

## Vorwort

Carl Philipp Stamitz (1745–1801), berühmter Sohn des böhmischen Komponisten Johann Stamitz (1717–1757), wurde in Mannheim geboren. Er erhielt dort von seinem Vater und anderen Mitgliedern der Hofkapelle Kompositions- und Instrumentalunterricht und spielte vom 17. bis 25. Lebensjahr als Violinist im damals europaweit bekannten Mannheimer Orchester. 1770 ließ er sich zusammen mit seinem jüngeren Bruder Anton (1759–1806?) in Paris nieder, wo er sich bald als Instrumentalist und Komponist einen Namen machte. Er hatte allerdings inzwischen die Violine äußerst erfolgreich durch die Viola ersetzt und zeigte außerdem eine besondere Vorliebe für die Viola d’amore. So konnte Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen 1784/85 aufgezeichneten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, erschienen 1806 in Wien, feststellen: „Staniz [!] der Sohn, der berühmteste Bratschist Deutschlands, und einer unserer Liebenswürdigen Componisten. Er hat das Eigenthümliche der Bratsche tief studiert; daher spielt er dieses Instrument mit einer bisher noch nie gehörten Anmuth. [...] Gewiss ist noch nichts Besseres für die Bratsche gesetzt worden, als er setzte. Man findet so viel Wahrheit, so viel Schönheit und Anmuth in seinen Sätzen, daß er in Deutschland, Italien, Frankreich und England allgemein als ein Zögling der Grazien anerkannt wird.“ (S. 140f.)

Von den überlieferten sechs Violakonzerten (drei davon für Viola d’amore) Carl Stamitz’, die sicher alle zum eigenen Gebrauch entstanden, ist das mit „Nr. 1“ bezeichnete Konzert in D-dur heute das bekannteste – nicht zuletzt da es neben demjenigen von Franz Anton Hoffmeister zum Probespielstück *par excellence* für Orchestermusiker avancierte. Wir verfügen leider nur über wenige Informationen, wann Stamitz dieses Konzert komponiert haben könnte. Das Erscheinungsdatum des Erstdrucks in Stimmen bei François-Joseph Heina in Paris lässt sich auf die Jahre 1773/74

eingrenzen: Auf dem Titelblatt des Druckes (zu Details siehe *Bemerkungen*) findet sich der Vermerk „Avec Privilège du Roy. Des Œuvres Instrumentales de Carlo Stamitz“. Dieses königliche Druckprivileg, das mit dem modernen Copyright vergleichbar, gleichzeitig aber auch das Ergebnis eines staatlichen Zensurverfahrens ist, war Heina am 6. Februar 1773 für sechs Jahre erteilt worden (siehe Michel Brenet, *La librairie musicale en France ...*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VIII/3, 1907, S. 460). Heinas Druck des D-dur-Konzerts wird dann erstmals 1774 in Breitkopf & Härtels *Thematischem Verzeichnis* nachgewiesen. Es lässt sich nicht klären, ob Stamitz das Konzert erst in Paris komponierte. Das gelegentlich angeführte Argument, dass die in der Orchesterbesetzung des Konzerts vorhandenen Klarinetten in Mannheim nicht zur Verfügung standen und somit das Konzert erst ab 1770 in Paris entstand, ist in zweierlei Hinsicht falsch: Zum einen wissen wir heute, dass bereits ab 1759 Klarinetten im Mannheimer Hofkaler aufgeführt sind. Zum anderen existiert ein handschriftlicher Stimmensatz, der sicher deutlich älter als der Erstdruck ist und Oboen statt Klarinetten vorschreibt (Burgsteinfurter Abschrift, siehe unten). Somit kann man nur vermuten, dass Stamitz das Konzert wohl frühestens Ende der 1760er Jahre für seinen eigenen Gebrauch als Solist komponierte. Sein Auftreten mit einem eigenen Violakonzert ist erstmals für 1772 in Wien überliefert (siehe Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Nachdruck Hildesheim 1979, S. 108).

### Zur Edition

Auch wenn das an den Verleger Heina vergebene sechsjährige königliche Druckprivileg nicht ausdrücklich ein Einverständnis des Komponisten zur Veröffentlichung voraussetzte, so kann doch angenommen werden, dass Carl Stamitz Heinas *Unternehmungen* unterstützte. Der Komponist war zu dieser Zeit in Paris und Heina hatte sich zunächst auf die Veröffentlichungen von Werken

seiner tschechischen Landsleute konzentriert (neben Stamitz z. B. auch Vanhal). Wir entscheiden uns daher in unserer Edition für den Erstdruck als Hauptquelle.

Neben diesem Erstdruck haben sich zwei handschriftliche Stimmensätze – keine Partituren – in Prag und Münster (aus der Burgsteinfurter Sammlung) erhalten. Während das Prager Manuskript (möglicherweise autograph, siehe *Bemerkungen*) dem Erstdruck hinsichtlich des Notentextes sehr nahe steht – dass es Stichvorlage war, ist auszuschließen –, gibt die Burgsteinfurter Abschrift einen deutlich älteren Textstand wieder: In ihr sind Artikulation und Dynamik bei weitem nicht so differenziert ausgearbeitet wie im Erstdruck und Prager Manuskript, und außerdem sind einige offensichtliche Leitfehler noch nicht vorhanden (z. B. 3. Satz, T. 136, sowie einige rhythmische Fehler). Das Burgsteinfurter Manuskript kann daher lediglich bei der Entscheidung von Zweifelsfällen Hilfestellung leisten.

Einige Jahre nach dem Pariser Erstdruck erschien in Frankfurt am Main bei W. N. Haueisen ein weiterer Druck in Stimmen, offensichtlich ein Nachstich des Erstdrucks. Das genaue Erscheinungsjahr ist unklar, wird aber zwischen 1775 (Verlagskatalog ohne Nachweis des Druckes) und 1780 (*Anzeige in der Frankfurter Kayserl. Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung* vom 28. August 1780) liegen. Obwohl sich anhand des fast identischen Zeilen- und Seitenfalls eindeutig nachweisen lässt, dass dem Frankfurter der Pariser Druck als Vorlage diente, so findet sich doch im Notentext zumindest eine gravierende Abweichung, die entgegen Heina eine Lesart aus dem Prager Manuskript bringt (3. Satz, T. 119). Man muss also annehmen, dass in Frankfurt neben Heinas Druck eine weitere Quelle für den Stich zur Verfügung stand. Daher wurde die Haueisen-Ausgabe in unserer Edition zumindest als Nebenquelle gelegentlich konsultiert.

Staccatopunkte und -striche werden in den Quellen weder einheitlich gesetzt, noch lässt sich innerhalb der einzelnen Textzeugen eine Systematik erkennen.

Wir geben daher in unserer Edition grundsätzlich das Staccato als Strich wieder. Lediglich an einigen wenigen Stellen mit längeren Staccatopassagen wird der Punkt gewählt.

Ein besonderes Problem stellen in den Quellen die möglichen Bindebögen bei Triolen dar. Die Burgsteinfurter Abschrift notiert sämtliche Triolenfiguren ohne Bögen, z. B. den Einsatz des Solisten im 1. Satz (s. unten Beispiel 1). Die späteren Quellen dagegen notieren konsequent sämtliche Triolen mit Bögen, die Bindung anzuweisen scheinen, z. B. im Prager Manuskript (s. unten Beispiel 2). Hier handelt es sich jedoch höchstwahrscheinlich um die Fehlinterpretation einer sich in dieser Zeit herausbildenden Notierungskonvention, den sogenannten Triolen-Gruppenbögen, deren Bedeutung zunächst unentscheidbar zwischen Gruppierungs- und Bindebogen steht. In späterer Zeit, z. B. bei Ludwig van Beethoven, verliert der Triolengruppenbogen mehr und mehr die Funktion des Bindebogens, wie folgendes Beispiel aus dem Autograph der Sonate Op. 53 zeigt:



Wir richten uns in

vorliegender Edition nach der ältesten, in diesem Aspekt wohl unverfälschten Quelle, der Burgsteinfurter Abschrift, und notieren keine Bindebögen bei Triolen im Klavierauszug. In der beiliegenden Stimme wurden von Jürgen Weber an den Stellen Bögen in Klammern ergänzt, wo seines Erachtens Bindung gemeint ist.

Die Notation von Vorschlagsnoten wurde nach Stichregel modernisiert und vereinheitlicht. Desweiteren sind in allen vier Quellen Artikulationszeichen, speziell Bindebögen, häufig sehr ungenau gesetzt und auch innerhalb einer einzelnen Quelle uneinheitlich. Vergleichbare Stellen wurden daher behutsam angeglichen. Offensichtliche rhythmische Fehler werden stillschweigend korrigiert. Nach unserer Meinung notwendige, über den Notentext der Quellen hinausgehende Ergänzungen werden in runden Klammern notiert.

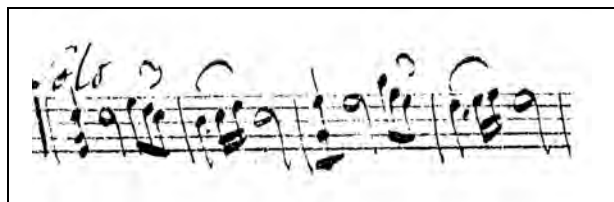
Die in T. 78–83 des 1. Satzes notierten ♯ sind wohl als Spielanweisung für das Pizzikato der linken Hand zu verstehen (vgl. dazu die in der Satzstruktur sehr ähnliche 9. Variation der 24. Caprice von Paganini, s. unten Beispiel 3). Wie Ulrich Drüner mitteilt, findet sich in Pierre Baillots *L'Art du Violon* von 1834/35, S. 224, zu dieser Spieltechnik der Hinweis, dass bereits Stamitz sie einsetzte.

Der Klavierauszug wurde auf der Basis des Erstdrucks neu verfasst.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für die Bereitstellung von Quellenkopien gedankt. Herrn Dr. Helmut Hell, (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz), Frau Edelgard Baumgärtel (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar), Frau Dr. Jana Fojtíková (Nationalmuseum, Prag) und Herrn Dr. Ulrich Drüner danken wir herzlich für hilfreiche Auskünfte zu Quellenfragen.

München, Frühjahr 2003  
Norbert Gertsch  
Annemarie Weibezahn

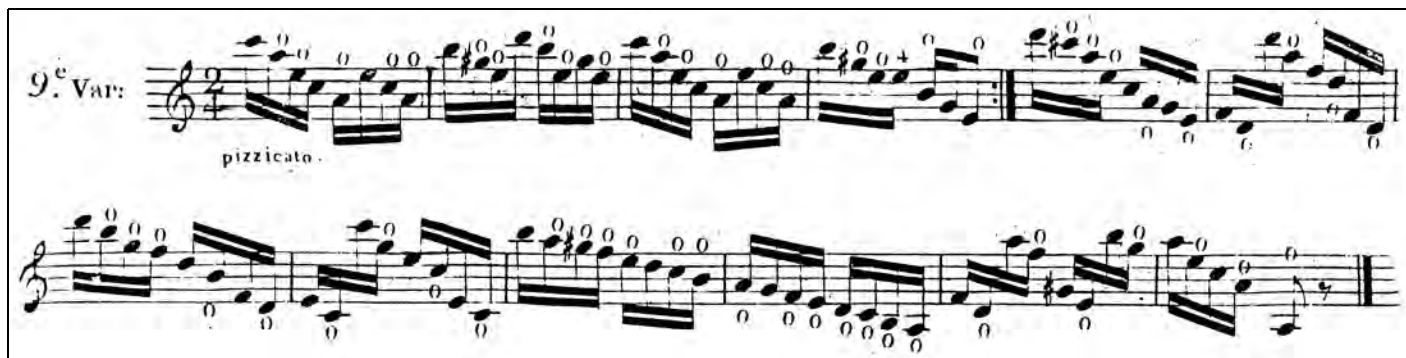
Beispiel / Example / Exemple 1



Beispiel / Example / Exemple 2



Beispiel / Example / Exemple 3



## Preface

Carl Philipp Stamitz (1745–1801), the famous son of the Bohemian composer Johann Stamitz (1717–1757), was born in Mannheim and learned composition and instrumental performance from his father and other members of the court chapel. Between the ages of 17 and 25 he played the violin in the Mannheim orchestra, which was then famous throughout Europe. In 1770 he and his younger brother Anton (1759–1806?) settled in Paris, where he soon made a name for himself as an instrumentalist and composer. By then, however, he had exchanged the violin for the viola, also revealing a special fondness for the *viola d'amore*. Christian Friedrich Daniel Schubart, writing in 1784–5 in his *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Vienna, 1806), praised “Staniz [*sic*] the Younger” as “the most celebrated viola player in Germany and one of our most charming composers. He has made a profound study of the peculiarities of the viola and therefore plays this instrument with a suavity never heard before. [...] Surely nothing better has yet been written for the viola than he has produced. One finds so much truth, so much beauty and poise in his instrumental pieces, that he is generally regarded in Germany, Italy, France, and England as a darling of the Graces” (pp. 140f.).

Stamitz's six surviving viola concertos, including three for the *viola d'amore*, were certainly written for his own use. The best-known of them is the Concerto in D known as “No. 1,” which stands alongside the concerto by Franz Anton Hoffmeister as the orchestral audition piece *par excellence*. Unfortunately we know very little about when Stamitz might have composed this concerto. The date of publication for the first edition, which was issued in parts by François-Joseph Heina in Paris, can be narrowed down to the years 1773–4 from the words on the title page: “*Avec Privilège du Roy. Des Œuvres Instrumentales de Carlo Stamitz*” (see *Com-*

*ments* for details). The royal privilege, which was roughly equivalent to a modern copyright, was at the same time a consequence of the process of state censorship. It was granted to Heina on 6 February 1773 for a period of six years (see Michel Brenet, “La librairie musicale en France...,” in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, viii/3, 1907, p. 460). Heina's print of the D-major Concerto duly appeared in Breitkopf & Härtel's thematic catalogue for the first time in 1774. There is no way of knowing whether Stamitz wrote the work after his relocation to Paris. Occasionally one hears the argument that the clarinets called for by the scoring were not available in Mannheim, thereby proving that the work must have originated in Paris after 1770. This argument is wrong in two respects: first, we know today that clarinetists appeared in the Mannheim court registers as early as 1759, and second there exists a handwritten set of parts (the Burgsteinfurt MS; see below) that clearly antedates the first edition and calls for oboes instead of clarinets. We can therefore only assume that Stamitz wrote the concerto for his own use by the end of the 1760s at the very earliest. The first known performance in which he played a viola concerto of his own composition dates from 1772 in Vienna (see Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Hildesheim, R/1979, p. 108).

### Notes on the Edition

The six-year royal privilege granted to Heina did not expressly presuppose that the composer was in agreement with him over the publication. Nevertheless, it is safe to assume that Stamitz lent his support to Heina's undertakings. He was living in Paris at the time, and Heina initially focused his publishing activities on the music of his Czech compatriots, including Vanhal and others in addition to Stamitz. We therefore decided to take the Heina print as the principal source for our edition.

Besides this print, two handwritten sets of parts have survived in Prague and Münster (from the Burgsteinfurt Collection); no relevant sources in score

are known to exist. The Prague MS, which may be in Stamitz's own hand (see *Comments*), is very closely related to the text of the original print, though we can dismiss the possibility that it functioned as an engraver's copy. The Burgsteinfurt MS, in contrast, hands down a much earlier stage of the text in which the articulation and dynamics are not nearly as detailed as in Heina or the Prague MS. It also lacks a number of derivative errors (see e. g. m. 136 of movt. 3 and several errors of rhythm). The Burgsteinfurt MS is therefore only useful as an aid in cases of doubt.

A few years after the original Paris edition appeared, another set of printed parts, obviously engraved from the Paris print, was published by W. N. Haueisen in Frankfurt. Its exact year of publication is unknown but probably lay between 1775, when the publisher issued a catalogue without this piece, and 1780, when it was advertised in the *Frankfurter Kayserl. Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung* of 28 August. Given the almost identical line and page breaks, the Frankfurt print was clearly based on Heina. Nonetheless, its musical text contains at least one major departure from Heina that presents a reading from the Prague MS (movt. 3, m. 119). We are therefore forced to assume that another source besides Heina was available in Frankfurt for the engraving. For this reason we have occasionally drawn on the Haueisen print, at least as a secondary source.

The sources are inconsistent in their use of dots and strokes for staccato, nor is any systematic distinction detectable between these signs in the individual texts. We have therefore basically given preference to the stroke in our edition, using dots only in a small number of instances with long passages of staccato.

One particular problem in the sources is the use of slurs on triplets. The Burgsteinfurt MS leaves all the triplet figures unslurred, so that, for example, the entrance of the soloist in the first movement reads as shown in example 1 on page III. In contrast, the later sources consistently render all the triplets with slurs that seem to indicate legato, e. g.

in the Prague MS (see example 2 on page III). However, there is every likelihood that this is a misreading of a then nascent notational convention – the so-called “triplet group slur” – which leaves open the question of whether the notes are merely bracketed together or meant to be slurred. Later, e. g. in the scores of Ludwig van Beethoven, the triplet group slur gradually lost its legato function, as illustrated by the following example from the autograph of Piano



In our edition, we have taken our bearings from the earliest source – the Burgsteinfurt MS, which is probably unadulterated in this respect – and leave the triplets in the piano reduction unslurred. Jürgen Weber, in the enclosed solo part, has added slurs in parentheses where he feels that legato is intended.

The notation of appoggiaturas has been modernized and standardized to conform with the rules of engraving. Further, all four sources are frequently very imprecise in their placement of articulation marks (especially slurs), which are also inconsistent within each source. We have therefore cautiously standardized the articulation in parallel passages. Obvious errors of rhythm have been corrected without comment. Additions not found in the text of the sources but deemed necessary by the editors are enclosed in parentheses.

The † signs notated in mm. 78–83 of movement 1 are probably an instruction to play left-hand pizzicato (see the similar compositional fabric in Variation 9 of Paganini's 24th Caprice, reproduced as example 3 on page III). Ulrich Drüner informs us that Pierre Baillot, on page 224 of his *L'Art du Violon* (1834–5), cites Stamitz's precedent for this performance technique.

The piano reduction has been newly extracted from the parts of the first edition.

The editors wish to thank the libraries mentioned in the *Comments* below for kindly placing copies of the sources at their disposal. Dr. Helmut Hell

(Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz), Edelgard Baumgärtel (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar), Dr. Jana Fojtíková (National Museum, Prague) and Dr. Ulrich Drüner also deserve our warm thanks for supplying useful information on the sources.

Munich, spring 2003

Norbert Gertsch

Annemarie Weibezahn

## Préface

Carl Philipp Stamitz (1745–1801), fils célèbre du compositeur bohémien Johann Stamitz (1717–1757), est né à Mannheim. C'est ici qu'il reçut de son père et d'autres membres de la Chapelle de la Cour des leçons de composition et de musique instrumentale, et fut engagé de sa 17<sup>ème</sup> à sa 25<sup>ème</sup> année comme violoniste de l'orchestre de Mannheim, alors reconnu dans toute l'Europe. En 1770, il s'établit à Paris avec son frère cadet, Anton (1759–1806?), où il se fit bientôt un nom en tant qu'instrumentiste et compositeur. Il était toutefois déjà passé avec bonheur du violon à l'alto, et avait en outre une grande prédilection pour la viole d'amour. Ainsi Christian Friedrich Daniel Schubart nota-t-il dans son ouvrage *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (*Idées sur une esthétique de la musique*), écrit en 1784/85 et publié à Vienne en 1806: «Staniz [!] le fils, le plus célèbre altiste d'Allemagne et l'un de nos compositeurs les plus aimables. Il a étudié à fond les particularités de l'alto et joue de ce fait de cet instrument avec un charme jusqu'ici inconnu. [...] Il est certain que rien n'a été écrit de meilleur pour l'alto que ce qu'il a lui-même composé. Ses œuvres possèdent une telle vérité, une telle beauté et un tel charme qu'il passe généralement en Allemagne, en Italie, en France et en An-

gleterre pour être l'élève des Grâces.» (p. 140seq.)

Sur les six Concertos pour alto de Carl Stamitz qui nous sont parvenus et qui ont certainement tous été écrits pour les besoins personnels du compositeur (trois d'entre eux sont destinés à la viole d'amour), celui qui porte le «N° 1», en ré majeur, est aujourd'hui le plus connu, d'autant plus que, tout comme celui de Franz Anton Hoffmeister, il compte parmi les pièces imposées *par excellence* aux auditions d'entrée dans les orchestres. Nous n'avons malheureusement que peu d'informations sur la date à laquelle Stamitz aurait pu composer ce concerto. La publication de la première édition des parties séparées, chez François-Joseph Heina à Paris, peut être fixée aux années 1773/74: sur la page de titre de cette édition (pour plus de détails voir les *Remarques*), on peut lire la mention «Avec Privilège du Roy. Des Œuvres Instrumentales de Carlo Stamitz». Ce privilège royal, qui est comparable à un copyright moderne mais constitue également le résultat d'un processus de censure publique, avait été conféré à Heina le 6 février 1773 pour une durée de six ans (cf. Michel Brenet, *La librairie musicale en France ...*, = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VIII/3, 1907, p. 460). L'édition de Heina du Concerto en ré majeur est citée pour la première fois en 1774 au *Catalogue thématique* de Breitkopf & Härtel. Il est impossible de savoir si Stamitz composa ce concerto à Paris. L'argument parfois avancé, selon lequel la distribution du concerto prévoit des clarinettes, dont ne disposait pas l'orchestre de Mannheim, et que le concerto n'aurait donc pu être composé qu'à Paris à partir de l'année 1770, s'avère faux pour deux raisons: tout d'abord, nous savons aujourd'hui que des clarinettes sont cités dès l'année 1759 dans les calendriers de la Cour de Mannheim; d'autre part il existe un jeu de parties séparées manuscrites, qui est de toute évidence beaucoup plus ancien que la première édition et qui prévoit des hautbois à la place des clarinettes (copie de Burgsteinfurt, cf. infra). Nous pouvons donc seulement supposer que Stamitz compo-

sa ce concerto au plus tôt à la fin des années 1760, pour son propre usage en tant que soliste. Sa première apparition en tant que soliste dans un de ses propres concertos pour alto est documentée à Vienne en 1772 (cf. Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, reprint Hildesheim 1979, p. 108).

#### Au sujet de l'édition

Même si le privilège royal de six ans conféré à l'éditeur Heina ne permet pas de conclure expressément que le compositeur était nécessairement d'accord pour publier cette œuvre, nous pouvons supposer que Carl Stamitz appuyait l'entreprise de Heina. A cette époque, le compositeur était à Paris et Heina s'était tout d'abord consacré à la publication d'œuvres de ses concitoyens tchèques (outre Stamitz, p. ex., Vanhal également). C'est la raison pour laquelle nous considérons, dans notre édition, cette première édition comme la source principale.

Outre cette première édition, nous possédons deux jeux de parties séparées manuscrites – mais pas de partition – à Prague et Münster (collection de Burgsteinfurt). Tandis que le manuscrit pragoïse (peut-être autographe, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*) est très proche de la première édition en ce qui concerne le texte musical – il est toutefois exclu qu'il ait servi de base à l'édition –, la copie de Burgsteinfurt reproduit clairement une version plus ancienne: les signes d'articulation et de dynamique sont loin d'y être aussi différenciés que dans la première édition et le manuscrit pragoïse, et par ailleurs, certaines erreurs sous-jacentes évidentes en sont absentes (p. ex. 3ème mouvement, mes. 136, ainsi que des erreurs rythmiques). Le manuscrit de Burgsteinfurt ne saurait de ce fait servir qu'à résoudre les cas douteux.

Quelques années après l'édition parisienne, W. N. Haueisen publia à Francfort/Main une nouvelle édition des parties séparées, de toute évidence une reprise de la première édition. La date précise de parution est incertaine, mais elle peut être fixée entre 1775 (catalogue de l'éditeur sans mention de cette édition) et 1780 (annonce dans le journal *Frankfurter Kayserl. Reichs-Ober-*

*Post-Amts-Zeitung* du 28 août 1780).

Bien que la mise en page pratiquement identique prouve clairement que l'édition parisienne servit de modèle à celle de Francfort, le texte musical comporte au moins une différence de taille, qui tient compte, contrairement à l'édition de Heina, d'une variante du manuscrit pragoïse (3ème mouvement, mes. 119). Nous pensons donc que l'édition de Francfort eut recours à une autre source pour l'élaboration de la gravure, en dehors de l'édition de Heina. C'est pourquoi nous avons consulté l'édition de Haueisen, ici et là, comme source comparative.

Dans les sources, les points et les traits de staccato ne sont nullement utilisés de manière uniforme, et les différences ne permettent pas d'y constater un système. C'est pourquoi notre édition reproduit par principe les signes de staccato par un trait. A quelques rares endroits, avec des passages en staccato plus étendus, nous avons choisi le point.

Les signes de tenue éventuels sur les triolets constituent un problème particulier des sources. La copie de Burgsteinfurt note tous les triolets sans signe de tenue, comme p. ex. l'entrée du soliste dans le premier mouvement (cf. exemple 1 p. III). Les sources ultérieures notent par contre toujours tous les triolets avec des signes de tenue, ce qui semblerait indiquer qu'il faut les jouer legato, comme p. ex. dans le manuscrit de Prague (cf. exemple 2 p. III). Il s'agit ici fort vraisemblablement d'une interprétation erronée d'une convention de notation qui commençait à s'établir à cette époque, en l'occurrence celle de l'arc de liaison des notes en triolets, qui pouvait alors désigner indifféremment, soit un groupement de notes, soit un arc de liaison. Plus tard, comme p. ex. chez Ludwig van Beethoven, l'arc de liaison du triolet perd de plus en plus le sens de legato, comme le prouve l'exemple suivant tiré de l'autographe de la Sonate



présente édition, nous suivons la source la plus ancienne, sans doute la moins

erronée à cet égard, la copie de Burgsteinfurt, et ne relevons aucun arc de liaison sur les triolets de la partition piano et alto. Dans la partie séparée d'alto qui y est jointe, Jürgen Weger a ajouté entre parenthèses un arc de liaison là où, selon lui, il peut s'agir d'un legato.

La notation des appoggiatures a été modernisée et uniformisée selon les règles actuelles. Par ailleurs, les signes d'articulation, en particulier les arcs de phrasé, sont souvent très imprécis dans les quatre sources, et sont également souvent notés d'une manière irrégulière à l'intérieur d'une même source. Nous avons donc prudemment uniformisé les passages identiques dans notre édition. Les erreurs rythmiques évidentes ont été corrigées sans commentaire. Les ajouts qui nous ont paru nécessaires par rapport au texte musical des sources sont indiqués entre parenthèses.

Les ♯ notés aux mes. 78–83 du premier mouvement correspondent certainement à une indication de pizzicato à la main gauche (cf. la 9ème variation des 24 Caprices de Paganini, cf. exemple 3, p. III, dont la facture est très proche de notre composition). D'après une communication d'Ulrich Drüner, on trouve dans *L'Art du Violon* de Pierre Baillot (1834/35, p. 224) l'indication que Stamitz utilisait déjà cette technique de jeu.

La réduction pour piano a été faite sur la base des parties séparées de la première édition.

Nous remercions les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour avoir mis à notre disposition des copies de leurs sources. Nous remercions cordialement le Dr. Helmut Hell (Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz), Madame Edelgard Baumgärtel (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar), le Dr. Ulrich Drüner et le Dr. Jana Fojtiková (Musée national, Prague) pour les précieux renseignements sur les sources qu'ils nous ont communiqués.

Munich, printemps 2003

Norbert Gertsch

Annemarie Weibezahn