

KONZERT „Nr. 1“

Komponiert um 1785

Allegro

Tutti α^{**})

Kontrabass

*) Klavierpartitur in C-dur für Kontrabass in Orchester-Stimmung siehe S. 23.

**) Bogensetzung in der Quelle ungenau, insgesamt zweifelhaft (auch T. 28f).

*) A piano score in C major, for double bass in orchestra tuning, can be found on p. 23.

**) Sturring imprecise in source and generally dubious (same in M. 28f).

*) La Partition de piano en Ut majeur pour la contrebasse en accord d'orchestre se trouve p. 23.

**) Trace de liaison imprécis dans la source, sujet à caution dans l'ensemble (aussi pour M. 28 et s.)

14

cresc.

+Ob., Hrn. *cresc.*

p

17

p

p Str.

21

ff

ff Tutti

24

28

Solo*)

f

dolce

p Str.

*) Die im Violinschlüssel notierten Soli klingen zwei Oktaven tiefer.

*) The Solos written in treble clef sound two octaves lower.

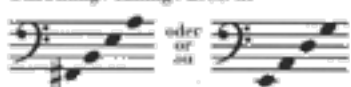
*) Les solos notés en clé de sol sonnent deux octaves au-dessous.

KONZERT „Nr. 1“

Kontrabass

Komponiert um 1785

Stimmung / tuning / accord:



Allegro

Tutti 24



*) Zur Markierung $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ siehe Vorwort.
See Preface concerning markings $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$.
En ce qui concerne le marquage $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$, se reporter à la Préface.

**) Flageolet (soweit möglich); alternativ eine Oktave höher.
Harmonics (if possible); alternatively one octave higher.
Harmonique (si possible); sinon à l'octave.

Kontrabass

62 *(dolce)*

68

75 *V tr* *f*

79

82 *V tr* *3* *3* *3*

87

90 *V V* *tr* *Tutti* **11** *VI*

107 *Solo* *f* *(dolce)*

114 *V tr* *3* *3*

119 *3*

123

127 *V V* **1** *3*

*) Ausführungsvorschlag. In der Quelle sind die Arpeggios in Kurzform notiert:
 Suggested execution. Source gives arpeggios in shorthand notation:
 Proposition d'exécution. Dans la source, les arpèges sont notés sous forme abrégée:



KONZERT „Nr. 1“⁶⁶

Kontrabass

Komponiert um 1785

„Wiener Stimmung“
IV III II I

Allegro
Tutti 24

VI.

28 Solo
f dolce
III II I II I II III II I III

33
I II III

38
III II I III II I II III IV₄ III II I I II

42 Flautino***
I II III II III II I

48 loco 3
f III II I

54 dolce f dolce
I II III II I II III

57 V tr 1

* Zur Griffnotation für „Wiener Stimmung“ siehe Fortsatz.
See Preface regarding fingering notation for “Viennese tuning”.
Cf. Préface en ce qui concerne la notation du doigté pour l’-accord viennois.
** = Flageolet (bis T. 52).
= Harmonics (to M. 52).
= Harmonique (jusqu’à M. 52).

** Oktavierung empfohlen:
Octave transposition recommended:
Octavisation conseillée:

loco

Vorwort

Aus Franz Anton Hoffmeisters (1754–1812) Feder sind insgesamt drei Kontrabass-Konzerte überliefert, von denen das vorliegende Werk das mit Abstand am häufigsten gespielte ist. Aufgrund seines Einfallsreichtums, der gediegenen Satztechnik sowie der technischen und musikalischen Anforderungen ist es heute sogar zu einem bevorzugten Probe-spielkonzert avanciert. Es entstand um 1785 in Wien, zu einer Zeit, als das solistische Kontrabass-Spiel in außergewöhnlicher Blüte stand und sich eines großen Zuspruchs erfreute. Die näheren Umstände der Entstehung und Uraufführung des Konzerts sind nicht überliefert. Als Widmungsträger käme der Wiener Kontrabass-Virtuose Josef Kämpfer (1735–nach 1797) ebenso in Frage wie der berühmte Friedrich Pischelberger (1741–1813), für den auch Mozart seine bekannte Arie mit Kontrabass *Per questa bella mano* KV 612 schrieb.

Das vorliegende Werk ist seit seiner Erstveröffentlichung (Leipzig, 1966) als „Konzert Nr. 1“ bekannt. Allerdings hat Hoffmeister seine Kontrabass-Konzerte weder nummeriert noch datiert – ein Sachverhalt, der immer wieder Anlass zu widersprüchlichen Spekulationen über Chronologie und Zählung der Werke gibt. Da jedoch bis heute kein zuverlässiges, alle Werke Hoffmeisters umfassendes Werkverzeichnis existiert, welches eine andere Zählung nahe legen würde, wird die Bezeichnung „Nr. 1“ als (vorläufig) feststehend betrachtet und auch für unsere Ausgabe benutzt. Kaum bekannt ist hingegen die Tatsache, dass der erwähnte Erstdruck teilweise gravierend vom überlieferten Notentext abweicht. Ein besonders augenfälliges Beispiel ist das Thema in der Soloexposition des ersten Satzes (T. 28ff). Hier ist es gerade die im Erstdruck fehlende Sechzehntelpassage, die – zusammen mit einem Vorschlag – dem Kopfhema überhaupt erst jenen charakteristischen, fast virtuosens Gestus verleiht, der dem Beginn eines Solokonzertes angemessen ist.

Wichtigstes Anliegen unserer Ausgabe ist es daher, den Notentext des Konzerts

und damit Hoffmeisters Willen in Bezug auf die Kontrabass-Stimme wie auch auf die Faktur des gesamten Werkes quellengetreu vorzulegen. Dazu gehört zweifellos auch die außergewöhnliche Anlage des zweiten Satzes, wo durch die Beteiligung einer obligaten Violine im Dialog mit dem Kontrabass eine bezaubernde, doppelkonzertartige Atmosphäre geschaffen wird.

Zur Edition

Alleinige Quelle für unsere Ausgabe ist die einzige bekannte Stimmenabschrift des Konzertes, die sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sign. IX 6394c) befindet. Sie wurde von mehreren Schreibern angefertigt. Gleichwohl deutet das durchweg sehr ähnliche Schriftbild darauf hin, dass das Stimmenmaterial in ein und derselben, vermutlich Wiener Kopistenwerkstatt entstand. Der Titel lautet: *Concerto in E mol* [ausgebessert in:] *Es dur* | *per il* | *Contrabasso* | *a* | *Due Violini* [daneben:] *Primo obbligato*. | *Due Oboi* | *Due Corni* | *Viola* | *et* | *Basso* | *Sigl Franc Ant. Hoffmeister*. | [rechts unten Besitzervermerk:] [Anton] *Langhammer*. Außerdem liegen dem Stimmensatz zwei Trompeten- und eine Paukenstimme bei. Ein Einzelblatt, auf dem das Violinsolo des zweiten Satzes nachträglich für Klarinette bearbeitet wurde, fand bei der Edition keine Berücksichtigung.

Die in der Quelle mit *Violone principale* bezeichnete Kontrabass-Solostimme steht in D-dur, die Orchesterstimmen dagegen in Es-dur. Dies ist auf eine damals häufig geübte Praxis zurückzuführen, wonach der Solist seinen Part in der grifftechnisch und klanglich günstigen Tonart D-dur spielte, gleichzeitig aber den Kontrabass um einen Halbton nach oben stimmte, um das Instrument durch die höhere Saitenspannung heller und tragfähiger klingen zu lassen. Da diese Halbton-Scordatur heute nicht mehr praktiziert wird, war es für unsere Ausgabe unumgänglich, die Begleitung ebenfalls nach D-dur zu übertragen. Die in der Klavierpartitur überlegte Kontrabass-Stimme bringt den Text der Quelle in unveränderter Gestalt, einschließlich der damals üblichen Notation der Solo-

Passagen im hohen (transponierenden) Violinschlüssel und aller Tutti-Abschnitte.

Außerdem wird in unserer Ausgabe berücksichtigt, dass die Quellen be- kanntermaßen kaum jene Ausführungsdetails überliefern, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung selbstverständlich waren und deshalb nicht mitnotiert werden mussten. Beispiele dafür sind die Ausführung der Arpeggien im ersten Satz (T. 78ff) sowie einige Artikulationsangaben, vor allem Bindungen, die in der Quelle oftmals fehlen und wo „man das Schleifen [Binden] und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Ort anzubringen wissen muß“ (Leopold Mozart in seiner *Violinschule* von 1756). Darüber hinaus war es für die damalige Musizierpraxis selbstverständlich, dass sich der Solist mit eigenen, improvisatorischen Ideen in den musikalischen Vortrag einbrachte. Neben Verzierungen zählten hierzu insbesondere die meist virtuosens Kadenzen, die jedoch häufig, wie im Falle des Hoffmeister-Konzerts, nicht überliefert sind. Weil damals wie heute eine Aufführung des Konzertes ohne Kadenzen kaum vorstellbar ist, bietet unsere Ausgabe für jeden Satz einen Kadenzvorschlag des Herausgebers. Ebenso wurden für die heutige Spielpraxis behutsam Verzierungen und Bindungen hinzugefügt sowie Artikulation und Dynamik bei Parallelstellen übernommen. Diese Ergänzungen wurden generell in Klammern gesetzt. Lediglich bei in der Quelle fehlenden Bindungen zwischen Vorschlags- und Hauptnote sowie bei Nachschlägen nach Trillern wurde auf eine Kennzeichnung verzichtet. Aus spielpraktischen Erwägungen wurden in den Solostimmen einige Strichangaben und Fingersätze hinzugefügt, die sich als Ausführungshinweise verstehen. Unverändert übernommen wurden die in der Quelle sehr differenziert notierten Vorschläge (vgl. 1. Satz T. 66f versus T. 74f und 3. Satz T. 48 vs. T. 177) sowie die prinzipielle Unterscheidung zwischen Staccato-Punkt und -Strich. Bei ungenauer oder widersprüchlicher Schreibweise wurde eine Systematisierung angestrebt, im Zweifelsfall jedoch Staccato-Punkt

ediert. Vereinzelt sind auch Bindebögen in der Quelle nicht eindeutig positioniert, so dass anhand des jeweiligen Kontextes eine musikalisch sinnvolle Lösung gefunden werden musste; problematische Stellen werden in den Fußnoten der Klavierpartitur kommentiert.

Anmerkungen zur „Wiener Stimmung“

Ziel unserer Ausgabe ist es auch, zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der historischen „Wiener Stimmung“ (*A-d-fis-a*) anzuregen. Ohne diese Stimmung, für die auch Hoffmeister seine Konzerte schrieb, wäre ein derartiger Höhepunkt des solistischen Kontrabass-Spiels während der Wiener Klassik kaum möglich gewesen. So erlaubt die „Wiener Stimmung“ eine grifftechnisch außerordentlich effiziente Umsetzung des Notentextes. Darüber hinaus lassen die im D-dur-Dreiklang gestimmten leeren Saiten zusammen mit häufigem Akkordspiel „über die Saiten“ einen ganz eigenen, überaus tragfähigen Klang entstehen. Gleichwohl geriet diese Stimmung und die damit verbundene typische Spielweise bald nach 1800 in Vergessenheit. Um eine Wiederbelebung unter den heutigen Bedingungen zu erleichtern, bietet unsere Ausgabe eine ebenso einfache wie pragmatische Lösung: Mittels einer Griffnotation, die eigens für die „Wiener Stimmung“ entwickelt wurde, ist es möglich, sofort und ohne langwieriges Umlernen in der klangvollen historischen Stimmung zu spielen, zumal dafür nicht unbedingt ein alter (Wiener) Kontrabass erforderlich ist. Vielmehr kann – trotz einiger instrumentenbaulicher Unterschiede – auch ein moderner Bass benutzt werden. In diesem Fall ist anstelle von Darmsaiten auch eine Mischung aus heute üblichen Solo- und Orchestersaiten denkbar (eine schwach gespannte *g*-Saite kann die fehlende *fis*-Saite ersetzen). Für die Griffnotation in „Wiener Stimmung“, die als Anhang der Solostimme beige-fügt ist, gilt: *Es können alle Töne genau so gelesen und gegriffen werden wie auf einem modernen, in Quartan gestimmten Kontrabass. Die angegebenen Saiten sind zu beachten – bei Doppelgriffen*

und Akkorden bezieht sich die Saitenangabe auf den jeweils tiefsten Ton, jeder weitere wird auf der nächsthöheren Saite gespielt.

Selbstverständlich bietet diese Ausgabe auch eine „normale“ Kontrabass-Stimme für Solo-Stimmung. Diese kann – zusammen mit der beige-fügten zweiten Klavierpartitur in C-dur – auch in Orchester-Stimmung gespielt werden (eine zweite Violinstimme ist ebenfalls enthalten). Aufgrund der „Wiener Faktur“ des Werkes sind einige Passagen mit einem Kontrabass in Solo- bzw. Orchester-Stimmung nicht ohne Umlegung oder Erleichterung spielbar. Mit größtmöglicher Zurückhaltung wurden diese Stellen sinngemäß an die Applikatur des modernen Kontrabasses angepasst. Alle Abweichungen vom originalen Notentext wurden mit dem Zeichen [] markiert. Für Spezialisten und Musiker mit spielpraktischer Erfahrung in „Wiener Stimmung“ ist ergänzend eine *Violone principale*-Stimme in D-dur (ohne Griffnotation) im Internet unter www.henle.de abrufbar.

Herausgeber und Verlag danken dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für die Möglichkeit der Quelleneinsicht und die Veröffentlichungsgenehmigung.

Dresden, Frühjahr 2002
Tobias Glöckler

Preface

Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) left behind a total of three concertos for double bass of which the one included in the present volume is by far the most frequently performed. Today, thanks to its wealth of invention, elegant workmanship, and technical and musical challenges, it has even emerged as one of the preferred concertos for auditions.

It was composed in Vienna around 1785, at a time when solo performances on the double bass witnessed an extraordinary flowering and enjoyed a large following. Nothing is known about the exact circumstances of the concerto's origin or its first public performance. However, it may well have been dedicated to the Viennese virtuoso Josef Kämpfer (1735–after 1797) as well as to the famous Friedrich Pischelberger (1741–1813), the same double bass player for whom Mozart wrote the well-known aria with double bass, *Per questa bella mano* K. 612.

Ever since its first appearance in print (Leipzig, 1966) our concerto has been known as “Concerto No. 1,” although Hoffmeister left his double bass concertos unnumbered and undated – a state of affairs that has given rise time and again to contradictory speculations on their chronology and numbering. However, since there is still no reliable and comprehensive catalogue of Hoffmeister's works that might suggest a different set of numbers, we regard the identifying “No. 1” as fixed (at least for the time being) and have adopted it for our edition. Less well known is the fact that, in several respects, the aforementioned first edition seriously departs from the surviving musical text. One particularly striking instance is the theme of the solo exposition in the opening movement (M. 28ff). Here the first edition omits the very sixteenth-note passage which, along with an *appoggiatura*, lends the first theme that characteristic, almost virtuoso flourish that is appropriate to the opening of an instrumental concerto.

The most important concern of our edition is thus to present the musical text of the concerto – and hence Hoffmeister's intentions with regard both to the double bass part and to the compositional fabric of the entire work – in a form that is true to the original source. This surely includes the remarkable design of the second movement, where the appearance of an obligato violin in dialogue with the double bass conjures up a magical atmosphere reminiscent of a double concerto.

Notes on the Edition

The sole source for our edition is the only known set of handwritten parts, preserved today in the archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna (shelf mark: IX 6394c). Although it was prepared by several copyists, the hands are quite similar, suggesting that the parts were produced by one and the same copyists' shop, presumably in Vienna. The title reads: *Concerto in E mol* [corrected to:] *Es dur* | *per il* | *Contrabasso* | *a* | *Due Violini* [inserted to the right:] *Primo obbligato.* | *Due Oboi* | *Due Corni* | *Viola* | *et* | *Basso* | *Sigl Franc Ant. Hoffmeister.* | [ownership mark in lower right-hand corner:] [Anton] *Langhammer*. Also enclosed are parts for two trumpets and timpani. A loose leaf on which the violin solo of the second movement was later arranged for clarinet has not been considered for our edition.

The solo double bass part, referred to as *Violone principale* in the source, is written in D major, whereas the orchestral parts are in E-flat major. This discrepancy reflects the then common practice of having the soloist play in the more idiomatic and sonorous key of D major after tuning the instrument a semitone higher, thereby producing a brighter and more penetrating sound due to the greater tension on the strings. This semitonal scordatura being no longer in use today, we considered it unavoidable to transpose the accompaniment too into D major. The double bass part printed in the piano score presents the unaltered text of the source, including all tutti sections and the then customary use of a transposing treble clef for solo passages.

We have also taken into account the fact that the sources are practically devoid of detailed performing marks, which were considered self-evident at the time and thus undeserving of being written down. Examples include the execution of the arpeggios in the opening movement (M. 78ff) and several articulation marks, especially slurs. The latter in particular are often missing in the sources since, as Leopold Mozart informs us in his violin tutor of 1756, the

“player himself must know how to apply the slurring and detaching tastefully and in the right place.” Musicians of the time also took it for granted that the soloist would improvise ideas of his own in the course of a performance. Besides embellishments these ideas included, in particular, virtuosic cadenzas. Frequently – and the Hoffmeister concerto is no exception – these cadenzas have not survived. Since, however, a performance of the concerto was and remains hardly conceivable without cadenzas, the editor has supplied a cadenza for each movement as a suggestion. Similarly, embellishments and slurs have been judiciously added for the benefit of today's players, and articulation and dynamic marks have been included from parallel passages. All such additions are enclosed in parentheses, the only exceptions being slurs missing on appoggiaturas and on the terminal notes of trills. For practical reasons, the solo parts have several additional bowing marks and fingerings, all of which are viewed as suggestions to the performer. We have reproduced the subtly differentiated appoggiaturas exactly as they stand in the source (see M. 66f vs. M. 74f in movement 1, or M. 48 vs. M. 177 in movement 3). The same applies to the basic distinction between dots and strokes to indicate staccato. Where the writing is inaccurate or contradictory we have tried to harmonize the readings, but in cases of doubt preference has been given to the staccato dot. In a few cases the source is ambiguous in its placement of slurs, and we have had to find a musically logical solution to suit the given context. Problematical passages are discussed in footnotes to the piano score.

Notes on “Viennese Tuning”

Another goal of our edition is to encourage players to become more familiar with the historical “Viennese tuning” (*A-d-fk-a*), for which Hoffmeister too wrote his concertos. Without this tuning, the flowering of the solo double bass during the Viennese classical period would have been virtually unthinkable. From the standpoint of fingering, the

“Viennese tuning” offers an extremely efficient means of rendering the musical text. Moreover the open strings tuned to a D-major triad and the frequent chordal playing “across the strings,” produce a highly distinctive sound with great powers of projection. Nevertheless, this tuning, and the typical manner of playing associated with it, fell into oblivion soon after 1800. To help revive this resonant historical tuning under modern-day conditions, our edition presents a solution as simple as it is pragmatic: a specially developed fingering notation that makes it possible to play in “Viennese tuning” immediately without tedious retraining. It is not even necessary to use an early (Viennese) double bass: it is rather possible, despite some differences in their construction, to employ a modern instrument. In this case, a combination of the now customary solo and orchestral strings is conceivable in lieu of gut strings (a less tightened *g* string may substitute for the missing *fk* string). The part with the fingering notation in “Viennese tuning” is enclosed with the solo part as an appendix. The following rules apply: *Every note can be read and fingered exactly as on a modern-day instrument tuned in fourths. Observe the string specifications. In the case of double stops and chords, the string indication refers to the lowest note played, each additional note being taken on the adjoining string in ascending order.*

It goes without saying that our edition also offers a “normal” double bass part in standard solo tuning. This part can also be played in orchestral tuning along with the enclosed second piano score in C major (we also enclose a second violin part). Owing to the concerto's “Viennese fabric,” some passages can only be performed with adjustments or simplifications on a double bass in solo or orchestra tuning. Such passages have, with utmost restraint, been adapted as applicable for use on a modern double bass. All departures from the original text are indicated by the signs []. As an additional feature, specialists and players well-versed in the “Viennese tuning” may download a *Violone principale* part

in D major (without fingering notation) from our website at www.henle.de.

The editor and the publishers wish to thank the archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna for allowing them to consult the source material and for granting permission to publish.

Dresden, spring 2002
Tobias Glöckler

Préface

Nous connaissons trois concertos pour contrebasse de la plume de Franz Anton Hoffmeister (1754–1812), et l'œuvre que nous présentons ici représente de loin celle qui est jouée le plus souvent. Du fait de sa richesse d'inspiration, de la qualité de son style et des exigences techniques et interprétatives qu'elle impose au soliste, elle est particulièrement appréciée dans les concours de recrutement de musiciens d'orchestre. Elle a été composée vers 1785 à Vienne, à une époque où la contrebasse, particulièrement appréciée comme instrument soliste, était très à la mode. Nous ne savons rien des conditions précises dans lesquelles ce concerto fut composé et créé. On peut penser qu'il fut dédié, soit au virtuose viennois de la contrebasse Josef Kämpfer (1735 – après 1797) ou bien au célèbre Friedrich Pischelberger (1741–1813), pour qui Mozart écrivit son célèbre air avec contrebasse obligée *Per questa bella mano* K. 612.

L'œuvre que nous présentons ici est connue depuis sa première édition (Leipzig, 1966) sous le titre de «Concerto N° 1» bien que Hoffmeister n'ait ni numéroté ni daté ses concertos pour contrebasse – ceci a d'ailleurs toujours été la cause des spéculations les plus diverses quant à la chronologie et la numérotation des œuvres. Et comme il n'existe jusqu'à ce jour aucun catalogue général fiable des œuvres de Hoffmeister qui propose une autre numérotation,

nous adaptions cette dénomination «N° 1» (jusqu'à plus ample information), et la retenons également pour notre édition. Par contre, on ignore généralement que la première édition, citée plus haut, comporte des divergences souvent très considérables par rapport au texte qui nous est parvenu. Comme exemple caractéristique, citons le thème de l'exposition du solo dans le 1er mouvement (M. 28 et s.). Le passage en doubles croches qui, avec son appoggiature, confère au thème initial son allure caractéristique presque virtuose convenant bien au début d'un concerto avec instrument soliste, manque dans la première édition.

Le principal but de notre édition est de ce fait de restituer le texte musical du concerto et donc la volonté de Hoffmeister en ce qui concerne tant la partie de contrebasse que la facture de l'œuvre dans son ensemble. Dans ce sens, on soulignera aussi la forme exceptionnelle du deuxième mouvement, qui, avec un violon obligé dialoguant avec la contrebasse, fait naître une atmosphère enchanteresse, comme dans un concerto pour deux instruments.

Remarques sur l'édition

L'unique source de notre édition réside dans la seule copie connue des parties séparées de ce concerto, conservée aux archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde* à Vienne (cote IX 6394c). Elle est de la main de divers copistes. Mais les écritures, en grande partie similaires, permettent de penser que ce matériel d'orchestre a sans doute été établi dans un même atelier de copie, à Vienne. Le titre est le suivant: *Concerto in E mol* [corrigé en:] *Es dur / per il / Contrabasso / a / Due Violini* [à côté:] *Primo obbligato. / Due Oboi / Due Corni / Viola / et / Basso / Sogl. Franc Ant. Hoffmeister.* / [à droite, en bas, annotation du propriétaire:] [Anton] *Langhammer*. Deux parties de trompette et une partie de timbales sont également jointes au matériel. Notre édition ne tient pas compte d'un feuillet séparé sur lequel le solo de violon du deuxième mouvement a été ultérieurement arrangé pour clarinette.

La partie de contrebasse solo, qualifiée dans la source de *Violone principale*,

est notée en Ré majeur, mais les parties d'orchestre le sont en Mi bémol majeur. Ceci est dû à la pratique jadis courante qui voulait que le soliste joue sa partie dans la tonalité de Ré majeur, plus facile du point de vue technique et plus sonore, tout en accordant la contrebasse un demi-ton plus haut, pour conférer à l'instrument une sonorité plus claire et plus ample, du fait de la plus grande tension des cordes. Comme cette scordature d'un demi-ton n'est plus pratiquée de nos jours, nous avons dû nous résoudre à transposer l'accompagnement également en Ré majeur. La partie de contrebasse, notée au-dessus de la réduction pour piano, restitue le texte de la source de manière intégrale et sans modification, y compris la notation alors usuelle des passages solo en clé de sol (transposée) et de tous les passages en tutti.

Notre édition tient également compte du fait que les sources ne donnent guère de détails d'interprétation de l'époque, considérés comme allant de soi et n'ayant donc guère de raison d'être notés. Citons pour exemple l'exécution des arpèges dans le premier mouvement (M. 78 et s.) ainsi que les signes d'articulation, en particulier les liaisons, qui manquent souvent dans la source, car «il convient d'exécuter la tenue et le piqué avec goût, au bon endroit» (Leopold Mozart dans son *Ecole de Violon* de 1756). Par ailleurs, la pratique musicale de l'époque voulait que le soliste apporte naturellement ses propres idées improvisatrices dans son exécution. Outre les ornements, il faut citer les cadences généralement virtuoses, qui ne nous sont en général pas parvenues, comme c'est le cas dans le Concerto de Hoffmeister. Comme il était impensable d'exécuter un concerto sans cadences – jadis tout comme aujourd'hui – notre édition propose pour chaque mouvement des cadences de l'éditeur. De même avons-nous ajouté avec parcimonie des ornements et des liaisons correspondant à la pratique actuelle d'interprétation, et nous avons ajouté les signes d'articulation et de dynamique dans les passages parallèles. Ces ajouts sont généralement indiqués entre parenthèses. Nous avons renoncé uni-

quement à les souligner pour les liaisons entre l'appoggiature et la note principale manquantes dans la source, de même que dans la terminaison des trilles. Pour des raisons pratiques, nous avons ajouté à la partie de soliste certaines indications de coups d'archet et de doigtés, qui ne constituent toutefois que des propositions facultatives. Nous avons reproduit sans les changer les appoggiatures notées de manières très diverses dans la source (cf. au 1er mouvement, M. 66–67 versus M. 74–75, et au 3ème mouvement M. 48 vs. M. 177) ainsi que la différenciation essentielle que l'on remarque entre le point et le trait de staccato. Lorsque l'écriture est inexacte ou contradictoire, nous avons cherché à systématiser, et en cas de doute, nous avons opté pour le point de staccato. Dans la source, les liaisons sont peu claires ici et là, de sorte que nous avons dû choisir parfois une solution musicalement cohérente selon le contexte; les passages problématiques sont commentés dans les notes explicatives de la réduction pour piano.

Remarques concernant l'«accord viennois»

Dans cette édition, nous nous efforçons surtout de souligner l'apport historique de l'«accord viennois» (*La-ré-fak-la*). Sans cet accord employé par Hoffmeister dans ses concertos, il serait difficile

d'imaginer une telle perfection du jeu soliste de la contrebasse à cette époque. Car l'«accord viennois» permet d'employer une technique extrêmement efficace pour réaliser le texte musical. Les cordes à vide accordées en Ré majeur permettent de jouer des accords à la sonorité particulière et ample. Malgré tout, cet accord et la technique de jeu typique qui en découle disparurent peu après 1800. Pour lui permettre de revivre dans les circonstances actuelles, notre édition propose une solution tout aussi simple que pragmatique: grâce à une tablature développée spécialement pour l'«accord viennois», il est possible d'employer cet accord historique qui sonne si bien sans qu'il soit nécessaire d'étudier péniblement une nouvelle technique, et sans avoir non plus besoin de jouer sur une contrebasse viennoise d'époque. Bien plus – et malgré certaines différences dans la facture des instruments – on peut aussi utiliser une contrebasse moderne. Dans ce cas, plutôt que d'utiliser des cordes en boyaux, il est possible de mélanger les cordes de solo et d'orchestre que l'on trouve aujourd'hui couramment dans le commerce: une corde de *sol* légèrement détendue peut remplacer la corde de *fak*. Pour les tablatures de l'«accord viennois» jointes en annexe à la partie de soliste, il faut tenir compte du fait suivant: *Tous les sons peuvent être lus et joués comme sur une contrebasse moderne ac-*

cordée à la quarte. Il faut tenir compte des cordes indiquées: pour les doubles cordes et les accords, la corde indiquée se rapporte toujours au son le plus grave, tous les autres étant joués sur la corde voisine la plus haute.

Cette édition propose naturellement une partie de contrebasse convenant à l'accord de solo. Elle peut aussi – avec la deuxième réduction pour piano en Ut majeur – être jouée avec l'accord d'orchestre (une seconde partie de violon y est également jointe). Du fait de la «facture viennoise» de l'œuvre, certains passages ne sont pas jouables sur une contrebasse avec accord de solo ou d'orchestre sans procéder à certains remaniements et simplifications. Ces passages ont été adaptés au doigté de la contrebasse moderne avec grande parcimonie. Tous les changements par rapport au texte original sont indiqués entre []. Les spécialistes et musiciens ayant une bonne connaissance de l'«accord viennois» peuvent se procurer la partie de *Violone principale* en Ré majeur (sans tablature) sur l'Internet, sur le site www.henle.de.

Le responsable d'édition et l'éditeur remercient les archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde* à Vienne pour la communication des sources et l'autorisation de les publier.

Dresde, printemps 2002
Tobias Glöckler