

Johann Joachim Quantz
(1697 - 1773)

Ed. 24

Concerto

G-Dur QV 6:6

für Violine solo, 2 Flöten solo, 2 Oboen solo, Fagott solo,
Streicher und Basso continuo



Partitur

Als Erstveröffentlichung herausgegeben

von

Klaus Burmeister



RIES & ERLER · BERLIN

Johann Joachim Quantz
(1697 - 1773)

Concerto

G-Dur QV 6:6

für Violine solo, 2 Flöten solo, 2 Oboen solo, Fagott solo,
Streicher und Basso continuo

Edition Nr. 24

Partitur

Als Erstveröffentlichung herausgegeben
von
Klaus Burmeister



RIES & ERLER · BERLIN

Editionskollegium

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

Notensatz: Claudia Lubkoll

Mit freundlicher Unterstützung von

BWS Immobilien



www.musikschaeetze-dresden.de

www.rieserler.de

Kauf- und Leihmaterialie ausschließlich durch Ries & Erler, Berlin

Geschützt nach § 71 UrhG

© 2015 by Ries & Erler, Berlin

ISMN M-013-51396-3 (Partitur)

ISMN M-013-83032-9 (Stimmen)

Inhalt

Vorbemerkung	IV
Zum Werk	IV
Allegro	1
Siciliana	27
Allegro	38
Kritischer Bericht	59

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, Herrenhut u. a.). Schließlich werden auch Aufführungsmaterialien der städtischen Musikpflege in Dresden herangezogen.

Zum Werk

Unter den annähernd 300 Flötenkonzerten von Johann Joachim Quantz (1697-1773), reihen sich auch einige Doppelkonzerte für zwei Flöten bzw. Flöte und Violine ein, aber nur wenige, in denen mehrere Instrumente wirklich miteinander konzertieren. So finden wir im Werkverzeichnis¹ neben der hier vorgelegten Erstausgabe vom Konzert G-Dur für Solovioline, zwei Solo-Flöten, zwei Solo-Oboen, Solo-Fagott, Streicher und Basso continuo, QV 6: 6, noch ein Konzert für zwei Flöten und Solovioline in e-Moll (QV 6: 3), begleitet von einem durch Oboen und Fagott verstärkten Streichorchester (mit Basso continuo), sonst aber kein weiteres, in welchem in einer größeren Besetzung wirklich solistisch konzertiert wird, ausgenommen zwei Konzerte, die ebenfalls dem Typus eines Gruppenkonzertes (Concerto grosso) zuzuordnen sind, aber deren Zuweisung an Quantz als nicht gesichert gilt (D-Dur, QV 6: Anh. 1 und G-Dur, QV 6: Anh. 2). So gesehen wäre die Form des Gruppenkonzertes singular im Schaffen von Quantz. Selbst wenn beide mit Anhang-Nummern genannten Konzerte tatsächlich von Quantz stammen, ist erkennbar, dass sich der Komponist dieser größeren Form nicht weiter genähert hatte.

Wie bereits erwähnt, existieren unter den zehn Konzerten mit mindestens zwei Soloinstrumenten,

auch einige Doppelkonzerte für zwei Flöten, in denen das begleitende Orchester nicht nur aus Streichern und Basso continuo besteht, sondern – wie das o. g. – noch mit weiteren Blasinstrumenten besetzt ist, auch wenn es sich dabei nicht um Gruppenkonzerte handelt. Die Blasinstrumente sind lediglich zur Verstärkung des Streichkörpers im Tutti eingesetzt und haben keine eigenständig-konzertierende Funktion (D-Dur, QV 6: 1 und G-Dur, QV 6: 7, auch g-Moll, QV 6: 8b, allerdings wurden bei letzterem die Bläserstimmen von Pisendel ergänzt). Wann Quantz alle diese Konzerte komponiert haben mag, ist kaum zu klären, doch Manfred Fechner² hat im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zu den verschiedenen Dresdner Kopisten zumindest ansatzweise zeitliche Eingrenzungen feststellen können. So vermutet er wohl nicht zu Unrecht, dass Quantz sein Gruppenkonzert G-Dur (QV 6: 6) als »Auseinandersetzung mit dem neuen, von Vivaldi geschaffenen großbesetzten Konzerttypus mit

¹ Horst Augsbach, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz (QV)*, Stuttgart 1997, S. 250.

² 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*, Laaber 1999, S. 347; s. a. Kritischer Bericht.

dominierender Solo-V.« während seines Aufenthaltes in Italien (1724 bis 1726) oder kurz danach, »(vielleicht noch vor seiner Reise nach London im März bis Juni 1727 ?)« komponiert habe. Spätestens jedoch dürfte dieses »Concerto«, wie es in den Quellen genannt wird, Anfang der 1730er Jahre entstanden sein. Der Dresdner Stimmensatz stammt aus dieser Zeit, wie Fechner herausfand. Das Konzert war sicherlich für Aufführungen mit der königlichen Hofkapelle komponiert worden, als deren Konzertmeister um diese Zeit Johann Georg Pisendel (1687-1755) fungierte. Dass Quantz zudem Schüler von Pisendel war, dieser wiederum bei Antonio Vivaldi (1778-1741) gelernt und seinem wissensdurstigen Schüler alles weitergegeben hatte, mag zum Entstehen eines solchen Werkes durchaus beigetragen haben. Quantz allerdings hatte sich schon frühzeitig, noch bevor er überhaupt die Möglichkeit bekam, Pisendel kennenzulernen, und gerade eine Lehrzeit in Pirna (1714) absolvierte, mit Vivaldis Werk beschäftigt und sich zu Studienzwecken von dessen Violinkonzerten »einen ziemlichen Vorrath« gesammelt, da er diese »als eine damals ganz 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.«³ So war für seine gesamte künstlerische Entwicklung die Auseinandersetzung mit Werken des großen Venezianers von besonderer Bedeutung. Und wenn Schering in seiner Geschichte des Instrumentalkonzerts⁴ meinte, dass Quantz »bis ans Ende seiner Tage unter Vivaldi's Bann« gestanden habe, so ist dem nur zuzustimmen. In seiner sehr viel später entstandenen »Flötenschule«⁵ beschrieb Quantz das, was er unter *Concerto grosso* verstand und deutet gleichzeitig

3 Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen abgedruckt in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 197-250, hier: S. 205.

4 Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Reprint der 2. ergänzten Ausgabe von 1927, S. 123; Hildesheim u. a., 1988.

5 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1752, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage (1789) Kassel/Basel 1953; S. 294 f. (XVIII. Hauptstück, § 31).

diese Kompositionstechnik aus, so als habe er sie beim Schreiben noch im Ohr gehabt: »Die Eigenschaften eines Concerto grosso erfordern, in einem jeden Satze desselben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmonisch, als melodisch, mehr ernsthaft, als scherzhaft, und mit einem Unisono vermischt sey; 2) eine geschickte Vermischung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen; so daß das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überraschet werde. 3) Diese Nachahmungen müssen aus kurzen und gefälligen Gedanken bestehen. 4) Das Brillante muß mit dem Schmeichelnden immer abwechseln. 5) Die mittelsten Tuttisätze müssen kurz gefasset seyn. 6) Die Abwechselungen der concertirenden Instrumente müssen dergestalt eingetheilet seyn, daß nicht eines zu viel, und das andere zu wenig gehöret werde. 7) Dann und wann muß nach einem Trio, ein kurzes Solo, von einem und dem andern Instrumente, mit eingeflochten werden. 8) Vor dem Schlusse müssen die Instrumente eine kurze Wiederholung dessen, so sie Anfangs gehabt haben, machen, und das letzte Tutti muß 9) mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken aus dem ersten Ritornell, sich endigen. Ein solches Concert erfordert ein zahlreiches Accompagnement, einen großen Ort, eine ernsthafte Ausführung, und eine mäßige Geschwindigkeit.«

Man kann feststellen, dass Instrumentaleffekte sehr bewusst eingesetzt werden. So treten zwischen den prächtigen Ritornellen oder Tuttisplittern die Soloinstrumente in verschiedenen Kombinationen auf, sowohl allein als auch im Trio und in unterschiedlicher Beziehung zueinander, gelegentlich auch in sehr kurzgliedrigem Wechsel: zwei Flöten mit Streichern (ohne Bc.) oder nur mit Cembalo (ohne Bass), zwei Oboen mit Fagott oder nur mit Streichern (ohne Bc.), Solovioline mit Bc. oder mit Streichern (mit oder auch ohne Bc.), auch Solovioline im Duett mit Flöte und Bc. Die Triobesetzung wechselt mit solistischen Passagen, davon sind die größeren der Solovioline zugeordnet. Sie konzertiert sowohl mit als auch ohne Streicher oder auch im Wechsel mit der Flöte (mit und ohne Streicher) oder die Flöte im Duett mit der Oboe ohne Begleitung. Meist handelt es sich um recht kurze Passagen, doch daraus entsteht die gewünschte Farbigekeit und lebendige Abwechslung. Quantz ist seinem unerreichbar erscheinenden venezianischen Idol sehr nahe gekommen.

Dieses Gruppenkonzert hat Quantz selbst für Wert befunden mit nach Berlin zu seinem königlichen Schüler zu nehmen, vermutlich schon während seiner jährlichen Besuche in Rheinsberg (ab 1728), wo dem damaligen preußischen Prinz ein ansehnlich

großes Orchester zur Verfügung stand und das Werk wohl auch aufgeführt werden konnte, selbst in kleinerer Besetzung (im dortigen, von Dresden mitgebrachtem Stimmenmaterial, existieren keine Duplierstimmen). Später in Berlin wäre dem Preußenkönig eine Aufführung mit seinem kleinen Streicherensemble (und einem Continuo-Fagott) nicht mehr möglich gewesen. Die beiden anderen o. g. Gruppenkonzerte waren nicht nach Berlin gelangt, vielleicht ebenfalls ein Indiz dafür, dass nicht Quantz der Komponist war, möglich aber auch, dass Quantz selbst sie für nicht ausgereifte Anfängerwerke hielt. Tatsächlich existieren von QV6: 6 Kopien in zwei Schlössern des Preußenkönigs, in Charlottenburg und in Potsdam. Das Werk ist auch in den beiden durchnummerierten thematischen Katalogen⁶ der Quantz-Konzerte in den Schlössern Friedrich II. als Nr. 4 eingetragen.

In Dresden wurde das Werk möglicherweise mehrfach aufgeführt, mindestens aber der 1. Satz, wie Fechner⁷ auf Grund seiner Untersuchungen der zu verschiedenen Zeiten hergestellten Streicherdubletten vermutet. Viele Stimmen des originalen Musizier-Materials weisen Gebrauchsspuren auf, vor allem aber zahlreiche Eintragungen von Pisendel. In der Stimme der Solovioline hat der Konzertmeister für das eigene Spiel an verschiedenen Stellen in seiner vielfach verwendeten, die Melodielinie nachzeichnenden »Pünktchennotation« Auszierungen eingetragen (vor allem im 2. Satz). Bei den größeren solistischen Passagen sind daraus sogar Veränderungen der Quantzschen Vorlage geworden (notiert als Fußnoten im 1. Satz und am Satzende des 3. Satzes), angemessen seinen eigenen geigerischen Fähigkeiten, die über das hinausgingen, was der Komponist ihm angeboten hatte. Auch hatte Pisendel die Bezifferung in der Cembalostimme und in einer der Bassstimmen (1. Satz) eingetragen, dazu in einigen Stimmen dynamische Angaben. Pisendel hatte sich also mit diesem Werk (wie mit manchen anderen) intensiv beschäftigt und seine Aufführungen exakt vorbereitet.

Wegen des fehlenden Autographs (die ursprünglich zum Dresdner Stimmensatz gehörende Partitur gilt als Kriegsverlust)⁸ mussten für unsere Edition die erhaltenen Stimmenabschriften herangezogen

6 *Catalogue des Concerts pour Sans Souçi*. (nummeriert von Nr. 1 bis 299) (M. 1572) und gleichlautend (bis auf die vom Preußenkönig selbst nachgetragene Nr. 300) *Catalogue pour le nouveau Palais*. (M. 1573).

7 Manfred Fechner, *Studien*, a. a. O.

werden, davon eine aus der ehemaligen Dresdner Hofkapelle, seinerzeit aufbewahrt in »Schrank II« in der Hofkirche, zwei andere aus den ehemaligen Schloss-Bibliotheken Friedrich II. Der Dresdner Stimmensatz gehört heute zum Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) und ist unter der Signatur *Mus. 2470-O-12* archiviert. Beide anderen Abschriften, sowohl *pour Charlottenbourg* als auch *pour Potsdam*, aus dem Besitz der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek zu Berlin, katalogisiert von Georg Thouret⁹, sind heute unter der Thouret-Nummerierung archiviert, Signatur *KB M. 3539* und *KB M. 3538*.

Entsprechend einer rationell-ausgeklügelten Arbeitsweise beim Komponieren sind kaum eigenhändige Partituren von Quantz überliefert, denn einem Bericht von Friedrich Nicolai¹⁰ zufolge notierte er seine Kompositionen meist auf »pergamentene Schreiftafelblätter in Folio, worauf die Notenlinien mit rother Oelfarbe gezogen waren. Auf diese Blätter schrieb er seine Partituren mit Bleistift«, ließ danach von einem Kopisten die Stimmen herausziehen und löschte schließlich seine Urschrift. Umso bedauerlicher ist es, dass ausgerechnet eine von den auf Papier geschriebenen Partituren als verloren angesehen werden muss. Die Dresdner Aufführungsmaterialien 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 die meisten bis zu seiner eigenen

8 Moritz Fürstenau (1824-1889), lange Jahre Flötist der Hofkapelle und Kustos der Königlichen Privat-Musiksammlung, hatte sich u. a. auch des Notenmaterials aus »Schrank II« angenommen, Signaturen verteilt und dabei die Partitur von QV 6: 6 dem Umschlag entnommen und diese als separates Manuskript der Königlichen Privat-Musiksammlung eingefügt. Er vermerkte dies auf dem Umschlag des verbliebenen Stimmenmaterials: *Partitur-Autograph*. Siehe Cd 10.^a *Autographa*.

9 Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895.

10 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.

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 zahlreiche (weitere) Kopien verblieben, so dass darauf bei Bedarf auch heutigentags – sofern sie nicht durch spätere Kriegsverluste verlorengegangen sind – zurückgegriffen werden kann.

Die vorliegende Partiturausgabe folgt den Regeln der heutigen Editionspraxis¹¹ 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 bzw. Klammern, ergänzte Akzidentien durch Kleinstich, 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. Große Leseschwierigkeiten haben Pisendels Auszierungen und Veränderungen bei der Übertragung bereitet, denn als Vorlage für das digitalisierte Stimmenmaterial konnte im Falle der *Violino Concertato* nicht die Originalstimme (wegen weitgehender Zerstörung), sondern nur ein alter Schwarz-Weiß-Film verwendet werden. Auch hat die SLUB es verständlicherweise nicht genehmigen können, die Einsicht in die Originalstimme zu bekommen. Die Pisendelschen Veränderungen sind der Solo-Violinstimme in Kleinstich übergelegt worden. Die Solo-Bezeichnung im Fagott erscheint lediglich in der Dresdner Abschrift, dort bezeichnet in der Pluralform (*Soli*), da zwei Exemplare zum Stimmensatz gehören (siehe Kritischer Bericht). Für eine stilgerechte Ausführung der Quantz'schen Flötenkonzerte sollte bedacht sein, dass diese Musik innerlich der italienischen Tradition nahesteht und von Kontrastierung lebt, nicht nur durch die sich abwechselnden Tutti-, Solo- und Trio-Abschnitte, sondern auch innerhalb jeder solistischen Aktion, die durch Dynamik und Artikulation an Farbigkeit gewinnt. Die sparsamen Vortragsbezeichnungen

11 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 bei den Instrumentenbezeichnungen.

verpflichten den Interpreten geradezu, nach eigenen Möglichkeiten zu suchen.

Immerhin ist es für den Interpreten ratsam, die Flötenschule von Quantz heranzuziehen und – wo möglich – die gegebenen Ratschläge zu befolgen, wollte man versuchen, sich in die damalige Spielweise hineinzudenken. So hat der Autor z. B. ein ganzes Kapitel »Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt«¹² überschrieben, gibt aber auch in zahlreichen Übungsstücken (Solfeggi)¹³ viele Hinweise für eine korrekte Interpretation. Erwähnt sei die besondere Bedeutung der notierten »wesentlichen«¹⁴ und nichtnotierten »willkürlichen Manieren«¹⁵. Quantz verstand darunter die Ausführung von Vorschlägen einerseits und von quasi improvisierten Ausschmückungen, »welche von der Geschicklichkeit und dem freyen Willen des Ausfühlers abhängen«¹⁶, 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«¹⁷ Es gibt »zweyerley Arten [...] als anschlagende Noten [...], andere als durchgehende Noten«¹⁸. 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«¹⁹ und werden auf den »Niederschlag«, d. h. auf die Zeit gespielt. Die anderen sind kurz und unbetont und werden vor dem

12 Quantz, *Versuch*, XI. Hauptstück.

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

14 Quantz, *Versuch*, VIII. Hauptstück.

15 Ebd., XIII. Hauptstück.

16 Ebd., VIII. Hauptstück, § 1.

17 Ebd., a. a. O.

18 Ebd., VIII. Hauptstück, § 5.

19 Ebd., VIII. Hauptstück, § 2.

VIII

Schlag, also antizipiert ausgeführt »und in die Zeit der vorigen Note im Aufheben gerechnet«²⁰. Letztere kommen aus der französischen Spielart und »müssen ganz kurz und weich, und, so zu sagen, nur wie im Vorbeygehen berührt werden, [...] sonst klingt es, als wenn sie mit ordentlichen Noten ausgedrückt wären.«²¹

Die antizipierende Ausführung war damals durchaus nicht allgemein üblich. So proklamierte im Gegensatz zu Quantz der langjährige Cembalist des Preußenkönigs Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) eine auf den Schlag und dadurch betont ausgeführte Spielweise kurzer Vorschläge in seiner, nur ein Jahr nach der Quantz'schen Flötenschule veröffentlichten Klavierschule (1753)²². Dieser feine, aber sehr gewichtige Unterschied sollte für den Vortrag Quantz'scher Musik sehr wohl bedacht sein, betrifft er doch u. a. auch eine Spielfigur, die zu

allen Zeiten verwendet wurde und auch heute nicht aus der Mode ist: ein Achtel mit Vorschlagsnötchen und zwei nachfolgende Sechzehntel. Aus dieser Figur wurde späterhin die heute 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 und zur Dynamik und manches andere mehr.

Wir danken ebenso der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden wie auch der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv für die Verwendung der Quellen aus deren Sammlungen und für die freundliche Genehmigung zur Erstveröffentlichung.

Dresden, im April 2015

Klaus Burmeister

20 Ebd., VIII. Hauptstück, § 6.

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

22 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Faksimile-Nachdruck 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«).

Concerto

Johann Joachim Quantz
(1697-1773)
QV 6: 6

Allegro

Violino concertato

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo, Basso* e Basso ripieno
*Violoncello e Contrabbasso

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of multiple systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. Dynamics like *f* (forte) are indicated. Fingerings, specifically the number 6, are marked at the end of several lines. The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves for different instruments or voices. The overall structure is complex, with many notes and rests across the staves.

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system features three treble clef staves, likely for different voices or instruments. The third system has two treble clef staves and one bass clef staff. The fourth system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a double bass clef staff. The fifth system has a treble clef staff, a bass clef staff, and a double bass clef staff. The sixth system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a double bass clef staff. The seventh system has a treble clef staff, a bass clef staff, and a double bass clef staff. The eighth system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a double bass clef staff. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) in several places. The key signature is G major (one sharp). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

16

f *p* *f* *p* *f* *p*

Trio

Trio

Trio

Trio

Solo

7 $\frac{4}{b}$ 6 5 4 6 6 5

Musical score for measures 21-24. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The texture is dense, with many notes in the right hand. The score ends with a fermata over the final notes.

Cemb. senza Basso
pp e Basso ripieno

6
5 #

Musical score for measures 25-28. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The texture is dense, with many notes in the right hand. The score ends with a fermata over the final notes.

6

Tutti
f

Tutti
f (0) (0)

Tutti
f (0) (0)

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

f Tutti col Basso e Basso ripieno

6 6 5 4 # 6

Musical score for a multi-stemmed instrument, likely a harpsichord or spinet, with 8 staves. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a single voice in the left hand. The right hand consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left hand consists of two staves, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three measures. The first measure shows a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second measure continues this texture, with some notes in the right hand being beamed together. The third measure shows a similar texture, with some notes in the right hand being beamed together. The left hand bass line is simple and follows the harmonic structure of the right hand. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

The musical score is arranged in two systems of six staves each. The first system (staves 1-6) and the second system (staves 7-12) follow the same layout. The top five staves of each system are in treble clef and contain dense, rhythmic passages. The sixth staff of each system is in bass clef and contains a more melodic line with some rests and accidentals. The key signature is one sharp (F#) throughout. The piece ends with a final cadence in the bottom two staves of the second system.

p

Trio

Trio

Trio

Trio

Solo

p

p

6



42

Solo

p Cemb. e B. senza B.r.

46

6 6 6 5 6 5

p
p
(p)

49

6 5 6 5

p

52

Musical score for measures 52-53. The score is written for a piano and includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 52 features a complex melodic line in the right hand with multiple triplets and slurs. The left hand has a simple bass line. Measure 53 continues the melodic development with more triplets and a fermata over the final note. Fingering numbers 6, 5, 5, and 6 are indicated below the notes in the bass clef.

54

Musical score for measures 54-55. The score is written for a piano and includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 54 features a complex melodic line in the right hand with multiple triplets and slurs. The left hand has a simple bass line. Measure 55 features a 'Trio' section with a new melodic line in the right hand and a corresponding bass line. The dynamic marking *p* is present. Fingering numbers 6, 5, 6, 4, and 5 are indicated below the notes in the bass clef.

Musical score for a piano piece, measures 14-17. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a 'Trio' section with a 'p' dynamic marking and a 'Solo' section. The vocal line has a trill in the final measure of the first system.

61 *Tutti*
f

f *Tutti col B. e B.r.*

6 # 4/2 6 6 # 4/2 6 6 4/2 6 6

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of two systems of staves. The first system contains four treble clef staves and one bass clef staff. The second system contains four treble clef staves and two bass clef staves. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the upper staves, often with slurs and ties. The bass line provides a steady accompaniment. At the bottom of the second system, there is a figured bass line with the following figures: 4/2 # 6 6 # 6 4/2 6 6 6 6 6 5 6 6 6 # 6 6 4 # 6 4.

69

Solo

p

Solo

(p)

(p)

p

p

p

p

p

p

p senza B.r.

5 6 5 6 5 6 5 6

Musical score for measures 72-74. The score is written for a grand piano with multiple staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and sustained chords in the lower staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of measure 72.

Musical score for measures 75-77. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measure 75 features a prominent sixteenth-note figure in the upper staves. Measure 76 is marked with a *Trio* section. Measure 77 includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and the instruction "senza B. e B.r." (senza Basso e Contrabbasso). The bottom staff contains figured bass notation with figures 6, 6, 6, #, and 5.

Musical score for measures 78, 79, and 80. The score is in G major and 3/4 time. It features multiple staves for different instruments. Measure 78 shows a melodic line in the first staff and a rhythmic accompaniment in the second and third staves. Measure 79 introduces a "Trio" section with more complex rhythmic patterns in the second and third staves. Measure 80 is marked "Solo" in the bass line and "Tutti" in the upper staves. Dynamics include "f" (forte) and "tr" (trill).

Musical score for a piece, page 20, measures 81-84. The score is in G major and 3/4 time. It features multiple staves with various musical notations including trills, slurs, and dynamic markings like "Solo" and "Tutti". The bottom staff includes figured bass notation.

81

Solo

Tutti

6 6 #

6 #

6 6 #

6

85

p

Solo

p senza B. e B.r.

6 6 5 5 6 5

88

f (0) (0) (0)

Tutti

Tutti

f

Tutti

Tutti

Tutti

f Tutti col B. e B.r.

95

p

Trio

Trio

Trio

Trio

Solo

Trio

p

p

p

99

Tutti

f

f Tutti

f Tutti

f Tutti

f Tutti

f Tutti col B. e B.r.

6 6 # 6 6 # 6

106

6 6 6 6 5 6 4 6 5

Musical score for measures 109-111. The score is written for a grand piano with multiple staves. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The bottom staff includes figured bass notation: 5b, 6, 7 5b, b, 7 7b, 6, 6, 5, b, 6.

Musical score for measures 112-114. The score is written for a grand piano with multiple staves. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The bottom staff includes figured bass notation: 6.

Siciliana

Violino concertato

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo, Basso* e Basso ripieno

*Violoncello e Contrabbasso

6 5 6 6 6 # 6 #

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a trill (tr) and a piano (*p*) dynamic marking. The second system features two treble clef staves, both marked "Trio" and "*p*". The third system has two treble clef staves, with the upper one marked "Trio" and "*pp*" and the lower one marked "Trio" and "*pp*". The fourth system includes a bass clef staff marked "Solo" and "*pp*". The fifth system has a treble clef staff with a trill (tr). The sixth system has a treble clef staff and a bass clef staff. The seventh system has a bass clef staff with figured bass notation: 6 6 6 5, 6 4, and 5. The eighth system has a bass clef staff with figured bass notation: #, 7, 6, 4. A dynamic marking "*p* Cemb. senza B. e B.r." is located at the bottom right of the page.

8

Tutti (tr)

Tutti tr

Tutti tr

Tutti tr

Tutti

Tutti

Tutti (tr) *f*

Tutti *f*

Tutti *f*

Tutti col B. e B.r.

5 4 5 4 5 6 6 5 6 5 4 3 6 5 7 6 6 6

30
12

(tr)

Solo

tr

tr

tr

(tr)

pp senza B.r.

6 6 6 6 5 6 6 6 6 4 3 4

15

Musical score for measures 15-17. The score includes a piano part with a triplet in the first staff, a solo in the second staff, and a Trio section in the third and fourth staves. The bottom staves show a bass line with figured bass notation.

Figured bass notation: 7^b 5, 6 5, 6 6 4, 5^b, p, 4, 6 4, 7 5, 6, 6 4, 5^b

18

Musical score for measures 18-20. The score includes a solo in the first staff, a Trio section in the second and third staves, and a piano part in the bottom staves. The bottom staves show a bass line with figured bass notation.

Figured bass notation: 6 6 4, 5^b, p, p, p

20

The musical score is written in B-flat major (two flats) and begins at measure 20. It is organized into two systems. The first system consists of two staves with treble clefs and two staves with bass clefs. The second system consists of two staves with treble clefs, one staff with a bass clef, and one staff with a bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The key signature has two flats (B-flat major).

22

Tutti

Tutti

Tutti

f

f

f

f Tutti col B. e B.r.

6
6
5

25

p senza B. e B.r.

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

28 Solo

Musical score for measures 28-30. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano solo in the upper staves. The first staff has a "Solo" marking. The second staff also has a "Solo" marking. The lower staves show accompaniment with rests and some notes. Dynamics include "p" (piano) in the lower staves.

31

Musical score for measures 31-33. The score continues from the previous system. It features a piano solo in the upper staves. The first staff has a "(tr)" marking. The second staff has "tr" markings. The lower staves show accompaniment with rests and some notes. Dynamics include "p" (piano) in the lower staves.

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

f

Tutti

f

Tutti

f

f Tutti col B. e B.r.

6

5

Musical score for a piece starting at measure 37. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a melody with trills and grace notes, a bass line with sixteenth-note patterns, and a figured bass line at the bottom. The piece concludes with a double bar line.

Allegro

Violino concertato

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo,
Basso* e
Basso ripieno

*Violoncello e Contrabbasso

8

(tr)

tr

(tr)

tr

tr

(tr)

(tr)

(tr)

(tr)

2 6 8 6 8 6 6 4 5 6 7 5₄

40
16

p

p

p

p

p

p

6 4 6 5
6
6
6
6 7
6 6
6
b 6 (7)

24

f *tr*

f (*tr*)

f *tr*

(*p*) (*f*) (*tr*) Trio

(*p*) (*f*) *tr* Trio

f Solo (*p*)

f (*tr*)

f

f

b 6 7 6 6 5 4 5 3

Musical score for measures 32-41. The score includes a piano part and two violin parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The violins enter in measure 32 with a melodic line. The score ends with a dynamic marking *p* and the instruction "Cemb. senza B. e B.r."

Musical score for measures 40-49. The score includes a piano part and two violin parts. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The violins enter in measure 40 with a melodic line. The score ends with a dynamic marking *p* and the instruction "Cemb. senza B. e B.r."

54

Musical score for a piece, page 44, measures 62-70. The score consists of two systems of staves. The first system has three staves (treble, treble, treble) and one bass staff. The second system has four staves (treble, treble, bass, bass). The music is in G major and 3/4 time. The bass staff in the second system includes figured bass notation: 6 7 7, 6 5, 6 5, #, 6 5, 6.

70

The musical score consists of six systems of staves. The first system contains three staves (treble, middle, and bass clefs). The second system contains two staves (treble and bass clefs). The third system contains two staves (treble and bass clefs). The fourth system contains two staves (treble and bass clefs). The fifth system contains three staves (treble, middle, and bass clefs). The sixth system contains four staves (treble, middle, and two bass clefs). The music is in G major and 3/4 time. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). The bottom of the page shows figured bass notation for the bass clef staves.

Musical score for piano and violin, measures 46-77. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a bass line and two treble staves, and a violin part with a single treble staff. Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). A "Trio" section begins in measure 77. The piano part includes figured bass notation at the bottom of the page.

100

Solo

P Cemb. col B. senza B.r.

6 7 6 5 # 6 # 6 5

108

Solo

tr

3 3

6 6 6 6 6 6

114

6

120

Trio

Tutti

Solo

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti col B.r.

6

127 *Tutti*
f

f

f

f

f

6 6 6 6 6 #6 5 6 5 6

135

Musical score for a piece starting at measure 135. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The first system has two staves. The second system has three staves, with the top two labeled "Trio". The third system has two staves. The fourth system has one staff. The fifth system has three staves. The sixth system has four staves, with the bottom staff marked "p senza B. e B.n." and containing fingering numbers (5, 6, 5, 6, #, #, 5, #, 7, #) and a sharp sign. The score concludes with a fermata in the final measure.

Musical score for measures 143-149. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction with a 'Solo' section in the right hand starting at measure 143. The left hand has a simple bass line. The score includes a double bar line at the end of measure 149.



Musical score for measures 150-156. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a 'Trio' section starting at measure 150. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. The score includes a double bar line at the end of measure 156.

160 *Tutti*

f *Tutti*

f *Tutti*

f *Tutti*

f *Tutti* *Trio*

f *Tutti* *Trio*

f *Solo*

f *Tutti*

f *Tutti*

f *Tutti*

f *Tutti col f B. e B.r.*

6 6 7 7

168

Solo p

p

p

p

Musical score for measures 175-181. The score is written for a piano and includes a solo section for the right hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the right hand playing a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A 'Solo' section is marked in the right hand starting at measure 179. The score concludes with a double bar line at measure 181.

Musical score for measures 182-188. The score is written for a piano and includes a Trio section for the right hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the right hand playing a melody with quarter notes and half notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A 'Trio' section is marked in the right hand starting at measure 184. The score concludes with a double bar line at measure 188.

The musical score consists of the following parts and markings:

- Measures 189-195:** The piece begins with a *f* dynamic and a *Tutti* instruction. The first three staves (treble clef) feature a complex melodic line with many slurs and ties. The fourth and fifth staves (treble clef) include trills (*tr*) on the first measure. The sixth staff (bass clef) provides a steady accompaniment. The seventh and eighth staves (treble clef) continue the melodic development. The ninth staff (bass clef) includes the instruction *Tutti Cemb. col B. e B.r.* and is marked with figured bass notation: 6 5₄, 6 6, 6 5, # 6, 6, 6, 6 7, 6 6, 5.

Musical score for a piece, page 56, measures 197-204. The score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*). The bottom two staves include figured bass notation with numbers 6, 7, 5, and 6.

Kritischer Bericht

Der Kritische Bericht beschreibt und bewertet die Quellen. Er gibt eine tabellarische Übersicht der Lesart (Einzelanmerkungen) und dokumentiert die wichtigsten Differenzen der Quellen zum Notentext der vorgelegten Ausgabe. Wegen des fehlenden Autographs mussten für die Edition drei Sätze mit Stimmenabschriften genügen, wobei keiner dieser Sammlungen das Primat eingeräumt werden konnte.

Quelle **A**: Stimmenabschrift aus der ehemaligen Dresdner Hofkapelle, heute aufbewahrt in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) unter der Signatur *Mus.2470-O-12*. Der Umschlag der Dresdner Abschrift ist von Bibliothekerhand auf einem kleinen rechteckigen Schild beschriftet und zeigt neben Titel, Autorennamen 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 I. Lage. / No: 1.) Concerto. / co VVⁿⁱ conc: VVⁿⁱ Ob: Fl: Fag: V.^{la} e Basso. / Partitura e Parti. 19 St. / Del Sig.^r Quantz.* [folgt Incipit, anderthalb Takte der Oberstimme]. Die dort angezeigte Partitur ist verloren (Kriegsverlust). Das gesamte Material besteht aus folgenden Einzelstimmen zusammen mit den Dubletten (alle ohne Komponistennamen): *Flauto Traversiero Primo, Flauto Traversiero Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Bassono* [2x], *Violino Concertato, Violino Primo* [3x], *Violino Secondo* [3x], *Viola* [2x], *Basso* [vollständige Stimmen; 1. Satz beziffert], *Basso* [lediglich 1. Satz; unbeziffert], *Basso. R.(ipieno), Violone. R(ipieno), Cembalo*. Es handelt sich um insgesamt 19 vollständige Stimmen und eine unvollständige Basso-Stimme mit durchgehender Bibliothekspaginierung, S. 2-77. In der Cembalo-Stimme sind zusätzlich die Fagott-Passagen notiert und durch verbale Hinweise (*Basson/Bassono Solo, Cembalo* und *tutti*) auf den Einsatz der jeweiligen Instrumente hingewiesen.

Für die Abschrift der einzelnen Stimmen (ausgenommen einige Duplierstimmen) konnte der sogenannte »Schreiber A«, vermutlich Johann Gottfried Grundig (ca. 1706-1773), einer der Hauptkopisten innerhalb des Dresdner Kapellbestandes, ermittelt und durch Untersuchungen von Fechner¹ mit einiger Sicherheit bestätigt werden. Je eine Duplierstimme

von *Violino Primo, Violino Secondo, Basso* (1. Satz) und *Bassono* weisen dem Schriftduktus nach auf »Schreiber D« hin, vermutlich 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. In der Stimme *Violino Concertato* sind in allen drei Sätzen Eintragungen von seiner Hand enthalten, teils Auszierungen, teils sogar Veränderungen innerhalb der beiden Ecksätze, so im 1. Satz: T. 45-55 und im 3. Satz: T. 103-126. Auch schrieb er die Bezifferung für die Cembalo-Stimme und die unvollständige Basso-Stimme (1. Satz) und korrigierte bzw. ergänzte sowohl hier als auch in einigen anderen Stimmen dynamische Angaben (siehe Einzelnachweise).

Des Weiteren wurden zwei komplette Sätze mit Stimmenabschriften herangezogen, wie sie für die Abendmusiken Friedrich II. gebraucht wurden und in den verschiedenen Sammlungen der einzelnen Schlösser bereit lagen, eine Abschrift zum Schloss Charlottenburg gehörig und eine aus dem Stadtschloss Potsdam. Diese Stimmen sind zusammen mit all den anderen Aufführungsmaterialien gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek Berlin zusammengeführt und dort von Georg Thouret² 1885 katalogisiert worden. Heute sind diese Musikalien in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv unter den Thouret-Nummern archiviert.

Quelle **B**: Stimmenabschrift *pour Charlottenbourg* (Signatur: *KB M. 3539*). Der Stimmensatz besteht aus folgenden Einzelstimmen (ohne Komponistennamen), eingelegt in einen beschrifteten Umschlag: *pour Charlottenbourg, / N^{ro}: 4.* / [folgt Incipit der ersten beiden Takte bestehend aus Ober- und Unterstimme] *Concerto, à 10. / Flauto Traver: Primo, / Flauto Travers: Secondo, / Oboe Primo, / Oboe Secondo, / Violino Concertato, / Violino primo ripieno, / Violino Secondo, / Violetta, / Fagotto* [Stimmenbeschriftung: *Bassono.*] / *è / Cembalo* [Stimmenbeschriftung: *Basso.*; enthält Bezifferung] / *di Quantz.* Es handelt sich um insgesamt 10 Stim-

² Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895.

¹ Manfred Fechner, *Studien*, S. 72 u. 347.

men (39 Seiten, unpaginiert). Die Nummerierung auf dem Umschlag entspricht der fortlaufenden Zählung in den einzelnen, handschriftlich geführten Schlosskatalogen.

Für die Abschrift dieses Stimmensatzes konnte ebenfalls der Dresdner Kopist »Schreiber A«, Johann Gottfried Grundig, identifiziert werden. Auch die beiden Flötenstimmen, die Horst Augsbach³ dem Berliner Kopisten B1 (siehe Quelle C) fälschlicherweise zuschreibt, sind vom dem Dresdner Kopisten geschrieben worden. Dieses Material gehört demnach zu den Aufführungsstimmen, die Quantz nach Rheinsberg, möglicherweise aber auch erst nach Berlin (1741) mitgenommen haben dürfte.

Quelle C: Stimmenabschrift *pour Potsdam* (Signatur: *KB M. 3538*). Da die Umschläge nach einem festen Muster angelegt und gleichlautend (mit geringen Modifikationen) beschriftet sind, erübrigt sich eine detaillierte Auflistung. Auch hier liegt ein einfacher Stimmensatz ohne Duplierstimmen vor (10 Stimmen, 39 Seiten, unpaginiert). Da in den Basso continuo-Stimmen von Quelle B und C außer dem *Tutti*-Hinweis keine verbalen Kennzeichnungen für den Einsatz von *Basso* bzw. *Basso ripieno* gegeben sind (z. B. 1. Satz T. 24 ff., 45 ff., 70 ff. u. a.), folgt die vorgelegte Ausgabe in dieser Frage gänzlich Quelle A, welche durch die vorhandenen Basso ripieno-Stimmen und nicht zuletzt die genau bezeichnete Cembalostimme eine eindeutige Aussage zulässt.

Für die Abschrift des gesamten Stimmensatzes hatte Horst Augsbach den sogenannten Kopisten »Berlin 1« (B 1), Johann Christoph Richter, ermittelt, Kontrabassspieler zwischen 1742 und 1762/63 in der Hofkapelle.⁴

Die Abhängigkeit der Quelle C von B ist eindeutig, auch wenn in B gelegentliche Änderungen (oder Flüchtigkeiten) auffallen. C hingegen unterscheidet sich merklich von A, modifiziert in Einzelheiten (siehe Einzelanmerkungen).

Bezüglich der Entstehungszeit des Concert vermutet Fechner,⁵ dass Quantz es nach seinem Italienaufenthalt in Dresden, eventuell in den frühen 1730-er Jahren, komponiert habe und leitet dies vom Schriftduktus Morgensterns (»Schreiber D«) aus dieser Zeit ab, dessen Schriftstadien recht gut einzugrenzen sind.

³ Horst Augsbach, *QV*, S. 248 und XX

⁴ Ebd.

⁵ Manfred Fechner, *Studien*, a. a. O.

Zur Edition

Ergänzungen des Herausgebers: Bögen sind gestrichelt gesetzt, dynamische Bezeichnungen wie beispielsweise *pian:* oder *piano* bzw. *for:* oder *forte* sind mit heute gebräuchlichen Musikzeichen notiert. Ergänzte dynamische Zeichen und Stacc.-Striche erscheinen in Klammern, ergänzte Akzidentien in kleinerem Schriftgrad, einzelne Warnakzidentien wurden nach moderner Konvention ohne Kennzeichnung ergänzt. Verbale Hinweise sind kursiv gesetzt, 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 (z. B. 1. Satz, T. 63, 64, 65 oder 3. Satz, T. 5, 6, 8 u. a., 3./4. Achtelnote mit Haltebogen notiert als Viertelnote), ohne diese jeweils in den Einzelanmerkungen gesondert anzuführen.

Einzelanmerkungen

Die Quellen sind durch Versalbuchstaben in Fettdruck gekennzeichnet.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt (T.) – System – Lesart der Quelle(n) / ggf. Entscheidung für die Ausgabe. Ziffern in Klammern nach den Instrumentensiglen bezeichnen die jeweiligen Duplierstimmen (Reihenfolge der bibliotheksseitigen Paginierung), ohne solche Ziffern, gilt der Befund ebenso für die Duplierstimmen.

Abkürzungen: B. = Basso (Violoncello/Kontrabass), B. r. = Basso ripieno/Violone ripieno (Kontrabass bzw. Bassdublette), Cemb. = Cembalo, Fl. = Flauto traverso, Ob. = Oboe, Fg. = Fagotto/Bassono, Va. = Viola, Vl. I/II = Violino, Vl.conc. = Violino concertato

1. Satz: *Allegro*

Takt	System	Bemerkungen
1, 4-5	Vl. conc., Vl. I/II,	A keine (Stacc.)-Striche; Ausgabe folgt Fg., Va., Cemb., B., B. r. (und B , C)
8	Vl. conc.	A Viertelnote ohne Haltebogen zu Sechzehntelnote
9	B.	A 3. Note im Gegensatz zu Cemb. (und B , C) ohne Bezifferung
14	Fg., Va. (2), Cemb.	A piano Ergänzung von Pisendel
16	alle	A , B , C Stellung der <i>forte</i> -Bezeichnung differiert: A bei 1. Note der 2. Takthälfte Vl. conc., Vl. I/II, B. r. (einschl. Duplierstimmen) und B. (1); bei drittletzter Note Fg. (1, 2) (beide von Pisendel ergänzt, wenn auch anders als in anderen Stimmen); bei letzter Note Va. (1, 2), Cemb., B. (1, 2) (alle von Pisendel ergänzt, bei B. (1) jedoch vergessen, die vorher notierte <i>f</i> -Bezeichnung bei viertletzter Note

Takt	System	Bemerkungen	Takt	System	Bemerkungen
		durchzustreichen, vgl. T.111); B , C <i>f</i> -Bezeichnung bei drittletzter Note, ausgenommen VI. conc. (dort bei letzter Note); Ausgabe entscheidet wie T. 111 und setzt die <i>f</i> -Bezeichnung zur letzten Note	45-55	VI. conc.	A ausgezierte Variante von Pisen- del
17	alle	B , C keine (Stacc.)-Striche; Ausgabe folgt A (Fg., B.)	45	Cemb., B., B. r.	A <i>Cembalo</i> , B. ausnotiert; B , C B. ausnotiert ohne Hinweis auf Cemb.; B. r. pausiert; Ausgabe folgt A
18-23, 39-44, 55-57, 77-79, 95-102	Va.	B , C Pausentakte (ab 2. Viertel T. 18, 39, 95; übrige Takte pausieren vollständig); Ausgabe folgt A	46	B.	C Bezifferung 4. Note <i>b</i> (anstatt <i>6</i> wie A , B)
20, 41, 57, 79, 97	Fg.	A <i>Soli</i> (Pluralform, da zwei Fg.-Stimmen vorliegen; Ausgabe notiert durchgehend <i>Solo</i>); B , C ohne <i>Solo</i> -Hinweis (Ob.I/II bezeichnet <i>trio</i> ; so auch A)	48	VI. II	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A
20	Cemb.	A notiert zwar wie Fg. (bis T. 23), bezeichnet aber als <i>Bassono Solo</i>	50	B.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A
21	VI. I	A erneuert <i>piano</i> ; Ausgabe eliminiert, da weiterhin gültig ab T. 18	53	VI. conc.	B , C ohne Legatobogen 1.-3. und 9.-11. Note; Ausgabe folgt A
24	Cemb., B., B. r.	A B., B. r. Pausentakt (bis einschl. T. 28); Cemb. anstatt Viertelpause ist Viertelnote notiert (gilt als Stichnote für vorausgegangenes <i>Bassono Solo, piano</i> ab 2. Note; B , C (B. <i>pp</i> : bereits ab 1. Note); Ausgabe übernimmt <i>pp</i> und eliminiert aber 1. Note, folgt somit A)	55	VI. conc.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A
27	Fl. I	A drittletzte Note irrtümlich <i>c'''</i>	55	Fl. I/II	B , C ohne <i>Trio</i> -Hinweis; Ausgabe folgt A
28	Fl. II	A 6. Note irrtümlich <i>a''</i> ; vorletzte Note ohne <i>tr</i> -Zeichen	57	Cemb.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A A notiert zwar wie Fg. (bis T. 58), bezeichnet aber als <i>Basson Solo</i>
29, 61, 80, 84, 92, 102 bzw. 103	alle	A , B , C meist entweder <i>Tutti</i> -Bezeichnung und/oder <i>forte</i> (<i>for.</i>); Ausgabe vereinheitlicht	59	Fl. I	A Legatobogen 1.-4. Note; Ausgabe folgt B , C
29	alle (außer Fg.)	A keine (Stacc-) Striche (im Gegensatz zu B , C); Ausgabe folgt B , C	59	Ob. I	A ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt B , C
29-31	Fl. I/II	während B , C ab 2. Viertel (T. 29) bis auf das letzte Achtel (T. 31) pausiert (B , C letzte Note Achtel <i>d''</i>), notiert A die Tutti-Takte aus (wie VI. conc. u. a.); Ausgabe folgt A	60	Fl. I	A vorletzte Note ohne <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt B , C
38/39	Ob. I/II	B , C notiert wie VI. conc, VI. I/II; Ausgabe folgt A	61-66	Va.	A zu den vorhandenen Noten ist in beiden Stimmen eine Alternative notiert
39	VI. conc., VI. I/II, Va.	A , B , C <i>piano</i> unterschiedlich platziert; A (VI. conc., VI. I, Va.) und B (VI. II) ab 1. Note; Ausgabe folgt C (und B VI. conc., VI. I/II, A VI. II)	63	VI. conc., VI. I/II	A vorletztes Sechzehntel (<i>g''</i>) ohne Auflösungszeichen
41	Cemb.	A notiert zwar wie Fg. (bis T. 44), bezeichnet aber als <i>Basson Solo</i> (vgl. T. 20)	63	Fl. I, Ob. I/II, VI. II	B , C (im Gegensatz zu A , VI. conc. und VI. I) 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A und gleicht an
44	B., B. r.	B , C Pausentakt; ebenso A B., B. r.; Ausgabe folgt A (Cemb.)	64-66	VI. conc.	B Legatobogen nur 1./2. Note; Ausgabe folgt A , C und VI. I, wie auch T. 63
			64-66	Fl. I/II, Ob. I/II, VI. II	B , C (im Gegensatz zu A und VI. I) 1.-3. Note kein Legatobogen; Ausgabe folgt A und gleicht an
			66	alle (außer Fg., Va., B.)	B , C (im Gegensatz zu A) 6.-8. Note und letzte beide Noten keine Legatobögen; Ausgabe folgt A und gleicht an
			66	Va.	B , C , 4./5. Note ohne Haltebogen; Ausgabe folgt A
			67	alle (außer Fg., Va., B.)	B , C 1.-3. Note ohne Legatobogen (vgl. T. 64-66); Ausgabe folgt A
			68-70 (1. Note)	Fl. I	A notiert alle Takte aus wie Fl. II; Ausgabe folgt B , C (Pausentakte) in Hinblick auf die nachfolgende Solopassage
			70	Ob. I, B.	B , C ohne <i>p</i>
			70	Fg.	B , C <i>pianissimo</i> ; A <i>piano</i> erst ab T. 71
			70	Cemb.	B , C ohne <i>p</i>



Takt	System	Bemerkungen	Takt	System	Bemerkungen
70, 72, 74	Fg.	A (im Gegensatz zu B, C) jeweils 3. Viertel pausiert; Ausgabe folgt B, C	95	Fl. II	B, C kein <i>Trio</i> -Hinweis
70-75	Ob. I.	B, C (im Gegensatz zu A) notiert wie Fl. II; Ausgabe folgt A	95-102	(1. Viertel)Va.	B, C Pausentakte; Ausgabe folgt A
71, 73	VI. conc.	C 2. und 4. Viertel alle vier Sechzehntel mit Legatobogen; B T. 71 vier Sechzehntel im 4. Viertel ohne Legatobogen; A T. 73 4. Viertel ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A und gleicht an	96	VI. conc.	A erneuert <i>p</i> ; Ausgabe eliminiert
71-74	B.	A (im Gegensatz zu Fg., B. r., Cemb.) jede Viertelnote mit (Stacc.)-Strich; Ausgabe folgt B, C	97	Fg.	B, C ohne <i>Solo</i> -Hinweis
72, 74	VI. conc.	A (im Gegensatz zu B, C) 2. Viertel Pause; Ausgabe folgt B, C	97	Cemb.	A notiert zwar wie Fg. (bis T. 102), bezeichnet aber als <i>Basson</i> (Solo) (vgl. T. 20)
72, 74	Fg.	A (im Gegensatz zu B, C) 1. Viertel Pause; Ausgabe folgt B, C	98	VI. conc.	A <i>piano</i> ; Ausgabe übernimmt nicht, da unnötig
75	Fg.	A Cemb. 1. Note <i>pianis</i> : (Ergänzung von Pisendel), B., B. r. pausiert; B, C B. ausnotiert (bis einschl. T. 77); Ausgabe folgt A (vgl. T. 45)	101	Fl. I/II	A 3. und 7. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen
75	Cemb., B., B. r.	B, C (im Gegensatz zu A) ohne Artikulationsbezeichnung; Ausgabe folgt A	102	Ob. I/II	A 3. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen
76	Fl. I	A ohne <i>Trio</i> -Hinweis	103-105	B.	A im Gegensatz zu Cemb. (außer T. 104 bei 3. Note) (und B, C) fehlt Bezifferung T. 103, beide 6
77	Fl. I	B, C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A	106	VI. conc.	A Viertelnote ohne Haltebogen zu Sechzehntelnote
77	VI. I	B, C ohne <i>Solo</i> -Hinweis	109	Fg.	A <i>piano</i> Ergänzung von Pisendel
79	Fg.	A notiert zwar wie Fg. (bis T. 80), bezeichnet aber als <i>Bassono Solo</i> (vgl. T. 57)	111	B.	A forte bei letzter Note von Pisendel ergänzt und bei 1. Note der 2. Takthälfte gestrichen
79	Cemb..	A <i>f</i> ergänzt von Pisendel	111	alle	A, B, C Stellung der <i>forte</i> -Bezeichnung differiert: A meist bei 1. Note der 2. Takthälfte, so VI. conc., VI. I (einschließlich Duplierstimmen), VI. II (1, 2) (ausgenommen VI. II [3], dort 2. Note der 2. Takthälfte [Ergänzung von Pisendel]), Va. (1, 2), B. r. (1), B. r. (2) allerdings ohne Kennzeichnung; Cemb., B. (2) letzte Note (Ergänzung von Pisendel), B. (1) 1. Note der 2. Takthälfte durchgestrichen, dafür <i>f</i> bei letzter Note (Korrektur und Ergänzung von Pisendel), Fg. (1, 2) <i>f</i> bei drittletzter Note (Ergänzung von Pisendel); B, C <i>f</i> -Bezeichnung bei drittletzter Note (ausgenom. VI. conc., dort B, C <i>fortissimo/fortiss.</i> bei 1. Note der 2. Takthälfte); Ausgabe folgt den Pisendel-Korrekturen/Ergänzungen und setzt die <i>forte</i> -Bezeichnung zur letzten Note (s. T. 16)
80	VI. I (1, 3)	A letzte Note ohne <i>tr</i> -Zeichen	112	Va. (1)	A 1. und 2. Viertel (Stacc.)-Striche
80, 82, 84	alle (außer Va., Fg., B.)	B (im Gegensatz zu C , außer T. 84, dort ebenfalls ohne <i>tr</i> -Zeichen) letzte Note ohne <i>tr</i> -Zeichen	114	alle	A letzte Note ohne Fermate; B bis auf B. ebenfalls ohne Fermate; Ausgabe folgt C
80, 82, 84	VI. II	A 7. Note ohne Auflösungszeichen			
81	Fl. I	B (im Gegensatz zu C) letzte Note ohne <i>tr</i> -Zeichen			
81, 83, 85	alle (außer Va., Fg., B.)	A 4. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen			
81, 83, 85	VI. II	B, C 4. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen			
82-84	VI. conc, VI. I/II	A, B keine (Stacc.)-Striche; Ausgabe folgt C			
85 (Auftakt)					
bis 87	Fg.	B, C Pausentakte; Ausgabe folgt A	1	VI. conc.	A 1./2. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B, C
87	Va.	B, C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A	1, 2	VI. conc, VI. I.	A 2. Takthälfte ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B, C (bis auf T. 1 VI. conc. letzte beide Noten)
92/93	VI. conc., VI. I/II, Va., B., B. r.	A keine (Stacc.)-Striche (im Gegensatz zu Fg., Cemb. und B, C) (vgl. T. 1); Cemb. Striche T. 92 sind ergänzt (Pisendel?) (T. 93 kein Strich)	1-5	Fl. II	B, C wie Fl. I, allerdings mit deutlich mehr Legatobögen notiert (z. B. 2. Takthälfte T. 1, 2 u. a.); Ausgabe folgt A
92-102	(1. Viertel)VI. I (1, 3)	A notiert Bassschlüssel (Basettchen)			

Takt	System	Bemerkungen	Takt	System	Bemerkungen
3	Cemb.	A letzte Note (im Gegensatz zu B , C) ohne Bezifferung	16, 18	VI. conc.	B , C 1. Note punktierte Viertelnote (ohne nachfolgende Achtelpause); Ausgabe folgt A
3, 4	Fl. II, Ob. II	A 1./2. Note ohne Legatobogen	18	VI. conc.	A 2. Note <i>tr</i> -Zeichen (Ergänzung von Pisendel)
4	VI. conc., Fl. I, VI. I	A 4. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt Ob. I (und B , C) (s. a. T. 38)	18	Fl. I	A , C 1./2. und 4./5. Note ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B
4	VI. conc., Fl. I/(II), Ob. I, VI. I/II	B , C 6./7. Note kein Haltebogen; Ausgabe folgt A	18	Fl. II	A 3./4. Note ohne Legatobogen
4, 38	Ob. II, VI. II	B , C 3. Viertel = Viertelnote mit nachfolgender Achtelnote (anstatt punktierte Viertelnote); Ausgabe folgt A	18	VI. II, Va.	B , C ohne <i>p</i>
4, 38	Fg., B., B. r., Cemb.	B , C 3. und 4. Viertel Viertelnote mit nachfolgender Achtelnote <i>fis</i> ; Ausgabe folgt A	18-23	VI. I/II	A notiert Bassschlüssel (Bassettchen)
6	Ob. I/II	A ohne <i>pp</i>	19	Fl. I	A ohne <i>Solo</i> -Hinweis; letzte drei Noten ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C
6, 15, 27, 33	Fg.	A <i>Soli</i> (im Gegensatz zu Ob. I/II, dort wie auch B , C meist <i>trio</i> , nicht jedoch T. 27, 33)	20	VI. conc.	A 2. Taktgruppe ohne Legatobogen
7	Cemb.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A	21	Fl. I	A letzte Achtelgruppe ohne Legatobogen
8	Fl. I	B , C 3./4. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A	22	VI. conc.	B 2. Takthälfte ohne Legatobögen
8	Fl. II	A 4. Note <i>tr</i> -Zeichen (Pisendel?); Ausgabe übernimmt nicht	24, 35	alle	A , C meist entweder <i>Tutti</i> -Bezeichnung oder <i>forte</i> (<i>for:</i>); Ausgabe vereinheitlicht
8	Ob. II	C 4./5. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A , B	25	VI. conc.	B , C letzte beide Noten ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A
9	Fl. I	A 9./10. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C	25	VI. I/II	B , C 2. Takthälfte ohne Legatobögen; Ausgabe folgt A
9	Fl. II	A 4./5. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C	26	VI. conc., VI. I/II	B , C 3./4. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A
9	Cemb.	A erneuert <i>piano</i> ; Ausgabe übernimmt nicht	26	VI. I	A 5. Note punktierte Viertel (ohne nachfolgende Achtelpause) (vgl. T. 16, 18 VI. conc.)
10	Fl. I	A 3./4. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C	26	B.	B , C 5. Note ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A (Cemb.)
10	Fl. II	A 1./2. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C	27	Ob. I/II	A ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B , C
10	Ob. I/II	A 2./3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C	27, 33	Fg.	A mit <i>Solo</i> -Hinweis
11, 24, 35	alle	A , B , C meist entweder <i>Tutti</i> -Bezeichnung und/oder <i>forte</i> (<i>for:</i>); Ausgabe vereinheitlicht	28	VI. I/II, Va.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A
11, 12	Fl. I/II, Ob. I/II	A vorletzte Note ohne <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt B , C	28-30, 32	VI. conc.	A ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B , C
11-13	Fl. I/II, Ob. I/II	A Dreiergruppen ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B , C	28-31	VI. conc.	A verzierte Variante von Pisendel in Pünktchennotation
13	Fg., B.	B , C 1. Note punktierte Viertel (<i>a</i>); Ausgabe folgt A	29	VI. conc.	A 4. Note ohne Auflösungszeichen; Ausgabe folgt B , C
14	B., Cemb.	A <i>ppiano</i> (B.), <i>piano</i> (Cemb.); B , C ohne Bezeichnung; Ausgabe setzt <i>pp</i>	30-32	Fl. I	A ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B , C
15	VI. conc.	B , C 2. Takthälfte ohne Legatobögen; Ausgabe folgt A	31	Fl. I	A keine <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt B , C
15-21	VI. conc.	A verzierte Variante von Pisendel in Pünktchennotation	34	B.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A (Cemb.)
15	Ob. I	A ohne <i>p</i> und ohne <i>pp</i> ; B bei 1. Note <i>ppi</i>	35	VI. conc., VI. I	A 2. Takthälfte ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B , C
16	Ob. II	A 3./4. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C	35-39	Fl. II	B , C ab 2. Note wie Fl. I, allerdings mit deutlich mehr Legatobögen (z. B. 2. Takthälfte T. 35, 36 u. a.), auch mit <i>tr</i> -Zeichen T. 38 (4. Note); Ausgabe folgt A
16	B.	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A	36	VI. conc., VI. I	A 2. Takthälfte ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B , C
			37	Fl. I, Ob. I	A 1./2. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B , C
			38	VI. conc., Fl. I, Ob. I, VI. I	A 4. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt Fl. II (und B , C) (s. a. T. 4)

Takt	System	Bemerkungen	Takt	System	Bemerkungen
38	VI. conc., Fl. II, Ob. I/II, VI. I/II	B, C 6./7. Note ohne Haltebogen	22	Fl. I/II, Fg., Va., B.	B, C teils ohne <i>p</i> (Fl. I/II, Va. [s. T. 23]), teils <i>p</i> unterschiedlich platziert (Fg. 2. Note, B. 3. Note);
38	Ob. I/II	A ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B, C			A <i>p</i> bei letzter Note; Ausgabe entscheidet dennoch <i>p</i> zu 2. Note (wie Fg. B, C)
38	Cemb.	A 6./7. Note nur hier Legatobogen; Ausgabe übernimmt und ergänzt T. 4	23	VI. I	B Legatobogen 1./2. Note (vgl. VI. I/II T. 5., 6); Ausgabe gleicht an
39	VI. conc., Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	A ohne Legatobögen; C Ob. II ohne Legatobogen	23	Va.	B, C <i>p</i> 1. Note
39	alle (außer VI. I [2, 3], Fg. [1, 2])	A letzte Note ohne Fermate; Ausgabe gleicht an	23, 24	VI. conc.	B 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A
3. Satz: <i>Allegro</i> (A Ergänzung von Pisendel: <i>non tanto</i>)			23, 24	Fl. II	B Legatobogen 1./2. Note; Ausgabe gleicht an und folgt A
2	VI. conc, Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	A beide Sechzehntelnoten ohne Legatobogen, ausgenommen VI. I (2, 3) (vgl. T. 61, 161)	24	Fl. I, VI. I	B 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A, C
3	Fl. I/II, Ob. I/II	B, C (im Gegensatz zu A) letzte beide Sechzehntel ohne Legatobögen (s. a. T. 62, 162); Ausgabe gleicht an und folgt A	25/26	alle (außer Ob. I/II)	A, B, C Stellung der <i>forte</i> -Bezeichnung differiert: T. 25 bei 2. Note Va. (B, C), bei letzter Note VI. I (B, C); T. 26 bei 2. Note Fg., Va., Cemb. (A); Ausgabe folgt A (VI. conc., Fl. I/II, VI. I/II, B. [Pisendel], B. r. [Pisendel]) und B, C (B.)
5, 6, 8, 15 (u. a.)	alle (außer Fg., Va., B.)	A, B, C 3./4. Note notiert als Viertelnote; Ausgabe entscheidet sich für zwei Achtelnoten mit Haltebogen	28, 86, 163	Fg.	B, C ohne <i>Solo</i> -Hinweis
5, 6	VI. I/II	B Legatobogen 1./2. Note; Ausgabe gleicht an	37	Ob. I	B, C 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A
6	Fl. II, Ob. II	C ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an	38	Fl. II	B, C ohne <i>Trio</i> -Hinweis
8	VI. I, Va.	B Legatobogen 1./2. Note (vgl. VI. I/II T. 5, 6); Ausgabe gleicht an	38/39	B.	B, C wie Fg. (ab T. 38 Auftaktnote g – Viertelnote d); Ausgabe eliminiert und folgt A
13, 27, 59, 212	alle	A 2. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt B, C und ergänzt	39, 51	B.	B, C ohne <i>p</i>
14	Va.	B, C 3. Note ohne Kreuzvorzeichen; A mit <i>b</i> -Vorzeichen; Ausgabe notiert Auflösungszeichen	45	Fl. II	B, C letzte Note ohne Kreuzvorzeichen
15	Ob. I, VI. I	B, C 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A	46	Fl. II	B, C 1. Note ohne Kreuzvorzeichen (ebenso auch A , dort allerdings unnötig wegen der wiederholten Note vom Vortakt, dafür 5. Note mit Kreuzvorzeichen)
16, 191	VI. conc., Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	A 2./3. Note ohne Haltebogen; Ausgabe folgt B, C	47	Fl. I/II	A 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B, C
16	Va.	B, C 2. Note ohne Auflösungszeichen; A mit <i>b</i> -Vorzeichen; Ausgabe notiert Auflösungszeichen	49	Ob. I/II, Fg.	A, B, C Ob. ohne <i>Trio</i> -Hinweis; Fg. (B, C) ohne <i>Solo</i> -Hinweis
17	VI. conc., Ob. I, VI. I	B, C 1.-3. Note ohne Legatobögen; Ausgabe folgt A	51	B.	B, C 1. Viertel Viertelnote d (wie Fg.); Ausgabe eliminiert und folgt A (einschließlich <i>p</i>)
18	VI. conc., VI. I/II	A 2. Note notiert als zwei Achtelnoten (ohne Haltebogen) im Gegensatz zu Fl. I/II (Viertelnote d'); Ausgabe folgt B, C (vgl. T. 193)	55	Fl. II	C Legatobogen 1.-3. Note; Ausgabe gleicht an und folgt A, B
19	Fl. II	A 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt B, C und gleicht an	55-57	Fl. I/II	A alle Sechzehntel-Gruppen ohne Legatobögen; Ausgabe folgt B, C
19, 20	VI. II	B Legatobogen 1./2. Note (vgl. VI. I/II T. 5, 6)	57	Fl. I	B, C 2.-4. Note mit Legatobogen; Ausgabe eliminiert und folgt A, B (Fl. II)
			60, 126/127, 160, 189/190	alle	A, B, C meist entweder <i>Tutti</i> -Bezeichnung und/oder <i>forte</i> (<i>for.</i>); Ausgabe vereinheitlicht
			61	VI. Conc, Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	B, C (im Gegensatz zu A) beide Sechzehntelnoten ohne Legatobögen; Ausgabe folgt A (vgl. 2, 161)

Takt	System	Bemerkungen	Takt	System	Bemerkungen
62, 162	VI. conc., Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	B, C (im Gegensatz zu A) beide letzte Sechzehntelnoten ohne Legatobögen; Ausgabe folgt A (vgl. T. 3)	120/122	Fl. I	(T.119 wie B, C); Ausgabe folgt B, C A mit Legatobögen 1./2., 3./4 Note (etc.); Ausgabe übernimmt nicht, da VI. conc. ohne Legatobögen
64, 66	VI. conc., Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	B, C erste Sechzehntel-Gruppe ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A	121	Fl. I	B, C 2. Note dis''; Ausgabe gleicht an T. 120 an und folgt A
74	VI. conc., Fg., VI. I/II, Va.	B, C <i>p</i> bei 2. Note: VI. I/II, VI. conc. nur B (C ohne Kennzeichnung), <i>p</i> bei 1. Note (B, C) Fg., Va.; Ausgabe eliminiert und folgt A (<i>p</i> erst T. 76)	122	Ob. I/II	A, C ohne <i>Trio</i> -Hinweis
74	VI. II	B, C 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A	122	Fg.	A (1), B, C ohne <i>Solo</i> -Hinweis; A (2) <i>Soli</i> (Ergänzung von Pisendel)
74-76	Ob. I/II	B, C ab 2. Achtel (T. 74) Pause; Ausgabe folgt A , obwohl bei der Parallelstelle (T. 204-206) A ebenfalls pausiert	122/123	Ob. I/II	A mit Legatobögen 1./2., 3./4 Note (etc.); Ausgabe übernimmt nicht (vgl. T. 120/121)
76	Fg.	A <i>p</i> (Ergänzung von Pisendel)	124	Ob. I/II	A 1.-3- Note mit Legatobogen; Ausgabe folgt B, C
76	alle	B, C ohne <i>p</i> (vgl. T. 206)	125	Fl. I/II	A 3. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen; Ausgabe folgt B, C
76	VI. I	A 2.-4. Note ohne Legatobogen, allerdings VI. I (2, 3) von fremder Hand nachgetragen	126	B., B. r., Cemb.	A, B, C 1. Achtel <i>e</i> ; Ausgabe entscheidet Achtelpause
77	Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II, Va.	B ohne <i>f</i> (VI. II, Va. dafür <i>f</i> Folgetakt 1. Note); C ebenso, aber auch VI. I ohne <i>f</i> , jedoch Folgetakt wie VI. II 1. Note); Ausgabe folgt A , dazu B (VI. conc., VI. I)	126-139	Fl. II	B, C notiert wie Fl. I; Ausgabe folgt A (wie Ob. II)
78	VI. conc., Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	A 1.-3. Note ohne Legatobögen	140	Fl. II	B, C 1. Note Achtel <i>e''</i>
80	VI. conc.	B 1. Note <i>p</i> ; C 2. Note <i>p</i>	140	Cemb.	B, C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A
80-99	Va.	B, C ab 2. Note (T. 80) Pause	144-149	Fg.	B, C Pausentakte; Ausgabe folgt A
87	Ob. II	A 1.-3. Note ohne Legatobogen	149	Ob. I	A 2. Note ohne Auflösungszeichen
89	VI. conc.	A 1. Note <i>p</i> ; Ausgabe eliminiert, Pianovorschrift gilt weiterhin	151	Ob. II	C ohne Legatobögen; Ausgabe gleicht an und folgt A, B
90	Fl. II	A 1.-3. Note mit Legatobogen; Ausgabe gleicht an Fl. I an und folgt B, C	154-159	Fg.	B, C Weiterführung mit gehaltenen Halben Noten (analog zu B .); Ausgabe folgt A
97	VI. conc.	A, B, C 2. Note Viertelnote; Ausgabe folgt A (VI. I/II, Va.)	161	Ob. I/II, VI. I/II	B, C beide Sechzehntel ohne Legatobögen; Ausgabe folgt A (vgl. T. 2, 61)
99	Ob. I	A ohne <i>Trio</i> -Hinweis (Fg. A aber <i>Soli</i>)	162	Ob. II	A, B 1.-3. Note ohne Legatobogen, Ausgabe gleicht und folgt A
99-102	Ob. I/II	A keine Artikulationsbezeichnung	162	VI. conc., Fl. I/II, Ob. I/II, VI. I/II	A, B ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A
103	B.	C 1. Viertel = Achtelpause und Achtelnote (so auch A , außer Cemb.), allerdings ohne <i>p</i>	163	Ob. II	C ohne <i>Trio</i> -Hinweis; Ausgabe ergänzt und folgt A, B
103-122	VI. conc.	A ausgezierte Variante von Pisendel	163	Fg.	A, B ohne <i>Solo</i> -Hinweis; Ausgabe folgt A
110	Fl. I	B, C ohne <i>Solo</i> -Hinweis	170	VI. II	C ohne <i>p</i>
105	VI. conc.	B, C 6. Note ohne Kreuzvorzeichen; Ausgabe folgt A	170-184	Va.	B, C Pausentakte; Ausgabe folgt A
113-115	VI. conc.	A jeweils erste Sechzehntel-Gruppe durch Pünktchennotierung von Pisendel ergänzt; Ausgabe übernimmt Variante durch Gehaltsierung (nach oben)	184	Fg.	B, C ohne <i>Solo</i> -Hinweis
116-117	VI. conc.	A, B jeweils vier Noten mit Legatobogen; Ausgabe folgt C	185-188	Ob. I/II	A ohne Legatobögen; B Sechzehntel-Gruppen gelegentlich ungenau platziert (ist auch als 1.-4. bzw. 5 bis 8. Note zu lesen); Ausgabe folgt C
118	Fl. I	A (im Gegensatz zu B, C) jeweils 1.-3. Noten mit Legatobogen	189	Ob. I/II	A 2. Note ohne <i>tr</i> -Zeichen
			190	VI. conc.	C 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe folgt A, B
			190	Fl. I	B, C 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A
			192	Fl. II, Ob. I	B, C ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A
			193	VI. conc., VI. I/II	A 2. Note notiert als zwei Achtelnoten (ohne Haltebogen) im Gegensatz zu Fl. I/II (Viertelnote <i>d''</i>); Ausgabe folgt B, C (vgl. T. 18)
			194	Fl. I, VI. II (1)	A ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an

Takt	System	Bemerkungen	Takt	System	Bemerkungen
194	VI. conc., Fl. II	A ohne Legatobogen; B Legatobogen 1./2. Note; Ausgabe gleicht an und folgt C	201	VI. conc., VI. I, Va., Fg.	B , C <i>forte</i> -Bezeichnung unterschiedlich platziert: VI. conc., VI. I bei 1. Note, Va., Fg. bei 2. Note (beide wie A), andere Instrumente ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A
195	VI. conc., Fl. I/II	A ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt B , C			
195	VI. I/II	B Legatobogen 1./2. Note; Ausgabe gleicht an und folgt C			
197	Fl. I/II, Fg., Va.	C teils ohne <i>p</i> (Fl. I/II, Va. [s. T. 198]), teils unterschiedlich platziert (Fg. 2. Note); Ausgabe folgt A (Fg. <i>p</i> letzte Note Ergänzung von Pisendel) (vgl. T. 22)	204	VI. conc., Fg., VI. I/II, Va.	B , C 2. Note <i>p</i> (außer Fg., dort bereits bei 1. Note); Ausgabe eliminiert und folgt A (<i>p</i> erst T. 206) (vgl. T. 76)
198	VI. conc., VI. I	B Legatobogen 1./2. Note; Ausgabe gleicht an und folgt A , B	206	Fl. I	C 2.-4. Note ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A , B
198	Fl. I	A 1.-3. Note ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt B , C	207/208	alle	A , B , C <i>f</i> -Bezeichnung differiert, teils ab T. 207 letzte beide Sechzehntel (A VI. conc., VI. I [1]), teils ab T. 208 1. Note (B , C
198	VI. II	B ohne Legatobogen; Ausgabe gleicht an und folgt A , C			VI. conc, VI. I, Va.), andere auch ohne Kennzeichnung; Ausgabe folgt A (Fl. I/II, Fg., VI. I [2, 3], VI. II, Va. B., B. r. Cemb.) und ergänzt
198	Va.	B , C <i>p</i> 1. Note; Ausgabe eliminiert zu Gunsten der <i>piano</i> -Bezeichnung im Vortakt und folgt A			A beide Viertel mit (Stacc.)-Strichen; Ausgabe eliminiert und folgt B , C
199	Ob. I	B , C ohne <i>p</i> ; Ausgabe folgt A	212	Va.	A ohne Fermate; Ausgabe folgt C , B (Fl. I, Ob. I, VI. I/II, B.)
199	VI. I	B Legatobogen 1./2. Note; Ausgabe gleicht an und folgt A , C			
200	VI. II	B , C letzte Note <i>p</i> ; Ausgabe eliminiert zu Gunsten der <i>piano</i> -Bezeichnung im Folgetakt und folgt A	213	alle	