

# KONZERT

1

Vollendet am 4. Juni 1774

Allegro

KV 191

Fagott

Klavier

*f*

*f tutti*

*p*

*tr*

5

8

Ob.

Cor.

*p + Str.*

12

17

*f*

*tr*

*f tutti*

*fp*

*f*

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

© 2006 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München

22

Musical score system 1, measures 22-25. The system consists of three staves: a bass clef staff at the top, a treble clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 22 starts with a bass clef staff containing a quarter note G2, followed by eighth notes G2-A2-B2-C3, and a quarter rest. The treble clef staff has a half note chord G2-B2-D3, followed by eighth notes G2-A2-B2-C3, and a quarter note G2. The bottom bass clef staff has a quarter note G2, followed by eighth notes G2-A2-B2-C3, and a quarter note G2. Measure 23 continues with similar patterns. Measure 24 has a dynamic marking *p* in the treble staff. Measure 25 has a dynamic marking *f* in the treble staff.

26

Musical score system 2, measures 26-28. The system consists of three staves: a bass clef staff at the top, a treble clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 26 has a dynamic marking *p* in the treble staff. Measure 27 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 28 continues the pattern.

29

Musical score system 3, measures 29-31. The system consists of three staves: a bass clef staff at the top, a treble clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 29 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 30 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 31 continues the pattern.

32

Solo

Musical score system 4, measures 32-35. The system consists of three staves: a bass clef staff at the top, a treble clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 32 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 33 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 34 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 35 has a dynamic marking *p Str.* in the treble staff. The word "Solo" is written above the treble staff in measure 35.

36

Musical score system 5, measures 36-39. The system consists of three staves: a bass clef staff at the top, a treble clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Measure 36 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 37 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 38 has a dynamic marking *f* in the treble staff. Measure 39 has a dynamic marking *f* in the treble staff.

41

*f tutti*

44

*p Str.*

48

*tr*

51

*f*

55

*f*  
Bls.

## Vorwort

Über die Entstehung von Mozarts Fagottkonzert in B-dur KV 191 ist so gut wie nichts bekannt. Man kennt lediglich das Datum seiner Fertigstellung, und zwar aus der Aufschrift „a Salisburgo li 4 di Giugno 1774“ im Autograph, die allerdings nur in Johann Anton Andrés handschriftlichem Verzeichnis seiner Mozart-Autographen überliefert ist. Das Autograph selbst ist nicht mehr erhalten. – Nach der Rückkehr von seiner dritten Italienreise im März 1773 widmete sich Mozart in Salzburg neuen kompositorischen Aufgaben. Neben den Sinfonien KV 182, 183 sowie 200–202 und mehreren kirchenmusikalischen Werken entstanden dabei vor allem konzertante Werke: das Violinkonzert KV 207 (Frühjahr 1773), das Klavierkonzert KV 175 (Dezember 1773), das sog. *Concertone* für zwei Violinen KV 190 (Mai 1774) und schließlich das Fagottkonzert KV 191; auch die Serenade KV 203 (August 1774), bei der drei Sätze von der Solovioline gestaltet werden, mag hier anzuführen sein.

Konzerte für Fagotte hatten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus bereits eine gewisse Tradition. Während gelegentlich Antonio Vivaldi als derjenige genannt wird, der die Gattung gewissermaßen aus der Taufe hob (es sind nicht weniger als 39 Fagottkonzerte von ihm überliefert), waren es später vor allem deutsche, tschechische und französische Komponisten, die Konzerte für dieses Instrument schrieben – von J. F. Fasch, J. G. Graun, J. Chr. Graupner und J. B. de Boismortier bis J. Chr. Bach, C. Stamitz, J. B. Vanhal und A. Koželuch. Mozart stand also in einer langen Tradition und könnte durchaus einige Konzerte der genannten Komponisten gekannt haben.

In der Literatur wurde das Konzert KV 191 häufig mit dem Münchner Freiherrn und Fagott-Dilettanten Thaddäus von Dürnitz in Zusammenhang gebracht: Er soll, nachdem er das B-dur-

Konzert gehört hatte, bei Mozart noch drei weitere Fagottkonzerte bestellt und erhalten haben; nach anderen Berichten hat Mozart sein KV 191 sogar von vornherein im Auftrag von Dürnitz komponiert. Die erste Behauptung geht zwar auf Otto Jahn zurück, der Köchel mitteilte, ein bayerischer Landtagsabgeordneter namens Rabl habe die Sammlung des 1807 verstorbenen Freiherrn Dürnitz erworben und in ihr befänden sich unter dem Namen Mozart die Sonate für Fagott und Cello KV 292 sowie drei Konzerte für dieses Instrument (Köchel-Verzeichnis, 7. Auflage, S. 207). Das erhaltene Verzeichnis der Musikalien-sammlung von Dürnitz enthält jedoch keine entsprechenden Eintragungen. Dass Mozart KV 191 auf Bestellung durch Dürnitz komponiert habe, ist ohnehin so gut wie auszuschließen; denn er dürfte den Freiherrn wohl erst im Dezember 1774 oder Januar 1775 im Zusammenhang mit der Uraufführung seiner Oper *La Finta Giardiniera* KV 196 in München kennen gelernt haben. – Bei einem 1934 von Max Seiffert herausgegebenen Fagottkonzert (KV Anh. C 14.03) sollte es sich angeblich um eines jener drei Dürnitzschen Konzerte handeln – eine Annahme, die heute nicht mehr zu vertreten ist. Neuerdings wird es gelegentlich François Devienne zugeschrieben. In einem handschriftlichen Katalog von Breitkopf & Härtel ist, mit Incipits zum 1. Satz (im Köchel-Verzeichnis unter KV 196d = Anh. 230 aufgeführt), ein weiteres Fagottkonzert unter Mozarts Namen aufgeführt, das aber an keiner anderen Stelle Erwähnung findet und von dem auch keine Ausgabe nachzuweisen ist.

Wie bereits gesagt, befand sich das verschollene Autograph zu KV 191 früher in der Mozart-Sammlung des Verlegers André in Offenbach (er hatte Anfang 1800 von Konstanze nahezu den gesamten Autographen-Nachlass Mozarts erworben). Bei ihm erschien auch nach Mozarts Tod die Erstausgabe des Konzerts mit der Plattennummer 2150. Dabei gibt es einige Rätsel hinsichtlich des Erscheinungsdatums. Es existieren nämlich spätere Abzüge der André-Ausgabe, bei denen auf einigen

Seiten die Ziffer 355 auftaucht. Falls diese Zahl als Platten-Nummer aufzufassen wäre, müsste man entsprechend der Reihenfolge von Andrés Platten-Nummern das Erscheinen der Ausgabe in das Jahr 1790, also noch zu Mozarts Lebzeiten verlegen. Dem widerspricht jedoch die Opuszahl 96, mit der André das Werk bezeichnet hat und nach der der Druck, verglichen mit anderen von André vergebenen Opuszahlen, 1802 erschienen wäre. Tatsächlich ist die Ausgabe auch in Andrés Verlagskatalog aus diesem Jahr aufgeführt. In Andrés Stichbuch ist das Fagott-Konzert dagegen unter der Nummer 1512 zu finden. Es mag sich dabei um eine erste Auflage des Konzerts gehandelt haben. Ein Exemplar mit dieser Platten-Nummer ist aber nirgends mehr nachzuweisen und es scheinen auch nicht alle in diesem Stichbuch aufgelisteten Werke tatsächlich mit der entsprechenden Nummer erschienen zu sein. Öffentlich angezeigt und beworben wurde das Konzert von André jedenfalls erstmals in der ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG vom 28. Januar 1806, was auf ein Erscheinen Ende 1805 schließen lässt. (Siehe dazu vor allem Gertraud Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1986, Textband S. 93 ff.)

Das Fagott hatte zur Zeit Mozarts zwar bereits eine lange Geschichte, war jedoch noch nicht identisch mit dem heutigen Instrument. Es wurde im 19. Jahrhundert, vor allem von Adam Heckel und Carl Almenröder, weiterentwickelt, wobei vor allem sein Tonumfang vergrößert und durch Hinzufügung weiterer Klappen bestimmte spieltechnische Verbesserungen erzielt wurden. So ist Mozarts Konzert für heutige Fagottvirtuosen technisch sicher keine allzu große Herausforderung mehr, „aus der Sicht ... seiner fagottspielenden Zeitgenossen“ muss es aber „als eine durchaus kühne Komposition verstanden und interpretiert worden sein“ (Milan Turkovic, *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläserkonzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, in: Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg, Heft 7, 1981).

*Zur Edition*

Alleinige Quelle der vorliegenden Edition ist die Erstausgabe in Stimmen (zu Details siehe *Bemerkungen*). In diesem Druck fehlende, aus dem harmonischen Zusammenhang jedoch eindeutig zu erschließende Vorzeichen werden stillschweigend ergänzt. Gleiches gilt für Warnvorzeichen. Mozarts Schreibweise für Vorschlagsnoten (z. B.  $\text{♯}$  oder  $\text{♮}$ ) wird modernisiert (entsprechend  $\text{♯}$  bzw.  $\text{♮}$ ). Bögen von der Vorschlags- zur Hauptnote werden stillschweigend ergänzt, falls sie in der Quelle fehlen. Das Staccato ist in der Quelle bis auf wenige Ausnahmen als Punkt notiert und wurde so auch in unsere Ausgabe übernommen. Die Balkung folgt ebenfalls der Quelle und ist nur an wenigen Stellen stillschweigend in der Partiturvertikalen oder nach Parallelstellen angeglichen. Bei den Triolen-Figuren im 2. und 3. Satz sind gelegentlich Bögen notiert, die sowohl als Gruppenbögen als auch als Legatobögen aufgefasst werden können und wohl tatsächlich auch diese ambivalente Bedeutung haben. Sie wurden alle in unsere Ausgabe übernommen. SOLO und TUTTI werden nach der Erstausgabe notiert. Bei der Solostimme wird *Tutti* allerdings in wenigen Fällen stillschweigend entgegen der Quelle nach den Schlussnoten und nicht früher gesetzt. Herausgeberergänzungen sind durch Klammerung kenntlich gemacht.

Allen Bibliotheken und Archiven, die Quellenmaterial zur Verfügung stellten, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Remagen, Frühjahr 2006  
Ernst Hertrich

## Preface

Practically nothing is known about the origins of Mozart's Bassoon Concerto in B $\flat$  major, K. 191. All we know for certain is the date on which it was completed, thanks to the inscription "a Salisburgo li 4 di Giugno 1774" in the autograph score. This date, however, only survives in Johann Anton André's handwritten catalogue of the Mozart autographs in his possession, the score itself having disappeared.

In March 1773 Mozart returned to Salzburg from his third trip to Italy and turned to new compositional tasks. Besides the symphonies K. 182, 183, and 200–202, and several pieces of church music, he primarily devoted himself to concertos: the Violin Concerto K. 207 (spring 1773), the Piano Concerto K. 175 (December 1773), the so-called *Concertone* for two violins, K. 190 (May 1774), and finally the Bassoon Concerto K. 191. Another work deserving of mention in this series is the Serenade K. 203 (August 1774), three of whose movements are dominated by the solo violin.

Concertos for the bassoon already enjoyed a fairly long history by the latter half of the eighteenth century. Occasionally Antonio Vivaldi is lauded as what might be called the inventor of this genre (no fewer than thirty-nine bassoon concertos from his pen have survived). Later on the bassoon concerto was cultivated mainly by German, Czech, and French composers, from J. F. Fasch, J. G. Graun, J. C. Graupner, and J. B. de Boismortier to J. C. Bach, C. Stamitz, J. B. Vanhal, and A. Koželuch. In other words, Mozart stood in a long tradition and may well have known several concertos by these predecessors.

Mozart scholars have frequently connected K. 191 with the Munich amateur bassoonist Baron Thaddäus von Dürnitz, who is said, after hearing the B $\flat$  major Concerto, to have commissioned and received three more bassoon concertos from Mozart. According to





other accounts, Mozart even wrote K. 191 to satisfy a commission from Dürnitz. The first claim dates back to Otto Jahn, who informed Köchel that a Bavarian parliamentarian named Rabl had acquired the library of the deceased (1807) Baron Dürnitz and found that it contained, under Mozart's name, the Sonata for Bassoon and Cello (K. 292) as well as three bassoon concertos (see Köchel's catalogue, 7th edn., p. 207). However, the surviving inventory of Dürnitz's music collection contains no entries to this effect. Moreover, it is well-nigh impossible that Mozart could have written K. 191 at Dürnitz's request, for he probably did not meet the baron until December 1774 or January 1775 in connection with the Munich première of his opera *La Finta Giardiniera* (K. 196). A bassoon concerto edited by Max Seiffert in 1934 (K. Anh. C 14.03) was allegedly one of the three Dürnitz concertos – an assumption no longer tenable today. In recent years this work has occasionally been ascribed to François Devienne. Another bassoon concerto under Mozart's name is listed in a handwritten of Breitkopf & Härtel, along with incipits for the first movement (it appears as K. 196d = Anh. 230 in the Köchel catalogue). This work, however, is mentioned nowhere else and is not known to have reached print.

As already noted above, the lost autograph score of K. 191 was once located in the Mozart collection of the publisher André in Offenbach, who had purchased virtually all the Mozart autographs in his posthumous estate from Constanze in early 1800. It was also André who posthumously issued the first edition of the concerto under plate no. 2150. The date of publication, however, raises a number of questions, since there are several later impressions of the André print in which the number 355 crops up on some of the pages. If this figure is meant to be a plate number, the print must be assigned to the year 1790 in order to accord with André's sequence of plate numbers, in which case it was published during Mozart's lifetime. This is contradicted by the opus number that André assigned to the work – op. 96 –

which implies, compared with his other opus numbers, that the print appeared in 1802. Indeed, the edition appears in André's catalogue for that year. On the other hand, André's register of engravings lists the Bassoon Concerto as no. 1512, perhaps in reference to a first impression of the printed edition. However, no copy with this plate number is known to exist; nor did every work listed in this register actually appear with the number assigned to it. Whatever the case, André publicly announced and advertised the work for the first time in the ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG of 28 January 1806, suggesting that it was published toward the end of 1805 (in this connection see especially Gertraut Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing, 1986, text volume pp. 93 ff.)

By Mozart's day the bassoon had already enjoyed a long history. However, it differed from the instrument we know today. The bassoon was further developed in the nineteenth century, above all by Adam Heckel and Carl Almenröder. Its ambitus was enlarged and its playing technique improved by the addition of several new keys. As a result, Mozart's concerto does not pose any great technical challenges to today's bassoon virtuosos. "From the vantage point of his bassoon-playing contemporaries," however, it must be "viewed and interpreted as a bold compositional venture" (Milan Turkovic: "Analytische Überlegungen zum klassischen Bläserkonzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191," *Schriften der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg*, vii, 1981).

#### Notes on the Edition

The sole source for our edition is the original print, which was issued in parts (see the *Comments* for further details). Accidentals missing in this print, but deemed essential to the harmonic context, have been added without comment. The same applies to warning accidentals. Mozart's manner of notating appoggiaturas (e. g.  or ) has been modernized to  and , respectively. Slurs from appoggiaturas to the princi-

pal note have been added without comment if missing in the source. With few exceptions, the source uses dots to indicate staccato, and we have followed suit in our edition. The beaming is likewise taken from the source, except in a few instances where it has been standardized without comment to conform with parallel passages or the vertical alignment of the score. The triplet figures in movements 2 and 3 occasionally have marks that may be interpreted both as group brackets and as legato slurs; indeed, this ambivalent meaning was probably intentional. We have included all of them in our edition. The SOLO and TUTTI marks are taken from the first edition. In a few cases, however, we depart from the source without comment by adding *Tutti* after rather than before cadential notes in the solo part. Signs enclosed in parentheses are editorial additions.

The editor wishes to thank all those libraries and archives that kindly placed source material at his disposal.

Remagen, spring 2006  
Ernst Herttrich

## Préface

On ne sait pour ainsi dire rien de la genèse du *Concerto pour basson et orchestre en Si bémol majeur* K. 191 de Mozart. On connaît seulement la date de son achèvement, signalée dans l'inscription «a Salisburgo li 4 di Giugno 1774» de l'autographe, inscription qui ne nous

est d'ailleurs parvenue qu'à travers le catalogue manuscrit consacré par Johann Anton André à ses autographes de Mozart. L'autographe proprement dit n'a pas été conservé.

De retour, en mars 1773, de son troisième voyage en Italie, Mozart se consacre, à Salzbourg, à de nouvelles compositions. Outre les symphonies K. 182, 183 et 200–202 ainsi que plusieurs œuvres de musique religieuse, il compose alors principalement de la musique concertante: il s'agit du Concerto pour violon et orchestre K. 207 (printemps 1773), du Concerto pour piano et orchestre K. 175 (décembre 1773), du *Concertone* pour deux violons et orchestre K. 190 (mai 1774) et enfin du Concerto pour basson et orchestre K. 191; il faut également citer ici la Sérénade K. 203 (août 1774), dans laquelle trois mouvements sont développés par le violon soliste.

Les concertos pour basson jouissaient déjà d'une certaine tradition dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tandis que l'on cite parfois Antonio Vivaldi comme étant pour ainsi dire le créateur de cette forme (il nous est parvenu de lui pas moins de 39 concertos pour basson), ce sont surtout, plus tard, des compositeurs allemands, tchèques et français – de J. F. Fasch, J. G. Graun, J. Chr. Graupner et J. B. de Boismortier jusqu'à J. Chr. Bach, C. Stamitz, J. B. Vanhal et A. Koželuch – qui écrivent des concertos pour cet instrument. Mozart se situe ainsi dans une longue tradition et il se peut fort bien qu'il ait connu certains concertos de ces compositeurs.

Dans la littérature, le Concerto K. 191 a été fréquemment associé au baron munichois Thaddäus von Dürnitz, bassoniste amateur: ainsi, après avoir entendu le *Concerto en Si bémol majeur*, celui-ci aurait commandé à Mozart, et reçu, trois autres concertos pour basson; selon d'autres relations, Mozart aurait même d'emblée composé K. 191 à la demande de Dürnitz. La première affirmation provient certes d'Otto Jahn, lequel informe Köchel qu'un député du Landtag de Bavière (diète régionale) du nom de Rabl a acquis la collection du baron Dürnitz, dé-

cédé en 1807, collection comprenant sous le nom de Mozart la *Sonate pour basson et violoncelle* K. 292 ainsi que trois concertos pour basson (*Köchel-Verzeichnis*, 7<sup>e</sup> édition, p. 207). Le catalogue de la collection de musique de Dürnitz ne renferme cependant aucune mention correspondante. On peut de toute manière exclure que Mozart ait composé K. 191 sur commande de Dürnitz, car il n'a probablement fait la connaissance de celui-ci qu'en décembre 1774 ou en janvier 1775, dans le contexte de la création, à Munich, de son opéra *La Finta Giardiniera* K. 196. En ce qui concerne un concerto pour basson (KV Anh. C. 14.03) publié en 1934 par Max Seiffert, il s'agirait selon certains de l'un de ces trois concertos de Dürnitz, mais une telle hypothèse n'est plus défendable aujourd'hui. On attribue parfois aujourd'hui ce concerto à François Devienne. Un catalogue manuscrit de Breitkopf & Härtel indique sous le nom de Mozart un autre concerto pour basson; celui-ci, mentionné avec un incipit du 1<sup>er</sup> mouvement, est classé sous KV 196d = Anh. 230 dans le *Köchel-Verzeichnis*, mais il n'existe dudit concerto aucune mention ailleurs et l'on n'en connaît aucune édition non plus.

Comme déjà signalé, l'autographe disparu de K. 191 se trouvait autrefois dans la collection Mozart de l'éditeur André, d'Offenbach (il avait début 1800 acheté à Constance la quasi-totalité du legs d'autographes de Mozart). C'est aussi chez lui que paraît après la mort du compositeur la première édition du Concerto (planche n° 2150). La date de parution pose cependant quelques problèmes. Il existe en effet des tirages ultérieurs de l'édition André pour lesquels le chiffre 355 figure sur quelques pages. Si jamais ce chiffre correspondait à un numéro de planche, il faudrait alors, conformément à l'ordre des planches d'impression d'André, retenir 1790 comme année de parution de l'édition, donc situer celle-ci du vivant de Mozart. Le nu-

méro d'opus 96 donné à l'œuvre par André et d'après lequel, si on le compare à d'autres numéros d'opus attribués par André, l'édition serait parue en 1802, contredit une telle affirmation. Le catalogue d'édition d'André mentionne aussi cette même année pour la parution de l'édition. Mais le livre de gravure d'André attribue le numéro 1512 au Concerto pour basson. Il peut s'agir en l'occurrence d'une première édition du Concerto. On ne trouve plus cependant aucune trace d'un exemplaire correspondant à ce numéro de planche et il ne semble pas non plus que toutes les œuvres énumérées dans ce livre de gravure soient effectivement parues sous le numéro correspondant. En tout cas, la première annonce publique et publicité pour le Concerto sont publiées dans l'ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG le 28 janvier 1806, ce qui laisse supposer une parution fin 1805. (Voir surtout à cet égard Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing, 1986, vol. de texte, p. 93 et s.).

Le basson connaissait déjà une longue histoire du temps de Mozart, mais il n'était pas encore conforme à l'instrument actuel. Il fut développé et perfectionné au XIX<sup>e</sup> siècle, principalement par Adam Heckel et Carl Almenröder, recevant notamment une plus grande étendue sonore et bénéficiant grâce à l'adjonction de clés supplémentaires d'un certain nombre de perfectionnements techniques. Si, aujourd'hui, le Concerto de Mozart ne constitue plus guère, sur le plan technique, de défi pour le virtuose du basson, «du point de vue ... des bassonistes contemporains», il a nécessairement «été considéré et interprété comme une composition tout à fait audacieuse» (Milan Turkovic, *Analytische Überlegungen zum klassischen Bläserkonzert am Beispiel von Mozarts Fagott-Konzert KV 191*, in: Schriften der Hochschule «Mozarteum» de Salzbourg, 7<sup>e</sup> vol., 1981).

#### *Indications relatives à l'édition*

La première édition des parties instrumentales (cf. *Bemerkungen/Comments* pour les détails) constitue l'unique source de la présente édition. Les altérations accidentelles absentes de cette première édition des parties mais manifestement nécessaires d'après le contexte harmonique sont rajoutées sans commentaire. Il en est de même en ce qui concerne les accidents de rappel. La notation des appoggiatures par Mozart (p. ex. ♯ ou ♮) est modernisée (♯ et ♮). Au cas où elles font défaut dans la source, les liaisons joignant l'appoggiature à la note principale sont rajoutées sans commentaire. Le staccato est noté dans la source, excepté quelques rares exceptions, sous forme de point, notation que nous avons reprise dans notre édition. La notation des barres de notes suit de même la source et n'est uniformisée, sans commentaire, qu'en quelques endroits, dans les notations verticales de la partition et pour les passages parallèles. Les figures de triolets des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> mouvements sont parfois notées avec des liaisons, pouvant aussi bien s'interpréter comme liaisons de groupe que comme liaisons de durée et qui, probablement, ont aussi effectivement ce caractère ambivalent. Ces liaisons sont toutes reprises dans notre édition. Les SOLO et TUTTI sont notés d'après la première édition. Dans la partie de soliste, le *tutti* est indiqué dans quelques cas, contrairement à la source, sans commentaire, après les notes finales et non avant. Les ajouts de signes entre parenthèses proviennent de l'éditeur.

Nous adressons nos vifs remerciements à toutes les bibliothèques et archives ayant mis des sources et des documents à notre disposition.

Remagen, printemps 2006  
Ernst Hertrich