

909

Edition Eulenburg

No. 366

GEMINIANI

Concerto Grosso

Op. 3 No. 6

e minor - mi mineur - e moll



IZQUIERDO

Ernst Eulenburg, Ltd.

London - Zürich - Mainz - New York



PATRIMONIO UC

Edition Eulenburg

CONCERTO GROSSO

E minor

for 2 Violins, Viola and Violoncello

with

String Orchestra and Cembalo

by

FRANCESCO GEMINIANI

Op. 3 No. 6

Revised from the original print

and with Foreword by

ROBERT HERNRIED

First Score issued after the original Parts
of 1732



Ernst Eulenburg, Ltd. London, W.1.

Edition Eulenburg, G.m.b.H., Zurich

Edition Eulenburg, Inc. New York

	Pag.
Adagio	1
Allegro	3
Allegro	8

PATRIMONIO UC

Notice.

Parts of this work to agree with the original, and including Cembalo, are published in the series Prae-classica No. 46 For conducting, this score should be used.

Zur Beachtung!

Zu diesem Werk sind urtextgetreue Stimmer einschliesslich Cembalo in der Sammlung Prae-classica No. 46 im gleichen Verlage erschienen. Zum Dirigieren ist diese Partitur zu benutzen.

FRANCESCO GEMINIANI UND SEINE CONCERTI GROSSI OP. 3

Unter den berühmten Tonsetzern des Spätbarocks ist Francesco Geminiani in Leben und Werk einer der am wenigsten bekannten. Wahrscheinlich 1687¹⁾ zu Lucca geboren, wurde er Violinschüler des buckligen („Il gobbo“) Carl Ambrogio Lunati in Mailand, kam dann als Schüler Arcangelo Corellis nach Rom, wo er auch bei Alessandro Scarlatti Kompositionsunterricht gehabt haben soll; doch weisen seine Werke stilistisch nicht auf diesen, sondern — bei aller Eigenwilligkeit in der Sprache und Form — auf Corelli hin.

Geminianis Lebenslauf läßt sich erst von seinem 24. Lebensjahre an einigermaßen verfolgen. Er war zu jener Zeit Theaterkapellmeister in Neapel und soll dort, durch sein unbändiges Temperament zu steten Temporückungen getrieben, Mißerfolg gehabt haben. 27 Jahre alt, kam er 1714 nach London, und jäh gewann er hier höchsten Ruhm als Violinvirtuose und als Komponist von 12 Violinsoli (op. 1), deren uuerhörte Schwierigkeiten er staunenswert meisterte. Fachleute stellten ihn als Tonsetzer sogar über Corelli.

¹⁾ S. hierüber W.H. Grattan Flood: Geminiani in England and Ireland, SIMG 12 (1911), S. 108 ff.

FRANCESCO GEMINIANI AND HIS CONCERTI GROSSI OP. 3.

Among the famous composers of the late Baroque Francesco Geminiani is one of the least known in his life and works. Probably born 1687¹⁾ in Lucca he became a violin pupil of the hunchbacked („Il gobbo“) Carlo Ambrogio Lunati in Milan, then, as a pupil of Arcangelo Corelli, he came to Rome where he is also supposed to have had lessons in composition by Alessandro Scarlatti. His works, however, do not point in style to the latter but — in spite of all specificity of tonal speech and form — to Corelli.

Geminiani's career can only be traced more or less from his 24th year. At that time he was theatre conductor in Naples where he is supposed to have failed, driven to permanent *tempo* variations by his unruly temperament. 27 years old he came to London in 1714 and rapidly attained the highest repute as a violin virtuoso and as the composer of 12 violin soli (Op. 1.) whose eminent difficulties he mastered amazingly. Experts even placed him above Corelli as a composer.

¹⁾ Cf. W. H. Grattan Flood: Geminiani in England and Ireland, S.I.M.G. 12 (1911), p. 108 seq.

II

Er aber nützte den Erfolg nicht aus. Sein sprunghafter Geist trieb ihn bald zur Abfassung musiktheoretischer Schriften, bald beherrschte ihn die Leidenschaft für Malerei, der er als Sammler und — Gemäldehändler Kraft, Zeit und Geld opferte. Erst 1726 veröffentlichte er *Concerti grossi*, die er nach Violinsoli Corellis geformt hatte, und erst 1732, ein Jahr nach der anonymen Veröffentlichung seiner nachmals berühmten Violinschule, die ersten *Concerti grossi* eigener Erfindung (op. 2), ein Jahr darauf abermals sechs *Concerti grossi* als op. 3.

Durch diese Werke wurde er einer der berühmtesten Musiker jener Zeit. In Irland (Dublin) und Frankreich (Paris) blieb der Erfolg ihm treu. Er aber, innerlich zerspalten, taugte nicht für eine feste, geregelte Tätigkeit. Seine Leidenschaft blieb der Bilderhandel, was ihn aber nicht hinderte, gleichzeitig als Virtuose und Musiklehrer, Komponist, Dirigent und musiktheoretischer Schriftsteller zu wirken.

Außer den 12 *Concerti grossi* op. 2 und 3 hat Geminiani in späterer Zeit (ab 1741) noch 18 weitere *Concerti grossi* veröffentlicht, von denen weder op. 6 und 7 noch die ohne eigene Opuszahl als Bearbeitung seiner Violinsoli op. 4 erschienene Serie von 6 Konzerten den Erfolg der Werke von 1732 und 1733 erreichten. Seine zahlreichen, größtenteils sehr beachtenswerten musiktheoretischen Schriften können an dieser Stelle nicht gewürdigt werden. Wohl aber ist es nötig, festzustellen, daß Geminianis Wirken als Komponist, Violin-

But he did not take advantage of the success. His desultory spirit first drove him to write essays on the theory of music, then he took a passion for painting to which he sacrificed energy, time and money, both as collector and dealer. Not until 1726 he published *Concerti grossi* which he had formed after Corelli's violin solos, and only in 1732, one year after the anonymous publication of his subsequently famous violin school, the first *Concerti grossi* of his own invention (Op. 2); one year later he again published six *Concerti grossi* as Op. 3.

Through these works he became one of the most famous musicians of that time. In Ireland (Dublin) and France (Paris) success favoured him. But he, cleft in his mind, was unfit for a fixed, regular occupation. The art trade remained his passion, but this did not prevent him from working at the same time as a virtuoso and music teacher, composer, conductor and writer of works on theory of music.

Besides the 12 *Concerti grossi* Op. 2 and 3 Geminiani published 18 further *Concerti grossi* in later years (from 1741 onward), but of these neither Op. 6 and 7, nor the series, of 6 Concertos published without an own *opus* number as adaptation of his violin solos Op. 4, attained the success of the works of 1732 and 1733. His numerous works on theory of music, most of them highly noteworthy, cannot be dealt with here. But it is necessary to state that Geminiani's activities as a composer, violin

virtuose und Musikpädagoge für die Entwicklung des Violinspiels in England von grundsätzlicher Bedeutung waren. Noch als 86jähriger errang er, wie ein Brief von Händels Freundin Mrs. Delaney beweist, als Virtuose triumphale Erfolge. Sein zwei Jahre später erfolgter Tod soll durch die Aufregung und den Kummer, den ihm der Diebstahl des Manuskriptes eines neuen theoretischen Werkes („Treatise on Music“) verursachte, beschleunigt worden sein. Zeitlebens unruhig und ohne feste Anstellung, starb er in Dublin am 17. September 1762.

virtuoso and music pedagogue were of fundamental significance for the development of violin playing in England. Even at the age of 86, as is proved by a letter of Handel's friend Mrs. Delaney, he attained triumphal successes as a virtuoso. His death two years later is said to have been accelerated by the excitement and grief caused by the theft of the manuscript of a new theoretical work ("Treatise on Music"). Restless his life long, and without a settled position, he died in Dublin on September 17th, 1762.

*

Der Ruhm, den Geminiani für seine *Concerti grossi* op. 2 und 3 einheimste, konnte nicht verhindern, daß die Nachwelt auch an diesen Werken, die neben den Violinsolos op. 1 seine bedeutendsten sind, Kritik übte. Burney¹⁾ tadelt im Vergleich zu Corelli seine Melodiebildung, das Rhapsodische und Extemporierende seiner Art, wogegen Gerber²⁾ ihn einen „äußerst strengen und regelmäßigen“ Komponisten nennt. Und ähnlich ergeht es ihm bei den Musikgelehrten unserer Zeit: Schering³⁾ sieht, bei aller Anerkennung von Geminianis Eigenart, manche Mängel in seinen Werken, während das Musiklexikon von

*

The fame Geminiani reaped for his *Concerti grossi* Op. 2 and 3 could not hinder posterity from criticizing these works which, together with the violin solos Op. 1, are his most important. Burney¹⁾ finds fault with his structure of melody, his rhapsodic and extemporising nature, as compared with Corelli, whereas Gerber²⁾ calls him a "highly strict and regular" composer. A similar fate meets him with the music scholars of our times: Schering³⁾, in spite of all recognition of Geminiani's individuality, sees many a deficiency in his works, whilst the music dictionary

¹⁾ Charles Burney: A General History of Music, IV. Bd., London 1789, S. 641 ff.

²⁾ Ernst Ludwig Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst, I. Teil, Leipzig 1812.

³⁾ Arnold Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905.

¹⁾ Charles Burney: A General History of Music, 4 Vols., London, 1789, p. 641 seq.

²⁾ Ernst Ludwig Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst, Part I, Leipzig 1812.

³⁾ Arnold Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig, 1905.

Riemann-Einstein¹⁾ anerkennt, Geminiani's Stil zeige „sich gegenüber dem Corellis wesentlich fortentwickelt zu modernem, lebhaftem Ausdruck“.

Aus dieser gegensätzlichen Beurteilung ist bereits zu erkennen, daß Geminiani als Tondichter kaum einzuordnen ist. Denn auf der einen Seite sieht man, daß er sich bedenkenlos über die zu seiner Zeit herrschenden Grundsätze des formalen Aufbaus hinwegsetzt, tritonische Wirkungen und kühnste Harmonien verwendet, auf der anderen wieder glänzt er in strengem Fugensbau, ingeregelter Nachahmungstechnik. Stünde er zwischen den Zeitaltern, die wir gewohnt sind, abzugrenzen, so würde man einen Künstler wie ihn als typische Übergangserscheinung ansehen.

Dazu kommt aber noch ein zweites Moment: Gleichzeitig mit dem Ausreifen seiner Kunst kontrapunktischer Stimmenführung, die allein ihm schon den Meistertitel verbürgt hätte, erfolgte eine Veräußerlichung seiner Schreibweise durch virtuose Zutaten, wie Vorschläge, Triller, musikalische Floskeln und rein virtuose Passagen. A. Moser²⁾ stellte durchaus überzeugend die schlichte Stimmenführung einer Stelle aus der Erstausgabe des op. 1 (1716) ihrem Zerbild in der Neubearbeitung von 1738 gegenüber. Unbekannt blieb aber bisher, daß auch die *Concerti grossi* op. 2 und 3 von ihrem Schöpfer einer grundlegenden Umarbeitung unterzogen wurden, die z.T.

¹⁾ Riemann-Einstein: Musiklexikon, 10. und 11. Auflage, Berlin 1922 und 1927.

²⁾ Andreas Moser: Geschichte des Violin-spiels, Berlin 1923, S. 407 ff.

of Riemann-Einstein¹⁾ appreciates that "Geminiani's style, compared with that of Corelli, is far more developed towards modern, lively expression".

These contrasting opinions already reveal that Geminiani can hardly be classified as a composer. For on the one hand one sees that he unscrupulously waives the principles of formal construction prevailing in his time, employs tritonic effects and most daring harmonies, on the other hand again he excels in strict fugue structure, in regular imitative technique. If he stood between the ages we are accustomed to demarcate, one would regard him as an artist typical of a period of transition.

A further point has to be considered. Simultaneously with the maturing of his art of contrapuntal scoring, which alone would have warranted the master title, his manner of writing became superficial through virtuosic additions such as grace notes, shakes, musical phrases and purely virtuosic passages. A. Moser²⁾ convincingly confronted the simple scoring of a passage from the first edition of the Op. 1 (1716) with its caricature in the revised edition of 1738. But it remained unknown hitherto that also the *Concerti grossi* Op. 2 and 3 were subjected by their creator to a fundamental revision which partly conveys an entirely

¹⁾ Riemann-Einstein: Musiklexikon, 10th and 11th editions, Berlin, 1922 and 1927.

²⁾ Andreas Moser: Geschichte des Violin-spiels, Berlin 1923, p. 407 seq.

ein ganz verändertes Bild seiner kompositorischen Grundsätze ergibt.

Die Erstausgabe der *Concerti grossi* op. 3 — nur diese können hier besprochen werden — erschien in 7 Stimmenheften 1733 in London unter dem Titel:

Concerti grossi
con Due Violini
Viola e Violoncello
di Concerti Obligati
e Due altri Violini
e Basso di Concerto Grosso
Da
Francesco Geminiani
Opera Terza.

London: Printed for J. Walsh
in Catherine Street in the Strand.

Der Herausgabe waren heftige Kämpfe vorausgegangen, denn Walsh hatte sich ohne Wissen des Komponisten in den Besitz der Manuskriptstimmen gesetzt und Geminiani vor die Wahl gestellt, die Korrektur des Stimmendrucks auszuführen oder die Konzerte fehlerhaft in die Welt gehen zu lassen. Geminiani verklagte Walsh, schließlich kam es zu einem Vergleich, der das Erscheinen der Stimmen unter der Aufsicht des Komponisten ermöglichte.

Die erste gedruckte Partitur der *Concerti* jedoch weicht wesentlich von diesem Originaltext ab. Sie erschien erst 22 Jahre nach der Stimmenausgabe, somit im Jahre 1755, auf Kosten des Verfassers in London, auf dem Titelblatt

changed aspect of his principles of composition.

The first edition of the *Concerti grossi* Op. 3 — only this can be discussed here — was published in 7 parts in London in 1733 under the title:

Concerti grossi
con Due Violini
Viola e Violoncello
di Concerti Obligati
e Due altri Violini
e Basso di Concerto Grosso
Da
Francesco Geminiani
Opera Terza.

London: Printed for J. Walsh
in Catherine Street in the Strand.

The publication was preceded by heated controversies, for Walsh had acquired possession of the manuscript parts without the author's knowledge and confronted Geminiani with the alternative either to carry out the correction of the printed parts, or to let the *Concertos* be issued in a deficient manner. Geminiani brought an action against Walsh, but ultimately a composition was reached which made the publication of the parts possible under the composer's supervision.

The first printed score of the *Concerti*, however, deviates substantially from this original text. It only appeared 22 years after the edition in parts, i. e. in 1755, in London at the expense of the composer. On the title page it is

VI

ausdrücklich als zweite Ausgabe, aber erste Partiturausgabe bezeichnet:

Six
Concertos
 composed by
 F. Geminiani.
 Opera Terza.
 The *Second Edition*,
 Revised, Corrected, and Enlarged,
 by the Autor,
 And now first Published in *Score*.

London:
 Printed for the *Author*, by *John Johnson*
 in Cheapside.

Where may be had,
 The same Work in *Parts*; and also the
 Second Edition of Six *Concertos*, by the
 same *Author*, Op. 2, in *Score* and *Parts*.

Geminiani ließ also die Konzerte op. 2 und 3 in revidierter, verbesserter und erweiterter Ausgabe auf seine Kosten („Printed for the Autor“) erscheinen. Und tatsächlich ist die Umarbeitung der ersten 5 Konzerte des op. 3 überaus weitgehend. Verdichtung der Kontrapunktik, Belebung der *Viola di Concertino*, der jetzt eine *Viola di Ripieno* gegenübersteht — wodurch die Absicht des Quartettsatzes unterstrichen wird —, aber auch unnatürlich anmutende Stimmführungen und an manchen Stellen ein Überwuchern von Trillern und sonstigem Zierwerk kennzeichnen die Entwicklung, die der Tondichter genommen hat. Wohl steht dagegen der Vorzug, daß die Solovioline nicht so häufig die Alleinherrschaft erringt, wie in der ersten Fassung, doch erscheint die Originalschöpfung

explicitly marked as second edition, but as first edition in score:

Six
Concertos
 composed by
 F. Geminiani.
 Opera Terza.
 The *Second Edition*.
 Revised, Corrected, and Enlarged,
 by the *Author*.
 And now first Published in *Score*.

London:
 Printed for the *Author*, by *John Johnson*,
 in Cheapside.

Where may be had,
 The same Work in *Parts*; and also the
 Second Edition of Six *Concertos*, by the
 same *Author*, Op. 2, in *Score* and *Parts*.

This shows that Geminiani also had the *Concertos* Op. 2 and 3 published at his expense (“Printed for the author“) in a revised, improved and enlarged edition. And actually the revision of the first 5 concertos of Op. 3 ist very far-reaching. Contraction of the counterpoint, enlivenment of the *Viola di Concertino*, which is now augmented by a *Viola di Ripieno* — thereby underlining the intention of the quartet movement — but also scoring of an unnatural trend, and in some places a density of shakes and other embellishments, characterize the development the composer has taken. This has, of course, the advantage that the solo violin does not attain predominance as frequently as in the first edition, but the original work seems more straightforward, it fits into the line

geradliniger, sie ordnet sich in den Entwicklungsgang von Corelli zu Händel ein, während die Neubearbeitung in vielen Teilen stilistisch ziellos erscheint. Wohl möglich, sogar wahrscheinlich, daß Geminiani's strengste Kritiker, vor allem Burney, nur diese vom Tondichter autorisierte Fassung kannten. Die Originalausgabe von 1733 aber zeigt in der Anlage der meisten Konzerte das Herkommen aus dem alten Kirchenkonzert weit deutlicher und stößt doch durch gelegentliche Formsprengung wie durch die Kühnheit der Harmonie in eine neue Zeit vor.

Nach dieser Stimmenaushgabe erfolgt die vorliegende Veröffentlichung. Zum Vergleich konnten zwei handschriftliche Partituren herangezogen werden, deren eine (im Besitze der Berliner Staatsbibliothek) von der Hand des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger stammt, während die zweite, anonym, der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek gehört. Diese Abschriften stimmen bis auf unwesentliche Einzelheiten mit den Originalstimmen überein.

Bei der Herausgabe wurden folgende Grundsätze befolgt:

1. Im Stimmendruck vergessene Vorzeichen, Phrasierungsbogen, dynamische Vorschriften und Generalbaß-Bezifferungen, die aus anderen Stimmen ersichtlich waren, wurden ohne weitere Bezeichnung hinzugefügt; auf die mehrmalige Vorzeichnung einer Alterierung im gleichen Takt, wie sie früher üblich war, wurde verzichtet.

2. Fehlende Vorzeichen und Bezifferungen, die der Herausgeber hinzufügte, wurden in runde Klammern gesetzt,

of development shown by Corelli and Handel, whilst the revision in many parts appears to be stylistically aimless. It is quite possible, even probable, that Geminiani's severest critics, above all Burney, only knew this version authorised by the composer. But the original edition of 1733 shows in the structure of most of the concertos more distinctly the link with the old church concerto, and it is only through occasional disruptions of form and the daring harmony that it penetrates into a new era.

The present publication was based on this edition in parts. For comparison two manuscript scores could be added; the one (in the ownership of the Berlin State Library) is in the hand of the Bach pupil Johann Philipp Kirnberger, whilst the second, anonymous one belongs to the State and University Library in Hamburg. These copies tally with the original parts save for unimportant details.

In the publication the following principles have been followed:

1. Accidentals, phrasings, dynamical indications and thorough bass figurings omitted in the printed parts were added without further note insofar as they could be inferred from other parts; the repeated marking of accidentals in the same bar, as was formerly the custom, was not maintained.

2. Missing accidentals and figurings added by the editor are shown in round brackets, and other correc-

VIII

sonstige Berichtigungen in Fußnoten ausdrücklich vermerkt.

3. Die alte Generalbaß - Bezifferung wurde beibehalten, weil sie bei Betrachtung des ganzen Partiturbildes Zweifel nicht aufkommen läßt. Doch sei darauf hingewiesen, daß Sekundakkorde nur selten mit $\frac{2}{1}$, zumeist aber mit $\frac{2}{2}$ bezeichnet sind. Die Vorschrift eines Sextakkordes für den Generalbaß beim Gesamtklang eines Quintsextakkordes kann in den meisten Fällen als richtig gelten, da dem Cembalo der Sextakkord zuzuteilen ist, der durch eine Melodiestimme zum Quintsextakkord erweitert wird. Getrennt wurden dicht aneinanderstehende Bezeichnungen wie $\frac{2}{1} 3 \sharp$ in der Weise, daß die Bezifferung den darüberstehenden Noten entspricht.

tions are specially referred to in footnotes.

3. The old thorough bass figuring was retained as it gives rise to no doubts when considering the full score. But it should be pointed out that $\frac{2}{1}$ chords are seldomly indicated by $\frac{2}{1}$ but mostly by $\frac{2}{2}$. The provision of a chord of the sixth for the thorough bass in the concord of a $\frac{2}{1}$ chord can be taken as correct in most cases as the chord of the sixth allotted to the cembalo is elaborated to a $\frac{2}{1}$ chord in one of the parts. Figurings such as $\frac{2}{1} 3 \sharp$ following closely behind one another were separated in such a manner as to allow the figuring to correspond to the notes above.

Berlin 1935

Prof. Robert Hernried

CONCERTO
OP. 3 N^o 6, e-moll

Kein anderes der im Opus 3 vereinigten sechs Konzerte hat Geminiani in späteren Jahren so voll anerkannt wie das Konzert Nr. 6, das ebenso wie das Konzert Nr. 3 in e-moll steht. Alle anderen Konzerte hat er nach mehr als zwei Jahrzehnten für die erstmalige Herausgabe in Partitur grundlegend umgeformt, in diesem letzten Konzert aber erweiterte er lediglich das erste Allegro durch Einfügung einer engmaschiger gehaltenen Durchführung des leicht veränderten Themas. Diese Erweiterung wurde aber wohl kaum durch formale Bedenken hervorgerufen; sie ist darauf zurückzuführen, daß dieses Konzert in der Originalgestalt das kürzeste der ganzen Reihe ist.

Das einleitende Adagio zeigt wieder Geminianis Kühnheit, mit der er die geheiligte Form umzumodeln versuchte. Die verschiedenartigen Rhythmen, die in der einleitenden „Sinfonia“ verwendet werden, hindern ihn nicht, die beiden Abschnitte des Adagio formal zu runden.

Das erste Allegro aber ist eine zweithemige Fuge, wobei das zweite Thema gleich als Gegensatz zum ersten auftritt. Die Form wird außerordentlich frei, aber meisterlich und fern jedem Schema behandelt.

Nur acht Takte umfaßt die Adagio-Überleitung zum Schlußsatz. Dieser zeigt wieder das kontrapunktische Können Geminianis, diesmal aber nicht in Form einer Fuge oder eines Fugatos, sondern in der bewußten Aufrollung und Verarbeitung von drei (oder, wenn man die

CONCERTO
OP. 3 N^o 6, E minor

No other of the six concertos united in the *opus* 3 retained Geminiani's recognition in later years as fully as the concerto No. 6, which is in E minor just as the concerto No. 3. All other concertos were fundamentally remodelled by Geminiani more than two decenniums later for the first publication in score. In this last concerto, however, he merely augmented the first *Allegro* by introducing a closely woven development of the slightly changed theme. This augmentation was hardly caused by formal scruples; it is due to the fact that this concerto, in its original form, was the shortest of the whole series.

The introductory *Adagio* once again shows Geminiani's boldness in attempting to remodel sacred forms. The varying rhythms employed in the introductory "Sinfonia" do not prevent him from smoothing the form of the two sections of the *Adagio*.

The first *Allegro*, however, is a two-theme fugue in which the second subject is immediately introduced as a contrast to the first. The form is treated very freely, but masterly and far from any schema.

The *Adagio* transition to the final movement only comprises eight bars. This again shows Geminiani's contrapuntal abilities, but this time not in the form of a fugue or a *fugato*, but in the wilful elaboration and working-up of three (or, if one includes the Violoncello

Violoncello-Stimme mitrechnet, von vier) rhythmisch verschiedenen Motiven. Auffallend und unserem ästhetisch geschulten Kunstverstand nicht so ganz begreiflich bleibt nur, daß in den Concertino-Stellen die Besetzung willkürlich wechselt. Ist sie anfangs noch an die vier Rhythmen der Soloinstrumente gebunden, so weicht sie im folgenden dem Konzertieren der ersten Sologeige, verdichtet sich aber wieder bis zum Trio und Quartett, wodurch der Tondichter gewissermaßen von der Freiheit zur Ordnung zurückfindet.

part, four) rhythmically differing motifs. It is striking, and not quite intelligible to our aesthetically trained understanding of art, that in the *concertino* passages the orchestration is arbitrarily changed. Although first linked to the four rhythms of the solo instruments, later on it yields to the concerting of the first solo Violin, but then is again condensed to the trio or quartet, whereby the composer finds back, as it were, from freedom to order.

Berlin, 1935.

Robert Hennried

PATRIMONIO UC

Concerto grosso

1

Francesco Geminfani, Op. 3 No. 6
1687-1762

Adagio

Violino I Solo
Violino II Solo
Viola Solo
Violoncello Solo
Violino I
Violino II
Basso

6 7 7
2 6 2 6 4 6 4 6 2 6 4 6
6 7 6 # 4 3 7 6 7 #

Soli

No. 366

E. E. 4889

Ernst Eulenburg Ltd.,
London - Zurich - Stuttgart

10 *Tutti*

7 6 7 6 7 6 6 3 4# 3 4# 2 6 4# 2 6 4# 2 6 4# 2 6 4# 2 6 4# 3#

PATRIMONIO U.C.

7 6 6 4# 6 6 6 5 4 3#

7 6 6 4# 6 6 6 5 4 3#

E. E. 4889

Allegro

6 # #

6 # #

10

(4)

4/2 3 4 # 6 4 3#

4 3 4 3#

(4)

4/2 3 4 # 6 4 3#

4 3 4 3#

*) Die köhnen Septinen-Parallelen waren von Geminant beabsichtigt; er hat gerade dieses Konzert nur erweitert, nicht sehr verändert, in die spätere Partitur-Ausgabe aufgenommen.

20

5 8 5 6 # 6 8 8

6 8 8

30

4 4 6 7 6 # 6 5 9 8 6

4 4 6 7 6 # 6 5 9 8 6

Musical notation system 1. Treble clef, G major. Measures 37-40. Bass clef accompaniment. Chord symbols: 7 6, 6 #.

Musical notation system 2. Treble clef, G major. Measures 41-44. Bass clef accompaniment. Chord symbols: 6 #.

PATRIMONIO UC

Musical notation system 3. Treble clef, G major. Measures 45-50. Bass clef accompaniment. Chord symbols: 6, 6 5/4, 6 #, 7 6, 4 3#.

Musical notation system 4. Treble clef, G major. Measures 51-54. Bass clef accompaniment. Chord symbols: 6, 6 5/4, 6 #, 7 6, 4 3#.

(Tr)

4 3 # 6 6 # 6 5 #

(Tr)

4 3 # 6 6 # 6 5 #

60 (Tr)

6 5 6 5 3 6 #

(Tr)

6 5 6 5 3 6 #

70

7 3# 6 4 7 3# 6 4 7 3# 6 4 4# 2

7 3# 6 4 7 3# 6 4 3# 6 4 4# 2

Adagio**

6 5 4 3 6 5 4 3 6 6 6 5 4 6 6 #

6 5 4 3 6 5 4 3 6 6 6 5 4 6 6 #

* Diesen Takt enthält die spätere Neubearbeitung Gemlinianis in folgender Fassung:

** Eine in der Hamburger Staatsbibliothek vorhandene handschriftliche Partitur zeigt in den letzten vier Takten vor dem Adagio Staccato-Pfeile für die in halben Notenwerten geführten Geigen. Der letzte Takt vor dem Adagio ist dort zweimal notiert, das Allegro scheint also wiederholt worden zu sein.

Allegro

Musical score for the first system, measures 1-9. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part with a *Soli* marking and a bass line with figured bass notation. The piano part includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has figures: #, 6, 9, 6, 9, 6, 9, 6. The piano part has *Soli* markings above the first and third staves.

Musical score for the second system, measures 10-13. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part with *Tutti* markings and a bass line with figured bass notation. The piano part includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has figures: #, 6, #, 6, #, 6, 6, 6, 6, 6. The piano part has *Tutti* markings above the first, second, and third staves, and a *Soli* marking above the fourth staff.

20

Soli Tutti

Soli Tutti

Tutti

6 4 5 6 5 4 3 \sharp 6 6 \sharp 5 6 5 4 3 \sharp 0 7 \sharp 7 \sharp 7 \sharp 7 \sharp 7 \sharp 6 5 4 3 \sharp

Soli Tutti

Soli Tutti

6 4 \sharp 7 6 7 7 \sharp 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

30

*): Von zwei aufeinander folgenden Quartsextakkorden ist der zweite ein Sekundakkord (Sekundquartsext-Akkord).

Musical score for a concert piece, page 10. The score is in G major and 6/8 time. It features a vocal line with "Soli" and "Tutti" markings, and a piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into three systems. The first system has measures 1-6. The second system has measures 7-12. The third system starts at measure 40 and includes a fermata over measure 41. The piano part includes a staccato marking in measure 40. The score is watermarked with "PATRIMONIO UC".

*) Auch für diese, in halben Notenwerten abwärts steigenden Töne der Primgeigen schrieb Geminiani bei Neubearbeitung des Konzerts das Staccatozeichen (v) vor.

Musical score for a piece in G major, measures 50-60. The score is arranged in four systems, each with three staves (Treble, Alto, Bass). The first system is marked "Tutti" and includes a "50" measure number. The second system includes a "60" measure number. The third system includes a "60" measure number. The fourth system includes a "60" measure number. A large watermark "PATRIMONIO UC" is overlaid on the score. The bottom of the page contains the number "E. E. 4889".

System 1: Musical score for guitar. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. A fermata is placed over the first two notes of the Treble staff. Below the Bass staff, there are guitar chord diagrams: 6/4, 5 3# (with a fermata), 6, 6, 6, # [6/4], #, 6/4, #, 6/4, #, 6/4.

System 2: Musical score for guitar. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. A fermata is placed over the first two notes of the Treble staff. Below the Bass staff, there are guitar chord diagrams: 6/4, 5 3# (with a fermata).

System 3: Musical score for guitar. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. A fermata is placed over the first two notes of the Treble staff. Below the Bass staff, there are guitar chord diagrams: #, #, 6, 6, 6, 5/4, 3#, 6, 6, 6, 5/4, 3#.

System 4: Musical score for guitar. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. A fermata is placed over the first two notes of the Treble staff. Below the Bass staff, there are guitar chord diagrams: #, 6, 6, 6, 5/4, 3#, 6, 6, 6, 5/4, 3#.



PATRIMONIO UC

Classical Oratorios in the Eulenburg Edition

- 1074 Albinoni, Magnificat
953* Bach, St. Matthew Passion
965* Bach, St. John Passion
962* Bach, Christmas Oratorio
959* Bach, High Mass in B min
964 Bach, Magnificat
951* Beethoven, Missa solemnis
969* Brahms, A German Requiem
960 Bruckner, Te Deum
972 Bruckner, The 150th Psalm
993* Cherubini, Requiem
956* Händel, Messiah
955* Haydn, The Creation
987* Haydn, The Seasons
989* Mendelssohn, Elijah
991 Monteverdi, Messa I a 6 voci
990 Monteverdi, Messa II
982 Monteverdi, Messa III
986 Mozart, Missa brevis, D, K. 194
988 Mozart, Missa brevis, C, K. 220
971 Mozart, Missa C major, K. 317
983* Mozart, Mass in C min, K. 427
954* Mozart, Requiem, K. 626
963 Palestrina, Missa Papae Marcelli
966 Palestrina, Stabat Mater
973 Pergolesi, Stabat Mater
968 Reger, The 100th Psalm (ed. Hindemith)
984* Rossini, Stabat Mater
985 Sammartini, Magnificat
974* Schubert, Mass No. 5, Ab
970* Schubert, Mass No. 6, Eb
977 Schütz, The Seven Words of Christ
976 Schütz, St. Matthew Passion
978 Schütz, St. Luke Passion
979 Schütz, St. John Passion
980 Schütz, Resurrection History
981 Schütz, Christmas History
975* Verdi, Messa da Requiem

All these works available in yellow paper cover, the ones marked *
also in green cloth.