

Quadr

Wolfgang Amadeus Mozart

Fagottkonzert B-dur KV 191 Klavierauszug

Bassoon Concerto in B $\flat$ major
K. 191 • Piano Reduction

Herausgegeben von / Edited by
Ernst Herttrich

Klavierauszug von / Piano reduction by
Siegfried Petrenz

Kadenzen und Übergänge von / Cadenzas and bridges by
Robert D. Levin



BREITKOPF & HÄRTEL

G. Henle Verlag



Wolfgang Amadeus Mozart

Fagottkonzert
B-dur KV 191
Klavierauszug

Flauto Concerto in B-flat major
K. 191 • Piano Reduction

Herzogsgehege von Ebneth by
Ernst Hermann

Klavierauszug von Piano reduction by
Siegfried Palm

Kadenzenzen und I. Bergänge von Cadenzas and bridges by
Robert D. Levin

G. Henle Verlag



Eine Gemeinschaftsproduktion von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
und G. Henle Verlag, München

A Coproduction of Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
and G. Henle Verlag, Munich

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 15103
Orchesterstimmen / Orchestral parts: Breitkopf & Härtel OB 15103
Studienpartitur / Study score: Breitkopf & Härtel PB 15105

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 Gertraut 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 am Bandende*). 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. ♯ oder ♮) wird modernisiert (entsprechend ♯ bzw. ♮). 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 Herttrich

Preface

Practically nothing is known about the origins of Mozart's Bassoon Concerto in B♭ 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 Concerto in B♭ major, 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 upublicly 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* at the end of the volume 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 appoggiatu-

ras to the principal 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 Hertrich

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^e 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. Kozeluch – 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^e 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 (K. 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^{er} mouvement, est classé sous K. 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 publicitaire 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^e 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*, dans: *Schriften der Hochschule «Mozarteum» de Salzbourg*, 7^e vol., 1981).

Indications relatives à l'édition

La première édition des parties instrumentales (cf. *Bemerkungen/Comments* à la fin de ce volume 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^e et 3^e 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 Herttrich

1

KV 191

Fagott

Klavier

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2006 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, and G. Henle Verlag, München

22

Measures 22-25 of a musical score. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 22 features a forte (*f*) piano accompaniment in the left hand and a piano (*p*) melody in the right hand. Measures 23-25 continue with intricate piano textures and melodic lines, including a piano (*p*) and forte (*f*) dynamic marking in measure 25.

26

Measures 26-28 of a musical score. The piano accompaniment in the left hand consists of sustained chords, while the right hand features a melodic line with eighth-note patterns. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 26.

29

Measures 29-31 of a musical score. The piano accompaniment in the left hand features a strong, rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with a melodic line, also marked with a forte (*f*) dynamic in measure 30.

32

Measures 32-35 of a musical score. Measures 32-34 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 35 is marked "Solo" and features a piano (*p*) dynamic for the string section ("p Str.") in the right hand.

36

Measures 36-39 of a musical score. The piano accompaniment in the left hand features a strong, rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with a melodic line, also marked with a forte (*f*) dynamic in measure 36.

41

41

f tutti

This system contains measures 41, 42, and 43. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. A melodic line in the upper voice enters in measure 41 and continues through measure 43.

44

44

p Str.

This system contains measures 44, 45, 46, and 47. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The upper voice has a melodic phrase in measure 44, followed by a rest in measure 45, and then continues in measures 46 and 47. A string entry marked *p Str.* begins in measure 44.

48

48

tr

This system contains measures 48, 49, and 50. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a moving bass line. The upper voice has a melodic line with trills marked *tr* in measures 48 and 50.

51

51

tr

This system contains measures 51, 52, 53, and 54. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The upper voice has a melodic line with trills marked *tr* in measures 51, 52, 53, and 54.

55

55

Bls.
f

This system contains measures 55, 56, 57, and 58. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The upper voice has a melodic line with a trill marked *tr* in measure 55. A woodwind entry marked *Bls.* and *f* begins in measure 55.

59

p + Str.

- Bls.

63

tr

67

+ Ob.

70

cresc.

f tutti

Tutti

*) Zum Triller und zur Oktavdoppelnotierung
siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding trill and
octave doubling.

*) Cf. Bemerkungen ou Comments en ce qui concerne le trille
et la double notation de l'octave.

73

p

p

f

76

p

p

p

79

Solo

p Str.

+ Ob.

+ Ob.

83

- Ob.

f

p

p

87

tr

f *p* *f* *p*

90

f *p* *f* *p* *f* *p*

93

f *p*

96

+ Ob.

f tutti

Tutti

*) Hier sollte ein Übergang improvisiert werden.

*) A bridge should be improvised here.

*) Il faudrait improviser ici une transition.

101 Solo

tr

p Str.

105

109 Tutti

f tutti

112 Solo

p Str.

tr.

116

tr *tr* *tr* *tr*

tr

f *p*

120

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

124

(tr) *tr* *tr* *tr*

f *p*

+ Ob. *tr* *tr*

tr *tr*

128

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr*

tr *tr*

132

- Ob.

135

tr *tr* Bls. *f* *p* + Str.

139

- Bls. *tr*

143

tr *tr*

147

Bls.

150

tr

Tutti

Str.

cresc.

f tutti

153

p

p

f

p

156

159

(Solo) ^{*} *tr* (Tutti)

tutti

162

fp *tr* *fp*

165

fp *f* *fp* *f*

168

*) Hier ist eine Kadenz zu spielen.

*) A cadenza should be played here.

*) Cadence à jouer à cet endroit.

Andante ma Adagio

p

p Str. con sordini

3

+ Bls.

- Bls.

5

+ Bls.

- Bls.

p

Solo

Str.

8

10

f

p

Detailed description: This is a musical score for piano and strings, spanning measures 1 to 10. The tempo is marked 'Andante ma Adagio'. The score is written for piano (p) and strings (Str.). The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand, often with triplets and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The string part provides harmonic support, with various articulations like 'con sordini' (with mutes) and 'Solo'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). Measure numbers 3, 5, 8, and 10 are indicated at the start of their respective systems. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

12

tr + Bls.

This system contains measures 12 and 13. Measure 12 features a treble clef with a trill (tr) and a breath mark (+ Bls.) over a series of eighth notes. The bass clef has a similar melodic line. Measure 13 continues the melodic development in both staves.

14

This system contains measures 14 and 15. Measure 14 shows a complex rhythmic pattern in the treble clef with many beamed sixteenth notes. The bass clef has a simpler, more rhythmic accompaniment. Measure 15 continues the melodic line in the treble.

16

Str.

This system contains measures 16 and 17. Measure 16 features a treble clef with a melodic line and a breath mark (Str.). The bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 17 continues the melodic development in the treble.

18

+ Bls.

This system contains measures 18 and 19. Measure 18 shows a treble clef with a melodic line and a breath mark (+ Bls.). The bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 19 continues the melodic development in the treble.

20

tr
f - Bls.
f
p

This system contains measures 20, 21, and 22. Measure 20 features a treble clef with a trill (tr) and a breath mark (f - Bls.). The bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 21 continues the melodic development in the treble. Measure 22 shows a treble clef with a melodic line and a breath mark (p). The bass clef has a rhythmic accompaniment.

23

First system of music, measures 23-24. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 23 features a melodic line in the top bass staff and a complex, fast-moving accompaniment in the grand staff. Measure 24 continues the melodic and accompanimental patterns.

25

Second system of music, measures 25-26. Measure 25 includes the instruction "+ Bls." above the treble staff. The musical notation continues with melodic and accompanimental lines across the three staves.

27

Third system of music, measures 27-28. The musical notation continues across the three staves, showing melodic development and accompaniment.

29

Fourth system of music, measures 29-30. Measure 29 includes the instruction "+ Bls." above the treble staff. Measure 30 includes the instruction "- Bls." above the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass line of the grand staff.

31

Fifth system of music, measures 31-32. The musical notation continues across the three staves, concluding the page with melodic and accompanimental lines.

33

Measures 33-34 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 33 features a melodic line in the bass staff and a complex, fast-moving accompaniment in the grand staff. Measure 34 continues the accompaniment with a crescendo. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *cresc.* is written above the grand staff in measure 34.

35

Measures 35-36 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Measure 35 has a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 36 continues the accompaniment with a crescendo. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The word *cresc.* is written above the grand staff in measure 36.

37

Measures 37-38 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Measure 37 features a melodic line in the bass staff with a trill (*tr*) and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 38 continues the accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *tr + Bls.* is written above the grand staff in measure 37.

39

Measures 39-40 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Measure 39 features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 40 continues the accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

41

Measures 41-42 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Measure 41 features a melodic line in the bass staff with a trill (*tr*) and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 42 continues the accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *tr* is written above the bass staff in measure 41, and *- Bls.* is written above the grand staff in measure 42.

43

45

47

49

*) In der Quelle:
Source reads:
Dans la source:



Siehe Bemerkungen.
See Comments.
Cf. Bemerkungen ou Comments.

**) Hier ist eine Kadenz zu spielen.
A cadenza should be played here.
Cadence à jouer à cet endroit.

Rondo
Tempo di Menuetto

musical score for a Rondo in B-flat major, Tempo di Menuetto. The score is written for piano and features a repeating bass line and a melodic line in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 5, 11, 16). The word "tutti" is written above the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

1

tutti

5

11

16

Solo

21

p Str.

26

tr

31

tr

35

tr

39

tr

44

tr
f *tr* *p*

49

Tutti

tutti

55

Solo

Str. *fp*

61

fp

66

73

fp *fp*

77

81 Tutti

tutti

85 Solo

p Str.

90

94

98

102

*) Hier sollte ein Übergang improvisiert werden.

*) A bridge should be improvised here.

*) Il faudrait improviser ici une transition.

107

Measures 107-111. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is marked "Str." and contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The music concludes with a fermata over the final measure.

112

Measures 112-116. The score continues with the same instrumentation. The upper staff has a melodic line, and the lower staff is marked "Str.". A new instrument, the Oboe, is introduced in measure 115, marked "+ Ob.". The music ends with a fermata.

117

Measures 117-121. The score continues. The Oboe part is marked "- Ob." in measure 119, indicating its removal. The lower staff is marked "Str.". The music concludes with a fermata.

122

Measures 122-126. The score continues. The upper staff features a melodic line with trills marked "tr". The lower staff is marked "Str.". The music concludes with a fermata.

127

Measures 127-131. The score continues. The upper staff features a melodic line with trills marked "tr". The lower staff is marked "Str.". The music concludes with a fermata.

131

135

cresc.

f tutti

Tutti

139

143

147

Bemerkungen

T = Takt(e)

Quelle

Stimmendruck, erschienen in Offenbach bei J. André wahrscheinlich im Jahre 1805. Verlags- und Plattennummer: 2150. Titel: „CONCERTO | POUR | le Basson, | avec accompagnement de | deux Violons, Alto, Basse, deux Hautbois | et deux Cors | composé | par | W. A. Mozart. | Œuvre 96. | [links:] N^o 2150. [rechts:] Prix fl: 2 _ . | [Mitte:] A OFFENBACH ^s/M, | chez Jean André.“ Benutztes Exemplar: Salzburg, Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum, Signatur: Rara 191/1 (No. 51. Moz. Nachl.).

Sämtliche Angaben bei den folgenden Lesarten beziehen sich auf die Fagott-Solostimme in der Erstaussgabe.

1. Satz · Allegro

Taktangabe C statt C .

56: h versehentlich erst vor 4. Note.

70: Die Oktav-Doppelnotierung dürfte darauf zurückzuführen sein, dass ein Triller a^1 – g^1 auf dem Fagott der Mozart-Zeit kaum spielbar war. Möglicherweise hatte Mozart selbst das im Autograph nicht berücksichtigt, André aber im Druck die entsprechende Korrektur vorgenommen, dabei aber Mozarts Notierung trotzdem beibehalten.

107: Legatobogen bereits ab 9. Note; siehe jedoch T 40.

158: Irrtümlich *es* statt *f*.

165: Legatobogen erst ab 2. Note (so auch bei Viola – hier und T 20 – sowie Violine II T 20); zwar ist in T 20 auch das *fp* bei Viola und Violoncello erst zu 2. Note gesetzt, nicht jedoch in T 165. Bei den übrigen Stimmen Legatobogen jeweils deutlich ab 1. Zählzeit; ein gewisser Zweifel zur

gemeinten Bezeichnung mag aber bestehen bleiben.

2. Satz · Andante ma Adagio

Taktangabe C statt C .

38: 2. 32stel-Gruppe einen Ton tiefer notiert; Stichfehler.

47: Die abweichende Version des 32stel-Laufs in der Erstaussgabe wurde wie in allen anderen Ausgaben zugunsten der geläufigeren abgeändert. Ein Lesefehler des Stechers mag nicht auszuschließen sein.

3. Satz · Rondo / Tempo di Menuetto

8: c auf 3. Zählzeit (auch bei Violine I); Bedeutung unklar.

68: Legatobogen erst ab 3. Note; siehe jedoch die folgenden Takte.

Remagen, Frühjahr 2006
Ernst Herttrich

Comments

M = measure(s)

Source

Set of printed parts, published in Offenbach by J. André, probably in 1805. Publisher's catalogue and plate no.: 2150. Title: "CONCERTO | POUR | le Basson, | avec accompagnement de | deux Violons, Alto, Basse, deux Hautbois | et deux Cors | composé | par | W. A. Mozart. | Œuvre 96. | [left:] N^o 2150. [right:] Prix fl: 2 _ . | [center:] A OFFENBACH ^s/M, | chez Jean André." Copy consulted: Salzburg, Library of the Internationale Stiftung Mozarteum, shelf mark: Rara 191/1 (No. 51. Moz. Nachl.).

All information in the alternative readings below refers to the solo bassoon part of the first edition.

Movement 1 · Allegro

Time signature given as C instead of C .

56: h mistakenly postponed to note 4.

70: The most likely reason for the octave doubling is that a trill on a^1 – g^1 was virtually unplayable on the bassoon in Mozart's day. Perhaps Mozart overlooked this point in his autograph score and André made the corresponding change in the print while retaining Mozart's notation.

107: Slur already begins on note 9; however, see M 40.

158: *eb* instead of *f* by mistake.

165: Slur postponed to note 2 (as in viola here and M 20 and in violin 2 in M 20). True, the *fp* is postponed to note 2 of viola and violoncello in M 20, but not in M 165. The other

parts definitely start the slur on beat 1, but doubts remain as to which markings are intended.

Movement 2 · Andante ma Adagio

Time signature given as C instead of C .

38: Second 32nd group notated whole-step lower; engraver's error.

47: The conflicting version of the 32nd-note run in the first edition has been changed to the more common one, as in all other editions. Possibly misconstrued by the engraver.

Movement 3 · Rondo Tempo di Menuetto

8: c on beat 3 (also in violin 1); meaning unclear.

68: Beginning of slur postponed to note 3; however, see next few bars.

Remagen, spring 2006
Ernst Herttrich