attacca

SONATE G-MOLL

































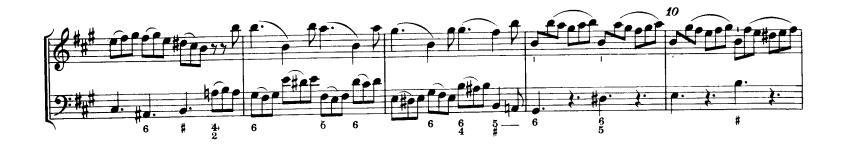
SONATE A-DUR































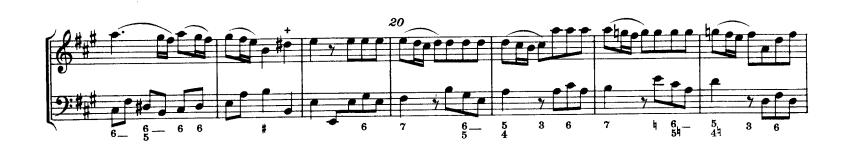










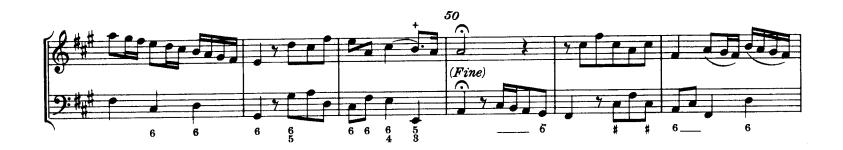
















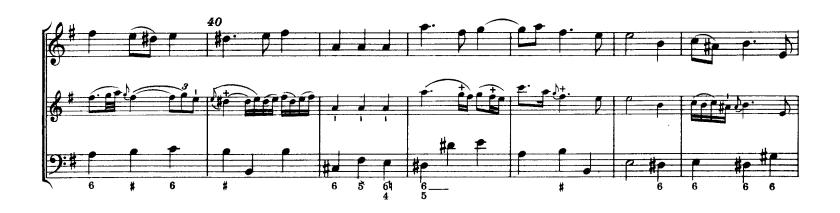


SONATE E-MOLL















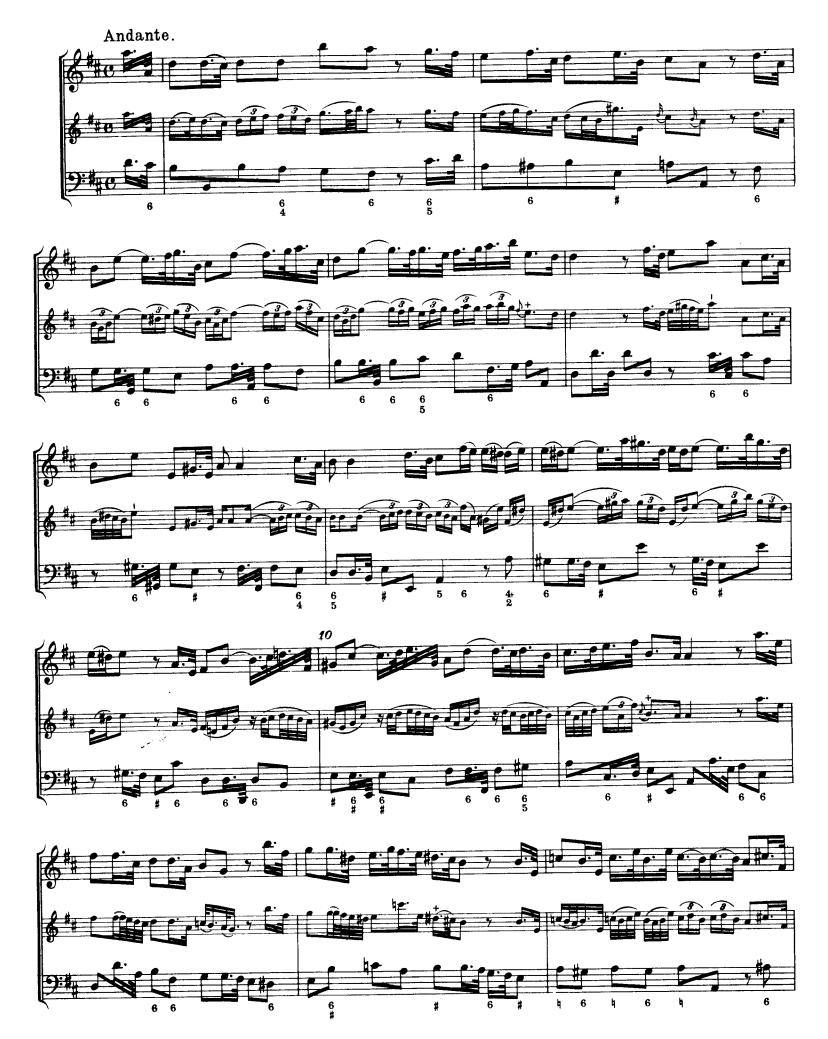








SONATE D-DUR



























SONATE A-MOLL













SONATE G-DUR





















SONATE H-MOLL











SONATE C-MOLL























SONATE E-DUR









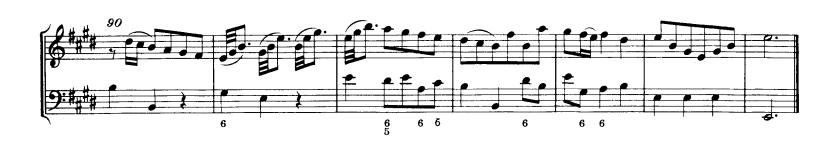


















SONATE B-DUR





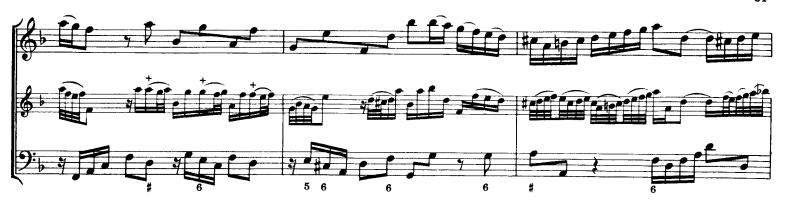






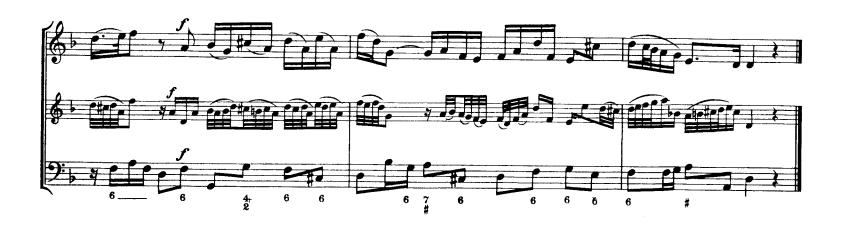
SONATE D-MOLL













































VORWORT

Das Titelblatt des ersten Heftes der Methodischen Sonaten trägt als weiteres Kennzeichen nur den schlichten Vermerk "op. XIII"; ergänzend berichtet der "Holsteinische Correspondent" vom 13. April 1728, daß sie "allererst ans Licht getreten" und bei Peter Heuß in Hamburg erhältlich sind.1) Durch den "Hamburgischen Correspondenten" vom 30. November 1731 erfahren wir ferner noch den Preis des Heftes (4 Mark 8 Schilling hamburgisch), sowie die Liste seiner zwölf instrumentalen Vorgänger.2) Über das zweite Heft, die "Fortsetzung", schweigt die hamburgische Zeitung; dafür gibt Telemann näheren Aufschluß in dem Widmungsvorwort an die Brüder Rudolph und Hieronymus Burmester vom 12. November 1732. Rudolph, der ältere von beiden (* 1699), wurde im März 1732 Bürgerkapitän der 1. Kompagnie des Regiments St. Katharinen, resignierte als solcher 1739 und starb 1755; der jüngere Hieronymus (* 1700), von Beruf Kaufmann, wurde 1758 zum Ratsherrn gewählt und starb 1773.³) Beide Patrizier, die in den Mußestunden nach getaner Berufsarbeit ihre Musikliebe "mit der Geige in der Hand" betätigten, werden von Anfang an Telemanns Wirken vollstes Verständnis entgegengebracht haben. Und so mochte ihm Rudolphs Wahl zum Bürgerkapitän als äußerer Anlaß willkommen gewesen sein, den wiederholt ausgesprochenen Wunsch der Brüder nach weiterem dankbaren Spielgut zu erfüllen. Der um vier Seiten geringere Umfang des neuen Heftes verbilligte den Kaufpreis wohl um ein weniges, der Kommissionsverlag blieb der gleiche.

Die sechs Sonaten des ersten Heftes vom Originaldruck sind zum Gebrauch für Violine oder Querflöte, die sechs des zweiten für Querflöte oder Violine bestimmt. Damit ist aber nicht schlechthin eine Gemeinschaftsliteratur verstanden, wie sie eine ältere Zeit einmal kannte: "zu spielen auf allerlei Instrumenten". Vielmehr hat die kleine Variante in der Reihenfolge der genannten Instrumente doch ihren bestimmten Sinn. Der Verlegertitel zu Händels Kammersonaten 4) nennt ähnlich Querflöte, Oboe oder Violine als ausführende Organe, während er selbst diese und Flauto (d. h. Blockflöte) bei den für sie geltenden Stücken besonders vorschreibt. Das hat Telemann zwar unterlassen, aber die Beobachtung gewisser violin- oder flötenmäßiger Griffe und Spielfiguren gibt uns die Handhabe, die Zugehörigkeit der einzelnen Stücke festzustellen. Danach kommt der Violine (Doppelgriff eines Tons auf zwei Saiten) I 5, der Flöte (Nonen-, Dezimen- und Undezimensprünge) I 3, 4, Il 1, 2, 4 — 6 zu, während I 1, 2, 6, Il 3 neutral für beide passen. Somit besteht das Über-

gewicht der Violine für I, das der Flöte für II zu Recht.

Die geschichtliche Bedeutung der hier vereinigten zwölf Sonaten, die - viersätzig in I, fünfsätzig in II - die Tonarten C - c - D - d - E - e - G - g - A - a - h - B durchlaufen, beruht, abgesehen von ihrem rein musikalischen Wert, in der zusätzlichen Eigenschaft, auf die Telemann mit der Bezeichnung "methodisch" abzielt. Spricht das Vorwort nur allgemein vom "singenden Stil" der Sonaten, so kommen die obengenannten Zeitungsankündigungen dem Kerne schon näher. Es heißt darin: Die Sonaten "werden denen sehr nützlich sein können, so der sangbaren Manieren sich befleißigen wollen" (1728) — und — von den Sonaten ist "allemal das erste Adagio mit Manieren begleitet" (1731). Wir dürfen aus eigener Anschauung den Sachverhalt noch zutreffender folgendermaßen umschreiben. Telemann legt das Solo der langsamen Sätze an erster oder zweiter Stelle der Sonaten (C Adagio, Andante, Cantabile — 3 Grave — 6, 3 Largo — 12 Siciliana) in doppelter Gestalt vor: auf der ersten Zeile den simplen, auf der zweiten den mit Auszierungen gekleideten Gesang. Ständiger Vergleich beider Lesarten miteinander soll den Musikliebhaber, dem es an berufsmäßiger Anführung gefehlt hat, zu wachsender Einsicht anleiten, wie ein platter Gesang durch (französische) "wesentliche Manieren" und (italienische) "willkürliche Veränderungen (Umspielungen) der simplen Intervalle" gefälliger zu machen sei, und so seinen Geschmack, beides gegeneinander auszuwechseln, allmählich vervollkommnen.

Telemann war nicht der erste, der solche virtuose Improvisationskunst der musikalischen Laienwelt spielfertig darbot. Joh. Jak. Walther steigerte 1088 die Reprisen seiner Suitensätze im Hortus Chelicus durch deutsche Mehrgriffigkeit, Arc. Corelli umkleidete die Adagios seiner Soloviolinsonaten op. V 1700 mit auf- und abwogenden Passagen. Inwiefern Nicola Mattei, der kurze Zeit darauf noch andere Manieren zu eben diesen zwölf Adagio setzte, etwas "mehr daran getan hat als Corelli selbst" 5), ist noch nicht nachzuprüfen, da kein Exemplar bekannt ist. Dagegen ist nun aber Telemann der erste und gewichtige Repräsentant des neuen deutschen "vermischten Stiles", dessen literarische Propaganda sich später J. J. Quantz angelegen sein läßt. Liest man dessen grundlegende Stilkapitel VIII, IX. dann aber besonders XII—XV, so vermeint man auf Schritt und Tritt Telemanns "methodische" Stücke als Quellen und Grundlage seiner Darlegungen zu spüren. Und das Adagio-Beispiel, an dem Quantz seine Thesen entwickelt, trägt vollends den Stempel engster Blutsverwandtschaft mit Telemanns Stil. Liegt einmal seine instrumentale Kammermusik in Ganzheit vor, wird es eine der ersten dankbaren Aufgaben sein, unter Einschluß Telemanns die Verzierungspraxis des deutschen Hochbarocks einer neuen Beleuchtung zu unterziehen, um allen denen, die sich um seine stilgetreue Wiederbelebung bemühen, die Möglichkeit zu geben, sich mit ihren letzten Feinheiten vertraut zu machen.

1) Werner Menke, Das Vokalwerk G. P. Telemanns, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1942, Anhang S. 15. 2) Ebenda, Anhang S. 22. 3) Diese Familiendaten verdanke ich dem Direktor des Archivs der Hansestadt Hamburg, Herrn Prof. Dr. Reincke. 4) Fr. Chrysanders Gesamtausgabe Band 27. 5) J. J. Quantz, Anweisung zur Flöte traversiere 1752, XV § 2,

KRITISCHER QUELLENBERICHT

Die Überlieferung beider Hefte der Methodischen Sonaten ruht nur auf schmaler Grundlage. Nach Eitners Quellenlexikon (IX 368 ff.) besitzen die Amalienbibliothek, Darmstadt und Brüsseler Konservatorium nur das erste Heft, während die Staatsbibliothek Berlin das zweite ihr eigen nennt. Der Umstand, daß Berlin den Hauptbestand der Amalienbibliothek als Leihgabe übernahm, hat nun nachträglich doch ein vollständiges Exemplar zusammengefügt. Das einzige, schon in früher Zeit vereinigte vollständige Exemplar (mit gleichem Papier für die Einbanddeckel, Signatur aus dem 18. Jh. "390", aus dem Anfang des 19. Jh. "No. 185, 186") konnte das Bückeburger Forschungsinstitut (jetzt Staatl. Institut für deutsche Musikforschung) 1929 aus der Sammlung W. Wolffheims erwerben. Auf dieses stützt sich die vorliegende Neuausgabe.

Über die Druckverfahren, die Telemann bei denjenigen seiner Werke anwandte, die über die sonstige Bestimmung als Pflicht- und Gelegenheitslieferungen hinaus Eingang in weitere Kreise der Fachgenossen und Musikliebhaber finden sollten, wird zu gegebener Zeit, wenn einmal das Anschauungsmaterial dazu durch die Neuausgabe übersichtlich vorgelegt sein wird, ein abschließendes Urteil sich begründen lassen. Für diese Sonaten genügt vorderhand das Folgende. Nach anfänglichen Versuchen im Kupferstich, der wegen des teuren Materials und der für seine Bearbeitung erforderlichen handwerklichen Geschicklichkeit noch lange Zeit als kostspieliger Luxus gelten mußte, wandte sich Telemann als Erster auf deutschem Boden dem Stich von englischen Pewterplatten (aus Zinn und Zink legiert) zu, mit dem ihn Händels Oper "Julius Caesar" bekannt gemacht hatte und den Friedr. Chrysander bei der Herstellung der Gesamtausgabe Händels wieder erneuerte. Beschränkten sich erste Versuche Telemanns auf Stichel und Lineal als Werkzeuge, so nahm er weiterhin Stempel für Schlüssel, Notenköpfe und Bezifferung zu Hilfe. Nach Ausrichtung und Eintragung der Komposition auf die Platten mit Bleistift konnte er dann das kunstgerechte gleichmäßige Einprägen durch die Stempel geübten Berufsstechern übertragen. Die dabei namentlich durch ungenaues Einschlagen der Notenköpfe entstandenen Fehler brachte schließlich Telemann wieder in Ordnung, aber nicht durch Rückschlagen und Glattschaben der Einrisse, sondern durch Nachkratzen mit dem Stichel.

Die Verschiedenheit beider Hände spiegelt sich so im Stich der Sonaten deutlich wider. Ist Heft I von 1728 ganz vom Stecher gefertigt, so hatte dieser in Heft II von 1732 nur den Notenteil mit Bezifferung zu stempeln, aber alle Überschriften, Tempoangaben und dynamischen Zeichen stichelte Telemann selbst in die Platten. Eine Ausnahme davon macht die letzte Zeile der ersten Platte: die dynamischen Zeichen des simplen Solos und des Basses sind vom Stecher gestempelt, die des verzierten von Telemann nachgestichelt (vgl. das nebenstehende Faksimile)

Eine Besonderheit der Raumausnutzung, von der Telemann im I. Heft einmal, im II. dreimal Gebrauch macht, stellt die Einsparung von

Takt-Wiederholungen durch die Zeichen dar; sie verhilft dazu,

mit dem gegebenen Raum auszukommen und schlechte Wendestellen zu vermeiden. Daß solche Stellen Echos und beim Ausschreiben die Zeichen p und f zu ergänzen sind, erweisen zahlreiche Parallelen.

Die Anwendung der Versetzungszeichen in Telemanns Drucken verrät eine seltsame Zwiespältigkeit, die zwischen alter und neuer Anschauung regellos schwankt. Nicht-leitereigene Versetzungen gelten im allgemeinen nur für die eine Note, nicht für die Dauer des Taktes. Kommt die versetzte Note innerhalb des Taktes nach Einschaltung von Pausen oder anderen Noten wieder vor, erhält sie ihr Zeichen von neuem; fehlt aber das Zeichen in diesem Falle, so ist damit die Auflösung gemeint. Nur bei unmittelbaren Tonwiederholungen, auch wenn sie in den folgenden Takt übergreifen, unterbleibt die Zeichensetzung. Im Widerspruch hierzu findet sich hin und wieder eine kleine Tongruppe, für deren Dauer

das Versetzungszeichen ohne wiederholte Setzung gilt. Andernorts erscheint ein Auflösungszeichen, wo es überflüssig wäre. Auf diese Ungleichheiten wird der folgende Einzelbericht mehrfach hinzuweisen haben. Die Neuausgabe respektiert natürlich die Geltung der Versetzungszeichen dem heutigen Gebrauch entsprechend.

Die wesentlichen Manieren, Vorschläge, Mordente, Schleifer schreibt Telemann in Rücksicht auf die musikliebenden Laien aus. Als Zeichen wendet er nur das + an, das je nach dem Tempo des Stückes und der Länge der zu verzierenden Note als Ganz- oder Halbtriller zu deuten ist.

Einer kurzen Erläuterung bedarf endlich noch die Telemanns melodischen Stil besonders kennzeichnende Hemiole, weil ihre Bedeutung dem Bewußtsein der heutigen Musiker so gut wie entschwunden ist. obwohl gerade sie dem Vortrag der Kantilenen ein eigentümliches Gepräge aufdrückt.

Die Hemiole (anderthalbe) ist eine melodische Besonderheit, die aus der Mehrstimmigkeit der alten Mensuralmusik herrührt. Sie hat ihren Sitz im tempus perfectum (Taktmaß der dreizeitigen brevis) und in der prolatio perfecta (Taktmaß der dreizeitigen semibrevis) meist kurz vor dem Ende eines melodischen Ablaufs in Form dreier geschwärzter Noten deren Wert durch die Schwärzung (color) auf zweizeitige Messung verkürzt wird. In Noten ausgedrückt:

Der color wandelt somit drei Takte in einen Doppeltakt, dessen Hälften Gebilde von je $1^1/2$ Werten sind. Dem Umschwung von der Drei- zur Zweizeitigkeit entsprechend verlagern sich auch — das ist das Eigentümliche — Wort- und Taktakzente:

Von dieser rhythmischen Auswirkung der Hemiole macht nun Telemann (gleich Händel und Bach) instrumental wie vokal in den dreizeitigen Taktmaßen auch kleinerer Notenwerte häufigen Gebrauch:

Diese plastische Kennzeichnung der Hemiole durfte natürlich nicht durch unsere moderne Schreibweise eingeebnet werden, oder wenigstens nur bis zu dem Grade, daß beide Spieler, Solist und Begleiter, den Hemiolencharakter der betreffenden Stellen nicht übersehen können.

Abkürzungen für den nun folgenden Einzelbericht:

S=1. Zeile, simpler Gesang. A=2. Zeile, ausgezierter Gesang. $B=\mathit{Basse}$ driffrée. Ziffern in Verbindung mit diesen Buchstaben bedeuten Taktzahlen.

SONATE METODICHE à Violino Solo o Flauto traverso Opera XIII.

SONATE g-moll

Adagio. S 1 die beiden letzten Noten ohne Bogen. — S A B 4 kennzeichnen es ausdrücklich durch b, obwohl dies leitereigen und außer in der rechten Hand des B kein e vorgekommen ist. Hier wirkt noch die ältere Vorstellung von g-moll als transponiertes Dorisch (mit einem b) nach. — S 4 Note 5 Stichfehler b' durch vergrößerten Notenkopf nach oben in c'' verbessert. Von der Aufzählung aller weiteren Korrekturen darf abgesehen werden. — S A 8 die beiden letzten Noten ohne Bogen. — A 9 hat die 5. Note unnötig b. — S 11 die beiden ersten Noten ohne Bogen. — S 13 im 3. Viertel ohne Bogen. — A 15 cs'' unnötig mit b

Vivace. S 33 letzte Note hat . — S 42 f. moderne Accidentien!

Grave. S 10 dritte Halbe aus es" in f" korrigiert. — S 11 vorletzte Note

vorgezeichnet.

SONATE A-DUR

Adagio. A 3 fehlt im letzten Achtel # vor d", dagegen vergl. S. — S A 10 die beiden # original. — S A 22 f. gelten die # für das ganze 1. Viertel. — S 26 setzt vor die 4. Note #, A an gleicher Stelle läßt es aus.

Vivace. S 31 vor g' eigentlich übertlüssig, durchaus aber in B 32 letztem Viertel.

Cortesemente = höflich, liebenswürdig.

Vivace. S 22 f. \$\ \mathref{g}\$ gilt für den ganzen Takt und darüber hinaus. — \$\ 35 \ \mathref{g}\$ vor g'' \(\vec{u}\) \text{berflüssig, da in den vorhergehenden B-Takten andauernd gis gespielt wird.

SONATE e-moll

Vivace. S 11 f. fehlt die Echobezeichnung, vgl. 48-51. — S 42 in zweiten Viertel original. — S B 54-59. Für das Ausstechen dieser zu wiederholenden Takte hätte die Platte nicht ausgereicht. Telemann deutet also die Repetition durch an. Vgl. dazu oben S. VI.

Cunando = wiegend.

Vivace. S 17 Doriginal, ebenso B 42 vor g' und S 87.

SONATE D-DUR

Andante. A 8 gilt das # vor g" innerhalb des 2. und 4. Viertels. — S A 23 gilt # vor c" im 4. Viertel bis in den folgenden Takt hinein.

Presto. B 45 a original. — S 50, 54, 81, 83 die Bögen ergänzt. — S 63 das 4. Viertel a'', Bezifferung verlangt ais''.

Con tenerezza = zärtlich.

Allegro. In der Taktvorzeichnung hat der Stecher die 2 ausgelassen. Die Wiederholung des Rondo-Abschnittes ist im Stich durch angedeutet.

SONATE a-moll

Largo. S A 9 letztes Achtel mit . — B 25 hat die Bezifferung der zweiten Hälfte 5½. Die 5 in der Sequenz zu beziffern hatte nur einen Sinn, wenn ihr eine besondere Eigenschaft dadurch beigelegt werden sollte. Da die kleine leitereigene Quinte nicht gemeint sein kann, kommt nur fis in Betracht, also 5+; ebenso muß es heißen ½ + wegen S A. — S A 26 sind die original, letztes Achtel in B hat jedoch kein . — A 37 letzte Notef", B letztes Achtel ß beziffert ohne . — A B 39 ist ein drastisches Beispiel für die Ausführung der tr über der Dominante mit ½ und dissonantem Zusammenstoß zwischen Dominantdreiklang des Generalbasses mit der antizipierten Schlußnote des Solos; vgl. auch Generalbaßübungen Nr. 2.

Allegro. B 30 letztes Achtel ohne \$\frac{1}{2}\cdot \cdot \cdot S 33 im zweiten Viertel ohne, im dritten mit \$\frac{1}{2}\cdot \cdot \cdot B 40 im letzten Viertel g ohne wiederholtes \$\frac{1}{2}\cdot \cdot also querstandig zum letzten Achtel.

Ondeggiando = wogend. S 29 original.

Allegro. Zu B 63 ff. beschreibt Telemann bei Nr. 14 der Generalbaßübungen näher die Ausführung des gebundenen Orgelpunkts. Besonders zu beachten: "Die Striche unter den halben Noten bedeuten, daß der Violoncell daselbst mit dem Bogen einen gelinden Ruck tun solle".

SONATE G-DUR

Cantabile. B 12 letzte Note mit, in S aber ohne . — A 14 im letzten Achtel verminderte Oktave zum Baß. — A 15 können die kleinen Noten des zweiten Viertels nur Stichnoten-Bedeutung für das richtige Aushalten der Viertelpause haben. Die Querflöte wenigstens könnte diese Töne nicht blasen. — B 18 im 4. Achtel irrtümlich beziffert; vgl. Takt vorher. — S 19 f. sind die + gemäß 9 f. ergänzt. — S A 19 sind die original.— S A 22 sind der zweiten Takthälfte original, aber in A nicht ganz an der richtigen Stelle.

Vivace. S 17 und 70 ist + ergänzt worden. − S 21 ist \$\mathbb{z}\$ original.

Mesto = traurig.

Spirituoso = feurig. Quantzens Vorschrift (Flötenschule V § 22),

bei Zusammentreffen der Notenfiguren "die kurz

Note nach dem Punkte nicht mit der dritten Note von der Triole, sondern erst nach derselben anzuschlagen", ist schon zu seiner Zeit nicht unwidersprochen geblieben. Ph. Em. Bach (Klavierbuch III § 27) deutet Fälle an, in denen die rhythmische Angleichung der Figur 🎜 an die Triole doch das Gebotene ist. Danach wird man sagen dürfen, daß die Auffassung von Quantz für langsame Tempi ihre innere Berechtigung hat, da sonst "der Ausdruck nicht brillant und prächtig, sondern sehr lahm und einfältig sein würde". In lebhaften Tempi dagegen würde das Wartenmüssen auf das nachschlagende Sechzehntel den feurigen Schwung empfindlich lähmen und beeinträchtigen, während die Triolenmessung ihn in seiner Zügigkeit befördert. Klassische Beispiele dieser Art sind der Anfangschor der 110. Kantate Seb. Bachs "Unser Mund sei voll Lachens" (vgl. die Ouverture seiner Orchestersuite in D mit dem Air), Händels Concerto grosso Nr. 19 (meiner Zählung) in h mit seiner Schlußfuge, ebenfalls die Kammersonaten Nr. 5, 13 (Bd. 27, S. 15, 45). und nun auch dieser Satz, sowie Nr. 41 in den Generalbaßübungen. - S 48 vor der zweiten Note # original, ebenso B 49 vor der dritten .

Continuation des SONATES METHODIQUES à Flûte traverse ou à Violon

SONATE h-moll

Siciliana. S A 10 ‡ vor c" original. — A 11 im dritten Taktteil ist der Vorhalt a" verminderte Oktave zum Baß. — B 12 ist das erste Viertel nicht beziffert, also Dreiklang, das cis" in A dagegen ist Vorhalt. Verzierungsnote; vgl. hierzu Nr. 38 der Generalbaßübungen. — A 14 f. die p und f von Telemann gestochen, in S B vom Stecher.

Allegro. S 13 letzte Note etwas undcutlich gestochenes a'', das nicht in den Akkord paßt. — S B 41 f. und 59 f. mit Wiederholungszeichen versehen, siehe oben.

Dolce. S 2 letzte Note ohne , aber S 6 letzte mit .

SONATE c-moll

Allegro. B 18 hat der Stecher das vor e als Bezifferung über das erste Viertel eingeschlagen. — B 37 letzte Note ohne .

Allegro assai. S 8 b im zweiten Viertel original. — B 10 Bezifferung des vierten Viertels nur 6 statt $\frac{e}{6}$, aber die übermäßige Oktave $\frac{e''}{es}$ scheint nicht anstößig angesichts von S 33, 35 (viertes Viertel) und 39 (zweites Viertel).

Ondeggiando. S 9 \$\frac{1}{2}\$ vor a' original.

Allegro. 5 6 vor erster Note original. — B 48 sind erste und dritte Note 7 beziffert, was unmöglich ist, da sie bei der aufsteigenden Chromatik nicht vorbereitet werden kann — also ein von Telemann übersehener Stecherfehler.

SONATE E-DUR

Andante. S 9 letzte Note \$\mathbb{I}\$, aber in A ohne; ebenso S A 11. — S 17 im dritten Viertel überflüssiges \$\mathbb{I}\$ vor d''. — S A 28 im dritten Viertel \$\mathbb{I}\$ vor c'', aber kein \$\mathbb{I}\$ vor a'. — S 30 a'' im zweiten Viertel ohne, in A mit \$\mathbb{I}\$. — S A 32 letzte Note ohne \$\mathbb{I}\$.

Allegro. S 81 im ersten Viertel # vor d".

Adagio. SB das

vor fis hat, da fis vorgezeichnet ist, die Wirkung des

∴.

Gratioso e semplicemente = anmutig, schlicht.

B 6, 12 drittes Viertel wird nur mit Dreiklang begleitet trotz der dissonanten Vorhalte in S; vgl. den Schlußtakt der Matthäuspassion von Seb. Bach.

Presto. B 22 ist beziffert, die erst im folgenden Takt berechtigt sind. — S 44 vor d'' überflüssiges #.

SONATE B-DUR

Largo. A 11 ist rhythmisiert: , also unvollständiger Takt. — A 30 letzte Note mit original. — A 46 lehrreich für die Taktfreiheit der ad libitum ausgezierten Halbschlüsse.

Allegro. S 28 vor letzter Note original.

Ückeritz auf Usedom, 23. Juli 1944.

Dolce. Über die Orgelpunkte B 9, 37 vgl. Sonate a-moll. — S 13 🕻 original.

Vivace. S 13, 30 vor e" original.

Allegro. B 15 Bezifferung des dritten Viertels undeutlich ausgedrückt; man kann 5 oder 6 herauslesen, die beide harmonisch möglich sind. Die leise Krümmung am oberen Teil der Ziffer entscheidet aber für die 5.

SONATE d-moll

Andante. Ein schönes Beispiel für ostinate Baßbegleitung, wie sie in Seb. Bachs Ariosi oft anzutreffen ist. — A 3 letzte Note boriginal. — S 12 erste Note mit boriginal. — A 17, 18 erste Note mit original. — A 22 viertletzte Note durch Stichfehler d'.

Allegro. S 23 drittes Viertel irrtümlich . — S 40 drittes Viertel poriginal.

Vivace. B 27 p im dritten Viertel original. — S B 121 f. durch gekennzeichnet.

SONATE C-DUR

Andante. Wieder ostinater Baß. — A 7 erste Note 3 original. — B 10 vor f original.

Allegro. SB 10/11 und 41/42 sind nicht ausgestochen, sondern durch

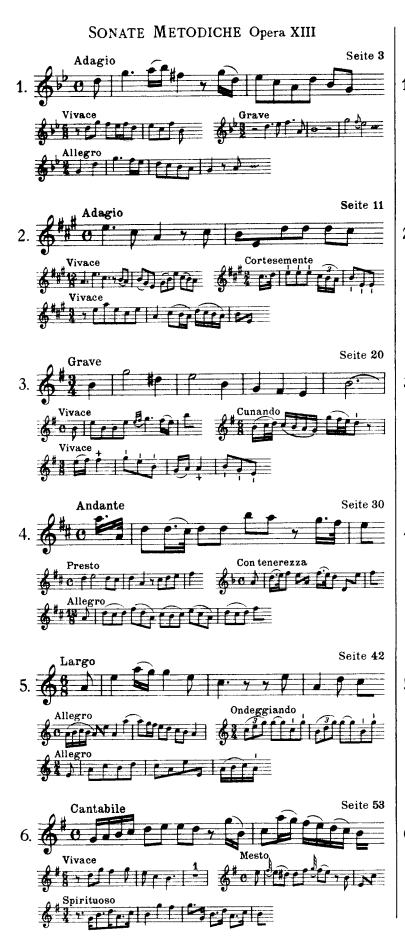
der beiden vorangehenden Takte erspart. — S 21 erste Note \$!!, ganz ähnlich S 53.

Presto. S 35 fünfte Note original; ebenso B 53 erste Note, S 85 letzte Note, B 108 zweite Note. — S B 123 f. wird durch Pausen die vorherige Erhöhung unwirksam. Ohne die so hergestellte Chromatik würde der Ausdruck des ganzen Passus matt und inhaltlos.

Vivace. B 20 f., 62 ff. über die Orgelpunkte siehe oben. — S B 28 die vor f original.

Max Seiffert

Inhalt





SONATE G-MOLL



9: b 4. 6 7













SONATE A-DUR



















SONATE E-MOLL





























SONATE D-DUR































SONATE A-MOLL





























SONATE G-DUR

























SONATE H-MOLL





























SONATE C-MOLL













Ondeggiando, mà non adagio.













SONATE E-DUR

























SONATE B-DUR

















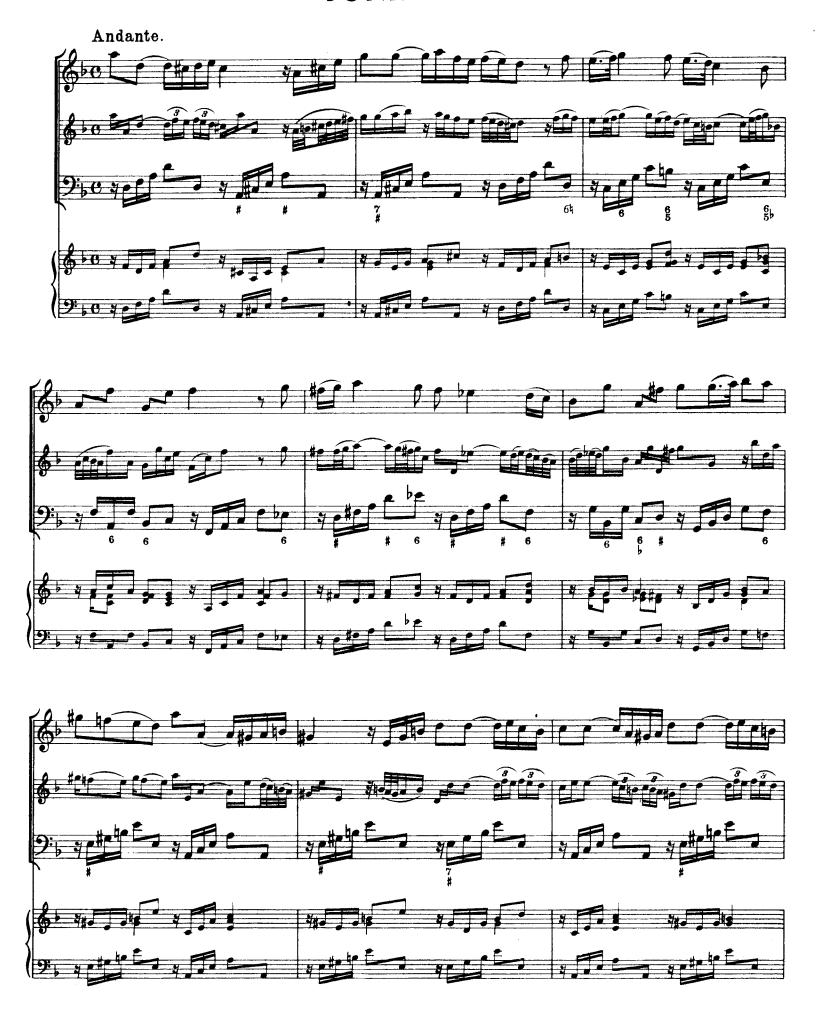








SONATE D-MOLL



























SONATE C-DUR















Presto.



















