

ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Mag.a Regina Schwingenschlögl

Matrikelnummer: 09871040

**Antonio Casimir Cartellieri,
ein Komponist aus dem Umfeld Fürst Lobkowitz und Freund Beethovens.
Historisch-kritische Ausgabe des Flötenkonzertes in G-Dur**

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Traversflöte (KMA)

Studienkennzahl: RA 066 754

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ. Prof. Dr. Lars-Edvard Laubhold

Zweitleser*in: Univ. Doz. M.MUS. Dr. Claire Genewein

Seitenstetten, am 02.06.2024

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	II
1. Einleitung.....	III
2. Der Komponist Antonio Casimir Cartellieri.....	IV
3. Cartellieris Flötenkonzert in G-Dur.....	XIII
3.1 Quellen.....	XIII
3.2 Aufführungspraktische Hinweise.....	XVII
3.2.1 Verzierungen.....	XVII
3.2.2 Artikulation.....	XX
3.2.3 Fermaten und Kadenz.....	XXI
3.2.4. Flötenbau und Klangästhetik.....	XXV
4. Kritischer Bericht.....	XXVIII
4.1 Edition.....	XXVIII
4.2 Abkürzungsverzeichnis.....	XXX
4.3 Einzelanmerkungen.....	XXXI
5. Literaturverzeichnis.....	XLVII
Partitur.....	1
ANHANG 1: Kadenz und Überleitungen zu A. C. Flötenkonzert in G-Dur.....	55
ANHANG 2: Abweichende Lesarten.....	57
Abstract.....	60

Vorwort

Im Zuge des Studiums Traversflöte habe ich mich vor einiger Zeit auf die Suche nach einem Flötenkonzert eines italienischen Komponisten gemacht. Ich stieß dabei auf Antonio Casimir Cartellieri und sein Flötenkonzert in G-Dur. Und obwohl sich herausstellte, dass Cartellieri kein Italiener war und den Großteil seines Lebens in Böhmen verbrachte, erweckte das selten gespielte Werk mein Interesse und entpuppte sich als äußerst ansprechend. Die Musikgeschichte ist häufig auf die großen Namen und deren Werke reduziert. Umso reizvoller war es für mich, in Cartellieris kurze aber arbeitsreiche Lebensgeschichte, in der es Begegnungen mit musikalischen Größen wie Beethoven gab, einzutauchen und sie in dieser Arbeit festzuhalten. Im Jahr 1999 wurde das Flötenkonzert von Cartellieri in Prag vom Kammerorchester der Tschechischen Philharmonie zur Aufführung gebracht und im Jahr 2000 gemeinsam mit dem Concerto für 2 Klarinetten und Orchester auf CD aufgenommen. Die Orchestereinrichtung sowie Kadenz und Verzierung wurden von Prof. Andreas N. Tarkmann im Auftrag von Consortium Classicum angefertigt. An dieser Stelle möchte ich mich bei Prof. Tarkmann herzlich für die Bereitstellung seines Notenmaterials bedanken. Motiviert durch die intensive Beschäftigung mit historischer Aufführungspraxis sowie meinem persönlichen Interesse an Musikgeschichte möchte ich dieser Fassung für moderne Instrumente in der nachstehenden Arbeit eine Ausgabe gegenüberstellen, die eine historisch authentische Aufführung des Werkes möglich macht.

Herzlicher Dank gilt all jenen, die mich ermutigt haben, diese Arbeit zu schreiben und mich während des Prozesses unterstützend begleitet haben. Vielen Dank an meine Betreuer Lars-Edvard Laubhold und Claire Genewein für die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik. Ebenfalls möchte ich mich bei Sigrid Prieler für das Korrekturlesen meiner Masterarbeit danken. Ein besonderer Dank gilt meiner Familie, die mich mit Geduld und großer Unterstützung durch mein Studium begleitet hat.

1. Einleitung

Die Flöte ist im 18. Jahrhundert ein äußerst beliebtes Instrument. Die musikalische Form des Solokonzertes, in dem die Solisten den neuen musikalischen Ansprüchen von Virtuosität entsprechen können, manifestiert sich durch die Blüte des Orchesters. In dieser Zeit entsteht das Flötenkonzert in G-Dur von Antonio Casimir Cartellieri.

Das Leben des Komponisten Antonio Casimir Cartellieri, der wegen seines frühen Todes heute weniger präsent ist als andere, wird mit allen neuen Erkenntnissen zu Beginn der Arbeit wiedergegeben. Die Recherchen von Dieter Klöcker liefern dazu grundlegendes Wissen. Weitere Informationen konnten durch die Öffnung des Familienarchives der Familie Lobkowitz auf Schloss Raudnitz durch den Musikwissenschaftler Tomislav Volek erschlossen werden. Das Ziel dieser Arbeit ist das Flötenkonzert von Cartellieri basierend auf dem Notenmaterial einer Druckausgabe sowie einer Stimmenabschrift herauszugeben und seinen historischen Kontext darzustellen. Da das Autograph verschollen ist, stellt die Verbindung zweier Quellen einen Versuch dar, das Konzert möglichst authentisch wiederzugeben. Zusätzlich werden Eintragungen, Veränderungen und Ergänzungen aus der Stimmenabschrift dargestellt und geben wertvolle Informationen der historischen Aufführungspraxis wieder. Lehrwerke von Cartellieris Zeitgenossen geben nötige Zusatzinformationen zur authentischen Interpretation. Das Heranziehen zweier Quellen für die Erstellung der Edition erfordert klare Richtlinien für die Darstellung des Notentextes. Diese sind im kritischen Bericht angeführt. Detaillierte Erläuterungen sind in den nachstehenden Einzelanmerkungen aufgelistet. Die Partitur ist der Arbeit angefügt.

2. Der Komponist Antonio Casimir Cartellieri

Die wesentlichen Informationen über das Leben Antonio Casimir Cartellieris gibt ein handschriftliches Dokument, das als *Biographie* im Archiv des Wiener Musikvereines, der „Gesellschaft der Musikfreunde Wien“, aufbewahrt ist.¹ Die Handschrift beinhaltet Informationen über Cartellieris Eltern und beschreibt die wichtigsten Stationen seines Lebens bis hin zu seinem frühen Tod. Im Anschluss an die Beschreibung des Lebenslaufes ist eine Liste seiner Werke angeführt. Sowohl Dieter Klöcker, der sich als Klarinettist und Musikforscher mit dem Leben und Werk Cartellieris befasste, als auch der Musikwissenschaftler Theophil Antonicek stützten sich in ihren Recherchen über das Leben des Komponisten auf den Inhalt dieser Quelle. Folgender Vermerk gibt Aufschluss über den Verfasser des Dokumentes:

„Diese Handschrift hat sein Sohn Joseph Cartellieri unterm 16. Dezember 1826 dem Sekretär der Gesellschaft mitgeteilt, und das nachfolgende Verzeichniß der Kompositionen des Verstorbenen beygeschlossen, mit der Bemerkung, daß dieses Verzeichniß vielleicht nicht vollständig seyn dürfte, und vielleicht noch andere Werke seines Vaters bekannt seyn möchten.“²

Joseph Cartellieri berichtet, dass sein Vater Antonio Casimir Cartellieri am 27. September 1772 in Danzig geboren wurde. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er durch seine Eltern, die beide Berufsmusiker waren. Der Vater Giuseppe Cartellieri war am fürstlichen Hof Carolath in Schlesien, später beim Bischof Graf von Schafgottsch und weiters am Hof des Herzogs Mecklenburg-Strelitz als Sänger tätig. Die letzte Anstellung hatte er in der Domkirche zu Königsdorf in Berlin. Auch die Mutter Elisabeth, geborene Böhm, war als Sängerin tätig.³ Ihr Debut gab die im Jahr 1756 in Riga geborene Sopranistin und Mezzosopranistin am Theater von Breslau. Bei der darauffolgenden Anstellung am Hoftheater von Neustrelitz lernte sie Antonio Cartellieri kennen.⁴ Ein Eintrag bei Gerber beschreibt die musikalische Tätigkeit der Eltern.

¹ Joseph Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Sign. A-Wgm 10907/134.

Der Verfasser dieser Handschrift ist namentlich nicht bekannt. Es wird im Text erwähnt, dass der Inhalt von Joseph Cartellieri, dem Sohn Antonio Casimirs, einem Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde am 16. September 1826 diktiert wurde. Im Zusammenhang mit dieser Quelle ist zu erwähnen, dass Joseph Cartellieri im Alter von vier Jahren war, als sein Vater Antonio Casimir Cartellieri verstarb. Die im Text angegebenen Daten und Überlieferungen über das Leben des Vaters wurden ihm vermutlich aus zweiter Hand berichtet.

² Ebd., S. 5.

³ Ebd., S. 2.

⁴ Karl-Josef Kutsch/Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 1, K G Saur, München 2003, S. 466.

„Cartellieri (Sgr.) Kammersänger des Herzogs von Meklenburg-Strelitz ums Jahr 1783; singt den Tenor, und wird in Ansehung seiner Fertigkeit und seines empfindungsvollen Vortrages einem Bass an die Seite gesetzt. Er agierte im angeführten Jahre auch mit vielem Beyfalle in der Schweizerischen Alceste.

Cartellieri (Mad.) des vorigen Gattin, zu gleicher Zeit Kammersängerin an diesem Hofe; wird wegen der Reinigkeit, Anmuth und dem Umfange ihrer Stimme sehr bewundert. Auch sie agiert in der deutschen Oper.“⁵

Joseph Cartellieris Bericht legt nahe, dass der gemeinsame und einzige Sohn aus der Ehe von Antonio und Elisabeth Cartellieri in seiner Kindheit von Musik umgeben war und von den Eltern gezielt musikalisch erzogen wurde. Joseph Cartellieri beschreibt, dass Antonio Casimirs Mutter selbst dem Sohn „spielend die ersten Gründe der Kunst, der er später sein Leben weihte, [lehrte], oft, so erzählte sie selbst in ihrem Alter, musste sie stundenlang ihm singen“. Aus folgender Berichterstattung ist ersichtlich, dass sich das musikalische Talent des Sohnes bereits im Kindesalter bemerkbar machte.

„[U]nd in kurzem überraschte er die geliebte Lehrerin [Mutter] mit einem Ariettchen, das er selbst am Klavier sich erdacht hatte, und mit kindlicher Naivität sang.“

Dem Bericht zufolge hatte er als Kind einen natürlichen Zugang zum Musikschaffen:

„Der Vater staunte. Der Kleine hatte ein Duett komponiert, und selbst die eine Stimme samt der Begleitung übernommen. Damahls hatte er das achte Jahr vollendet.“⁶

Über die frühen Jugendjahre des Antonio Casimir ist wenig bekannt. Im Jahr 1785 trennten sich die Eltern Cartellieris.⁷ Während in der Biographie berichtet wird, dass Antonio mit 13 Jahren das Haus verlassen habe und der Aufenthaltsort unbekannt gewesen sei⁸, ging er laut Eitner im Jahre 1786 mit der Mutter nach Berlin und wurde dort musikalisch ausgebildet.⁹ Die Mutter war ab 1788 am Berliner Hoftheater angestellt und

⁵ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, Bd. 1, A-M, Breitkopf, Leipzig 1790, S. 254.

⁶ Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, S. 2-3.

⁷ Kutsch/Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 466.

⁸ Ebd.

⁹ Robert Eitner, *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1900, S. 346.

wirkte erfolgreich in vielen Partien.¹⁰ Dass Cartellieri in Berlin Komposition studierte ist auch einem Artikel im MGG von Antonicek zu entnehmen.¹¹

Im Jahr 1791 nahm der polnische Graf Oborsky Cartellieri als „Tonsetzer und Musikdirektor“ in seine Dienste. In der Biographie wird Graf Oborsky als „grosse[r] Kunstfreund“ bezeichnet.¹² Bis zum Jahre 2013 war über den Musikfreund und Gönner Graf Oborsky wenig bekannt. Sein Name findet sich lediglich im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* unter dem Kapitel I, *Besondere Freunde, Beschützer und Kenner in Wien*.¹³ Die von Olga Baird im Jahr 2013 übersetzten und herausgegebenen Memoiren¹⁴ des polnisch-russischen Musikers und Komponisten Ludwig Wilhelm Tepper de Ferguson (1768-1838) geben Aufschluss darüber, wer Graf Oborsky gewesen sein könnte.

Aus dem Biographischen–Bibliographischen Quellen-Lexikon von Eitner erfährt man, dass Ludwig Wilhelm Tepper in Warschau als Sohn eines Bankiers geboren wurde und in Wien eine musikalische Ausbildung besuchte¹⁵, bei der es zur Begegnung mit Cartellieri kam. In ihrem Artikel zeigt Baird auf, dass Tepper aufgrund des Krieges zwischen Russland und Polen 1792-1793 seine Geburtsstadt Warschau verlassen musste und völlig mittellos und verarmt in Wien landete. Baird berichtet, dass ihm Graf Michal Kazimierz Oginski (1728-1800), der aus einer litauischen Adelsfamilie stammte, anbot bei ihm unterzukommen. Tepper beschrieb ihn in seinen Memoiren als großzügigen Menschen, der „[...] einen jungen Verwandten bei sich [hatte], etwa in meinem Alter, namens Oborski, zu dem er die Zuneigung eines Vaters hatte, und ich kann sagen, dass dies nicht ohne Grund war.“¹⁶ Diese Formulierung lässt vermuten, dass Oborski als uneheliches Kind des Grafen Oginski in dessen Obhut lebte. Der junge Graf Oborsky erkrankte 1794 und starb schließlich 1795. Ein Jahr später verließ Graf Oginsky Wien, was L. W. Tepper

¹⁰ Kutsch/Riemens, *Großes Sängerlexikon* S. 466.

Die Mutter heiratete in zweiter Ehe den Schauspieler Böhme. Unter diesem Namen, der gelegentlich gekürzt wurde und somit mit ihrem Mädchennamen ‚Böhm‘ identisch war, trat sie als Sängerin auf. Aus der zweiten Ehe stammt der Sohn Franz Böhme. Die im *Sängerlexikon* mit 1776-1798 angegebenen Lebensdaten des Sohnes Franz sind fragwürdig, da das Geburtsjahr noch vor der Trennung der Eltern Antonio Casimirs läge.

¹¹ Theophil Antonicek, „Cartellieri, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/29684> (28.01.2022).

¹² Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, S. 3.

¹³ Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Schönfeld, Wien 1796, S. 2.

¹⁴ Ludwig Wilhelm Tepper de Ferguson: *My story*, Übersetzt und herausgegeben von Olga Baird (Yatsenko) und Dmitry Bulanin, 2013.

¹⁵ Robert Eitner, *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 9, Breitkopf & Haertel, Leipzig 1903, S. 379-380.

¹⁶ Olga Baird, „Antonio Casimir Cartellieri and his mysterious patron ‚Count Oborsky‘“, in: *The musical Times*, Berkhamsted, Winter 2015, S. 67.

wiederum in finanzielle Not stürzte. Seine Bemühungen sich als Musiker und Komponist auszubilden und seinen Unterhalt damit zu verdienen setzte er mit Mühe und mit Hilfe seines Freundes Cartellieri fort.

„Ein junger Komponist namens Cartellieri, der bei dem alten Oginski war, studierte Kontrapunkt bei Albrechtsberger. Ich erzählte ihm von meiner Verlegenheit. Er befreite mich davon, in dem er jedes Mal, nachdem er seinen Herrn verlassen hatte, zu mir kam, um mit mir die Lektion zu wiederholen, die er gerade erhalten hatte.“¹⁷

Der Dienstgeber Catellieris war Graf Oginski. Die Ähnlichkeit der Namen Oginski und Oborsky führte vermutlich zu einer Verwechslung. Aus Teppers Memoiren geht hervor, dass Graf Oginski mehrere Aufenthalte in Berlin pflegte. Es ist anzunehmen, dass auch Oborski und somit auch Tepper mitreisten. Dass in dieser Zeit die Aufführung der Oper *Die Geisterbeschwörung* von Antonio Cartellieri im Berliner Nationaltheater stattgefunden hatte, lässt vermuten, dass Cartellieri ebenfalls in der Gefolgschaft Oginskis nach Berlin reiste. Die Aufführung fand am 18. Mai 1793 statt.¹⁸ Während Dieter Klöcker erwähnt, dass Cartellieri bereits 1792 den Grafen nach Berlin begleitet habe und dort seine „erste[n] Erfolge als dramatischer Komponist“ gefeiert habe¹⁹, findet sich in der Berlinisch Musikalischen Zeitung vom 25. Mai 1793 eine ausführliche und ermutigende Kritik über die Oper *Die Geisterbeschwörung* und ihren Komponisten.

„Es ist dies die erste theatralische Arbeit eines jungen hoffnungsvollen Komponisten (einem Sohn des Schauspielers Hrn. *Böhme*); und da sie so viel unverkennbare Spuren von eigenem Talent nicht allein, sondern auch von schon nicht gewöhnlicher Kunstkenntniss und einer glücklichen Hand im Satz der Theatermusik verräth, so verdient er Aufmerksamkeit und Aufmunterung, wie nicht minder eine unverstellte Beurtheilung seines ersten Werkes.“²⁰

Neben Johann Georg Albrechtsberger war auch Antonio Salieri Cartellieris Lehrer in Wien. Ein Studium bei Salieri ist bei Eitner mit der Jahreszahl 1793 datiert²¹ und in der Biographie mit folgendem Eintrag belegt:

¹⁷ Ebd., S. 70.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Dieter Klöcker, „Antonio Casimir Cartellieri (1772-1802) und seine ‚Drei Wiener Bläserdivertimenti‘“, in: *Rohrblatt, Magazin für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon*, 7/2, Hofmann, Schorndorf 1992, S. 111.

²⁰ *Berlinisch Musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts*, hrsg. v. Carl Spazier, Berlin 1794, S. 61-62.

²¹ Eitner, *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 2, S. 346.

„Daß Salieri in der Folge sein Lehrer wurde, ist höchst wahrscheinlich, denn man liest auf einem Quadro-Auszuge, den sein Sohn Joseph Cartellieri besitzt, von seiner Hand die Überschrift: *Palmira ridotto nel IVE dedicata al maistro suo Salieri da Antonio Cartellieri.*“²²

Cartellieris Aufenthalt bei dem Kunstliebhaber Graf Oginski von 1791 bis 1796 bot ihm einen sicheren Lebensunterhalt, eine solide musikalische Ausbildung sowie die Möglichkeit zur Entfaltung seiner erworbenen musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die ihn zu seinen ersten Erfolgen führten.

Eine Begegnung mit Fürst Josef Franz Maximilian von Lobkowitz (1772-1816) prägte den weiteren Lebenslauf und musikalischen Werdegang Cartellieris. Bei einem Konzert der Tonkünstler-Societät war der Fürst im Publikum anwesend und hörte Werke von Cartellieri und Beethoven. Die „Tonkünstler-Gesellschaft für Witwen und Waisen“ wurde in den 1770er Jahren von Florian Gassmann (1729-1774), einem Schüler Salieris, gegründet. So schreibt Albrecht, dass es sich bei den Konzerten, die am Palmsonntag, den 29. März um und am darauffolgenden Montag, den 30. März jeweils um 19 Uhr stattfanden, um Benefizkonzerte handelte, die jährlich im Advent oder der Fastenzeit abgehalten wurden. Es traten Musiker der Hofkapelle und des Burgtheaters auf, die unter der Leitung Salieris standen.²³

Aus den Konzertprogrammen kann entnommen werden, dass auch Ludwig van Beethoven, zu dieser Zeit ebenfalls Student bei Salieri, als Komponist und Interpret mit seinem *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in C-Dur op. 15* auf der Bühne stand. Es war der erste öffentliche Auftritt Beethovens in Wien.

Folgende Werke kamen bei den Konzerten zur Aufführung:

Palmsonntag, 29. März, 19 Uhr

Eine große Symphonie von Cartellieri

Ein neues Klavierkonzert, komponiert und gespielt von Herrn Ludwig van Beethoven

Pause

Gioas, re di Giuda, Oratorium, Teil 1, von Kapellmeister Cartellieri

Mlle. Sessi, Mlle. Marescalchi, Herr Viganoni,

Herr Saal, Herr Vogel, Herr Spangler

²² Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, S. 3.

Es handelt sich hier um einen Auszug für vier Stimmen der Oper *Palmira* von Antonio Salieri, den Cartellieri seinem Meister Salieri widmete.

²³ Thodore Albrecht, *Beethoven und die Wiener Orchestermusik 1792-1795*, <http://www.wienerboe.at/albrecht/Orchester%20Wien%201792-1795.pdf> (17.02.2023. S 2).

Montag, 30. März, 19 Uhr

Eine große Symphonie von Cartellieri

Fantasie am Pianoforte durch Herrn Ludwig van Beethoven

Fagottkonzert von Cartellieri, gespielt von Herrn Matouscheck

Pause

Gioas, re di Giuda, Oratorium, Teil 2, von Kapellmeister Cartellieri

Vokalsolisten wie am 29. März²⁴

Der aus einem weitverzweigten alten Adelsgeschlecht stammende Fürst Lobkowitz hatte seinen Sitz auf den Schlössern Raudnitz (Roudnice) und Eisenberg (Jezeří) in Böhmen und wirkte im mitteleuropäischen Raum als wichtiger Kunst- und Kulturförderer.

Schon der Vater des Fürsten Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, Ferdinand Philipp Joseph (1724-1784), war ein Freund der Kunst und Wissenschaft. Von seinen Reisen durch Europa brachte er neue Erkenntnisse der Technologie mit, mit der er seiner Industrie zum Aufschwung verhalf und knüpfte gleichzeitig enge Verbindungen mit namhaften Musikern. Er hinterließ seinem Sohn große Ländereien, Palais, beträchtliche Sammlungen an Musikalien, Kunstschatzen und Büchern sowie hohes Ansehen durch die Einführung von neuen Industriezweigen. Seinem Sohn hat er die Liebe zur Musik weitergegeben und nebenbei die notwendigen Mittel hinterlassen, um das musikalische Interesse in vollen Zügen auszuleben. Im Hause Lobkowitz wurde der junge Fürst stets von namhaften Musikern, wie den Violinlehrern Giuseppe Trani und dessen Nachfolger Anton Wranitzky unterrichtet und umgeben, was zum Wunsch führte, eine eigenen Musikkapelle einzurichten.²⁵

Vermutlich war Lobkowitz auf der Suche nach Musikern für seine Kapelle als er in dem Konzert auf Cartellieri und Beethoven aufmerksam wurde. In der Biographie wird über die Abwerbung Cartellieris von Graf Oginski berichtet:

„Cartellieri dirigierte seine Symfonie C mol, und der überraschte Fürst hielt sogleich bey Oborsky um ihn an, der ihn sehr ungern verlor. So ward Cartellieri im Jahre 1796 Kapellmeister bey diesem großen Gönner alles Schönen, dessen Hof bekanntlich der Sammelplatz aller Künstler war.“²⁶

Die von Tomislav Volek angestellten Recherchen im Familienarchiv Lobkowitz belegen das Gründungsdatum der Hofkapelle Lobkowitz mit dem 1. Januar 1797. In der Lobko-

²⁴ Ebd.

²⁵ Tomislav Volek, „Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikerfreund und Kunstmäzen“, in: *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimir Helfert*, hrsg. v. Milada Johasova und Matthias J. Pernerstorfer, Hollitzer, Wien 2016 (= Summa Summarum 3), Bd. 2, S. 861-863.

²⁶ Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, S. 3-4.

witz'schen Zentralbuchhalterei sind als Mitglieder die Violinisten Anton Wranitzky und Anton Schreiber, die Cellisten Anton Kraft und dessen Sohn Nikolaus sowie der Bratschist Alois Siegel angeführt. Ein Jahr später ist Valentin Kolbe als Bratschist und Oboist hinzugekommen. Volek führt an, dass Antonio Casimir Cartellieri am 1. Mai desselben Jahres als Singmeister und Violinist und seit dem Jahr 1800 als zweiter Kapellmeister wirkte und bezahlt wurde.²⁷

Die Kapelle hatte die Aufgaben, den Fürsten auf seinen jährlichen Reiserouten zwischen Wien – Prag – Eisenberg – Raudnitz – Prag – Wien zu begleiten und bei Festlichkeiten, Hauskonzerten, Geburts- und Namenstagen oder Hausbällen aufzutreten. Der Fürst versorgte die Kapelle mit guten Instrumenten und scheute keine Kosten bei der Anschaffung von Notenmaterial, der Bezahlung guter Musiker oder der Aufführung aktueller Kompositionen. Unter den auf den Rechnungsbelegen angeführten Komponisten aus dem Jahr 1799 findet sich neben Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Anton und Paul Wranitzky, Adalbert Gyrowetz, Ignaz Pleyel, Johann Georg Albrechtsberger, Emanuel Aloys Förster, Joseph Weigl, Niccolò Antonio Zingarelli, Domenico Cimarosa, Rudolphe Kreutzer, Giovanni Battista Viotti, Luigi Boccherini, Andreas Romberg, Peter Hansel, Joseph Wölfl, Anton Zimmermann, J.²⁸ Himm auch Antonio Cartellieri.²⁹

Dass Cartellieri den Fürsten im Gesang unterrichtete und dieser aktiv an Konzerten teilnahm, belegt ein Bericht über ein Konzert, das im Sommer 1798 auf Schloss Teplitz zu Ehren des Fürsten Johann Nepomuk Clary-Aldringen stattfand. Dirigent bei diesem Auftritt war der Violinist Anton Wranitzky, Fürst Lobkowitz sang eine Arie, Fürst Zubov spielte Violine und zwei kurländische Prinzessinen sangen ein Duett.³⁰

Aufgrund seines großen Interesses an Kunst investierte Lobkowitz viel Geld in musikalische Projekte und förderte musikalische Einrichtungen. Sein Engagement zeigte er durch seine Mitgliedschaft in verschiedenen Kunst- und Wohltätigkeitsvereinen wie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag, der Gesellschaft der Assoziierten in Wien oder auch der Tonkünstler-Societät für Witwen- und Waisen.³¹ Die aktive Förderung der Musik durch den Fürsten spielte eine wesentliche Rolle für die spätere

²⁷ Volek, „Franz Joseph Maximilian Lobkowitz“, S. 864-865.

²⁸ Der Vorname des Komponisten J. Himm konnte in Quellen nicht gefunden werden.

²⁹ Ebd., S. 867.

³⁰ Ebd., S. 865.

³¹ Ebd., S. 868.

Gründung des Konservatoriums für Musik in Prag 1811 und die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1812.³²

Volek erwähnt, dass der Fürst eine Vorliebe für Opern und Theater hatte. Im Jahr 1799 ließ er für die Aufführung von Konzerten und Opern einen großen Saal auf Schloss Raudnitz erbauen. 1802 veranlasste er zur Abhaltung von Musikakademien und Opernaufführungen den Bau eines Haustheater auf Schloss Eisenberg, das den Beinamen „Musesitz“ erhielt. Nicht geringer fiel die Musikpflege in den Wiener Palais des Fürsten aus, wo die Veranstaltung von Bällen hinzukam.³³ In dieser Zeit komponierte Cartellieri die italienische Oper *Angarda* und die deutsche Oper *Rübezahl*. Beide Werke entstanden in den Jahren 1800-1802 und wurden neben Mozarts Opern genauso wie neben Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten* zur Bühne gebracht, berichtet Volek.³⁴

Trotz steigender Ausgaben für Musikalien, Musikergehälter und hochwertige Instrumente, steigerte der Fürst seine Aktivitäten auf diesem Gebiet. Er nahm dafür sogar Schulden auf. Sein großes Engagement als Kunstmäzen hat für uns heute eine große Bedeutung. So schreibt Volek abschließend:

„Überragend ist das Mäzenatentum des Fürsten das nicht nur Beethoven, sondern auch einer großen Zahl von anderen Künstlern in Wien und Böhmen gegolten hat. Sein Umfang war bisher nicht genügend bekannt. Es beruhte auf zwei wesentlichen Voraussetzungen: auf seiner leidenschaftlichen Liebe zu Theater und Musik und auf seiner bis zur Verschwendung reichenden Großzügigkeit.“³⁵

Im Jahr 1800 heiratete Cartellieri Franziska, geborene Kraft, die Tochter des Cellisten Anton Kraft. Aus ihrer Ehe gingen drei Söhne hervor: Joseph, Anton und Paul. Cartellieri hatte im Dienst des Fürsten Lobkowitz eine gute Anstellung. Dennoch brachte er in einem Brief vom 7. Oktober 1806 an den Vater seine Unzufriedenheit zum Ausdruck:

„Hier freut mich gar nichts mehr. Man kann fast nicht mehr leben. All das Wenige, das ich mir erspart habe, geht nach und nach hinaus, und die Umstände verschlechtern sich immer mehr, obwohl ich mich nicht über meinen Herrn beklagen kann. Er gibt mir 1200 Gulden im Jahr, er schätzt mich, er hat mich wirklich sehr gern.“³⁶

³² Marie Tarantová, „Lobkowitz, Joseph Franz Maximilian Fürst von (1772-1816), Generalmajor und Mäzen“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 5, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1971, S. 260.

³³ Volek, „Franz Joseph Maximilian Lobkowitz“, S. 868.

³⁴ Ebd., S. 869.

³⁵ Ebd., S. 892.

³⁶ Ausschnitte aus dem Brief von Antonio Casimir Cartellieri an seinen Vater sind in dem Booklet der CD *Clarinet Quartets* auf S. 26-27 veröffentlicht. Der oder die Übersetzerin des ursprünglich in italienischer

In dem Brief berichtet er dem Vater über seinen gesundheitlichen Zustand. Seit etwa einem halben Jahr gehe es ihm nicht gut und er verspüre immer wieder Schmerzen und Krämpfe in der Brust.³⁷ Als Begründung für seinen schlechten Gesundheitszustand werden in der Biographie „seine angestregten rastlosen Arbeiten“ angeführt.³⁸ Cartellieri stand im Genuß der Glanzzeiten des Fürsten Lobkowitz. Den Niedergang durch die völlige Verschuldung des Fürsten erlebte er nicht mehr. Auf einer Reise von Schloss Eisenberg nach Raudnitz starb Cartellieri am 2. September 1807 nach einem Schwächeanfall in Liebshausen im Alter von nur 35 Jahren.³⁹ Trotz der hohen Verschuldung des Fürsten Lobkowitz kümmerte sich dieser um die finanzielle Versorgung der Söhne Cartellieris und deren Mutter. Joseph Cartellieri (1803-1860) trat in die Fußstapfen des Vaters und leitete später die fürstliche Kapelle in Eisenberg.⁴⁰

Sprache verfassten Briefes ist unbekannt. Für den Text ist Prof. Dieter Klöcker verantwortlich. Copyright und Print: Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, MDG 301 1097-2, Deutschland 2002.

³⁷ Ebd.

³⁸ Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, S. 4.

³⁹ Ebd., S. 4-5.

⁴⁰ Volek, „Franz Joseph Maximilian Lobkowitz“, S. 889.

3. Cartellieris Flötenkonzert in G-Dur

3.1 Quellen

Quelle A: Autograph, verschollen

Quelle B: Stimmendruck, Verlag Bossler Nr. 293; Dänemark, Kopenhagen, Det kongelige Bibliotek, Signatur: mu 6208.0482, Giedde VIII, 45; 48; Das Titelblatt trägt die Überschrift: *Concert pour une Flutte Principale accompagné de deux Violons, deux Obois, deux Cors. Viola et Basse composé par M^{sr} Antoine Cartellieri.* darunter linksbündig: *N^o 293*, rechtsbündig: *Prix 1f 12xr*, darunter: *á Darmstadt chès Bossler et aus Addresses ordinaires.* Der Druck ist in vielerlei Hinsicht fehlerhaft. Neben falsch gedruckten Noten, fehlenden dynamischen Zeichen und Versetzungszeichen finden sich undeutlich gedruckte Bindebögen und falsche Angaben der Anzahl der Pausentakte.

Der Druck besteht aus folgenden Stimmen:

Flauto concertante

Oboe primo

Oboe secondo

Corno primo

Corno secondo

Violino primo

Violino secondo

Viola

Violoncello

Der Zeitpunkt des Druckes ist mit unterschiedlichen Jahreszahlen angegeben. Ingo Gronefeld führt in seinem Katalog *Flötenkonzerte bis 1850*⁴¹ das Jahr 1797 an. Bei RISM⁴² wird 1795 und bei IMSLP⁴³ „ca. 1792“ als Jahr der Druckentstehung angegeben.

Der Verlag des Musikdruckers, -händlers und -schriftstellers Heinrich Philipp Bossler übersiedelte im Jahr 1792 von Speyer nach Darmstadt.⁴⁴ Dort führte sein Sohn die Ge-

⁴¹ Ingo Gronefeld, *Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*, Bd. 1, Hans Schneider, Tutzing 1992, S. 207.

⁴² Répertoire International des Sources Musicales
<https://opac.rism.info/search?id=991015444&View=rism> (15.11.2023).

⁴³ International Music Score Library Project
[https://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_G_major_\(Cartellieri%2C_Casimir_Anton\)](https://imslp.org/wiki/Flute_Concerto_in_G_major_(Cartellieri%2C_Casimir_Anton)) (15.11.2023).

⁴⁴ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 3, hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Neudruck der 1. Auflage von 1876, Berlin 1967, S. 191-192.

schäfte bis 1796 weiter. Die Verlagstätigkeit wurde nach dem Einmarsch der Französi-
schen Truppen im August 1796 eingestellt.⁴⁵ Innerhalb dieses Zeitraumes wurde der
Druck des Flötenkonzertes angefertigt.

Quelle C: Stimmenabschrift, Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Signatur:
D-BFb C-ar 64.⁴⁶ 28 Blätter mit 48 beschriebenen Seiten im Querformat, 10zeilig ras-
triert. Überschrift auf dem Titelblatt: *Nº27 Concerto. Flauto Principale*. Auflistung der
Stimmen in einem Rahmen: *Violino Primo. Violino Secondo. Oboe Primo. Oboe Secondo.*
Corno Primo. Corno Secondo. Viola. Basso. Rechts darunter: *Par M^r Antoine Cartellieri*. In
der rechten oberen Ecke *executer avec approbation 23. Septbr 1798 LS*⁴⁷. Darunter mit
Bleistift notiert: *14. Juillet 1799*, darunter: *28. Juin 1800*, darunter: *10. Juillet 1803* darun-
ter schwer leserlich und überschrieben [*nicht eindeutig lesbar*] *26. überschrieben mit 11.*
[*nicht eindeutig lesbar*] *1805*.⁴⁸

Die Abschrift besteht aus folgenden Stimmen:

Flauto Principale.

Oboe Primo.

Oboe Secondo.

Corno Primo.

Corno Secondo.

Violino Primo.

Violino Secondo.

Viola.

Basso.

Violino Primo: Ripien.

Violino Secondo: Ripien.

⁴⁵ Hans Schneider, *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bossler, 1744-1812. Mit bibliographischen Übersichten und einem Anhang: Mariane Kirchgeßner und Bossler*, Tutzing 1985, zit. nach Oswald Bill, „Bossler, Heinrich Philipp“, in: *Stadtlexikon Darmstadt*, Redaktion: Anke Leonhardt, Peter Engels, Darmstadt 2006, online: <https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/b/bossler-heinrich-philipp.html> (17.11.2023).

⁴⁶ Die Abschrift des Flötenkonzertes befindet sich in der Musikaliensammlung der Fürsten zu Bentheim und Steinfurt, einem westfälischen Adelsgeschlecht. Im Jahr 1964 wurde die Sammlung an die Universitäts- und Landesbibliothek Münster als dauerhafte Leihgabe übergeben.

⁴⁷ Den Vermerk *executer avec approbation* („mit Zustimmung ausführen“) ließ Fürst Ludwig Wilhelm zu Bentheim und Steinfurt auf jene Werke schreiben, die er für aufführungswürdig hielt.

⁴⁸ Diese Daten beziehen sich auf die Termine der Aufführung des Werkes. Fürst Ludwig Wilhelm zu Bentheim und Steinfurt, der die Abschrift in seinem Besitz hatte, versah das Notenmaterial seiner Sammlung, das zur Aufführung kam, oftmals mit dem Datum der Aufführung. siehe: Burkhard Rosenberger, *Die Musiksammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster*. <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-85659545982> (10.11.2023). S. 7.

Die Abschrift ist sehr gut leserlich verfasst. Die ersten beiden Sätze des Konzertes wurden gekürzt, indem einzelne Taktabschnitte durchgestrichen oder die Anzahl der Pausen weggewischt und neu darüber oder darunter geschrieben wurden. Im ersten Satz wurde die Streichung von Takt 46-59, Takt 99-105, Takt 186-197 und Takt 219-232 und im zweiten Satz Takt 30-42 vorgenommen. Die Stimmen für *Violino Primo: Repien.* und *Violino Secondo: Repien.* sind nicht am Titelblatt angeführt. Da sich die Handschrift dieser beiden Stimmen von der übrigen Stimmen unterscheidet, wurden sie vermutlich nachträglich von einem anderen Verfasser erstellt. Die Kürzungen in den ersten beiden Sätzen wurden in diesen Stimmen nicht im Nachhinein vorgenommen, sondern sind bereits notiert.

Auf der Rectoseite des Blattes drei der Stimme *Flauto Principale* ist ein schmales Zusatzblatt mit einer Kadenz für den ersten Satz und einer Überleitung zum dritten Satz beigelegt. Sie ist in der Handschrift des Kopisten verfasst. Auf derselben Seite befindet sich in der vorletzten unbeschriebenen Notenzeile eine mit Bleistift notierte Kadenz für den zweiten Satz und eine Einleitung zum dritten Satz. Auf der Rectoseite des Blattes 4 ist in der unterersten unbeschriebenen Notenzeile wiederum in der Handschrift des Kopisten eine Überleitung für den dritten Satz notiert. Das Entstehungsdatum der handschriftlichen Kopie ist bei RISM⁴⁹ mit dem Jahr 1790 angegeben.

Da das Autograph verschollen ist, kann die Frage, welche der beiden Quellen B und C das Original als Vorlage hatte, beziehungsweise welche der beiden Quellen zur Vorlage der jeweils anderen diente, nicht endgültig beantwortet werden. Die überlieferten Daten sprechen für eine frühere Entstehung der Quelle C. Dennoch führen verschiedene Hinweise zu der Annahme, dass Quelle C eine Abschrift der Druckausgabe Quelle B darstellt. Es wurden aus der Quelle B Fehler übernommen, die in Quelle C teilweise im Nachhinein korrigiert wurden. (Bsp.: siehe 3. *Kritischer Bericht*, 3.3 *Einzelanmerkungen*, 3. Satz, *Rondo Allegro*, Takt 71)

Die abweichenden Lesarten in Quelle C sind ein weiteres Indiz dafür, dass Quelle B als Vorlage diente. Es handelt sich hierbei vorwiegend um zusätzlich notierte Verzierungen und Veränderungen in der Stimme der Flauto principale, die offensichtlich den Notentext der Quelle B als Grundlage haben. Hätte Quelle C als Vorlage für Quelle B gedient, wäre es eher unwahrscheinlich, dass der Herausgeber diese Verzierungen und Veränderungen weggelassen hätte. Weitere Veränderungen in der Flötenstimme der

⁴⁹ <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=450000732> (15.11.2023).

Quelle C sind Oktavierungen einzelner Töne und kurzer Passagen so wie das Setzen von kurzen Pausen, die dem Flötisten vermutlich die Möglichkeit zur Atmung bieten sollen. (siehe *Kritischer Bericht, Einzelanmerkungen*) Im Notentext der Quelle C sind Kadenz und Überleitungen der Solostimme hinzugefügt, die in Quelle B nicht vorhanden sind. (siehe *ANHANG 1, Kadenz und Überleitungen*) Der Notentext der Quelle B diente der Quelle C offensichtlich als Grundgerüst und beinhaltet Zusätze und Abweichungen in der Flötenstimme. Somit ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die Druckausgabe (Quelle B) als Vorlage der Stimmenabschrift (Quelle C) diente und Quelle B vermutlich das Autograph oder eine ebenfalls verschollene Abschrift zur Vorlage hatte.

Anmerkungen zum Erstbesitzer der handschriftlichen Kopie

Die Musikaliensammlung der Fürsten zu Bentheim und Steinfurt wurde 1964 an die Universitäts- und Landesbibliothek Münster als dauerhafte Leihgabe übergeben. Der aus einem westfälischen Adelshaus stammende Graf Karl Paul Ernst zu Bentheim und Steinfurt (1729-1780) und dessen Sohn Ludwig Wilhelm Geldricus Ernst zu Bentheim und Steinfurt (1756-1817) haben die Sammlung angelegt beziehungsweise weitergeführt.

Die Grafen Karl und Ludwig waren Musikliebhaber und sehr bemüht ihre Sammlung an Notenmaterialien stetig zu erweitern. Dabei legten sie Wert auf Neuerscheinungen, die sich am modernen und aufgeklärten Stil ihrer Zeit orientierten. Die vielen Reisen, die sie unternahmen, führten vorwiegend nach Süddeutschland und Paris. Bei ihren Konzert- und Opernbesuchen versuchten sie mit den Musikern und Komponisten persönlich in Kontakt zu treten.⁵⁰ So wie der Vater Karl war auch sein Sohn Ludwig ein gut ausgebildeter Flötist und trat selbst regelmäßig in Konzerten auf.⁵¹ Handschriftliche Notizen und Eintragungen auf den Notenblättern zeugen von einer regen Konzerttätigkeit am Hof Bentheim zu Steinfurt.

⁵⁰ Burkard Rosenberger, Die Musiksammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, in: *Forum Musikbibliothek*, 22 (2001), S. 7 <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-85659545982> (10.11.2023).

⁵¹ Die im Jahr 1764 gegründete Hofkapelle hatte bis zu 35 Orchestermitglieder. Im Zuge der Errichtung einer Parkanlage 1765, in der sich ein künstlich angelegter See und ein Badehaus befanden, wurde auch ein Konzertsaal errichtet. Der Fürst veranstaltete ab 1774 von Juni bis September an jedem Sonntag öffentliche Konzerte im Bagno-Saal, dem Konzertsaal im Schlosspark. Jeder anständig Gekleidete hatte Zugang zu diesen Konzerten. Der Beschreibung nach traten beide Grafen, Vater und Sohn, selbst als Solisten auf. siehe: Rosenberger, Die Musiksammlung, S. 6-7.

3.2 Aufführungspraktische Hinweise

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden zahlreiche Lehrwerke und Methodenbücher für Musiker. Sie geben einerseits Anweisungen zu spieltechnischen Praktiken und beinhalten andererseits allgemeingültige Regeln und Hinweise zur Aufführungspraxis. Die Lehrbücher *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*⁵² von Johann George Tromlitz und *Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flûte*⁵³ von François Devienne werden durch ihre zeitliche und räumliche Nähe der Entstehung zur Veröffentlichung des Flötenkonzertes für nähere Erläuterungen herangezogen und geben für eine authentische Aufführung wichtige historische Informationen. Johann George Tromlitz' Werk *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* wurde im Jahr 1791 von dem „Tonkünstler und Flötenist“ Tromlitz nach seiner 22jährigen Tätigkeit als 1. Flötist im Leipziger „Großen Konzert“, dem späteren Gewandhausorchester, in Leipzig herausgegeben. In dieser Zeit widmete sich Tromlitz intensiv dem Flötenbau und wirkte bei der Entwicklung der Flöte mit acht Klappen mit. Die Flötenschule des François Devienne erschien 1792 in Paris. Als Flöten- und Fagottvirtuose, Komponist und Musikpädagoge unterrichtete er die Flöte am Conservatoire de Musique in Paris. Sein Lehrwerk vermittelt Übungen und Techniken die der modernen virtuosens Spielweise entsprechen. Für das Flötenkonzert sind die Kapitel über Verzierungen, Artikulation und Fermaten und Kadenzten relevant. Letzteres erweckt besonderes Interesse, da in der Abschrift Überleitungen Fermaten und Kadenzten überliefert sind.

3.2.1 Verzierungen

Dass es in der Musizierpraxis des 18. Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit war, ein Werk mit Verzierungen – seien es wesentliche oder willkürliche – zu verschönern, zeigen einmal mehr Tromlitz' Aufzeichnungen im 10. Kapitel *Von den Manieren*. „Diese Auszierungen sind nothwendig, und können nie wegbleiben.“ Komponisten setzten mit wenigen Ausnahmen Verzierungszeichen in ihre Werke. Im Übrigen war es „dem Nachdenken des Ausübers überlassen, dieselben hinzuzuthun.“⁵⁴ Die Vielfalt der Möglichkeiten

⁵² Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1791.

⁵³ François Devienne, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*, Jean-Jérôme Imbault, Paris 1792.

⁵⁴ Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 237.

zur Verzierung stellt er in folgender Aufzählung dar. So gehören zu den als „wesentliche Auszierungen“ beschriebenen Verzierungen die Bebung, der Vorschlag oder Vorhalt, der Nachschlag, der Anschlag oder Doppelvorschlag, der Schleifer, der Doppelschlag, der Pralltriller und Schneller, der Mordent, das Battement, das Durchziehen der Töne, das forte und piano sowie das Wachsen und Abnehmen und auch der Triller. Mit besonderem Nachdruck empfiehlt Tromlitz „die schickliche Anwendung derselben.“⁵⁵

Für die Verzierung einer Solostimme war der Interpret zuständig, der diese nach bestem Wissen, gutem Geschmack und unter Berücksichtigung des Charakters des Werkes einsetzte. Der Komponist notierte nur jene Verzierungen, die nicht weggelassen werden konnten oder ausdrücklich von ihm erwünscht waren.

Im Flötenkonzert sind neben Trillern auch Vorschläge und Doppelschläge notiert.

Der Triller

Tromlitz widmet dem Triller in seinem Lehrwerk ein eigenes Kapitel und zeigt somit die Bedeutung dieser Verzierung auf. Während Quantz in seiner Abhandlung *Versuch einer Anweisung die Flöte traversier zu spielen* aus dem Jahr 1752 das Spielen eines Vor- und Nachschlages im Zusammenhang mit dem Triller als selbstverständliche Praxis betrachtete, da ansonsten „der Triller nicht vollkommen und brillant genug seyn würde“⁵⁶, finden sich in Tromlitz' Abhandlung, rund 40 Jahre später, mehrere Möglichkeiten der Ausführung. Ein Triller habe immer einen Vorschlag, wenn er innerhalb einer stufenförmig verlaufenden Melodie vorkommt. Er könne hingegen kurz gemacht oder weggelassen werden, falls „der Gesang [...] mit einem Triller an[fängt].“⁵⁷

Ob ein Triller mit der oberen Trillernote oder der Hauptnote begonnen werden sollte, lässt Tromlitz dem Interpreten über. Der Satz: „Einige wollen man soll den Triller von oben anfangen, [...]. Wer ihn so machen will, kann es thun“, zeigt, dass durchaus beide Möglichkeiten praktiziert wurden. (Abb. 1.) Tromlitz spricht sich für einen Beginn des Trillers von der Hauptnote aus. Sie solle „deutlich gehöret werden, eben so, als ob der Triller nicht da wäre.“⁵⁸

⁵⁵ Ebd., S. 362.

⁵⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Johann Friedrich Voß, Berlin 1752, S. 85.

⁵⁷ Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 270-271.

⁵⁸ Ebd., S. 272.

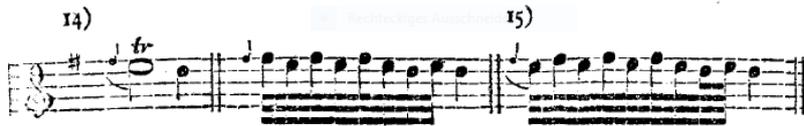


Abb. 1. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 272. Beispiele für Trillerbeginn von oben und unten.

Der Nachschlag eines Trillers besteht aus zwei angehängten Noten, wobei die Erste einen ganzen oder halben Ton unter der zu trillernden Note und die Zweite aus der Trillernote besteht. Tromlitz erwähnt neben diesem Doppelnachschlag noch zwei weitere Möglichkeiten einen Triller zu beenden. Zum einen das Vorausnehmen der Schlussnote und zum anderen der übliche Doppelnachschlag mit eingeschobener Vorschlagsnote.⁵⁹



Abb. 2. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 272. Beispiele für Arten der Nachschläge von Trillern.

Die in der Abschrift notierten Triller sind mit denen des Druckes identisch und zeigen als Kadenztriller jeweils das Ende einer melodischen Phrase an.

Der Vorschlag

Der kurze Vorschlag, wie er beispielsweise im ersten Satz in Takt 46 als Sechzehntelnote notiert ist, wird auf den Schlag gespielt. Laut Tromlitz setze man Vorschläge dieser Art bei der Wiederholung von mehreren Viertel- oder Halben Noten auf derselben harmonischen Stufe im schnellen Satz ein.⁶⁰

Im zweiten Satz sind in Takt 4 und Takt 46 Vorschläge geschrieben, die aus mehreren kurzen Noten bestehen. Sie werden vor dem Schlag gespielt. Tromlitz bezeichnet diese Verzierung auch als „Nachschlag“.⁶¹ Ebenfalls kurz und vor dem Schlag sollen laut Tromlitz jene Vorschläge gespielt werden, die vor einem notierten Vorschlag in einer Melodie gesetzt sind, wie es in Takt 3 des dritten Satzes vorkommt.⁶²

⁵⁹ Ebd., S. 272.

⁶⁰ Ebd., S. 245.

⁶¹ Ebd., S. 251.

⁶² Ebd., S. 249.

Am Ende des 18. Jahrhunderts war das Verzieren von musikalischen Werken mit wesentlichen und willkürlichen Manieren eine Selbstverständlichkeit. Der gute Geschmack sollte bestimmen, wieviel und welche Verzierungen angewendet werden. Folgendes Zitat bestätigt eine reiche Verzierungspraxis, die anscheinend den Geschmack des Herrn Tromlitz nicht zufriedenstellen konnte: „Man trillert heut zu Tage so viel, daß man bey stufenweise auf- und absteigenden Gängen, durch ganze und halbe Töne, und bey springenden Gängen, auf der guten und schlechten Note trillert, daß des Trillerns kein Ende wird.“⁶³ In Tromlitz' Lehrbuch wird an mehreren Stellen der Ruf nach bewusst gesetzten Verzierungszeichen laut. Er fordert, „daß alle dergleichen Manieren mit ordentlichen Noten ausgedrückt würden“,⁶⁴ da eine schriftliche Erklärung der exakten Ausführung oftmals eine Schwierigkeit darstelle. An weiterer Stelle schreibt er: „Des Componisten Pflicht ist, sie [die Manieren] hinzuschreiben, die er verlangt.“⁶⁵

3.2.2 Artikulation

In der Abschrift sind Artikulationszeichen wie Bindebögen, Punkte und Striche über den Noten sehr klar und genau eingetragen. Die „Sprache auf dem Instrument“, die durch den „nach Regeln geordneten Wind“⁶⁶ entsteht, dient einem verständlichen und deutlichen Ausdruck in einem Musikstück. Gemeint ist damit der differenzierte Einsatz des Zungenstoßes, der bei Tromlitz mit den Silben „ta“, „da“ und „ra“ und deren Kombination zu erfolgen hat. Devienne verwendet in seiner Flötenschule zwar Striche und Punkte über den Noten, beschreibt in seiner Anweisung aber nur Striche als „Notes détachées“ mit dem Zusatz: „Il faut attaquer fermement la Note, sinin les sons d'en haut ne sortir aient qu'avec peine ce coup de lanue doit répondre ait Stacato du Violon.“⁶⁷ Der Begriff „Abstoßen“ wird im Musikalischen Lexikon von Koch mit „absetzen“ gleichgesetzt, bei dem „die Töne sehr merklich voneinander abgesondert werden, und sich zwischen dem Anschlage derselben ein klangleerer Zwischenraum bemerken läßt.“⁶⁸Aus

⁶³ Ebd., S. 277.

⁶⁴ Ebd., S. 252.

⁶⁵ Ebd., S. 261.

⁶⁶ Ebd., S. 154.

⁶⁷ „Abgestossene Noten. Man muss diese Noten mit Nachdruck angreifen, sonst kommen die höhern Töne nicht gehörig heraus. Dieser Zungenschlag ist dem Staccato auf der Violin ähnlich.“

Francois Devienne, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*, Jean-Jérôme Imbault, Paris 1794, S. 8.

⁶⁸ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802, S. 42-43.

einem Notenbeispiel von Tromlitz wird ersichtlich, dass dieser zwischen den beiden Zeichen noch deutlicher differenziert. Der Strich über einer Note erfordert bei ihm die Verwendung der harten Silbe „ta“ und der Punkt über einer Note die Kürzung ebendieser durch das Sprechen von „at“.⁶⁹

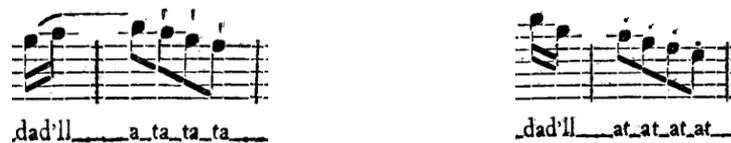


Abb. 3. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 234. Beispiele zur Artikulation mit Strichen und Punkten über Noten.

Neben detailreichen Anweisungen und Regeln, die Verwendung der drei Silben betreffend, sind laut Tromlitz die vom Komponisten eingetragenen Artikulationszeichen aber in jedem Fall einzuhalten. „[S]tehet aber nichts darüber, so ist es ein Zeichen, daß es der Componist nach der Regel gespielt haben will“, meint Tromlitz und verweist darauf, die Artikulation in der Art und Weise des Komponisten fort zu führen.⁷⁰ Er beschreibt, dass sich wiederholende Abschnitte eines Werkes mit veränderter Artikulation vorgetragen werden können, wenn „diese mit Ueberlegung und nach Regeln“ eingesetzt würden.⁷¹

3.2.3 Fermaten und Kadenzen

Die in der Solostimme mit Fermaten gekennzeichneten Töne innerhalb der Sätze oder am Ende derselben, geben dem Interpreten die Gelegenheit zum kunstvollen Verzieren. Aus einer Praxis der spontanen Improvisation, die im Rahmen bestimmter Vorgaben stattfand, wurden Kadenzen gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend durch den Komponisten oder den Interpreten aufgeschrieben. Die Abschrift des Flötenkonzertes von Cartellieri beinhaltet niedergeschriebene Kadenzen und Verzierungen von Fermaten. Sie sind bis auf eine mit Bleistift notierte Kadenz mit der Feder des Kopisten und in dessen Handschrift verfasst. Es lässt sich jedoch nicht nachvollziehen, wer der Urheber dieser Kadenzen ist. Die Überleitungen und Kadenzen sind im ANHANG 1 in moderner Schreibweise dargestellt.

⁶⁹ Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 234.

⁷⁰ Ebd., S. 196.

⁷¹ Ebd., S. 156.

Im 1. Satz *Allegro* befindet sich eine Fermate in Takt 163 unter der Trillernote, wie auch unter der im Oktavsprung darauffolgenden Note (Abb.3.). Tromlitz' Spielanweisung für den Solisten lautet „den Triller nach Belieben länger, und eine kleine Auszierung dazu [zu] machen.“⁷²



Abb. 3. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, 1. Satz *Allegro*, Takt 162-165.



Abb. 4. Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 295. Beispiel für eine Verzierung einer Fermate im Oktavsprung.

Eine „Aufhaltung“ der gleichen Art findet sich im 2. Satz *Romanze Andante*. (Abb. 5.) Hier endet ein melodisches Thema in Takt 32 mit Fermaten im Oktavsprung. Für diese Stelle ist mit Bleistift am selben Notenblatt eine Kadenz notiert. (Abb. 6.) Die nach einem vertikalen Strich angeschlossene Notiz stellt eine Einleitung in den darauffolgenden Abschnitt dar.



Abb. 5. Cartellieri. Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, 2. Satz *Romanze Andante*, Takt 30-49.



Abb. 6. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, Flauto Principale, Blatt 3, Rectoseite; Kadenz und Überleitung zu Takt 32 des 2. Satzes *Romanze Andante*.

⁷² Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 294.

Einer Fermate über dem Ton cis' in Takt 211 des 1. Satzes *Allegro* folgt eine Generalpause, die laut Tromlitz verlangt, dass „alle Stimmen [so lange] schweigen [...], als es der Anführer für gut befindet.“⁷³

Laut Quantz wird eine Kadenz am „Schluß einer concertirenden Stimme, durch eine kleine Passagie,“ verziert, wobei „sich der Baß aufhalten muß“.⁷⁴ In der Abschrift ist im 1. Satz *Allegro* in Takt 272 die Schlusskadenz durch eine Fermate über der Note vor dem Schlusstriller gekennzeichnet. (Abb.7.) In der Druckausgabe fehlt diese Kadenz.

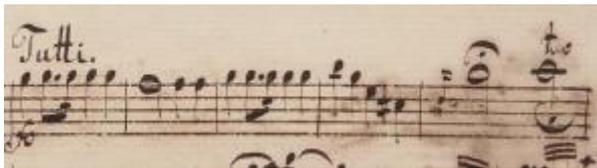


Abb. 7. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, 1. Satz *Allegro*, Takt 268-272.

Obwohl die Kadenzen aus „allerhand zusammengesetzten Figuren und Gedanken, freye Fantasien, und mehrentheils ohne Takt sind“, müssen sie dennoch festgelegten Regeln folgen. Sie sollten dem Charakter des Satzes entsprechen, überraschende Wirkung zeigen, in ihren Intervallen den harmonischen Grundregeln folgen, und wenn möglich auf einem Atemzug spielbar sein.⁷⁵ Hierbei kann könne eine Ausnahme gemacht werden, wenn durch das Atemholen „die Sache dadurch keinen Schaden leiden kann“⁷⁶, Ein der Abschrift beigelegtes Blatt, auf dem die Kadenz zu Takt 272 des 1. Satzes *Allegro* und die Einleitung zum 3. Satz *Rondo* notiert ist, gibt ein Beispiel aus der Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts. (Abb. 8.)

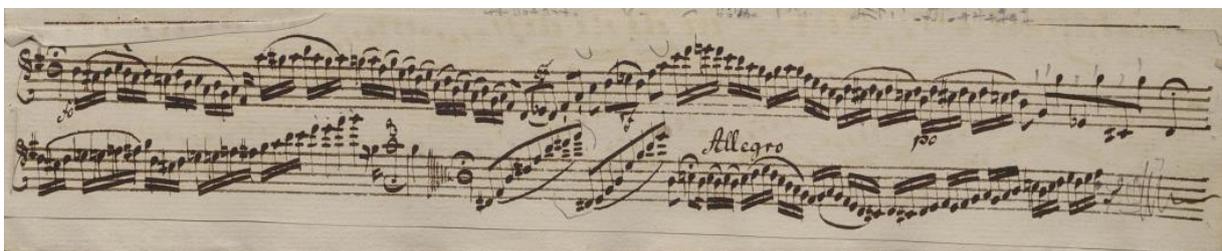


Abb. 8. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, 1. Satz *Allegro*, beigelegtes Blatt zu Blatt 3; Schlusskadenz 1. Satz *Allegro*, Überleitung vom 2. Satz *Romanze Andante* zum 3. Satz *Rondo*.

⁷³ Ebd., S. 294.

⁷⁴ Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, S. 152.

⁷⁵ Ebd., S. 299.

⁷⁶ Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht*, S. 304.

Tromlitz beschreibt, dass die Wirkung der Kadenz darin läge, „die Zuhörer noch einmal bey dem Ende unvermuthet zu überraschen, und noch einen besondern Eindruck in ihrem Gemüthe zurück zu lassen.“⁷⁷

Der 2. Satz *Romanze Andante* endet mit einer Fermate und einer Generalpause in Takt 59 (Abb. 9.), die Platz für eine Überleitung zum 3. Satz *Rondo* bietet. (Abb. 8.)



Abb. 9. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, 2. Satz *Romanze Andante*, Takt 56-59, 3. Satz *Rondo* Takt 1.

Tromlitz erwähnt in seinem Lehrbuch, Fermaten seien auch im Rondo zu finden. Dort können sie eine Einleitung zum Hauptsatz kennzeichnen⁷⁸, wie es auch in Takt 156 des 3. Satzes *Rondo* der Fall ist. (Abb. 10.) Ein Beispiel für eine ausgeschriebene Einleitung ist in der Abschrift festgehalten. Der überleitenden Verzierung ist eine Bleistiftnotiz mit der Spielanweisung „vivace“ hinzugefügt. (Abb. 11.)



Abb. 10. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, 3. Satz *Rondo*, Takt 155-157.

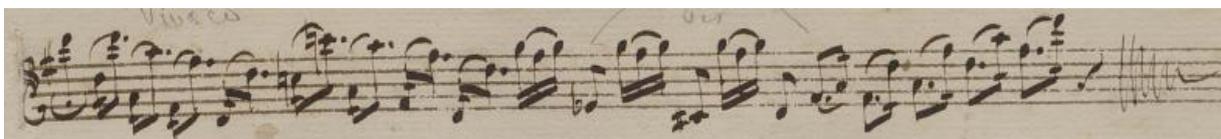


Abb. 11. Cartellieri, Flötenkonzert G-Dur, Abschrift, Flauto Principale Blatt 4, Rectoseite; Fermate und Einleitung zum Hauptsatz zu Takt 156 des 3. Satzes *Rondo*.

⁷⁷ Ebd., S. 153.

⁷⁸ Ebd., S. 296.

3.2.4 Flötenbau und Klangästhetik

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gab es Versuche den Klang und die Intonation der Einklappenflöte durch Hinzufügen von Klappen zu verbessern. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue Klangästhetik und man war bestrebt durch die Veränderung des Instrumentes die für die barocke Einklappenflöte charakteristischen Gabelgriffe und deren matten Klang zu vermeiden und klangliche Ausgeglichenheit zu erreichen. Weiters konnte dadurch der Tonumfang in der Höhe erweitert werden. Mit Hilfe eines C-, B-, A- oder G- Fußes konnten nun auch tiefere Töne verwendet werden.

Je mehr Klappen eine Flöte hatte, desto mehr verschiedene Griffe konnten für ein und denselben Ton verwendet werden, was die Klangvielfalt des Instrumentes bereicherte.⁷⁹

Nicht jeder erkannte in der Anbringung der Klappen Vorteile für das Flötenspiel. Heinrich Wilhelm Pottgiesser schreibt in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, dass durch eine große Anzahl an Klappen schlechte Intonation sowie die Beeinträchtigung der Geläufigkeit und Leichtigkeit des Spiels und unerwünschte Nebengeräusche verursachen würde.⁸⁰ Am Ende des 18. Jahrhunderts kamen immer noch beide Flötentypen, die Einklappenflöte und die Klappenflöte, zum Einsatz. Gut ersichtlich ist dies im Vorwort des Buches *Über die Flöten mit mehrern Klappen* von Tromlitz, in dem er sich für den Einsatz der Klappenflöte ausspricht. Hinter seinen beharrlichen Bemühungen, Flötisten zur Verwendung von Klappenflöten zu überzeugen, steckt nicht nur pure Überzeugung von einer fortschrittlichen Entwicklung der Flöte, sondern wohl auch eine Geschäftsidee. Tromlitz schreibt, dass

„[o]hneachtet man nach und nach den Nutzen der Flöten mit mehrern Klappen einsehen lernet, sich auch viele derselben bedienen, so sind aber doch immer noch die meisten darwider, aus keinem andern Grunde, als weil sie keinen Begriff davon haben, auch keinen davon haben mögen. Sie bleiben bey ihrer einen Klappe, und blasen damit ihre Lebensjahre in d und g hinweg, ohne zu bemerken, daß deren kaum fünf bis sechs auf einer solchen Flöte richtig sind, die andern aber alle nichts taugen.“⁸¹

Nach Tromlitz sei das Modell mit 8 Klappen das Beste. Die zunehmende Bedeutung der Virtuosität in der Musik wird ersichtlich, wenn Tromlitz schreibt, dass er „[n]ur den [...] für einen Virtuosen [halte], der alles, auch in den entferntesten Tonarten richtig und rein

⁷⁹ Busch-Salmen, Krause-Pichler, *Handbuch Querflöte*, S. 56-57.

⁸⁰ Rien de Reede (Hrsg.), *Die Flöte in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (1798-1848)*, Broekmans & Van Poppel B. V., Amsterdam 1997, S. 36-38.

⁸¹ Johann George Tromlitz, *Über die Flöte mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen, Als zweyter Theil zu meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen*, Friedrich Böhme, Leipzig 1800, S. VI.

vortragen kann; und das kann man nur auf einer Flöte mit 8 Klappen, nach meiner Erfindung und Einrichtung.“⁸² Die Flötenbauer lobten ihr eigenes Handwerk und gingen hart miteinander ins Gericht. Eine vom deutschen Holzblasinstrumentenbauer Heinrich Grenser entwickelte Verbesserung des Tones e“ möchte dieser dem von sich überzeugten Tromlitz nur unter Umständen verraten. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* lässt er ihm folgendes aussprechen:

„Um jedoch Herrn Tromlitzens Arbeit vielleicht zu erleichtern, und ihm etwa, bevor er den andern Fuss auch in's Grab setzt, behülflich zu seyn, seinen Flöten den letzten Grad der Vollkommenheit zu geben, so erbiere ich mich, ihm diese Erfindung, wenn er sich herablassen wollte, sie von mir zu verlangen, mitzutheilen.“⁸³

Die Flötenstimme in Cartellieris Konzert bewegt sich in einem Tonumfang von cis' bis b““. Die Einklappenflöte hat mit einem Tonumfang von d' bis mindestens e““ und maximal a““ ihre Grenzen erreicht. Die Töne cis' und b““ sind darauf nicht spielbar, was deutlich macht, dass für dieses Werk eine Klappenflöte mit C-Fuß erforderlich ist. Zudem bringt die Klappenflöte eine bessere Ausgeglichenheit des Klanges mit sich, wie es zum Beispiel bei den Läufen und Akkordzerlegungen über zwei Oktaven im 1. Satz *Allegro* Takt 208–211 erforderlich ist. Große Intervallsprünge und Bewegungen in der dritten Lage, wie sie Cartellieri beispielsweise im 1. Satz *Allegro* in Takt 178-180 komponiert hat, sind mit der Klappenflöte leichter spielbar beziehungsweise überhaupt möglich.

Die neu errungenen Eigenschaften standen unter ständiger Kritik. Johann Friedrich Rochlitz erinnert sich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an „eine Zeit, wo die Flöte das sanfteste aller Instrumente [...] war.“ Nun sei eine Veränderung eingetreten und die Komponisten der Zeit setzen ihre Werke für Flöte gerne in hohe Lagen. Obwohl Flötisten diesem „scharfen, schneidenden Ton“ ihre Zustimmung geben, bemerkt Rochlitz, „dass sie alles in demselben vortragen – auch ihre Solo's und Adagio's. Ist das gut?“⁸⁴ August Eberhard Müller hingegen lobt den Fortschritt des Flötenbaus durch den Einsatz von Klappen. Seiner Meinung nach kann erst „mit Hülfe dieser Klappen, [...] der Flötenspieler alle Töne seines Instruments mit gleicher Stärke und Reinheit angeben“⁸⁵.

In der Zeit um 1800 war die Entwicklung der Flöte von unterschiedlichen Meinungen der Flötisten über Vor- und Nachteile sowie der Experimentierfreudigkeit und

⁸² Ebd., S. VII.

⁸³ Rien de Reede (Hrsg.), *Die Flöte in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“*, S. 30.

⁸⁴ Rien de Reede (Hrsg.), *Die Flöte in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“*, S. 3.

⁸⁵ Ebd., S. 8.

dem Konkurrenzdenken der Flötenbauer beeinflusst. Der deutschsprachige Raum stand diesbezüglich in einer besonderen Situation. Im Vergleich zu Frankreich und England gab es hier laut Pustlauk eine hohe Anzahl an Flötenbauern, die miteinander in Kontakt standen und ihre Neuerungen und Erkenntnisse über die Entwicklung der Klappenflöte austauschten.⁸⁶

Die Entwicklung der Flöte und die Veränderung der Klangästhetik standen in unmittelbarer Wechselwirkung. Für Musiker und Instrumentenbauer stellte sich die Frage, ob die als sanft beschriebene Klangfarbe der Einklappenflöte zugunsten der Virtuosität und der klanglichen Ausgeglichenheit weichen muss.

Tromlitz' Gedanken zum Klang der Klappenflöte und dessen Einfluss auf das Konzert sind im folgenden Zeitungsartikel festgehalten.

„In einerley Stärke, es sey schwach und sanft oder stark und kräftig zu spielen, ist bloss Maschine, worinnen kein Gefühl ist. Die Tiefe muss immer stärker als die Höhe angegeben werden, wenn diese nicht allein, und jene gar nicht gehört werden soll. Aber was sollen unsere sogenannten Virtuosen machen, wenn in ihren Konzerten alles in der Höhe steht? [...] So wird's bleiben, so lange nicht Einer oder der Andere es wagt, sich von dieser Mode zu trennen, und ernsthafter und jedem Satze angemessener zu setzen. Nirgends vermisst man dieses mehr, als bey den Adagio's in Konzerten; an deren Statt man entweder ein Liedchen, oder eine unbedeutende Romanze findet. Das grosse für Gefühl und harmonische Kenntnisse zugleich gesetzte Adagio, worin sich Komponist und Virtuos vorzüglich zeigen können, ist fast gänzlich verlohren. Ueberhaupt stehen die meisten unserer heutigen Flöten-Konzerte weit unter der Grösse und Würde eines wirklichen Konzerts, und sind gegen solche öfters nur ein lustiges Liedchen.“⁸⁷

Auf die Frage, ob sich der Flötist zwischen „glänzen oder rühren“⁸⁸ entscheiden müsse, hat Tromlitz eine Antwort.

„Kunst und schöner Gesang, beyde aus einem Gefühl entsprungen, bezeichnen den einsichtsvollen Setzer und den geschickten Virtuosen [...]“⁸⁹

⁸⁶ Anne Pustlauk, *The simple system flute between 1790 and 1850, its performance practice and chamber music repertoire witz pianoforte and / or strings, Proefschrift ingediend met het oog op het behalen van de graad Doctor in de Kunsten*, Brüssel 2016, S. 9.

⁸⁷ Rien de Reede (Hrsg.), *Die Flöte in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“*, S. 25.

⁸⁸ Ebd., S. 4.

⁸⁹ Ebd., S. 26.

4. Kritischer Bericht

4.1 Edition

Für die Erstellung der Edition wurden die Druckausgabe (Quelle B) und die Stimmenabschrift (Quelle C) herangezogen. Die Synthese beider Quellen erscheint sinnvoll, da Quelle C als mögliche Abschrift der Quelle B bereits fehlerhafte Eintragungen korrigiert. Ergänzungen in der Abschrift stellen in erster Linie Analogieergänzungen dar und beeinflussen die Grundstruktur nicht. Sie entstammen einer zeitgemäßen und vielleicht auch selbstverständlichen Musizierpraxis und stellen in dieser Hinsicht eine wertvolle historische Information dar. Jede abweichende Lesart der Stimmenabschrift ist in den Einzelanmerkungen dokumentiert. Die Instrumentenbezeichnungen sind auf den Titelblättern beider Quellen identisch notiert. Die Bezeichnungen der einzelnen Stimmen der Druckausgabe sind geringfügig abgeändert. Für die erstellte Edition werden die Instrumentenbezeichnungen der Abschrift verwendet, da diese mit jenen beider Titelblätter übereinstimmen.

Aufgrund der nachlässigen Eintragungen von Binde- und Phrasierungsbögen in der Druckausgabe, der möglicherweise einer Notierungspraxis, die selbstverständlich fortzuführen oder zu ergänzen ist, zugrunde liegt, werden die sehr exakt notierten Bögen der Abschrift in der Edition verwendet. Zum Großteil sind dies Übernahmen, Korrekturen oder analoge Ergänzungen der Bögen aus der Druckausgabe. Sie sind in der Ausgabe als durchgezogene Bögen eingetragen. Bögen, die ausschließlich im Druck, werden gestrichelt dargestellt. Dynamische Eintragungen wie *for* und *pia* werden nach heutigem Gebrauch mit *f* und *p* abgekürzt. Je nach Quellen sind sie typographisch differenziert dargestellt: Quelle B gerade *p/f*, Quelle C kursiv *p/f*; Eintragungen mit Bleistift/Rötelstift sind grau, ergänzte dynamische Zeichen der Herausgeberin in runde Klammern gesetzt dargestellt. Korrekturen der Anzahl von Ganztaktpausen werden stillschweigend vorgenommen. Schreib- und Druckfehler sowie fehlende Kennzeichnungen von Triolen, Fermaten und Versetzungszeichen sind im kritischen Bericht vermerkt und werden ohne Kennzeichnung korrigiert. Auf Warnakzidentien wird nach heutiger Schreibweise ohne Kommentar verzichtet. Sich wiederholende Sechzehntelnoten sind in Abkürzungen gesetzt. Achtelnoten sind als solche mit Fähnchen oder Balken notiert. Staccato-Striche sind in der Ausgabe als Keile dargestellt. Die in den Quellen in unterschiedlicher Weise abgekürzten oder ausgeschriebenen Doppelschläge werden einheit-

lich mit dem Zeichen \approx gekennzeichnet. Die originale Notation der nicht durchgestrichenen Vorschlagsnoten ohne Bogen von Vorschlags- zur Hauptnote wurde beibehalten.

Abweichende Lesarten aus der Stimmenabschrift (Quelle C) stehen in der Regel in kleiner Notation über oder unter dem entsprechenden Abschnitt und der zugehörigen Stimme. Bei zu großem Umfang ist der jeweilige Abschnitt mit einem Verweis *) gekennzeichnet und im Anhang abgebildet. Die Abschrift enthält im 1. Satz in Takt 271 eine abweichende Lesart, die zu einem eingeschobenen Takt führt. Dieser Takt 271C ist nur in Quelle C vorhanden und beinhaltet die Möglichkeit zu einer virtuosen Verzierung der Schlusskadenz durch den Solisten. Da die Schlusskadenz eine übliche Praxis in der Ausführung war, wird für diese Takte die Quelle C für die Edition herangezogen und ist entsprechend gekennzeichnet. Der Taktabschnitt des Druckes ist im Anhang dargestellt. (siehe *ANHANG 2, Abweichende Lesarten*)

Die Bindebögen der Streicherstimmen sind in der Druckausgabe (Quelle B) in den Takten 147 und 149 sehr differenziert dargestellt. (siehe *ANHANG 2, Abweichende Lesarten*) Möglicherweise sind sie in dieser Form aus dem verschollenen Autographen so übernommen worden. Die Änderung der Bindebögen in der Abschrift zeigt eine Angleichung der Bögen unter den einzelnen Stimmen durch den Kopisten. Da die Abschrift für den praktischen Gebrauch angefertigt wurde, ist anzunehmen, dass die Ungleichheit der Bindebögen in Quelle B Druckfehler oder Ungenauigkeit als Ursache haben.

In der Edition werden die Vermerke *SOLO* und *TUTTI* in Großbuchstaben über den Akkoladen angegeben. Fehlende Eintragungen werden kommentarlos ergänzt. Die Solopassagen einzelner Instrumentengruppen werden mit *Solo* bezeichnet. Die Kennzeichnungen der Solo- und Tuttistellen sind sowohl im Druck als auch in der Abschrift nicht in allen Stimmen konsequent ausgeführt, wobei die Abschrift diesbezüglich detailliertere Eintragungen aufweist. Die Solo und Tutti Vermerke stellen für den Solisten und den ersten Geiger eine Orientierungshilfe im Notentext dar, da diese oftmals die Direktion des Orchesters übernahmen. In Soloabschnitten begleiteten häufig nur die ersten Pulse der Streicher den Solisten. Die Vermerke gaben somit die Anweisung zur Besetzung an.⁹⁰ Die Solo- und Tutteintragungen der Quellen B und C, insbesondere die der Druckausgabe, sind jedoch durch ihre inkonsequente Verwendung für diesen Zweck kaum dienlich. Die in den Tuttistellen eingetragenen Stichnoten werden bei den zwei Quellen

⁹⁰ Vgl. Franz Giegling, „Vorwort“, in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 3: Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, vorgelegt von Franz Giegling, Kassel u.a. 1981 (= NMA V/14/3), S. XI.

aus unterschiedlichen korrespondierenden Stimmen entnommen. Während im Druck die Violino-primo-Stimme herangezogen wird, wird in der Abschrift die der Oboe primo für Stichnoten verwendet. In Abschnitten, in denen die Oboe pausiert, wird die Melodieführung des Violino primo eingetragen. Der Solo-Eintrag im 1. Satz *Allegro* in Takt 47, 220 und 234 bezeichnet in den Stimmen Corno primo und secondo jeweils eine Solopassage der beiden Hornstimmen. In Quelle C wurden im 1. Satz *Allegro* die Takte 109-113 von einem Solo- zu einem Tuttiteil abgeändert. In Takt 114 setzt die Flauto principale das Solo in gleicher Weise, wie sie in Quelle B angegeben ist, fort. In den Stimmenmanuskripten der Violino primo und secondo ripieno ist dieser Tuttiteil jedoch nicht als solcher gekennzeichnet. Dieser Abschnitt könnte als Solopassage der Violino primo verstanden werden. (siehe ANHANG 2, *Abweichende Lesarten*)

4.2 Abkürzungsverzeichnis

B.	=	Basso
Bg.	=	Bogen, Bögen
C. I	=	Corno primo
C. II	=	Corno secondo
cresc.	=	crescendo
decresc.	=	decrescendo
Fl. conc.	=	Flauto concertante
Fl. princ.	=	Flauto principale
f.	=	folgend(e)
Hbg.	=	Haltebogen
Ob. I	=	Oboe primo
Ob. II	=	Oboe secondo
punkt.	=	punktiert(e)
T.	=	Takt(e)

Va.	=	Viola
V. I	=	Violino primo
V. II	=	Violino secondo
Vc.	=	Violoncello
4tel	=	Viertel Note
8tel	=	Achtel Note
16tel	=	Sechzehntel Note
32stel	=	Zweiunddreißigstel Note

4.3 Einzelanmerkungen

Die nachfolgende Aufstellung listet alle Abweichungen zwischen der Edition und den Quellen auf. Die Taktzählung bezieht sich dabei auf die Edition. In der Spalte „Anmerkungen“ ist im Kursivsatz der jeweilige Quellenbefund beschrieben und gegebenenfalls die Umsetzung in der Edition durch mögliche Ergänzungen oder auch Korrekturen im Normaldruck ausgeführt.

1. Satz *Allegro*

Takt	System	Quelle	Anmerkungen
1	C. I, C. II	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit <i>f</i></i>
2	Fl. conc., Ob. I, Ob. II, V. II, Va.,	B	<i>Ohne Bg.</i>
2	V. I	B	<i>Bg. 3.-4. Note</i>
2	Vc.	B	<i>Bg. 2.-3. Note</i>
4		B	<i>2.-3. Note ohne Bg.</i>
5	Ob. I, Ob. II	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit <i>p</i></i>
6, 7	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
10	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg.</i>

10	V. I	B	<i>Bg. 1.-3. Note</i>
11	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
11	V. II	B	<i>5.-8. Note ohne Bg.</i>
11	Vc.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
12	Fl. conc.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
12	Ob. I	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit f</i>
13	V. II	B	<i>Erste Note g; korrigiert nach a</i>
24-27	Ob. I, Ob. II	B	<i>Ohne Bg.</i>
26	V. I	B	<i>3.-4. Note ohne Bg.</i>
27	V. I, V. II	B	<i>Ohne Bg.</i>
27	C. I, C. II	B, C	<i>f unter letzter 4tel; verschoben nach T. 28 unter erste Note</i>
28	V. II	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
29	Vc.	B	<i>p unter erster Note; verschoben nach T. 30 unter erste Note</i>
30	Va.	B, C	<i>pp unter erster Note; angeglichen, korrigiert nach p</i>
32	Ob. II, C. I, C. II	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
32-38	Va.	B	<i>Keine Haltebögen von jeweils letzter 8tel im T. zu erster 8tel des f. T.</i>
33-34, 35-36, 37-38	V. II,	B	<i>Keine Hbg. von jeweils letzter 8tel zu erster 8tel des f. T.</i>
46	V. I, V. II	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
47	Fl. conc.	B	<i>Bg. Vorschlag- zur Hauptnote</i>
47	C. II	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt durch p unter erster Note</i>
47	V. I	B	<i>p unter erster Note</i>
49	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
50, 51	B.	B	<i>Kein Strich über 3. Note</i>
52	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
53	Fl. conc.	B	<i>Bg. 1.-3. Note</i>
54, 55, 56	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>

56, 57, 58	V. II	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
58	Va.	C	<i>p unter erster Note; entfernt</i>
66	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
68, 69, 70	Fl. princ.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
69	V. II	C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt durch p unter erster Note</i>
70, 71	V. II	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
71	Fl. conc.	B	<i>1.-2., 4.-6. Note ohne Bg.</i>
72	Fl. princ.	B	<i>2.-3. Note ohne Bg.</i>
72	B.	C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt durch p unter erster Note</i>
73	Ob. I, V. I	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
79, 84, 85, 87	Fl. conc.	B	<i>Keine Bg.</i>
90-91	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
92	V. II	B	<i>2.-4. Note ohne Bg.</i>
93, 95	Fl. conc.	B	<i>8. Note nicht eindeutig lesbar; korrigiert nach cis“</i>
94, 96	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
95	Vc./B.	B, C	<i>2. Note a; korrigiert nach d‘</i>
96	Vc./B.	B, C	<i>1. Note d‘; korrigiert nach a</i>
98-99	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
99	Fl. conc./Fl. princ.	B, C	<i>6. Note c“; korrigiert nach cis“</i>
105	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
106	B.	C	<i>T. fehlt</i>
108	Va.	B	<i>T. fehlt</i>
109	Va.	C	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
109-113		C	<i>Abweichende Lesart; siehe Anhang</i>
110	V. I	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit p</i>
116	Fl. conc.	B	<i>3.-4. Note ohne Bg.</i>
116	Vc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
117	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
117	V. I, V. II	B, C	<i>2.-4. Note ohne B.g</i>

117	Va.	B	<i>2.-4. Note ohne Bg.</i>
118-123	Va.	B	<i>Keine Hbg. von jeweils letzte 8tel zu erster 8tel des f. T.</i>
118	B.	C	<i>pp unter erster Note</i>
118, 119, 120	Vc.	B	<i>Bg. 1.-3. Note</i>
121	Fl. conc.	B	<i>1.-16. Note ohne Bg.</i>
125	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
128	V. I, Va., Vc./B.	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit cresc.</i>
129	Ob. I, Ob. II	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
129	V. I	B	<i>f unter 3. Note;</i>
129	V. II	B	<i>f unter 5. Note;</i>
131	V. I	B	<i>Keine Bg.</i>
131, 132	Vc.	B	<i>3. Note c;</i>
135-139	Ob. I	B	<i>Keine Hbg.</i>
135-138	Ob. II, C. I	B	<i>Keine Hbg.</i>
135, 137	Va.	B	<i>13. und 14. Note c'</i>
135, 137	Vc.	B	<i>7. Note c'</i>
136, 138	Va.	B	<i>5. und 6. Note c'</i>
136, 137, 138	V. II	B	<i>9. und 10. Note c''</i>
136, 138	Vc.	B	<i>3. Note c'</i>
137	V. II	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
139	V. II, Va.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
141	V. I	B, C	<i>1.-3. Note c''' ; korrigiert nach cis'''</i>
143	Fl. princ.	C	<i>8tel Noten; angeglichen, korrigiert nach punkt. 8tel + 16tel</i>
	Ob. I	B, C	
145	V. I	B, C	<i>1. Note fis'''' ; korrigiert nach f''''</i>
146	V. I	B	<i>8tel Pause nach 3. Note a fehlt</i>
146	V. II	B, C	<i>1. Note c' ; korrigiert nach cis'</i>
147	V. I	B	<i>2., 4., 6., 8. Note h</i>
147, 149		B, C	<i>Differenzierte Darstellung der Bindebögen; siehe Vorwort und Anhang</i>
151, 152	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>

151, 152, 153, 154 159, 161	V. I Fl. conc.	B B	<i>1.-4., 5.-8. Note ohne Bg.</i> <i>3. Note c^{'''}; 6. Note gis^{''}; nachträglich im Druck handschriftlich nach cis^{'''} und g^{''} korrigiert</i>
160, 162	Fl. conc.	B	<i>12. Note gis^{''}; nachträglich im Druck handschriftlich nach g^{''} korrigiert</i>
159, 161	Fl. princ.	C	<i>14. Note gis^{''}; korrigiert nach g^{''}</i>
160, 162	Fl. princ.	C	<i>13. Note gis^{''}; korrigiert nach g^{''}</i>
159-160, 160-161, 161-162	V. II	B	<i>Kein Hbg. von jeweils letzter 8tel zu erster 8tel des f. T.</i>
160, 162	Vc.	B	<i>2.-4. Note ohne Bg.</i>
161	V. I, V. II, Vc./B.	C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt durch p</i>
163	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
163	V. II, Vc./B.	B, C	<i>Dynamische Bezeichnung p; angeglichen an Fl. und Va., korrigiert nach pp</i>
164	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
164, 165,	V. II	B	<i>Bg. 1.-2., 3.-4., 5.-6., 7.-8. Note</i>
166, 167	V. II	B	<i>Keine Bg.</i>
168	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
168	V. I, Va., B.	B	<i>Ohne Bg.</i>
169	V. I, Vc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
169	V. I	B	<i>Kein Strich auf 2. Note</i>
169	V. II	B, C	<i>1. Note b; korrigiert nach a</i>
171	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
171	Fl. princ.	C	<i>Bg. 1.-4. Note</i>
176, 177	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
178, 179	Fl. conc.	B	<i>Keine Striche über 1.-8. Note</i>
180	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
181	Va.	C	<i>p unter 1. Note; p entfernt</i>

182	Ob. I, Ob. II, V. II, Vc.	B	<i>f</i> unter 1. Note
186	Fl. conc.	B	3.-6. Note ohne Bg.
186	V. II, Vc.	B	<i>p</i> unter 3. Note
187	Fl. conc.	B	Ohne Bg.
188	Fl. conc.	B	4.-5. Note ohne Bg.
188	Va.	B	Kein Bg.
190	Fl. conc.	B	3.-5. Note ohne Bg.
190	Va.	B	<i>p</i> unter 1. Note
190	V. I, V. II, Vc./B.	B, C	Keine dynamische Bezeichnung; er- gänzt durch <i>pp</i>
191	Fl. conc.	B	Ohne Bg.
192	Fl. princ.	C	Abweichende Lesart
193	V. II	B	<i>f</i> unter 1. Note; verschoben unter 3. Note, ergänzt durch <i>p</i> unter 1. Note
193	V. II	C	<i>mf</i> unter 1. Note;
193	Va., B.	C	<i>mf</i> unter 2. Note; ergänzt durch <i>p</i> unter 1. Note
194, 195, 196	V. I		Ohne Bg.
194, 196	Va.	B	Ohne Bg.
194	Va., Vc.	B	Keine dynamische Bezeichnung
195	Vc.	B	Ohne Bg.
196	Fl. princ.	C	Abweichende Lesart
198-200	Fl. princ.	C	Abweichende Lesart
208	Fl. conc.	B	8tel <i>es</i> “; 16tel <i>a’-b’-c’-d’-es’-f’-g’-a’- b’-c’</i> “(nachträglich im Druck hand- schriftlich nach <i>cis</i> “ korr.)- <i>d’-es’- fis’-g’</i> “; korrigiert nach 8tel <i>e</i> “ 16tel <i>a’-h’-cis’-d’-e’-fis’-g’-a’-h’-cis’- d’-e’-fis’-g’</i> “
208, 209	F. princ.	C	Abweichende Lesart
209	Vc./B.	B, C	Keine dynamische Bezeichnung; er- gänzt durch <i>pp</i>

210	V. II	B, C	2. <i>Note es'</i> ; korrigiert nach <i>e'</i>
210	Vc.	B	2. <i>Note c</i> ; korrigiert nach <i>cis</i>
211	V. II	B, C	1. <i>Note es'</i> ; korrigiert nach <i>e'</i>
212	Fl. conc., Ob. I, Ob. II, C. I, C. II	B C	<i>Ohne dynamische Bezeichnung; ergänzt durch f</i> unter 1. Note
213	Fl. conc., Ob. I, Ob. II, V. I, V. II, Vc.	B	2.-3. <i>Note ohne Bg.</i>
215	Fl. conc., Ob. I, Ob. II, V. I, V. II, Va. Vc.	B	2.-3. <i>Note ohne Bg.</i>
218	V. II	B	16 <i>Note g</i> ; korrigiert nach <i>a</i>
219	V. I	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
220	C. II	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt durch p</i> unter 1. Note
222	Fl. conc.	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i>
223, 224	Fl. conc.	B	3.-8. <i>Note ohne Bg.</i>
225	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
226-232	Fl. conc.	B	<i>Keine Bg.</i>
229, 230	V. I, V. II	B	<i>Keine Bg.</i>
231	V. II, Va., Vc.	B	<i>Keine Bg.</i>
231	Va., Vc.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
236	Fl. conc.	B	4. <i>Note fis'</i>
238	Fl. conc.	B	<i>Keine Bg.</i>
240, 241, 242, 243	Fl. conc.	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i>
243, 244	V. I, V. II	B	<i>Keine Bg.</i>
244	Fl. conc.	B	<i>Keine Bg.</i>
245	Va.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung;</i>
245	V. I	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; angeglichen an V. II, ergänzt mit decresc.</i>

245	Vc./B.	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; angeglichen an Va., ergänzt mit p</i>
247	Va., Vc./B.	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; angeglichen an V. II</i>
247, 248, 249	V. II	B	<i>Keine Bg.</i>
249	Vc.	B	<i>Kein Bg.</i>
250	Va.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg., kein Strich über 2. Note</i>
254	Fl. conc.	B	<i>c^{'''} nachträglich im Druck handschriftlich nach cis^{'''} korrigiert</i>
254-255	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
255	Vc.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
258	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
252	V. I	C	<i>Bg. 1.-3. Note</i>
259, 260	V. I, V. II	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
263, 264	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
268	Ob. II	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
271		C	<i>Abweichende Lesart, siehe Vorwort und Anhang</i>
271C		C	<i>Ein Takt hinzugefügt</i>
273-275	C. I, C. II	B, C	<i>Verschiebung der ganzen Pause in T. 275 nach 273, Verschiebung der Noten in T. 273-274 nach 274-275</i>
275	Va.	C	<i>15. und 16. Note gis; korrigiert nach fis</i>

2. Satz Romanze Andante

Takt	System	Quelle	Anmerkungen
1-4	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
2	V. II	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
2	Va., B.	B	<i>2.-3. Note ohne Bg.</i>
4	Ob. I, Ob. II	C	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
4	Ob. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>

4	Ob. II	C	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i> ; angeglichen an Ob. I
5	Fl. conc.	B	4.-7. <i>Note ohne Bg.</i>
6	Va., B.	B	2.-3. <i>Note ohne Bg.</i>
7	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
7	Ob. I, Ob. II	B	<i>Kein Bg.</i>
7	V. I	B	1.-3. <i>Note ohne Bg.</i>
8	Ob. II	B	<i>Kein Bg.</i>
8	Va.	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i> , kein Strich auf 2. <i>Note</i>
9, 10	Fl. conc.	B	4.-7. <i>Note ohne Bg.</i>
9, 10	V. II	B	<i>Keine Bg.</i>
11-12	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
11	V. I, V. II	B	<i>Kein Bg.</i>
14	V. I, V. II	B	<i>Keine Bg.</i>
14	Vc.	B	2.-3. <i>Note ohne Bg.</i>
15	Ob. II	B	<i>Kein Bg.</i>
15	V. I	B	2.-4. <i>Note ohne Bg.</i>
16	Va.	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i> kein Strich auf 2. <i>Note</i>
17, 18	Ob. II	B	<i>Ohne Bg.</i>
17	V. I	B	<i>Ohne Bg.</i>
18, 19	V. I	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i>
19	Ob. I, Ob. II, V. II	B	<i>Ohne Bg.</i>
20	Ob. I, Ob. II, Vc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
20	V. I	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i>
21	Ob. I, Ob. II, V. I, V. II, Va., Vc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
22	Ob. I, Ob. II	B	1.-2. <i>Note ohne Bg.</i>
23	Va.		<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
25-28	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
25	Va.	B	1.-4. <i>Note c'</i>

30	Fl. conc.	B	<i>1. Note c“ nachträglich handschriftlich korrigiert nach cis“</i>
30	C. I, V. I, V. II, Vc./B. Ob. I, Ob. II, C. II, Va.	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit p unter 1. Note</i>
30, 31	V. I, V. II	B	<i>Ohne Bg.</i>
31	Fl. conc.	B	<i>Bg. 1.-16. Note</i>
31-32	Ob. I, Ob. II	B	<i>Ohne Hbg.</i>
34	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
35	Fl. conc.	B	<i>1.-3. Note ohne Bg. und Triolenkennzeichnung</i>
35	V. I	B	<i>Ohne Bg.</i>
37	Fl. conc.	B	<i>Bg.1.-5. Note</i>
37, 38	Va., Vc.	B	<i>Ohne Hbg.</i>
39, 40		C	<i>Takte in Quelle C nicht vorhanden</i>
41, 42	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
41, 42	B.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
42	Ob. I	C	<i>Ohne Bg.</i>
42	V. I	B	<i>Ohne Bg.</i>
43	Fl. conc.	B	<i>4.-7. Note ohne Bg.</i>
43	V. I	C	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
43	V. I	B	<i>1.-4. Note ohne Bg.</i>
44	V. I	B	<i>Keine Bg.</i>
44	Va., Vc.	B	<i>2.-3. Note ohne Bg.</i>
45	Fl. conc.	B	<i>Keine Striche auf 7.-10. Note</i>
46	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
46	Va.	B	<i>4.-6. Note ohne Bg.</i>
47	V. I	B	<i>4.-7. Note ohne Bg.</i>
47	V. II	B	<i>ff unter 1. Note</i>
47, 48	Va.	B	<i>Ohne Bg.</i>
48	Ob. I, Vc.	B	<i>2.-3. Note ohne Bg.</i>
49	Ob. I	B	<i>Ohne Bg.</i>

50-53	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
50	V. I, Va.	B	<i>Keine Bg. und Artikulationszeichen</i>
51	V. I, Vc.	B	<i>p unter 1. Note</i>
51	V. II,	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
51	Va.	B	<i>pp unter 1. Note</i>
52	V. I	B	<i>5.-8. Note ohne Bg.</i>
53	V. I	B	<i>1., 3., 5. und 7., Note c'</i>
53	V. II	B	<i>2., 4., 6. und 8. Note c'</i>
54	V. II	B	<i>3.-8. Note ohne Bg.</i>
55	Fl. conc./Fl. princ.	B, C	<i>letzte Note dis'''; korrigiert nach d''''</i>
55, 56	V. I	B	<i>1.-4., 5--8. Note ohne Bg.</i>
57-60	Fl. conc.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
60	V. II	B	<i>Keine Fermate</i>
60	V. I, V. II, Va. B.	C	<i>Keine Fermate</i>

3. Satz Rondo

Takt	System	Quelle	Anmerkungen
Auftakt	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
1	Fl. conc.	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
1	V. I.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
4	Fl. conc.	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
5	Fl. conc.	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
8	V. I	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
9	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
12	V. I	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
13	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
15	V. I	B	<i>Ohne Bg. und Artikulationszeichen</i>
16	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
20	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
25	Fl. conc.	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
26	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
28	Fl. conc.	B	<i>1.-3. Note ohne Bg.</i>
28	V. I	B	<i>4.-5. Note ohne Bg.</i>

29	V. I	B	6.-7. Note ohne Bg.
30	V. I	B	1.-2. Note ohne Bg.
31	V. I	B	Ohne Bg und Artikulationszeichen
34	Fl. conc.	B	1. Note c'' nachträglich handschriftlich nach cis'' korrigiert
34	Va.	B	1.-2. Note ohne Bg.
35	Fl. conc.	B	5. Note c''' nachträglich handschriftlich nach cis''' korrigiert
37	Fl. princ.	C	3. Note g'' nachträglich handschriftlich nach gis'' korrigiert
37	V. I	C	3.-5. Note ohne Bg.,
37	V. II	B	Ohne Bg.
38	Fl. conc.	B	1. Note c'' nachträglich handschriftlich nach cis'' korrigiert
39	Fl. princ.	C	Abweichende Lesart
39	V. II	C	Bg. 3.-4. Note
40	V. II	B	2.-4. Note ohne Bg.
45	C. II	B, C	Keine dynamische Bezeichnung; ergänzt mit <i>pp</i> unter 1. Note
52-53	V. II	B	Hbg.
53, 54	Va.	B	2.-3. Note ohne Bg.
55	Fl. princ.	B	12. 16tel c'' nachträglich handschriftlich nach cis'' korrigiert
56	Fl. princ.	B	2. 16tel c'' nachträglich handschriftlich nach cis'' korrigiert
56	V. I	B, C	1. Note fis'; korrigiert nach g'
57	V. II	B, C	1. Note c'; korrigiert nach cis'
58	Fl. princ.	B	3. 16tel c'' nachträglich handschriftlich nach cis'' korrigiert
59	V. II	B, C	2. Note punkt. 4tel; korrigiert nach 4tel mit 8tel Pause, angeglichen an V. I, Va., Vc.
61C, 62C		C	Diese Takte existieren nur in Quelle C

63	Fl. conc.	B	3.-5. <i>Note ohne Bg.</i>
65	Fl. conc./princ.	B, C	4. <i>Note punkt. 4tel</i> ; korrigiert nach 4tel
65	V. II	B, C	4. <i>Note c'</i> ; korrigiert nach cis'
66	V. II	B, C	1. <i>Note c'</i> ; korrigiert nach cis'
68	Fl. princ.	B	2.-4. <i>Note ohne Bg.</i>
69	V. II	B, C	4. <i>Note c'</i> ; korrigiert nach cis'
71	Vc.	B	<i>Takt fehlt</i> ; ergänzt: 1. 4tel Note d, 8tel u. punkt. 4tel Pause
71	B.	C	<i>Takt mit Wiederholungszeichen versehen</i>
73-74, 75-76	Vc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
75-77	C. II	C	<i>Ohne Hbg.</i>
75	V. II	C	<i>Ohne Hbg.</i>
75	Ob. I, C. I	B	<i>p unter 1. Note</i>
75	Ob. I, Ob. II	C	<i>p unter 1. Note</i> ; angeglichen an Ob. II (B), C. II (B, C), V. I (B, C)
75	V. II, Va., B.	C	Ergänzt durch dynamische Bezeichnung <i>pp</i> unter 1. Note, angeglichen
77	Fl. conc.	B	<i>Bg. 4.-7. Note</i>
77	C. I	C	<i>p unter erster Note</i> ; entfernt
78	Fl. conc.	B	4. <i>Note ohne Strich</i> , 5.-6. <i>Note ohne Bg.</i>
81	Fl. conc.	B	6.- 7. <i>Note ohne Bg.</i>
81	V. I	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i> ; ergänzt mit <i>p</i> unter 1.
82	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
84	Fl. conc.	B	5.-6. <i>Note ohne Bg.</i>
85	Fl. conc.	B	6.-7. <i>Note ohne Bg.</i>
87	Fl. conc.	B	5.-6. <i>Note ohne Bg.</i>
87	V. II	B, C	1. <i>Note h</i> ; korrigiert nach c'
88	V. I	B	5.-6. <i>Note ohne Bg.</i>
92	V. I	B	5.-6. <i>Note ohne Bg.</i>

93	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
95	V. I	B	<i>Ohne Bg. und Artikulationszeichen</i>
96	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
97	C. I	B, C	<i>pp unter 1. Note; angeglichen an C. II und Streicher</i>
100	Fl. conc.	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
105	Fl. conc.	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
106	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
108	Fl. conc.	B	<i>1.-3. Note ohne Bg.</i>
108	V. I	B	<i>4.-5. Note ohne Bg.</i>
109	Ob. I	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
109	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
110	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
111	V. I	B	<i>Ohne Bg. und Artikulationszeichen</i>
113, 114, 115	Fl. conc.	B	<i>Bg. 1.-3. Note</i>
113	V. I, Va., B.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
114	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
115	Va.	B	<i>1. und 4. Note f</i>
116	Fl. conc.	B	<i>Bg. 1.-4. Note</i>
116	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
122	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
122	V. I	B	<i>Ohne Bg.</i>
123	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
123	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
124	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg.</i>
125	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
125-127	V. II	B	<i>Ohne Bg.</i>
126	V. I	B	<i>2.-3. Note ohne Bg.</i>
130	Fl. conc.	B	<i>1.-3. Note ohne Bg.</i>
135	Fl. conc.	B	<i>Ohne Bg. und Artikulationszeichen</i>
136	Fl. princ.	C	<i>Abweichende Lesart</i>
136	V. I, V. II	B	<i>Ohne Bg.</i>

140	Vc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg., kein Strich auf 3. Note</i>
141-142	Va.	B	<i>Ohne Hbg.</i>
146	Fl. conc.	B	<i>Bg. 1.-5. Note</i>
147	Fl. conc.	B	<i>Bg. 1.-6. Note</i>
149	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
149-150	V. II	B	<i>Ohne Hbg.</i>
155	V. I	B	<i>c“</i>
155	V. I	C	<i>c“ nachträglich mit Bleistift korri- giert nach cis“</i>
156	Fl. conc.	B	<i>4.-5. Note ohne Bg.</i>
156	V. I, V. II, Va.	B	<i>Fermate auf 2. Note</i>
156	V. I, V. II, Va.	B	<i>Ohne Hbg.</i>
157	V. I, Va.	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
160	Fl. conc.	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
163	Fl. conc.	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
164	V. I	B	<i>5.-6. Note ohne Bg.</i>
165	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
168	V. I	B	<i>Ohne Bg.</i>
169	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
170	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
171	V. I	B	<i>Ohne Bg. und Artikulationszeichen</i>
172	Fl. conc.	B	<i>Punkt. 16tel und 32stel</i>
173	C. I	B, C	<i>pp unter 1. Note; angeglichen: p</i>
181	Fl. conc.	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
182	Fl. conc.	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
184	Fl. conc.	B	<i>1.-3. Note ohne Bg.</i>
184	V. I	B	<i>4.-5. Note ohne Bg.</i>
185	Ob. I	B	<i>Keine dynamische Bezeichnung</i>
185	V. I	B	<i>6.-7. Note ohne Bg.</i>
186	V. I	B	<i>1.-2. Note ohne Bg.</i>
187	V. I	B	<i>Ohne Bg. und Artikulationszeichen</i>

188	Ob. I, Ob. II, C. II, V. I, V. II, Va., Vc./B.	B, C	<i>Keine dynamische Bezeichnung; an- geglichen, ergänzt durch ff</i>
188-189	C. II	B	<i>Ohne Hbg.</i>
192-193	Ob. I, C. II	B	<i>Ohne Hbg.</i>
192-194	Ob. II	B	<i>Ohne Hbg.</i>

5. Literaturverzeichnis

- Theophil Antonicek, „Cartellieri, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/29684> (28.01.2022).
- Thoedore Albrecht, *Beethoven und die Wiener Orchestermusik 1792-1795*, <http://www.wieneroboe.at/albrecht/Orchester%20Wien%201792-1795.pdf> (17.02.2023).
- *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 3, hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Neudruck der 1. Auflage von 1876, Duncker & Humblot, Berlin 1967.
- Olga Baird, „Antonio Casimir Cartellieri and his mysterious patron ‚Count Oborsky‘“, in: *The Musical Times*, Winter 2015, S. 65-71.
- *Berlinisch Musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts*, hrsg. v. Carl Spazier, Berlin 1794.
- Gabriele Busch-Salmen, Adelheid Krause-Pichler, *Handbuch Querflöte, Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf*, Bärenreiter, Kassel 1999.
- Joseph Cartellieri, *Casimir Anton Cartellieri*, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Sign. A-Wgm 10907/134.
- Francois Devienne, *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour la Flûte*, Jean-Jérôme Imbault, Paris 1794.
- Robert Eitner, *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, Breitkopf & Haertel, Leipzig 1900.
- Robert Eitner, *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 9, Breitkopf & Haertel, Leipzig 1903.
- Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentmacher enthält*, Bd. 1, A – M, Breitkopf, Leipzig 1790.
- Ingo Gronefeld, *Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*, Bd. 1, Hans Schneider, Tutzing 1992.

- Dieter Klöcker, „Antonio Casimir Cartellieri (1772-1807) und seine ‚Drei Wiener Bläserdivertimenti‘“, in: *Rohrblatt, Magazin für Oboe, Klarinette, Fagott*, 7/2, Hofmann, Schorndorf 1992, S. 111-116.
- Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, August Hermann der Jüngere, Frankfurt am Main 1802.
- Karl-Josef Kutsch/Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 1, K G Saur, München 2003.
- *Wolfgang Amadeus Mozart. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 3: Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, vorgelegt von Franz Giegling, Kassel u.a. 1981 (= NMA V/14/3), S. VIII-XII.
- Anne Pustlauk, *The simple system flute between 1790 and 1850, its performance practice and chamber music repertoire witz pianoforte and / or strings*, Proefschrift ingediend met het oog op het behalen van de graad Doctor in de Kunsten, Brüssel 2016.
- Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Johann Friedrich Voß, Berlin 1752.
- Rien de Reede (Hrsg.), *Die Flöte in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (1798-1848)*, Broekmans & Van Poppel B. V., Amsterdam 1997.
- Burkard Rosenberger, „Die Musiksammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Münster“, in: *Forum Musikbibliothek*, 22 (2001), <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-85659545982> (10.11.2023).
- Oswald Bill, „Bossler, Heinrich Philipp“, in: *Stadtlexikon Darmstadt*, Redaktion: Anke Leonhardt, Peter Engels, Darmstadt 2006, online: <https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/b/bossler-heinrich-philipp.html> (07.11.2023).
- Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Schönfeld, Wien 1796.

- Marie Tarantová, „Lobkowitz, Joseph Franz Maximilian Fürst von (1772-1816), Generalmajor und Mäzen“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 5, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1971.
- Johann George Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1791.
- Johann George Tromlitz, *Über die Flöte mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen, Als zweyter Theil zu meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1800.
- Tomislav Volek, „Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikerfreund und Kunstmäzen“, in: *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimir Helfert*, hrsg. v. Milada Johasova und Matthias J. Pernerstorfer, Hollitzer, Wien 2016 (= Summa Summarum 3), Bd. 2, S. 861-889.

Concerto G-Dur

Antonio Casimir Cartellieri

Allegro

Musical score for the first system (measures 1-6) of the Concerto in G major. The score includes parts for Oboe I, II; Horn I, II in G; Flute principale; Violino I; Violino II; Viola; and Basso. The tempo is marked **Allegro**. The key signature is one sharp (F#). The score shows dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Oboe I, II part starts with a *f* dynamic and ends with a *p* dynamic. The Flute principale, Violino I, Violino II, Viola, and Basso parts all start with a *f* dynamic and end with a *p* dynamic. The Horn I, II part is mostly silent with some notes in the first measure.

Musical score for the second system (measures 7-10) of the Concerto in G major. The score includes parts for Oboe I, II; Horn I, II in G; Flute principale; Violino I; Violino II; Viola; and Basso. The tempo is marked **Allegro**. The key signature is one sharp (F#). The score shows dynamic markings of *p* (piano). The Oboe I, II and Horn I, II parts are silent. The Flute principale, Violino I, Violino II, Viola, and Basso parts continue their melodic and rhythmic patterns. The Flute principale, Violino I, and Viola parts have a *p* dynamic marking. The Basso part has a *p* dynamic marking at the end of the system.

12

Ob. I, II *f*

C. I, II in G *f*

Fl. pr. *f*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *f*

B. *f*

15

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

30

Ob. I, II *p* *f*

C. I, II in G *p* *f*

Fl. pr. *p* *f*

V. I *p* *f*

V. II *p* *f*

Va. *p* *f*

B. *p* *f*

34

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

39

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

SOLO

Solo

46

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Solo

p

p

p

p

51

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

3 3 3 3

p *f*

56

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

62

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

66

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

TUTTI

72

Ob. I, II *f*

C. I, II in G *f*

Fl. pr. *p*

V. I *f*

V. II *f*

Va. *p* *f*

B. *(p)* *f*

SOLO

77

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr. *Solo*

V. I *p*

V. II *p*

Va.

B. *p*

82

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

88

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

3

92

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

95

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

98

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

101

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

104

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

109 SOLO

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr. Solo *)

V. I

V. II

Va.

B.

p

p

p

*) Anmerkung zur abweichenden Lesart in den Takten 109-113 in Quelle C im kritischen Bericht und im Anhang.

115

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

p

119

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

122

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

125

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

TUTTI

128

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

134

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

f

f

f

138

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

143

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

*)Anmerkung zu den Bindebögen in den Takten 147 und 149 im kritischen Bericht und im Anhang.

*)

149

SOLO

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

p

p

p

p

154

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

*) Anmerkung zu den Bindebögen in den Takte 147 und 149 im kritischen Bericht und im Anhang.

166

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

171

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

176

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

181

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p *f*

f

f *p*

f *p*

f *p*

187

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

pp

pp

pp

pp

193

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p *f* *p*

(p) *f* *p*

p *f* *p*

(p) *f* *p*

198

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

202

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

205

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

208

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

TUTTI Maggiore

f

f

f

f

f

pp

pp

pp

pp

pp

f

f

f

f

f

213

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

219 SOLO

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Solo

p

p

p

p

224

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

229

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Solo

p

p

p

235

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

239

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

245

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

(p)

poco f

p

252

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

pp

f

pp

257

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

260

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

263

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

TUTTI

268

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

*)

B: vi ----- de *TUTTI*

271

271C

f

Kadenz

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

f

274

274

274

274

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

*) Anmerkung zur abweichenden Lesart im kritischen Bericht und im Anhang.

277

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 277 to 284. The woodwind section includes two Oboes (Ob. I, II), two Clarinets in G (C. I, II), and a Flute (Fl. pr.). The string section includes Violins I (V. I), Violins II (V. II), Violas (Va.), and Cellos/Double Basses (B.). The score is in G major and 4/4 time. Measures 277-280 feature a melodic line in the Oboes and Clarinets, with the Flute playing a sustained note. The strings provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. Measure 281 shows a change in the woodwind texture, and measures 282-284 conclude the passage with sustained chords and rhythmic accompaniment.

Romanze Andante

SOLO

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

9

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

14

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

TUTTI

f

f

f

f

f

20 *SOLO Minore*

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr. *Solo*

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

B. *p*

25

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr. *tr*

V. I

V. II

Va.

B.

30

Ob. I, II *p*

C. I, II in D *p dolce*

Fl. pr.

V. I *(p)* *p*

V. II *(p)* *p*

Va. *p*

B. *(p)*

34

Ob. I, II

C. I, II in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

*)

C: vi ----- de

Maggiore

Musical score for measures 39-43. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: Ob. I, II; C. I, II in D; Fl. pr.; V. I; V. II; Va.; and B. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. Measure 39 is marked with a '39' above the staff. Measure 40 has a 'p' dynamic marking. Measure 41 has a '3' marking under a triplet. Measure 42 has a 'p' dynamic marking. Measure 43 has a 'p' dynamic marking. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamics.

Musical score for measures 44-48. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: Ob. I, II; C. I, II in D; Fl. pr.; V. I; V. II; Va.; and B. The key signature changes to two sharps (D major). The time signature is 4/4. Measure 44 is marked with a '44' above the staff. Measure 45 has a 'TUTTI' marking above the staff. Measure 46 has a 'f' dynamic marking. Measure 47 has a 'f' dynamic marking. Measure 48 has a 'f' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, slurs, and dynamics.

*) Die Takte 39 und 40 sind in Quelle C nicht vorhanden.

49 *SOLO*

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Solo

p

p

p

53

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

57

Ob. I, II

C. I, II
in D

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

This musical score page contains measures 57 through 60. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Ob. I, II; C. I, II in D; Fl. pr.) are in the upper staves, and the strings (V. I, V. II, Va., B.) are in the lower staves. The key signature is D major (two sharps). The woodwinds are mostly silent, with some notes in the flute part. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes, with the first violin and second violin parts having a melodic line. The measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated at the top of the staves.

Rondo Allegro

SOLO

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr. *Solo*

V. I
p

V. II
p

Va.
p

B.
p

7

TUTTI

Ob. I, II
f

C. I, II
in G
f

Fl. pr.
f

V. I
f

V. II
f

Va.
f

B.
f

13

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

SOLO

pp

Solo

f

p

p

p

p

19

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

25 *TUTTI*

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

f

32 *SOLO*

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

p

p

p

37

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p *f*

41

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

pp *f*

49

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

55

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

*)

C: vi ----- de

60

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 60 through 65. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds include two Oboes (Ob. I, II), two Clarinets in G (C. I, II), and one Flute (Fl. pr.). The strings include Violins I and II (V. I, V. II), Viola (Va.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 60-62 show the woodwinds and strings playing sustained notes. From measure 63, the flute and strings enter with a rhythmic pattern of eighth notes. The flute part features a melodic line with some grace notes and a fermata in measure 65.

66

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 66 through 71. The instrumentation and key signature remain the same as in the previous block. Measures 66-68 show the woodwinds and strings playing sustained notes. From measure 69, the flute and strings enter with a rhythmic pattern of eighth notes. The flute part features a melodic line with a fermata in measure 71.

*) Die Takte 61 und 62 sind in Quelle C nicht vorhanden.

73

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

pp

pp

pp

pp

pp

78

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

ritardando *p*

ritardando *p*

ritardando *p*

ritardando *p*

ritardando *p*

85 *TUTTI*

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

f

f

92 *SOLO*

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Solo (p)

f

p

p

p

p

98

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

104

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

TUTTI

f

f

f

f

f

111 *SOLO Minore*

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr. *Solo*

V. I *f*

V. II *p*

Va. *p*

B. *p*

118

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr. *p*

V. I

V. II

Va.

B.

126

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

133

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

139

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

146

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

Maggiore

154

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

p

p

p

p

161

TUTTI

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

f

f

168

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

SOLO

pp

Solo

f

p

p

p

p

174

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

p

180

TUTTI

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

f

f

f

f

f

f

187

Ob. I, II

C. I, II in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

195

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. pr.

V. I

V. II

Va.

B.

This musical score page contains measures 195 through 200. The instruments are arranged in a standard orchestral layout from top to bottom: Ob. I, II; C. I, II in G; Fl. pr.; V. I; V. II; Va.; and B. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwinds (Ob., Clarinet, and Flute) play melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The strings (Violins I and II, Viola, and Bass) provide harmonic support with chords and rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 200.

ANHANG 1
Kadenzen und Überleitungen
zu A. C. Cartellieris Flötenkonzert in G- Dur
Verfasser anonym

Kadenz zum 1. Satz *Allegro*

The musical score for the cadence to the first movement is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a half rest followed by a series of eighth-note runs, marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues with more eighth-note runs, marked with sforzando (*sf*) dynamics. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes, marked with piano (*p*). The fourth staff concludes with a few notes, including a trill (*tr*) on the final note.

Kadenz und Überleitung im 2. Satz *Romanze Andante* T. 32

The musical score for the cadence and transition in the second movement is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff starts with a half rest, followed by a series of eighth-note runs, and ends with a half note. The second staff continues with a series of eighth-note runs, marked with a forte (*f*) dynamic.

Überleitung vom 2. Satz *Romanze Andante* zum 3. Satz *Rondo*

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a half note chord on the first beat, followed by a melodic line of eighth notes with a slur. The second staff continues the melodic line with eighth notes, ending with a double bar line and a common time signature.

Fermate 3. Satz *Rondo* T. 156, Einleitung zum Hauptsatz

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a half note chord on the first beat, followed by a melodic line of eighth notes with a slur. The second staff continues the melodic line with eighth notes, ending with a double bar line and a common time signature.

ANHANG 2

Abweichende Lesarten

1. Satz *Allegro*, T. 109-113, Quelle C

109

Ob. I, II

C. I, II
in G

Flauto pr. *TUTTI* *SOLO*

V. I *TUTTI dolce* *p*

V. II *p*

Va.

B. *p*

1. Satz *Allegro*, T. 146-150: Bindebögen der Quellen B und C im Vergleich

Quelle B:

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. conc.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Quelle C:

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. conc.

V. I

V. II

Va.

Vc.

1. Satz *Allegro*, T. 271-273, Quelle B

271

Ob. I, II

C. I, II
in G

Fl. conc.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 271, 272, and 273. The score is for a symphony in G major. The woodwind section includes two Oboes (I and II), two Clarinets (I and II) in G, and a Concert Flute. The string section includes Violins I and II, Viola, and Violoncello. In measure 271, the Oboes and Clarinets play sustained chords, while the Flute and Violins I play a melodic line. The Violins II play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violoncello provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns. The score concludes in measure 273 with a final chord and a rest for the strings.

Abstract

Die vorliegende Arbeit bietet eine historisch-kritische Edition von Antonio Casimir Cartellieris Flötenkonzert in G-Dur, die alle verfügbaren historischen Informationen für eine authentische Interpretation des noch unveröffentlichten Werkes bereitstellt. Unter Einbeziehung neuer Erkenntnisse erfährt der Lesende in der Einführung zu Leben und Werk welche Position der Zeitgenosse Beethovens im Wiener Musikleben einnimmt. Die Überlieferung des Konzertes liegt in einer Druckausgabe und einer Stimmenabschrift vor, wobei die Abschrift eine einmalige Chance darstellt, einen Einblick in eine meist nicht schriftlich festgehaltene zeitgenössische Aufführungspraxis zu erhalten. Für eine der entsprechenden Zeit getreue Aufführung stehen wesentliche Kontextinformationen zur Verfügung, die durch zeitgenössische Lehrwerke überliefert sind. Die Grundlage zur Erstellung der Edition bildet die Synthese beider vorliegenden Quellen, deren alternative Lesarten sowie Ergänzungen und Korrekturen im Kritischen Bericht detailliert aufgelistet sind. Die Partitur ist dem kritischen Bericht angefügt.