

## Vorwort

Um die Wende zum 19. Jahrhundert lassen sich vermehrt Versuche beobachten, der auf Naturtönen basierenden Trompete zu einer durchgehenden chromatischen Skala zu verhelfen – sei es durch spezielle Stopftechniken, einen Zugmechanismus wie bei der Posaune oder das Anbringen mehrerer, durch Klappen verdeckter Löcher. Ziel war es, durch das künstliche Hinzufügen der fehlenden diatonischen und chromatischen Töne die Trompete auch in der tiefen Lage als Melodieinstrument verwenden zu können. So sensationell diese Neuerungen den Zeitgenossen erschienen, so sehr waren sie doch mit klanglichen Einbußen verbunden, denn die durch die Klappen ermöglichte Verkürzung der Luftsäule veränderte den Klang und die Farbe des Tons. Auch büßte das Instrument an Kraft ein – was vielfach moniert wurde. So berichtet etwa Felix Mendelssohn Bartholdy dem befreundeten Klarinettenisten Heinrich Bärmann am 14. Februar 1831 in einem Brief aus Rom: „Noch muß ich nachholen, daß die Trompeter durchgängig auf den verfluchten Klappentrompeten blasen, die mir vorkommen wie eine hübsche Frau mit einem Bart oder wie ein Mann mit einem Busen – sie hat eben einmal die chromatischen Töne nicht und nun klingt's wie ein Trompetencastrat, so matt und unnatürlich“ (*Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy*; Bonn 1947, S. 403 f., Nachtrag). Ähnliche Vorbehalte finden sich auch schon in ästhetischen Schriften der Zeit wie Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ästhetik der Tonkunst* (geschrieben 1784/85, erschienen 1806), in musikalischen Lexika (etwa in der von Gustav Schilling herausgegebenen *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*) oder einem 1837 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von Carl Gottlieb Reissiger veröffentlichten Artikel *Ueber Ventil-Hörner und Klappentrompeten*. Das Dilemma zwischen den neu gewonnenen Möglichkeiten und dem klingenden Resultat löste sich erst

im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts mit der Entwicklung der Ventiltrompete – bei der die Luftsäule im Gegensatz zum Klappeninstrument verlängert und damit in allen Lagen ein Ton von gleichbleibender Qualität erzeugt wird.

Als fatal für das Schicksal der Klappentrompete erwies sich überdies, dass die bautechnischen Experimente in den allermeisten Fällen an einzelne Musiker gebunden waren, welche ihr mühsam erworbenes Wissen mit anderen Interessierten nicht gerne teilen wollten. Ihr Auftreten wurde als Sensation empfunden, so auch bei Anton Weidinger (1766–1852), der in Wien seit 1799 als kaiserlicher Hoftrompeter wirkte und über dessen Instrument 1802 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu lesen war: „Oeffentlichen Nachrichten zu Folge hat der kaiserl. Hoftrompeter, Herr Weidenmayer [sic], eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwey Oktaven alle halben Töne ganz rein und sicher angeben kann“ (Sp. 158). Weidinger genoss offenbar als Solist eine hohe Reputation und konnte so auch mit seiner Klappentrompete bei einigen der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit schöpferisches Interesse hervorrufen. Stellte die mit Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabass kurios besetzte *Sinfonia concertante* von Leopold Koželuh (aufgeführt am 22. Dezember 1798) im Trompetenpart nur geringe Anforderungen, so lotete Joseph Haydn – dessen freundschaftliche Beziehung zu Weidinger durch sein Auftreten als Trauzeuge bei der Hochzeit des Trompeters dokumentiert ist – die neuen melodischen und lyrischen Möglichkeiten des Instruments in seinem Trompetenkonzert Es-dur Hob. VIIe:1 gänzlich aus. Das bereits 1796 entstandene Konzert sollte allerdings erst am 28. März 1800 im öffentlichen Konzert erklingen, nachdem Weidinger sechs Tage zuvor in der *Wiener Zeitung* angekündigt hatte, er habe nun seine „mit mehreren Klappen organisierte Trompete“ vervollkommenet.

Auch Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) zeigte sich gegenüber

Weidingers neuem Instrument aufgeschlossen. Bereits um 1802 entstand für ihn ein Trio für Pianoforte, Violine und Trompete (verschollen) und im darauf folgenden Jahr das Trompetenkonzert in E-dur, dessen mit *Fine. den 8<sup>ten</sup> Decemb. 803* datiertes Partiturotograph im Nachlass des Komponisten erhalten ist. Aufgeführt wurde das Konzert am 1. Januar 1804 als Teil der Tafelmusik bei einem öffentlichen Bankett des kaiserlichen Hofes, deren Programmfolge durch einen Eintrag im Tagebuch von Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829) belegt ist: „Die Musick begann mit einer Sinfonie, dann folgte Simonis und Th [Thereses] arie vom Cimarosa und Mayer, Weidingers Trompeten Concert vom Hummel, ein Duett vom Mayer, und zum Schluß eine Sinfonie.“ (Zitiert nach *Haydn-Jahrbuch* 5, 1968/69, S. 118; vgl. auch John A. Rice, *The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel's „New Year“ Concerto*, in: *Music & Letters* 77, 1996, S. 401–424.)

Kompositorisch verbindet Hummel die vertraute Dreiklangsmotivik des Instruments mit Kantilenen, Figurationen und Trillern, die durch die neue Mechanik erst möglich geworden waren – und dies in besonderer Weise auch in tiefer Lage. Musikalisch weist die Partitur darüber hinaus einige Anspielungen auf: So erinnert das Hauptthema des Kopfsatzes mit seinem prägnanten Rhythmus, den Oktavsprüngen und der Fortspinnung an die Eröffnung von Mozarts sogenannter Haffner-Sinfonie KV 385; Gestus und Gangart des *Andante* gemahnen an den langsamen Satz aus Mozarts Klavierkonzert C-dur KV 467. Bei dem marschartigen Einschub im abschließenden *Rondò* (T. 167 ff.) handelt es sich gar um ein wörtliches Zitat aus Luigi Cherubinis von anhaltendem Erfolg begleiteter Opéra comique *Les Deux journées* (im deutschen Sprachraum *Der Wasserträger*), die zeitgleich im August 1802 im Theater an der Wien sowie am Kärntnertortheater herausgebracht wurde. Die Melodie dürfte es unter den Zeitgenossen zu einiger Popularität gebracht haben, denn Hummel legte sie auch seinen 1802 erschienenen

Variationen op. 9 für Klavier zugrunde und nahm sie nochmals 1814 in die als Potpourri angelegte *Sérénade* op. 66 auf.

Hummels Konzert ist für ein weit mensuriertes, mit fünf Klappen versehenes und auf dem Grundton E basierendes Instrument gedacht. Dass Komponist und Interpret bei der Ausarbeitung des Soloparts tatsächlich zusammenwirkten, lassen einige Eigentümlichkeiten des Autographs vermuten. So hatte Hummel bei der Reinschrift seiner Partitur (mit brauner Tinte) das Trompeten-System zunächst frei gelassen, um die Stimme zu einem späteren Zeitpunkt (mit schwarzer Tinte) sauber nachzutragen; in diesem späteren Arbeitsgang präziserte er nicht nur den Titel des *Concerto* durch die Angabe *a Tromba principale*, sondern ergänzte auch Ort und Zeit der Aufführung: *prodotta il 1<sup>mo</sup> Genajo 1804 alla tavola di Corte dal Sig. Weidinger*. Dass dies möglicherweise erst Monate später geschah, legt der – ebenfalls mit schwarzer Tinte notierte – Zusatz *Composto dal Sig.<sup>co</sup> Giov. Nep. Hummel di Vienna Maestro di Concerto di S. Altezza il principe regnante di Esterházy – &c. &c.* nahe, denn als Konzertmeister der Hofkapelle von Nikolaus Fürst Esterházy in Eisenstadt wurde Hummel – auf Empfehlung Joseph Haydns – erst zum 1. April 1804 angestellt. Wohl aus spieltechnischen Erwägungen wurden später noch einige Passagen der Solostimme mit Röteln überarbeitet und zwei Abschnitte des langsamen Satzes gestrichen (siehe dazu *Bemerkungen*). Der Grund für diesen musikalisch nicht immer überzeugenden Revisionsprozess dürfte in klanglichen Schwächen des Soloparts zu suchen sein, charakteristisch ist etwa das Umgehen des notierten Tones *es*<sup>2</sup>. Obwohl Hummel im *Andante* die notwendigen Übergänge selbst notierte, darf davon ausgegangen werden, dass dies auf Anregung von Weidinger allein aus spieltechnischen Erwägungen heraus geschah. Die gelegentlich von Hummel im Solopart eingetragenen Schlangenlinien (*Andante*, T. 4 f. und 47 ff., *Rondò*, T. 218 ff.) haben aufführungspraktische Bedeutung. Sie zeigen ein „flatter-

ment“ an – ein wirkungsvoller zarter Klangeffekt, der auf der Klappentrompete durch den Wechsel von zwei verschiedenen Griffen für denselben Ton produziert werden kann. Auf der modernen Trompete kommt dem ein Ausdrucksvibrato oder Halbtontriller am nächsten.

Es ist der heute weithin gebräuchlichen Trompete in B geschuldet, dass die original in E-dur stehende Komposition seit ihrer durch Fritz Stein besorgten Erstausgabe im Jahre 1957 (VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig) in einer nach Es-dur transponierten Fassung Eingang in das Repertoire gefunden hat. Auch die vorliegende, in der Solostimme nach dem Autograph edierte Ausgabe bietet neben der E-dur-Fassung zusätzlich eine transponierte Fassung in Es-dur. Editorische Ergänzungen sind im Notentext durch ( ) gekennzeichnet.

Reinhold Friedrich und Hannes Läubin begleiteten als Berater in spieltechnischen Fragen die Entstehung der Ausgabe. Ihnen gilt unser besonderer Dank. Ebenso danken Herausgeber und Verlag der British Library, London, für die Bereitstellung der autographen Quelle.

Ammerbuch, Herbst 2009  
Michael Kube

## Preface

Around the turn of the 19<sup>th</sup> century it is evident that a number of attempts were made to help transform the trumpet – based at that time on natural harmonics – into a fully chromatic instrument, whether through special “hand stopping” techniques, a slide mechanism like that of the trombone, or the provision of a number of holes covered by keys. The object was to enable use of the trumpet as a melody instrument, even in

its lower register, by artificially supplying its missing diatonic and chromatic notes. While such novelties appeared sensational at the time, they were accompanied by a loss of sound quality, since the shortening of the air column produced by the keys changed the nature and colour of the sound. The instrument also lost some power, which was frequently criticised. For example, in a letter of 14 February 1831 from Rome, Felix Mendelssohn Bartholdy reported to his friend, the clarinetist Heinrich Bärmann, “I must add that all the trumpeters here play on those cursed keyed trumpets, which seem to me like a beautiful woman with a beard, or a man with a bosom – they don’t even have the chromatic notes, and sound like a castrato trumpet, so weak and unnatural” (*Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy*; Bonn, 1947, pp. 403 f., supplement). Similar misgivings were already to be found in aesthetic texts of the period, such as Christian Friedrich Daniel Schubart’s *Ästhetik der Tonkunst* (written in 1784/85, published in 1806); in music dictionaries (for example, the *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* edited by Gustav Schilling); or in Carl Gottlieb Reissiger’s article *Ueber Ventil-Hörner und Klappentrompeten* (On valve horns and keyed trumpets), published in 1837 in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*. The dilemma between the newly-won playing possibilities and their sonic results was only resolved later in the 19<sup>th</sup> century by the development of the valve trumpet, which, in contrast to the keyed trumpet, lengthened the air column and thus produced a similar quality of sound in all registers.

Also fatal to the future of the keyed trumpet was the fact that technical experiments were in most cases connected to a particular player, who did not willingly want to share his hard-won knowledge with other interested parties. Their performances were viewed as a sensation, as in the case of Anton Weidinger (1766–1852), imperial court trumpeter in Vienna from 1799. In 1802 the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* re-

ported of his instrument that “according to public reports, the imperial court trumpeter Herr Weidenmayer [sic] has invented a keyed trumpet that can produce all the semitones within a two-octave range, cleanly and securely” (column 158). Weidinger apparently enjoyed a high reputation as a soloist, and so was able, through his keyed trumpet, to spark the creative interest of some of the most important composers of the time. While the *Sinfonia concertante* of Leopold Koželuh (performed on 22 December 1798) for the curious combination of keyboard instrument, mandoline, trumpet and double bass made only small demands in its trumpet part, Joseph Haydn – whose friendly relations with Weidinger are documented by his being a witness at the trumpeter’s wedding – fully explored the new melodic and lyrical potential of the instrument in his Trumpet Concerto in E♭ major, Hob. VIIe:1. This concerto, although composed in 1796, was not performed at a public concert until 28 March 1800, six days after Weidinger had announced in the *Wiener Zeitung* that he had perfected his “trumpet with many keys.”

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) was also inspired by Weidinger’s new instrument. As early as 1802 he composed a (now lost) Trio for piano, violin and trumpet for him, and the following year composed his Trumpet Concerto in E major, the autograph score of which, dated *Fine. den 8<sup>ten</sup> Decemb. 803*, has survived as part of the composer’s estate. The Concerto was performed as part of the musical entertainment at a public banquet at the imperial court on 1 January 1804. The programme is documented in an entry in the diary of Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829): “The music began with a symphony, then came Simoni’s and Th [Therese’s] arias of Cimarosa and Mayer, Weidinger’s Trumpet Concerto by Hummel, a duet by Mayer, and a symphony to end.” (Cited in *Haydn-Jahrbuch* 5, 1968/69, p. 118; see also John A. Rice, *The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel’s “New Year” Concerto*, in: *Music & Letters* 77, 1996, pp. 401–424.)

In his composition, Hummel combined the basic triadic potential of the instrument with lyrical melody, figuration and trills, made possible for the first time by the new trumpet mechanism – especially in the lower register. The score also presents some musical allusions – thus the main theme of the first movement, with its concise rhythm, octave leaps and development recalls the opening of Mozart’s “Haffner” symphony K. 385; the mood and gait of the *Andante* are reminiscent of the slow movement of Mozart’s Piano Concerto in C major, K. 467. The march-like interpolation in the final *Rondò* (from M. 167) is a literal quotation from Luigi Cherubini’s breathtakingly-successful opéra comique *Les Deux journées*, produced simultaneously in August 1802 at the Theater an der Wien and the Kärntnertheater. This melody must have brought Hummel’s work some popularity among contemporary audiences, for he also based his op. 9 Piano Variations, published in 1802, upon it, and used it again in 1814 in his potpourri-style *Sérénade* op. 66.

Hummel’s Concerto was intended for a five-keyed instrument of broad dimensions, tuned in E. Some features of the autograph suggest that composer and performer worked together on the layout of the solo part. Thus Hummel originally left empty the staff for trumpet in his fair-copy score, which is in brown ink, so that he could neatly add the part (in black ink) at a later time. At this later stage he also not only added the note *a Tromba principale* to the title *Concerto*, but also added the place and date of the performance: *prodotta il 1<sup>mo</sup> Genajo 804 alla tavola di Corte dal Sig. Weidinger*. That this may, in fact, not have been done until several months later is suggested by the note – also in black ink – *Composto dal Sig. Gio. Nep. Hummel di Vienna Maestro di Concerto di S. Altezza il principe regnante di Esterhazy* – &c. &c., since Hummel was only installed as concert master to the court of Princes Nikolaus Esterhazy at Eisenstadt – on Haydn’s recommendation – on 1 April 1804. Some passages in the solo part were lat-

er revised in red ink, and two passages excised from the slow movement, probably for technical reasons (see the *Comments*). The reason for this revision process, which is not always musically convincing, may be sought in the sonic weakness of the solo part, exemplified by the avoidance of the written note *eb*<sup>2</sup>. Although Hummel made the necessary alterations to the *Andante* himself, it may be concluded that these were inspired by Weidinger purely for performative reasons. The wavy lines that Hummel has occasionally added to the solo part (*Andante*, M. 4 f. and 47 ff., *Rondò*, M. 218 ff.) have significance for performance practice. They indicate a “flattement” – an impressive, delicate sonic effect that could be produced on the keyed trumpet by alternating between two fingerings for the same note. On the modern trumpet it is approximated most closely by an expressive vibrato or a semitone trill.

It is because of the widespread modern use of the B♭ trumpet that Hummel’s original composition in E major has, since its first edition in 1957 by Fritz Stein (published Leipzig, Friedrich Hofmeister), entered the repertory in a transposed version in E♭ major. Our edition, whose solo part is edited from the autograph, also provides a transposed version in E♭ major alongside the E-major one. Editorial additions to the musical text are indicated by parentheses.

We extend special thanks to Reinhold Friedrich and Hannes Läubin, who have contributed to the preparation of this volume by advising on technical performance questions. The editor and publisher also thank the British Library, London, for making the autograph source available.

Ammerbuch, autumn 2009  
Michael Kube

## Préface

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, on observe nombre d'essais visant à doter la trompette, basée sur les sons naturels, d'une échelle chromatique continue, soit grâce à diverses techniques de bouchage, à un mécanisme à coulisse ou encore en munissant l'instrument de plusieurs trous fermés par des clés. L'objectif est, par l'adjonction artificielle des sons diatoniques et chromatiques manquants, de permettre aussi l'utilisation de la trompette dans le registre grave comme instrument mélodique. De telles innovations, qui apparaissaient certes sensationnelles aux contemporains, entraînaient par contre des pertes au niveau de la sonorité, car le raccourcissement de la colonne d'air autorisé par les clés modifiait tant la sonorité que le timbre du son. L'instrument perd également de sa puissance, ce qui lui vaut maintes critiques. C'est ainsi que Felix Mendelssohn Bartholdy relate de Rome à Heinrich Bärmann, clarinettiste de ses amis, dans une lettre du 14 février 1831: «Je dois encore ajouter que les trompettistes jouent d'un bout à l'autre sur les fichues trompettes à clés qui me font penser à une belle femme portant la barbe ou à un homme ayant des seins – il lui manque les sons chromatiques et elle sonne comme une trompette castrat, si terne et artificielle» (*Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy*; Bonn, 1947, pp. 403 s., appendice). Des réserves semblables sont déjà formulées dans divers ouvrages esthétiques de l'époque, par exemple dans *Ästhetik der Tonkunst* (écrit en 1784/85, publié en 1806) de Friedrich Daniel Schubart, dans des encyclopédies musicales (p. ex. l'*Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* éditée par Gustav Schilling) ou encore dans l'article *Ueber Venttil-Hörner und Klappentrompeten* (Sur les cornets à pistons et les trompettes à clés) publié en 1837 par Carl Gottlieb Reissiger dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. C'est seulement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le perfectionnement ultérieur de la trom-

pette à pistons, que se résout le dilemme existant entre les nouvelles possibilités techniques et le résultat sonore: contrairement à l'instrument à clés, le système à pistons permet d'allonger la colonne d'air et de produire ainsi à toutes les positions un son de qualité égale.

Le sort de la trompette à clés a pâti en outre du fait que les expériences effectuées pour améliorer l'instrument se rattachaient dans la plupart des cas à des musiciens individuels, peu enclins à partager leur savoir péniblement acquis avec d'autres. Leur présentation était ressentie comme une sensation, ainsi pour Anton Weidinger (1766–1852), trompettiste de la cour impériale de Vienne depuis 1799, au sujet de l'instrument duquel on peut lire en 1802 dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig: «Selon des informations publiques, M. Weidenmayer [sic], trompettiste de la cour impériale, a mis au point une trompette à clés qui permet de jouer sur deux octaves, avec un son pur et ferme, tous les demi-tons» (col. 158). Weidinger jouissait manifestement en tant que soliste d'une grande réputation et pouvait ainsi, avec sa trompette à clés, susciter chez quelques grands compositeurs de son temps un intérêt compositionnel particulier. Si, étant donné une instrumentation plutôt curieuse comprenant piano, mandoline, trompette et contrebasse, la *Sinfonia concertante* de Leopold Koželuh (créée le 22 décembre 1798) ne réclame pour la partie de trompette que de faibles exigences, Joseph Haydn, qui entretenait des relations d'amitié avec Weidinger comme en atteste sa présence en tant que témoin de mariage aux noces du trompettiste, sonde à fond les nouvelles possibilités mélodiques et lyriques de l'instrument dans son Concerto pour trompette en Mi<sup>b</sup> majeur Hob. VIIe:1. Composé dès 1796, le Concerto n'est d'ailleurs donné en concert public que le 28 mars 1800, six jours après l'annonce faite par Weidinger dans la *Wiener Zeitung* selon laquelle il a mis au point sa «trompette équipée de plusieurs clés».

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) s'intéresse lui aussi au nouvel instrument de Weidinger. Dès 1802 il

écrit un Trio pour piano-forte, violon et trompette (perdu) et l'année suivante le Concerto pour trompette en Mi majeur, dont l'autographe de la partition, daté *Fine. den 8<sup>ten</sup> Decemb. 1803*, est aujourd'hui conservé dans la succession du compositeur. Le Concerto est exécuté le 1<sup>er</sup> janvier 1804, comme partie de la musique de table jouée lors d'un banquet public de la cour impériale et dont le programme est documenté par une inscription du journal de Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829): «La musique a débuté par une symphonie, suivie de l'air de Simoni et Th [Therese], de Cimarosa et Mayer, puis par Weidinger le Concerto pour trompette de Hummel, un duo de Mayer et, à la fin, une symphonie.» (Cité d'après le *Haydn-Jahrbuch* 5, 1968/69, p. 118; cf. aussi John A. Rice, *The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel's «New Year» Concerto*, dans: *Music & Letters* 77, 1996, pp. 401–424.)

Au plan de la composition, Hummel allie un motif reposant sur les notes de l'accord parfait familier à l'instrument à des cantilènes, figurations et trilles rendus possibles grâce à la nouvelle mécanique, et ce tout spécialement aussi dans le registre grave. Sur le plan musical, la partition présente en outre quelques allusions: ainsi le thème principal du premier mouvement renvoie, avec son rythme concis, ses sauts d'octaves et son développement, à l'ouverture de la Symphonie K. 385 de Mozart, «Symphonie Haffner»; le caractère et l'allure de l'*Andante* rappellent le mouvement lent du Concerto pour piano en Ut majeur K. 467 de Mozart. Pour le passage en forme de marche inséré dans le *Rondo* final (M. 167 ss.), il s'agit même d'une citation littérale d'un opéra comique de Cherubini au succès durable, *Les Deux journées*, joué simultanément en août 1802 au Théâtre sur la Vienne (Theater an der Wien) et au Kärntnertheater. La mélodie doit avoir acquis quelque popularité chez les contemporains, car Hummel la réutilise comme base de ses Variations pour piano op. 9 parues en 1802 et la reprend une nouvelle fois en 1814 pour la *Sérénade* op. 66 conçue en tant que pot-pourri.

Le Concerto de Hummel est conçu pour un instrument à perce large, à cinq clés et ayant pour son fondamental le Mi. Le fait que compositeur et interprète aient effectivement coopéré dans l'élaboration de la partie de soliste laisse supposer quelques particularités de l'autographe. Pour la copie au propre de sa partition (à l'encre marron), Hummel a ainsi laissé tout d'abord vierge la portée de la trompette pour rajouter ultérieurement la partie au propre (à l'encre noire); lors de cette deuxième opération, il précise non seulement le titre du *Concerto* en ajoutant l'indication *a Tromba principale*, mais il complète aussi le lieu et la date de l'exécution, soit: *prodotta il 1<sup>mo</sup> Genajo 1804 alla tavola di Corte dal Sig. Weidinger*. Le fait que ces précisions n'aient été rajoutées éventuellement que quelque mois plus tard ressort de l'ajout (également à l'encre noire) suivant: *Composto dal Sig.<sup>re</sup> Giov. Nep. Hummel di Vienna Maestro di Concerto di S. Altezza il principe regnante di Esterhazy – &c. &c.*, car Hummel est seulement engagé, sur la recommandation de Joseph Haydn, le 1<sup>er</sup> avril 1804 comme premier violon de la Chapelle de

la cour du prince Nicolas Esterhazy, à Eisenstadt. Probablement pour des raisons de technique instrumentale, quelques passages de la partie de soliste sont encore remaniés plus tard à la sanguine et deux passages du mouvement lent sont rayés (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). La raison de ce processus de révision en partie peu convaincant sur le plan musical réside probablement dans certaines faiblesses de sonorité de la partie soliste; le traitement de la note *mib*<sup>2</sup> est à cet égard caractéristique. Bien que Hummel ait noté lui-même dans l'*Andante* les transitions nécessaires, il est à supposer qu'il s'est uniquement conformé en cela aux indications de Weidinger faites exclusivement pour des raisons de technique de jeu. Les lignes ondulées tracées çà et là par Hummel sur la partie de soliste (*Andante*, M. 4 s. et 47 ss., *Rondò*, M. 218 ss.) ont une signification pour la pratique d'exécution: ils indiquent un «flattement», effet sonore remarquable, qui se produit sur la trompette à clés par le changement alternatif, sorte de léger tremblement, de deux positions différentes sur le même son. Il se rapproche le plus sur la

trompette moderne du vibrato expressif ou d'un trille d'un demi-ton.

C'est en raison de l'usage aujourd'hui très répandu de la trompette en *Sib* que, depuis la première édition réalisée en 1957 par Fritz Stein (VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig), la composition en Mi majeur en version originale s'est imposée dans le répertoire sous la forme d'une version transposée en *Mib* majeur. La présente édition conforme à l'autographe pour la partie de soliste offre elle aussi, en plus de la version en Mi majeur, une version transposée en *Mib* majeur. Les ajouts éditoriaux sont placés entre parenthèses dans le texte.

Reinhold Friedrich et Hannes Läubin ont accompagné la réalisation de la présente édition par leurs conseils en matière de technique de jeu. Nous leur adressons nos plus vifs remerciements. L'éditeur et la maison d'édition adressent également leurs remerciements à la British Library (Londres) pour la mise à disposition de la source autographe.

Ammerbuch, automne 2009  
Michael Kube