1600 : : 1800
Musikschätze aus Dresden

Ed. 19

Johann Gottlieb(?) Graun
Jan Antonín Reichenauer
Giovanni Alberto Ristori
Martin(?)/Johann Caspar(?) Seyfert

# Fünf Oboenkonzerte

in Dresdner Überlieferung

Partitur

Herausgebeben von
David Sogg

51424

RIES & ERLER · BERLIN

Ries & Erler
Königl. Sächs. Hof-Musikalienhändler

1600 : : 1800
Musikschätze aus Dresden

Ed. 19

Johann Gottlieb(?) Graun
Jan Antonín Reichenauer
Giovanni Alberto Ristori
Martin(?)/Johann Caspar(?) Seyfert

# Fünf Oboenkonzerte

in Dresdner Überlieferung

Partitur

Herausgebeben von
David Sogg

RIES & ERLER · BERLIN

Ries & Erler
Königl. Sächs. Hof-
Musikalienhändler

Editionskollegium

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

Mit freundlicher Unterstützung

VON ARDENNE

1600 : : 1800
Musikschätze aus Dresden

www.musikschaetze-dresden.de

www.rieserler.de

Kauf- und Leihmateriale ausschließlich durch Ries & Erler, Berlin

© 2016 by Ries & Erler, Berlin

ISMN M-013-51424-3 (Partitur)
ISMN M-013-81181-6 (Stimmen)

# Inhalt


Vorbemerkung IV

Zu den Werken IV

Faksimiles
- Johann Gottlieb(?) Graun, Concerto g-Moll XI
- Jan Antonín Reichenauer, Concerto B-Dur XII
- Giovanni Alberto Ristori, Concerto Es-Dur XIII
- Giovanni Alberto Ristori, Concerto Es-Dur XIV
- Martin(?)/Johann Caspar(?) Seyfert, Concerto c-Moll XV

Johann Gottlieb(?) Graun, Concerto g-Moll
- Allegro 1
- Andante 9
- Allegro moderato 14

Jan Antonín Reichenauer, Concerto B-Dur
- Allegro 21
- Adagio 30
- Allegro 31

Jan Antonín Reichenauer, Concerto G-Dur
- Allegro 37
- Adagio 45
- Allegro 46

Giovanni Alberto Ristori, Concerto Es-Dur
- Andante 52
- Allegro 58
- Grave 80
- Allegro 87

Martin(?)/Johann Caspar(?) Seyfert, Concerto c-Moll
- Allegro 115
- Adagio assai 122
- Allegro 128

Kritischer Bericht 135

# 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 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.

# Zu den Werken

**Oboenkonzerte im Repertoire der Kurfürstlich-Sächsischen Hofkapelle im 18. Jahrhundert**

Der vorliegende Band vereint fünf Oboenkonzerte, die in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden überliefert sind. Sie werden hier, nahezu drei Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, der musikalischen Öffentlichkeit in neuen quellenkritischen Ausgaben vorgelegt. Bei den Quellen handelt es sich hauptsächlich um Abschriften Dresdner Hofnotisten. Sie wurden im sogenannten „Schranck No: II.“ in der Katholischen Hofkirche aufbewahrt, die sie als Repertoire der Dresdner Hofkapelle der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausweisen.[1]

Dieser Band 19 der Editionsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Dresden* ergänzt in sinnvoller Weise den von Hans-Günter Ottenberg herausgegebenen Band 1, *Fünf Fagottkonzerte in Dresdner Überlieferung* (2011).[2] Er enthält lediglich fünf der zahlreichen Dresdner Konzerte für Oboe solo mit Orchesterbegleitung.

Die 66 Jahre dauernde polnisch-sächsische Union fiel mit einer großen Blütezeit der Musik und anderer Künste in Dresden zusammen, dem sog. Augusteischen Zeitalter (1697-1763). Die Hofkapelle galt damals als eines der berühmtesten Orchester Europas mit Instrumentalisten vor allem aus mitteleuropäischen Ländern. Ihre Oboisten, darunter einige von Weltruf, kamen aus Italien und Frankreich sowie aus unterschiedlichen deutschen Regionen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verzeichnen die sächsischen Hofbücher und „Hof- und Staats-Calender“ folgende Namen von Musikern dieses Instrumentenfachs (die Jahresangaben beziehen sich auf das Engagement an der Hofkapelle)[3]:
Antonio Besozzi 1739-1776
Carlo Besozzi 1754-1756
Johann Martin Blockwitz 1711-1742
Charles Henrion 1696-1738
Johann Wilhelm Hucho (Hugo) 1732-1757
Gottlieb Benjamin Lachmann 1744-1757
Johann Joachim Quantz 1716-1741
Johann Reche 1709

François le Riche 1699-1733
Johann Christian Richter 1709-1744
Johann Christian Taube 1756-1757
Martin Seyfert 1717-1745
David Weigelt 1728-1742
Christian Wopst 1746-1757
Franz Ziencken 1749-1757
Johann Franz Zinke 1764-1781

Die Oboisten wurden mit ihren Kollegen in der Oper, bei Hofkonzerten, Tafelmusiken und Gottesdiensten eingesetzt und spielten wegen ihrer großen Kunstfertigkeit oftmals Solokonzerte. Im Schrank II befinden sich Aufführungsmaterialien einschließlich Partituren von 28 Konzerten für Oboe-Solo sowie mehrere Doppelkonzerte mit Oboe und Fagott bzw. Violine. Nur für die Violine sind mehr Solokonzerte im Katalog[4] aufgelistet. Unter den Oboenkonzerten sind einige, die schon seit Jahren durch Editionen und Tonaufnahmen bekannt sind, darunter von Johann Friedrich Fasch, Georg Philipp Telemann und Giuseppe Sammartini. Die Komponisten der im Schrank II befindlichen Oboenkonzerte waren zum Teil selbst Oboisten der Dresdner Hofkapelle (z. B. Martin Seyfert), andere Dresdner Musiker (z. B. Giovanni Alberto Ristori), auswärtige Oboisten (z. B. Giovanni Sammartini) oder überregional bekannte Meister wie Georg Philipp Telemann, dessen Werke sich in Form von Abschriften von Stimmensätzen bzw. Partituren in der Hofbibliothek befanden.

Für den vorliegenden Band wurden fünf Stücke unterschiedlichen Charakters von bekannten oder weniger bekannten Komponisten aus Schrank II zusammengestellt. Die Besetzung des begleitenden Orchesters variiert, und stilistisch reichen sie vom Vivaldischer Concerto-Typus bis hin zu vorklassischen Formungen und Anklängen. Bei dieser Auswahl musste natürlich auf eine Vielzahl von exzellenten Stücken verzichtet werden. Auf jeden Fall verdienen alle fünf vorgelegten Konzerte gespielt zu werden, und dieser Band soll helfen, das zu ermöglichen.

**Fragen der Urheberschaft**

Bei zwei Konzerten existieren Zweifel an der überlieferten Urheberschaft. Bei ihnen ist das alleinige Indiz für den Komponisten die Eintragung auf dem einheitlichen Zettel, der bei der Einrichtung des Schrank-II-Bestands in den 1760er Jahren auf den Umschlag jedes Manuskripts von „ein[em] Dresdner Hofnotist[en]“[5] aufgeleimt wurde. Auf diesen Etiketten werden die Komponisten lediglich mit *del Sigr. Graun* bzw. *Del Sigr. Seÿffert* – also niemals mit Vornamen – benannt. Nur bei den beiden Konzerten von Reichenauer, die als Partituren vorliegen, erscheint der Name des Komponisten zusätzlich auf den Noten, und zwar oberhalb des Partiturbeginns vom Kopisten Grundig als *del Reichenauer* (G-Dur) bzw. *del Antonio Reichenauer* (B-Dur) angegeben. Die instrumentale Musik Reichenauers ist gut bekannt.[6] Es gibt wenig Grund, die Autorenschaft anzuzweifeln: allein die stilistische Ähnlichkeit mit anderen bekannten Reichenauerischen Werken, z. B. mit den beiden Fagottkonzerten aus dem oben erwähnten Band, lässt auf diesen Komponisten schließen. Reichenauers Bekanntschaft mit der Musik Vivaldis, die ihm als Musiker der Morzinsche Kapelle in Prag bestens bekannt war,[7] ist in diesen Oboenkonzerten (genauso wie in den Fagottkonzerten) klar zu erkennen. Das Konzert von Ristori (auch nur mit Nachnamen in der Quelle identifiziert – *Del Sigr. Ristori*) kann wegen der überwältigenden Ähnlichkeit mit einem anderen gesicherten Werk (siehe Erläuterungen zum Ristorischen Oboenkonzert weiter unten) mit Sicherheit dem Dresdner Vicekapellmeister zugeschrieben werden, trotz bestimmter Eigentümlichkeiten in der Quelle.

Bei den Konzerten von Graun und Seyfert treten verschiedene Probleme der Zuschreibung auf. Bei dem Ersteren ist fraglich, von welchem der beiden Gebrüder Graun das Stück stammt. Im Graun-Werkverzeichnis Christoph Henzels erscheint das Oboenkonzert ohne Angabe von Vornamen des Komponisten unter der Rubrik „Graun-Werke in nicht hinreichend beglaubigter Überlieferung“.[8] In ihrer Studie über die Konzertform der Gebrüder Graun fügt Monika Willer anstelle des Vornamens des Komponisten des g-Moll-Konzerts einfach ein Fragezeichen an.[9] Die Tatsache, dass Carl Heinrich Sänger war und vorwiegend vokale Musik schrieb, lässt schon an eine Autorschaft des Violinisten Johann Gottlieb denken, von dem bekanntlich viele Solokonzerte überliefert sind. Mangels klarerer Nachweise sollte wenigstens akzeptiert werden, dass der Komponist des Konzerts ein Graun war, weshalb nicht nach einem anderen Komponistennamen zu suchen ist (wie im Falle des Concerto op. 2 Nr. 2 von Francesco Geminiani, das im Schrank-II-Repertoire – Mus.2474-Q-28 – auch als Quartett von Graun geführt wird).

Das g-Moll-Oboenkonzert von Graun entstand, laut Henzel und Fechner, spätestens um 1750.[10] Es wäre also das Werk eines reifen, ungefähr 50-jährigen Komponisten.
Hinter der Namensangabe „Sigr. Seÿffert", vom Hofnotisten auf dem Titelblatt vermerkt, verbirgt sich als Komponist des Oboenkonzerts c-Moll entweder der Oboist Martin Seyfert (1681 bis nach 1745) oder der Violinist und Komponist Johann Caspar Seyfert (1697-1767). Martin Seyfert hätte als Hofoboist von 1713 bis 1745 durchaus dieses Konzert, das für eine Oboe ausgezeichnet „liegt," für den eigenen Gebrauch oder den Hof komponieren können. J. C. Seyfert, ein Augsburger, kam 1720 bis 1723 als Violinschüler Pisendels nach Dresden, also in der Zeit, als das Konzert entstanden sein könnte („um 1721?" vermutet Ortrun Landmann[11]). Sie identifizierte J. C. Seyfert als den Schreiber des Manuskripts durch Vergleich mit einem „gesicherten" Autograph eines Oratoriums dieses Musikers[12]. Als Kopist des Stimmensatzes läge also J. C. Seyfert als Autor nahe.
Ein Vergleich mit anderen mit „Sigr. Seÿffert" etikettierten Manuskripten im Schrank II führt dagegen eher zu Verwirrung. Neben dem Oboenkonzert c-Moll gibt es ein Konzert B-Dur für Oboe und Fagott (Mus.2448-O-2) und ein *Concerto grosso* A-Dur mit jeweils paarweise konzertierenden Violinen, Flöten, Oboen und Fagotten (Mus.2448-O-1). Das Konzert B-Dur wurde wie das vorliegende c-Moll von J. C. Seyfert kopiert und liegt auch als Stimmensatz vor. Der Hofnotist Johann Gottfried Grundig hat hingegen die Partitur des *Concerto grosso* A-Dur angefertigt. Unter den dreien weist nur diese letztere Quelle überhaupt eine Angabe des Komponisten, nach wie vor ohne Vornamen, in den Noten selbst auf, und zwar von der Hand Pisendels in griechischen Buchstaben (!) und von einer dritten Hand als „Seuffert" angegeben. Viele Fragen legen nahe: warum hätte der Violinist J. C. Seyfert während seines relativ kurzen Aufenthaltes in Dresden zwei Konzerte für bzw. mit Oboe komponiert? Könnte der Oboist Seyfert die Konzerte komponiert haben, um dann von dem anderen Herrn Seyfert die Stimmen anfertigen zu lassen? Welcher Seyfert komponierte das in so vieler Weise unähnliche *Concerto grosso* A-Dur – J. C. oder M. (und warum dann nicht ein dritter)? Und wenn dieses von J. C. Seyfert komponiert wurde, warum von einem anderen Notisten geschrieben? Logisch wäre, dass der Oboist die Oboenkonzerte und der Violinist nur das *Concerto grosso* mit seinen prominenten, höchst idiomatischen Violinstimmen komponierten. Weil Ortrun Landmann J. C. Seyfert als Schreiber der Oboenkonzerte identifiziert hat, schlägt sie ihn endgültig als Autor vor: „[E]r lieferte auch aller Wahrscheinlichkeit nach zwei eigene Kompositionen in selbst angefertigten autographen Stimmensätzen ab."[13]
Andererseits deuten einige musikalische Befunde darauf hin, dass der Autor Oboist war – das spräche für Martin Seyfert. Der Wechsel von Solo-Oboe und Tutti z. B. lässt auf genaueste Kenntnis der spielerischen Möglichkeiten eines Oboensolisten beim Konzertieren schließen, so dass als Komponist nur ein Instrumentalist in Frage kommen kann, der sich hier bestens auskennt. Die Oboe verdoppelt die 1. Violine in den Tuttistellen nicht unüberlegt. An ganz bestimmten Stellen schweigt die Oboe, einmal aus rein musikalischen Gründen und ein andermal aus spieltechnischen Gründen: einem Oboisten muss man manchmal ein bisschen „Luft" gönnen. Bei den Konzerten von Graun, Reichenauer und Ristori, die keine Oboisten waren, folgt die Oboenstimme in den Ritornellen immer dem Part der 1. Violinen, von kleinen Ausnahmen abgesehen.
Angesichts all dieser Fragen und Mehrdeutigkeiten findet es der Herausgeber erforderlich, die Frage offenzulassen und den Komponisten des Konzerts als Martin (?)/Johann Caspar (?) Seyfert anzugeben.
Der Einfluss der Konzerte von Antonio Vivaldi auf all diese Oboenkonzerte ist nicht zu unterschätzen. Reichenauer und Ristori standen in persönlichem Kontakt zu ihm, während Graun und Seyfert Lehrer und Kollegen hatten, die Vivaldi kannten bzw. bei ihm studierten. Der Schrank II enthält mehr als 150 Vivaldi-Manuskripte (fast neun Prozent der gesamten Überlieferung), woraus zu schließen ist, dass seine Musik ein wichtiger Teil des alltäglichen Musiklebens war.

**Johann Gottlieb Graun**[14]

Vergleicht man Grauns frühes Fagottkonzert C-Dur mit diesem späten Oboenkonzert, so spiegelt dies den Reifungsprozess des Komponisten in der Entwicklung vom ausklingenden Barock zur Frühklassik wider. Der junge Graun zeigt im Fagottkonzert in wilden Passagen und relativen Längen (das Stück dauert ca. 17 Minuten) eine gewisse Ungezähmtheit, indem er gleichzeitig sehr an die Vivaldischen Vorbilder (mit einfacheren Themen und Dynamik, häufig vom *Basso continuo* allein begleitet) erinnert.

Das Oboenkonzert hingegen ist ein sehr komplexes Werk, nur ca. 11 Minuten lang. Gut 20 Jahre nach dem Fagottkonzert entstanden, enthält es ausdifferenzierte, manchmal sogar chromatisch geprägte Themen, detailliert erarbeitete Dynamik und immer aktive Orchesterbegleitung. Passagen, in denen die Oboe nur vom *Basso continuo* begleitet wird, sind sehr selten, während sie im Fagottkonzert die Regel sind. Die Virtuosität des Oboenkonzerts liegt eher in der Komplexität der melodischen Konturen mit ihren häufigen schwierigen Sprüngen als in den ausgelassenen, schnellen Läufen und Girlanden des Fagottkonzerts. Die Streicher sind eng mit den Figuren der Oboe verbunden: sie spielen Gegenmelodien, Parallelbegleitungen und Dialoge mit dem Soloinstrument. Obwohl voller Leidenschaft, zeigt das Werk auch die Zurückhaltung und Reife eines Komponisten mittleren oder gar höheren Alters, der nunmehr in einem neuen Stil schreibt.

**Jan Antonín Reichenauer**[15]

Die Manuskripte beider Konzerte von Reichenauer in diesem Band enthalten äußerst wenige dynamische Angaben, und zwar alles *piano*-Markierungen in den Begleitstimmen: vier im B-Dur-Konzert (1. Satz, T. 38, 41, 66, und 80) und eine einzige im G-Dur-Konzert (3. Satz, T. 87 ). Ausführende können nach den damals üblichen Aufführungsgepflogenheiten selbst entscheiden, welche dynamischen Abstufungen sie verwenden.

Die ersten beiden Sätze des Oboenkonzerts B-Dur lassen sich gut mit denen des Konzerts F-Dur von Vivaldi (RV 455) vergleichen. Das Anfangsthema der beiden ist fast identisch, obwohl in verschiedenen Taktarten (jener in 4/4-Takt, dieser in 3/4). In beiden zweiten Sätzen wird der Solist lediglich von den hohen Streichern anstelle des Basses begleitet. Vivaldi lässt den Solisten von beiden Violinen allein begleiten – im Ms. steht *Violini suonano il bas.o senza bassi*[16] – während Reichenauer auch die Viola mitspielen lässt (*Violini et Viola senza Basso*). Ob Reichenauer Vivaldis vermutlich vor 1717 geschriebenes Konzert gekannt hat, ist nicht beweisen, obwohl er als Komponist am Hof des mit Vivaldi befreundeten Grafen Morzin jede Gelegenheit dazu hätte.

**Giovanni Alberto Ristori**

Giovanni Alberto Ristori wurde 1692 oder 1693 als Sohn des Leiters einer italienischen wandernden *comici italiani*-Truppe geboren. Die Familie stammte aus Bologna, der möglichen Geburtsstadt G. A. Ristoris. Von seiner musikalischen Erziehung ist wenig bekannt; in Klavierspiel und Komponieren hat er es jedenfalls zur Meisterschaft gebracht. In Venedig brachte Antonio Vivaldi 1714 das erste bekannte Werk des jungen Ristori, die Oper *Orlando furioso,* während der Karnevals-Stagione zur Aufführung.[17] Im folgenden Jahr schrieb Vivaldi *Orlando finto pazzo* RV 727 in Anlehnung an Ristoris Werk; die beiden Komponisten kannten sich offenbar gut. Nach kurzem Studium bei Caldara kam Ristori 1715 mit seinem Vater Tommaso nach Dresden, wo die vom Vater geleitete italienische Schauspielertruppe am sächsischen Hof angestellt war und er selbst 1717 als *Compositeur de la musique italienne* engagiert wurde. Er schrieb die erste *opera buffa*, die im norddeutschen Raum aufgeführt wurde (*Calandro*, Dresden 1726; 1731 auch als erste italienische Oper in Russland gegeben). Ristori war in der „Kleinen Pohlnischen Capelle“ tätig[18], die König August II. nach Warschau begleitete, während die „große“ Hofkapelle in Dresden weiter bestand.[19] Neben vieler Kirchenmusik, Opern und festlichen Kantaten ist nur wenig Instrumental-Musik von Ristori überliefert, darunter als einziges Solokonzert das vorliegende Oboenkonzert.[20] Als Kammerorganist, Kirchencompositeur und schließlich Vicekapellmeister verstarb er am 7. Februar 1753 in Dresden.

Das Schrank-II-Etikett ist die einzige direkte Quelle, die das Oboenkonzert mit der Signatur 2455-O-1 Giovanni Alberto Ristori zuordnet. Als er im Auftrag des Dresdner Hofes 1738 bis 1740 einige Zeit in Neapel verbrachte, begegnete er wohl dem hervorragenden, dort ansässigen Oboisten Antonio Besozzi, der in dieser Zeit an die Dresdner Hofkapelle engagiert wurde. So hätte Ristori wohl einen Anlass gehabt, ein Oboenkonzert zu komponieren.

Ein indirekter, aber maßgeblicher Hinweis für die sichere Zuschreibung des Konzerts an Ristori und eine mögliche Datierung liegt in der auffallenden Übereinstimmung des Themas im ersten Satz mit einer Arie aus *I Lamenti d' Orfeo*.[21] Diese *Festa di camera,* uraufgeführt Anfang Januar 1749[22], hat Ristori für die künstlerisch hochbegabte sächsische Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis komponiert. In der Hauptquelle der neuen Ausgabe (*Denkmäler der Tonkunst in Dresden*, Edition Nr. 2), einer

Partiturabschrift, ist Ristoris Autorschaft ebenso belegt wie im *Hofjournal* desselben Jahres. Frappant ist nun die Übereinstimmung mehrerer Details der Arie Nr. 5 in B-Dur der Calliope „*Ah Figlio mio*“ (S. 45ff.) mit dem ersten Satz des Es-Dur-Konzerts. Diese kann als weiterer Beweis für die Zuschreibung an Ristori gelten. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Sätzen beginnen mit der Hauptmelodie. In der Arie spielen die ersten Violinen ab dem ersten Takt eine einfache, leicht verzierte Melodie, die die Sängerin bei ihrem Einsatz in T. 16 aufnimmt. Im Konzert setzt die Oboe solistisch in T. 12 mit der nunmehr verzierten Melodie der Calliope ein. Zwei Takte währt die Übereinstimmung, bis die Themen beider Stücke einen anderen Verlauf nehmen.
Auch in den Begleitfiguren beider Sätze finden sich in einigen Takten deutliche Übereinstimmungen: die wiederholten Sechzehntelfiguren sich identisch, von Violine II und Viola in der Arie und von Violine II allein im Konzertsatz gespielt. Die Figur, die aus vier um den Grundton des jeweiligen Akkords kreisenden Sechzehnteln besteht, ist also zu spezifisch, als dass man sie als Zufall betrachten könnte. Weiterhin ist anzumerken, dass beide Sätze im 3/4-Takt stehen, in verwandten Durtonarten erklingen (Es-Dur im Oboenkonzert, B-Dur in der Kantate) und mit etwa dergleichen Tempoangabe versehen sind (*Andante* bzw. *Maestoso*). Die Orchesterbesetzung ist im Gegensatz zu der der anderen Konzerte dieser Edition reichhaltig: außer den üblichen Streichern (zwei Violinen, Viola und Basso) sind zwei *ripieno*-Oboen, ein Fagott und *Organo* (mit bezifferten Bass) besetzt. Die vier Sätze des Konzerts, *Andante – Allegro – Grave/Cantabile – Allegro*, weisen auf eine *Sonata-da-chiesa*-Form hin, obwohl dem zweiten Satz der imitative Ton fehlt, der bei einer Kirchensonate traditionsmäßig an dieser Stelle zu finden wäre. So könnte man den ersten Satz als Einleitung zu einem „normalen“ Solokonzert in drei Sätzen (schnell – langsam – schnell) betrachten. Bestimmte Eigentümlichkeiten beim Quellenbefund könnten zu dem Ergebnis führen, dass dieser einleitende 1. Satz nachträglich hinzugefügt wurde. In allen 16 vorhandenen Stimmen ist das *Andante* nur von der Hand Johann Georg Pisendels überliefert, und zwar erscheint dieser sehr kurze Satz in zehn Stimmen ganz allein auf einem Blatt mit vielen leeren Notenlinien. In den meisten Stimmen wurde der Rest des Konzerts von einem unbenannten Kopisten (signiert „S-Dl-141“) geschrieben. Manche Stimmen sind allerdings gänzlich von der Hand Pisendels. Nahm der Geiger der Hofkapelle vielleicht aus irgendeinem Grunde an, das Konzert von Ristori bedürfe einer Einleitung, die er dann selbst komponierte? Aus stilistischen Gründen allein ist das nicht auszuschließen – das *Andante* ist stattlich und elegant, welches sich vom Vivaldischen Ton (was überhaupt nicht überraschend bei einem Komponisten ist, der mit Vivaldi gearbeitet hat) der anderen drei Sätze unterscheidet. Aber die oben erwähnte Übereinstimmung mit der Arie aus *Lamenti d' Orfeo* erlaubt kaum Zweifel an dessen Autorschaft.
Forscher des Schrank-II-Bestandes haben das Oboenkonzert von Ristori in die Subkategorie jener Werke einbezogen, die als „Kirchen-Sinfonien“ für den katholischen Hofgottesdienst zur Aufführung kamen.[23] Diese Werke seien meistens schon existierende Kompositionen gewesen, die für solche Zwecke nachträglich umgearbeitet geworden seien. Im Gegensatz zu den meisten Stücken dieser Gruppe gibt es keine Vorlage für das erhaltene Oboenkonzert, die zur Bearbeitung in eine geeignete Kirchen-Sinfonie hätte dienen können. Es deuten aber verschiedene Merkmale auf eine eventuelle Umarbeitung einer hypothetischen früheren Form für diesen Zweck hin: die „klangverstärkende Oboen-Stimmen“, die „relativ umfangreiche Stimmensätze“, die erweiterte Bassgruppe mitsamt Fagott, sowie das Vorhandensein einer langsamen, möglicherweise von Pisendel komponierte Einleitung. Obwohl Poppe *et al*. behaupten, dass „Pisendel...eine kurze langsame Einleitung anfügte“,[24] deuten die obengenannten Gründen auf das Komponieren der Musik von Ristori selbst, falls nicht von Pisendel *nach* Ristori.

**Martin Seyfert/Johann Caspar Seyfert**

Da die Autorschaft nicht eindeutig zu klären ist, folgen hier Informationen zu beiden Namensträgern:
Martin Seyfert war als Oboist an der Dresdner Hofkapelle von 1713 bis 1745 engagiert. In der eigenhändigen Eintragung im Jahre 1717 in einer *Specification* der Dresdner Hofmusiker gab Seyfert seinen Geburtsort als Neubrandenburg und sein Alter mit 36 Jahren an; er wurde also 1681 geboren. (Auf derselben Seite gab Pisendel s*ein* Geburtsjahr mit 1687 an: „also 30 Jahre alt“.) Seinen Namen schreibt er „Martin Seÿfert”.[25] Im *Hofbuch 1717-1720* wird sein Jahresgehalt als 220 Reichstaler angegeben; er ist also der am geringsten bezahlte Oboist unter den vieren, die in der *Specification* eingetragen sind

(und gehörte damit zu den am wenigsten bezahlten Musikern überhaupt).[26] Durch die Hofbücher erfährt man, dass Martin Seyfert bis 1745 als Hofmusiker tätig war; er muss daher frühestens in diesem Jahr gestorben sein.
In Augsburg 1697 geboren, war Johann Caspar Seyfert zwischen 1720 und 1723 in Dresden, wo er Violinunterricht bei Pisendel und Lautenunterricht bei Silvius Leopold Weiss erhielt. Nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt folgte er seinem Musiklehrer Kräuter 1741 als Kantor und Musikdirektor nach und starb am 26. Mai 1767.[27] Als Komponist war er durch kirchliche Kompositionen sowie heitere Gesänge (er hat zum „Augsburger Tafel-Confect" beigetragen) bekannt. Im Dresdner Schrank II liegen mehrere Manuskripte verschiedener Komponisten von seiner Hand: Ortrun Landmann hat unterschiedliche, bisher nicht näher als süddeutsch bezeichnete Schreiber als J. C. Seyfert identifiziert.[28]
Die Frage, ob bzw. inwiefern der Solist in den Tuttistellen mitspielen soll, ist vom Komponisten sehr präzise beantwortet. Die Oboenstimme ist vollständig ausgeschrieben, gleichgültig, ob der Solist in Tuttistellen die ersten Violinen verdoppelt oder nicht. Im ersten Satz z. B. spielt die Oboe immer mit den Violinen mit einer Ausnahme: im zweiten Tutti (T. 31-37) soll die Oboe pausieren – sechs Takte Pause sind in der Stimme notiert. Im letzten Satz ist die Behandlung von Solo und Begleitung sehr abwechslungsreich. Die Aufteilung der Melodie auf Soloinstrument und erste Violinen ab T. 114 ergibt einen regelrechten Dialog. In den Takten 83, 85 und 87 pausiert die Oboe, die sonst in dieser Tutti-Stelle die ersten Violinen verdoppelt, wodurch die *legato*-Achtel der Streicher hervorgehoben erklingen.

Für seine unentbehrliche Hilfe an diesem Projekt gilt mein besonderer Dank in erster Linie Reiner Zimmermann, Dresden/Kreischa.
Mein weiterer Dank gilt auch folgenden Damen und Herren: Jóhannes Ágústsson, Reykjavík, Karl Wilhelm Geck, Dresden, Václav Kapsa, Prag, Ortrun Landmann, Dresden, Christoph Koop, Leipzig, Hans-Günter Ottenberg, Dresden und Steffen Voss, München.

Pittburgh und Dresden, im August 2015

David Sogg

1 Über die Geschichte der Archivierung des Instrumentalrepertoires aus der erste Hälfte des 18. Jahrhunderts im „Schranck No: II." und die Überführung in die Königl. Privatmusikaliensammlung, die die Handschriften die Cx-Signaturen erhielten, berichtete erstmals Karl Heller in seiner Dissertation *Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis,* Rostock 1965 sowie verkürzt in *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig (1971) (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 2), S. 10 ff. Aus den zahlreichen Veröffentlichungen zur Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts seien stellvertretend genannt: Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, München 1999; 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); *Schranck No: II – Das erhaltene Instrumentalmusikrepertoire der Dresdner Hofkapelle aus den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts*, Herausgegeben von Gerhard Poppe unter Mitarbeit von Katrin Bemmann, Wolfgang Eckhardt, Sylvie Reinelt und Steffen Voss, Beeskow (2012) (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik, Band 2).

2 Der Herausgeber des älteren Bandes äußert sich ausführlich zur Beliebtheit und Verbreitung der Solokonzerte im Dresdner Barock und teilt Näheres zu zwei der vier im vorliegenden Band vertretenen Komponisten (Graun und Reichenauer) mit. Vgl. die Seiten V-VII.

3 Angaben nach Andreas Schreiber, *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis 1548-2003*, Dresden 2003

4 Bei der Website http://hofmusik.slub-dresden.de/themen/schrank-zwei/bestandsuebersicht/ abrufbar.

5 Manfred Fechner, S. 11. Neuerdings von Ortun Landmann als Schreiber Carl Gottlob Uhle (? – 1784) identifiziert. S. Ortrun Landmann, „Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850: Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse", in *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle,* 2. Ausg., Dresden (2010), S. 173."

6 Václav Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina*, Prag (2010), enthält in tschechischer Sprache eine umfassende Erläuterung sowie einen ausführlichen Katalog der 20 noch erhaltenen instrumentalen Werken von Reichenauer.

7 Vaclav Kapsa, S. 161.

8 Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV): Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Beeskow (2006), Bd. 1, S. 639 (Fagott), 769f. (Oboe).

9 Monika Willer, *Die Konzertform der Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun*, Frankfurt (Main), Berlin u. a. (1995), S. 378.

10 Manfred Fechner, S. 392.

11 Ortrun Landmann, (2010), S. 514.

12 Ortrun Landmann (2010), S. 180; Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing (2005), S. 168.

13 Ortrun Landmann, persönliche Kommunikation mit den Herausgebern per Email, 22.6.2015.

14 Die oben erwähnte Edition der Fagott-Konzerte durch Hans-Günter Ottenberg beschreibt ausführlich das Verhältnis der Gebrüder Graun zu Dresden (S. VI).

15 Über das Leben und Schaffen von Jan (Johann) Antonín (Anton) Reichenauer wird wieder auf den früheren Band hingewiesen; dort befindet sich eine sehr informative Kurzbiographie (Ottenberg 2011), S. VII.

16 Antonio Vivaldi, Concerto in Fa maggiore, in *Le Opere di Antonio Vivaldi*, Vol.XIII, Tomo 14, Angelo Ephrikian (Hrsg.), Mailand, S. 18.

17 Karl Heller, *Antonio Vivaldi*, Leipzig (1991), S.127f.

18 Alina Żórawska-Witkowska weist nach, dass zeitgenössische Dokumente die Behauptungen Fürstenaus u.a. *nicht* bestätigen, Ristori sei *Leiter* der polnischen Kapelle gewesen. „The Saxon Court of the Kingdom of Poland" in Samantha Owens, Barbara M. Reul, und Janice B. Stockigt (Hrsg.) *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*, Woodbridge (2011), S. 56, Fussnote 16.

19 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden (1862) (Reprint Leipzig Ed. Peters, 1979, 2 Bde.), Bd. 2, S. 120.

20 In seiner Werkliste (Bd. 2, S. 203 Fußnote) ließ Fürstenau bei der Angabe der Begleitung des Oboenkonzerts die *ripieno*-Oboen und das Fagott weg.

21 Giovanni Alberto Ristori, *I Lamenti d´Orfeo*, Wolfgang von Kessinger/Reiner Zimmermann (Hrsg.), Dresden (2013)

22 Alina Żórawska-Witkowska, „Giovanni Claudio Pasquini i Giovanni Alberto Ristori: Festa di camera ‚I Lamenti d'Orfeo' (1749)" in Sławomira Żerańska-Kominek (Hrsg.), *Mit Orfeusza / inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, Słowo/obraz terytoria (2003).

23 Poppe (2012), S. 46-52.

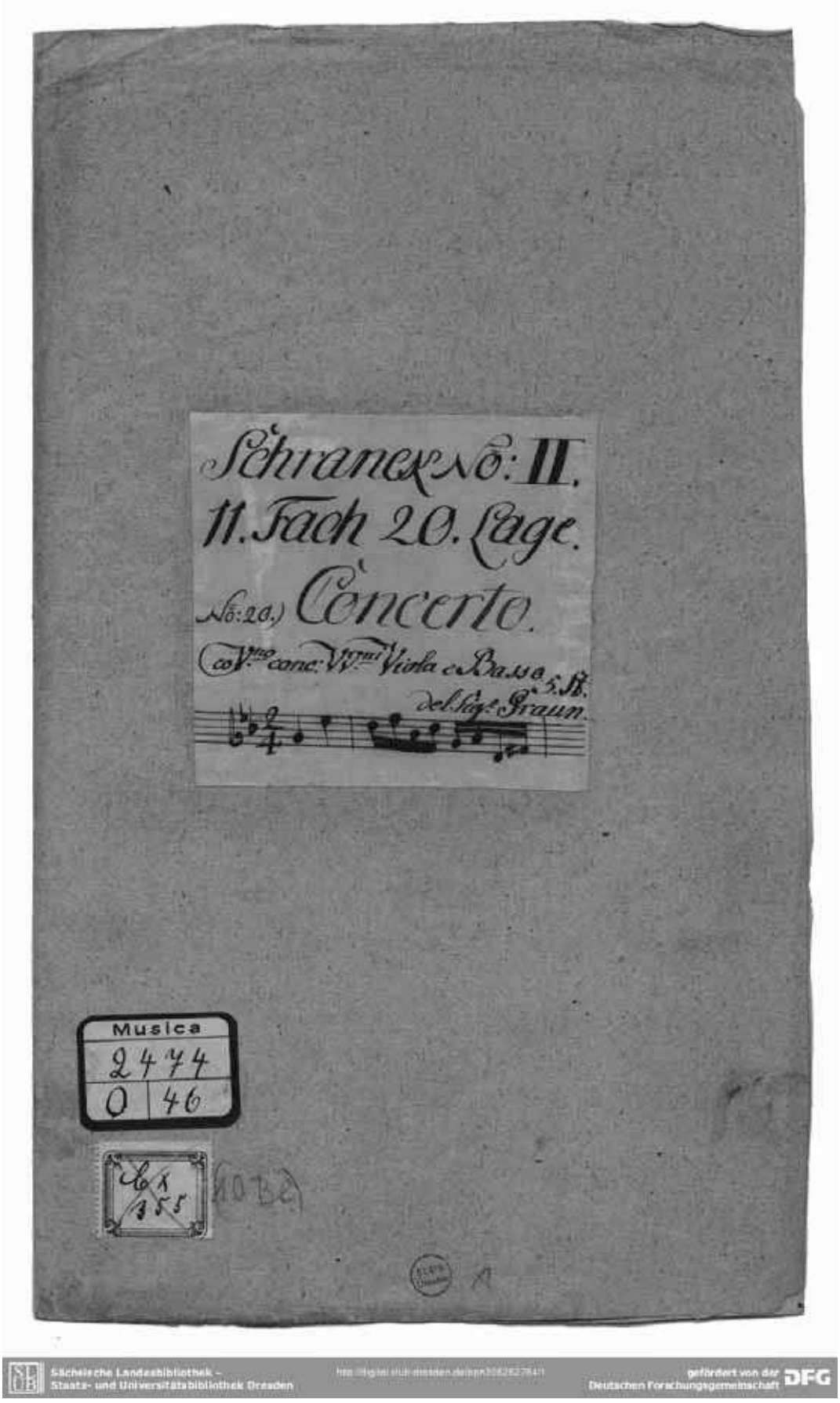
24 Poppe (2012) S. 46, Fussnote 35.

25 Kai Köpp, „Ein Musikerverzeichnis aus dem Jahr 1718 als Referenzquelle für die Dresdner Kapellgeschichte" in *Johann Georg Pisendel—Studien zu Leben und Werk*, Ortrun Landmann/Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), Hildesheim (2010), S. 379.

26 Kai Köpp (2010), S. 373.

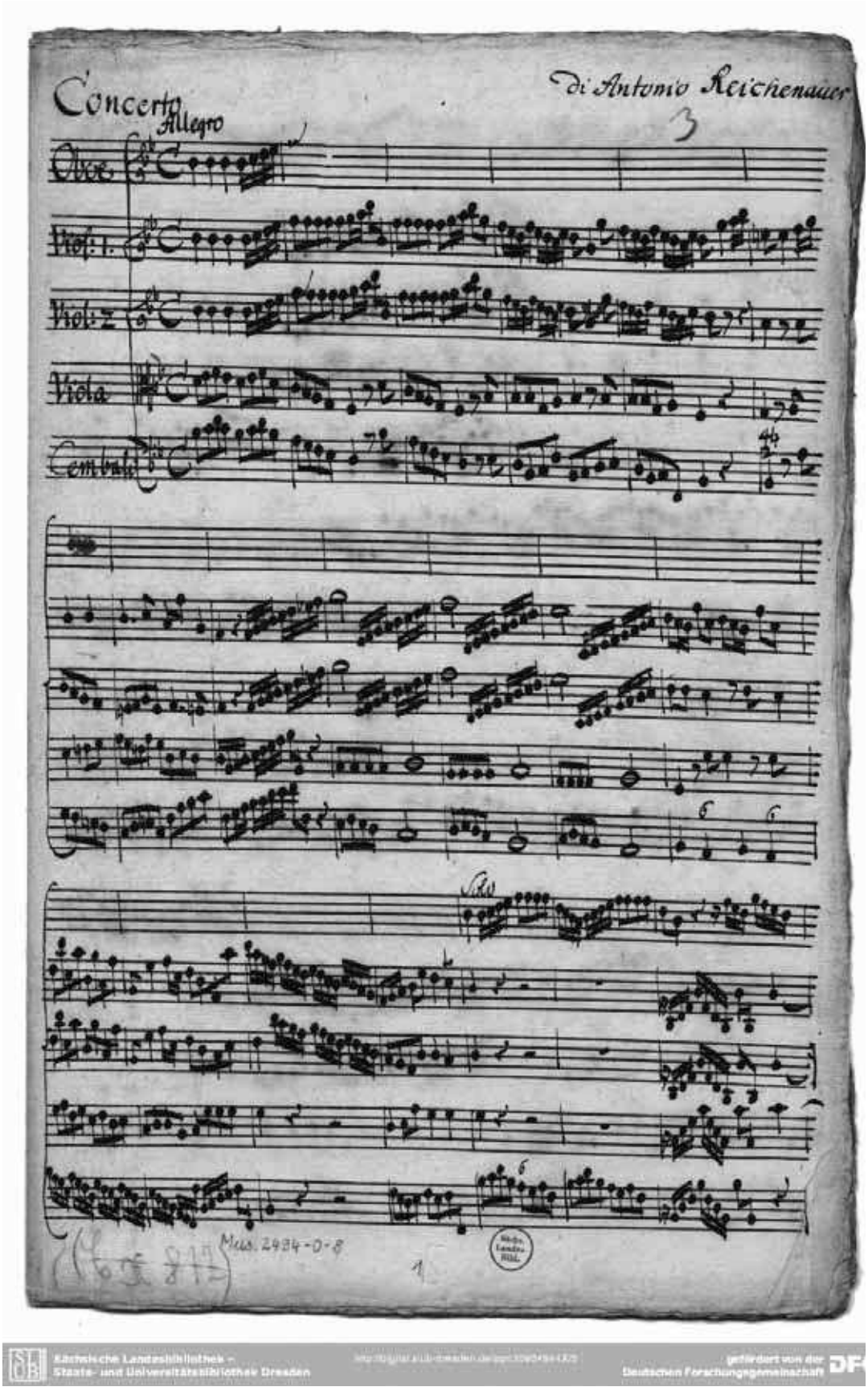
27 Näheres zum Leben Johann Caspar Seyferts und seiner Dresdner Studienzeit, einschließlich Dokumenten, siehe Kai Köpp, (2005), S. 166ff.

28 Ortrun Landmann (2010), S. 181 enthält eine Liste anderer Mss. von J.C. Seyfert. Zu jener Liste sind folgende Mss., dessen Schreiber Frau Landmann auch als J.C. Seyfert identifiziert hat, hinzuzufügen: ein Violinkonzert von Andrea Zani (Mus. 2831-O-4), ein *Concerto grosso* von Giovanni Battista Tibaldi (Mus.2816-O-1) und ein Satz Fantasien von Nicola Matteis (Mus.2045-R-1).

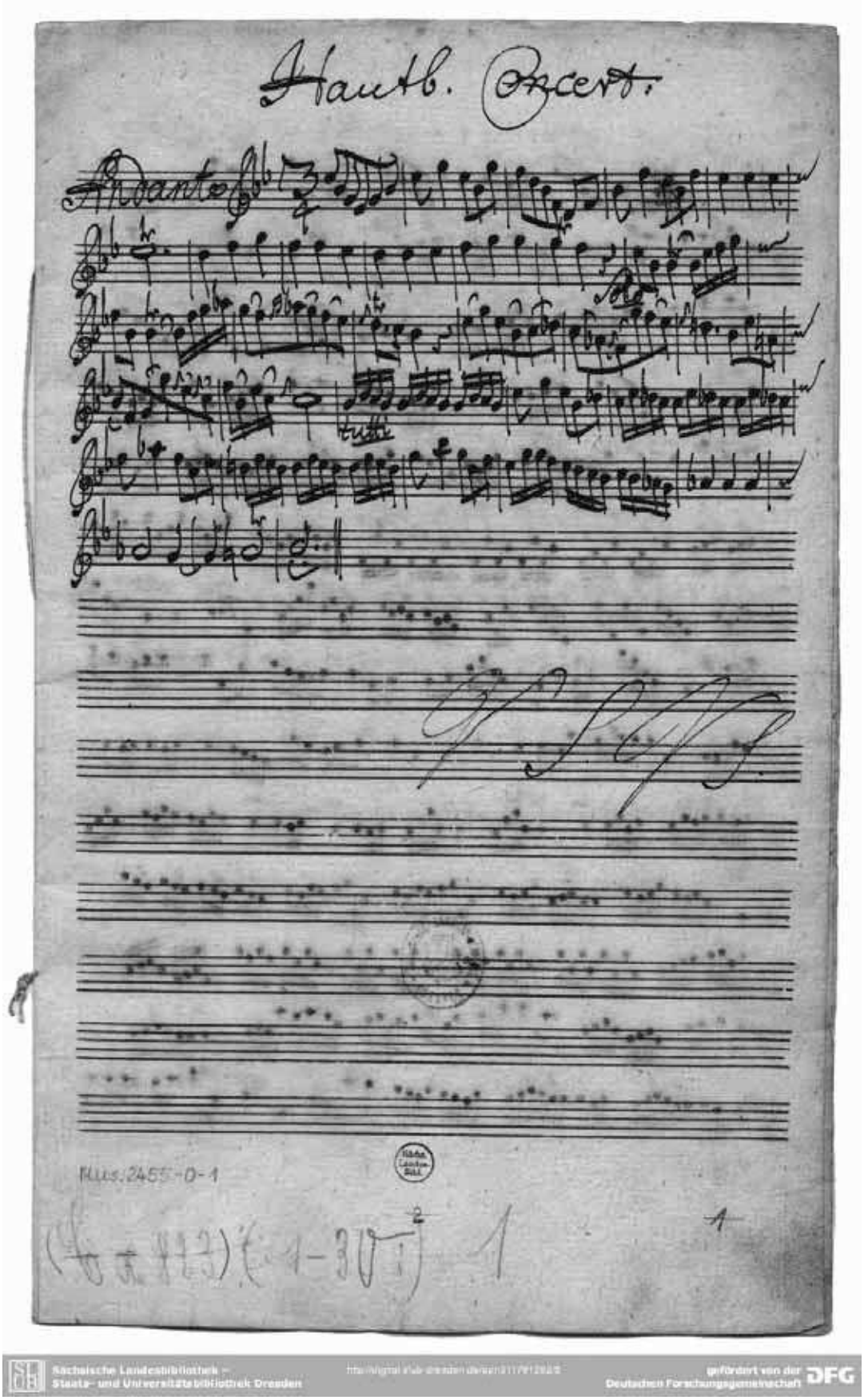



Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

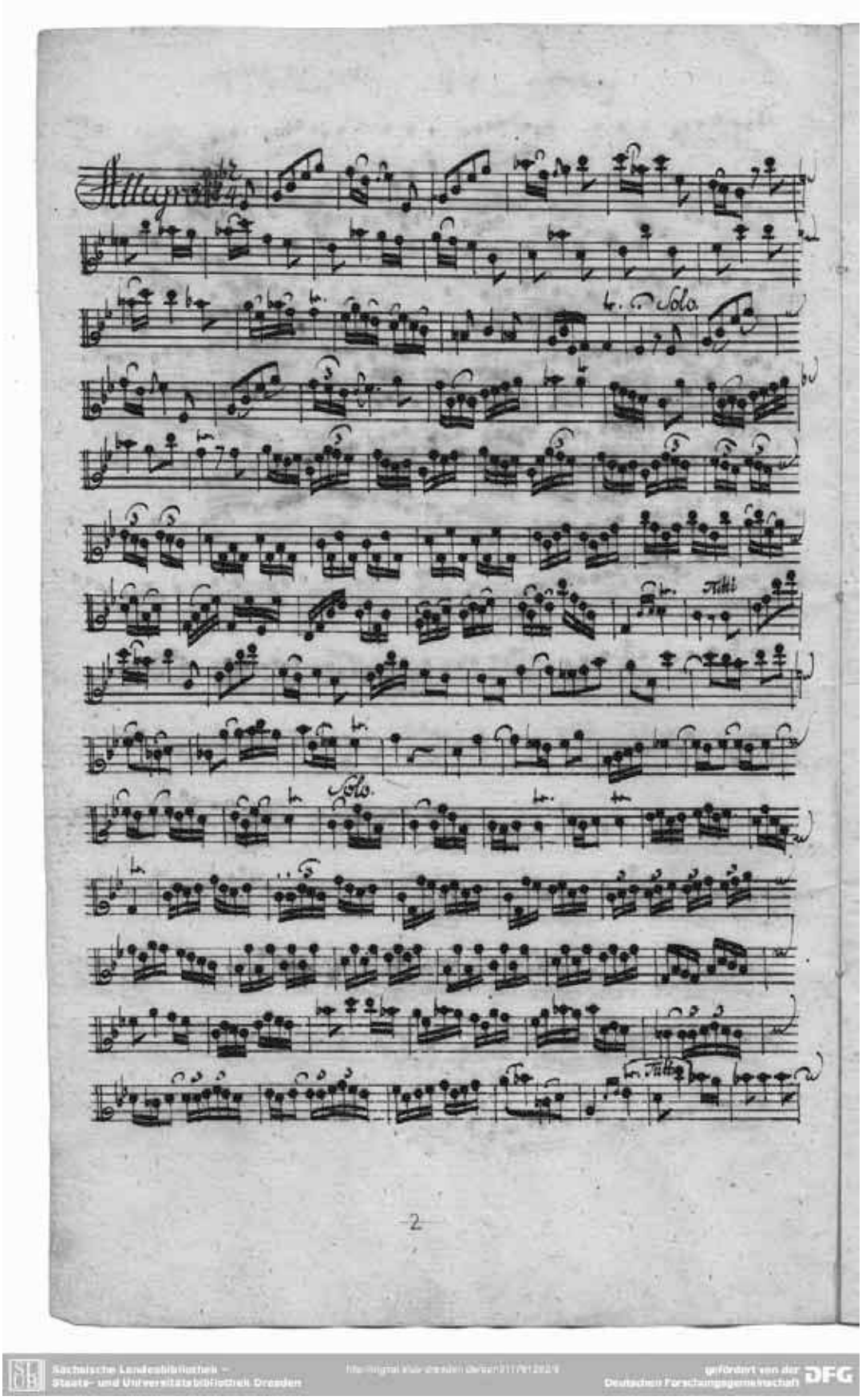
Umschlag-Etikett der Schranck No: *II-Quelle* zum Concerto g-Moll für Oboe, Streicher und Basso continuo von Johann Gottlieb(?) Graun, *D-D1/Mus. 2474-O-46*




S. 1 der Partiturabschrift des Concerto B-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo von Jan Antonín Reichenauer, Schreiber: Johann Gottfried Grundig, *D-D1/Mus. 2494-O-8*

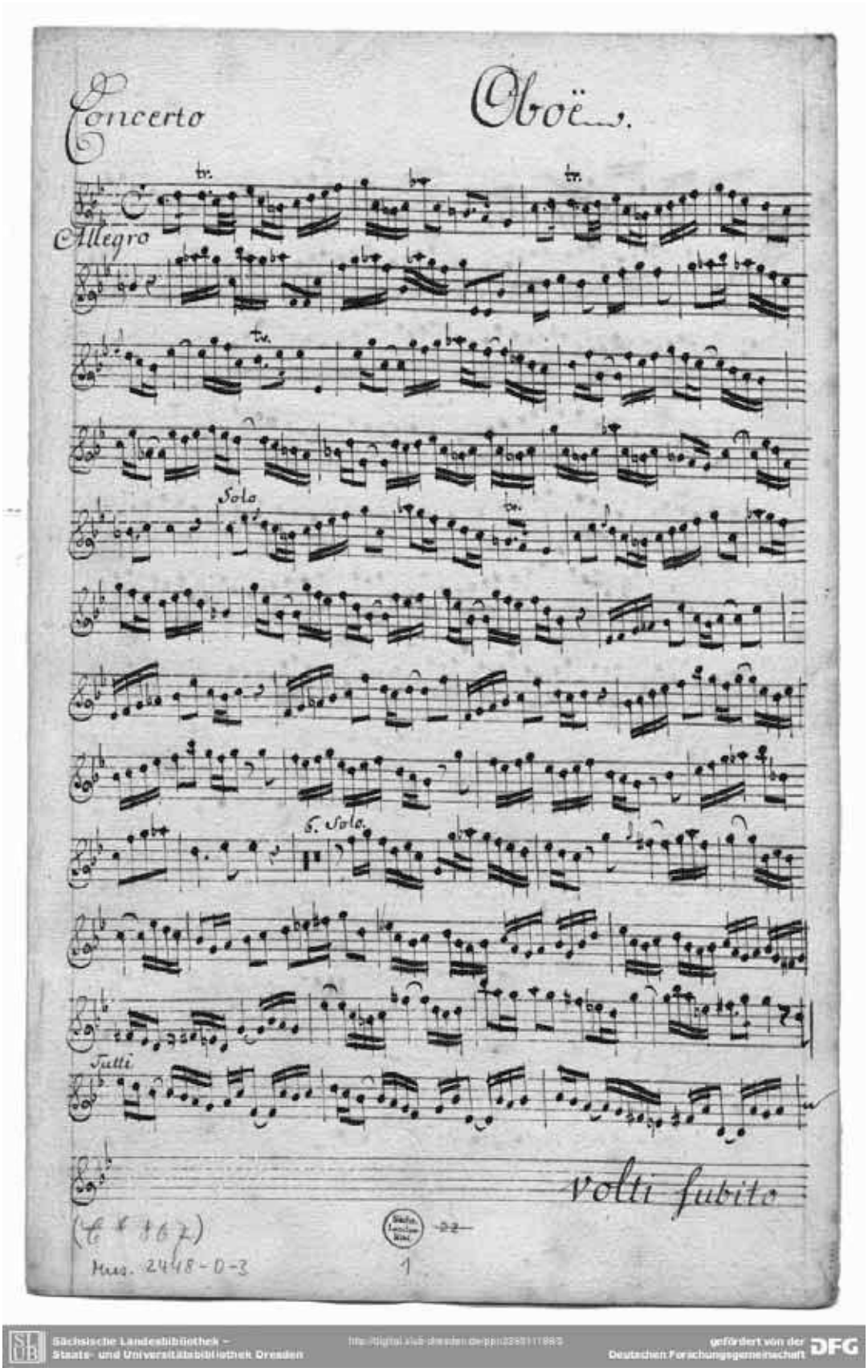



S.1 der Solo-Oboenstimme (recto) des Concerto Es-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo von Giovanni Alberto Ristori, Autograph von Johann Georg Pisendel, *D-D1/Mus. 2455-O-I*




Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

S.2 der Solo-Oboenstimme (verso) des Concerto Es-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo von Giovanni Alberto Ristori, Kopist S-DI-141, *D-D1/Mus. 2455-O-I*

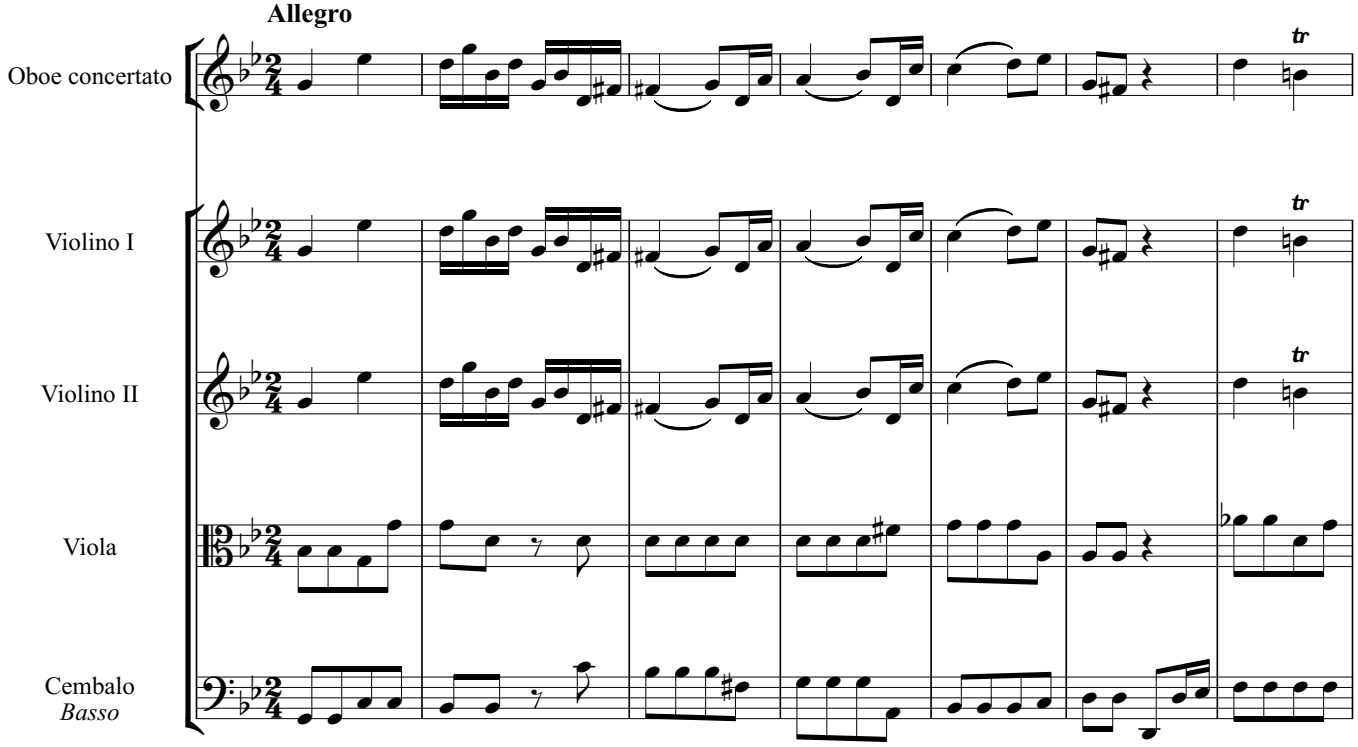


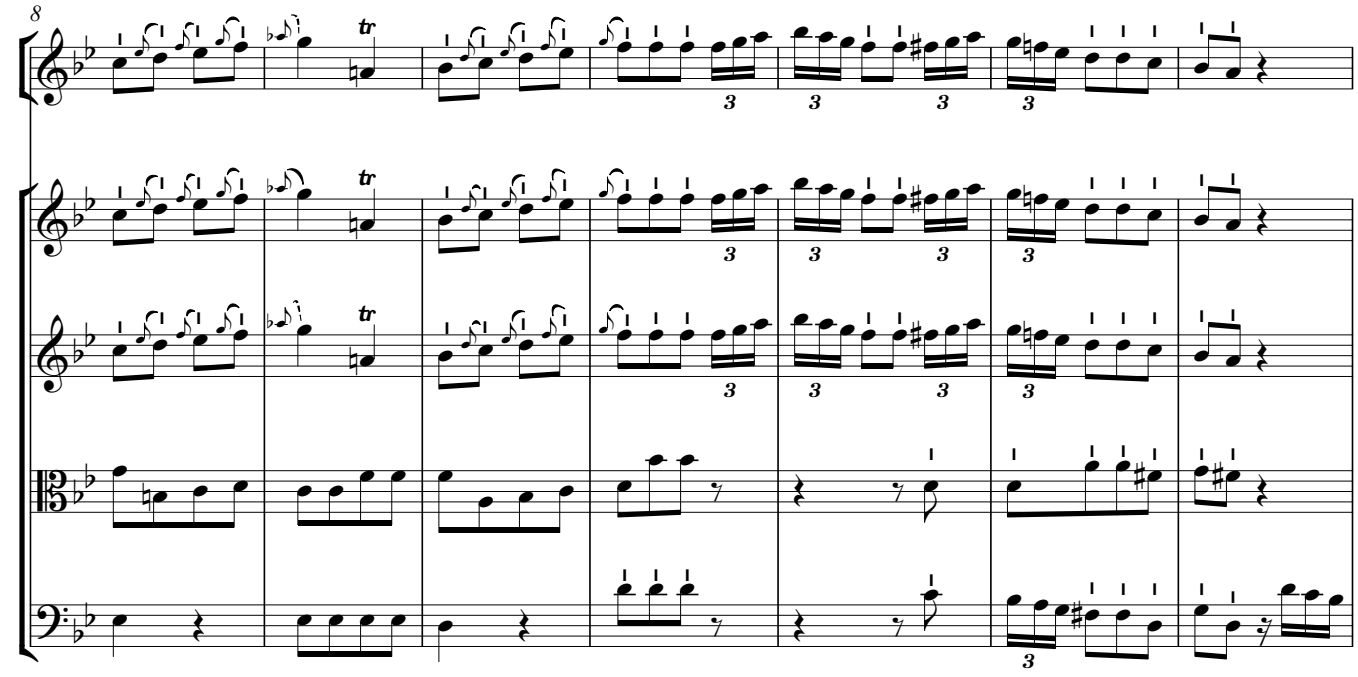

S.1 der Solo-Oboenstimme des Concerto Es-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo von Martin(?)/Johann Caspar(?) Seyfert, Abschrift vermutlich von Johann Caspar Seyfert, *D-D1/Mus. 2448-O-3*

# Concerto

Johann Gottlieb (?) Graun
(1702 oder 1703 bis 1771)

**Allegro**

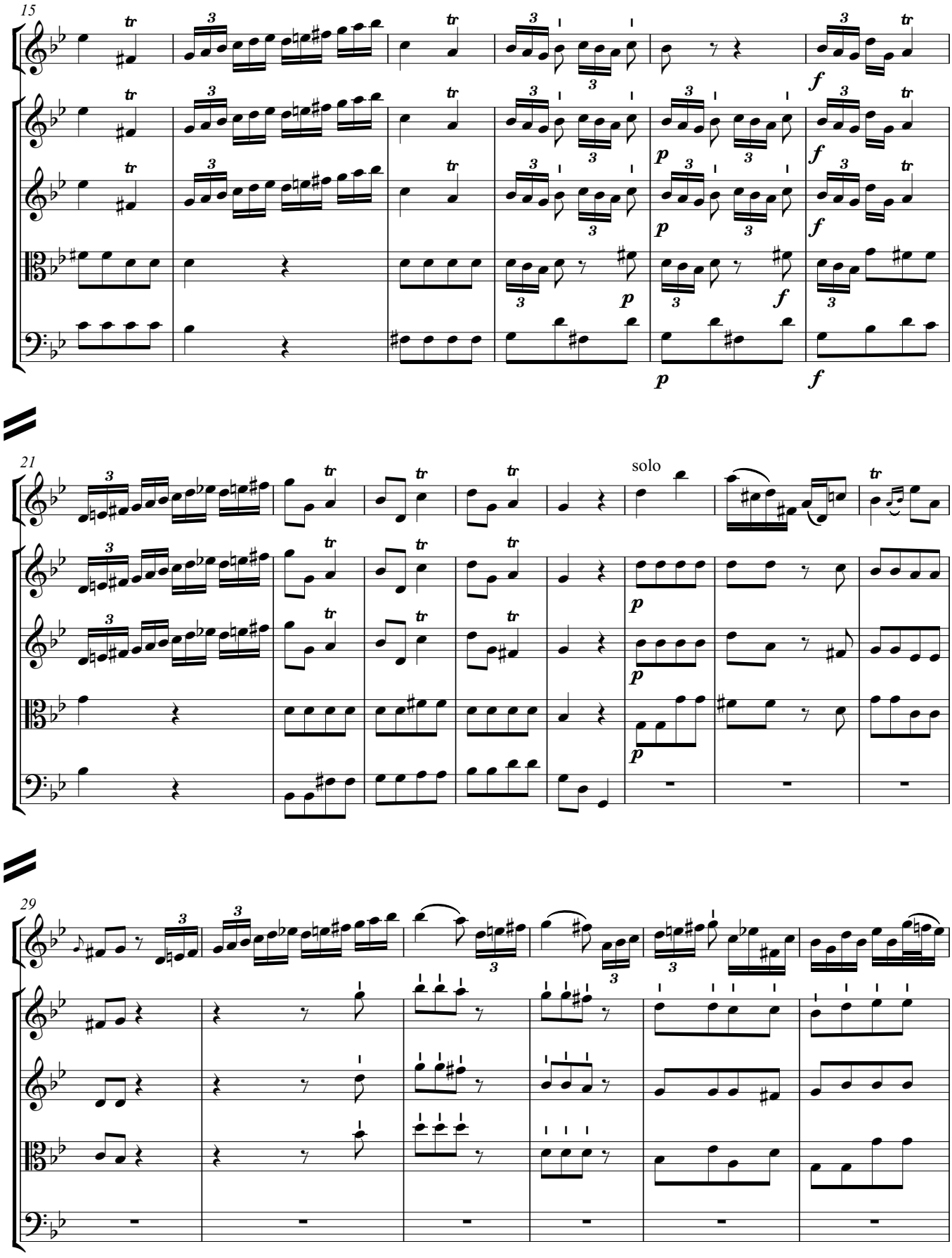


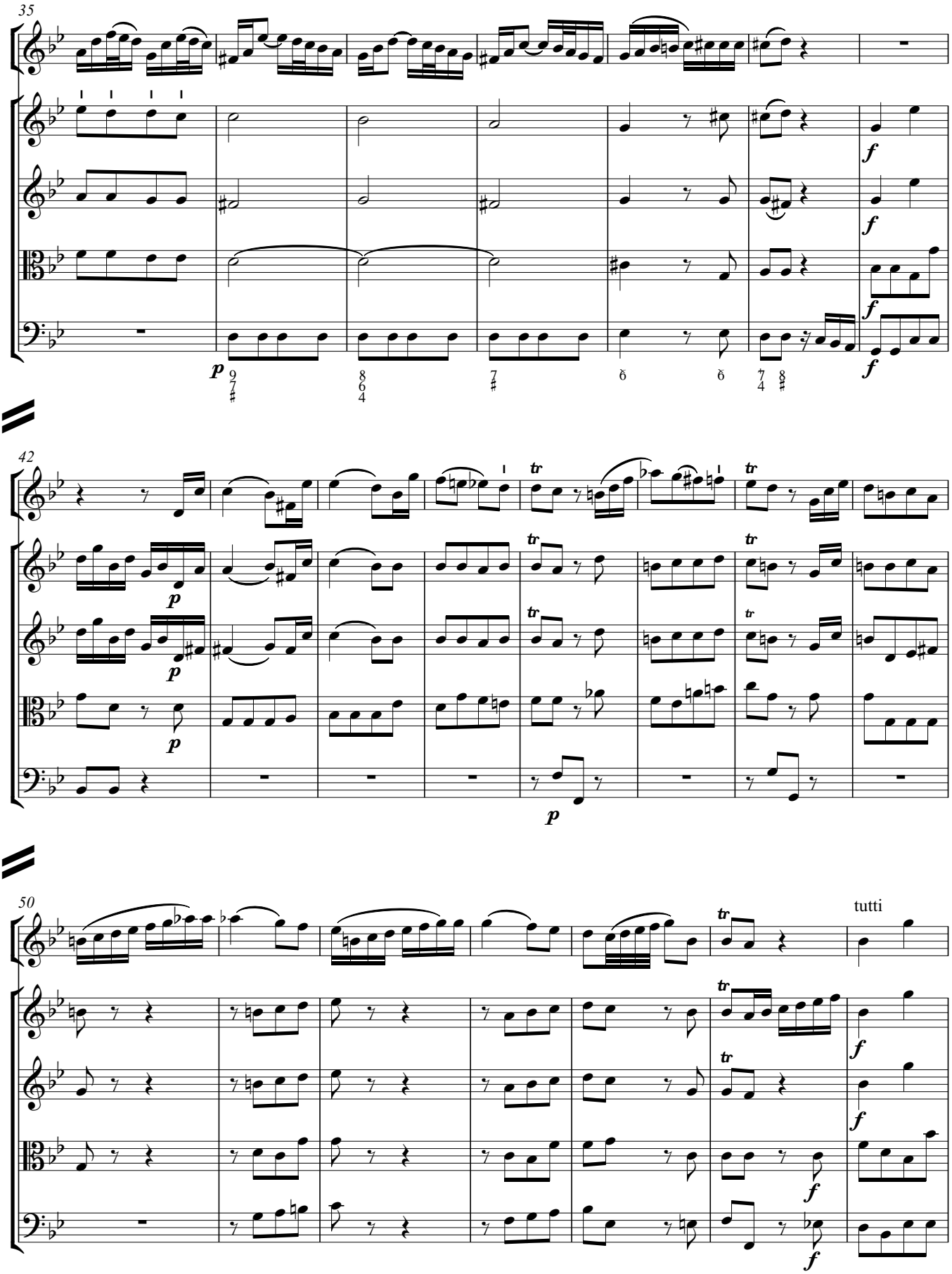



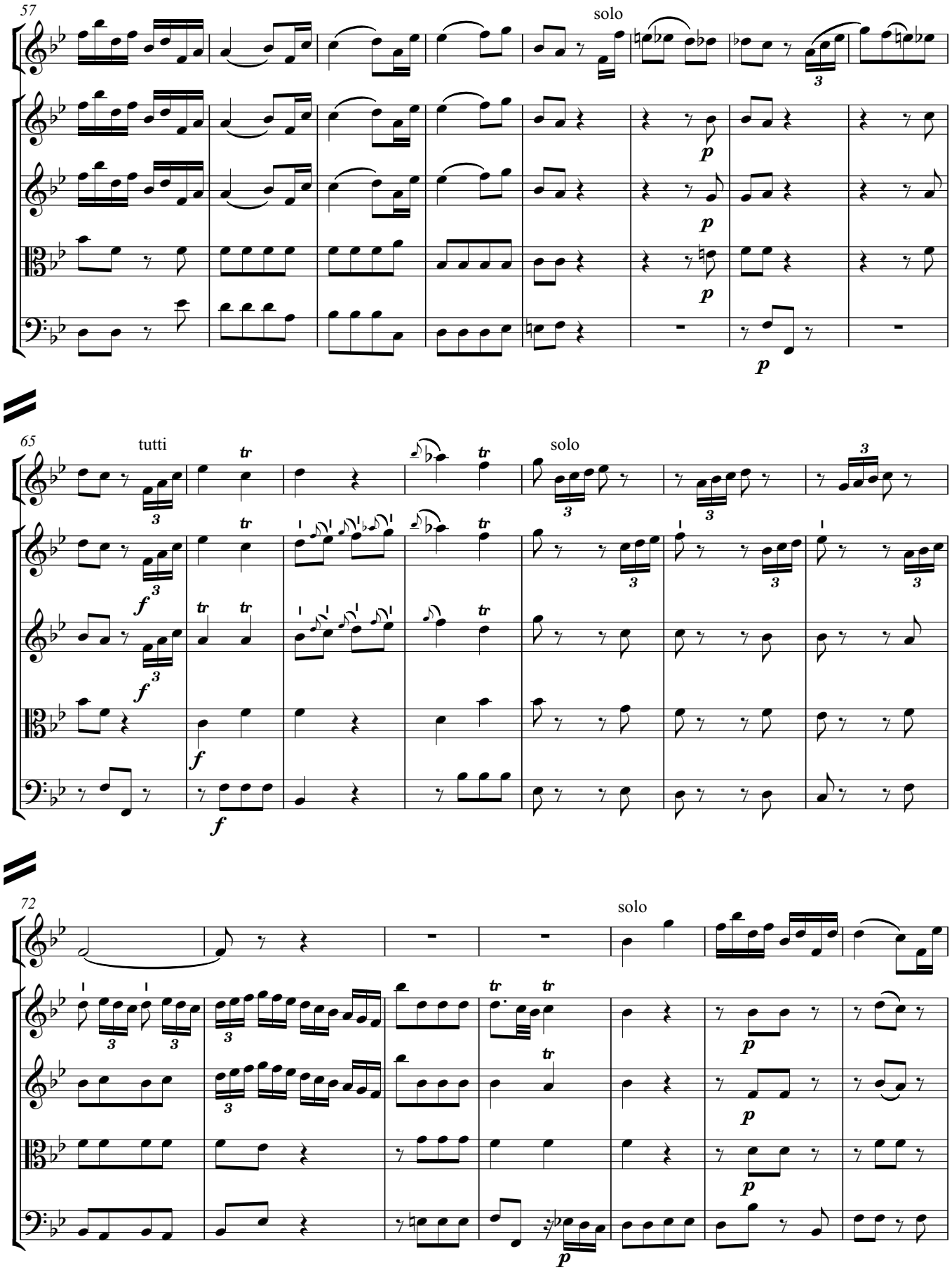

© 2016 by Ries & Erler, Berlin.
Alle Rechte vorbehalten.

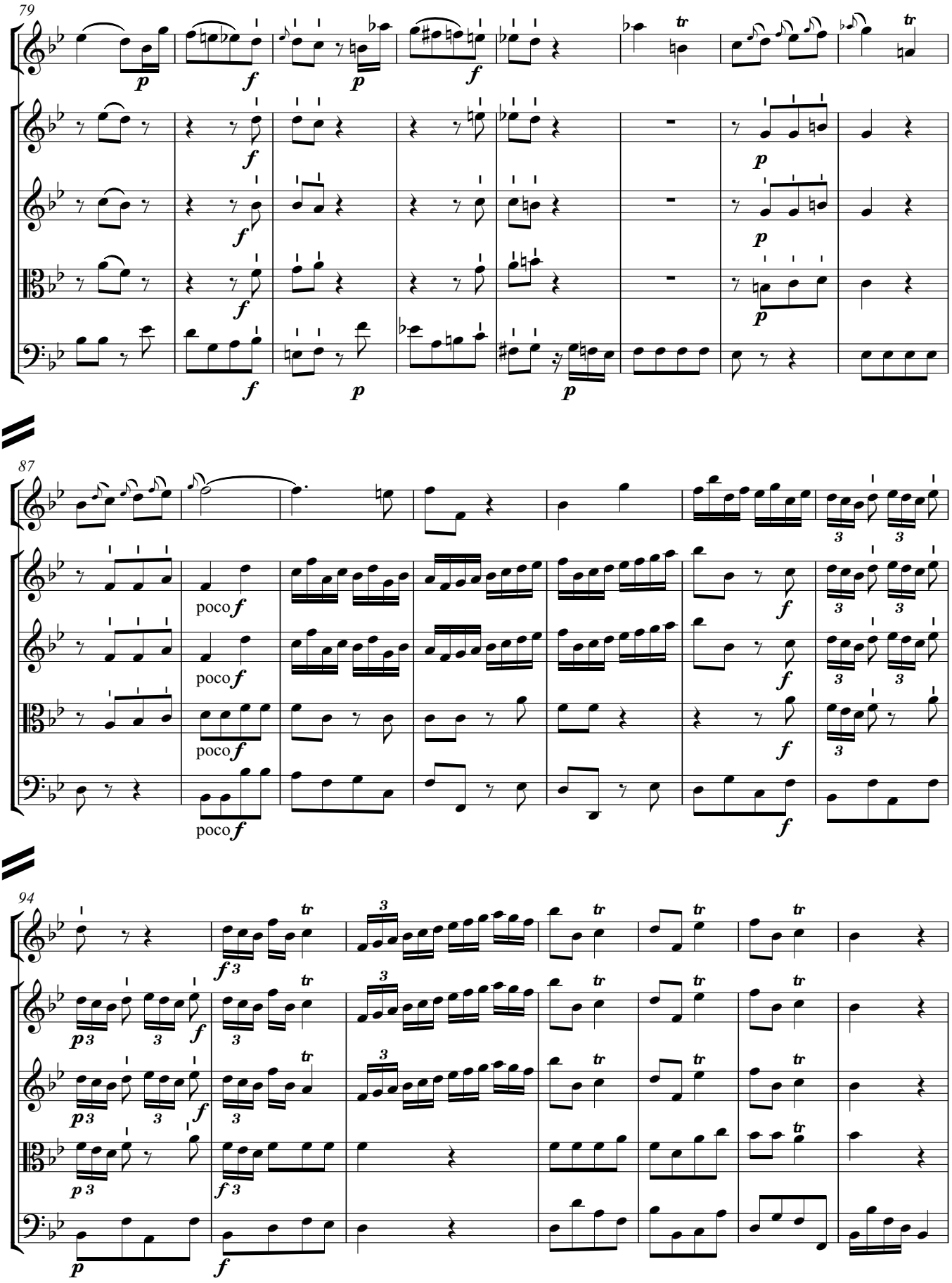
1600 : : 1800
Musikschätze aus Dresden

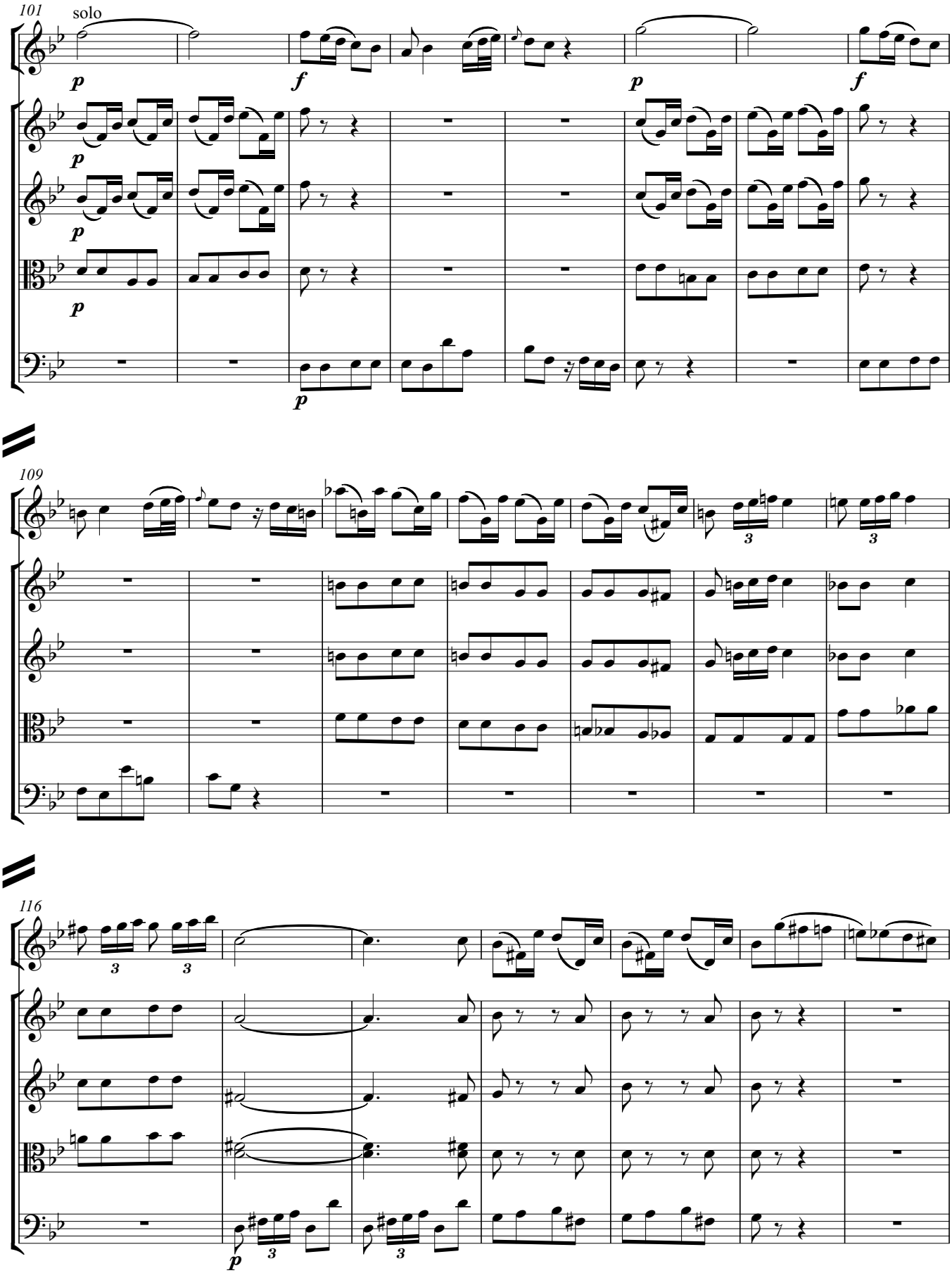
ISMN M-013-51424-3

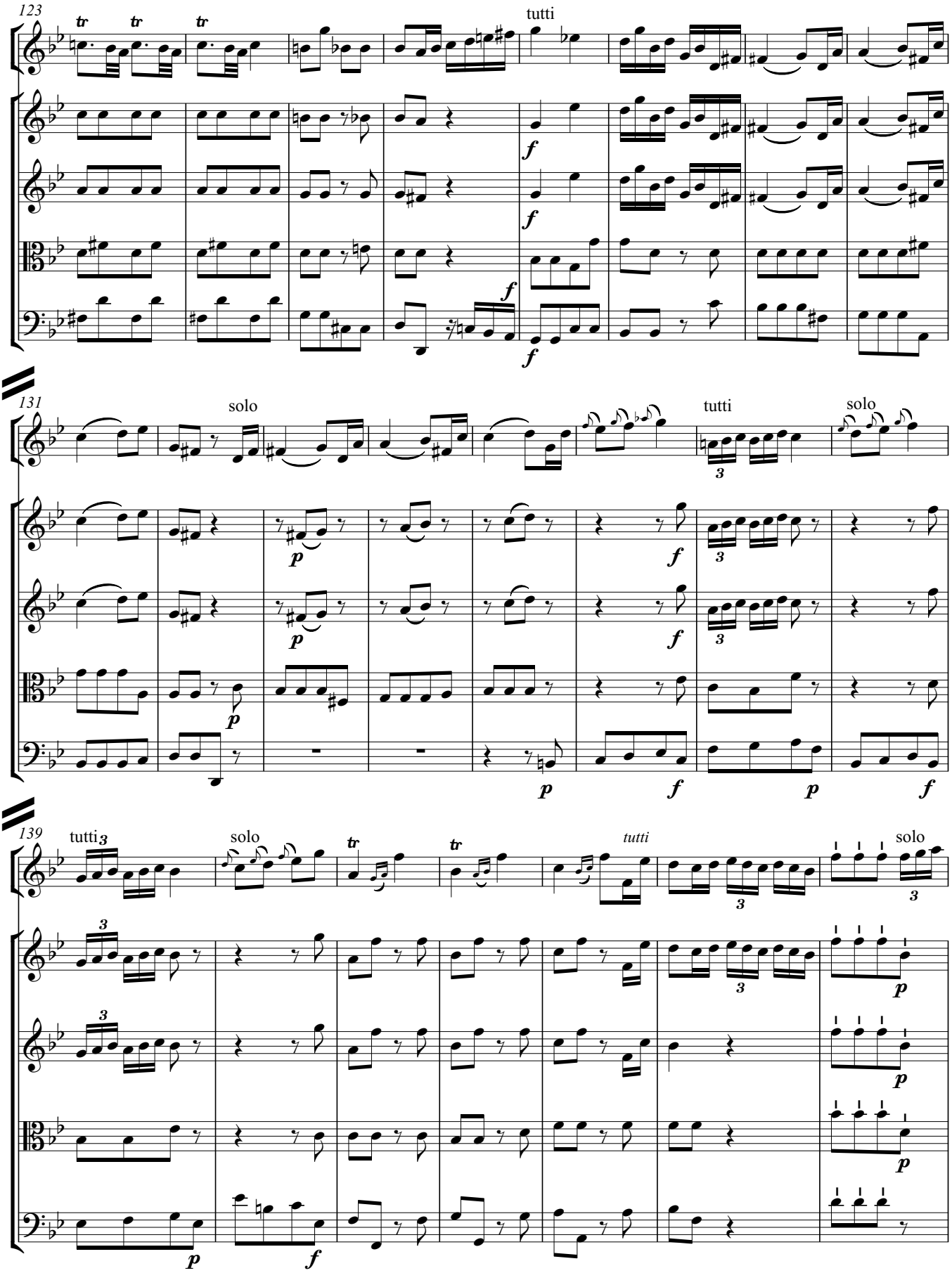

15
21
solo
29

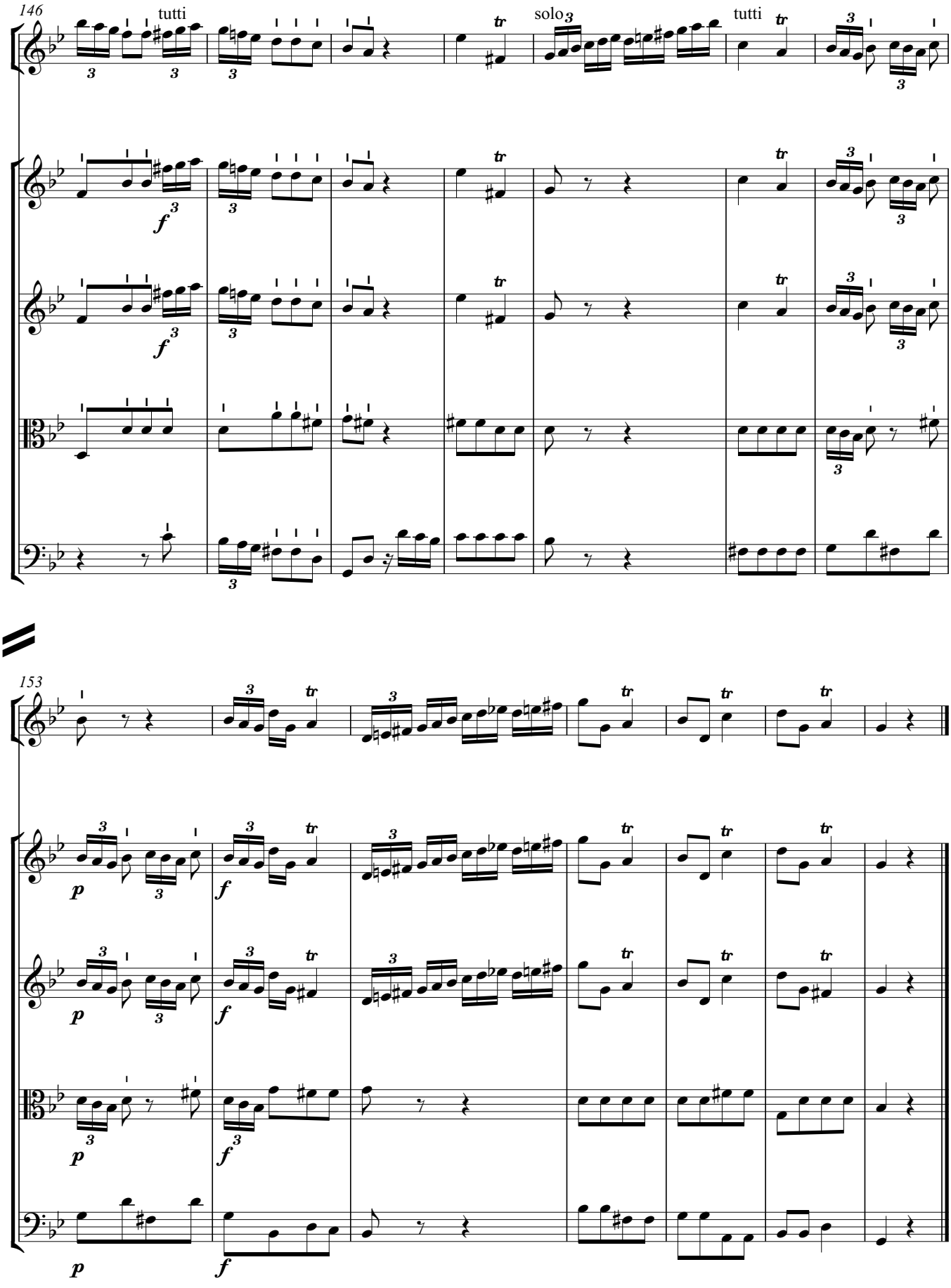

35
42
50
tutti

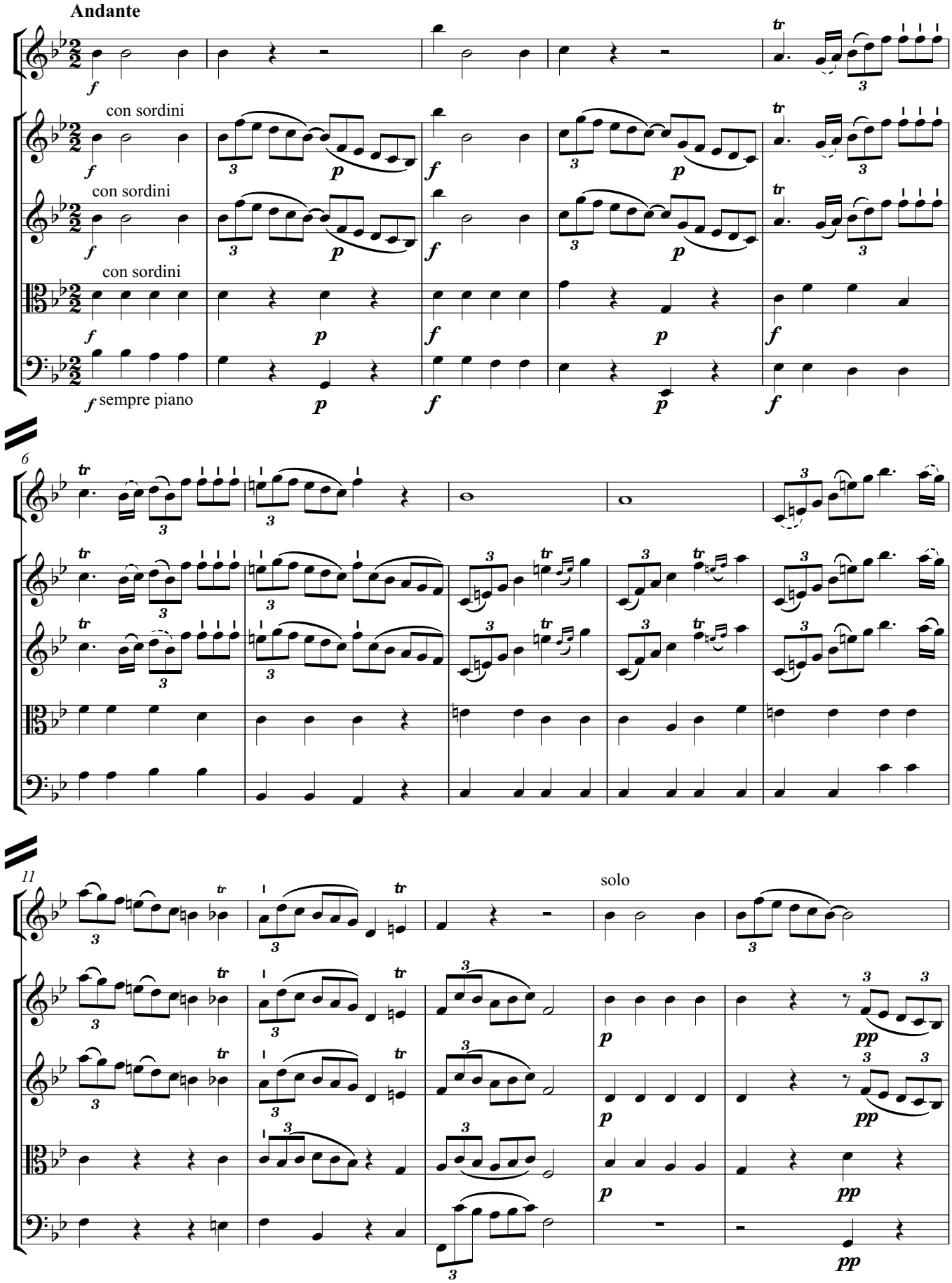

57
solo
65
tutti
solo
72
solo

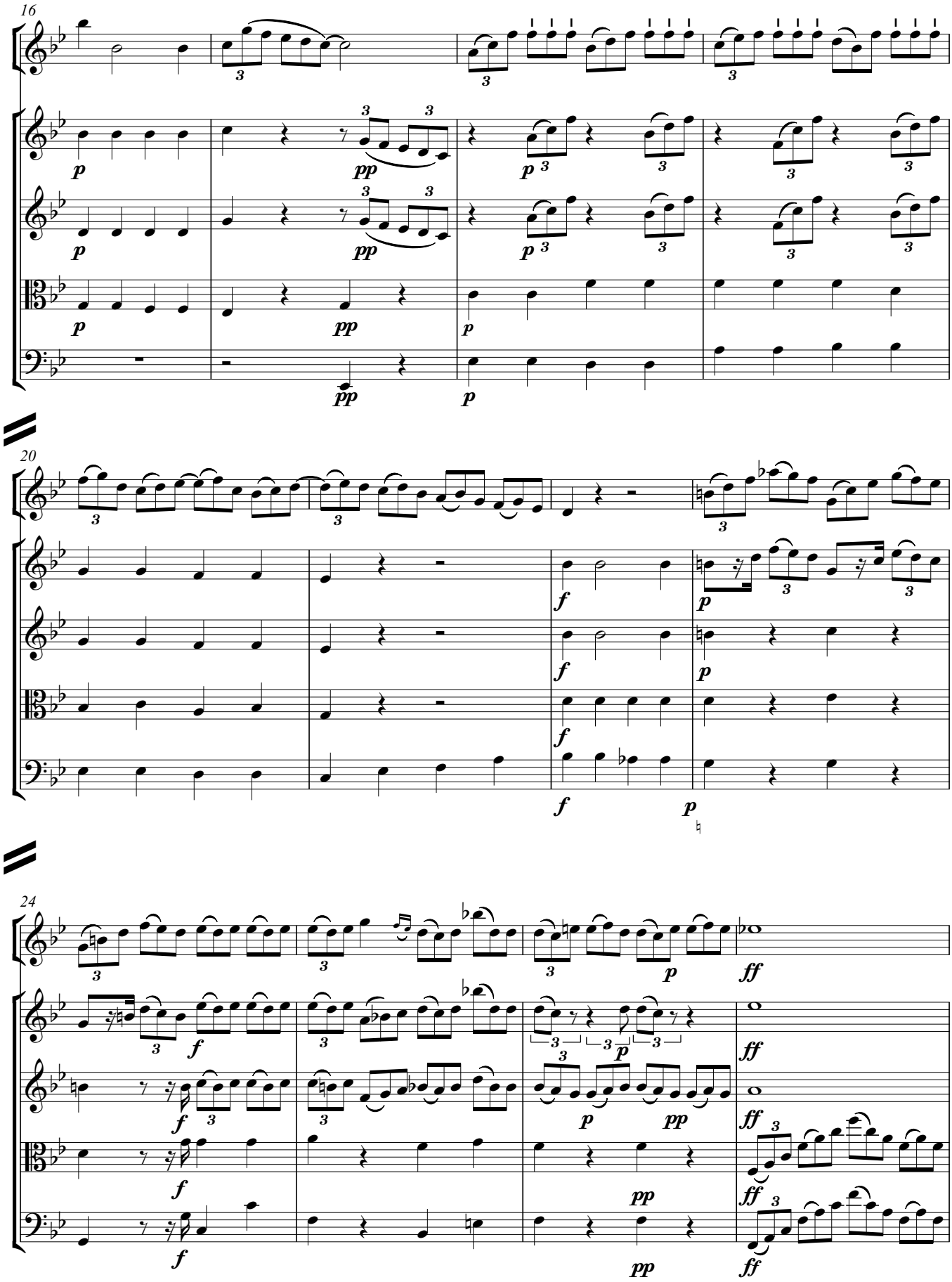

79
87
94
poco f
poco f
poco f
poco f

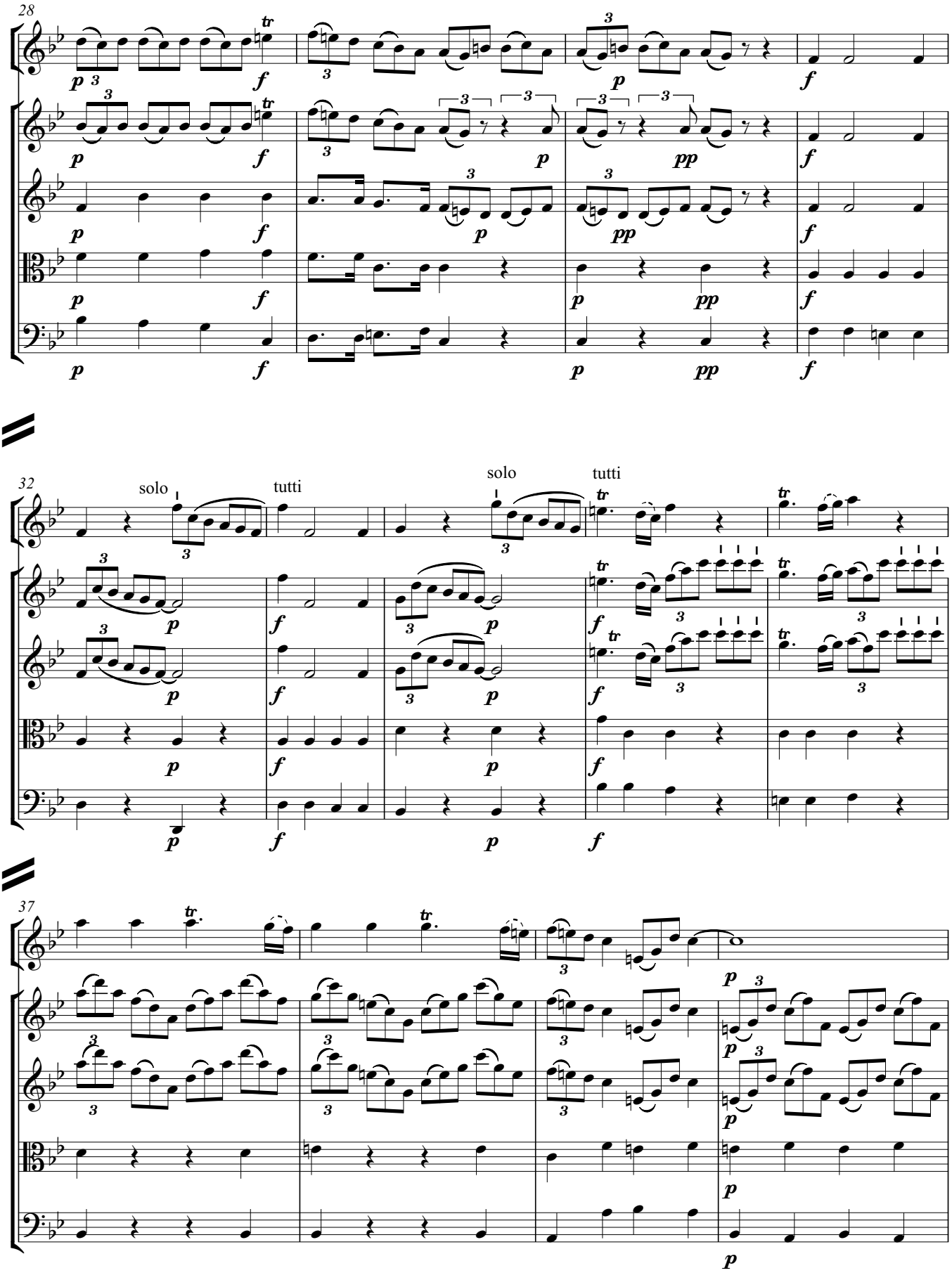

101
solo
109
116

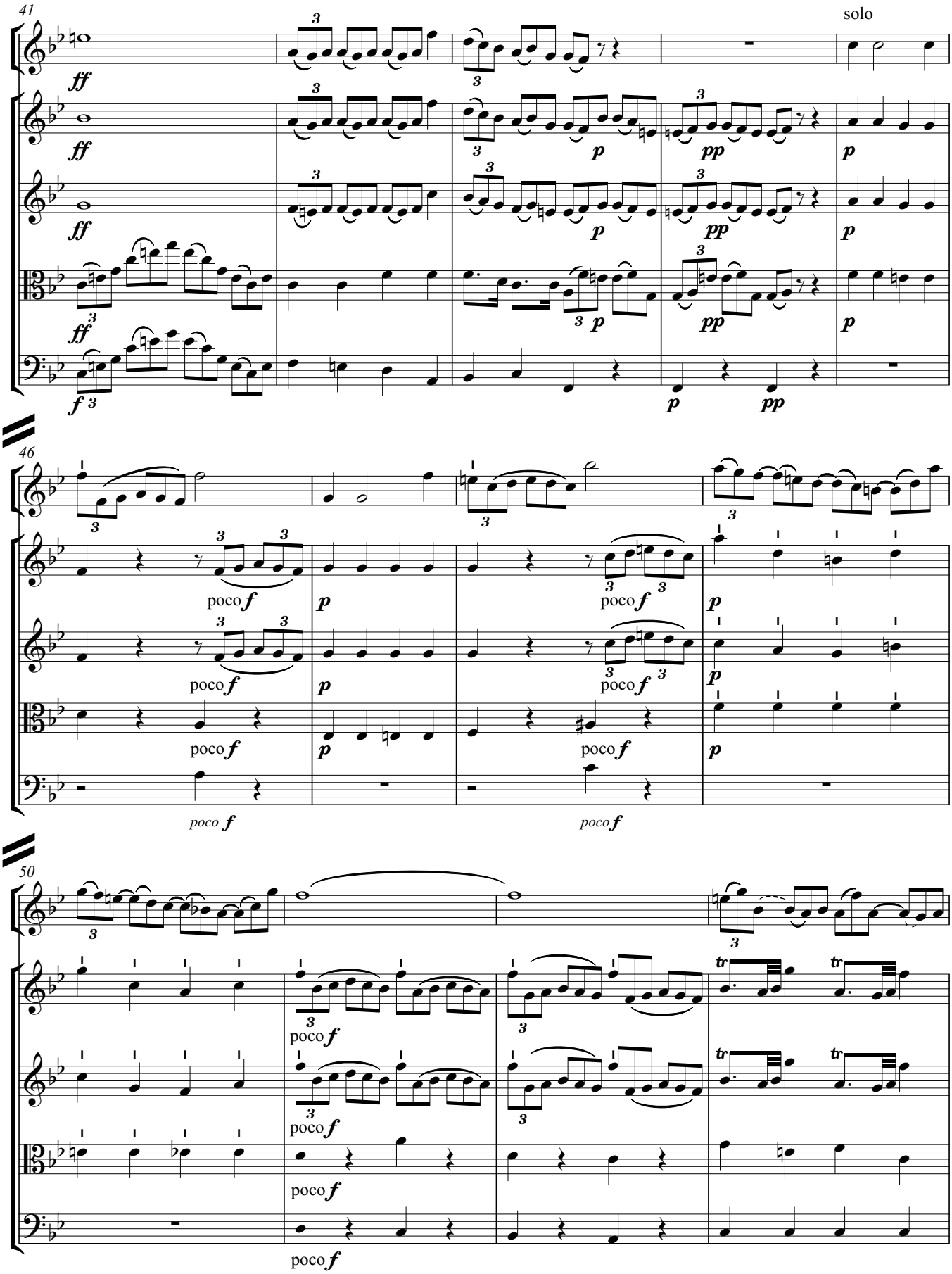

123
tutti
131
solo
tutti
solo
139
tutti
solo
tutti
solo

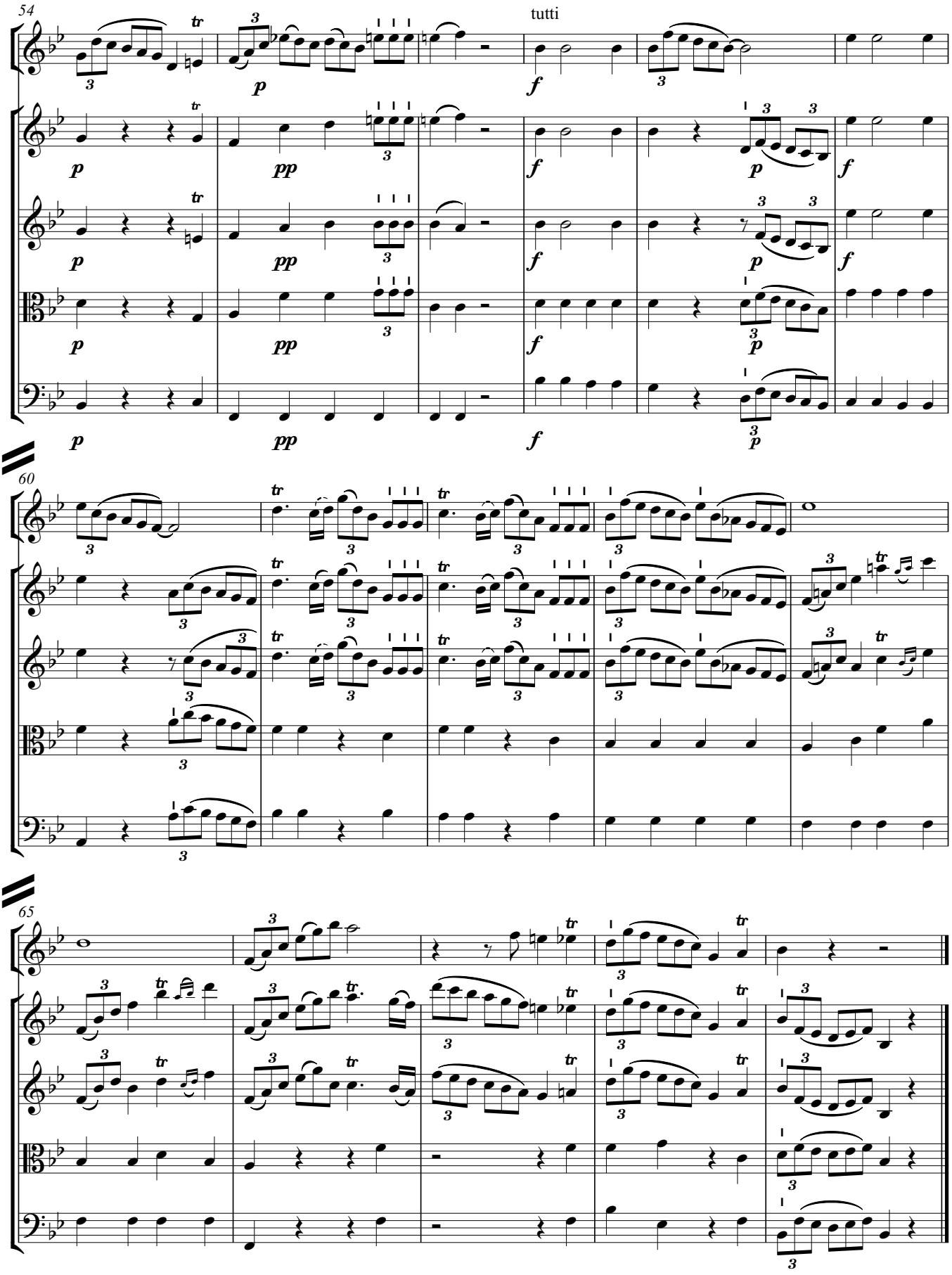

146
tutti
solo
tutti
153


Andante
con sordini
con sordini
con sordini
sempre piano
solo

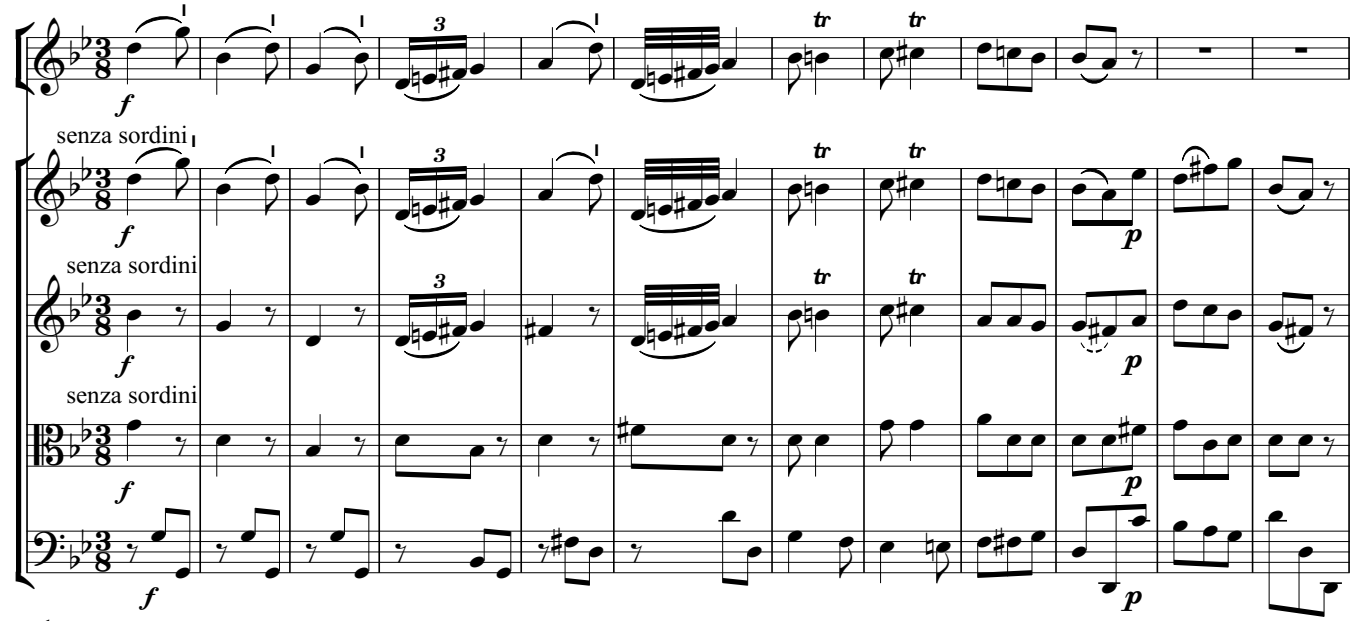

16
20
24

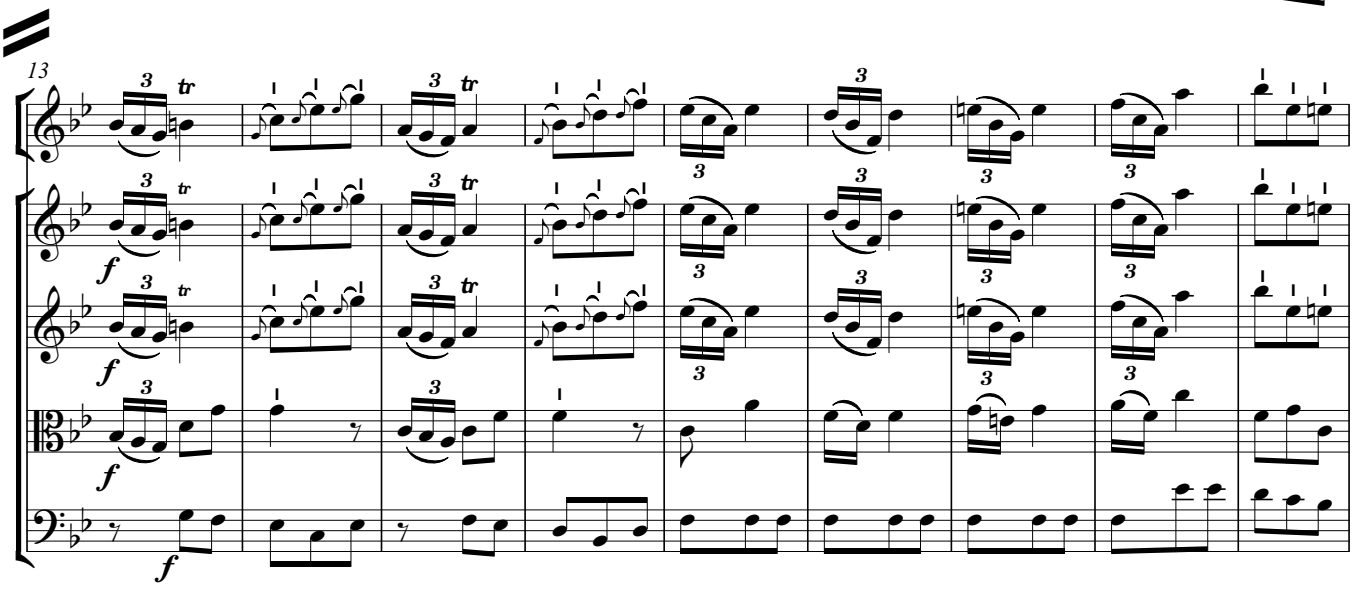

28
32
solo
tutti
solo
tutti
37

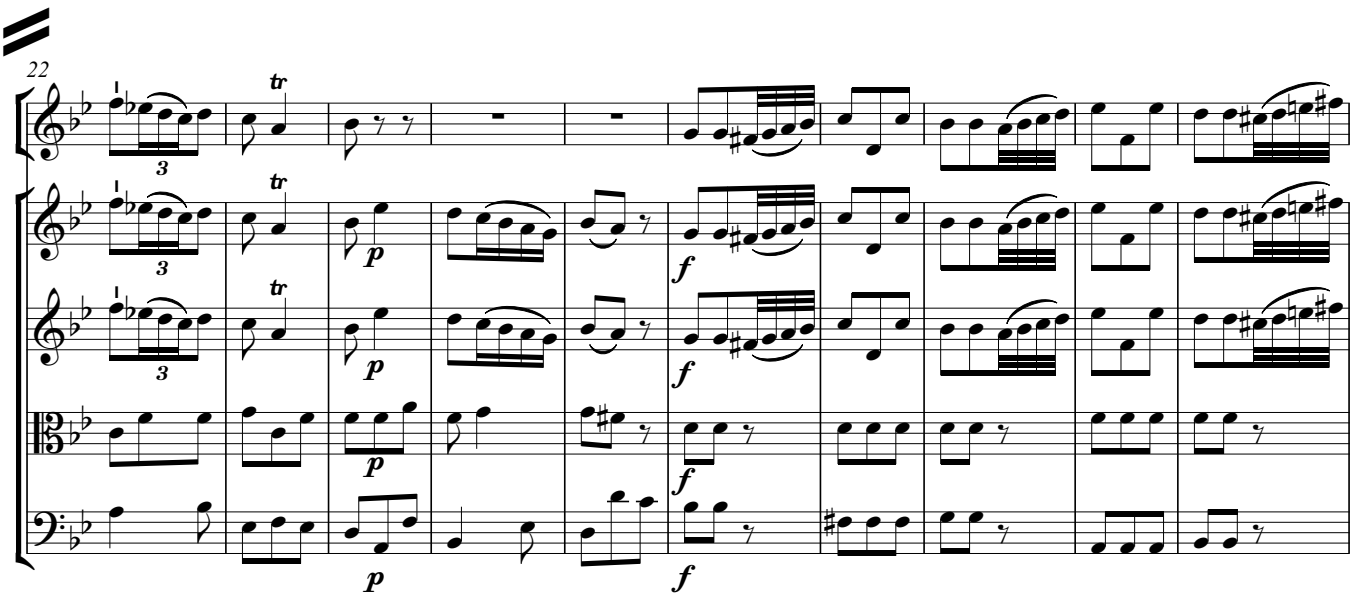

41
solo
ff
p
pp
46
poco f
50
tr

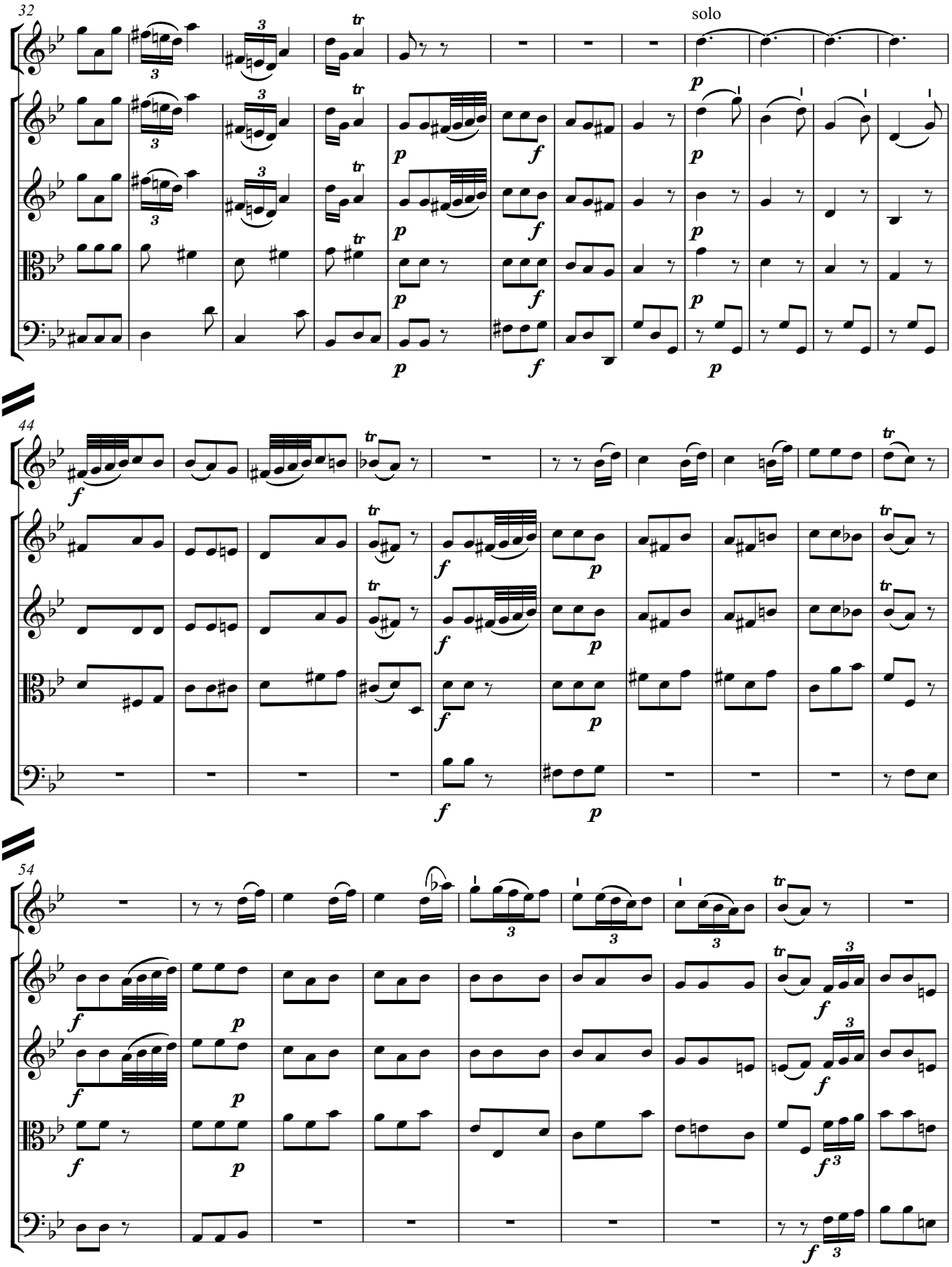

54
tutti
60
65

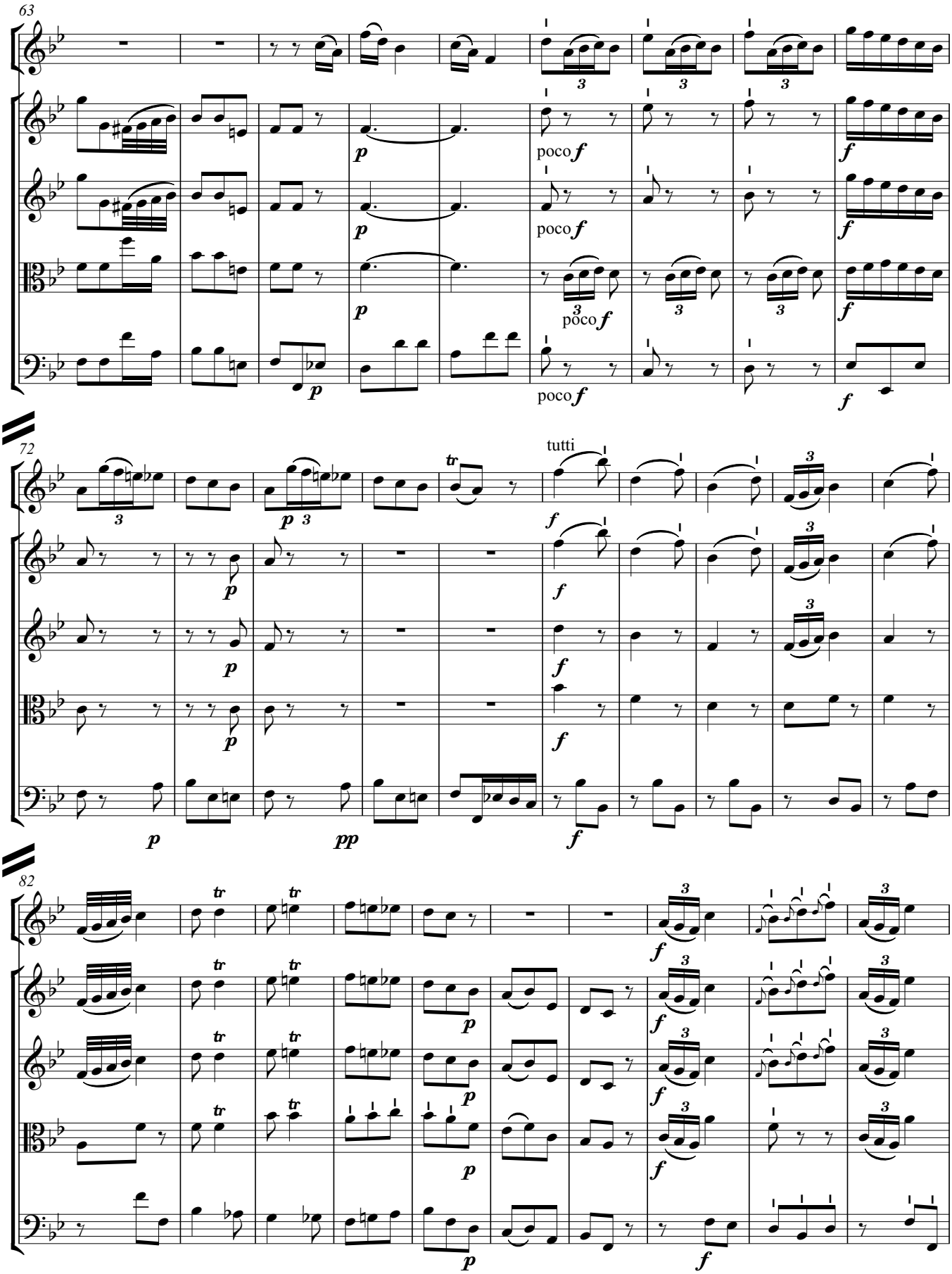
**Allegro moderato**

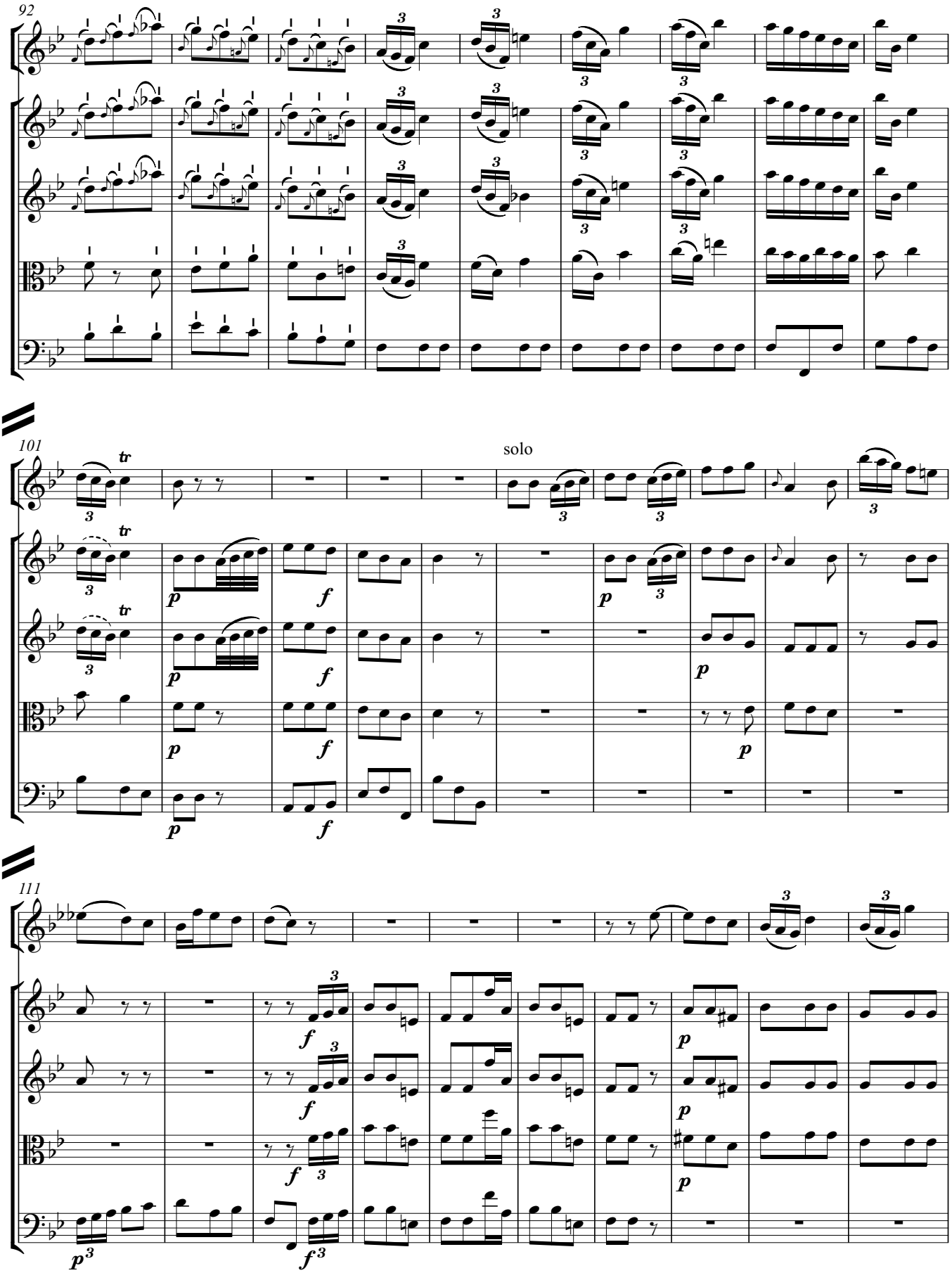


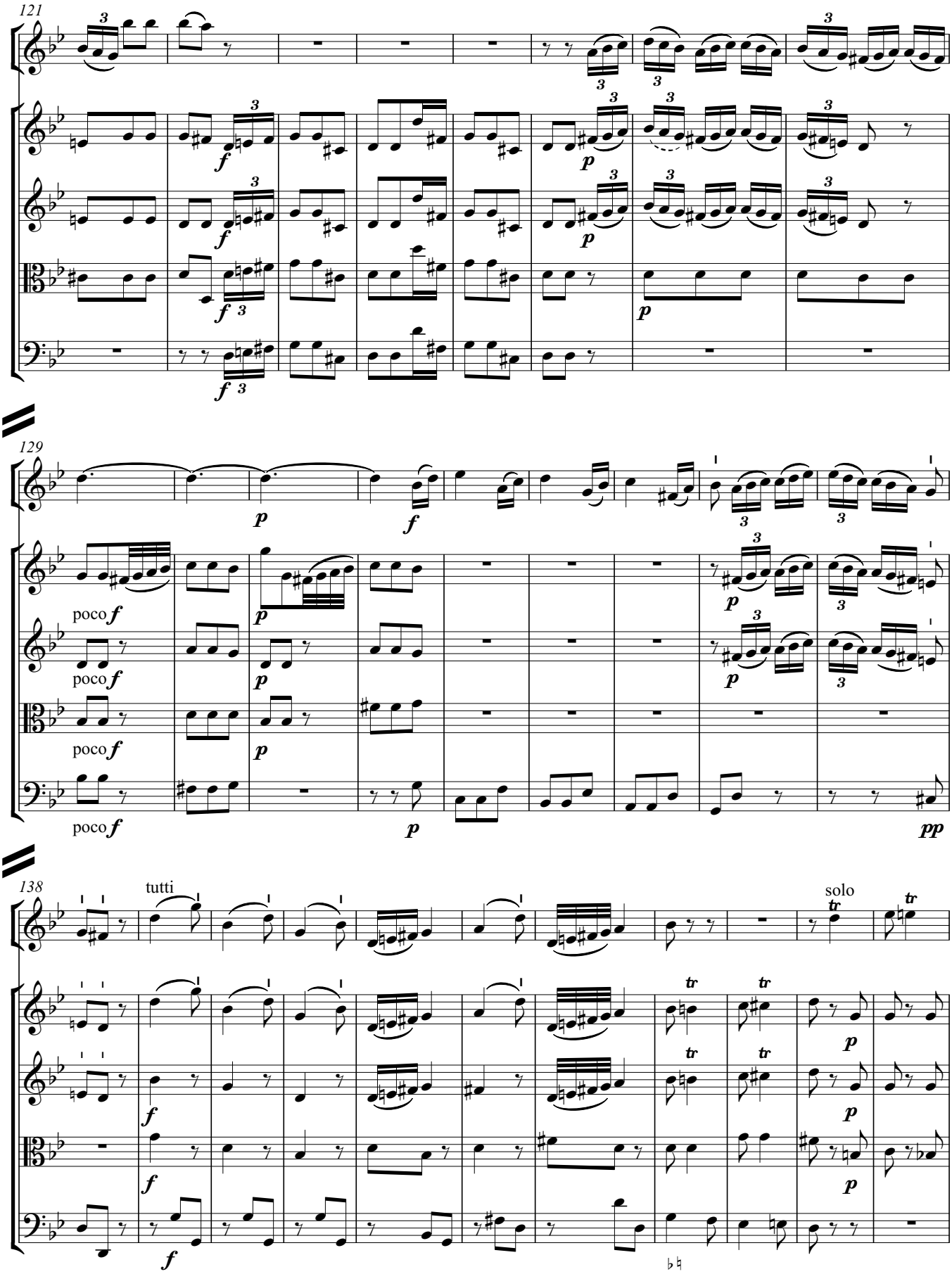



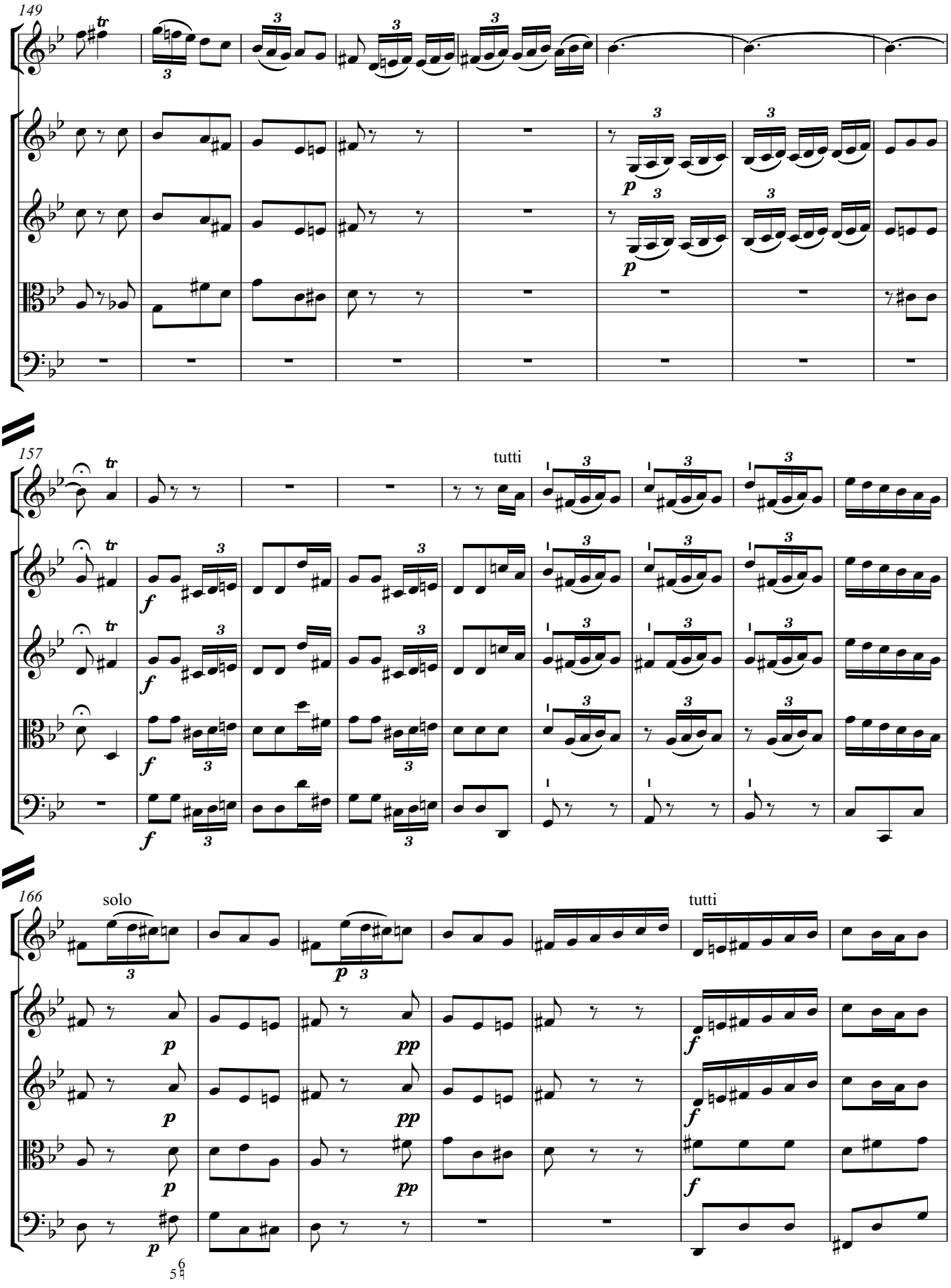



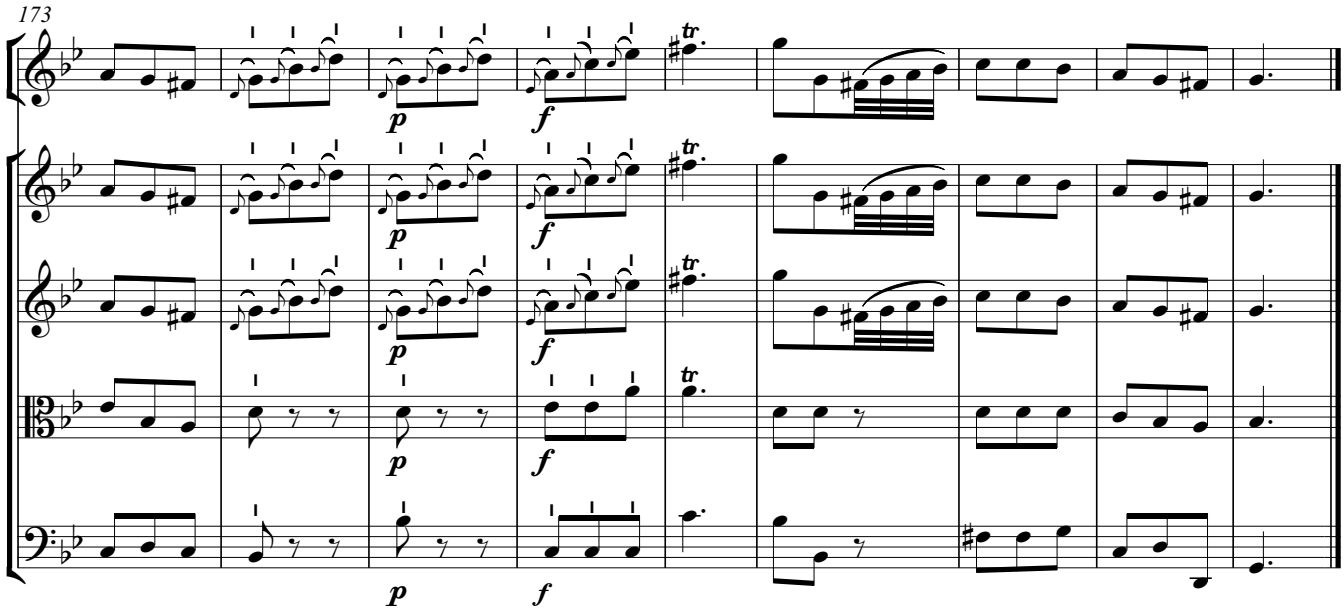

32
solo
44
54


63
poco f
poco f
poco f
poco f
72
tutti
82


92
101
solo
111


121
129
poco f
p
f
pp
138
tutti
solo
tr


149
157
tutti
166
solo
tutti


173
p
f
tr

Jan Antonín Reichenauer
(um 1694-1730)

**Allegro**

tutti

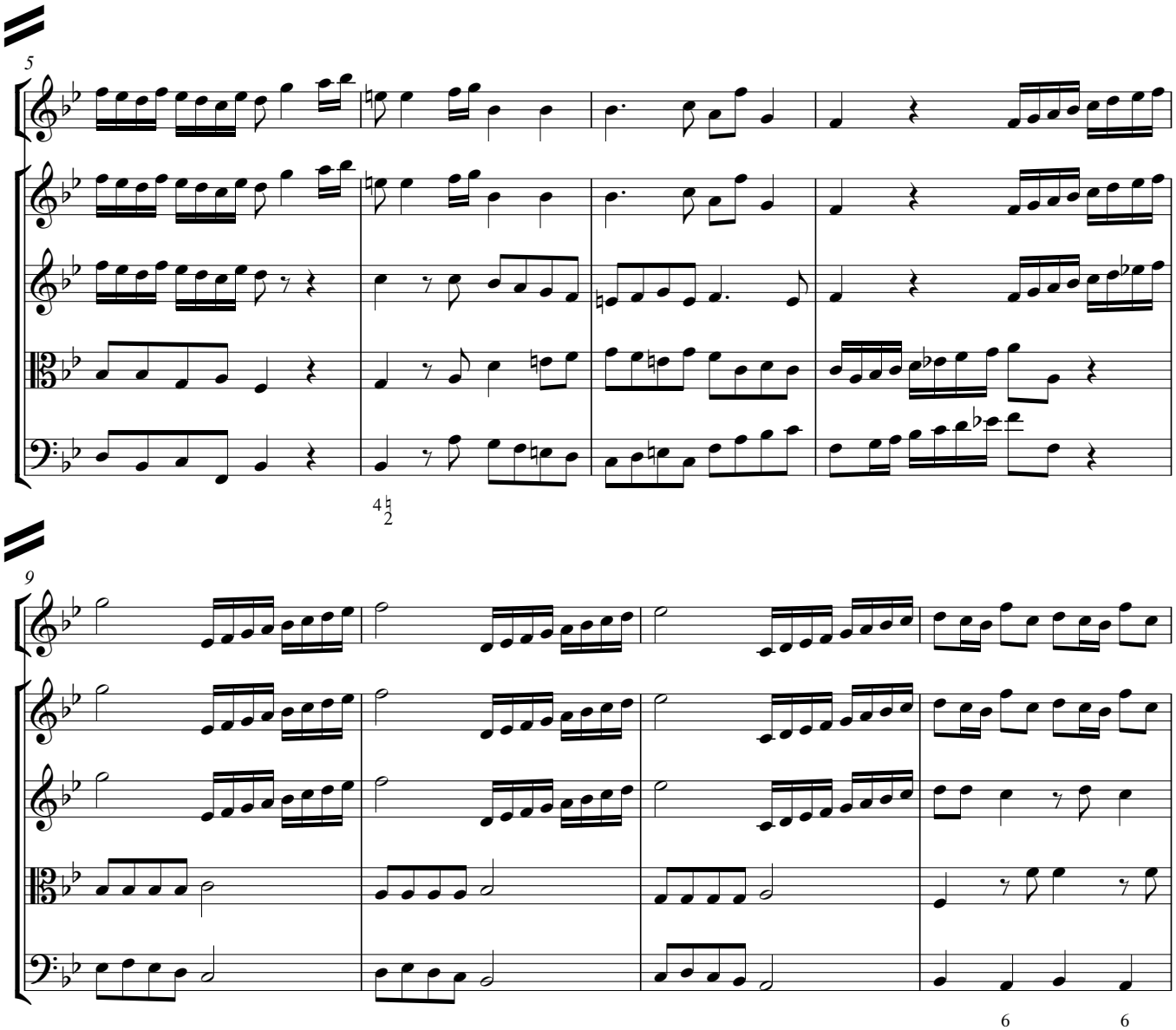
Oboe *concertato*

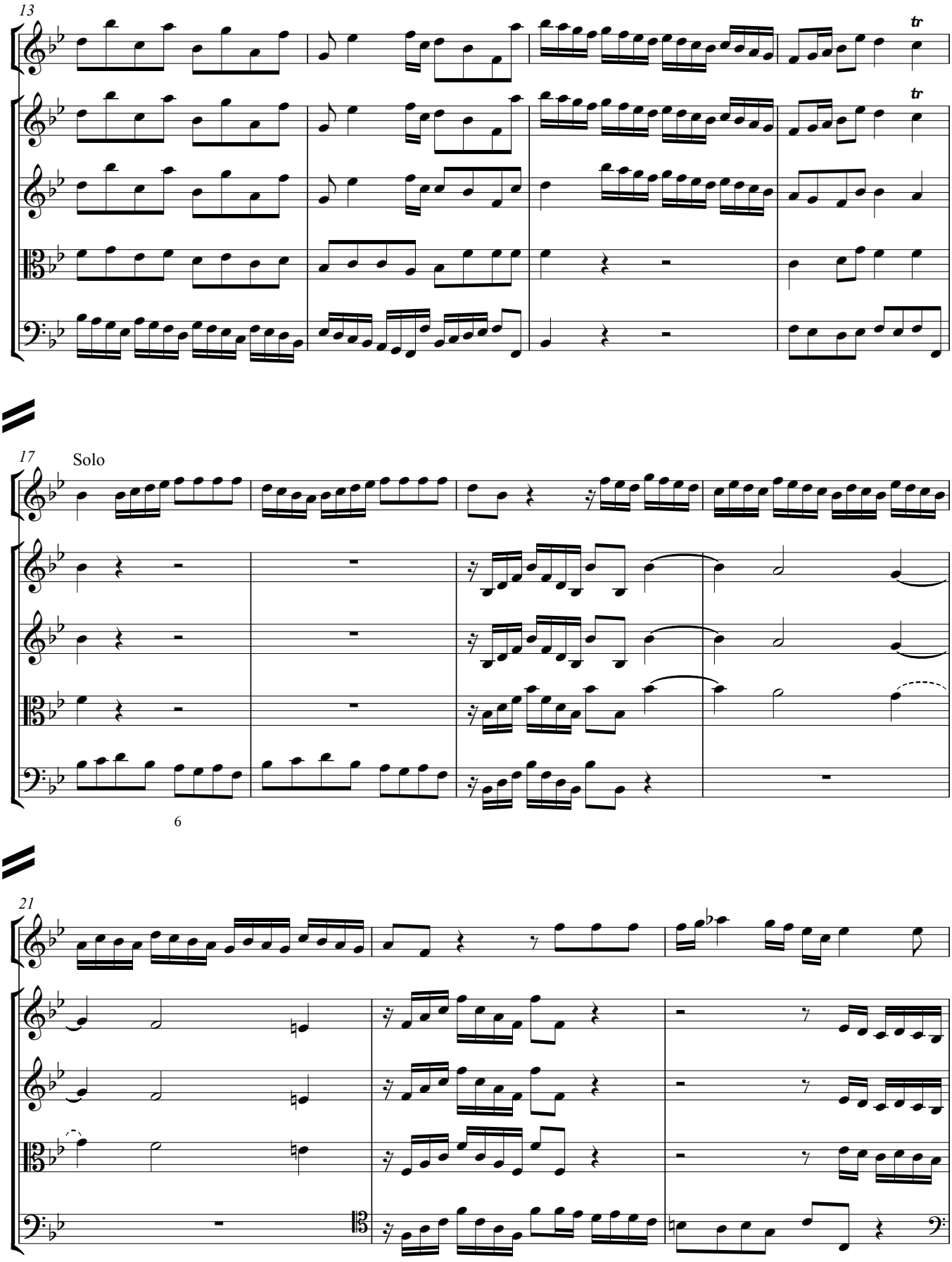
Violino I

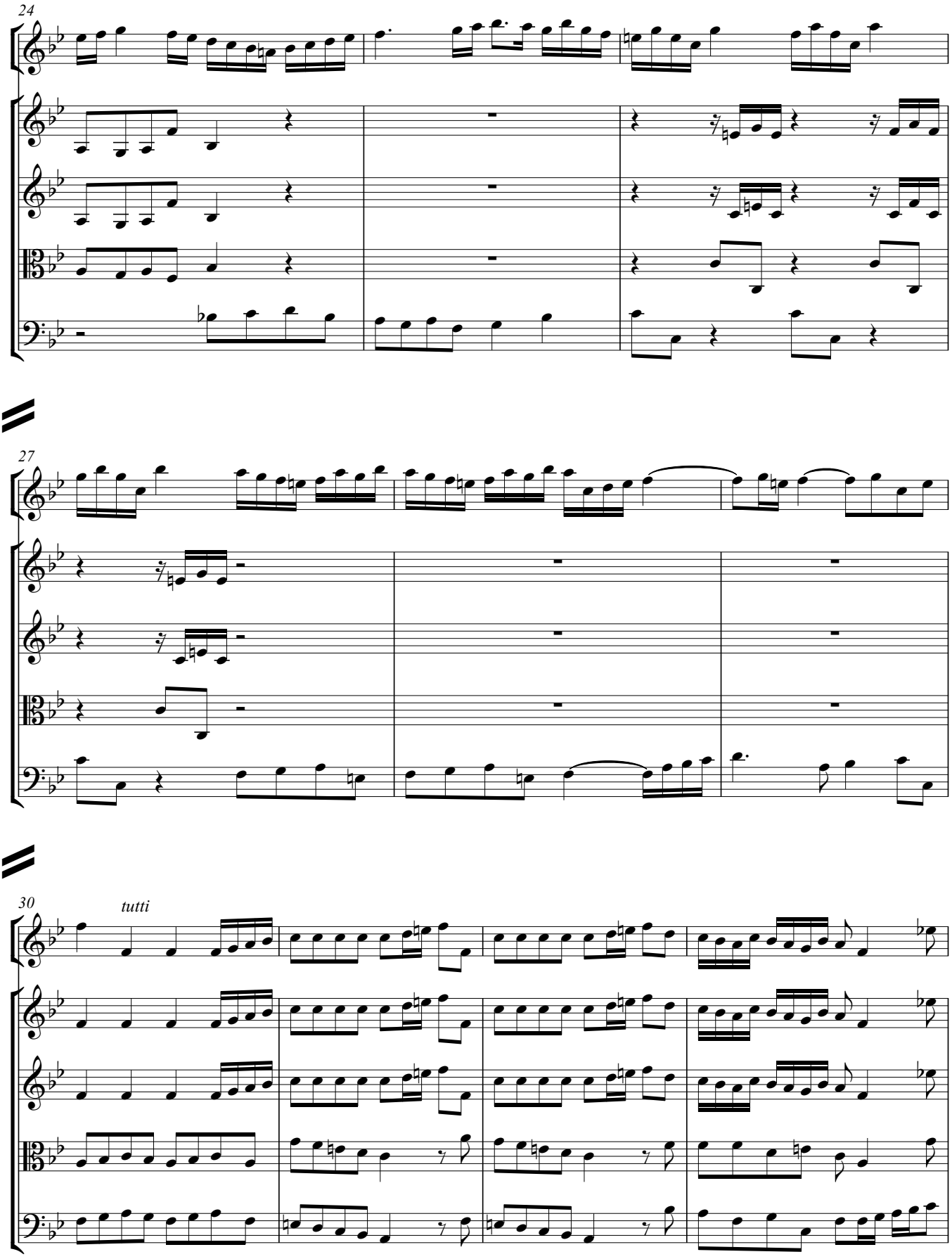
Violino II

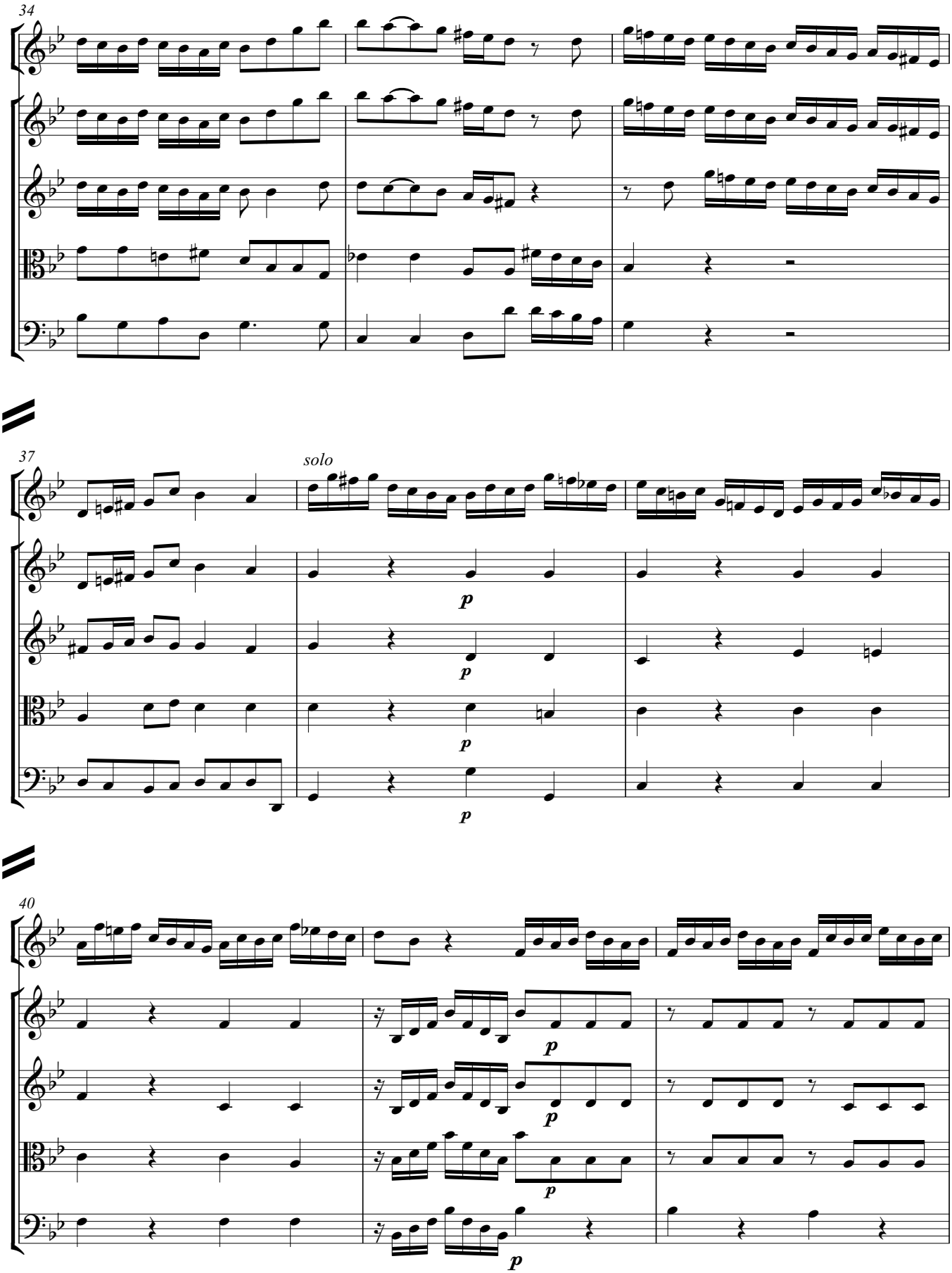
Viola

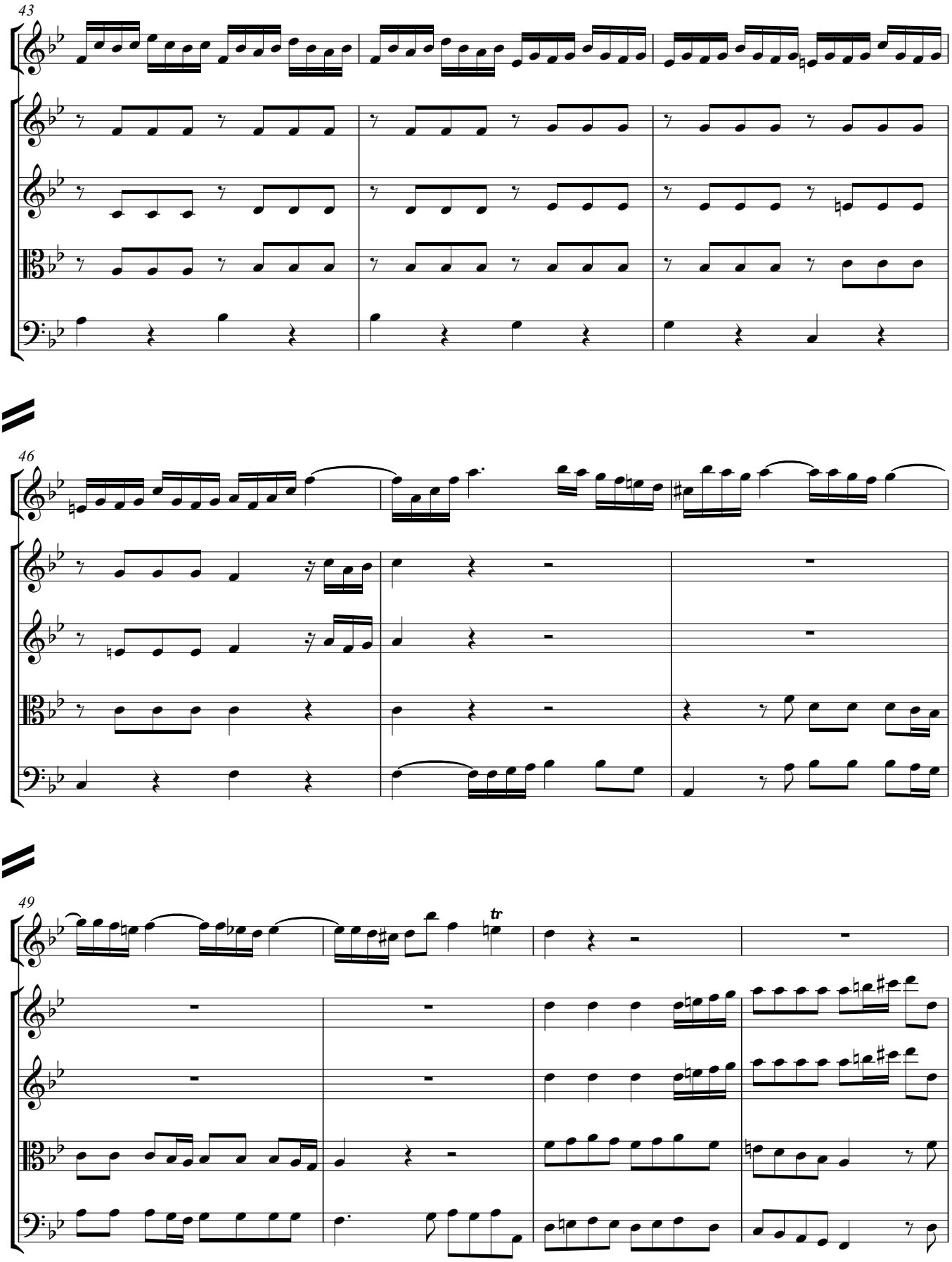
Cembalo
*Basso*

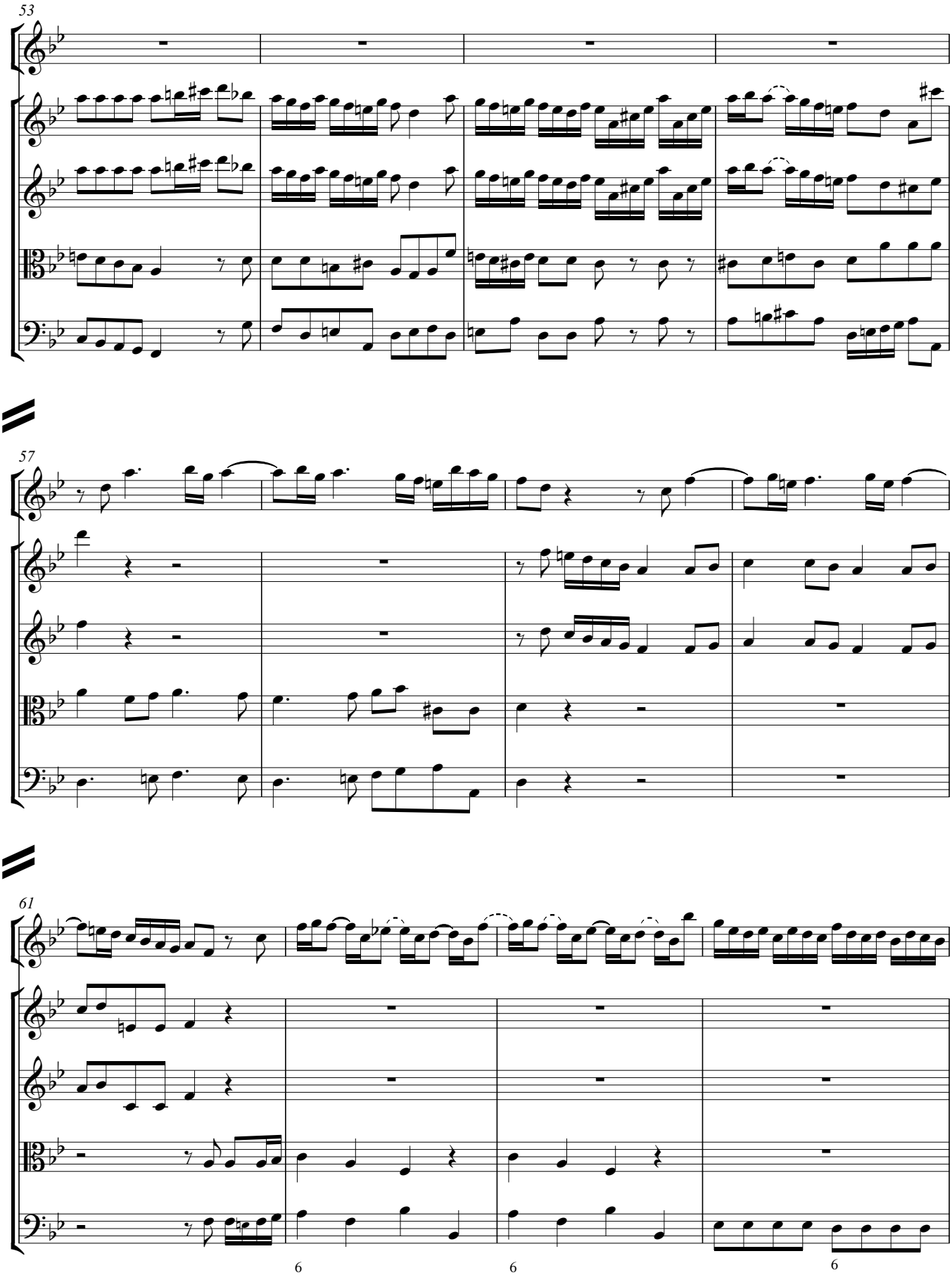


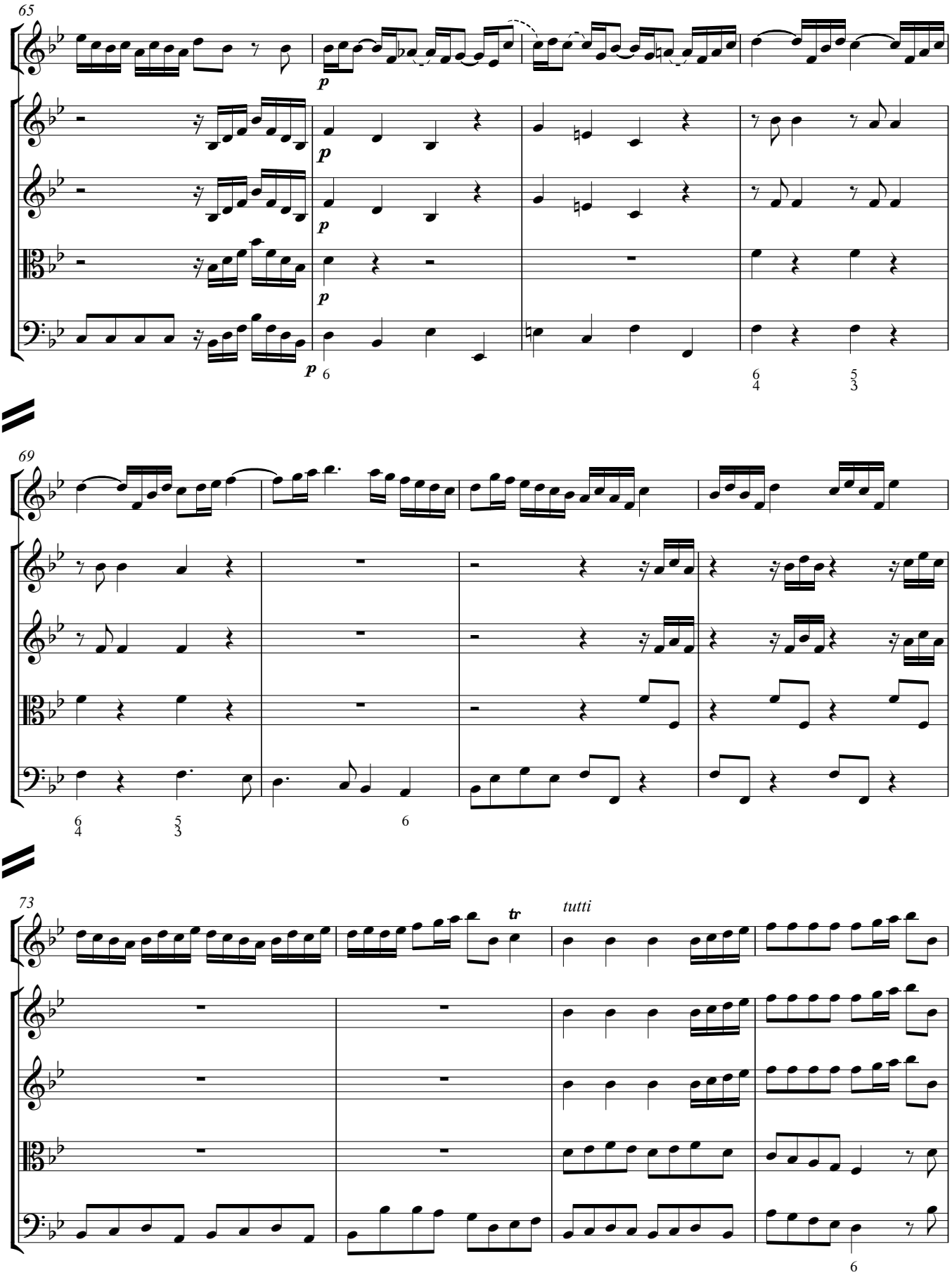

13
tr
tr
17
Solo
6
21

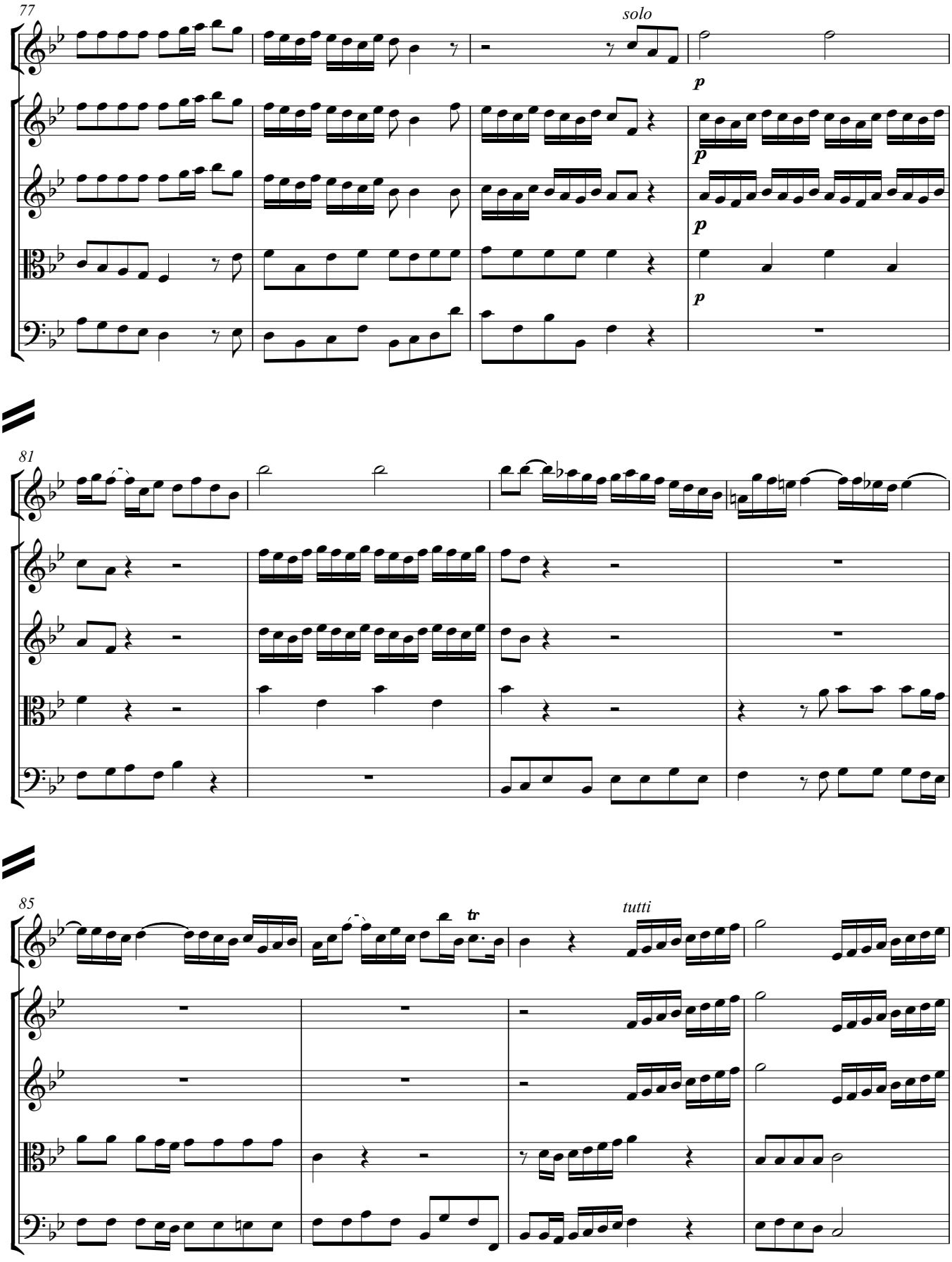

24
27
30
tutti

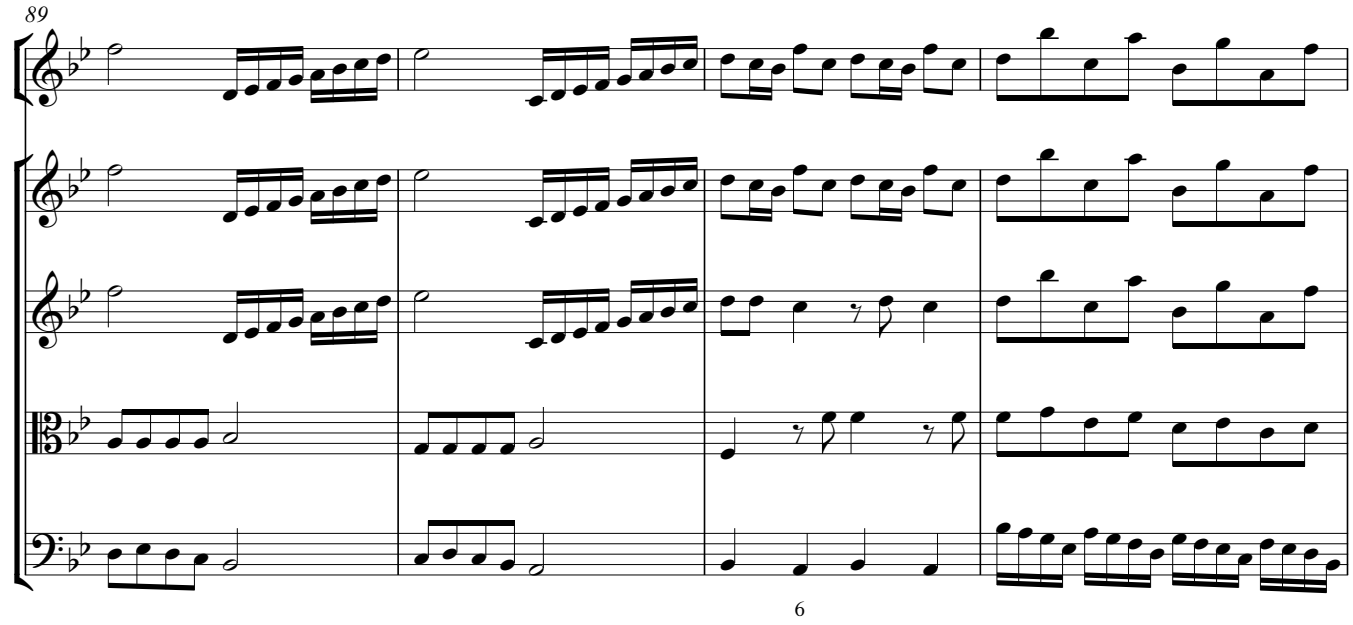

34
37
solo
p
40

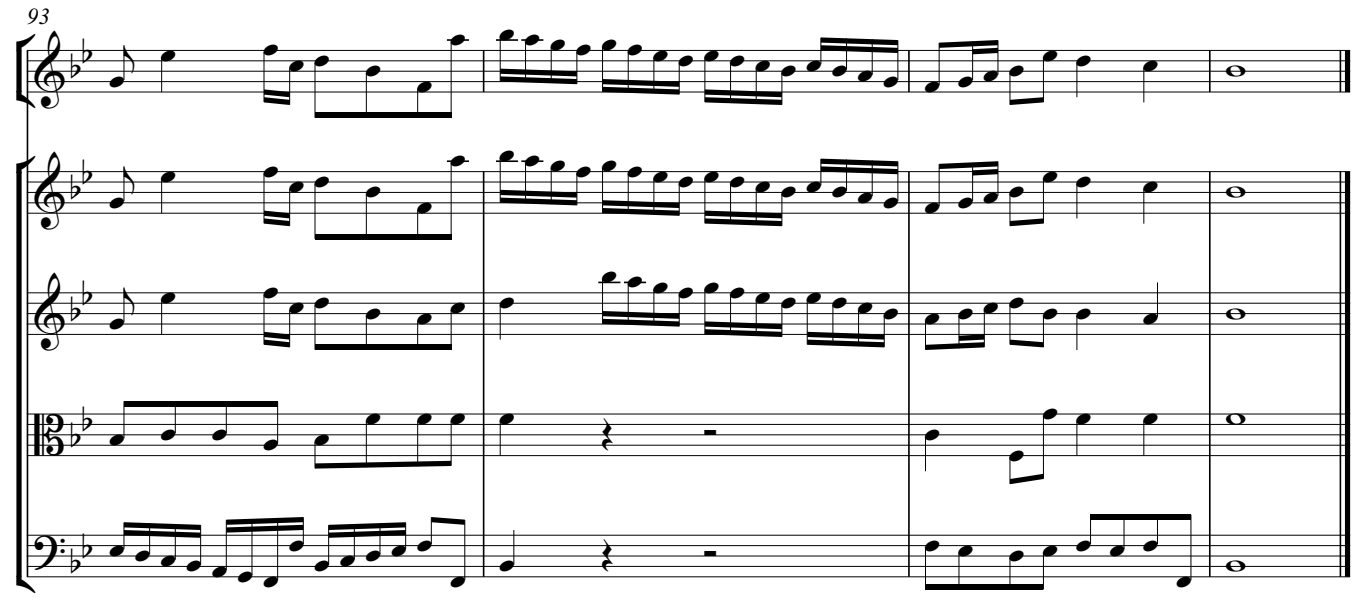

43
46
49
tr

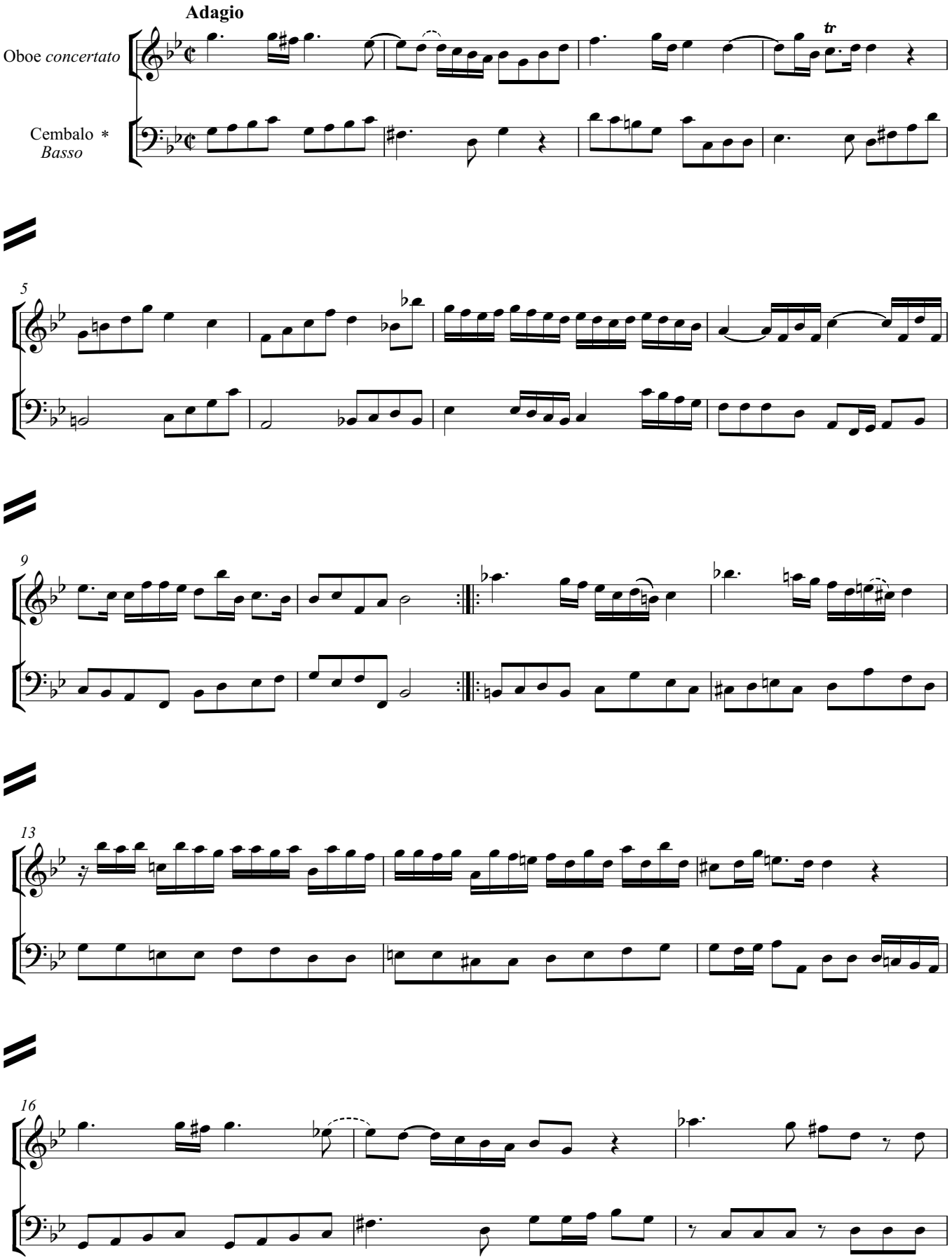

53
57
61
6
6
6


65
p
69
73
tr
tutti

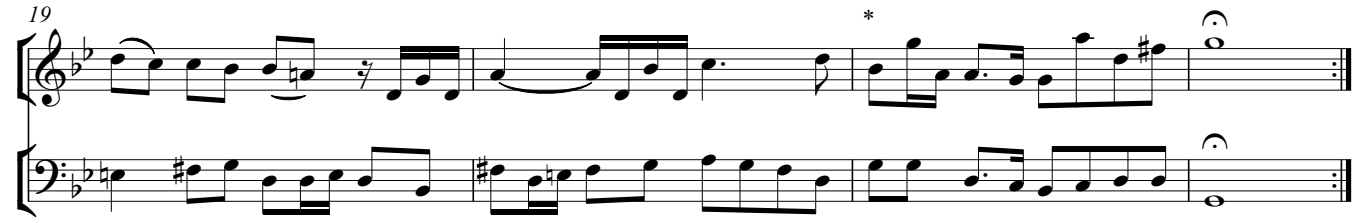

77
solo
p
p
p
p
81
85
tr
tutti

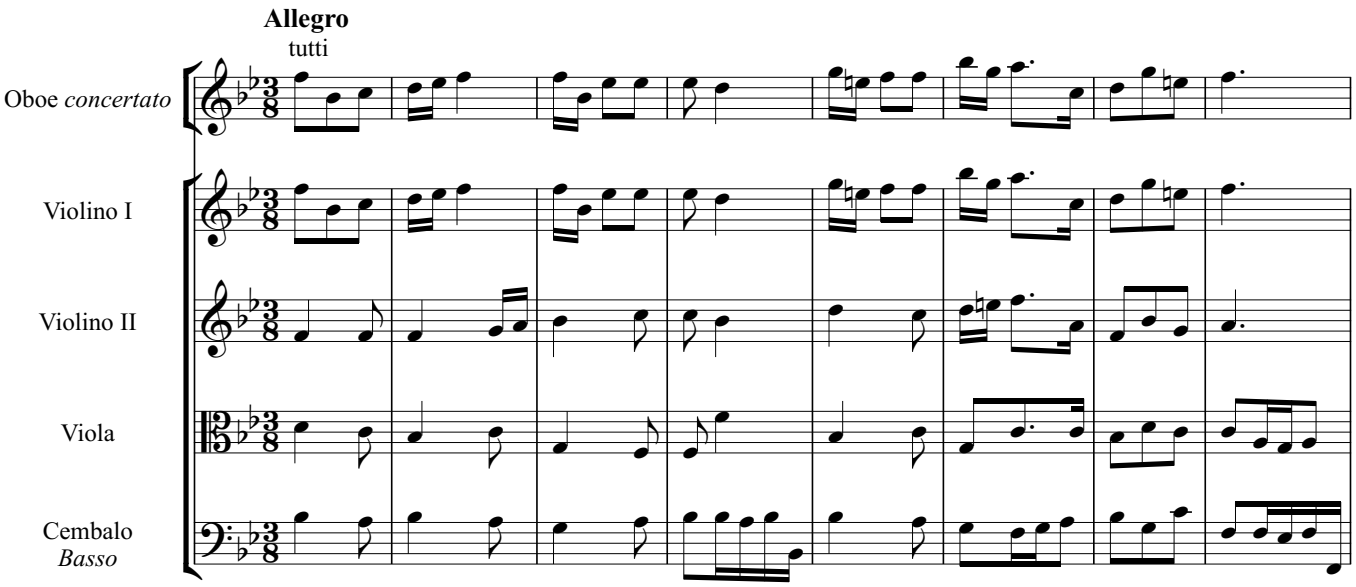

89
6

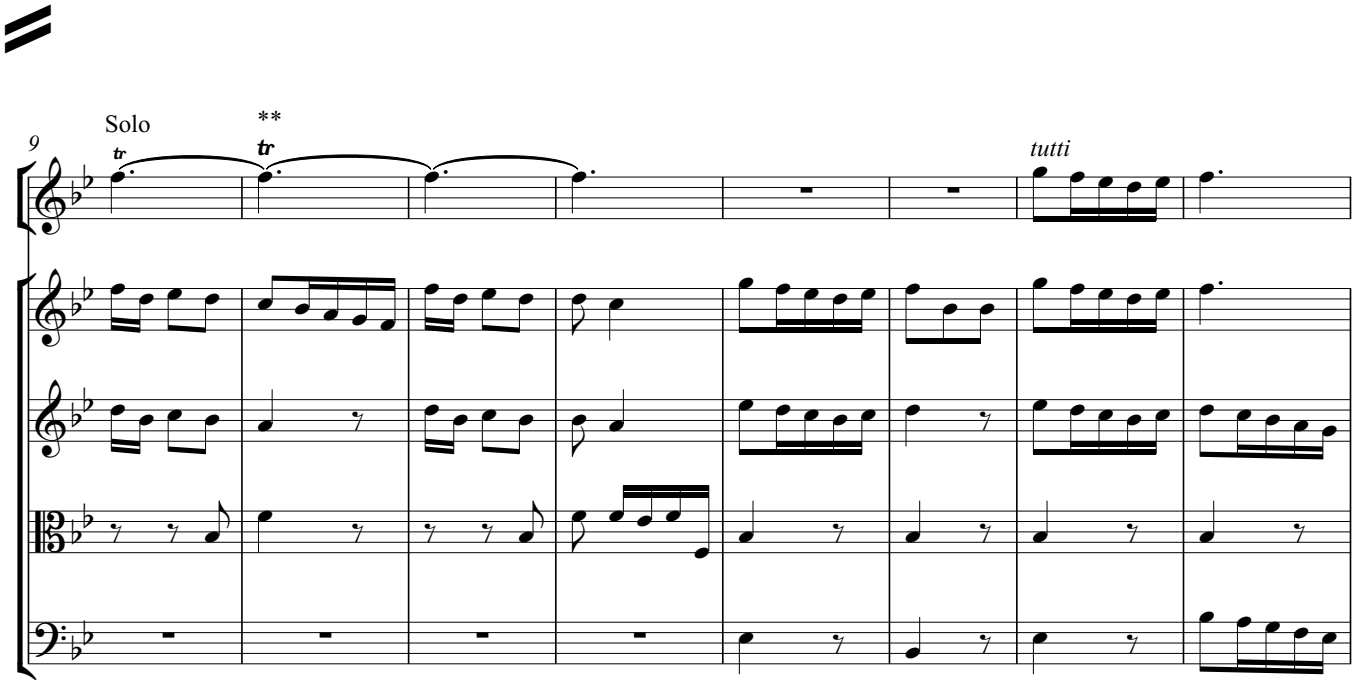

93



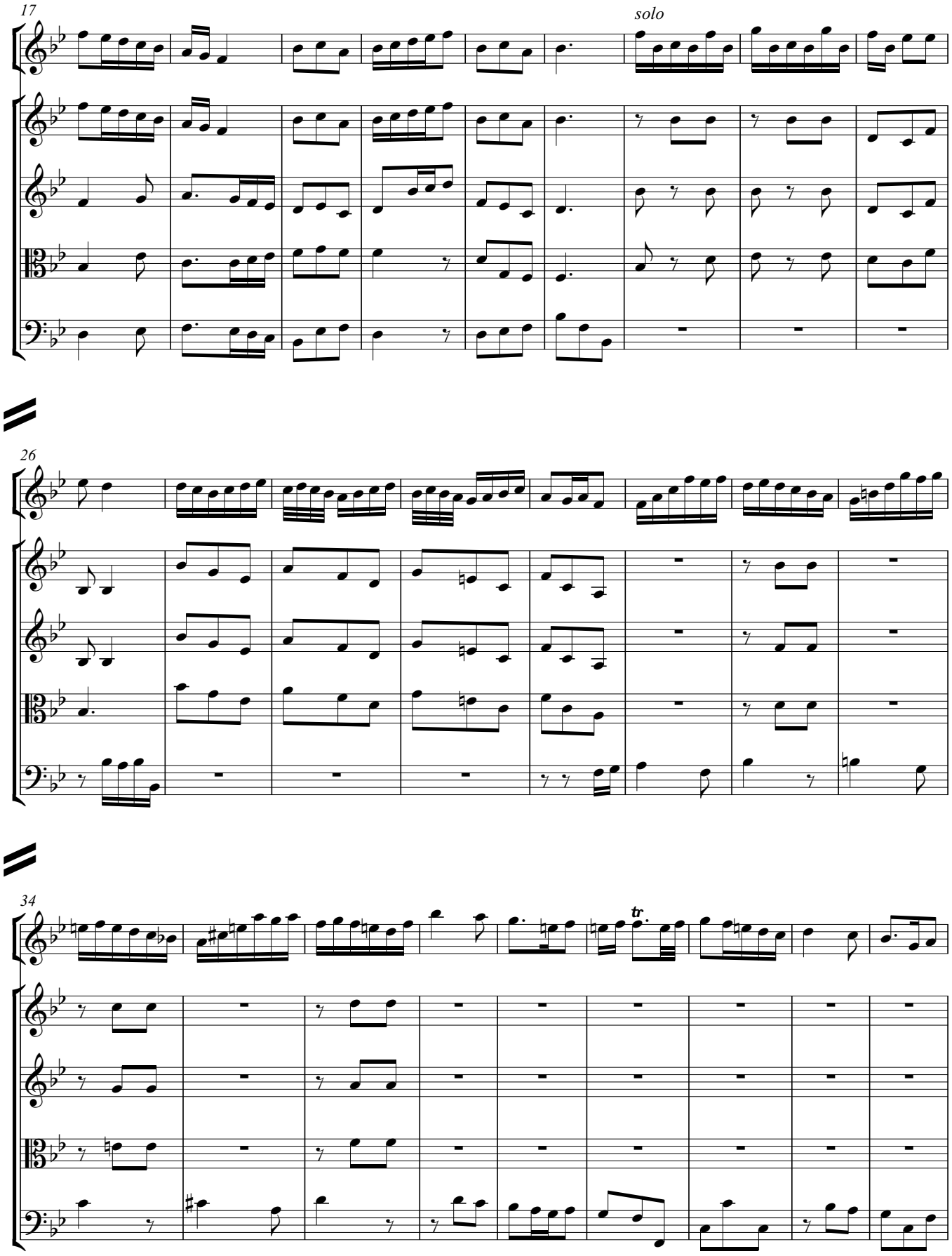

* siehe Einzelanmerkungen S. 137-138

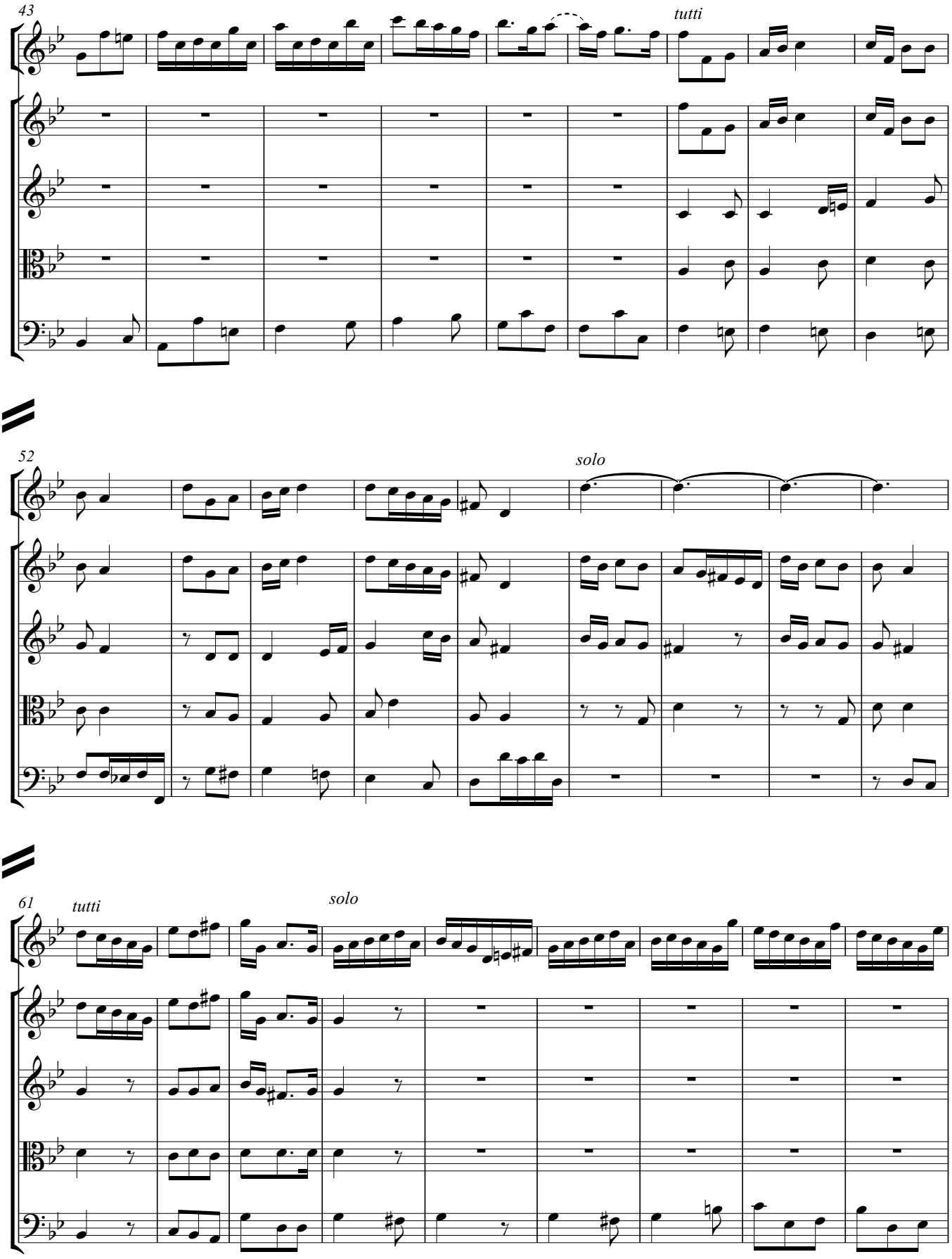


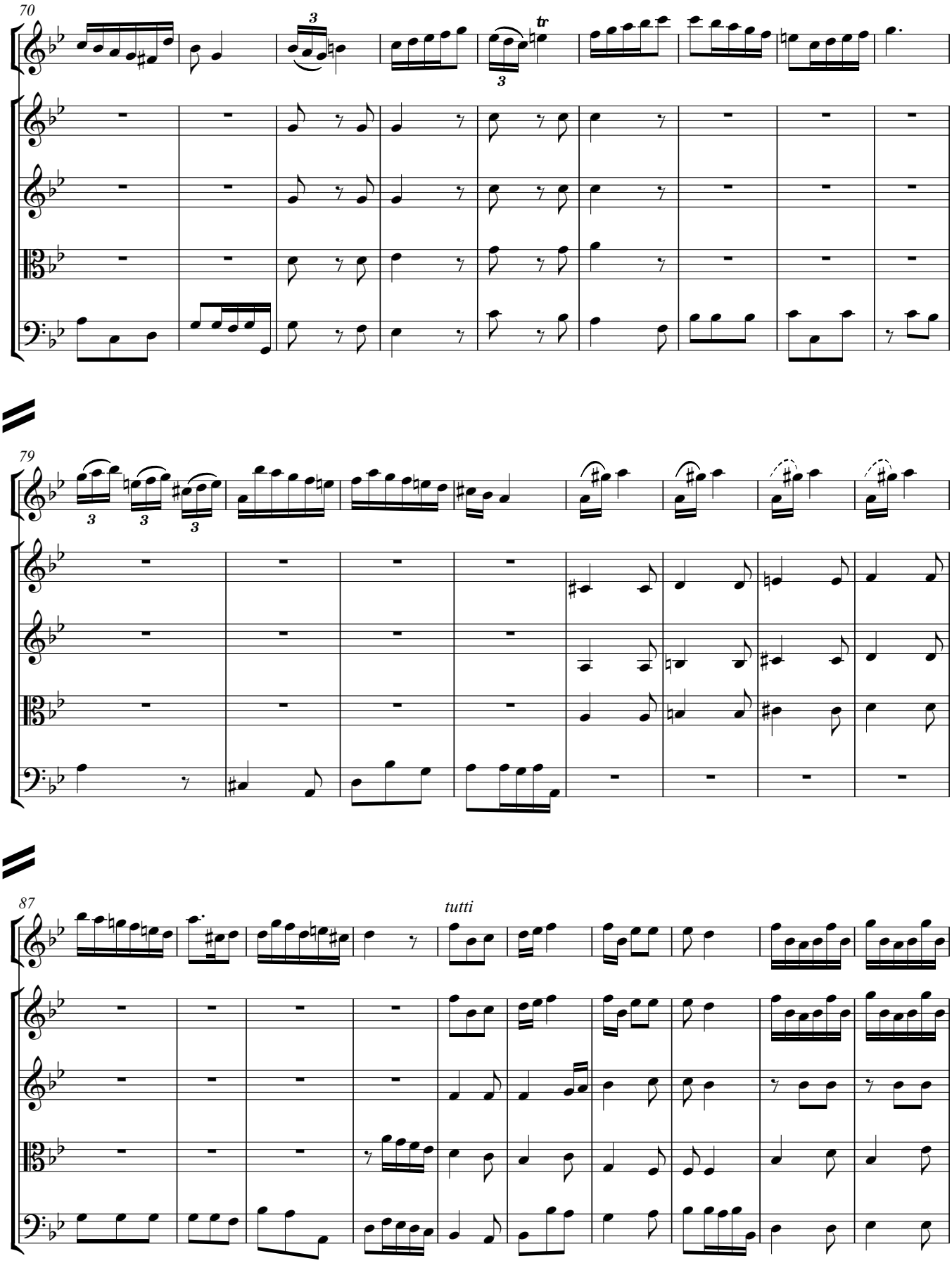



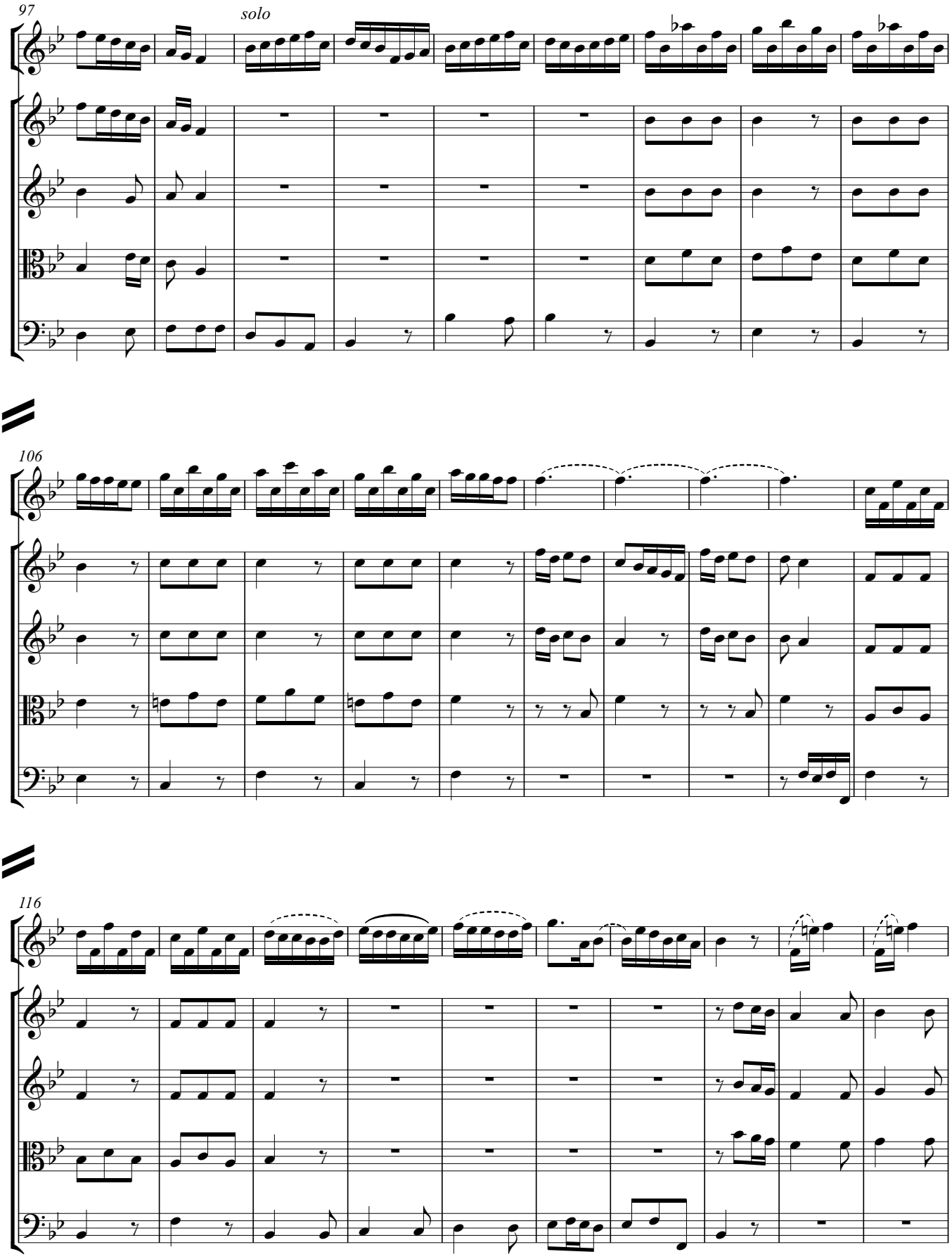



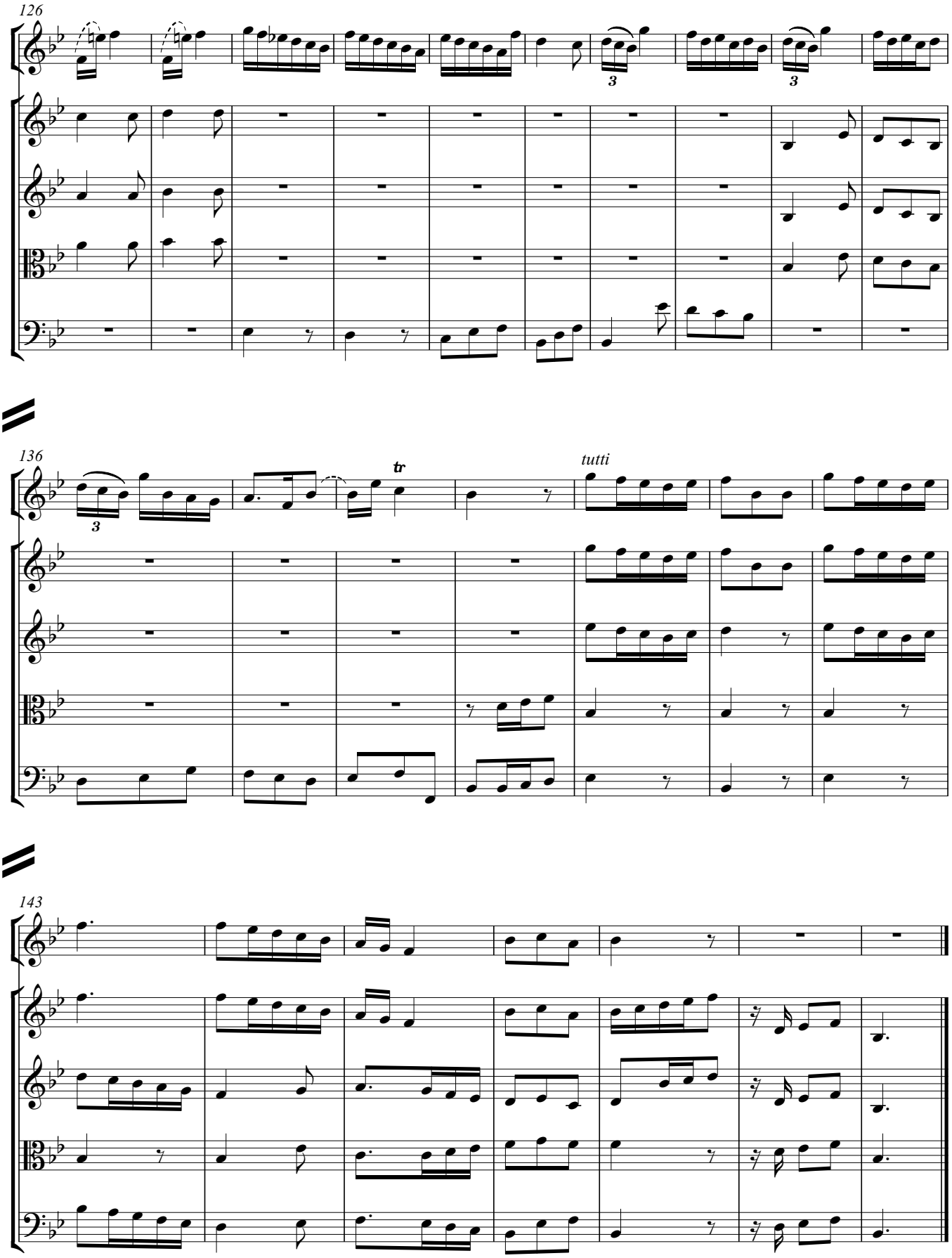

*Alternativen siehe Einzelanmerkungen S. 138
** siehe Einzelanmerkungen S. 138


17
solo
26
34
tr


43
tutti
52
solo
61
tutti
solo

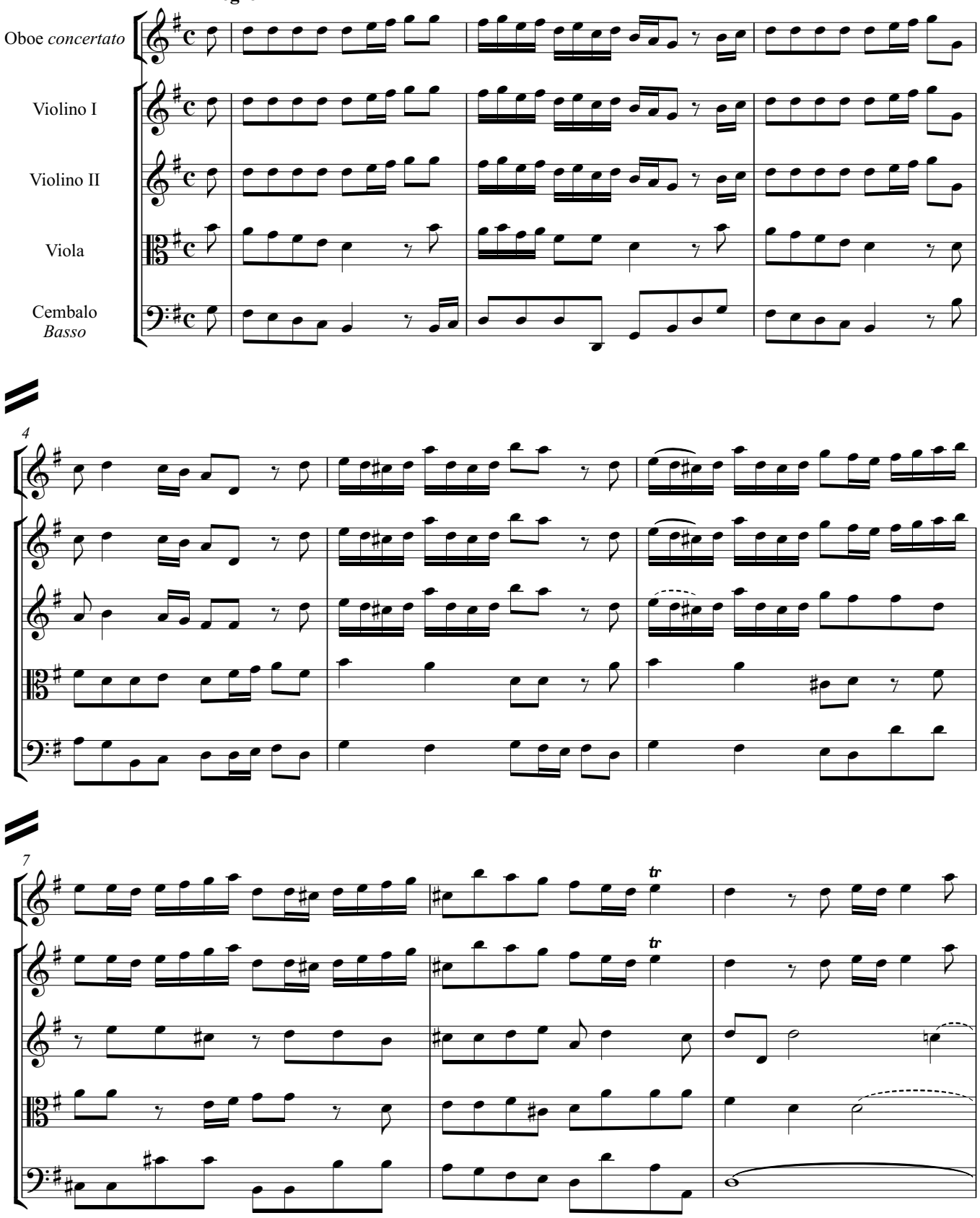

70
79
87
tutti

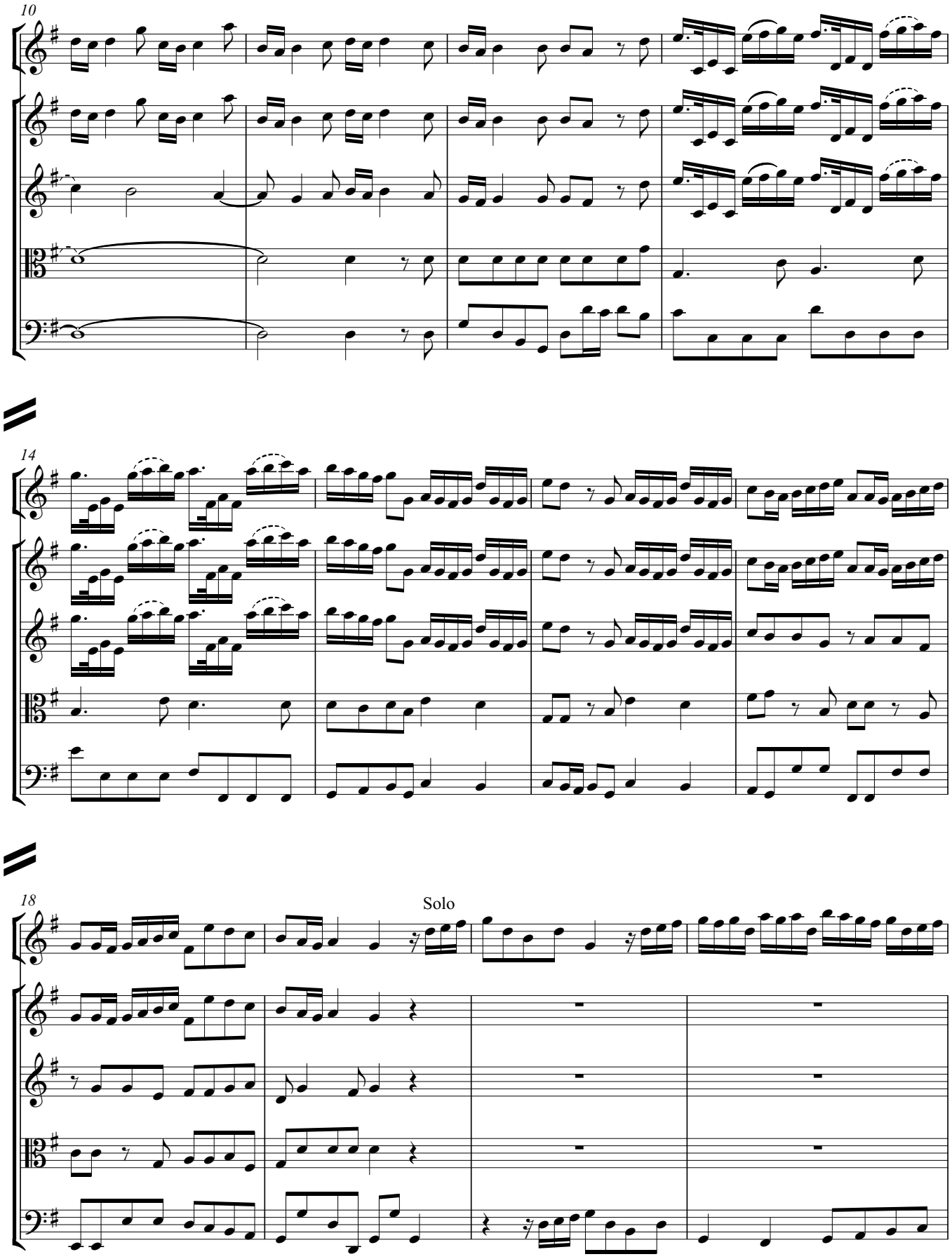

97
solo
106
116

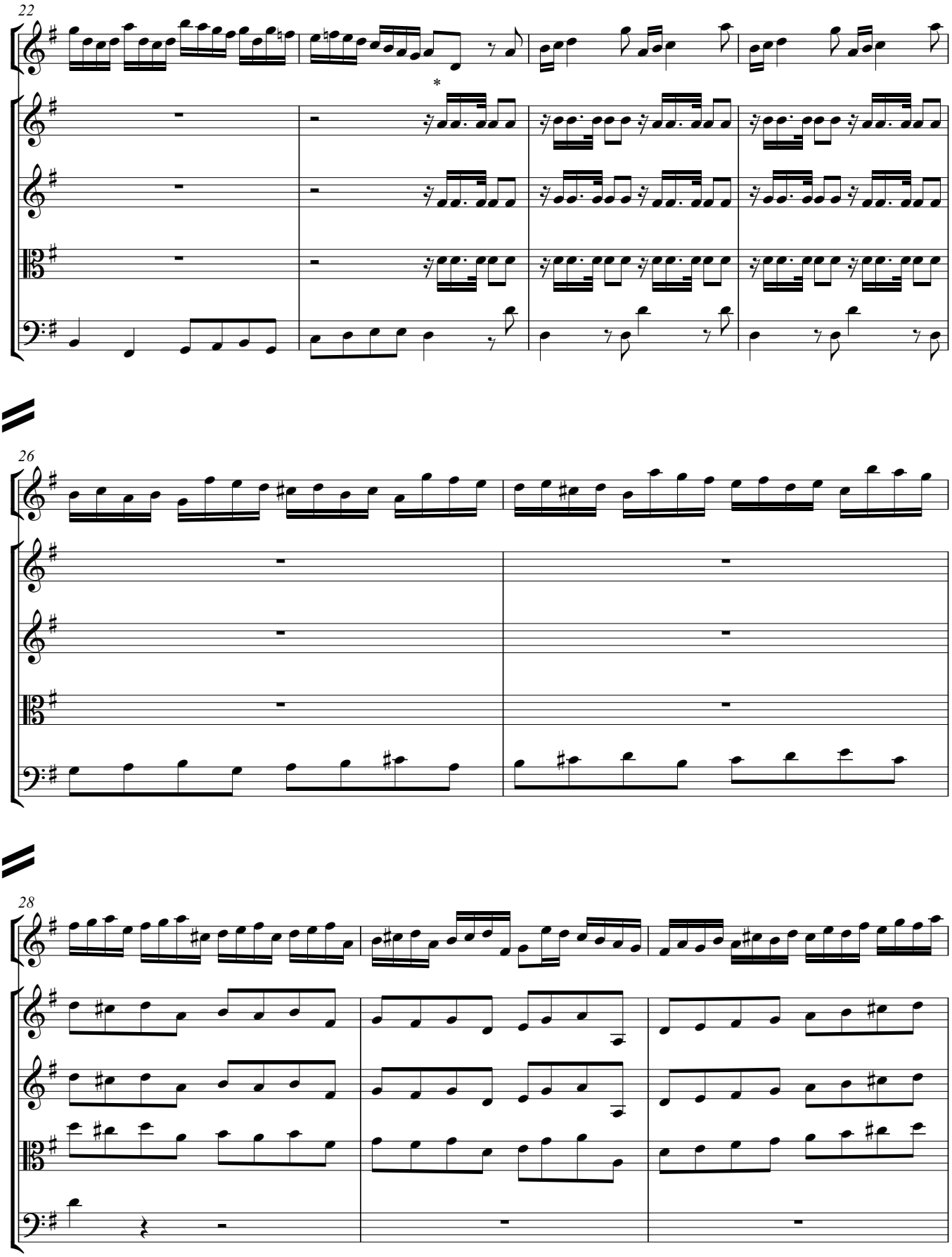

126
136
tutti
143

Jan Antonín Reichenauer
(um 1694-1730)

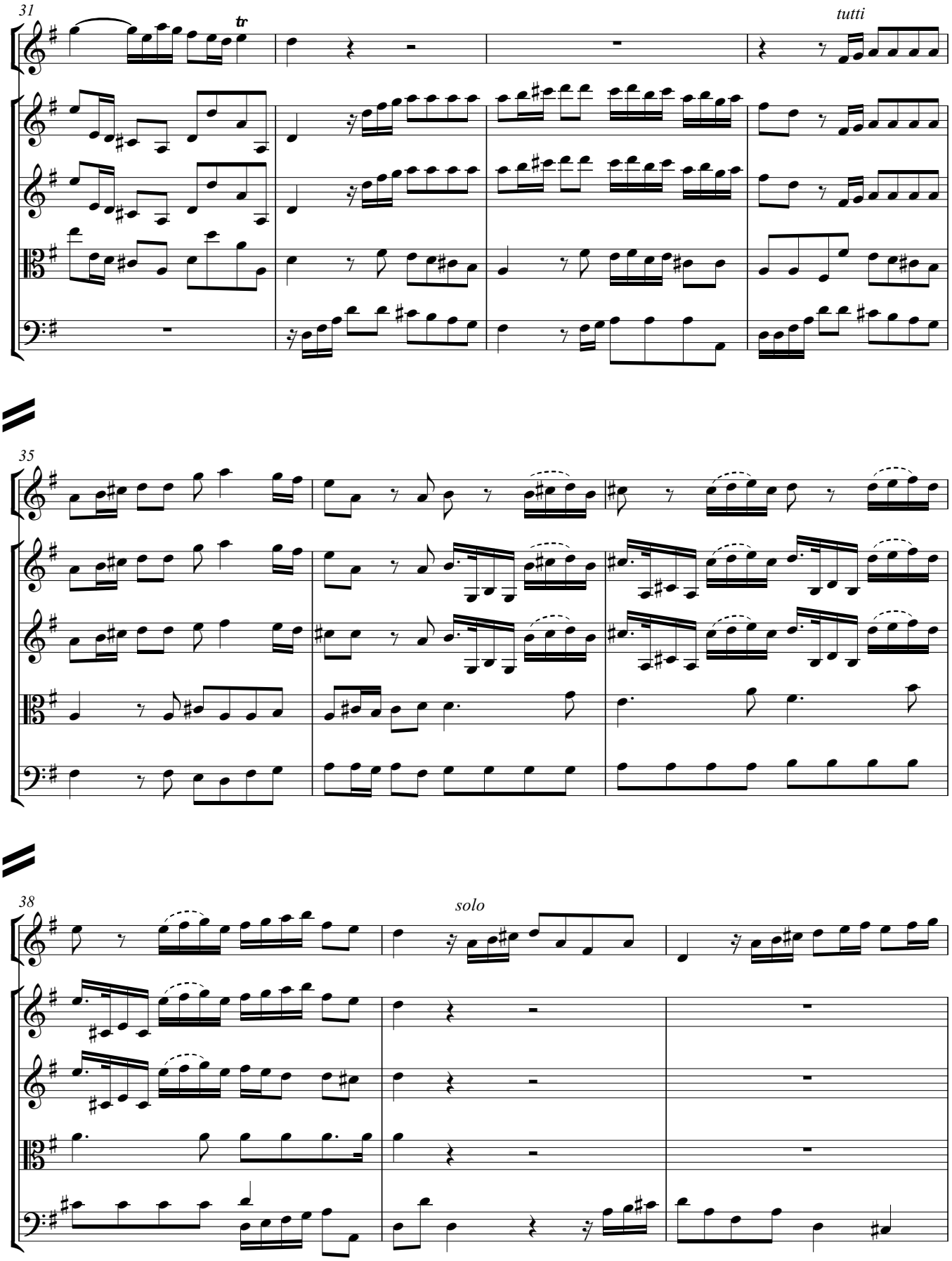
**Allegro**

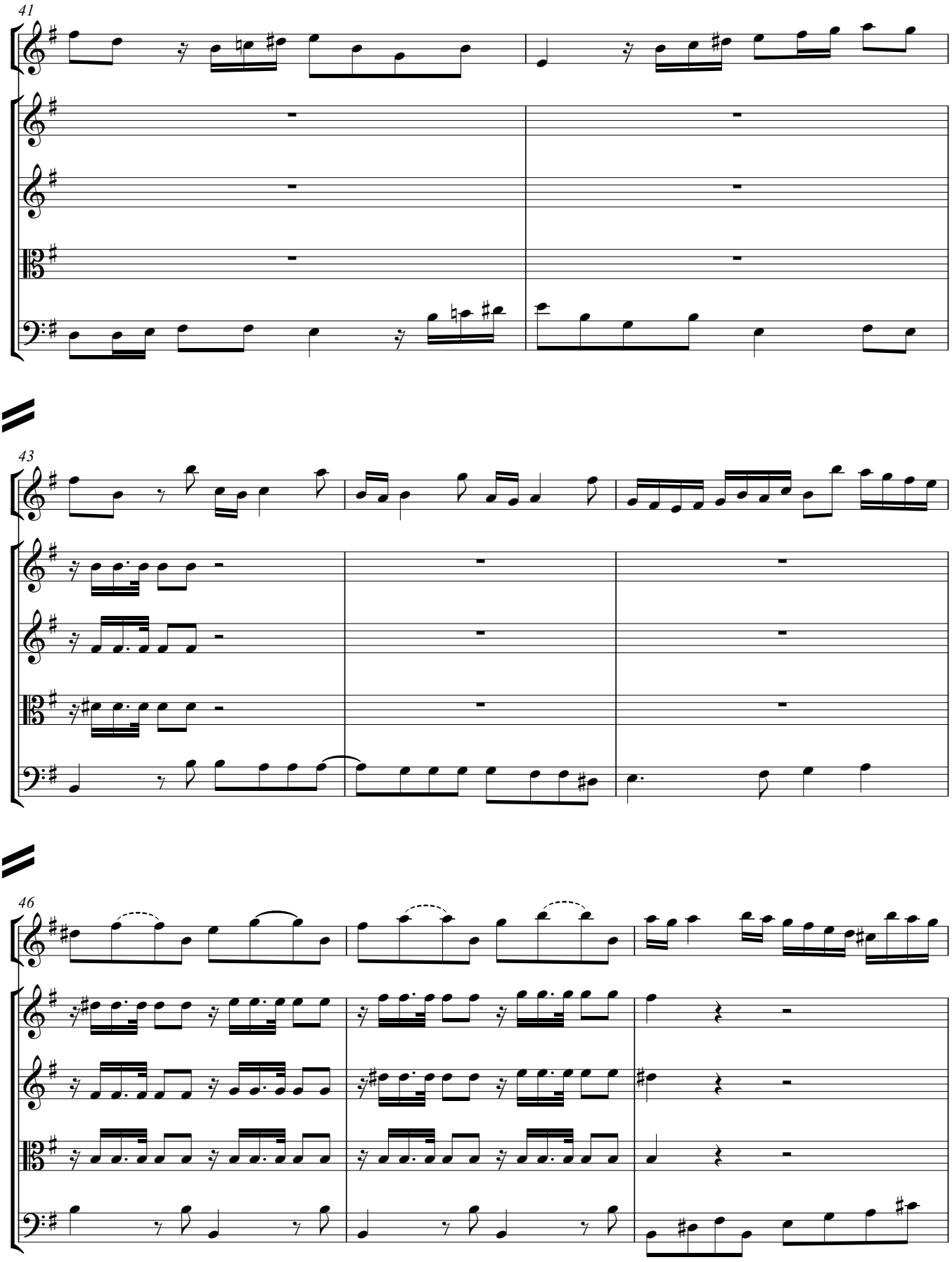


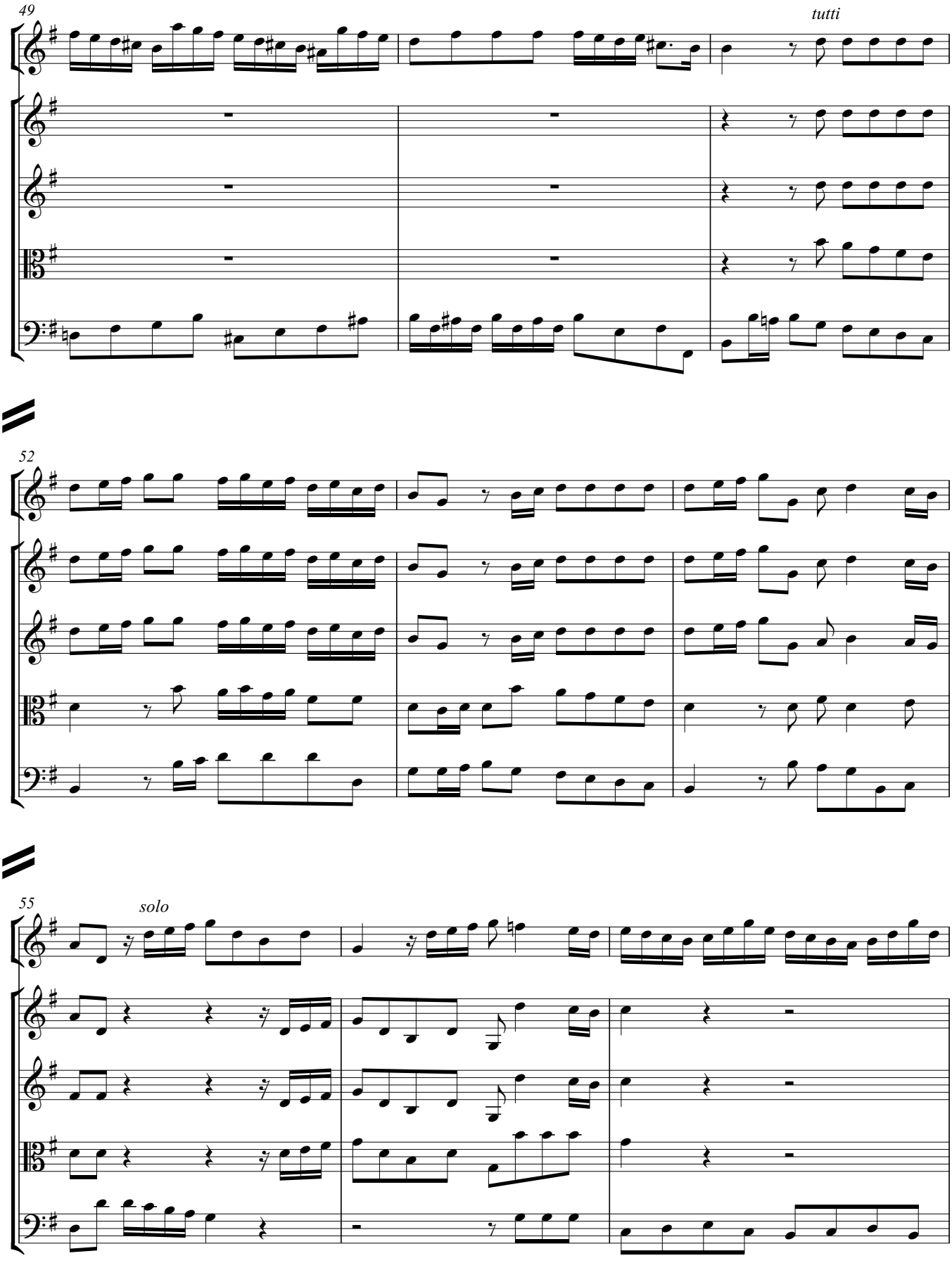

10
14
18
Solo

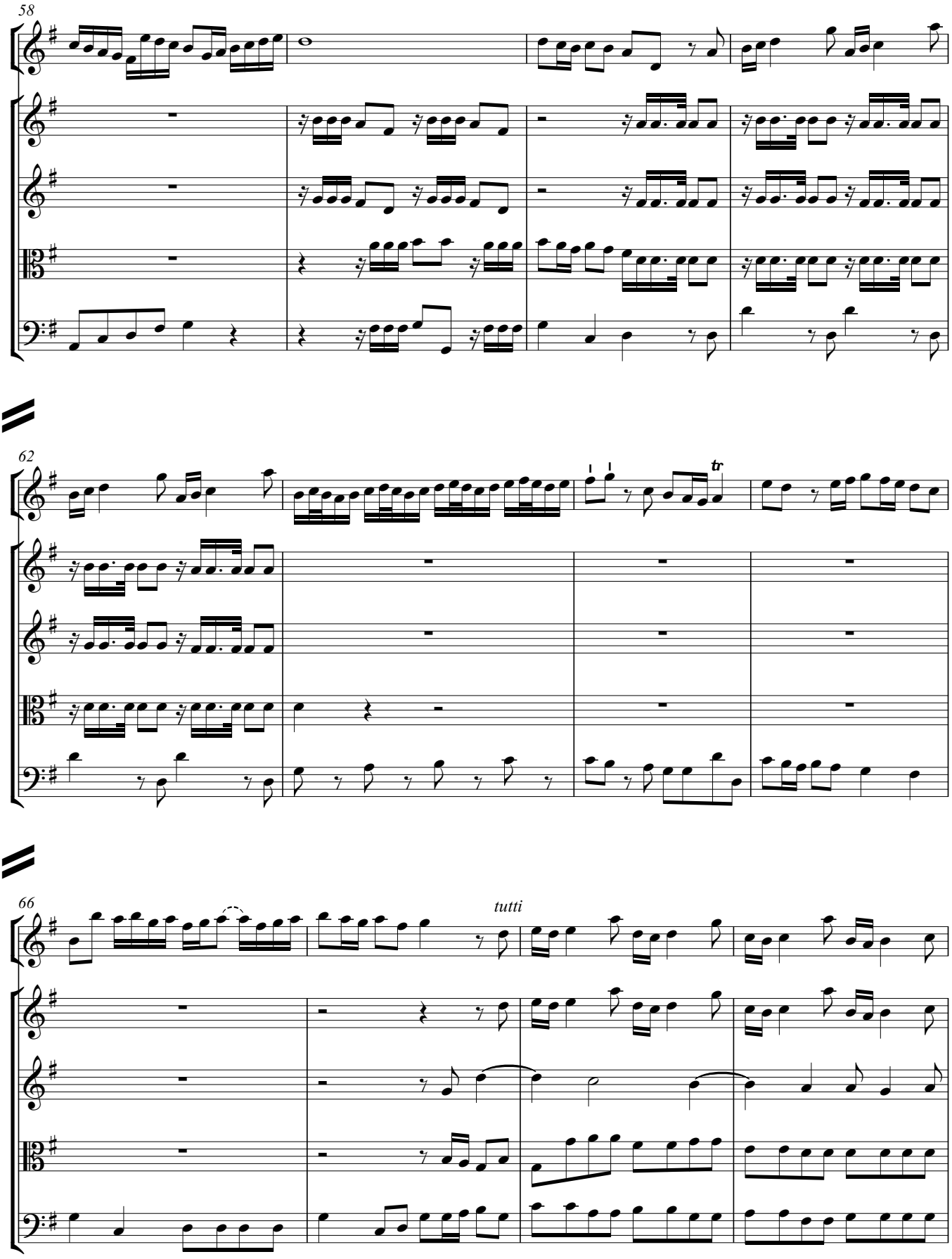


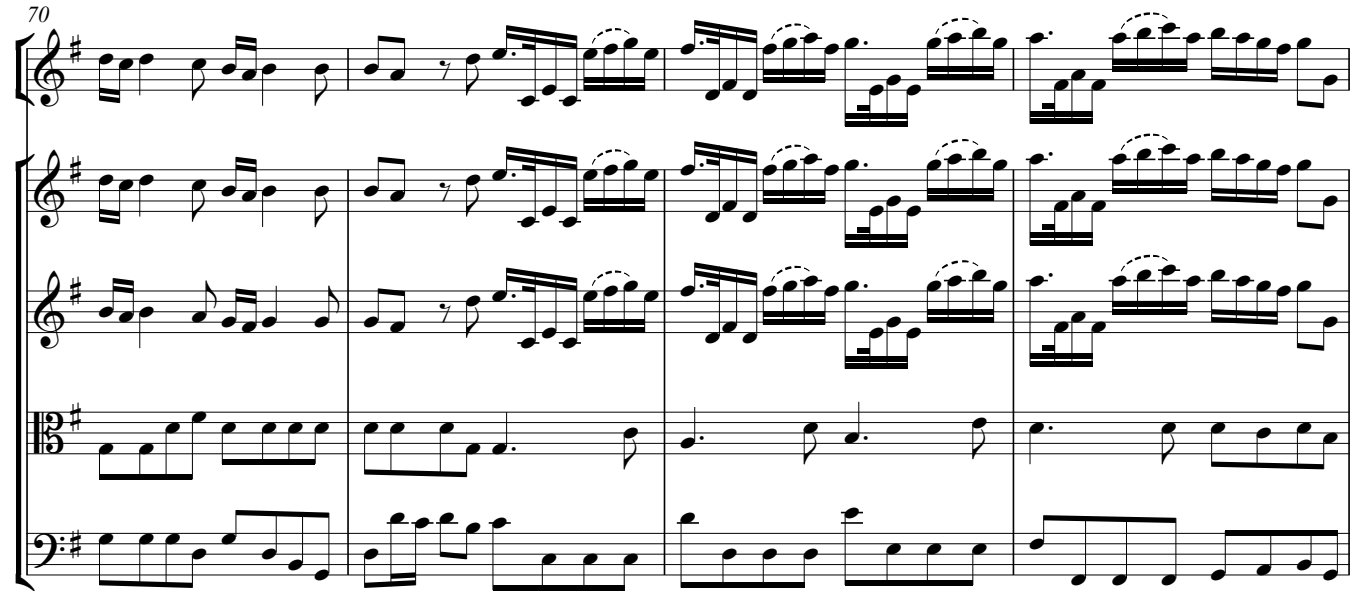

* Ausführungsvorschlag siehe Einzelanmerkungen S. 138

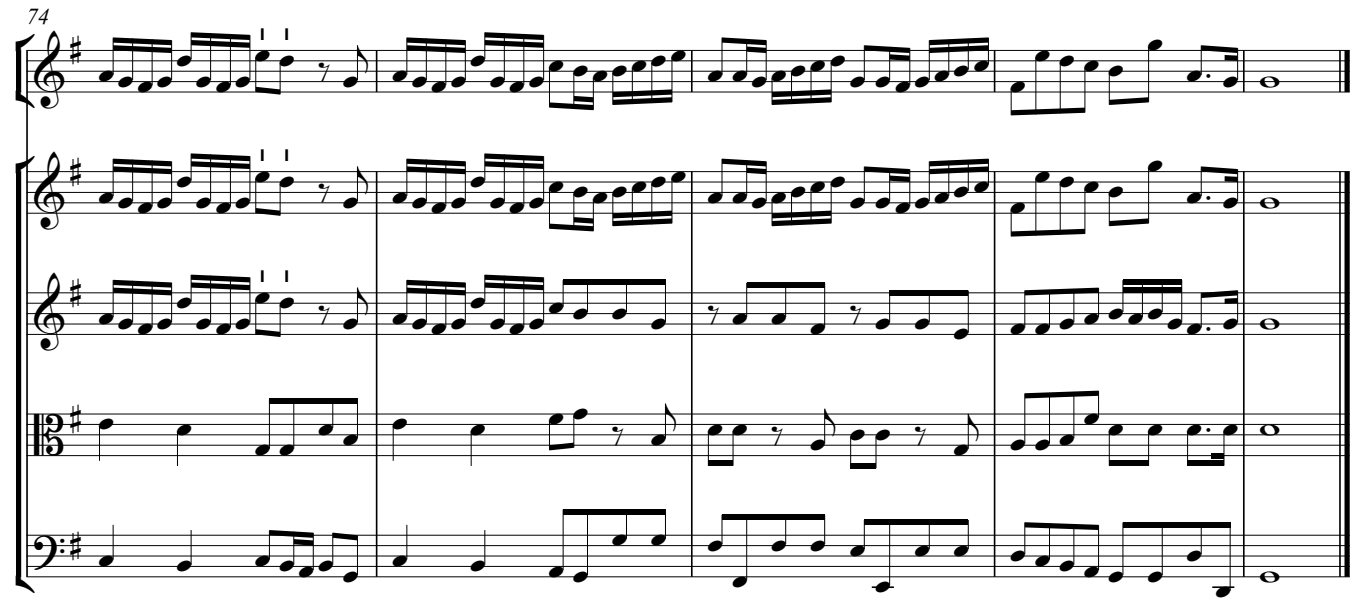

31
tr
tutti
35
38
solo

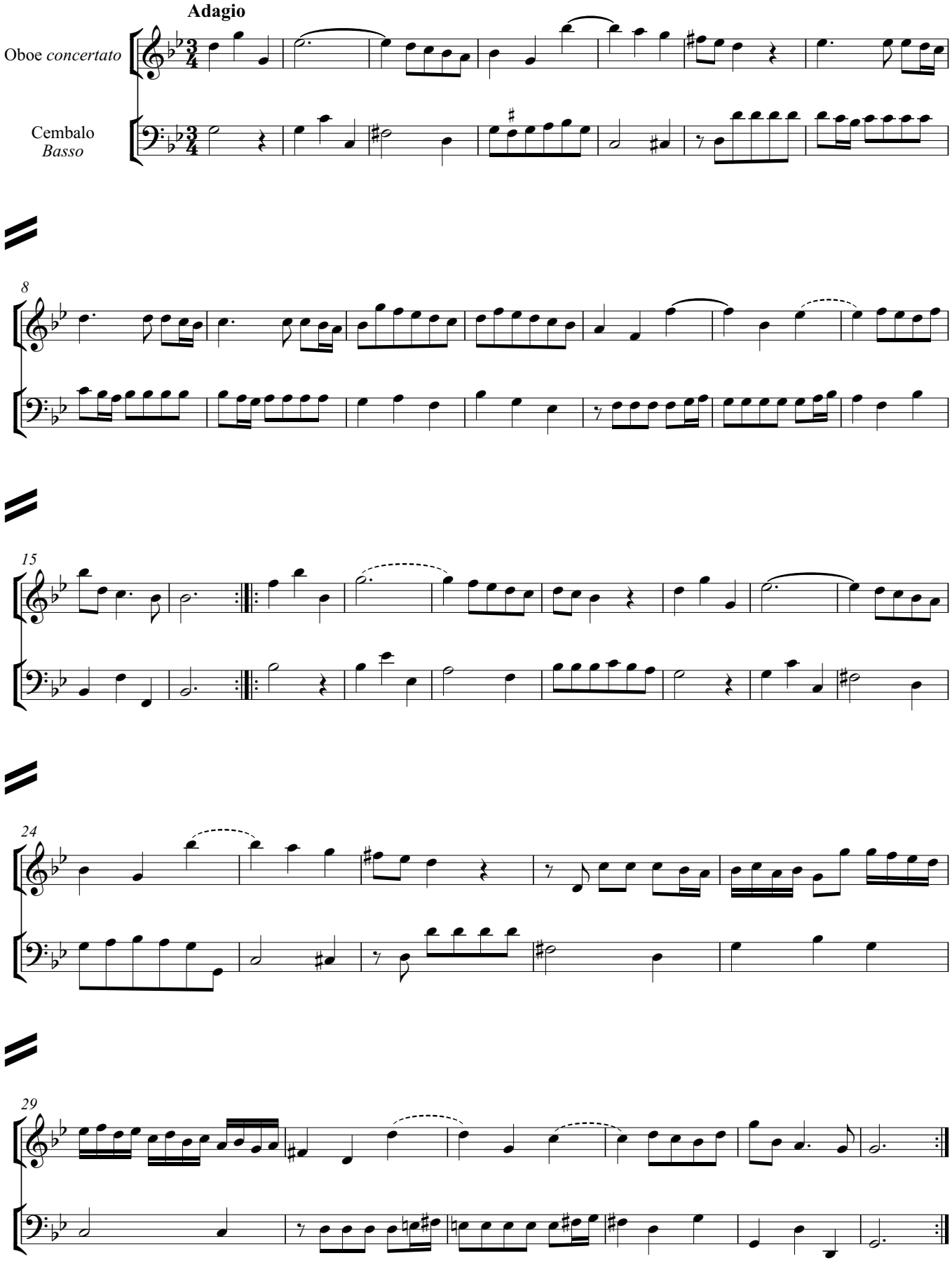

41
43
46

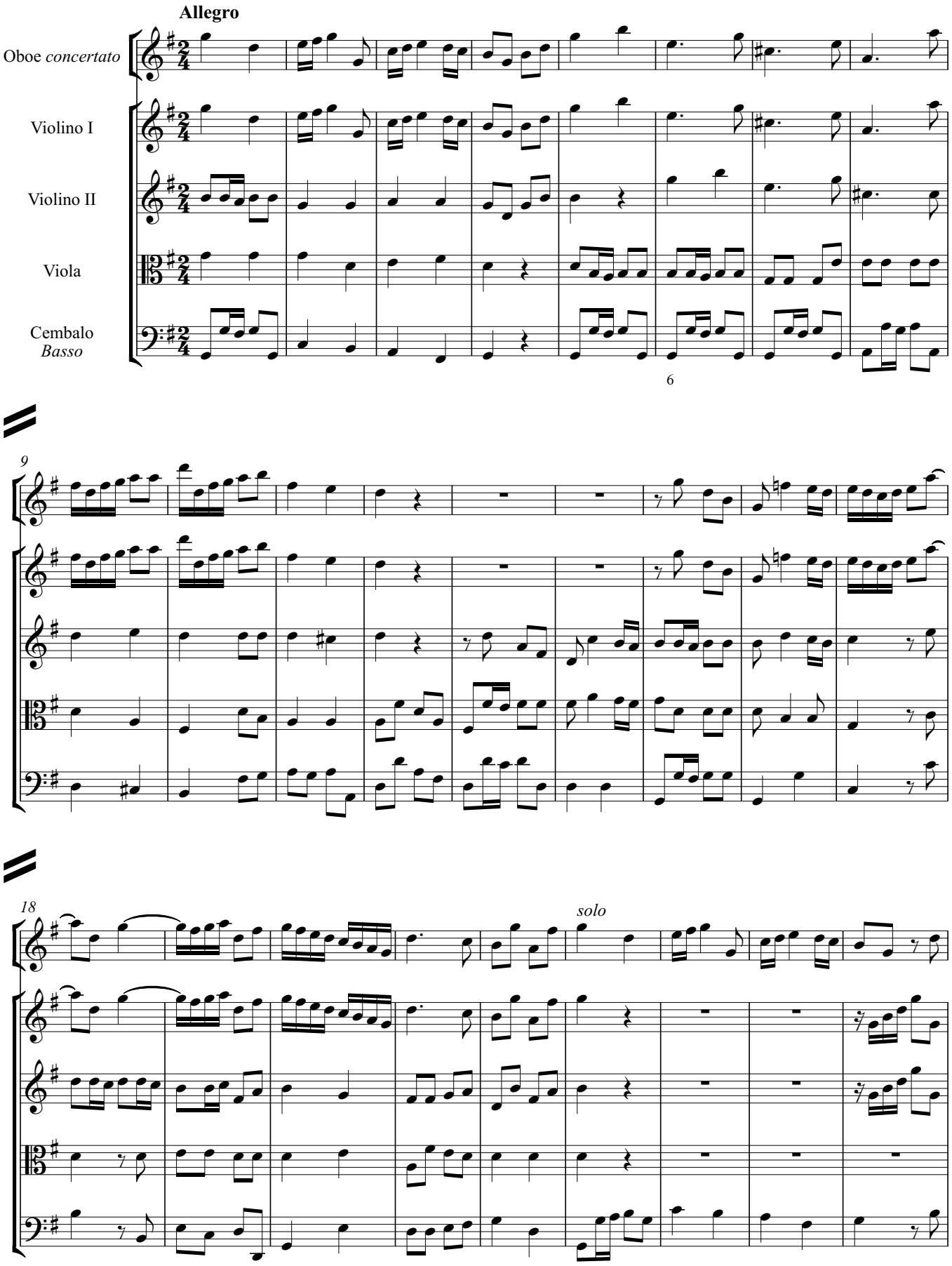

49
tutti
52
55
solo

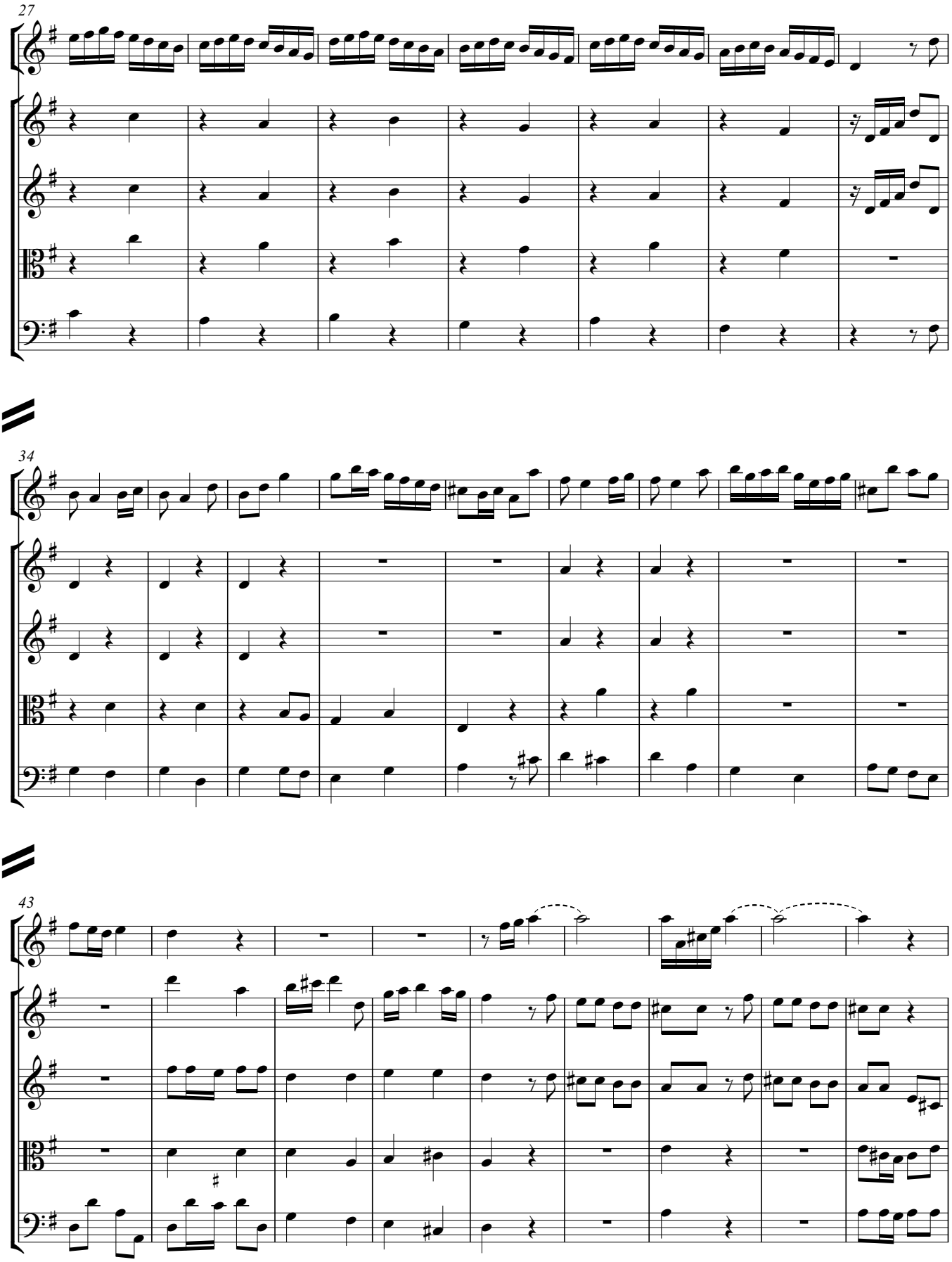

58
62
66
tutti

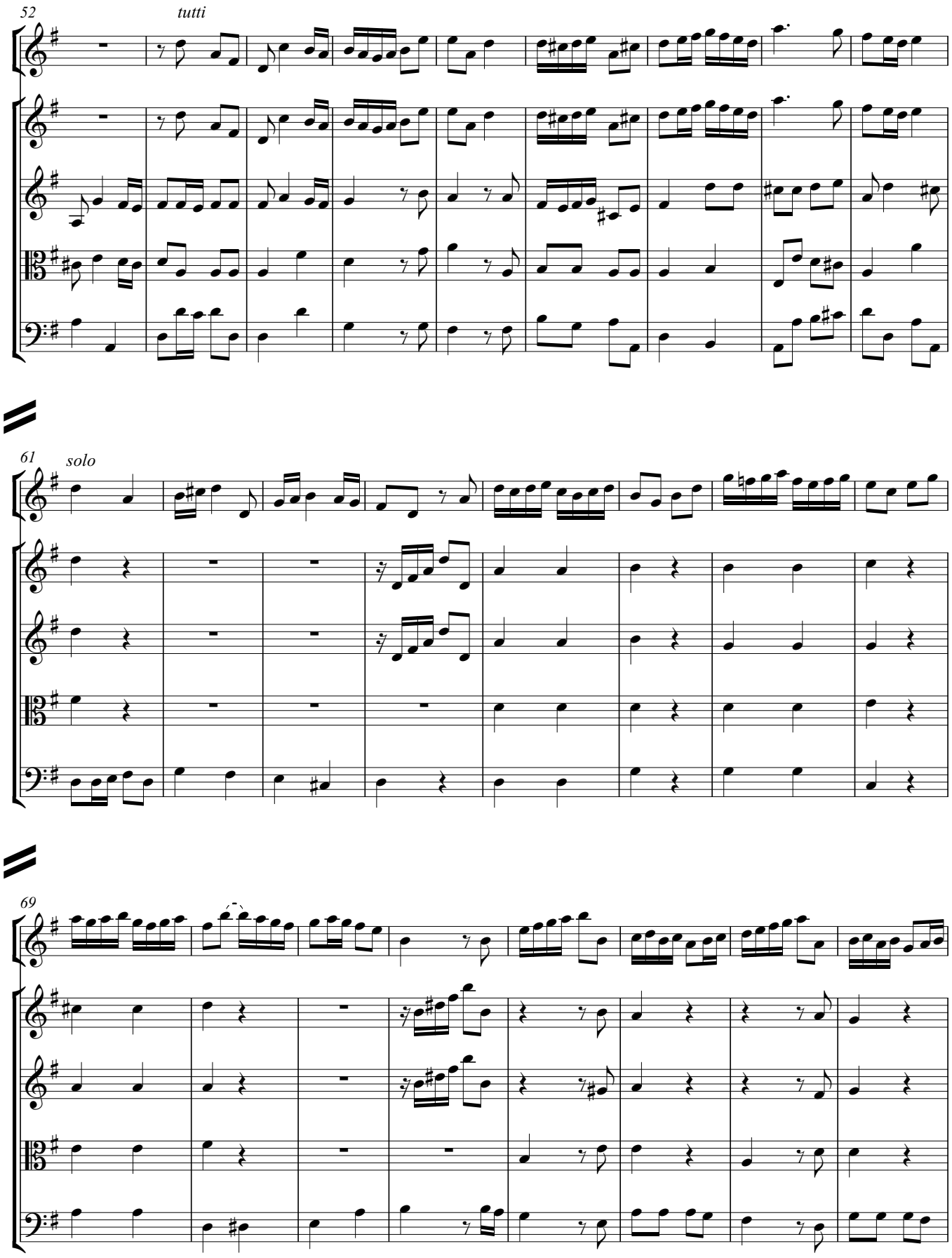

70

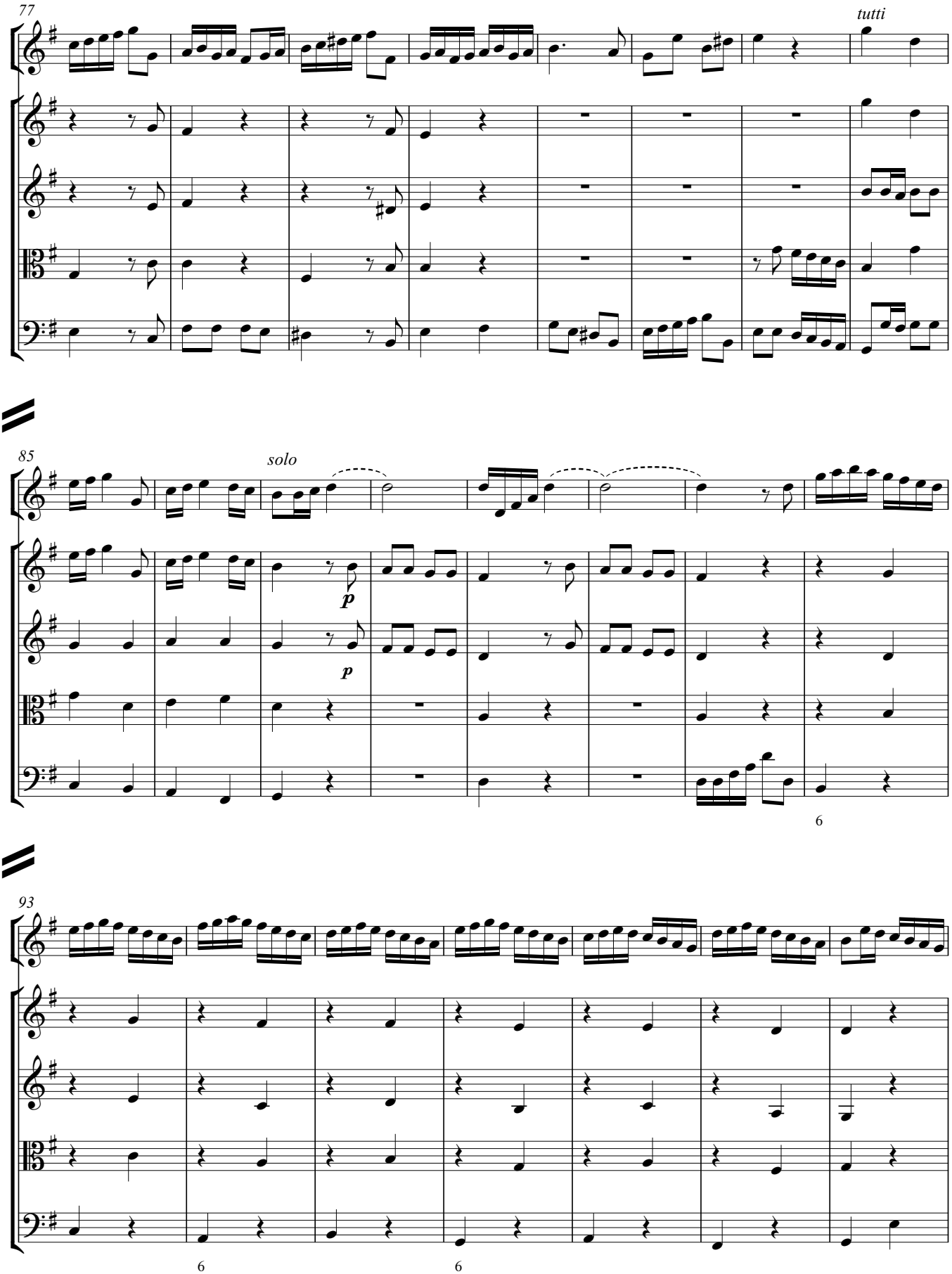

74

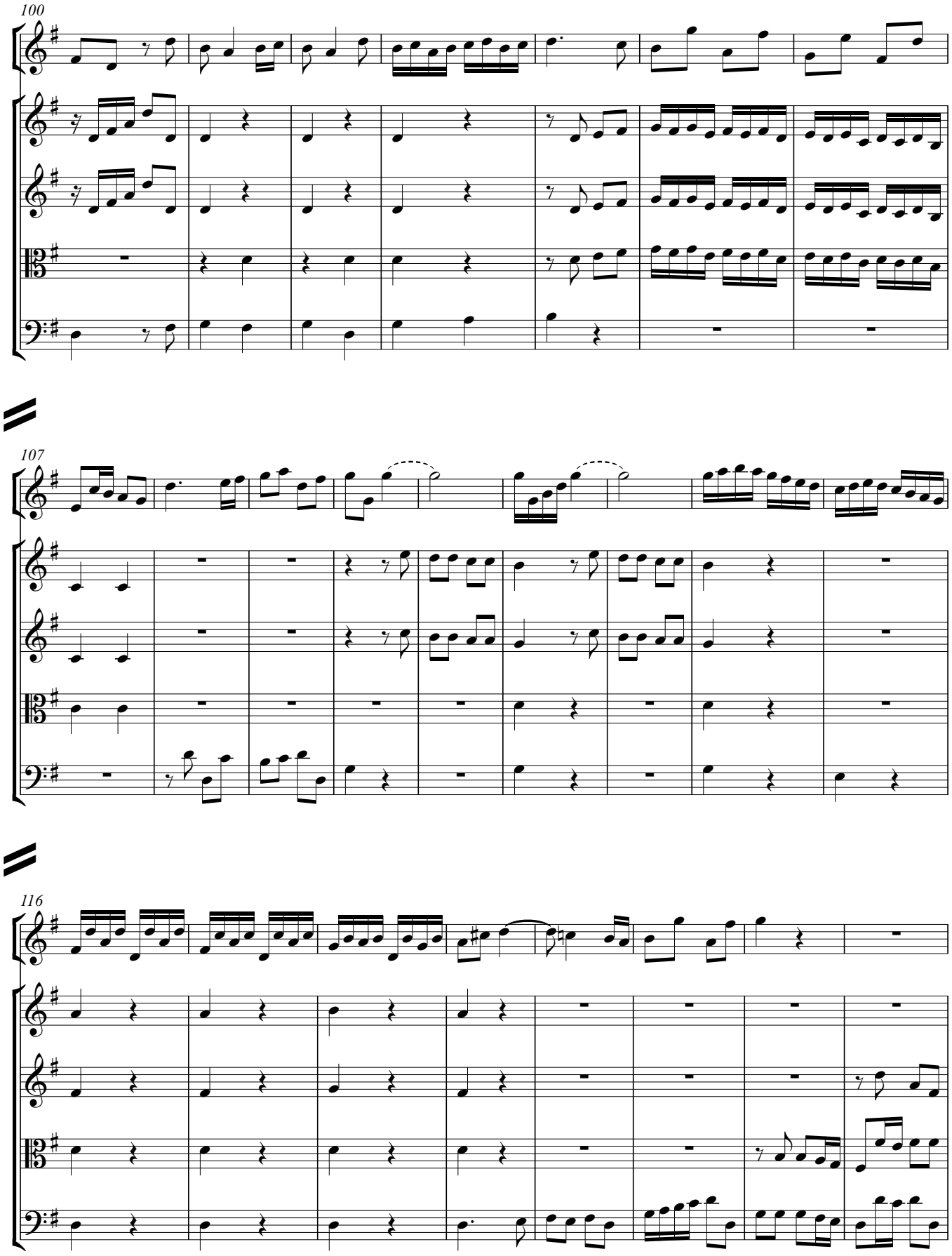

Adagio
Oboe *concertato*
Cembalo
*Basso*
8
15
24
29

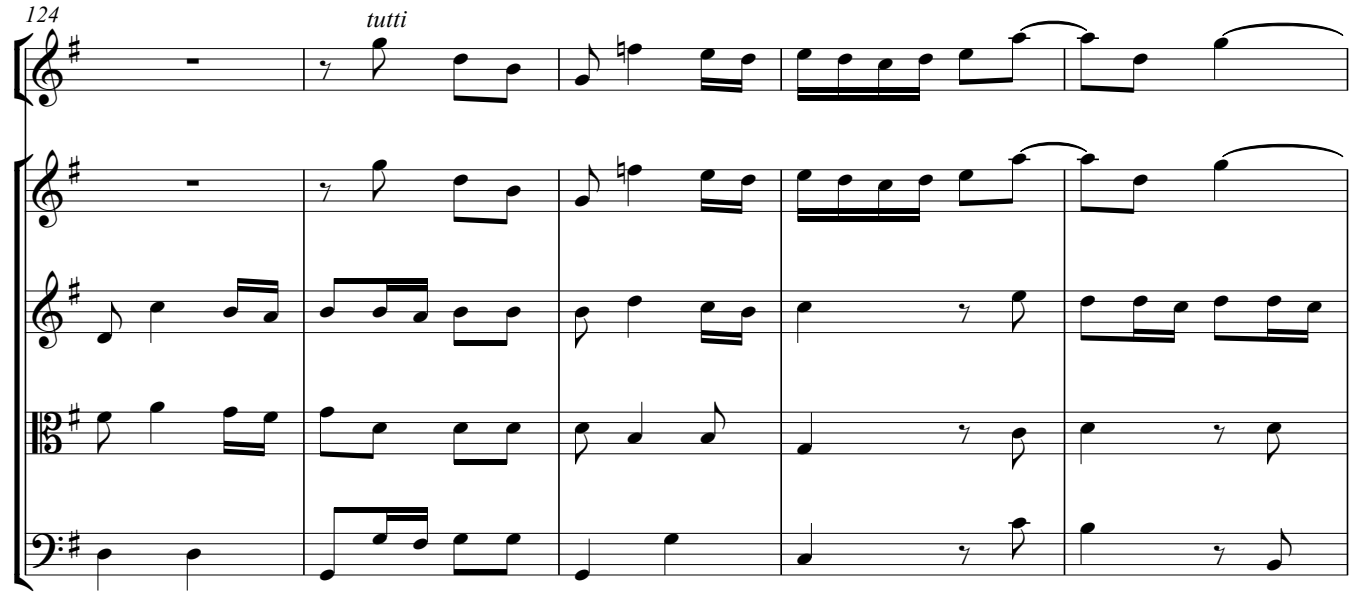

Allegro
Oboe *concertato*
Violino I
Violino II
Viola
Cembalo
*Basso*
6
9
18
*solo*

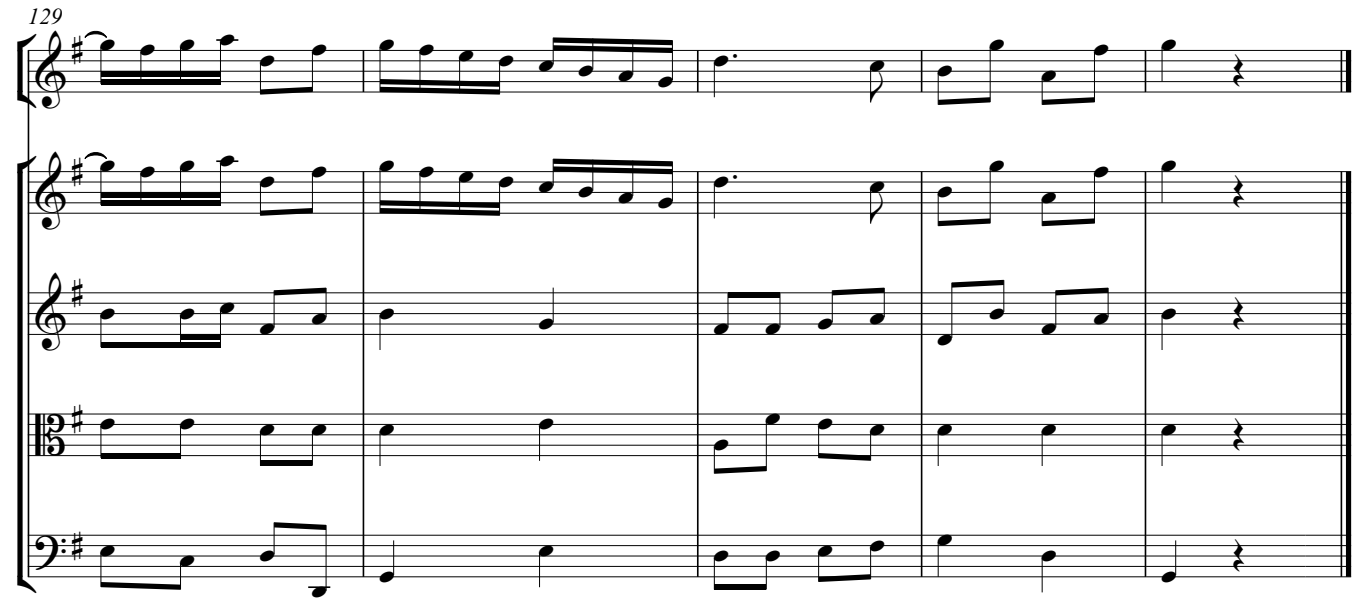

27
34
43


52
tutti
61
solo
69


77
tutti
85
solo
p
p
6
93
6
6


100
107
116

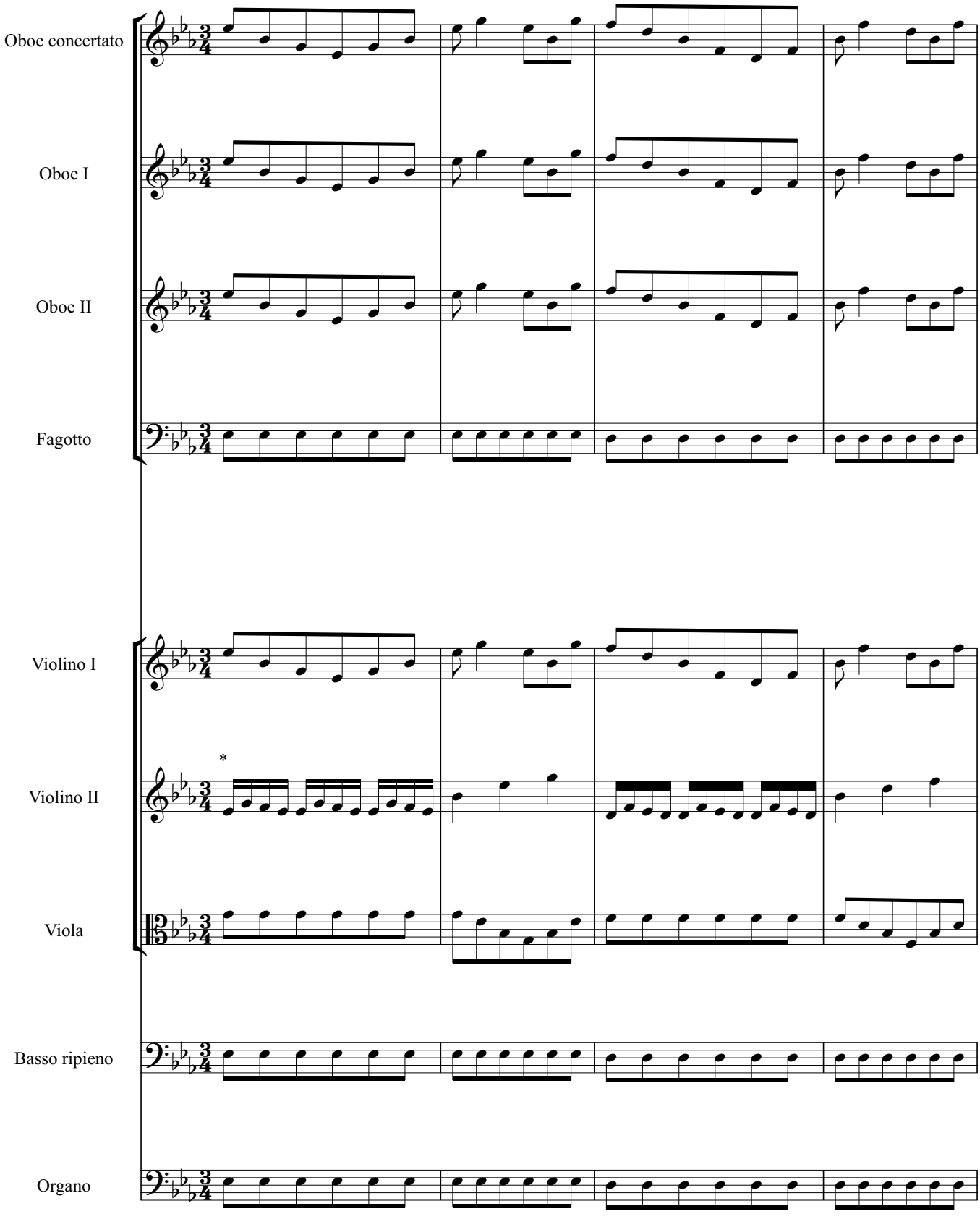

124
tutti


129

# Concerto

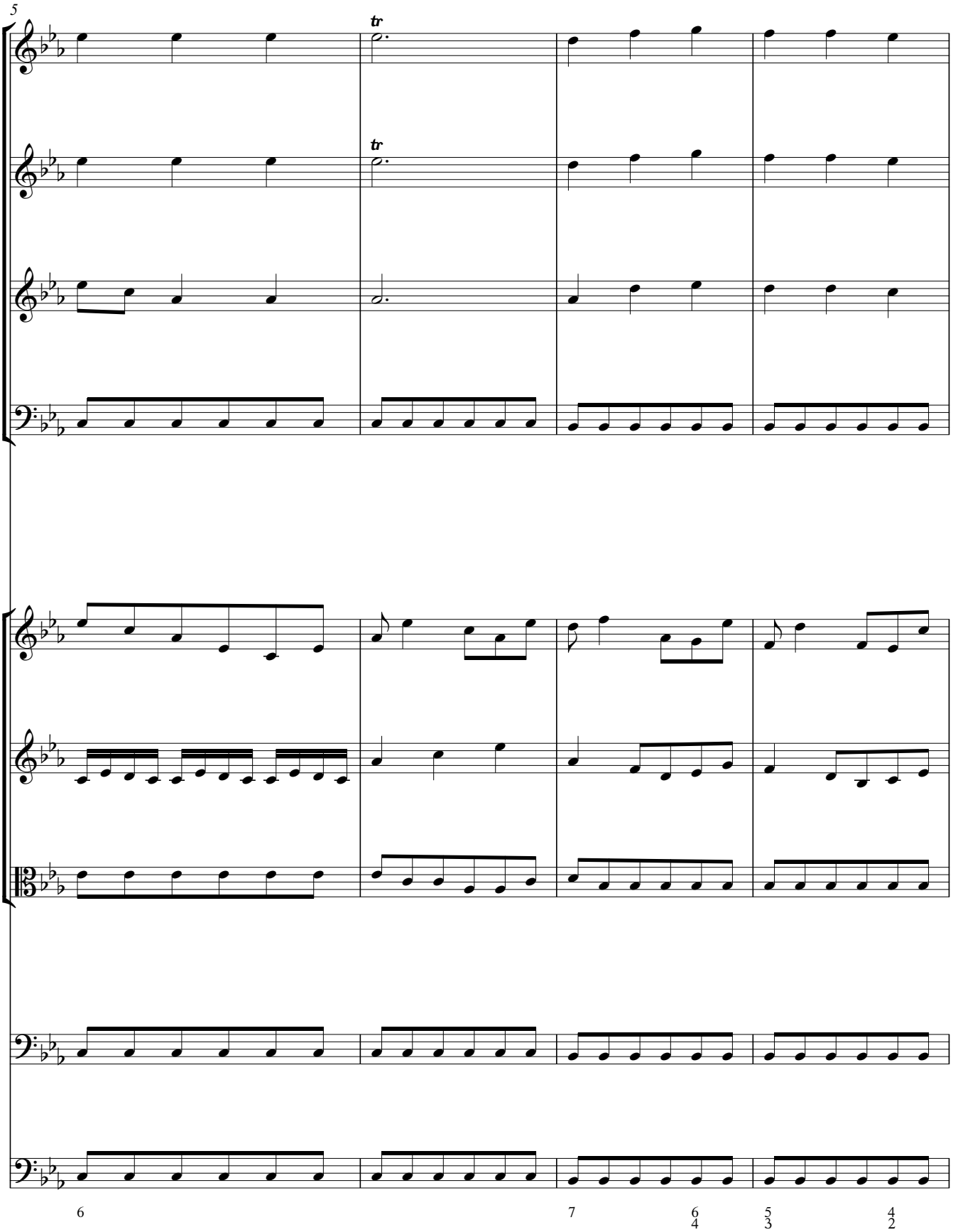
Giovanni Alberto Ristori
(1692/93-1753)

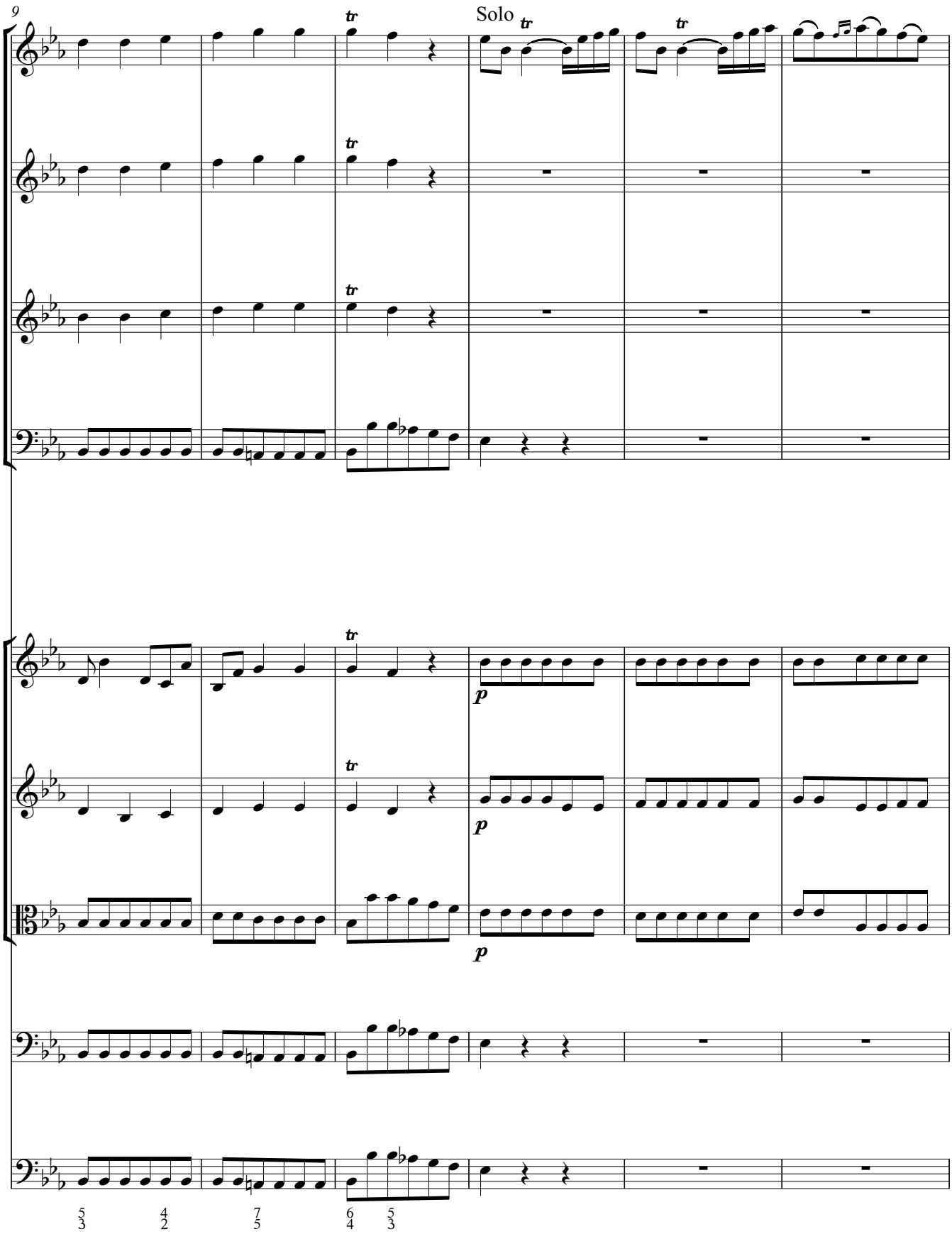
**Andante**

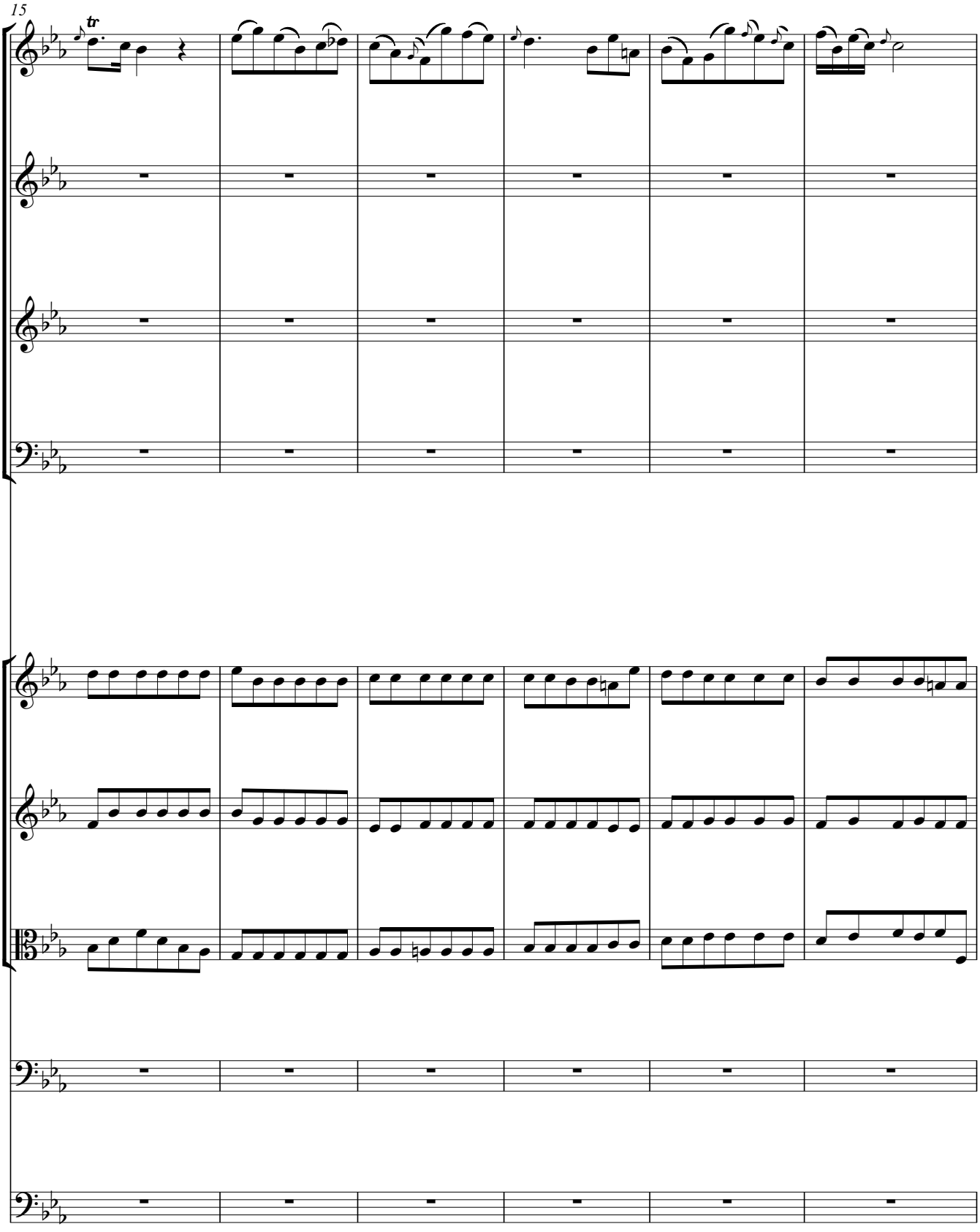


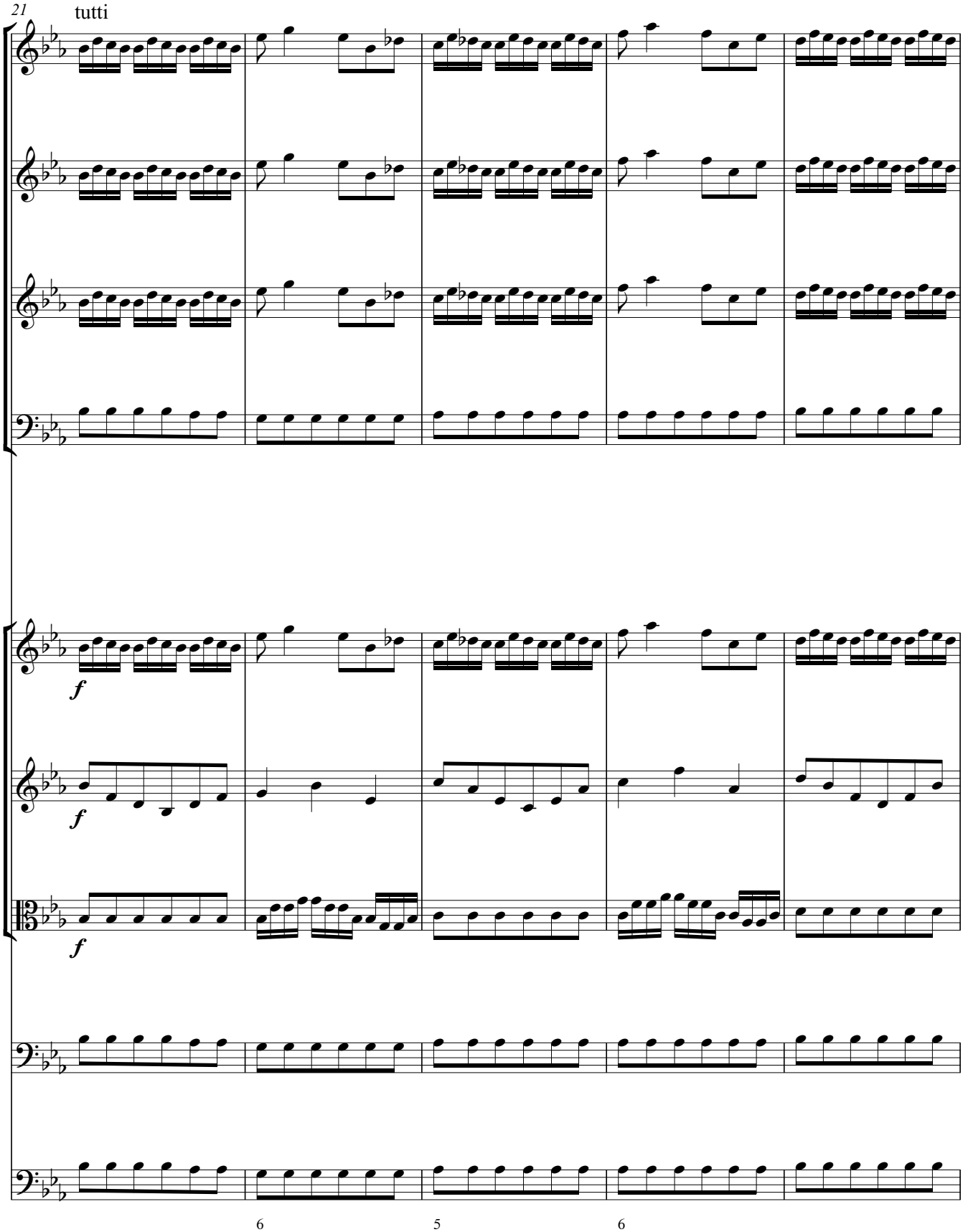

6

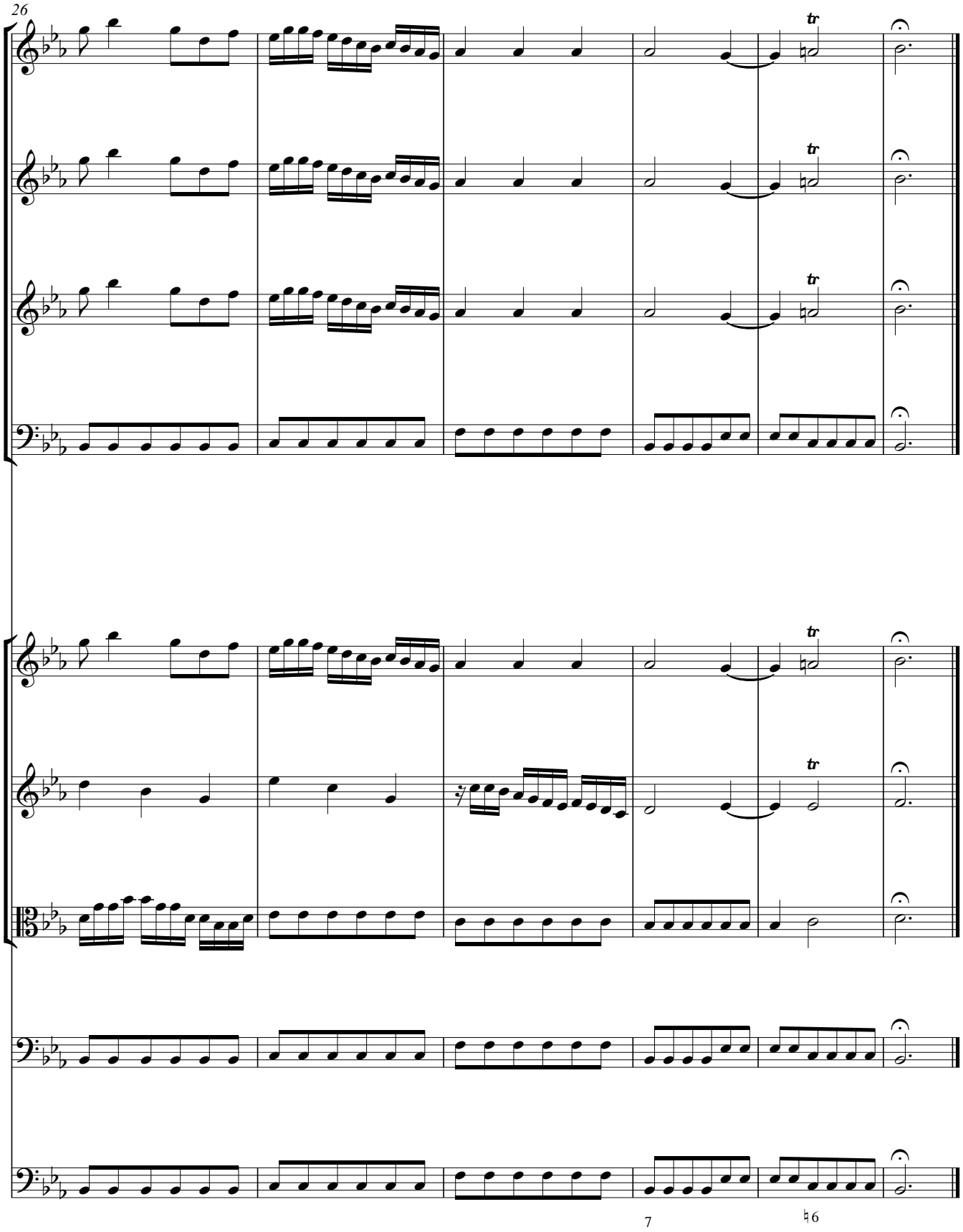
* Ausführungsvorschlag siehe Einzelanmerkungen S. 140

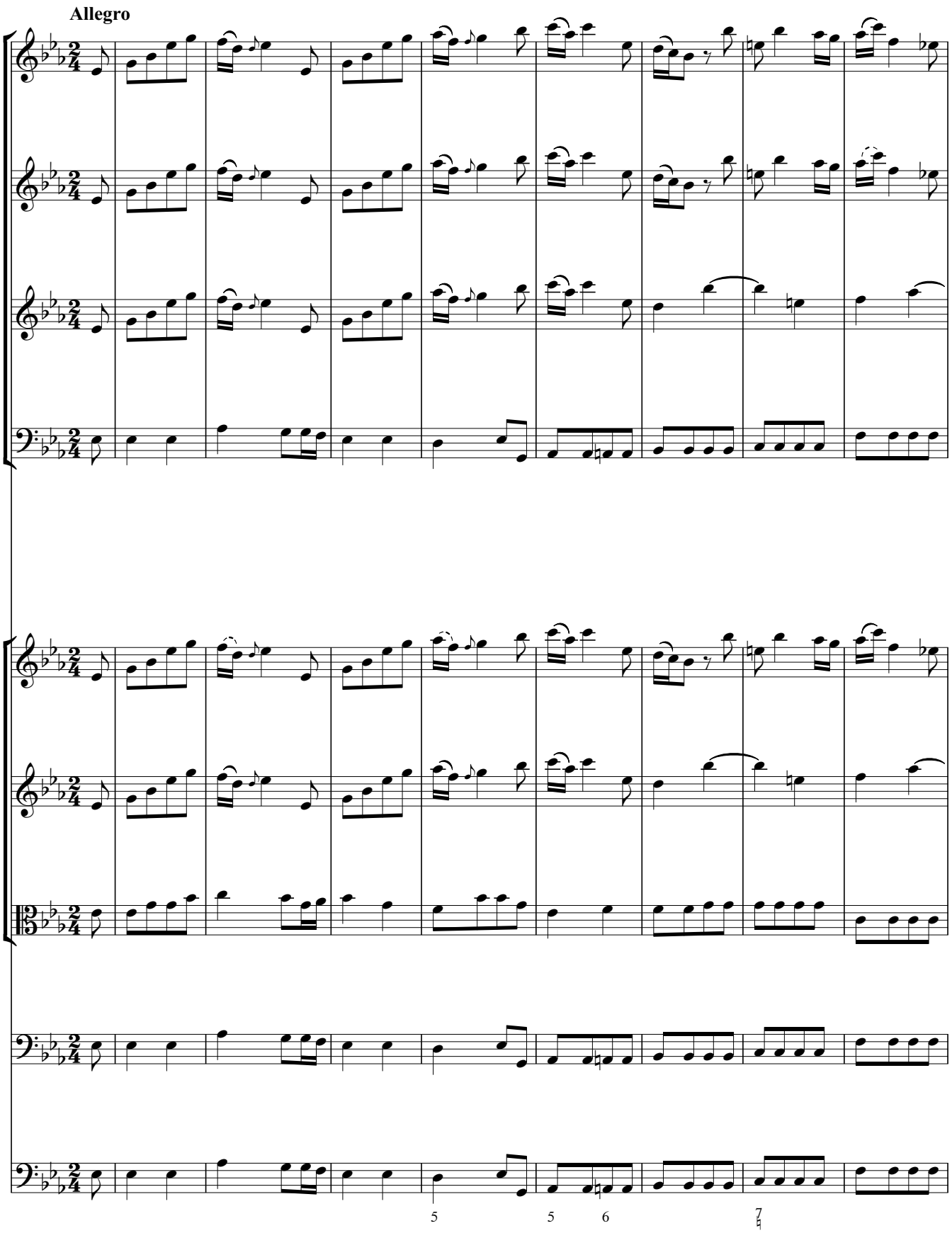

5
tr
tr
6
7
6
4
5
3
4
2

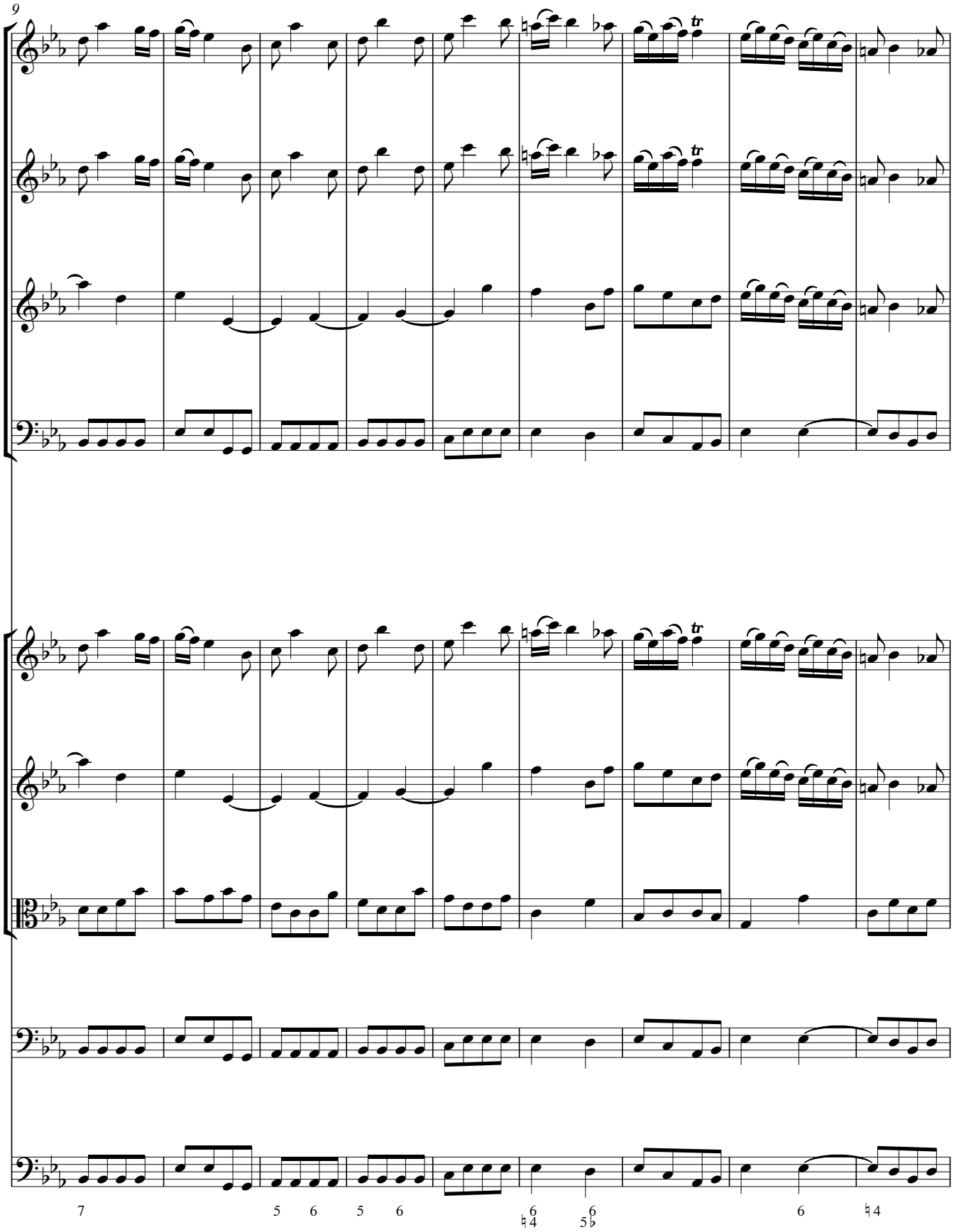

9
Solo
tr
p
5 4
3 2
7
5
6 5
4 3

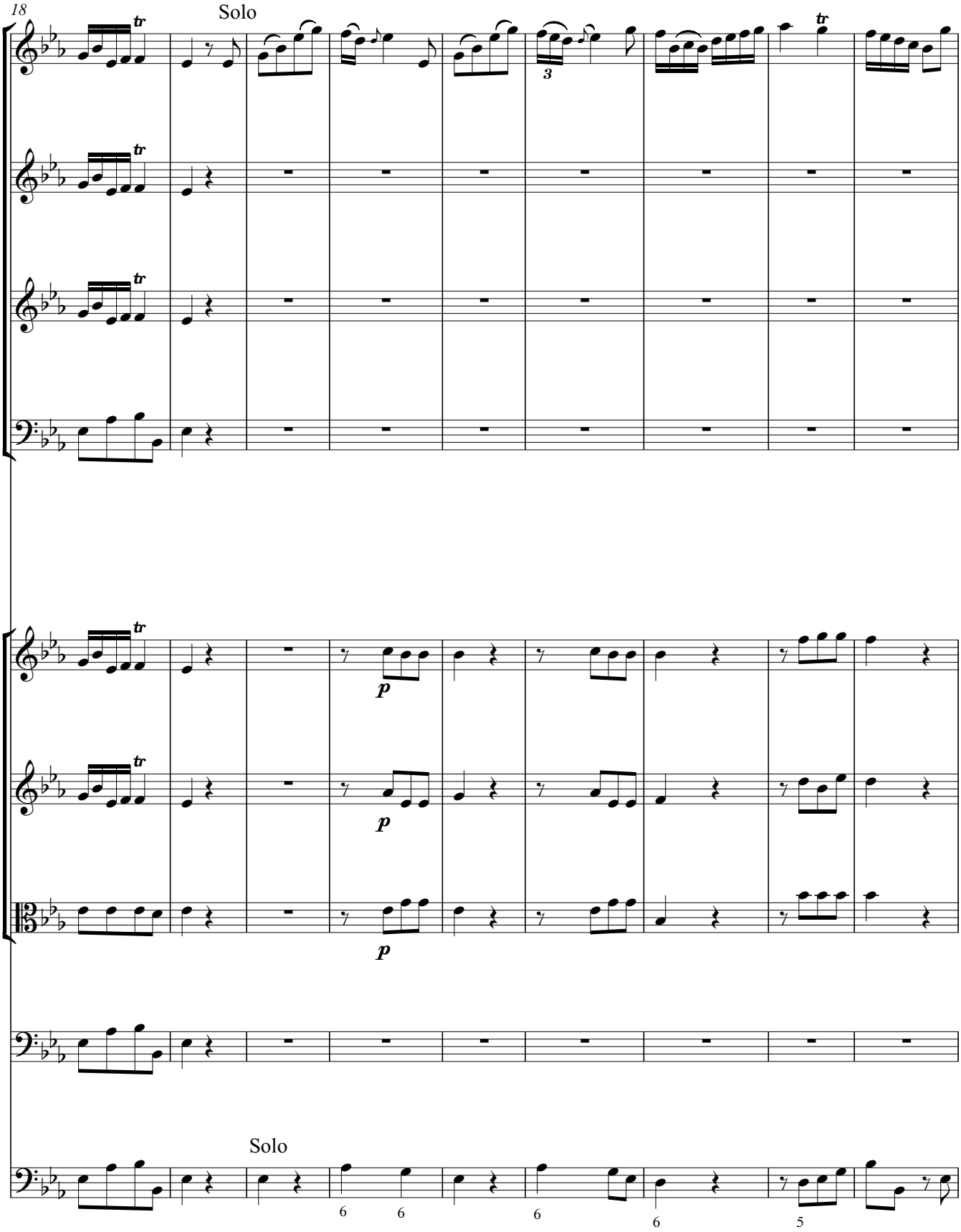

15
tr

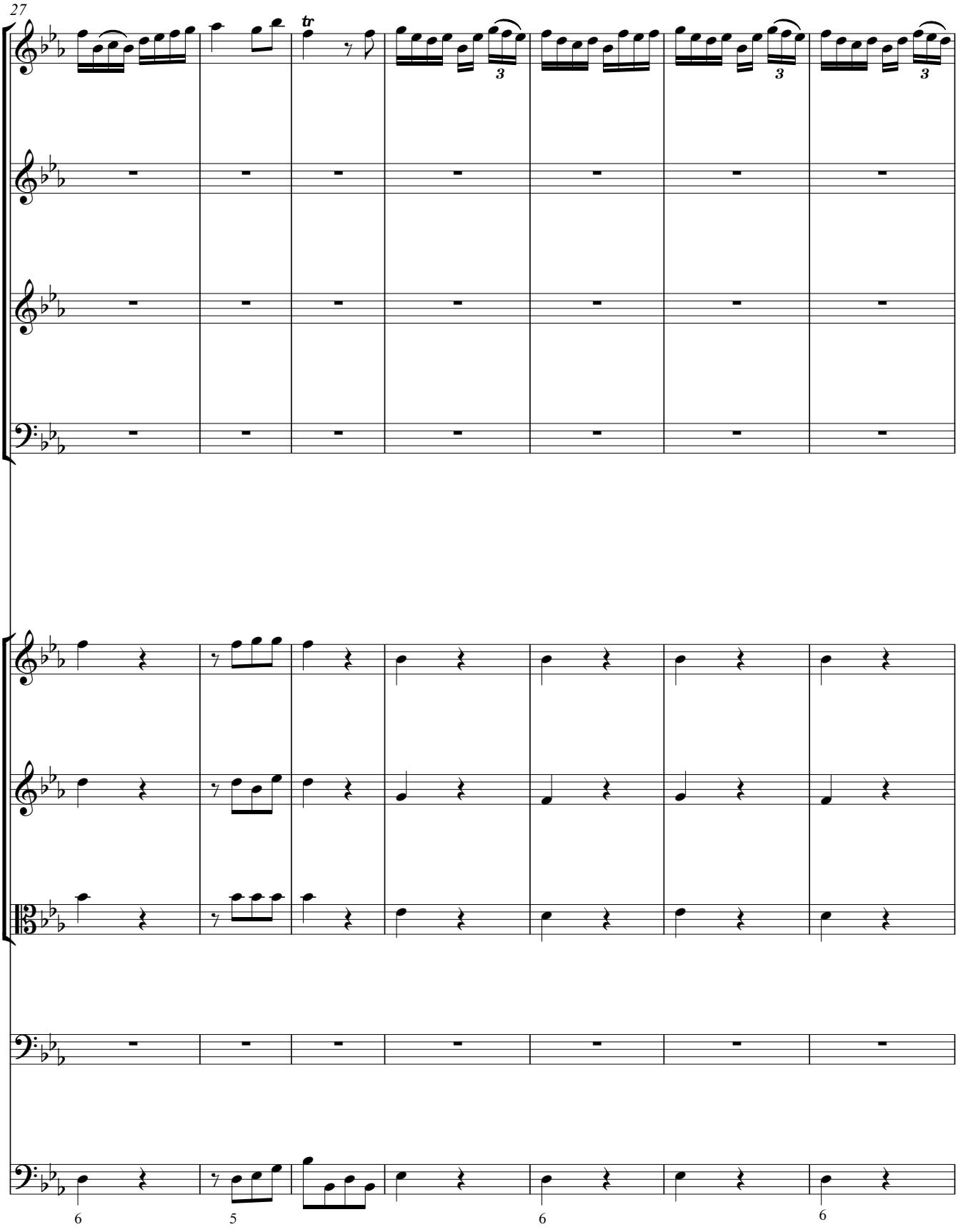

21
tutti
f
f
f
6
5
6

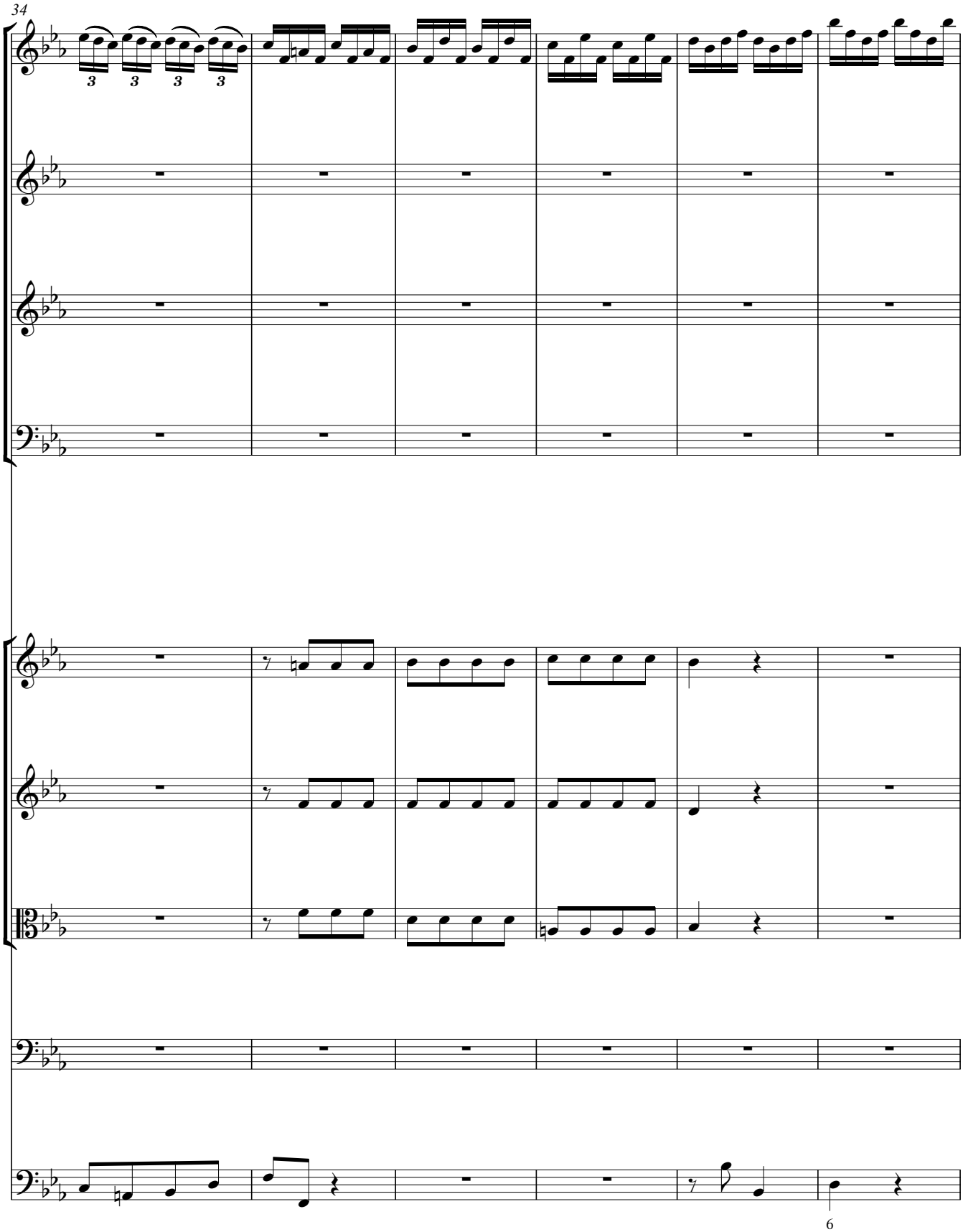

26
tr
tr
tr
tr
tr
7
♮6

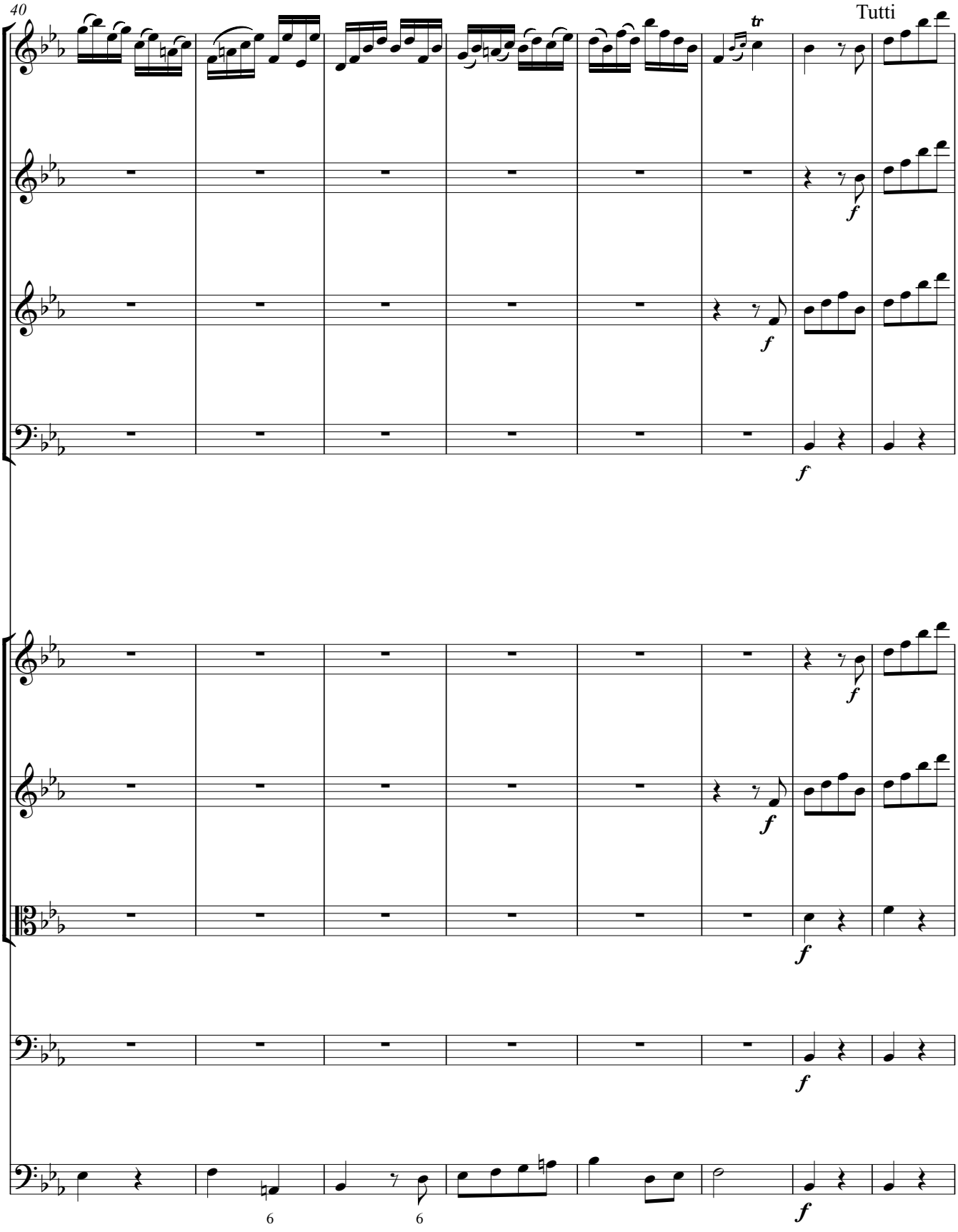

Allegro
5
5
6
7

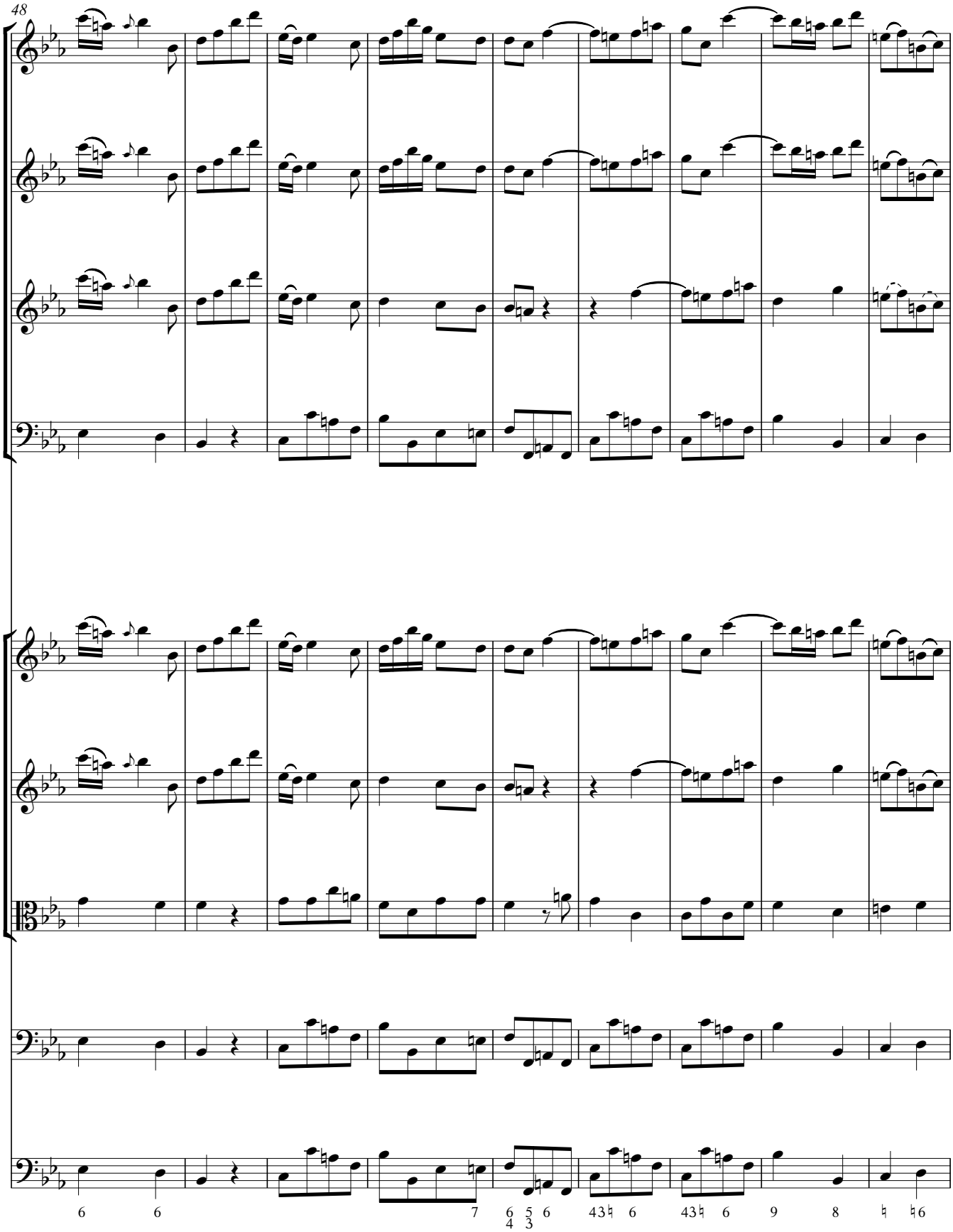

9
tr
7
5 6
5 6
6 6
♮4 5♭
6
♮4

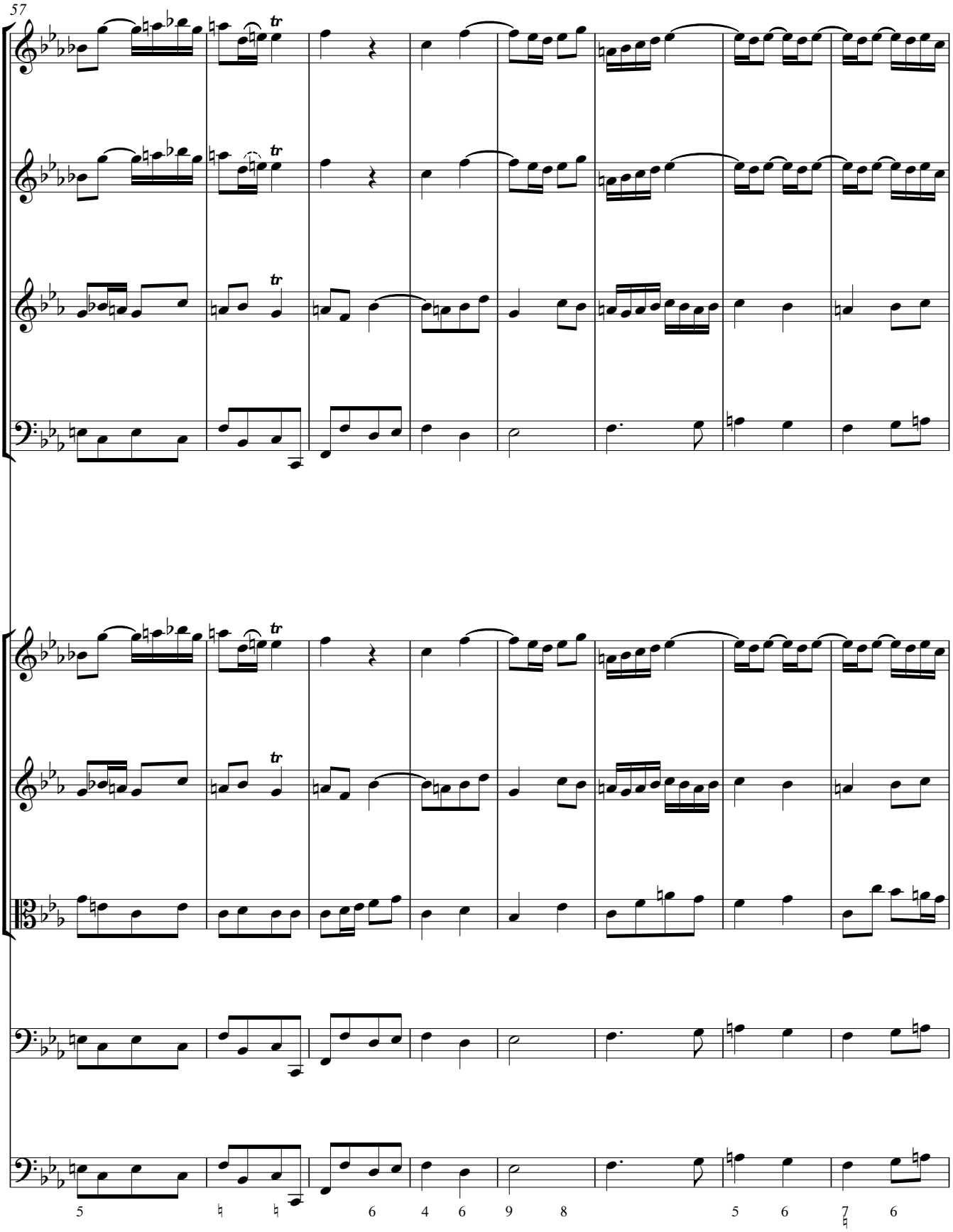

18
Solo
tr
p
Solo
6
6
6
6
5

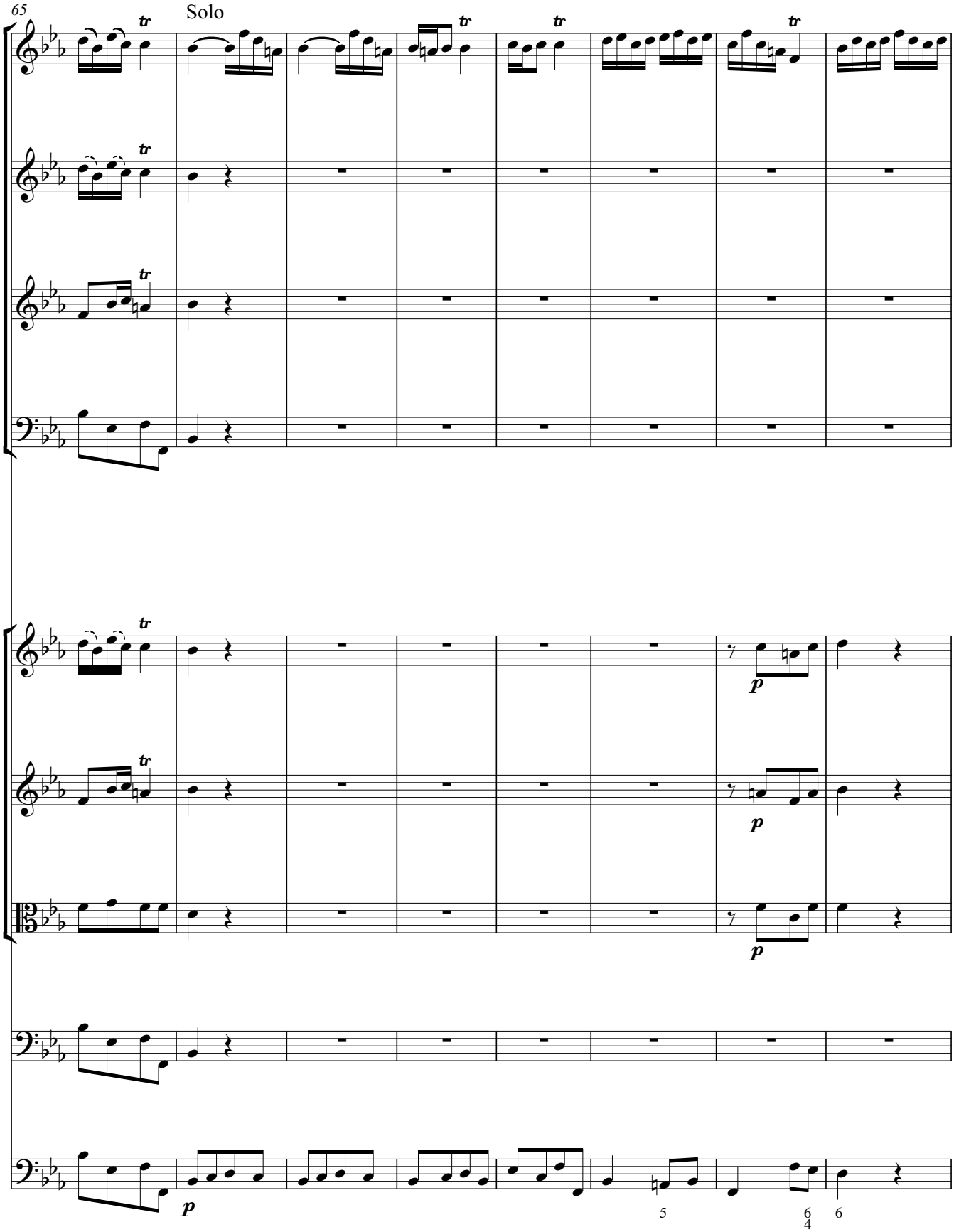

27
tr
3
3
3
6
5
6
6

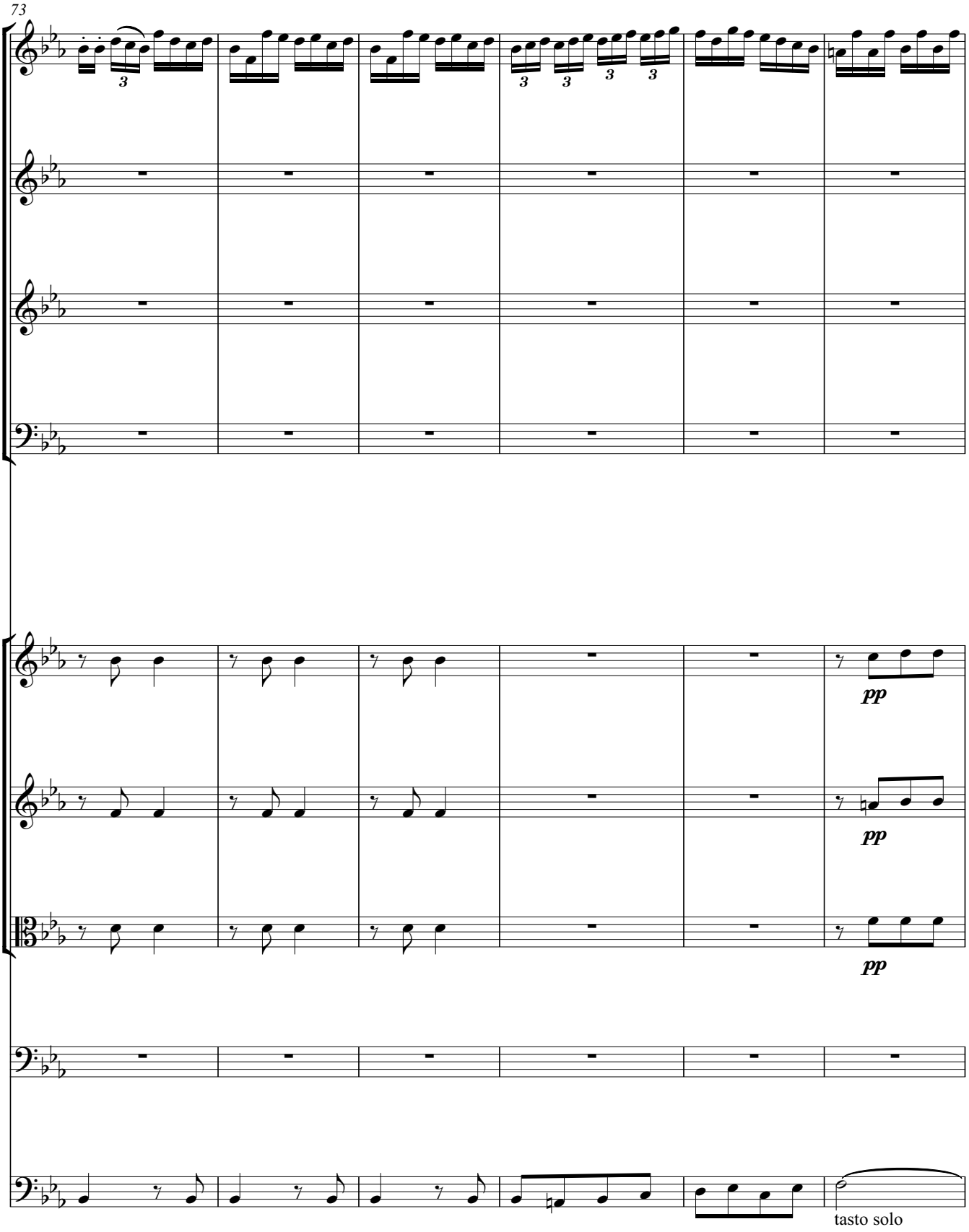

34
6

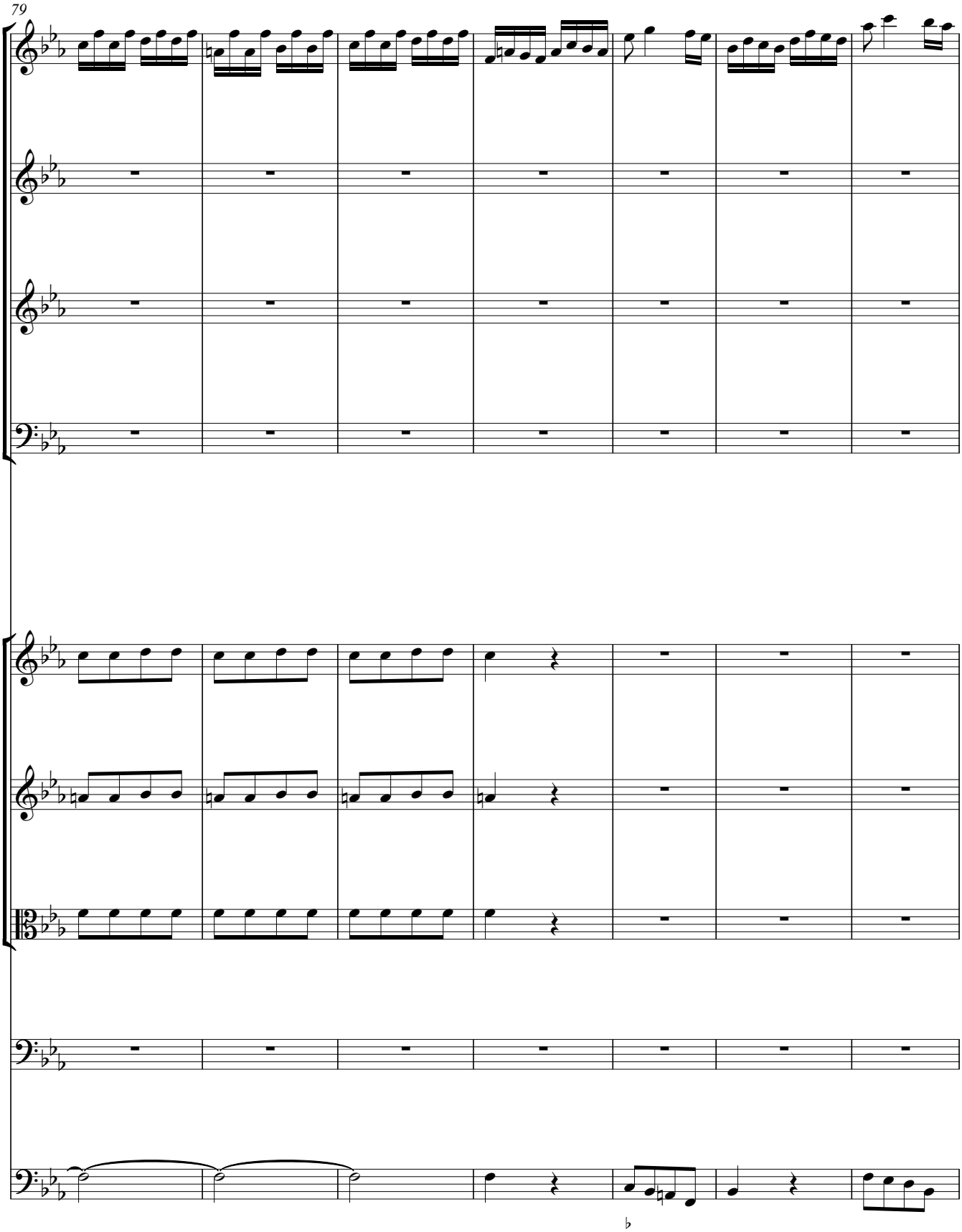

40
Tutti
tr
f
f
f
f
f
f
f
6
6

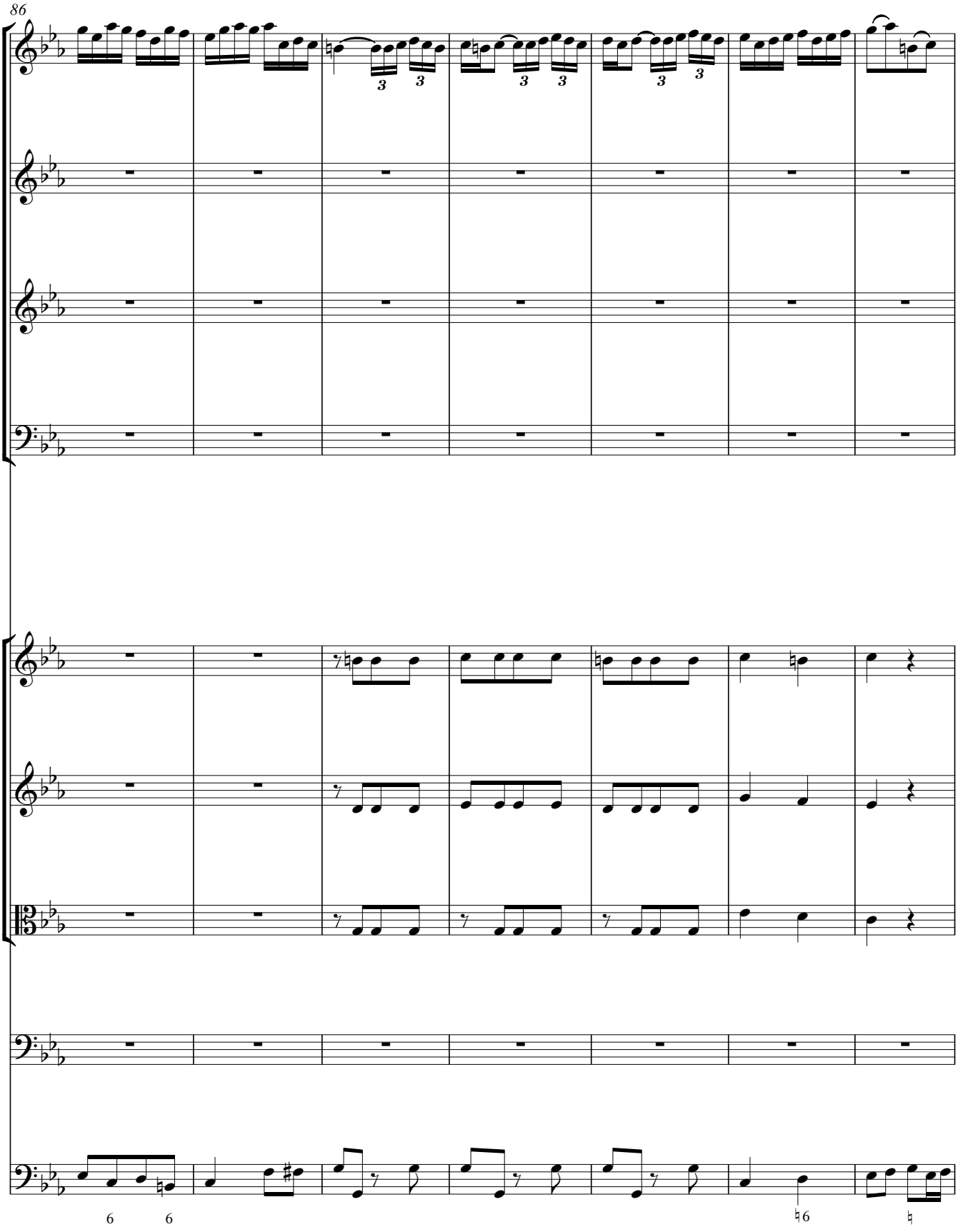

48
6
6
7
6 5 6
4 3
43♮ 6
43♮ 6
9
8
♮
♮6

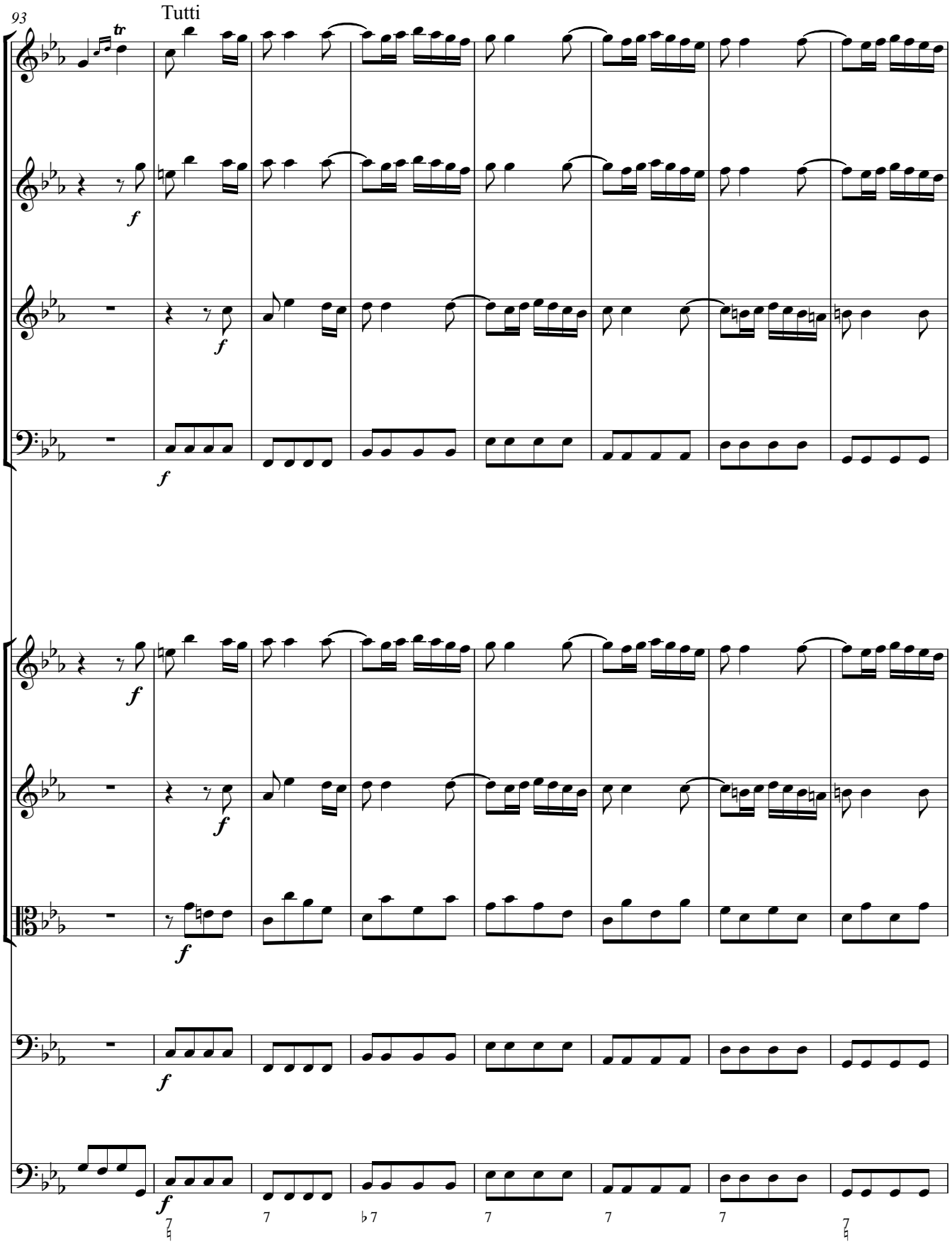

57
tr
5
6
4
6
9
8
5
6
7
6

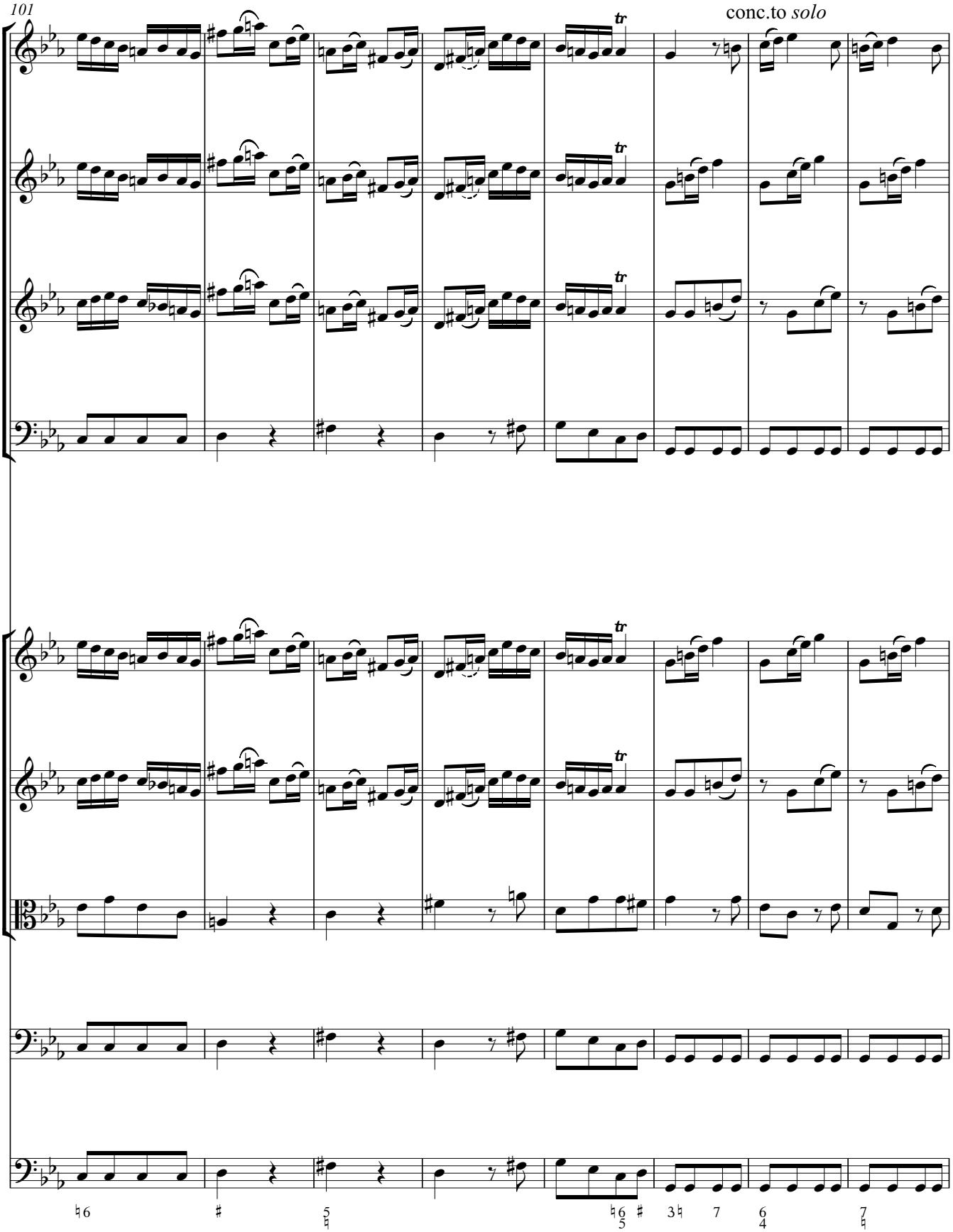

65
Solo
tr
p
5
6
4
6

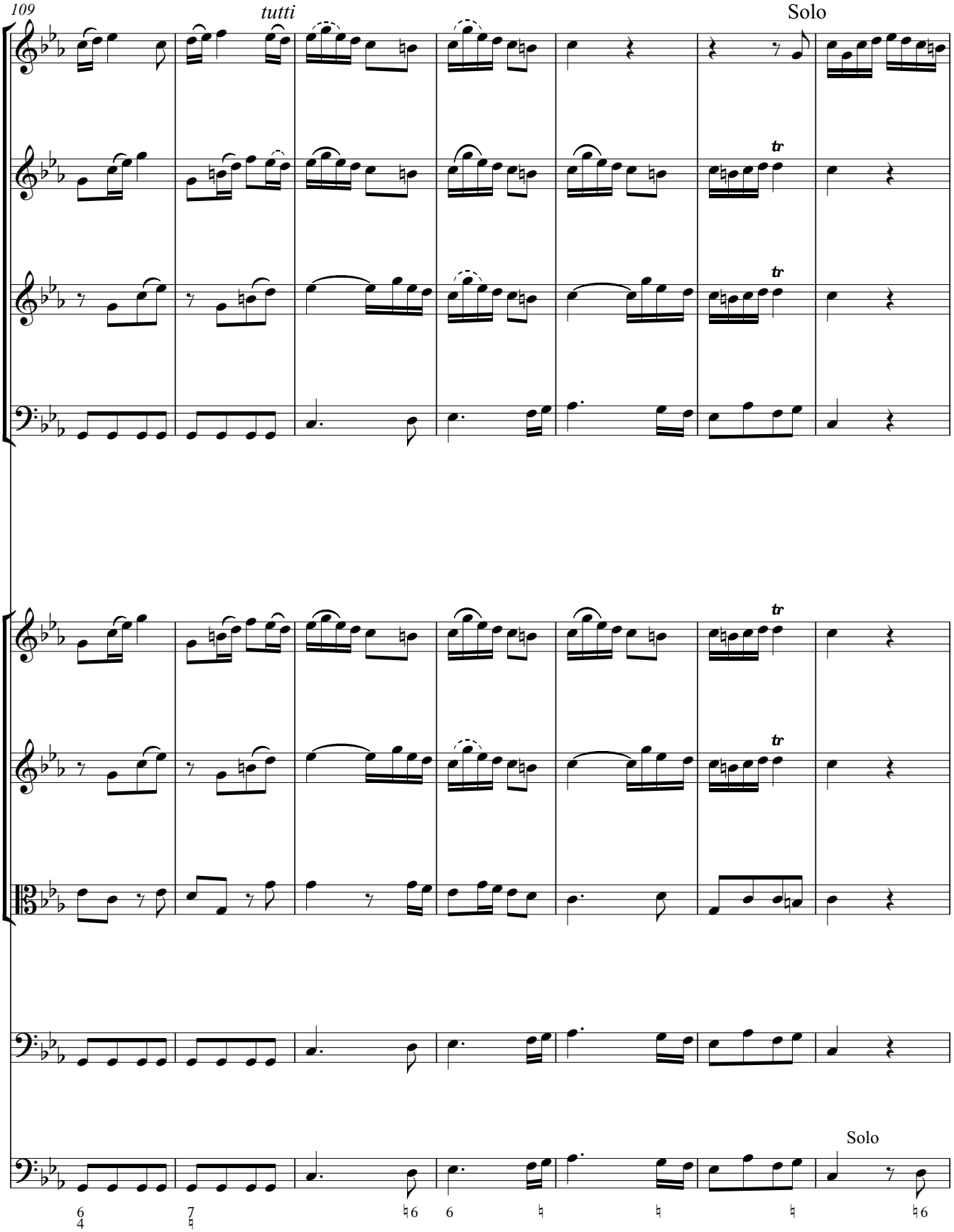

73
pp
pp
pp
tasto solo

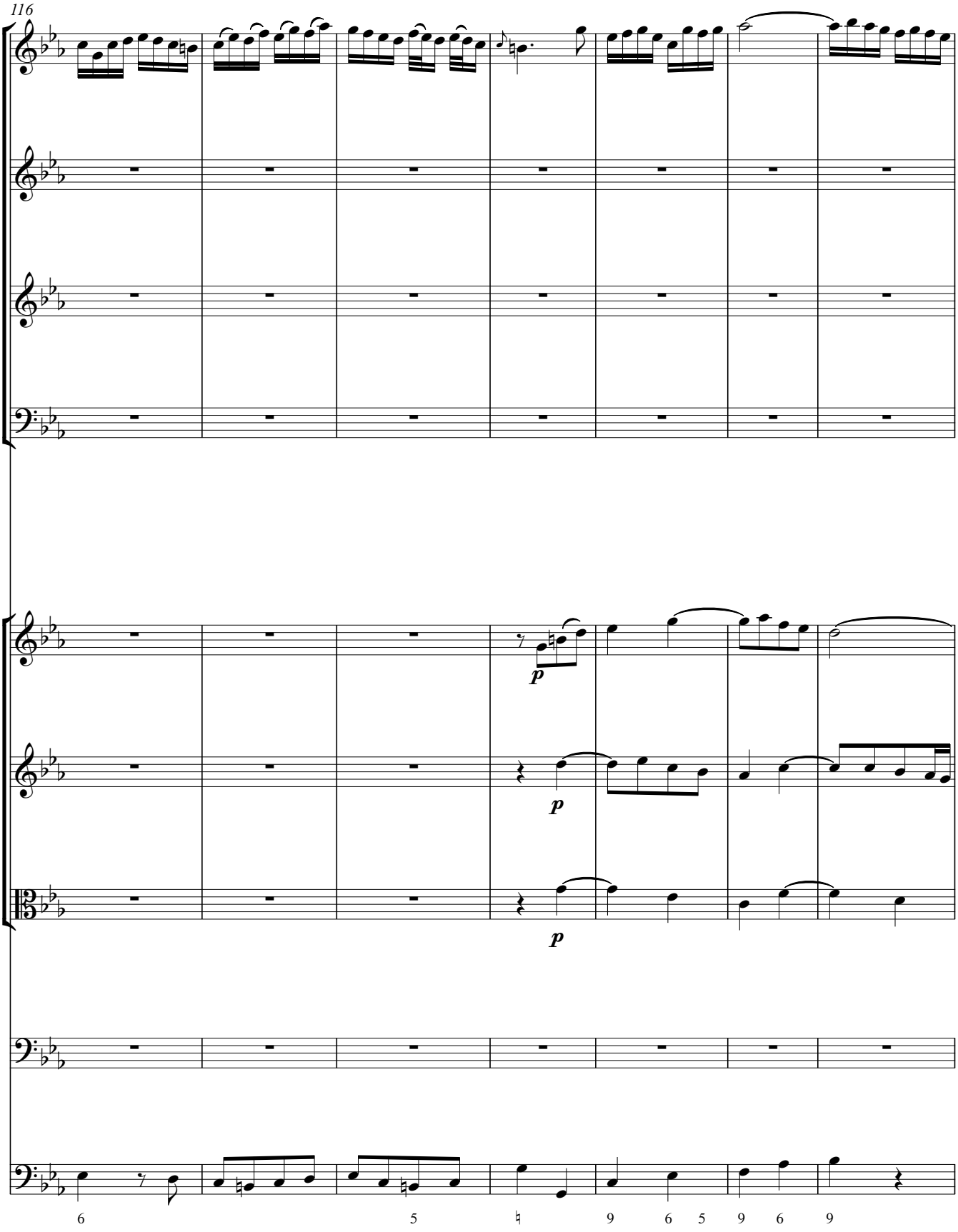

79

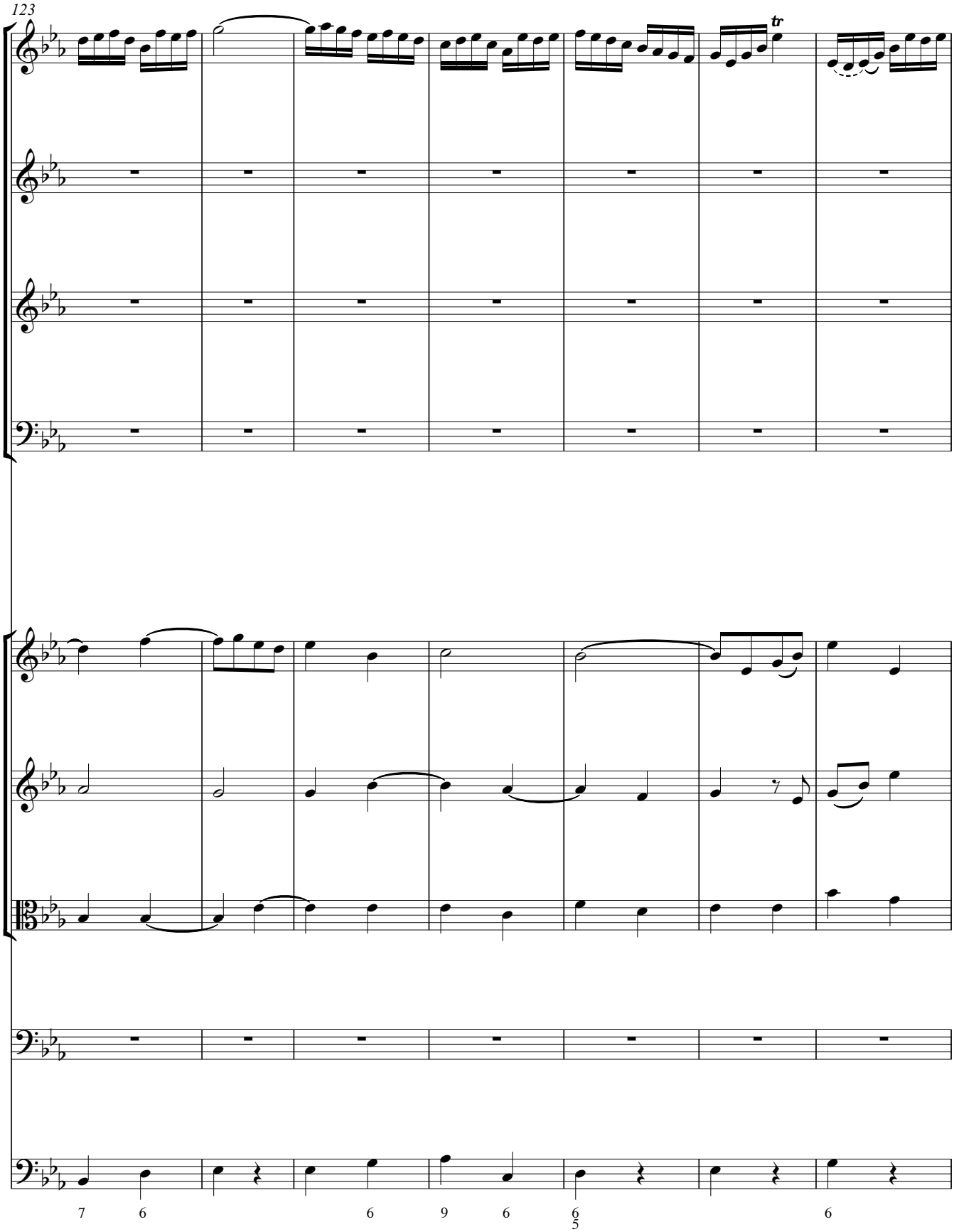

86

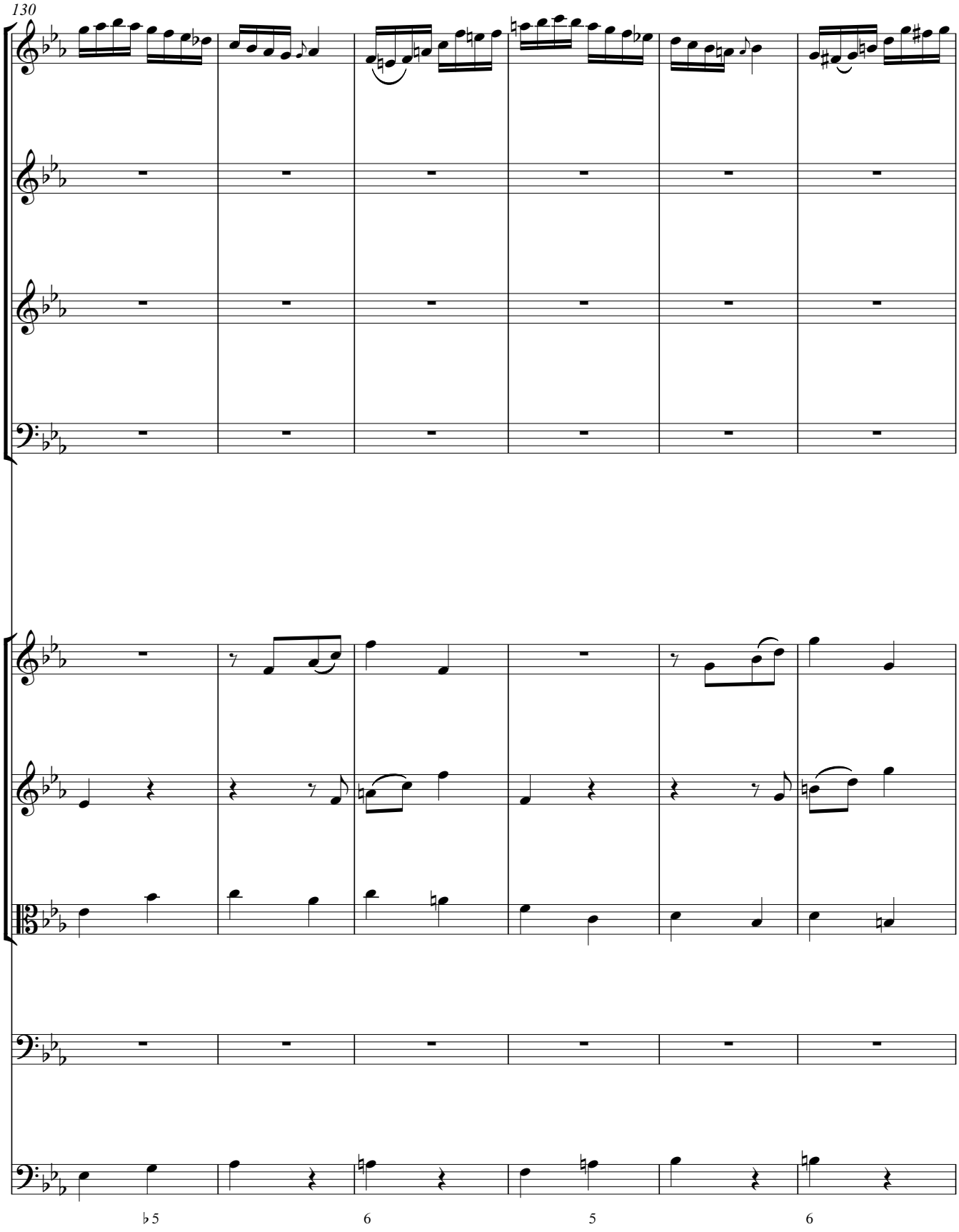

93
Tutti
tr
f
f
f
f
f
f
f
7
7
♭7
7
7
7
7

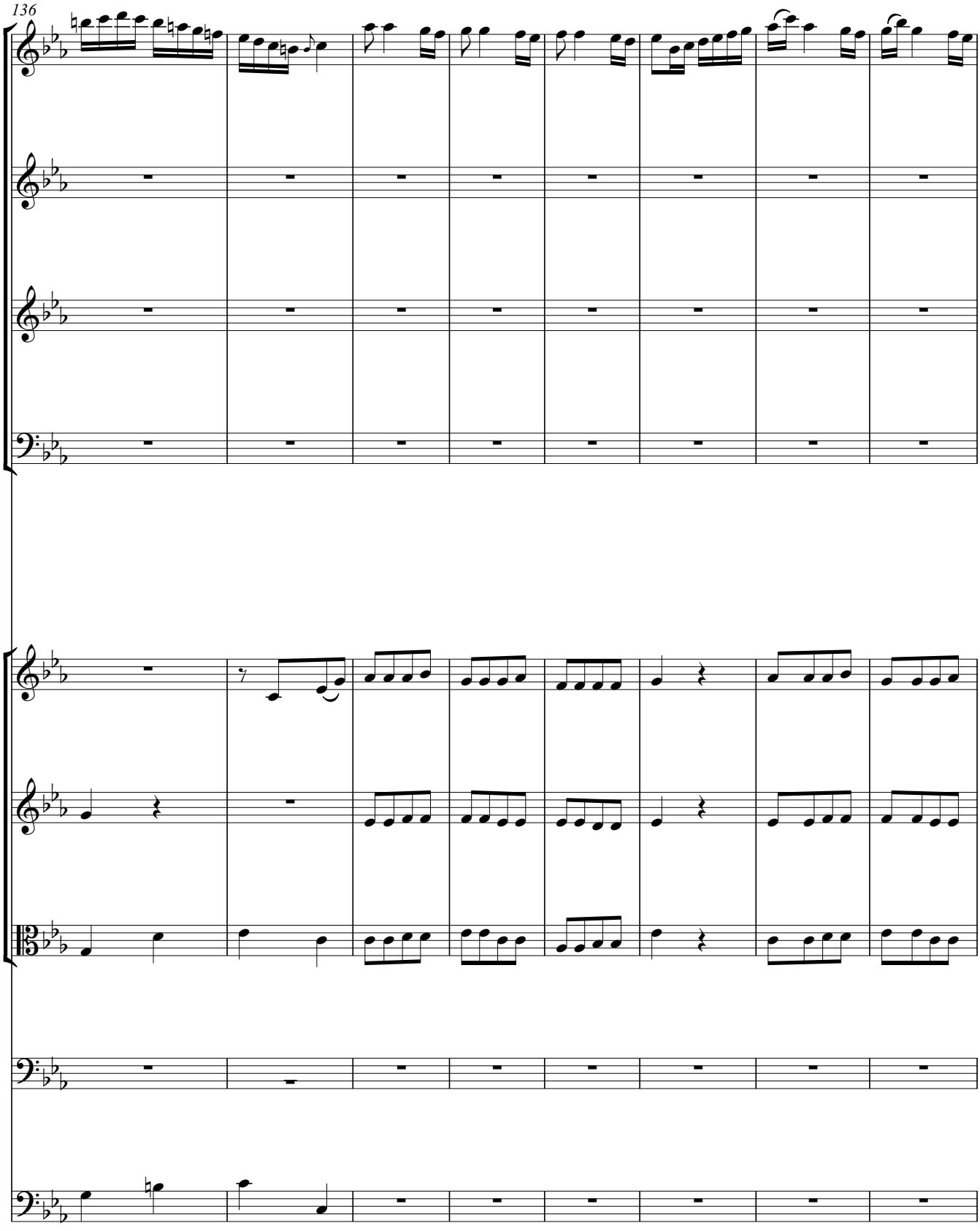

101
conc.to *solo*

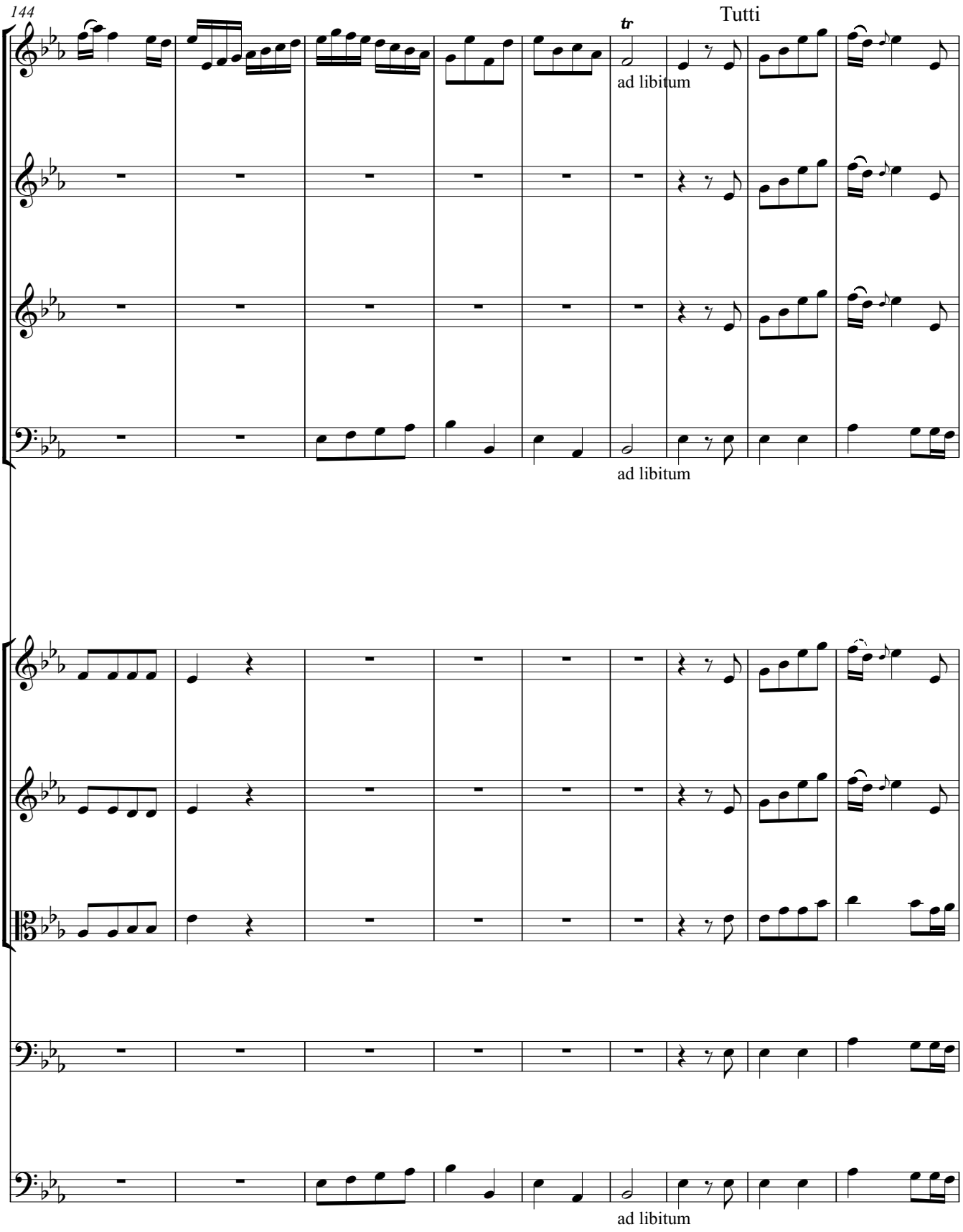

109
tutti
Solo
tr
tr
tr
tr
Solo

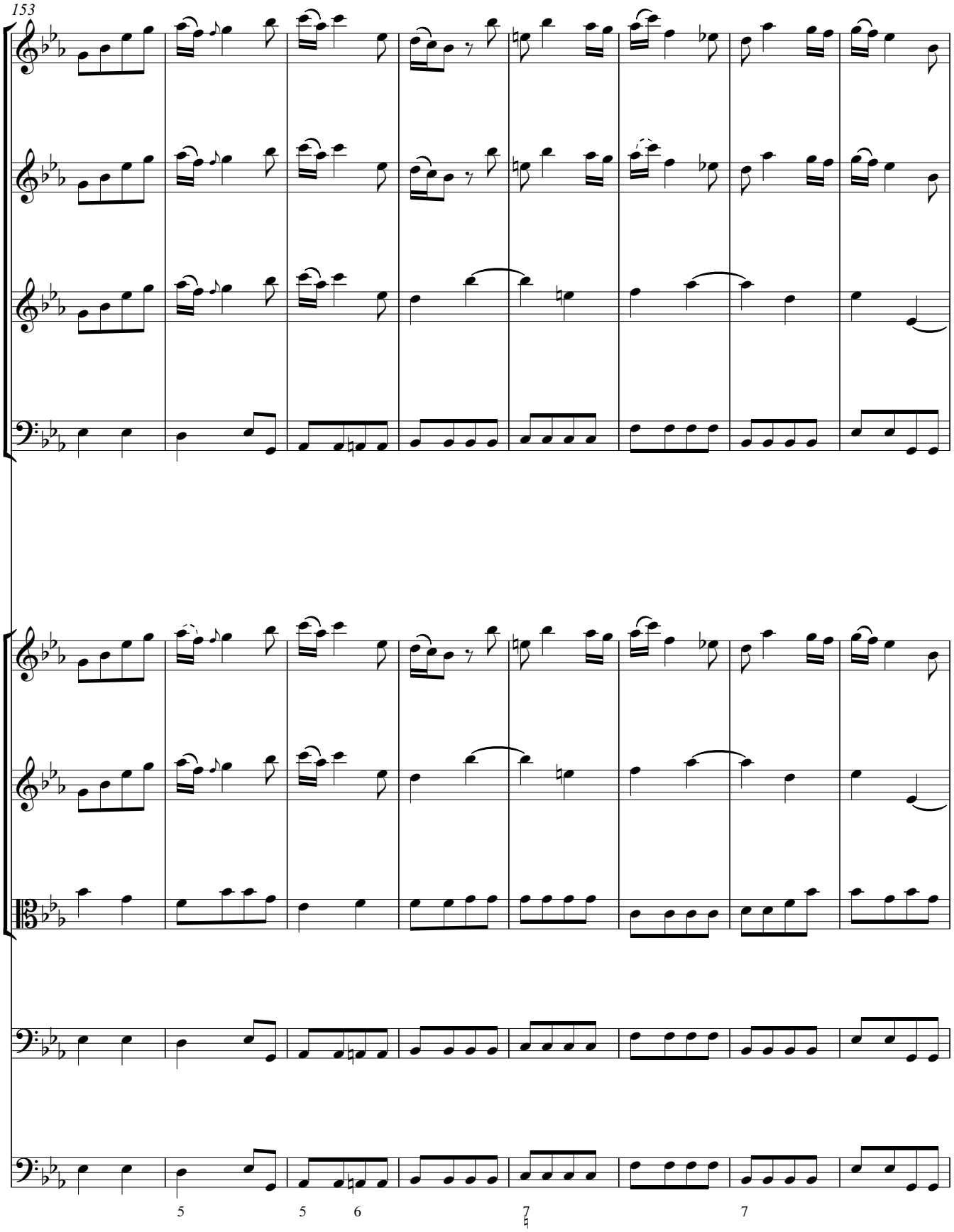

116
p
p
p
6
5
9
6
5
9
6
9

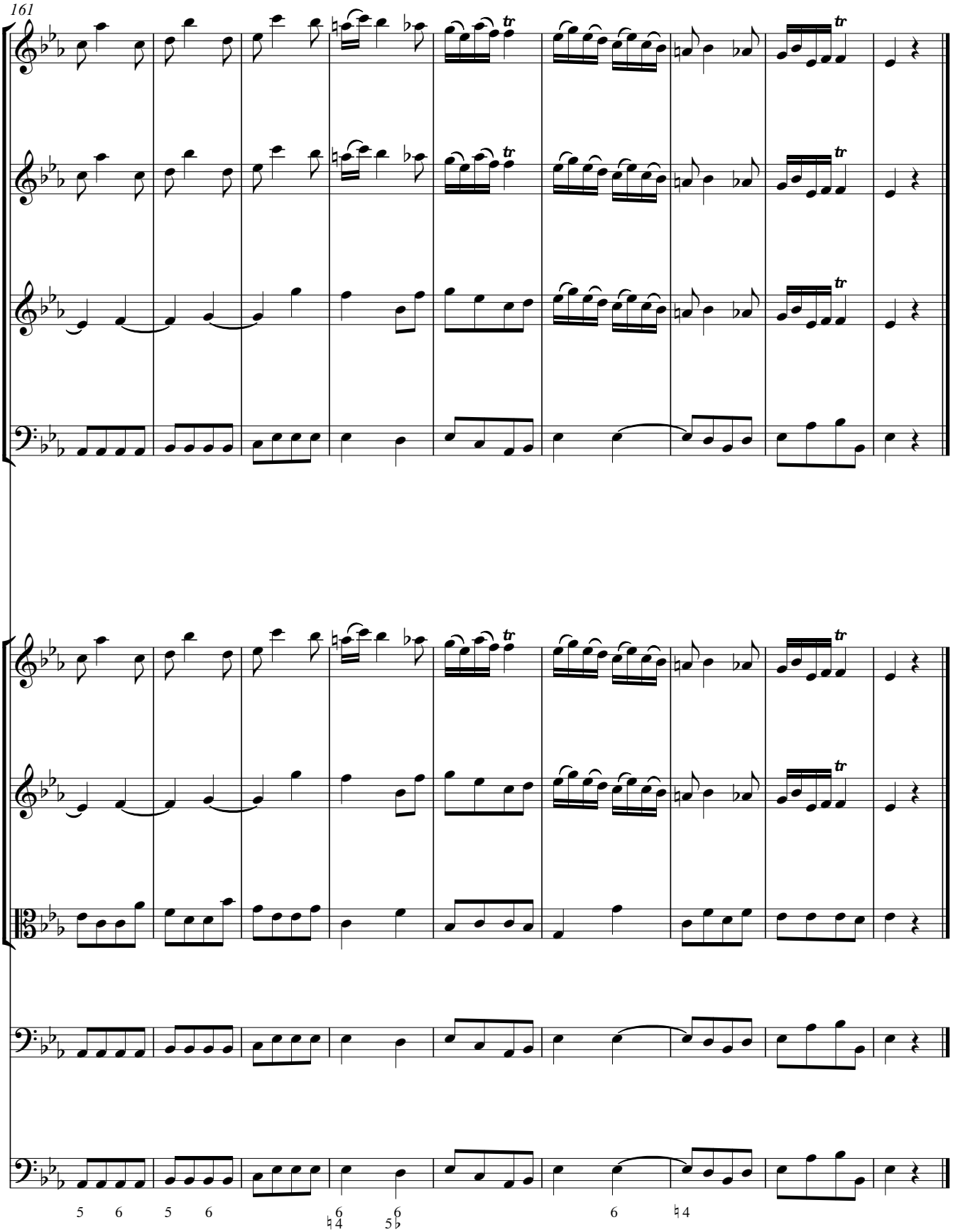

123
tr
7
6
6
9
6
6
5
6

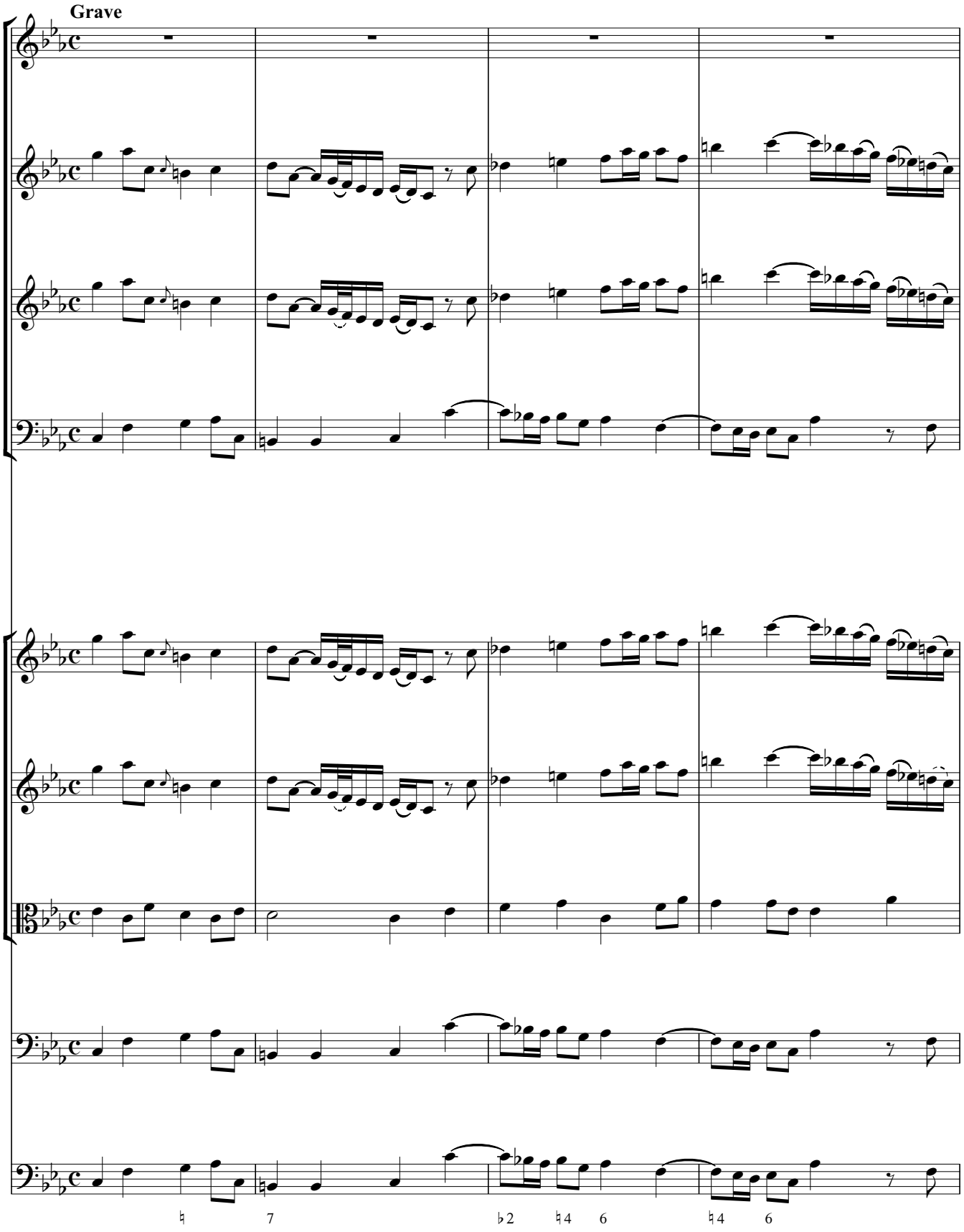

130
♭5
6
5
6

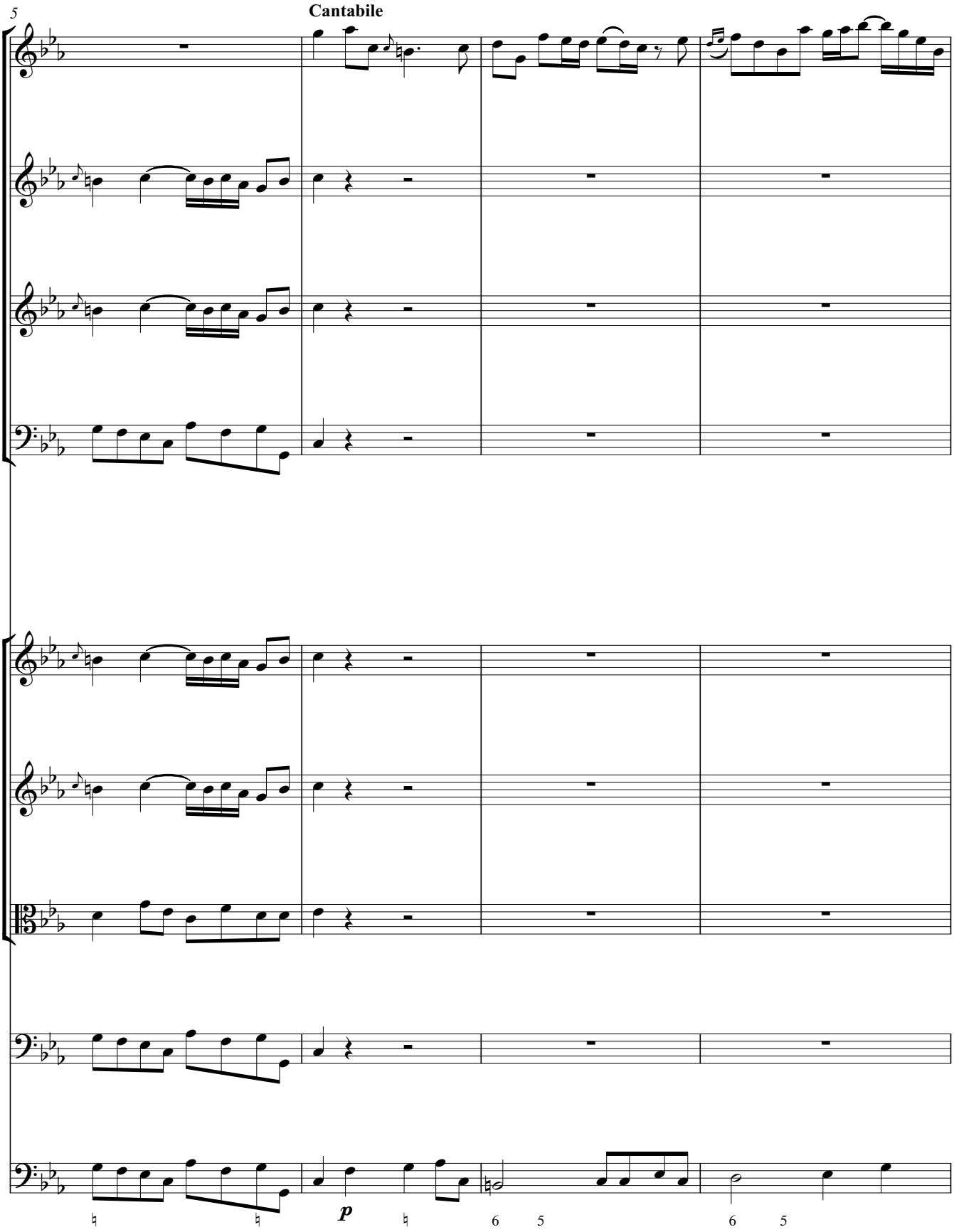

136

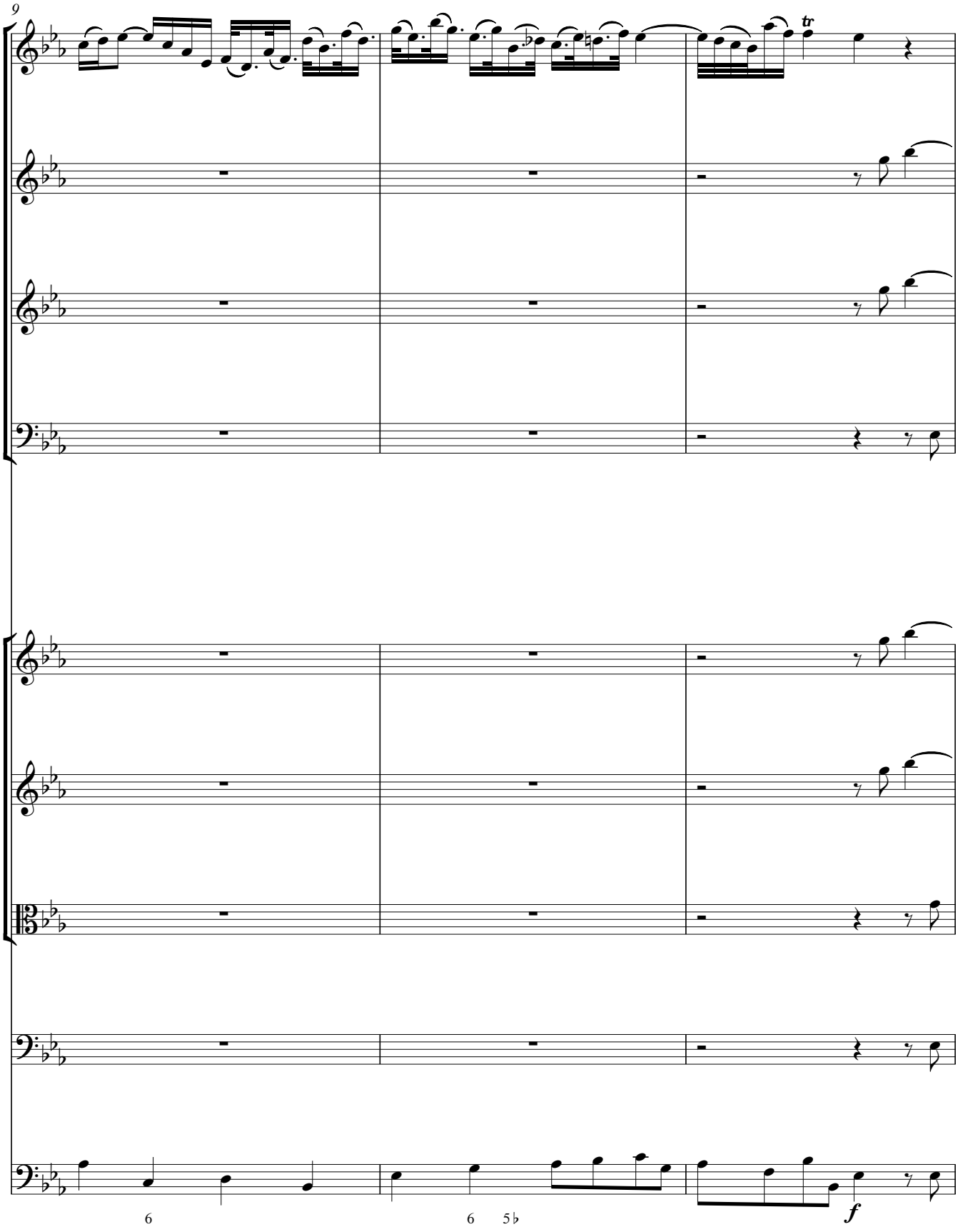

144
Tutti
tr
ad libitum
ad libitum
ad libitum

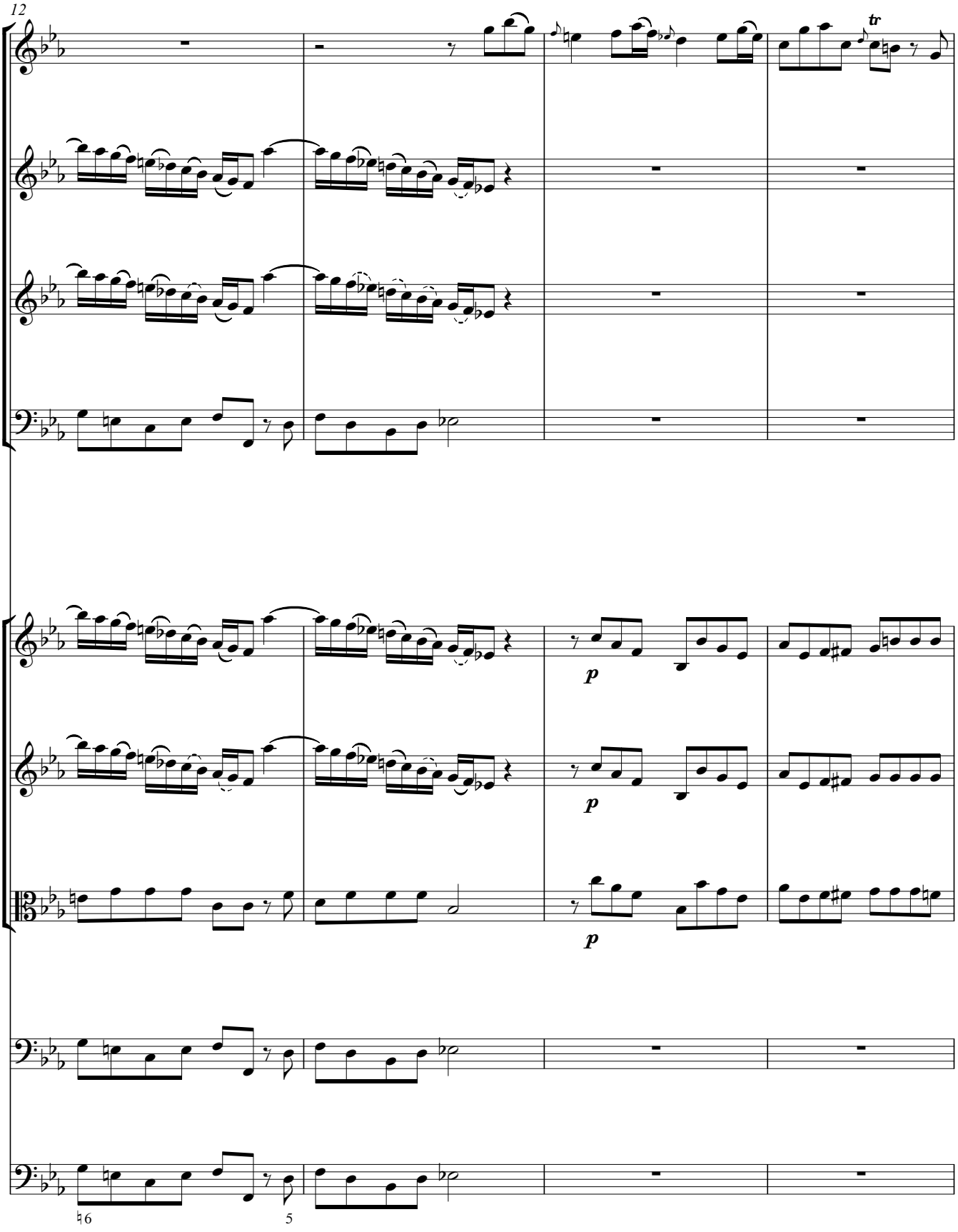

153
5
5
6
7
7

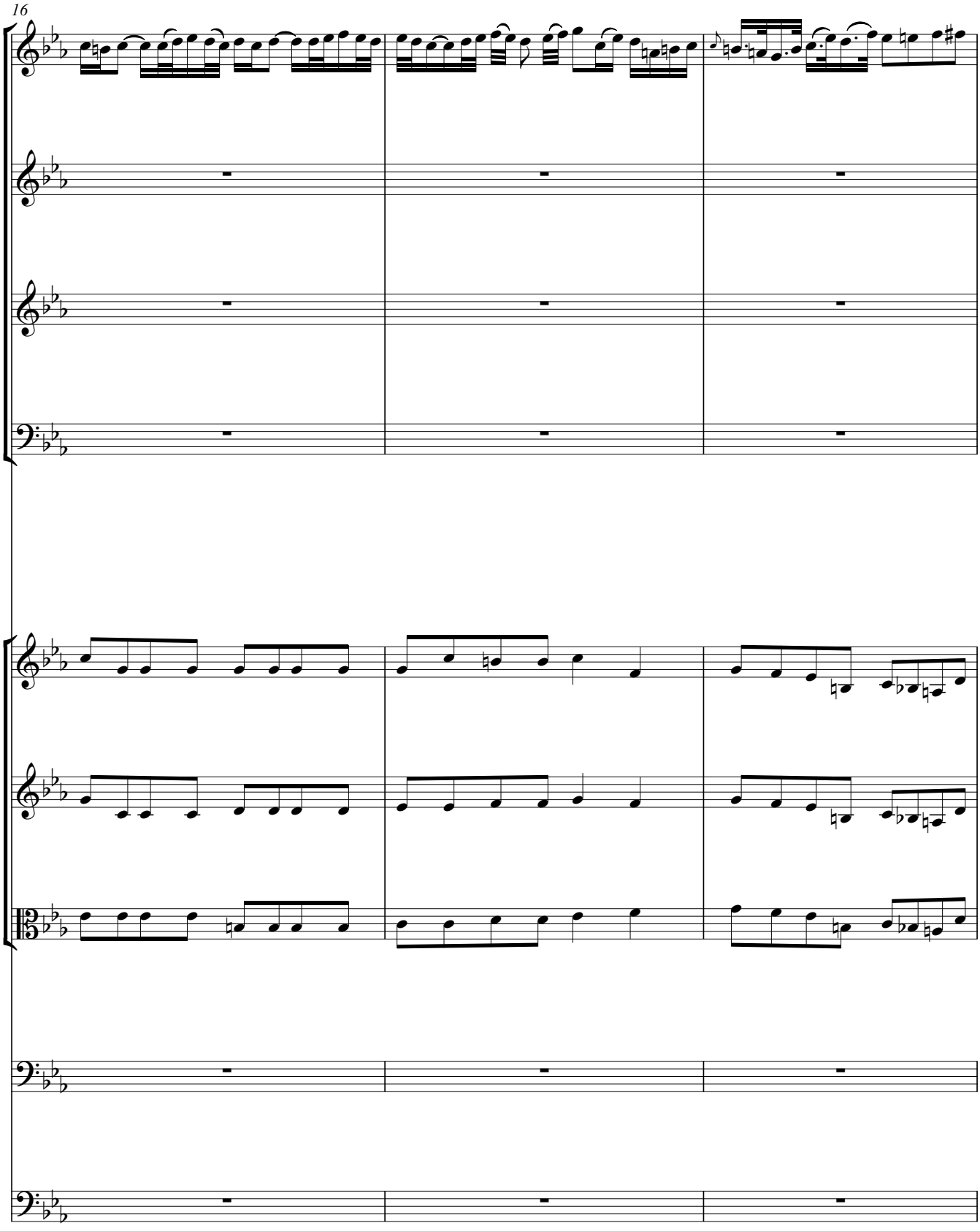

161
tr
5 6 5 6
6 ♮4
6 5♭
6
♮4

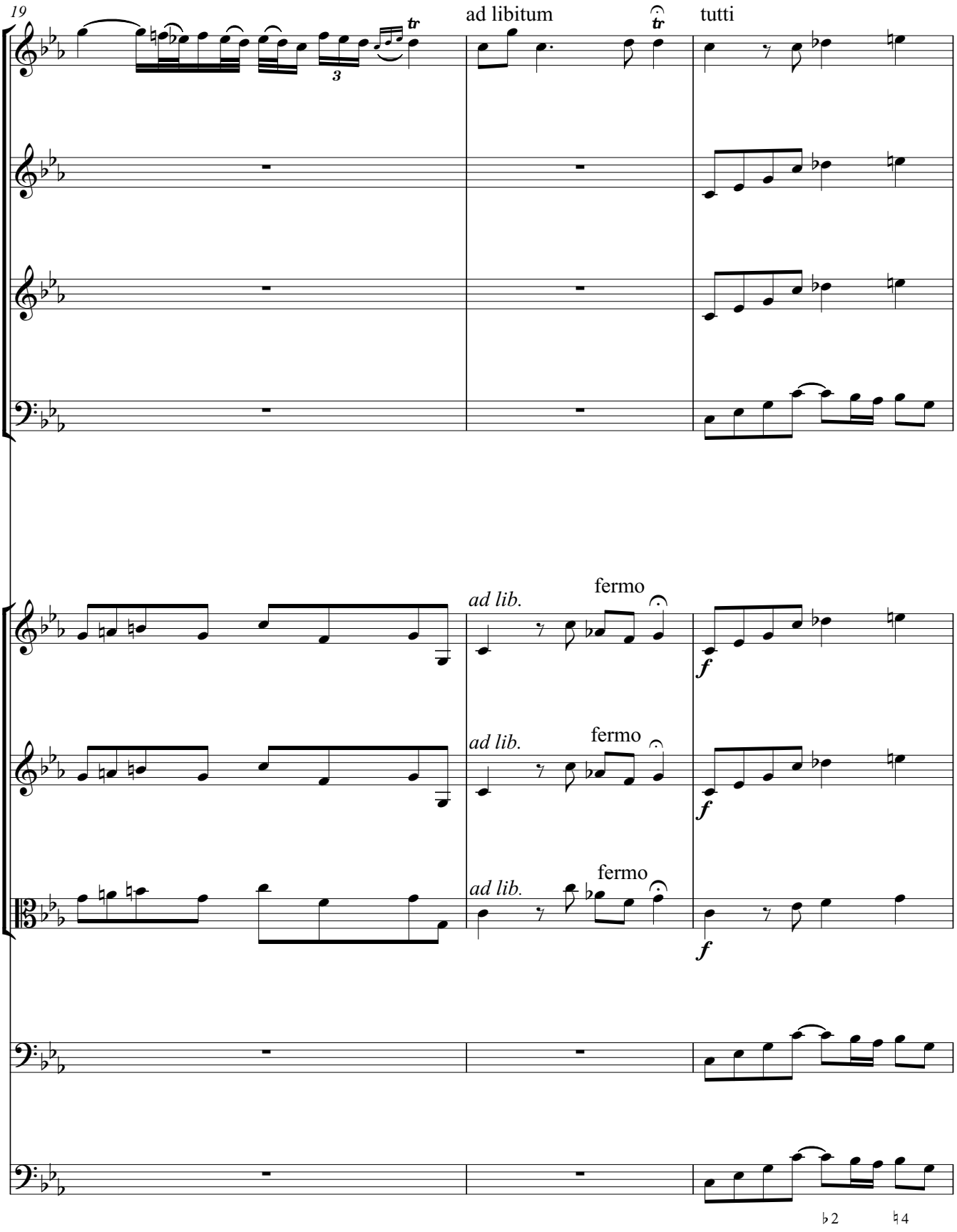

Grave
♮ 7 ♭2 ♮4 6 ♮4 6

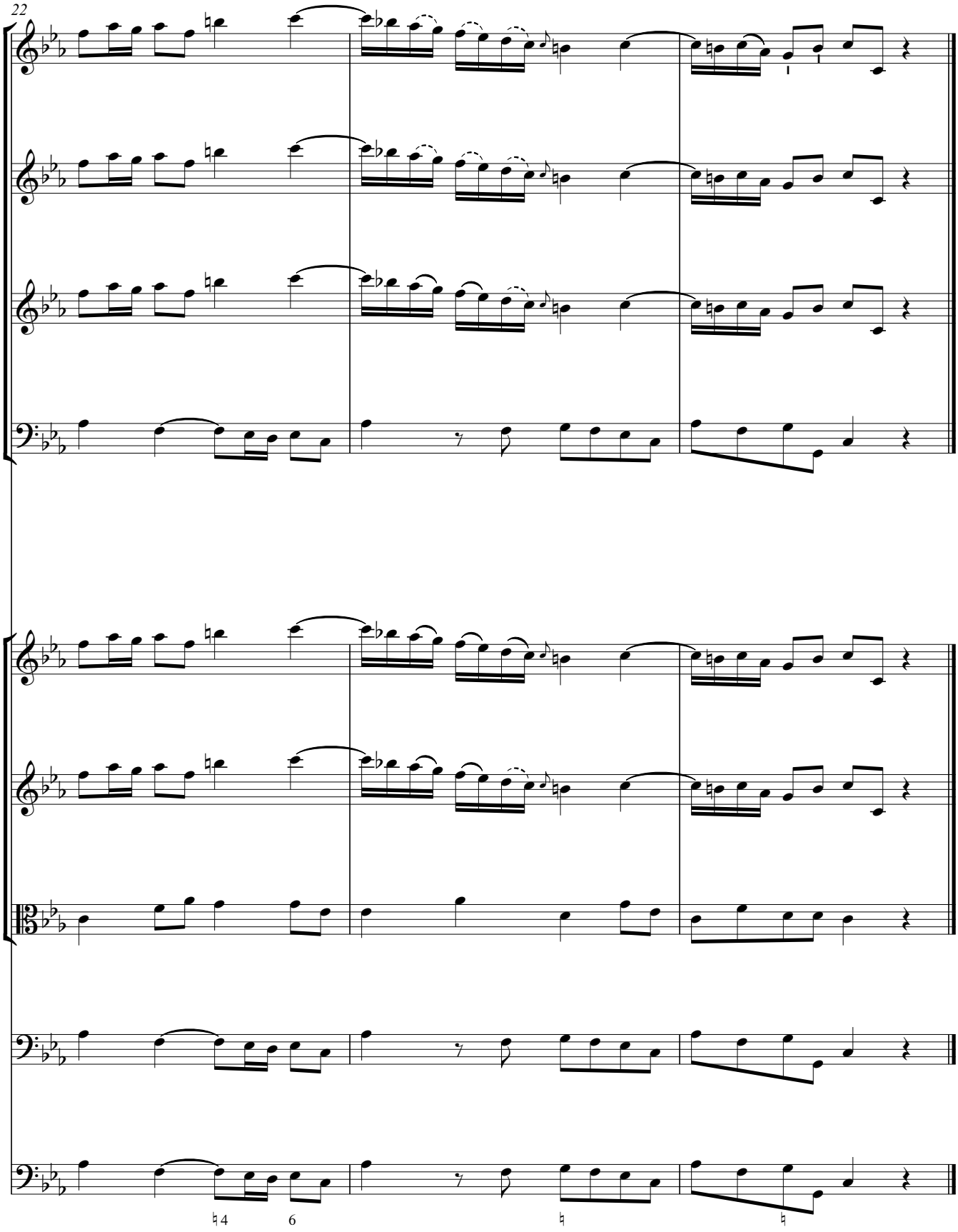

5
Cantabile
p

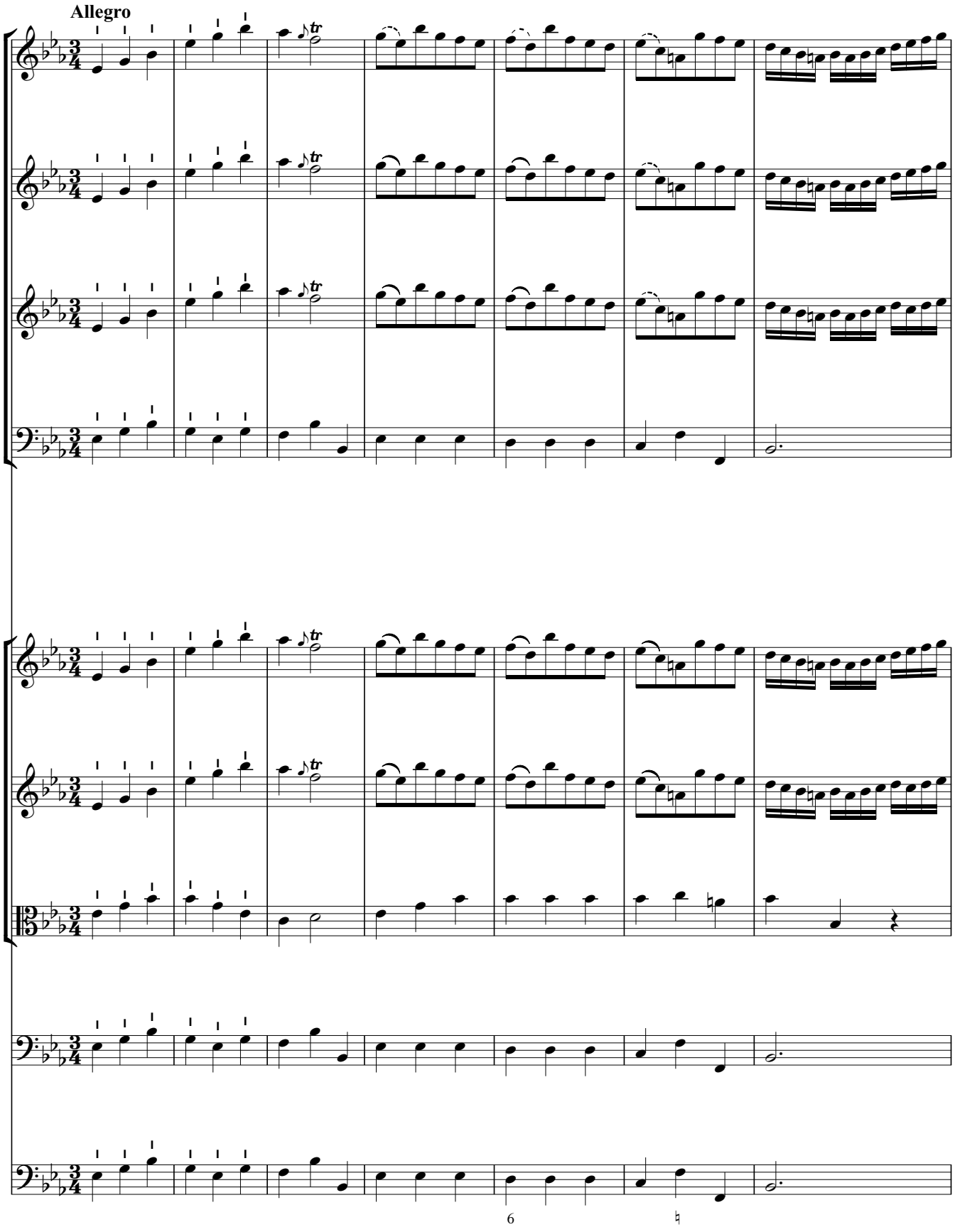

9
tr
6
6
5♭
f

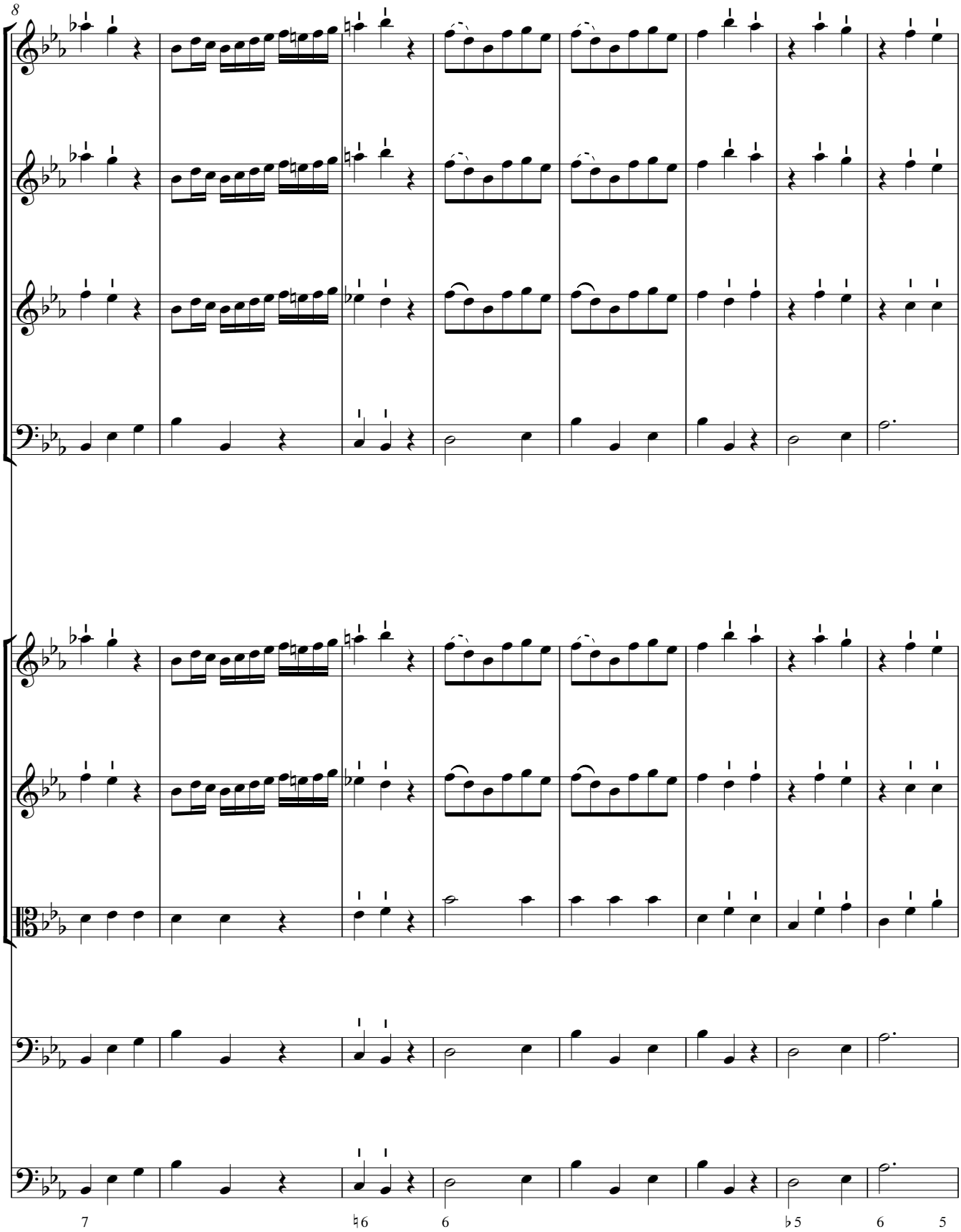

12
tr
p
p
p
6
5

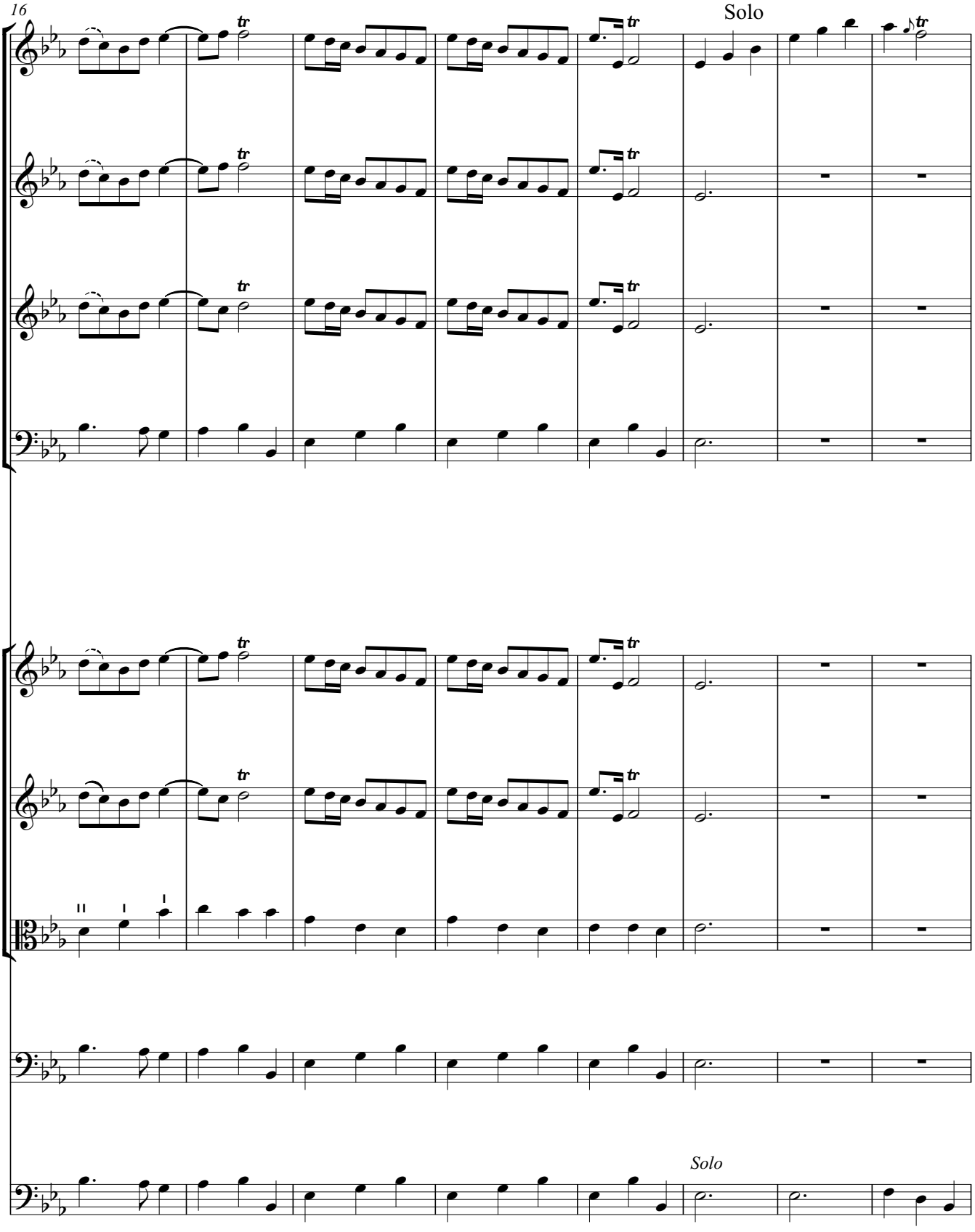

16

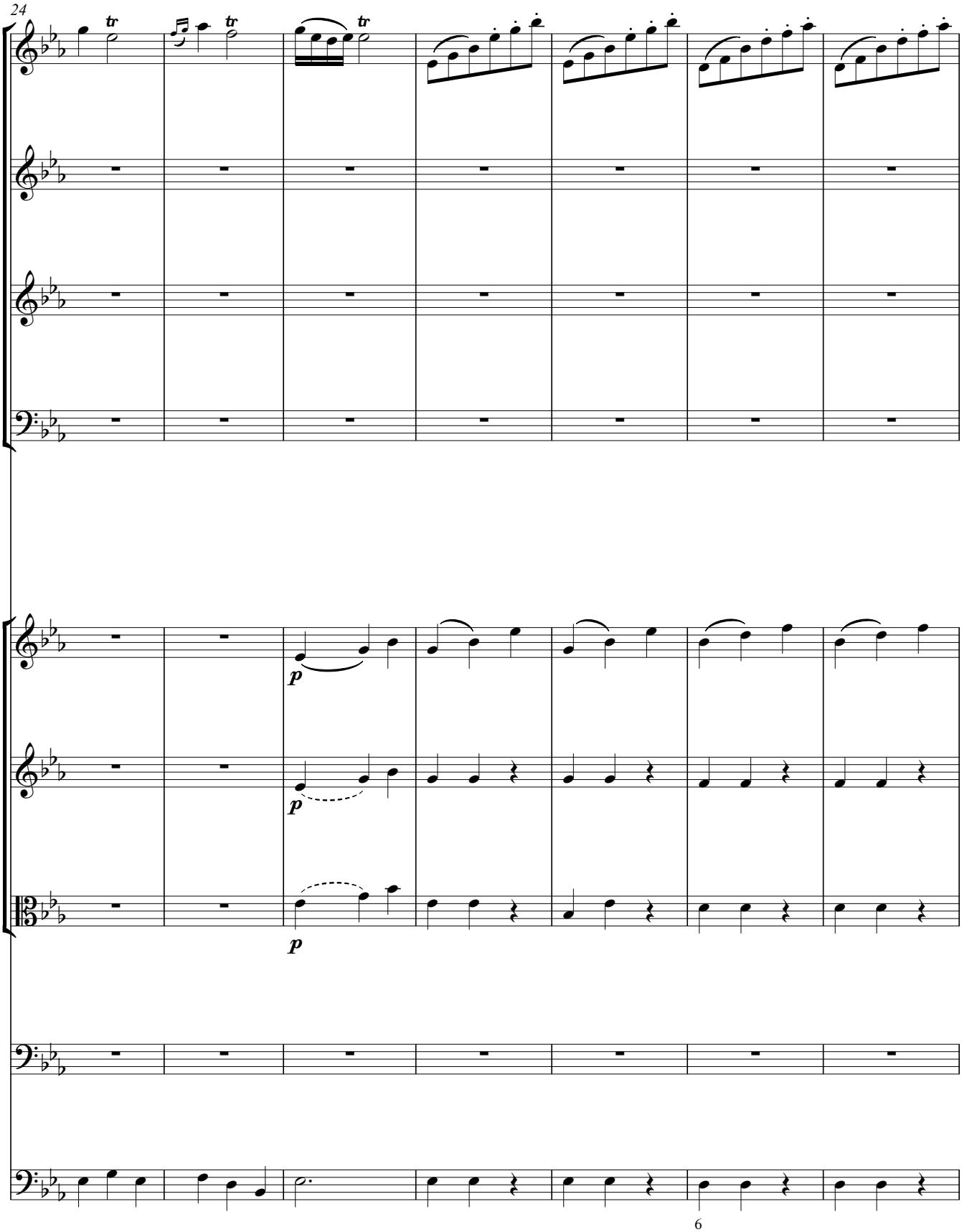

19
ad libitum
tutti
fermo
ad lib.
fermo
ad lib.
fermo
ad lib.

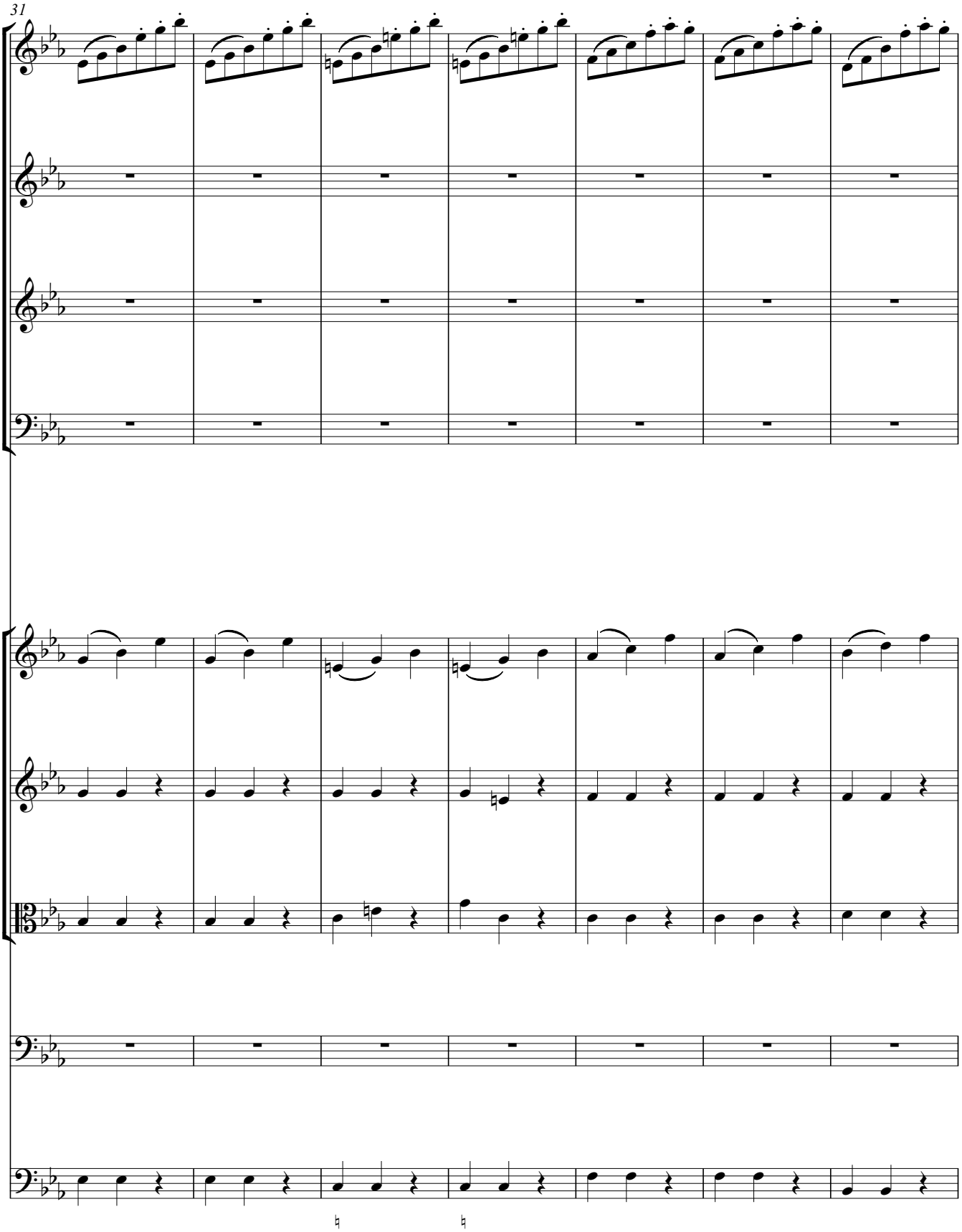

22

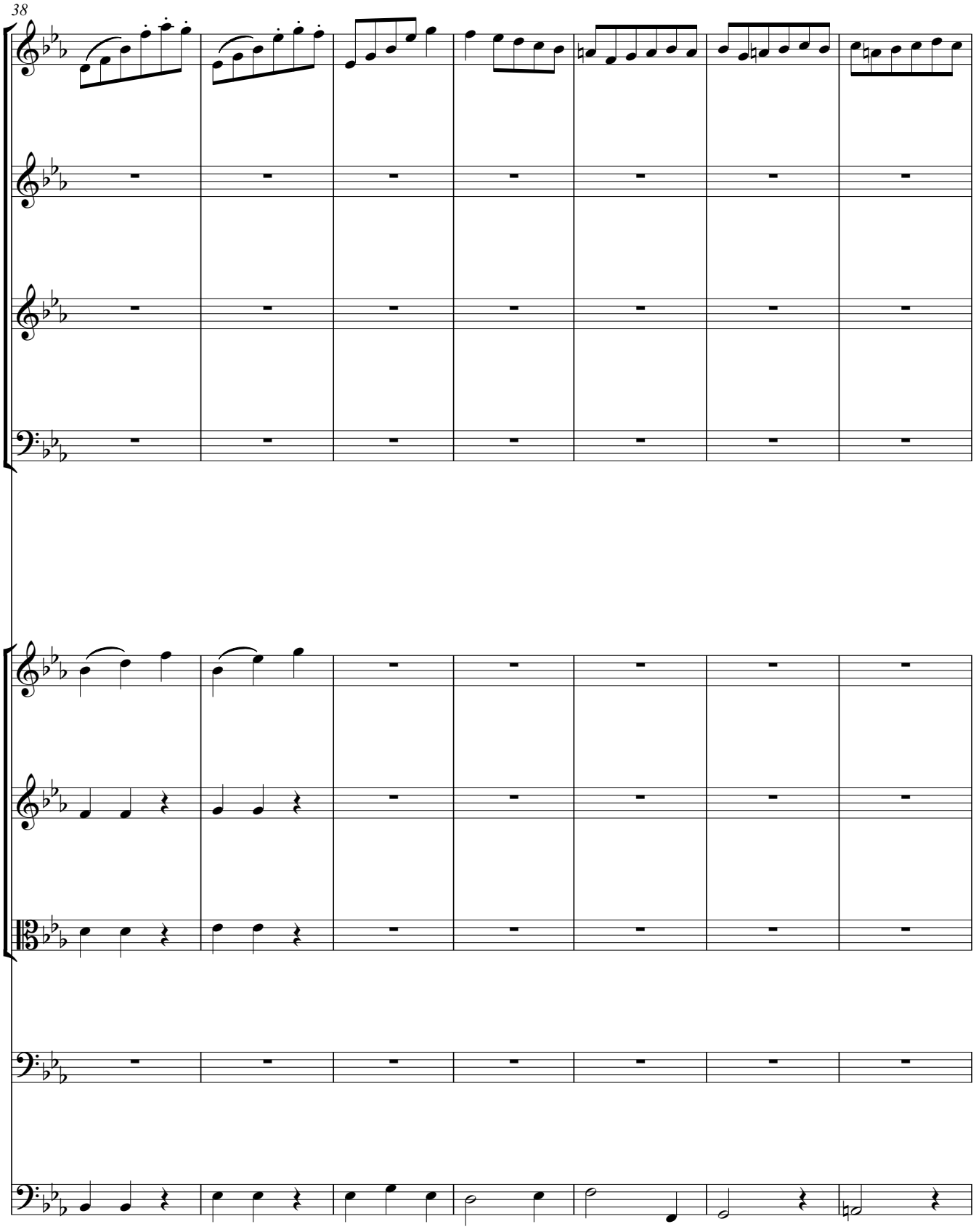

Allegro
6

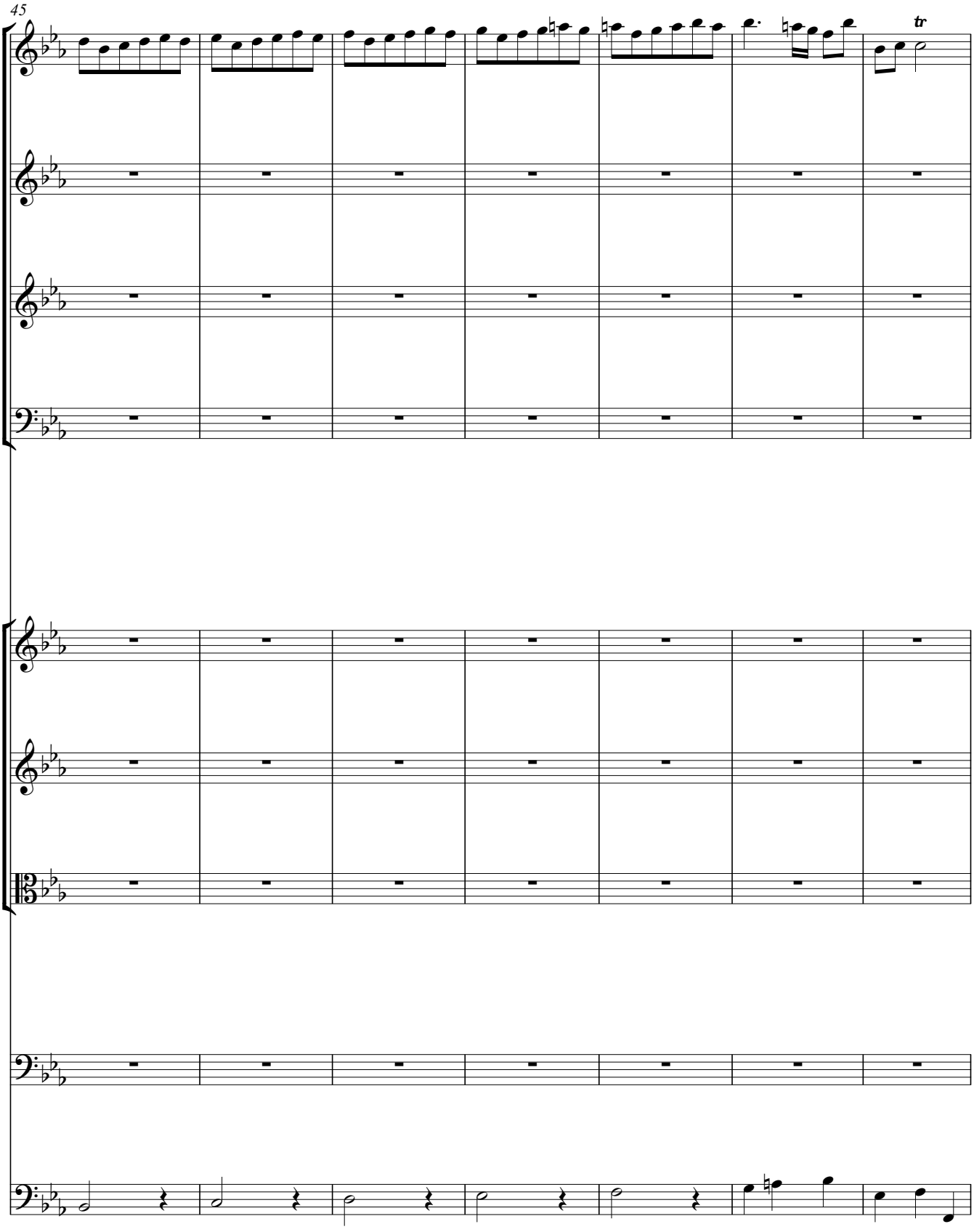

8
7
♮6
6
♭5
6
5

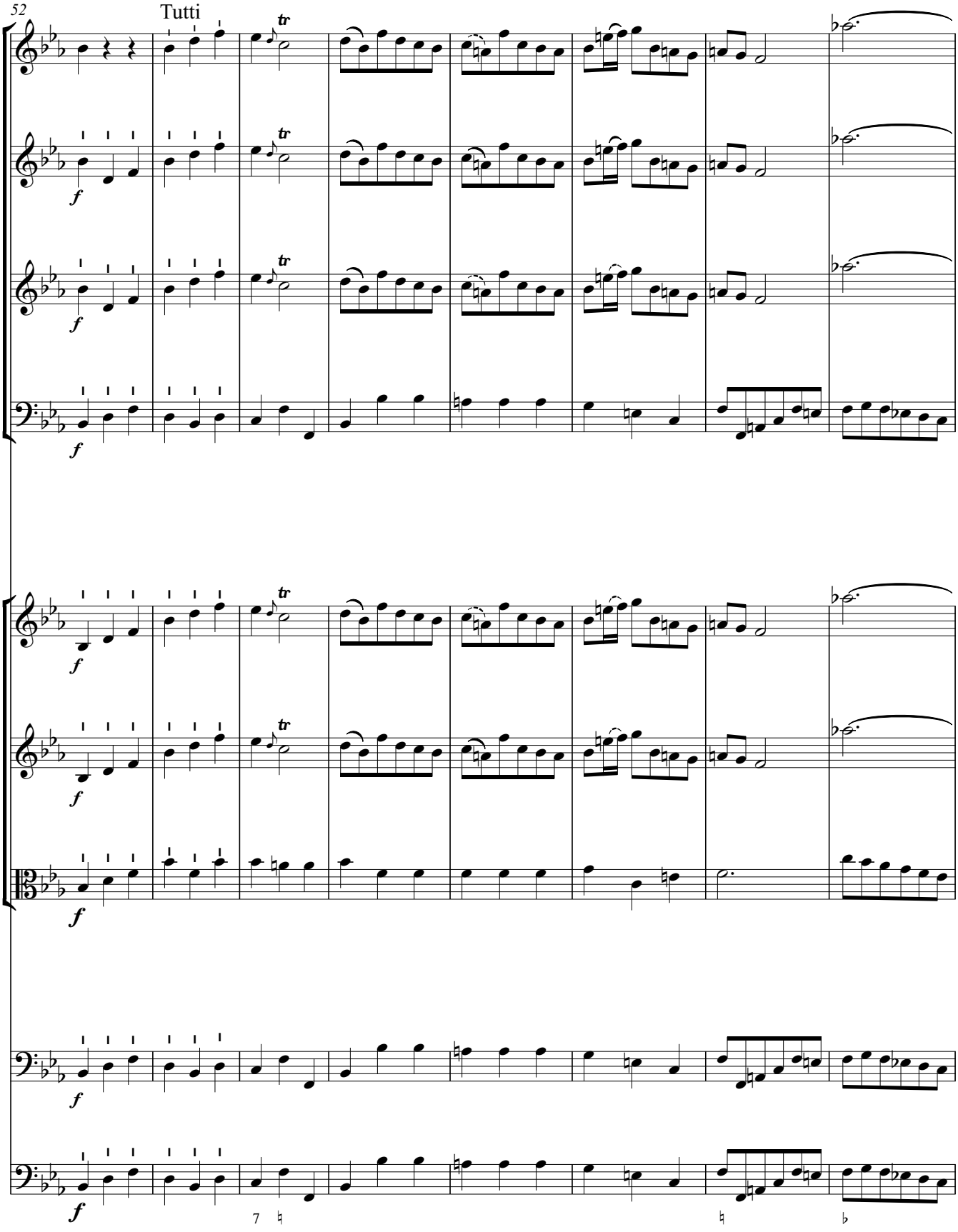

16
Solo
Solo

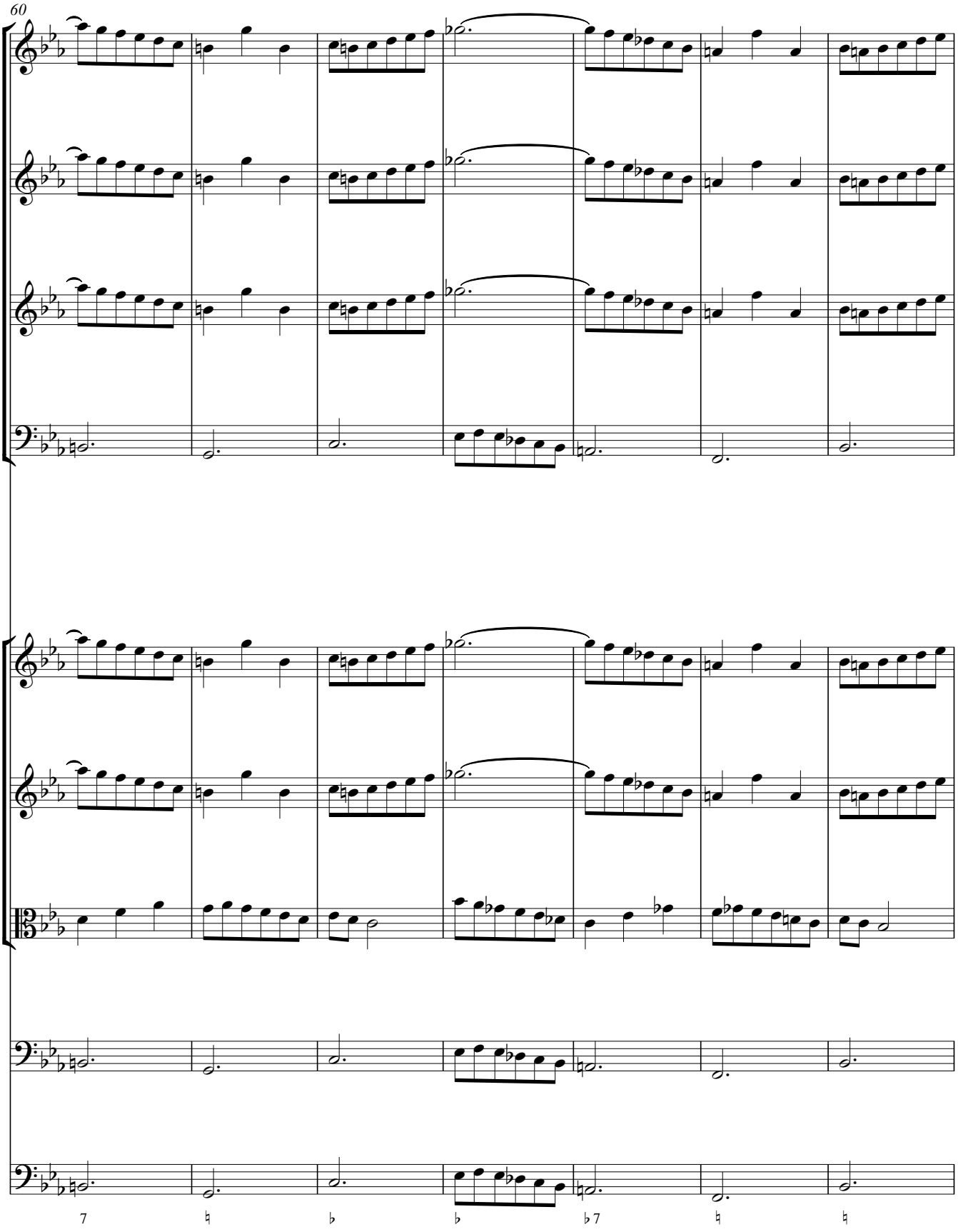

24
tr
tr
tr
p
p
p
6

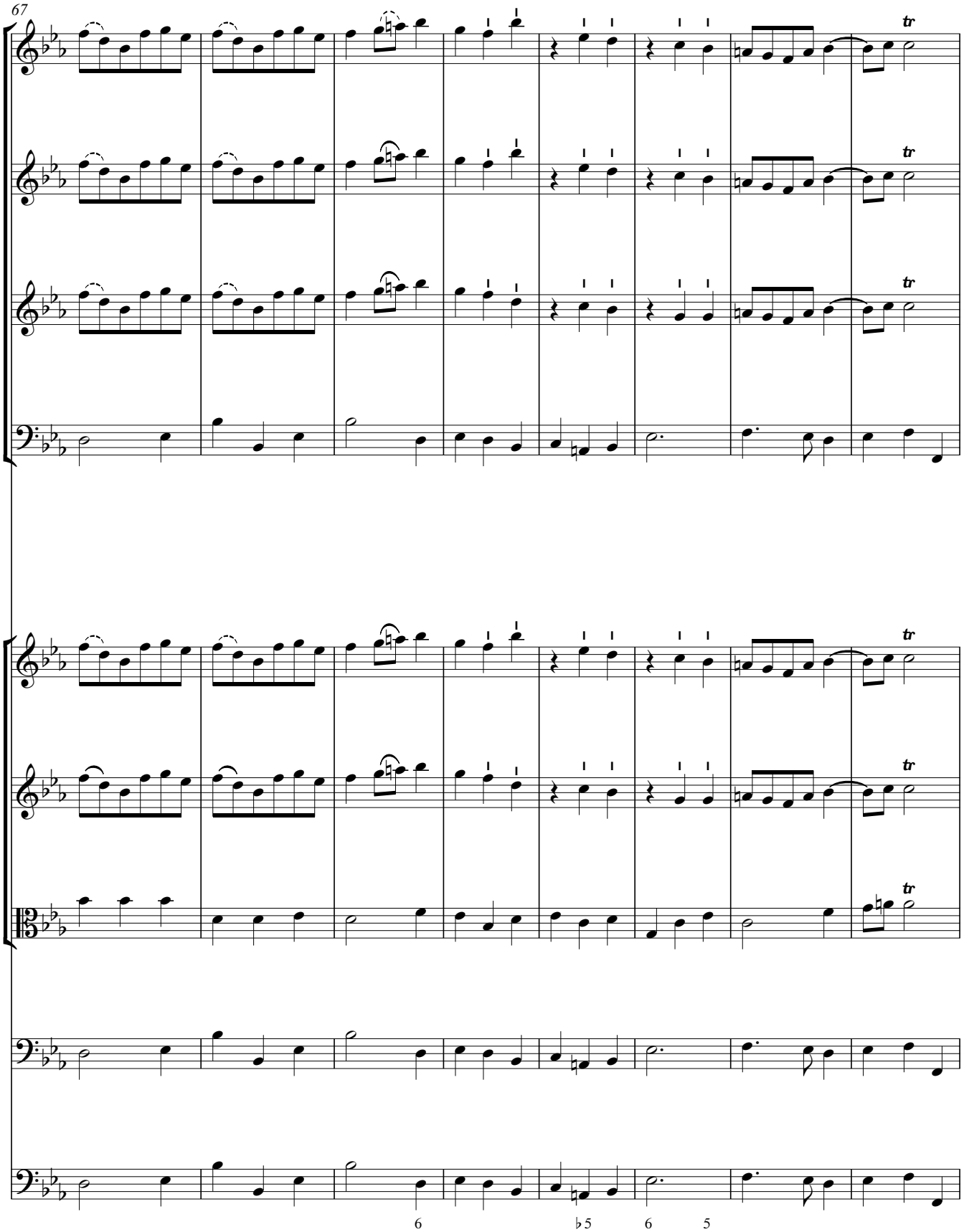

31

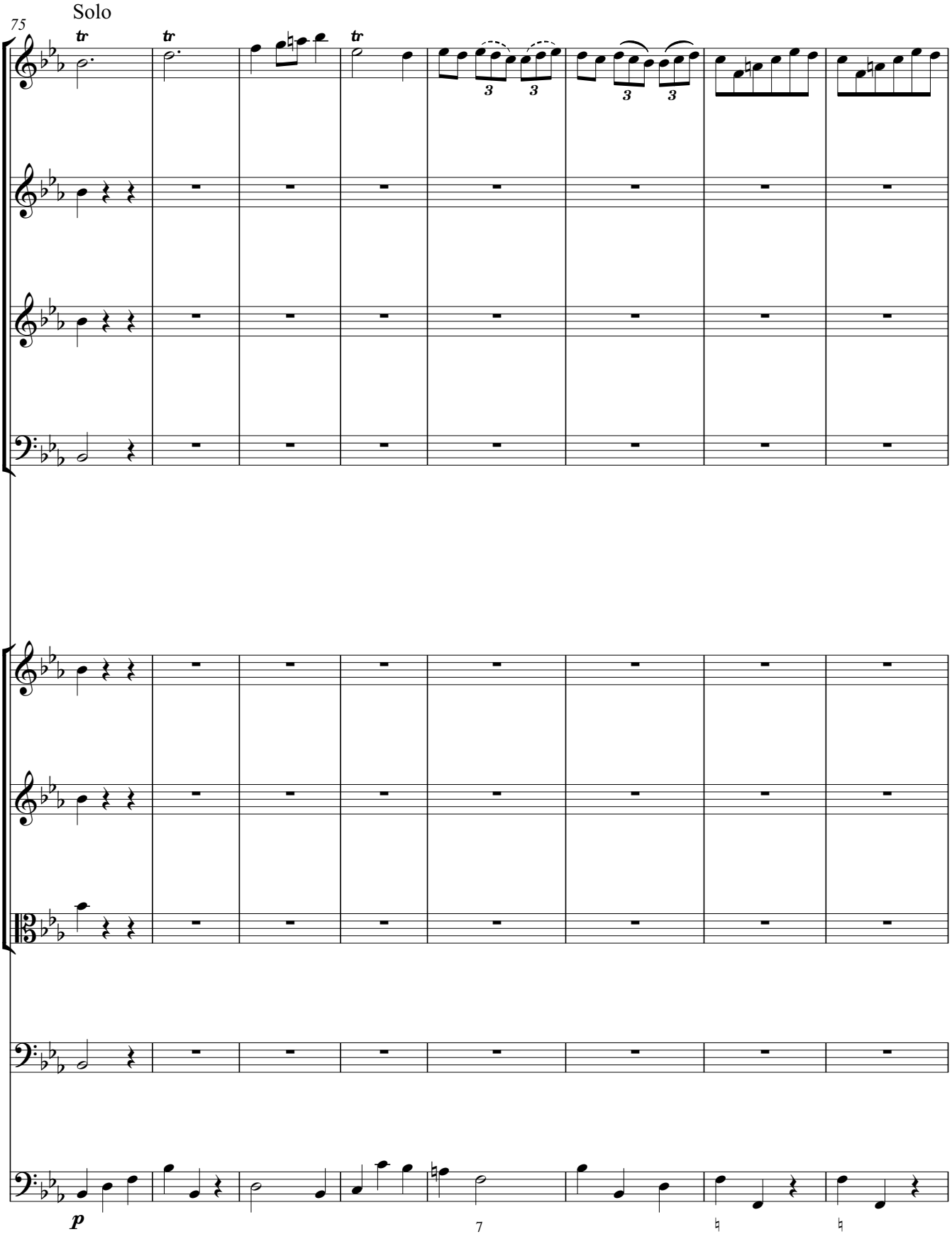

38

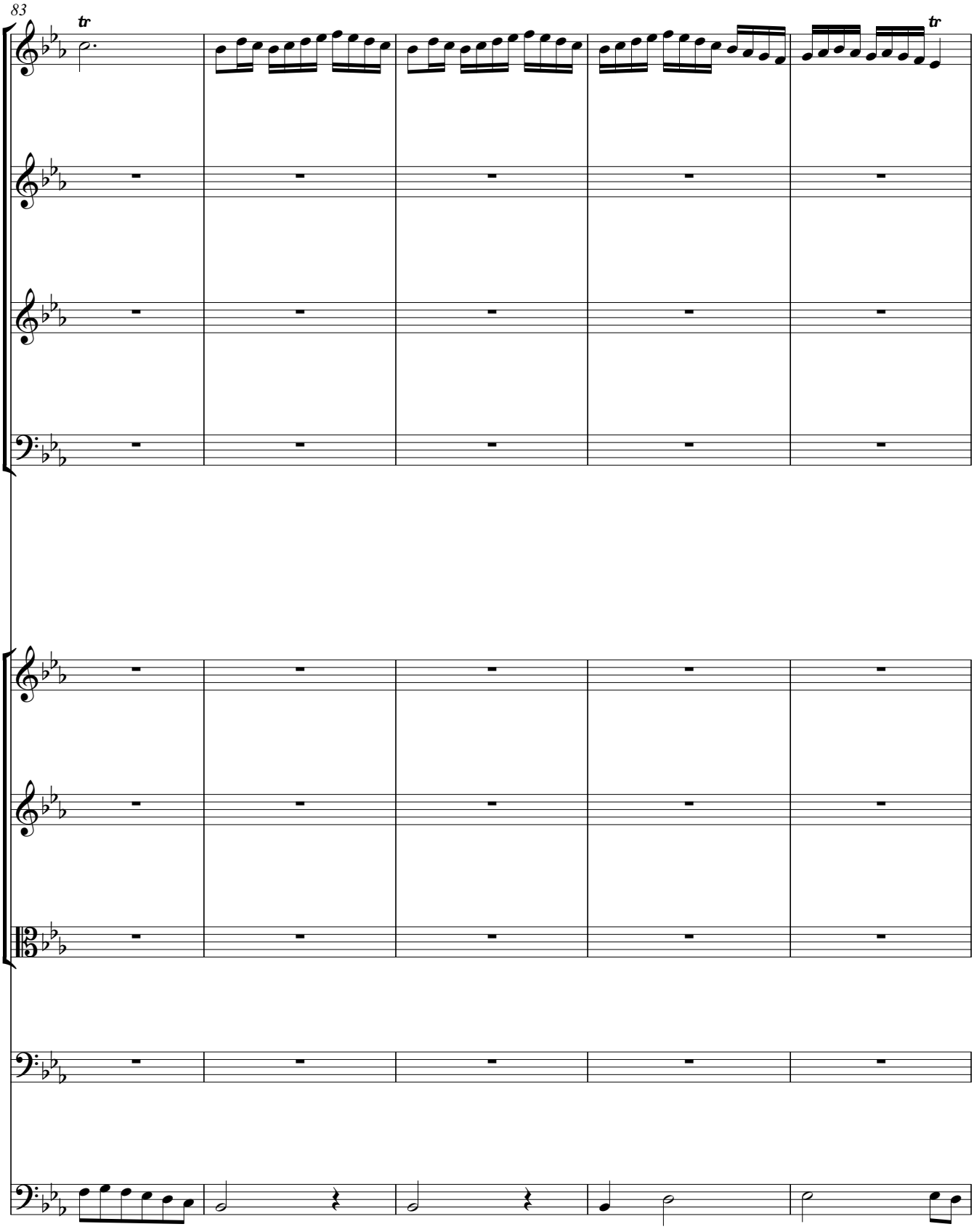

45
tr

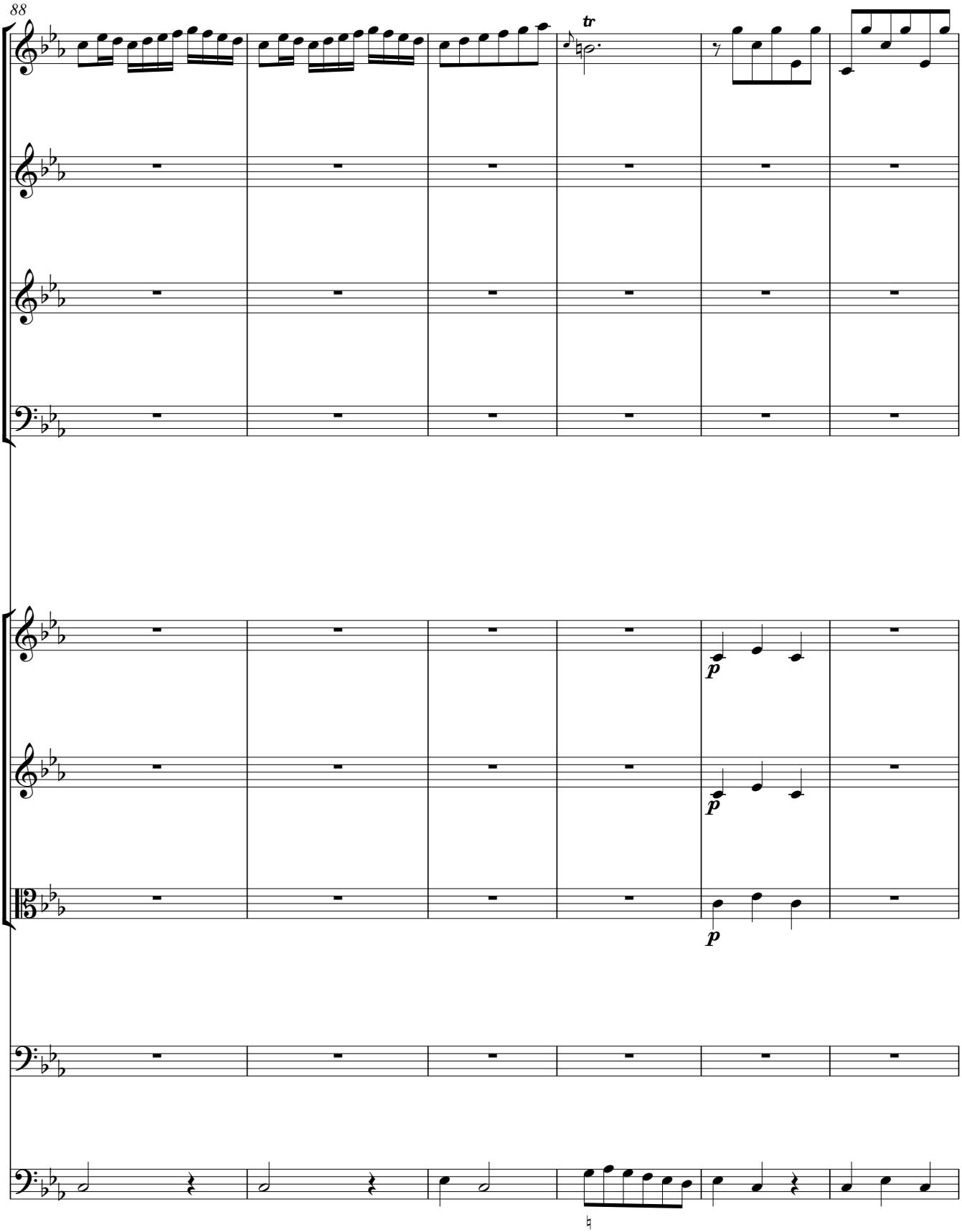

52
Tutti
f
tr

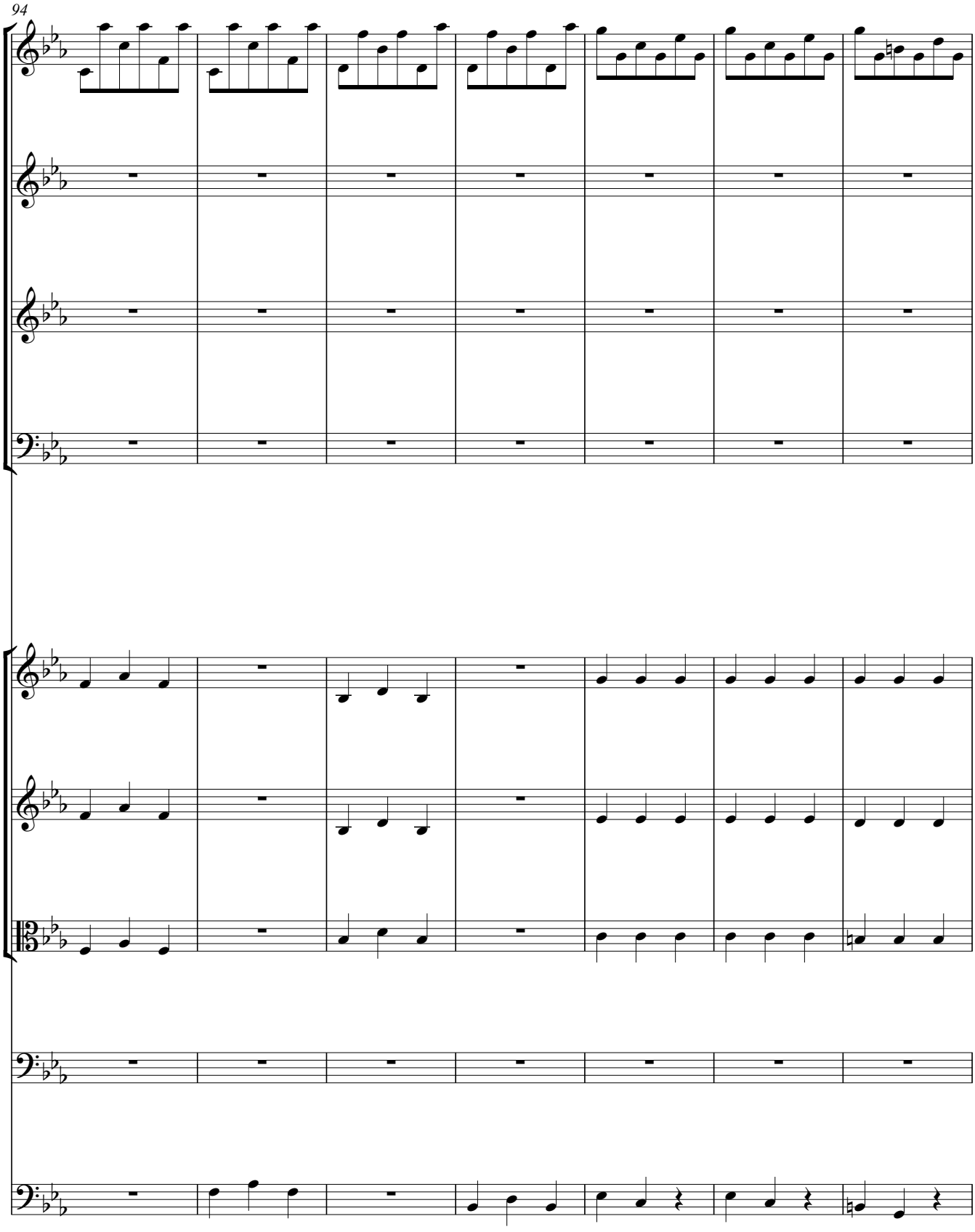

60
7
♮
♭
♭
♭7
♮
♮

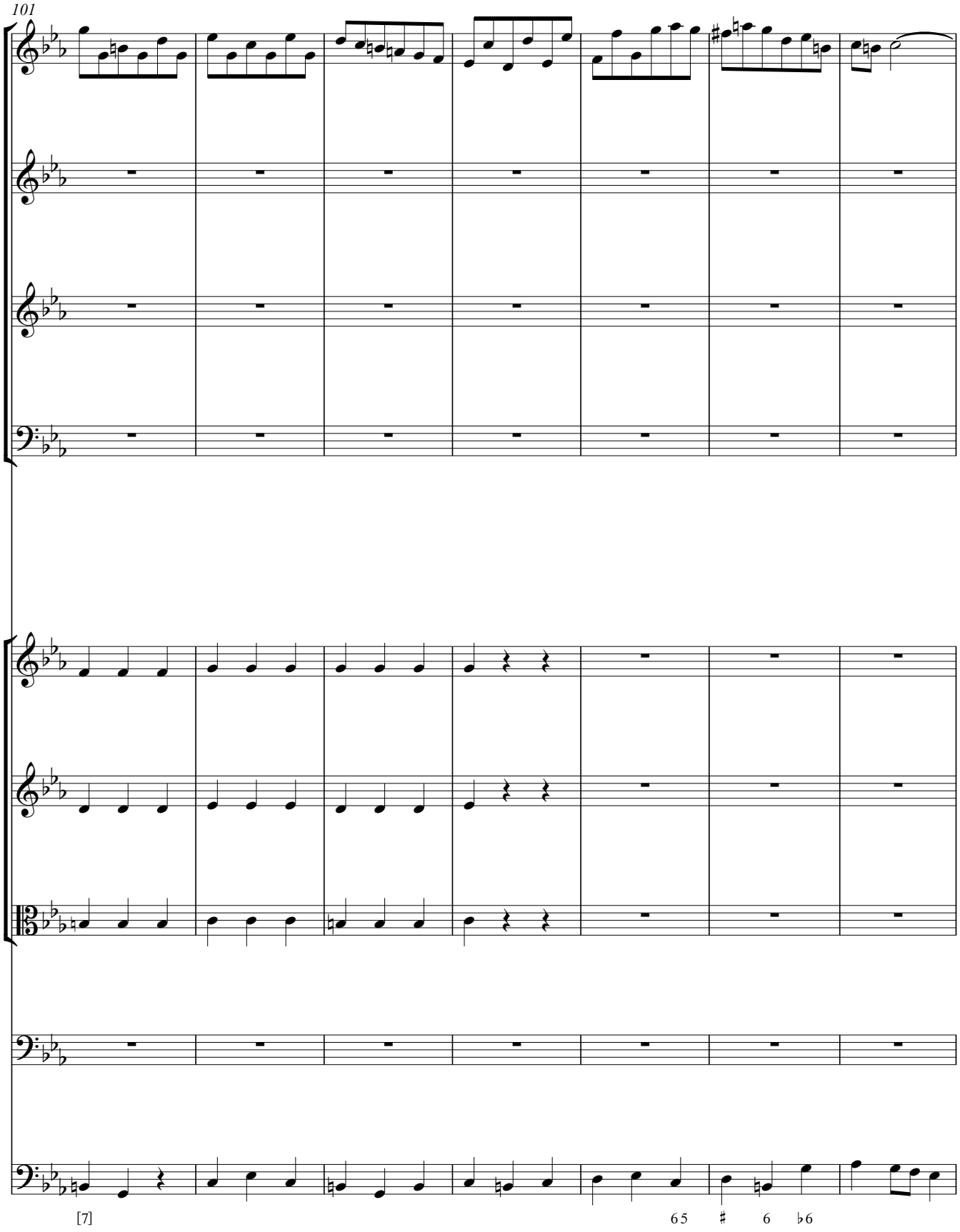

67
tr
6
♭5
6
5

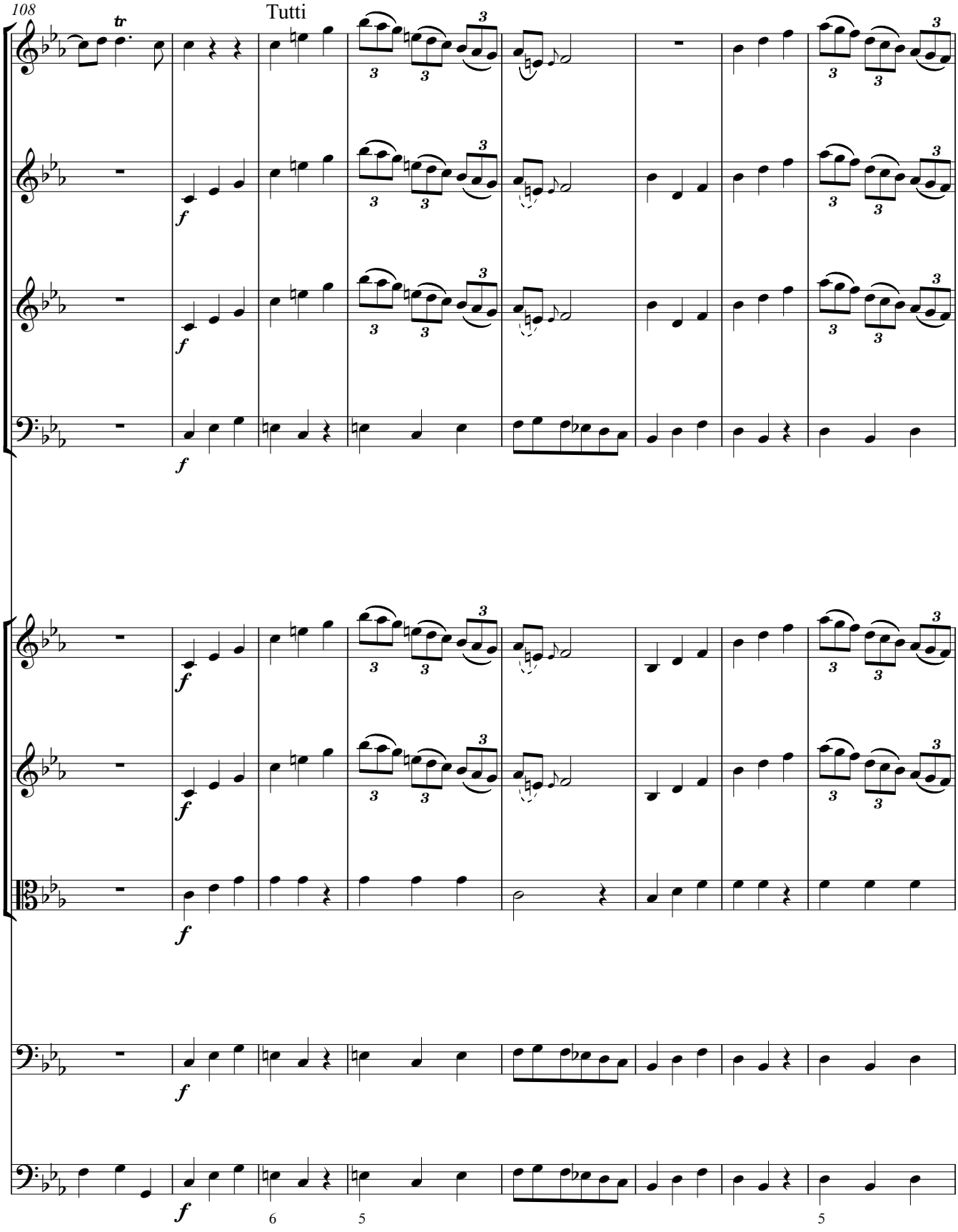

Solo
75
tr
tr
tr
3
3
3
3
p
7

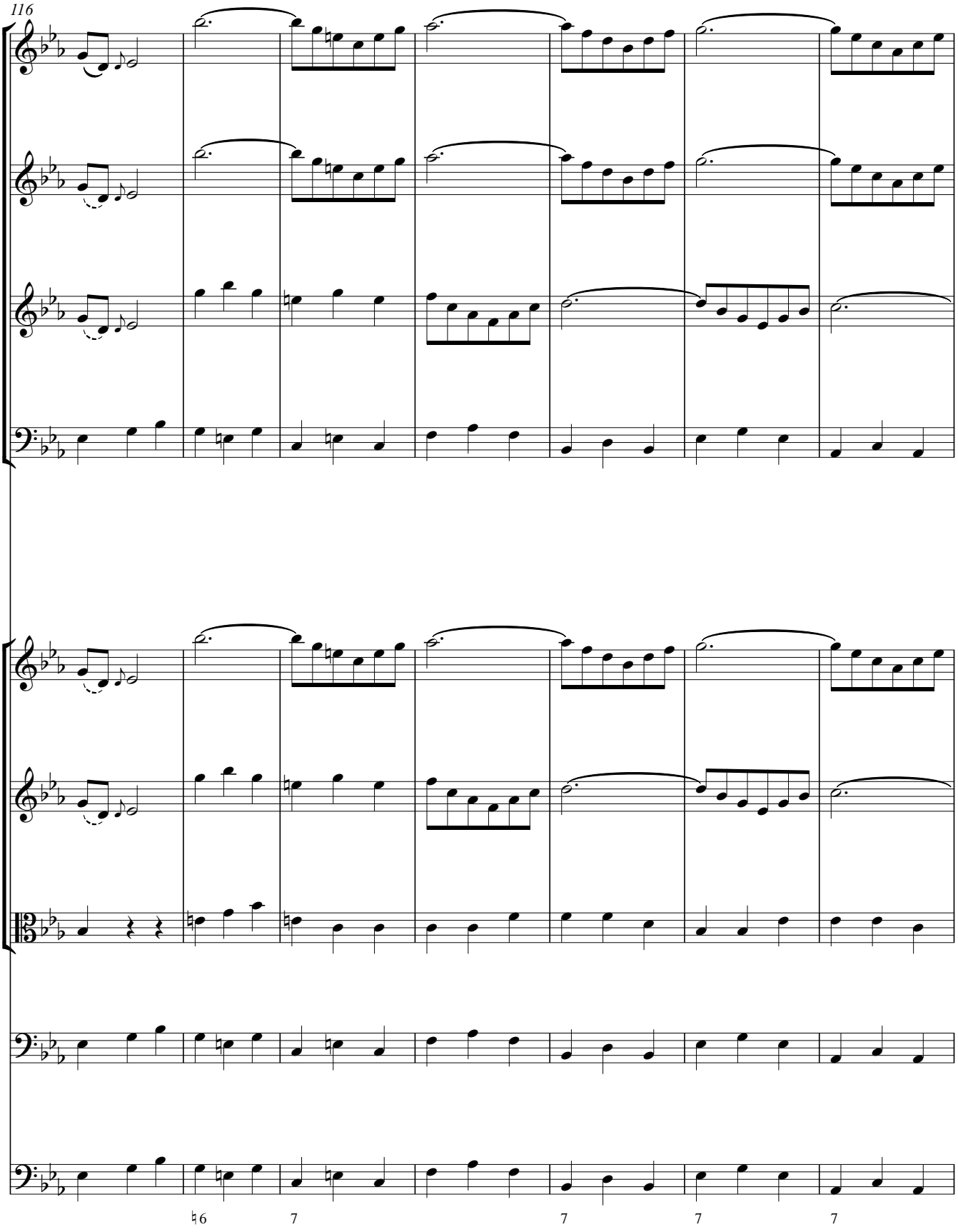

83
tr
tr

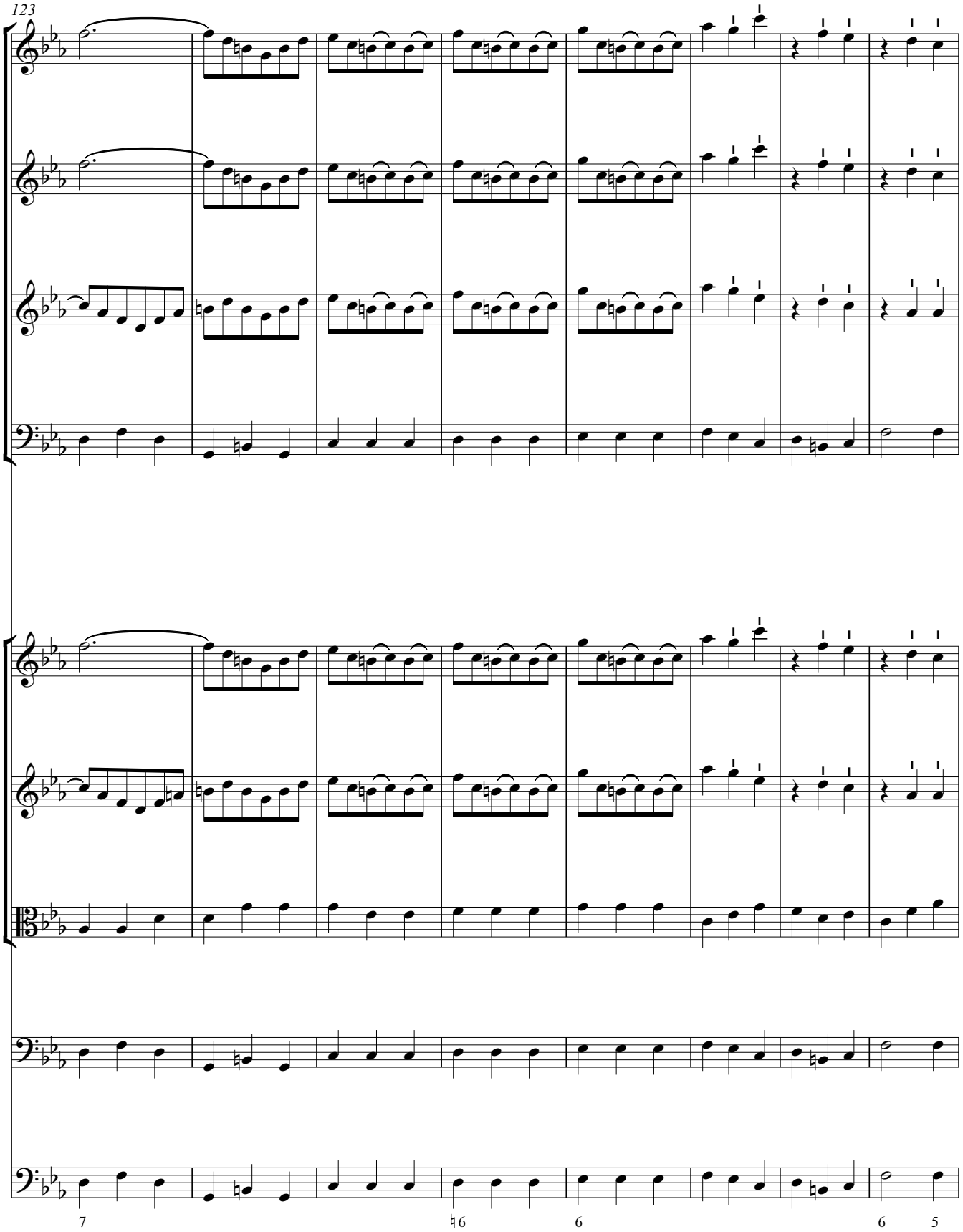

88
tr
p
p
p

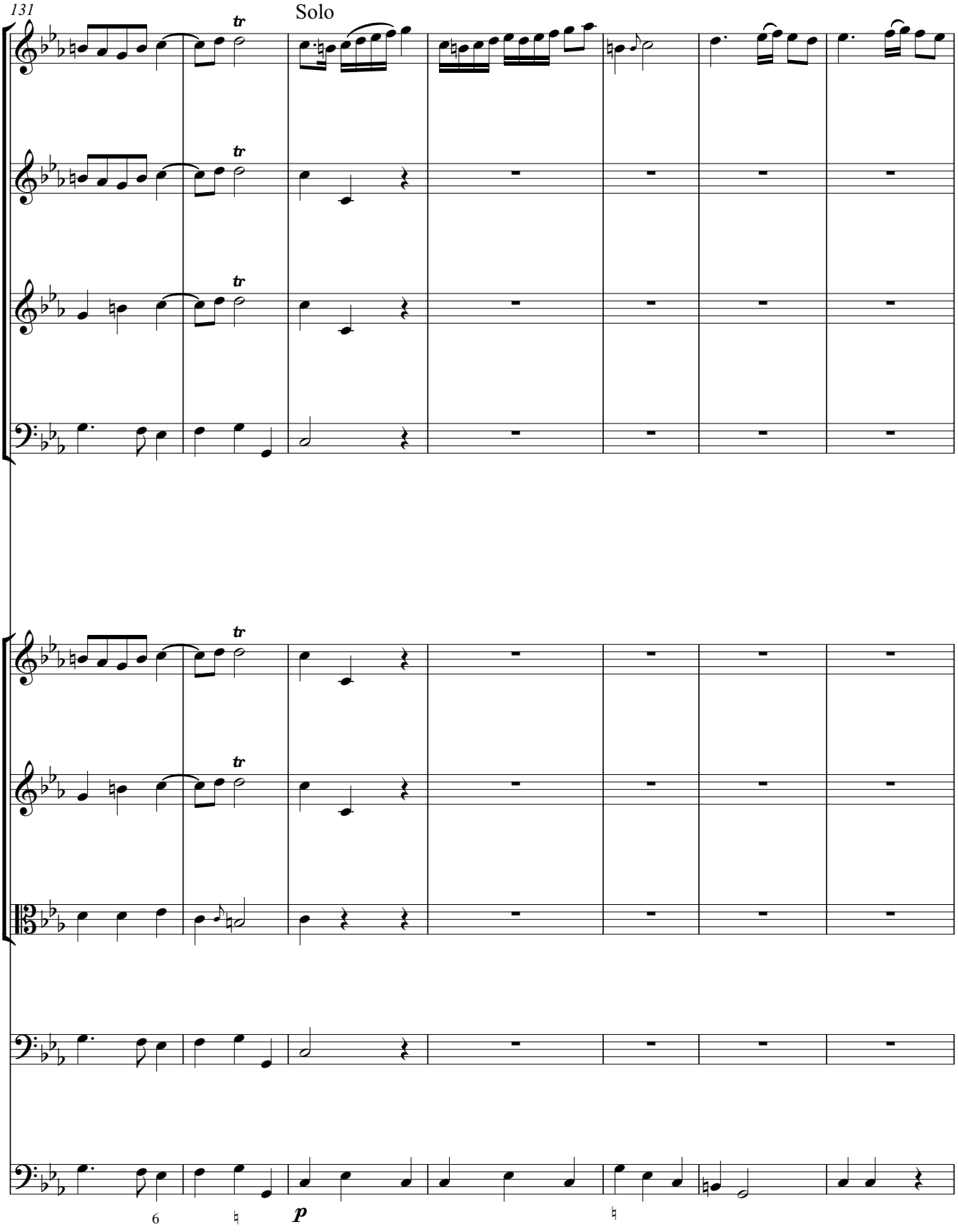

94

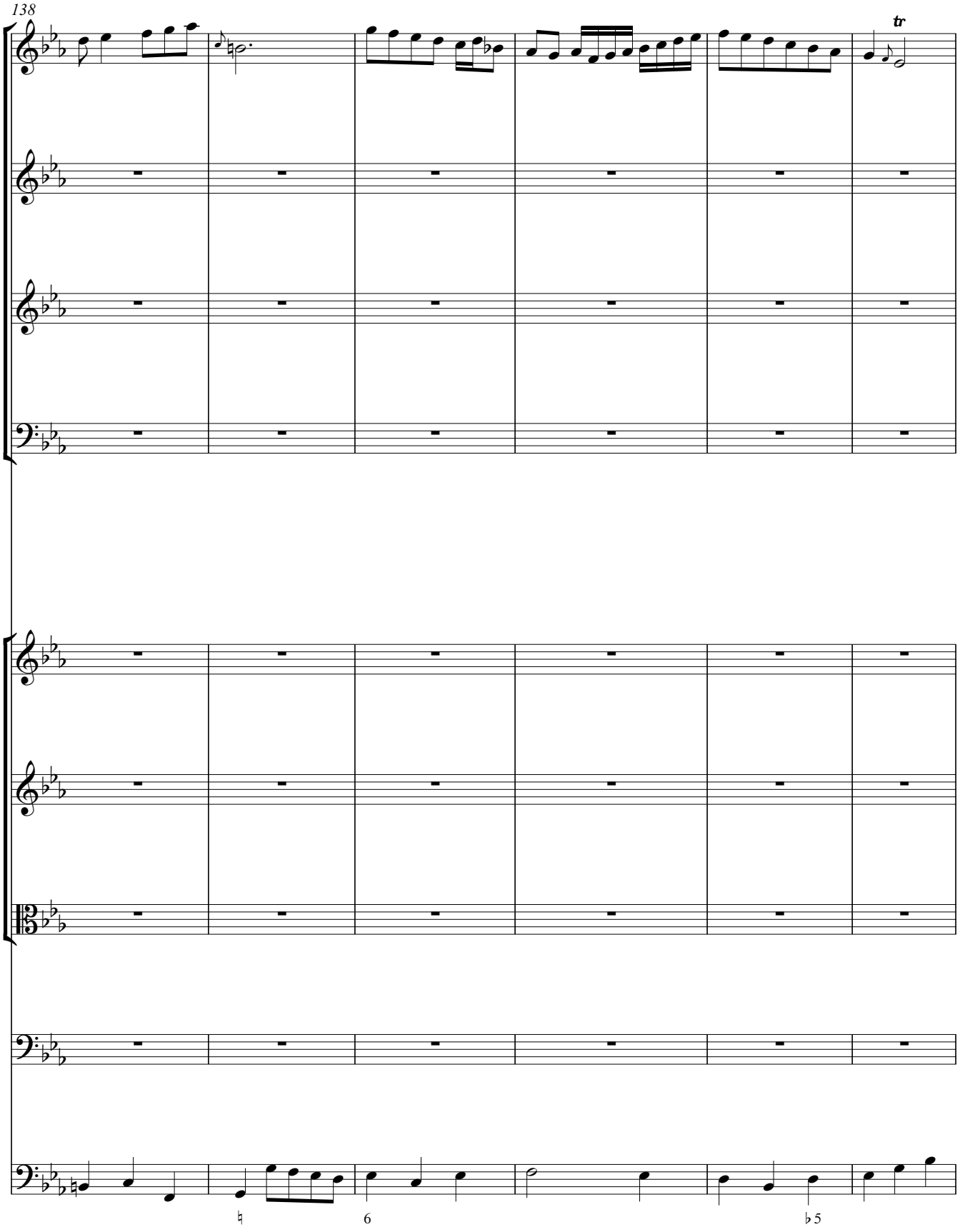

101
[7]
6 5
♯
6
♭6

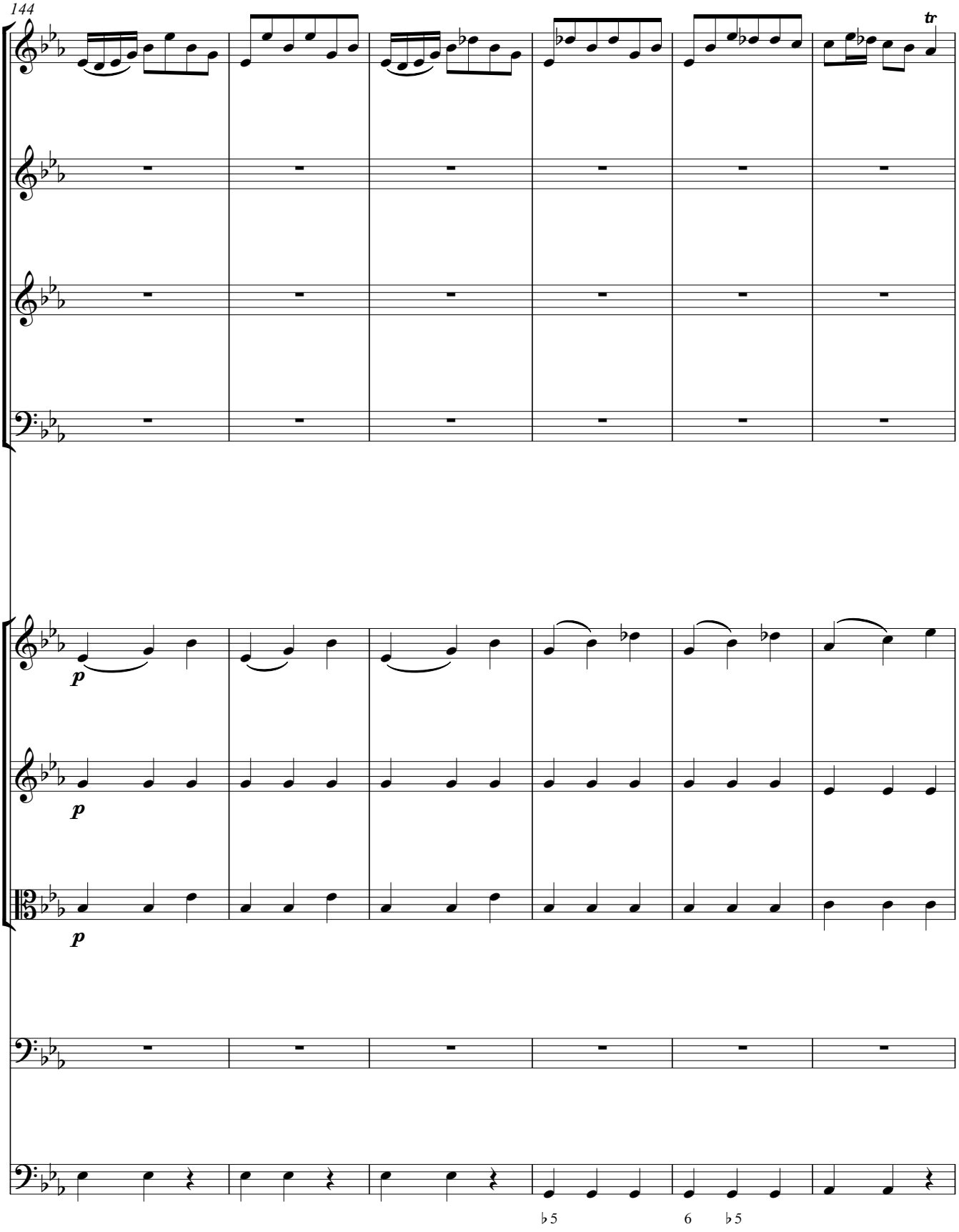

108
Tutti
tr
f
6
5
5

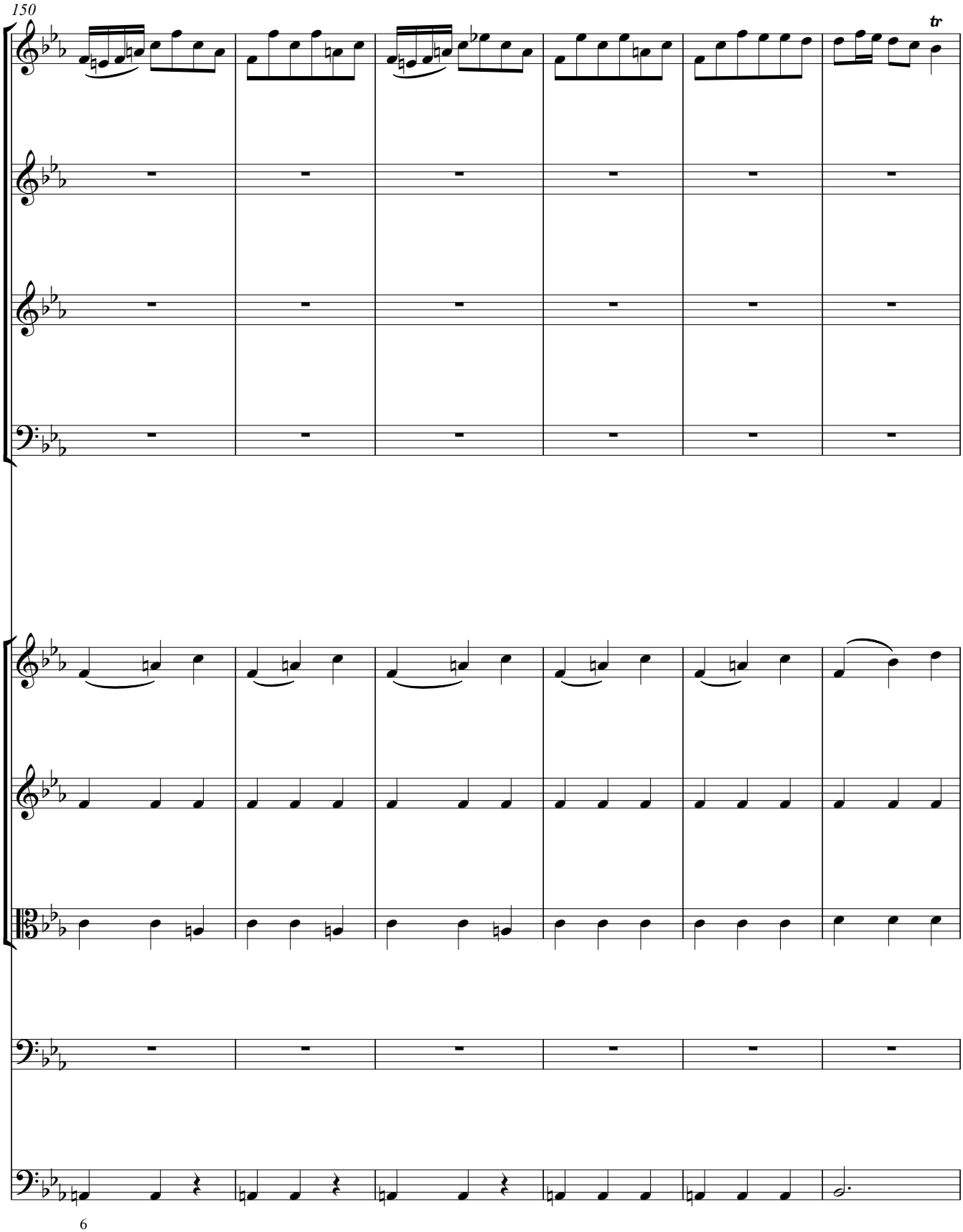

116
♭6
7
7
7
7

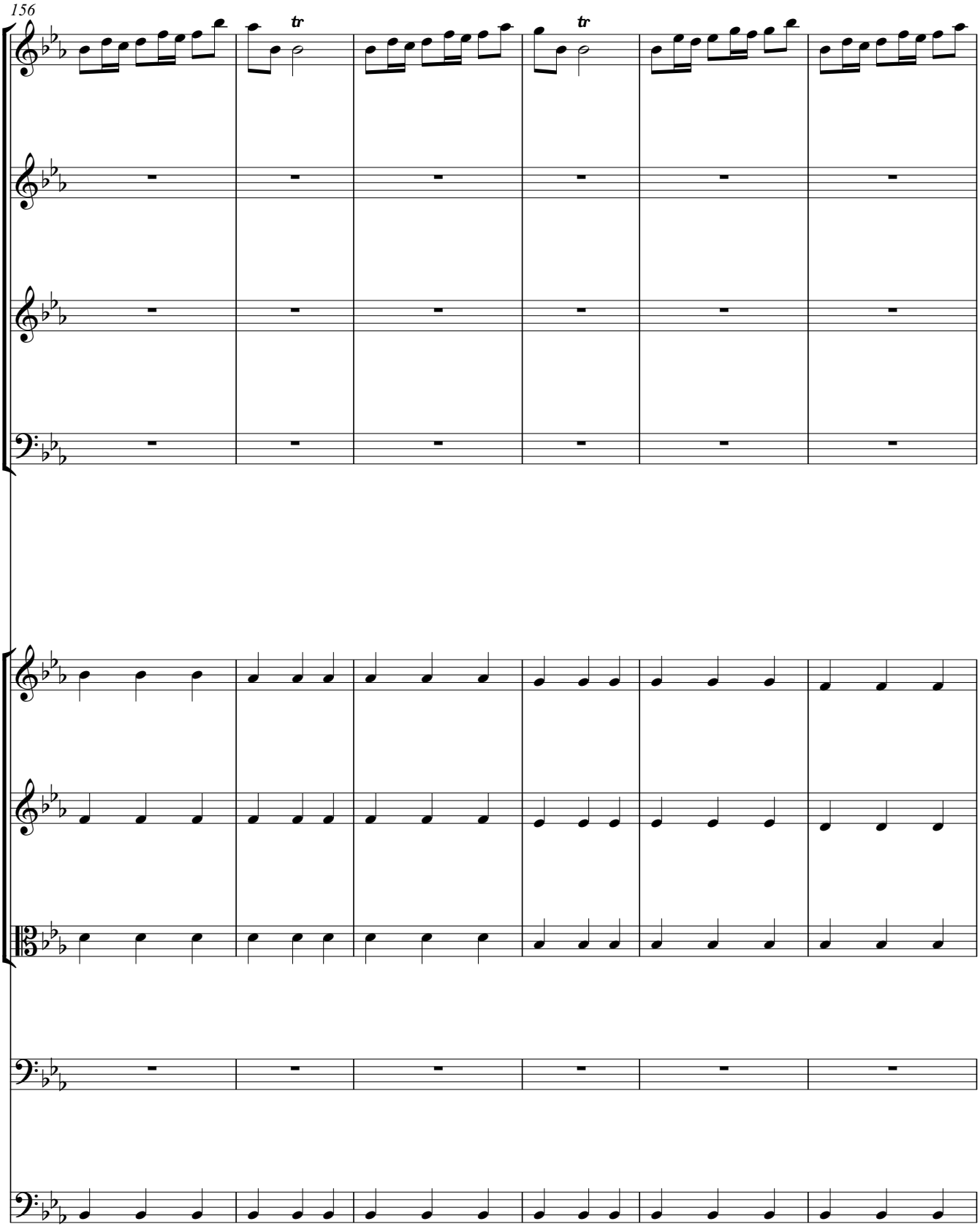

123
7
♮6
6
6
5

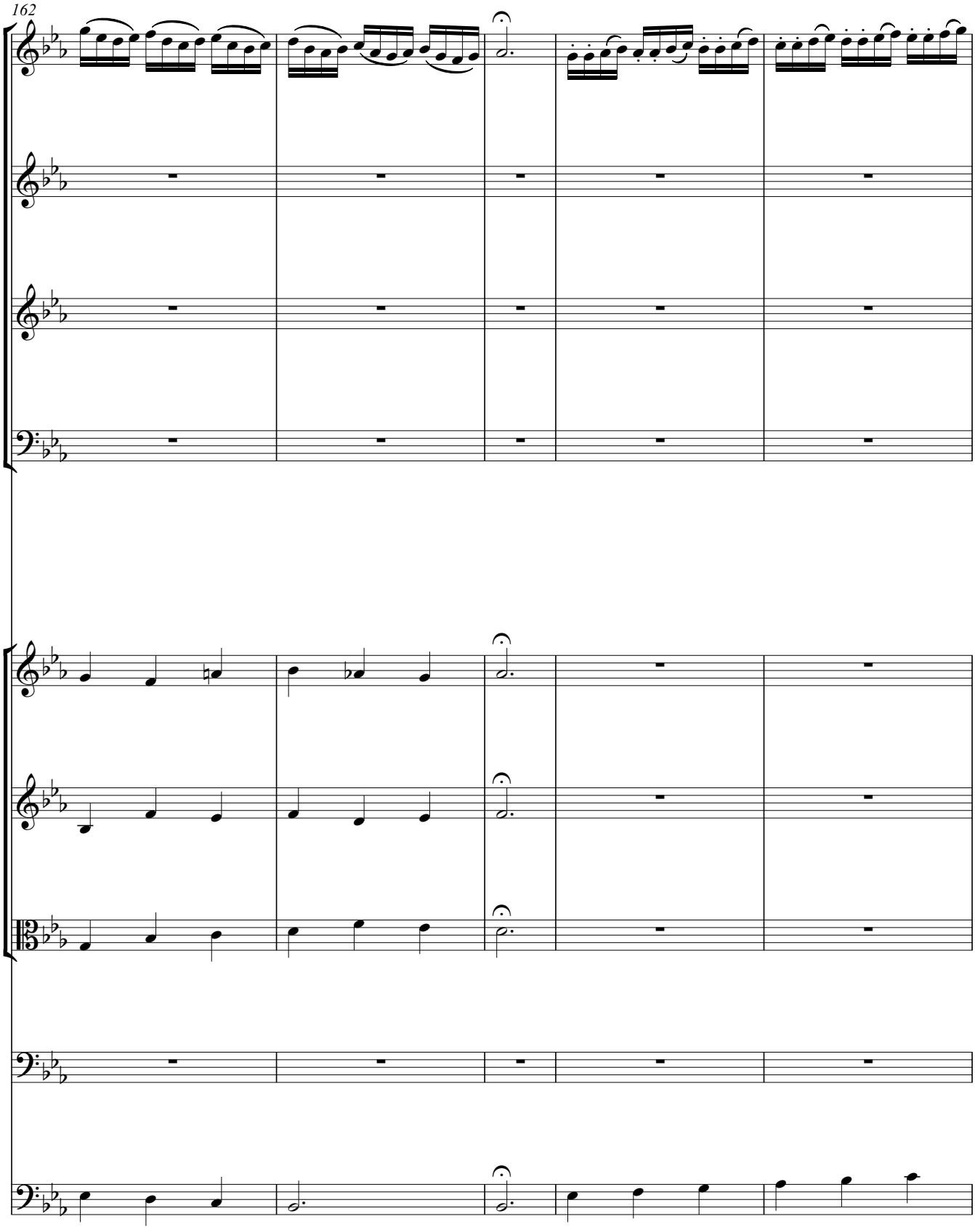

131
Solo
tr
tr
tr
tr
tr
6
p

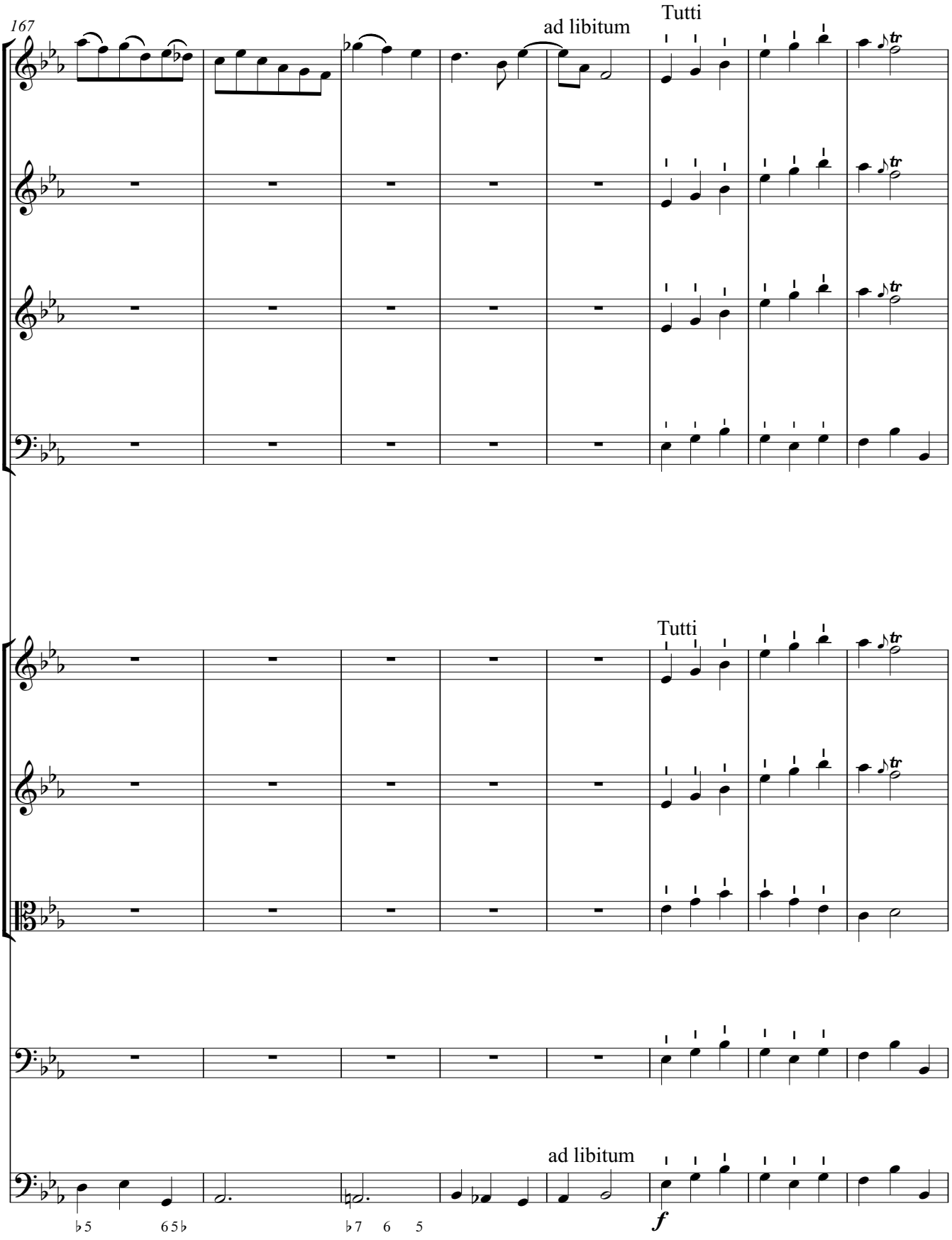

138
tr
6
♭5

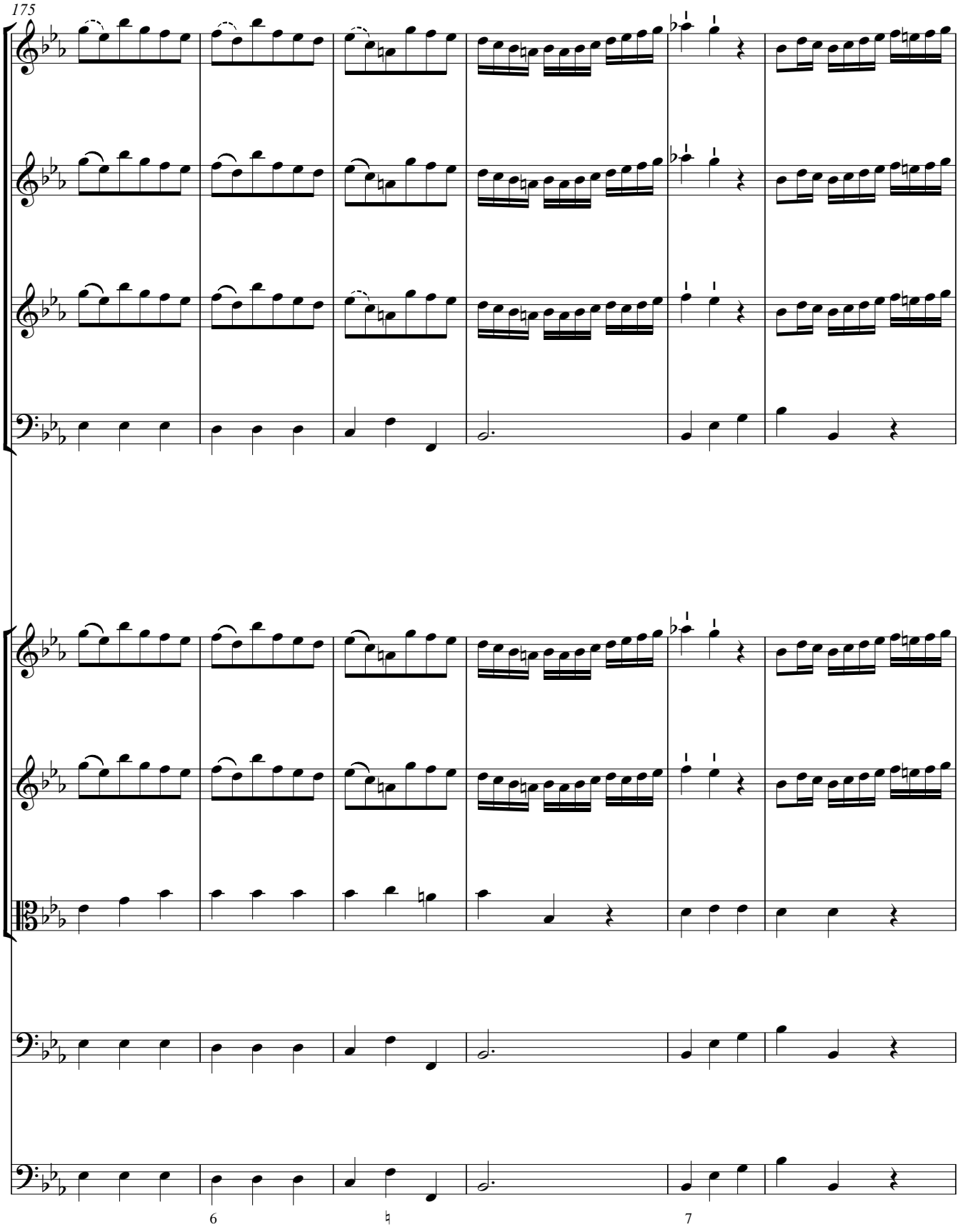

144
tr
p
p
p
♭5
6
♭5

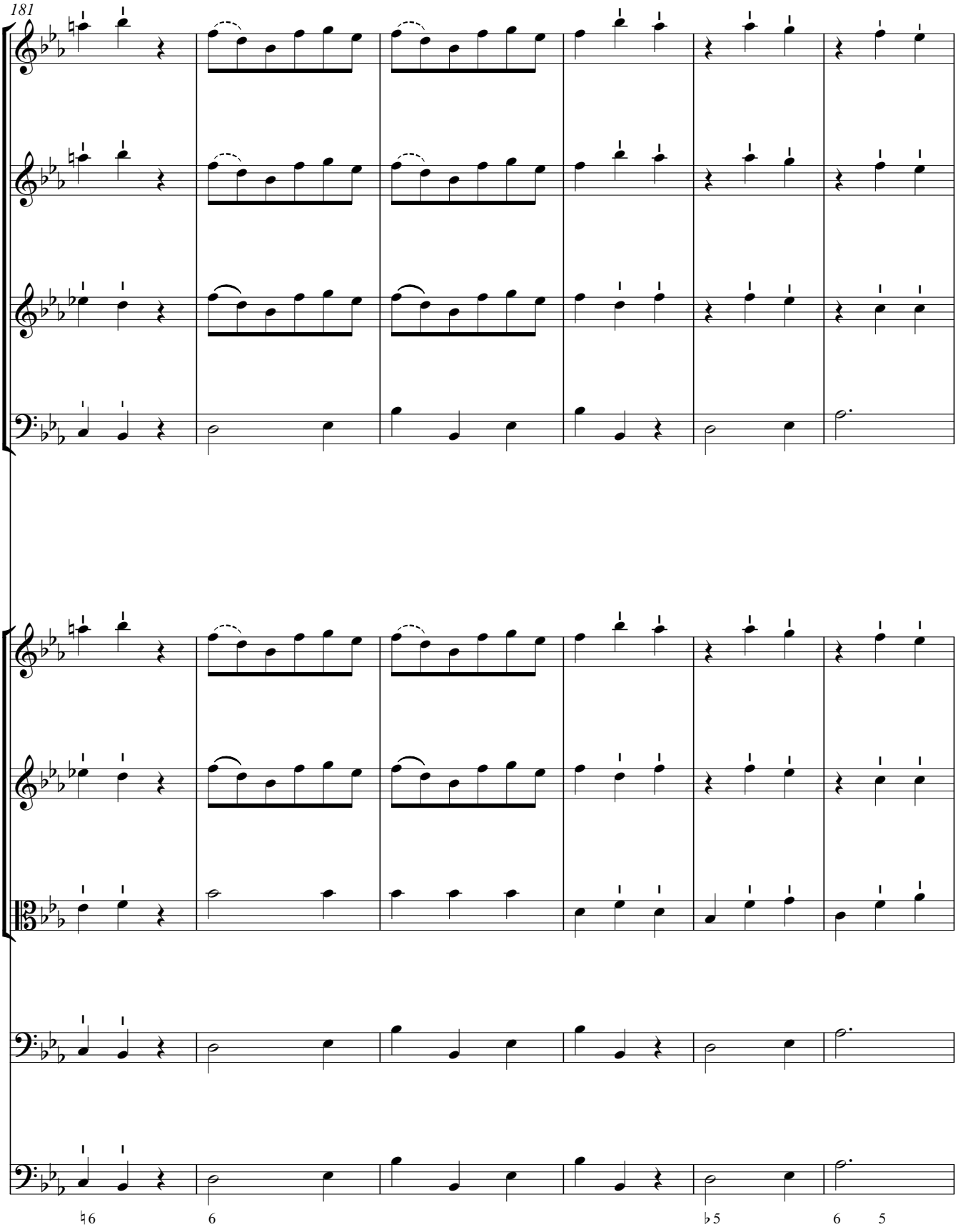

150
tr
6

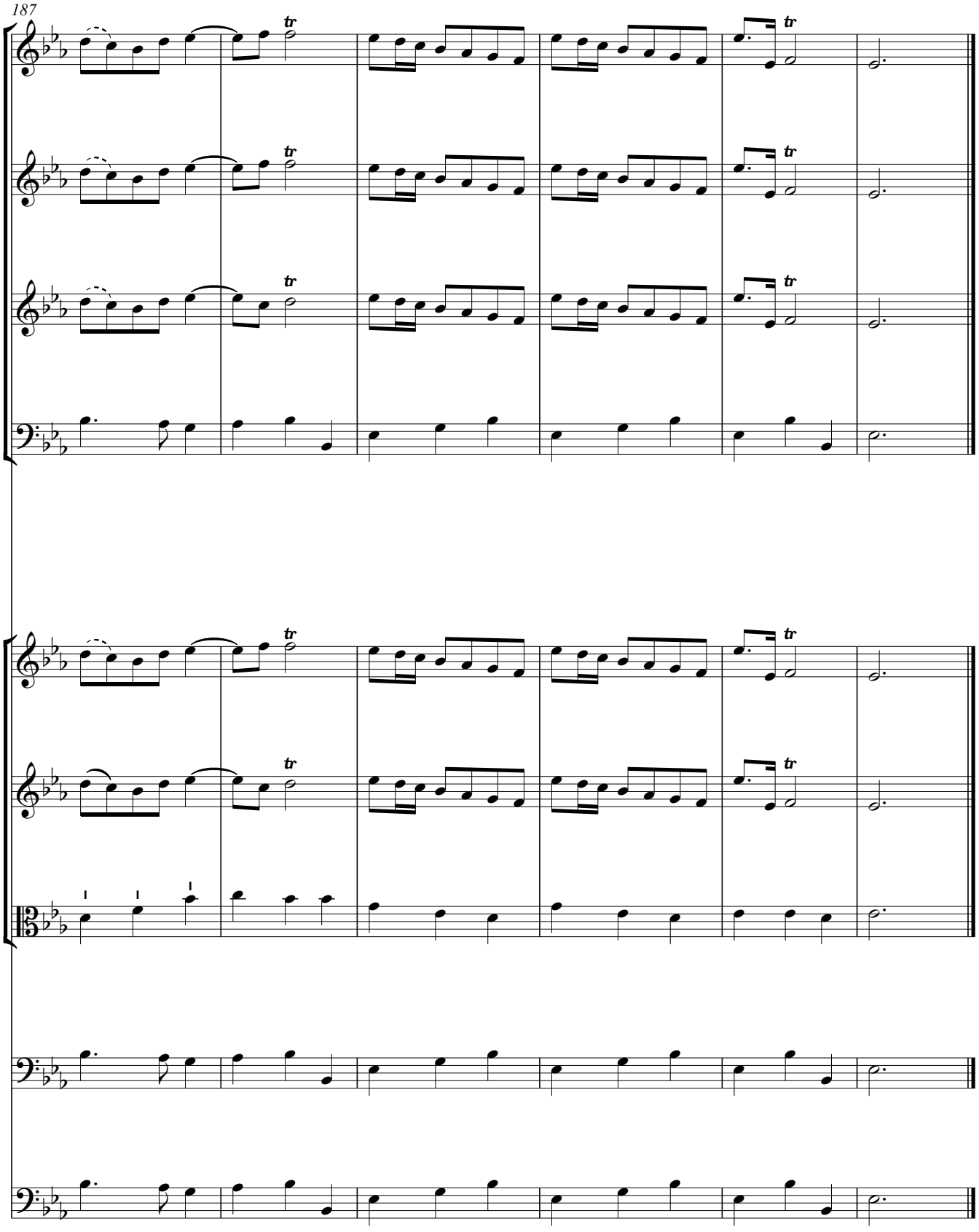

156
tr
tr


162


167
ad libitum
Tutti
Tutti
ad libitum
f


175
6
7

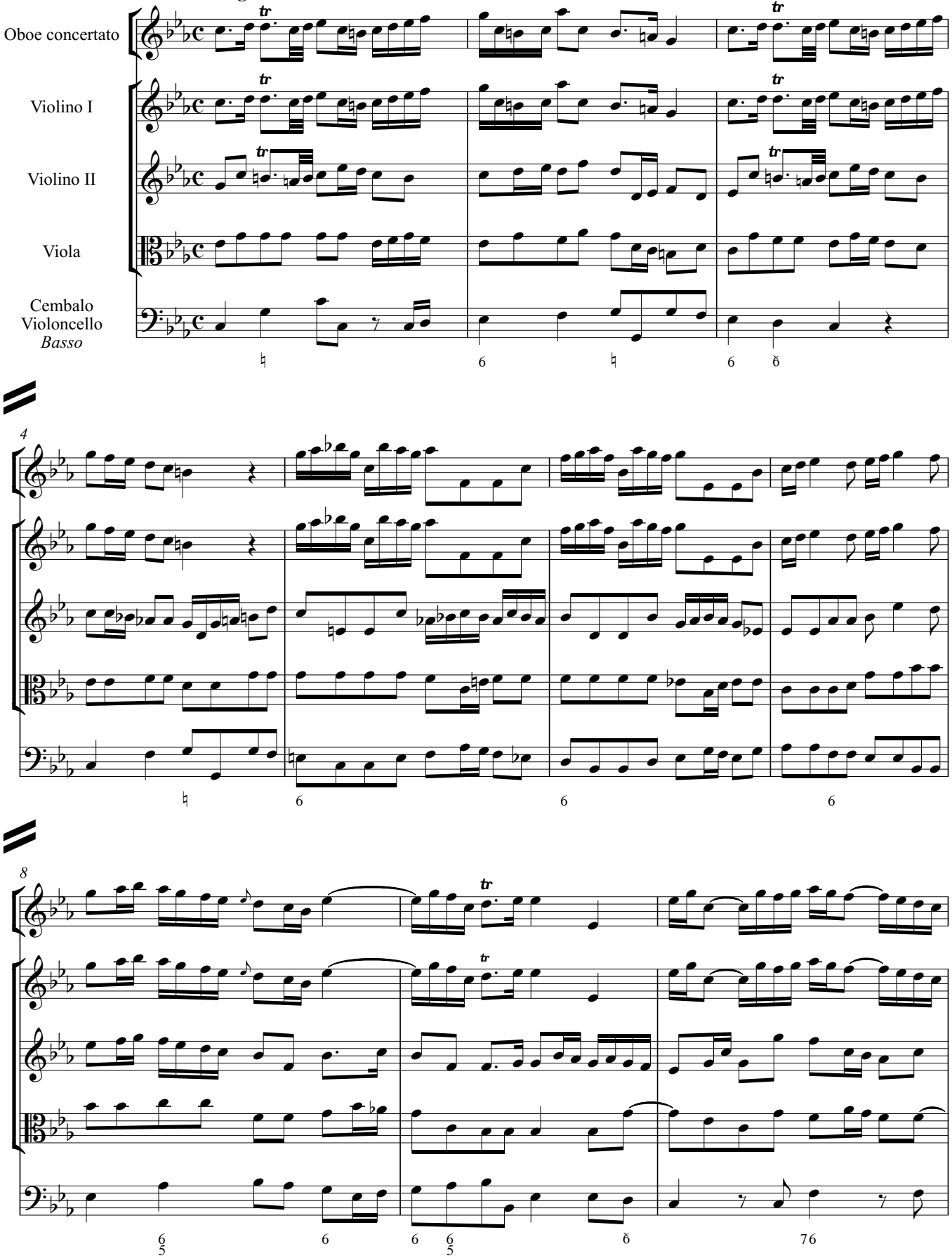

181
♮6
6
♭5
6
5

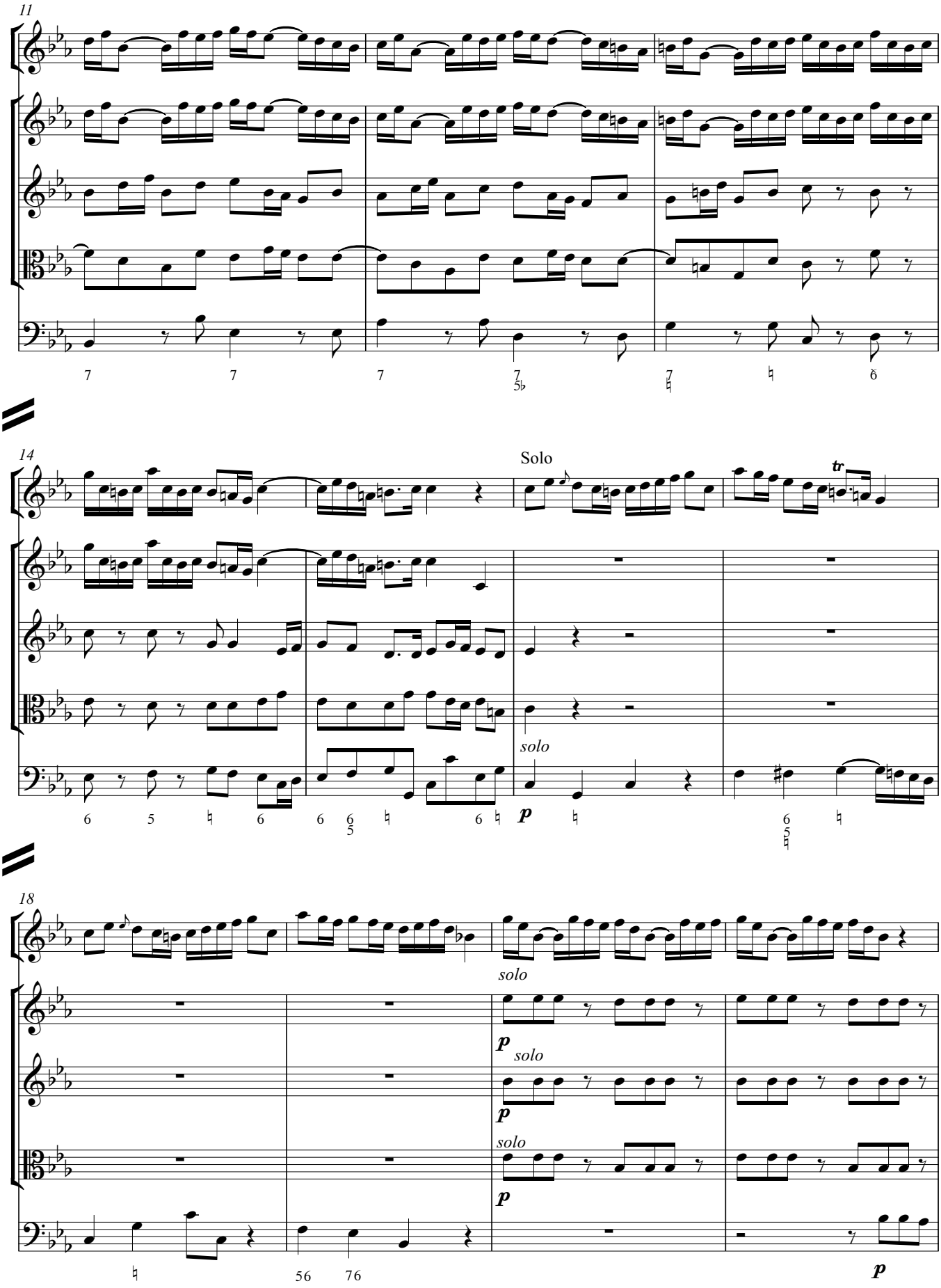

187

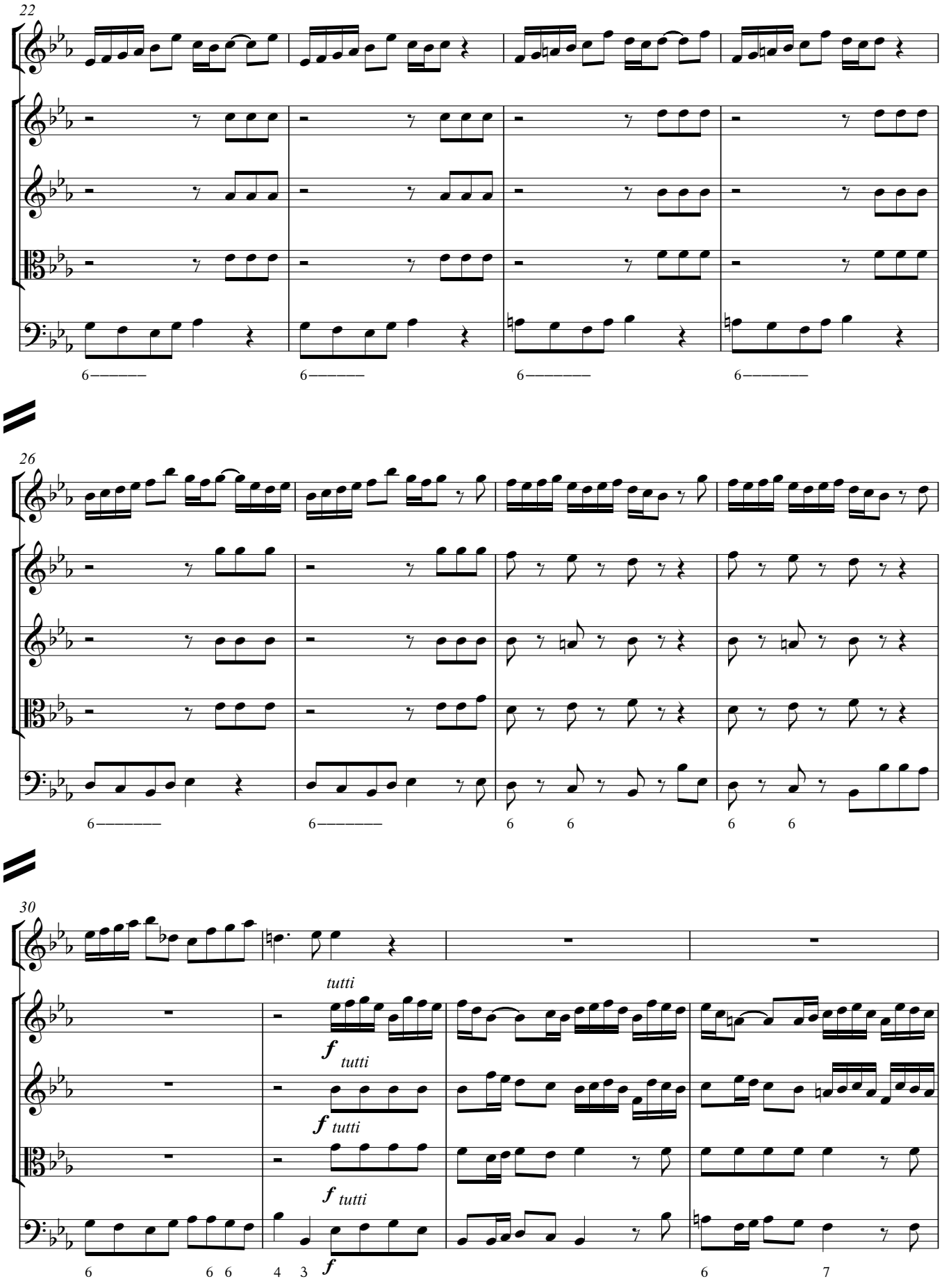
Martin (?) oder Johann Caspar (?) Seyfert
(1681-nach 1745) oder (1697-1767)

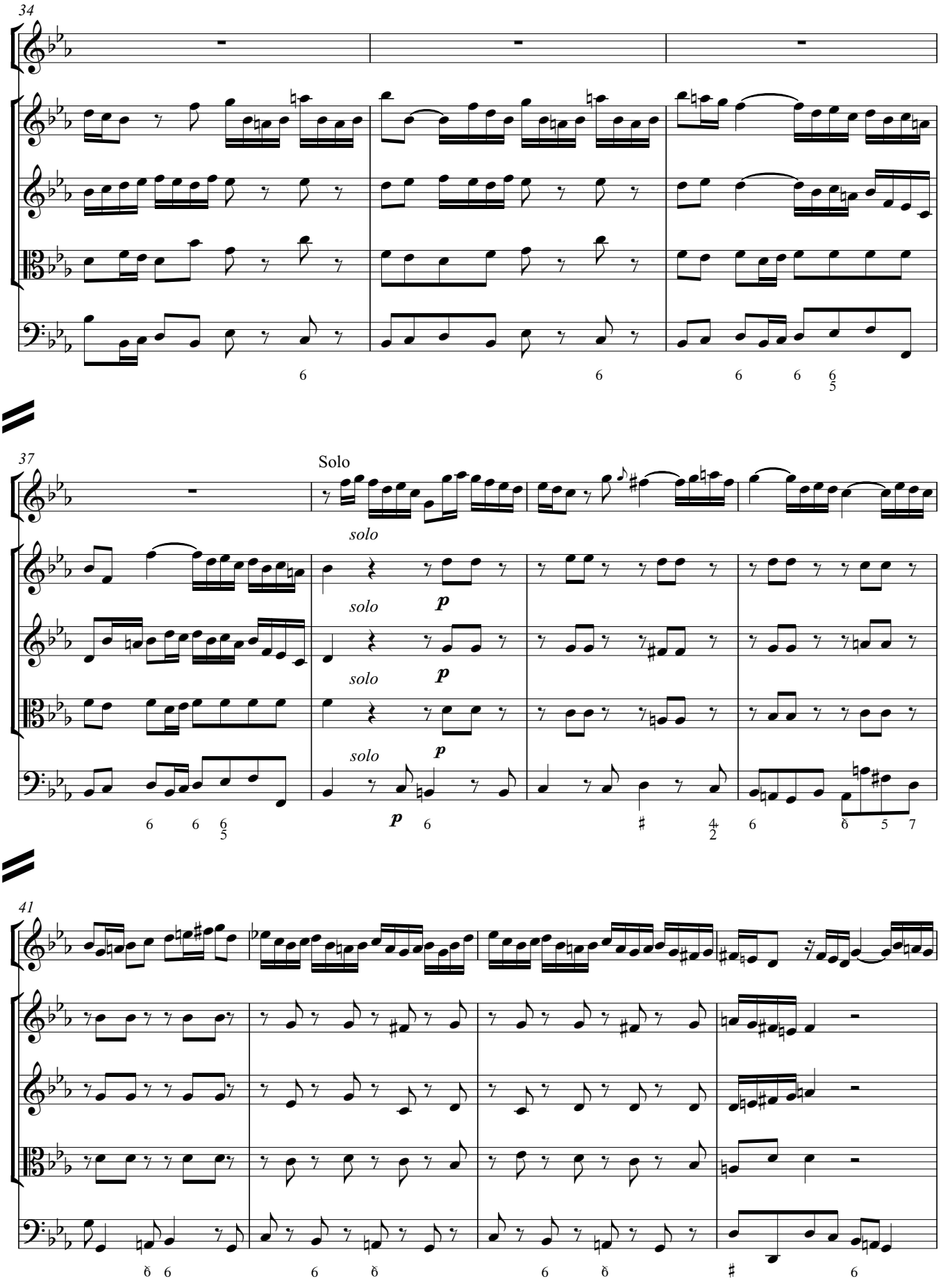
**Allegro**

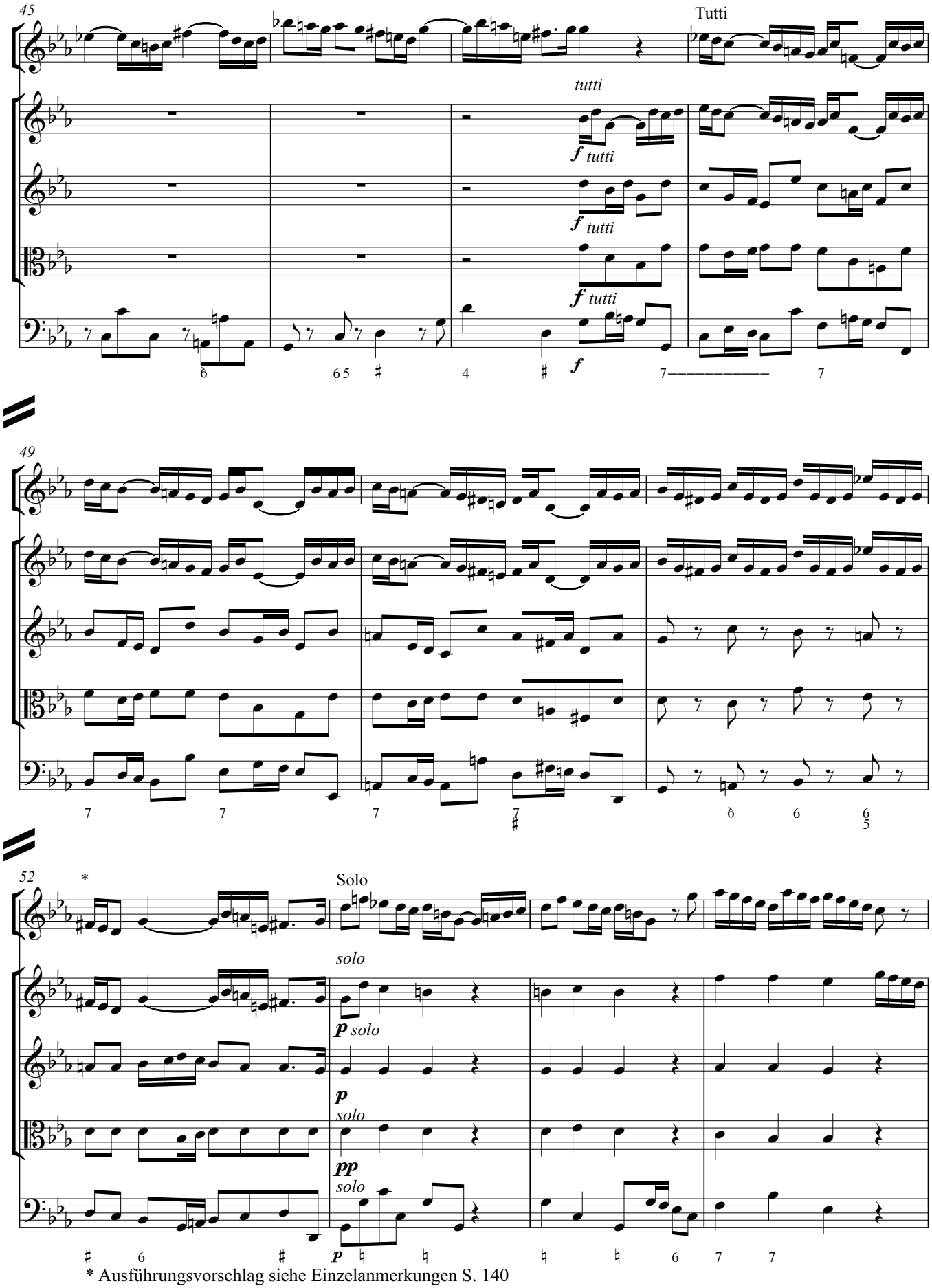
Oboe concertato
Violino I
Violino II
Viola
Cembalo
Violoncello
*Basso*



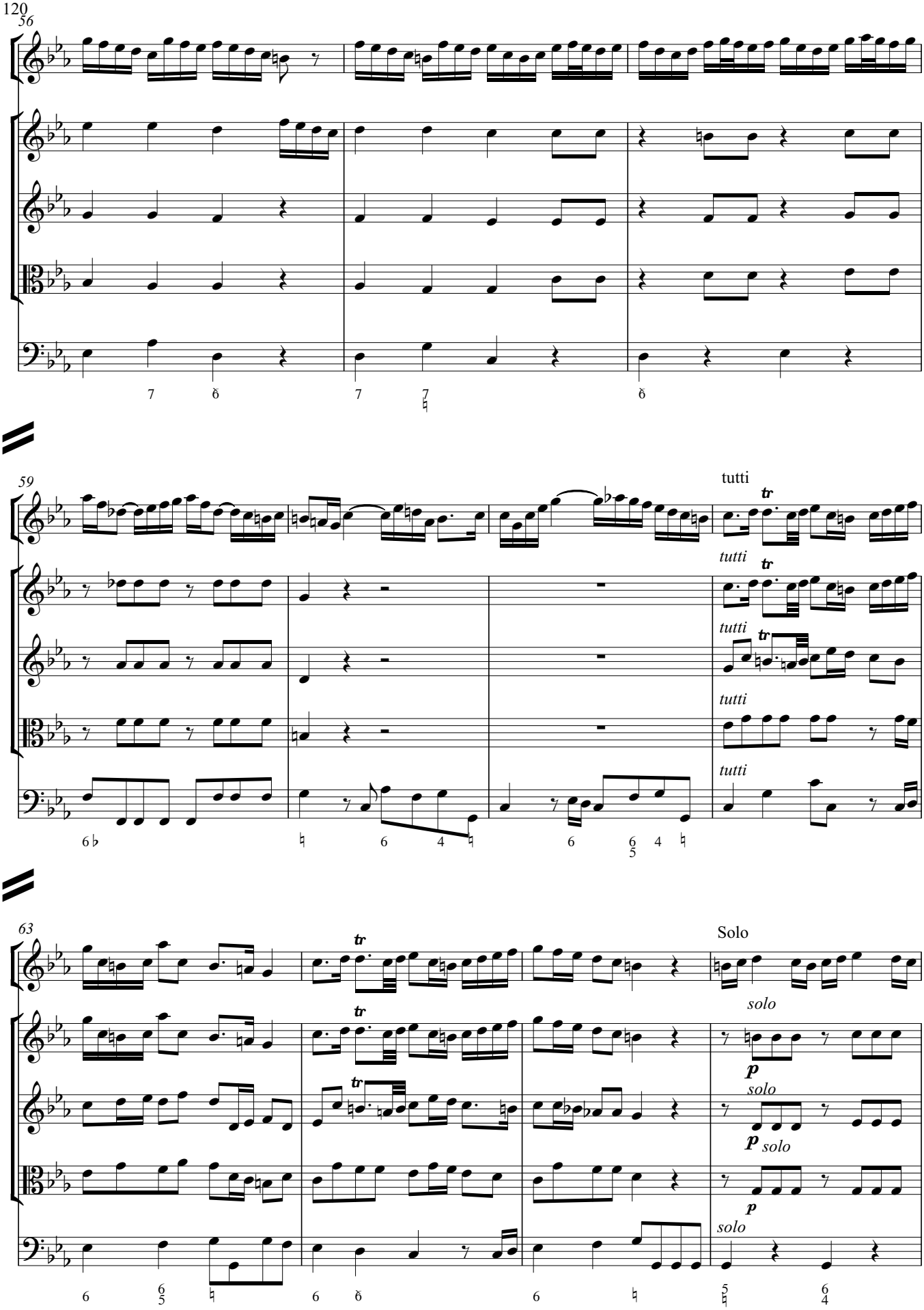

11
14
Solo
18
solo
p

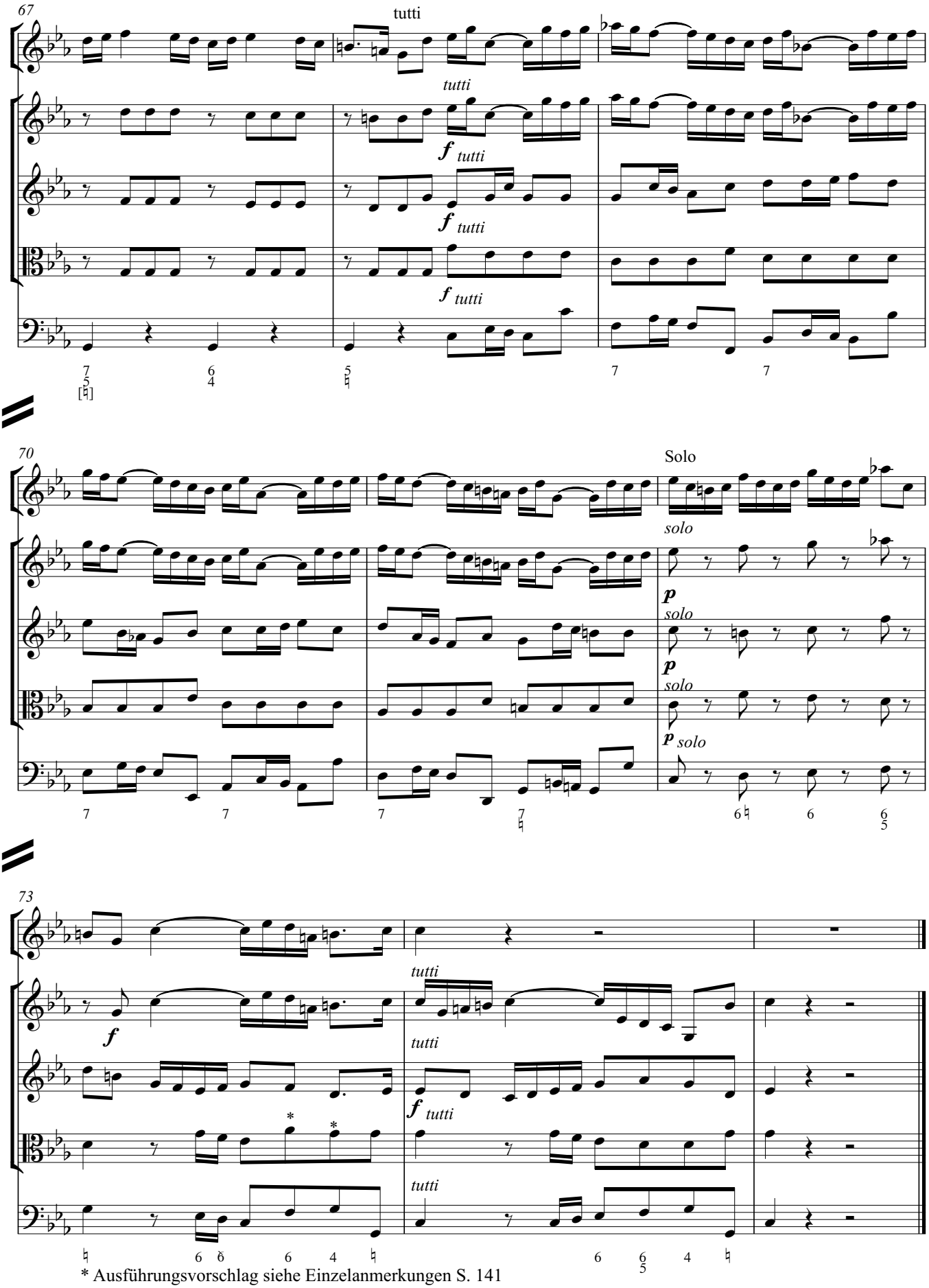

22
26
30
tutti
f tutti
f tutti
f tutti
f


34
37
Solo
solo
p
41

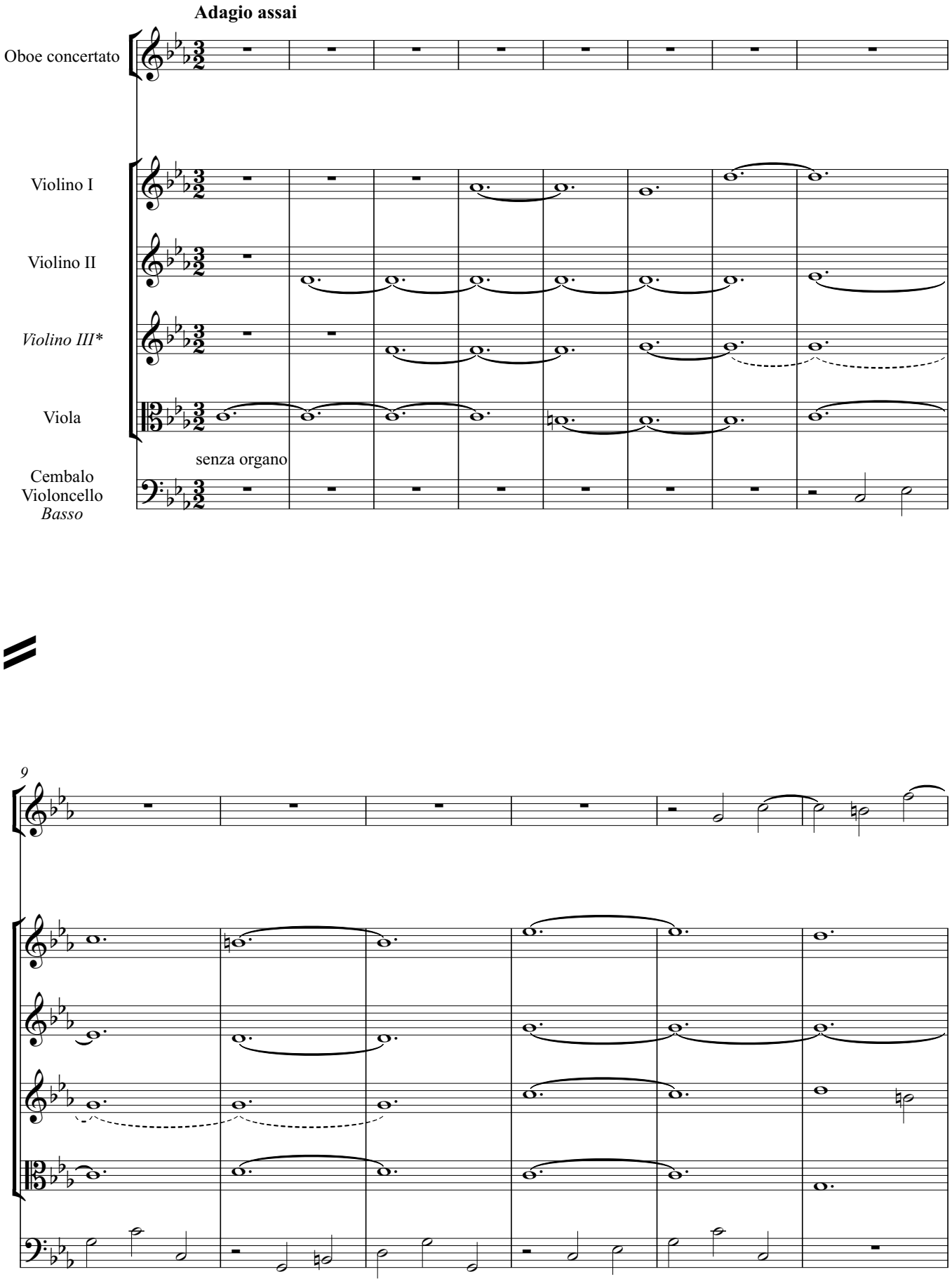



* Ausführungsvorschlag siehe Einzelanmerkungen S. 140

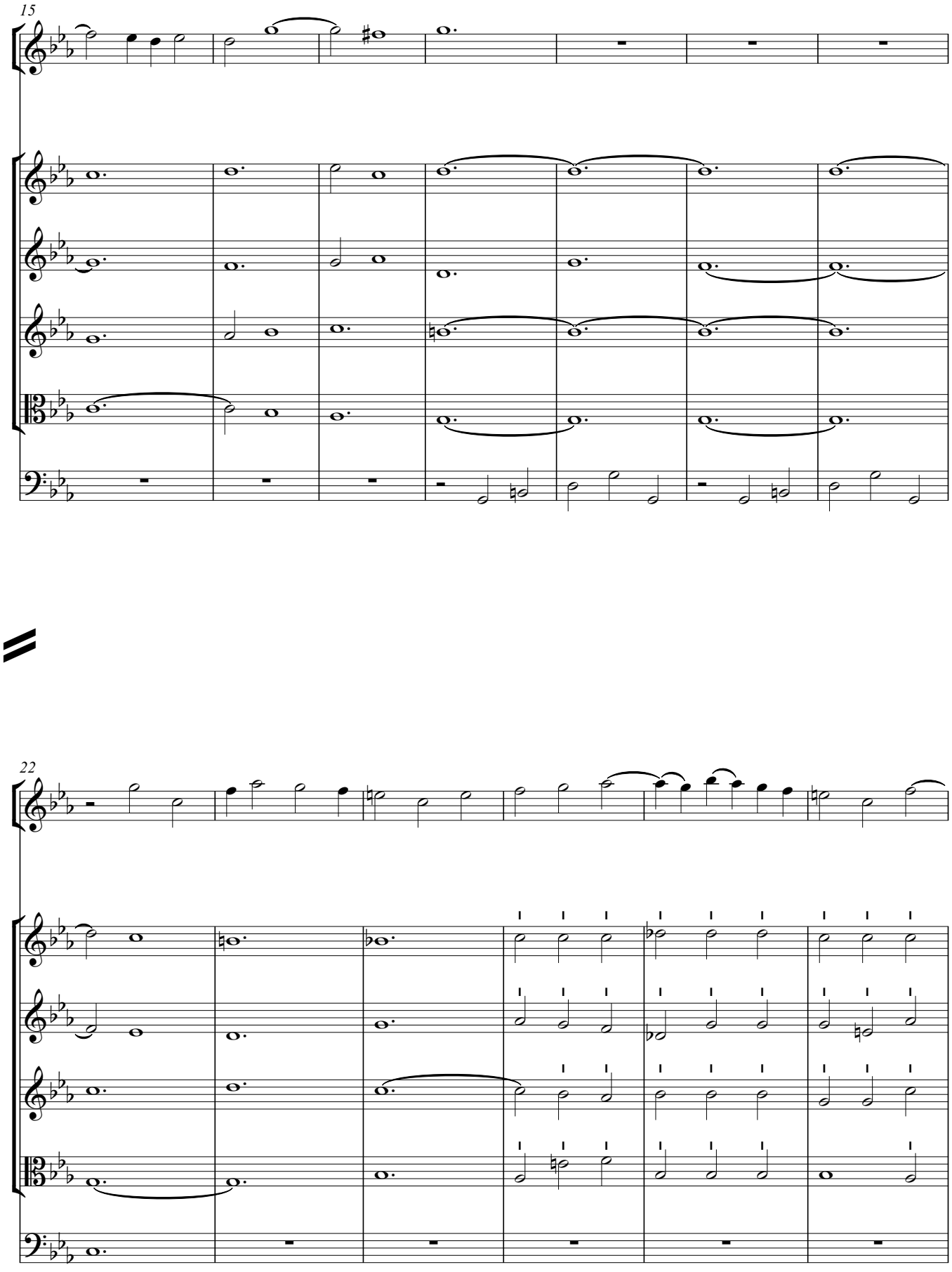

56
59
tutti
63
Solo
solo

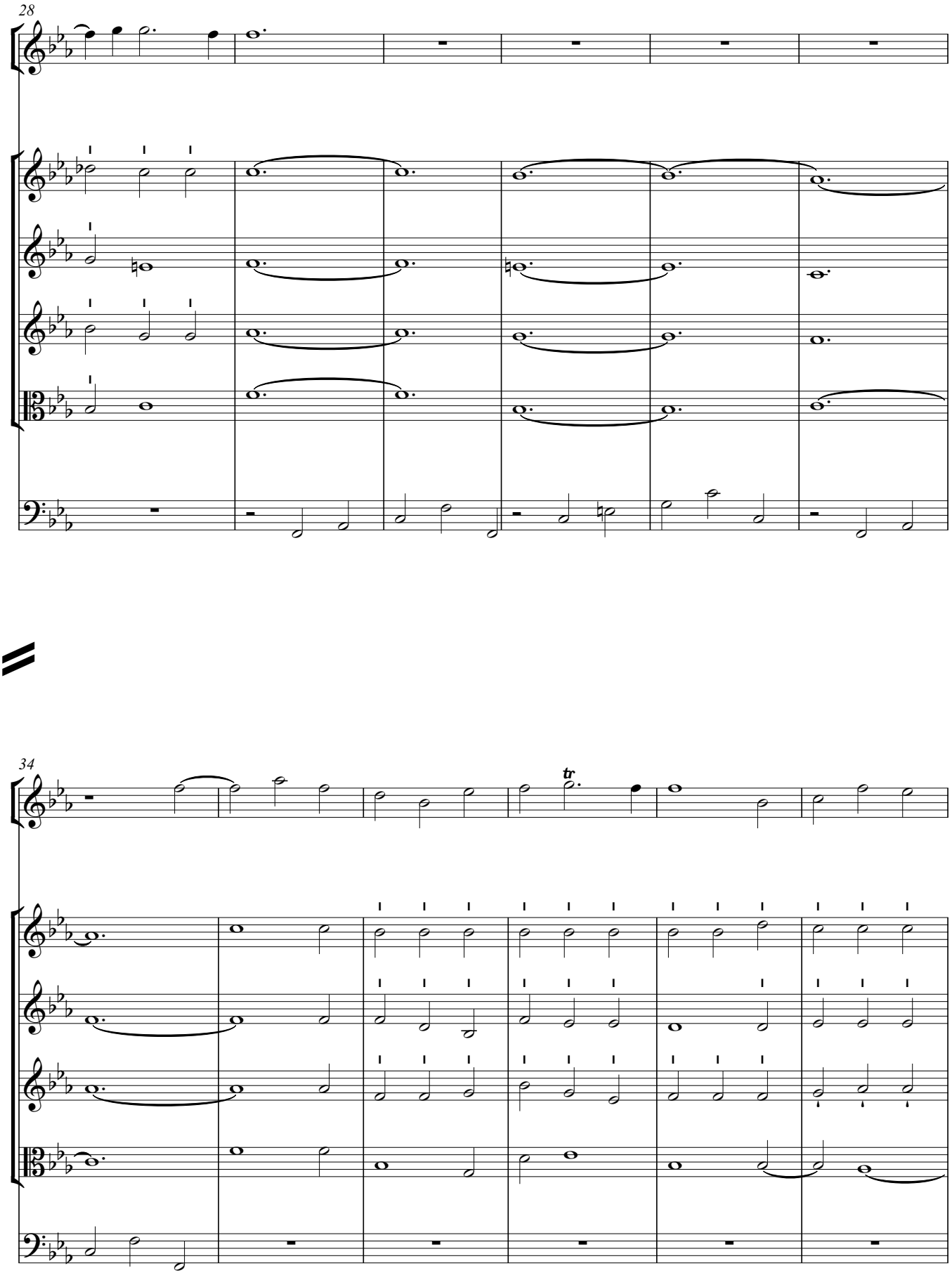


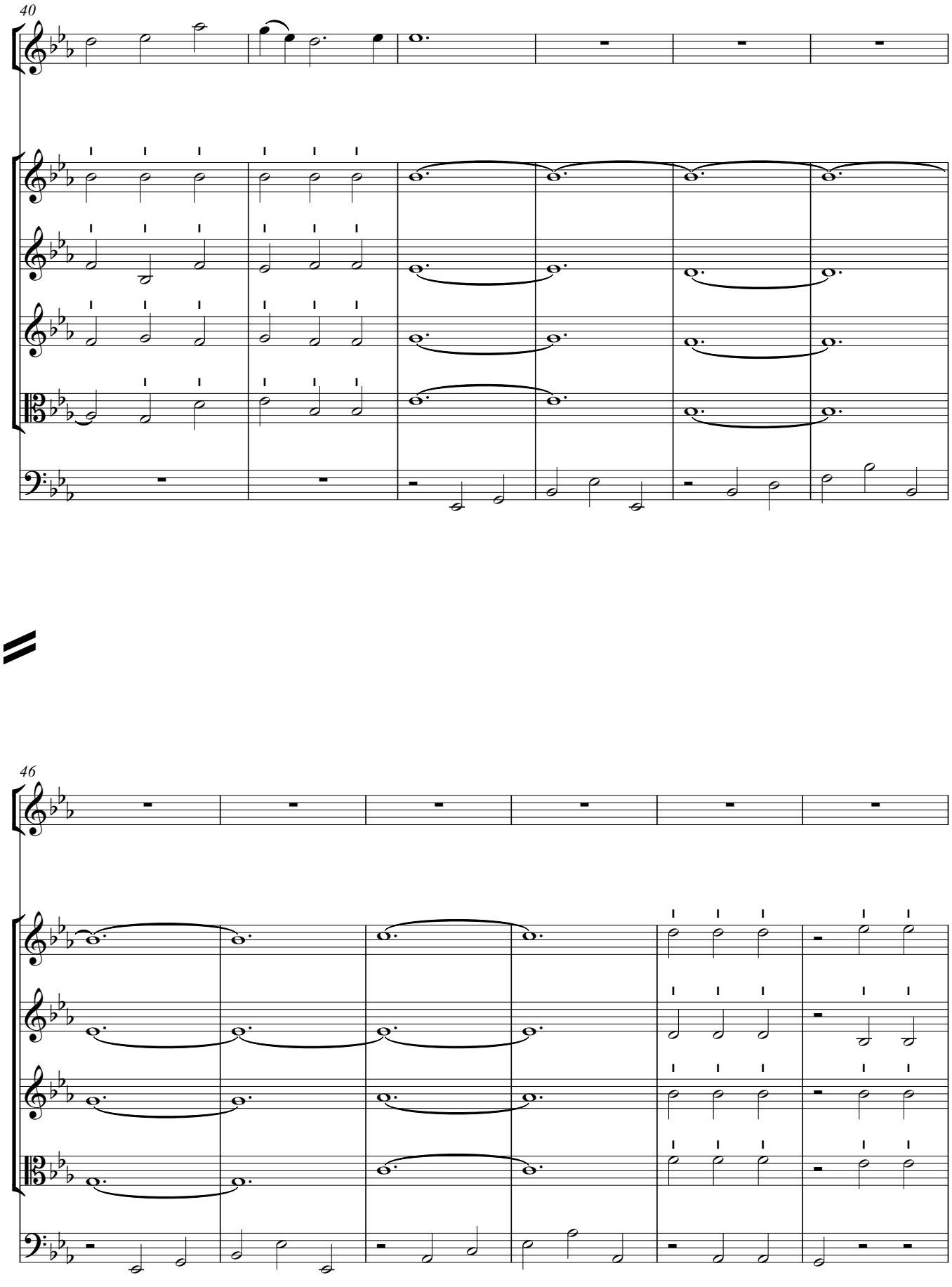

* Ausführungsvorschlag siehe Einzelanmerkungen S. 141

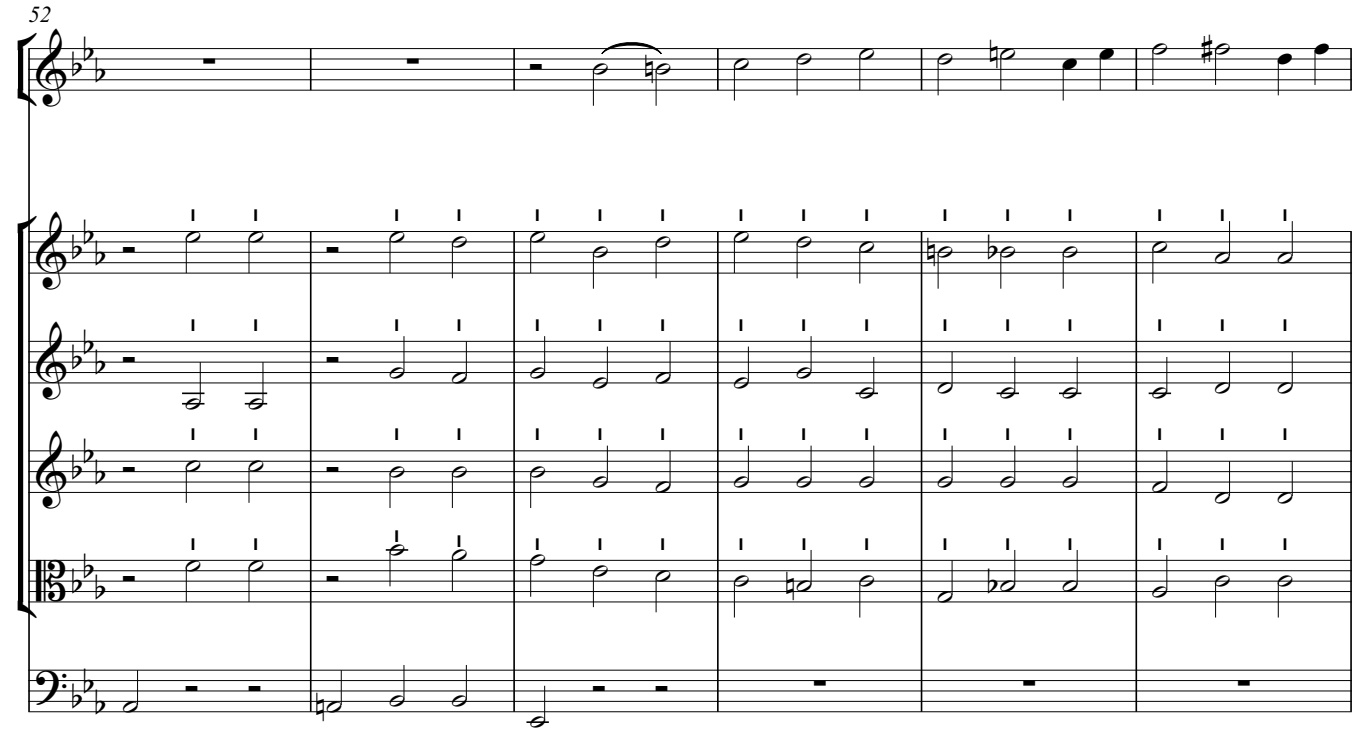


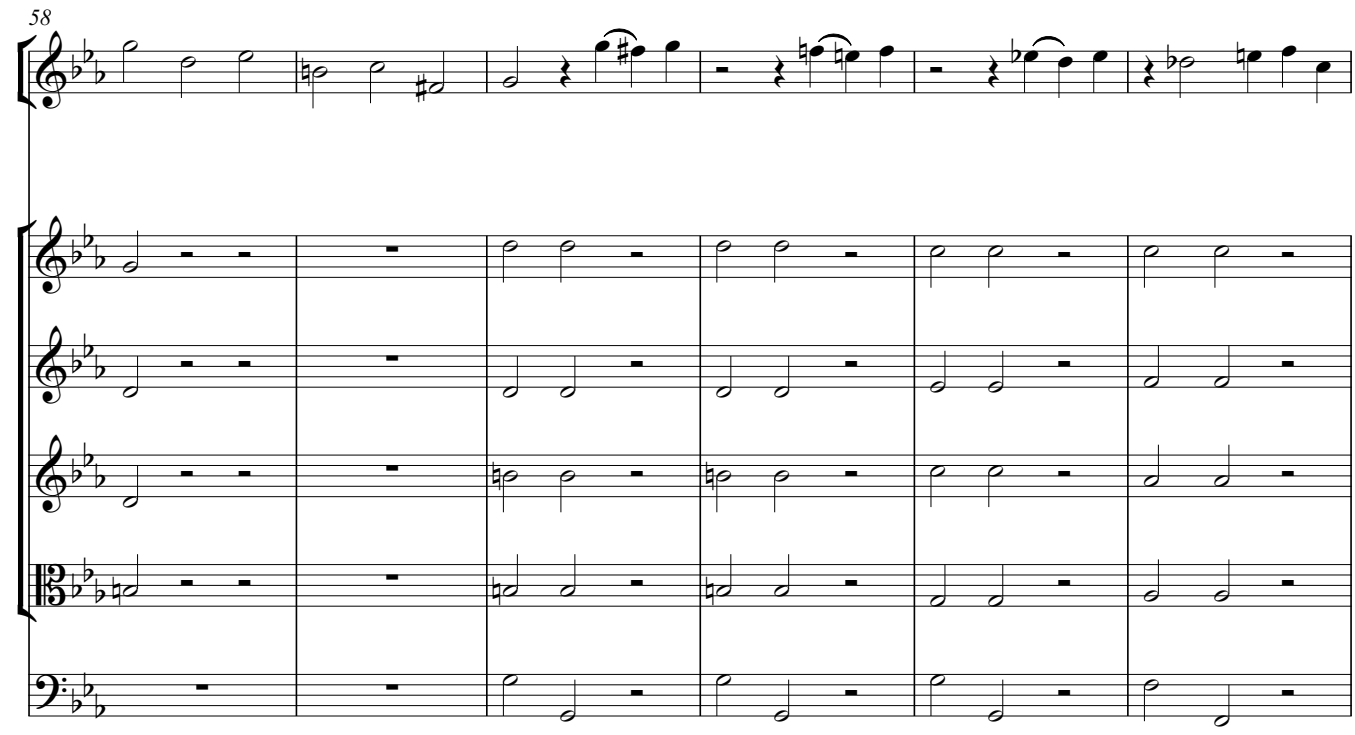

* Siehe Kritischer Bericht S. 141

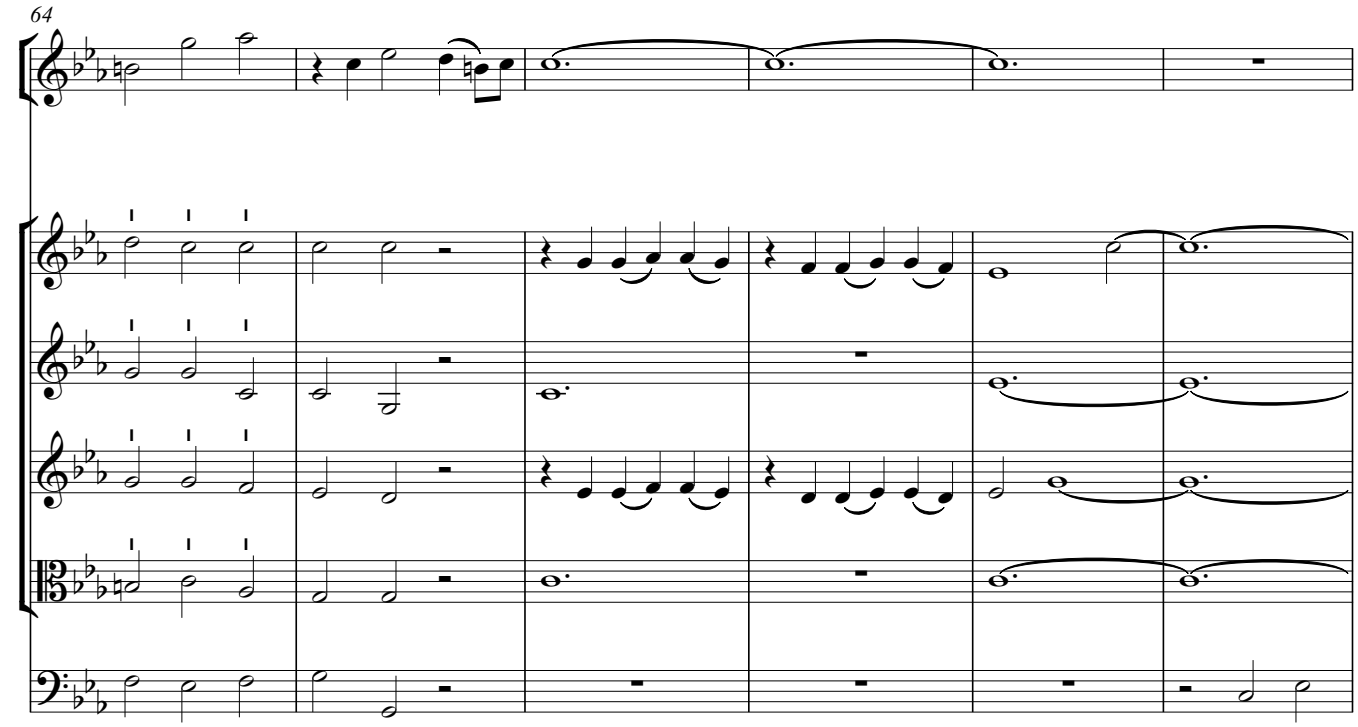

15
22

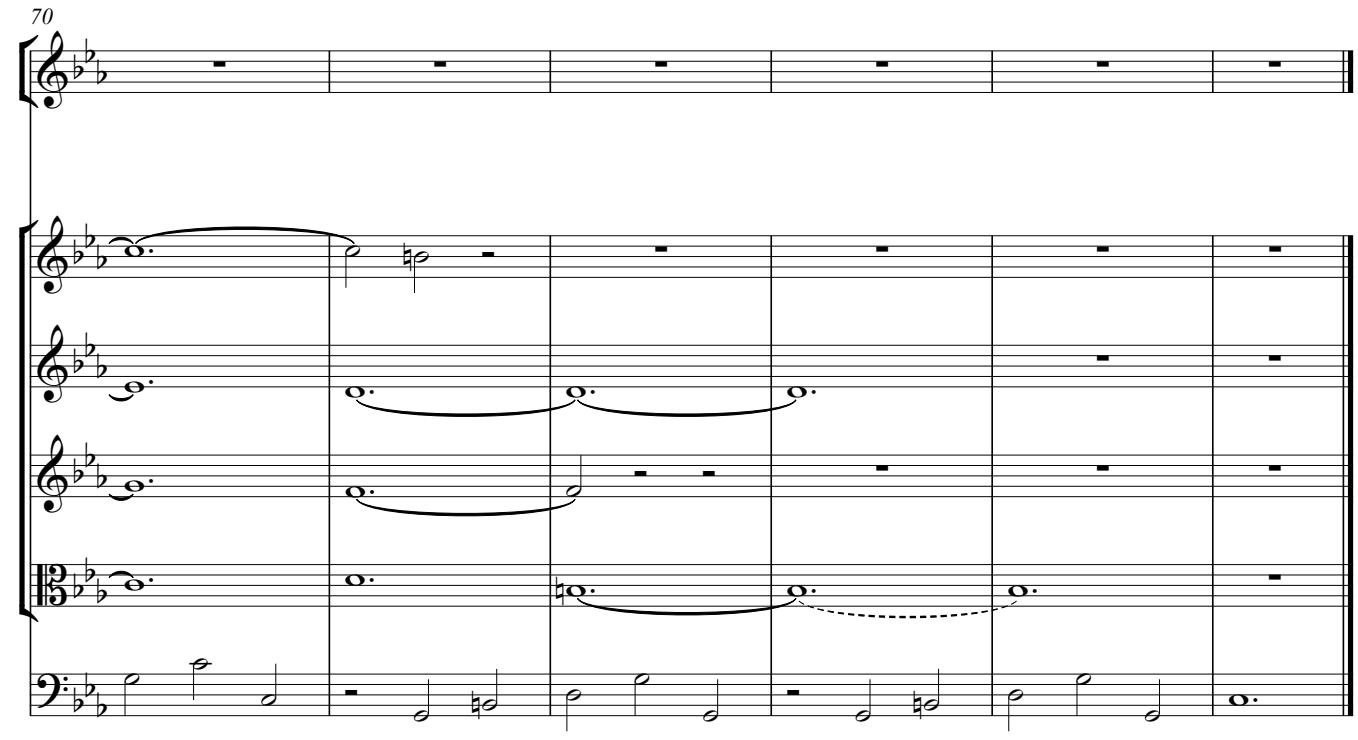

28
34
tr

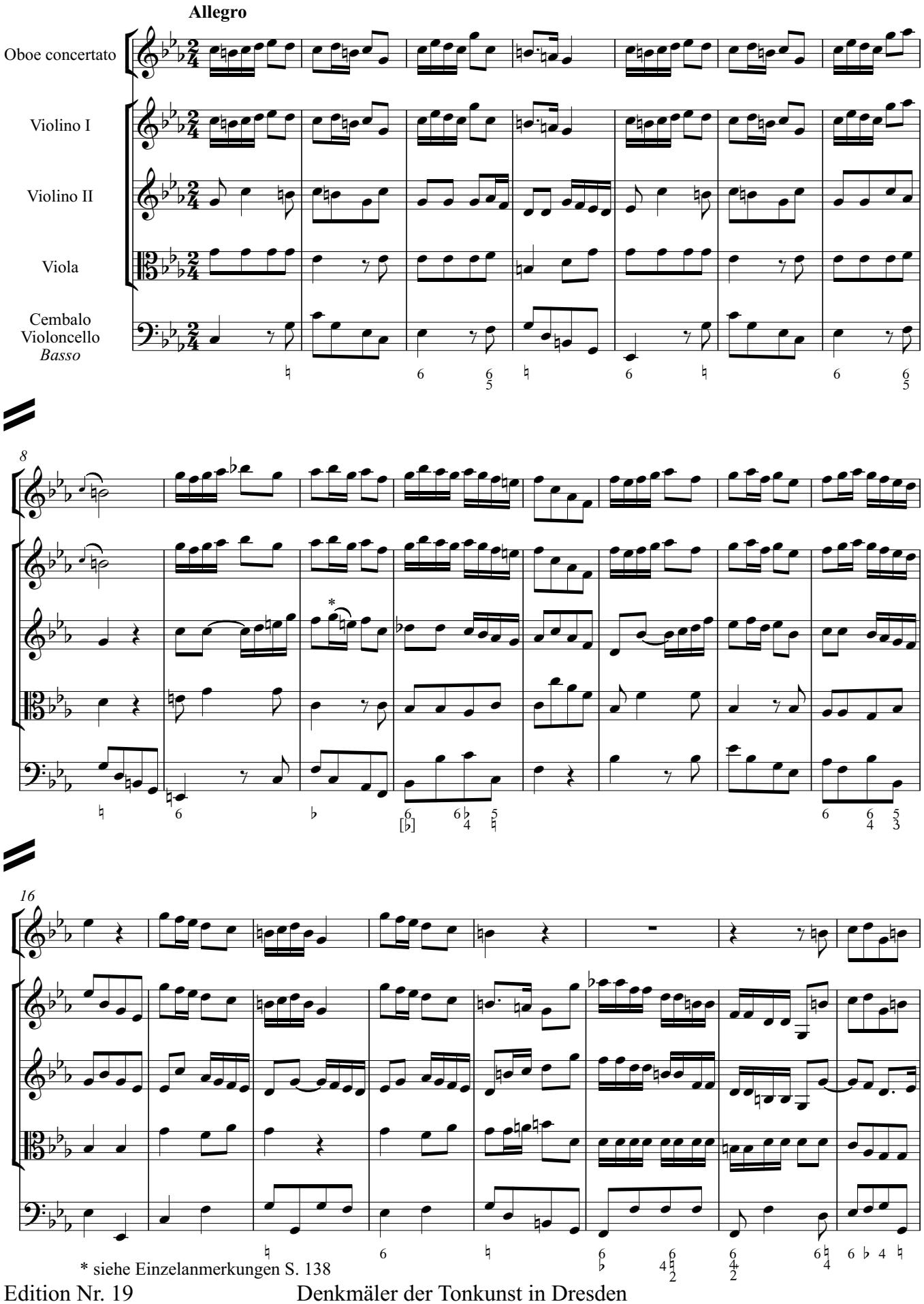

40
46


52

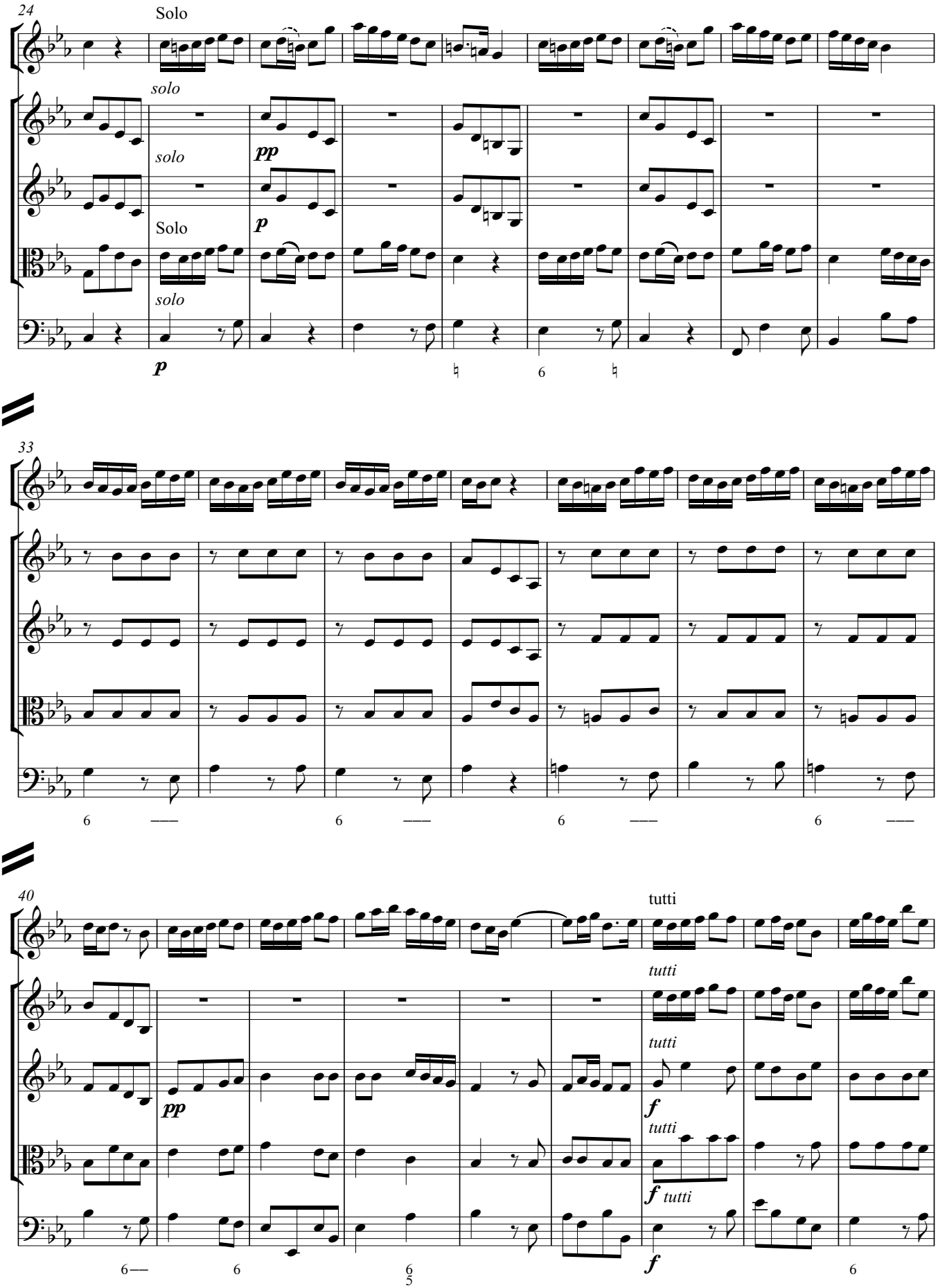

58

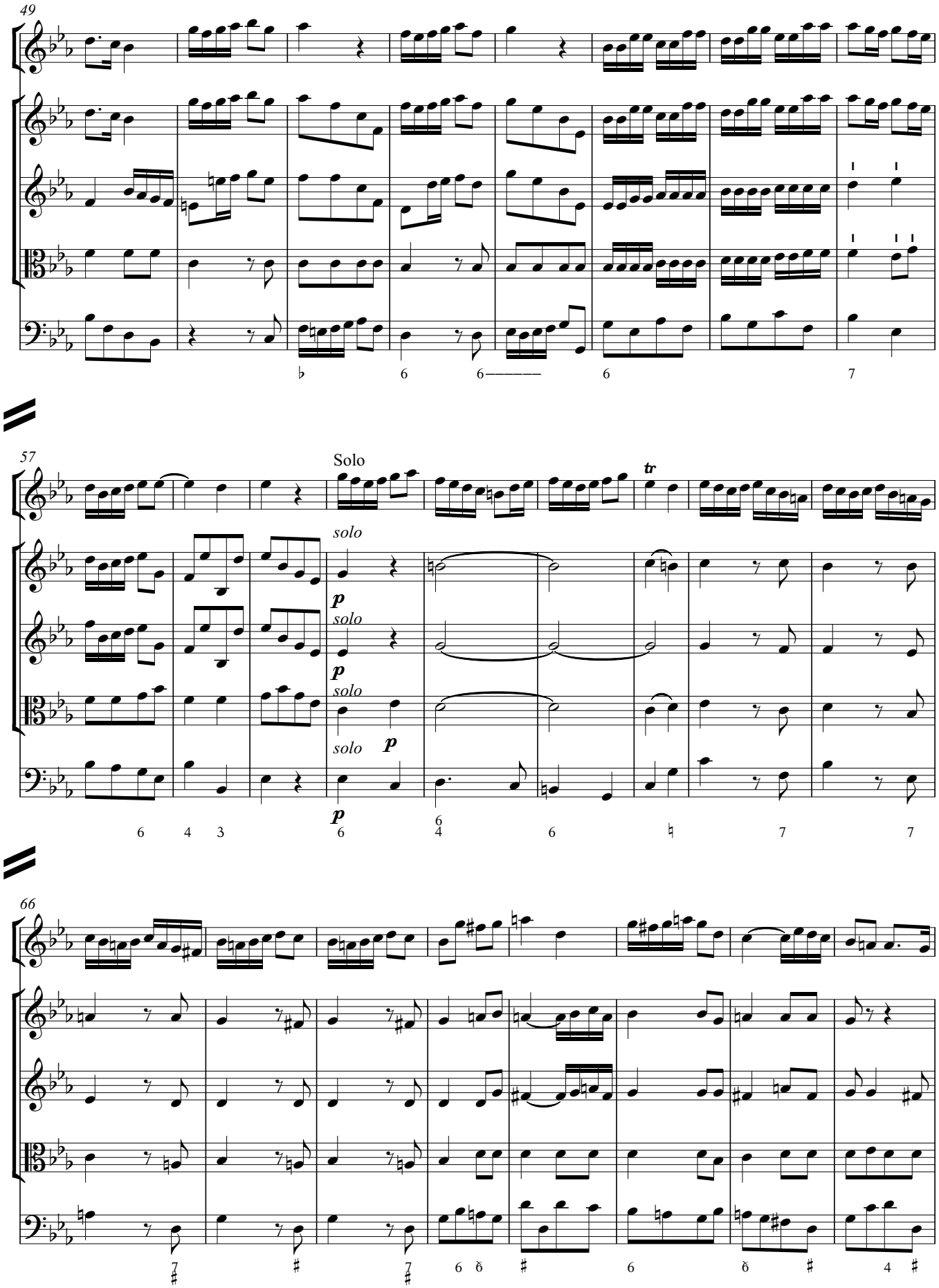

64

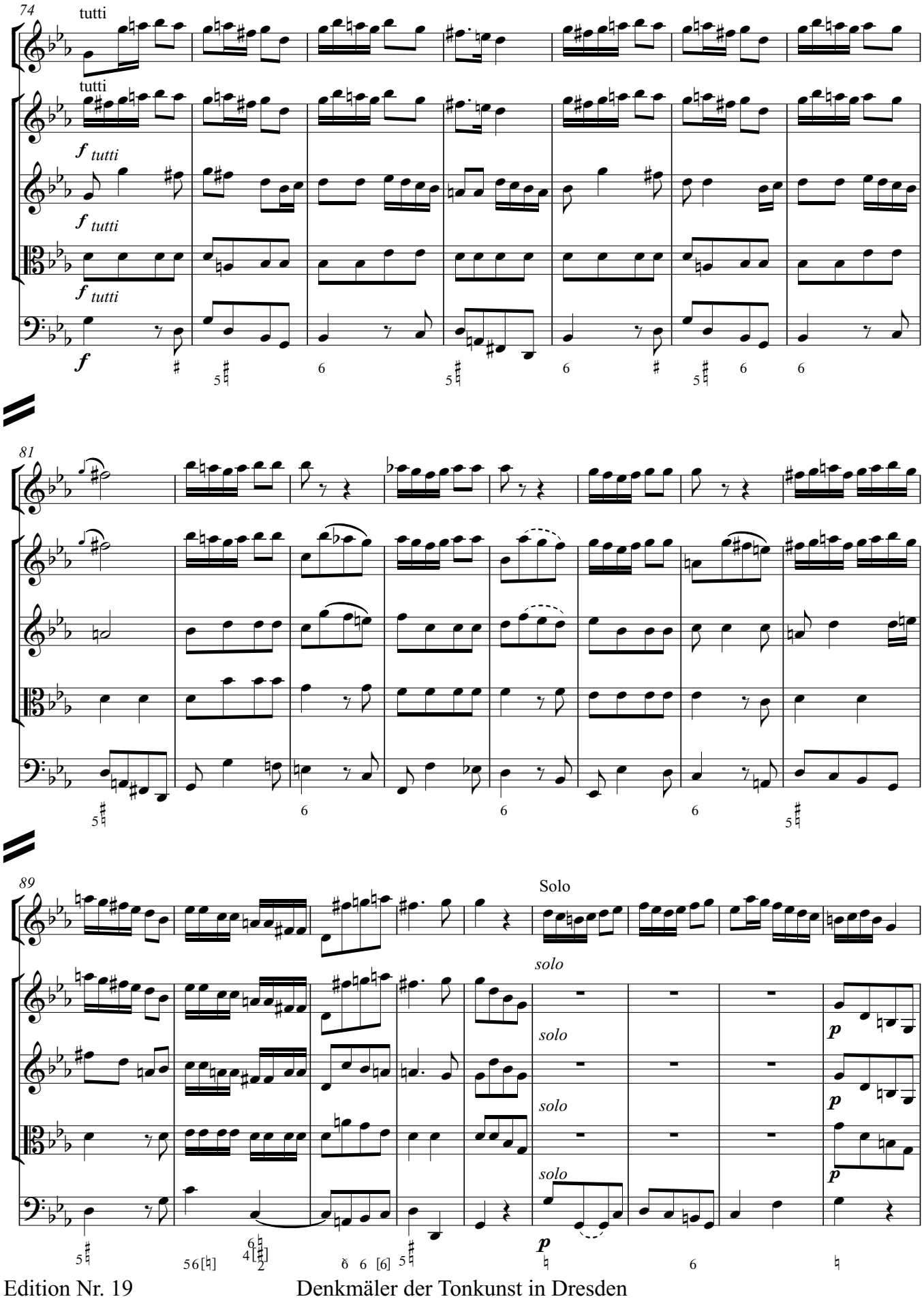

70

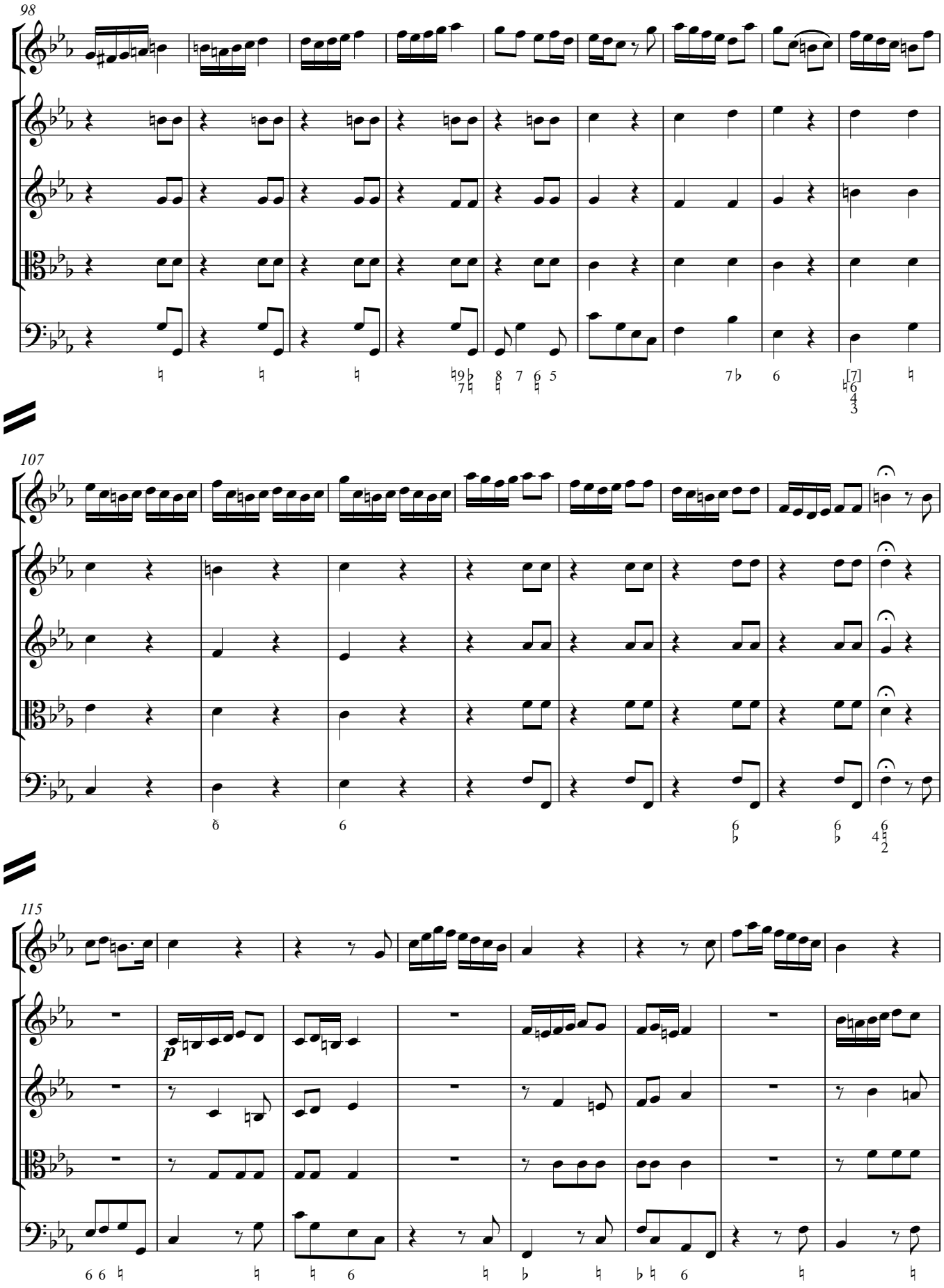


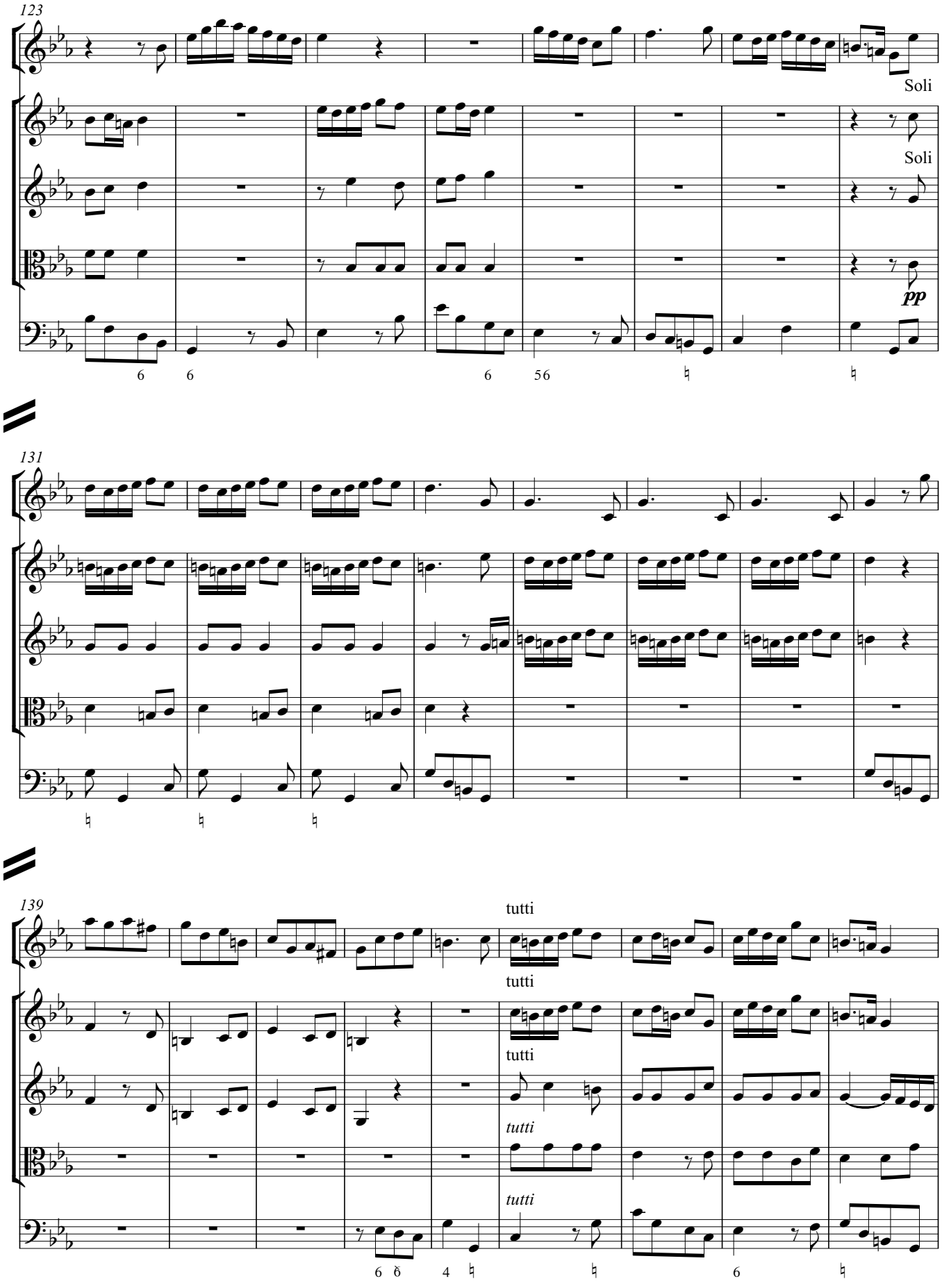

* siehe Einzelanmerkungen S. 138

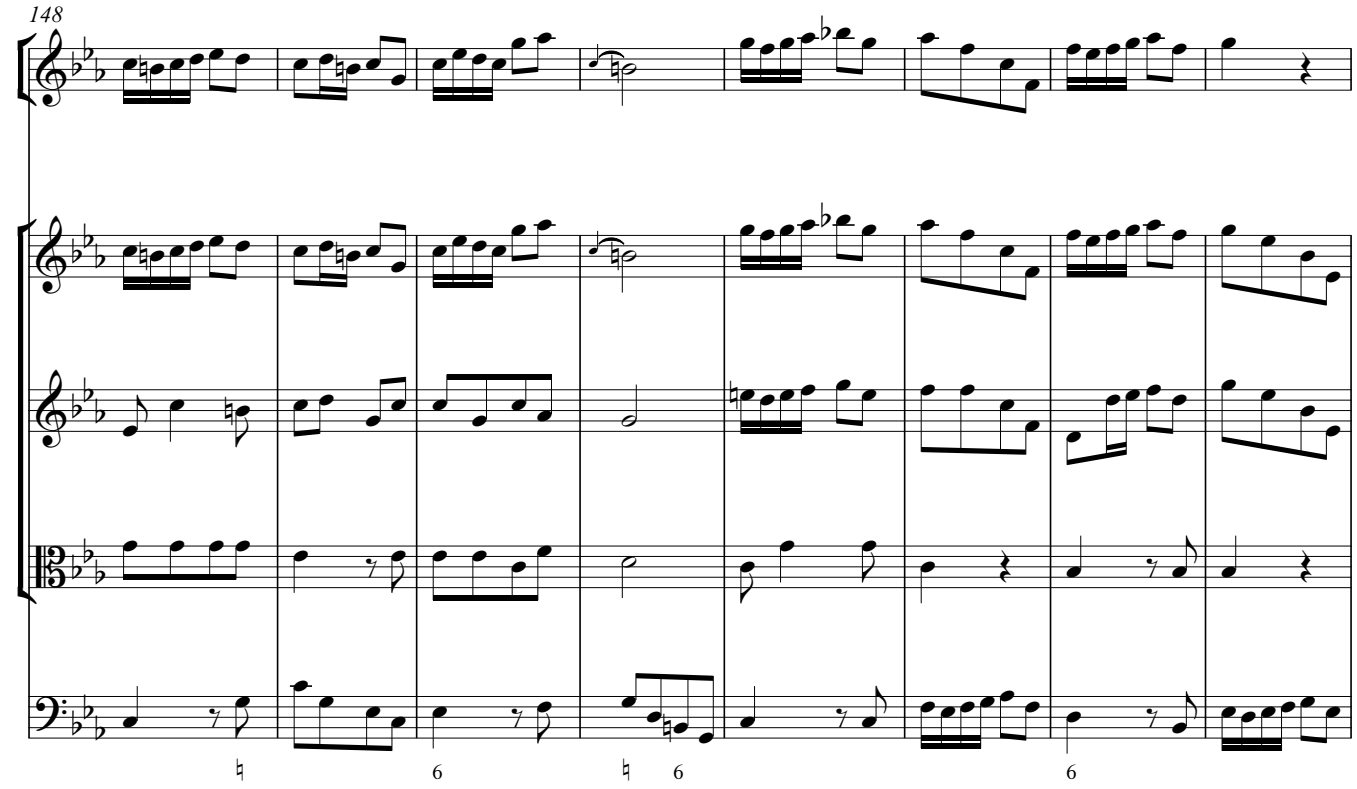

24
Solo
solo
pp
p
Solo
solo
p
33
40
tutti
tutti
tutti
f
tutti
f tutti
f

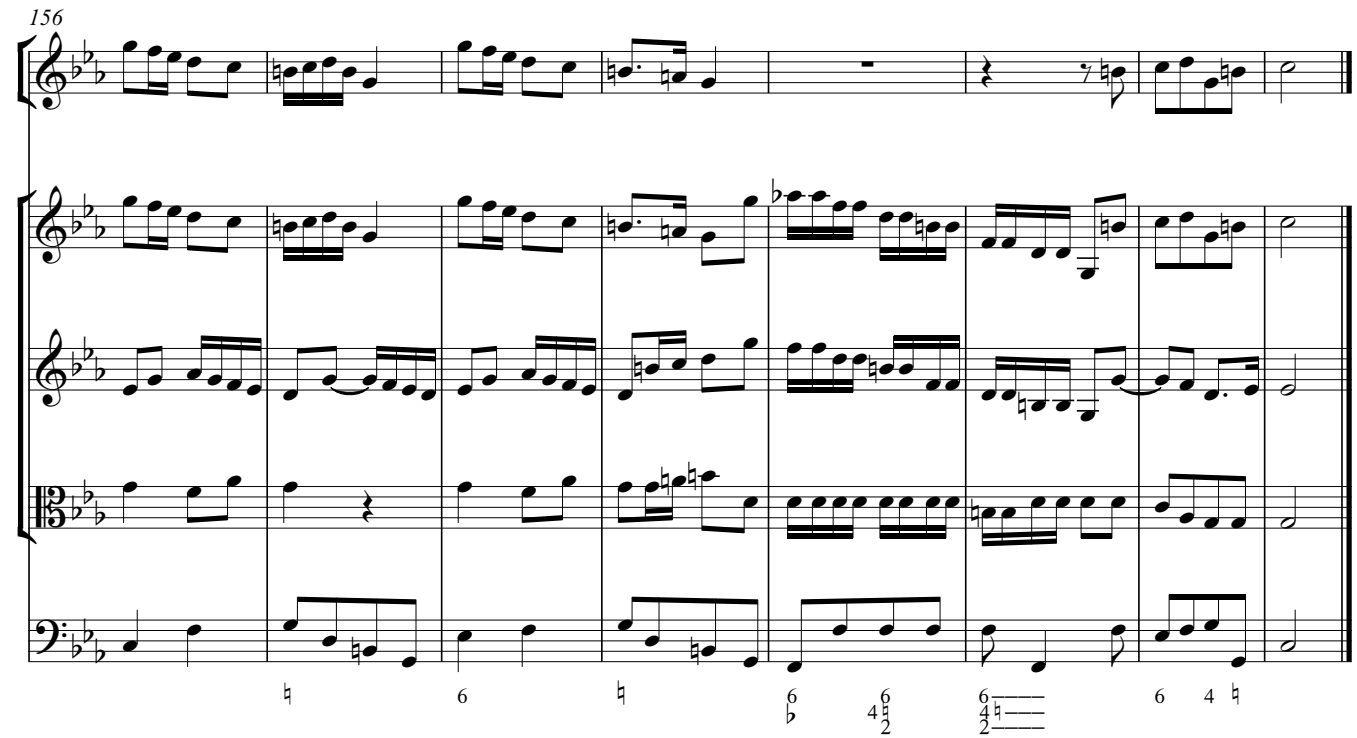

49
57
Solo
solo
tr
p
66


74
tutti
tutti
f tutti
f tutti
f tutti
f
81
89
Solo
solo
solo
solo
solo
p
p
p
p


98
107
115
p


123
Soli
Soli
pp
131
139
tutti
tutti
tutti
tutti
tutti


148


156

# Kritischer Bericht

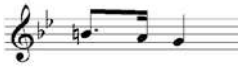
Der Notentext basiert auf den jeweils angegebenen einzigen Quellen; eventuelle Abweichungen sind in den Einzelanmerkungen erläutert.

Ergänzungen des Herausgebers:
Ergänzte Binde- und Haltebögen werden nach Parallelstellen ergänzt und sind gestrichelt wiedergegeben. Dynamische Bezeichnungen wie *pia*: oder *piano*, *for*: oder *forte* sind wie heute gebräuchlich mit ***p*** bzw. ***f*** notiert; ergänzte dynamische Zeichen sind in kleinerem Schriftgrad gesetzt. *Da capo*-Stellen wurden ausgeschrieben; im Manuskript befindliche Fermaten, die eigentlich nur das Ende des *Da capo* bezeichnen, wurden weggelassen. Instrumentenbezeichnungen wurden modernisiert. Texte aus den Quellen sind gerade gedruckt („tutti"); Ergänzungen kursiv („*tutti*").

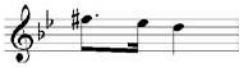
Akzidenzien gelten nach den modernen Regeln für alle folgenden Noten derselben Tonhöhe innerhalb eines Taktes und werden vom folgenden Taktstrich aufgehoben. Bei wiederholten Noten galt z. B. für Reichenauer im B-Dur-Konzert, 1. Satz, T. 45-46, Vl. II in der Quelle ein Akzidenz vor der ersten für *alle* folgenden Noten, gleichgültig, ob ein Taktstrich dazwischen gesetzt ist. Solche Vorzeichen wurden im Kleinstich ergänzt und nicht gesondert gekennzeichnet. Warnakzidenzien wurden nach moderner Konvention im normaler Größe stillschweigend ergänzt. In den Quellen werden innerhalb eines Taktes Akzidenzien oft, aber nicht immer, und nach modernen Regeln unnötigerweise, wiederholt, besonders bei Wiederholungen einer gleichen oder ähnlichen Figur (z. B. Seyfert, Konzert, 1. Satz, T. 13-14 in den oberen Stimmen und analogen Stellen). Solche wurden in dieser Edition weggelassen. Hinzugesetzte Akzidenzien wurden jedoch dann durch Kleinstich kenntlich gemacht, wenn mehrere Lesarten möglich sind; gegebenenfalls folgt eine Erläuterung der betreffenden Stelle in den Einzelanmerkungen.

In den Manuskripten von Ristori und Seyfert fehlt, wie häufig in dieser Zeit, das letzte Erniedrigungszeichen in der Generalvorzeichnung einer B-Tonart. Je nach Bedarf wird in der Quelle das fehlende Vorzeichen einzeln angegeben. Nach modernem Brauch werden in Es-Dur und c-Moll drei Vorzeichen in der Edition angegeben und die somit überflüssigen Erniedrigungszeichen vor As stillschweigend weggelassen. Ähnliches gilt auch bei der Bezifferung der Continuostimmen: ♭-Vorzeichen, die dem As gelten, wurden weggelassen und Auflösungszeichen wurden ggf. ergänzt, um As nach A aufzulösen. Sonst folgt die Bezifferung des Continuo den Quellen.

Die Ausführung von übermässigen Sekunden bei Mollpassagen und -sätzen ist oft eine Interpretationsfrage, da die Manuskripte widersprüchlich sind. Die 7. Stufe einer Molltonleiter wird normalerweise mit einem Kreuz bzw. Auflösungszeichen erhöht und die 6. nur gelegentlich. Ist die 6. Stufe nicht erhöht, führt das zu einer übermässigen Sekunde, was manchmal als „exotisch" wahrgenommen werden kann, aber manchmal auch „richtig" klingt. In solchen Fällen wurde behutsam geändert und in den Einzelanmerkungen kommentiert. In Mollsätzen mit fehlenden ♭-Vorzeichen ist das Problem oft einfach durch das Abwesenheit des ♭ gelöst. So erscheint in T. 4 im letzten Satz des c-Moll-Konzerts von Seyfert in der Quelle:



Das a´ ist ohne Frage kein as´, und das erste Viertel beschreibt also eine große Sekunde. Hätte das Manuskript das volle Generalvorzeichen, müsste dann ein Auflösungszeichen vor dem a´ erscheinen, um die Tonfolge h', a', g' zu erhalten. In der Parallelstelle, T. 77, erscheint doch die übermässige Sekunde, da kein Auflösungszeichen vor dem es´´ steht:



Man könnte sich fragen, ob der Kopist hier das Auflösungszeichen (oder ein ♭-Vorzeichen in T. 4) einfach vergessen hat. Es ist unwahrscheinlich, dass der Komponist zwei verschiedene Versionen beabsichtigte, so wie sie im Manuskript stehen. Der Oboist muss entscheiden, ob er das notierte es'' in der übermässigen Sekunde spielen soll oder ob er ein Auflösungszeichen vor dem e'' annimmt, was zu einer völlig anders klingenden großen Sekunde führt (oder eine entsprechende Lösung in T. 4). Im vorliegenden Band sind mehrere solcher zweideutigen Beispiele in Mollsätzen enthalten – z. B. Reichenauer G-Dur-Konzert, 2. Satz, T. 6. Mancher Solist würde eine Änderung in die große Sekunde vermeiden, weil eine Entscheidung zugunsten melodisch Moll gegenüber harmonisch Moll zu treffen ist. In dieser

Edition wurden solche Stellen nach Quellenbefund wiedergegeben. Der Musiker muss nach seinem musikalischem Empfinden entscheiden, was am sinnvollsten ist.

Die von Reichenauer in seinen Solokonzerten mehrfach gebrauchte motivische Wendung ist aus aufführungspraktischen Gründen in abgeändert[1]. Beispiele treten in den Konzerten in folgenden Takten auf: Konzert B-Dur 1. Satz T. 28, 47, 48-50, 57-58, 59-60-61, 68-69, 84-85; Konzert G-Dur 1. Satz T. 31, und werden in den Einzelanmerkungen nicht ausdrücklich erwähnt. Ähnlich ohne weitere Erwähnung wurden Stellen im B-Dur-Konzert modernisiert, wo im Manuskript im letzten Viertel eines Taktes ein punktiertes Viertel steht: in der Edition erscheint dann ein Haltebogen über den Taktstrich, gebunden mit einer Achtel- bzw. Sechzehntelnote, vergl. 1. Satz T. 28-29, T. 46-47, 69-70, 2. Satz T. 3-4).

Bei den beiden Konzerten von Reichenauer – die einzigen in Partiturform überlieferten Manuskripte – sind die Tutti-Passagen der Oboenstimmen der Ecksatz-Ritornelle bis auf gelegentliche Anfangsnoten, Schlussnoten oder Kustoden nicht ausgeschrieben. (Bei Graun, Ristori und Seyfert spielt die Solo-Oboe in den Ritornellen, wenn überhaupt, mit den 1. Violinen mit.) Der Schreiber der Reichenauer-Manuskripte hat durch Kustoden und einige wenige Anfangs- bzw. Schlussnoten darauf hingewiesen, dass die Oboenstimmen während der Ritornelle den 1. Violinen entsprechen sollen. In dieser Edition wurden die betreffenden Stellen aus dem Violinpart ergänzt.[2] Passagen, in denen der Kopist gelegentlich die 2. Violinstimme mit Kustoden und leeren Stellen abkürzte, wurden gleichfalls parallel aus der 1. Violine ergänzt.

**Johann Gottlieb(?) Graun, Concerto g-Moll für Oboe, Streicher und Basso continuo, Graun-WV Cv:XIII:144**

Quelle: *D-D1/Mus. 2474-O-46*; siehe RISM ID no.: 212002640
Unter dieser Signatur befindet sich ein aus fünf Stimmen bestehender Stimmensatz, und zwar Oboe concertato (als *Oboe concertino* bezeichnet), *Violino I, Violino II*, Viola (als *Violetta* bezeichnet, im 18. Jahrhundert für Altinstrumente der Violen- und Violinfamilie verwendet), und Basso continuo (*Cembalo*). Die Cembalo-Stimme enthält äußerst sporadische Bezifferungen: im ganzen Konzert sind sie nur in acht Takten zu finden (1. Satz T. 46-40; 2. Satz T. 23, 3. Satz T. 145, 166). Jede Stimme, die der Schreiber mit *Concerto* überschrieb, erscheint auf einem Doppelblatt der Größe 33,5 x 41 cm und besteht aus 4 beschriebenen Seiten mit jeweils 14 Systemen. Der Schreiber ist von Fechner als „Kopist T“ bezeichnet wurden[3], später von Landmann als Carl Samuel Zinnert identifiziert[4]. Der Stimmensatz stammt vermutlich aus der Zeit „um/nach 1750“ (Fechner). Das Papier wird durch das Wasserzeichen, das ein gekröntes Wappen des Kurfürstentums Sachsen zeigt, als von J. G. Schuchart, Dresden, stammend identifiziert (W-Dl-002). Der Stimmensatz als Ganzes wurde zweimal paginiert, und zwar 1-20 und 2-21; beide Paginierungen sind mit Bleistift durchstrichen. Die Stimmen sind in einem doppelblättrigen, einheitlichen Kapellarchiv-Umschlag des sogenannten Schrank II eingelegt. Das aufgeklebte Titeletikett lautet:
[in schwarzer Tinte:] *Schranck No: II.* | *11. Fach 20. Lage.* | [in roter Tinte:] *No: 20.) Concerto.* | [in schwarzer Tinte:] *co V.no* [sic] *conc. VV.ni Viola e Basso.* | *5. St.* | *del Sig.r Graun* [es folgt ein zweitaktiges Incipit].

Einzelanmerkungen

| Takt | Stimme | Bemerkung |
|---|---|---|
| 1. Satz | | |
| 36 | Cemb. | Quelle: Bezifferung ♭ 7 |
| 50 | Vl.I | Achtel statt Viertel, analog Vl.II und Va. geändert |
| 52 | Vl.I, Va., Cemb. | Achtel statt Viertel, analog Vl.II geändert |
| 127 | Ob. | Quelle notiert „Doppelgriff“ g’-g’’ zu Beginn des Tutti |
| 2. Satz | | |
| 1 | Ob. | *Andante/cantabile* |
| | Vl.I, Vl.II, Va. | *Andante/con sordini* |
| | Cemb. | *Andante/sempre piano* |
| | alle St. | *f* analog T. 3 ergänzt |
| 13 | Vl.II | Quelle: Viertel, analog Vl.I geändert |

| | | |
|---|---|---|
| 23,24, 29,43 | Streicher | Ausführungsvorschlag: Triolen statt punktierte Achtel/Sechzehntel |
| 34 | Vl.I | 1. Note: Quelle f'', analog Ob. geändert |
| 58 | Vl.II | 3. Viertel 1. Triolenpause analog T. 60 ergänzt |
| 3. Satz | | |
| 18 | Vl.II | 3. Note: Quelle notiert g', analog Vl.I geändert |
| 92 | Ob., Vl.II | 1. Vorschlagnote: Quelle notiert a', analog Vl.I geändert |
| 139-141 | Vl.II | Staccato-Striche analog T. 1-3 getilgt |
| 156 | Ob. | Fermate: Herausgeber empfiehlt Improvisation |

**Jan Antonín Reichenauer, Concerto B-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo, Rk[5] 11**

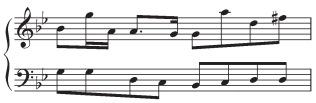
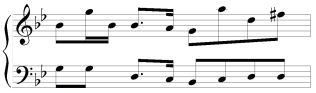
Quelle: *D-D1/Mus. 2494-O-8;* siehe RISM ID no.: 212002728
Unter dieser Signatur ist die Partitur-Abschrift Johann Gottfried Grundigs aus der Zeit zwischen 1720 und 1735 überliefert. Grundig hat auch Partitur-Abschriften des zweiten Oboenkonzerts in dieser Edition (G-Dur, Mus. 2494-O-2) sowie zweier Reichenauerschen Fagottkonzerte angefertigt (F-Dur, Mus. 2494-O-5,1, und g-Moll, Mus. 2494-O-10,1). Autographe Manuskripte dieser beiden Fagottkonzerte sind auch im Schrank II aufbewahrt, während die der beiden Oboenkonzerte sowie ein drittes Fagottkonzerts (C-Dur, Mus. 2494-O-1) nicht erhalten sind. Die Partitur wurde in Hochformat auf drei Doppelblättern mit insgesamt 12 Seiten kopiert. Jede Seite hat 15 Systeme und ist mit drei Akkoladen zu fünf Systemen beschrieben, mit Ausnahme von S. 6, die den aus fünf Akkoladen zu zwei Systemen bestehenden zweiten Satz enthält. Die Seiten sind von 1 bis 12 paginiert; die 12. Seite bleibt unbeschrieben. Die Maße der Doppelblätter betragen 34,5 x 44,5 cm. Auf der ersten Seite oben links ist *Concerto* vermerkt, oben rechts *di Antonio Reichenauer*, darunter die Nummer 3 mit Rötel gesetzt. Besetzungsangaben sind zu Werkbeginn vor der ersten Akkolade notiert: *Oboe, Viol: 1., Viol: 2, Viola, Cembalo*. Im 2. Satz spielt die Oboe, begleitet von hohen Streichern, *unisono*. Die Cembalostimme ist nur im ersten Satz höchst sparsam beziffert – an insgesamt 13 Stellen. Das Wasserzeichen, ein gekrönter Doppeladler, ist mit W-Dl-041 gekennzeichnet. Die Partitur ist in dem üblichem doppelblättrigen Kapellarchiv-Umschlag des Schrank II eingelegt. Das aufgeklebte Titeletikett lautet:
[in schwarzer Tinte:] *Schranck No: II.* | *22. Fach 3. Lage.* | [in roter Tinte:] *No: 3.) Concerto.* |[in schwarzer Tinte:] *Oboi conc: VV.ni V.la e Basso.* | *Partitura sola.* | *Del Sig.r Reichenauer.* | [es folgt ein kurzes Incipit].
Die Worte „Oboi conc" wurden nachträglich mit Bleistift unterstrichen und „Oboi" wurde in „Oboe" korrigiert. Die Abschrift weist auch einige wenige Korrekturen und Tilgungen auf, am auffälligsten in T. 90 des ersten Satzes, wo der Schreiber in Kleinschrift vier Notennamen über vier schwer zu korrigierende Achtelnoten setzte.

Einzelanmerkungen

| Takt | Stimme | Bemerkung |
|---|---|---|
| 1. Satz | | |
| 14 | Vl.II | vorletztes Achtel: Quelle notiert a', analog Vl.I geändert |
| 51 | Ob. | Tutti beginnt ausdrücklich mit Pause in der Solostimme |
| 61 | Cemb. | 3. Note: Quelle notiert d, aus harmonischen Gründen geändert |
| 72 | Ob. | 7. Note: Quelle notiert d'', analog zu vorherigen Sequenzen geändert |
| 81 | Ob. | Bogen über die ersten drei Noten, analog T. 66f. geändert |
| 96 | Vl.II | Herausgeber empfiehlt d' |

2. Satz
Vor der Cembalostimme steht in der Quelle *VioIini et Viola senza Basso* trotz Notierung im Baßschlüssel. Herausgeber empfiehlt, dass die Violinen und Violen den Satz eine Oktave höher spielen, die Violinen mit Ausnahme der drei f in T. 8-10. (In den Ecksätzen gibt es einige kurze Passagen, in denen

die Violinen und Viola die Solo-Oboe *unisono* begleiten, die jedoch normal notiert sind, z. B. 1. Satz, T. 20-21, 3. Satz, T. 27-30.)

| | | |
|---|---|---|
| 21 | Ob., Cemb. | Herausgeber empfiehlt wegen Quintparallelen in der Quelle folgende Varianten:  (behält die originale Oboenstimme, ändert Bassrhythmus analog T. 9, 4. Viertel.)  (behält originale Bassstimme, ändert 3., 4., und 5. Oboennoten – jeweils einen Ton höher – um eine elegantere Lösung zu anzubieten.) |
| 3. Satz | | |
| 10 | Ob. | Triller in Quelle trotz übergebundener Note; Herausgeber empfiehlt *tr* ab T.9, auch an den analogen Takten 57ff. und 110ff. |
| 147 | Ob. | in der Quelle endet Ob. eindeutig mit b'. Damit pausiert Solo bis T. 149 |

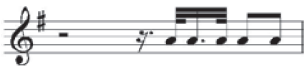
**Jan Antonín Reichenauer, Concerto G-Dur für Oboe, Streicher und Basso continuo, Rk 10**

Quelle: *D-D1/Mus. 2494-O-2;* siehe RISM ID no.: 212002722

Die Partitur-Abschrift dieses Konzerts ähnelt der des B-Dur-Konzerts in Bezug auf Schreiber, Papier, Wasserzeichen, Größe, Layout und geringer Bezifferung. Die Partitur passt auf zwei Doppelblätter mit insgesamt acht, von 1 bis 8 paginierten Seiten. Die Papiergröße beträgt 33 x 44 cm pro Doppelblatt, ist also geringfügig kleiner als bei dem anderen Reichenauer-Konzert. Der zweite Satz, in dem die Oboe nur vom *Basso continuo* begleitet wird, befindet sich auf Seite 5. Das Schluß-Ritornell wird mit einem *Da capo* am Ende des Manuskripts angegeben. Die Überschrift auf der ersten Seite lautet *Concerto* oben links und *del Reichenauer*, darunter die Nummer 7 mit Rötel gesetzt, oben rechts. Die einzigen vier Bezifferungen befinden sich im letzten Satz. Die Besetzungsangaben auf Seite 1 lauten *Oboe, Viol: 1., Viol: 2, Viola, Basso*. Das Titeletikett auf dem Kapellarchiv-Umschlag lautet: [in schwarzer Tinte:] *Schranck No: II.* | *22. Fach 7. Lage.* | [in roter Tinte:] *No: 7.) Concerto.* | [in schwarzer Tinte:] *Oboe conc: VV.ni V.la e Basso.* | *Partitura sola.* | *Del Sig.r Reichenauer.* | [es folgt ein kurzes Incipit].

Einzelanmerkungen

♭-Vorzeichen zum Herabsetzen eines mit einem Kreuz erhöhten Tons (normalerweise bei *fis* vorkommend) wurden stillschweigend nach modernem Brauch mit einem (kleingedruckten) Auflösungszeichen ersetzt.

| Takt | Stimme | Bemerkung |
|---|---|---|
| 9 | Vl.II | letzte Note: in Quelle notiertes ♭-Vorzeichen in diesem Falle lediglich ein Hilfsvorzeichen |
| 23 | Ob. | zweite Note: Quelle notiert ♯ |
| 23-25, 43, 46-47, 60-62 | Vl.I/II, Va. | Herausgeber empfiehlt folgenden Rhythmus:  |
| 37 | Vl.I/II | 10.-12. Note in der Quelle eine Terz höher; Herausgeber empfiehlt die Änderung wegen der durchgängigen Sequenz |
| 56 | Ob. | 6. Note: Quelle notiert ♭-Vorzeichen |
| 2. Satz | | |
| 8 | | Takt in der Quelle einmal wiederholt |

| | | |
|---|---|---|
| 3. Satz | | |
| 119 | Ob. | 2. Note: Quelle notiert fälschlicherweise Auflösungszeichen |
| 122 | | Quelle notiert *Da capo* statt *Dal segno* (zurück zu T. 13, wo das *segno steht)* |

**Giovanni Alberto Ristori, Concerto Es-Dur für Oboe, Streicher, Oboen, Fagott und Basso continuo**

Quelle: *D-D1/Mus. 2455-O-1*; siehe RISM ID no.: 212001471
Unter dieser Signatur finden sich zwei Stimmensätze, geschrieben von Johann Georg Pisendel und dem Kopisten S-Dl-141. Jede Stimme des ersten Stimmensatzes wurde von beiden geschrieben; Pisendel hat jede Stimme begonnen, die dann von dem unbenannten Kopisten vervollständigt wurde. Der Stimmensatz besteht aus zehn Stimmen, von Pisendel überschrieben *Hautb. Concert., Violino Primo, Violino 2.do* (zweimal), *Viola*. (zweimal), *Basso R*[ipieno], *Oboè Primo R*[ipieno], *Oboë 2.do R*[ipieno], und *Fagotto*. Die sechs Stimmen des zweiten Stimmensatzes, alle von Pisendel allein geschrieben, sind *Violino Primo* (zweimal), *Violino 2.do*, *Basso, Organo* mit reichlicher Bezifferung und *Fagotto*. Nur die Orgelstimme trägt die Angabe des Werktitels: *Concerto à 4.o Con Oboè conc.to*.Vorhanden sind insgesamt 3 Vl. I-, 3 Vl. II-, und 2 Va.-Stimmen. Wo mehrere Stimmen für ein Instrument vorhanden sind, ist anzunehmen, dass in mindestens einer Stimme erscheinende Artikulationsbezeichungen korrekt sind.

Die Tabelle zeigt Stimmensatz (1 oder 2) und Stimmennummer, Instrument, Seiten nach Paginierung und Anzahl der Seiten, Anzahl der Systeme auf den Blättern, Schreiber, ob Pisendel oder Anonymus (S-Dl-141), Anmerkungen über Blätter usw.

Die 54 beschriebenen Blätter (und sechs weitere unbeschriebene) haben vermischt 15 Mal 13-zeilige bzw. 39 Mal 14-zeilige Rastrierung und sind mit einer durchgehenden Bibliothekspaginierung von 1 bis 54 versehen. (Alle Zahlen dieser Paginierung, wie auch bei einer weniger kompletten, sind mit Bleistift durchgestrichen.) Nach der Zeit dieser Paginierung wurden anscheinend die *nur* von Pisendel verfertigten Stimmen (S. 6-13, 18-21, 37-39, und 42-52) ausgelesen und als „Stimmensatz 2“ designiert, während die anderen von beiden Schreibern geschriebenen Stimmen die Designierung „Stimmensatz 1“ erhielten. Auf S. 13 sind vier Systeme in Pisendels Hand durchgestrichen. Das Papier, das im Hochformat 33,5 x 21 cm misst, zeigt ein Wasserzeichen, das ein gekröntes Wappen des Kurfürstentums Sachsen darstellt und als W-Dl-002 Dresden (J. G. Schuchart) identifiziert ist. Der Kapellarchiv-Umschlag trägt das Titeletikett:

| Stimmensatz u. Stimm.Nr. | Instrument | Seiten (Anzahl) | Systeme | Schreiber | Anmerkungen |
|---|---|---|---|---|---|
| 1-1 | Ob. conc. | 1-5 (5) | 14 | Pisendel + Anonym | 2 Doppelblätter, mit Faden gebunden, 3 leere Seiten am Ende |
| 1-2 | Vl. I | 14-17 (4) | 13 | P + A | 1 Doppelblatt |
| 1-3 | Vl. II | 22-25 (4) | 13 | P + A | 1 Doppelblatt |
| 1-4 | Vl. II | 26-29 (4) | 14 | P + A | 1 Doppelblatt |
| 1-5 | Va. | 30-32 (3) | 13 | P + A (nur 4. Satz) | 1 Doppelblatt, 1 leere Seite am Anfang |
| 1-6 | Va. | 33-36 (4) | 14 | P + A | 1 Doppelblatt |
| 1-7 | B. | 40-41 (2) | 14 | P + A | 1 Blatt |
| 1-8 | Ob. r. I | 46-47 (2) | 14 | P + A | 1 Blatt |
| 1-9 | Ob. r. II | 48-49 (2) | 14 | P + A | 1 Blatt |
| 1-10 | Fg. | 53-54 (2) | 14 | P + A | 1 Blatt |
| 2-1 | Vl. I | 6-9 (4) | 14 | P | 1 Doppelblatt |
| 2-2 | Vl. I | 10-13 (4) | 14 | P | 1 Doppelblatt, S. 13 mit viel Durchgestrichenem |
| 2-3 | Vl. II | 18-21 (4) | 14 | P | 1 Doppelblatt |
| 2-4 | B. | 37-39 (2) | 14 | P | 1 Doppelblatt, 1 leere Seite am Ende |
| 2-5 | Org. | 42-45 (4) | 13 | P | 1 Doppelblatt, ganzer Titel oben: *Concerto à 4.o Con Oboè conc.to*; Bezifferung |
| 2-6 | Fg. | 50-52 (3) | 14 | P | 1 Doppelblatt, 1 leere Seite am Ende |

[in schwarzer Tinte:] *Schranck No: II.* | *22. Fach 14. Lage* | [in roter Tinte:] *No: 1.) Concerto.* | [in schwarzer Tinte:] *Oboe conc: VV.ni V.la e Basso.* | *16. St:*[immen] | *Del Sig.r Ristori.* | [es folgt ein zweitaktiges Incipit]. Das *16. St:* wurde mit Bleistift durchstrichen und darunter *14 St.* (?) gesetzt. Der Umschlag enthält 16 Stimmen; möglicherweise waren vorläufig nur 14 davon vorhanden.

Das Vorhandensein von Stimmen lässt Aufführung(en) vermuten; worauf aber deutet die etwas eigenartige Einteilung der hier vorhandenen Stimmensätze? Die Mitwirkung von Pisendel als zusätzlicher Kopist ist an sich nicht ungewöhnlich. Dass er den zweiten Stimmensatz komplett verfasste, kann entweder darauf hindeuten, dass dieser für weitere, nach der Uraufführung mit größerer Besetzung stattfindende Aufführungen bestimmt war, oder nur, dass er den Hofnotisten aushelfen wollte. Es ist aber kaum zu ermitteln, ob der zweite Stimmensatz tatsächlich zeitlich nach dem ersten verfertigt wurde, oder ob die Einteilung in Stimmensätze überhaupt fiktiv ist. Die zweite Vl. I-Stimme aus dem zweiten Stimmensatz (2-2 in der Tabelle) könnte die Erstgeschriebene sein, da sie die meisten Artikulationsbezeichnungen u. ä. enthält; der Kopist mag beim Abschreiben der darauffolgenden Stimmen diese aus Versehen weggelassen haben. Warum aber stammt der erste Satz, *Andante*, in *allen* Stimmen *nur* von der Hand Pisendels? Im ersten Stimmensatz erscheint dieser kurze Eröffnungssatz in fünf Stimmen (Ob. conc., Vl. I, Vl. II zweimal, und Va. einmal) ganz allein auf der ersten Seite eines Blatts; der Rest der Seite (oft mehr als die Hälfte davon) blieb unbeschrieben. Dann folgen, vom Schreiber S-Dl-141 geschrieben, die anderen Sätze auf weiteren Seiten desselben Blatts bzw. Doppelblatts. In den übrigen fünf Stimmen des ersten Stimmensatzes hat Pisendel unter dem *Andante* das folgende *Allegro* und manchmal auch das *Grave* weitergeschrieben, vom unbenannten Kopisten in den nächsten Seiten vervollständigt. In keinem Fall erscheint die Handschrift beider Kopisten auf einer Seite, noch erscheint kein einzelner Satz in beiden Händen (angefangen von einem, vervollständigt auf der nächsten Seite von dem anderen). Hat der Komponist den einleitenden 1. Satz erst zum Schluss nachgeliefert, so dass die Kopisten eine leere Seite freihalten mussten? Warum das Durcheinander der Stimmen? Die Antworten auf solche Fragen müssen weiteren archivalischen Forschungen vorbehalten bleiben.

Einzelanmerkungen

| Takt | Stimme | Bemerkung |
|---|---|---|
| 1. Satz | | |
| Zur Ausführung der Sechzehntelfiguren bei Vl. II (ab T. 1) und bei vielen Instrumenten ab T. 21 schlägt der Herausgeber vor, die Artikulation derselben Figur aus Ristoris *I Lamenti d´Orfeo* (siehe *Zu den Werken* S. VIII oben) zu übernehmen: immer das erste Sechzehntel von den vier allein und dann die letzten drei unter einem Bogen. | | |
| 22, 24 | Org. | (2-5 aus der Generalbaßziffer fälschlich unter 2. Achtel Tabelle) |
| 2. Satz | | |
| 48 | Ob. conc. (1-1) | Quelle: Vorschlagnote vor dem Viertel fehlt, analog Vl. ergänzt |
| 56 | Ob. conc. (1-1) | Quelle notiert es'' |
| 94-101, 107-110 | Org. (2-5) | Quelle notiert Generalbaßziffern jeweils auf 2. Achtelnote |
| 129, 135 | Ob. conc. (1-1) | In der Quelle uneinheitlich notierten Bögen; Herausgeber empfiehlt Bögen analog T. 132 |
| 137 | Vl.I (2-2) | Quelle hat Bogen nur in Violinstimme |
| 3. Satz | | |
| 1 | Ob. conc. (1-1) | Satzüberschrift *Cantabile* |
| 10 | Ob. conc. (1-1) | Quelle notiert im 2. Achtel: Herausgeber empfiehlt: |
| 12 | Ob.r.I (1-8) | Quelle notiert d' |
| 20 | Vl.I/II, Va. | *fermo* als Gegensatz zu *ad libitum* im Taktbeginn der Ob.conc. |
| 24 | Ob. conc. (1-1) | Staccatostriche einmalig im Satz, Hinweis des Herausgebers: sie könnten als ritardando aufgefasst werden |

| | | |
|---|---|---|
| 4. Satz | | |
| 21 | Ob. conc. (1-1) | Fermate als Hinweis auf Schluss des Satzes nach *Da capo* |
| 101 | Org. (2-5) | Generalbaßziffer 7 ergänzt |
| 125-127 | Ob. conc. (1-1) | Bögen auf den jeweils beiden ersten Achteln, analog Ob.r. und Vl. gestrichen |
| 144-152, 162-163 | Ob. conc. (1-1) | In der Quelle Bögen in unterschiedlicher Weise über die Sechzehntel-G*ruppetti* gesetzt; Herausgeber empfiehlt Bögen über jeweils vier Sechzehntel |

**Martin (?)/Johann Caspar (?) Seyfert, Concerto c-Moll für Oboe, Streicher und Basso continuo**

Quelle: *D-D1/Mus. 2448-O-3*; siehe RISM ID no.: 212001511

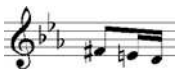
Unter dieser Signatur findet sich ein aus sieben Stimmen bestehender Stimmensatz, mit insgesamt sieben Doppelblättern zu vier Seiten in Hochformat. Das Papier misst 32,5 x 42 cm, das Wasserzeichen, ein Doppeladler, wird mit W-Dl-401 identifiziert. Pro Seite sind dreizehn Systeme rastriert. Jede Stimme ist mit *Concerto* und einer Instrumentenangabe überschrieben: *Oboë, Violino I.mo,* zweimal *Violino II.do obligato, Viola, Violoncello,* und *Cembalo*. Die beiden 2. Violinstimmen sind in den Ecksätzen identisch, weichen jedoch voneinander im *Adagio assai* ab. In der vorliegenden Ausgabe wird in diesem Satz die zweite Vl. II-Stimme in eine „Violino III"-Stimme geändert. Bei Aufführungen dürften eventuell alle Violinisten im langsamen Satz in drei ähnlich große Gruppen geteilt werden, da alle Violinstimmen gleichwertig sind. Die Cembalostimme ist durchweg beziffert. Die Seiten sind mehrmals paginiert worden; die einzige Paginierung, die nicht durchstrichen oder radiert worden ist, verläuft von 1 bis 28.

Der Schreiber, der das Manuskript wahrscheinlich um 1721 bereitstellte, ist von Ortrun Landmann als der Augsburger Violinist und Komponist Johann Caspar Seyfert, der als Pisendel-Schüler von 1720 bis 1723 in Dresden lebte, identifiziert worden[6]. Die genaue Identität des Komponisten ist jedoch nicht eindeutig festzustellen (siehe *Zu den Werken*, S. VI oben).

Die Abschrift ist in einen Kapellarchiv-Umschlag eingelegt mit dem Titeletikett:

[in schwarzer Tinte:] *Schranck No: II.* | *23. Fach 32. Lage.* | [in roter Tinte:] No: 2.) *Concerto.* | [in schwarzer Tinte:] *co V.no* [sic] *conc: Ob: V.la. e Basso.* | *7. St.*[immen] | *Del Sig.r Seÿffert.* | [es folgt ein eintaktiges Incipit].

Einzelanmerkungen

| Takt | Stimme | Bemerkung |
|---|---|---|
| 1. Satz | | |
| 11 | Ob. | 3. Viertel Rhythmus Achtel, 2 Sechzehntel, analog Ob. T. 10 und Vl.I T. 11 geändert |
| | Vl.II | 8. Note a' ohne Vorzeichen; Herausgeber ergänzt ♭-Vorzeichen |
| 38 | Va. | *piano* bereits auf 1. Viertel |
| 44 | Ob. | 2. Note ohne Vorzeichen, analog Vl.II ergänzt |
| 49 | Vl.I | 1. Viertel Rhythmus Achtel, 2 Sechzehntel, analog Ob. und Vl.I T. 48 und 50 geändert |
| 52 | Ob., Vl.I 1. | Viertel: Herausgeber empfiehlt Rhythmus und Tonhöhen analog T. 14, 46, 60:  |
| 53 | Ob. | Quelle notiert „Doppelgriff" mit zusätzlichem Viertel g' |
| 62 | Ob. | Quelle notiert 2 Achtel statt punktierter Achtel/ Sechzehntel |
| 73 | Va. | 6. u. 7. Achtel: Herausgeber empfiehlt d'- d' analog zu T. 15 |
| 73, 74 | | Quelle hat *f* in Vn.I in T. 73 und in beiden Vn.II in T. 74, sonst |

| | | |
|---|---|---|
| | | keine dynamischen Angaben. Herausgeber empfiehlt *f* für alle erst in T. 74. |
| 2.Satz | | |
| ab 25 | Ob. | usw. Quelle notiert Staccato-Striche über fast allen wiederholten Halben; sonst von Herausgeber ergänzt |
| 71 | Cem. | Auflösungszeichen bei H fehlt (in der Vc.-Stimme aber vorhanden) |
| 3.Satz | | |
| 10, 26, 30 | Vl.II/Va. | Quelle notiert nur diese drei Bögen; Herausgeber empfiehlt alle ähnlichen Figuren ebenso zu artikulieren |
| 42 | Va. | letzte Note: Quelle notiert c’ |
| 65 | Vl.II | 1. Viertel: Quelle notiert g’ |
| 66 | Vl.II | letztes Achtel: Quelle notiert es’ (Doublierstimme d’) |
| 75, 79 | Va. | 2. Note: Quelle notiert b |
| 76 | Ob. | 2. Viertel Quelle notiert a’’ – b’’, wo Vl.I b’’ – g’’ hat, was besser dem originellen Kopfthema entspricht (s. T. 3, 48) |
| 77 | Ob., Vl.I | 2. Note: Quelle notiert es’’ |
| 104 | Va. | 2. Note: Quelle notiert es’ |
| 114 | Ob. | Fermate: Herausgeber empfiehlt Improvisation |
| 119 | Vl.I | 2. Note: Quelle notiert es’ |
| 161-163 | Vl.II | 1. Vl.II-Stimme hier mit Vl.I identisch; 2. Vl.II-Stimme hier wiedergegeben |

1 Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York (1993), S. 107. Nach Neumann verwendete Bach diese Notation häufig; man müsse gewahr sein, dass „the dot has the length of only a sixteenth note and that the three notes following the dot are not a triplet.“

2 Über die Frage, ob und wieviel der Solist bei Tuttistellen mitspielen soll, s. Carey Campbell, “Soloist Participation during the Tuttis of Eighteenth-Century Woodwind Concertos,” in: *Eighteenth Century Music*, 7/1, S. 63-79, Cambridge (2010).

3 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. 392-393.

4 Ortrun Landmann, „Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850: Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse“, in *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle*, 2. Auflage, Dresden (2010), S. 182.

5 Václav Kapsa, Katalog der Werke Reichenauers in *Hudebníci hraběte Morzina*, Prag (2010), S. 177-192.

6 Ortrun Landmann (2010), S. 181.