

Vorwort

„Obschon mir nun an der Zufriedenheit der Kenner bei weitem am meisten gelegen sein musste: so war mir doch auch an der, der Nichtkenner, gelegen; denn es giebt ja in der ganzen Welt kein eigentliches Publikum blos von Kennern [...]; auch müssen das sehr pedantische, eigensinnige Kenner sein, die nicht zwi- schendurch auch Etwas gern vernäh- men, was mehr die gemischte Liebha- berwelt anzieht, oder sehr talentlose, ungelenke Künstler, die nicht auch so dies gestalten und auszuführen ver- möchten, dass es, neben Andern, auch dem Kenner gefallen könnte“, schreibt Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) in seiner 1828 erschienenen und zwei Jahre später überarbeiteten und erwei- terten *Ausführlichen theoretisch-practi- schen Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (2. Auflage, S. 462). Diener zweier Wel- ten zu sein – der Kenner und der Lieb- haber –, bedeutete für den Großherzog- lichen Kapellmeister am Weimarer Hof die Aufteilung seines kompositorischen Schaffens in die etablierten Gattungen des strengen Satzes (Sonaten, Variatio- nen, Klaviertrios, Solokonzerte, aber auch Messen und Kantaten) und in die populären, gefälligen Formen (Tänze aller Art, Amusements, Bagatellen, Se- renaden, Fantasien und auch Ballette und Pantomimen). Zur leichteren Muse gehört das im 19. Jahrhundert äußerst beliebte Potpourri, in dem besonders gern bekannte Opernmelodien verschie- dener Komponisten zu einem effektvol- len Bouquet geschnürt wurden, um- rahmt von mehr oder weniger gelunge- nen selbstkomponierten Einleitungen, Überleitungen und Finales des musika- lischen Floristen. Nicht umsonst finden sich in diesen Schöpfungen mehrere größere Abschnitte mit angehängten Variationen zu den „Schlagern“ der Opernszene – eine elegante Methode, den Zuhörer möglichst lang mit Be- kanntem und Beliebtem zu unterhalten.

Genau auf diesem Rezept beruht auch Hummels *Potpourri* op. 94 für Viola und Orchester, dessen erhaltenes

Autograph die Datierung *Sept. 1820* trägt. In seiner Wirkungsstätte Weimar als Kapellmeister fest etabliert, als Kla- viervirtuose auf dem Weg zu Weltruhm und als Komponist unermüdlich Neues produzierend, schlug Hummel mit dem *Potpourri* als geschickter Vermarkter seiner Werke gleich mehrere Fliegen mit einer Klappe. Mit Mozart und Rossini wählte er auf der einen Seite den von ihm selbst und dem Publikum beinahe abgöttisch Verehrten, auf der anderen den äußerst Populären. Ausgiebig zitiert und variiert werden die in der Übersicht unten genannten Melodien.

Umrahmt von einer expressiven Ein- leitung und einem tänzerischen Rondo- Kehraus reiht sich dieses *Potpourri* mit seinen 686 Takten, von denen in 395 Takten die musikalische Substanz ent- liehen ist, zunächst in die Tradition ein. Da Hummel jedoch nicht zu den von ihm zitierten „talentlosen, ungelenken Künstlern“ gehörte, birgt das Werk in seiner Mitte – ein Zugeständnis an die „Kenner“ – eine streng vierstimmig ge- arbeitete, wohl auf einem Originalthema beruhende Fuge (T. 277–330) für Solo- streicher. Möglicherweise hatten jedoch das Publikum und der spätere Verleger der Erstausgabe, C. F. Peters, gerade da-

Takte	Nur im Autograph bezeichnet mit	Original	Komponiert
29–88	<i>Don Juan</i>	Mozart, Don Giovanni, 2. Akt, 10. Szene, Arie des Don Ottavio, <i>Il mio tesoro intanto</i>	1787
160–246	<i>Figaro</i>	Mozart, Le Nozze di Figaro, 1. Akt, 2. Szene, Cavatina des Figaro, <i>Se vuol ballare signor Contino</i>	1785/86
254–276	<i>Entführung aus dem Serail</i>	Mozart, Die Entführung aus dem Serail, 1. Aufzug, 3. Auftritt, Arie des Osmín, <i>Solche hergelaufne Laffen</i> , T. 147 ff. <i>Erst geköpft, dann gehangen</i>	1781/82
345–371	<i>Entführung</i>	Mozart, Die Entführung aus dem Serail, 2. Aufzug, 9. Auftritt, Quartetto, <i>Ach Belmonte! ach mein Leben!</i> , T. 197 ff. <i>Wenn unsrer Ehre wegen</i>	1781/82
402–540	<i>Tancredi</i>	Rossini, Tancredi, 1. Akt, Nr. 3, Recitativo e Cavatina Tancredi, <i>Di tanti palpiti</i>	1812/13

(Nicht zugeordnet werden konnten die im Autograph mit *Boleros* überschriebenen Takte 94–158.)

mit Probleme: Im Druck ist ein Sprung von Takt 268 bis 331 vermerkt, dem folgender Fußnotentext hinzugesetzt wurde: „NB., will man die Fuga bei öf- fentlicher Production weglassen, so springt man vom ersten Zeichen § gleich zum andern §.“

Steht das *Potpourri* auf der einen Sei- te in der Tradition der gefälligen Werke, so hat es auf der anderen seinen festen Platz unter den konzertanten Stücken für Viola und Orchester. Die Etablie- rung des Instruments als Soloinstrument ab Mitte des 18. Jahrhunderts hatte zu einer Fülle von Kompositionen für diese Besetzung geführt. Im 19. Jahrhundert allerdings nahm die Zahl neuer Werke stetig ab, die Konzerte wurden von den populäreren Formen (Phantasie, Elegie, Paraphrase etc.) abgelöst, und ab etwa 1830 sind konzertante Werke für Viola dann kaum noch nachzuweisen.

Wie häufig und wann Hummels *Pot- pourri* vor der Drucklegung aufgeführt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Gelegentliche Markierungen auf den Rändern der autographen Partitur deu- ten darauf hin, dass nach ihr Stimmen ausgezogen wurden. Keine Hinweise finden sich hingegen dafür, dass dieses Manuskript Vorlage für den Stimmen-

druck war, der 1822 im Verlag C. F. Peters in Leipzig erschien. Der Druck weist erstaunlich wenige Fehler auf – eine Tatsache, die zwei Vermutungen nahelegt: Zum einen könnten in Aufführungen erprobte Stimmen Vorlage für den Druck gewesen sein, zum anderen korrigierte Hummel selbst wohl vor Erscheinen der Ausgabe die Druckfahnen. Dass der Komponist am Zustandekommen des Drucks beteiligt war, lässt sich allein schon aus der Tatsache ableiten, dass die Solostimme hinsichtlich der Artikulation vollständig überarbeitet wurde, bevor sie erschien. Möglicherweise war an dieser Überarbeitung, die – wir kommen darauf zurück – wohl bis in die letzte Phase der Drucklegung hineinspielte, auch der Widmungsträger Anton Schmiedl (auch „Schmiedel“ und „Schmidl“; 1767–1822) beteiligt. Schmiedl war Bratscher und Mitglied der Sächsischen Hofkapelle in Dresden. Die räumliche Nähe zum Verlagsort Leipzig sowie zu Hummels Schaffenszentrum Weimar deutet auf ein enges Zusammenspiel aller Beteiligten hin.

An zwei Stellen im Notentext zeigt sich, dass in der letzten Phase der Drucklegung Eile geboten war und unsystematisch Korrekturen durchgeführt wurden, die zu schwer lösbaren Textproblemen führen. (1) Die Dynamik der von vier Solostreichern vorzutragenden Fuge ist im Autograph von Takt 277 bis 324 *mf*, anschließend bis Takt 337 *f*. In der Solo-Viola wurde diese Dynamik in der Erstausgabe bereits in Takt 277 zu *f* geändert (wiederholt in Takt 306), nicht aber in den anderen Stimmen (und nicht in der Violoncello-Solo-Stimme, siehe unten). Man kann nur vermuten, dass dies dort schlicht vergessen wurde und auch in Violine I, II und Violoncello die Dynamik zu *f* zu ändern ist. Allerdings findet dann in Takt 337 keine Steigerung mehr statt. (2) Thema und Variationen zu *Tancredi* ab Takt 402 erhielten von Hummel im Autograph die Tempobezeichnung *Andantino*. Nach seiner Auffassung bezeichnet dies ein langsames Tempo als *Andante*: „Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* [...]; allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von

dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das [sic] es weniger schnell, als dieses sein muss.“ (*Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, 2. Auflage, S. 111). In der Erstausgabe ist diese Angabe in der Solo-Viola und Violine I des Orchesters zu *Andante* geändert. Man muss wohl vermuten, dass diese Änderung in den anderen Orchesterstimmen (und in der Violoncello-Solo-Stimme, siehe unten) vergessen wurde. Allerdings passt die erst in der Erstausgabe hinzugesetzte Metronomangabe „(♩ = 56)“ viel besser zu *Andantino*.

C. F. Peters veröffentlichte neben dem Original für Viola und Orchester op. 94 auch eine Fassung für Violoncello und Orchester op. 95, ebenfalls als Stimmenersatz, bei dem nur die Solostimme ausgetauscht wurde, während die Orchesterstimmen von denselben Platten wie bei der Viola-Fassung gedruckt wurden. Diese Fassung muss zeitgleich mit Op. 94 hergestellt worden sein, denn die beiden oben beschriebenen Änderungen „in letzter Minute“ sind nicht mehr in die Violoncello-Fassung eingegangen, so dass letztere in dieser Hinsicht den Textstand des Autographs wiedergibt. Gewidmet ist Op. 95 dem Cellisten Nikolaus Kraft (1778–1853), der viele Jahre in Wien Mitglied des berühmten Schuppanzigh-Quartetts war, bevor er 1814 an den Stuttgarter Hof berufen wurde. Auf verschiedenen Konzertreisen kam er 1820–1822, also in der Entstehungszeit des *Potpourris*, auch nach Weimar, Leipzig und Dresden. Es ist daher anzunehmen, dass der Freund Hummels an der Einrichtung für Violoncello als Op. 95 maßgeblich beteiligt war und dass die in der Erstausgabe abgedruckten Fingersätze ebenfalls auf ihn zurückgehen.

Beide Fassungen gerieten im Laufe des 19. Jahrhunderts in Vergessenheit (zu Neuausgaben oder Raubdrucken kam es nach heutigem Kenntnisstand nicht). Erst 1900 erschien bei A. E. Fischer, Bremen, und Carl Fischer, New York, eine stark gekürzte Fassung des Werks unter dem Titel *Fantasie* in einem Arrangement für Viola solo, Streicher und zwei Klarinetten (im *Solo-Buch für Viola, Sammlung ausgewählter Solo-Werke für Viola, zusammengestellt,*

mit Bogenstrichen und Fingersätzen versehen von Clemens Meyer, Edition Fischer No. 3253, Band 1). Die *Fantasie* kürzt das *Potpourri* um fast zwei Drittel auf die Einleitung, den *Don-Giovanni*-Abschnitt und das Rondo-Finale. Diese Fassung etablierte sich schnell als eines der Standardwerke im Repertoire der Viola-Spieler und gehört auch heute zu den bevorzugten Werken, besonders im Hochschulunterricht. Daher geben wir in unserer Ausgabe die entsprechende, allerdings nicht authentische Sprungstelle in Klammern an.

Die Herausgeber danken den Bibliotheken für das zur Verfügung gestellte Quellenmaterial und für die freundlichen Auskünfte, hierbei seien im Besonderen die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek und die Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern genannt.

München, Herbst 2007

Norbert Gertsch · Johanna Steiner

Preface

“While I should have devoted my greatest efforts to pleasing the connoisseurs, I nevertheless sought to please non-connoisseurs as well. For there is no audience anywhere in the entire world that consists solely of connoisseurs [...]; they would have to be very pedantic, obstinate connoisseurs who would never feel the occasional urge to enjoy something that appeals to a mixed community of music lovers; or very untalented, inept artists who are unable to design and execute music that could appeal to connoisseurs as well as to others.” writes Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

in his *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (2nd edition, p. 462), published in 1828 and revised and enlarged two years later. For the Grand-Ducal Kapellmeister at the court of Weimar, to be a servant of two worlds – that of the connoisseur and that of the enthusiast – meant that he had to divide his compositional œuvre between the established genres of serious composition (sonatas, variations, piano trios, solo concertos, masses and cantatas) and into the more popular, pleasing forms (dances of all kinds, divertissements, bagatelles, serenades, fantasias, ballets and pantomimes). Among the genres of the lighter muse was the potpourri. In this genre, which was extremely popular in the 19th century, well-known opera melodies of various composers were chosen with a view to bundling them together into a charming bouquet, to which the musical florist then added his own more or less fitting introductions, transitions and finales. It comes as no surprise that several large sections featuring variations on the “hit tunes” of the opera stage were included in these works – an elegant method of entertaining the listener with familiar and popular material for as long as possible.

It is precisely this recipe that Hummel followed in his *Potpourri* op. 94 for viola and orchestra, the extant autograph of which bears the date *Sept. 1820*. At that time, Hummel was firmly established as Kapellmeister in Weimar, on the way to world fame as a piano virtuoso, and tirelessly producing new works as a composer. A skilful marketer of his œuvre, he killed several birds with one stone with his *Potpourri*. In Mozart and Rossini he chose, respectively, one composer whom he and the public revered practically as a god, and another who was extremely popular. Hummel extensively quotes and varies the melodies listed in the overview on the right.

Framed by an expressive introduction and a rousing, dance-like Rondo finale, this *Potpourri* – 395 of its 686 measures are borrowed musical substance – initially takes its place in this tradition. But since Hummel was not one of those

Measures	Identified as such only in the autograph	Original	Composed
29–88	<i>Don Juan</i>	Mozart, Don Giovanni, 2 nd act, 10 th scene, Don Ottavio's Aria <i>Il mio tesoro intanto</i>	1787
160–246	<i>Figaro</i>	Mozart, Le Nozze di Figaro, 1 st act, 2 nd scene, Figaro's Cavatina <i>Se vuol ballare signor Contino</i>	1785/86
254–276	<i>Entführung aus dem Serail</i>	Mozart, Die Entführung aus dem Serail, 1 st act, 3 rd scene, Osmin's Aria <i>Solche hergelaufne Laffen</i> , M. 147 ff. <i>Erst geköpft, dann gehangen</i>	1781/82
345–371	<i>Entführung</i>	Mozart, Die Entführung aus dem Serail, 2 nd act, 9 th scene, Quartetto <i>Ach Belmonte! ach mein Leben!</i> , M. 197 ff. <i>Wenn unsrer Ehre wegen</i>	1781/82
402–540	<i>Tancredi</i>	Rossini, Tancredi, 1 st act, no. 3, Recitativo e Cavatina Tancredi <i>Di tanti palpiti</i>	1812/13

(It has not been possible to identify the measures 94–158 superscribed *Boleros* in the autograph.)

“untalented, inept artists” whom he found fault with, the work is centred around a fugue for solo strings. A concession to the “connoisseurs,” this fugue is strictly elaborated in four parts and most likely based on an original subject (M. 277–330). Perhaps it is this fugue which disconcerted the audience and the later publisher of the first edition, C. F. Peters. The print indicates a cut from measure 268 to 331, which is explained by a footnote: “NB., should the fugue be eliminated for a public performance, one must skip from the first § symbol to the next § .”

Even though the *Potpourri* takes its place in the tradition of “pleasing” works, it nevertheless has a permanent place among *concertante* pieces for viola and orchestra. The viola's breakthrough as a solo instrument, which began in the mid 18th century, had led to an abundance of works for this stringed instrument. In the 19th century, however, the number of new works decreased steadily, and concertos were replaced by more popular forms such as the fantasia, elegy and paraphrase. From about 1830 one hardly finds any new *concertante* works for the viola.

We do not know when and how often

Hummel's *Potpourri* was performed before its publication. Occasional markings in the margins of the autograph score suggest that parts were copied from it. But there is no evidence that this manuscript served as the model for the printing of the parts, which were published by C. F. Peters in Leipzig in 1822.

There are amazingly few errors in the print, a fact which gives rise to two conjectures: the first is that the parts used in performances served as models for the print. The second is that Hummel himself most probably corrected the proofs before the edition was published. The composer's involvement in the production of the print can already be inferred from the fact that the articulation of the solo part was completely revised before publication. It is possible that Anton Schmiedl (also written “Schmiedel” and “Schmidl”, 1767–1822), the dedicatee, was involved in this revision, which seems to have continued up into the last phase of the printing process (we shall return to this later). Schmiedl was a violist and member of the Saxon court orchestra in Dresden. The geographical proximity to the publisher's location, Leipzig, and to Hummel's cre-

ative centre, Weimar, hints at a close collaboration among all three.

Two passages in the music text show that the last phase of the printing process was carried out hastily and corrections made unsystematically. This led to textual problems that are difficult to resolve. (1) In the autograph, the dynamics of the fugue, which is to be performed by four solo strings, are *mf* from measure 277 to 324 and *f* up to measure 337. In the solo viola, however, this dynamic mark was changed in the first edition to *f* already in measure 277 (repeated in measure 306), but not in the other parts (and not in the violoncello solo part either; see below). One can only suppose that this was simply forgotten there and that the dynamics were also intended to be changed to *f* in the violin I, II and violoncello – although this would mean that there would be no intensification in measure 337. (2) In the autograph, Hummel assigned the tempo marking *Andantino* to the theme and variations from *Tancredi* starting at measure 402. In his view, this designates a slower tempo than *Andante*: “Certain composers attribute a greater speed to the *Andantino* than to the *Andante* [...]”; but this is incorrect, as *Andantino* is the diminutive of the root *Andante* and thus means that it must be less rapid than the *Andante*.” (*Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, 2nd edition, p. 111). In the first edition of Op. 94, this indication was changed to *Andante* in the solo viola and the violin I part of the orchestra. It can be presumed that this change was forgotten in the other orchestral parts (and in the violoncello solo part as well; see below). However, the metronome marking “(♩ = 56)” first added in the first edition corresponds much better to *Andantino*.

In addition to the original version for viola and orchestra op. 94, C. F. Peters published a version for violoncello and orchestra op. 95, also as a set of parts in which only the solo part was exchanged; the orchestral parts were printed from the same plates as the viola version. This version must have been produced simultaneously with Op. 94, since the two „last-minute“ changes described

above were no longer incorporated into the cello version. In this respect, this version thus reproduces the reading of the autograph. Op. 95 is dedicated to the cellist Nikolaus Kraft (1778–1853), who was a long-time member of the famous Schuppanzigh Quartet in Vienna before being appointed to the court of Stuttgart in 1814. Over the course of various concert tours, he came to Weimar, Leipzig and Dresden in 1820 to 1822, hence at the time of origin of the *Potpourri*. It can thus be assumed that Hummel’s friend was substantially involved in preparing Op. 95 for cello and that he was also responsible for the fingerings printed in the first edition.

Both versions fell into oblivion in the course of the 19th century (there were no new editions or pirated editions to our knowledge). It was not until 1900 that A. E. Fischer, Bremen, and Carl Fischer, New York, published a heavily abridged version of the work in an arrangement for viola solo, strings and two clarinets under the title *Fantasie* (in the *Solo-Buch für Viola, Sammlung ausgewählter Solo-Werke für Viola, zusammengestellt, mit Bogenstrichen und Fingersätzen versehen von Clemens Meyer*, Edition Fischer No. 3253, Volume 1). The *Fantasie* reduces the *Potpourri* by about two thirds, leaving nothing more than the introduction, the *Don Giovanni* section and the Rondo finale. This version quickly established itself as one of the standard works of the viola repertoire and is still a popular piece today, especially on conservatory curricula. We have thus provided the corresponding, albeit inauthentic, cut indication in brackets in this edition.

The editors are grateful to the respective libraries for putting source material at their disposal and for kindly providing information. We extend our particular thanks to the Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek and the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern.

Munich, autumn 2007
Norbert Gertsch · Johanna Steiner

Préface

«Bien que la satisfaction des connaisseurs ait été au premier plan de mes préoccupations, celle des non-connaisseurs ne m’était pas totalement indifférente; car il n’existe pas, de par le monde, un public qui ne soit réellement composé que de connaisseurs [...]; et ces connaisseurs doivent être très pédants et bornés, pour ne pas avoir envie, de temps à autre, de quelque chose qui attire davantage le demi-monde des amateurs, ou des artistes maladroits, dépourvus de tout talent, qui ne sauraient façonner et exécuter quelque chose qui soit susceptible de plaire aux connaisseurs, entre autres» écrit Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) dans sa *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (2^e édition, p. 462) parue en 1828 et, deux ans plus tard, dans une édition remaniée et augmentée. Être au service de deux mondes – celui des connaisseurs et celui des amateurs – impose au maître de chapelle du Grand Duc à la cour de Weimar de segmenter son activité de compositeur selon les genres établis de l’écriture savante (sonates, variations, trios avec piano, concerto pour solistes, mais aussi messes et cantates) et selon les formes populaires et d’agrément (danses de toutes sortes, amusements, bagatelles, sérénades, fantaisies, mais également ballets et pantomimes). Le pot-pourri, particulièrement apprécié au XIX^e siècle, relève de ce genre de musique légère dans lequel les mélodies d’opéras de divers compositeurs sont liées en gerbe pour composer un bouquet à grand effet, rehaussé d’introductions, de transitions et de finales originaux et plus ou moins bien réussis par notre fleuriste musical. Et non sans raison, ces compositions abritent volontiers de larges sections formées de variations sur les «tubes» des scènes d’opéra – une méthode élégante pour divertir aussi longtemps que possible l’auditeur avec une matière familière et appréciée.

C’est là précisément la recette du *Potpourri* op. 94 pour alto et orchestre de Hummel dont l’autographe porte la date

de *Sept. 1820*. Bien établi dans ses fonctions de maître de chapelle à Weimar, pianiste virtuose en passe de gagner une célébrité mondiale et compositeur inépuisablement novateur, Hummel devait, avec ce *Potpourri*, et en habile promoteur de ces propres œuvres, faire d'une pierre plusieurs coups. Avec Mozart et Rossini, il choisit d'une part celui des compositeurs que lui-même et le public célébraient avec une dévotion quasi idolâtre, et d'autre part l'un des plus populaires. Il cite et développe en longues variations les mélodies énumérées ci-contre.

Encadré par une introduction expressive et un finale de rondeau à l'allure dansante, ce pot-pourri s'inscrit, au premier abord, dans la tradition, avec ses 686 mesures dont 395 présentent une substance musicale d'emprunt. Mais comme Hummel n'est pas du nombre de ces «artistes maladroits, dépourvus de tout talent», l'œuvre abrite en son milieu – une concession aux «connaisseurs» – une fugue stricte à quatre voix sur un thème vraisemblablement original (M. 277–330) pour quatuor à cordes. Il semble précisément que cela ait posé problème au public et à C. F. Peters, qui, par la suite, en donna la première édition: l'ouvrage imprimé fait état d'un saut de la mesure 268 à 331, et cette mention est assortie d'une note en bas de page: «NB., si l'on veut omettre la fugue lors d'une exécution publique, on saute immédiatement du premier signe § au deuxième signe §.»

Bien que le *Potpourri* s'inscrive d'une part dans la tradition des œuvres de divertissement, il occupe d'autre part une place confirmée parmi les œuvres concertantes pour alto et orchestre. L'affirmation de cet instrument comme instrument de soliste à partir du milieu du XVIII^e siècle a conduit à une abondance de compositions pour cette formation. Au XIX^e siècle cependant, le nombre d'œuvres nouvelles connut un déclin constant; des formes plus populaires (fantaisie, élégie, paraphrase, etc.) prirent le relais du concerto et, à partir de 1830 environ, les œuvres concertantes pour alto sont pour ainsi dire inexistantes.

Mesures	Désigné seulement dans l'autographe par	Original	Composé en
29–88	<i>Don Juan</i>	Mozart, Don Giovanni, Acte II scène 10, Air de Don Ottavio, <i>Il mio tesoro intanto</i>	1787
160–246	<i>Figaro</i>	Mozart, Le Nozze di Figaro, Acte I, scène 2, Cavatine de Figaro, <i>Se vuol ballare signor Contino</i>	1785/86
254–276	<i>Entführung aus dem Serail</i>	Mozart, Die Entführung aus dem Serail, Acte I, scène 3, Air d'Ossin, <i>Solche hergelaufne Laffen</i> , m. 147 ss. <i>Erst geköpft, dann gehangen</i>	1781/82
345–371	<i>Entführung</i>	Mozart, Die Entführung aus dem Serail, Acte II, scène 9, quatuor, <i>Ach Belmonte! ach mein Leben!</i> , m. 197 ss. <i>Wenn unsrer Ehre wegen</i>	1781/82
402–540	<i>Tancredi</i>	Rossini, Tancredi, Acte I, n° 3, Recitativo e Cavatina Tancredi, <i>Di tanti palpiti</i>	1812/13

(Nous n'avons pas pu identifier le passage des M. 94–158 portant dans l'autographe la mention *Boleros*.)

On ignore combien de fois le *Potpourri* de Hummel fut exécuté avant d'être imprimé. De furtives annotations dans les marges de la partition autographe suggèrent qu'elle servit de modèle pour la réalisation de parties séparées. En revanche, aucun indice ne permet de penser que le manuscrit ait servi de modèle pour l'édition en parties séparées publiée en 1822 par la Maison d'édition C. F. Peters à Leipzig. On est surpris de constater que l'imprimé ne présente que très peu d'erreurs – un fait qui autorise deux hypothèses: d'une part que l'édition imprimée pourrait avoir été réalisée à partir de parties séparées utilisées pour des exécutions, d'autre part que Hummel corrigea vraisemblablement lui-même les épreuves avant la parution de l'édition. Que le compositeur ait pris part à la réalisation de l'édition imprimée ressort déjà du fait que la partie de solo a été entièrement remaniée du point de vue du phrasé avant de voir le jour. Il est d'ailleurs possible que le dédicataire même de l'œuvre, Anton Schmiedl («Schmiedel» ou encore «Schmidl»; 1767–1822), ait participé à ce remaniement qui – nous y reviendrons – semble s'être poursuivie jusqu'à la phase

ultime de la mise sous presse. Schmiedl était altiste et membre de la Chapelle de la cour de Saxe à Dresde. La proximité géographique à la fois de Leipzig, le lieu d'édition, ainsi que de Weimar, principal lieu d'activité de Hummel, plaide en faveur d'une étroite collaboration de l'ensemble de ces acteurs.

A deux endroits du texte musical, il apparaît que dans l'urgence de la dernière phase de l'impression, les corrections ont été effectuées de manière non systématique, engendrant des problèmes textuels difficiles à résoudre. (1) Dans l'autographe, la fugue réalisée par quatre instruments à corde solos est *mf* de la mesure 277 à 324, puis *f* jusqu'à la mesure 337. Dans l'édition *princeps* de la partie d'alto solo, cette nuance a modifiée en *f* dès la mesure 277 (répétée à la mesure 306), mais non dans les autres parties (et non dans la partie du violoncelle solo, voir ci-dessous). On peut simplement supposer qu'il s'agit là d'un simple oubli et qu'il convient également de modifier l'intensité en *f* dans les parties de violon I, II et dans celle du violoncelle. Toutefois aucune augmentation d'intensité ne survient plus à la mesure 337. (2) Dans l'autographe, Hum-

mel a donné au thème et aux variations de *Tancredi* (M. 402 et ss.) l'indication de tempo *Andantino*. Hummel entend par là un tempo plus lent que *Andante*: «Certains auteurs donnent à l'*Andantino* un mouvement plus vif que l'*Andante* [...]; cela déjà est inexact, car *Andantino* en tant que diminutif du mot *Andante* montre déjà qu'il doit être moins rapide que ce dernier.» (*Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, 2^e édition, p. 111). Dans la première édition cette indication a été modifiée en *Andante* à l'alto solo et au violon I de l'orchestre. Il y a tout lieu de supposer que l'omission de cette modification dans les autres parties d'orchestre (et dans la partie de violoncelle solo, voir ci-dessous) est un simple oubli. Toutefois l'indication métronomique «(♩ = 56)» ajoutée seulement dans la première édition, correspond bien mieux à la mention *Andantino*.

C. F. Peters publia, en plus de l'original pour alto et orchestre op. 94, une version pour violoncelle et orchestre op. 95, également en parties séparées. Ce faisant, seule la partie de soliste fut remplacée tandis que les parties d'or-

chestre furent imprimées à partir des plaques de la version pour alto. La réalisation de cette version est certainement contemporaine de l'op. 94, car les deux modifications de «dernière minute» décrites plus haut n'ont pas été reportées dans la version pour violoncelle, de sorte que cette dernière reflète, de ce point de vue, l'état du texte de l'autographe. L'op. 95 est dédié au violoncelliste Nikolaus Kraft (1778–1853) qui fut durant de longues années membre à Vienne du célèbre Quatuor Schuppanzigh, avant d'être engagé en 1814 à la cour de Stuttgart. Au cours des années 1820–1822, donc à l'époque de la composition du *Potpourri*, diverses tournées de concert le conduisirent à Weimar, Leipzig et Dresde. On peut donc supposer que l'ami de Hummel fut largement associé à la réalisation de la version pour violoncelle de l'op. 95 et qu'on lui doit les doigtés imprimés de la première édition.

Les deux versions tombèrent dans l'oubli au cours du XIX^e siècle (aucune réédition ni édition pirate n'est à signaler). Ce n'est qu'en 1900 que parut chez A. E. Fischer, Bremen, et Carl Fischer, New York, une version fortement rédui-

te de l'œuvre sous le titre *Fantasie* dans un arrangement pour alto solo, cordes et deux clarinettes (dans *Solo-Buch für Viola, Sammlung ausgewählter Solo-Werke für Viola, zusammengestellt, mit Bogenstrichen und Fingersätzen versehen von Clemens Meyer*, Edition Fischer N° 3253, vol. 1). La *Fantasie* réduit le *Potpourri* de presque deux tiers, ne retenant que l'introduction, la section du *Don Giovanni* et le Finale en rondo. Cette version s'imposa bientôt comme une œuvre-phare du répertoire des altistes et compte aujourd'hui encore parmi les œuvres privilégiées, en particulier dans l'enseignement dispensé dans les conservatoires. C'est pourquoi nous signalons dans notre édition, entre crochets, les raccourcis, certes non authentiques.

Les éditeurs remercient les Bibliothèques d'avoir mis à leur disposition les matériels qui ont servi de source à la présente édition, et tout particulièrement la Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek et la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern.

Munich, automne 2007
Norbert Gertsch · Johanna Steiner