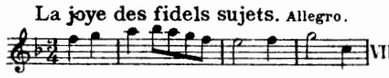
La joye des fidels sujets. Allegro.


VII. 2. 93.

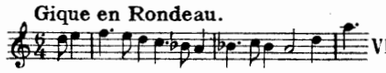
Gique en Rondeau.

VI. 6. 87.

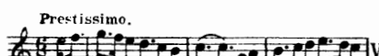
Prestissimo.


V. 6f 79.

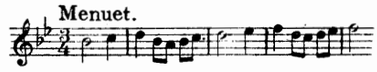
Ciacona.


II. 6. 44.

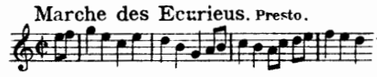
Follie. Allegro.


III. 4. 55.

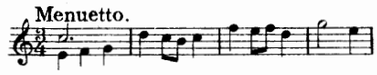
Menuet.


II. 4. 42.

Marche des Ecurieus. Presto.


V. 5. 76.

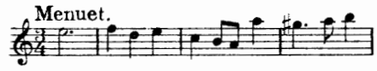
Menuetto.


I. 3. 11.

Grave.

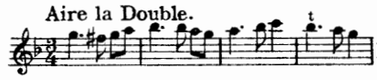
II. 1b 35.

Menuet.

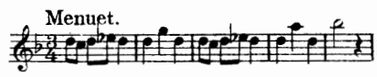

I. 6a 15.

V. 6d 78.

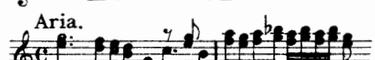
Aire la Double.


IV. 3. 62.

Menuet.


IV. 4. 63.

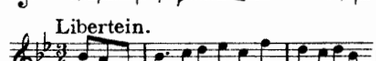
Aria.


I. 4. 12.

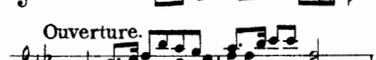
Adagio.

II. 1d 37.

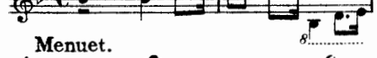
Libertein.


II. 2. 38.

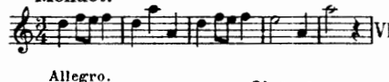
Ouverture.


II. 1a 34.

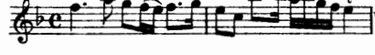
Menuet.


VI. 3. 85.

Allegro.


VII. 1c 92.

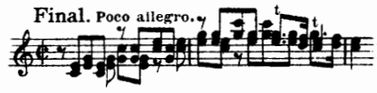
Gique.


I. 14. 31.

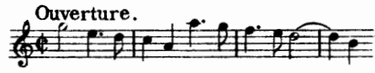
Final. Poco allegro.

I. 16. 33.

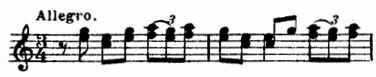
Ouverture.


V. 1a 72.

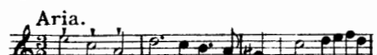
Allegro.


III. 1b 50.

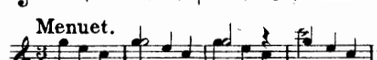
Aria.


I. 9. 18.

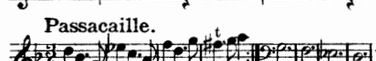
Menuet.


I. 15. 32.

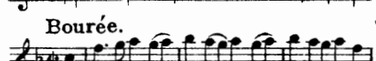
Passacaille.


IV. 6. 65.

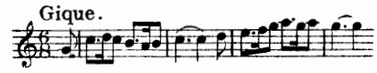
Bourée.


III. 5. 56.

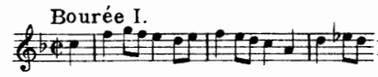
Intrada. Adagio.


I. 11. 21.

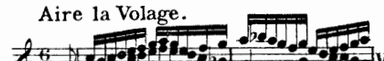
Gique.


I. 2. 10.

Bourée I.


I. 10a 19.

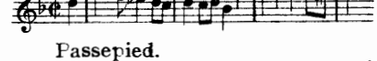
Aire la Volage.


V. 4. 75.

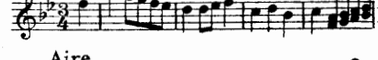
Trio Bouré.

IV. 2b 61.

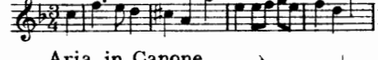
Passepied.


II. 5. 45.

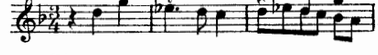
Aire.


III. 2. 53.

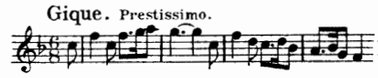
Aria in Canone.


IV. 5. 64.

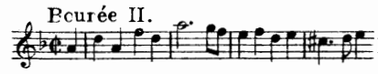
Gique. Prestissimo.


III. 6. 57.

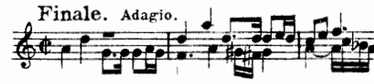
Bourée II.

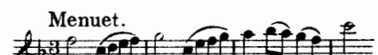

I. 10b 20.

Finale. Adagio.


VI. 7a 89.

Menuet.

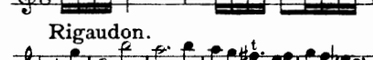

III. 3. 53.


V. 6b 77.

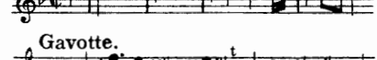
Rigaudon.

IV. 2a 60.

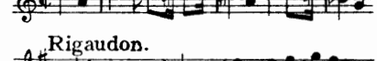
Gavotte.


VI. 4. 86.

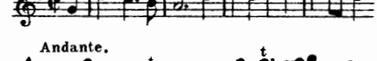
Rigaudon.


I. 12. 27.

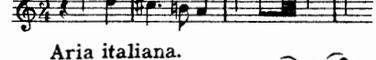
Andante.


VII. 1b 91.

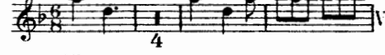
Aria italiana.


VII. 3c 95.

Allegro.


II. 1c 35.

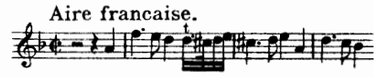
Aire francaise.


VII. 2b 95.

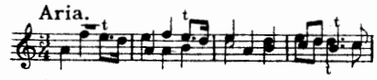
Aria.

I. 8. 17.

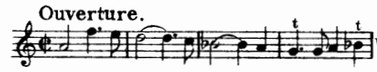
Ouverture.


VI. 1a 81.

Aria. Allegro.


V. 2. 74.

Sinfonia. Adagio.


VII. 1c 90.

Das vorstehende Verzeichnis unterscheidet sich von anderen thematischen Übersichten (Trienter Sammlung, Haydn Symphonien, Kassler Partiten u. ä.) dadurch, daß es nicht systematisch oder chronologisch oder nach der Reihenfolge im Werke selbst vorgeht, sondern die melodischen Anfänge so ordnet, daß sie rein mechanisch, wie Worttexte nach dem Alphabet, aufgesucht werden können (also nicht Inhaltsangabe, sondern Register). Lange bevor diese Frage lexikalischer Anordnung für Volksliedweisen angeregt worden ist (Preisfrage D. F. Scheurleer's in der Zeitschrift der IMG.), hatte ich mir für meine Arbeiten einen Vorgang zur Ordnung von Liederanfängen zurechtgelegt, der sich vollkommen bewährt hat und nun hier zum erstenmal auf Spielweisen angewendet wird. Indem ich wegen näherer Begründung des Verfahrens und kritischer Beleuchtung anderer Verfahrensarten auf die Bemerkungen in der Zeitschrift für deutsches Altertum, LIV, S. 153 f und auf die Darlegung in der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied", XVII, S. 2 ff verweise, sei hier nur der Schlüssel zur Benützung des Verzeichnisses gegeben. Für die Anordnung ist lediglich die nackte Tonfolge der Hauptstimme maßgebend. Absolute Stimmlage, Tonalität und Rhythmus sind nicht berücksichtigt. Von Ton zu Ton ist die Reihenfolge: Tonwiederholung, Sekund, Terz u. s. f., jeder Schritt zuerst aufsteigend, dann absteigend. Die Intervalle werden nur nach ihrer Linienstellung (diatonisch) unterschieden, so daß die Eigenschaften klein, groß, rein vermindert u. s. f. unbeachtet bleiben. Da das Notenbild trotzdem vollständig geboten wird, bleibt das Verzeichnis zugleich ein thematisches im alten Sinne. Für die Lesung der Zahlen ein Beispiel: VI. 7 b. 89. = 6. Partite, 7. Satz, 2. Teil, Seite 89.

Revisionsbericht.

Vorlage. Ein Exemplar der Druckausgabe von 1701 in neun Stimmheften auf der Berliner kgl. Bibliothek [1]). Der Mangel zweier Blätter in der Violastimme ist schon bei Köchel, Them. Verz. Nr. 352, vermerkt. Meine Bemühungen, ein zweites, vollständiges Exemplar auszuforschen, waren vergeblich. Der Concentus hat mit Reinkens Hortus musicus das gemein, daß jedes von ihnen nur in einem aus der Bibliothek des Prof. Richard Wagener in Marburg stammenden Exemplar bekannt ist [2]). Nach Titel, Widmung, Vorwort und Inhaltsverzeichnis, sämtlich hier abgedruckt, folgt in der ersten Violinstimme eine Tafel Errata, die im Text mit Bleistift nachgetragen sind. Das Verzeichnis ist unvollkommen, wie der Verfasser selbst annimmt. Jede Stimme hat eine Seite mit der Instrumentbezeichnung, dann den Notentext. Im ganzen hat 1. Violine 28, 2. Violine 27, Viola 20 (es fehlt S. 5—8), Baß 25, 1. Trompete 4, 2. Trompete 2, 1. Oboe bezw. Flöte (7. Partite) 23, 2. Oboe 20, Fagott 17 Seiten. Als Vorlage des alten Druckes diente eine Partitur, bei der die gleichen Stimmen nur einmal geschrieben waren. Denn nur so erklärt es sich, daß Fehler regelmäßig in den gleichlautenden Stimmen (Oboe-Geige, Fagott-Baß) gleicherweise auftreten.

Textbehandlung. Eigentümlichkeiten der älteren Schreibweise wurden im allgemeinen nicht berücksichtigt (Taktstriche, Akzidentalen usf.). Nur wo Zweifel bestehen können, wurde die Hochsetzung der Akzidentale angewendet. Im Generalbaß (7. Partite) habe ich die alte Schreibung der Akzidentalen beibehalten. Desgleichen habe ich die wunderliche Schreibung einzelner Tanznamen, im alten Druck beharrlich durchgeführt, durchaus belassen. Dem *Fin* bei Dacapo-Stücken habe ich die italienische Form gegeben. (Vgl. übrigens das im Aufsatz »Der Concentus von J. J. Fux«, Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, Band IV, über die Sprachmischung Gesagte.) Die Taktvorzeichnungen wurden vereinheitlicht; hat z. B. die Ciaconna S. 27, in fünf Stimmen 3, in drei Stimmen $^3/_4$ vorgeschrieben, so wurde durchaus 3 gesetzt. Für den Notentext selbst war eine Reihe von fehlerhaften Stellen zu entscheiden, die Versehen oder Nachlässigkeiten des Komponisten, oder Fehler der Schreibvorlage, oder endlich Druckfehler sein konnten. Die Bereinigung im Text selbst nahm ich nur dort vor, wo sich eine eindeutige Richtigstellung ergab. Die fehlerhafte Originalnotierung ist in diesen Fällen hier unten angemerkt. In allen anderen Fällen bietet der Notentext die Form der Vorlage und von den mehreren Möglichkeiten der Richtigstellung habe ich die mir am einfachsten und musikalisch besten erscheinende hier unten beigesetzt. Auf diese Weise ist jede Willkür im Notentext selbst vermieden und es steht jedem frei, eine andere Lösung der mehrdeutigen Stellen zu wählen, oder eine absichtliche Freiheit des Komponisten zu vermuten und den vorliegenden Text als richtig anzusehen [3]). Es macht den Eindruck, als ob die Trillerbezeichnungen nicht überall gesetzt sind; so insbesondere in den Schlußwendungen und bei Stellen, die einer mit Triller versehenen genau entsprechen (Aria in Canone). Ich habe mit einer einzigen Ausnahme (S. 60 Z. 1), wo der Widerschlag den Triller, der in der Oberstimme steht, auch in der zweiten Stimme als sicher erscheinen läßt, keine Zeichen ergänzt. Ähnliches gilt von den Bindungen. Ich habe nur einige unzweifelhafte Fälle durch punktierte Bögen angedeutet. Bezüglich Wiederholung und Repetitionszeichen s. hier unten zu S. 53, 74 und 85.

Ergänzungen und Zusätze. Zunächst war es zur Vervollständigung des Partiturbildes wünschenswert, die Violastimme in dem fehlenden Teil (von der Intrada der Serenade bis zur Entrée der 2. Partite S. 21—41) irgendwie zu ergänzen, eine Aufgabe, die des musikalischen Anreizes zumal bei dem fugierten Allegro der Sinfonie, S. 35 ff. nicht entbehrte. Die Stimme ist durch kleinen Druck kenntlich gemacht. Außer dieser Ergänzung habe ich über Wunsch der Leitung der Publikationen, Zusätze betreffend Stärkeabstufung und Tempo gemacht, erstere durch alle Sätze, dabei mich aber auf allgemeine Umrisse beschränkend [4]), die Tempobezeichnung dagegen nur dort,

---

[1]) Zu besonderem Danke verpflichtete mich Herr Professor W. Altmann, als eine abermalige Einsendung durch die kriegerischen Ereignisse unmöglich geworden war, indem er in der liebenswürdigsten Weise die letzte Vergleichung des Neudrucks mit der Vorlage besorgte.

[2]) Die von Köchel noch zu Lebzeiten Wageners angefertigte Spartierung befindet sich nebst allen anderen für sein Werk gemachten Abschriften in saubere Bände gebunden im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Bei der 7. Partite fehlt in seiner Abschrift die Oboenstimme. — Ein Klavierauszug der Ouvertüre aus der 3. Partite ist in Riemanns »Musikgeschichte in Beispielen« S. 234, gedruckt.

[3]) An den betreffenden Stellen des Notentextes machen Sternchen (wie etwa ein sic bei Worttexten) aufmerksam, daß kein Versehen des Neudrucks vorliegt.

[4]) Statt registermäßiger Stärkeabstufung mußte doch einigemale ein zweifelloses Anschwellen ausgedrückt werden. Von der so häufigen Echowirkung glaubte ich die Stellen S. 9 Z. 2 T. 2 f., S. 77 Z. 4 T. 5 f und S. 78 Z. 1 T. 3 sowie Z. 4 T. 1 f ausnehmen zu müssen. Gelegentlich habe ich (wegen der Schlußwirkung) das Verhältnis umgedreht *p* — *f*. Auch dafür gibt es Vorbilder in jener Zeit. In den Konzerten von Georg Muffat sehen wir häufig mit einer zuerst vom kleinen Chor, dann mit ausdrücklicher *F*-Bezeichnung vom vollen Orchester gebrachten Phrase schließen.

wo sie bei Nichttanzsätzen fehlen; beides in kleiner Kursivschrift und nur bei der Cembalostimme, so daß das Notenbild der Originalpartitur unberührt blieb. Die Aussetzung des Generalbasses endlich stammt ursprünglich von Dr. Karl Nawratil, dem verdienten Mitarbeiter der »Denkmäler« auf diesem Gebiete, der am 6. April 1914 im Alter von 77 Jahren aus dem Leben geschieden ist. Die von ihm hinterlassene Cembalostimme habe ich ganz durchgesehen und daran einzelne größere oder kleinere Retuschen angebracht. Neben Stellen größerer Bewegtheit (z. B. La Follie S. 55) und einigen durch die Textrevision notwendig gewordenen Änderungen wurde auf rhythmische Angabe der guten Taktteile gesehen, damit das Cembalo auch als zusammenhaltende Dirigierstimme gelten könne. Neu sind auch die obligat gehaltenen Cembalostellen in der zweiten Sinfonie (VII). Quintparallelen, die Nawratils Klavierstimme in den Kadenzen ergibt (z. B. S. 62 Z. 3, 63 Z. 3) habe ich als dem Geist der Zeit entsprechend belassen. Die 8- und 16füßige Behandlung des Basses habe ich an einigen wenigen Stellen angedeutet, sie hat natürlich an allen wuchtigen Stellen (z. B. S. 26 letzte Zeile) und bei getragenen Stücken in guter Bindung einzutreten. Schwieriger war die Frage, ob und in welcher Ausdehnung dieser Concentus überhaupt auf eine Generalbaßstimme Anspruch macht. Die Vorlage hat nur in der 7. Partite (Sinfonia) eine übrigens spärliche Generalbaßbezeichnung. Damit stimmt überein, daß in der Baßstimme bei den ersten sechs Partiten *Basso*, bei der siebenten *Basso e Cembalo* überschrieben ist. Allerdings fehlt wieder im Catalogo diese Cembalobezeichnung auch hier. Die Natur dieser Sinfonia a 2 verlangt aber bei der nachahmenden Stimmführung, die häufig nur ein Instrument spielen läßt, unbedingt die Ausführung des Continuo. Hier erscheint also das Generalbaßinstrument (am besten ein Flügel) geboten. Anders bei den ersten sechs Partiten. Man geht wohl nicht fehl, wenn man hier die Begleitung des Generalbaßinstruments als wahlfrei annimmt. Dies ist in den Werken des ausgehenden 17. Jahrhunderts öfters angedeutet. So heißt es in den beiden Florilegien Georg Muffats (1695/8) »unâ cum Basso continuo, si lubet, animandis«, ganz ähnlich im Zodiacus von Schmierer (1698) »ſambt dem Cembalo ad libitum«, in den Sonaten für 2 Gamben von August Kühnel, sie seien „ſo geſetzt, daß ſie auch ohne Basso Continuo können geſpielet werden[1]). Aus älterer Zeit ist schon eine Erlaubnis, gegebenenfalls ohne Generalbaß zu spielen, in der Vorrede zu Joh. Vierdanck's »Paduanen, Gagliarden . . . mit zwei Violinen und 1 Violon nebst dem Basso continuo« (1641) enthalten[2]). Bei den Serenaden »Concors Discordia« für 2 Violinen, 2 Violen und Violone von Benedikt Anton Aufschnaiter (1695) ist überhaupt keine Generalbaßstimme beigegeben[3]). Bei den fünfstimmigen Muffatschen Partiten und ebenso bei den vier- und mehrstimmigen Stücken unseres Concentus ist aus Gründen der Vollstimmigkeit und lückenloser Harmonie ein Bedürfnis nach ausgeführtem Generalbaß im allgemeinen nicht vorhanden. Wenn im Concentus gelegentlich (S. 65 Z. 5 T. 3 und 7) die beiden Mittelstimmen zwei Oktaven von einander abstehen, so verlangt dies noch nicht eine Ausfüllung. Weit eher die beiden Arien der vierten Partite (S. 62 und 64). Sie sind nur dreistimmig geschrieben, aber nicht als Concertino gegen das ganze Orchester, sondern für volle Besetzung, wobei die Oberstimmen einander stets in gleicher Höhe umspielen. Sie könnten für die Notwendigkeit einer Generalbaßstimme sprechen. Allenfalls noch die vielen terzenlosen Schlußakkorde, die zu jener Zeit kaum mehr üblich waren. Bei dem übrigen durch die Bratschenstimme gefüllten Orchester könnte die zweite Bestimmung des ausgesetzten Continuo, »das Tonmaterial zusammenzuschmelzen« (Spitta), im Concentus natürlich nur für die mit gemischten Klangfarben ausgestatteten Partiten gelten. Bei moderner starker Besetzung der Streichinstrumente hätte auch die Verwendung mehrerer Generalbaßinstrumente keine Aussicht durchzudringen. Bei der schwächeren Besetzungsart jener Zeit, in der überdies die Kapellmeister gewohnt waren, Orchesteraufführungen am Flügel zu leiten[4]), kann man annehmen, daß es auch bei unserem Werk so gehalten worden ist. Bei den Triostellen, gleichviel ob dem französischen Bläsertrio oder dem Streicherkonzertino wurde von vornherein von einer Aussetzung des Continuo abgesehen. Im einzelnen sei folgendes angemerkt:[5])

Seite	Zeile	Takt	
7	2	3	Va. erste Note *d* sieht zunächst wie ein Versehen statt *e* aus, doch muß hier im B. die für jene Zeit große Freiheit des unvorbereiteten Vorhalts (durch 3 Sechzehntel!) angenommen werden, da nur die Dominantharmonie sinngemäß ist.
8	2	2	Ob. und V. II erste Note *c* (zwischen zwei *d*) könnte auch als *cis* gelesen werden. — Dagegen ist
„	„	5	in denselben Stimmen eine versehentliche Auslassung des ♯ zu *f* nicht notwendig anzunehmen.
9	1	2	B letztes Achtel *e* Druckfehler s. Cl. II und vgl. die Parallelstelle Z. 2 T. 1.
„	„	4	Ob. und V. II im Einklang mit Va. Die nächstliegende Annahme *h d* in Va. ergibt Oktaven *d*—*e* mit

Ob. II

B. Vielleicht so:

Va.

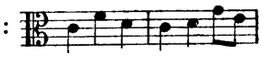
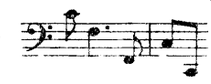
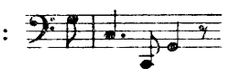
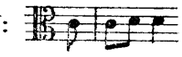
[1]) A. Einstein, »Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba«, Leipzig 1905 S. 47.

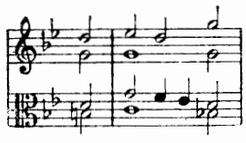
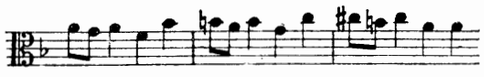
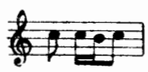
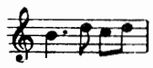
[2]) H. Riemann, »Zur Geschichte der deutschen Suite«, SB d. IMG VI 513, Anm.

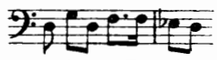
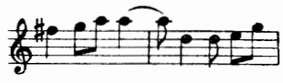
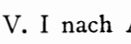
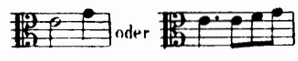
[3]) K. Nef, »Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik«, Leipzig 1902, S. 37.

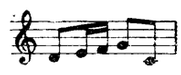
[4]) Es gab allerdings auch die uns geläufige Art der Leitung, vgl. G. Schünemann, »Zur Geschichte des Dirigierens«, Leipzig 1913 (insbes. S. 160 f.).

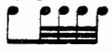
[5]) Abkürzungen: Cl = Clarino, Fl = Flauto, Ob = Hautbois, Fg = Fagotto, V = Violino, Va = Viola, B = Basso (bisweilen auch = Fg und Basso), C = Cembalo (rechte Hand).

Seite	Zeile	Takt	
9	2	2	Cl. II beide Noten als Achtel auf das 1. Viertel zu nehmen, das plötzliche Abbrechen mit zwei Achteln erscheint auch sonst in den Klarinstimmen, so S. 7, Z. 2, T. 4; S. 8, Z. 2, T. 5; S. 12, Z. 2, T. 4 *f.* und S. 26, Z. 2 und 3; *d* statt *c* als zweites Viertel wäre demnach der ganzen Stimmführung weniger angepaßt.
10	2	2	V. II fälschlich *d* statt *c*.
„	„	5	V. II erste Note *d*, Ob. II richtig *e*.
„	3	5*f.*	Die Oktaven zwischen V. (und Ob.) I und B wohl am besten durch *d* statt *h* im B. zu beseitigen.
11	1	2	Quinten zwischen Cl. und B. einfach durch Weglassung des 16tels *d* im B. behoben, vgl. die Echostelle Takt 4.
„	3	3*f*	Die Oberstimme muß wohl bleiben; vielleicht Va:  die Verderbnis ist wahrscheinlich durch mechanisches Abschreiben der Va.-Stelle Z. 2, T. 5*f* entstanden.
12	1	1	Triller nur in Ob. nicht V. II.
„	2	2	B. 6. Note *gis* in der Vorlage ohne ♯, also *g* zu lesen; da aber zwischen zwei *a*, kann es auch damals *gis* gespielt worden sein, *g* wäre übrigens nicht unmöglich.
13	3	2	Triller nur in Ob. nicht V. I.
14	1	–	Die Mittelstimmen haben **C**. Die Außenstimmen ließ ich als für 𝔠 entscheidend gelten.
„	„	5	Fg. erstes 16tel *c*; wäre motivisch erklärlich.
„	2	2	V. I im Mittel über den beiden *a* ein Trillerzeichen.
„	3	1	Triller nur in Ob. nicht V. I.
15	1	2	B. 5. Note Vorlage *g*; der motivische Quartsprung ist weder als *d*—*g*, noch als *c*—*f* harmonisch möglich.
„	2	2	Va. das ♭ vor *h* nicht nur wegen der harmonischen Natürlichkeit zu ergänzen, sondern auch nach der vorangehenden Parallelstelle.
„	4	13	Triller nur in V., nicht Ob. II.
16	3	2	Die kurze Nebennote *g* im B. könnte als *gis* gelesen werden; manches spricht aber für *g*, man sehe den Unterschied in V. I Takt 1, wo das vorgeschriebene *gis* der melodischen Akkordbrechung *a*—*e*—*c* entspricht, während im B. Takt 2*f* die Akkordzerlegung *a*—*f*—*d* eintritt, wobei das *g* insbesondere zum *f* natürlicher klingt.
„	„	5	Va. zweite Note *e*.
„	4	7	Va. hat eine Viertelnote, eine Achtelpause und eine punktierte Viertelnote.
17	2	2	Triller nur in V. II.
„	3	3	Va. zweite Note *g*.
„	„	6	Triller nur in V. I.
„	4	5	V. I hat im ersten Viertel punktierten Rhythmus; die Achtel der V. II wegen der vorhergehenden Stelle in den Ob. als richtig angenommen. Auch die Bindebogen sind nach Takt 6 der Oboen von mir einheitlich angeordnet. Vorlage hat Ob. Takt 4 Achteln *g*, *f* gebunden, im Takt 5 V. I überhaupt keinen Bogen.
„	„	7	Triller nur in V. I.
18	1	7	Triller *gis* nur in V. I.
„	3	5	Die eigentümlichen Quarten zwischen den Oberstimmen habe ich durch die Sexten im C. ergänzt.
19	3	1	Man würde Va. halbe Note *d* oder zwei Viertel *c d* erwarten; zweites Viertel *c* in V. II wäre weniger gut.
„	„	5	Die Bindestriche in Ob. I über ein Viertel und zwei Achtel. Diese Bögen sind, wie überhaupt nur gelegentlich, so auch sehr ungenau eingesetzt.
20	3	7	Ob. I. letzte Note *f*.
21	1	3	V. II das ♭ zu *h* zu ergänzen, vgl. Takt 5 und die parallele *C*-dur Stelle mit *f* S. 23, Z. 2, T. 3 Ob. II.
„	2	1	Vier Oktavparallelen der Außenstimmen. Gegen eine Änderung in V. I z. B. Umstellung g^2 a^2 c^3 f^2 spricht die Nachahmung in Ob. I und auch die Anwendung des damals ungebräuchlichen Terzquartakkords *g b c e*. Also wäre der B. zu ändern u. zw. durch die Vereinfachung  die zugleich zwischen den Baßfolgen im ersten und dritten Takt vermittelt.
23	2	2*f*	Dieselben auffallenden Oktaven in gleicher Weise zu beheben: 
26	2	3	Ob. II erstes Achtel *f*. Nach der Sequenz wäre diese Note richtig und *g* in V. II darnach zu ändern. Dann müßte das letzte Achtel ein *e* sein mit entsprechender Änderung der Va. Takt 3*f*:  Aus harmonischen Gründen gab ich *g* den Vorzug (vgl. auch Z. 1, T. 4).

Seite	Zeile	Takt	
27	2	5	Triller nur in Ob. nicht V. I.
„	4	6	V. I. *h g* Achtel, kein punktierter Rhythmus.
28	2	1	Cl. und Fg. haben das Haltezeichen über der halben Note.
„	3	3	Triller nur in V. II, nicht Ob. II.
29	2	6	Die Quinten zwischen V. I und B. leicht zu beseitigen durch Höherlegung der zwei Sechzehntel im B. um eine Terz.
30	2	2	Oberstimme Sechzehntel *f* statt *e*. Druckfehler, vgl. Takt 6.
31	4	3	Va. setzte ich absichtlich kein ♮ vor *b*.
32	3	1	V. II *a*, Ob. richtig.
„	„	8	V. II nach der Ob., doch mit Belassung des Rhythmus geändert.
33	1	–	Vorlage Schreibung *Pocco*.
„	2	2	Triller nur V, nicht Ob. II. Zum Septtriller vgl. die noch schroffere Form S. 51, Z. 1, T. 6.
34	2	4	Das *pp* nur in Ob. I.
35	1	2 u. 6	Die Ergänzung der Harmonie in Va. und C ist infolge der unausgesprochenen Haltung der vorhandenen Stimmen (insbesondere des liegenden *g* in V. II) schwierig. Eine andere Ergänzung wäre  und entsprechend in der Parallelstelle.
„	„	7	Triller nur Ob., nicht V I.
36	1	4	Ich habe absichtlich die Balken der Vorlage beibehalten, statt durch den Eintritt des Themas noch sinnfälliger zu machen, denn die Phrasen haben ineinander überzugehen und die Quartfortschreitung *g—c* ist auch von Bedeutung als Vorbereitung auf den Sextsprung (der sich wie oft bei J. S. Bach durch beiderseitige Erweiterung um eine Sekund einführt).
„	3	3	Vorlage Ob. u. V. II dritte Note *g*.
38	1	1	Über eine Abtrennung von 3 und 3 Achteln, vgl. das zu S. 36, Z. 1 Gesagte.
40	3	2	B., das ♮ fehlt in der Vorlage.
41	1	8	Es ist nicht notwendig, in der Oberstimme ein *fis* anzunehmen; *f* ist wirkungsvoller, weil dann der folgende Takt mit dem *fis* eine schöne Steigerung gibt. Auch wäre dieses ♯ vor der halben Note *f* des nächsten Taktes nach der damaligen Übung ein schwer begreifliches Versehen.
„	3	4 *ff.*	Das Nächstliegende für die Va. wäre  doch wirkt die Motivik zu mechanisch und die Sexten klingen ein wenig querständig.
42	1 / 2	5 / 5	Ob der unvollkommene Akkord auf dem dritten Taktteil durch *e* oder *es* zu ergänzen ist, muß offen bleiben; ich halte *es* für kräftiger.
43	1	–	Schreibung in einigen Stimmen *Passapiet* und *Passepiet*.
45	2	1 u. 5	Triller nur in Ob., nicht V. I.
46	2	7	V. I hat den Rhythmus Achtel und 2 Sechzehntel; nach Ob. I und dem folgenden war er zu ändern.
48	3	4	*Tutti* steht nur bei der Va. es wurde in den Oberstimmen ergänzt wegen des früher erfolgenden Einsatzes.
49	1	2	Diese Stelle könnte durch Tieferlegung der drei Achtel im B. um eine Terz gebessert werden. Doch ist dann das ausdrückliche ♭ vor *e* im Fg. nicht zu erklären, auch würde es mit *e* der Oberstimme querständig klingen und die Parallelbewegung mit der zweiten Stimme wäre störend. Fux hat offenbar in dieser Echostelle den B. geändert, ohne die bloß zur Wiederholung angedeuteten Oberstimmen darnach einzurichten.
51	1	3	B. vorletzte Note *e* Druckfehler für *g*.
„	„	5	V. II in der Vorlage  offenbar ein Druckfehler; ich habe auch den Rhythmus angepaßt.
„	„	6	Die Septimen der Oberstimmen werden durch den Triller noch verschärft.
„	2	3 *f.*	Die Oktaven zwischen V. I und Va. leicht zu beseitigen (Va. abwärts nach *b* als Viertelnote).
„	3	1	V. II hat in der Vorlage 

Seite	Zeile	Takt	
52	1	6	Solche Quinttriller treten einigemal auf (z. B. S. 70, Z. 1, T. 4; S. 81, Z. 2, T. 1).
53	1	7	Va. erste Note *d* Druckfehler der Vorlage.
„	2*f*	–	Der dritte Teil hat die Wiederholungspunkte am Anfang, aber nicht am Schluß. Auch der Baßgang vom 3. zum 4. Teil läßt keine gesonderte Wiederholung des 3. Teils zu. Da nun am Anfang des 3. Teils der Repetitionsbuchstabe, am Anfang des 4. derselbe doppelt steht, so ist folgendermaßen zu spielen: (*f*) III IV (*p*) III IV (*f*) IV.
„	4	3	Die Harmonie des letzten Viertels wäre mit ♮ 6 noch kräftiger (gleiche Stelle S. 54, Z. 1, T. 3).
57	2	4	In V. II (oder Va.) wäre ein *g* zu erwarten.
59	2	4*f*.	Belanglose Quinten zwischen Va. und B.
„	2 3	5 1	Vorlage im B.  Das *g* und *f* war nach der motivisch und harmonisch richtigen Fg.-Stimme zu ändern. Das letzte *d* steht auch im Fg., ist aber, abgesehen von den Quintparallelen mit der Va. auch harmonisch unpassend und nur ein Versehen der Schreibvorlage des alten Drucks, entstanden aus falscher Analogie.
„	3	4	Man könnte auch die Harmonie ♮ 6 $\overset{d}{6}$ $\overset{es}{6}$ annehmen, aber das *b* (V. II) ist kräftiger und ein ♮ nicht vorgezeichnet.
60	4	4	Vorlage hat in V. und Ob. I einen Bindebogen über alle drei *b*.
61	1	1	Va. das ♯ vor *f* als unzweifelhaft von mir ergänzt.
„	2	1	Triller *cis* nur in Ob., nicht V. II.
„	„	5	Triller *fis* nur in V., nicht in Ob. II.
62	1	–	Va.: *Aire la Doubl* (so!) *Tacet.*
63	4	2	Ob. und V. II *a*, wohl ein Versehen der Vorlage des alten Druckes, durch das *a* im 4. Takt zu erklären.
„	5	6*f*.	Ob. I hat  offenbar verderbt.
64	1	–	Va.: *Aria in Canone Tacet.* — Die in der nachahmenden Stimme zu erwartenden Trillerzeichen fehlen zum Teil; ich habe sie nicht ergänzt.
„	4	3	Triller *a* nur in Ob., nicht V. II.
„	5	5	V. I hat zwei Achtel, statt punktierten Rhythmus: nach der Kanonbeantwortung war die Lesart der Ob. zu wählen.
65	1	6	Triller *d* nur in Ob., nicht V. II.
„	4	6	Triller *h* nur Ob., nicht V. I.
„	5	6	In der Va. eine Abweichung der Echostelle vom Vorbild.
„	„	8	Triller *g* nur Ob., nicht V. I.
66	2	3	Triller *h* nur V., nicht Ob. I.
„	„	4	Triller *es* nur V., nicht Ob. II.
„	„	5	Triller *fis* nur Ob., nicht V. II.
68	4	7	Die Nachahmung und Sequenz ließe im B. als letzte Note *a* erwarten. Das *c* ist aber kein Druckfehler, vgl. das Echo. Fux ist aus harmonischen Gründen abgewichen.
69	1	7	In der Va. wäre *g* statt des *f* zu erwarten, doch hat Fux auch an anderer Stelle den $\frac{6}{4}$ Akkord (z. B. S. 81, Z. 3, T. 3).
71	2	2	Vorlage in der Va. zweite Note *fis*, natürlich richtig *a*.
„	„	7	Ob. I bindet  V. I nach Analogie richtig.
„	3	7	V. I hat Druckfehler *c* statt *b*.
72	1	6	Soll in der Va. das zweite Viertel ein *h* sein? Das *c* als Vorausnahme wahrscheinlich zur Vermeidung der Quinte mit der Oberstimme.
„	2	1	V. I Vorlage hat Achtel *e*. Dieses entspräche zwar dem vorhergehenden Takt, wäre aber nur dann harmonisch möglich, wenn es (wie im vorigen Takt das *f*) auch im nächsten Takt noch die erste Note bildete. Da dies nicht der Fall, wäre das Achtel *e* eine schlechte Wechselnote.
„	„	5	In den Mittelstimmen würde man das Verweilen auf der Dominantharmonie erwarten.
„	4	6	In V. II könnte das *f* zu *fis* erhöht werden.
73	3	3*f*.	Va. zur Vermeidung der Oktav mit B. etwa: 

Seite	Zeile	Takt	
74	1–4		Ich habe das Wiederholungszeichen am Anfang und Schluß belassen. Möglicherweise soll das Stück zweimal gespielt und dann erst die Wiederholung al Fine genommen werden. Dagegen spricht freilich die ohnehin nach Rondoart öftere Wiederholung des Themas.
„	2	7–9	V. II würde harmonisch reiner mit dem Rhythmus ♩ ♪ wirken.
„	4	2	B. letztes Viertel dürfte richtiger die Durchgangsnote *d* sein.
75	4	3	Va. erste Note in der Vorlage *e*, offenbar ein Druckfehler.
76	1	5	In V. II wurde ♭ vor *h* gesetzt, da hier kein Zweifel sein kann.
„	2	3	Va. vierte Note *d*, offenbar Druckfehler.
„	2	4	V. II ♭ vor *h* ergänzt vgl. Z. 1.
„	3	3*f*.	Über die Nichtauszeichnung der Hemiolenbildung in Va. und B. gilt mutatis mutandis das zu S. 36, Z. 1, T. 4 Gesagte.
„	„	4	V. II das erste *c* schneidet ein wenig; zwei 16tel *h c* wären flüssiger.
77	2	7	B. erstes Viertel in der Vorlage *h*. Da V II keine Änderung zuläßt, ist die Oktav wohl nur aus einem Druckversehen im B. zu erklären. Man sehe auch das Nachahmungsverhältnis zu V. I: *f | d h g c* / *g e c | g c*
„	4	5	Das *Prestissimo* steht in den Stimmen V. I und II.
78	3	3	V. I und II Einklang, durch den gedanklichen Einschnitt abgeschwächt.
„	4	4	Die genaue Nachahmung der Oberstimme im B. würde den Sextschritt *e—c'*, also *e* statt *c* erfordern, was auch mit den übrigen Stimmen gut vereinbar wäre.
„	„	7	V. II *g h c d e* offenbar ein Druckversehen, der Setzer ist in die obere Zeile der handschriftlichen Partiturvorlage geraten.
79	3	7	Das *c* des B. schneidet gegen das *h* in V. II, vielleicht im B. *e* zu lesen?
80	2	6	B. zweite Note in der Vorlage *d*.
82	2	3	B. je zwei Viertel *B* und *b*; die beiden hohen *b* sind motivisch, daher muß ein tiefes *b* entfallen.
„	4	2	B. das ♭ nach der Oberstimme ergänzt.
84	4	–	Va. und B. haben die Bezeichnung Adagio.
85	1	1	Sekundtriller (vgl. oben S. 51, Septentriller).
„	2–3	–	Frage der Repetition. Der zweite Teil hat am Anfang Wiederholungszeichen, am Schluß nur bei V. II. Der Schluß mit dem ersten Viertel gestattet nicht die gesonderte Wiederholung dieses Teiles, sondern höchstens des zweiten und dritten zusammen, der dritte Teil hat aber am Anfang und Schluß das *R*, also ist er für sich zu wiederholen und der zweite nicht. Dasselbe Verhältnis der Teile herrscht bei der Sarabande S. 87. Vgl. auch oben zu S. 53, Z. 2*f*. Der Schluß des dritten Teils hat als I^0 die ganztaktige Schlußnote, als II^0 ein Viertel; die Anordnung mußte umgekehrt werden.
86	4	7	V. und Va. haben halbe Note mit Punkt.
87	2	1	V. II das ♮ fehlt in der Vorlage.
„	„	2	Der zweite Teil hat am Anfang Wiederholungspunkte, aber nicht am Schluß (vgl. S, 85, Z. 2*f*).
88	1	1	B. halbe Note *f* mit Punkt und Viertelpause. Ich habe mich nach der Va. für die Pause entschieden.
89	2	5	V. I. und Va. Die Vorzeichnung ♭ nicht in der Vorlage, aber selbstverständlich zu ergänzen.
„	4	5	Va. und B. haben 𝄐
91	4	5	Die Quintfortschreitungen etwa durch den Rhythmus ♩. ♪ in der Flötenstimme zu umgehen.
92	3	1	Die sich in der zweiten Takthälfte ergebende vierte Stimme  habe ich wegen der Stimmkreuzung weggelassen.
93	2	1	Von hier ab erscheint der fugierte Gedanke vereinfacht (Achtel *a* statt zwei 16tel *b a*).
95	2	2	Das *b* der Fl. dürfte ein Versehen für *a* sein, man sehe den Zug der Melodie herab vom *b* über *a* nach *gis*; auch spricht das *g* der Ob. für den beliebten Sekundvorhalt, vgl. die in der Fl. variierte, im B. vereinfachte Parallelstelle Z. 5, T. 1. Nach dieser wäre dann die Cembalostimme zu ändern.
„	2	4	Fl. vor dem *g* steht ein Auflösungszeichen.
„	5	3	Trillernote der Fl. in der Vorlage *f*, ein Druckversehen, dadurch entstanden, daß die Hilfslinie des vorhergehenden *a* durch den ganzen Takt ausgezogen ist, so daß der Setzer die folgende Note (*d*) auf die zweitoberste Linie zu setzen glaubte.

Seite	Zeile	Takt	
96	3	5	Vorlage in Ob. war zu ändern. Die von mir angenommene Rhythmisierung entspricht der sonst in diesem Stück herrschenden Form und ist leicht aus der verderbten Vorlage abzuleiten. Möglich wäre auch , wobei die erste Figur die alte ungenaue Schreibung für  böte; oder (in derselben Schreibung). Da aber die Vorlage sonst stets die metrisch genaue Schreibung zeigt, so sind diese beiden Lösungen abzuweisen.
„	4	3	Die Vorlage hat Generalbaßzeichen ♭ ohne 6.

Heinrich Rietsch.

(193) ITMC

R 32 943