Edition Nr. 6
www.musikschaetze-dresden.de

DENKMÄLER DER TONKUNST IN DRESDEN
Institut zur Erforschung und Erschließung der Alten Musik in Dresden e. V. | Königstraße 11 | D – 01097 Dresden

1600 : 1800
Musikschätze aus Dresden

Johann Joachim Quantz

Concerto D-Dur

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

PARTITUR

Herausgegeben
von
Klaus Burmeister

Dresden 2011

Editionskollegium

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

Mit freundlicher Unterstützung der

RUDOLF-AUGUST OETKER STIFTUNG

1600 : : 1800
Musikschätze aus Dresden

www.musikschaetze-dresden.de

www.rieserler.de

Kauf- und Leihmaterialе ausschließlich durch Ries & Erler, Berlin

Geschützt nach § 71 UrhG

© 2012 by Ries & Erler, Berlin

Inhalt

Vorbemerkung IV

Zum Werk IV

Concerto

Vivace 1

Siciliano Larghetto 18

Allegro assai 26

Kritischer Bericht 44

Vorbemerkung

Die Edition »Denkmäler der Tonkunst in Dresden« wird in loser Folge Werke – Messen, Oratorien, Kantaten, Lieder, Opern, Singspiele, Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik u. v. a. – aus der Fülle der musikalischen Überlieferung der Dresdner Musikkultur von der Spätrenaissance bis zur Frühromantik in neuen Werkausgaben der allgemeinen Musizierpraxis zugänglich machen. Vollständigkeit ist ebenso wenig beabsichtigt wie in Konkurrenz zu bereits begonnenen Werkausgaben wie z. B. von Johann Adolf Hasse oder Jan Dismas Zelenka zu treten. Vielmehr werden z. T. bereits in der musikalischen Praxis erprobte, aber noch nicht edierte Kompositionen veröffentlicht, des Weiteren Werke, die im Besonderen die typische Dresdner Hof- und Festkultur widerspiegeln. In der Edition finden außerdem Komponisten Berücksichtigung, die in Dresden wirkten, deren Werke jedoch außerhalb Dresdens überliefert sind. Außerdem werden Werke ausgewählt, die von Komponisten anderer Orte speziell für die Hofkapelle geschrieben wurden sowie Kompositionen aus dem Bestand der Notenbibliothek der ehemaligen Fürstenschule Grimma sowie anderer Provenienzen (Oels, Zittau, Herrnhut u. a.). Schließlich werden auch Aufführungsmaterialien der städtischen Musikpflege in Dresden herangezogen.

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

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

Zum Werk

Johann Joachim Quantz, am 30. Januar 1697 im niedersächsischen Oberscheden geboren und am 12. Juli 1773 in Potsdam gestorben, gilt nicht nur als einer der bedeutendsten Flötenvirtuosen seiner Zeit, sondern hatte sich auch einen großen Namen gemacht als Lehrer des Flöte spielenden Preußenkönigs Friedrich II. und als Verfasser des theoretischen und selbst noch für die heutige Musikforschung wichtigen Grundlagenwerkes *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752)[1]. Überdies hatte er ein umfangreiches Œuvre an Kompositionen – Konzerte und kammermusikalische Werke vornehmlich für sein Instrument – geschaffen, die zumeist für seinen königlichen Schüler bestimmt waren, an dessen Hof er seit Dezember 1741 lebte und wirkte.
Zwar gehörten die Jahre am preußischen Hof für den Flötenmeister zu den wichtigsten seines Lebens und Schaffens, jedoch war seine vorangegangene Anstellung – seit 1718 als Mitglied der so genannten »Polnischen Capelle«[2] und seit 1728 Flötist in der Hofkapelle – am Hofe August II. (des Starken) in Dresden für seine Entwicklung und Reife entscheidend. Dort hatte er nicht nur Gelegenheit, die hohe künstlerische Qualität der vorzüglichen Hofkapelle hauptsächlich unter Leitung von Johann Georg Pisendel (1687–1755) zu erleben und späterhin mitzugestalten, sondern sich frühzeitig durch gründlichen Unterricht beim ersten Flötisten der Königlichen Kapelle, Pierre Gabriel Buffardin (1689–1768), ausbilden zu lassen und sich selbst zu einem herausragenden Musiker zu entwickeln. Während einer dreijährigen Studienreise (1724–1727) nach Italien, Frankreich und England machte er sich mit den bekanntesten Instrumentalisten und Gesangskünstlern bekannt, versuchte, sich auch kompositorisch weiter zu bilden (u. a. Unterricht bei Francesco Gasparini) und studierte mit Eifer die Eigenheiten und Besonderheiten des italienischen und französischen Nationalstils.
Insofern zog er in seiner Dresdner Zeit einerseits durch den freundschaftlichen Umgang mit den Musikern der Kapelle den größten Vorteil für seine Spielpraxis, Geschmacksbildung und kompositorische Arbeitsweise und lernte überdies durch das Studium der vielen am Orte leicht erreichbaren Partituren »gründlicher Meister« die Musik seiner Zeit kennen, wie wir es seiner Autobiographie[3] entnehmen können.
Für seine gesamte künstlerische Entwicklung aber war von besonderer Bedeutung die Auseinandersetzung mit Werken des Venezianers Antonio Vivaldi (1678–1741). Bereits während seiner Lehrzeit u. a. in Pirna (1714) hatte Quantz von dessen Violinkonzerten »einen ziemlichen Vorrath« gesammelt, da er diese »als eine damals gantz

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

Als nun Quantz im Dezember 1741 mit gesichertem musikalischen Urteil ganz an den preußischen Hof kam – vorher, seit 1728, hatte er den damaligen Kronprinzen bereits einmal pro Jahr unterrichtet –, musste er sich den Erfordernissen des dortigen Musiklebens, dem Geschmack und den Fähigkeiten seines Königs in selbstbeschränkender Weise anpassen und kam deshalb zu keiner weiteren musikalischen Entwicklung. So hielt er, wegen seiner starren Haltung mehrfach angegriffen, bis ins hohe Alter »an dem einmal als Ideal erkannten Prinzip […] fest«[5], dem so genannten »vermischten Geschmack«, d. h. an einem Stil, welcher italienische Verzierungskunst, französische Rhythmik und den »gearbeiteten Stil« der deutschen Kontrapunktik verschmilzt. Wichtig aber ist, dass er durch großen Einfallsreichtum immer wieder die starren Formen des angenommenen Schemas lebendig und klangvoll ausfüllte.

Schon in den Dresdner Jahren komponierte Quantz vorrangig für sein eigenes Instrument, sowohl Solo- und Doppelkonzerte als auch Solo- und Triosonaten. Unter den beinahe 300 Konzerten nehmen aber die Doppelkonzerte einen relativ kleinen Raum ein, vermutlich, weil sein königlicher Schüler kein gesteigertes Interesse für das gemeinsame Musizieren mit seinem Lehrer hatte, sondern lieber selbst vor seinen Abendgästen brillieren wollte. So stammen wohl die meisten Doppelkonzerte noch aus den Dresdner Jahren, wie auch das hier als Erstveröffentlichung vorgelegte Werk.

Wegen des fehlenden Autographs musste für unsere Edition die einzig erhaltene Stimmenabschrift aus der ehemaligen Dresdner Hofkapelle herangezogen werden. Sie gehört heute zum Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und ist unter der Signatur *Mus.2470-O-10* archiviert. Zwei weitere Abschriften aus dem Besitz der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek zu Berlin[6] gehören bisher zu den bedauerlichen Kriegsverlusten.

Entsprechend der rationell-ausgeklügelten Arbeitsweise beim Komponieren sind kaum eigenhändige Partituren von Quantz überliefert, denn zeitgenössischen Berichten zufolge notierte er seine Kompositionen lediglich auf »pergamentene Schreibtafelblätter in Folio, worauf die Notenlinien mit rother Oelfarbe gezogen waren. Auf diese Blätter schrieb er seine Partituren mit Bleystift«, ließ danach von einem Kopisten die Stimmen herausziehen und löschte schließlich seine Urschrift[7]. Die Dresdner Aufführungsmateriale aller seiner Konzerte – teils in eigenen Abschriften, teils von Kopisten herausgeschrieben – hatte Quantz, seit er den Kronprinzen unterrichtete, immer als Studienmaterial auf den Reisen zu seinem königlichen Schüler mitgenommen, so dass schließlich alle bis zu seiner eigenen Übersiedlung an den preußischen Hof komponierten Flötenkonzerte (und Sonaten) dem jungen Preußenkönig für dessen Abendkonzerte zur Verfügung standen. Leider aber haben sich dort von diesen frühen Abschriften nur wenige erhalten. Im Dresdner Bestand waren jedoch einige Autographe und weitere Kopien verblieben, so dass darauf bei Bedarf auch heutigentags – sofern sie nicht durch spätere Kriegsverluste verlorengegangen sind – zurückgegriffen werden kann.

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

Die vorliegende Partiturausgabe folgt Regeln der heutigen Editionspraxis[9] und beschreibt bzw. kommentiert im Kritischen Bericht bemerkenswerte Erkenntnisse. Der Herausgeber ist mit Ergänzungen höchst sparsam umgegangen, hat aber die wenigen diakritisch durch gestrichelte Bögen, Kleinstich, Klammern bzw. Kursivdruck gekennzeichnet. Die originale Vorschlagsnotierung, hier ausnahmslos in Achtelnötchen (auch vor Achtelnoten), wie sie Quantz in den frühen Jahren grundsätzlich zu markieren pflegte, ist beibehalten worden, unabhängig von der Ausführung durch kurze oder lange Vorschläge. Nicht übernommen wurden die gelegentlich, wenn auch relativ unregelmäßig verwendeten Triolenbögen im dritten Satz, obwohl sie durchaus auch die zusätzliche Funktion eines Legatobogens hätten einnehmen können.

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

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

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

Wichtig sind auch im *Versuch* die Anmerkungen z. B. zur Tempogestaltung, zur Dynamik und zur Auszierung von Fermatentakten. In Gestik und Melodik sollten sich beispielsweise die Kadenzen am Material des jeweiligen Satzes orientieren. Sie sollen »nicht zu vielerley Gedanken anbringen«, ermüdende Sequenzbildungen vermeiden und »so beschaffen seyn, daß sie in einem Athem gemachet werden können«.[21] Im vorliegenden Konzert sind Kadenzfermaten nicht explizit eingezeichnet, abgesehen vom 2. Satz, T. 7 und T. 53 nach dem Dominantseptakkord, wo man zu einer Auszierung verleitet werden könnte. Ebenfalls wäre es denkbar, im 1. Satz, T. 110, aus dem Dominantseptakkord heraus, eine kadenzartige Auszierung anzubringen.

Während Friedrich II. seine Konzerte mutmaßlich mit einem einfach besetzten Streicherensemble – bestehend aus zwei Violinen, einer Viola, einem Violoncello, einem Kontrabass und einem Cembalo, erst in späterer Zeit verstärkt durch ein Fagott – musizierte, hatte die Dresdner Hofkapelle viel größere Möglichkeiten. Selbst aus dem vorliegenden Quellenmaterial ist zu ersehen, dass jeweils drei Violinstimmen[22] verwendet wurden und mehrere Stimmenkopien für die Bass-Besetzung (einschließlich Cembalo) vorhanden sind, hinzu kommen die (vermutlich nicht von Quantz stammenden) ergänzten Oboenstimmen und die Fagottstimme. So spricht nichts dagegen, heute ein sparsam besetztes Kammerorchester zu verwenden, schon gar bei Aufführungen mit einem modernen, klangintensiven Instrumentarium. Jedoch sollte auch hierbei beachtet werden, die Begleitinstrumente bei den Soli aus klanglichen Gründen etwas zu reduzieren, wobei ein Kontrabass durchaus auch bei den Solostellen das Bassfundament verstärken darf.

Dresden, im November 2010 Klaus Burmeister

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

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

[3] Ebd., S. 210.

[4] Ebd., S. 205.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[13] Ebd., XIII. Hauptstück.

[14] Ebd., VIII. Hauptstück, § 1.

[15] Ebd., a. a. O.

[16] Ebd., VIII. Hauptstück, § 5.

[17] Ebd., VIII. Hauptstück, § 2.

[18] Ebd., VIII. Hauptstück, § 6.

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

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

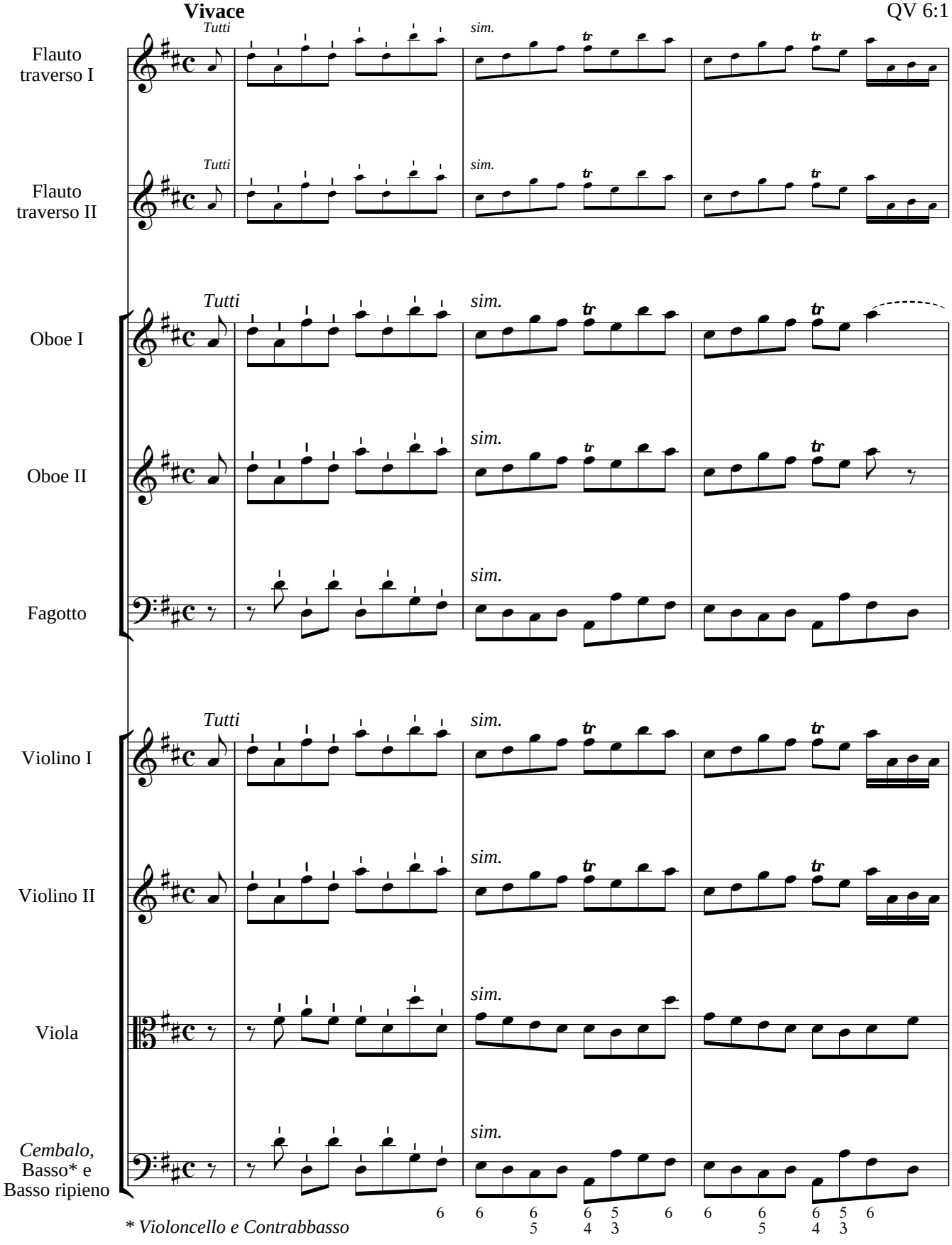
[21] Quantz, *Versuch einer Anweisung*, XV. Hauptstück, § 10, § 12 und § 17.

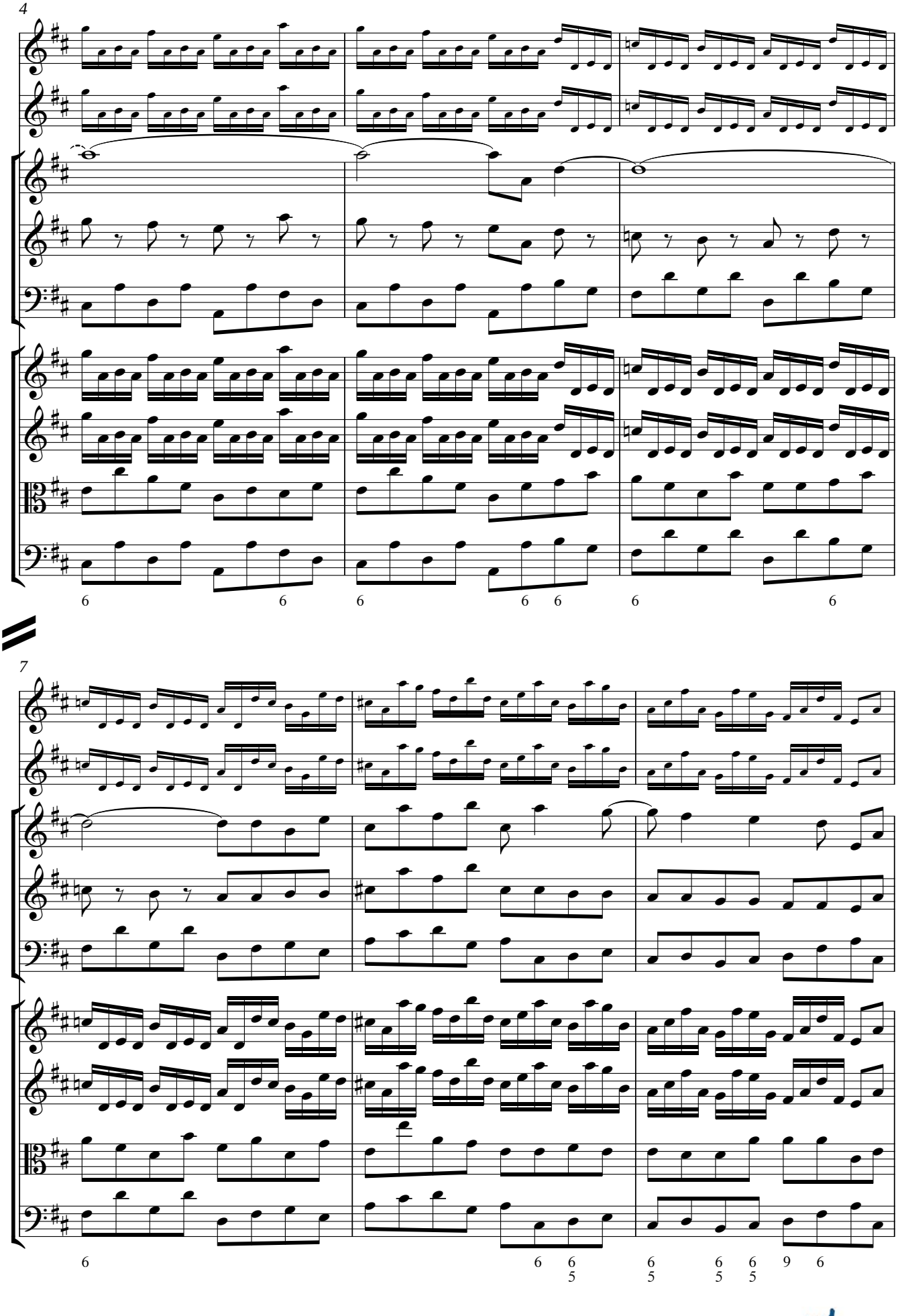
[22] Für »Violino Primo« haben sich allerdings nur zwei Stimmen erhalten, jedoch kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass ursprünglich auch eine »Violino Primo Ripieno«-Stimme zum Bestand gehört haben wird (analog zu »Violino Secondo Ripieno«).

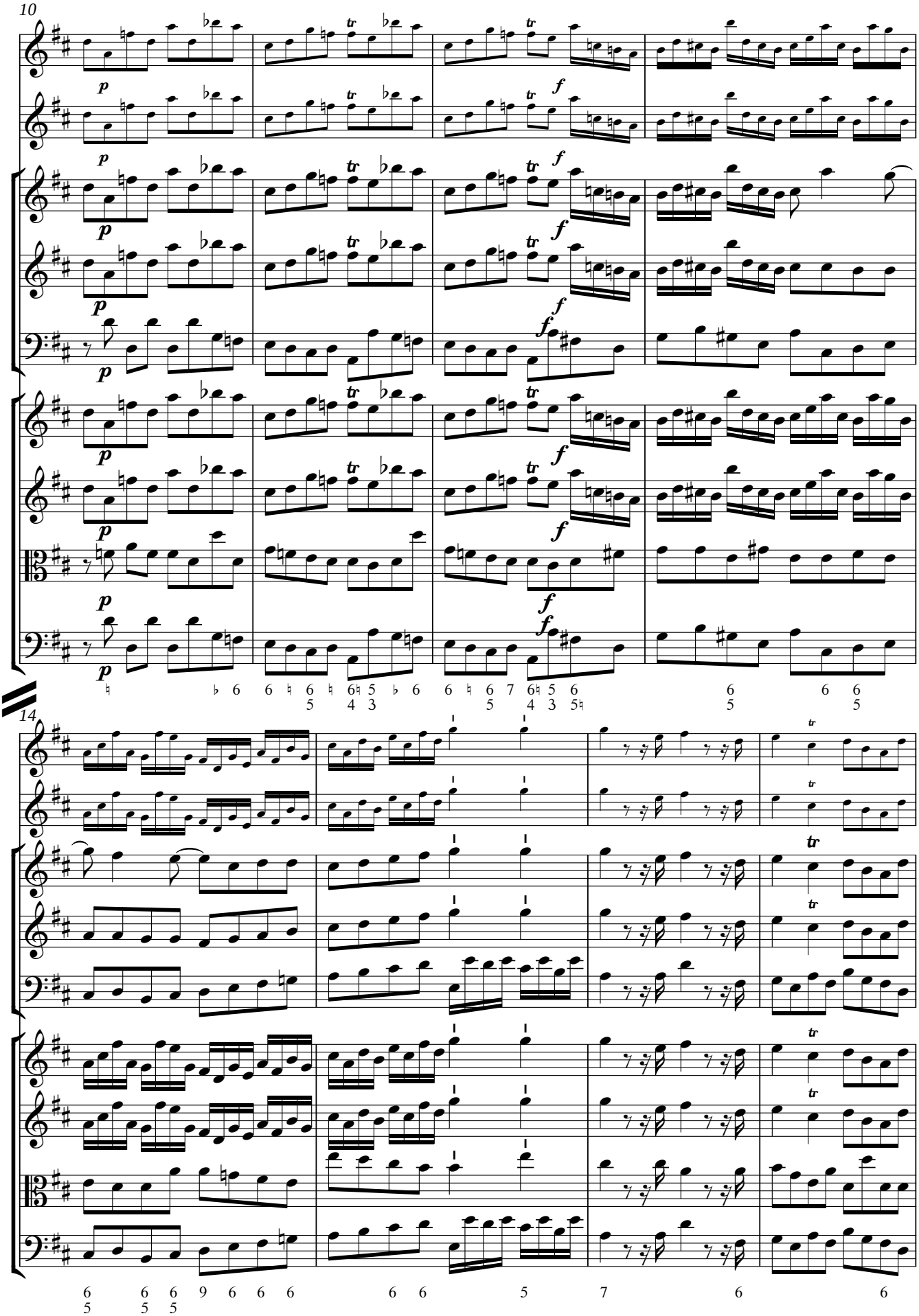
Concerto

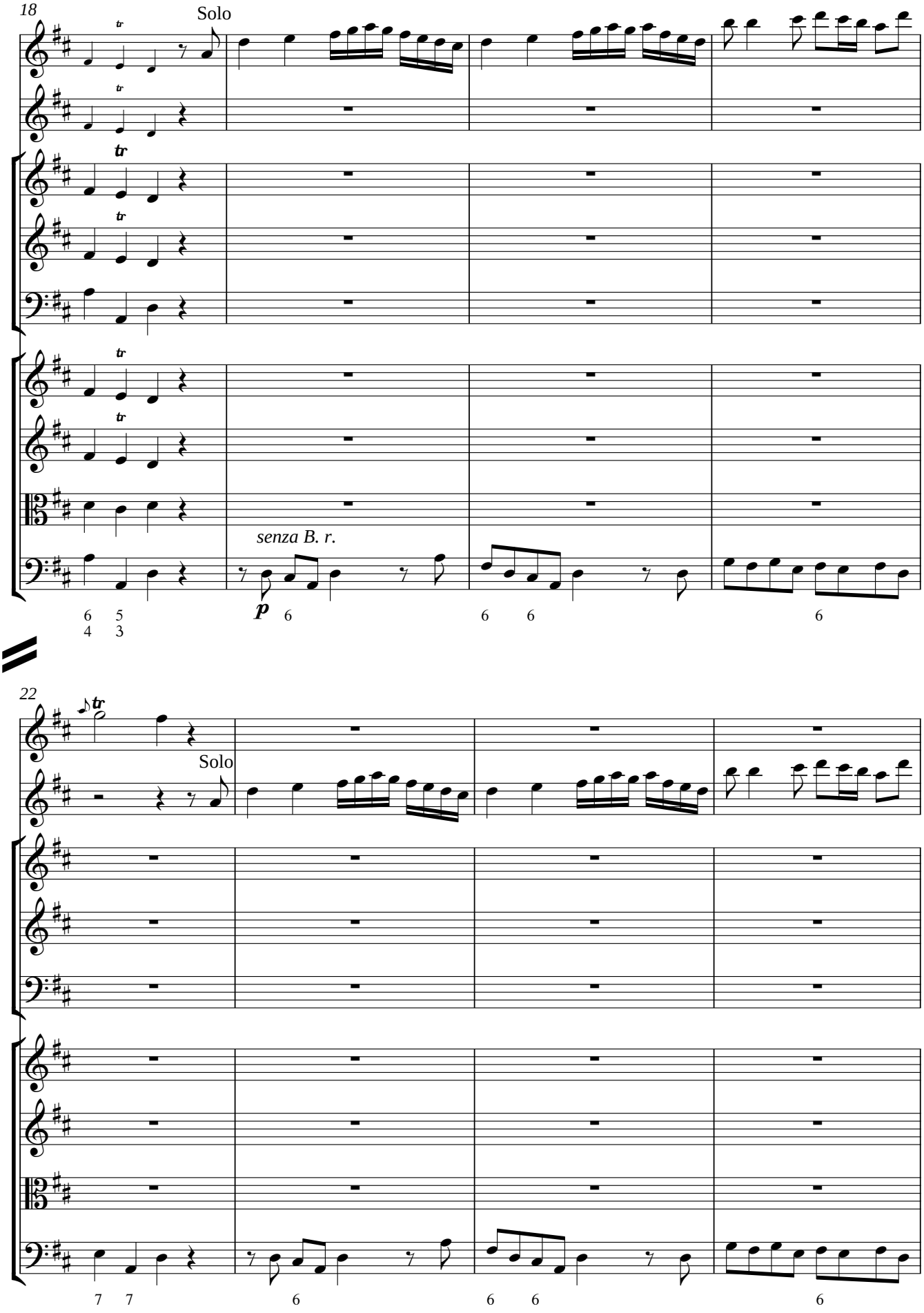
Johann Joachim Quantz
(1697–1773)
QV 6:1

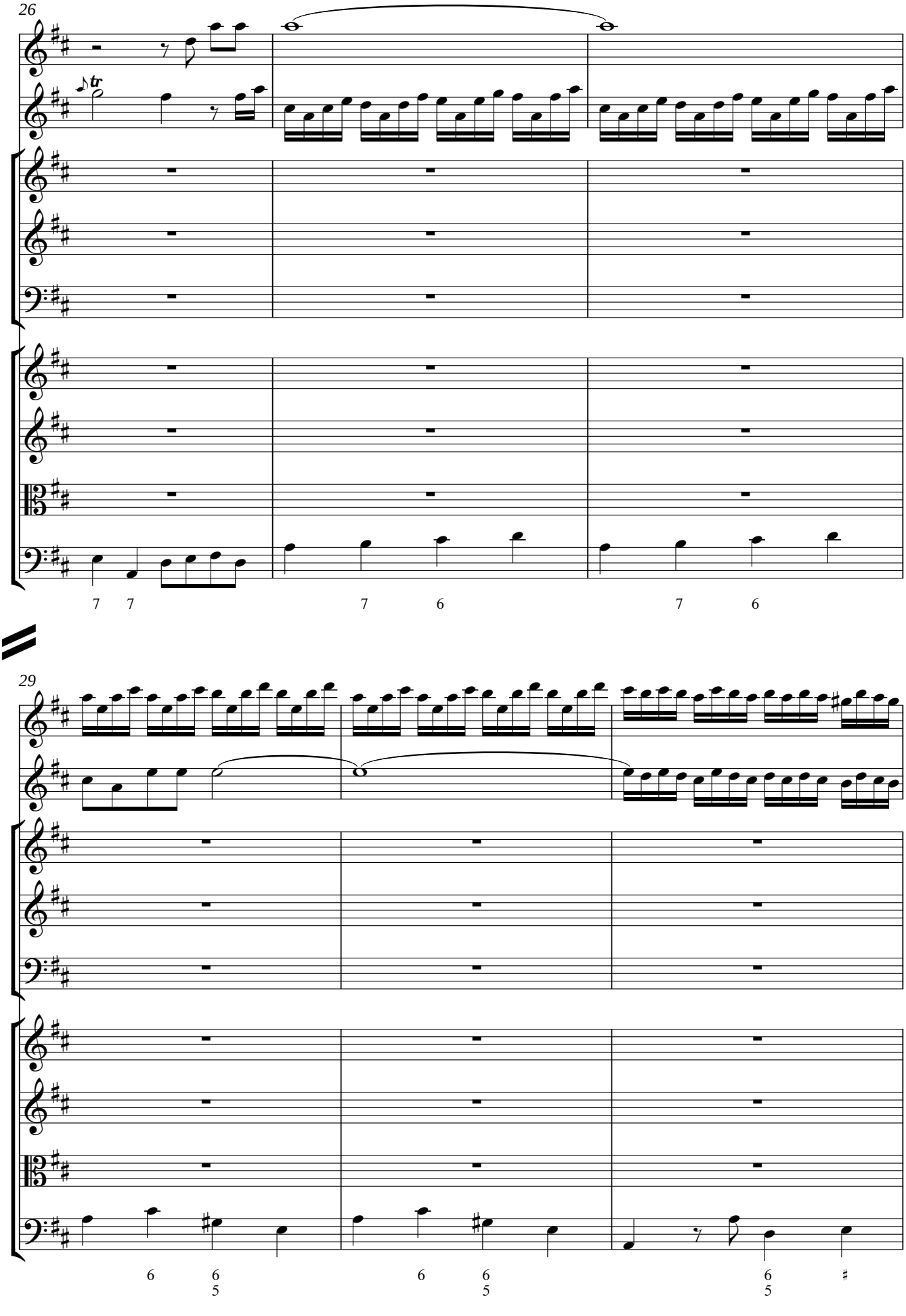
Vivace

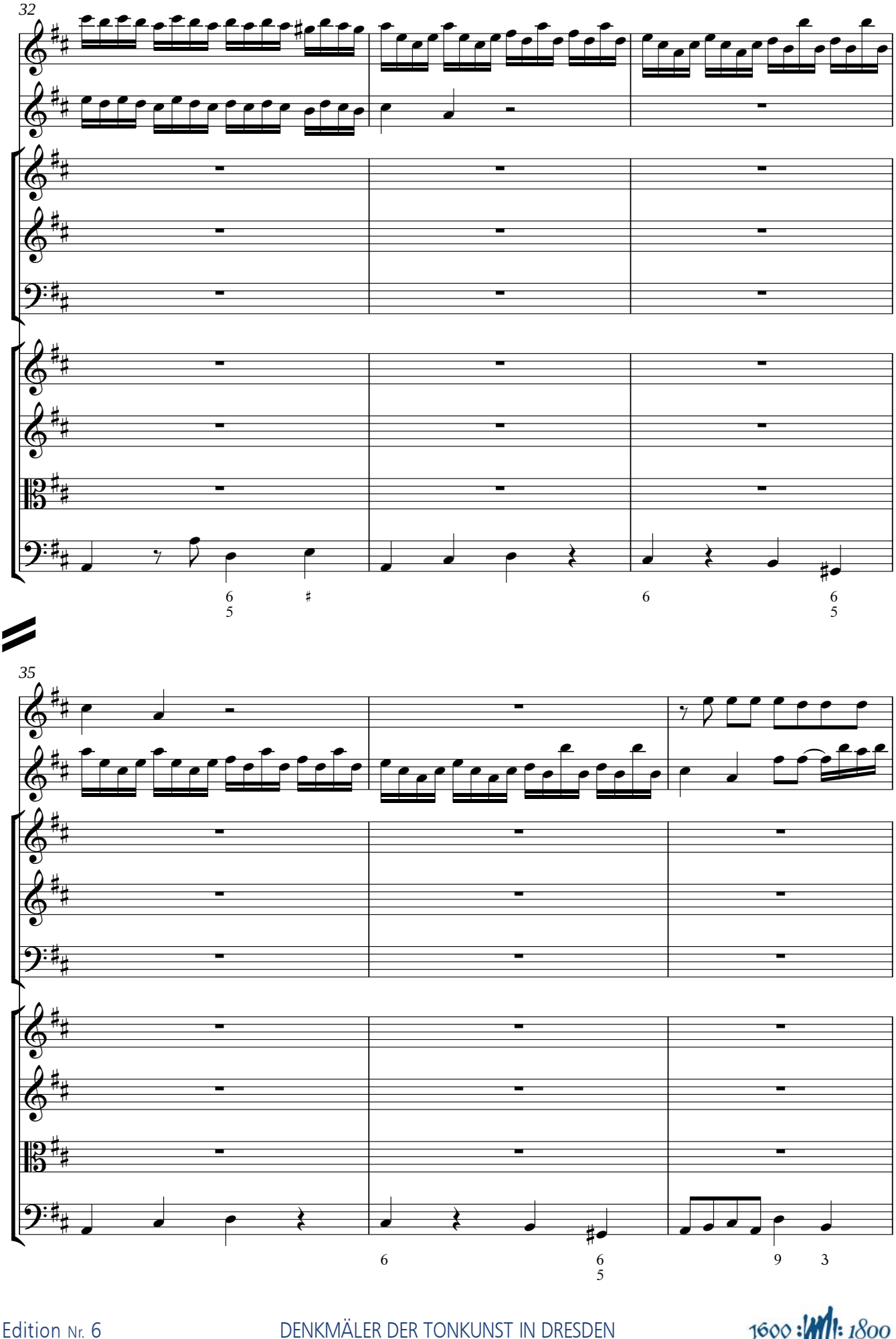


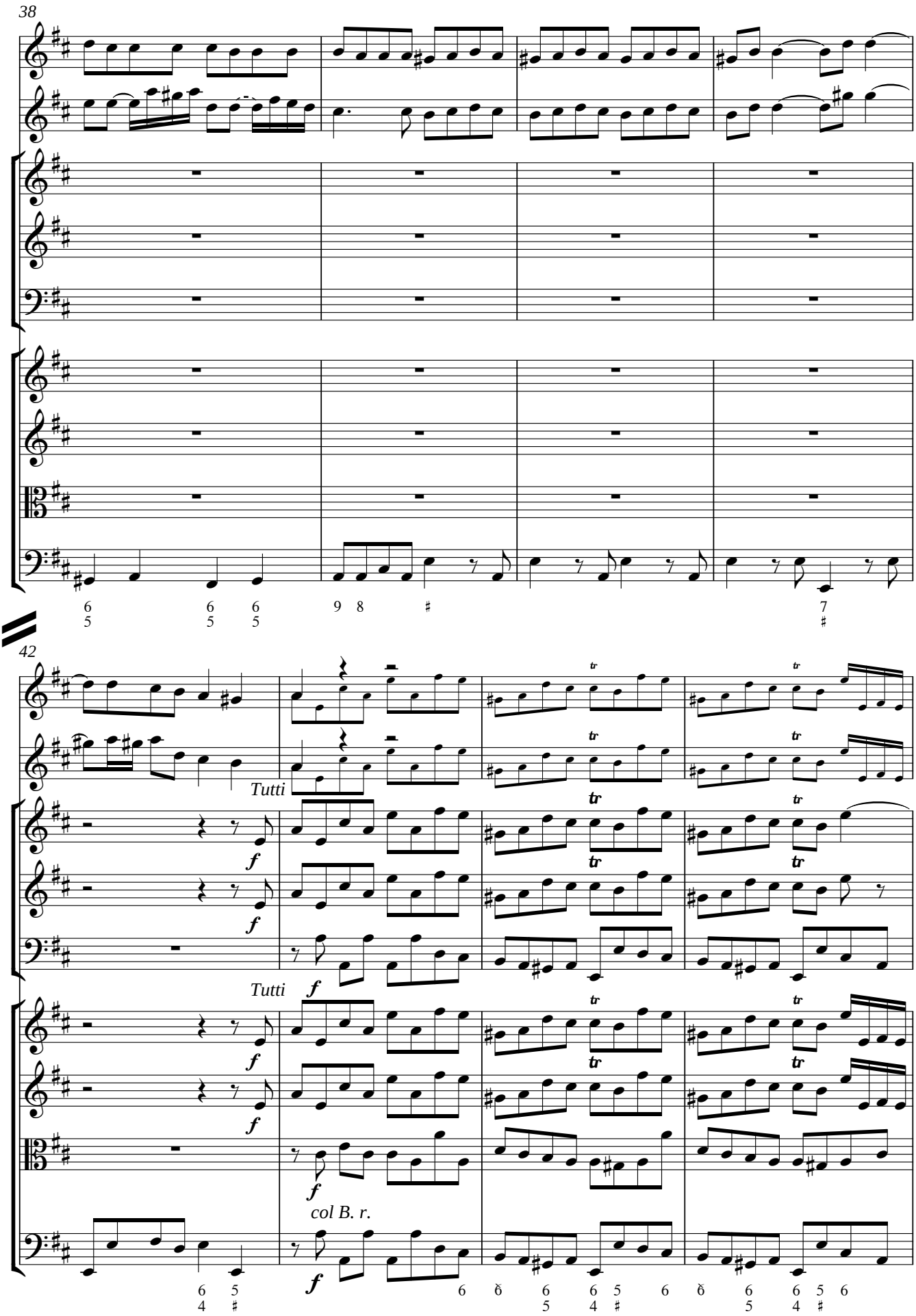

4
7

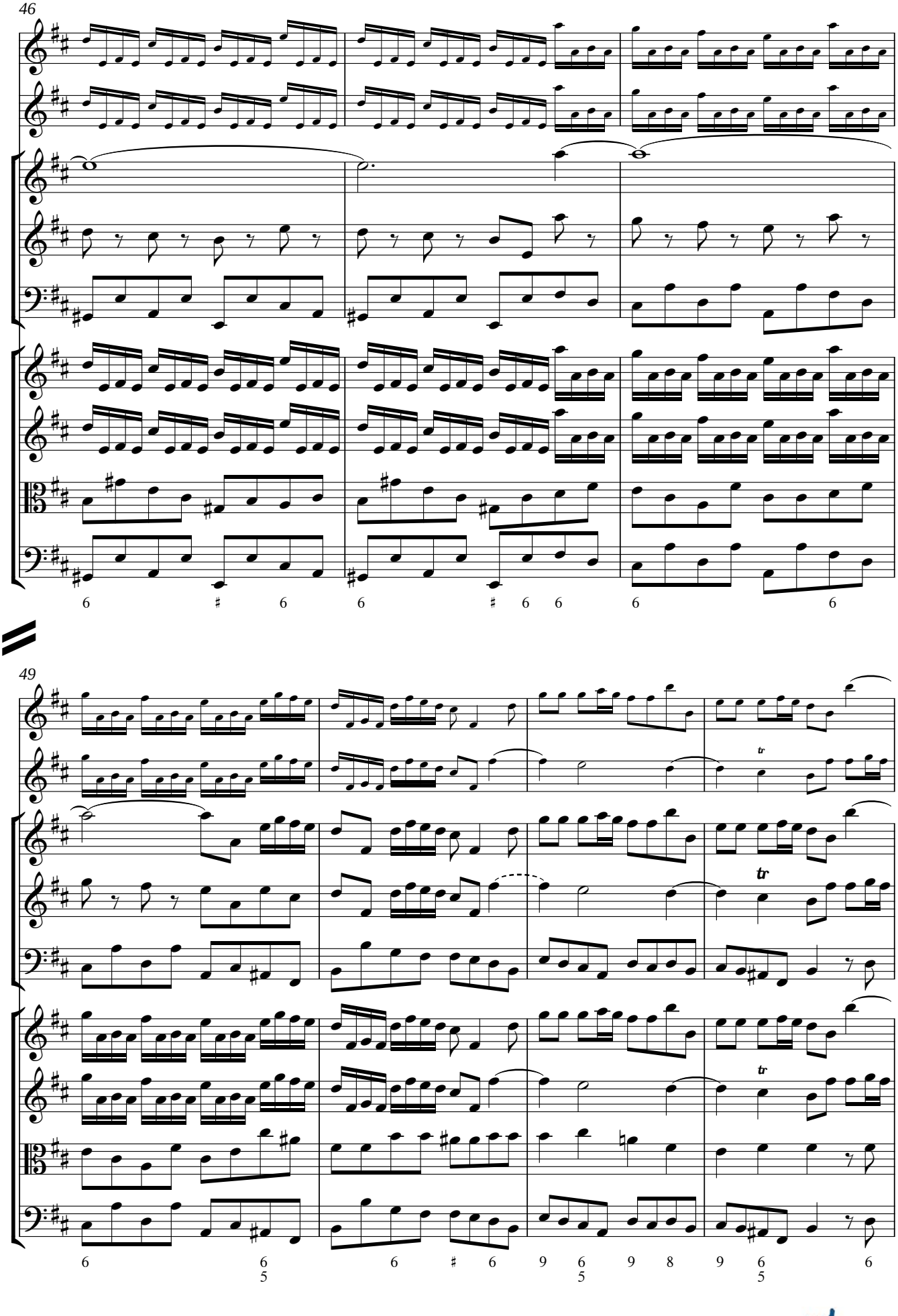

10
14

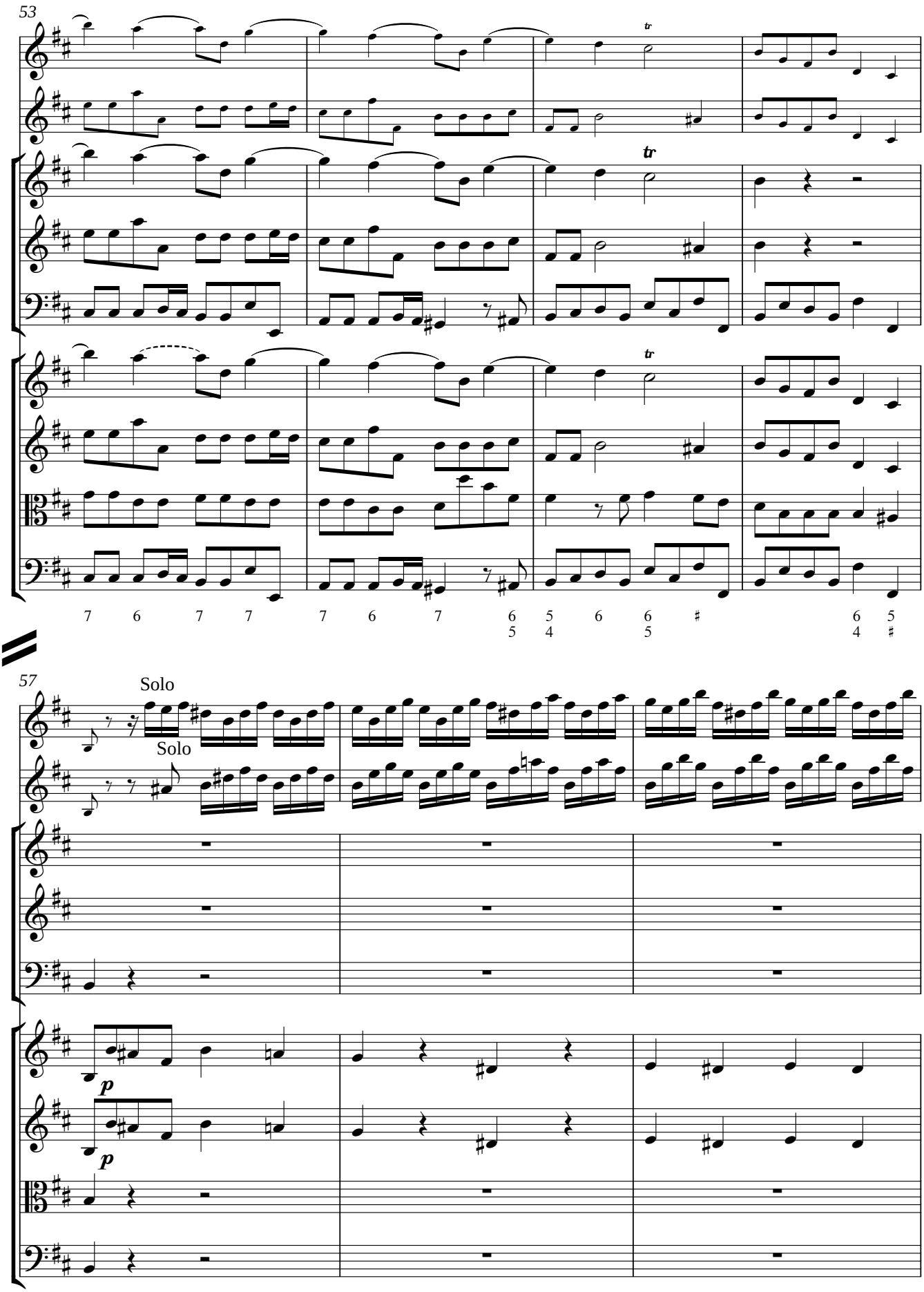

18
Solo
senza B. r.
p
22
Solo

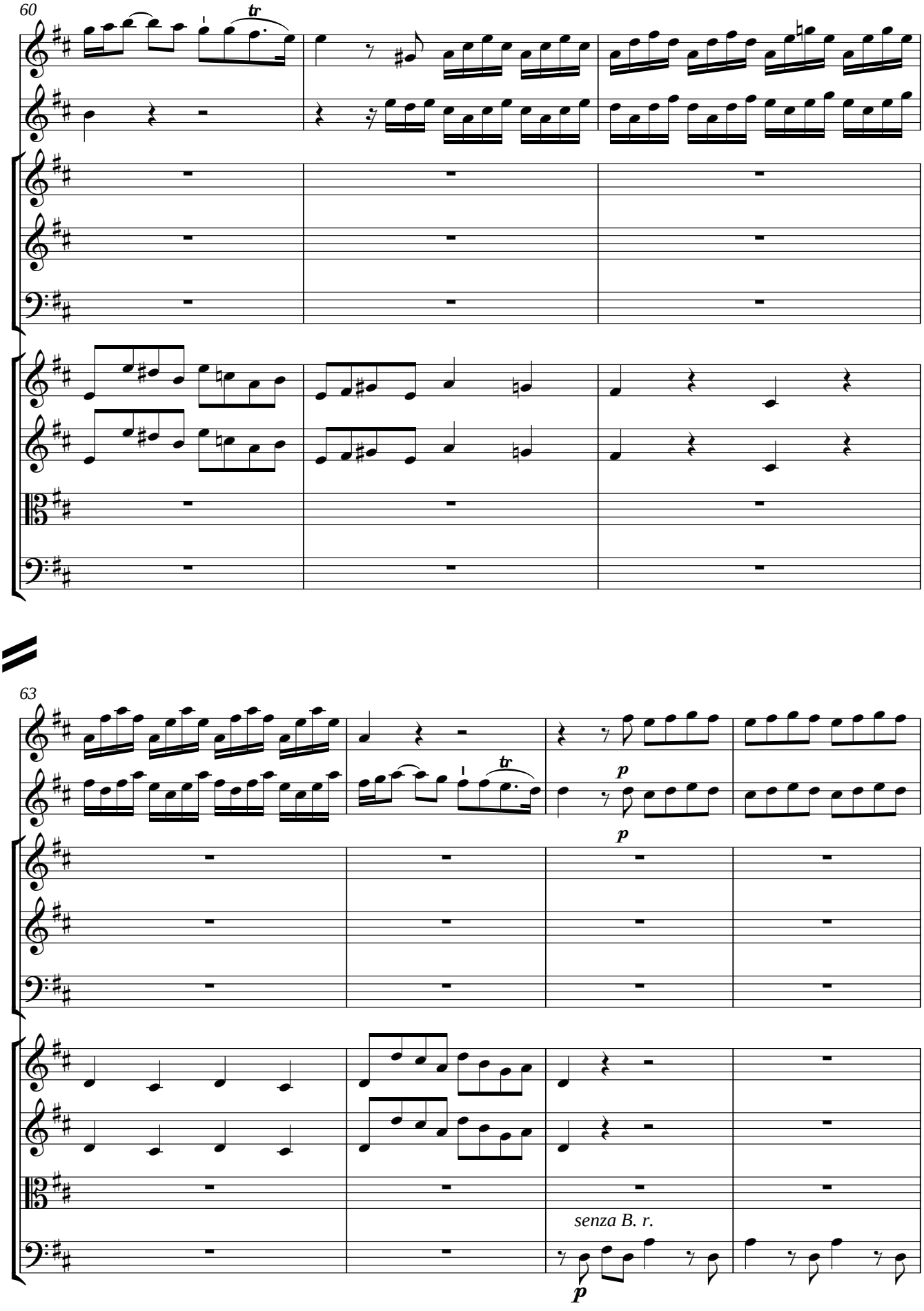

26
7 7
7 6
7 6
29
6 6 5
6 6 5
6 5 ♯

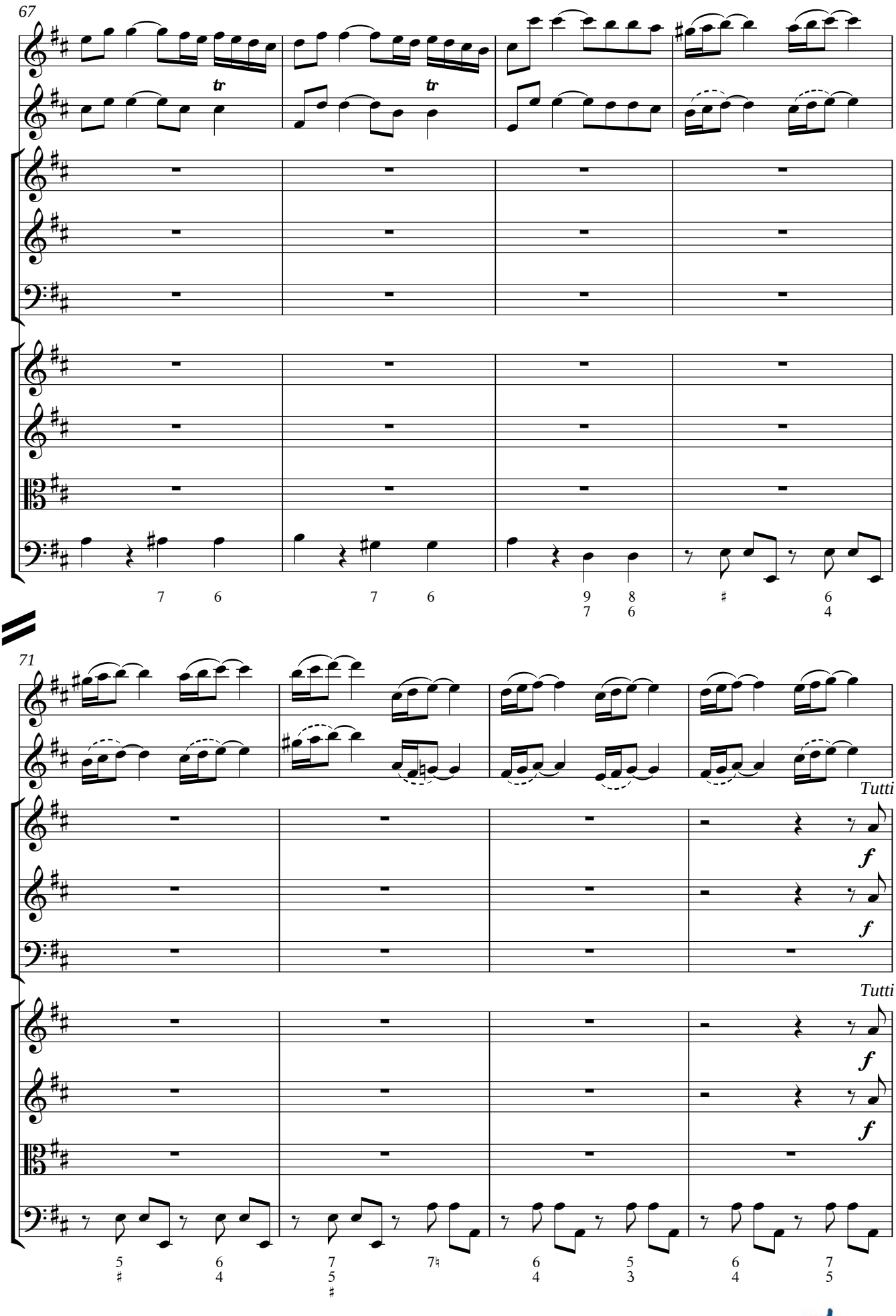

32
35

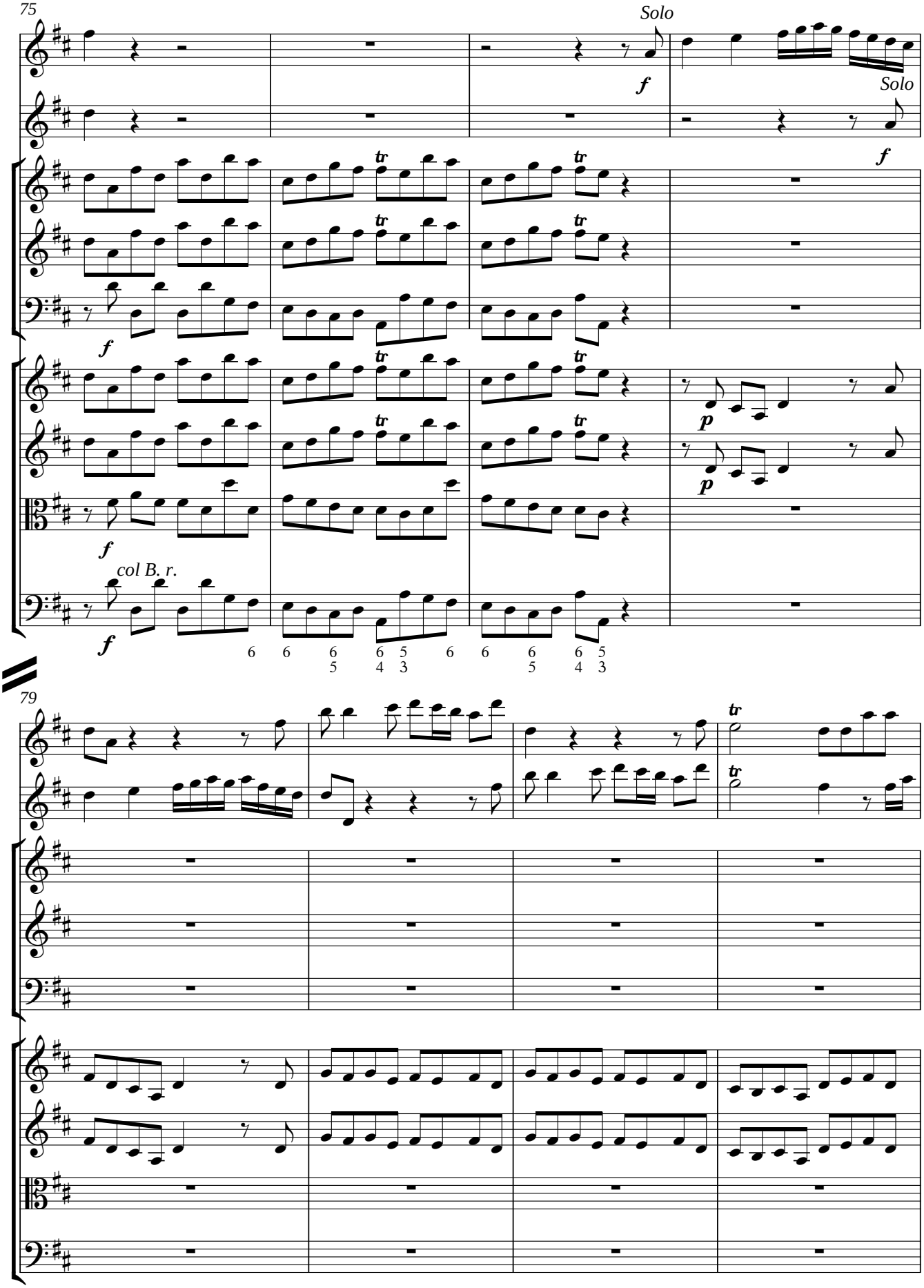

38
42
Tutti
f
Tutti
f
col B. r.
f

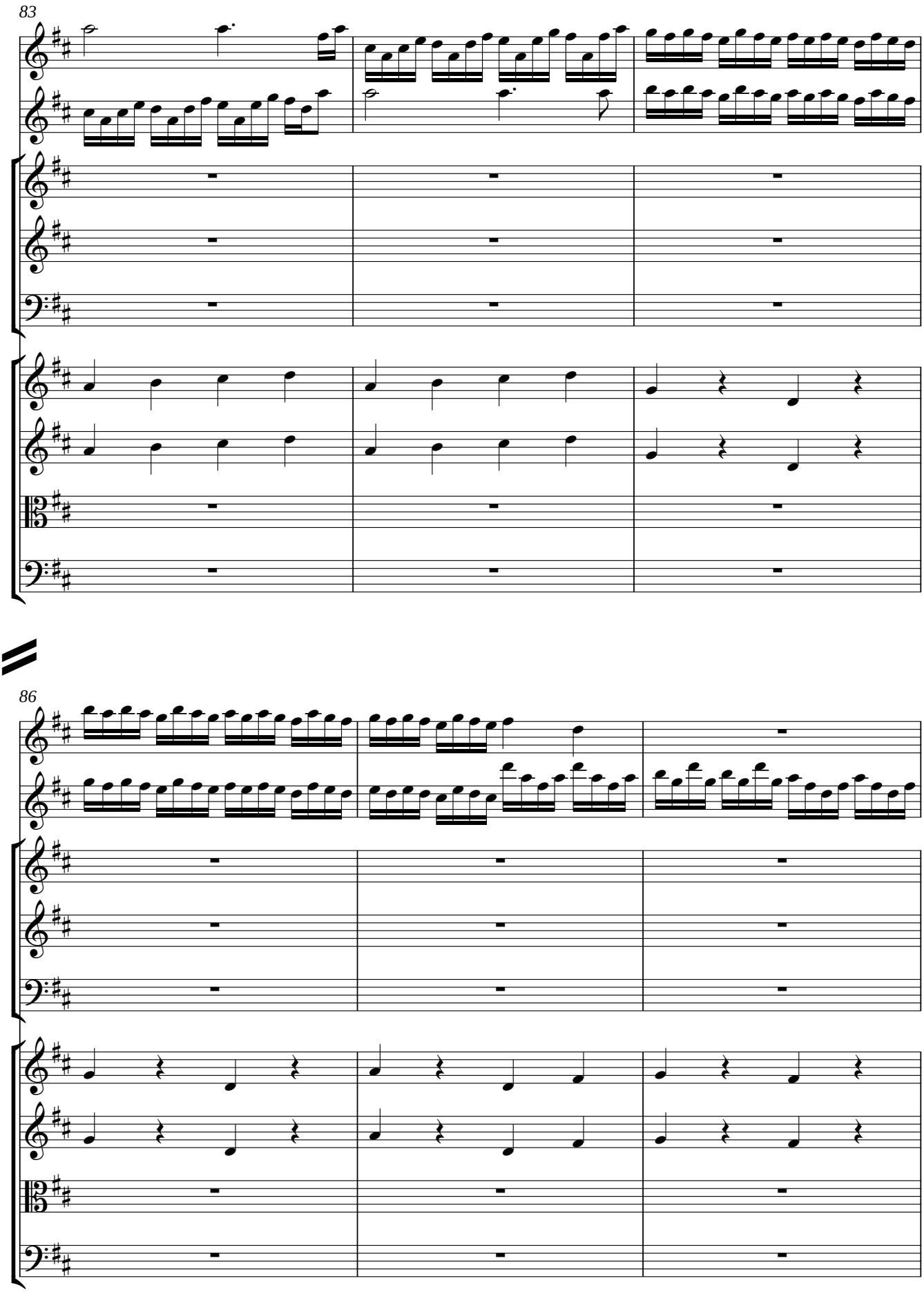

46
49

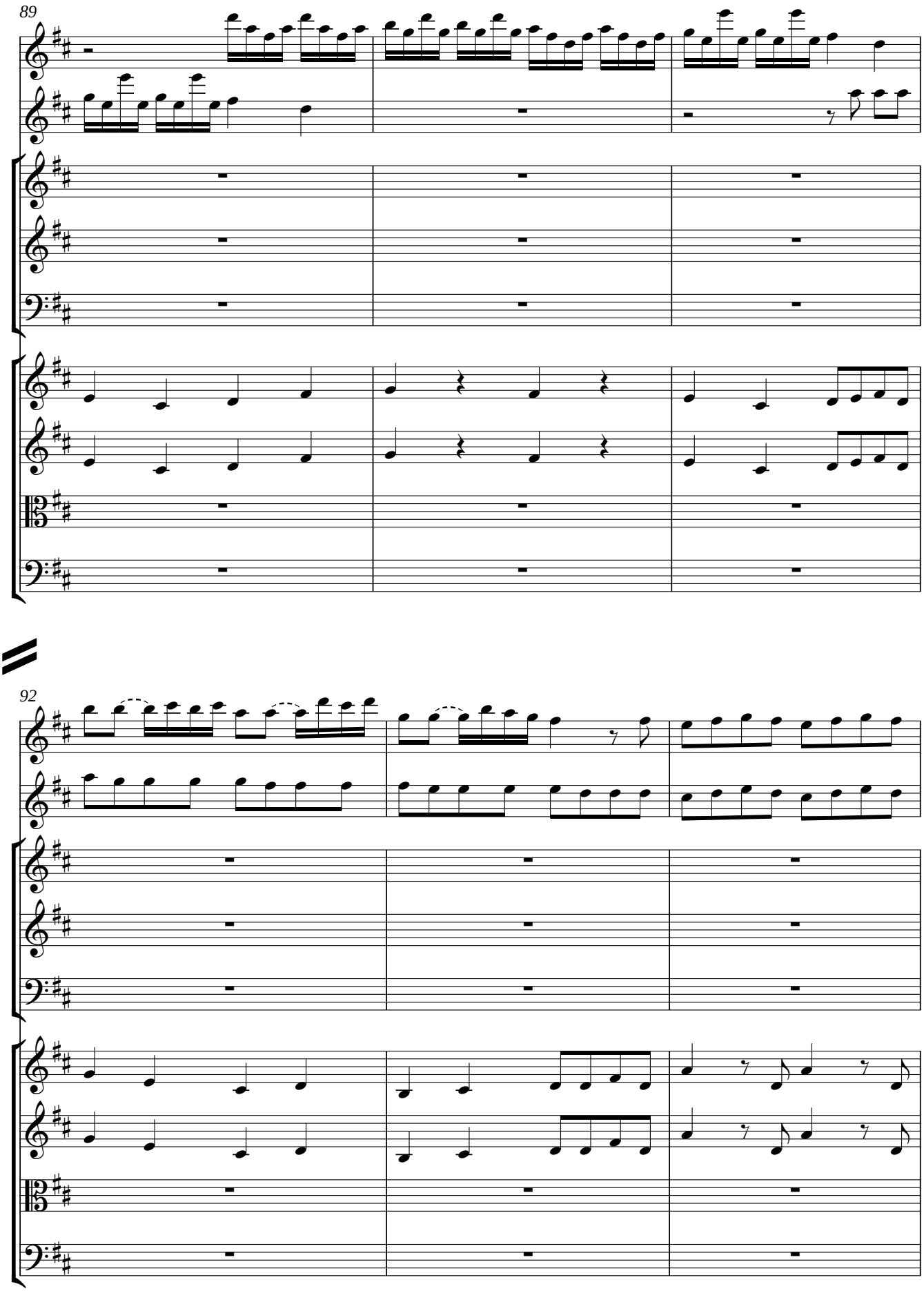

53
tr
tr
tr
7 6 7 7 7 6 7 6 5 6 6 ♯ 6 5
5 4 5 4 ♯
57
Solo
Solo
p
p

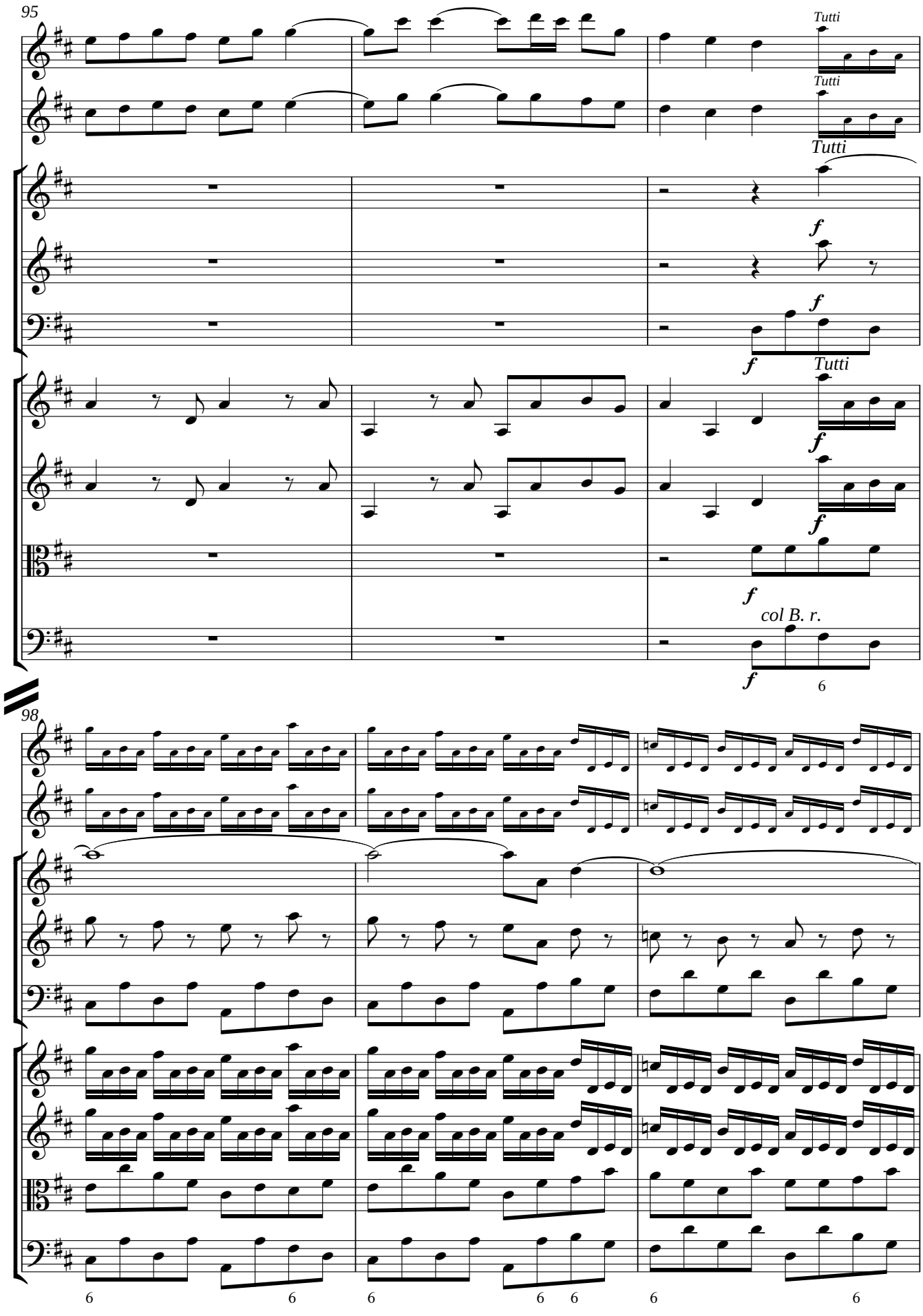

60
tr
63
tr
p
p
senza B. r.
p

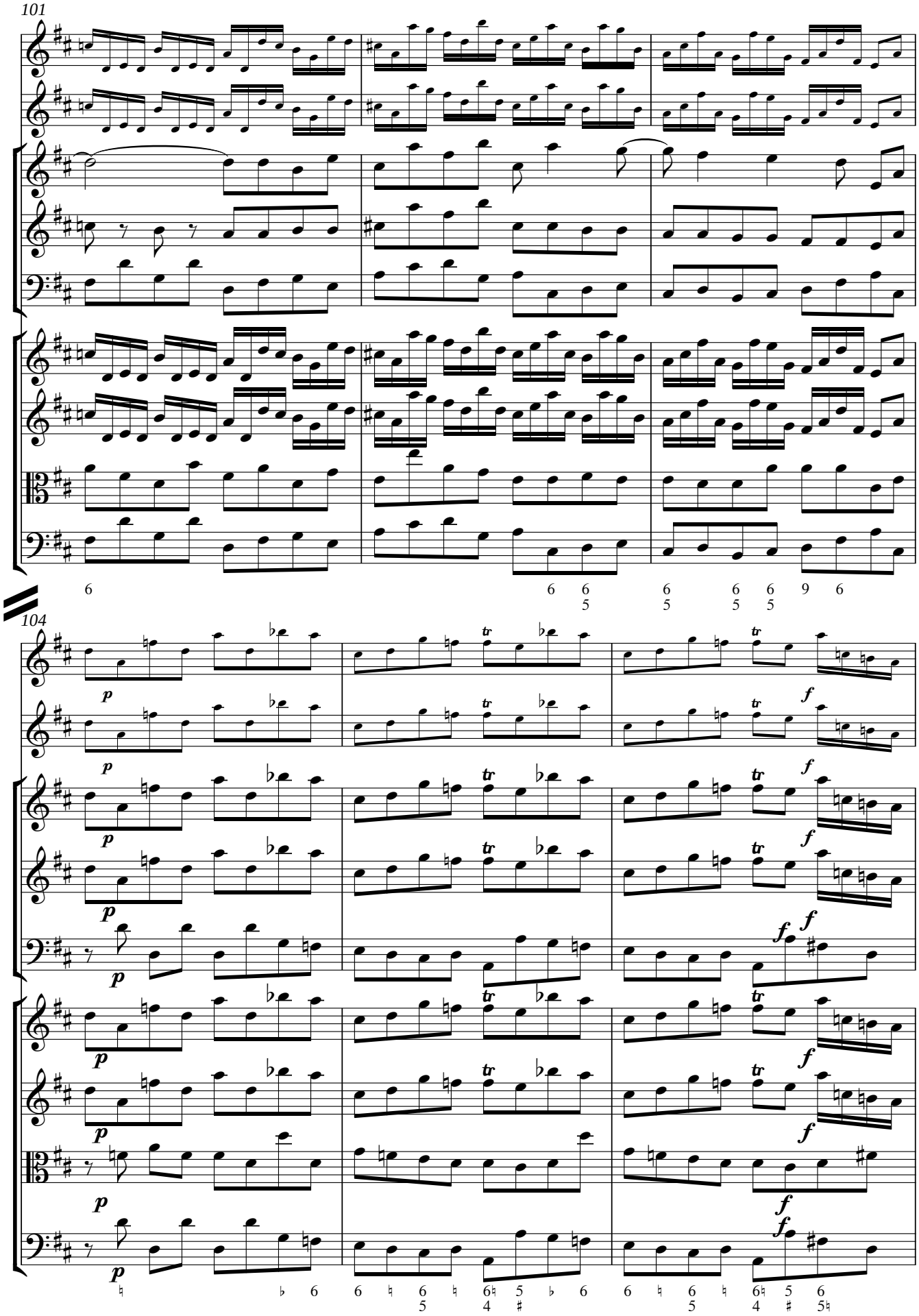

67
tr
tr
7 6
7 6
9 8
7 6
♯ 6
4
71
Tutti
f
f
Tutti
f
f
5 6
♯ 4
7 7♮
5
♯
6 5
4 3
6 7
4 5

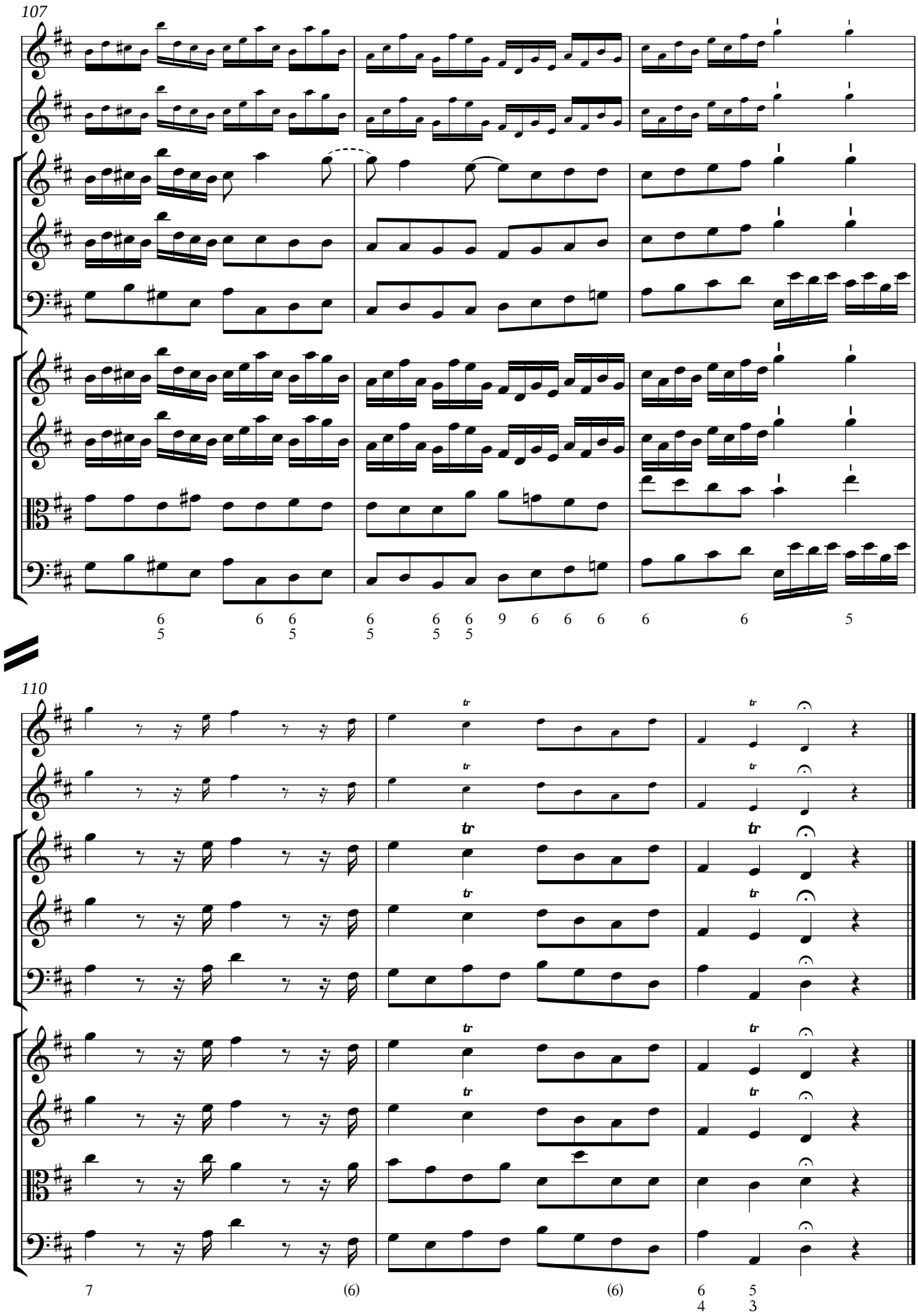

75
Solo
f
Solo
f
tr
f
p
col B. r.
6 6 6 6 5 6 6 6 6 5
5 4 3 5 4 3
79


83
86

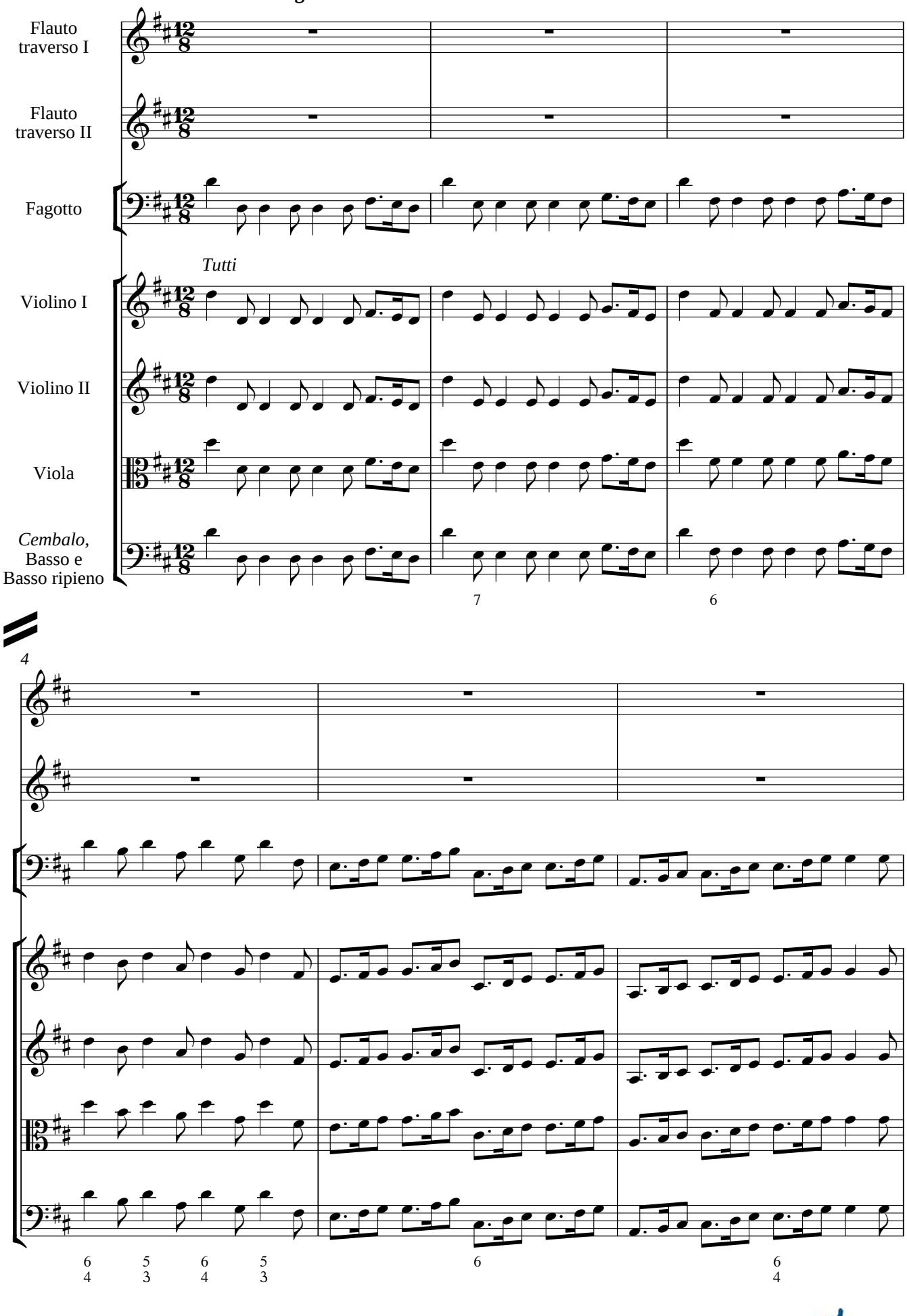

89
92

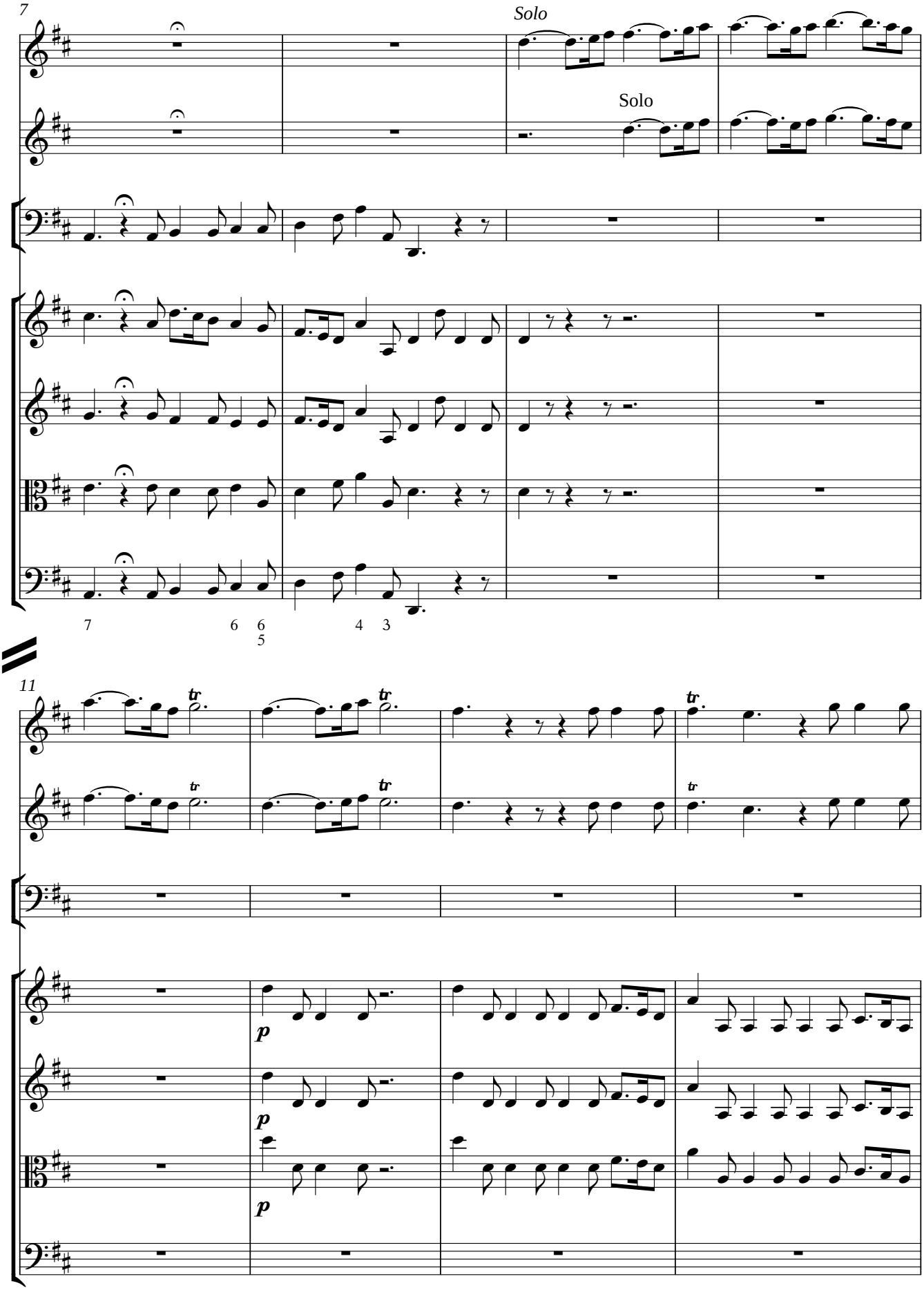

95
Tutti
Tutti
Tutti
f
f
f
Tutti
f
f
f
col B. r.
f
6
98
6
6
6
6
6
6

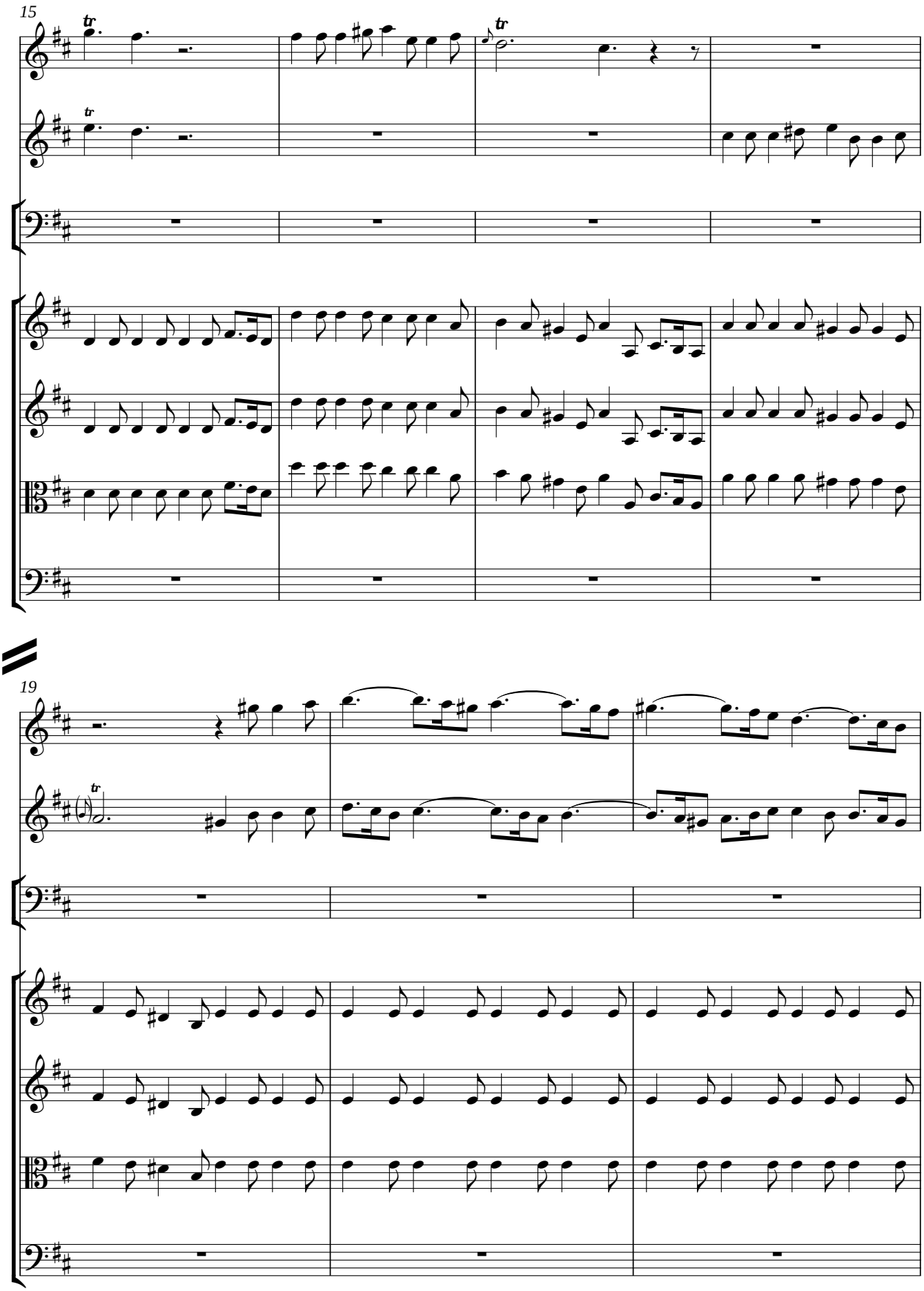

101
104

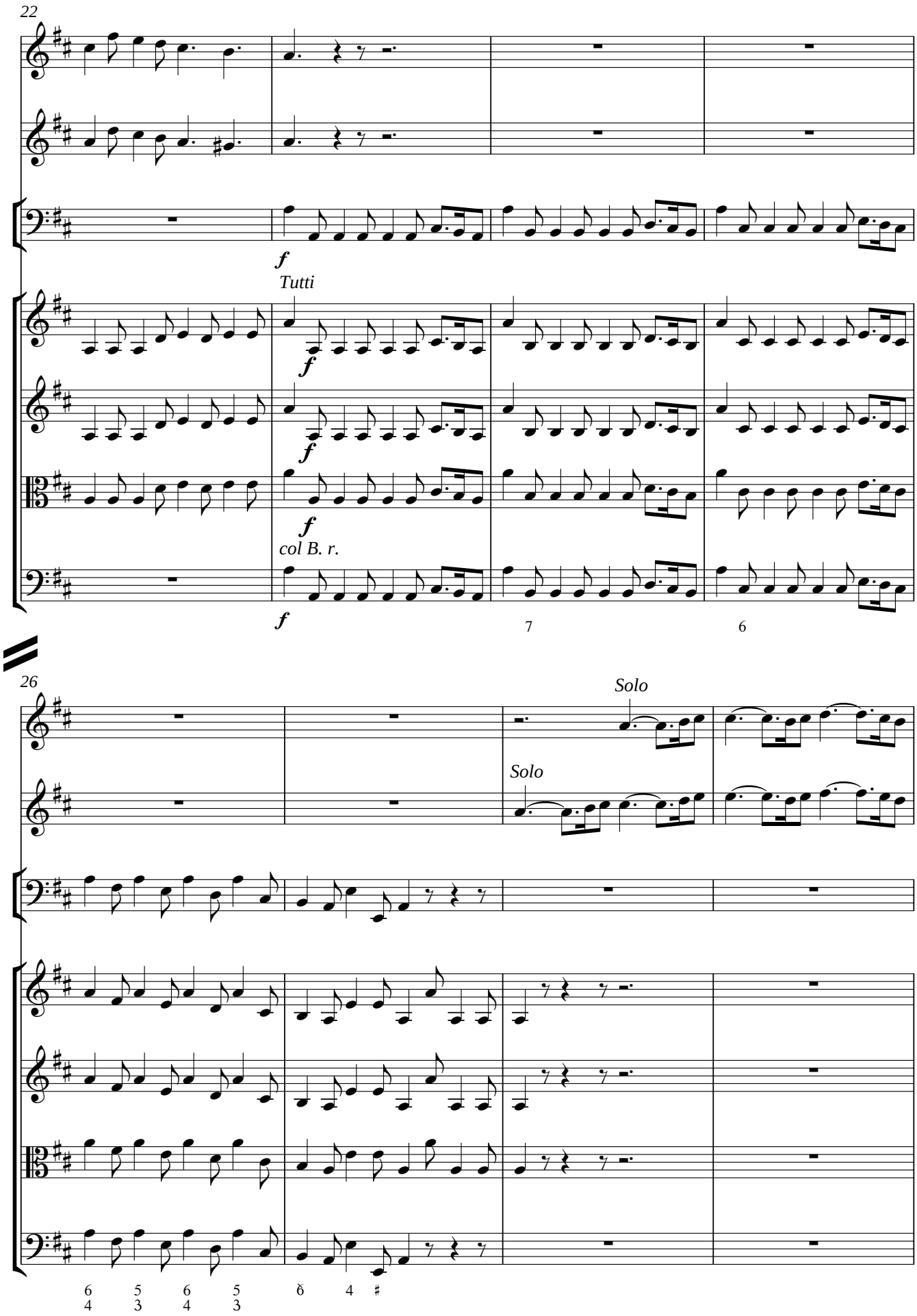

107
110
tr

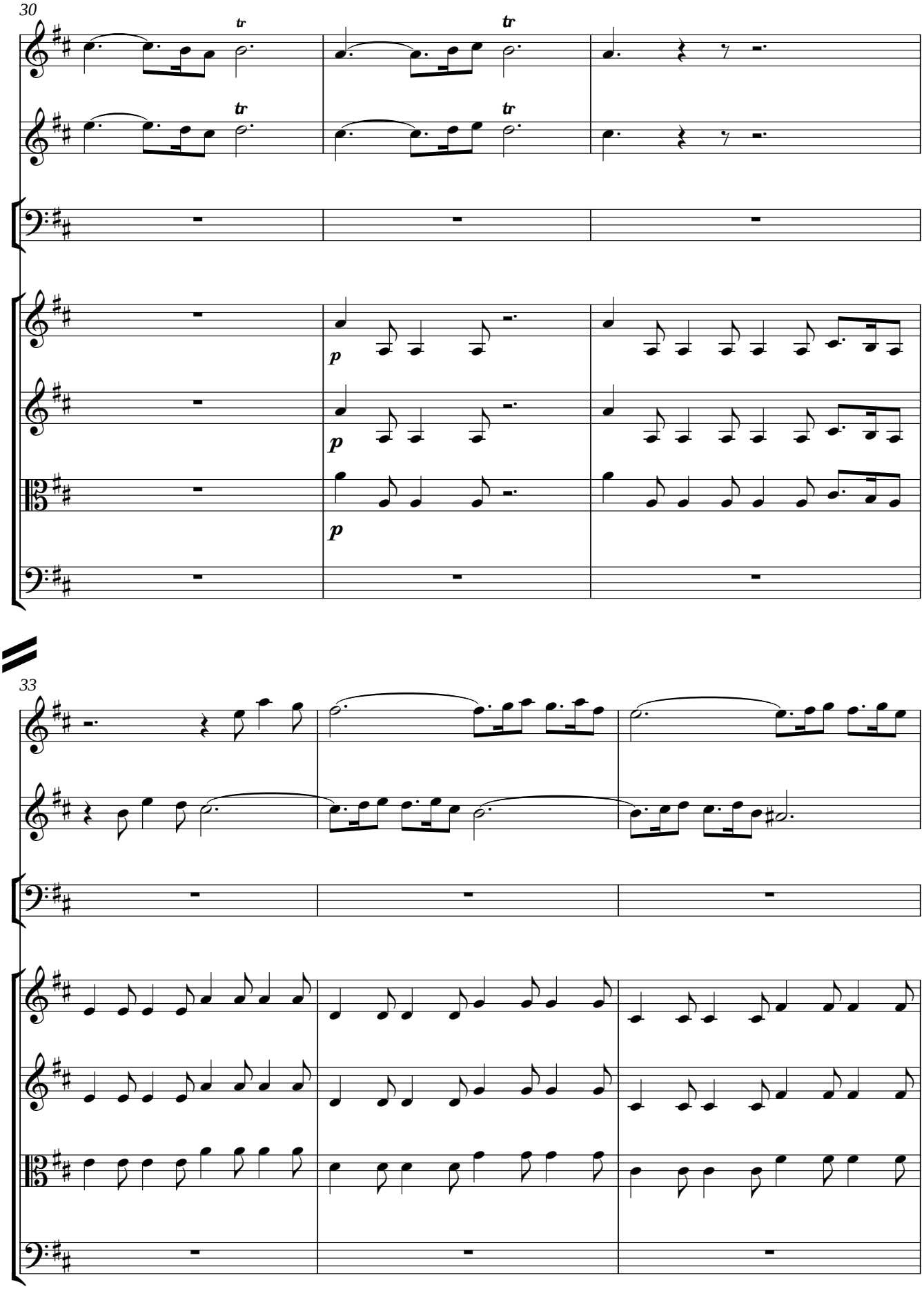
Siciliano Larghetto

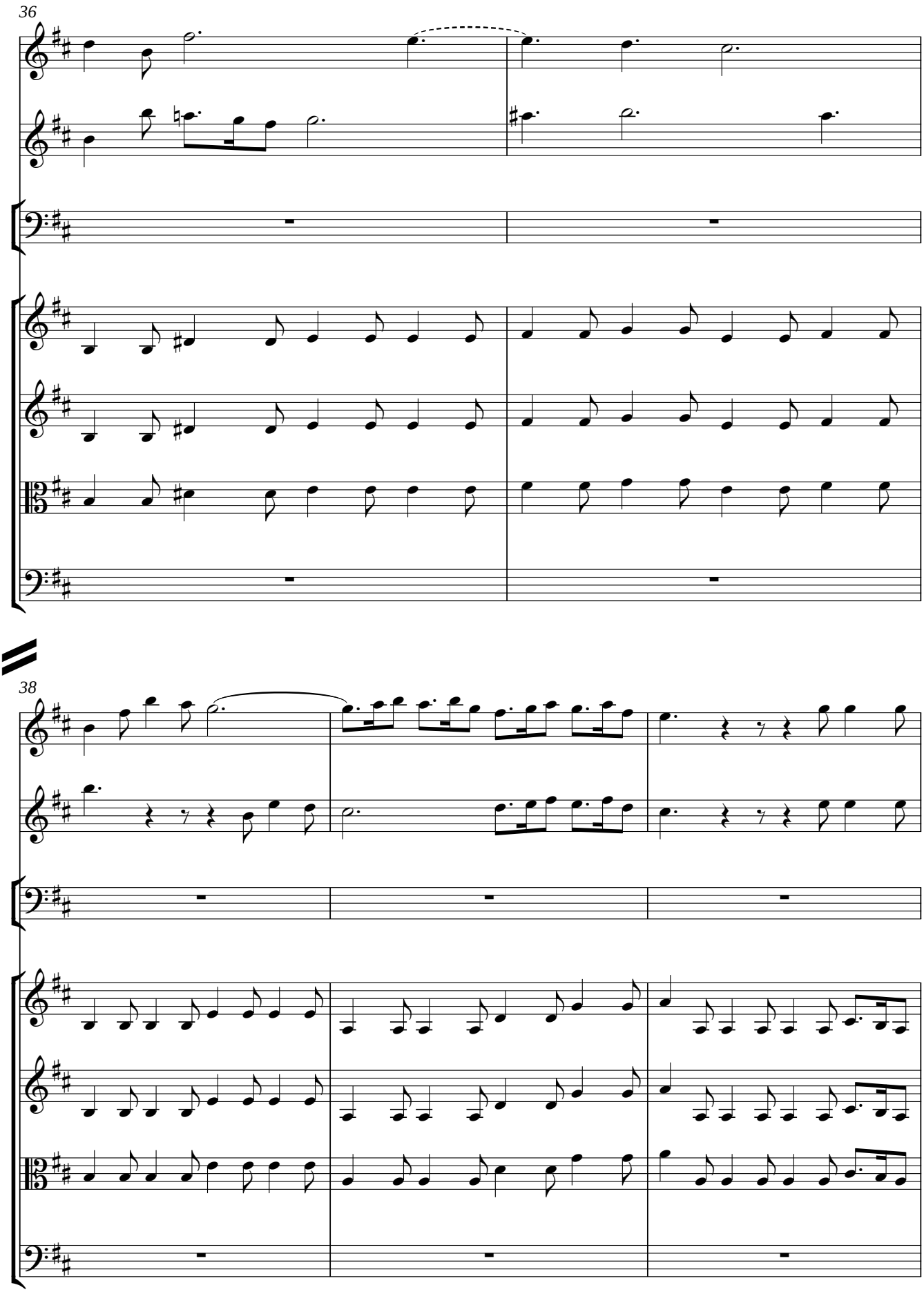


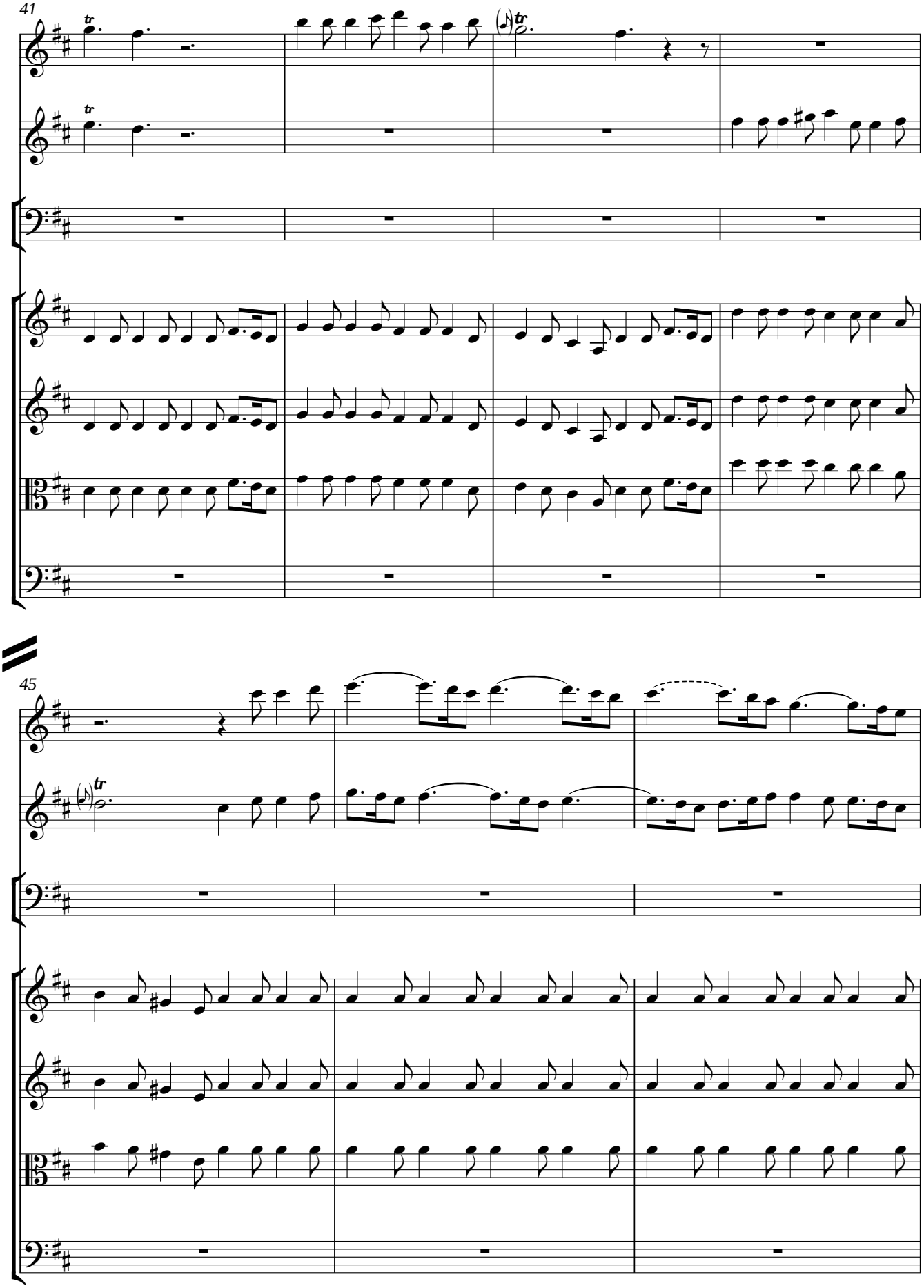

7
Solo
Solo
7
6
6
5
4
3
11
tr
p

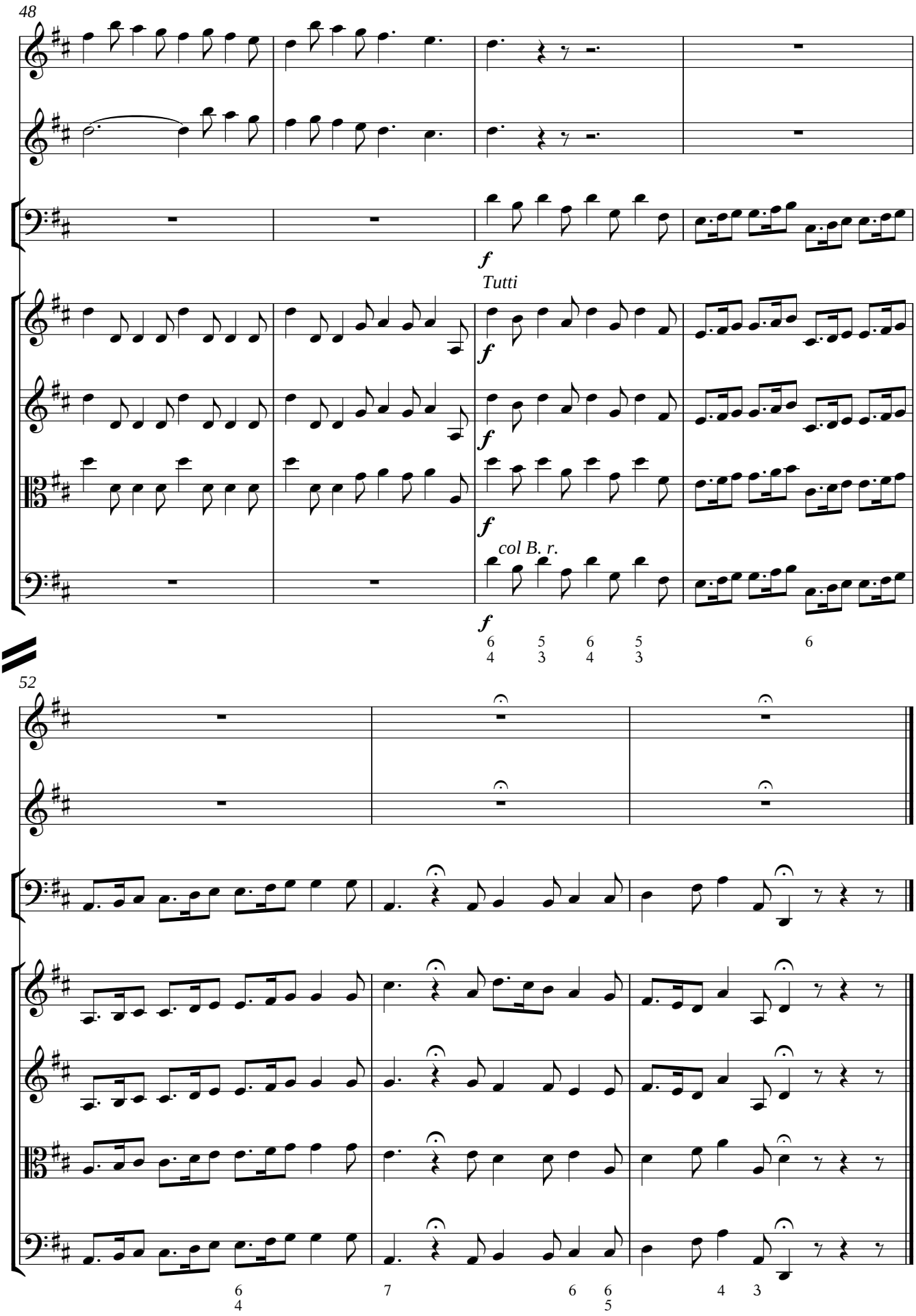

15
19


22
f
Tutti
f
f
f
col B. r.
f
7
6
26
Solo
Solo
6 5 6 5 6̆ 4 ♯
4 3 4 3

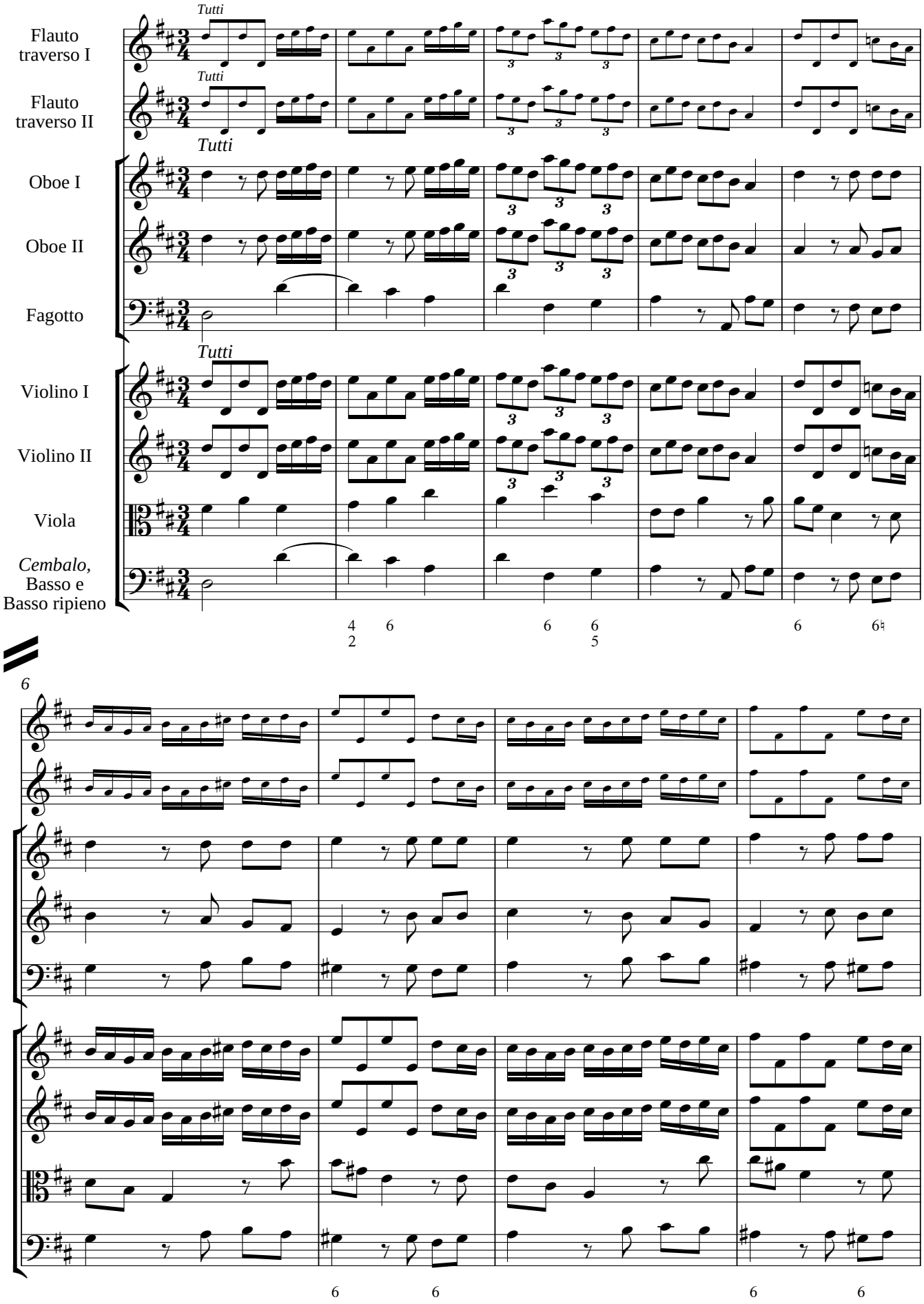

30
tr
tr
tr
tr
p
p
p
33

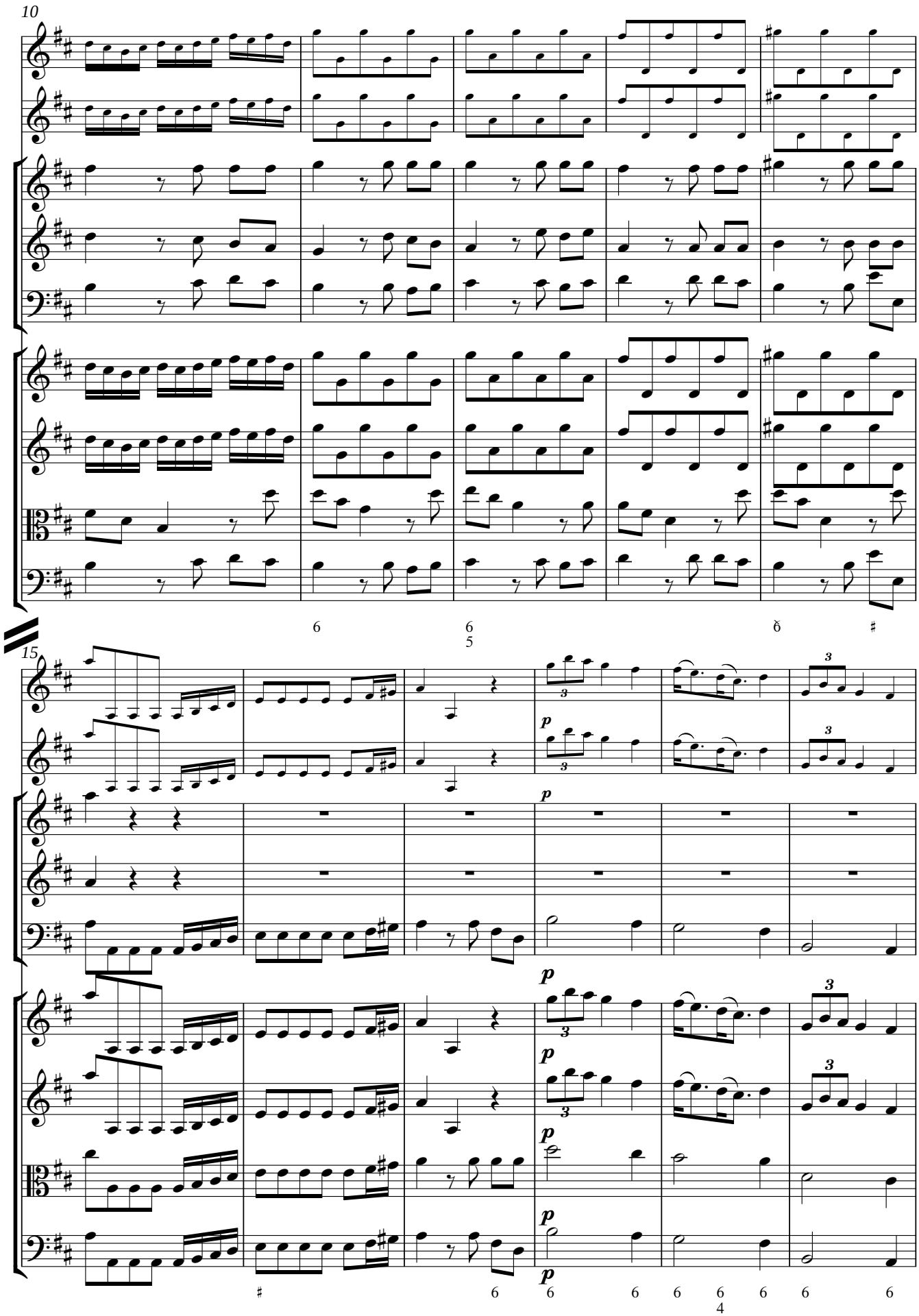

36
38

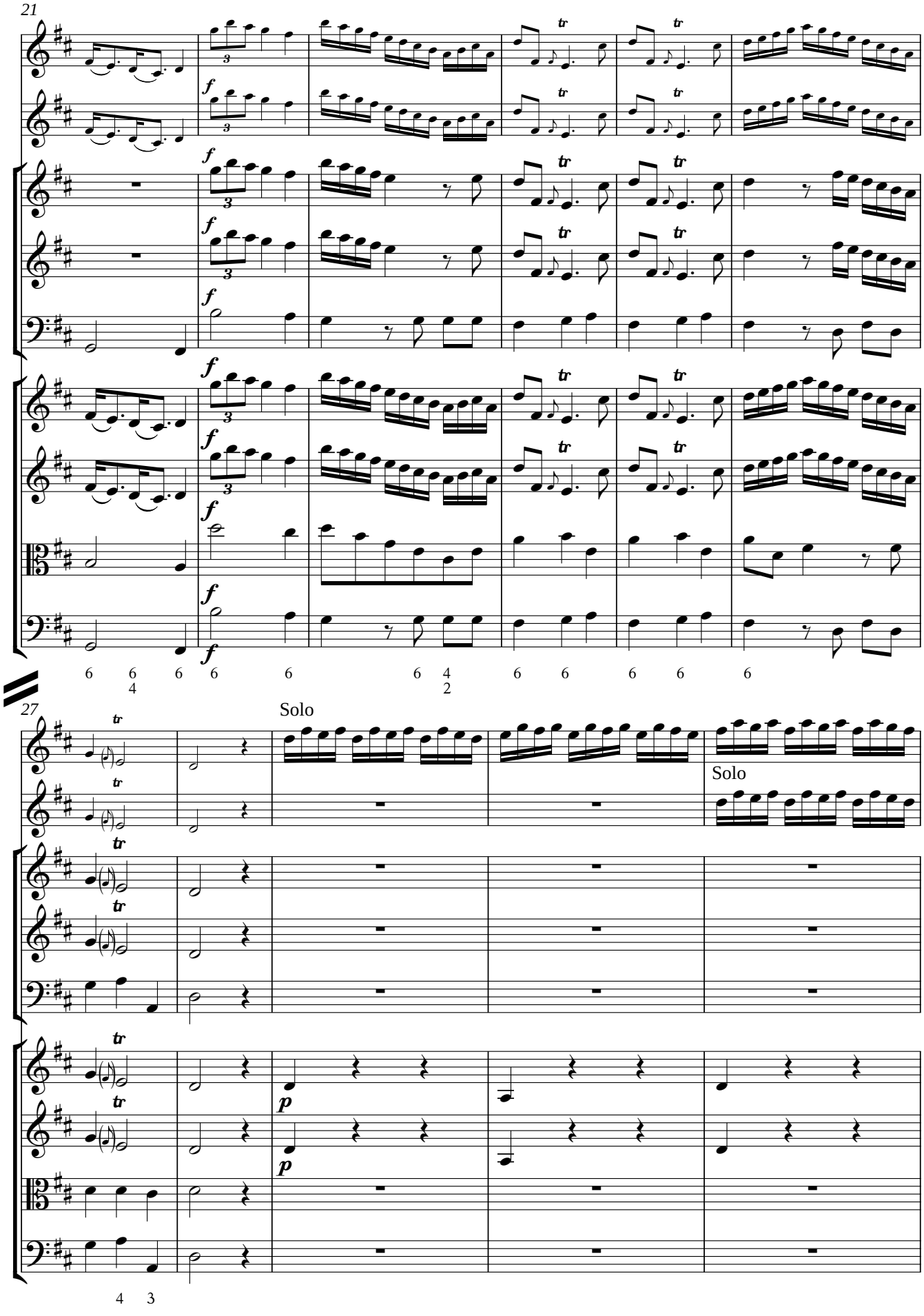

41
45

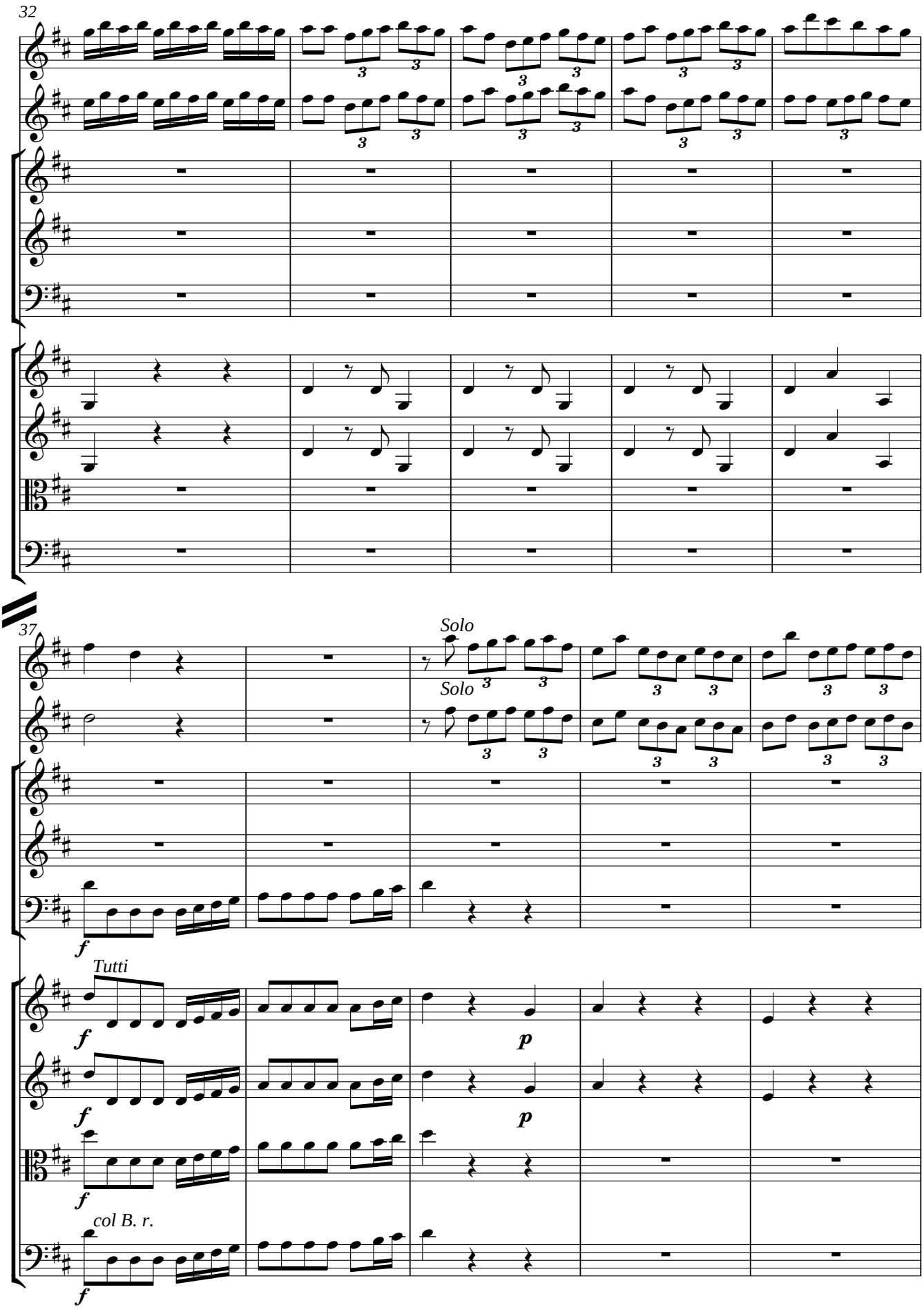

48
f
Tutti
f
f
f
col B. r.
f
52

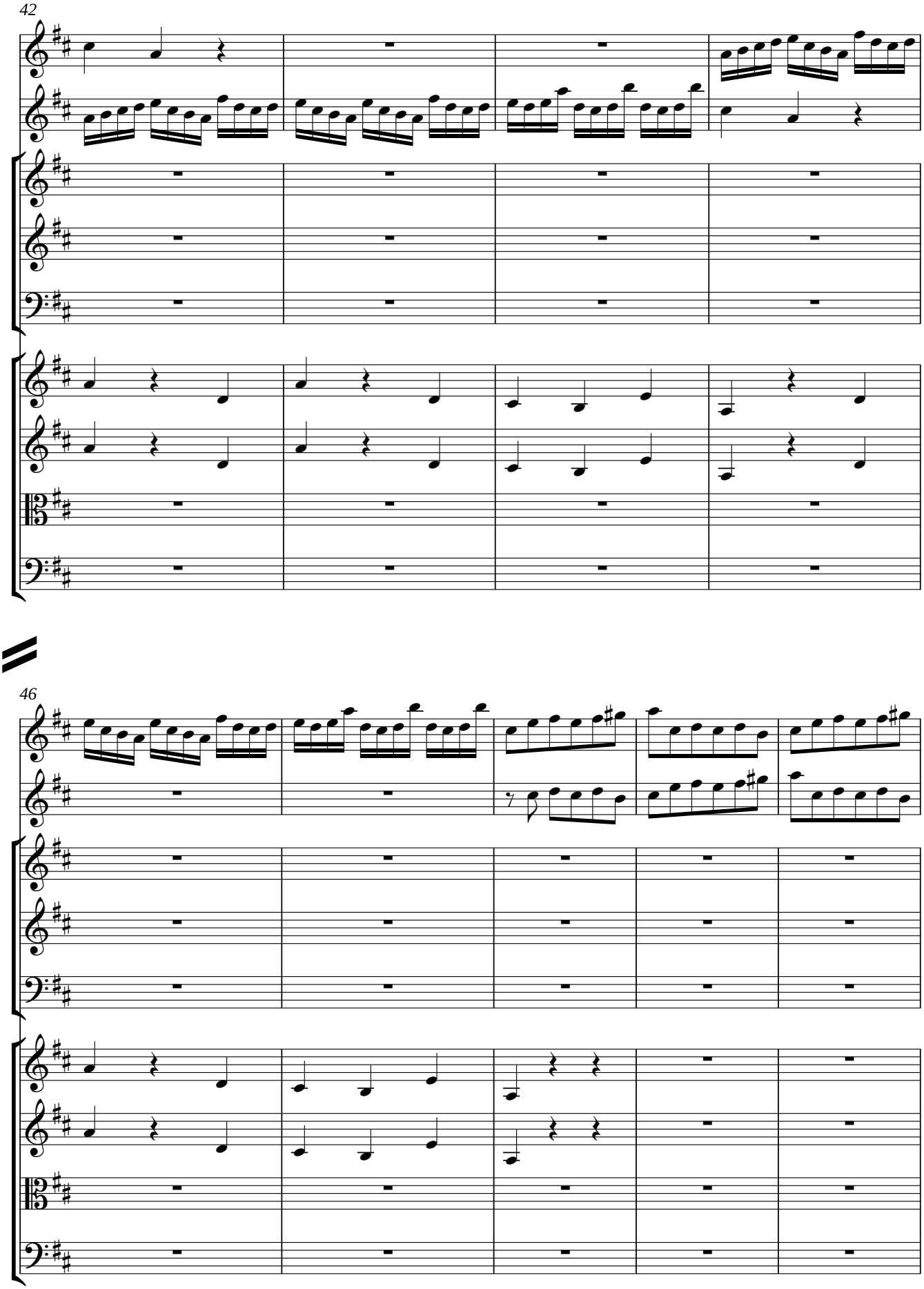
Allegro assai

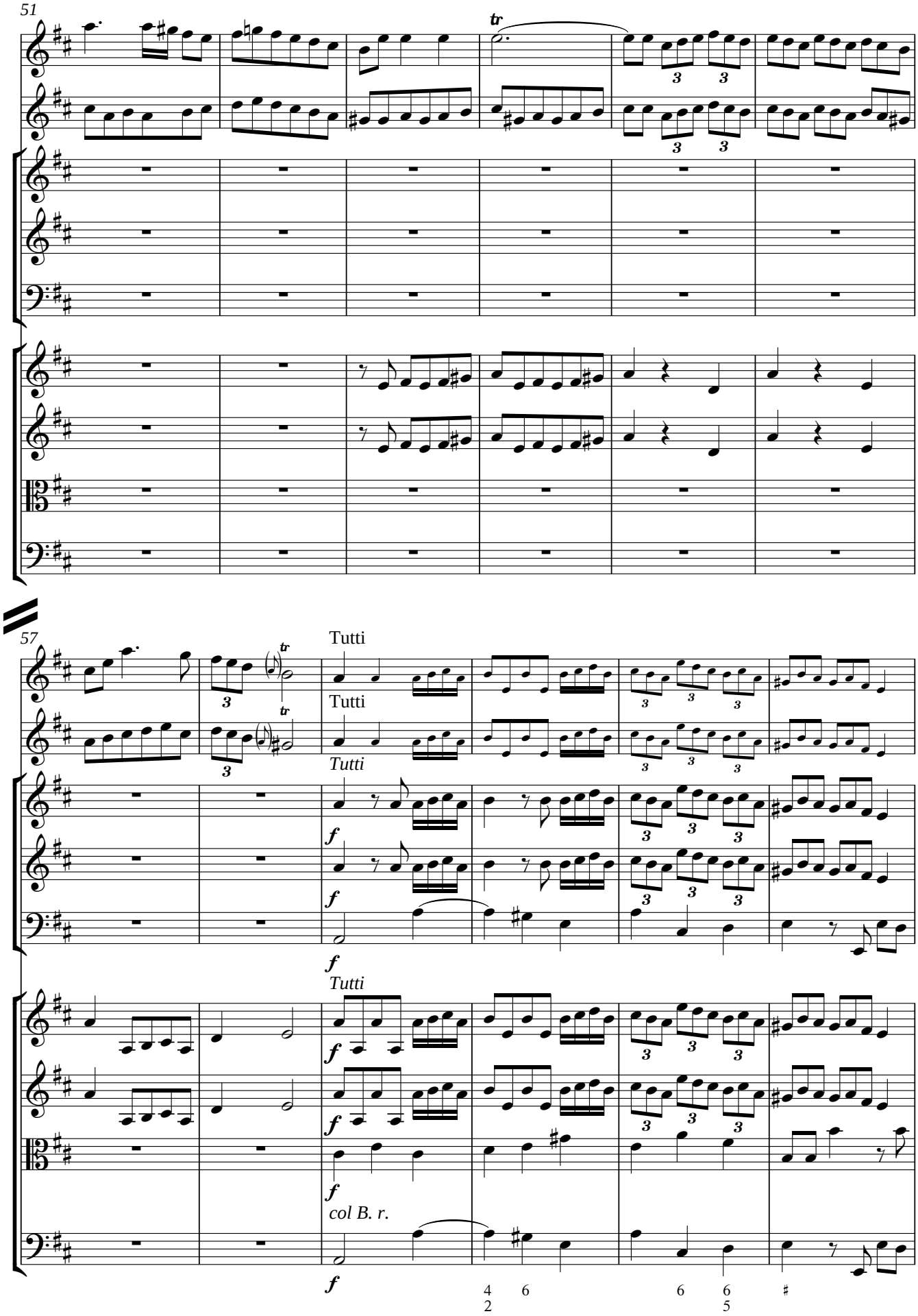


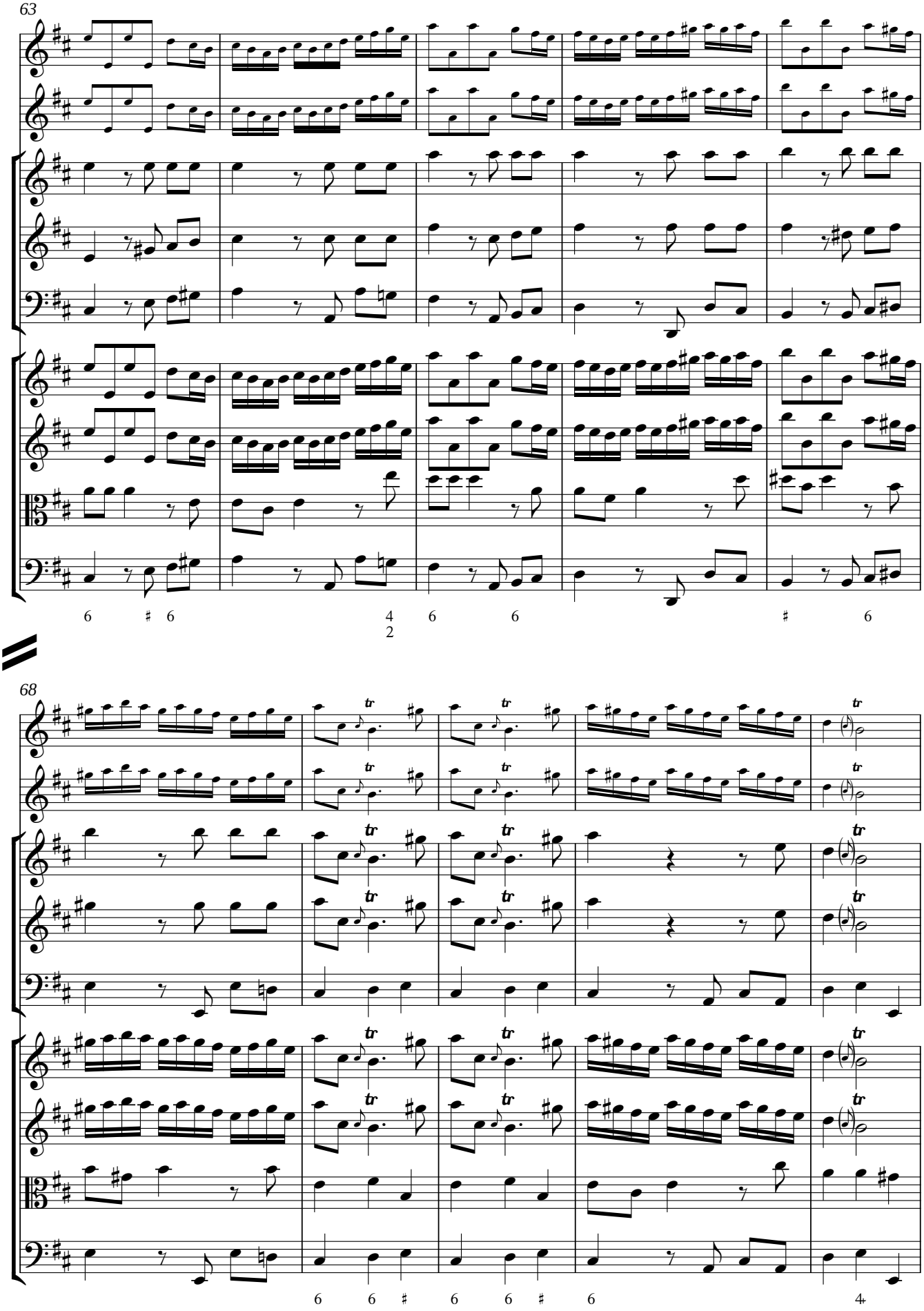

10
15
p
p
p
p
p
p

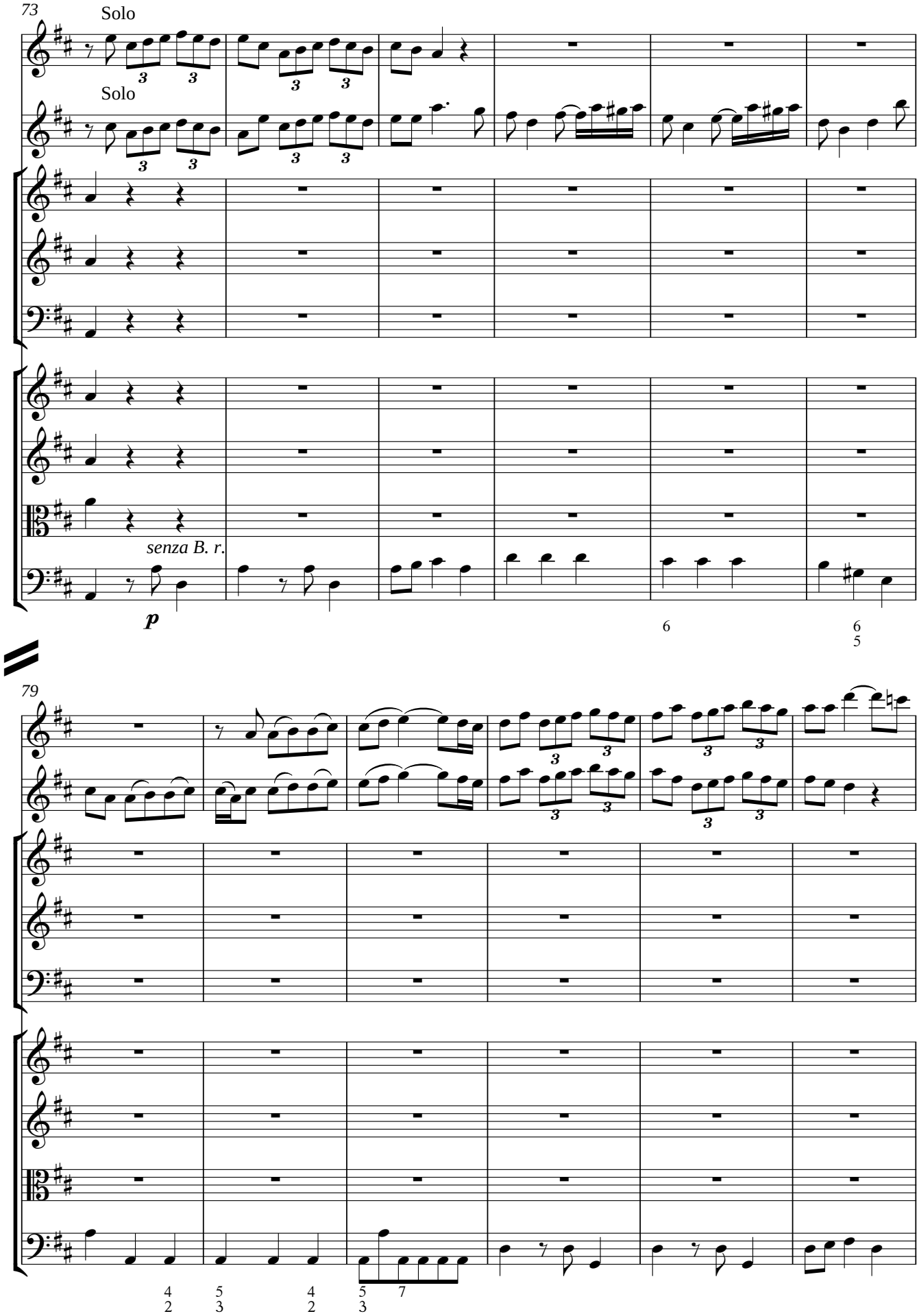

21
27
Solo
Solo

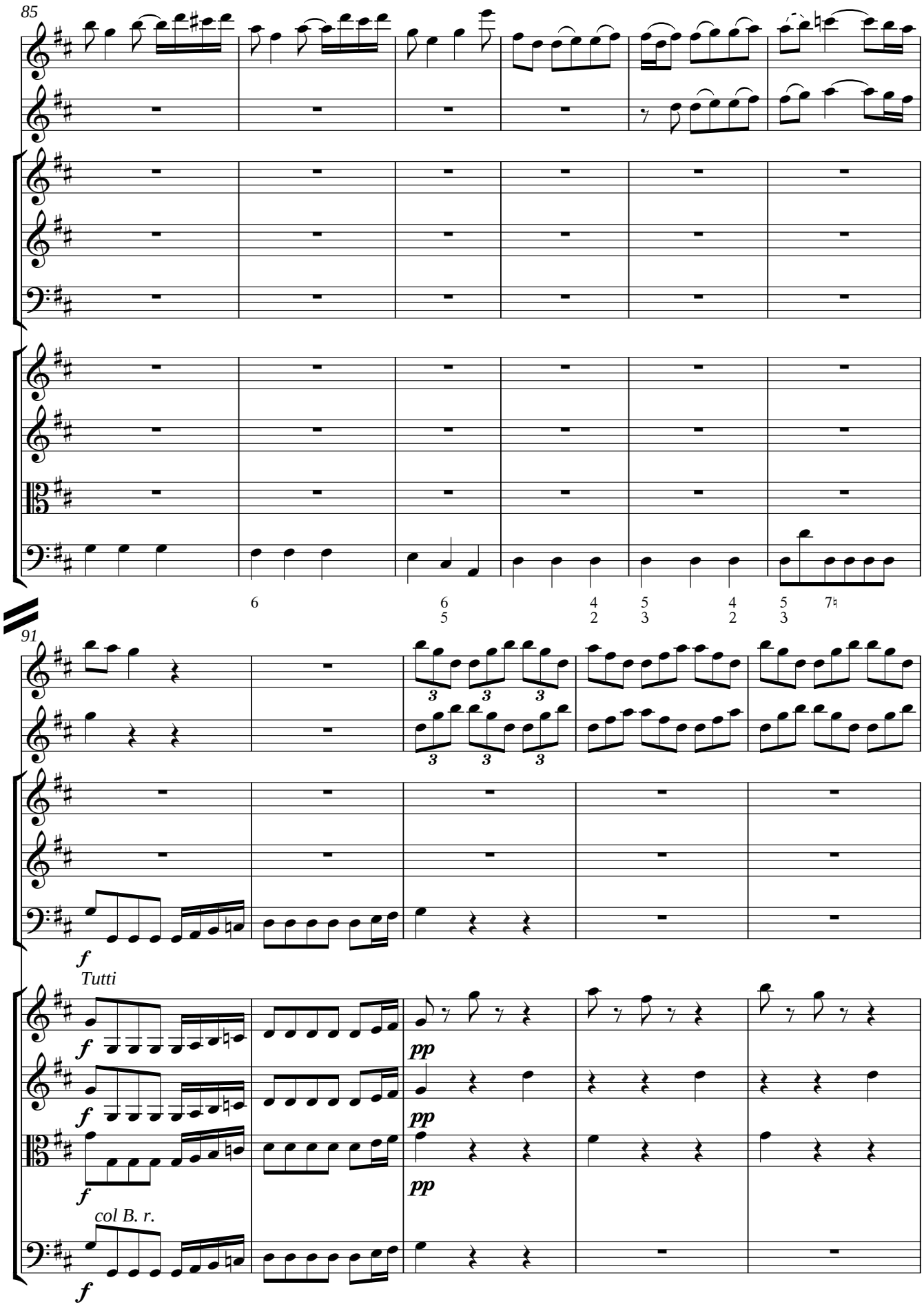

32
37
Solo
Solo
Tutti
col B. r.

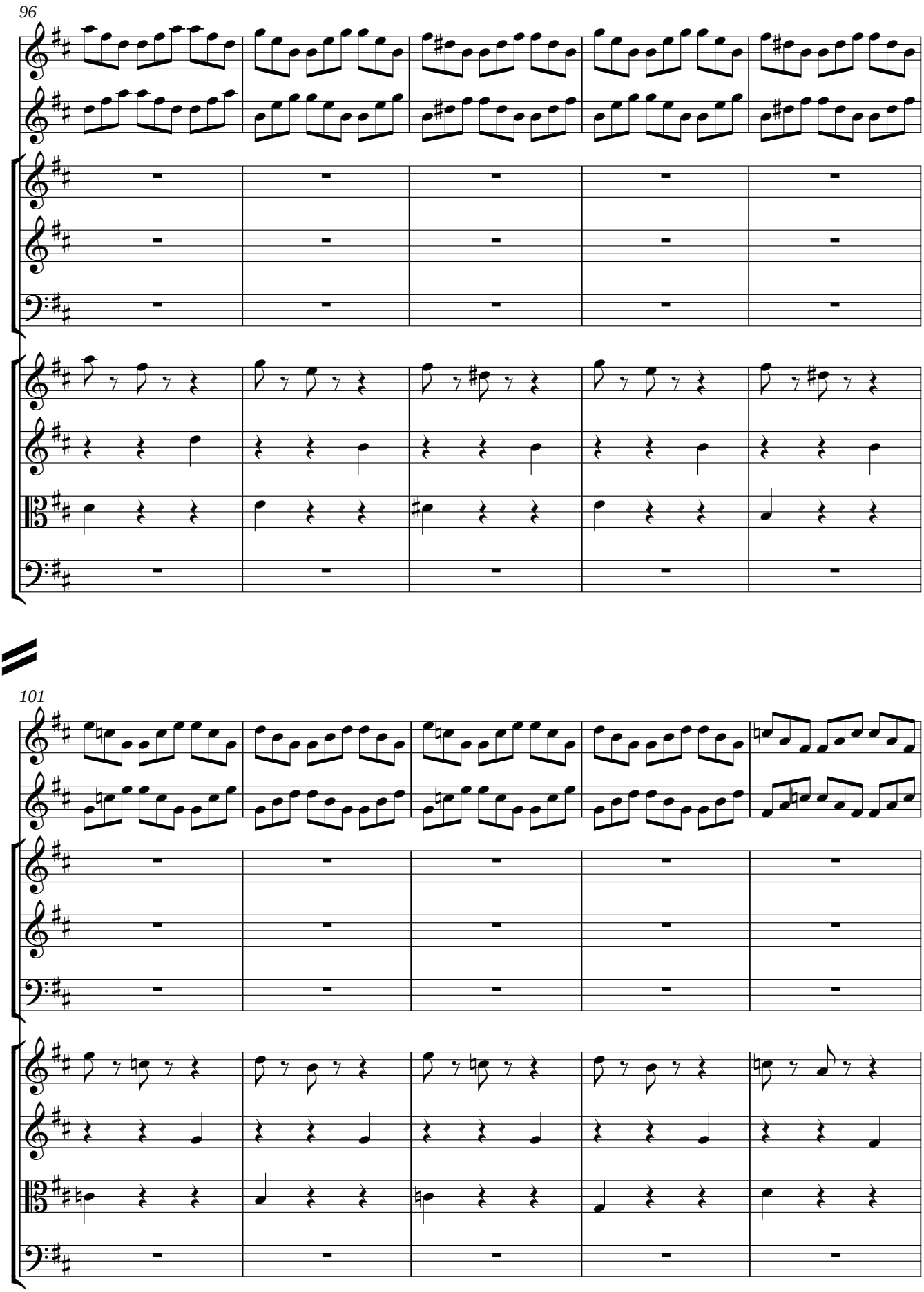

42
46

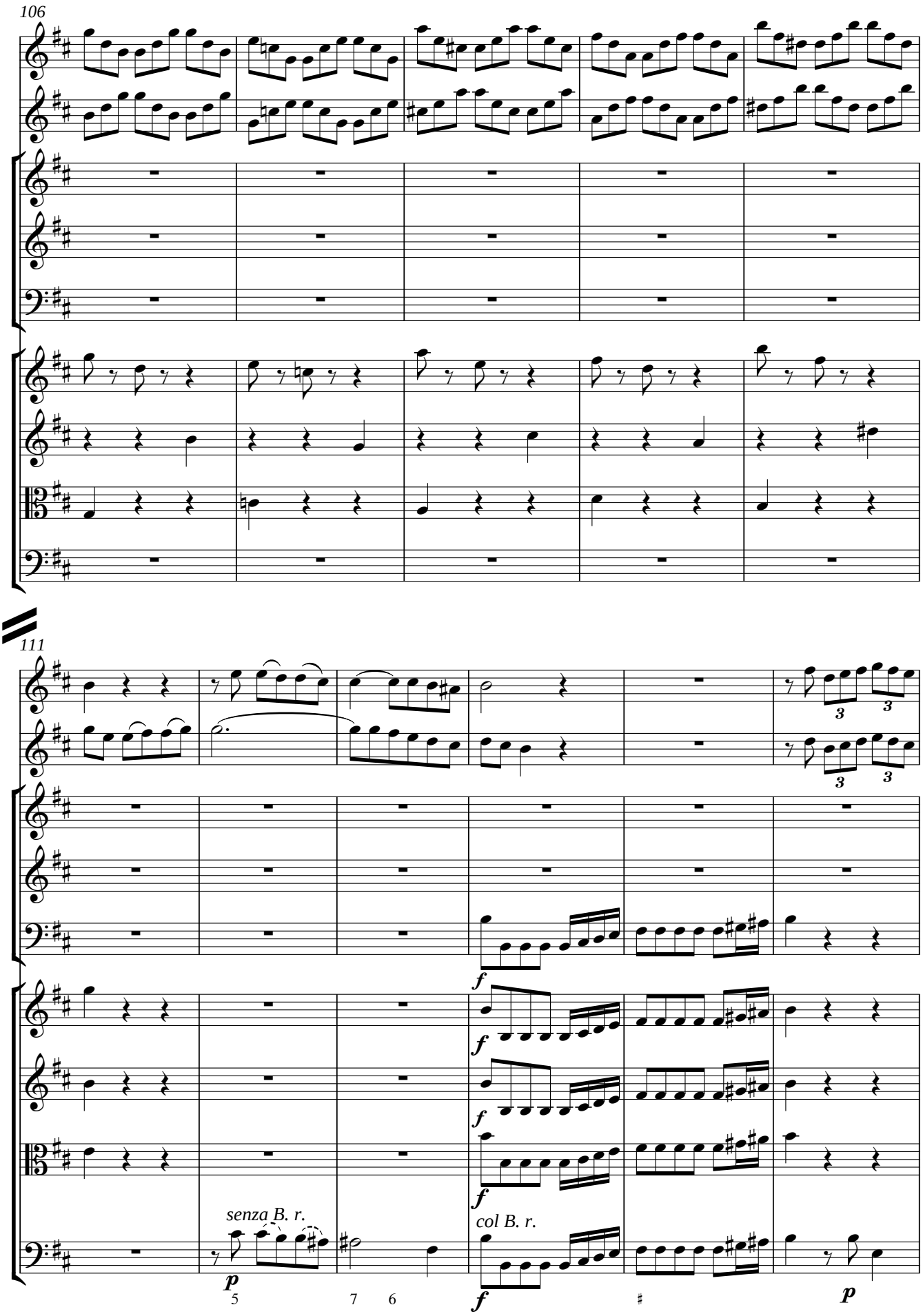

51
tr
57
Tutti
Tutti
Tutti
f
f
f
Tutti
f
f
f
col B. r.
f

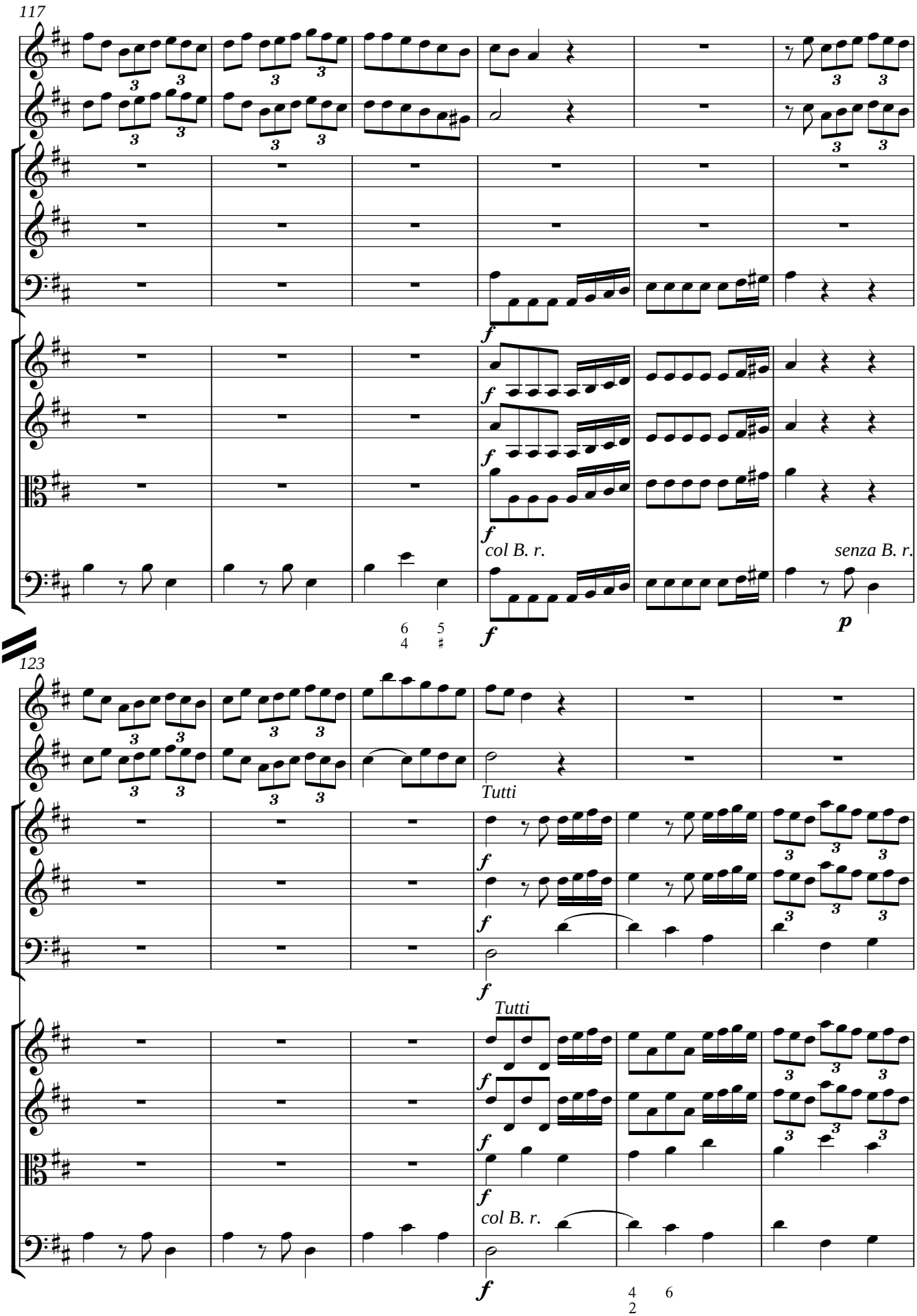

63
6 ♯ 6 4 6 6 ♯ 6
2
68
6 6 ♯ 6 6 ♯ 6 4

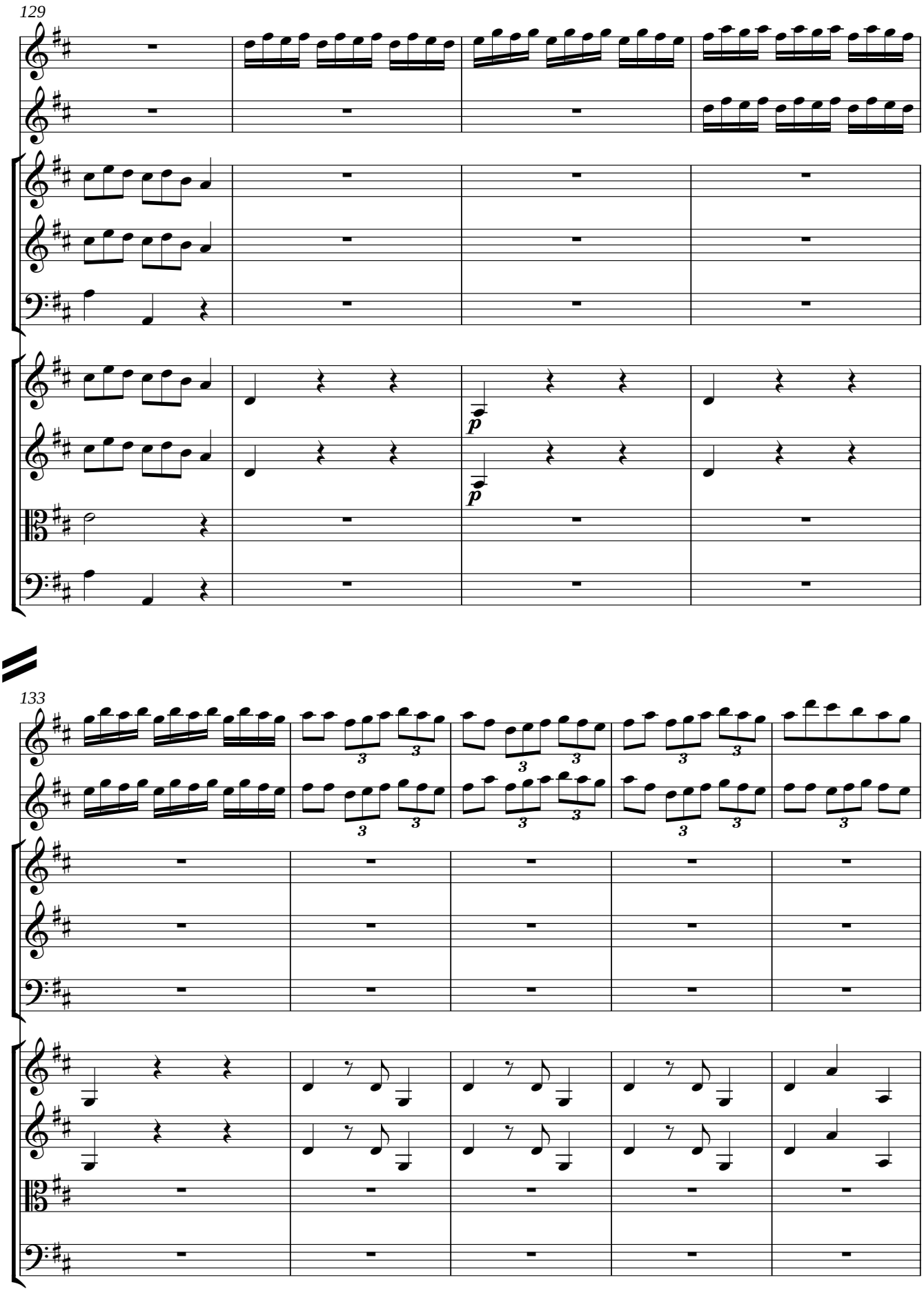

73
Solo
Solo
senza B. r.
p
6
6
5
79
4
2
5
3
4
2
5
3
7

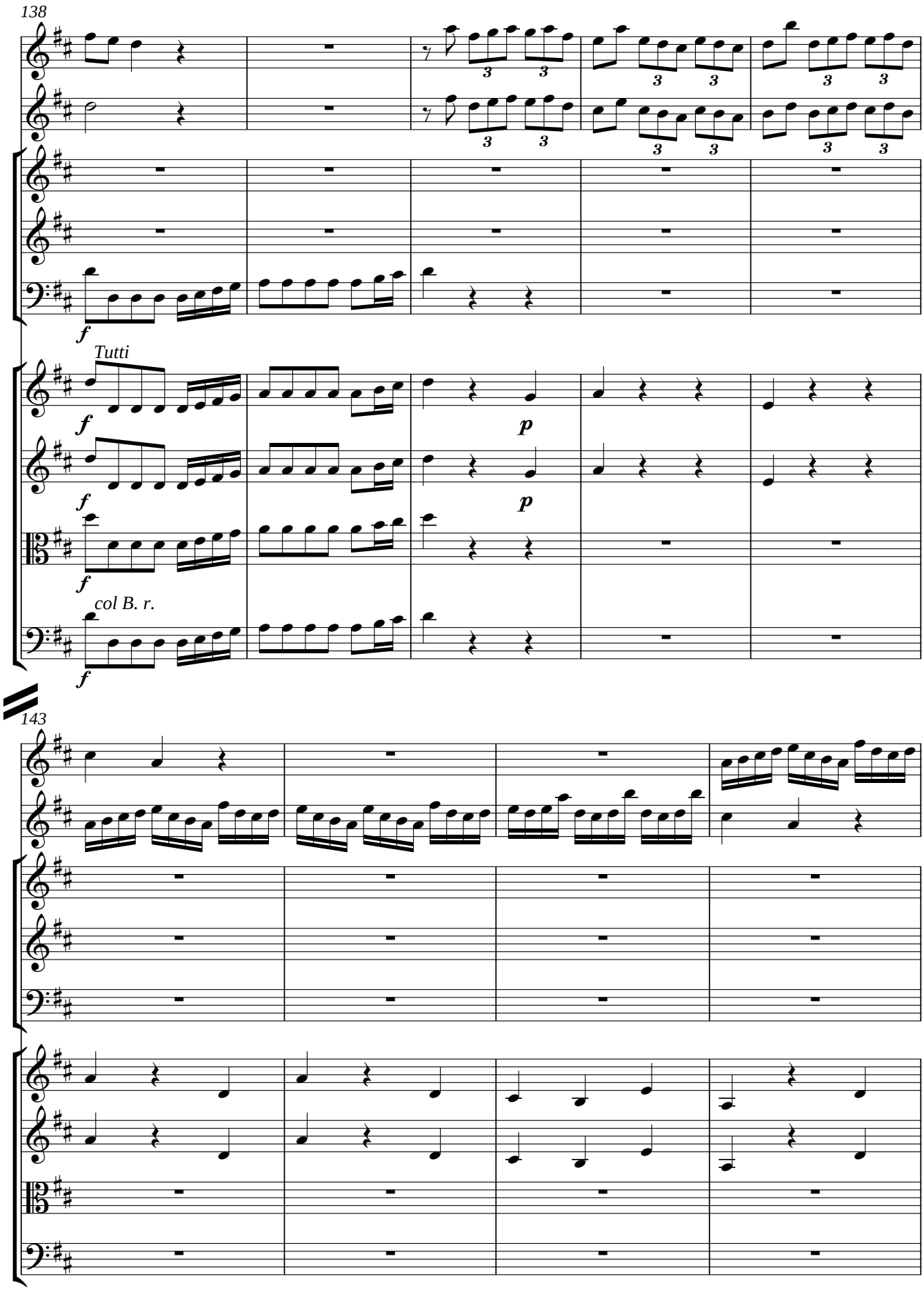

85
6
6
5
4
2
5
3
4
2
5
3
7♮
91
3
3
3
3
3
3
f
Tutti
f
pp
f
pp
f
pp
col B. r.
f

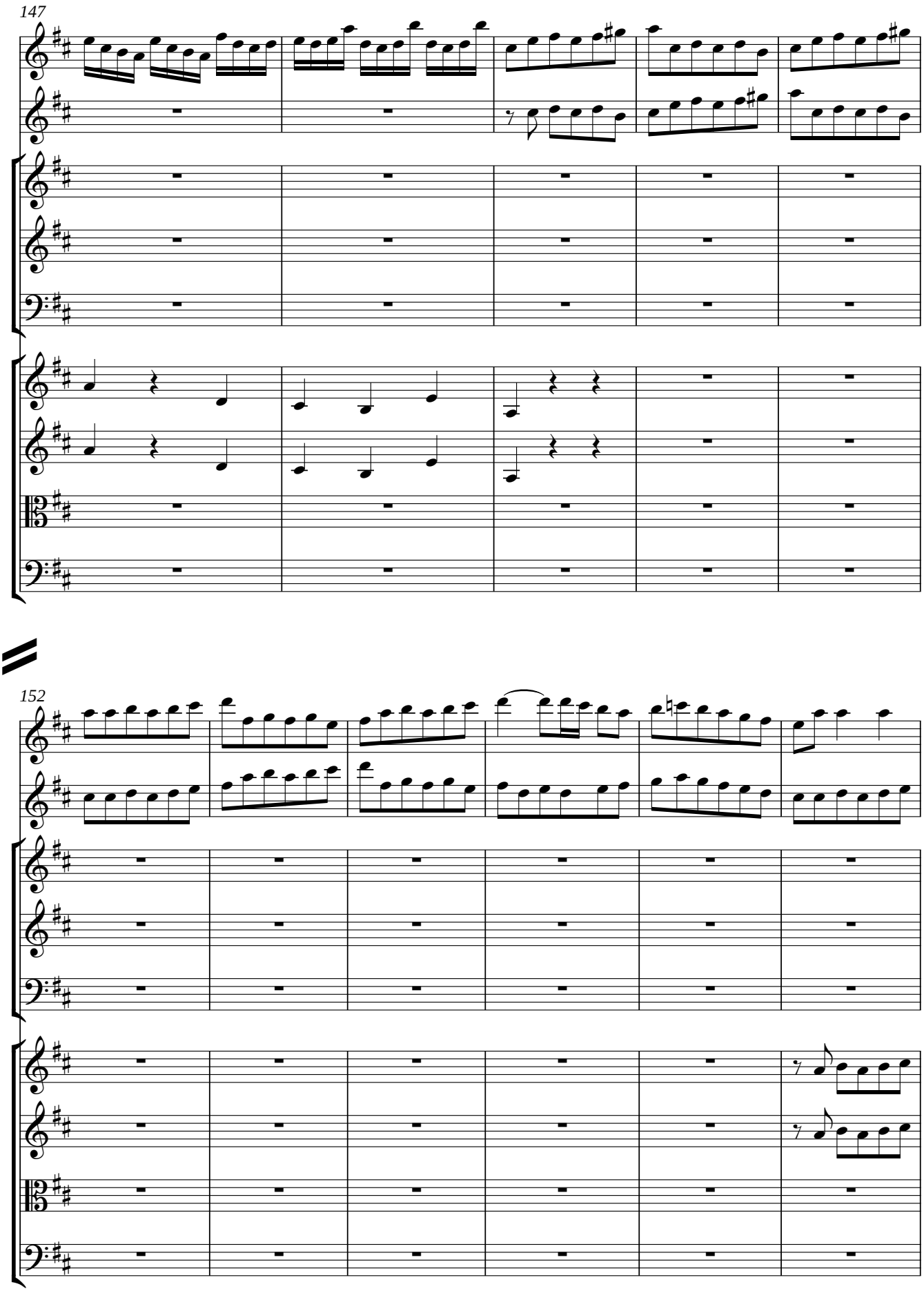

96
101

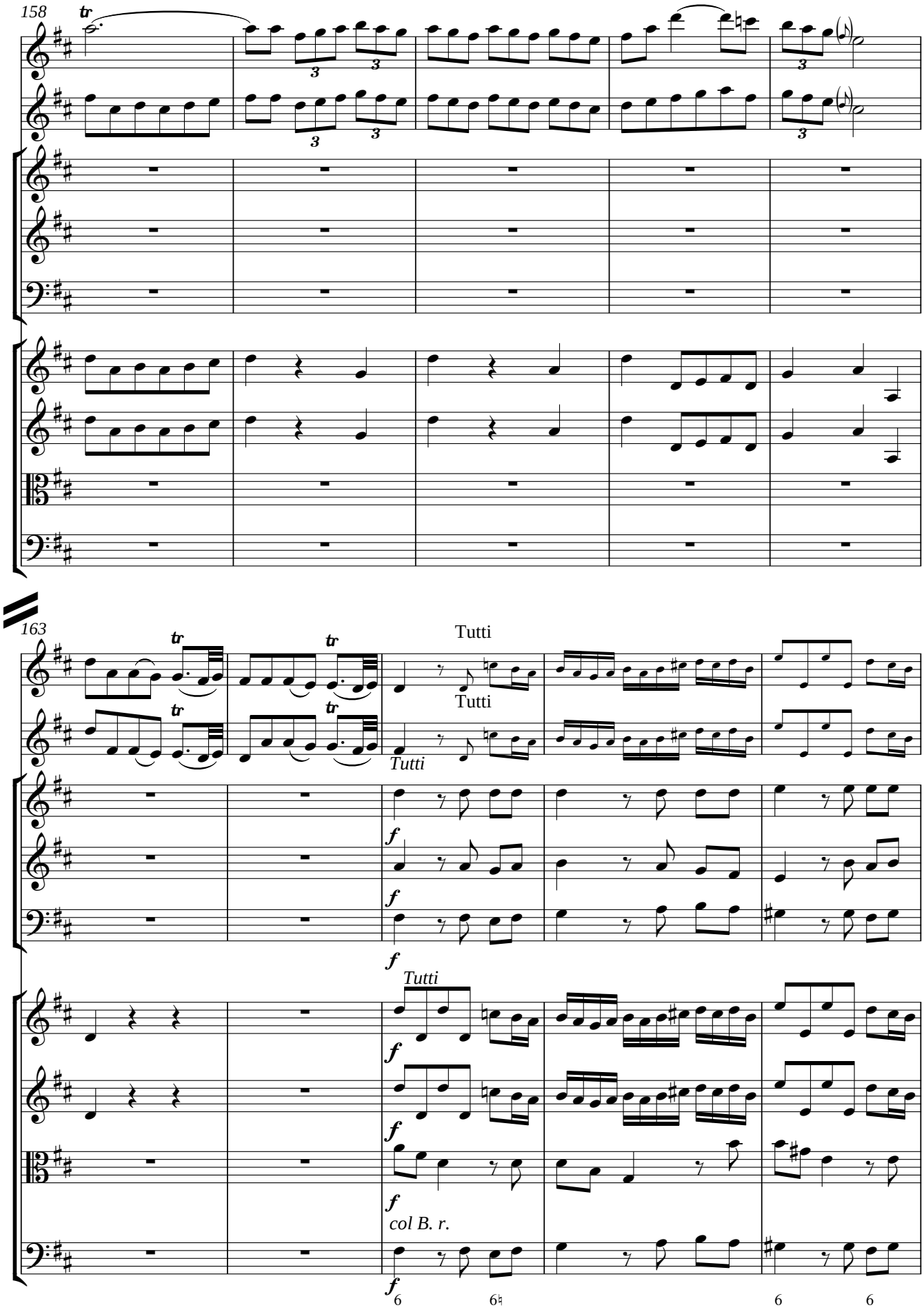

106
111
senza B. r.
col B. r.
5
7
6

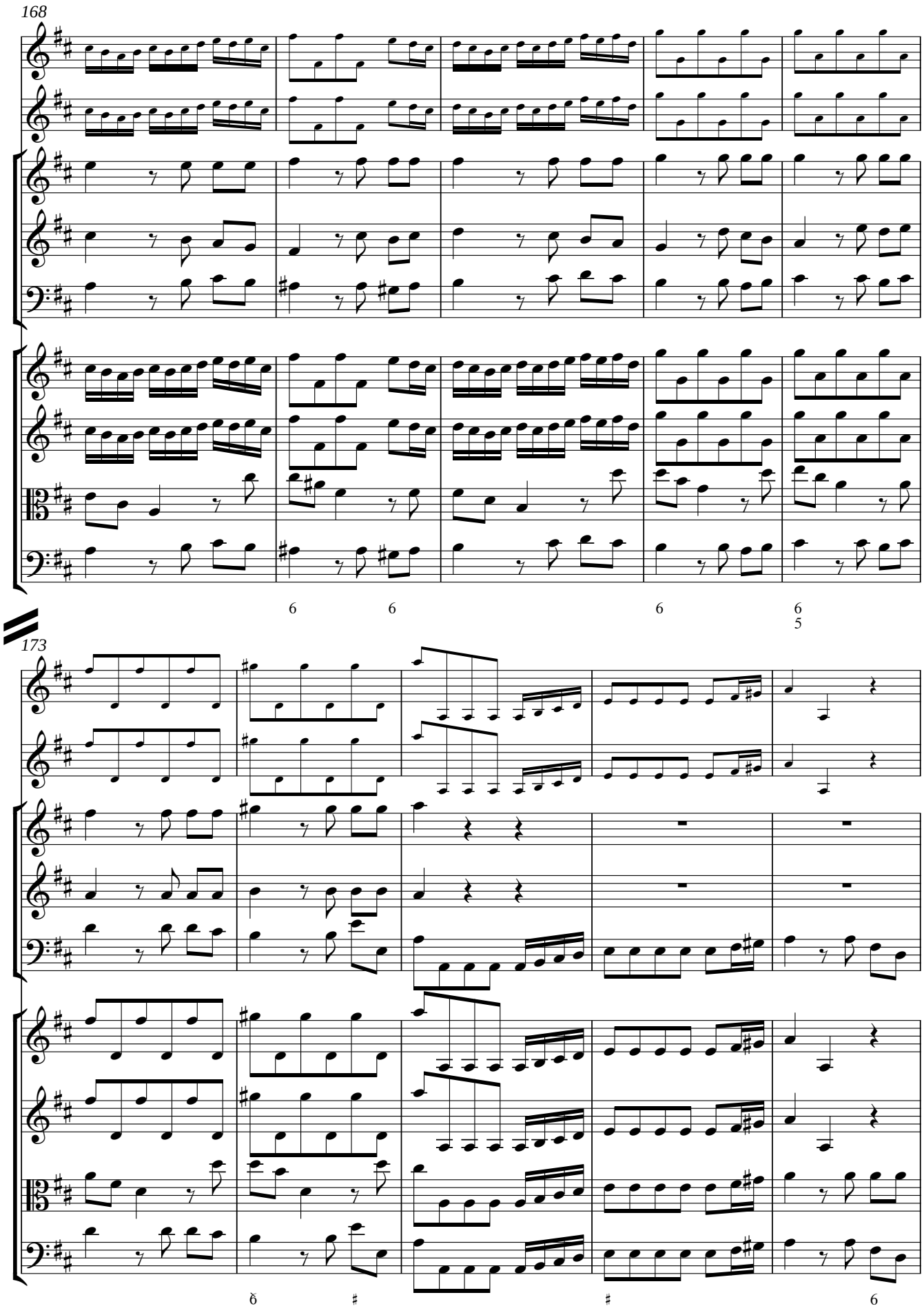

117
f
col B. r.
senza B. r.
p
123
Tutti
Tutti
col B. r.

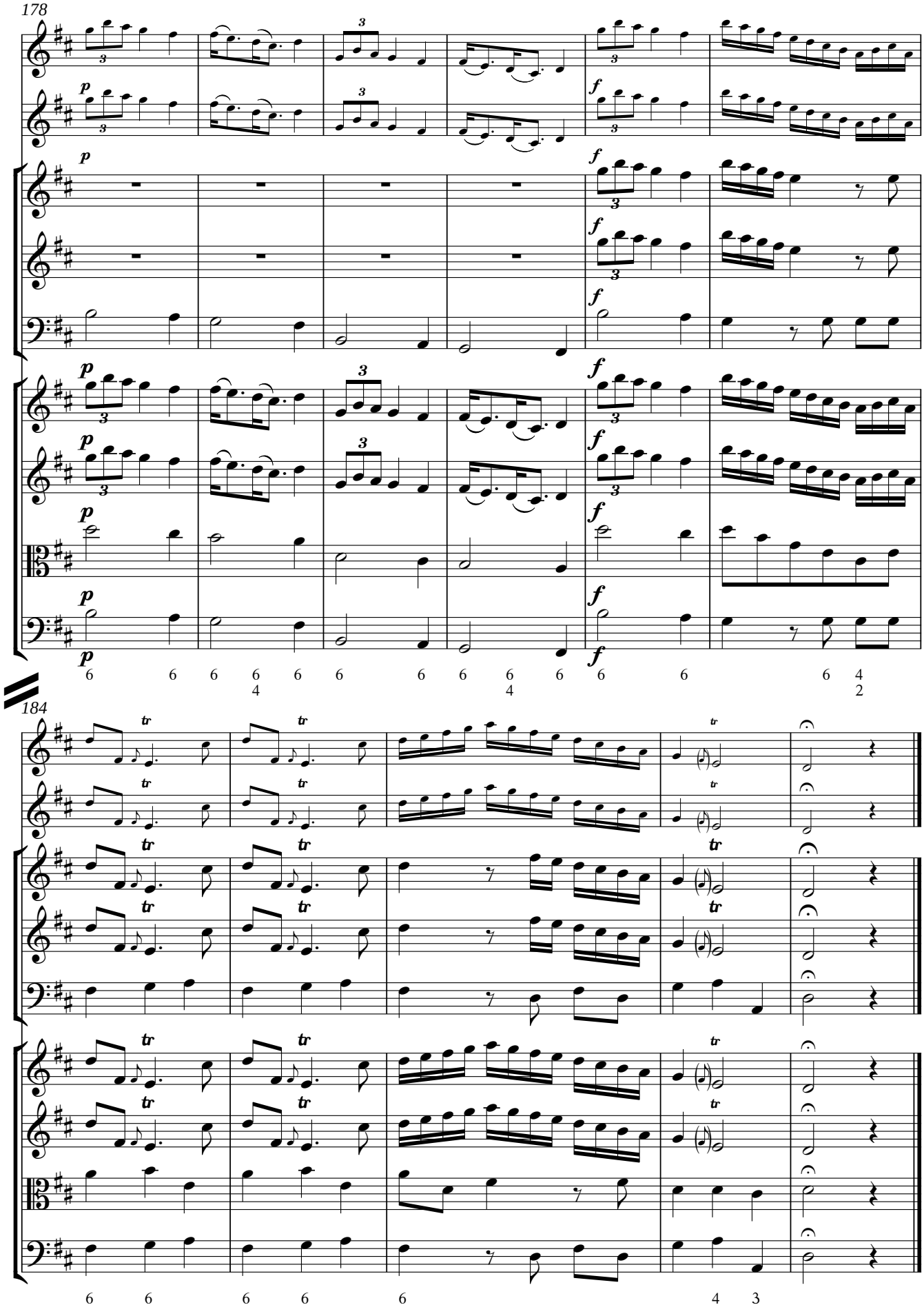

129
p
p
133
3


138
Tutti
col B. r.
143


147
152


158
tr
163
tr
Tutti
Tutti
Tutti
f
Tutti
col B. r.
6
6
6
6


168
6
6
6
6
5
173
6
♯
♯
6


178
184

Kritischer Bericht

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

Wegen des fehlenden Autographs und der Kriegsverluste innerhalb der Berliner Kopien[1] wurde für die Edition die bereits erwähnte, einzig erhaltene Stimmenabschrift aus der ehemaligen Dresdner Hofkapelle herangezogen, heute aufbewahrt in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden unter der Signatur *Mus.2470-O-10*.

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

Für die Abschriften der einzelnen Stimmen konnten folgende Kopisten ermittelt und damit auch die Entstehungszeit des Konzertes eingegrenzt werden[2]: für beide Flötenstimmen, »Violino Secondo Ripieno« und »Basso Continuo« der sogenannte »Schreiber A«, vermutlich Johann Gottfried Grundig (ca. 1706–1773), einer der Hauptkopisten innerhalb des Kapellbestandes, für alle übrigen Stimmen »Schreiber D«, möglicherweise Johann Gottlieb Morgenstern (1687 bis nach 1756), Bratscher der Hofkapelle und ebenfalls einer der Hauptkopisten in Dresden. Allerdings ist auch die Mitwirkung von Johann Georg Pisendel an dem Konzertmaterial erkennbar. Er schrieb die gesamte Bezifferung für die Basso continuo-Stimme, ergänzte in der Kopfzeile die ursprüngliche Stimmenbezeichnung »Basso« zu »Basso Continuo.«, überschrieb die Violoncello/Kontrabass-Stimme mit »Basso.« und die Fagott-Stimme mit »Basson.«, zeichnete in anderen Stimmen einige dynamische Angaben ein, korrigierte vermutlich (einige wenige) Schreibfehler der beiden Kopisten und versah diese Stellen zur Verdeutlichung mit Tonbuchstaben.

Bezüglich der Entstehungszeit des Konzertes vermutet Fechner, dass Quantz es während seiner Wirkungszeit in Dresden, eventuell in den frühen 1730er Jahren, komponiert habe und leitet dies vom Schriftduktus Morgensterns (»Schreiber D«) ab, dessen Schriftstadien recht gut einzugrenzen waren.

[1] Vgl. Zum Werk.

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

Zur Edition

Ergänzungen des Herausgebers:

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

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

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

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

Einzelanmerkungen

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

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

Takt	System	Bemerkung
1. Satz: *Vivace*		
3	Vl. I^{ab}	*tr* irrtümlich auf 4. anstatt 5. Note (wie Vl. II und Fl.)
4	Fg.	beide letzte Noten irrtümlich eine Sekunde höher notiert (g, e)
9, 103	Ob. II	*piano* bereits ab letzter Note; dies würde dem Auftaktcharakter des Eingangsthemas entsprechen, die Ausgabe folgt jedoch den anderen Stimmen und dem Befund T. 104
10, 12, 104, 106	Va.^{ab}	dynamische Angaben für *piano* bzw. *forte* sind Ergänzungen von Pisendel
12, 106	Fg.	*forte* Ergänzung von Pisendel
15	Vl.^{ab}	Viertelnoten ohne Staccato-Striche; Vl. II r. wie Vl. I und Fl. (sowie T. 109)
41	Fl.	3. Note ist notiert als punktiertes Viertel; Ausgabe löst den Punkt zu einer angebundenen Achtelnote auf (Angleichung an die Notierungsweise der Quelle in T. 67–69)
41/42	Fl.	letzte Note (T. 41) Viertelnote; Taktbeginn (T. 42) freistehender Punkt; Ausgabe bindet Achtelnote durch Haltebogen an vorangegangene Viertelnote aus Vortakt an (so notiert z. B. Quelle T. 95 zu T. 96)
43, 75	B., B. r.	abweichend von B. c. (Cembalo) ohne *forte*
50	B. c.	4. Note e; Ausgabe folgt Fg., B., B. r.
51/52	Vl. II^{a}	kein Haltebogen 3. Note (T. 51) auf 1. Note (T. 52); Ausgabe folgt Vl. II^{b}, Vl. II r. und Fl. II
53	B.	4. Note cis; Ausgabe folgt Fg., B. c., B. r.
56	Fg., B., B. r.	4. Note irrtümlich cis; Ausgabe folgt B. c.
60	Fl. I	3. Note ist notiert als Viertelnote; Ausgabe unterteilt in zwei Achtelnoten (mit Haltebogen); Legatobogen ab 6. Note; Ausgabe entscheidet analog zu Fl. II T. 64
64	Fl. II	3. Note ist notiert als Viertelnote (s. Fl. I T. 60); Ausgabe unterteilt in zwei Achtelnoten (mit Haltebogen)
64	Vl. II^{a}	4. Note korrigiert von h' nach a' mit einem darüber notierten Tonbuchstaben (Pisendel?)
70–74	Fl.	jeweils die erste und die zweite Takthälfte sind notiert als zwei Sechzehntelnoten mit nachfolgender punktierter Viertelnote ♬♩.; Ausgabe unterteilt in zwei Sechzehntelnoten und nachfolgend eine Achtel- und eine Viertelnote (mit Haltebogen)
76	Ob. II	5. Note *tr* ergänzt (Pisendel?)
96	Fl. II	3. Note ist notiert als punktierte Viertel (im Gegensatz zu Fl. I); Ausgabe entscheidet wie T. 41 und Fl. I
97	Vl. I^{b}	*forte* bei 4. Viertel in Dublierstimme ergänzt (Pisendel), fehlt jedoch in Vl. I^{a}
107	B. c.	1. Note *forte*; Ausgabe korrigiert analog zu anderen Stimmen
111	B.	8. Note von e zu d korrigiert mit einem darüber gesetzten Tonbuchstaben *d* (Pisendel?)
2. Satz: *Siciliana Larghetto*		
5	Vl. I^{ab}	Dal-segno-Zeichen, da ab T. 51 Da-capo-Notierung
7	Vl., Fg., B., B. r.	𝄐 auf 1. Note (außer Vl. II r.); Ausgabe folgt Va., B. c. und entscheidet wie T. 53
12	Vl. II^{a}	abweichend von Vl. II^{b} und Vl. II r. ohne *piano*
21, 47	Fl. II	7. Note cis" bzw. fis"; Ausgabe korrigiert nicht, obwohl die Halbtonreibung von beiden Flöten als ungewöhnlich mutig angesehen werden muss
50	Vl. I^{b}	*forte* mit Bleistiftschrift von fremder Hand ergänzt (vermutlich als Ergebnis einer Aufführung)
53	Vl. I^{ab}	𝄐 auf 1. Note, da ab T. 5 Da-capo-Notierung, alle anderen Stimmen 𝄐 bei Pause; vgl. T. 7
54	Va.^{ab}, Fg.	letzte Note mit Augmentationspunkt (ohne nachfolgende Achtelpause und ohne Fermate)
	B. c.	ohne Fermate auf letzter Note, dafür aber als punktiertes Viertel notiert
3. Satz: *Allegro assai*		
3, 4, 18, 20, 22 u. a.	Fl., Vl.	in allen Stimmen (einschließlich Dubletten) Triolenbögen; Ausgabe übernimmt nicht, da inkonsequent und vermutlich nicht als Legatobogen gedacht
4	Fl., Vl.	6. Note e" (in allen Stimmen, auch Dubletten); Ausgabe folgt Parallelstellen (T. 62, T. 129), dort immer wie Ob.
19, 21	Vl. I^{a}	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. I) im Gegensatz zur Parallelstelle (T. 179 und T. 181); Ausgabe folgt jedoch Vl. I^{b} und Parallelstelle
19	Vl. II^{b}, Vl. II r	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. II), zusätzlich unterteilt in Zweierbögen über 1./2. und 3./4. Note; Ausgabe folgt Vl. II^{a} und Paralellstelle
21	Vl. II r	1.–4. Note gemeinsamer Legatobogen (so auch Fl. II), zusätzlich unterteilt in Zweierbögen über 1./2. und 3./4. Note; Ausgabe folgt Vl. II^{ab}

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