Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig.

Satz und Druck von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach's

Kammermusik.

Fünfter Band.

Drei Concerte für zwei Claviere

mit Orchesterbegleitung.

No. 1 in Cmoll, No. 2 in Cdur, No. 3 in Cmoll.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

J. S. Bach's Concerte für zwei Claviere.

Allgemeines.

Lange Zeit waren nur zwei derartige Werke bekannt: Nr. 1 in Cmoll und Nr. 2 in Cdur. Zu diesen gesellt sich heute noch ein drittes, das, wie das erste, in der Cmoll Tonart steht. Von diesen drei Concerten dürfte jedoch nur das mittlere in Cdur eine Original-Composition für Clavier sein, während die Concerte Nr. 1 und 3, — wie im Vorworte zum ersten Bande des vorliegenden Jahrganges nachgewiesen ward, — Bearbeitungen von Concerten für zwei Violinen sind. Verwiesen sei zugleich auf das Vorwort zum 17ten Jahrgange Seite 14, indem das dort ausführlich Dargelegte und Gesagte auch für diese Bearbeitungen gilt. Jener Grad der «Fertigkeit (oder Vollendung), dass die Sprache der Clavierübertragung den Verlust der Originalsprache nicht allzu sehr empfinden lässt», dürfte nur dem ersten Satze des ersten Concertes einigermassen eigen sein. Letzterem Concerte kommt es überhaupt sehr zu statten, dass die Originalgestalt nicht mehr vorliegt, wie dies beim dritten Concerte der Fall ist. Die an sich so ausserordentlich schönen Compositionen werden jedoch im reichsten Maasse Entschädigung bieten für jene Nachtheile, die Instrument wie Spieler immer haben werden, wenn sie musikalische Gedanken reproduciren, die nur im königlichen Munde der Beherrscherin des Orchesters zu voller Wirkung gelangen.

Als Clavier-Composition ist jedenfalls das Cdur Concert Nr. 2 das wirksamste. Es vereinigt vollendetste Kunst des Satzes mit dem höchsten Fluge musikalischer Gedanken. Lebensfrisch, — ein übersprudelnder Bach, — strömt namentlich der letzte Satz dahin, und führt den Hörer an die schönsten Bilder jugendlicher Fantasie vorüber. Nicht minder vollendet ist die Tonsprache, durch die jene Gedanken zum Ausdruck gelangen. Die Gestalt, in der das herrliche Werk jetzt vorliegt, scheint jedoch erst allmählig jene höchste Reife erhalten zu haben, die das vollendete Kunstwerk kennzeichnet*).

Nach den vielseitigen Untersuchungen und Nachweisen in den Vorworten unserer Ausgabe, die über die Nothwendigkeit und Ausführung des Accompagnement auf Orgel und Clavier handeln, darf es als bekannt vorausgesetzt werden, wie sich dasselbe auch auf die Clavier-Concerte ausdehnte,

*) Die näheren Nachweise siehe weiter unten in dem Specialbericht über das Cdur Concert (Nr. 2).

und bei vollständig besetzter Ausführung die Zuziehung eines zweiten Clavieres nothwendig machte. Der Gedanke, auch einmal beide Claviere obligat, in concertirender Weise zu verbinden, ward dadurch nahe gebracht und angeregt.

So mag, als erster Versuch, der erste Satz des Cdur Concertes (Nr. 2) entstanden sein.

Das Accompagnement wurde in beide Claviere durch Accordschläge möglichst gleichmässig vertheilt, und dadurch die Mitwirkung eines dritten, begleitenden Clavieres unnöthig gemacht, zumal nach der später erfolgten Hinzufügung des Orchesters, das nur einmal, Seite 51 und 52, obligat wird, im Übrigen aber sich ganz begleitend verhält. Durch diese gänzlich veränderte Sachlage in den bis dahin üblichen Gebräuchen bekam der Satz auch seine abweichende, eigenthümliche Form, die von Ritornellen und Tutti's nichts weiss.

Nun war die Bahn gebrochen. Der Versuch war meisterlich gelungen. Meisterlicher aber sollte die Fortsetzung werden, die mit der neuen Form die unvergänglichen Vortheile der älteren vereinigen sollte.

In dialogischer Form beginnen die Solo-Instrumente den Aufbau des letzten Satzes, zu dem dann der Meister in der Folge die begleitenden Orchesterkräfte einzeln herbeiruft, um die anwachsende Tonfluth mit gewaltigem Tutti wiederholt gipfeln und abschliessen zu lassen. Vier mächtigen Pfeilern gleich, gliedern die Abschlüsse in Cdur, Emoll, Fdur und Cdur den gewaltigen Bau, der das Werk als hocherhabene Kuppel krönt. Die einerseits freiere, andererseits organischere Behandlung des Orchesters thut dazu das Ihrige. Nicht wie im ersten Satze auf harmonisches Accompagnement beschränkt, nimmt es im Gegentheil den regsten Antheil an polyphoner Stimmenführung und Thematik. Die Möglichkeit dazu begründet sich in der besondern Anlage und Eigenschaft von Thema und Zwischensätzen, so dass die harmonische Klarheit in ihnen keiner begleitenden Hülfe weiter bedarf. Eine feinere Art der Abfindung mit dem althergebrachten Accompagnement, als wie das Unterbringen und Vertheilen desselben, obwohl es da, wo es zu musikalischer Wirkung beitragen kann, von den beiden Factoren, — Orchester und Solo-Instrumenten, — dennoch benutzt und frei verwandt wird. (Siehe Seite 66 Takt 3; — Seite 68 Takt 5 u. s. f.; — in mächtiger Wirkung: Seite 77, 79 und 80.)

Solche Studien und Arbeiten mussten zuvor gemacht, und in ihren Wirkungen die Probe bestanden haben, ehe Bach die älteren, für zwei Violinen componirten Concerte für zwei Claviere bearbeitete. Die Art und Weise, wie er dabei verfuhr, wie er das dort nothwendige Accompagnement hier in der Bearbeitung organisch und wirkungsvoll unterbrachte und vertheilte, ist ebenso interessant als lehrreich, namentlich da, wo die Originalgestalt einen Vergleich zulässt. Dieser Fall liegt vor in der Cmoll Bearbeitung des Dmoll Concertes für zwei Violinen (Band 1 Seite 41, und Band 2 Seite 83). Man gewinnt aus dieser Bearbeitung ein recht anschauliches Bild, wie erfindungsreich ein Bach'sches Accompagnement war, und wie er, wenn er am Flügel oder an der Orgel sass, dadurch den harmonisch-rhythmischen und harmonisch-melodischen Hintergrund, — auf dem und in dem seine polyphonen Stimmen gleich lebendigen Gestalten sich bewegten, — mit diesen organisch zu verbinden wusste. Andererseits lehrt unser Meister aber auch weise Mässigung, und beweist sie in der Übertragung des Adagio (Seite 94), wo sich Seite 97 bis 100 nur sehr wenig, im Übrigen aber gar nichts an harmonisch-rhythmischen Zusätzen im Basse vorfindet. Leider ist die lebendige, ausübende Kunst des Accompagnement, wie es die älteren Werke fordern, verloren gegangen, wenn auch die Schriften darüber erhalten sind. Lernen wir an solchen beredten Beispielen, wie die vorliegenden sind! Alle Erläuterungen und Regeln im Generalbass-Spiel thuen es eben nicht. Neben den unabweislichen Vorkenntnissen für den inneren Organismus einer Bach'schen

Composition, kann nur einsichtsvoller, geläuterter Geschmack die hohen Forderungen erfüllen, welche dem reproducirenden Künstler auch auf dem Gebiete des Accompagnement zufallen, wenn er den Intentionen Bach's gerecht werden will.

Nach diesen Ausführungen dürfte nun die Linie gefunden sein, bis wohin Bach auf dem Gebiete der Kammermusik das Accompagnement in Berechnung zog, und von welchem Punkte an er es abstreifte.

Das Accompagnement bleibt ein wesentlicher Bestandtheil

der Clavier-Concerte (Jahrgang 17),

der Concerte für mehrere Instrumente (Jahrgang 19), und

der Concerte für Violine (Band 1 des vorliegenden 21sten Jahrganges).

Dagegen hat es in den Concerten für zwei und drei Claviere zu schweigen. Hier wäre es geradezu ein musikalischer Pleonasmus störendster Art.

Besonderes.

Concert Nr. 1 in Cmoll. (Seite 3.)

1) Vorlagen auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin:

a) Partitur unter Nr. 241 der Bachica mit der Schlussbemerkung Pölchau's: «von Michel's Hand, Tenorist bei'm Bach'schen Kirchen-Chore in Hamburg».

b) Abschrift in ausgeschriebenen Stimmen, die auf ihrem Titel (mit autographen Namenszügen) Altnicol, den Schwiegersohn J. S. Bach's, als Schreiber, und J. C. F. Bach in Bückeburg als Besitzer nennt.

c) Neuere Partiturabschrift unter Nr. 235.

d) Zwei Packete ausgeschriebener Stimmen aus der ehemaligen Sammlung von Westphal in Hamburg.

2) Vorlage auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin:

e) Partitur von der Hand Kirnberger's.

Unter diesen Vorlagen, die sich gegenseitig berichtigen und ergänzen, sind die Handschriften unter *a*) *b*) und *e*) die bei weitem zuverlässigsten, während die übrigen unter *c*) und *d*) voller Fehler stecken und wenig Werth besitzen. Die Titel lauten überall im Wesentlichen übereinstimmend. Buchstäblich heisst es in der Vorlage *a*) — Handschrift von Michel — als innere Überschrift:

„*Concerto à due Cembali certati, due Violini, Viola e Continuo di J. S. Bach.*"

Unklar überall ist die Stelle:

Seite 7, Takt 8, bis Seite 8, Takt 2 im Cembalo II.; correct dagegen die Parallele Seite 13, Takt 6—8. Auf Autorität der letztern Lesart ist die Quintenfolge der erstern: *g c, a d, b es*, wie sie in der Peters'schen Ausgabe abgedruckt wurde, beseitigt, und unsere Partitur liest dafür *g c, a c, b es*.

Seite 27, Takt 4 lesen sämmtliche Vorlagen das erste Viertel in beiden Clavieren unisono. Berichtigung nach Takt 8 ebendaselbst.

Die Tempobezeichnung des zweiten Satzes, Seite 17, schwankt in den verschiedenen Vorlagen. Man liest hier *Adagio*, dort *Largo*, anderwärts auch *Andante*. Es wird nicht viel darauf

ankommen, welche Bezeichnung man wählt. Die Vorschrift: *pizzicato* findet sich in den Stimmen von Altnicol, und bei Kirnberger, welcher letztgenannte Seite 21, Takt 4, beim Eintritt des *coll' arco* in den drei Oberstimmen, noch ein besonderes *sempre pizzicato* für den Continuo anmerkt. Unberücksichtigt blieben indessen die vielen Verzierungen, die Kirnberger in diesem zweiten Satze, abweichend von den übrigen glaubwürdigen Schreibern, angiebt, da sie meistens nur den Zweck verfolgen, den wenig claviergemässen, langgezogenen Tönen der Cantilene zu dauerndem Klange zu verhelfen.

Parallelen sind Seite 32, Takt 1—12 einerseits, mit Seite 27, Takt 10 — Seite 28, Takt 3 andererseits. Die Peters'sche Ausgabe folgt indessen Seite 32 ff. einseitig der Michel'schen Lesart *im Continuo, die Takt 2, 6 und 10 das dritte Achtel weglässt. Unsere Ausgabe* folgt Altnicol und Kirnberger, deren Lesarten hier mit der Parallele genau übereinstimmen.

Concert Nr. 2 in C dur. (Seite 39.)

1) Vorlagen auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin:
   a) die beiden concertirenden Stimmen in schöner, autographer Handschrift.
   b) Partiturabschrift von Dr. Forkel's Hand.
2) Vorlage auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin:
   c) Partitur von Kirnberger's Hand.
3) Vorlage aus dem Nachlasse meines Grossvaters F. W. Rust, Schüler Friedemann Bach's:
   d) Partiturabschrift der beiden concertirenden Stimmen, die jedoch nur den ersten Satz und zwar ohne Orchesterbegleitung überliefert.

Sämmtliche Vorlagen sind nicht frei von ziemlich auffallenden Fehlern, deren Ursprung meiner Ansicht nach darin zu suchen ist, dass das Werk in der Gestalt, wie es jetzt vorliegt, in mehr oder weniger getrennten Zeitabschnitten entstand. Die ursprüngliche Gestalt überliefert wahrscheinlich ganz getreu die sehr alte Handschrift unter *d)*. Denn, während der letzte Satz auf Mitwirkung des Orchesters von Anbeginn angelegt ist*), scheint der erste dagegen erst später die treffliche, wirksame Effectuirung durch Orchester erfahren zu haben, um mit jenem ein einheitliches Werk zu gründen. Auf Bach's Meisterschaft im Umschaffen etwas Vorhandenen durch neue Stimmen ist in früheren Jahrgängen wiederholt hingewiesen worden. Mag an die Sinfonie zur 29sten Cantate erinnert sein, sowie an das Tripel-Concert in A moll (Jahrgang 17), oder auch an das Drama «*Vereinigte Zwietracht*» (Jahrgang 20, Band 2). Gegen solche Arbeiten mag unserm Meister das Hinzufügen einer Orchesterbegleitung, wie sie der erste Satz des vorliegenden Concertes aufweist, eine spielend leichte Aufgabe gewesen sein, und gewisse, erklärliche Versehen geben der Vermuthung Raum, dass er diese Begleitung sogar ohne Anfertigung einer Partitur sofort extemporirte und in einzelnen Stimmen niederschrieb. Diese Versehen, zwei an Zahl, überliefern mit Ausnahme Kirnberger's, der berichtigend eingriff, sämmtliche Vorlagen, die Autographe nicht ausgenommen, und weisen in ihrer Eigenart die Existenz einer vollständigen Originalpartitur auf's Entschiedenste von der Hand. Seite 49 Takt 4, sowie Seite 53 Takt 7, zweite Hälfte, setzt nämlich das Orchester an beiden Stellen mit der «grossen» Terz ein, während die concertirenden Stimmen zu gleicher Zeit (bedingt und eingeführt durch das Vorhergehende) die «kleine» Terz anschlagen und dieselbe erst ein Viertel später erhöhen. Eine Lesart, die ohne Orchesterbegleitung an sich ganz correct wäre.

*) Seite 79, Takt 5 u. s. f. könnte beispielsweise ohne Orchester gar nicht bestehen.

Der autographe Titel auf der Aussenseite der autographen Stimmen unter *a*) lautet:

„*Concerto a due Cembali di J. S. Bach.*"

„*Cembalo I*" „*Cembalo II*".

Wasserzeichen **M. A.**

Ganz entstellt ist Seite 45, Takt 2 im Autograph die Oberstimme. Fremde Correcturen machen sich geltend, und überlieferten die Stelle in dieser Gestalt den Abschriften unter *b*) und *c*). Eine Ausnahme macht jedoch die Handschrift unter *d*), die auch dadurch ihr hohes Alter und ihre Zuverlässigkeit bekundet. Letztere liest hier genau so, wie Seite 46, Takt 1 in der Umkehrung.

Seite 55, Takt 3, sowie

Seite 57, Takt 7, Cembalo II. Nach derselben alten Handschrift unter *d*) heisst es hier wie dort *b* im Basse, nicht *h*.

Seite 62, Takt 10, Cembalo II. Ursprünglich *e «c» e g fis e* als Bassbegleitung in der zweiten Hälfte des Taktes. Die spätere Correctur *e «a»*, wie sie die Peters'sche Ausgabe wiedergiebt, scheint durch einen nicht mehr nachweisbaren Irrthum entstanden zu sein. Kirnberger bringt die erste Lesart *e «c»*.

Seite 66, Takt 5, viertes Viertel in der Oberstimme *«h» d c h* statt: *«g» d c h*. Fehler gegen das Thema in sämmtlichen Vorlagen.

Seite 74, Violino II., Takt 8 lautet das letzte Viertel bei Forkel: *e «e dis cis»*. Correctur nach der bessern Lesart der Parallele Seite 76, Takt 8, wo Violino I. und II. in der Umkehrung erscheinen.

Andere Schreibversehen der Autographe, wie z. B. Seite 53, Takt 3, Cembalo II., sowie Seite 60, Takt 1, Cembalo I., wo kleine Noten die aus Vergleichen sich ergebende, nöthige Ergänzung kenntlich machen; — oder, wenn wie Seite 69, Takt 5 und 6 in den Bass-Octavengängen der Claviere Irrungen vorkommen u. s. f.; dürfen wohl mit Schweigen übergangen werden, da ihre weitere Aufzählung in's Kleinliche führen würde.

Concert Nr. 3 in Cmoll. (Seite 83.)

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur aus dem Nachlasse des verstorbenen musikalischen Schriftstellers und Geheimen Rathes Carl von Winterfeld zu Berlin.

b) Die vollständigen Stimmen in alter Handschrift aus meiner Privatbibliothek.

Es mag in den Jahren 1852 oder 1853 gewesen sein, als mir durch die Erben des Herrn von Winterfeld die Benutzung des Autographes, behufs einer Abschrift, bereitwilligst verstattet wurde. Leider ist diese von mir eigenhändig gefertigte Copie mit allen ihren Bemerkungen nach dem Tode des Herrn Musikdirector Dr. Hauptmann zu Leipzig in Verlust gerathen. Das Autograph besteht aus 9 neben einander liegenden Bogen Hochformat, mit 19, auch wohl 20 Systemen auf Seite. Davon enthalten 15 Blätter auf den oberen 16 Systemen das vorliegende Concert, während die unteren 3 und 4 Systeme, sowie schliesslich auch das 16. Blatt von jener Sonate für Flöte und Clavier (A dur) ausgefüllt wird, die der 9. Jahrgang Seite 32 veröffentlicht, und das Vorwort daselbst Seite 19 bespricht. Späterhin erwarb der Rentier Herr Grasnick in Berlin das werthvolle Autograph, der trotz aller Bitten von Seiten unseres Directorium, wie auch meinerseits, einen nochmaligen kurzen Einblick in dasselbe durch hinhaltende Versprechungen zu vereiteln wusste*).

*) Wie vergeblich hier alles fernere Hoffen und Abwarten gewesen wäre, erhellt wohl am besten daraus, dass Herr Grasnick wiederholt verspricht und seine Versprechungen betheuert, mir nächstens eine Bach'sche Hochzeits-Cantate aus der Arnstädter Zeit im Autograph vorlegen und zeigen zu wollen. Darüber ist die Kleinigkeit von acht Jahren vergangen, die resultatlosen Versprechungen aber dauern fort!

Es kann hier nicht der Ort sein, ein Urtheil über solche Handlungsweise zu fällen; sie richtet sich selbst. Unerwähnt durfte sie aber nicht bleiben, damit man nicht etwa glaube, dass Directorium und Redacteur Mühe und Arbeit gescheuet hätten, für authentische Mittheilung eines Bach'schen Werkes die erforderliche Sorge zu tragen. Im Gegentheil! Alle Zwischenfälle in's Auge fassend, hatte ich zu jener Zeit, als das Autograph in meinen Händen war, nicht verabsäumt, nach ihm auch meine unter *b*) aufgeführten Stimmen auf's Genaueste zu berichtigen, so dass ich das Werk, — trotz des bedauerlichen Verlustes meiner ersten Partiturabschrift, — dennoch in authentischer Weise wieder zusammentragen konnte. Ein Blick in die Originalgestalt der Composition, wie sie im ersten Bande des gegenwärtigen Jahrganges Seite 41 vorliegt, wird diese Authenticität in jeder Hinsicht bestätigen. Wo einige leise Zweifel sich erhoben, deuten Fragezeichen und Anmerkungen im Texte der Partitur darauf hin, dass ich diese geringfügigen Dinge vor 22 Jahren möglicherweise übersehen haben könnte. Das Einzige, was nicht buchstäblich mitgetheilt werden kann, ist der Titel auf dem äussern, blauen Umschlage, und die innere, autographe Überschrift. Ein Verlust ohne jede Bedeutung, namentlich in diesem Falle, wo sich beim Violin-Concert gleichen Inhaltes der autographe Titel vollständig erhalten hat, und die Clavierbearbeitung als solche durch das unzweifelhafte Autograph J. S. Bach's documentirt wird. Irre ich nicht, so zeigte der Titel auf dem blauen Umschlage C. Ph. E. Bach's Schriftzüge. Jedenfalls verriethen die Worte «in origineller Handschrift» die aus seiner spätern Zeit wohlbekannte Hand.

Berlin, im September 1874.

Wilhelm Rust.

Concert

in C moll

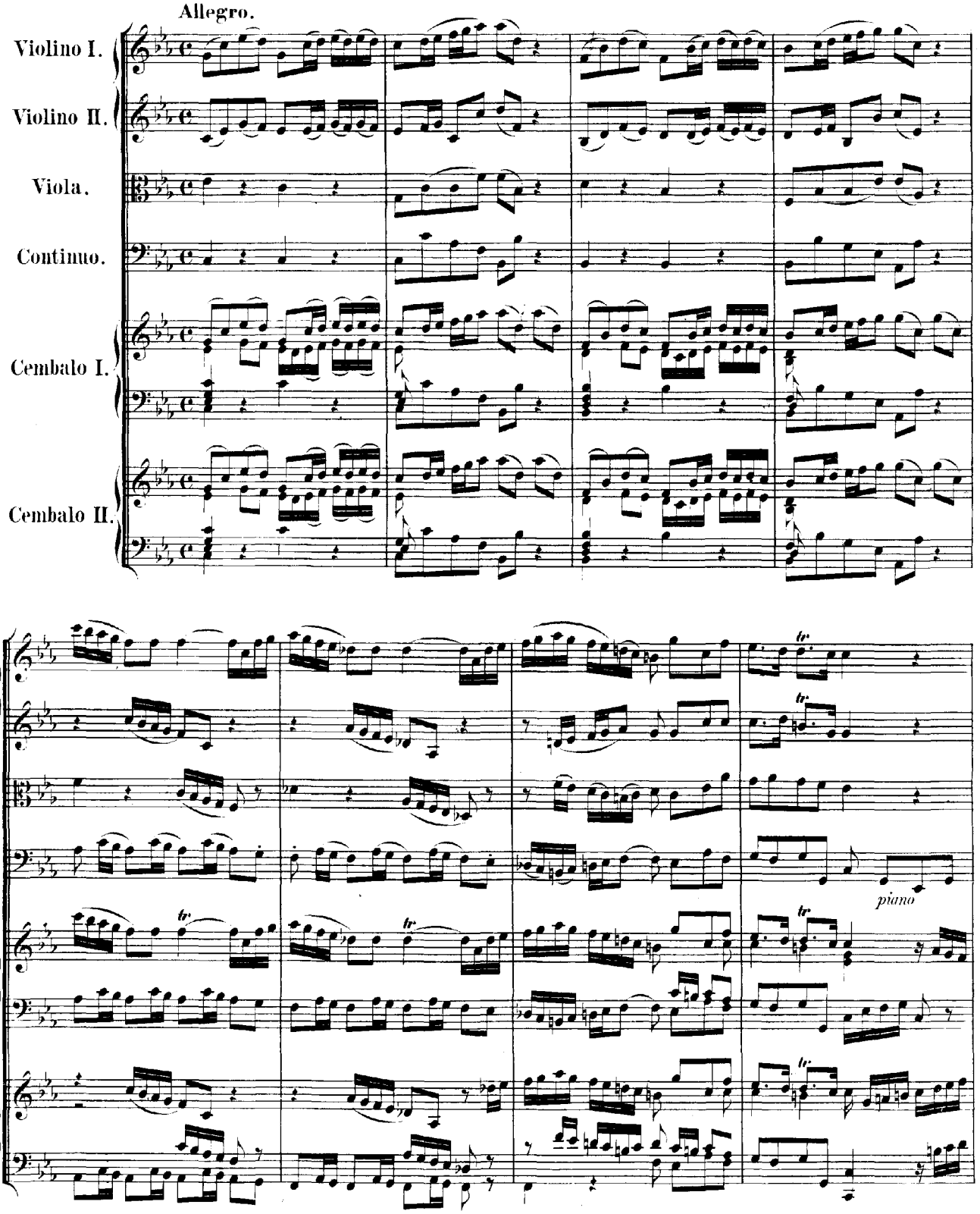
für zwei Claviere

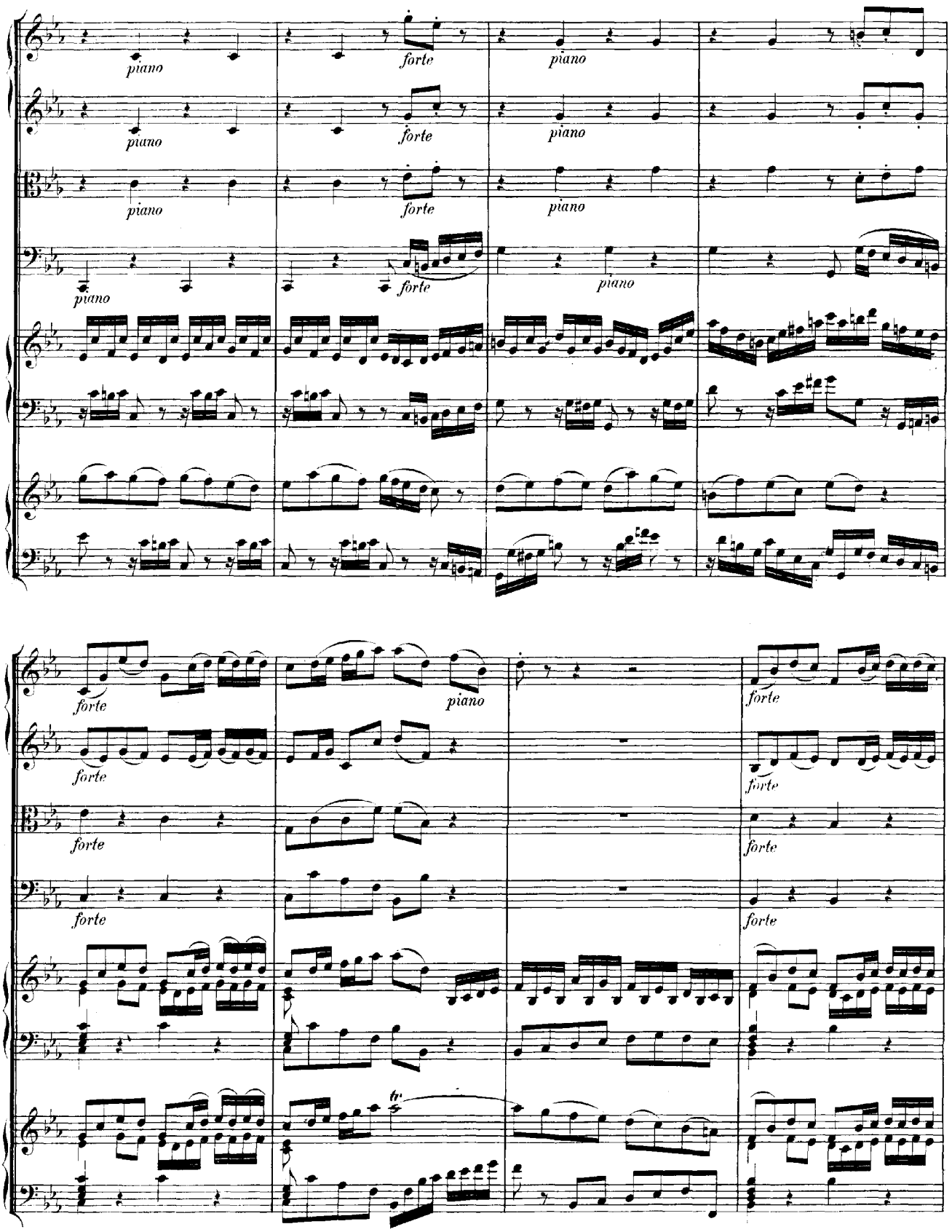
mit Begleitung von

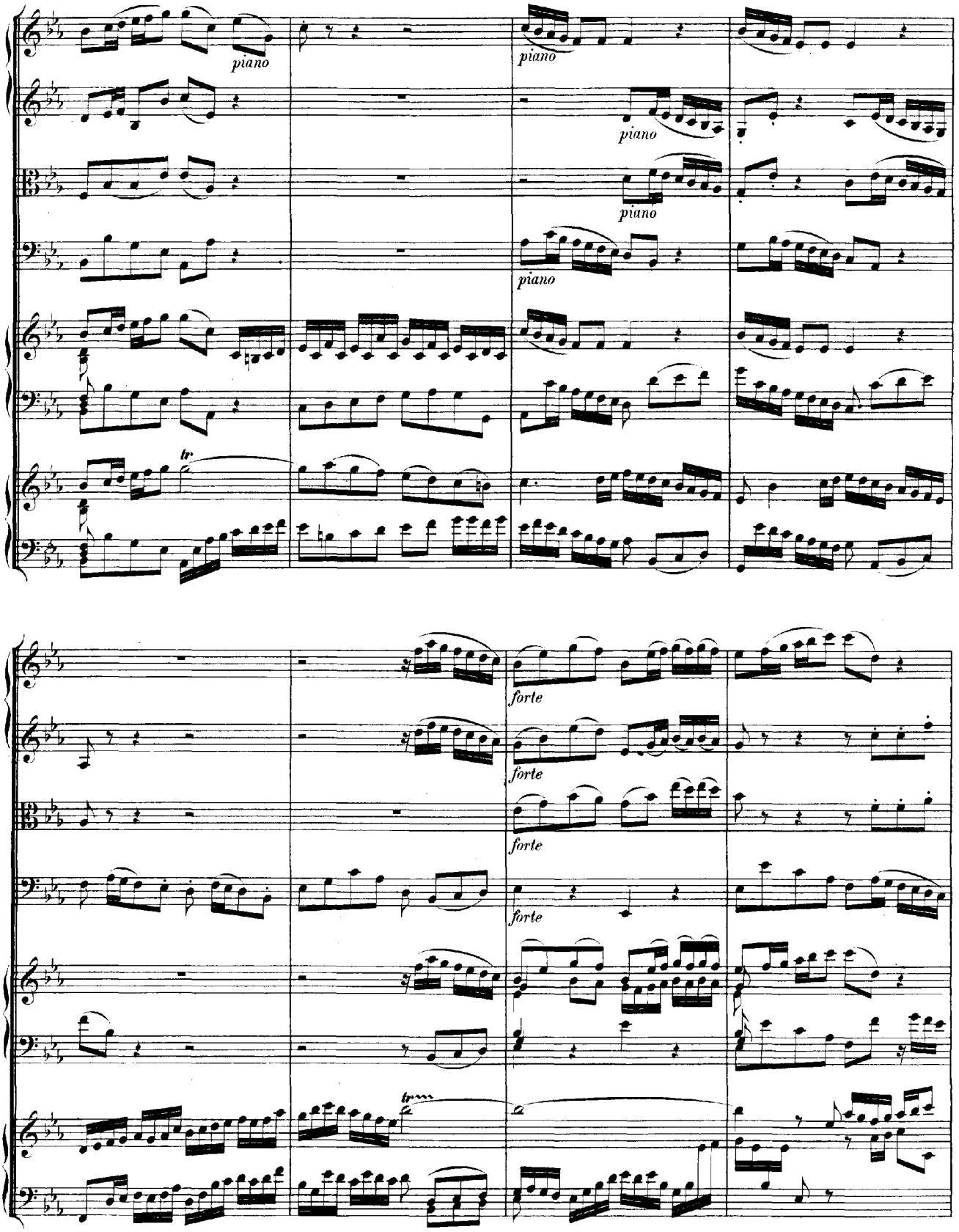
zwei Violinen, Viola und Continuo.

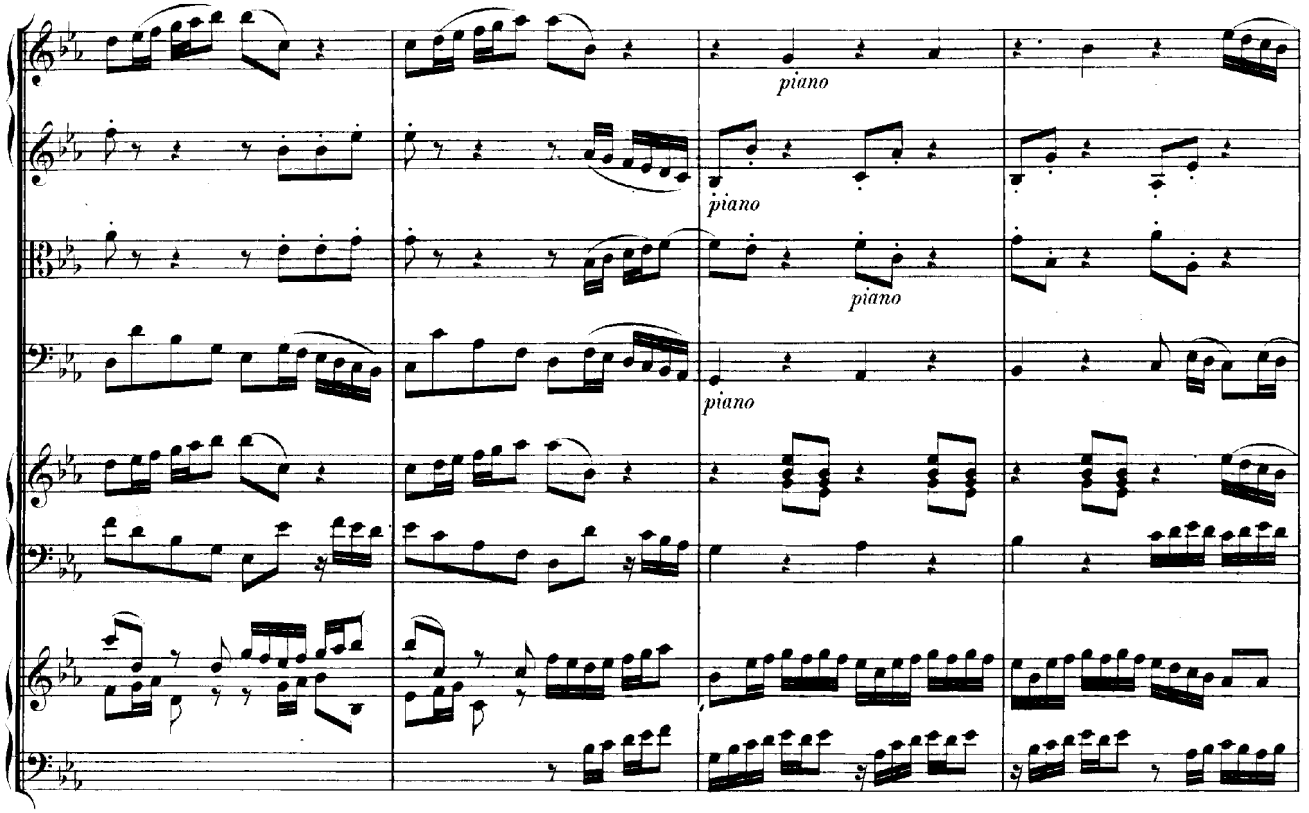
No. 1.

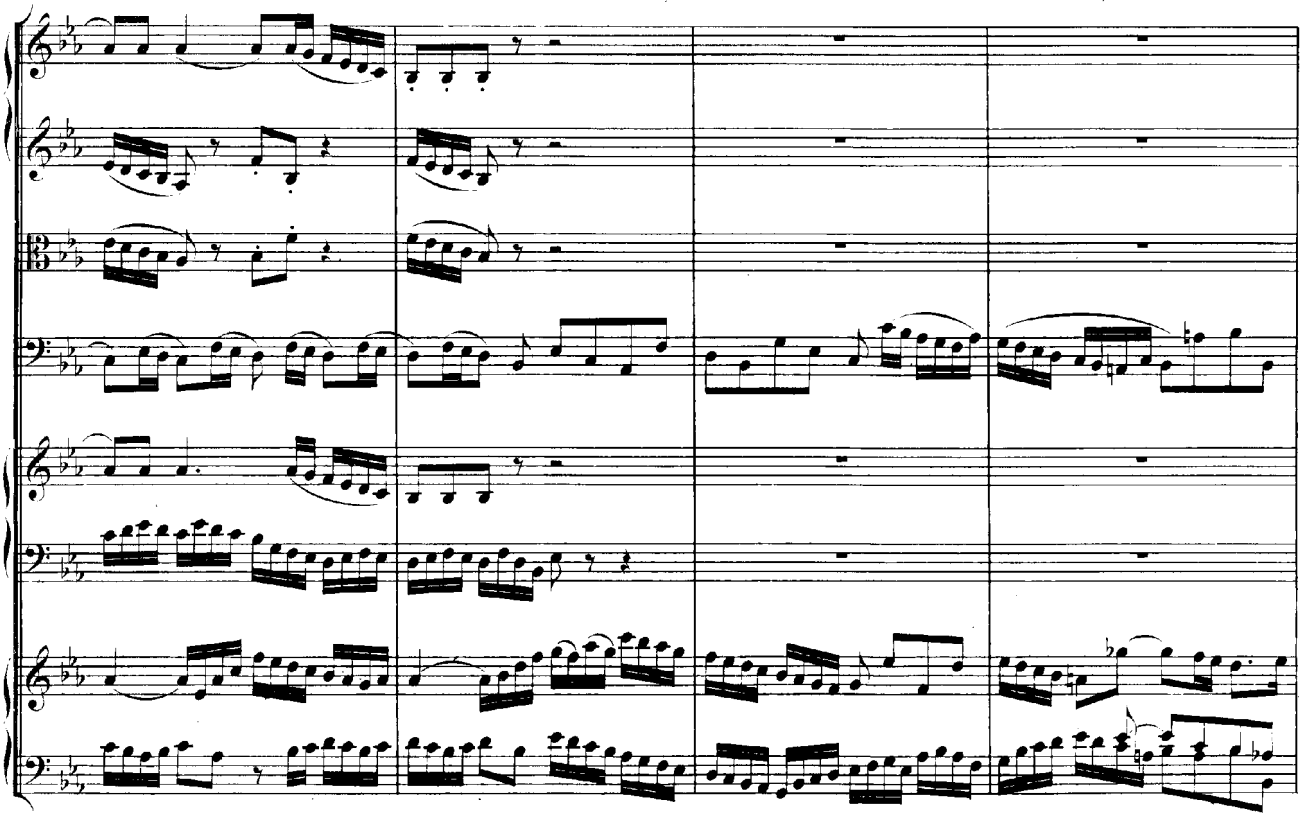
CONCERTO I.

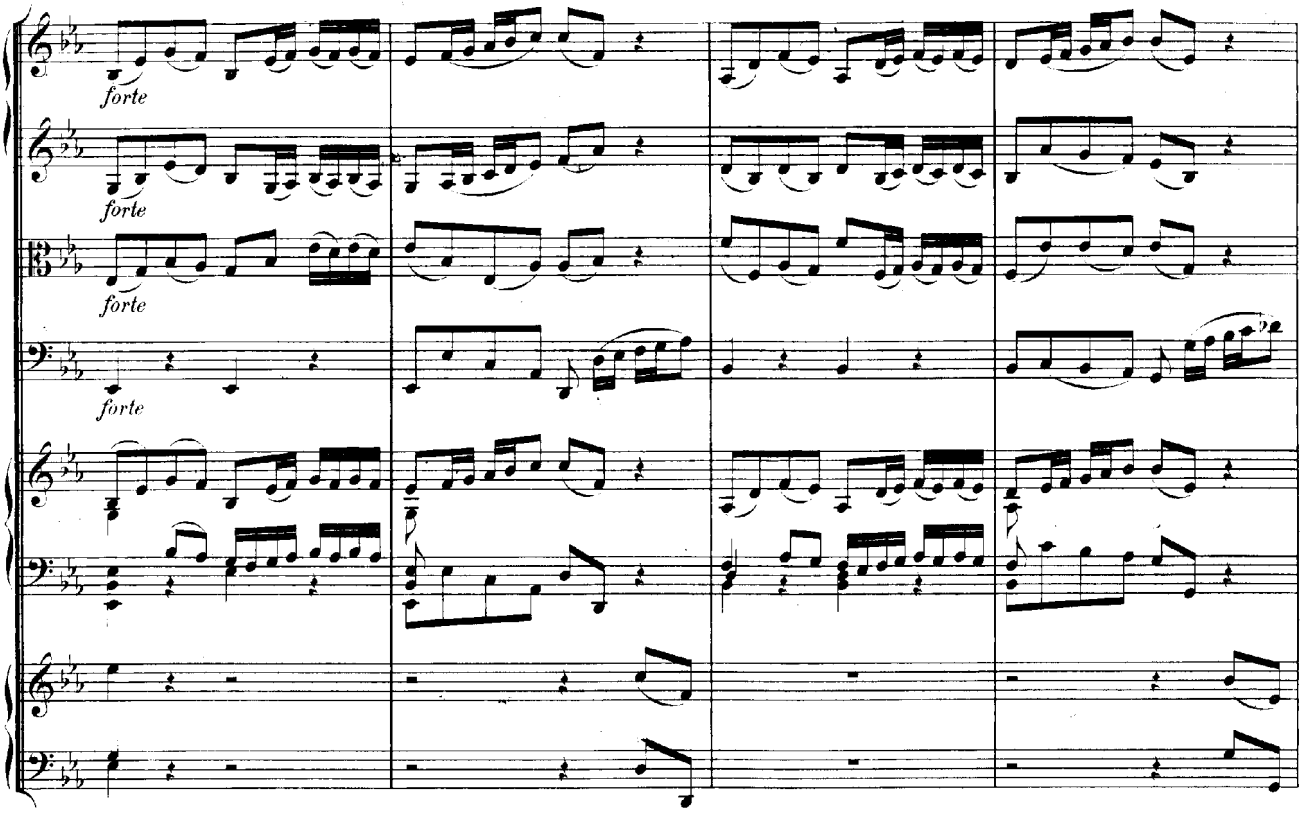

Allegro.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.
piano

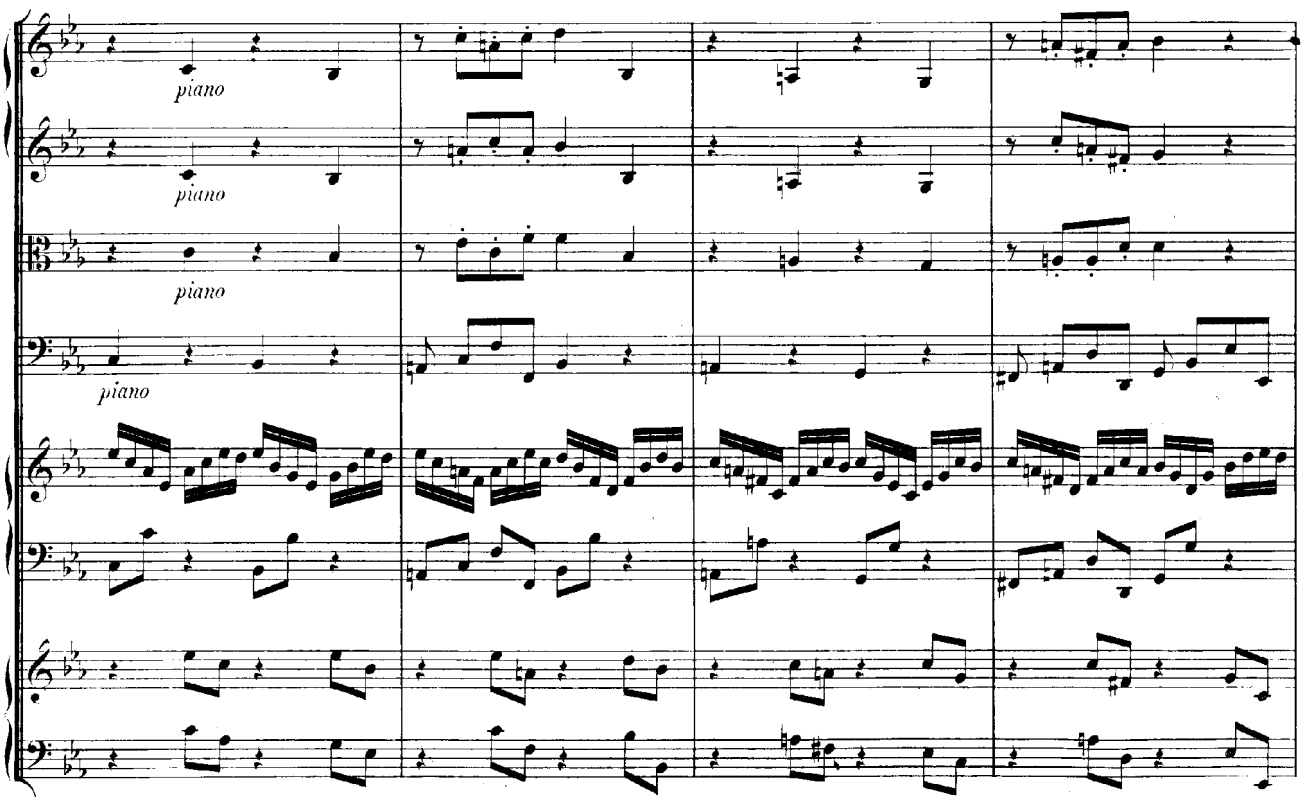

piano
forte
piano
tr

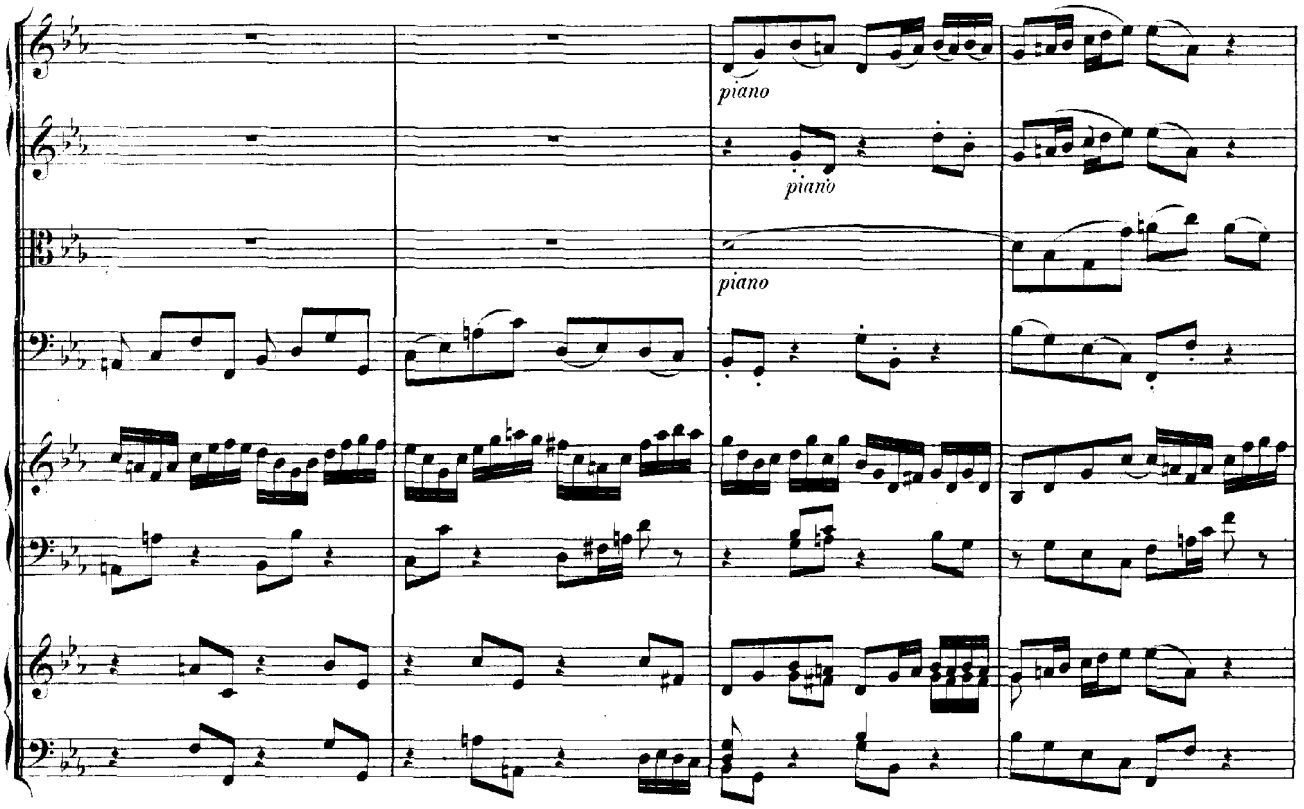

piano
piano
piano
piano
piano
tr
forte
forte
forte
forte
tr

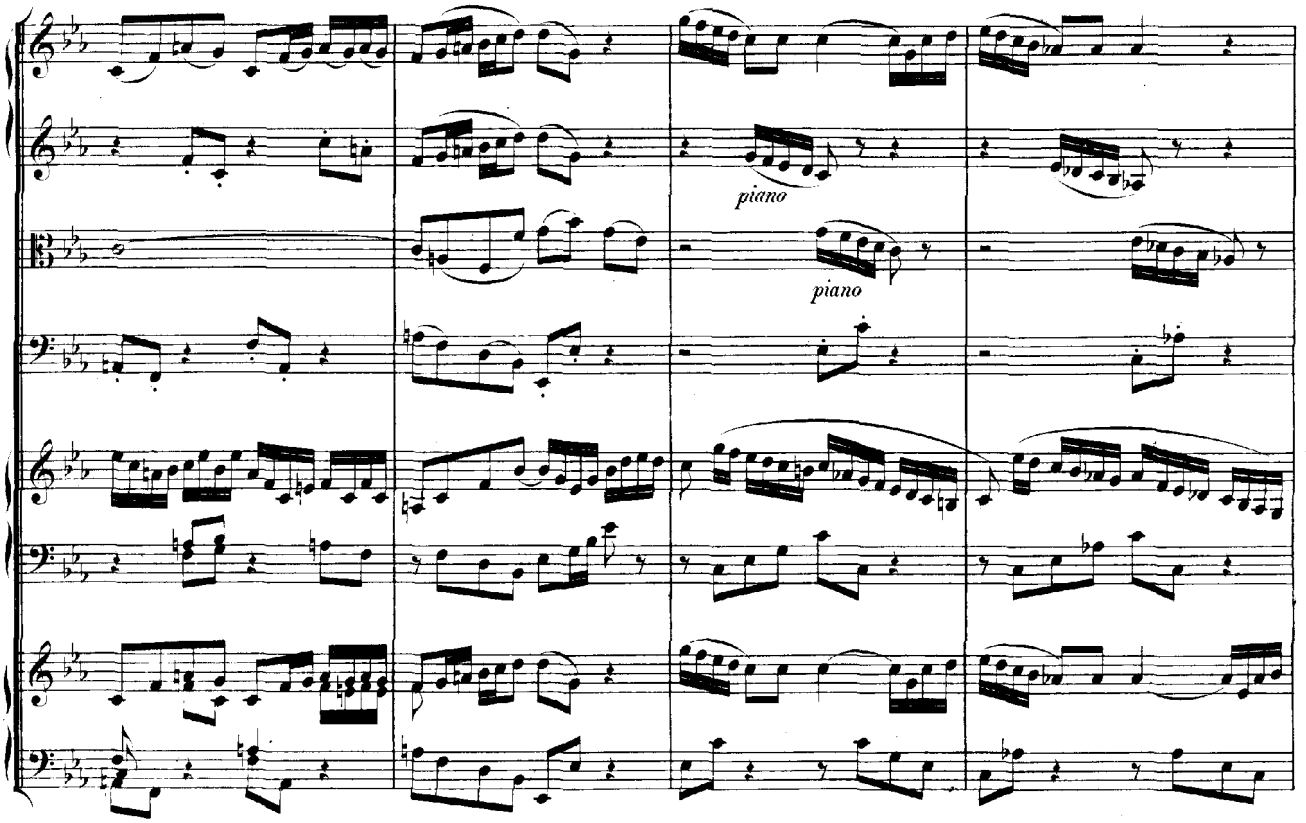

piano
piano
piano
piano

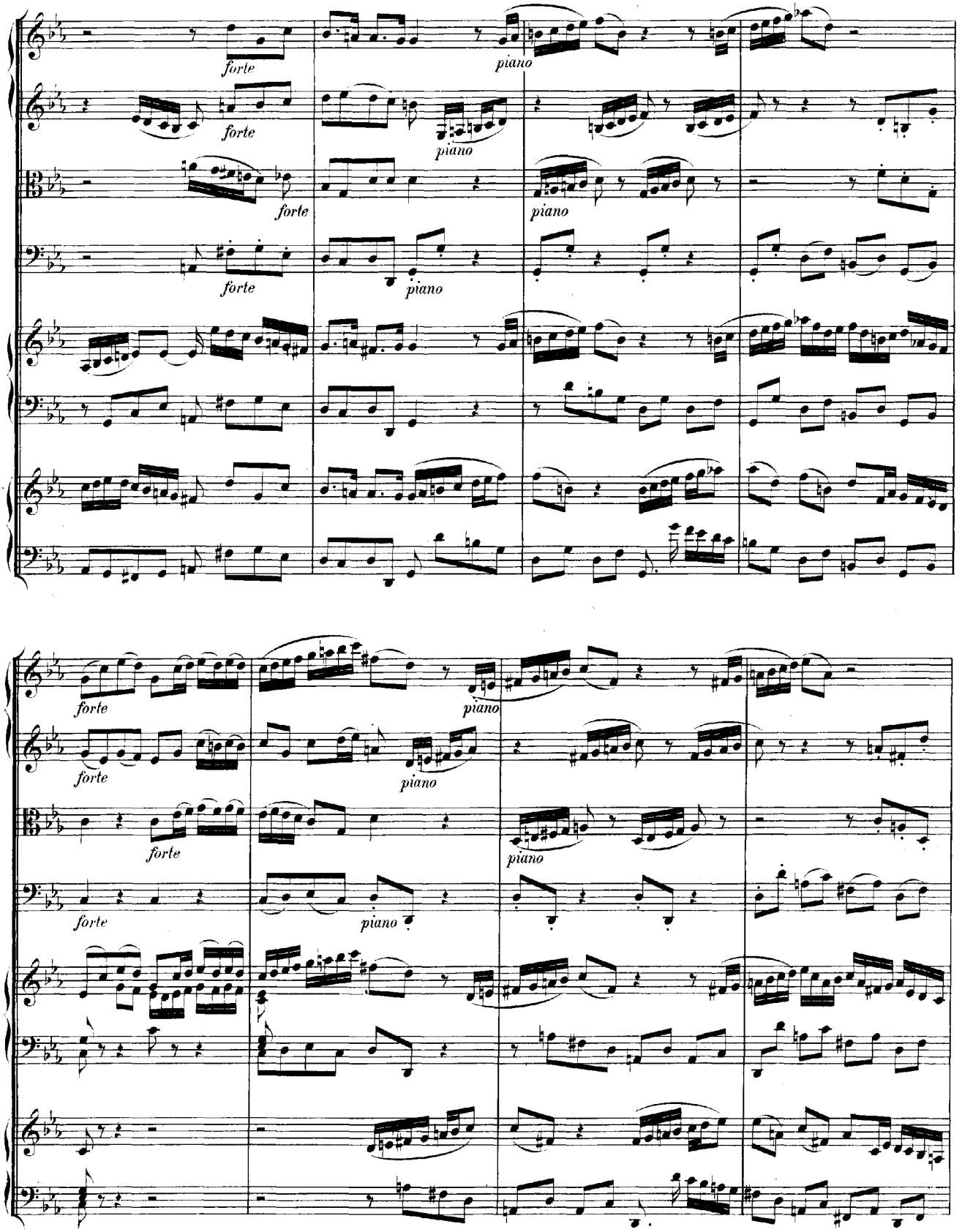


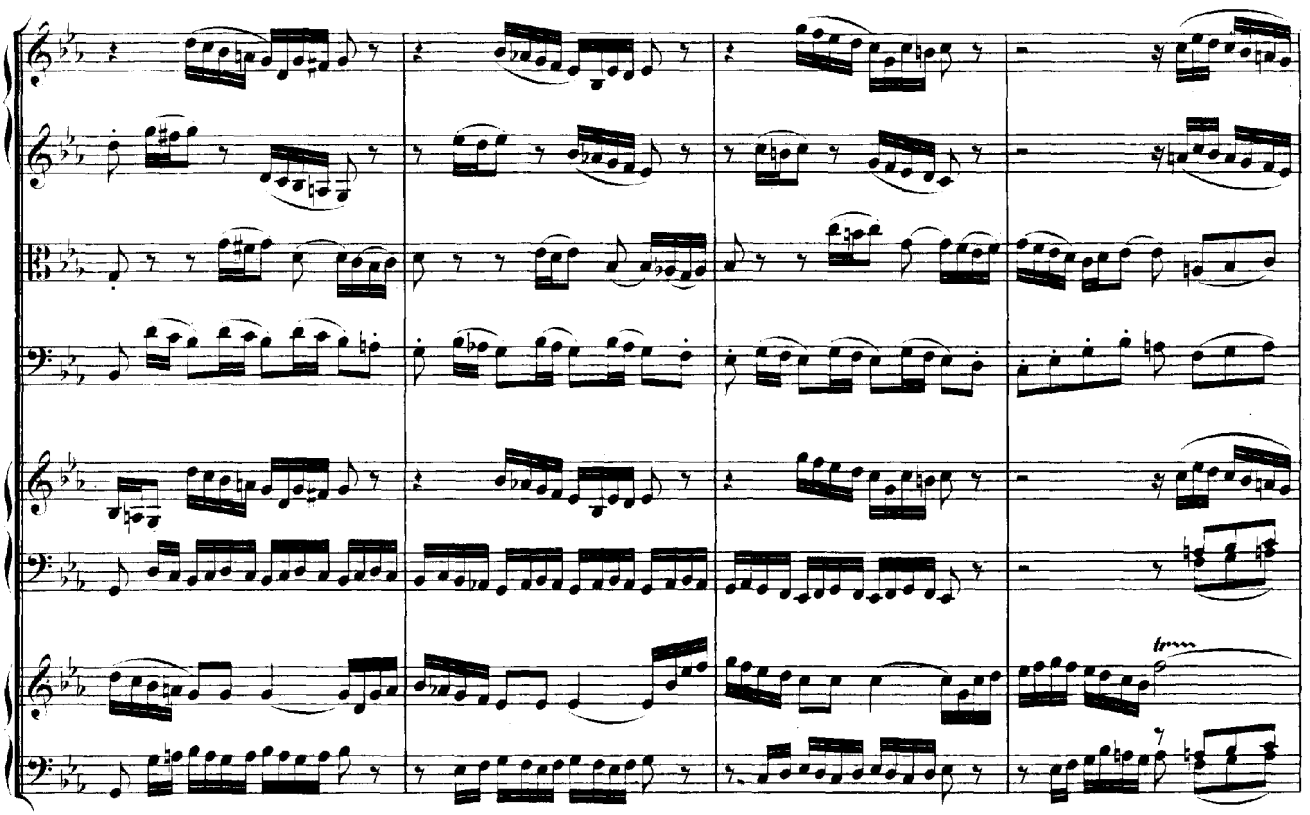

forte
forte
forte
forte

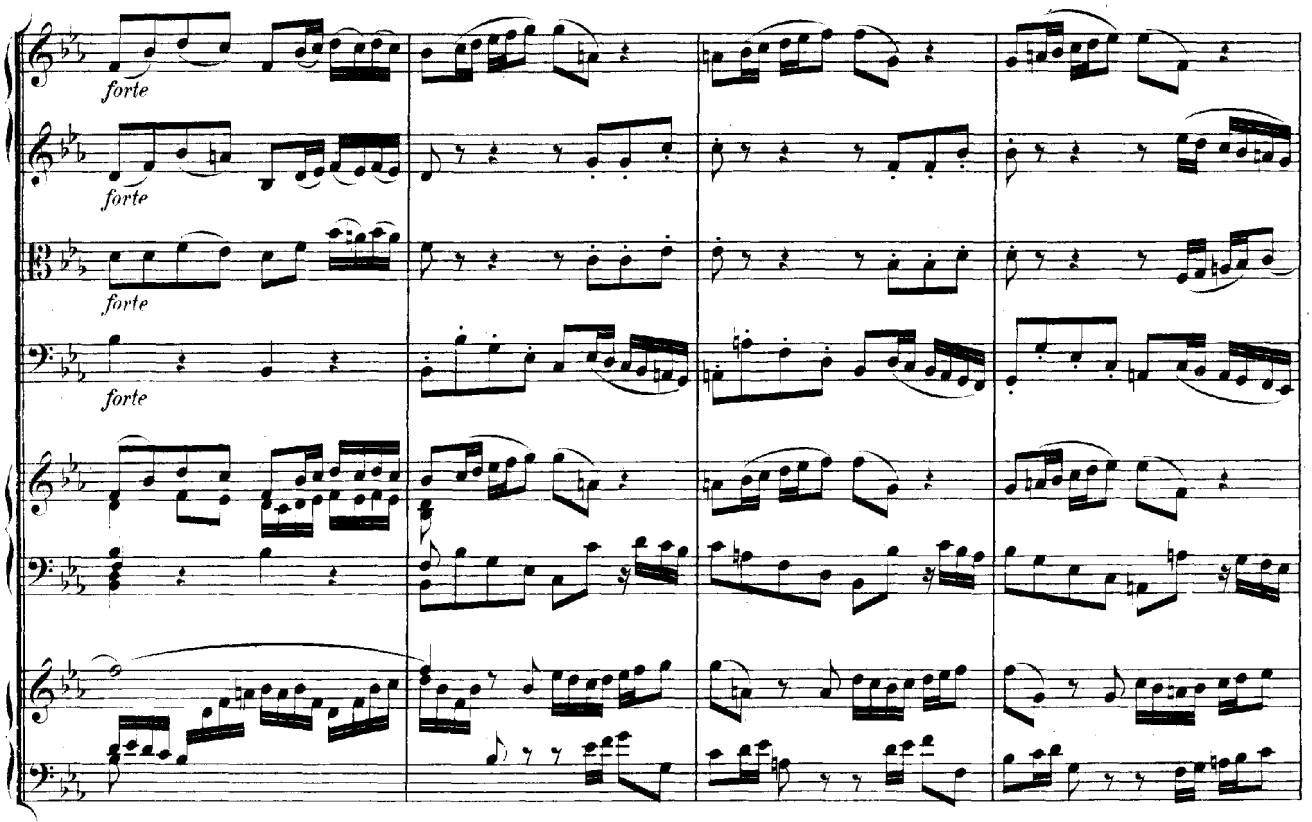

piano
piano
piano
piano

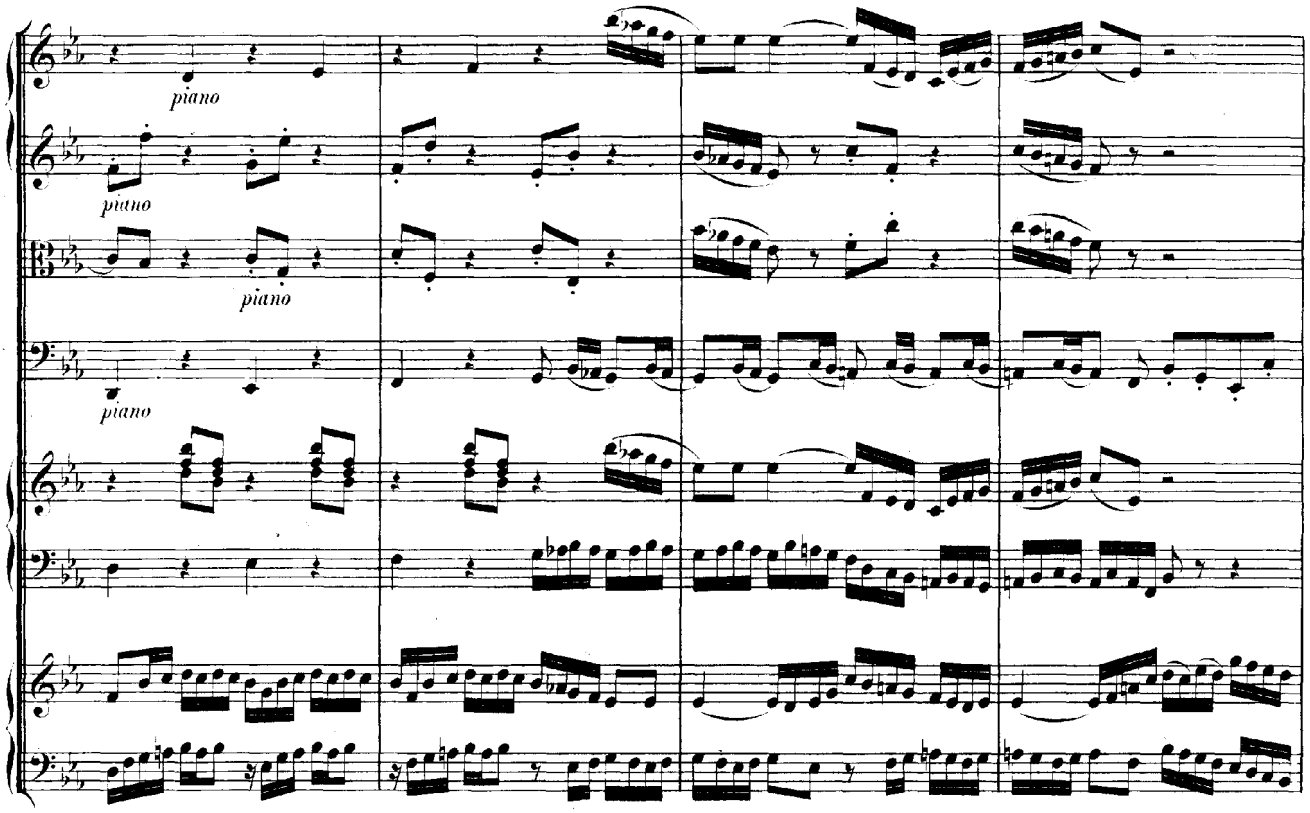

piano
piano
piano

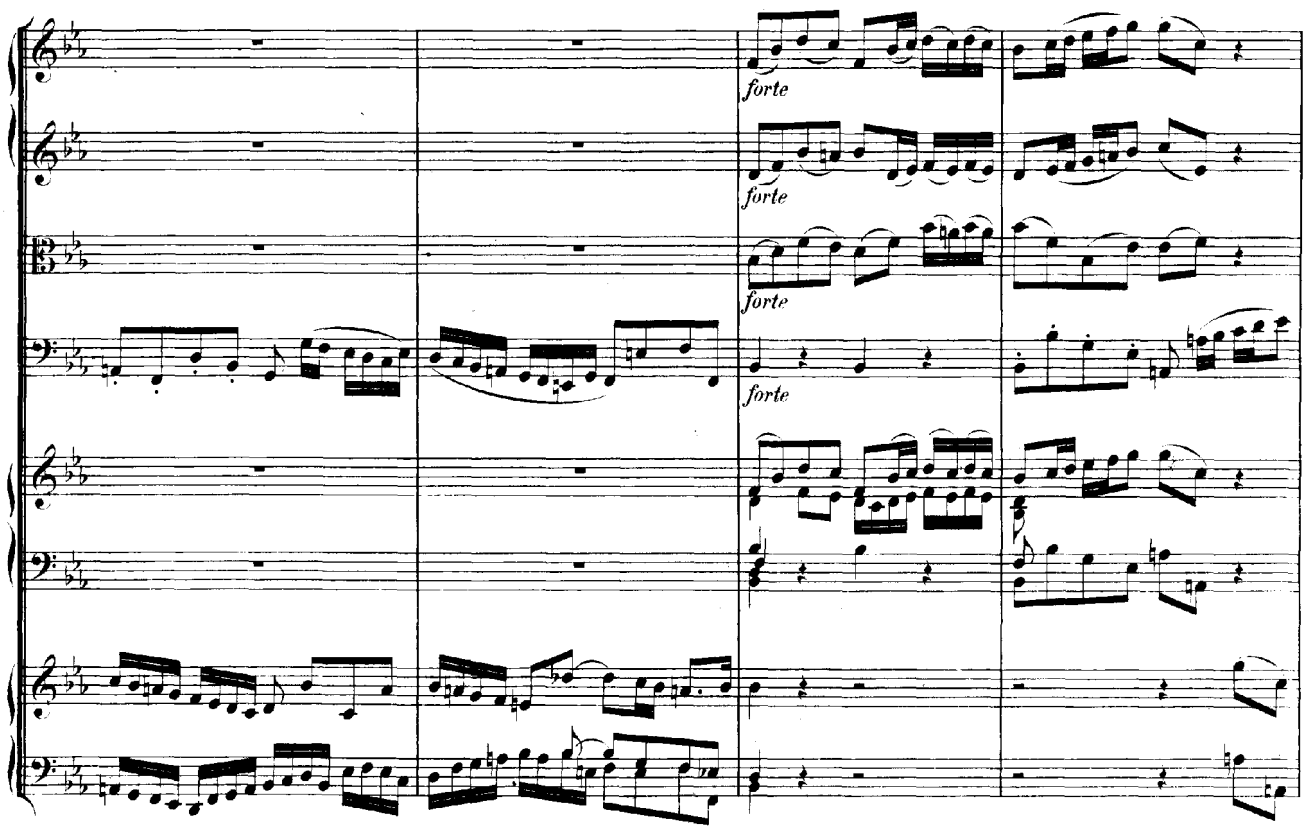

piano
piano

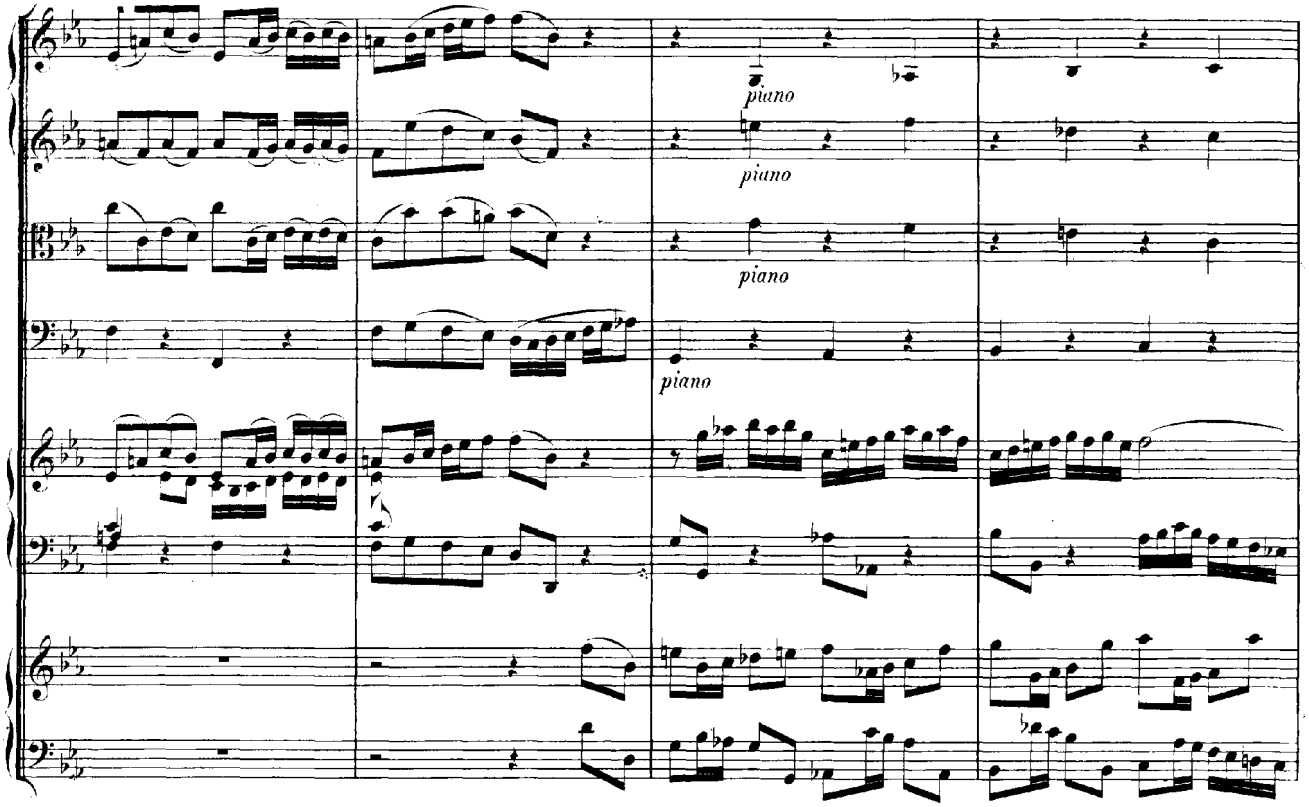

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

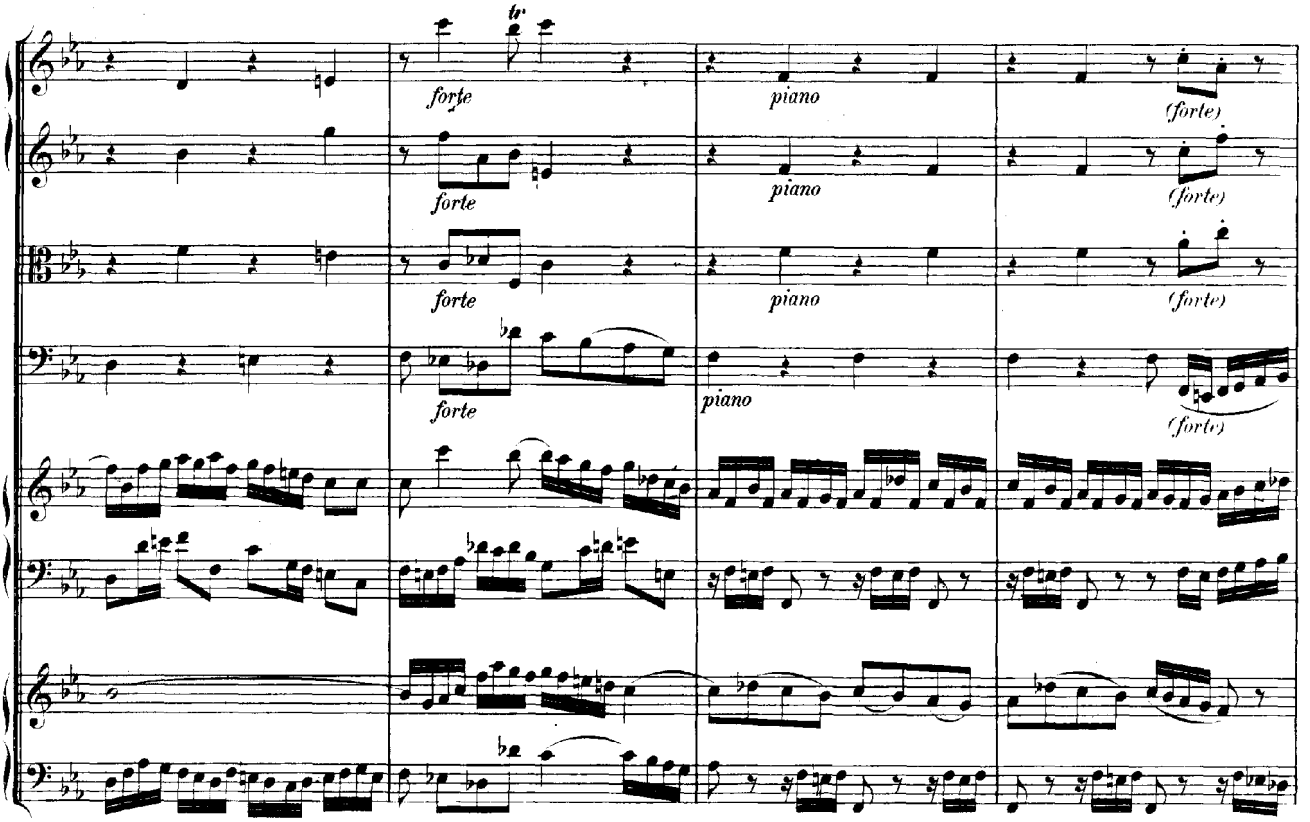

trrrr

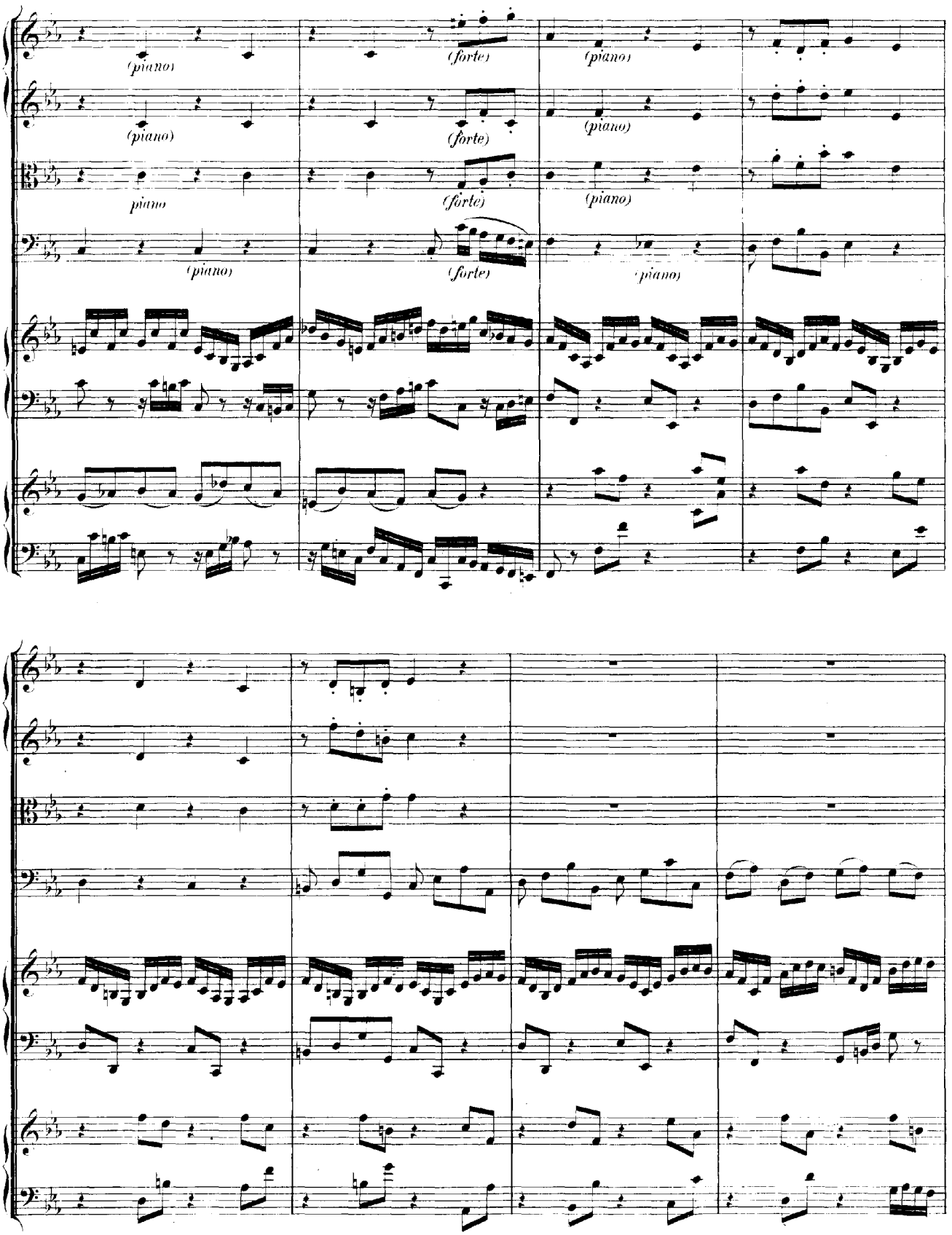

forte
forte
forte
forte

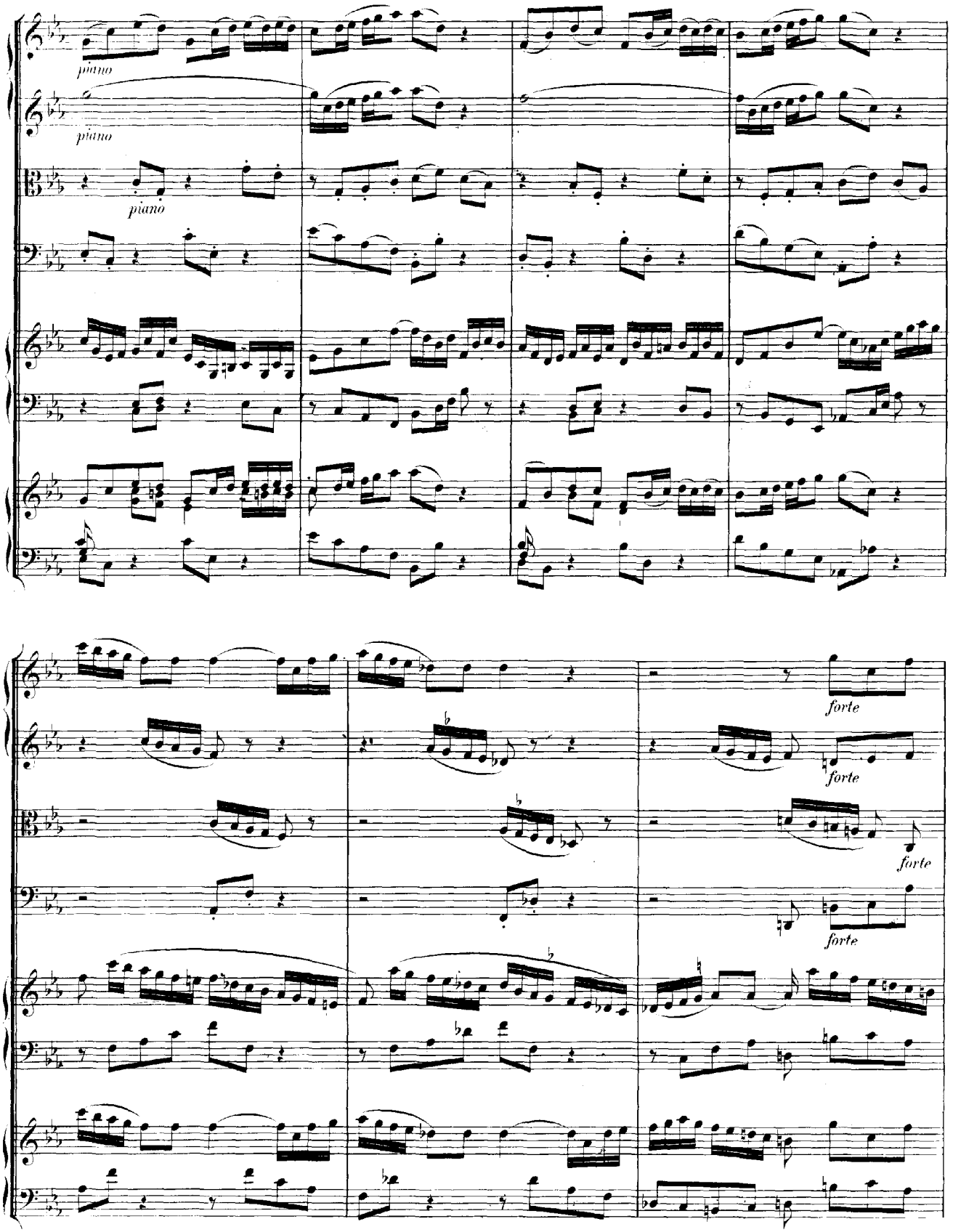

piano
piano
piano
piano

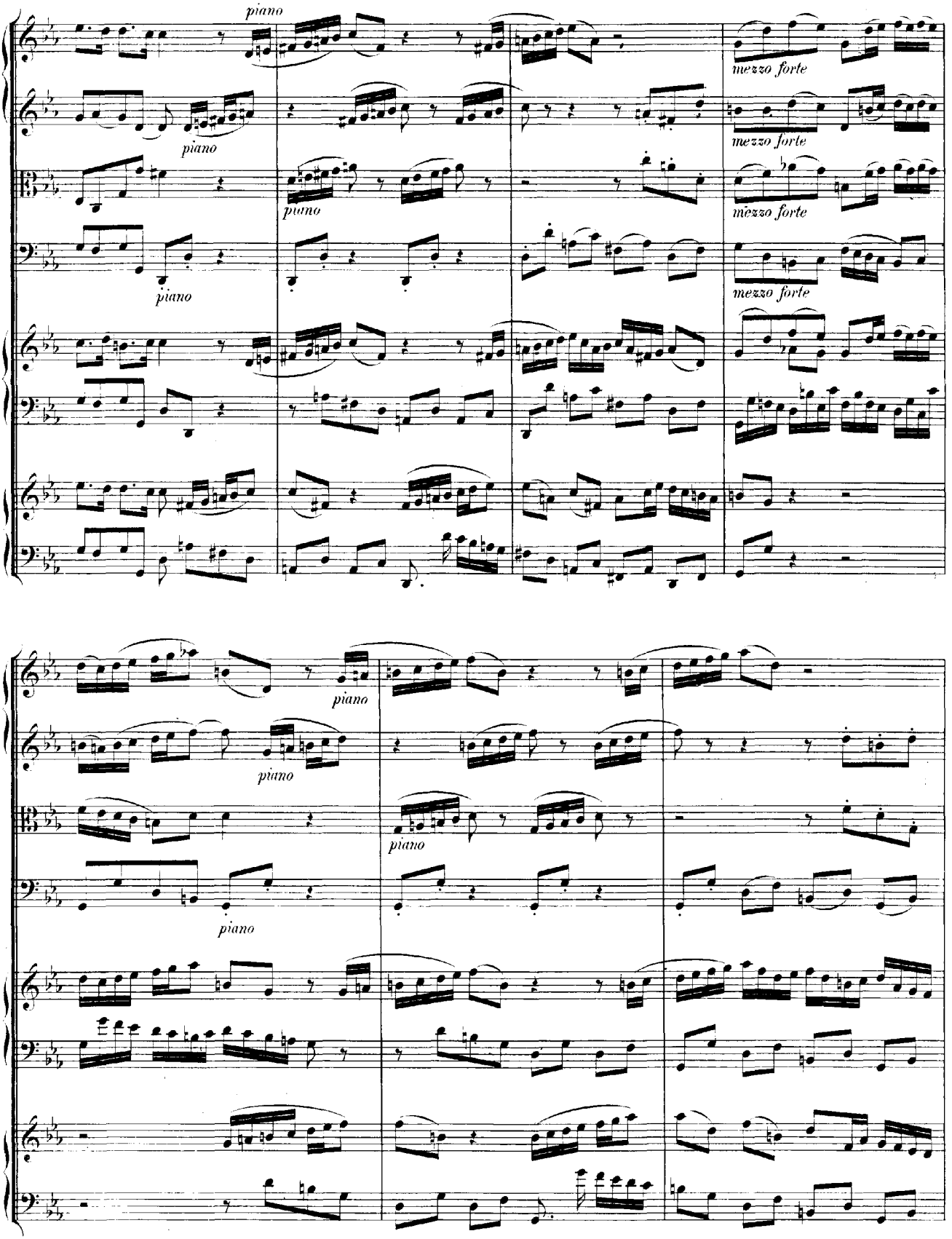

forte
forte
forte
forte

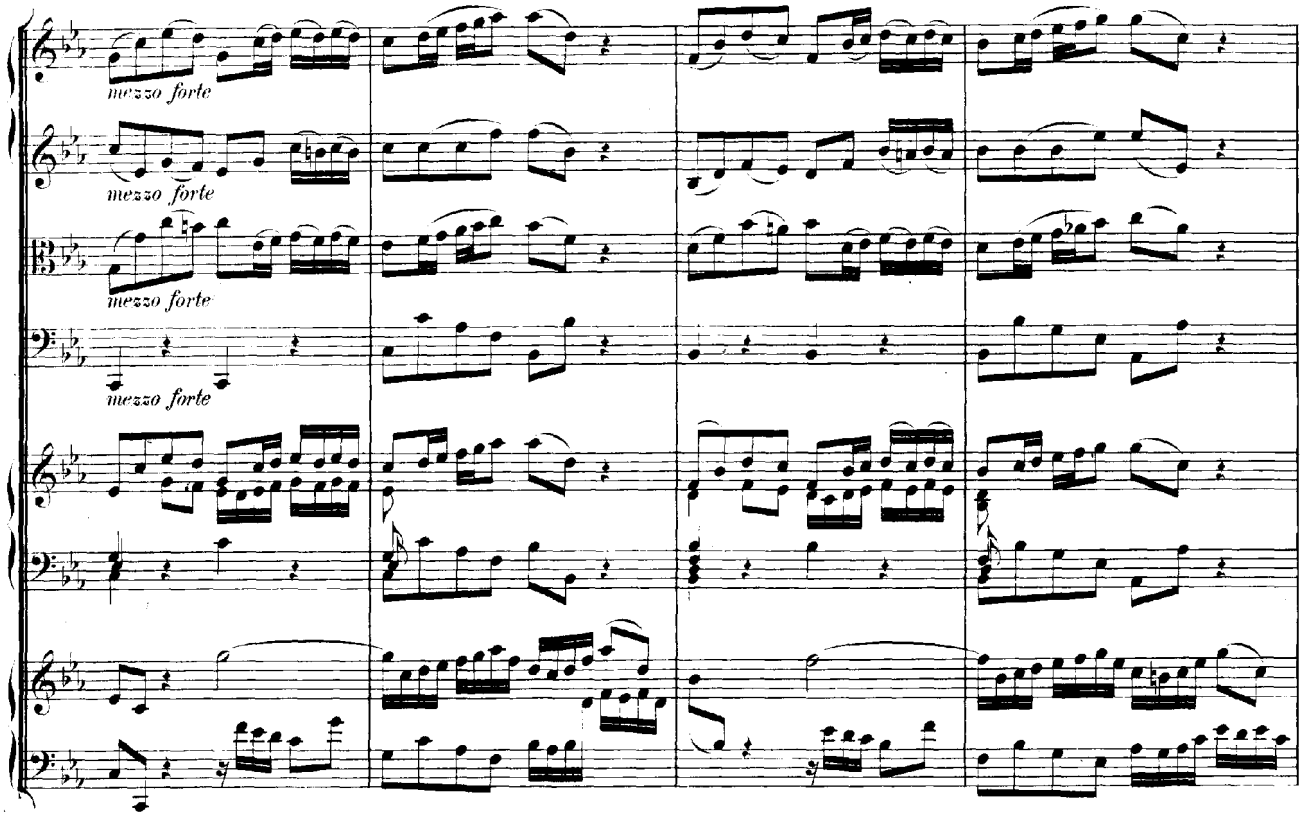

piano
piano
piano
piano

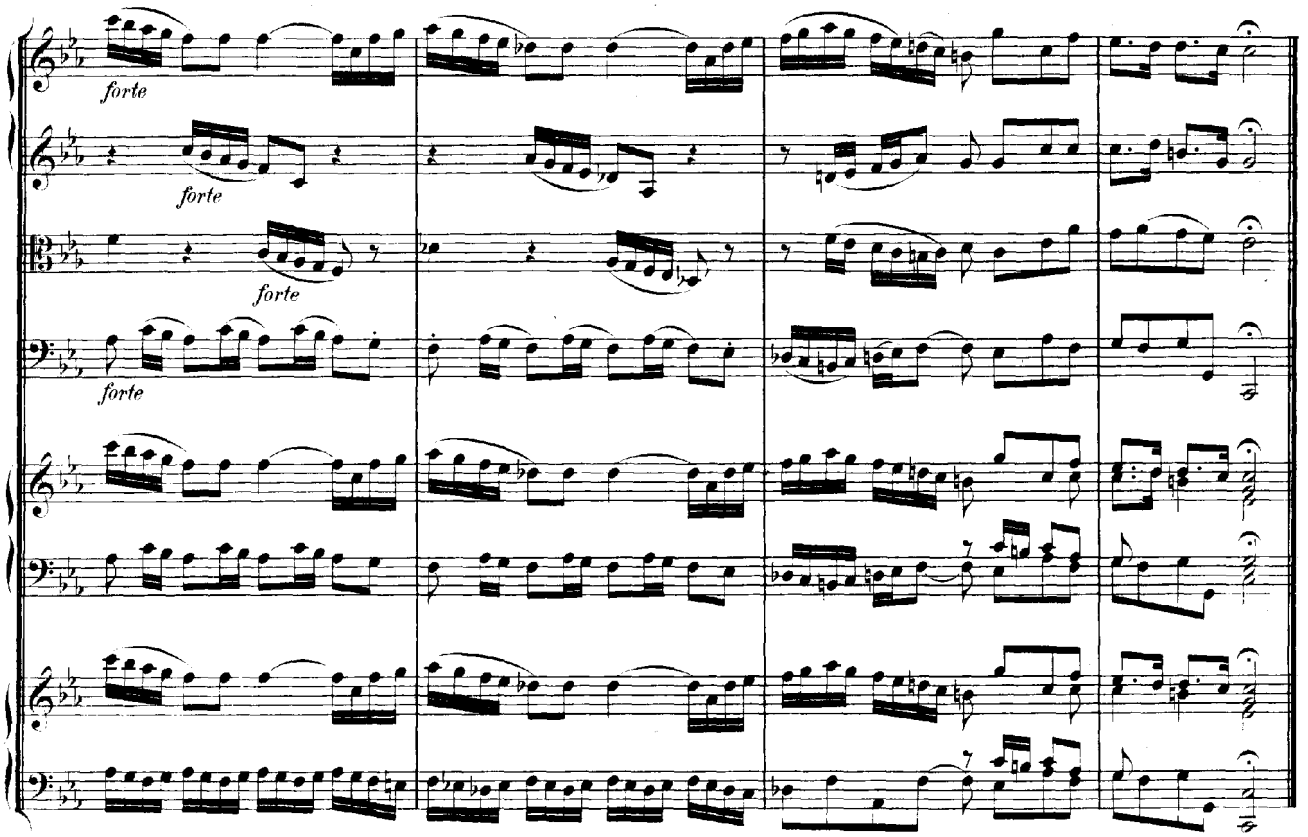

tr
forte
piano
(forte)
forte
piano
(forte)
forte
piano
(forte)
forte
piano
(forte)


(piano)
(forte)
(piano)
(piano)
(forte)
(piano)
piano
(forte)
(piano)
(piano)
(forte)
(piano)

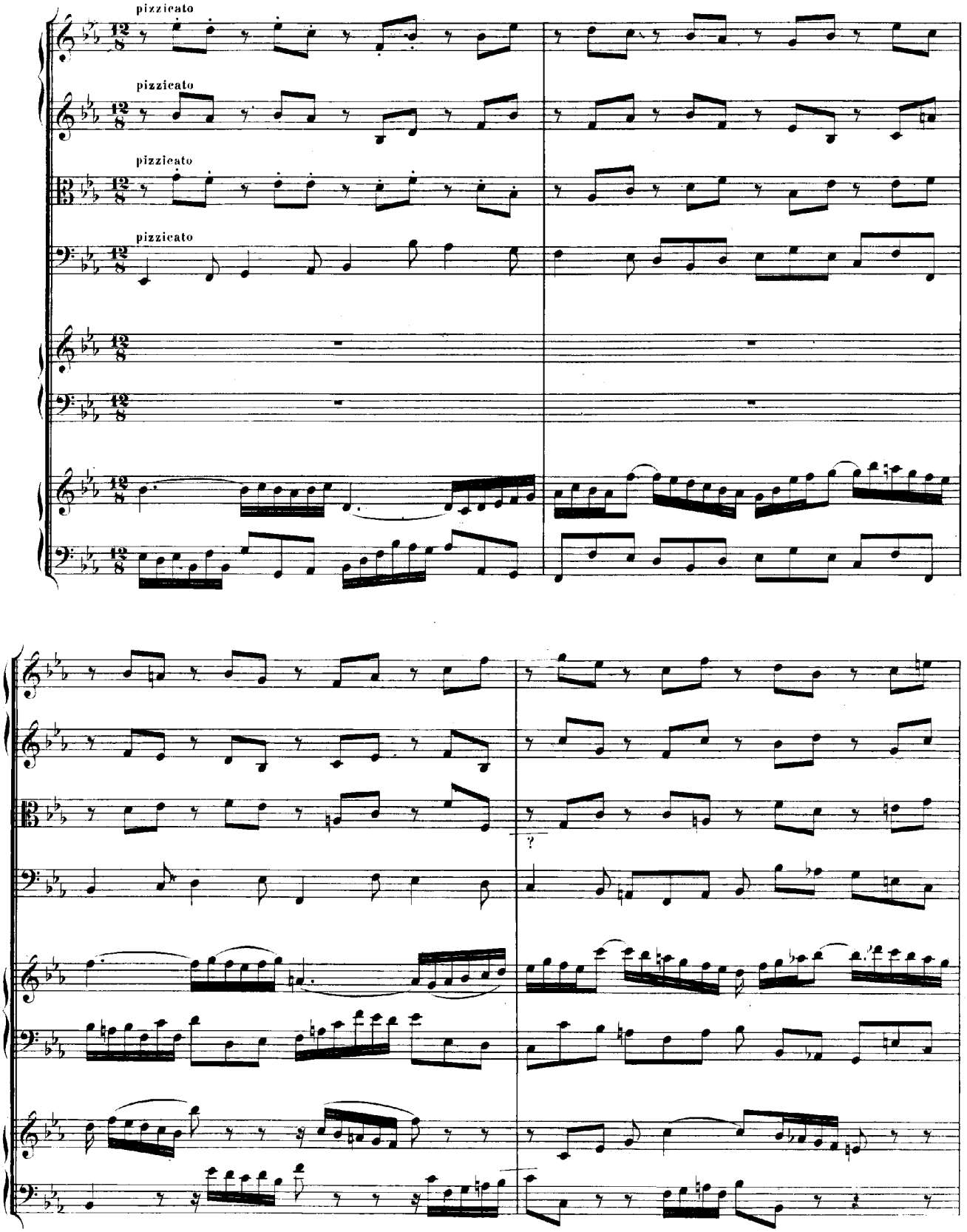

piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte

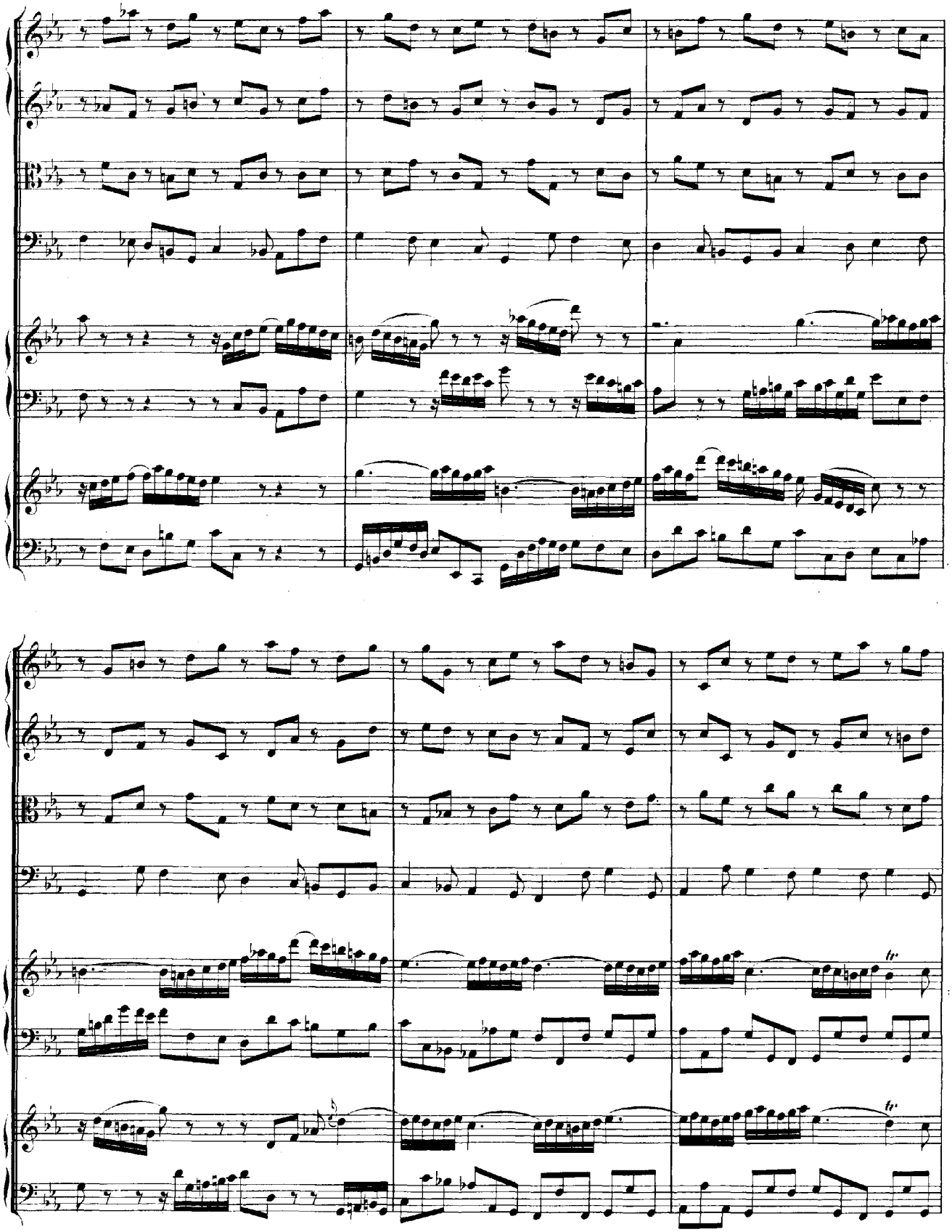

piano
mezzo forte
piano
mezzo forte
piano
mezzo forte
piano
mezzo forte
piano
piano
piano
piano

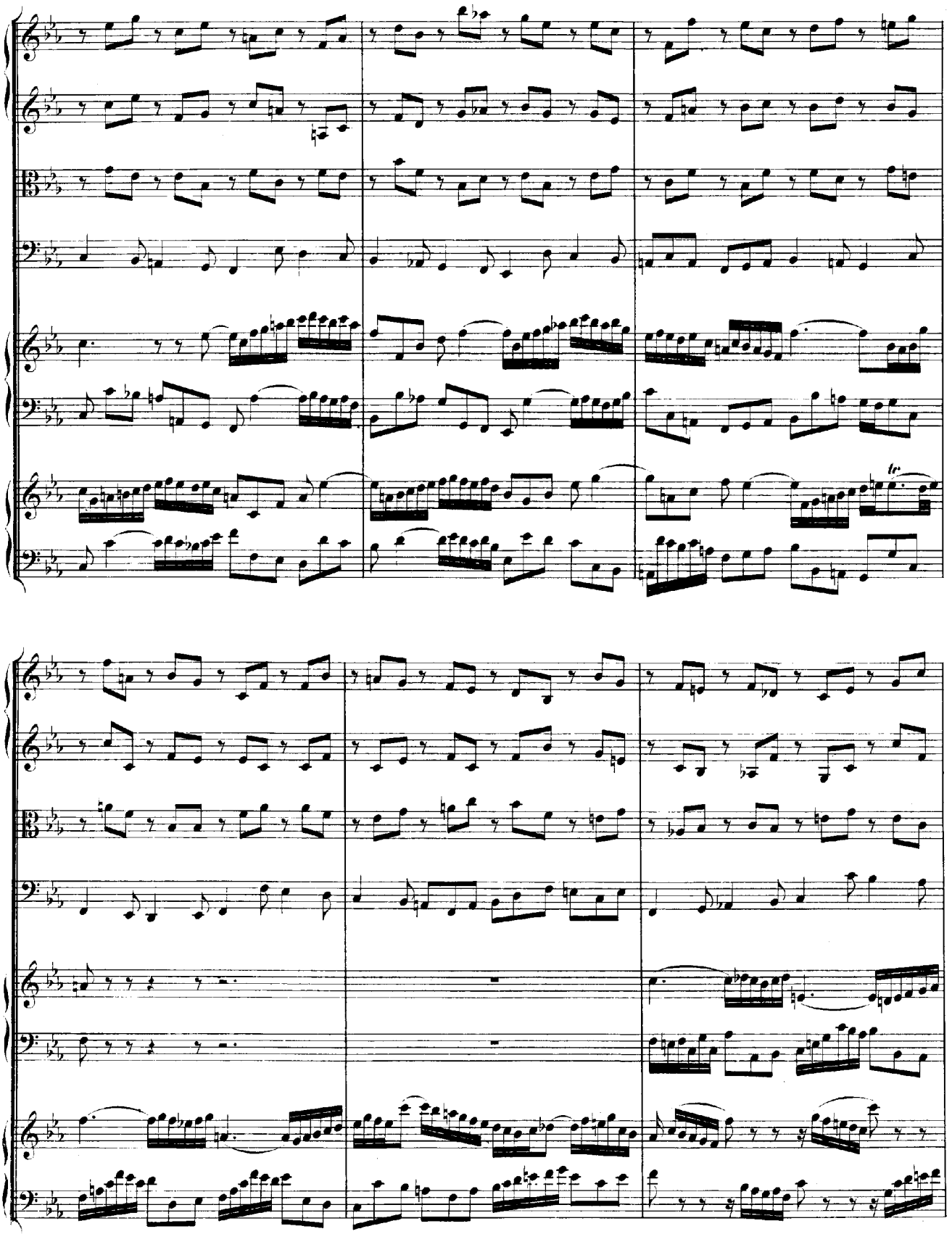

mezzo forte
mezzo forte
mezzo forte
mezzo forte

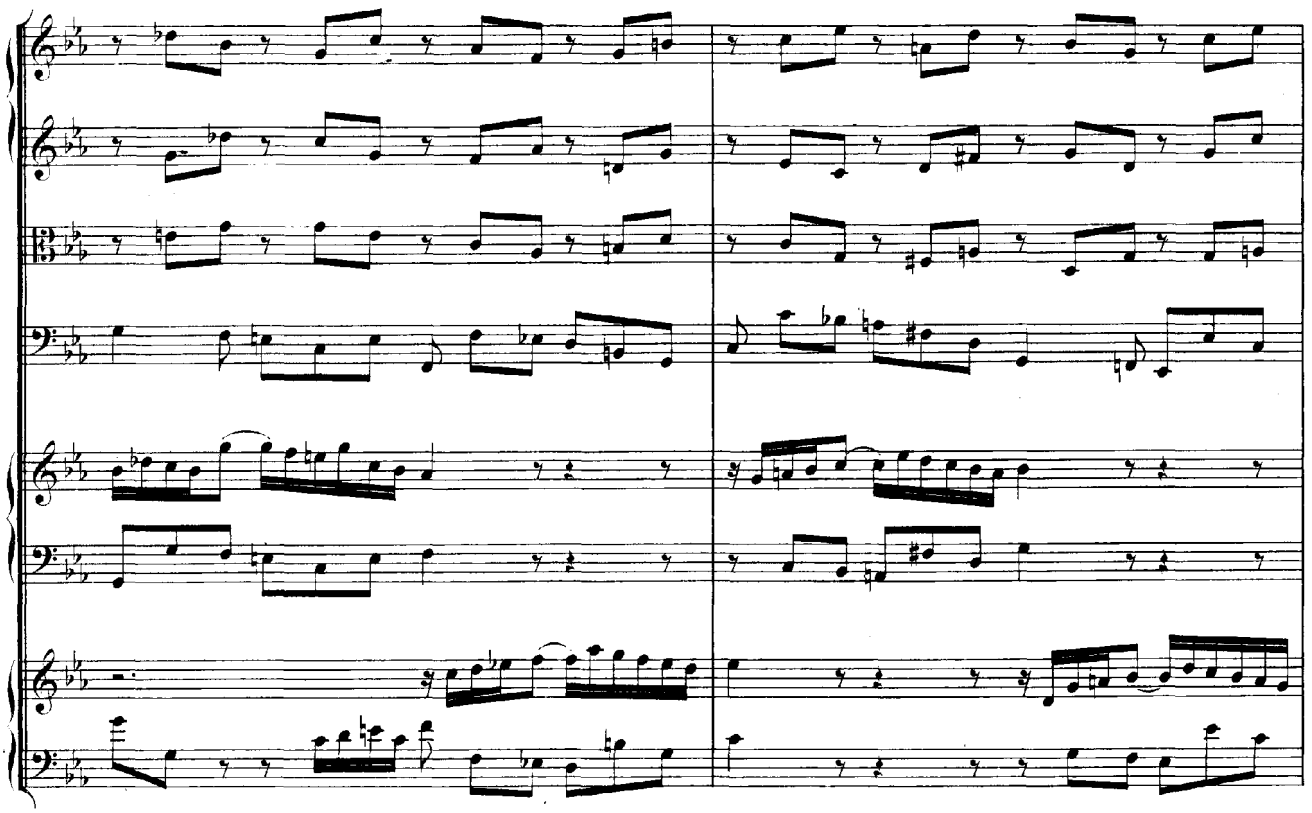

forte
forte
forte
forte

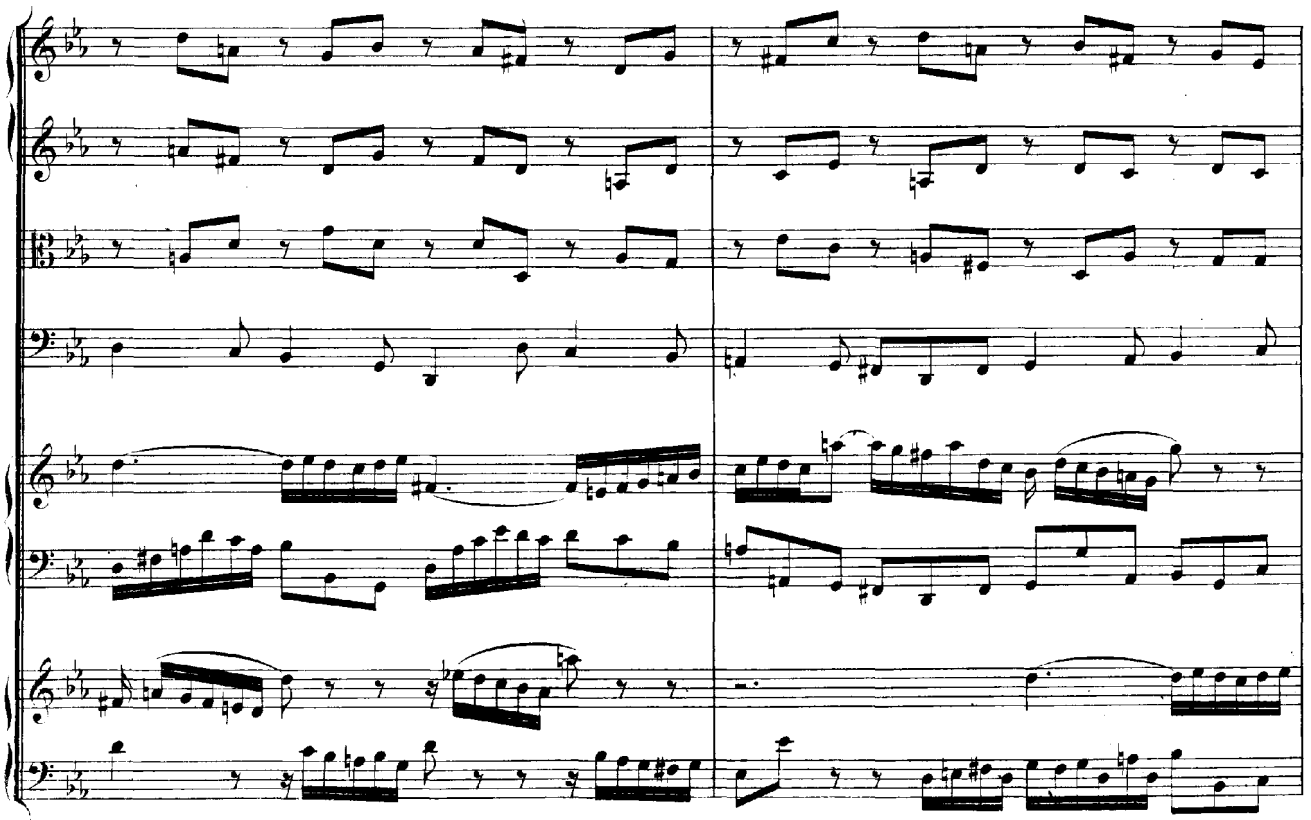
Adagio.

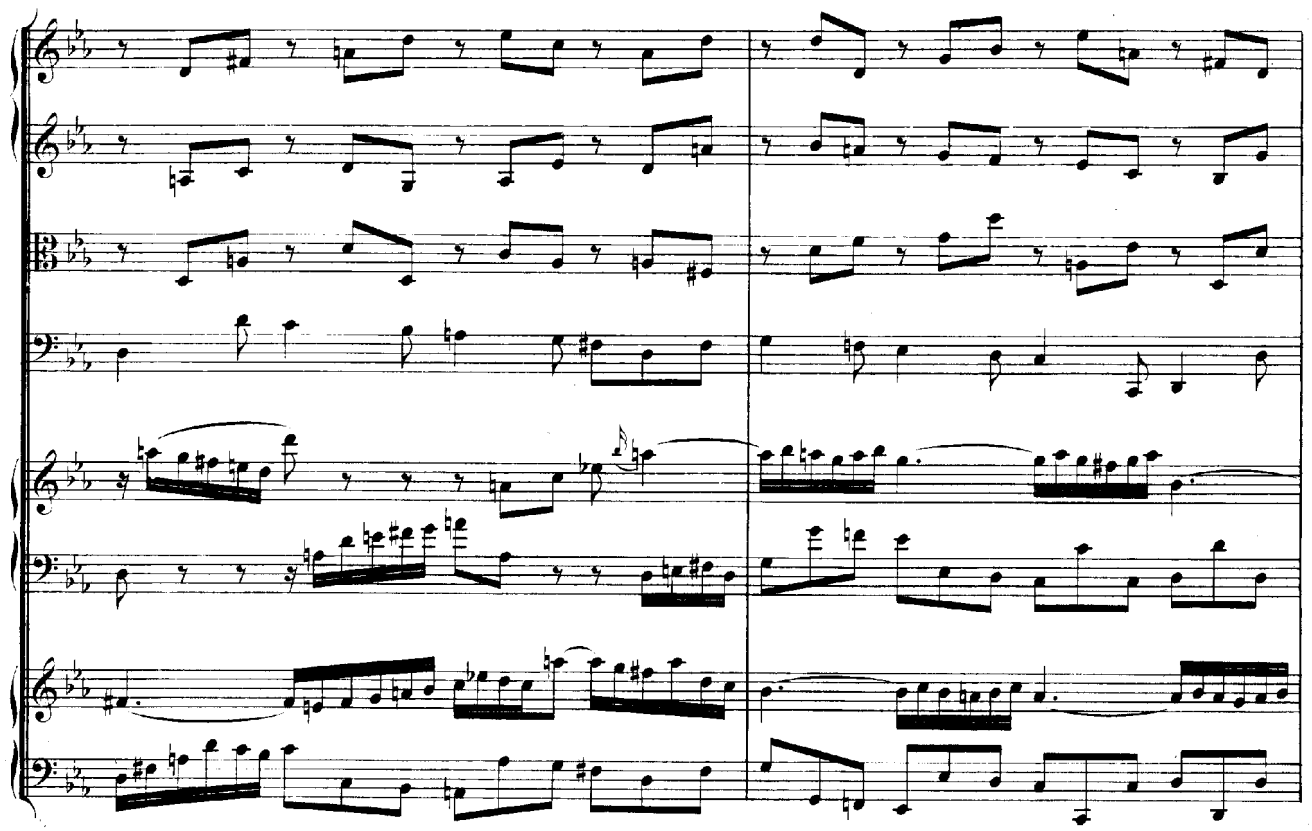


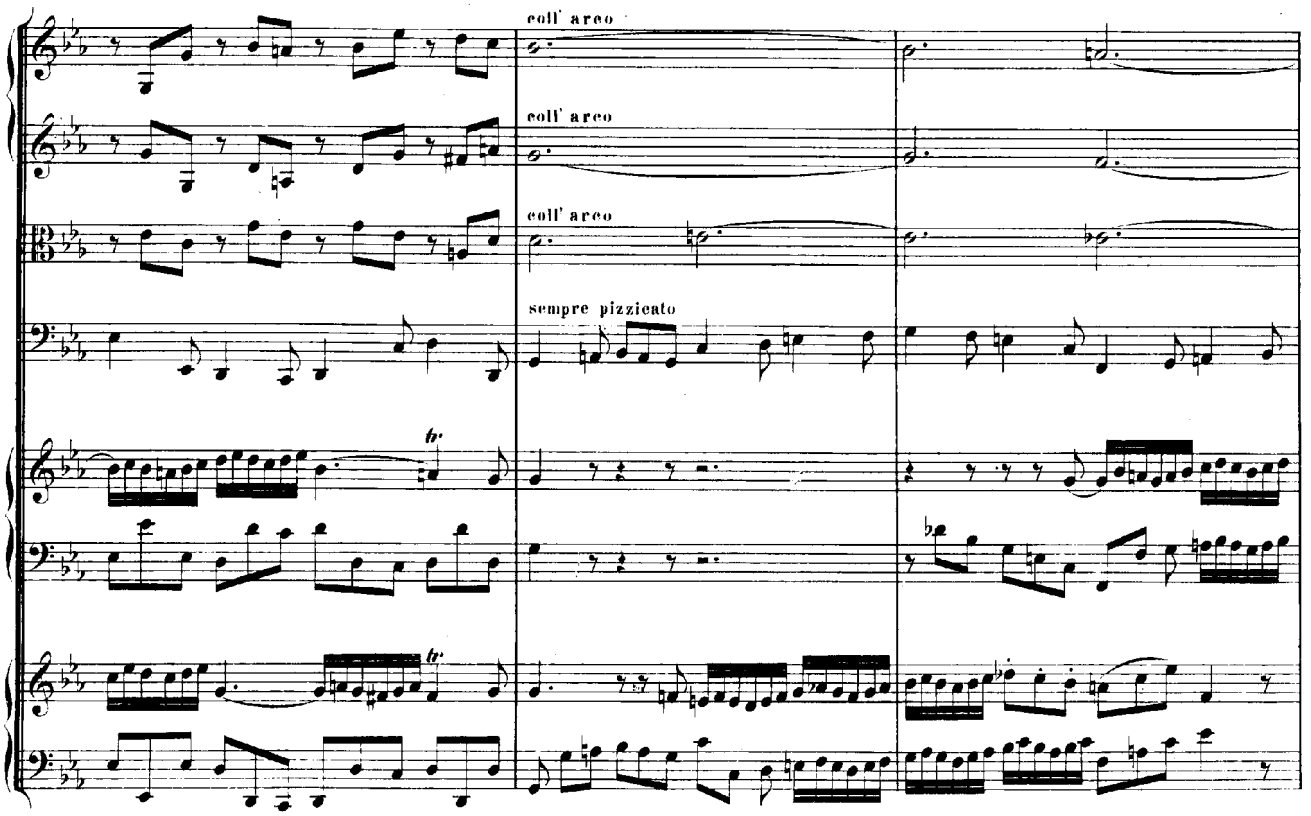


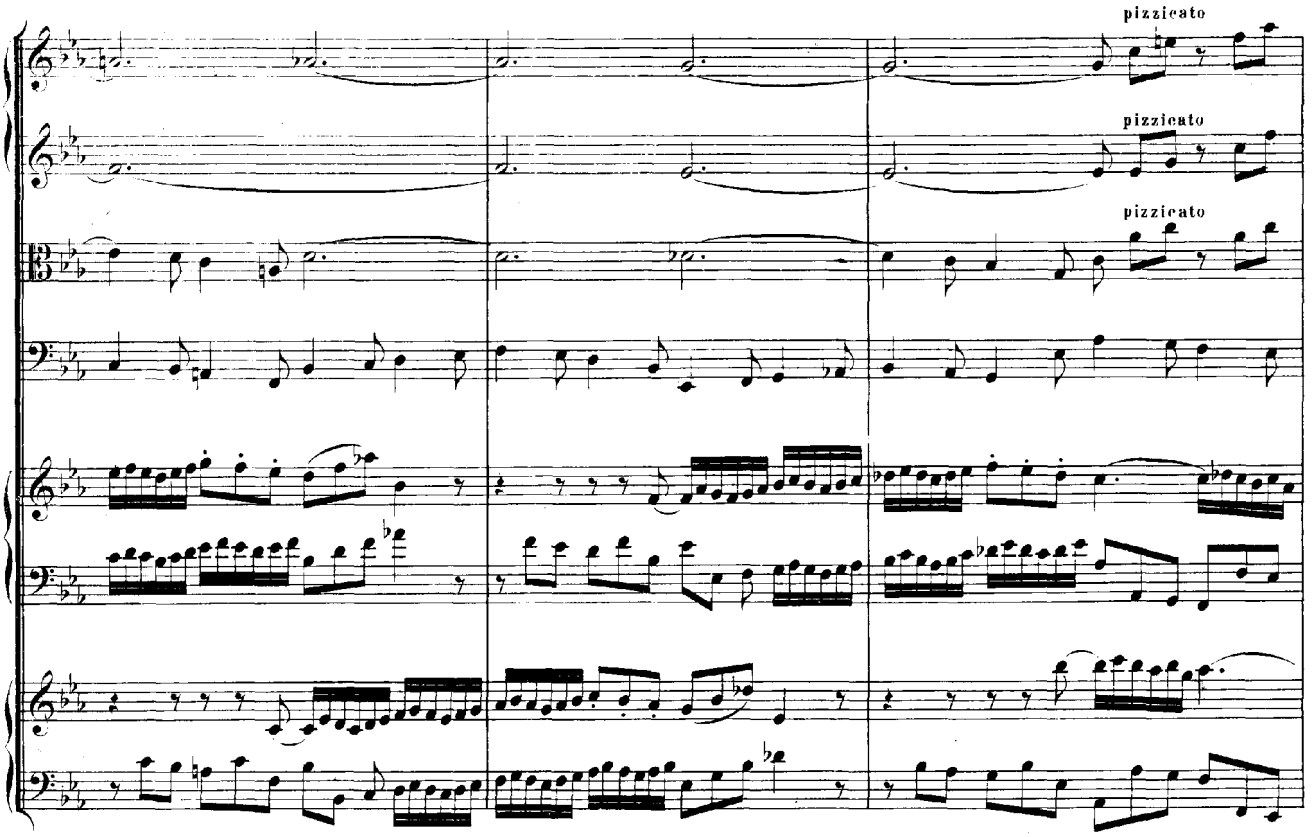


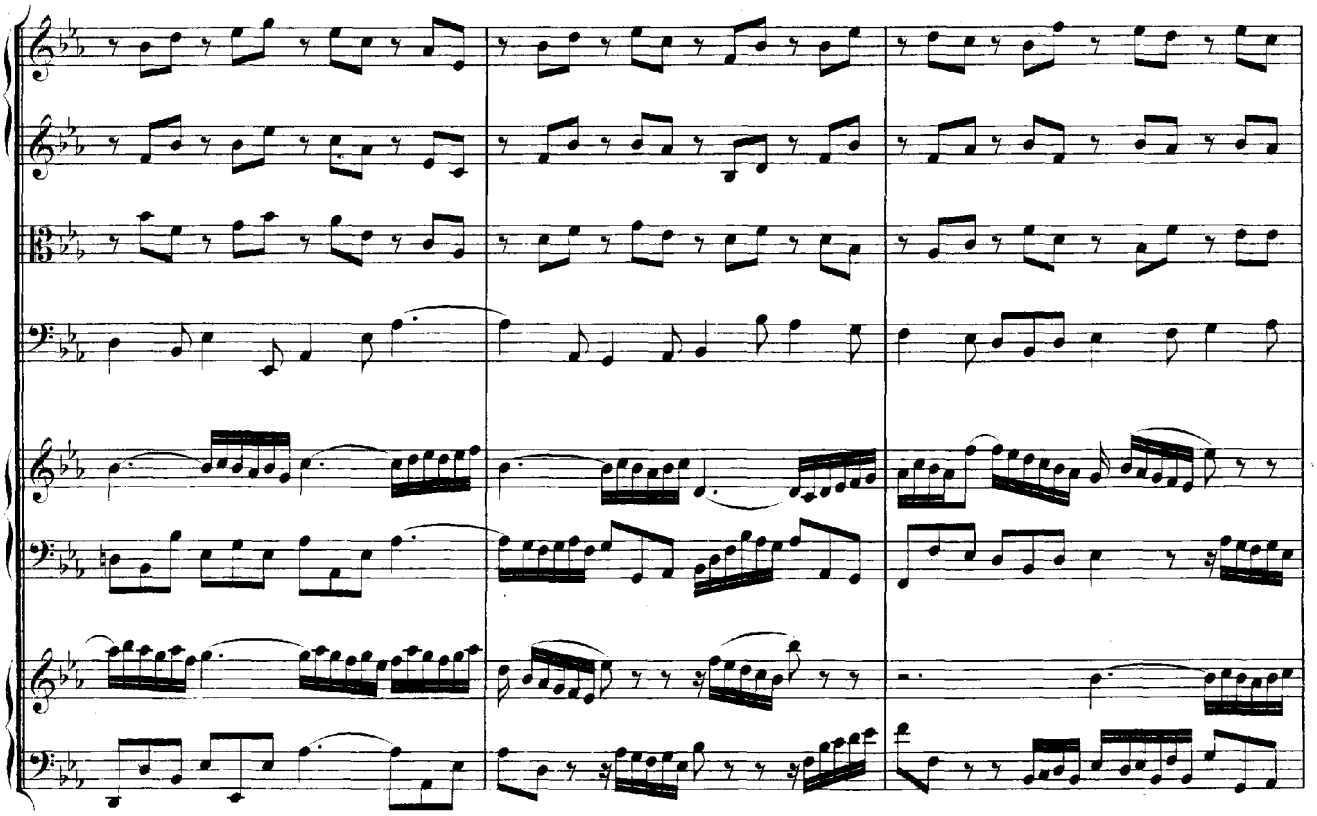


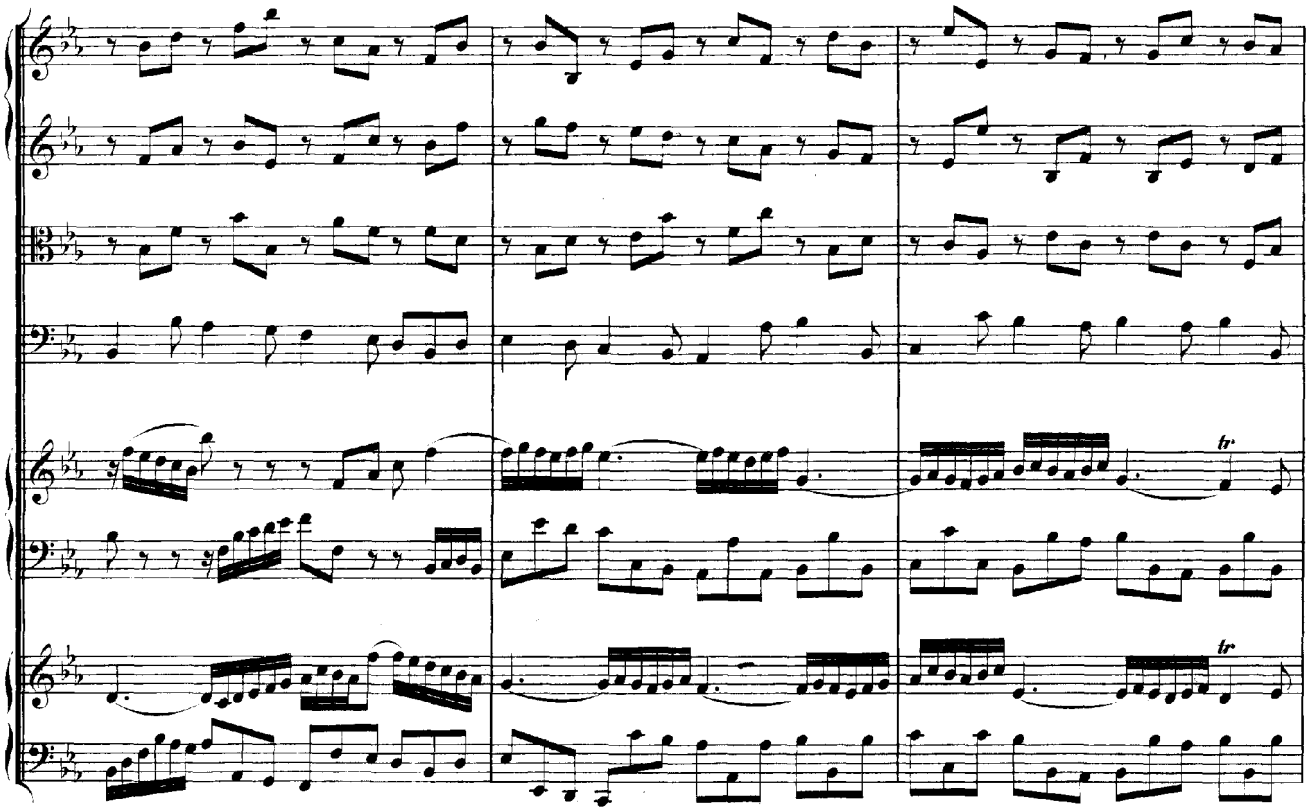


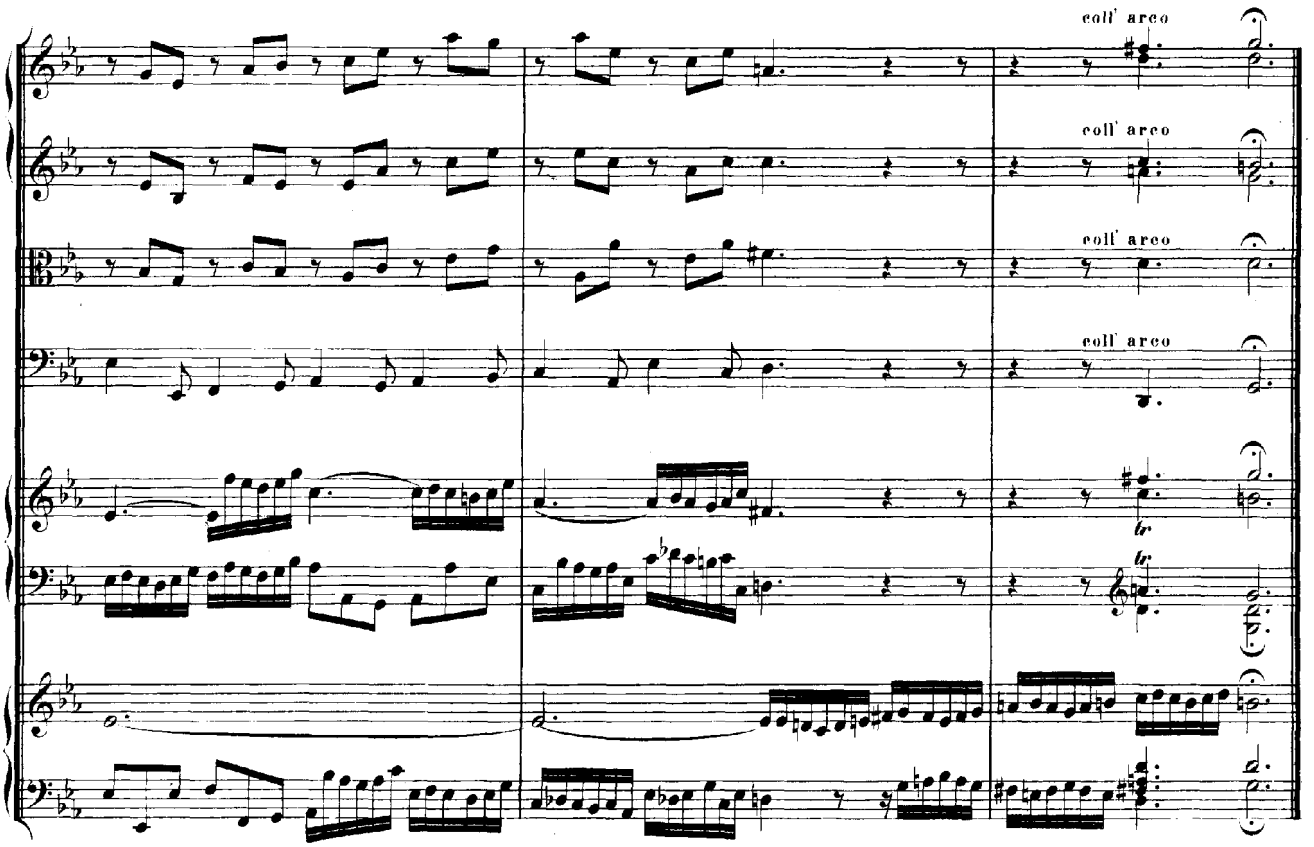



coll' arco
coll' arco
coll' arco
sempre pizzicato

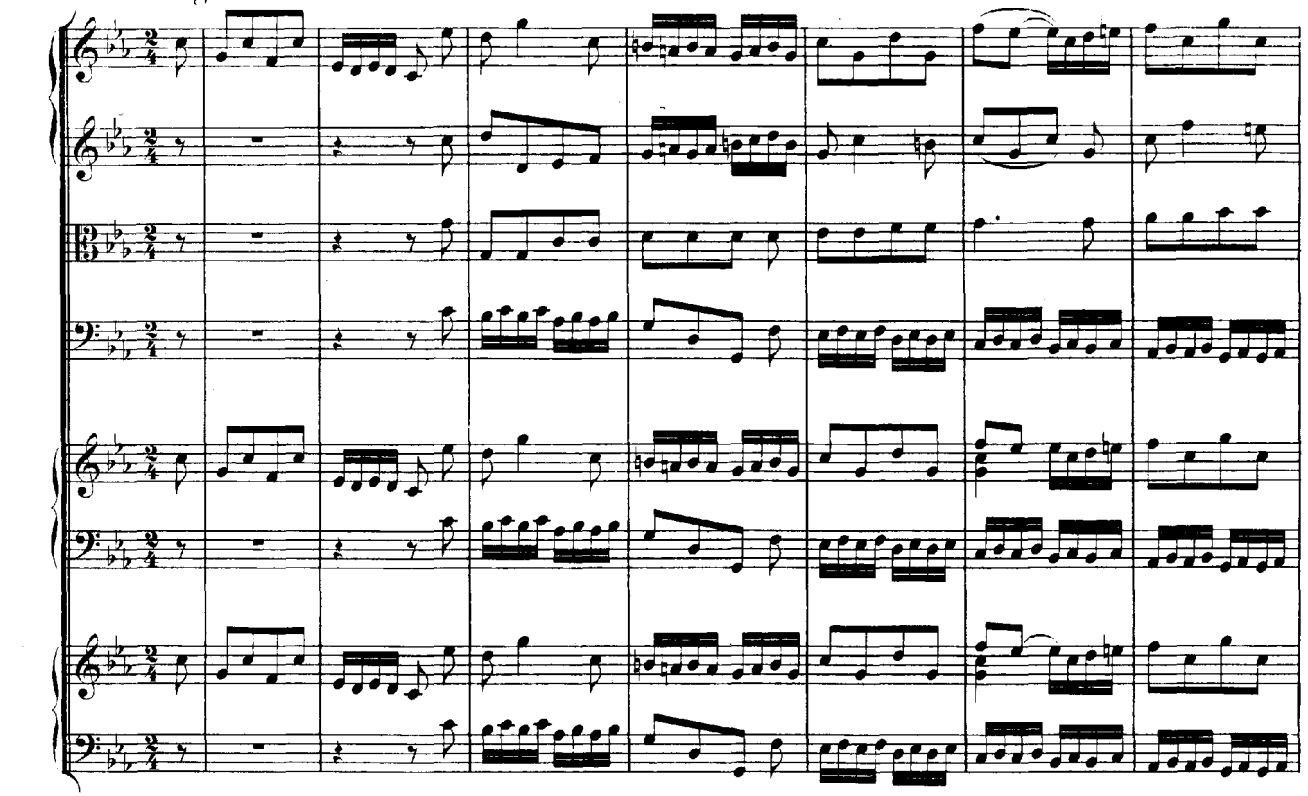

pizzicato
pizzicato
pizzicato

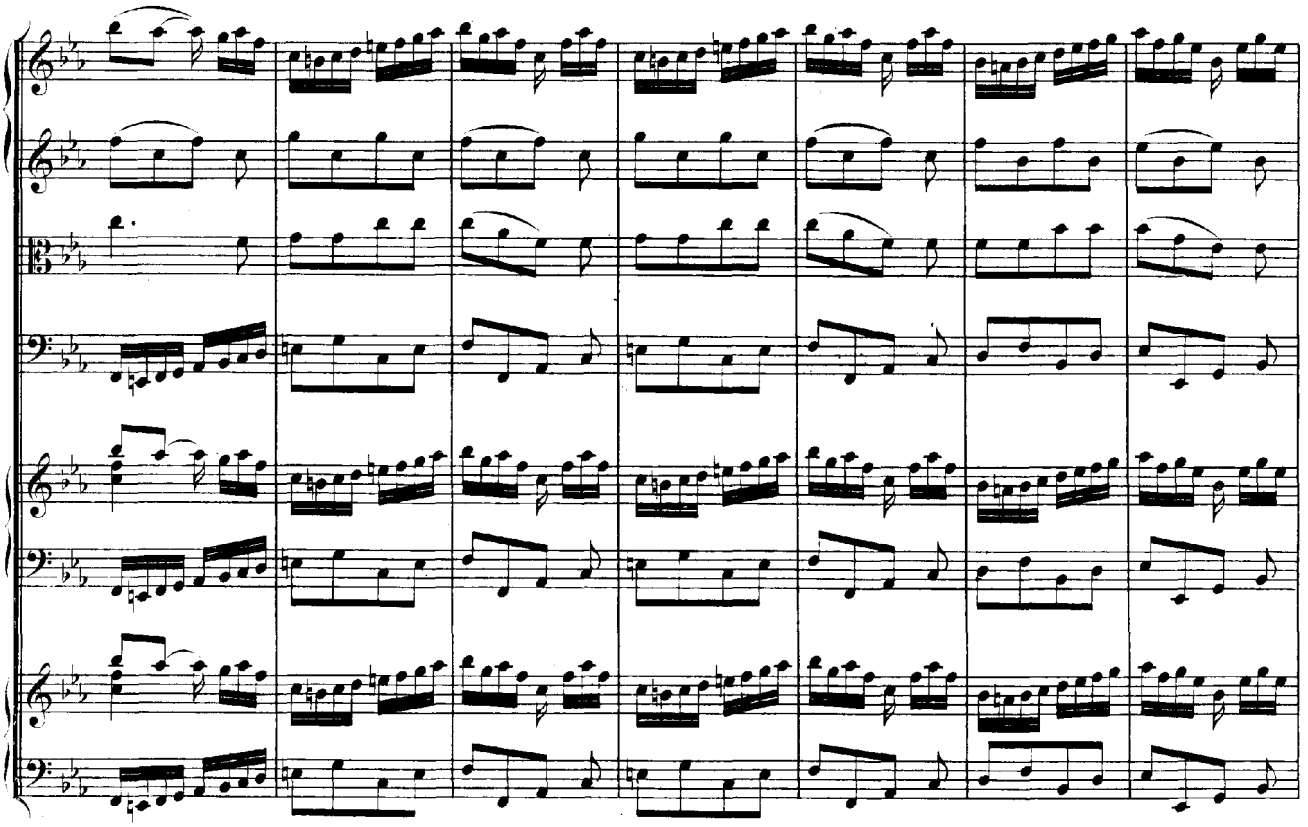


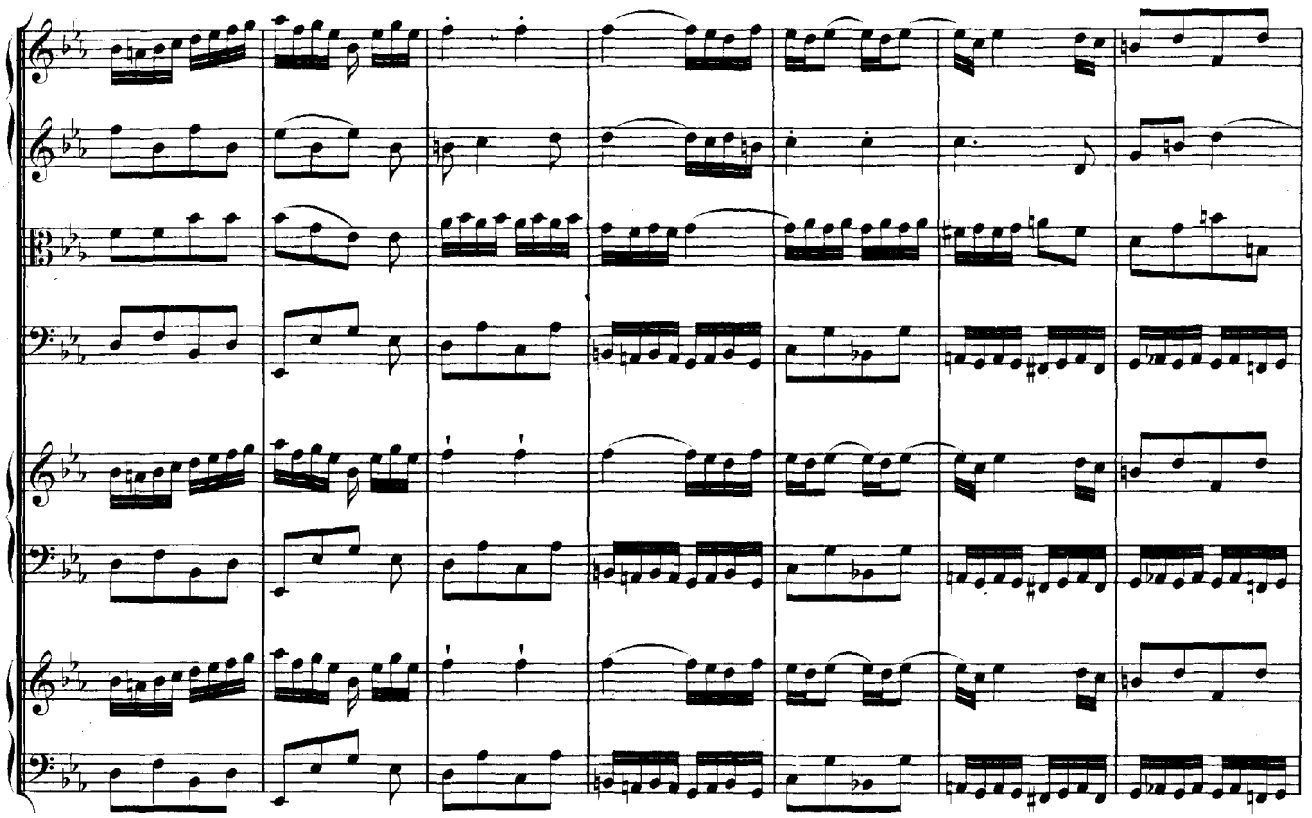


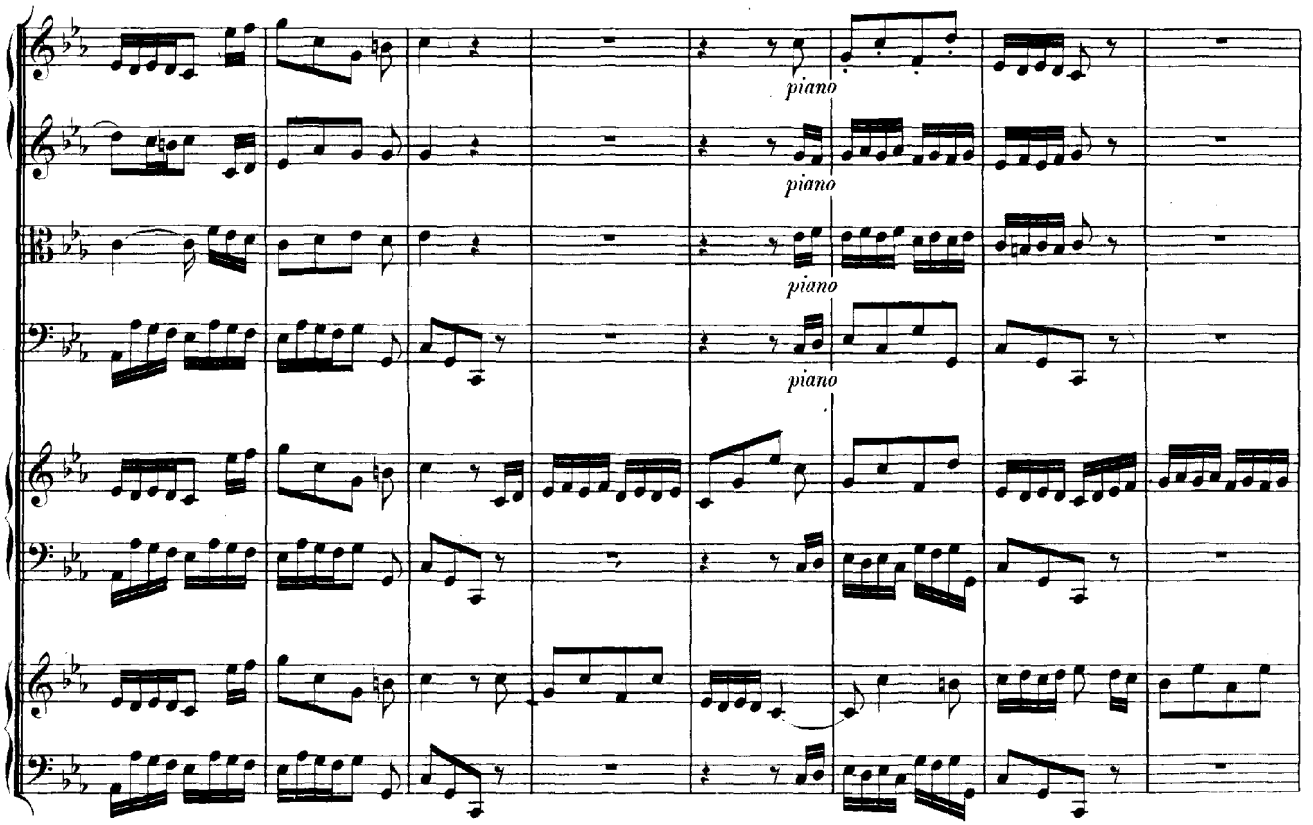

coll' arco
coll' arco
coll' arco
coll' arco

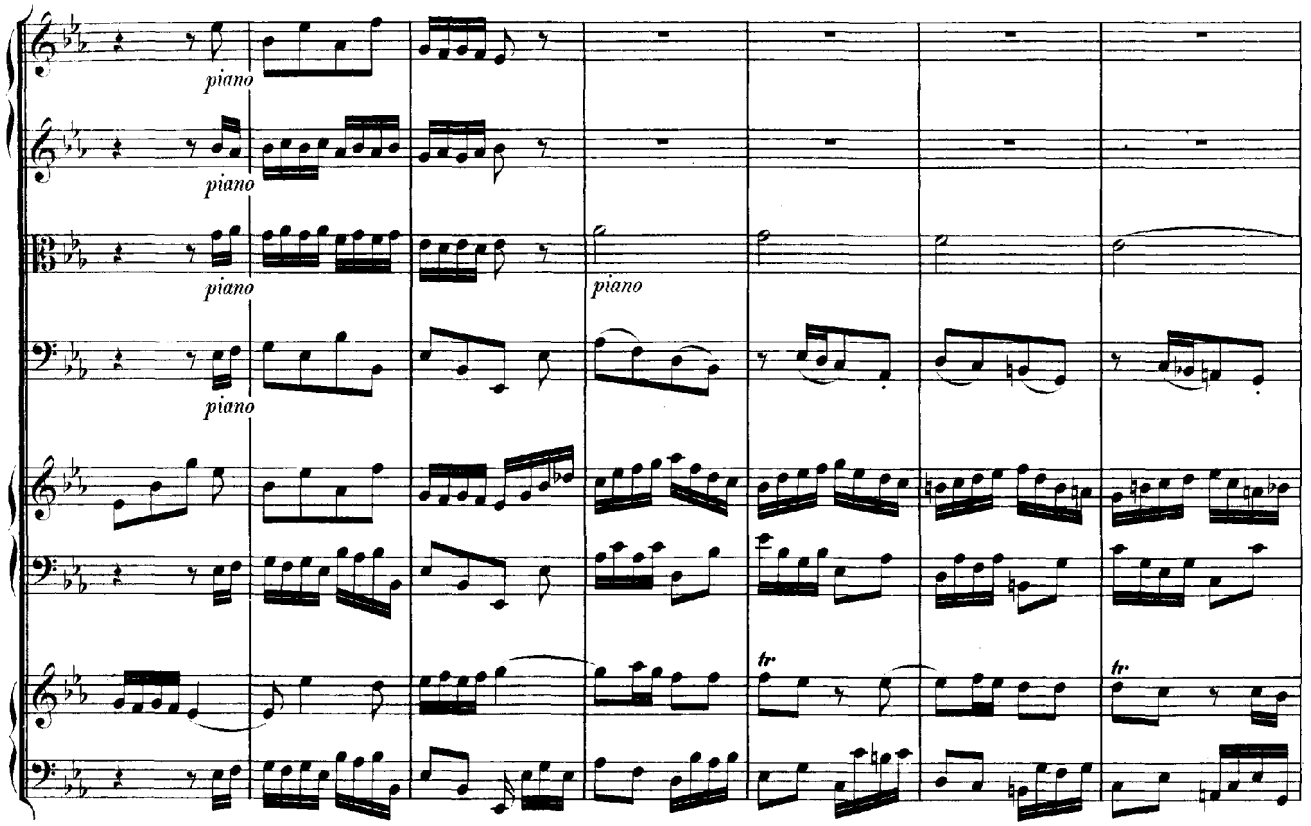
Allegro.

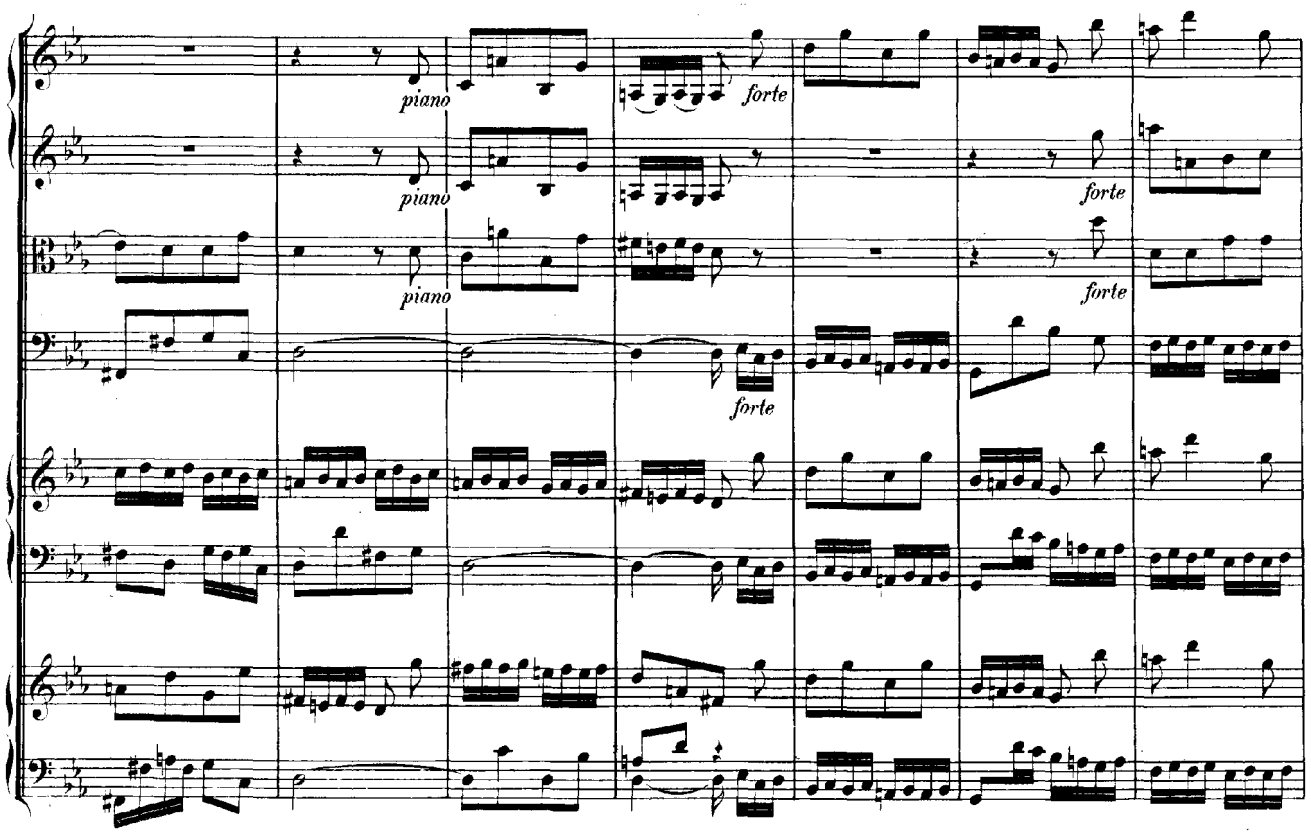


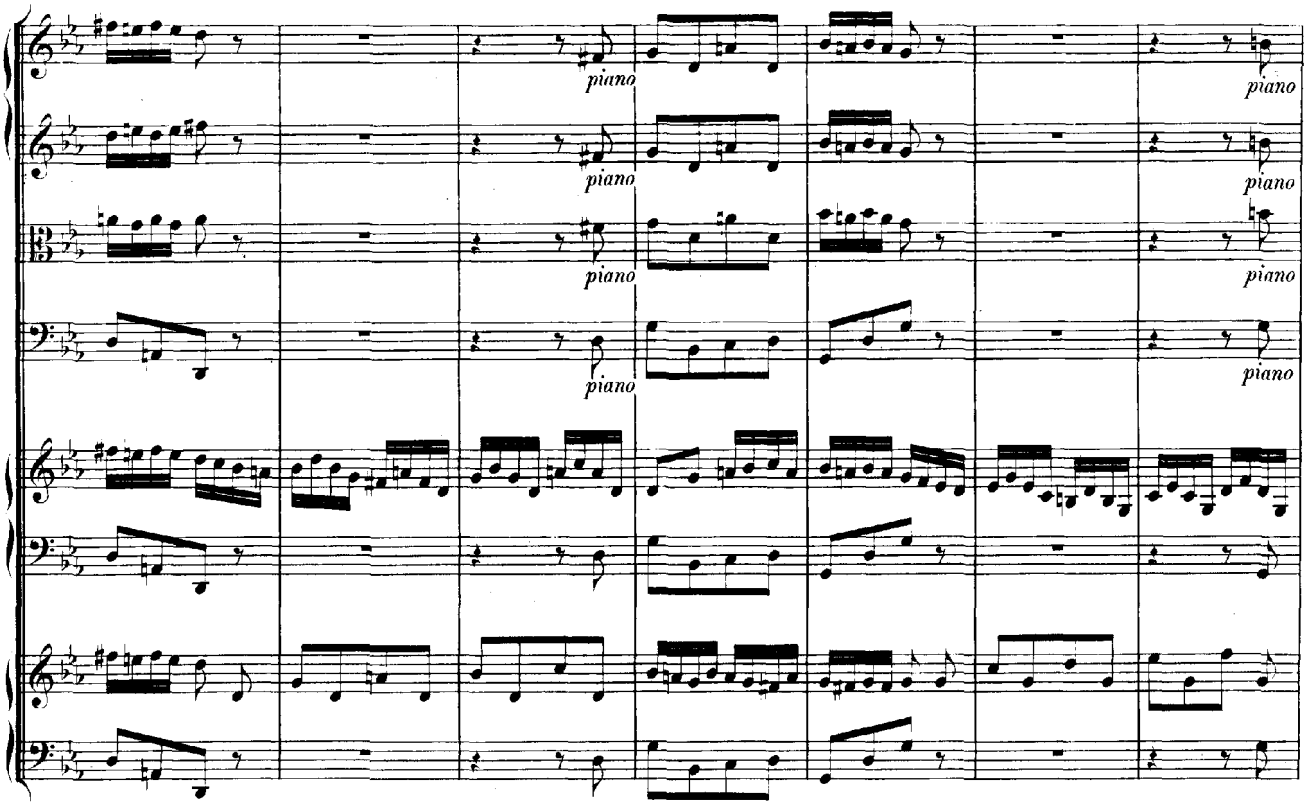


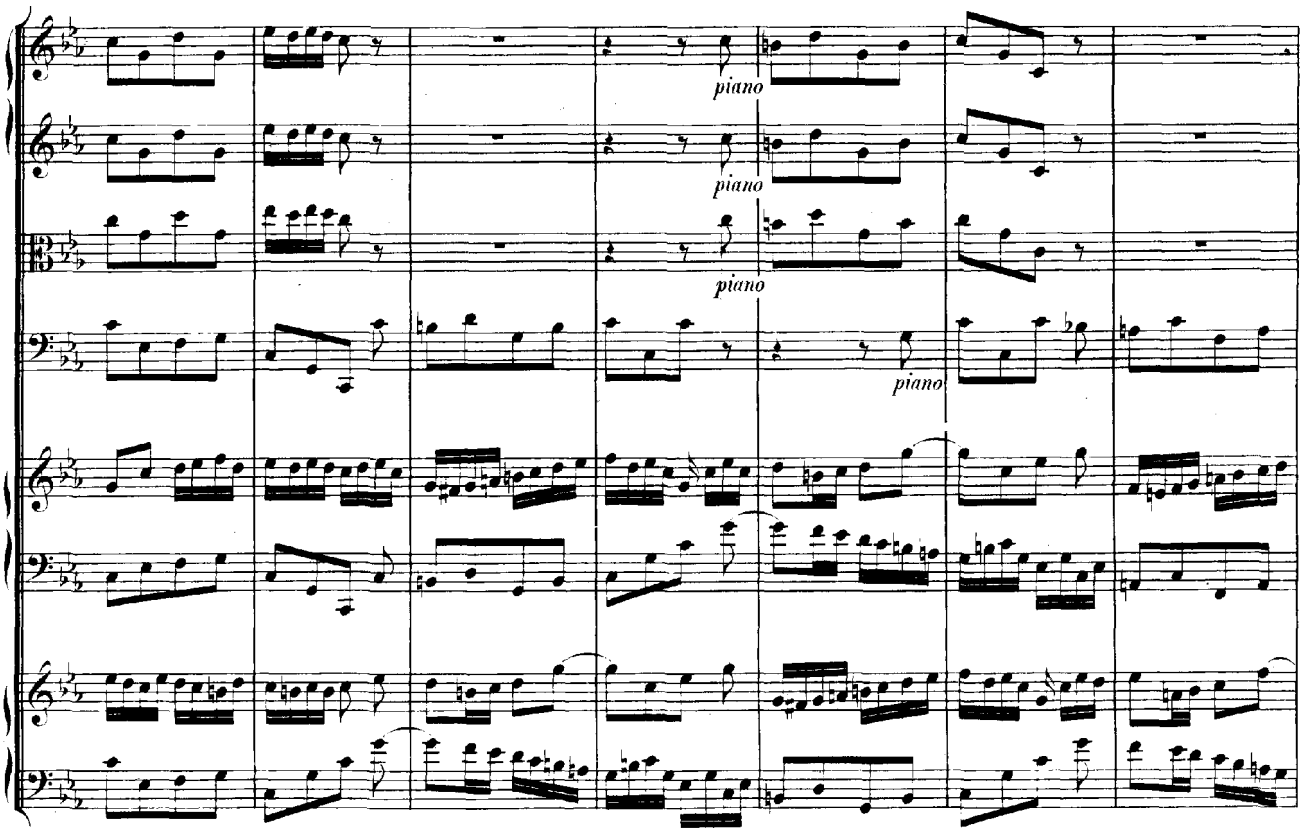


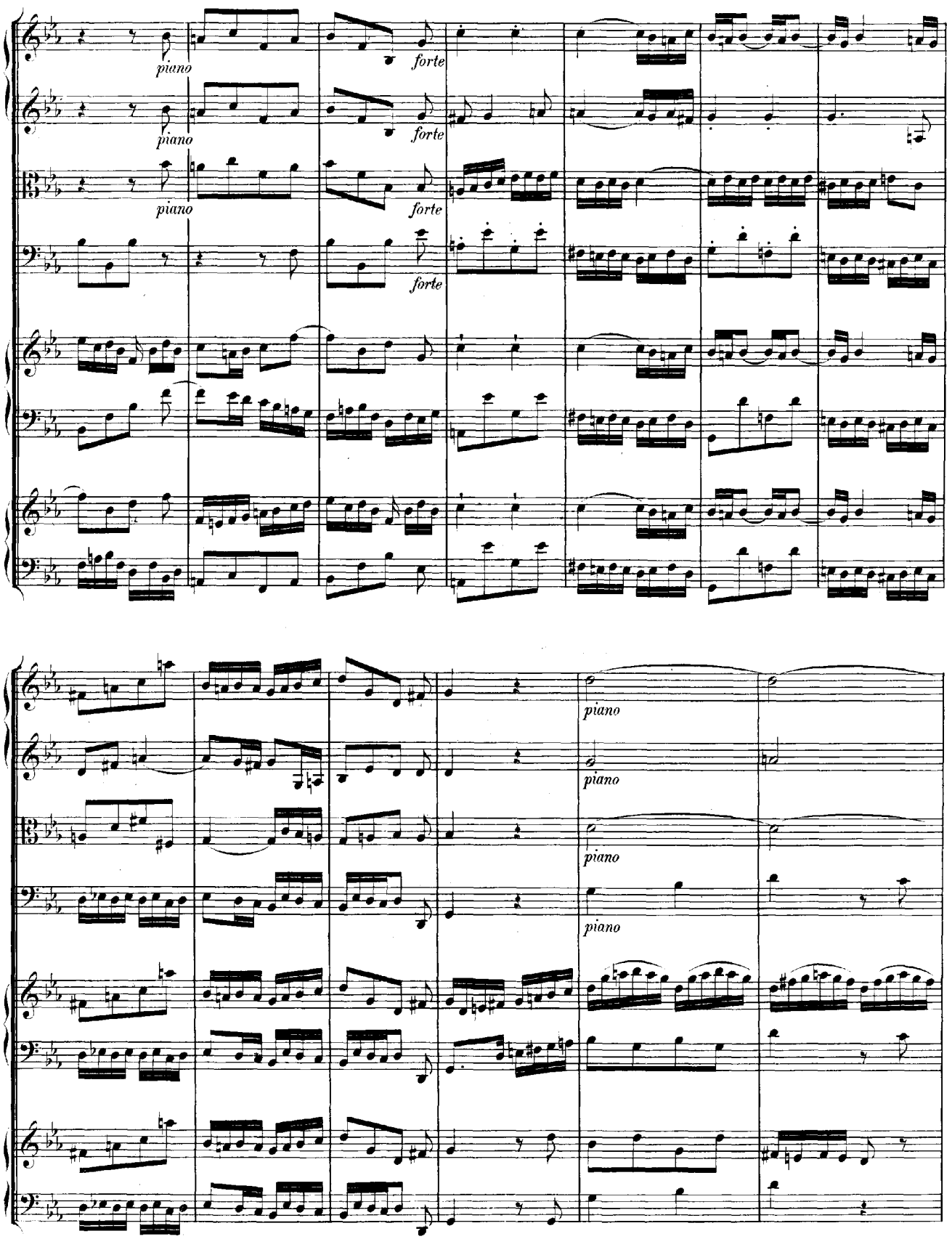

piano
piano
piano
piano

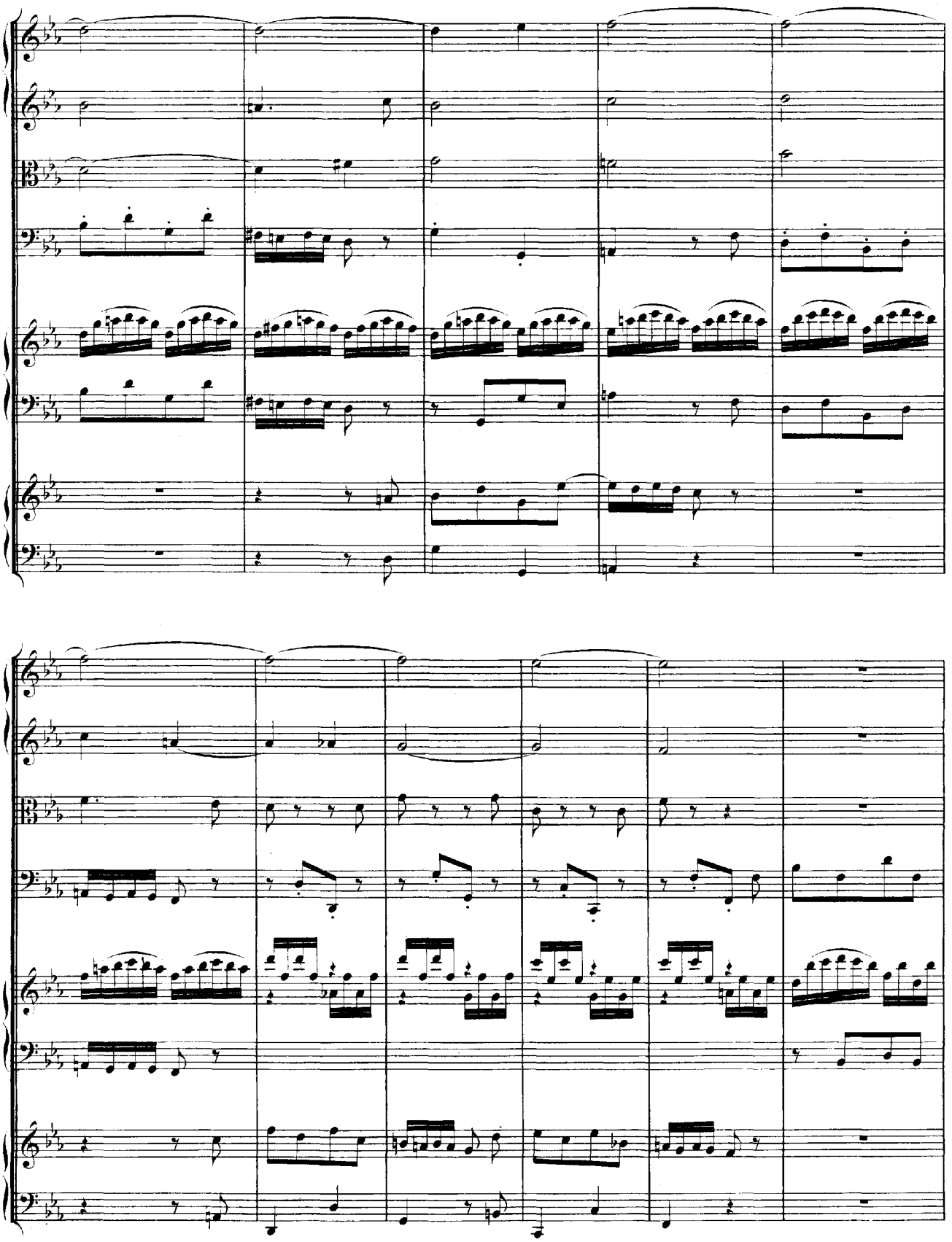

piano
piano
piano
piano
piano
tr
tr

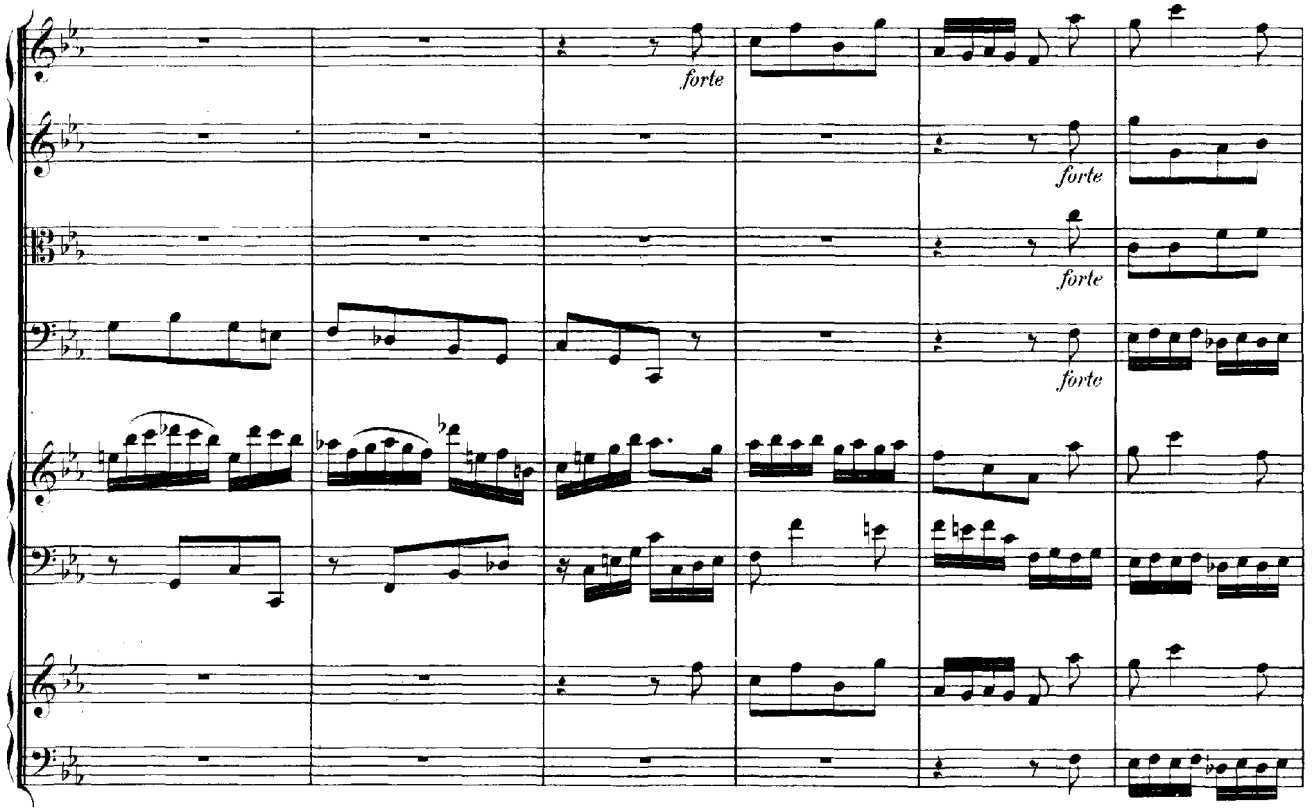

piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte

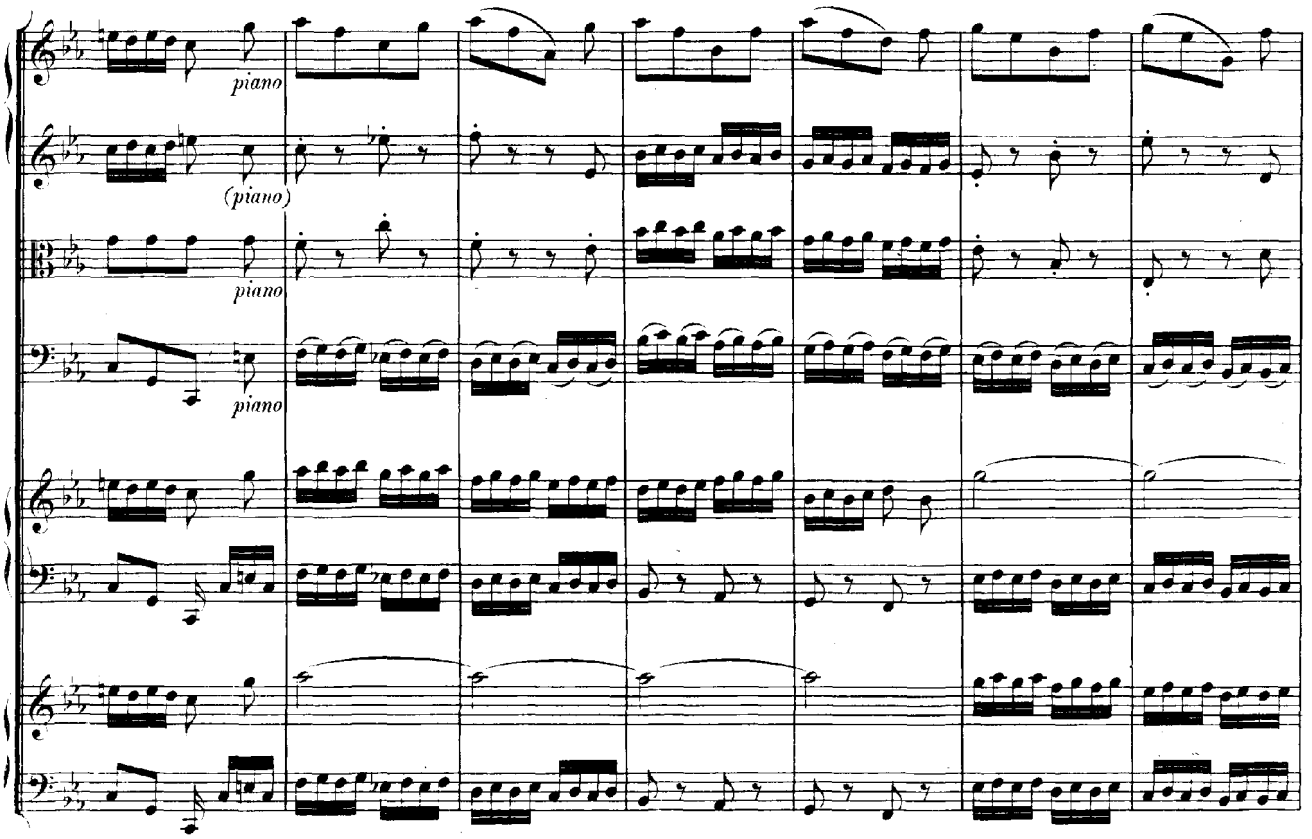

piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano

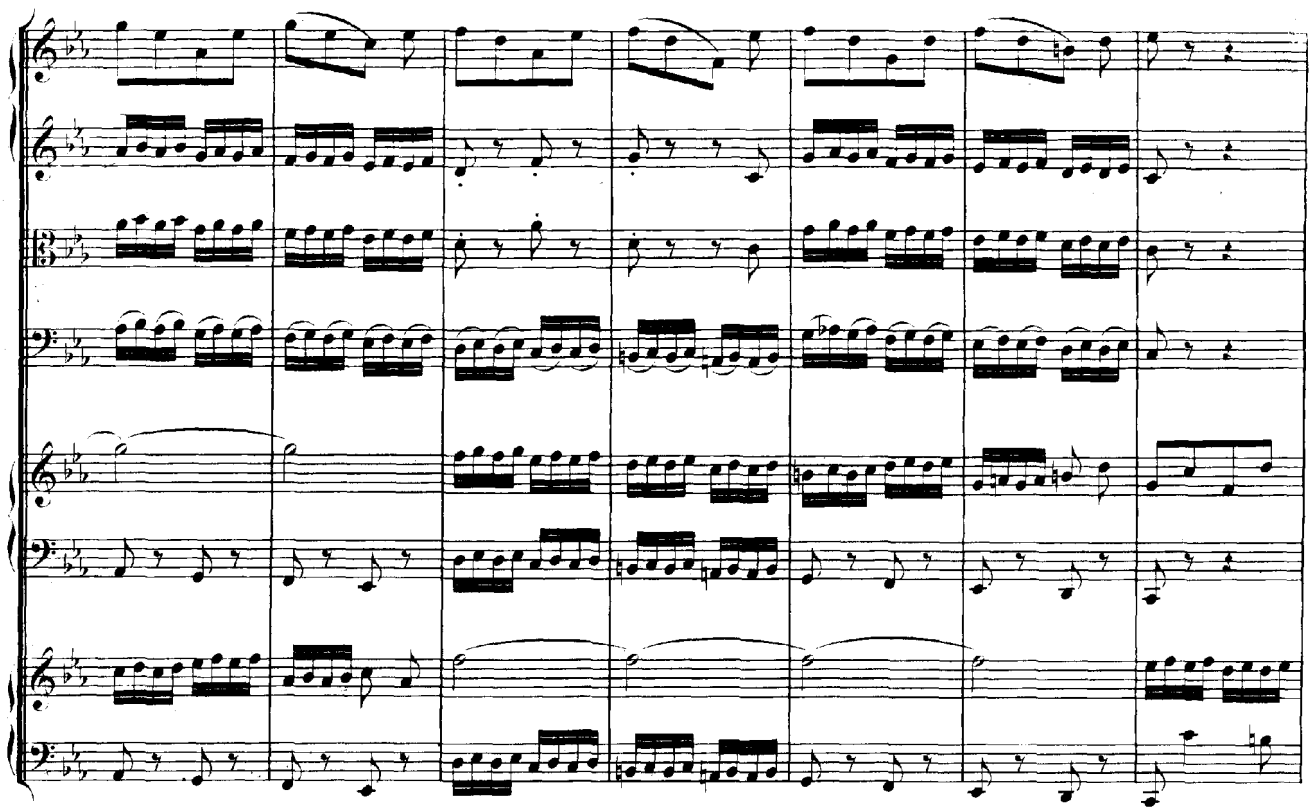


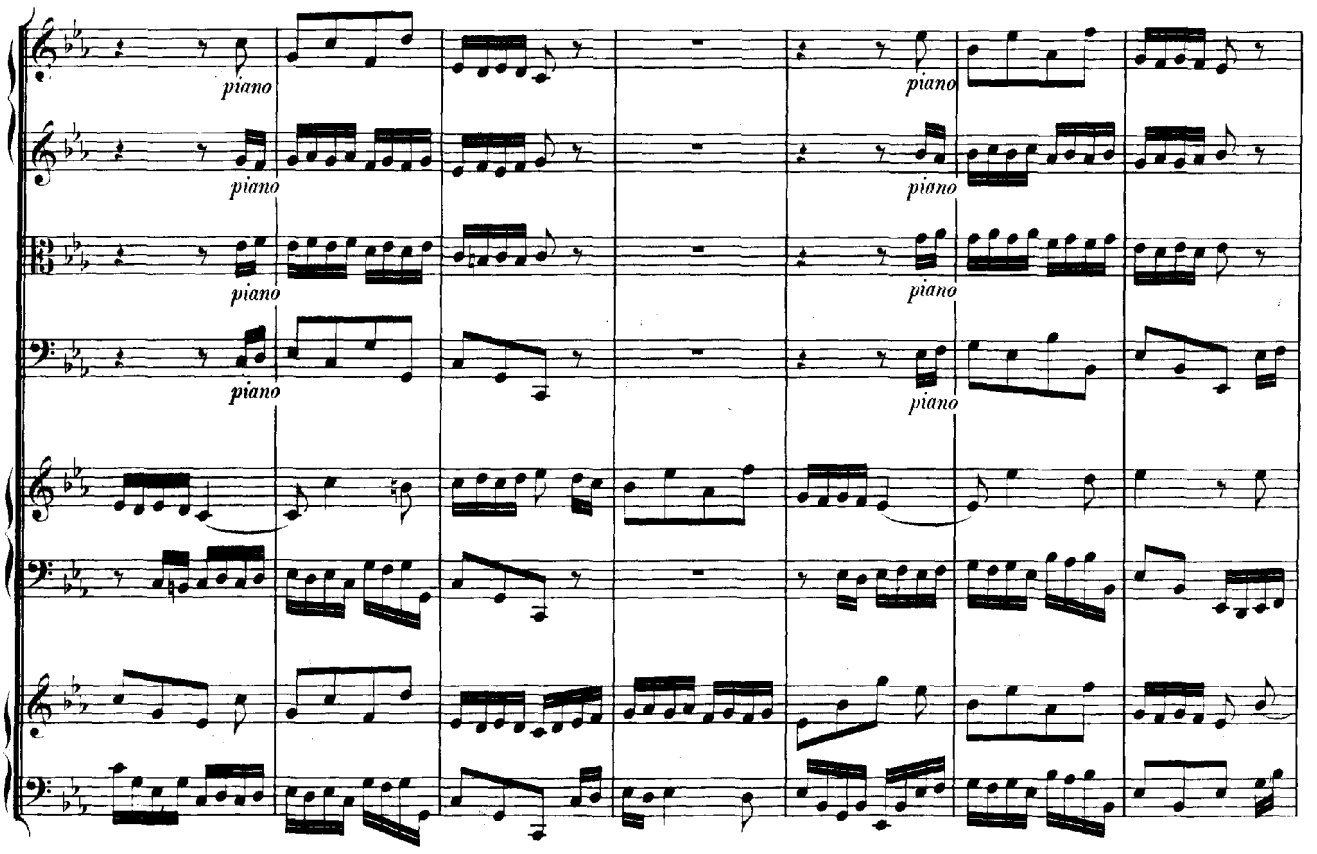

piano
forte
piano
forte
piano
forte
forte
piano
piano
piano
piano



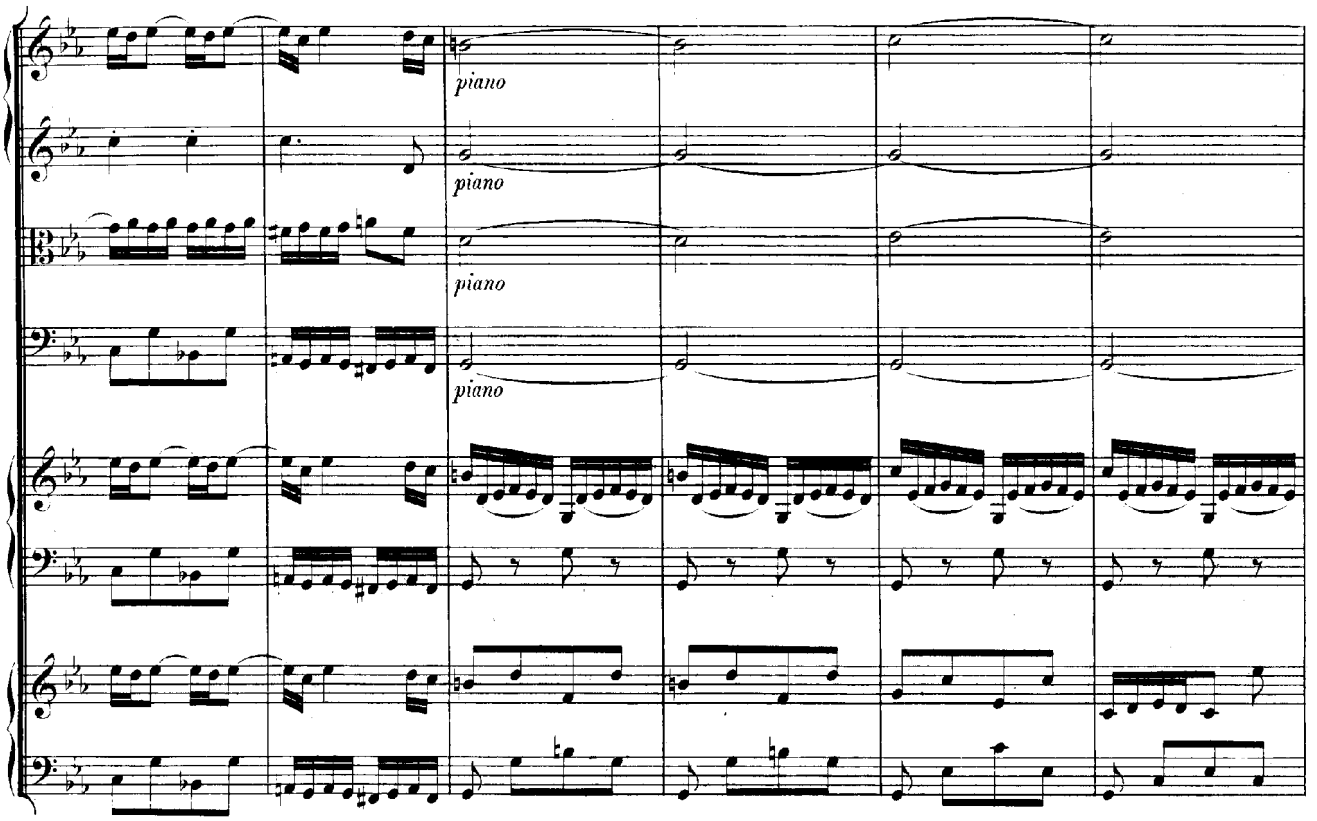

forte
forte
forte
forte

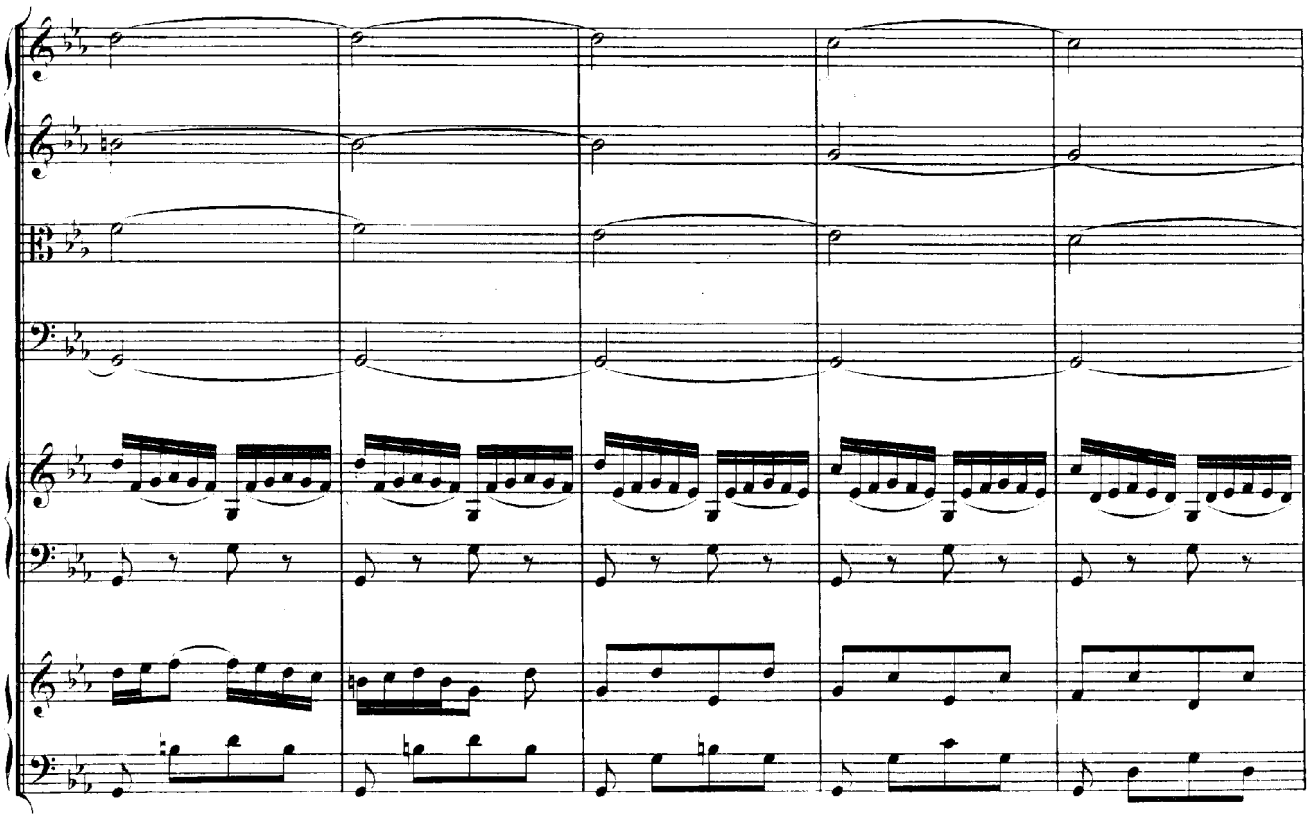

piano
(piano)
piano
piano

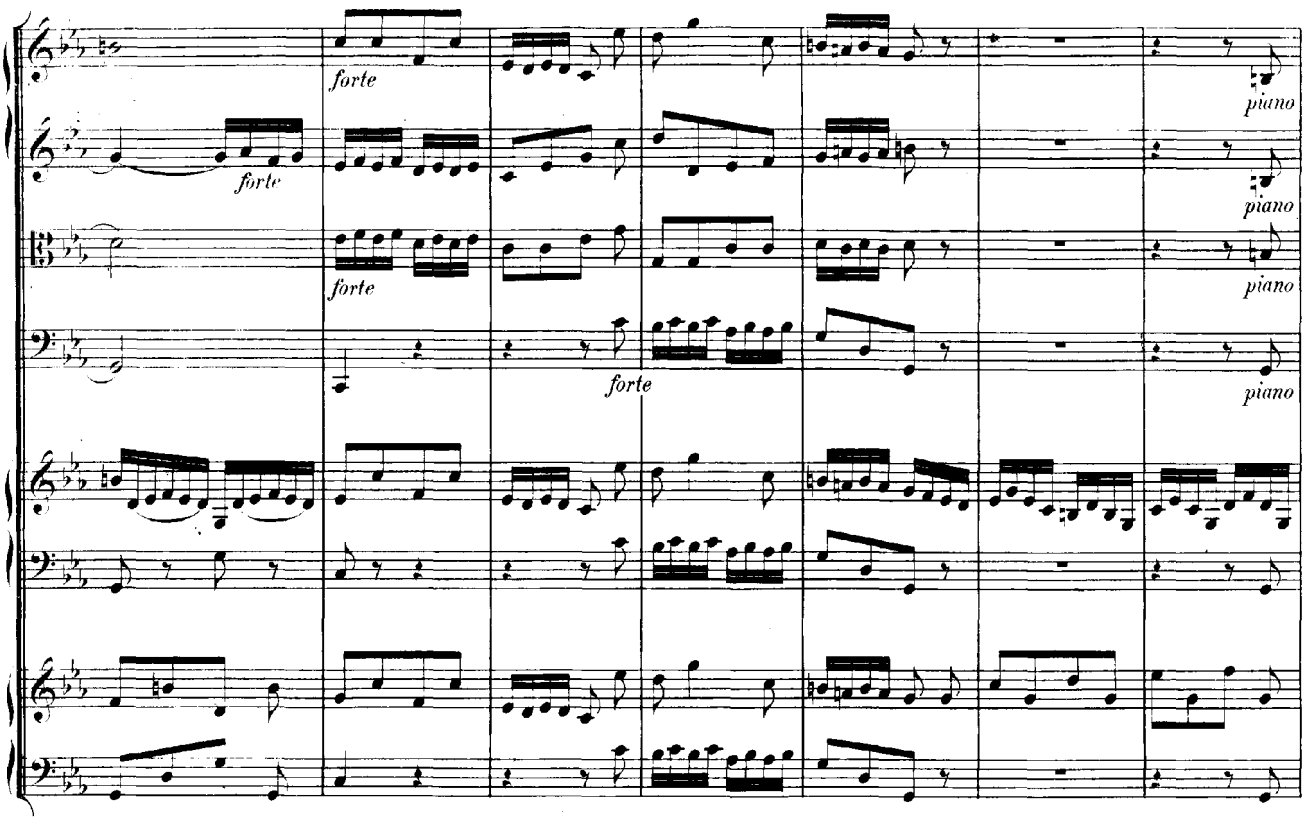


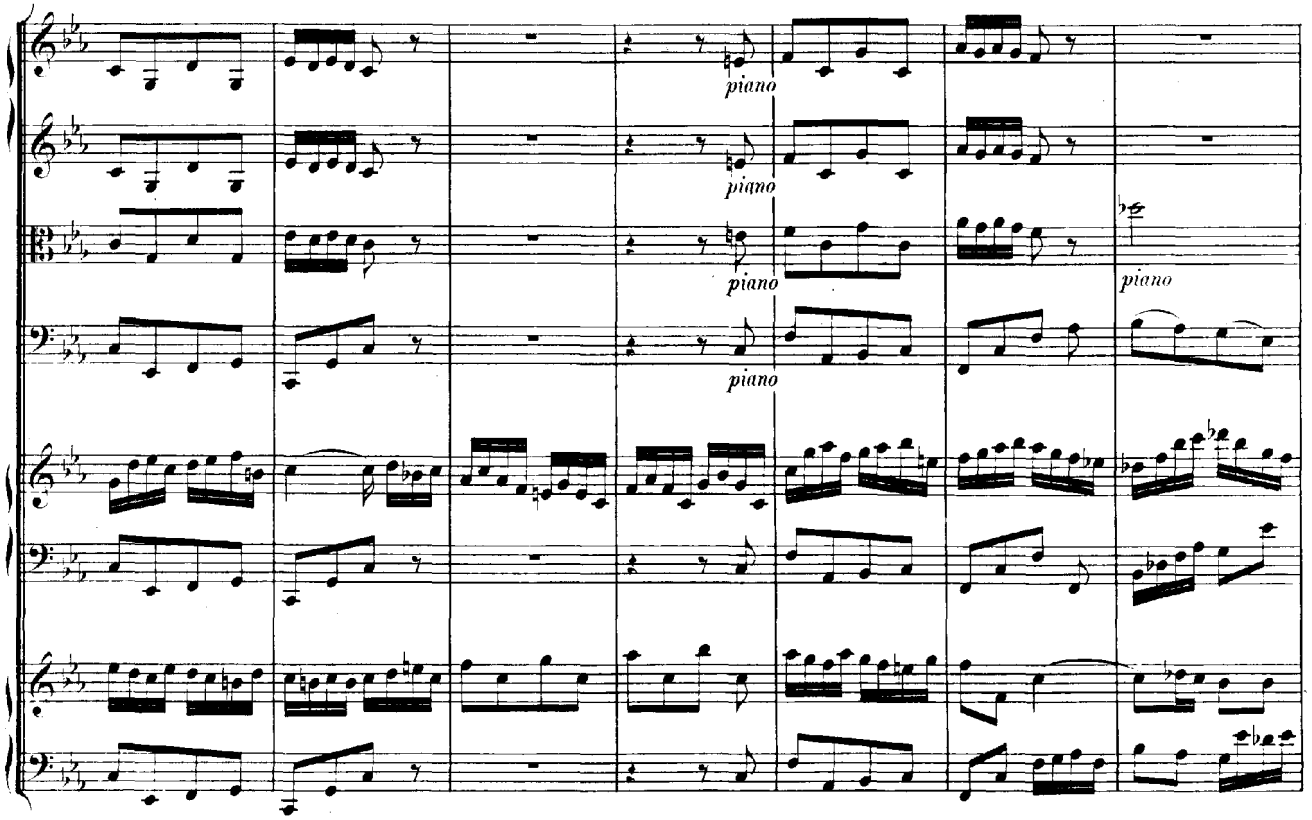

piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano

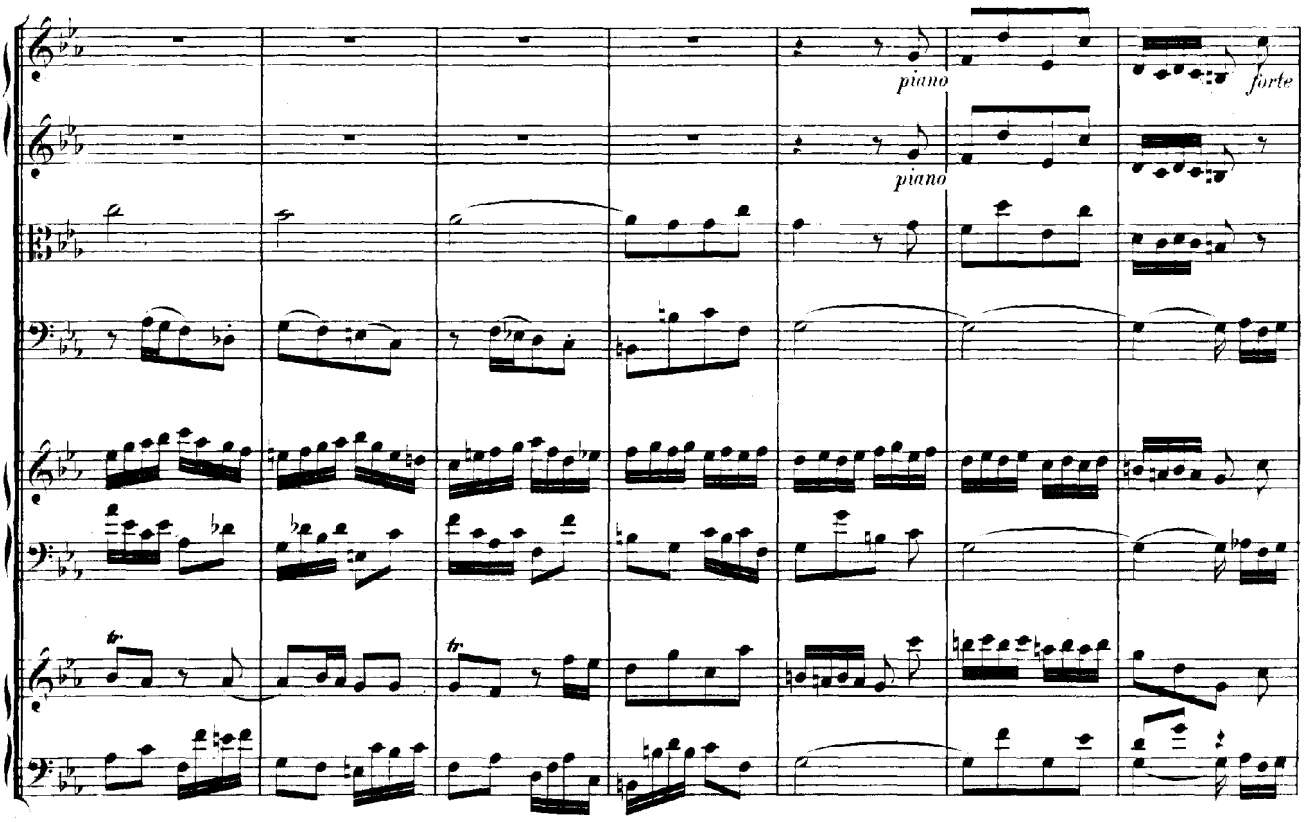
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte

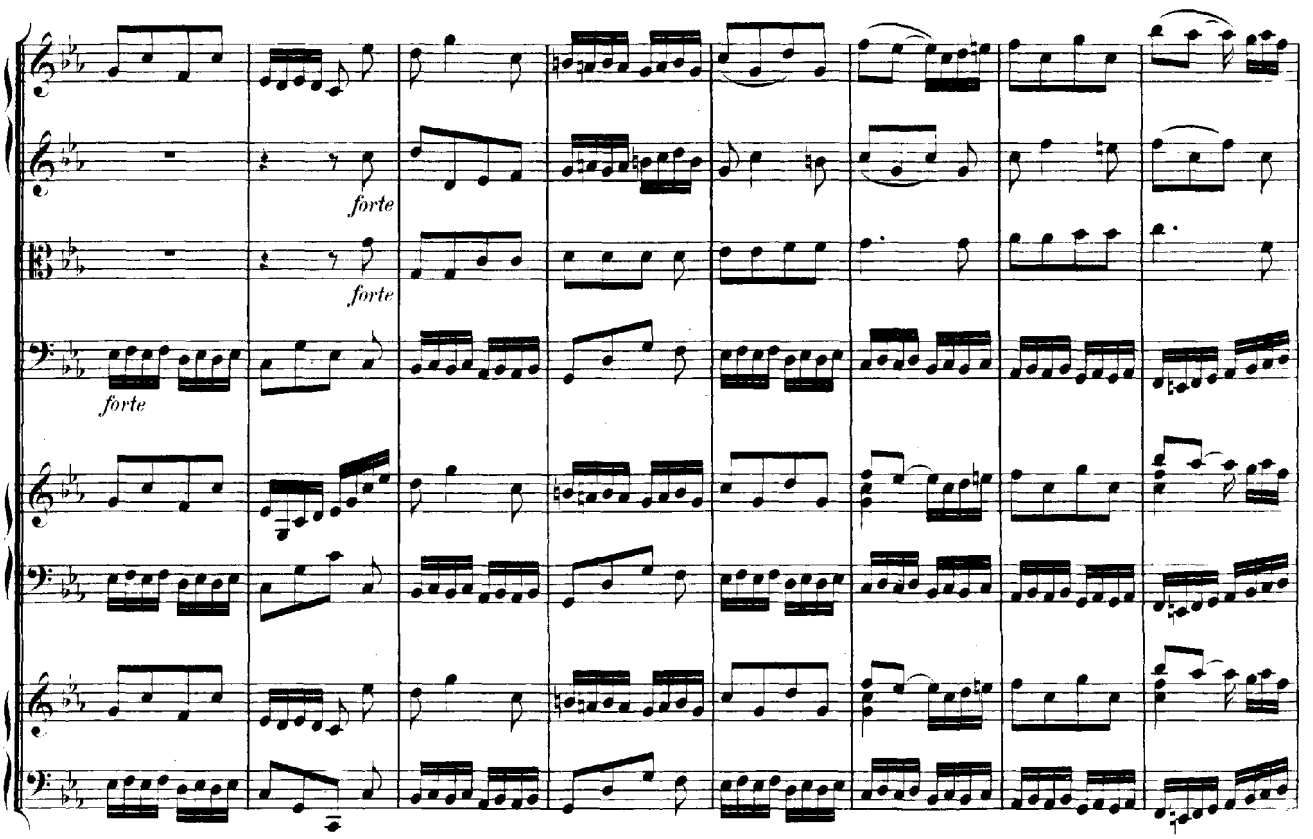

piano
piano
piano
piano

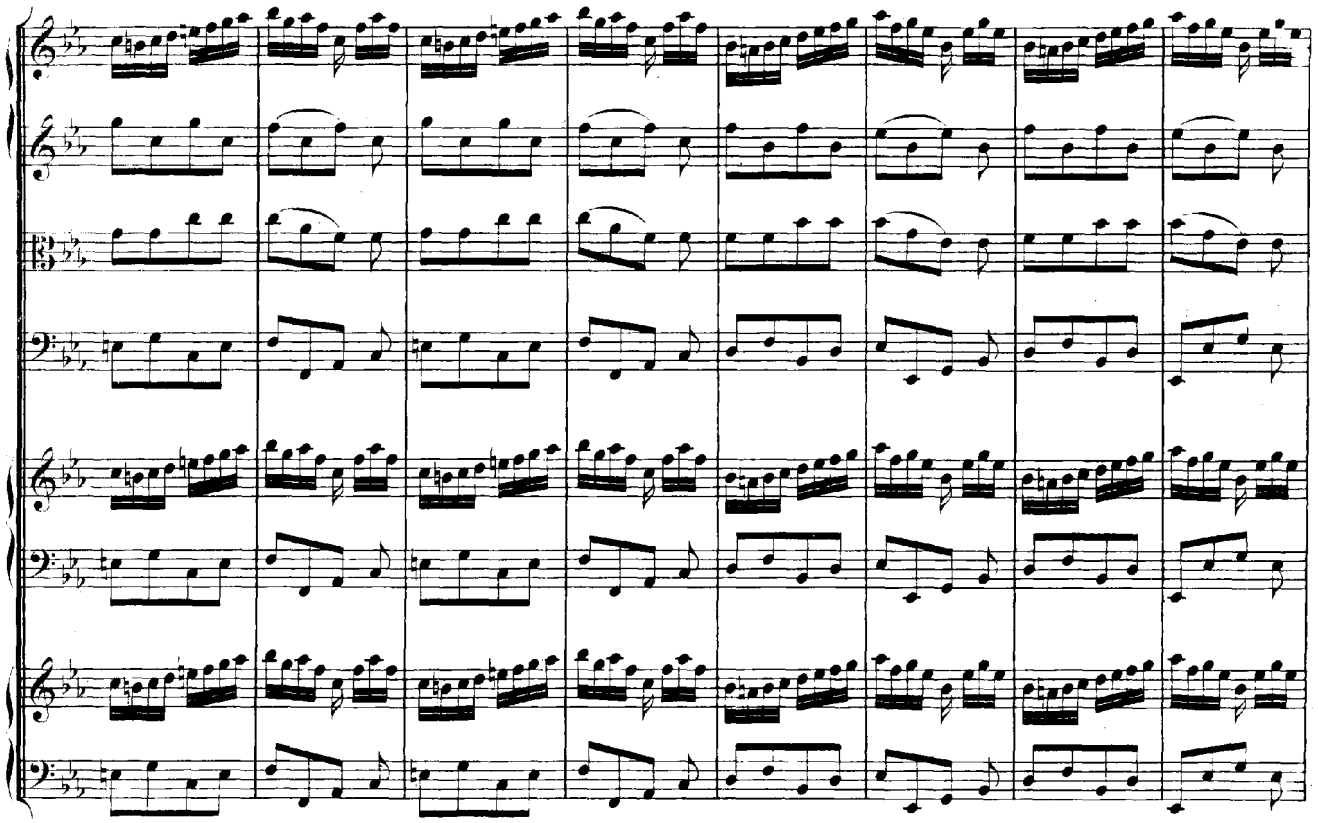


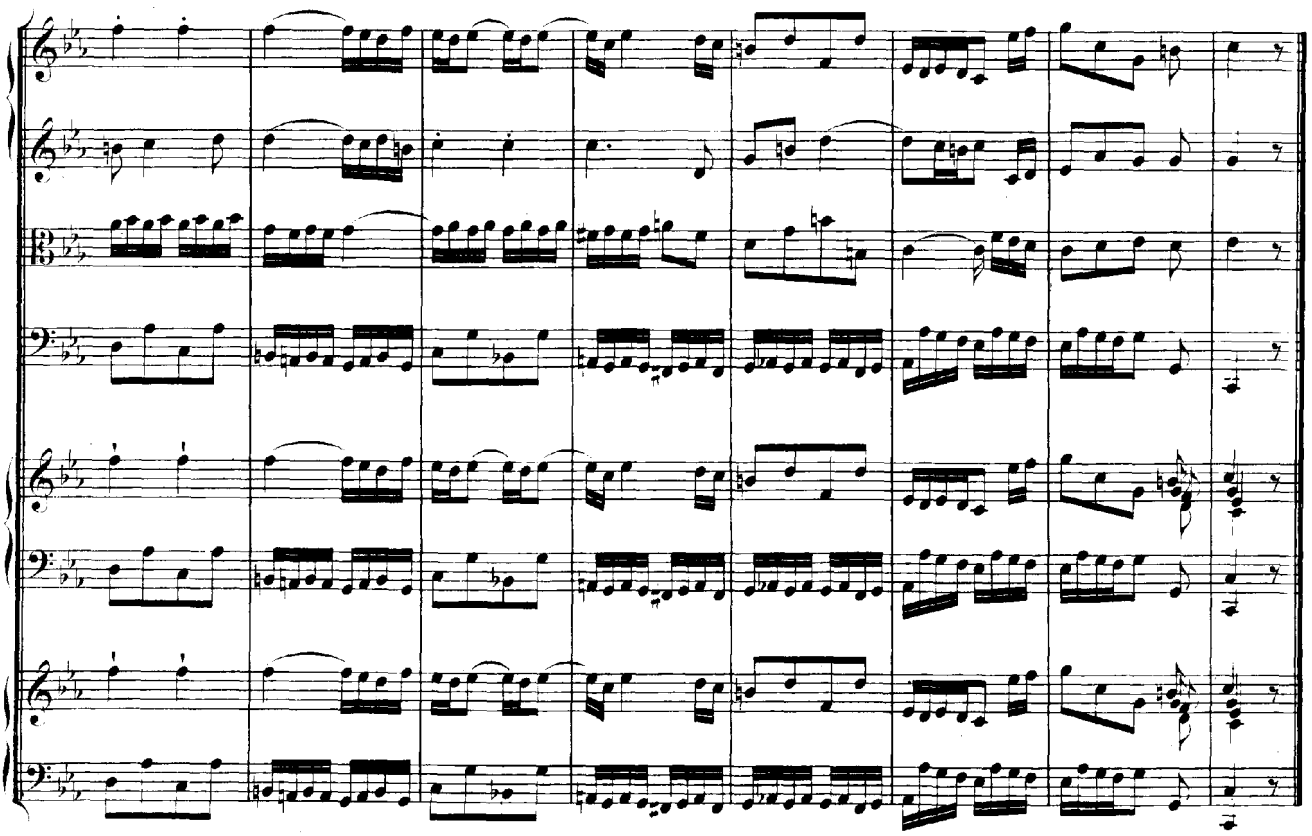

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano


piano
piano
piano
piano
piano


piano
forte
piano


forte
forte
forte





Concert

in C dur

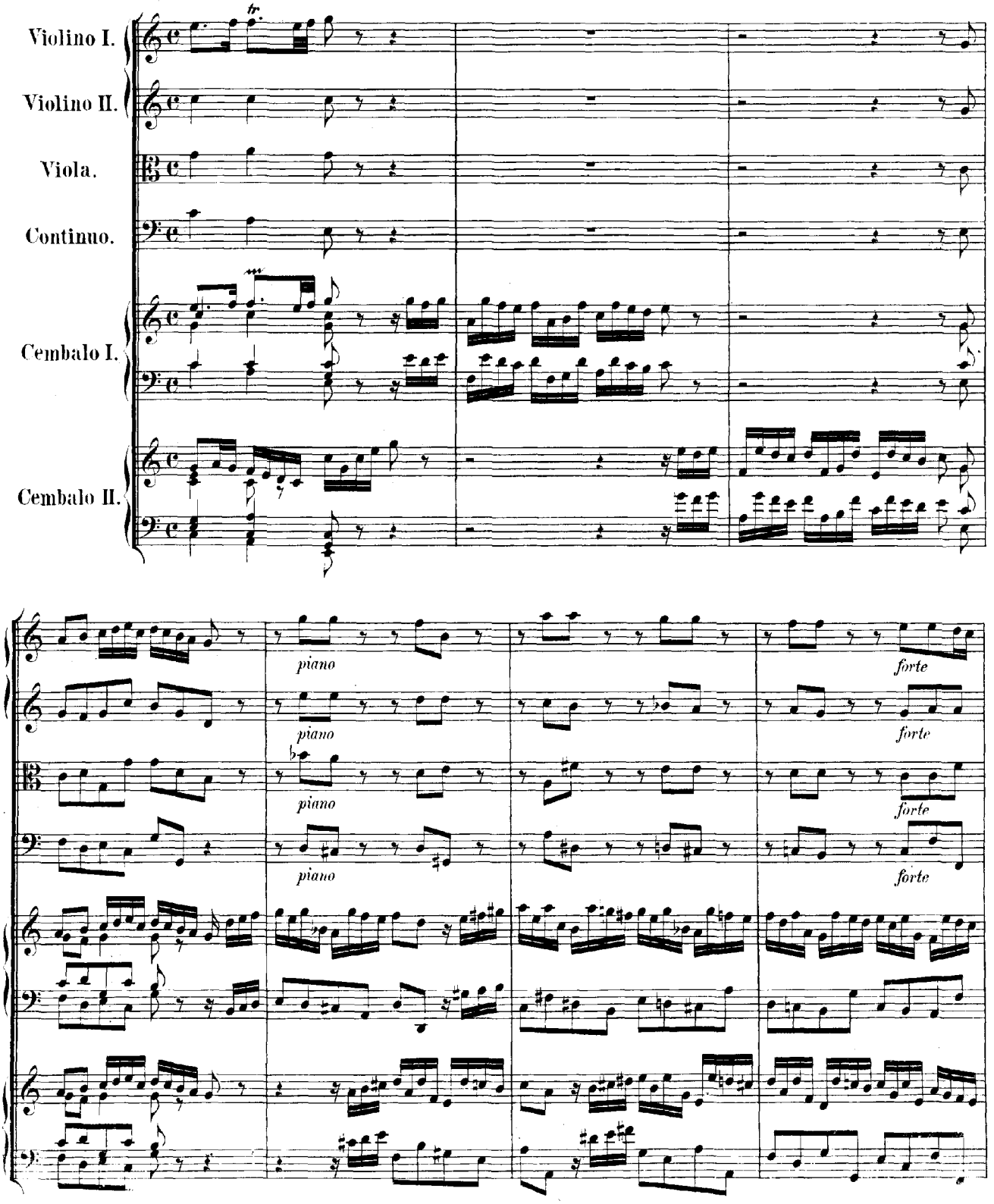
für zwei Claviere

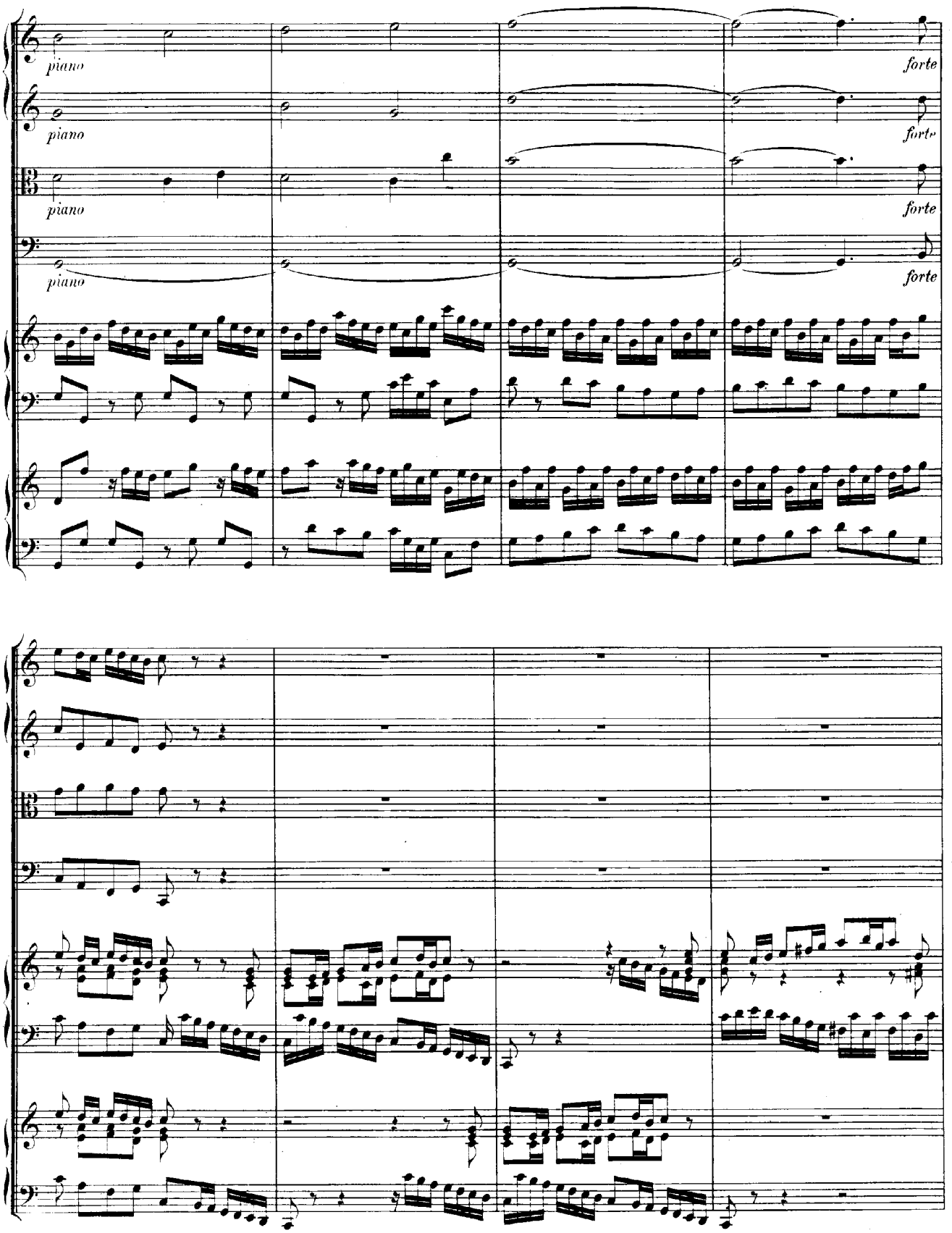
mit Begleitung von

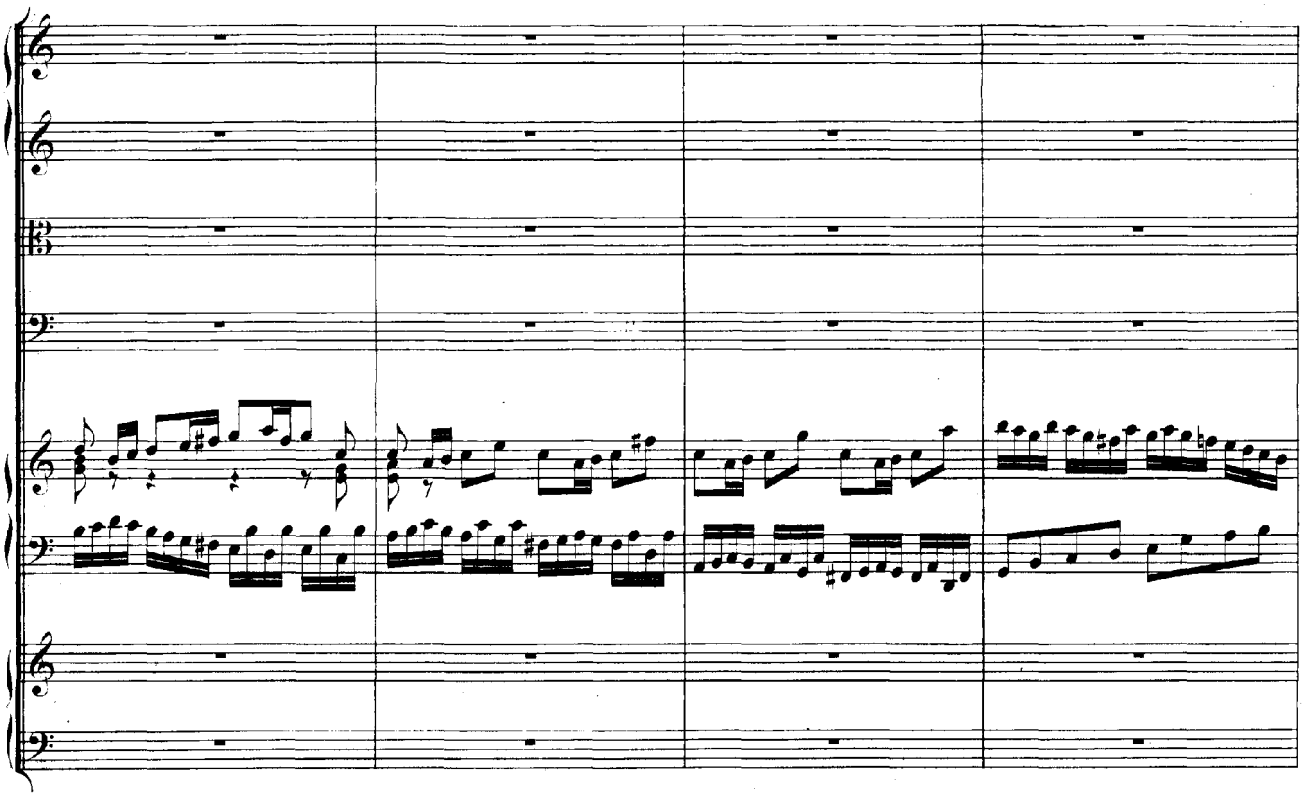
zwei Violinen, Viola und Continuo.

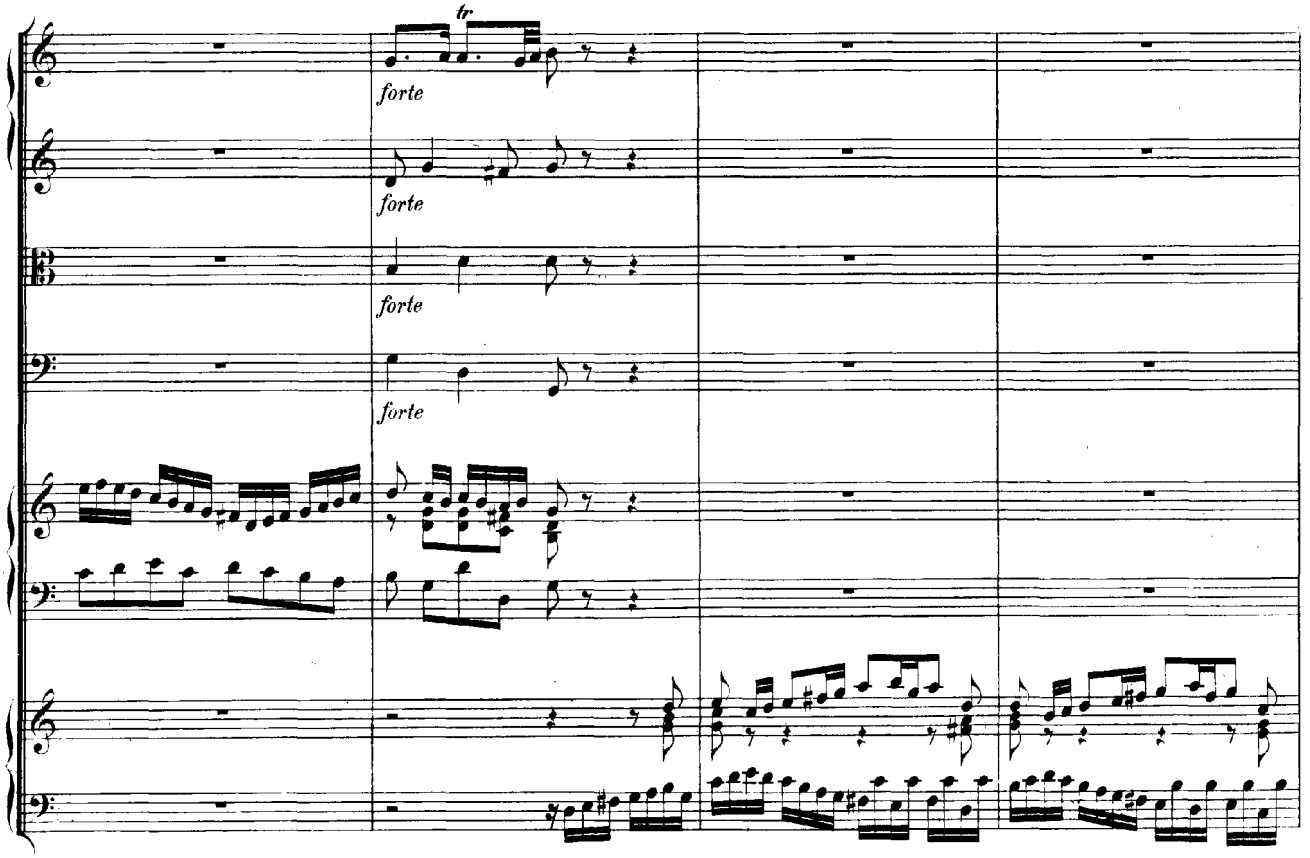
No 2.

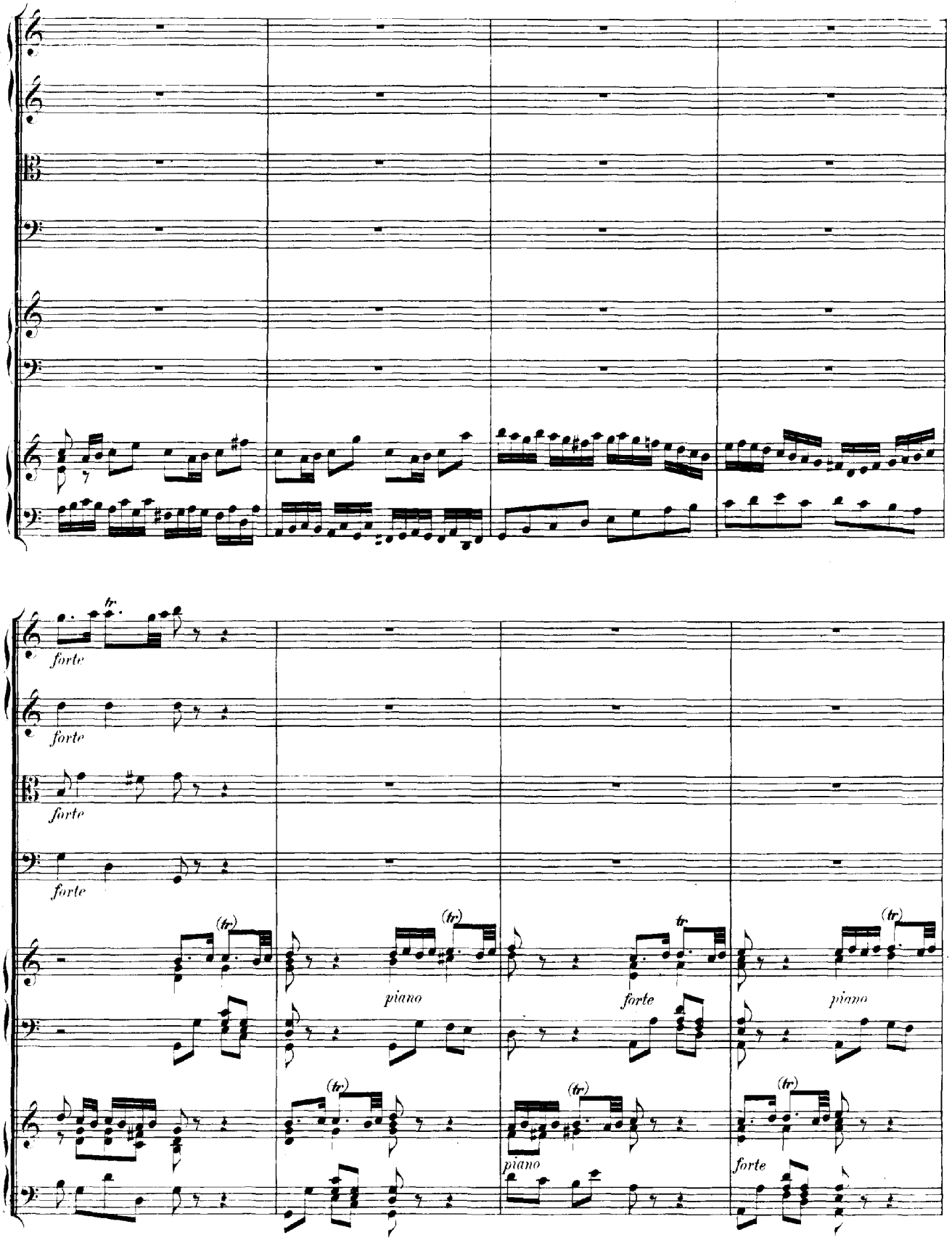
CONCERTO II.

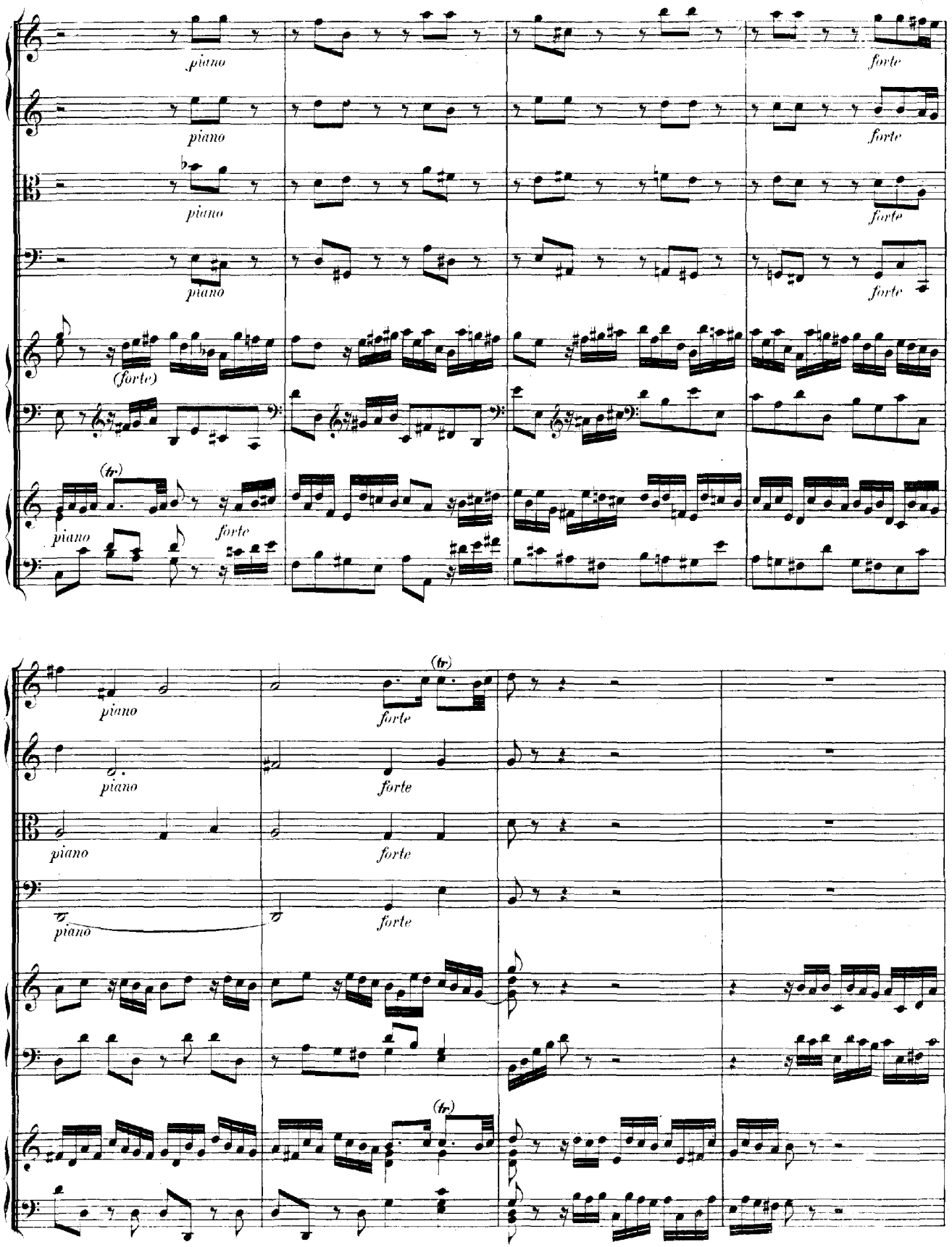

Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.
piano
forte

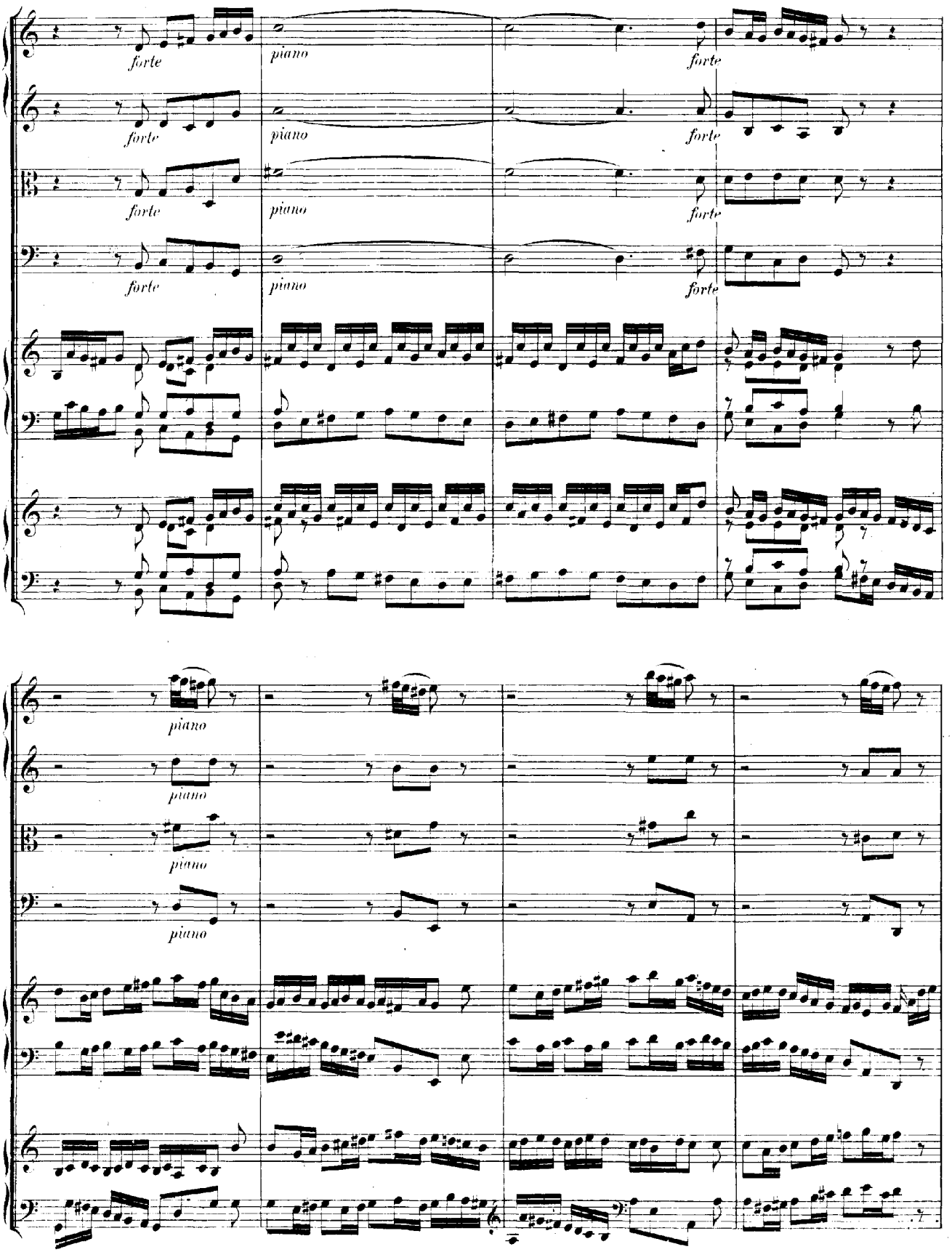

piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte

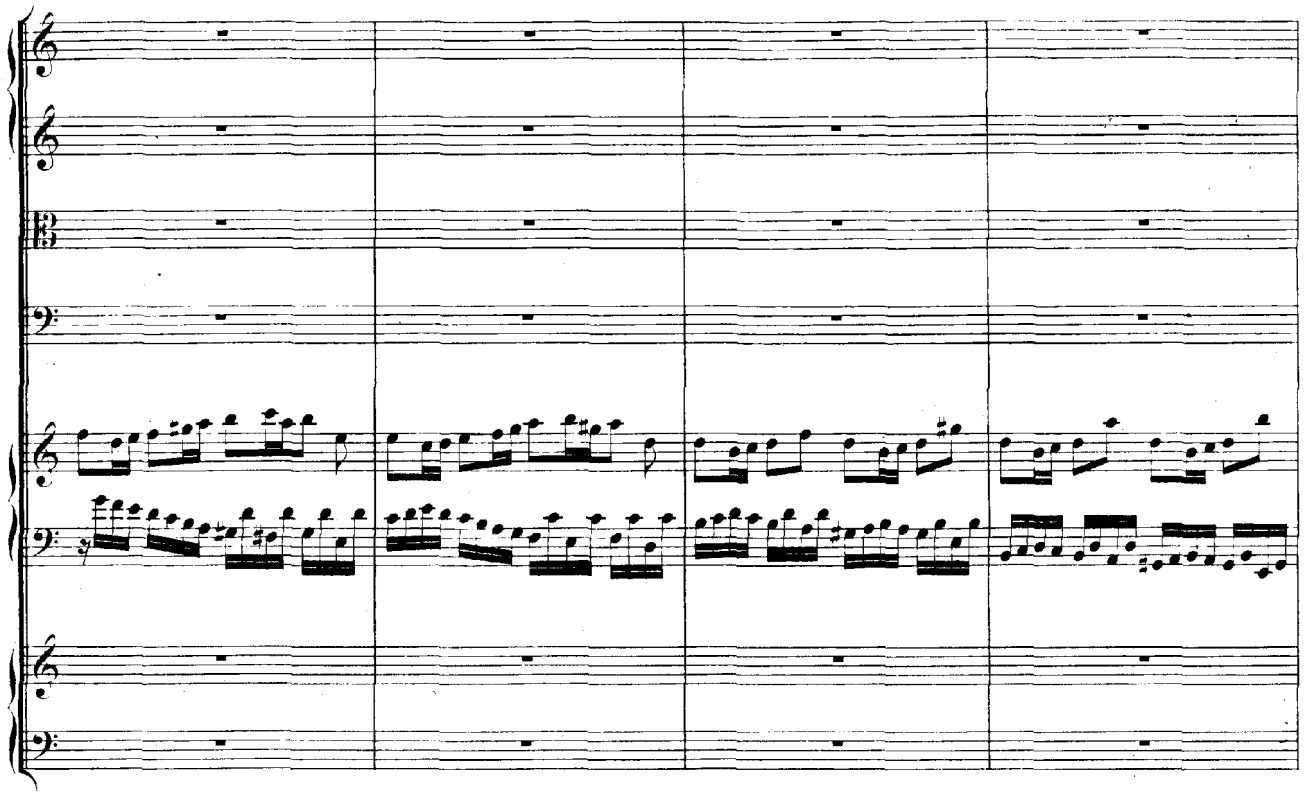


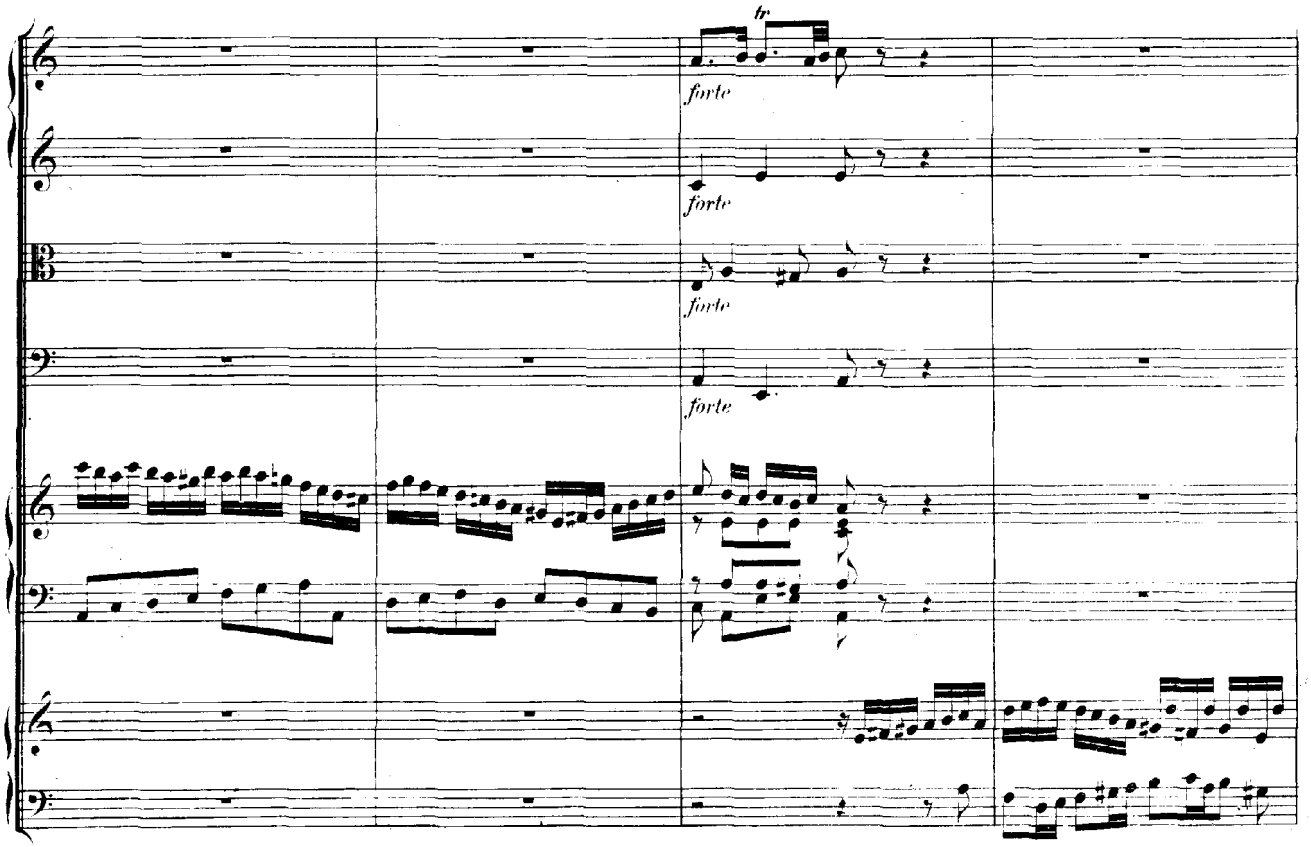

tr
forte
forte
forte
forte

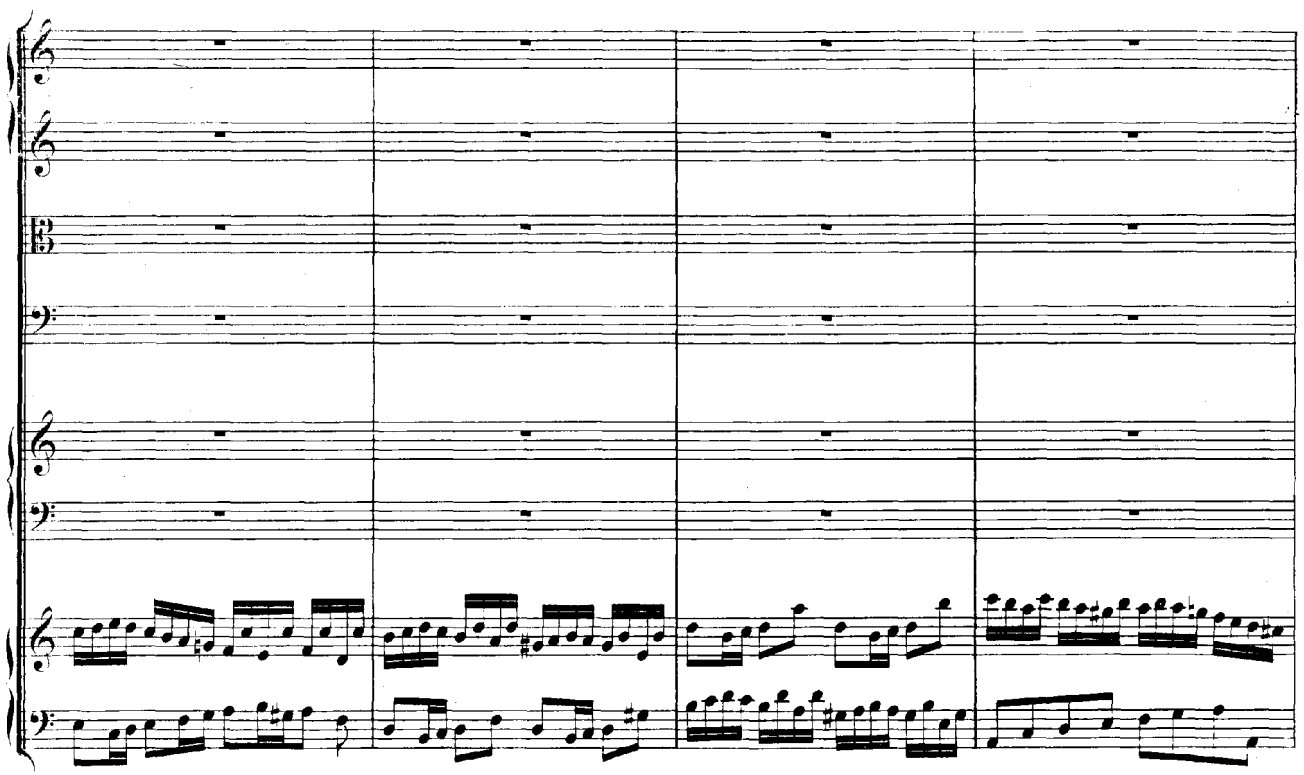

forte
forte
forte
forte
piano
forte
piano
piano
forte

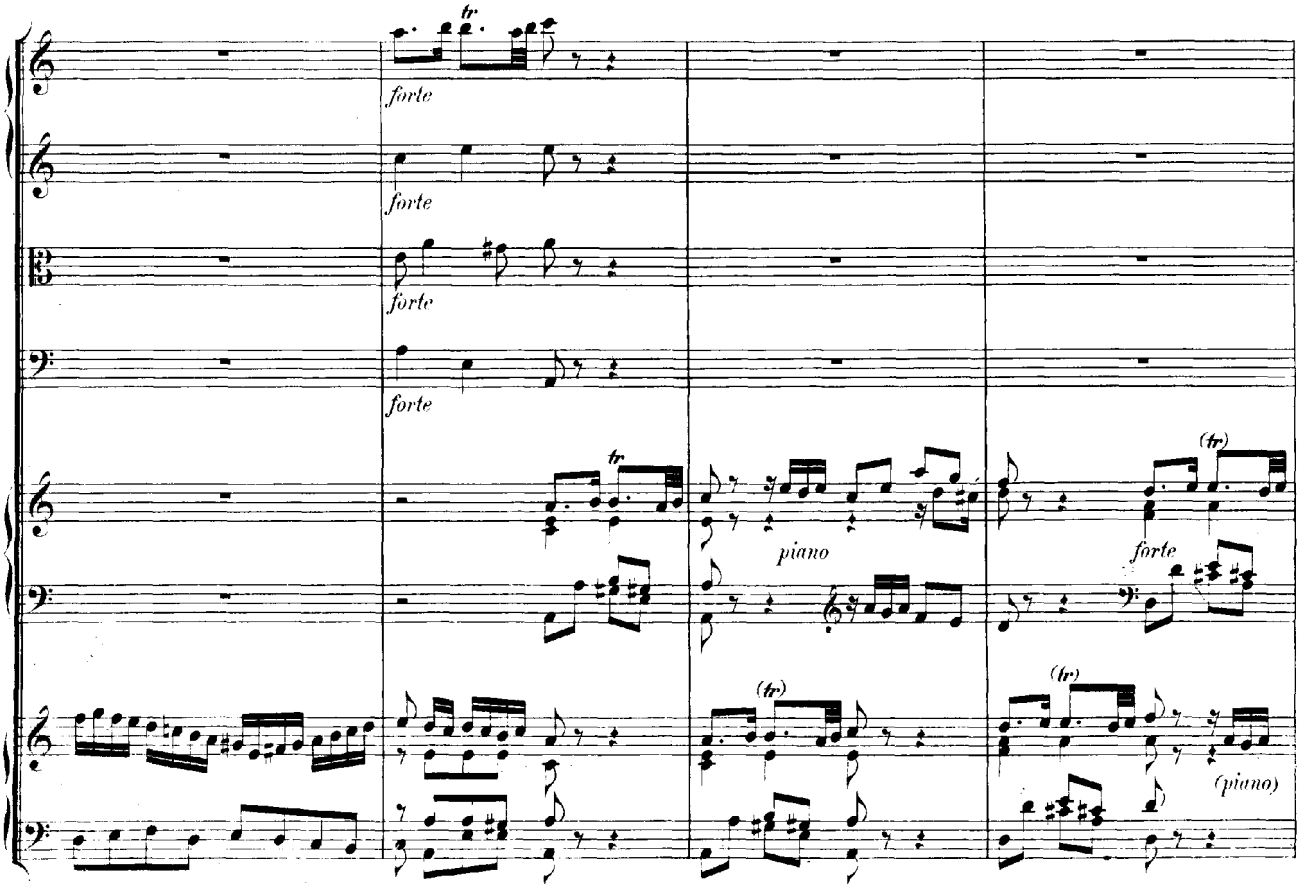

piano
forte
(forte)
(tr)

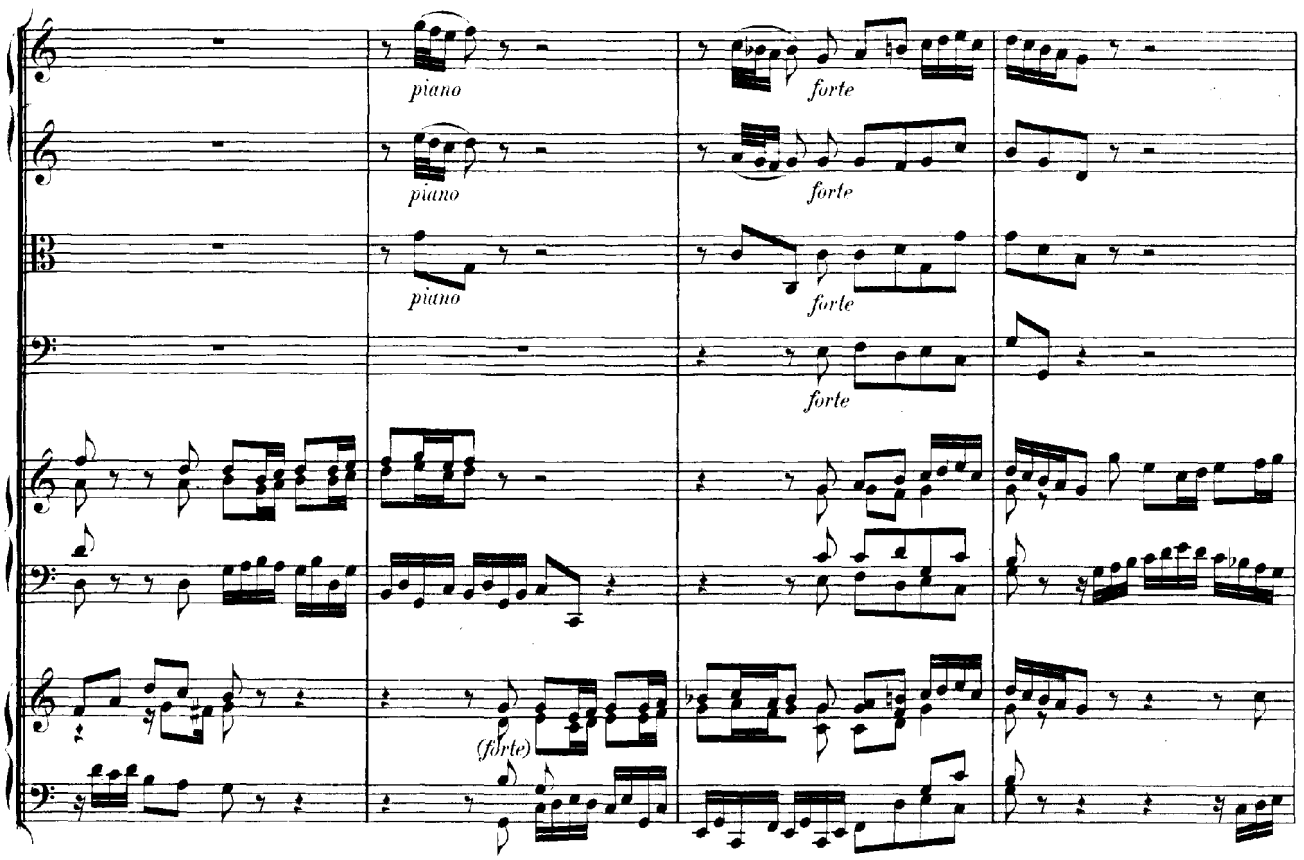

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
piano
piano
piano

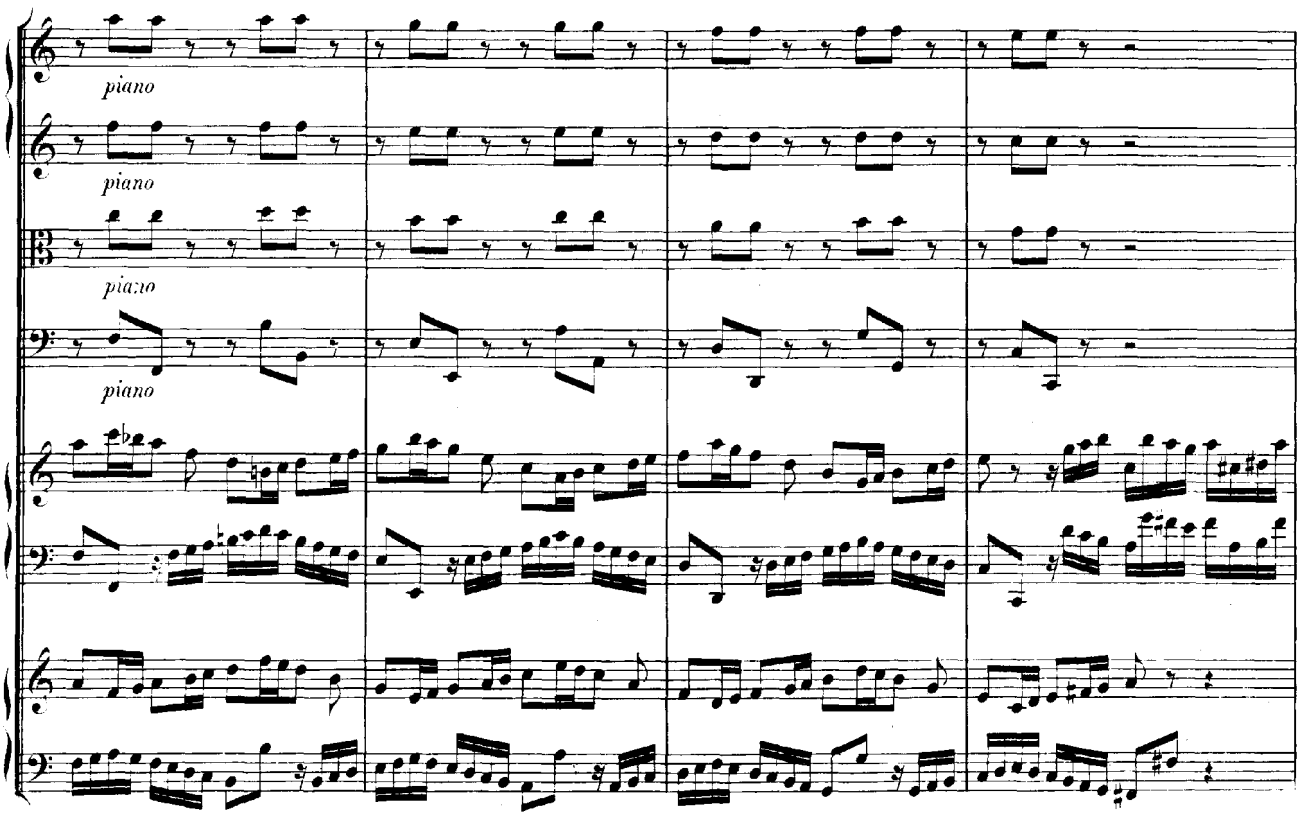


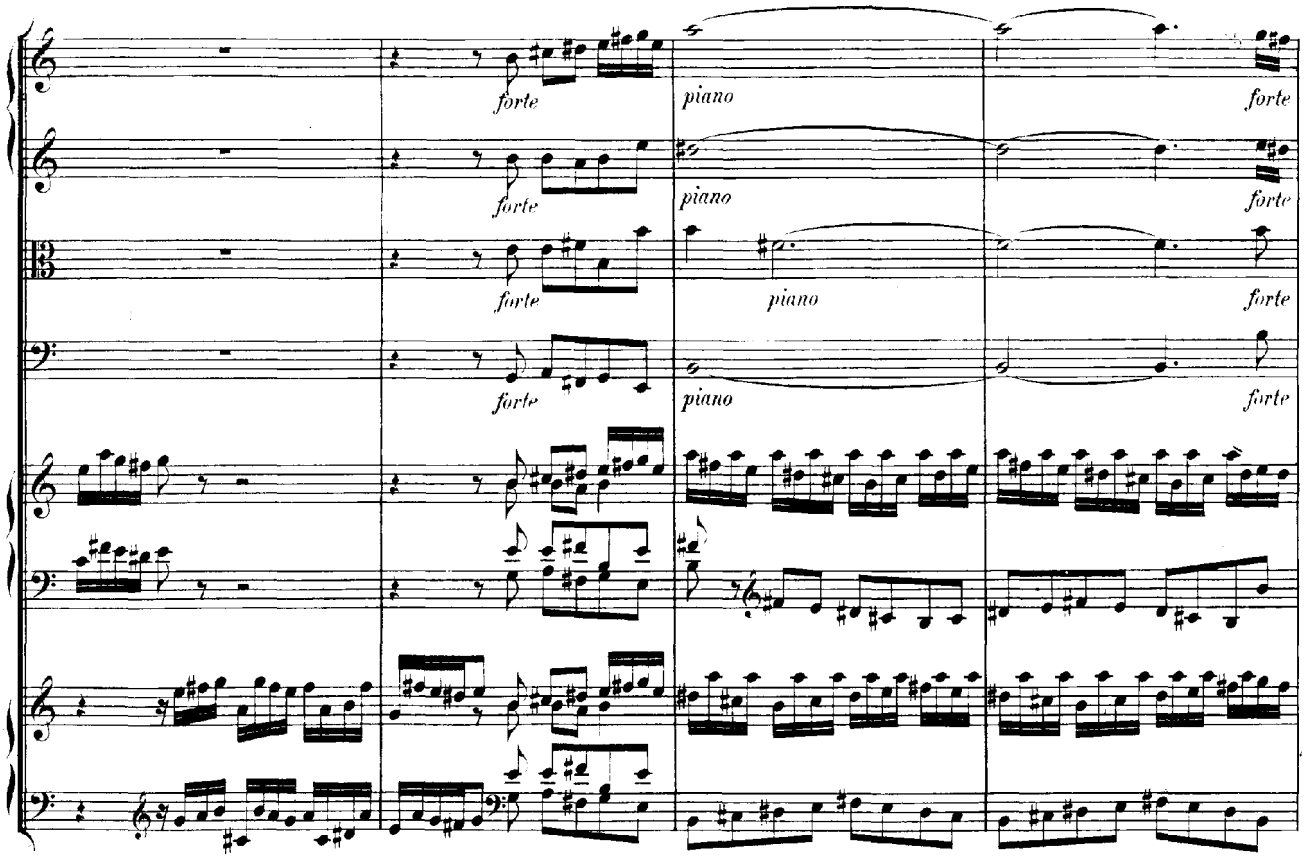

tr
forte
forte
forte
forte

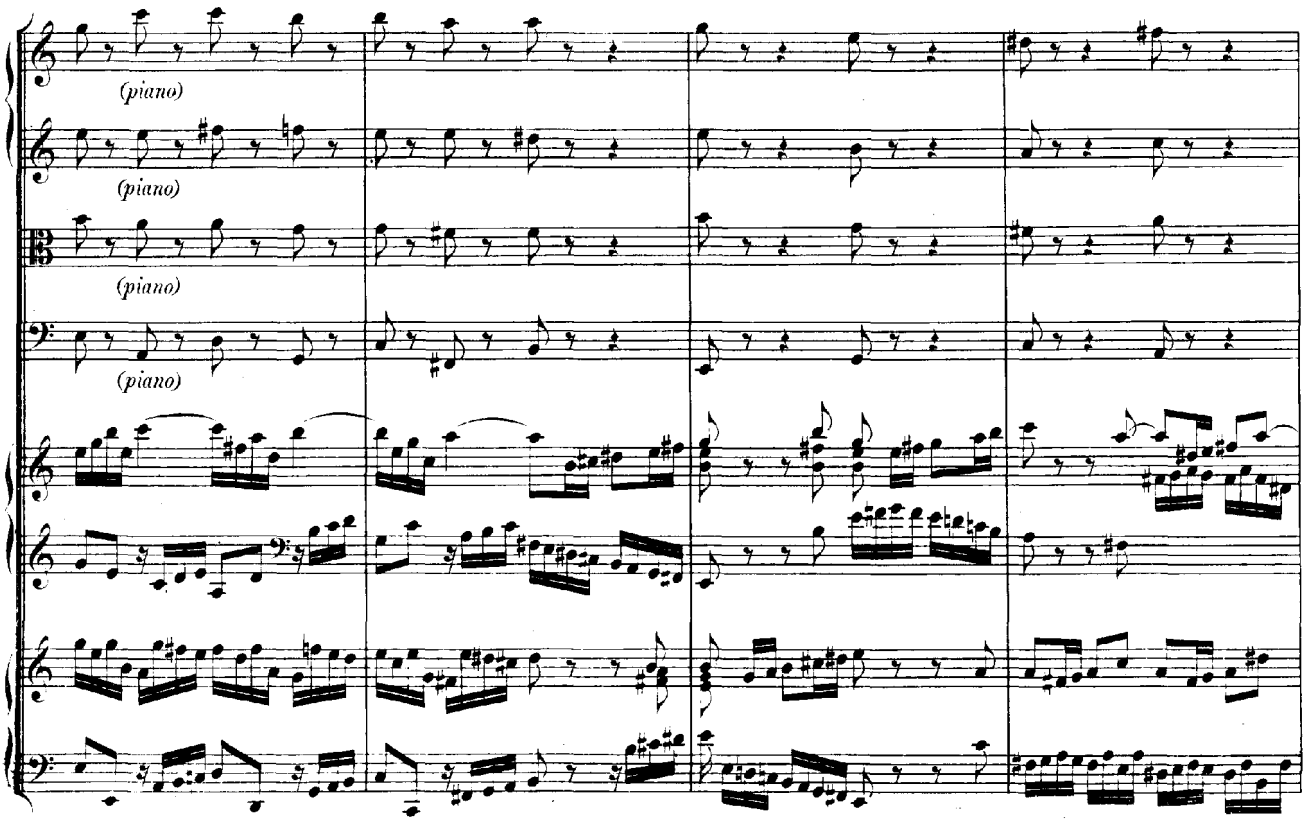


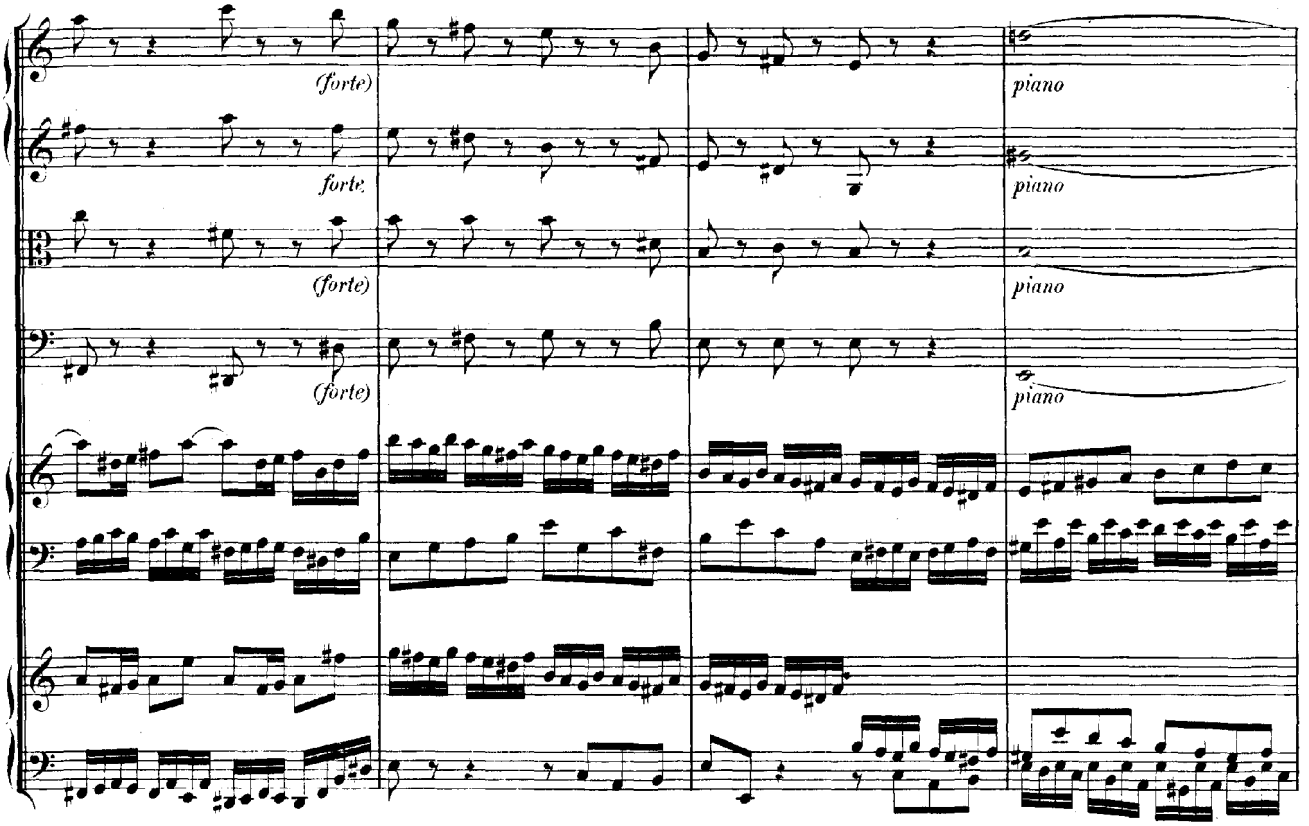

tr
forte
forte
forte
forte
tr
piano
(tr)
forte
(tr)
(tr)
(piano)

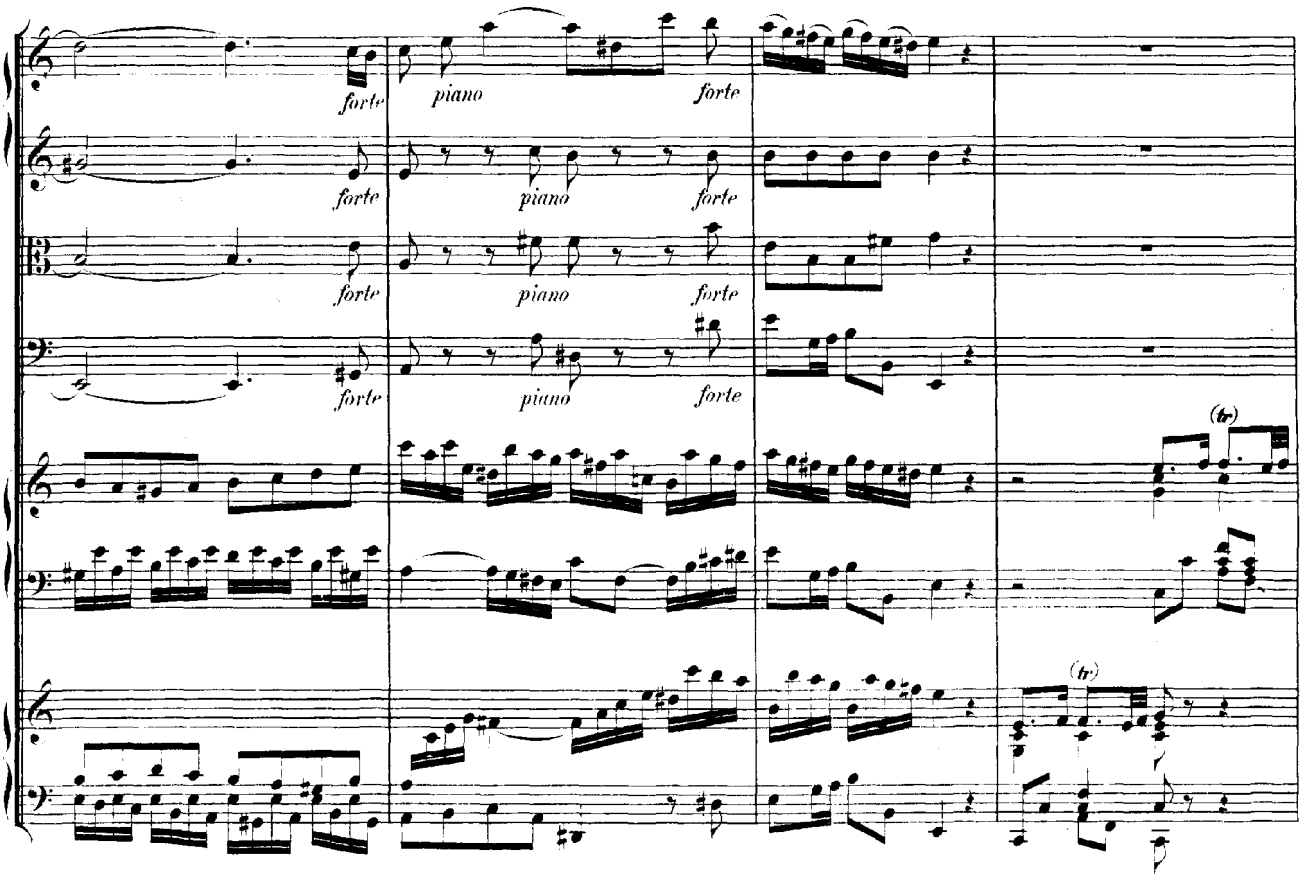

piano
forte
piano
forte
piano
forte
forte
(forte)

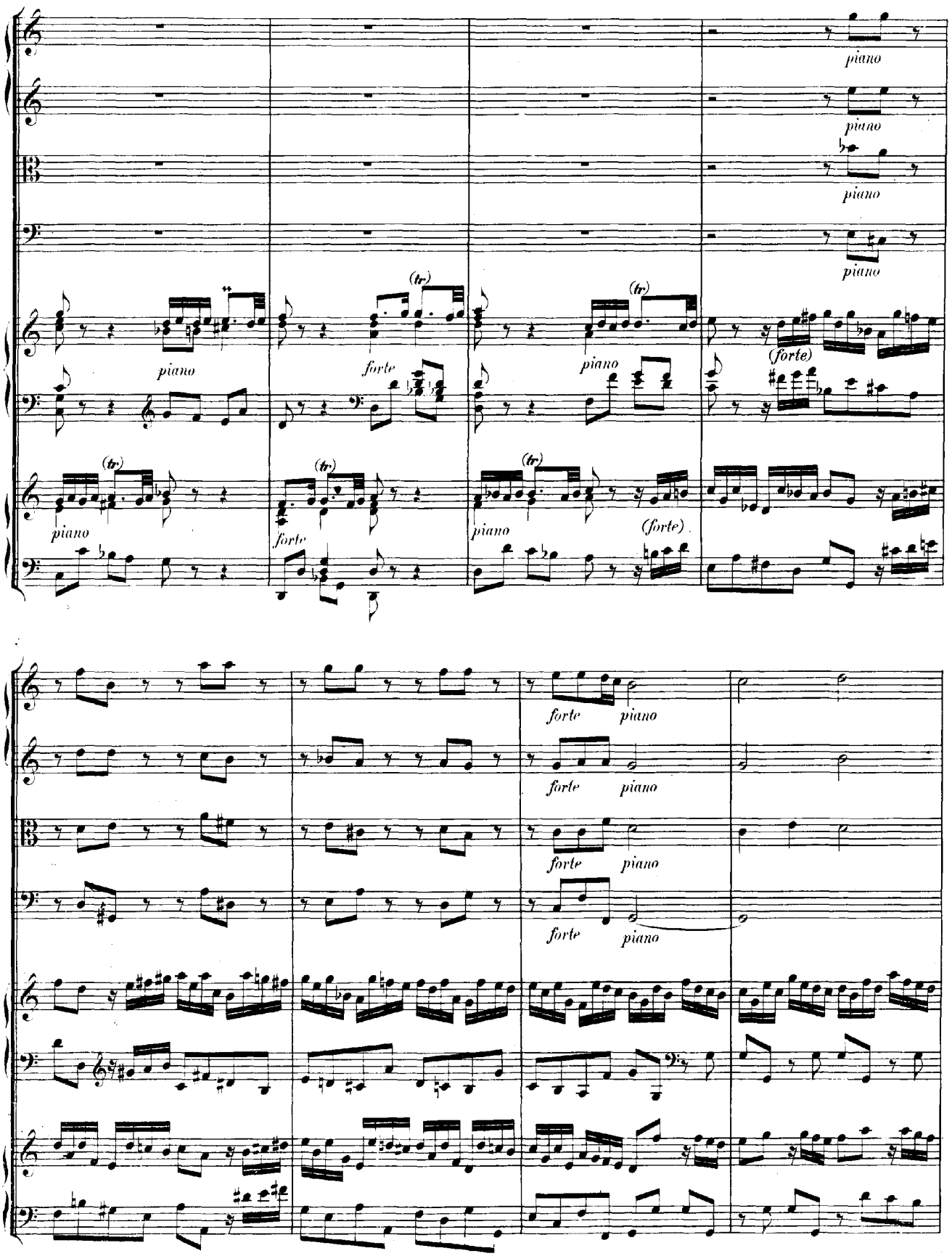

piano
piano
piano
piano

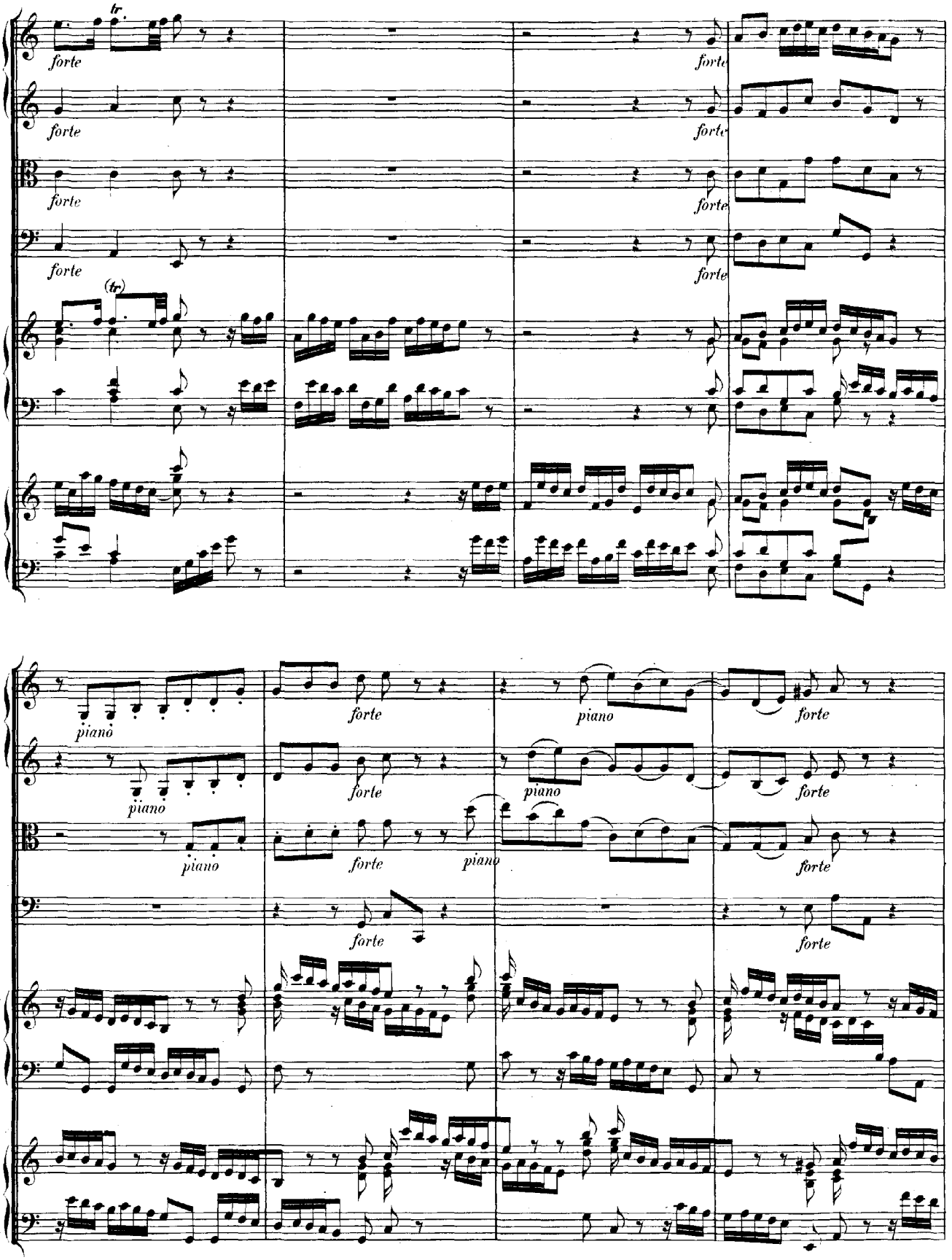

forte
piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano
forte

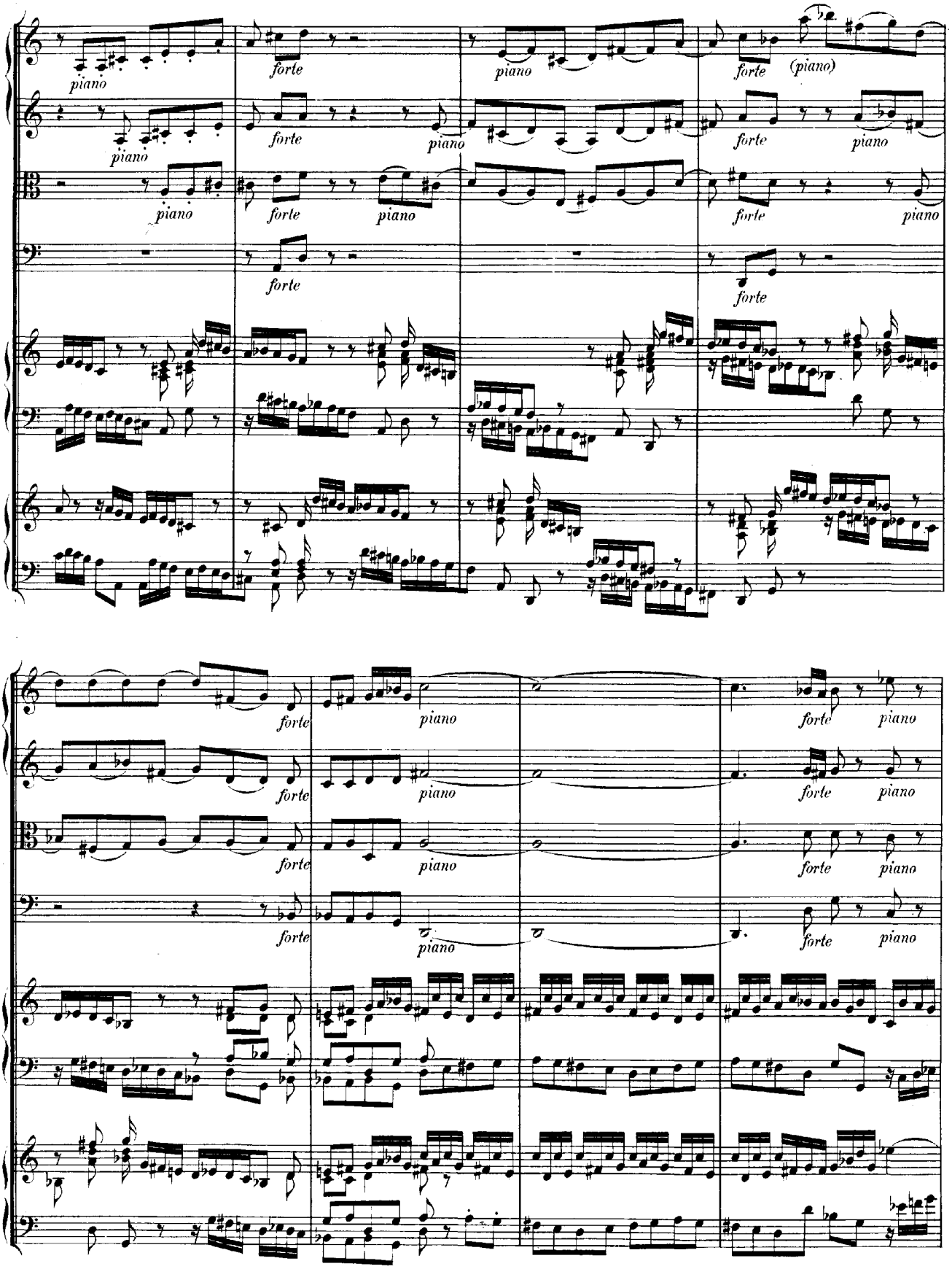

(piano)
(piano)
(piano)
(piano)

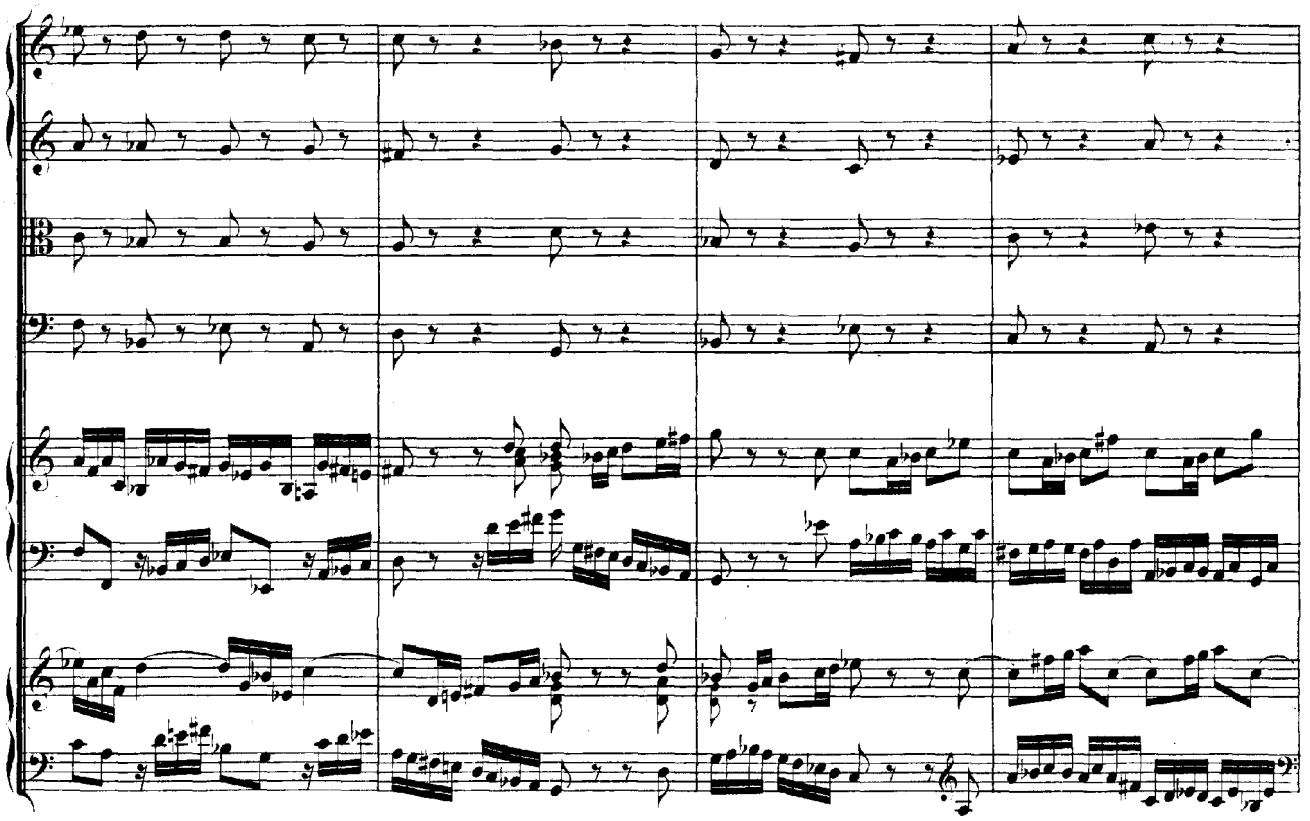

(forte)
piano
forte
piano
(forte)
piano
(forte)
piano

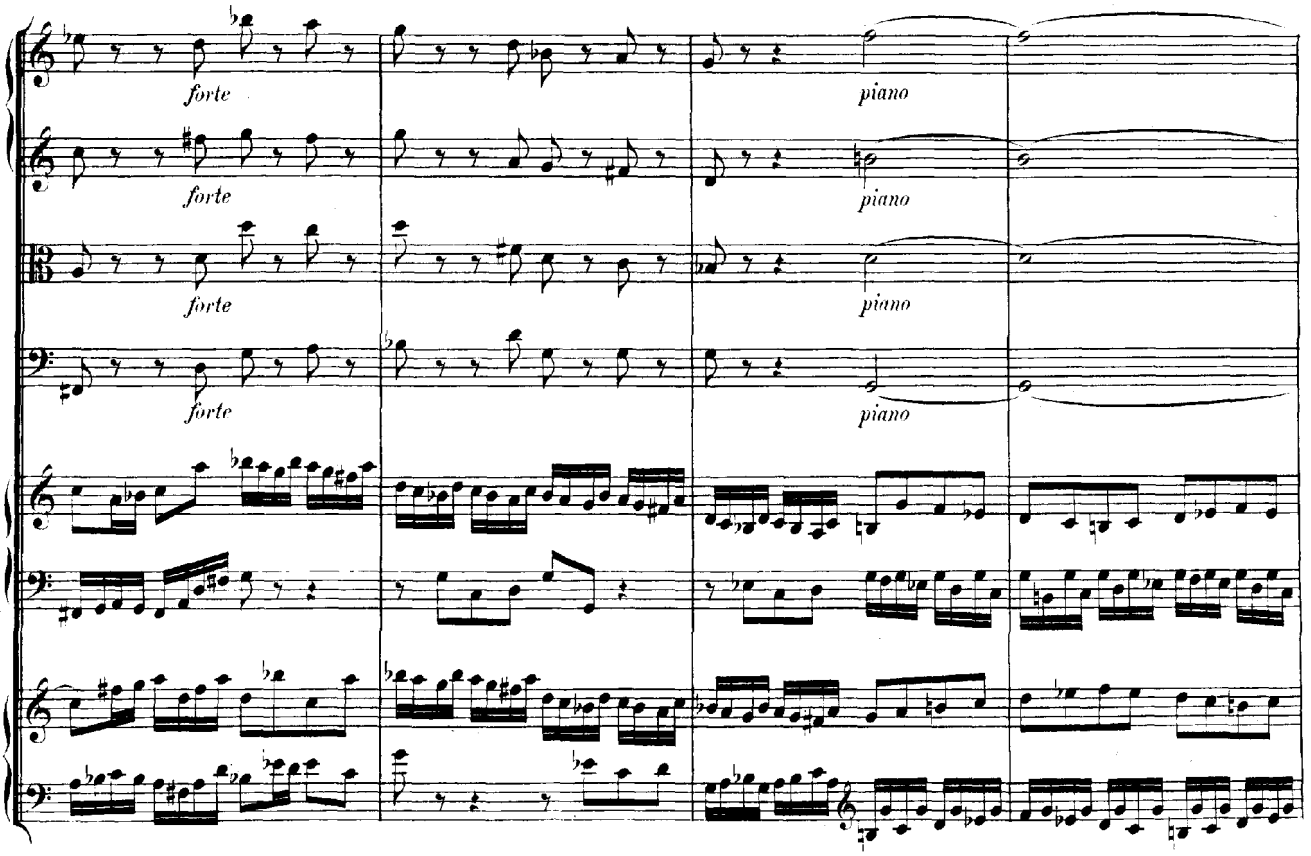

forte
piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano
forte
(tr)
(tr)

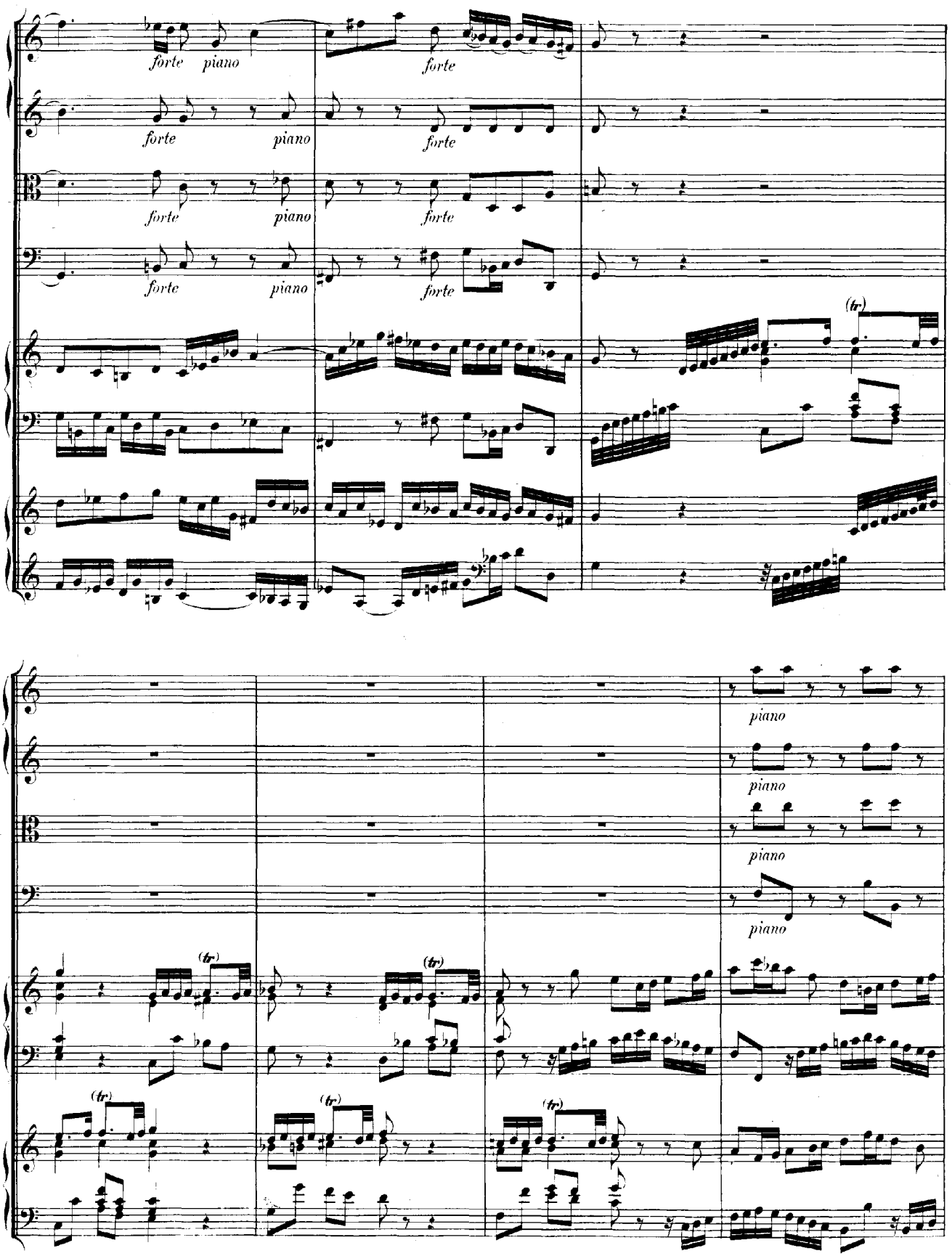

piano
piano
piano
piano
(tr)
piano
forte
(tr)
piano
(forte)
(tr)
piano
(tr)
forte
(tr)
piano
(forte)
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

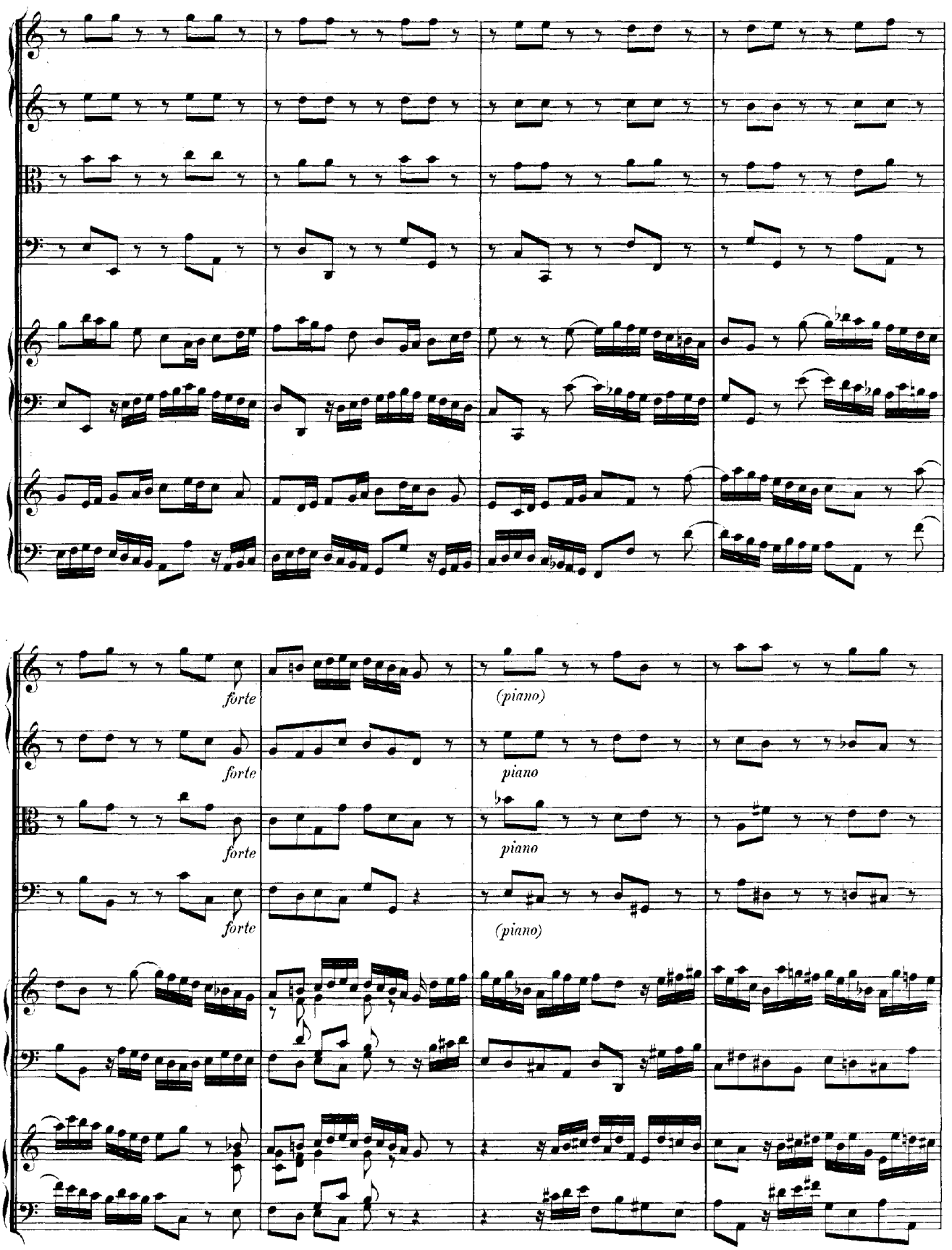

tr
forte
(tr)
piano
forte

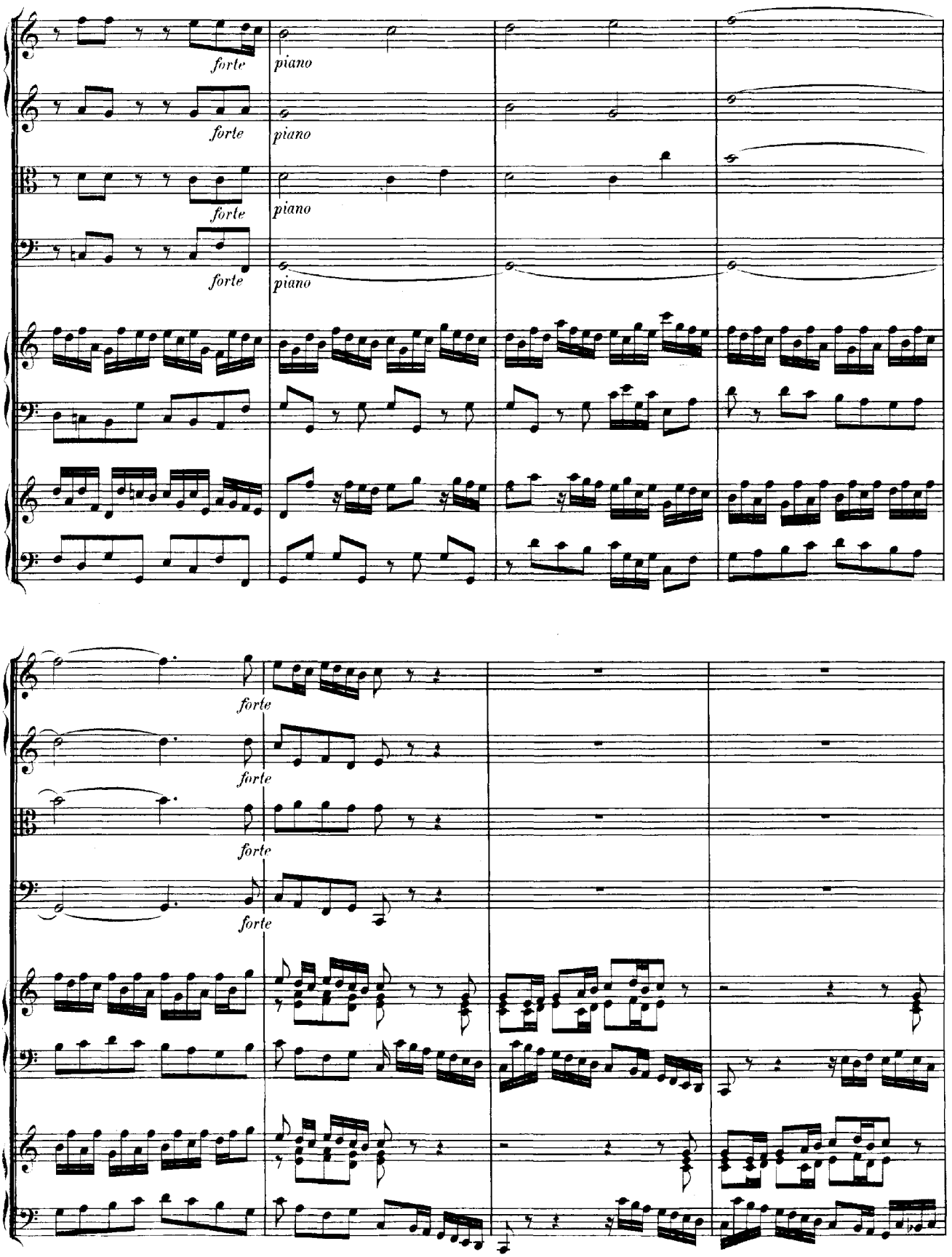

piano
forte
piano
forte
(piano)
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

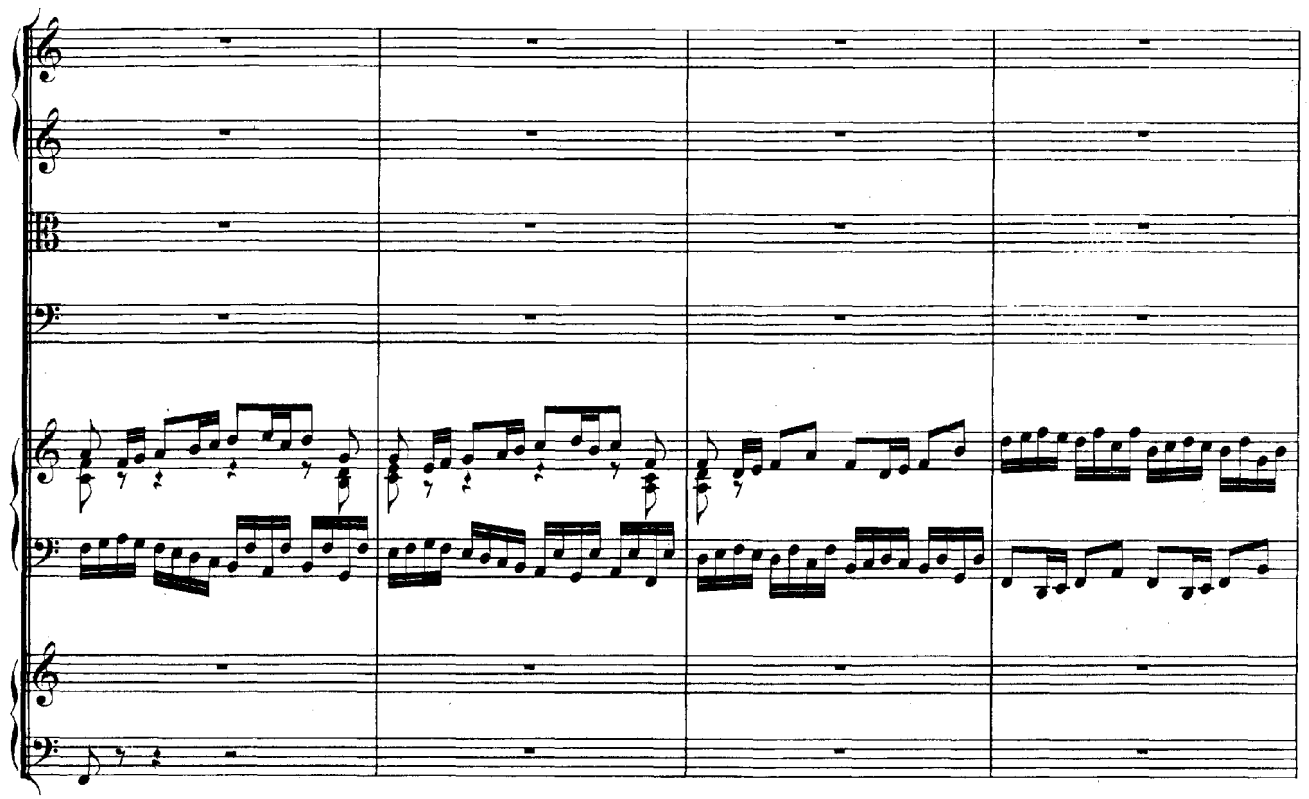


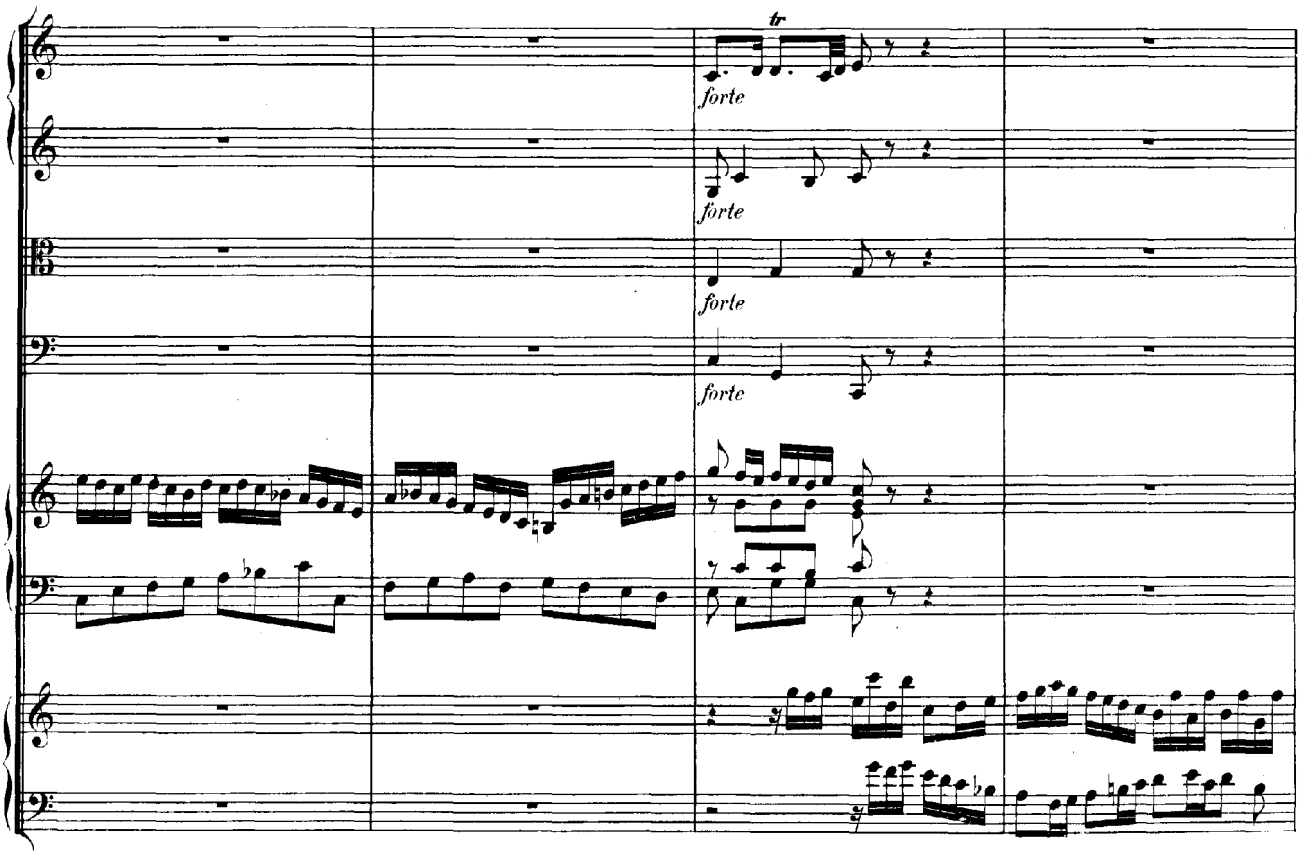

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

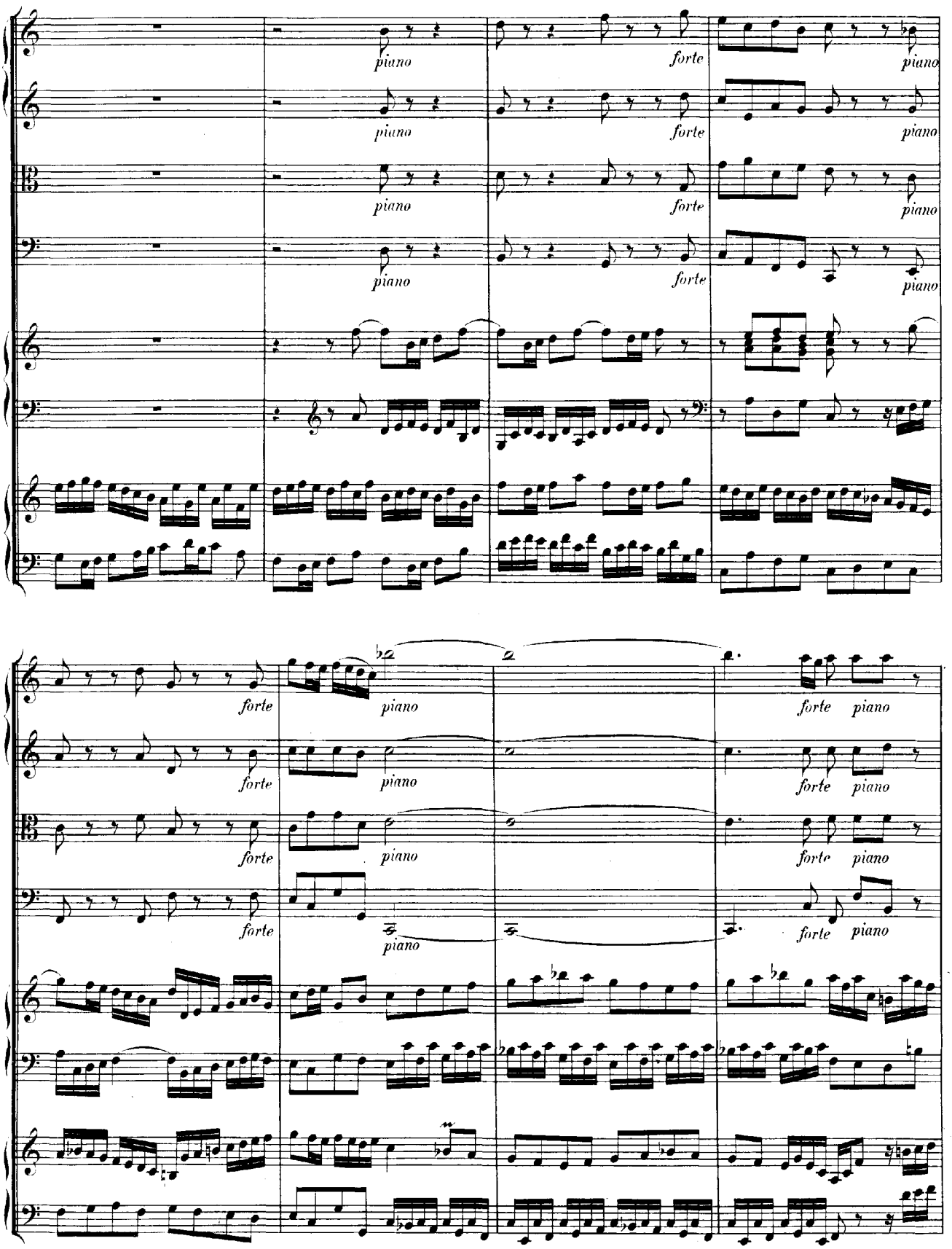

forte
piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano
forte
(tr)
piano
piano
piano
piano
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)
(tr)

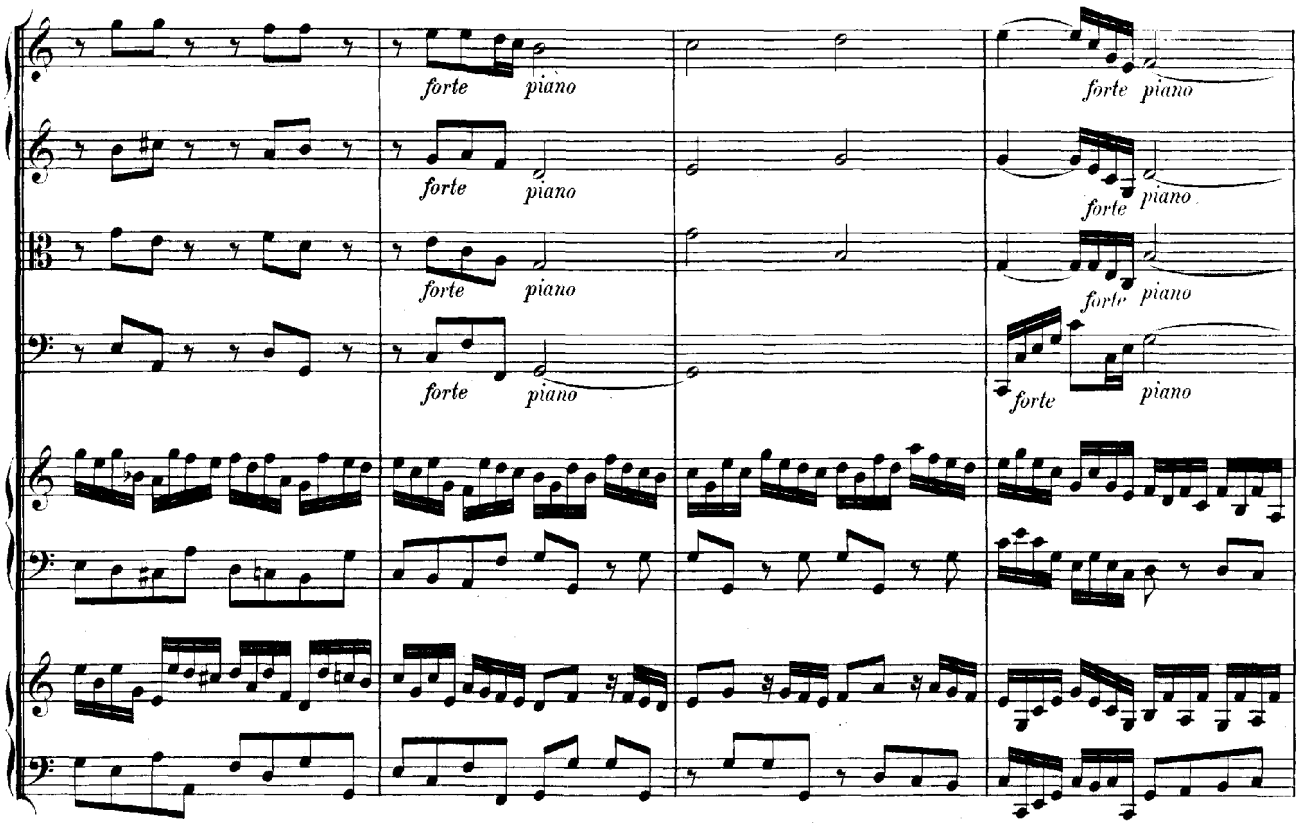

forte
forte
forte
forte
(piano)
piano
piano
(piano)

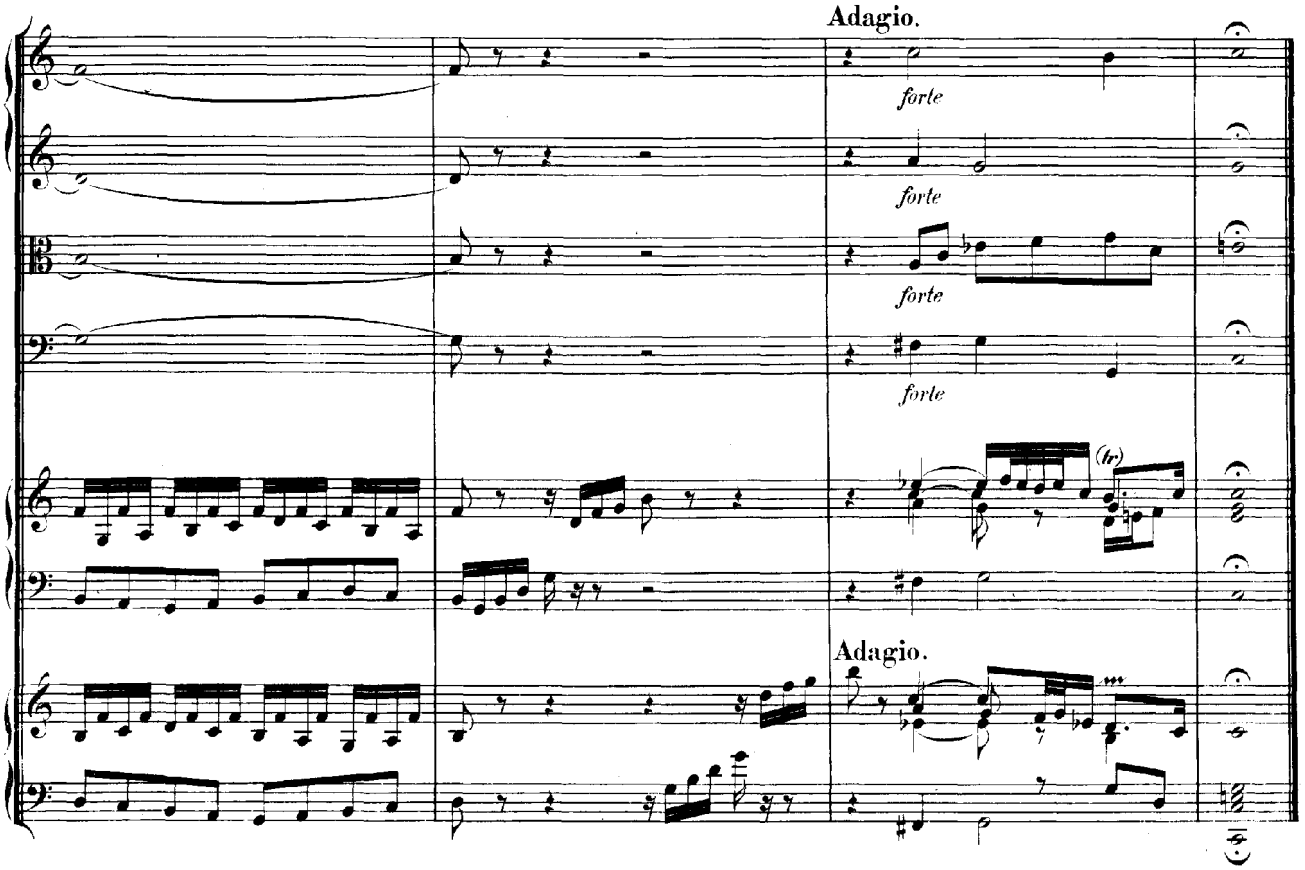

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
forte
forte
forte




tr
forte
forte
forte
forte


piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

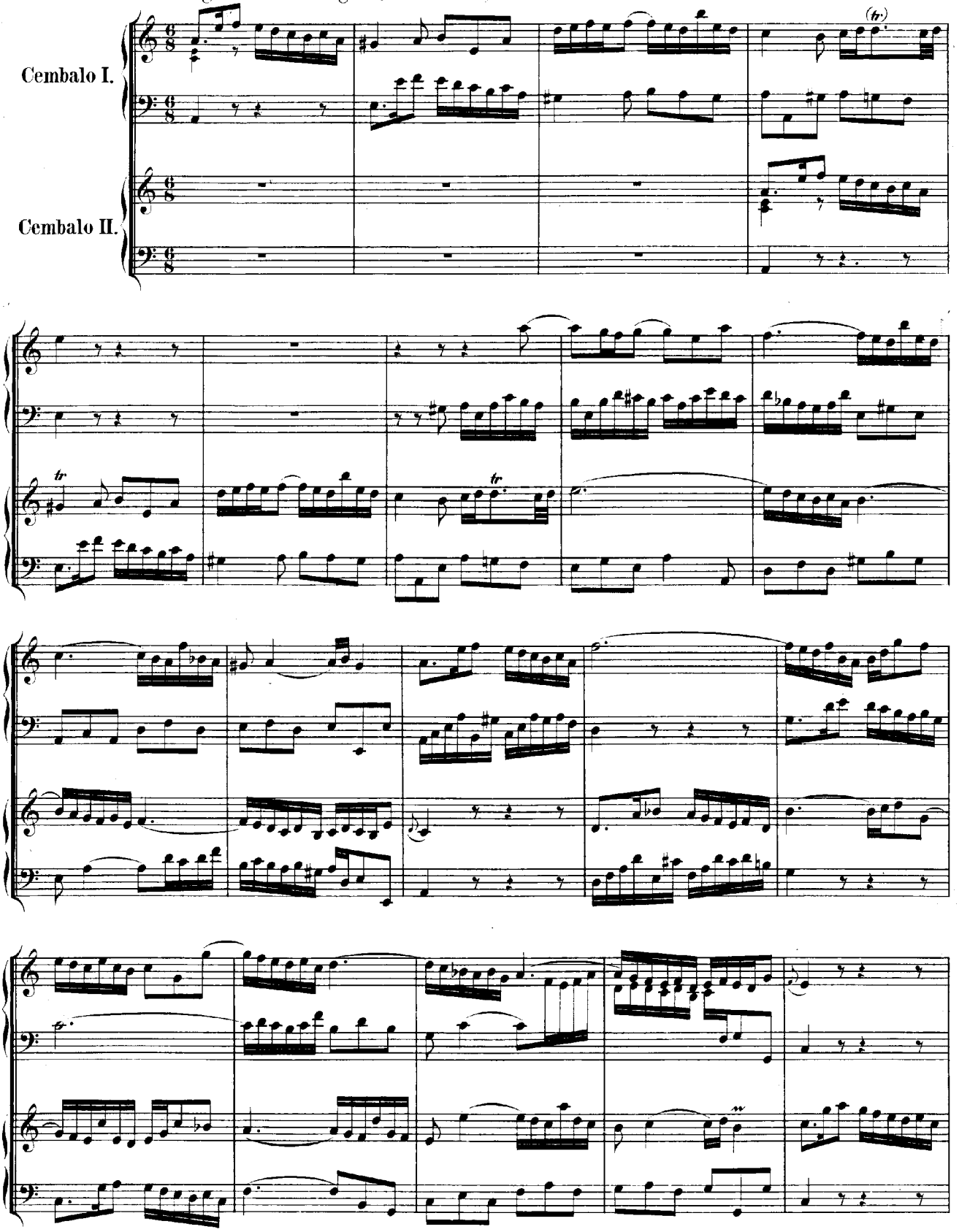

forte
piano

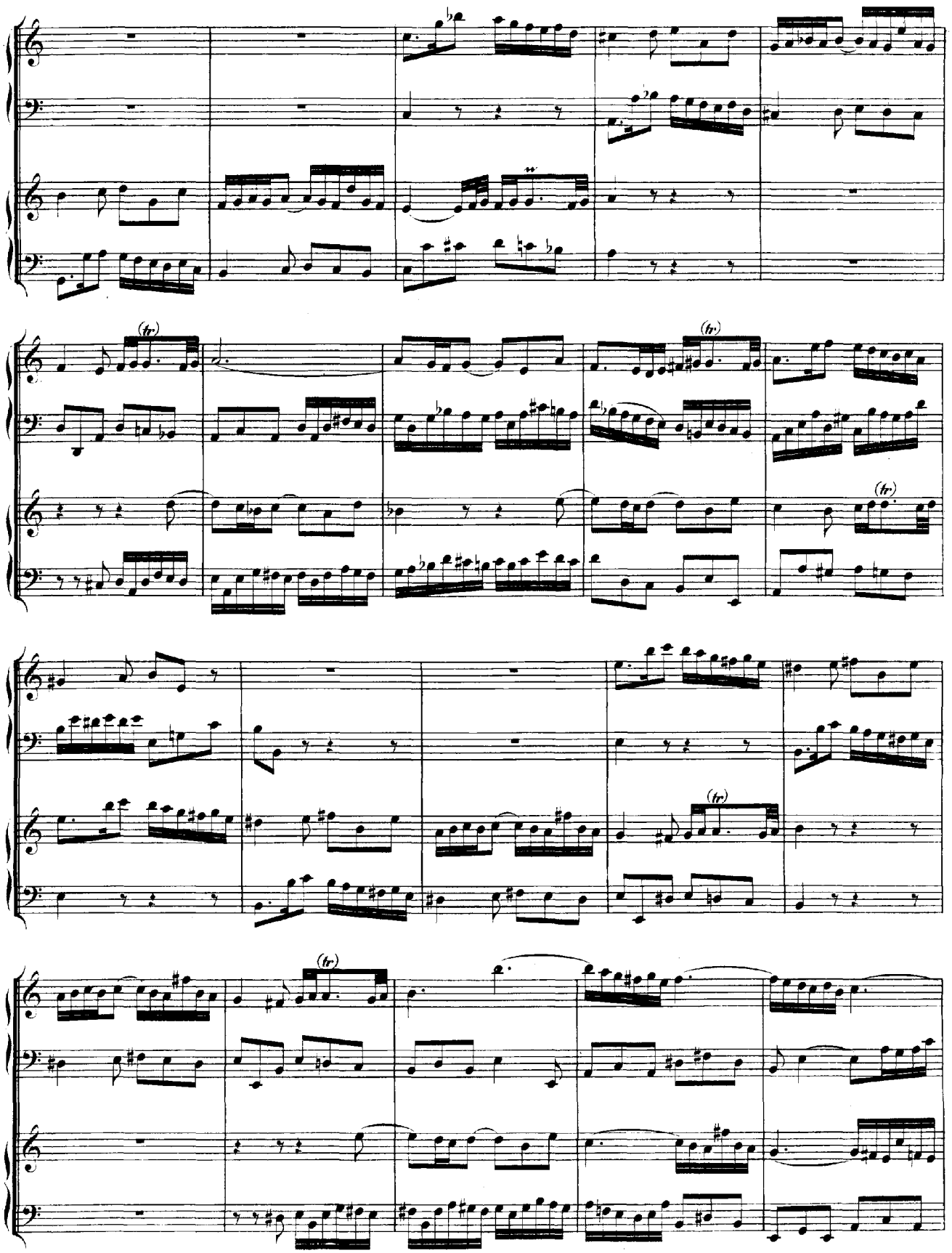

Adagio.
forte
(tr)
Adagio.

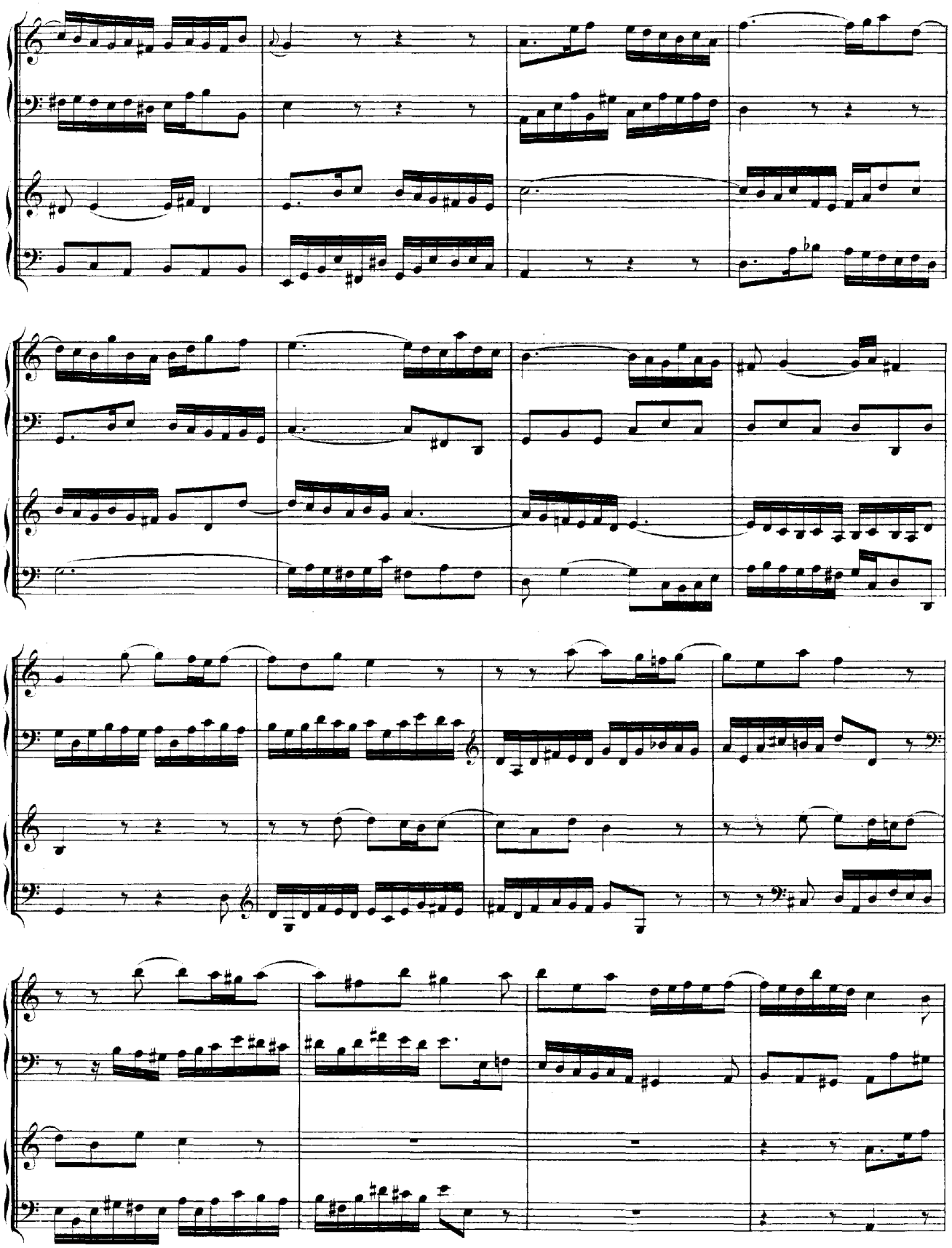
Adagio ovvero Largo. (Quartetto tacet)

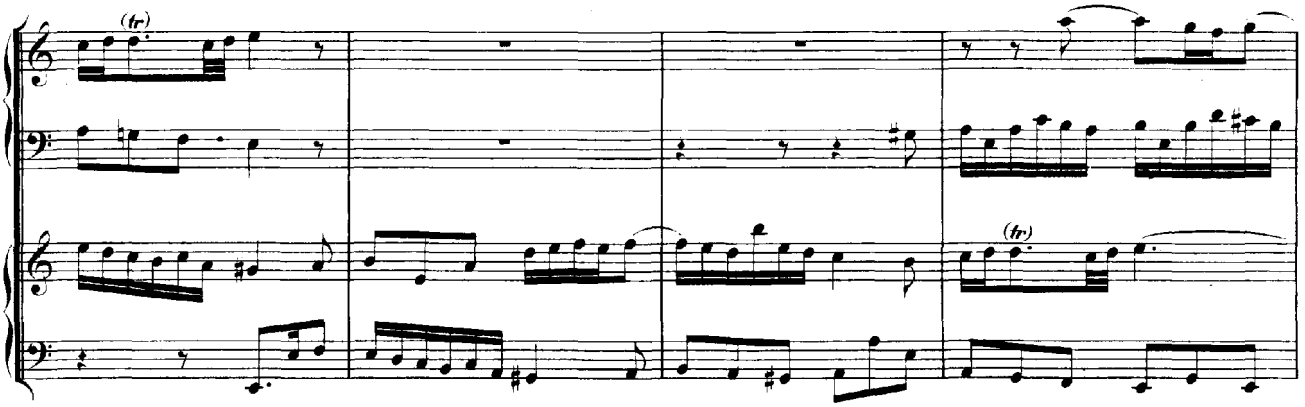
Cembalo I.

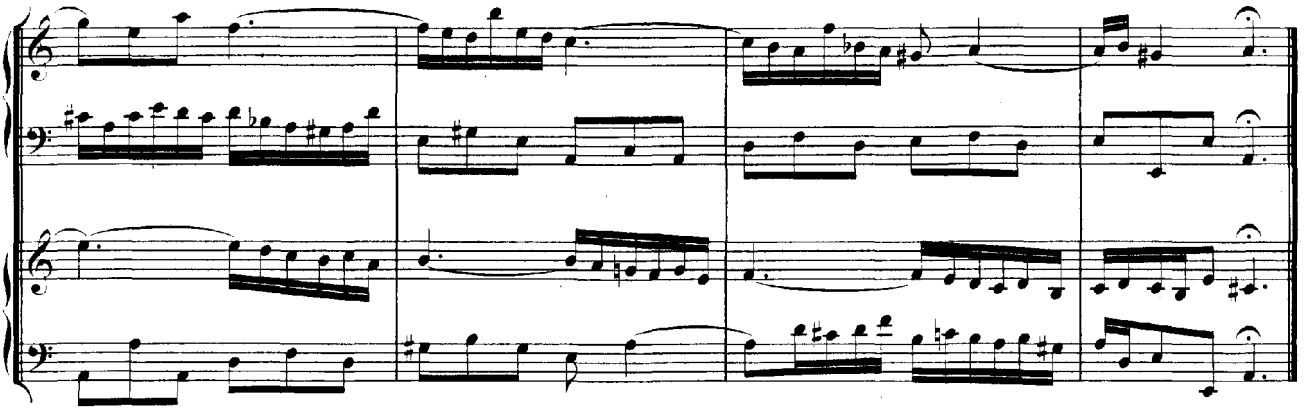
Cembalo II.



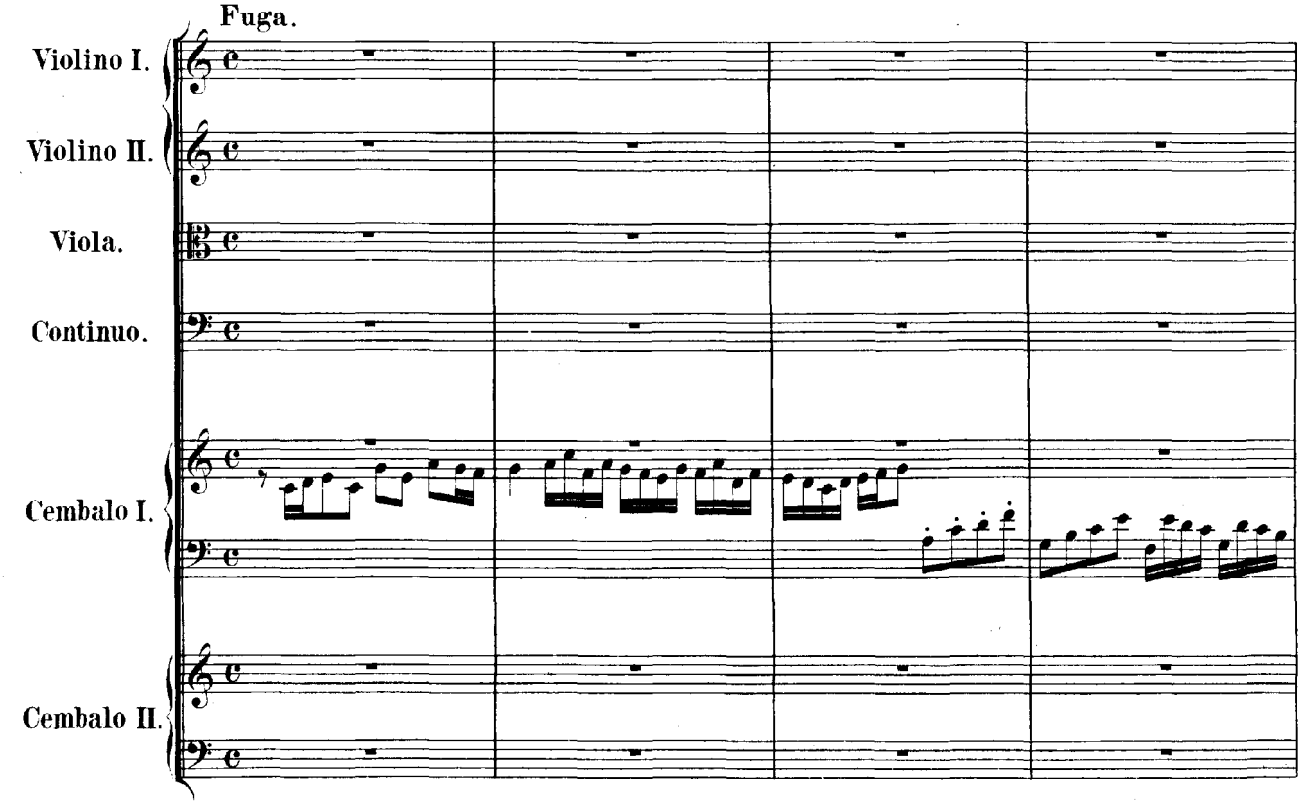


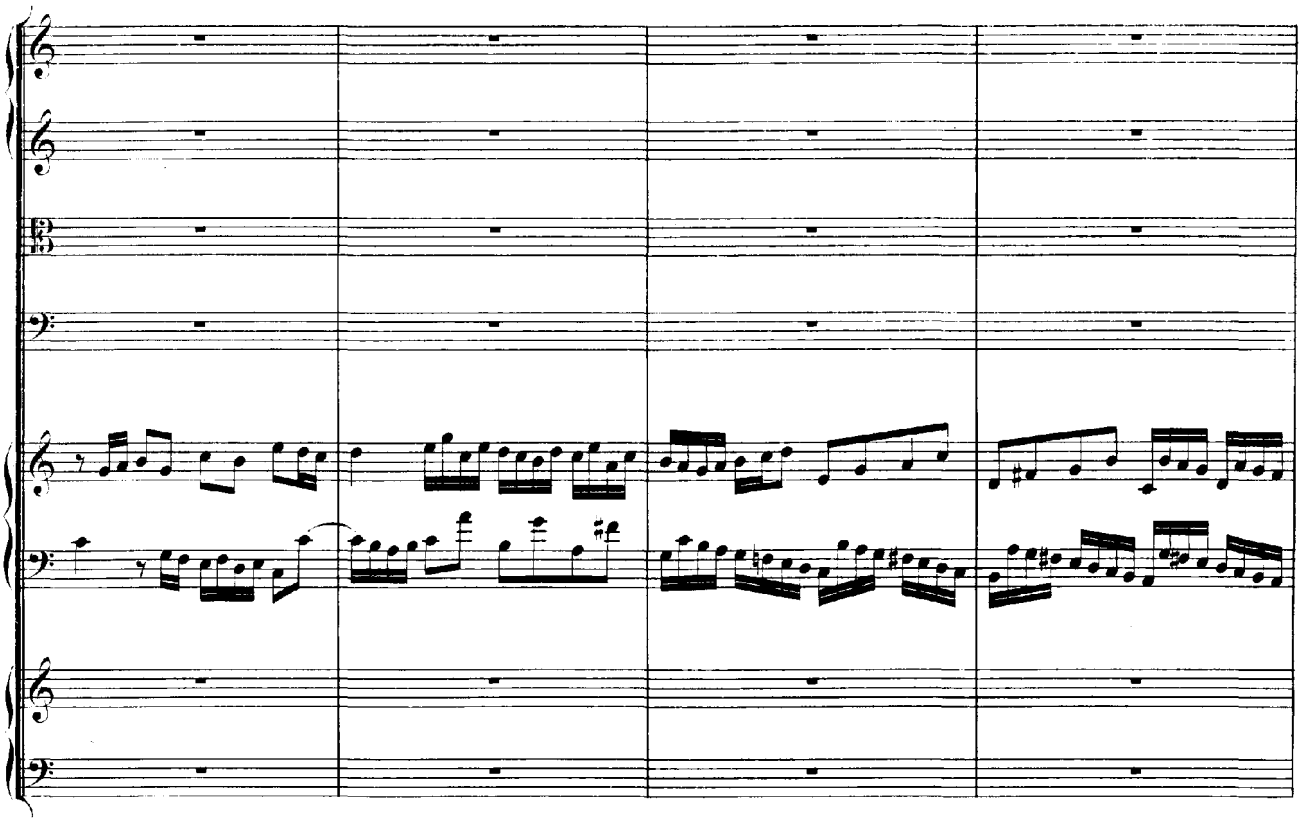


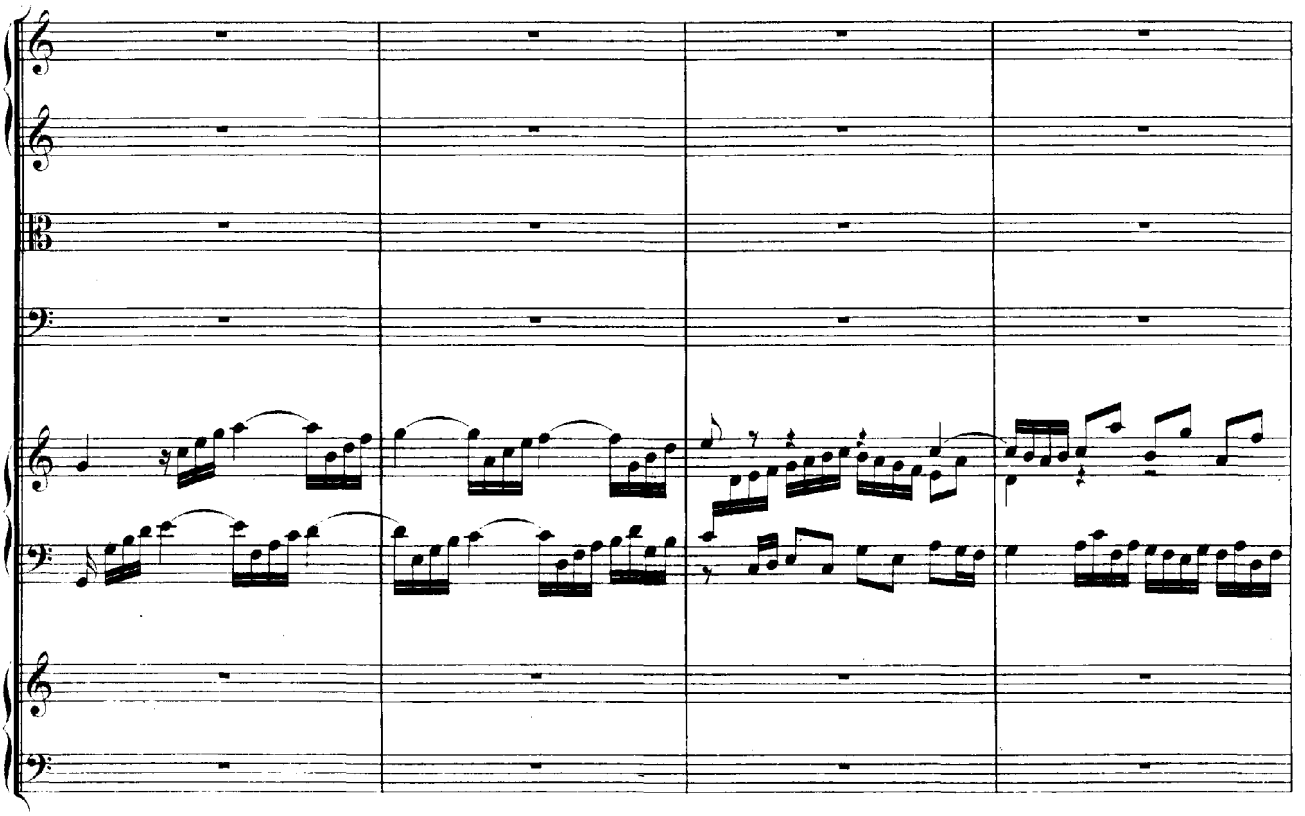

(tr)
(tr)

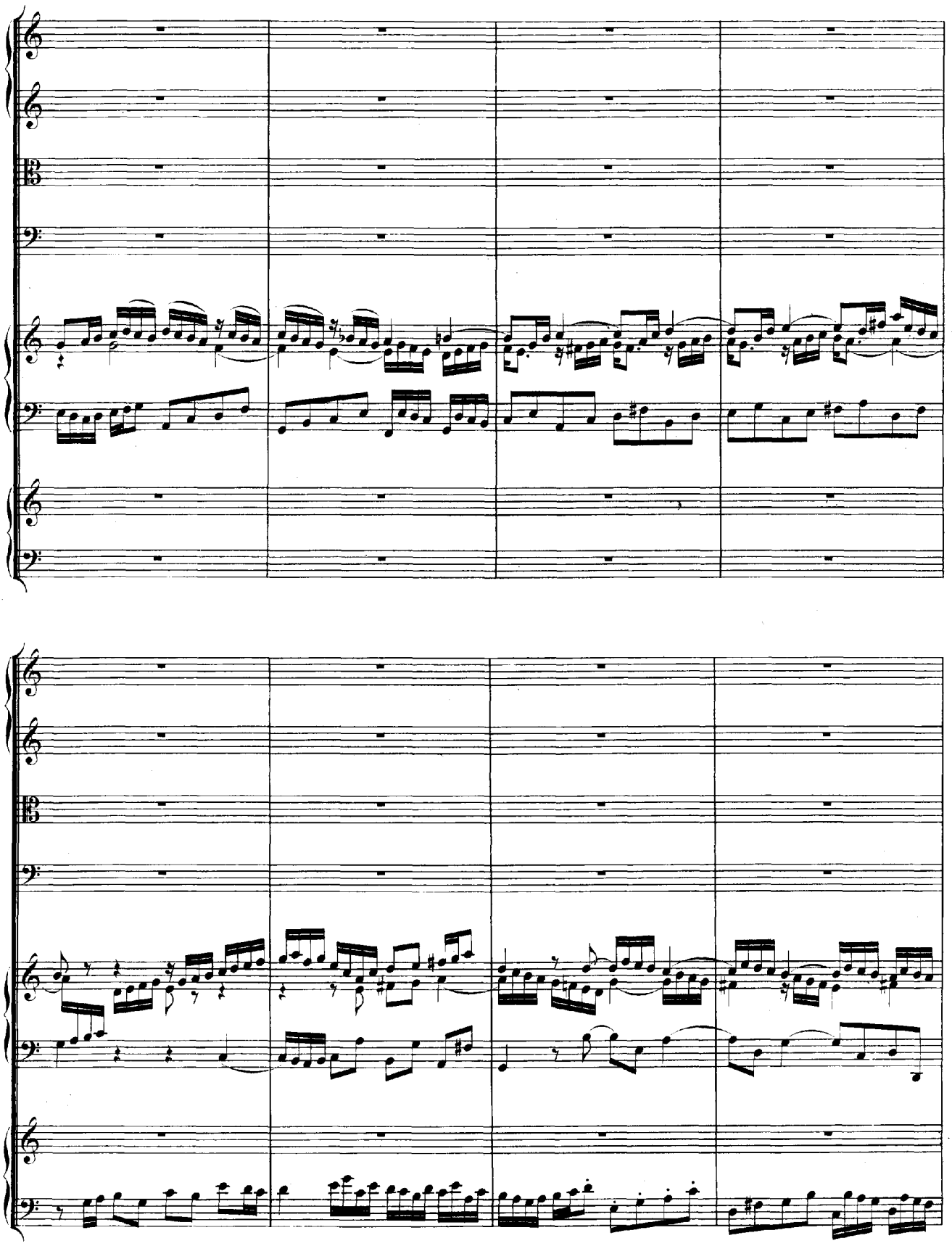


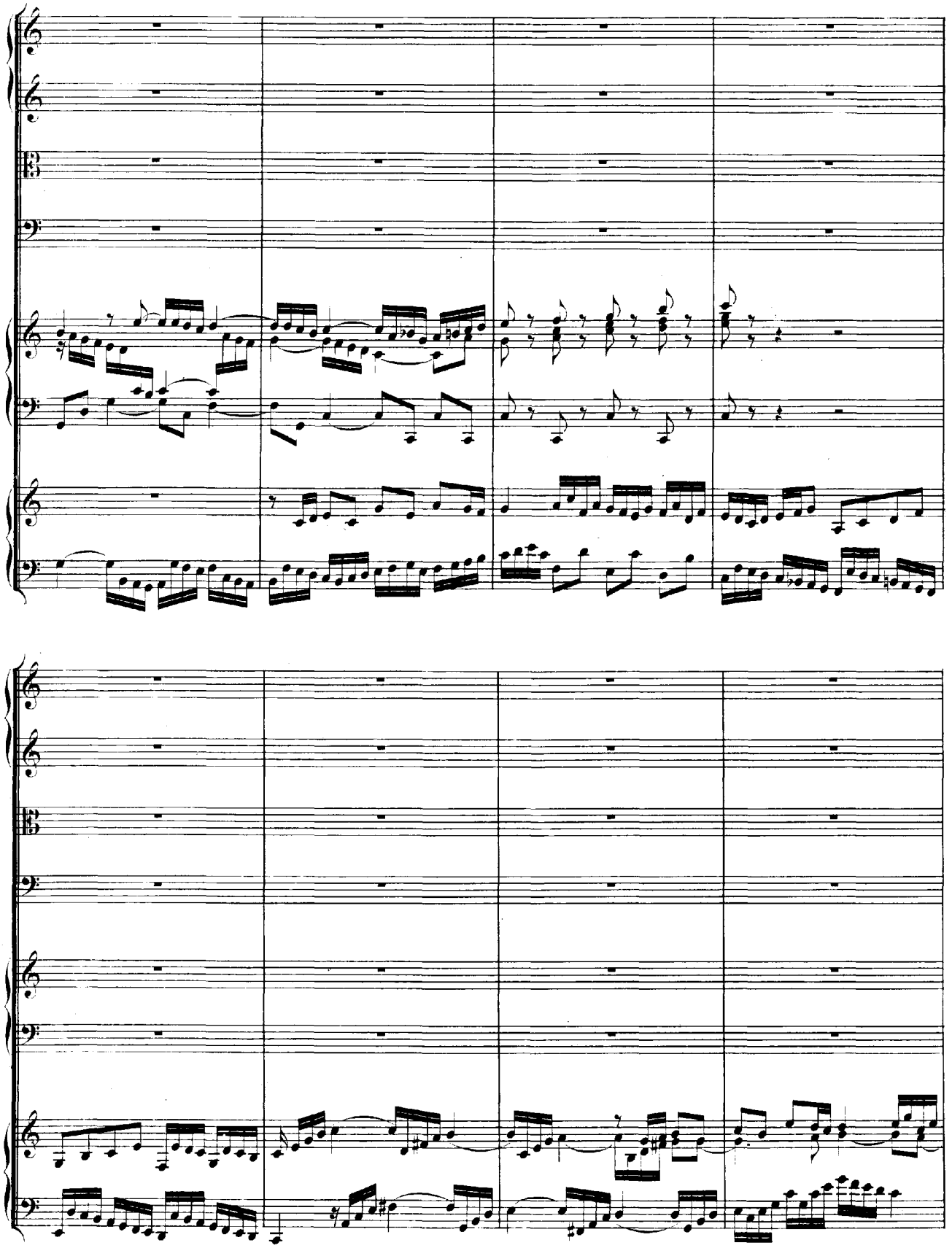
Fuga.

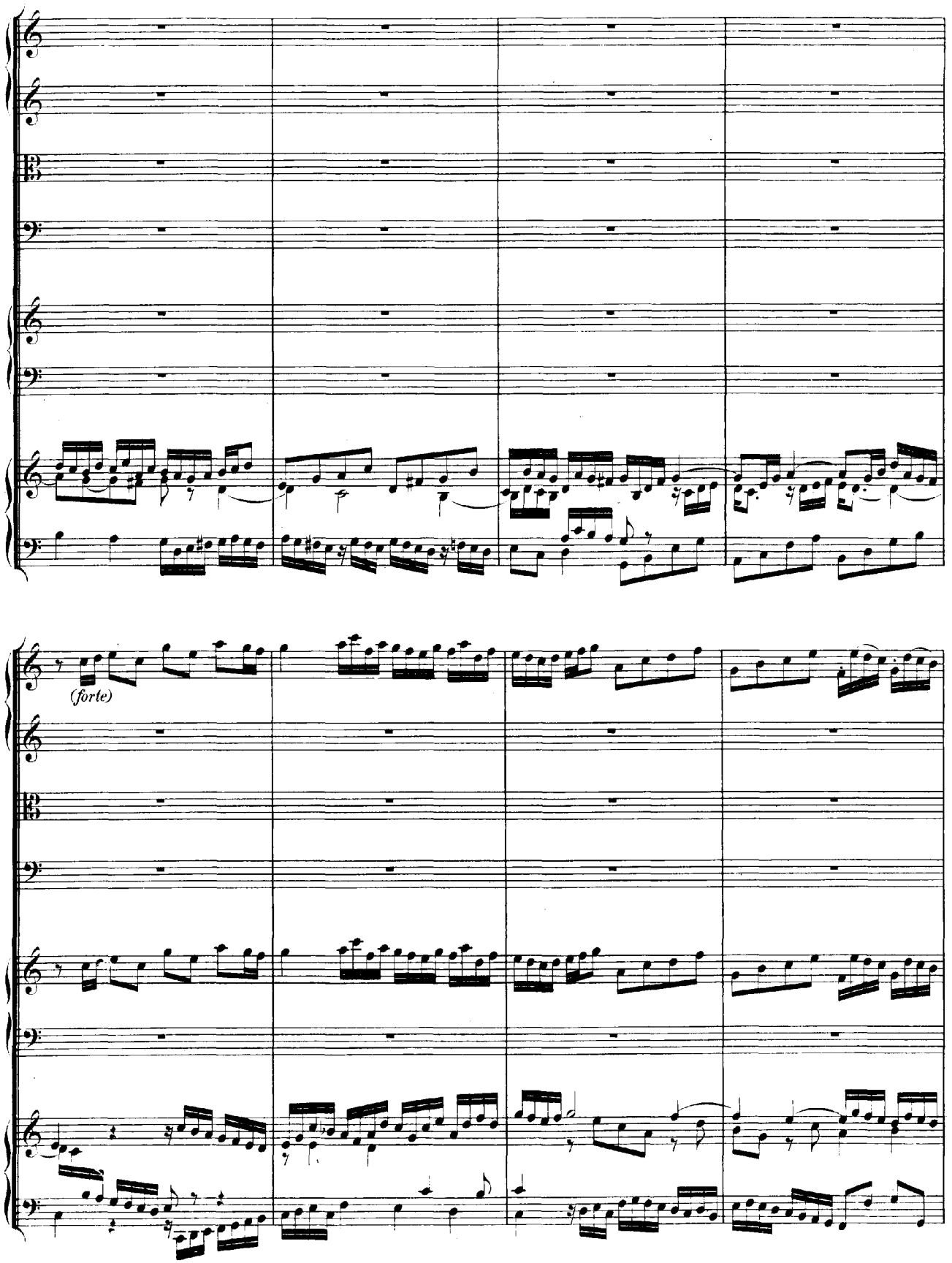

Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.

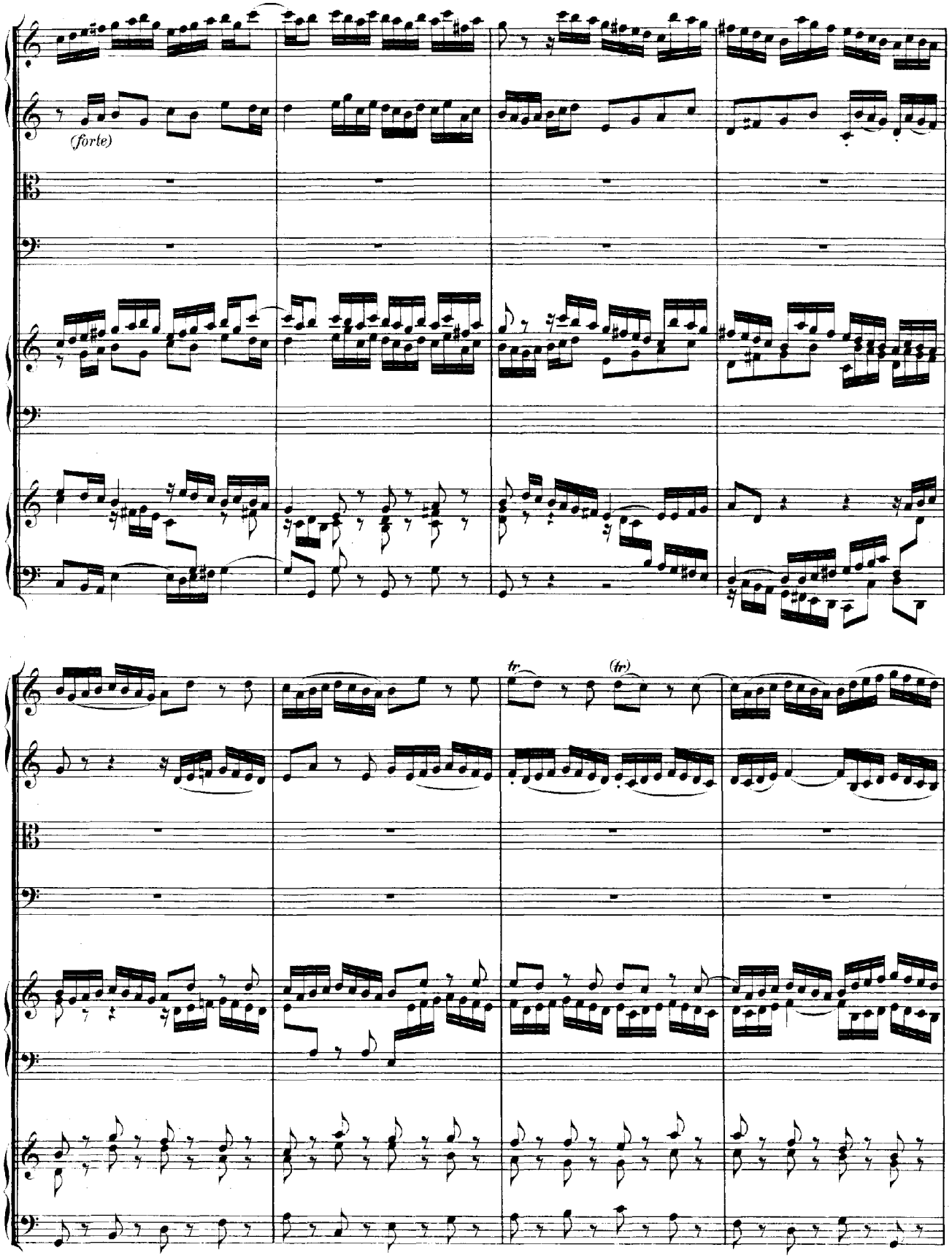


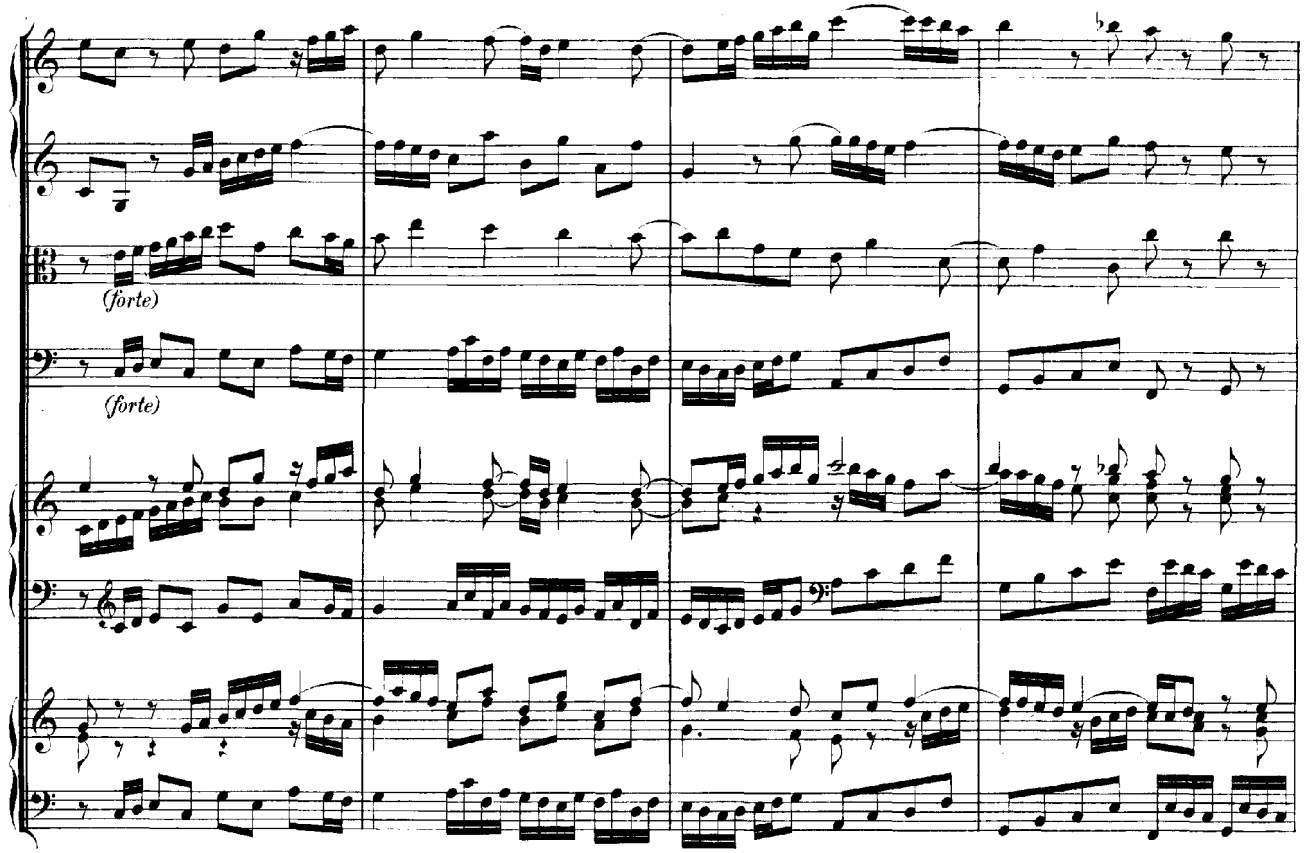


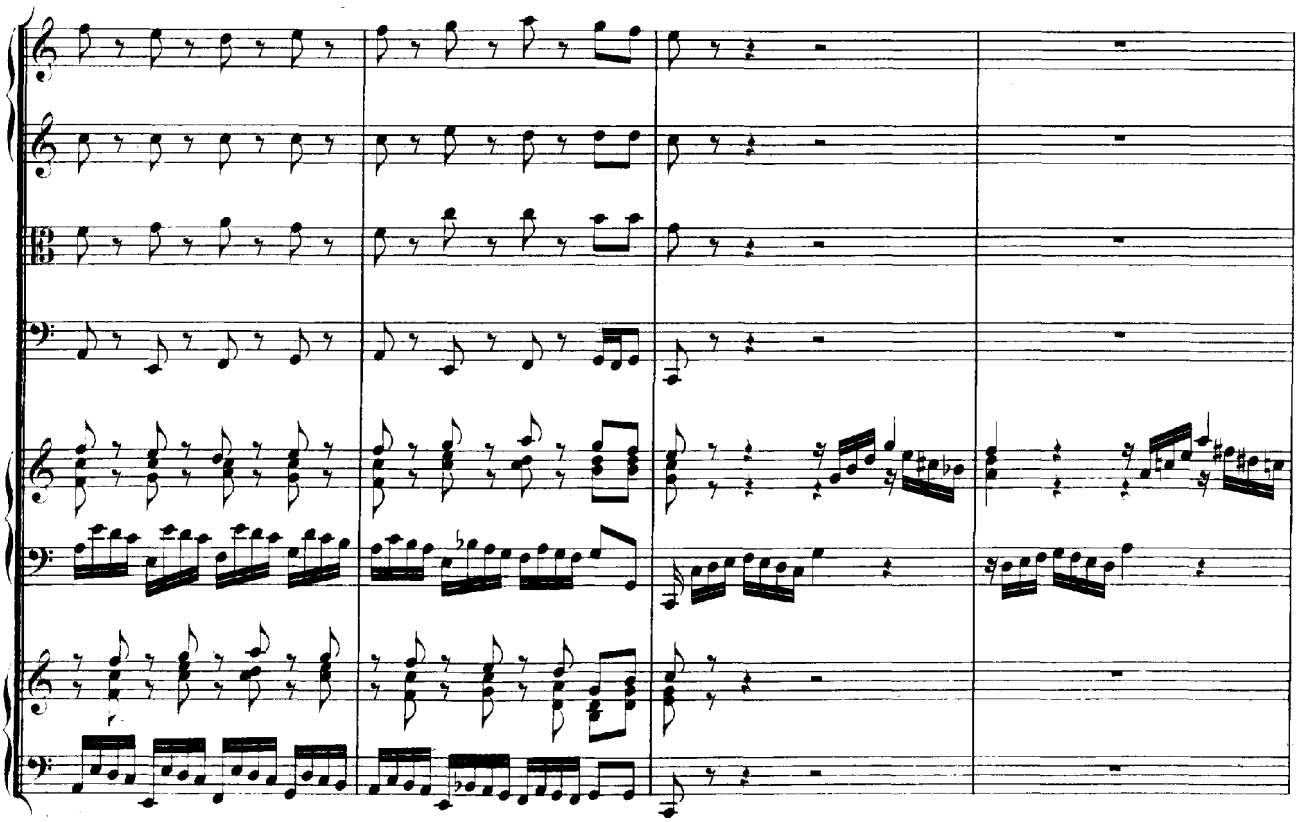


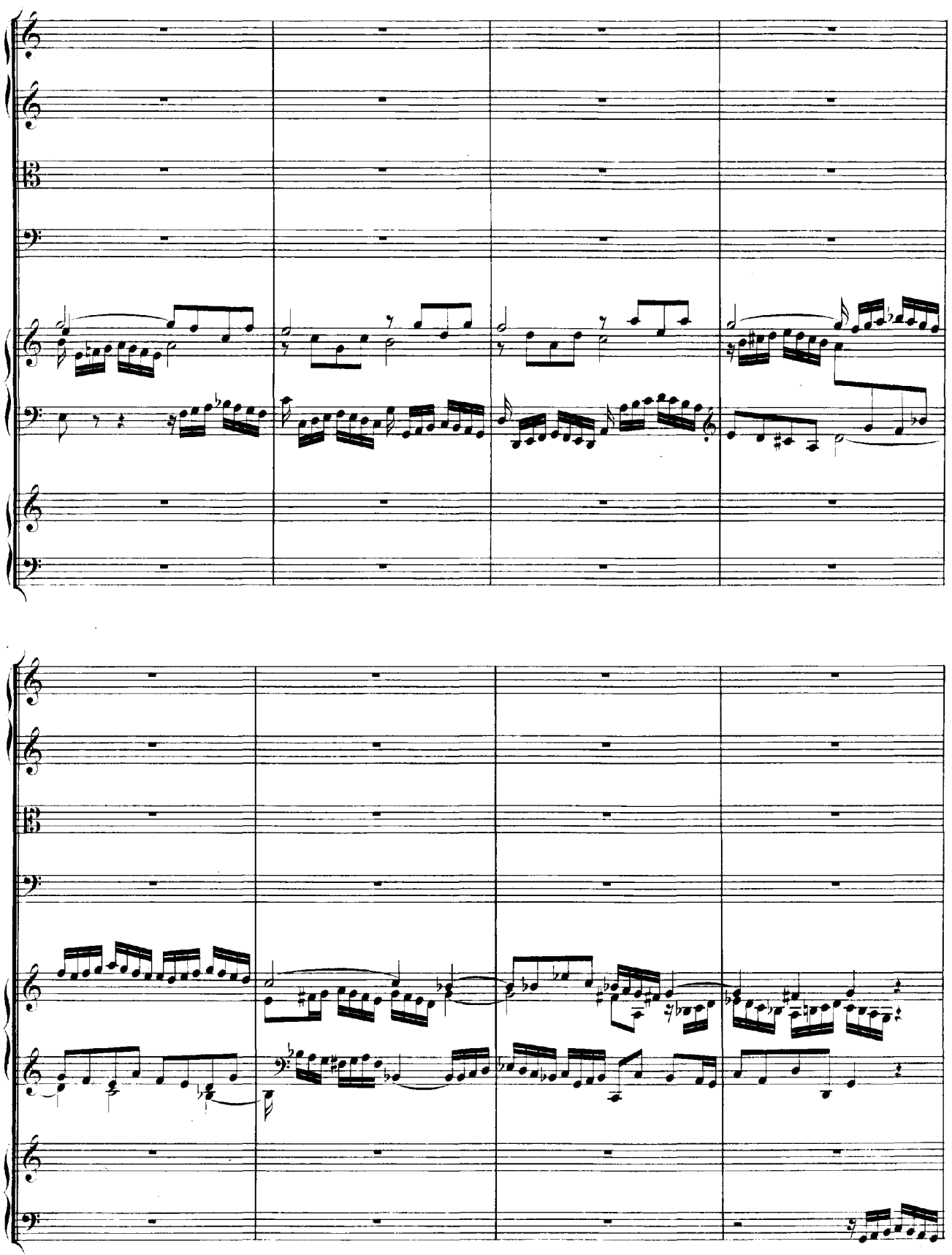


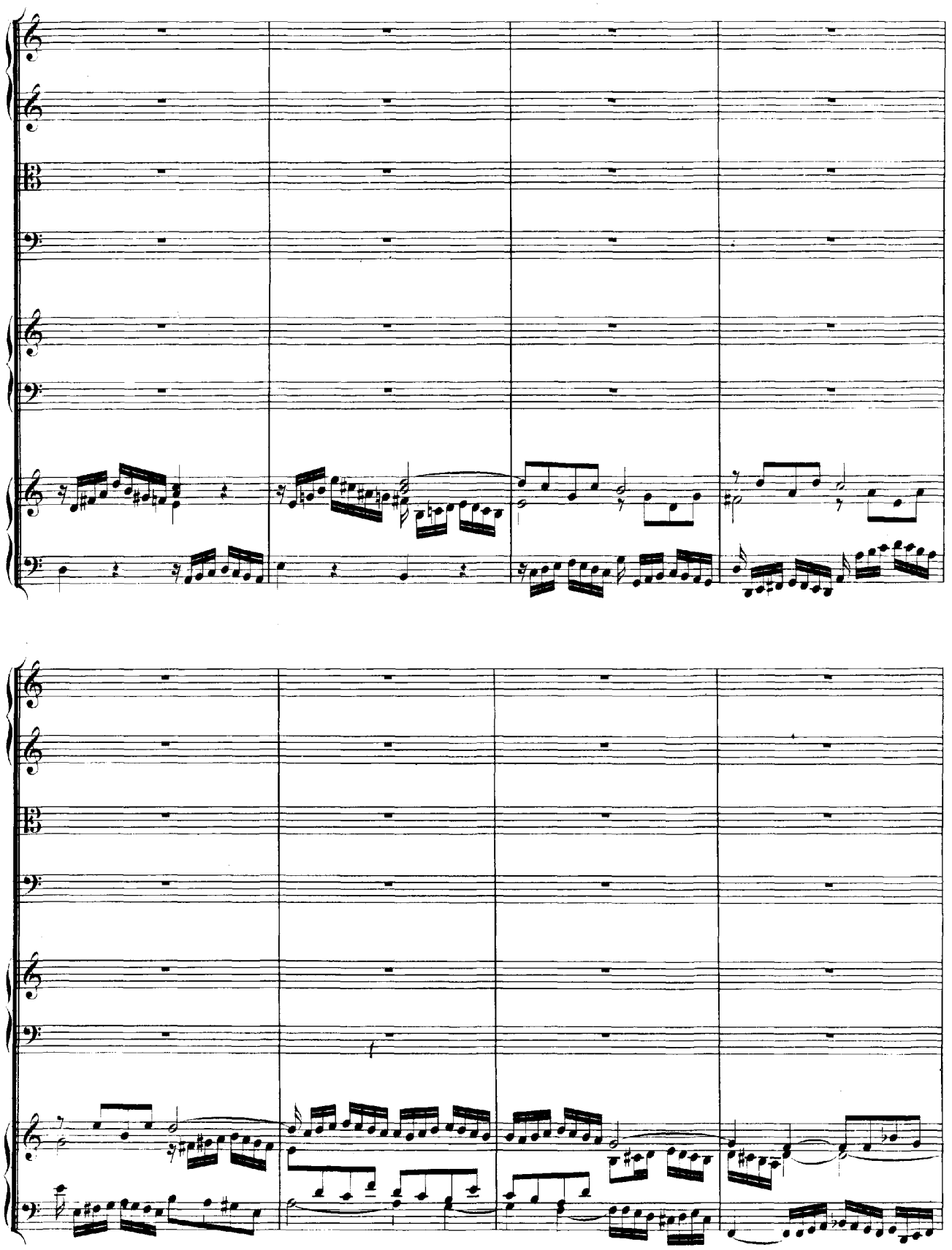

(forte)

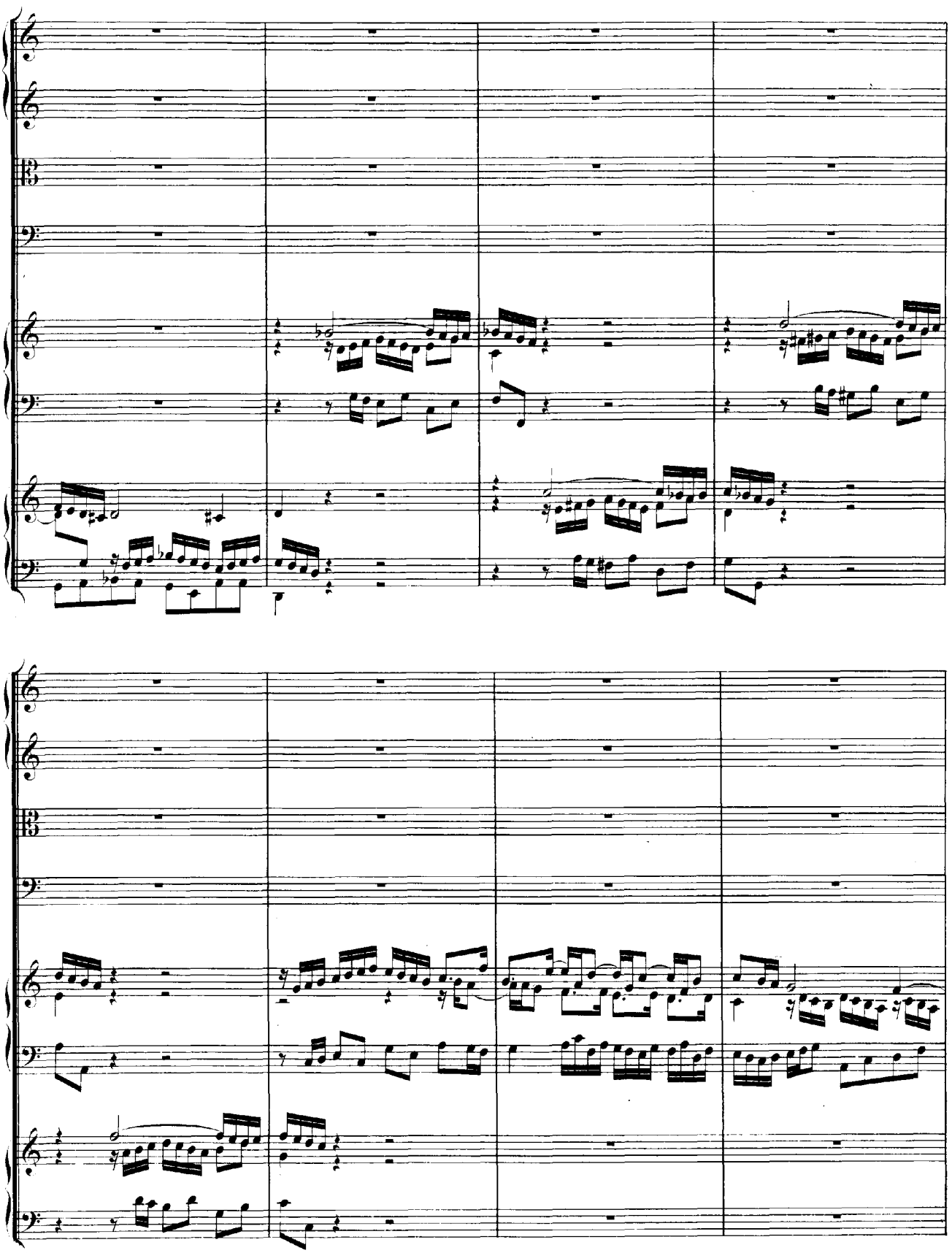

(forte)
tr
(tr)

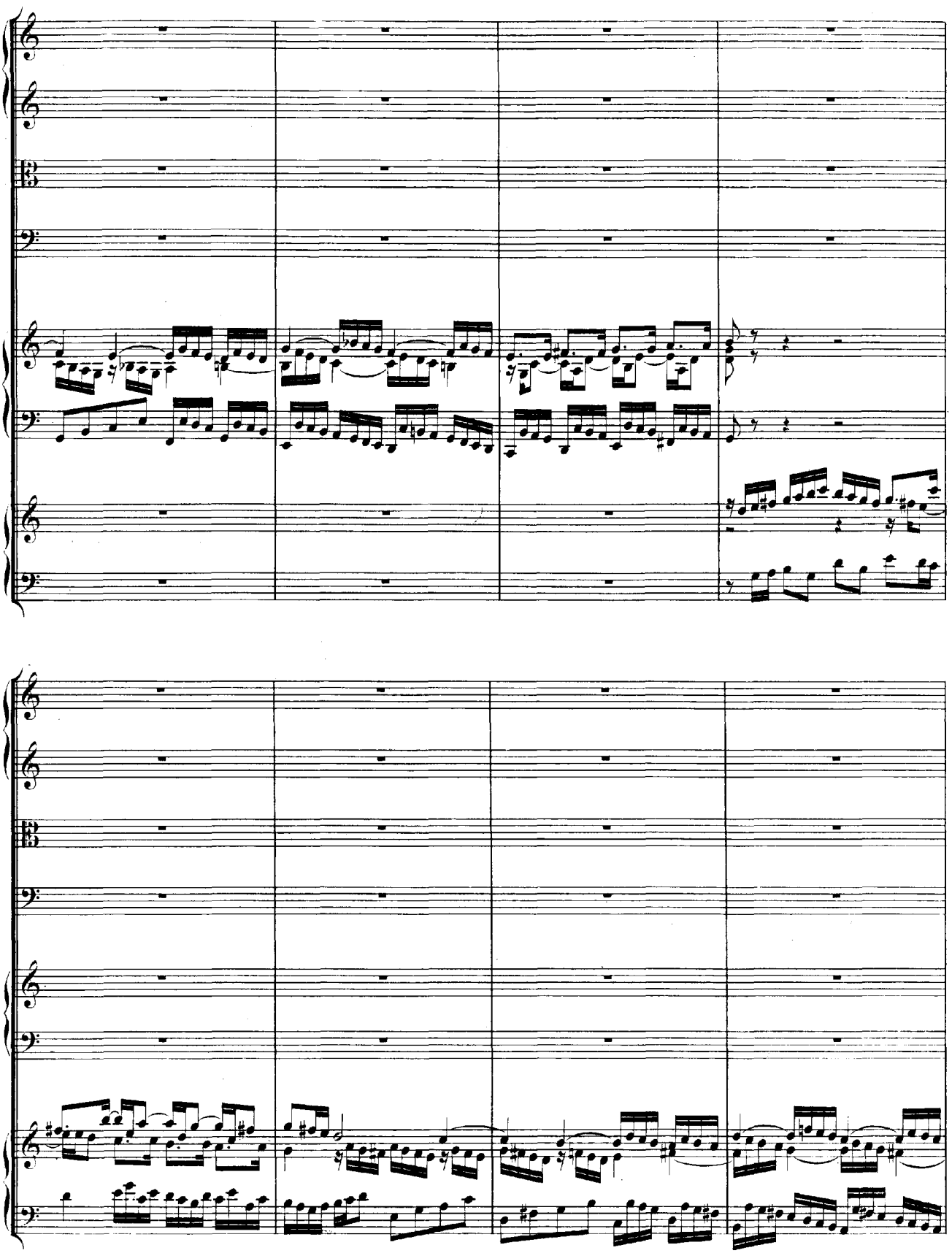

(forte)
(forte)

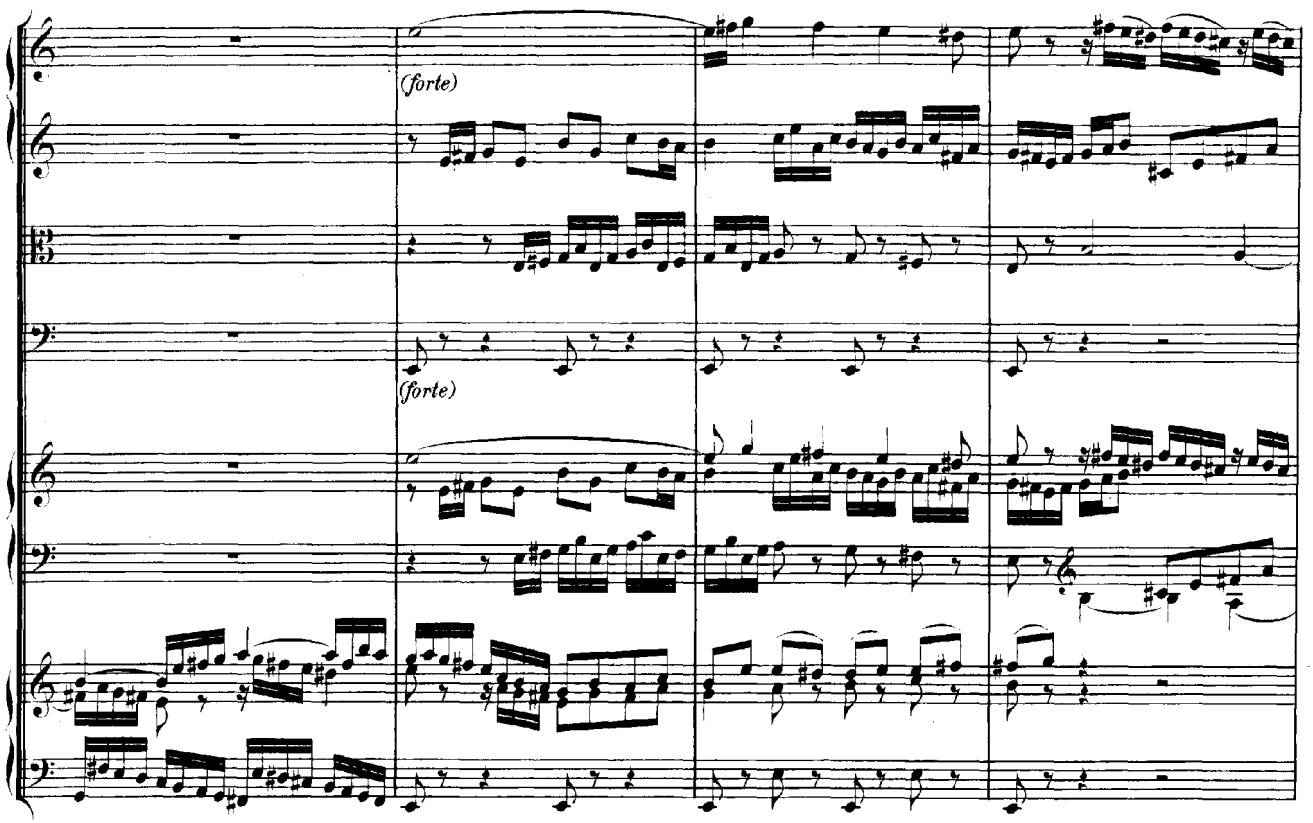


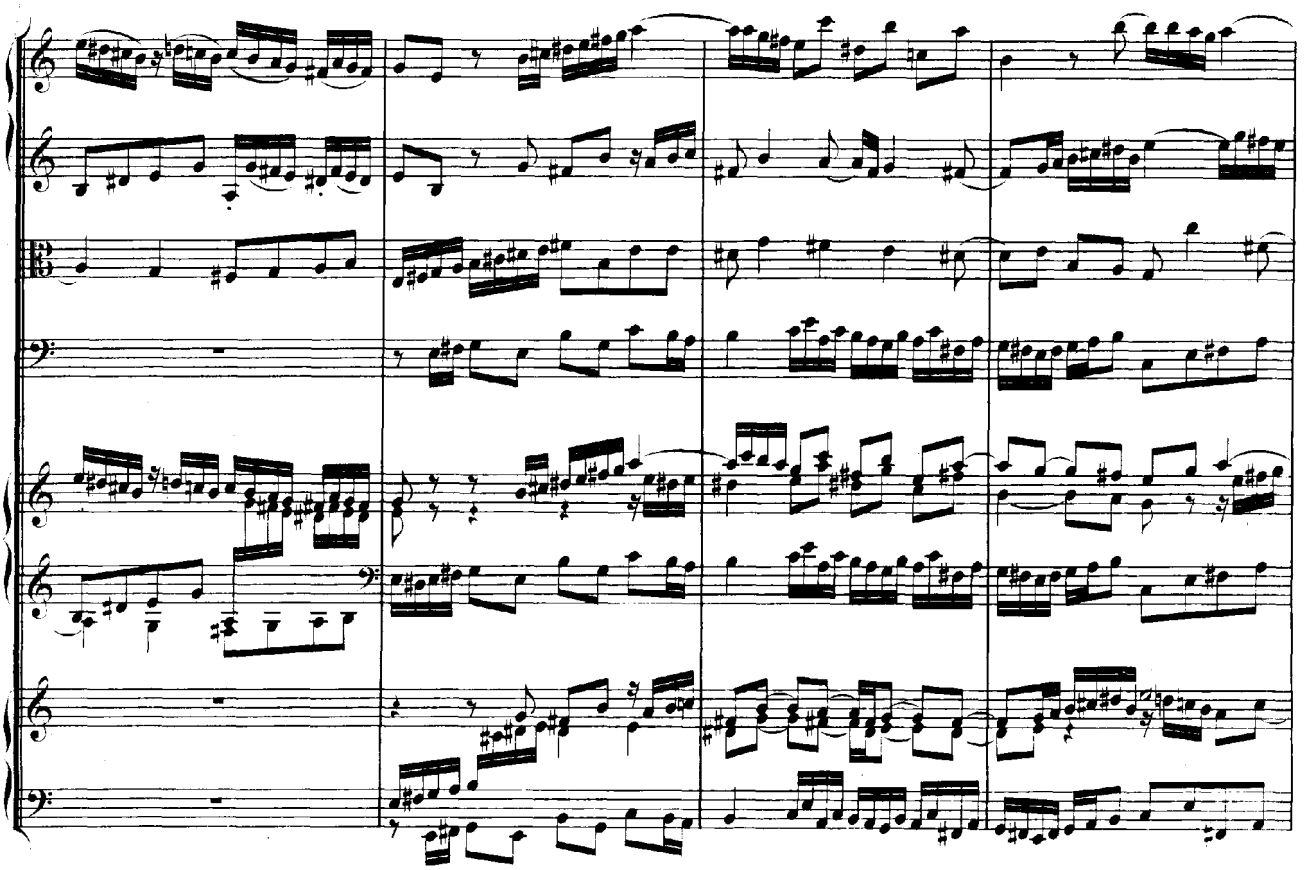


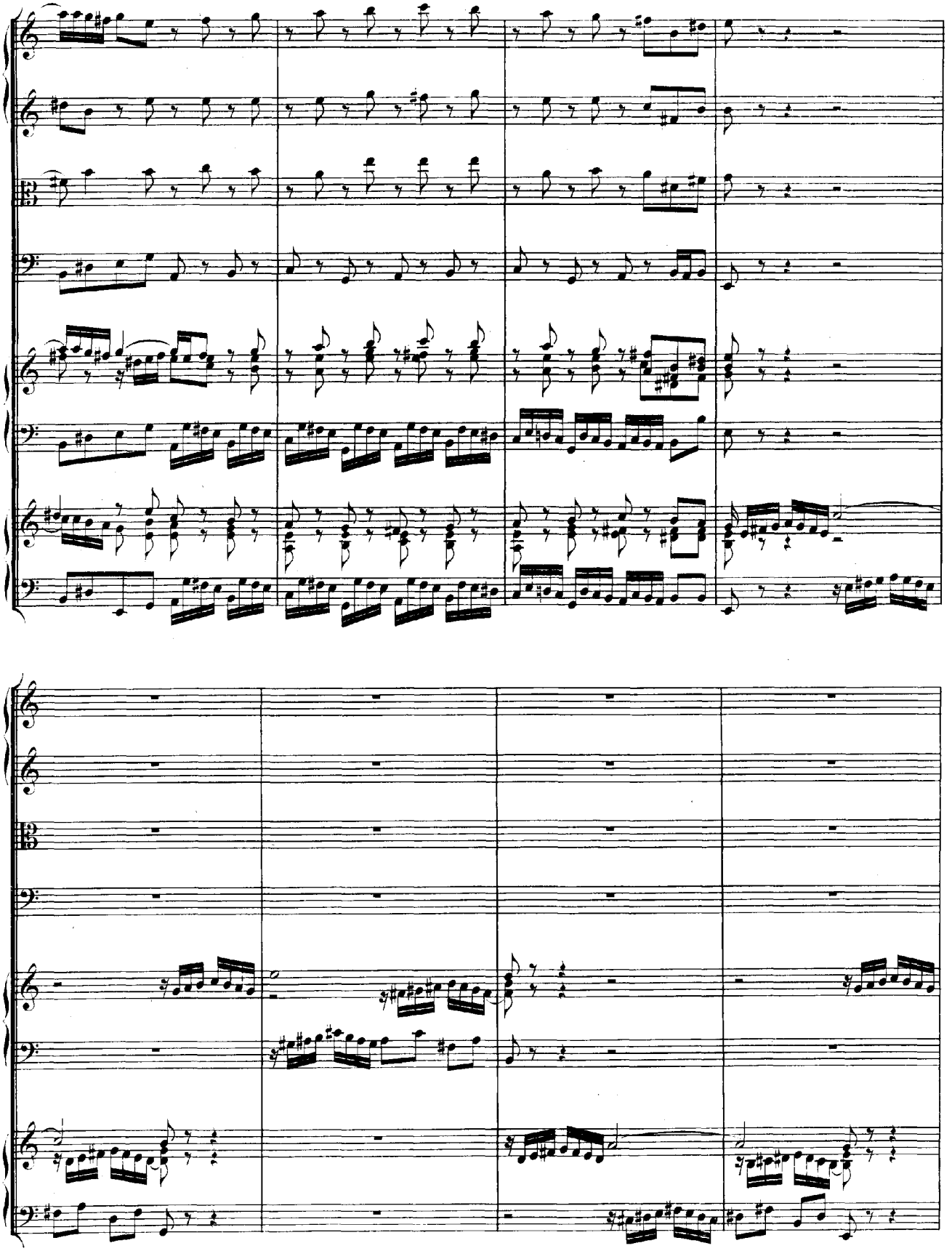


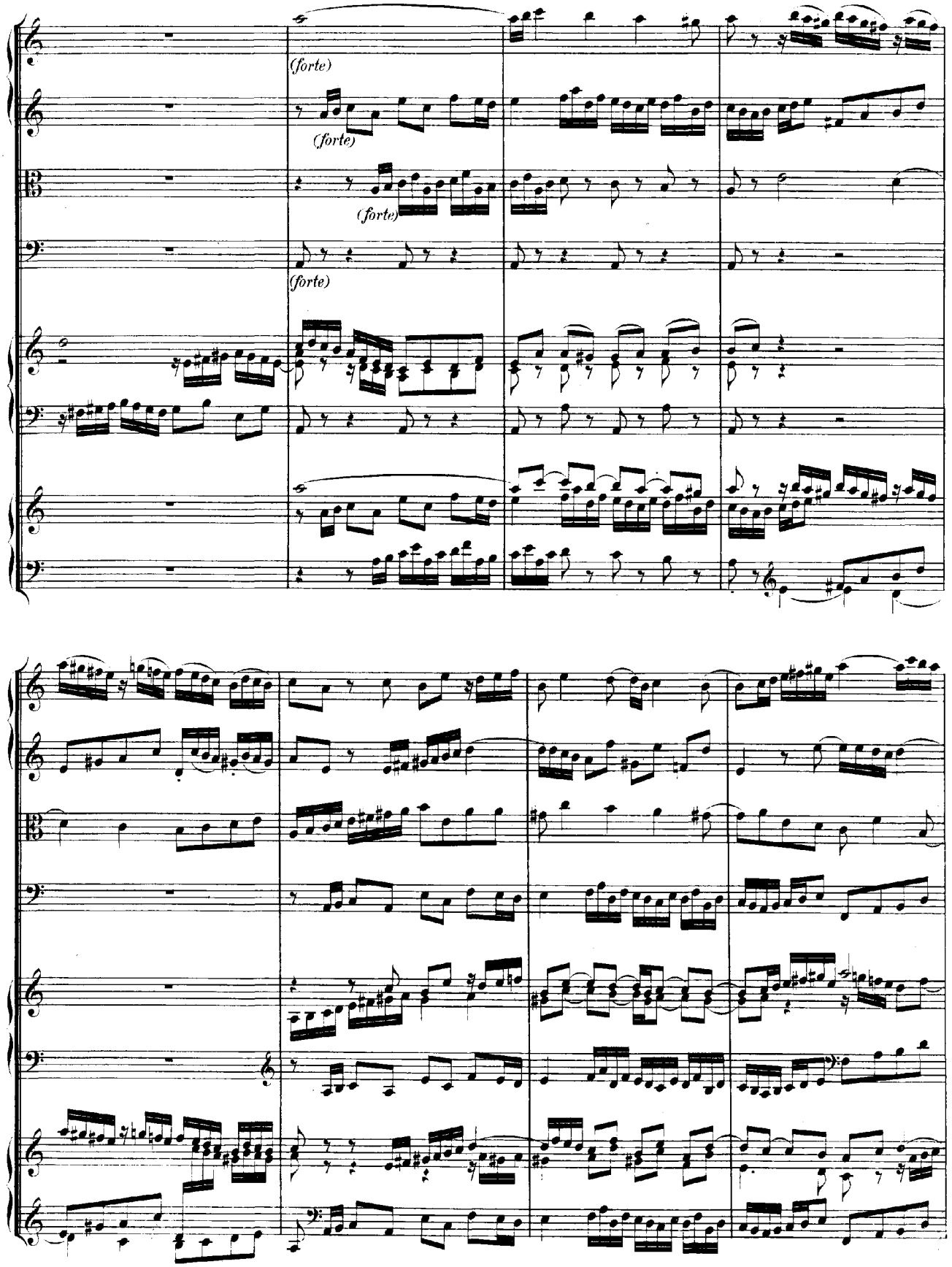


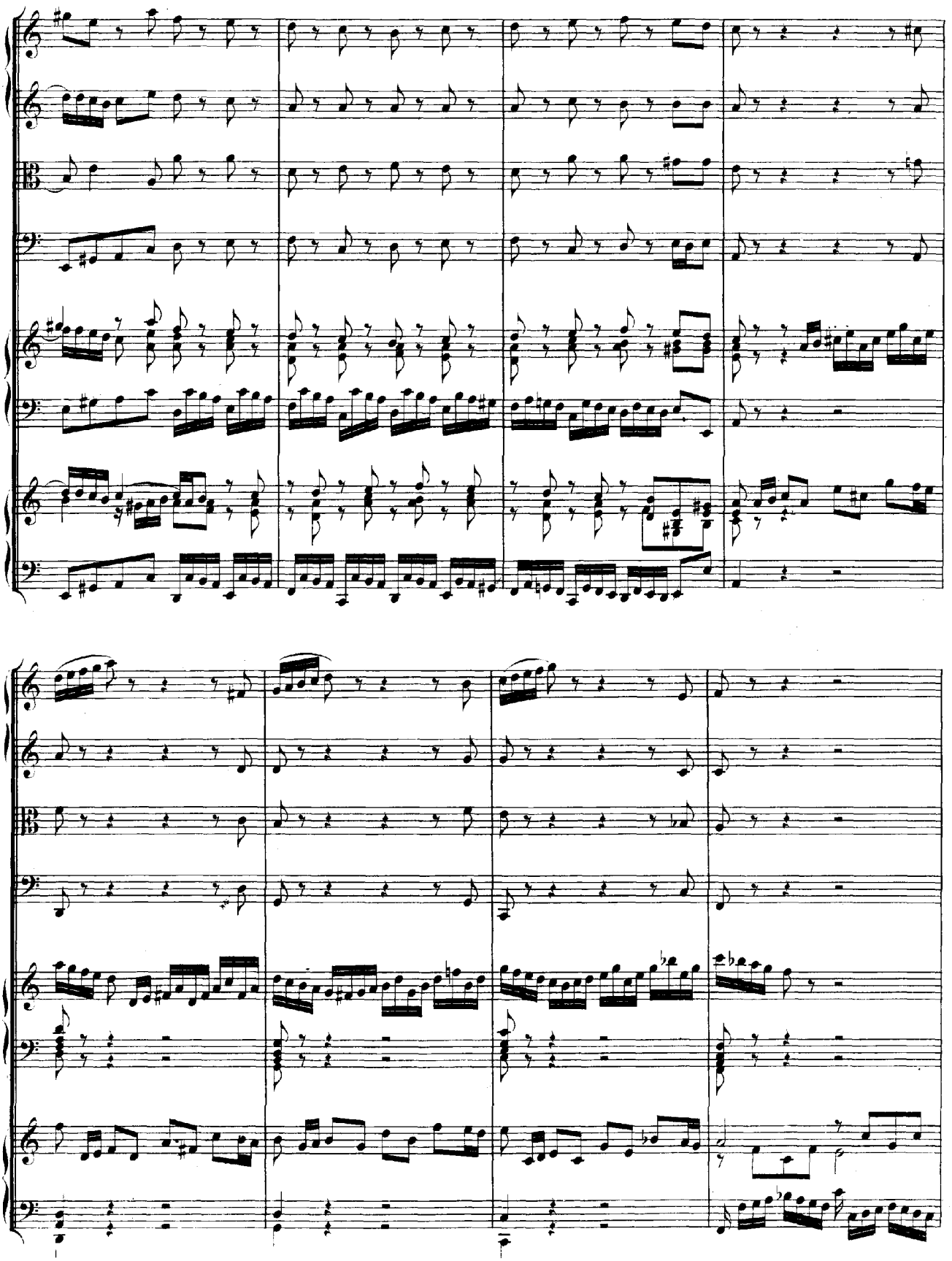


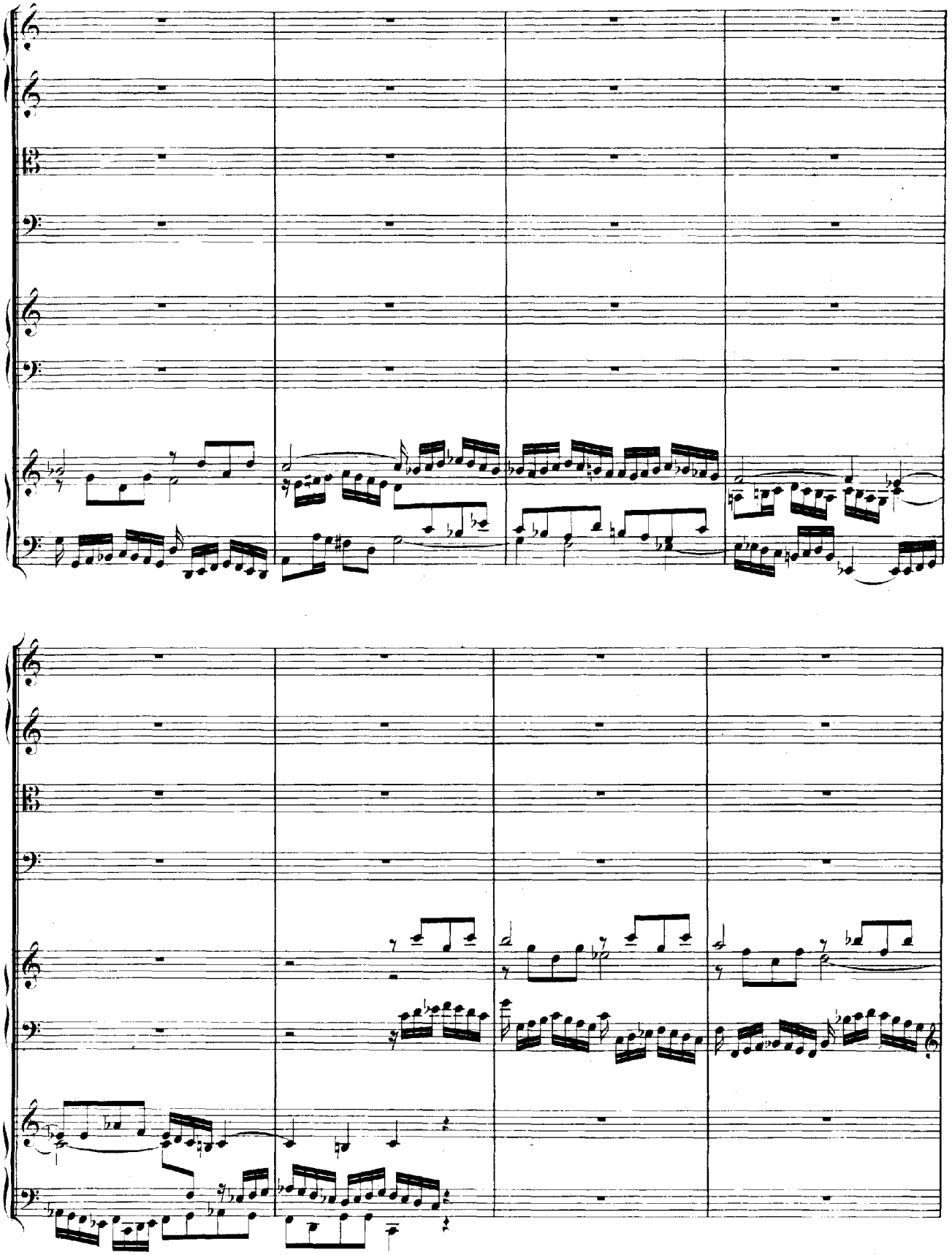

(forte)
(forte)

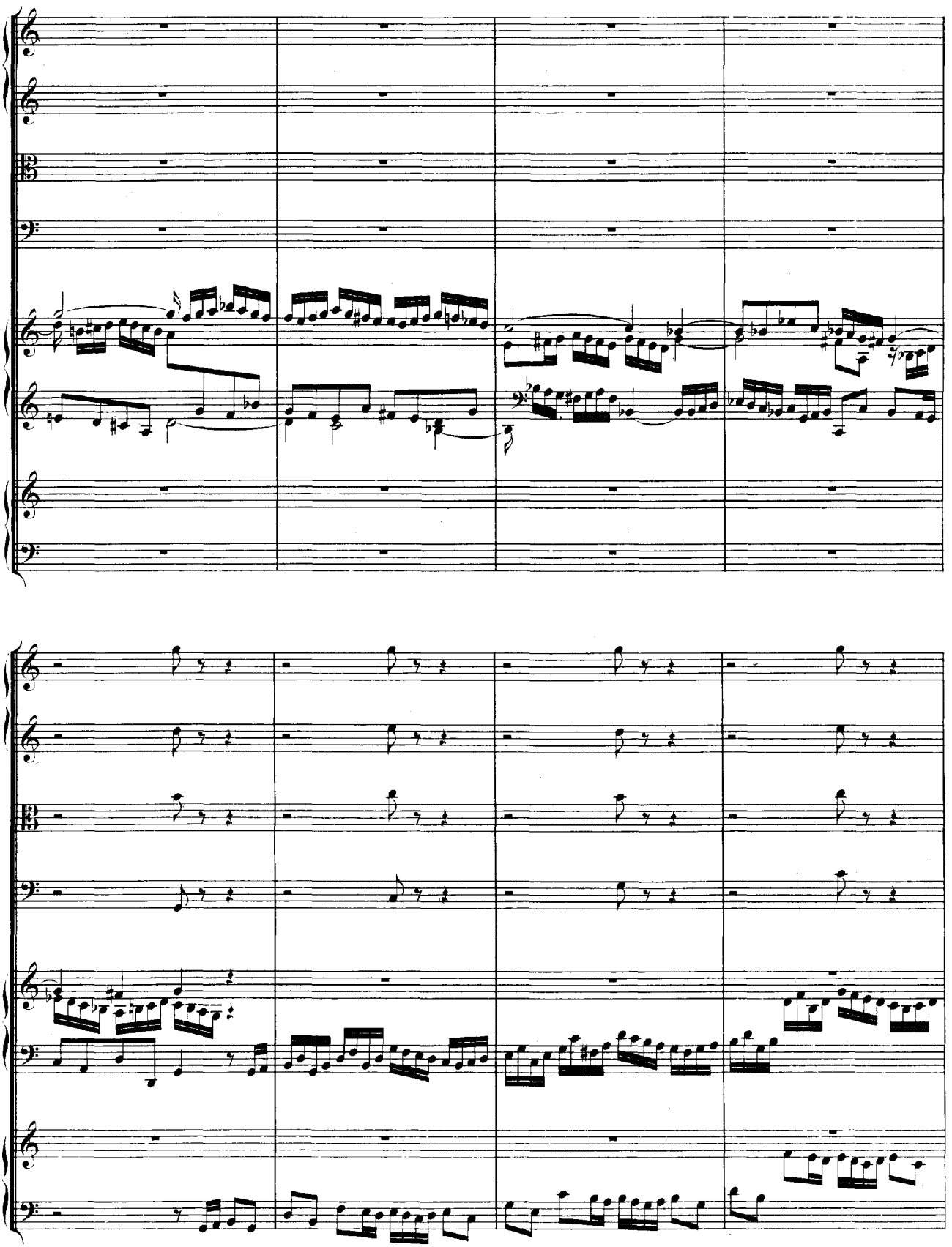


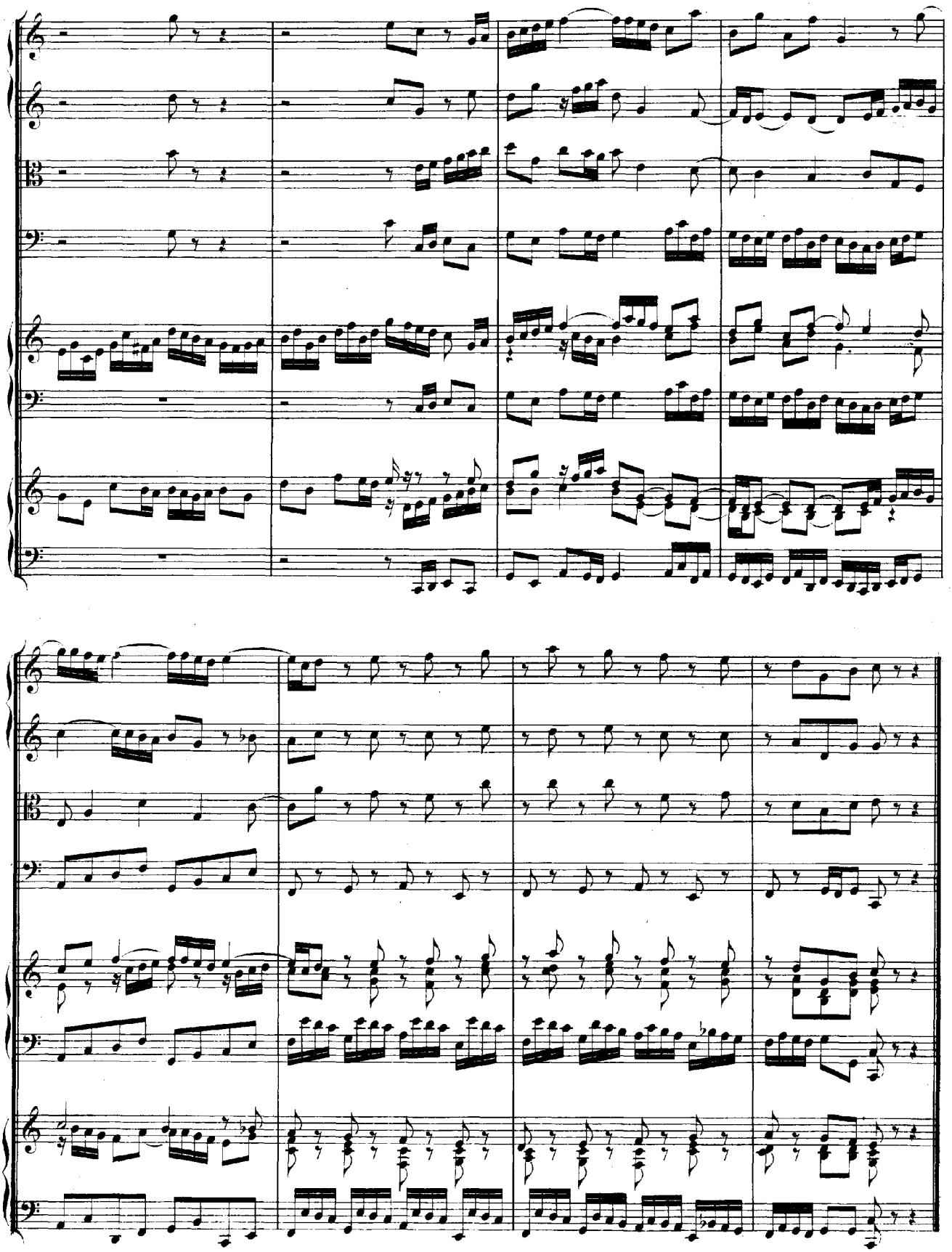



(forte)
(forte)
(forte)
(forte)









Concert

in C moll

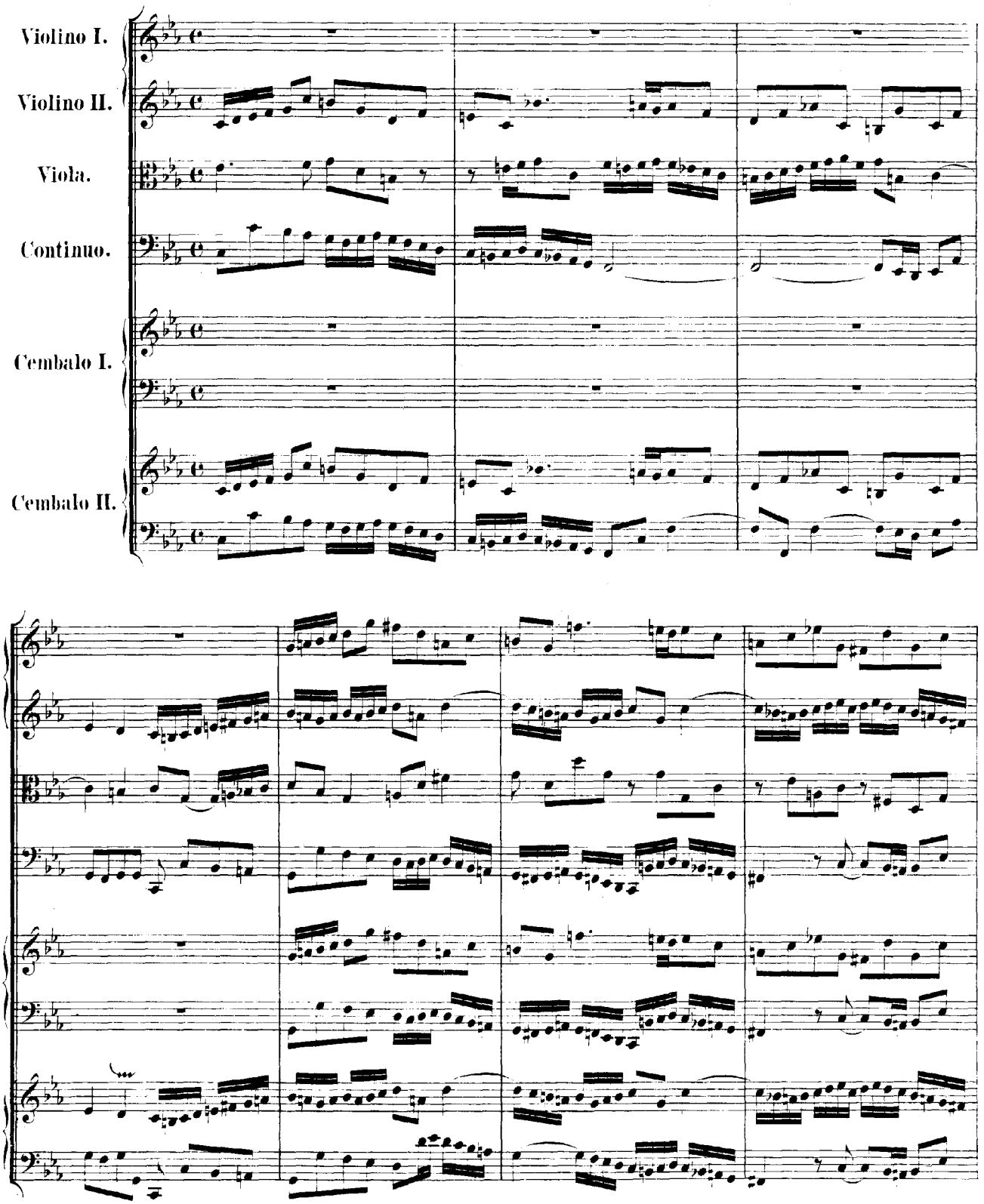
für zwei Clavier

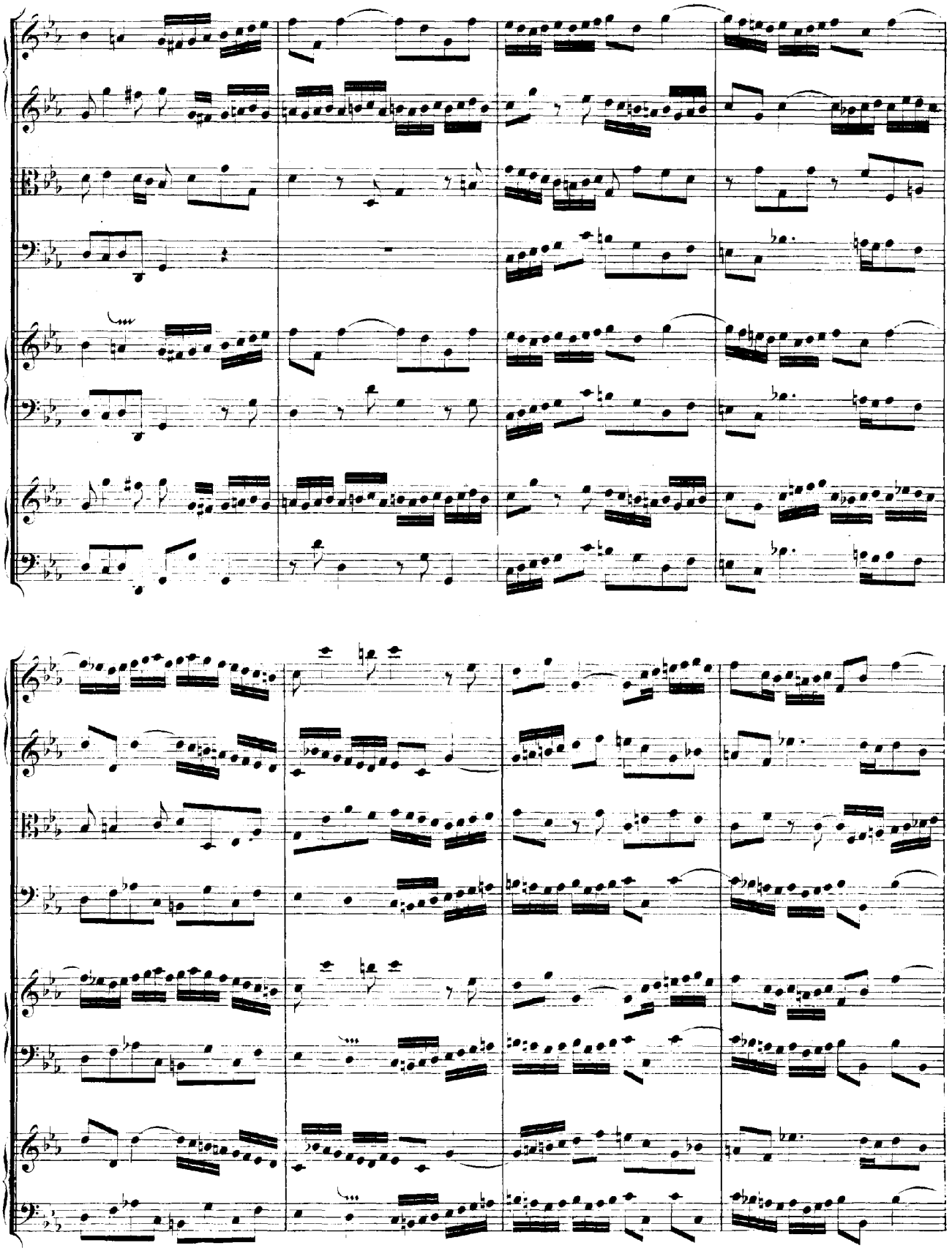
mit Begleitung von

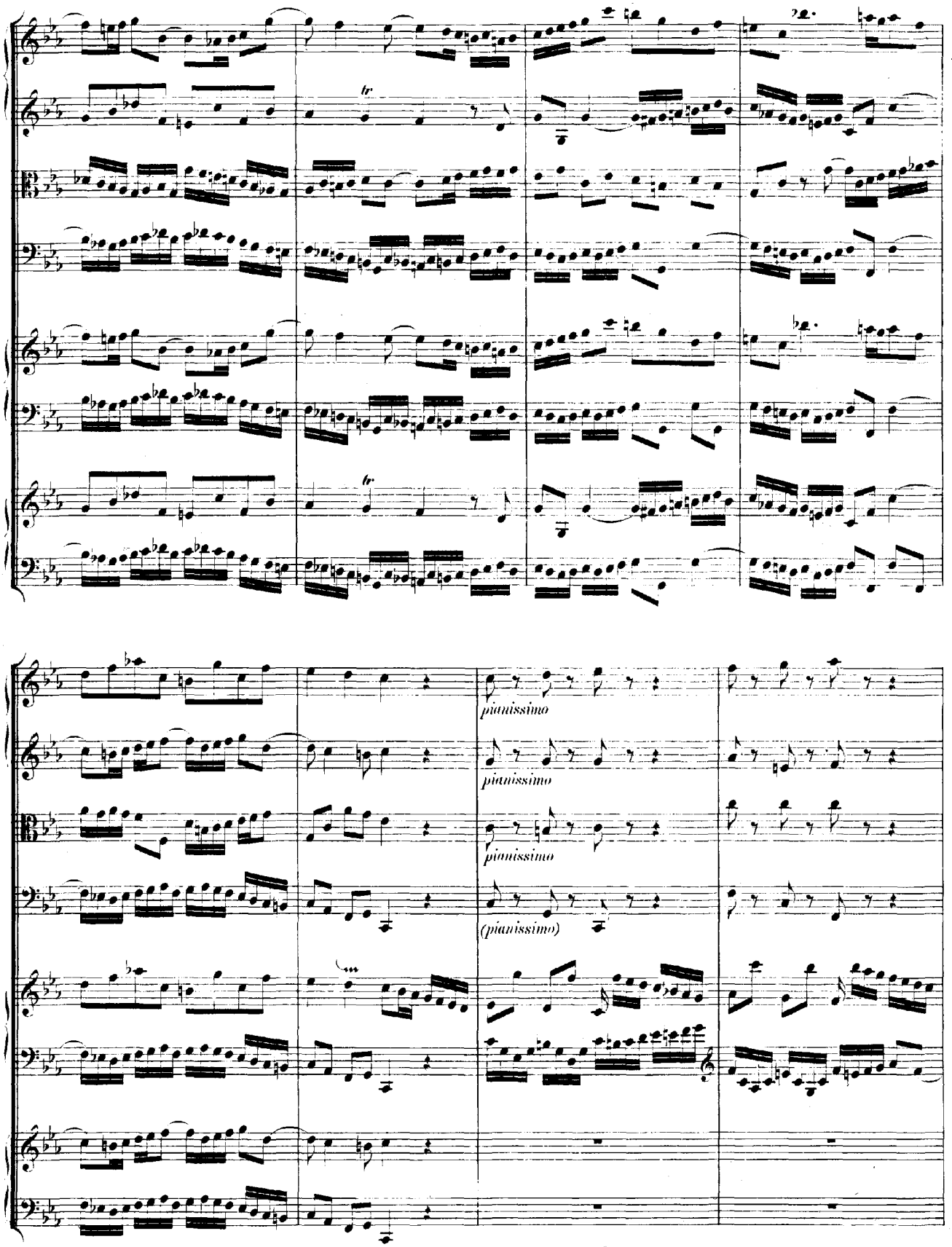
zwei Violinen, Viola und Continuo.

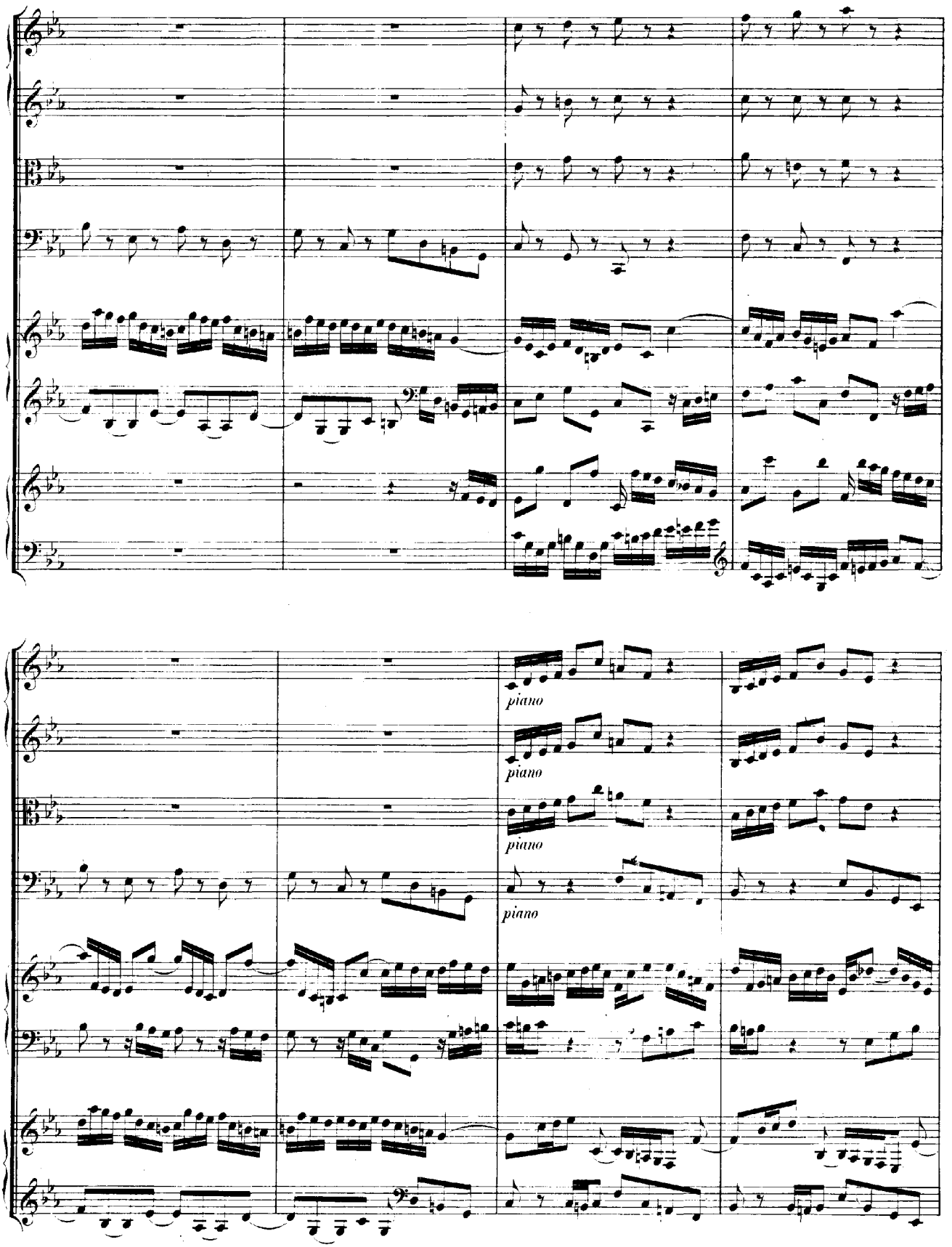
No 3.

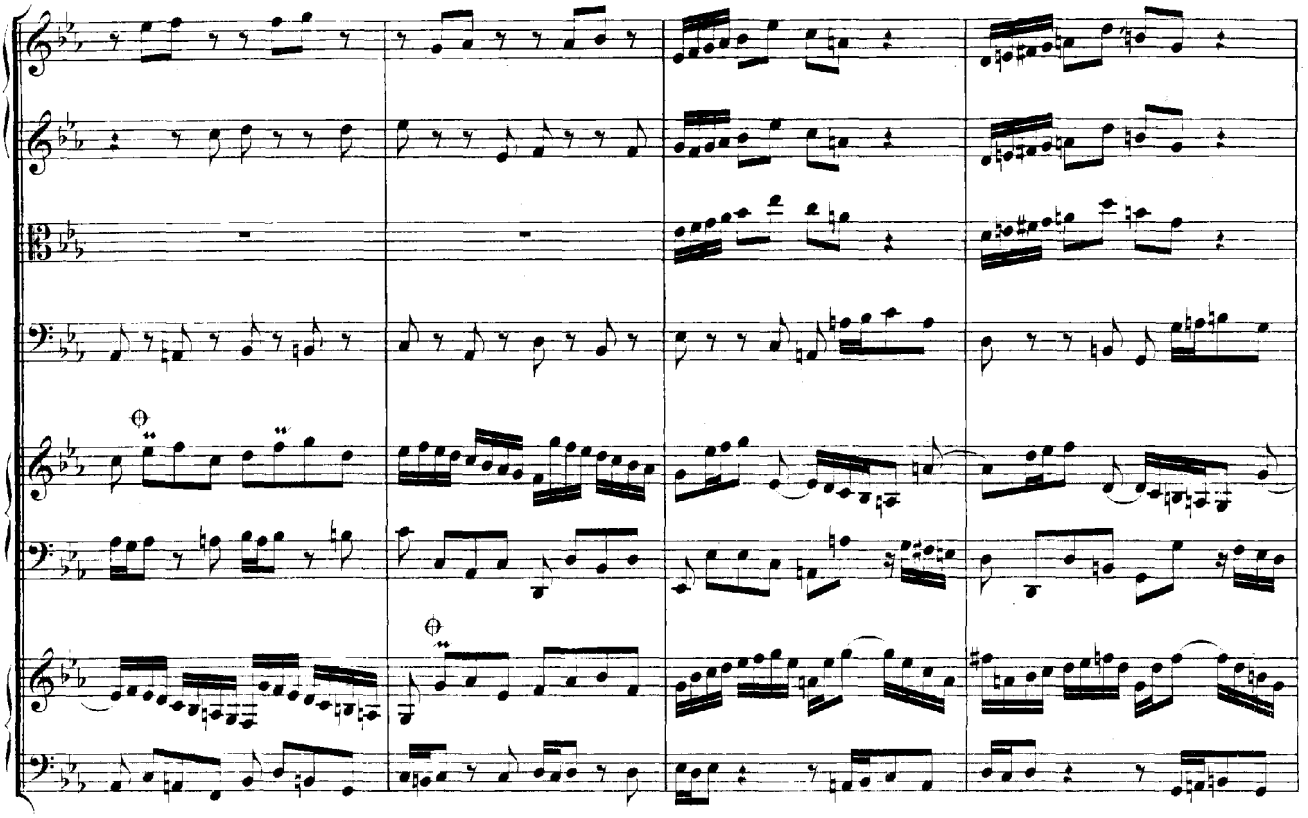
CONCERTO III.

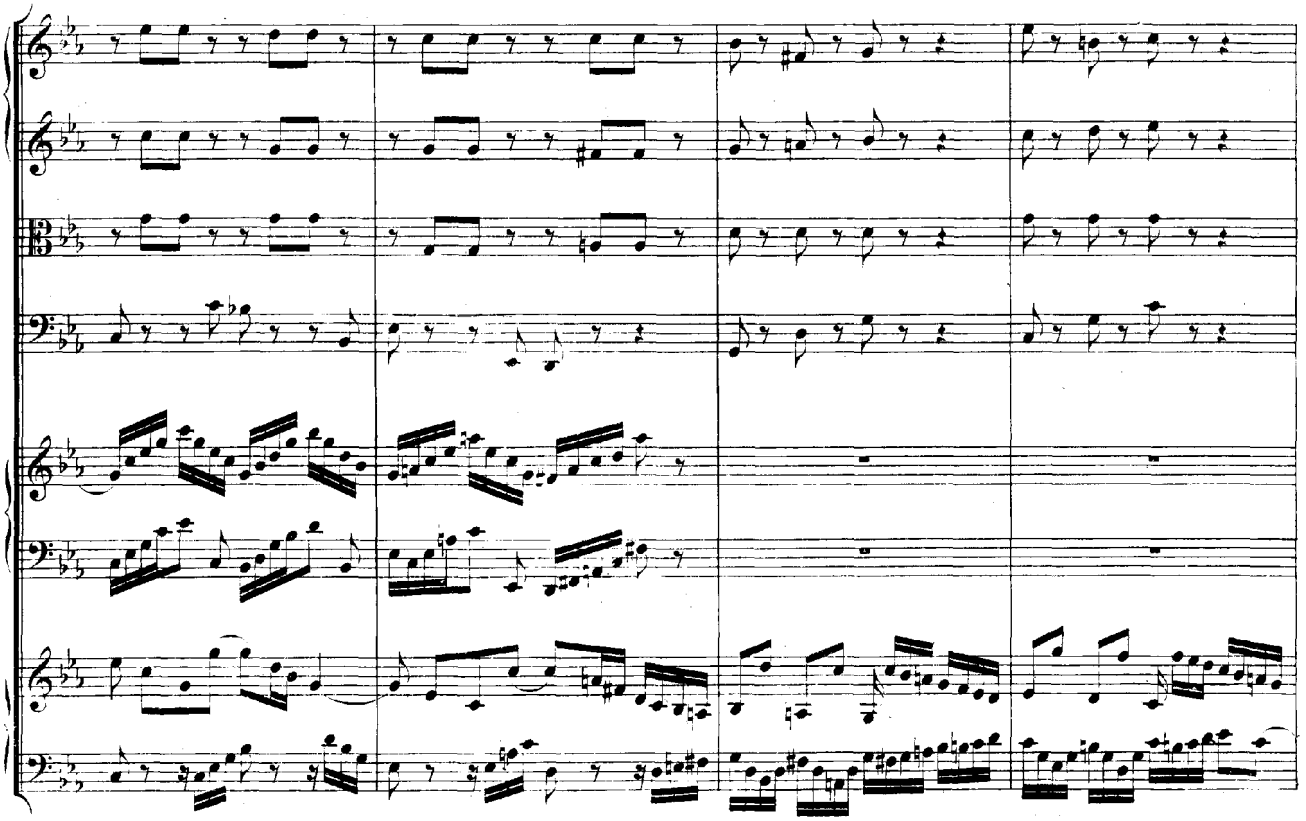




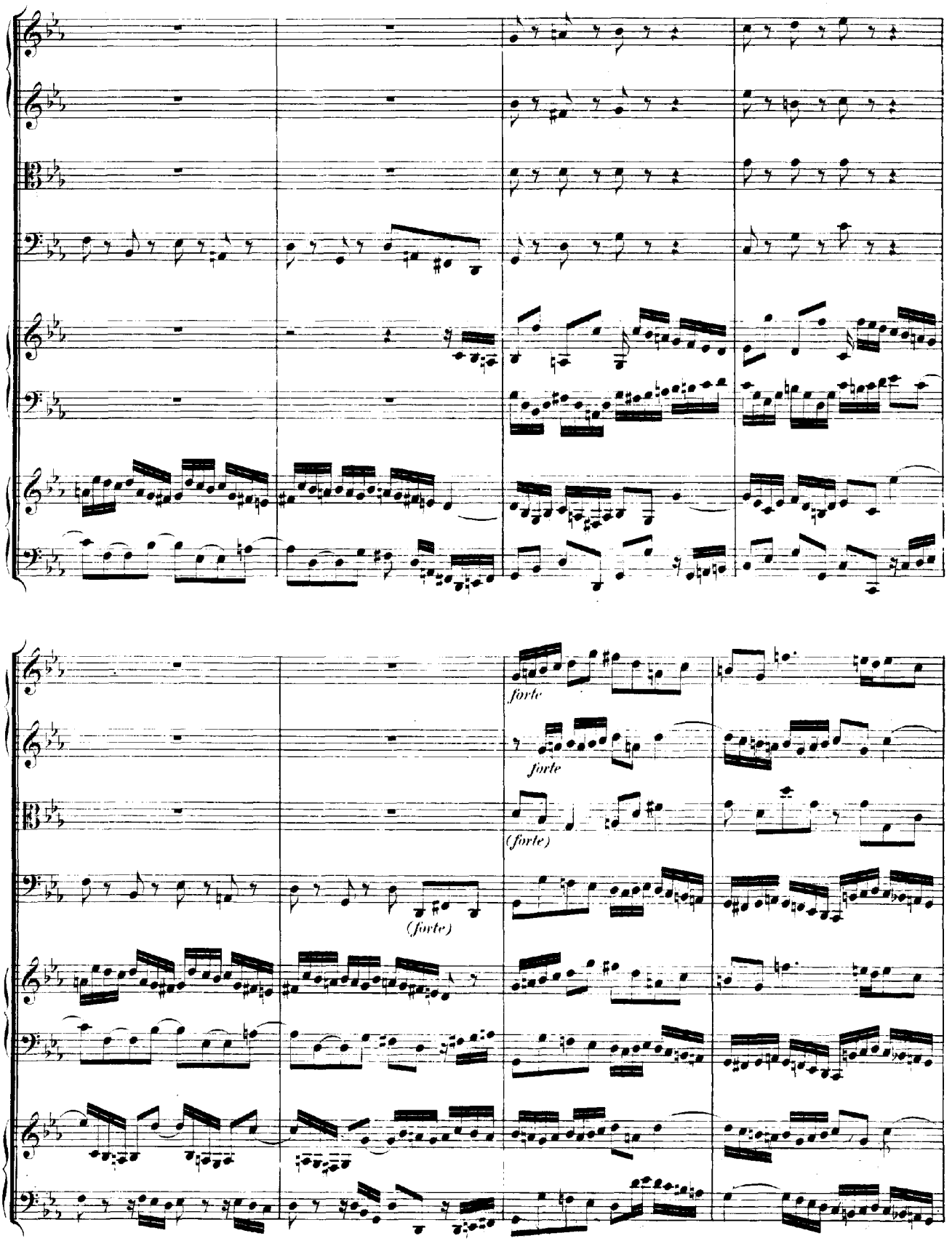

pianissimo
pianissimo
pianissimo
(pianissimo)

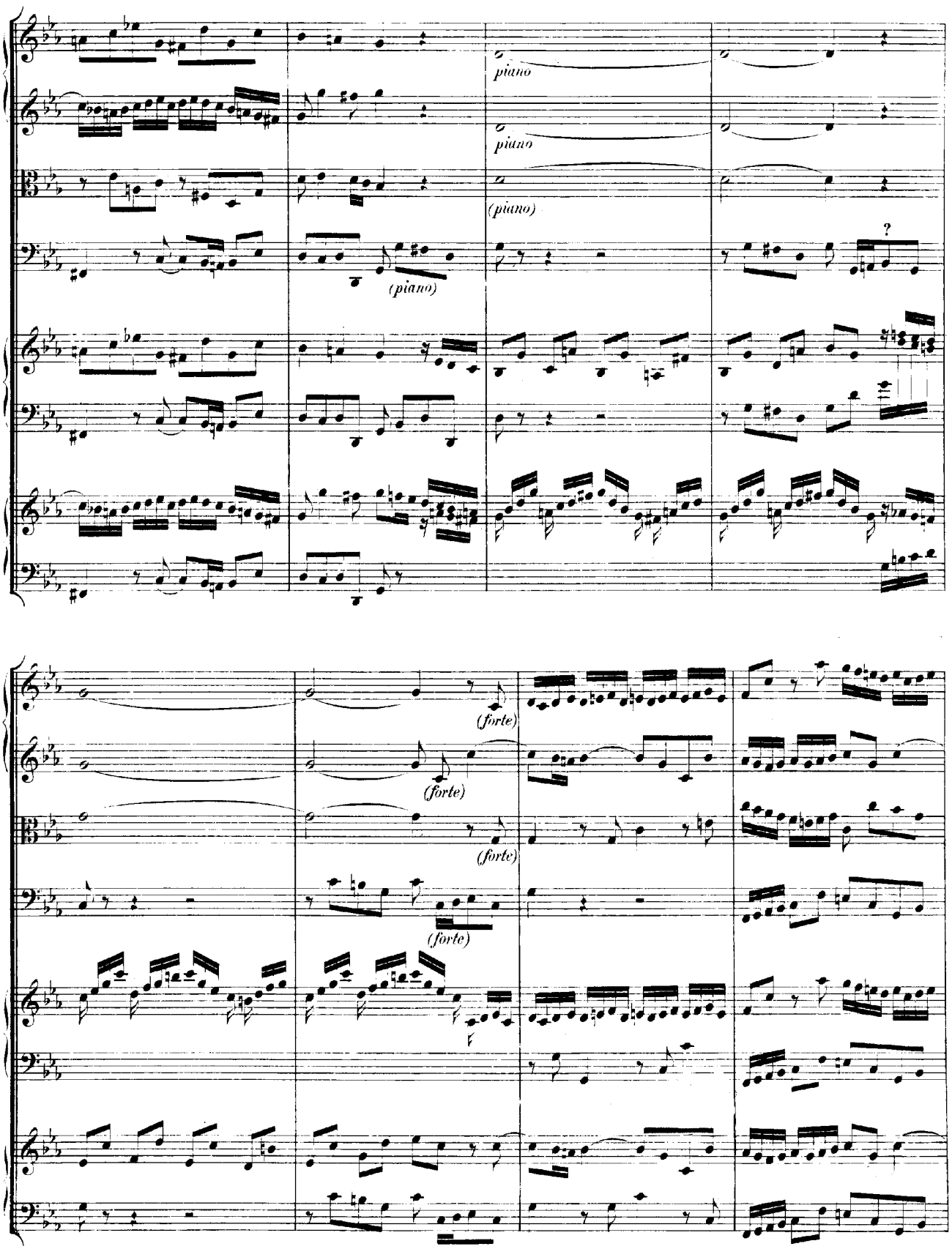

piano
piano
piano
piano

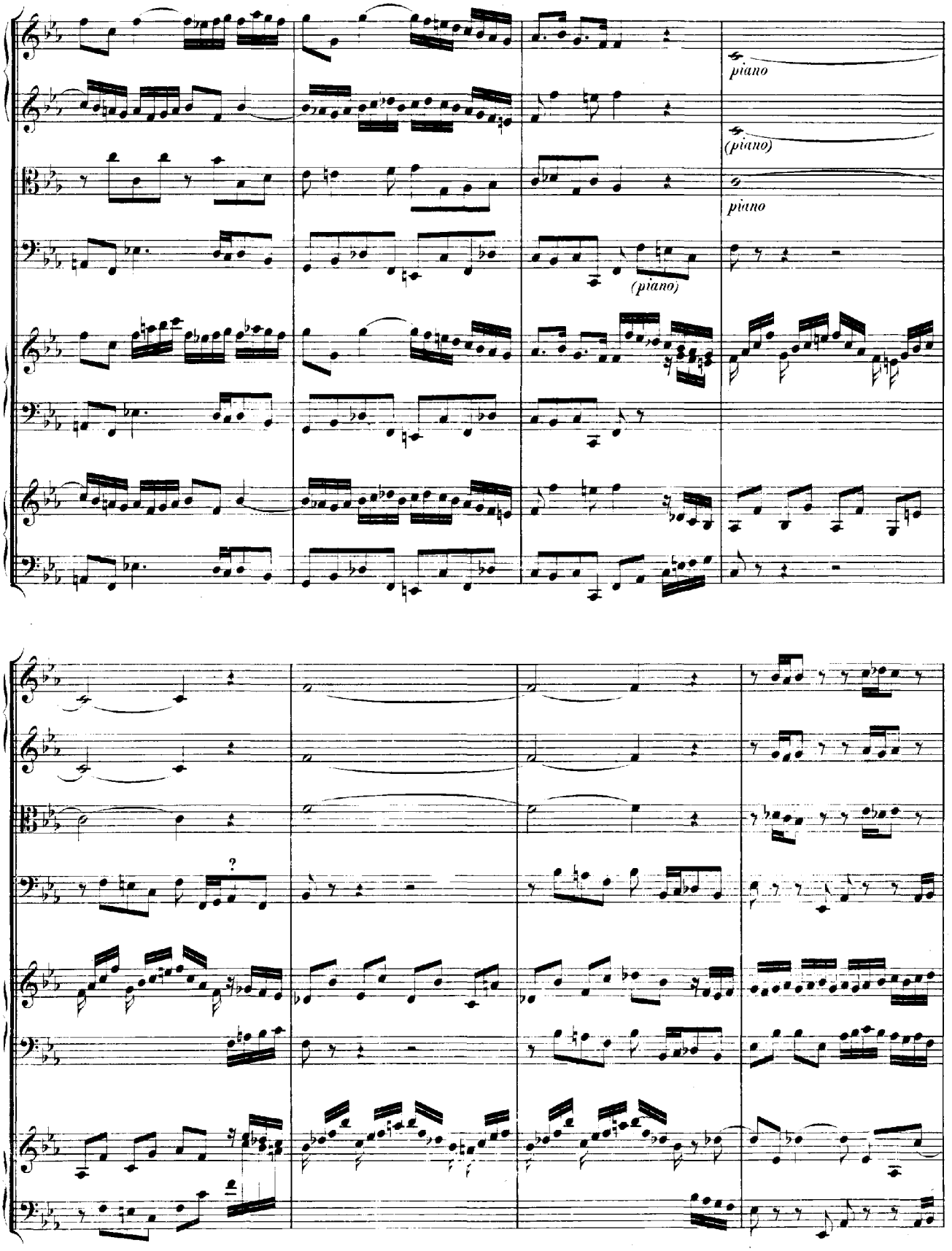


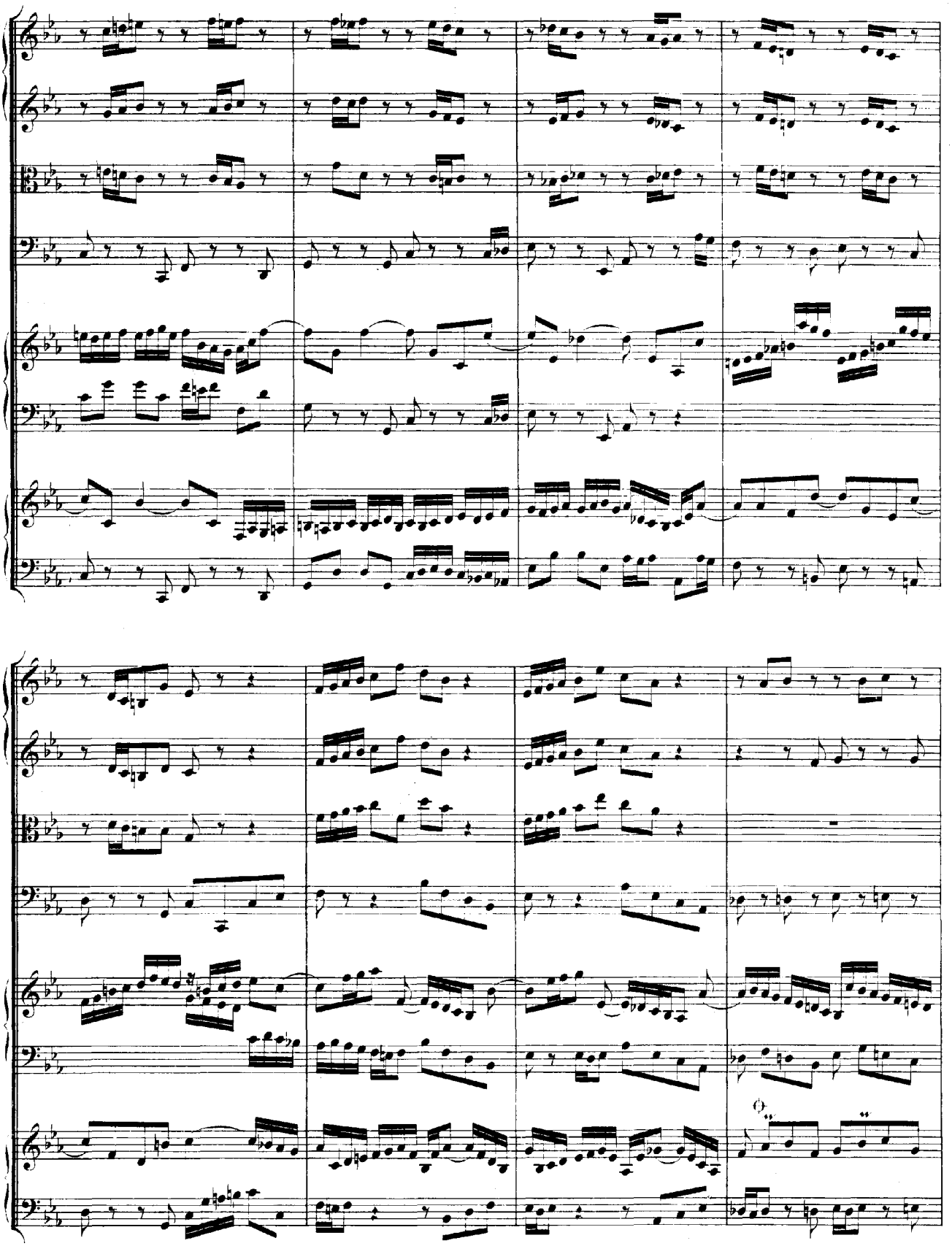


⊖ ⊖ oder ∞?

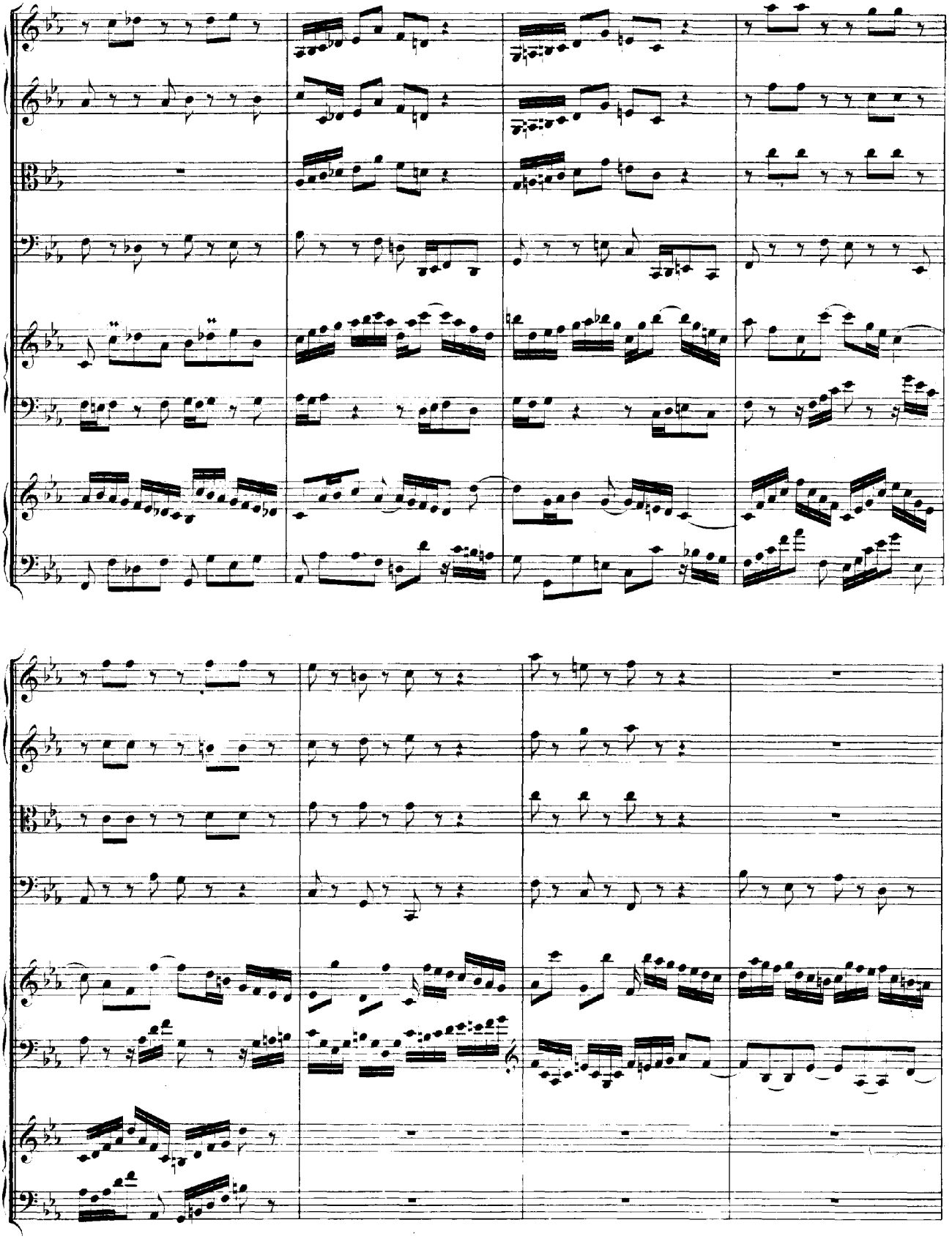

forte
forte
(forte)
(forte)

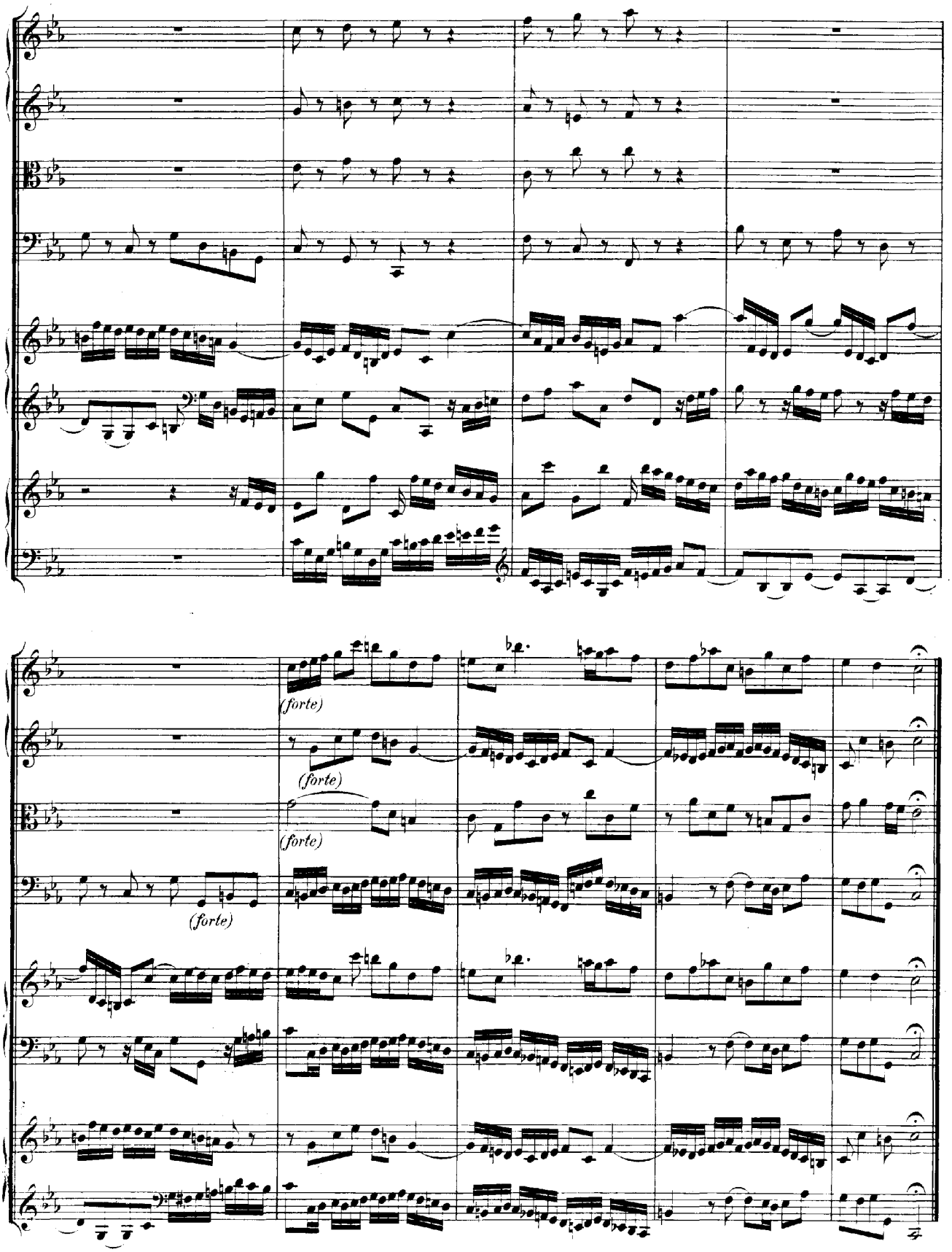

piano
piano
(piano)
(piano)
?
(forte)
(forte)
(forte)
(forte)

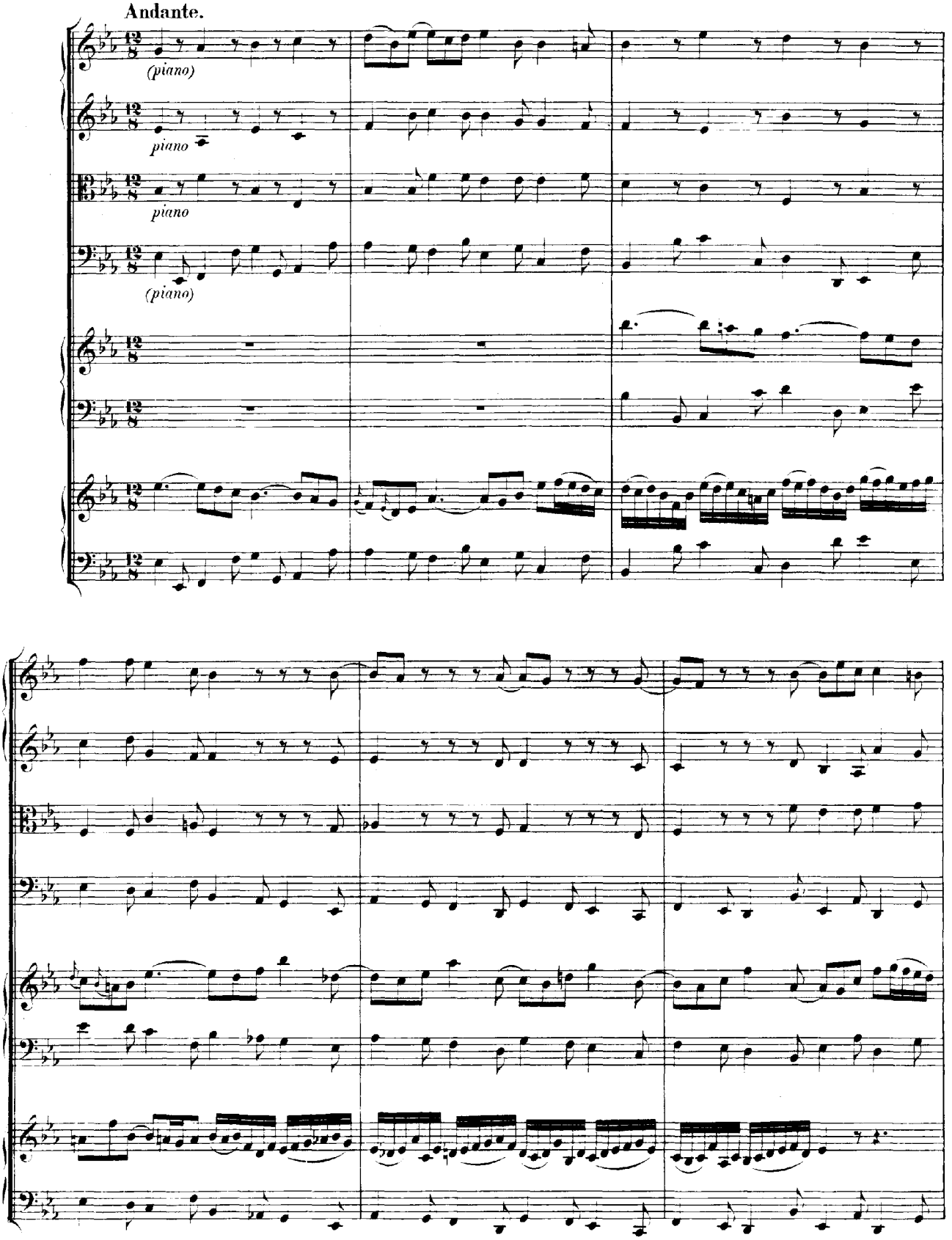

piano
(piano)
piano
(piano)

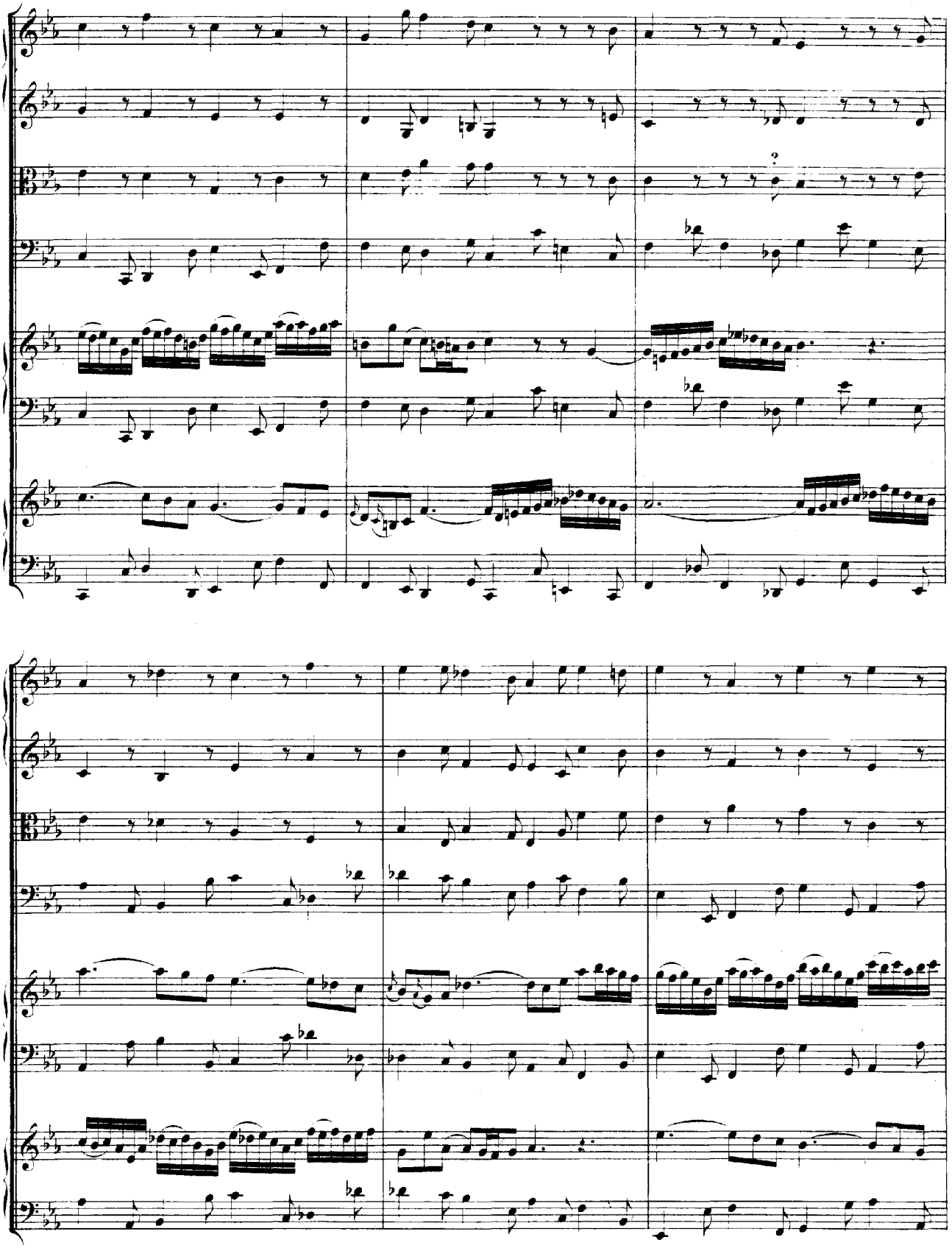


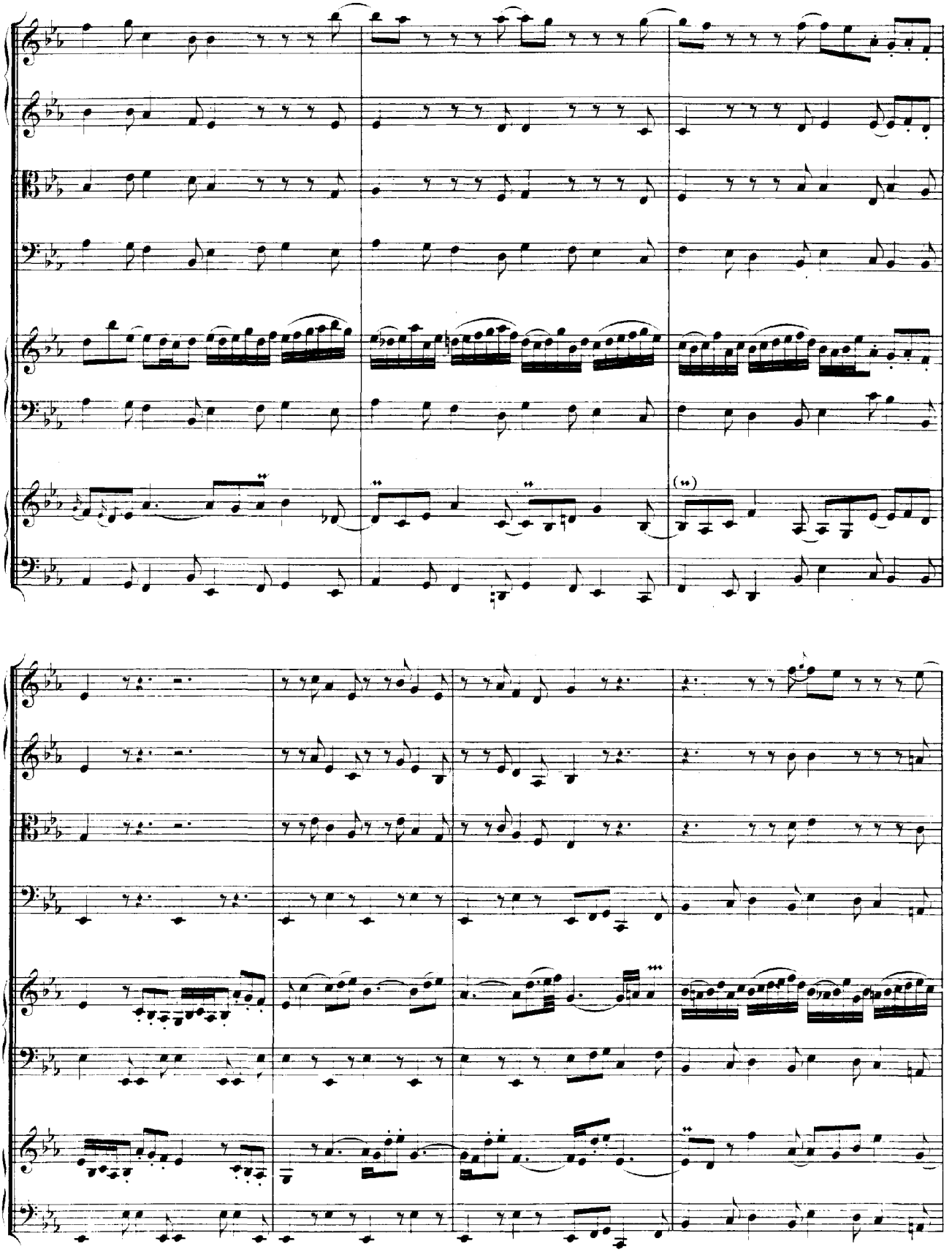
⊖ oder ∞?

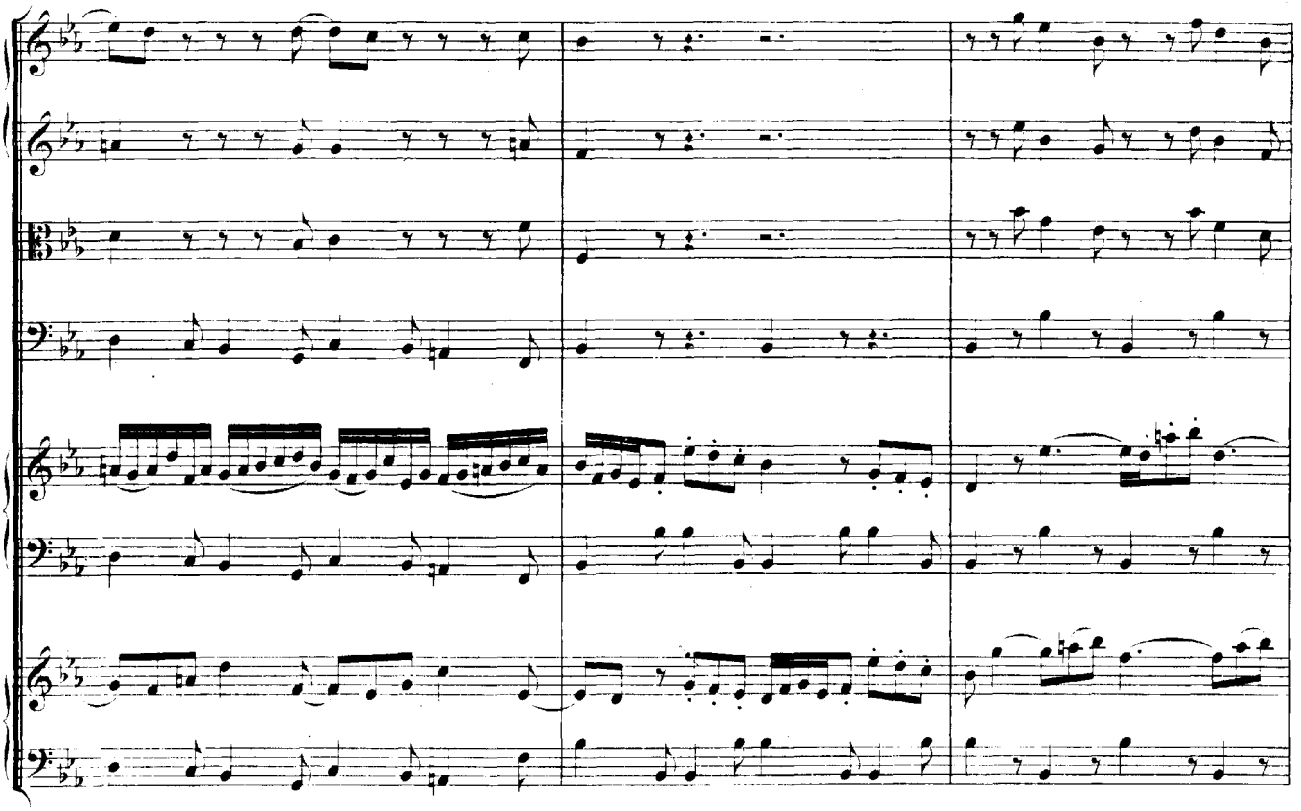


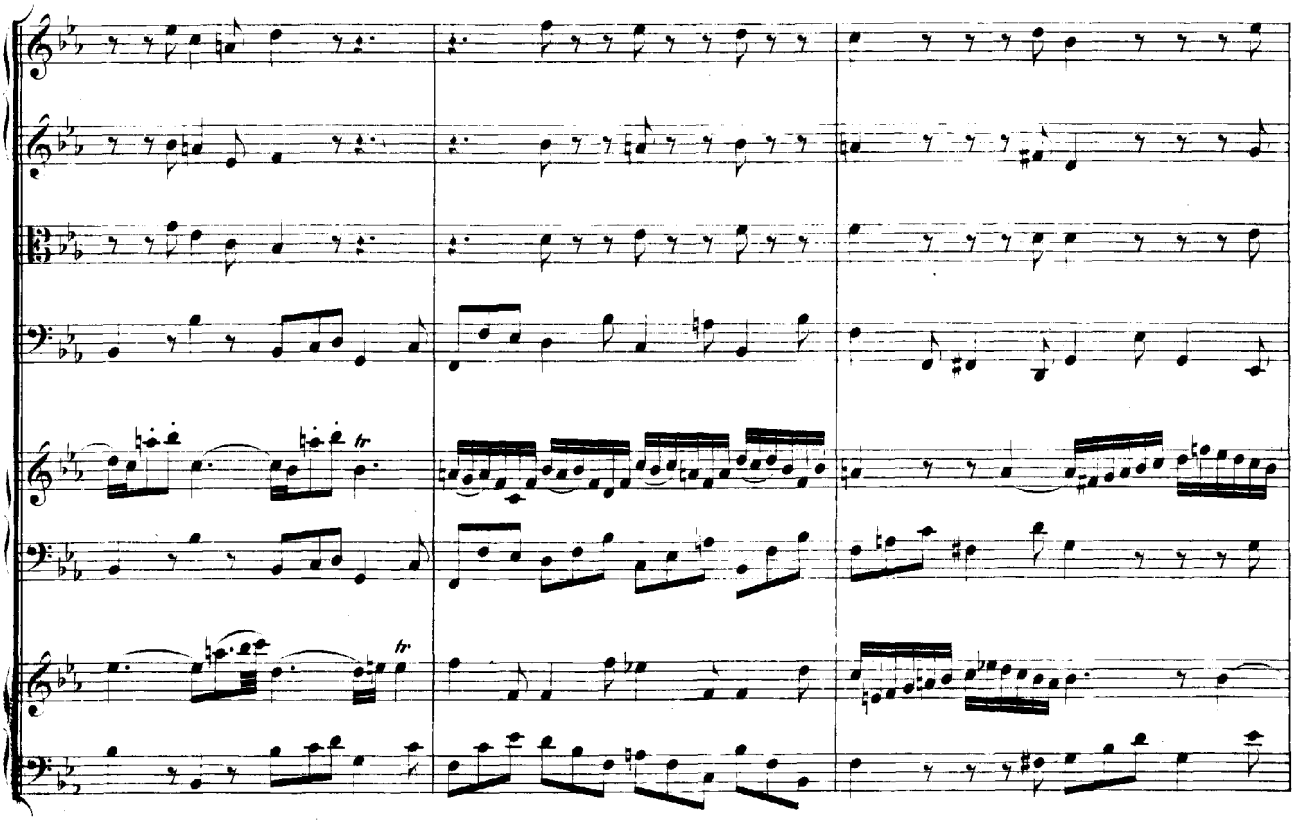

(forte)
(forte)
(forte)
(forte)

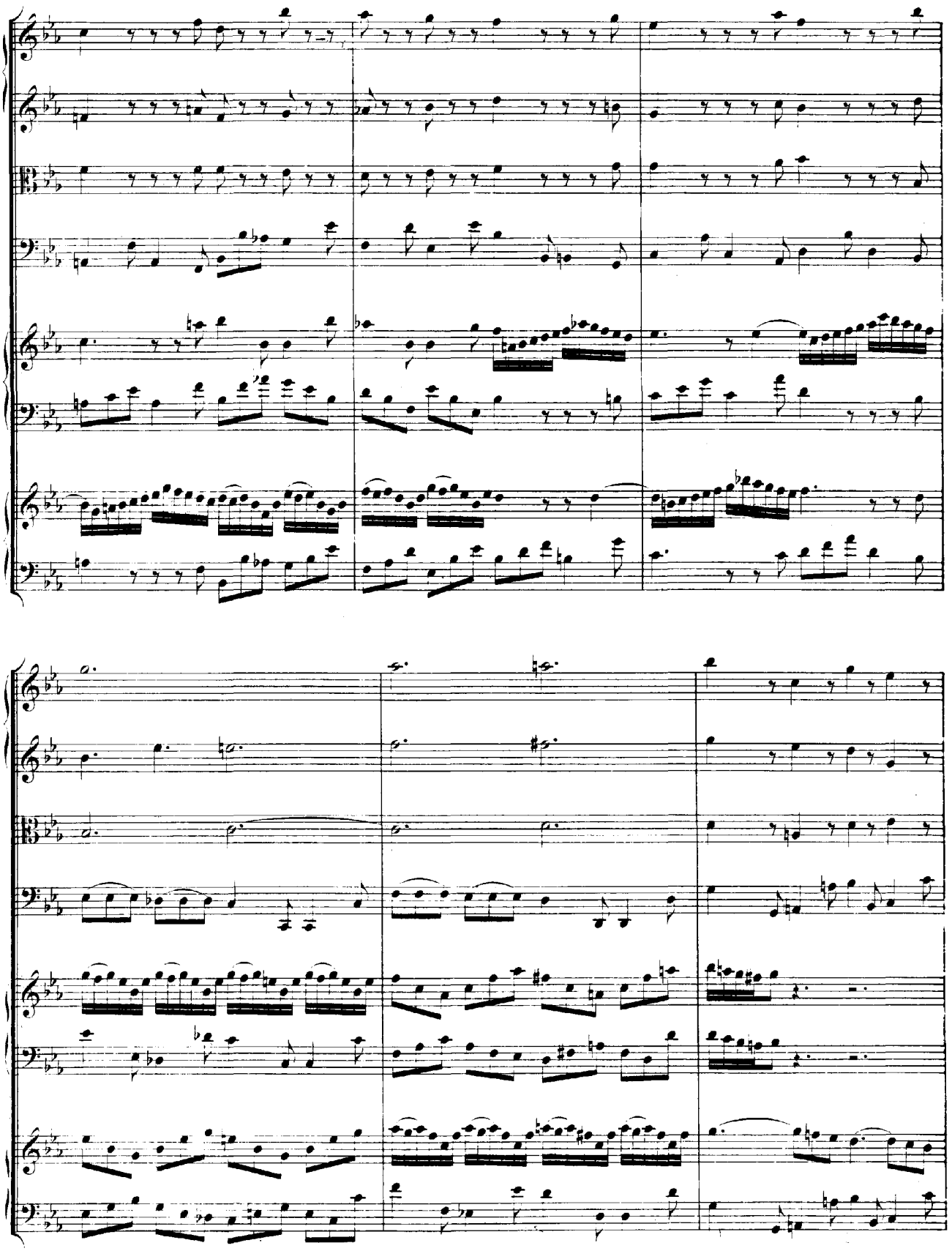

Andante.
(piano)
piano
piano
(piano)

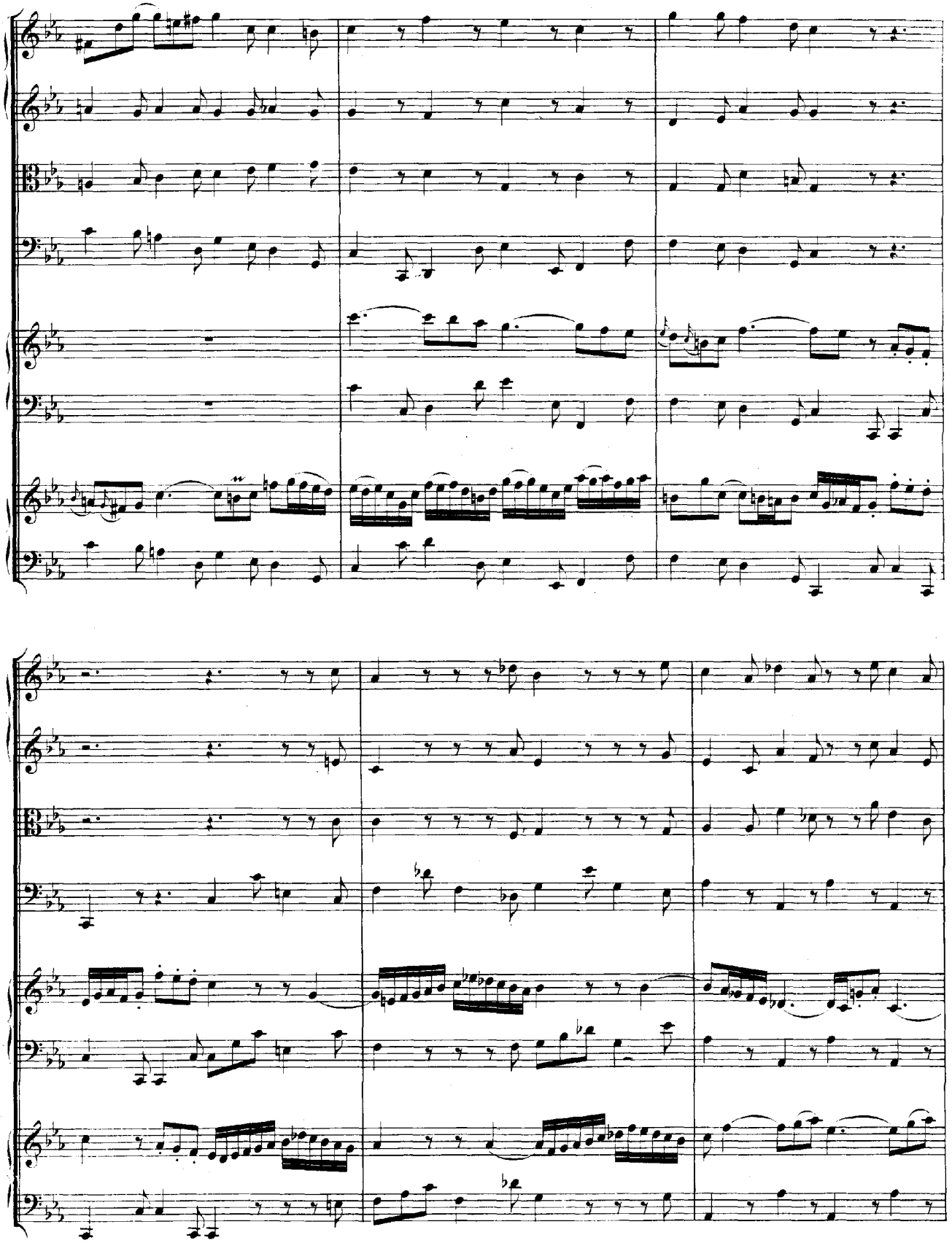


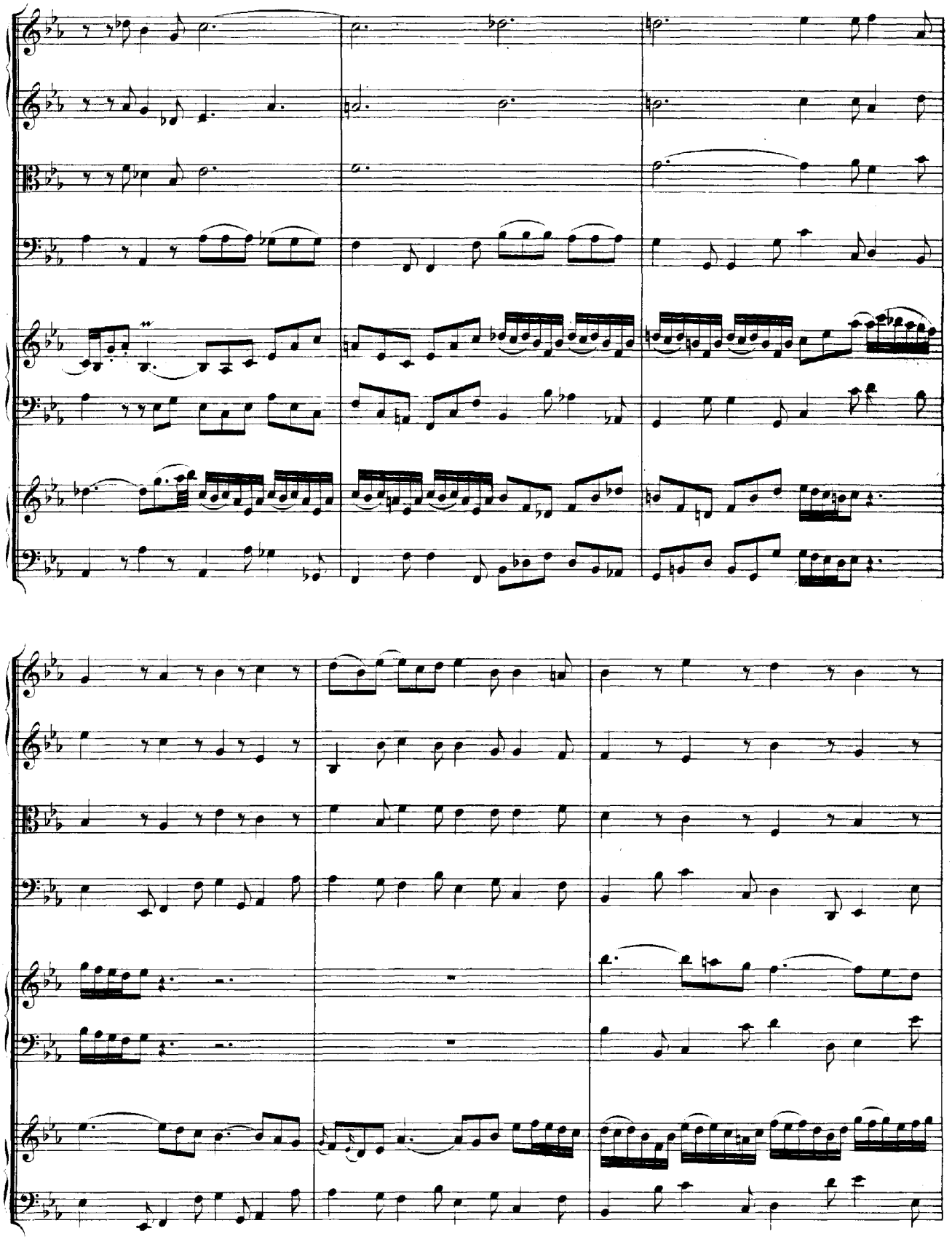


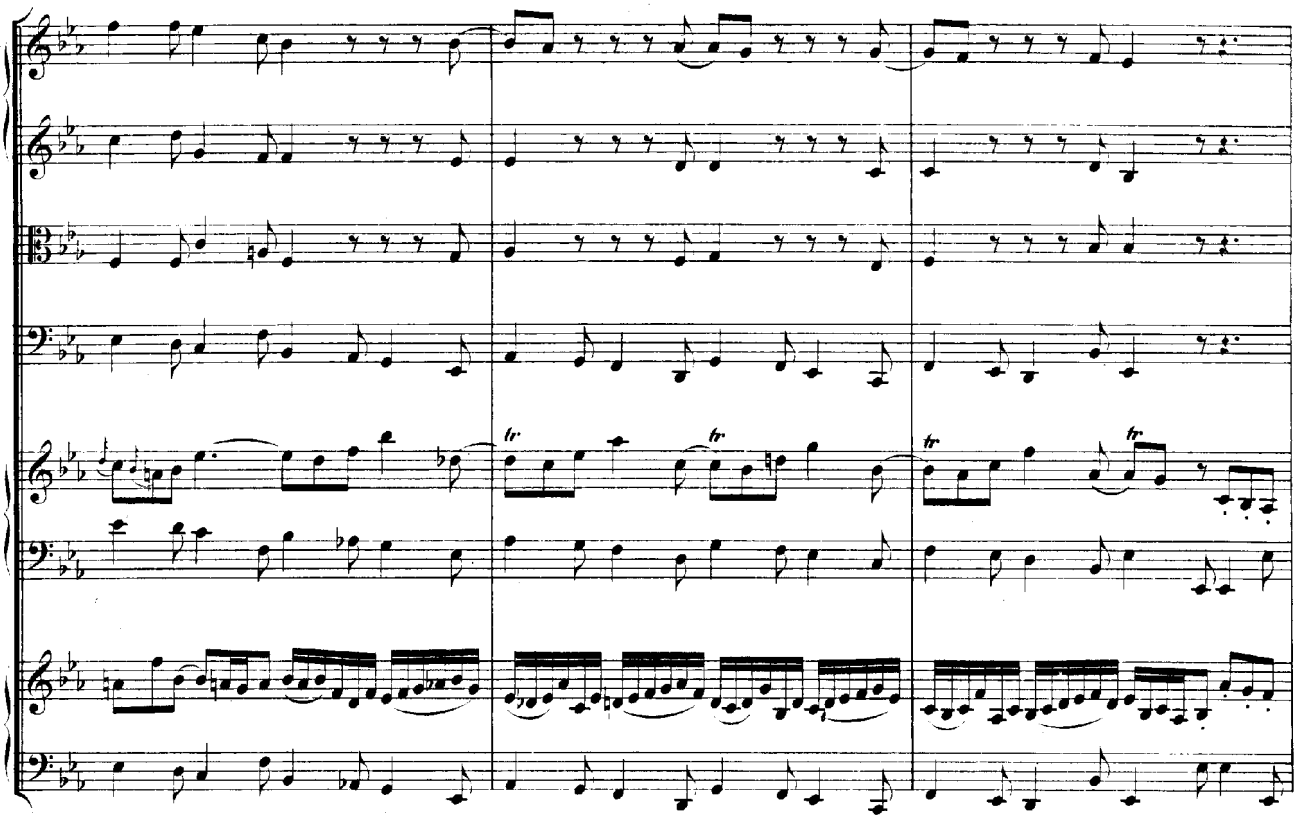


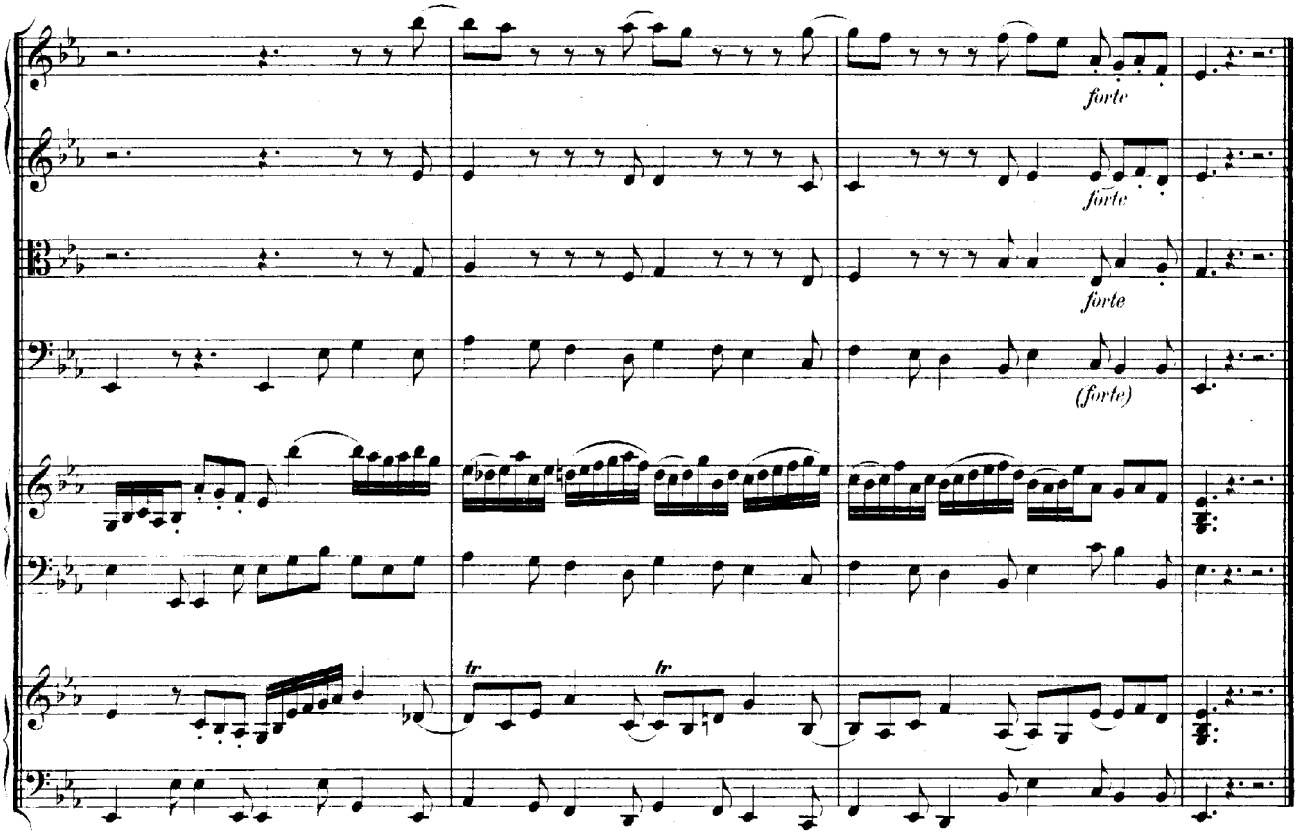

fr
fr

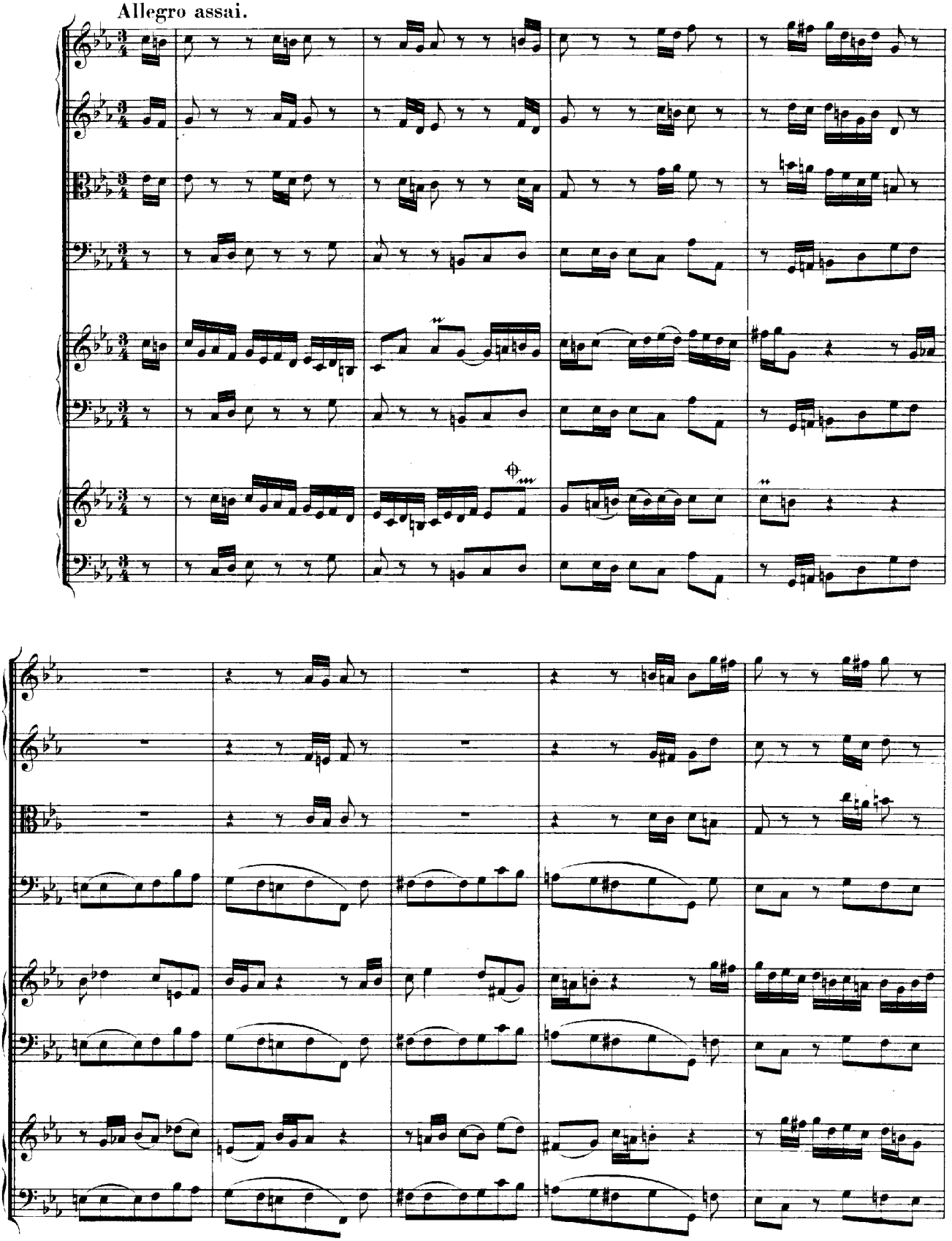




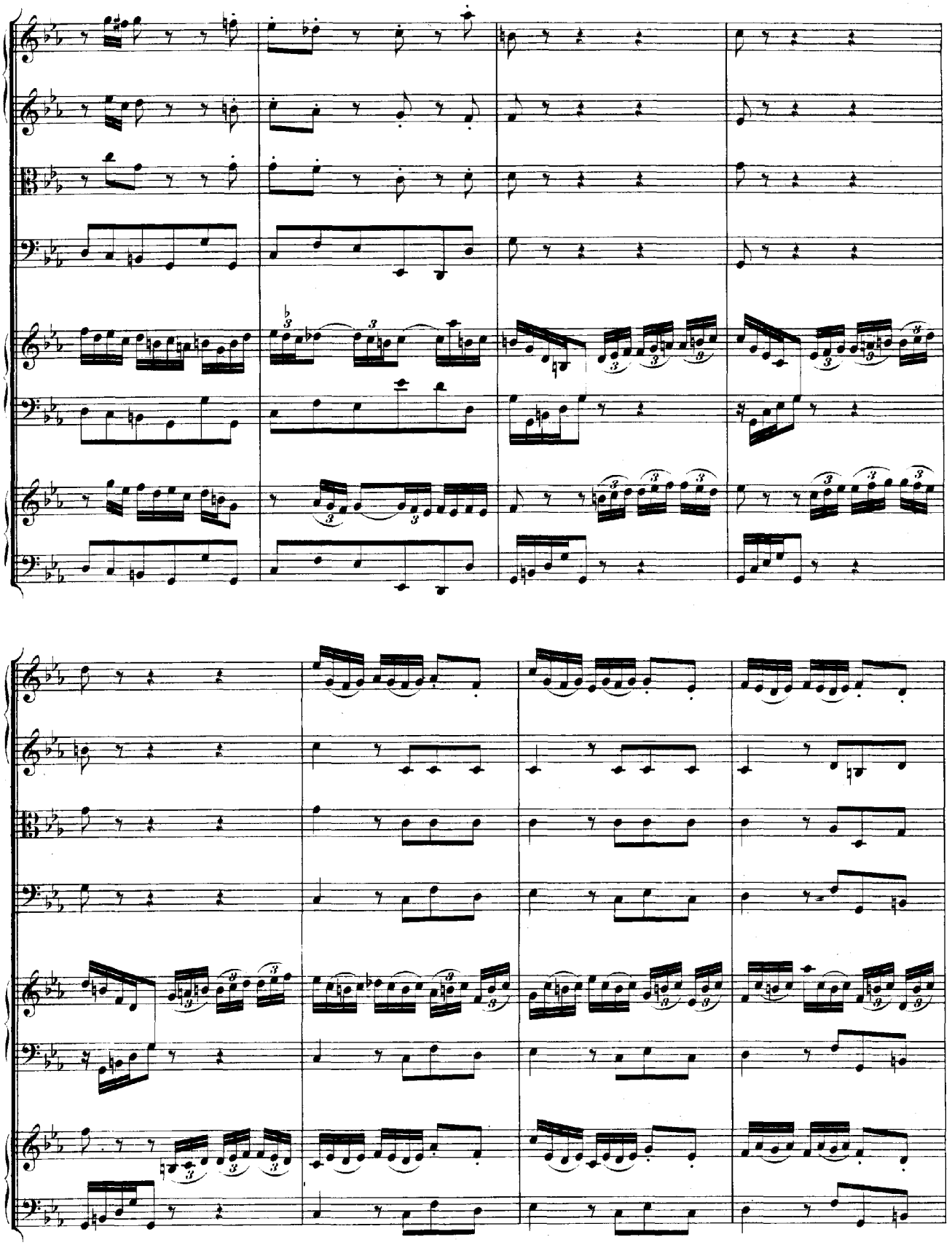


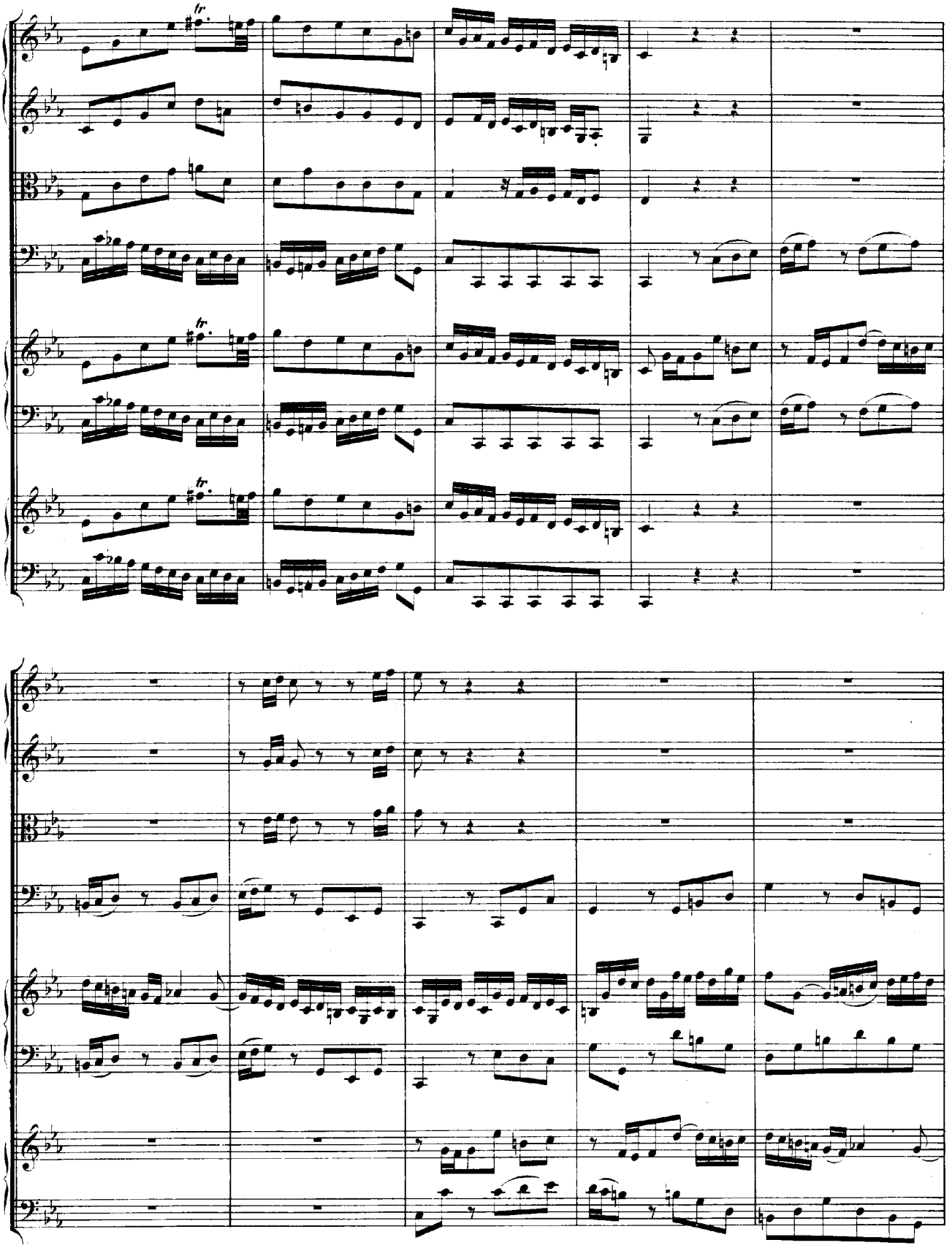


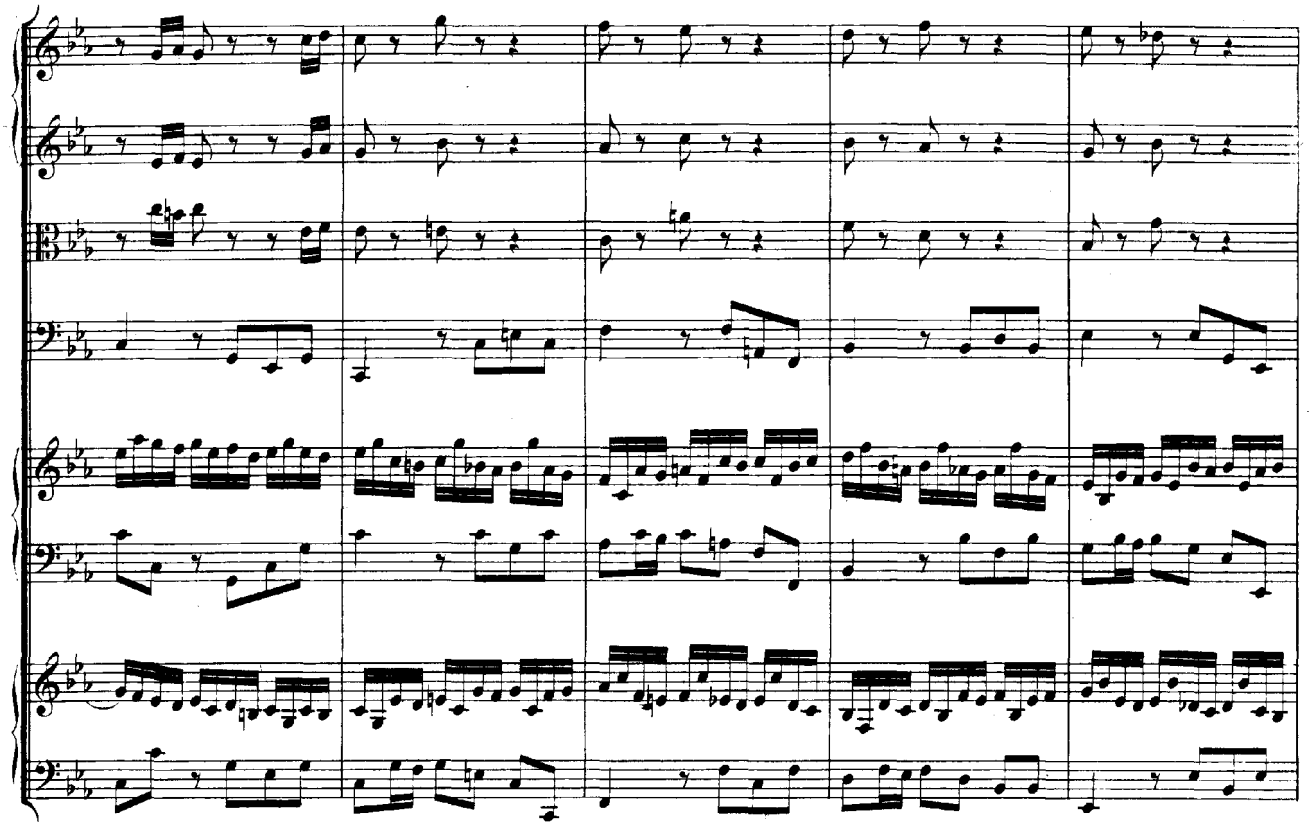

forte
forte
forte
(forte)

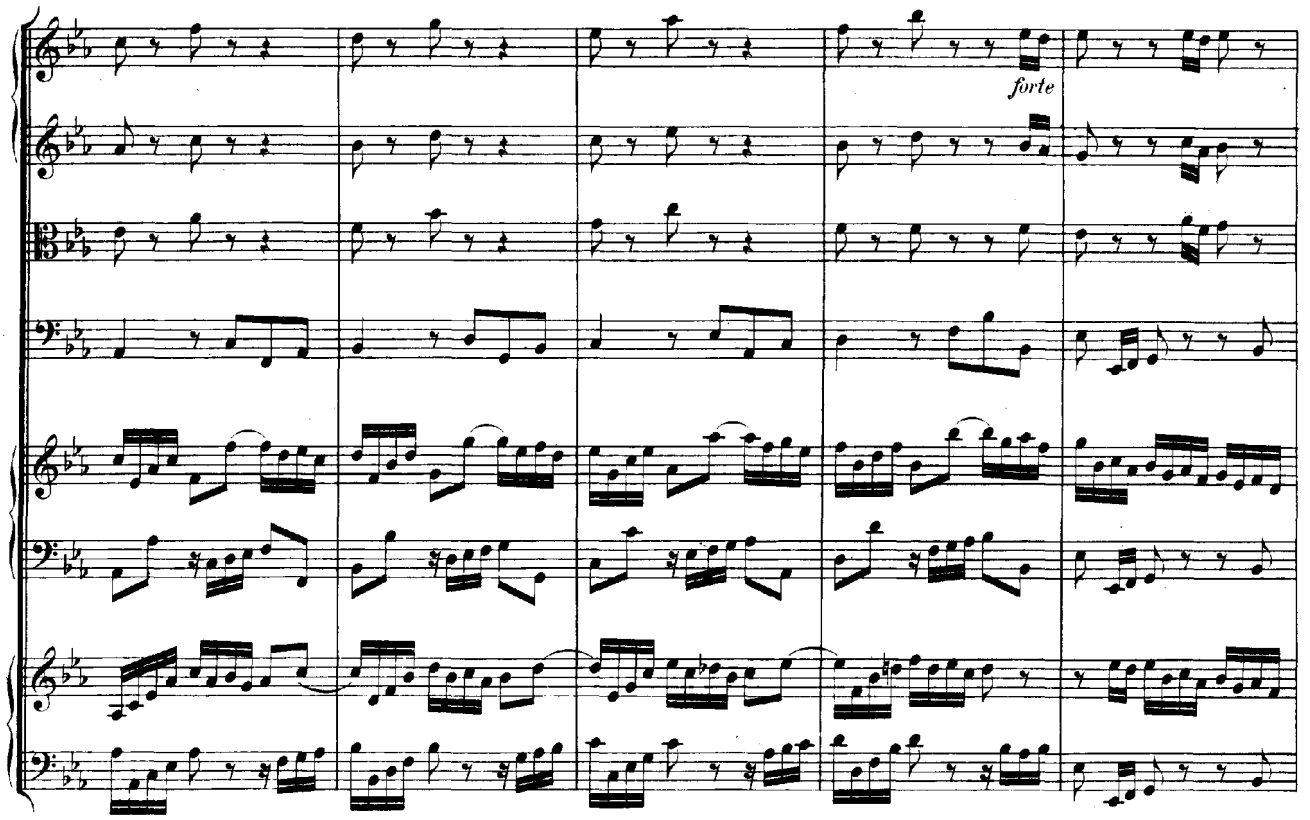


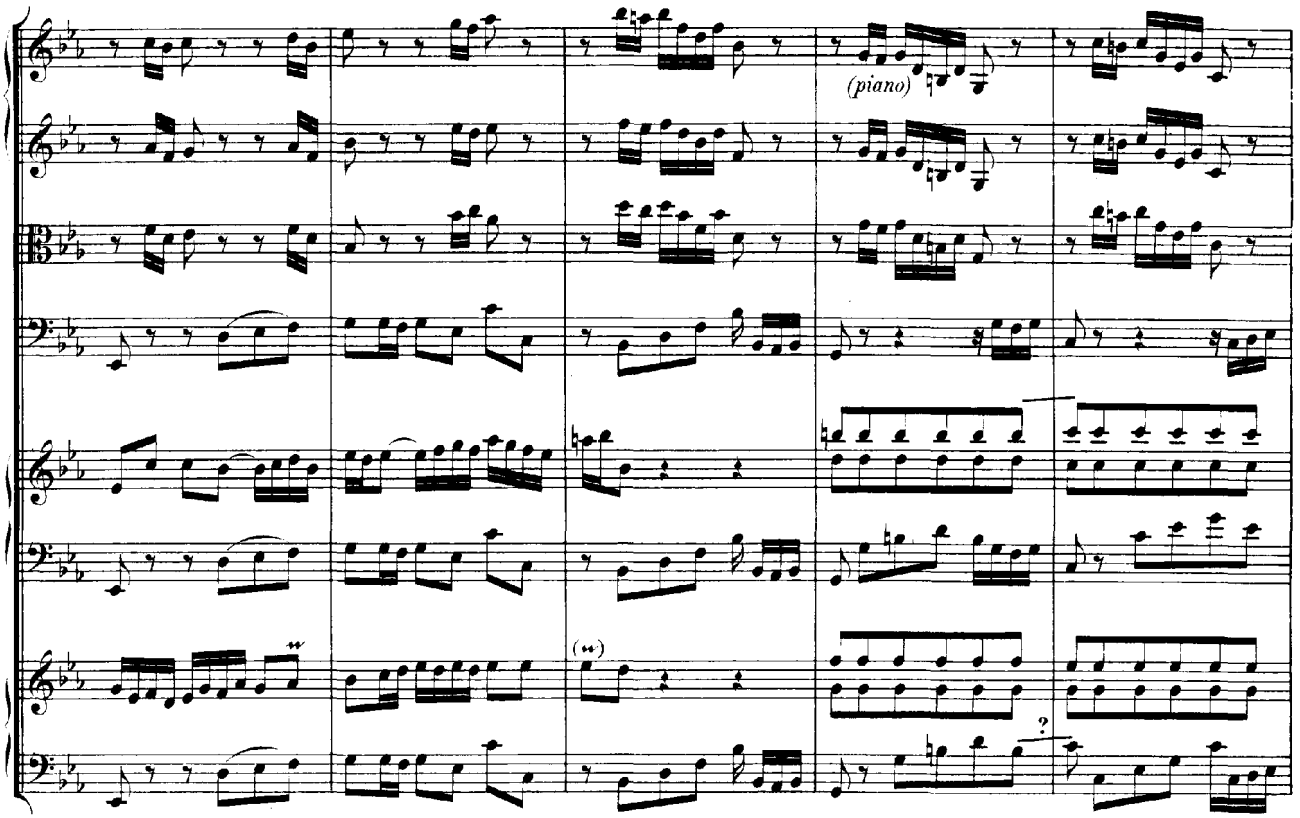
⊕ oder ⁂ ?

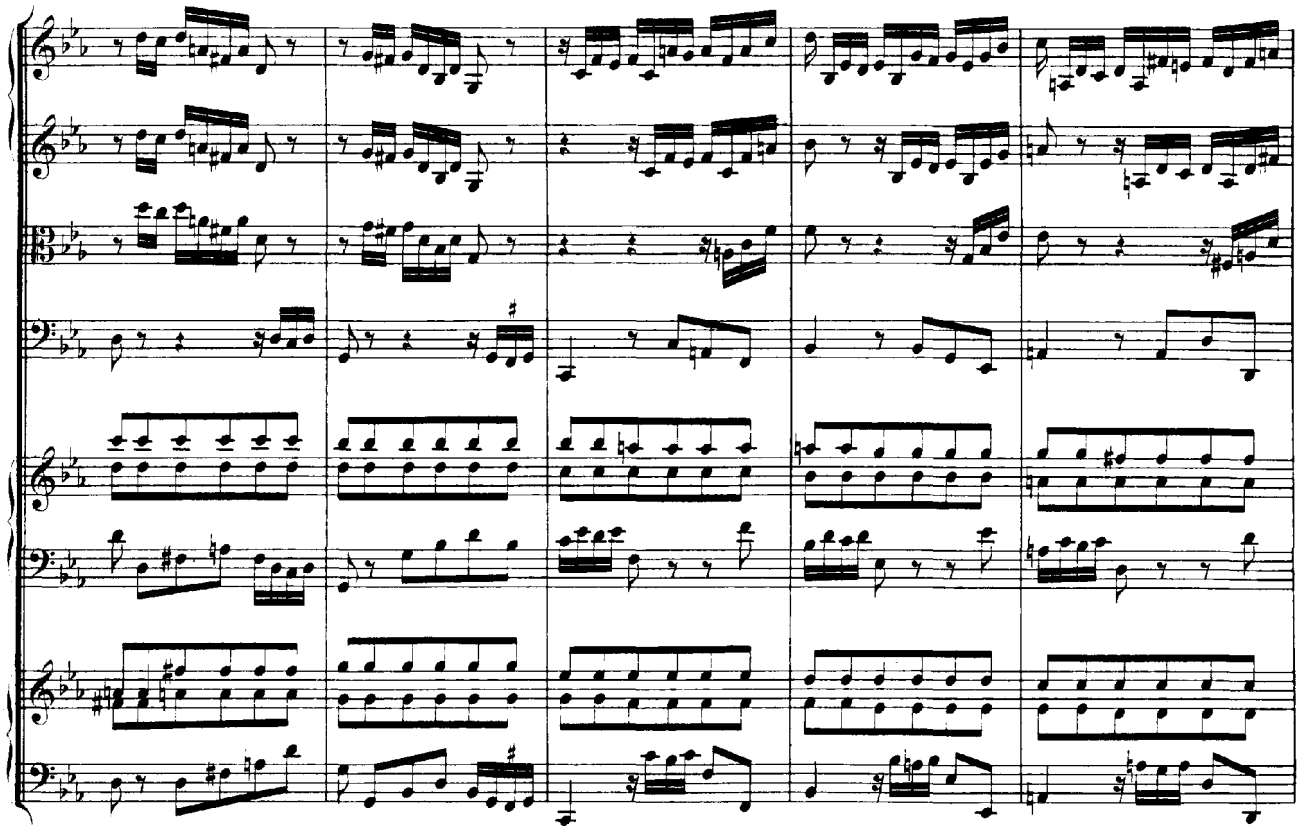


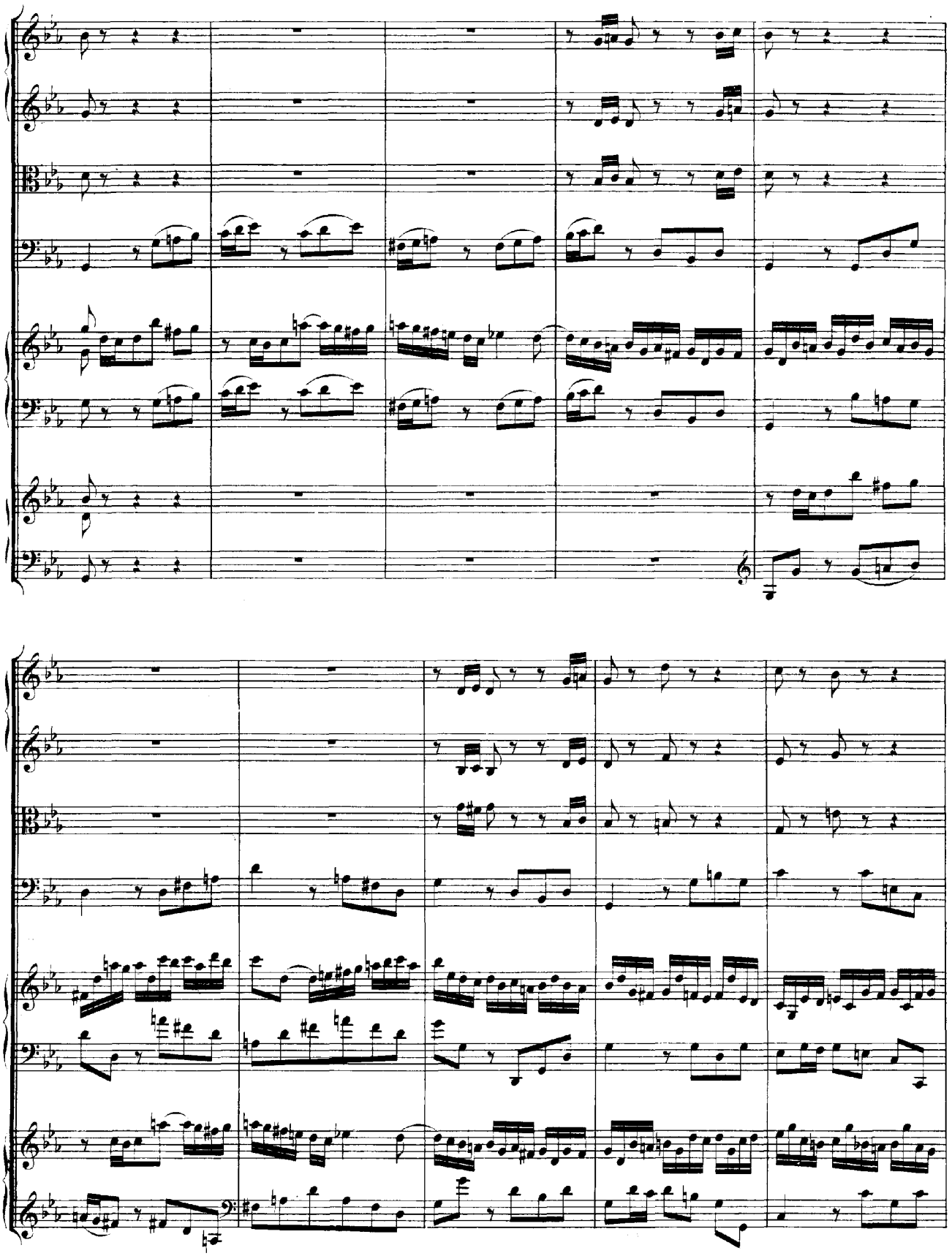


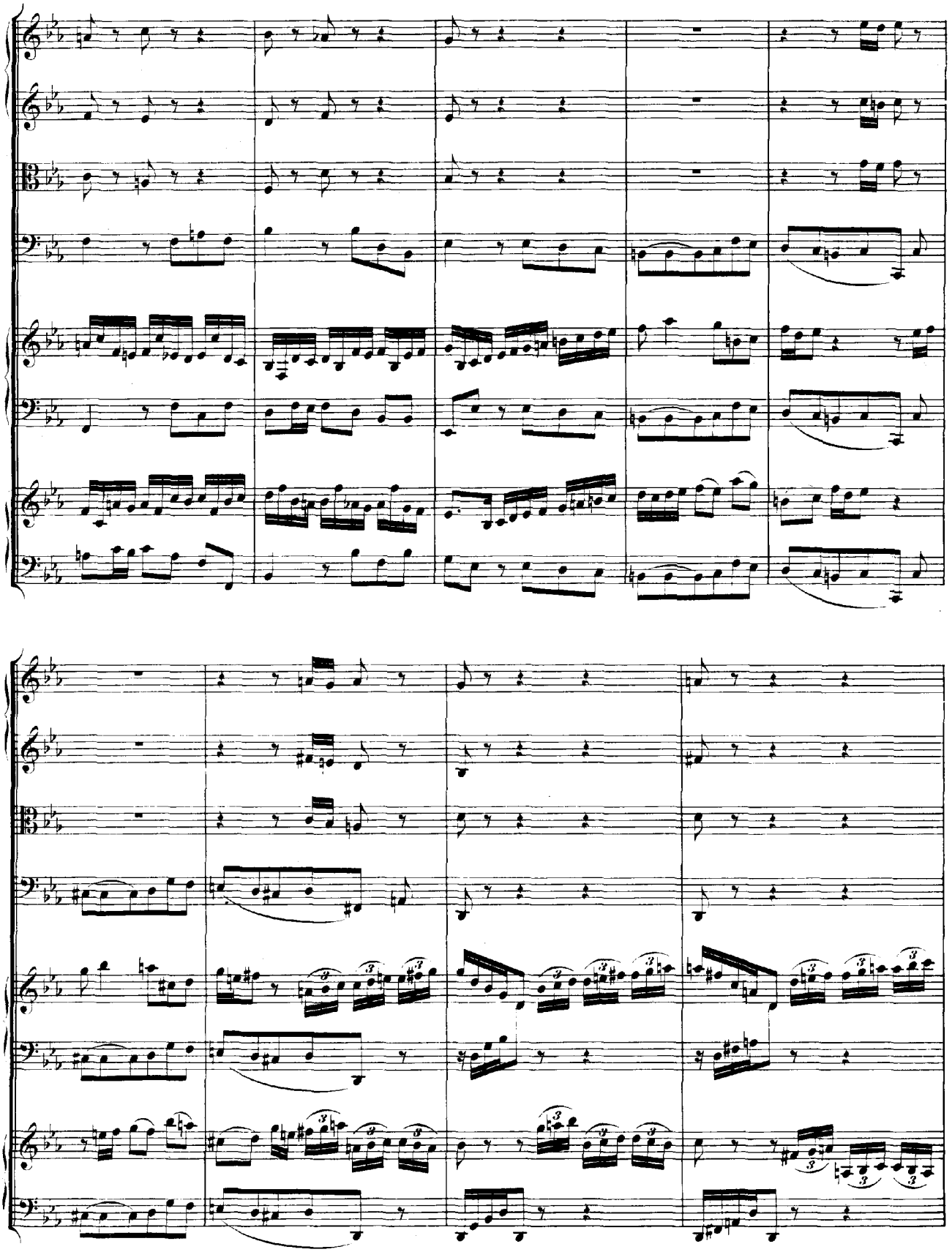


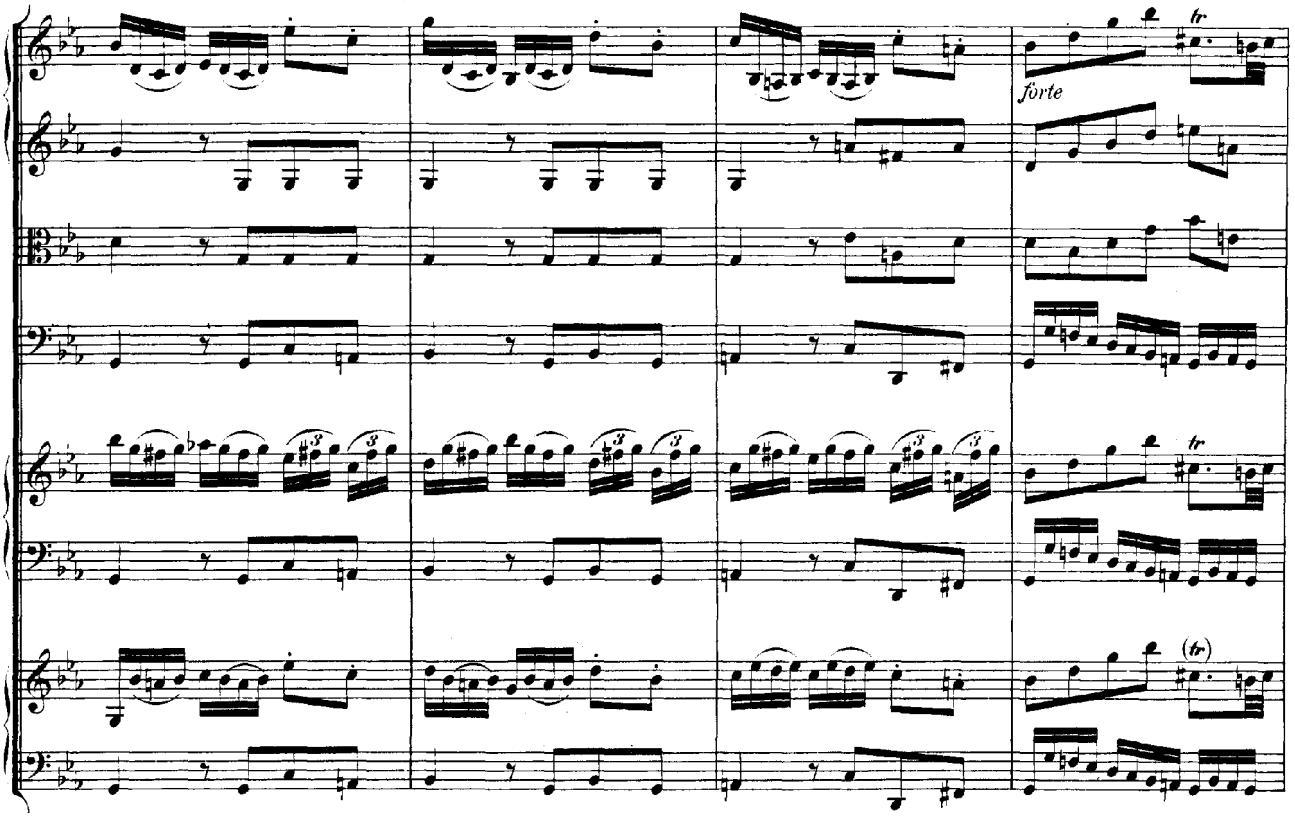

forte

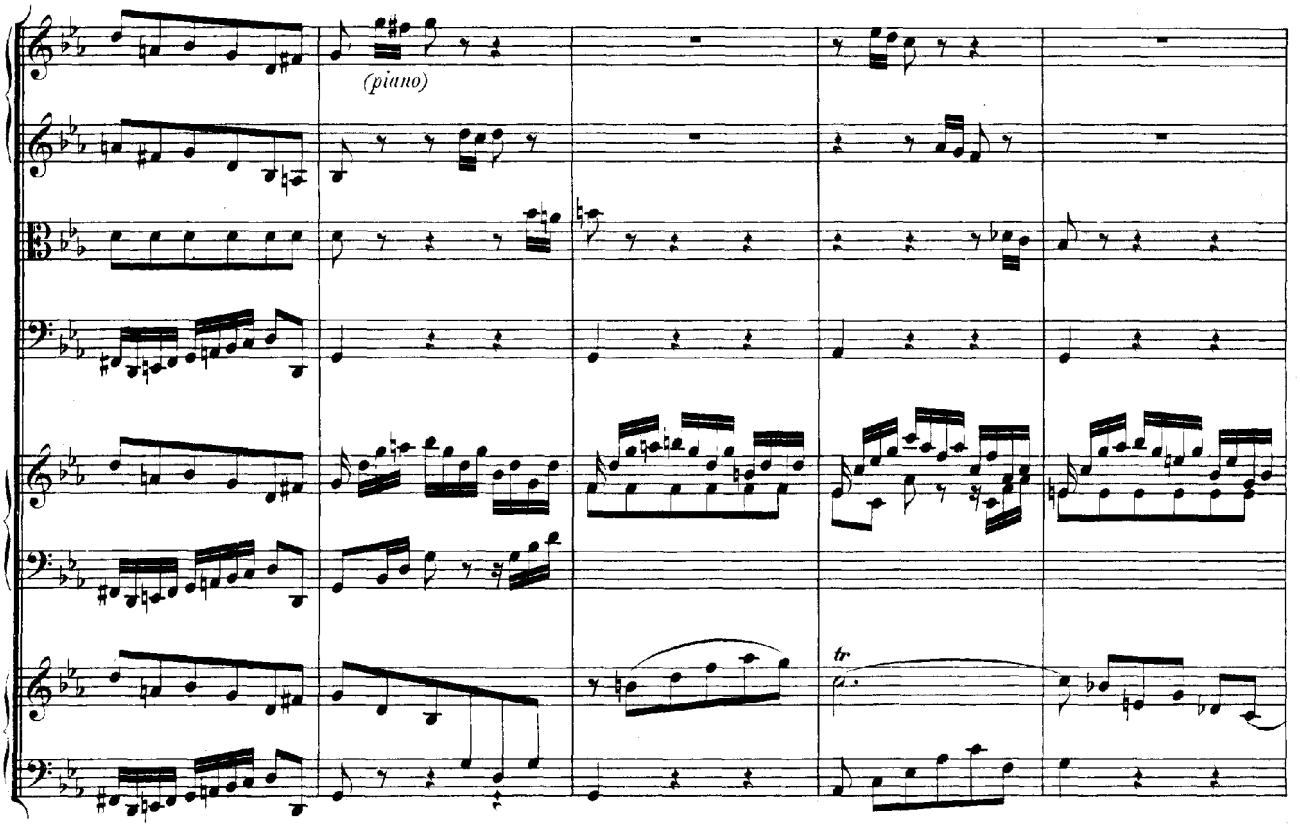

(piano)

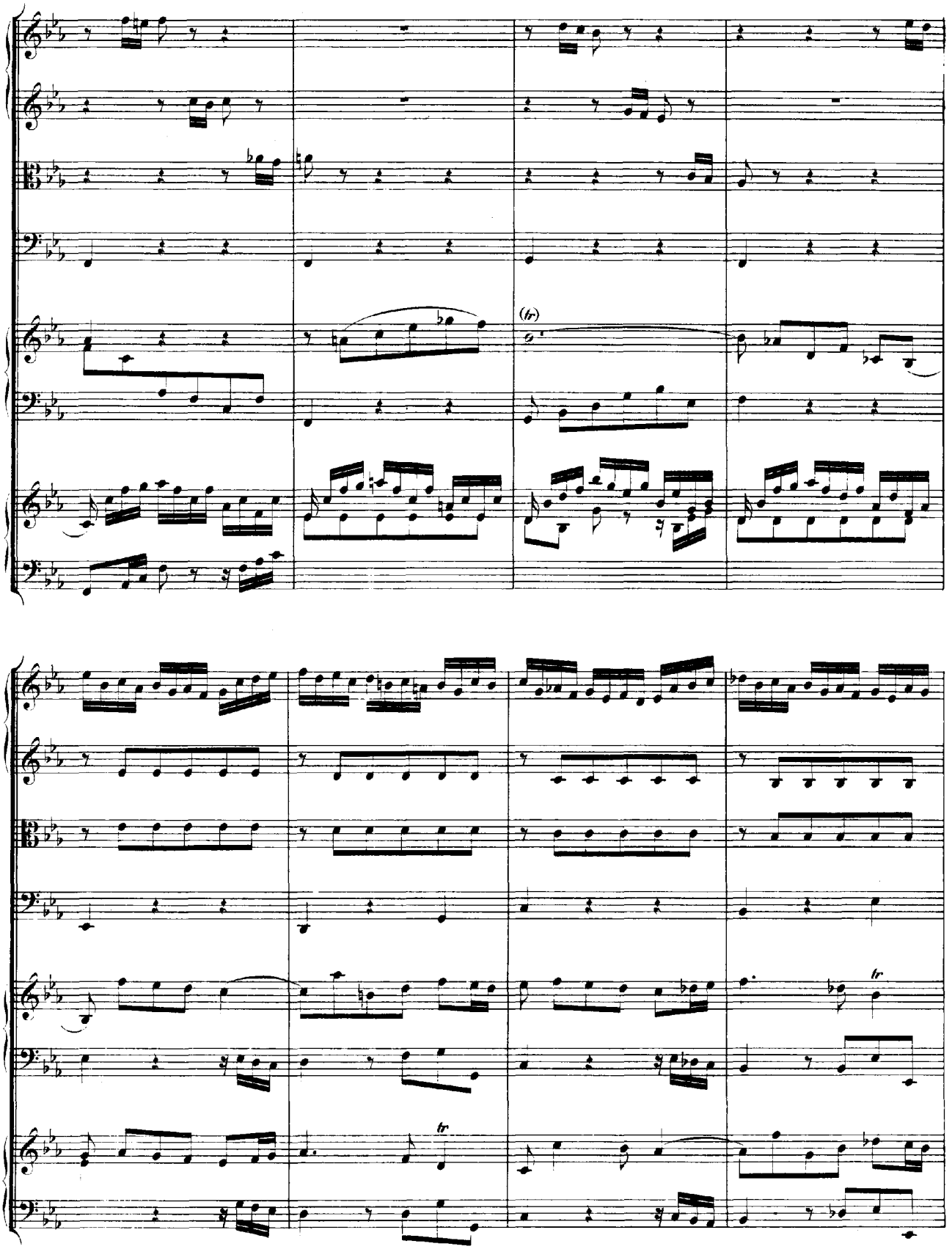


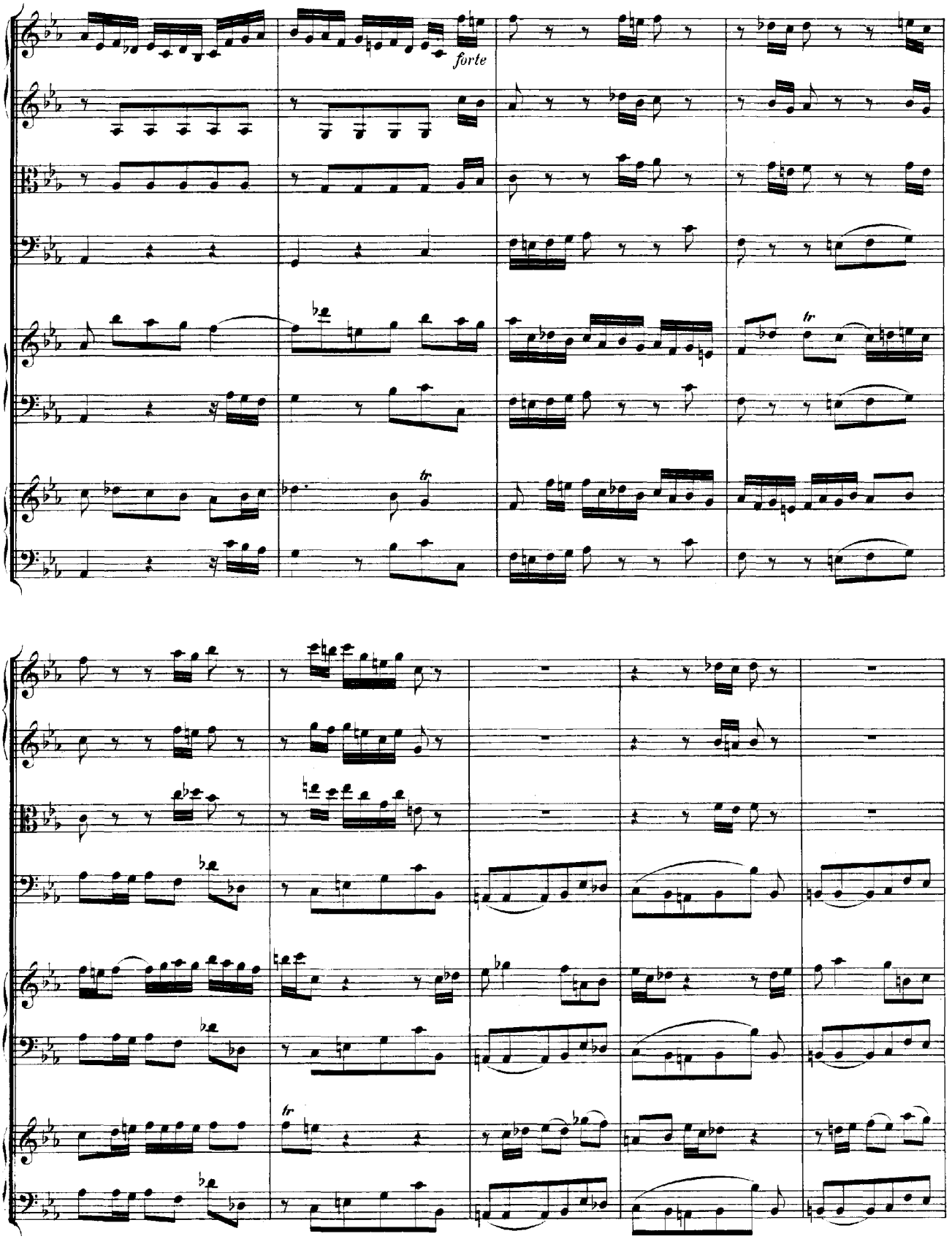


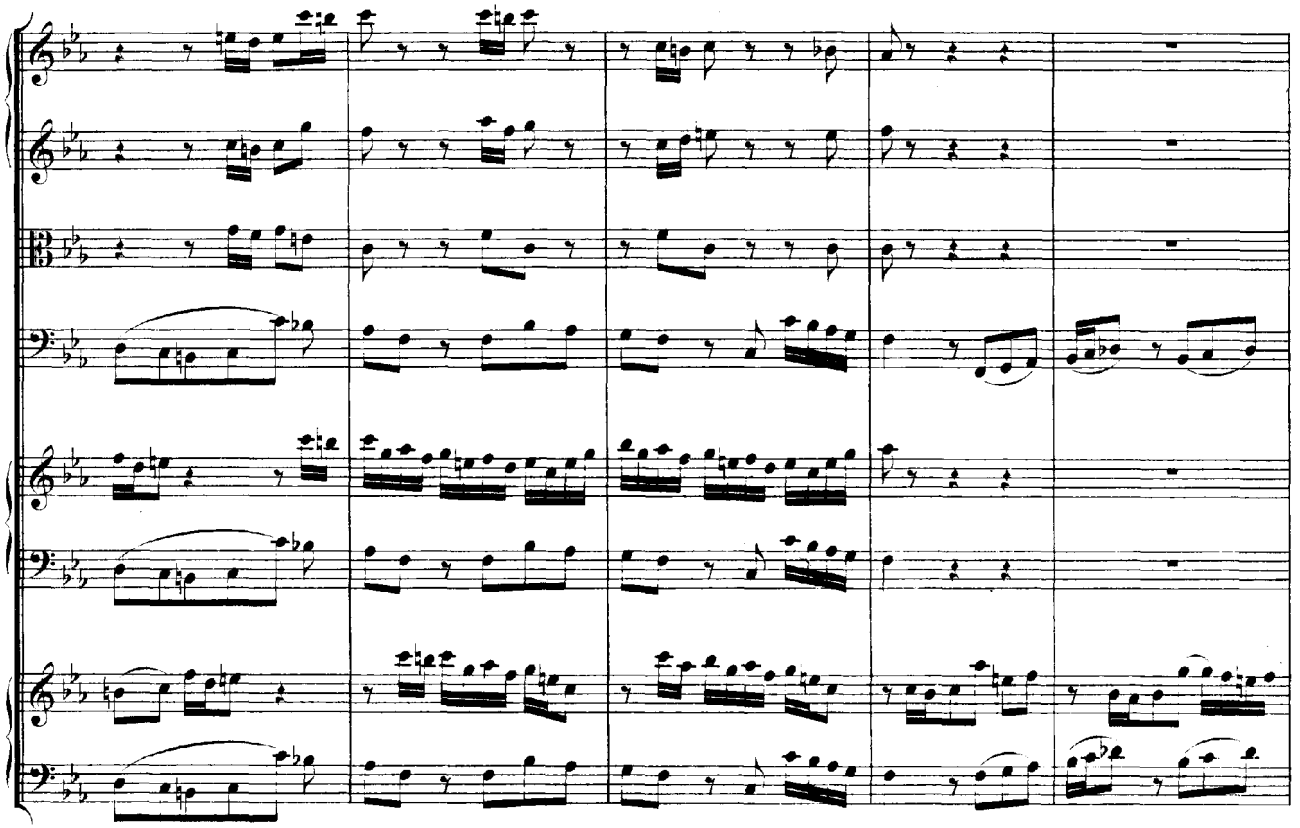


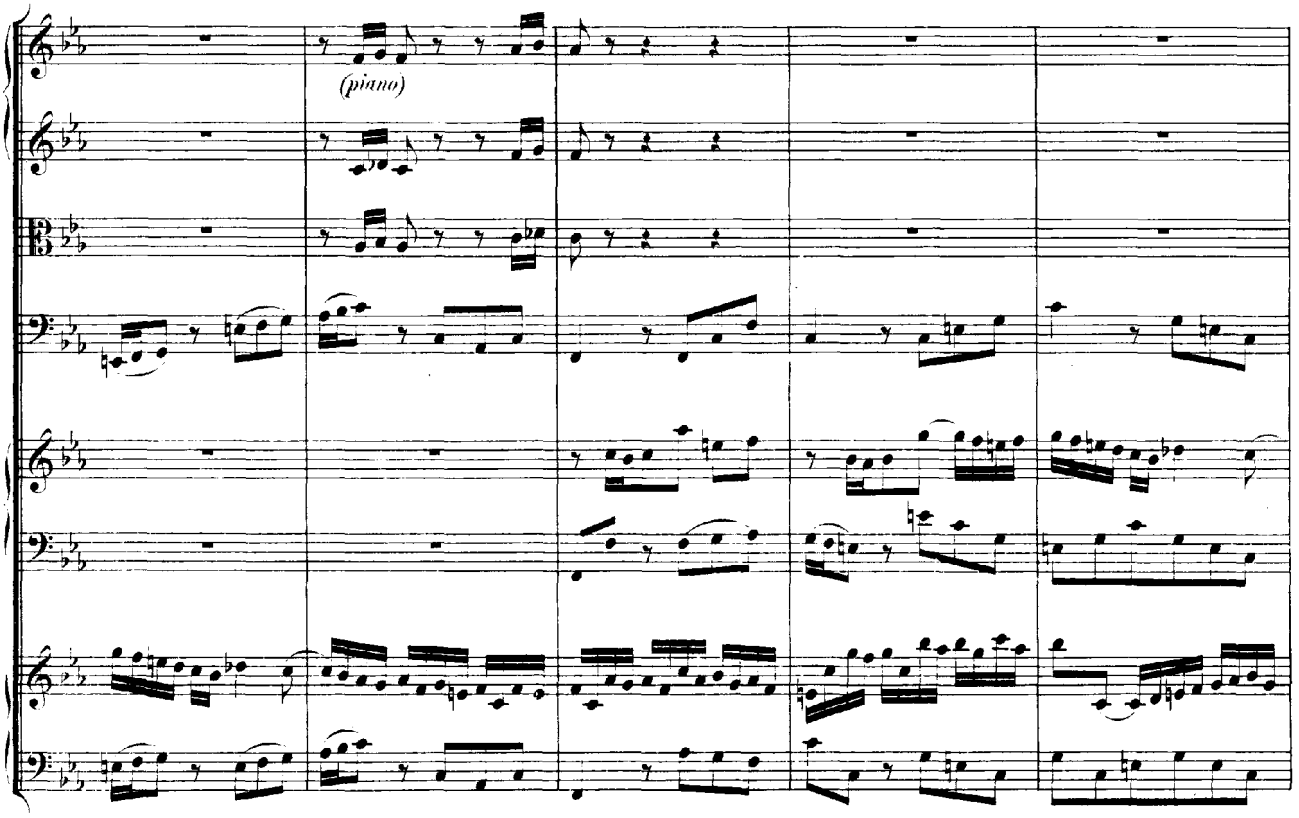

tr
forte
tr
(tr)

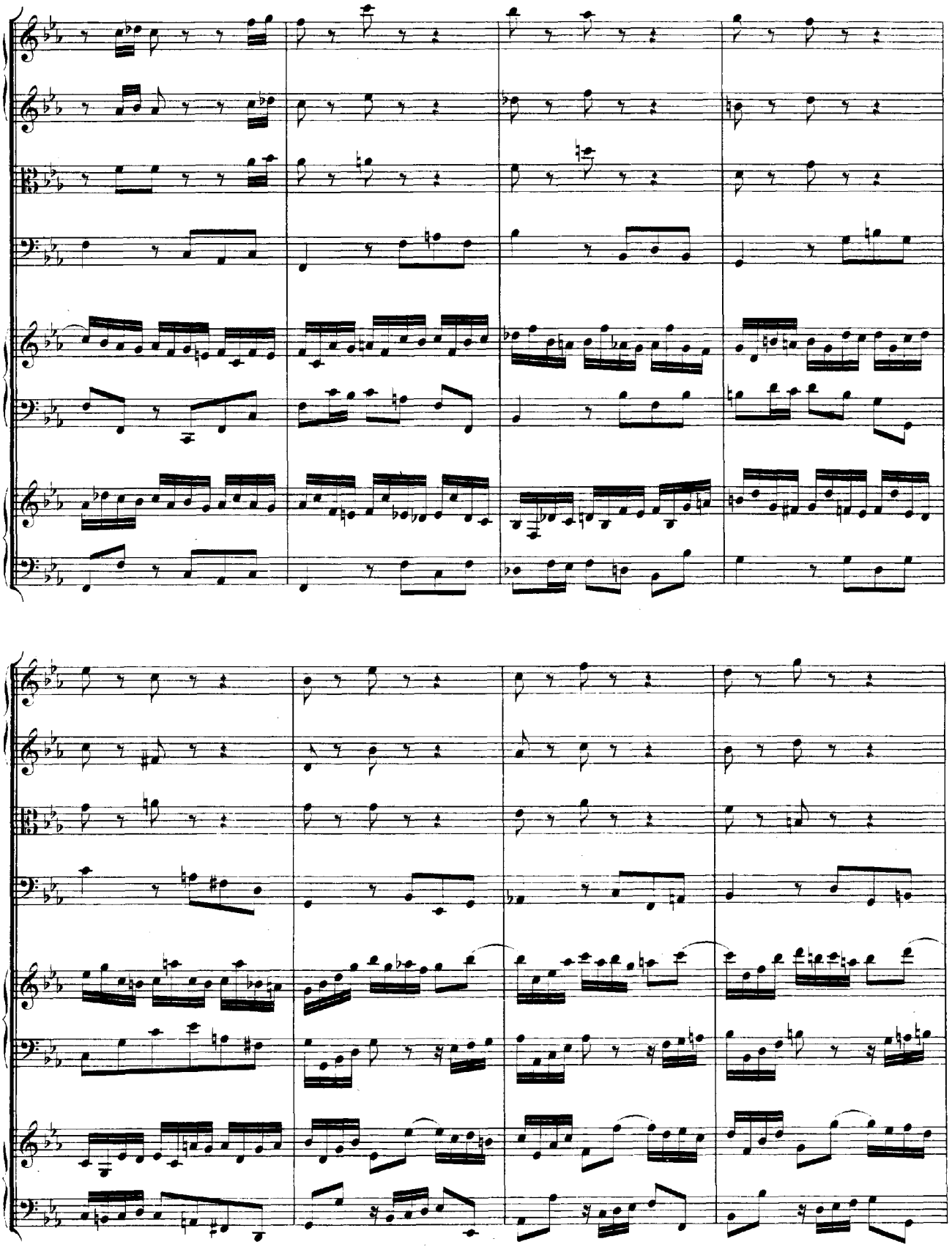

(piano)
tr

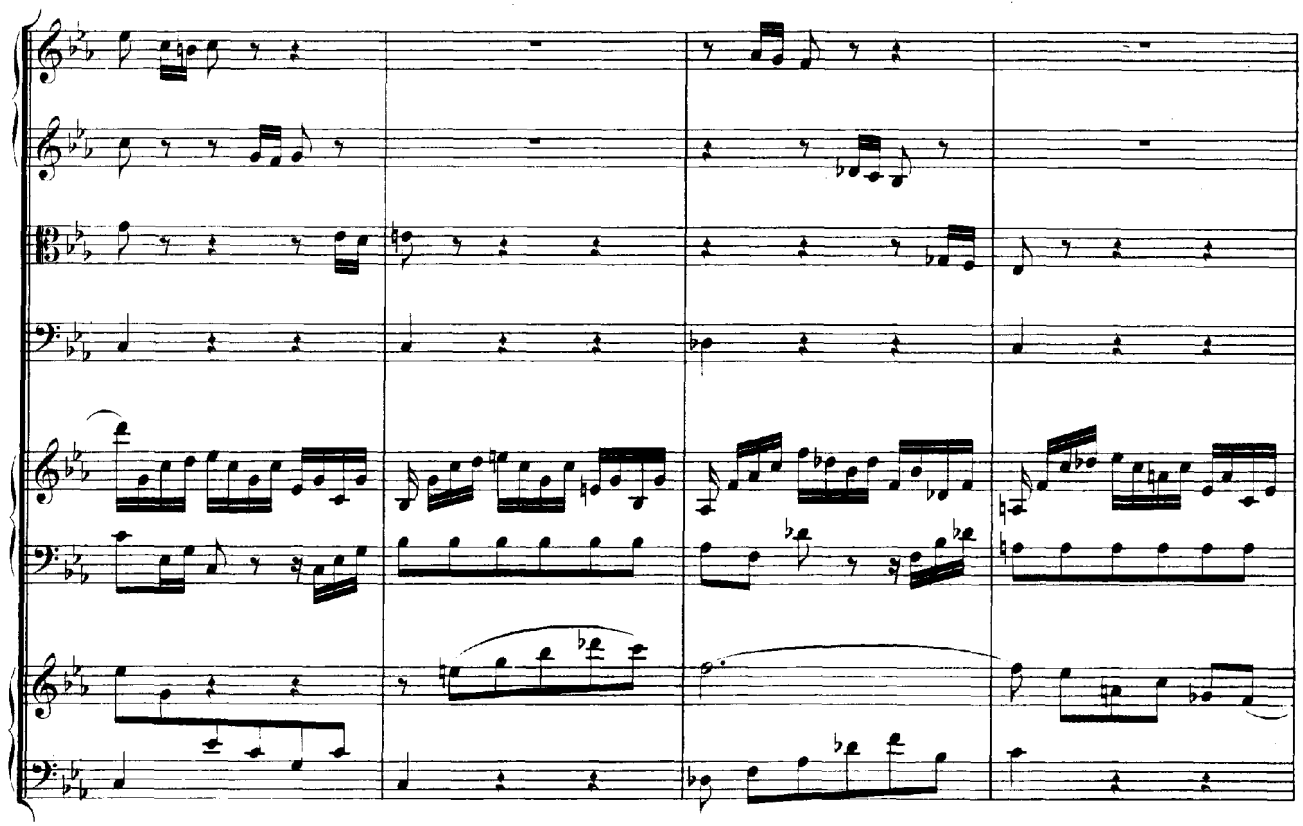


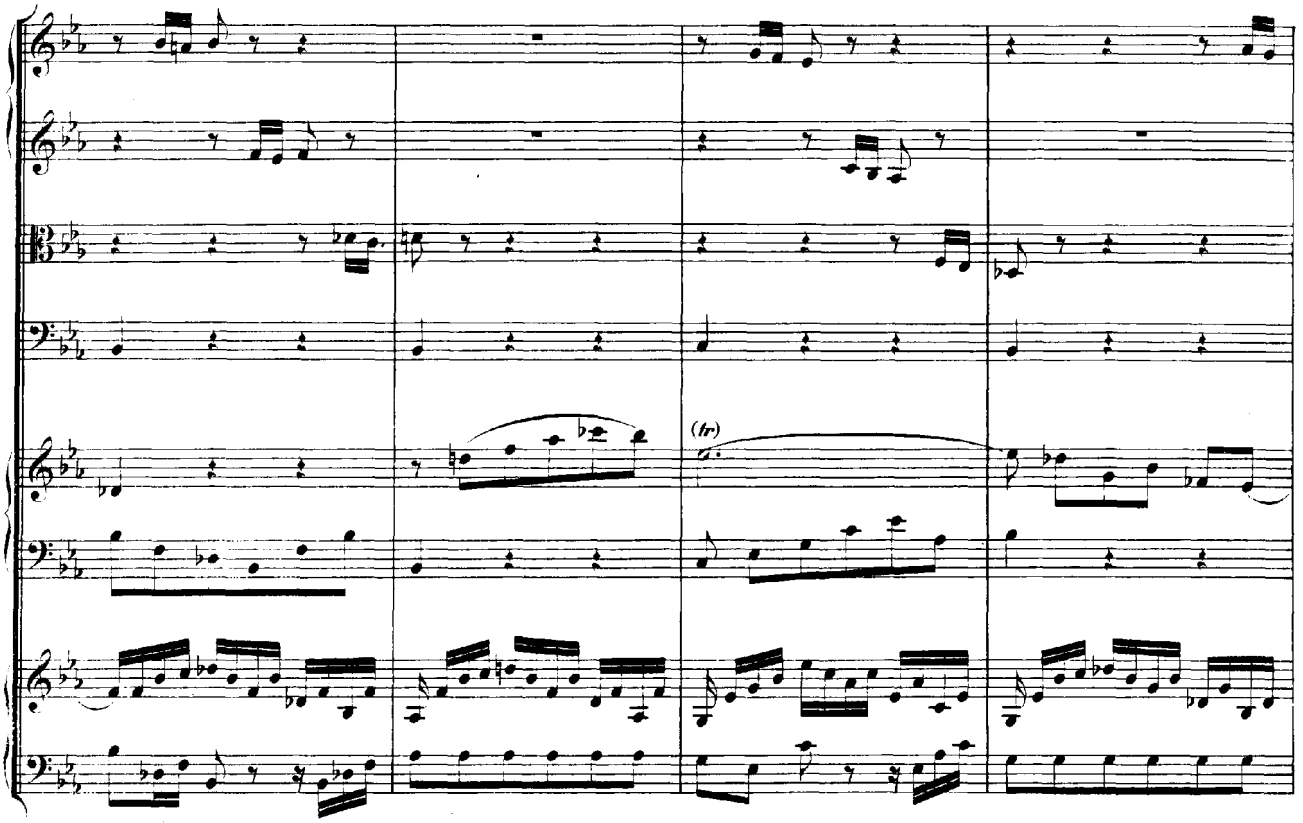

forte
tr
tr
tr

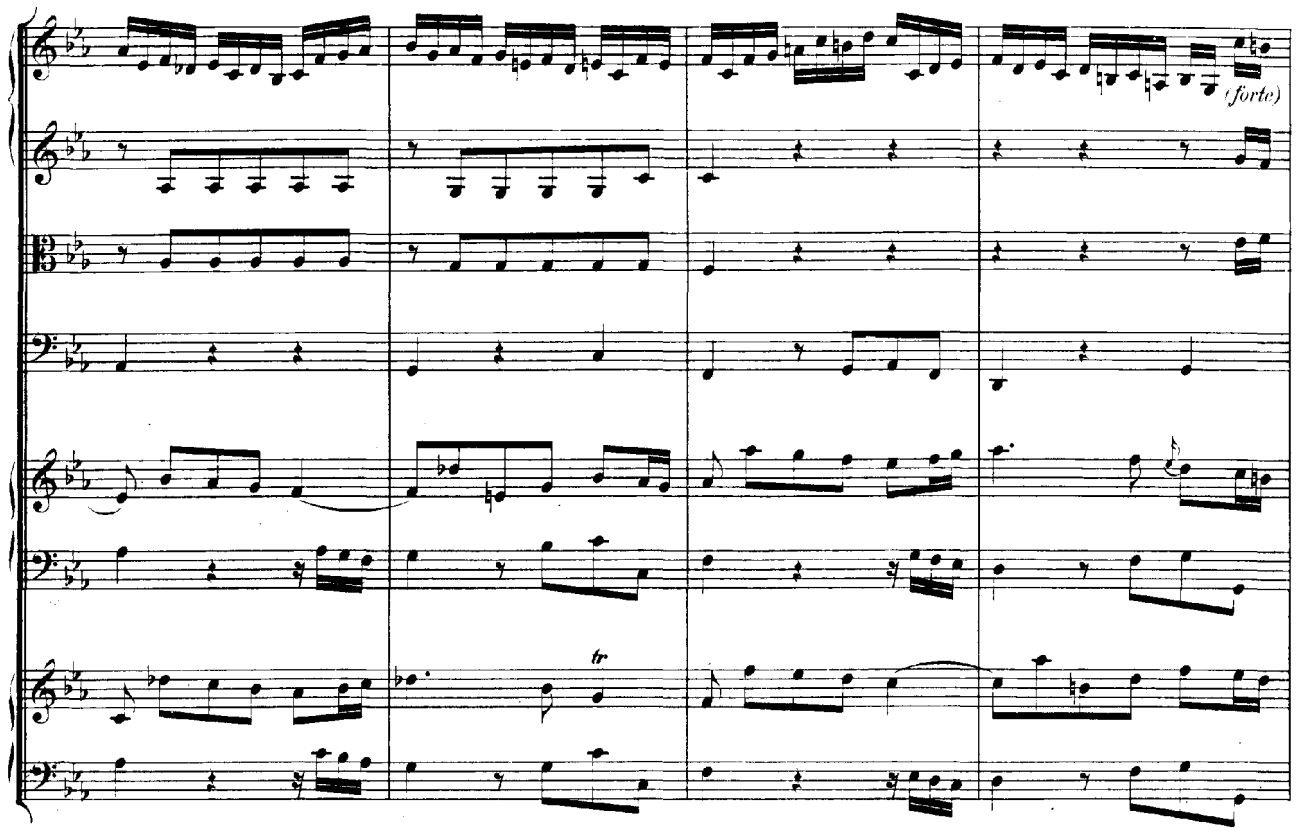


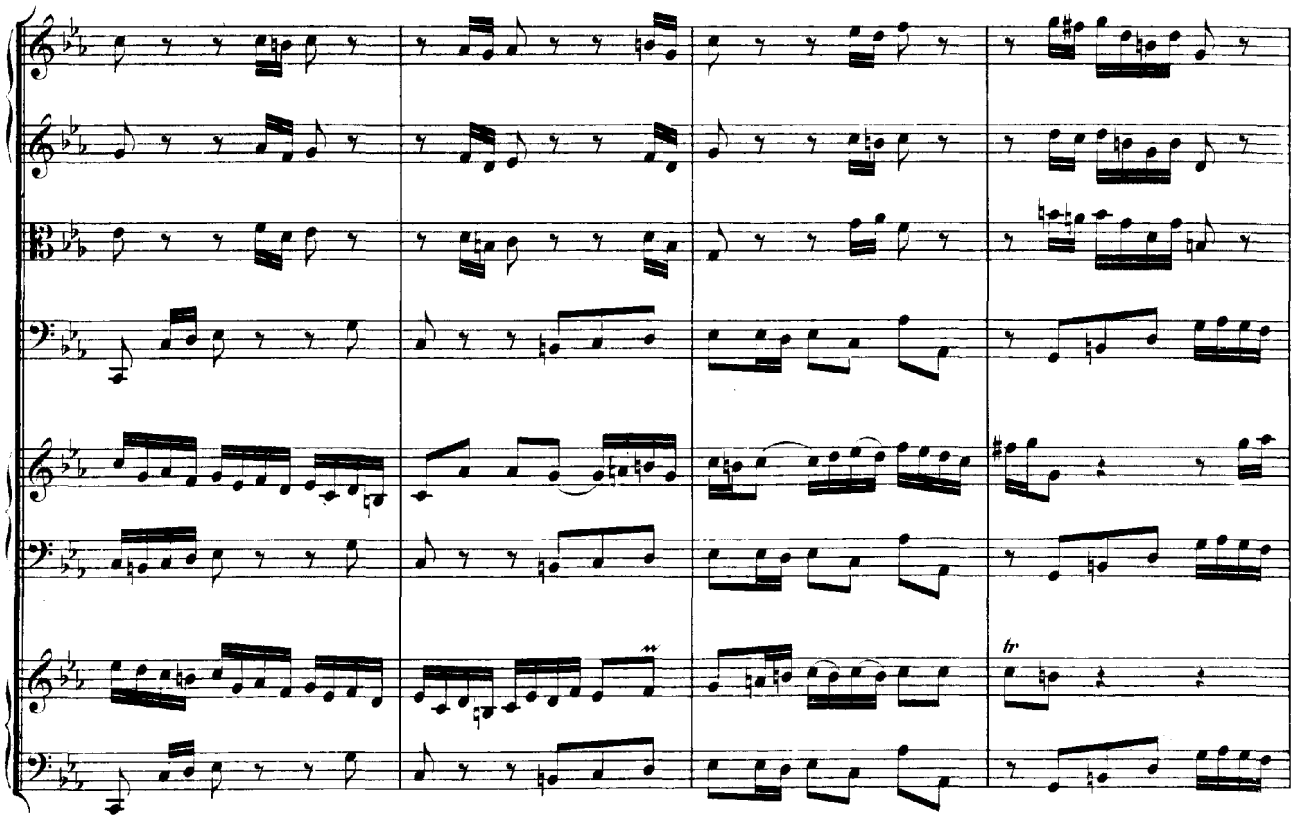

(piano)

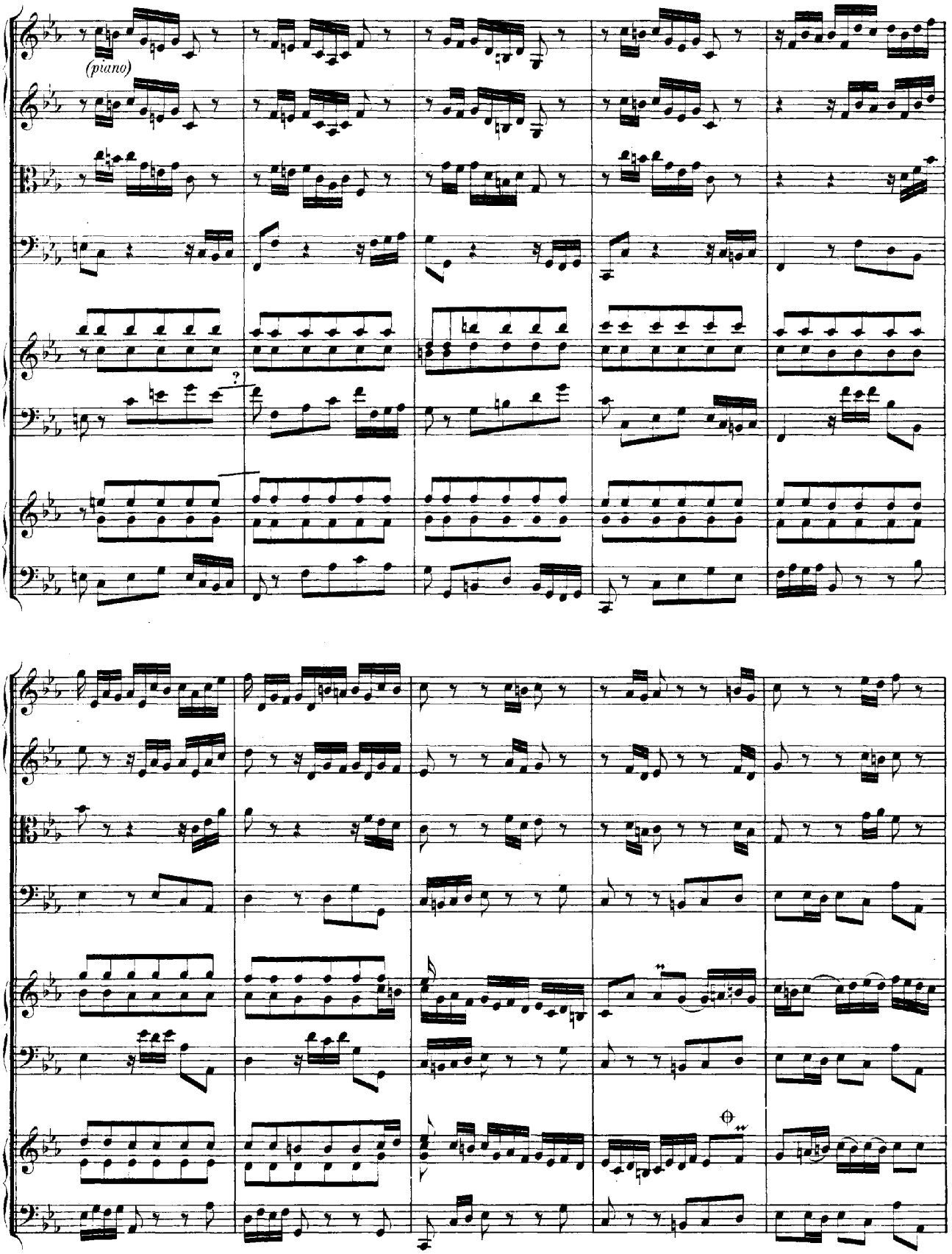
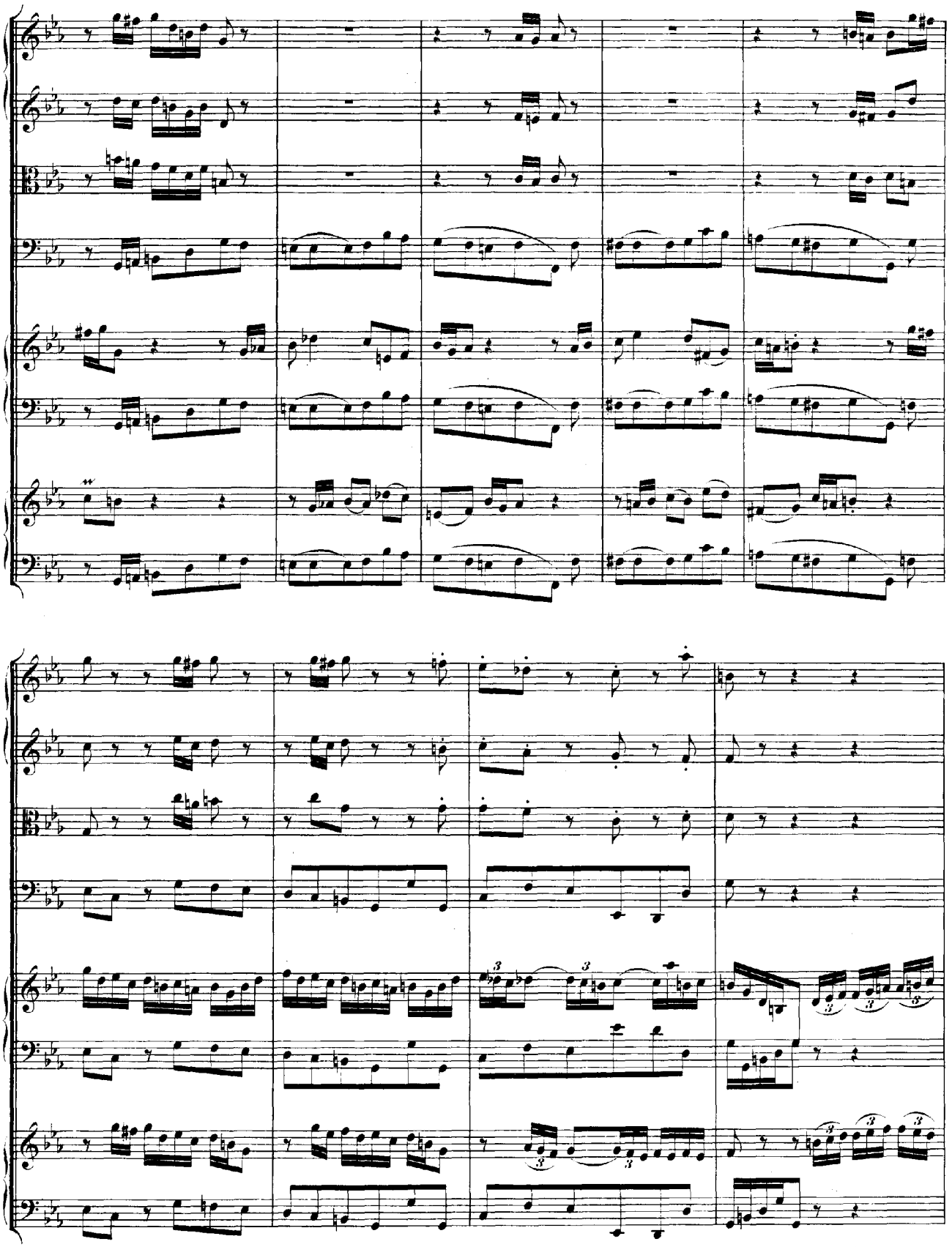
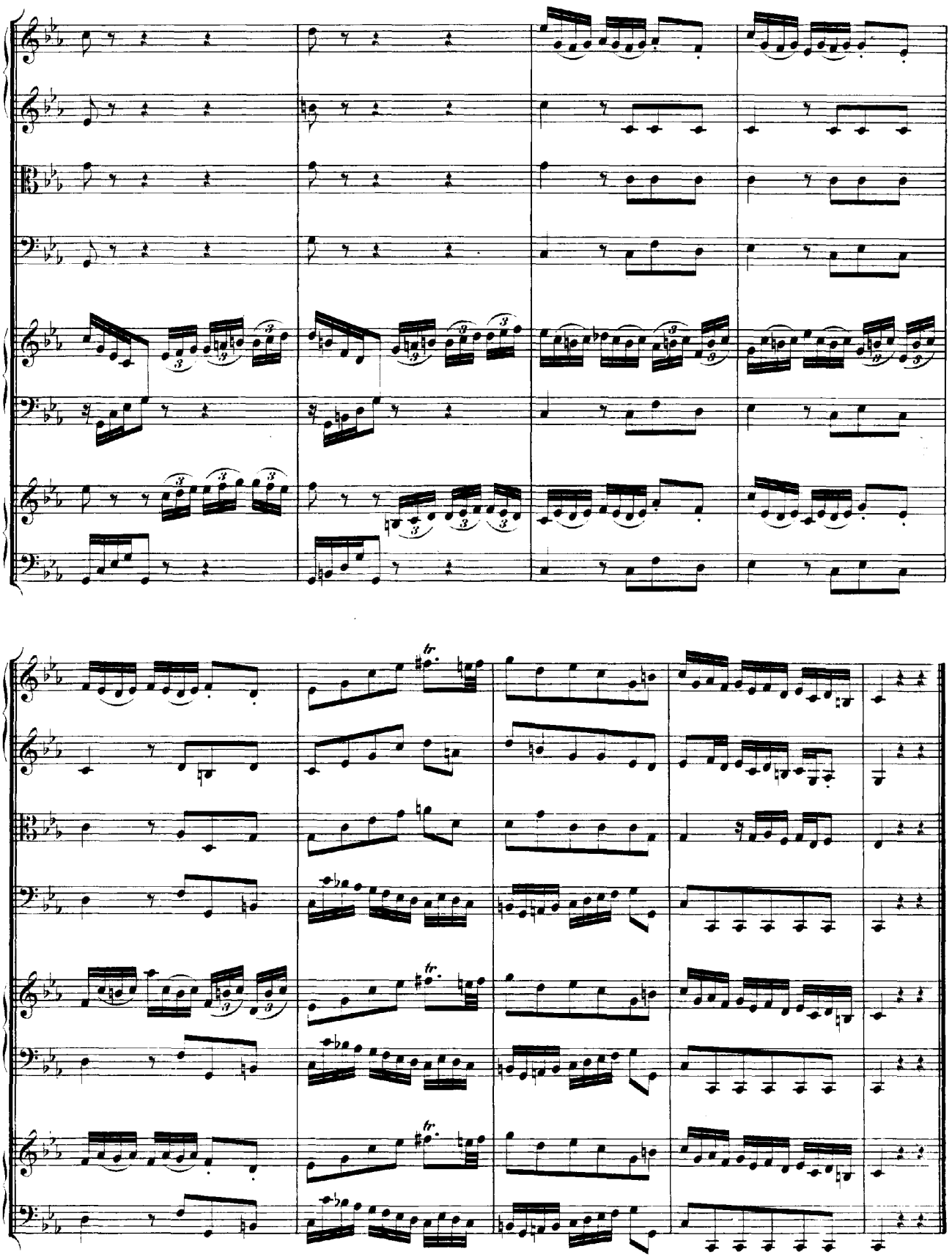





(hr)


(forte)
tr


tr



⊕ oder ⁓ ?