

Vorwort

Von Johann Baptist Vanhal (1739–1813) ist nur ein einziges Kontrabasskonzert überliefert. Es gilt heute als eines der bekanntesten und meistgespielten klassischen Werke für Kontrabass und ist auch bei Probespielen und Wettbewerben längst zum unverzichtbaren Standard geworden. Das im Vanhal-Verzeichnis von Alexander Weinmann mit der Werknummer II h bezeichnete Konzert wurde vermutlich zwischen 1786 und 1789 geschrieben. In diesen Jahren wirkten Vanhal und der Kontrabassist und Komponist Johannes Sperger (1750–1812), in dessen Nachlass die einzige Stimmenabschrift des Werks überliefert ist, gemeinsam in Wien. Die näheren Umstände der Entstehung und Uraufführung des Konzerts sind nicht bekannt. Vermutlich entstand es für Sperger, dessen Beschäftigung mit dem Werk durch Eintragungen in der Quelle sowie eigene Kadenzbelegungen belegt ist. Als Adressat kommt aber auch der Wiener Kontrabass-Virtuose Josef Kämpfer (1735– nach 1797) in Frage. In jedem Fall lässt die vergleichsweise hohe Lage des Soloparts auf einen versierten Solisten schließen. Ausgehend von den frühen Konzerten Joseph Haydns (1763, verschollen) und Carl Ditters von Dittersdorfs (um 1767) hatte sich damals das solistische Kontrabass-Spiel in und um Wien zu einer außergewöhnlichen Blüte entwickelt und erfreute sich großen Zuspruchs. Diese Konstellation mag auch Vanhal zur Komposition seines Kontrabasskonzerts bewogen haben.

Die einzige bekannte Quelle des Werks ist die erwähnte Stimmenabschrift aus Spergers Nachlass. Die Kontrabass-Solostimme ist darin in D-dur notiert, die Orchesterstimmen stehen 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 den Klang des Instruments durch die höhere Saitenspannung heller und tragfähiger zu machen. Da diese Halbton-Skordatur heute nicht mehr üblich ist, war es für unsere praktische Ausgabe notwendig, die Begleitung ebenfalls nach D-dur zu übertragen.

Die Klavierpartitur bringt in der überlegten Kontrabass-Solostimme den Text der Quelle in unveränderter Gestalt, das heißt einschließlich der damals üblichen Notation einiger Solo-Passagen im hohen, transponierenden Violinschlüssel (realer Klang zwei Oktaven tiefer) und mit allen Tutti-Abschnitten (auf deren Abdruck in der eingelegten Solostimme verzichtet wurde).

Eine differenzierte Behandlung erfordern einige nachträgliche Eintragungen in der Kontrabass-Solostimme, die nicht vom Kopisten stammen. Ein Handschriftenvergleich ergab, dass diese auf Sperger sowie auf mindestens einen weiteren, unbekanntem Schreiber zurückgehen. Als besonders problematisch erweisen sich dabei die *8^{va}*-Ergänzungen in Satz III, die im musikalischen Kontext nicht immer sinnvoll erscheinen (so die der Melodieführung in T. 43 f. entgegenstehende Anweisung für T. 39–43). Um größtmögliche Transparenz zu wahren und dem Musiker eine individuelle Entscheidung zu ermöglichen, wurden alle nachträglichen Oktavierungen durch Fußnoten kommentiert. In den ersten beiden Sätzen sind dagegen sämtliche Oktavierungen zweifelsfrei vom oben erwähnten Kopisten notiert. Unklar bleibt allerdings, warum und von wem die figurative Veränderung in Satz I, Takte 53 f. (bzw. die korrespondierende Ergänzung in T. 124 f.), vorgenommen wurde.

Um die zeittypische Artikulationsvielfalt zu wahren, wurden Parallelstellen in der Regel ebenso wenig angeglichen wie unterschiedliche Artikulation in parallel geführten Stimmen. Sämtliche Ergänzungen des Herausgebers stehen in runden Klammern. Lediglich bei Vorschlagsnoten wurden gelegentlich fehlende Bögen stillschweigend ergänzt und bis zur Hauptnote geführt. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen,

dass die ursprüngliche Bedeutung der Artikulationszeichen stark 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. Zudem ist in der Quelle keine systematische Unterscheidung zwischen Staccatopunkt und -strich erkennbar, vielmehr scheinen beide Zeichen für „gekürztes“ Spiel willkürlich gesetzt. In der Edition wurde deshalb zu Staccatopunkt vereinheitlicht. Gelegentlich sind auch Legatobögen nicht eindeutig positioniert oder tendenziell zu kurz notiert, sodass anhand des jeweiligen Kontexts eine musikalisch sinnvolle Lösung gefunden werden musste. Problematische Stellen und Lesarten werden in den *Bemerkungen* kommentiert. Wie in vielen Instrumentalkonzerten jener Zeit sind in den Solopassagen des Werks keine dynamischen Angaben notiert. Auf eine Ergänzung wurde bewusst verzichtet, um den Solisten nicht unnötig einzuschränken.

Für die damalige Musizierpraxis war es selbstverständlich, dass sich der Solist mit eigenen, improvisatorischen Ideen in den musikalischen Vortrag einbrachte. Neben Verzierungen zählten hierzu insbesondere die Kadenzbelegungen, die vom Komponisten in allen Sätzen zwar vorgesehen, aber nicht notiert wurden. Weil damals wie heute eine Aufführung des Konzerts ohne Kadenzbelegungen kaum vorstellbar ist, enthält unsere Edition neue, gut spielbare Kadenzbelegungen mit virtuosem Anspruch sowie einen Eingang in Satz II. Die überlieferten Sperger-Kadenzbelegungen sind im *Anhang* der Stimmenhefte ebenfalls abgedruckt.

Verschiedene Aufführungsmöglichkeiten Trotz seiner speziellen, auf die „Wiener Stimmung“ zugeschnittenen Faktur ist das Konzert auch in der heute gebräuchlichen Solo- bzw. Orchester-Stimmung nahezu ohne Eingriffe spielbar. In seltenen Fällen sind Umlegungen bzw. Vereinfachungen jedoch unvermeidbar. Diese Stellen wurden mit größtmöglicher Zurückhaltung sinngemäß an die Applikatur des modernen Kontrabasses

angepasst. Die daraus resultierenden Abweichungen vom originalen Notentext sind in der Solostimme mit dem Zeichen $\lfloor \rfloor$ markiert, alternative Ausführungsvorschläge mit *Ossia*.

Unsere Edition bietet dem Solisten die Möglichkeit, seinen Part sowohl in D-dur als auch in der häufig gespielten und grifftechnisch günstigen Version in C-dur zu spielen. Neben zwei Stimmenheften sind auch Klavierpartituren in beiden Tonarten enthalten. Unter Einbeziehung der unterschiedlichen Kontrabass-Stimmungen mit ihren jeweiligen Spielweisen ergeben sich somit vier verschiedene Aufführungsmöglichkeiten (siehe Übersicht auf S. IX).

Anmerkungen zur „Wiener Stimmung“
Ziel unserer Edition ist es auch, zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der historischen „Wiener Kontrabass-Stimmung“ (*A-d-fis-a*) anzuregen. Ohne diese Stimmung, für die auch Vanhal sein Konzert 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 Notentexts. 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 gerieten diese Stimmung und die damit verbundene typische Spielweise bald nach 1800 in Vergessenheit.

Um unter heutigen Bedingungen eine Wiederbelebung der historischen Stimmung zu erleichtern, bietet unsere Edition 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 können – trotz einiger instrumentenbaulicher Unterschiede – auch ein moderner Bass und Bogen benutzt werden. In diesem Fall ist anstelle von Darm-

saiten eine Mischung aus heute üblichen Solo- und Orchestersaiten möglich (eine schwach gespannte G-Saite kann als Fis-Saite verwendet werden). Durch die Verwendung von Bündeln wird das charakteristische Spiel „über die Saiten“ zusätzlich erleichtert. Die wieder-gegebene 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.com abrufbar.

Herausgeber und Verlag danken der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin für die Bereitstellung der Quellschichtkopie.

Dresden, Herbst 2015
Tobias Glöckler

Preface

Only a single double bass concerto has come down to us from Johann Baptist Vanhal (1739–1813). Today it is one of the best-known and most frequently played works for double bass, and has long been an indispensable “standard” at auditions and competitions. The Concerto, assigned work number II h in Alexander Weinmann’s Catalogue of Vanhal’s works, was presumably written between 1786 and 1789. During these years, Vanhal and double bass player and composer Johannes Sperger (1750–1812), whose estate preserves the only set of parts for the work, were both active in Vienna. More precise details concerning the Concerto’s genesis and première are not known. It was presumably composed for Sperger, whose involvement with it is documented by

annotations in the source as well as by his own cadenzas. Nevertheless, the Viennese double bass virtuoso Josef Kämpfer (1735–after 1797) also comes into question as the work’s addressee. In any case, the relatively high tessitura of the solo part suggests an experienced soloist. Starting with the earlier concertos by Joseph Haydn (1763, lost) and Carl Ditters von Dittersdorf (ca. 1767), soloistic double bass playing in and around Vienna experienced an exceptional blossoming and enjoyed great popularity at that time. This constellation may also have inspired Vanhal to compose his Double Bass Concerto.

The only known source of the work is the abovementioned manuscript set of parts from Sperger’s estate. The solo double bass part is notated in D major there, while the orchestral parts, on the other hand, are in $E\flat$ major. This is due to a then frequent practice in which the soloist played his part in the key of D major, which was advantageous in terms of fingering and sound, while simultaneously tuning the double bass a semitone higher in order to lend the instrument a brighter timbre and more carrying power due to the increased tension of the strings. Since this semitone scordatura is no longer usual today, it has been necessary to transpose the accompaniment into D major for our practical edition.

The solo double bass part in the piano reduction shows the text of the source in unaltered form, i. e. including the then usual notation of some solo passages in high, transposed treble clef (actually sounding two octaves lower) and all tutti sections (whose reproduction in the enclosed solo part was dispensed with).

Several later entries in the solo double bass part not stemming from the copyist require differentiated treatment. A comparison of the handwriting has revealed that these annotations are by Sperger and at least one further, unknown scribe. The S^{na} additions in movement III, which do not always seem sensible in the musical context (e. g., the instruction for mm. 39–43 that goes against the melodic writing

in mm. 43 f.), prove to be particularly problematic in this regard. To maintain the greatest possible transparency, and to allow the musician to decide for himself, all subsequently added octave transpositions are indicated by footnotes. On the other hand, there is no doubt that the octave transpositions in the first two movements were all notated by the copyist. It does, however, remain unclear why and by whom the figurative modification in movement I, mm. 53 f. (and the corresponding amendment in mm. 124 f.), was made.

In order to retain the diversity of articulation typical at that time, as a rule neither parallel passages nor differing articulations in parallel parts have been changed to match each other. All editorial additions appear in parentheses. Only in the case of grace notes have missing slurs occasionally been tacitly added, and connected to the main note. At the same time it should be noted that the original meanings of the articulation signs were strongly related to the musical context. Thus staccato signs in the slow movement, for example, indicate non-legato playing, rather than a clear shortening of the notes as understood today. Moreover, no systematic differentiation between staccato dots and staccato dashes is discernible in the source; on the contrary, both signs seem to be arbitrarily used to indicate “shortened” playing. They are uniformly notated as staccato dots in our edition. Occasionally, legato slurs are also not clearly positioned, or tend to be drawn too short, so that a sensible musical solution had to be found based on context. Problematic passages and readings are elucidated in the *Comments*. As in many instrumental concertos of that time, the solo passages have no dynamic markings. We have deliberately not added any, so as not to unnecessarily constrain the soloist.

In the musical practice of that time it went without saying that the soloist brought his own improvisational ideas to a performance. Besides embellishments, these particularly included the cadenzas envisaged, but not notated, by the composer in all movements. Since

back then as well as today the performance of a concerto without cadenzas was hardly imaginable, our edition includes new, manageable cadenzas with virtuoso demands, as well as a lead-in in movement II. The preserved Sperger cadenzas are likewise reproduced in the *Appendix* of the partbooks.

Performance options

In spite of its special texture tailored to the “Viennese tuning”, the Concerto is also playable almost without alteration using today’s usual solo and orchestral tuning. However, in rare instances modifications or simplifications are unavoidable, and such passages have correspondingly been adapted to the technique of the modern double bass with the greatest possible restraint. The resulting deviations from the original musical text are indicated in the solo part by the signs \lfloor , \rfloor , and alternative performance suggestions by *ossia*.

Our edition offers the soloist the possibility of playing his part both in D major and in the frequently performed and technically advantageous version in C major. In addition to two solo parts, piano reductions in both keys are included. Taking into account the various double bass tunings with their respective playing techniques, four different performance possibilities result (see the overview on p. IX).

Notes on “Viennese tuning”

It is also a goal of our edition to stimulate increased engagement with the historical “Viennese double bass tuning” (*A-d-f \sharp -a*). Without this tuning, which Vanhal also had in mind when writing his Concerto, such a heyday of soloistic double bass playing during the Viennese Classic period would hardly have been possible. Thus in terms of fingering the “Viennese tuning” allowed an extraordinarily efficient realisation of the musical text. Moreover, the open strings tuned to a D-major triad, along with the frequent playing of chords “across the strings”, allow the development of a very unique and eminently sustainable sound. Nevertheless, this tuning system

and the associated playing style fell into oblivion soon after 1800.

In order to facilitate a revival of the historical tuning under today’s circumstances our edition offers a solution that is both simple and pragmatic: by means of a fingering notation developed specifically for the “Viennese tuning” it is possible to play in the sonorous historical tuning immediately and without tedious re-training, all the more so as an early (Viennese) double bass is not necessarily required. On the contrary – in spite of several constructional differences a modern bass and bow can be used. In this case, it is possible to employ a combination of today’s usual solo and orchestral strings in place of gut strings (a weakly strung G string can be used as the F \sharp string). The characteristic playing “across the strings” can be further facilitated by the use of frets. The fingering notation reproduced here is to be understood as an example of the historical manner of playing. Other performance options are also sometimes conceivable. In addition, for specialists and musicians with practical experience in “Viennese tuning”, a solo double bass part without fingering notation is available on our website at www.henle.com.

The editor and publishers wish to thank the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin for providing copies of the source.

Dresden, autumn 2015
Tobias Glöckler

Préface

De l'œuvre de Johann Baptist Vanhal (1739–1813) n'est parvenu à la postérité qu'un unique concerto pour contrebasse. Celui-ci compte aujourd'hui parmi les œuvres classiques pour contrebasse les plus connues et les plus jouées, et constitue de longue date un incontournable des programmes d'auditions et de concours. Consigné sous le numéro II h dans le Catalogue des œuvres de Vanhal établi par Alexander Weinmann, ce Concerto fut probablement écrit entre 1786 et 1789. À cette époque, Vanhal exerçait à Vienne tout comme le contrebassiste et compositeur Johannes Sperger (1750–1812) qui a laissé la seule copie disponible du matériel de l'œuvre. Les circonstances exactes de la genèse et de la création de ce Concerto sont inconnues. Il a vraisemblablement été écrit pour Sperger dont l'implication est attestée par des annotations figurant dans la source ainsi que par l'existence de cadences écrites de sa main. Cependant, il est également possible que le destinataire en ait été le contrebassiste virtuose viennois Josef Kämpfer (1735– après 1797). Quoi qu'il en soit, la tessiture relativement élevée de la partie de soliste indique qu'il s'agissait d'un instrumentiste de talent. À la faveur de concertos pour cet instrument composés précédemment par Joseph Haydn (1763, disparu) et Carl Ditters von Dittersdorf (vers 1767), la contrebasse avait connu un développement hors du commun en tant qu'instrument soliste à Vienne et alentours et jouissait d'une grande popularité. Ce contexte pourrait aussi avoir incité Vanhal à composer pour elle.

La copie du matériel issue de la succession de Sperger précédemment citée constitue la seule source connue du Concerto. La partie soliste de contrebasse y est notée en Ré majeur tandis que les parties d'orchestre sont en Mi♭ majeur. Cette situation correspond à une pratique courante à l'époque, selon laquelle le soliste jouait sa partie

en Ré majeur, tonalité avantageuse à la fois du point de vue des doigtés et de la qualité sonore, après avoir accordé son instrument un demi-ton plus haut afin de donner, grâce à une tension des cordes plus élevée, davantage de clarté et de puissance à la sonorité de l'instrument. Cette façon d'accorder n'étant plus en usage aujourd'hui, il a été nécessaire, pour les besoins de notre édition pratique, de transposer également l'accompagnement en Ré majeur.

La partie soliste de contrebasse figurant au-dessus de la partition de piano a été reproduite sans modification par rapport à la source, c'est-à-dire y compris avec la notation de certains passages solistes en clé de sol (son réel deux octaves plus bas) comme cela se faisait alors, et avec tous les passages en tutti (qui ne figurent pas dans la partie séparée de soliste).

Certains ajouts ultérieurs dans la partie de contrebasse soliste ne provenant pas du copiste ont nécessité un traitement différent. Une étude graphologique a permis de constater que ces ajouts proviennent de Sperger et d'au moins une autre main inconnue. Dans ce contexte les ajouts du signe δ^{ra} dans le mouvement III, dont la cohérence musicale est parfois douteuse (ainsi l'indication mes. 39–43 eu égard à la conduite de la mélodie mes. 43 s.) apparaissent comme particulièrement problématiques. Par souci maximal de transparence et pour laisser le choix à chaque interprète, toutes les octavations ajoutées ultérieurement sont commentées en note de bas de page. Inversement, dans les deux premiers mouvements, toutes les octavations ont été notées indubitablement par le copiste évoqué plus haut. Toutefois, il n'a pas été possible d'établir pourquoi et par qui les modifications de figuration du mouvement I mes. 53 s. (ainsi qu'au passage correspondant mes. 124 s.) ont été entreprises.

Afin de respecter la diversité d'articulation caractéristique de l'époque, ni les passages parallèles ni les différences d'articulation entre les voix parallèles n'ont été harmonisés. Tous les ajouts de l'éditeur figurent entre parenthèses.

Seules les quelques liaisons manquantes dans les appoggiatures ont été ajoutées sans autre commentaire et prolongées jusqu'à la note principale. Il est à noter que la signification originale des signes d'articulation dépendait fortement du contexte musical. Ainsi, les signes de staccato figurant dans le mouvement lent désignaient-ils davantage un jeu non-legato qu'un raccourcissement net des sons selon l'acception moderne. De plus, la source ne fait aucune différence systématique entre le point et le trait de staccato, au contraire, les deux signes semblent y désigner indifféremment un jeu «raccourci». C'est pourquoi la présente édition utilise uniquement des points de staccato. Le positionnement des liaisons de legato, souvent un peu courtes, prête parfois à confusion si bien qu'il a été nécessaire de trouver des solutions adaptées au cas par cas, en fonction du contexte musical. Les passages et variantes problématiques sont commentés dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. Comme souvent dans les concertos instrumentaux de cette époque, les indications dynamiques ne sont pas notées dans les passages solistiques. Leur absence est donc volontaire afin de ne pas limiter inutilement le soliste.

Il était d'usage à l'époque que le soliste interprète l'œuvre en y apportant ses propres talents d'improvisateur. Outre l'ornementation, ces derniers comprenaient en particulier l'improvisation de cadences qui n'étaient pas notées, mais étaient prévues par le compositeur dans chacun des mouvements. Aujourd'hui comme alors, il n'est pas envisageable d'interpréter ces œuvres sans les cadences, aussi notre édition en comprend-elle de nouvelles, tout à fait jouables malgré leur caractère virtuose, ainsi qu'une entrée pour le mouvement II. Les cadences laissées par Sperger figurent également en *Appendice* des parties séparées de contrebasse.

Possibilités d'exécution

Malgré sa facture particulière fondée sur l'accord dit «viennois», ce Concerto peut aussi être interprété avec l'accord de so-

liste et d'orchestre en usage aujourd'hui, quasiment sans intervention. Quelques rares aménagements ou simplifications ont cependant été inévitables. Ces passages ont été adaptés à la technique moderne de la contrebasse avec la plus grande retenue. Les différences en résultant par rapport à la partition originale sont indiquées par le signe $\lfloor \rfloor$ dans la partition de soliste tandis que les propositions d'exécution alternatives figurent en ossia.

Notre édition offre au soliste la possibilité de jouer sa partie soit en Ré majeur soit en Ut majeur, une version souvent utilisée et plus aisée du point de vue des doigtés. Outre deux volumes avec la partie de contrebasse séparée, cette édition comprend également la partition de piano dans les deux tonalités. Si l'on tient compte des différents modes d'accordage de la contrebasse, cela permet d'obtenir quatre possibilités différentes d'interprétation de l'œuvre (voir vue d'ensemble p. IX).

L'accord «viennois»

L'objectif de notre édition est aussi de provoquer une réflexion sur «l'accord

viennois de la contrebasse» (*La-ré-fa \sharp -la*). Sans cette manière d'accorder, sur laquelle repose l'écriture de Vanhal, la contrebasse n'aurait probablement jamais atteint de tels sommets en tant qu'instrument soliste à la période classique viennoise. L'accord «viennois» autorise en effet une technique de jeu particulièrement efficace pour l'interprétation de la partition. De plus, les cordes à vides accordées en Ré majeur alliées à l'utilisation fréquente du jeu en accords «à travers les cordes» permettent de générer un son très spécifique et particulièrement puissant. Cet accord et les techniques de jeu associées tombèrent néanmoins en désuétude au début du XIX^e siècle.

Afin de faciliter la démarche actuelle de renouveau de l'accord historique, notre édition propose une solution aussi simple que pragmatique: la notation des doigtés développée spécifiquement pour l'accord «viennois» permet de jouer directement en utilisant cette façon historique d'accorder, sans réappropriation fastidieuse et sans qu'il soit absolument nécessaire d'employer une contrebasse (viennoise) ancienne. Au contraire,

malgré quelques différences de facture instrumentale, une contrebasse et un archet modernes sont tout à fait adaptés. Dans ce cas, au lieu de cordes en boyaux, on utilisera un mélange des cordes des soliste et des cordes d'orchestre (une corde de sol peu tendue peut être utilisée en guise de corde de fa \sharp). L'utilisation de frettes facilite d'autant plus le jeu caractéristique «à travers les cordes». La notation des doigtés présentée ici fait référence au mode de jeu historique. D'autres options d'exécution sont aussi envisageables. Pour les spécialistes et les musiciens déjà familiers avec l'accord «viennois», une partie de soliste sans doigtés est téléchargeable sur le site www.henle.com.

L'éditeur et la maison d'édition remercient la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern à Schwerin pour la mise à disposition de la copie de la source.

Dresde, automne 2015
Tobias Glöckler

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 15143
Orchesterstimmen / Orchestral parts: Breitkopf & Härtel OB 15143
Studienpartitur / Study score: Breitkopf & Härtel 15144

Eine Gemeinschaftsproduktion von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden,
und G. Henle Verlag, München
A Coproduction of Breitkopf & Härtel, Wiesbaden,
and G. Henle Verlag, Munich