

## Vorwort

Das Kontrabasskonzert „E-dur“ (Krebs-Verzeichnis 172) von Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) gilt heute geradezu als Inbegriff des klassischen Kontrabasskonzerts. Höchstwahrscheinlich ist es sogar das meistgespielte und bekannteste Werk für Kontrabass überhaupt. Auch bei Probespielen und Wettbewerben ist es längst zu einem unverzichtbaren Standardwerk avanciert.

Das Konzert entstand vermutlich um 1767 in Großwardein (Oradea), wo Dittersdorf die Kapelle des Bischofs Patachich leitete. Wahrscheinlich wurde es für den Kontrabassvirtuosen Friedrich Pischelberger (1741–1813) geschrieben, den Dittersdorf kurz zuvor für das Orchester engagiert hatte. Zusammen mit dem heute verschollenen Konzert von Joseph Haydn (komponiert 1763) war das Dittersdorf-Konzert eines der frühesten Kontrabasskonzerte überhaupt und Ausgangspunkt einer Entwicklung, die zu einer außergewöhnlichen Blüte des solistischen Kontrabassspiels in und um Wien führte.

Nachdem das Dittersdorf-Konzert für mehr als eineinhalb Jahrhunderte in Vergessenheit geraten war, erschien es 1938 erstmals im Druck (B. Schott's Söhne, Mainz). Zu dieser Zeit waren romantisierende und großzügig die Quelle „verbessernde“ Bearbeitungen üblich. Leider blieb auch der Erstdruck des Dittersdorf-Konzerts vor solcherart willkürlichen Eingriffen nicht verschont und weicht teilweise gravierend von der überlieferten Quelle ab, zudem ist eine Aufführung nur in E-dur und mit Solostimmung möglich.

Unsere Urtextausgabe dagegen macht den überlieferten Notentext quellengetreu zugänglich und lässt gleichzeitig verschiedene Stimmungen und Aufführungsmöglichkeiten zu. Alle im Erstdruck fehlenden bzw. gekürzten Passagen sind in der vorliegenden Neuausgabe wieder integriert: die Sechzehntel-Figuration als wesentlicher Bestandteil der Durchführung des ersten Satzes (T. 74–83), verschiedene Stellen im dritten

Satz (T. 69–72 und T. 83–90) sowie mehrere Tutti-Abschnitte in den Ecksätzen. Außerdem wurden falsche Töne, rhythmische Details (z. B. im Thema des 2. Satzes T. 18f) und Akkordbrechungen sowie Oktavlagen entsprechend der Quelle korrigiert. Hingewiesen sei auch auf die charakteristische „abspringende“ Septime in Schlusswendungen, die man – neben den charakteristischen Flageolett-Fanfaren – als Markenzeichen des Konzerts ansehen kann.

### Zur Edition

Alleinige Quelle für unsere praktische Urtextausgabe ist die einzige heute bekannte Stimmenabschrift des Konzertes. Sie befindet sich in der Musikalien-sammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin (Sign. Mus. 1688). Das Manuskript ist Teil des Nachlasses des Kontrabassvirtuosen und Komponisten Johannes Sperger (1750–1812), der mit hoher Wahrscheinlichkeit Schüler von Pischelberger war. Die Quelle wurde von einem unbekanntem, vermutlich Wiener Kopisten angefertigt. Der Titel lautet: *Concerto in Eb. | per il | Contrabasso. | 2. Violini | 2. Flauti | 2. Corni | Viola | e | Basso. | Del Sig<sup>ro</sup> Carlo Ditters.*

Bekanntermaßen überliefern die Quellen kaum jene Ausführungsdetails, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung selbstverständlich waren. Dies betrifft insbesondere die in den Quellen oftmals fehlenden Artikulationsangaben, wo „man das Schleiffen [Binden] und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Ort anzubringen wissen muß“ (Leopold Mozart in seiner Violinschule von 1756). Für die heutige Spielpraxis wurden deshalb in der Solostimme behutsam Bindungen hinzugefügt (teilweise in Anlehnung an den Erstdruck). Diese Ergänzungen wurden generell in Klammern gesetzt. Sie verstehen sich als Anregung und lassen Raum für weitere individuelle Ausgestaltungen. Darüber hinaus wurden offensichtlich fehlende Vorzeichen stillschweigend ergänzt. Dasselbe gilt für Nachschläge nach Trillern und in der Quelle fehlende Binde-

bögen zwischen Vorschlags- und Hauptnote. Aus spielpraktischen Erwägungen wurden zudem einige Strichangaben und Fingersätze hinzugefügt, die sich ebenso wie die *ossia*-Takte im dritten Satz als Ausführungshinweise verstehen.

Wie in vielen Instrumentalkonzerten jener Zeit sind in den Solopassagen des Werkes keine dynamischen Angaben notiert. Auf eine Ergänzung wurde bewusst verzichtet, um den Solisten nicht unnötig einzuschränken. Die in der Quelle durchgängig als „lang“ notierten Vorschläge wurden ebenfalls unverändert ins Druckbild übernommen, wobei sich teilweise auch eine kurze Ausführung anbietet (z. B. 1. Satz T. 51 und 2. Satz T. 41). Gleichfalls beibehalten wurde die prinzipielle Unterscheidung der Quelle zwischen Staccato-Punkt und -Strich. Bei ungenauer oder widersprüchlicher Schreibweise wurde eine Systematisierung angestrebt, im Zweifelsfall jedoch Staccato-Punkt ediert. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, dass die ursprüngliche Bedeutung der Artikulationszeichen sehr differenziert („schmackhaft“) und auf den musikalischen Zusammenhang bezogen war. So stehen Staccatozeichen beispielsweise im langsamen Satz eher für *non legato*-Spiel als für ein deutliches Abkürzen der Töne nach modernem Verständnis.

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 Kadenzen, die vom Komponisten zwar vorgesehen, aber nicht notiert wurden. Weil damals wie heute eine Aufführung des Konzerts ohne Kadenzen kaum vorstellbar ist, entstanden für diese Ausgabe neue, gut spielbare Kadenzen mit virtuosem Anspruch. Die überlieferten Kadenzen von Johannes Sperger (ebenefalls Sign. Mus. 1688) sind im Anhang von Stimmenheft 1 ebenfalls abgedruckt.

Um größtmögliche Transparenz in herausgeberischen Entscheidungen zu wahren, bringt die Klavierpartitur in der überlegten Kontrabass-Stimme den Text der Quelle in unveränderter Ge-

stalt, einschließlich aller Tutti-Ab-schnitte. Ergänzte Vorzeichen sind hier in Klammern gesetzt. Problematische Stellen werden in Fußnoten kommentiert.

### Verschiedene Aufführungsmöglichkeiten

Trotz seiner speziellen, auf die so genannte „Wiener Stimmung“ zugeschnittenen Faktur ist das Konzert ohne größere Eingriffe in der heute gebräuchlichen Solo- bzw. Orchester-Stimmung spielbar. Gelegentlich sind Umlegungen und Vereinfachungen jedoch unvermeidbar. Diese Stellen wurden mit größtmöglicher Zurückhaltung sinngemäß an die Applikatur des modernen Kontrabasses angepasst. Die daraus resultierenden Abweichungen vom originalen Notentext wurden mit dem Zeichen  $\lfloor \rfloor$  markiert.

In der Quelle ist die Kontrabass-Solostimme in D-dur notiert, die Orchesterstimmen hingegen in Es-dur. Dies ist auf eine damals häufig geübte Praxis zurückzuführen, wonach der Solist seinen Part in der grifftechnisch und klanglich äußerst günstigen Tonart D-dur spielte. Gleichzeitig wurde der Kontrabass um einen Halbton nach oben gestimmt, um das Instrument durch die höhere Saitenspannung heller und tragfähiger klingen zu lassen. Da diese Halbton-Scordatur heute nicht mehr praktiziert wird, bietet unsere Ausgabe die Möglichkeit, das Werk sowohl in E-dur als auch in D-dur zu spielen (zwei separate Klavierpartituren sind enthalten). Unter Einbeziehung der unterschiedlichen Kontrabass-Stimmungen mit ihren jeweiligen Spielweisen ergeben sich insgesamt vier verschiedene Aufführungsmöglichkeiten – siehe Übersicht S. IX.

### 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 Dittersdorf noch ein wei-

teres Kontrabasskonzert (Krebs 171) und eine *Sinfonia Concertante* für Viola und Kontrabass (Krebs 127) 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. Geradezu ein Paradebeispiel dafür ist der Themenkopf im ersten Satz des vorliegenden Konzerts, der ausschließlich aus leeren Saiten und Flageolets besteht. Generell lassen die im D-dur-Dreiklang gestimmten leeren Saiten einen ganz eigenen, überaus tragfähigen Klang entstehen. Ganz wesentlich trägt auch die spezielle historische Spielweise (Details siehe Stimmenheft 2, Seite 11) zu der außergewöhnlichen Resonanz bei. Wohl aufgrund der einschränkenden Fixierung auf den Tonartenbereich um D-dur und geringer Eignung für entferntere Tonarten geriet die „Wiener Stimmung“ ungeachtet ihrer klanglichen und spieltechnischen Vorteile bald nach 1800 in Vergessenheit.

Um unter heutigen Bedingungen eine Wiederbelebung der historischen Stimmung 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 und Bogen benutzt werden. In diesem Fall ist anstelle von Darmsaiten eine Mischung aus heute üblichen Solo- und Orchestersaiten möglich (eine schwach gespannte *g*-Saite kann als *fis*-Saite verwendet werden). Die wiedergegebene Griffnotation versteht sich als Beispiel für die historische Spielweise, gelegentlich sind auch andere Ausführungsmöglichkeiten denkbar. Für Spezialisten und Musiker mit spielpraktischer Erfahrung in „Wiener Stimmung“ ist ergänzend eine Kontrabass-Solostimme ohne Griffnotation im Internet unter [www.henle.de](http://www.henle.de) abrufbar.

Herausgeber und Verlag danken der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern für die Möglichkeit der Quelleneinsicht und die Veröffentlichungsgenehmigung.

Dresden, Sommer 2005

Tobias Glöckler

## Preface

Karl Ditters von Dittersdorf's (1739–1799) Concerto in “E major” for double bass (Krebs 172) is today considered the classical double-bass concerto *par excellence*. Indeed, it may well be the best-known and most frequently played work for double bass altogether. Also, it has long established itself as an essential piece for auditions and competitions.

The concerto presumably originated in Grosswardein (Oradea), where Dittersdorf conducted the orchestra of Bishop Patachich, and it was probably written for the double-bass virtuoso Friedrich Pischelberger (1741–1813), whom he had just added to the orchestra's roster. Along with Joseph Haydn's concerto of 1763 (now lost), Dittersdorf's work was one of the very earliest concertos for the double bass, marking the beginning of a line of evolution that led to an extraordinary flowering of solo double bass playing in Vienna and the surrounding area.

After falling into obscurity for more than one and a half centuries, the Dittersdorf concerto appeared in print for the first time in 1938 (B. Schott's Söhne in Mainz). By that time, romanticized arrangements of older works abounding in “improvements” to the original source were standard fare. Sadly, the first edition of Dittersdorf's concerto was not spared these high-handed interventions, and it sometimes departs markedly from the surviving source. Moreover, it can only be performed in the key of E major and with solo tuning.

In contrast, our *Urtext* edition faithfully reproduces the surviving musical text and allows for various tunings and performance options. All passages deleted or abridged in the first edition have been restored, including the sixteenth-note figuration that forms an essential part of the first-movement development section (M. 74–83), various passages in the third movement (M. 69–72 and 83–90), and several tutti sections in the outer movements. Also corrected to agree with the original are other wrong notes, rhythmic details (e. g. M. 18f in the theme of movement 2), chordal arpeggiation, and octave registers. Special mention should be made of the characteristic “leaping” seventh in cadential phrases, which may be regarded as one of the concerto’s trademarks, along with its distinctive fanfares in harmonics.

#### Notes on the Edition

The sole source for this *Urtext* performance edition is the only known set of parts, preserved in the music collection of the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin (shelfmark Mus. 1688). This manuscript was prepared by an unknown copyist, presumably from Vienna, and stems from the posthumous estate of Johannes Sperger (1750–1812), a double bass virtuoso and composer who most probably studied with Pischelberger. The title reads: *Concerto in Eb. | per il | Contrabasso. | 2. Violini | 2. Flauti | 2. Corni | Viola | e | Basso. | Del Sig<sup>re</sup> Carlo Ditters.*

As is well known, sources rarely hand down performance marks that would have been considered self-evident at the time. This applies in particular to articulation marks, where, to quote Leopold Mozart’s violin tutor of 1756, “the player himself must know how to apply the slurring and detaching tastefully and in the right place.” The modern editor has therefore judiciously added slurs for the benefit of today’s players, adopting some of those found in the first edition. These additions are generally enclosed in parentheses and should only be regarded as suggestions, to allow leeway for further modifications at the player’s

discretion. Accidentals obviously omitted by the original copyist have been added without comment. The same is true for terminal notes on trills and for slurs between appoggiaturas and principal notes when missing in the source. Also added as an aid to performers are several bowing and fingering marks; they should be regarded as suggestions in the same way as the *ossia* bars in movement 3.

As in many instrumental concertos of the time, there are no dynamic marks indicated in the solo passages. The modern editor has deliberately refrained from adding such marks so as not to pose unnecessary restrictions on the player. Appoggiaturas have been transcribed as they appear in the source, where they invariably appear “long” even though some might just as easily be played short (e. g. M. 51 of movement 1 and M. 41 of movement 2). The same applies to the basic distinction between dots and strokes to indicate staccato. Where the writing is inaccurate or contradictory, an attempt has been made to harmonize the readings, but in case of doubt, preference was given to the staccato dot. It should also be pointed out that the meanings of articulation marks during Dittersdorf’s time was highly differentiated (“*à son goût*”) and each was related closely to the musical context in which it was placed. Thus, staccato marks in the slow movement tend to stand for a *non legato* delivery rather than a crisp shortening of the tones as might be implied from the modern sense of the term.

Musicians of Dittersdorf’s 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, cadenzas that were intended by the composer but not written out. Since any performance of this concerto is hardly conceivable without a cadenza, the modern editor has supplied easily manageable cadenzas with a virtuoso flair. The surviving cadenzas by Johannes Sperger (likewise shelfmark Mus. 1688) are reproduced as an appendix to part-book 1.

To keep our editorial decisions as transparent as possible, the solo part provided in the piano score presents the text exactly as it appears in the manuscript source, including all the tutti sections. Here, added accidentals are enclosed in parentheses. Any problematical passages are discussed in footnotes.

#### Performance Options

Although the fabric of Dittersdorf’s E-major concerto is tailored to the specific requirements of the so-called “Viennese tuning”, it can be played without significant changes using the solo or orchestra tuning commonly used today. Occasionally, however, adjustments and simplifications are unavoidable. 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 [ ].

In the original manuscript, the solo double-bass part was written in D major whereas the orchestral parts were 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, our edition provides the option of performing the work either in E major or in D major and therefore includes two separate piano scores. As a result, given the different double-bass tunings and their playing modes, the piece can be performed in any of four different ways (see the overview on p. IX).

#### Notes on “Viennese Tuning”

One of the goals of this edition is to encourage players to become more familiar with the historical “Viennese tuning” (*A-d-f $\sharp$ -a*), for which Dittersdorf composed this piece, as well as another double bass concerto (Krebs 171) and a *Sinfonia concertante* for viola and double bass (Krebs 127). Without this tun-

ing, the flowering of the solo double bass during the Viennese classical period would have been virtually unthinkable. From the standpoint of fingering, “Viennese tuning” offers an extremely efficient means of rendering the musical text. Our concerto offers a prime example of this in the very first bars of the theme of movement 1, which consists entirely of open strings and harmonics. In general, open strings tuned to a D-major triad produce a highly distinctive sound with great powers of projection. Another important factor in the extraordinary resonance of this tuning is the special historical manner of playing described on page 11 of partbook 2. Despite its patent advantages in sound and execution, “Viennese tuning” fell into disuse soon after 1800, probably owing to its restriction to D major and related keys and its unsuitability for more remote tonalities.

To help revive the historical tuning under modern-day conditions, this 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 quite possible, despite some differences in construction, to employ a modern instrument and bow. 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 *f*♯ string). The fingering notation is intended as an example of historical performance practice; other forms of execution are equally possible in some cases. Specialists and players well-versed in the “Viennese tuning” may download a double bass part without fingering notation from our website at [www.henle.de](http://www.henle.de).

The editor and the publishers wish to thank the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern for allowing them to consult the manuscript source and for granting permission to publish.

Dresden, summer 2005  
Tobias Glöckler

## Préface

On considère aujourd’hui le Concerto pour contrebasse en «Mi majeur» (catalogue Krebs, 172) de Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) comme l’exemple par excellence du concerto classique pour contrebasse. Ce concerto, probablement la pièce de contrebasse la plus connue et la plus jouée, est aussi devenu depuis longtemps pratiquement incontournable dans les concours de recrutement de musiciens d’orchestre et autres concours musicaux.

Vraisemblablement composé vers 1767, à Großwardein (Oradea), où Dittersdorf dirigeait l’orchestre de la Chapelle (Kapelle) de l’évêque Patachich, le concerto fut probablement écrit à l’intention de Friedrich Pischelberger (1741–1813), contrebassiste virtuose recruté peu de temps auparavant par Dittersdorf. Avec le concerto de Joseph Haydn (composé en 1763), aujourd’hui disparu, le concerto pour contrebasse de Dittersdorf fait partie des tout premiers concertos de la littérature pour contrebasse, marquant ainsi le point de départ d’une évolution qui se traduira par un engouement exceptionnel pour la contrebasse soliste à Vienne même ainsi que dans toute sa région.

Après être tombé dans l’oubli pendant plus d’un siècle et demi, le concerto de Dittersdorf fut publié pour la première fois en 1938 (B. Schott’s Söhne, Mayence). À l’époque, il était courant d’arranger les concertos dans un style vaguement romantique qui tendait à «améliorer l’œuvre d’origine dans le sens de la lourdeur». La première édition du concerto de Dittersdorf n’échappe malheureusement pas à ce genre de traitement arbitraire et diffère beaucoup de l’œuvre d’origine dans certains passages; qui plus est, l’exécution n’est possible qu’en Mi majeur et avec l’accord soliste.

Notre édition *Urtext* permet au contraire l’accès au texte tel qu’il nous est parvenu. Quoique fidèle à la source, cette édition autorise néanmoins l’emploi de divers accords et permet plusieurs

possibilités d’exécution. Tous les passages absents de la première édition, ou amputés, ont été rétablis dans cette nouvelle édition, à savoir l’ornementation de doubles croches constituant un élément essentiel du développement du 1<sup>er</sup> mouvement (M. 74–83), divers passages du 3<sup>e</sup> mouvement (M. 69–72 et M. 83–90) ainsi que plusieurs autres passages en tutti des premier et dernier mouvements. De plus, certaines fausses notes, des détails rythmiques (p. ex. dans le thème du 2<sup>e</sup> mouvement, M. 18 et s.), ainsi que des arpèges et des octaves ont été corrigés conformément à la source. On notera également le «saut» à la septième caractéristique dans les tournures finales, que l’on peut considérer, avec les fanfares d’harmoniques caractéristiques, comme la marque distinctive du concerto.

### Remarques relatives à l’édition

La présente édition *Urtext* est basée sur la seule copie des parties instrumentales séparées de ce concerto qui nous soit parvenue. Cette copie est conservée dans la section Musique de la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (Mecklenbourg-Poméranie-occidentale), à Schwerin (cote Mus. 1688). Ce manuscrit fait partie du legs du contrebassiste virtuose et compositeur Johannes Sperger (1750–1812) qui était selon toute probabilité élève de Pischelberger. Réalisée par un copiste inconnu, probablement originaire de Vienne. Cette copie porte le titre suivant: *Concerto in Eb. | per il | Contrabasso. | 2. Violini | 2. Flauti | 2. Corni | Viola | e | Basso. | Del Sig<sup>re</sup> Carlo Ditters.*

On sait que les œuvres d’origine n’indiquent généralement guère de détails d’exécution, considérés comme allant de soi à l’époque. Ceci concerne en particulier les indications relatives à l’accentuation rythmique, souvent absentes des sources, où «il faut savoir utiliser avec goût et placer au bon endroit le coulé (liaison) et le détaché» (Léopold Mozart dans sa méthode de violon de 1756). C’est pourquoi des liaisons ont été rajoutées avec parcimonie dans la partie de violon, conformément à la pratique

d'exécution actuelle (basée en partie sur la première édition). Les ajouts sont en règle générale placés entre parenthèses; ils servent de suggestions pour l'instrumentiste tout en laissant la place aux agencements individuels. Par ailleurs, l'éditeur a rajouté sans commentaire les liaisons faisant manifestement défaut. Il en va de même des résolutions de trilles et des liaisons omises dans la source entre l'appoggiature et la note principale. Pour des raisons de pratique instrumentale, il a été ajouté en outre un certain nombre de coups d'archet et de doigtés devant, comme les mesures *ossia* du 3<sup>e</sup> mouvement, faire office d'indications d'exécution.

Comme dans nombre de concertos de l'époque, les indications dynamiques sont absentes des passages solo de l'œuvre. **Nous avons sciemment renoncé à compléter la partie de façon à ne pas limiter inutilement le soliste.** Les appoggiatures notées généralement comme «longues» dans la source sont aussi reprises telles quelles, même si, quelquefois, il s'agit plutôt d'une appoggiature brève (p. ex 1<sup>er</sup> mouvement, M. 51 et 2<sup>e</sup> mouvement, M. 41). De même, nous avons conservé la distinction systématique de la source entre point et tiret de staccato. En cas de notation imprécise ou contradictoire de la source, nous avons recherché une systématisation mais opté pour le point de staccato en cas de doute. Il faut signaler aussi que la signification initiale des signes d'accentuation rythmique est très différenciée («goût du jour»), se rapportant au contexte musical. C'est ainsi par exemple que les signes de staccato indiquent plutôt un jeu *non legato* dans le mouvement lent et non, selon la conception moderne, un net abrègement des notes.

D'autre part, selon la pratique musicale de l'époque, il allait de soi que le soliste se devait d'apporter dans son exécution ses propres idées improvisatrices. À cet égard, outre les ornements, les cadences revêtaient une importance particulière; prévues certes par le compositeur, elles n'étaient cependant pas notées. Comme, de même qu'aujourd'hui, il n'était guère pensable d'exécuter un concerto sans cadences,

de nouvelles cadences, d'exécution aisée mais néanmoins empreintes de virtuosité sont venues s'adjoindre à cette édition. Les cadences de Johannes Sperger qui nous sont parvenues (cote Mus. 1688 également) sont reproduites dans l'annexe du volume des parties n° 1.

Dans le but d'assurer la plus grande transparence possible aux décisions éditoriales, nous avons intégré à la réduction pour piano, sous sa forme originelle, au dessous de la partie de contrebasse, le texte de la source y compris les tutti. Les altérations rajoutées sont placées ici entre parenthèses. Les passages problématiques sont commentés dans des notes explicatives.

### Possibilités d'exécution

Malgré sa facture spécifique basée sur l'accord «viennois», le concerto de Dittersdorf peut se jouer sans grandes modifications avec l'accord usuel aujourd'hui pour l'instrument soliste ou d'orchestre. Cependant, certains changements et simplifications sont çà et là inévitables. Les passages concernés ont été adaptés avec la plus grande prudence au doigté de la contrebasse moderne. Les différences en résultant par rapport au texte original sont spécifiées par le signe [ ].

La partie de contrebasse soliste est notée en Ré majeur dans la source alors que les parties d'orchestre sont en Mi bémol majeur. Ceci remonte à une pratique usuelle à l'époque, selon laquelle le soliste jouait sa partie propre en Ré majeur, tonalité des plus commodes du point de vue technique et autorisant une belle sonorité. En même temps, la contrebasse était accordée un demi-ton au-dessus, ce qui permettait, grâce à une tension accrue des cordes, d'obtenir une sonorité plus claire et plus soutenue. Comme on ne pratique plus aujourd'hui cette scordature, c'est-à-dire l'accord de l'instrument un demi-ton au-dessus, notre édition permet aussi bien l'exécution de l'œuvre en Mi b majeur qu'en Ré majeur (elle comporte deux réductions pour piano séparées). Étant donné les différents accords de la contrebasse et les techniques de jeu correspondantes, il

en résulte quatre possibilités d'exécution différentes (cf. récapitulatif, p. IX).

### L'accord «viennois»

Cette édition a également pour ambition de porter l'attention sur la pratique historique de l'accord «viennois», c'est-à-dire l'accord de l'instrument comme suit: *La-ré-fa#-la*. Sans cet accord particulier, pour lequel Dittersdorf écrivit d'ailleurs un autre concerto pour contrebasse (Krebs, 171) ainsi qu'une *Sinfonia Concertante* pour alto et contrebasse (Krebs, 127), la musique pour contrebasse soliste n'aurait guère été possible à l'époque du «classicisme viennois» et n'aurait pas eu un tel succès. Car l'accord «viennois» est à l'origine d'une technique instrumentale autorisant une exécution particulièrement efficace du texte musical. Le début du thème du 1<sup>er</sup> mouvement du concerto de Dittersdorf, constitué exclusivement de cordes à vide et d'harmoniques, en est un exemple parfait. Les cordes à vide accordées selon l'accord de trois sons de Ré majeur produisent une sonorité particulière, largement soutenue. La technique et le mode d'exécution typiques de l'époque (cf. 2<sup>e</sup> volume des parties, page 11) contribue aussi pour une grande part à ce son extraordinaire. Toutefois, probablement par suite de sa limitation aux tonalités voisines de Ré majeur et de sa faible affinité pour les tonalités éloignées, l'accord «viennois» est rapidement tombé en désuétude après 1800, malgré les avantages qu'il présentait sur les plans sonore et technique.

Notre édition offre une solution à la fois simple et pragmatique qui devrait, dans les conditions actuelles, faciliter la renaissance de l'accord «viennois» historique: grâce à une tablature développée spécialement pour l'accord «viennois», il est possible d'employer cet accord historique si sonore d'emblée et sans apprentissage fastidieux, sans même qu'il soit nécessaire de disposer pour cela d'une contrebasse (viennoise) d'époque. En dépit de certaines différences dans la facture instrumentale, il est même tout à fait possible d'utiliser une contrebasse et un archet modernes. Dans ce cas, au lieu d'utiliser des cordes

en boyau, on peut mélanger les cordes de contrebasse soliste et de contrebasse d'orchestre utilisées aujourd'hui (une corde de *sol* moins tendue peut remplacer la corde de *fa*♯). La tablature ici reproduite fournit un exemple de la façon de jouer historique, mais il existe aussi d'autres possibilités d'exécution utilis-

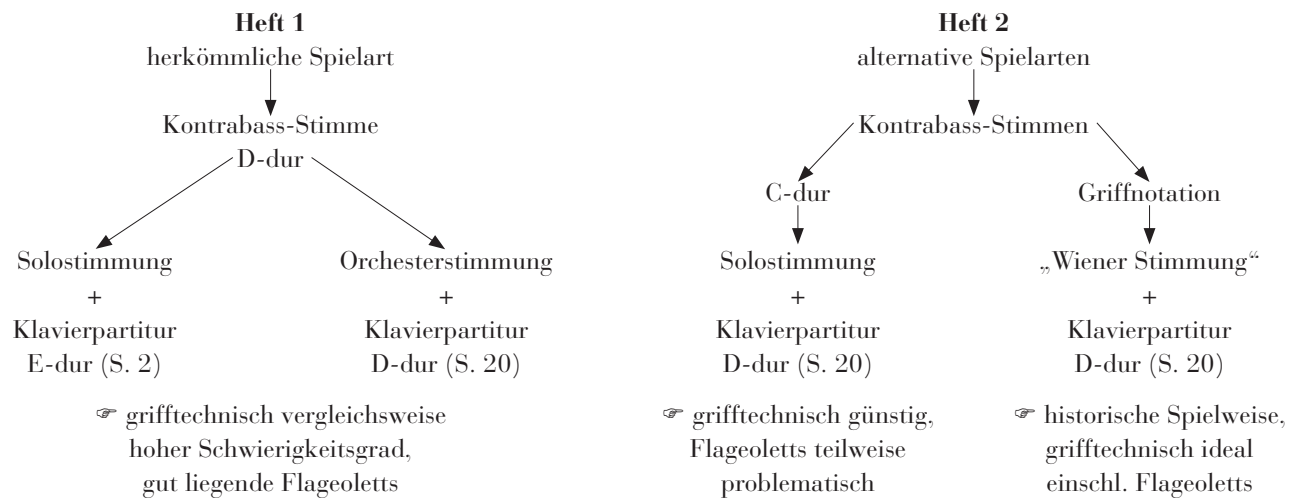
bles à l'occasion. Les spécialistes et instrumentistes ayant une expérience pratique de l'accord «viennois» trouveront en complément sur Internet, sur le site *www.henle.de*, une partie de contrebasse soliste sans notation en tablature.

Le responsable d'édition et la maison d'édition adressent leurs remerciements

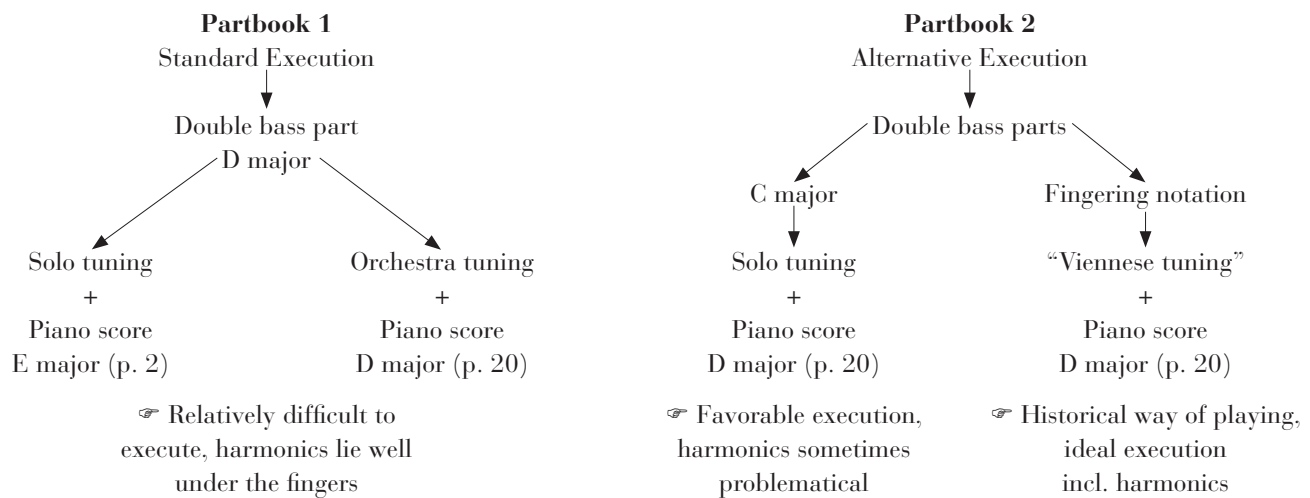
à la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern pour la communication des sources et l'autorisation de publication.

Dresde, été 2005  
Tobias Glöckler

## Kontrabass-Stimmungen und Aufführungsmöglichkeiten



## Double Bass Tunings and Performance Options



## Accords de la contrebasse et possibilités d'exécution

