

W. A. MOZART

Konzert in B
für Fagott und Orchester

Concerto in B-flat major
for Bassoon and Orchestra

KV 191 (186^e)

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by
Martin Schelhaas

Mit Kadenzen und Eingängen von
With Cadenzas and "Eingänge" by
Jane Gower



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4868a

ORCHESTRA

Oboe I, II; Corno I, II; Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind eine Studienpartitur (TP 253) sowie eine Dirigierpartitur und das Aufführungsmaterial (BA 4868) erhältlich.

A study score (TP 253) is available for this work as well as a conducting score and the complete performance material (BA 4868).

Urtextausgabe aus: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie V, Werkgruppe 14: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, Band 3 (BA 4589), vorgelegt von Franz Giegling.

Urtext Edition taken from: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna, Series V, Category 14: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, Volume 3 (BA 4589), edited by Franz Giegling.

© 2003 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

7. Auflage / 7th Printing 2007

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-45809-7

VORWORT

Mozart hatte ein besonderes Verhältnis zu den Blasinstrumenten. Er hat nicht nur den Bläusersatz in seinen Orchesterwerken auf ganz eigene, für ihn charakteristische Weise gestaltet, sondern er hat auch für Musiker, denen er freundschaftlich verbunden war, Bläserwerke komponiert.

Thaddäus Freiherr von Dürniz (gestorben 1803), ein Fagott-Dilettant, soll dem Katalog der Sammlung Dürniz gemäß 74 Werke von Mozart besessen haben. Das vorliegende Fagottkonzert in B, KV 191 (186^e), befand sich aber offensichtlich nicht darunter. Das Autograph zu diesem Konzert ist verschollen, überliefert wurde uns das Werk durch den Stimmendruck von André, Offenbach um 1790 (Verlags-Nr. 355), bzw. dessen 2. Auflage von 1805 (Verlags-Nr. 2150). Seine Datierung „a Salisburgo li 4 di Giugno 1774“ geht aus dem handschriftlichen André-Verzeichnis hervor.





Es ist das erste Bläserkonzert, das Mozart überhaupt komponiert hat. Einstein nennt es ein „echtes Bläser-, ein echtes Fagottkonzert; die Soli mit Sprüngen und Läufen und Kantabilitäten, wie sie dem Instrument gemäß sind, von Anfang bis Ende mit Lust und Liebe geschrieben, was sich auch besonders dokumentiert in der lebhaften Anteilnahme des Orchesters“. Das Verhältnis zwischen Solist und Orchester ist weniger ein polarisiertes als vielmehr ein konzertantes, indem das Fagott die Basslinie in „Sprüngen und Läufen“ umspielt, ähnlich wie früher z. B. eine Gambe sich zum Generalbass verhielt. Die Solostimme ist keineswegs virtuos-dominierend, sondern sie fügt sich dialogisierend in die „lebhafte Anteilnahme des Orchesters“ ein. Stilistisch sind die Einflüsse von Johann Christian Bach und Johann Schobert unverkennbar. Der galante Stil zeigt sich am ausgeprägtesten im Rondo, das in seiner verhältnismäßig einfachen Faktur auf die Bestellung durch einen Amateur hinweist. Ob dies der oben erwähnte Freiherr von Dürniz gewesen ist, bleibt höchstens zu vermuten.

Die über den Akkoladen gegebenen Vermerke „Solo“ und „Tutti“ stehen großenteils auch in den Quellen. Einerseits sind sie als Orientierungshilfe zu betrachten, namentlich vom Blickpunkt des Primgeigers und des Solisten aus, die sich damaliger Musizierpraxis gemäß die Leitung des Ensembles teilten; andererseits sind die Solo- und Tutti-Hinweise jedoch auch als generelle Besetzungsangaben zu verstehen, da bei den Solostellen nur die ersten Pulte der Strei-

cher zu begleiten pflegten. Inwieweit man bei heutigen Aufführungen von dieser Praxis Gebrauch machen will, hängt von der Größe des Streicherkörpers und auch des Konzertraumes ab.

Franz Giegling

ZUR EDITION



Die vorliegende Ausgabe basiert auf der von Franz Giegling im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorgelegten Urtext-Edition (NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, BA 4589). Bei der Bearbeitung für Fagott und Klavier blieb die Fagottstimme unverändert und ist mit dem Abdruck der NMA identisch. Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind in dieser Stimme typographisch gekennzeichnet und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

BEMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

In Mozarts Fagottkonzert kommen nur wenige und dazu relativ einfache Verzierungen vor, doch bieten sie einen großen Spielraum für die Interpretation. In seinen reiferen Werken notiert Mozart Verzierungen sehr genau und exakt; möglicherweise geschieht dies in Reaktion auf ermüdende Fehlinterpretationen. KV 191 datiert auf das Jahr 1774 und entstand zu einer Zeit, in der Mozarts Notation schon bemerkenswert gefestigt und klar war, dennoch ist ihr aber noch eine gewisse Zufälligkeit zueigen, die voraussetzt, dass der Musiker mit den zeitgenössischen Konventionen der Aufführung vertraut ist.

Die folgende Aufstellung möglicher Lösungen basiert auf dem Studium und Vergleich des primären und sekundären Quellenmaterials einerseits sowie auf der langjährigen Erfahrung im Bereich der Aufführungspraxis auf historischen Instrumenten andererseits.

Der Vorschlag


Mozart und der Verleger André notieren Vorschläge als , während sie in der vorliegenden Ausgabe als  wiedergegeben werden.


Es gibt keine Konvention, die besagt, dass diese kleinen Noten im exakt notierten Wert auszuführen sind, obwohl Mozart gelegentlich deutlich zwischen Achtel- und Sechzehntel-Vorschlägen unterscheidet. In KV 191 legen die Vorschläge in der Tat die Ausführung als Sechzehntel nahe. Darüber, ob die Vorschläge auf dem Schlag oder als kurze Vorschläge vor dem Schlag ausgeführt werden sollen, ließe sich diskutieren; in der Praxis ist dieser Unterschied allerdings kaum hörbar. So verleiht beispielsweise der Vorschlag in Verbindung mit der darauf folgenden Synkope bei entsprechender Interpretation dem Eröffnungsthema des Allegro, Takt 39, einen geradezu heiteren Schwung. Hier und an anderen Stellen bietet die übliche Aufführung mit zwei Achtelnoten eine eher unbefriedigende Lösung und hat eine in gewisser Weise ausdruckslose, flache Wirkung zur Folge, wenngleich sie eher akzeptabel ist, wenn die erste Note lebhafter und die zweite etwas zurückgenommen gespielt wird.



Im Allegro, Takt 64, und im Rondo, Takt 59, wäre die Ausführung mit Schleifern („tierces coulées“) denkbar; dabei werden die absteigenden Terzen durch vor dem Schlag ausgeführte kurze Vorschläge ausgefüllt. Allerdings werden akzentuierte Sechzehntel-Vorschläge im lombardischen Rhythmus dem energischen und heiteren Charakter des ersten Beispiels

sowie der agitato-Stimmung des zweiten Beispiels eher gerecht.

Beispiele, in denen ein kurzer Vorschlag notwendig ist, scheinen im Wesentlichen im Allegro zu begegnen; so etwa in Takt 95, in welchem der Vorschlag vor dem Schlag wie ein gesungenes portamento über dem aufwärts geführten Sprung gespielt werden sollte. Ein weiteres Beispiel findet sich im *Andante ma adagio*, Takte 7–8; hier müssen die ersten beiden Vorschläge des Eröffnungsthemas kurz ausgeführt werden, da ihnen ausgeschriebene Appoggiaturen vorausgehen. Die Interpretation als Sechzehntel-Vorschlag kann für die dritte Figur angenommen werden.

Die skalenartige Figur  sollte generell mit vier Sechzehntelnoten wiedergegeben werden:

. Dabei ist es wichtig, ihren im Wesentlichen ornamentalen Charakter vielleicht durch eine leichte Betonung auf der ersten Sechzehntel – entweder durch kraftvollen Anstoß oder durch *rubato* – hervor-

zuheben. Die Interpretation als  oder auch  kann auf keinen Fall ausgeschlossen werden; doch kann bei dieser Art der Ausführung die Wiederholung der Figur, die auch in den Violinen, Takte 26–29, erklingt, leicht schwerfällig geraten.

Die Frage, wie Triller in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und vor allem in der Musik Mozarts auszuführen sind, ist Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Betrachtungen und Diskussionen. Obwohl die meisten Quellen dafür sprechen, den Triller mit der oberen Note zu beginnen („Vorschlags-Triller“) gibt es eine Vielzahl von Meinungen und eine durch zahlreiche Beispiele untermauerte Praxis, die das Gegenteil belegen, so dass diese Regel nicht als verbindlich gelten kann. Tatsächlich, zumindest theoretisch, verlangen die meisten nicht zu einer Kadenz gehörenden Triller in KV 191 aufgrund der thematischen, intervallischen oder harmonischen Qualität der Note, die sie ausizieren, den Beginn mit der Hauptnote. Dabei lohnt es sich auch für den Interpreten auf dem modernen Fagott, die vielfältigen klanglichen Eigenschaften des klassischen Fagott in die Überlegungen einzubeziehen. Ein wirkungsvoller Triller wird durch schnelles Abwechseln zweier benachbarter Töne im Legato erzielt. Wenn einer der beiden Töne von Natur aus schwächer oder weniger betont ist, oder wenn aus Gründen der technischen Erleichterung Gabelgriffe einbezogen werden müssen, kann ein Triller vereinfacht werden, indem er mit der oberen Nebennote

begonnen wird. In diesem Fall kann die obere Note schnell und unbetont sein, und das Ohr sollte keinen Unterschied bemerken.

Ausnahmen von der Regel, den Triller mit der Hauptnote zu beginnen, bilden Stellen, in denen ein Vorschlag sowohl harmonisch als auch melodisch zu der unverzierten Hauptnote passen würde, wie bei den Kadenztrillern (z. B. Allegro, Takt 70, 151, 144). Hier verleiht der Beginn mit der oberen Vorschlagsnote, möglicherweise verbunden mit einer fortschreitenden Beschleunigung der Bewegung, der Kadenz zusätzliche Spannung und Schwung. Ein Nachschlag am Schluss des Trillers ist in diesen Fällen und immer dann wirkungsvoll, wenn die Länge der Trillernote selbst ausreichend ist und der Nachschlag klar und deutlich hinzugefügt werden kann.

Besonderer Erwähnung bedürfen die berühmten Triller-Passagen im Allegro, Takte 51–54 und 119–124. Die Tatsache, dass am Beginn ein ausgeschriebener Nachschlag steht, hat zu der Ansicht geführt, dass er überall hinzugefügt werden müsse. In der Praxis aber, vor allem auf dem klassischen Fagott, auf welchem der gebundene Wechsel zwischen A und B kaum sauber erzeugt werden kann, ist dies äußerst schwierig; zudem würden dadurch die drei Sprünge und die Harmonik verschleiert.

Artikulation

Mozart gibt in KV 191 zahlreiche Anhaltspunkte für diverse Artikulationsarten, die als Leitfaden für die Stellen, in denen keine Artikulation gegeben ist, herangezogen werden können. Mithin gibt es Stellen, in denen die Konvention eine andere Artikulation vorgegeschrieben hätte (z.B. der lange Bogen über einen ganzen Takt im Allegro, Takt 56; oder der den chromatischen Effekt unterstützende Bogen zwischen den Takten 114/115); daraus ergab sich für Mozart die Notwendigkeit, seine Intention festzulegen. Vor allem in Passagenwerk ist oft keine Artikulation angegeben, was aber keineswegs auf die einheitliche Staccato-Ausführung schließen lässt. Um zu entscheiden, welcher Zungenstoß anzuwenden ist, tut der heutige Fagottist gut daran, zunächst zu überlegen, welche technischen Einschränkungen das klassische Fagott mit sich brachte. So sind beispielsweise Bindungen über große Sprünge hinweg, sowohl in absteigender als auch aufsteigender Richtung, häufig äußerst schwierig oder gar unmöglich; aus diesem Grund sollten gebrochene Akkorde generell gestoßen gespielt werden. Skalische Passagen legen von sich aus das Legato-spiel nahe, aber lange Bögen, die mehr als vier Noten

einschließen, lassen sich nur schwer sauber und mit reinem Ton hervorbringen.

Außerdem sollten die rhythmischen und harmonischen Auswirkungen der Artikulation in Betracht gezogen werden. Die paarweise Zusammenfassung zweier Noten unter einem Bogen hat eine ähnliche Betonung zur Folge wie ein Vorschlag; somit kann die harmonische Bewegung der Triller-Passage im Allegro, Takte 50–55, durch Bindung der beiden Töne E und C in Takt 53 deutlich umschrieben werden, ebenso kann der Schwung von Takt 68 in Richtung Kadenz durch wiederholte und beharrliche Bindung der Figur F-E gesteigert werden. Gleichermäßen viel Sorgfalt sollte man darauf verwenden, unwichtigen Tönen oder Figuren im harmonischen Ablauf oder in der Hierarchie der Takte durch einen plötzlichen Wechsel des Zungestoßes oder durch unterschiedliche Artikulation nicht zu viel Aufmerksamkeit zu schenken.

Kadenz und Eingänge

Die hier vorgelegten Beispiele wurden unter Einbeziehung der in den Traktaten des 18. Jahrhunderts gegebene Richtlinien komponiert; sie unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von der Mehrzahl der modernen Kompositionen.

Zunächst ist festzuhalten, dass die aus dem 18. Jahrhundert überlieferten Kadenz zu Bläserkonzerten ausnahmslos recht kurz sind; sie sind eher als ausgedehnte Verzierung der 6/4-Kadenz vor der endgültigen Auflösung in der Tonika, denn als ein ausgedehnter Monolog zu verstehen. Tatsächlich verlangen viele Autoren, dass die Ausführung einer Kadenz lediglich die Dauer eines Atemzuges einnehmen sollte, wenngleich die Ausnahmen von dieser Regel (einschließlich einiger von den Autoren selbst), zahlreich sind. Dennoch ist es wichtig, daran zu erinnern, dass ein Blasinstrument nicht die harmonische Stütze eines Klaviers oder auch einer Violine besitzt, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln. Der Umfang des Instrumentes (drei Oktaven, von B bis b'), der harmonische Spielraum (B-Dur bzw. F-Dur und verwandte Tonarten) und die prinzipielle musikalische Sprache sollten diejenige des Satzes, zu welchem die Kadenz gehört, nicht überbieten. Die Kadenz sollte den Eindruck einer spontanen, frei gespielten Fantasie mit überraschenden und spannenden Momenten vermitteln, gleichzeitig dient sie dazu, die Grundstimmung und Wirkung der Komposition zu unterstützen.

Eine Fagottkadenz gibt nicht nur die Gelegenheit zur virtuellen Vorführung, sie bietet vielmehr eine

Chance, die Möglichkeiten des Instrumentes zu entwickeln; dazu gehören vor allem sein Kontrast- und Nuancenreichtum in Klangfarbe und Lage, seine dynamischen Qualitäten einschließlich des *piano*.

Das Konzert bietet zwei Möglichkeiten für Eingänge, gekennzeichnet durch Fermaten im Allegro, Takt 97, und im Rondo, Takt 107; hier sollte jeweils eine einfache, verzierte Passage als Überleitung eingefügt werden, die den Charakter des Satzes unterstreicht und quasi als Brücke zum darauf folgenden Abschnitt fungiert.

Um verschiedenen Interpretationen der beiden Fermaten gerecht zu werden, gibt vorliegende Ausgabe zwei Beispiele für das Allegro. Im ersten sollten die beiden Sechzehntelnoten im Tempo gespielt werden, um mit der abschließenden Sechzehntel in den Violinen überein zu stimmen.

Improvisierte Verzierungen

Der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts gemäß wurden vom Solisten spontane Verzierungen erwartet. Exzessive oder geschmacklose Einfügungen wurden oft verurteilt; in seinen späteren Werken scheint Mozart dieser Praxis durch eine präzisere und genauere Notation der Verzierungen vorgebeugt zu haben. Heute sollte der Musiker deshalb sehr umsichtig mit improvisierten Verzierungen umgehen. Sie sollten niemals geplant oder vorgeschrieben sein, sie sollten rein der Entwicklung und Überzeugung sowie der instrumentalen Leichtigkeit entspringen; niemals sollten sie die Klarheit der musikalischen Linie oder Mozarts ursprüngliche Intentionen verdecken.

Jane Gower

(Übersetzung: Bettina Schwemer)

PREFACE

Throughout his career Mozart had a special feeling for the wind instruments. Not only did he add a distinctive flavor to the wind band in his orchestral music – indeed, his writing for winds became a defining and inimitable feature of his music – he also wrote compositions for wind players in his circle of friends.

Thaddäus Freiherr von Dürniz (d. 1803) was an aristocratic amateur bassoonist who at one time, according to the catalogue of the Dürniz Collection, owned seventy-four works by Mozart. The present Bassoon Concerto in B-flat major, K. 191 (186^e), was apparently not one of them. The autograph score has disappeared, and all that has come down to us is a set of printed parts published by André in Offenbach in or around 1790 (publisher's no. 355) as well as the second impression of 1805 (publisher's no. 2150). The date, "a Salisburgo li 4 di Giugno 1774", is taken from André's handwritten catalogue.








This is Mozart's very first wind concerto altogether. Einstein calls it "a work unmistakably conceived for a wind instrument, a real bassoon concerto ... The solo portions are full of leaps, runs, and singing passages completely suited to the instrument. The work was written *con amore* from beginning to end, as is particularly evident in the lively participation of the orchestra." The relation between the soloist and the orchestra is not so much one of opposition as of complementarity, the bassoon embroidering the bass line in "leaps and runs" in much the same manner as, say, figured basses were once treated by the viola da gamba. The solo part, rather than being virtuoso and domineering, enters into a dialogue with the "lively participation of the orchestra". Stylistic influences from Johann Christian Bach and Johann Schobert are unmistakable. The *style galant* is most apparent in the Rondo, whose relatively simple workmanship suggests that it was written to order for an amateur. Whether this amateur was the above-mentioned Baron von Dürniz is at best a matter of conjecture.

Most of the "Solo" and "Tutti" marks above the systems are also found in the sources. They should be regarded initially as guides to the first violinist and the soloist, who in those days customarily shared responsibility for conducting the ensemble. But they may also be viewed as general instructions on the scoring, for normally only the first desks of the strings played during the solo sections. Whether or not per-

formers will want to adopt this practice today will depend on the size of the string section and the auditorium involved.

Franz Giegling
(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

This edition is based on Franz Giegling's edition as found in the New Mozart Edition (NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, BA 4589). In the present arrangement for bassoon and piano, the bassoon part is unchanged and thus identical with the version in the NMA. Editorial corrections and additions are indicated in this part as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirty-seconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, "[]" has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.



PERFORMANCE PRACTICE COMMENTS

Ornaments are relatively few and uncomplicated in Mozart's bassoon concerto, however they are open to and indeed are subjected to a great variety of interpretations. Mozart's mature style is marked by a great attention to rigour and detail regarding ornament no-

tation, perhaps in response to irksome misinterpretation by performers. Dating from 1774, K. 191 is an early work from a time in which Mozart's notation was already remarkably consistent and clear although perhaps more casual, relying largely on the performer's understanding of the contemporary conventions for correct execution.

The following is a list of suggested solutions based on a study and comparison of primary and secondary source material as well as on accumulated experience in performing the work on historical instruments.



The Appoggiatura



The *Vorschlag*, written by Mozart and by the publisher André as , is here transcribed as .

There is no convention that these small notes should take the exact value of their denomination, however in contemporaneous works Mozart was already occasionally making a clear differentiation between eighth and sixteenth note *Vorschläge*, and in K. 191 the *Vorschläge* in fact lend themselves to a consistent rendering as short notes of approximately a sixteenth duration. Whether they should be played as on-the-beat appoggiaturas or anticipatory grace-notes is debatable, and in practice is barely discernible to the ear. For example, the *Vorschlag* at bar 39 of the Allegro's opening theme, in conjunction with the ensuing syncopation, gives an equally buoyant energy to the phrase through either interpretation. Here as elsewhere, the commonly heard rendering as two equal eighth-notes is a more unlikely solution and has a somewhat bland, flattening-out effect, though is more acceptable if the first of the pair is attacked briskly and the second lifted under the slur.

Allegro, bar 64, and Rondo, bar 59, could accept "*tierces coulées*" treatment, whereby the descending thirds are filled in by gentle anticipatory grace notes. However, the vigorous and sprightly character of the first example and the *agitato* mood of the second are perhaps better served by accented sixteenth-note appoggiaturas; the so called "scotch snap" or Lombardic rhythm.

Examples where grace-note treatment seem essential occur in the Allegro, bar 95, in which the *Vorschlag* should be performed before the beat as a vocal-type *portamento* over the ascending leap, and in the Andante ma adagio, bars 7–8. Here the first two *Vorschläge* of the opening theme must be performed as grace notes as they precede already written-out appoggiaturas. The sixteenth-note appoggiatura interpretation is resumed for the third figure.

Where it occurs, the scalic figure  should generally be played as four sixteenth-notes:  though it is important to bring out its essential ornamental character perhaps through a slight emphasis on the first sixteenth, be it through attack or rubato.

Interpretation as  or even  can by no means be ruled out, but repetition of the figure thus rendered, such as by the violins in bars 26–29, would perhaps easily grow clumsy and unnecessarily painstaking.

Concerning the execution of trills in the second half of the eighteenth century, and particularly in the music of Mozart, there has been a great deal of scholarship and argument. Although the majority of sources did advocate starting the trill on the upper note of the pair (the so-called "appoggiatura-trill") there is such diversity of opinion and practice and multiple examples to the contrary that this cannot be taken as a fixed rule. Indeed, at least in theory, most of the non-cadential trills in K. 191 call for a main note commencement, by virtue of the thematic, intervallic, appoggiatura or passing quality of the notes they adorn. This said, it is worth taking into account, also for modern bassoonists, the various tonal properties of the classical bassoon. An effective trill is achieved by the clear and focussed alternation of two slurred adjacent notes at speed. Where one of the two notes is by nature weaker or less centred, or for reasons of technical expediency where complicated fork-fingering patterns are involved, a trill may well be facilitated by commencing on the upper auxiliary. In this case the upper note can be quick and unstressed, and the ear should detect no difference.

Exceptions to the main note trill principle are situations in which an added appoggiatura would in itself seem harmonically and melodically fitting to the unadorned principal note of the trill, such as in the cadential trills (e. g. Allegro, bar 70, 151, 144). Here beginning with an upper note appoggiatura, perhaps with a progressive acceleration of the shake gives an added tension and momentum towards the cadence. A terminating turn in the concluding tempo of the trill is effective in these cases and in most where the length of the trilled note itself is sufficient for the turn to be added with clarity and grace.

Of special note are the famous trill passages of the Allegro, bars 51–54, 119–124. The fact that a turn is initially written out has fuelled the argument that it must be applied throughout. However, in practice, es-

pecially on the classical bassoon on which the slurred alteration of A and B-flat is an unfocused one, this quickly can become cumbersome, obscuring the triadic leaps and the incisive harmonic direction.

Articulation

In K. 191 Mozart already gives many clues as to the types of expressive articulation he desired which can serve as a guide where none is written. Contrarily, there are circumstances in which convention might have dictated a different approach (e. g. the long slur over the entire bar in Allegro, bar 56, or the strong chromatic effect of the slur across bars 114–5), thus the need to specify his intentions. Especially in passage work, there is often no articulation indicated, which does not point to a uniformly staccato rendition. In making decisions about which tonguing patterns to use the modern performer would firstly be advised to consider the technical restrictions of the classical bassoon. For example, slurring across wide leaps, either ascending or descending, is often laborious or impossible, thus arpeggiated figures should generally be played detached. Scale passages lend themselves more easily to legato playing, but long strings of slurred notes (groups greater than four) are difficult to render clearly and with a focused sound.

Secondly, the rhythmic and harmonic implications of articulation need to be considered. For example, the pairing of two notes under a slur gives a similar accentuation as an *appoggiatura*, thus the harmonic motion of the trill passage of the Allegro bars 50–5 can be strongly delineated by slurring the E-C pair of 53, and the momentum of bar 68 towards the cadence can be heightened by a repeated and insistent pairing of the F-E figure. Likewise care should be taken not to draw unnecessary attention to unimportant notes or figures in the harmony or in the hierarchy of the bar by a sudden change in tonguing pattern or by distinguishing articulation.

Cadenzas and Eingänge

The examples provided were composed along the guidelines of eighteenth century treatises, and differ from the majority of twentieth century and modern compositions on a number of points. Firstly, extant examples of eighteenth-century wind concerto cadenzas are invariably quite short, more an extended decoration of the 6/4 cadence to its final resolution to the tonic key rather than an extended monologue. In

fact many writers suggested that they be performed within the duration of one breath, though the exceptions to this rule (including some by the authors themselves) are numerous. However it is best to remember that a melody instrument does not possess the rich harmonic support of a piano or even a violin to sustain the audience's interest. The instrumental range (three octaves from B-flat–B-flat), the harmonic scope (the related keys of B-flat major and F major respectively) and the general musical language should not outdo that of the movement, which it complements. While giving the impression of a spontaneous freely-played fantasia with moments of surprise and tension, the cadenza must still reinforce the overall mood and affect of the composition.

A bassoon cadenza specifically can be seen not only as a opportunity for some virtuosic display, but also and perhaps more importantly, as a chance to explore all the possibilities for contrast and nuance in sound colour and register, the dynamic spectrum and especially the *piano* end, without the usual battle the instrument engages with the orchestra for supremacy in volume.

The concerto contains two opportunities for *Eingänge*, signified by the fermatas in the Allegro, bar 97 and the Rondo, bar 107, which require the insertion of a simple decorative transitional passage in the character of the movement as a bridge to the following section.

Two examples are provided for the Allegro to cover differing interpretations of the two fermatas. In the first the sixteenth-note pair should be played in time to coincide with the final sixteenth of the violins.

Extemporised ornaments

In eighteenth century concerto performance spontaneous embellishment by the soloist would have occurred and indeed have been expected. This said, excessive or tasteless intrusions were often condemned, and in his later works Mozart most certainly seemed to be precluding the practice by a more precise and elaborate ornamental notation. Today's performer would therefore be advised to be most circumspect and light-handed with decorative additions. These should never be premeditated or written-in, should spring from true involvement, conviction, and instrumental facility, never obscuring the clarity of the musical line or Mozart's original affective intentions.

Jane Gower