ENKMÄLER
DEUTSCHER
ONKUNST

X

*
M
2
1306
v.10

# DENKMÄLER
## DEUTSCHER
# TONKUNST

ZEHNTER BAND

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

87014

# ORCHESTERMUSIK

DES

# XVII. JAHRHUNDERTS

## I. JOURNAL DU PRINTEMPS

## VON JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER

## II. ZODIACUS VON J. A. S.

---

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST VON WERRA

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902

vault
M
2

# VORWORT.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist im Vergleiche mit anderen Perioden der Musikgeschichte noch immer ein ziemlich unangebautes Gebiet geblieben. Während aus der Zeit von rund 1550 bis 1650 die Werke eines Palestrina, Orlando di Lasso, Sweelinck und Schütz allein in prächtig ausgestatteten Neudrucken schon 73 Folianten füllen, sind aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Instrumentalwerke, und zumal solche für Streichinstrumente, unter den neueren Veröffentlichungen bis zur Stunde auffallend schwach vertreten. Georg Muffats Florilegien[1]) konnten die vorhandene Lücke nicht ausfüllen, vielmehr liess ihre ansprechende musikalische Form das Fehlen ähnlicher Proben um so schmerzlicher empfinden. Der Entschluss der »Musikgeschichtlichen Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst«, diese bisher wenig beleuchtete Seite des künstlerischen Schaffens unserer älteren Meister in den Rahmen der laufenden Publikationen mit aufzunehmen, war sonach durch ein wirkliches Bedürfnis geboten. Diesem Entschlusse danken Johann Kaspar Ferdinand Fischer und J. A. S. den Abdruck vorliegender Instrumentalwerke in den Denkmälern Deutscher Tonkunst.

Es sei uns gestattet, vorerst mit den Persönlichkeiten der Komponisten dieses Bandes uns zu befassen.

Geburtsort, Geburtsjahr und Bildungsgang Fischers sind zur Stunde noch unbekannt. Dafür bieten einige Titel und Widmungen seiner Werke willkommene Anhaltspunkte. Auf dem Titelblatte unseres 1695 gedruckten »Iournal du Printems« zeichnet sich Fischer schon als Hofkapellmeister des Markgrafen von Baden-Baden — das erste Datum unserer Forschung. Sein »Parnassus« anderseits ist der Markgräfin Elisabeth von Baden-Baden gewidmet, welche erst 1726 geboren wurde: somit kann das Erscheinungsjahr dieses umfangreichen Werkes unmöglich vor 1738 gesetzt werden und es darf eine mindestens 43jährige Wirksamkeit Fischers am Badischen Hofe angenommen werden. Dem Titelblatt der »Pièces de Clavessin« entnehmen wir, dass Fischer 1696 in Schlackenwerth (Böhmen) verweilte, wo ihm am 10. Juni 1697 eine Tochter, Maria Franziska, geboren wurde. Da die frühere Residenz Baden samt Schloss 1689 von den Franzosen niedergebrannt wurde, verweilte der Hof, teilweise durch die Kriege veranlasst, in Schlackenwerth, Günzburg, Augsburg, Nürnberg, Ettlingen etc., wenn die Geburtsorte der fürstlichen Sprösslinge zu dieser Annahme berechtigen. Nach den Widmungen des 3. und 4. Werkes von Fischer zu schliessen, dürfte dessen Aufenthalt in Schlackenwerth bis in das erste Dezennium des 18. Jahrhunderts sich ausgedehnt haben. Die nächsten Daten bieten uns erst die Pfarrbücher in Rastatt, in welchen 1729

1) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Wien 1894 und 1895. Artaria et Co.

und 1733 Fischer als Trauzeuge verzeichnet ist. Am 27. März 1732 ist im Sterberegister eingetragen: »Franziska Fischerin, uxor Capellae magistri rite munita« (mit den Sterbesakramenten versehen) und am 11. Februar 1738 heiratet Kaspar, »des Herrn Kaspar Fischer Hofkapellmeisters ehelicher Sohn«. Wenn Kapellmeister Fischer damals nicht mehr gelebt hätte, würde das in diesen Büchern bei Anführung von Namen Verstorbener stets beigefügte p. m. (seligen Angedenkens) hinter seinem Namen auch hier nicht fehlen[1]). Am 27. März 1746 ist ein Casparus Fischer ohne weitere Notiz im Sterberegister eingetragen, der unser Fischer vielleicht sein dürfte. Trotz 17jährigen Forschens kann zur Stunde nur dieses dürftige Resultat geboten werden; vielleicht bringt ein glücklicher Zufall später mehr Licht in Fischers Leben und Wirken.

Es erübrigt eine Mitteilung über die Wertschätzung, die Fischer von Zeitgenossen und späteren Musikern gezollt wurde. »Aus seiner eigenen Zeit hebt er sich zweifellos als eine der vornehmsten und tüchtigsten künstlerischen Erscheinungen heraus und kann ihm neben Pachelbel und Buxtehude der Ehrenplatz eines wichtigen Vorläufers des grossen Thomaskantors fernerhin nicht mehr versagt werden[2])«. »Er gehörte unter die stärksten Klavierspieler seiner Zeit und hat den Ruhm, die Bezeichnung der Manieren, sowie den guten Vortrag überhaupt auf diesem Instrumente in Deutschland verbreitet und bekannt gemacht zu haben[3])«. »Fischer war ein guter Kopf, ein Musiker von allgemeiner Bildung: wo es sich um die Orgel handelt, versteht er den Klavierspieler, als der er berühmt war, vollkommen zu vergessen[4])«. Auch J. N. Forkel nennt ihn in seinem Werke: Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802), indem er auf Seite 5 schreibt: »Die berühmtesten Klavierkomponisten jener Zeit waren Froberger, Fischer[5]), Joh. Casp. Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Bruhns, Böhm etc.«. Dass Fischer in der Bach-Familie geschätzt wurde, beweisen jene zwei Sammelbände, von welchen E. L. Gerber (N. Lexikon I 208) einen besass und beschrieb, der aber leider verloren gegangen ist. Der zweite Band ist unter dem Namen Andreas-Bachbuch bekannt; der darin stehenden Chaconne[6]) gibt R. Buchmayer (Sammelb. der Intern. Musikges. II 270) das Zeugnis, dass dieselbe unter verständigen Händen noch heute völlig konzertfähig sei und, obwohl sichtlich unter französischem Einfluss geschrieben, neue geistreiche Kombinationen und deutsch-innerliche Stimmung aufweise. Beredtes Zeugnis von Fischers Popularität legen endlich die reichen handschriftlichen Sammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab, in welchen Fischer vielfach vertreten ist. Die grosse Seltenheit einiger seiner Werke giebt anderseits den Schlüssel, warum Fischer trotz seiner bedeutenden Verdienste mit der Zeit ganz vergessen wurde.

Noch viel dürftiger sind die Nachrichten über den Komponisten des »Zodiacus«. Über die Bedeutung der Initialen J. A. S., mit denen der Komponist des Zodiacus sich bezeichnet, hatte Dr. E. Vogel die Vermutung ausgesprochen, dass sie Johann Speth bedeuten. Da aber Speth auf seinem leider zu wenig bekannten Werke »Ars Magna Consoni et Dissoni« (Augsburg 1693) nicht mehr als einen Vornamen schreibt, können sich die Initialen schon aus diesem Grunde nicht auf Speth beziehen.

---

1) Wie wir gesehen, ist der Name Kaspar bei unserem Komponisten Rufname. Bei seinem 1. und 2. Werke zeichnet sich Fischer mit Jean Caspar, während in der deutschen Titelausgabe des 2. Werkes noch der Name Ferdinand folgt. Diese drei Namen sind nun bei allen späteren Titelblättern vertreten; die grosse Anzahl Musiker desselben Familiennamens mag unseren Fischer zu dieser genauen Angabe veranlasst haben.

2) Dr. Max Seiffert, »Geschichte der Klaviermusik« I; dieses tüchtige Werk handelt über Fischer S. 224—231, worauf hier nachdrücklich hingewiesen sei.

3) E. L. Gerber, »Neues hist.-biogr. Lexicon« II 134.

4) A. G. Ritter, »Zur Geschichte des Orgelspiels« I 154.

5) Da Johann Fischer (gest. circa 1721 in Schwedt a. O.) als Klavierkomponist nicht in Betracht kommt, kann hier nur von J. K. F. Fischer die Rede sein; man vergleiche auch die Anmerkung der französischen Übersetzung Forkels durch F. Grenier (Paris 1876).

6) S. 30—32 meiner Gesamtausgabe.

Zudem ist Speths Tonsatz merklich sauberer als der des 5 Jahre später erschienen Zodiacus. Den wirklichen Komponisten des Zodiacus hat Dr. Albert Göhler in Zwickau durch seine Forschungen in alten Messkatalogen entdeckt. Nach seinen Mitteilungen zeigt der Frankfurter Fastenmesskatalog 1699[1]) unter »Musik« an:

> Schmierers Zodiaci Musici in XII Partitas Balleticas pars prima, in unterſchiedlichen curieusen Ouverten, Arien, Menuetten, Boureen, Balleten, Chacons beſtehend, Augsp. bey Laur. Gronicher[2]) und den Göbelſchen Erben.

Dasselbe, nur mit Weglassung des Wortes »unterschiedlichen« zeigt der Leipziger Fastenmesskatalog 1699[3]) (unter pag. D) an.

Nachdem der Leipziger Katalog 1705 Michaelismesse[4]) im »Anhang« den Zodiacus wieder mit den Initialen J. A. S. angezeigt hatte, bringt der Frankfurter Katalog 1710 Fastenmesse[5]) unter »Musik« die Anzeige:

J. A. Schmicerers Zodiaci Musici in XII Partitas Balleticas, veluti sua signa divisi, Pars I. Das iſt, in 12 Balletiſchen Partheyen, als ſeine 12 Zeichen Muſikaliſch vorgeſtellten Himmels-Creyſſes erſter Theil, beſtehend in 6 auserleſenen Partheyen mit 4. Geigen ſamt dem Cembalo ad libitum; worinnen Unterſchiedliche curieuse Ouverturen, Arien, Menuetten, Boureen, Ballet, Chaconnen etc. und andere dergleichen auff ietzo zu Tage in Schwang gehende neuſte Art und Manier eingerichtete Stück enthalten; ſo bey Comedien, Tafel Muſicen, Serenaden und ſolcherley erfreulichen Zuſammenkünfften, auch ſonſten nicht wenig zu ehrlicher Gemüths-Ergötzung, ſondern zumahlen erlangenden Kunſtvollkommenheit, oder wenigſtens derſelben beybehaltenden Exercitio, nutzbar und annehmlich zu gebrauchen ſeynd. fol. Augspurg, in Verlag Daniel Walders.

Darauf folgt unmittelbar noch die Anzeige:

Eiusdem 2ter Theil. fol. ap. eund.

Dr. Alb. Göhler bemerkt dazu, das Vorkommen eines Titels im Messkataloge leiste keine sichere Gewähr dafür, dass das entsprechende Werk wirklich erschienen oder auch nur unter die Presse gekommen sei[6]). Alle Nachforschungen zur Auffindung eines Exemplares dieses 2. Teiles, wie jene über die Persönlichkeit des Komponisten J. A. S. selbst, sind bis heute resultatlos verlaufen[7]). Den Schluss, als ob die Angabe der Verkaufsstelle in Augsburg mit ziemlicher Sicherheit annehmen lasse, dass J. A. S. Augsburger sei, wage ich nicht zu unterschreiben. Wir sehen zudem in dieser Zeit Augsburgs Kupferstecher und Notendrucker für Süddeutschland in hohem Masse beschäftigt und können in dieser Stadt den eigentlichen Mittelpunkt des süddeutschen Musikhandels suchen. Es seien hier blos die Kupferstecher Leopold (Joseph Friedrich und dessen Sohn Johann Christian) und der später mehr zur Geltung kommende Musikdrucker und -Verleger Johann Jakob Lotter erwähnt. Auch Fischers bisher aufgefundene Werke sind, mit Ausnahme der im Selbstverlage in

---

1) Hannover, Kgl. Bibliothek.

2) Im »Journal du Printemps«, in gleichem Verlag erschienen, heisst die Firma »Laurent Kroniguer et Heritiers de Theophile Goebel Libraires«. Der Zodiacus scheint in diesem Verlag nur verkauft zu sein. Auf dem Titelblatt heisst der Drucker Matthias Meta, der Verleger Johann Caspar Brandan, Buchbinder.

3) Berlin, Kgl. Bibliothek, Marburg Universitätsbibliothek.

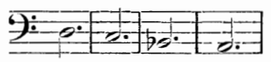
4) Berlin, Kgl. Bibliothek, Leipzig, Bibl. des Börsenvereins deutscher Buchhändler.

5) Leipzig, Bibl. des Börsenvereins deutscher Buchhändler.

6) Es sei hiermit nachdrücklich auf die verdienstliche Arbeit Dr. Alb. Göhlers (Sammelband III, Heft 2 der Intern. Musikges.) hingewiesen, welche sich betitelt: »Die Messkataloge im Dienste der musikal. Geschichtsforschung«. Für mancherlei diesbez. Auskünfte genannten Verfassers erlaube ich mir hier speziell Dank abzustatten.

7) In der Allg. Deutschen Biographie XXXII S. 30—33 finden wir Männer mit folgenden Namen: Schmieher, Schmier, Schmierer, die teilweise aus Schwaben und Nürnberg stammten. Dürfte vielleicht der etwas ominöse Familienname Schmierer schuld an dessen Verschleierung unter den Initialen J. A. S. sein? Der Name Schmicerer klingt recht fremd.

Schlackenwerth erschienenen Pièces de Clavessin, alle in Augsburg erschienen, trotzdem Fischer in Böhmen weilte, um später nach Rastatt überzusiedeln.

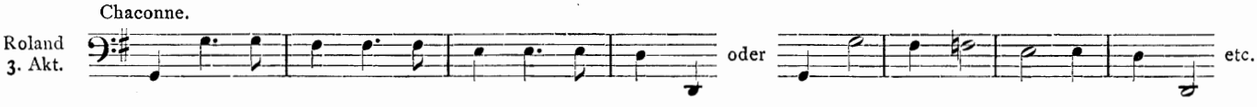
Beide in diesem Bande sich vorfindende Tonwerke gehören der Bach und Händel unmittelbar vorangehenden Periode an. Ein geschichtlicher Überblick über die Entwicklung der Partie oder Suite aus dem engen Rahmen des 16. Jahrhunderts zu 4, 5 und mehr Sätzen würde hier zu weit führen. Es genüge, auf die treffliche Schrift Dr. Karl Nefs »Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts[1])« hinzuweisen; sie giebt ein anschauliches Bild der Versuche, welche dem Instrumentalsatze neue Gestalt und vorab erhöhten Ausdruck zu erringen bestimmt waren. Am Ende dieser künstlerisch nicht hervorragenden Zeit machte sich die Einwirkung von aussen und zwar vornehmlich von Frankreich her geltend. Georg Muffats Florilegien, Fischers Journal und Schmicerers Zodiacus gehören zeitlich und ihrem Charakter nach dieser Epoche an; das 1. Florilegium und das Journal sind sogar beide 1695 zu Augsburg gedruckt worden. Über das Journal sagt Dr. K. Nef in seiner obengenannten Schrift: »Frische und Natürlichkeit sind seine Hauptvorzüge. An musikalischer Bedeutung kommt das »»Journal du printemps«« den »»Florilegien«« Muffats zum mindesten gleich. Muffat schreibt kunstvoller, Fischer ist ihm überlegen in prägnantem und charakteristischem Ausdruck. Erst kürzlich hat M. Seiffert (siehe oben) Fischer als einen unmittelbaren Vorläufer Joh. Seb. Bachs in der Klavierkomposition nachgewiesen. Mit gleichem Recht kann man ihn auch einen Vorläufer des grossen Thomaskantors in der orchestralen Suitenkomposition heissen. Bei der grossen historischen Bedeutung Fischers kann es nur eine Frage der Zeit sein, dass sein Werk der Gegenwart wieder zugänglich gemacht werde«. Dieser Wunsch wird durch vorliegenden Band erfüllt. Über den Zodiacus sagt Dr. Nef in derselben Schrift: »Jedenfalls war der Autor ein bedeutender Komponist. Sein Werk ist reich an musikalischer Empfindung und birgt eine Menge echter Charakterstücke in gefälliger Form. Man wird hier, wie schon bei Fischer, an den später lebenden Joh. Seb. Bach erinnert. Man sehe z. B. die Bourée aus der III. Partie. Durch ihren Rhythmus gemahnt sie unmittelbar an eine allbekannte Bourée des grossen Thomaskantors. Auch die Ouverturenform behandelt J. A. S. geistvoll und mit künstlerischer Freiheit . . . . . Ich glaube dass das Werk heute noch lebensfähig wäre, ganz abgesehen von seinem grossen historischen Werte«. Die Möglichkeit, bei entsprechendem Vortrage auch heute noch im Konzertsaal zu wirken, lässt sich mit fast noch grösserer Sicherheit von manchen Kompositionen des Journals behaupten. Bei dem in seiner trefflich behandelten Fünfstimmigkeit gesättigt und wohl klingenden Tonsatz, bei der fliessenden und geschmackvollen Erfindung der meisten Sätze wird der Zuhörer sich häufig fragen, ob diese Musik nicht einer späteren Zeit angehöre. Beispielshalber seien hier die Chaconne der III. und die Passacaillen der IV. und VII. Partie genannt, die sämtlich auf das Motiv  gebaut sind. Die Behandlung ist so mannigfaltig und kunstvoll, dass trotz stetiger Festhaltung der einfachen Figur der Zuhörer von Ermüdung nichts empfinden, vielmehr stets gefesselt sein wird. Dieser Basso ostinato ist ein allbekanntes früher viel gebrauchtes Motiv, das in älterer Litteratur, wenigstens seit Lully, in Dur und Moll vorkommt[2]).

---

1) 5. Beiheft der Publikationen der Intern. Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1902. — Man vergleiche auch »Die französische Ouverture (Orchestersuite) in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts« von Dr. Hugo Riemann (»Musik. Wochenblatt« 1899 Nr. 1—11).

2) Aus Lullys Opern seien blos folgende Beispiele notiert:

Chaconne.

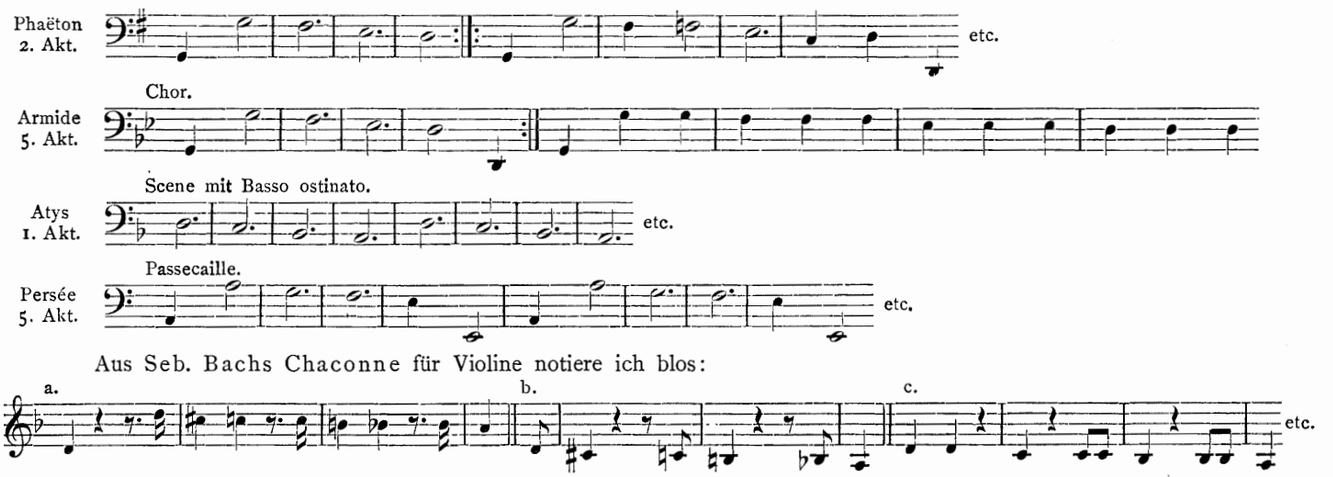
Roland 3. Akt. 

Es sei der Zusammensetzung der Partien in diesem Bande in einigen Worten gedacht. Der Komponist des Zodiacus hält überall an der achtteiligen Partie fest, die, wie bei Fischer, stets von einer Ouverture eingeleitet ist. An zweiter Stelle folgt in drei Partien des Zodiacus eine Entrée, in den übrigen eine Allemande. An die alte stereotype Form Frobergers gemahnt am meisten die vierte Partie in H-moll und zwar durch die Aufeinanderfolge: Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande, während in der dritten Partie der Ouverture unmittelbar Entrée und Chaconne folgen. Die übrigen Partien bilden eine freigewählte Reihe von Tanztypen, die nur durch die stets gleichbleibende Tonart einheitlich zusammengehalten werden.

Auf die bunte Zusammenstellung der Partien in Fischers Klavierwerken wurde schon in der Vorrede zu deren Gesamtausgabe[1]) hingewiesen. Im vorliegenden Journal schwankt die Zahl der Sätze zwischen 4 bis 8, wovon Chaconne und Passacaille jeweils weiter ausgesponnen sind.

Vergleichen wir vorliegende zwei Werke mit Georg Muffats zwei Florilegien, so fällt schon bei oberflächlichem Durchblättern der Florilegien die dort fast immer 7sätzige Partie auf. Bei den 15 Partien beider Werke Muffats beginnt nur die siebente des I. Bandes mit Air, um dann zwei Entrées, Gavotte, Bourée, zwei Menuets und Gigue folgen zu lassen. Die vierte Partie beginnt mit einem Symphonie überschriebenen Tonstücke und die vorletzte Partie des letzten Bandes mit einer Caprice, die vermöge der verschiedenen Bewegungsarten die Überschrift genügsam rechtfertigt. Die übrigen Partien beginnen ebenfalls mit einer Ouverture. — Eine melodische Ähnlichkeit zwischen einzelnen Teilen einer Partie festzustellen, ist mir weder bei Muffat noch bei unsern beiden Meistern geglückt[2]).

Dagegen ist ein Vergleich des Tonsatzes im Journal und Zodiacus von grossem Interesse. Während Fischer seinen fünfstimmigen Satz mit grösster Sauberkeit, um nicht zu sagen Eleganz be-




Aus Seb. Bachs Chaconne für Violine notiere ich blos:




Auch Christian Friedr. Witt hat in seiner oft Seb. Bach zugeschriebenen Passacaglia in D-moll mit sichtlicher Anlehnung an Lully diesen Bass bearbeitet; man vergleiche die interessante Arbeit von R. Buchmayer im Sammelband der Intern. Musikgesellschaft (Jahrg. II S. 265—272) »Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen«. Wie Fischer selbst sich dieses Basses in seinen Klavierwerken bediente, wurde in der Vorrede zur Gesamtausgabe S. IX gezeigt. Auch Georg Muffats Passacaille der 3. Partie im »Florilegium II« und die Chaconne der 1. Partie im vorliegenden Journal können hier genannt werden.

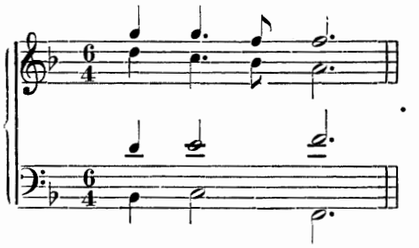
1) Sämtliche Werke für Klavier und Orgel von J. K. F. Fischer. Herausgegeben von E. v. Werra. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 15 Mark.

2) Es ist interessant, dass in der Vorrede zum Zodiacus (Seite 90 dieses Bandes) »von denen berühmten Auctoribus der Pythagorischen Schmidts-Fincklein, Journal du prim temps, wie auch dess Balletischen Bluem-Bunds« die Rede ist, und dass durch einen freundlichen Zufall nun gerade Zodiacus und Journal hier vereinigt erscheinen. Mit dem »Balletischen Bluem-Bund« ist Muffats Florilegium gemeint, wovon das erste drei Jahre früher, das zweite im selben Jahre mit dem Zodiacus erschienen ist; der Komponist des Zodiacus scheint namentlich auf die längere Einleitung zum Florilegium secundum hin zuweisen. Dunkel bleiben freilich die »Pythagorischen Schmidts-Fincklein«; wenigstens ist es trotz mühevollem Suchen nicht gelungen, den Titel dieses Werkes aufzufinden; auch Dr. Göhler fand in den gleichzeitigen Messkatalogen kein Werk unter diesem oder ähnlichem Titel.

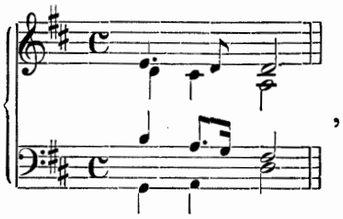
handelt, muss man dem vierstimmigen Satz von J. A. S. mancherlei Nachlässigkeiten, beinahe Unsauberkeiten vorwerfen. Die damals wie heute geltenden Schulregeln über Quinten- und Oktavenparallelen machen dem Komponisten des sonst so interessanten in Erfindung und Form dem Journal kaum nachstehenden Zodiacus wenig Sorgen. Auch Härten finden sich, die leicht zu vermeiden gewesen wären.

Die in ziemlich grosser Zahl vorkommenden Quintenfolgen lassen sich in der Mehrzahl auf zwei Fälle zurückführen.

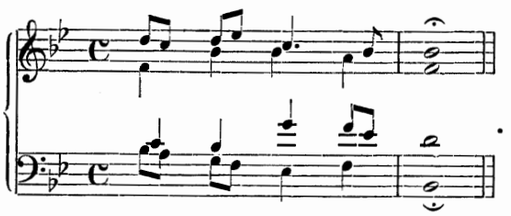
Der erste tritt ein, wenn in der Melodie die Sekunde in den Grundton mit Vorausnahme des letzteren schliesst und eine Unterstimme gleichzeitig durch die Quart (Dominantseptime) in die Terz hinuntergeht. So heisst es z. B. in Partie I, Rondeau, am Schluss:



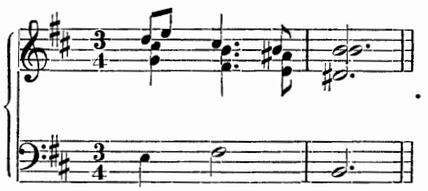
Ähnliche Parallelen kommen bei J. S. Bach vor. Wenn derselbe sie gewöhnlich durch früheres Weiterschreiten einer Stimme umgeht, z. B.:



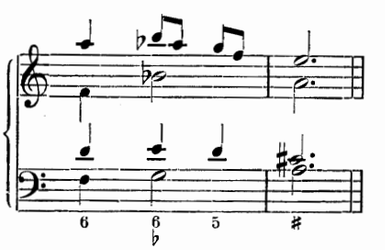
, so scheut er doch auch im Choral »Jesu meines Herzens Freud« Bachausgabe XXXIX Seite 233 sich nicht, zu schreiben:

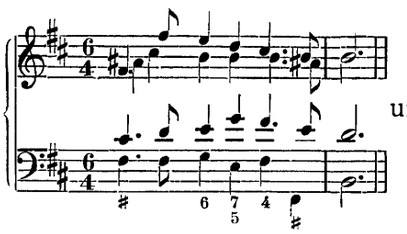
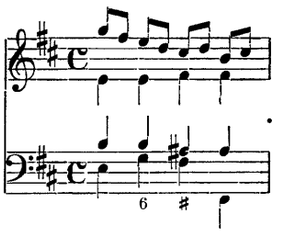


Liegt, wie im Zodiacus öfter, zwischen diesen Quintenfolgen noch der aus einem Vorhalt gleichzeitig fortschreitende Leitton, so entstehen die obenerwähnten grossen Härten; z. B. Partie IV, Schluss der Ouverture:

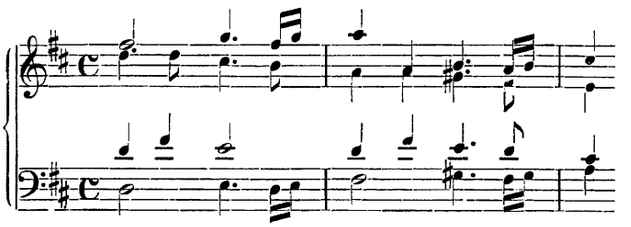
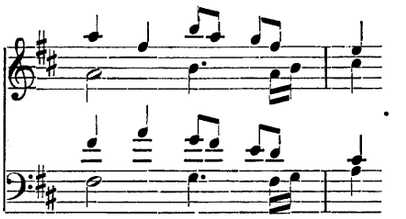


Der zweite vielfach Quintenparallelen herbeiführende Fall kommt vor, wenn der Unterdominantdreiklang oder der Sextakkord des Dreiklangs der zweiten Stufe mittelst durchgehender Noten mit dem Dominantdreiklang verbunden wird. Z. B. Partie II, Menuett, Takt 7:



Partie IV, Courante, Takt 15:  und Bourée, Takt 3: 

Ausser diesen beiden Fällen sind scheinbare Quinten- und Oktavenparallelen durch Verzierungsnoten entstanden. Z. B. Partie III, Ouverture, Takte 16 und 17:

 oder Takt 10: 

Mögen einzelne Quintenfolgen auch von Druckfehlern herrühren, so bleiben reichlich genug übrig, die beweisen, dass der Komponist in diesem Punkte es nicht sehr genau genommen hat.

Wir beendigen unser Vorwort durch Mitteilungen über die vorliegende Ausgabe selbst; zunächst durch allgemeine Mitteilungen über die Quellen und die von uns befolgten Grundsätze sowie über gewisse beiden Werken gemeinschaftliche Eigentümlichkeiten; sodann durch besondere kritische Bemerkungen über zweifelhafte Stellen, Druckfehler u. s. w.

## A. Allgemeines.

**I. Quellen der Ausgabe.** Die Originaldrucke der in diesem Bande vereinigten Werke liegen nur in Stimmen, in Hoch-Folio-Format vor. In beiden Werken sind Titel, Widmung, Vorrede, Noten mittelst Typendruck hergestellt.

Fundorte des Journals sind: Die Kgl. Universitätsbibliothek in Upsala und die Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Beide ganz gleich lautende Exemplare haben der Redaktion vorgelegen.

Fundorte des Zodiacus sind: Die Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich und die Herzogl. Bibliothek in Wolfenbüttel. Auch diese Exemplare sind gleichlautend.

Der Druck des Zodiacus ist im ganzen klarer, sauberer und korrekter, als derjenige des Journals.

**II. Schlüssel.** Gemäss den bei Herausgabe der »Denkmäler Deutscher Tonkunst« angenommenen Grundsätzen wird bei der Orchestermusik nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Sopranschlüssel durch den Violinschlüssel ersetzt, während Alt- und Tenorschlüssel bleiben. Demgemäss ist im Journal die Stimme des »Hautconte« (Orthografie Fischers), im Zodiacus die Stimme der »Violetta« aus dem Sopranschlüssel in den Violinschlüssel übertragen worden. Einige hochliegende Nummern der Violetta: Plainte in der II., Chaconne und Trio in der III., Melodie in der VI. Partie stehen schon in der Originalstimme im Violinschlüssel.

**III. Benennung der Instrumente und Besetzung.** Im Journal heissen die vorgeschriebenen Instrumente: Premier dessús, Second dessús des Trompetes (auf dem Titelblatt Trompettes), Dessús (bei Errata bezeichnet mit Violino I), Hautconte, Taille (bei Errata bezeichnet als Alto), Quinte (bei Errata bezeichnet als Tenore) und Basse. Auf dem Titelblatt heisst es: Trompettes à plaisir; in der lateinischen Vorrede werden die Tubae campestres als nicht essentiales, vielmehr nur als accidentales bezeichnet. Die Trompeten können also wegbleiben. Wie schon aus den Errata hervorgeht, sind die übrigen Stimmen für Streichinstrumente gedacht, und sind auch nur von solchen ausführbar. Die Vorrede sagt zwar über den Basse: »cave, ne vulgo Violonem accipias, sed satage acquirere tale instrumentum, in quo omnes claves naturaliter habendae sint«. Claves braucht nicht auf ein Tasteninstrument hinzudeuten; das Wort wurde ganz allgemein im Sinne von Noten oder Tönen gebraucht — neben seiner speziellen Bedeutung als Schlüssel, Tonart, Taste, Klappe an Blasinstrumenten u. a. Dass etwa das durch die Bezifferung vorgeschriebene, stets übliche Cembalo allein die Partie des Basses hätte ausführen sollen, ist bei dem damals noch so schwachen Ton desselben um so weniger anzunehmen, als die anderen Stimmen in orchestraler Besetzung gedacht sind, was wieder

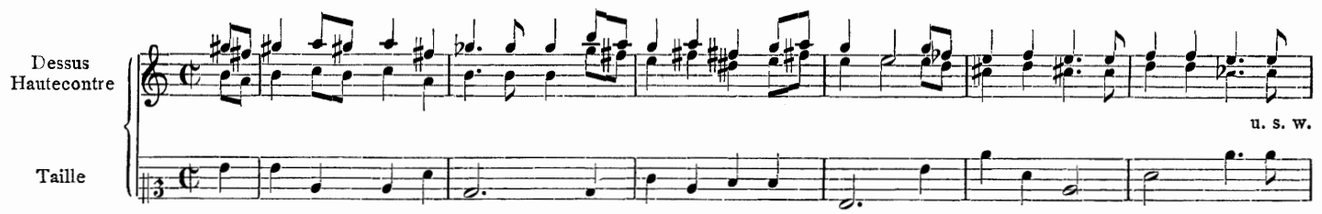
durch die vielfach vorkommenden Solos (trio) und Tuttis (tous) bewiesen wird[1]). Es handelt sich hier nicht um den Continuo, sondern um den Bass im Geigenchor und Fischer verlangt (wie wir es auch beim Zodiacus sehen werden), dass man nicht einen gemeinen Bass, sondern einen solchen nehme, auf dem alle Töne heraus zu bringen sind[2]).

Beim Zodiacus werden schon auf dem Titel »vier Geigen sambt dem Cembalo ad libitum« gefordert. Die vier Stimmen sind dann genauer mit Violino, Violetta, Viola, Violone ô Cembalo benannt. In der Vorrede verlangt der Komponist, dass »Violin« und »Violon« stärker besetzt seien als die beiden Mittelstimmen, »dass jedoch die Violin allezeit um eines mehr, dann der Violon verstärket werde, es wäre denn, dass die Violoni etwas schwach oder wenigstens mit keinem guten Spinett oder Instrument untersetzet wären«. Weiter verlangt der Autor »einen guten starken Violon, der doch seine 4 Saiten, mithin die vollkommene Bass tief und Höhe, auch sonsten die Facilität erforderlicher Expression der da und dort sich ergebenden Coloraturen und Läufe haben muss«, — dasselbe Verlangen, das Fischer ausspricht, wenn er ein Instrumentum mit sämtlichen Claves fordert. Man sieht, dass im Zodiacus die Mitwirkung des Cembalo auf dem Titel, in der Vorrede und in der Benennung der Stimme verlangt wird.

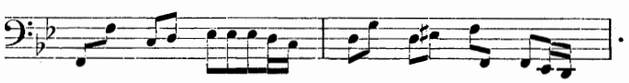
**IV. Vorzeichnung, Taktstriche, Alterations- und Trillerzeichen, Eigentümlichkeiten der Schreibweise, Zusätze.** Die Vorzeichnungen entsprechen im Journal bei den Partieen I (*C*-dur), II (*A*-moll), III (*B*-dur), V (*G*-dur), VI (*F*-dur), und im Zodiacus bei den Partien I (*F*-dur), III (*D*-dur), IV (*H*-moll) unserer Gepflogenheit. Nach alter Sitte ist *D*-moll (Journal IV, Zodiacus II) ohne Vorzeichnung, *G*-moll (Journal VII, Zodiacus VI) und im Zodiacus auch *B*-dur (Partie V) mit nur einem ♭ gedruckt und so belassen worden.

In den Originaldrucken beider Werke, wie in den meisten Werken aus dieser Zeit, fehlen viele Taktstriche, die um so leichter ergänzt werden konnten, weil die Taktarten aufs genaueste vorgezeichnet sind. (Über den Unterschied von 2 und ¢ siehe die Vorrede zum Journal.)

Der alten durch das Fehlen der Taktstriche notwendigen Sitte gemäss wurden die Alterationszeichen vor jede einzelne zu erhöhende oder zu erniedrigende Note gesetzt und galten blos für diese. Nur bei unmittelbarer ein- oder mehrmaliger Wiederholung derselben Note galt das Alterationszeichen weiter bis es widerrufen wurde. In den Originalstimmen unserer beiden Werke wird an dieser Regel nicht streng festgehalten; in vielen Fällen werden alterierte Noten widerrufen auch wenn die widerrufene von der alterierten Note ziemlich weit entfernt ist. In den *G*-mollstücken mit nur einem ♭ in der Vorzeichnung findet sich das selbstverständliche *e* nicht selten mit einem Widerrufungszeichen. Andererseits gelten hie und da Alterationszeichen auch über andere Noten hinaus fort. In der vorliegenden Ausgabe gilt nach den für die »Denkmäler« feststehenden Regeln das Alterationszeichen für den ganzen Takt, in welchem es steht, und wird nur neugesetzt, wenn die alterierte Note in einer anderen Oktave sich wiederholt. Dagegen verliert es für den nächsten Takt ohne weiteres seine Gültigkeit — mit Ausnahme des Falles, dass die erste Note des neuen Taktes durch eine Ligatur mit der gleichen alterierten Note des vorausgehenden verbunden ist. Die Alten wandten unser ♮ nicht an und pflegten ein ♯ durch ein ♭, ein ♭ durch ein ♯ zu widerrufen. Partie II, Bourée, zweiter Teil des Trio im Journal heisst in den Originalstimmen:




und Partie III Ouverture Takte 35 und 36 Basse nach dem Original:



Wir sind daran nicht gewöhnt und geraten in Versuchung, ein widerrufenes *fis* als *fes*, ein widerrufenes *es* als *eis* zu lesen. In unserer Ausgabe wird als Widerrufungszeichen nur unser heutiges Auflösungszeichen ♮ angewandt. Offenbar vergessene Alterationszeichen sind ohne weiteres in den Text, wahrscheinlich vergessene ohne Klammer über die Note gesetzt worden, überflüssige, wenn sie nicht besonders charakteristisch waren, weggelassen worden.

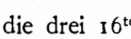
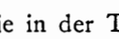
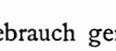
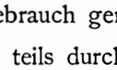
---

1) Auch in den Concerti grossi von Händel findet man eine ähnliche Abwechselung von drei Solostimmen mit dem vollen Streichorchester.

2) Nachdem diese Zeilen geschrieben, wurde ich auf Molières »Le bourgeois gentilhomme« (II. Akt 1. Scene) aufmerksam gemacht. Der maître de musique hat hier zu sagen: »Il vous faudra trois voix: un dessus, une hautecontre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'une téorbe et d'un clavecin pour les basses continues . . . . . .« Da Lully nicht nur die Musik zum bourgeois gentilhomme verfasst hatte, sondern (neben dem Dichter in der Titelrolle) darin auch als Mufti auftrat, dürften in Molières Worten auch Lullys Anschauungen ausgesprochen sein.

Als Trillerzeichen findet sich im Journal nur t, im Zodiacus t und *tr*, zwischen den beiden letzten Zeichen wird kein Unterschied gemacht, dieselbe Stelle erscheint das eine Mal mit t, das andere Mal mit *tr*. Das Trillerzeichen steht in beiden Werken ziemlich ungenau. Wo es vergessen schien, ist es in Klammern beigesetzt worden. Nicht ohne Interesse dürfte die besonders für das Journal zutreffende Bemerkung sein, dass am häufigsten der untere Leitton getrillert wird, weniger häufig der obere Leitton, am seltensten der letzte in der tieferen Oktave. Der obere Leitton trillert in der Regel nur, wenn der untere mit trillert, die tiefere Oktave nur, wenn der untere und der obere Leitton trillern.

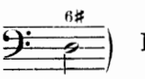
Alle 8tel und 16tel stehen nach damaliger Schreibweise in den Originalstimmen mit Fahnen versehen einzeln; nach heutiger Sitte sind sie zusammengebalkt. Desgleichen sind an manchen Stellen, z. B. im $^6/_4$ oder $^6/_8$ Takt, der Übersichtlichkeit wegen mehrere kleine Pausenzeichen in ein grösseres zusammengezogen.

Im Journal kommt die rhythmische Figur in dieser, der richtigen Schreibart vor, erscheint aber auch als  , was für unsere Begriffe falsch ist, da die drei 16tel dann eine Triole bilden (siehe z. B. Partie I, Ouverture, in welcher I. Trompete und Dessus diese Figur, die in der Trompete als  , im Dessus als  gedruckt ist, Unisono auszuführen haben). Dem heutigen Gebrauch gemäss ist stets  gesetzt worden.

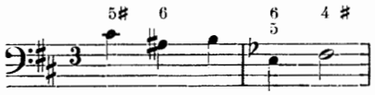
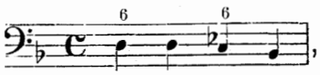
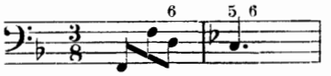
Die Teilwiederholungen sind teils durch §, teils durch :‖ angezeigt, beginnen aber, namentlich im Journal, in den verschiedenen Stimmen oft an verschiedenen Stellen. Sie sind reguliert und ohne völlige Verzichtleistung auf das Zeichen § meist durch ‖: :‖ angezeigt worden.

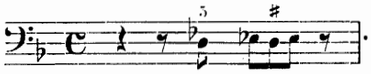
Tempobezeichnungen sind niemals zugesetzt, dynamische Zeichen nur ergänzt worden, wenn sie in einzelnen Stimmen standen und in anderen fehlten, wo sie dann in Klammern beigesetzt wurden. Desgleichen wurden etwa fehlende Bezeichnungen, im Journal bei trio und tous, im Zodiacus bei solo und tutti, in Klammern ergänzt.

Offenbar fehlende Bindungen sind in Punkten .·····. ergänzt worden.

**V. Bezifferung und deren Ausführung.** Die Bezifferung ist genau nach dem Original beibehalten worden, um die charakteristischen Züge derselben nicht zu verwischen. Ein nach unten alteriertes oder auch tonales kleines Intervall wird stets mit ♭, ein erhöhtes oder tonales grosses Intervall mit ♯ bezeichnet; der *E*-moll-, *H*-moll-, *Fis*-moll-Dreiklang also durch ♭, der *C*-dur-, *F*-durdreiklang durch ♯. Im Zodiacus findet man diese Bezeichnung des weichen Dreiklangs fast immer, im Journal nur an besonderen Stellen. Charakteristisch ist es, dass im Journal beinahe stets, im Zodiacus häufig der Dominantquintsextakkord nicht mit $\frac{6}{5}$, sondern mit 5♭ bezeichnet ist. Der Sextakkord des verminderten Dreiklangs heisst im Journal immer 6♯ (z. B. *D F h*  ) Diese Art der Bezifferung findet sich, wenigstens teilweise, noch viel später, z. B. bei Bach in der Johannispassion.

Im Zodiacus stehen zur Bezifferung gehörige ♭ manchmal nicht wie sonst üblich über, sondern im Liniensystem, sogar solche, die nur eine ohnehin selbstverständliche kleine Terz anzeigen, z. B. Partie IV, Ouverture, vorletzter Takt:

 Partie V, Gavotte:  , Gigue: 

Partie VI, Air:  .

Soll auf ein und derselben Note des Continuo ein Akkordwechsel stattfinden, so stehen die Ziffern unmittelbar neben einander und es blieb dem Cembalospieler überlassen, den Wechsel zur richtigen Zeit eintreten zu lassen. Bei zwei Ziffern über einer zweiteiligen Note wird der Wechsel meist auf der zweiten Hälfte der Note, bei einer punktierten Note häufig erst auf der Stelle des Punkts eintreten. In unserer Ausgabe sind derartige Doppelbezifferungen genau reguliert worden. Über Ungenauigkeiten und Druckfehler in der Bezifferung geben die besonderen Bemerkungen Aufschluss. Andererseits konnten auch mit Hülfe der Bezifferung manche Druckfehler in den anderen Stimmen richtig gestellt werden.

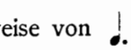
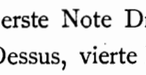
Nach neuerlichem Beschluss der historischen Kommission sollen in Zukunft die bezifferten Bässe ausgesetzt und eine Cembalobegleitung in kleinen Noten beigegeben werden. Der vorliegende Band war schon fast vollständig gestochen, als dieser Beschluss gefasst wurde, so dass seine Ausführung hier nicht mehr möglich war. Es ist bei Ausführung der Cembalobegleitung darauf zu achten, dass sie sich nur an die Bezifferung zu halten hat, — die freilich oft nachlässig beigesetzt und dann zu ergänzen ist, — dass sie niemals einen Klavierauszug der anderen Stimmen darstellen, vielmehr ohne Berücksichtigung der Figurationen und durchgehenden Noten derselben stets nur die harmonische Grundlage bilden soll. Je einfacher die Cembalostimme, desto besser.

# B. Besonderes.

## I. Zum Journal du Printemps.

Zu Partie I.

Ouverture

1) Über die Schreibweise von  gleich  siehe »Allgemeines« IV.

2) Takt 9[1]), Dessus, erste Note Druckfehler *a*, nach *c* korrigiert (siehe Takt 4).

3) Seite 6, Takt 17, Dessus, vierte Note Druckfehler *c*, im ersten der in der Originalbassstimme enthaltenen »Errata« nach *a* korrigiert.

4) Seite 7, Takt 11, Dessus, erste Note *e*, analog der stets unisono mitgehenden Trompete nach *c* geändert.

Air des Combattans

5) Seite 11, Takt 7, Hautecontre, erste Note fälschlich *cis*, nach *c* korrigiert.

6) Seite 12, Takt 3, Dessus, erste Note *e*. Statt desselben ist das der melodischen Führung entsprechende offenbar richtige *c* gesetzt worden.

7) Seite 12, Takt 7, Taille, erste Note Druckfehler *d*, nach *e* verbessert.

Riguadon (Ortografie Fischers)

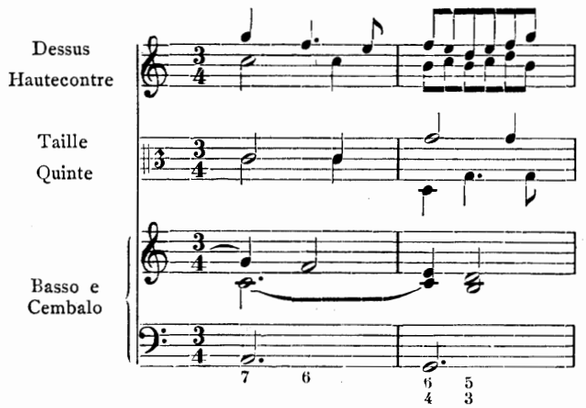
8) Seite 13, Takt 16 und Seite 14, Takt 5 steht die Bezifferung 6 irrtümlich einen Takt zu früh.

9) Seite 14, Takt 4, Trompete I, erste Note Druckfehler *c*, auf Grund des unisono mitgehenden Dessus nach *d* verbessert.

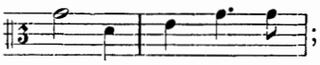
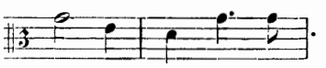
Chaconne

10) Seite 15, Takt 22, Trompete I, steht t auf *f*, soll aber wie im Dessus offenbar auf *g* stehen.

11) Seite 18, Takte 3 und 7 könnte man die Bezifferung auf eine Nachlässigkeit des Komponisten oder einen Druckfehler zurück zu führen geneigt sein. Doch ist sie nicht undenkbar und daher zu einer Änderung keine Berechtigung gegeben. Die Takte 2 und 3 würden ausgesetzt heissen:




In Takt 3 ergiebt der $\frac{6}{4}$ Akkord freilich einen etwas kühnen Vorhalt gegenüber der Quinte, sowie eine Vorausnahme gegenüber den beiden Oberstimmen; beides ist indess durchaus erklärlich, wenn man Basso e Cembalo nur als harmonisches Fundament ansieht.

12) Seite 18, Takte 20 und 21 heissen in der Taille  ; *d* und *e* sind offenbar vom Setzer umgestellt worden; es muss heissen:  .

Zu Partie II.

Ouverture

13) Seite 24, Takt 1 steht in der Bezifferung über dem letzten 8[tel] ein offenbar falsches ♯, das vielleicht 7 heissen soll.

14) Seite 24, Takt 5 steht im Dessus, Hautecontre und Basse der $^3/_4$ Takt um einen Takt zu spät, muss aber offenbar sowie in Taille und Quinte mit 1. eintreten.

Menuet

15) Seite 29, Takt 7, Basse, letztes 4[tel] fälschlich *E*, nach *F* korrigiert.

---

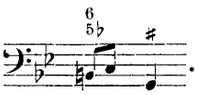
1) Bei Zählung der Takte sind die Auftakte ausser Acht gelassen, dagegen die unter 1. und 2. befindlichen Takte stets mitgezählt worden.

Zu Partie III.

Ouverture

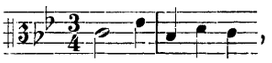
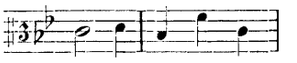
16) Seite 30, Takt 13, Dessus *f*, ein Druckfehler, der nach *a* verbessert ist.

17) Seite 31, Takt 7, Basse, zweites 4tel fälschlich mit $\frac{6}{\sharp}$ beziffert; die 6 wird ein ♭ sein müssen und zum ersten 4tel gehören, um wie üblich die verminderte Quint anzuzeigen. Demnach heisst die Bezifferung:



18) Seite 31, Takt 18, Basse, sechstes 8tel mit 6 beziffert; sie gehört über das siebente.

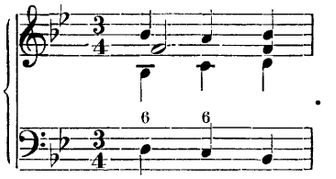
Menuet

19) Seite 32, Takte 14, 15, Taille  , in den »Errata« nach  korrigiert.

Chaconne

20) Die erste Bassnote im Original 𝅗𝅥., was wohl ein Versehen ist. Es ist nicht anzunehmen, dass in allen anderen Stimmen die Pause weggeblieben sein sollte. Auch käme man mit der Wiederholung in Verlegenheit.

21) Seite 34, Takte 18 und 22 ist die Bezifferung nicht recht verständlich; vielleicht so zu erklären:



22) Seite 37, Takt 15 steht in der Originalstimme über dem zweiten und dritten 8tel die Bezifferung $\frac{4}{2}$ 5♭, die hier ganz unverständlich ist. Eine Reihe höher, gerade darüber (14 Takte zurück) steht dieselbe Bezifferung. Wahrscheinlich ist diese durch ein Versehen des Setzers noch einmal untenhin geraten. Vergl. auch den gleichlautenden Basse 8 Takte weiter.

Zu Partie IV.

Ouverture

23) Seite 38, Takt 5, die Bezifferung über der ersten Note fälschlich $\frac{\flat}{5}$; es muss $\frac{5}{\flat}$ heissen; dass ♭ zeigt die kleine Terz an.

24) Seite 40, Takt 1 steht im Hautecontre ein sinnloses *as*, das *a* heissen muss.

25) Seite 40, Takt 12 ist die Bezifferung nicht verständlich. Es steht dort 5♭ $7\sharp\ \frac{6}{4}$ 3; das ♯ bei 7 hat keinen Sinn; es wird zu 4 gehören, um das *cis* anzuzeigen. Also: 5♭ 7 $\frac{6}{4\sharp}$ 3.

Entrée

26) Im letzten Takt vor den Wiederholungen fehlt ein 8tel. Vielleicht soll der Punkt hinter der Note ein 8tel mehr als den eigentlichen Notenwert gelten (𝅗𝅥. = 𝅗𝅥‿𝅘𝅥.). Eine 8tel-Pause ist in Klammern eingefügt. Vergl. übrigens VI Brandle, VI Courante.

Passacaille

27) Seite 46, Takte 1 bis 7 fehlt in der Quinte die *D*-durvorzeichnung (in den »Errata« korrigiert).

28) Seite 46, Takt 9, Dessus, zweite Note fälschlich *g*, nach *a* korrigiert.

29) Seite 47, Takt 7, Quinte, drittes 4tel *fis*, auf Grund der Bezifferung und des Hautecontre nach *g* verbessert.

Zu Partie V.

Ouverture

30) Seite 49, Takt 4, Basse *d*. Die Bezifferung wird nur verständlich, wenn statt dieses offenbaren Druckfehlers *H* gesetzt wird; *d* ist auch mit Rücksicht auf die Taille unmöglich.

31) Seite 49, Takt 14, Taille, zweite Note *fis*. Vermutlich ein Druckfehler und daher nach *e* geändert, da das wenn auch nicht unmögliche doch modern klingende *fis* nicht in Fischers Schreibweise passt.

Entrée

32) Seite 51, Takt 18, Dessus, erste Note *fis* fälschlich eine Viertelnote.

Zu Partie VI.

Brandle und Courante

33) vergleiche 26).

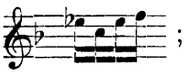
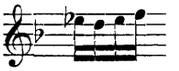
34) Seite 59, Takt 11, Dessus, letztes 8tel fälschlich $\underline{d}$, nach $\underline{e}$ korrigiert.

Amener

35) Seite 61, Takt 2, Quinte, erste Note Druckfehler *c*, nach *d* korrigiert.

Zu Partie VII.

Passacaille

36) Seite 69, Takt 1, Dessus, drittes 4tel  ; nach Analogie des vorausgehenden und nachfolgenden Taktes ist  gesetzt worden.

37) Seite 70, Takt 26 steht in der Bezifferung über dem zweiten 4tel *g* ein sinnloses ♭; es gehört zur 6 über dem letzten 8tel.

Bourée

38) Seite 71, Takt 1 steht in der Bezifferung über dem vierten 4tel fälschlich 5; es muss 6 heissen.

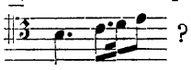
Menuet

39) Seite 72, Takt 6 steht in der Bezifferung über der ersten Note 5♭; es gehört über das dritte 4tel *a*.

40) Seite 72, Takt 11, Hautecontre erstes 4tel $\underline{a}$, was Oktavenparallelen mit dem Bass zur Folge hat und deshalb nach dem wahrscheinlicheren $\underline{c}$ korrigiert ist.

Zu Partie VIII.

Canaries

41) Seite 81, Takt 4, Quinte; hier könnte $\underline{e}$, das Oktavenparallelen mit dem Bass giebt, ein Druckfehler sein und $\underline{c}$ heissen sollen. Vielleicht so:  ? Vergl. auch Takt 9.

Gavotte

42) Seite 82, letzter Takt, Quinte, ist das letzte *d* fälschlich eine Viertelnote.

Passepied

43) Seite 83, Takt 16 stehen in der Bezifferung die beiden 7 um ein 8tel zu früh; sie gehören auf das zweite und dritte 8tel.

Echo

44) Seite 85, Takt 11, Taille, ist das letzte $\underline{d}$ fälschlich eine Achtelnote.

## II. Zum Zodiacus.

Zu Partie I.

Entrée.

1) Seite 94, Schlusstakt, Violetta, Druckfehler 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥.

Passacaille

2) Seite 95, Takt 9, Violino, steht das tutti um einen Takt zu spät.

3) Seite 95, Takte 21 und 22, Viola, stehen tutti und solo um eine Note zu früh.

4) Seite 95, Takt 28 Viola, zweites 4tel $\underline{f}$, offenbarer Druckfehler nach $\underline{a}$ verbessert.

5) Seite 95, Takte 32 und 36. Der durch die Bezifferung hier verlangte Quartenvorhalt, während eine andere Stimme schon die Auflösungsnote spielt, kommt im Journal seltener, im Zodiacus vielfach vor.

Zu Partie II.

Ouverture

6) Seite 101, Takt 8, Violino, vorletztes 8tel $\underline{g}$ etwas auffallend, steht aber deutlich in der Originalstimme und ist als unregelmässig fortschreitende Wechselnote zu erklären, was im Zodiacus sich öfter findet. Vergl. auch Takt 1.

7) Seite 102, Takt 6, Viola, steht die vorletzte Note fälschlich als 4tel, sie muss ein 8tel sein.

8) Seite 102, Takt 15, Violino, neuntes 8tel, Druckfehler $\underline{c}$, nach $\underline{d}$ verbessert.

Zu Partie III.

Entrée

9) Seite 115, Takt 17 steht auf der ersten Halben die unrichtige Bezifferung $\frac{6}{4}$, die nach $\frac{5}{4}$ geändert ist.

Sarabande

10) Seite 119, Takt 3, Violetta, letztes Achtel fälschlich $\underline{g}$, nach $\underline{h}$ geändert.

Air

11) Seite 120, Takt 27 steht in der Bezifferung 6 über dem letzten, statt über dem vorletzten $8^{tel}$.

12) Seite 120, Takt 30, Violino, letztes $8^{tel}$ *cis*, das man als Druckfehler ansehen könnte. Doch ist es nicht geändert worden, da ähnliche frei eintretende Durchgangs- oder Wechselnoten im Zodiacus öfter vorkommen. Vergl. 6).

Zu Partie IV.

Courante

13) Seite 125, Takte 3 und 4 entsprechen genau dem Original; die Violetta mit ihren zwei übermässigen Fortschreitungen scheint durch Druckfehler entstellt.

Ballet

14) Seite 128, Takt 32 steht in der Bezifferung ♯ über *e* statt über *fis*.

Zu Partie V.

Ouverture

15) Seite 131, Takt 12 steht in der Bezifferung ♯ 3♯. Das erste ♯ ist falsch; entweder steht es irrtümlich anstatt 6 oder es ist durch ein Versehen doppelt gesetzt.

16) Seite 131, Takt 23 steht in der Bezifferung über dem ersten Viertel $\frac{5}{2}$ statt $\frac{4}{2}$.

17) Seite 132, Takt 11, Violetta, zweites und drittes $4^{tel}$ dürfte *h* sein müssen, da der Takt entschieden noch nach *c*-moll gehört.

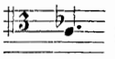
18) Seite 132, Takt 30, Viola, zweites $4^{tel}$ Druckfehler *d*, nach *c* verändert. Vergl. Seite 133, Takt 8.

19) Seite 133, Takt 4, Violetta, erste Note fälschlich *g*, nach *a* korrigiert.

Gavotte

20) Seite 136, letzter Takt, Viola, Druckfehler *e*, nach *d* korrigiert.

Gique

21) Seite 137, Takt 36, Viola im Original so:  ; das ♭ über dem *c* scheint fast eine Bezifferung der hier tiefsten Stimme zu sein.

Rondeau

22) Seite 138, vorletzter Takt, Bass, drittes $4^{tel}$, Druckfehler *G*, nach *F* korrigiert.

Zu Partie VI.

Ouverture

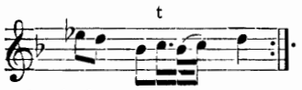
23) Seite 140, Takt 14, Viola, vierte Note fälschlich ein $4^{tel}$.

24) Seite 141, Takt 11, einer der seltenen Fälle, wo in der Bezifferung ein ♮ angewandt ist. Über dem fünften $8^{tel}$ *es*, steht eine 5, die entschieden falsch und daher weggelassen ist. Zur Not gäbe sie beim sechsten $8^{tel}$ einen Sinn. Interessant ist das *e* in der Viola und das *es* im Bass; ersteres geht nach *fis* aufwärts, letzteres nach *d* abwärts.

Melodie

25) Die Einschnitte | | | stehen in den Originalstimmen, sind nur Seite 145, Takte 13 und 35 bei der Violetta, Seite 146, Takt 14 bei Violine und Violetta ergänzt.

Air

26) Seite 148, Takt 11, Violine 

Entweder ist der Punkt hinter *c* falsch oder die $32^{tel}$. Wir haben den Punkt belassen und aus den $32^{teln}$ $64^{tel}$ gemacht.

Konstanz, Juni 1902.

**Ernst von Werra.**

# LE JOURNAL DU PRINTEMS

Conſiſtant

En Airs, & Balets

à 5. Parties, & les Trompettes à plaisir

*Dediée à ſon Alteſſe Sereniſsime*

MONSEIGNEUR LE PRINCE

# LOVIS

MARGGRAVE

DE BADEN &c,

Et Lieut. Gen. de S.M.te Imp.le

Par JEAN GASPAR FISCHER,
Maiſtre de Chapelle de S. D.e A. S.me

Oeuvre Premiere.

AUGSPOURG

Chez Laurent Kroniguer & Heritiers
de Theophile Gœbel Libraires.
De l'Imprimerie d' *Auguſte Sturm.*
M. DC. LXXXXV.

MOnseigneur

VOtre Alteſse Sereniſsime ſera ſans doute ſurpriſe de voir un de ſes domeſtiques luy preſenter vn tel oüvrage peut eſtre pas bien proportionné au gout de V. A. S. ſurtout dans le temps ou Elle eſt toute occupeé à faire la Guerre & a penſer a la pourſuitte de ſes Victoires qui ont ſauvé l'Empire, & eterniſeront la memoire de ſes Exploits Heroiques [que n'eſtant pas matiere a ma porteé mais ſuiet de l'entretien des grands genies, ie n'atteind que de peu des mots & de paſſage] me voulant dont diſtinguer Monſeigneur par quelque ſeruice particulier à V. A. S.; i'ay taché d'employer le peu que mon eſtude & pratique a la Musique m'a pu fournir, pour luy conſacrer cette mienne compoſition, pluſtoſt par acquis de mon devoir, que ſur l'aſſeurance qu'Elle y trouvera tout l'aggreement que ie ſouhait : ie ſupplie en ſuitte V. A. S. tres humblement a la receuoir comme vne offrande que ie met a ſes pieds la plus proportionne a mes forces, auec la meilleure volonté du monde, le luy ſacrifier en meme temps le reſte de mes iours, ou ie ne ceſſeray d'etre egalement auec la plus paſsionneé Soumiſsion & le plus profond Reſpect, autant que pas vn de ſes Domeſtiques & Suiets

Monseigneur

*de Votre Alteſse Sereniſsime*

*tres humble, tres obeiſsant & tres obligé Valet & Sujet*

JEAN GASPAR FISCHER.

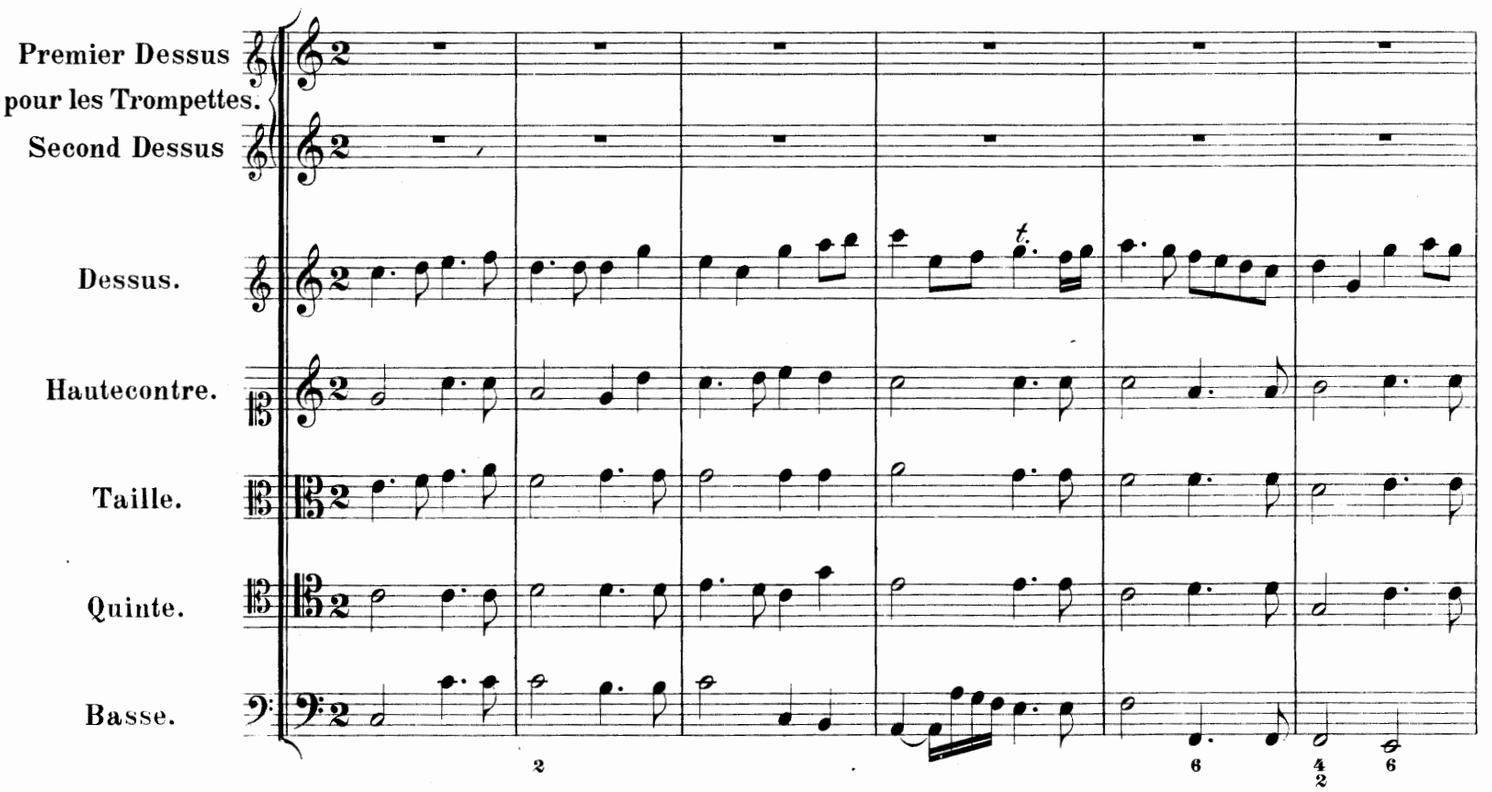
# Admonitio ad Philomuſum.

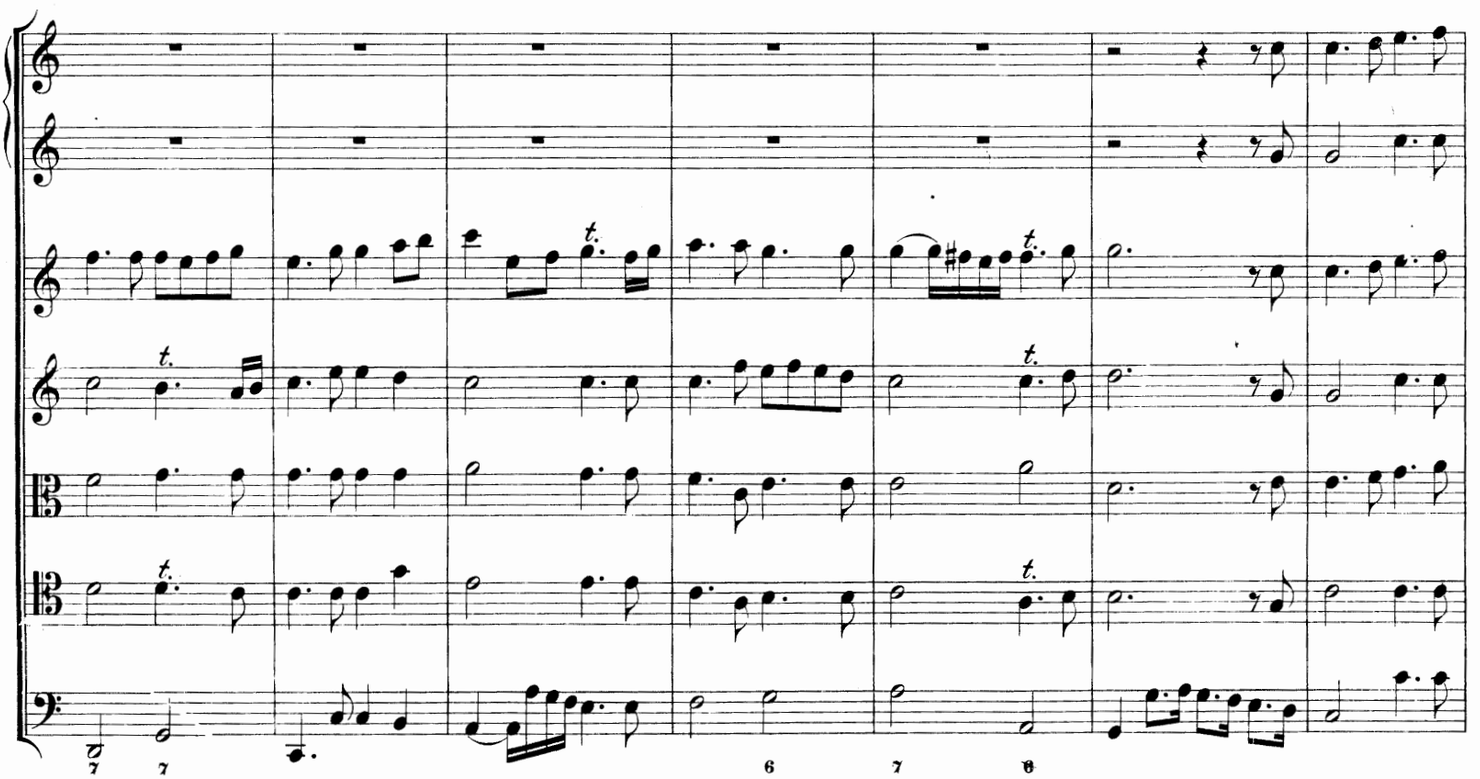
REperies in hoc meo Opuſculo verba & ſigna quædam extranea tibi ô Philomuſe forſan adhuc incognita, quamobrem ut ea benè percipere, hísque perceptis ipſam compoſitionem ad mentem Authoris producere queas, pauca hæc notanda tibi præmitto. Obſerva itaque primò, ut ubicunque hoc ſignum 2 ſignatum fuerit, ibidem ſequentia tactui, qui aliàs eo loco, ubi verbum Præſtò adſcribitur, fieri ſolet, ubi verò hoc ſignum ¢ inveneris, menſuræ Allabreve adaptes. Nota ſecundò, quòd omnes notæ ante ſignum repetitionis cujusque partis poſitæ prima vice quidem ludantur, non autem omnes repetantur, ſed tantùm uſque ad illam, à qua hic tractus ⁀ incipit, eámque cum prima nota poſt ſignum repetitionis poſita quaſi identificat ; hoc ſignum verò 𝄋 indicat, à quâ nota repetitio deſumenda, hoc verò 𝄐 ubi Aria quæcunque finienda ſit. Tertiò attende in OUVERTURIS, ut ſecundam partem velociori motu aut menſurâ quàm primam inchoës. Quartò ſi tibi occurrerint duæ Boureè, duæ Gavottæ, aut duæ Menuet alternativè ludendæ, ſcito ultimam aut finalem debere eſſe eandem, quæ & prima eſt. Tandem Quintò & ultimò non cogita in hoc Opuſculo Tubas Campeſtres partes eſſentiales, ſed tantùm accidentales, & ita non neceſſarias eſſe ; Cave præterea volens ludere Paſſum ne vulgò Violonem accipias, ſed ſatage acquirere tale inſtrumentum, in quo omnes claves naturaliter habendæ ſunt.

Diſtrahe te ſubinde à gravioribus curis hoc meo Opuſculo, ô Philo-Muſe, & ſuo tempore quid melius expecta. Vale.

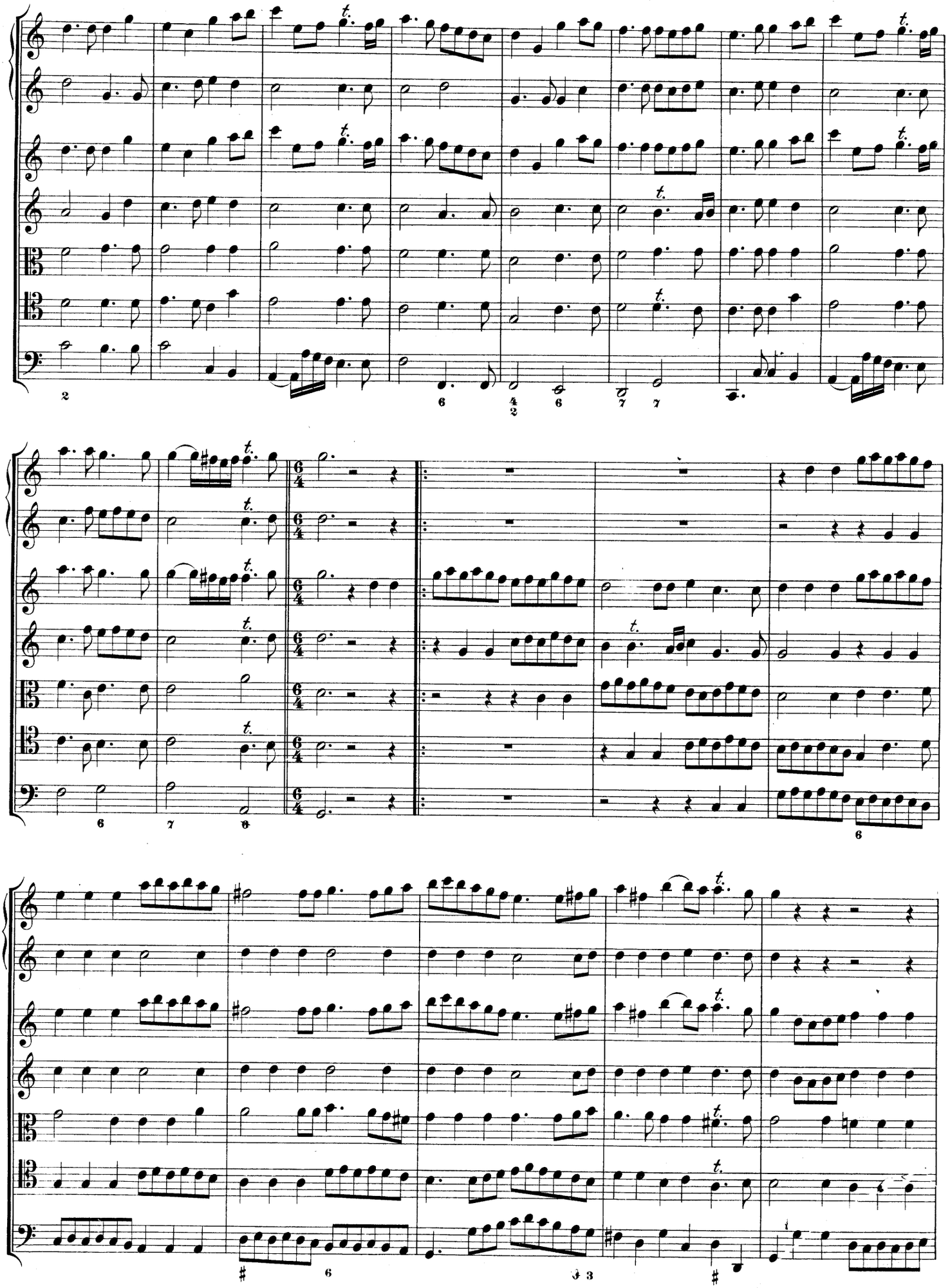
# I.

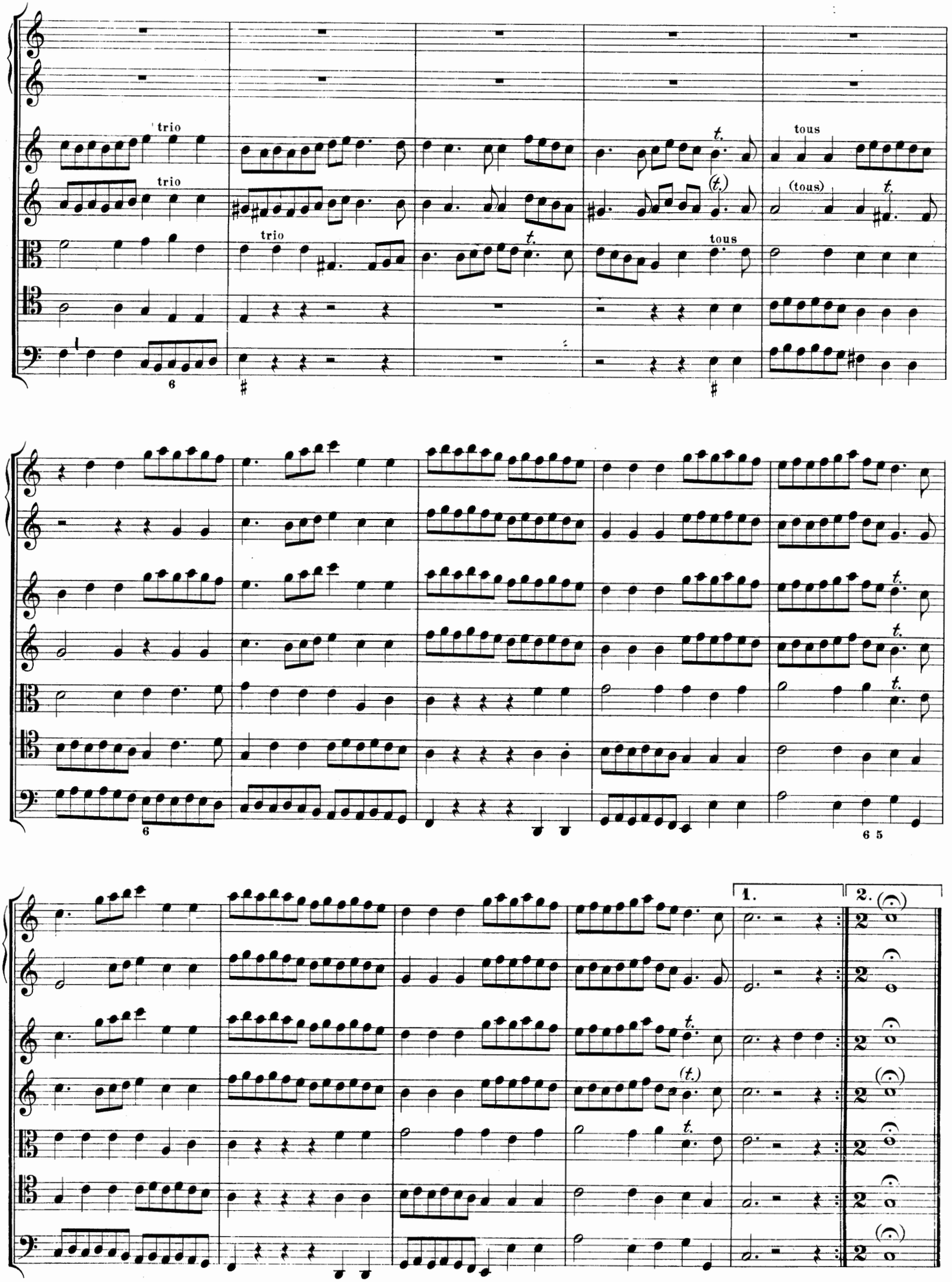
## Ouverture.



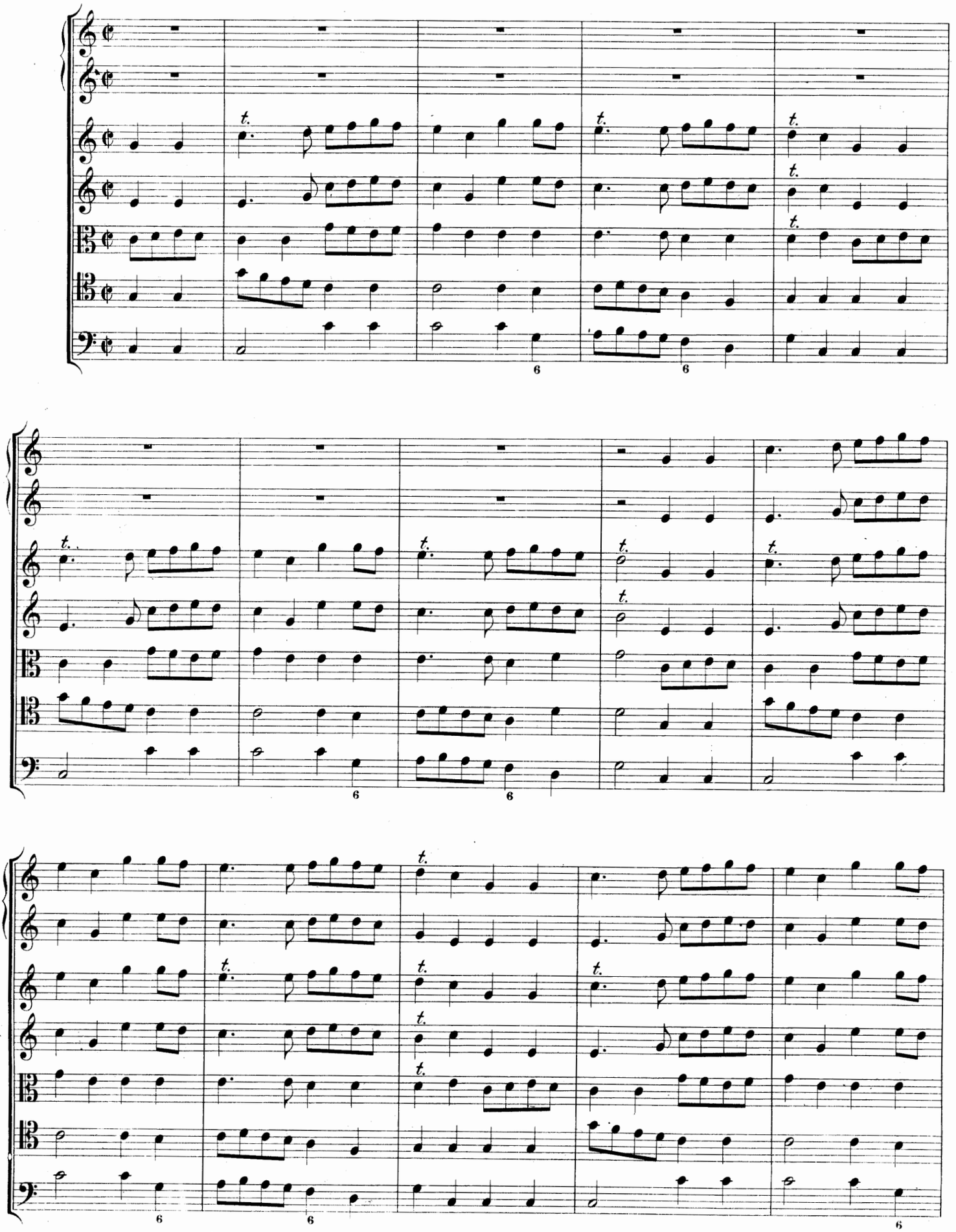



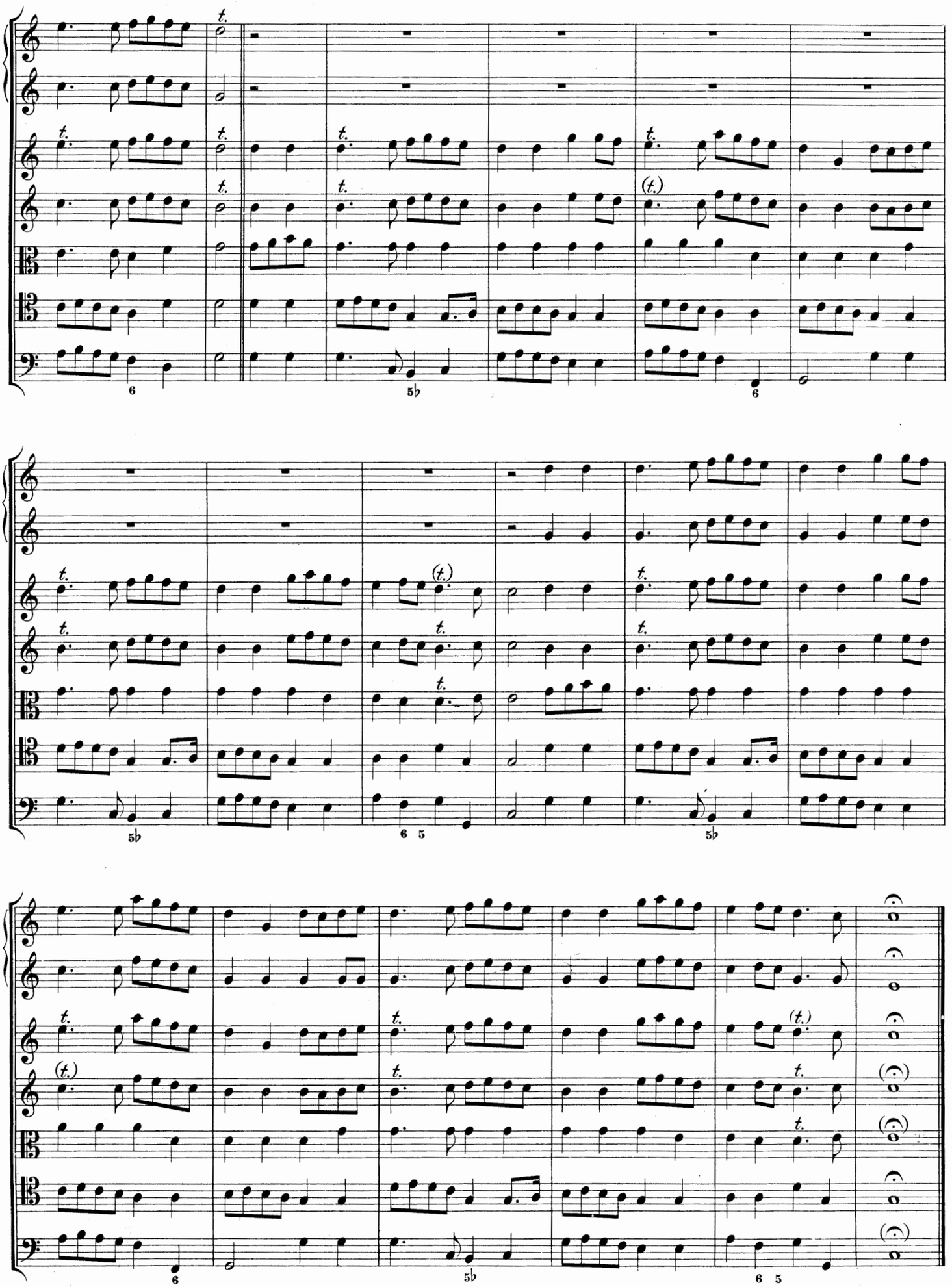
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.




trio
trio
trio
tous
(tous)
tous
1.
2.

# Marche.





# Air des Combattans.

Vite.

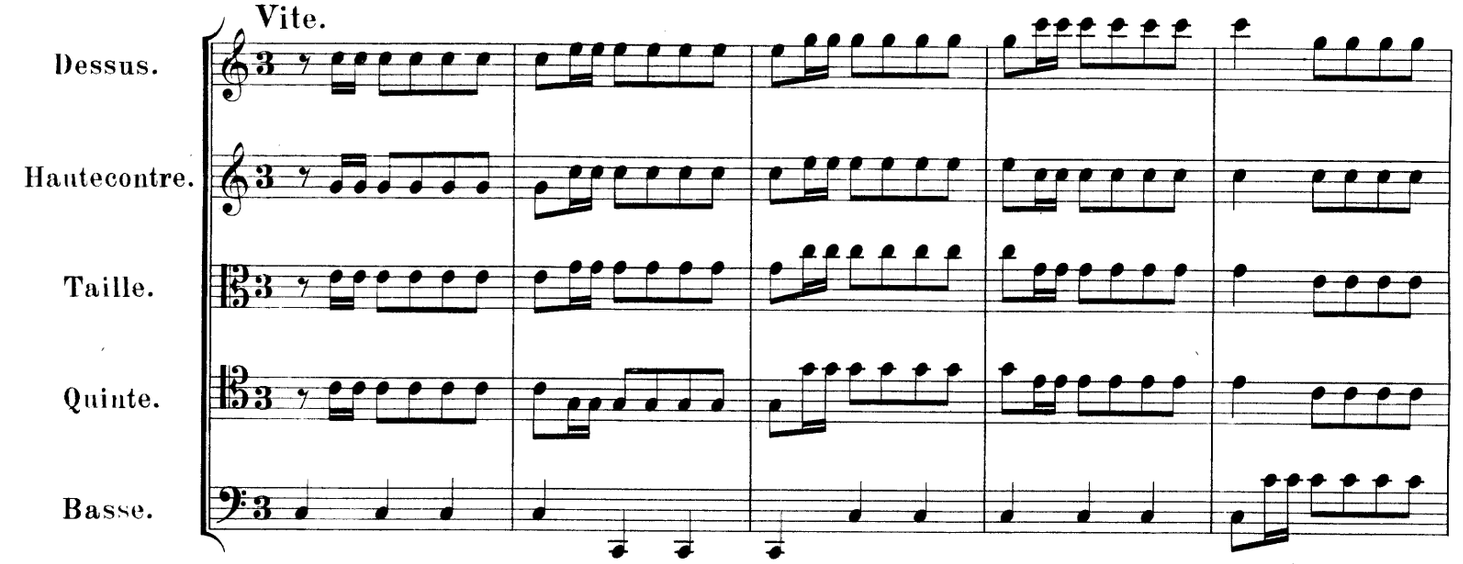
Dessus.

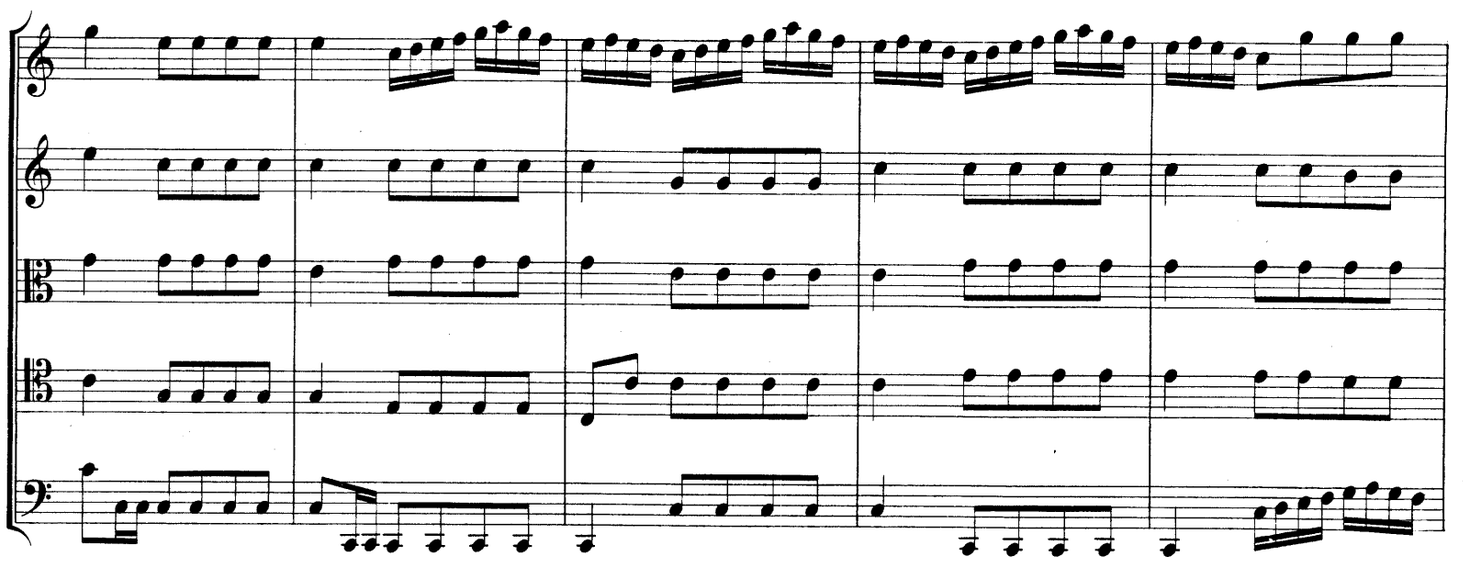
Hautecontre.

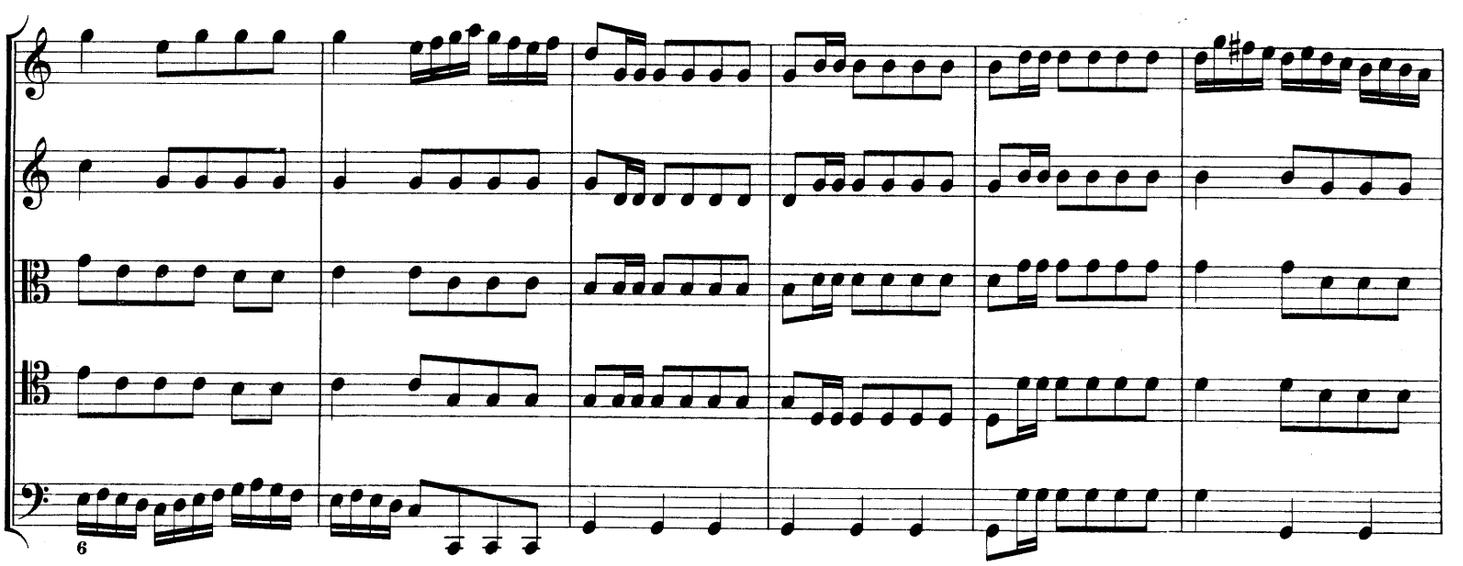
Taille.

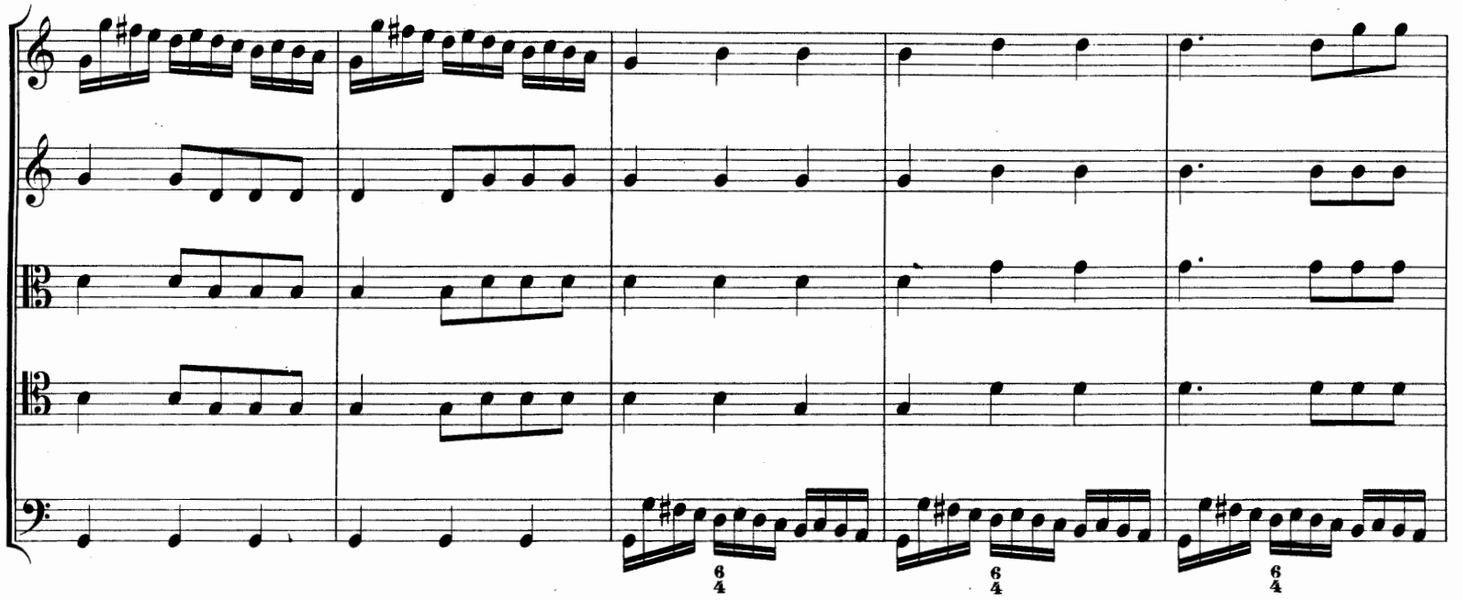
Quinte.

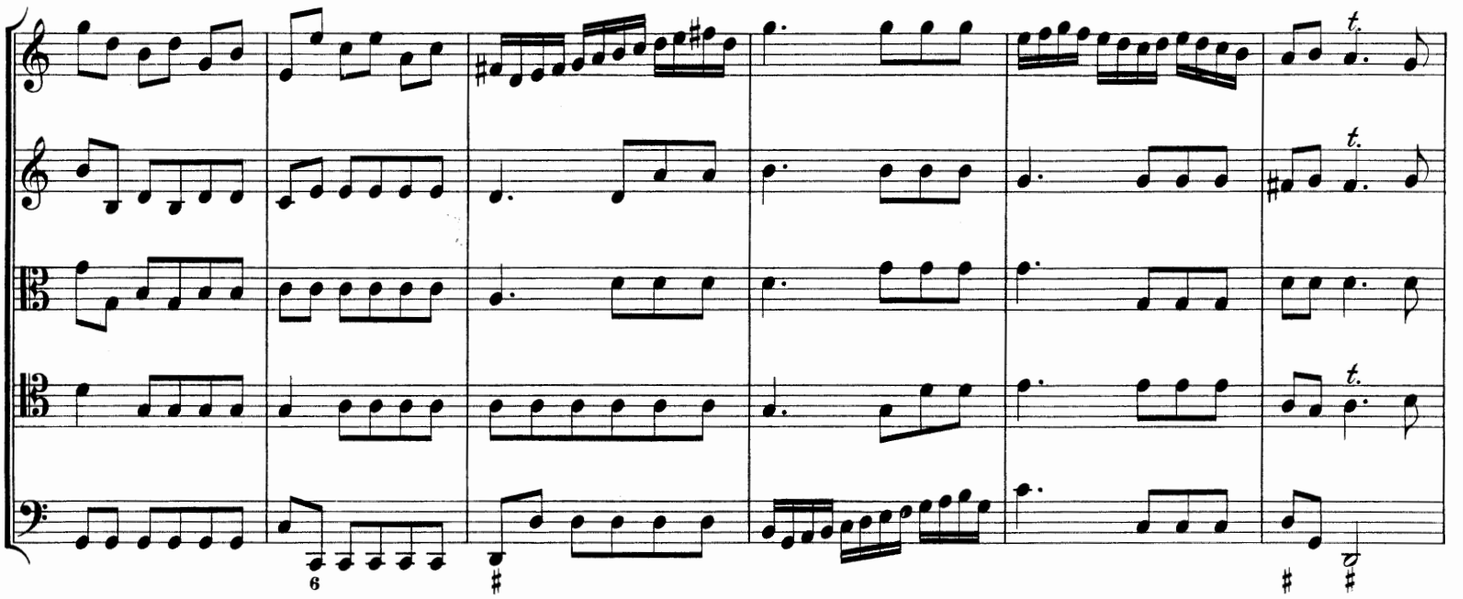
Basse.

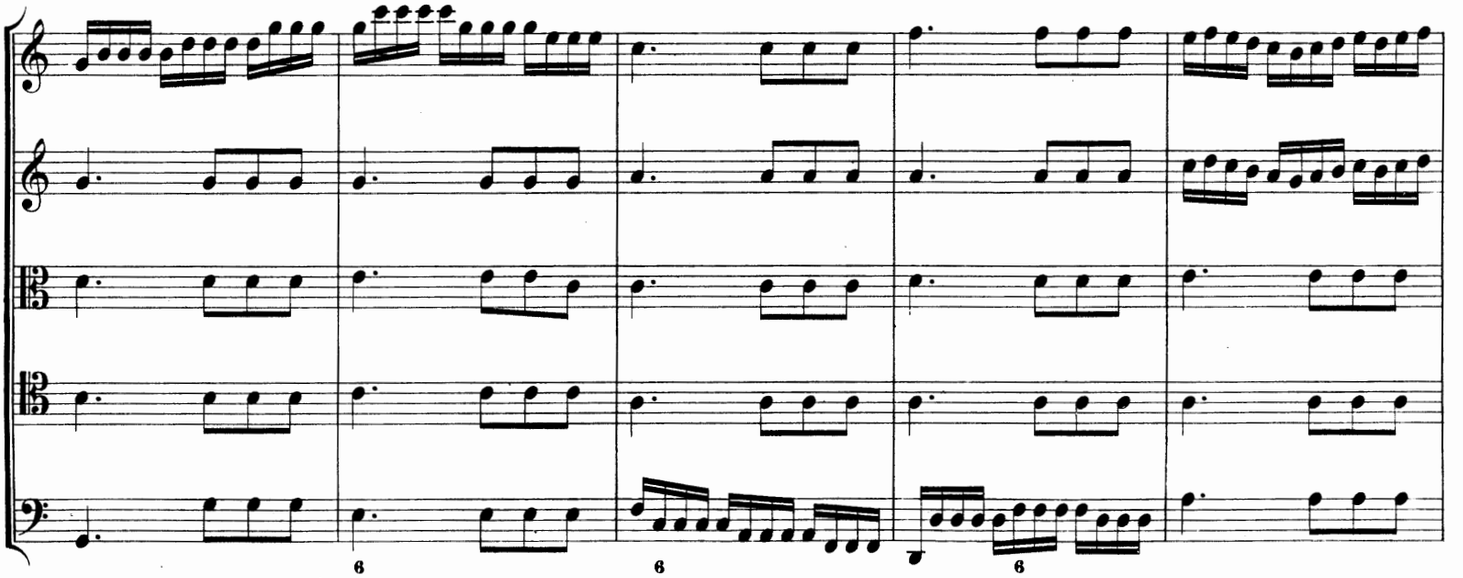


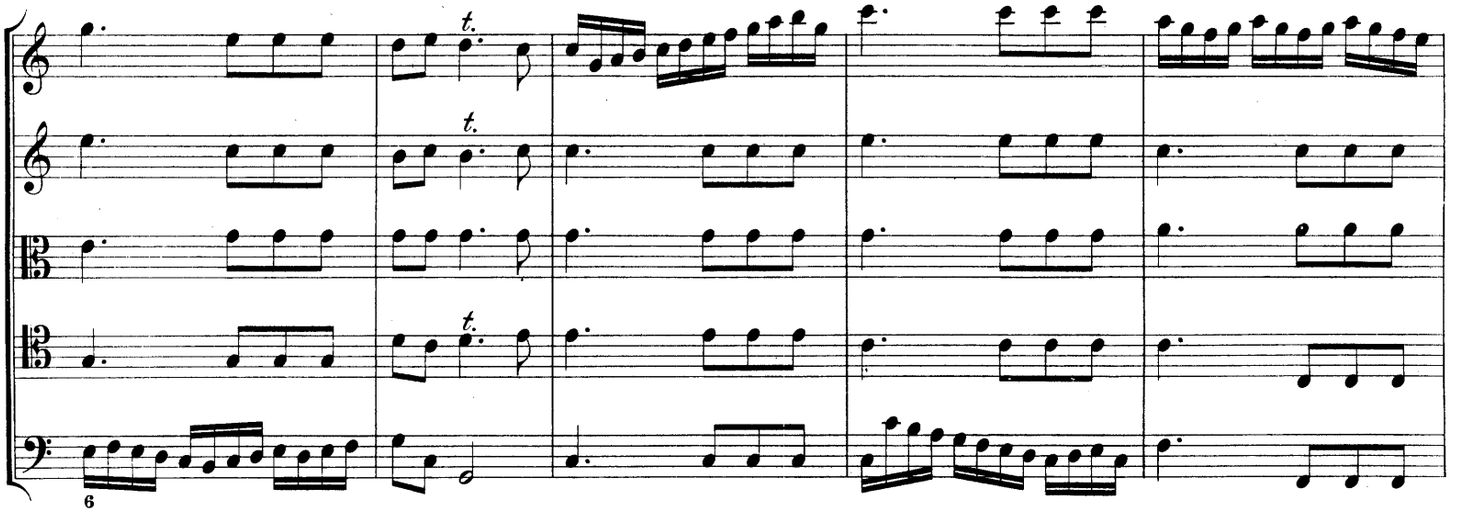


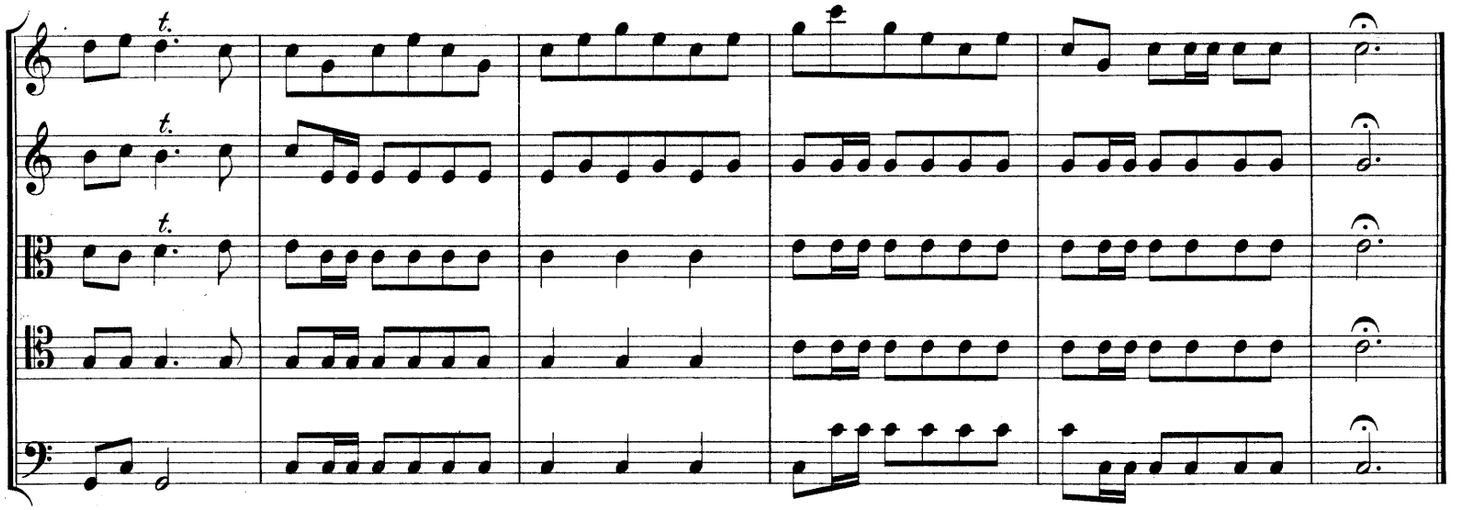




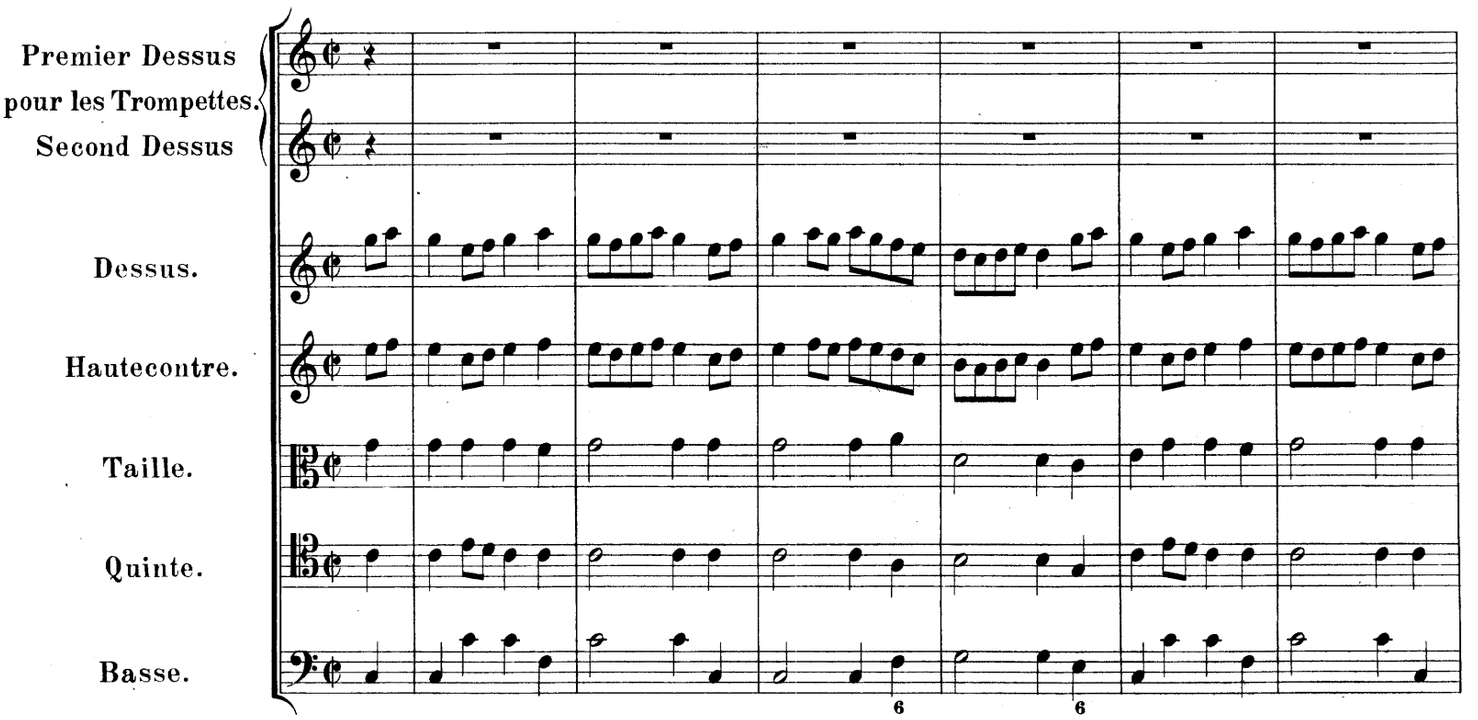


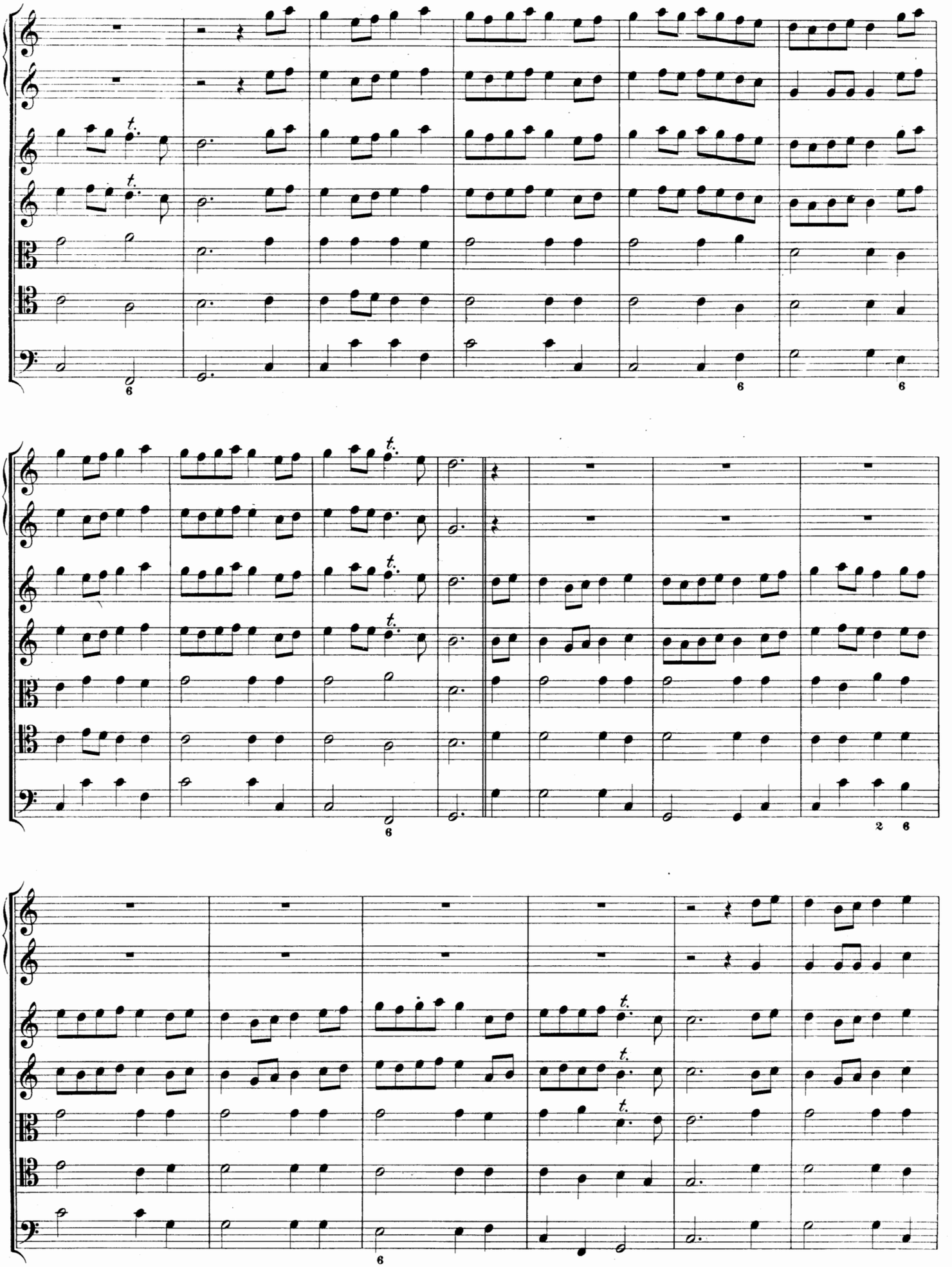


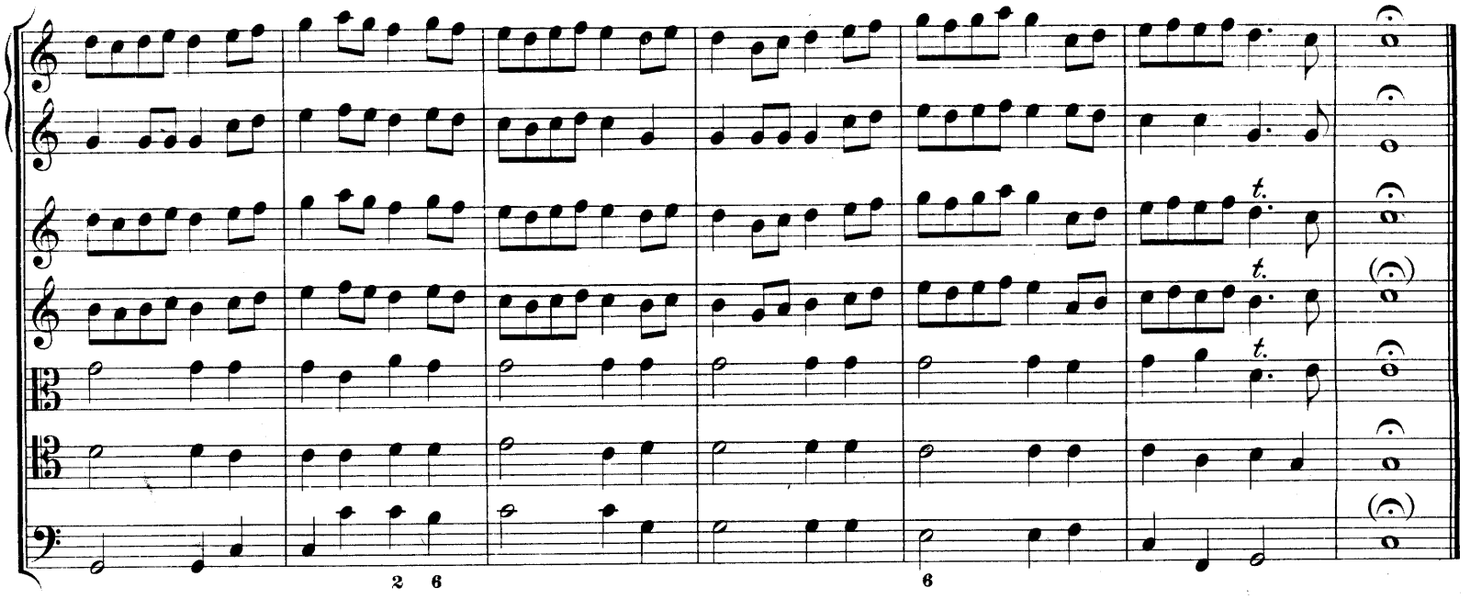




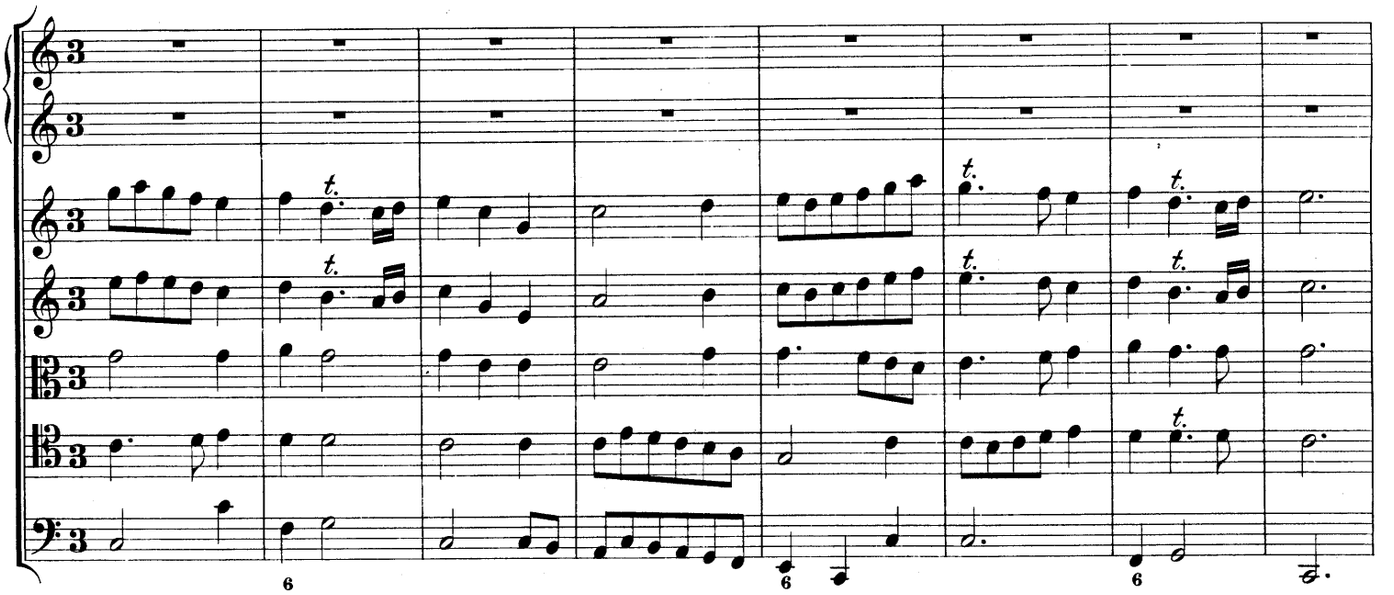
## Riguadon.

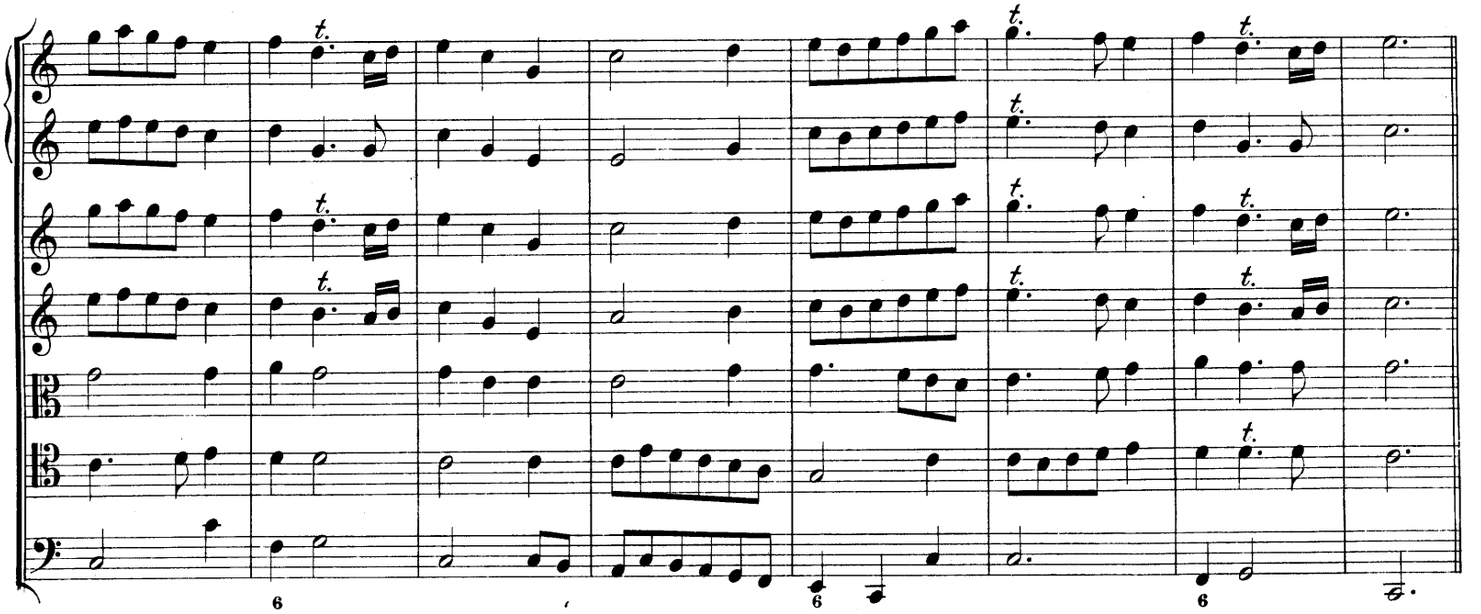

Premier Dessus
pour les Trompettes.
Second Dessus
Dessus.
Hautecontre.
Taille.
Quinte.
Basse.

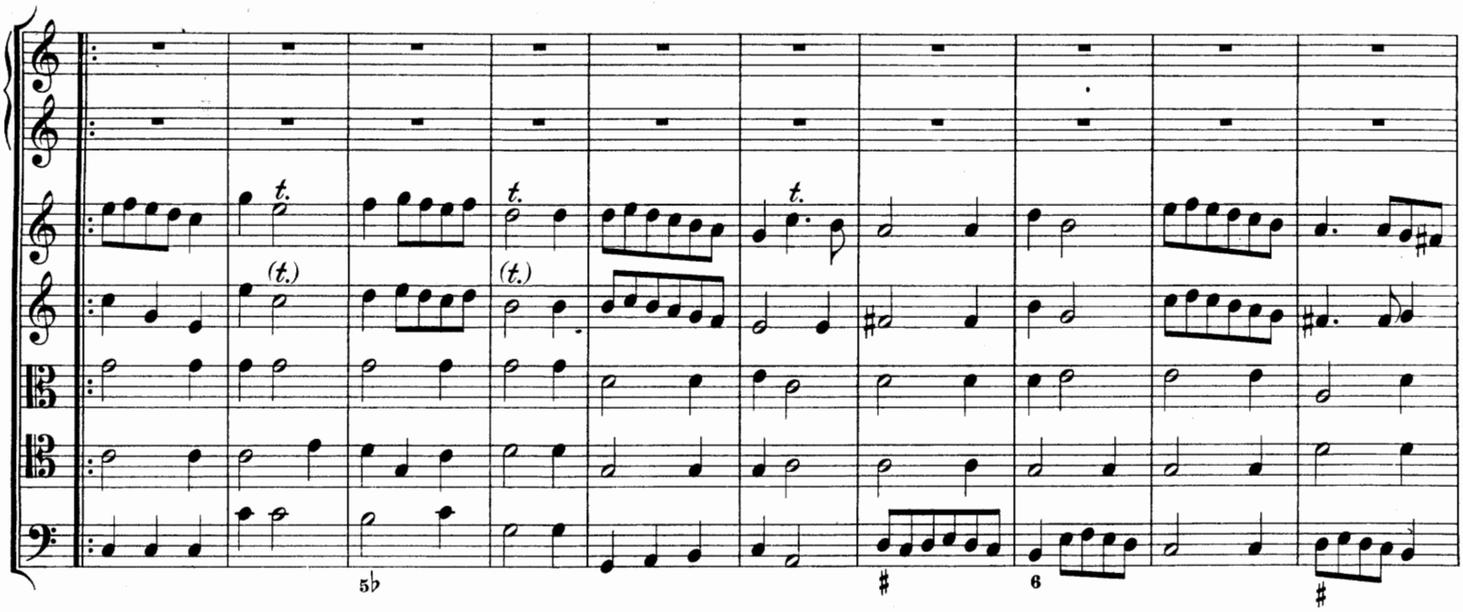


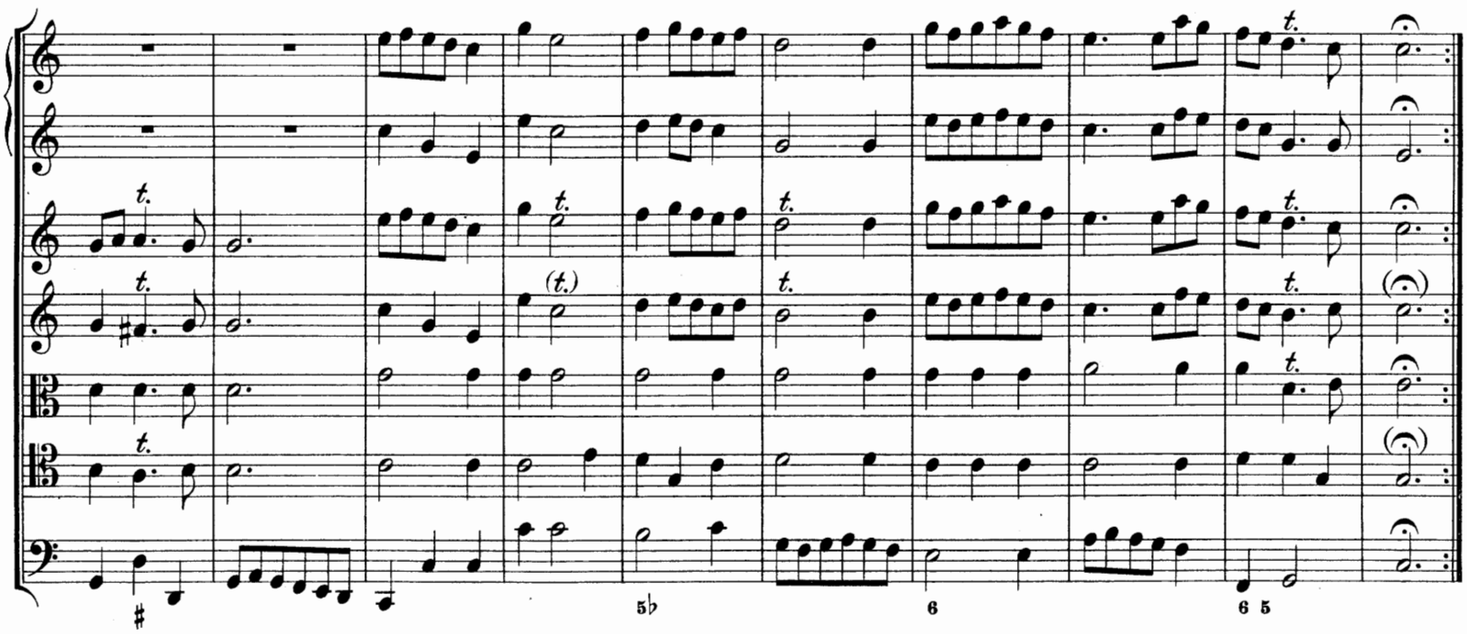


## Menuet.

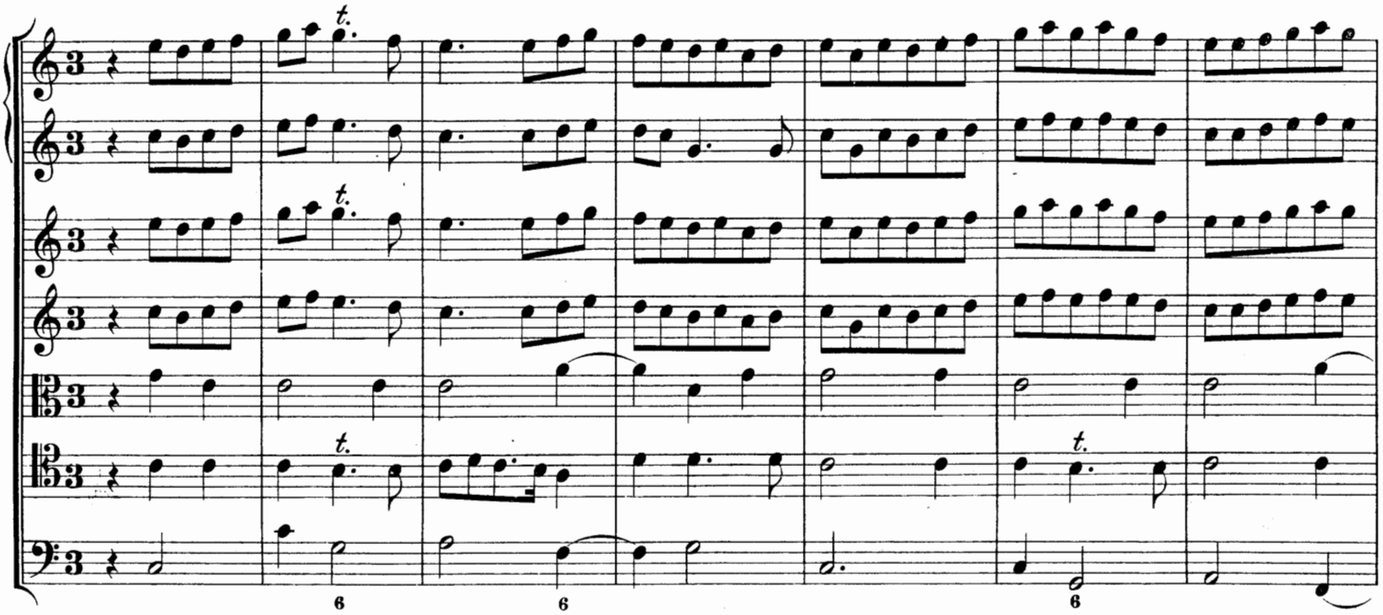


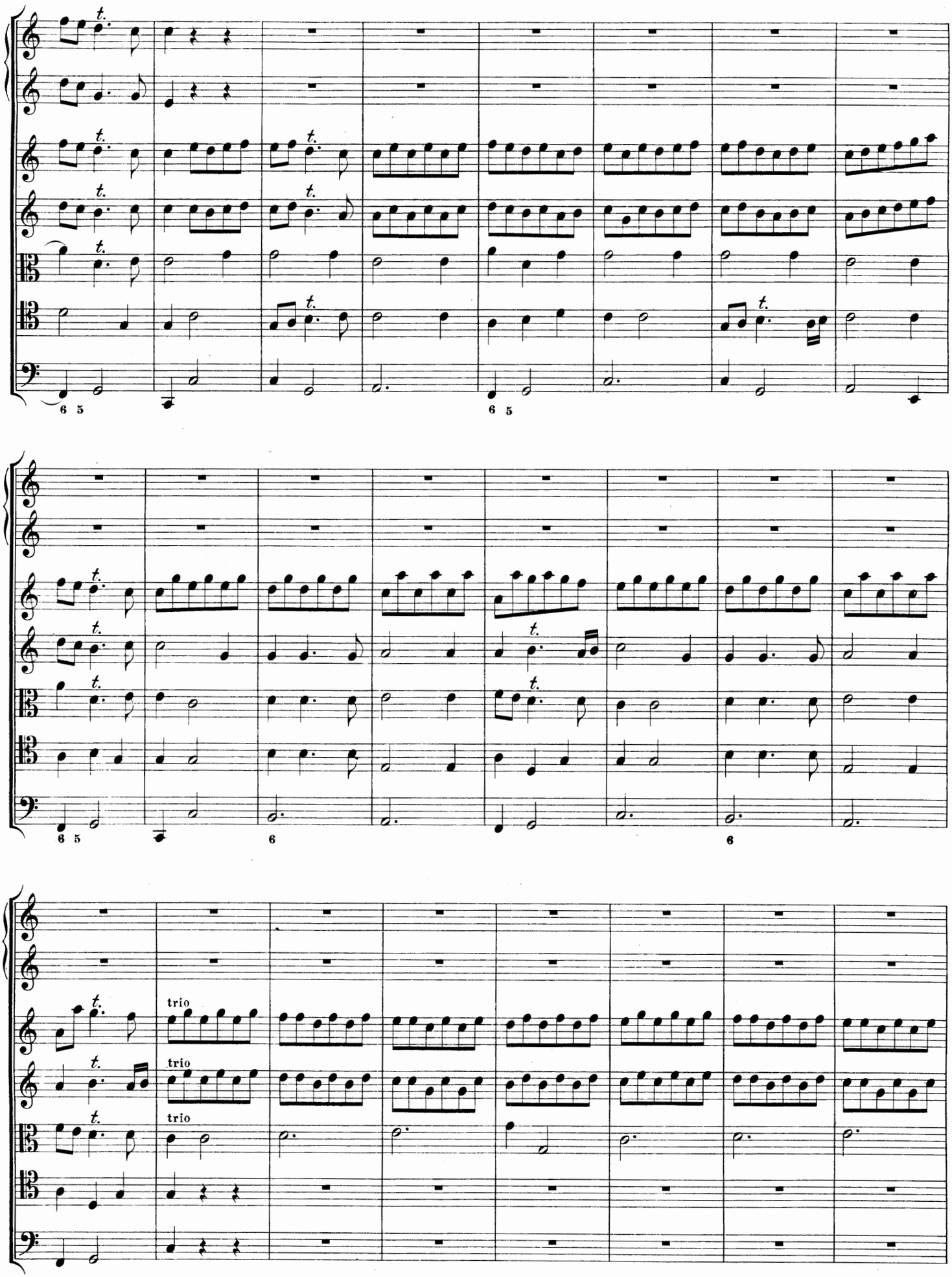


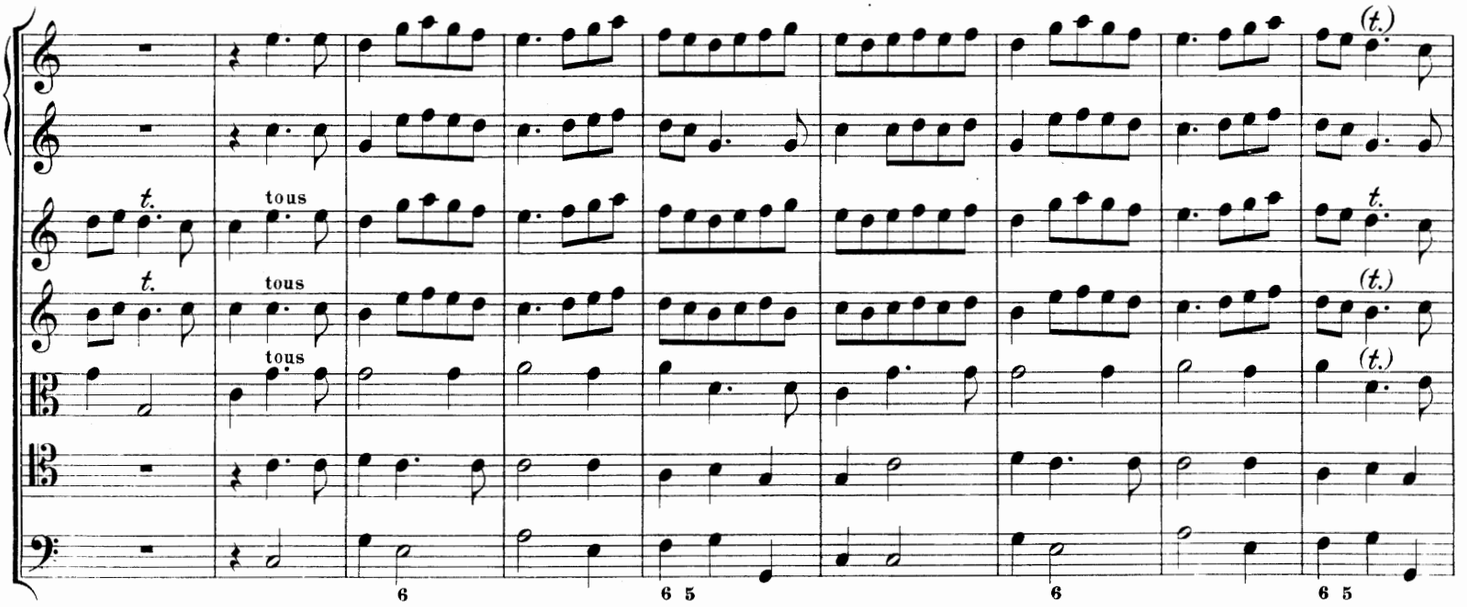


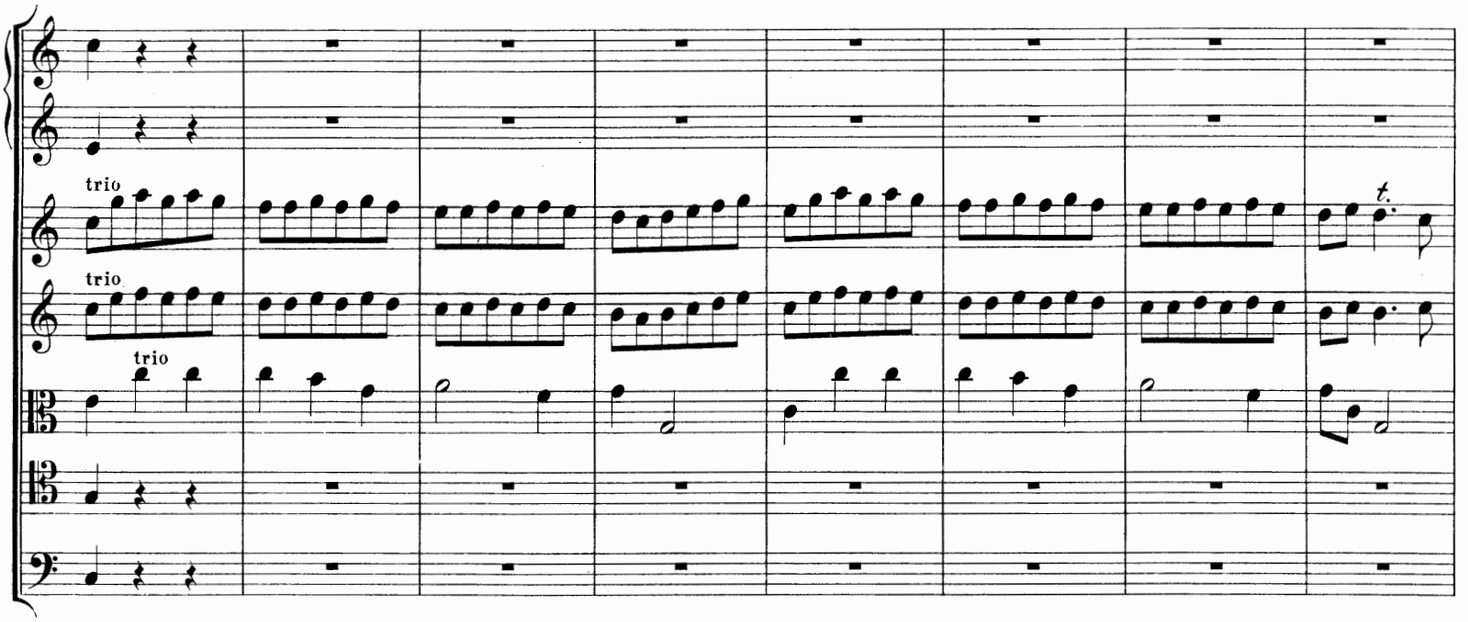


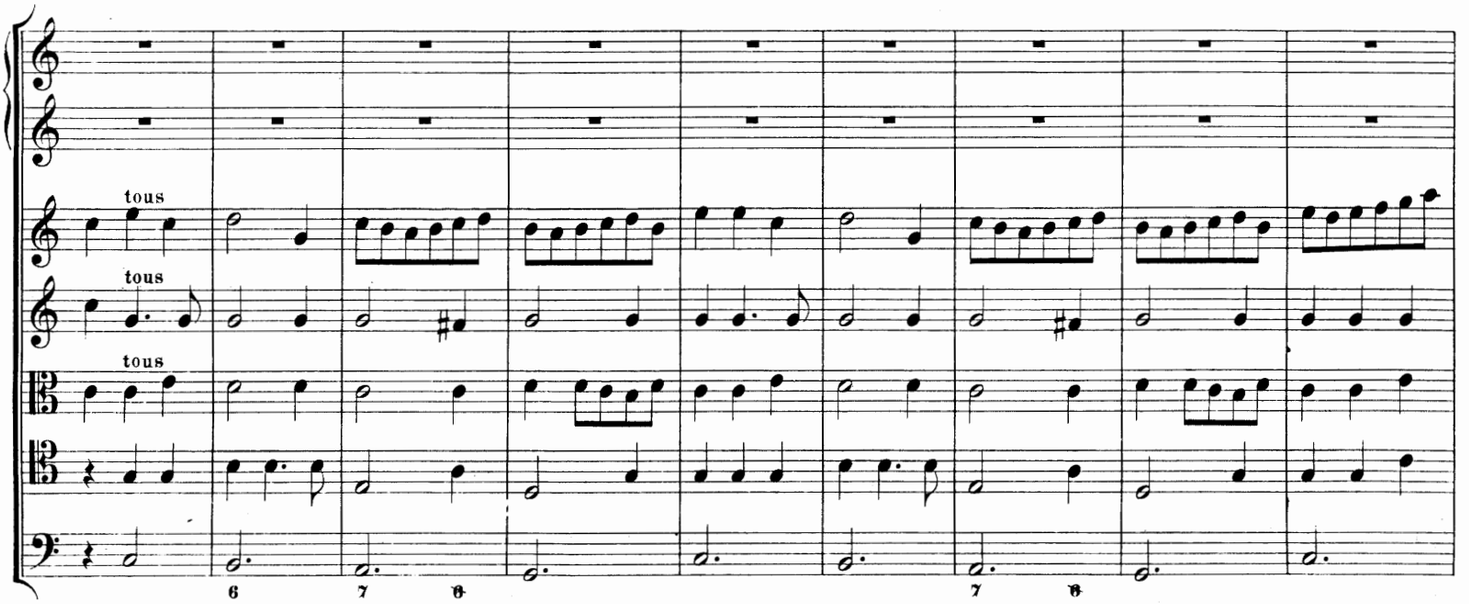
## Chaconne.

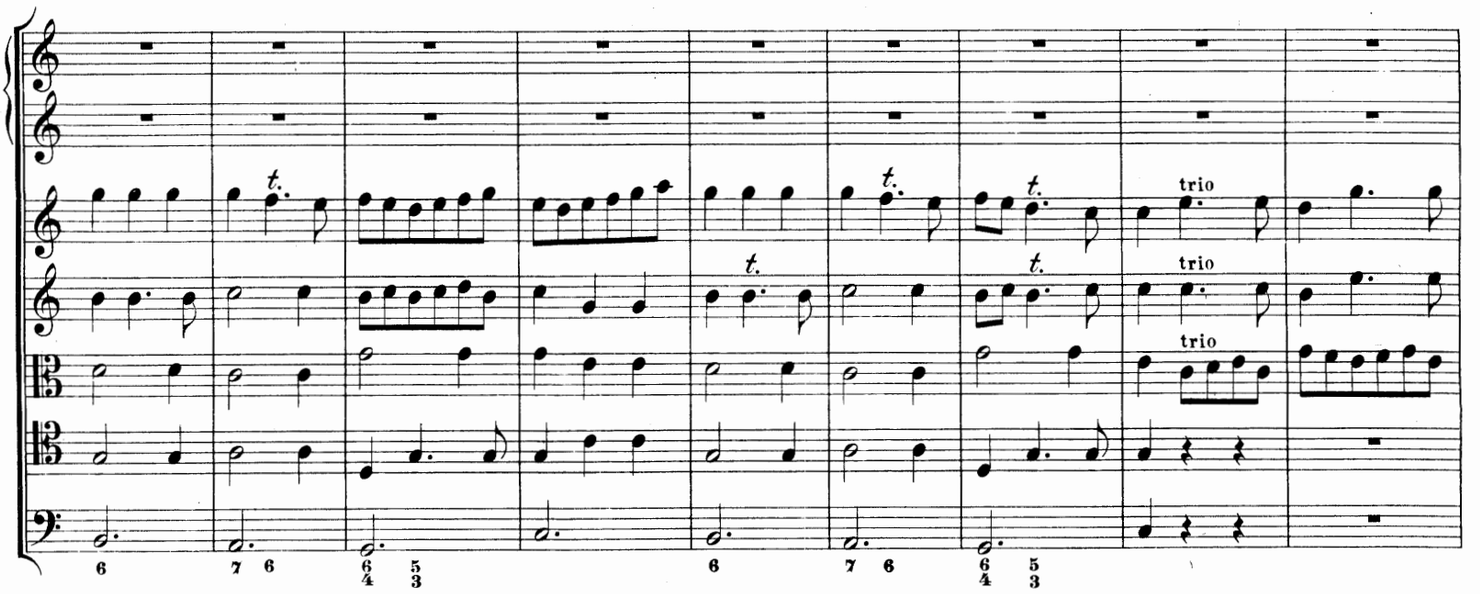


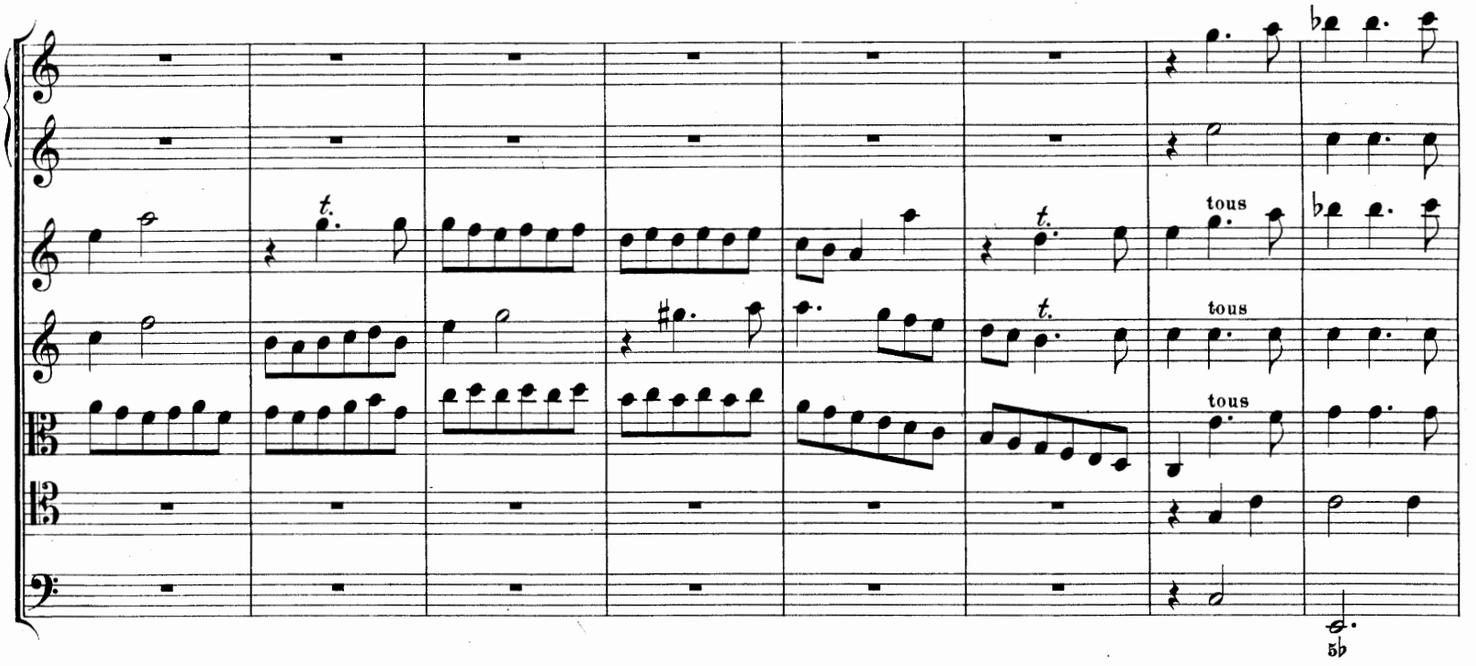

t.
6 5
trio

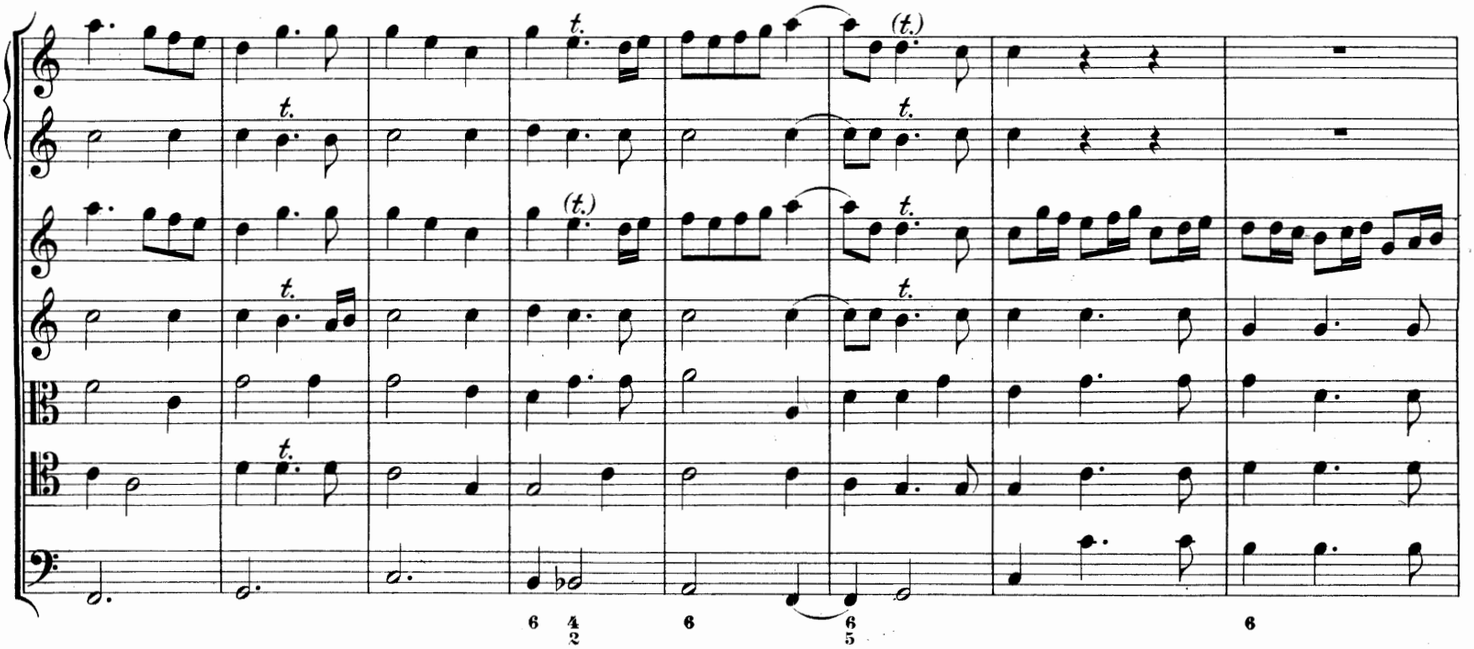

(t.)
t.
tous
t.
tous
(t.)
tous
(t.)
6
6 5
6
6 5

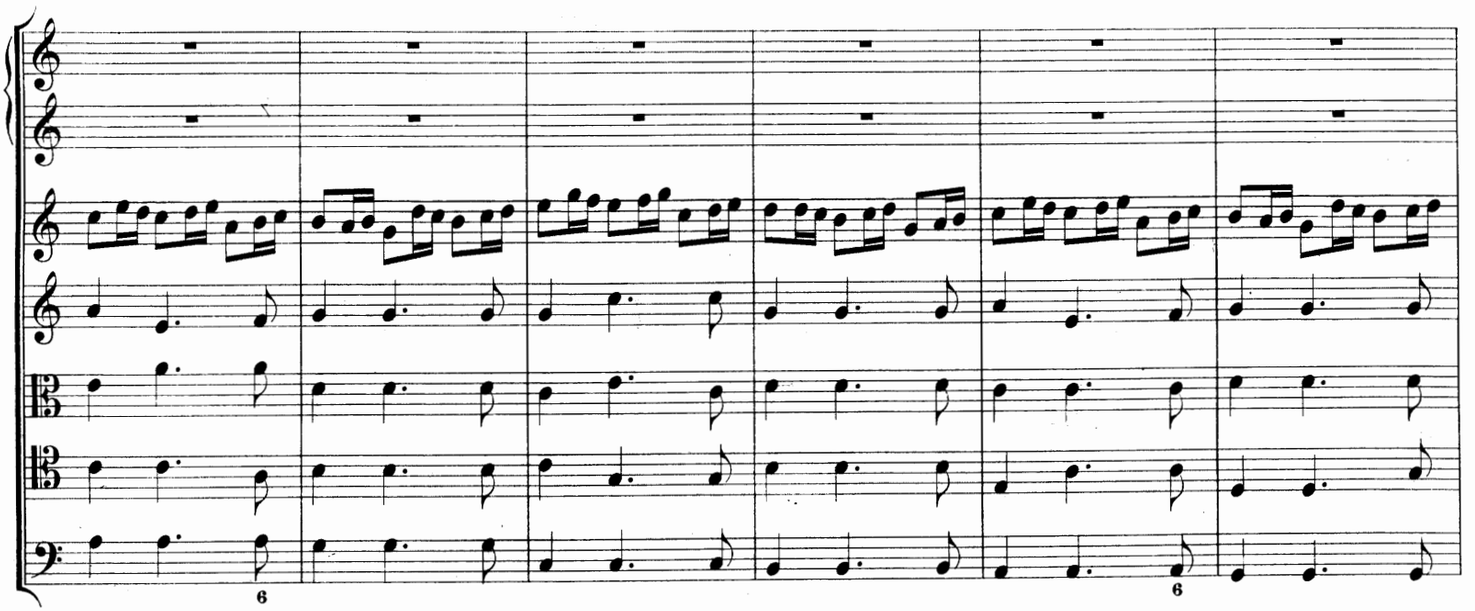

trio
t.
trio
trio

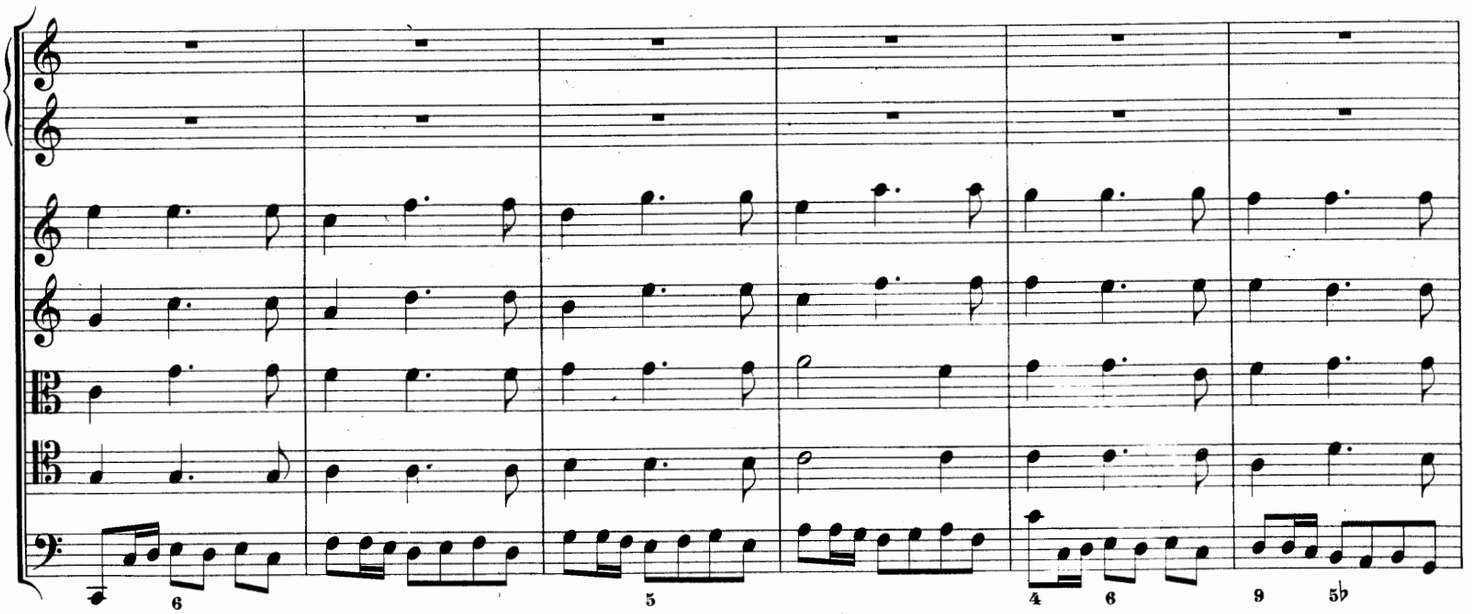

tous
tous
tous
6
7
6
7
6

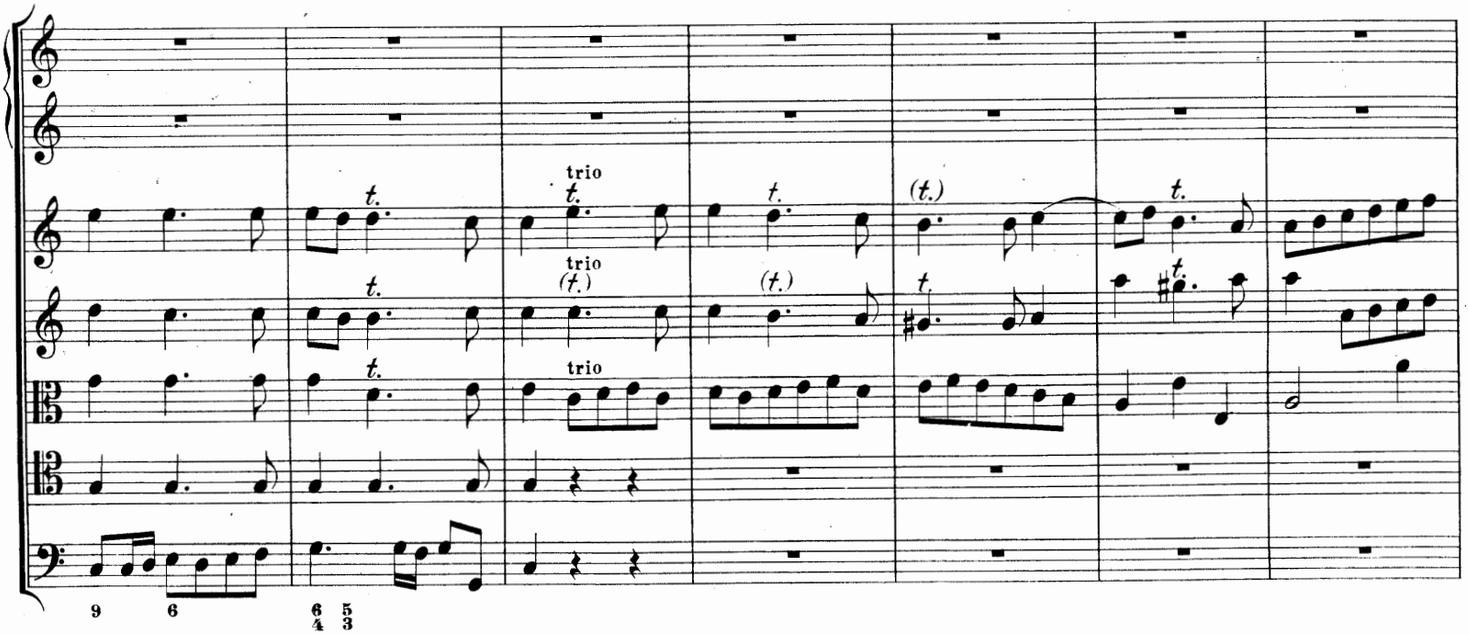

trio
trio
trio

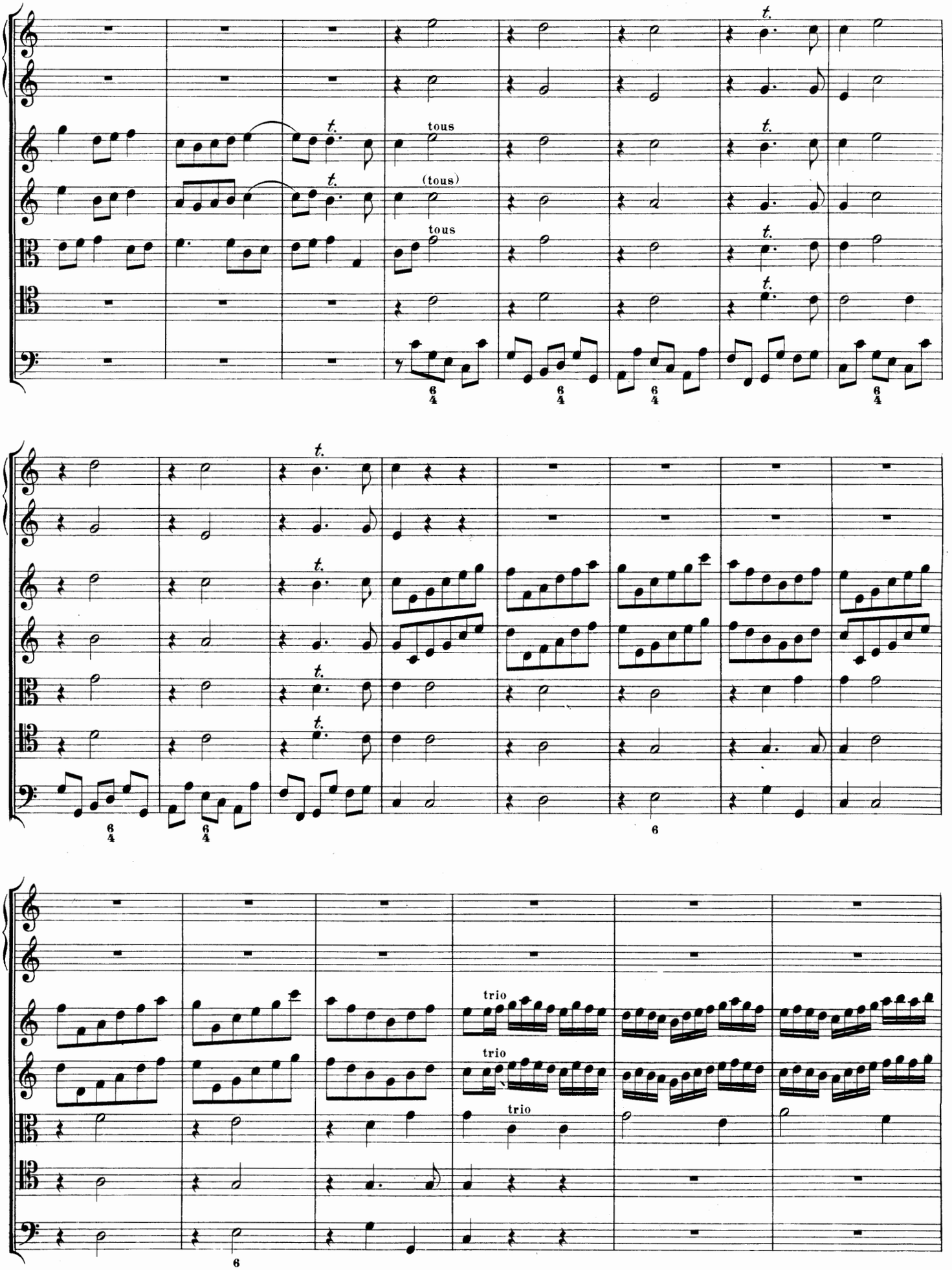

tous
tous
tous

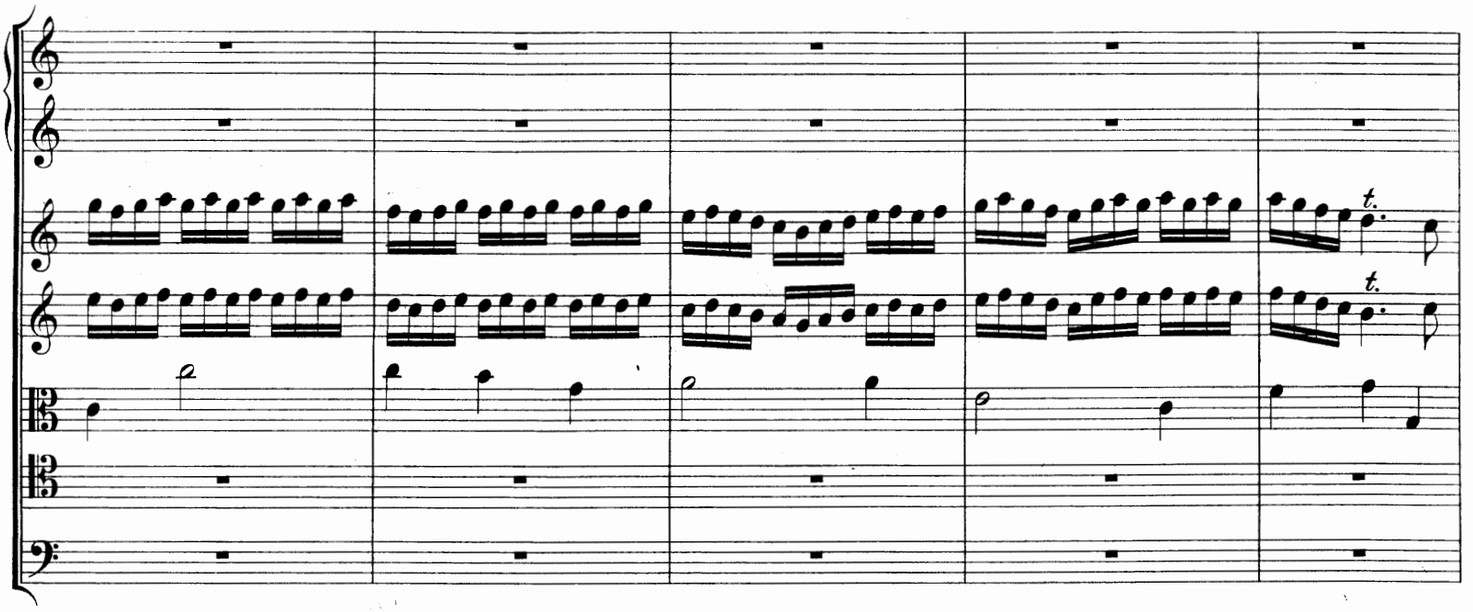


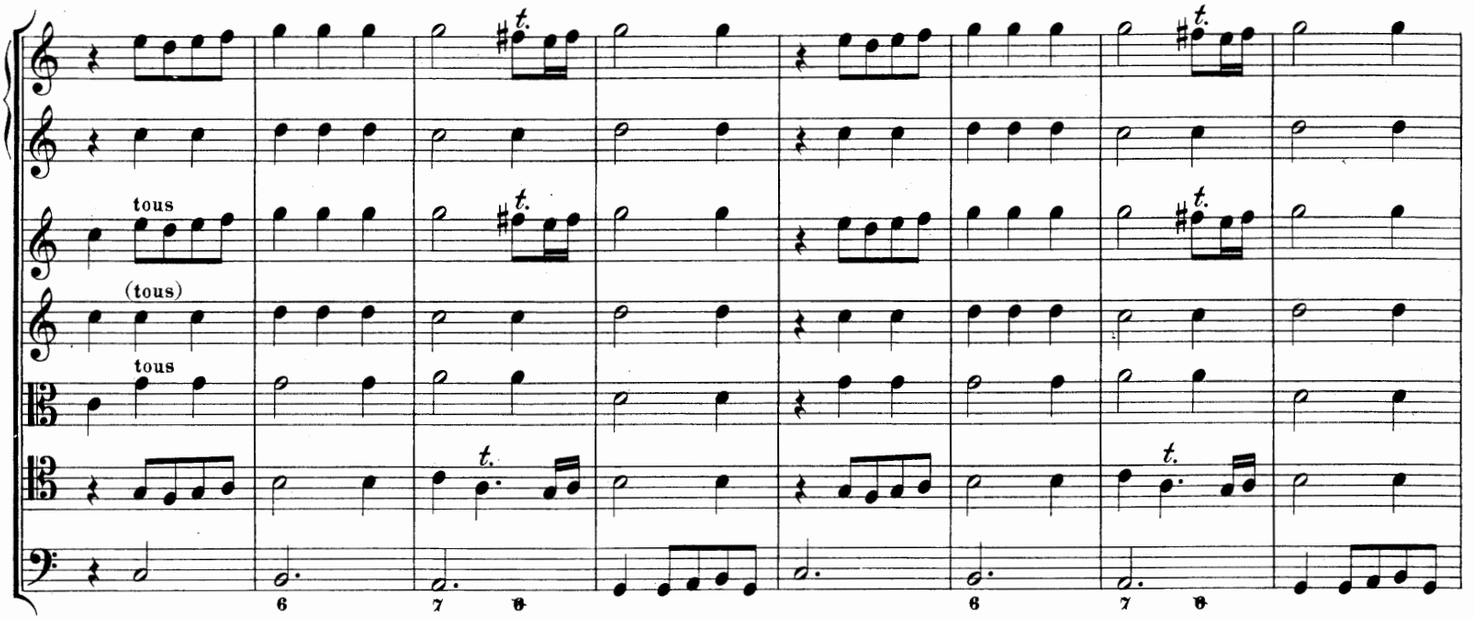


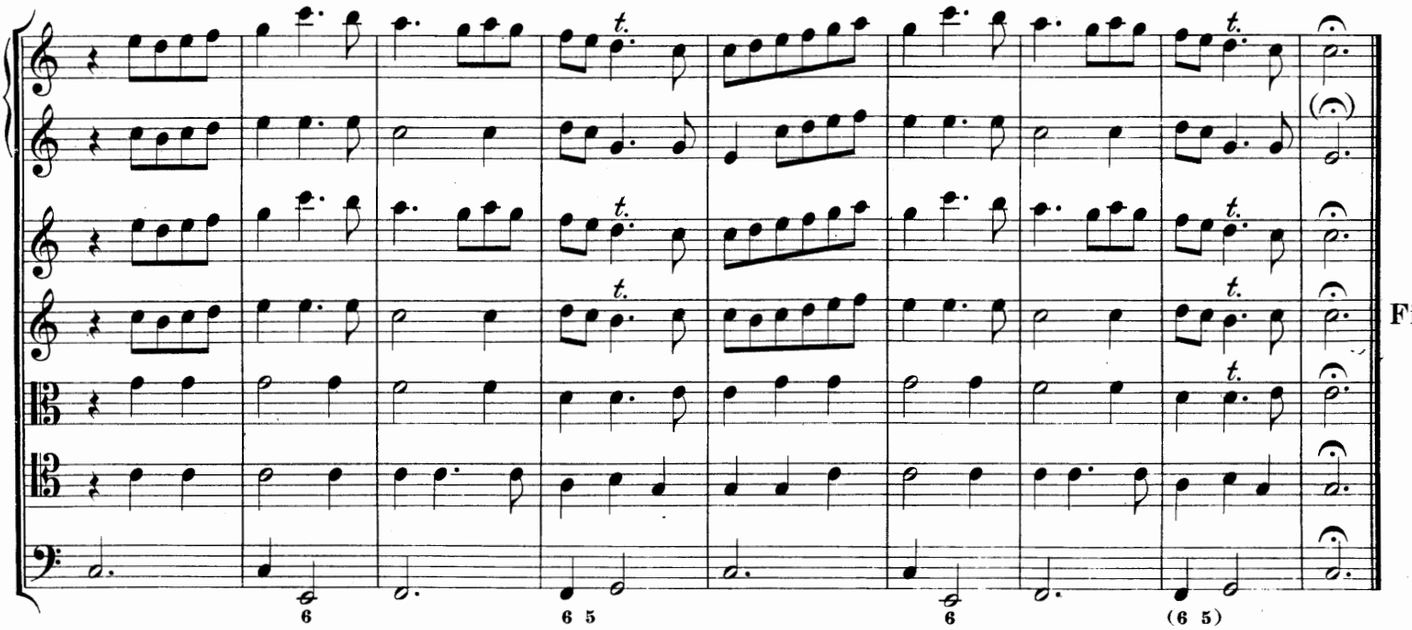



trio
trio
trio


t.
tous
(tous)
tous
trio
trio
trio

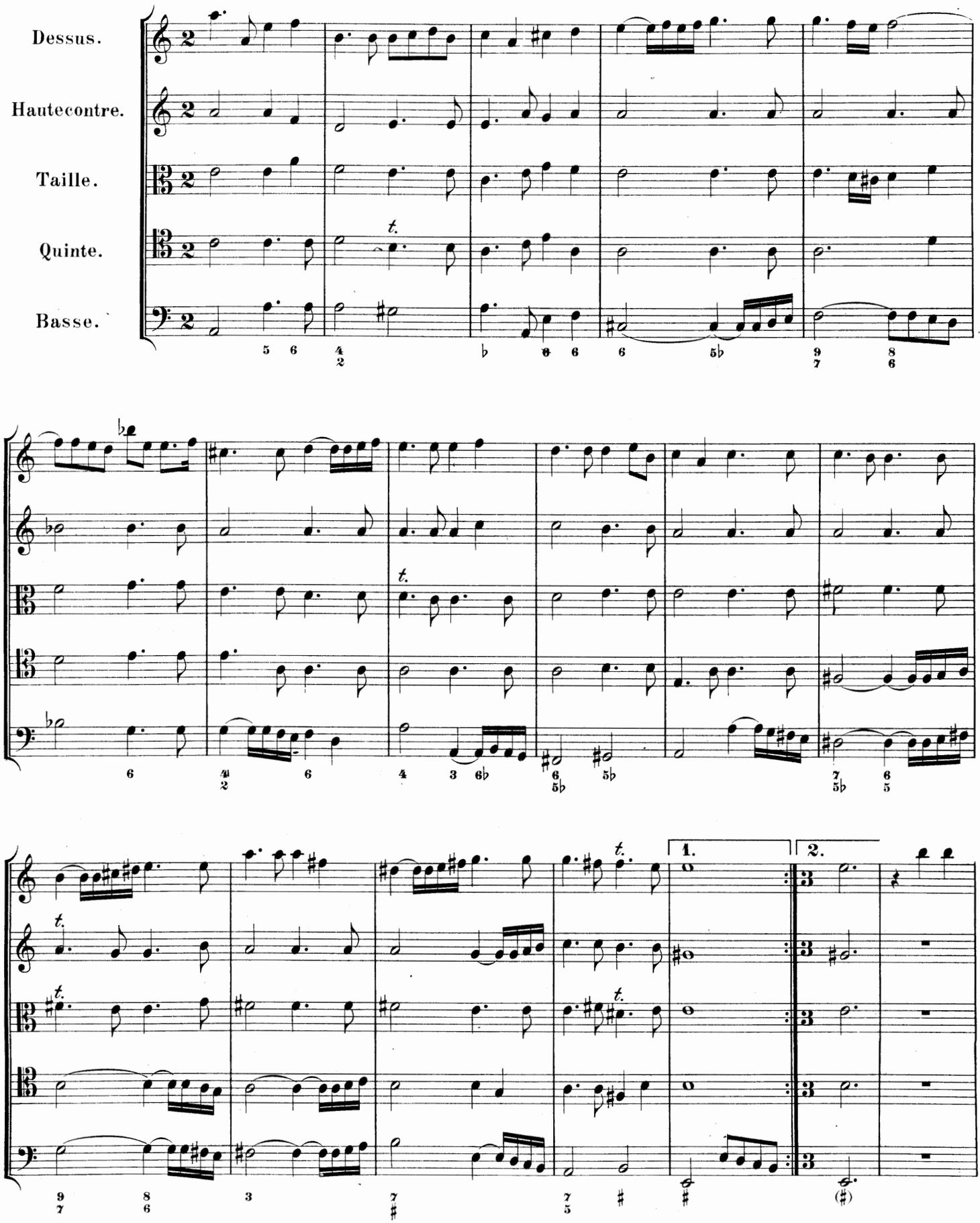


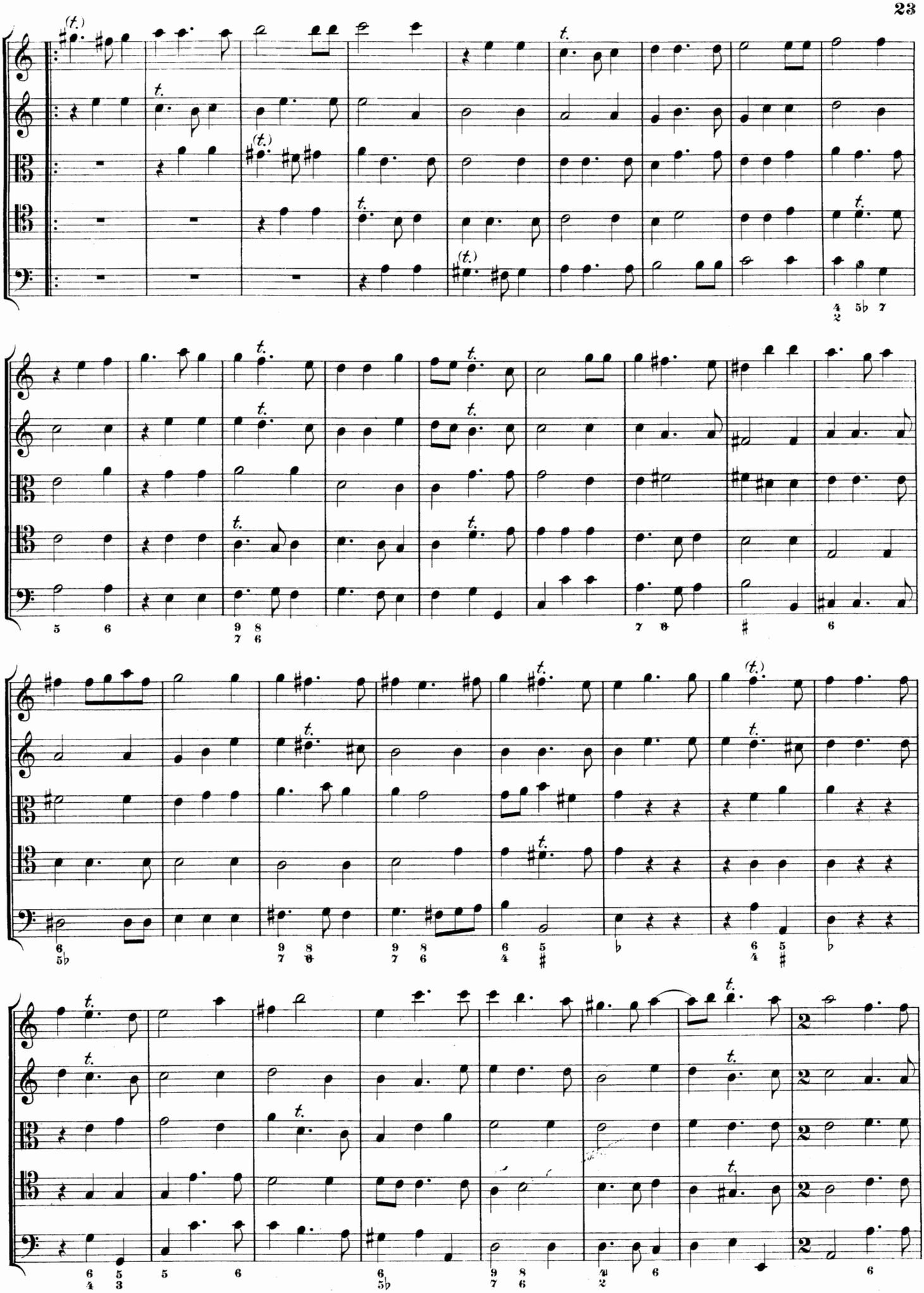

tous
(tous)
tous

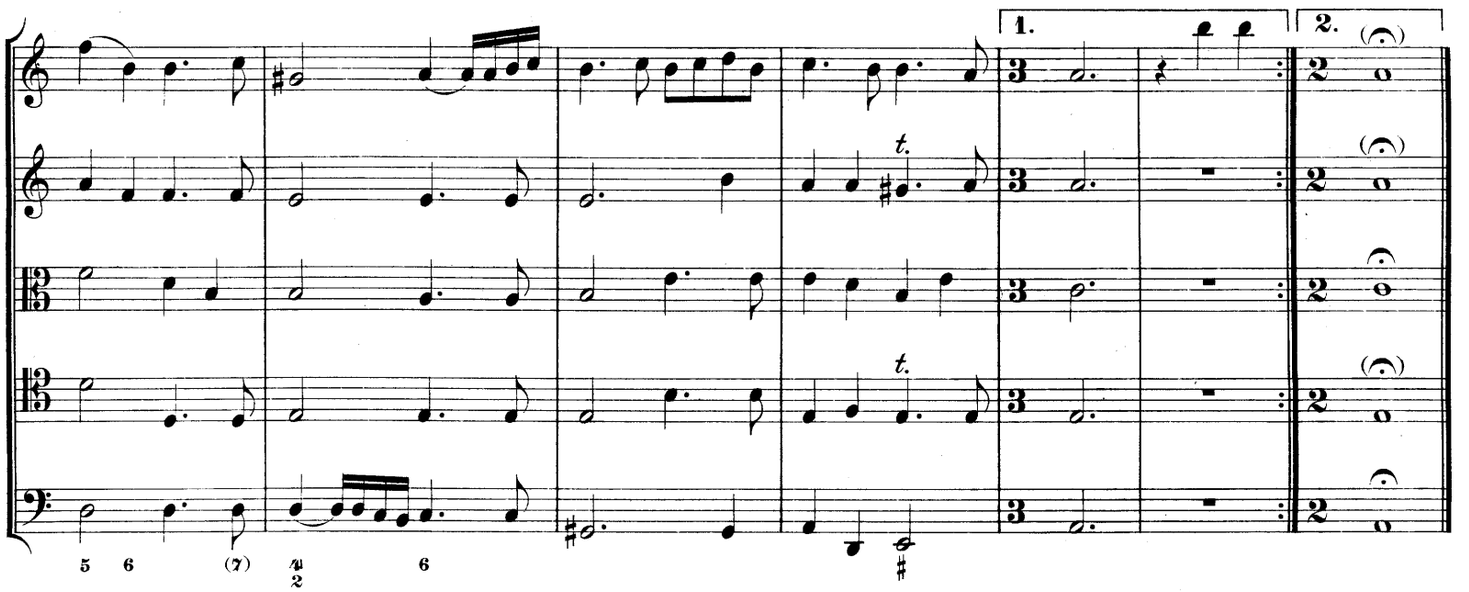

Fin.

# II.

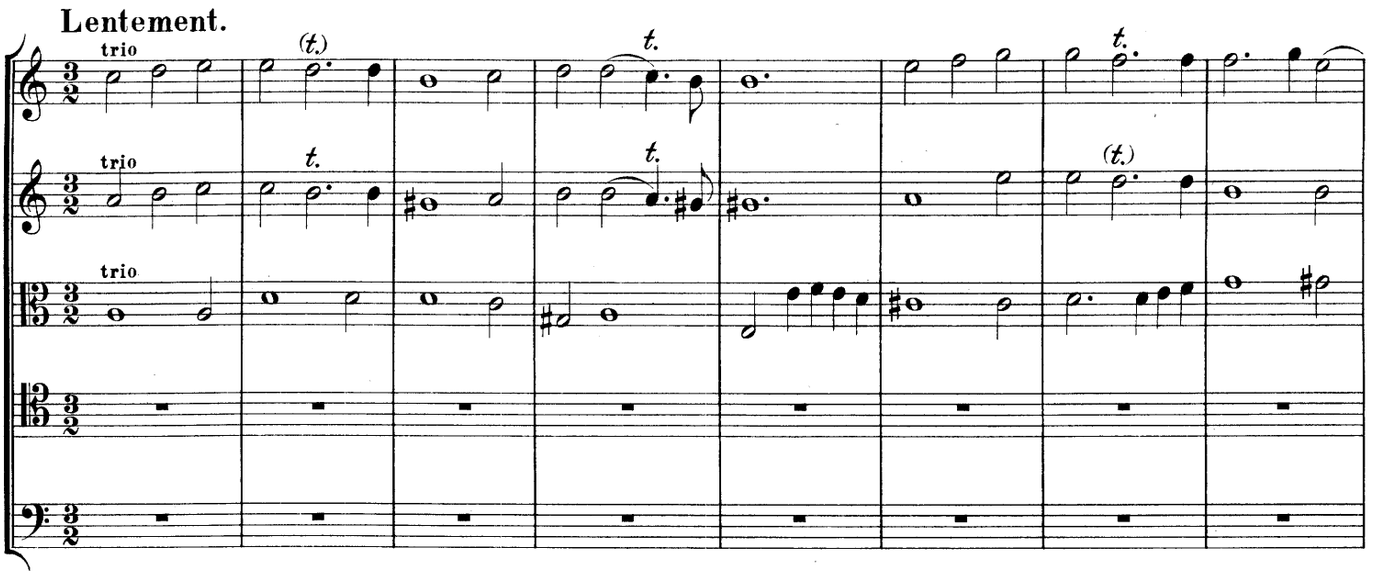
## Ouverture.

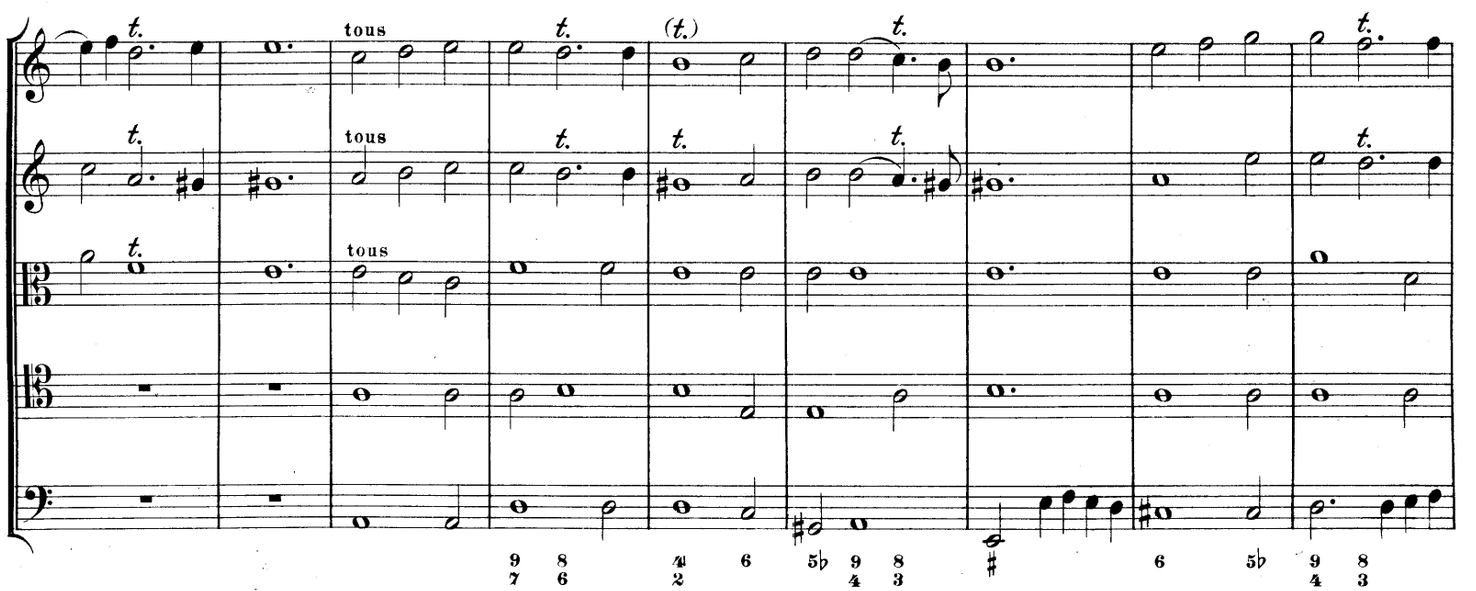


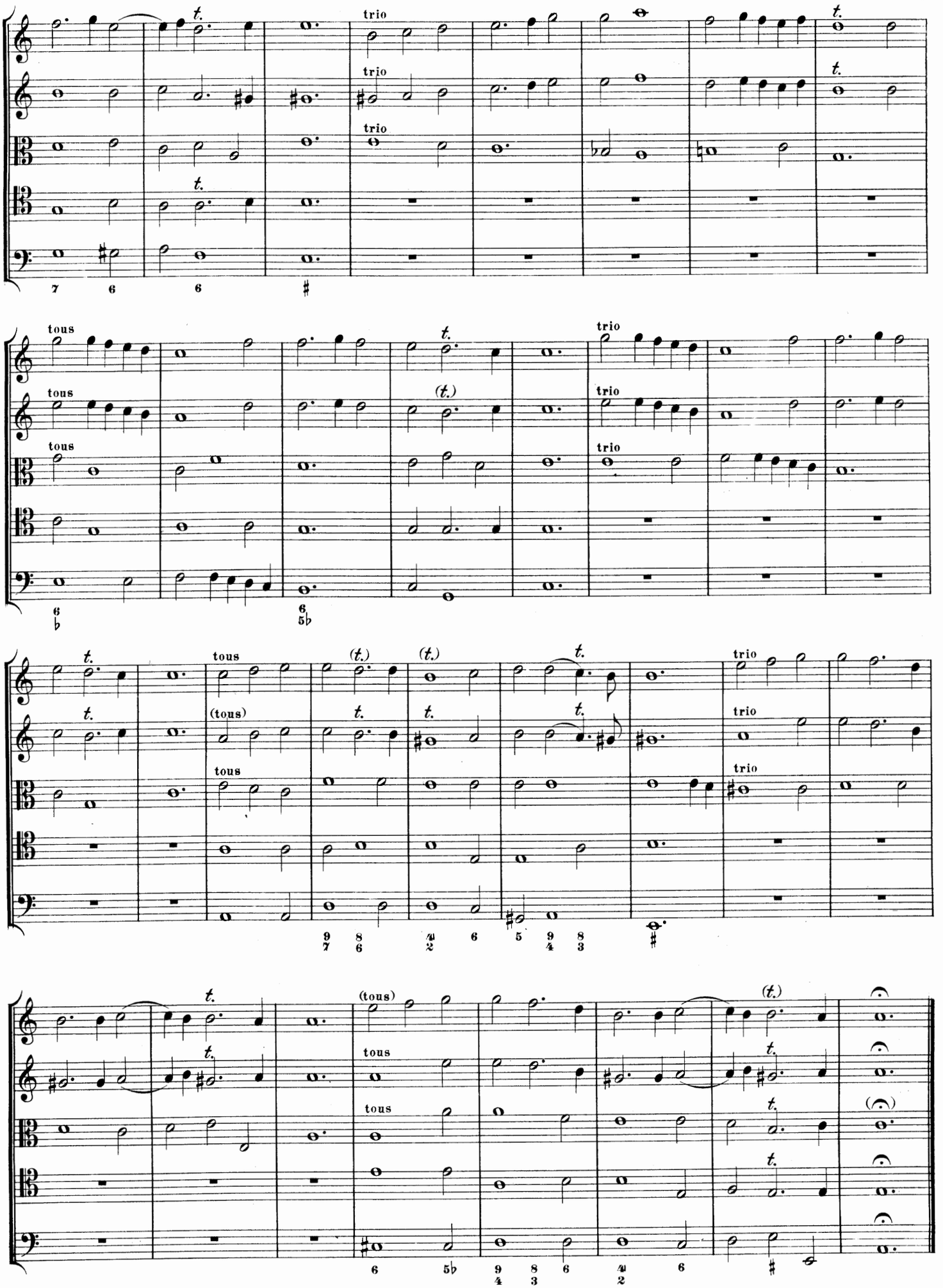




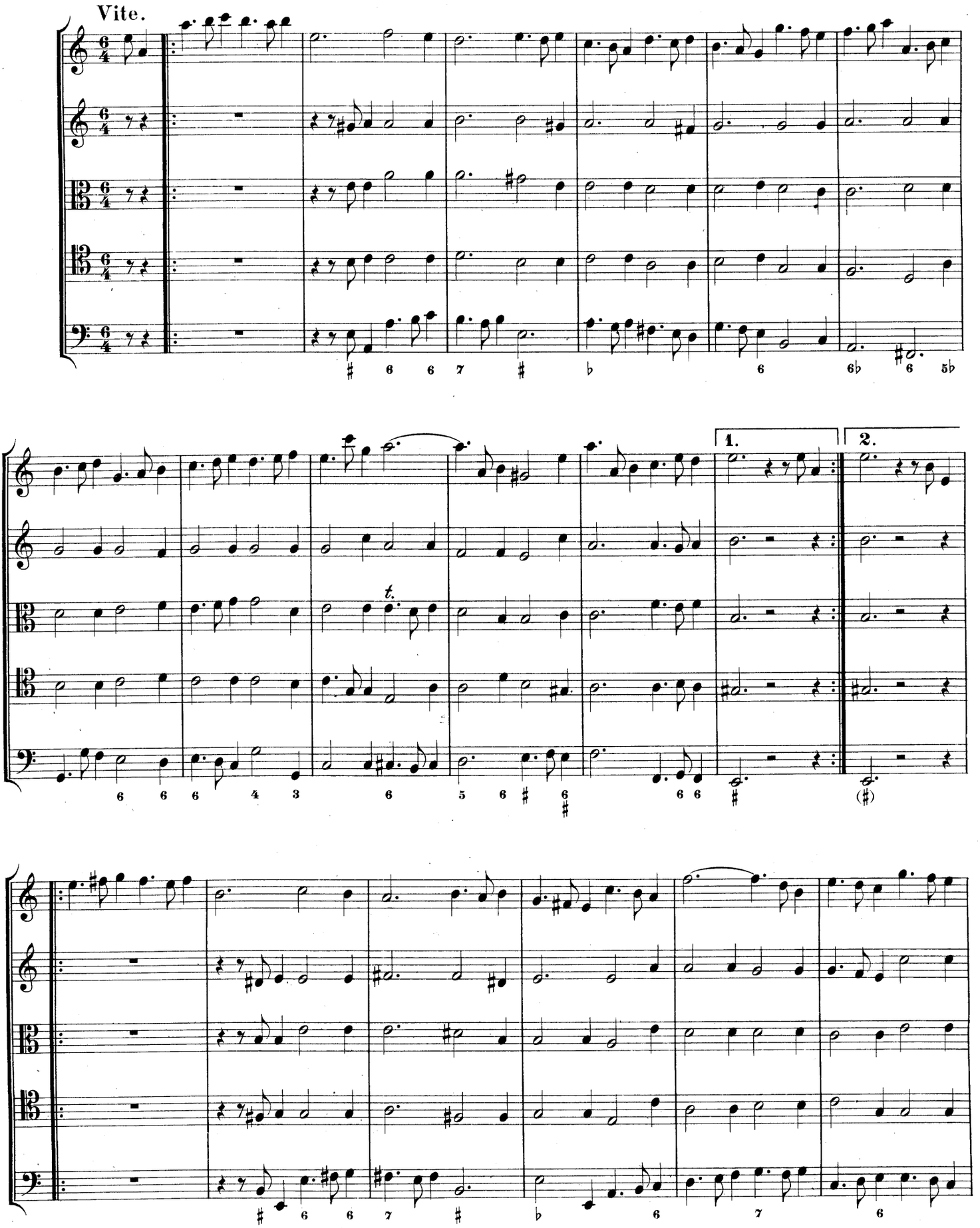

## Plainte.

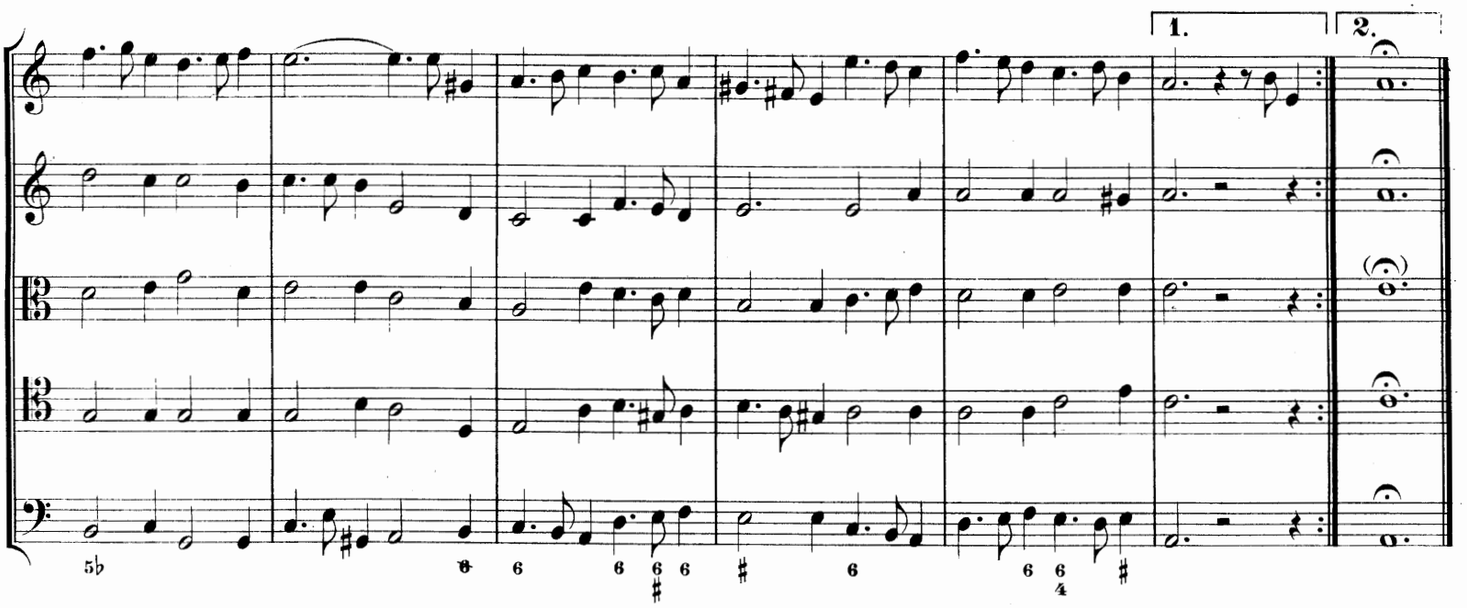



t.
trio
tous
(t.)
(tous)

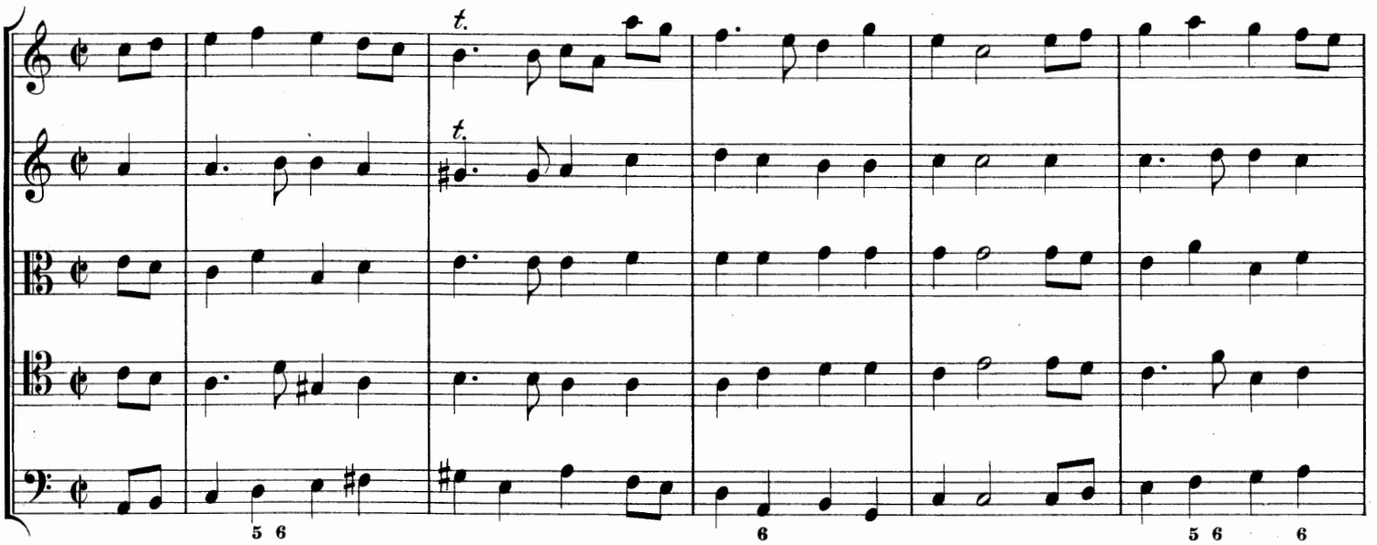
# Gique.

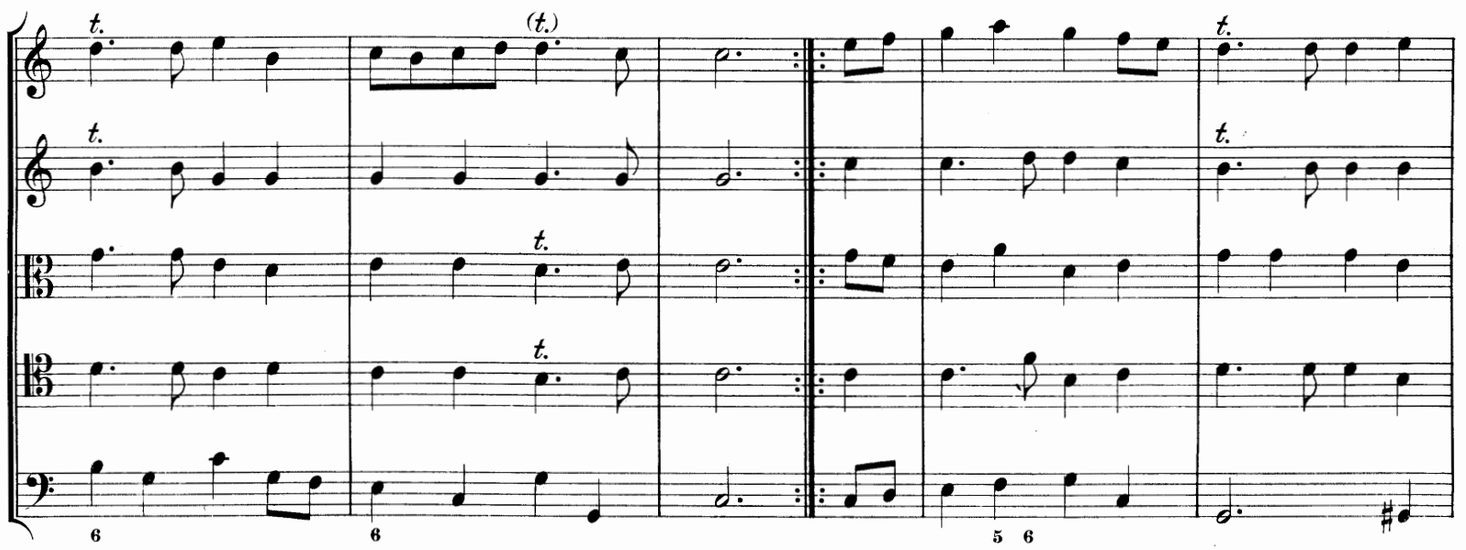


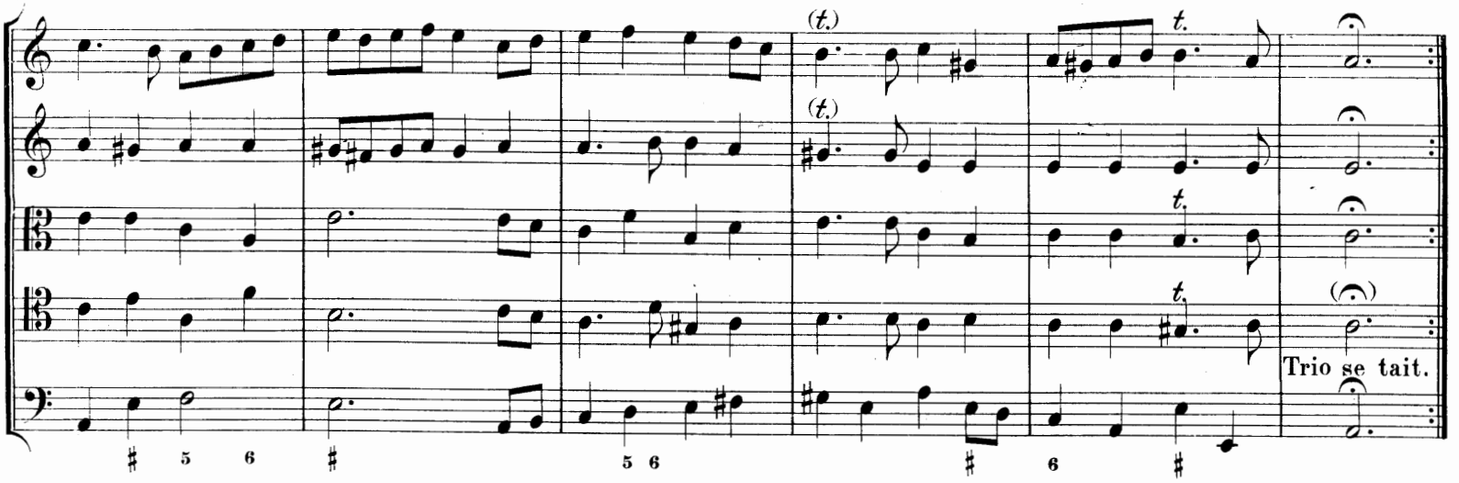


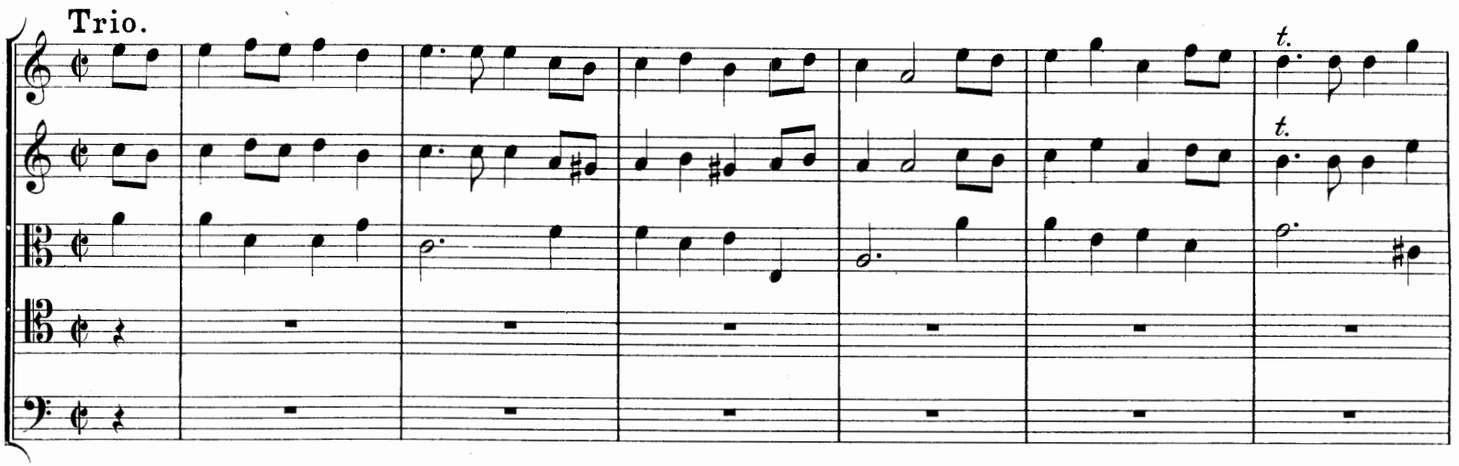

## Bourée,

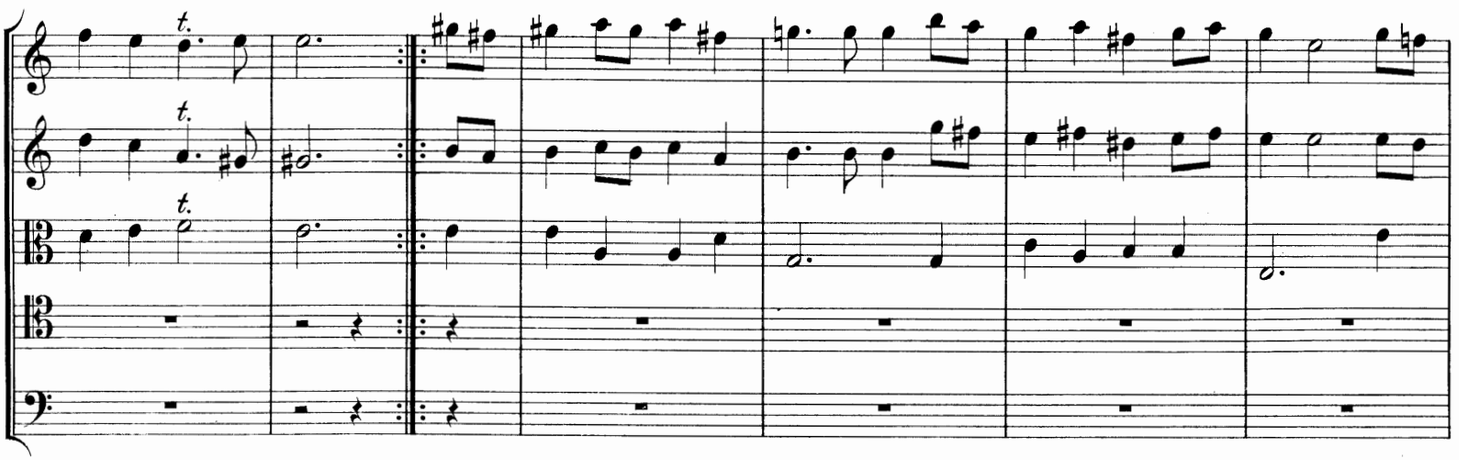
qui se jouë alternativement avec le Trio.

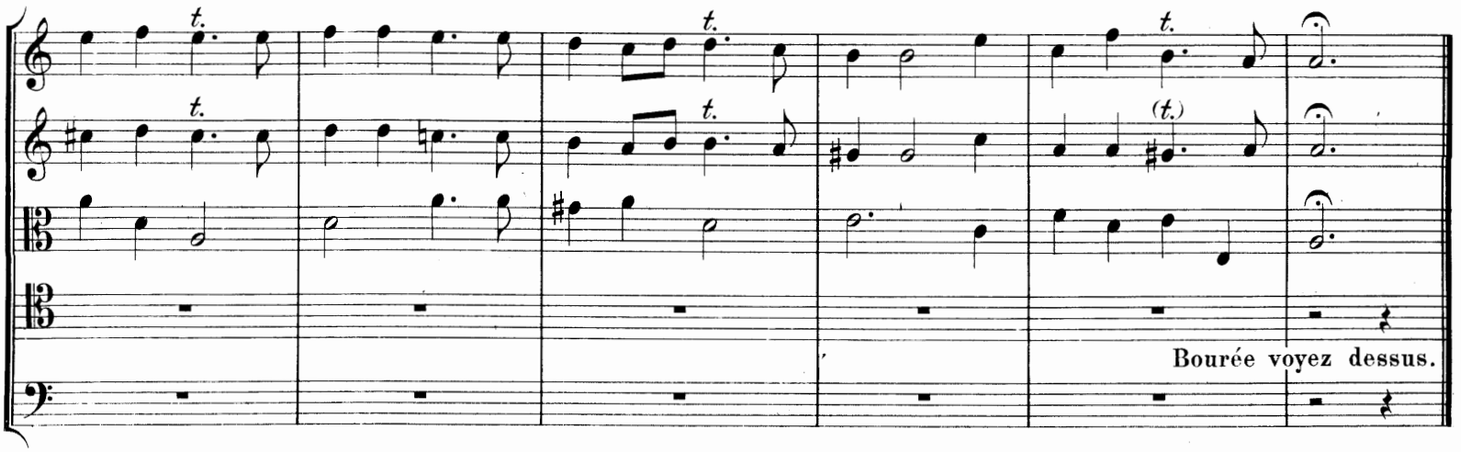




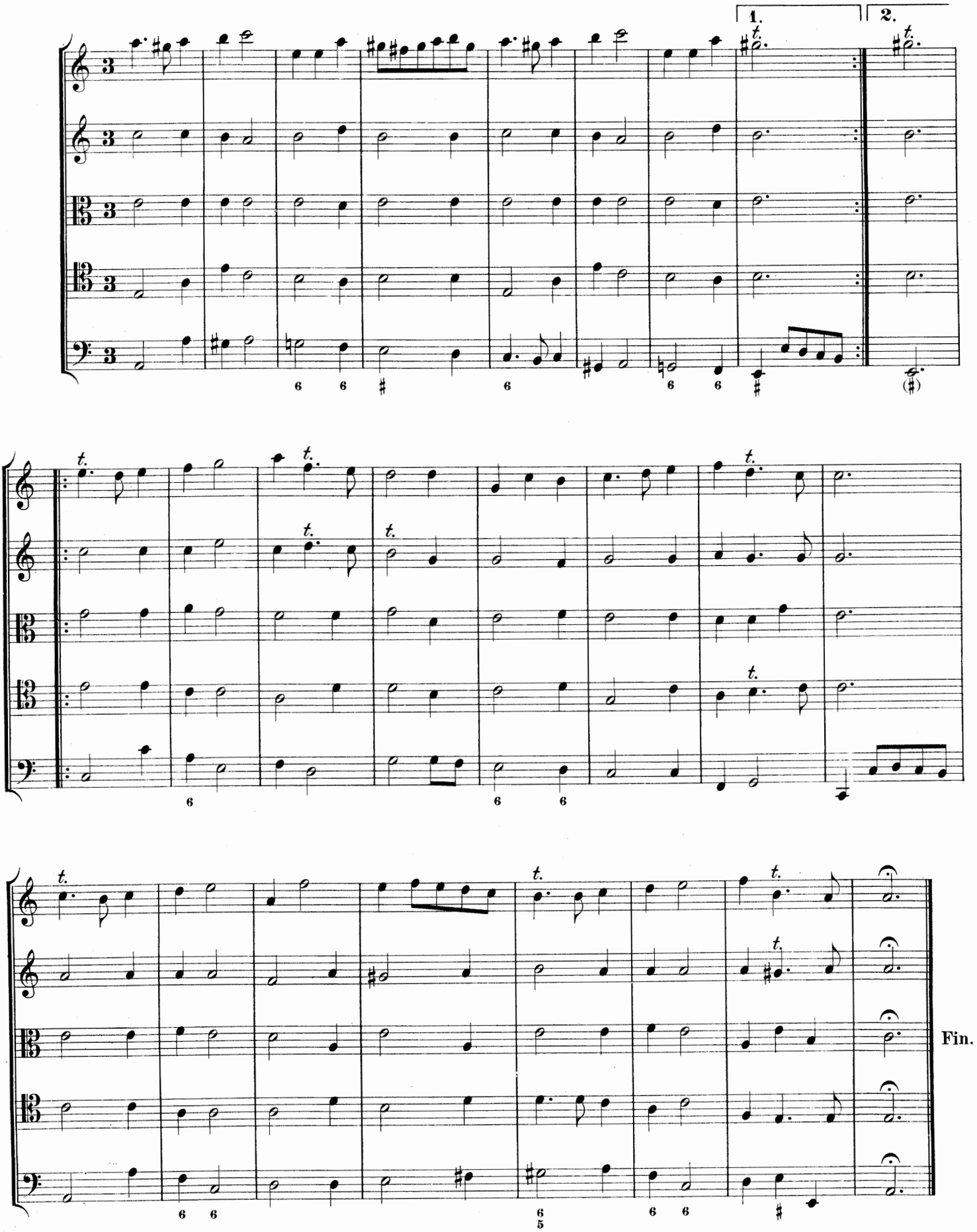

Trio se tait.


Trio.



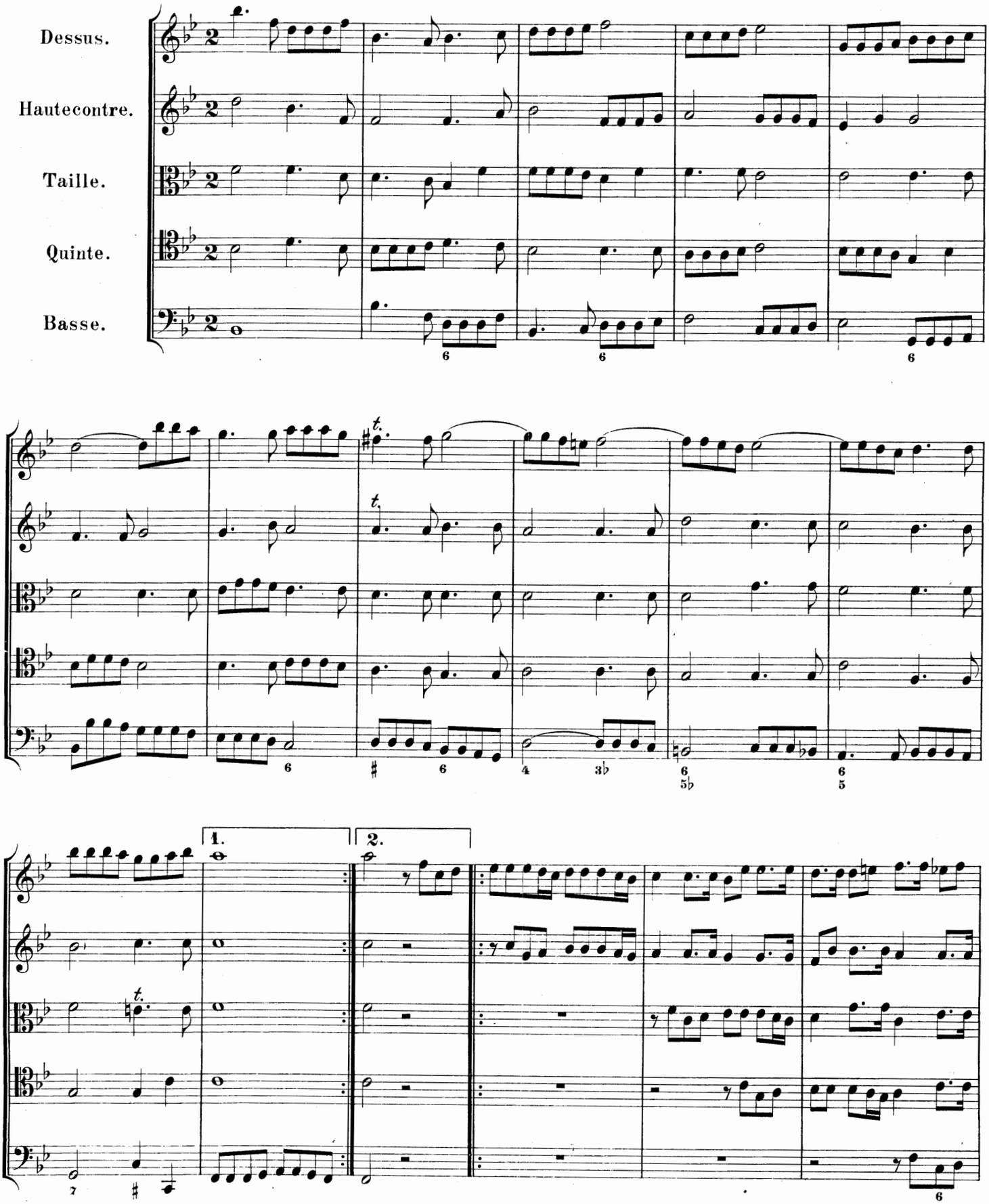

Bourée voyez dessus.

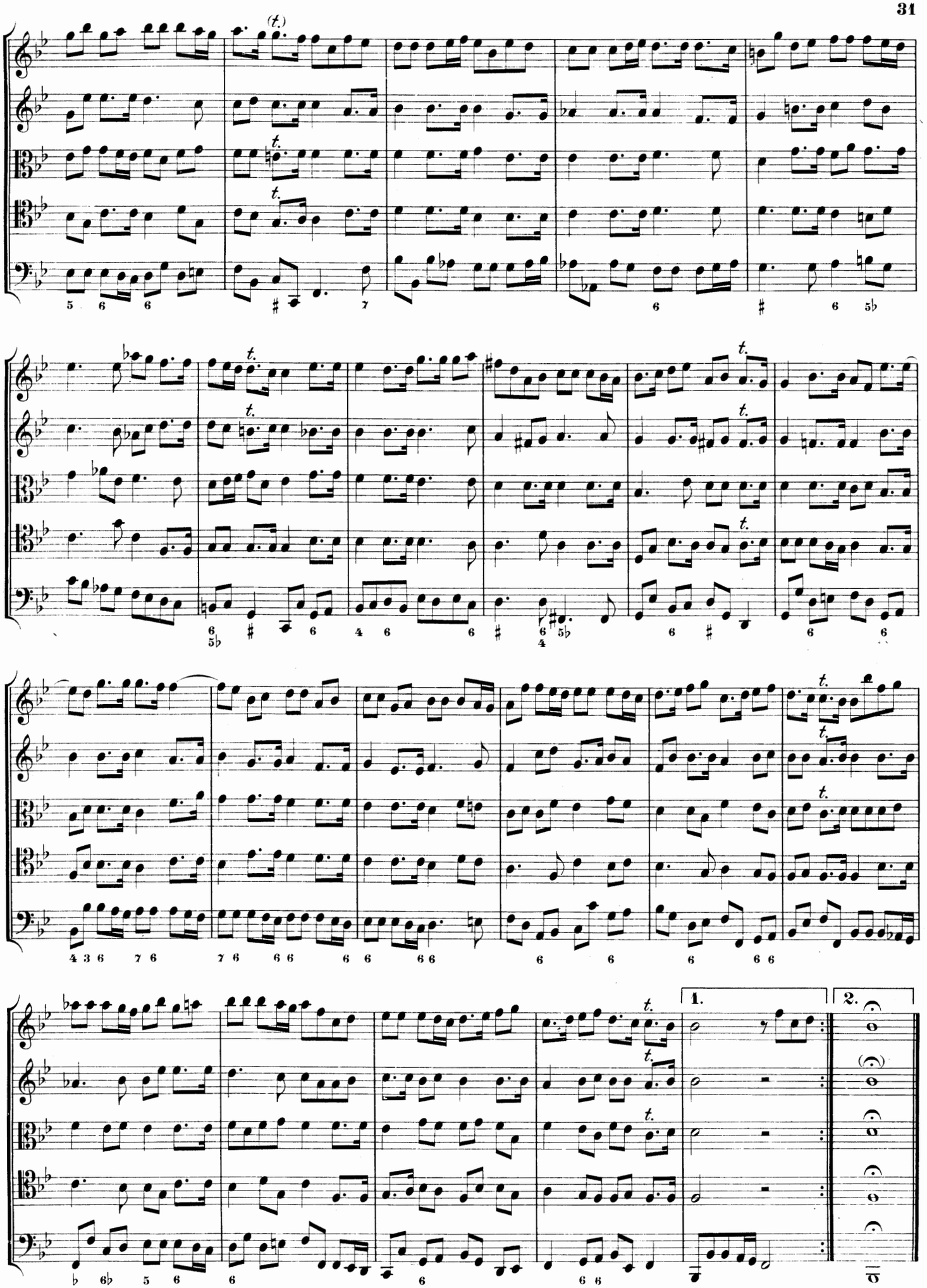
# Menuet.



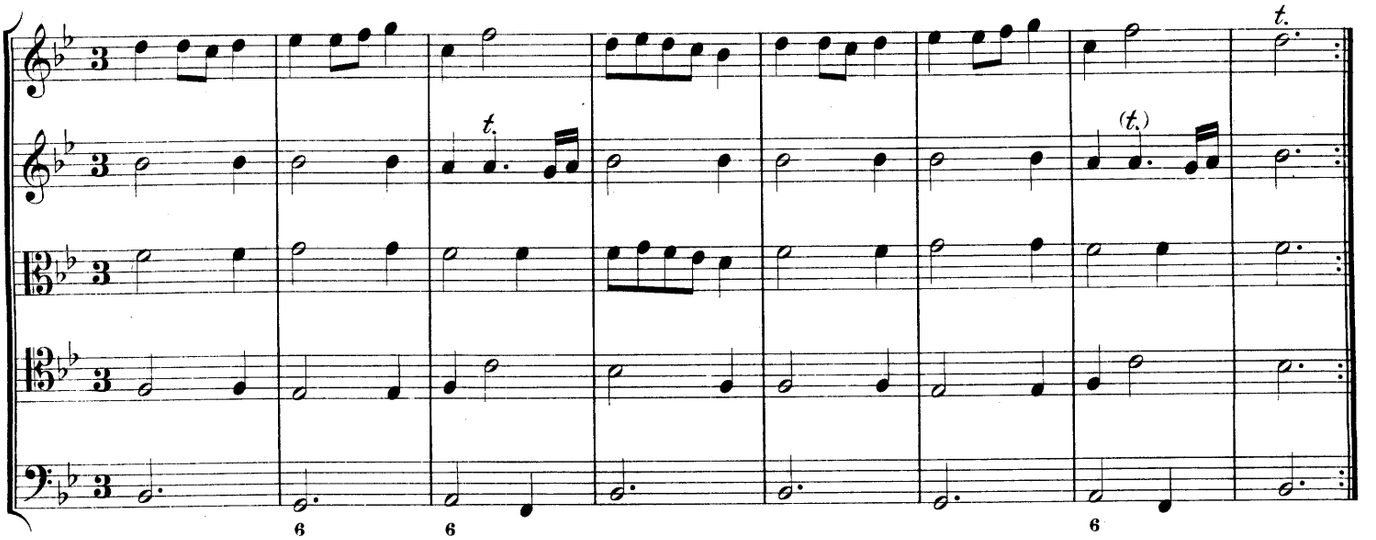
# III.

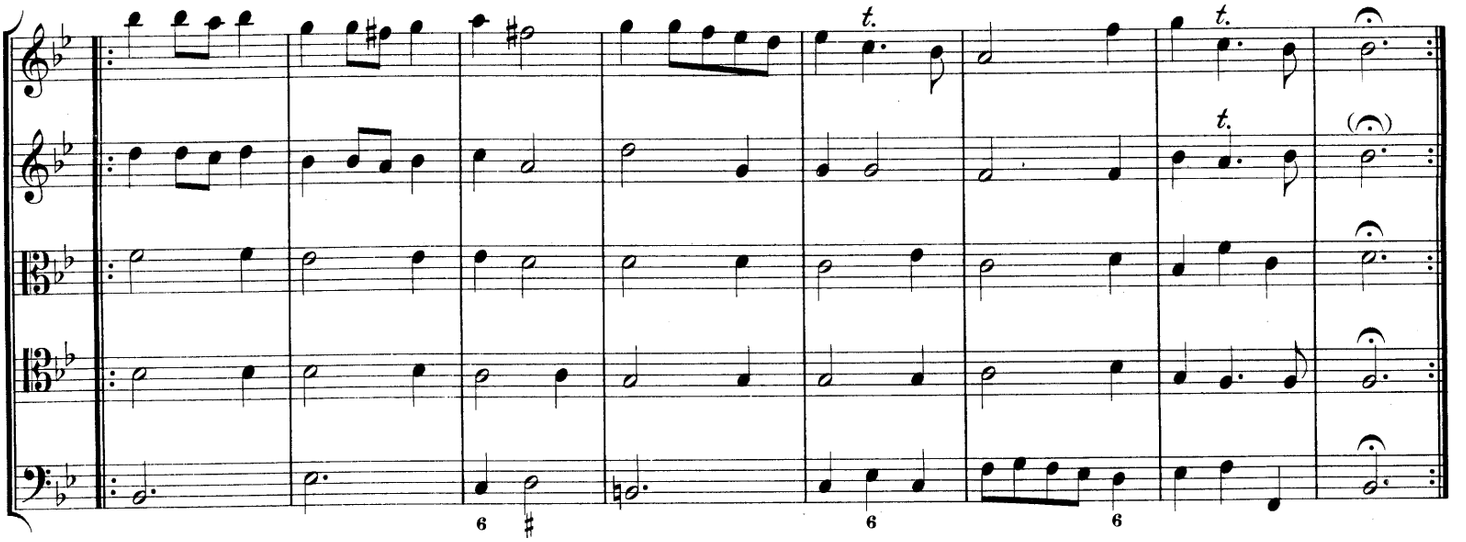
## Ouverture.





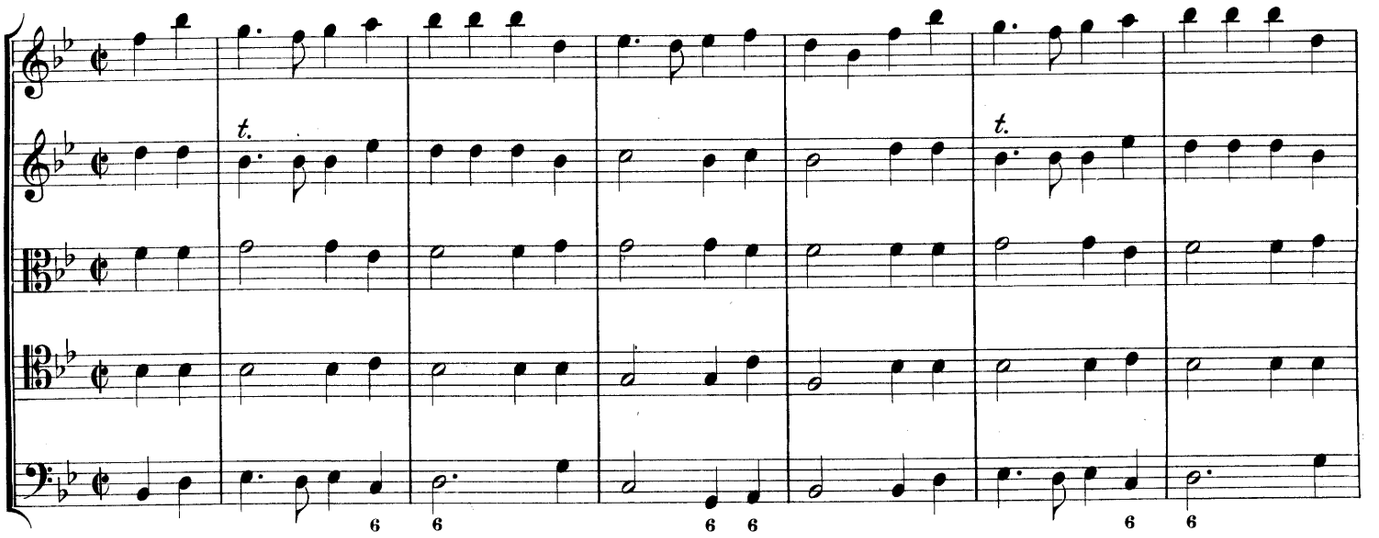
# Menuet.

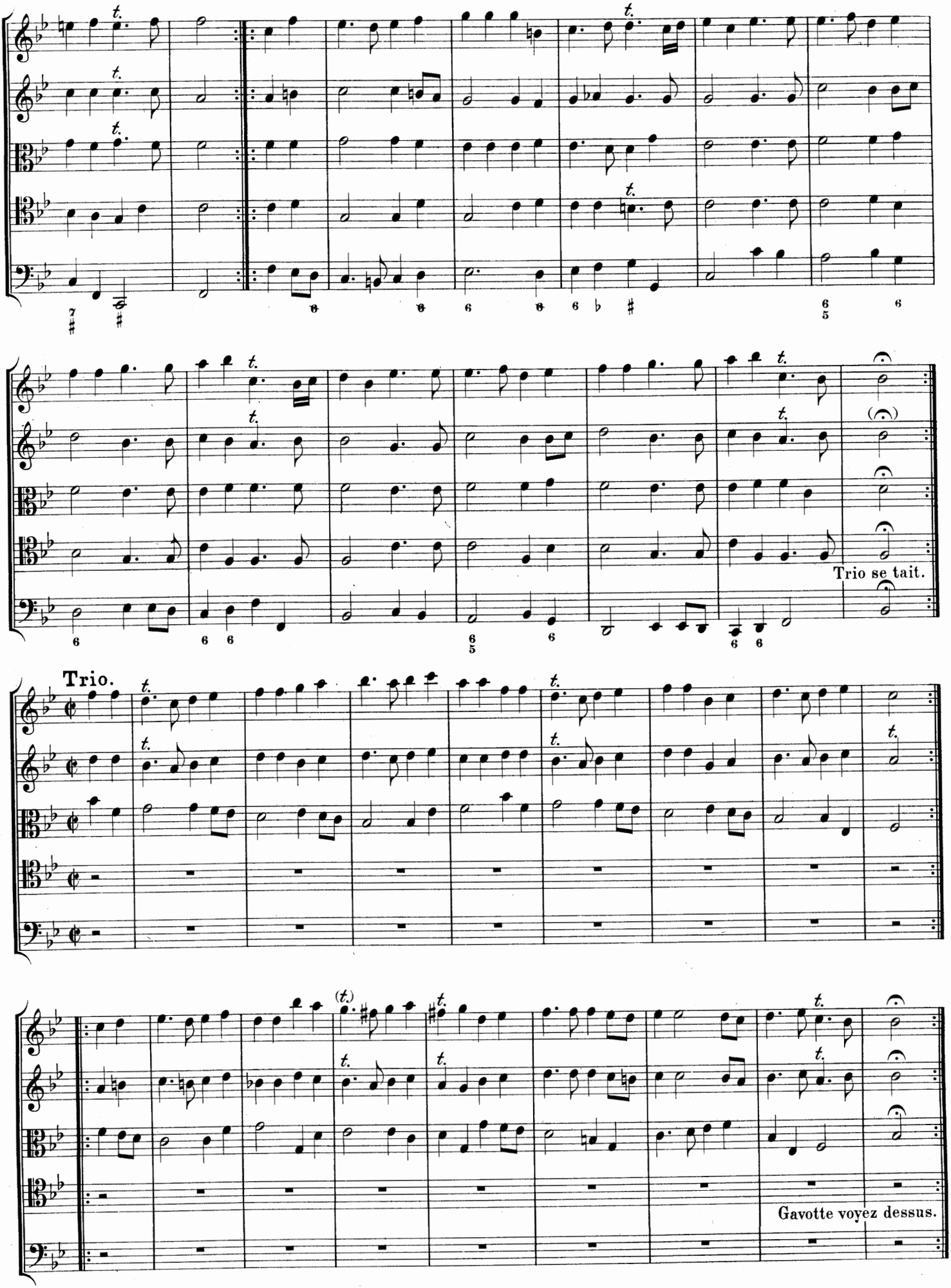




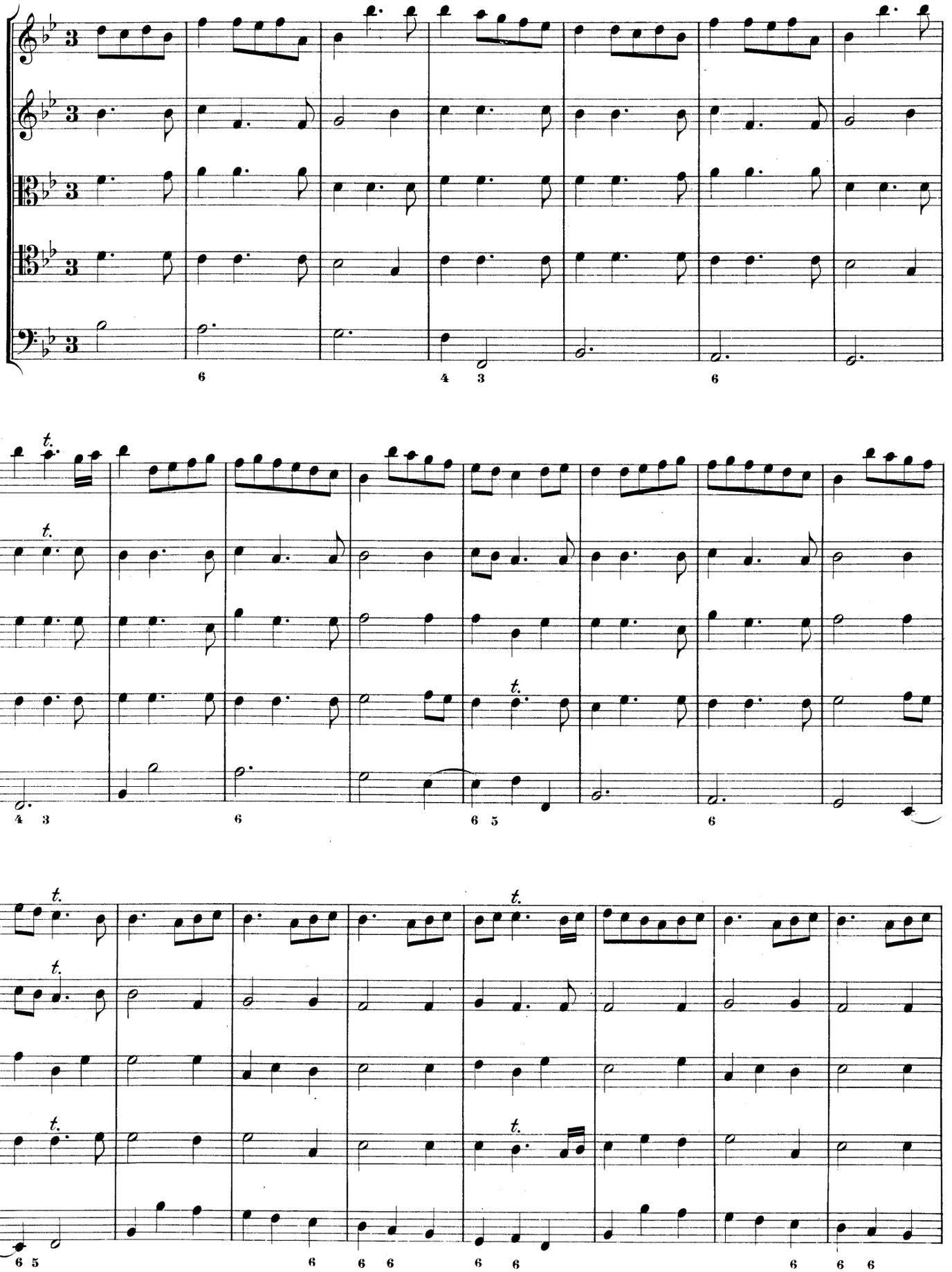
# Gavotte,

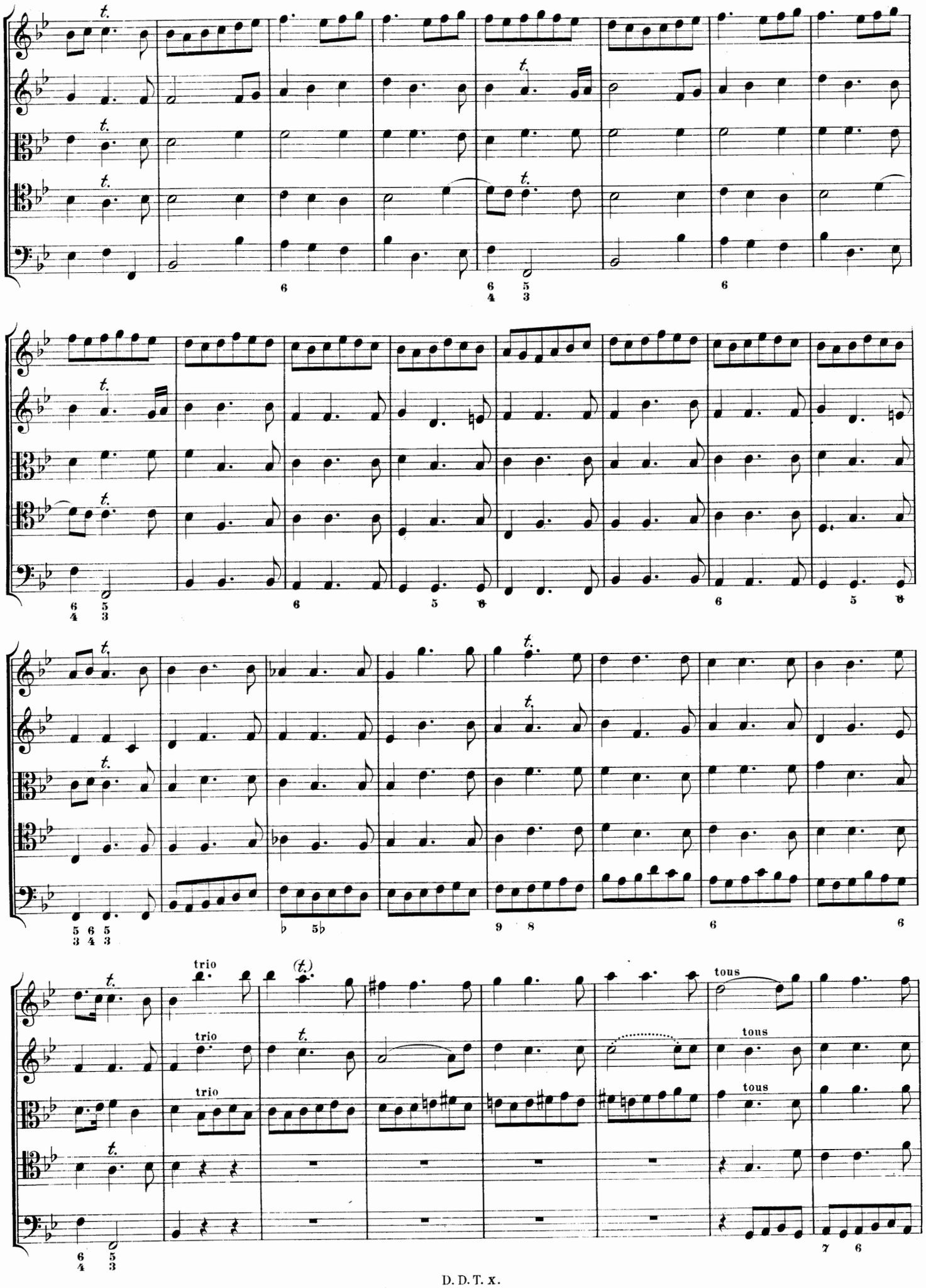
qui se jouë alternativement avec le Trio.

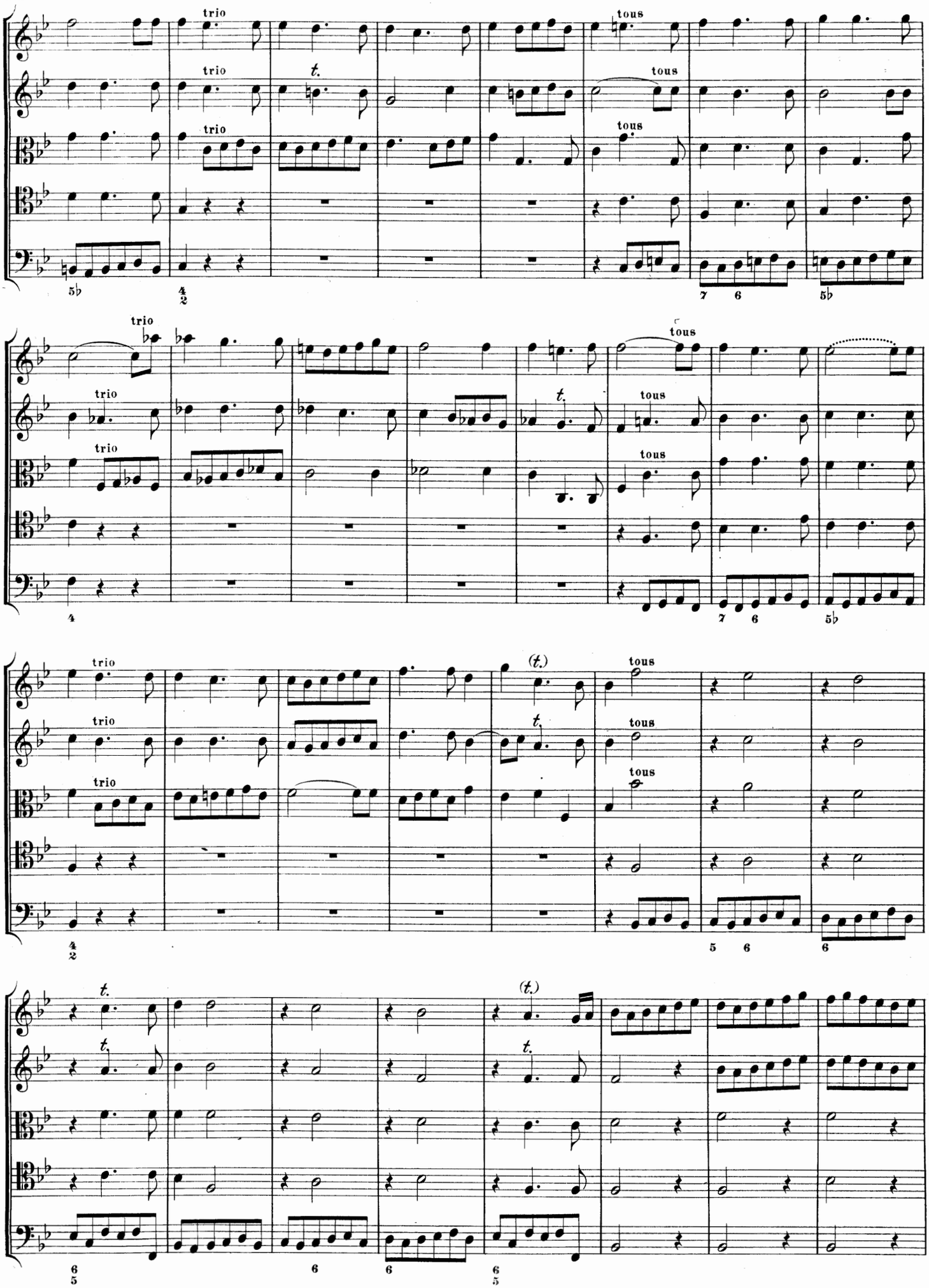


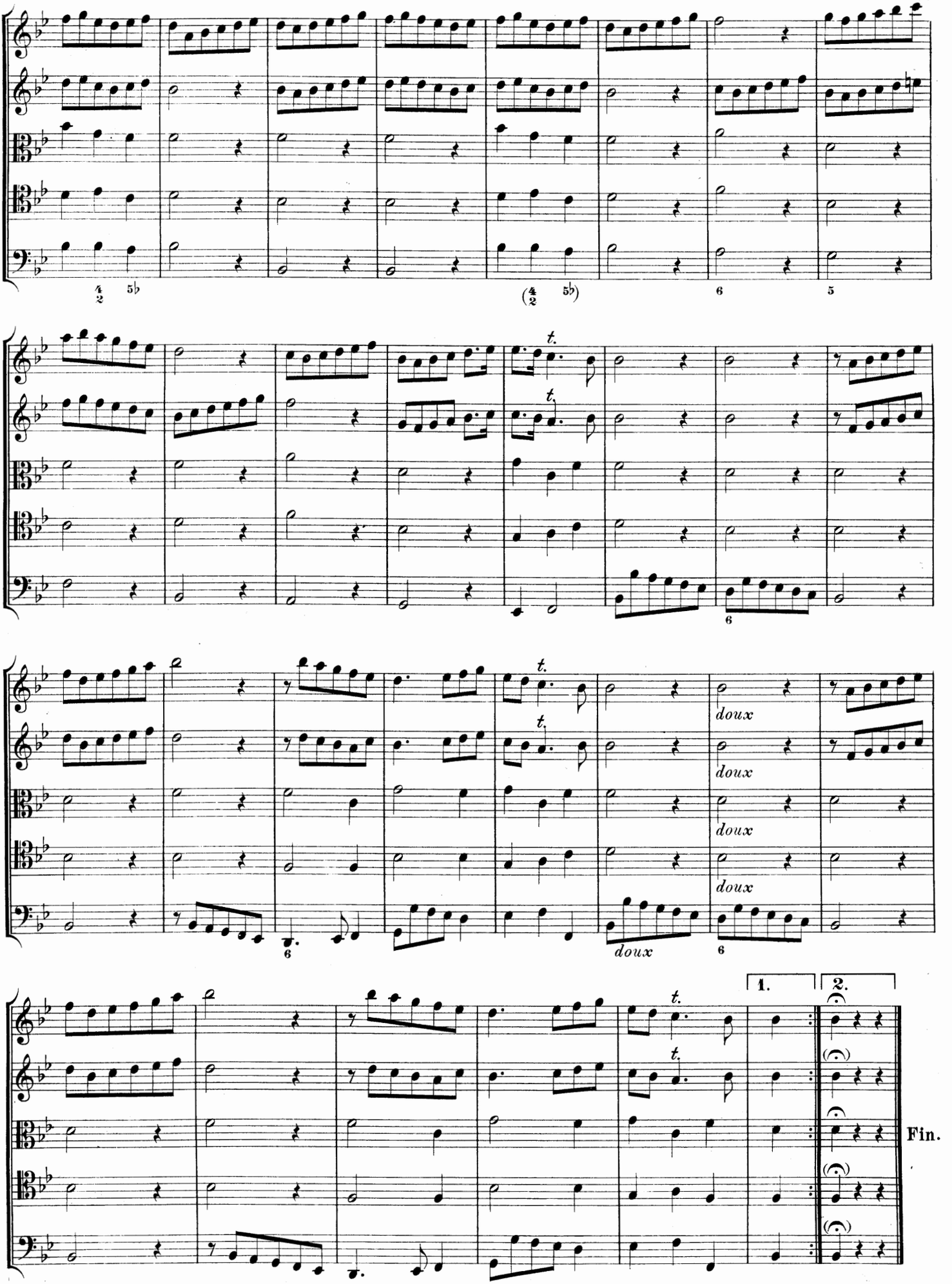

Trio se tait.
Trio.
Gavotte voyez dessus.

# Chaconne.



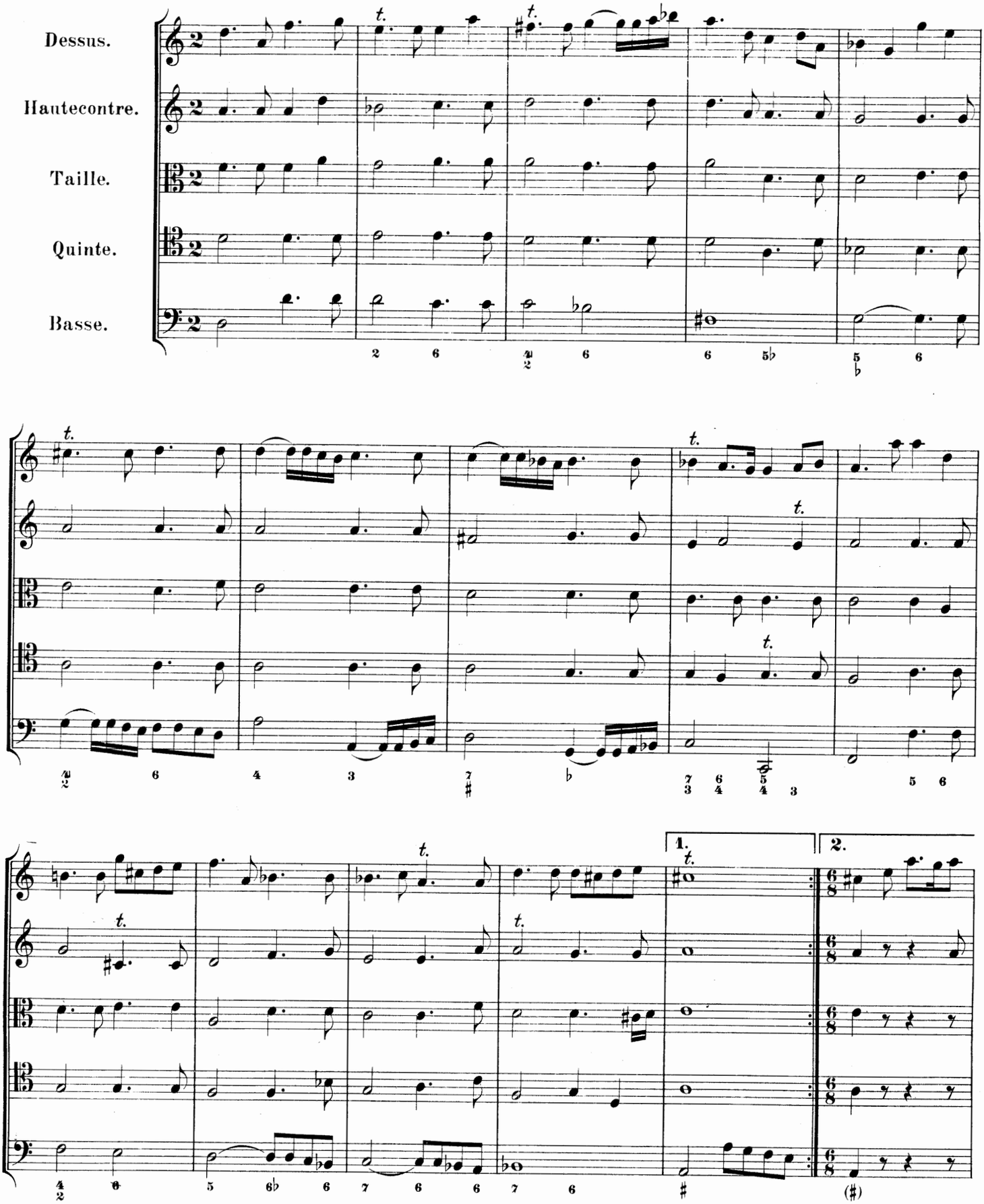

t.
trio
tous

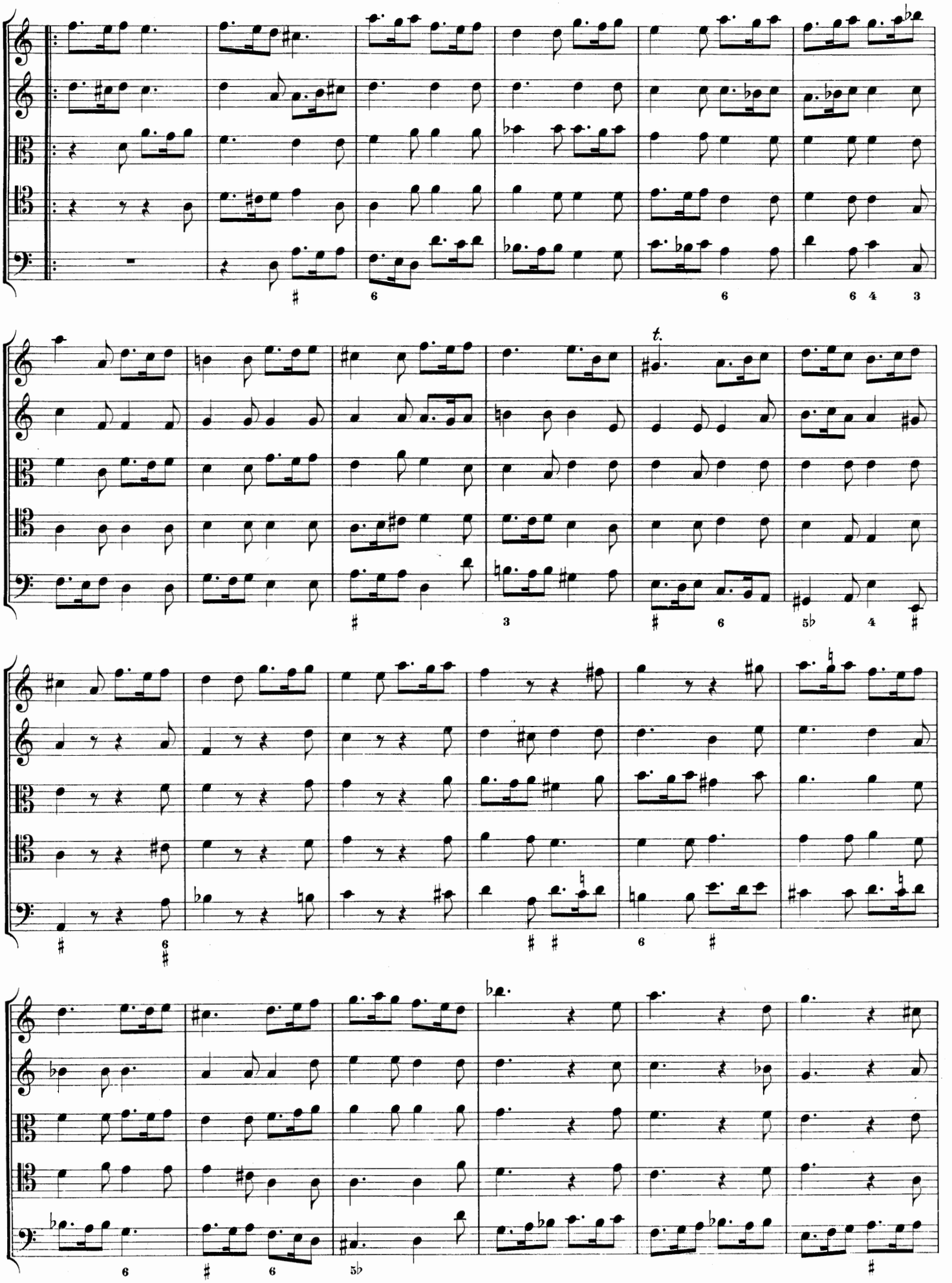

trio
tous
t.
(t.)

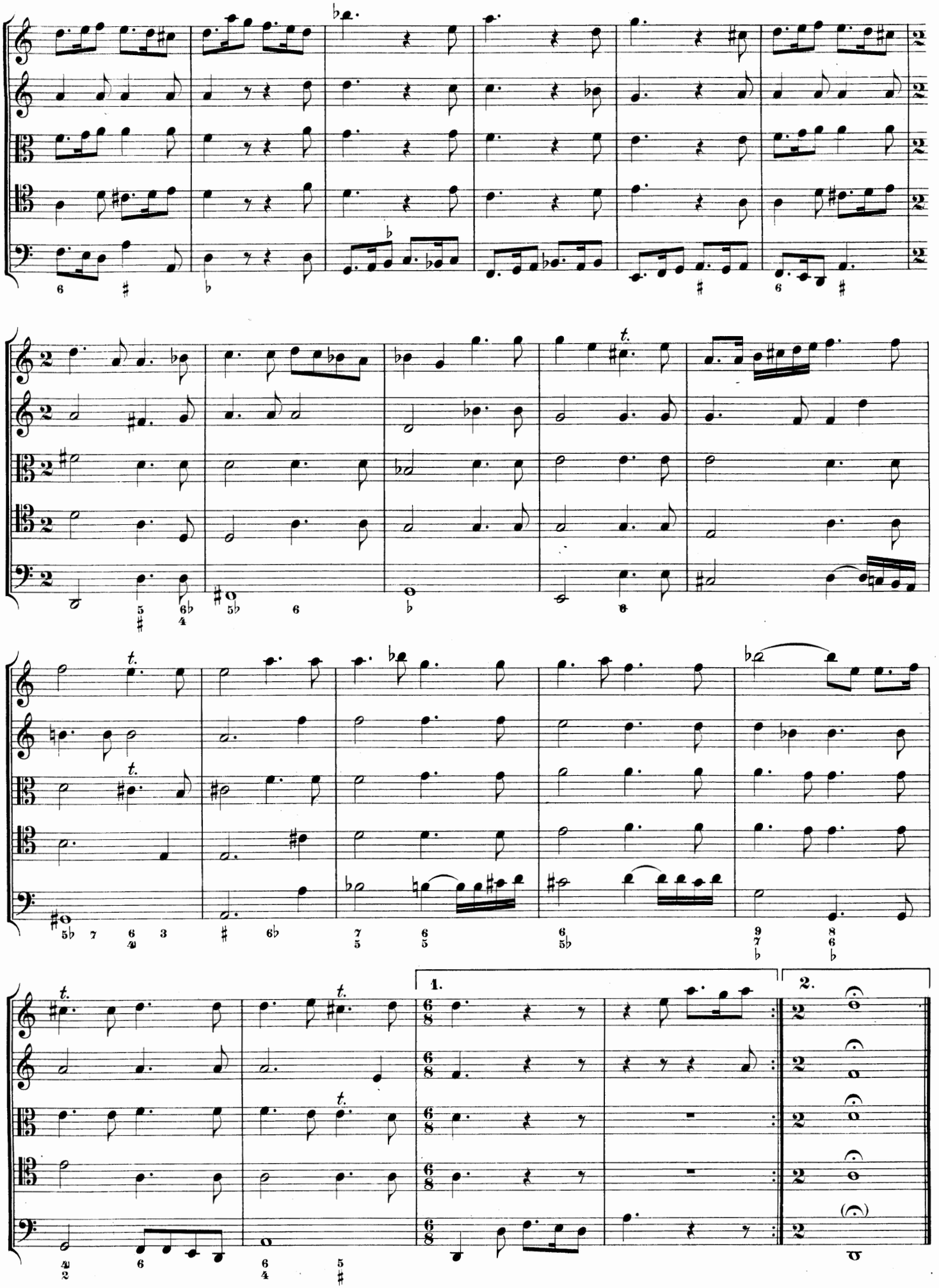

t.
doux
1.
2.
Fin.

# IV.

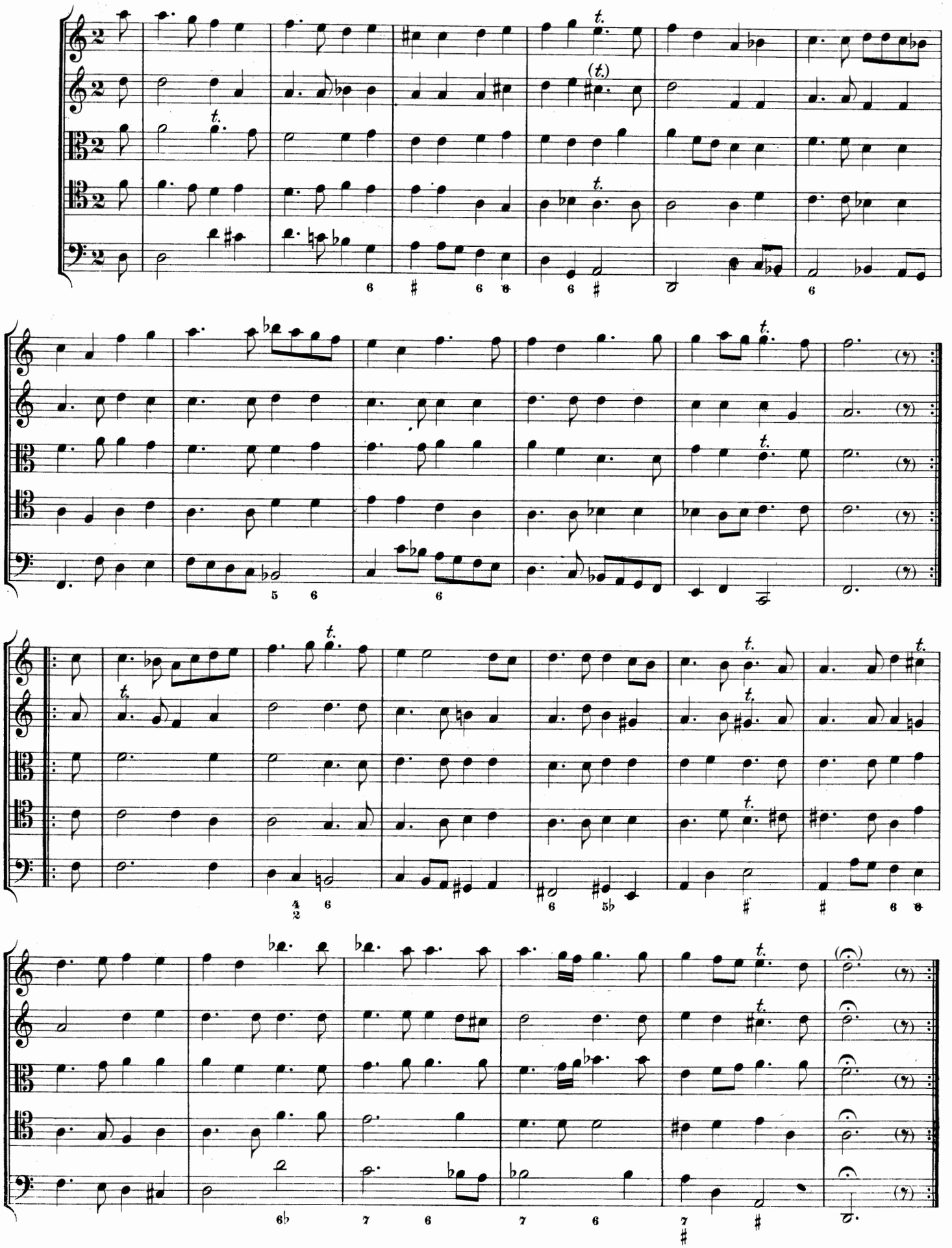
## Ouverture.



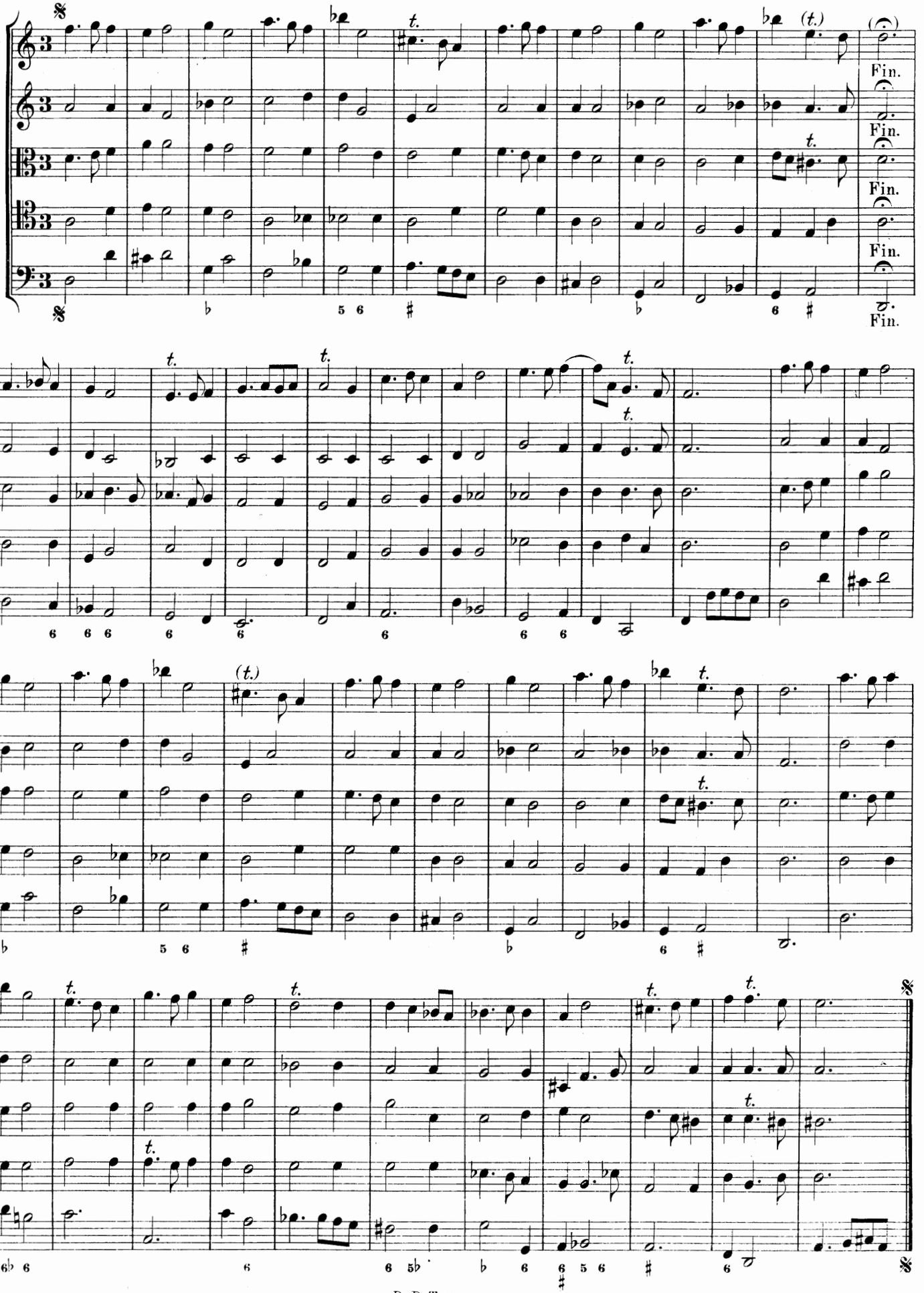

t.



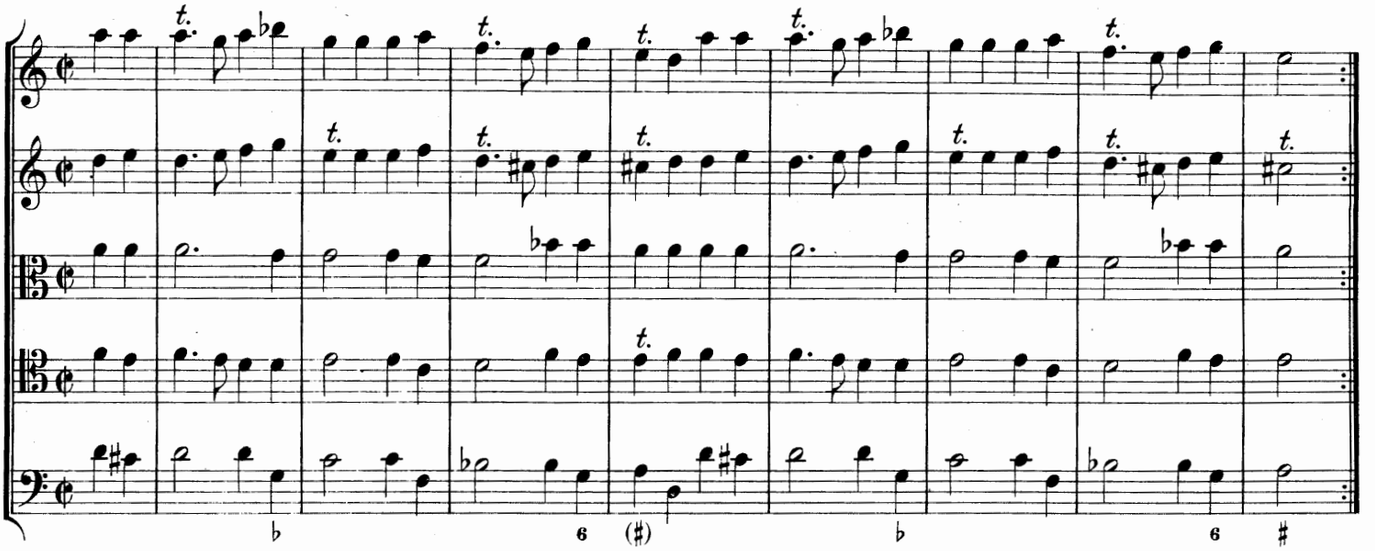
# Entrée.

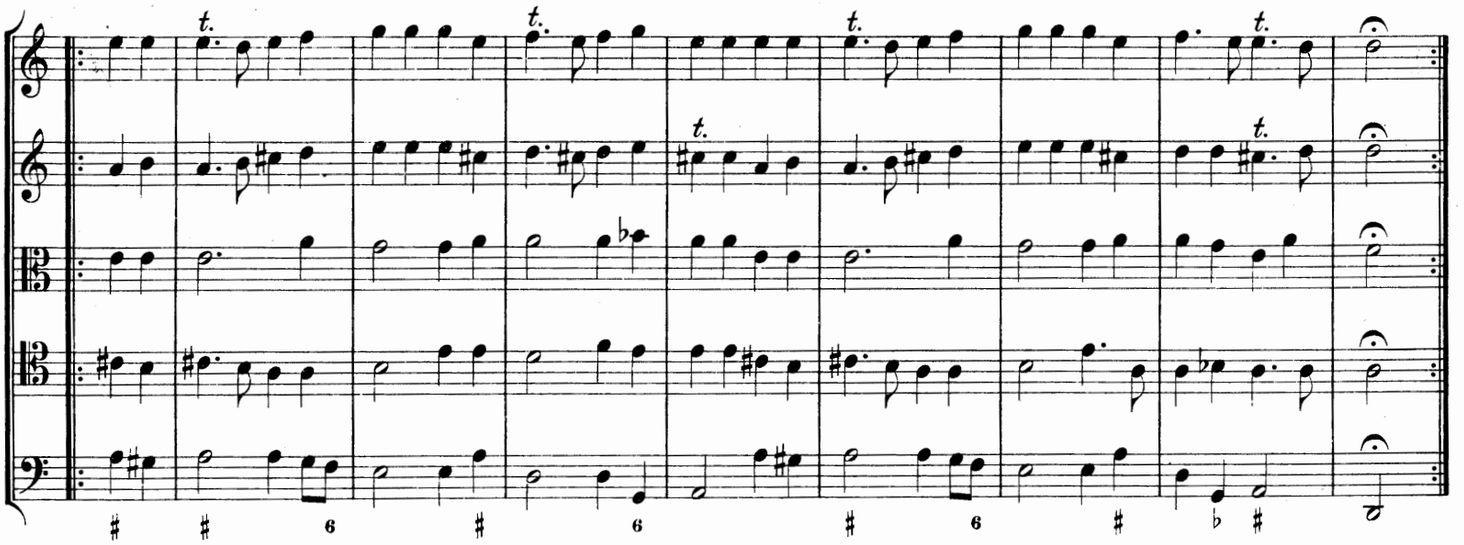


# Rondeau.

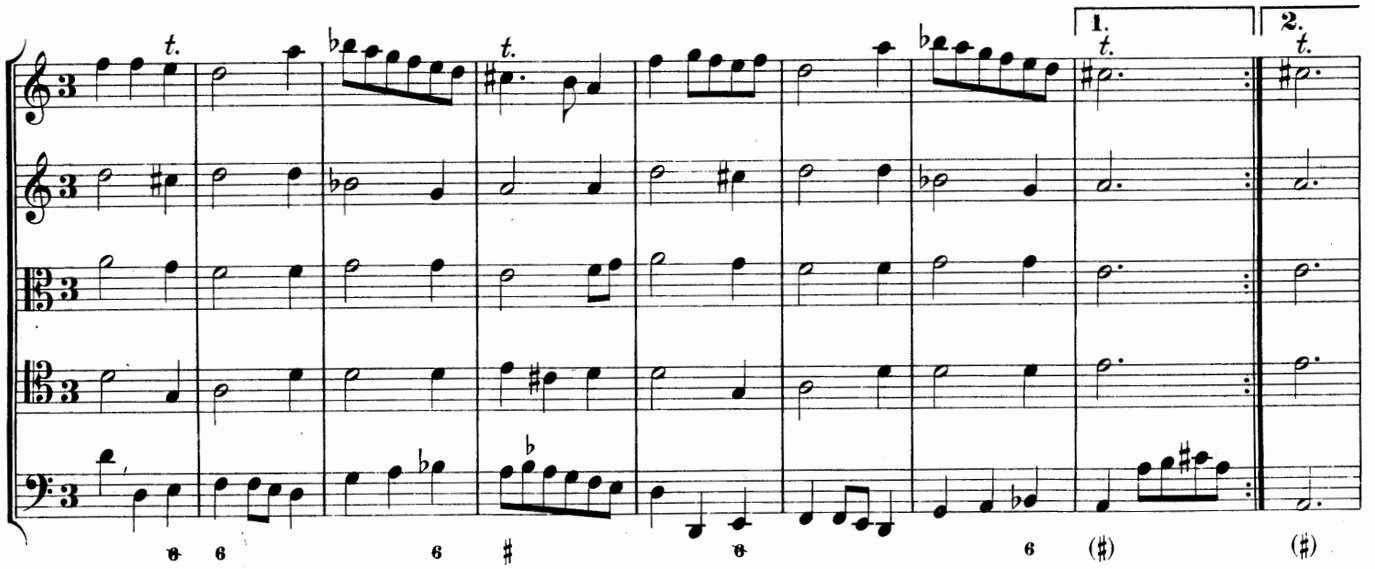


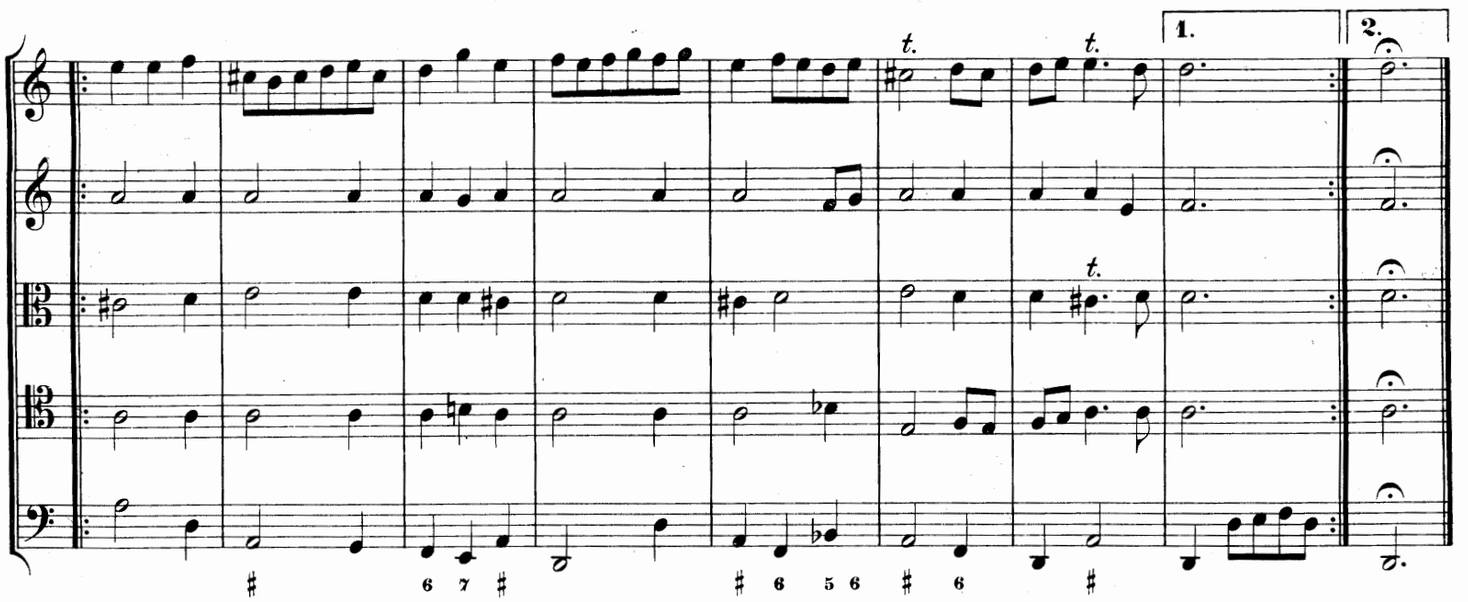
## Gavotte.



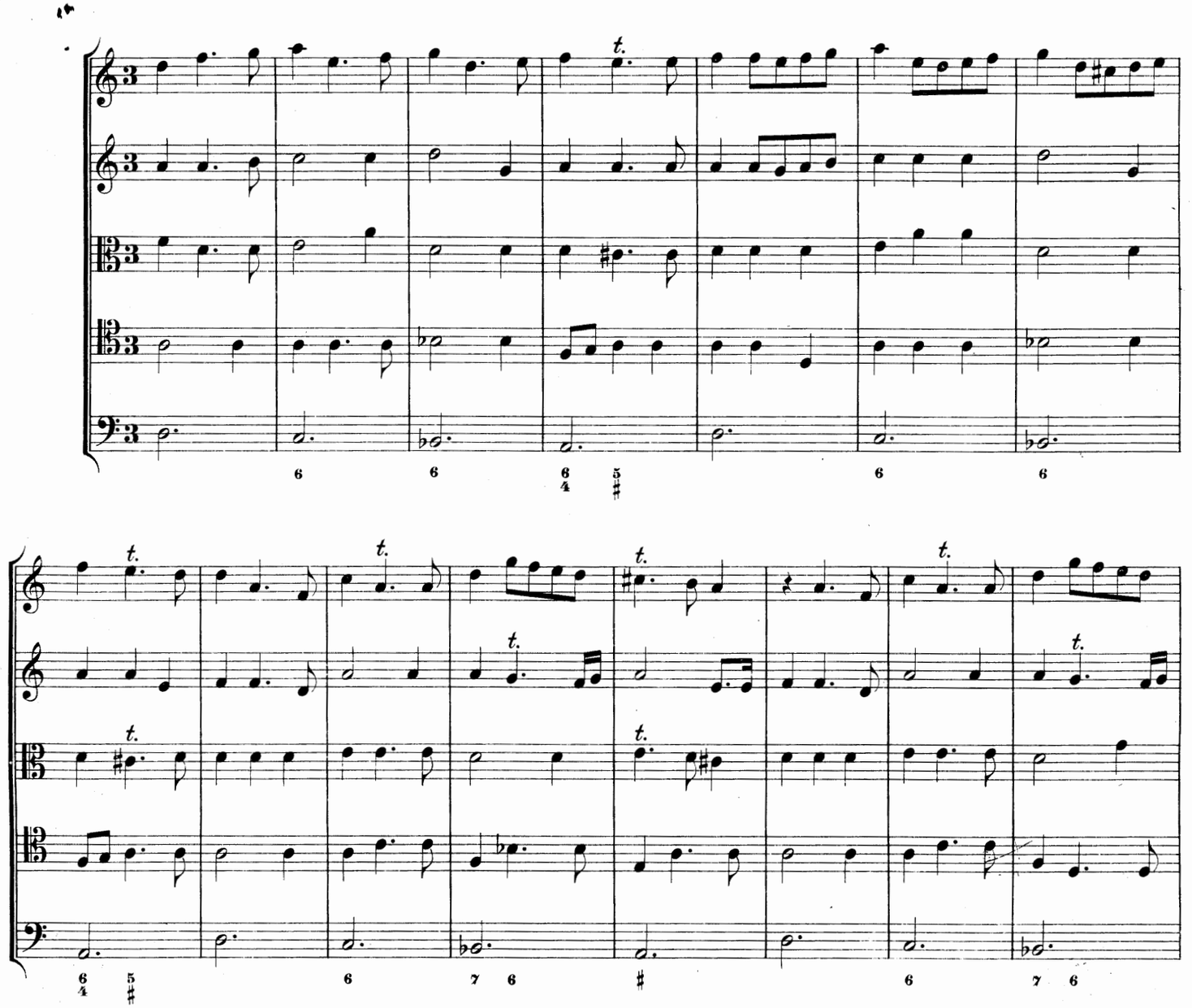


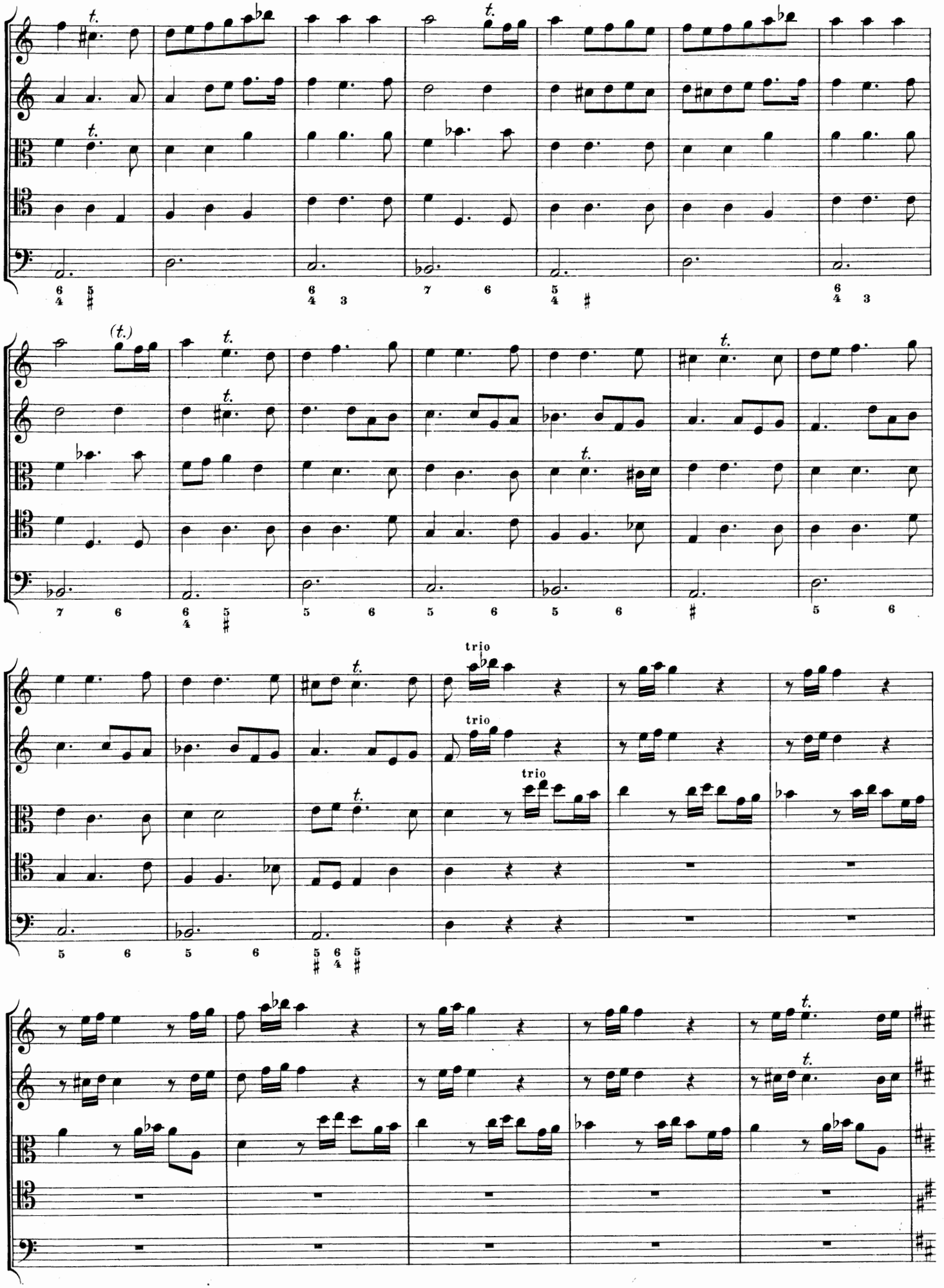
## Menuet.

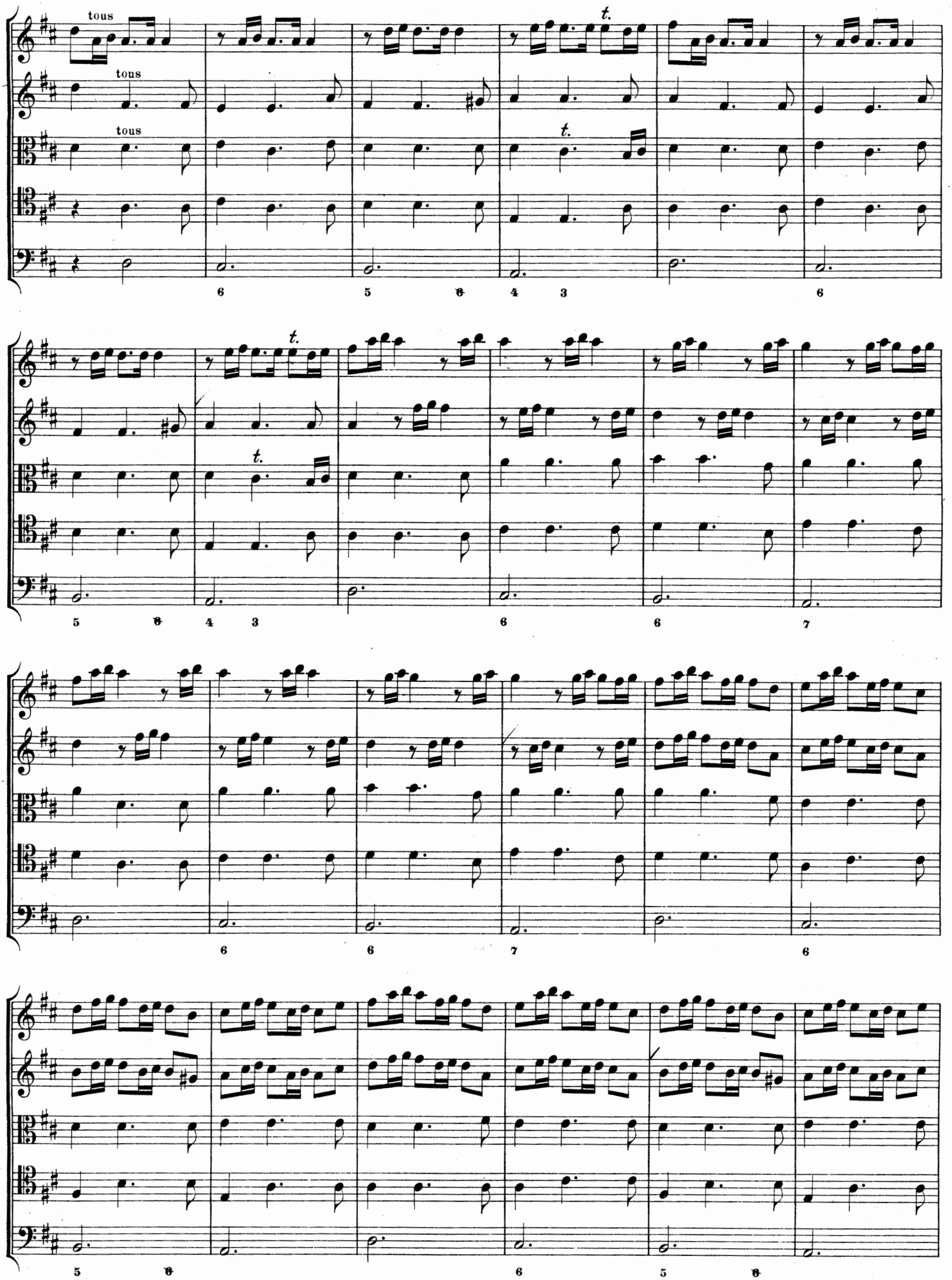


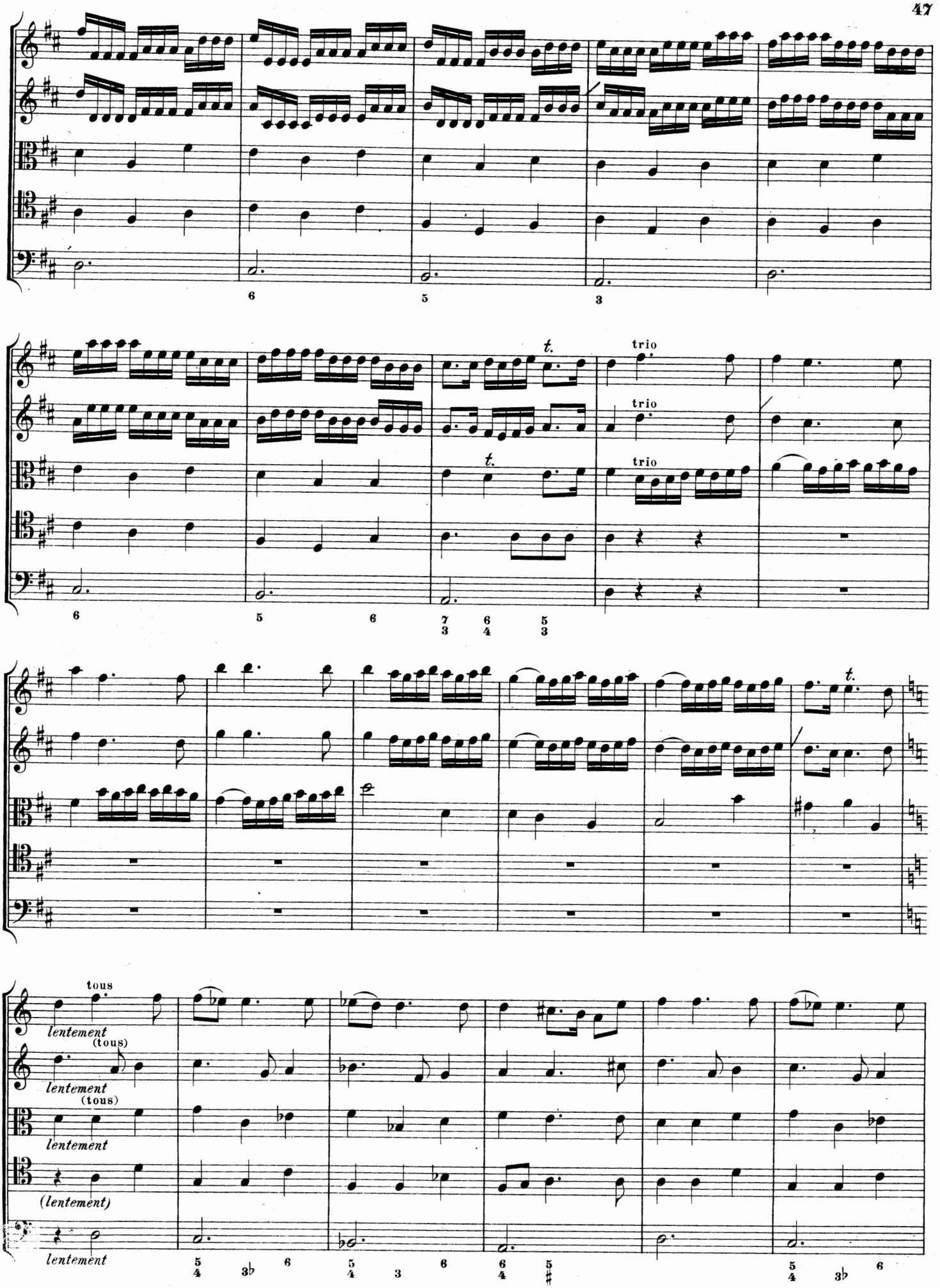


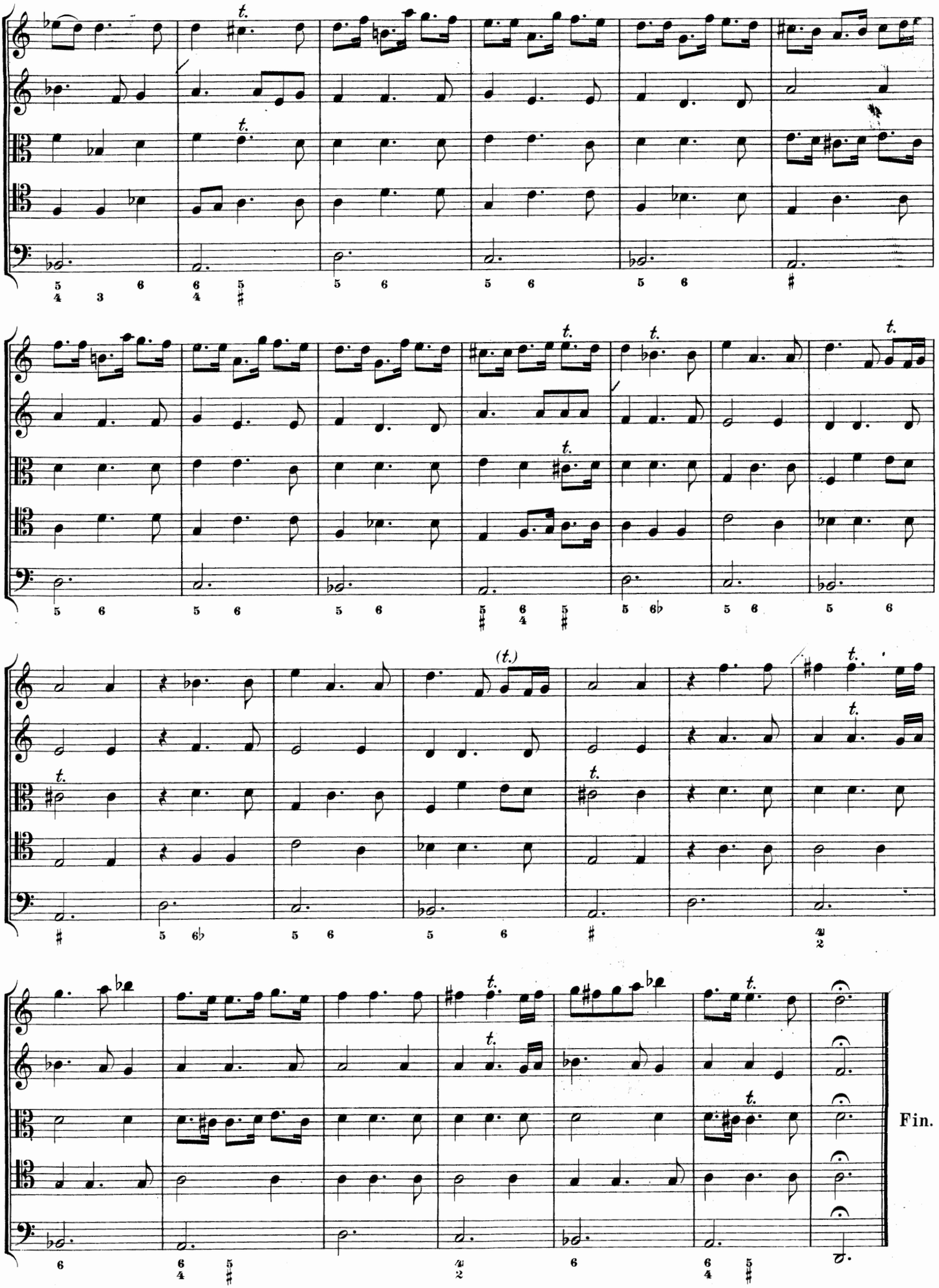
## Passacaille.




trio
trio
trio

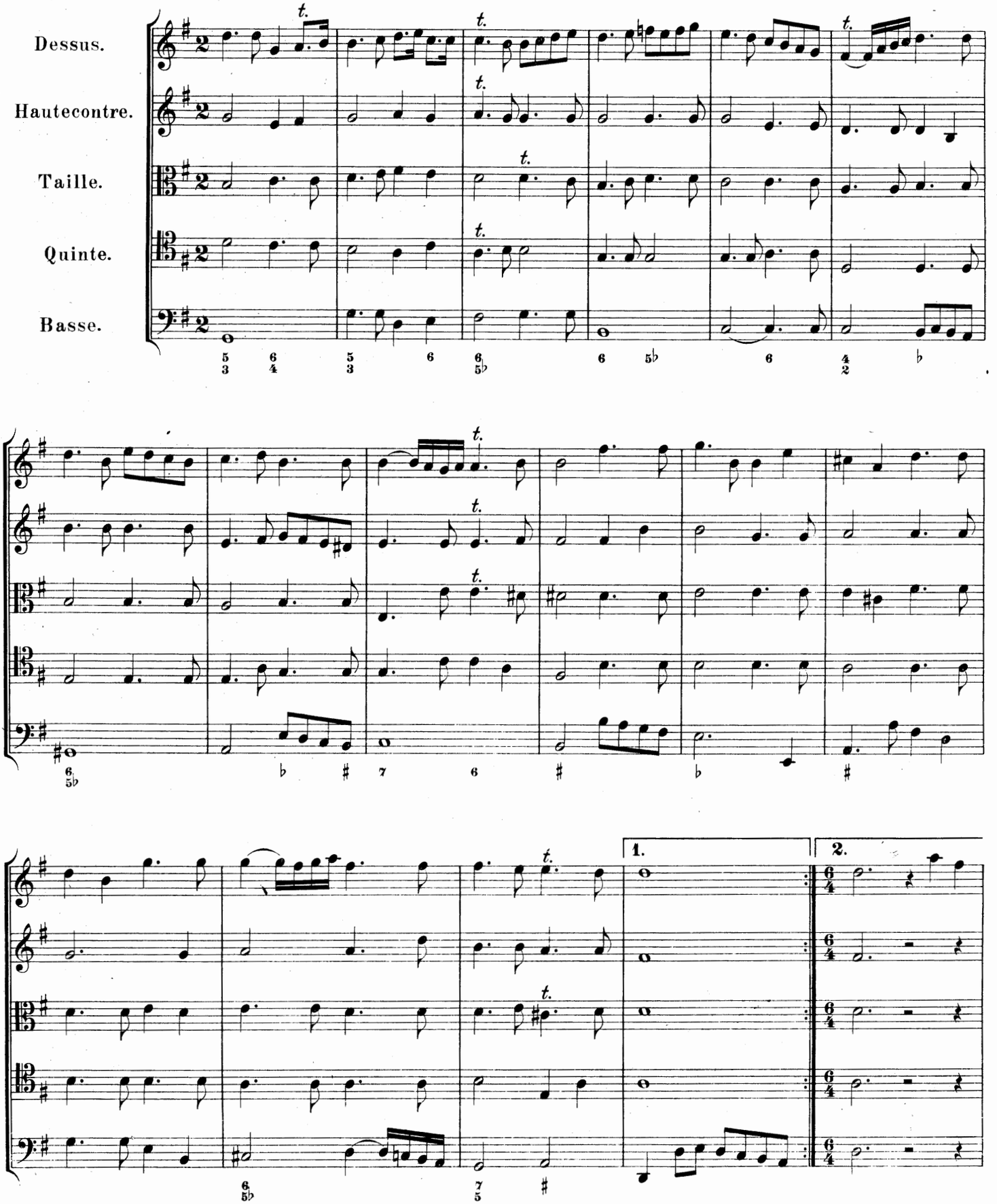

tous
tous
tous
t.
t.
t.
t.
6
5 6
4 3
6
5 6
4 3
6
6
7
6
6
6
7
6
5 6
6
5 6

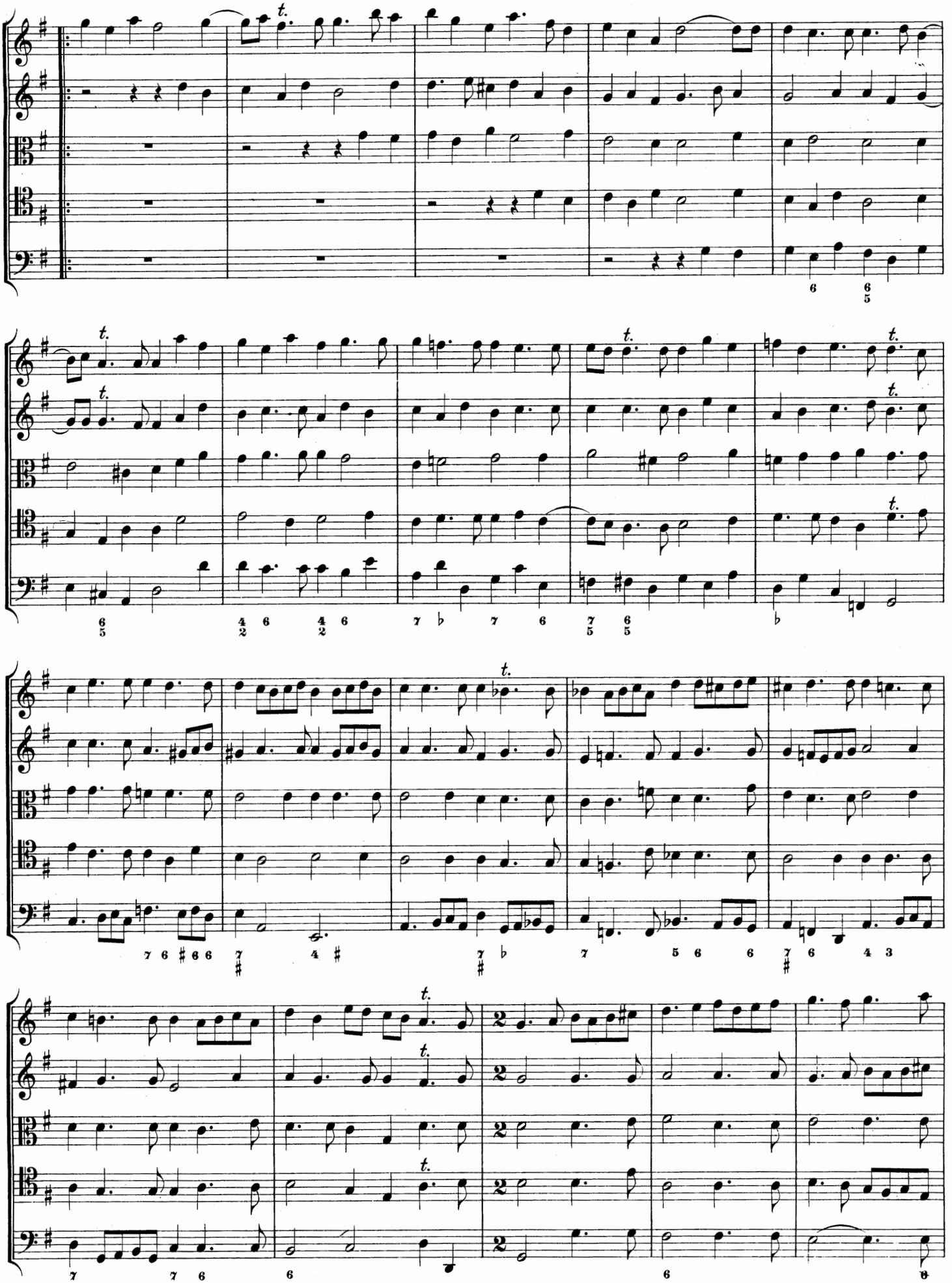

trio
trio
trio
tous
lentement
(tous)
lentement
(tous)
lentement
(lentement)
lentement

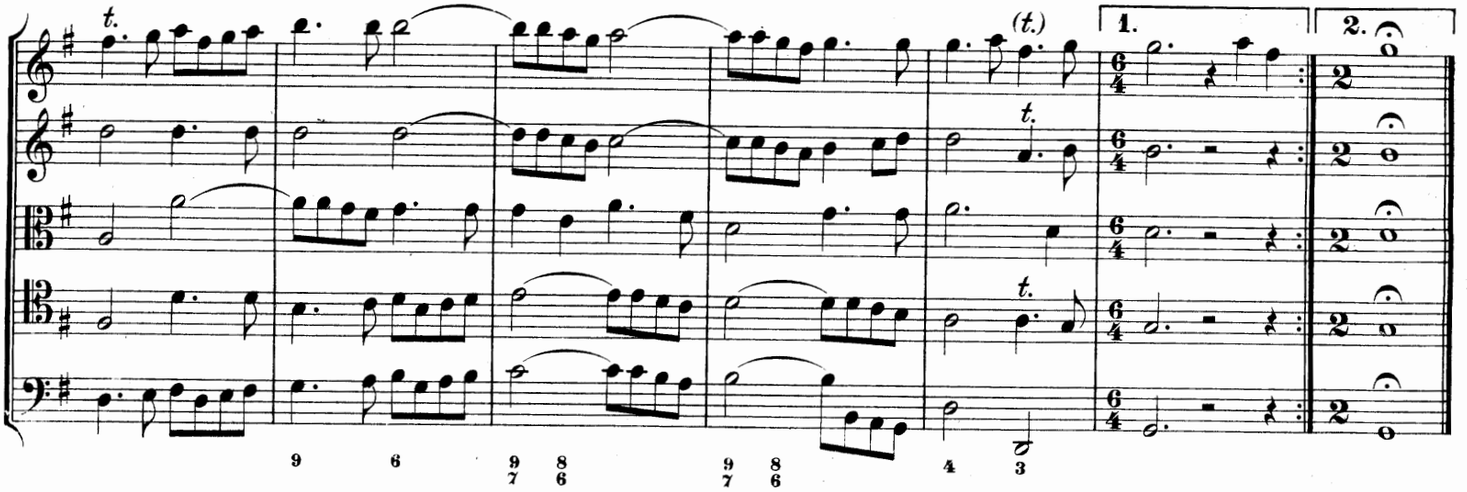

Fin.

# V.

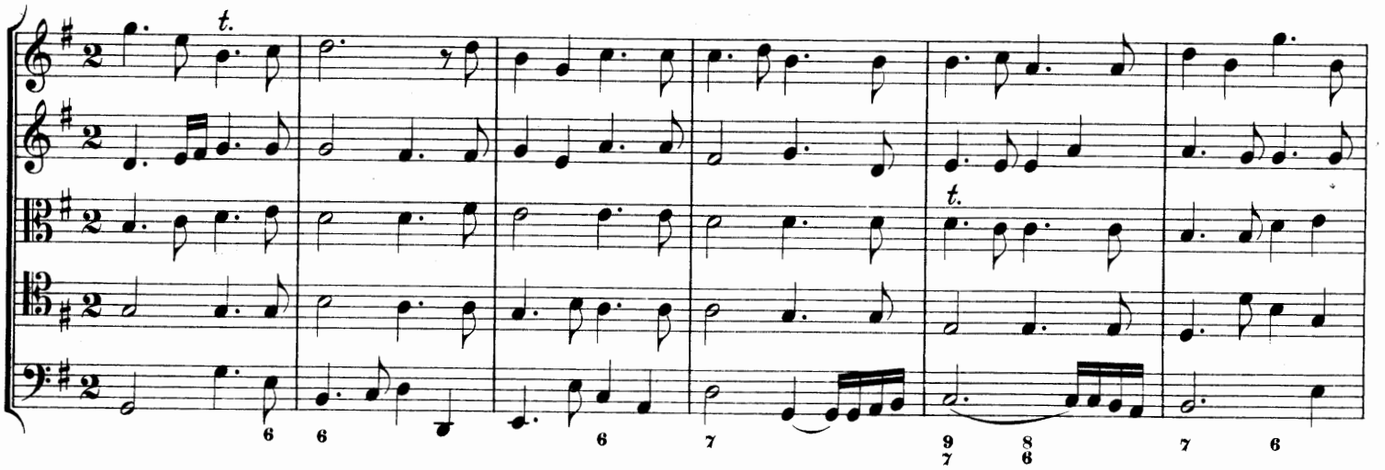
## Ouverture.

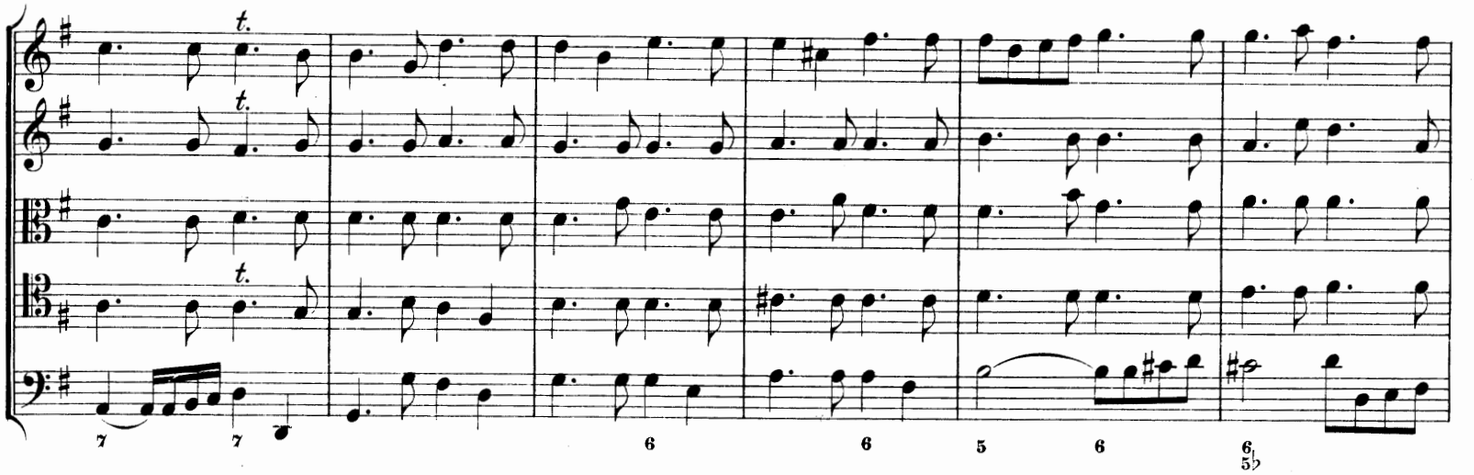


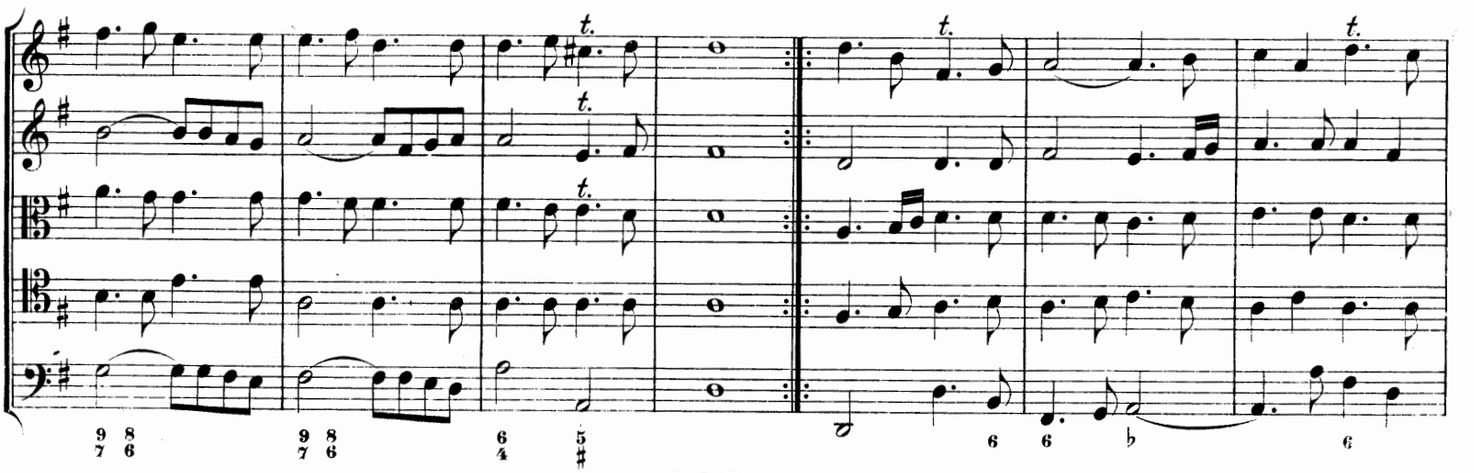


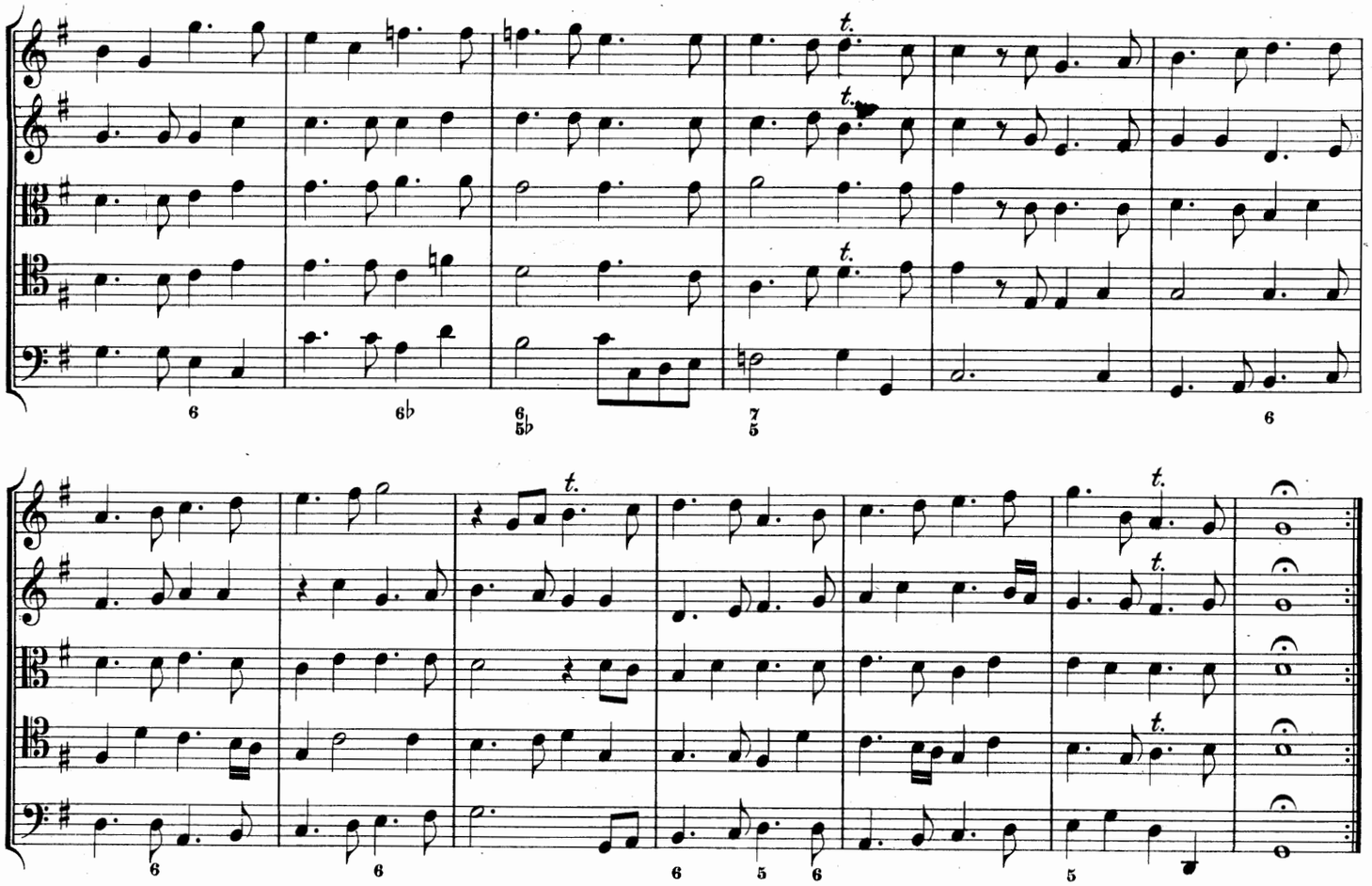



## Entrée.

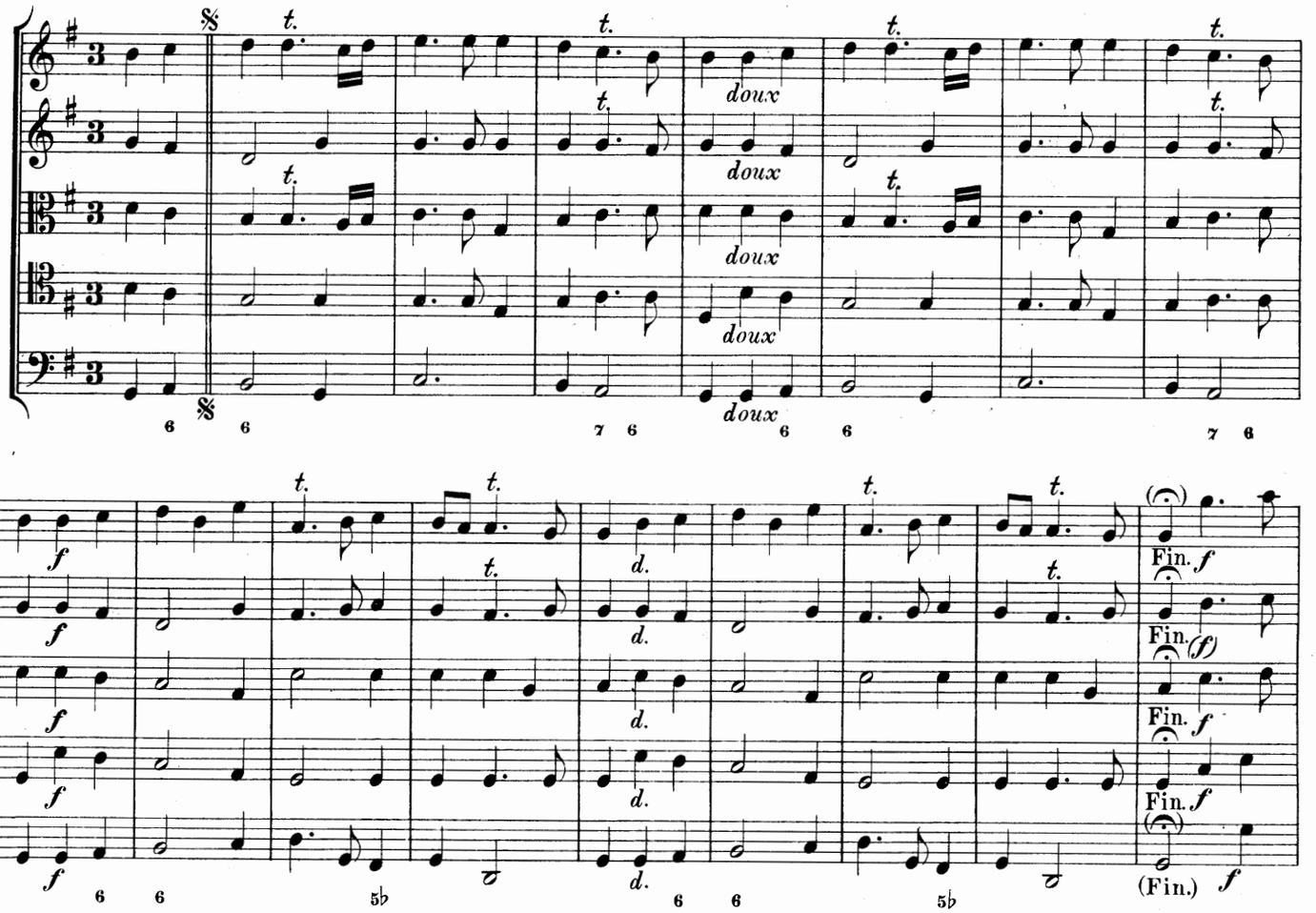


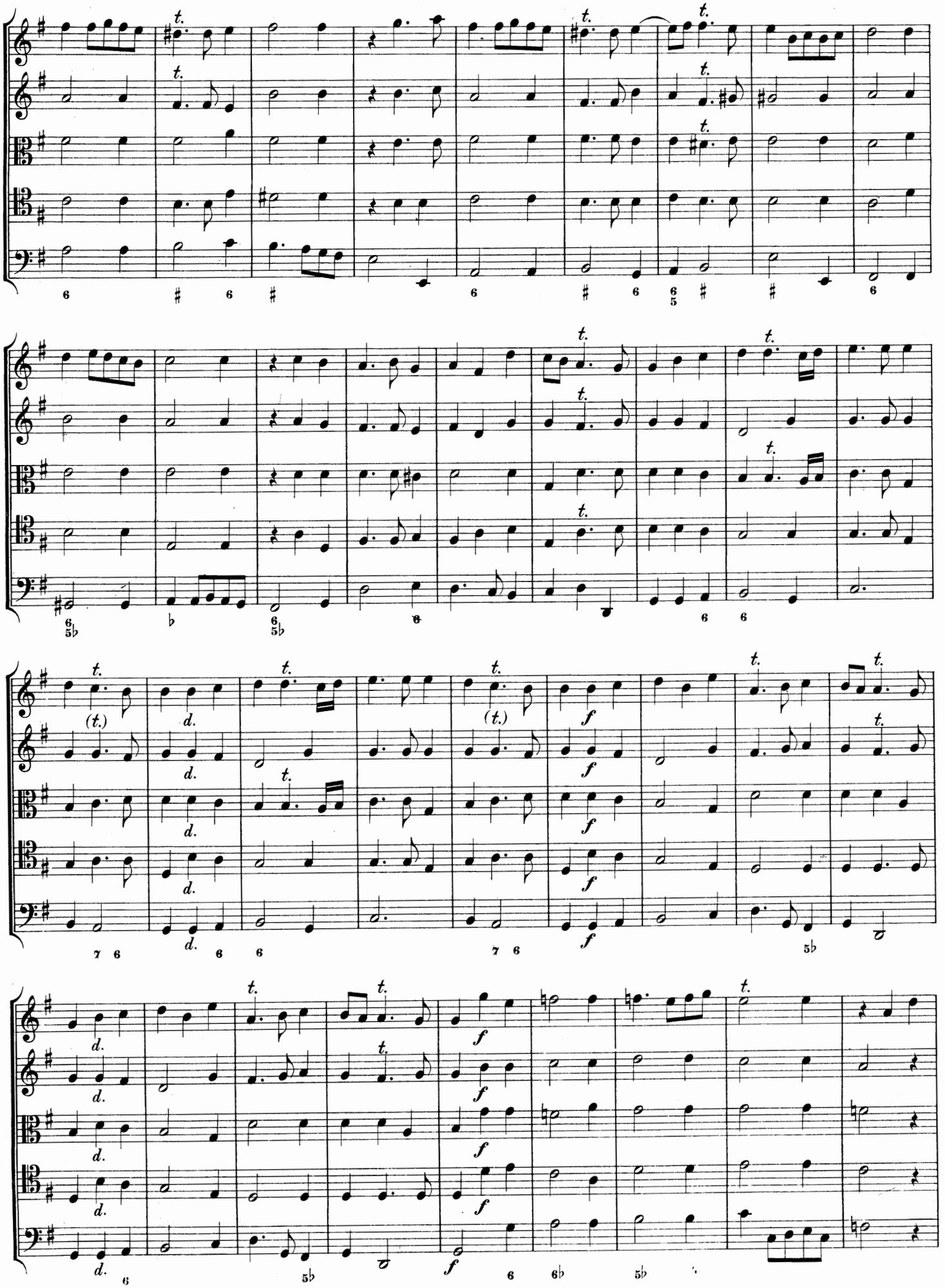


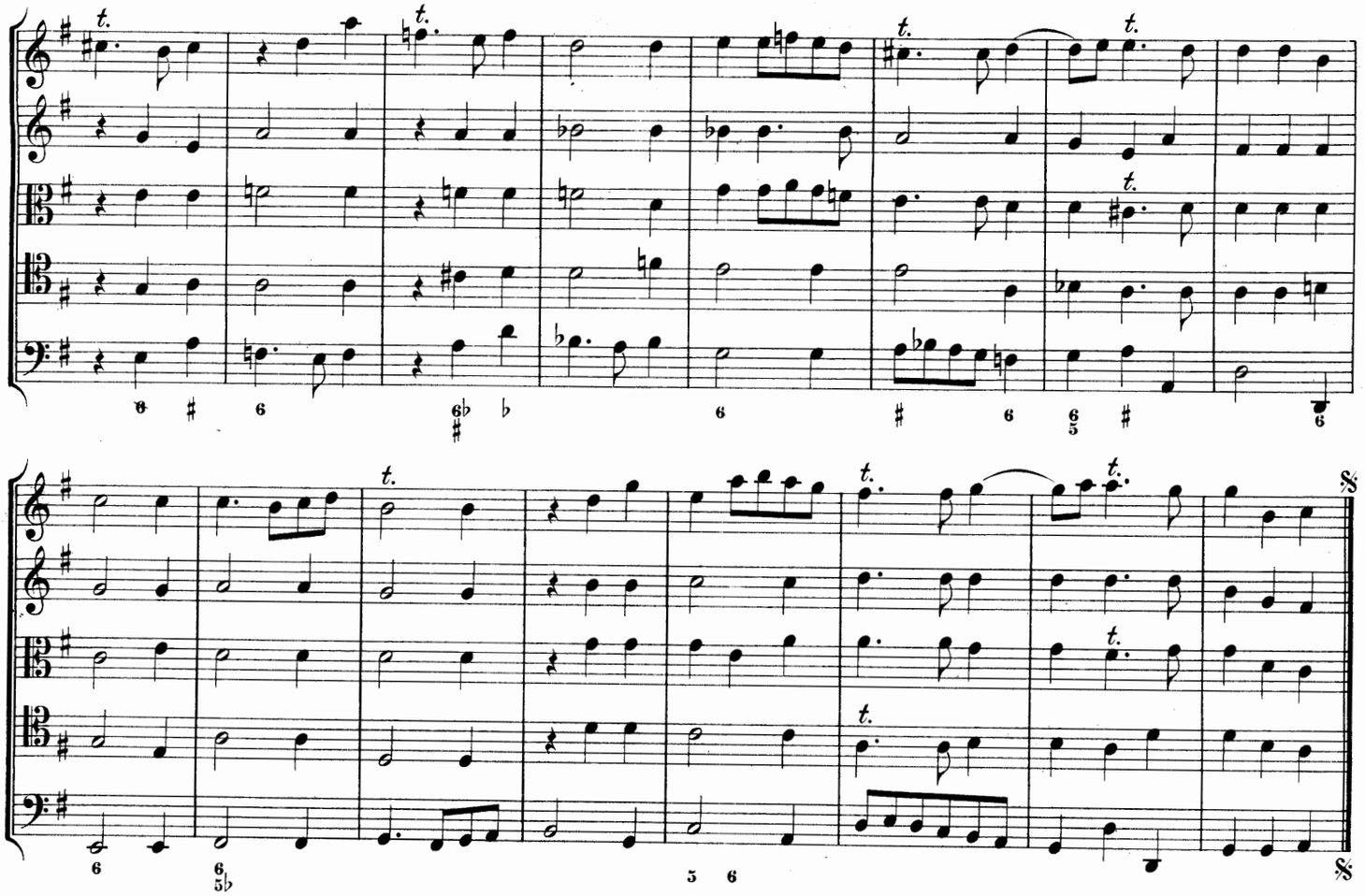




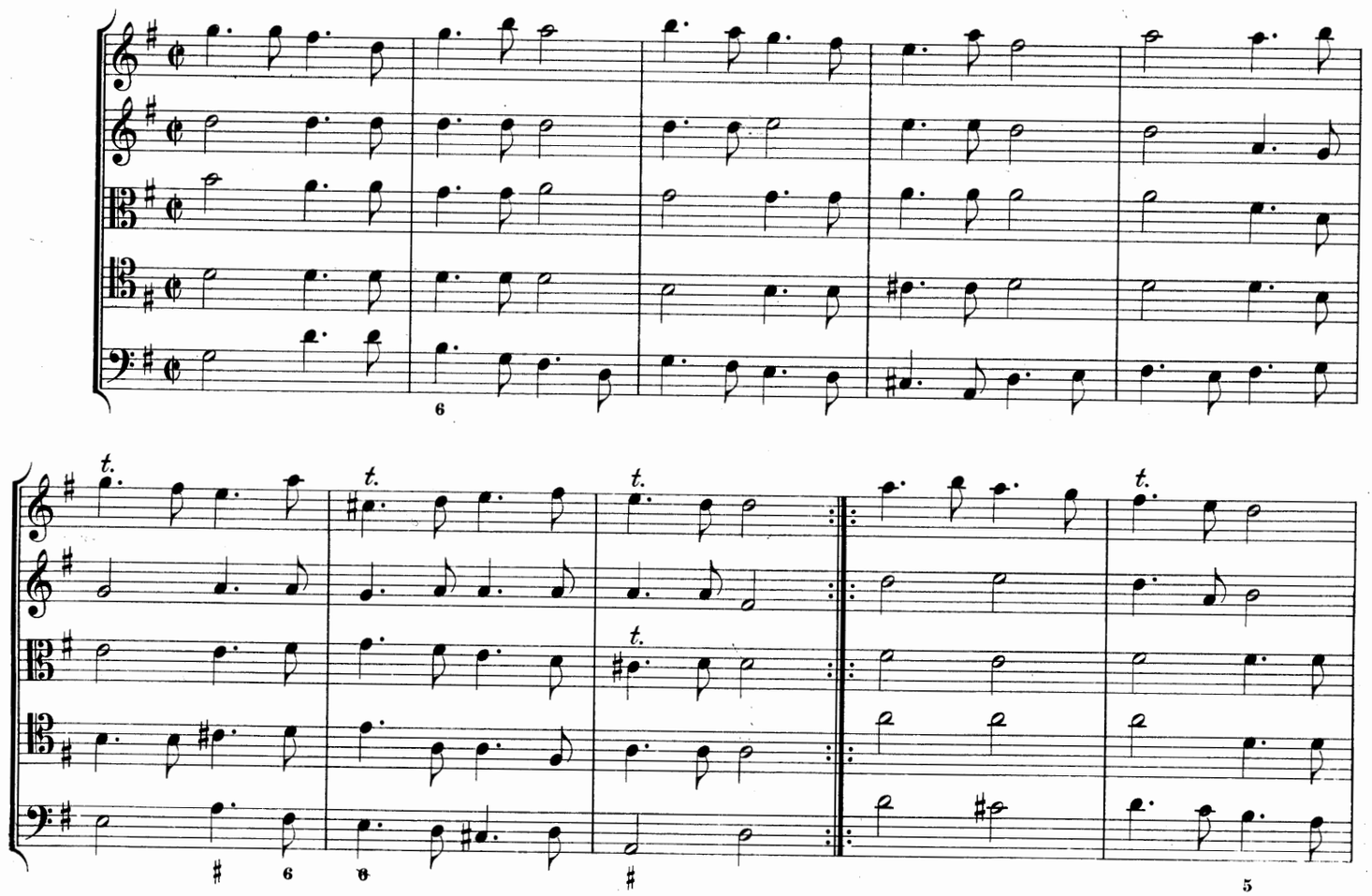
## Chaconne.

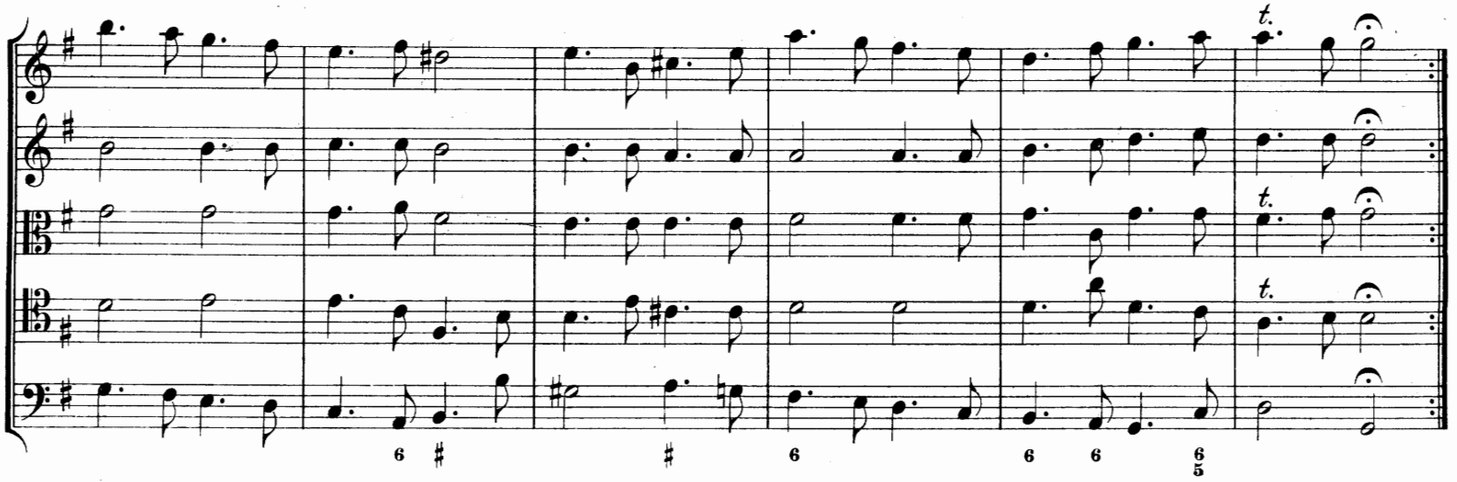




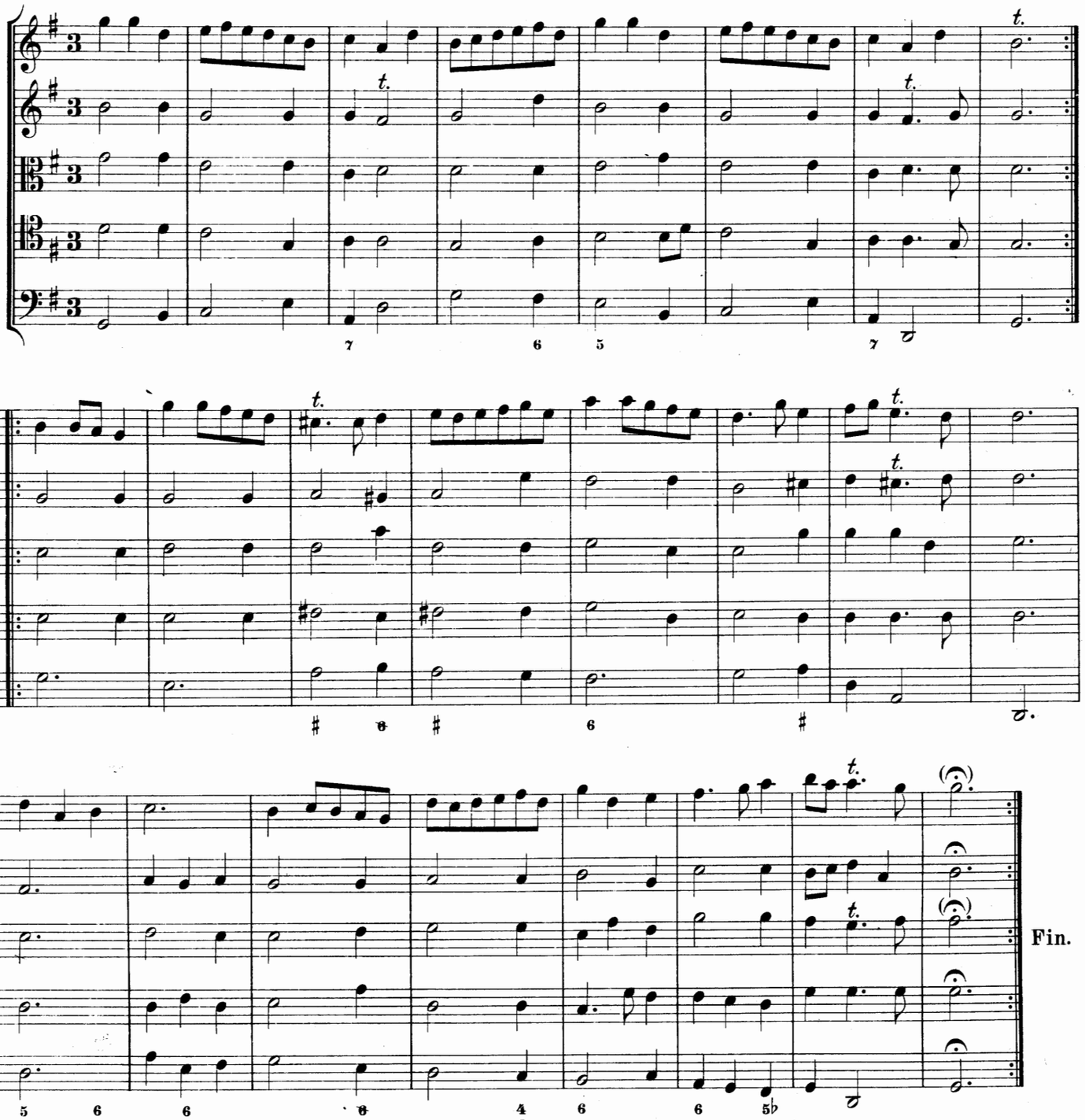


## Traquenard.



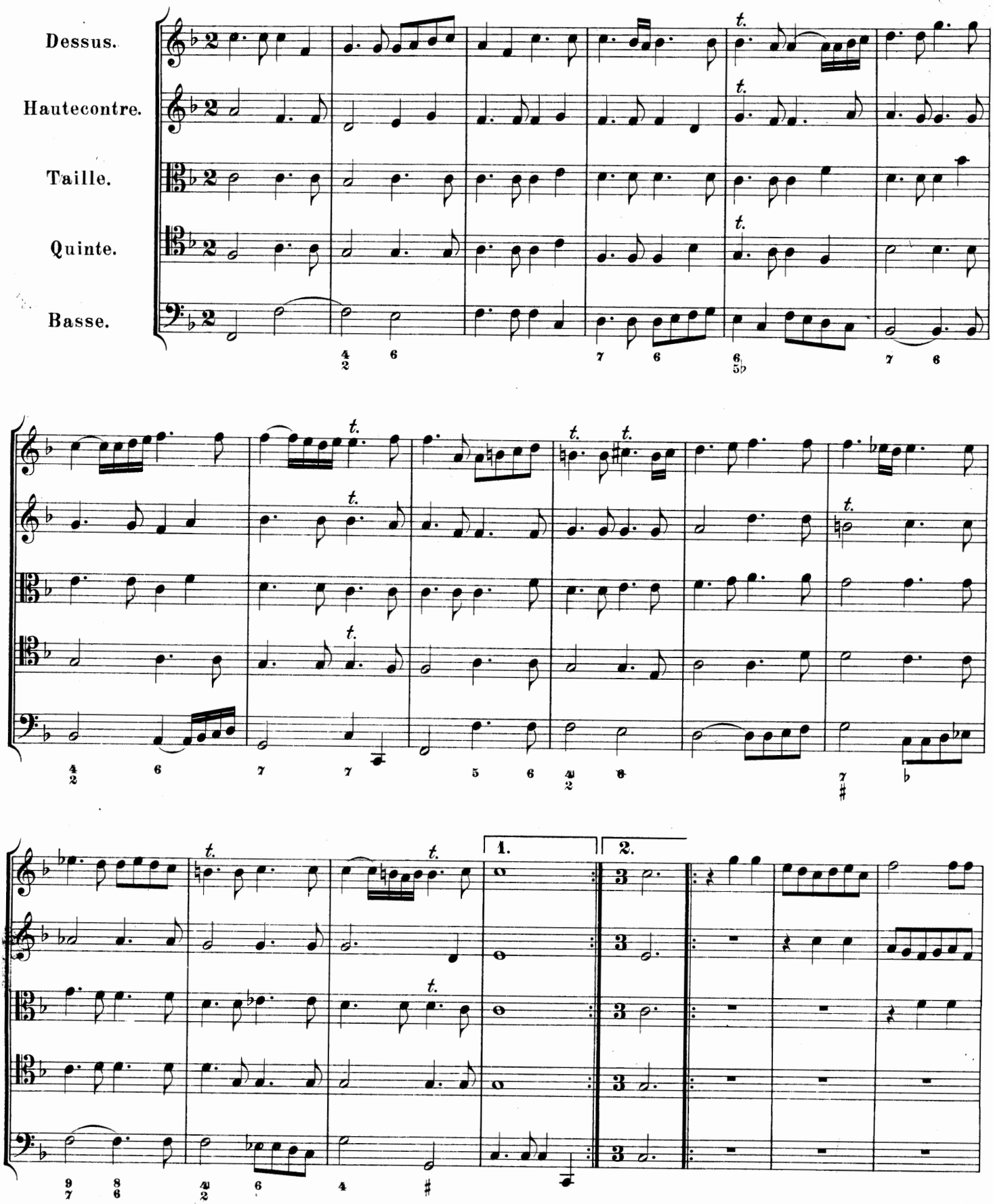


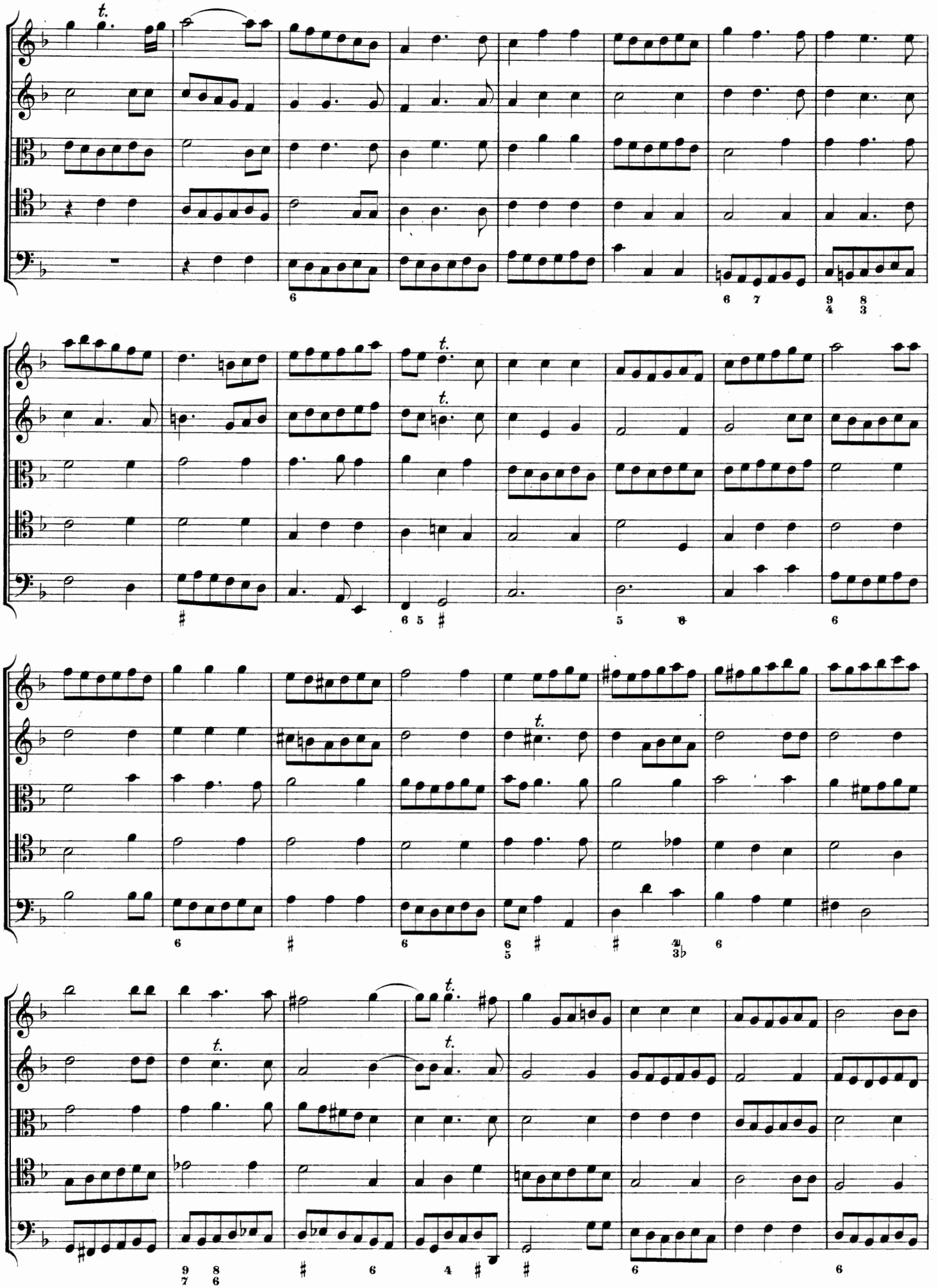
## Menuet.

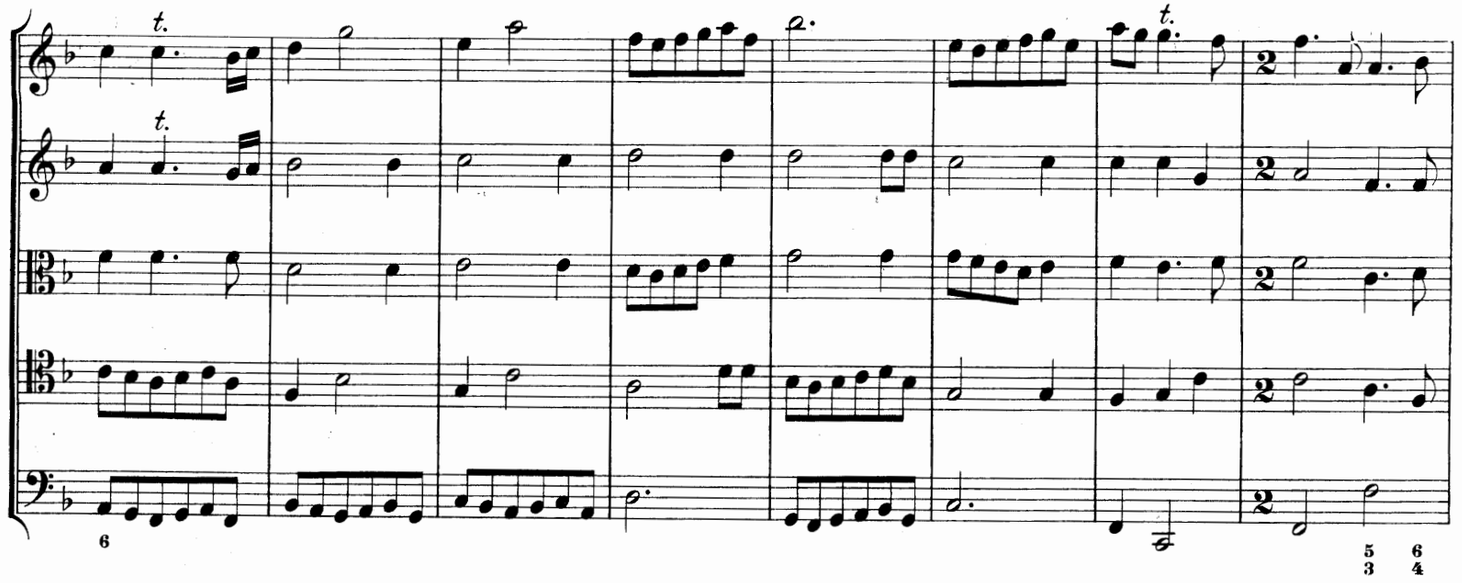


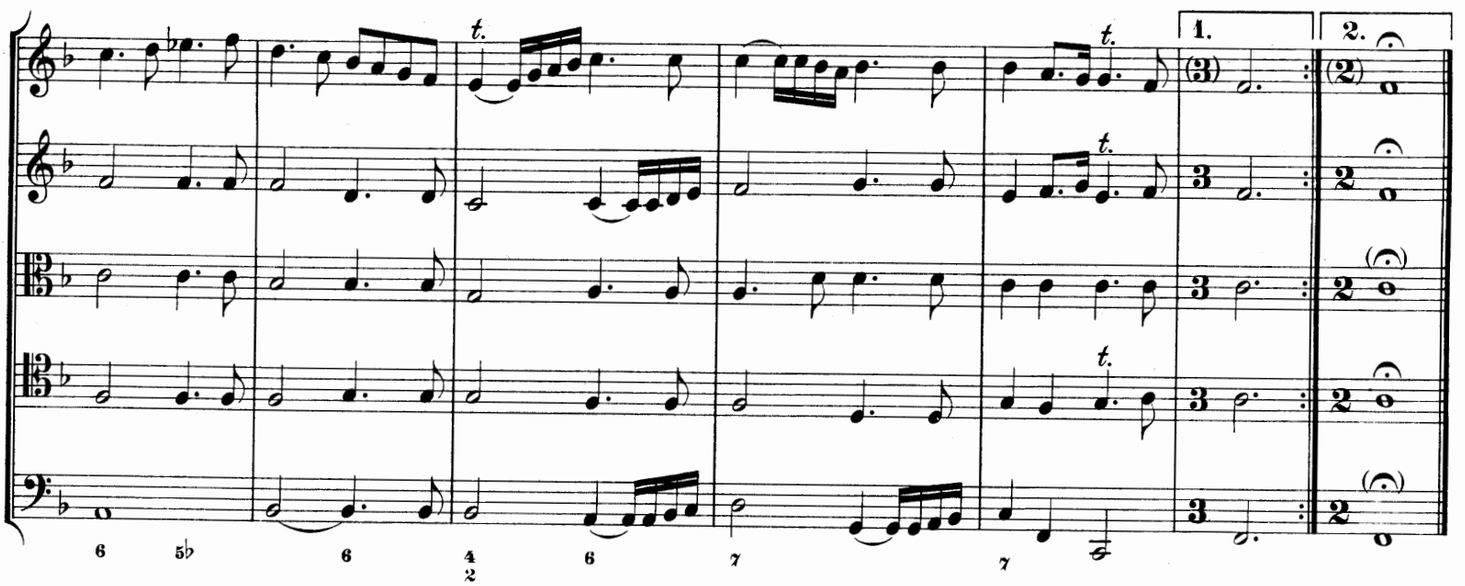
# VI.

## Ouverture.

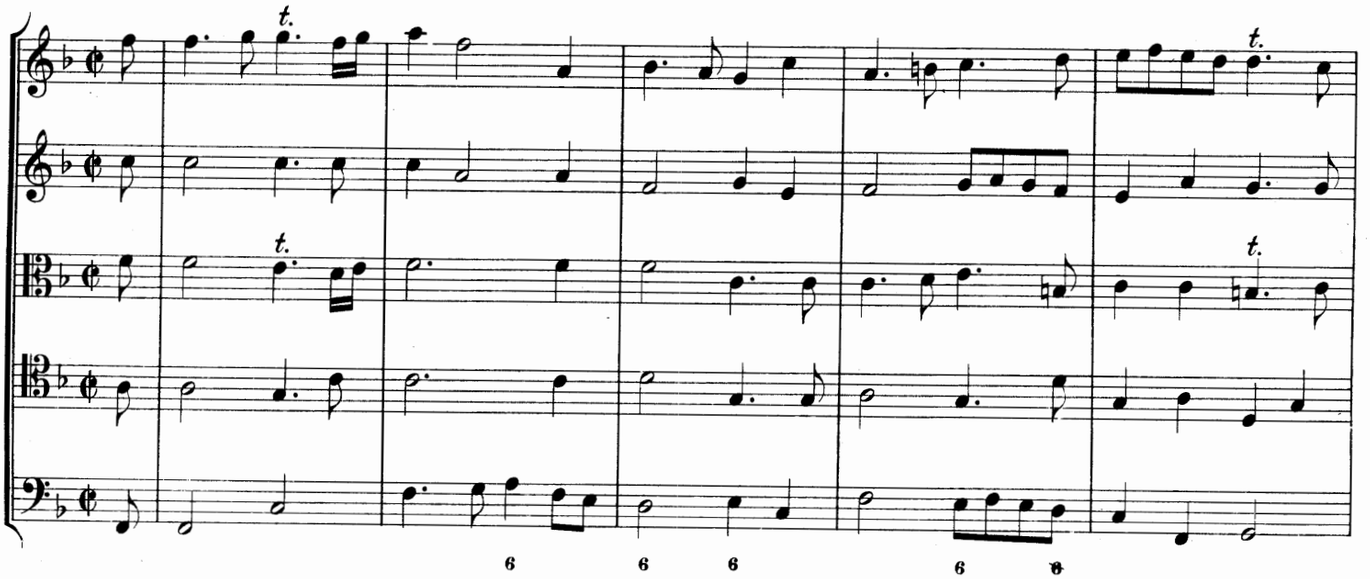


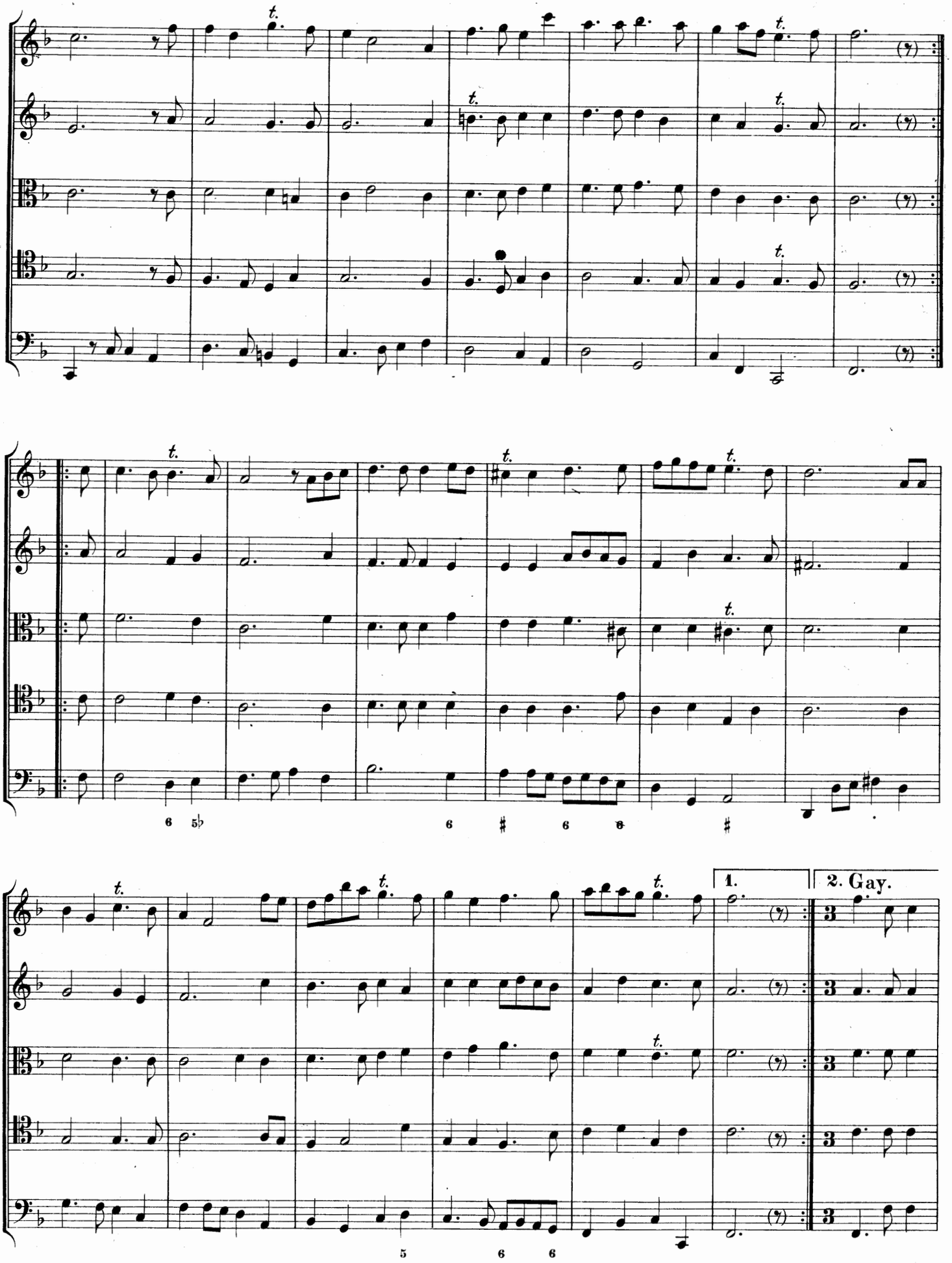


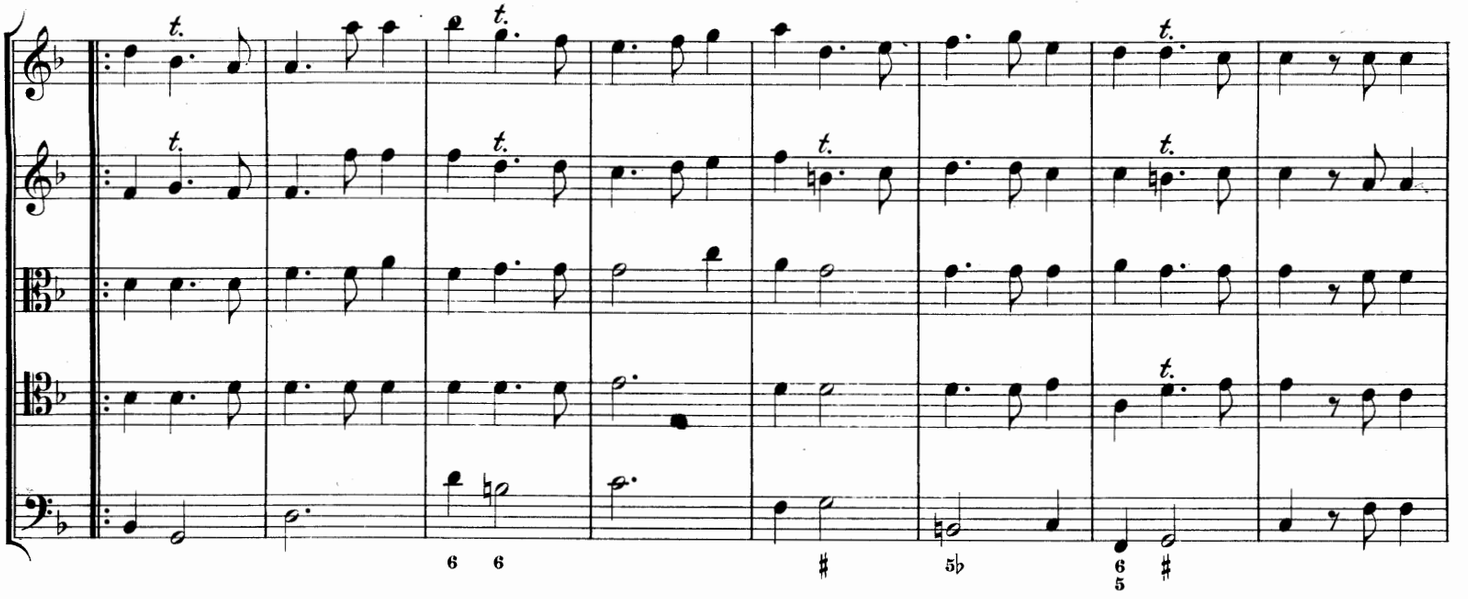


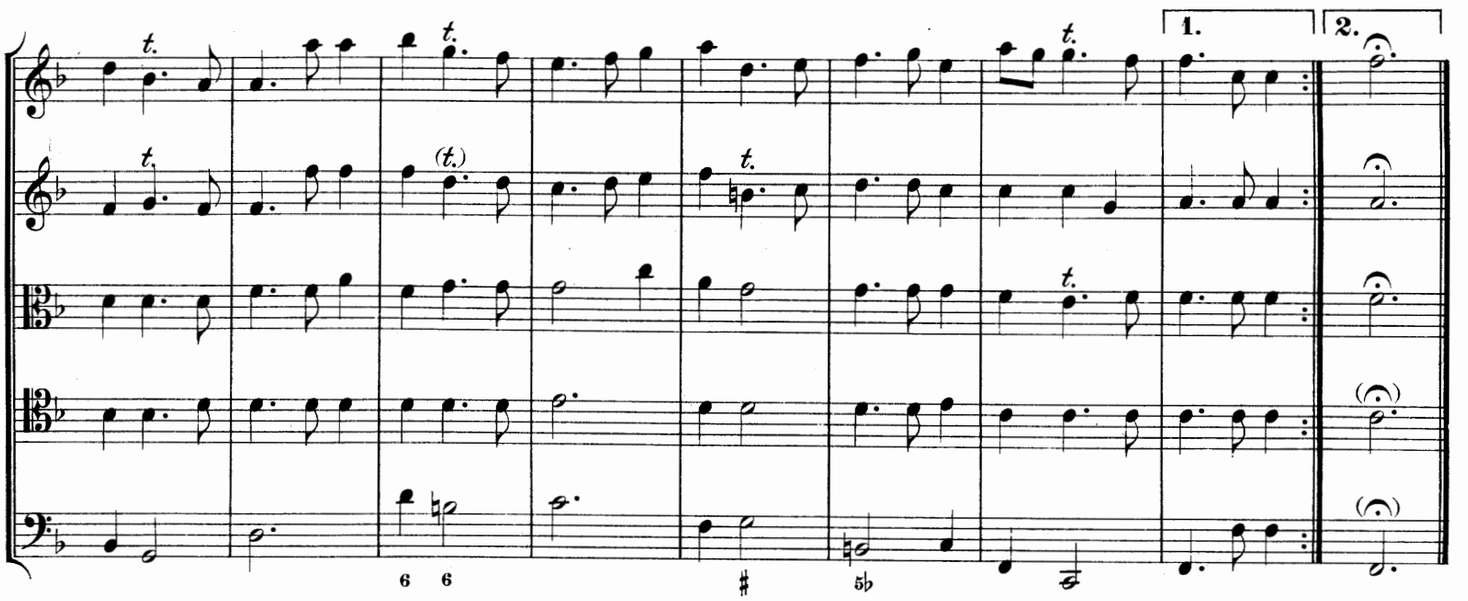


## Brandle.

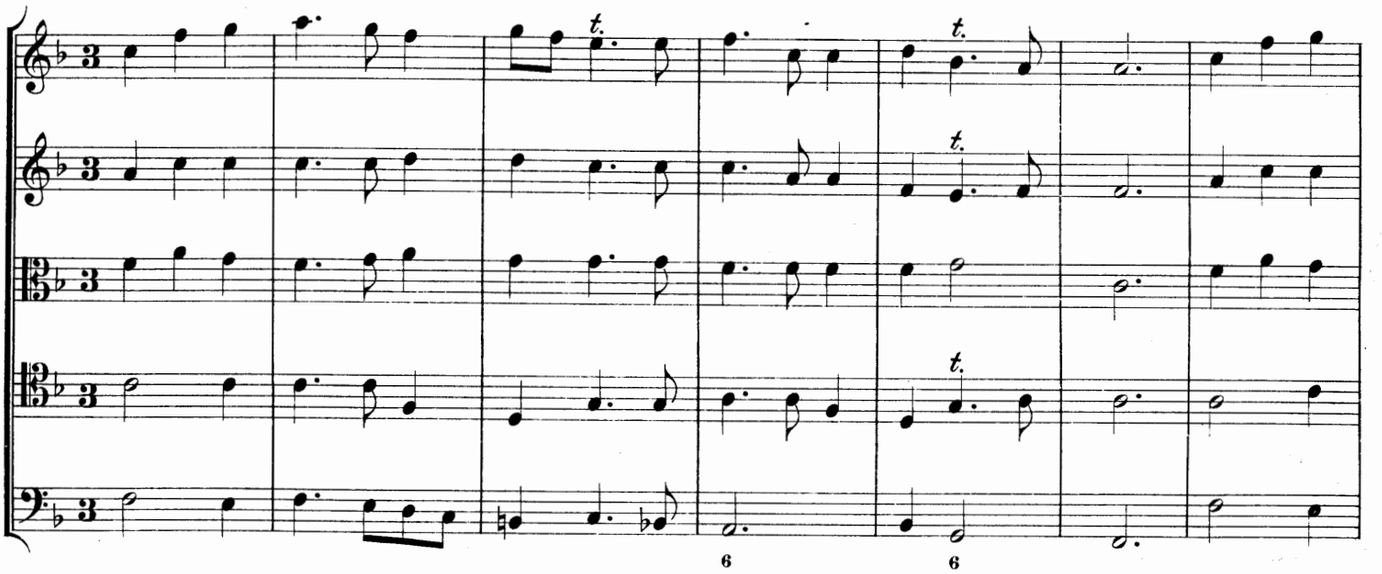


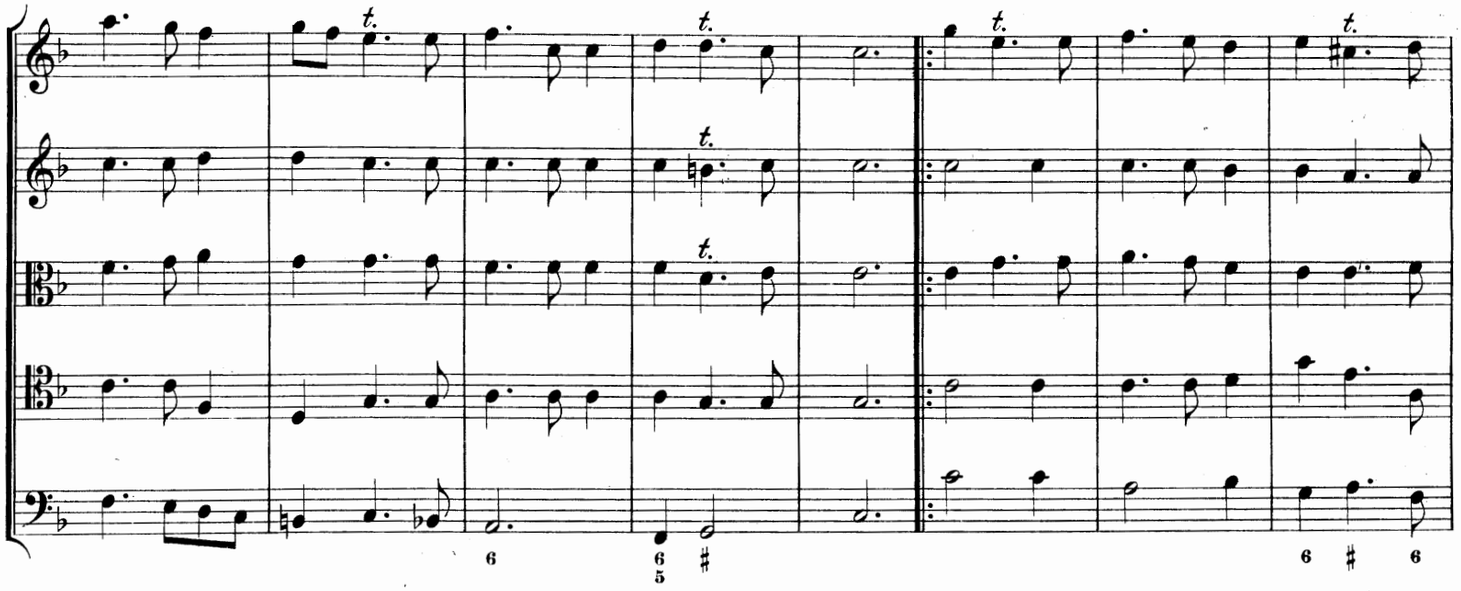

1.
2. Gay.

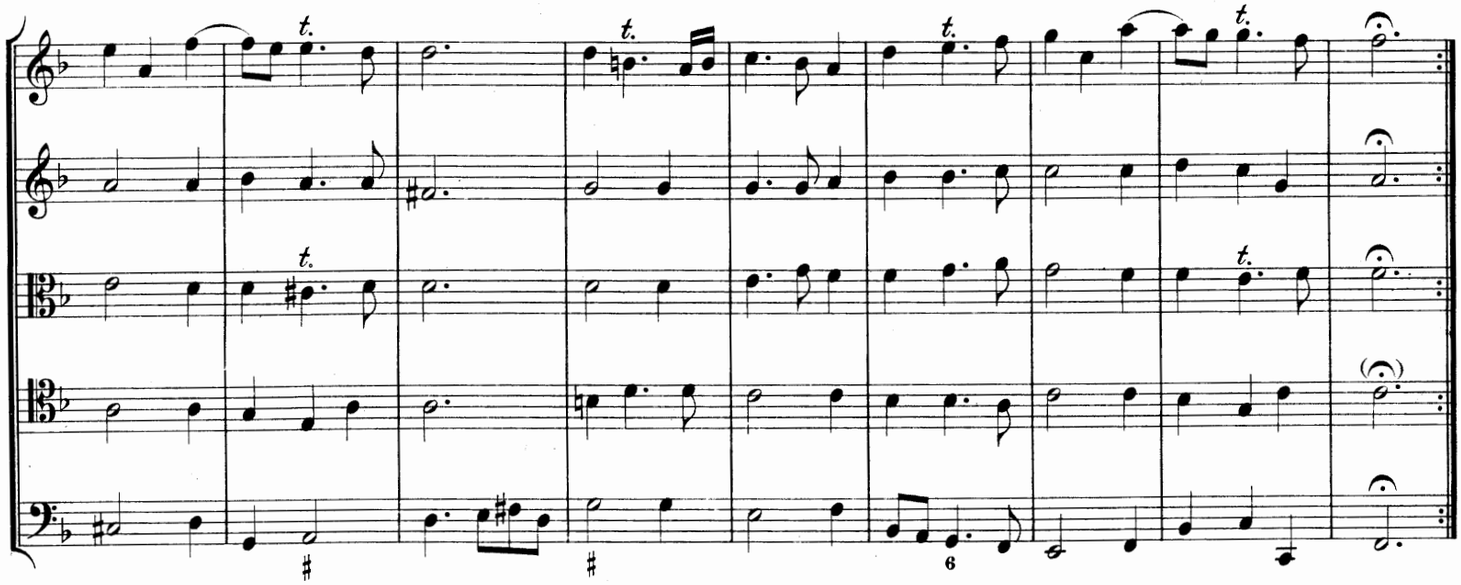




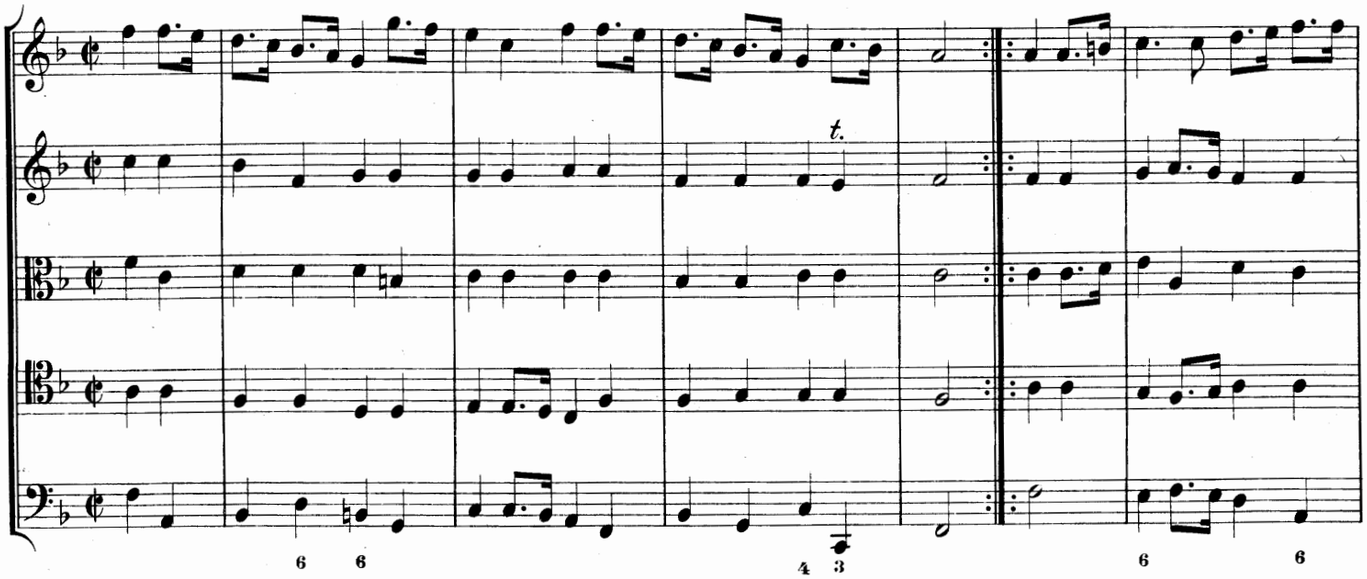

## Amener.

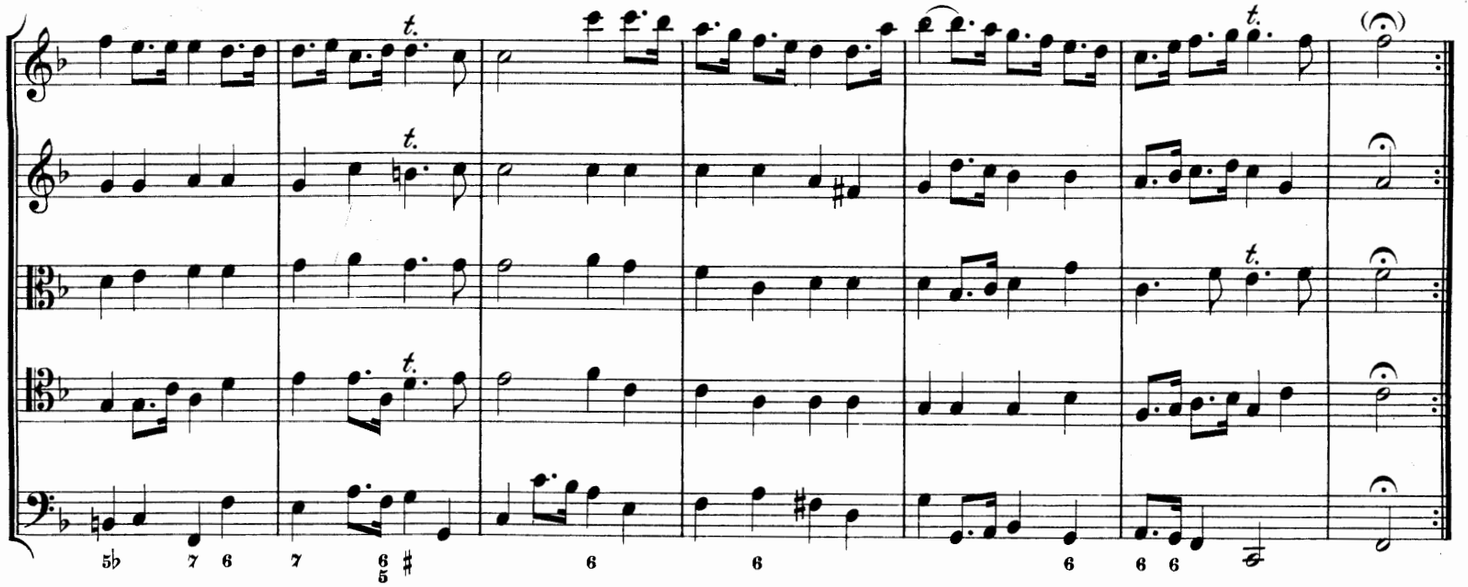




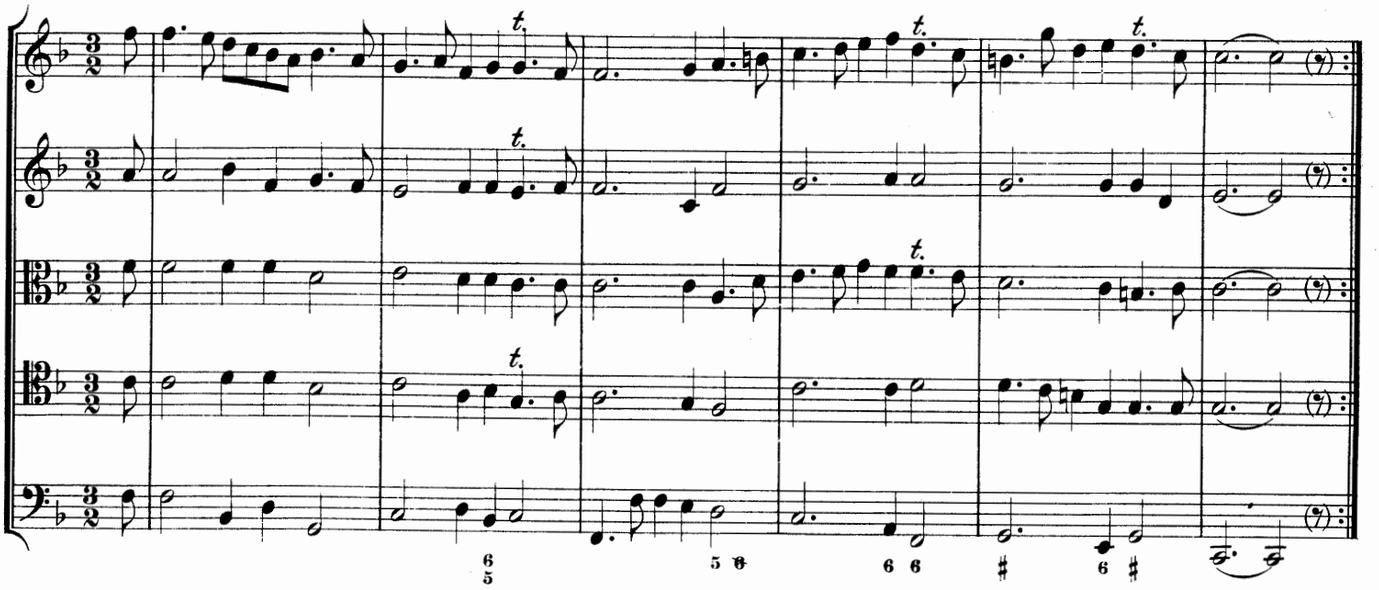


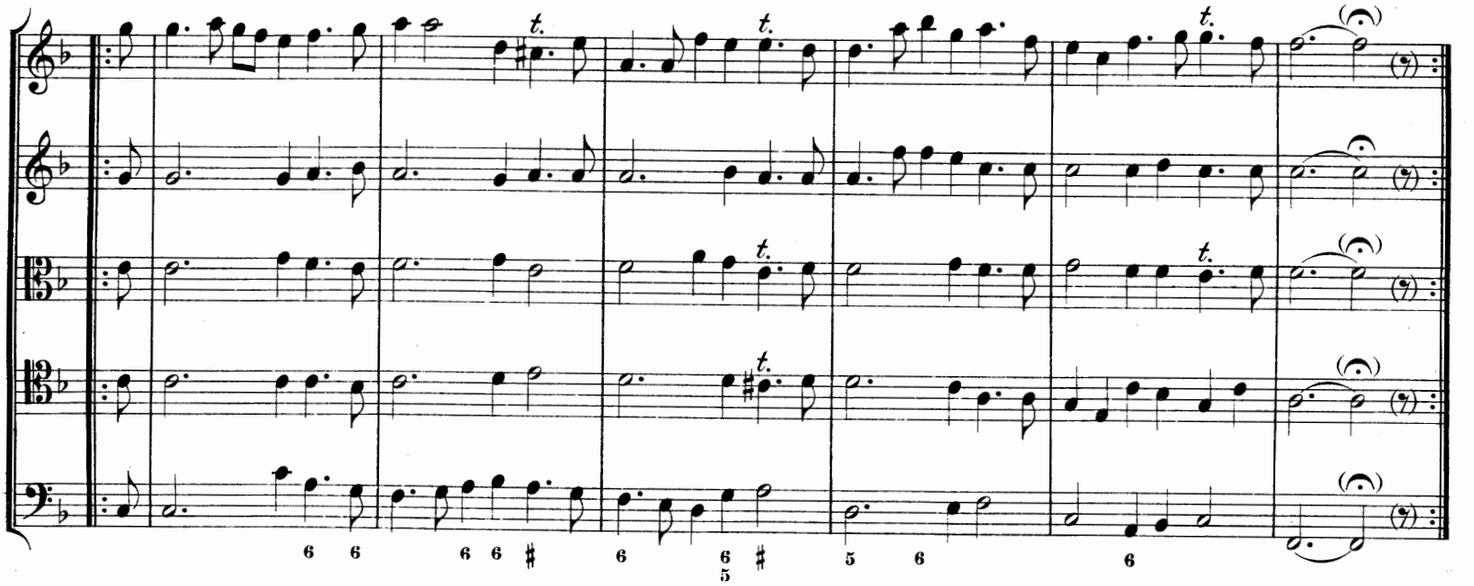
## Gavotte.



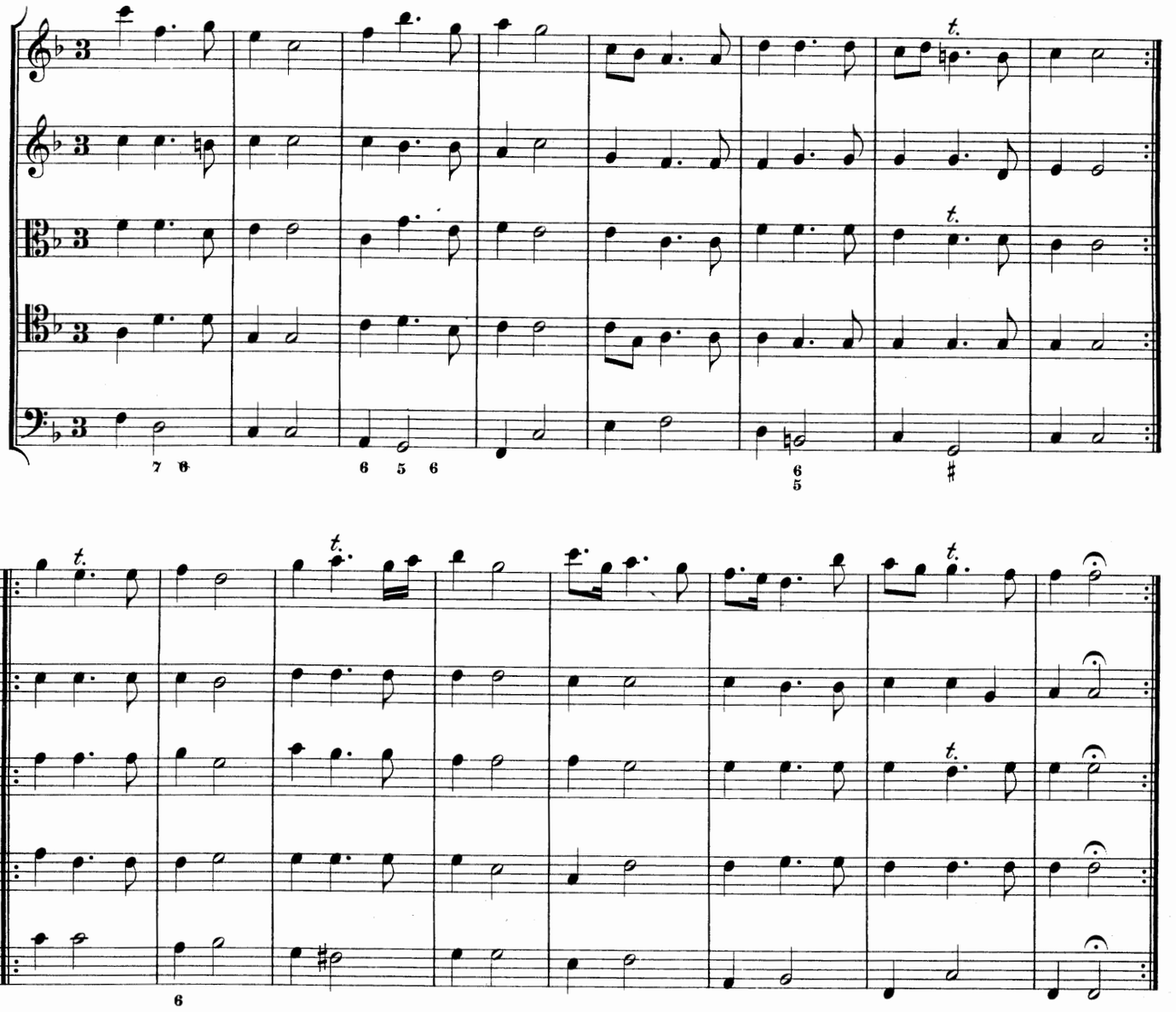


## Courante.

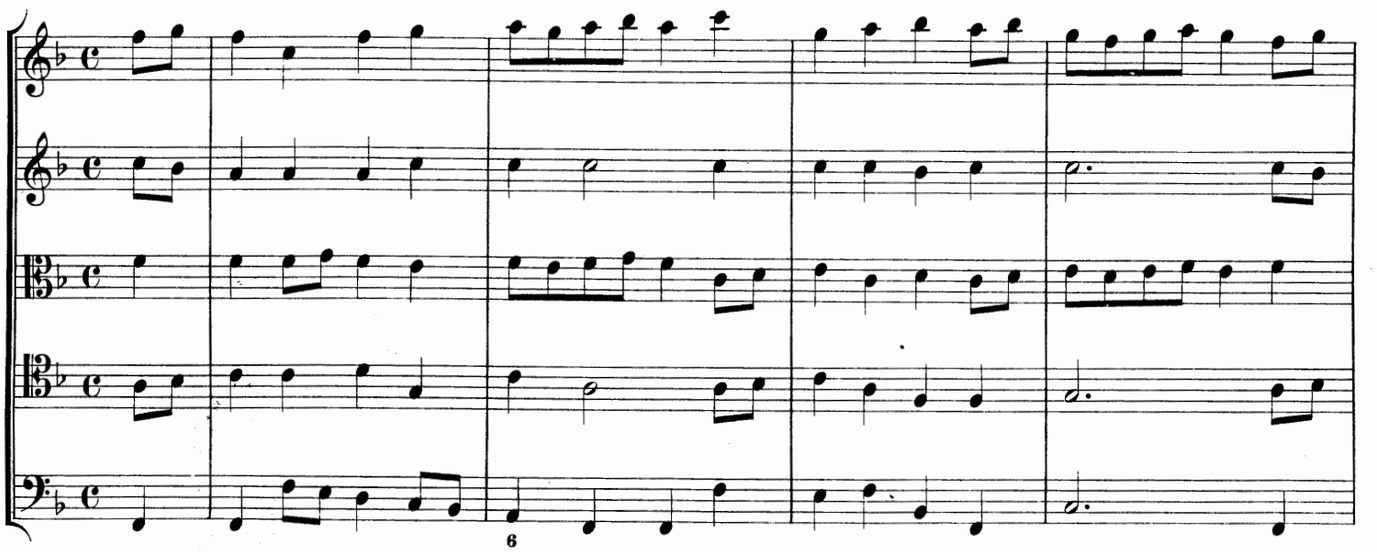


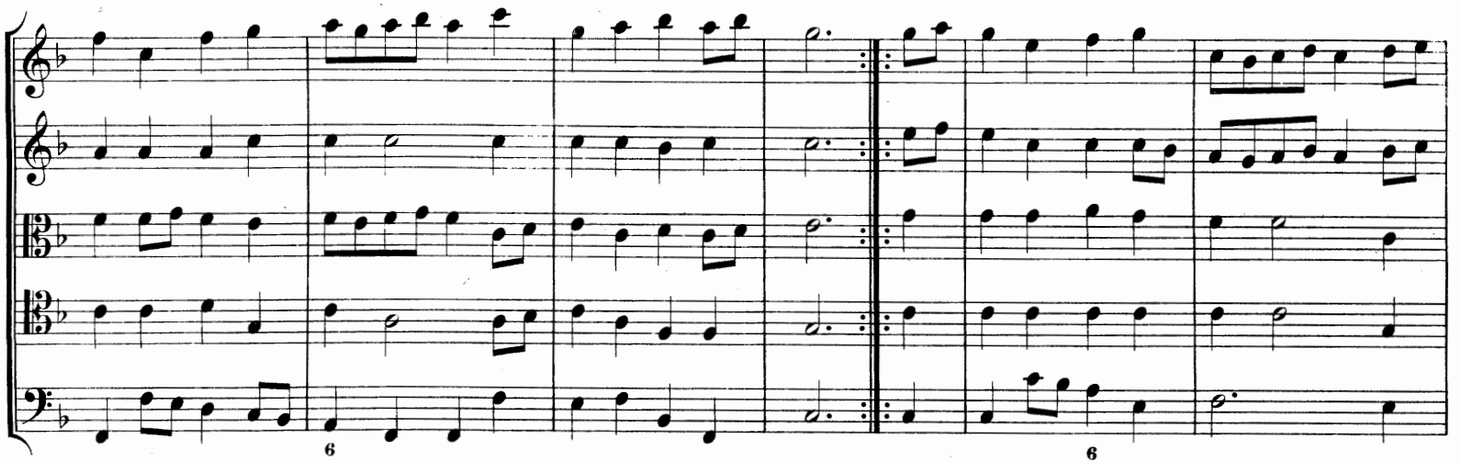


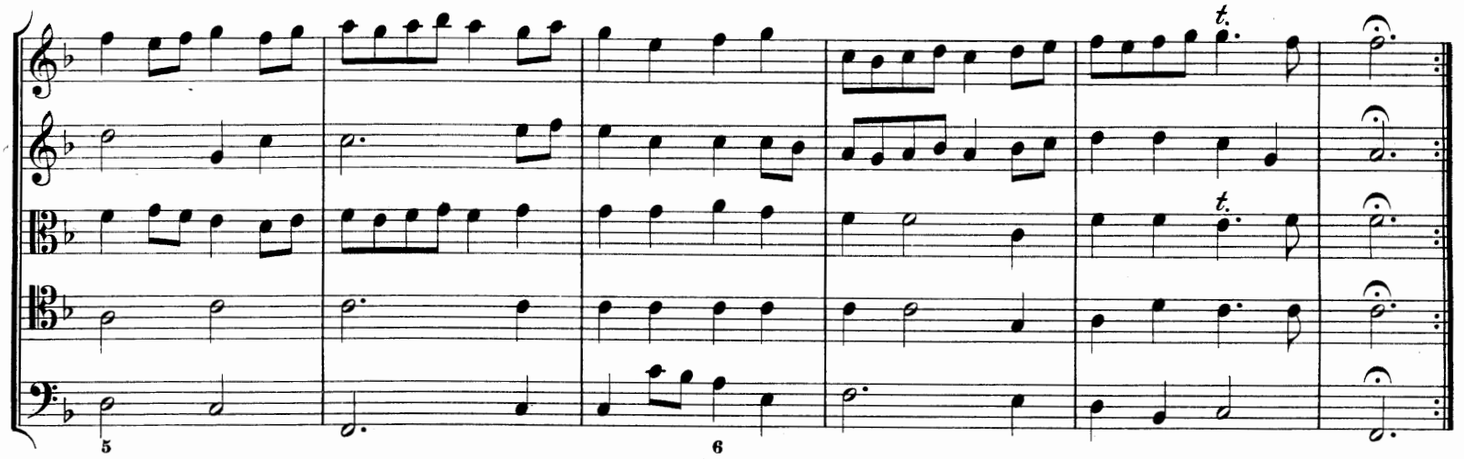
## Sarabande.



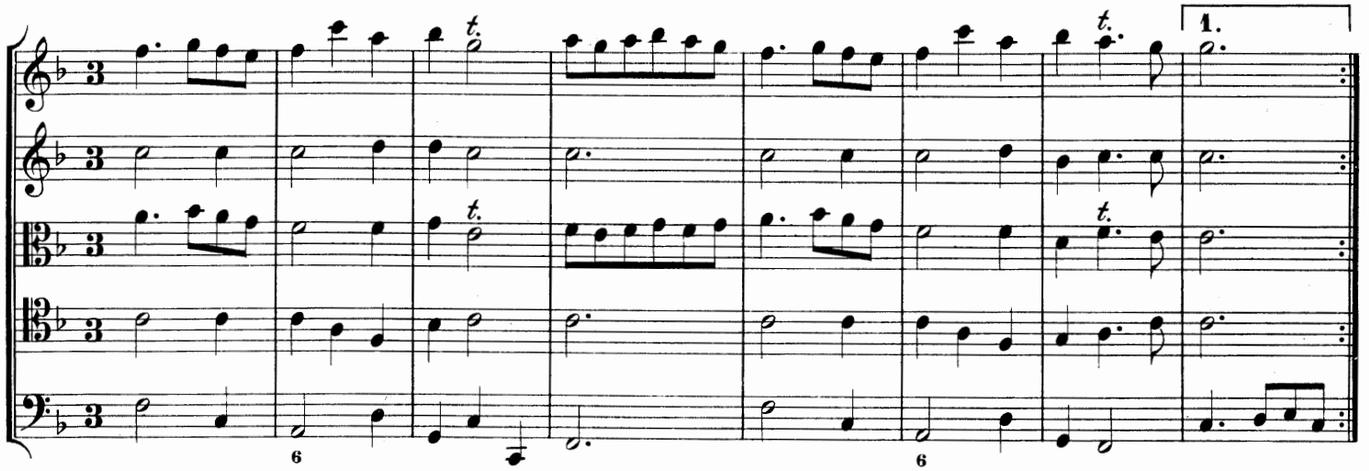
## Bourée.

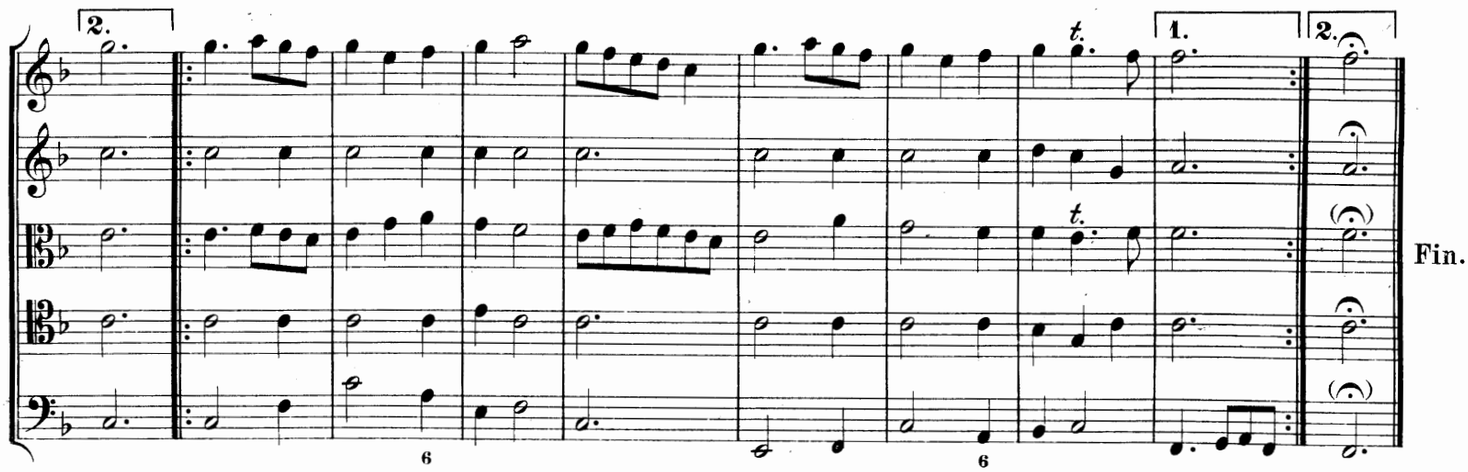






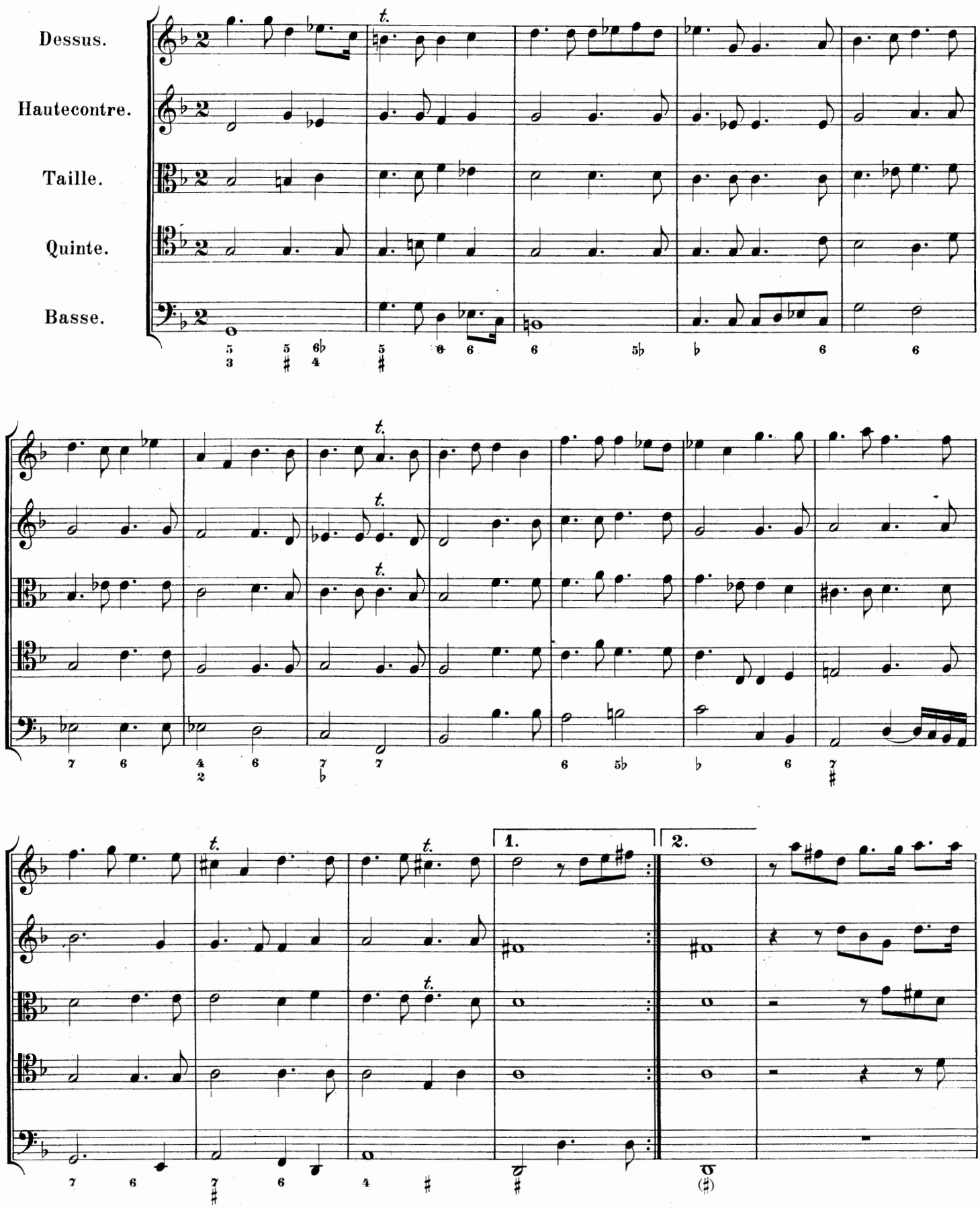
## Menuet.

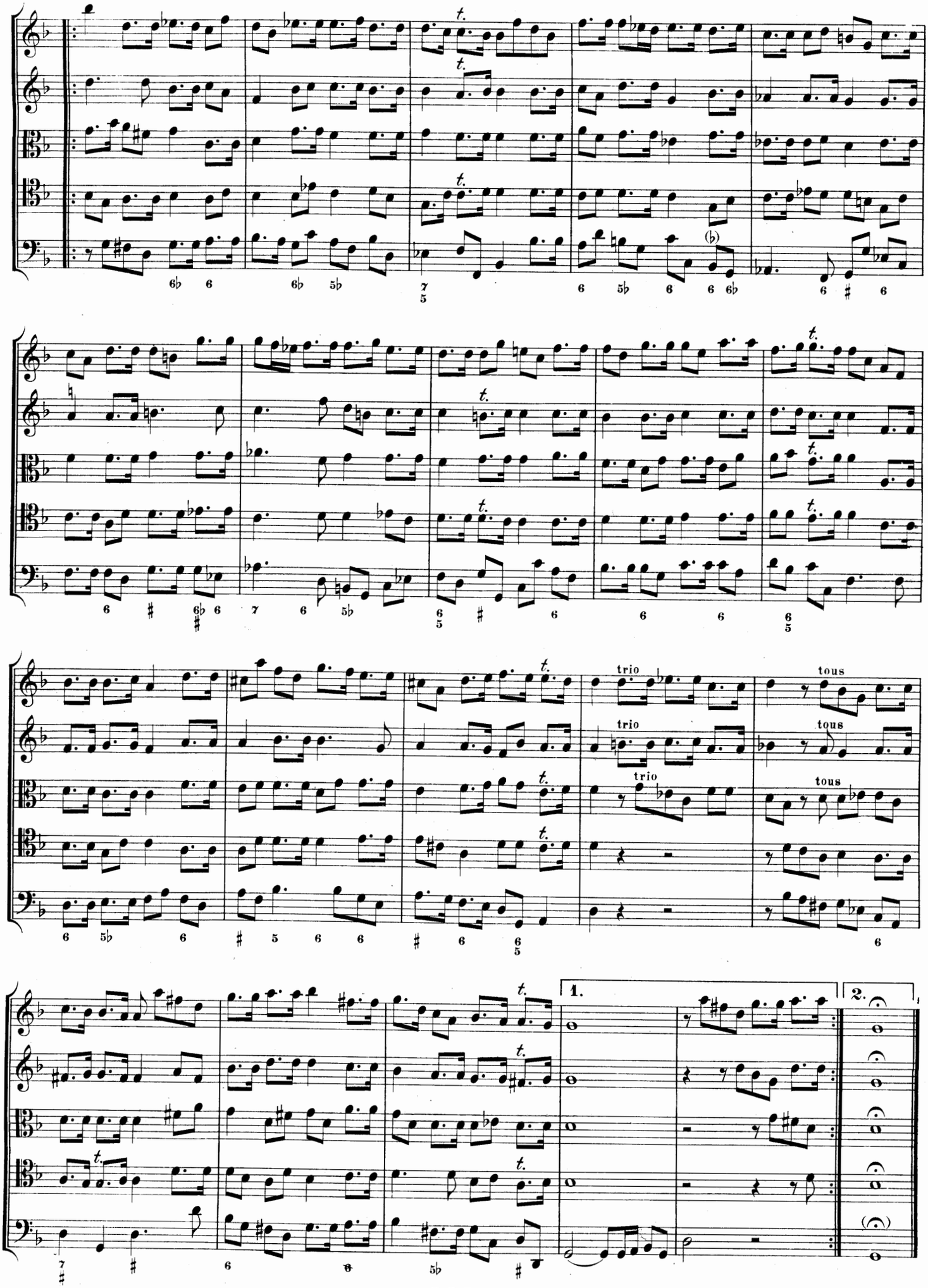




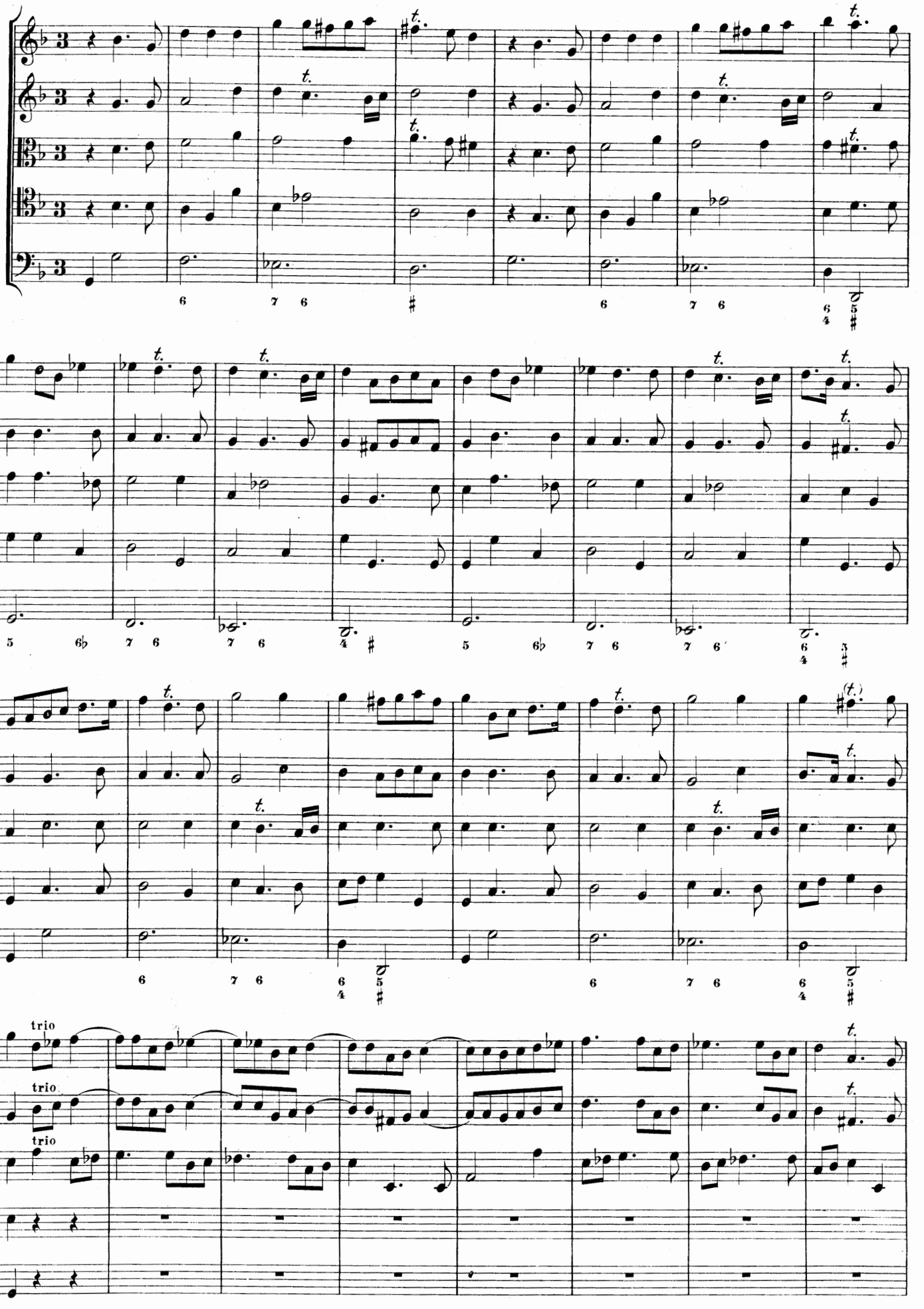
# VII.

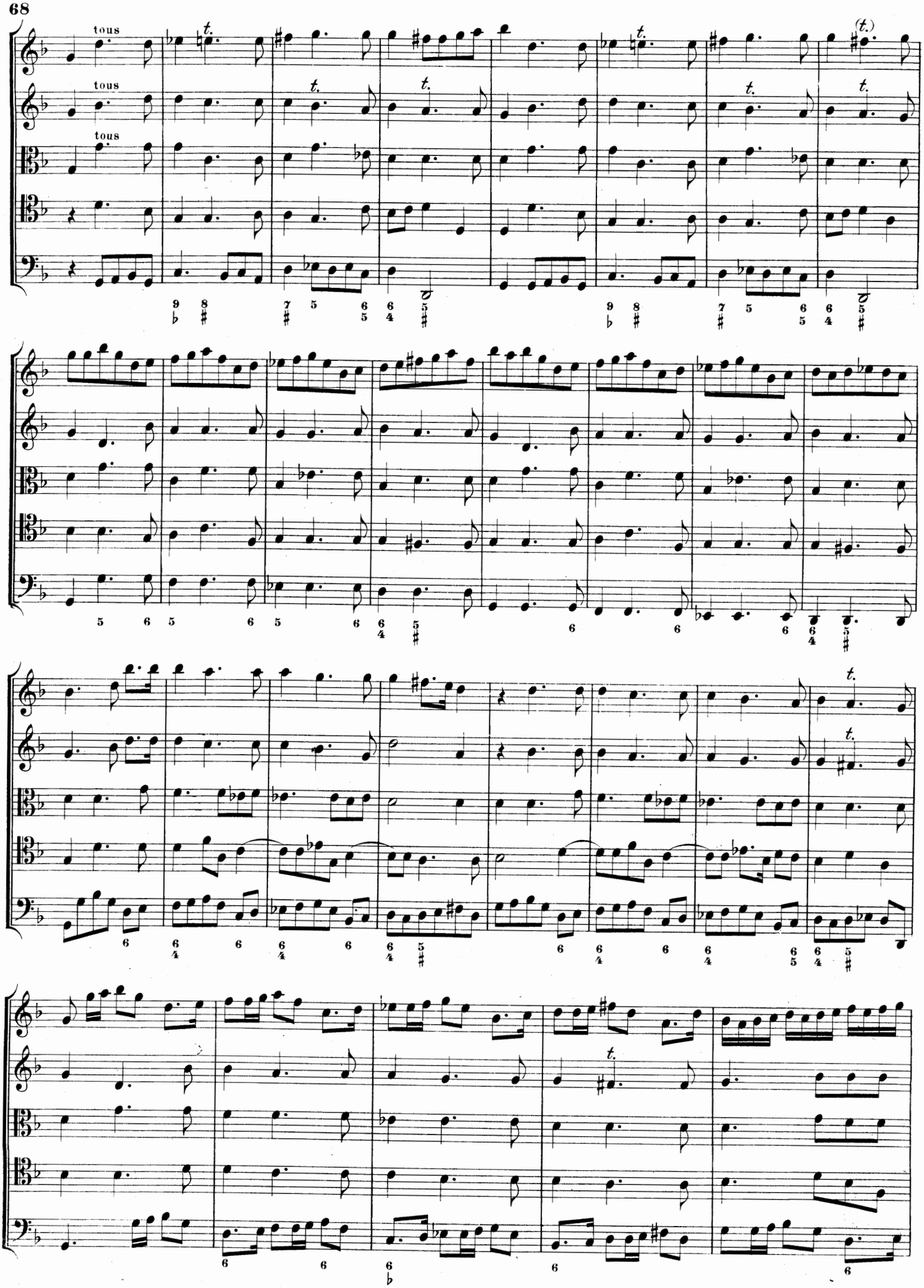
## Ouverture.

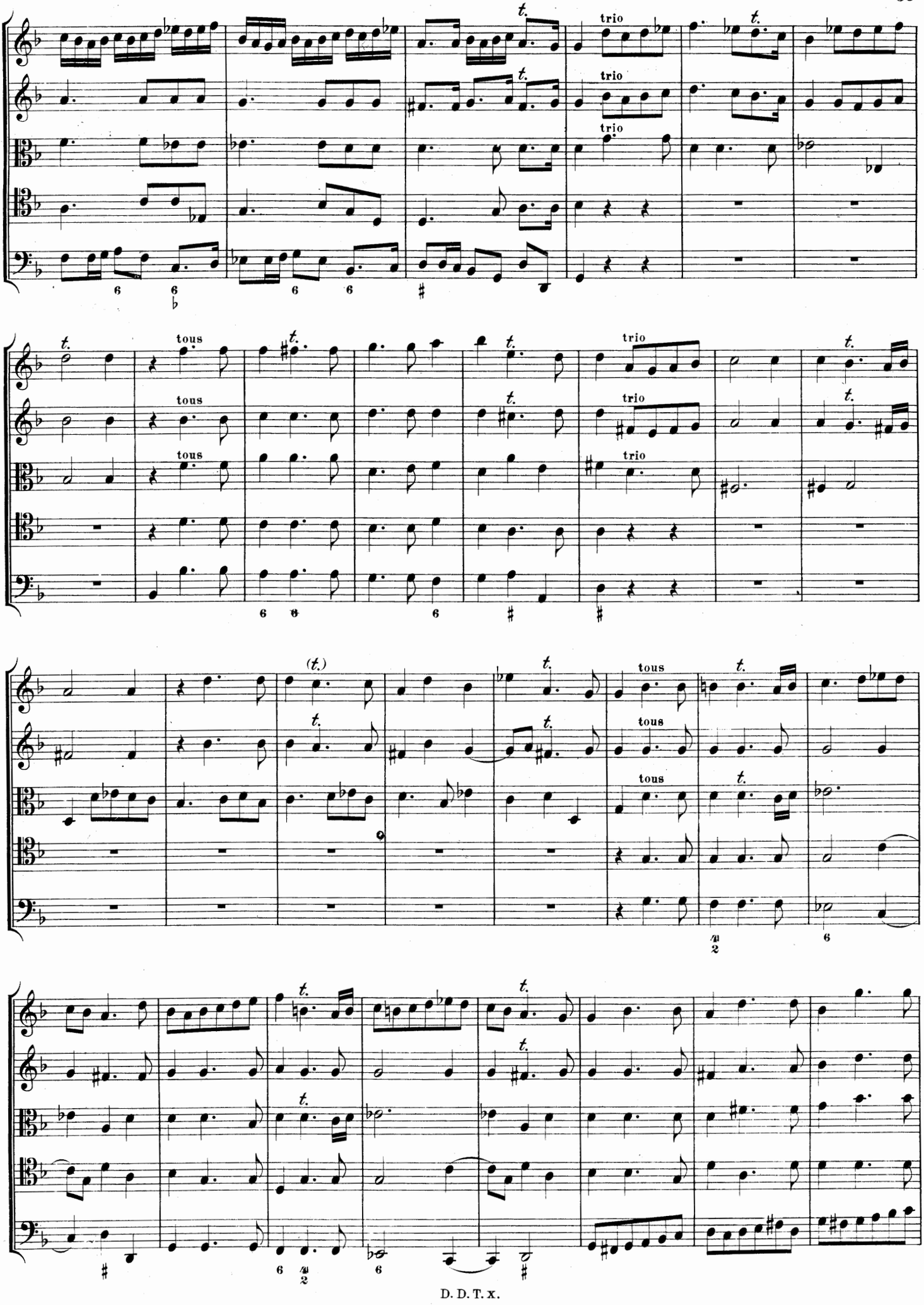


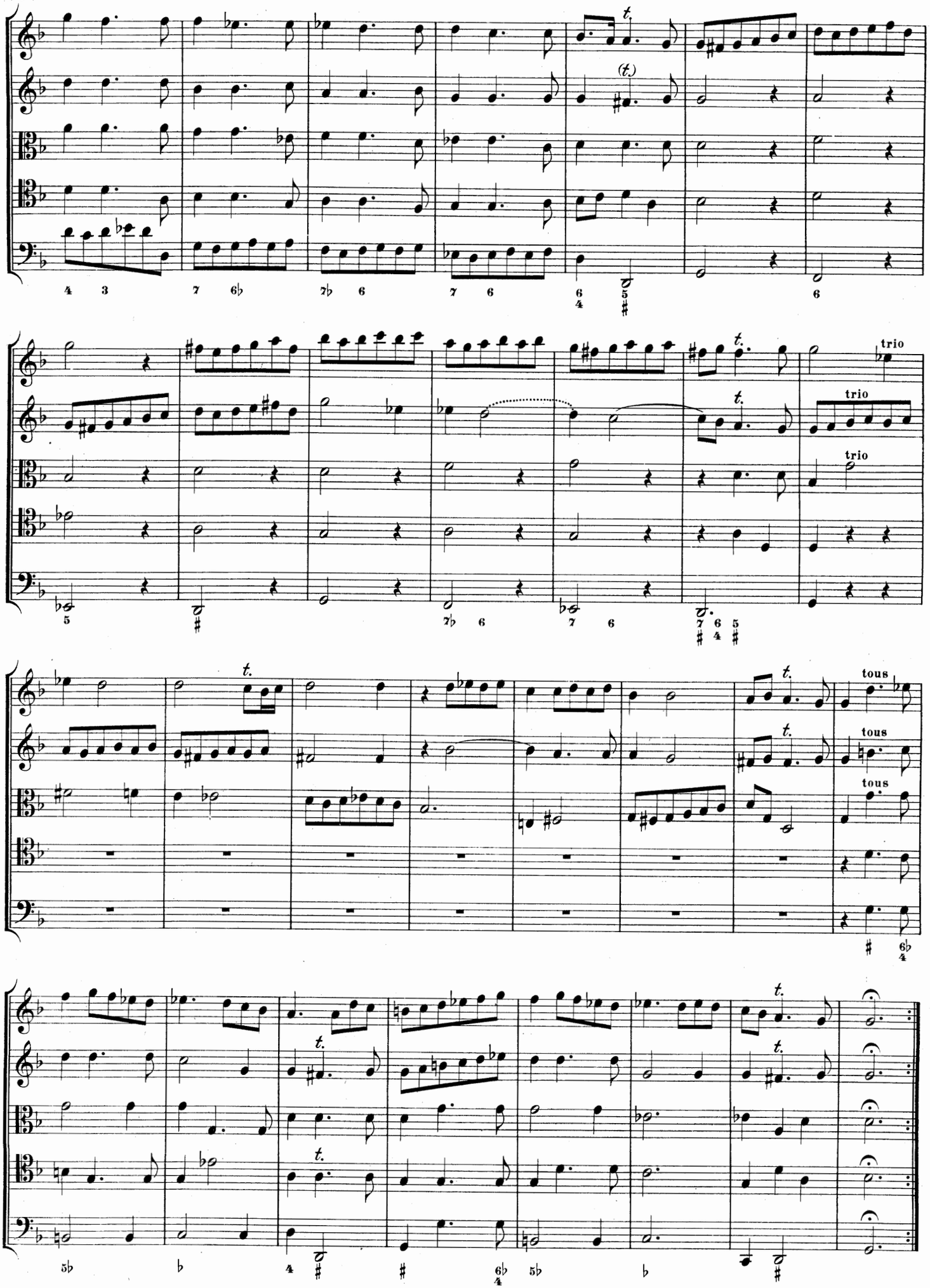

trio
tous
1.
2.

# Passacaille.

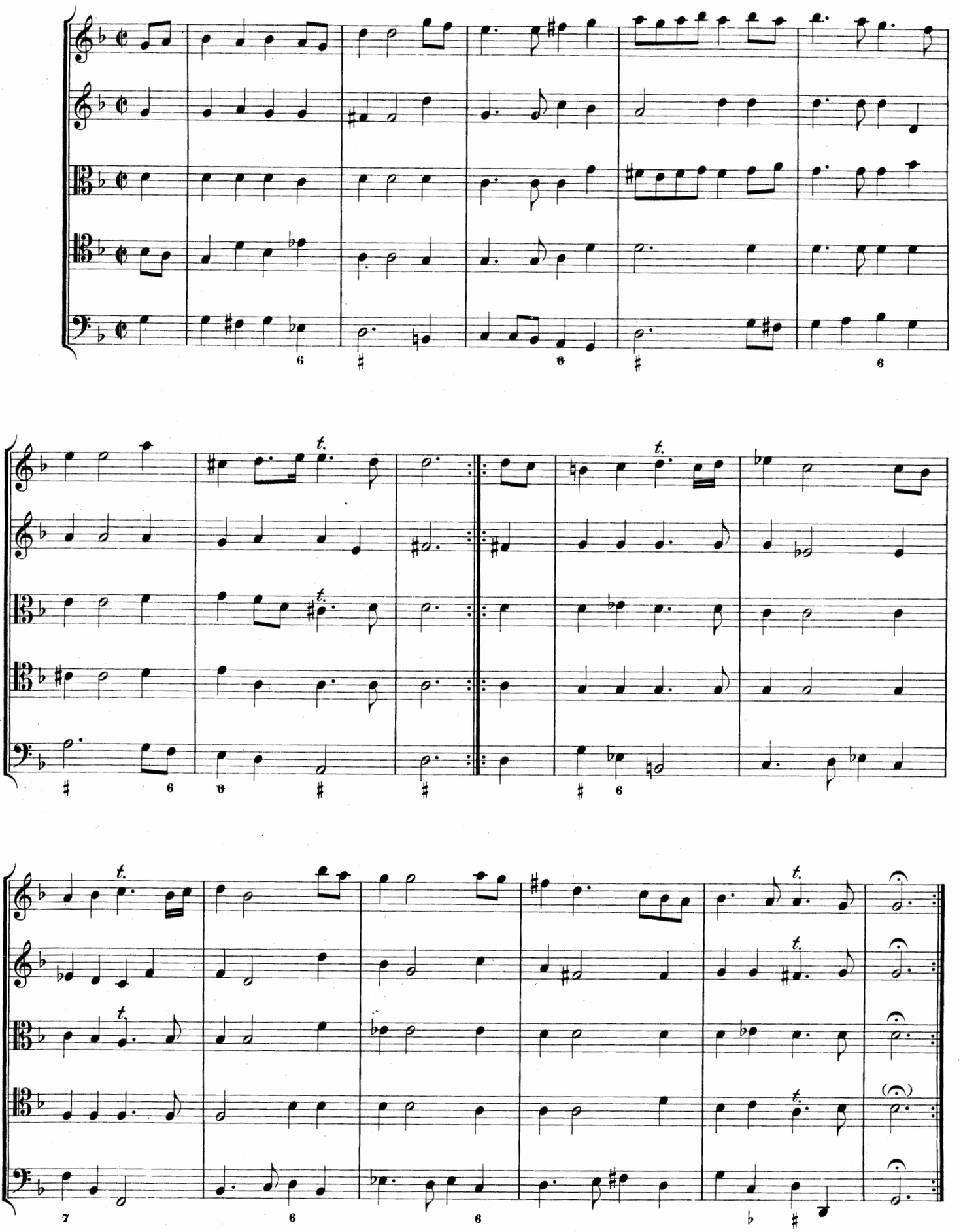



tous
tous
tous

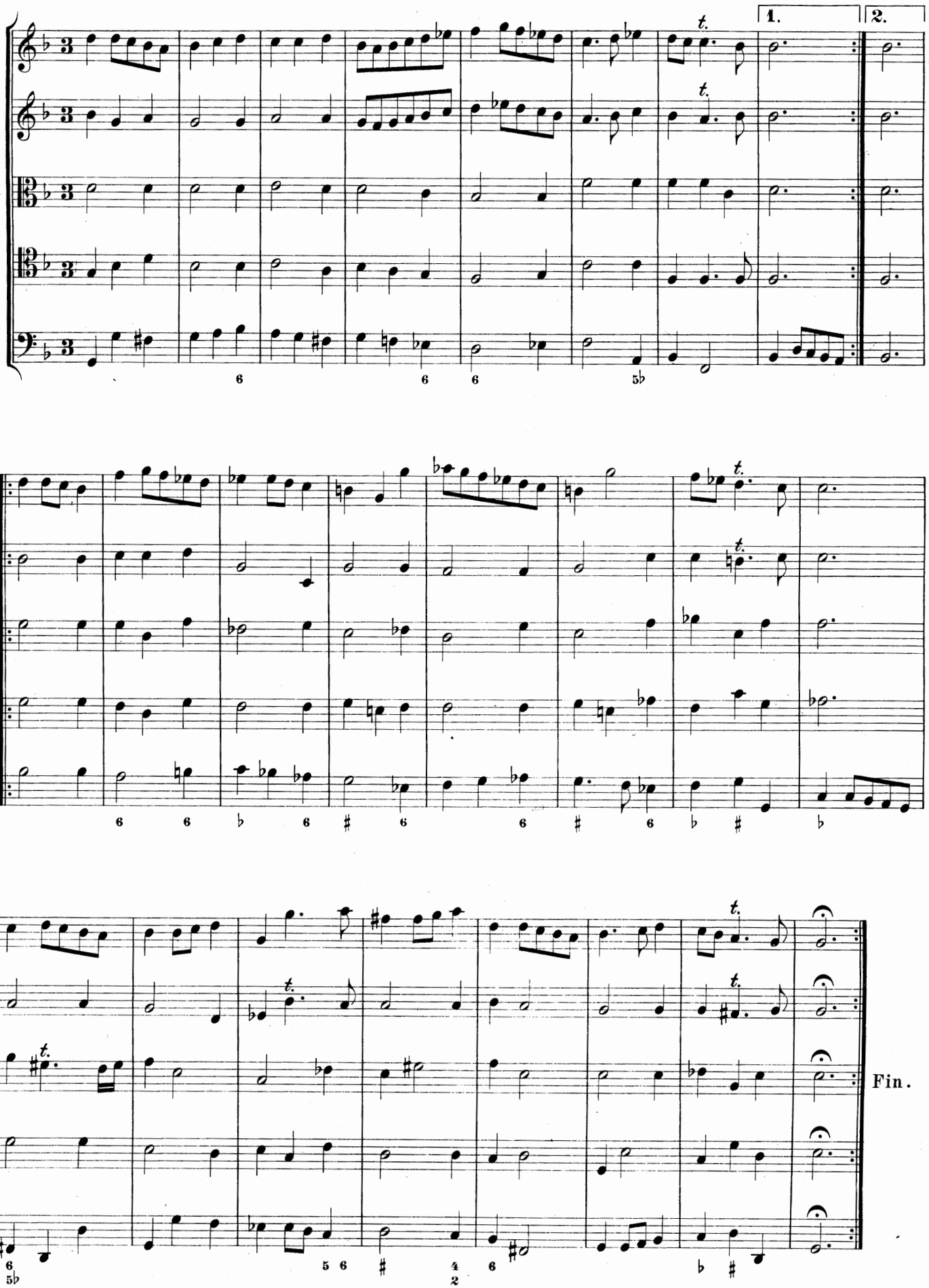

t.
trio
tous
(t.)


trio
tous

# Bourèe.

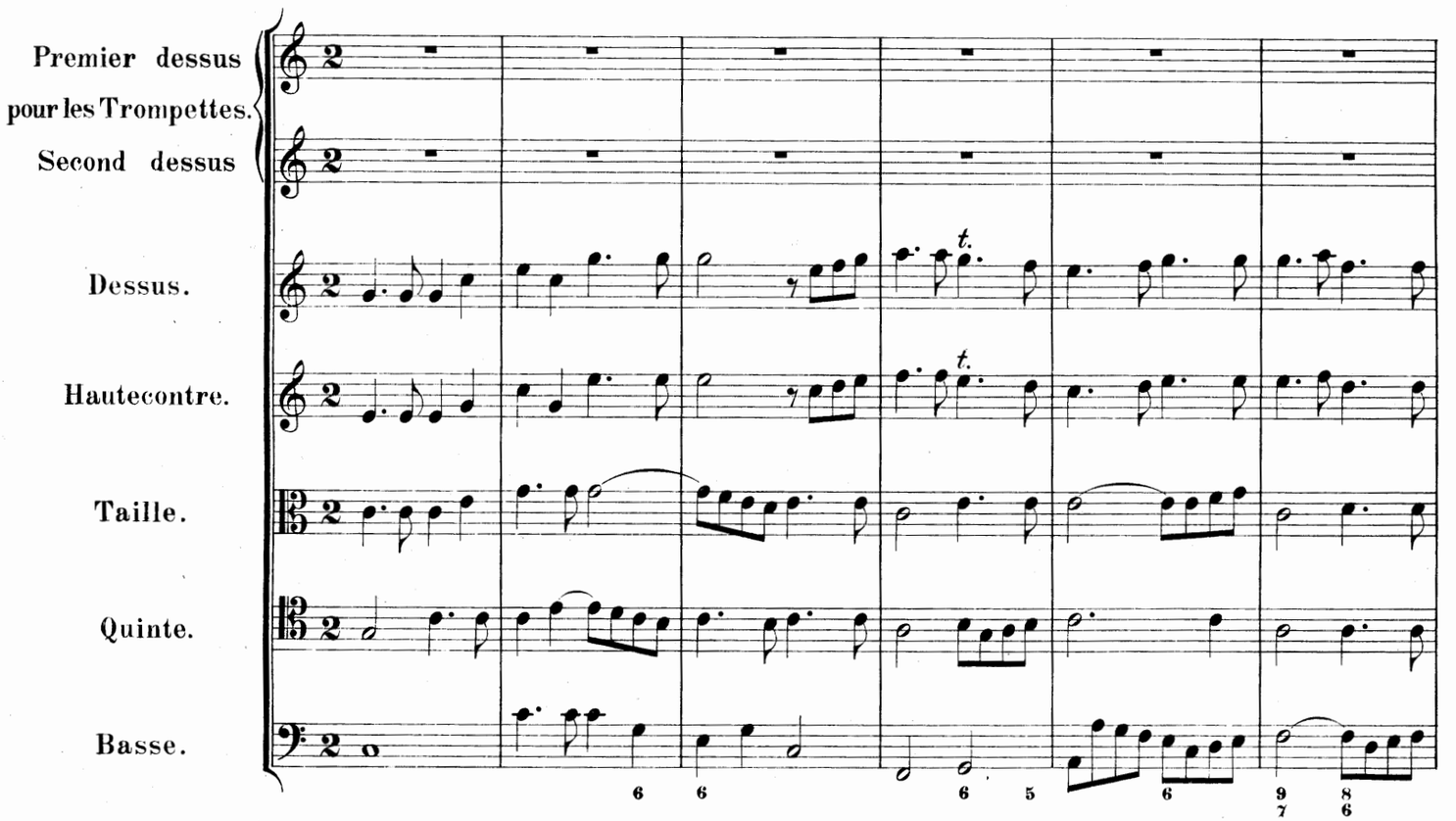


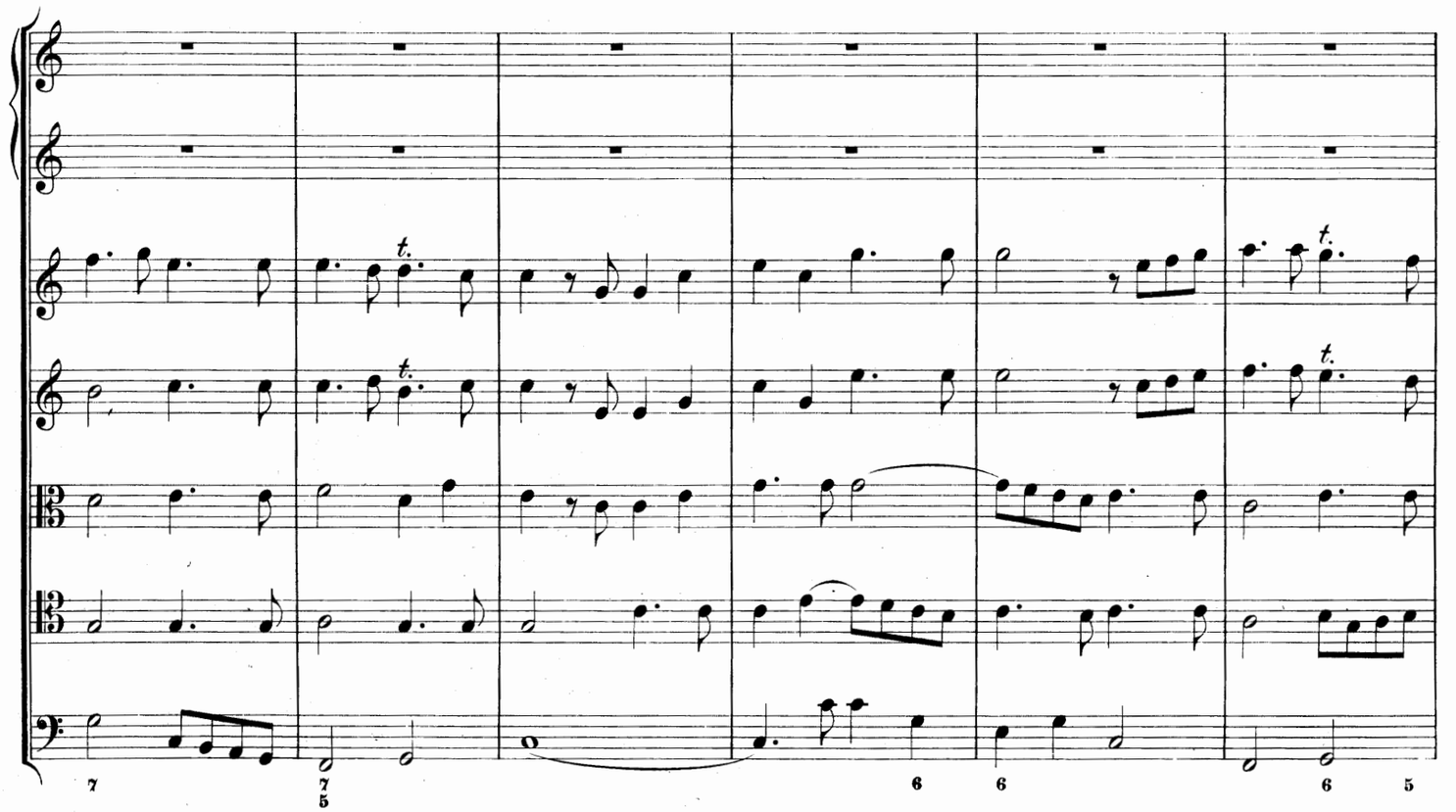
# Menuet.

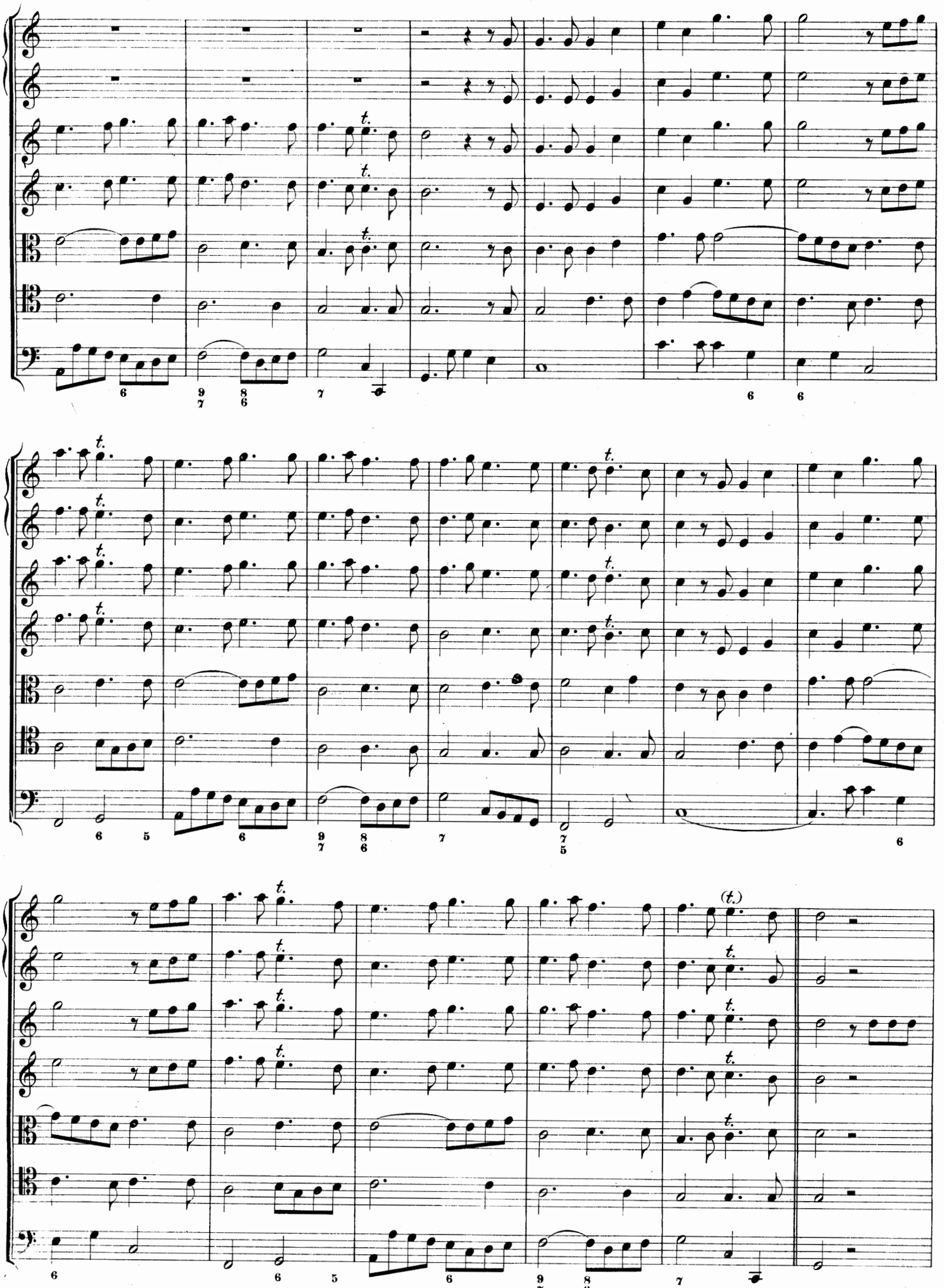


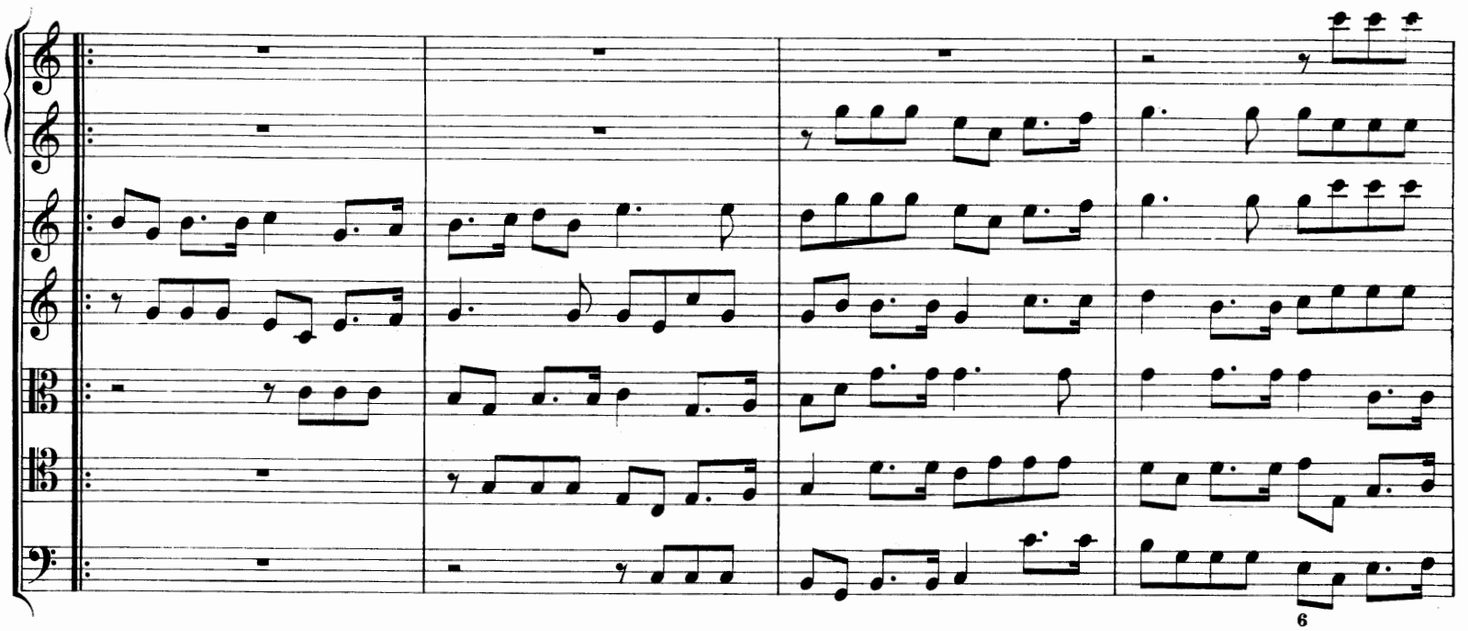
# VIII.

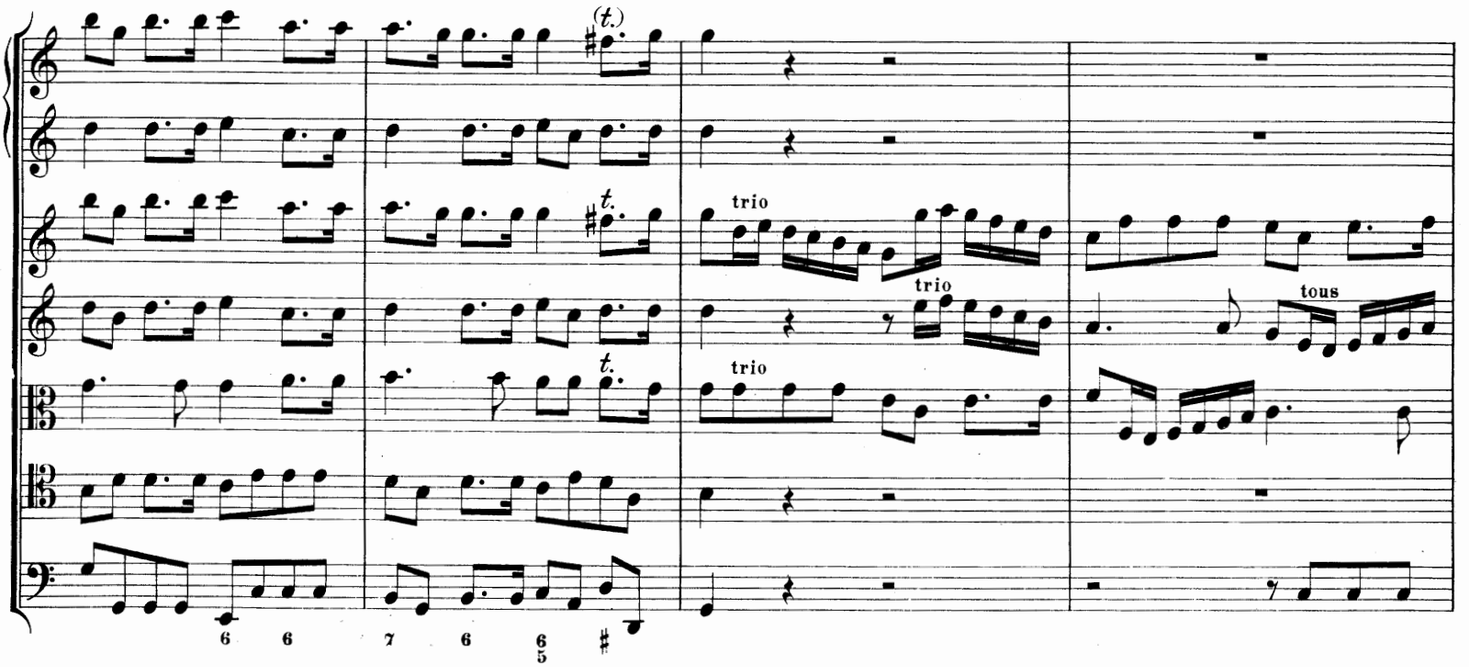
## Ouverture.

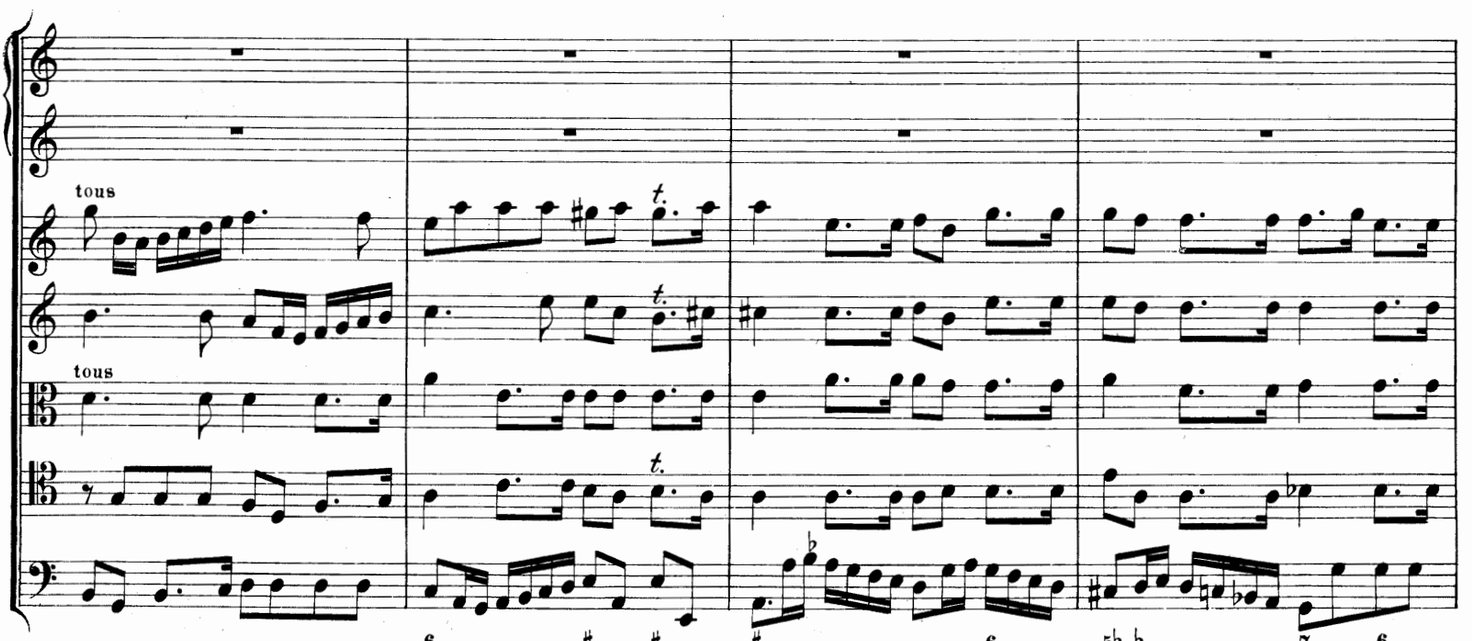


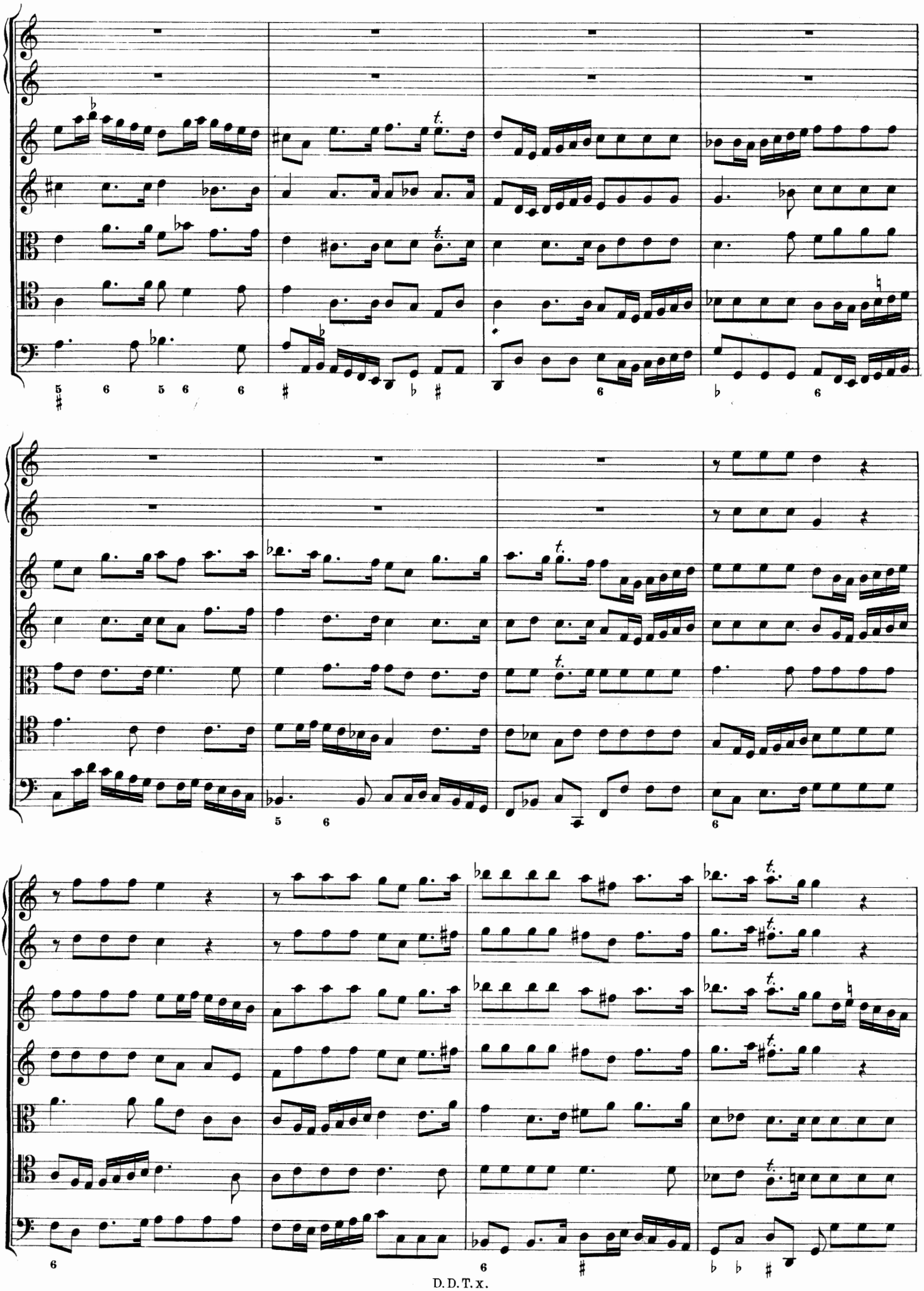



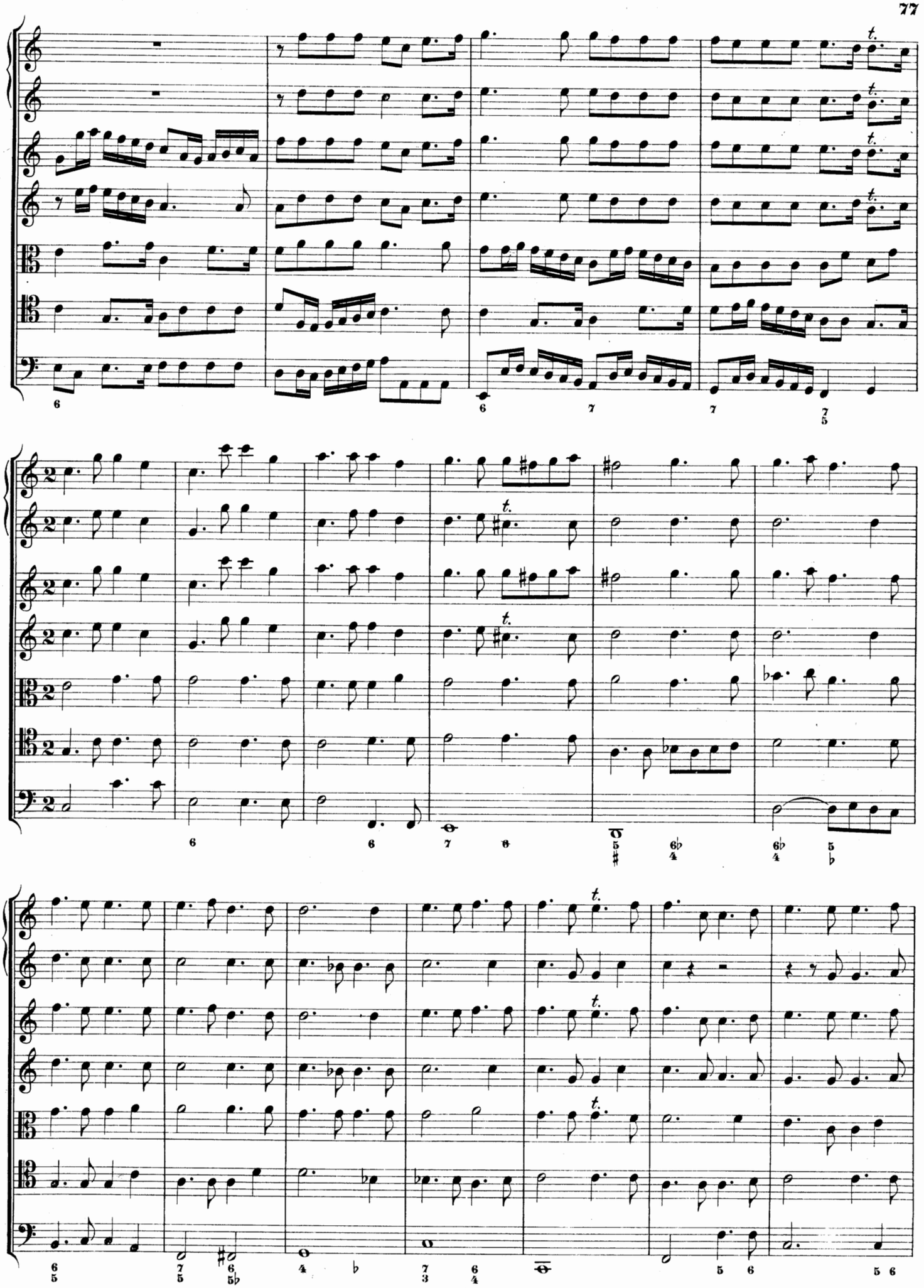


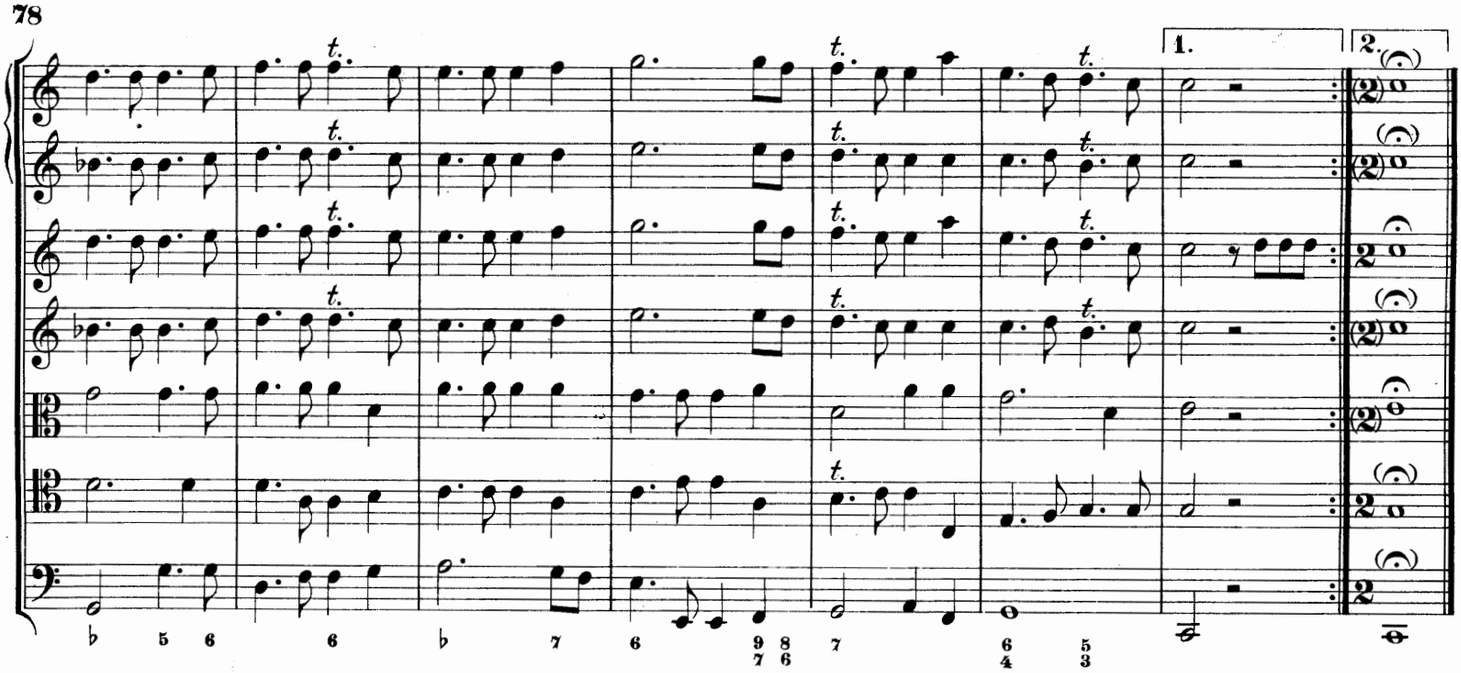



(t.)
t.
trio
trio
trio
tous

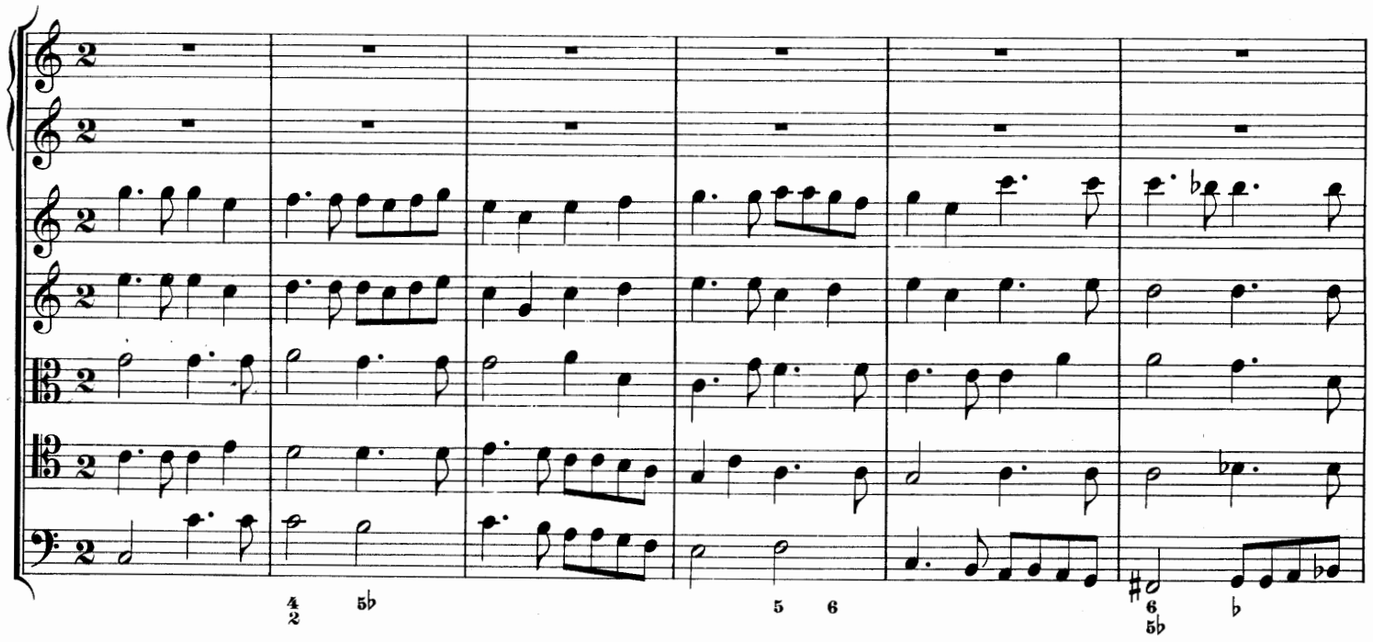

tous
tous
t.
t.
t.

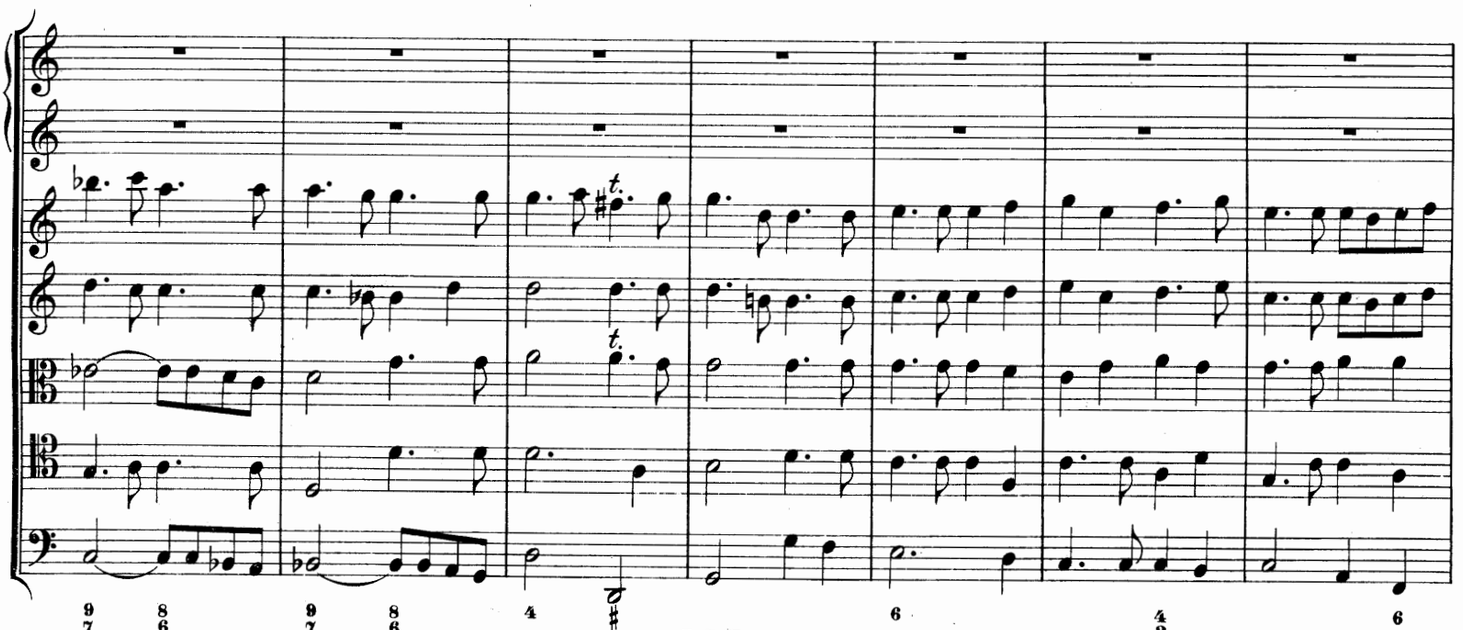


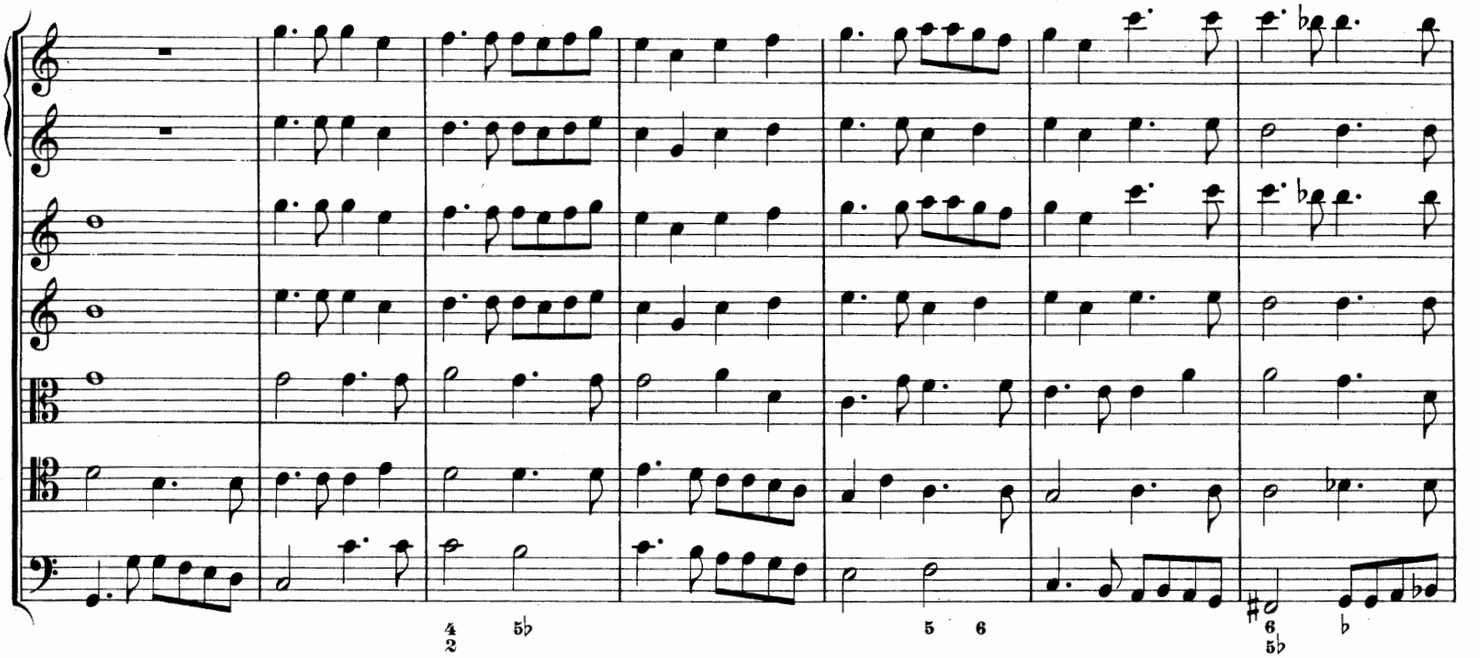


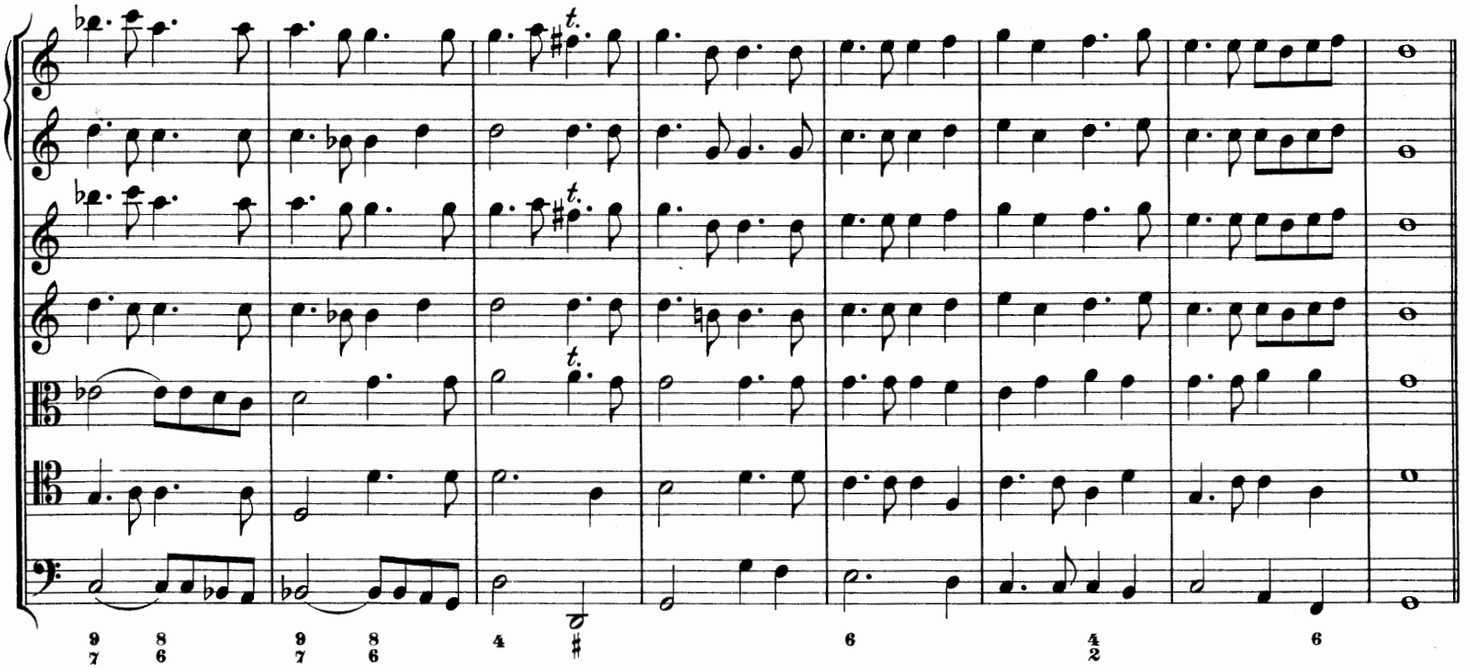


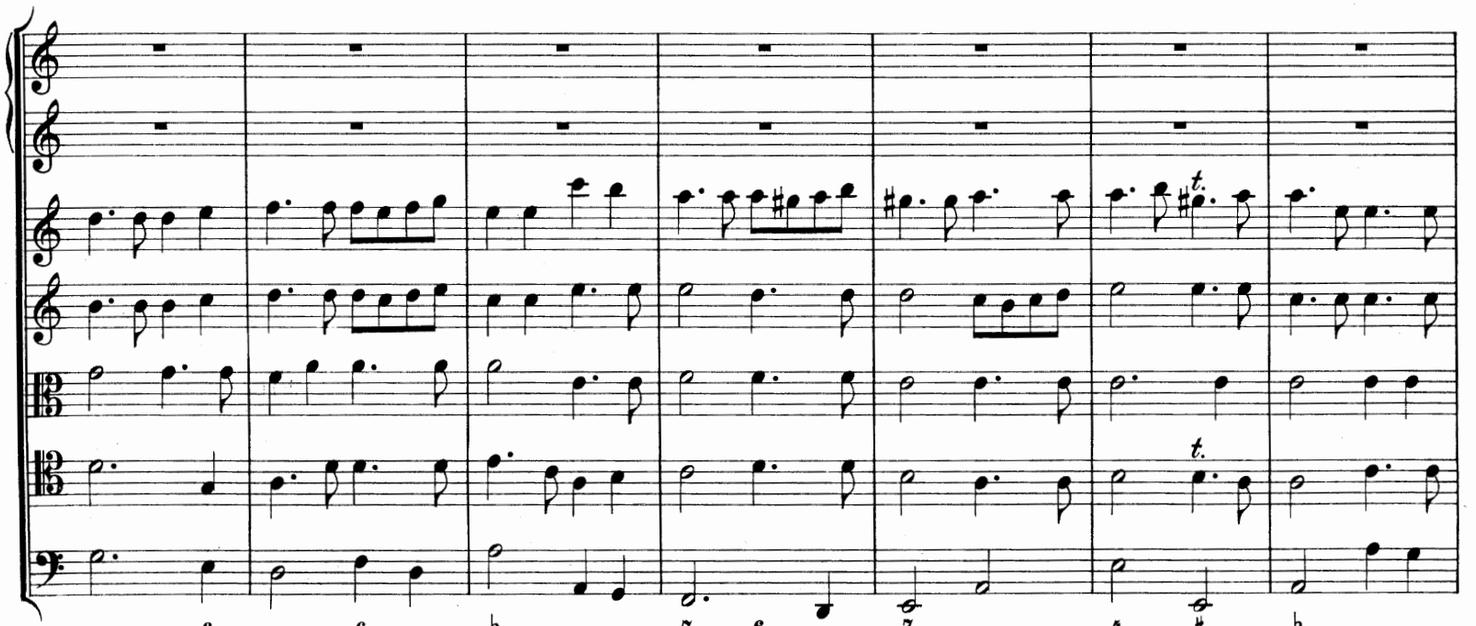
## Entrée.

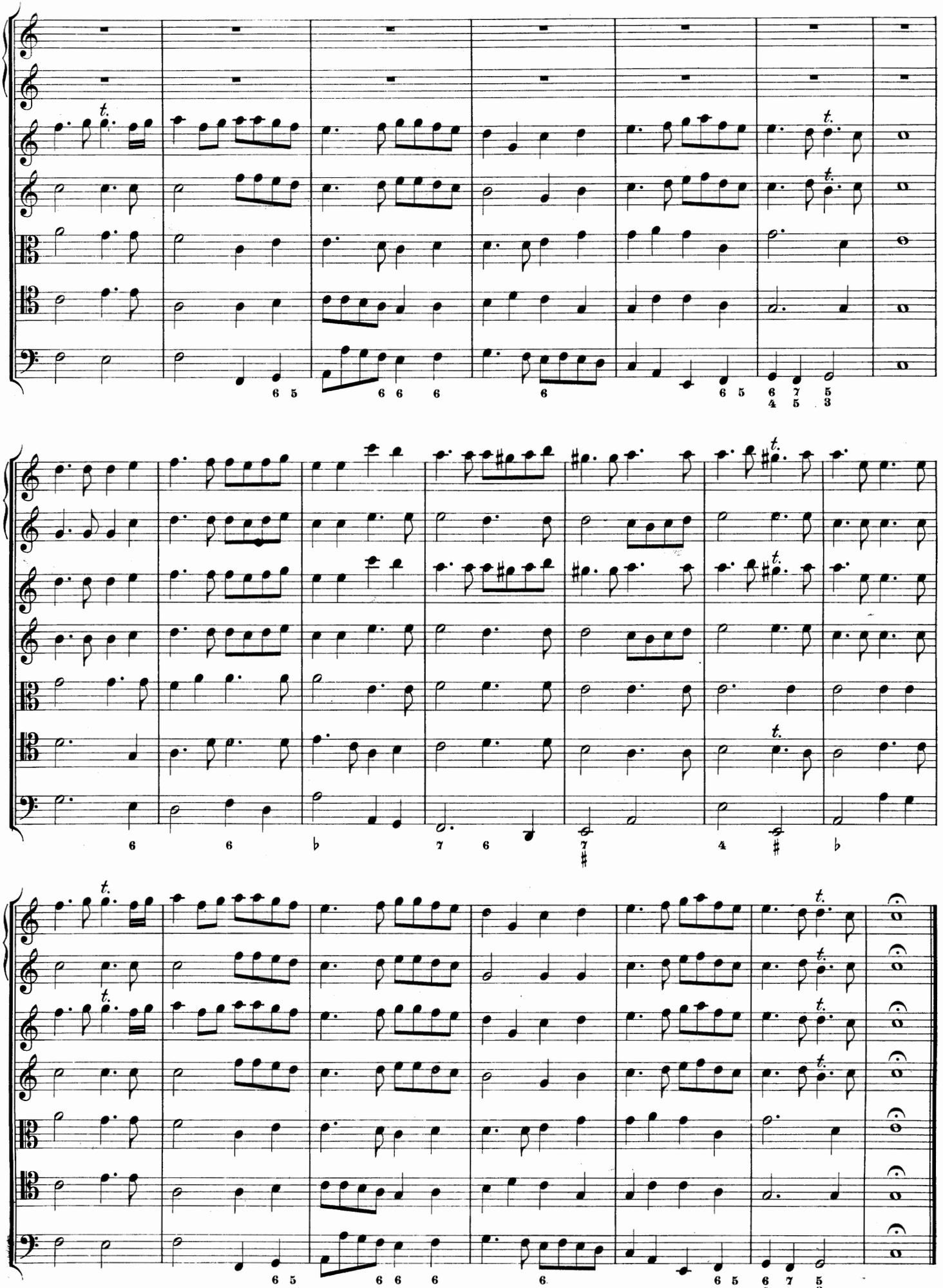




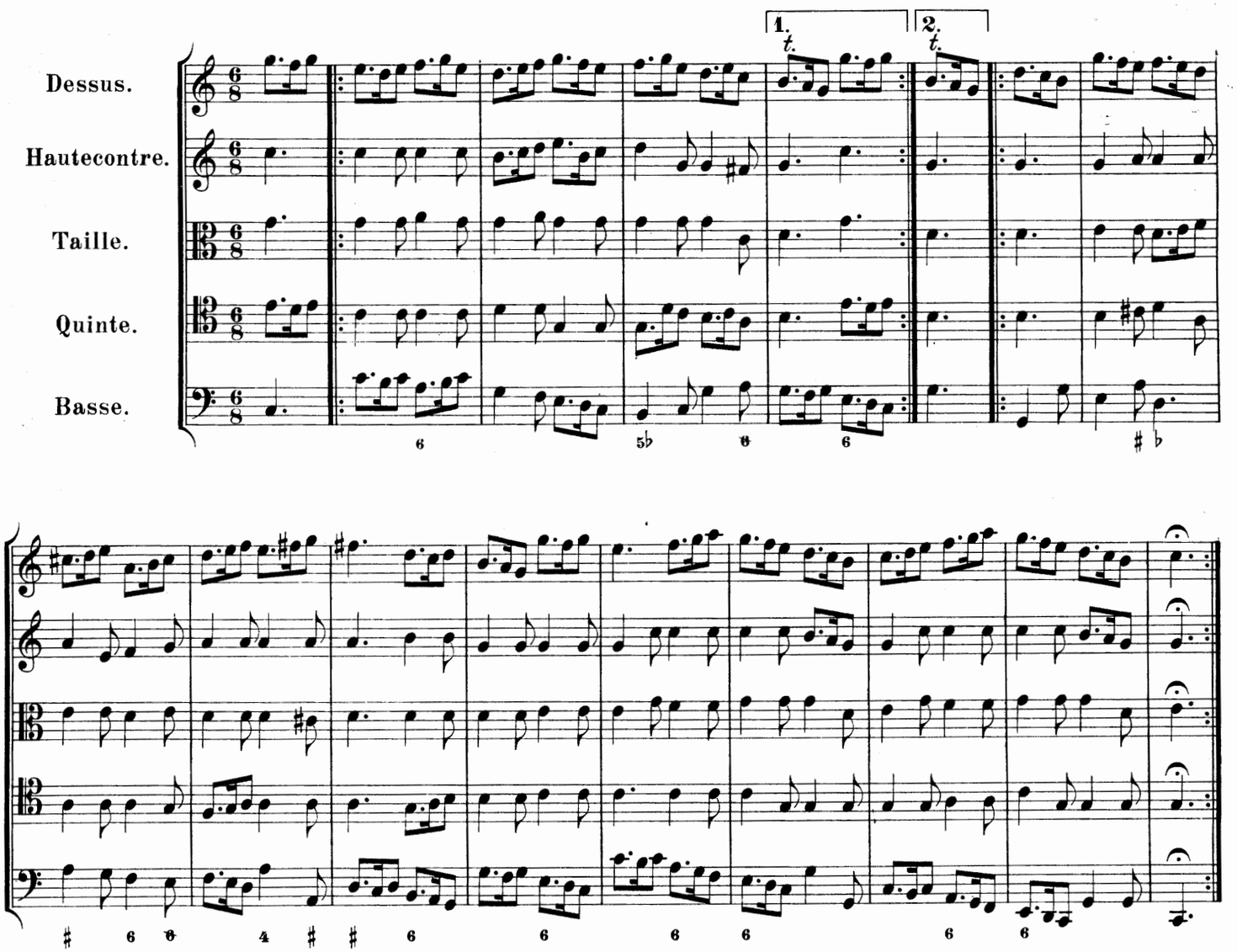




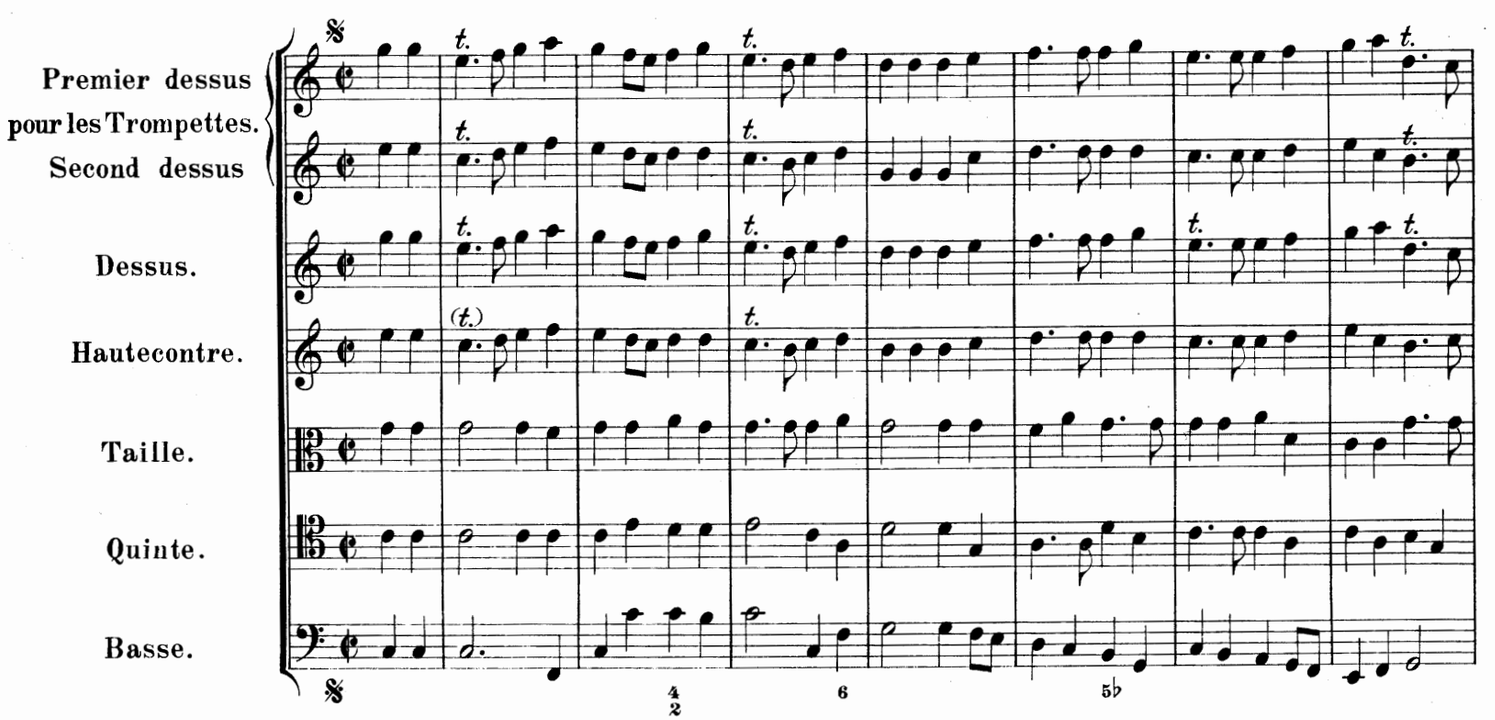


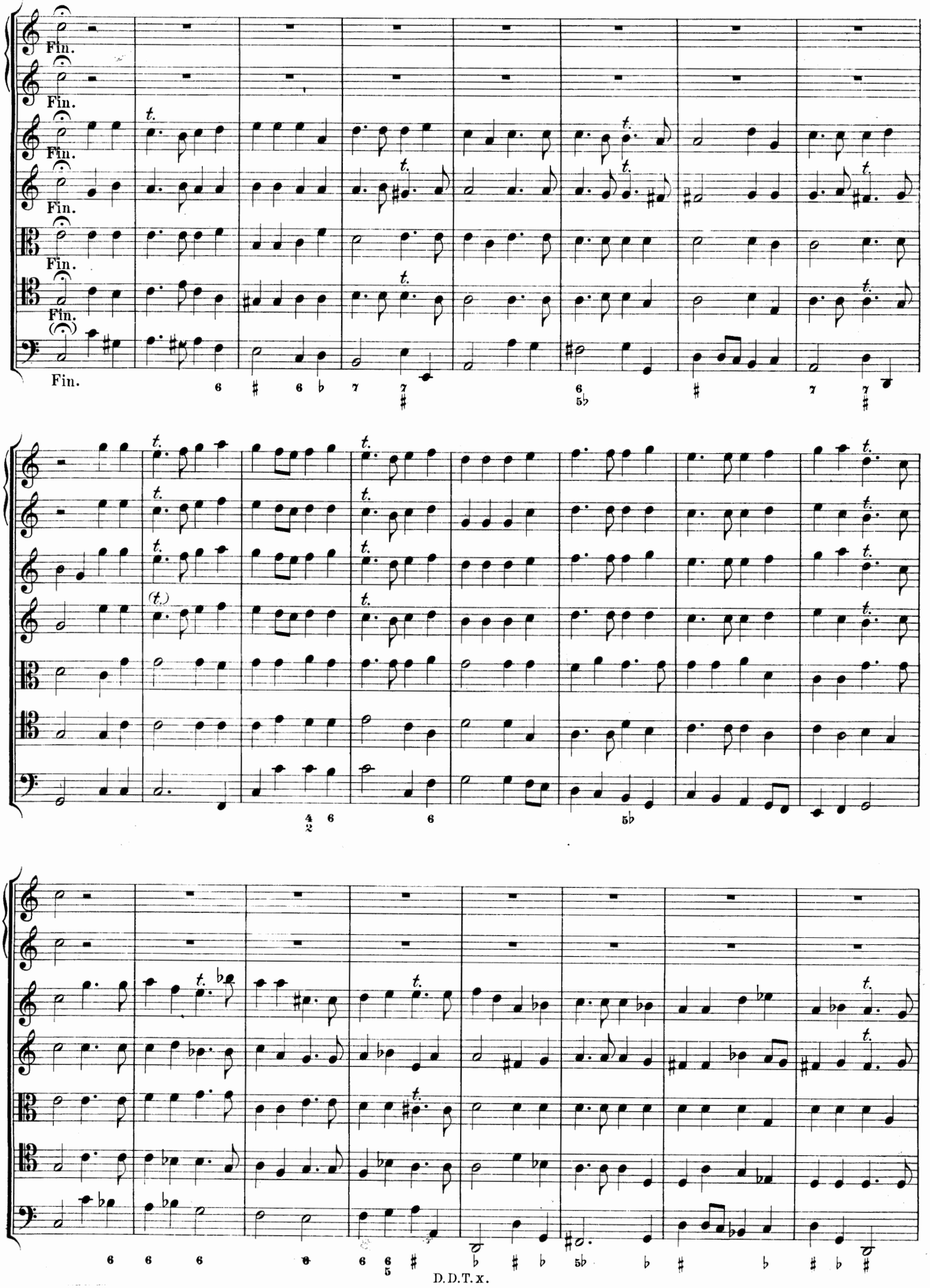


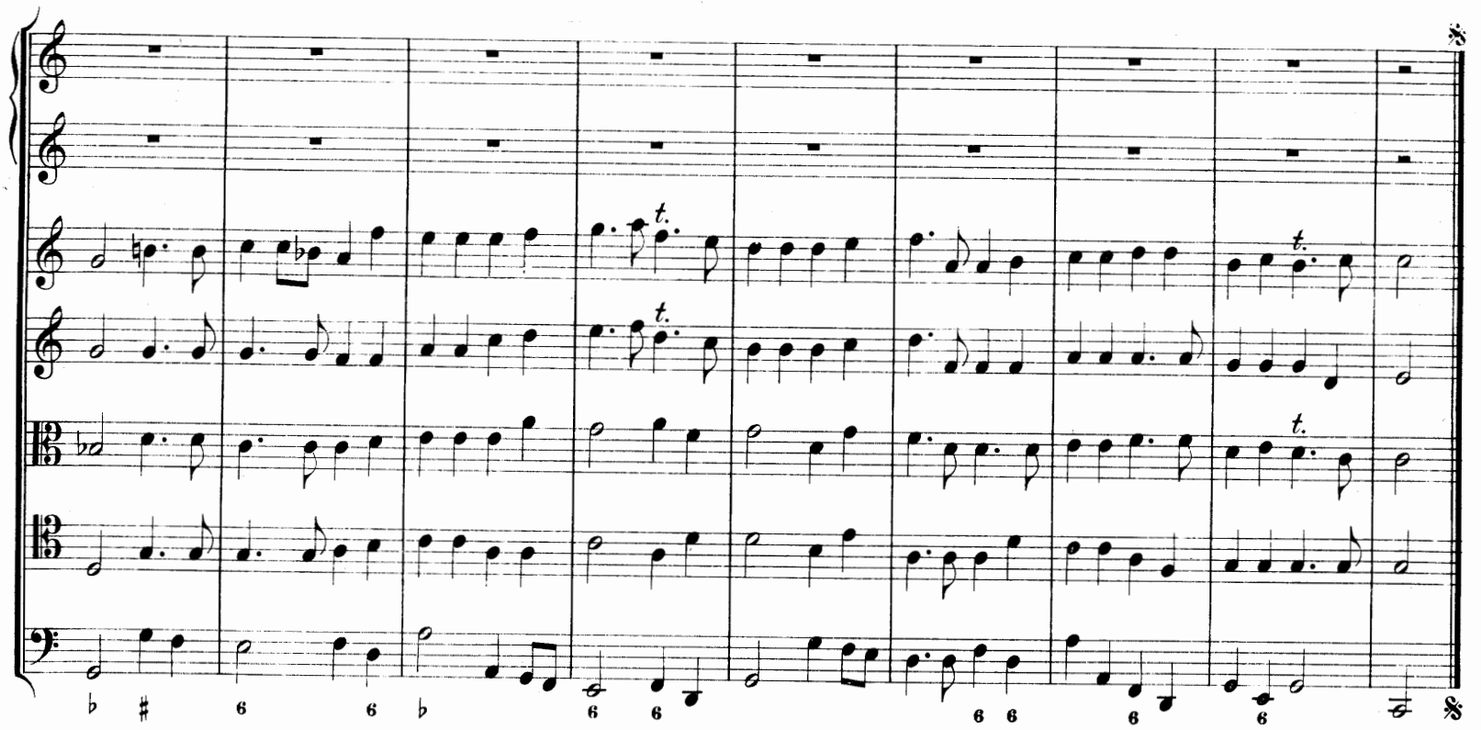
## Canaries.



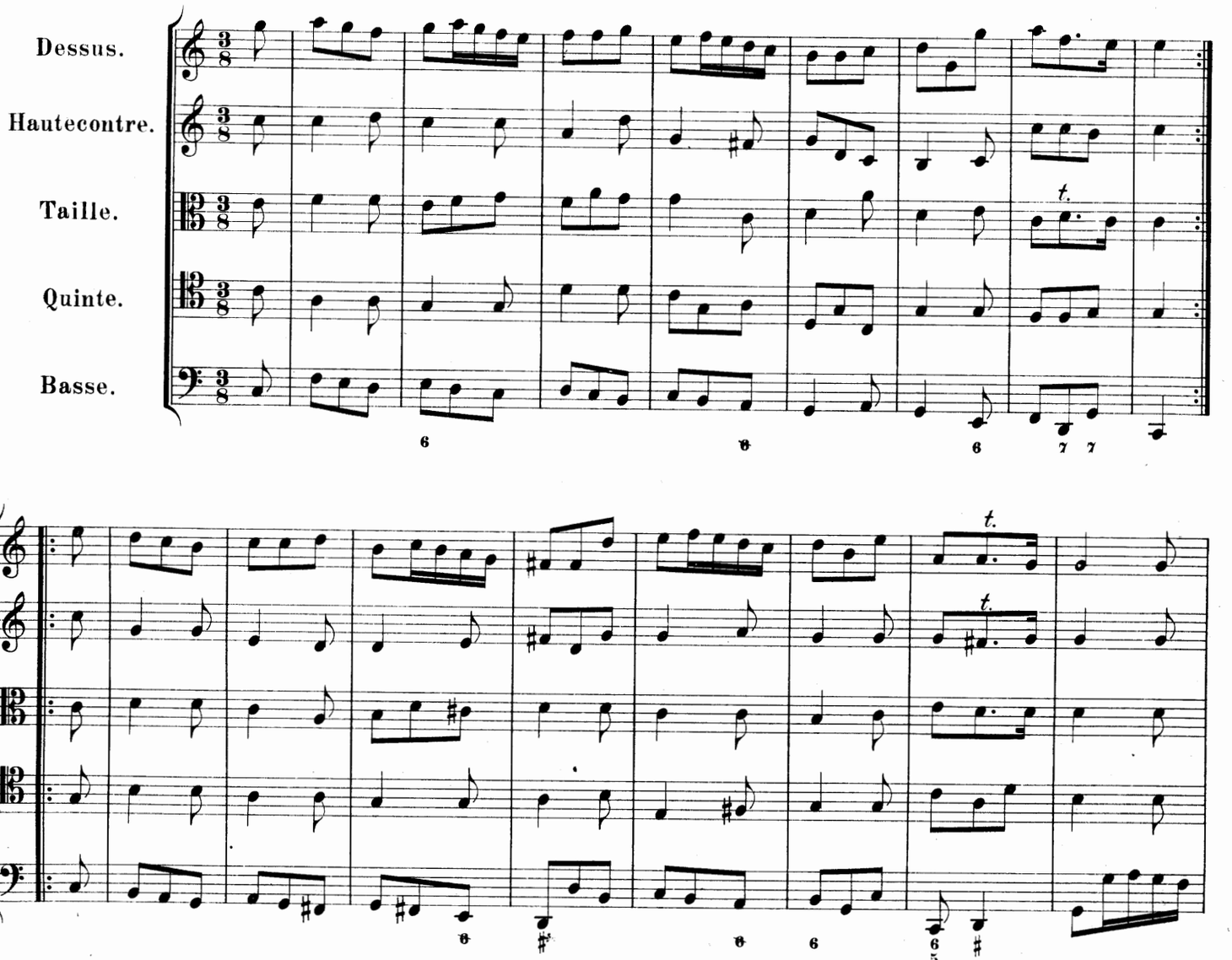

## Gavotte en Rondeau.

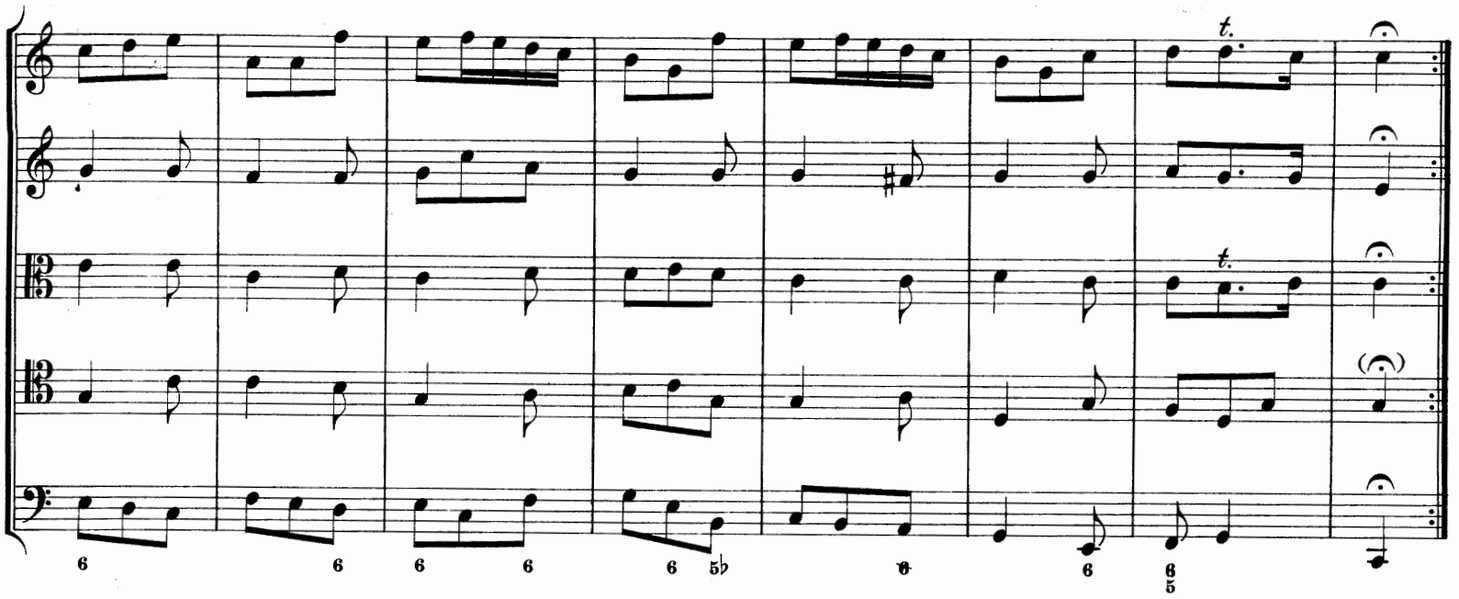



Fin.
Fin.
Fin.
Fin.
Fin.
Fin.
t.
(t.)

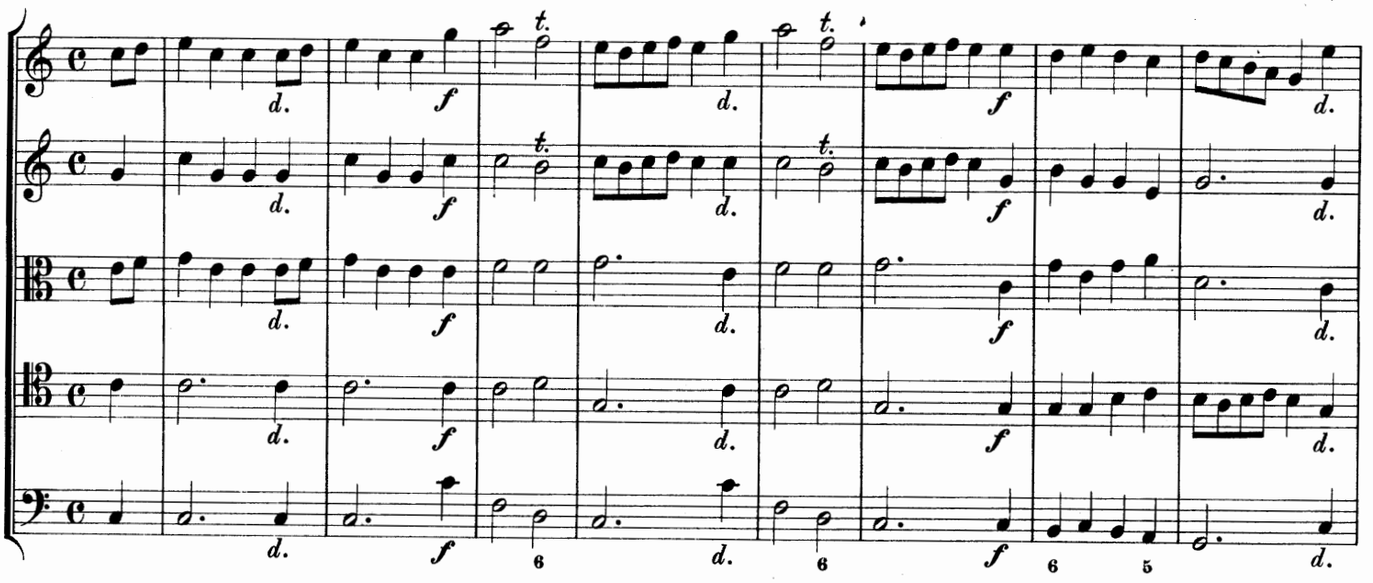


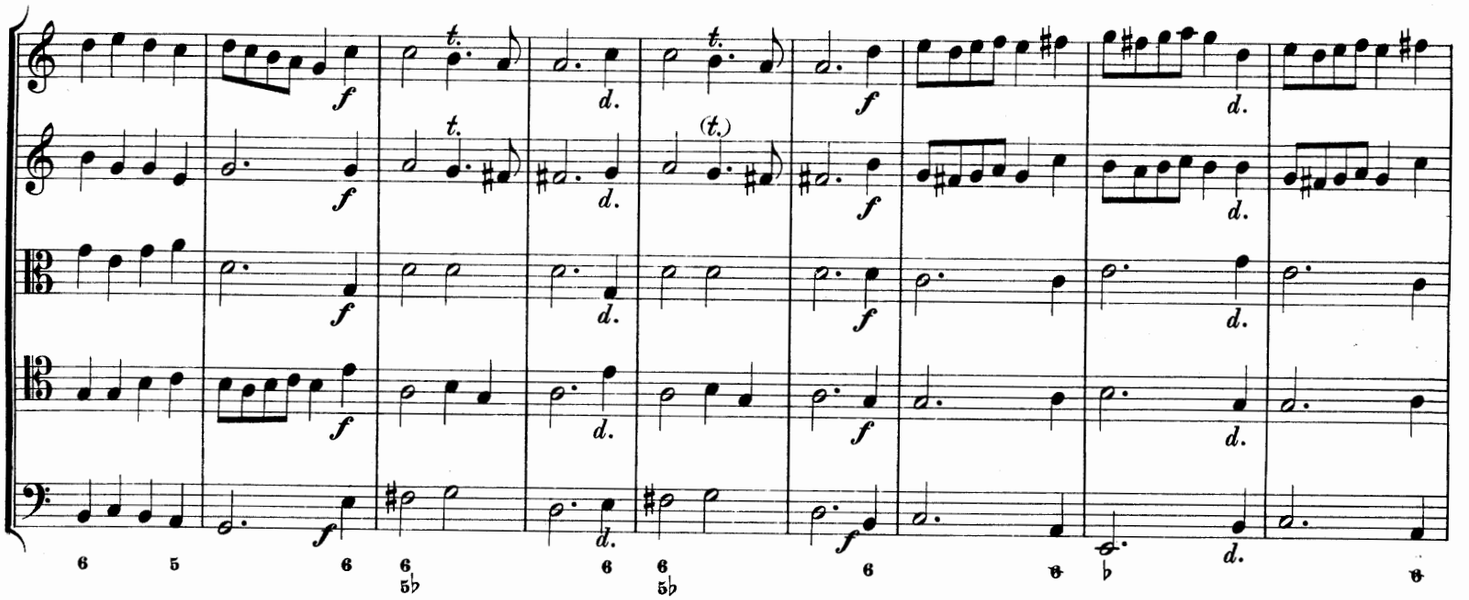
## Passepied.

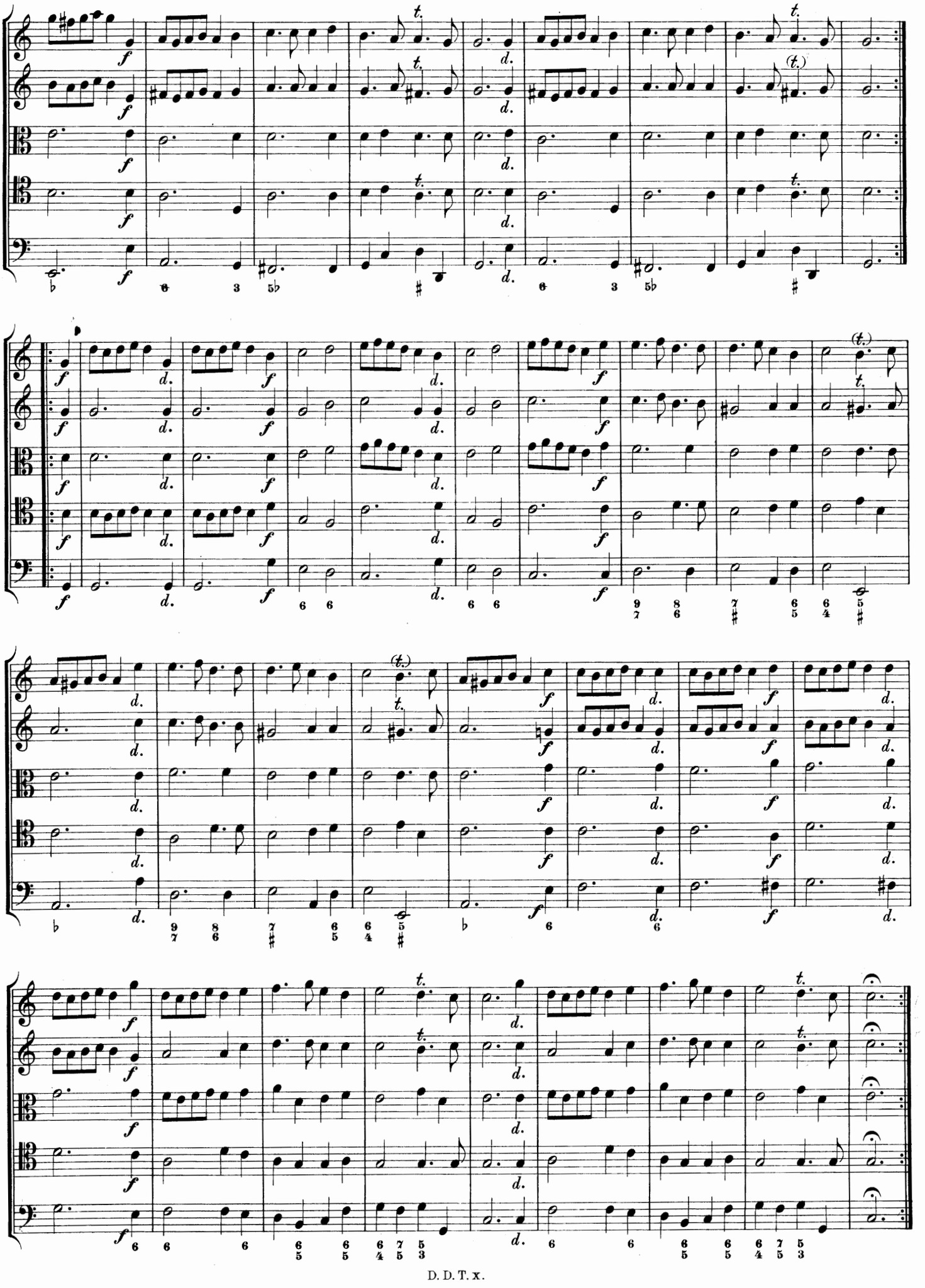




## Echo.

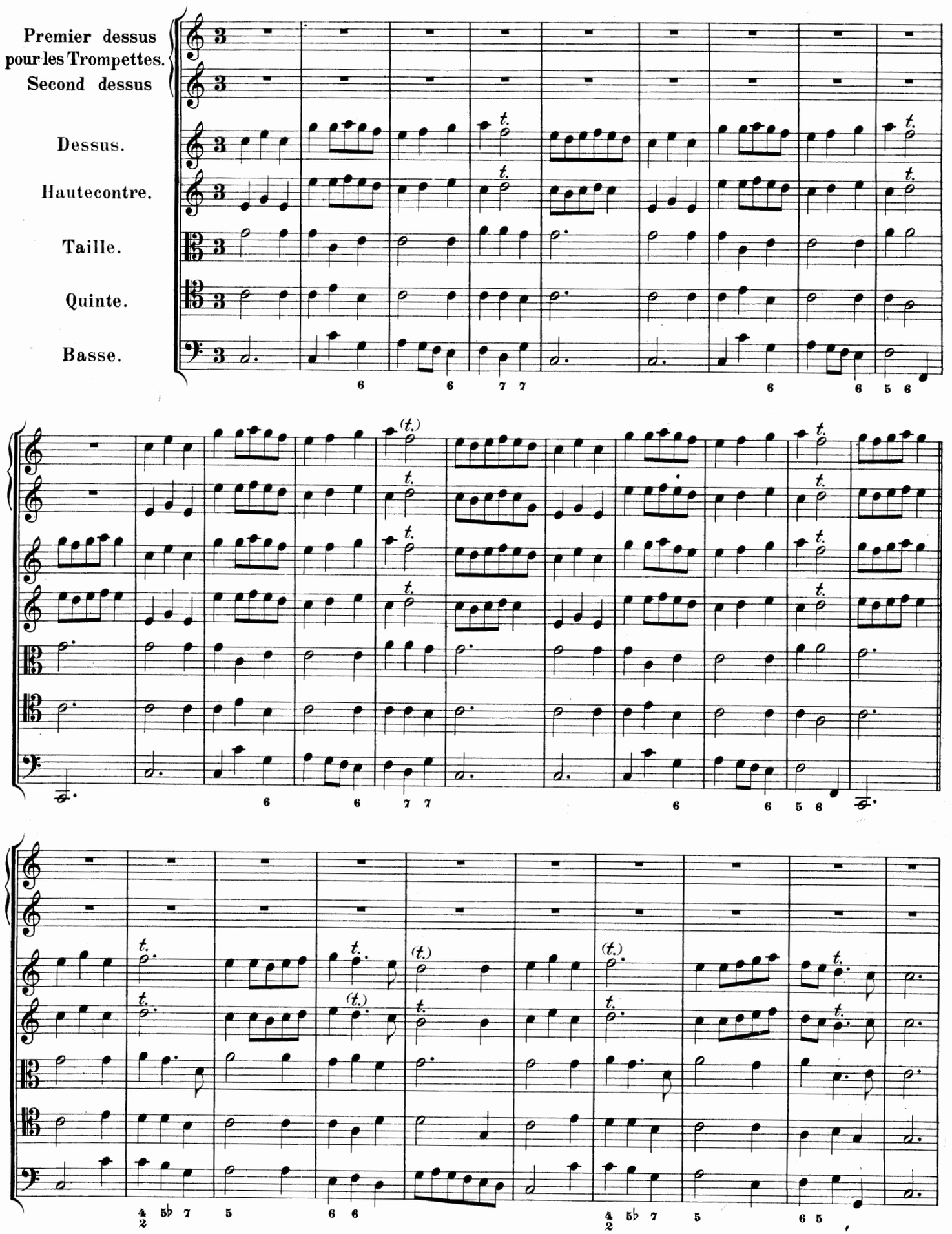


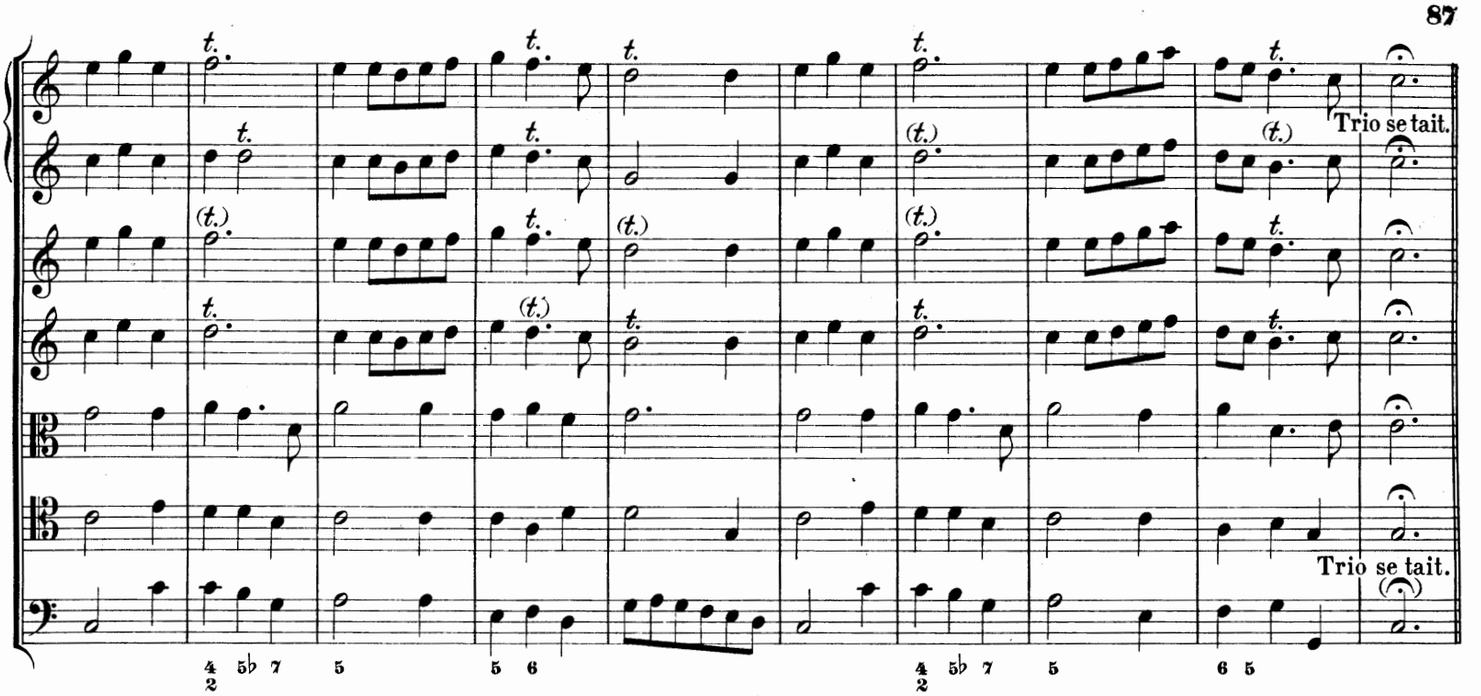




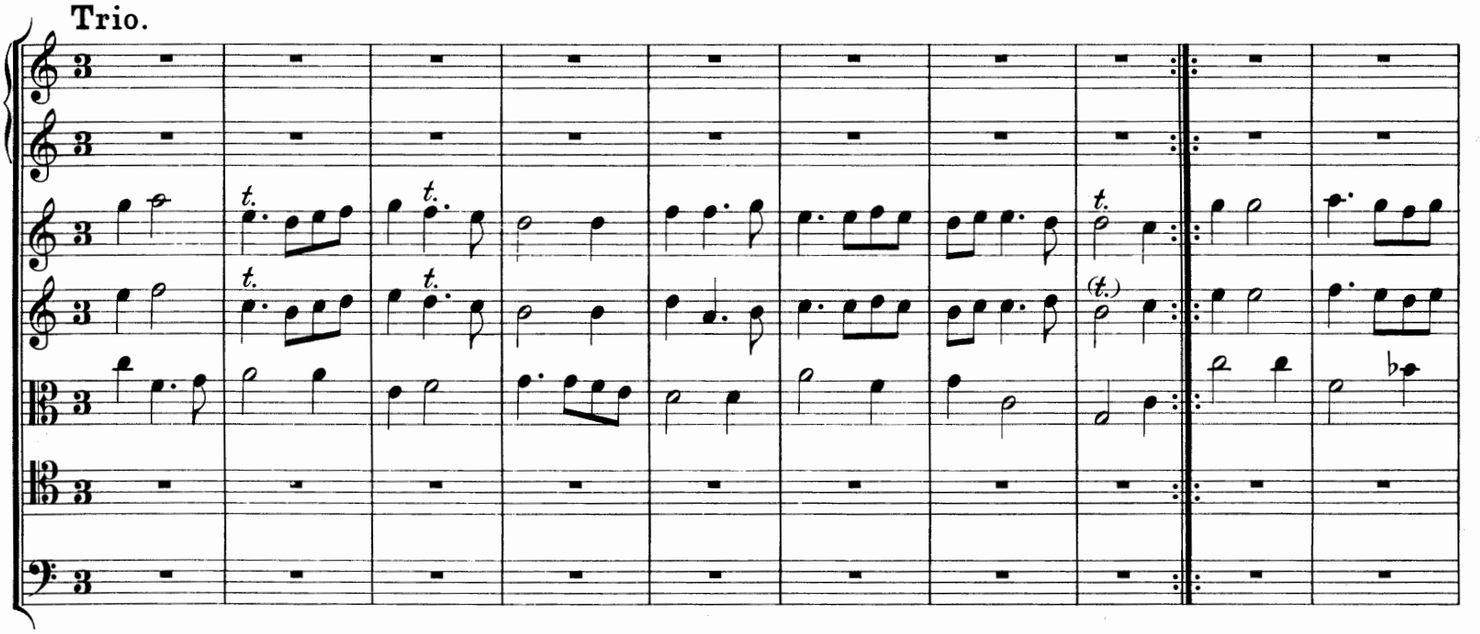
# Menuet

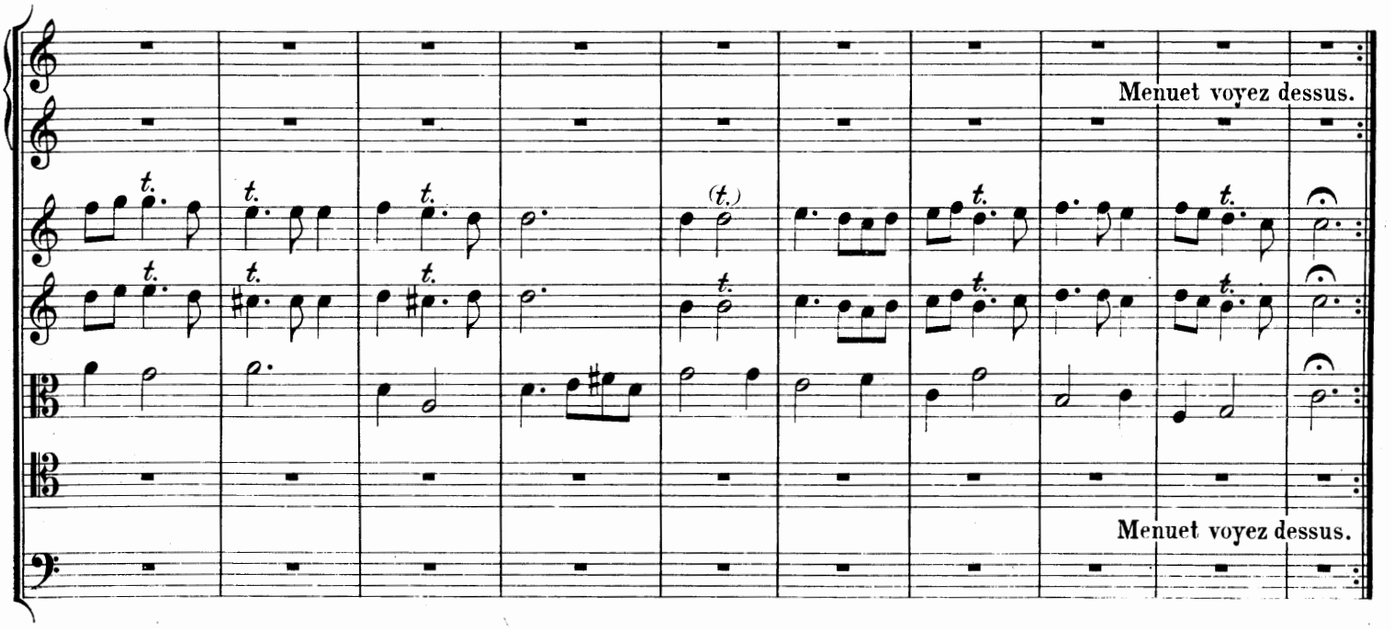
qui se jouë alternativement avec le Trio.




Trio se tait.
Trio se tait.

Trio.




Menuet voyez dessus.
Menuet voyez dessus.

Fin.

# ZODIACI MUSICI,

IN

XII. Partitas Balleticas, veluti ſua Signa diviſi

## PARS I.

Das iſt/

Deß in zwölff Balletiſchen Parthyen/ als ſeinen zwölff Zeichen/ Muſicaliſch vorgeſtelten

## Himmel-Creyſes/

Erſter Theil.

Beſtehend/ in ſechs außerleſenen Parthyen/ mit vier Geigen/ ſambt dem Cembalo ad libitum;

Worinnen unverſchidliche Curieuſe Ouverturen/ Arien/ Menueten, Boureen, Ballet, Chaconnen &c.

Und

Andere dergleichen/ auff jetzo zu Tag im Schwung gehende neueſte Art und Manier eingerichte Stuck enthalten; So bey Comœdien/ Taffel-Muſicen/ Serenaden, und ſolcherley erfreulichen Zuſammenkunfften/ auch ſonſten nicht allein zu Ehrlicher Gemüths-Ergötzung/ ſondern zumahlen erlangender Kunſt-Vollkommenheit/ oder wenigſt derſelben beybehaltenden Exercitio nutzbar/ und annehmlich zugebrauchen ſeynd.

Componiert und verfaſt/

Durch

J. A. S.

AUGSPURG/

Gedruckt bey Matthias Meta / Anno 1698.

Zufinden bey Johann Caſpar Brandan/ Buchbindern in der Koller-Gaſſen daſelbſten.

# An
# Den geneigten Music-Liebhaber.

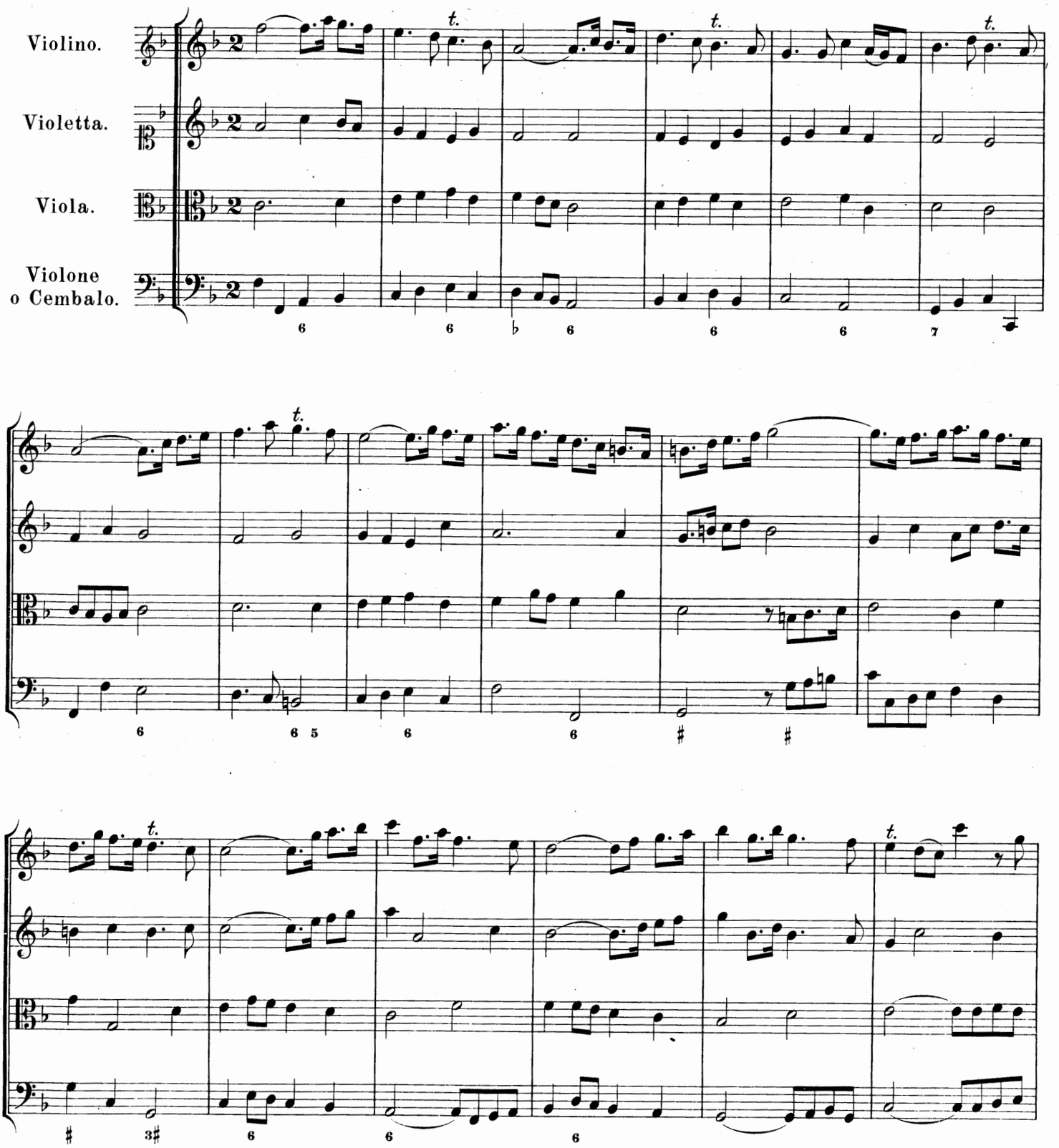
Hiebey empfanget derselbe von disem Musicalischen Zodiaco, oder Himmel-Crayß den ersten und halben Theil / so in 6. Parthyen / jede zu 8. Stuck eingerichtet / bestehet; mit Bitte / dises wenige Wercklein nicht nach Schärpffe deß Musicalischen Kunst-Circkels zu urtheilen / sonderen nach auffrichtiger Intention dissеitiger gegen denselben zu bezeigen suchender Dienst-Geflissenheit aufzunemmen: Bey beliebender dessen Producierung aber / zu selbst eignem mehreren Vergnüegen dises wenige alleinig zu beobachten / daß / gleichwie der Concert, wo sich das Wörtlein Solo, ob- oder unter denen Linien gezeichnet befindet (gleiche Beschaffenheit es auch mit denen Trio hat) allezeit nur einfach zubesetzen ist / also hingegen / wo Tutti und- oder oben stehet / die insgesambt mit-applicierende Instrumenta, oder Geigen zusammen spihlen sollen. Worbey sonderbahr zu mercken / daß die Violin und Violon vor denen andern 2. Mittel-Geigen / benanntlich der Violett und Alt Viola mercklich zubesetzen / und zu duplieren: Ja nach gestallten Sachen / und wann so vil Liebhaber verhanden / daß auch die Violen zweyfach besetzt werden können / dergestallt zu triplieren oder zu quadruplieren seyen / daß jedoch die Violin allezeit umb eines mehr / dann der Violon verstärcket werde; Es wäre dann Sach / daß die Violoni an sich selbsten etwas schwach / v. g. zu leicht besaitet / oder wenigist mit keinem gueten Spinett oder Instrument untersetzet wären. Welches doch alles / massen es wegen grosser Unterschidlichkeit der Umbständen nicht woll determiniert werden kan / dem Judicio eines wohlerfahrnen Musicalischen Gehörs überlassen würdet. Sonsten aber und da es an Menge der Producenten erwinden sollte / wurde endlichen schon genueg seyn / wann das Violino nebst einer gueten starcken Violon, die doch seine 4. Saiten / und mithin die vollkommene Bass-Tieff- und Höhe / auch sonsten der Stimmung halber die Facilität erforderlicher Expression der da und dort sich ergebender Coloraturen / und Läuffen haben mueß / gedoppelt würde; Oder es können dise Stuck allen Falls auch einfach besetzt / und wie mans nennet / alla Camera gespihlet werden.

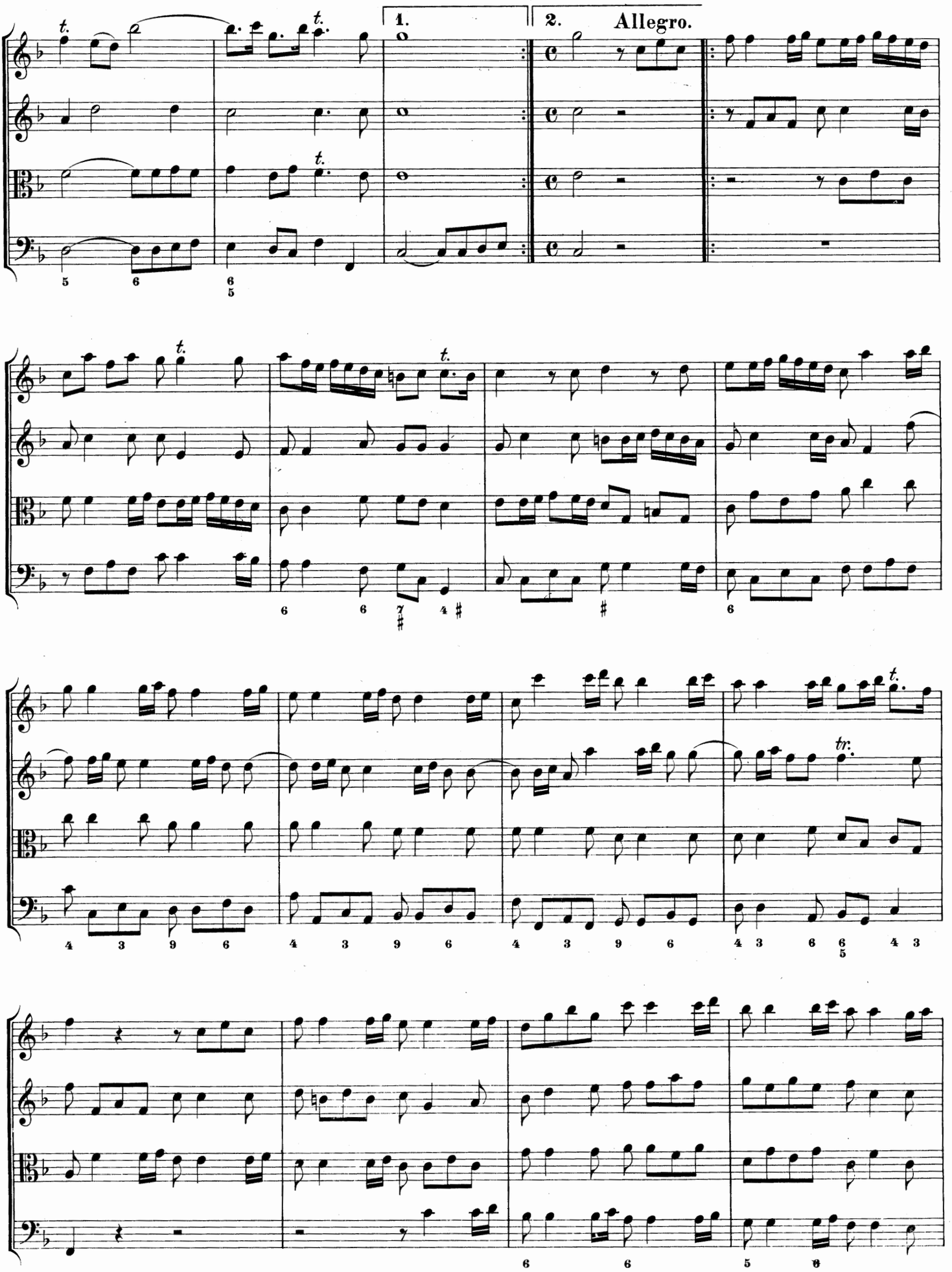
Was nun die weitere Art / und den Modum producendi an sich selbsten belanget / da beliebe sich der geneigte Music-Freund kürtze Willen / auf die jetzo insgemein florierende Manier, und Cantabilität (wie einige es nennen) als den erfahrnisten Magistrum Usum: Zumahlen der gebrauchenden Musicalischen Temporum, auch Repetitionen und anders halber / auf das jenige anweisen zulassen / was dißfahls von denen berühmten Auctoribus der Pythagorischen Schmidts-Finclein / Journal du prim temps, wie auch deß Balletischen Bluem-Bunds / ꝛc. mit mehrerem præmoniert / und anerinneret worden ist.

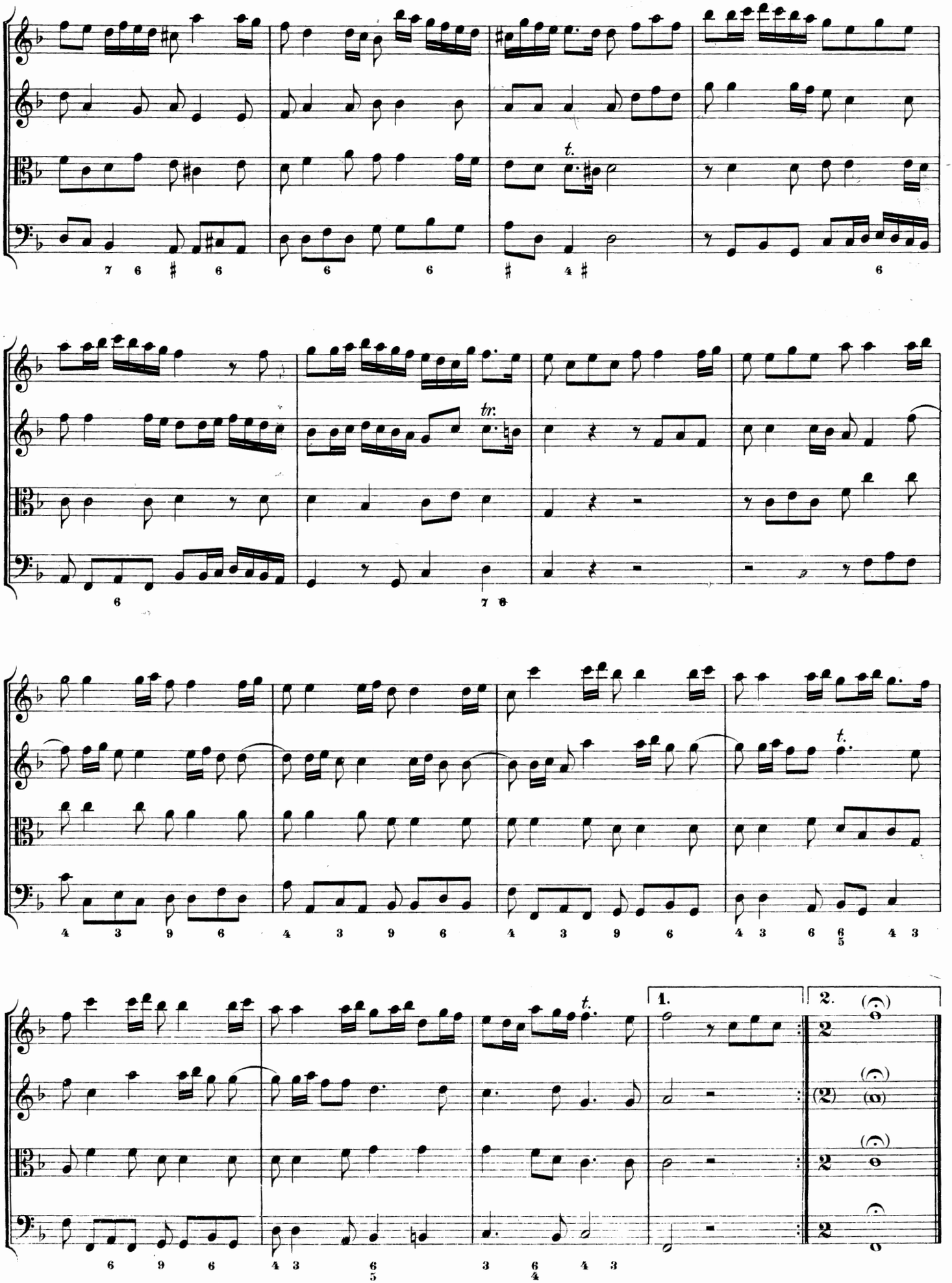
Solte nun diser wenige Conatus unter jetzt passierendem Tropico nit Krebsgängig werden / sondern auf also erwehnter massen observierende Production bey denen Philo-Musicis einige favorable Sonnen-Blick beliebter Admission erhalten; So würdet alsdann der in eben so vil- und curieusen Stück- und Parthyen bestehende anderte Theil / dises Musicalischen Himmel-Creyses unfehlbar: und zwar ob GOtt will / noch ehender / als die Sonne in Steinbock gehet / hernach folgen. Indessen gebrauche sich der geneigte Liebhaber dises gegenwärtigen Vorlauffers / als einer Geisel versprochener weiterer Dienst-Bezeigenheit zu all bedienlicher Gemüths-Ergötzung / und beharre noch ferner der Music und deren Liebhaberen wohl beygethaner Gönner und Freund.

# I.

## Ouverture.

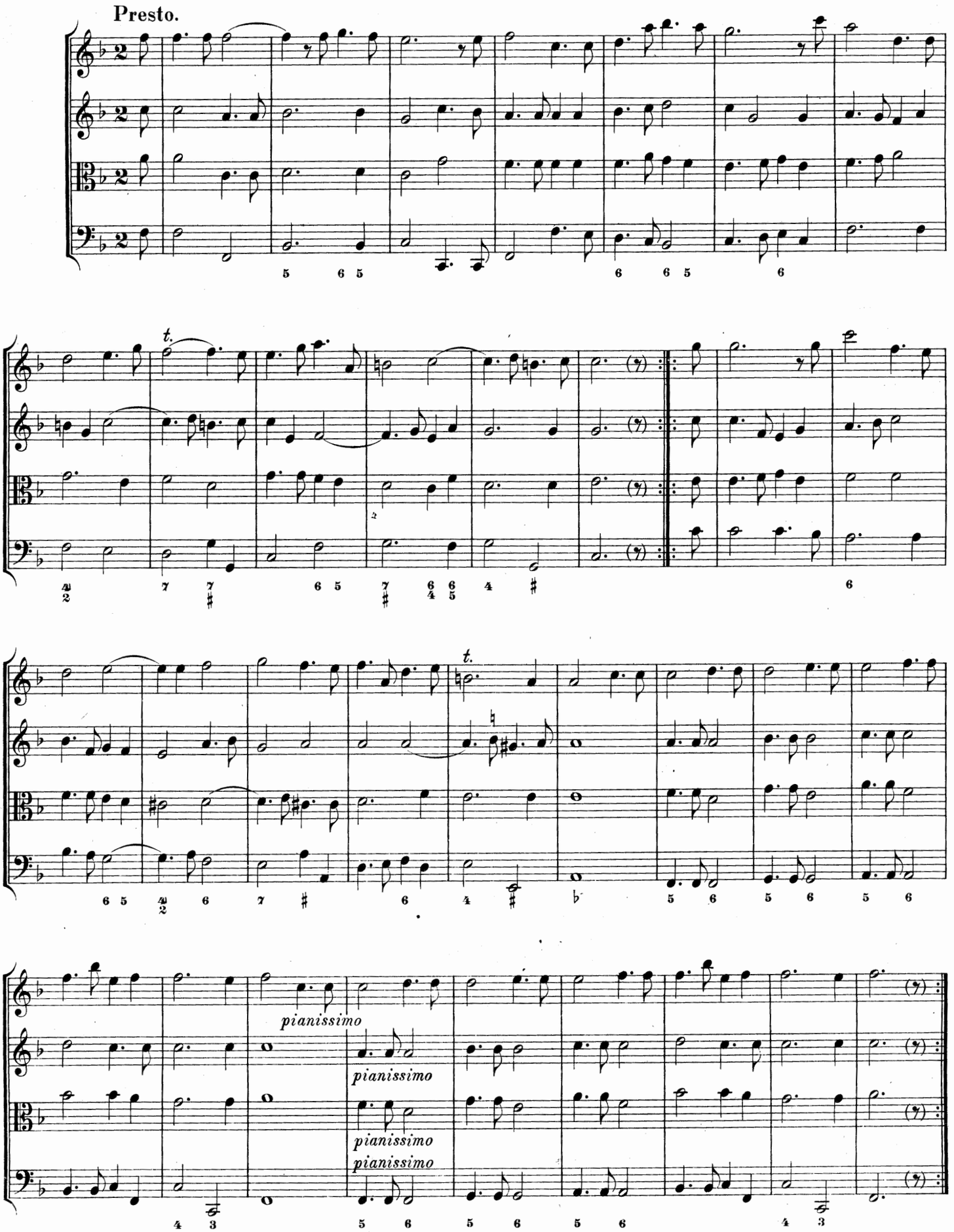



1.
2.
Allegro.


1.
2.

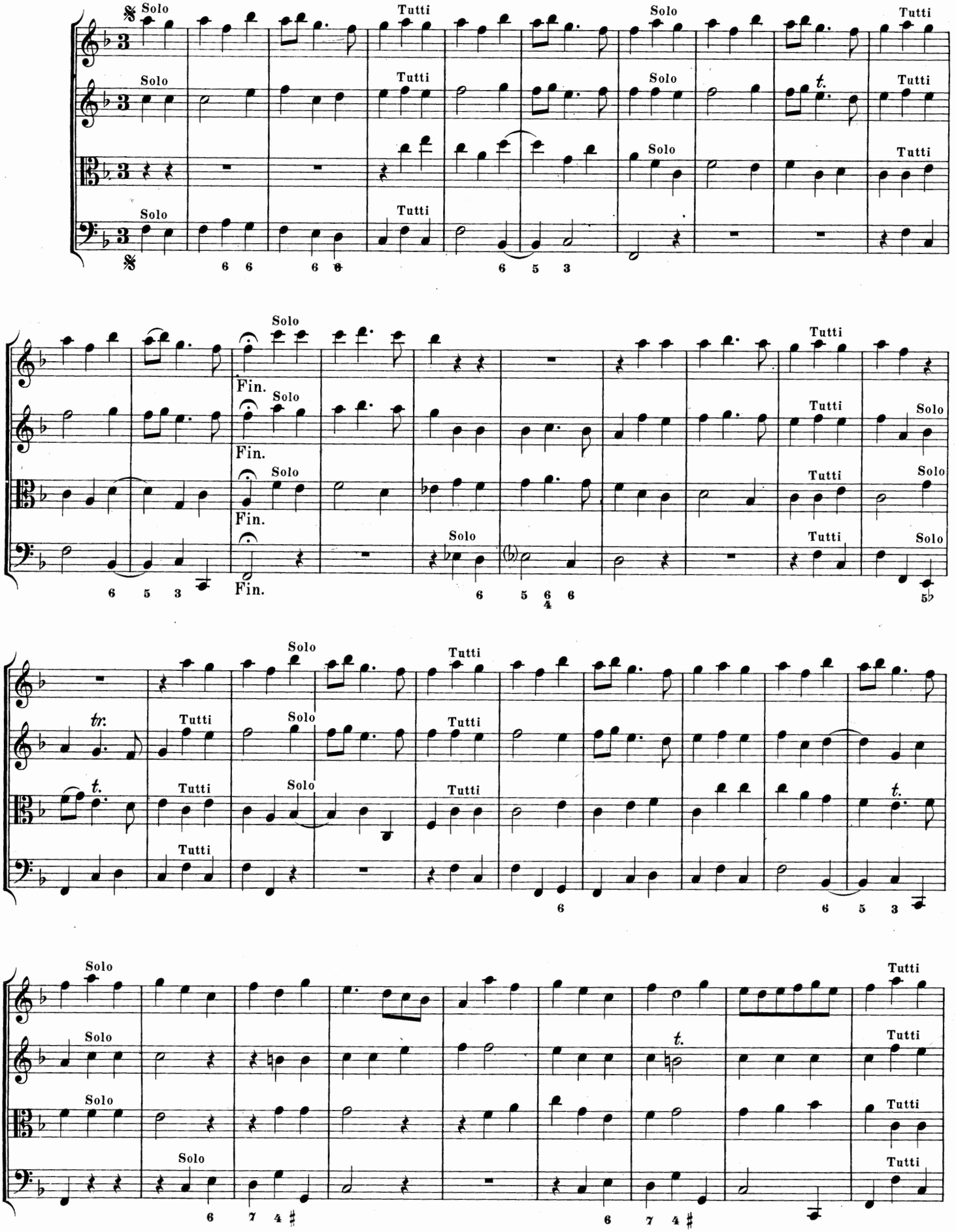
# Entrée.

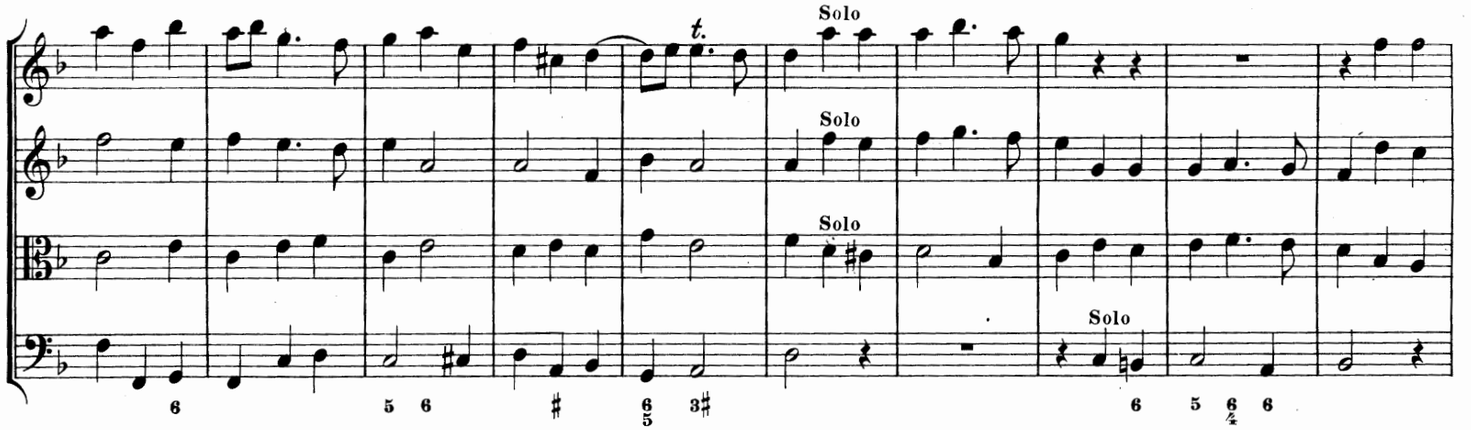
Presto.

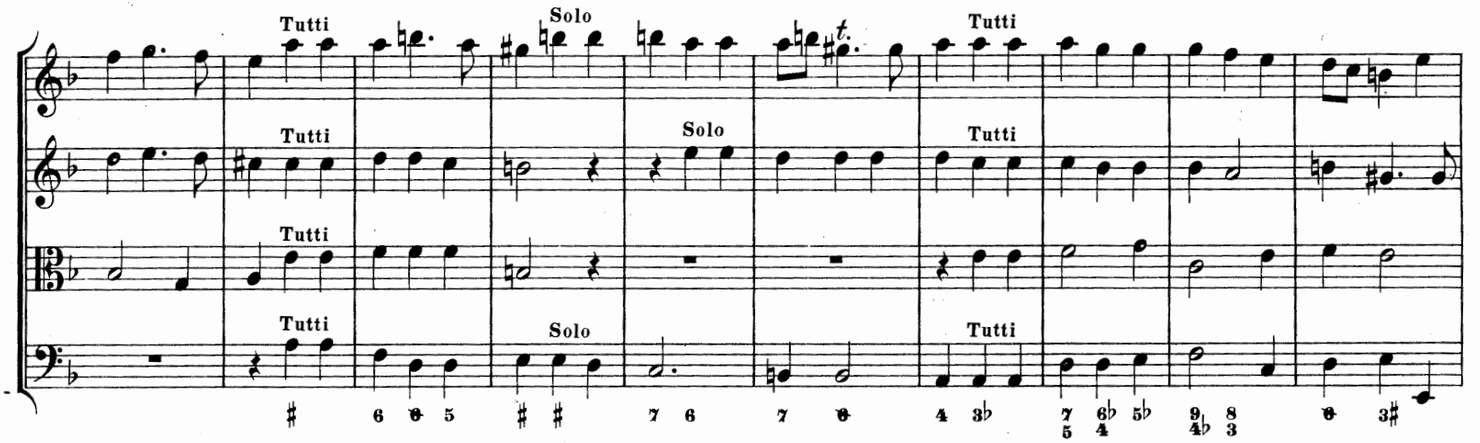


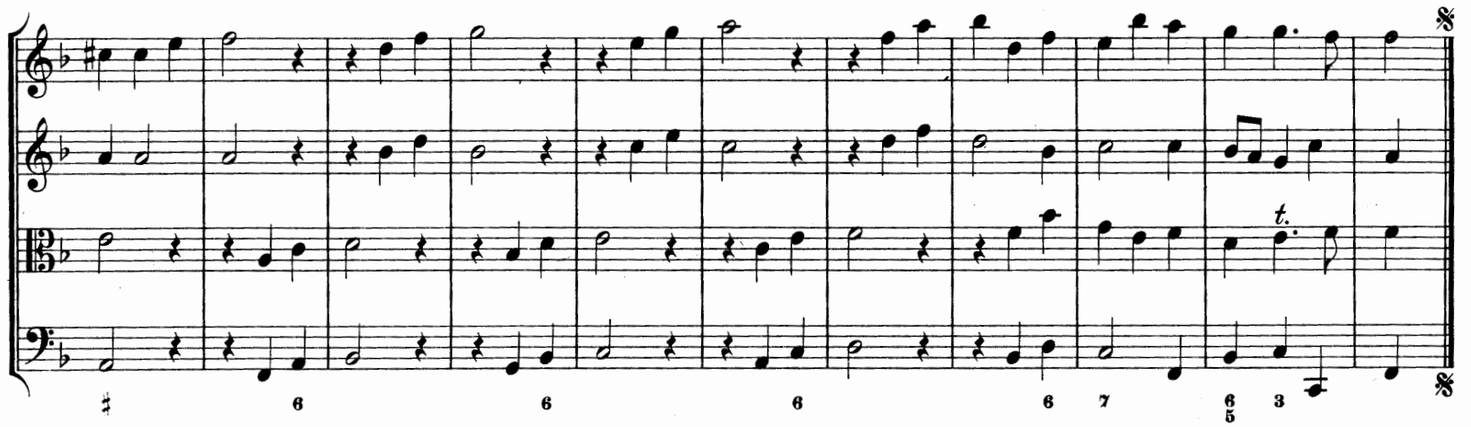
# Passacaille.

## Adagio.

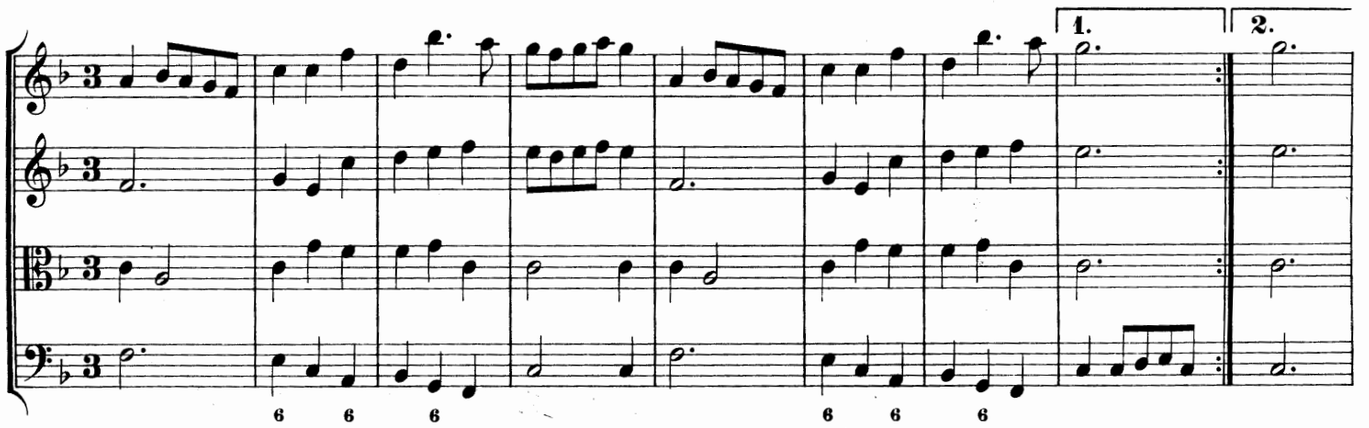


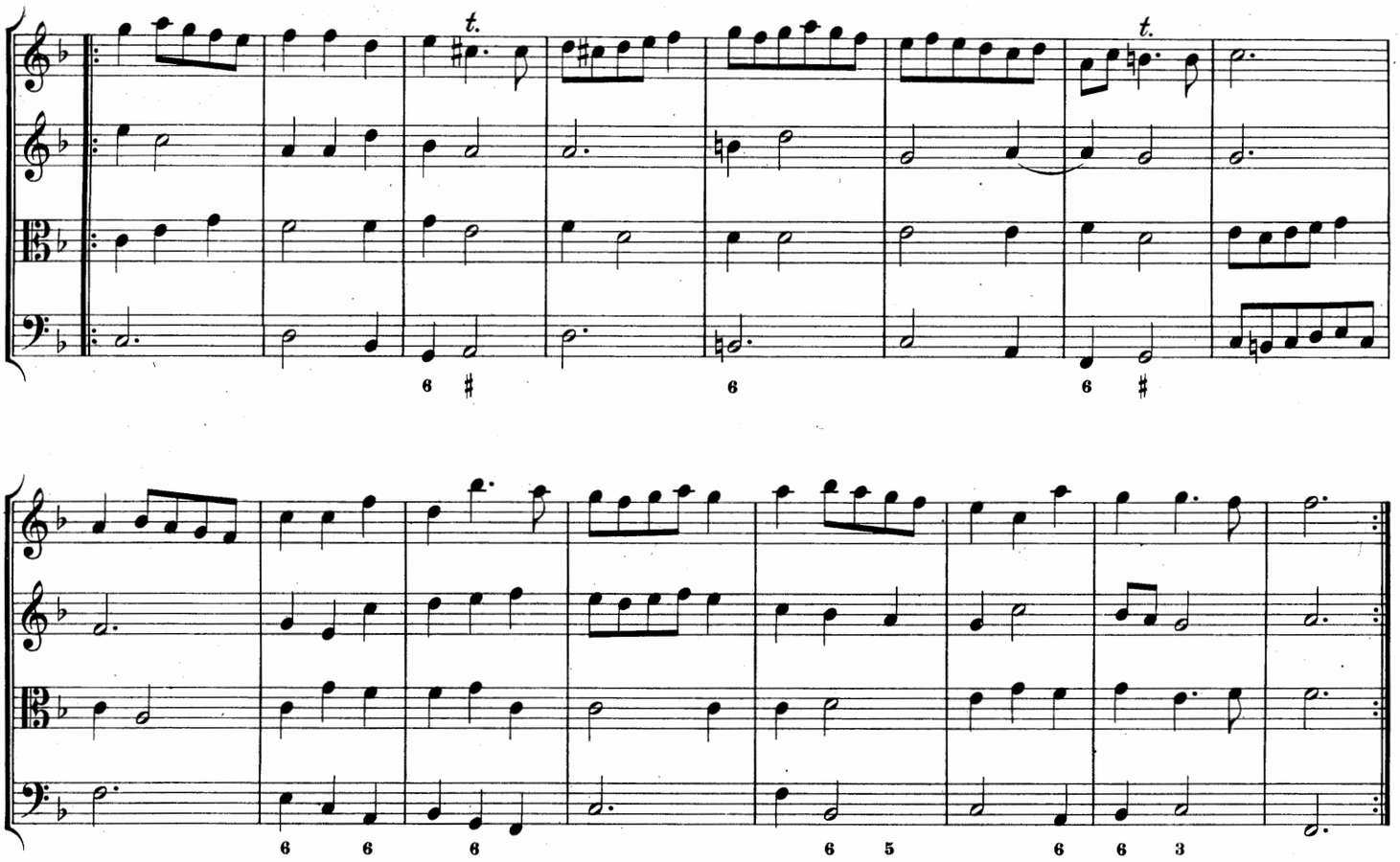

Solo
Solo
Solo
Solo


Tutti
Solo
Tutti
Tutti
Tutti
Solo
Tutti
Tutti
Solo
Tutti

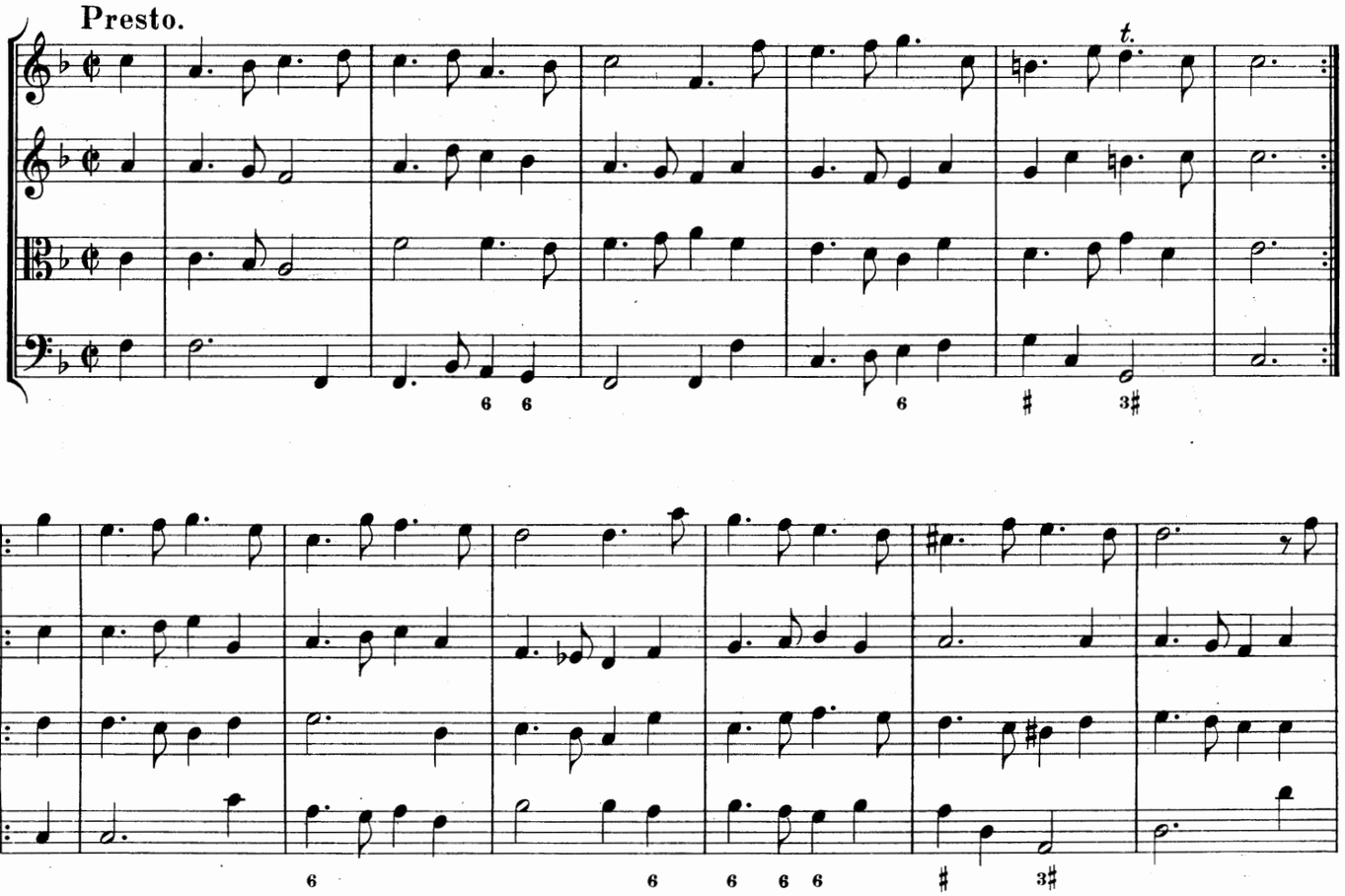


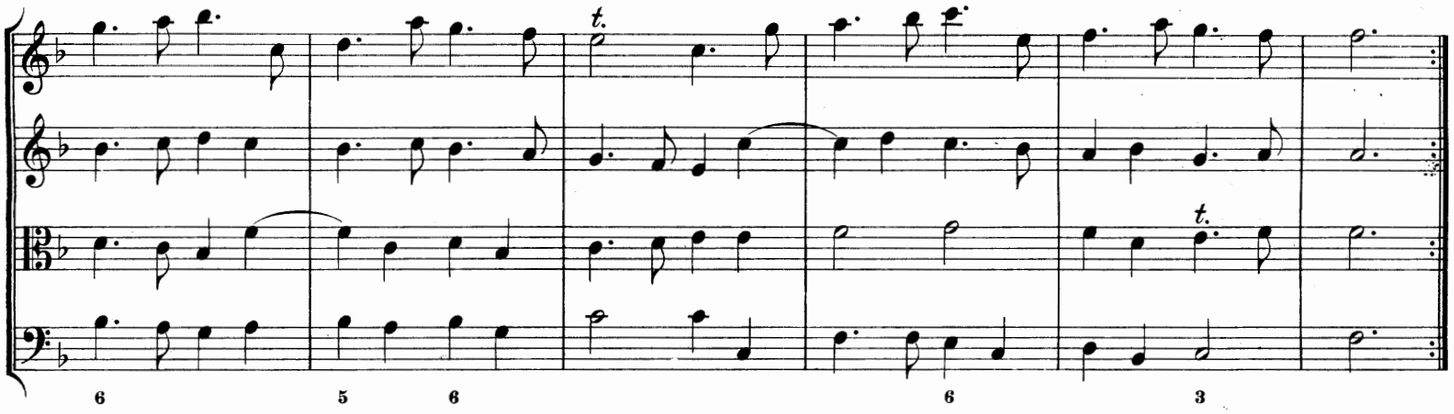
## Menuet.


1.
2.

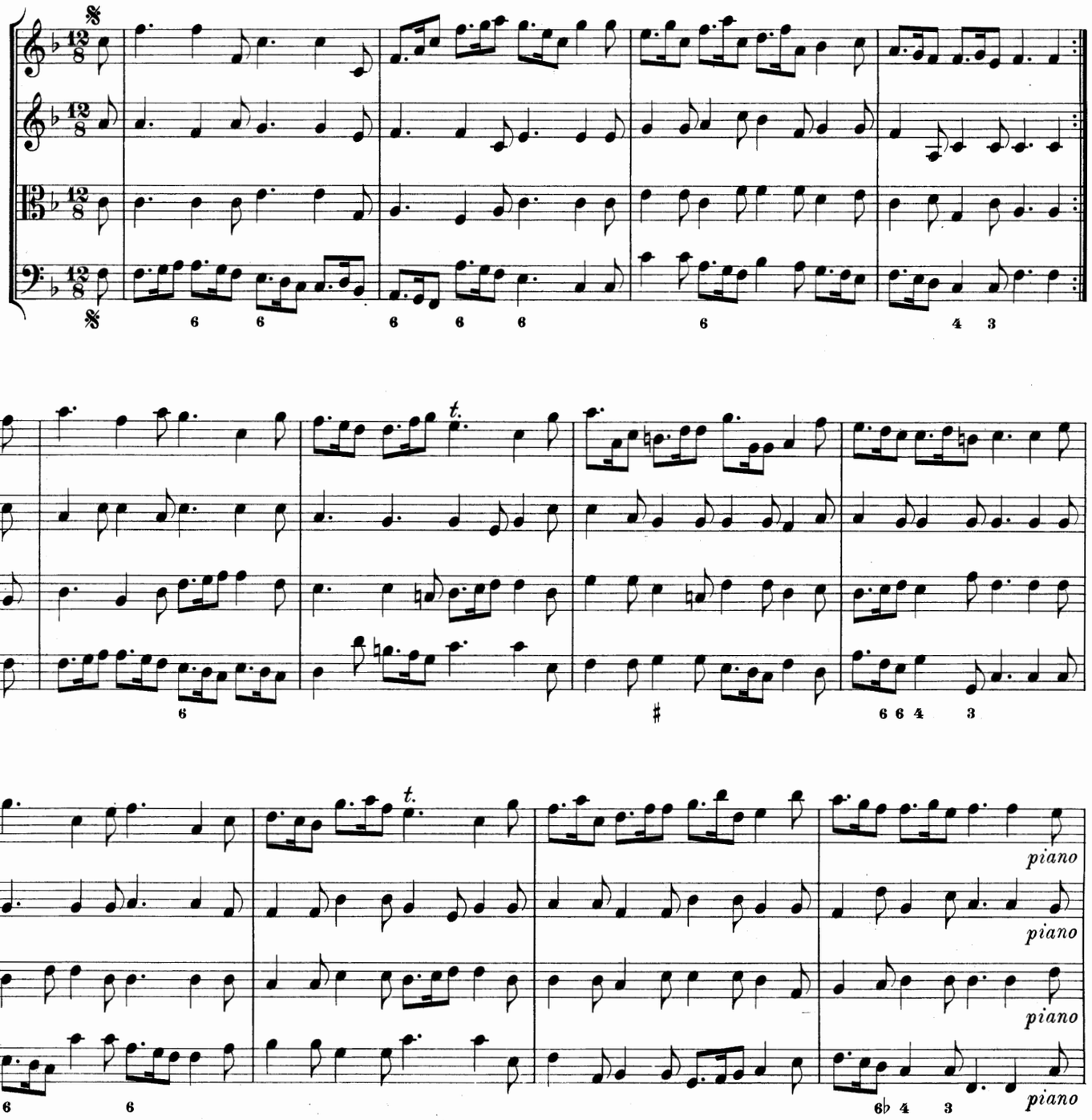


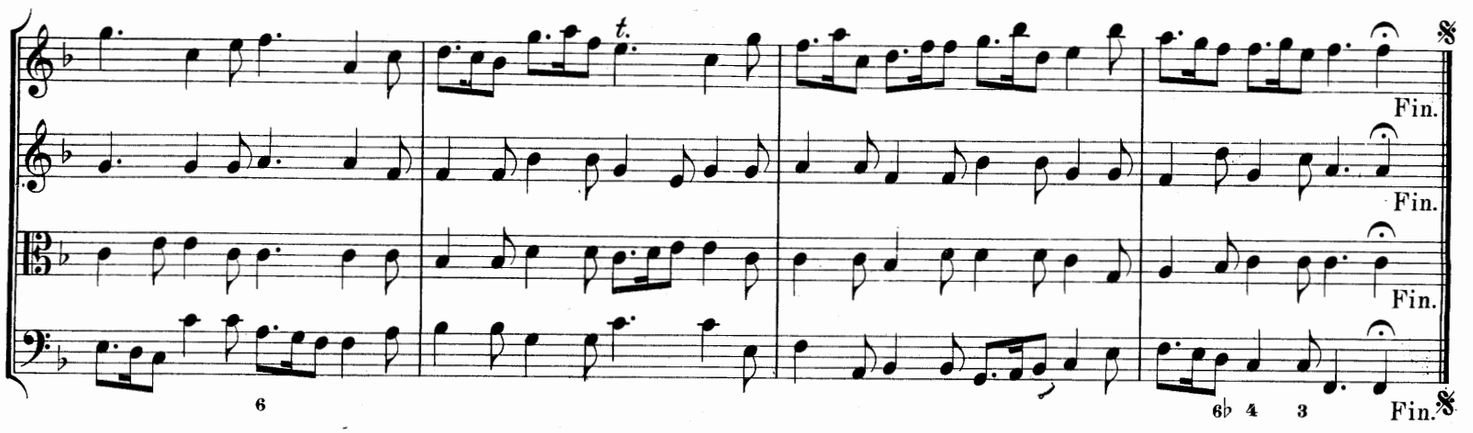
## Ballet.



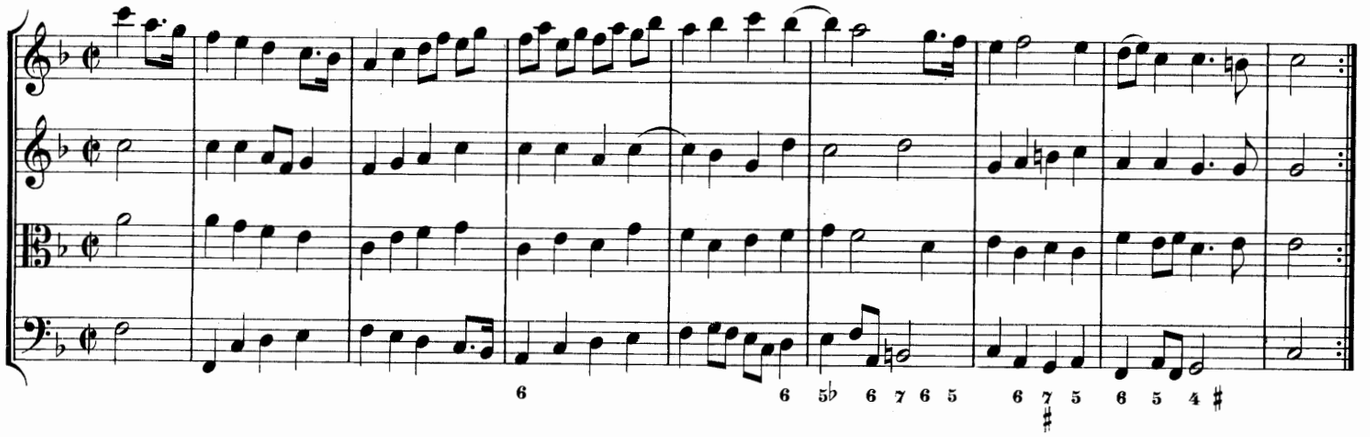


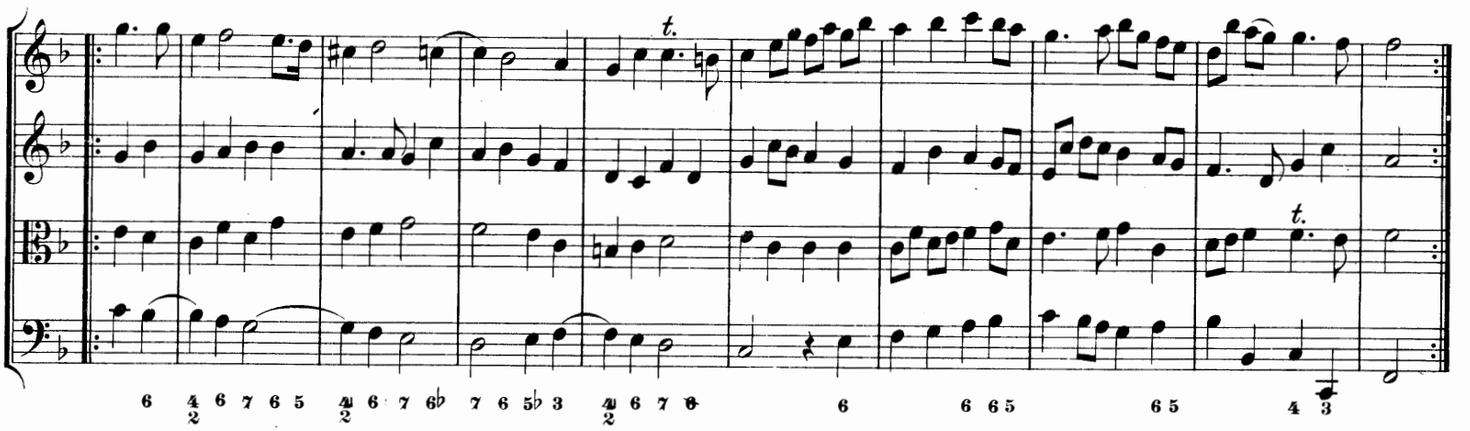
## Gique.



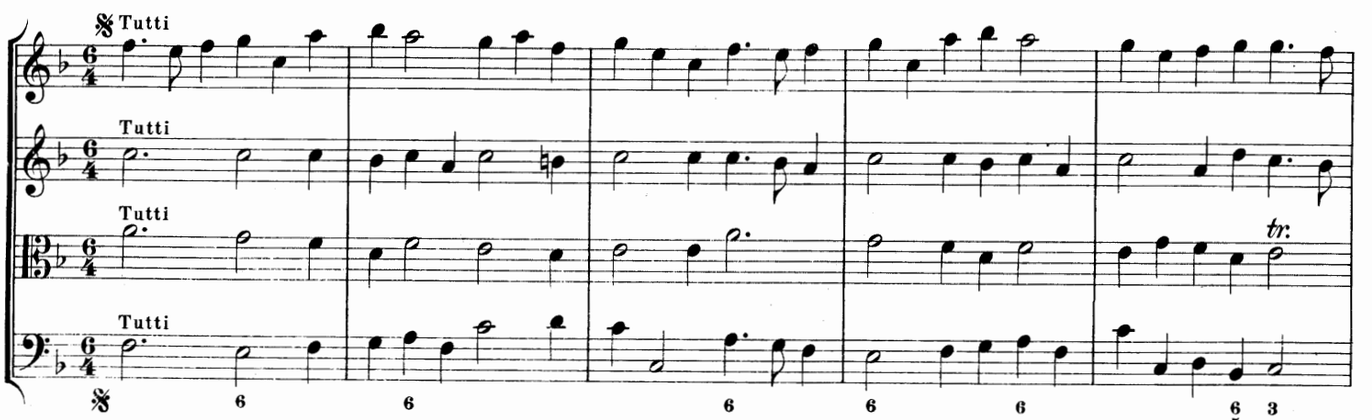


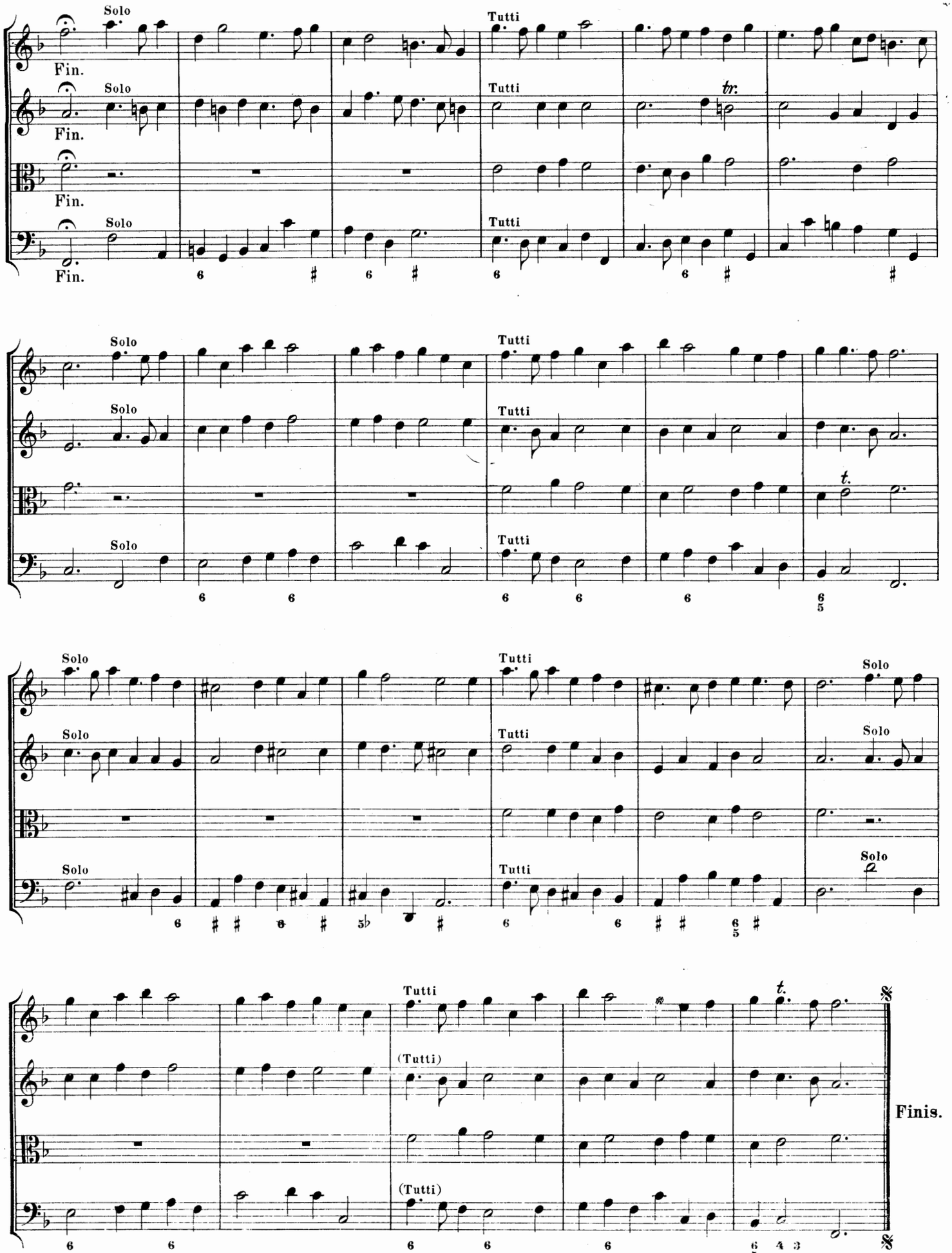

## Gavotte.





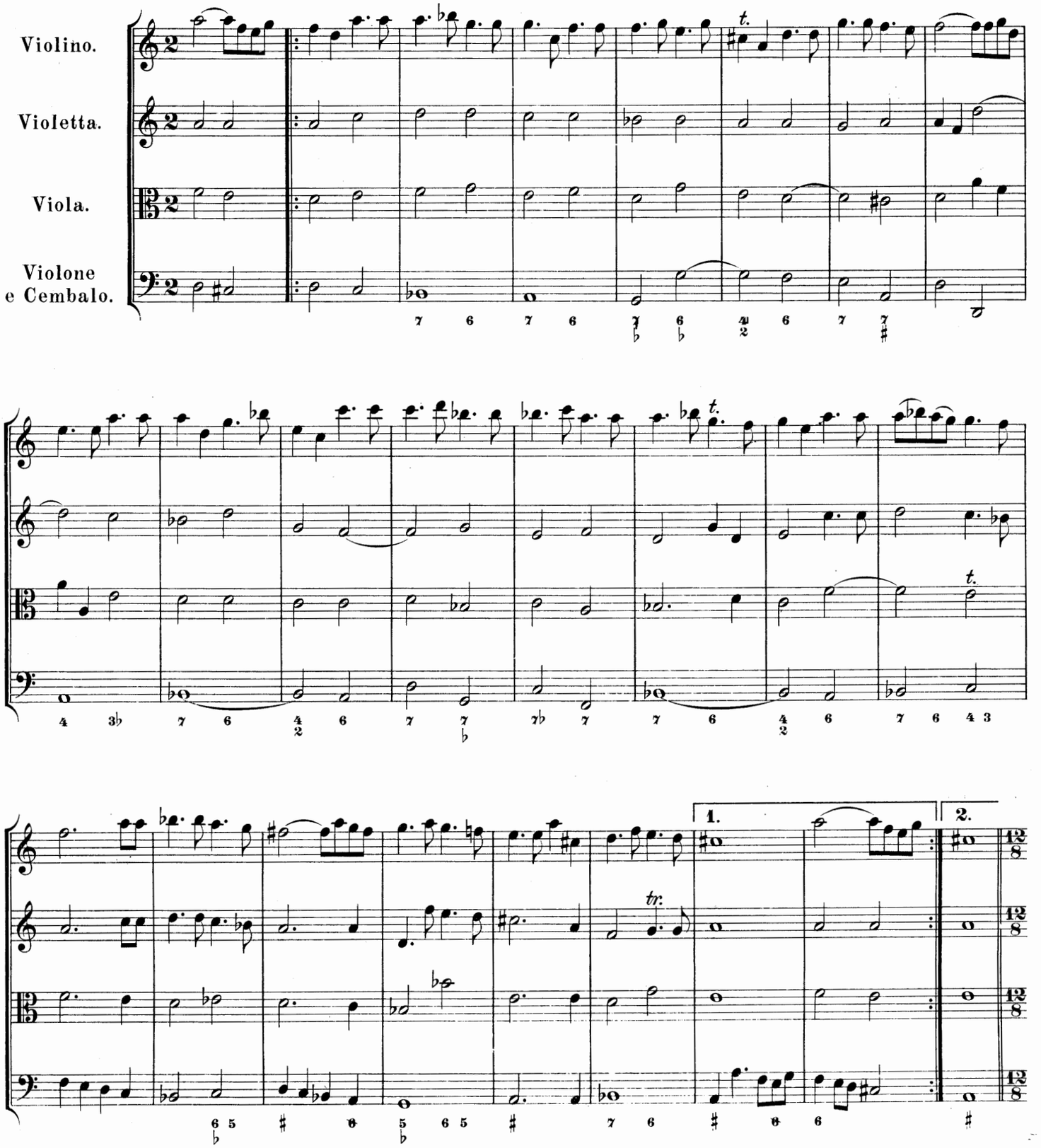
## Rondeau.



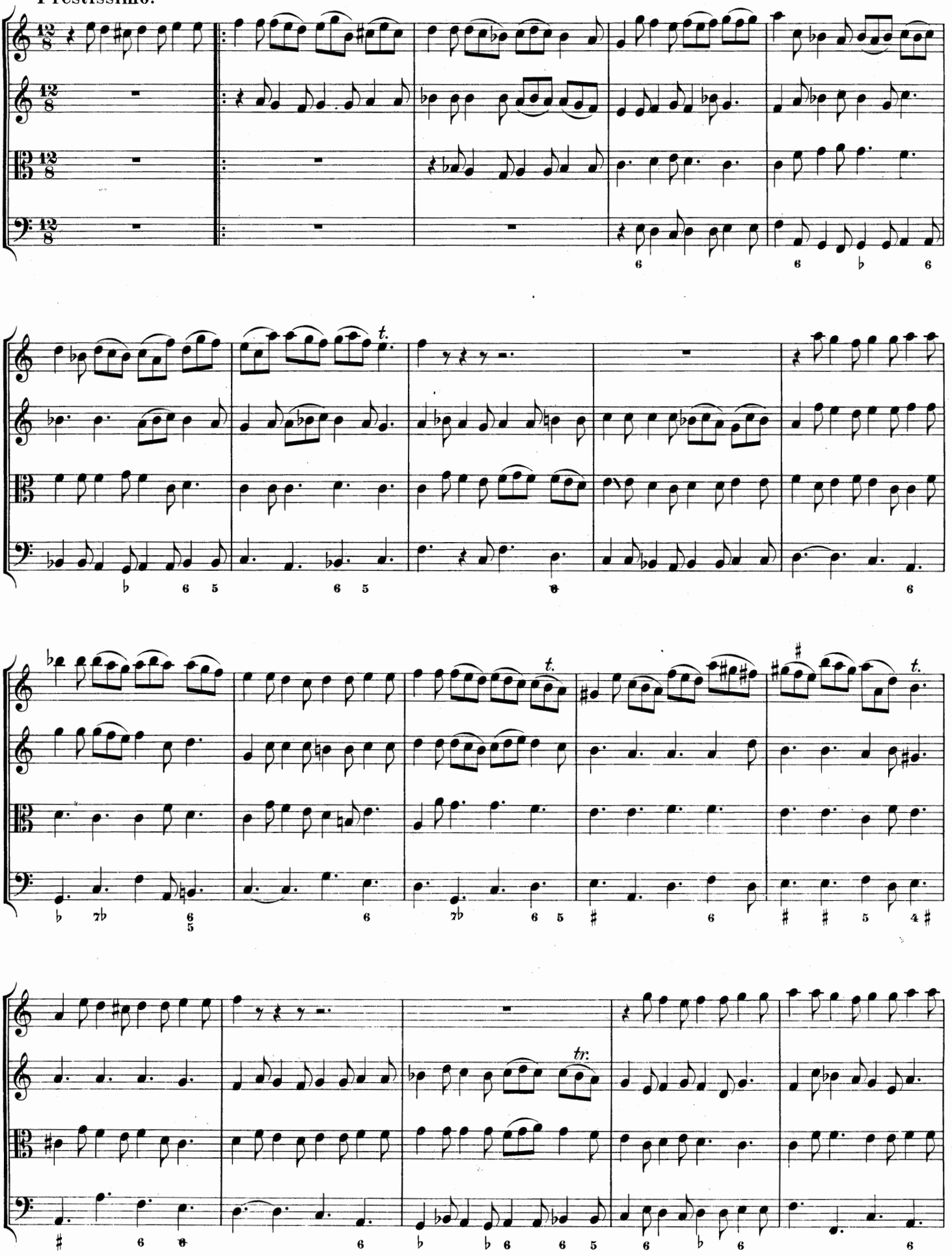

Solo
Fin.
Tutti
tr.
t.
Finis.

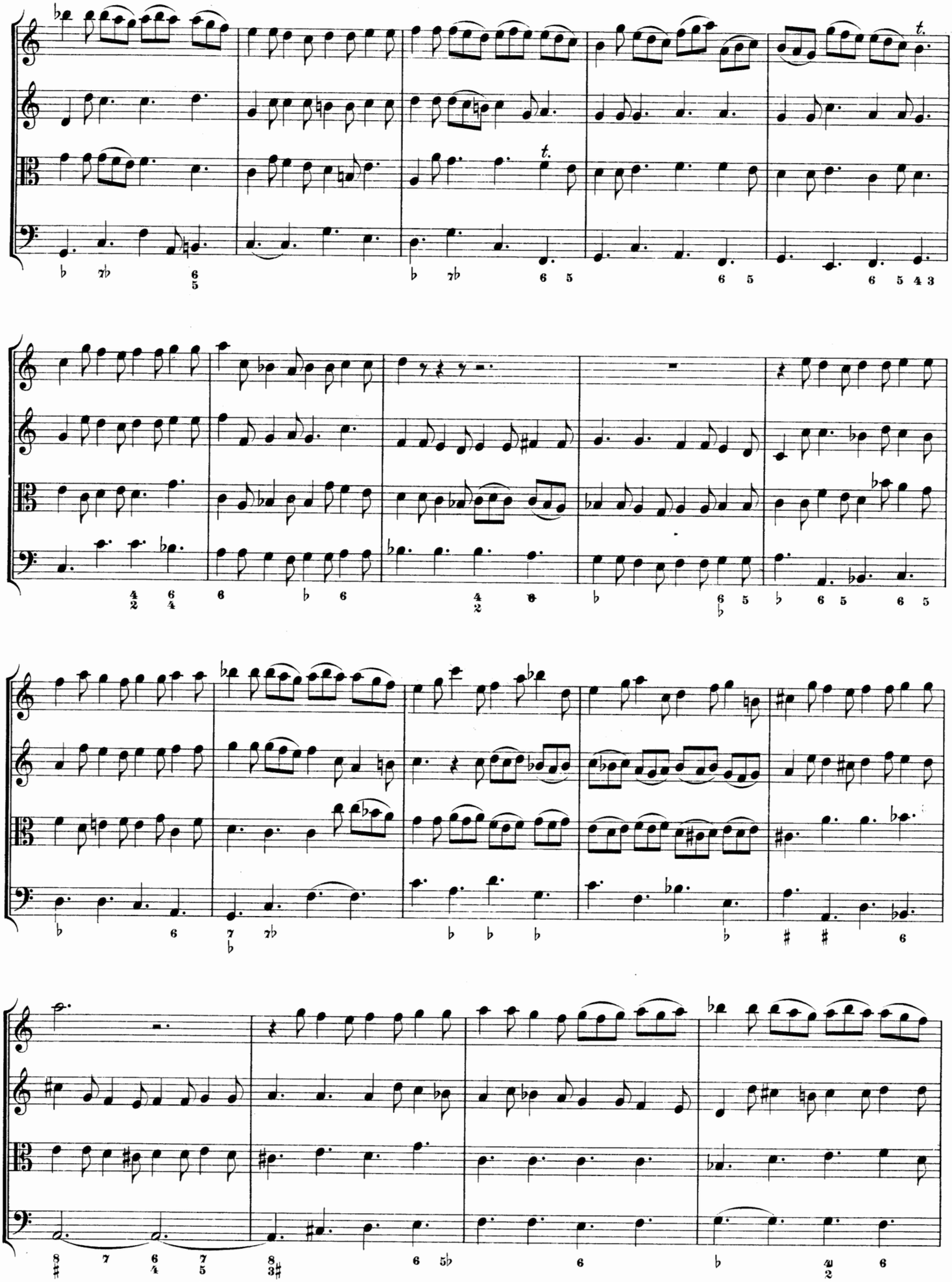
# II.

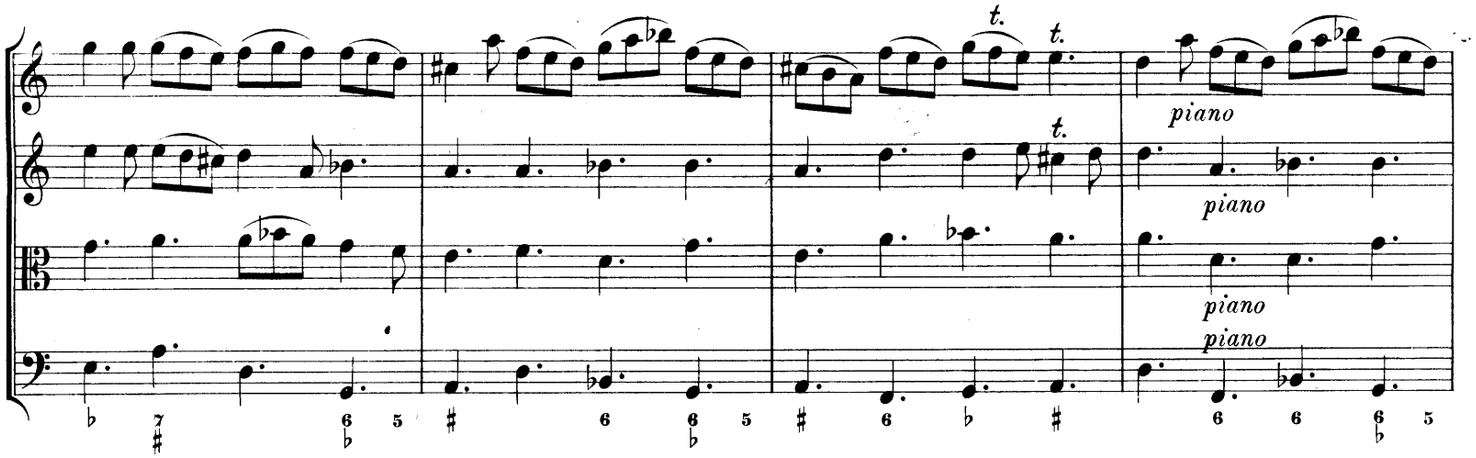
## Ouverture.



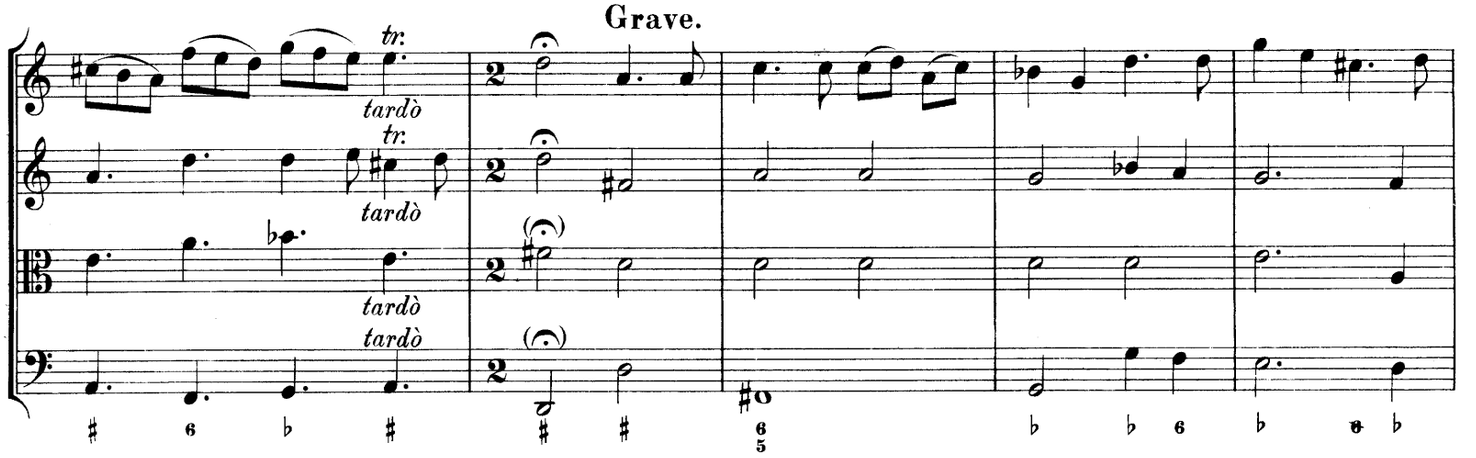
Prestissimo.

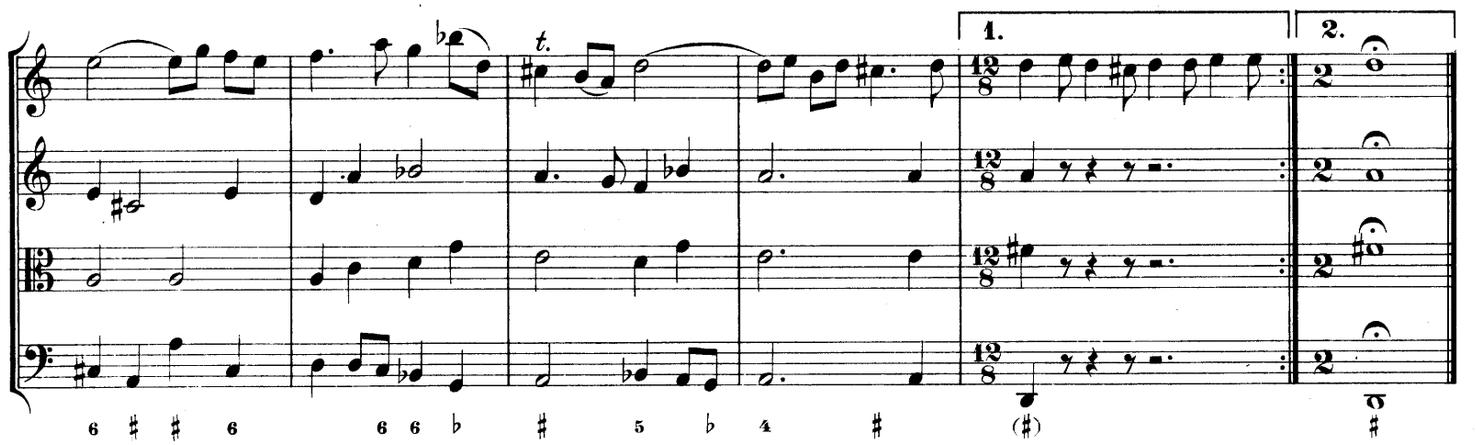






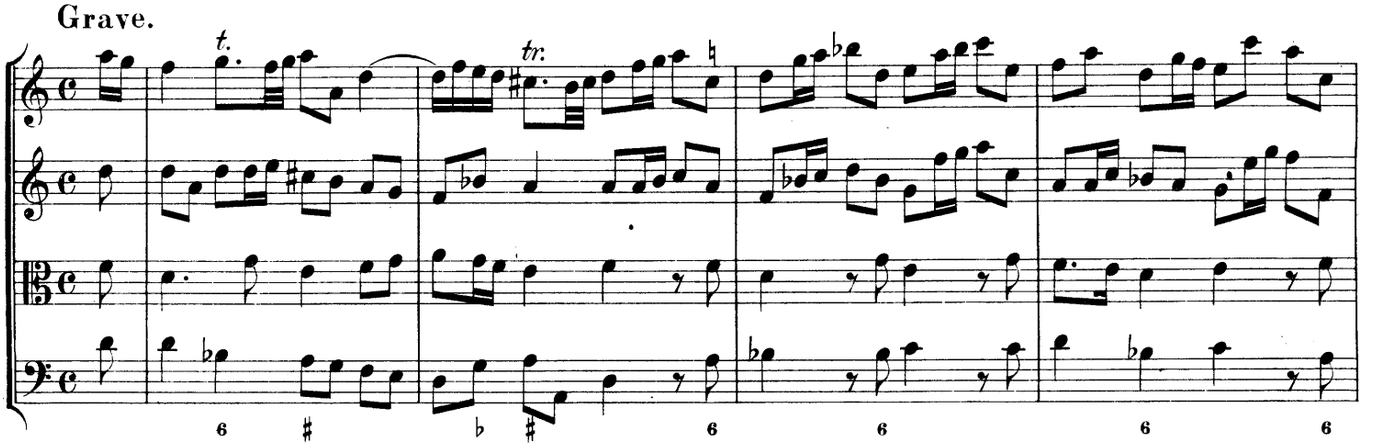

Grave.

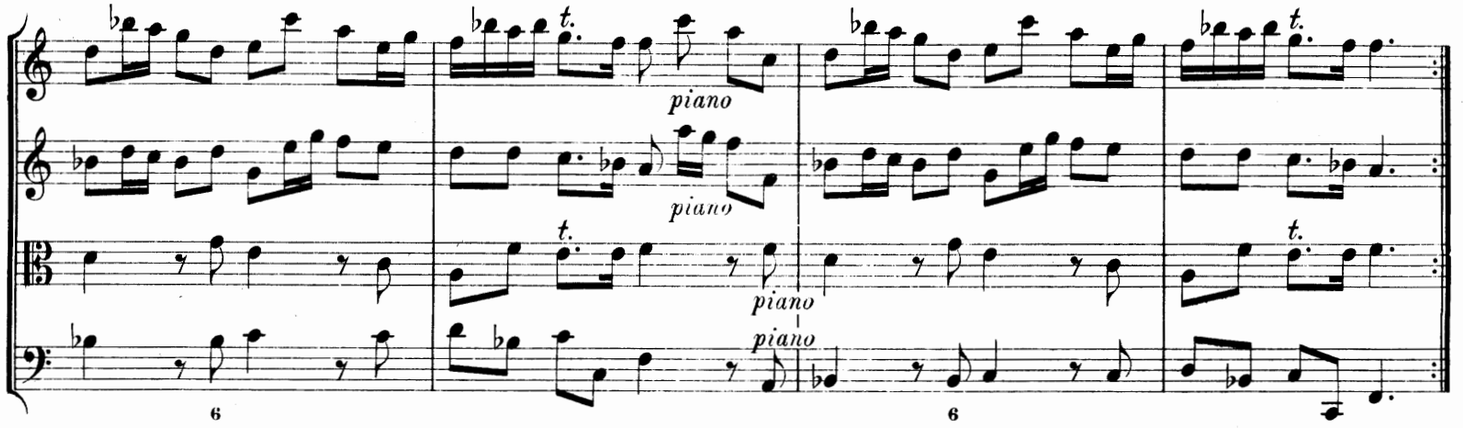


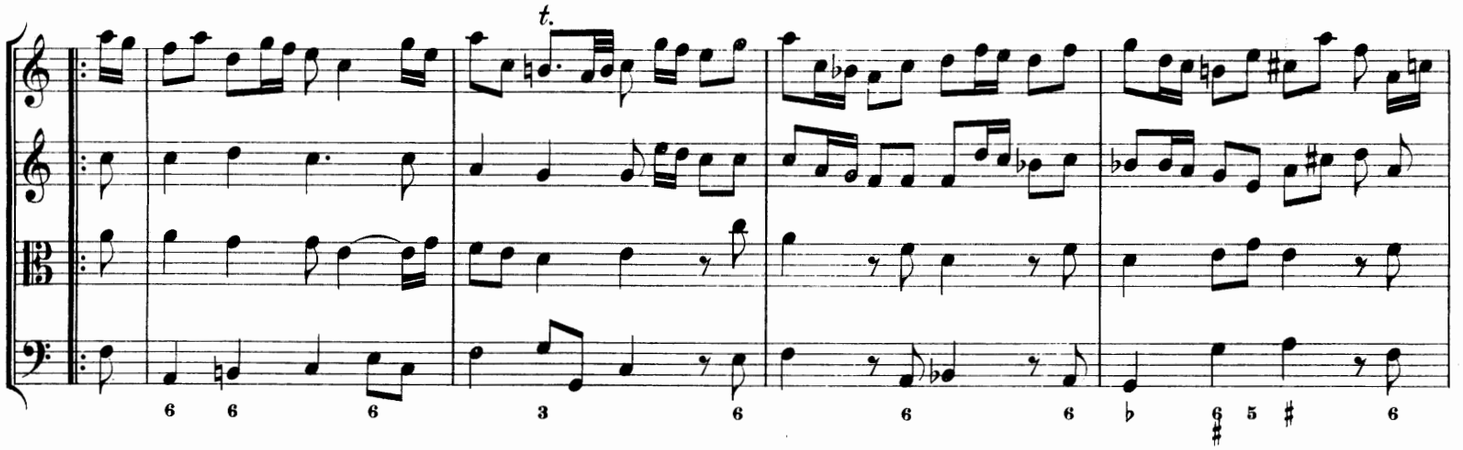



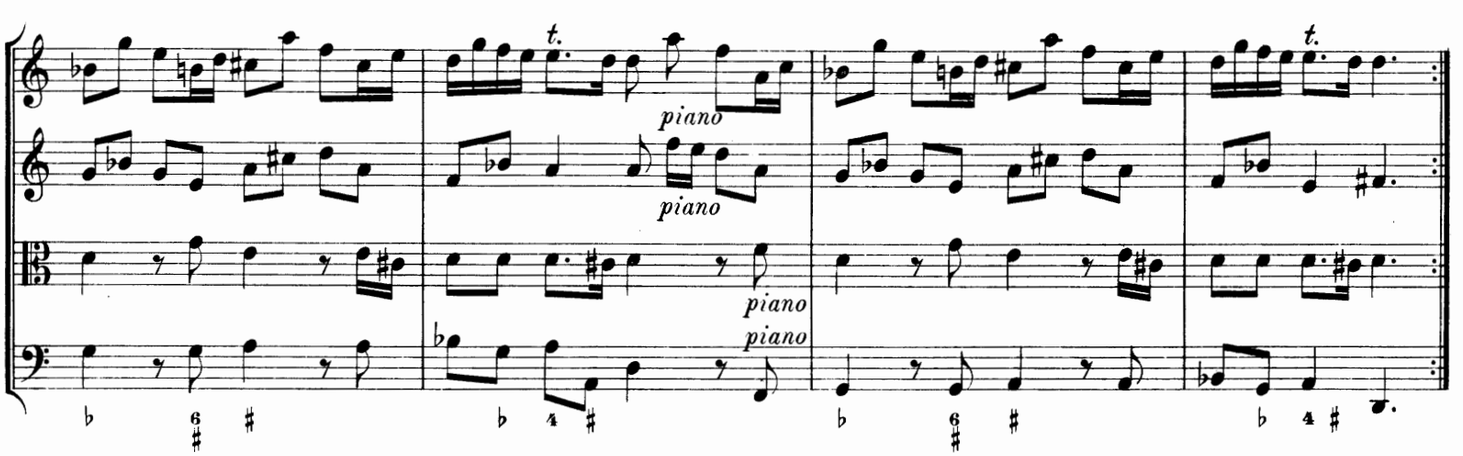

## Allemande.

Grave.

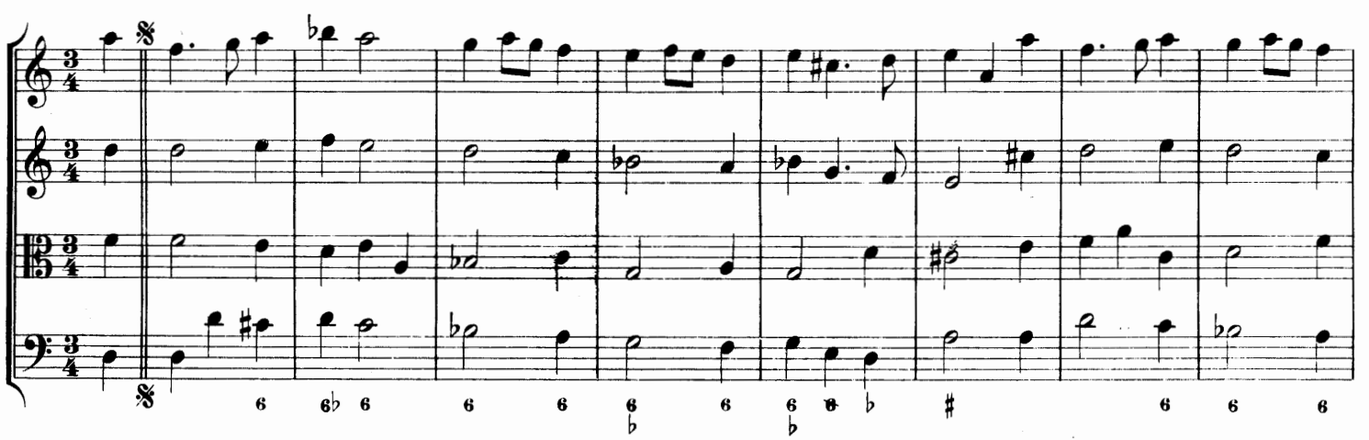


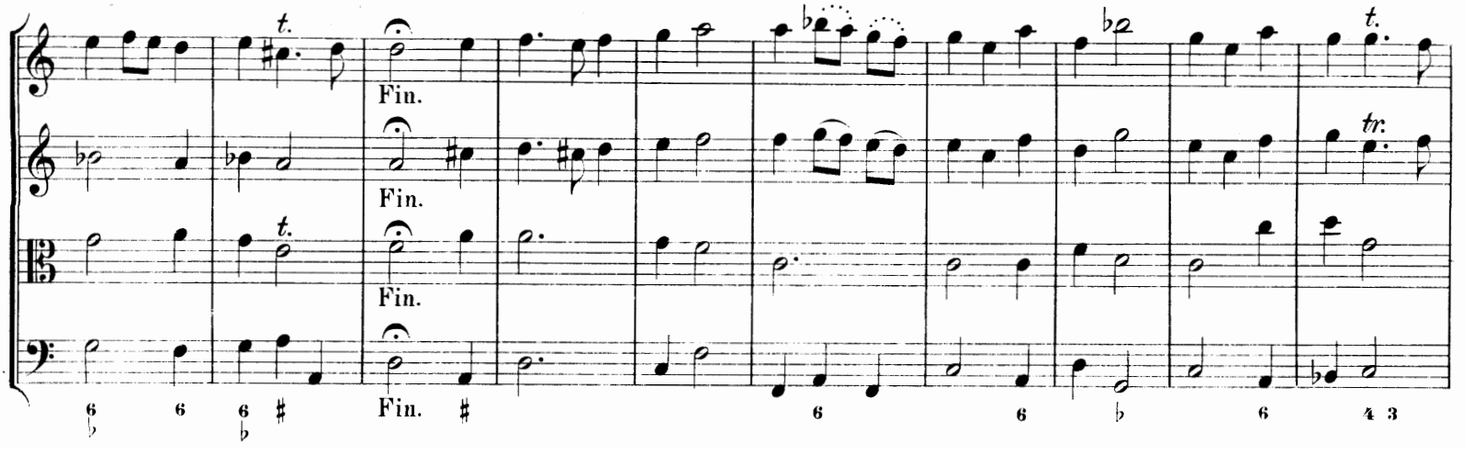


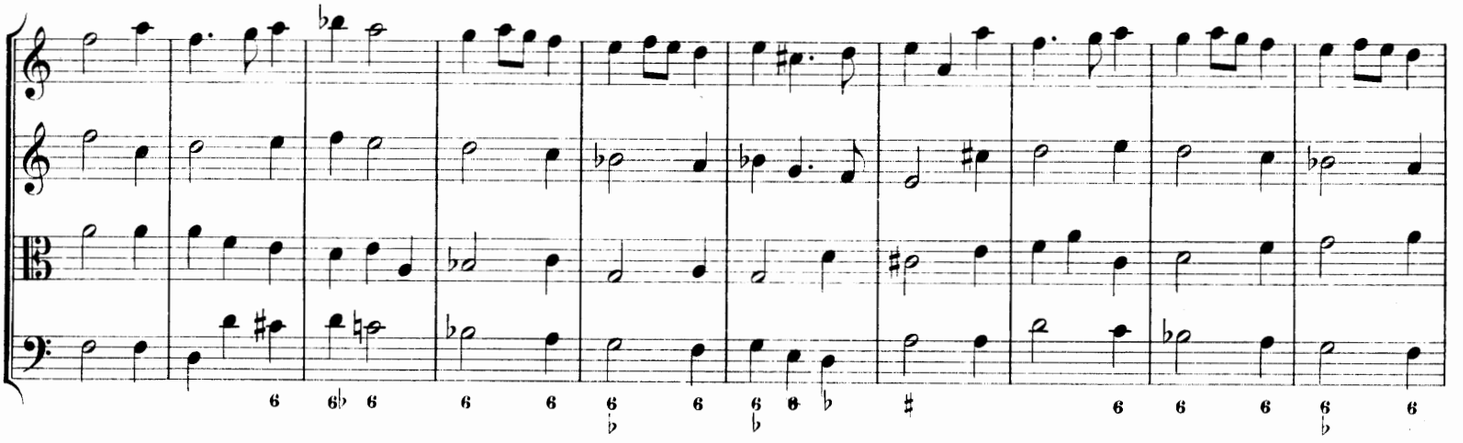



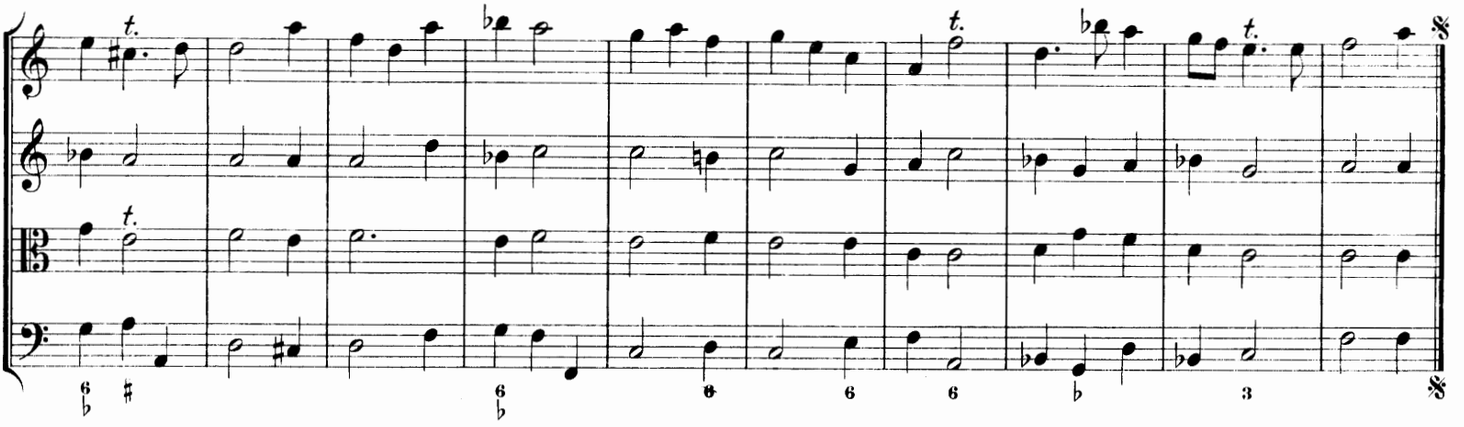




## Rondeau.

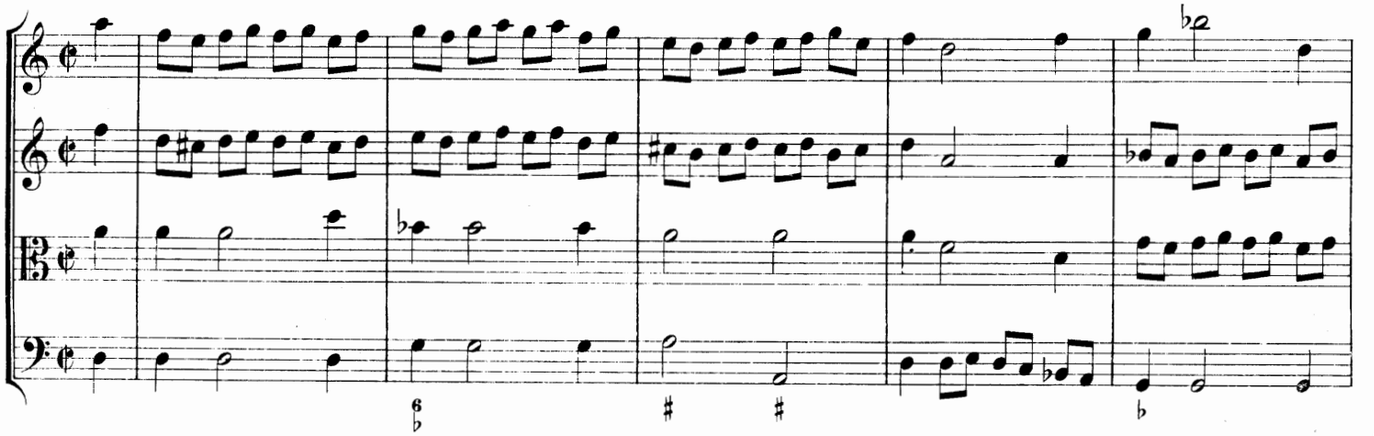


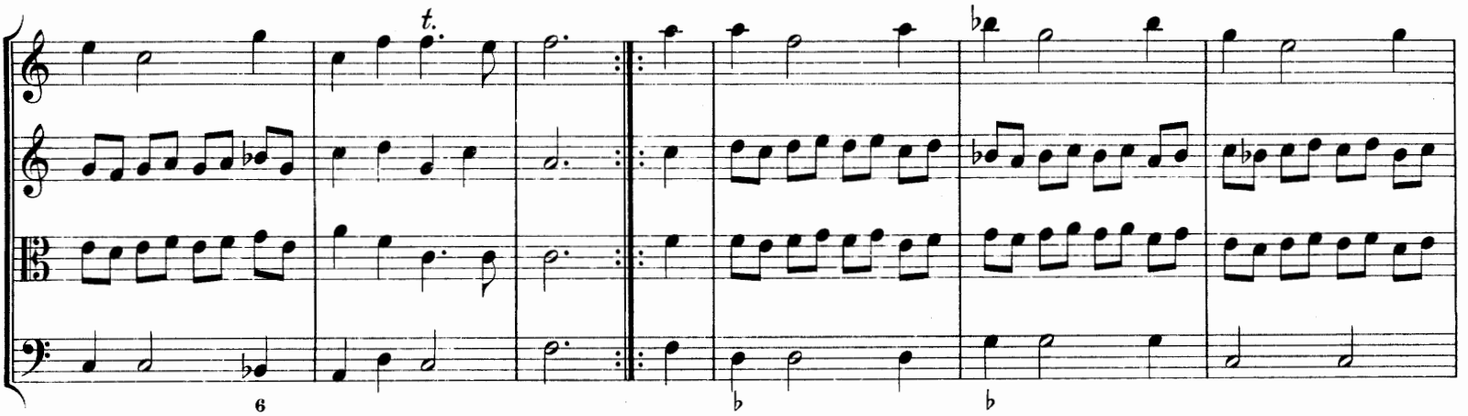


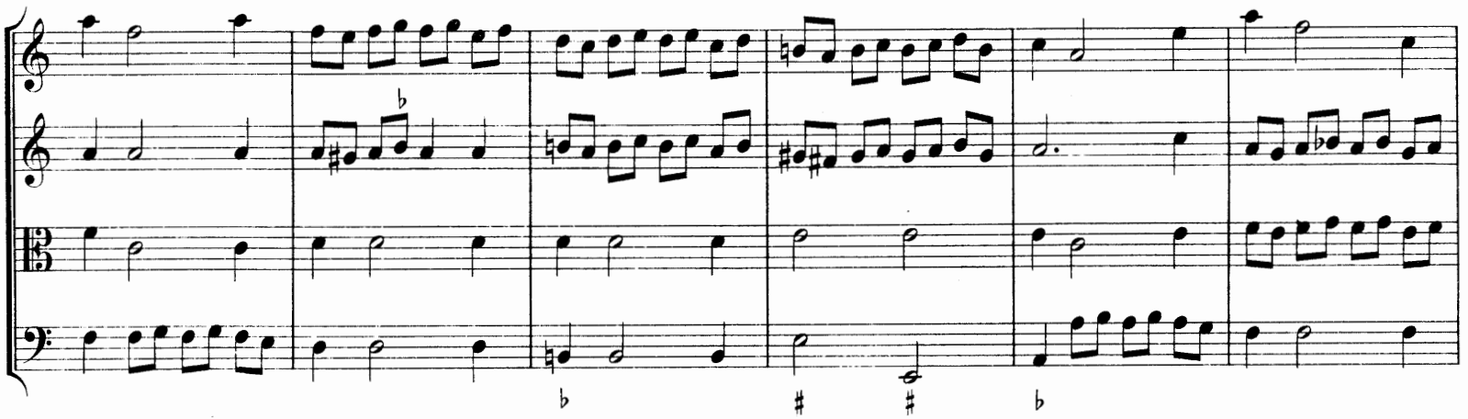



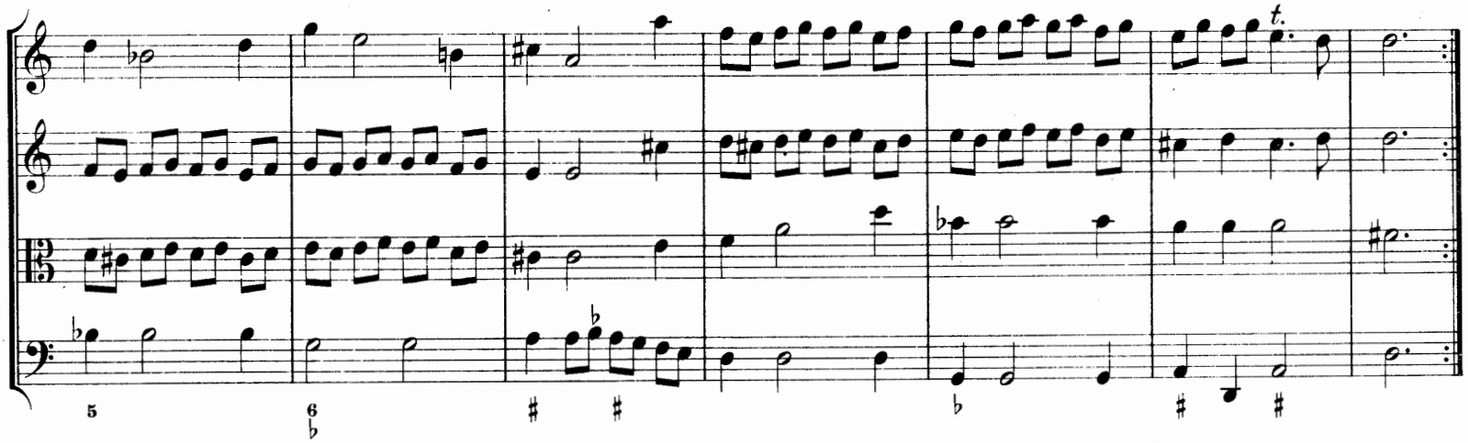


## Bourée.

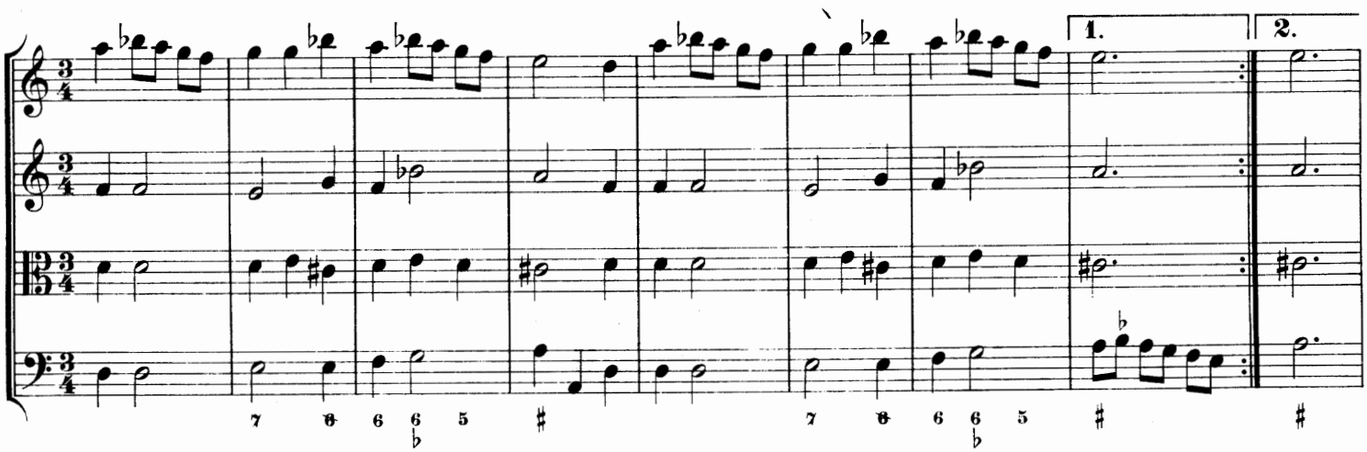


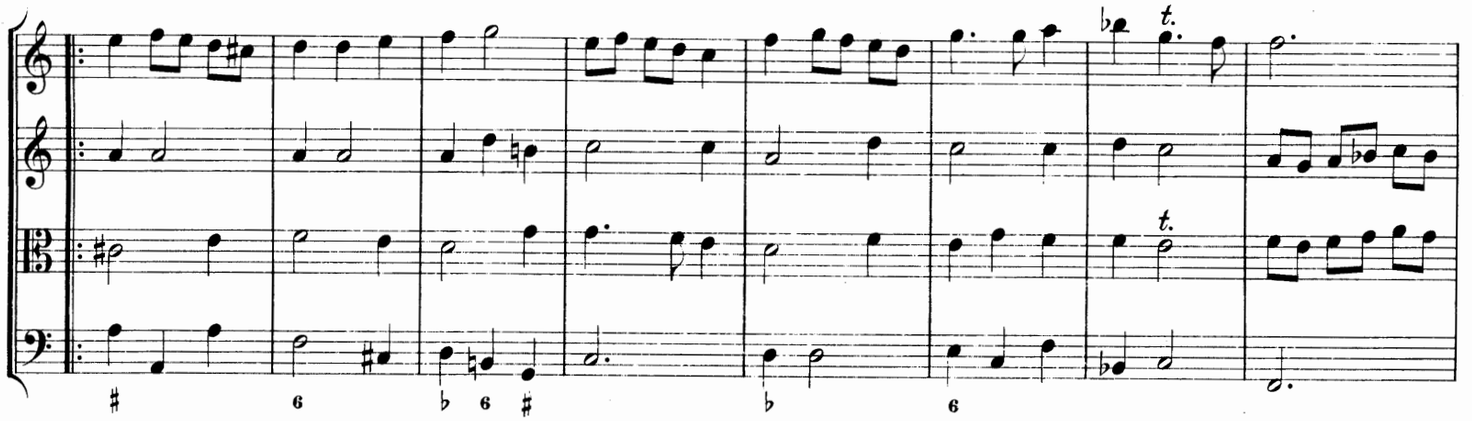


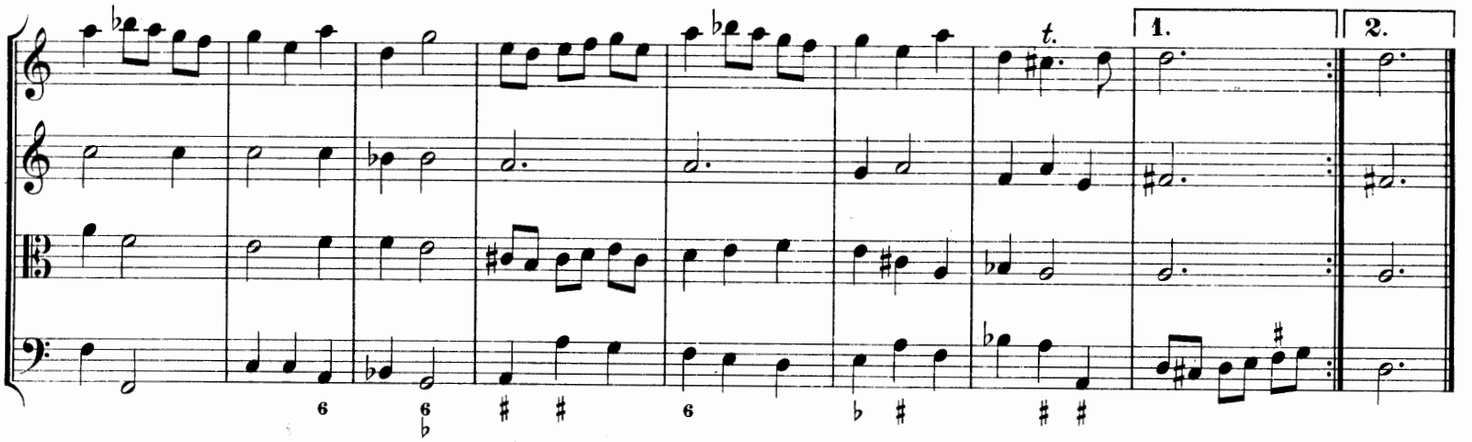




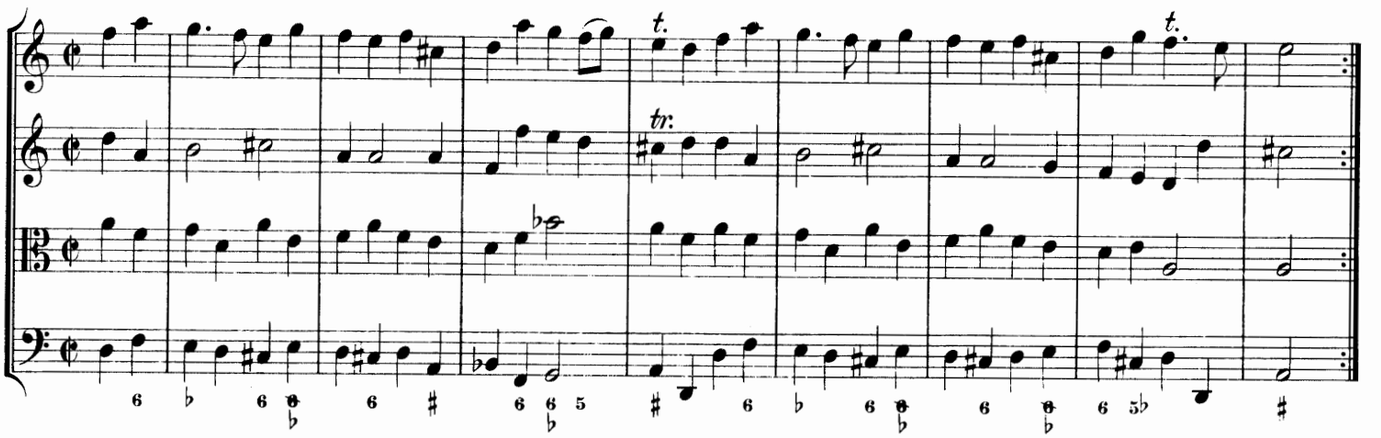
## Menuet.

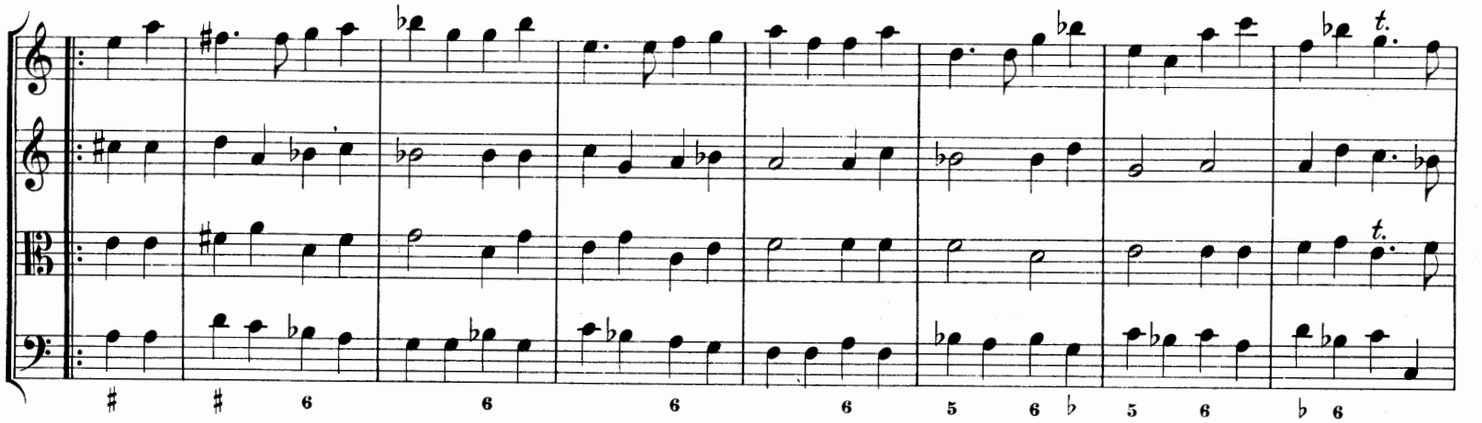


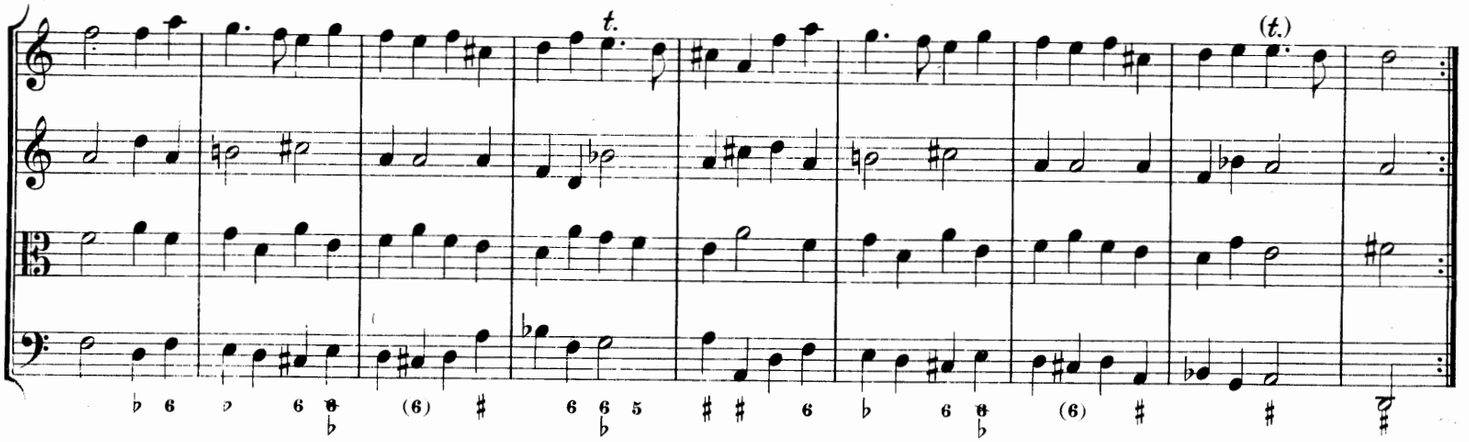




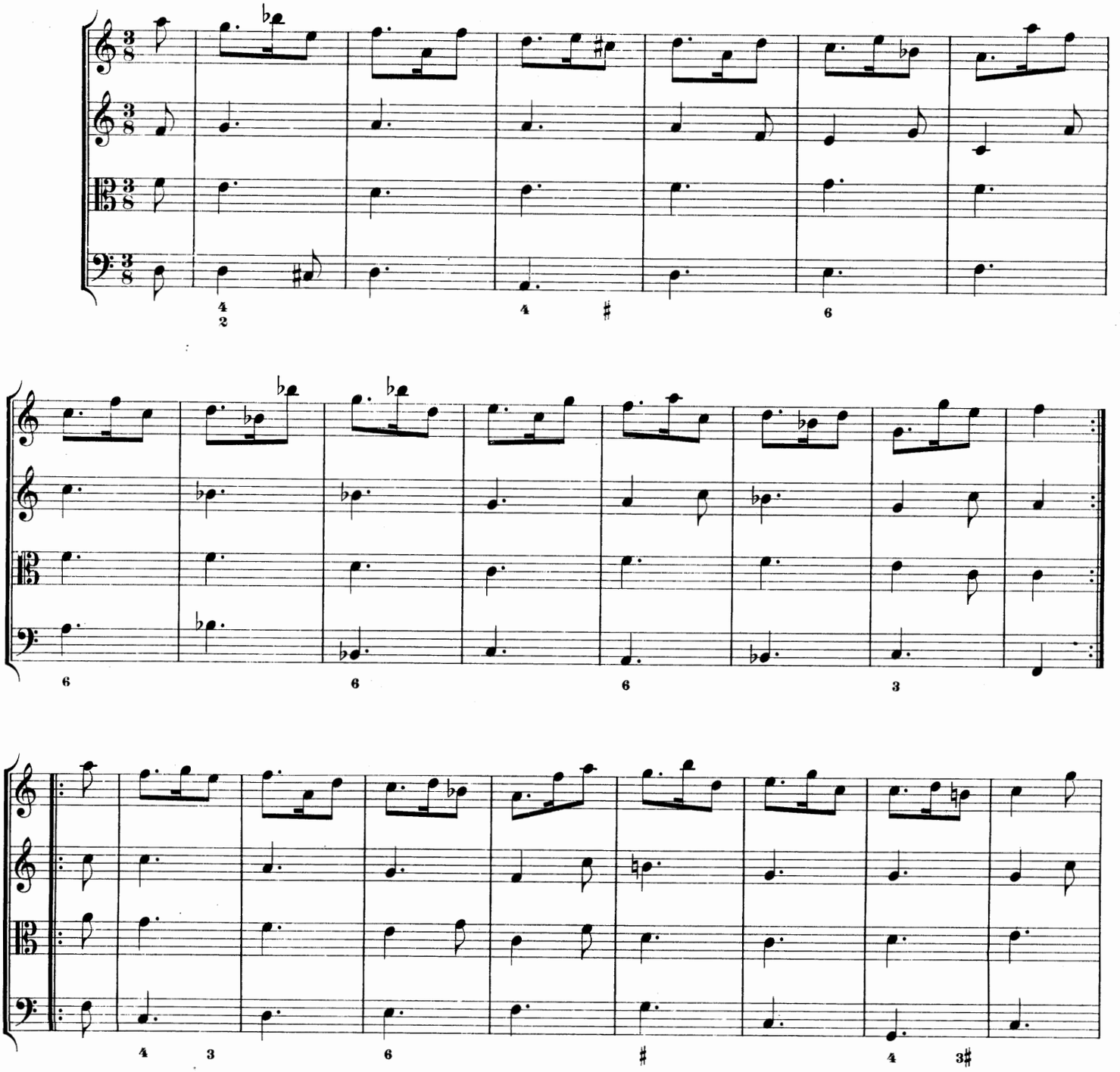

## Gavotte.

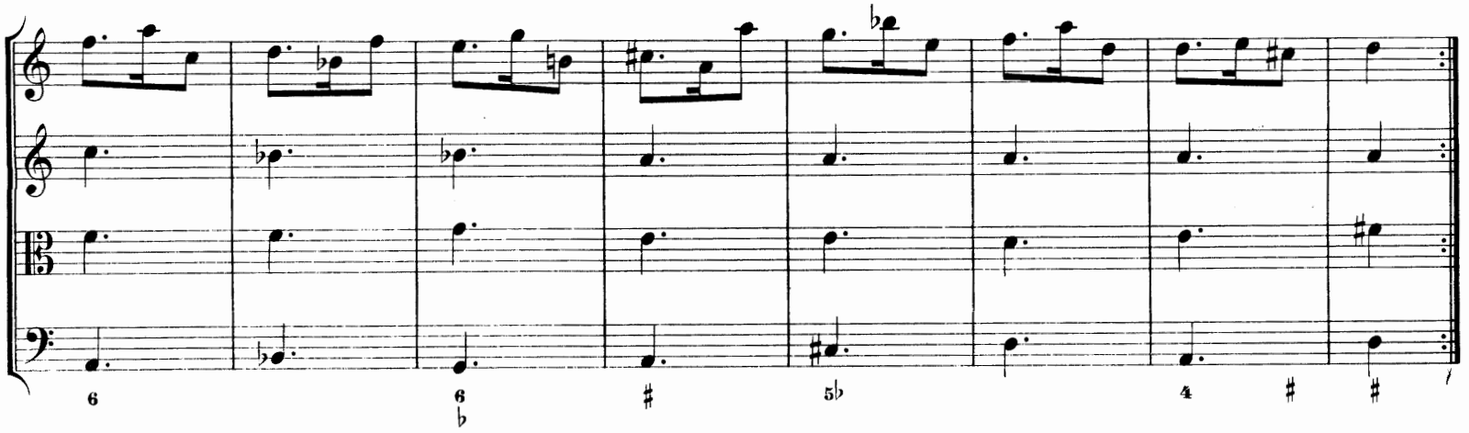




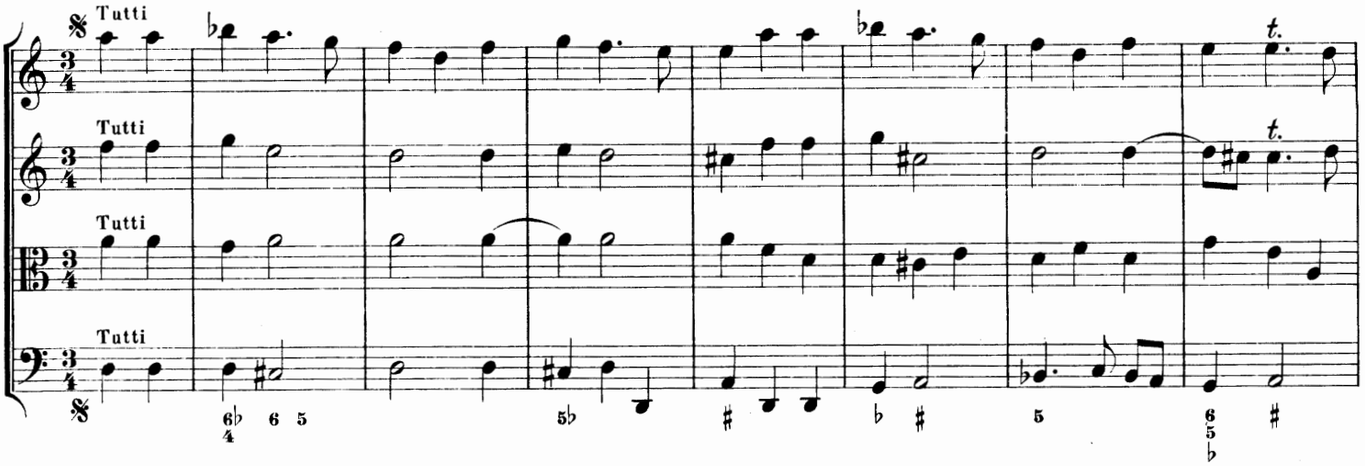
## Gique.

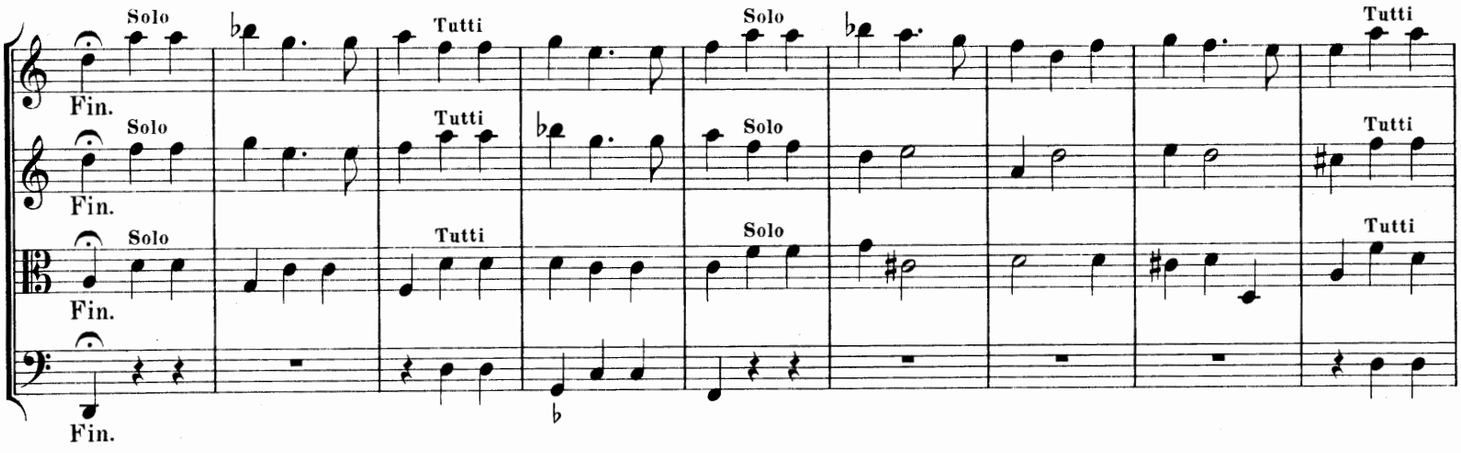


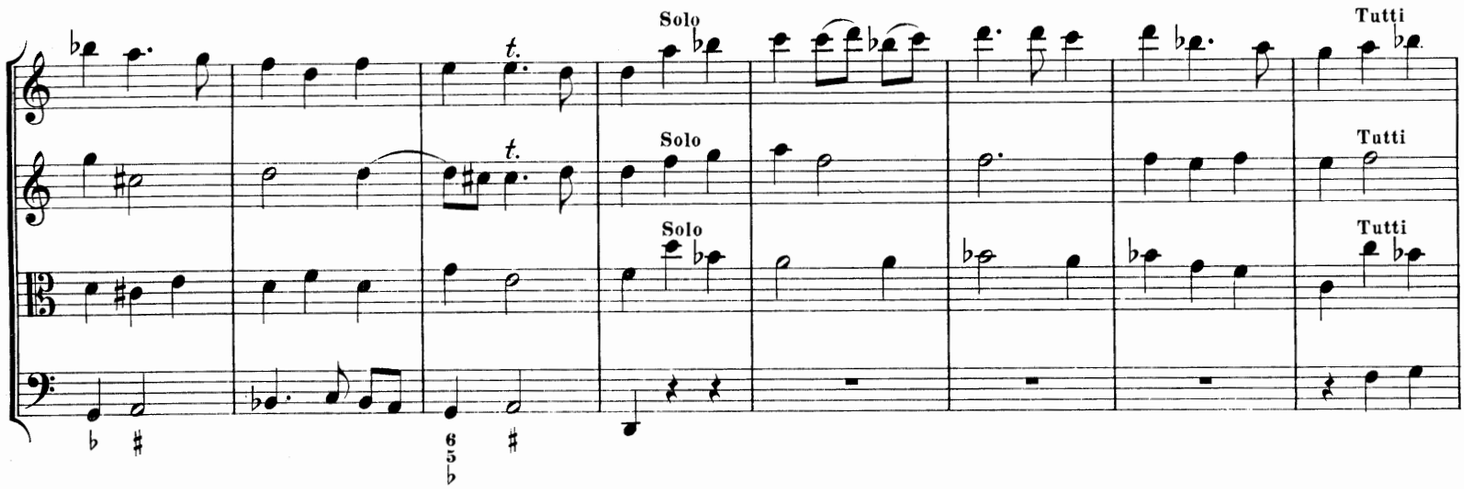


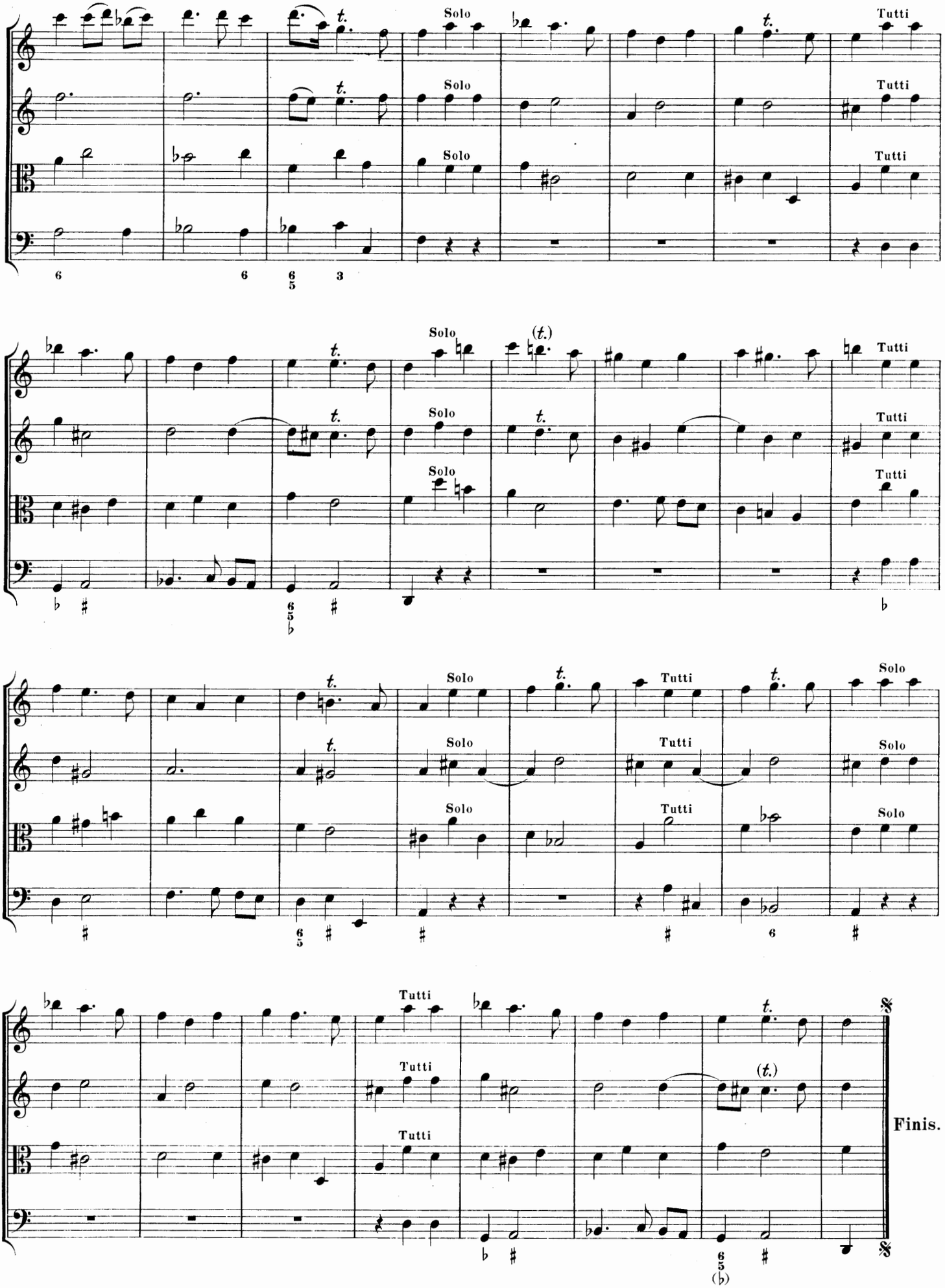
## Plainte.

Lentement.



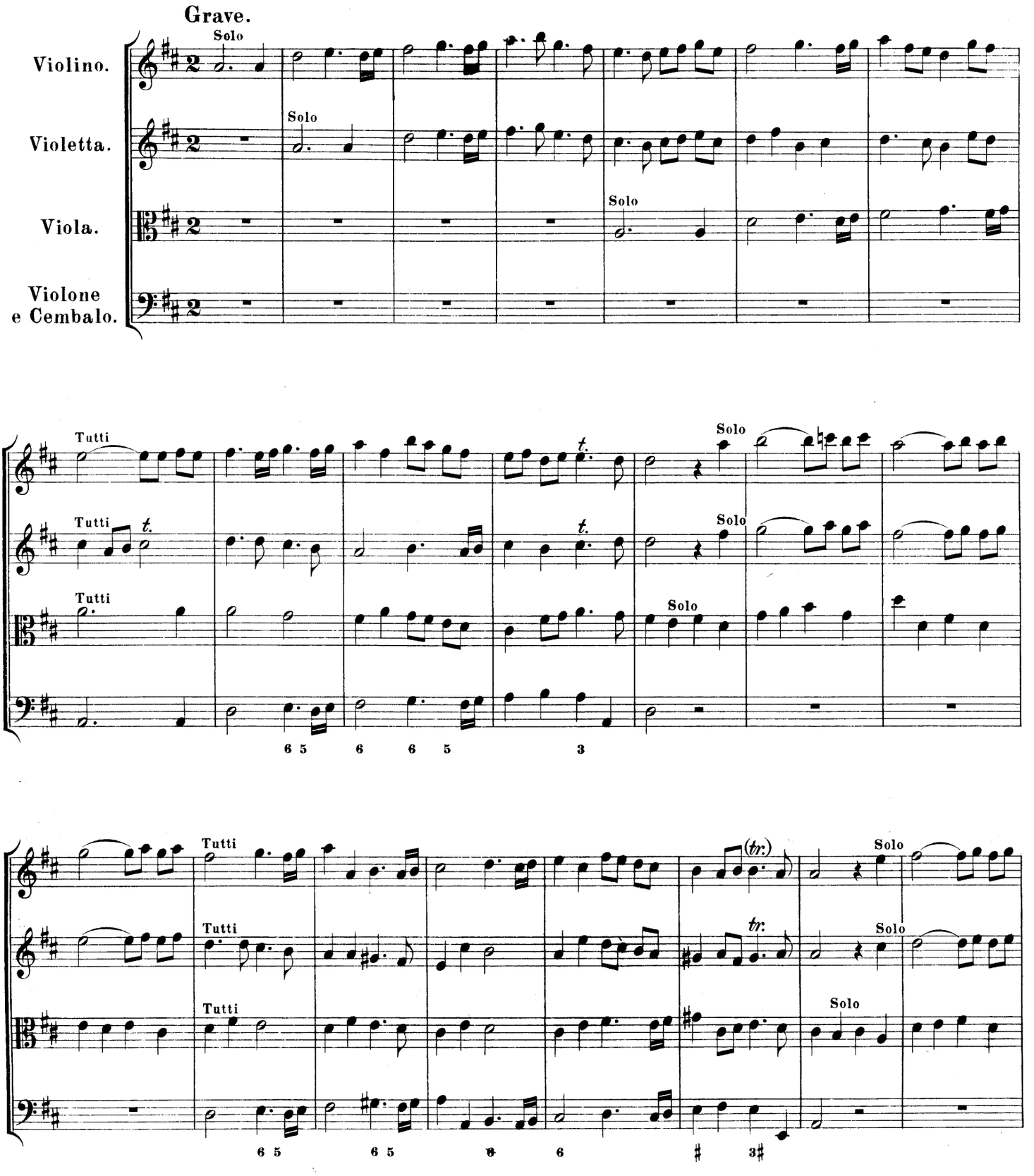



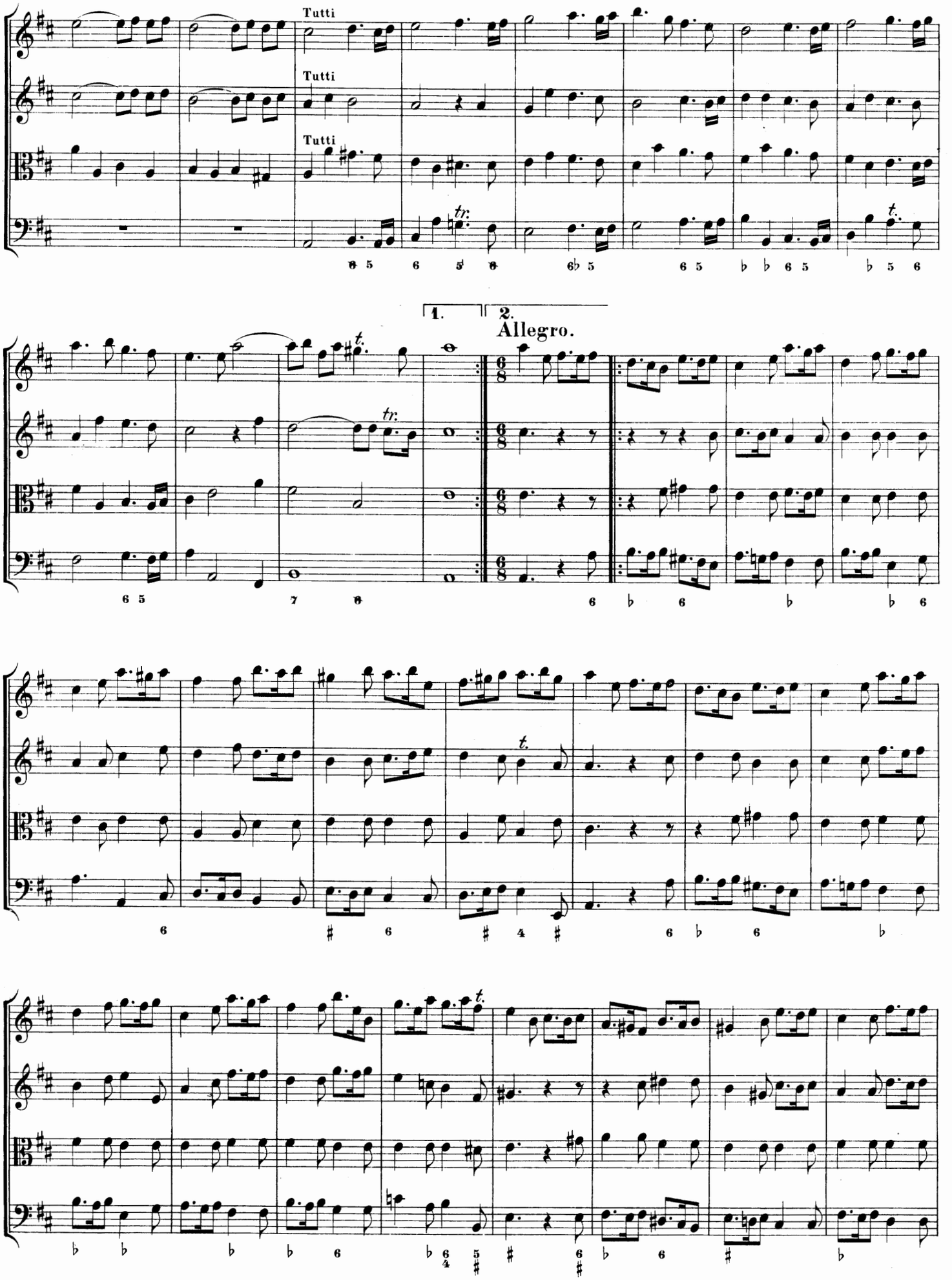



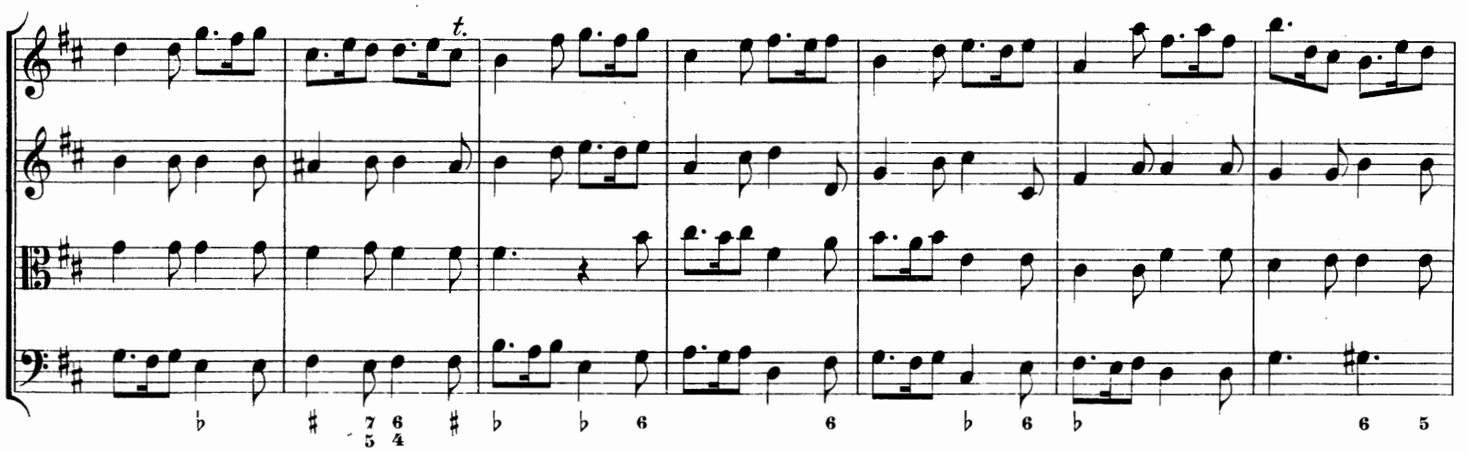

Solo
Tutti
Finis.

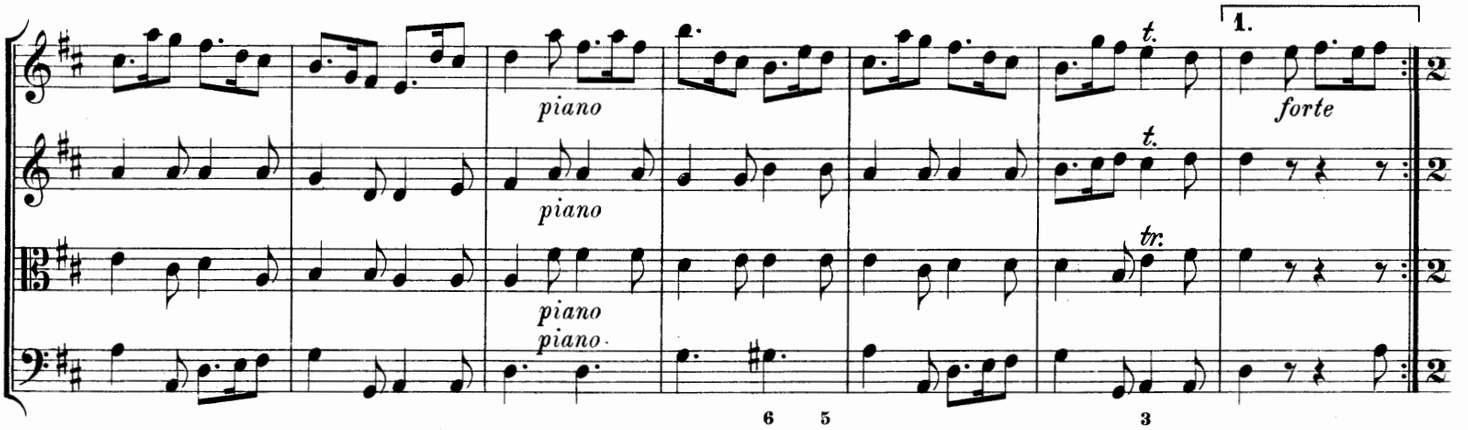
# III.

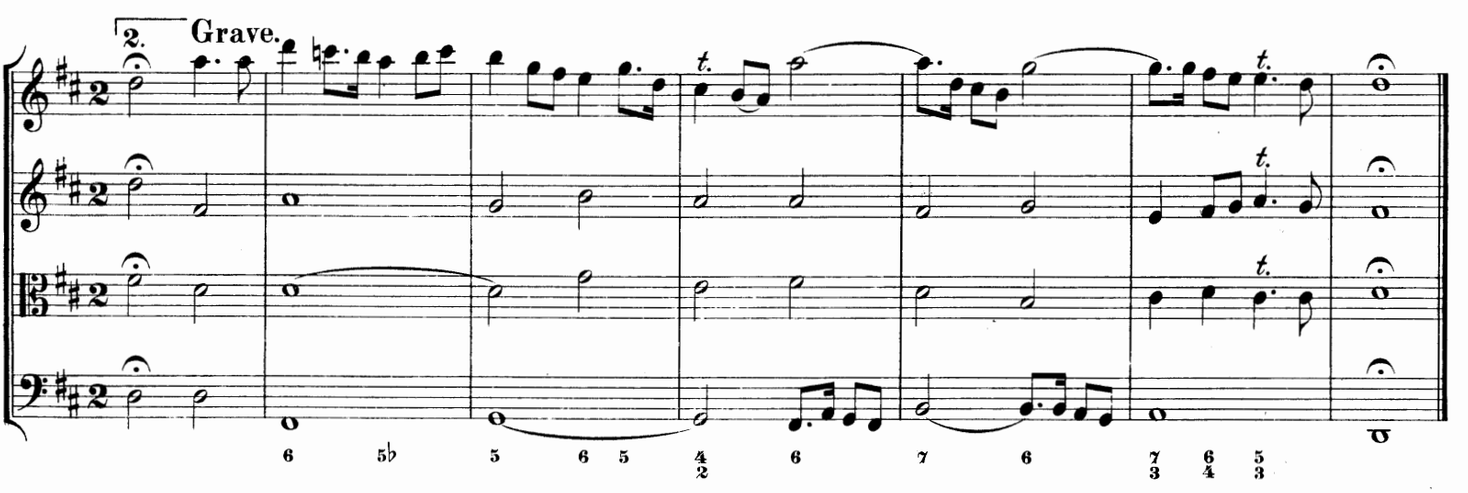
## Ouverture.



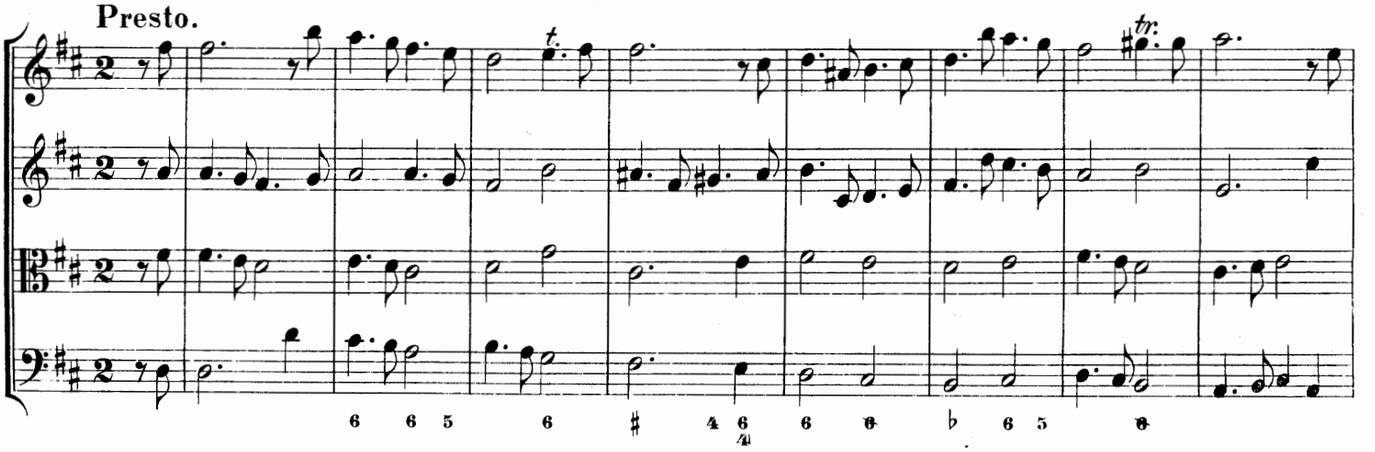

Tutti
Tutti
Tutti
1.
2.
Allegro.

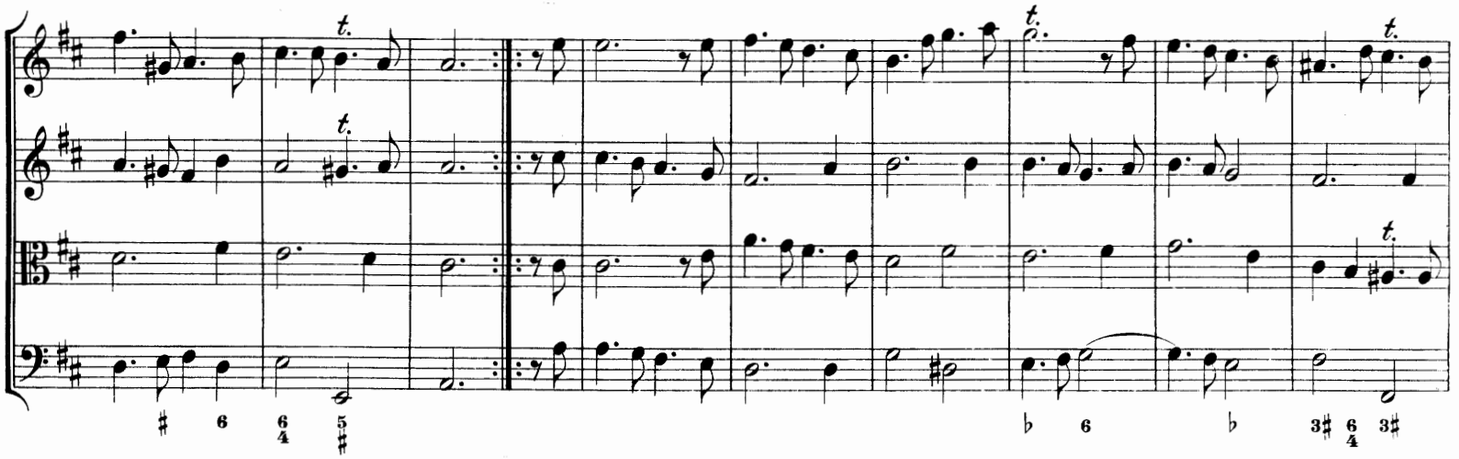


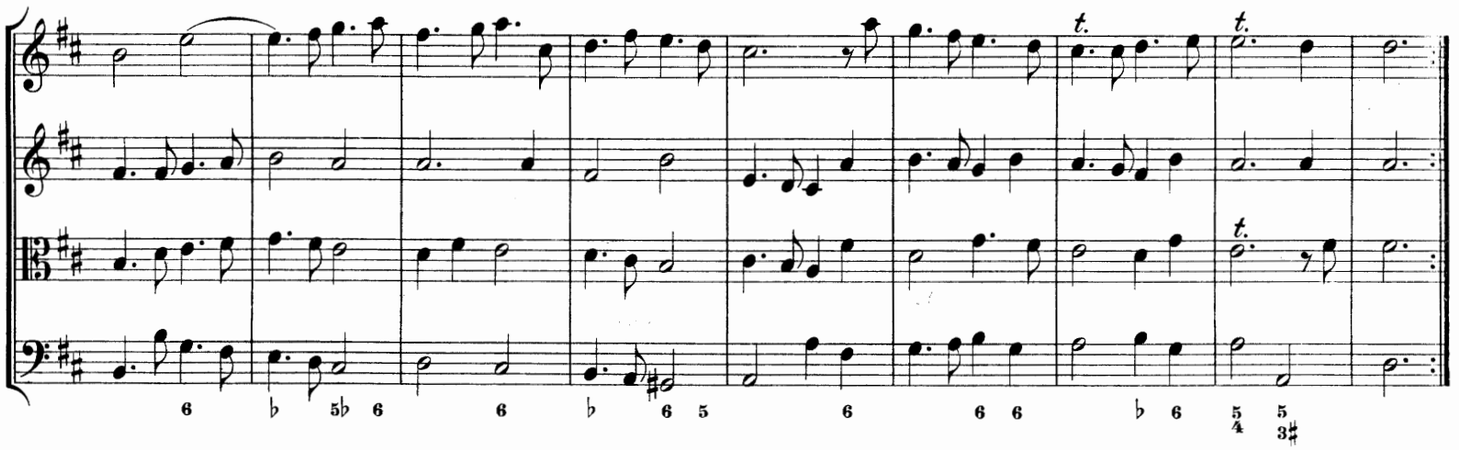


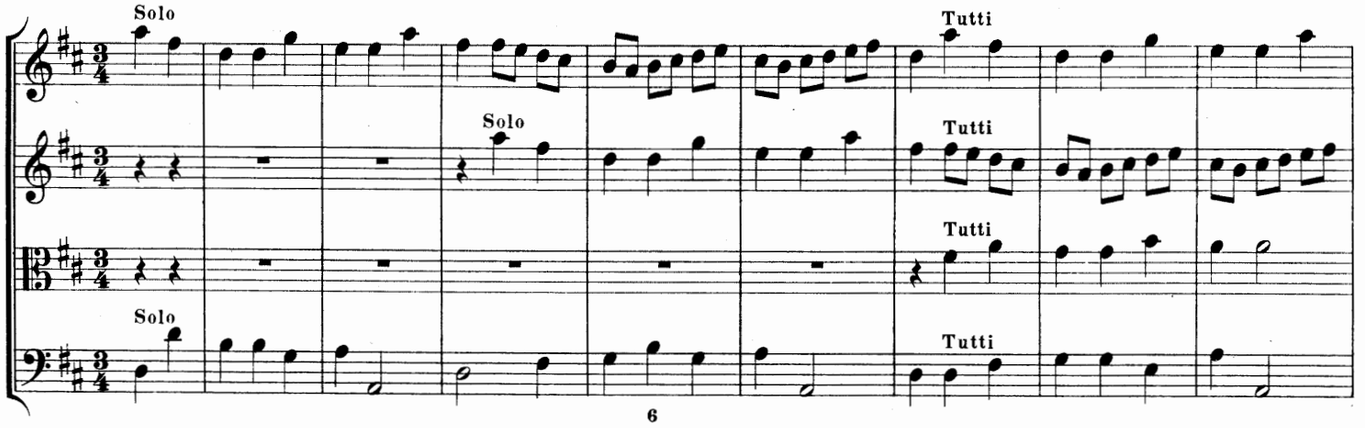

## Entrée.

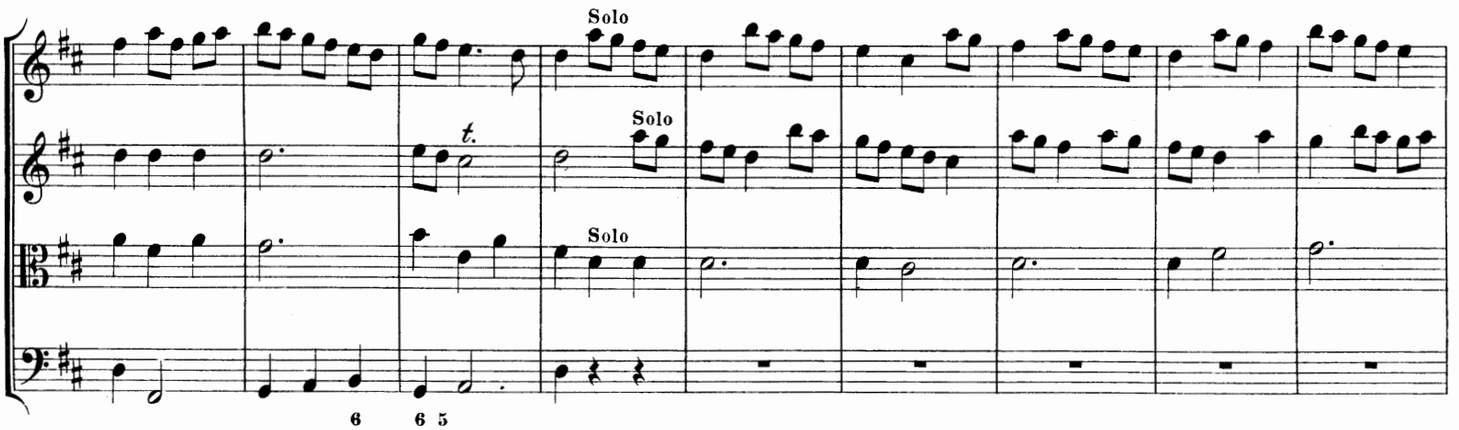


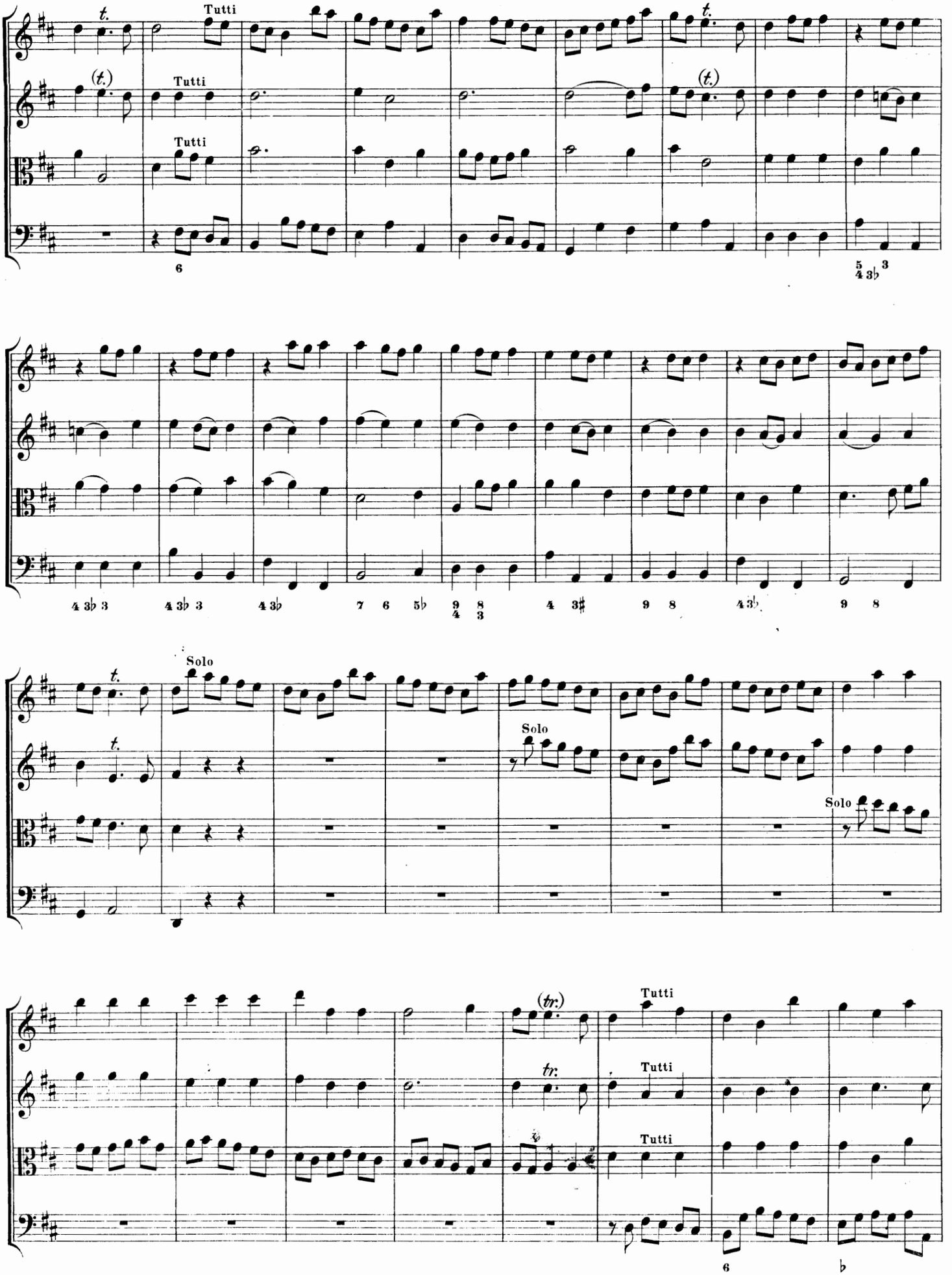


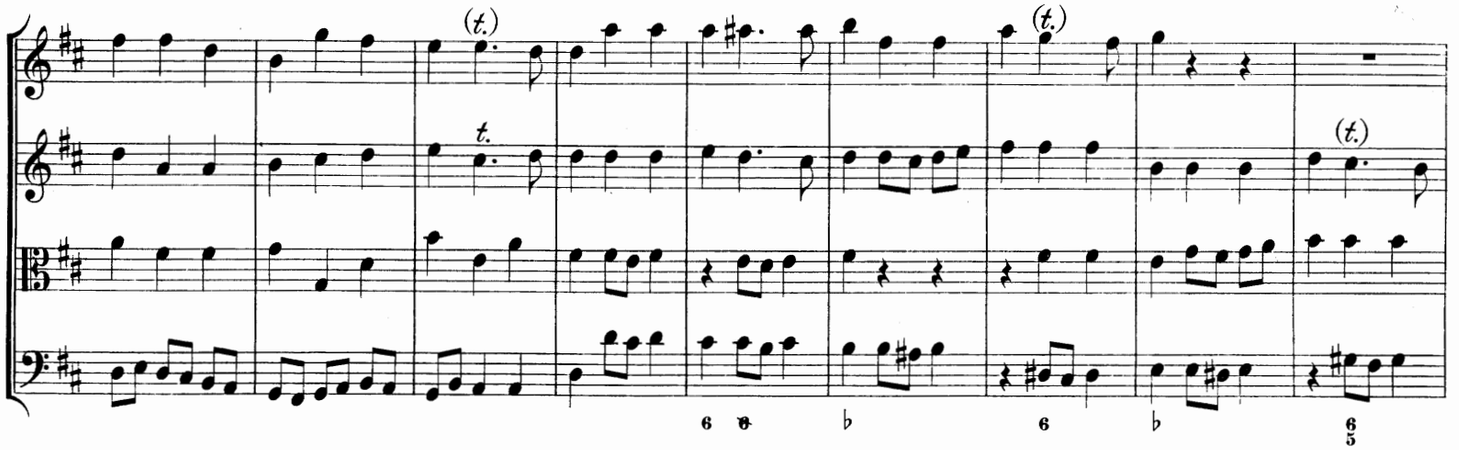


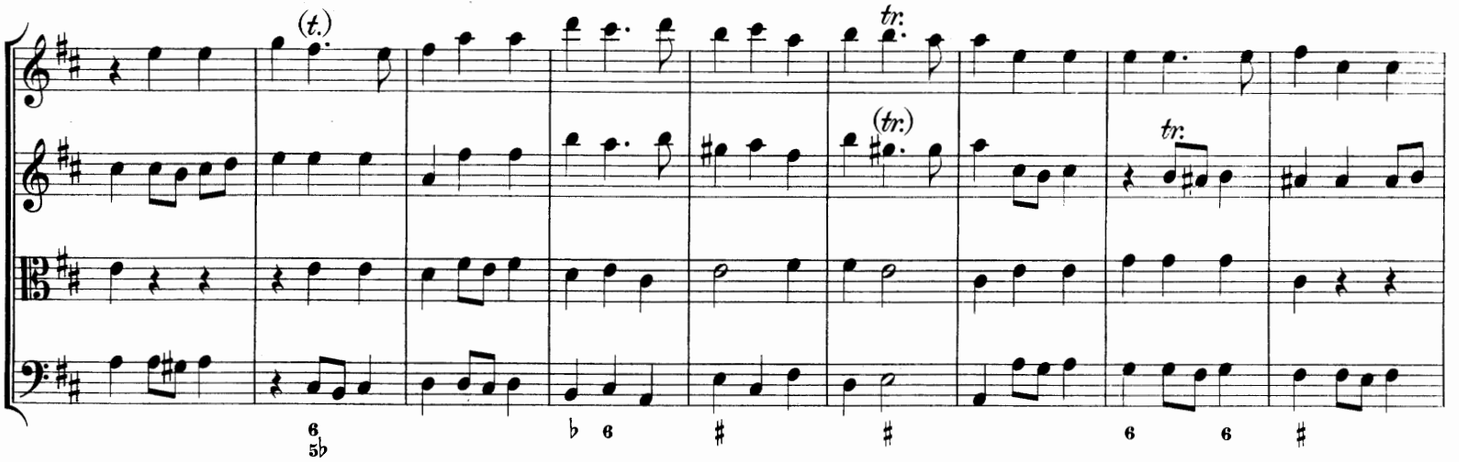
## Chaconne.

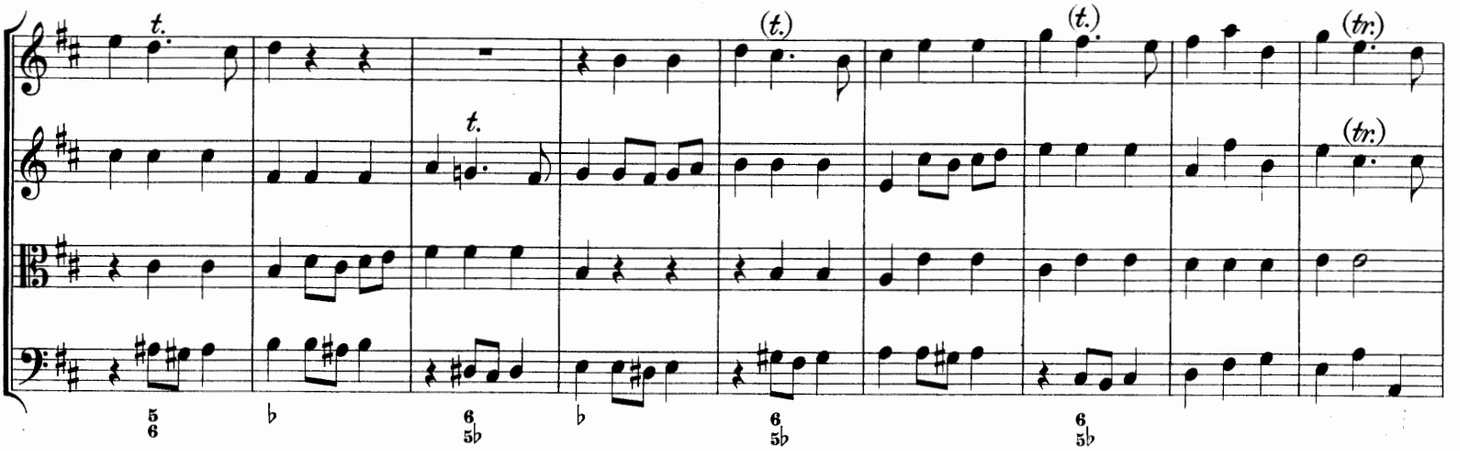


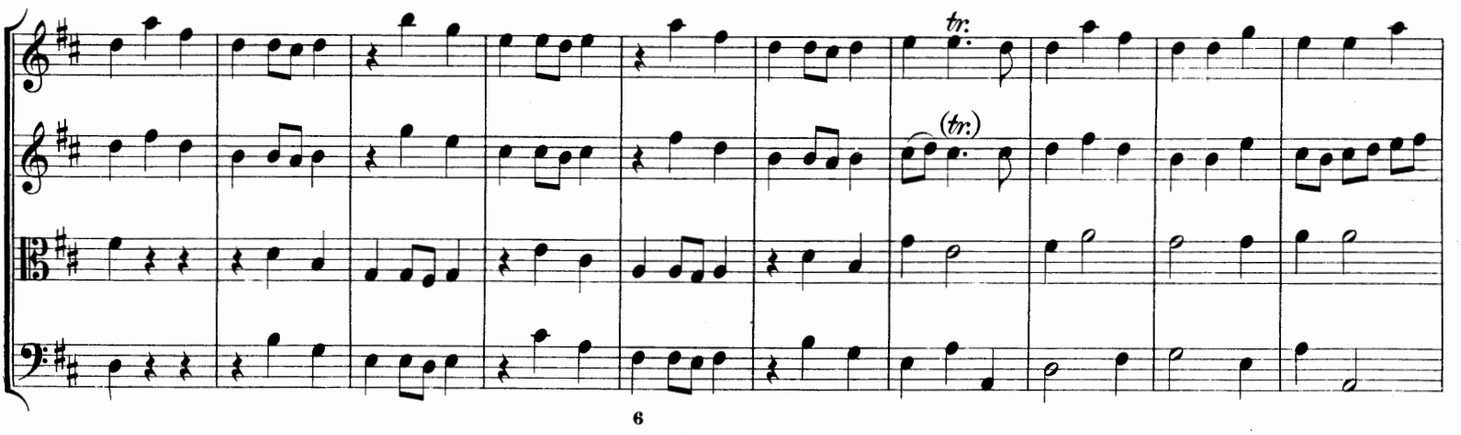



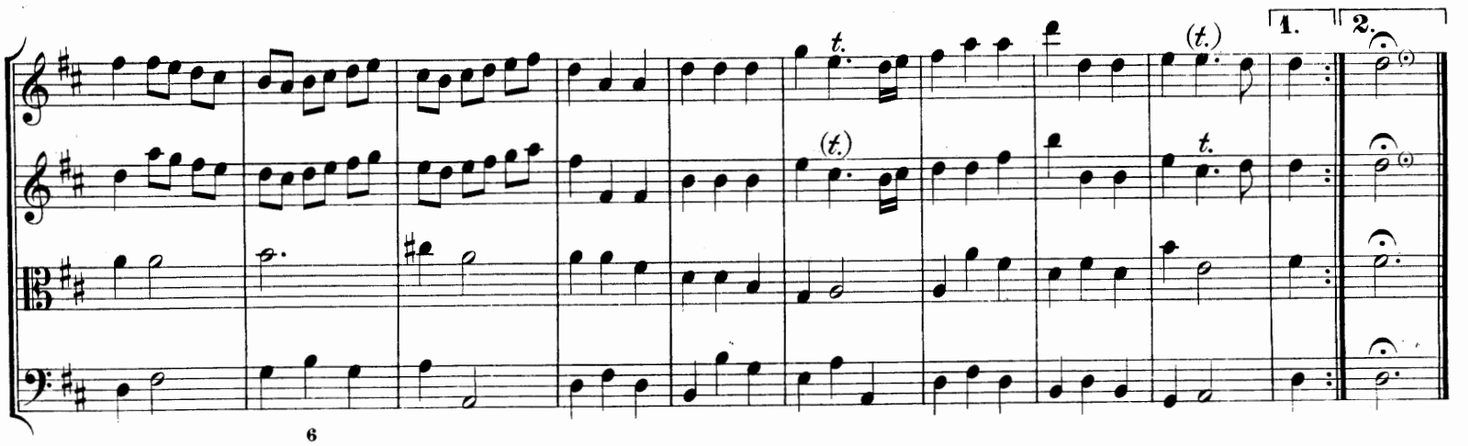

t.
Tutti
(t.)
Tutti
Tutti
t.
(t.)
Solo
t.
Solo
Solo
(tr.)
Tutti
tr.
Tutti
Tutti





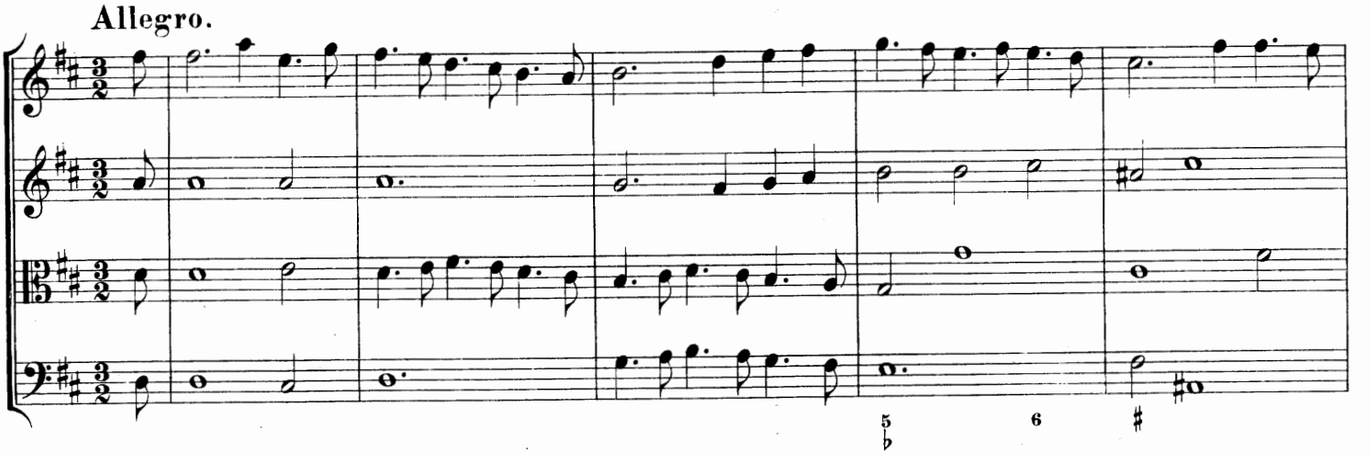


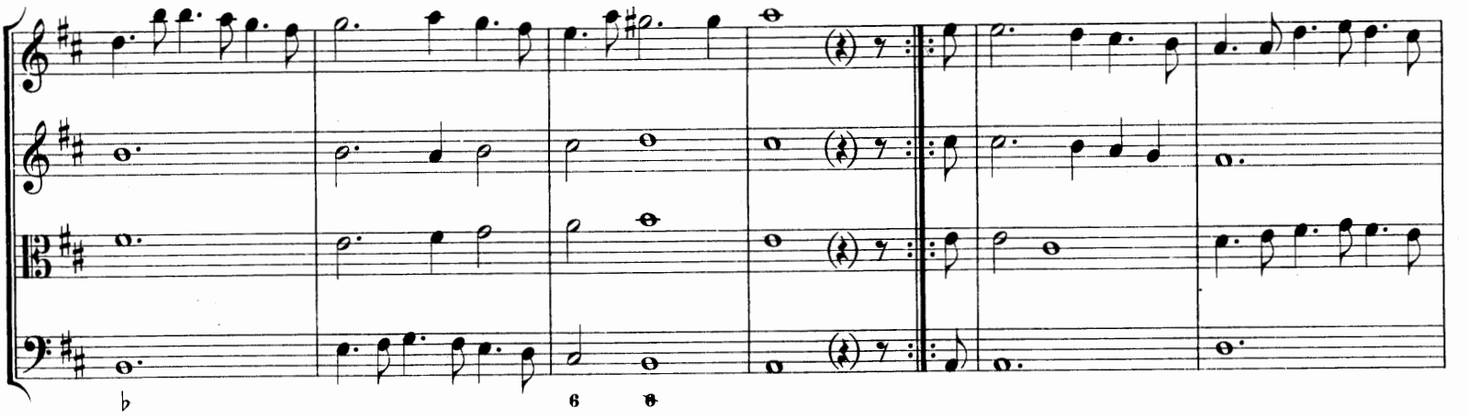


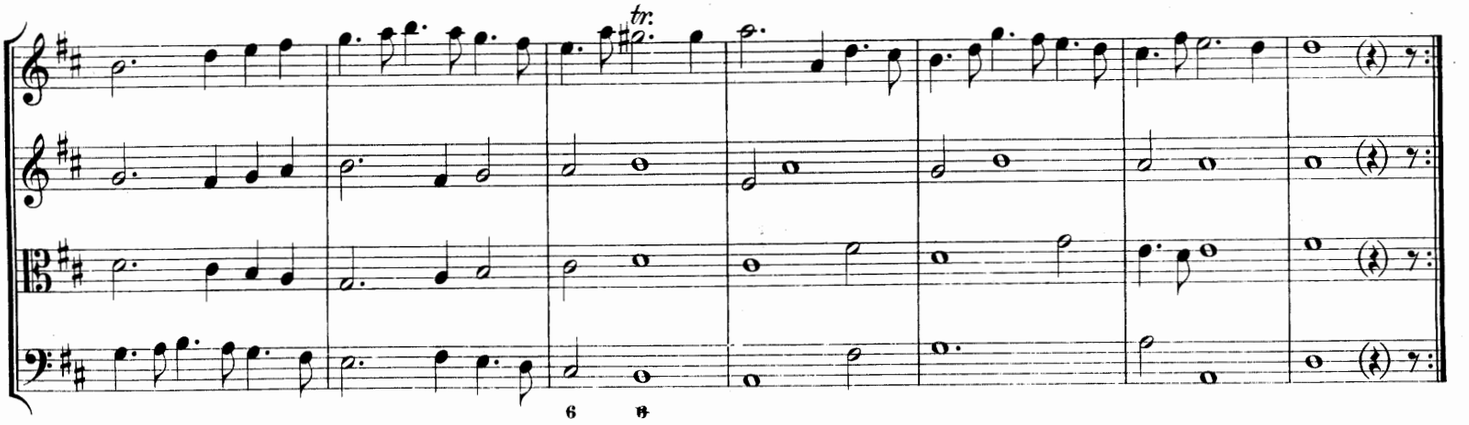



## Courante.

Allegro.

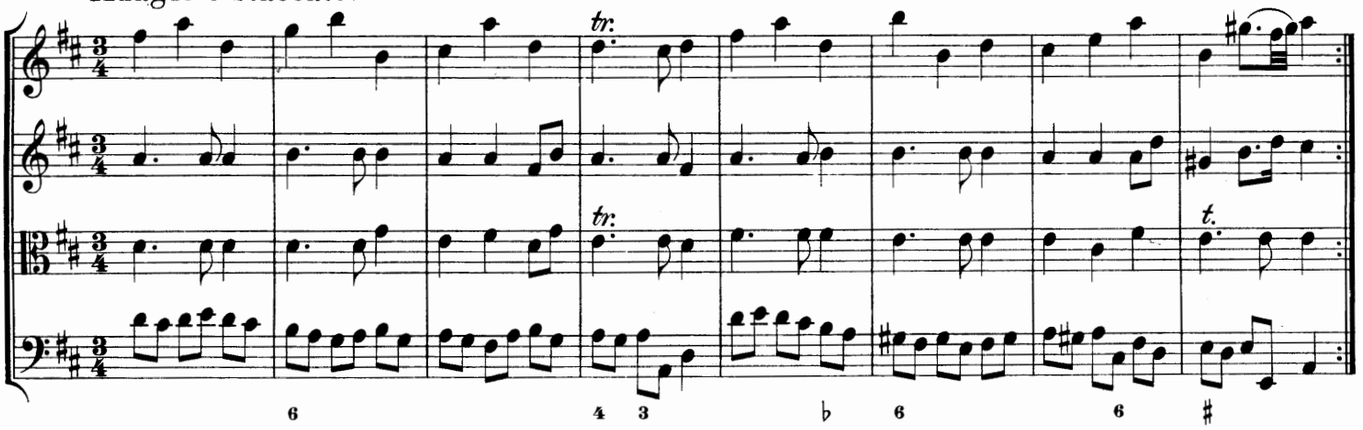


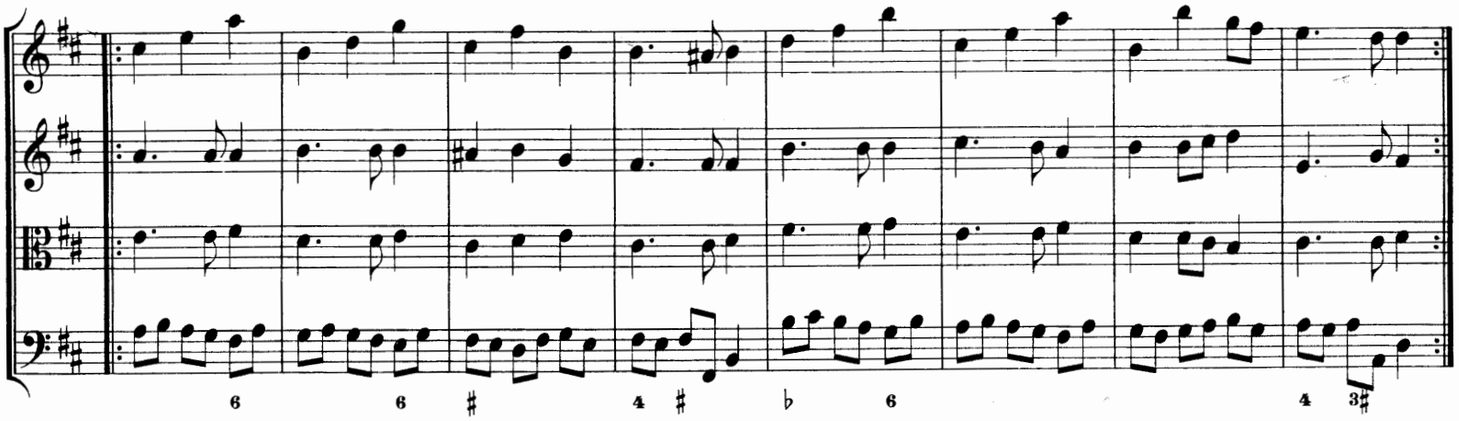




# Sarabande.

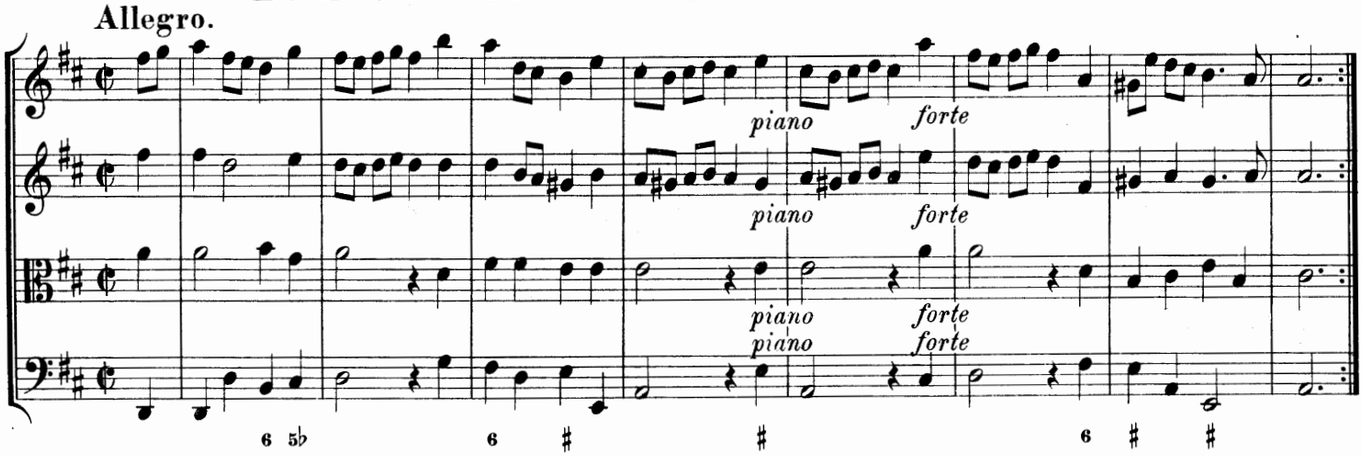
Adagio è staccato.

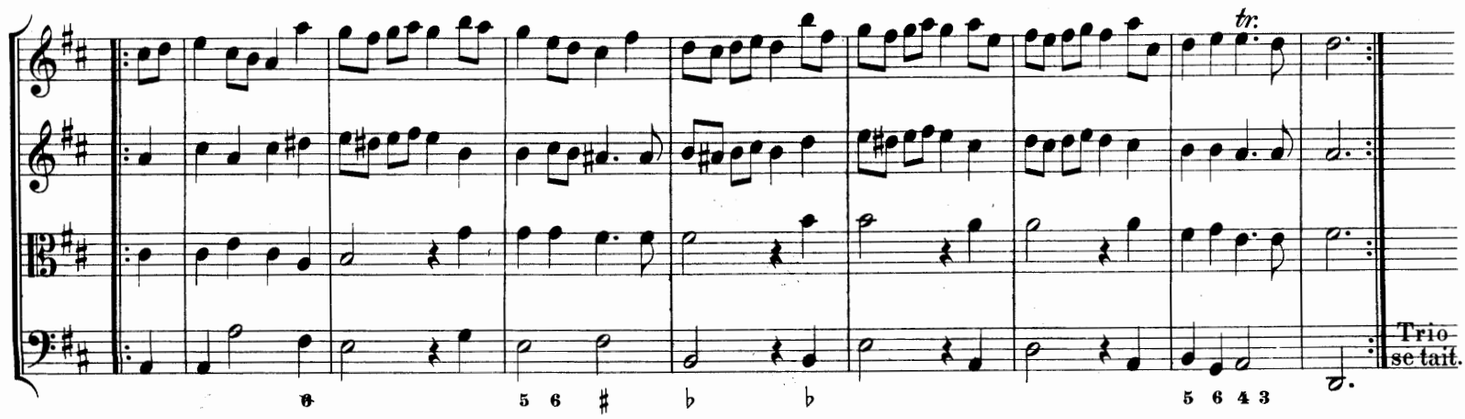


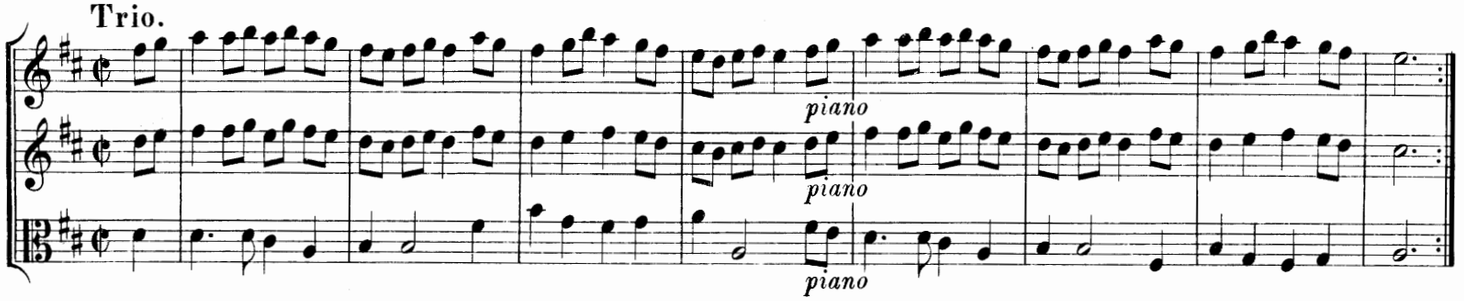
## Boureé alternativement avec le Trio.

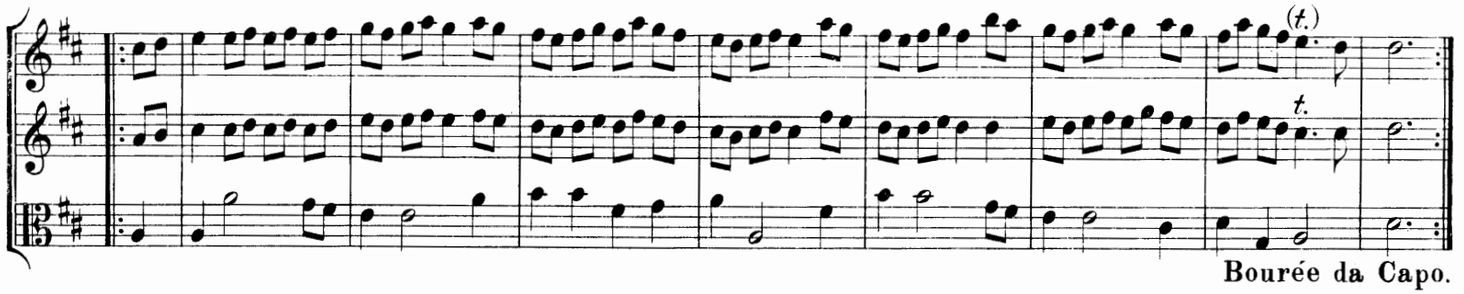
Allegro.



Trio.

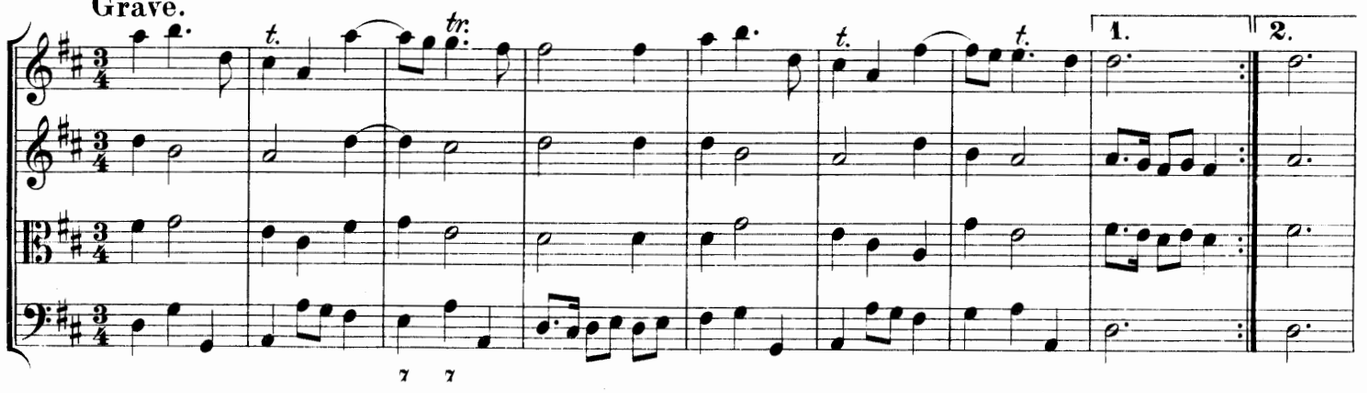


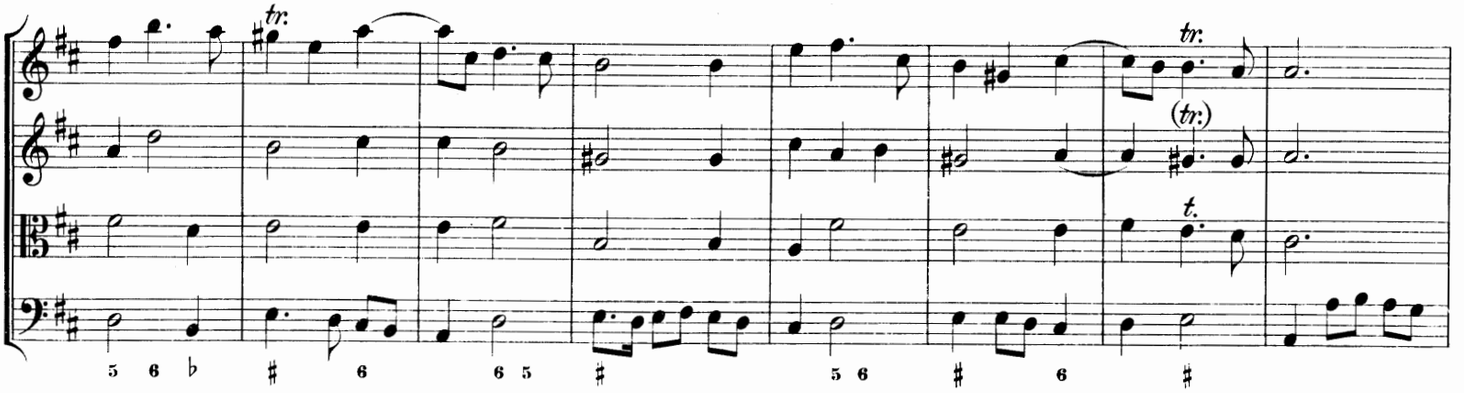



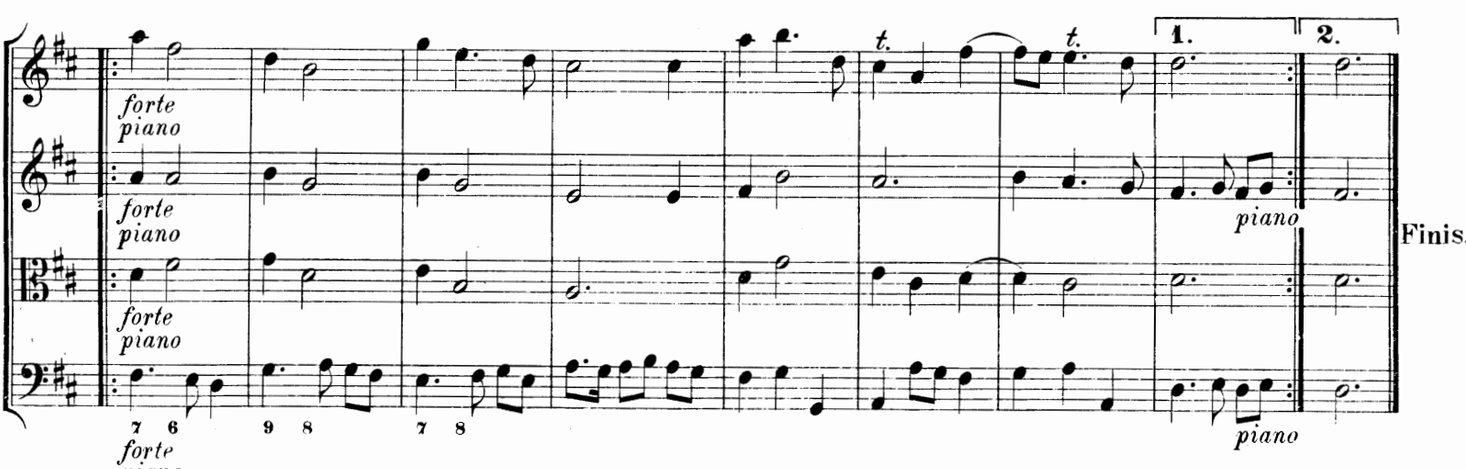

Bourée da Capo.

## Air.

Grave.



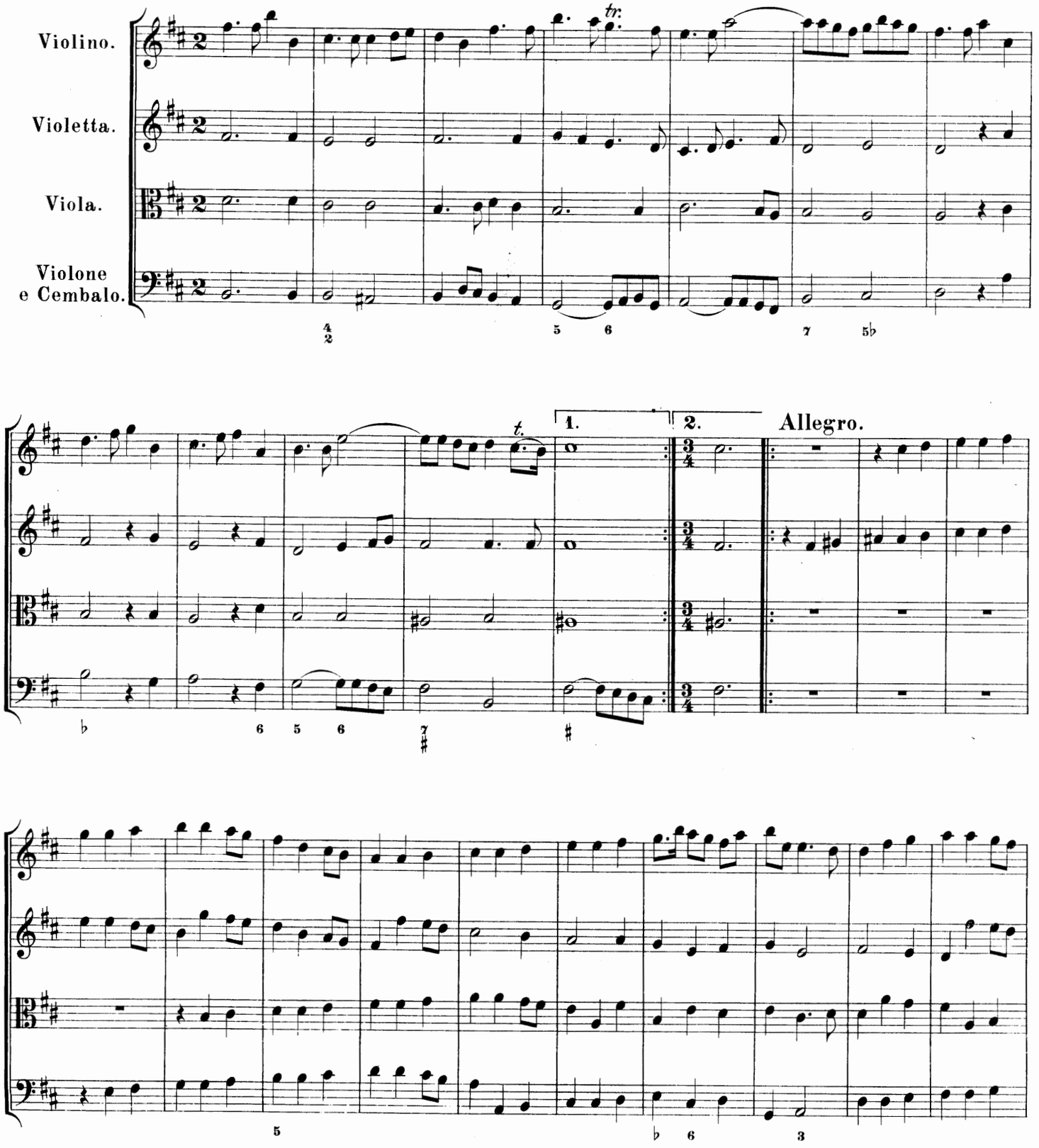



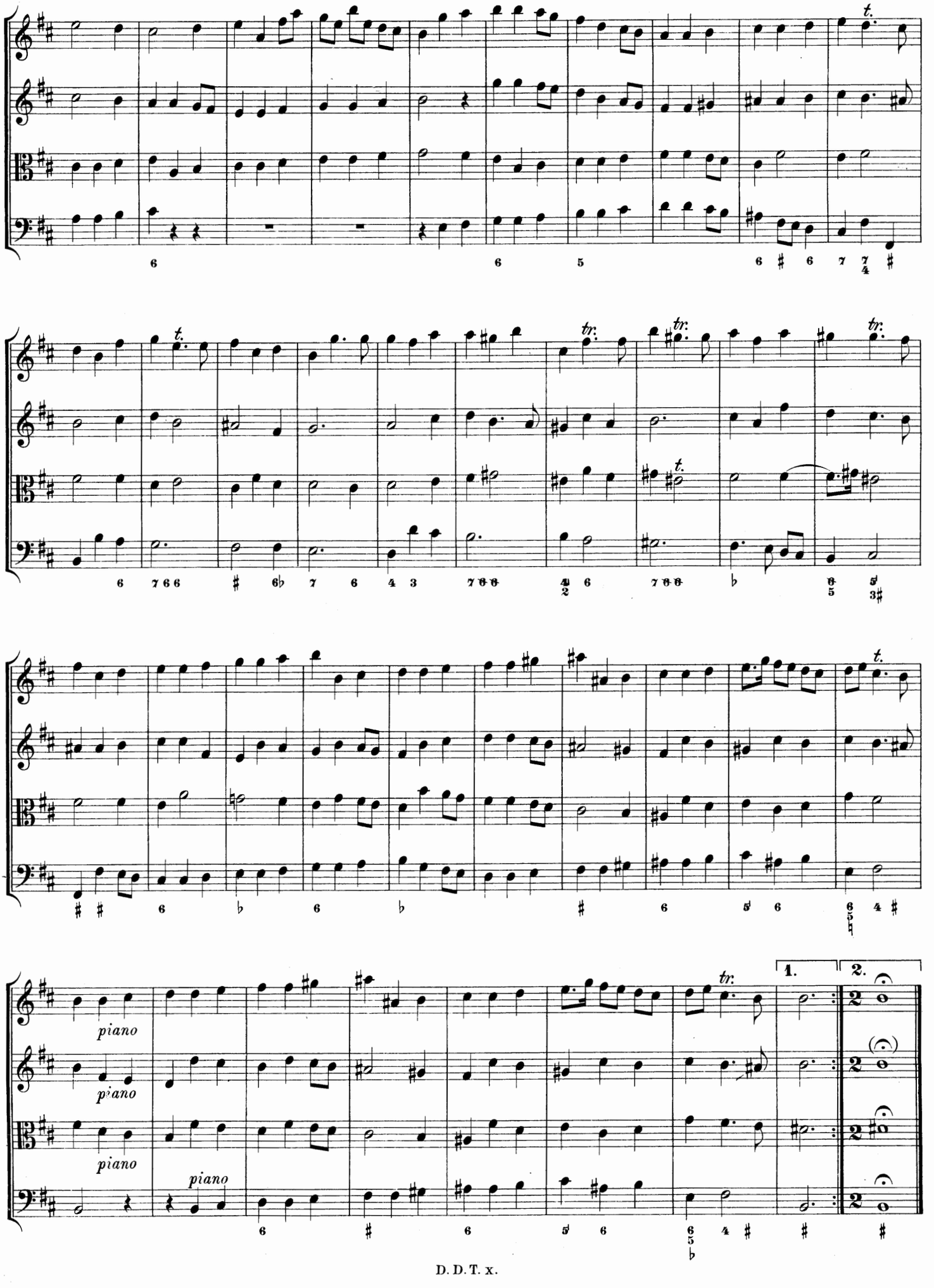




Finis.

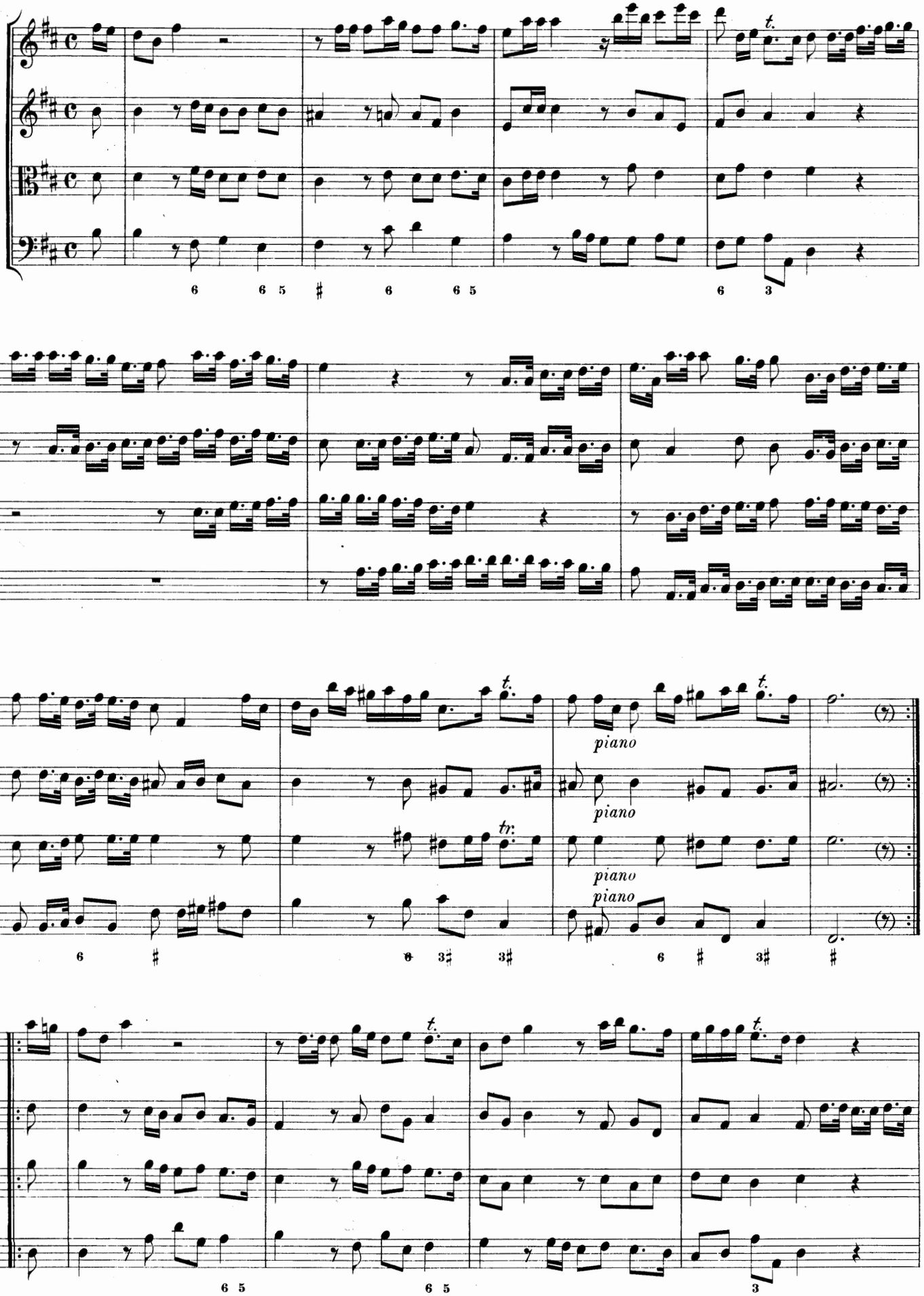
# IV.

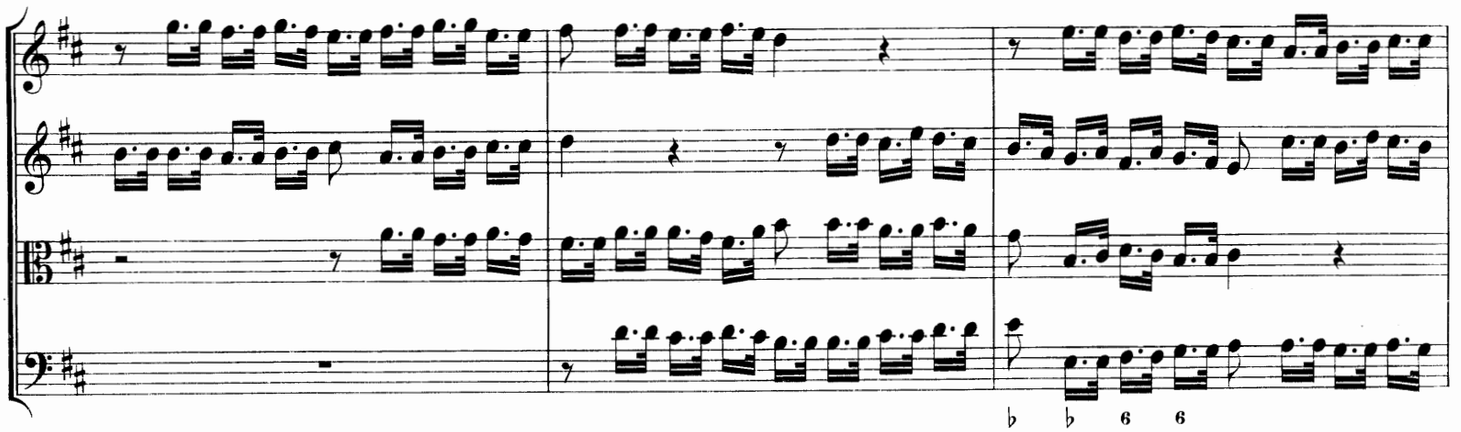
## Ouverture.

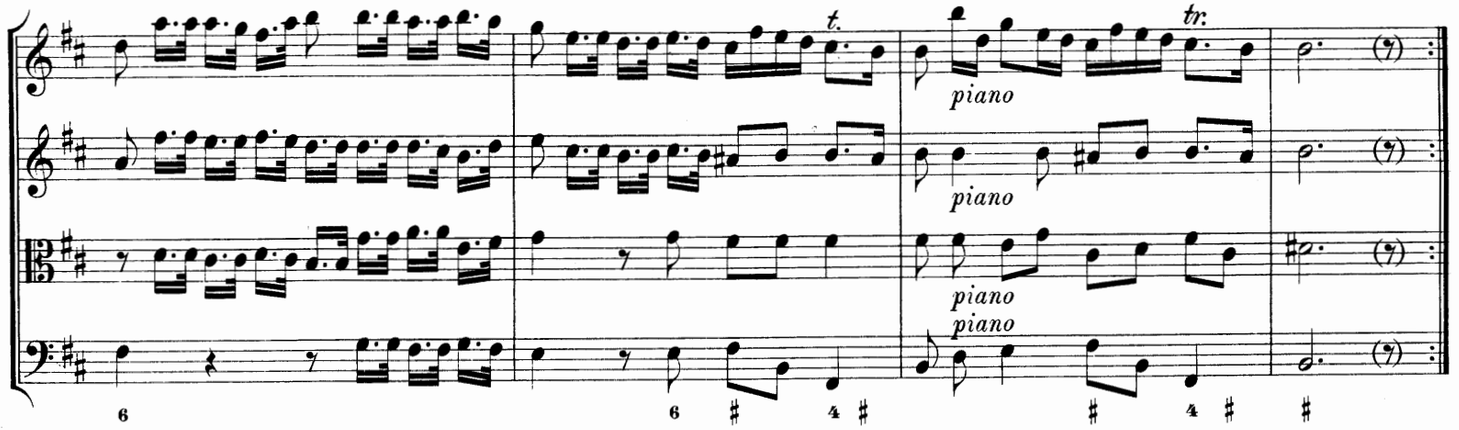



piano
piano
piano
piano
1.
2.

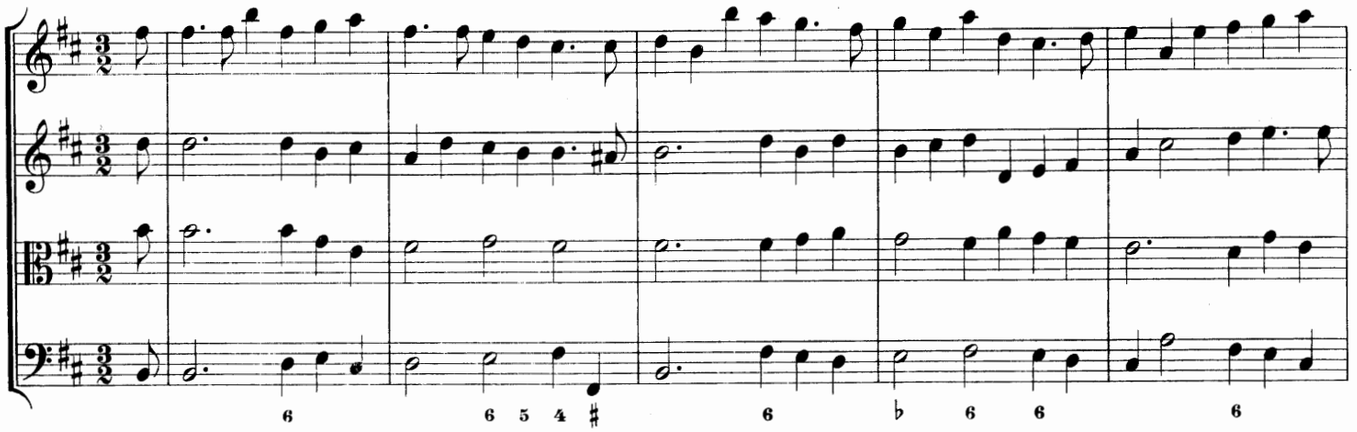
# Allemande.

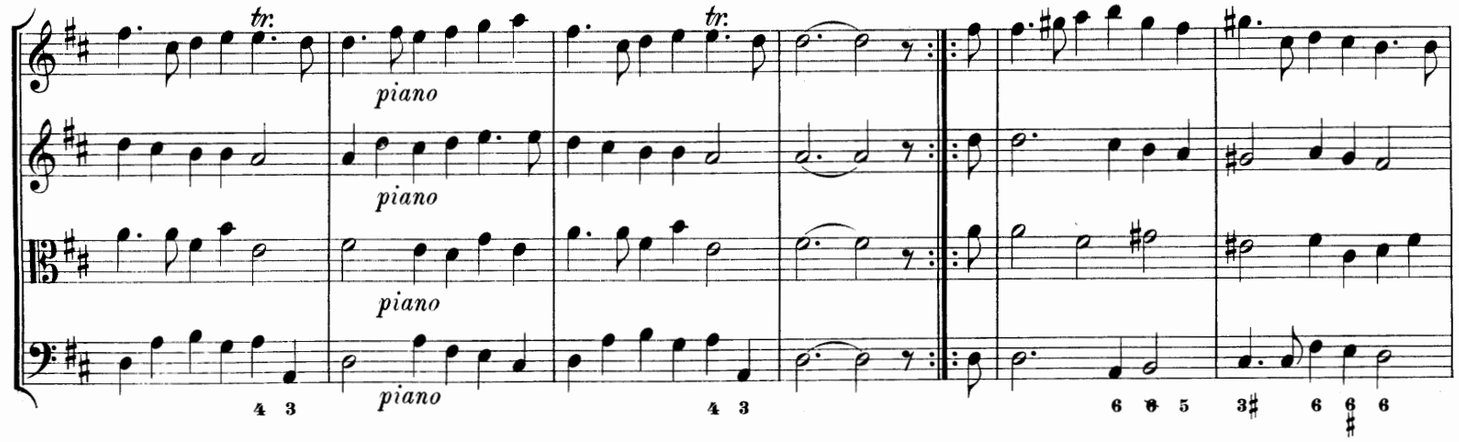


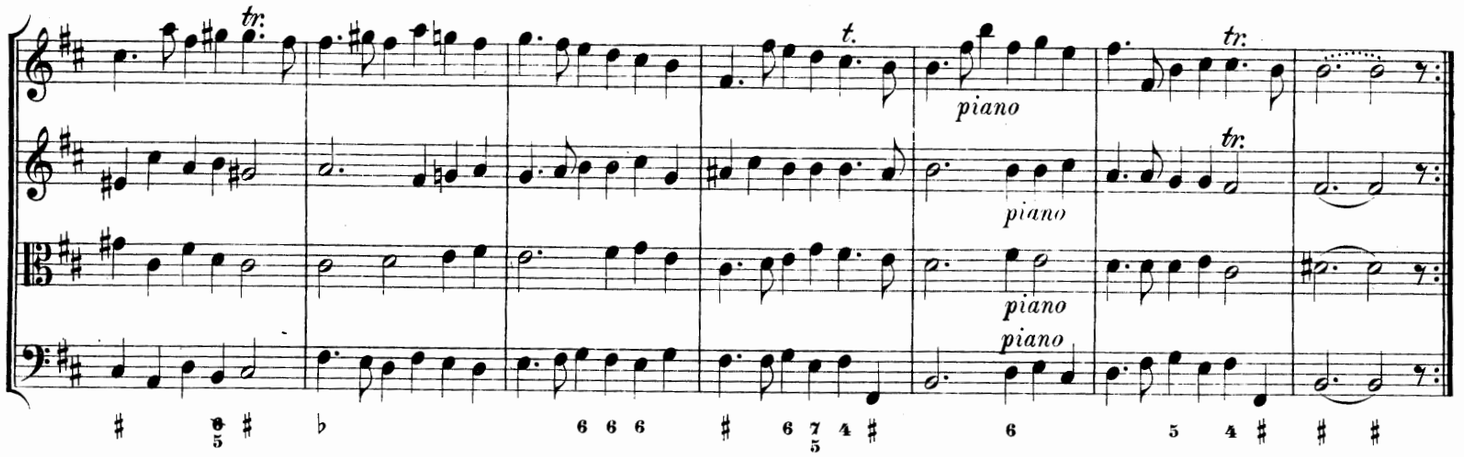




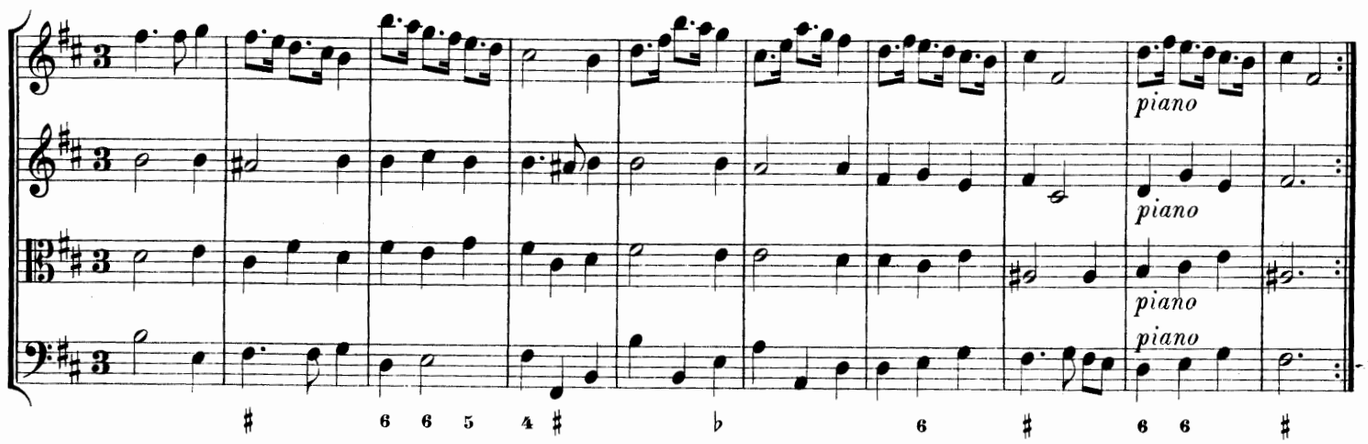

## Courante.

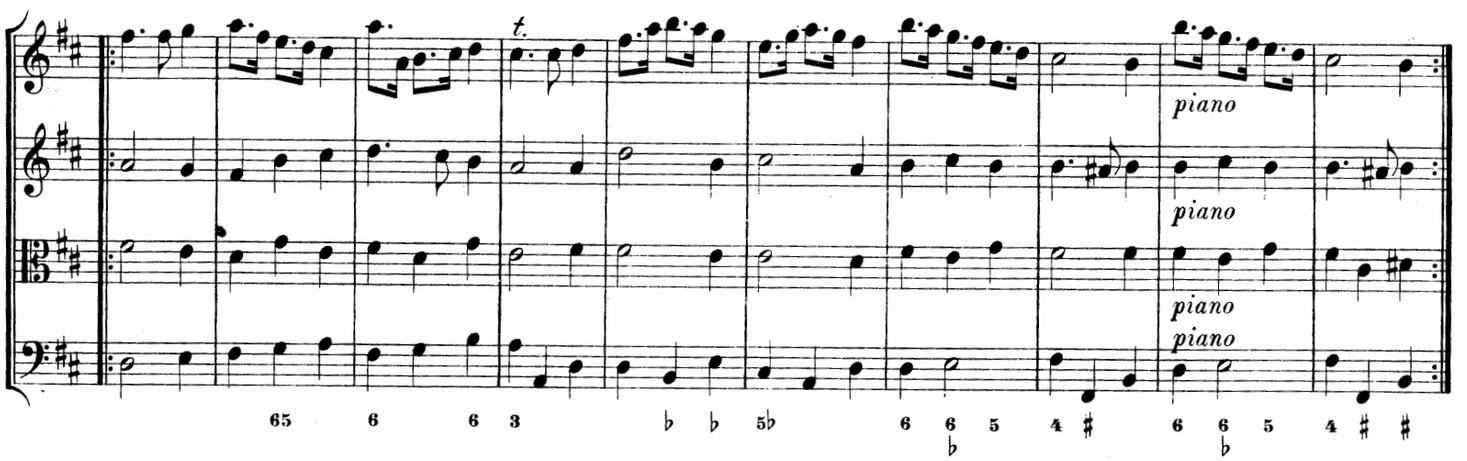




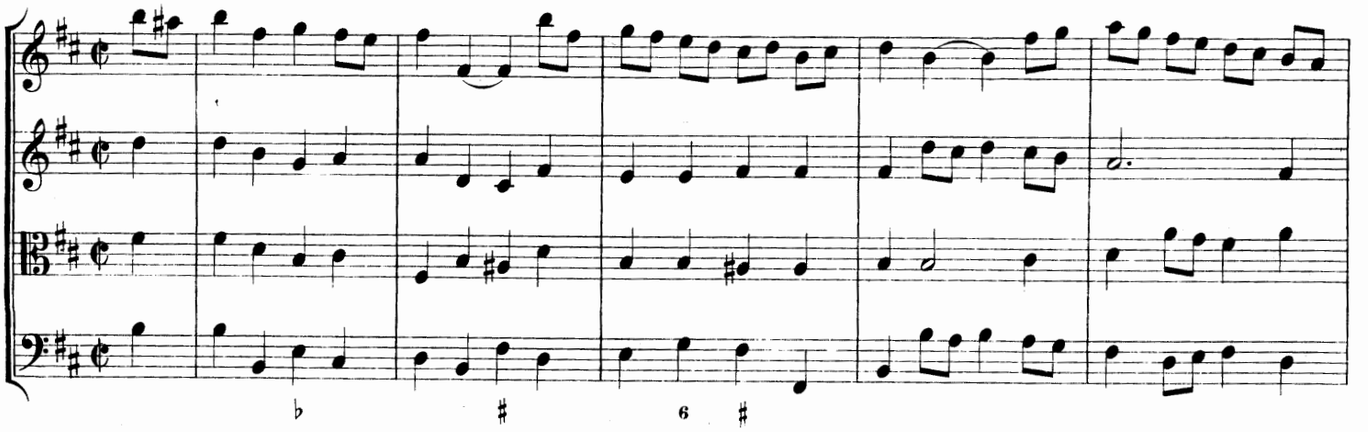


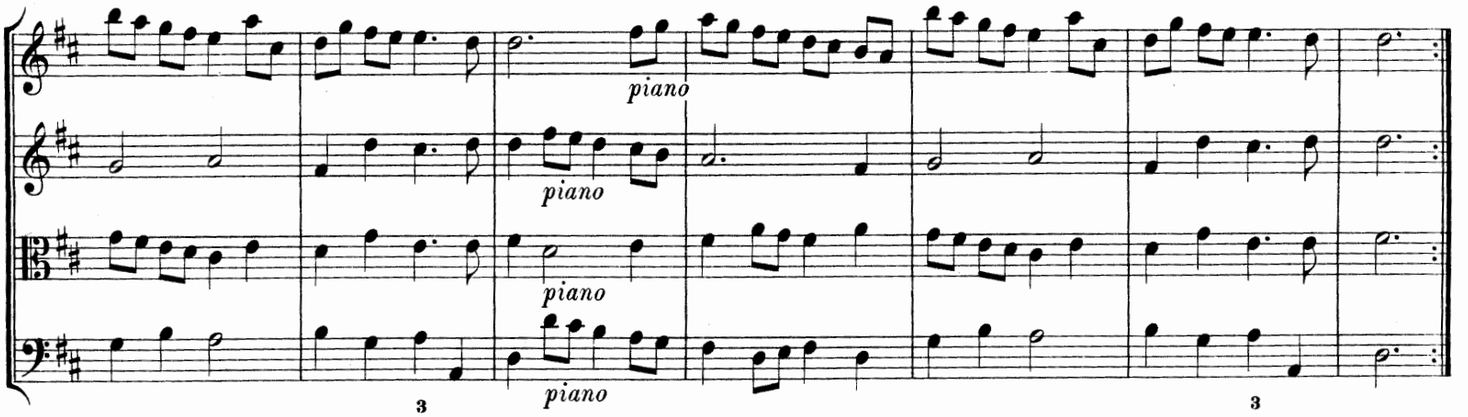

## Sarabande.

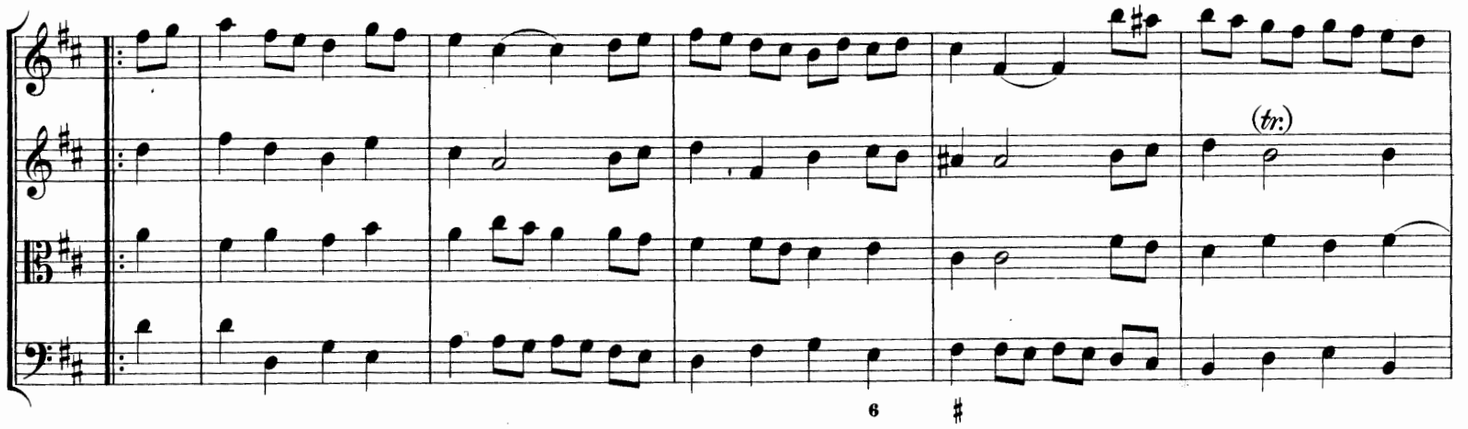


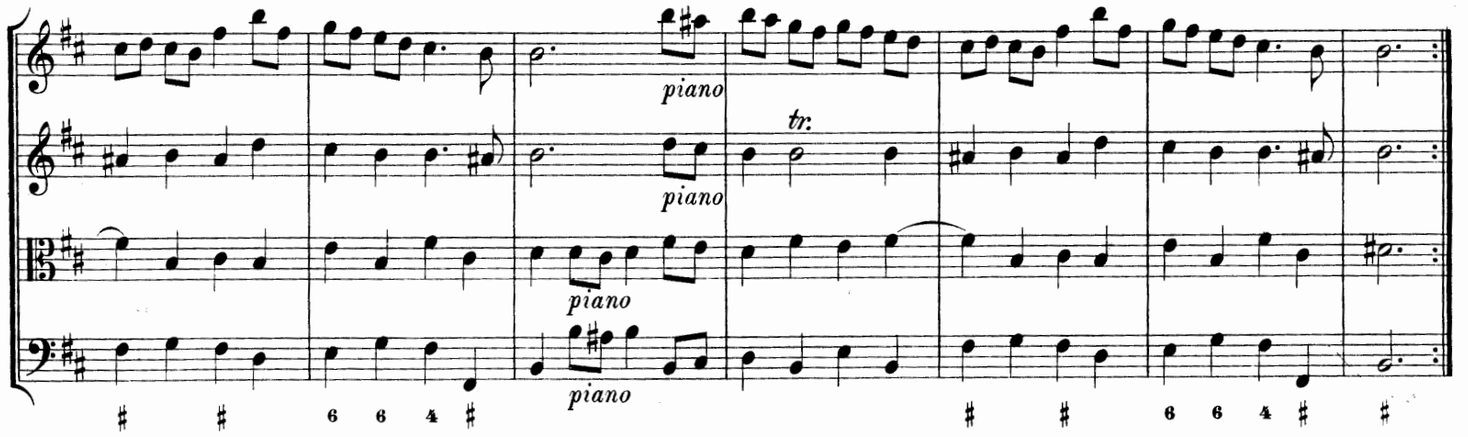




## Bourée.

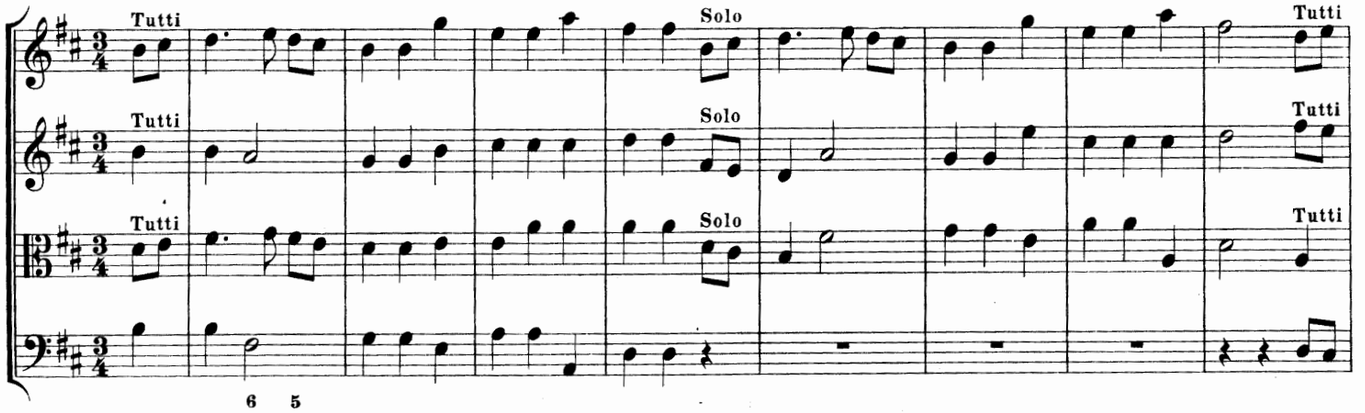


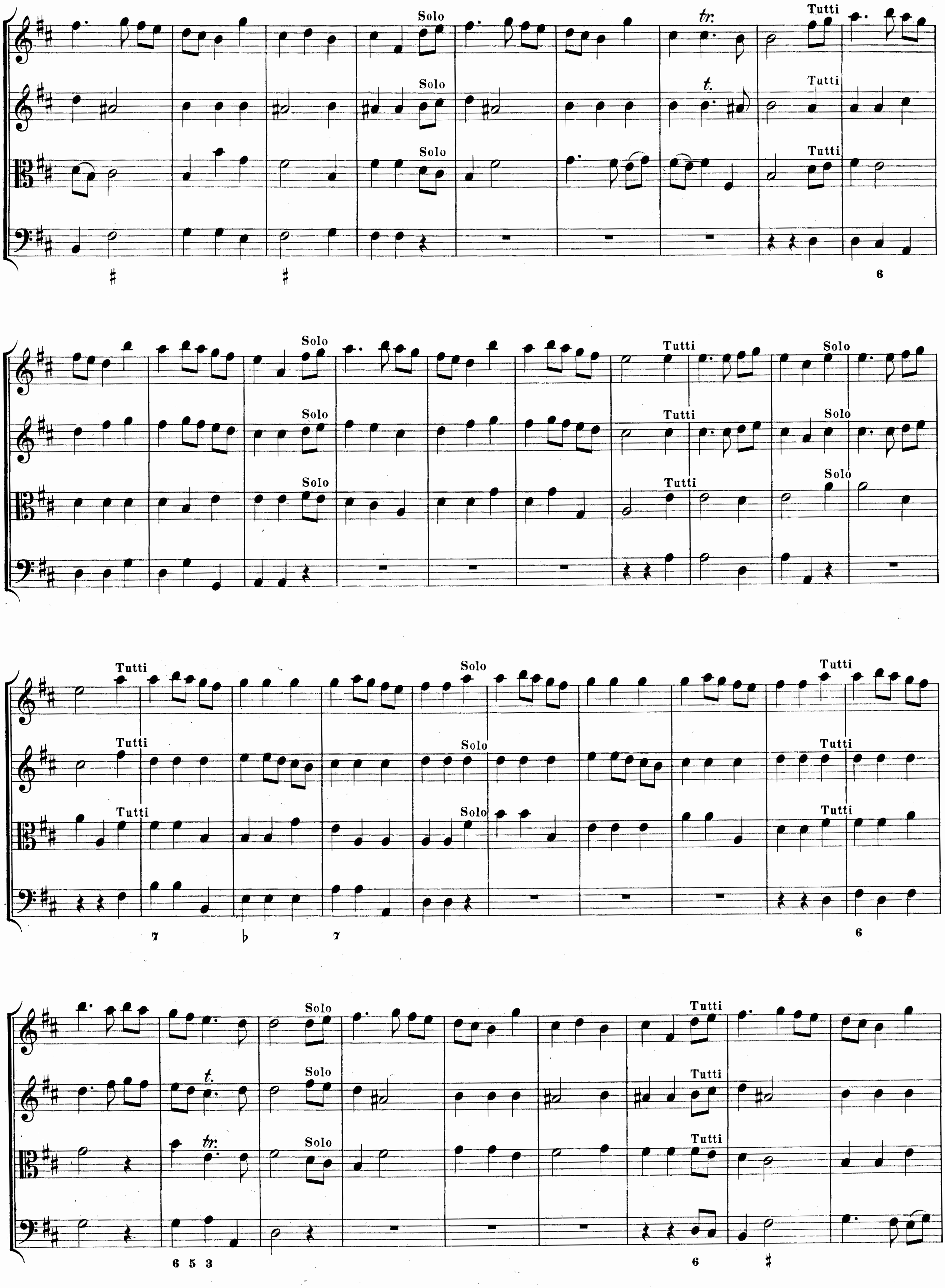

piano
piano
piano
piano
3
3

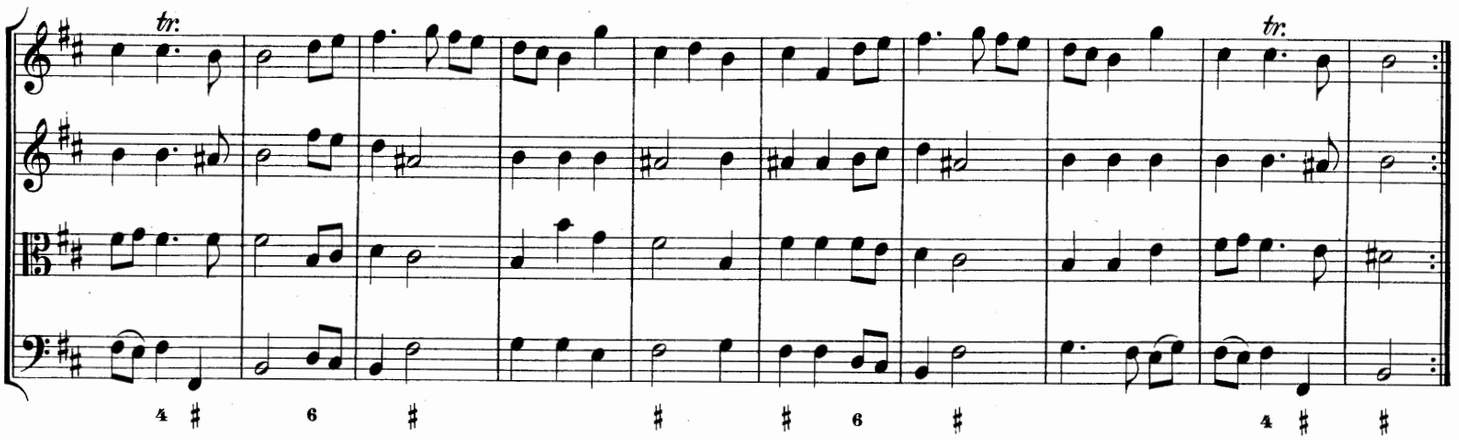

(tr.)
6
#


piano
piano
piano
piano
tr.
# # 6 6 4 #
# # 6 6 4 # #

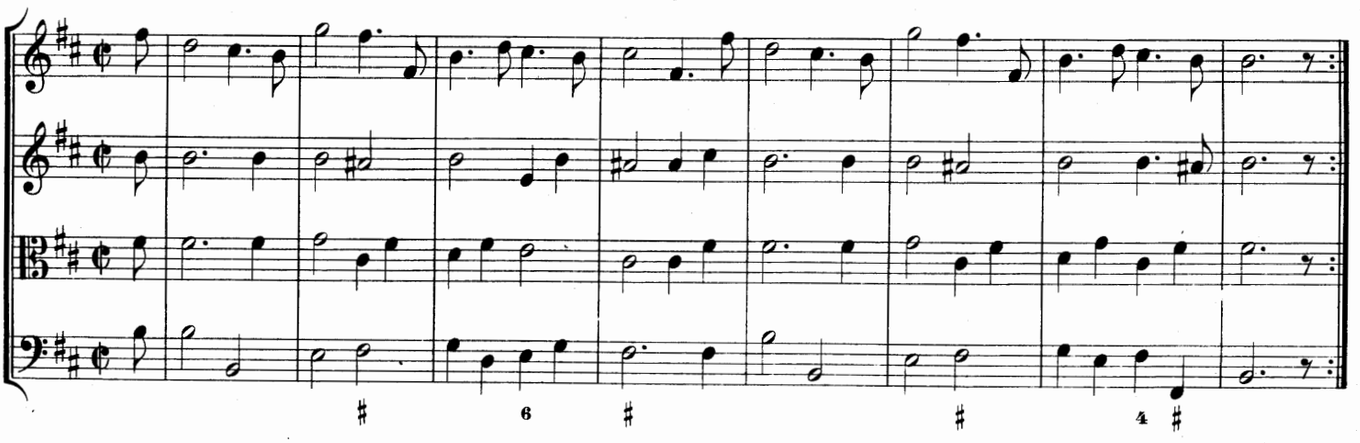
## Air.

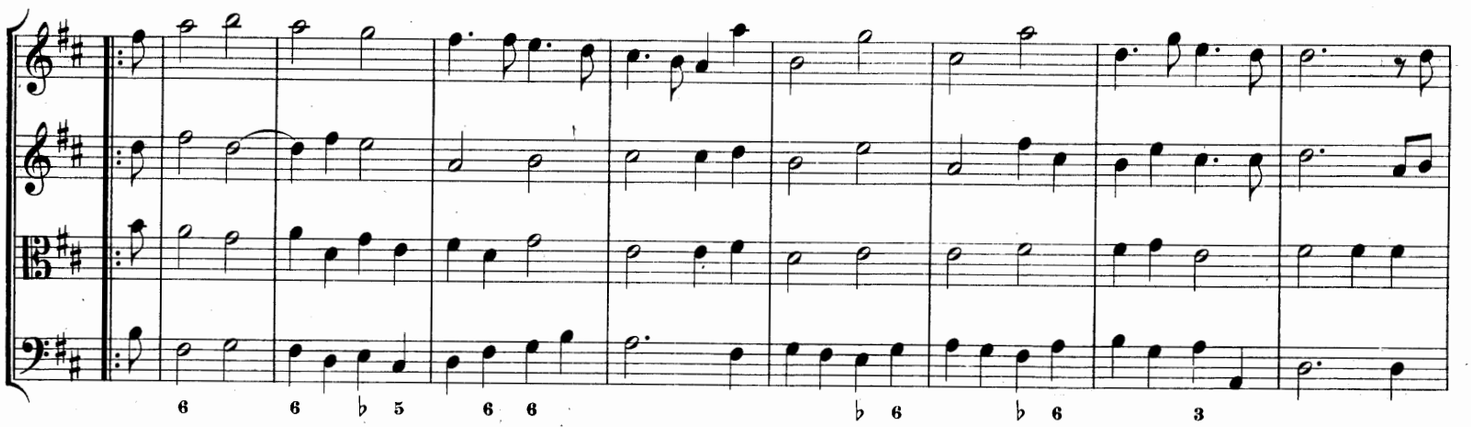

Tutti
Tutti
Tutti
Solo
Solo
Solo
Tutti
Tutti
Tutti
6 5

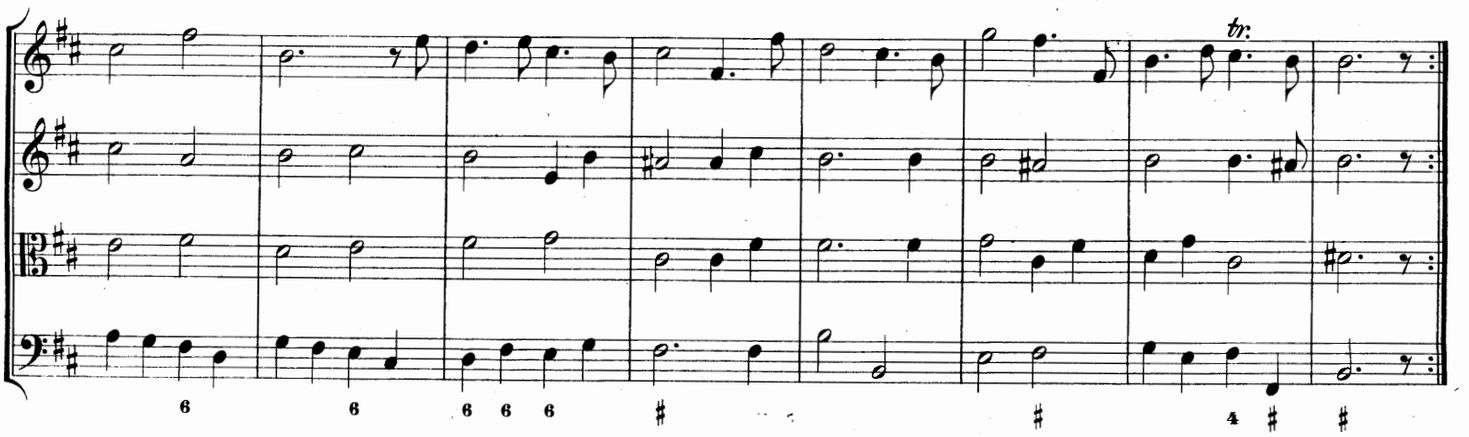

Solo
Tutti
tr.
t.



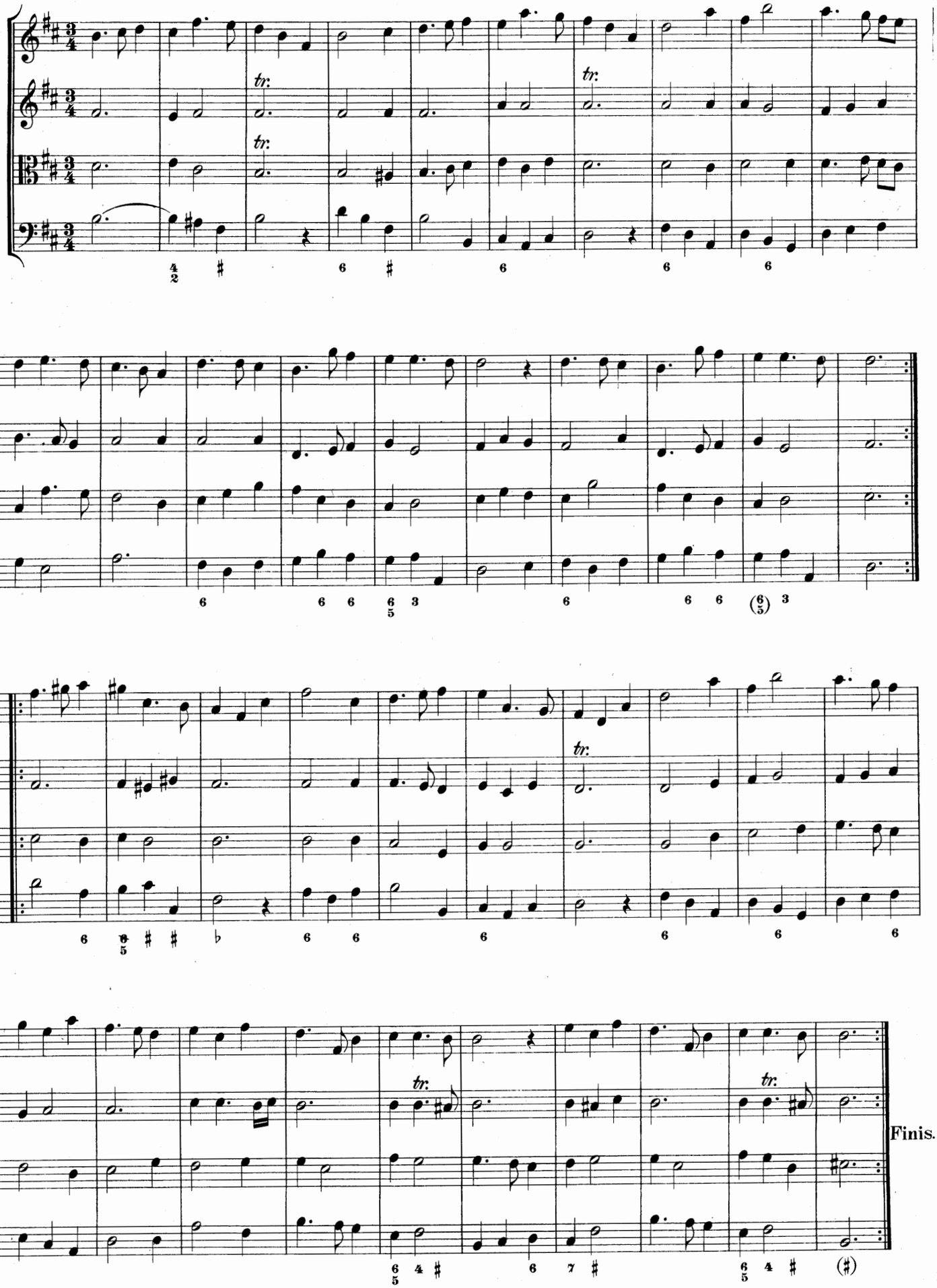

## Ballet.





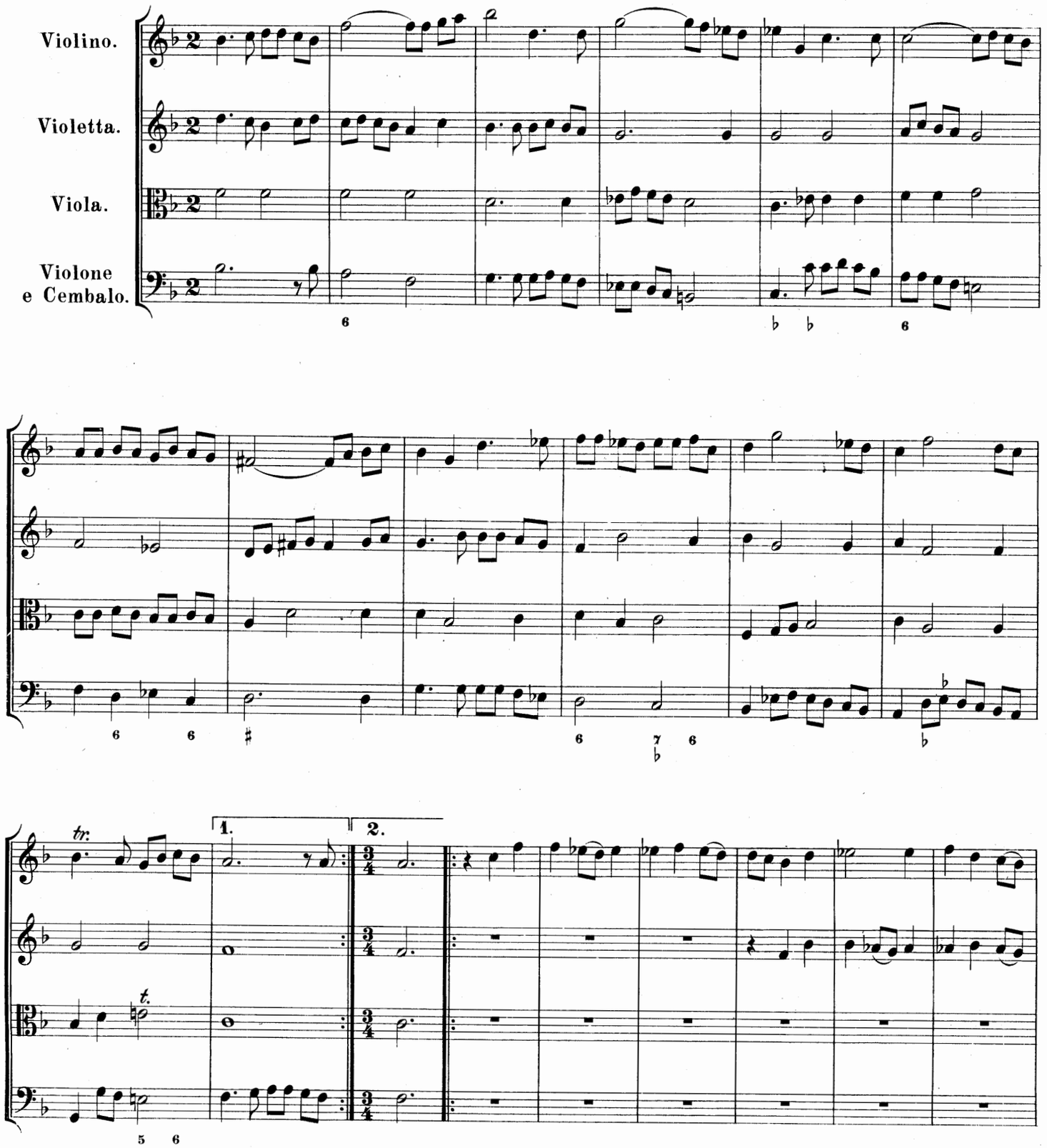


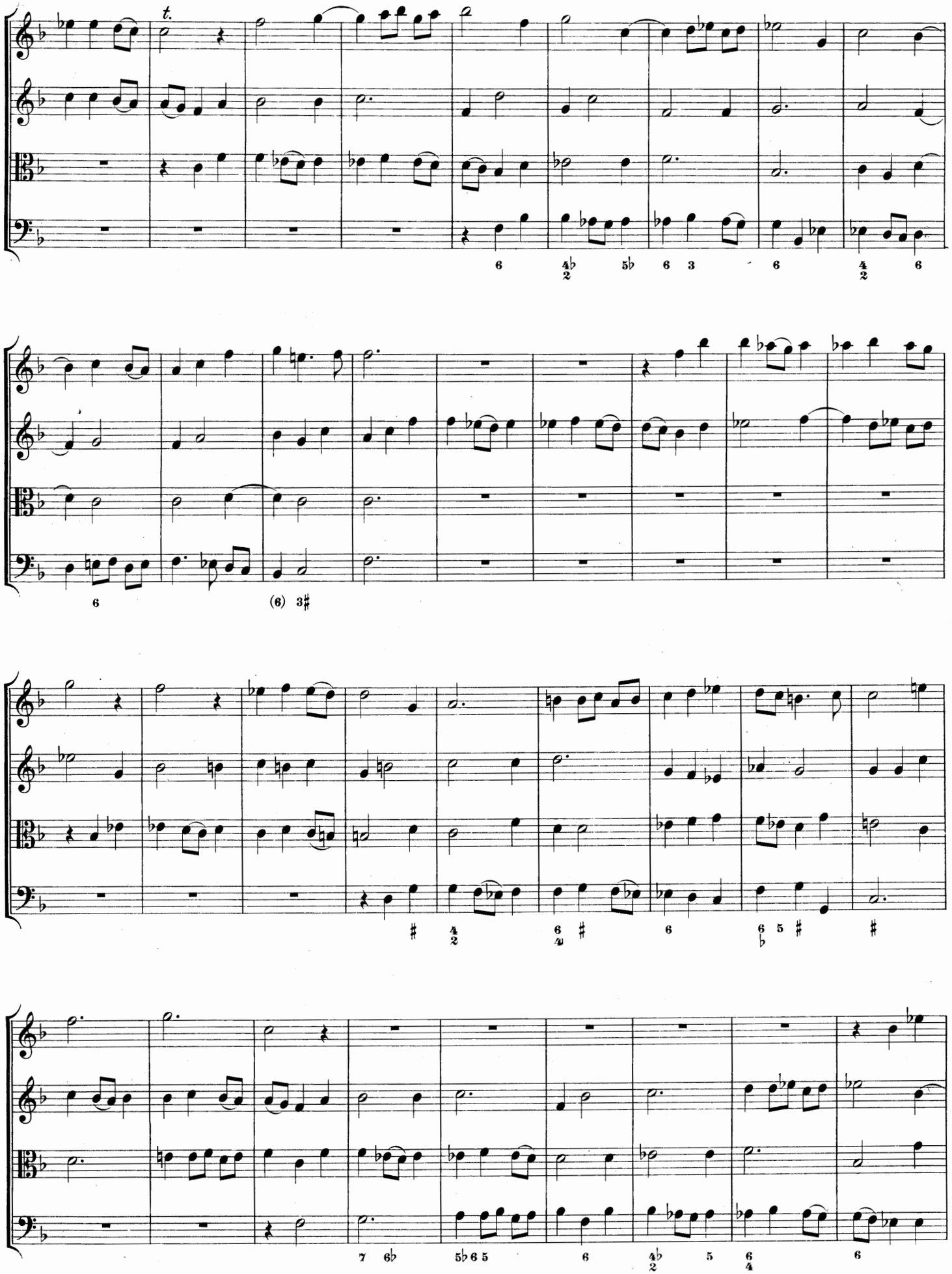
# Rondeau.

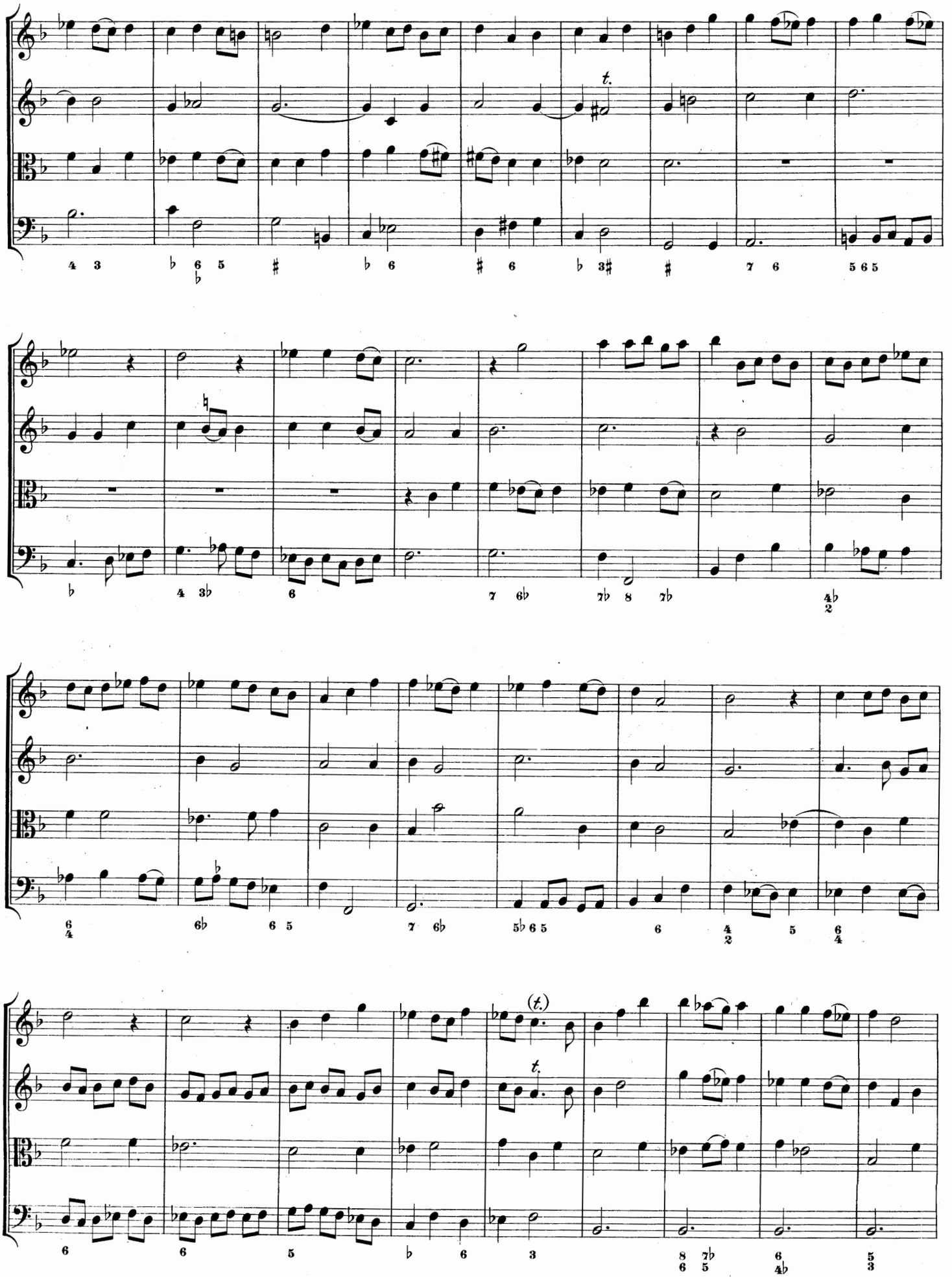


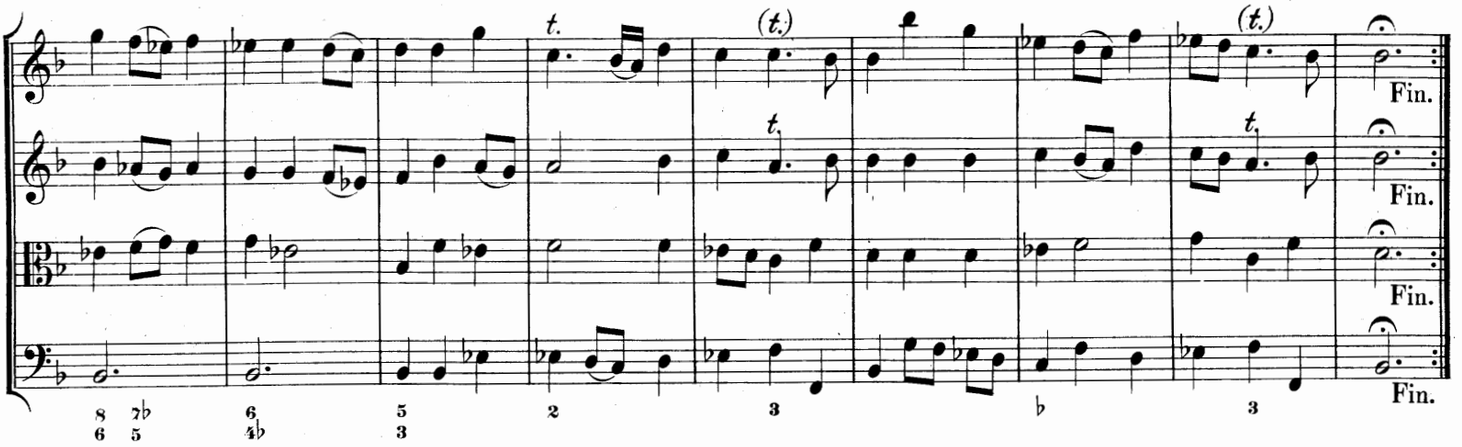
# V.

## Ouverture.

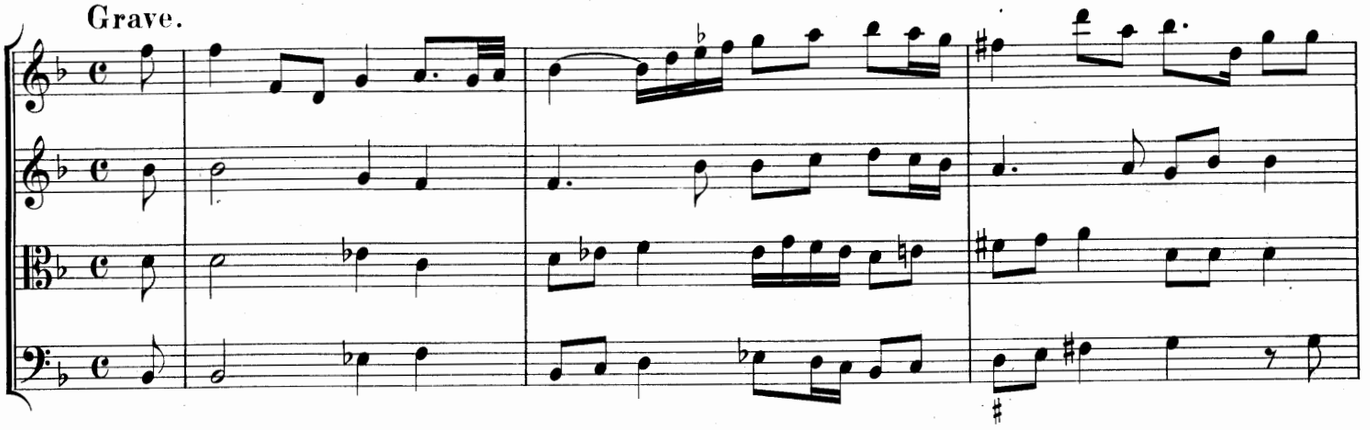


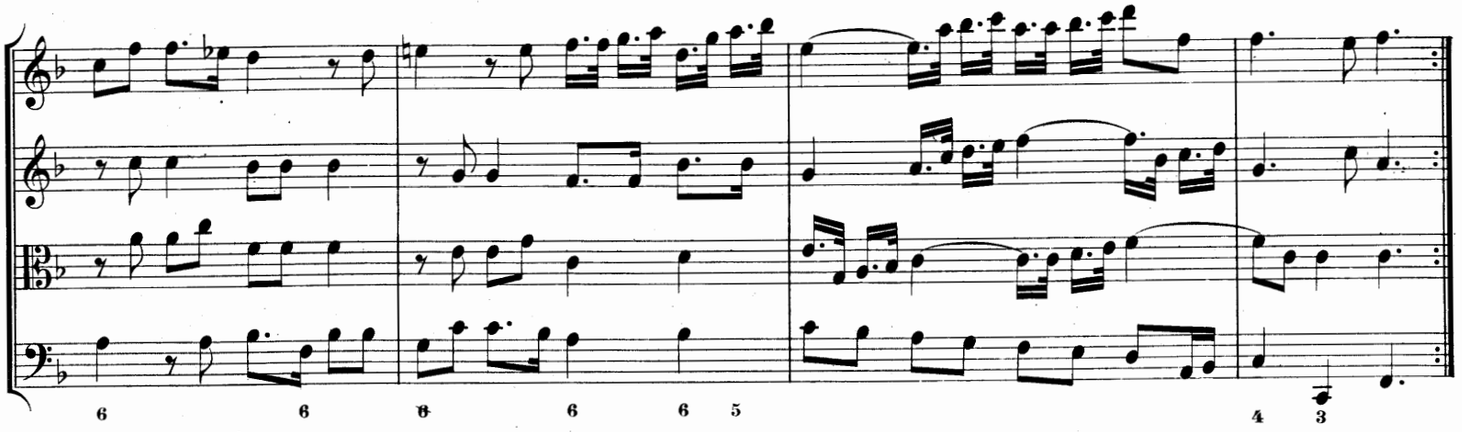

t.

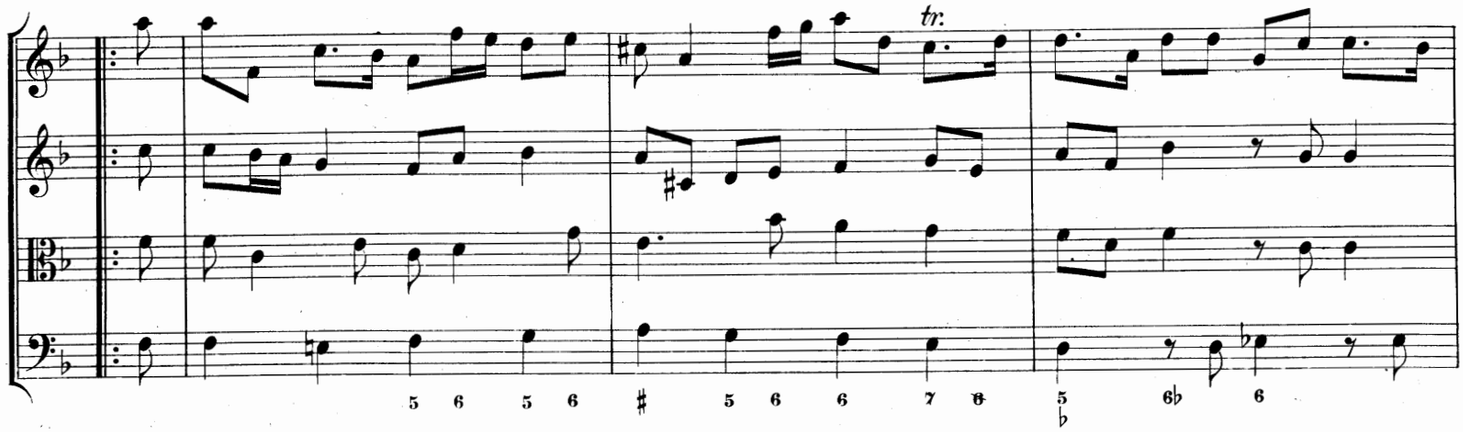


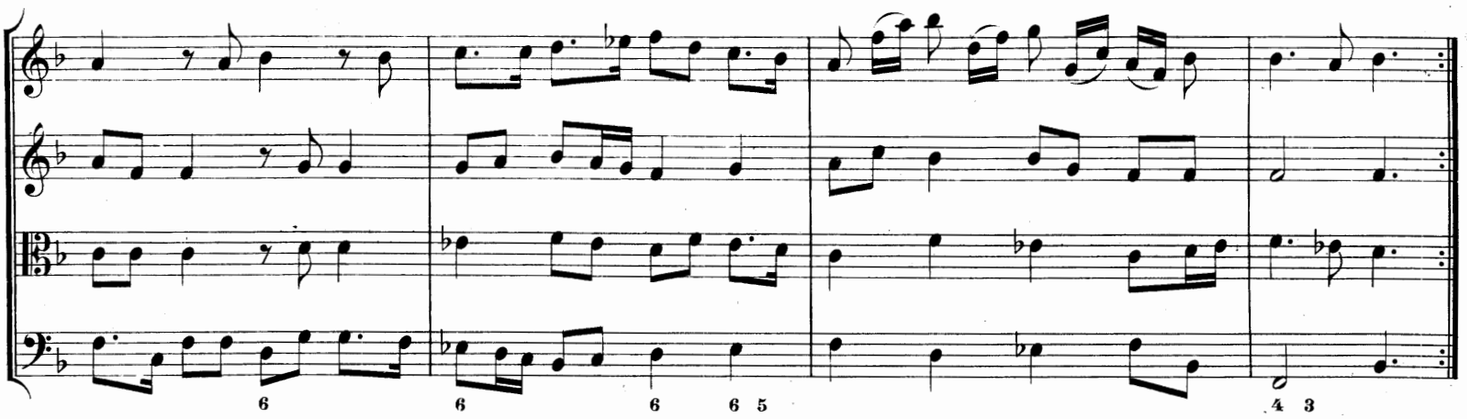



## Allemande.

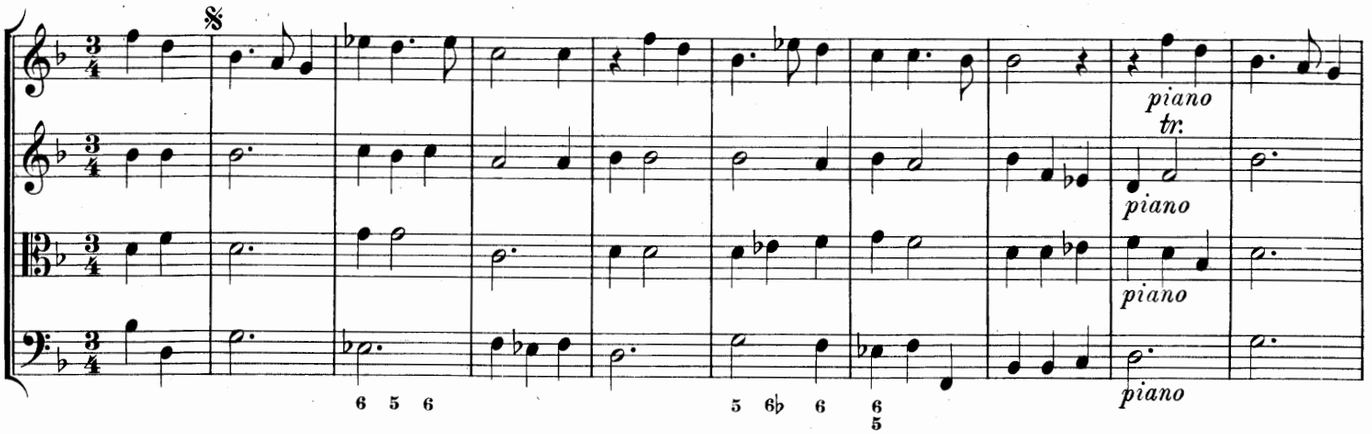


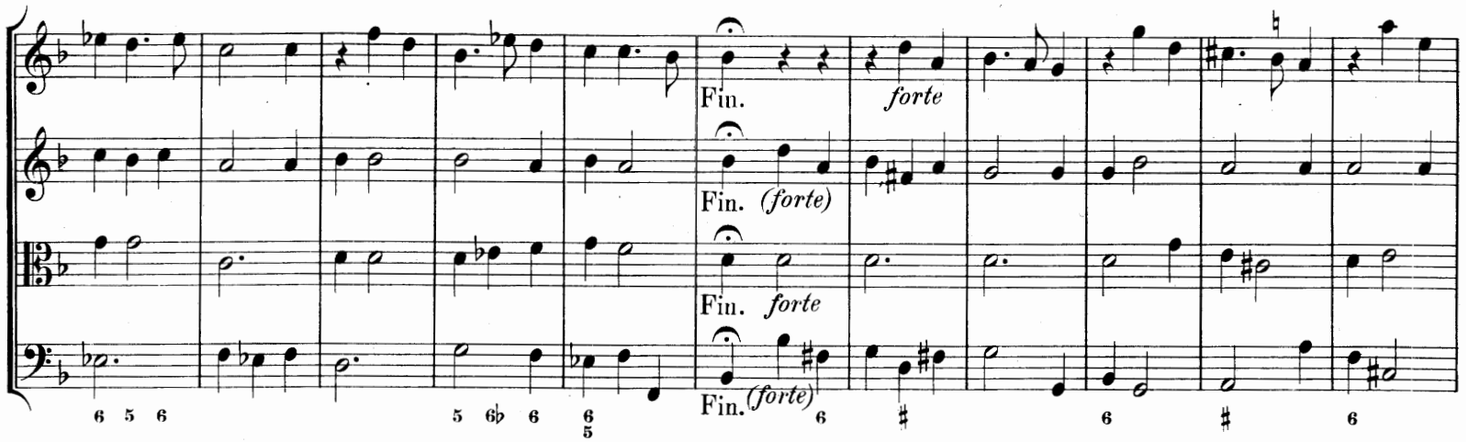



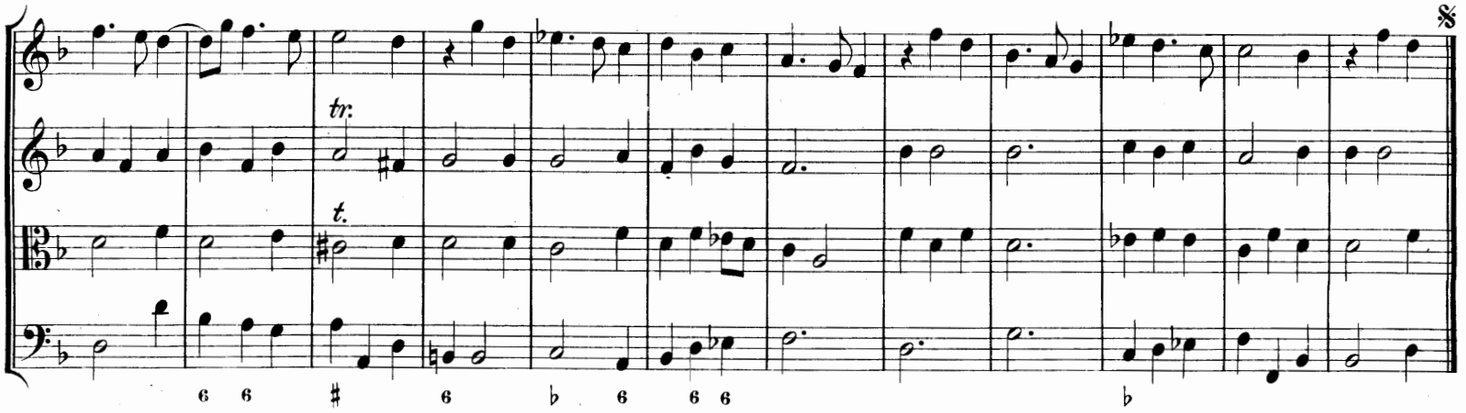




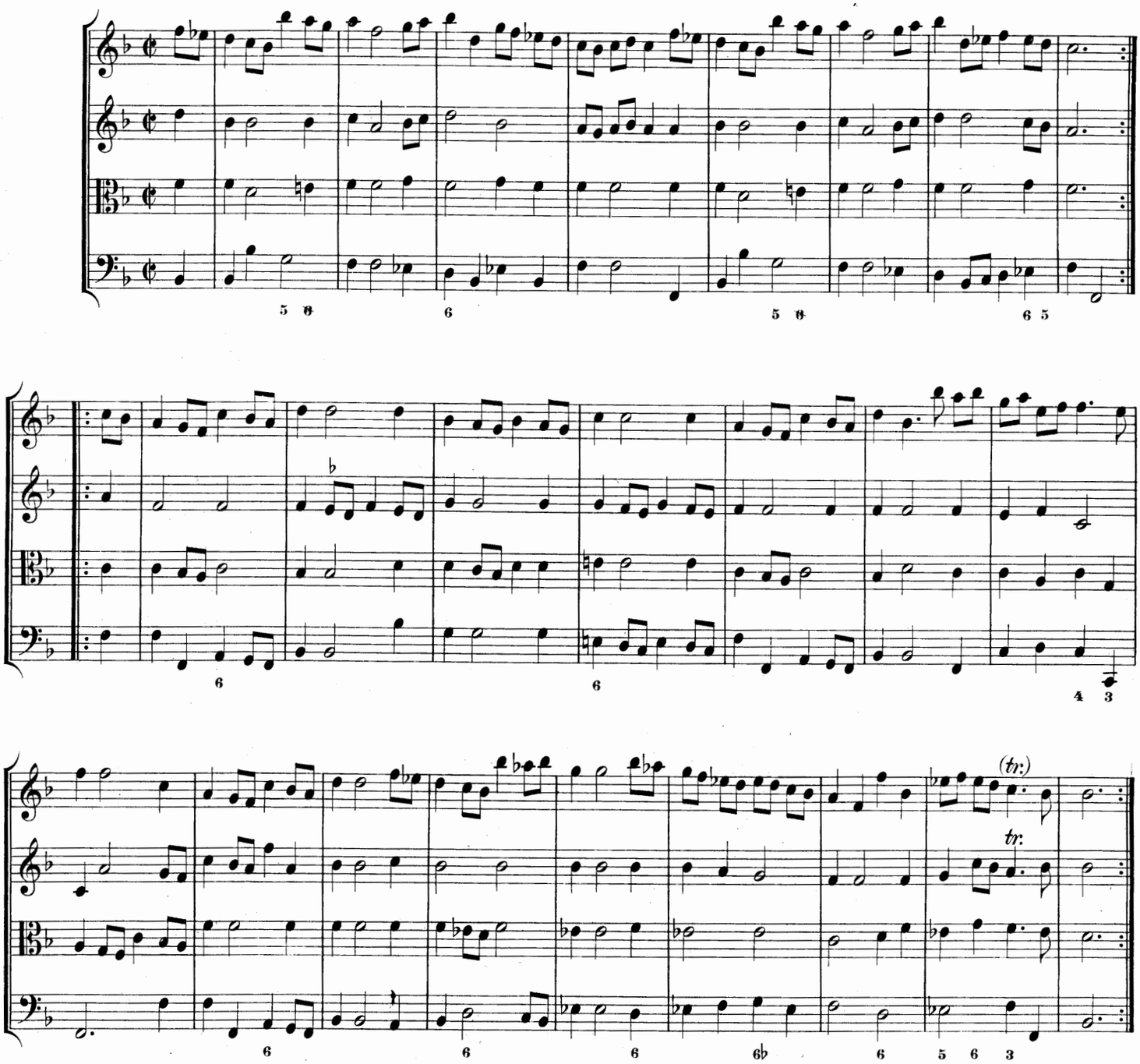
## Chaconne.


piano
tr:
piano
piano
piano

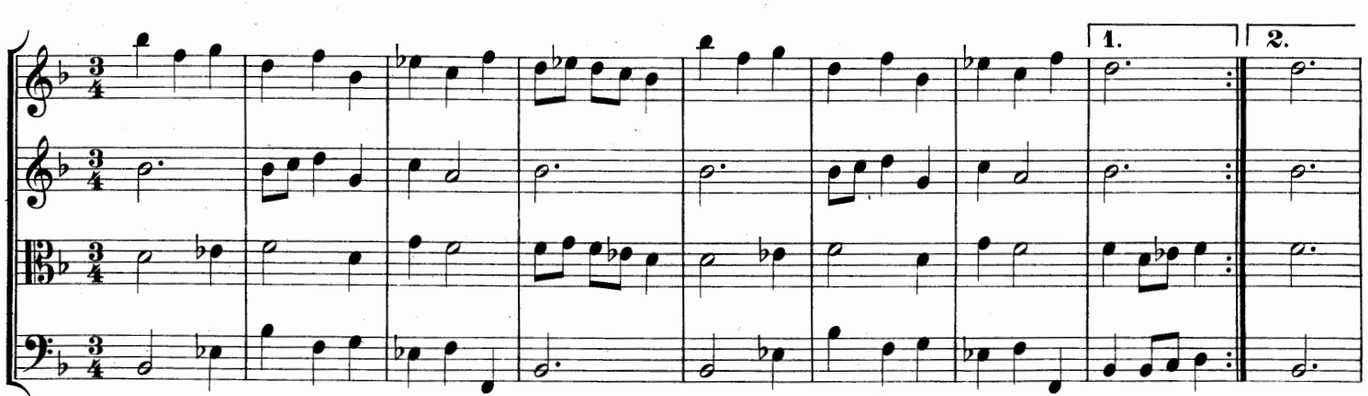

Fin.
forte
Fin. (forte)
Fin. forte
Fin. (forte)

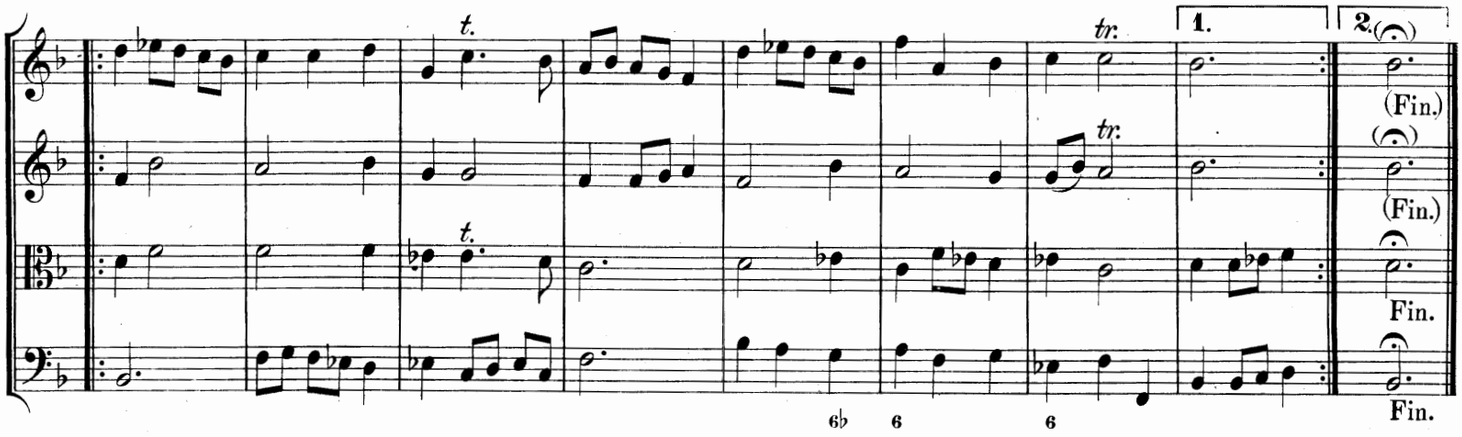

tr:
t.

## Bourée.

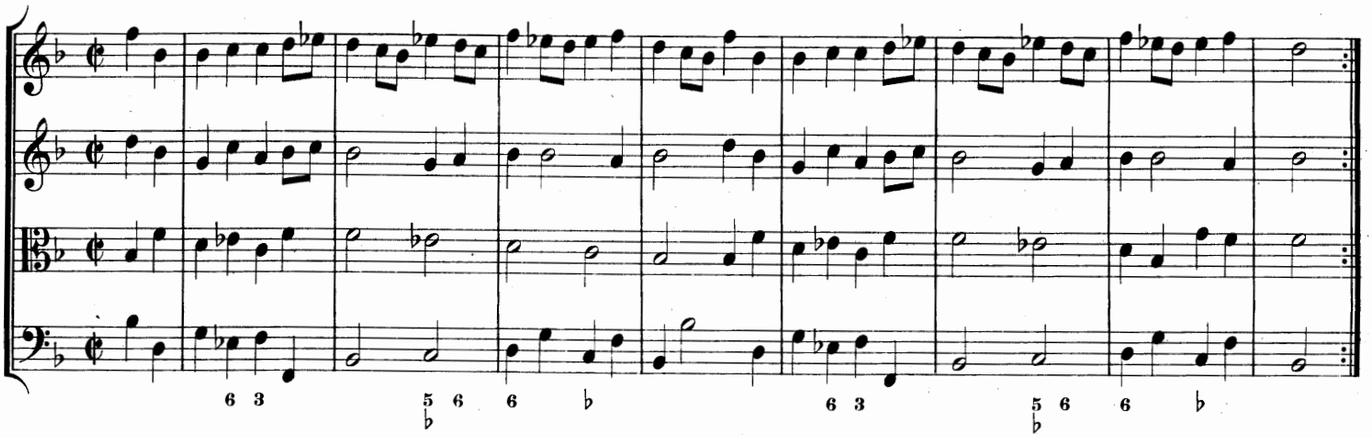


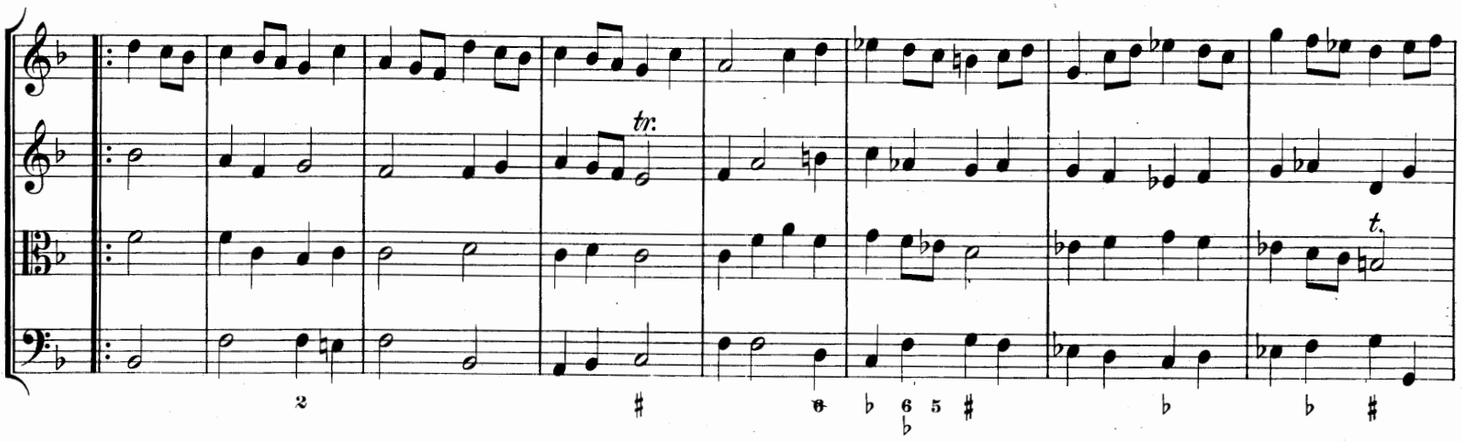

## Menuet.

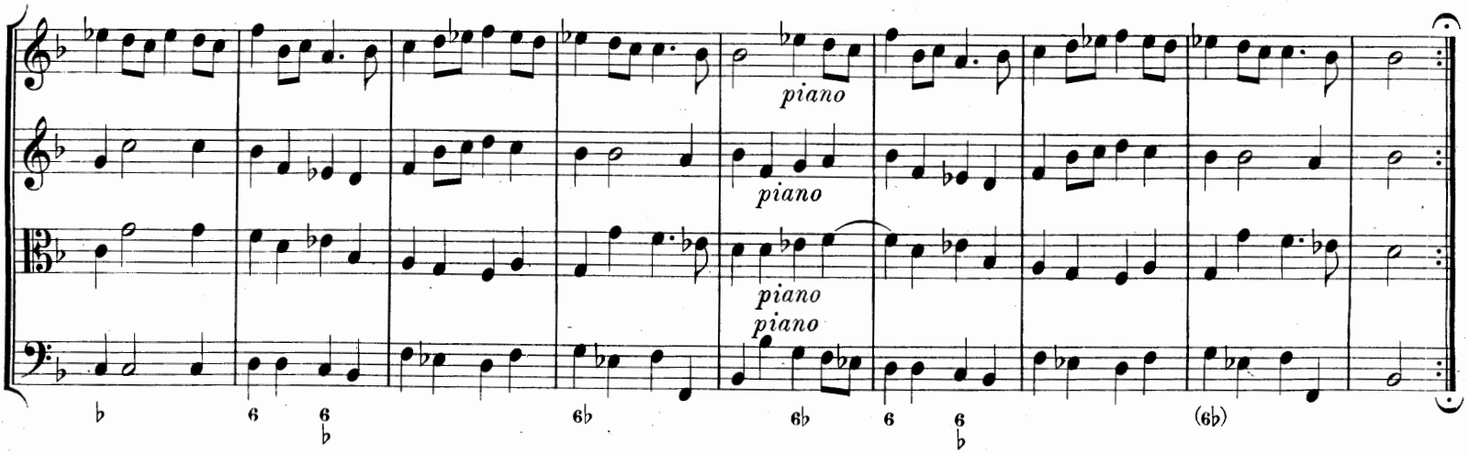




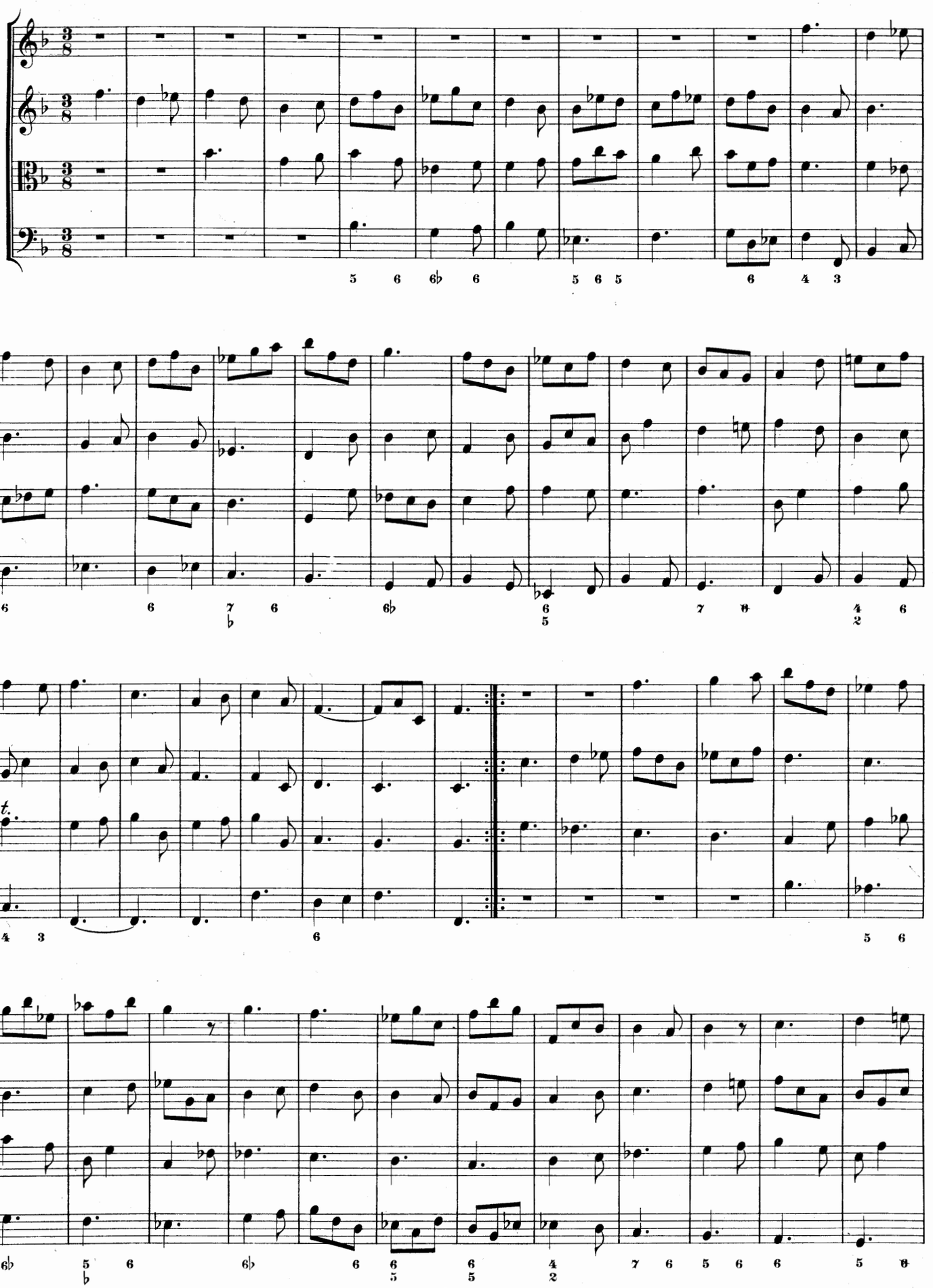

## Gavotte.

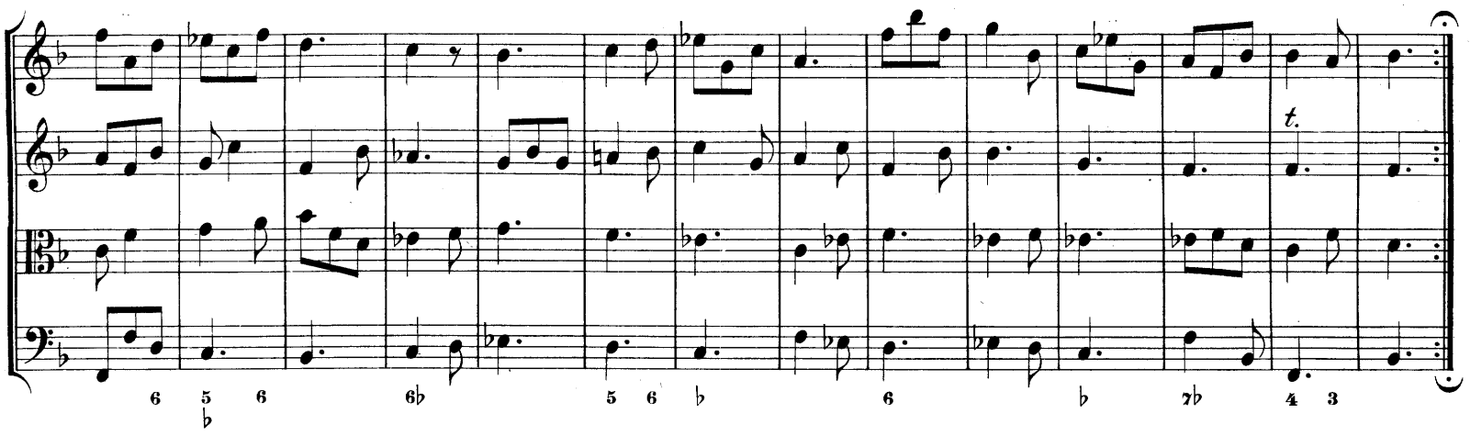




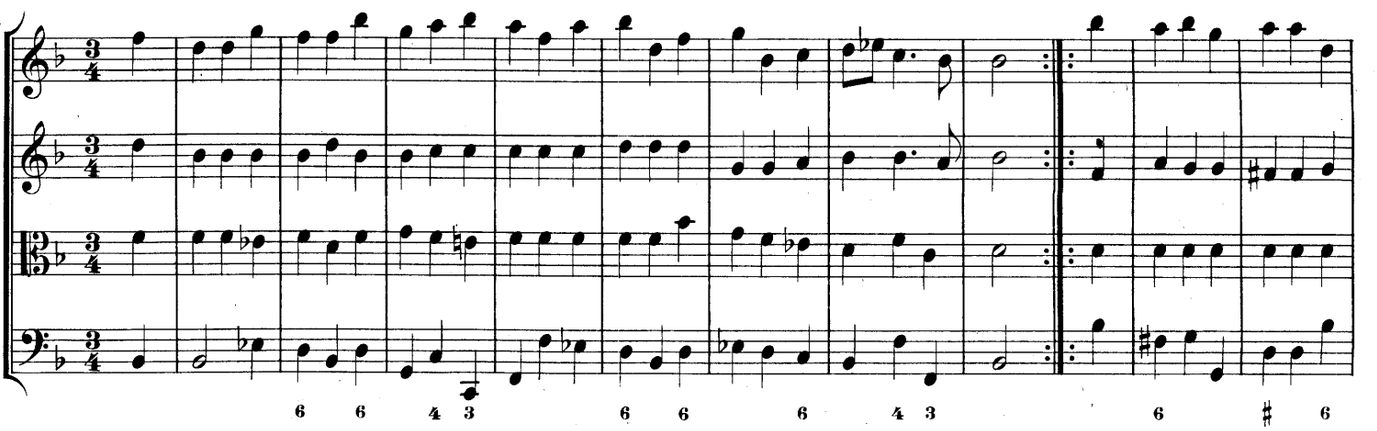



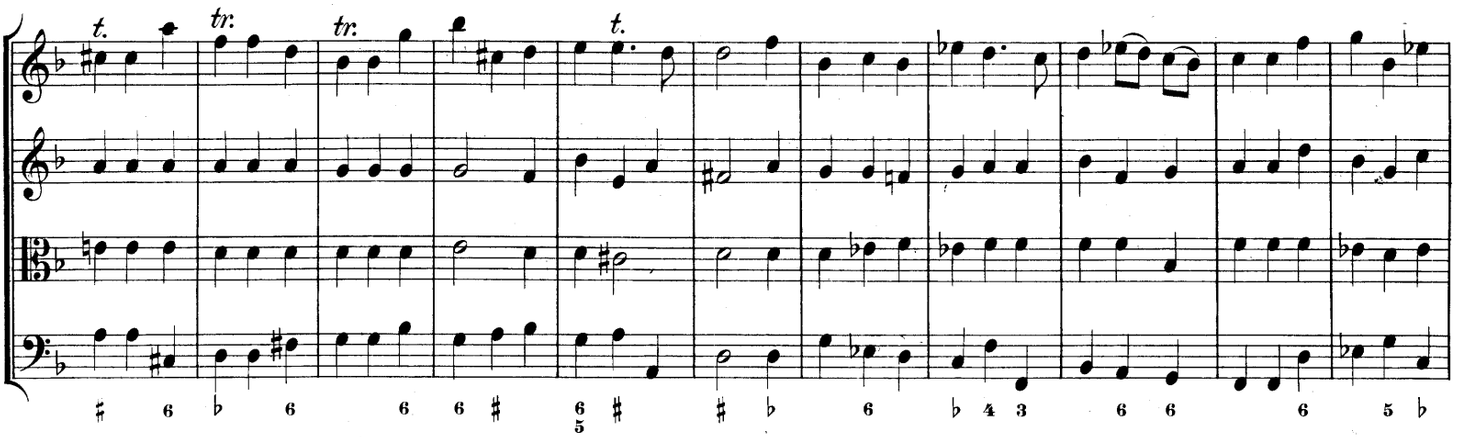
# Gique.

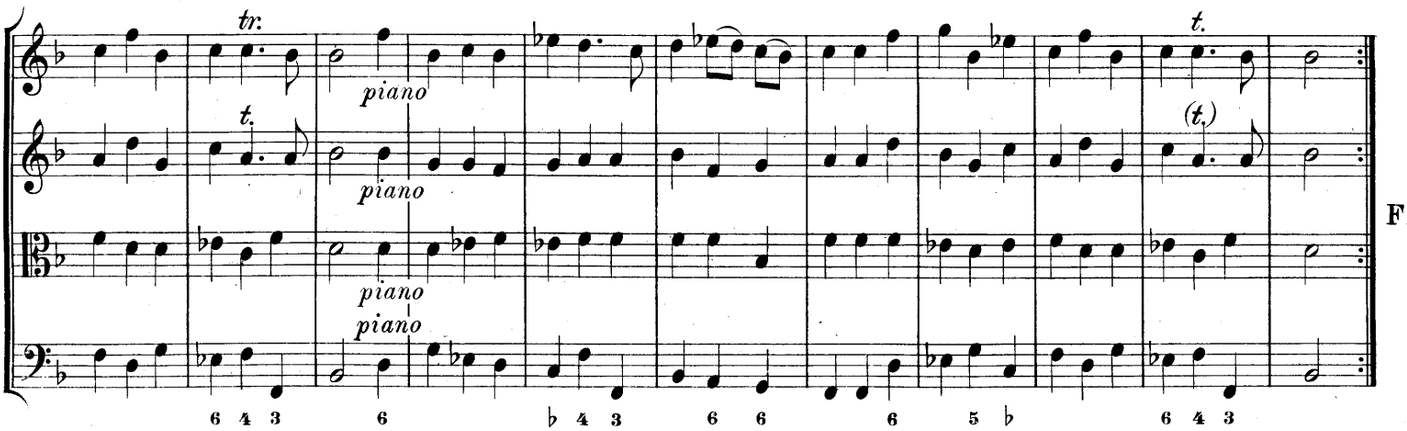




## Rondeau.



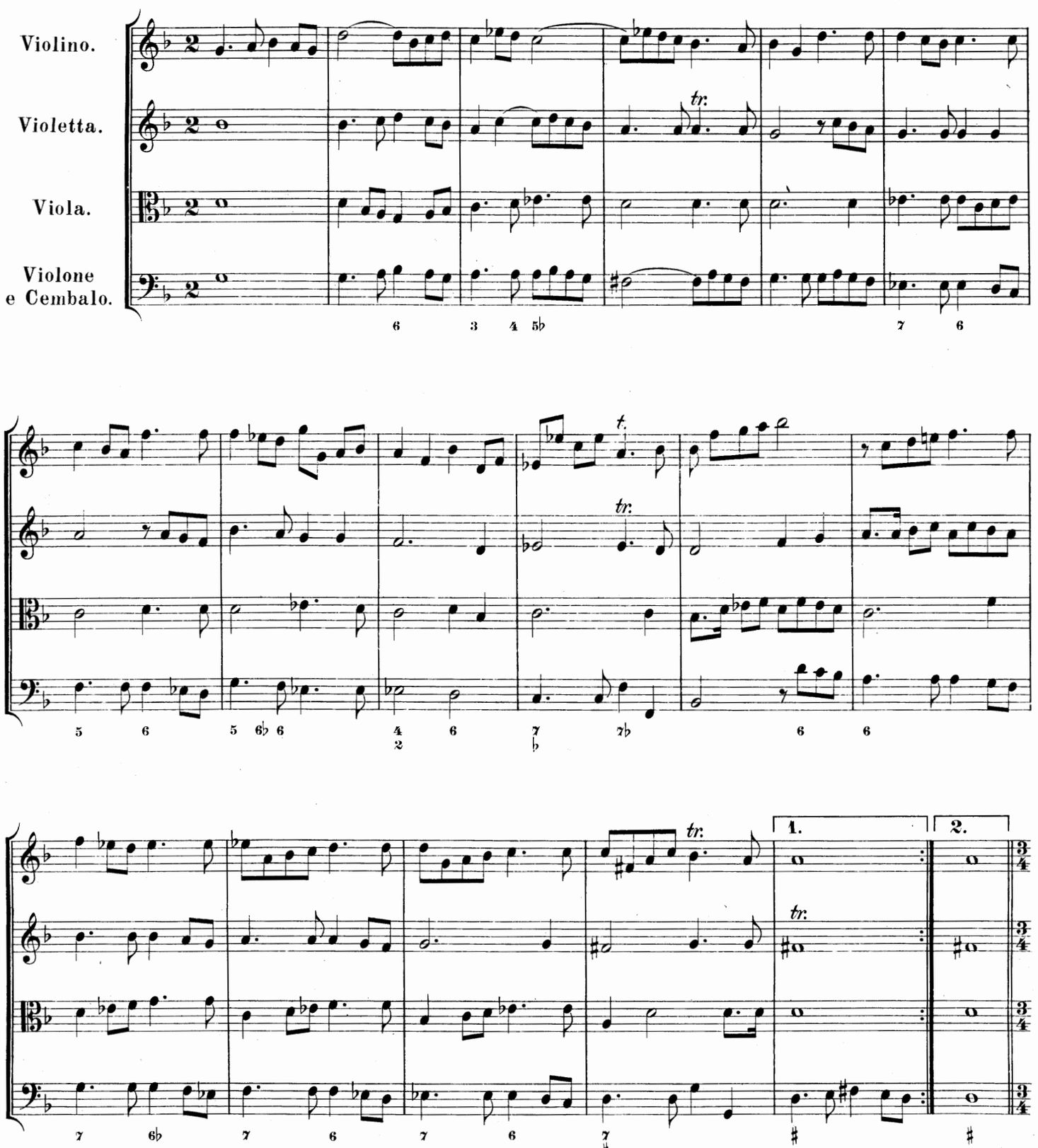


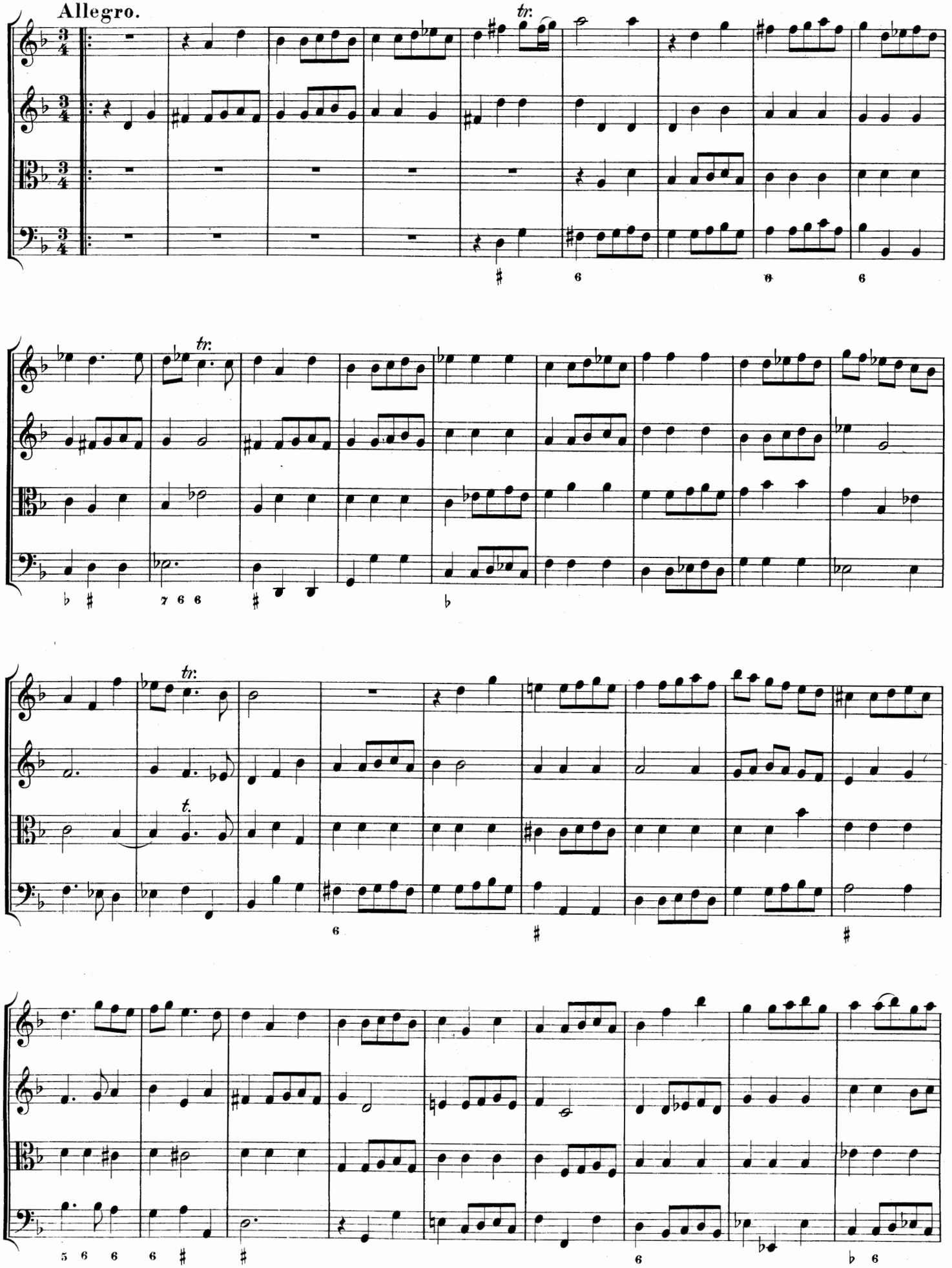


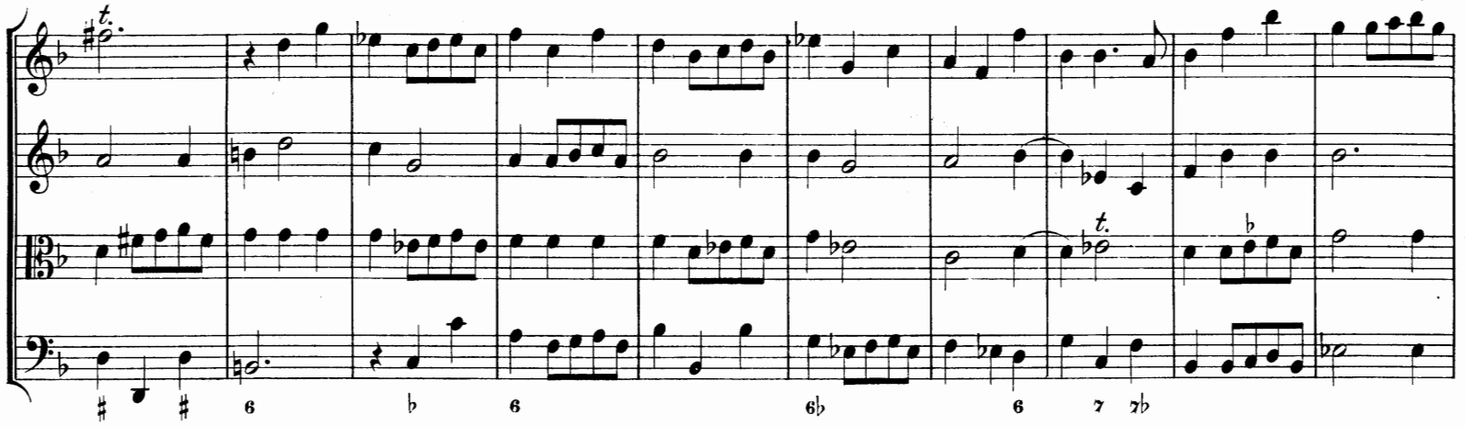
Finis.

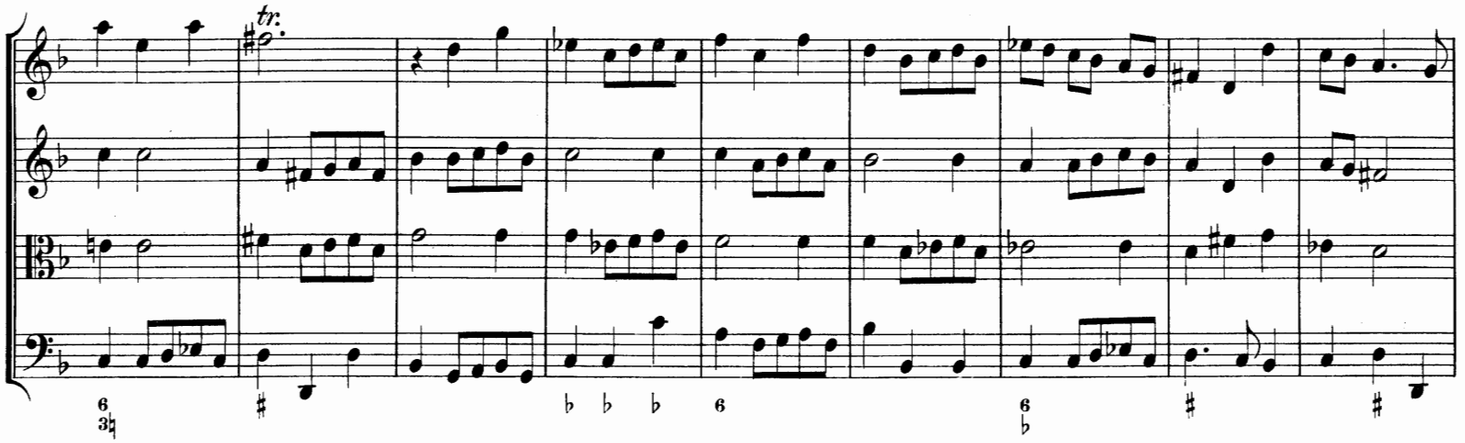
# VI.

## Ouverture.

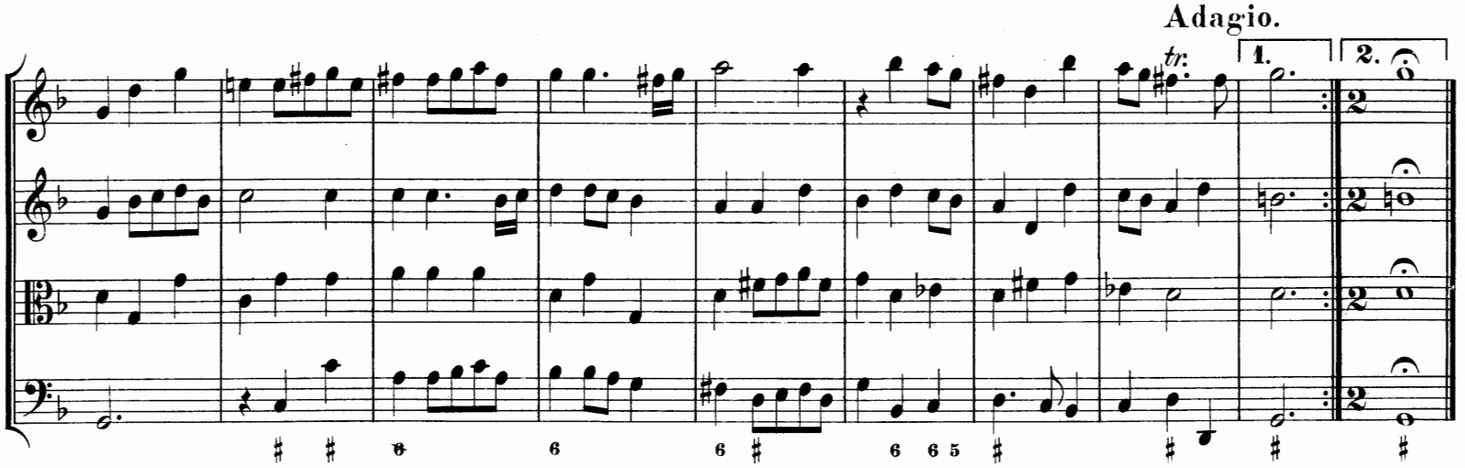



Allegro.
tr.
tr.
tr.
t.



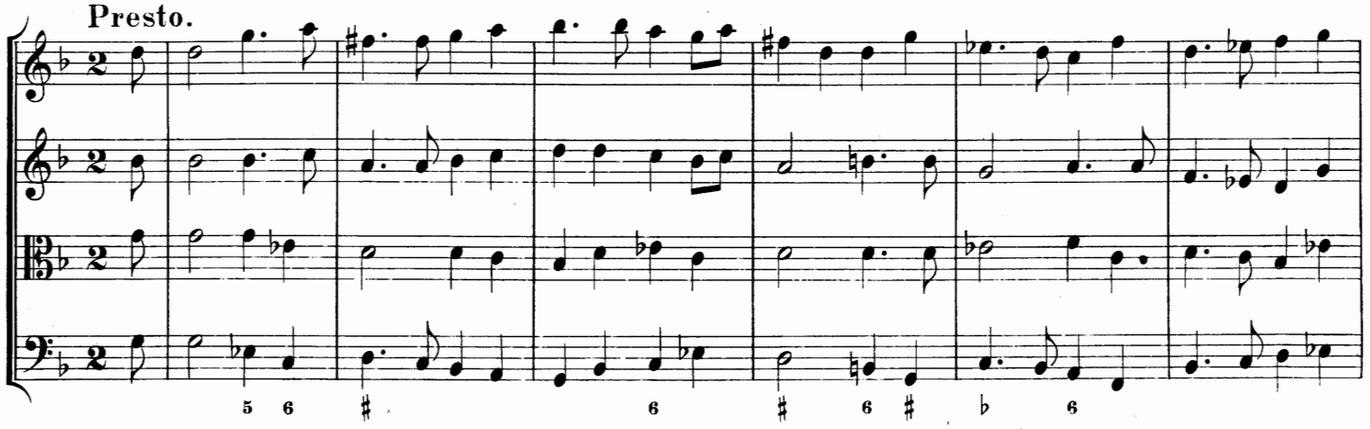


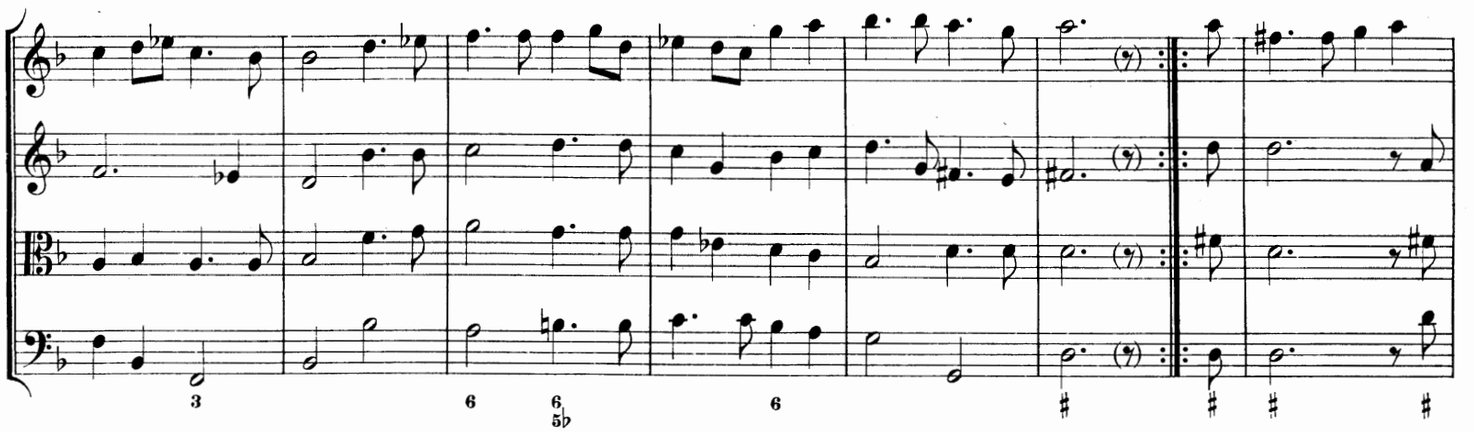
Adagio.

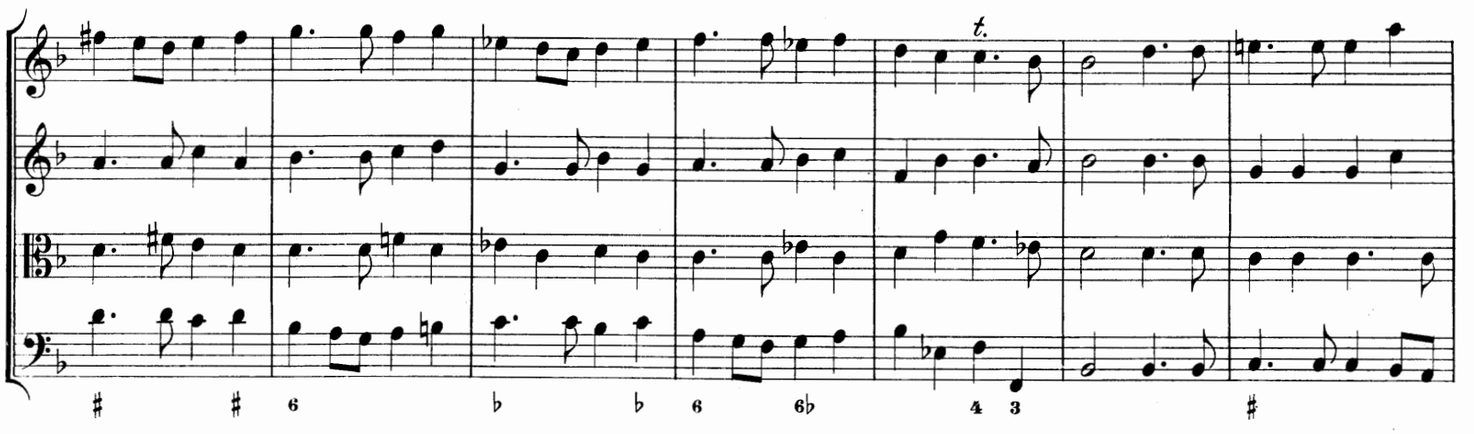


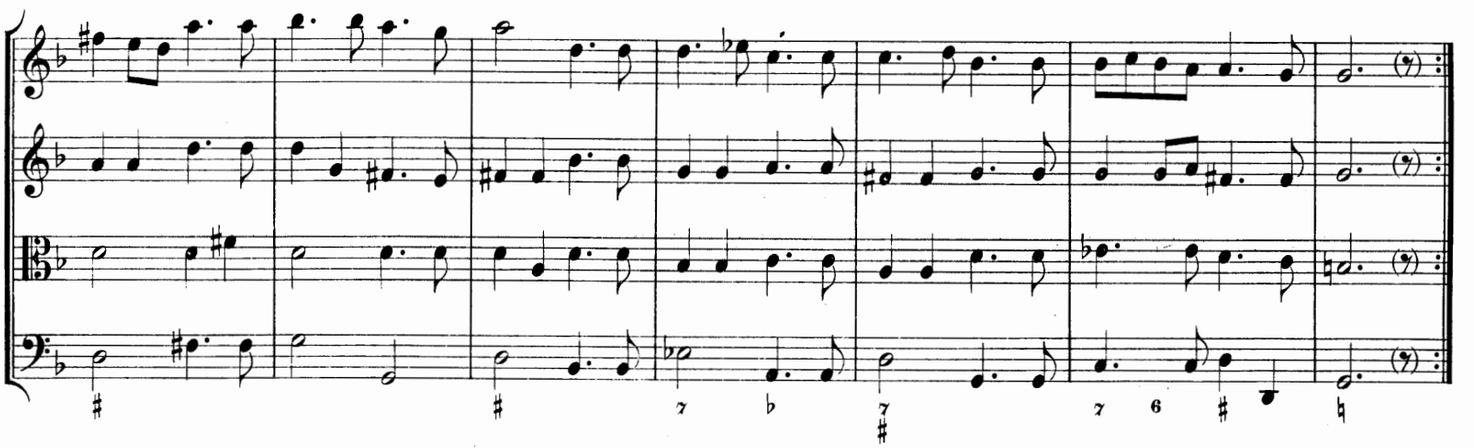
## Entrée.

Presto.

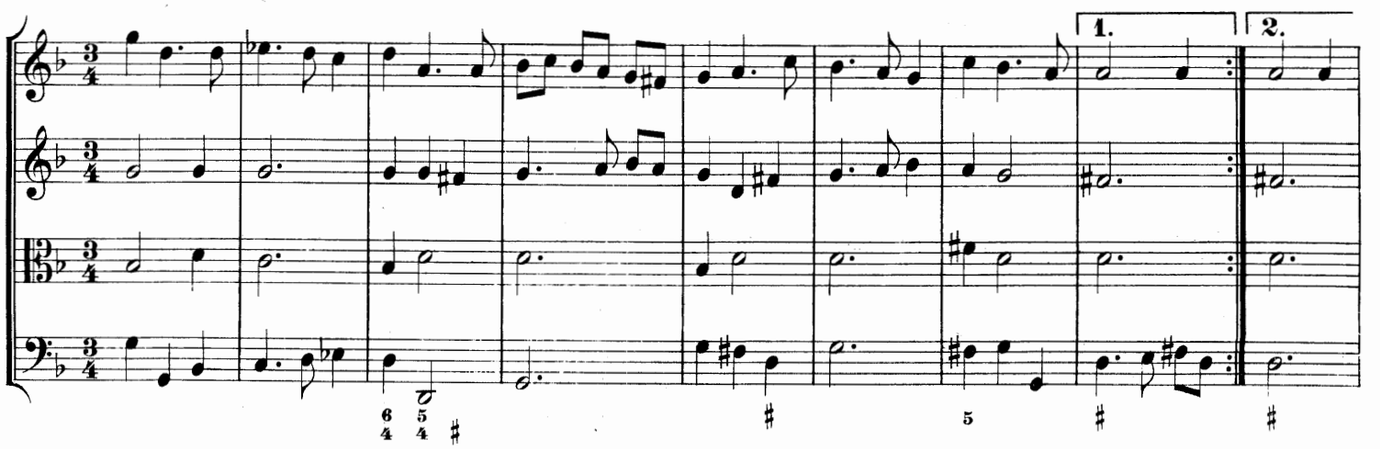


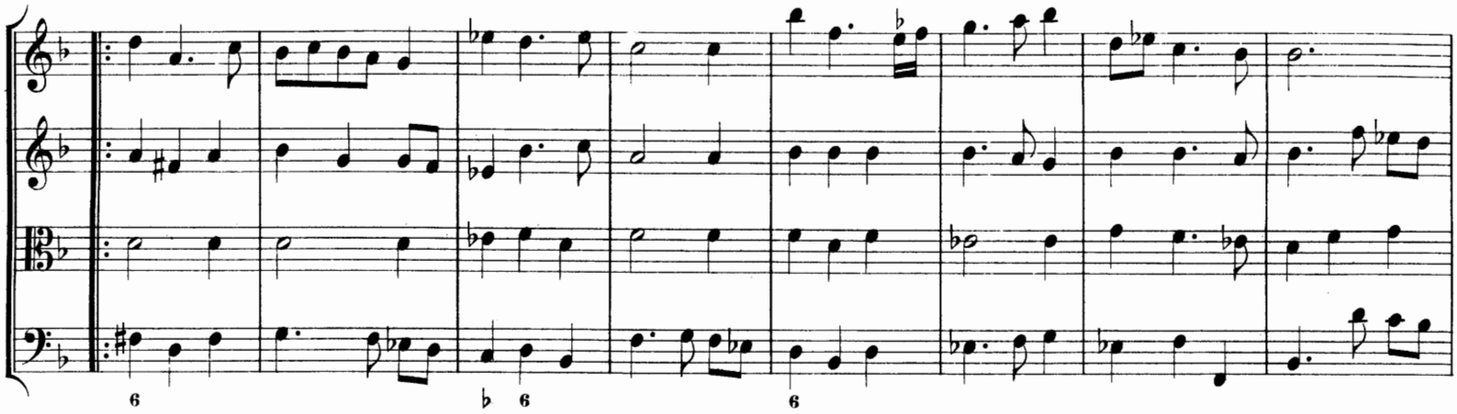


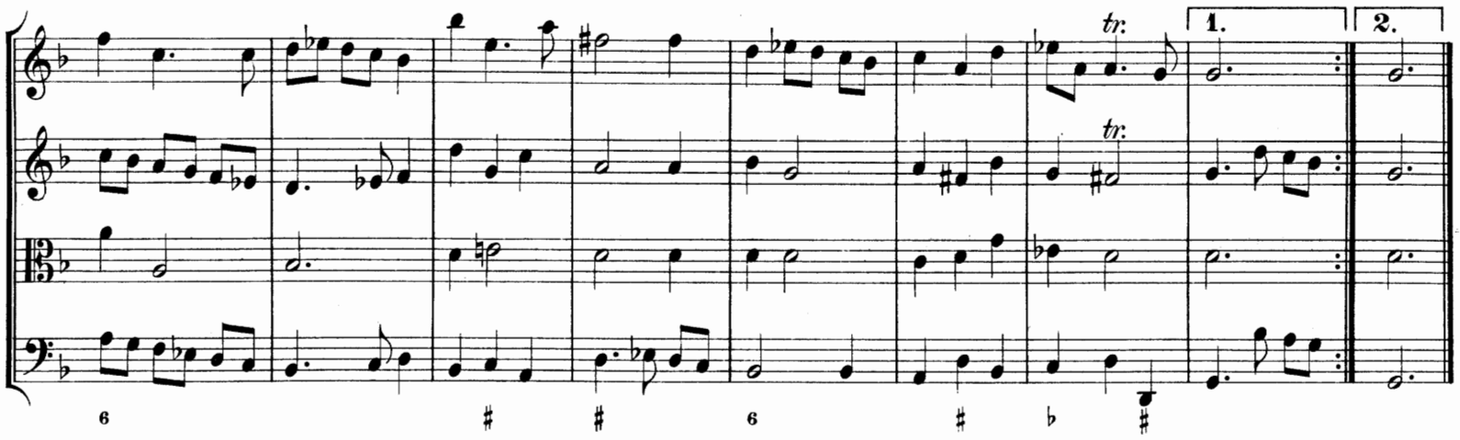




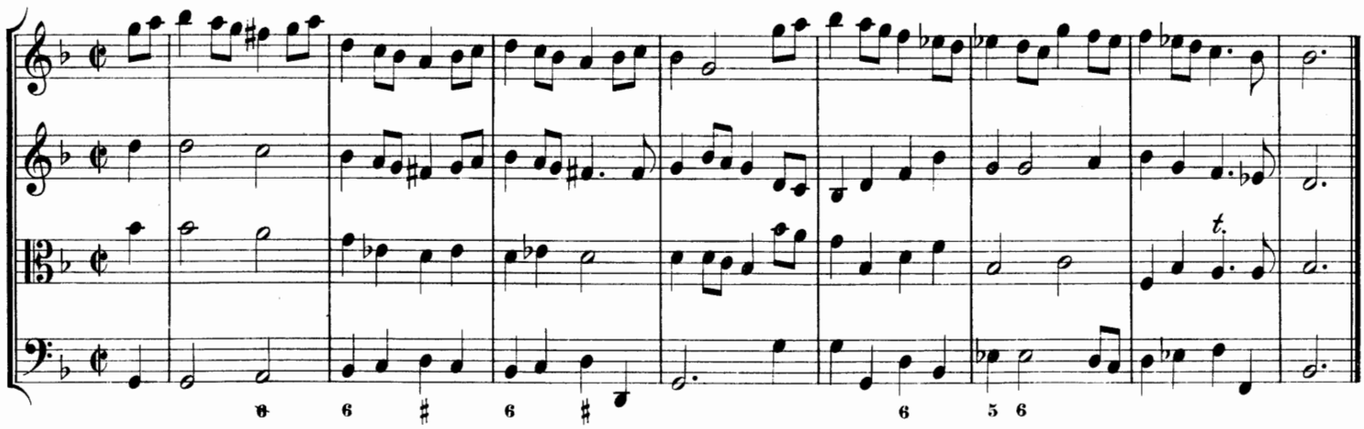
## Menuet.

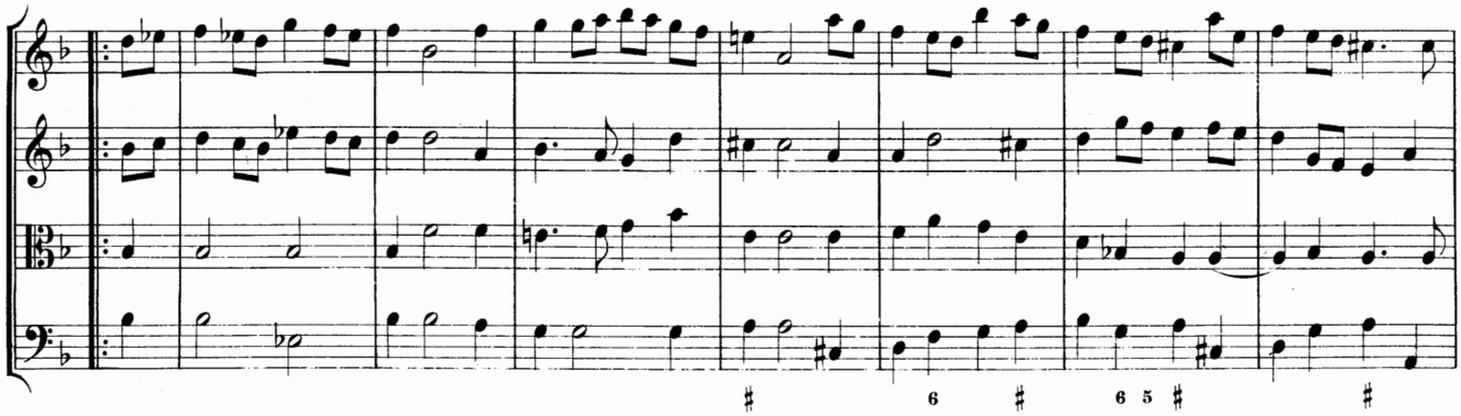


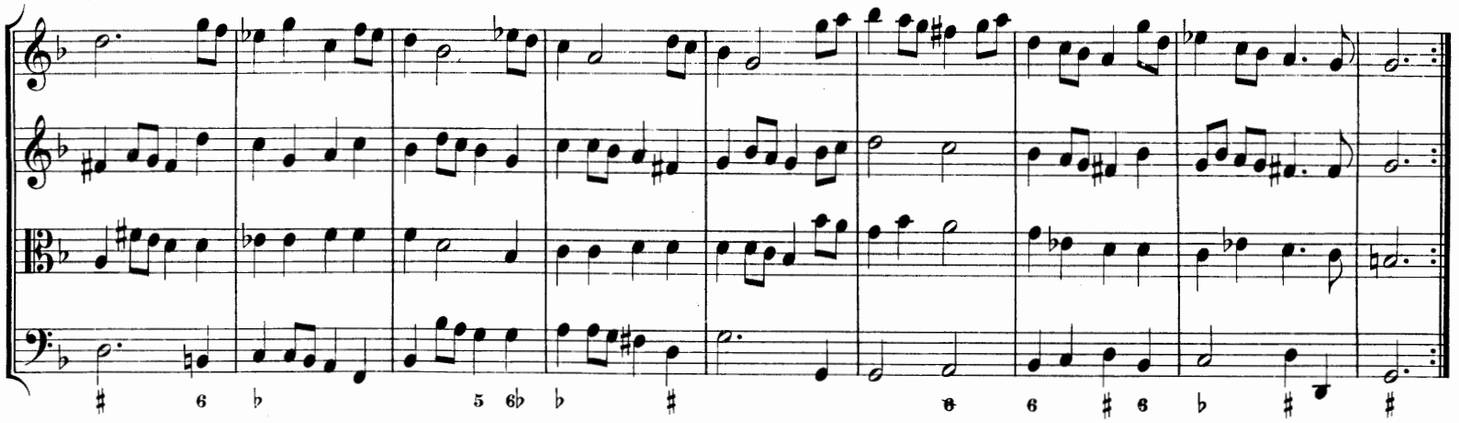




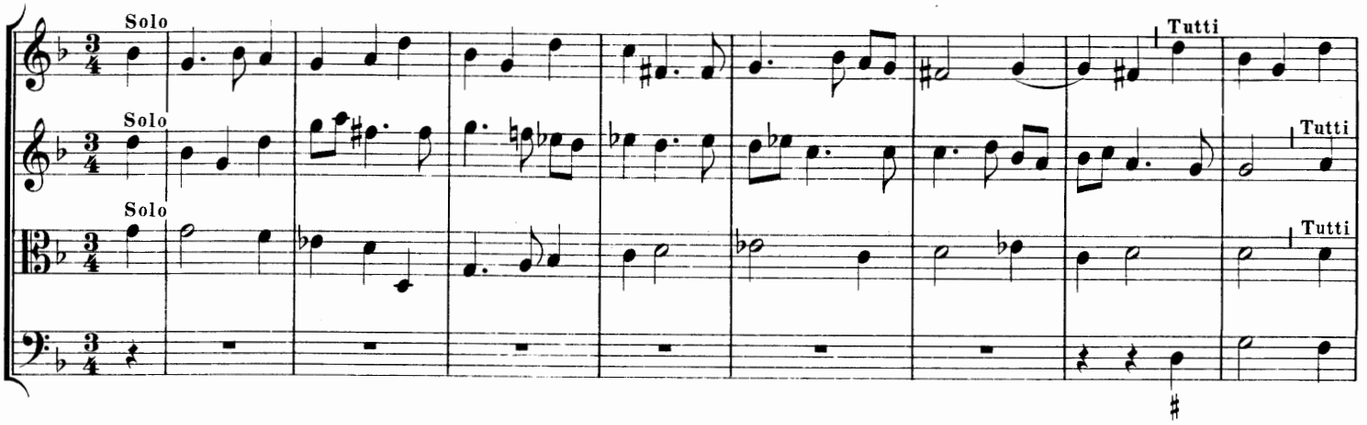

## Bourée.

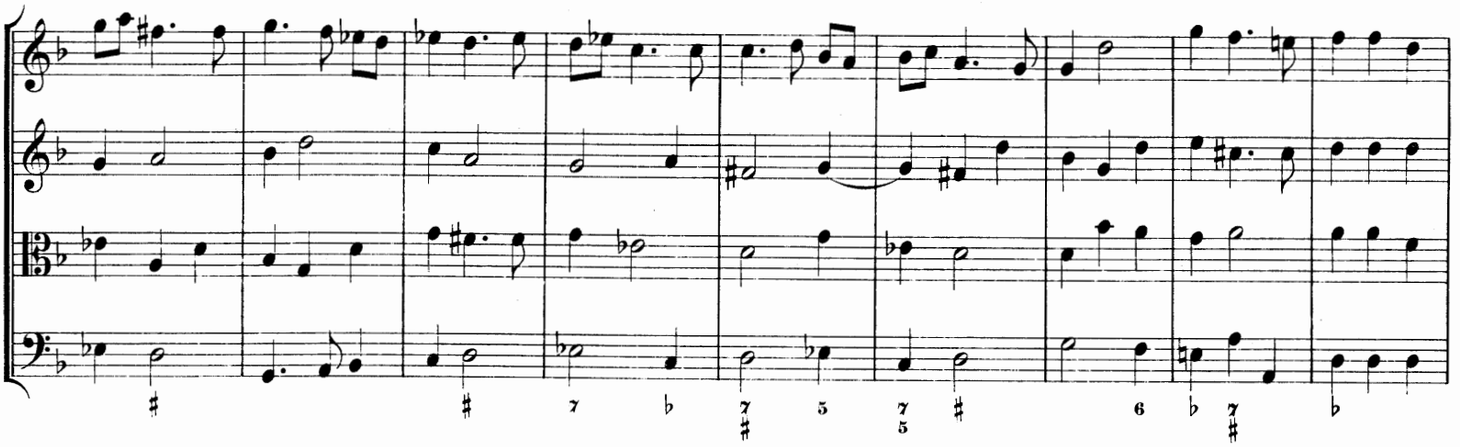


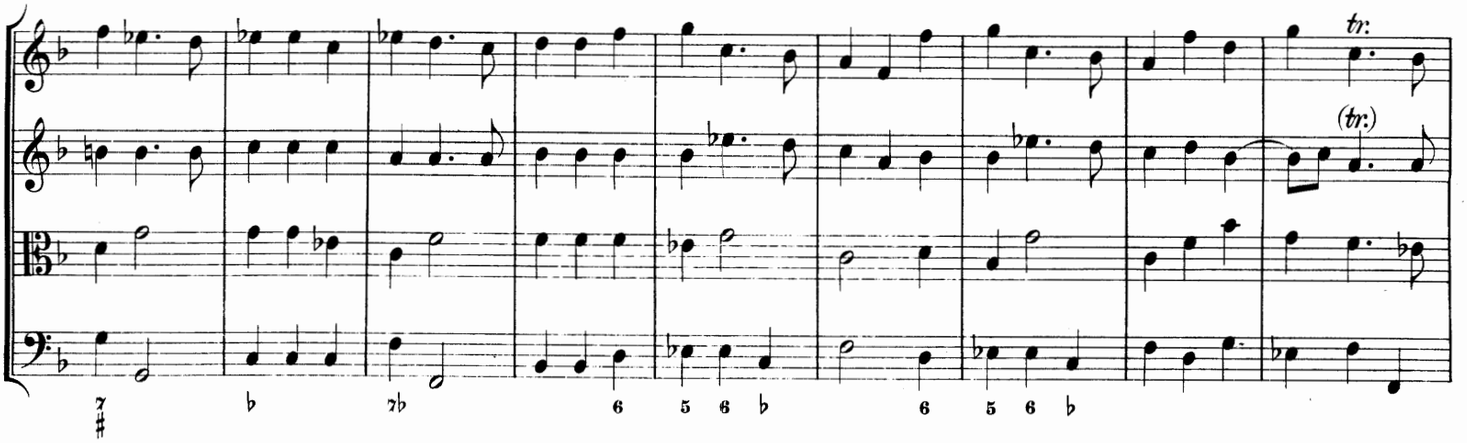



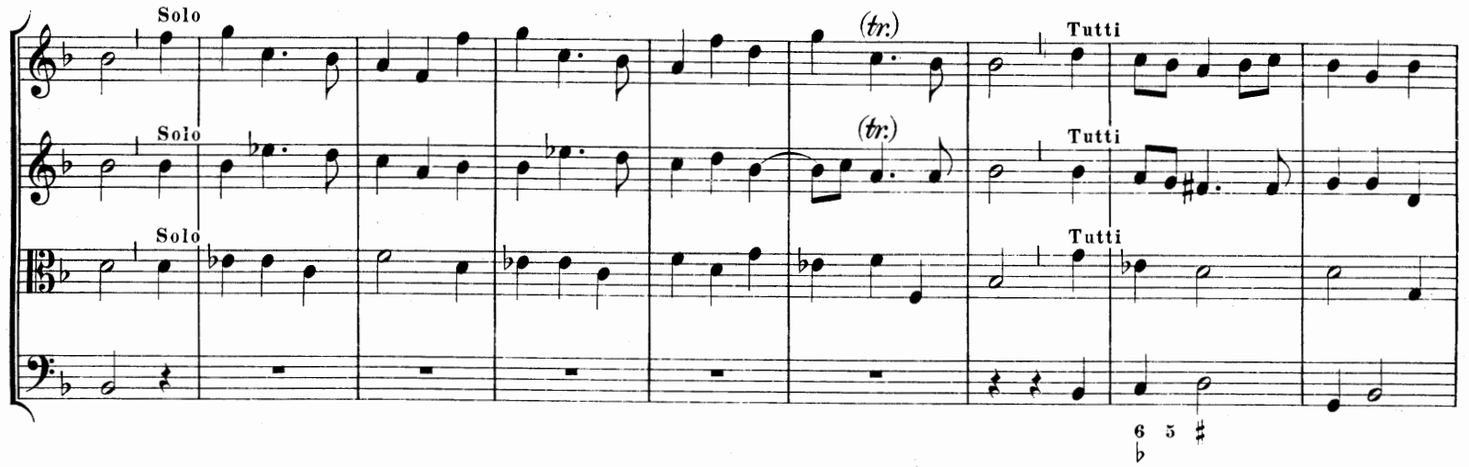


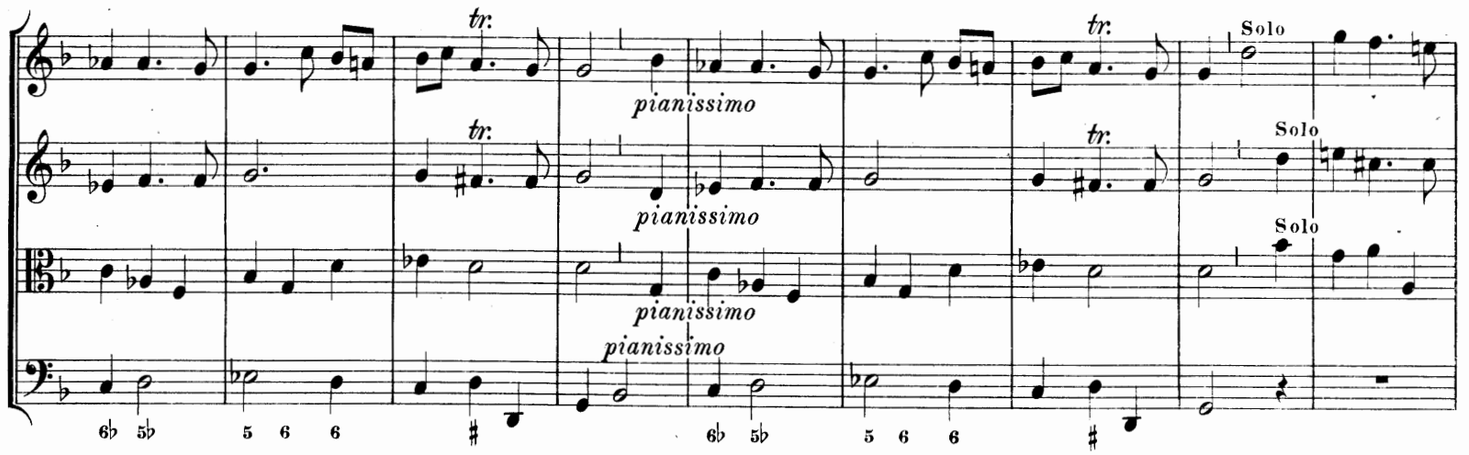
## Melodie.

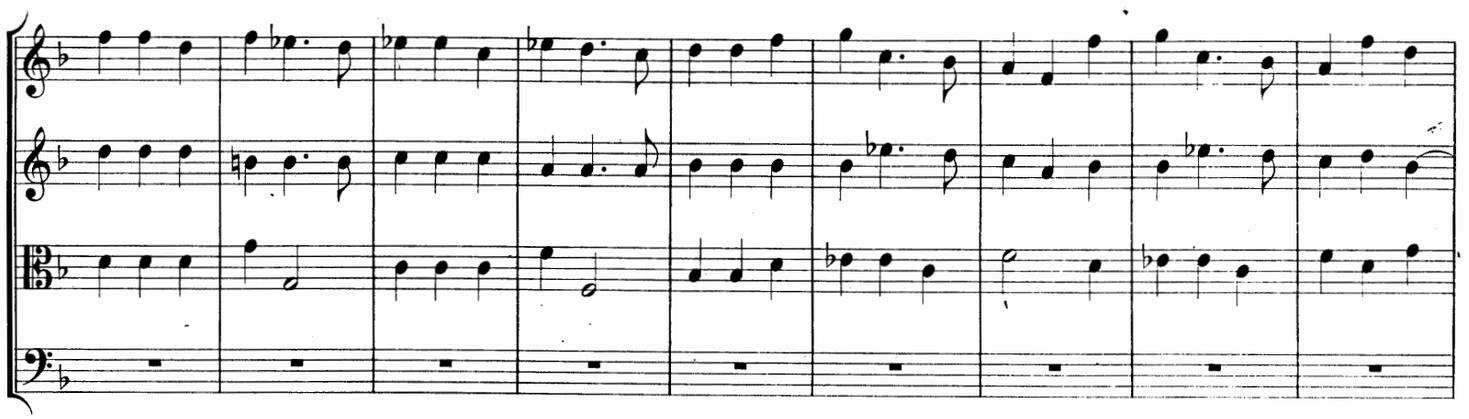


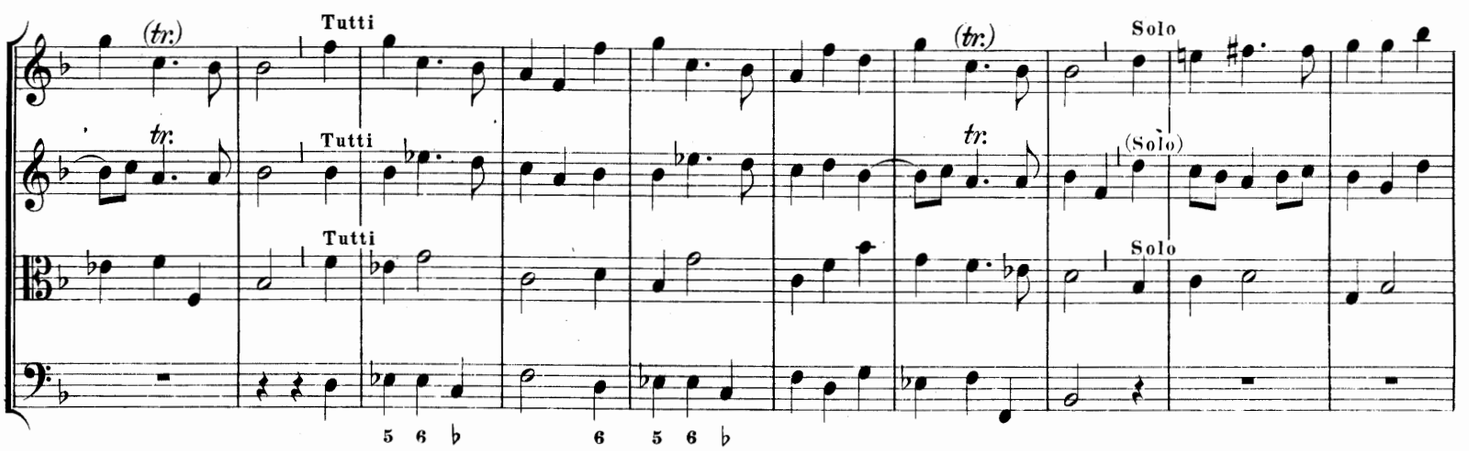



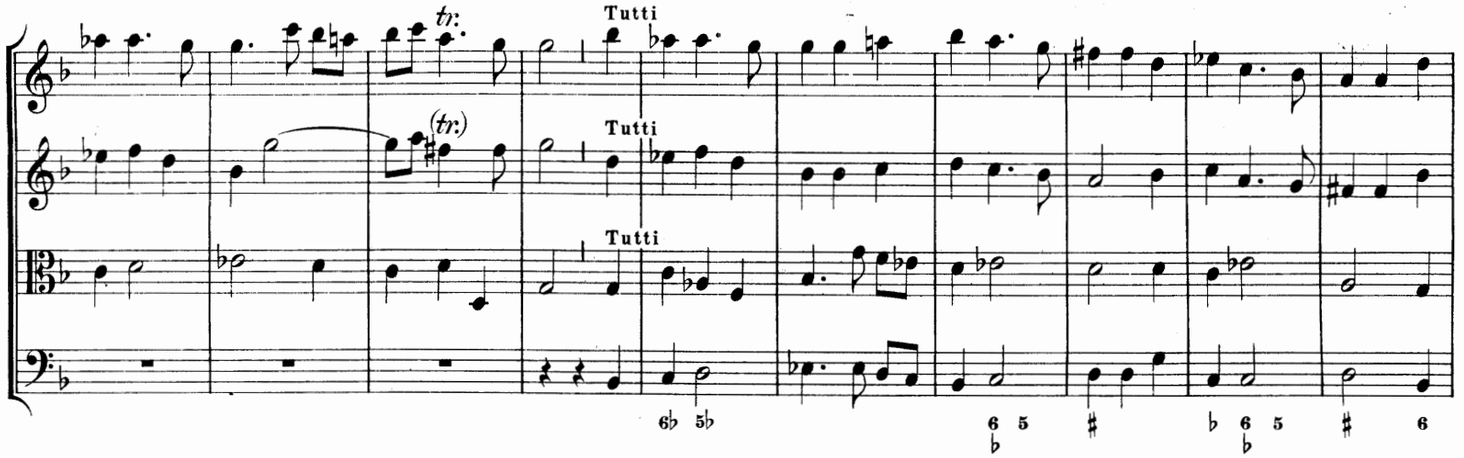


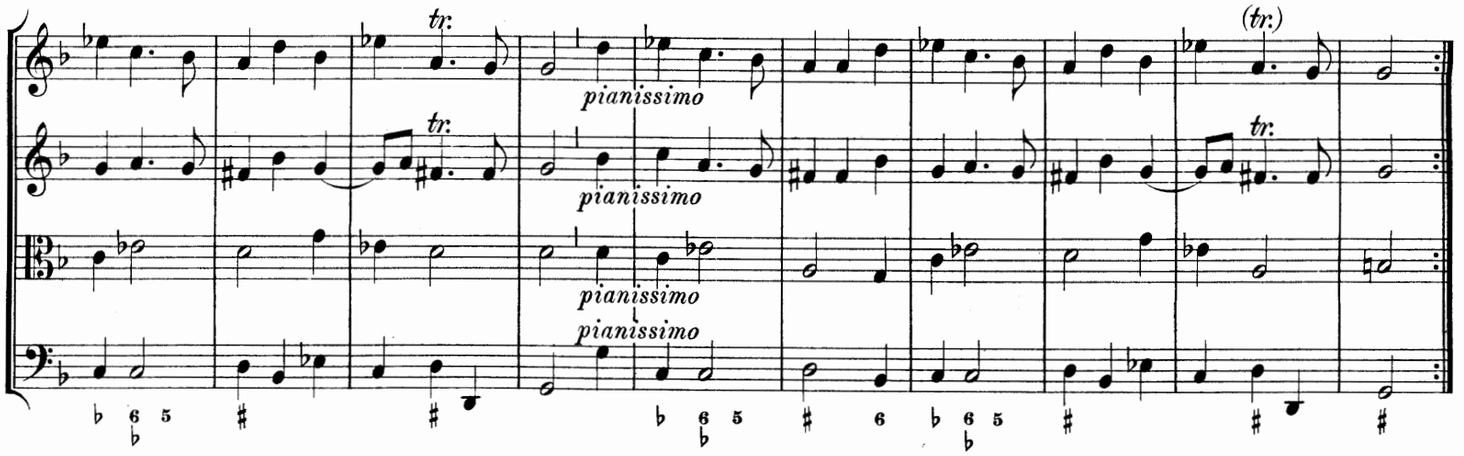

Solo
Solo
Solo
(tr.)
(tr.)
Tutti
Tutti
Tutti
6 5 ♯
♭


tr.
tr.
tr.
tr.
pianissimo
pianissimo
pianissimo
pianissimo
Solo
Solo
Solo
6♭ 5♭
5 6 6
♯
6♭ 5♭
5 6 6
♯

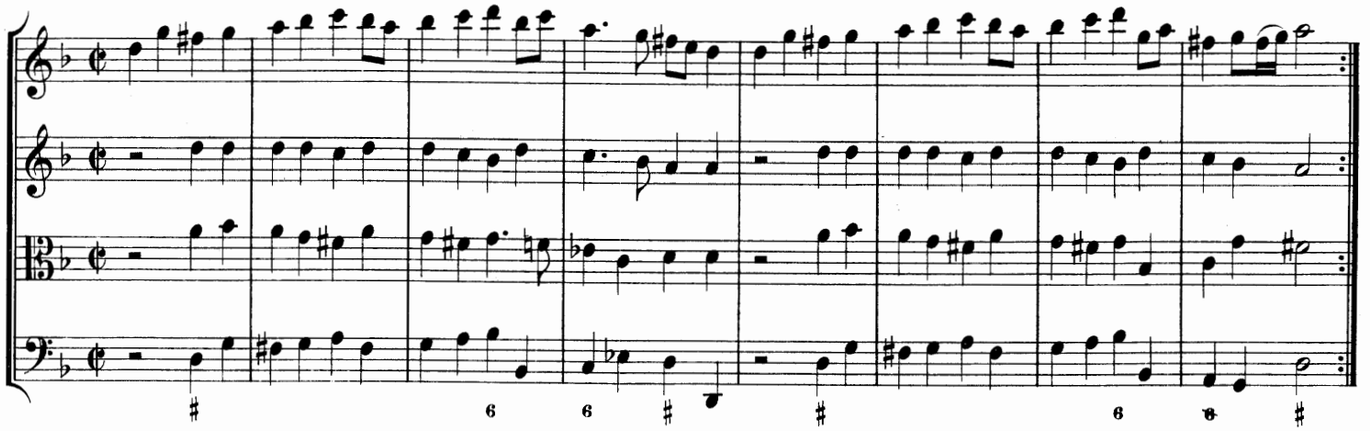


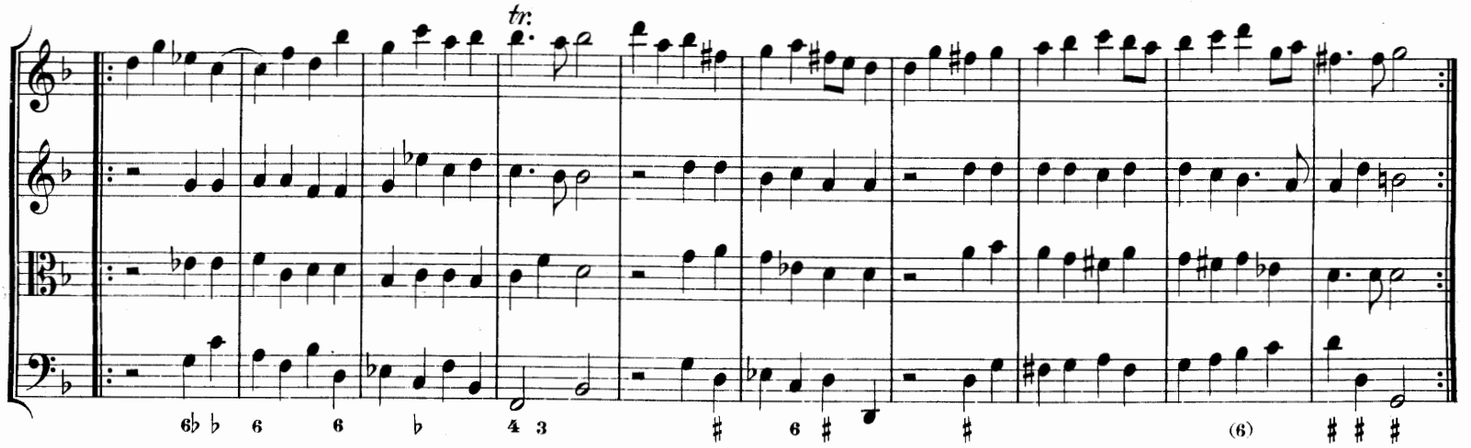

(tr.)
tr.
Tutti
Tutti
Tutti
(tr.)
tr.
Solo
(Solo)
Solo
5 6 ♭
6
5 6 ♭


Tutti
Tutti
Tutti
tr.
(tr.)

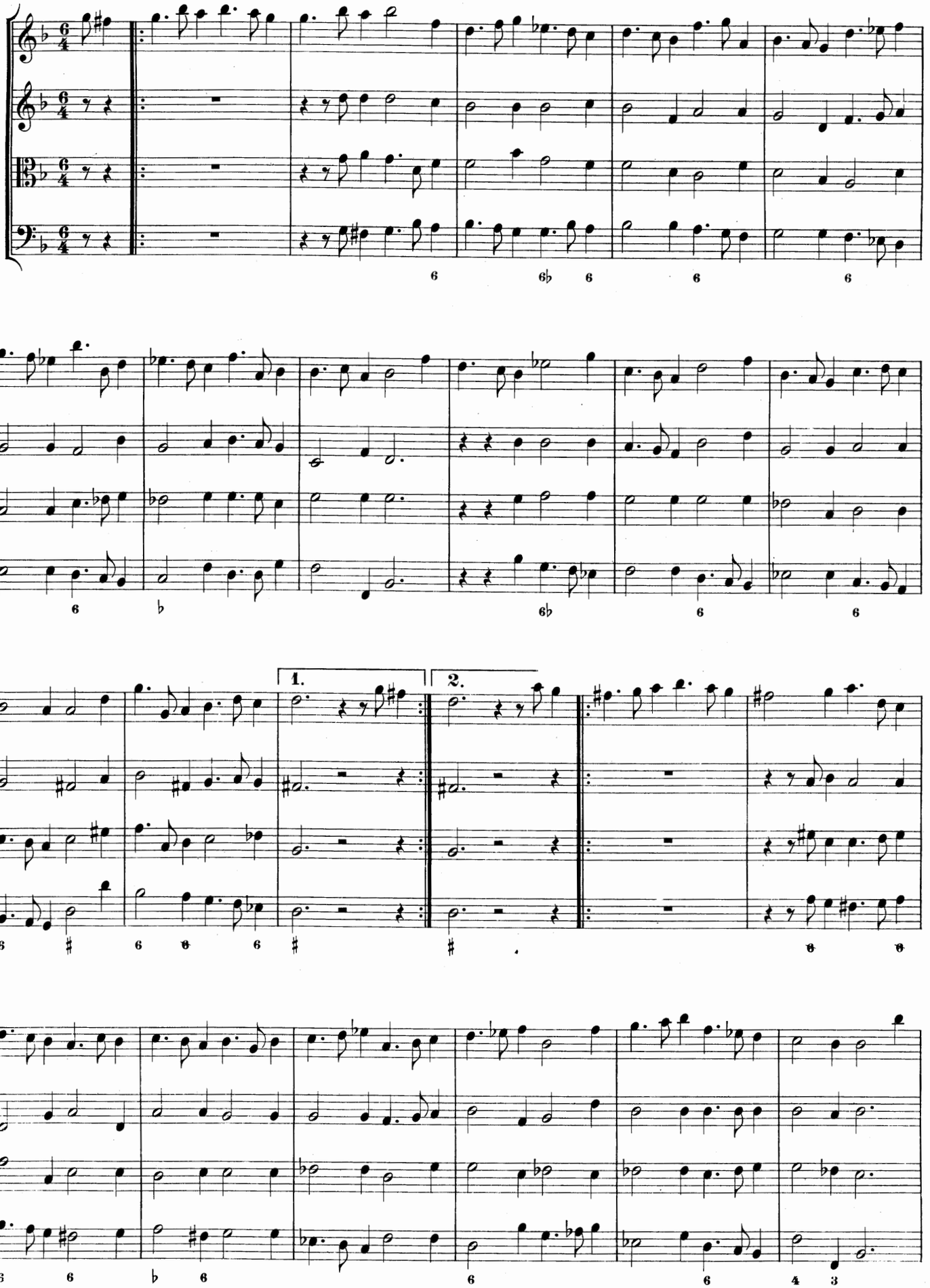

tr.
tr.
(tr.)
tr.
pianissimo
pianissimo
pianissimo

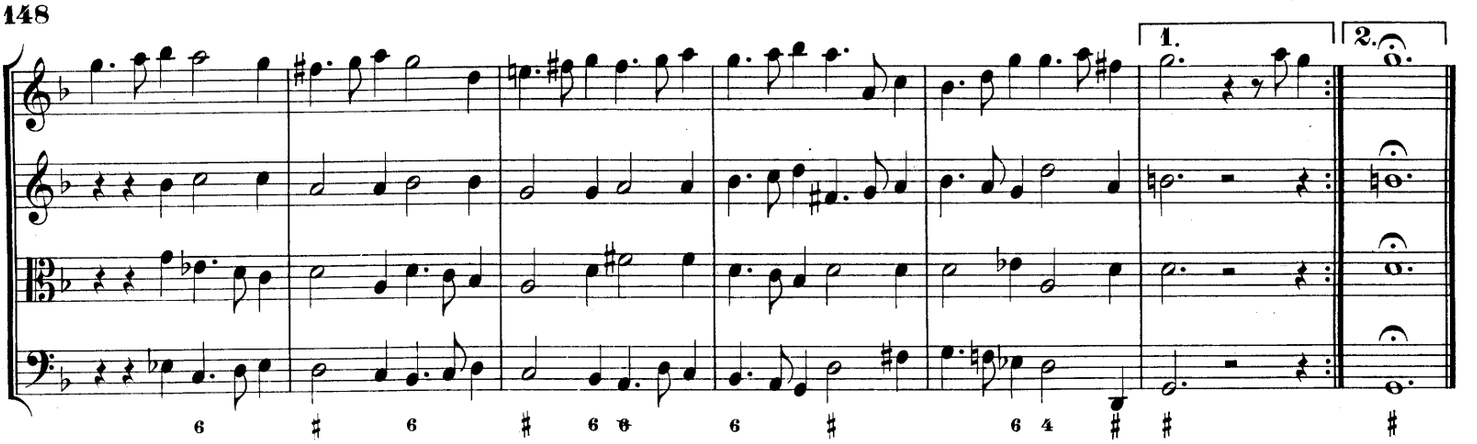
## Gavotte.



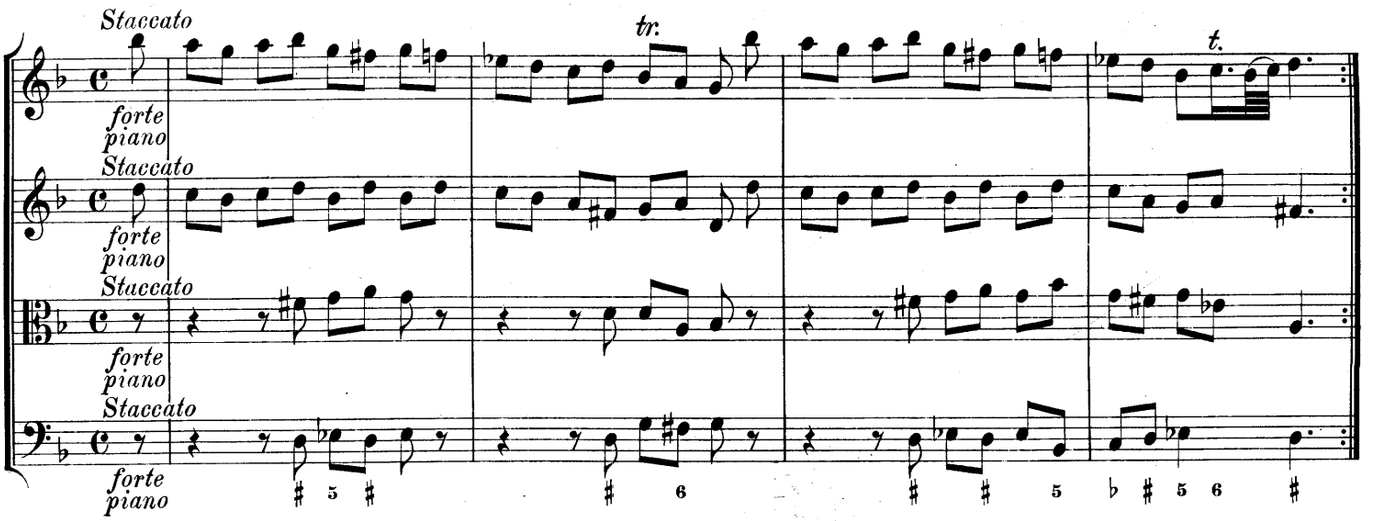

tr.

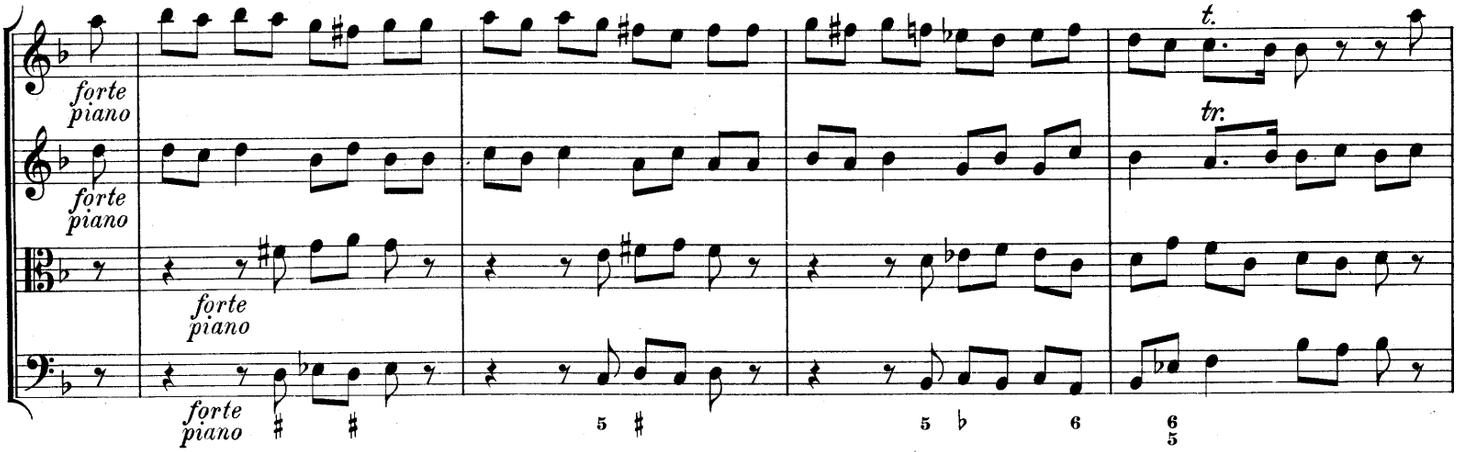
# Gique.

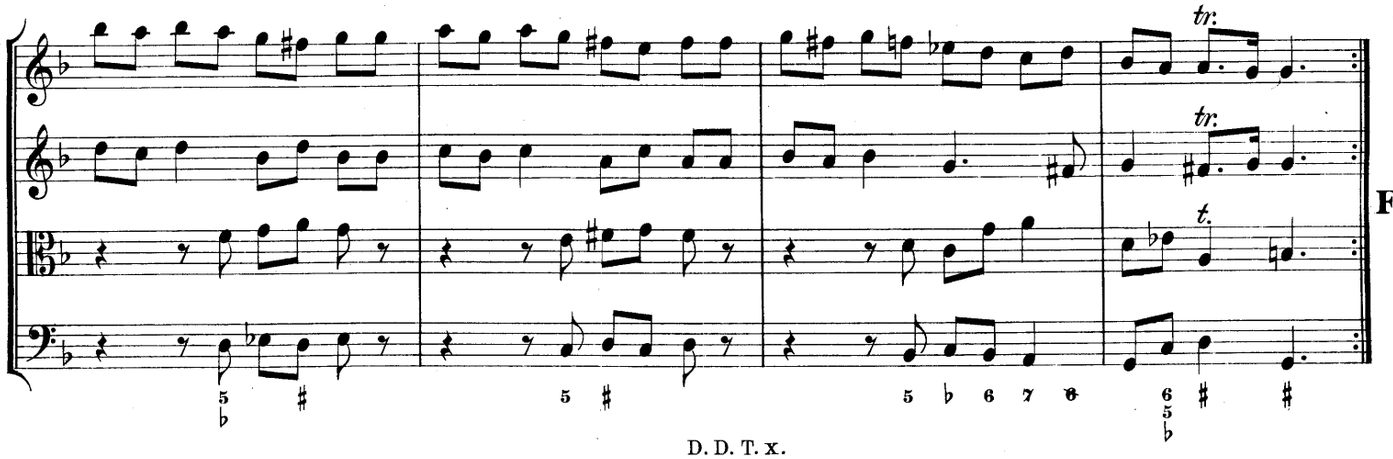





## Air.




Finis.