WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie V

Konzerte

WERKGRUPPE 14:
KONZERTE FÜR EIN ODER MEHRERE STREICH-, BLAS- UND ZUPFINSTRUMENTE UND ORCHESTER
BAND 4: KLARINETTENKONZERT

VORGELEGT VON
FRANZ GIEGLING

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1977

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Franz Giegling,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie V, Werkgruppe 14, Band 4.

Alle Rechte vorbehalten / 1977 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Die Drucklegung dieses Bandes der Neuen Mozart-Ausgabe,
der Mozarts letztes Instrumentalwerk,
das Klarinettenkonzert in A KV 622 enthält,
wurde in entscheidender Weise gefördert durch eine großzügige Zuwendung
der W. A. Mozart-Stiftung Zug (Schweiz).

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

INHALT

Zur Edition VII

Vorwort VIII

Konzert in A für Klarinette und Orchester KV 622

I. Rekonstruierte Fassung für Bassettklarinette 3

II. Traditionelle Fassung für Klarinette 83

Anhang

Konzertsatz für Bassetthorn und Orchester KV 584^{b} (KV^{6}: 621^{b}), Faksimile-Wiedergabe des autographen Entwurfs 165

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

I: Geistliche Gesangswerke (1—4)
II: Bühnenwerke (5—7)
III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8—10)
IV: Orchesterwerke (11—13)
V: Konzerte (14—15)
VI: Kirchensonaten (16)
VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17—18)
VIII: Kammermusik (19—23)
IX: Klaviermusik (24—27)
X: Supplement (28—35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV³ᵃ) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden 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 und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 statt ♪, 𝅘𝅥𝅯), bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in 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 Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

VORWORT

In Wien lebten zur Zeit Mozarts die beiden Brüder Stadler, Anton (1753—1812) und Johann (1755 bis 1804), beide angesehene Musiker auf der Klarinette und dem Bassetthorn. Zunächst standen sie im Dienst des Fürsten Galizin, des russischen Gesandten am Wiener Hof, und spielten des öfteren in den Konzerten der Wiener Tonkünstler-Societät. Um 1783 wurden sie zu Mitgliedern der *Kaiserlichen Harmonie* ernannt und 1787 in die k. k. Hofkapelle aufgenommen. Die Bekanntschaft mit Mozart läßt sich bis ins Jahr 1784 zurückverfolgen, als Anton Stadler bei der Aufführung einer Bläserserenade Mozarts in einer Akademie im Nationaltheater mitwirkte[1]. Der Kontakt zwischen Mozart und Stadler intensivierte sich, nachdem Anton Stadler in die Freimaurerloge *Zum Palmbaum* eingetreten war und die beiden Freunde des öfteren zusammen im Kreis der Logen musizierten. Im Herbst 1791 begleitete Stadler Mozart nach Prag, um bei den ersten Aufführungen der Oper *La clemenza di Tito* die obligaten Partien (Bassettklarinette bzw. Bassetthorn) in den Arien No. 9 und 23 zu spielen. Stadlers meisterhaftes Spiel wird in einem Konzertbericht aus Graz beschrieben (1785):

„Sollst meinen Dank haben, braver Virtuos! was du mit deinem Instrument beginnst, das hört' ich noch nie. Hätt's nicht gedacht, daß ein Klarinet menschliche Stimme so täuschend nachahmen könnte, als du sie nachahmst. Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, daß ihm niemand widerstehn kann, der ein Herz hat." [2]

Stadlers virtuoses und ausdrucksstarkes Spiel vor allem dürfte Mozart zu seinen Kompositionen für die Klarinette inspiriert haben. Außerdem hat sich Stadler um die technische Verbesserung von Klarinette und Bassetthorn verdient gemacht. Dem Bassetthorn fügte er die *cis-* und *dis*-Klappe hinzu, und die Klarinette erweiterte er nach unten um die Halbtöne *es*, *d*, *cis* und *c*. Für diese von Jiří Kratochvíl (1956) so genannte „Bassettklarinette" hat Mozart die meisten seiner Klarinettenwerke geschrieben, nämlich das Konzert KV 622, das hier in einer rekonstruierten Fassung für Bassettklarinette (I.) und in seiner traditionellen Klarinetten-Fassung (II.) vorgelegt wird, das Quintett KV 581, die obligate Partie der Arie No. 9 aus *La clemenza di Tito* und die Fragmente KV Anh. 91 (516[c]) und KV Anh. 88 (581[a]).

[1] Vgl. Artikel *Stadler, Anton* (Ernst Hess), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) XII, Sp. 1119.
[2] Zitiert nach MGG XII, Sp. 1120.

Quellen und Datierung

Das Konzert in A für Klarinette und Orchester KV 622 ist uns nur gedruckt überliefert[3]. Um das Jahr 1801 sind gleich drei Ausgaben in Stimmen erschienen:

1. Concerto / pour / Clarinette / avec accompagnement d'Orchestre / composé par / W. A. Mozart / Oeuvre 107 / . . . No. 1595. / . . . / Offenbach s/m. / chez Jean André / Umpfenbuch fecit.

2. No. . . . [?] / Concerto / Pour Clarinette Principalle / Deux Violons Alto et Baße / 2 Flutes 2 Bassons 2 Cors / Composés Par / W. A. Mozart / Opera . . . / A Paris / chéz SIEBER pere Editeur de Musique rue Honoré la porte Cochere / entre les rues Vielles Etuves et d' Orleans. No. 85. / . . . (Platten-Nummer 1552)

3. No. 7 / Concert / pour Clarinette / avec accompagnement / de / 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, / Viola et Basse / par / W. A. MOZART / . . . / Chez Breitkopf & Härtel / à Leipsic. / . . . (Verlags-Nummer 59)

Die Ausgabe Breitkopf & Härtel wurde 1802 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ) besprochen[4]. Sie muß demnach kurz vorher in den Handel gekommen sein. Die Ausgabe Sieber kann im Zeitraum zwischen 1799 und 1801 erschienen sein[5]. Aufgrund der Platten-Nummer 1595 scheint Andrés Druck 1801 herausgekommen zu sein. Bis jetzt ist es jedoch nicht gelungen, die Drucke näher und differenzierter zu datieren. Damit entfällt die Möglichkeit, einen dieser Drucke bloß vom Erscheinungsdatum her als Leitquelle für unsere Edition zu betrachten. Vor allem ist völlig unklar, welche Vorlage den Drucken zur Verfügung gestanden hat. Ein wichtiges Verbindungsglied in der Quellenüberlieferung fehlt hier. Ein solches authentisches Material muß aber der Rezensent der AmZ zu Vergleichs-

[3] Überlieferte Partitur-Abschriften des Konzerts sind von untergeordneter Bedeutung, da sie offensichtlich nach den Stimmendrucken hergestellt wurden; vgl. Krit. Bericht.
[4] AmZ Band IV, Leipzig, März 1802, Sp. 408—414.
[5] Laut brieflicher Mitteilung von Frau Dr. Cari Johansson, Stockholm.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

zwecken benutzt haben, als er seine Kritik über die Stimmenausgabe Breitkopf & Härtel schrieb[6], denn er beginnt seine Rezension:

„Rec.[ensent], der dieses herrliche Konzert in Partitur vor sich liegen hat, kann allen g u t e n[7] Klarinettisten die fröhliche Gewißheit ertheilen, daß kein anderer, als M o z a r t — nur er es geschrieben haben kann; daß es folglich in Ansehung der schönen, regelmäßigen und geschmackvollen Komposition das erste Klarinett-Konzert in der Welt seyn muß; denn so viel dem Rec. bewußt ist, existirt nur dies eine von ihm."

Ob die erwähnte Partitur, die der anonyme Leipziger Rezensent[8] vor Augen gehabt hat, das Autograph oder — was wahrscheinlicher ist — eine Abschrift gewesen ist, wissen wir nicht. Sie fehlt uns heute; sie wäre uns nicht nur willkommene Vorlage, um einige kleine Textabweichungen auszumerzen, die zwischen den drei zitierten Drucken bestehen, sondern sie gäbe uns auch authentisch Aufschluß über die ursprüngliche Gestalt des Soloparts (vgl. unten).

Die Datierung des Klarinettenkonzerts läßt sich ebenfalls nicht mit der Genauigkeit vornehmen, wie wir sie bei Mozarts Werken ab 1784 gewohnt sind. Am 28. September 1791 notierte Mozart *Die Zauberflöte* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis. Darauf folgt, ohne Datierung, *„Ein konzert für die Clarinette. für Hr: Stadler den Ältern. begleitung. 2 violin, viole, 2 flauti, 2 fagotti, 2 Corni e Baßi"*. Danach steht unter dem 15. November *„Eine kleine Freymaurer-Kantate"* (KV 623)[9]. Mozart dürfte — unter der Voraussetzung, daß er die Werke erst nach deren Vollendung im *Verzeichnüß* zu fixieren pflegte — das Klarinettenkonzert nicht vor dem 7. Oktober eingetragen haben; denn in seinem Brief an Constanze nach Baden bei Wien schreibt er am 7./8. Oktober 1791 *„dann Instrumentirte ich fast das ganze Rondó vom Stadtler"*[10]. Somit dürfte das Konzert sehr bald nach dem 7. Oktober 1791 vollendet worden sein. In engster zeitlicher Nachbarschaft hierzu dürfte auch der Entwurf eines Konzertsatzes für Bassetthorn KV 584[b] (KV[6]: 621[b]) liegen, da Mozart Entwürfe, die er für geeignet hielt, binnen kurzer Zeit weiterzuverarbeiten pflegte: Den Entwurf KV 584[b] (KV[6]: 621[b]) übernahm Mozart offensichtlich in den ersten Satz von KV 622 (vgl. die Faksimile-Wiedergabe S. 165—176).

Der Entwurf des Konzertsatzes für Bassetthorn und Orchester KV 584[b] (KV[6]: 621[b])

Kurz vor der Komposition des Klarinettenkonzerts scheint Mozart ein Konzert für Bassetthorn begonnen zu haben, ebenfalls für Anton Stadler. Der Partiturentwurf (Faksimile-Wiedergabe S. 165—176) erstreckt sich über 199 Takte auf 24 Seiten des 12-zeiligen Querformatpapiers mit den Halbmond- und „REAL"-Wasserzeichen. An Orchesterinstrumenten hat Mozart vorgesehen: *Violini, Viole, 2 flauti, 2 corni in g* und *Baßi*. Gegenüber dem Klarinettenkonzert fehlen also die Fagotte. Wie bei anderen Entwürfen hat Mozart auch hier in einem ersten Arbeitsgang die Randstimmen notiert, also melodieführende Oberstimme und den Baß. Gelegentlich treten selbständige Mittelstimmen hinzu, wie in den Takten 15, 31 ff., 39 ff., 64 ff., 94 ff. und 128 ff., Einfälle, die bereits in diesem ersten Gedankengang relevant wurden und die an bestimmten Nahtstellen dem Ablauf des Satzes Profil verleihen. Die Baßführung erscheint nur in den Tuttistellen, bei den Solopartien fehlt sie fast ganz. Der Satz steht in G-dur, das Soloinstrument, *Corno di Bassetto in g*, klingt eine Quart tiefer als geschrieben. Der Tonumfang, den Mozart in diesem Entwurf für das Bassetthorn vorsieht, reicht vom geschriebenen c (klingend G) bis f''' (klingend c''')[11]. Die Takte 1—179 scheinen im selben Arbeitsgang in einem Zuge niedergeschrieben. Von Takt 180 an fährt Mozart mit etwas spitzerer Feder und mit teilweise dunklerer Tinte fort. Gleichzeitig skizziert er die restlichen 20 Takte, und zwar — wie aus der Baßstimme hervorgeht — in A-dur, der Tonart des Klarinettenkonzerts, freilich für das im Umfang grö-

---

[6] Vgl. Ernst Hess, *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzerts KV 622*, in: *Mozart-Jahrbuch* (MJb) *1967*, Salzburg 1968, S. 18—30.

[7] Alle Sperrungen original.

[8] Dem Stil nach könnte es der damalige Redaktor Friedrich Rochlitz selbst gewesen sein; vgl. MJb 1967, S. 21.

[9] Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer—Deutsch I—IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975), Band IV, Nr. 1189, S. 155.

[10] Bauer—Deutsch IV, S. 157, Nr. 1193, Zeile 13. Dieser Satz bezieht sich bestimmt auf den dritten Satz des Klarinettenkonzerts, und nicht, wie in Eibl VII, *Nachtrag — Ergänzungen und Berichtigungen* zu Nr. 1193, S. 604, steht, auf die Arie No. 23 *„Non più di fiori"* aus *La clemenza di Tito*.

[11] Die im Baßschlüssel geschriebenen Noten sind aufwärts transponierend (eine Quinte höher) zu lesen.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

ßere Instrument der Bassettklarinette. Da letztere in A notiert ist, das Bassetthorn dagegen in G, Mozart das Stück nun aber von G- nach A-dur rückte, konnte er für den ersten Satz des Klarinetten-Konzerts den Solopart der ganzen skizzierten Bassetthorn-Fassung ohne Transposition übernehmen. Das ist auch der Grund, weshalb der Übergang von Bassetthorn zu Bassettklarinette (in Takt 180) aus der Solostimme allein nicht auszumachen ist. Der Entwurf KV 621[b] gibt wenigstens für die Rekonstruktion der Solostimme (Bassettklarinette) des ersten Satzes von KV 622 ein verläßliches Bild. Von den gedruckten Quellen abweichende Artikulation findet sich in den Takten 7, 17, 19 und 38 (vgl. Krit. Bericht). Nur in den Takten 89—90 wurde die Bogensetzung des Entwurfs in den Text des Klarinetten-Konzerts übernommen, da die gedruckten Quellen hier keine Artikulation mitteilen.

Da der Entwurf KV 621[b] klar und übersichtlich geschrieben ist, entschloß sich die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA), ihn faksimiliert wiederzugeben (S. 165—176).

Rekonstruierte und traditionelle Fassung

Wie Ernst Hess im einzelnen nachgewiesen hat[12], sind George Dazeley[13] und die beiden Prager Musiker Jiří Kratochvíl[14] und Milan Kostohryz, wohl unabhängig voneinander, im selben Jahr 1948 zu dem Schluß gekommen, daß die traditionelle Fassung der Solostimmen im Konzert KV 622, im Quintett KV 581 und in der Arie No. 9 aus *La clemenza di Tito* nicht in allen Teilen dem ursprünglich konzipierten Text entsprechen kann. Die drei genannten Autoren haben ihre Vermutungen mit Argumenten der Spieltechnik, mit Hinweisen auf die melodische und instrumentatorische Struktur begründet sowie aus Analogie zum Bassetthorn erhärtet. Ernst Hess hat für seine genannte Arbeit (MJb 1967) zusätzlich die oben bereits zitierte Rezension der Stimmenausgabe von Breitkopf & Härtel aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*[15] herangezogen. Um dem Benutzer des vorliegenden Notenbandes eine Basis für die Beurteilung der rekonstruierten Fassung für Bassett-Klarinette zu vermitteln, seien die vom Leipziger Rezensenten angeführten Stellen der Klarinettenstimme mit den entsprechenden Taktverweisen zitiert. Nach einer zwei Spalten umfassenden Würdigung vorwiegend ästhetisch-deskriptiven Charakters und vier Notenbeispielen im Klavierauszug[16] schreibt der Verfasser in der AmZ:

„Schließlich findet Recensent noch nöhtig zu bemerken, daß Mozart dieses Konzert für eine Klarinette, die unten bis ins c geht, geschrieben hat. So müssen z. B. folgende Stellen in der Principal-Stimme sämmtlich in die tiefere Oktave versezt werden":

Im ersten Satz führt er folgende Stellen an: Takt 146/147, je erste 16tel-Gruppe; Takt 190 (2. 4tel) — 198 (2. 4tel); Takt 206 (2. 4tel) — 207 (1. 4tel); Takt 208 (2. 4tel) — 209 (1. 4tel); Takt 94 (die drei letzten Achtel).

Mit Nachdruck unterstreicht er:

„Und auf d i e s e Art sind s e h r v i e l e Stellen versezt und verändert worden. Besonders ist dies auffallend im Adagio": Takt 45—51; Takt 57 „*u. s. w.*"

Im Rondo zitiert er folgende Stellen: Takt 61 (2. Hälfte) — 62 (1. Hälfte); Takt 232—234; Takt 236 bis 238 (erstes 8tel) „*u. s.w.*".

Dieses „*u. s. w.*" bezieht sich auf Parallelstellen und ähnlich gelagerte Fälle. Der Leipziger Gewährsmann fährt dann fort:

„Da nun aber bis jezt solche Klarinetten, die unten bis c gehen, noch immer unter die seltenen Instrumente gerechnet werden müssen, so ist man den Herausgebern für diese Versetzungen und Veränderungen für die gewöhnliche Klarinette allerdings Dank schuldig, ob das Konzert gleich nicht dadurch gewonnen hat."

Mit dem nun folgenden Satz zielt er bereits auf die moderne Editionspraxis:

„Vielleicht wäre es eben so gut gewesen, es ganz nach dem ursprünglichen Originale herauszugeben, und diese Versetzungen und Veränderungen allenfalls durch kleinere Noten zu bemerken."

Dies allerdings wäre der Idealfall gewesen und hätte das Rätseln um problematische Stellen erspart. Die Zuverlässigkeit des Rezensenten läßt sich für die Takte 1—199 des ersten Satzes am Entwurf des Konzertsatzes für Bassetthorn KV 621[b] nachprüfen. Daß für die Stimmenausgabe von Breitkopf & Härtel

[12] MJb 1967, S. 18—30.

[13] *The Original Text of Mozart's Clarinet Concerto*, in: *The Music Review* IX, No. 3, August 1948, S. 166—172.

[14] Ihre Studien wurden in verkürzter Form erst 1956 veröffentlicht im *Bericht über die Prager Mozartkonferenz* (Prag 27.—31. Mai 1956) hrsg. vom Verband Tschechoslowakischer Komponisten, Prag (1958), S. 262—271.

[15] Band IV, Leipzig, März 1802, Sp. 408—414.

[16] Aus dem ersten Satz druckt er die Takte 1—9, 25—30 (kommentiert als „*Kanonische Veränderung im doppelten Kontrapunkt der Duodez usw.*") und Takt 31—33 (als „*Imitationen im doppelten Kontrapunkt der Oktave und Dezime*"). Aus dem zweiten Satz gibt er die Takte 25—30 als Beispiel.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Oktavversetzungen auch im Orchesterpart vorgenommen worden wären, davon spricht der Rezensent nicht. Von zwei Stellen, die zwischen KV 621[b] und KV 622 in bezug auf ihre Oktavlage differieren, läßt sich die eine (Takt 98—99) wohl mit der Instrumentierung durch die Flöten eliminieren; die andere (Takt 195—196) dürfte Mozart bei der endgültigen Niederschrift in ihre heutige Form gebracht haben. Weitere Konjekturen dieser Art werden kaum in Frage stehen. Für alle Einzelheiten hinsichtlich problematischer Stellen sei auf die Arbeit von Ernst Hess (MJb 1967, S. 29), der die vorliegende rekonstruierte Fassung für Bassettklarinette verpflichtet ist, und auf das Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichtes verwiesen.

Zur Editionstechnik und zu einzelnen Stellen

Abweichend von der üblichen Editionspraxis werden angesichts der besonderen Quellenlage Ergänzungen des Herausgebers typographisch nicht differenziert.

Die in Versalien über den Akkoladen gegebenen Vermerke SOLO und TUTTI stehen auch in den als Quellen dienenden Stimmenausgaben. Ziemlich konsequent gesetzt sind sie in der *Violino primo*- und in der *Basso e Violoncello*-Stimme, sporadisch in der zweiten Violine, in der Viola und in *Clarinetto principale*. Einerseits sind sie als Orientierungshilfen zu betrachten, namentlich vom Blickpunkt des Primgeigers und des Solisten aus, die sich damaliger Musizierpraxis gemäß in die Leitung des Ensembles teilten. Andererseits sind die Solo- und Tutti-Hinweise jedoch auch als generelle Besetzungsangaben[17] zu verstehen, da bei den Solostellen in den Streicherstimmen nur die ersten Pulte begleiten. Inwieweit man davon Gebrauch machen will, hängt von der Größe sowohl des Streicherkörpers als auch des Konzertraumes ab. Mozart selbst pflegt jedoch in den Konzerten den Solisten stets ganz besonders transparent und subtil instrumentiert zu begleiten, so daß eigentlich weitere Besetzungskorrekturen unnötig sind. Mit Rücksicht auf die tiefe Lage der Bassettklarinette hat Mozart der Baßregion im Orchester alle Aufmerksamkeit geschenkt: die übliche Differenzierung zwischen Violoncello und Tutti Bassi wird im ersten Satz um eines besonderen Effektes willen erweitert durch Violoncello bzw. Kontrabaß allein, freilich in beiden Fällen chorisch auszuführen (Takte 102—103 und 290—291).

[17] Vgl. NMA V/14/2, S. X.

Erster Satz

Takt 7: die hier fixierte Bogensetzung in Klarinette und Violine I/II entspricht den gedruckten Quellen. Das Bassetthornfragment KV 621[b] bindet indessen die 1.—6. und 7. und 8. Achtel.

Takt 21: Schon Ernst Rudorff bemerkte im Revisionsbericht der alten Gesamtausgabe (Serie XII, Nr. 20, S. 14), daß in Takt 21 *„das sechste Sechszehntel in allen Instrumenten g statt gis lauten müßte, wenn die Stelle mit der betreffenden im Entwurf für Bassetthorn völlig übereinstimmen soll"*. Entsprechend wäre in den Parallelstellen Takt 109 und 159 zu verfahren.

Takt 89—90: An dieser Stelle wurde die Bogensetzung dem Bassetthornfragment entnommen, da die Drucke keine Artikulation geben. Die Parallelstelle (Takt 204—205) gibt die Artikulation der gedruckten Stimmen wieder. Die Möglichkeit, hier die Bogen wie in Takt 89—90 zu setzen, bleibt offen.

Zweiter Satz

Takt 56: Die Baßführung weist in den Quellen verschiedene Versionen auf. Als die plausibelste wurde die der Drucke Sieber und Breitkopf & Härtel gewählt.

Takt 88: Der Druck Sieber läßt *Tutti Bassi* erst in Takt 95 einsetzen, alle anderen Quellen bereits Takt 88, was aus formalen Gründen einleuchtet.

Dritter Satz

Takt 310: Violoncello/Baß, 1. Note, muß H lauten, nicht e, da die Takte 310—311 eine Sequenz der Takte 308—309 darstellen. Aus demselben Grund dürften das 2. und 3. Achtel in der Violine II von a nach h und in der Viola von fis nach gis zu korrigieren sein.

*

Zu danken habe ich in erster Linie dem Zürcher Klarinettisten Hans Rudolf Stalder. Er hat seinerzeit die von Ernst Hess vorbereitete rekonstruierte Fassung zum ersten Mal im öffentlichen Konzert erprobt, seither viele Male gespielt und nach dem Tod von Ernst Hess (2. November 1968) sie mit mir in allen Einzelheiten besprochen und durchberaten, und dies namentlich in bezug auf das Klangliche und Grifftechnische der Bassettklarinette. Mein Dank gilt auch der Editionsleitung der NMA, die mit Quellenmaterial und Ratschlägen wertvolle Hilfe bot. Ferner danke ich den Herren Professor Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Professor Karl Heinz Füssl (Wien) für ihre minutiöse Korrekturarbeit.

Basel, im März 1977 Franz Giegling

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Konzert in A

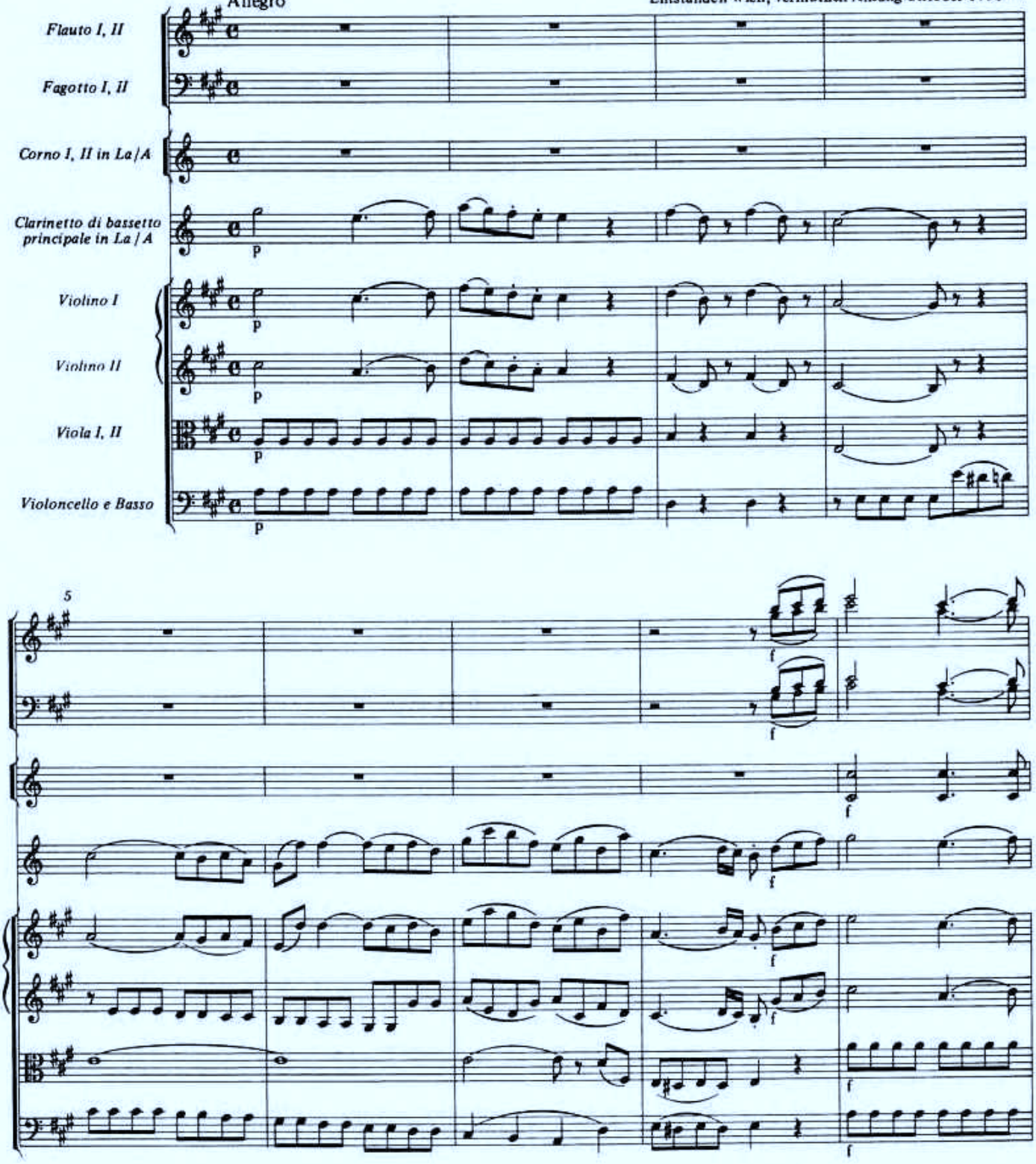
für Klarinette*) und Orchester

KV 622

I. Rekonstruierte Fassung für Bassettklarinette*)

Allegro

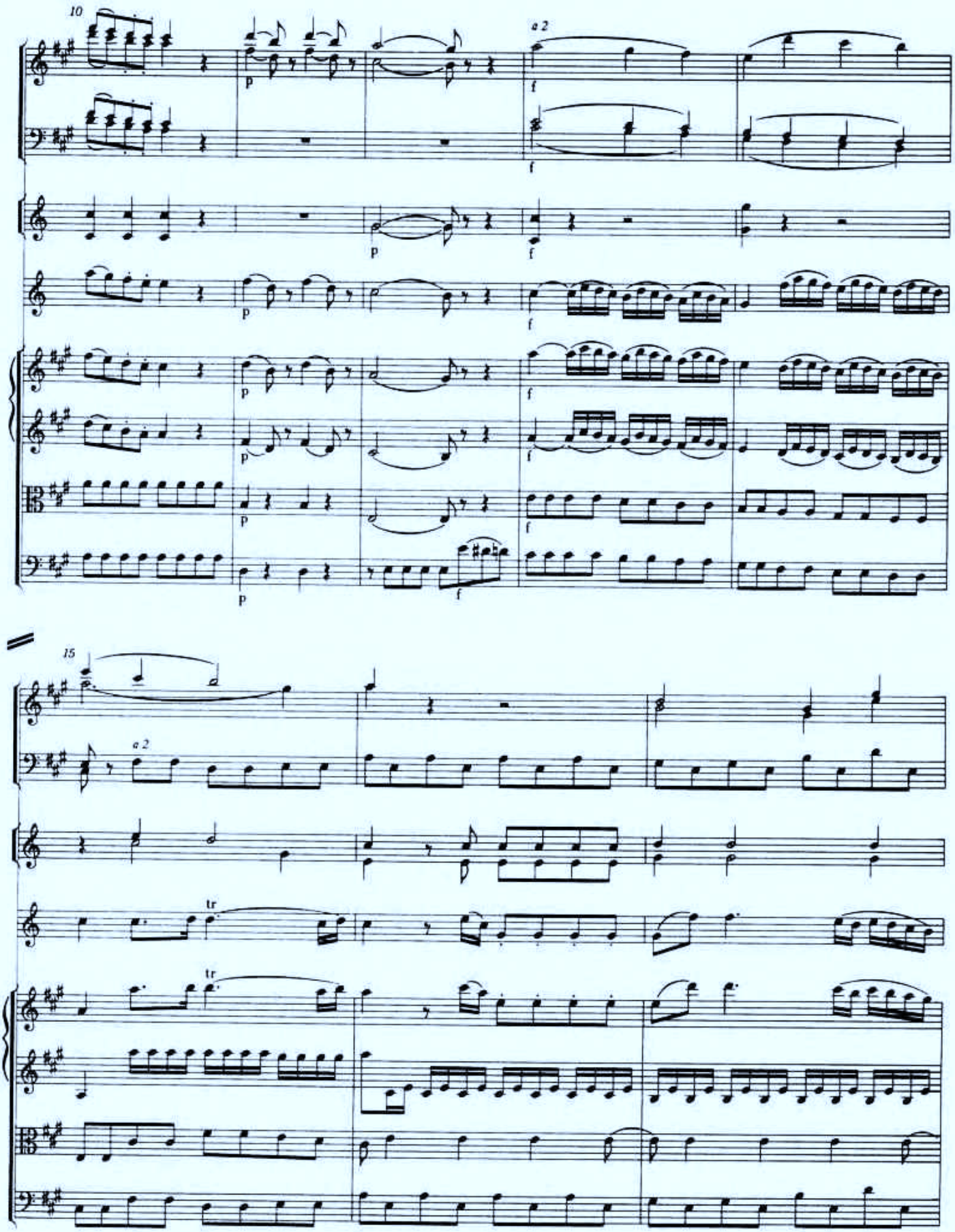
Entstanden Wien, vermutlich Anfang Oktober 1791**)

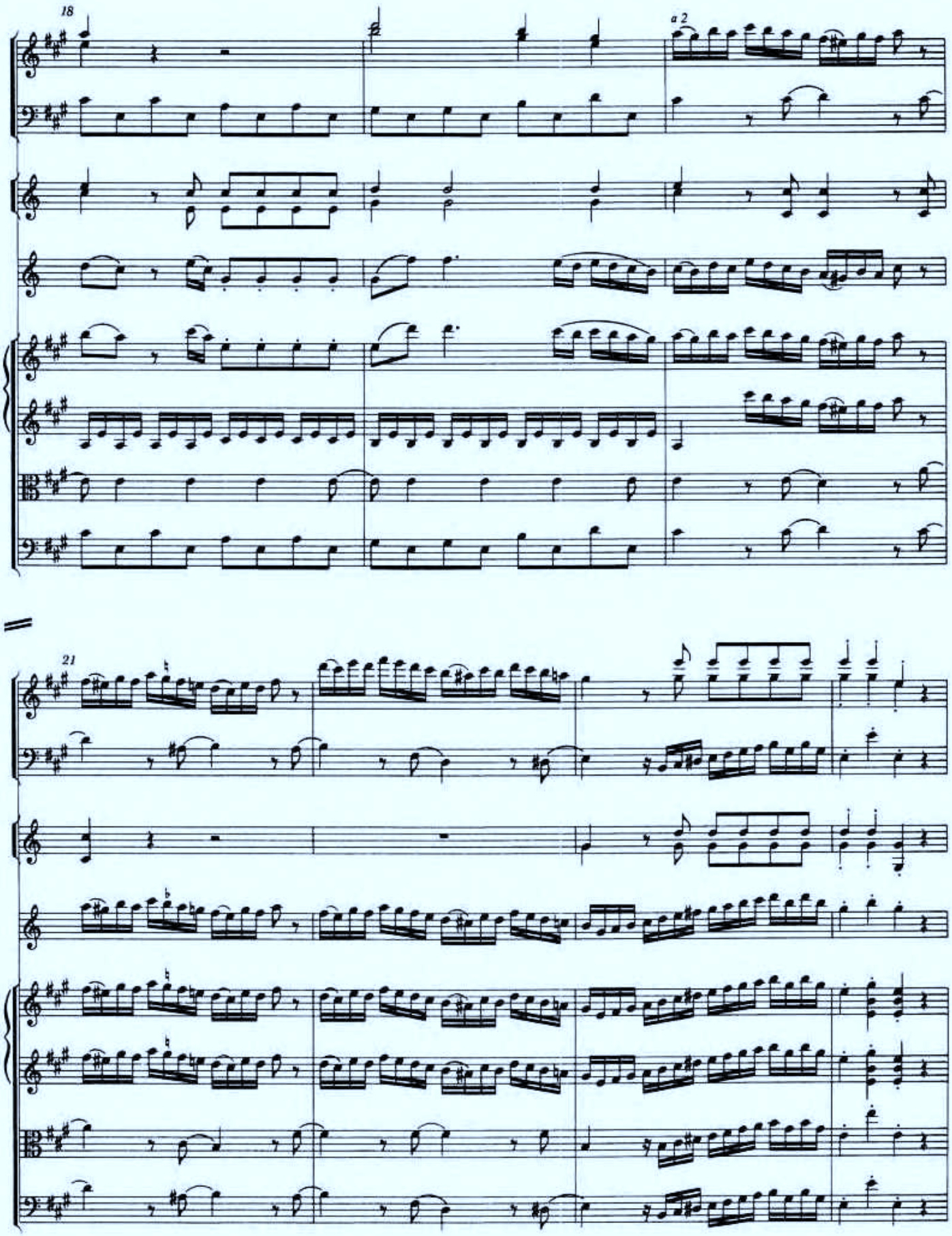


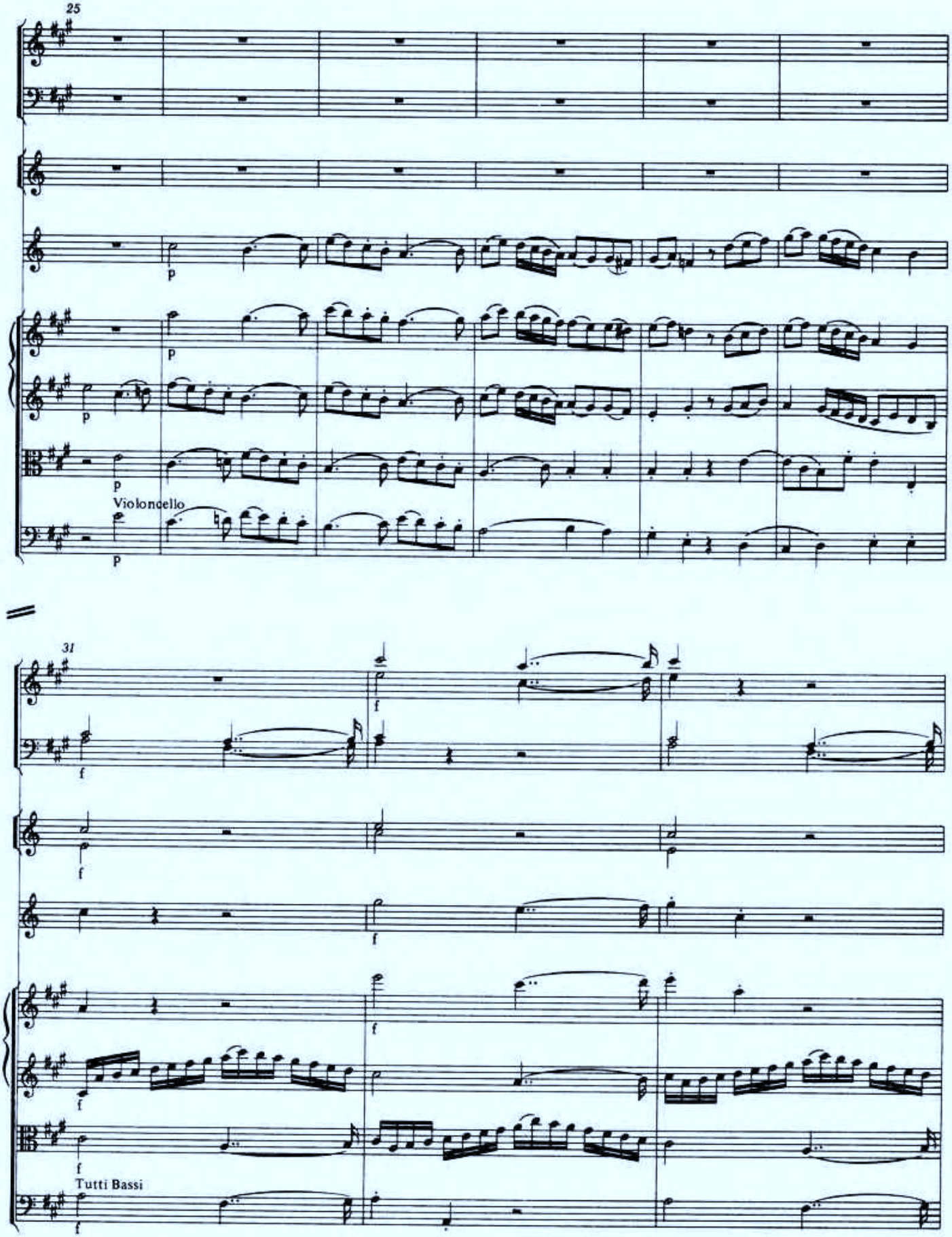
*) Vgl. Vorwort.

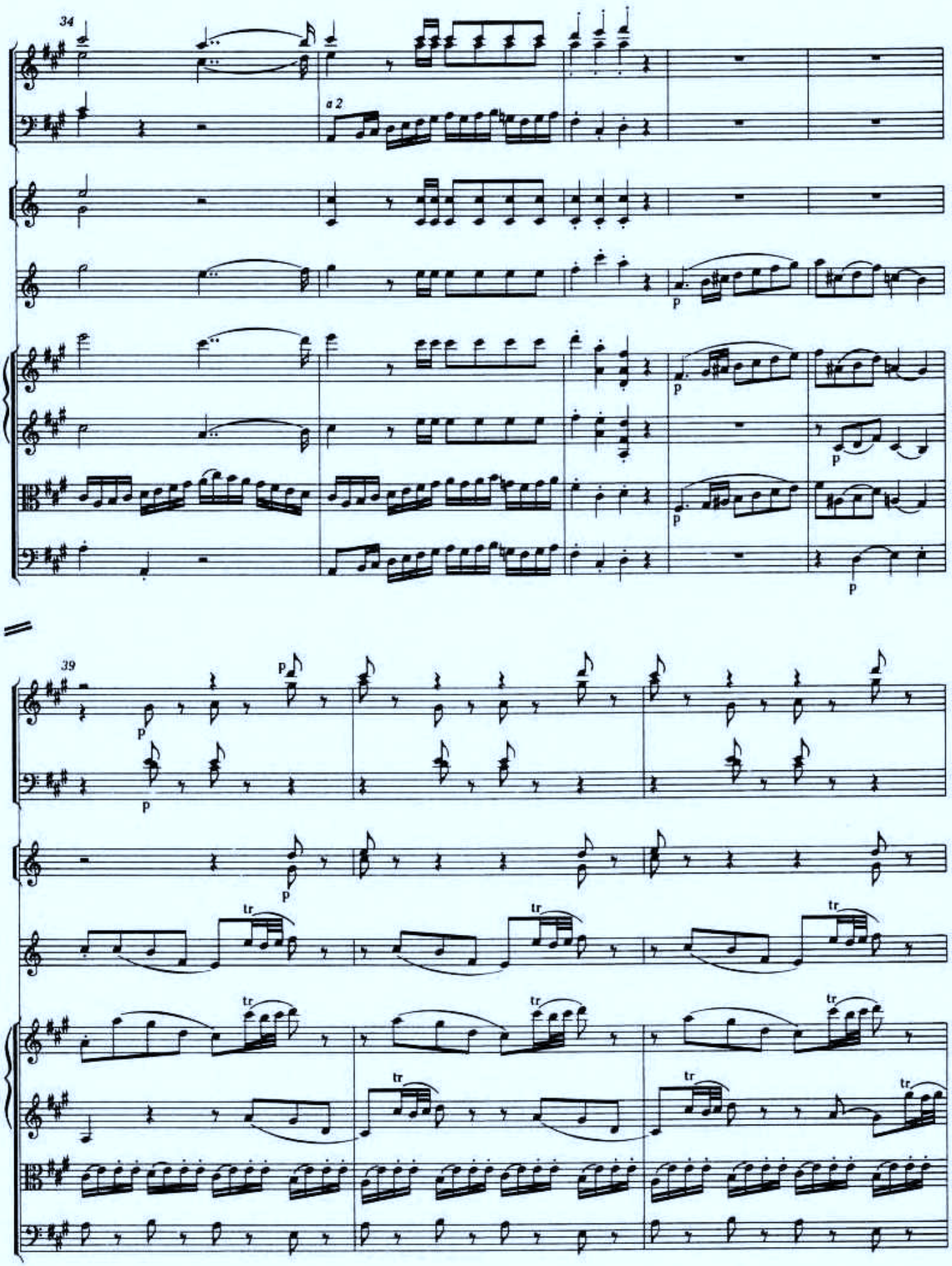
**) Zur Datierung vgl. Vorwort.

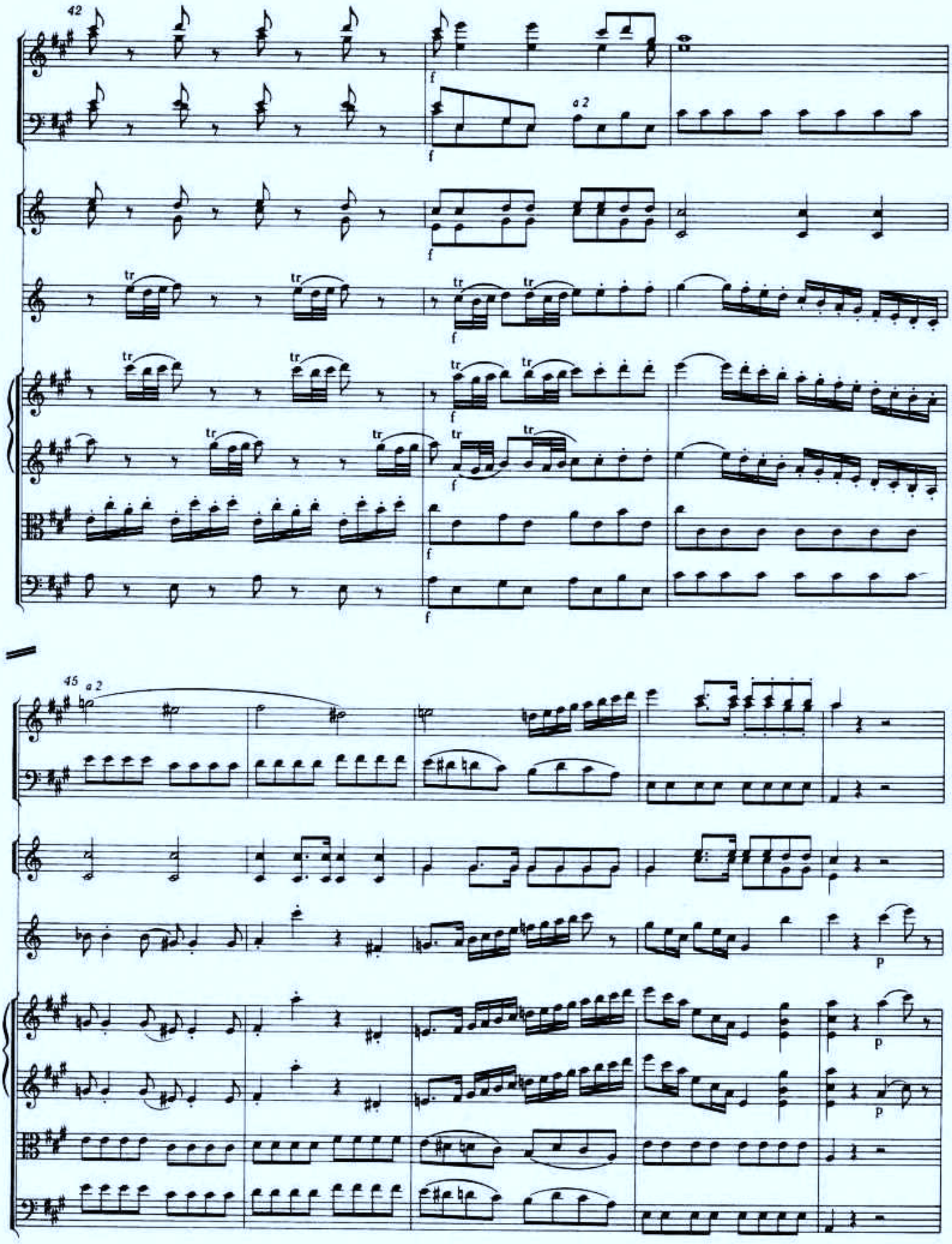
© 1977 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

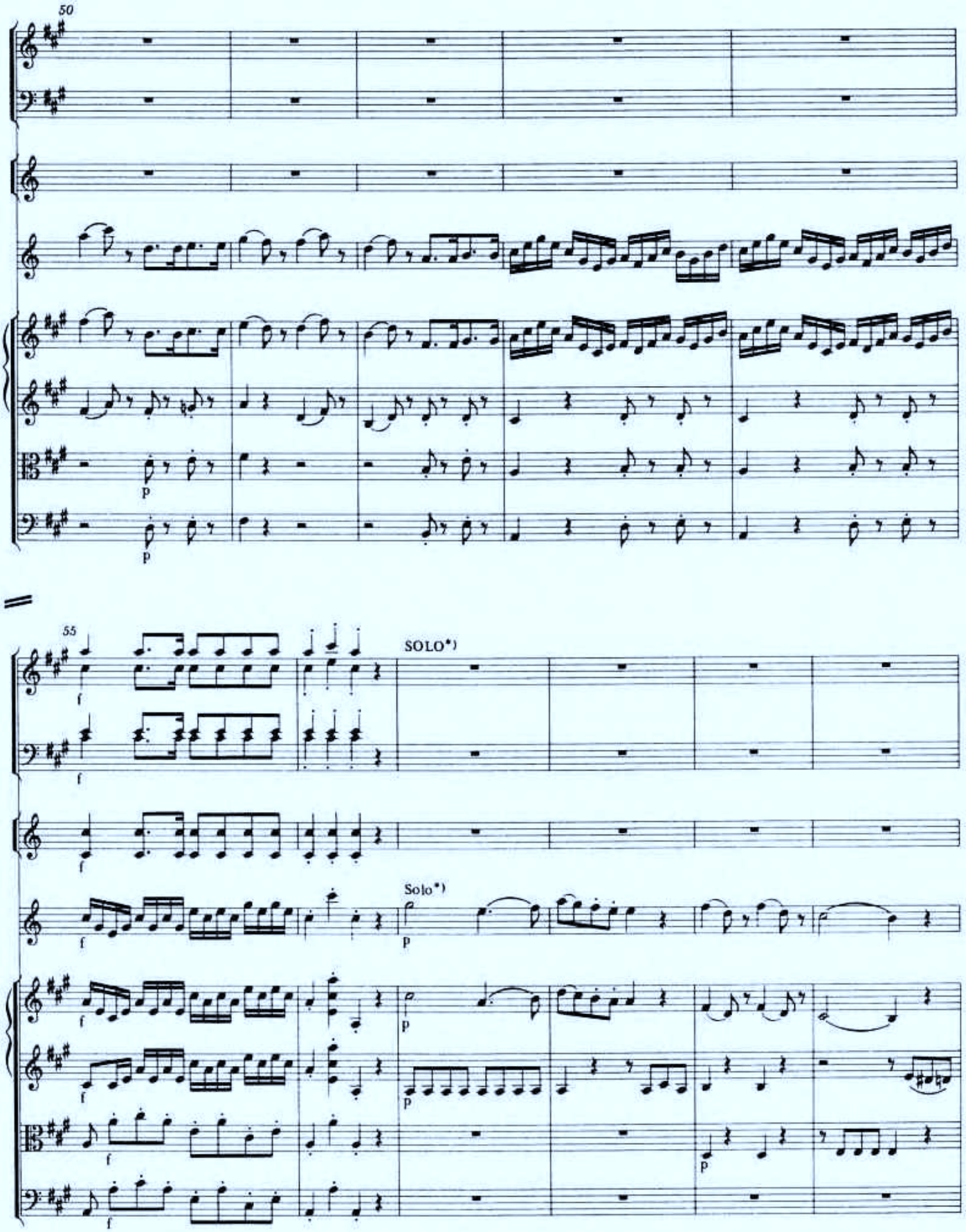

10
a 2
15
a 2
tr
tr


18
a 2
21

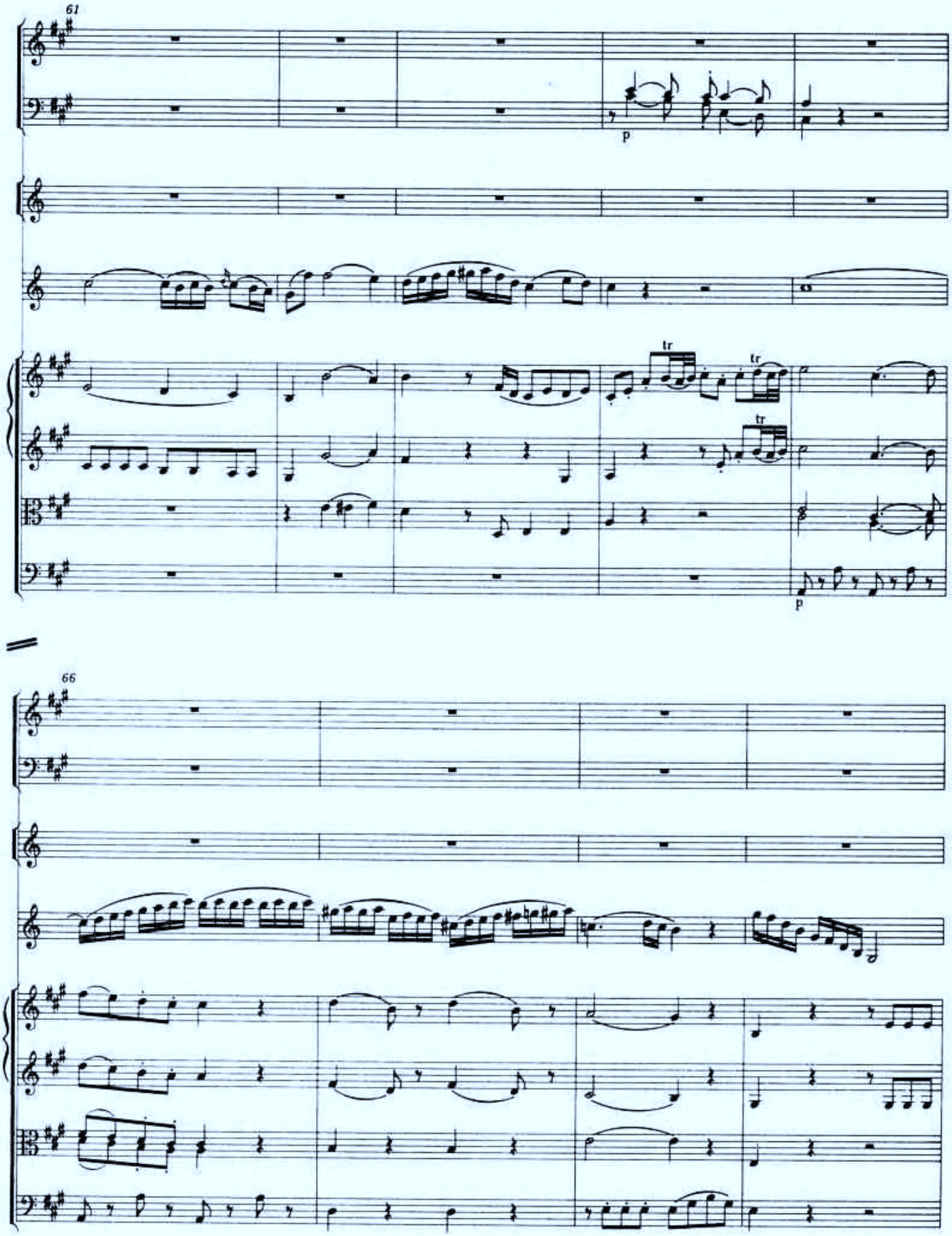

25
p
p
p
p
Violoncello
p
31
f
f
f
f
f
f
Tutti Bassi
f

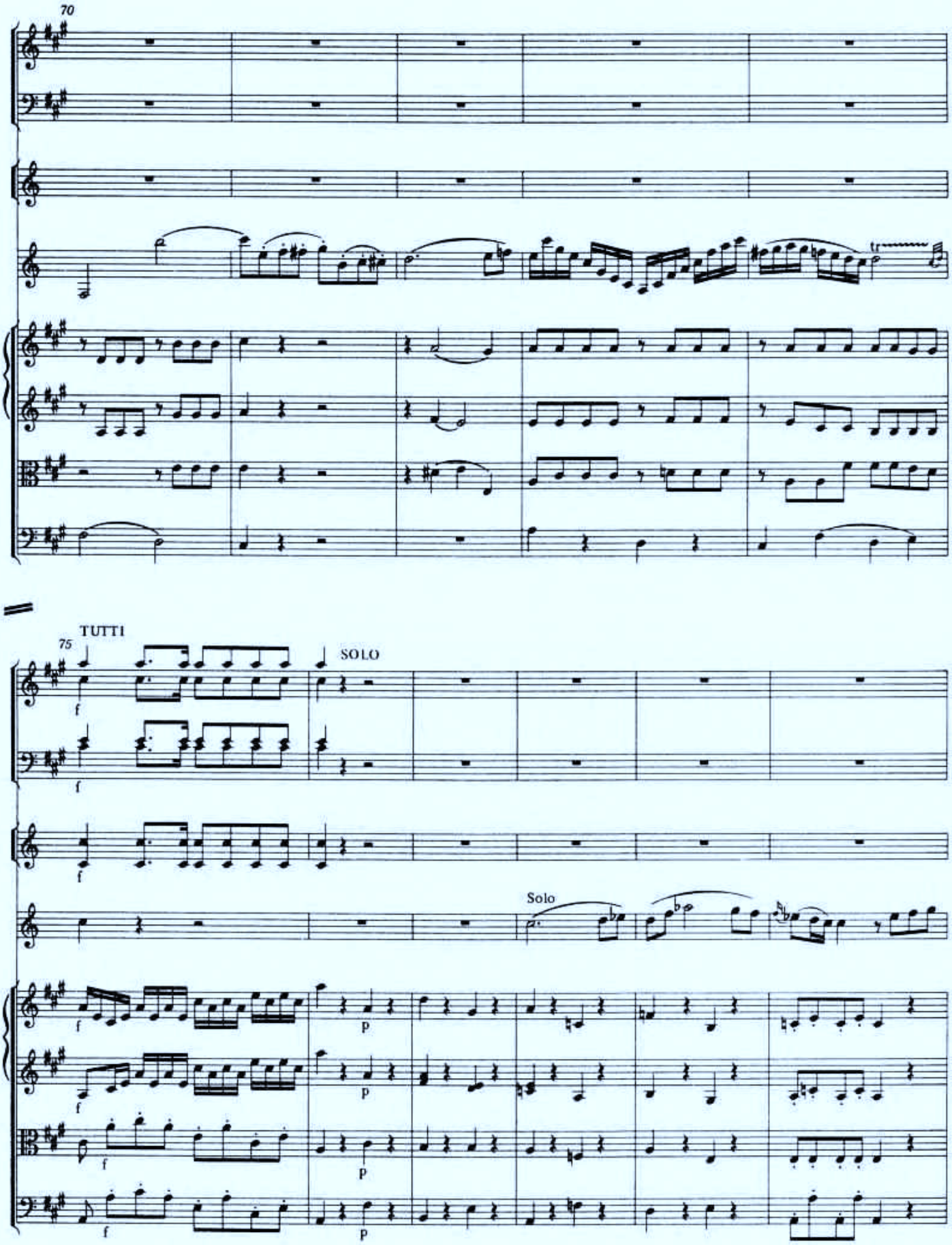

34
a 2
p
39
p
tr

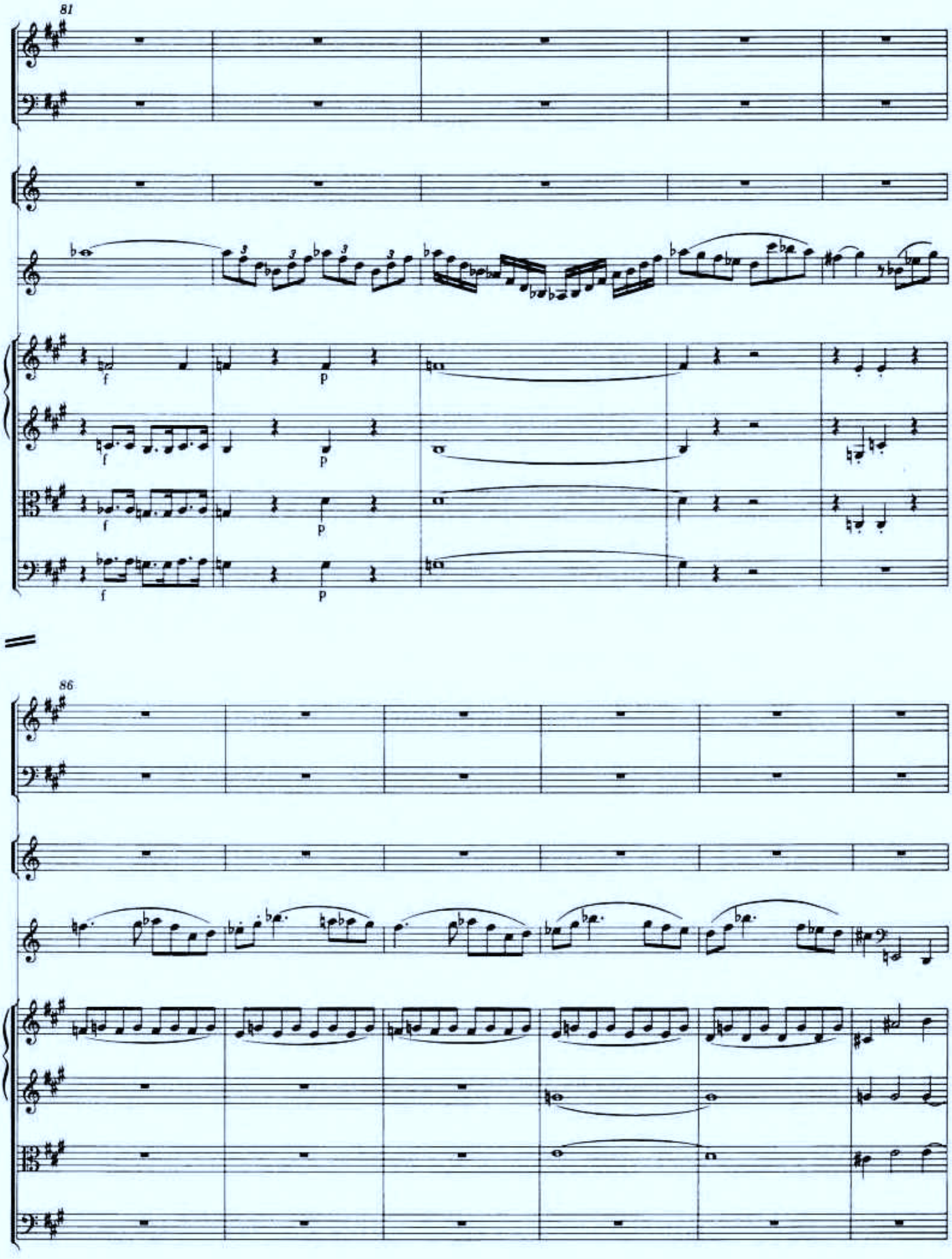

42
a 2
45
a 2

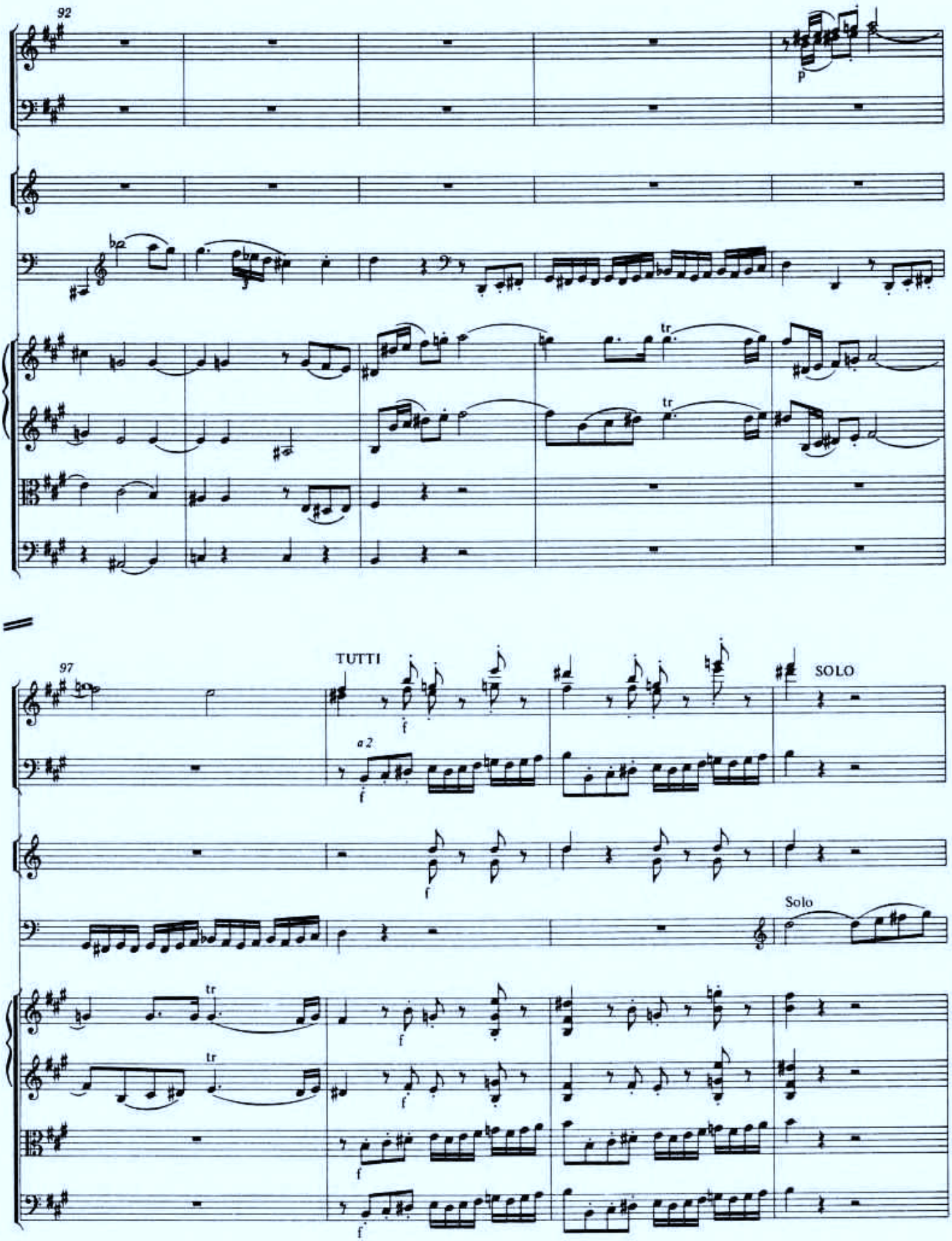


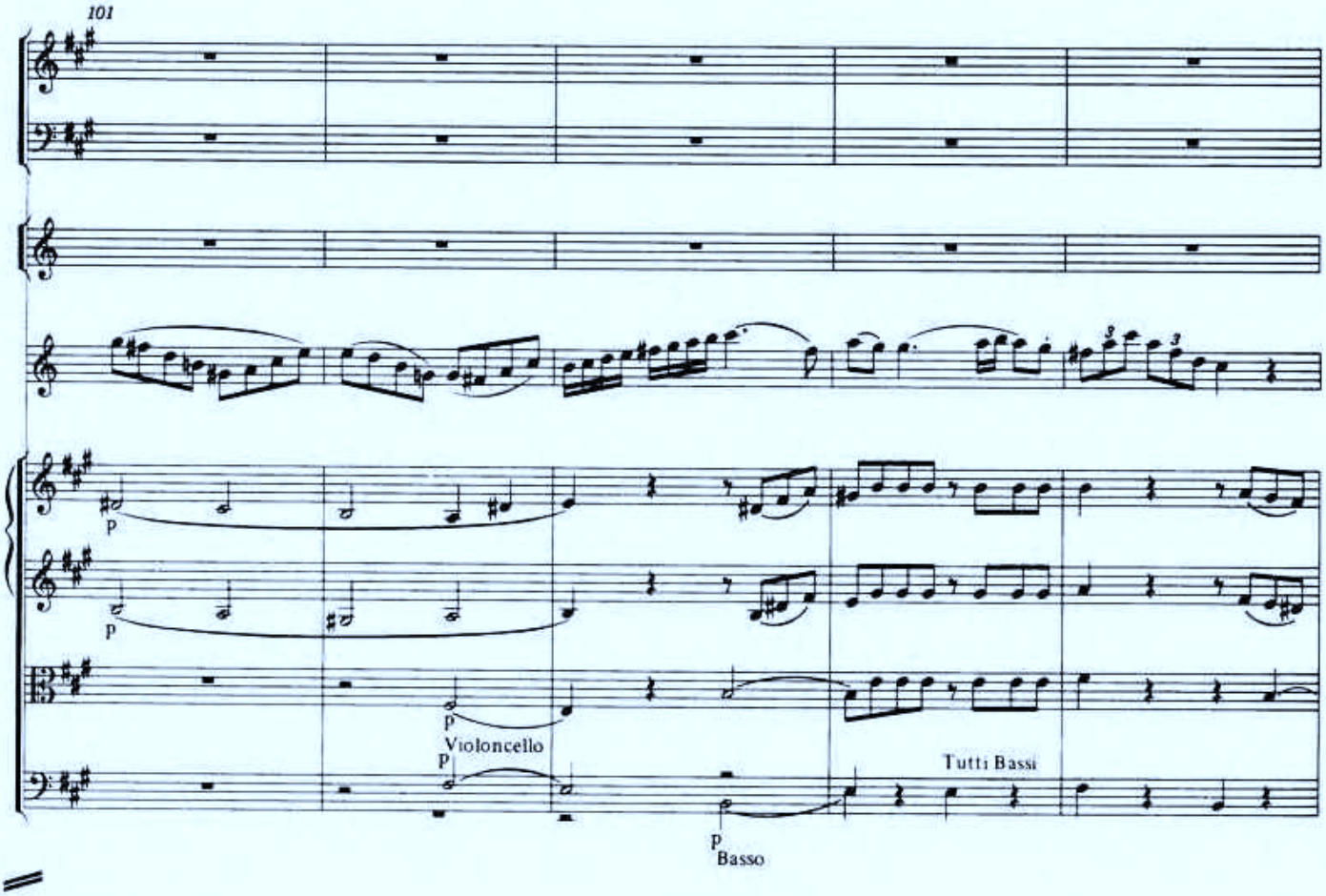
*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort.

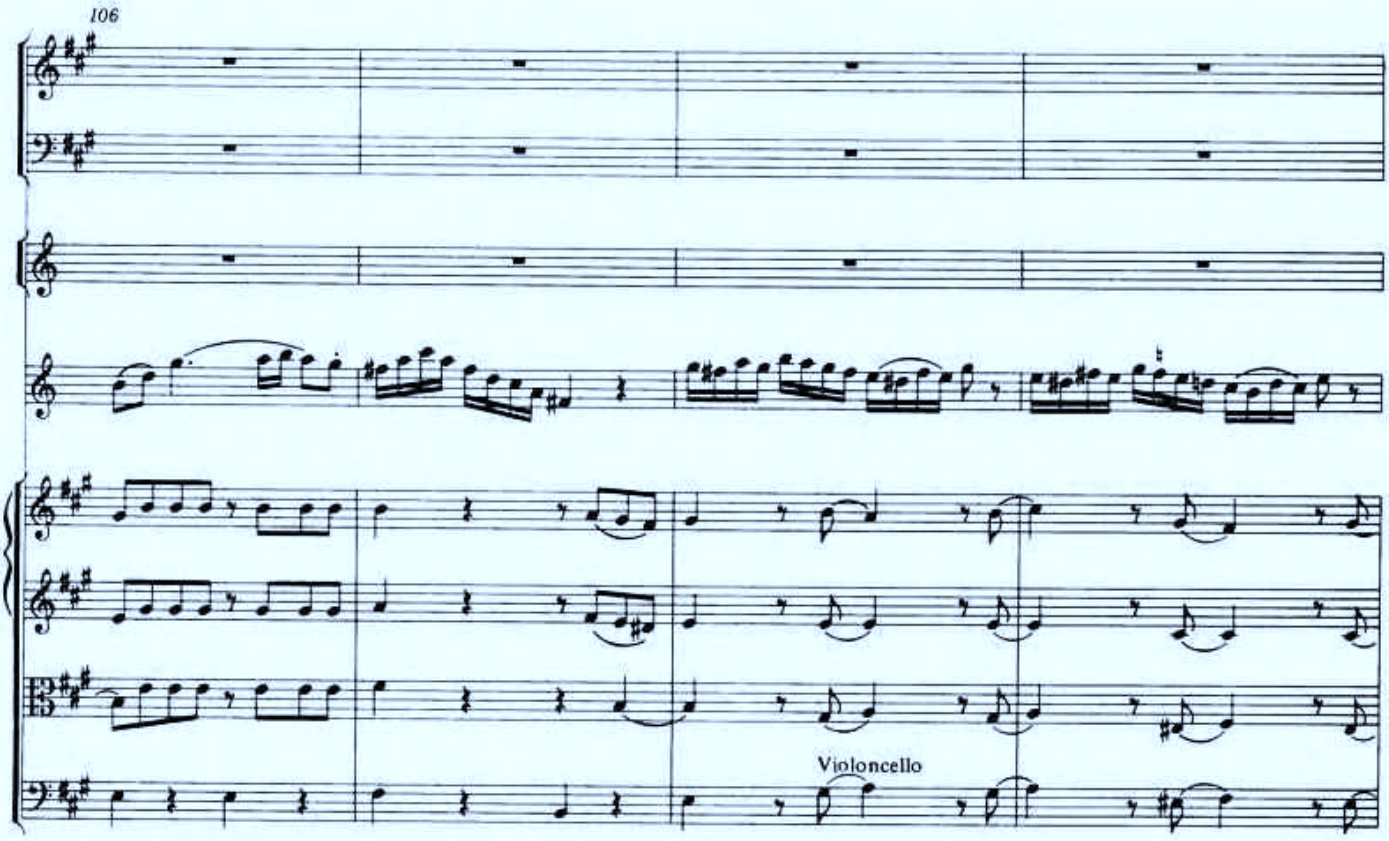

61
p
tr
tr
tr
p
66

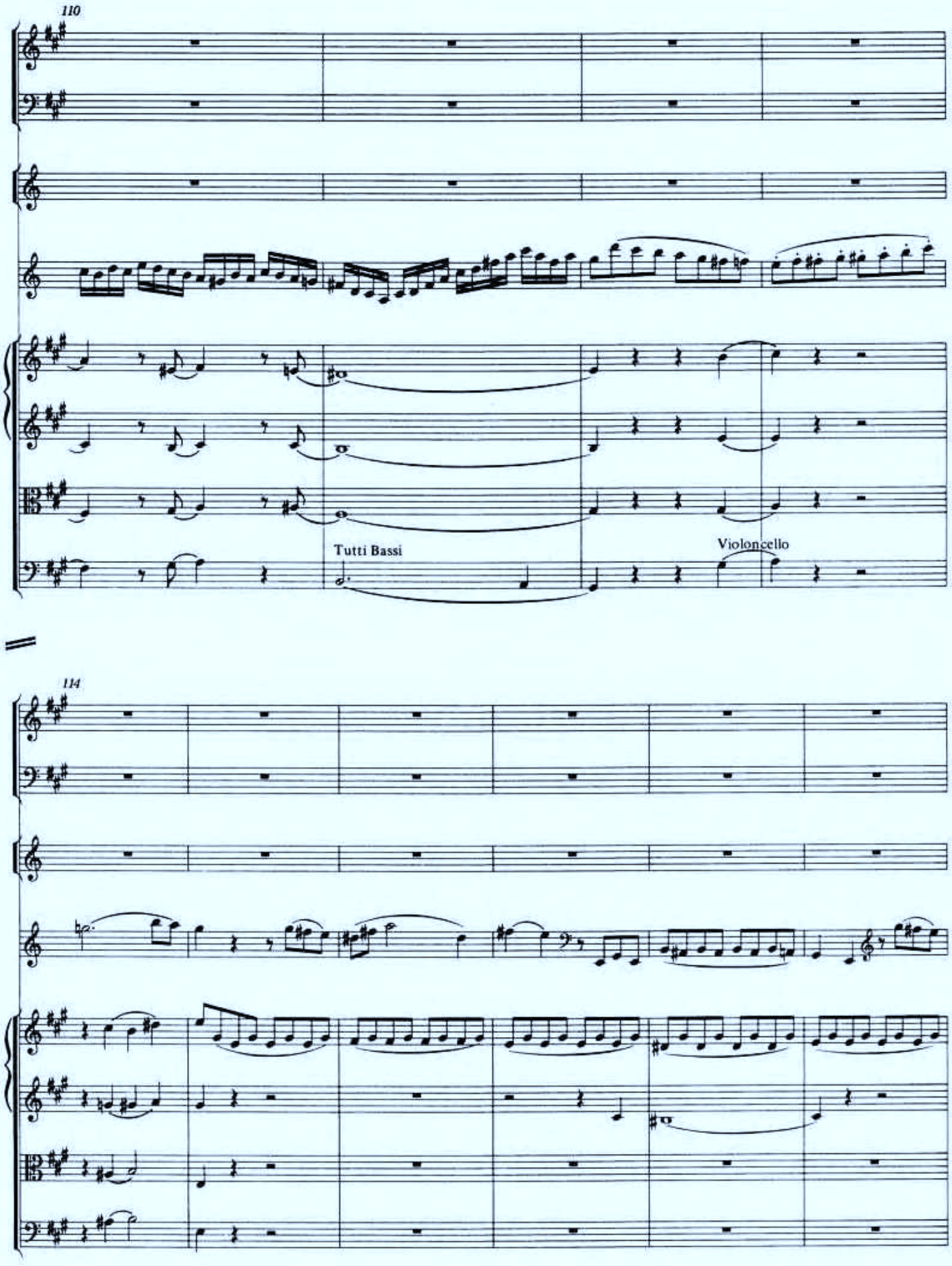

70
TUTTI
75
SOLO
Solo
f
p

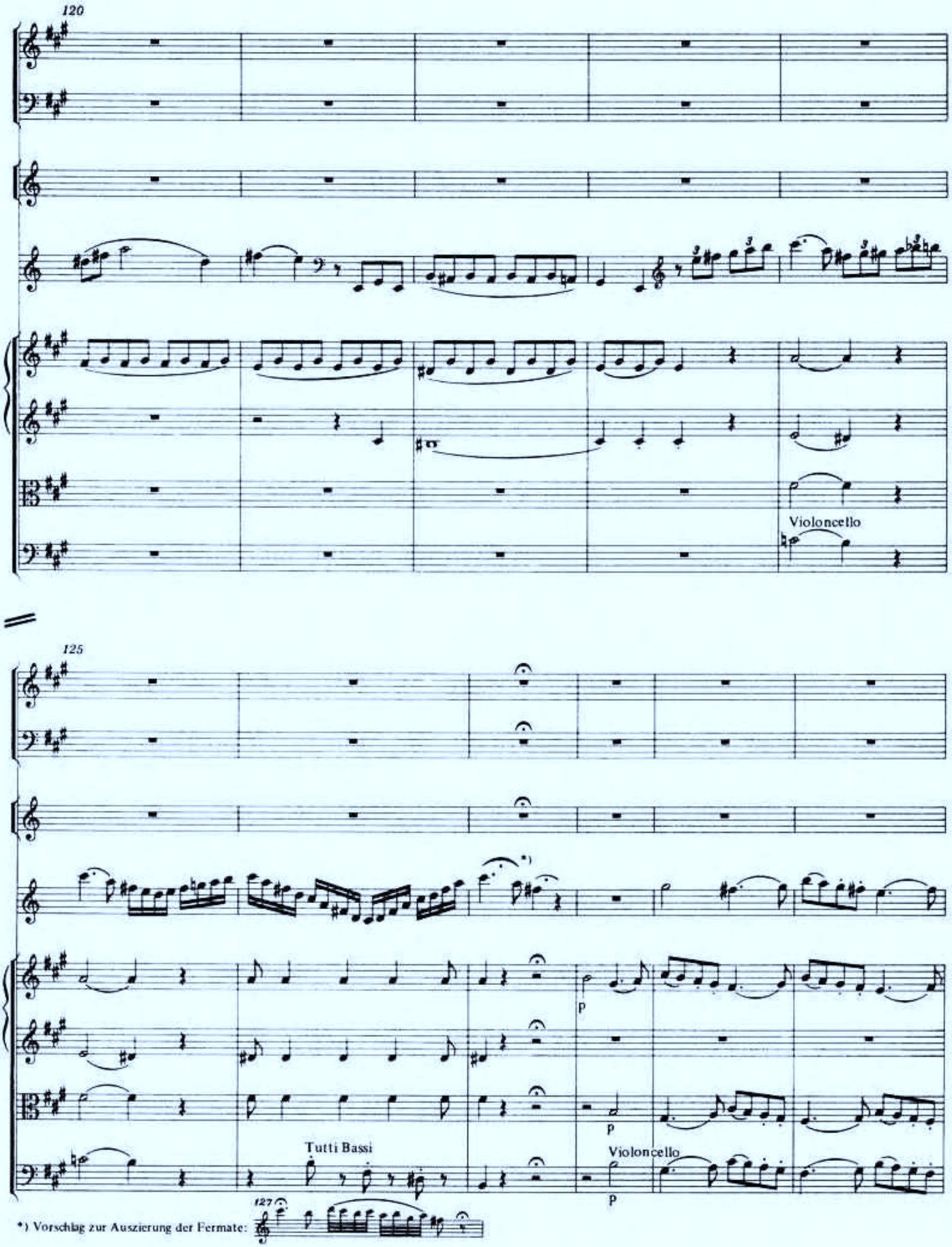

81
f
p
86

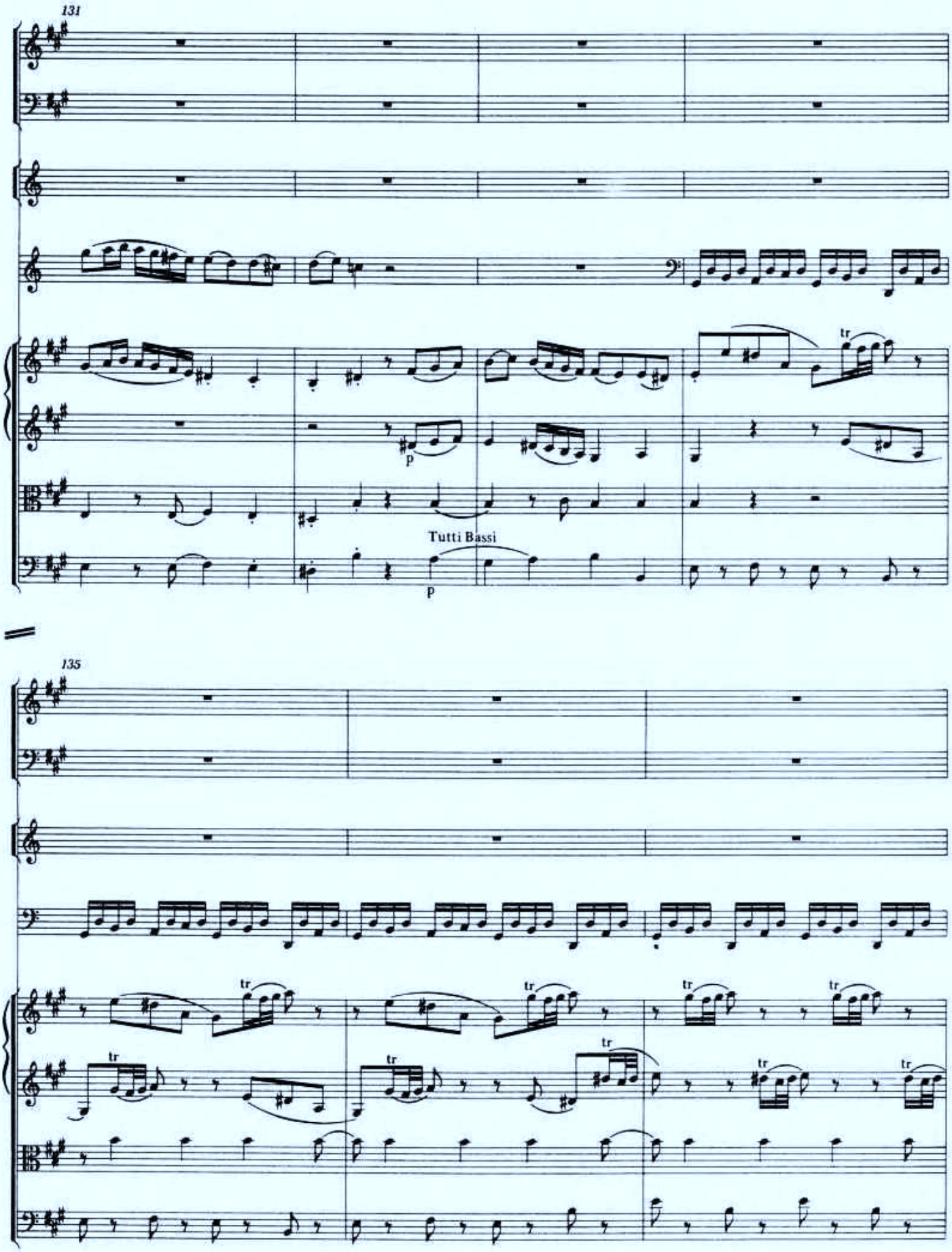

92
p
tr
tr
97
TUTTI
f
a 2
f
SOLO
f
Solo
tr
tr
f
f
f
f

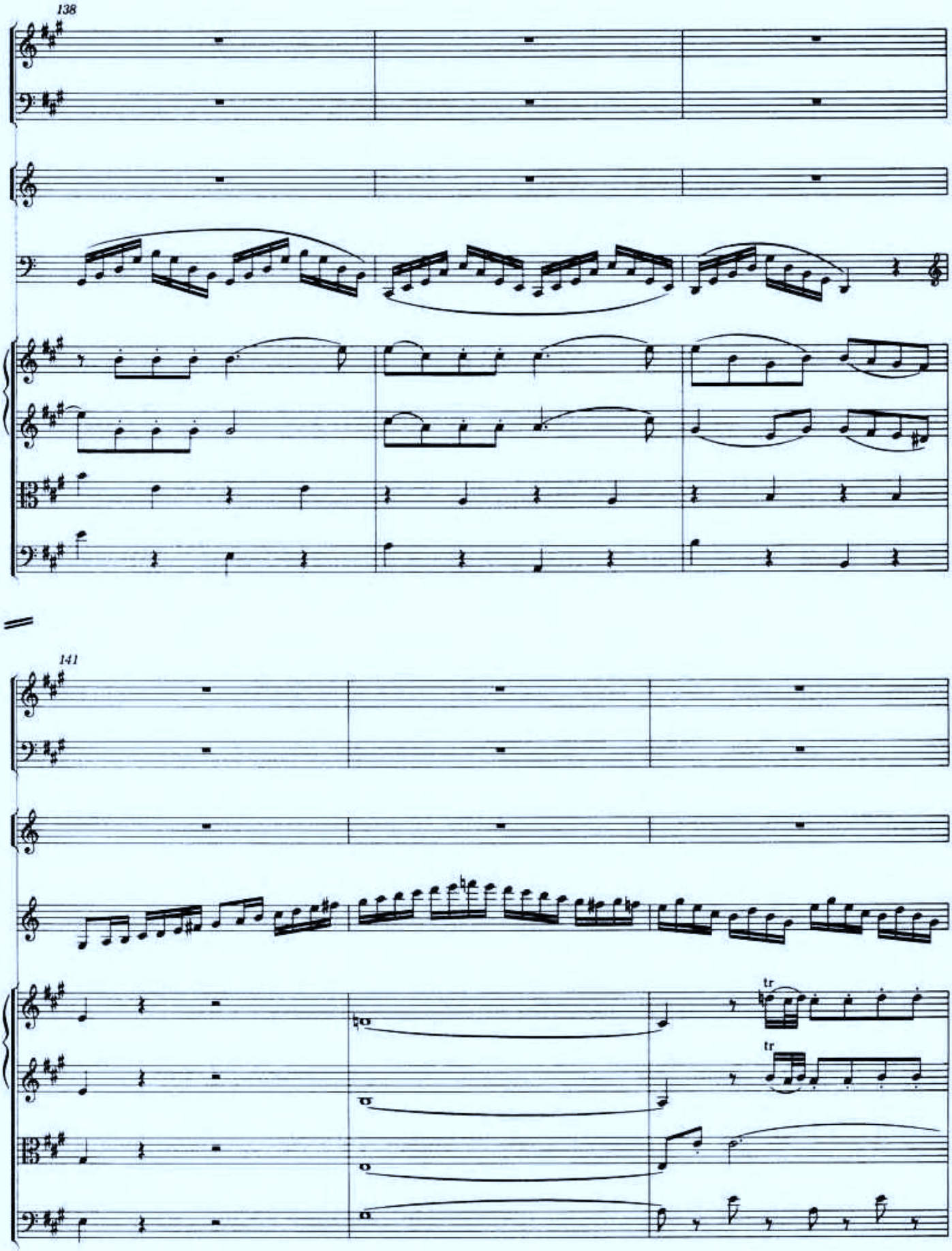

101
p
p
p
Violoncello
p
Tutti Bassi
p
Basso

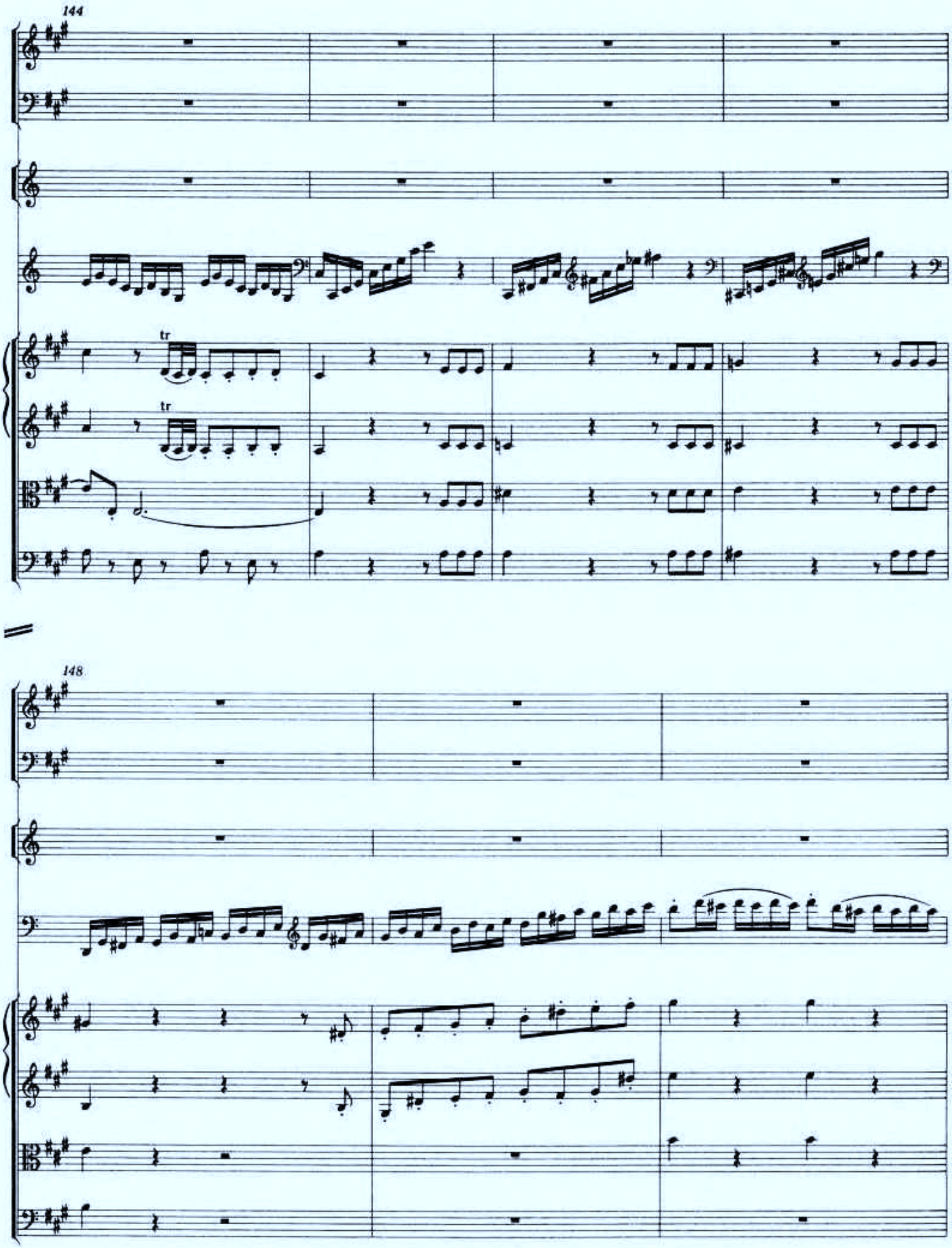

106
Violoncello

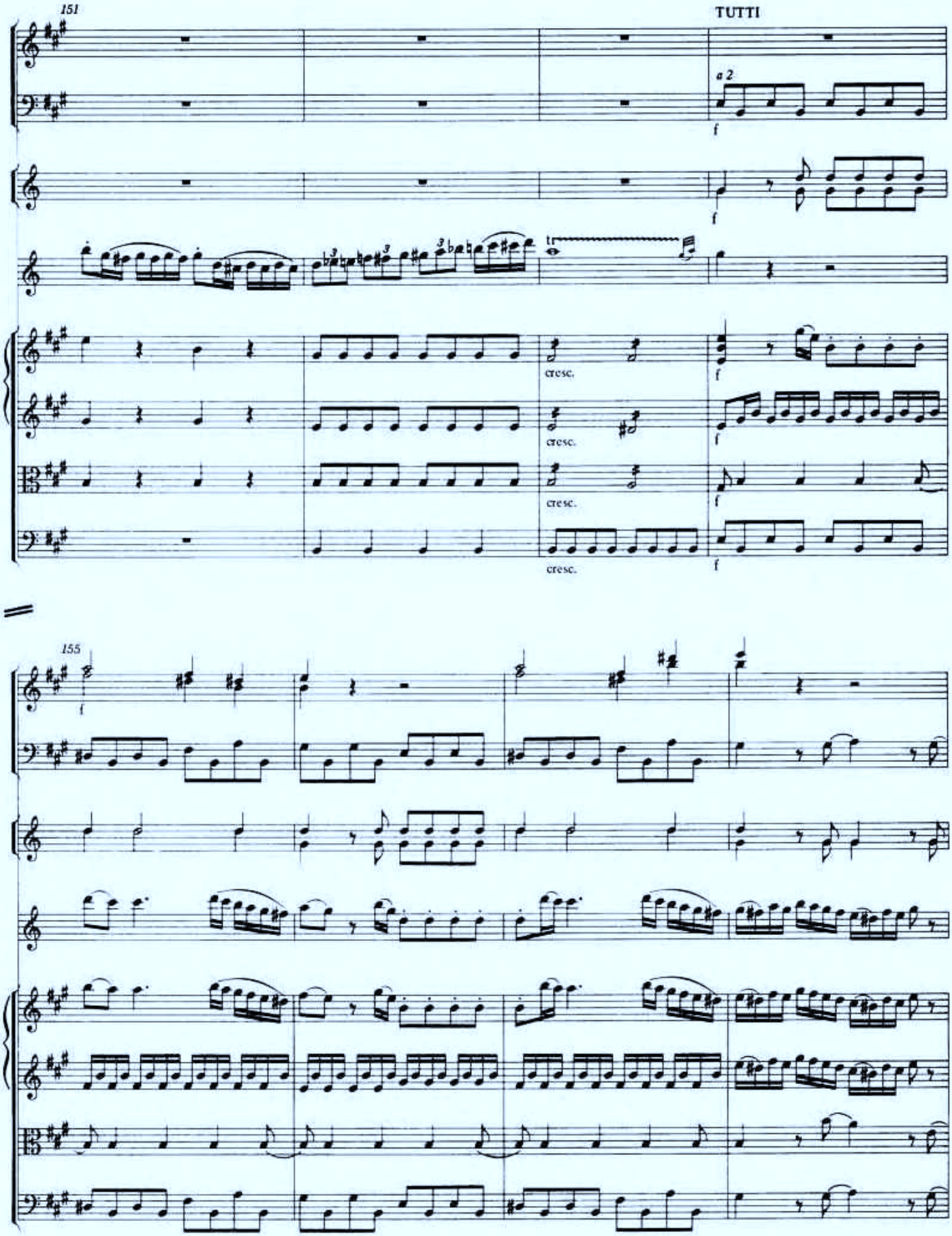

110
Tutti Bassi
Violoncello
114

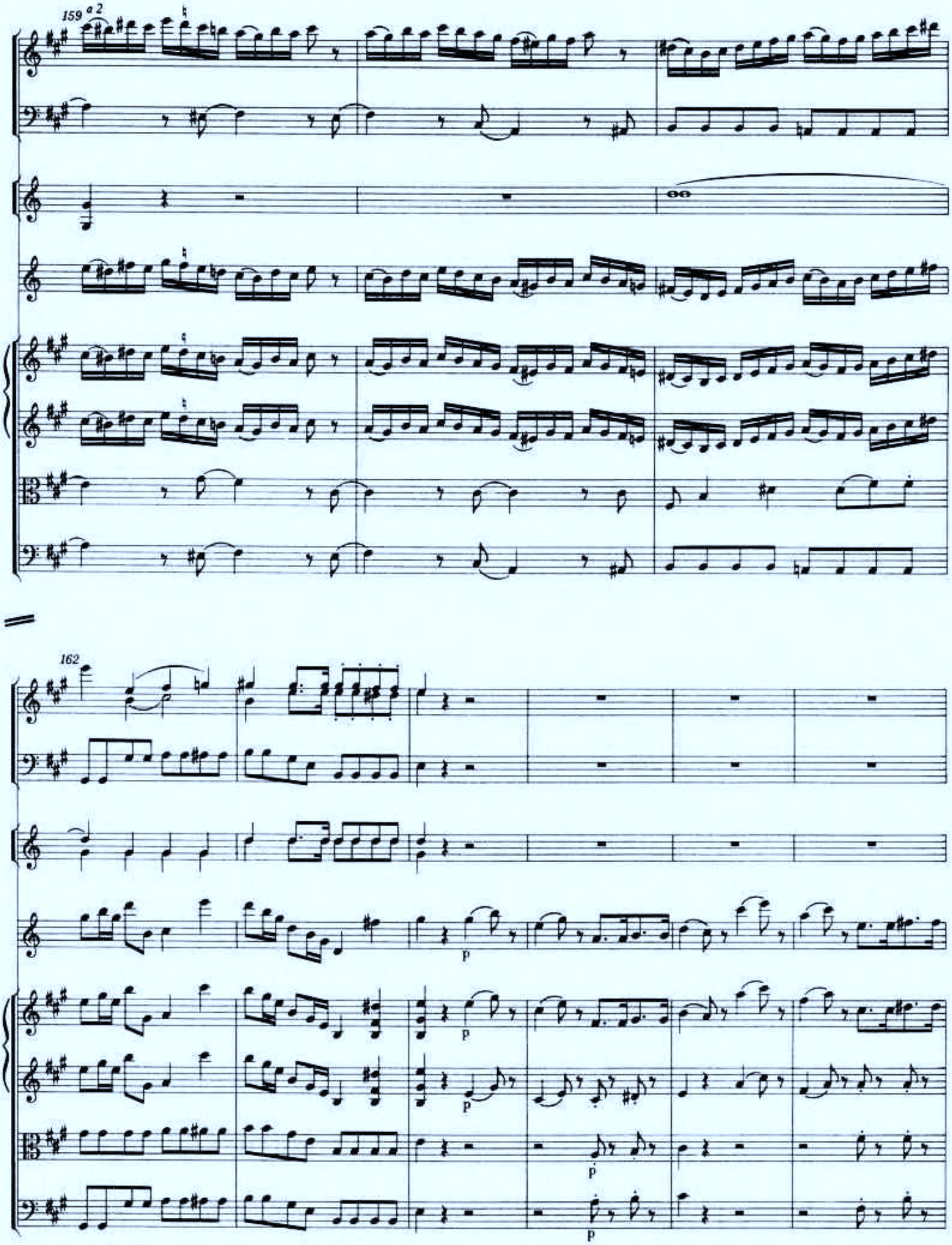

120
Violoncello
125
*)
p
p
Tutti Bassi
Violoncello
p
127
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

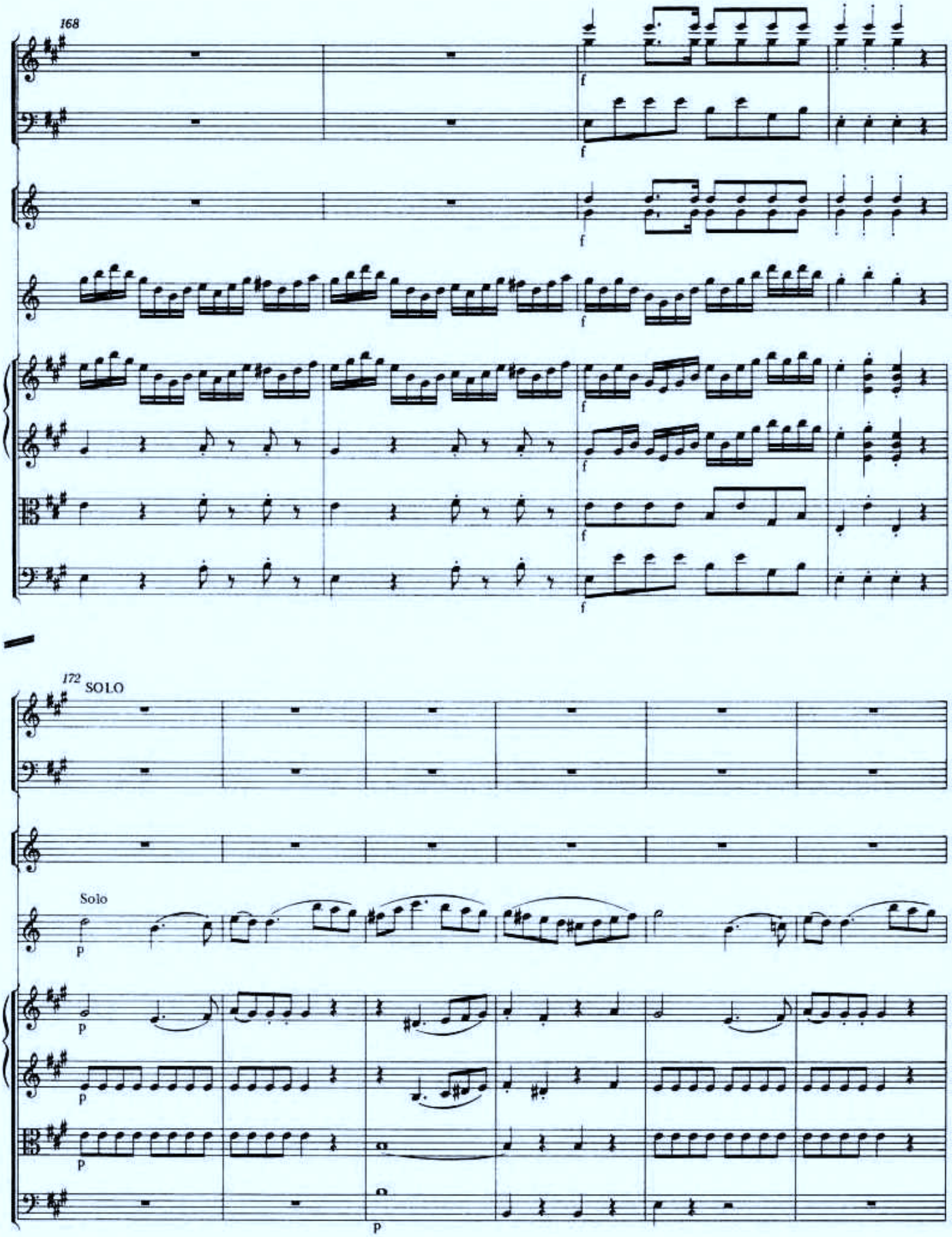

131
tr
p
Tutti Bassi
p
135
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

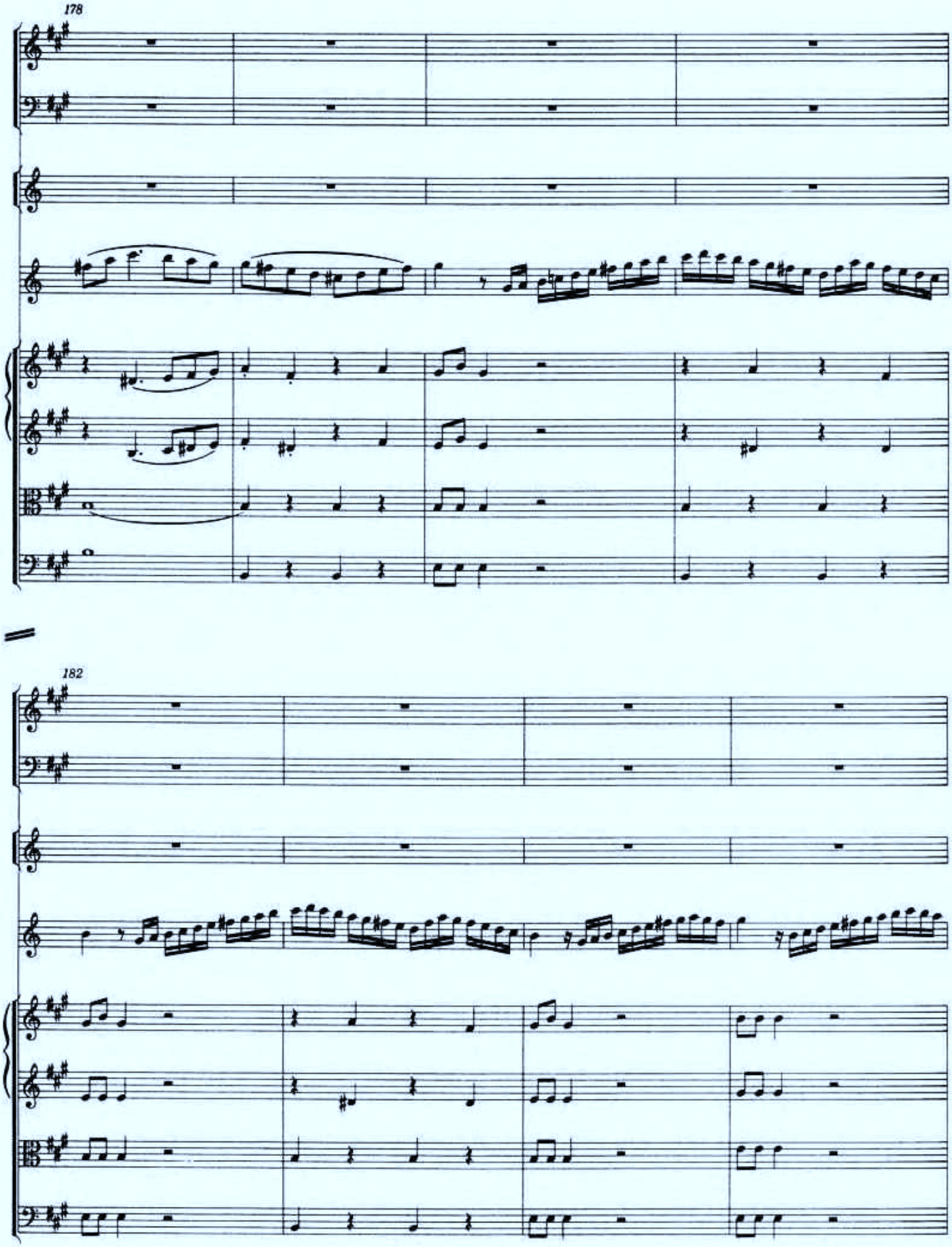

138
141
tr
tr

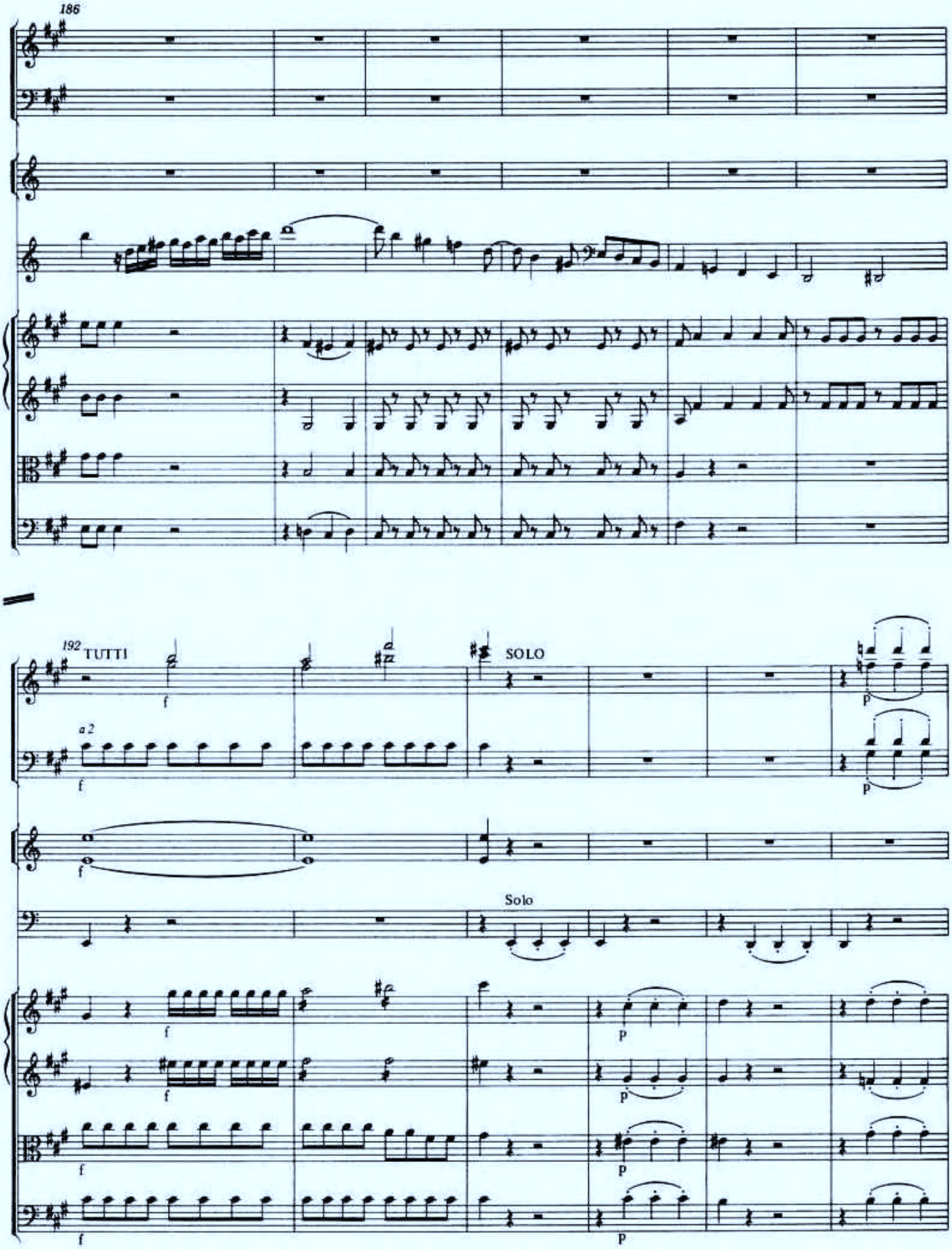

144
tr
tr
148

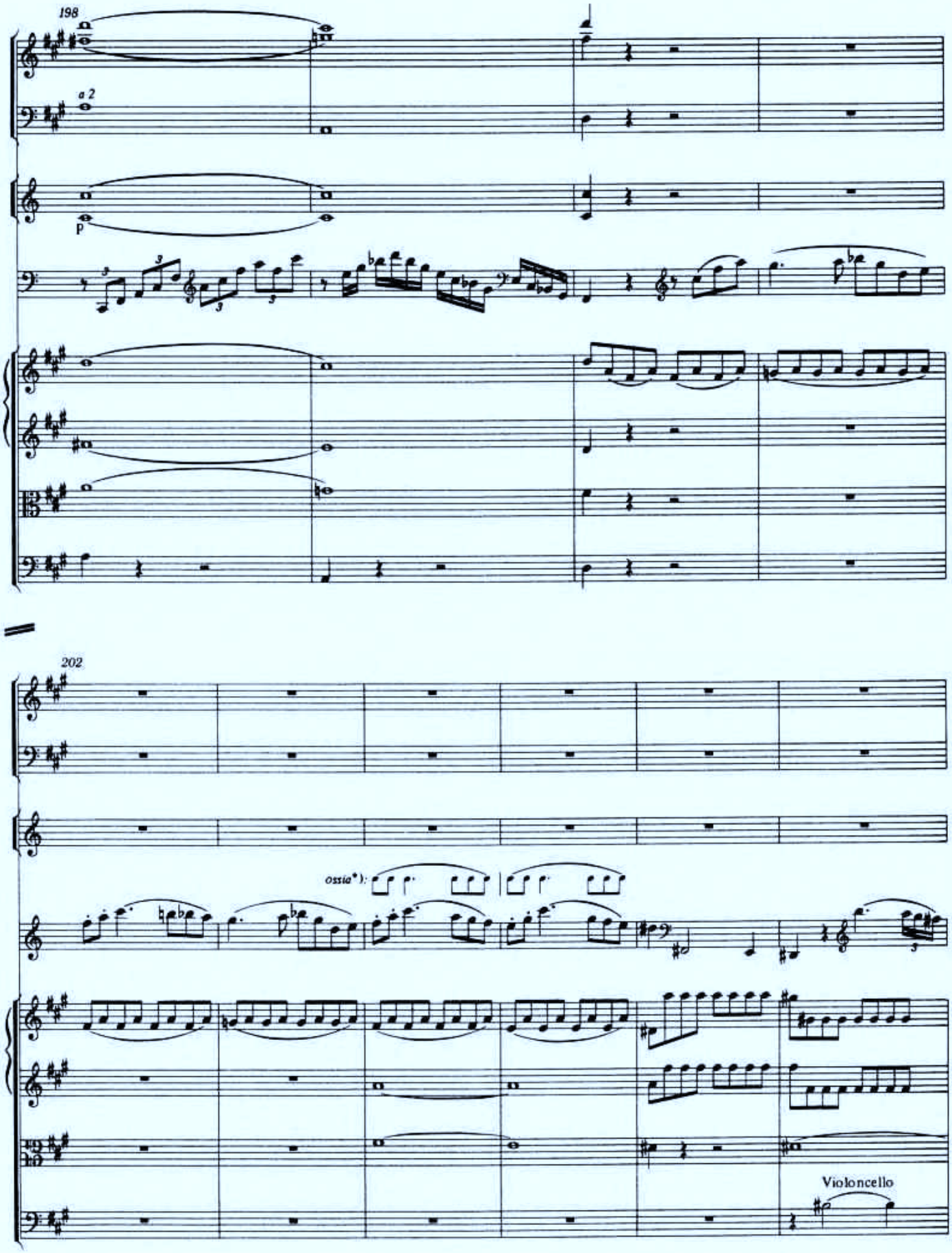

151
TUTTI
a 2
f
cresc.
155


159
a 2
162
p
p
p
p

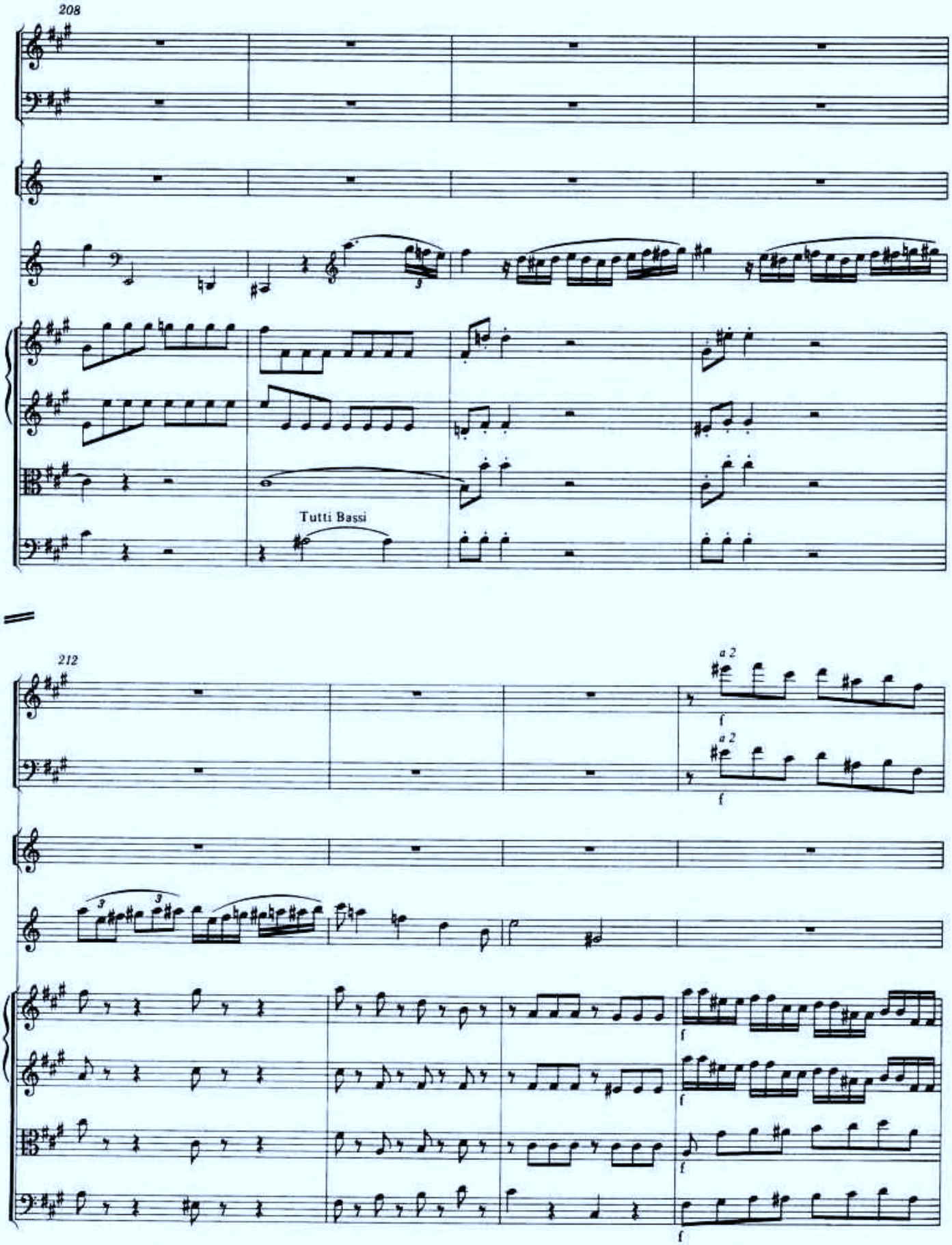

168
f
172
SOLO
Solo
p

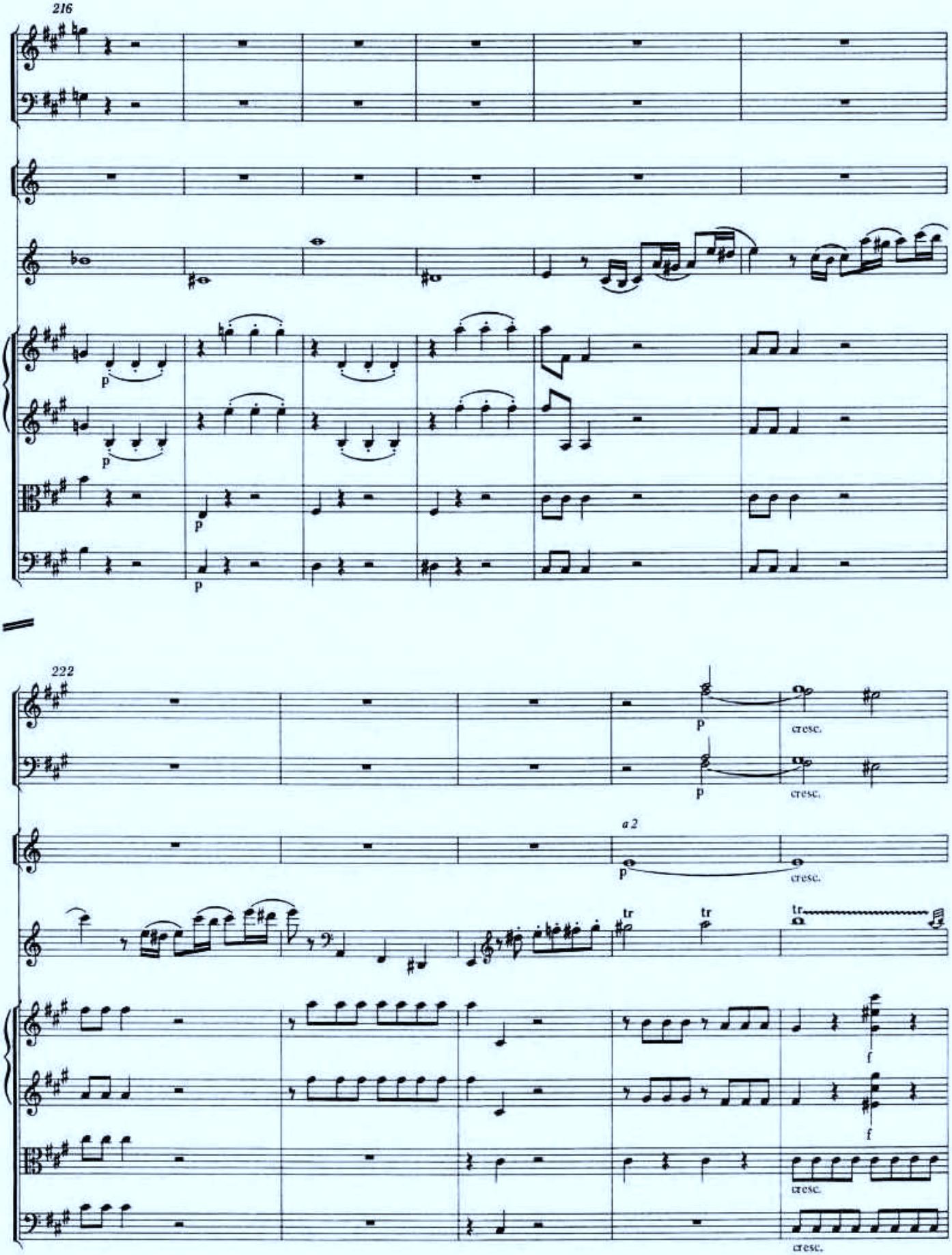

178
182

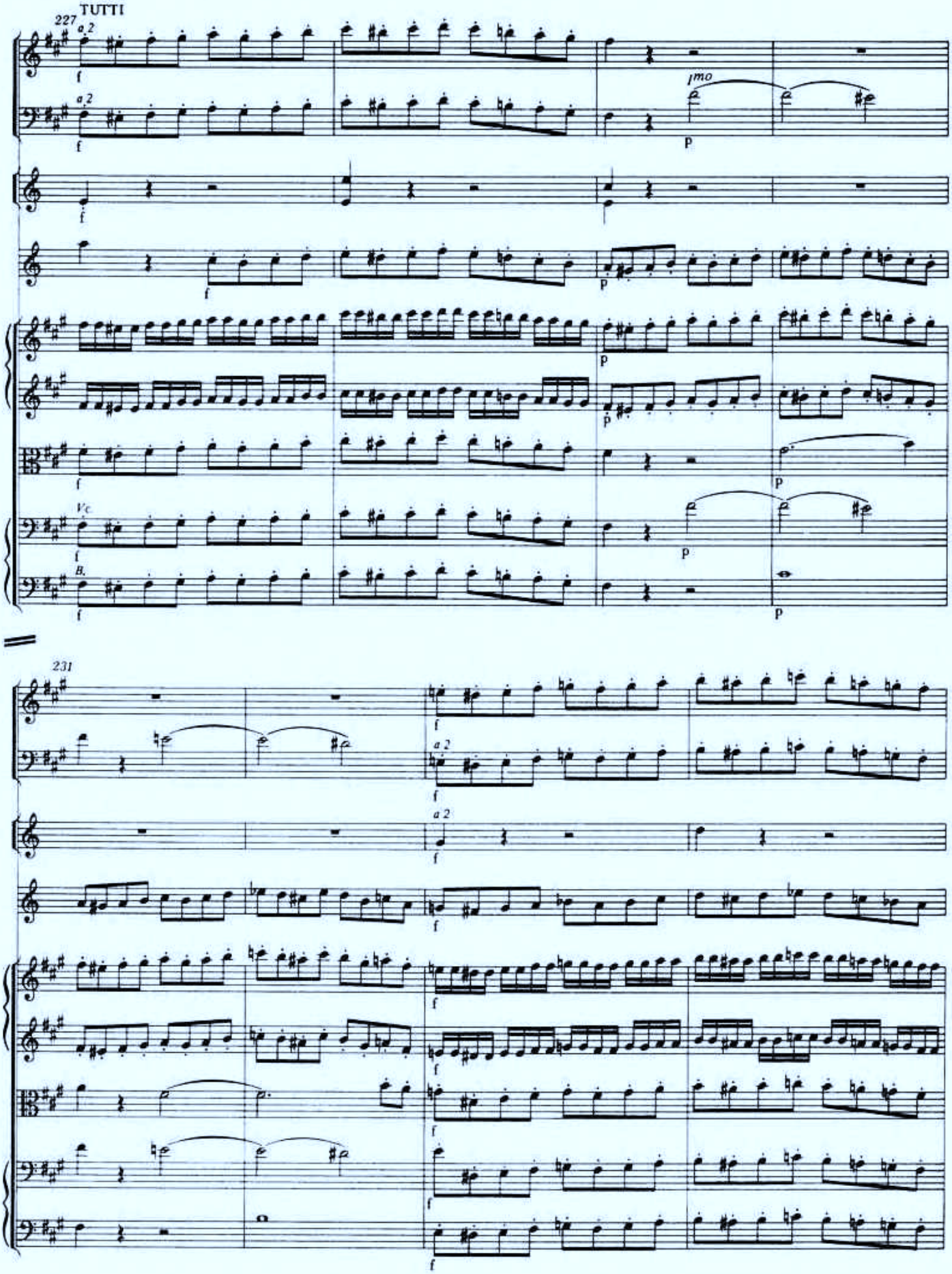

186
192
TUTTI
SOLO
a 2
Solo

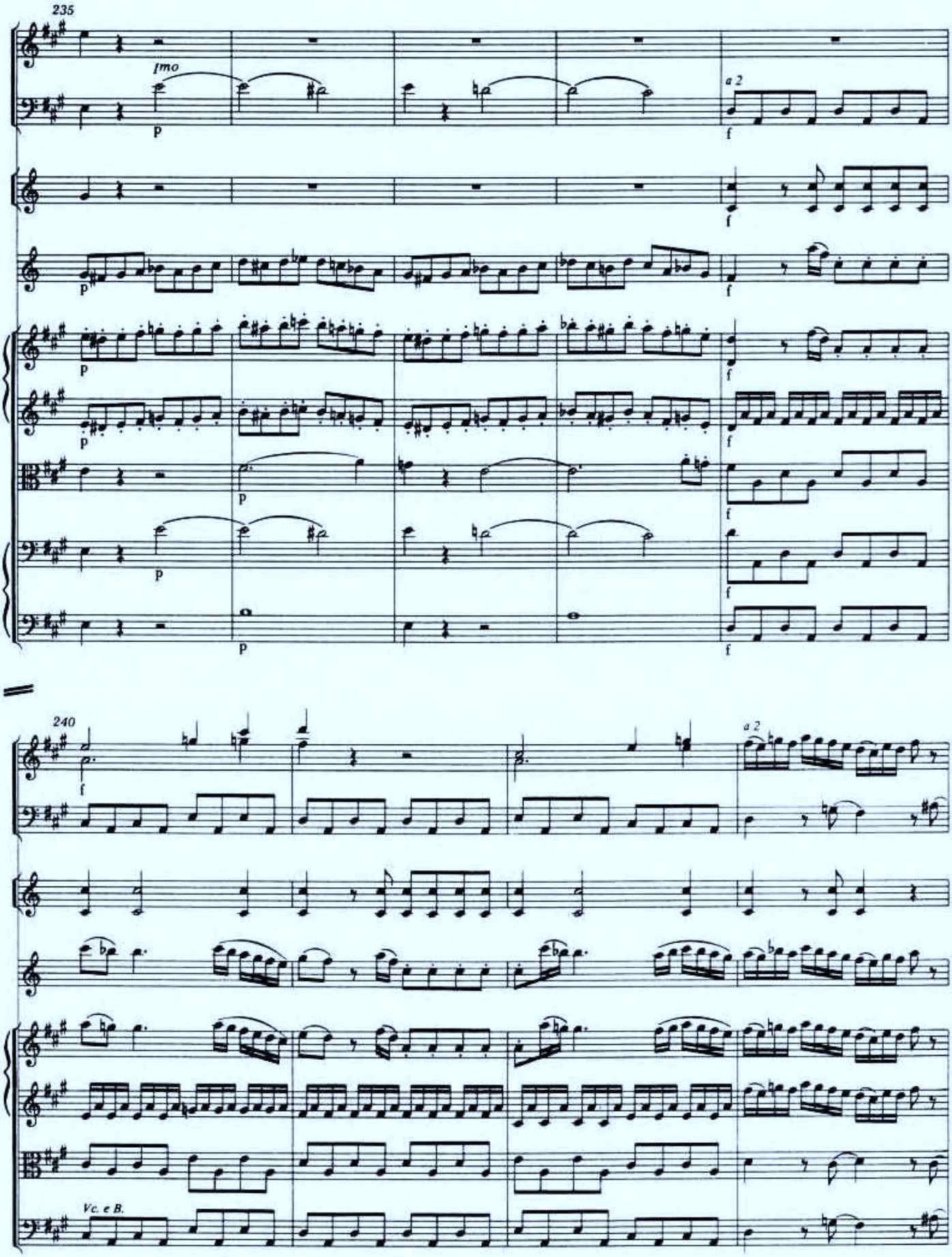


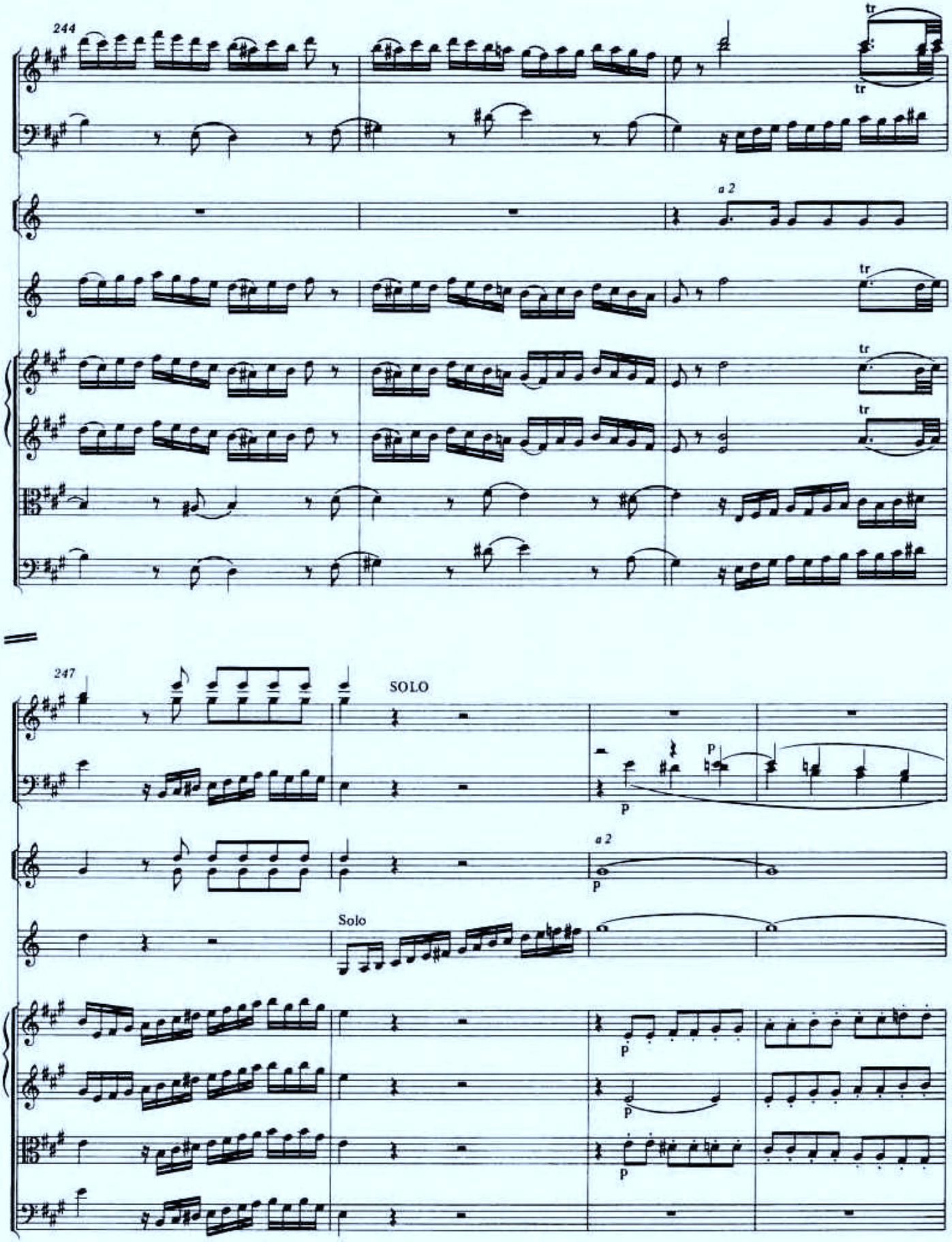
*) Vgl. T. 89-90.

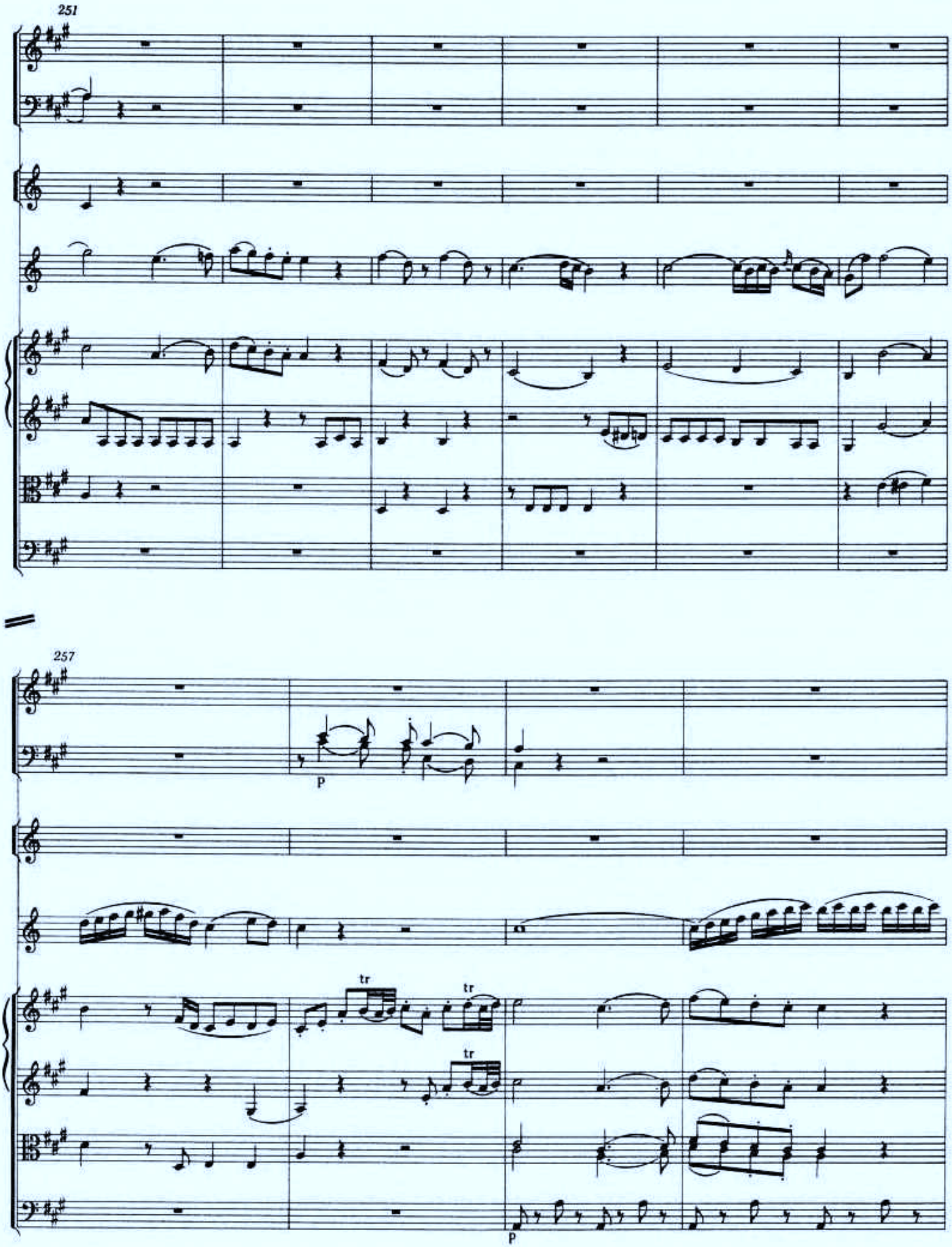

208
Tutti Bassi
212
a 2
f
a 2
f
f
f
f
f

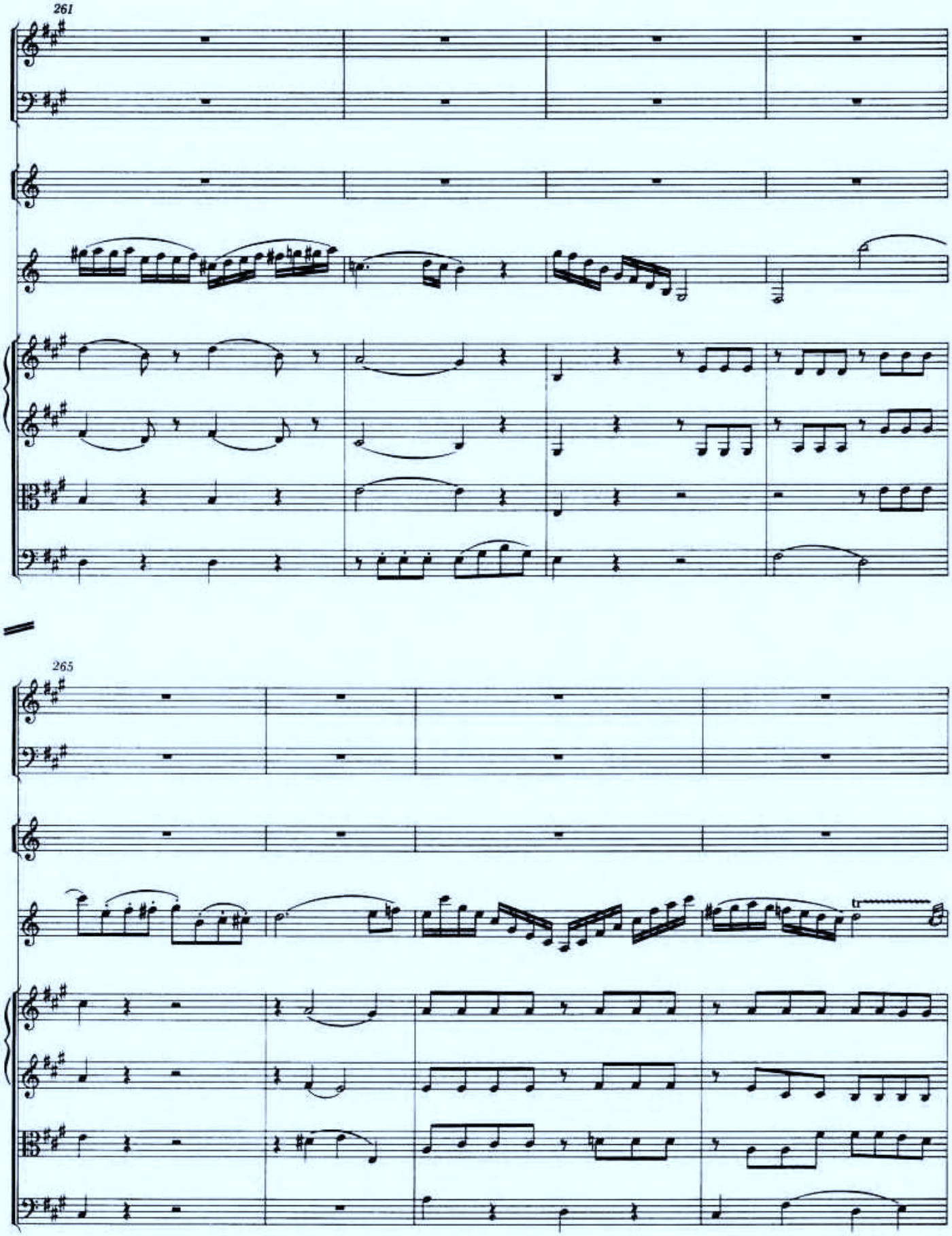

216
p
p
p
p
222
p
cresc.
p
cresc.
a 2
p
cresc.
tr
tr
tr
f
f
cresc.
cresc.

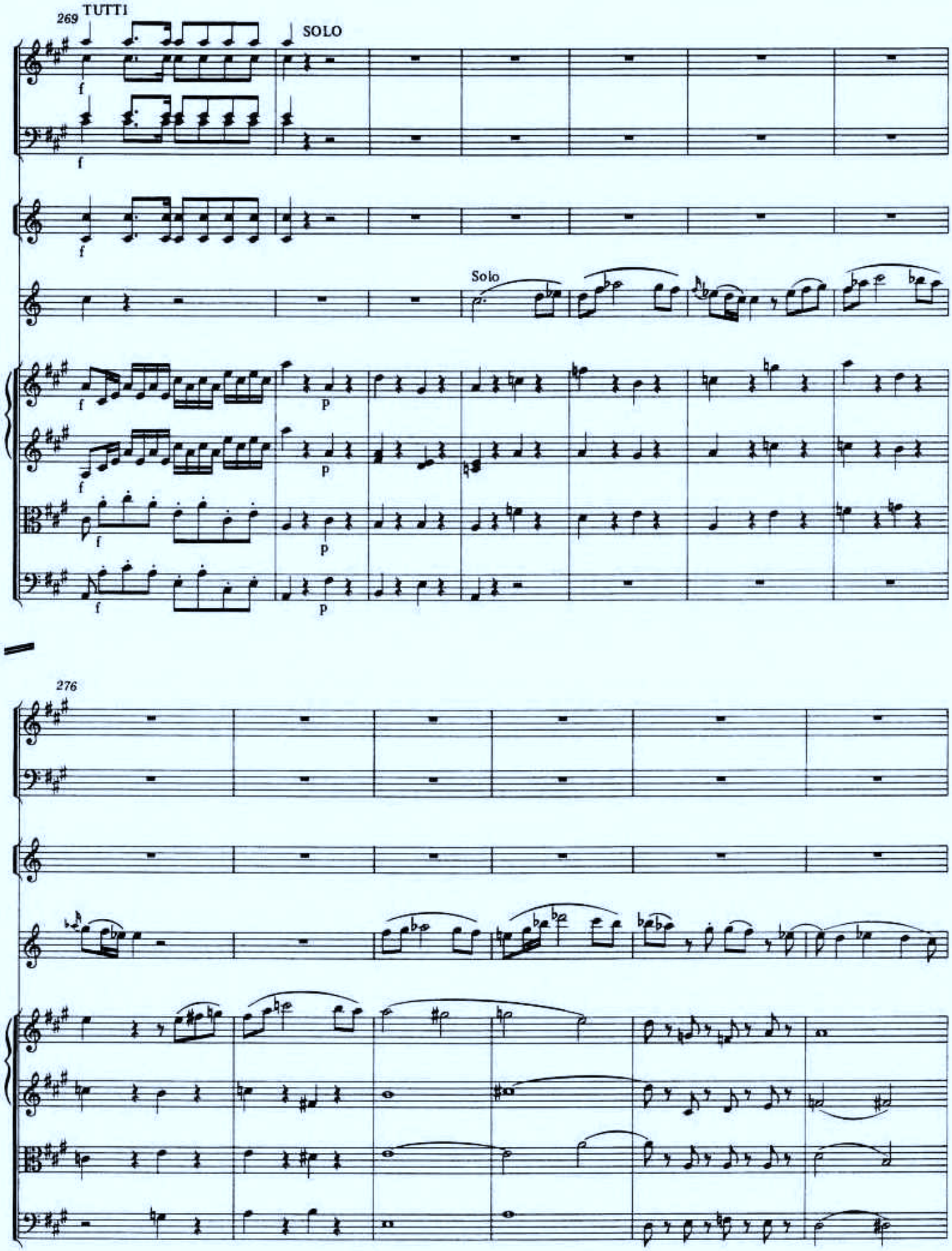

TUTTI
227
a 2
f
1mo
p
Vc
B.
231
a 2

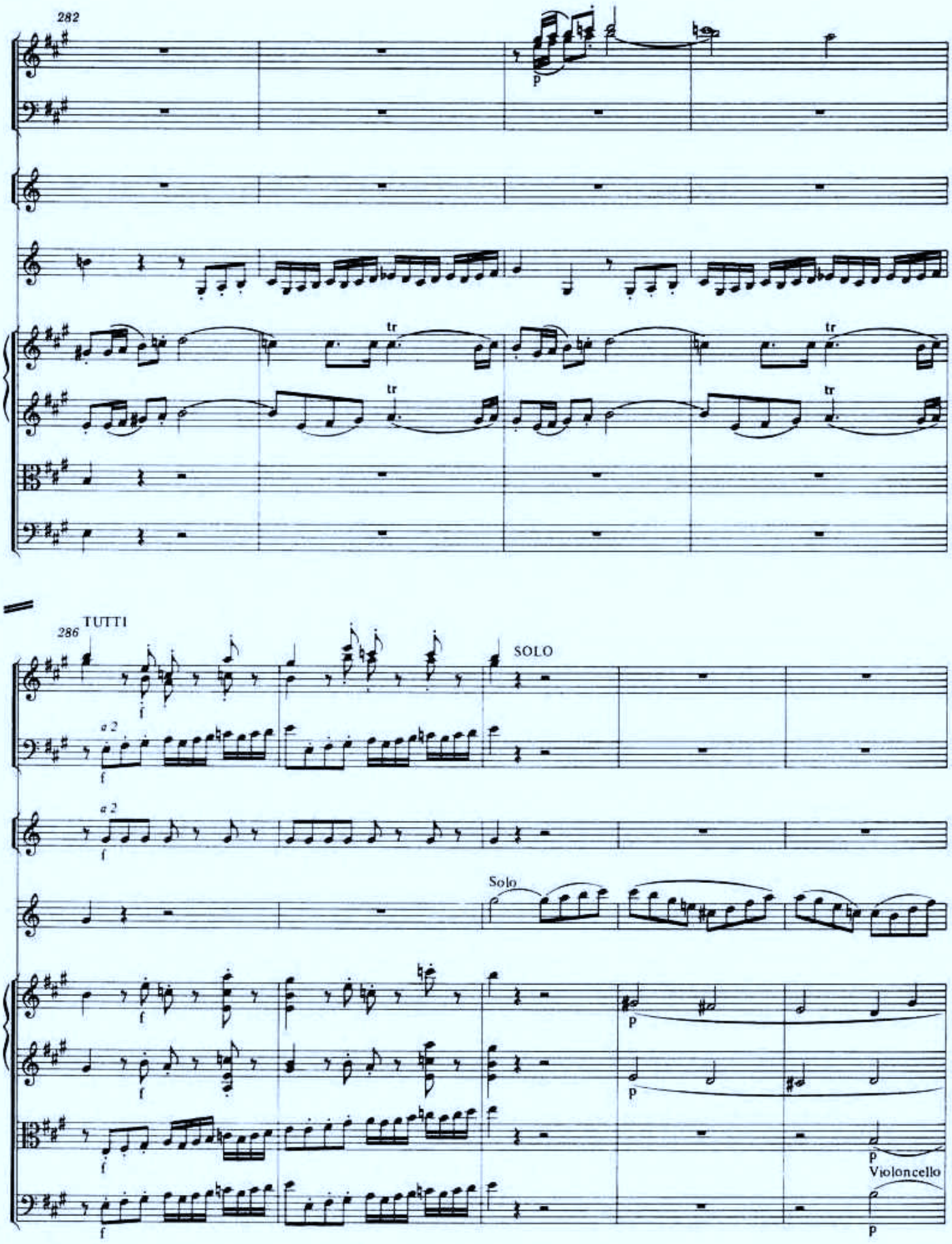

235
Imo
p
a 2
f
240
Vc. e B.

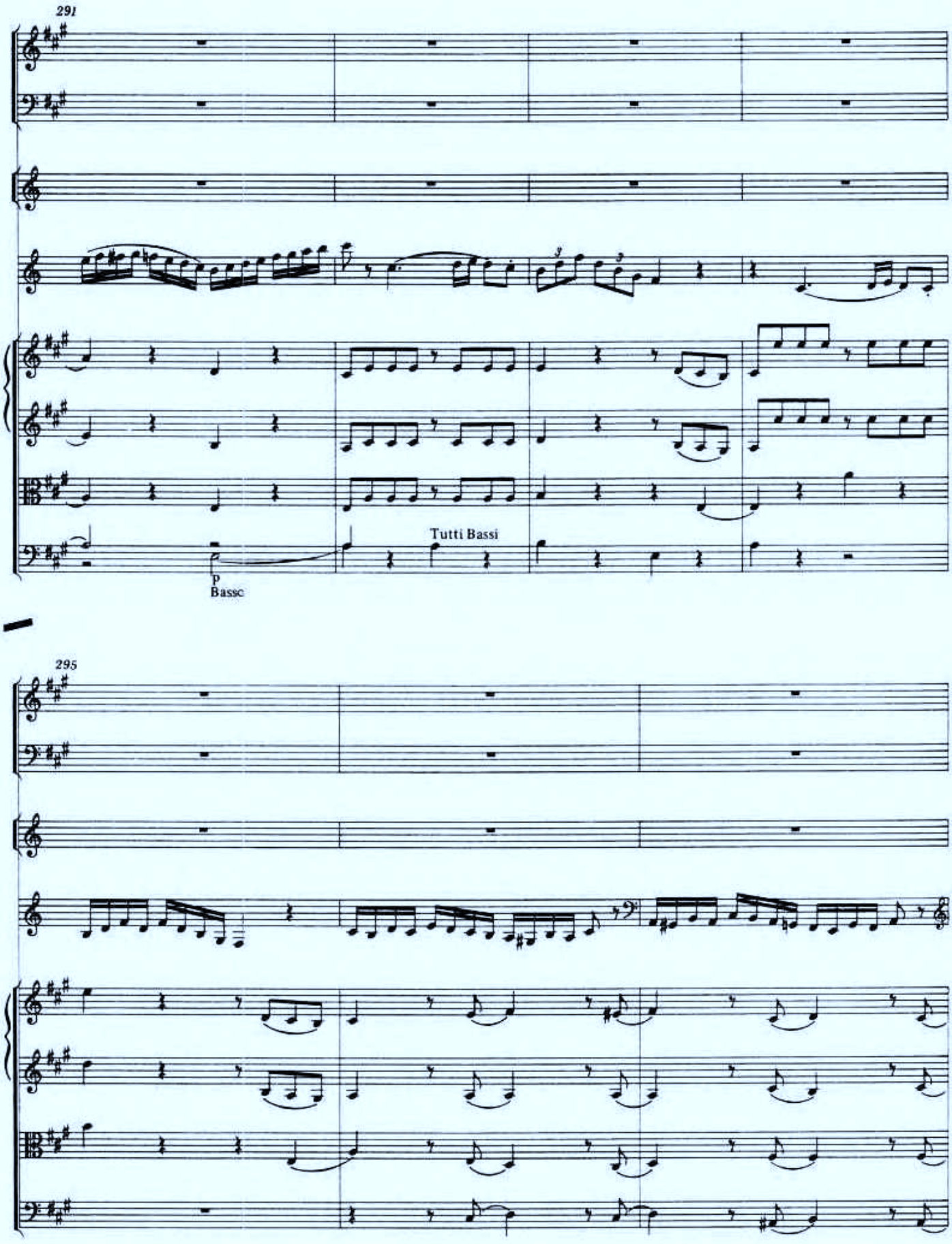

244
tr
tr
a 2
tr
tr
tr
247
SOLO
P
P
a 2
P
Solo
P
P
P

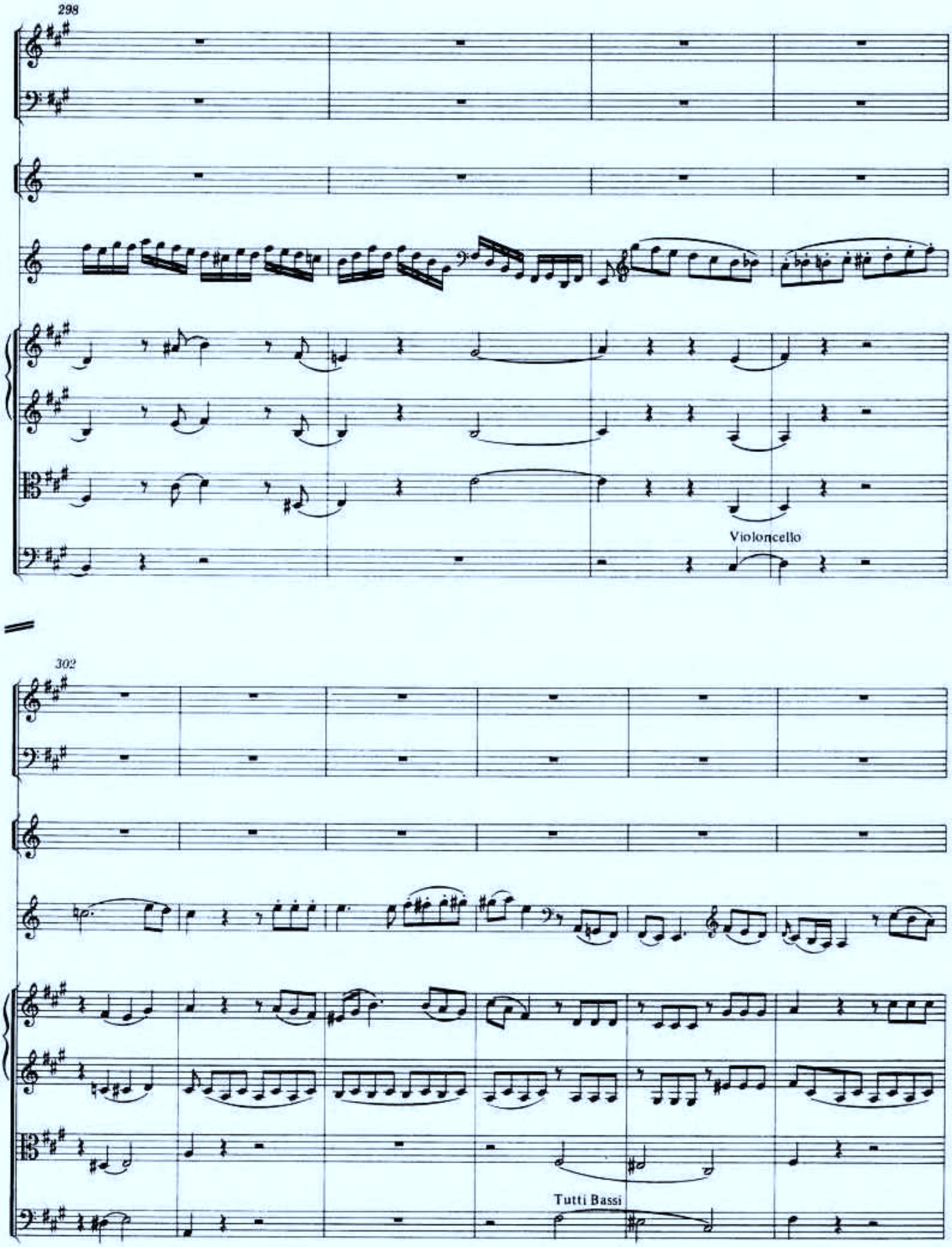

251
257
p
tr
tr
tr
p

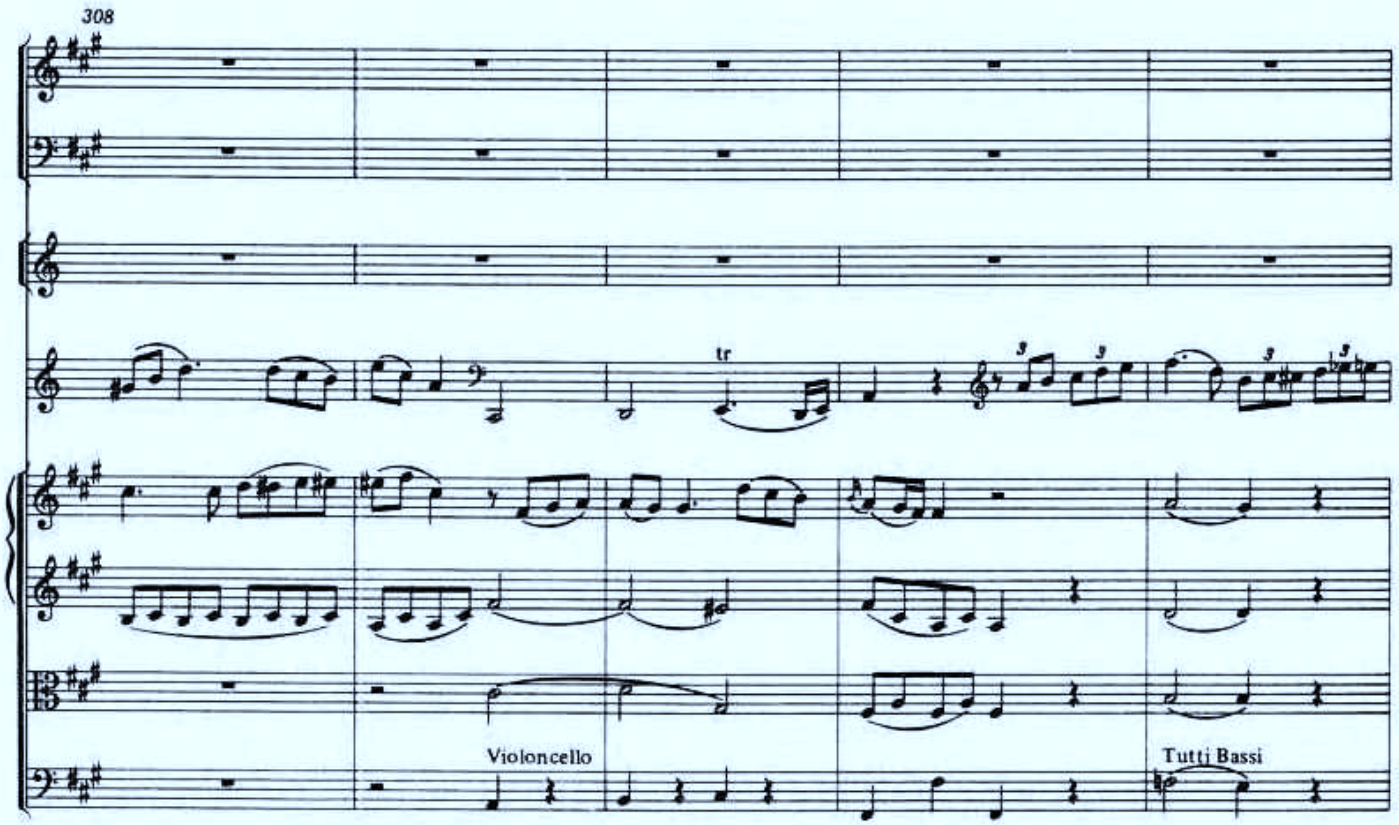

261
265

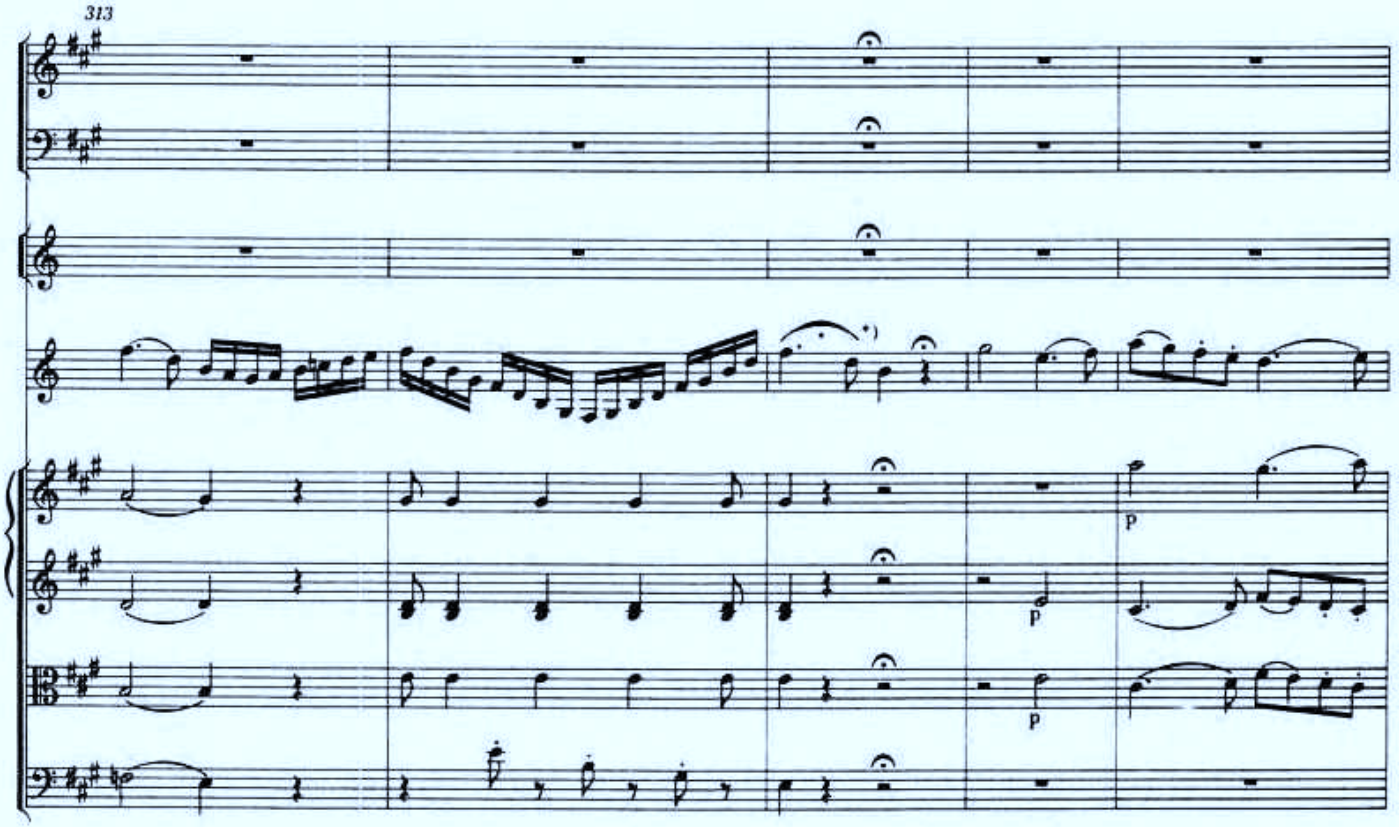

269
TUTTI
SOLO
Solo
276


282
p
tr
tr
tr
tr
286
TUTTI
f
a 2
f
a 2
f
SOLO
Solo
f
f
f
f
p
p
p
Violoncello
p

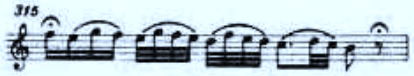

291
Tutti Bassi
p
Basso
295

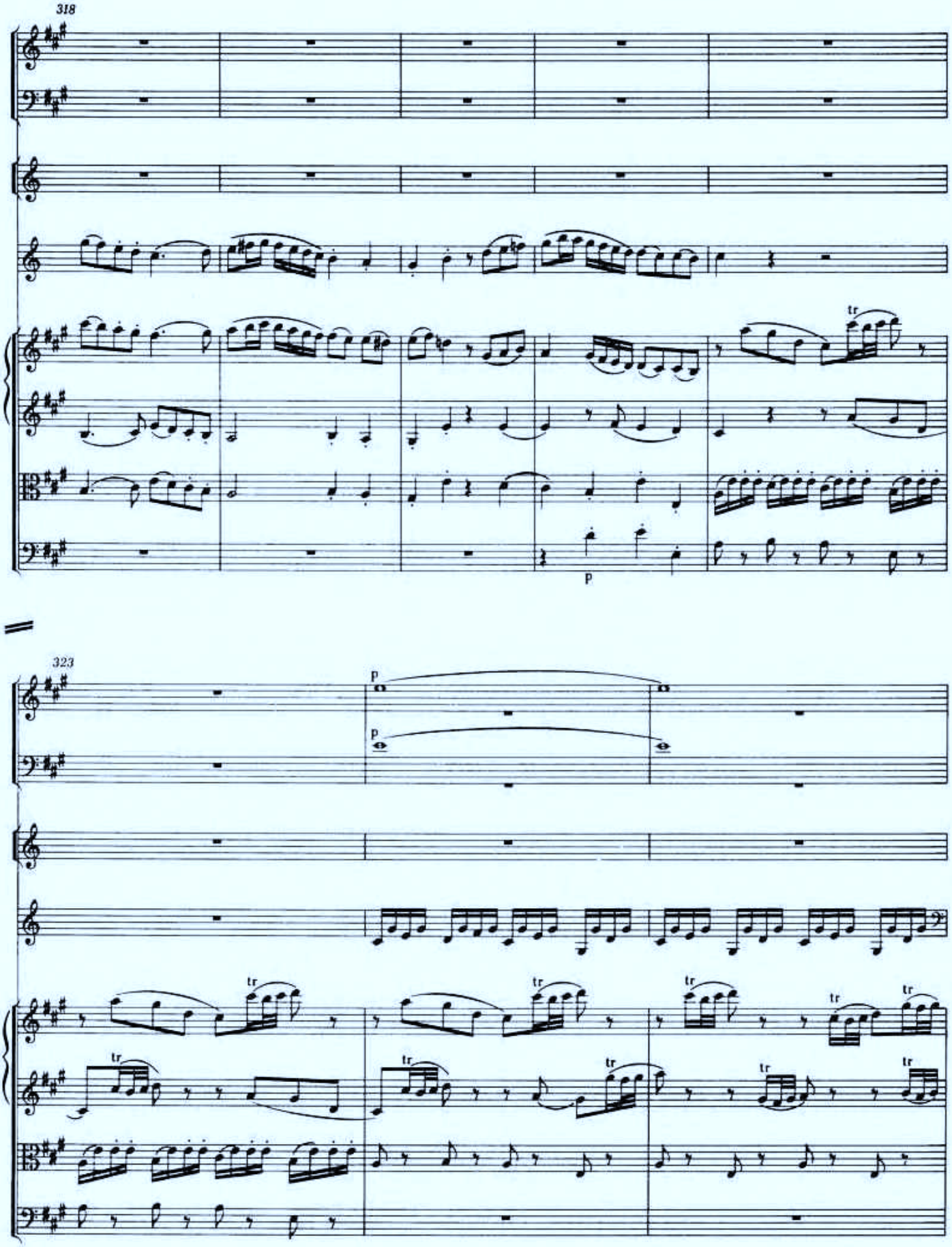

298
Violoncello
302
Tutti Bassi

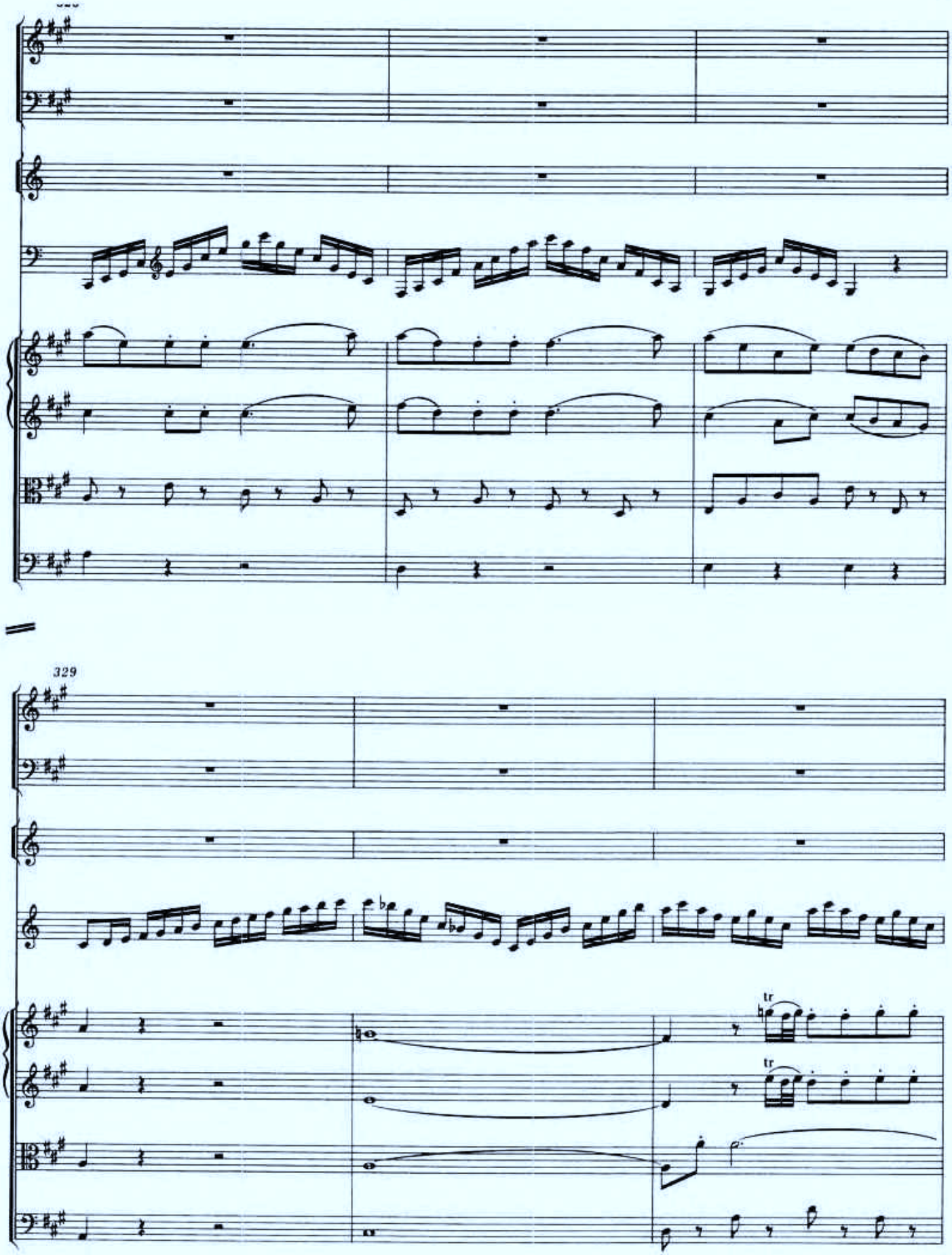


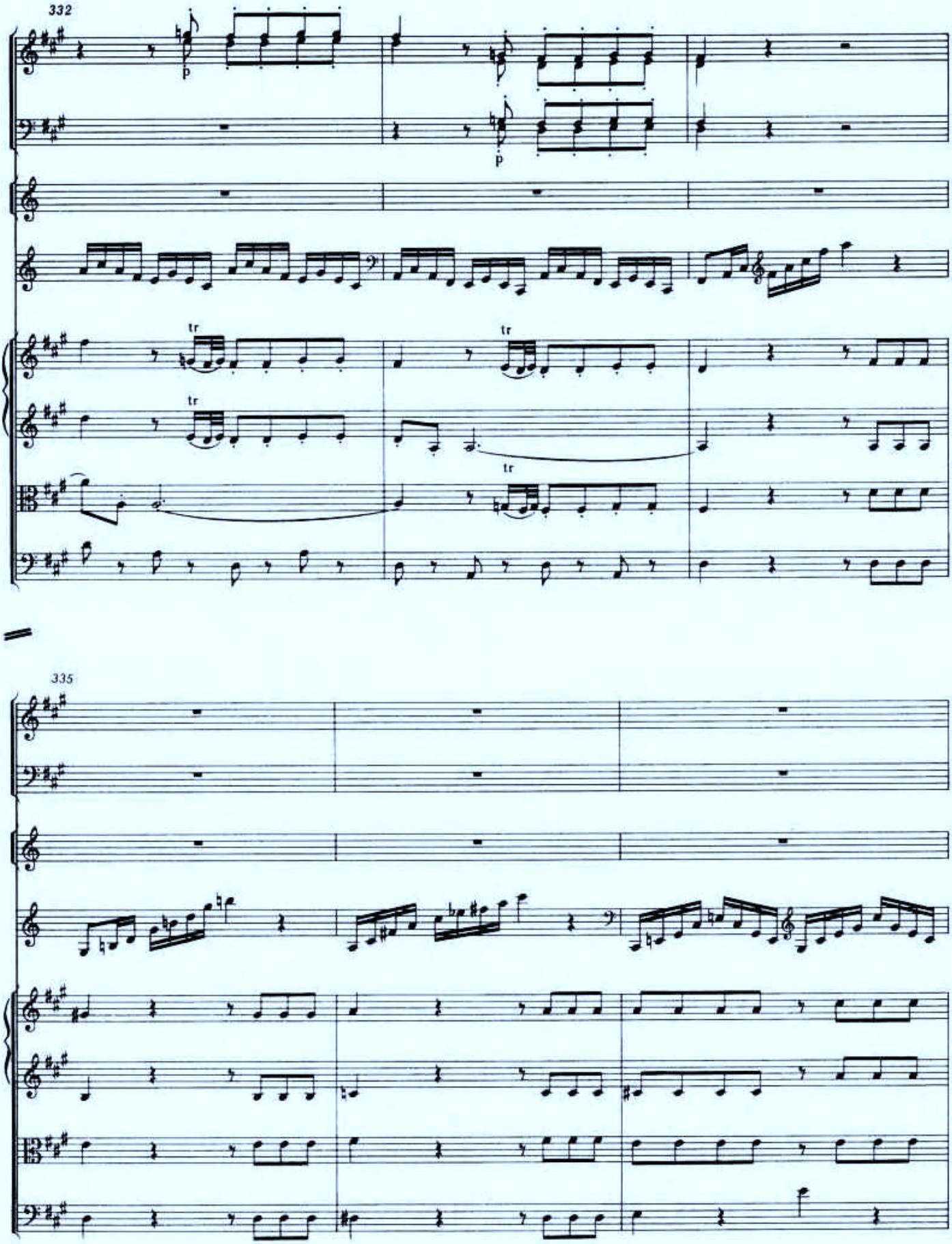


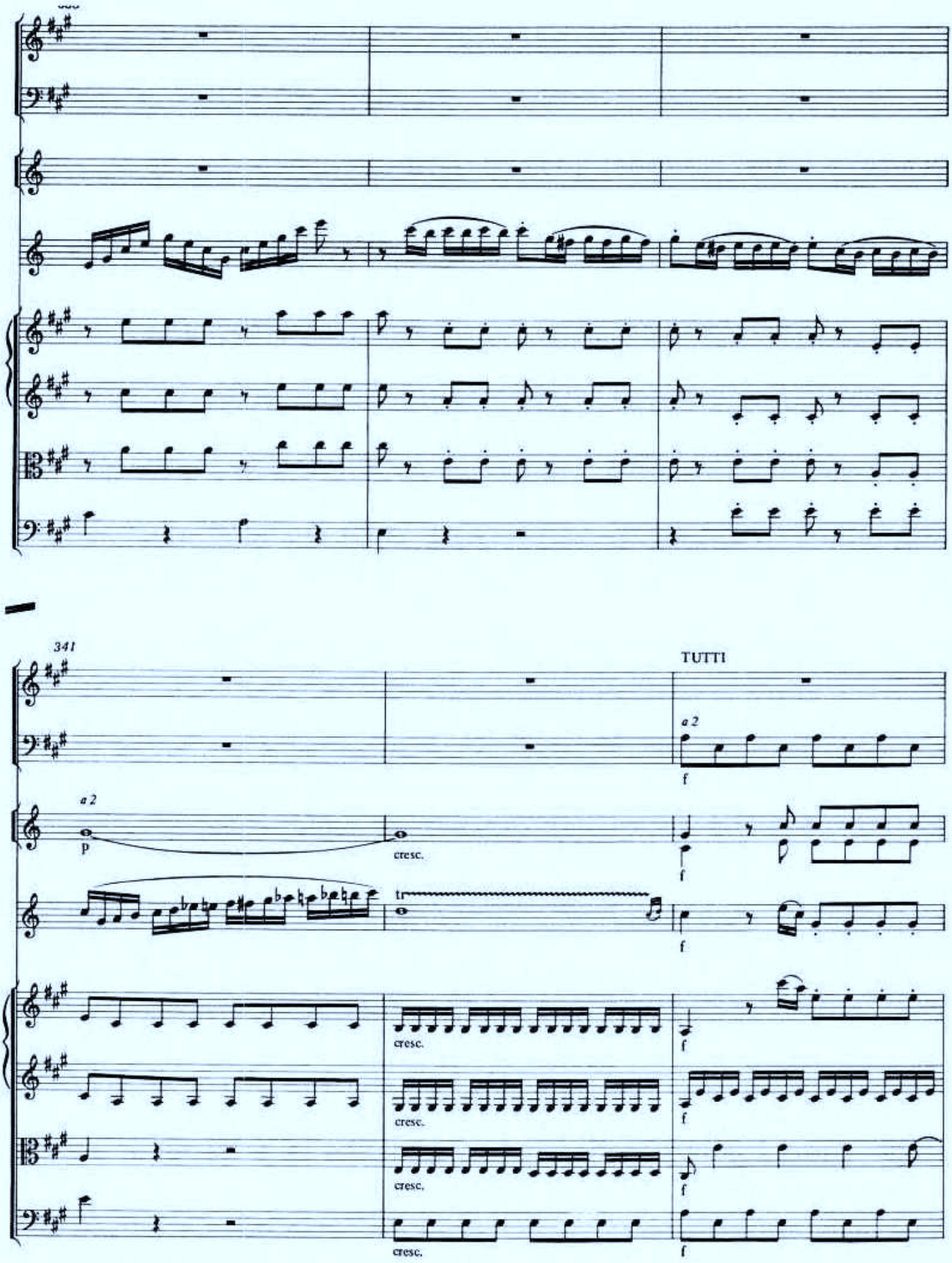
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

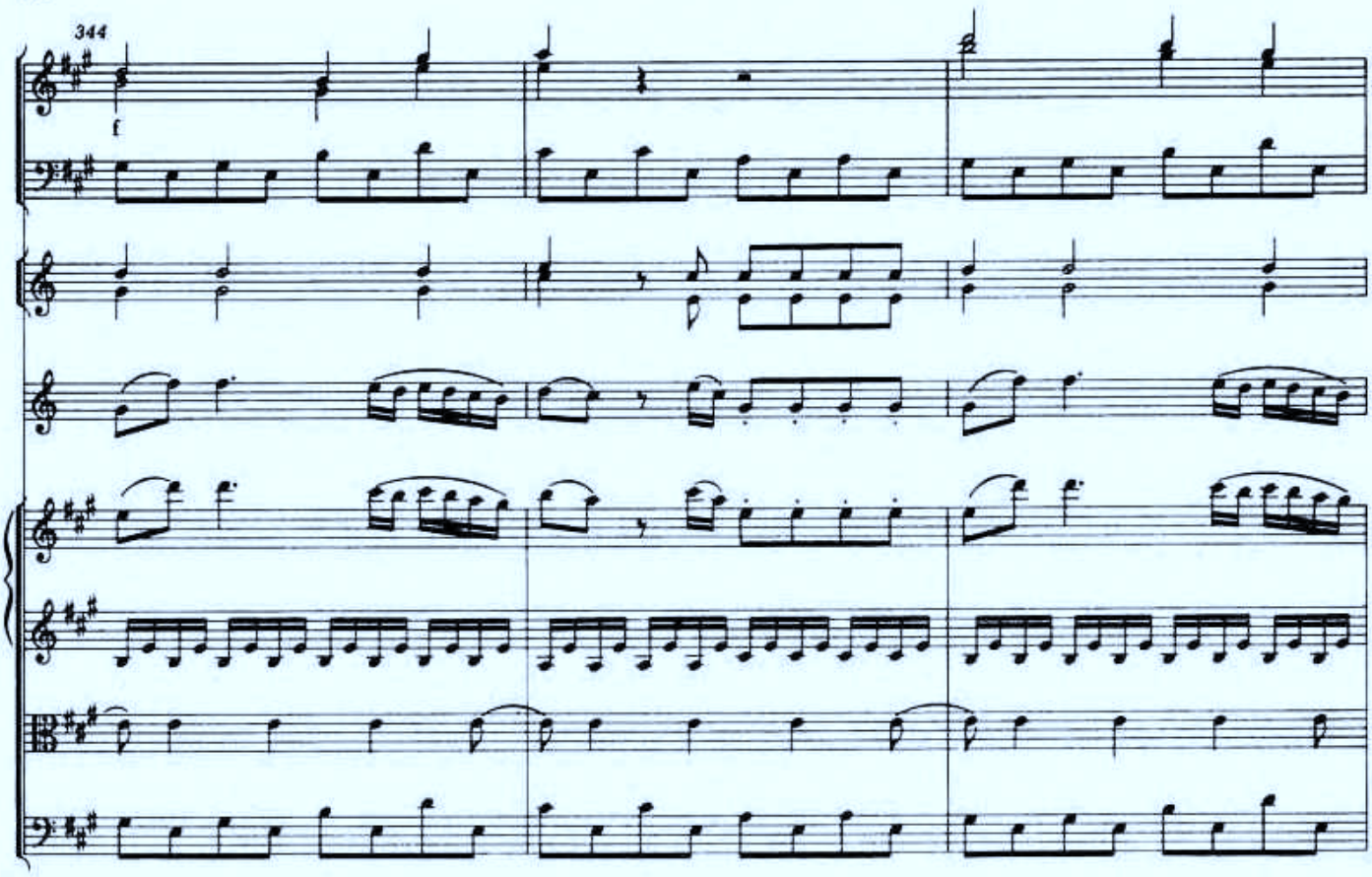


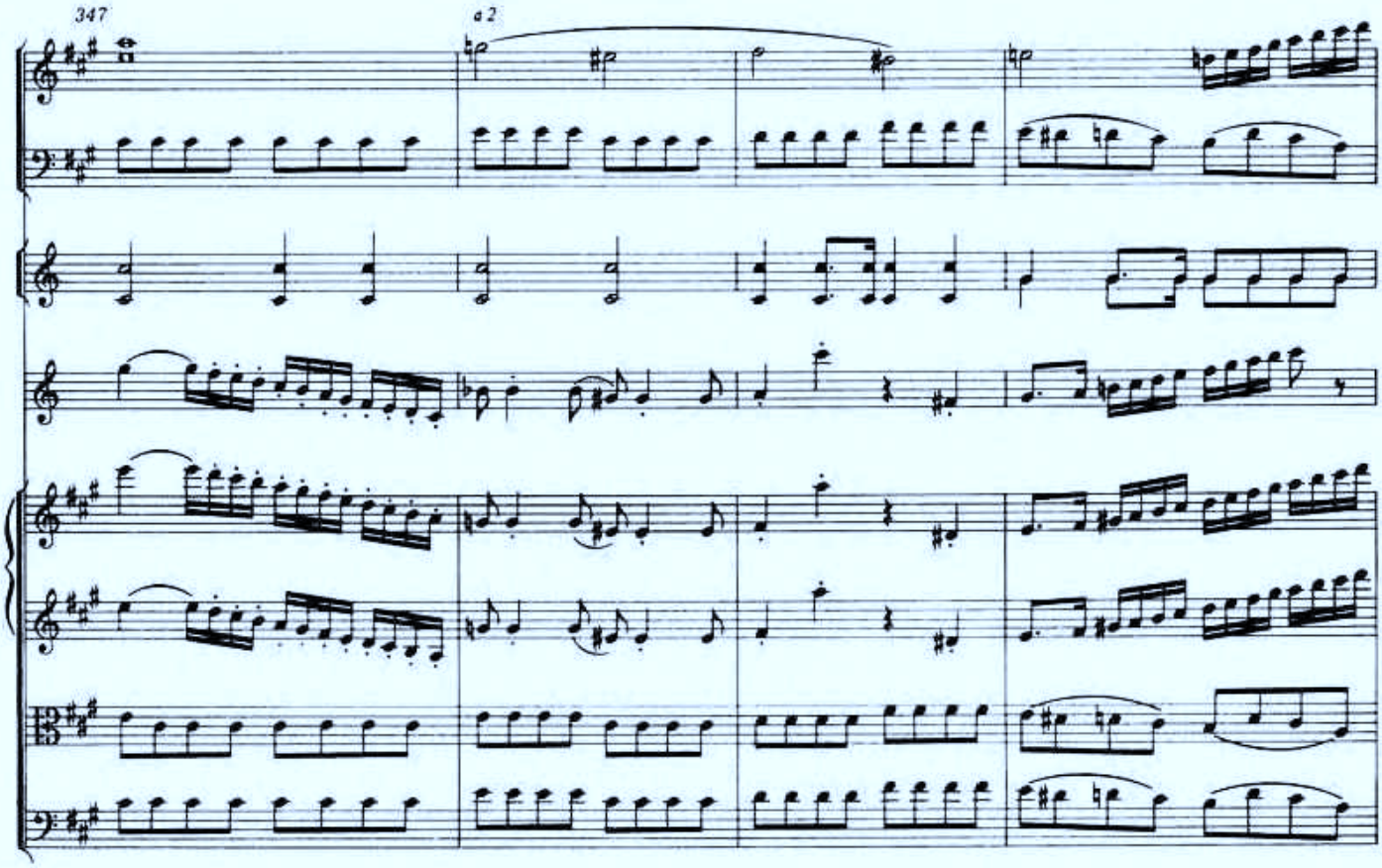

318
tr
p
323
p
p
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

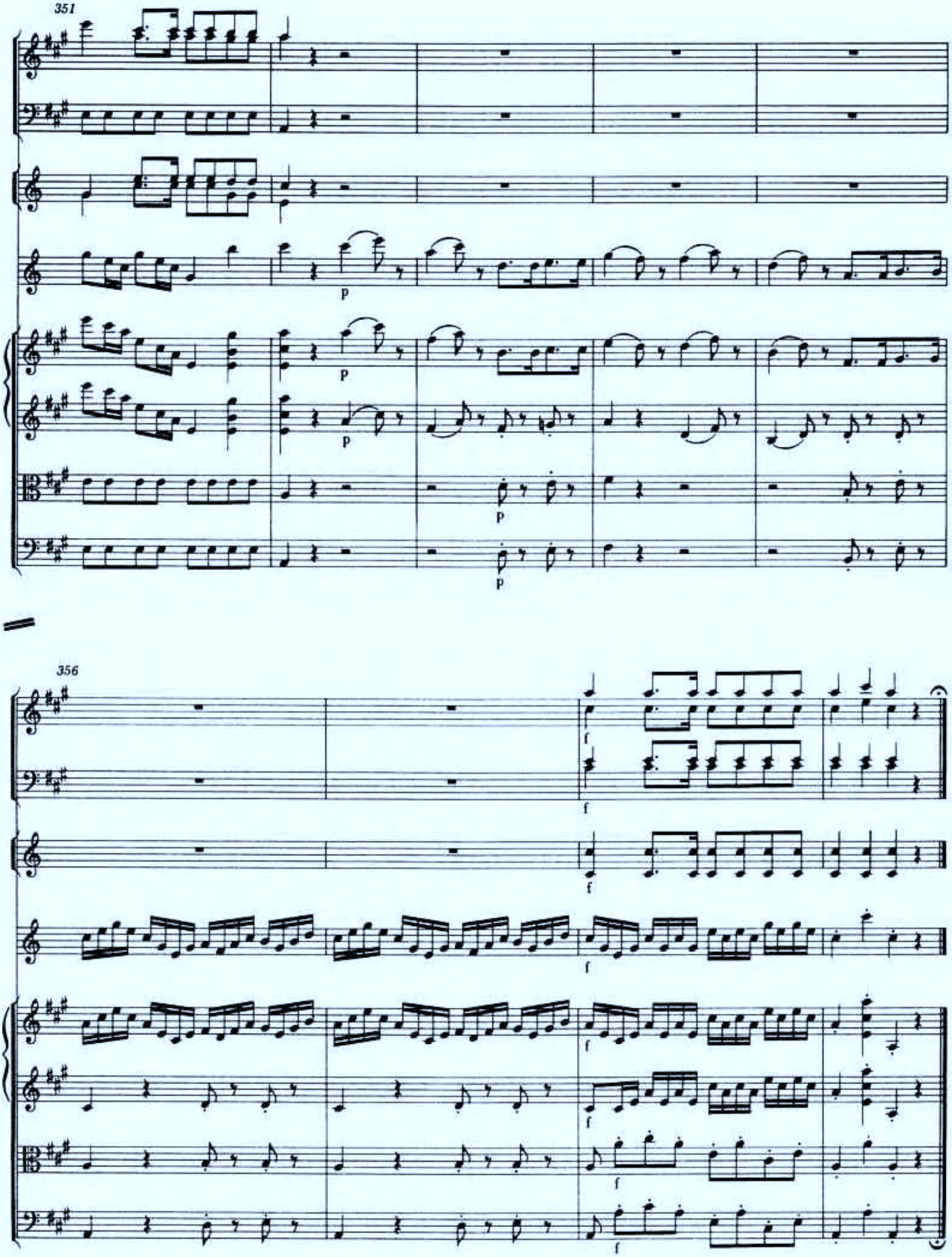

329
tr
tr

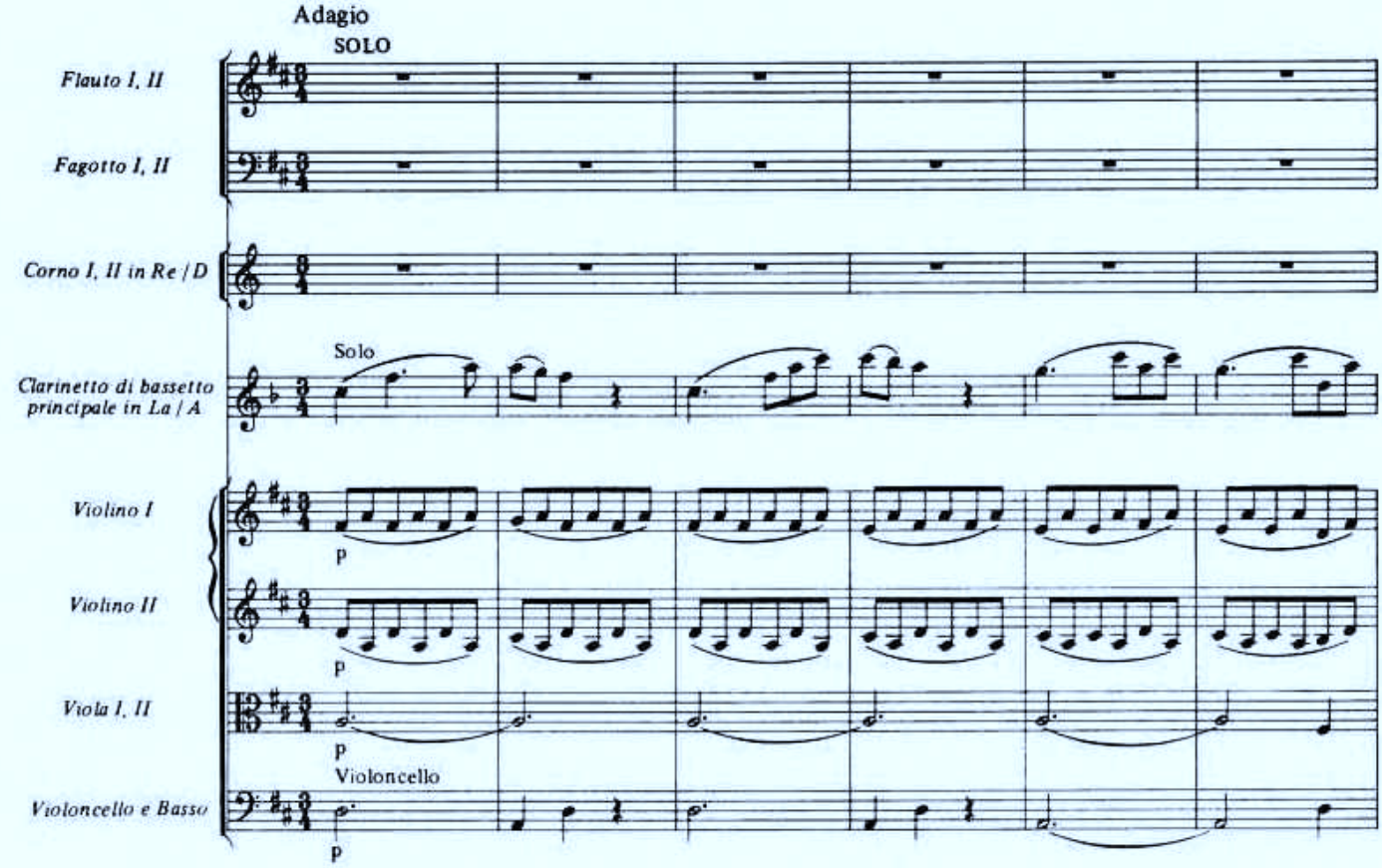

332
p
p
tr
tr
tr
tr
335

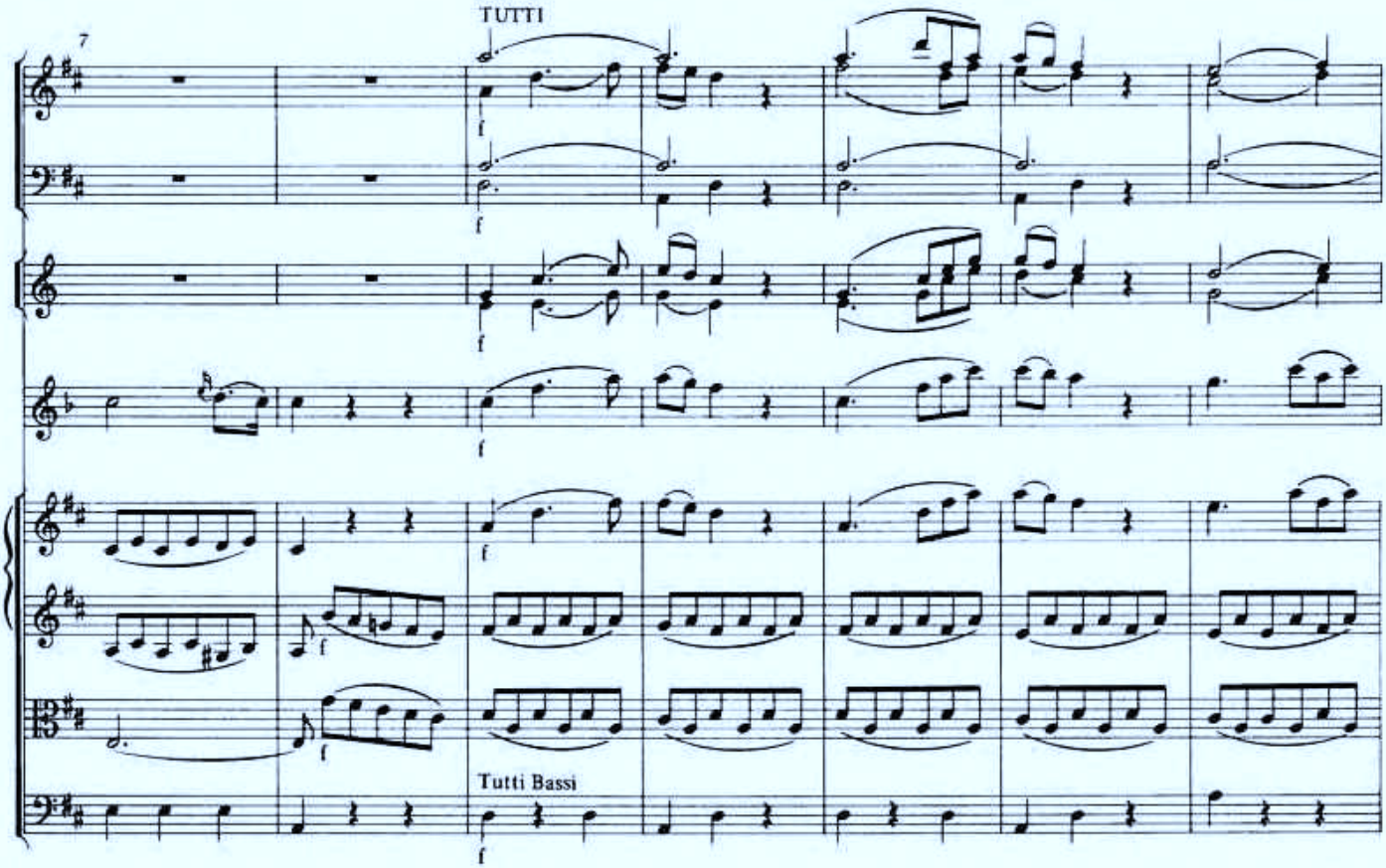

341
TUTTI
a 2
p
cresc.
tr
f

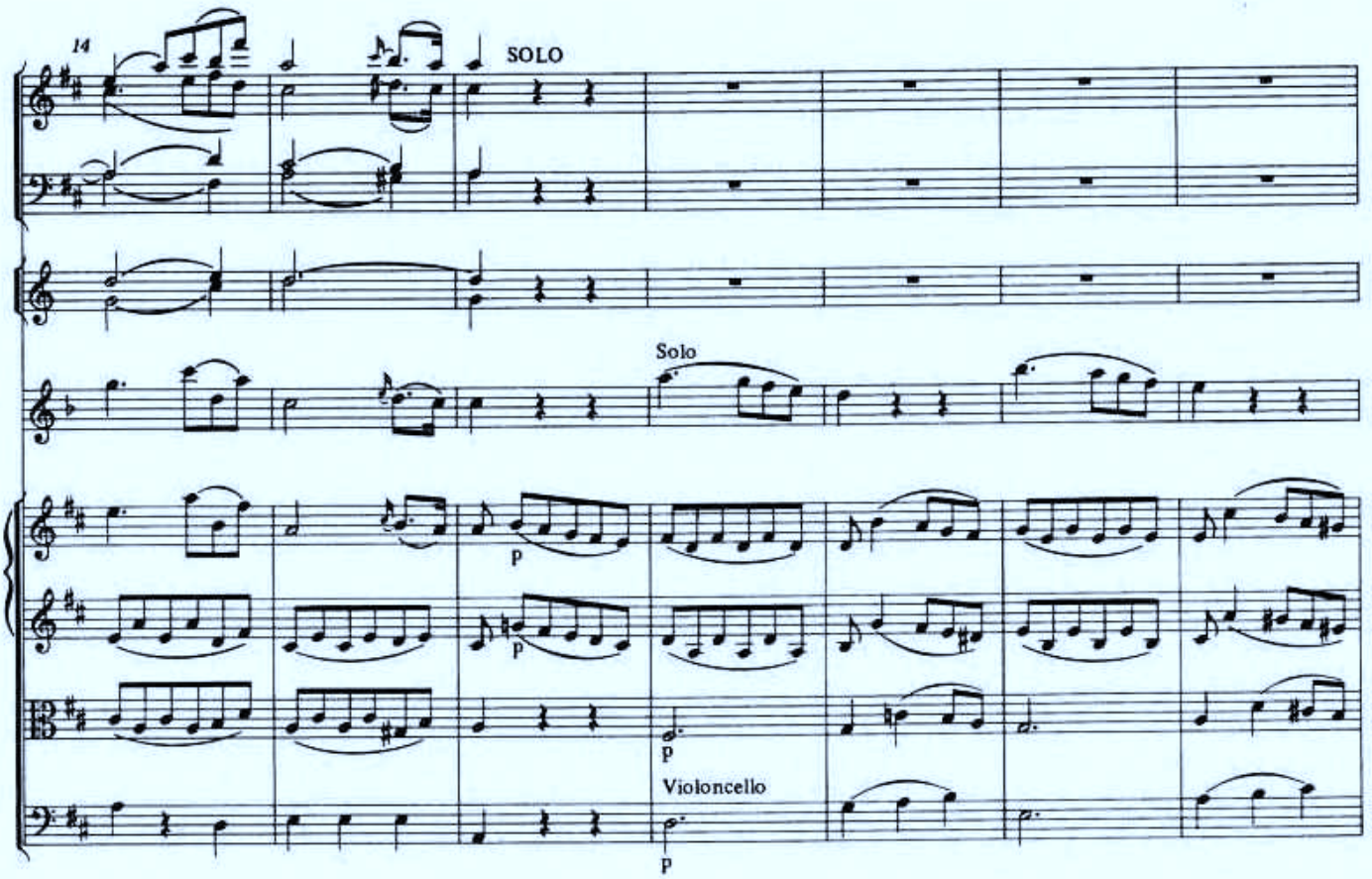

344
f

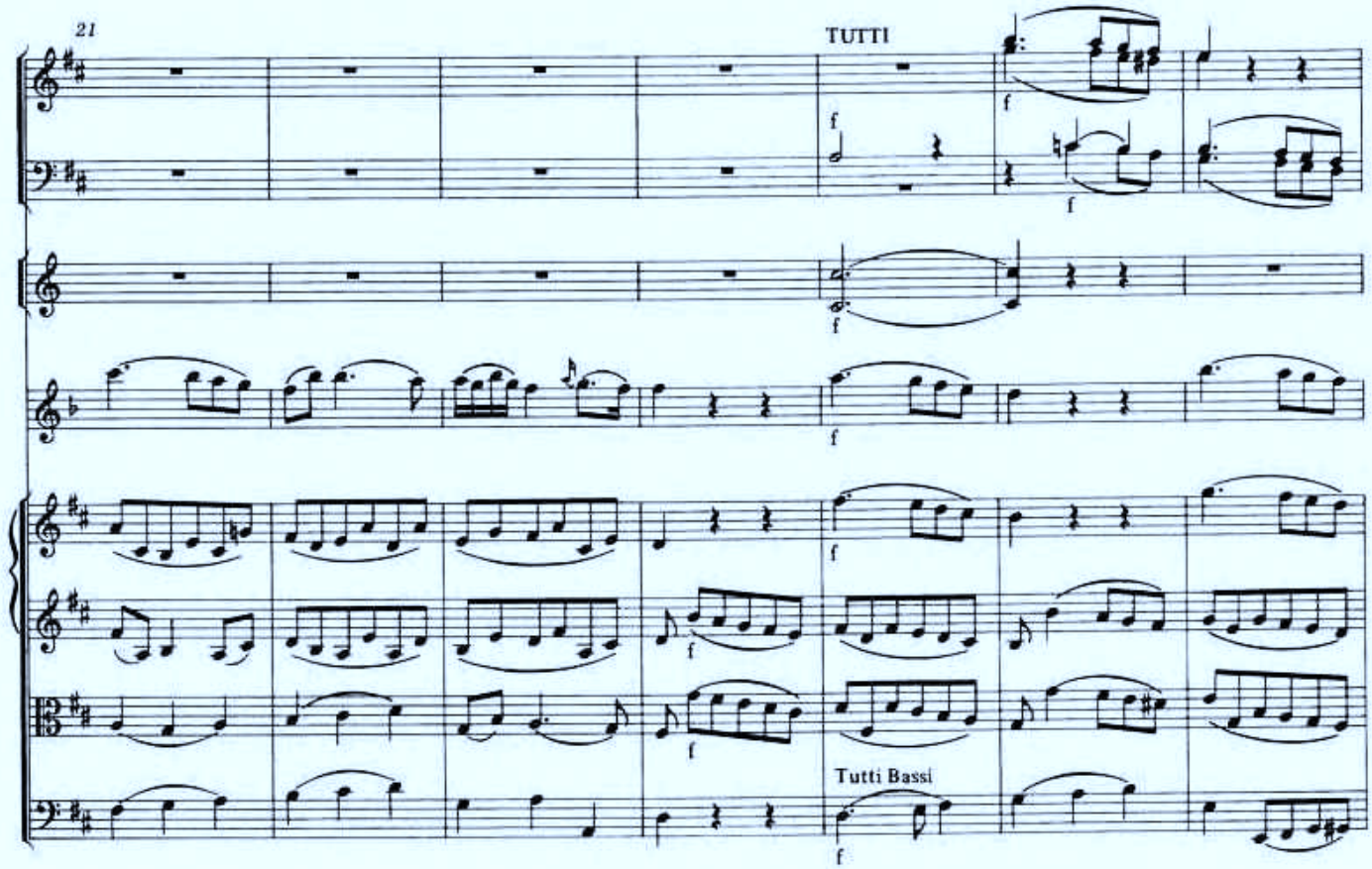

347
a 2

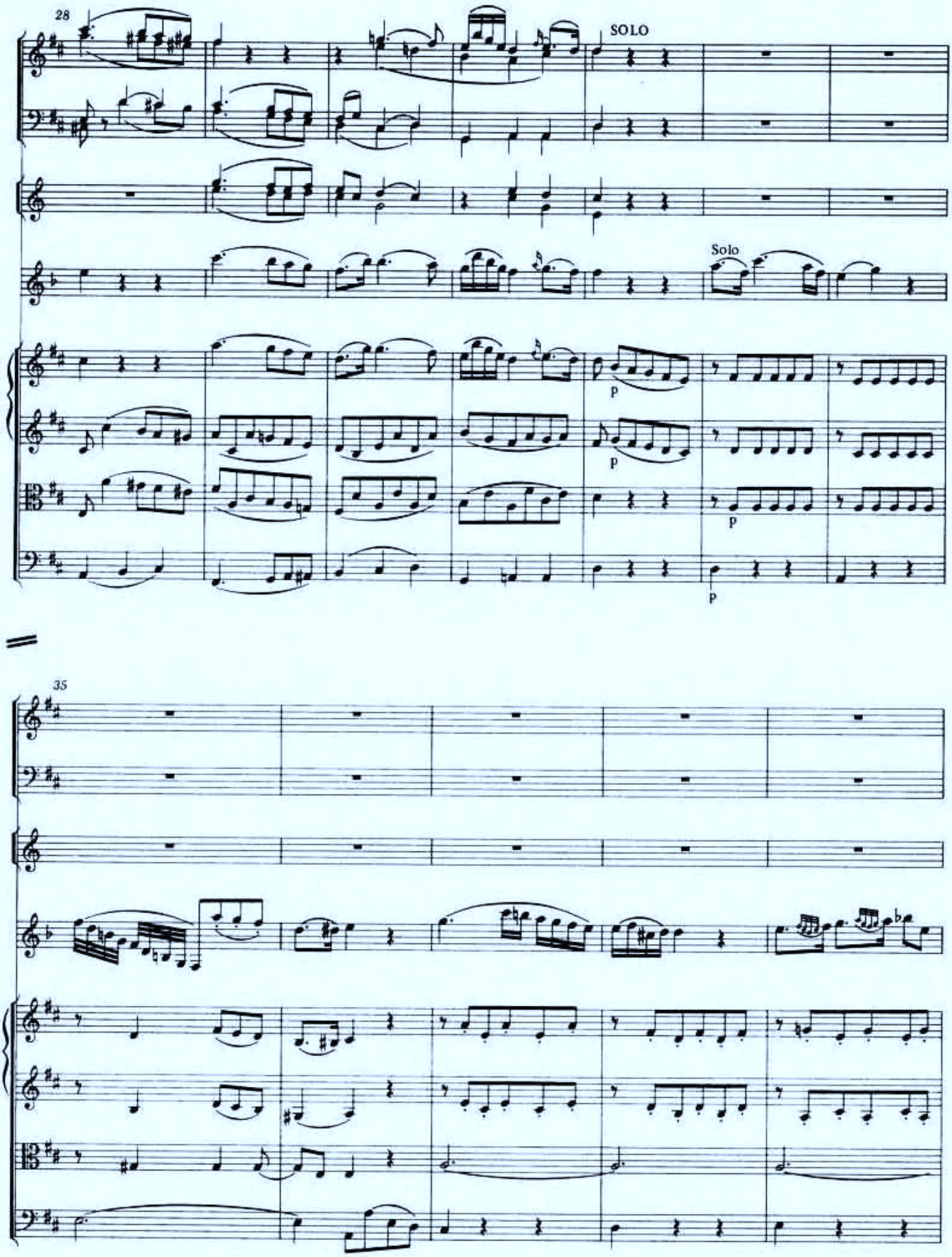

351
p
p
p
p
356
f
f
f
f
f
f
f

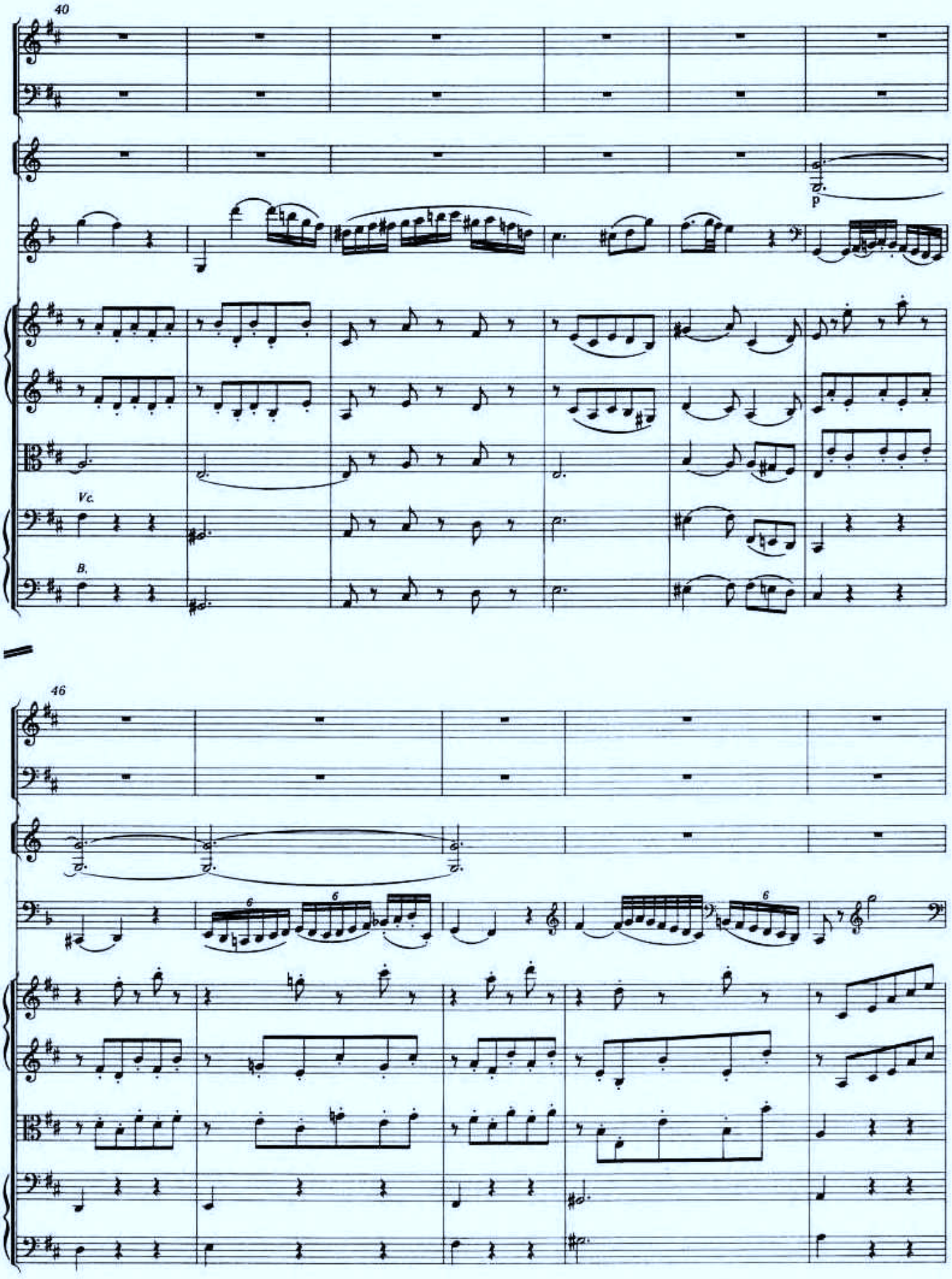

Adagio
SOLO
Flauto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re / D
Solo
Clarinetto di bassetto principale in La / A
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello
Violoncello e Basso
p

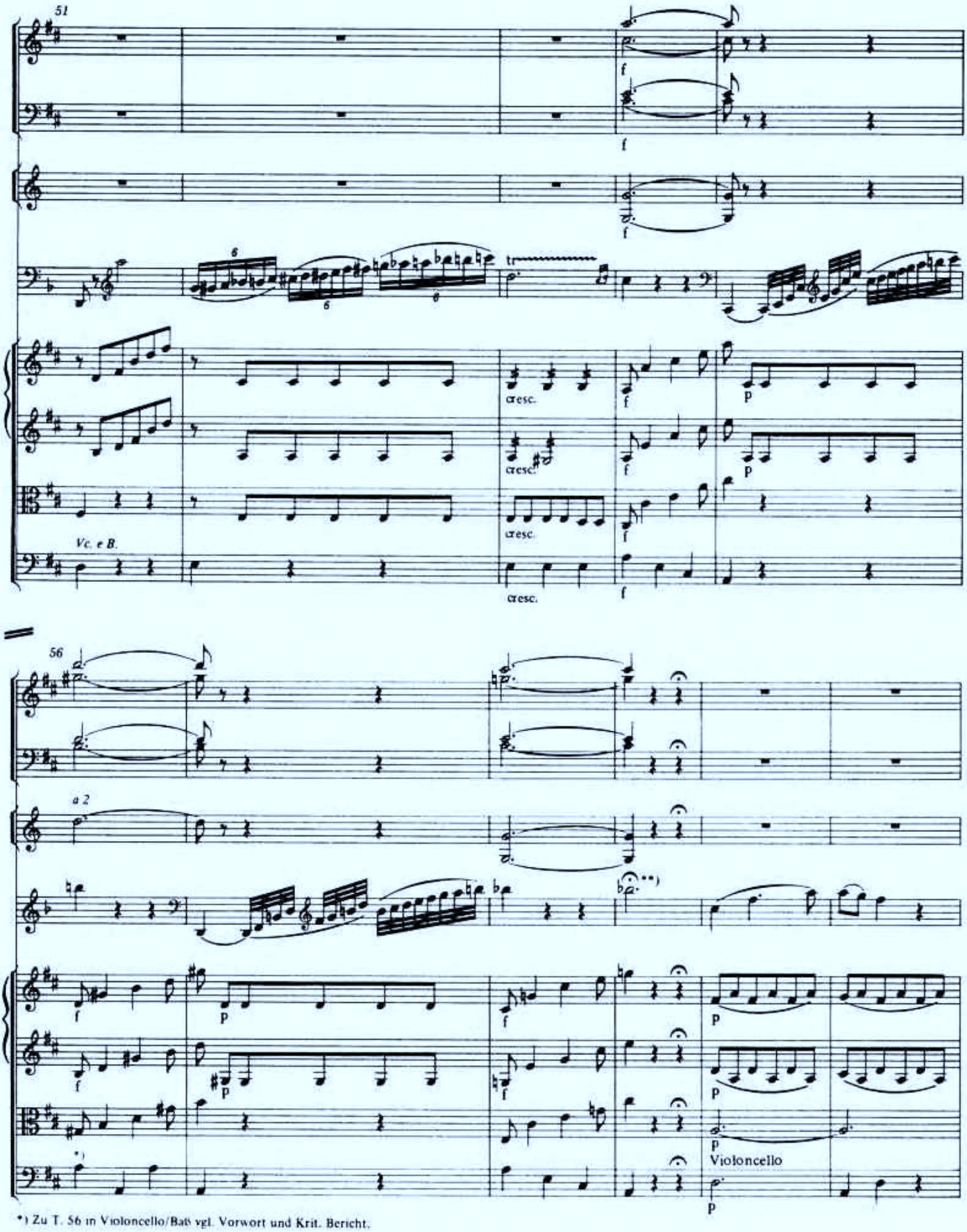

7
TUTTI
f
Tutti Bassi


14
SOLO
Solo
p
p
p
Violoncello
p


21
TUTTI
f
f
f
f
f
f
f
Tutti Bassi
f

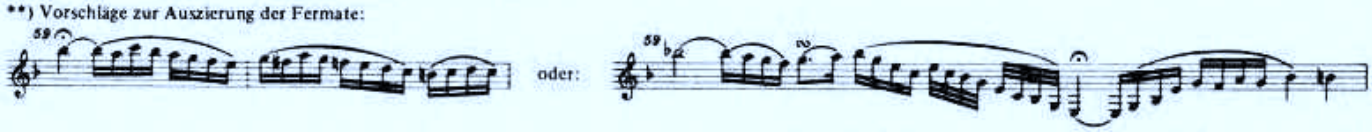

28
SOLO
Solo
p
p
p
p
35


40
p
Vc.
B.
46
6
6
6

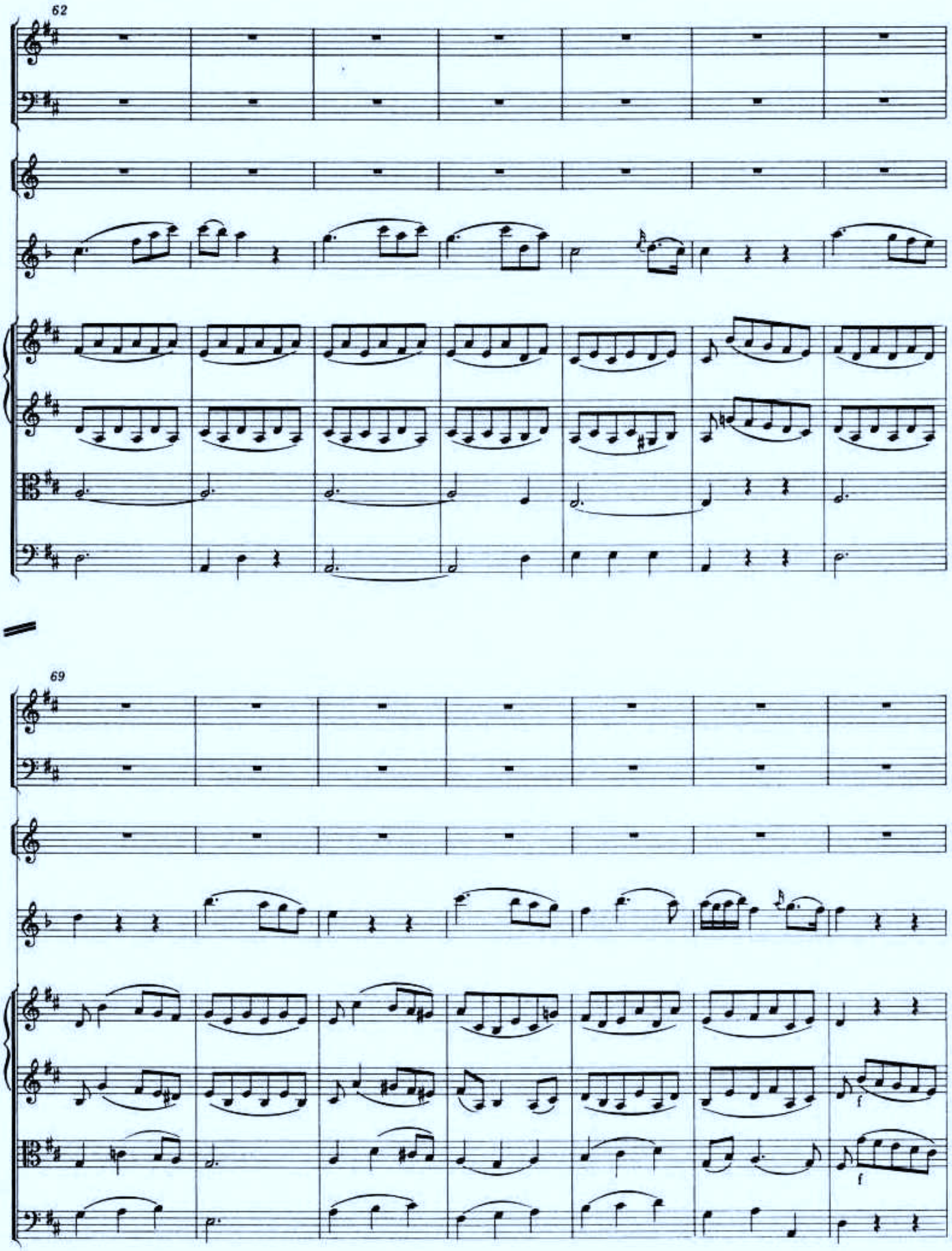


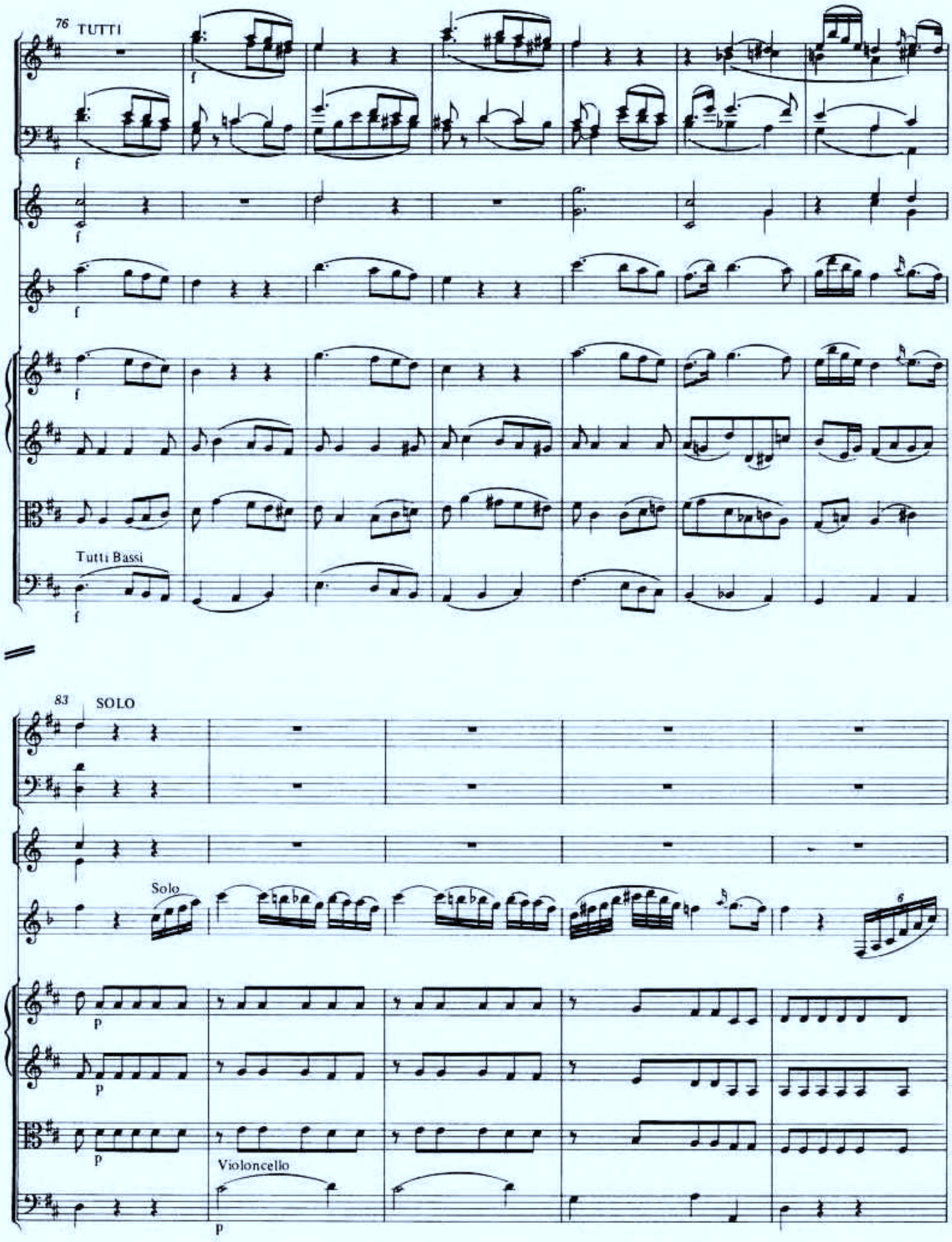
*) Zu T. 56 in Violoncello/Baß vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

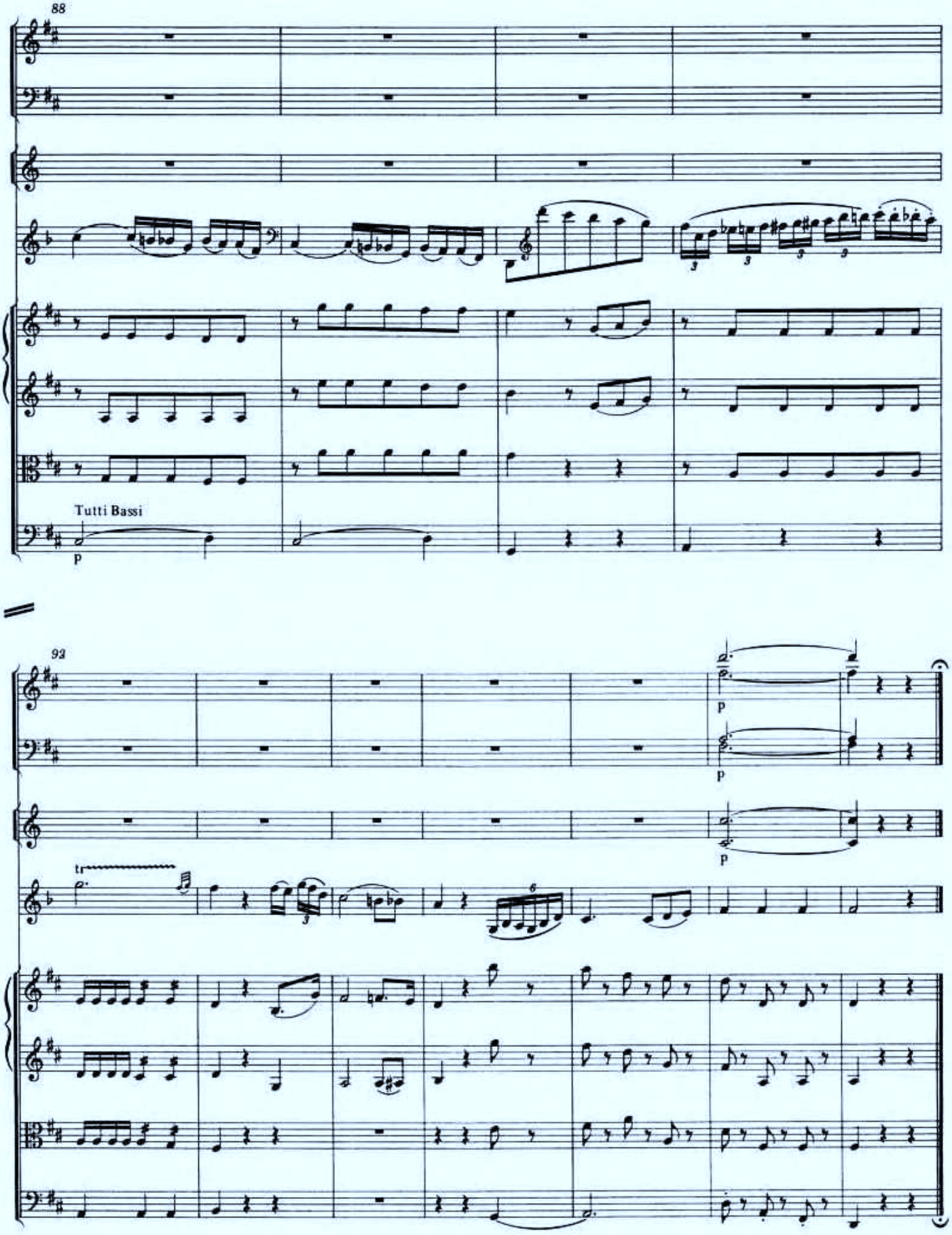
**) Vorschläge zur Auszierung der Fermate:



Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

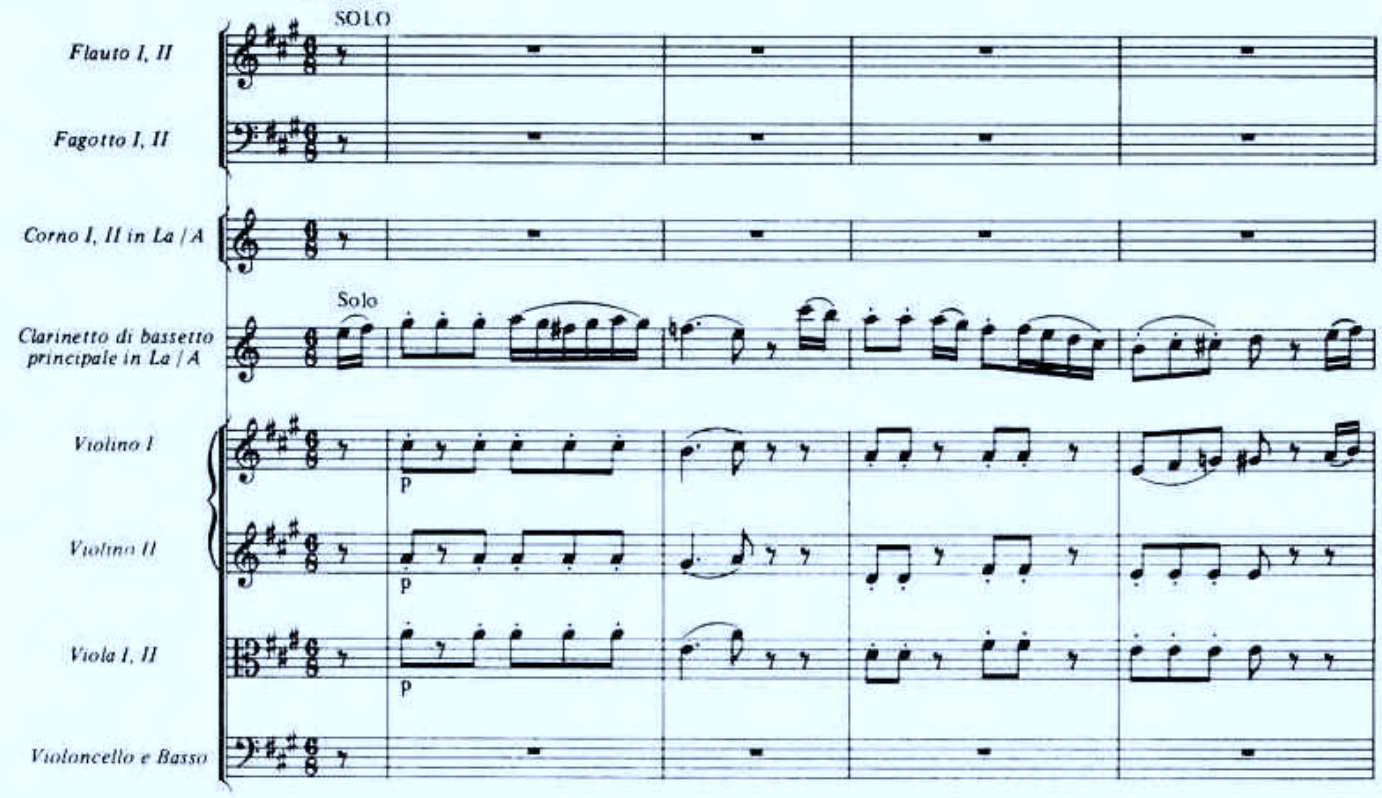

62
69
f
f

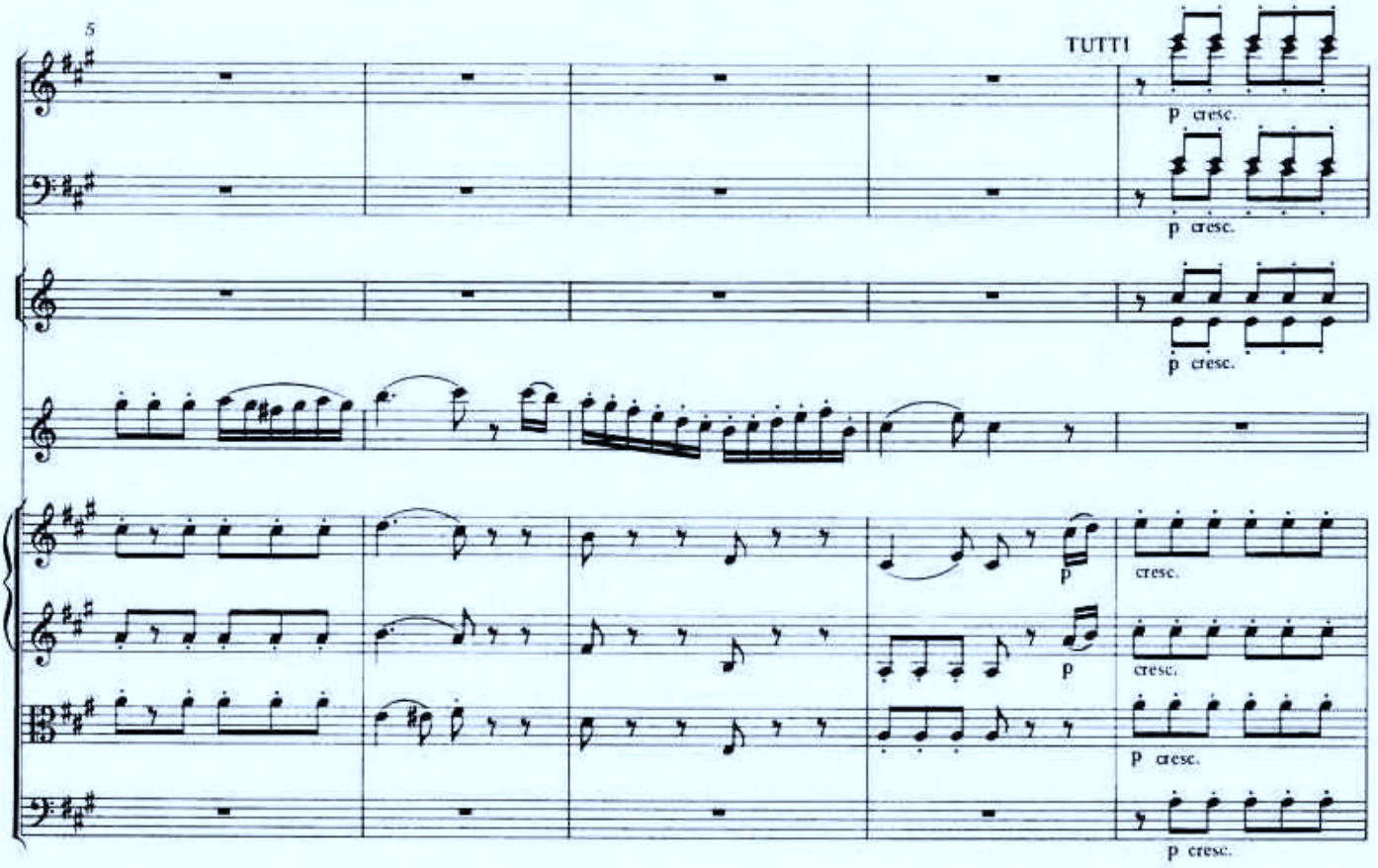

76 TUTTI
f
Tutti Bassi
83 SOLO
Solo
p
Violoncello


88
Tutti Bassi
p
92
p
p
p
tr

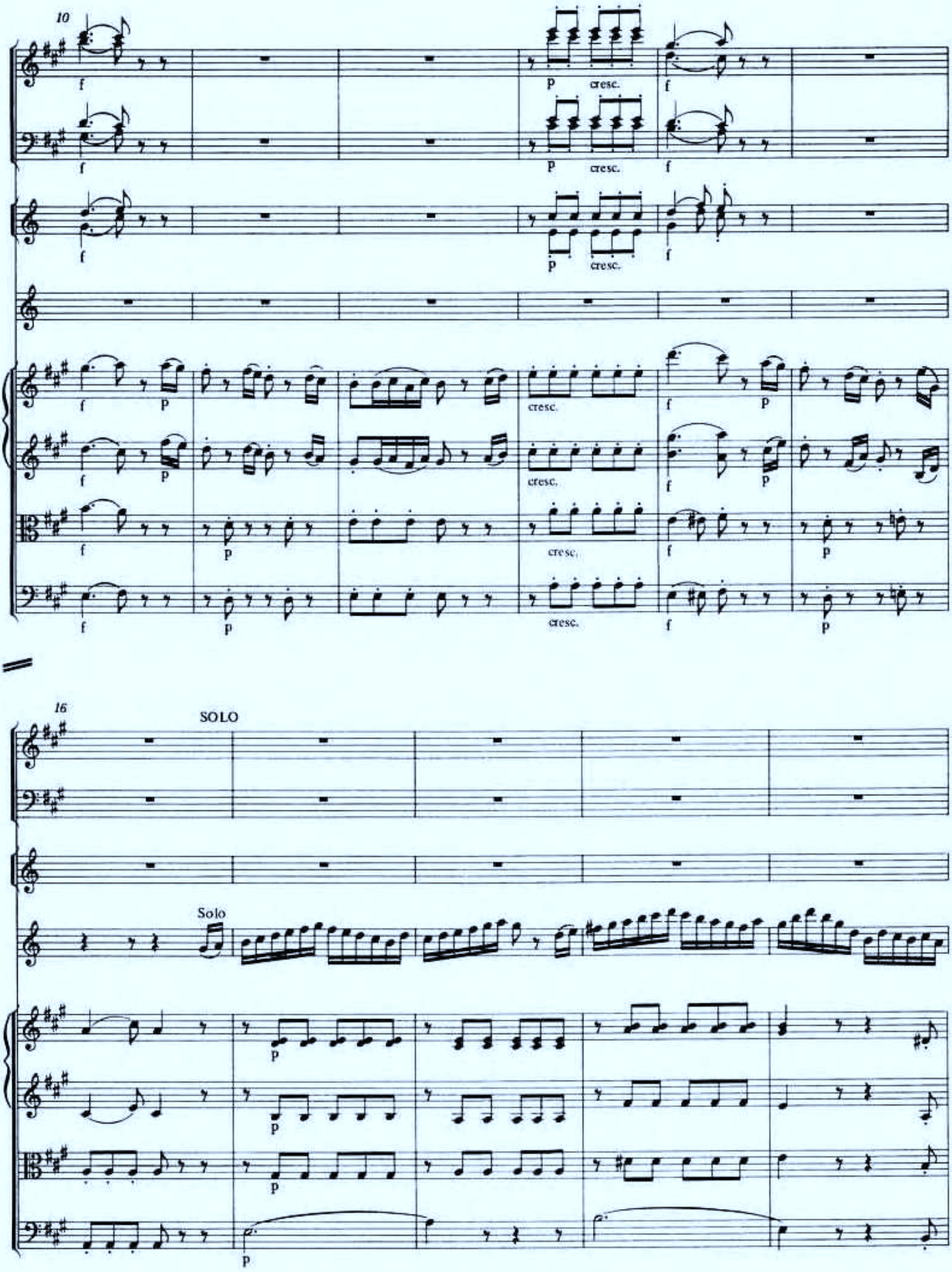
RONDO

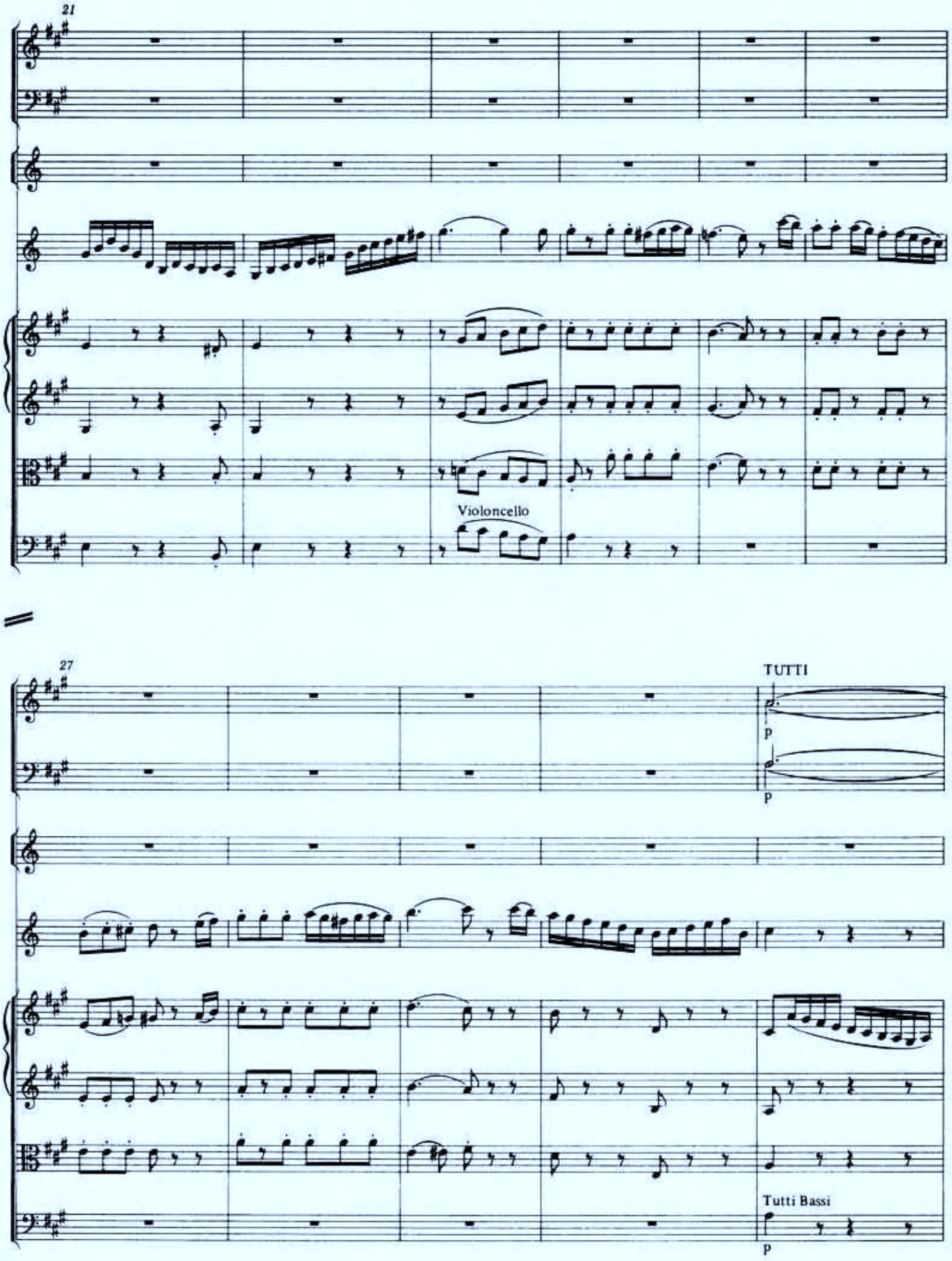
Allegro

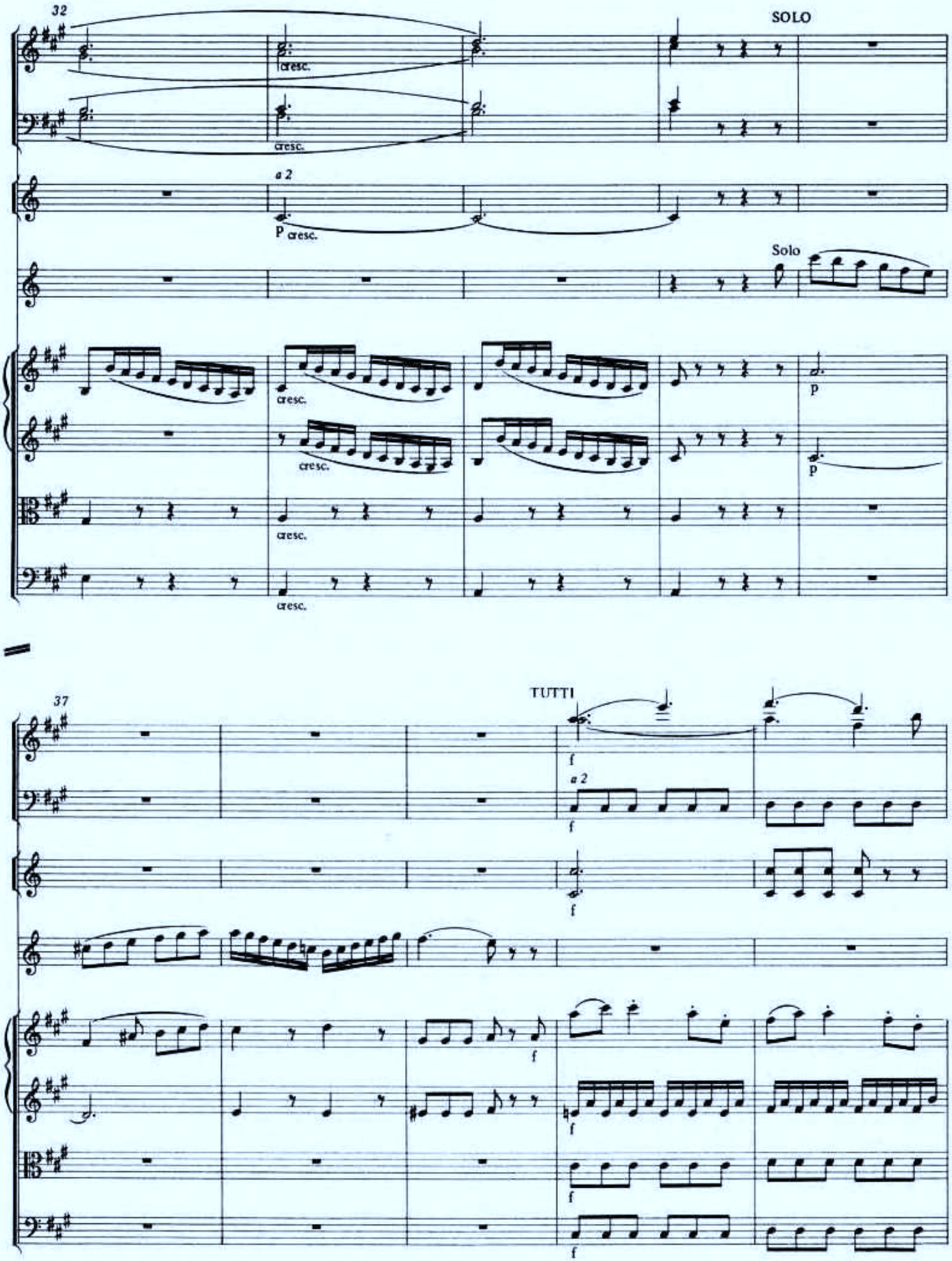


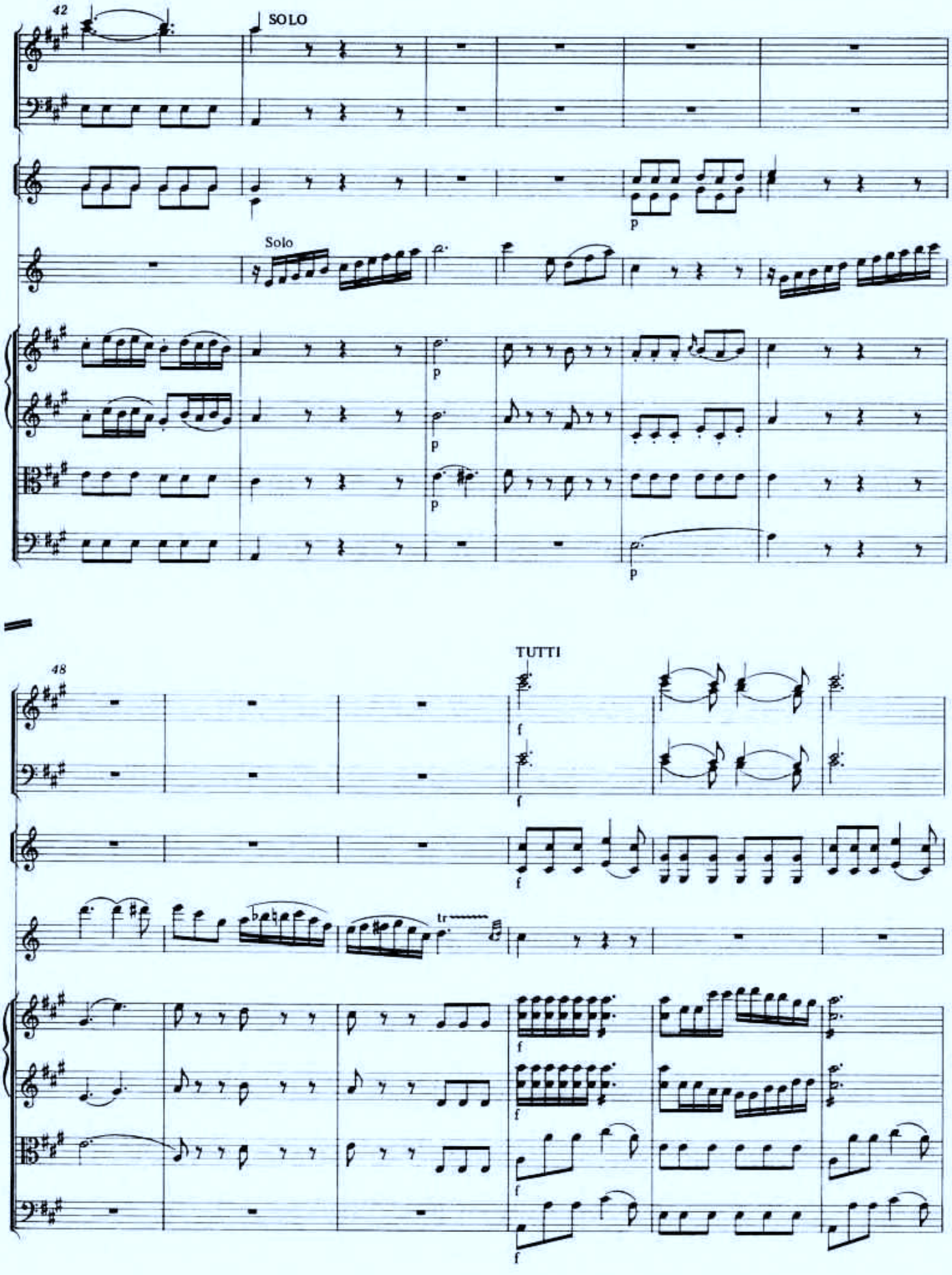


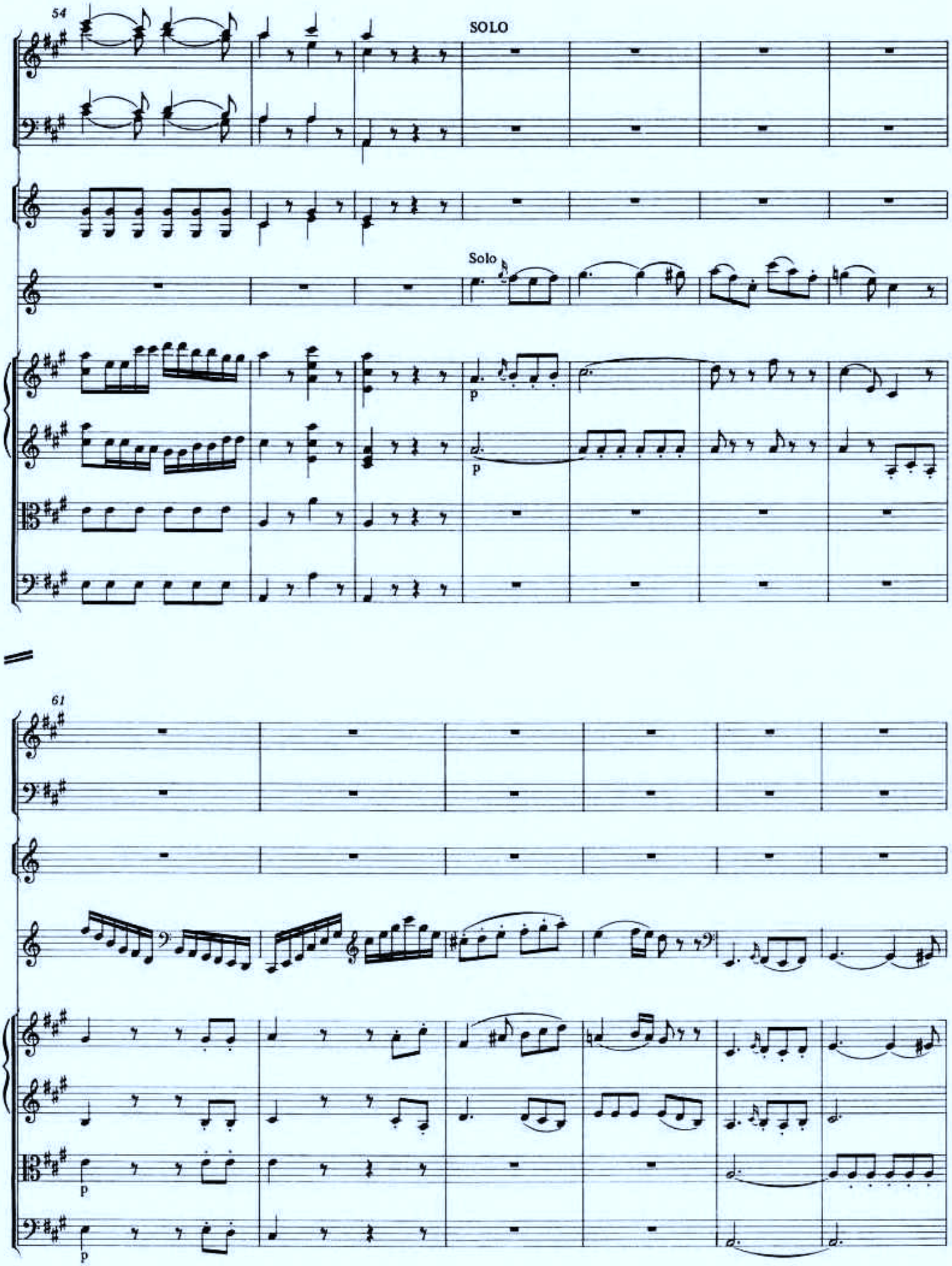
Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

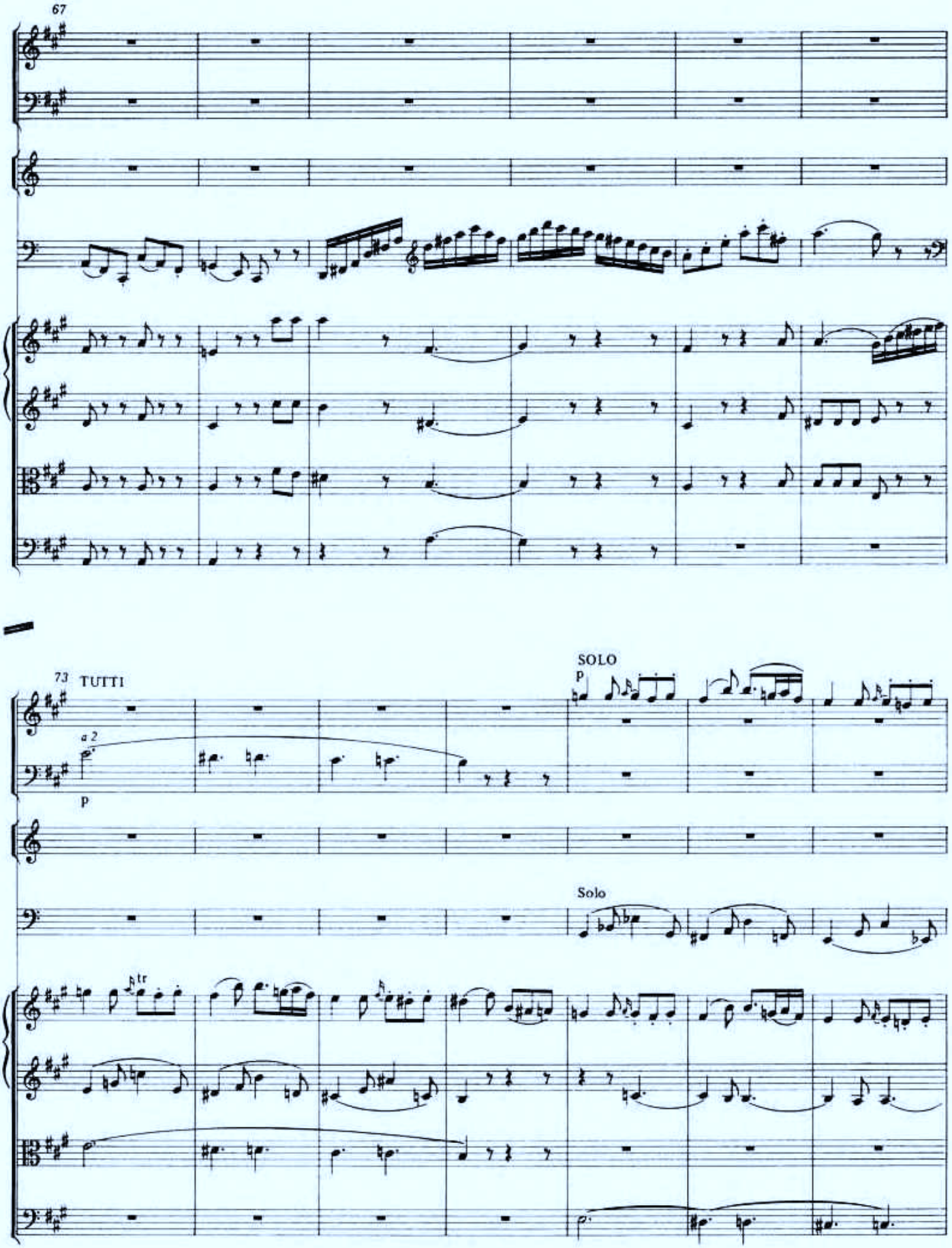

10
f
p
cresc.
f
16
SOLO
Solo
p

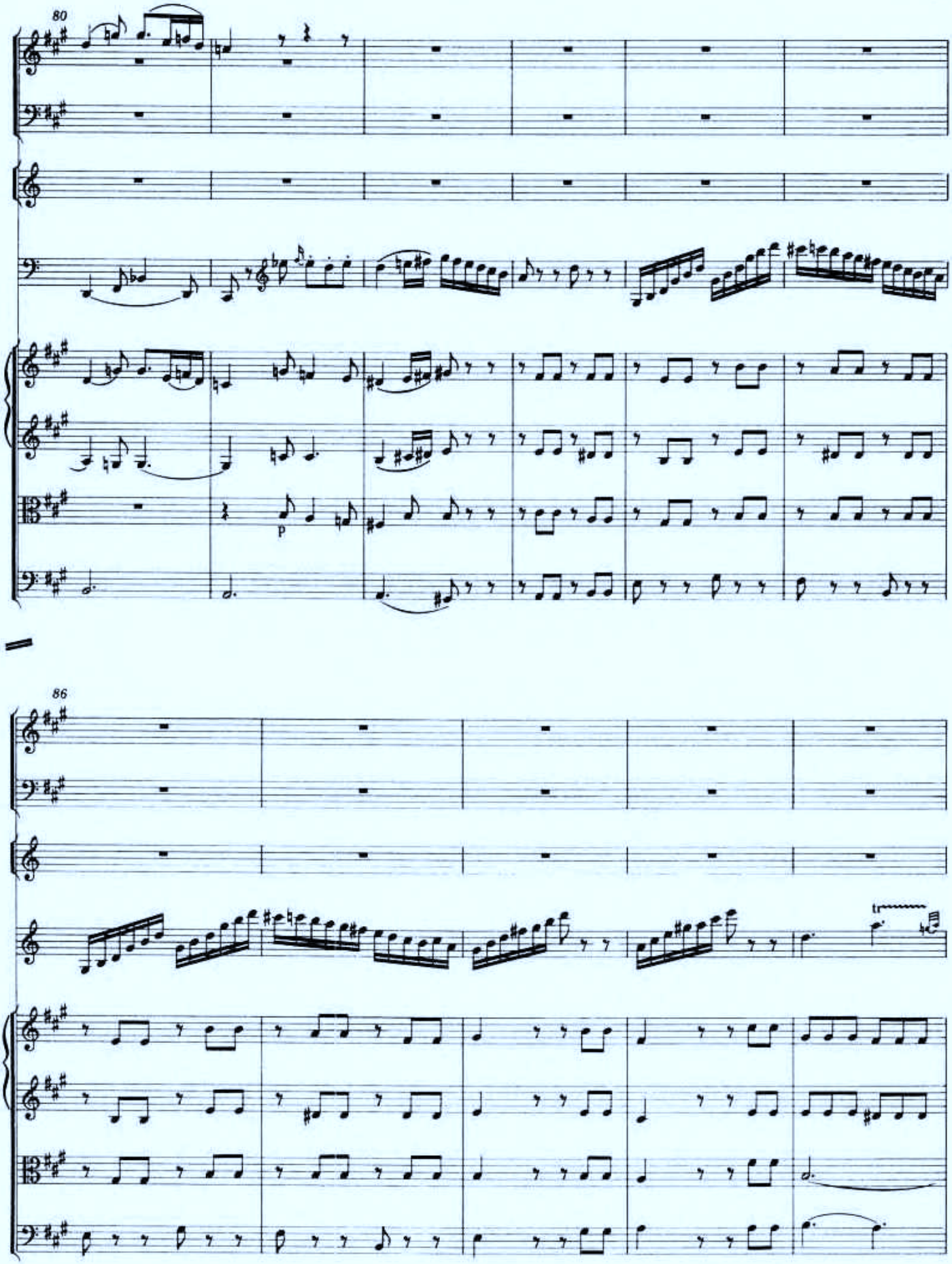

21
Violoncello
27
TUTTI
P
P
Tutti Bassi
P

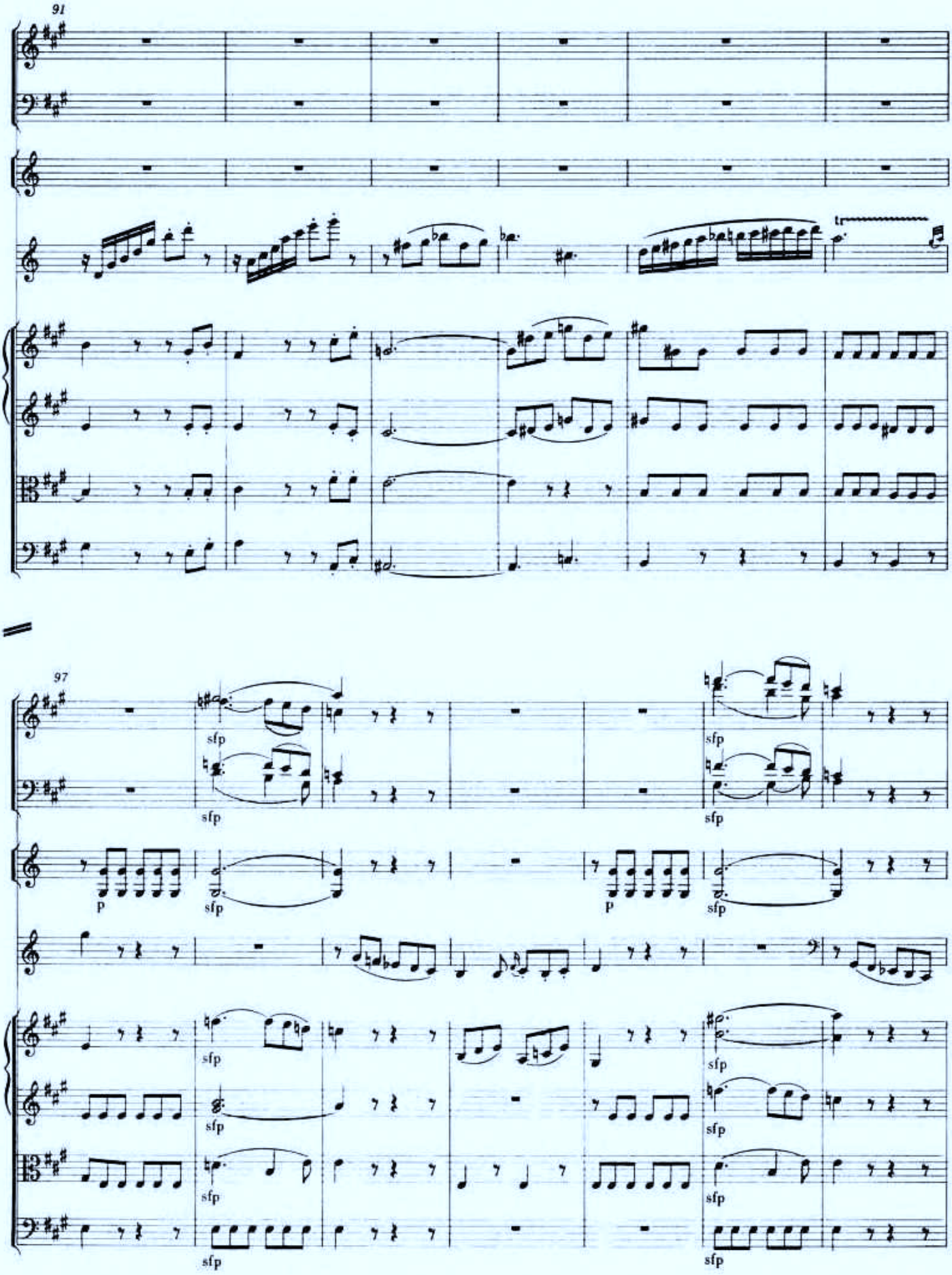

32
SOLO
cresc.
cresc.
a 2
P cresc.
Solo
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
37
TUTTI
f
a 2
f
f
f
f
f
f

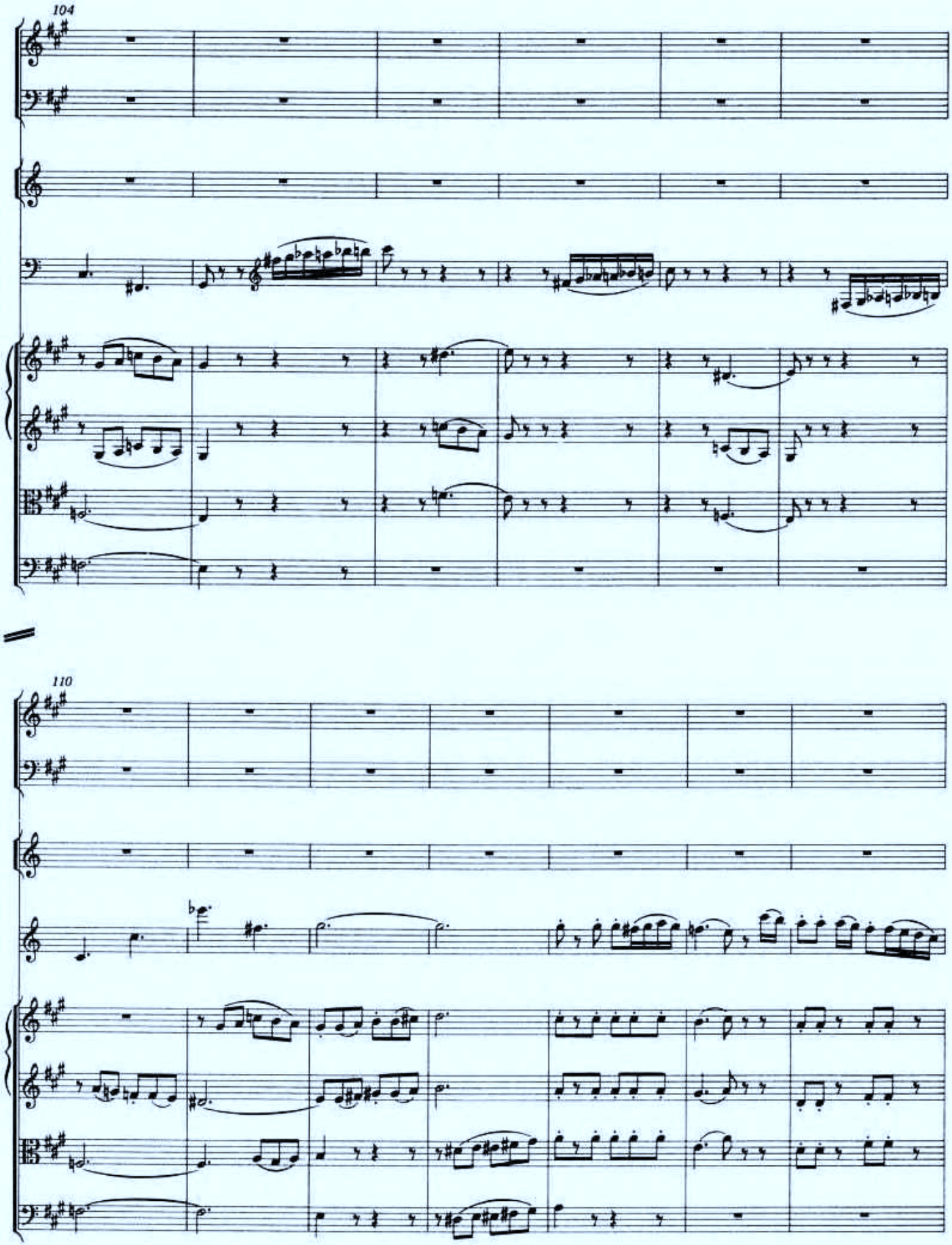

42
SOLO
Solo
TUTTI
48
tr

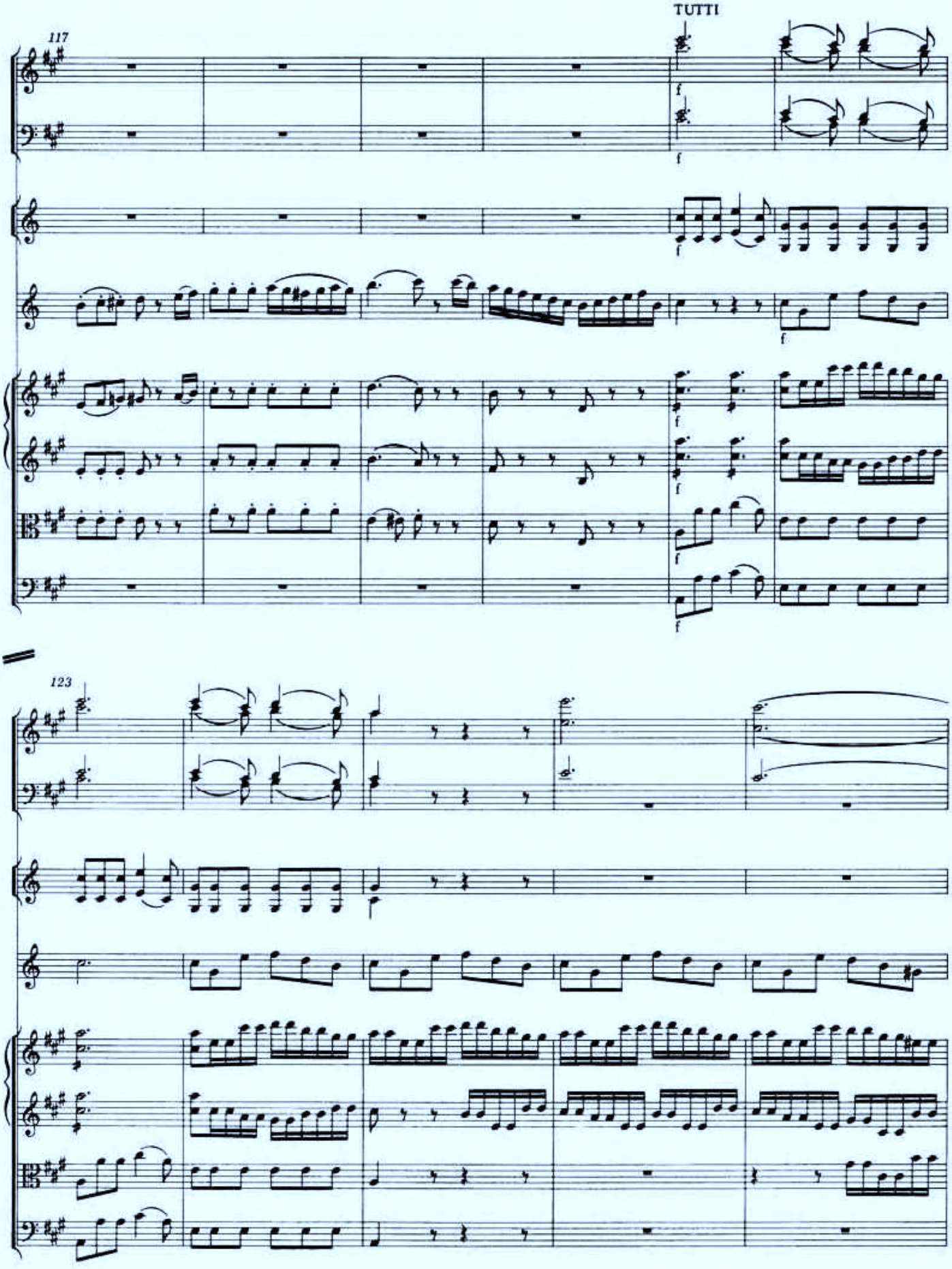

54
SOLO
Solo
p
p
61
p
p

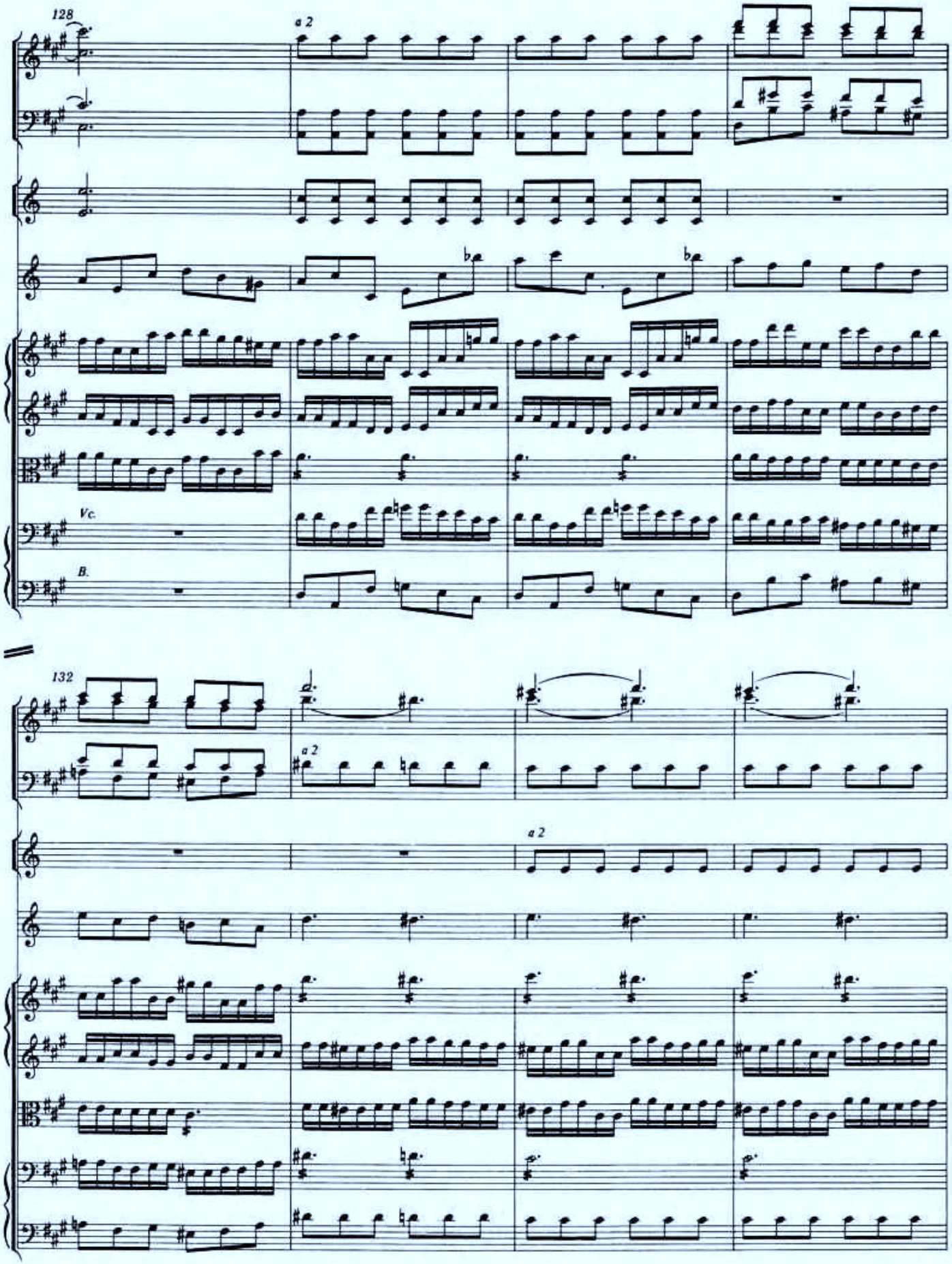

67
73 TUTTI
a 2
p
SOLO
p
Solo

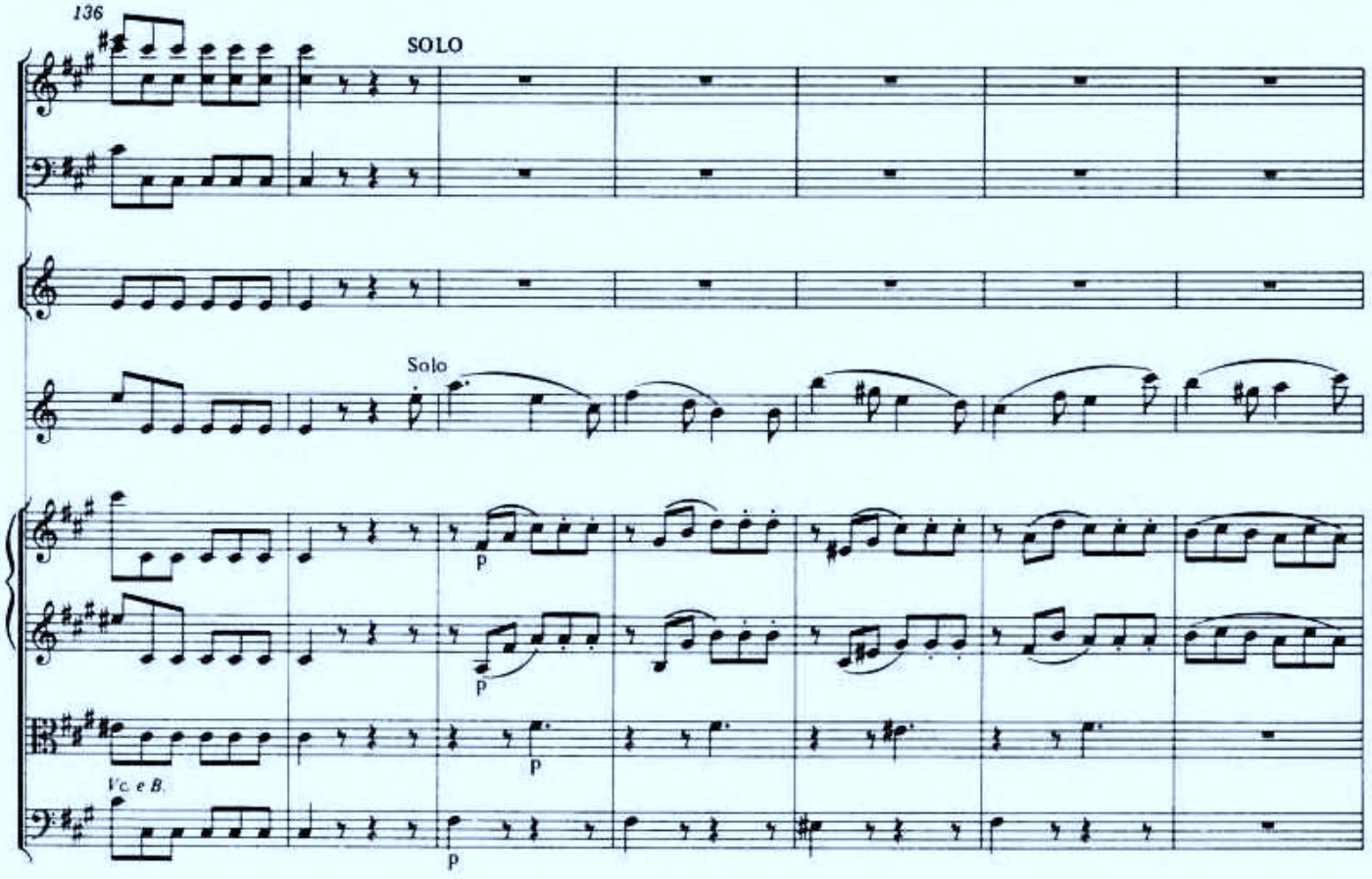

80
p
86

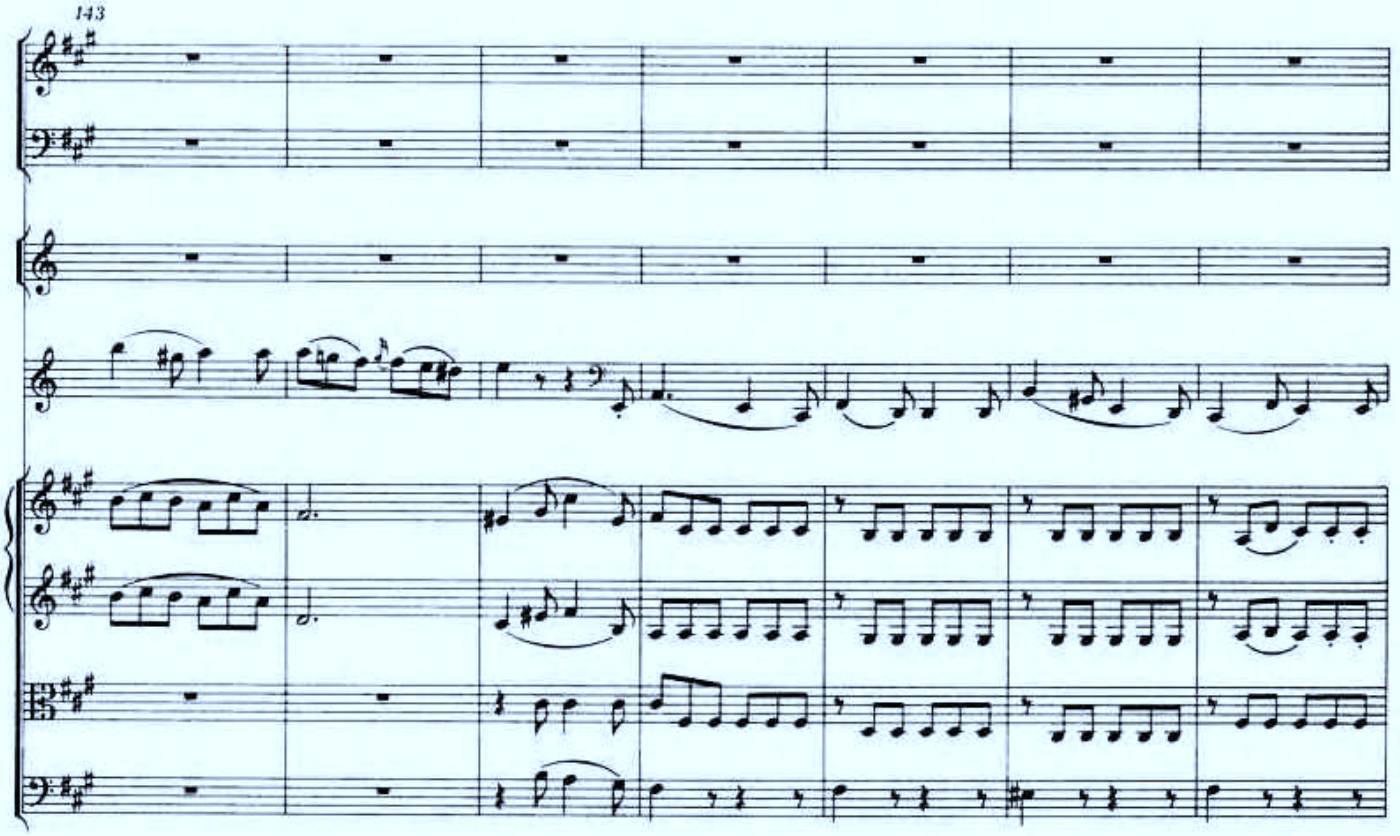

91
97
sfp
p

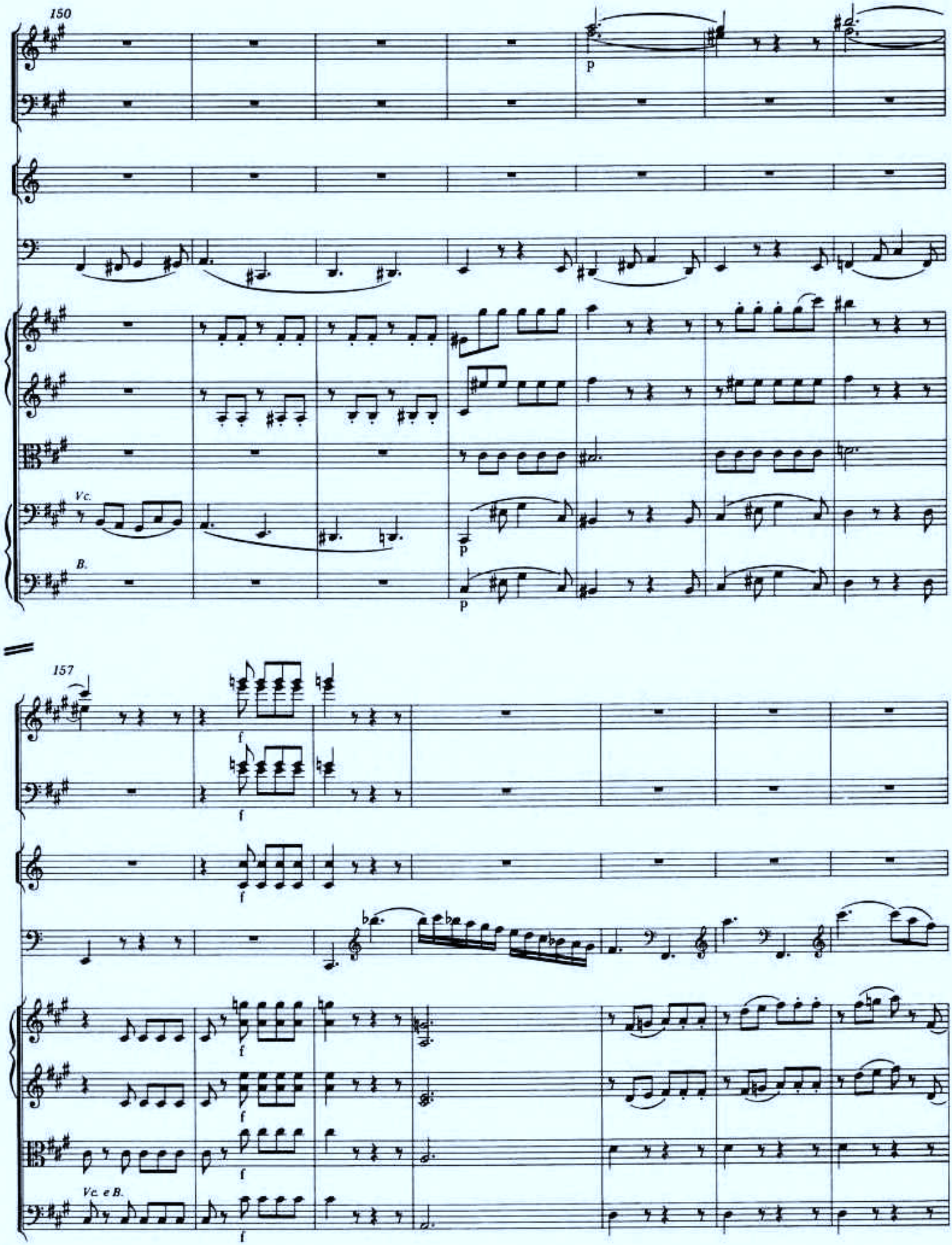

104
110

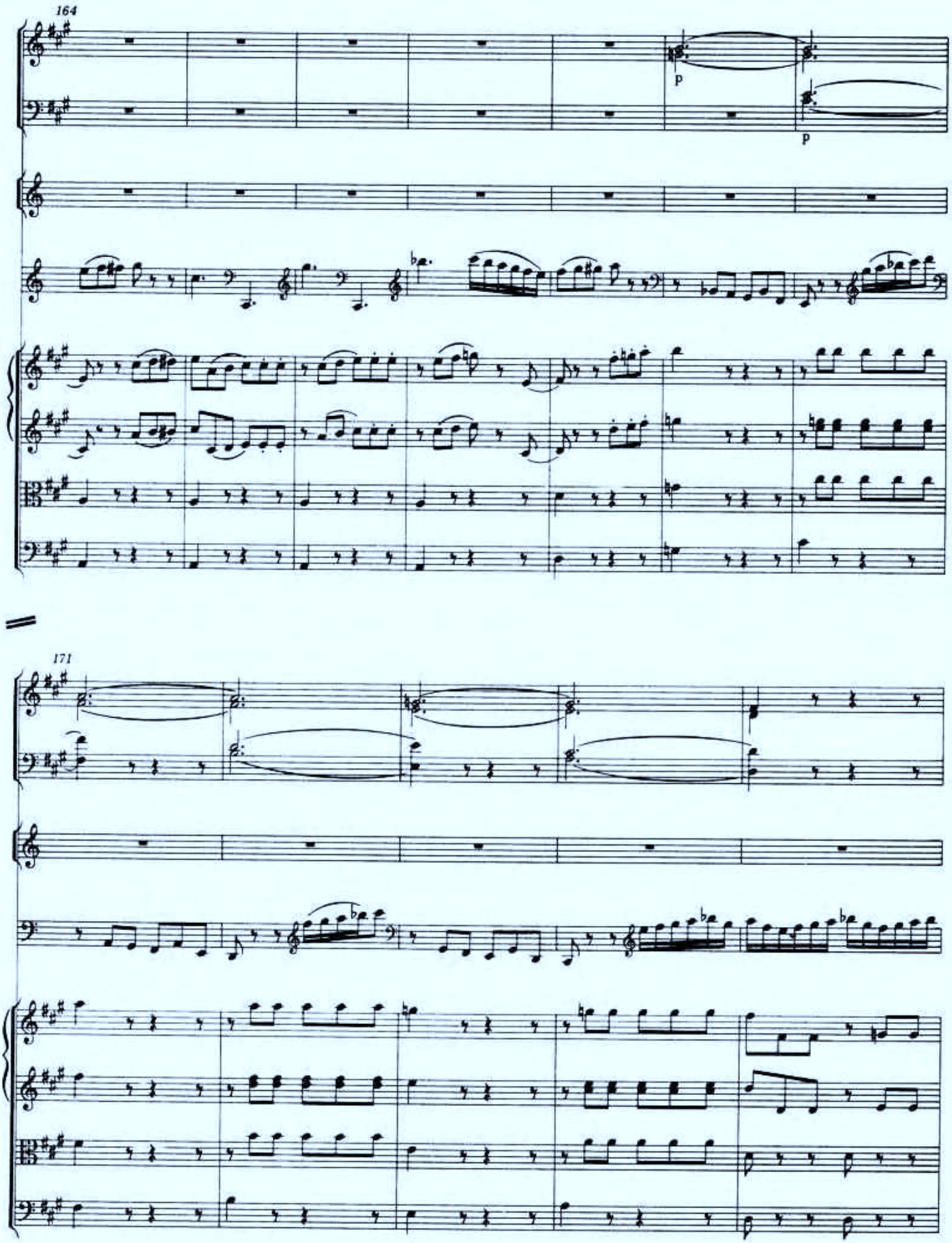

TUTTI
117
f
123

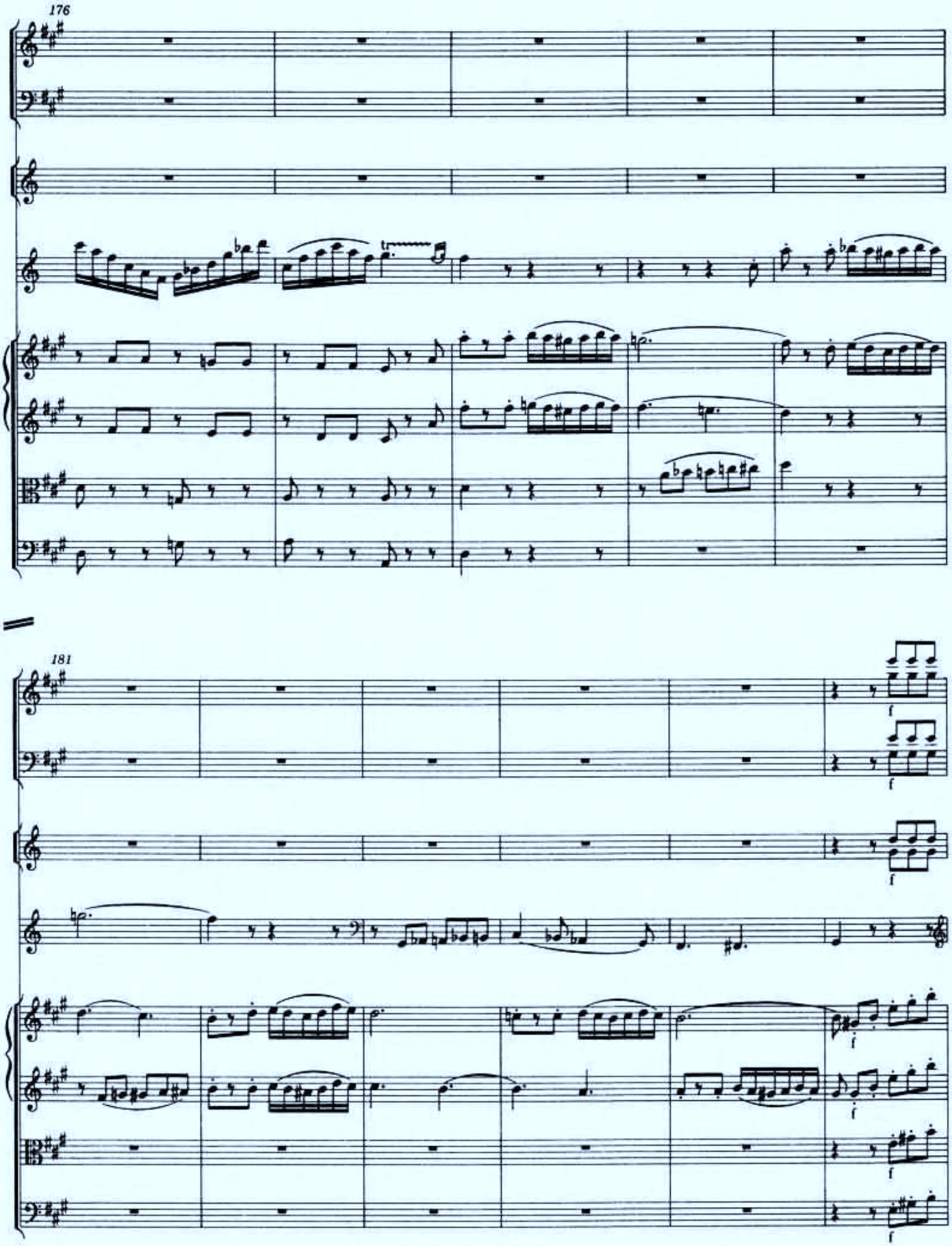

128
a 2
Vc.
B.
132
a 2
a 2

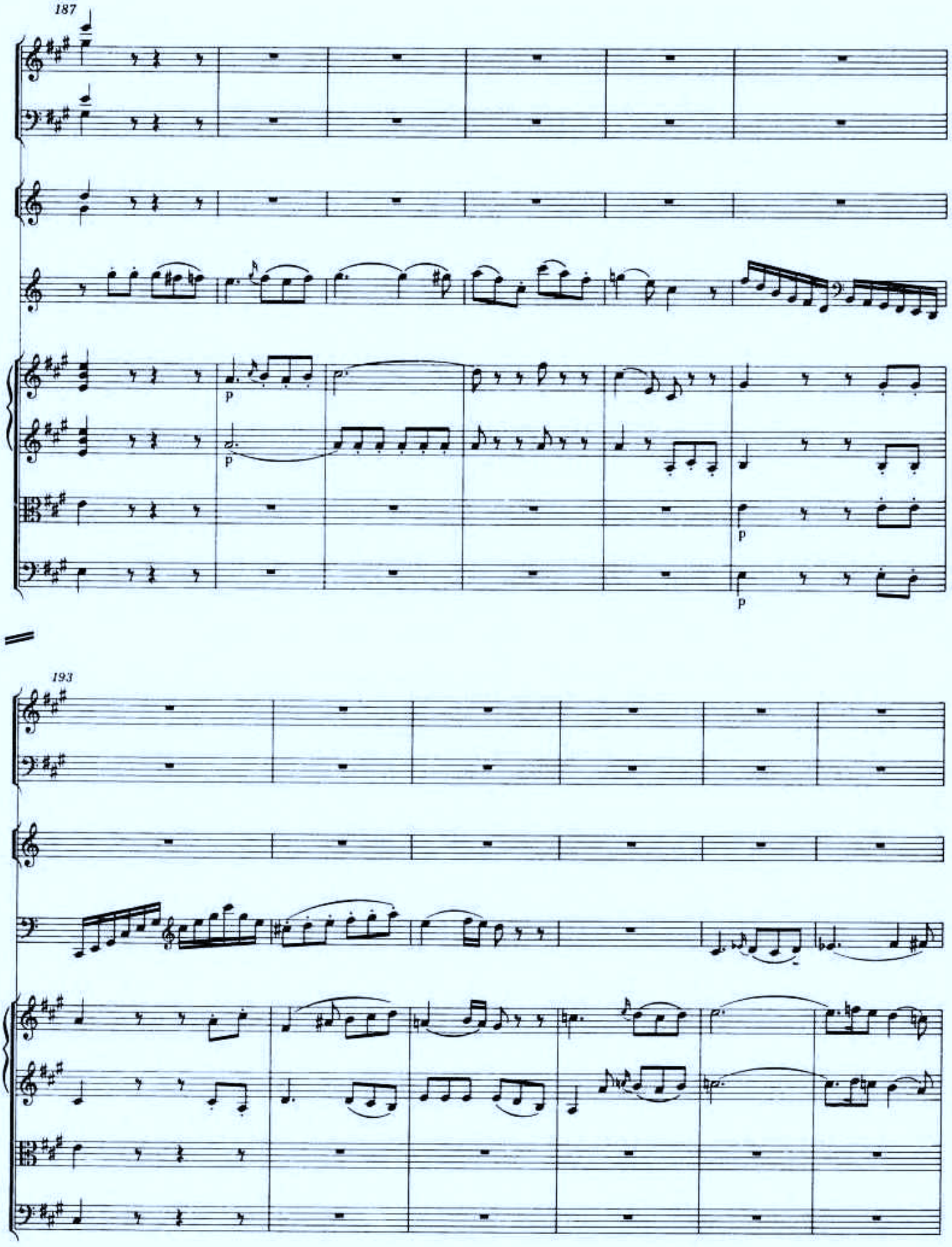

136
SOLO
Solo
p
p
p
Vc. e B.
p

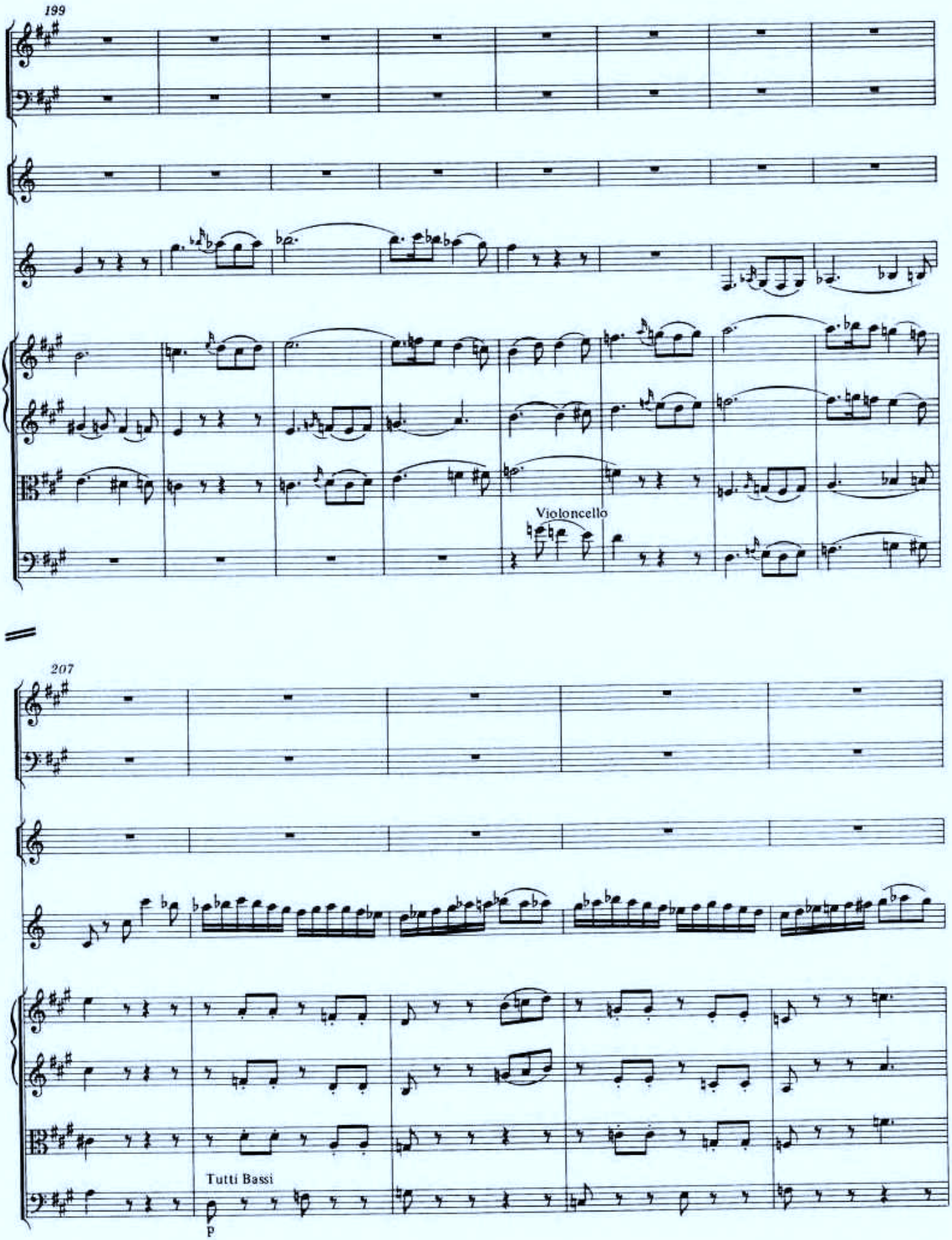

143

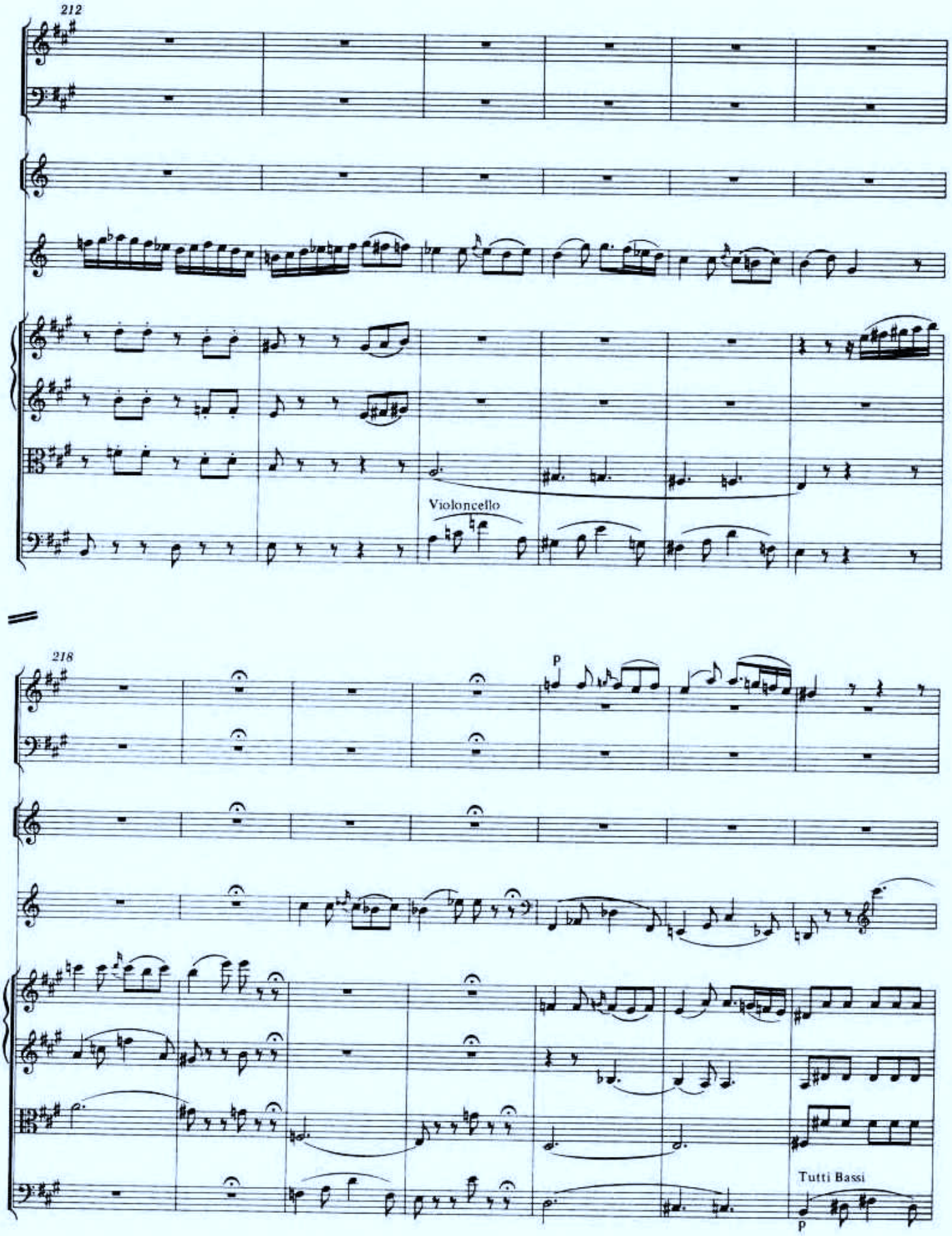

150
p
Vc.
B.
p
p
157
f
f
f
f
f
f
Vc. e B.
f

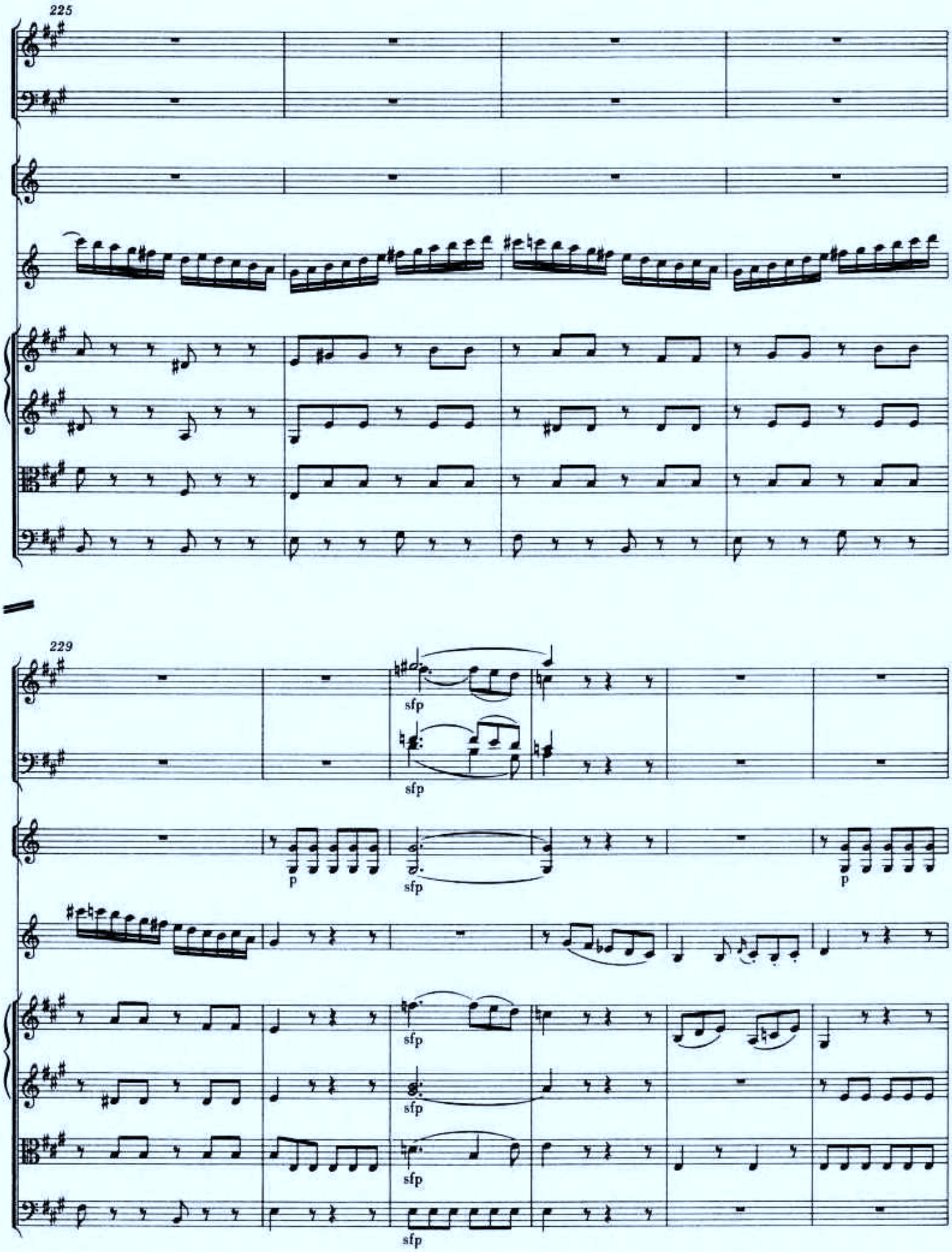

164
p
p
171

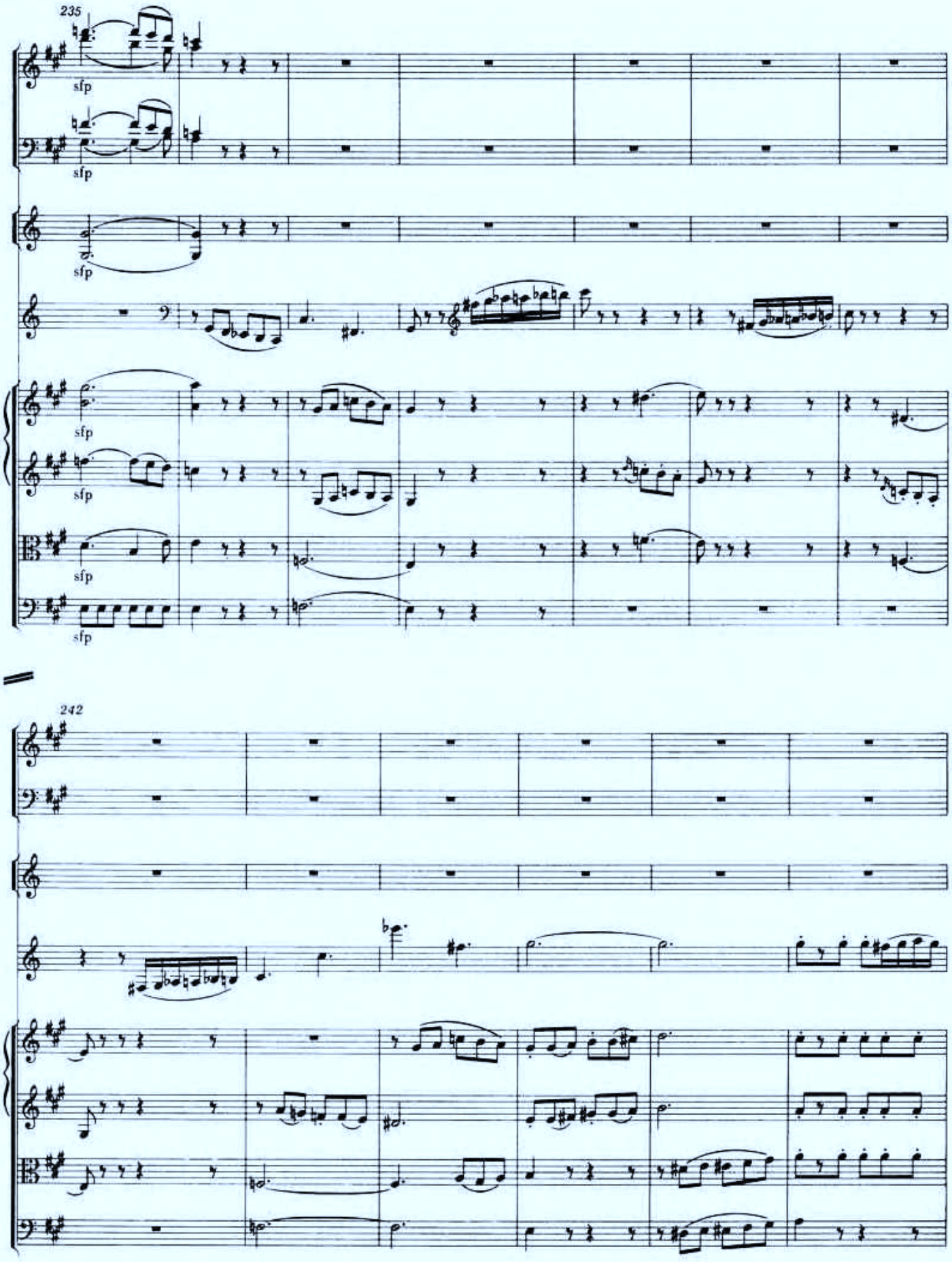

176
181
f
f
f
f
f
f

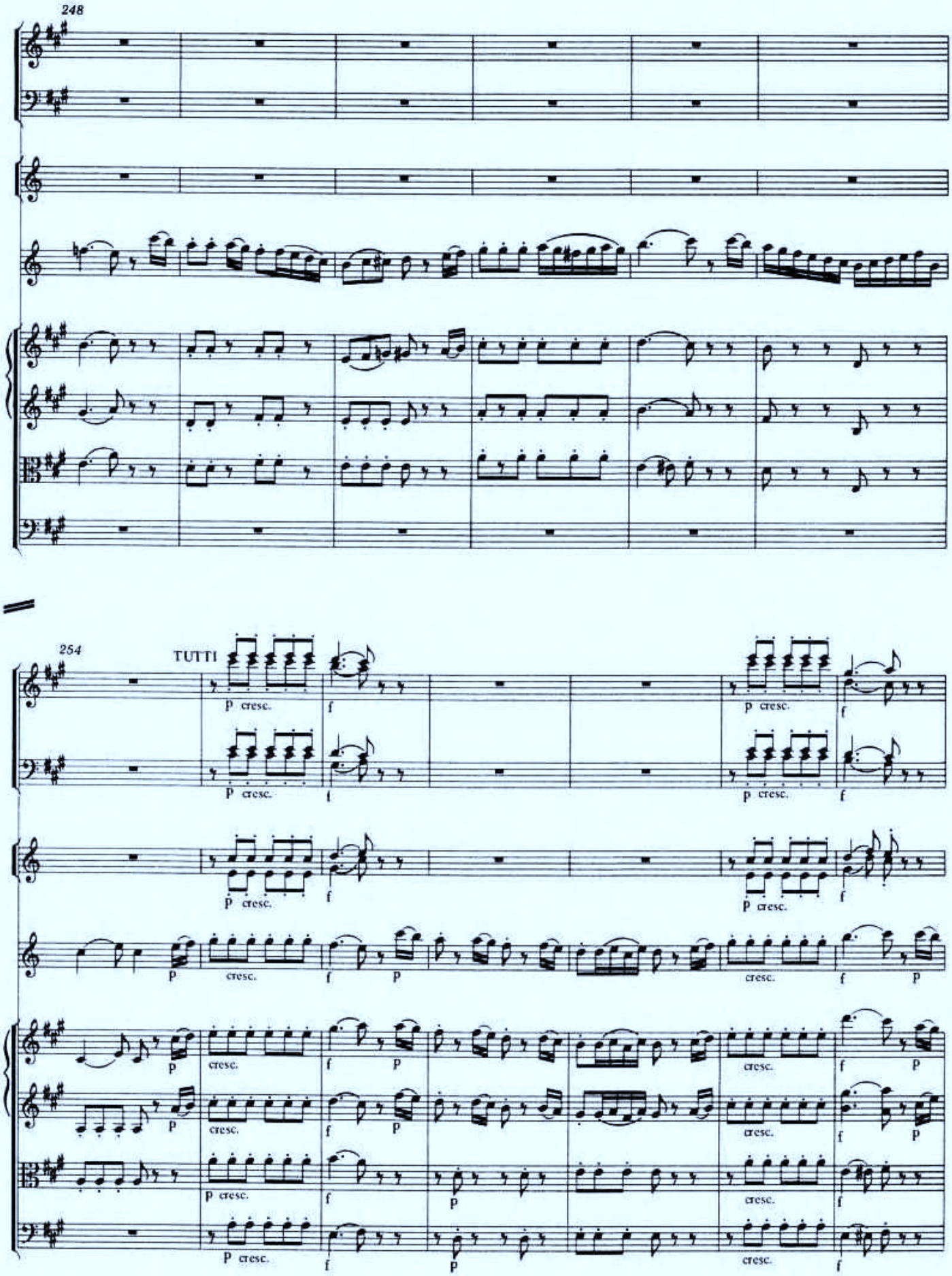

187
p
p
p
p
193

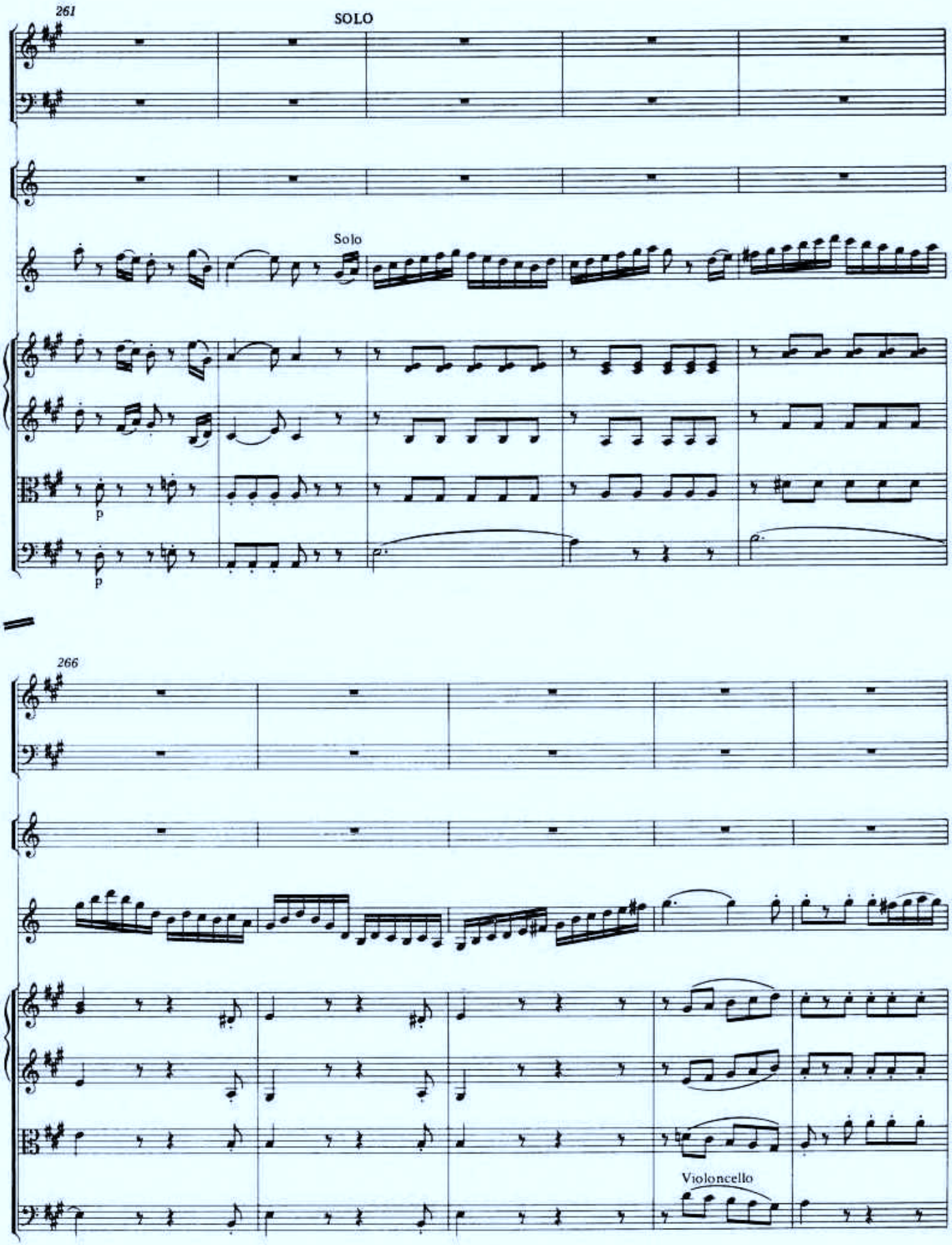

199
Violoncello
207
Tutti Bassi
p

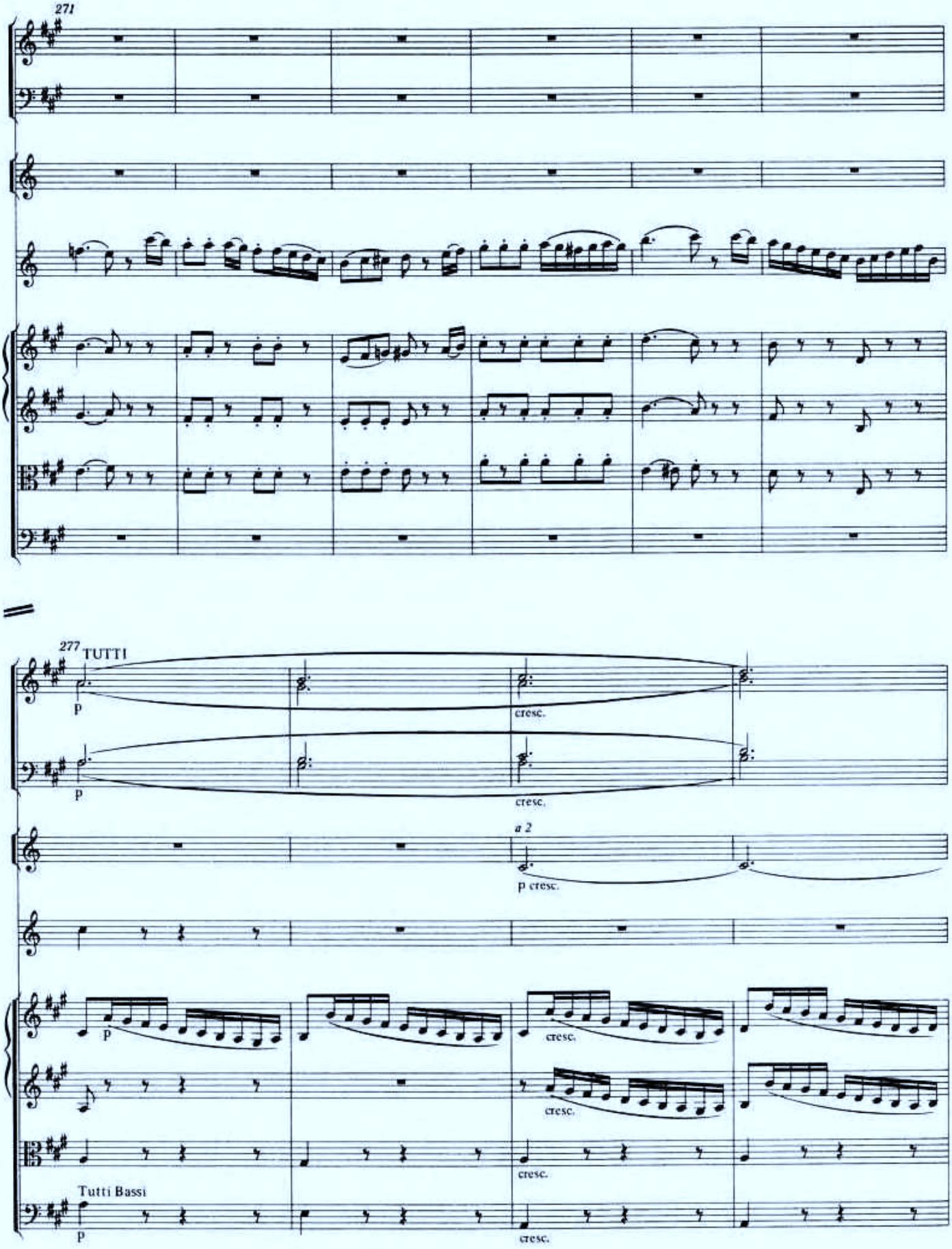

212
Violoncello
218
p
Tutti Bassi
p

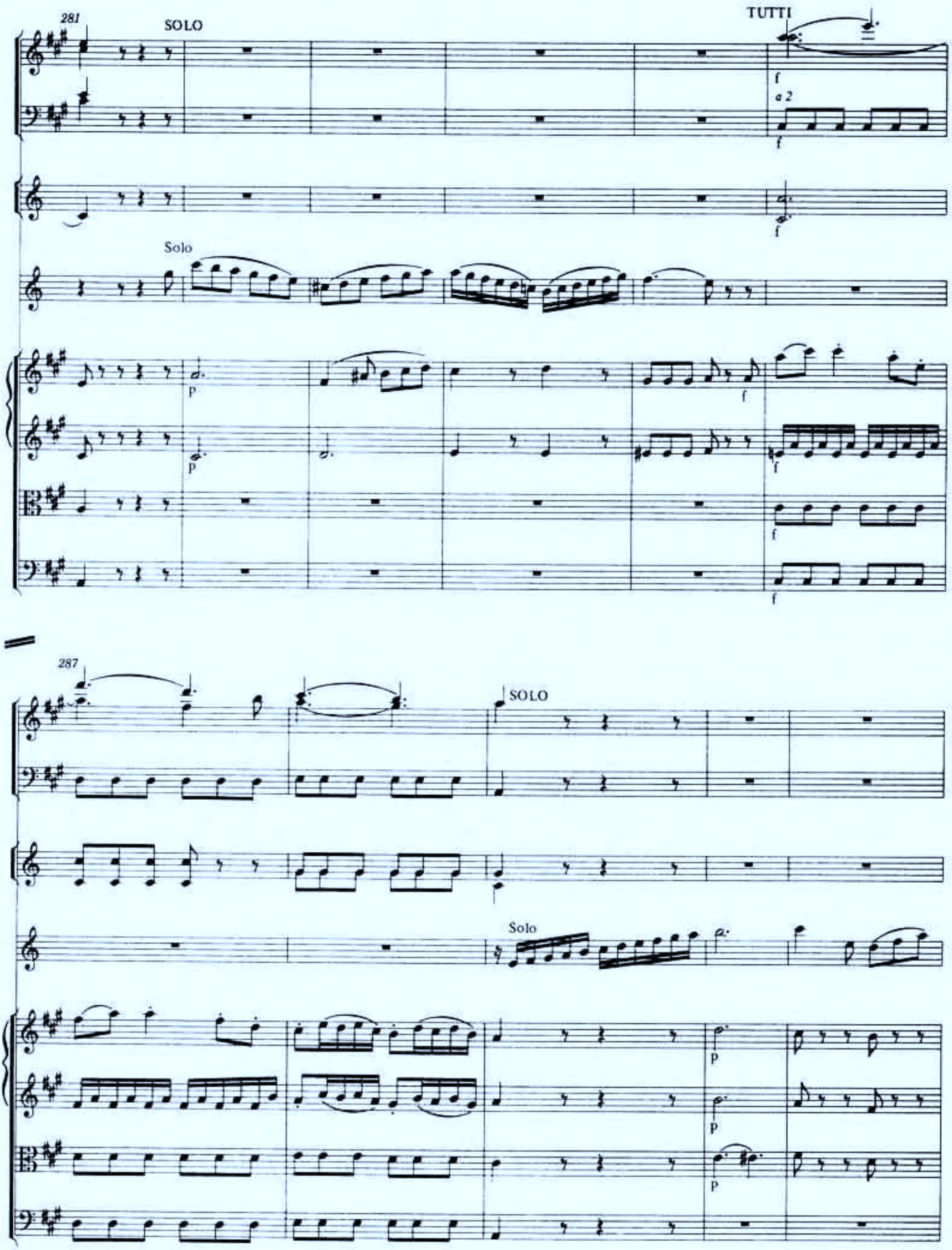

225
229
sfp
sfp
p
sfp
p
sfp
sfp
sfp
sfp

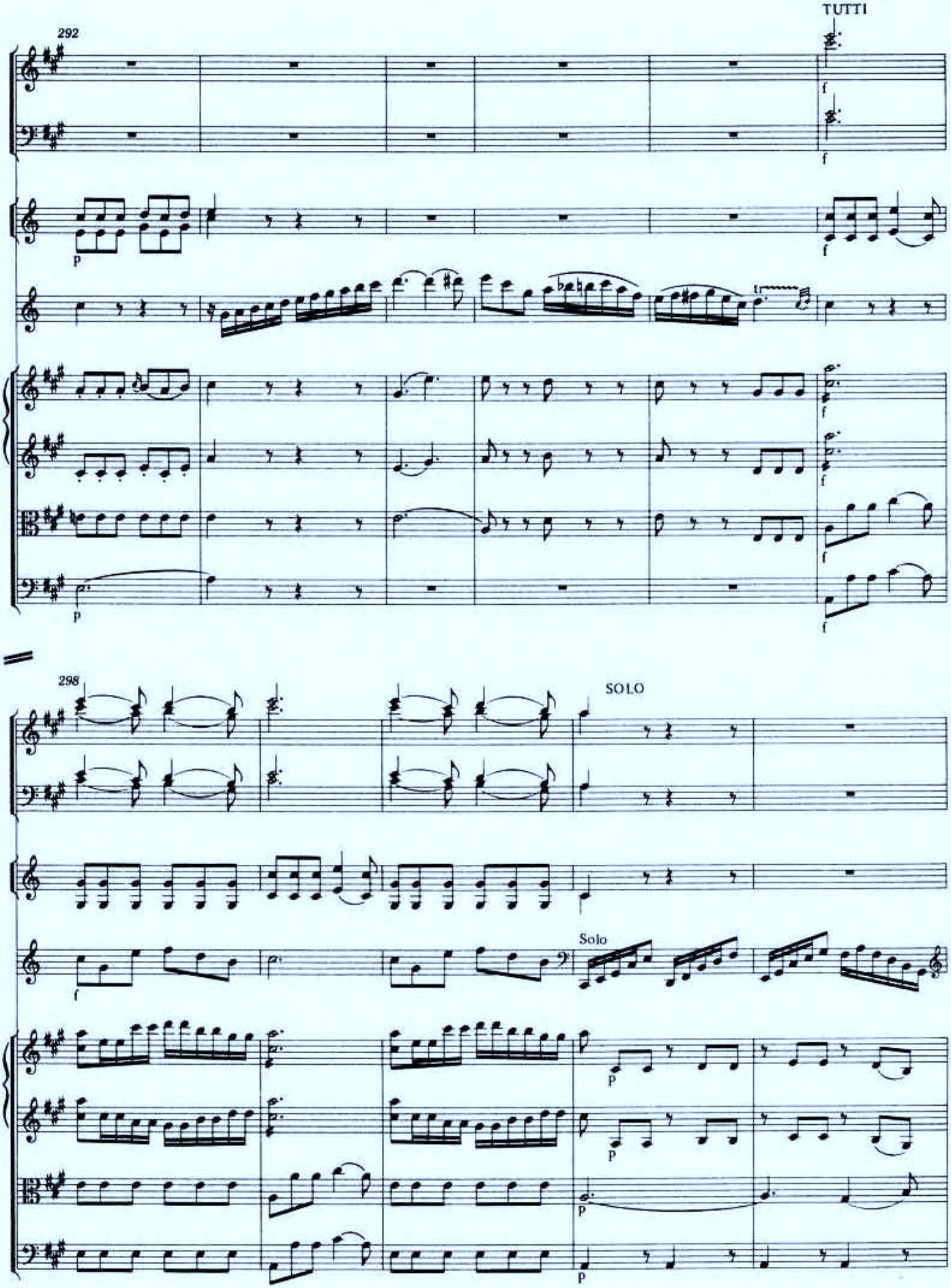

235
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
242

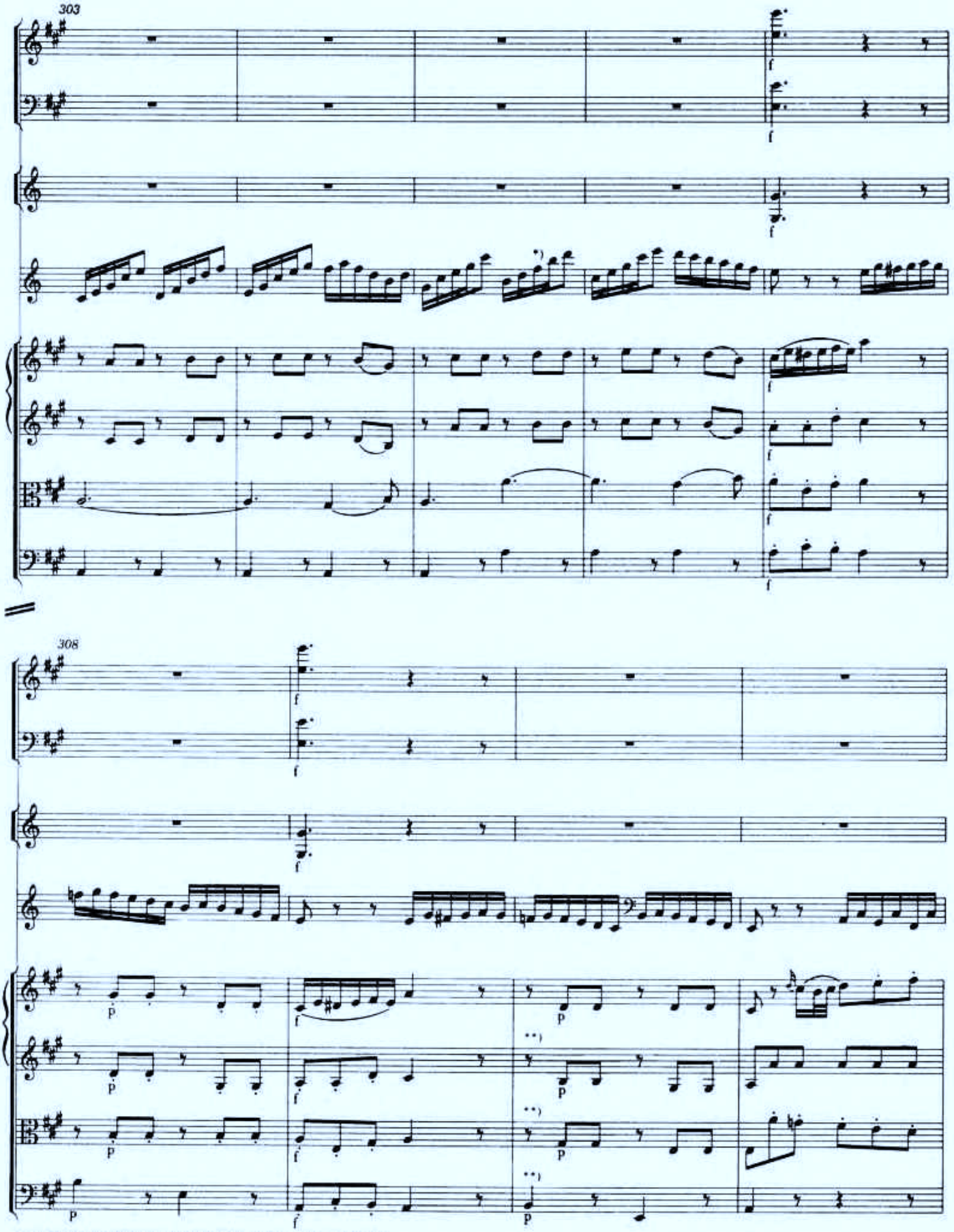

248
254
TUTTI
p cresc.
f
cresc.


261
SOLO
Solo
p
p
266
Violoncello

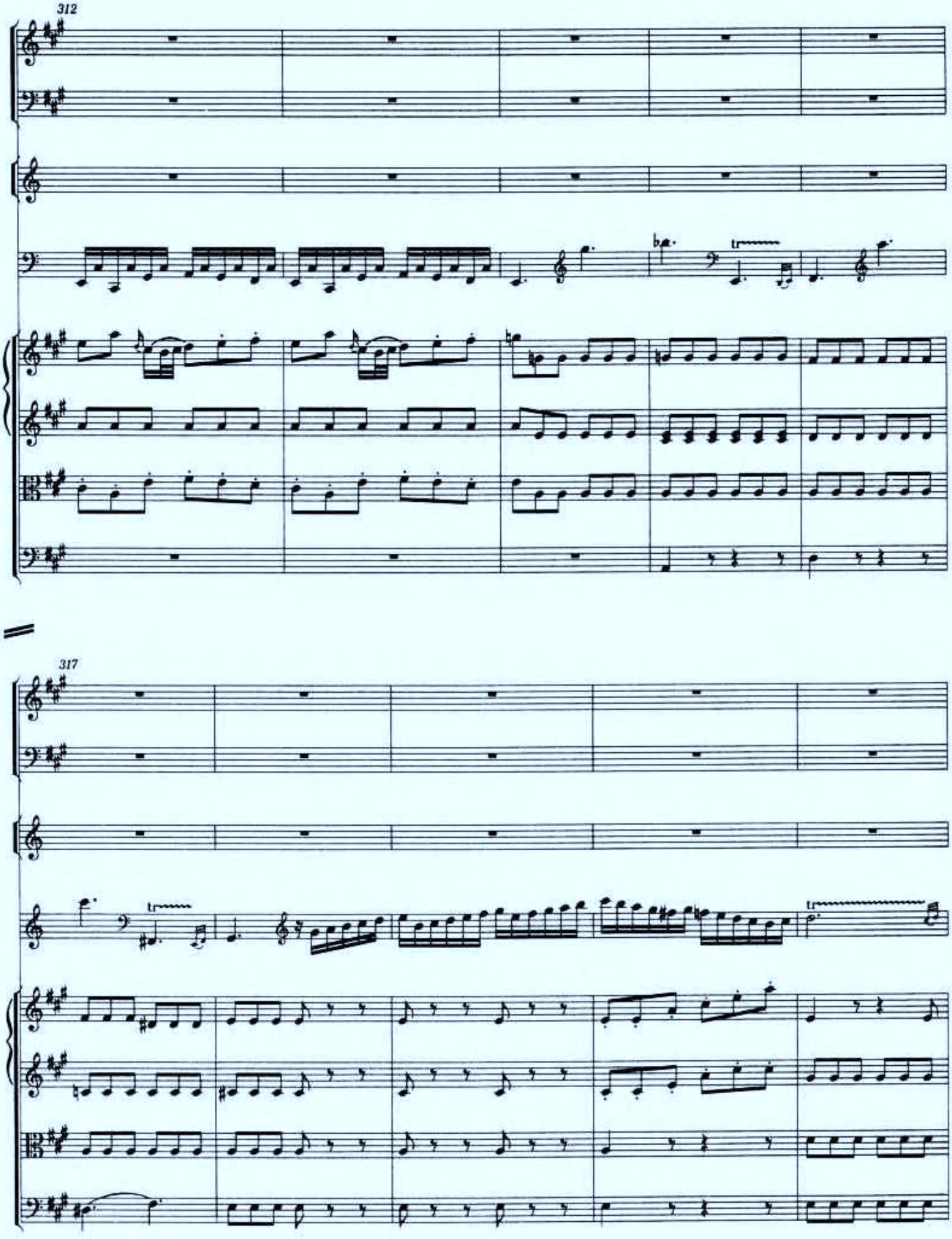

271
277
TUTTI
p
cresc.
a 2
Tutti Bassi

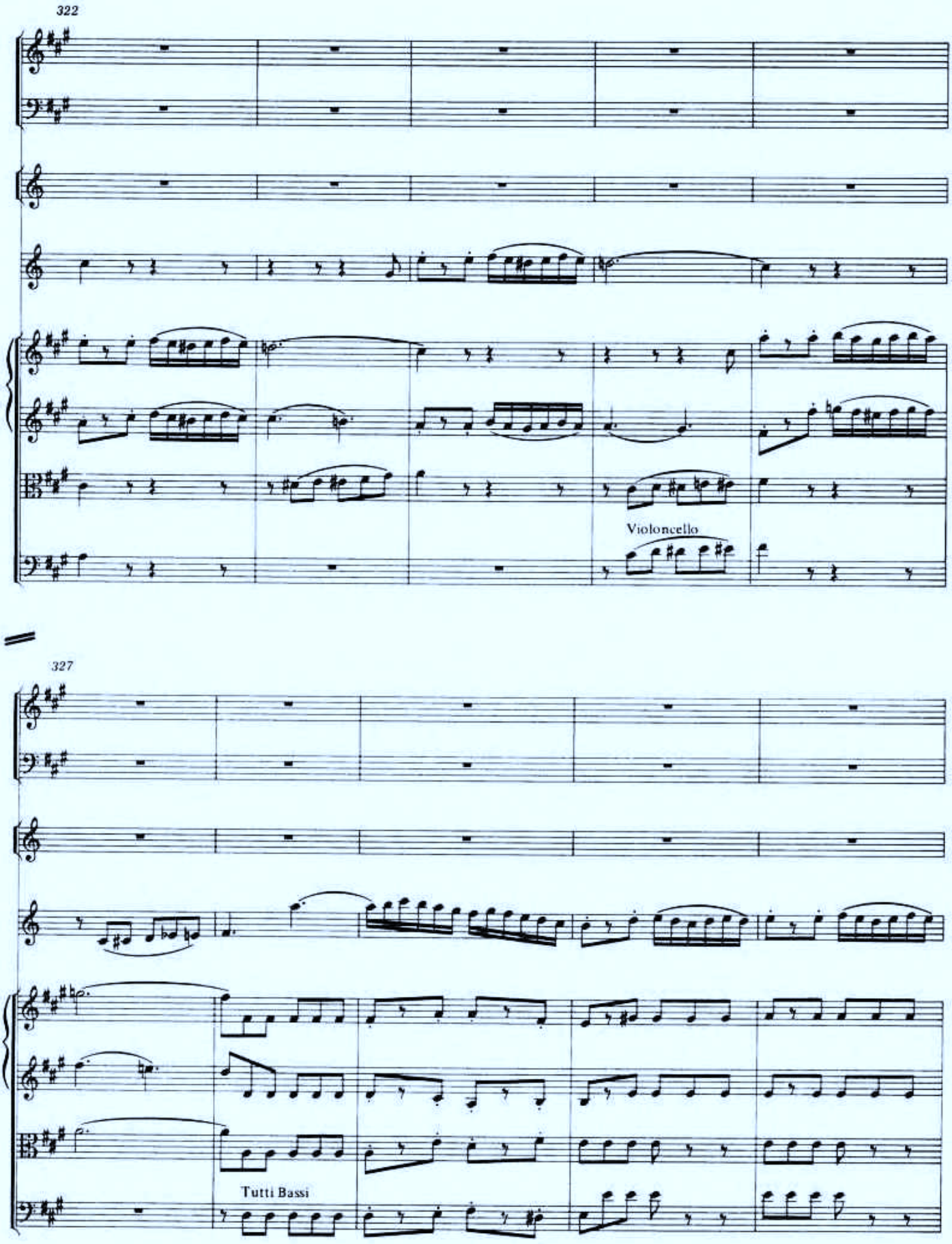

281
SOLO
TUTTI
f
a 2
f
f
Solo
p
p
f
f
f
f
287
SOLO
Solo
p
p
p

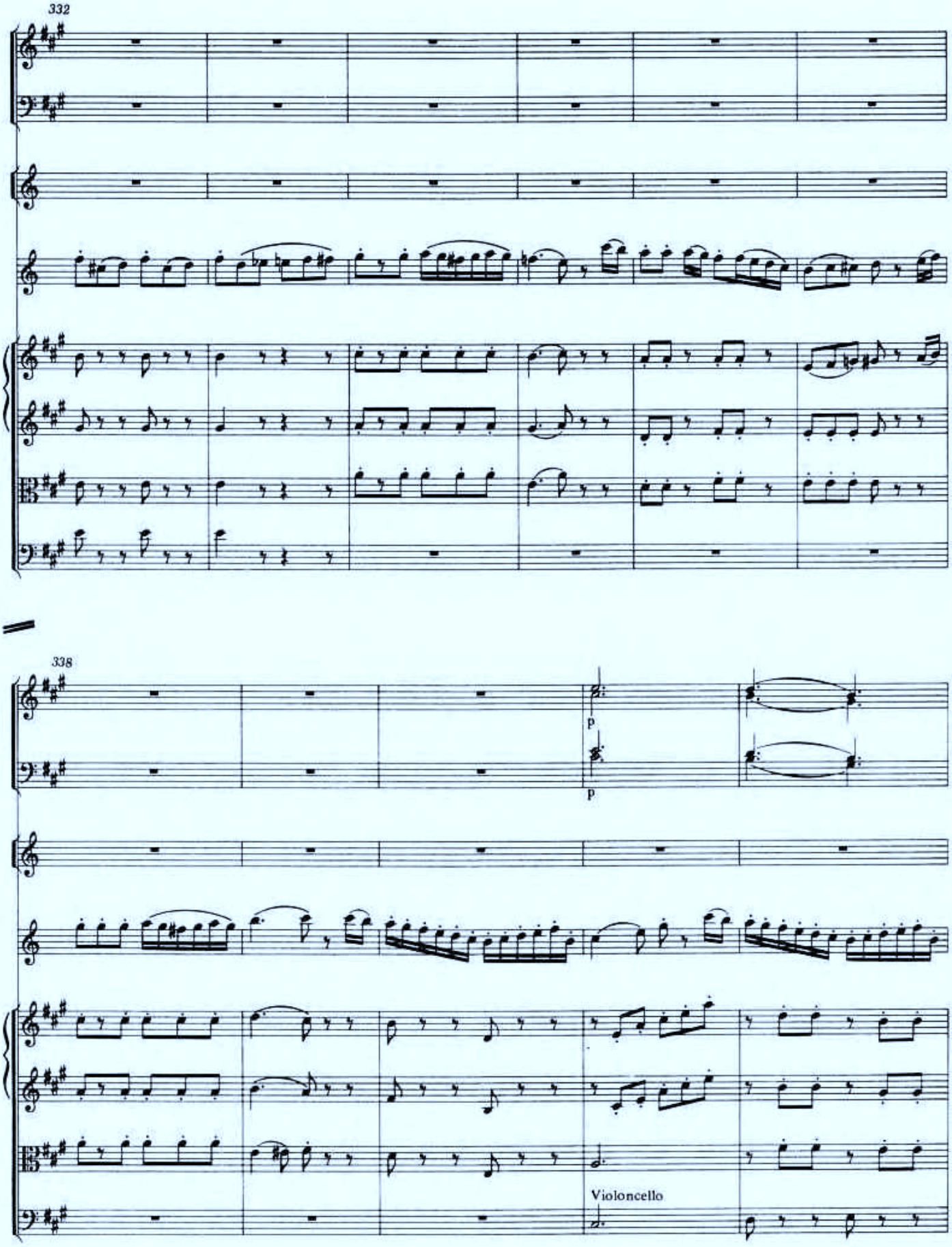

292
TUTTI
f
p
tr
298
SOLO
Solo

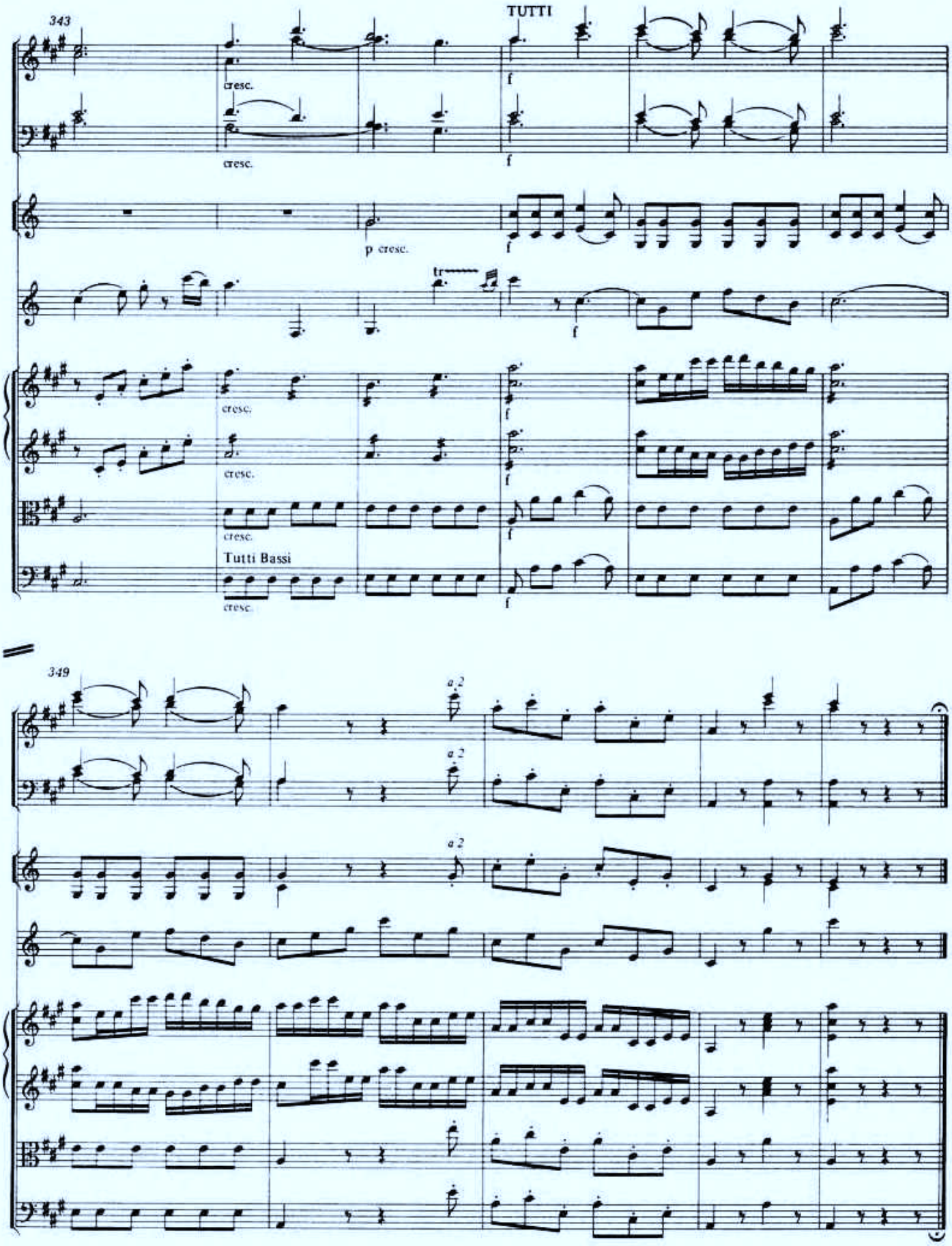


*) T. 305, Bassettklarinette: zur drittletzten Note vgl. Krit. Bericht.
**) Zu T. 310 in Violine II, Viola I/II und Violoncello/Baß vgl. Vorwort.


312
317


322
Violoncello
327
Tutti Bassi


332
338
p
p
Violoncello

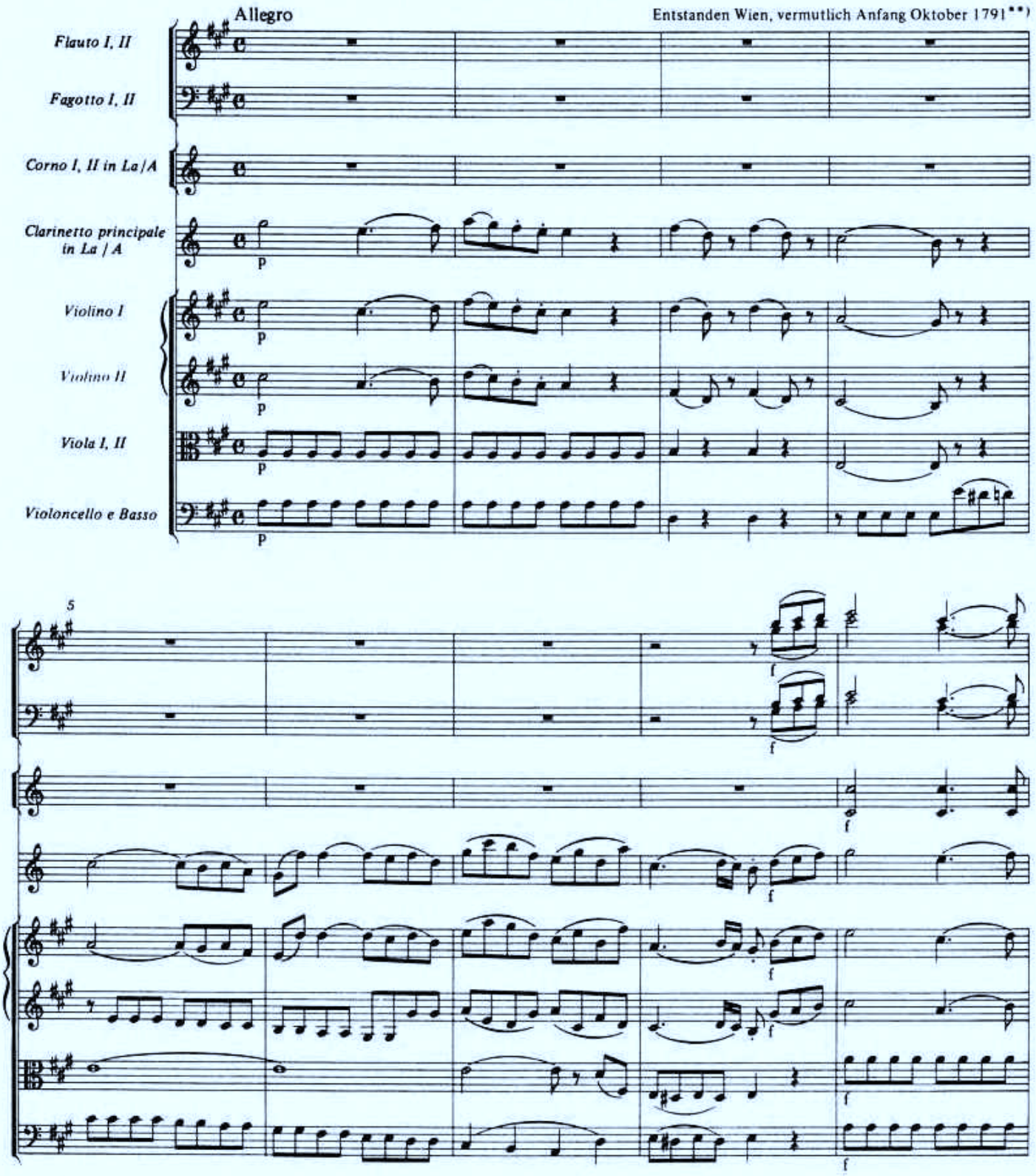

343
TUTTI
cresc.
f
p cresc.
tr
Tutti Bassi
349
a 2

Konzert in A

für Klarinette*) und Orchester

KV 622

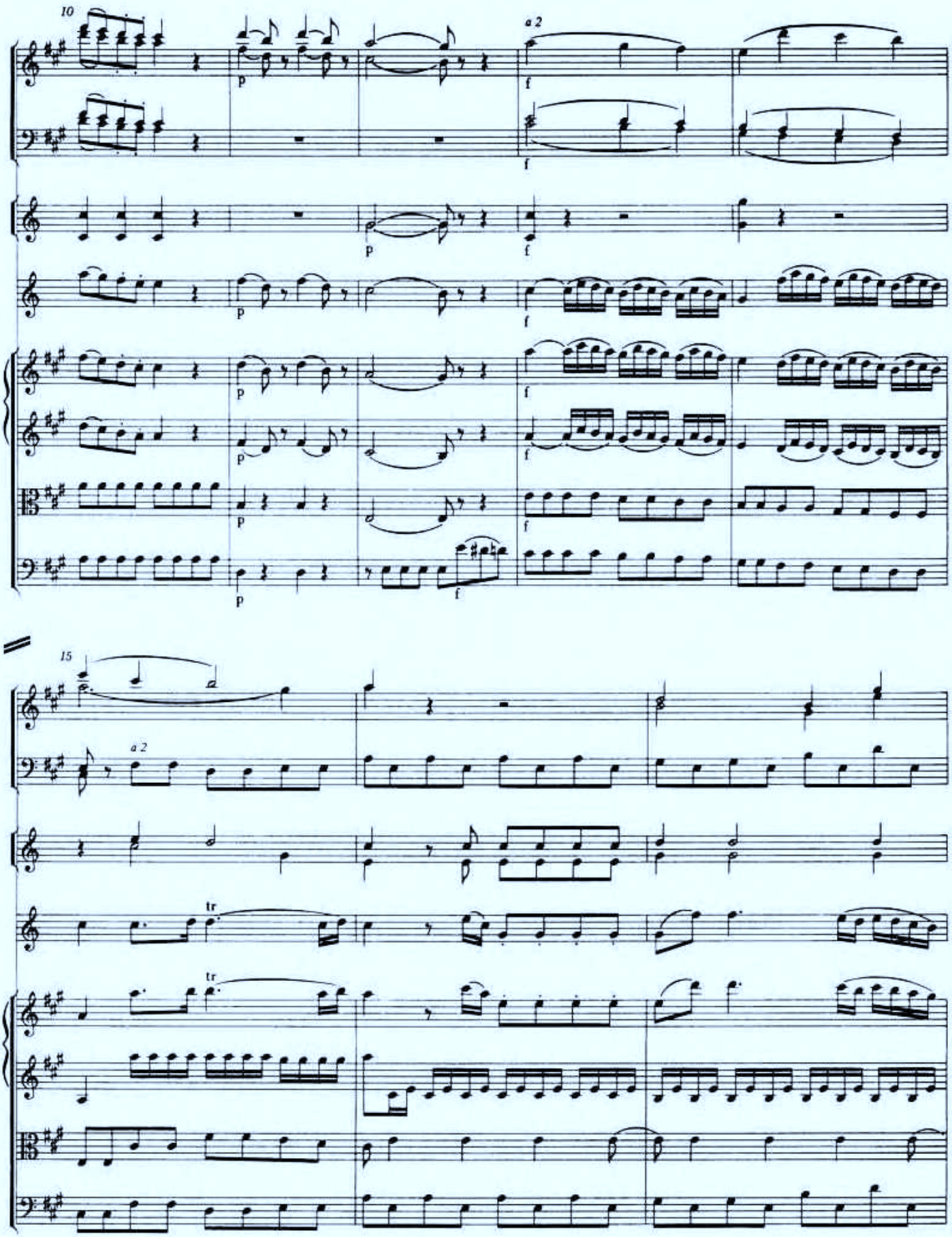
II. Traditionelle Fassung für Klarinette*)

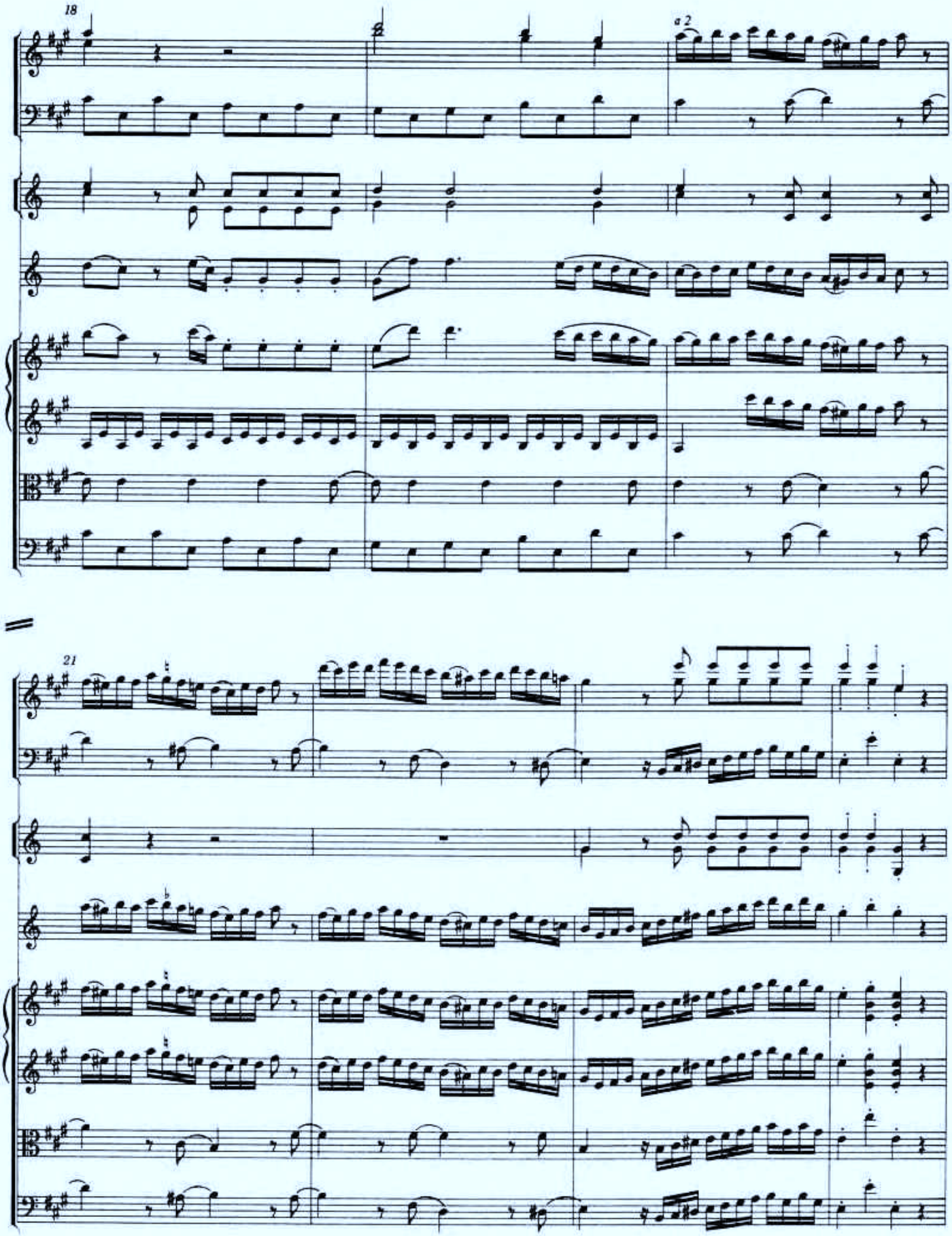


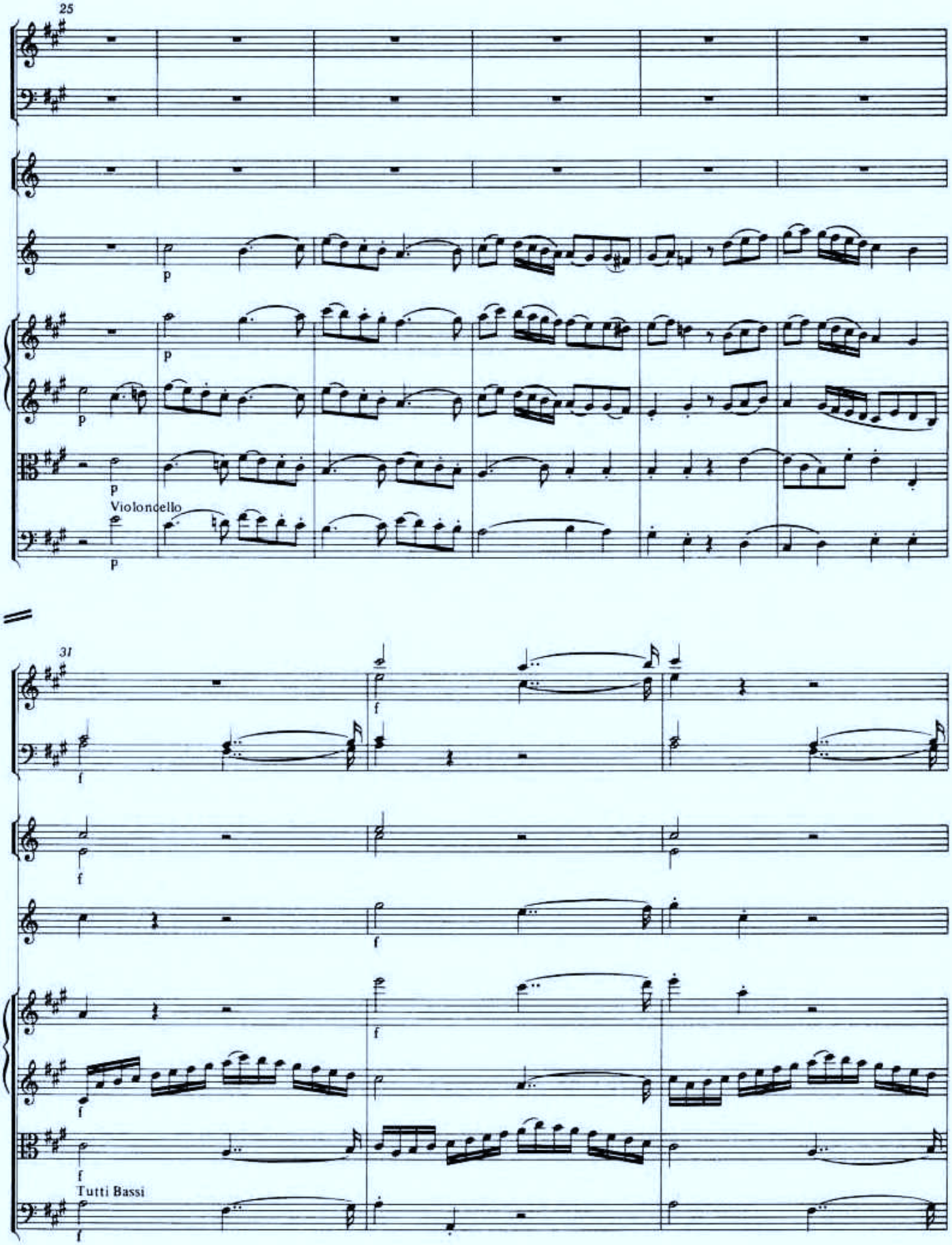
*) Vgl. Vorwort.

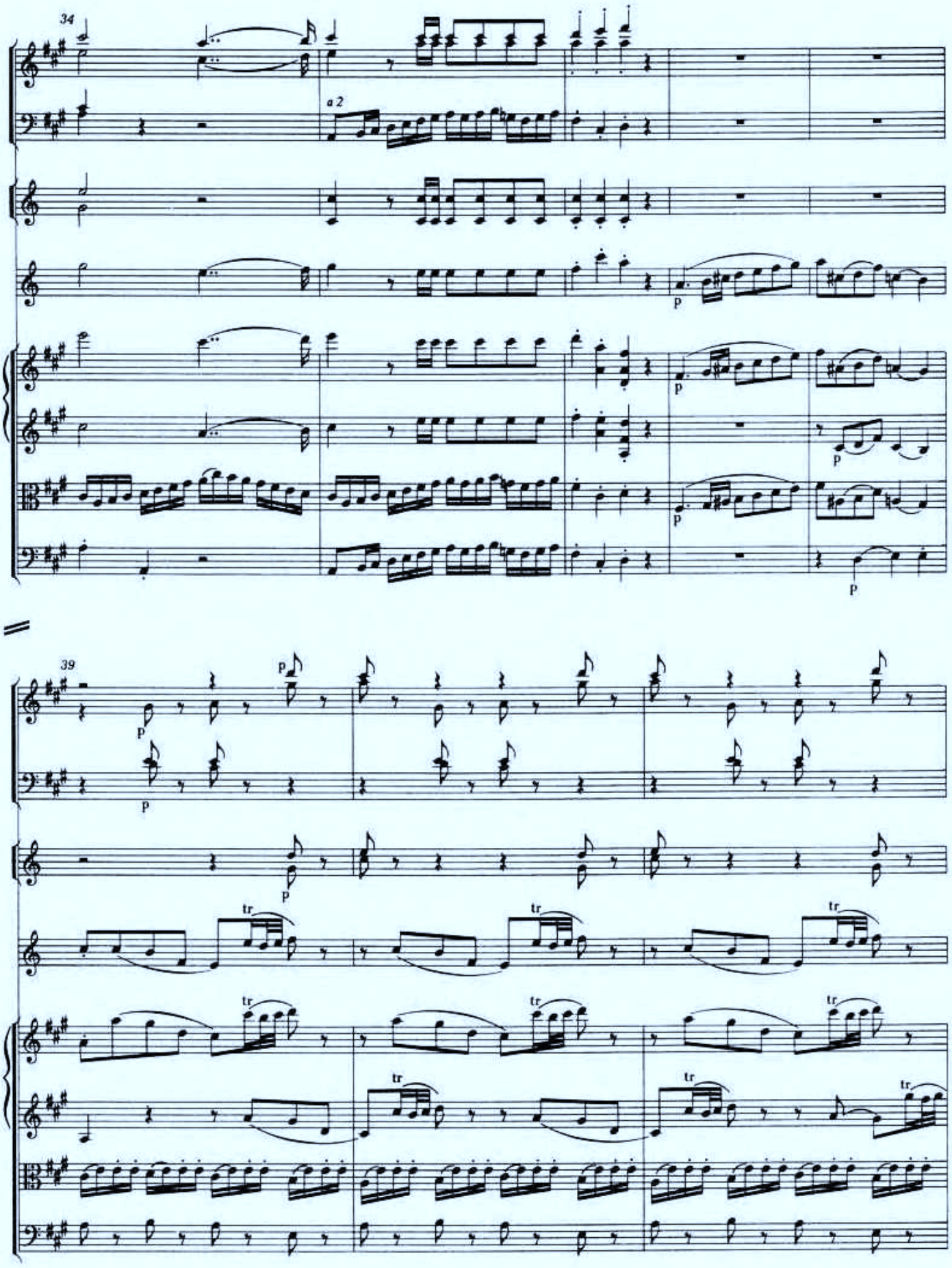
**) Zur Datierung vgl. Vorwort.

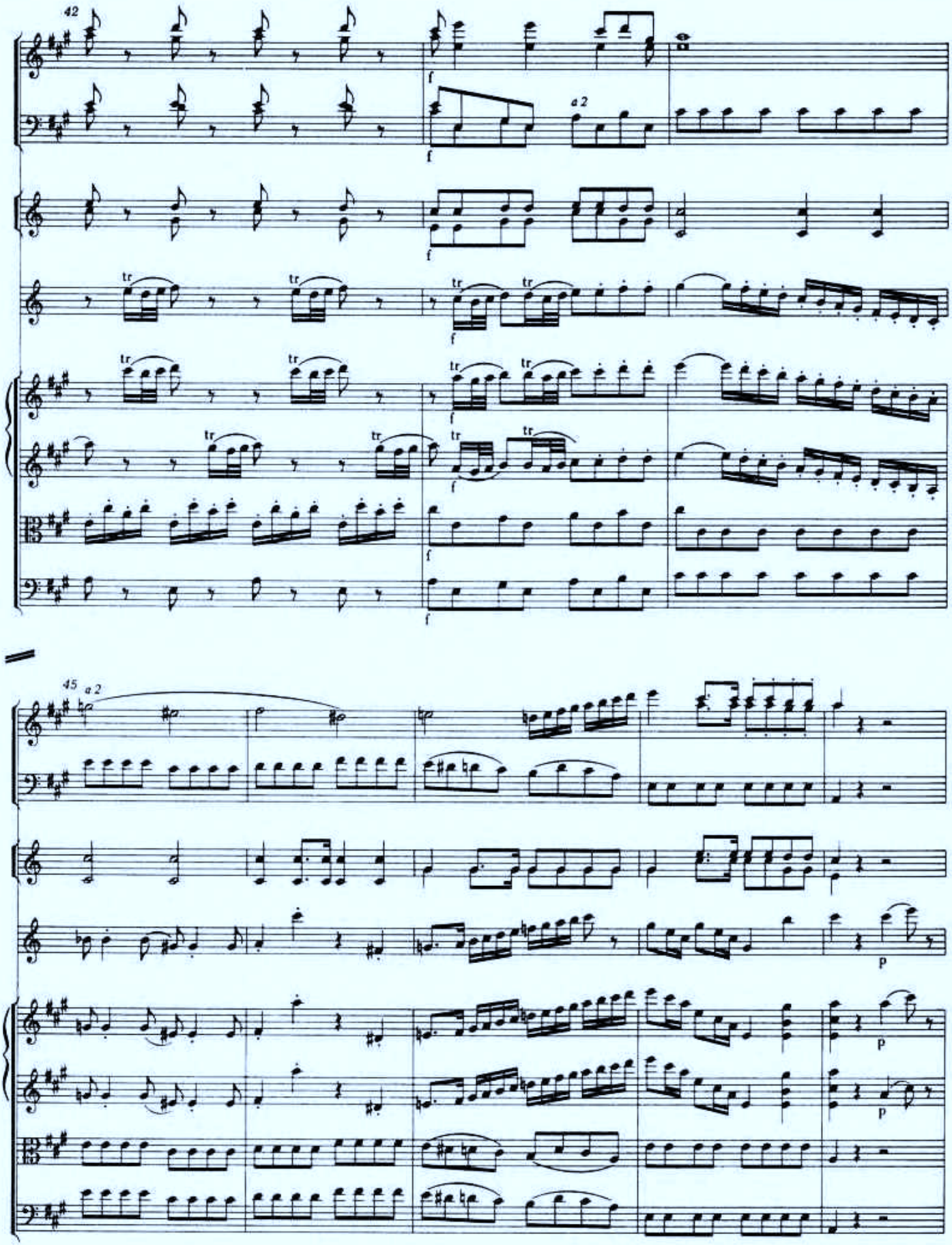
© 1977 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

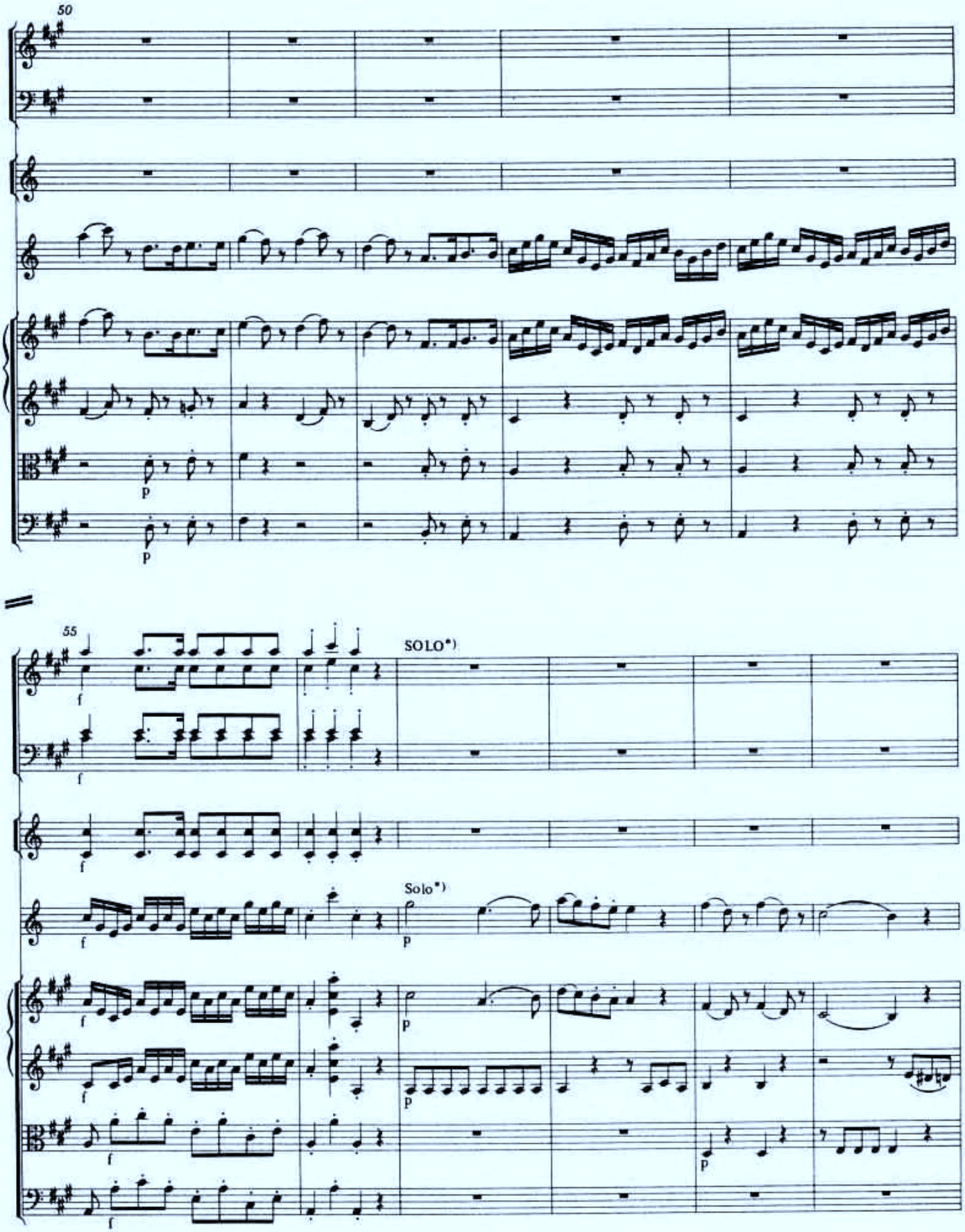

10
a 2
15
a 2
tr
tr


18
a 2
21

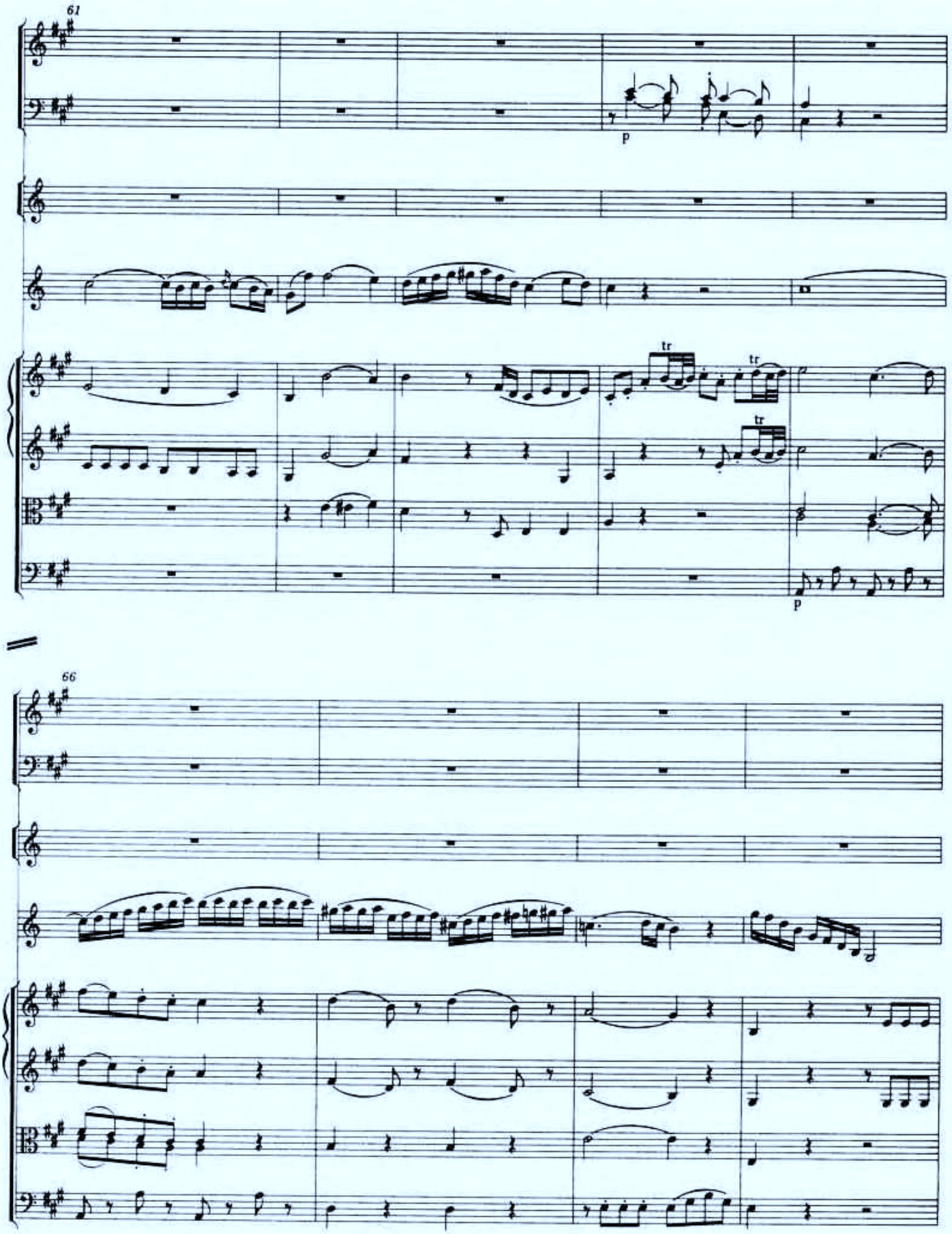

25
p
p
p
Violoncello
p
31
f
f
f
f
f
Tutti Bassi
f

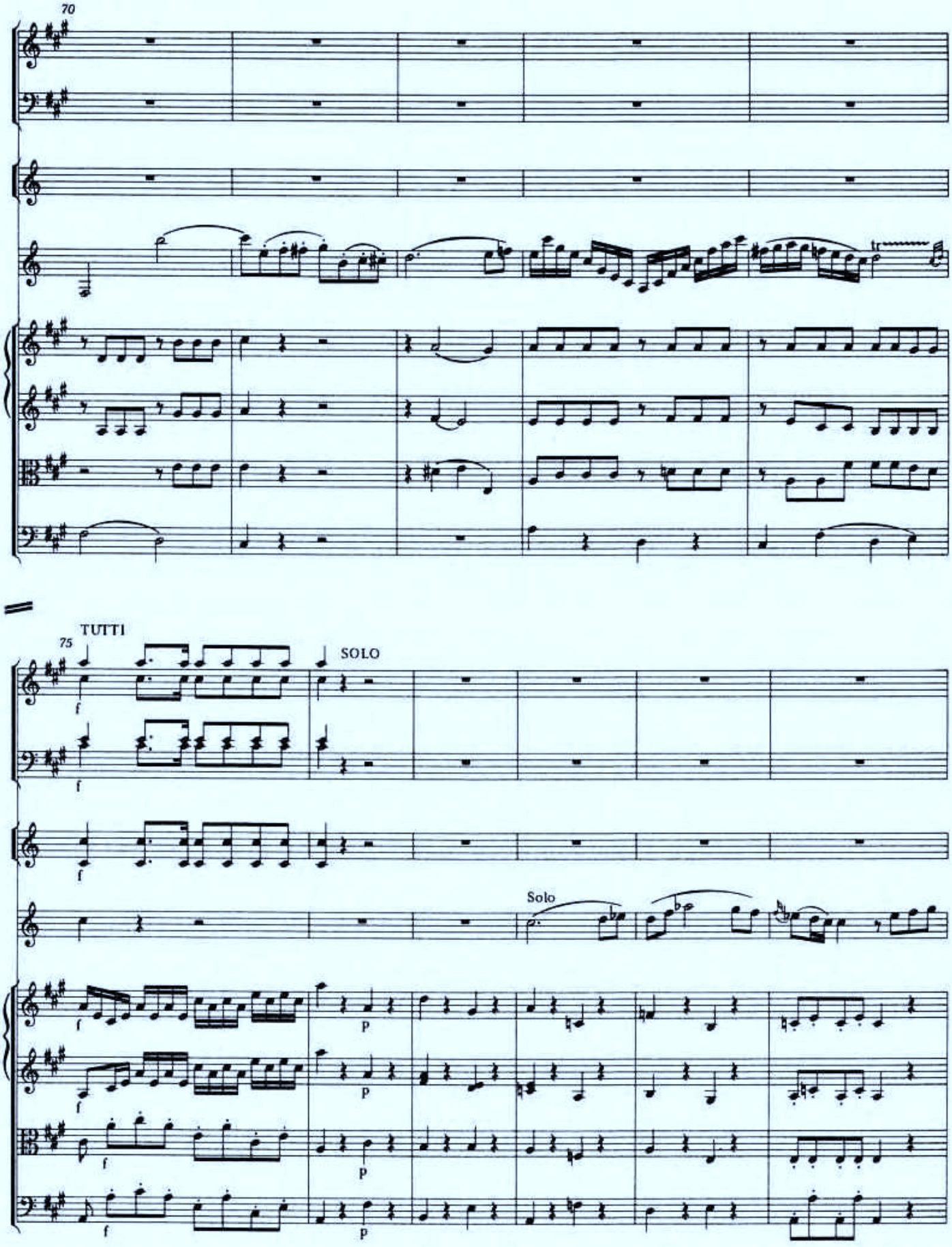

34
a 2
p
39
p
tr

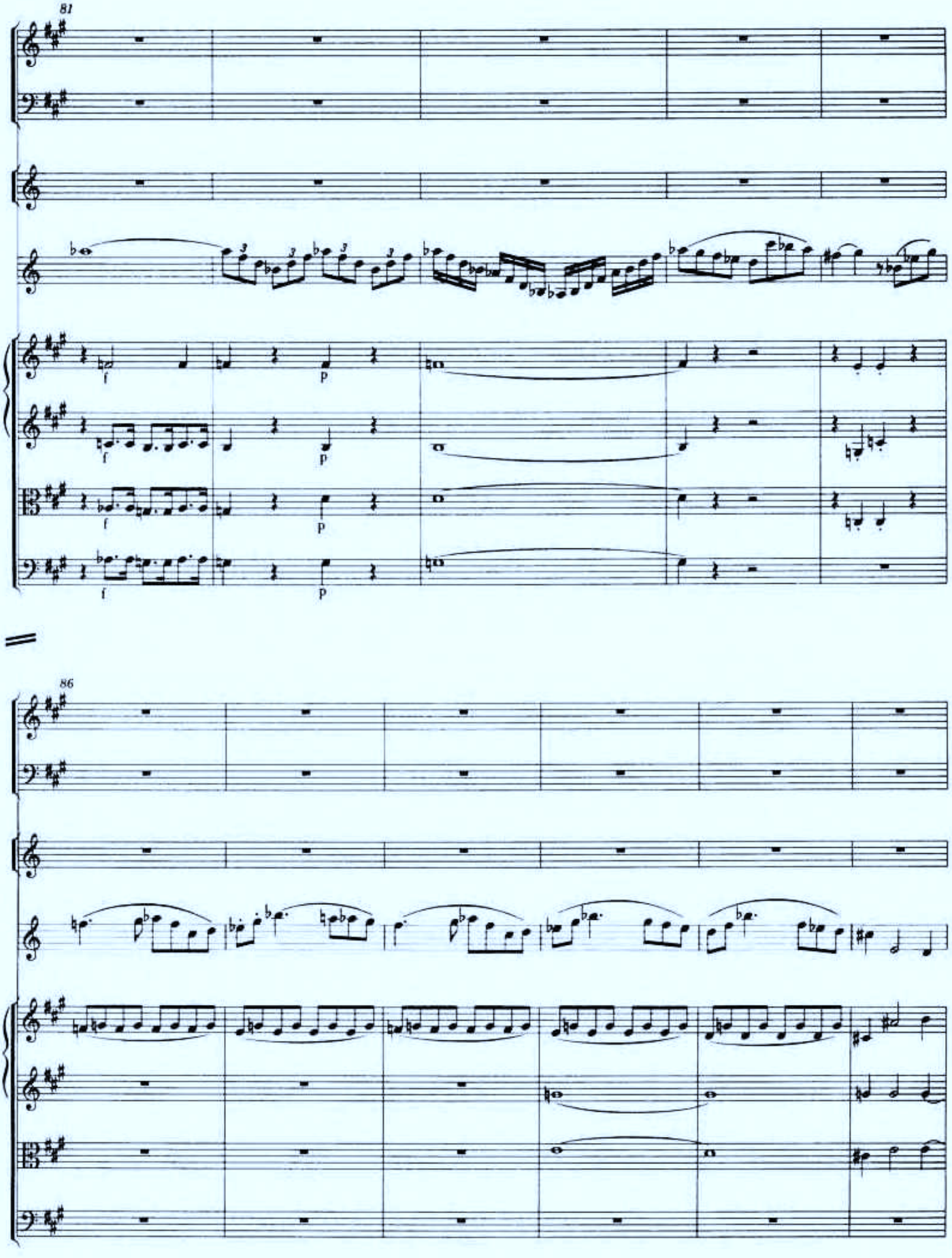

42
a 2
45
a 2

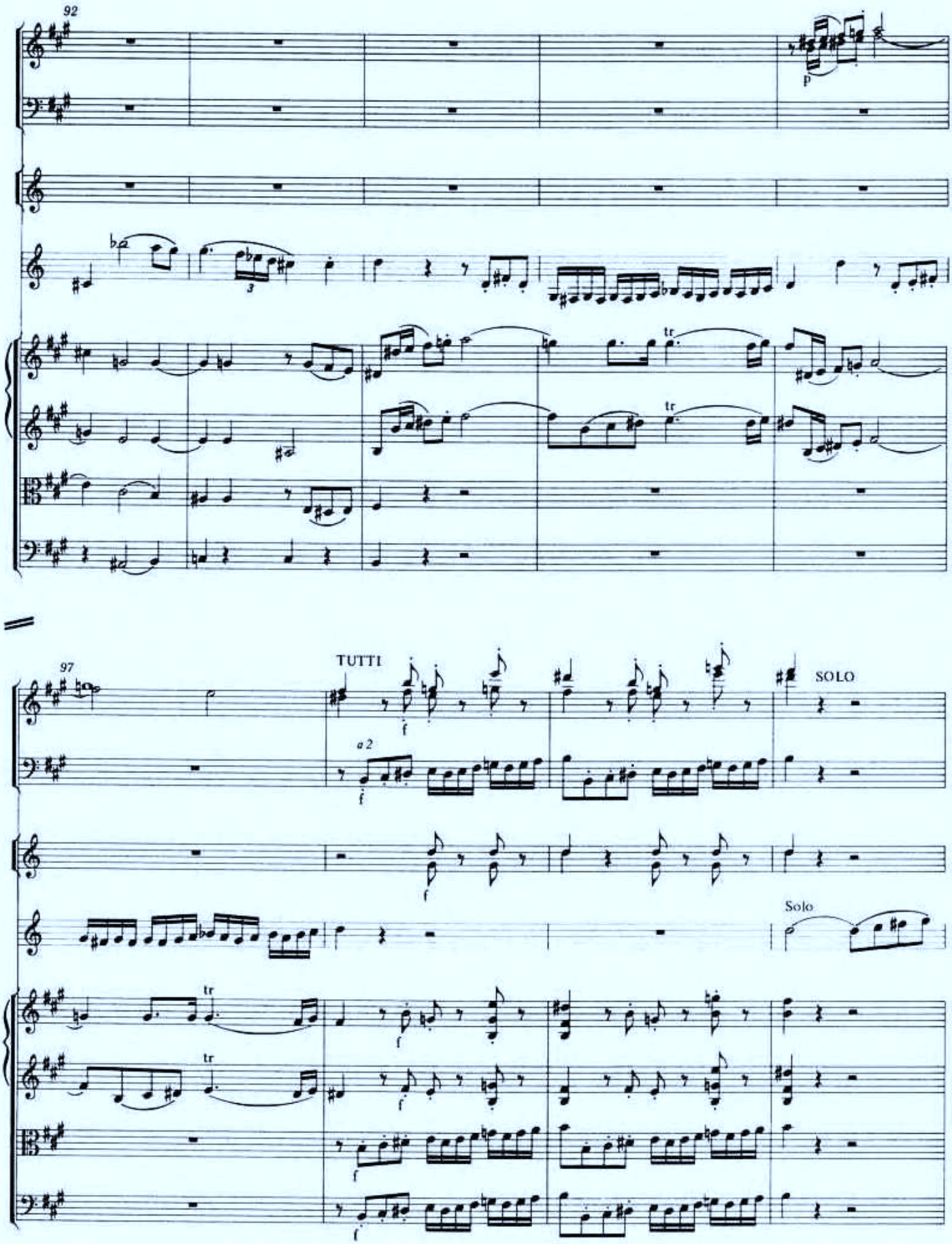


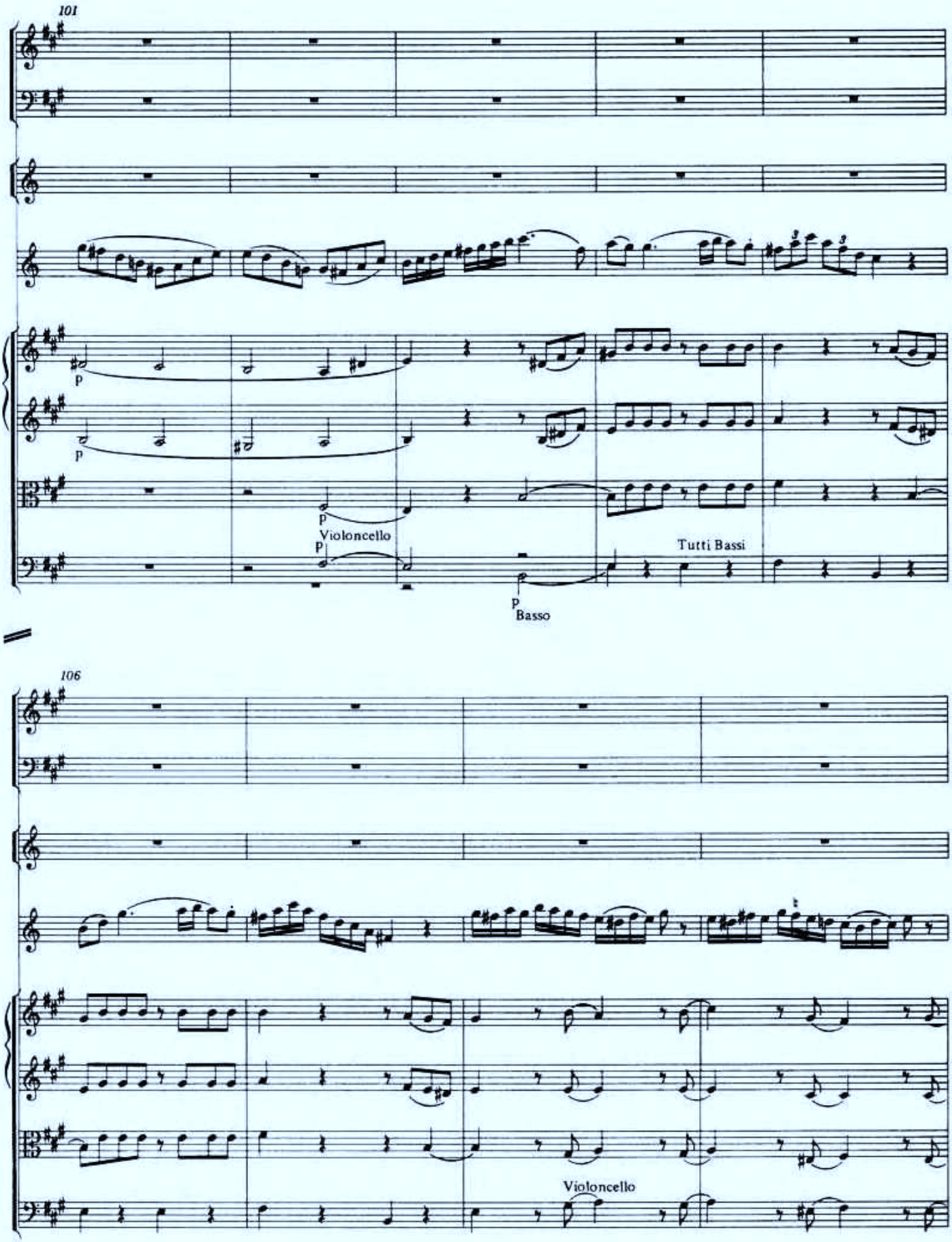
*) Zur Bedeutung von Solo und Tutti vgl. Vorwort.

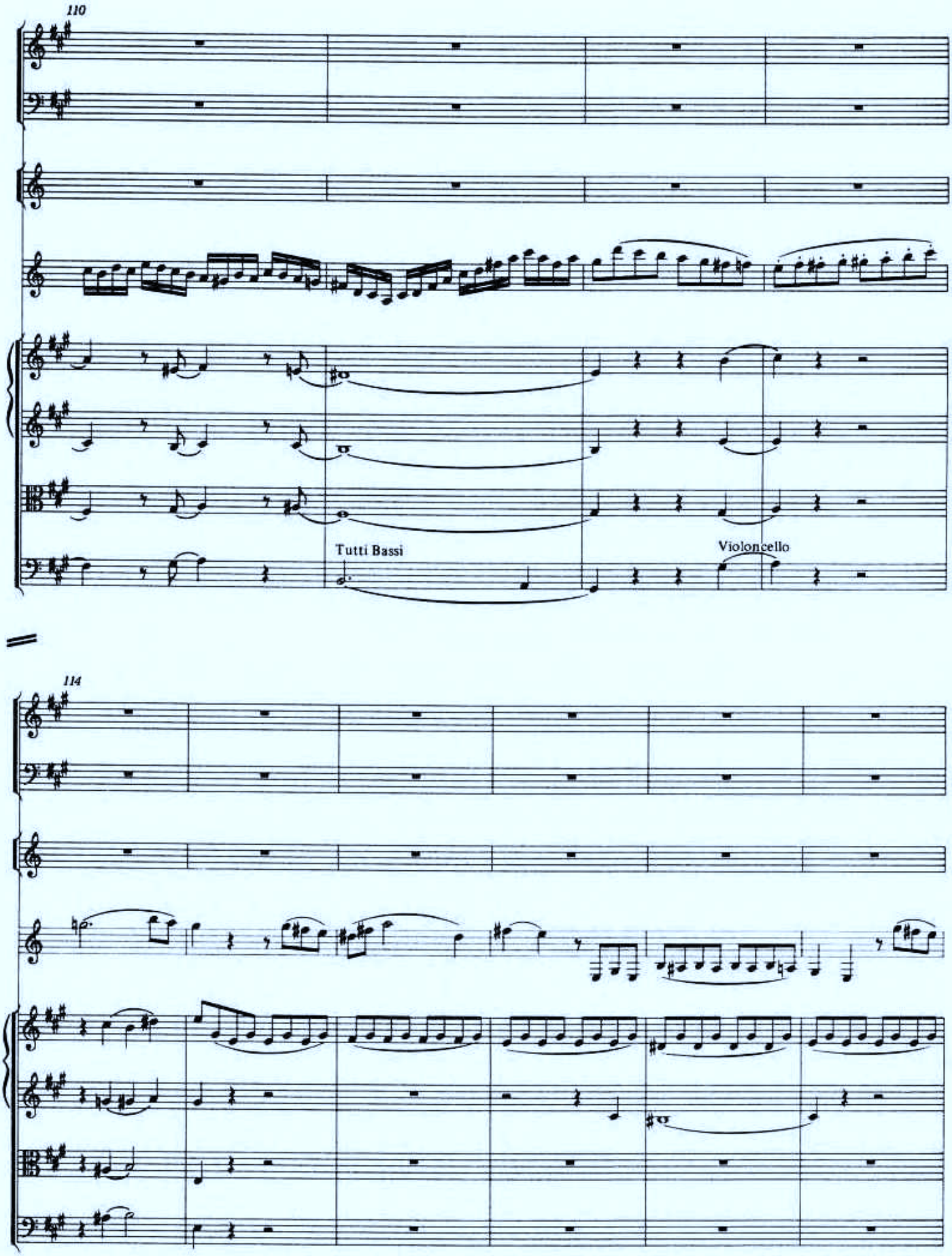

61
p
tr
tr
tr
p
66

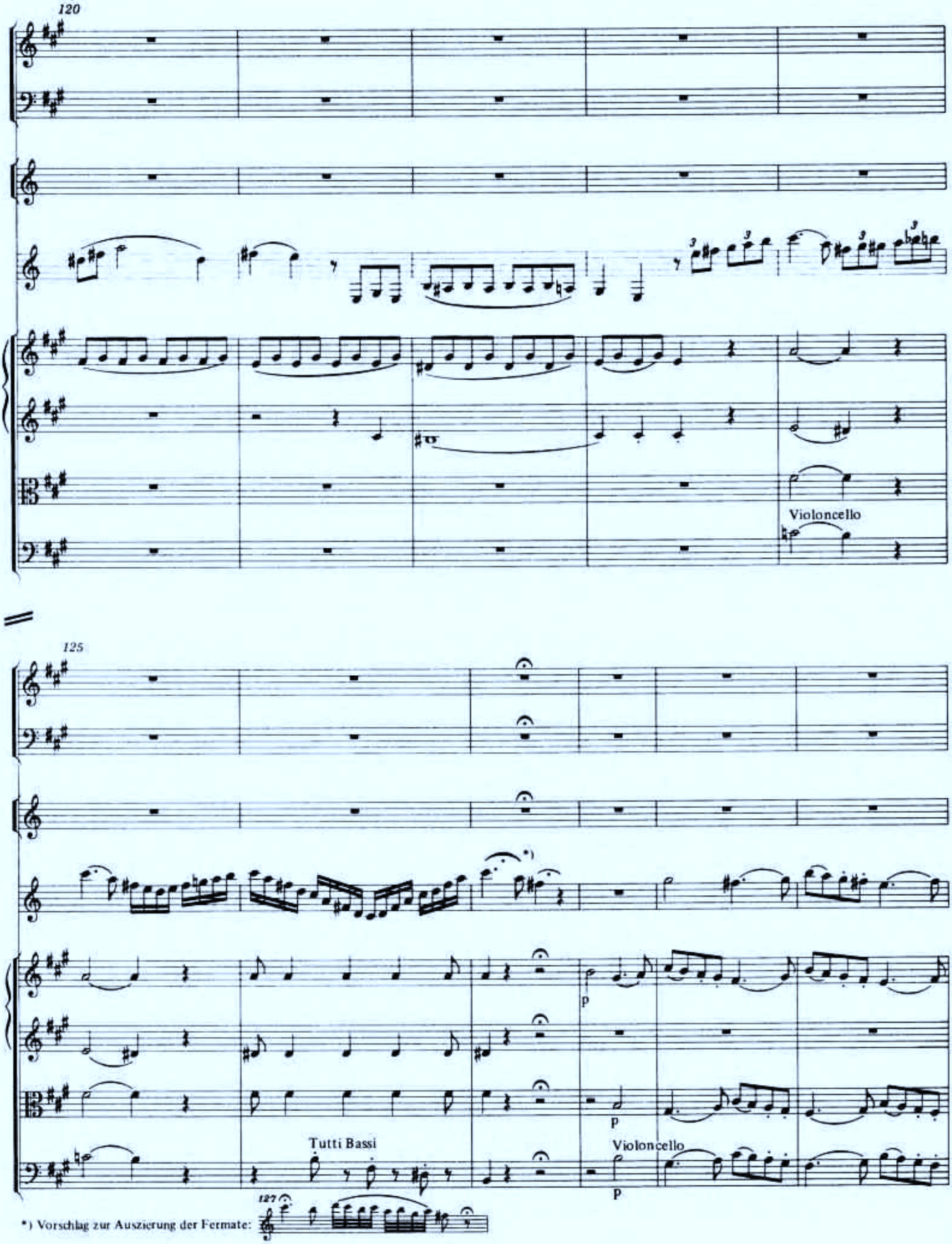

70
TUTTI
75
SOLO
Solo

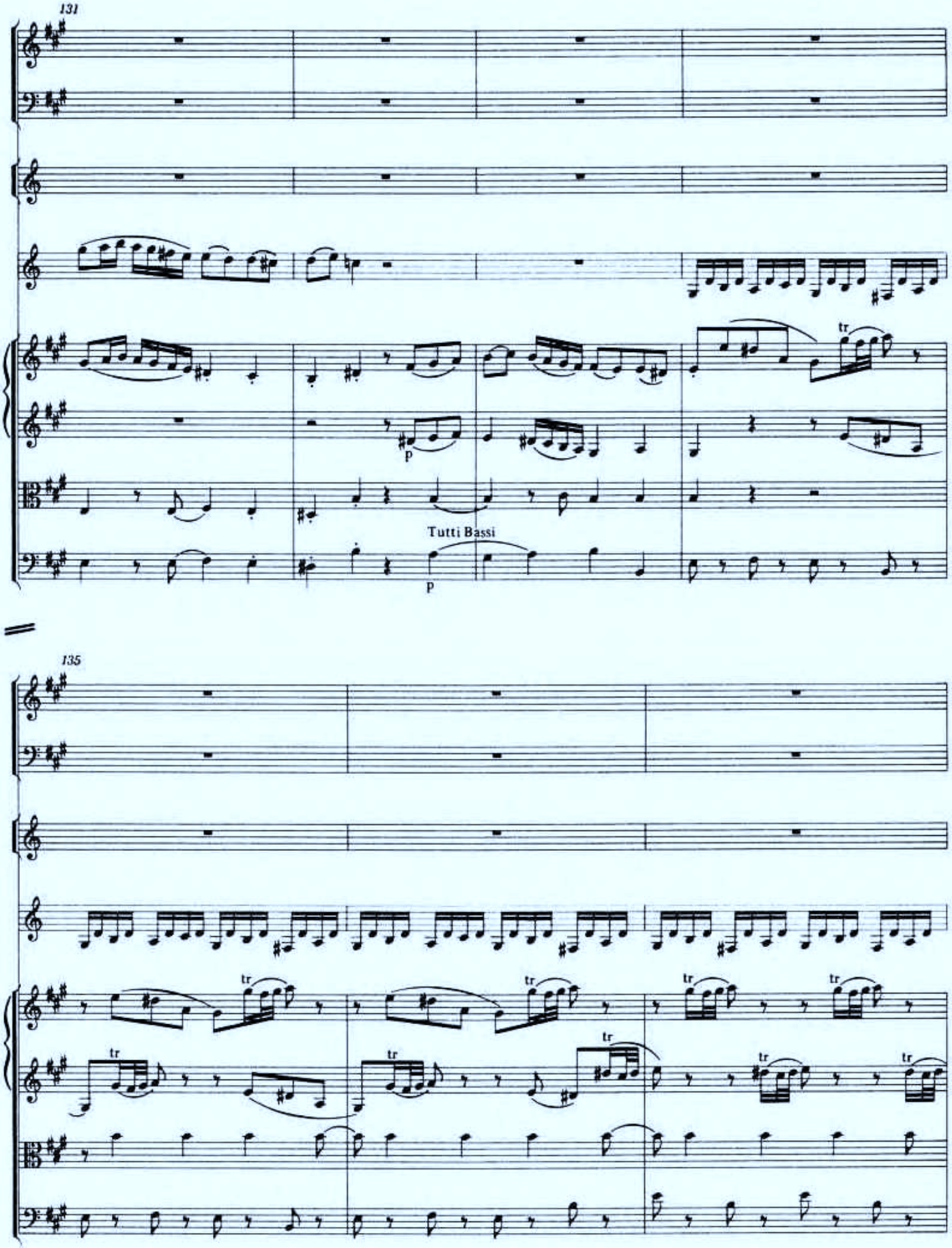

81
f
p
86

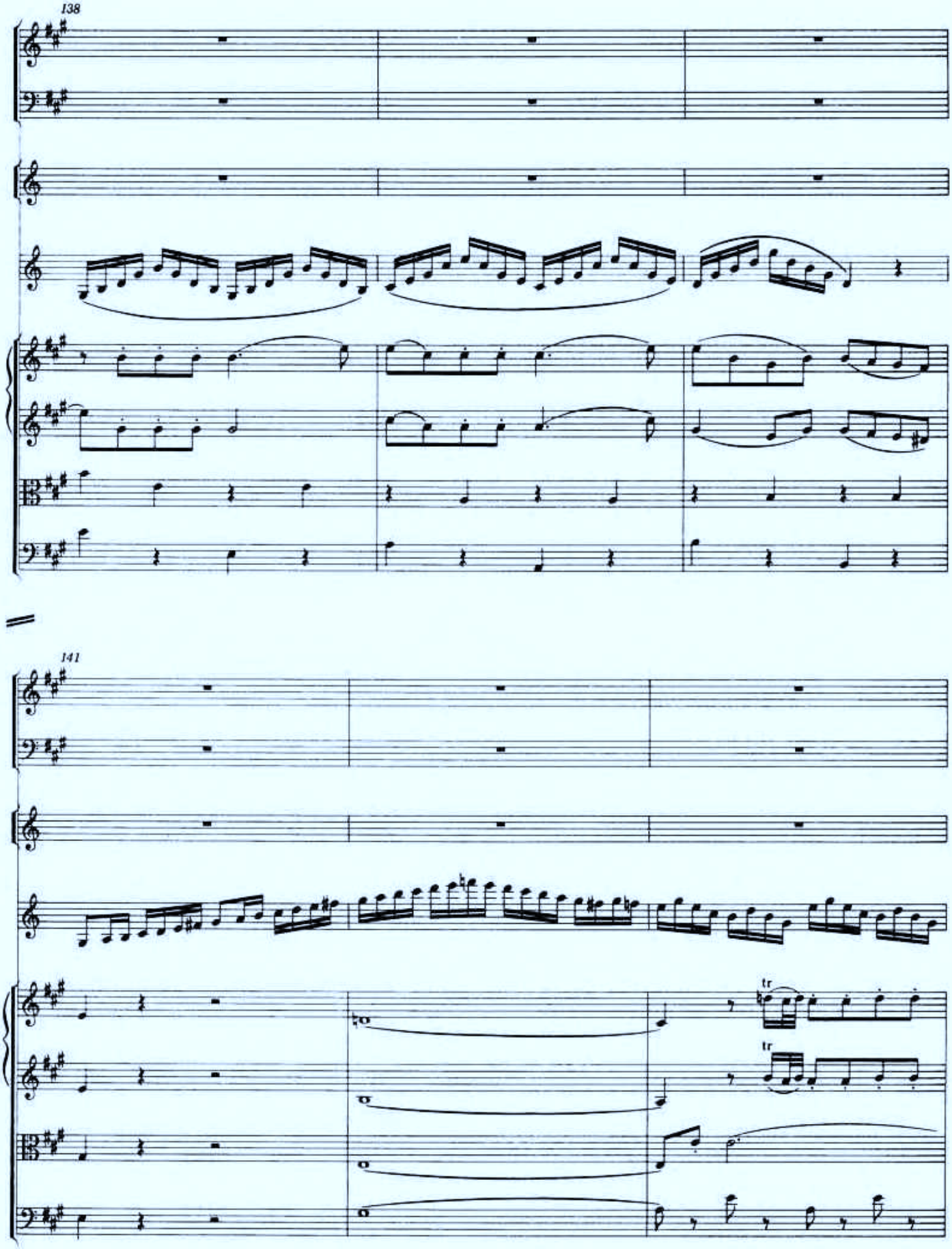

92
p
tr
tr
97
TUTTI
f
a 2
f
SOLO
f
Solo
tr
tr
f
f
f
f

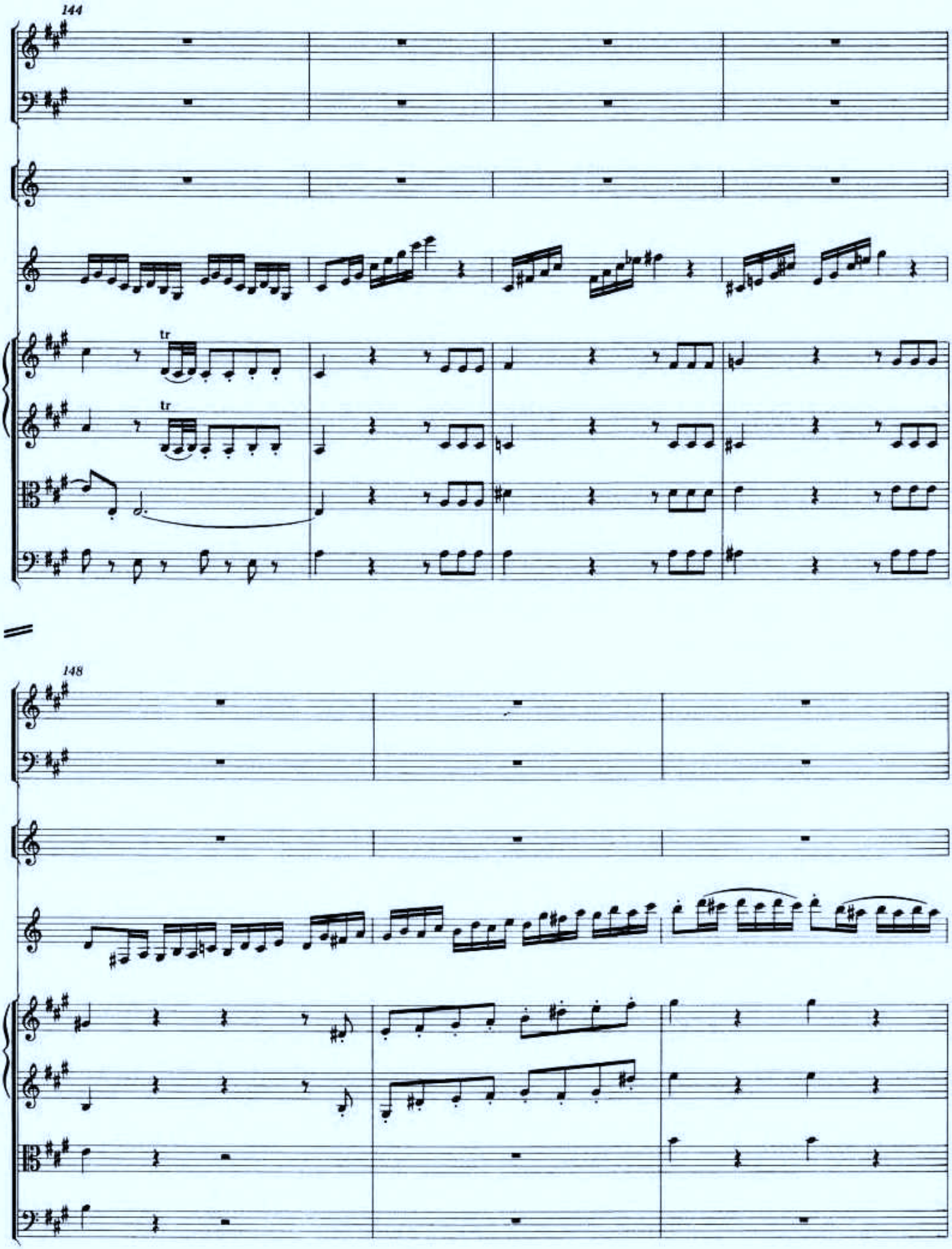

101
p
p
p
Violoncello
p
Tutti Bassi
p
Basso
106
Violoncello

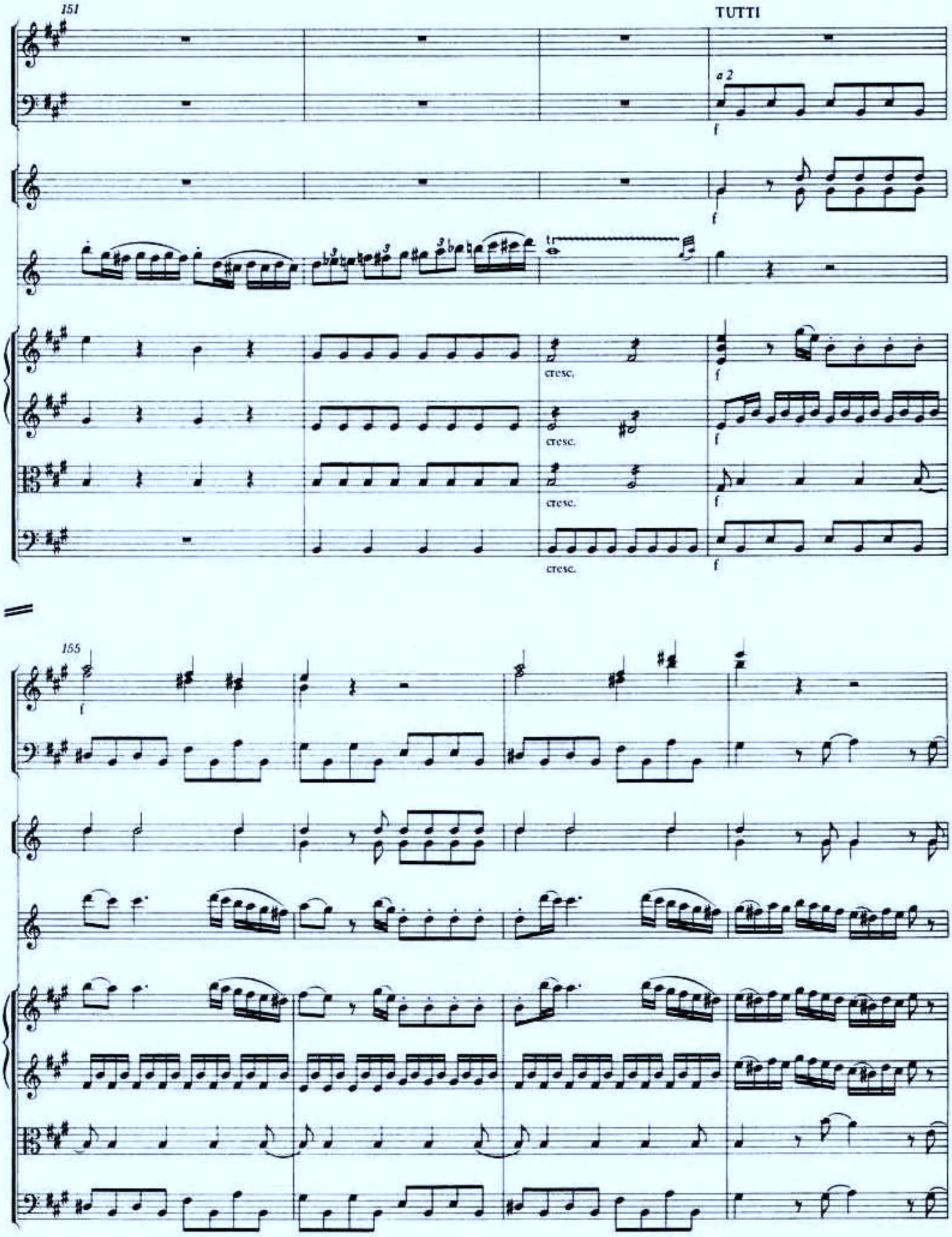

110
Tutti Bassi
Violoncello
114

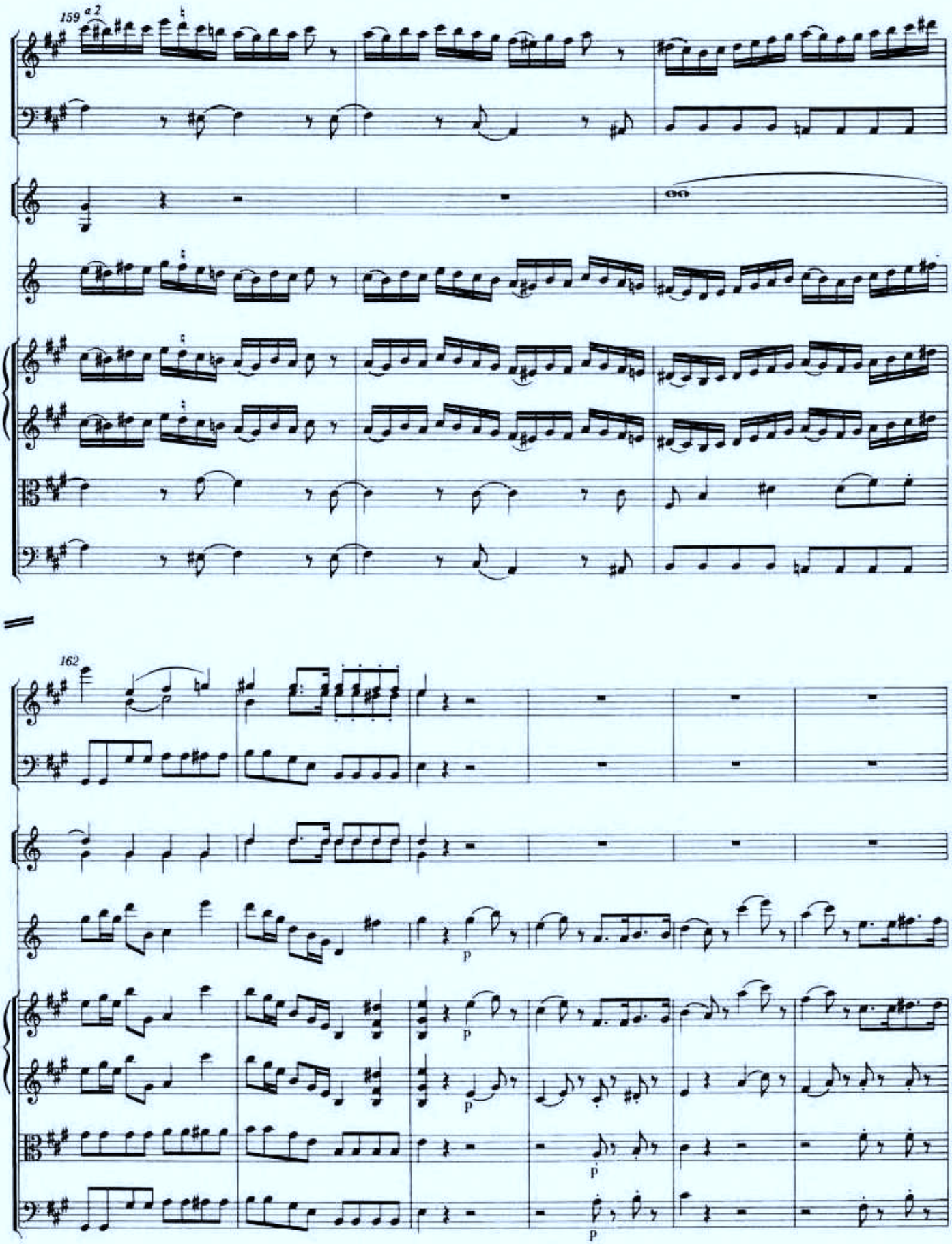

120
Violoncello
125
p
p
Tutti Bassi
Violoncello
p
127
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

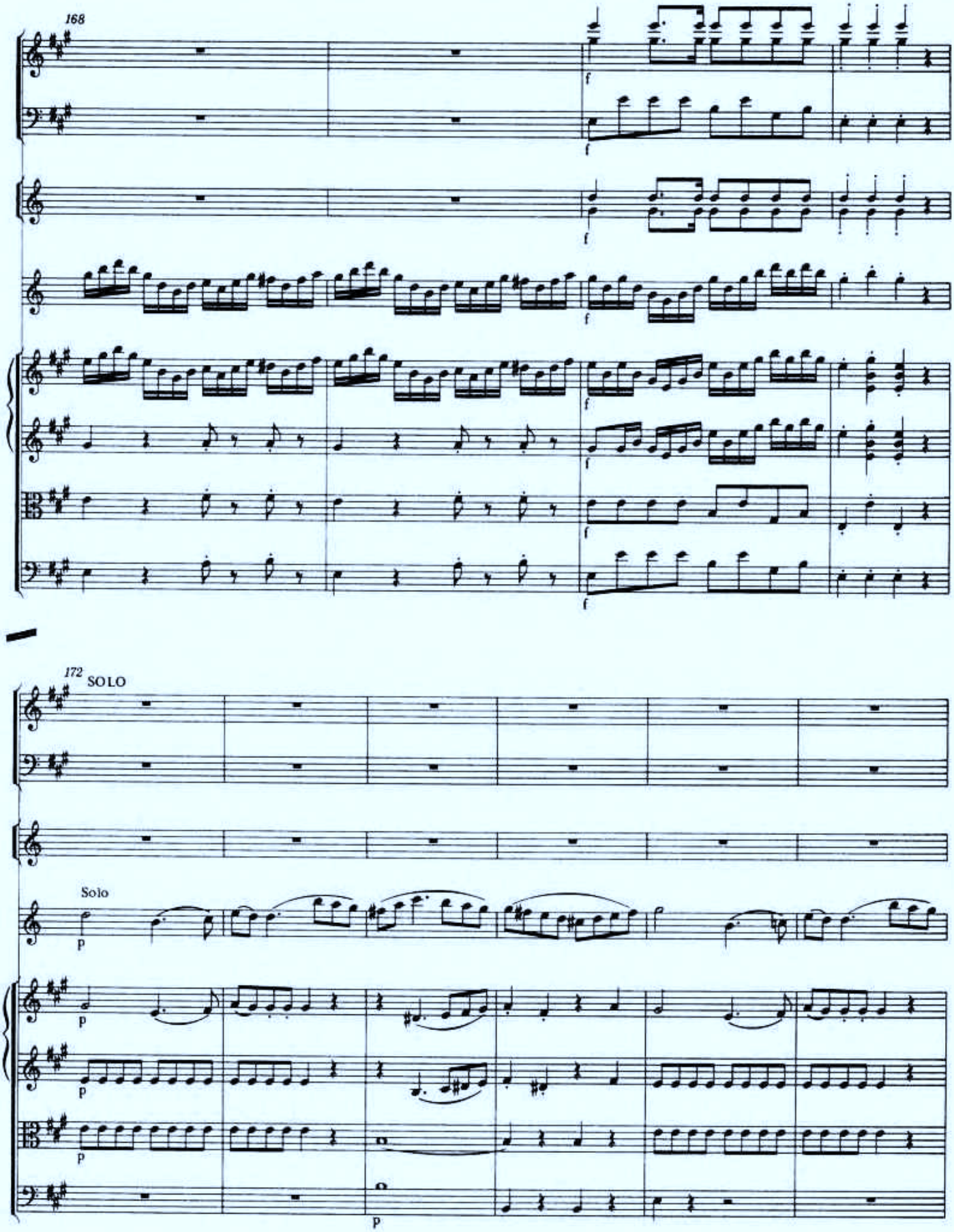

131
p
Tutti Bassi
p
135

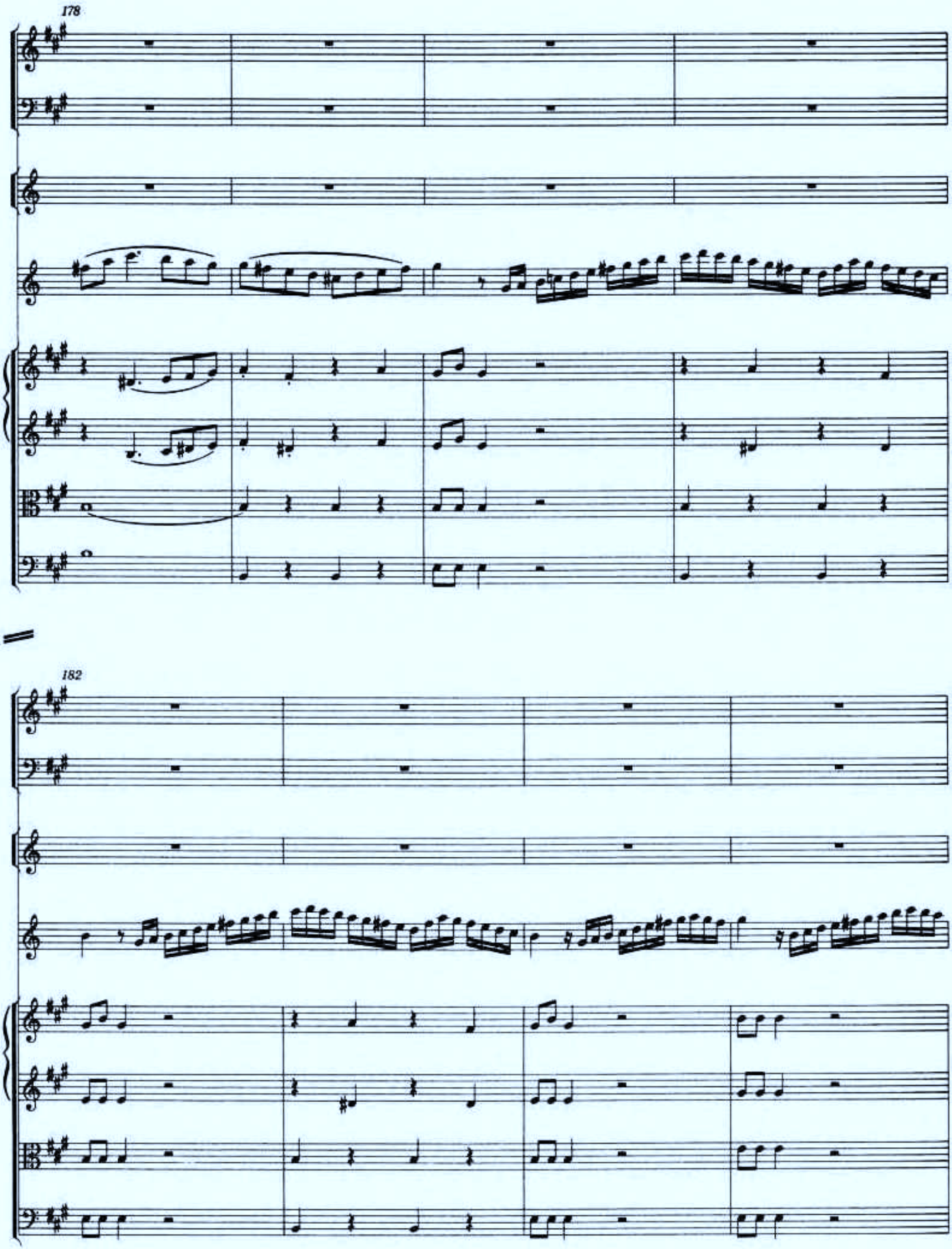

138
141
tr
tr

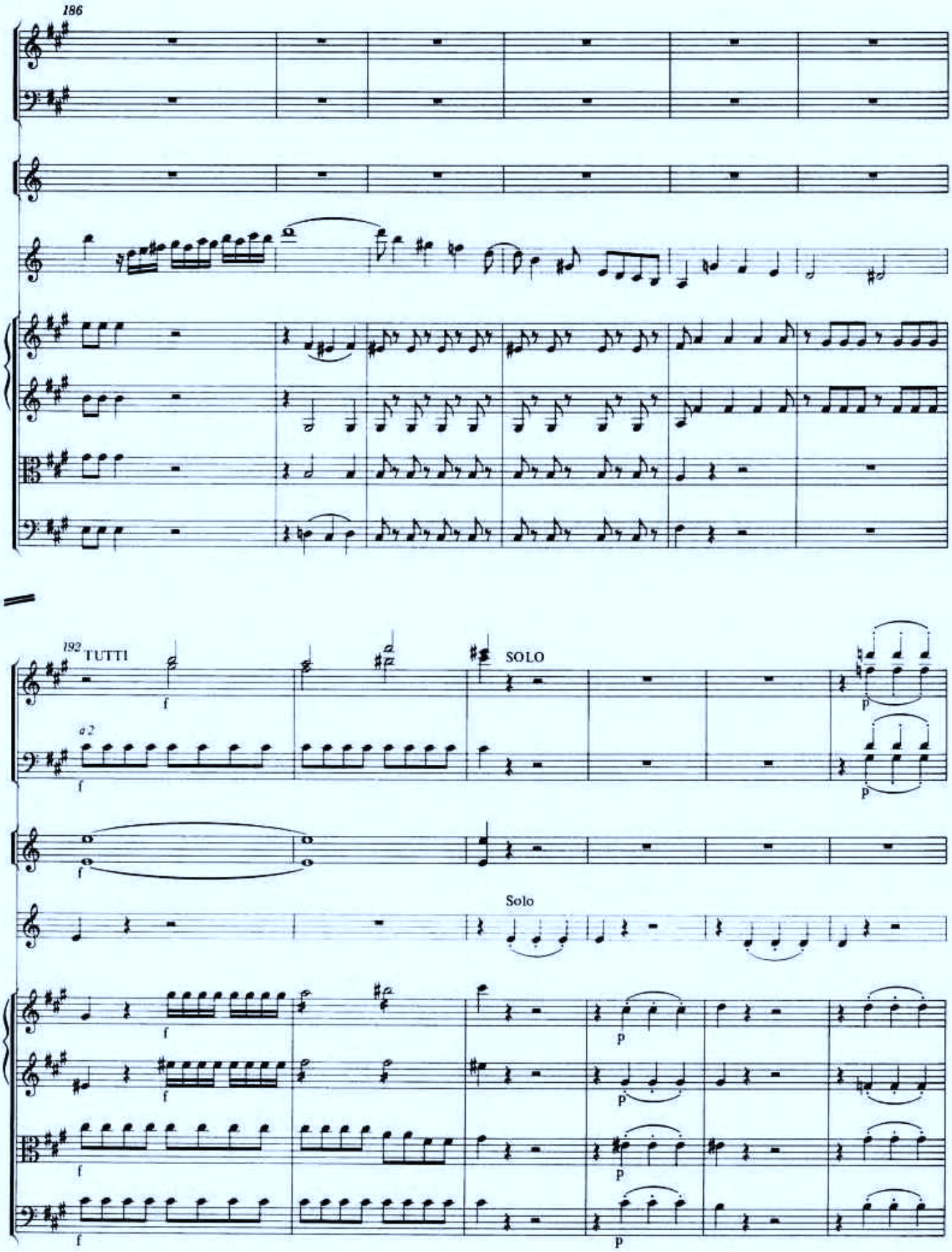

144
tr
tr
148

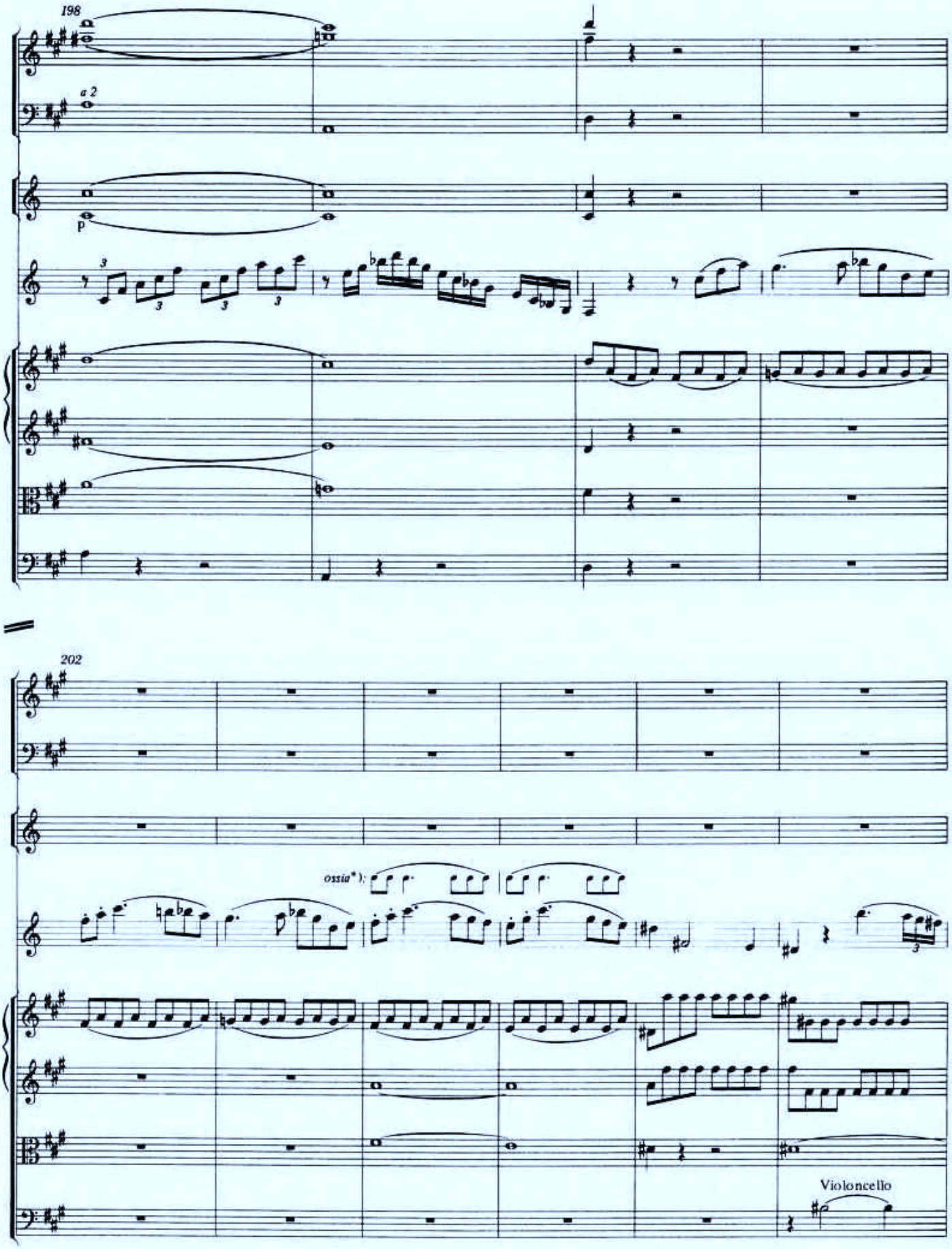

151
TUTTI
a 2
f
tr
cresc.
155


159
a 2
162
p
p
p
p

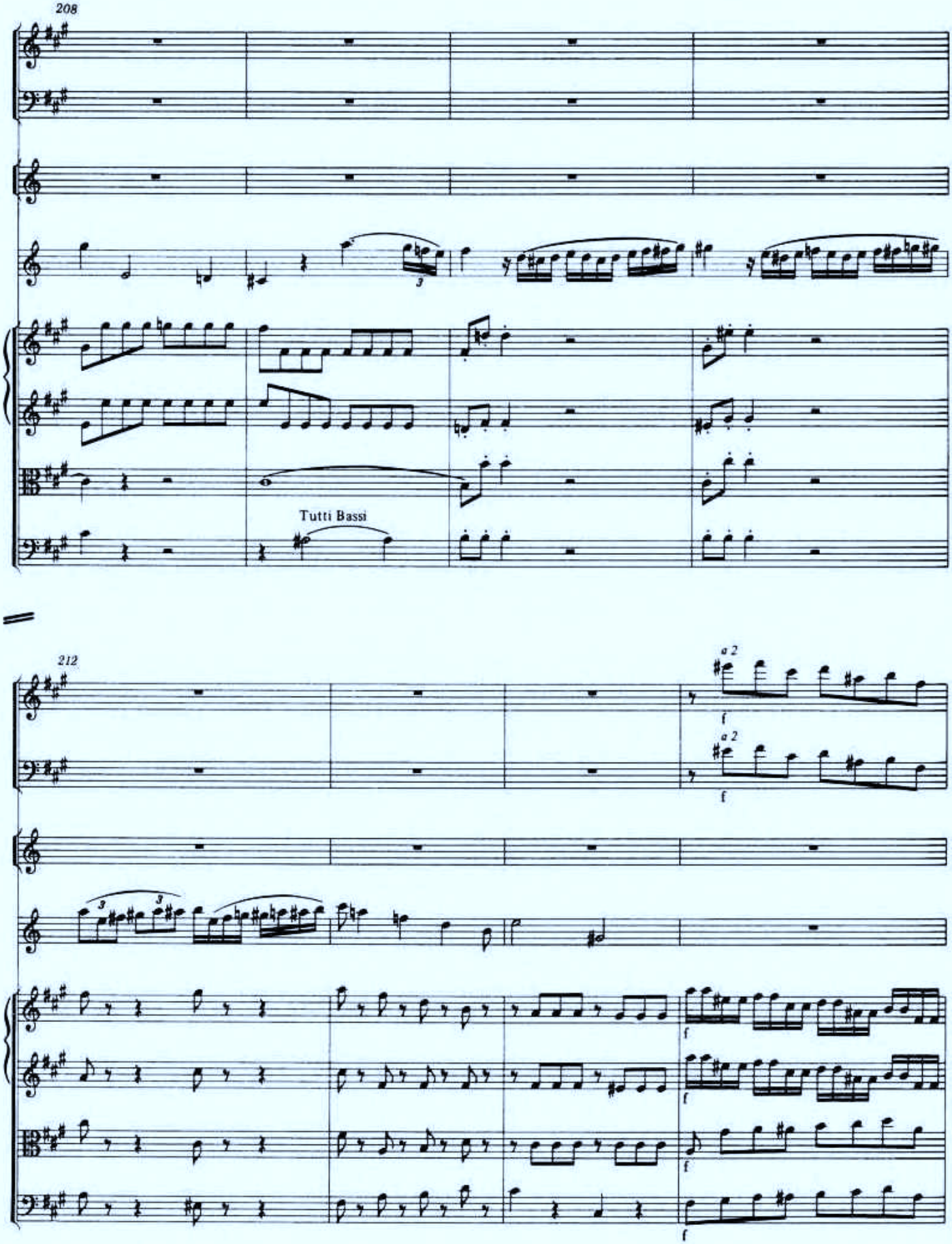

168
f
172
SOLO
Solo
p

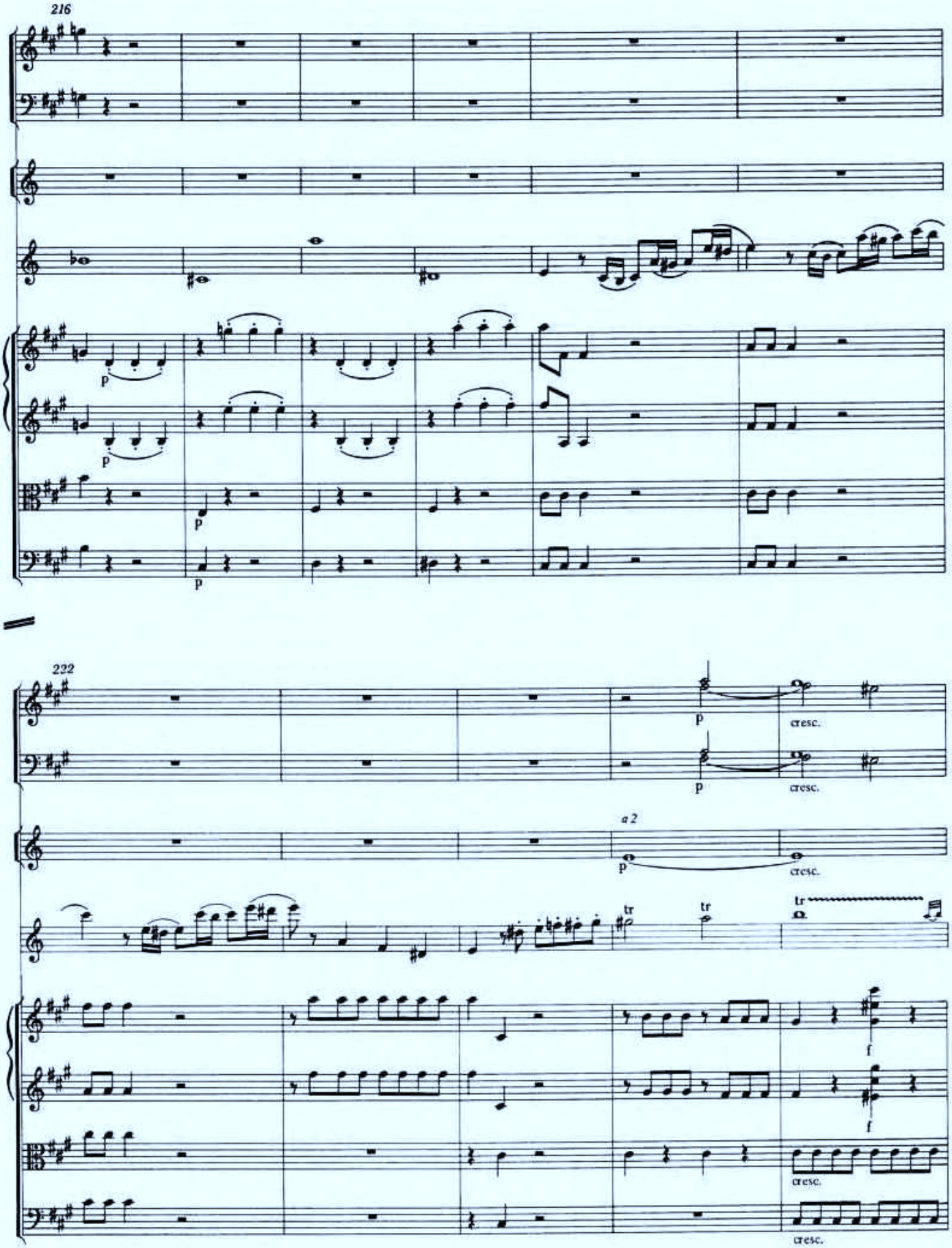

178
182

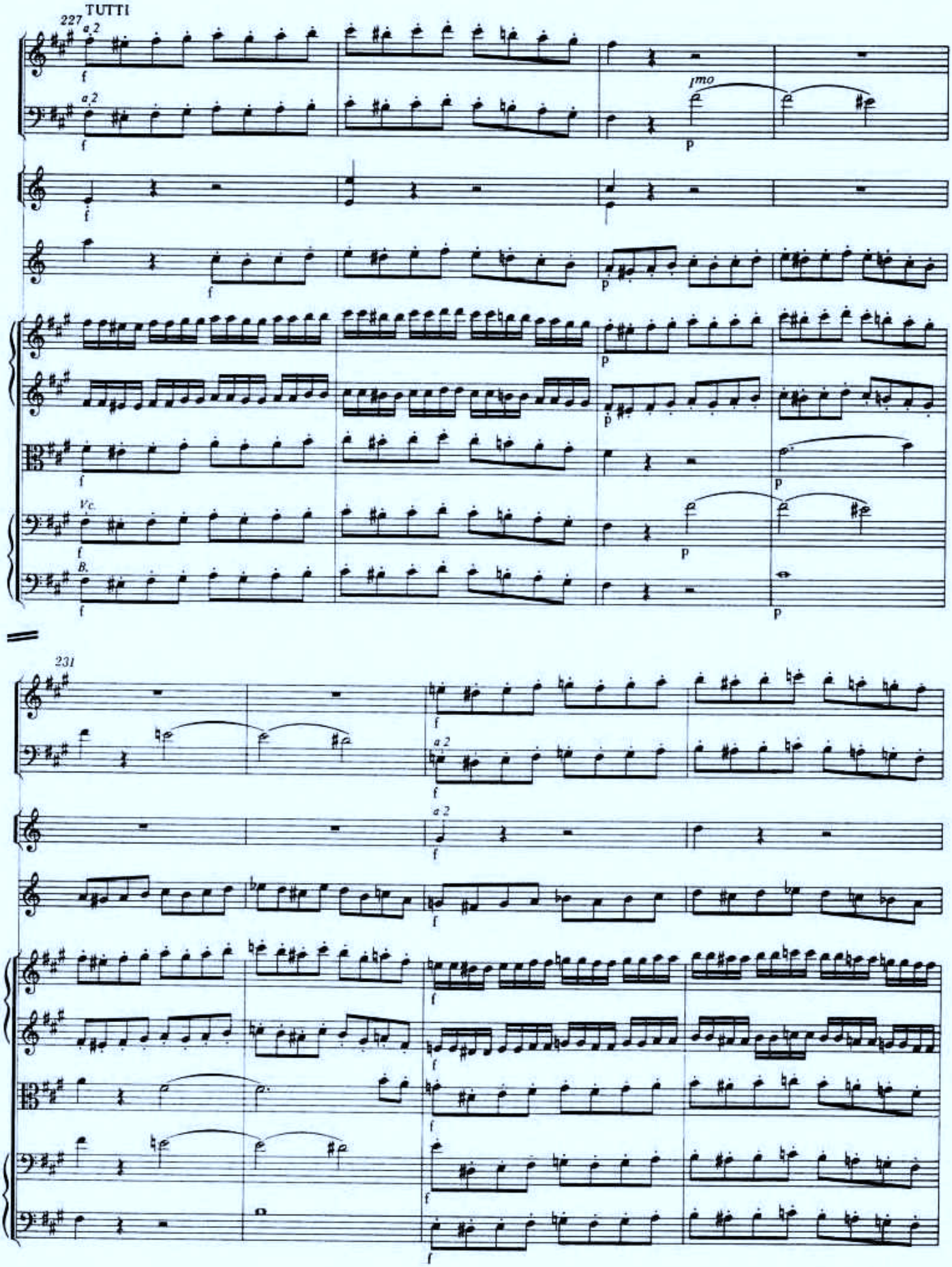

186
192
TUTTI
SOLO
a 2
Solo

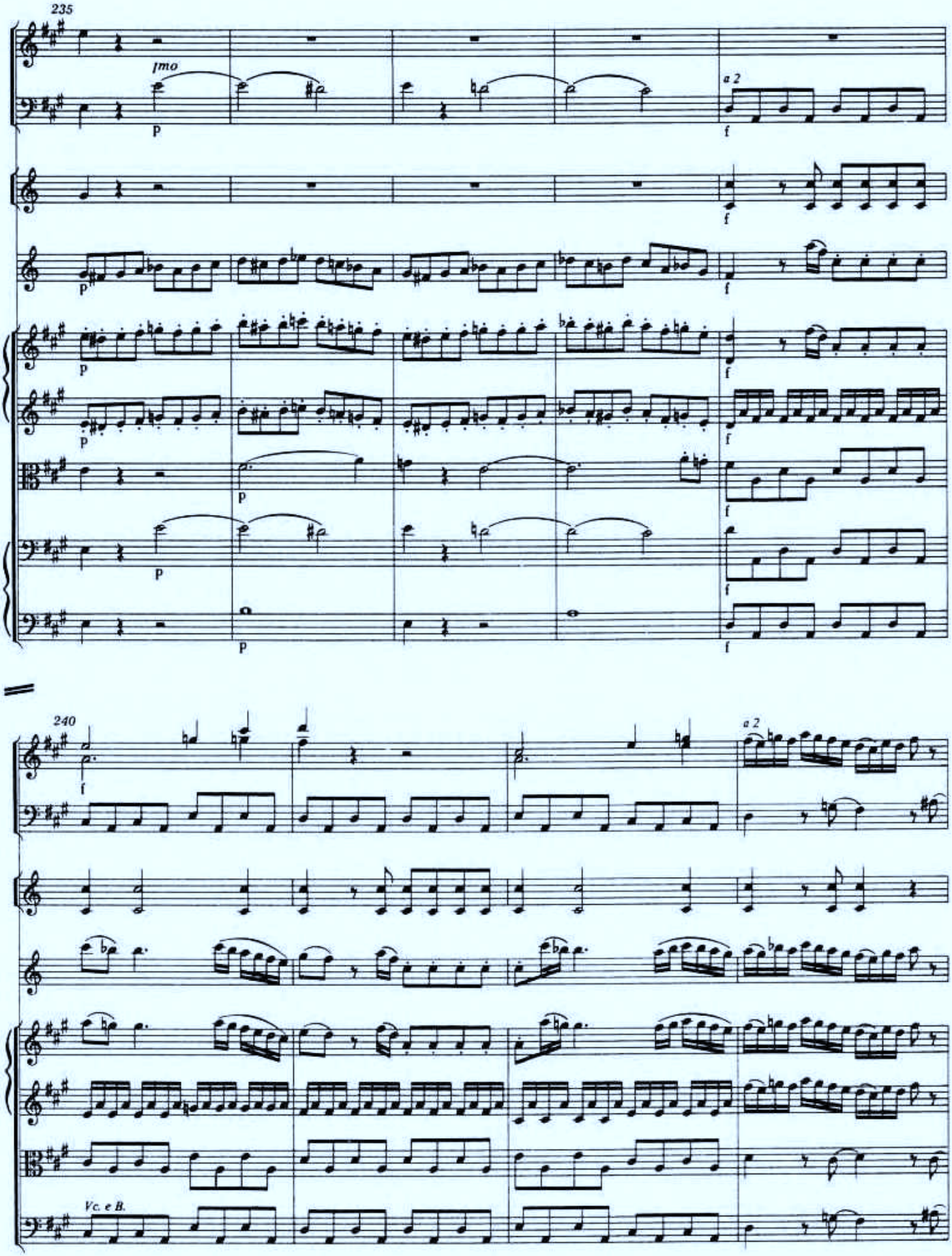


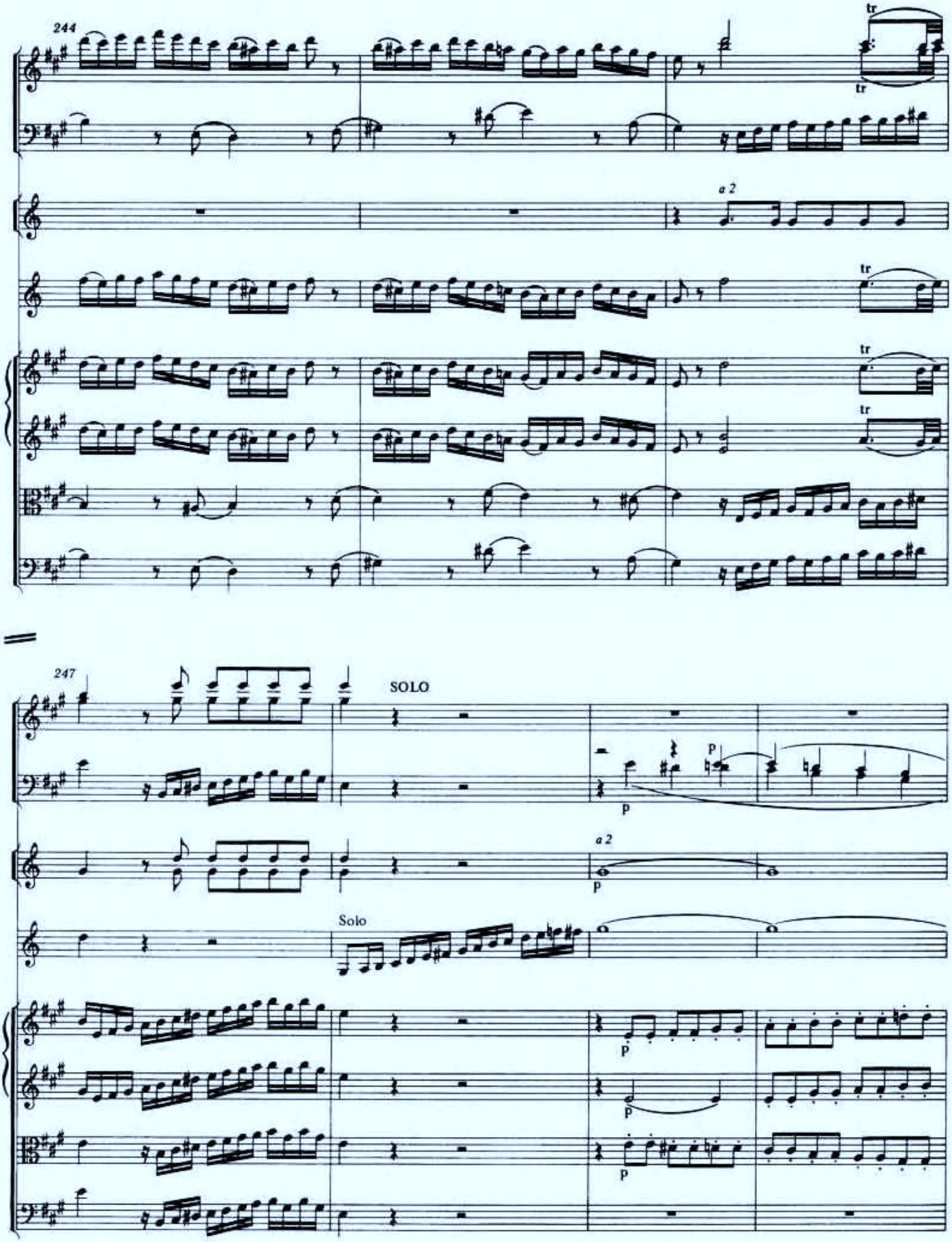
*) Vgl. T. 89-90.

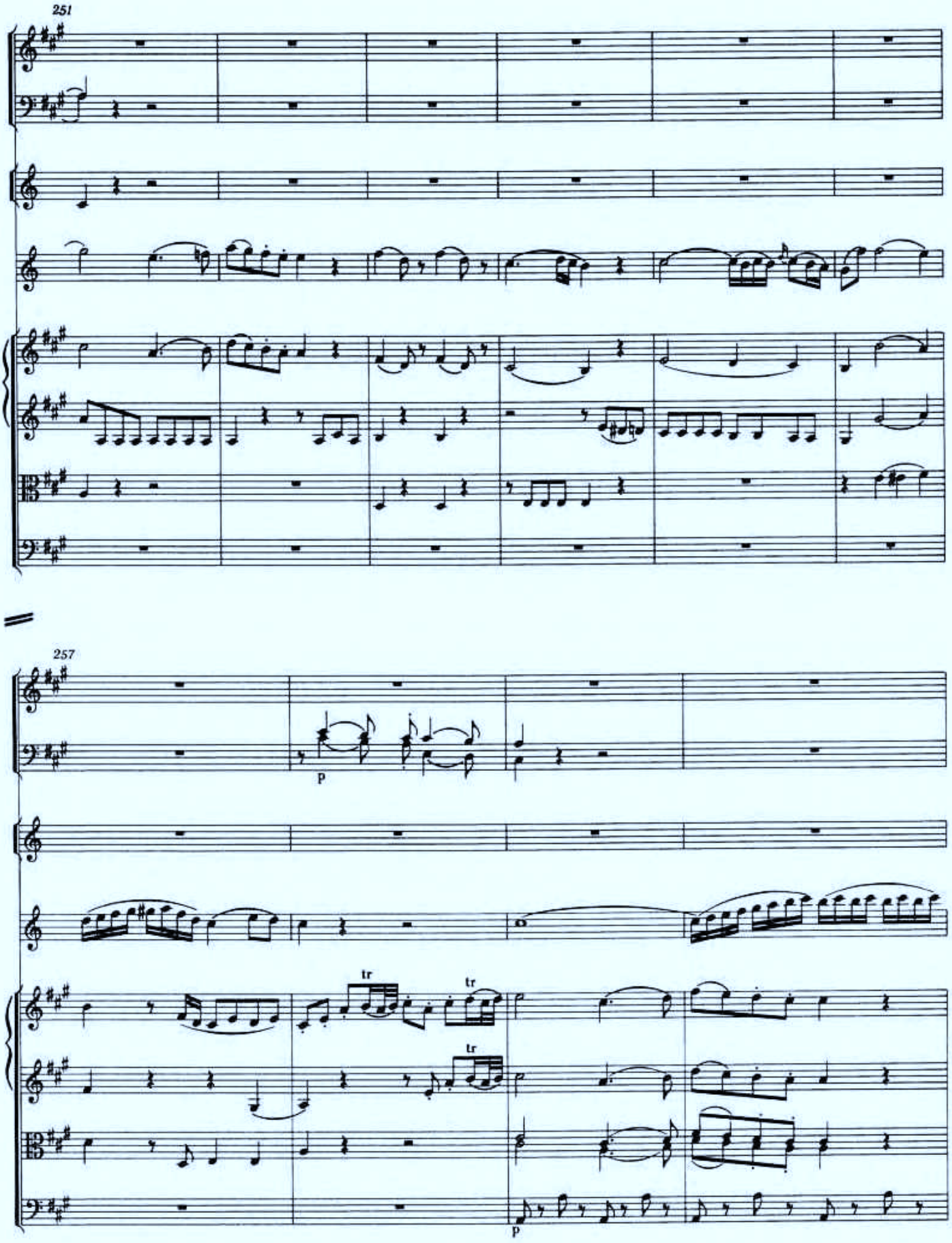

208
Tutti Bassi
212
a 2
f
a 2
f
f
f
f
f

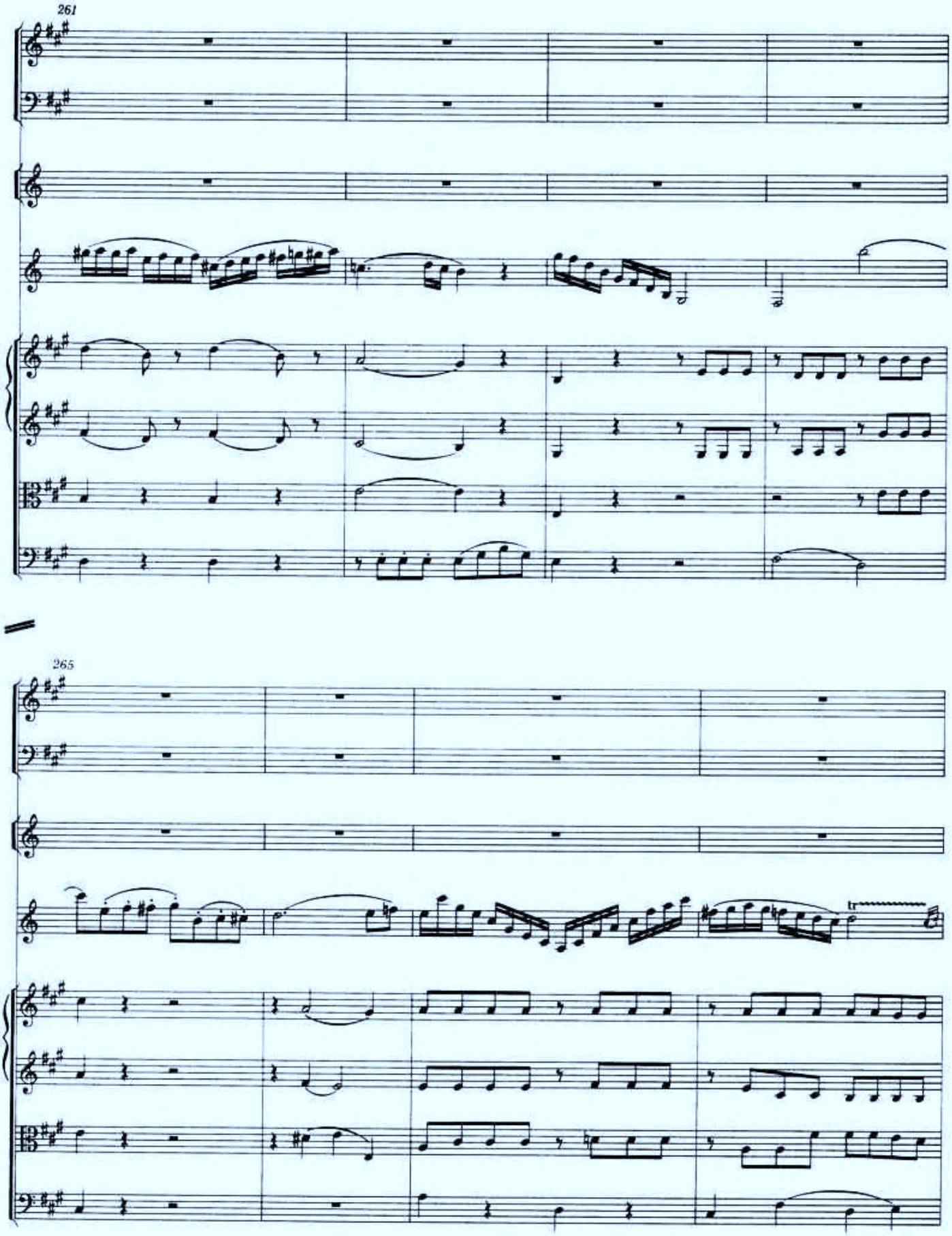

216
p
p
p
222
p
cresc.
p
cresc.
a 2
p
cresc.
tr
tr
tr
f
f
cresc.
cresc.

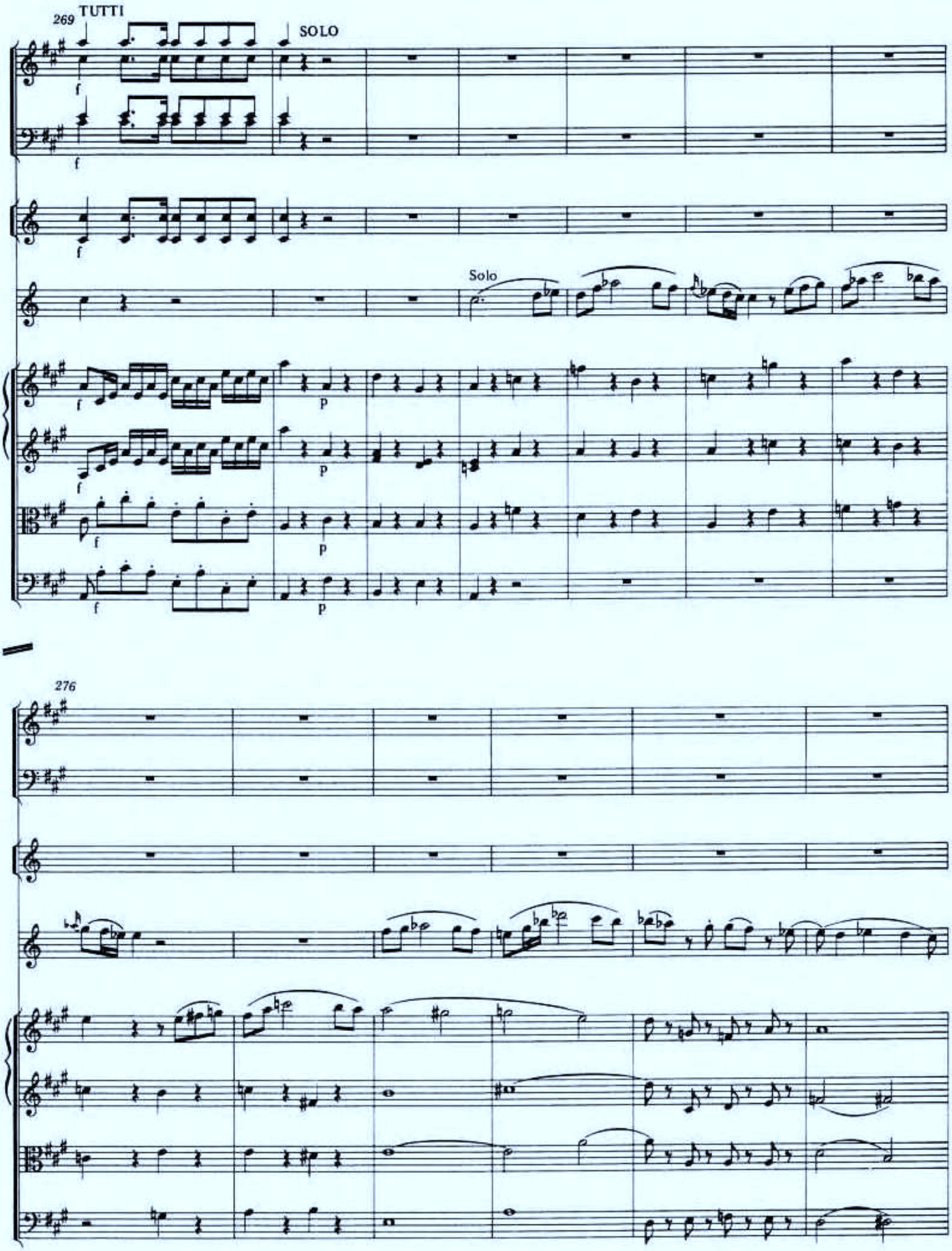

227
TUTTI
a 2
f
1mo
p
Vc.
B.
231

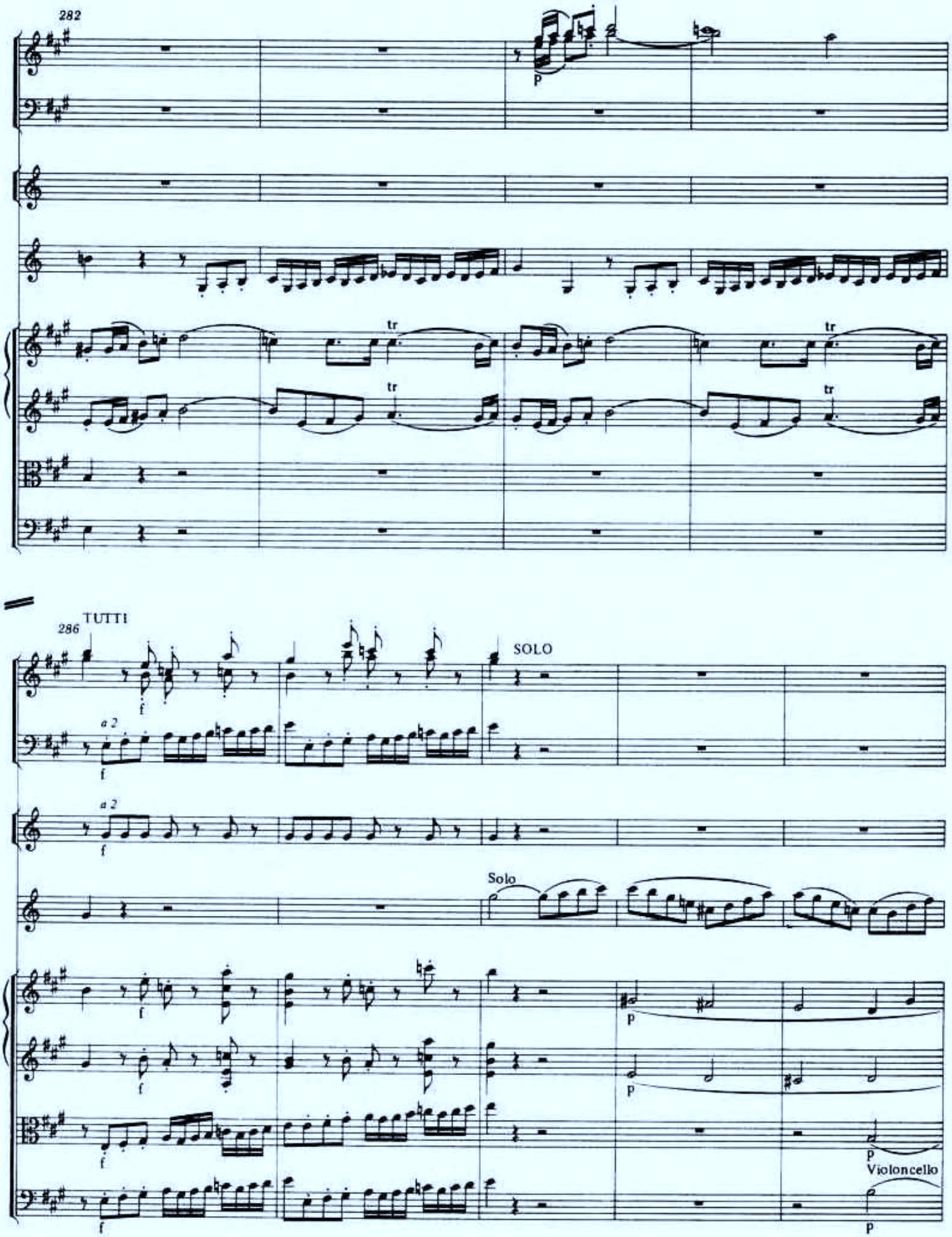

235
Imo
p
a 2
f
240
Vc. e B.

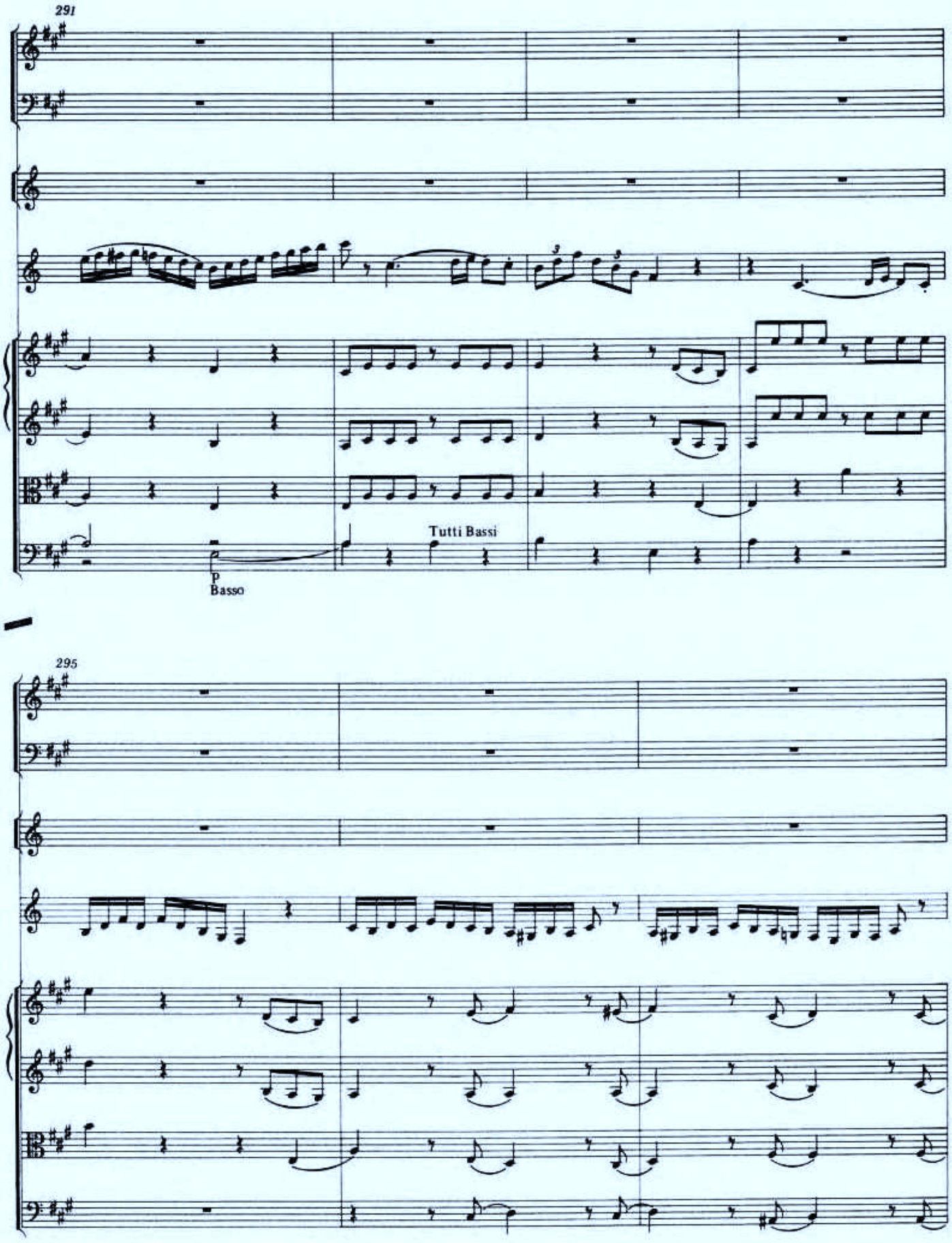

244
tr
tr
a 2
tr
tr
tr
247
SOLO
p
p
a 2
p
Solo
p
p
p

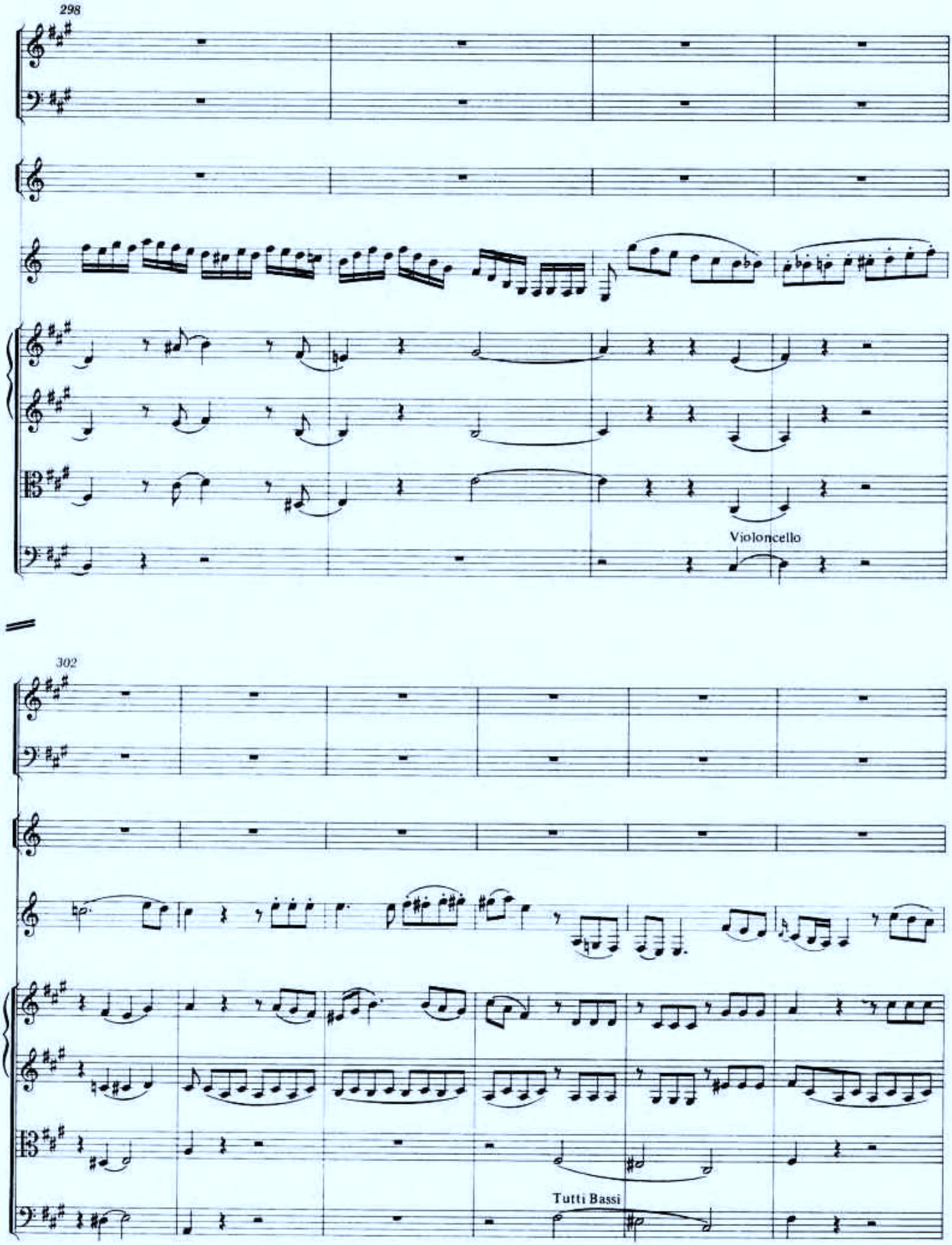

251
257
p
tr
tr
tr
p

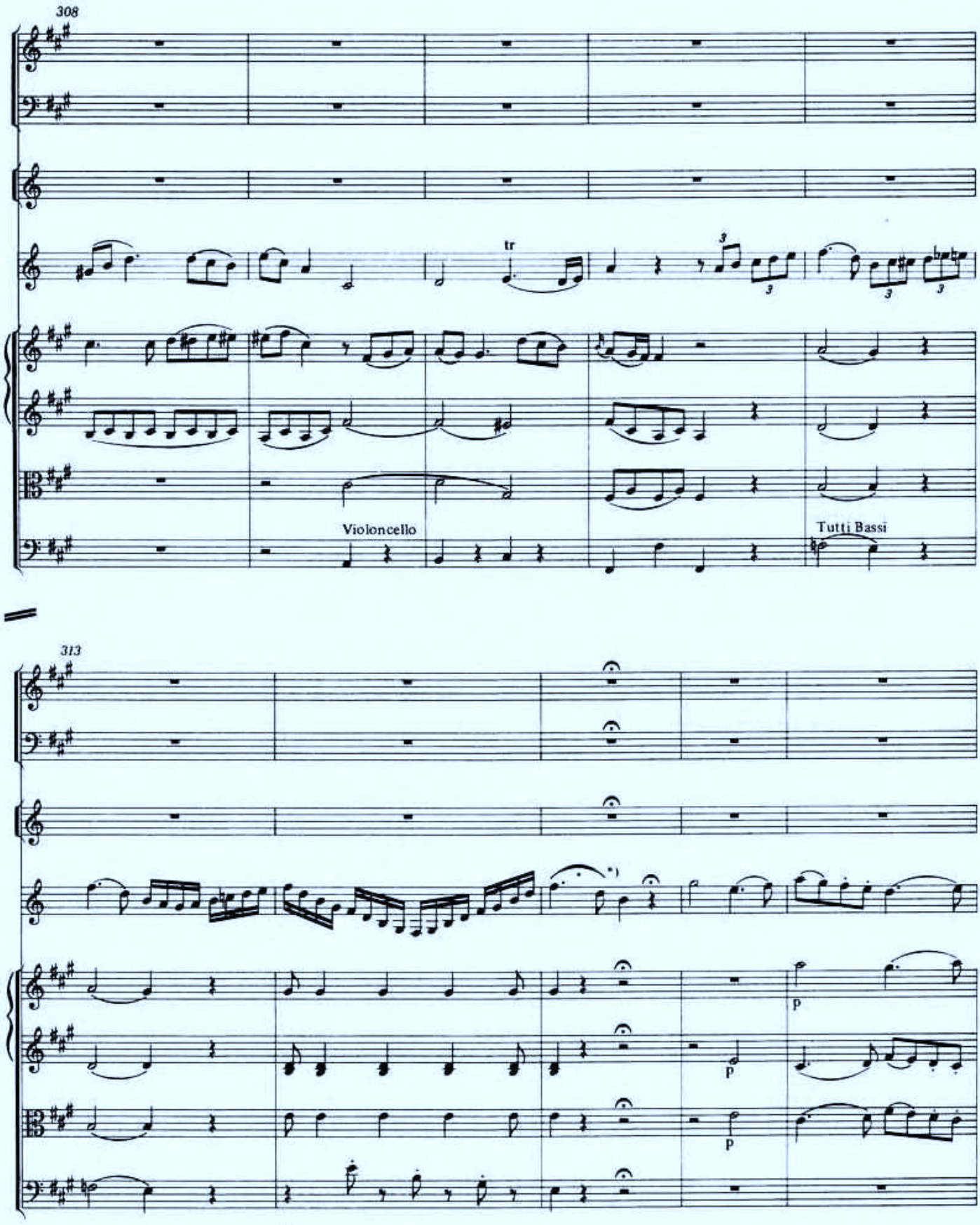

261
265


269
TUTTI
SOLO
Solo
276

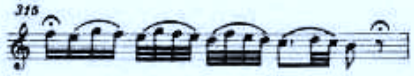

282
p
tr
tr
tr
tr
286
TUTTI
f
a 2
f
a 2
f
SOLO
Solo
f
f
f
f
p
p
p
Violoncello
p

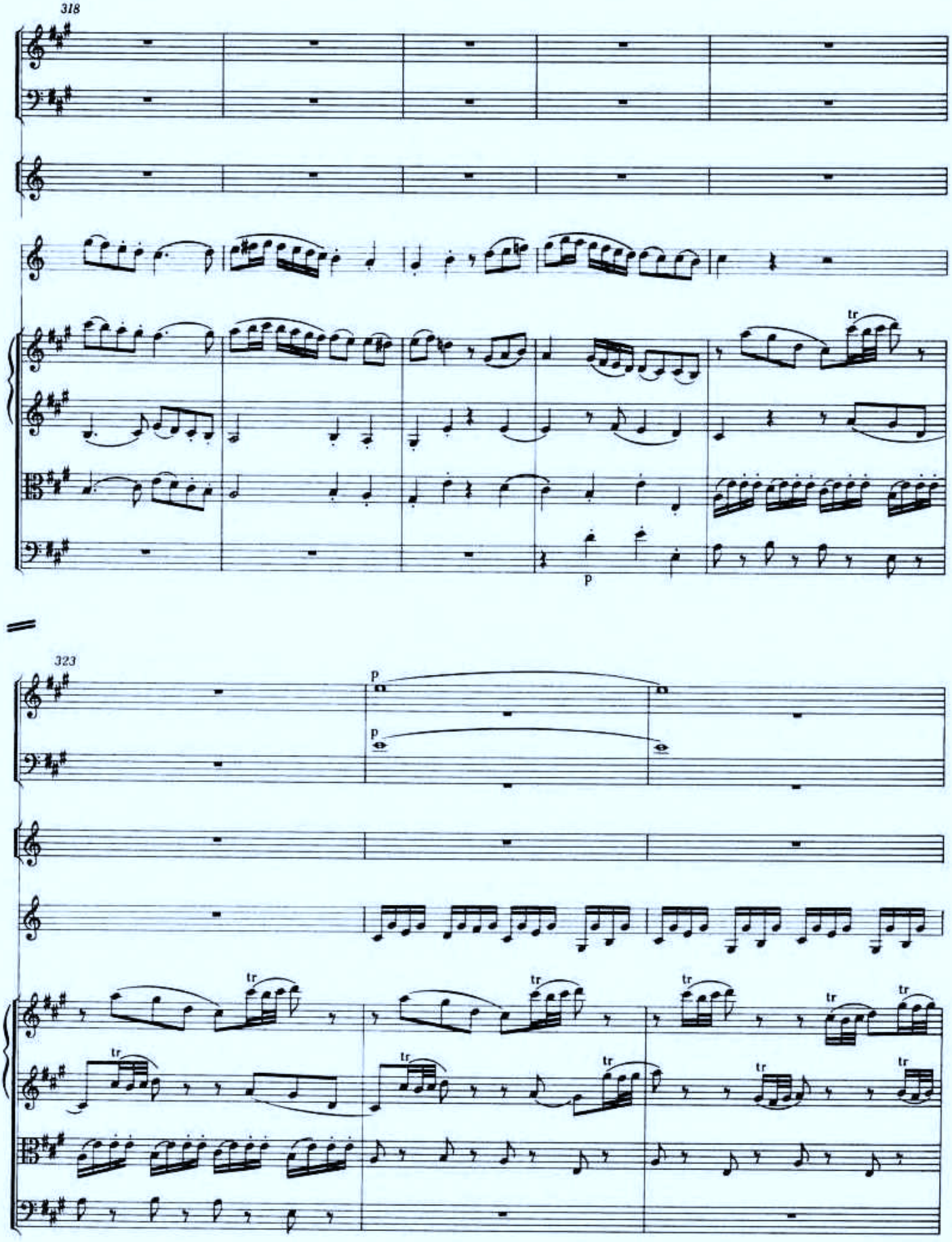

291
Tutti Bassi
p
Basso
295

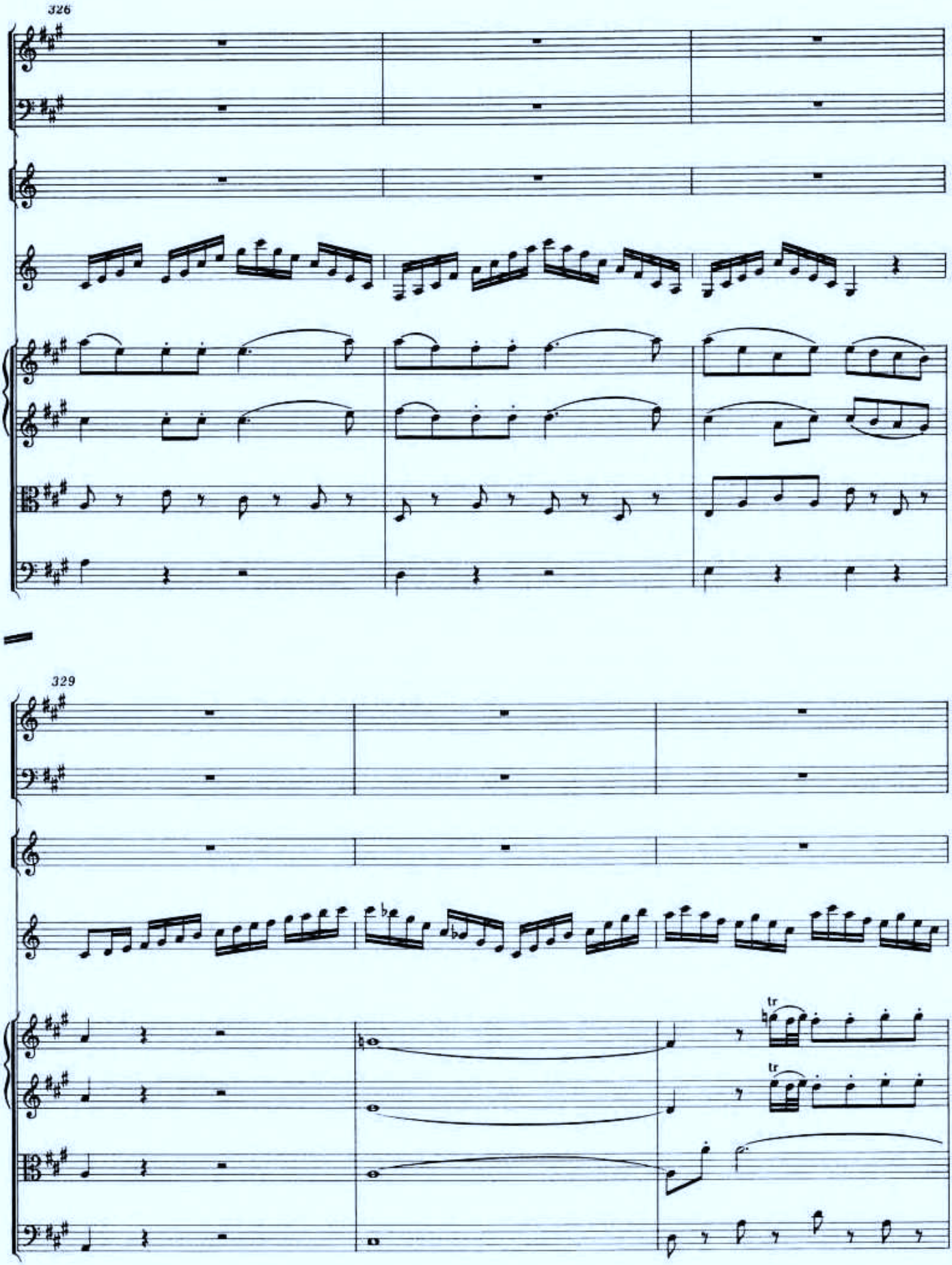

298
Violoncello
302
Tutti Bassi

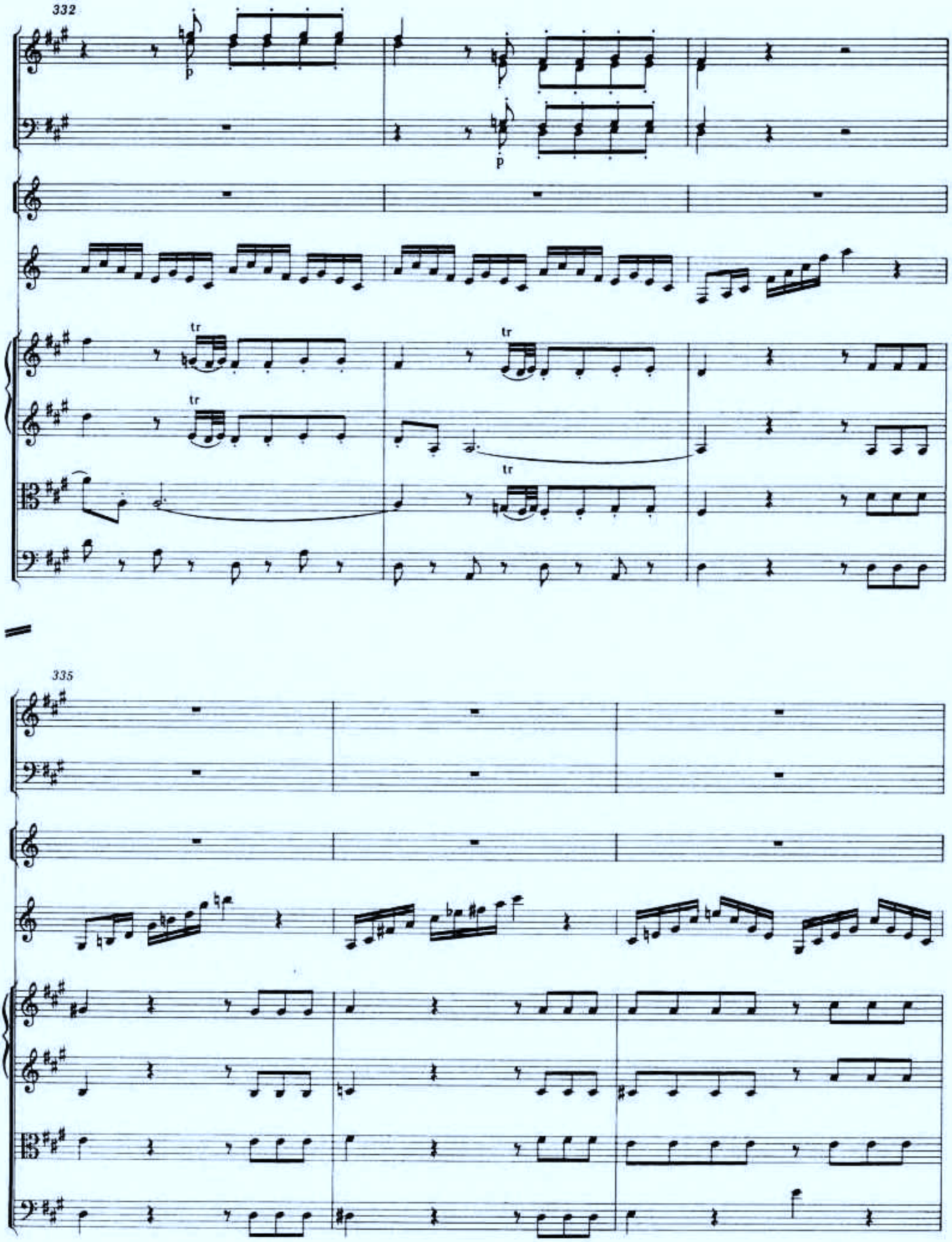


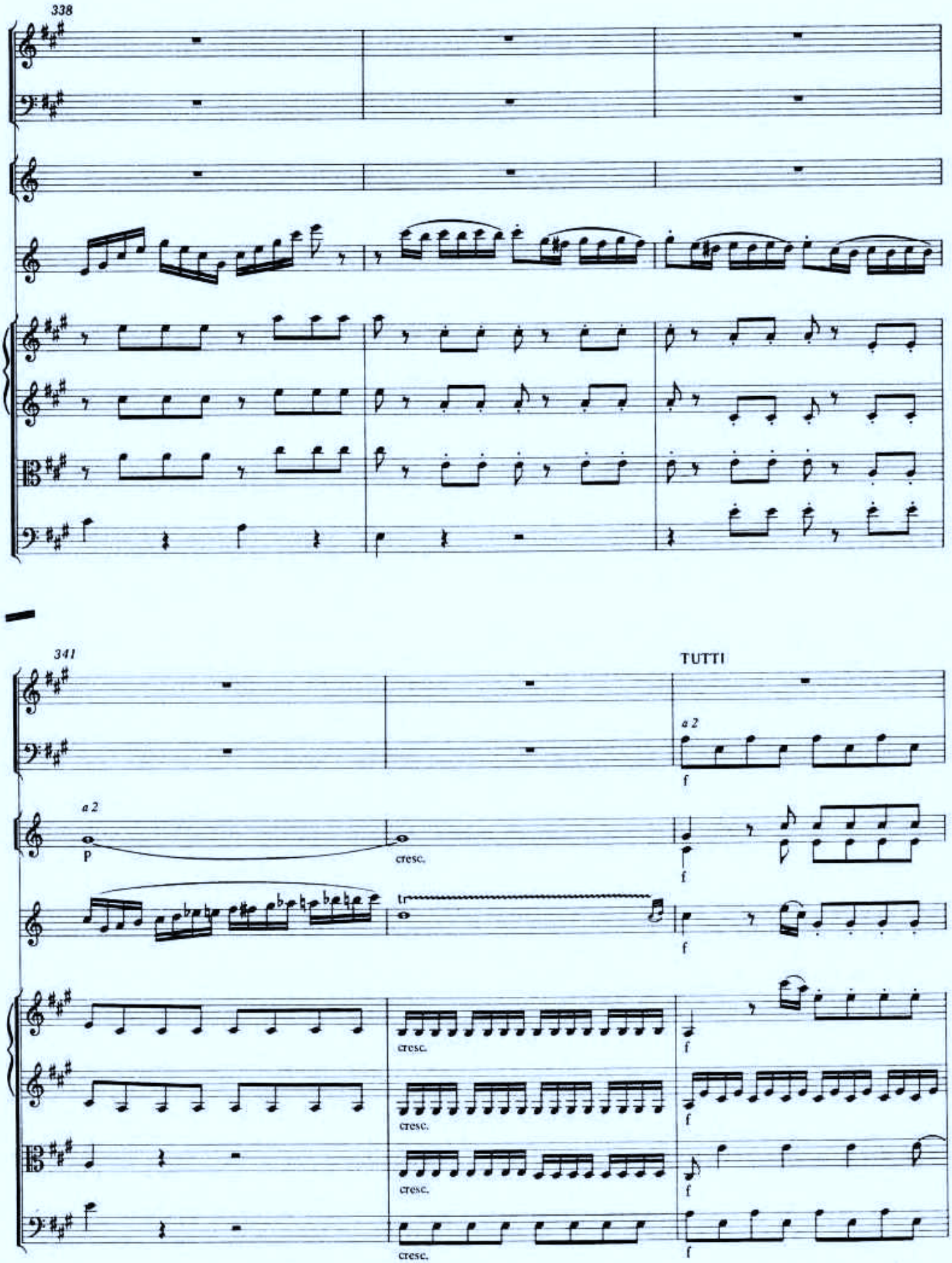
*) Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

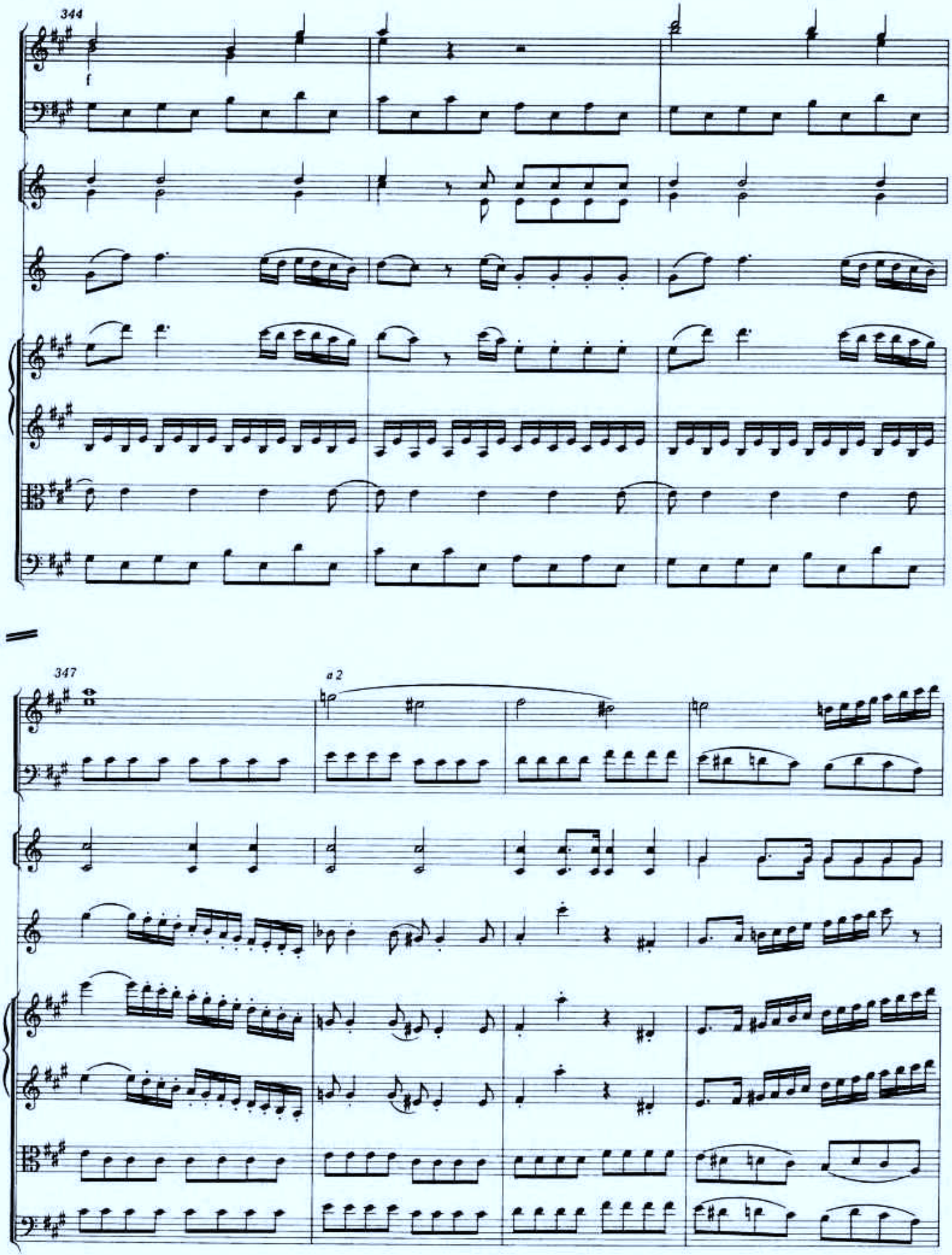


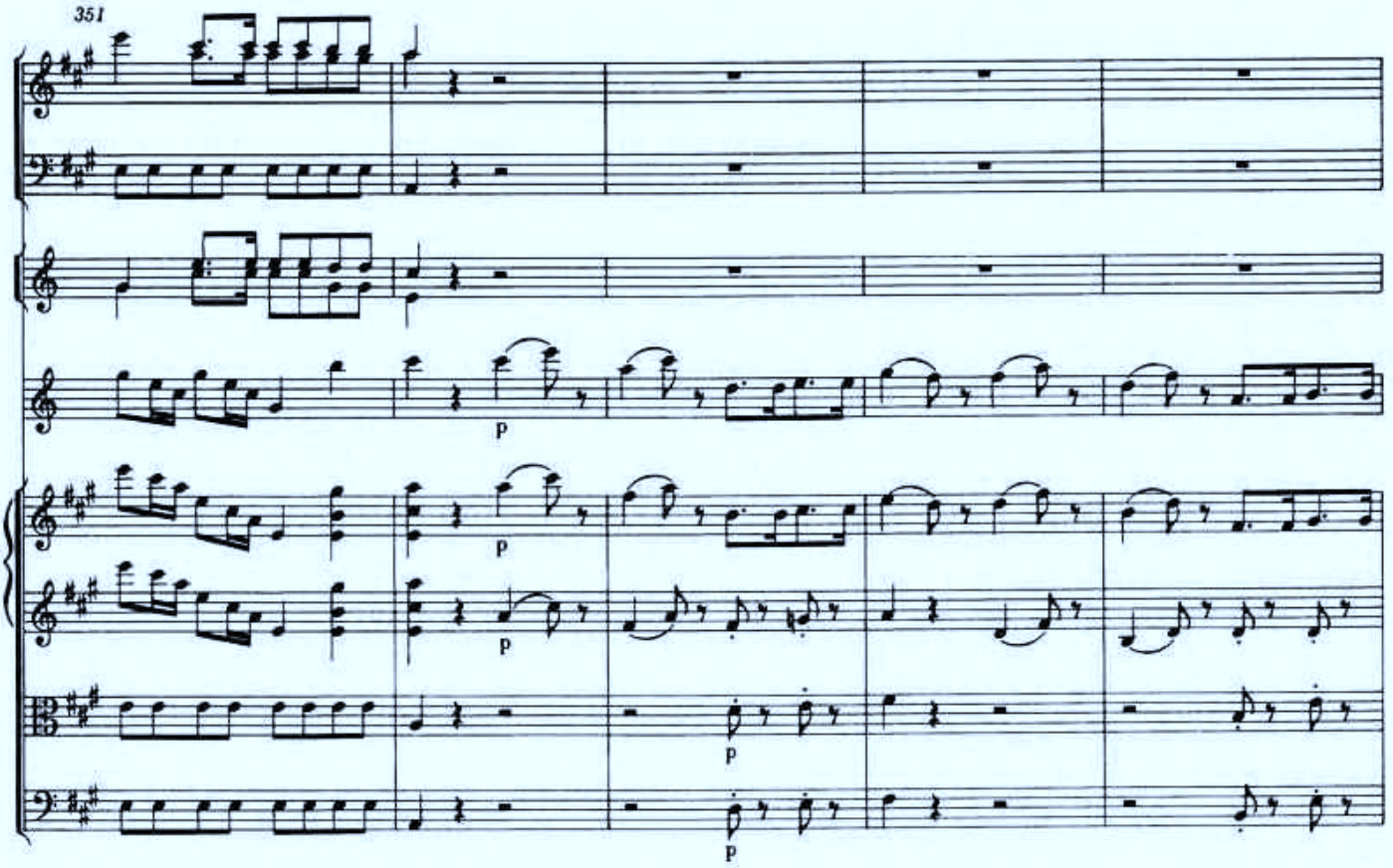

318
tr
p
323
p
p
tr

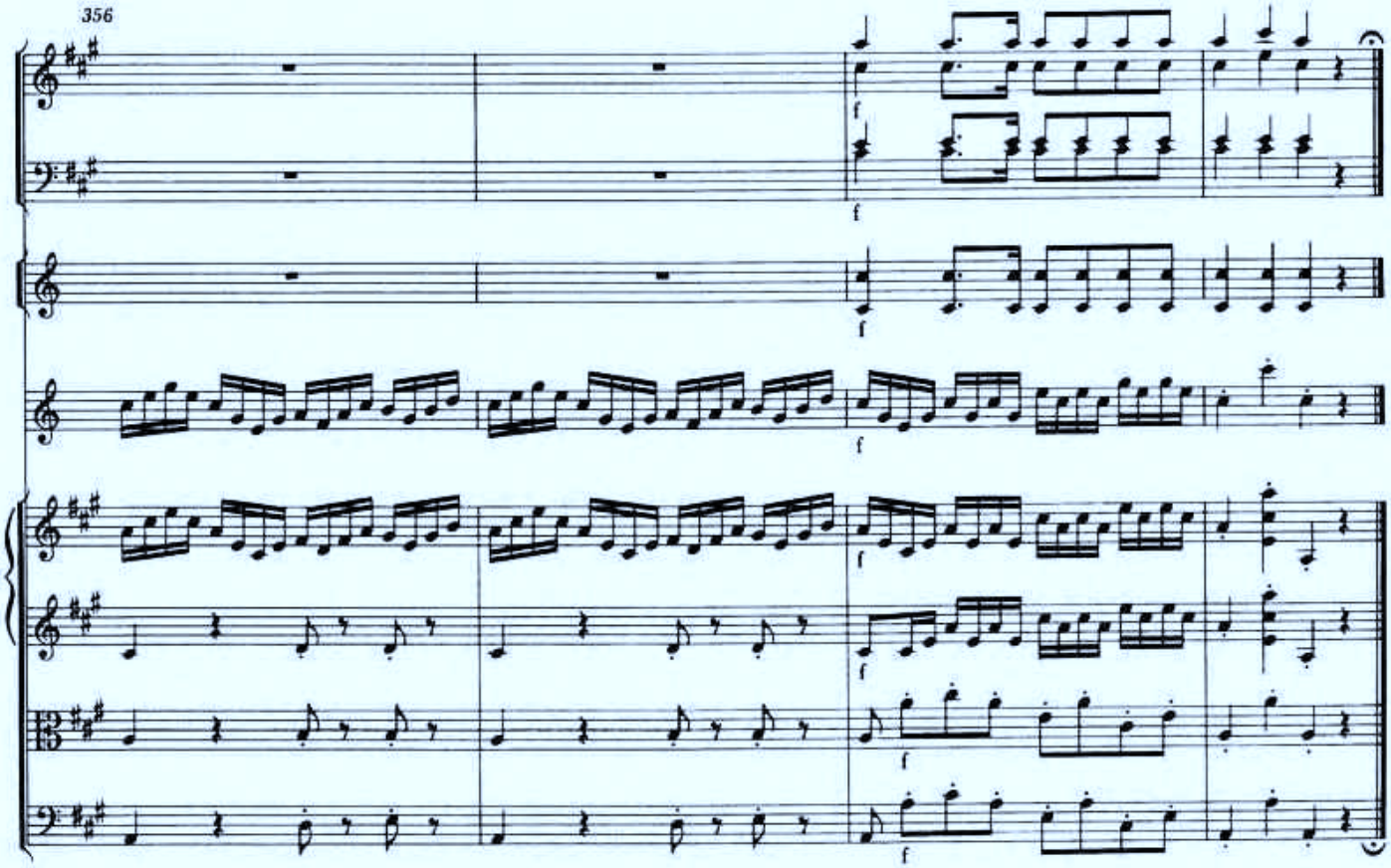

326
329
tr
tr

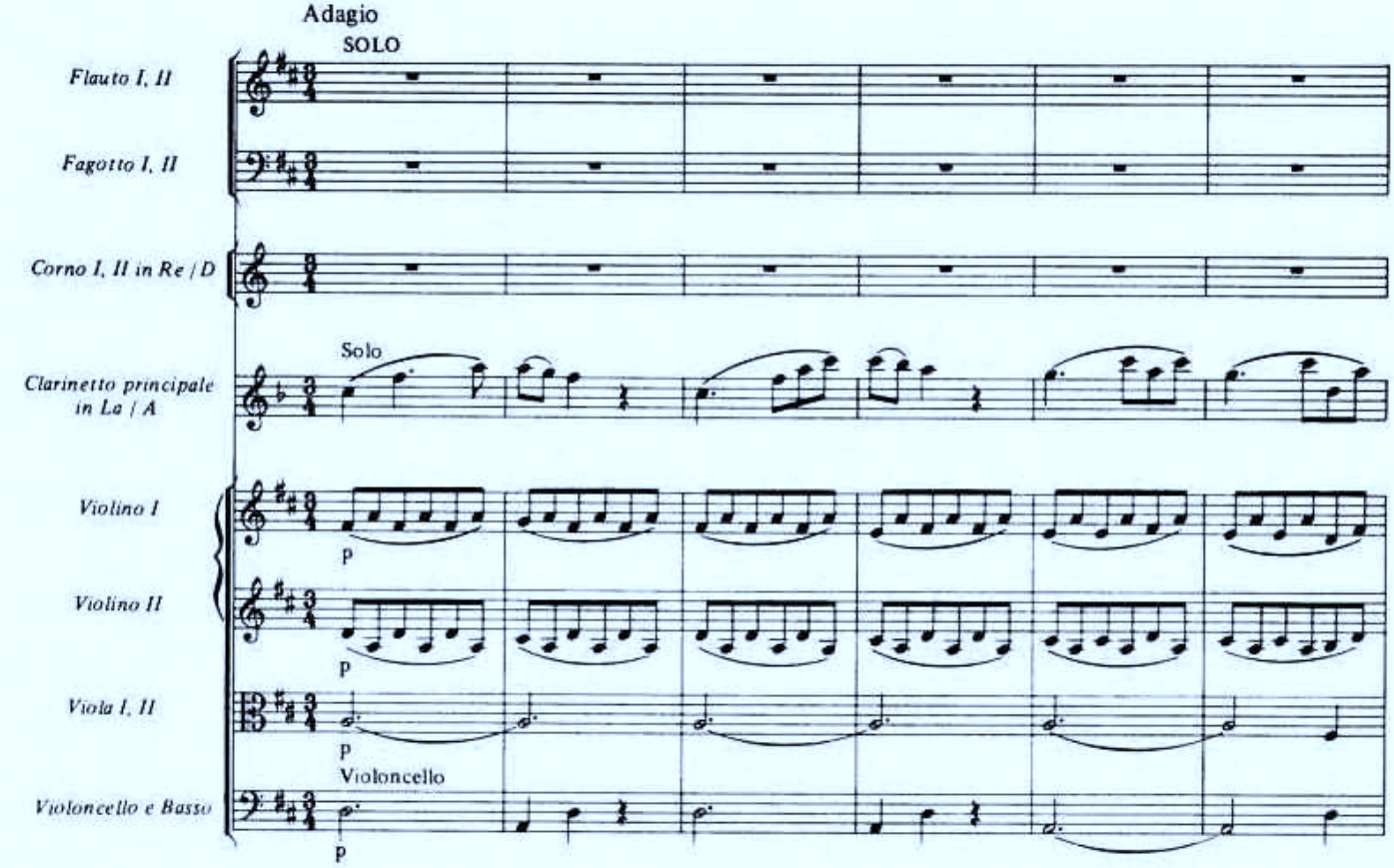

332
p
p
tr
tr
tr
tr
335

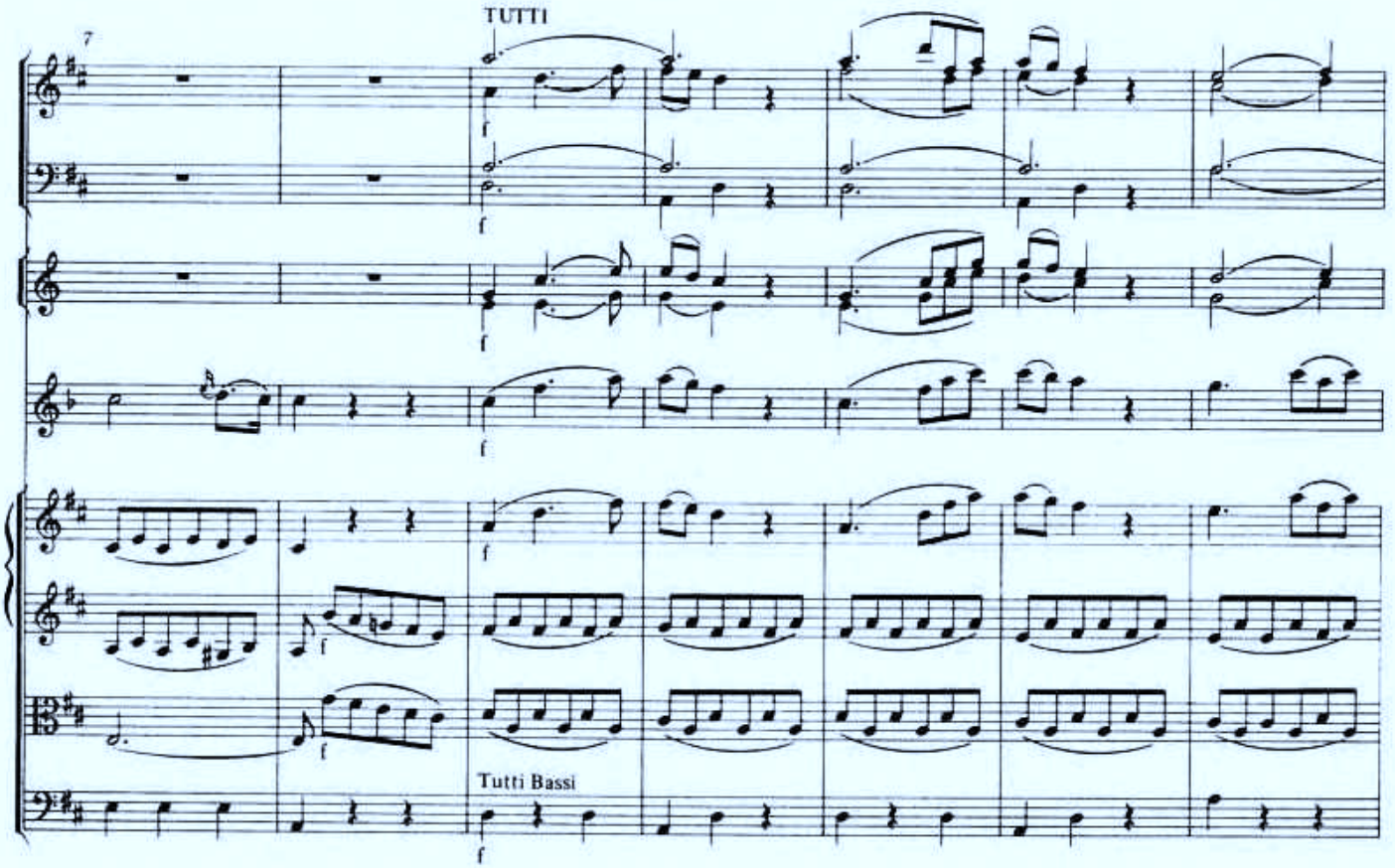

338
341
TUTTI
a 2
p
cresc.
tr
f

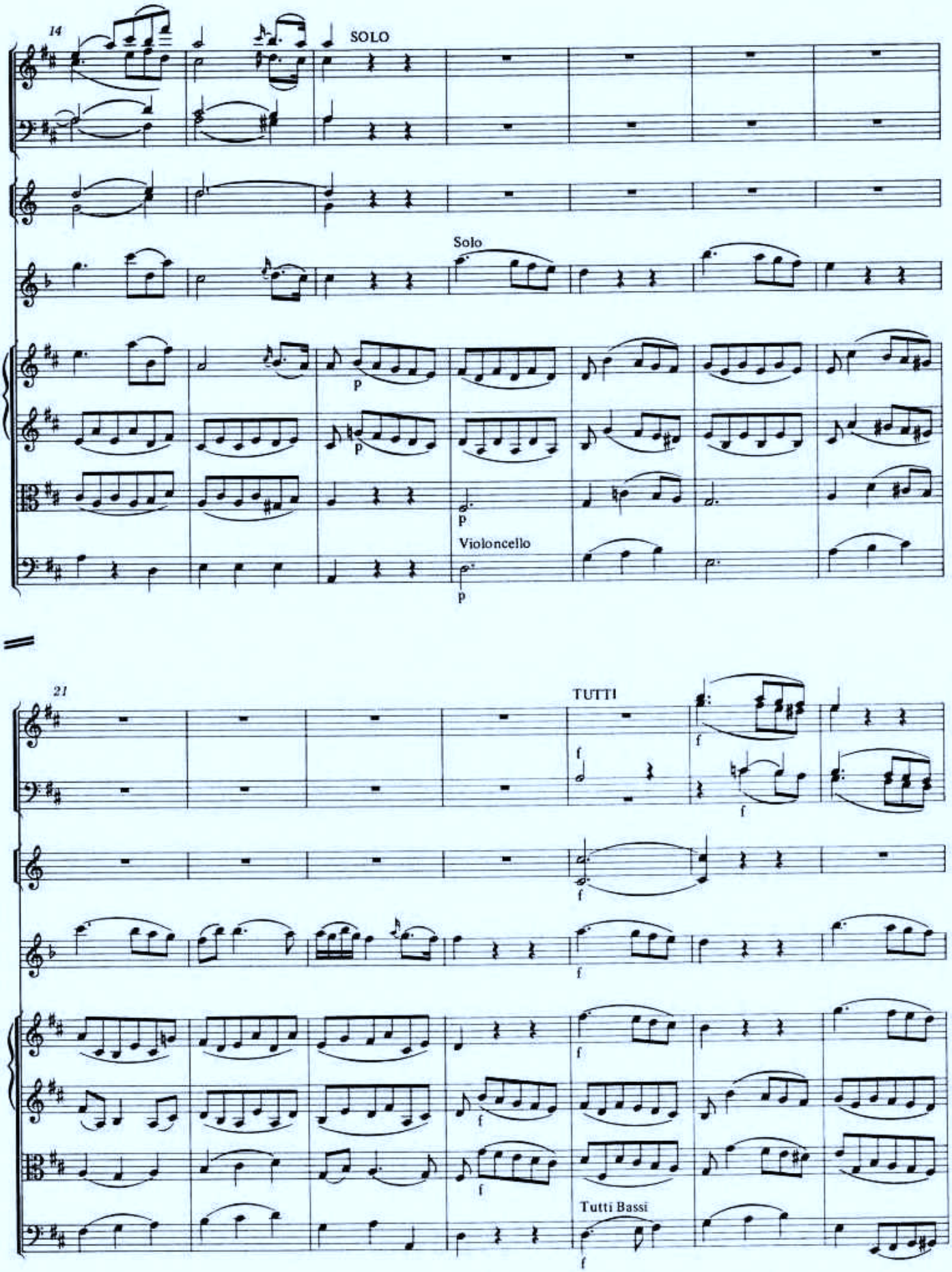

344
f
347
a 2

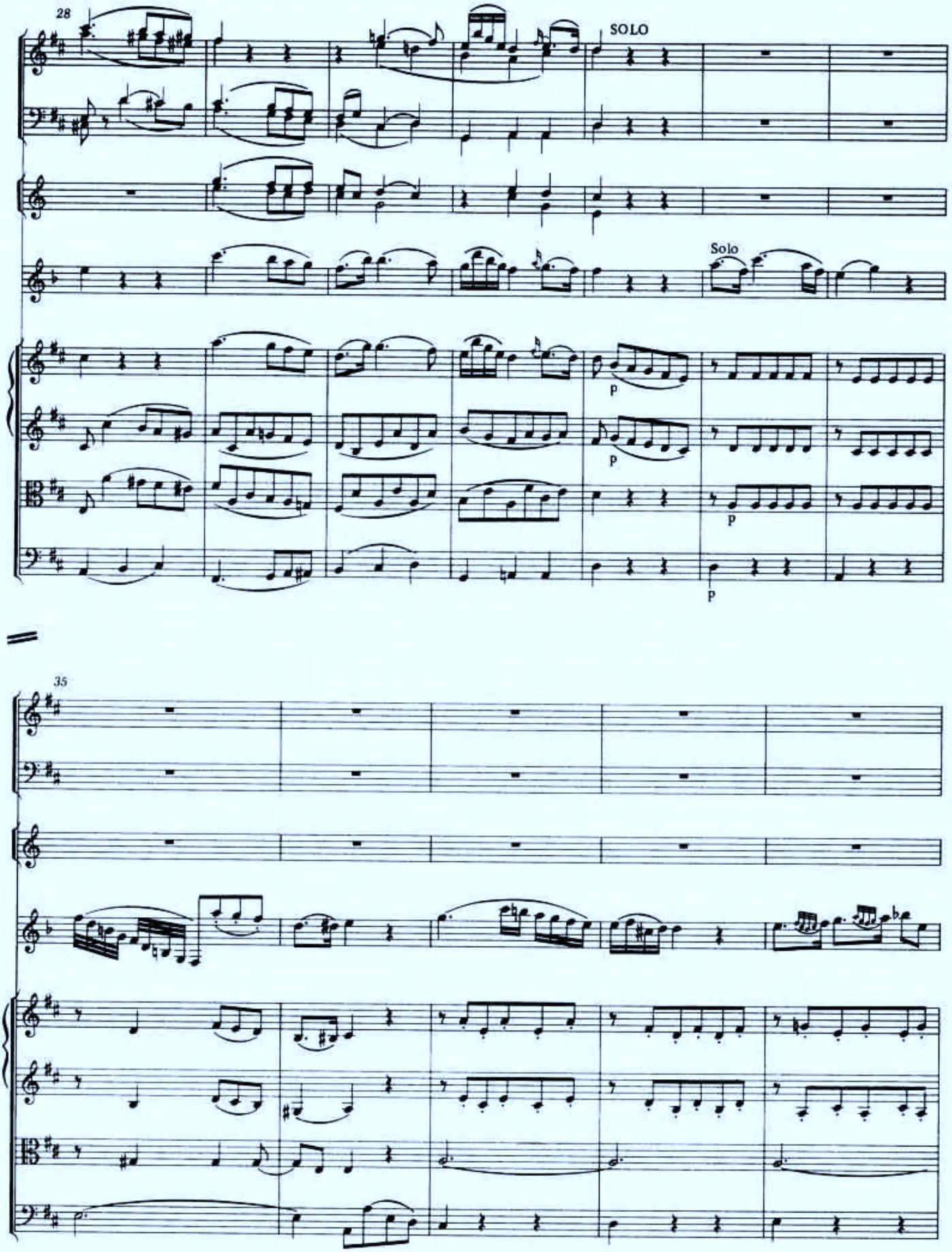

351
p
p
p
p

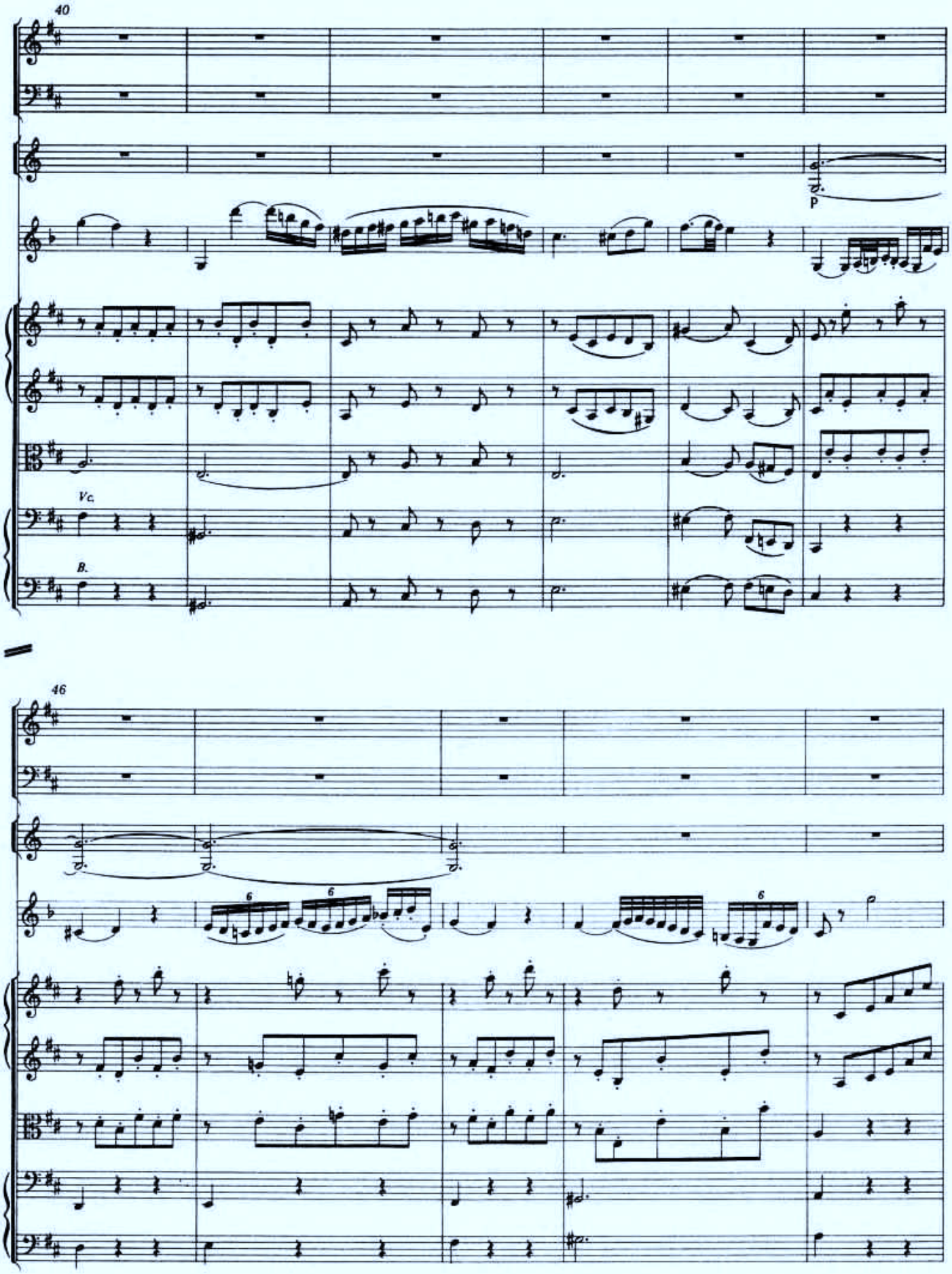

356
f
f
f
f
f
f
f

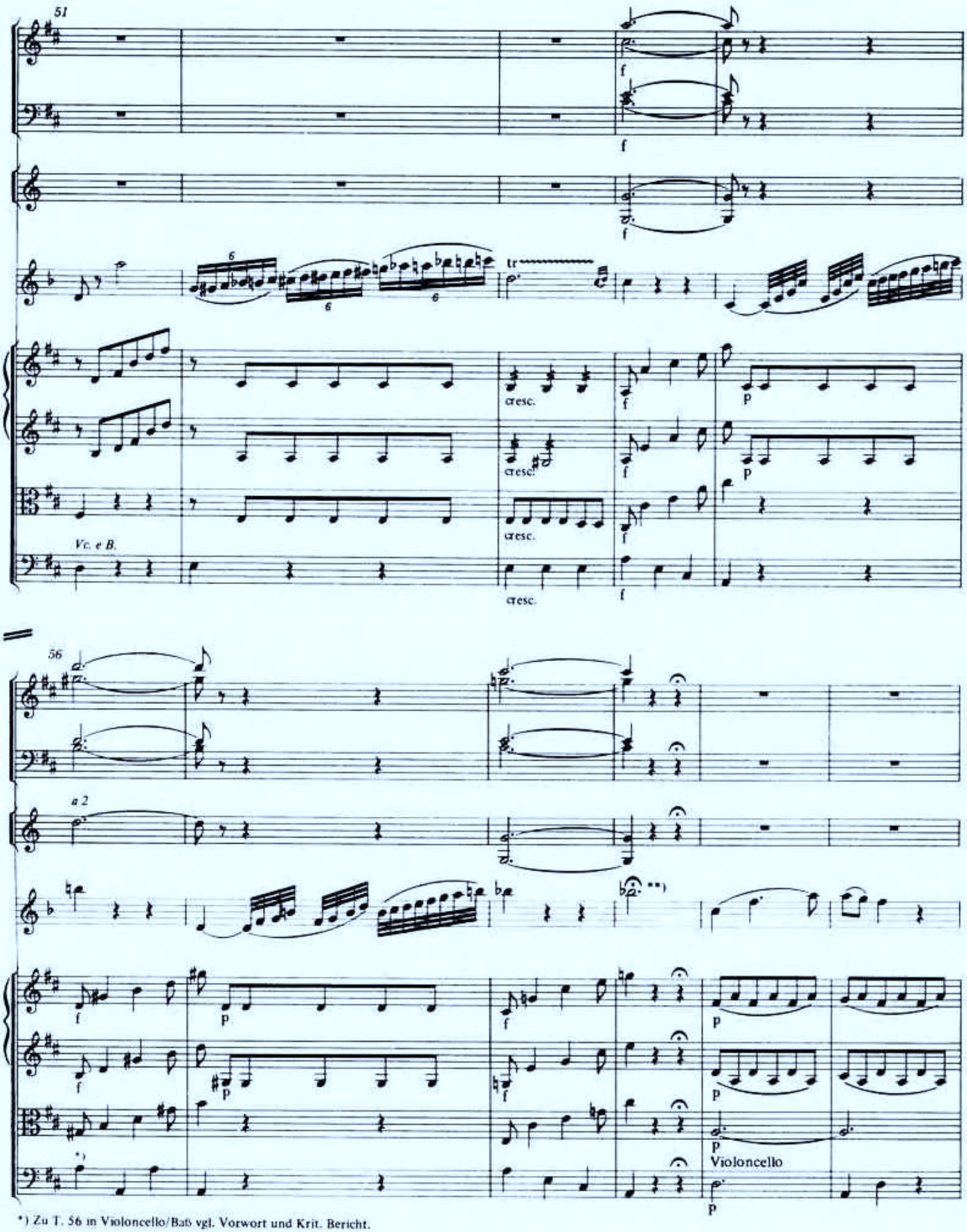

Adagio
SOLO
Flauto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re / D
Solo
Clarinetto principale in La / A
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello
Violoncello e Basso
p


7
TUTTI
f
Tutti Bassi


14
SOLO
Solo
p
p
p
Violoncello
p
21
TUTTI
f
f
f
f
f
f
f
Tutti Bassi
f

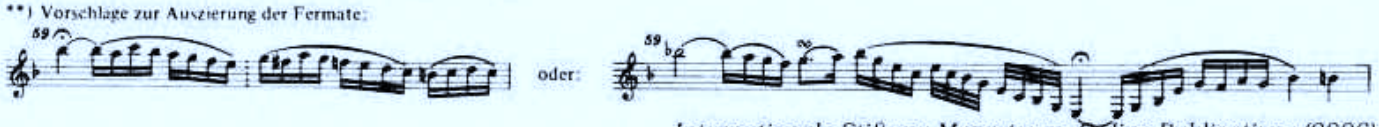

28
SOLO
Solo
p
p
p
p
35


40
P
Vc.
B.
46
6
6
6

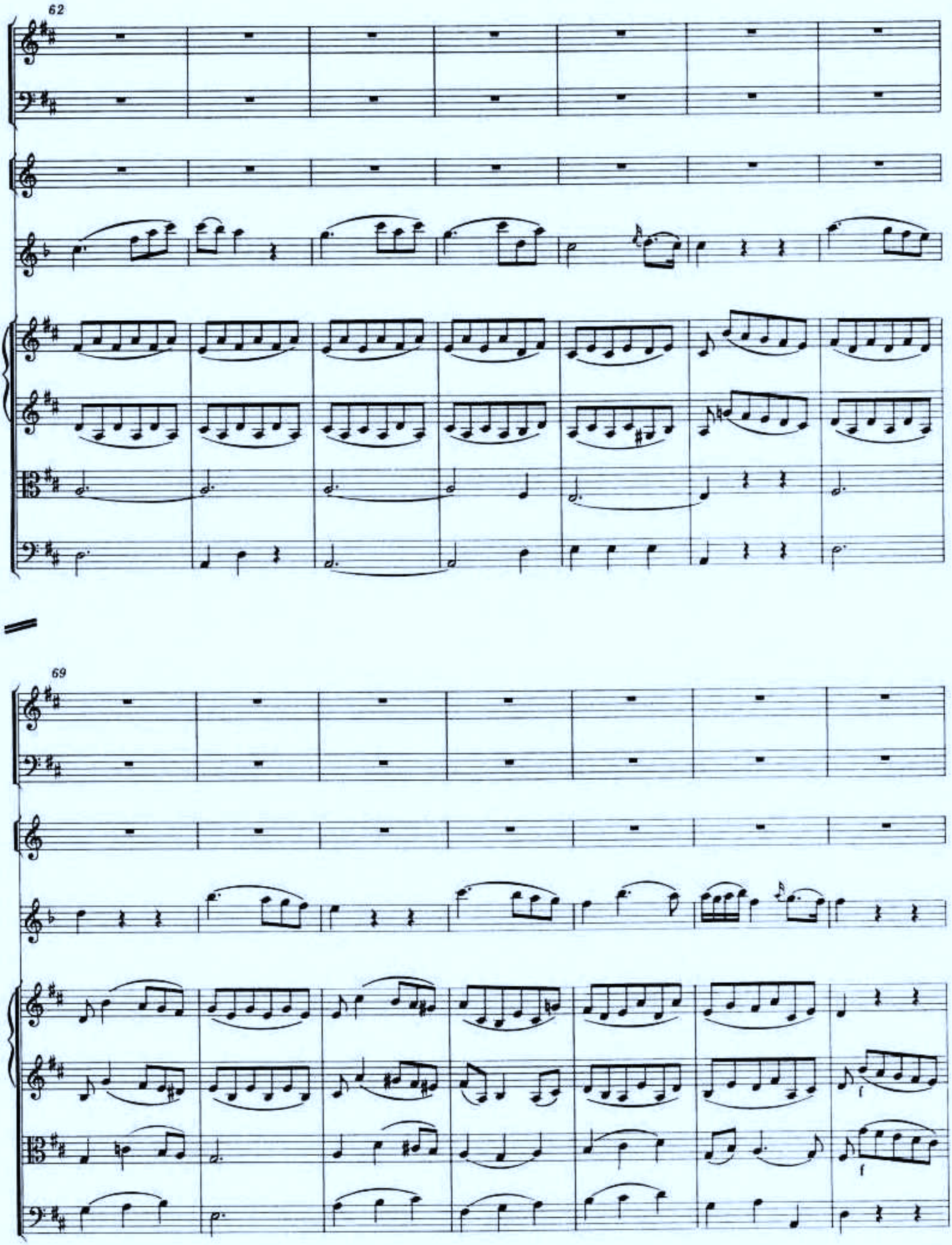


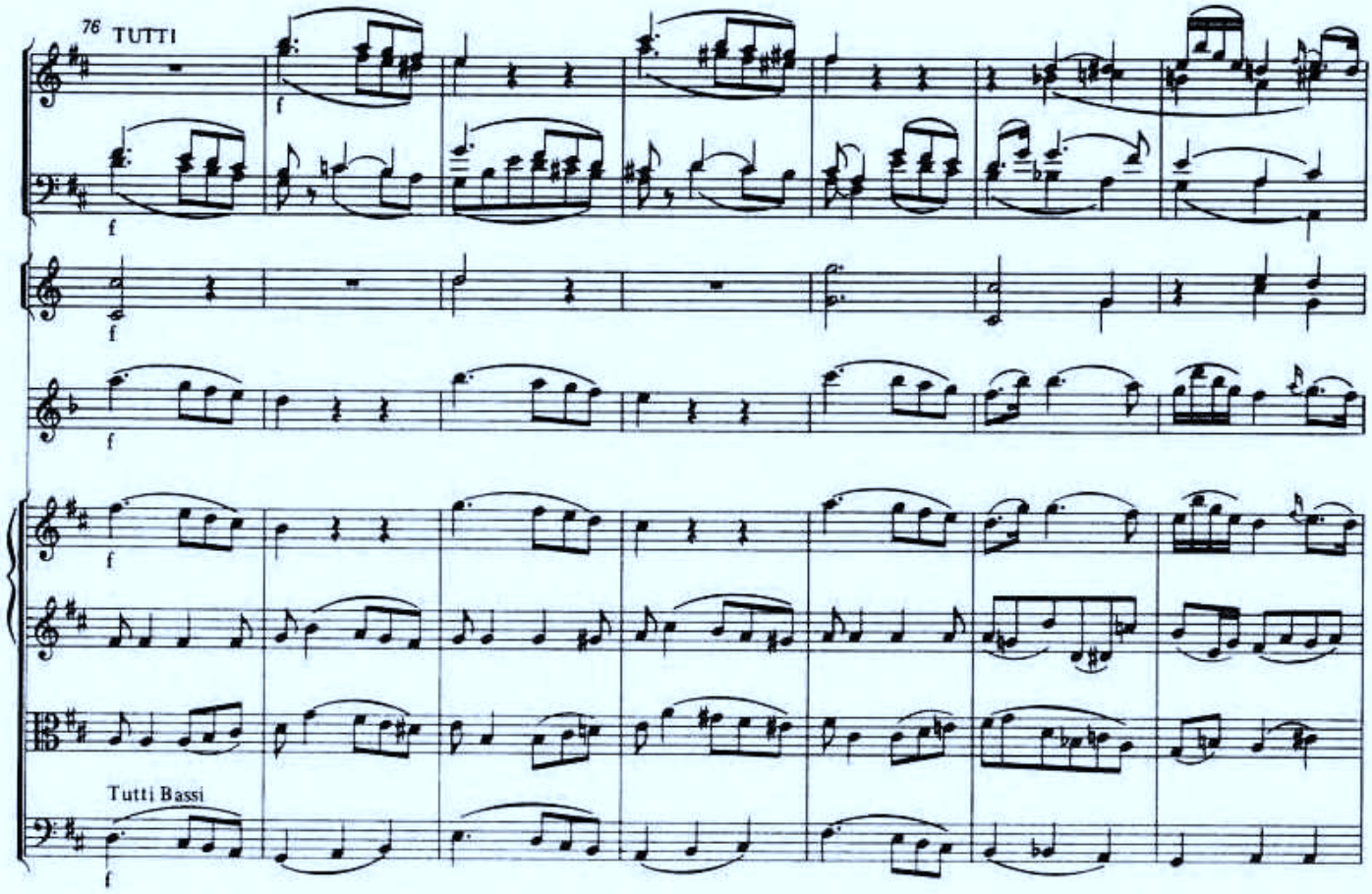
*) Zu T. 56 in Violoncello/Baß vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

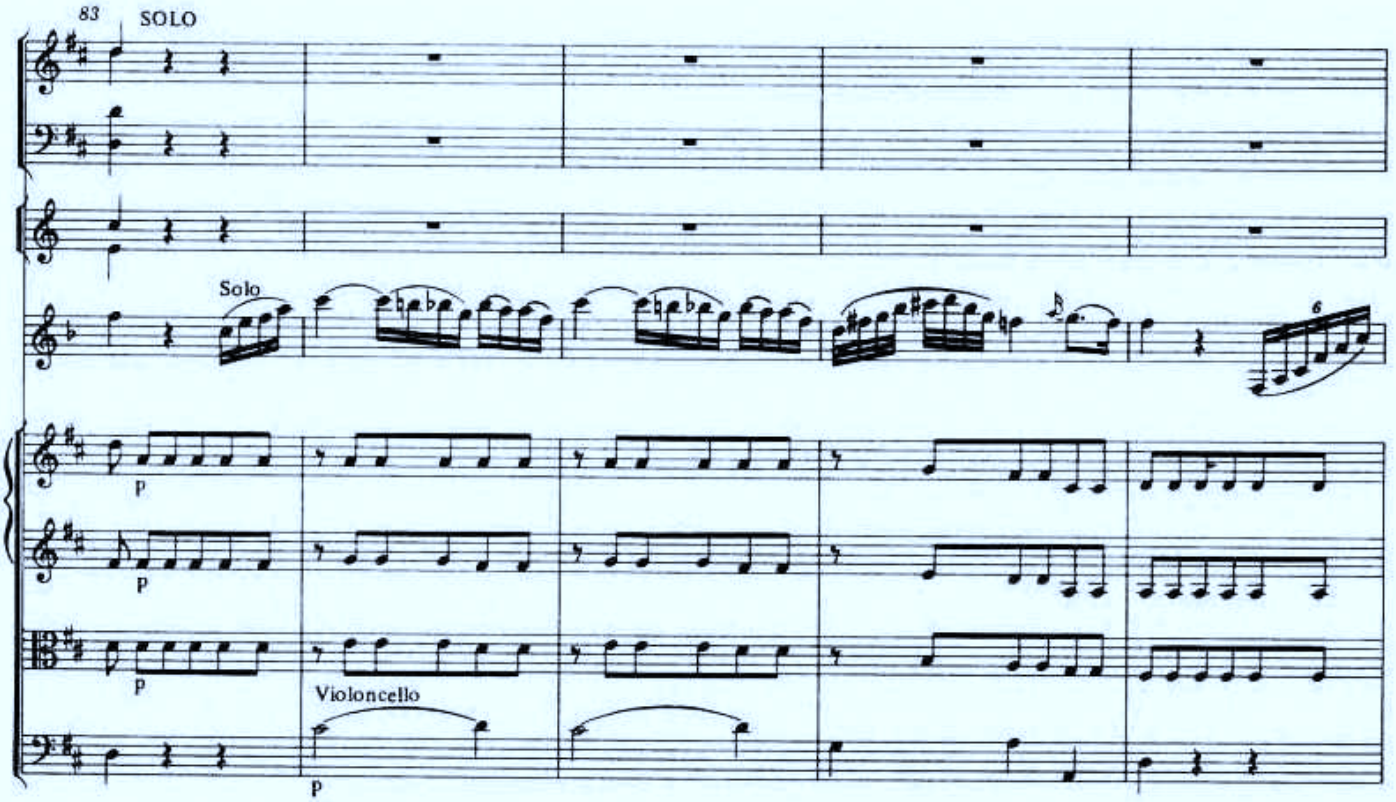
**) Vorschläge zur Auszierung der Fermate:

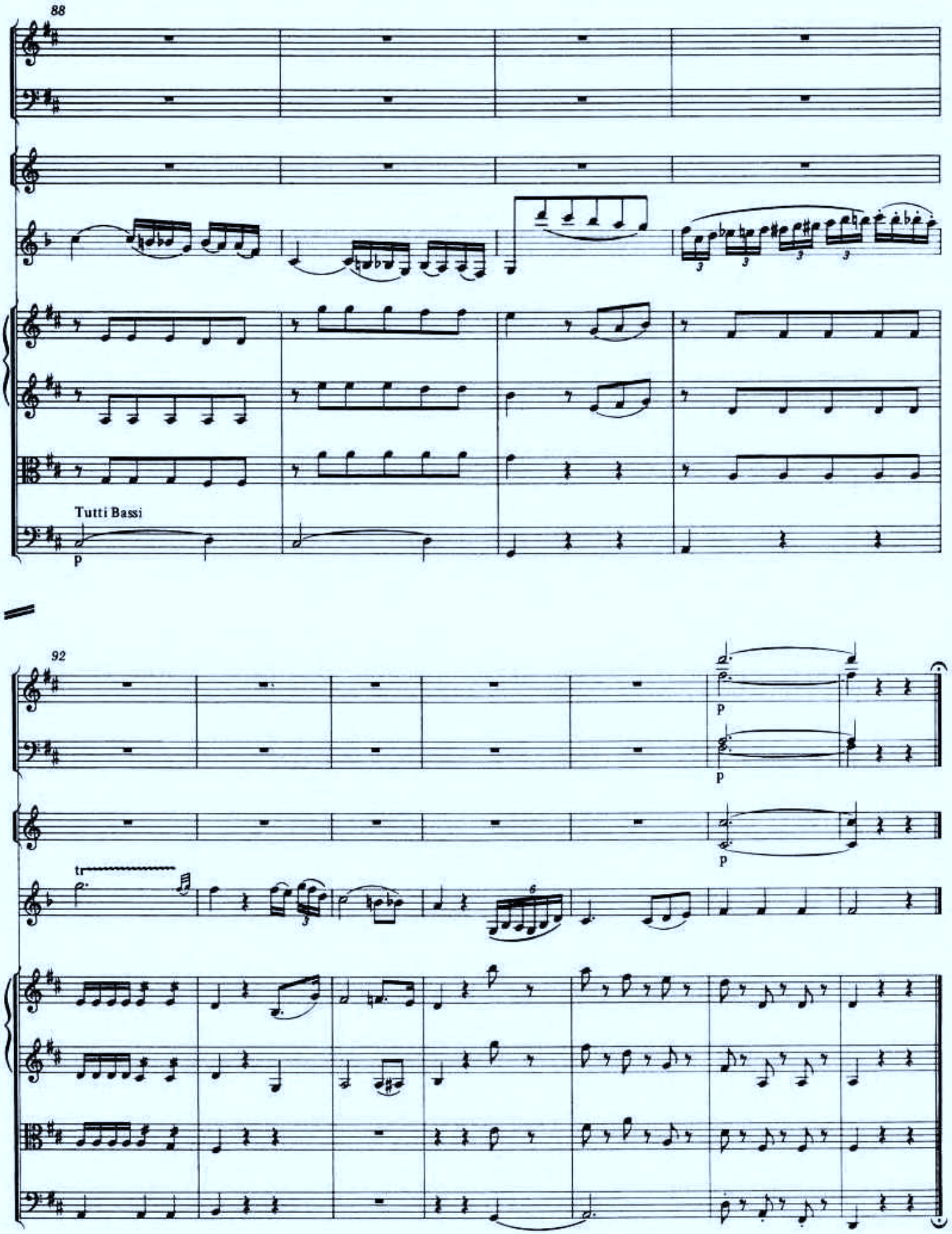


Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)


62
69
f
f

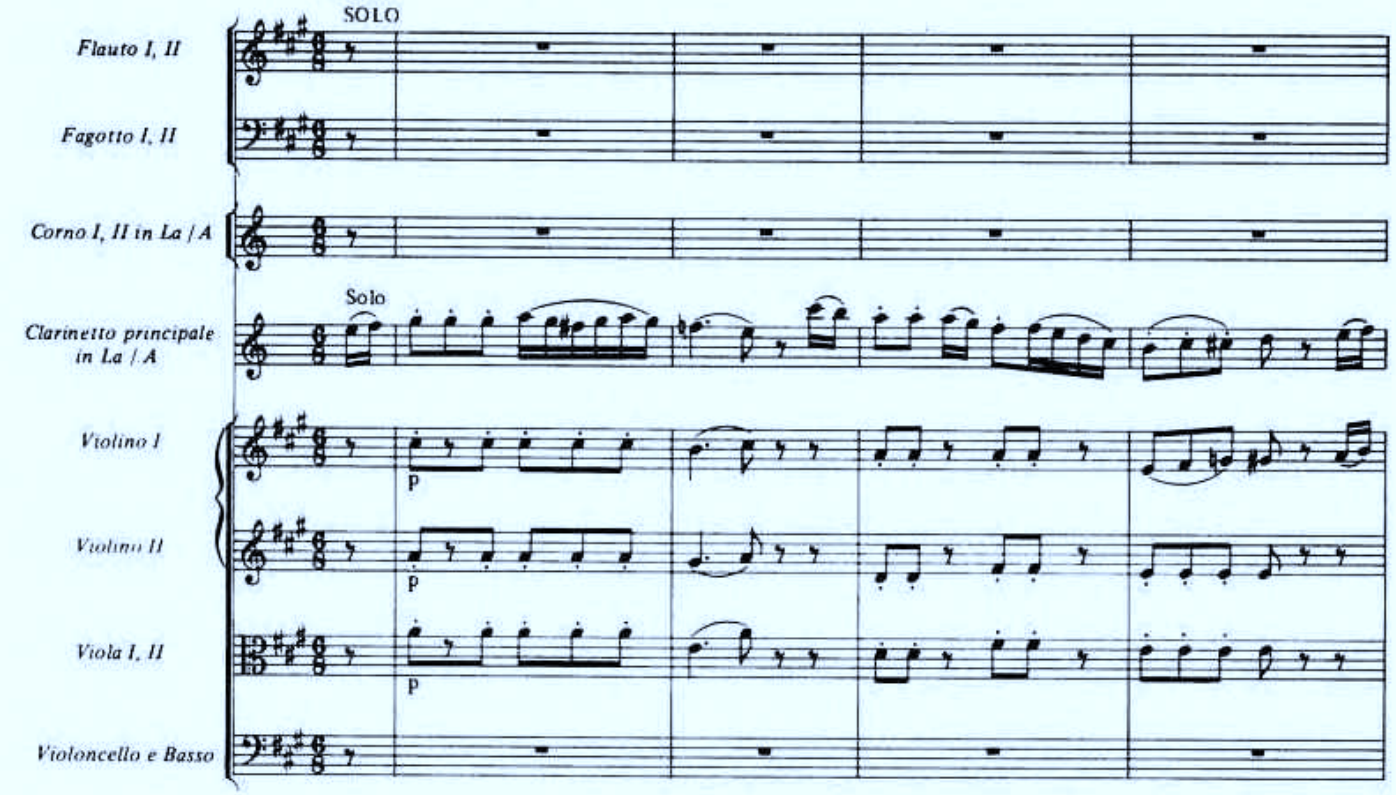

76 TUTTI
f
Tutti Bassi

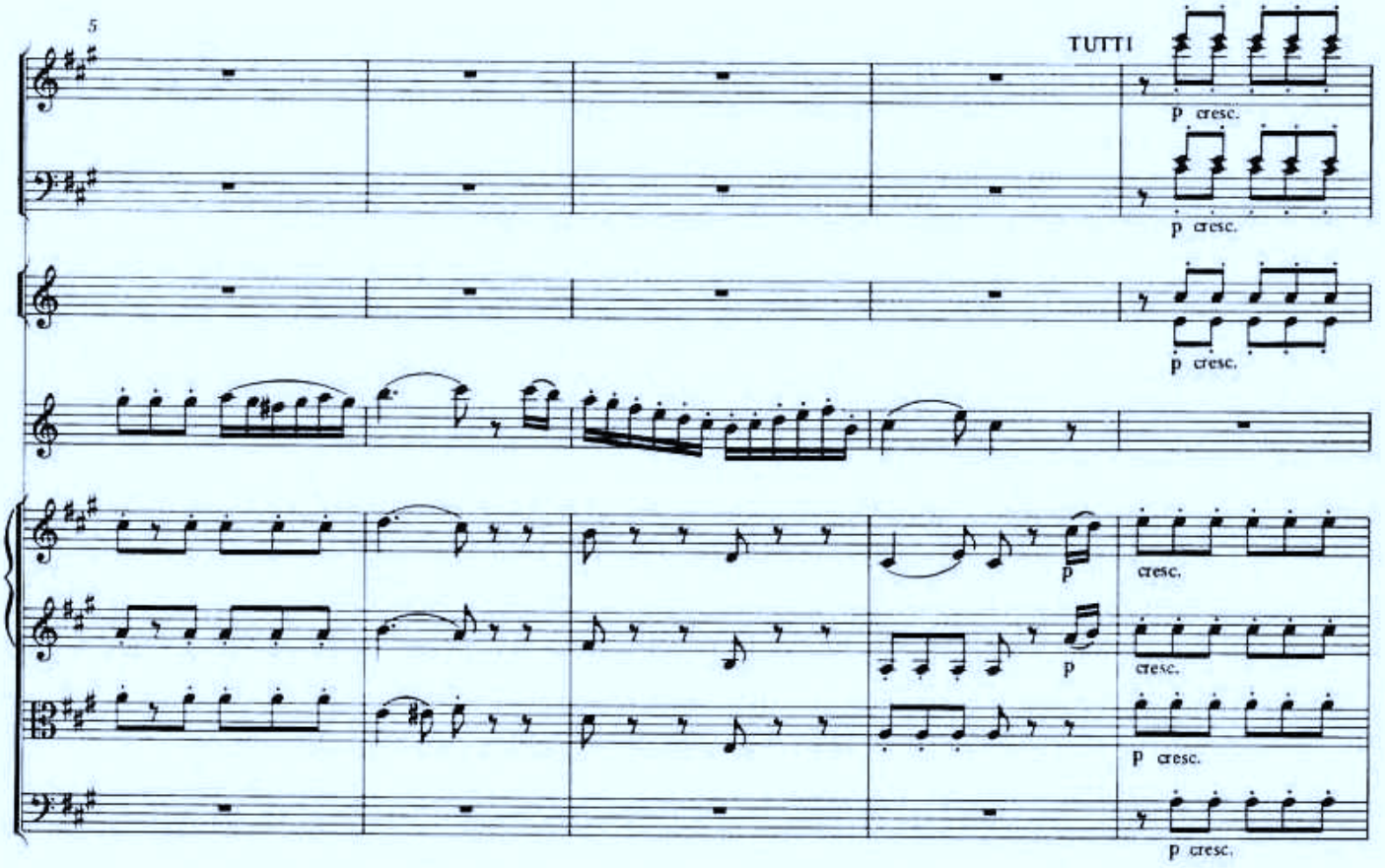

83 SOLO
Solo
6
p
Violoncello

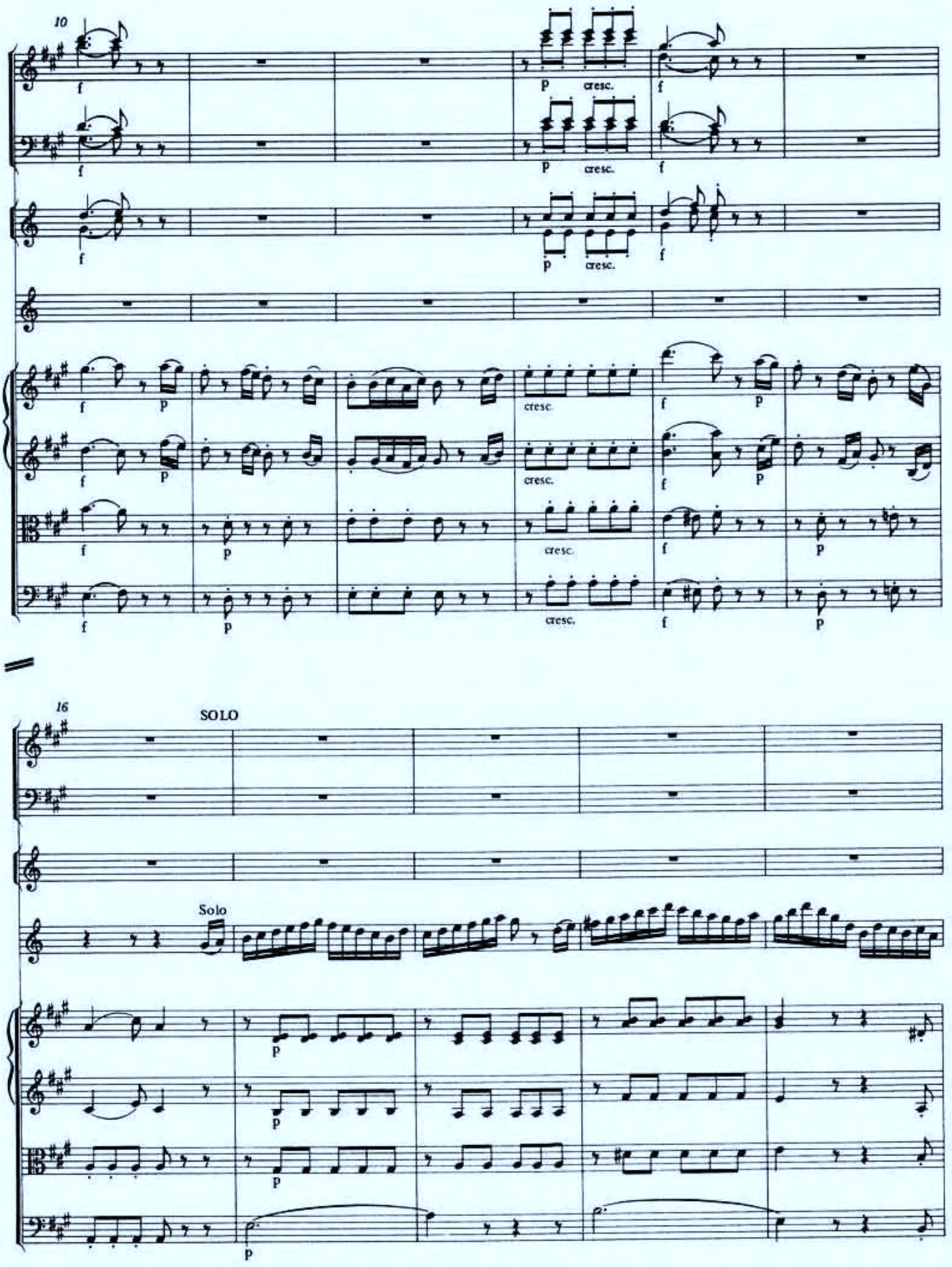

88
Tutti Bassi
p
92
p
p
p
tr

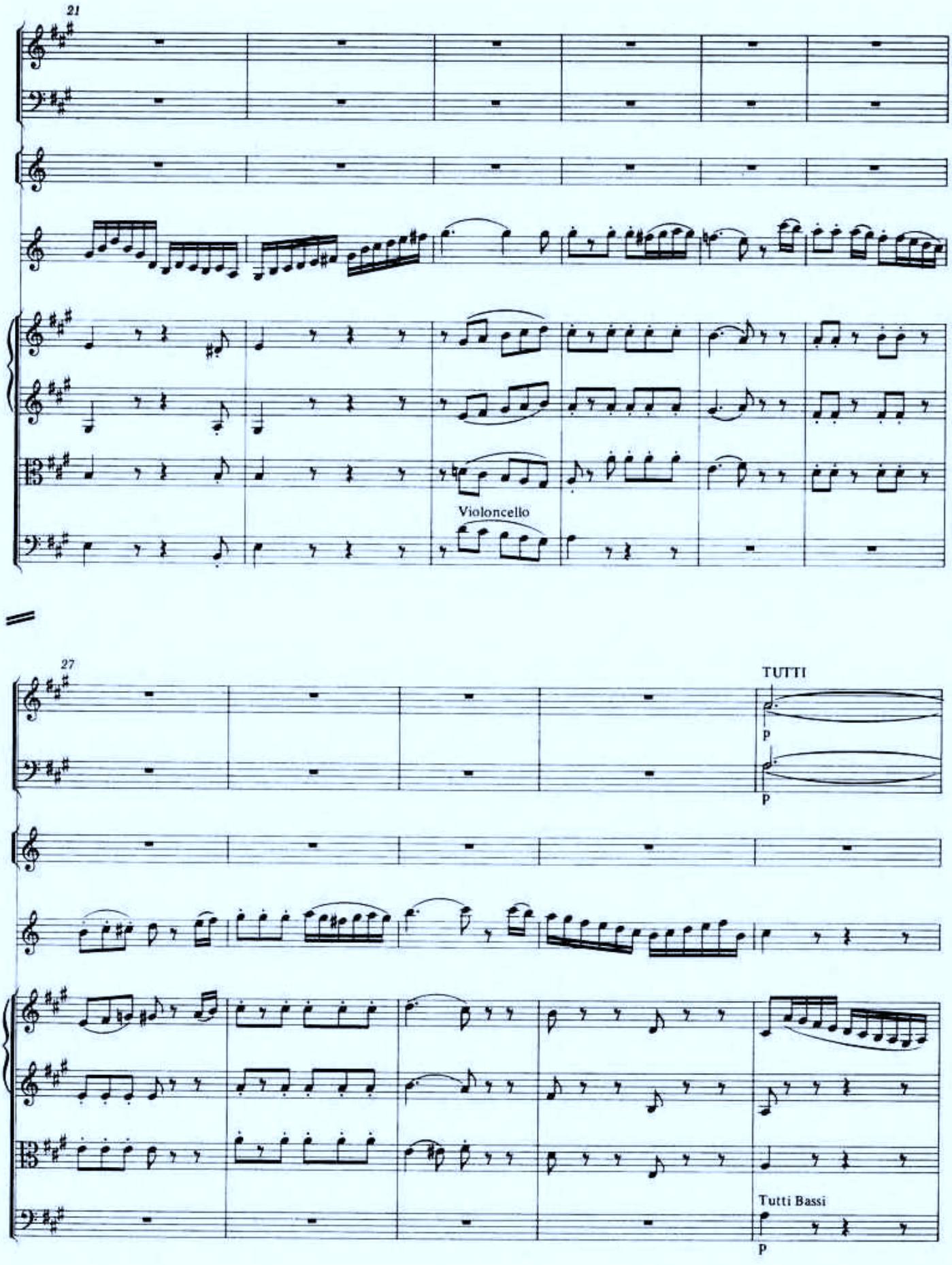
RONDO

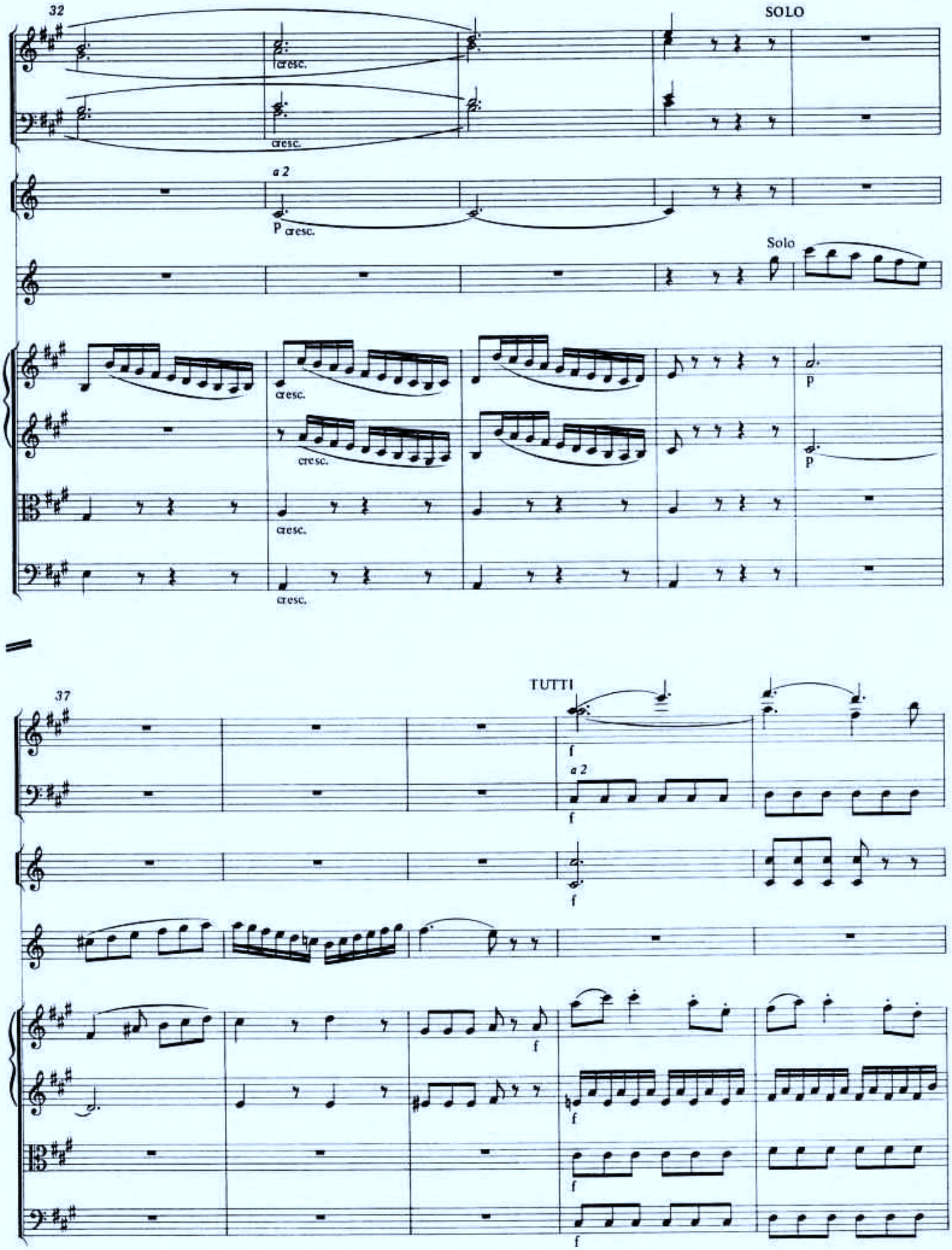
Allegro

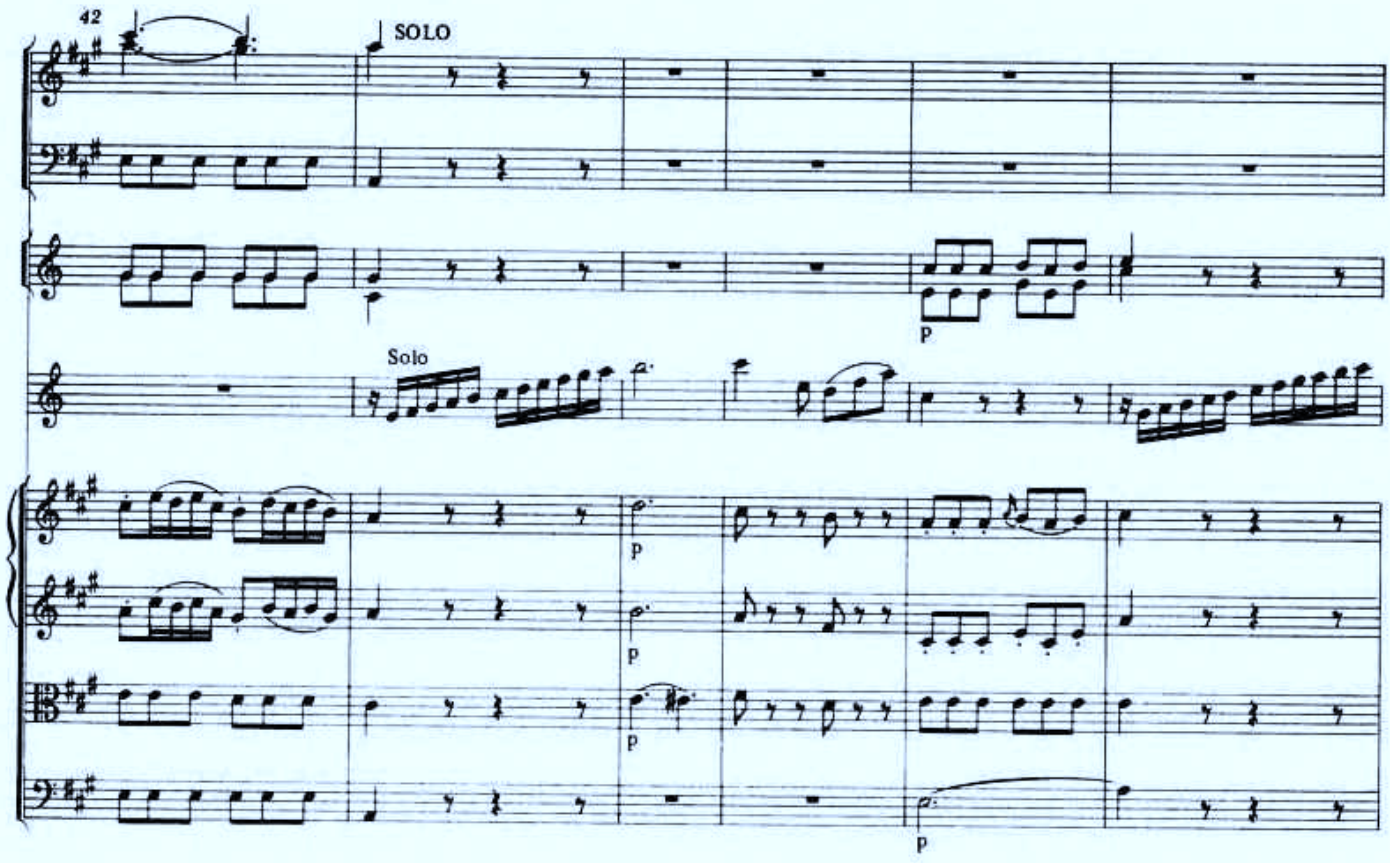


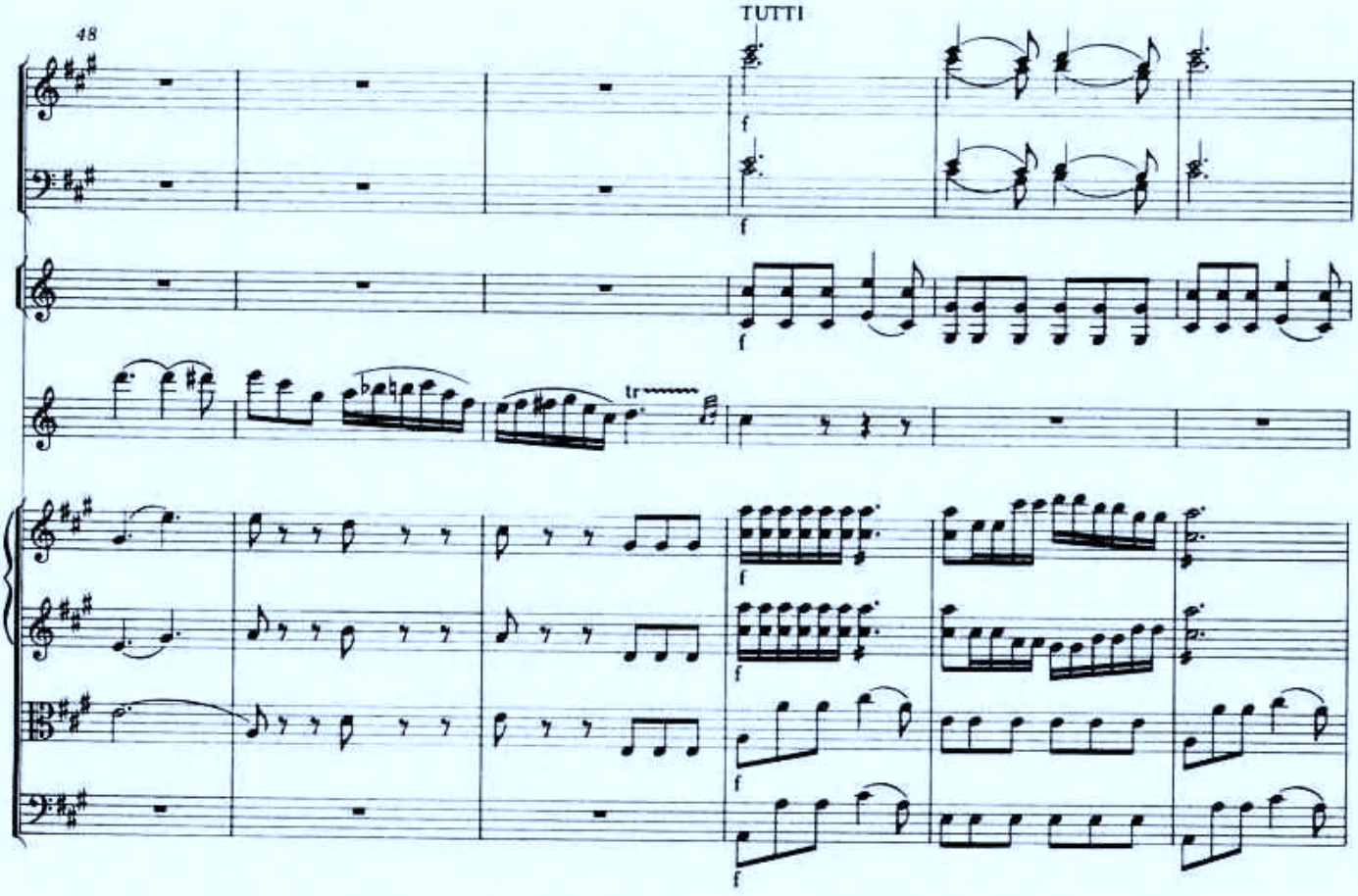


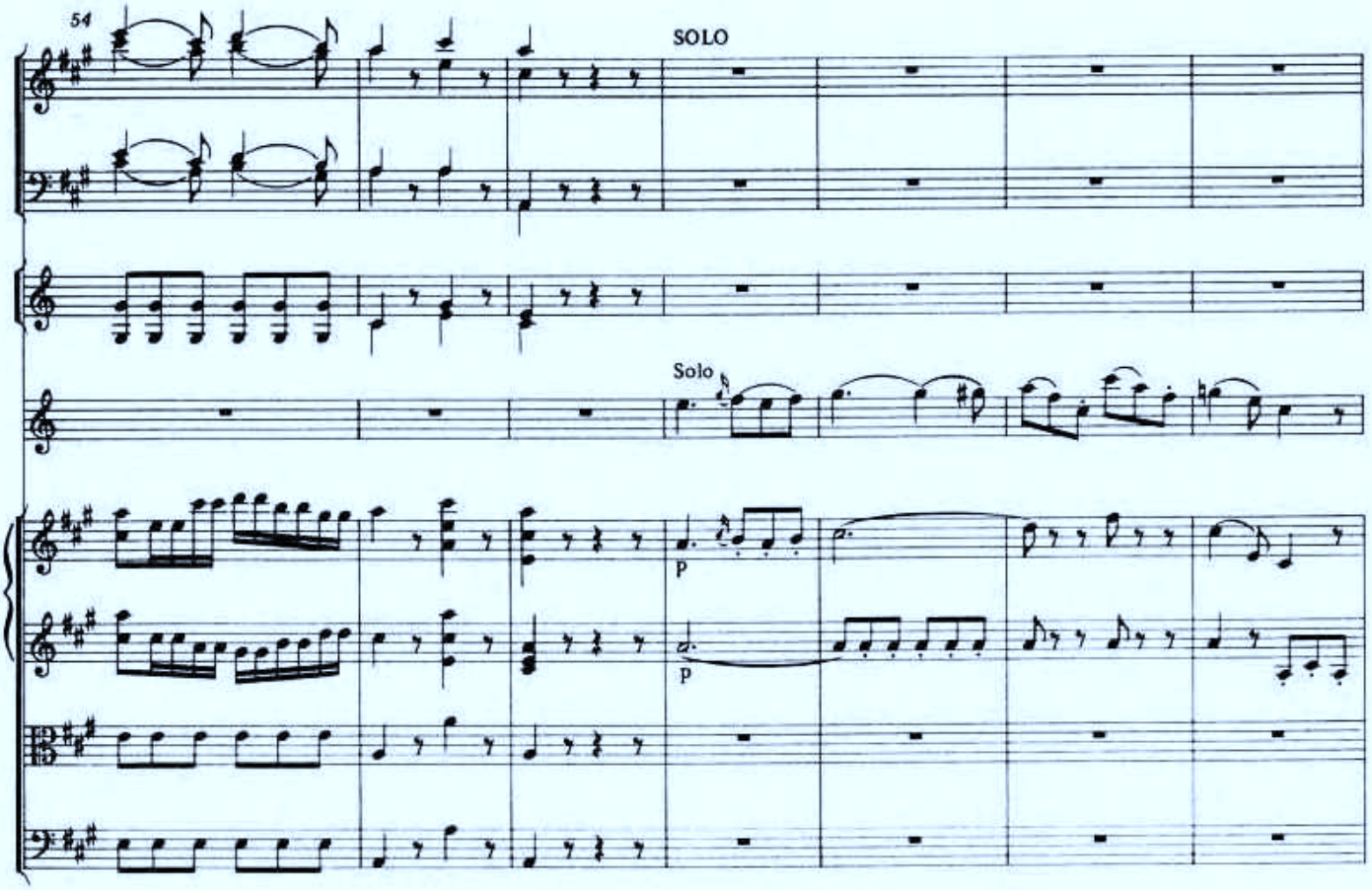

10
f
p
cresc.
16
SOLO
Solo

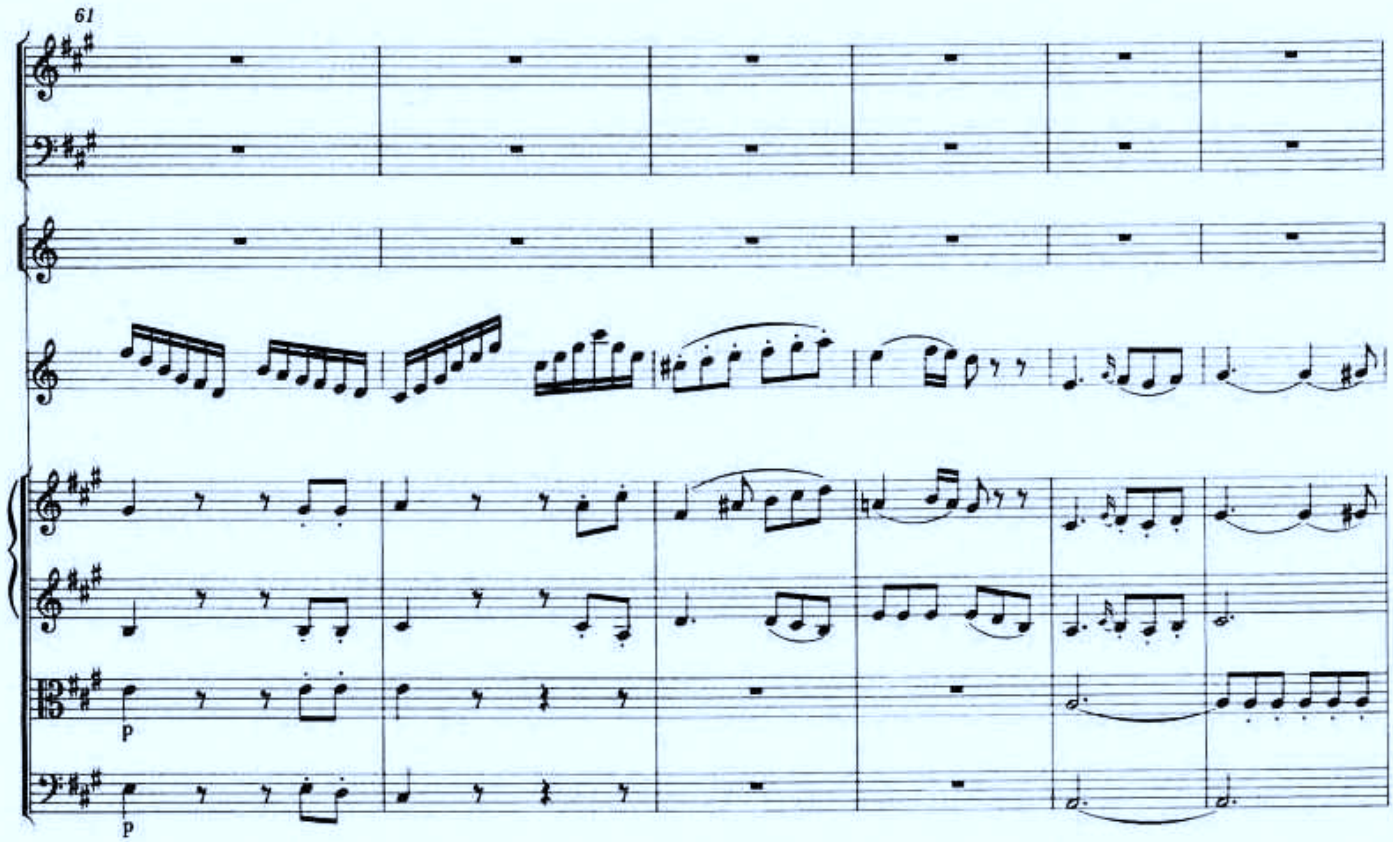

21
Violoncello
27
TUTTI
P
P
Tutti Bassi
P

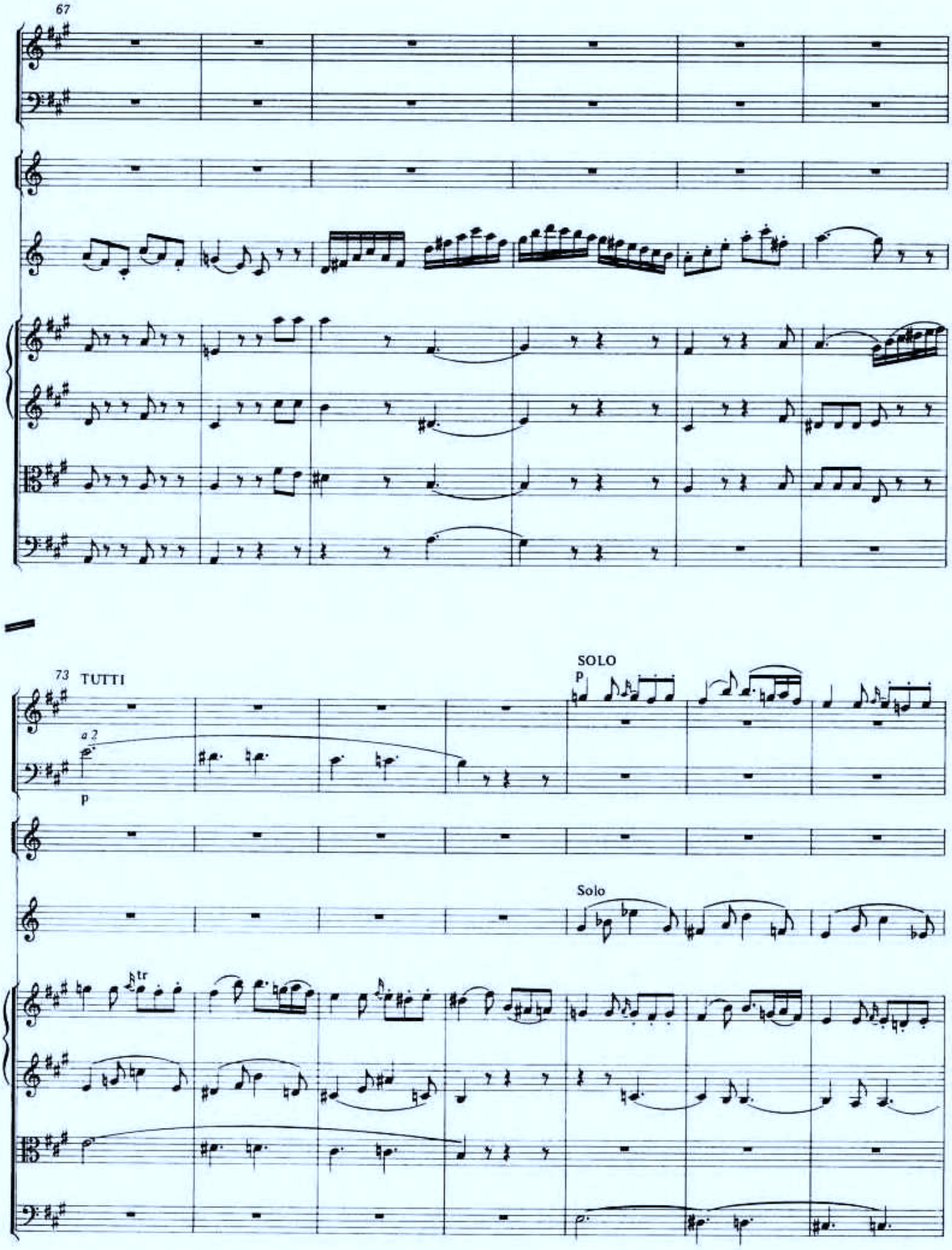

32
SOLO
cresc.
cresc.
a 2
P cresc.
Solo
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
P
P
37
TUTTI
f
a 2
f
f
f
f
f
f
f

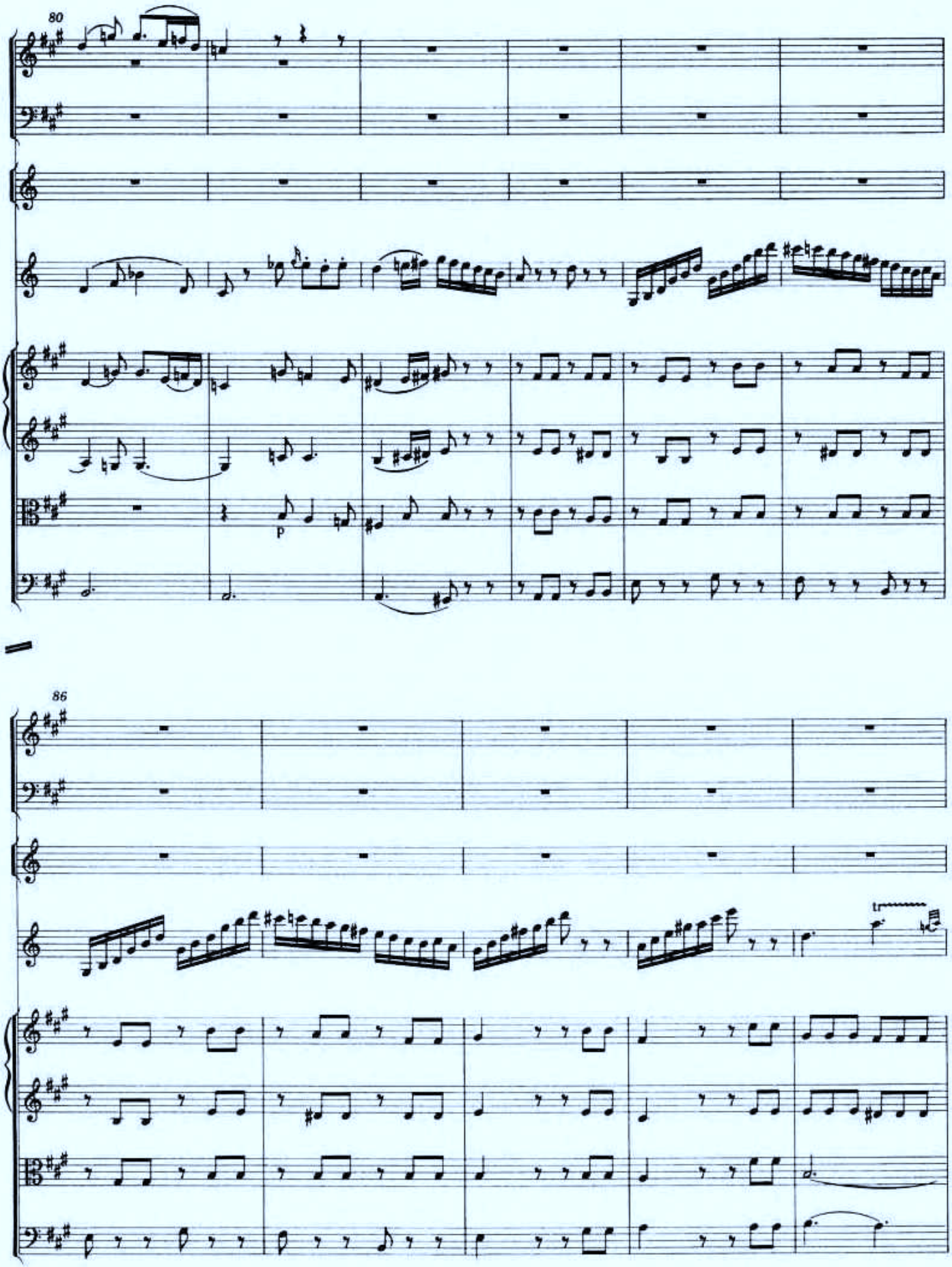

42
SOLO
Solo
p
p
p
p
p

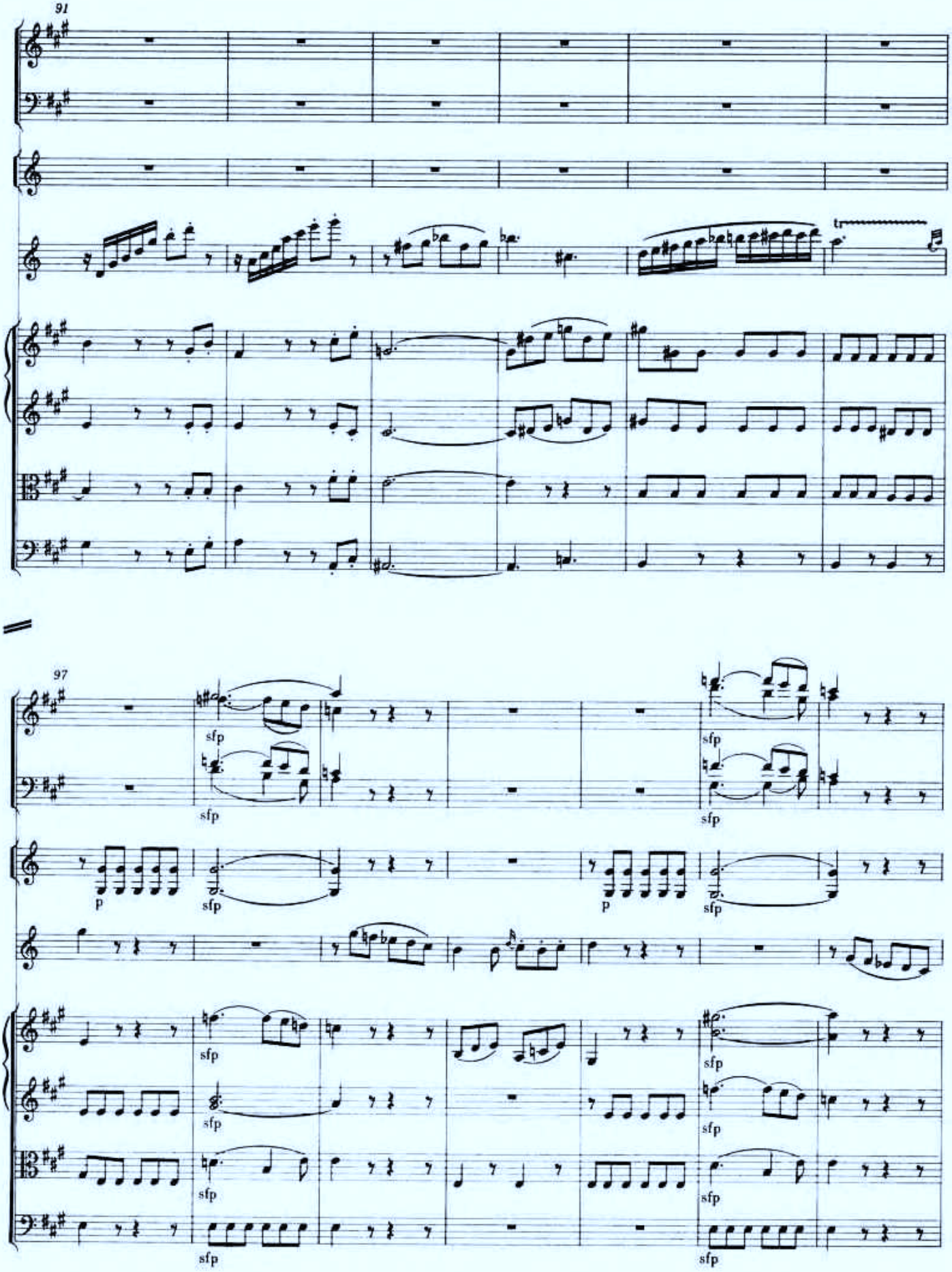

48
TUTTI
f
f
f
tr
f
f
f
f

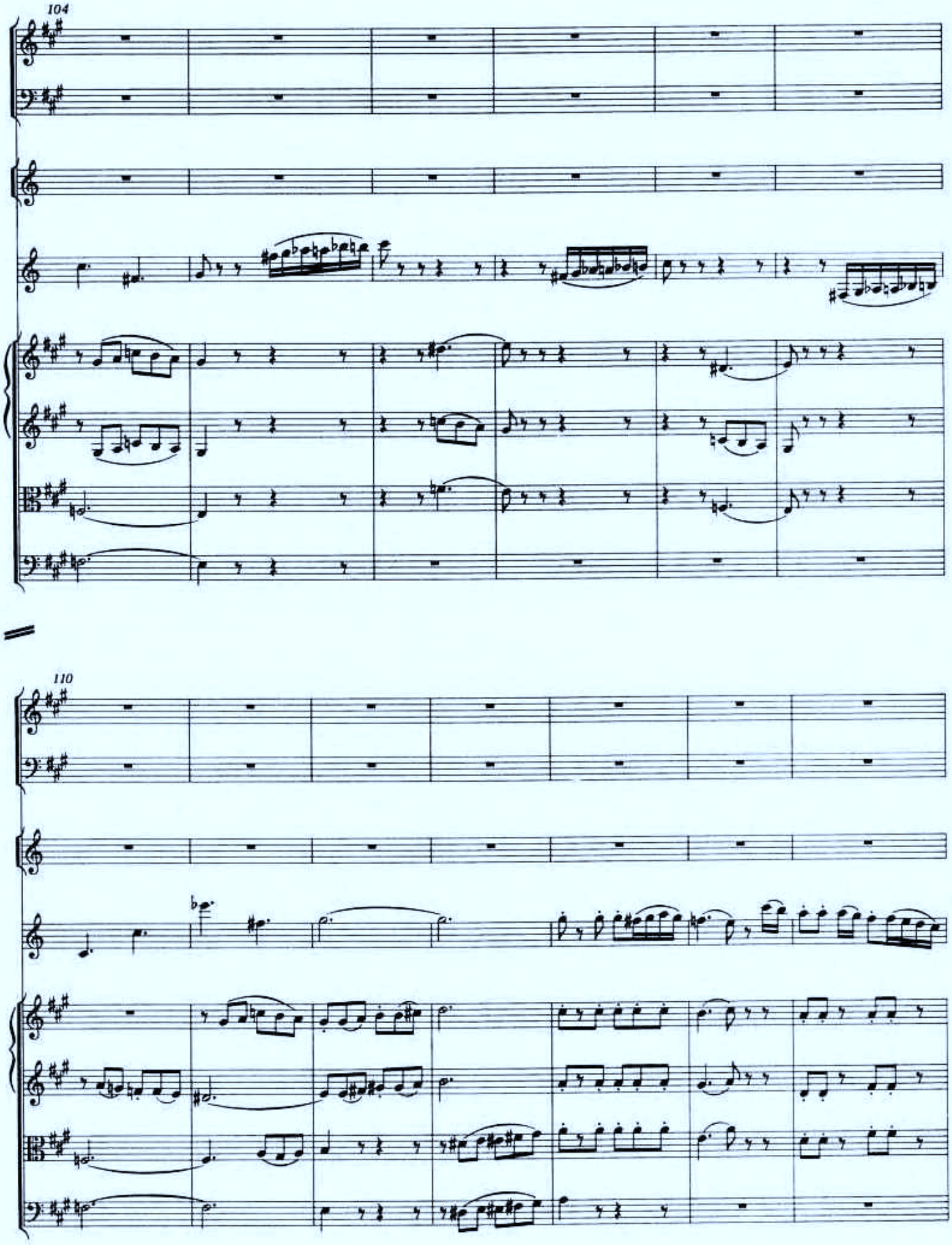

54
SOLO
Solo
p
p

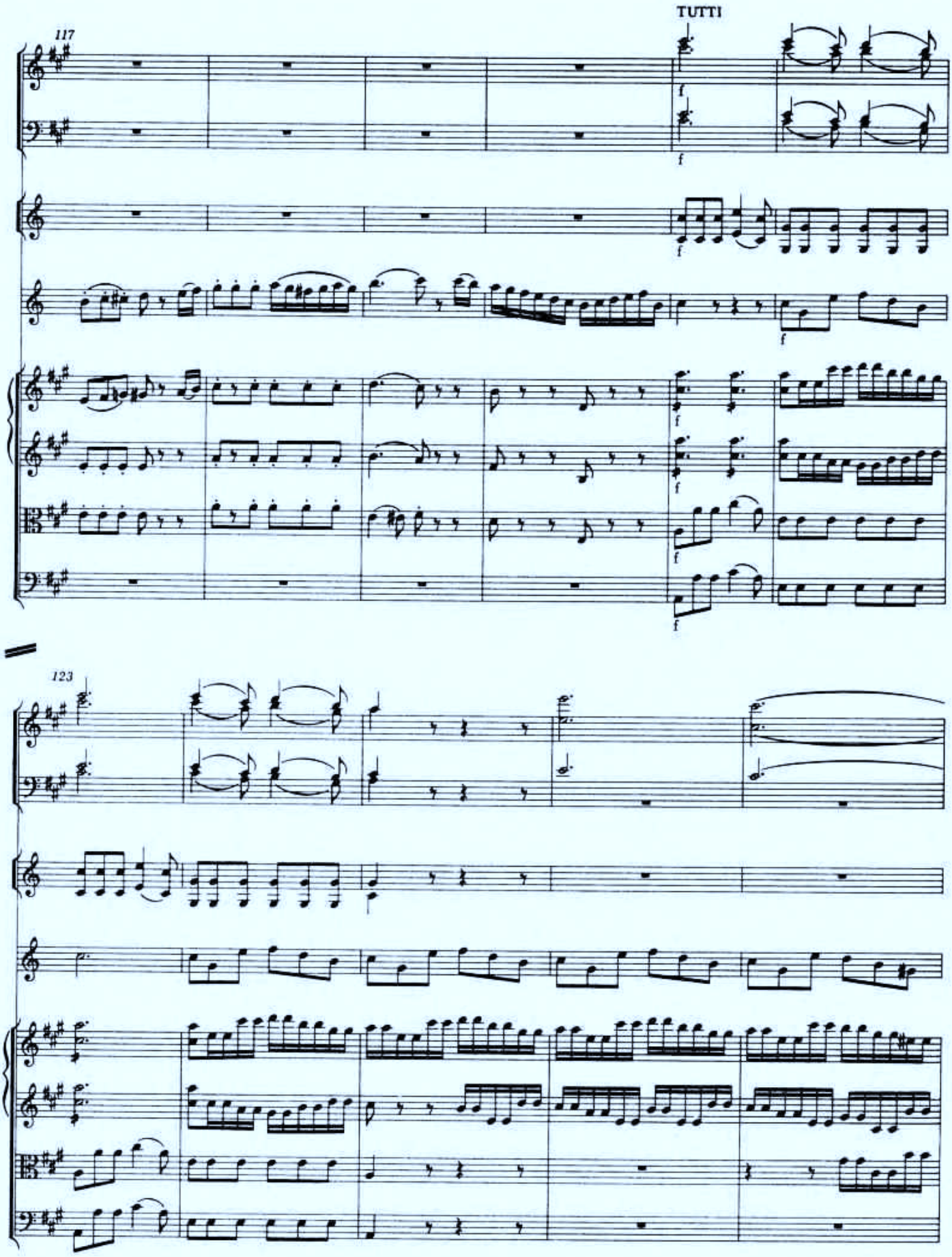

61
p
p

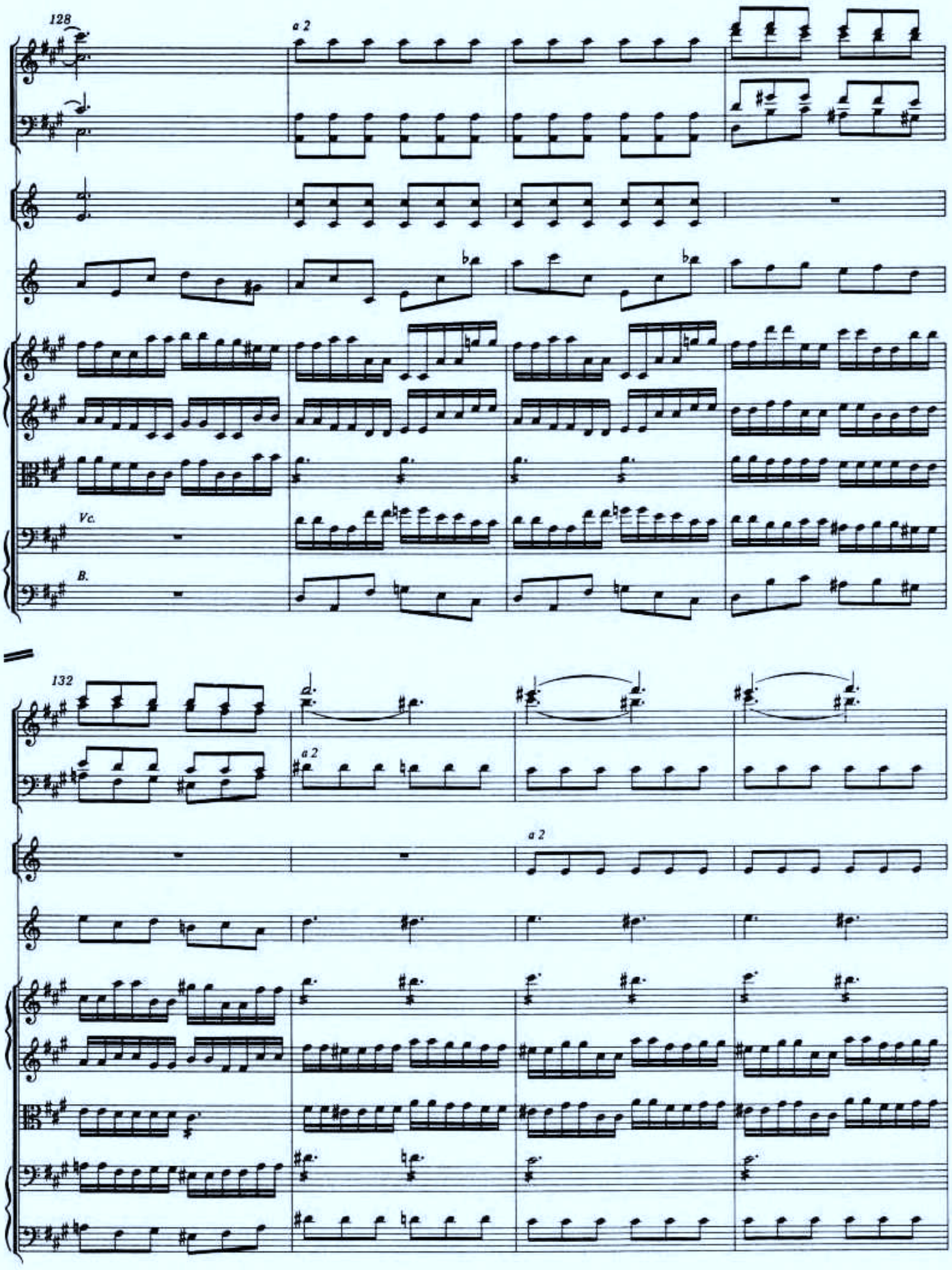

67
73
TUTTI
a 2
p
SOLO
p
Solo

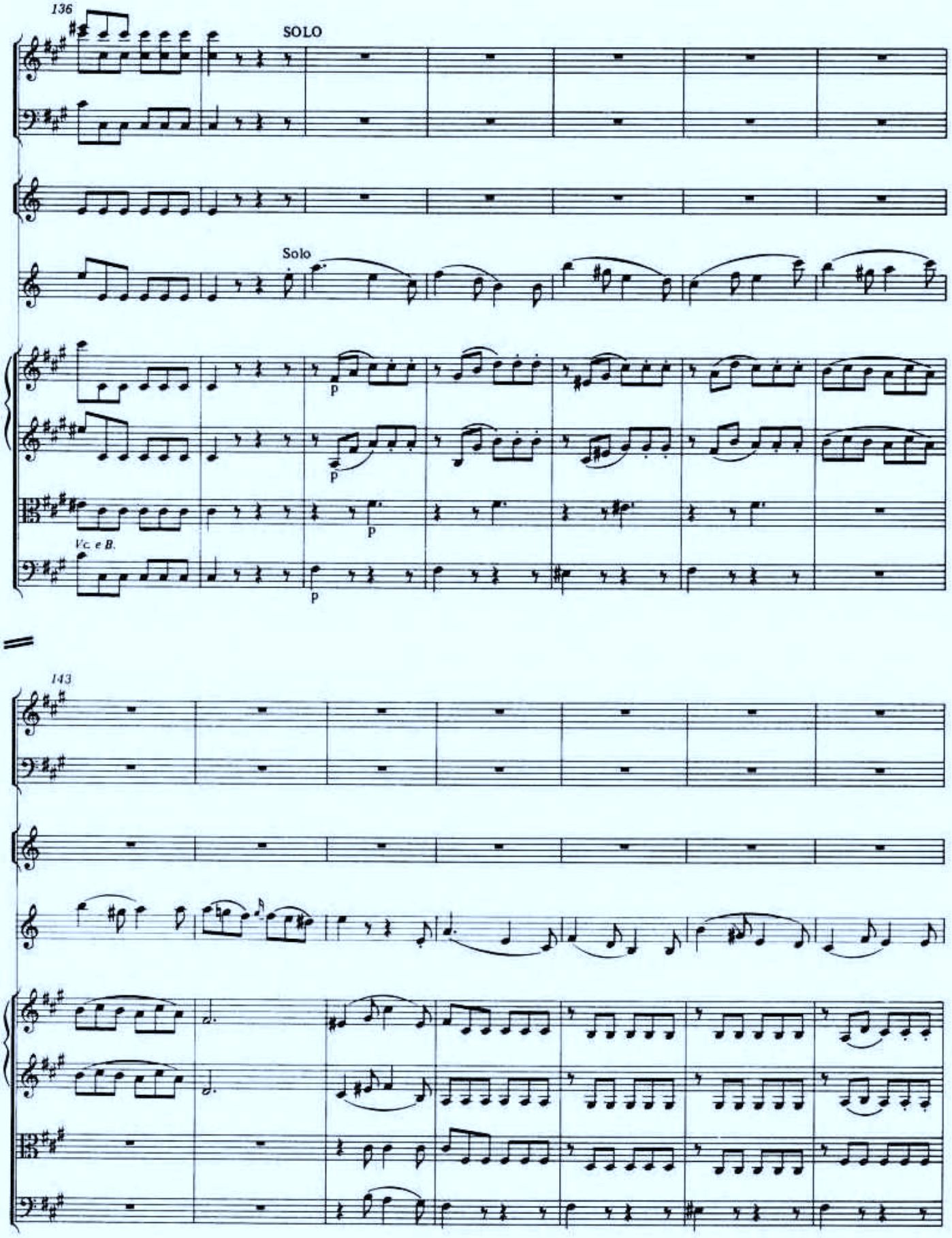

80
p
86
tr

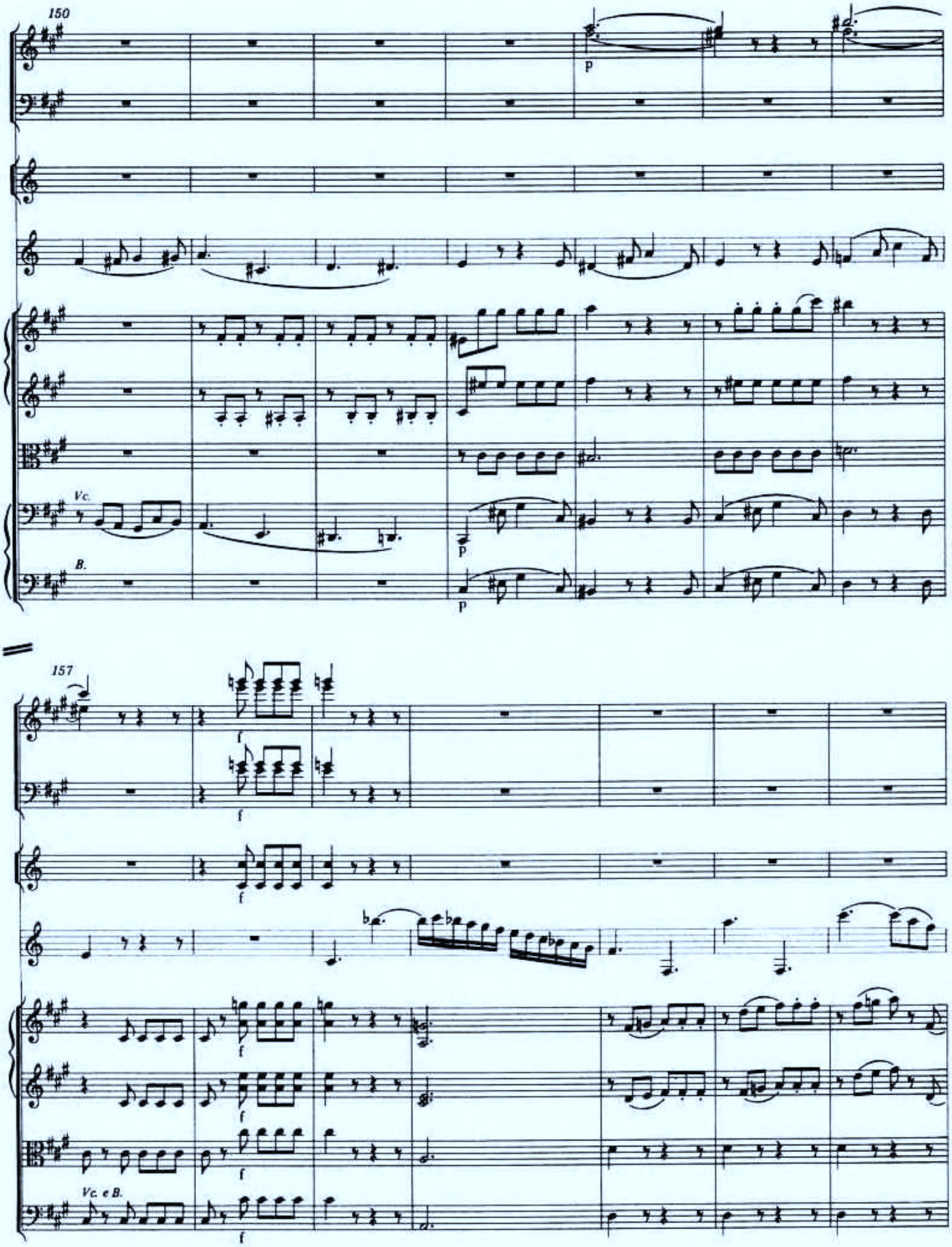

91
tr
97
sfp
p

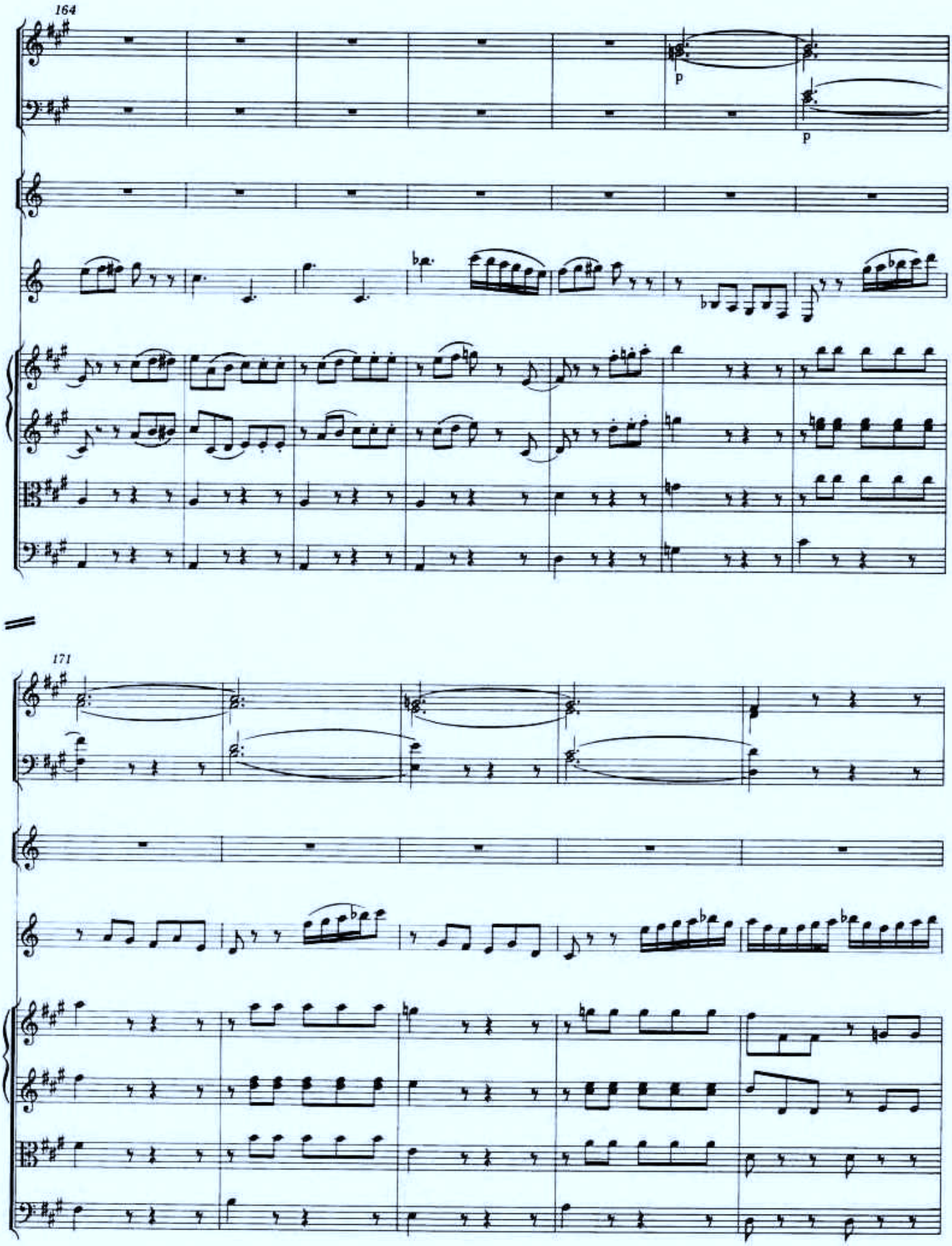

104
110

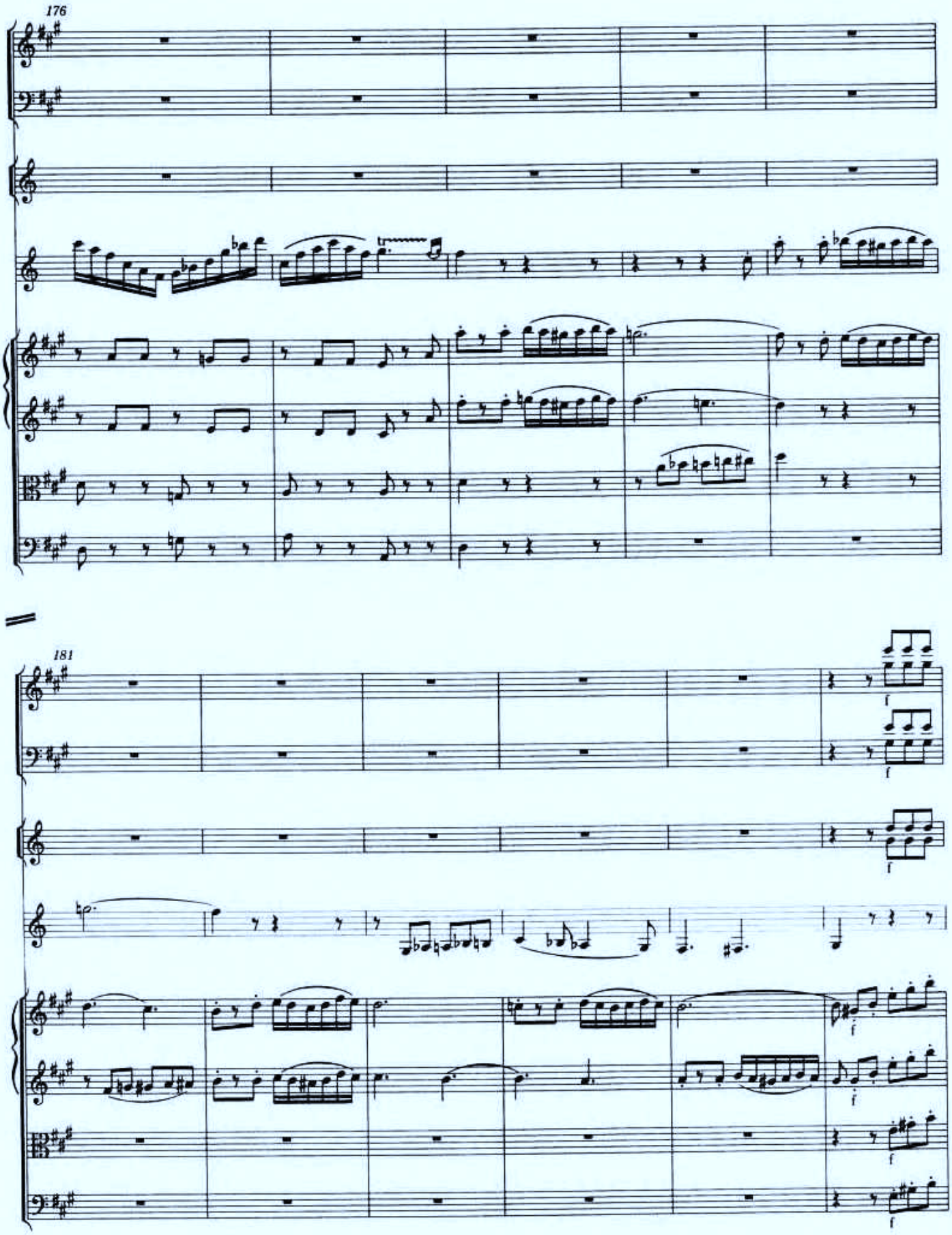

TUTTI
117
123

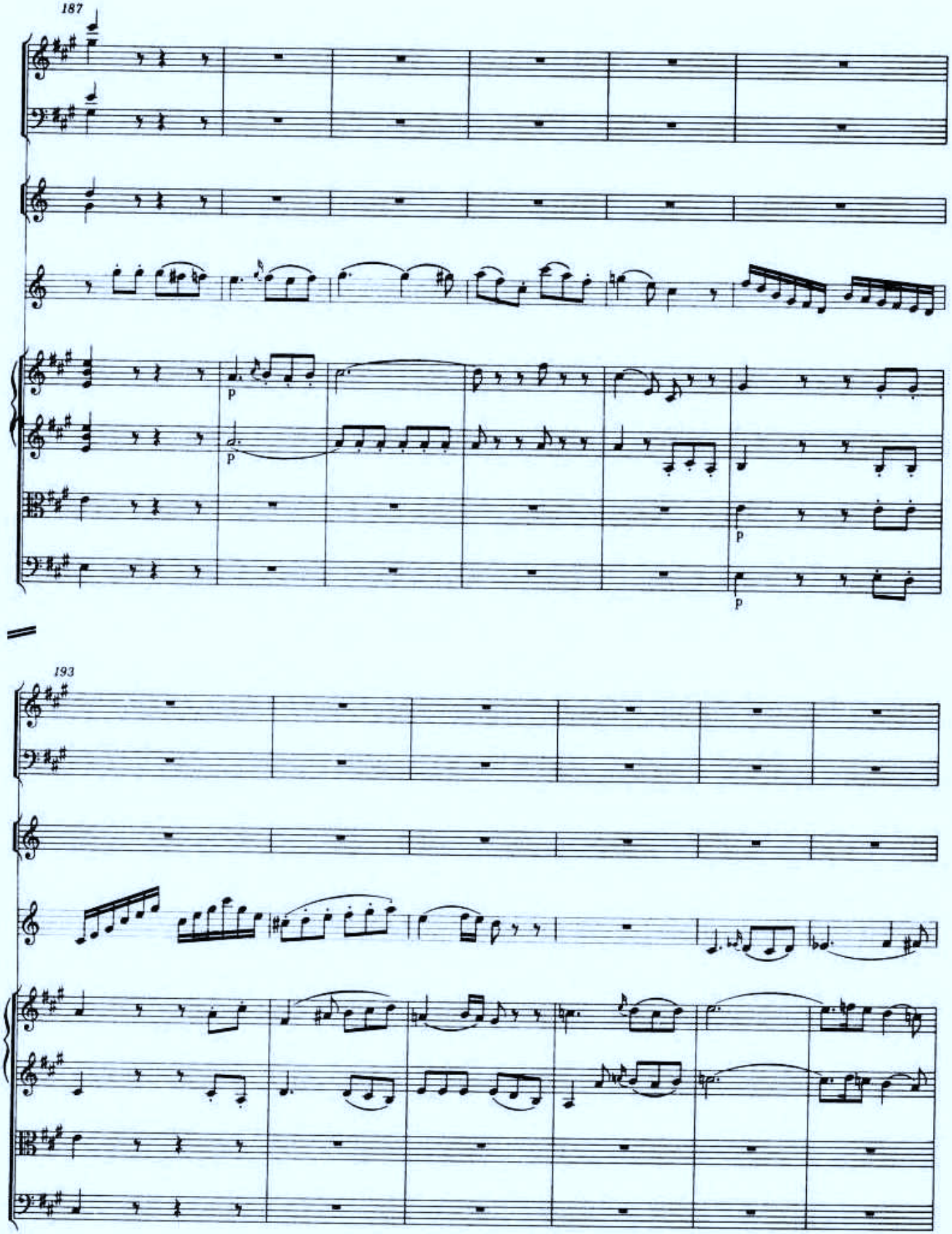

128
a 2
Vc.
B.
132
a 2
a 2

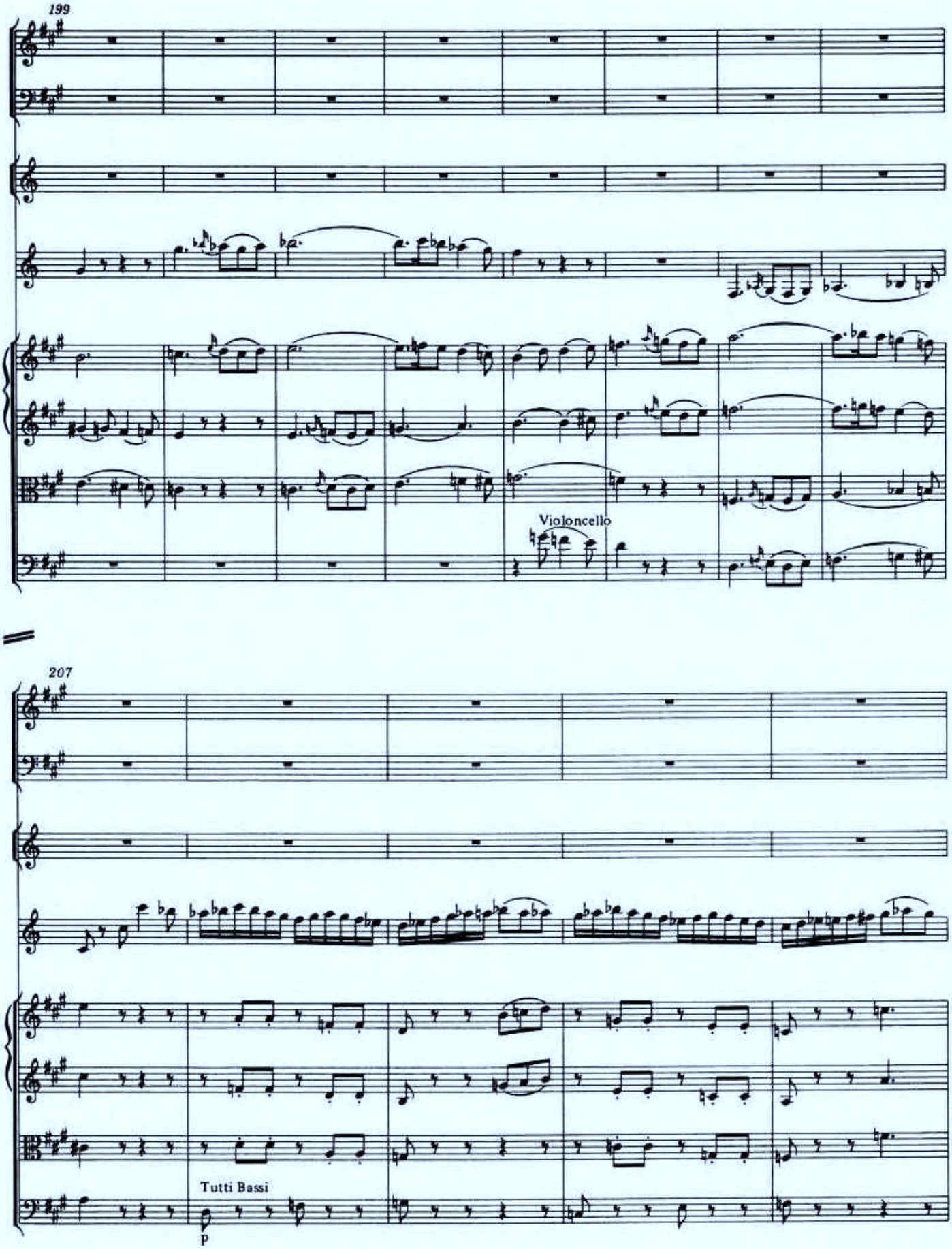

136
SOLO
Solo
p
p
p
Vc. e B.
p
143

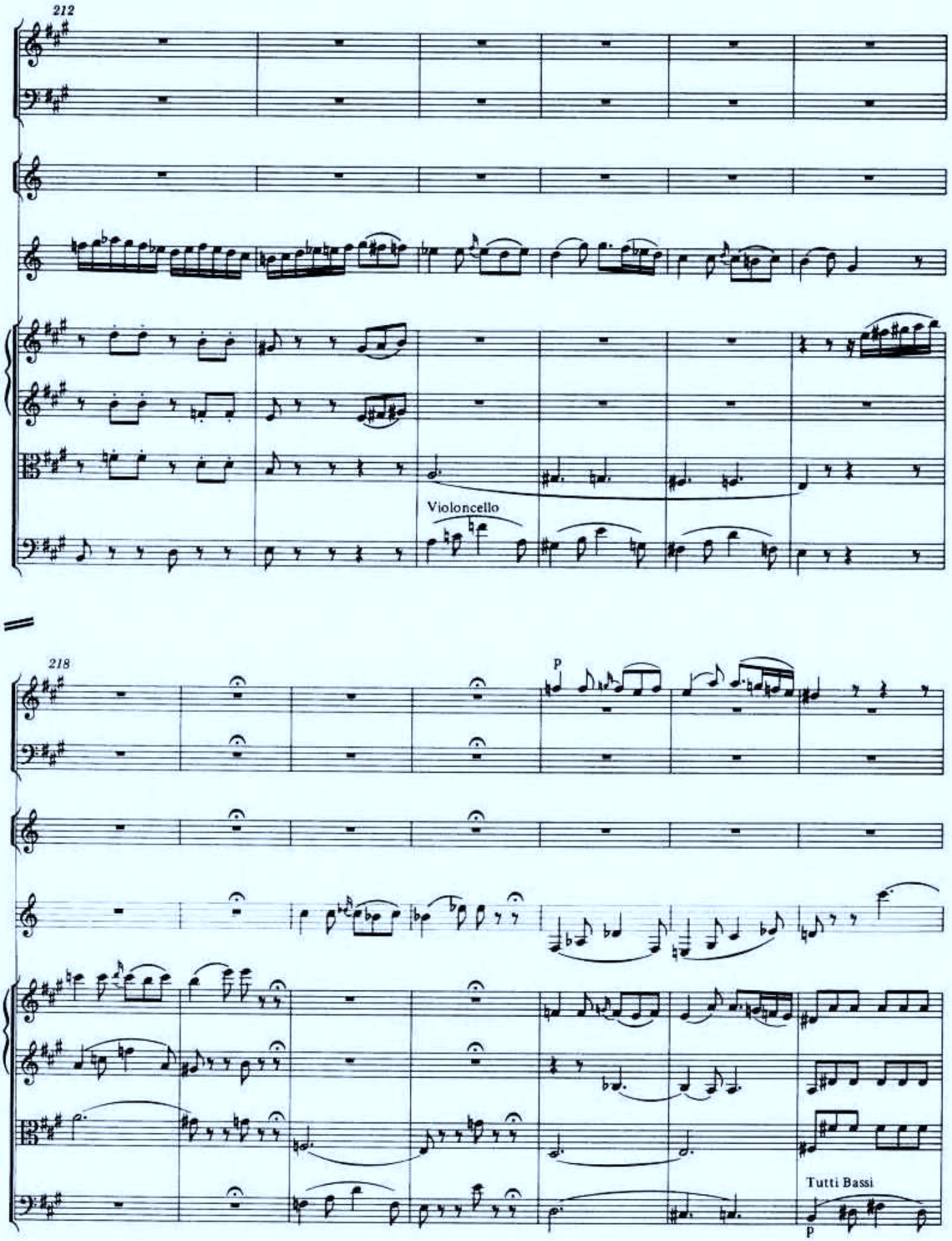

150
p
Vc.
B.
p
p
157
f
f
f
f
f
f
Vc. e B.
f

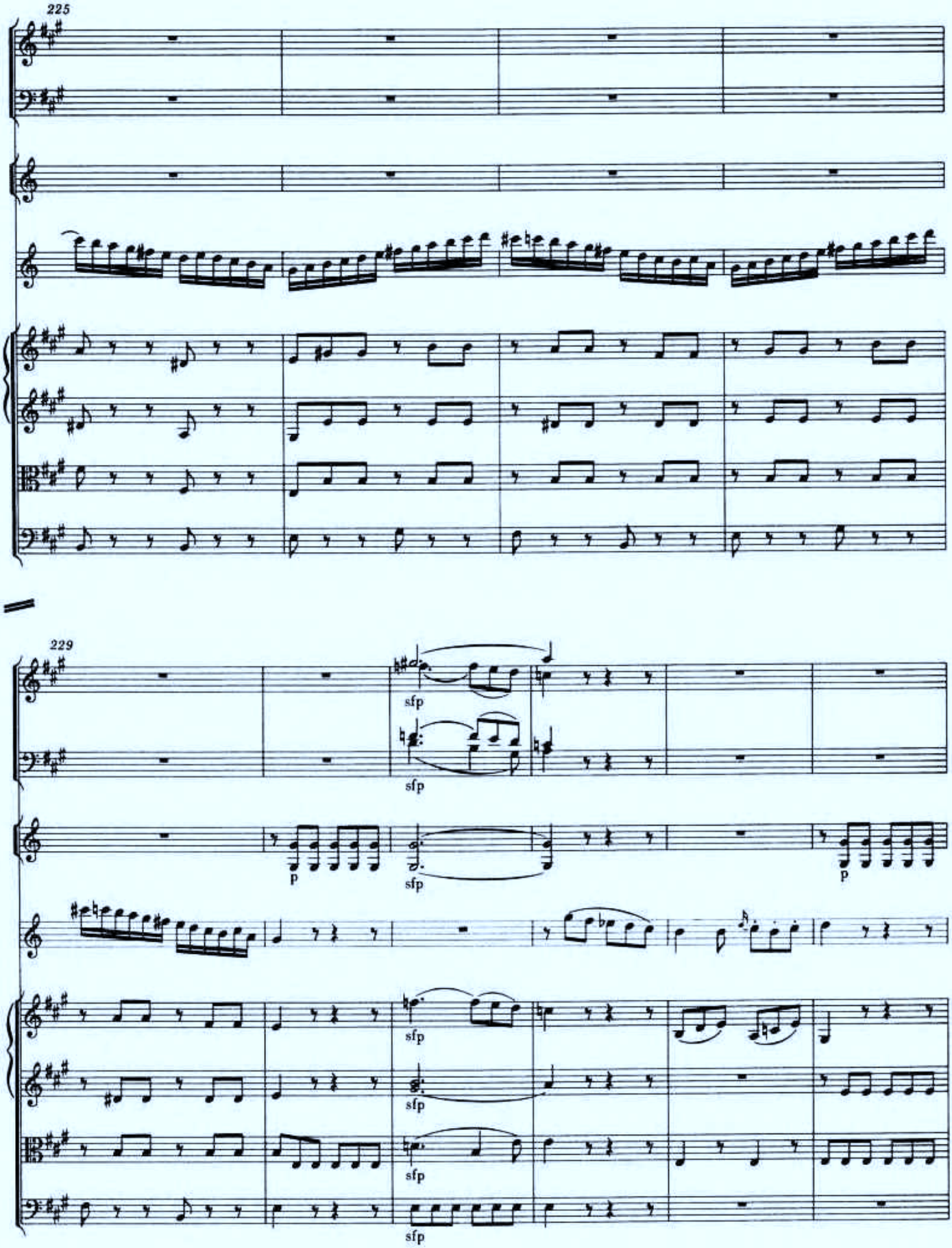

164
p
p
171

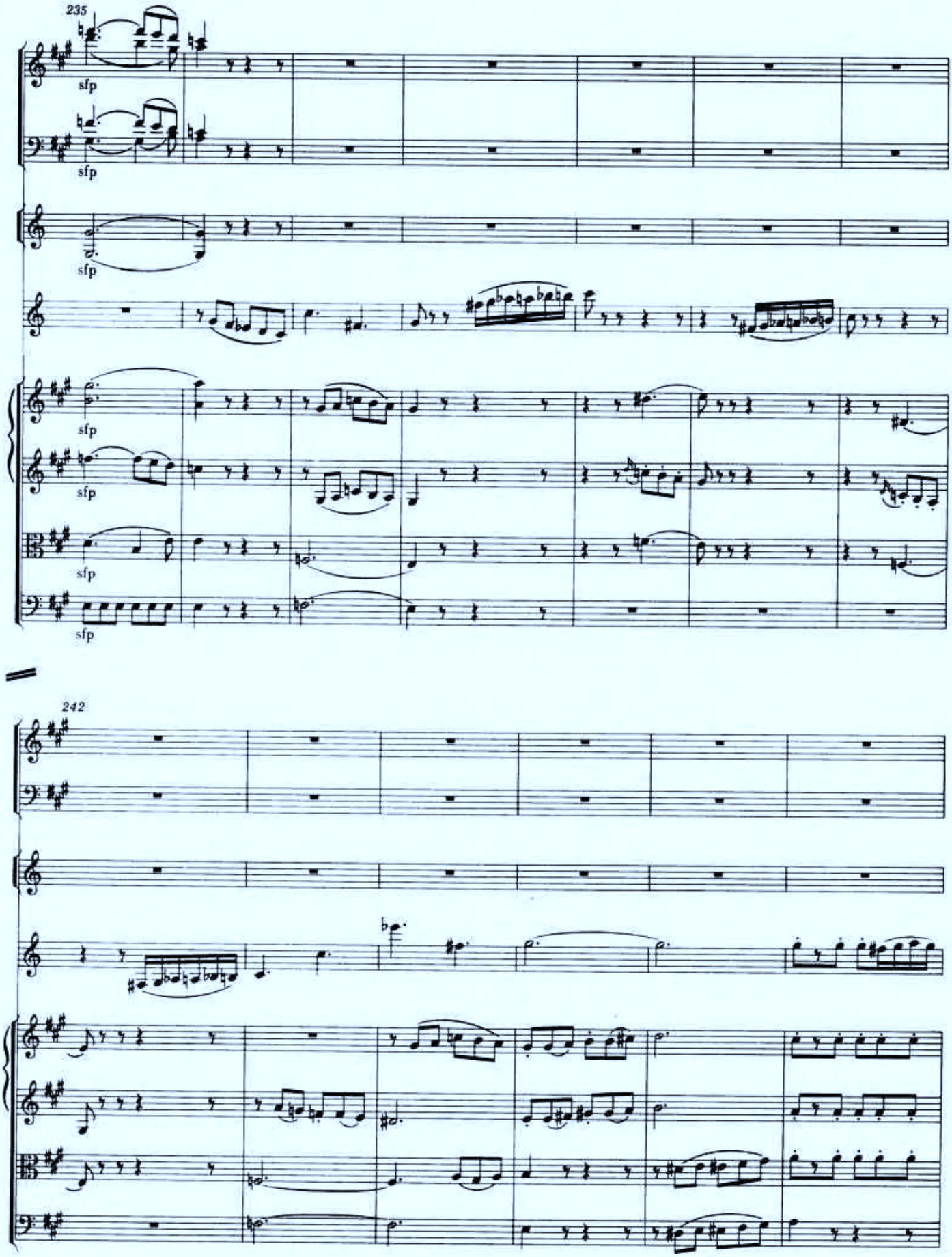

176
181
f
f
f
f
f
f

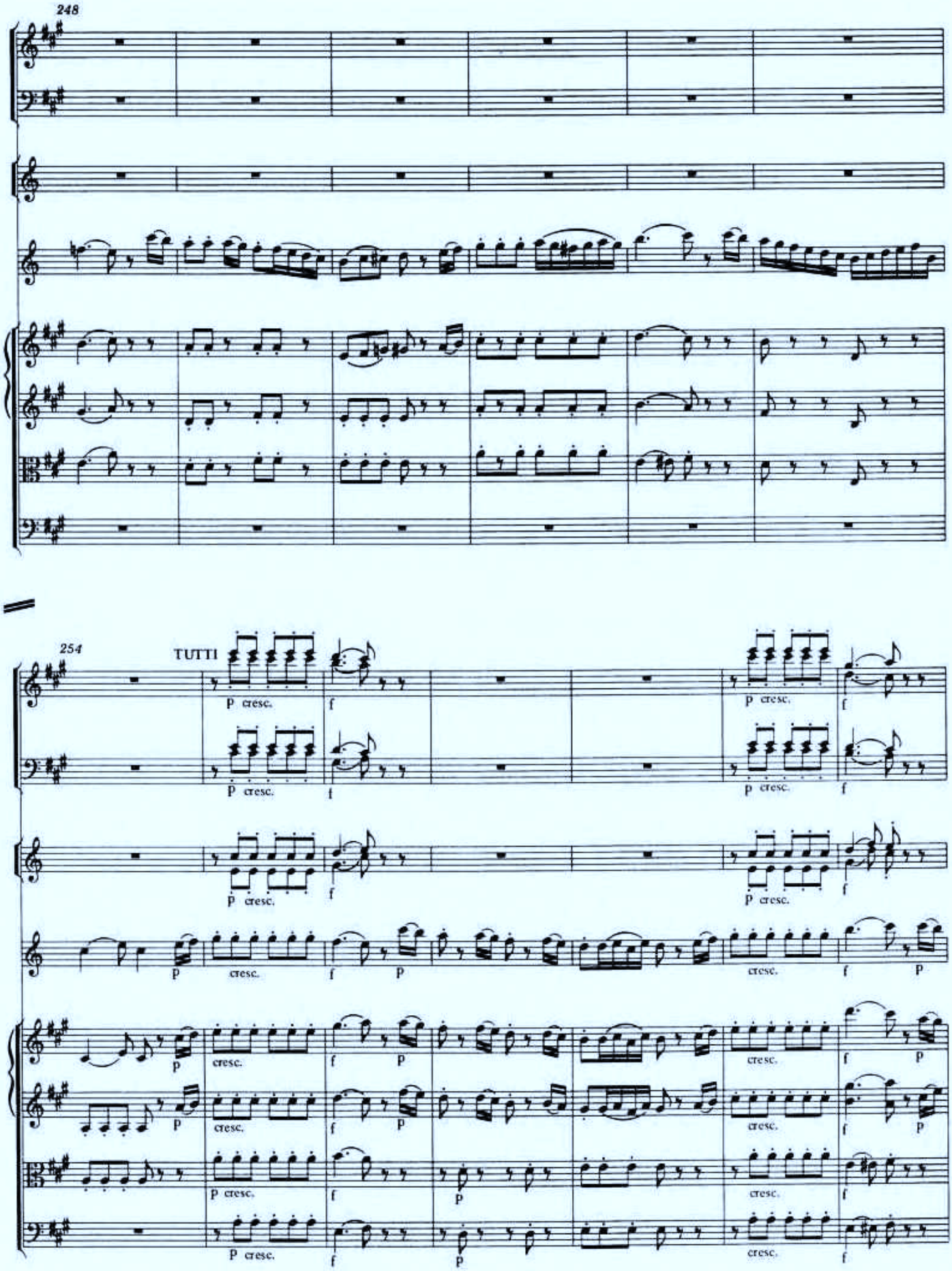

187
p
p
p
p
193

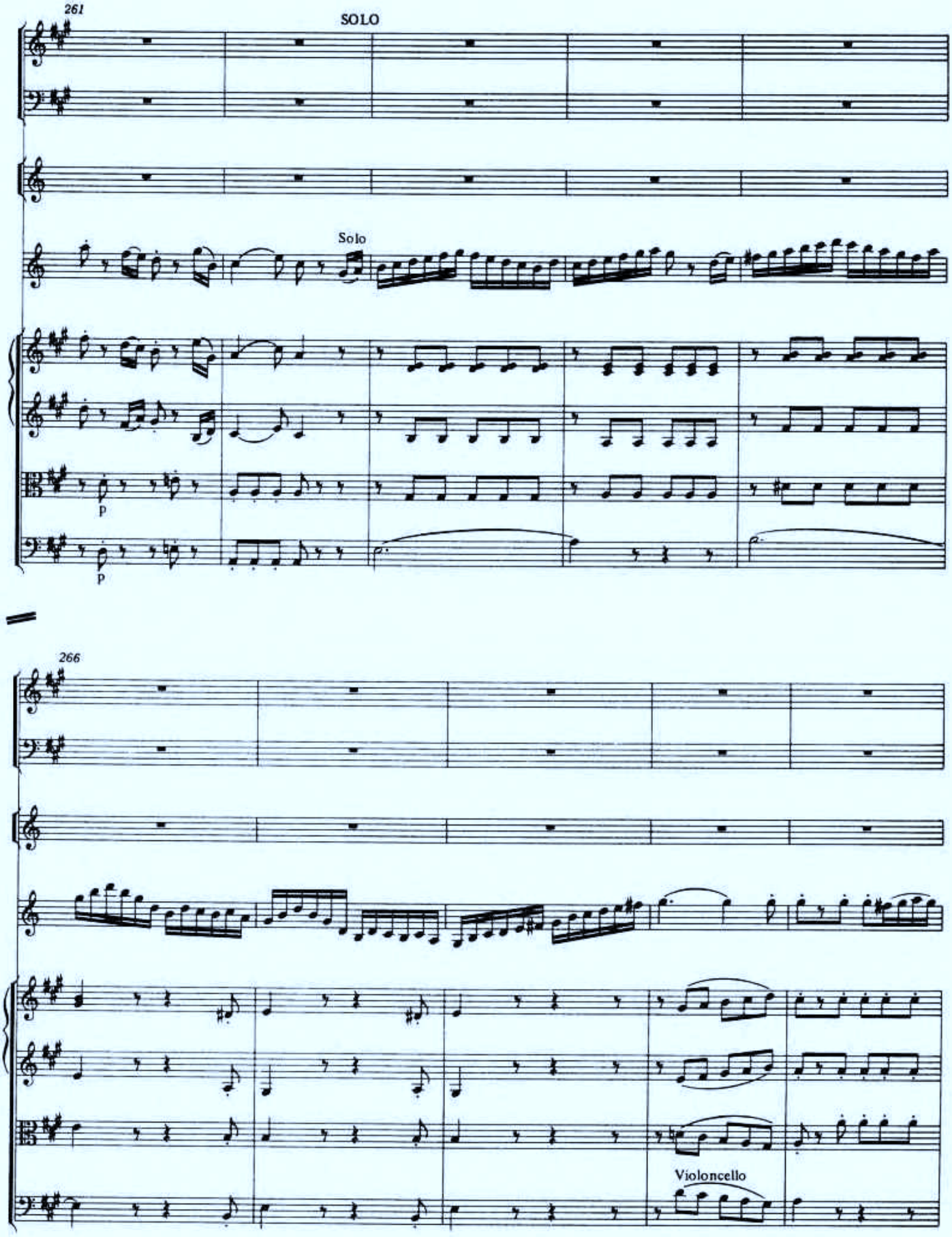

199
Violoncello
207
Tutti Bassi
p

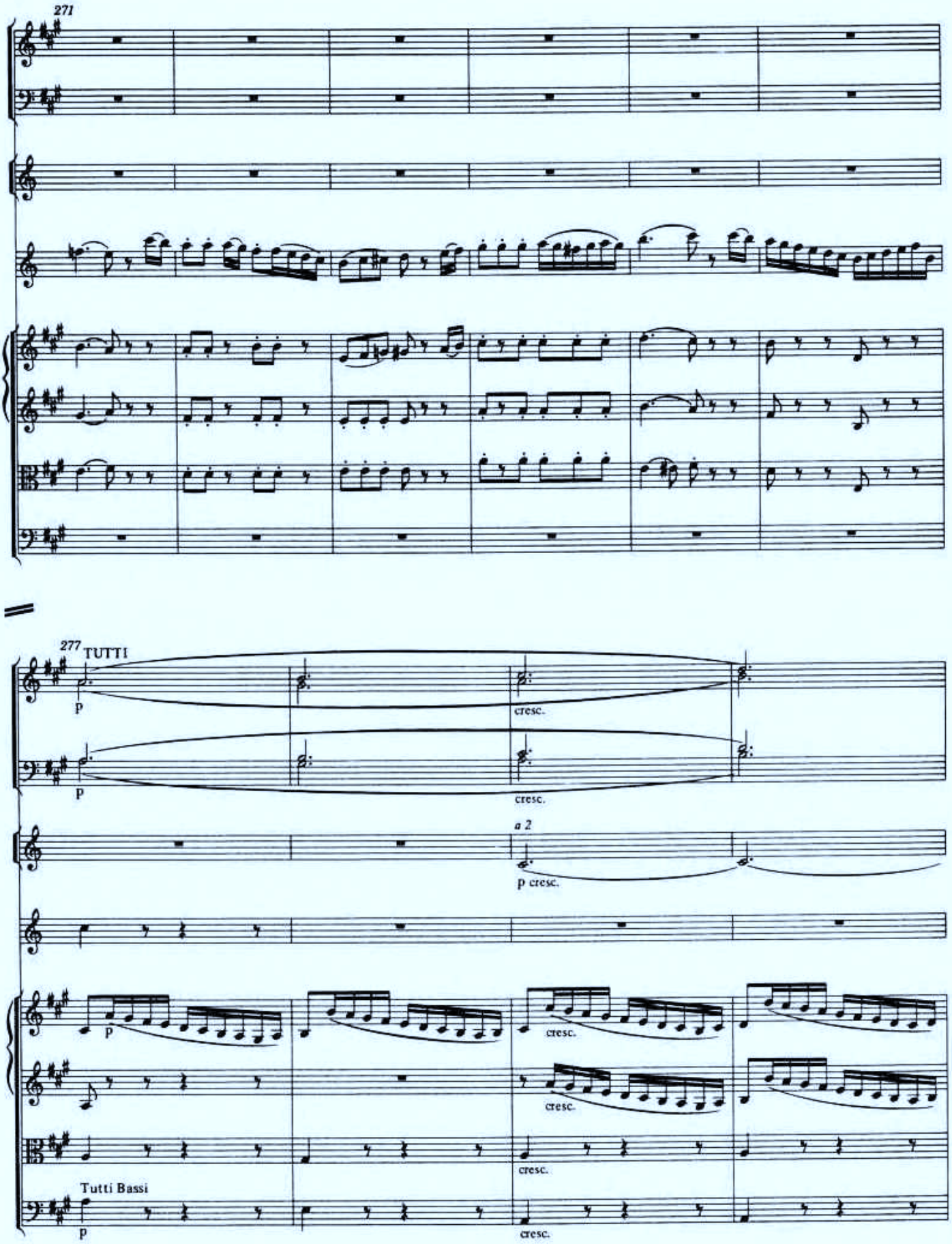

212
Violoncello
218
P
Tutti Bassi
p

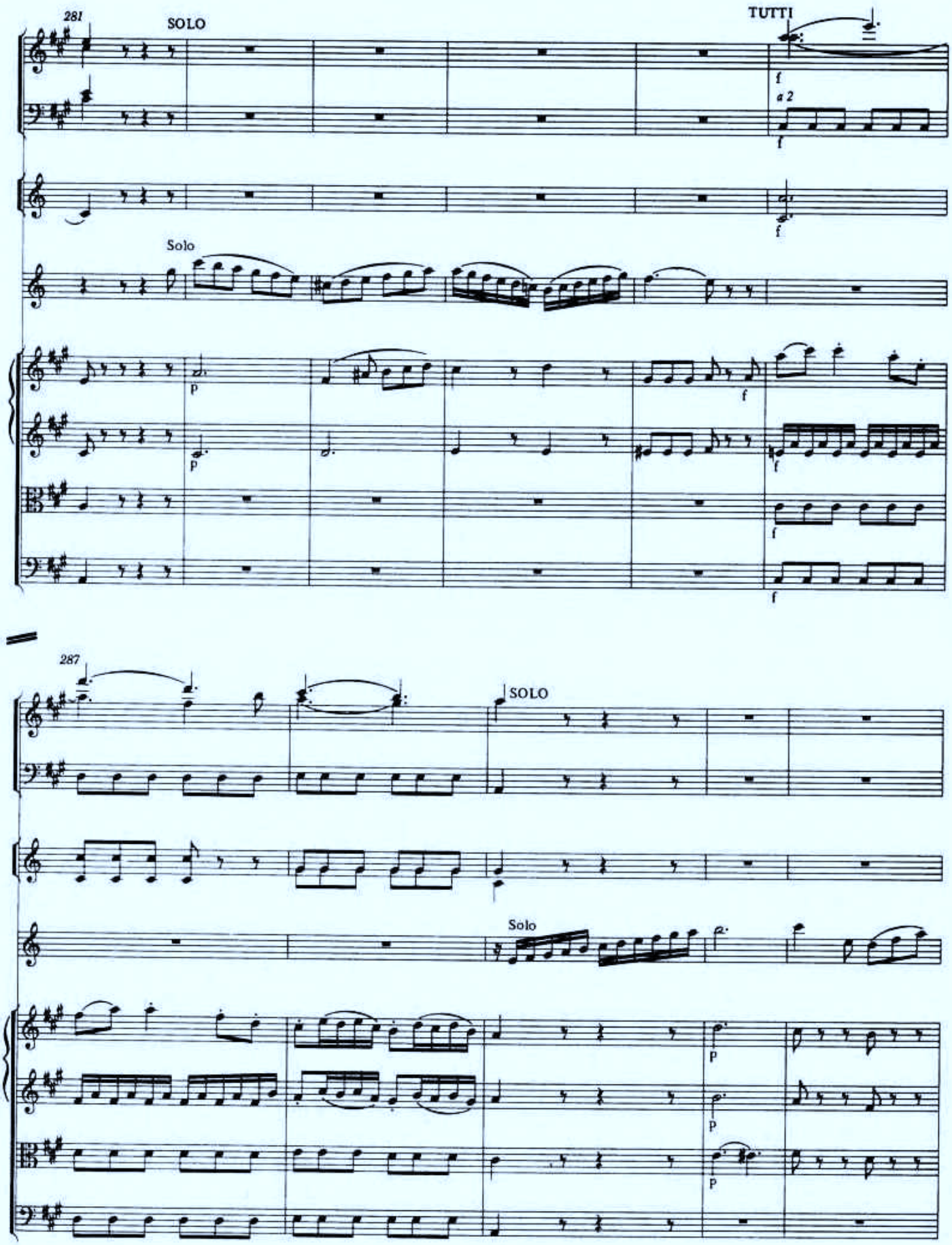

225
229
sfp
sfp
p
sfp
p
sfp
sfp
sfp
sfp

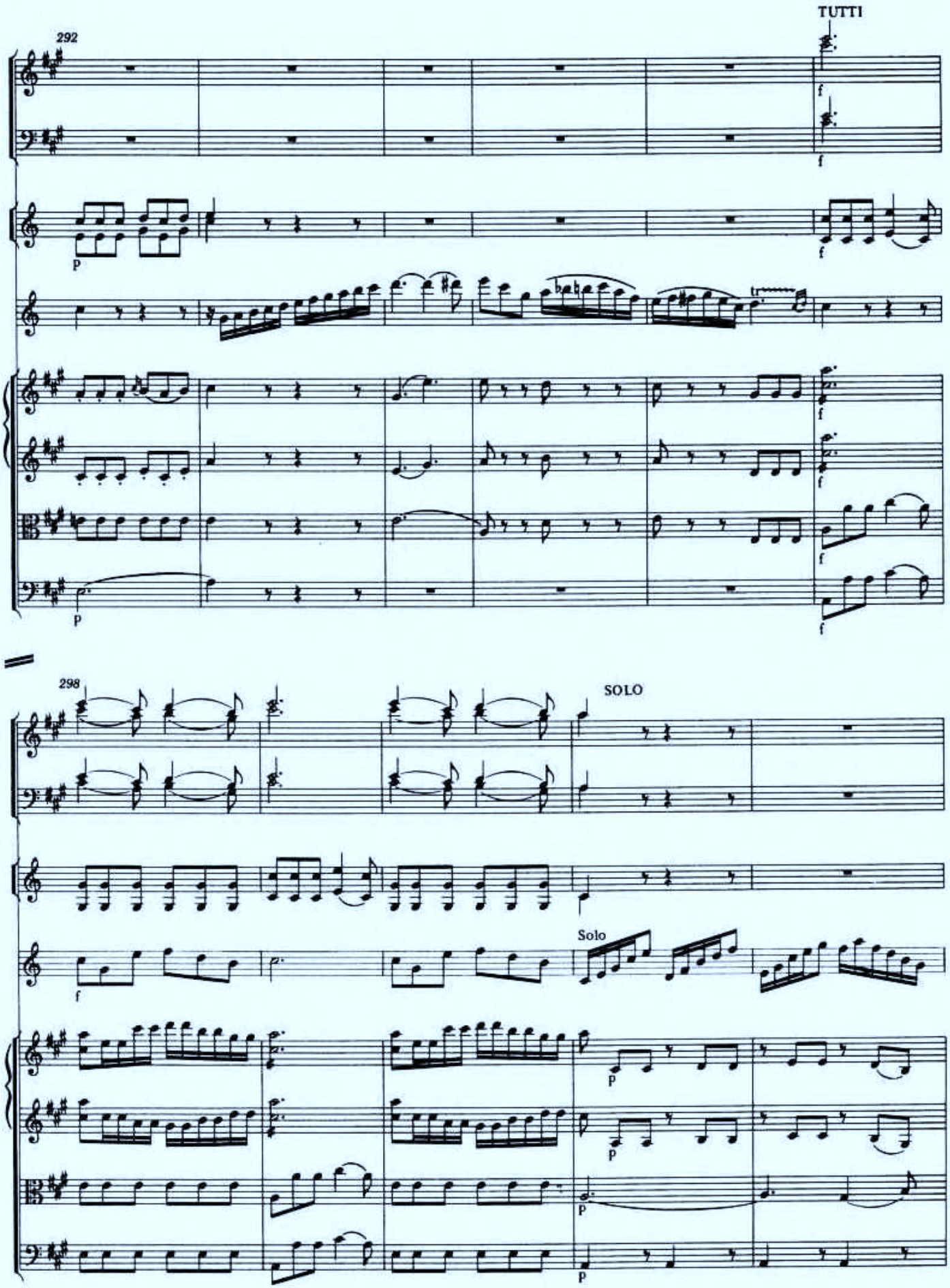

235
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
242

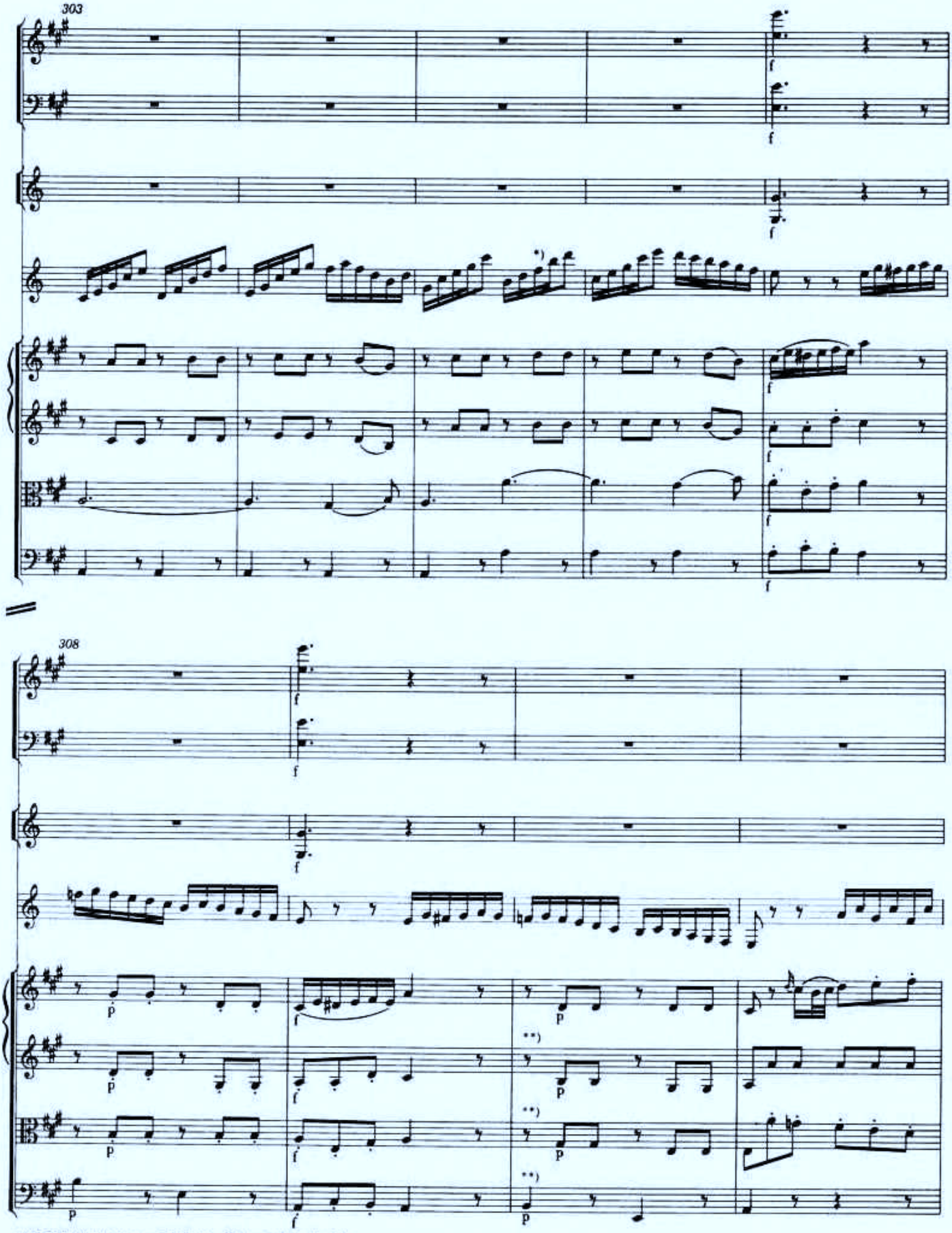

248
254
TUTTI
p cresc.
f
cresc.


261
SOLO
Solo
p
p
266
Violoncello

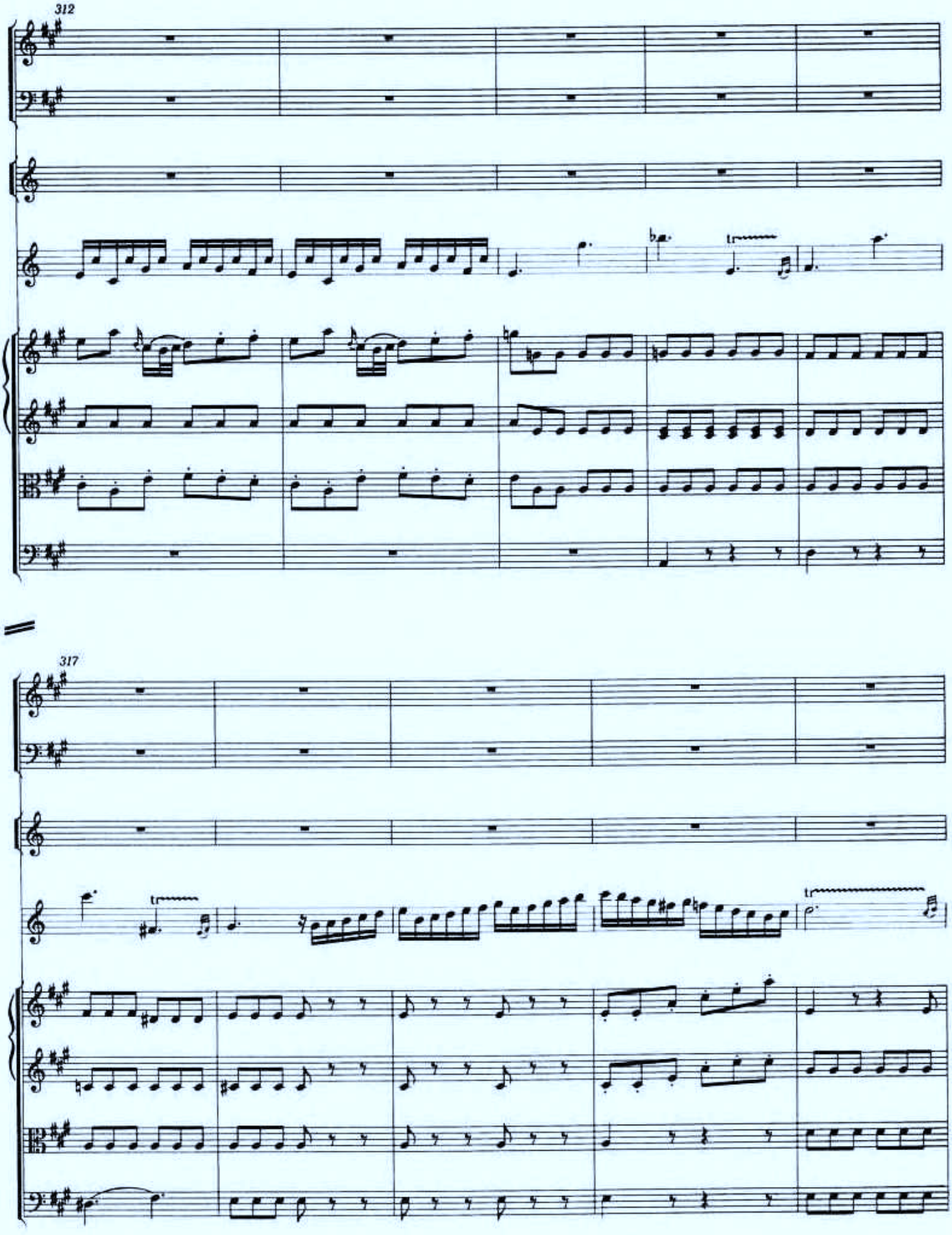

271
277
TUTTI
p
cresc.
a 2
p cresc.
Tutti Bassi

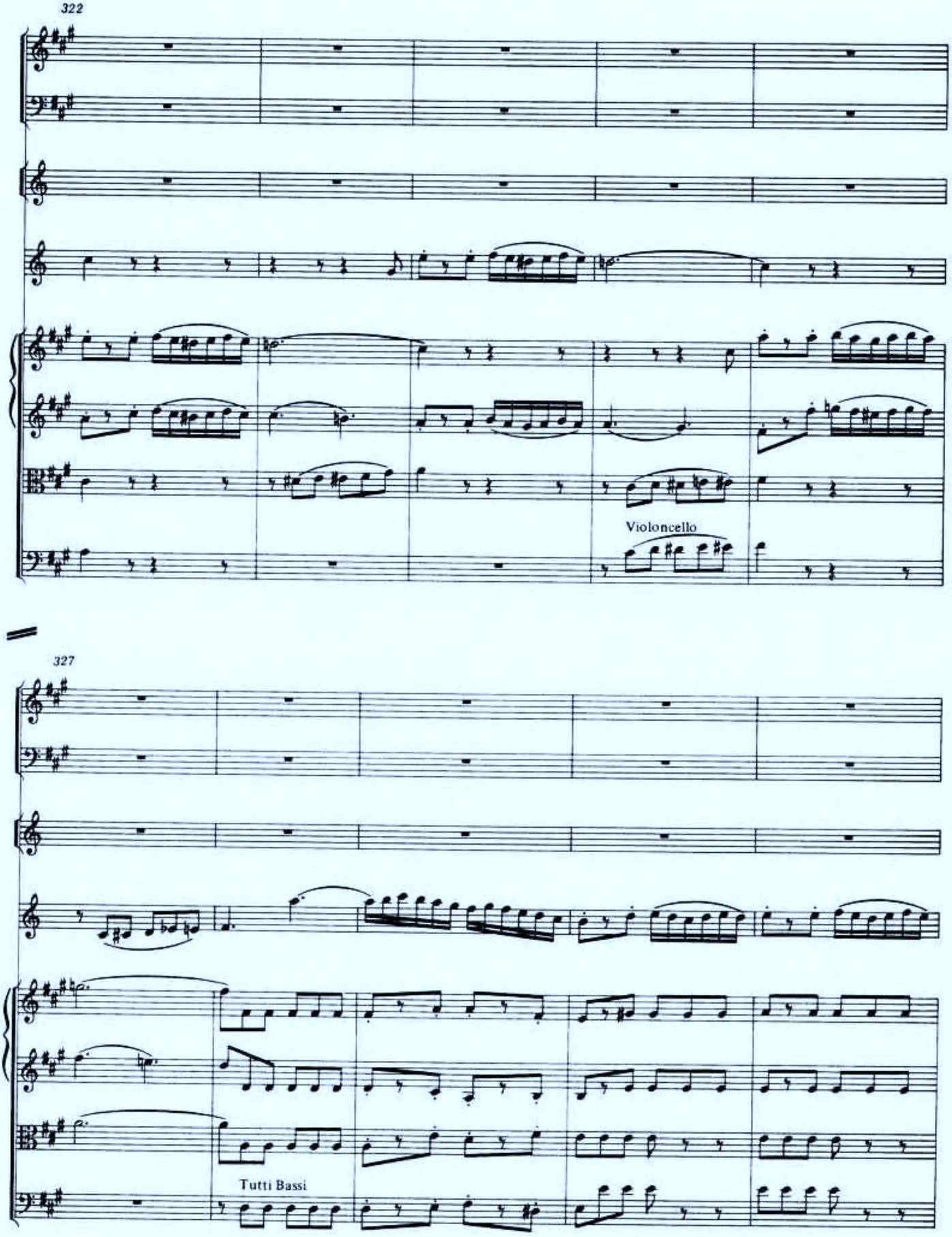

281
SOLO
TUTTI
f
a 2
f
f
Solo
p
p
f
f
f
f
287
SOLO
Solo
p
p
p

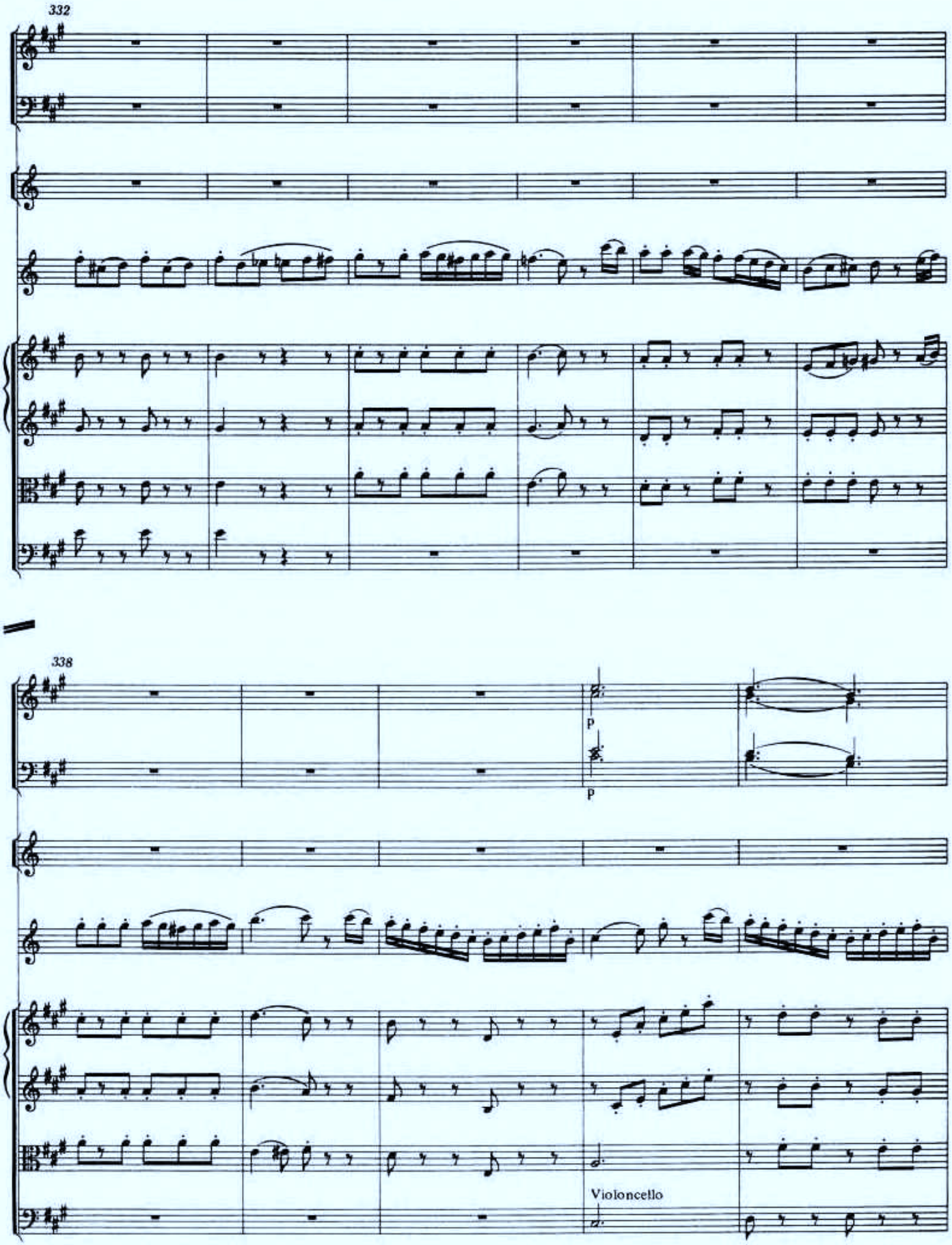

292
TUTTI
298
SOLO
Solo

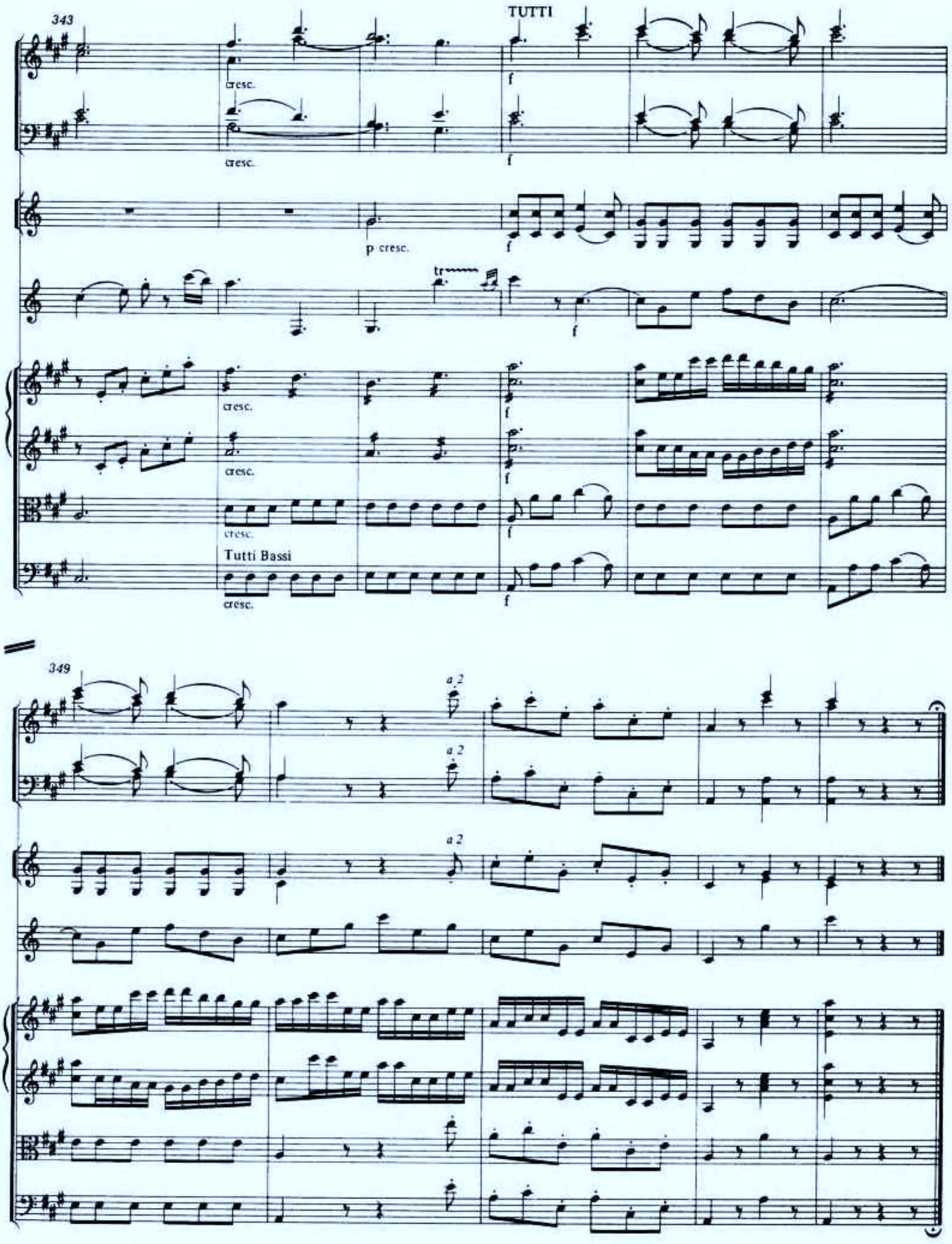


*) T. 305, Klarinette: zur drittletzten Note vgl. Krit. Bericht.
**) Zu. T. 310 in Violine II, Viola I/II und Violoncello/Baß vgl. Vorwort.


312
317

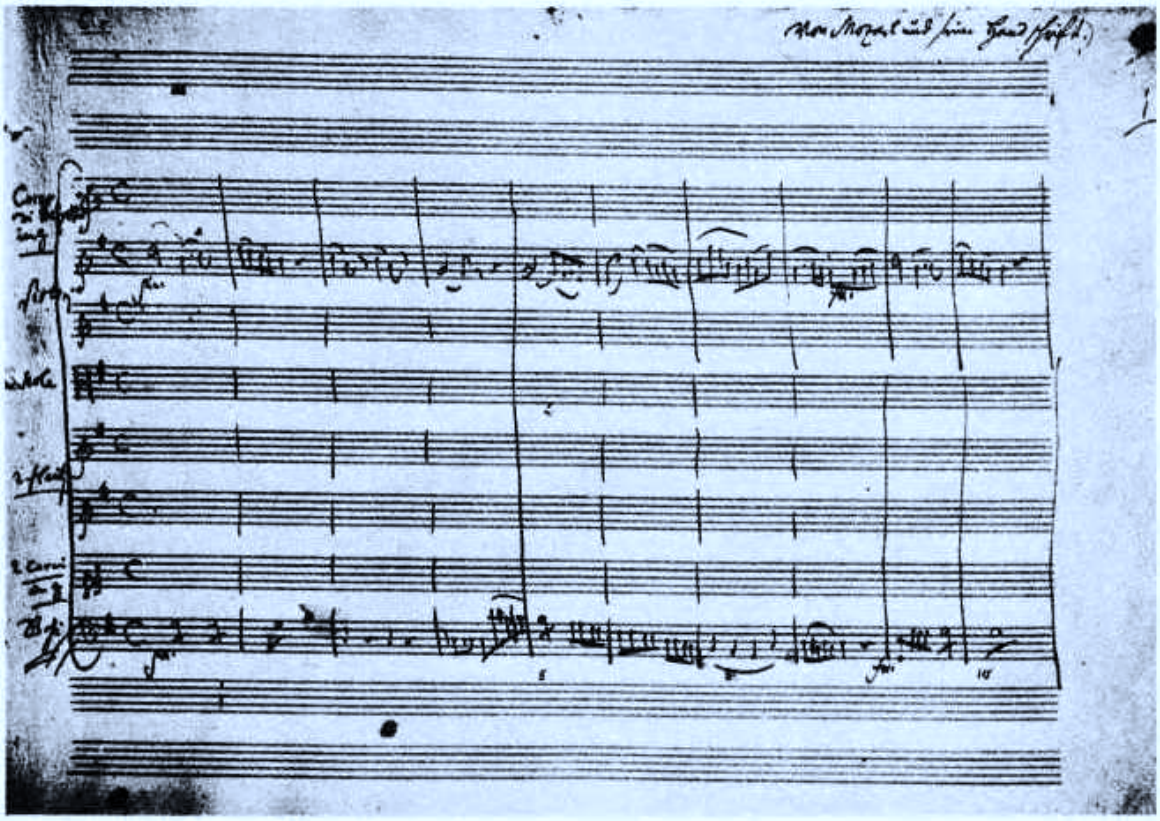

322
Violoncello
327
Tutti Bassi

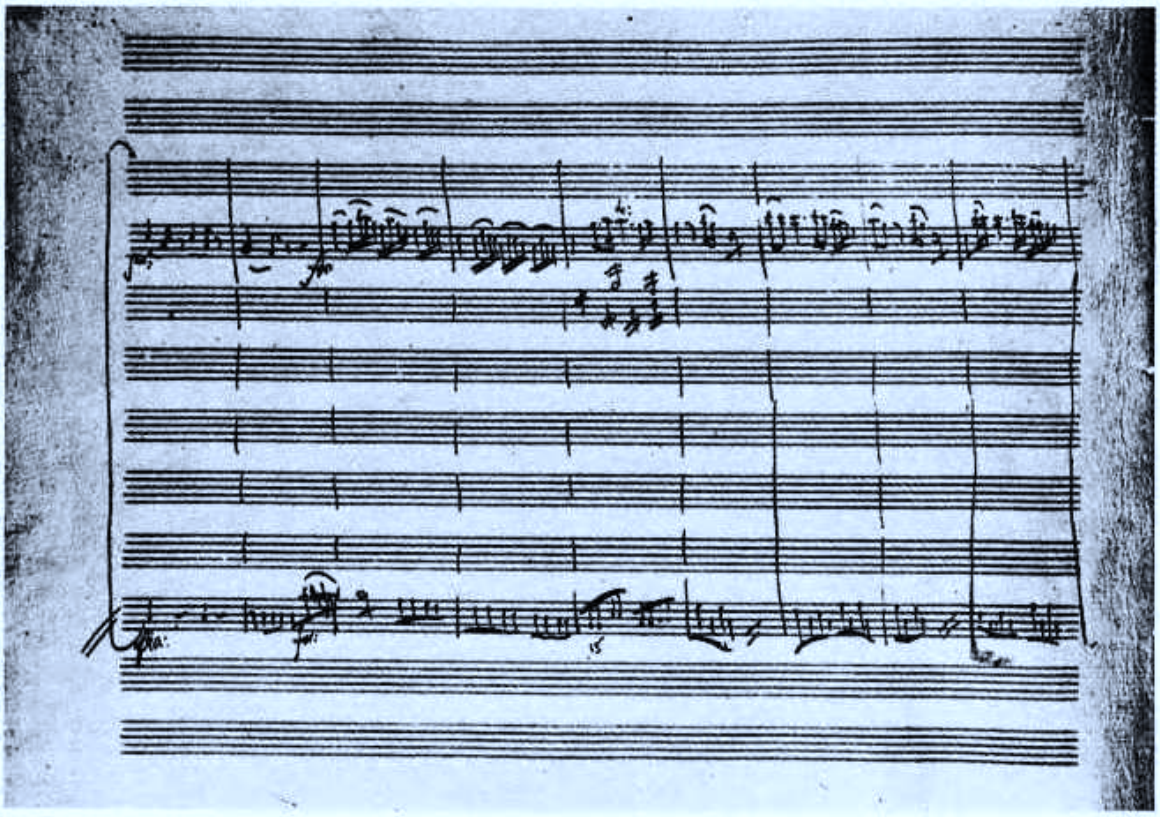

332
338
p
p
Violoncello


343
TUTTI
cresc.
f
p cresc.
tr
Tutti Bassi
349
a 2

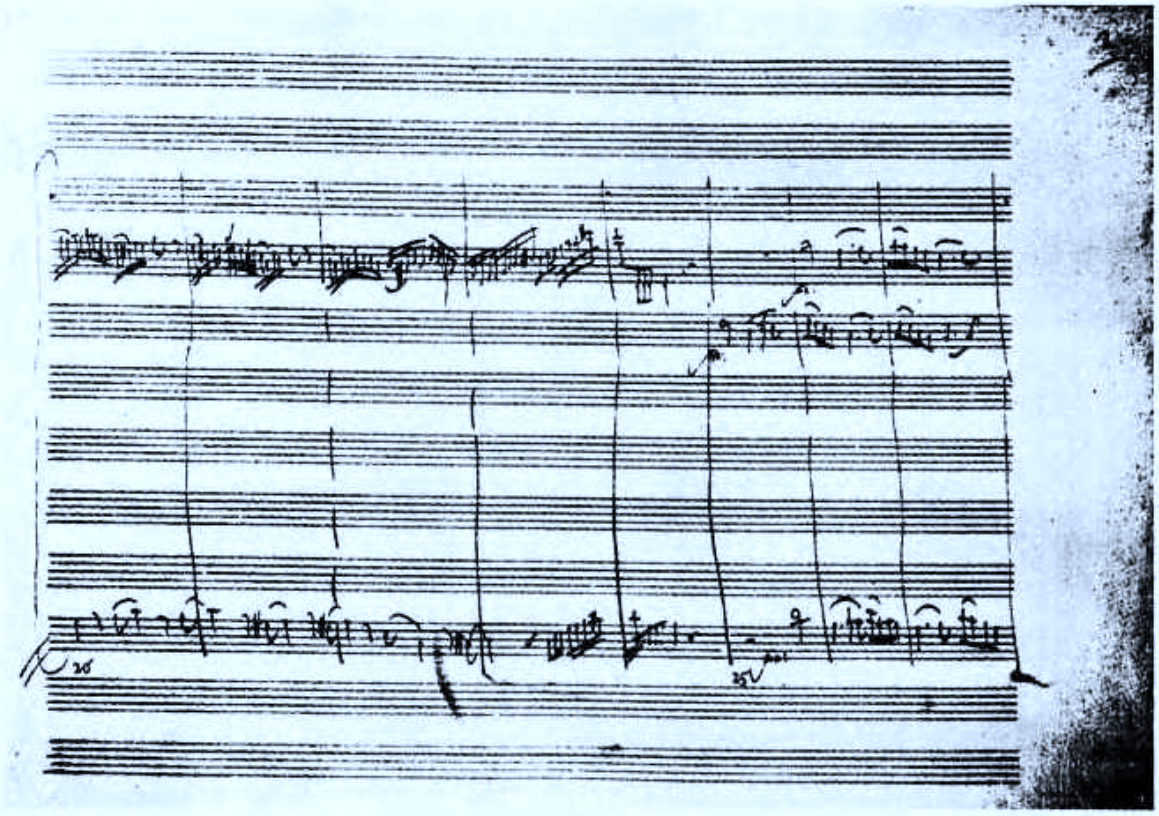
Anhang

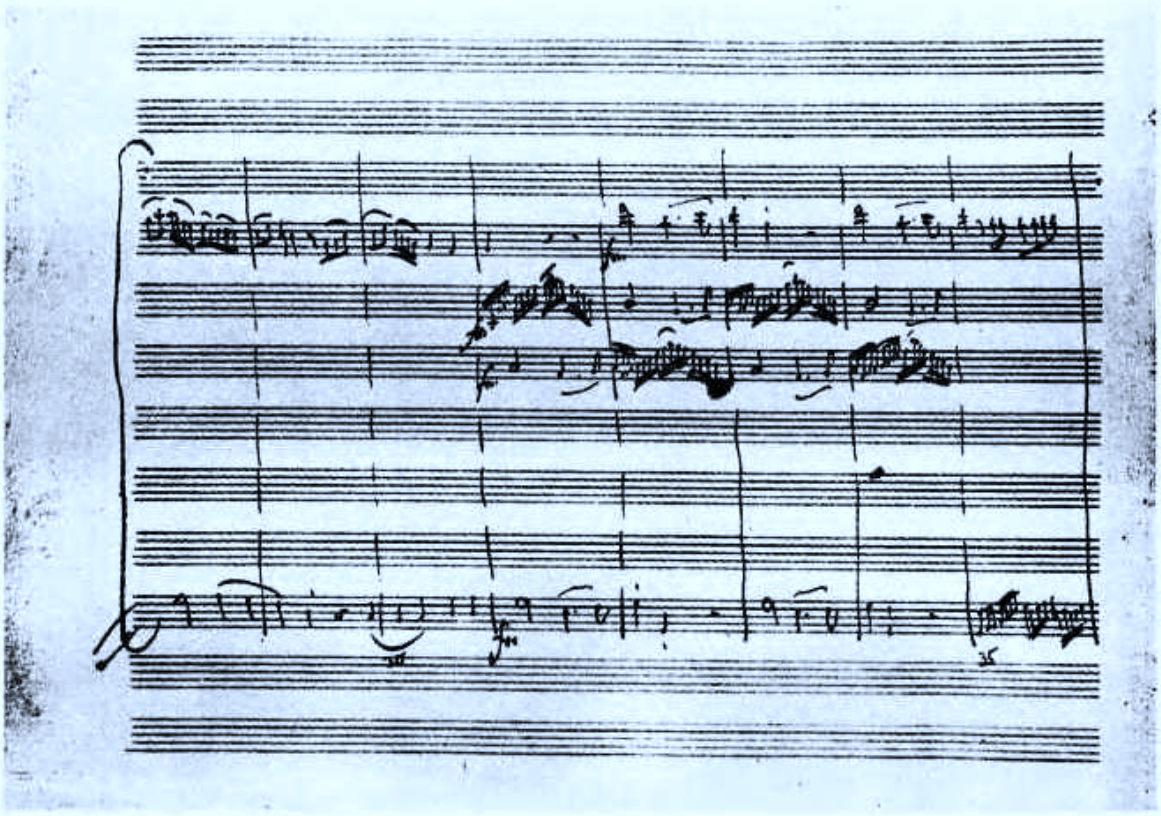
Konzertsatz für Bassetthorn und Orchester KV 584[b] (KV[6] 621[b])
Faksimile-Wiedergabe des autographen Entwurfs*)

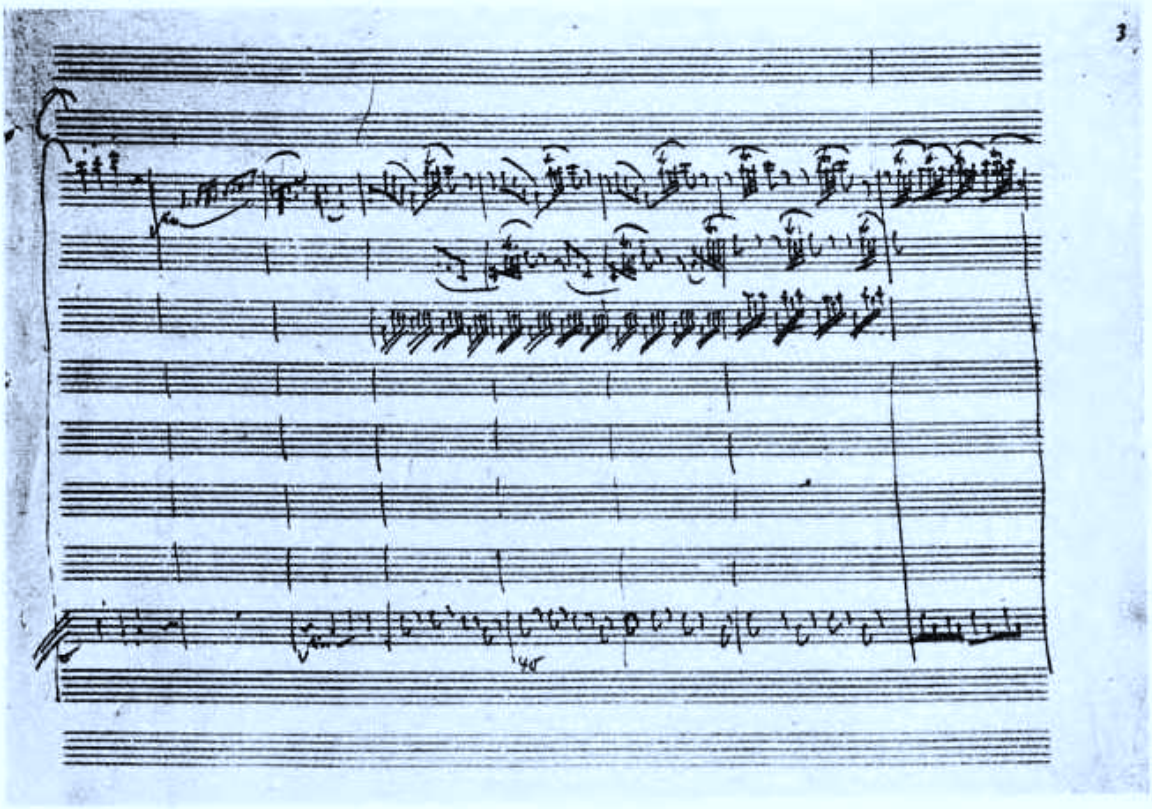


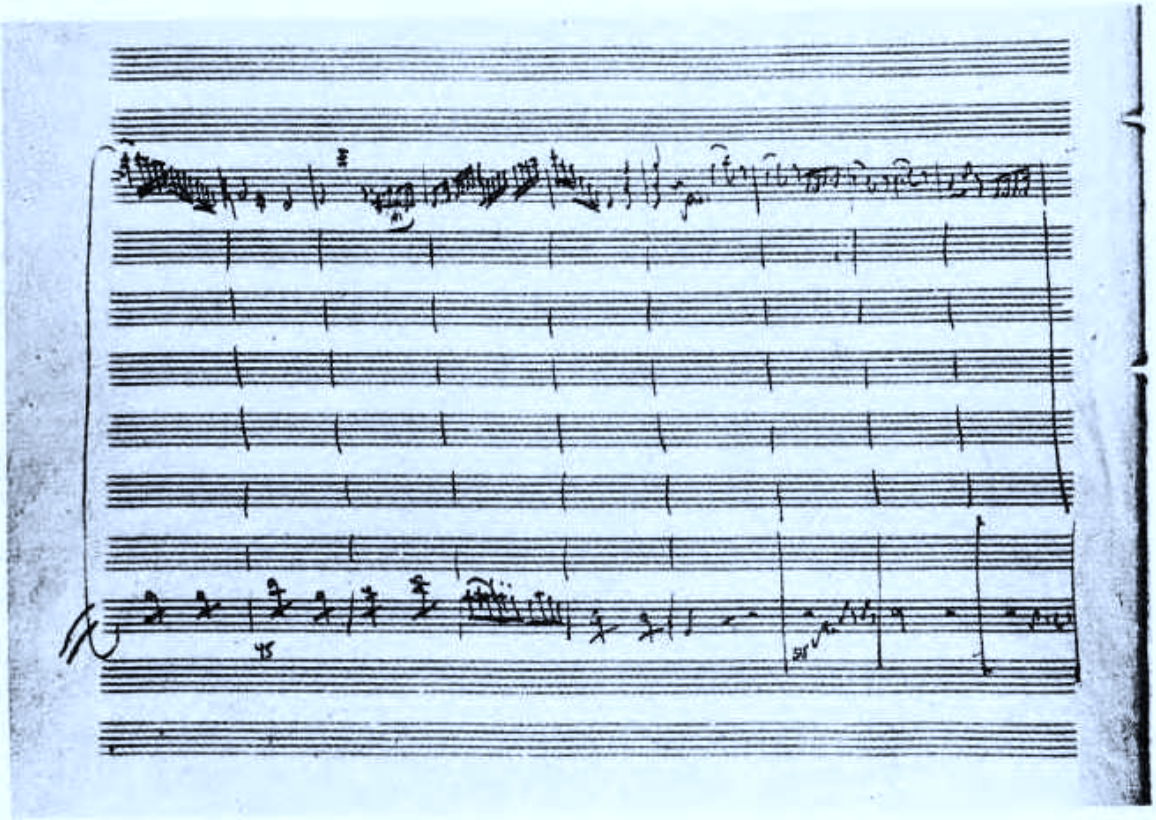


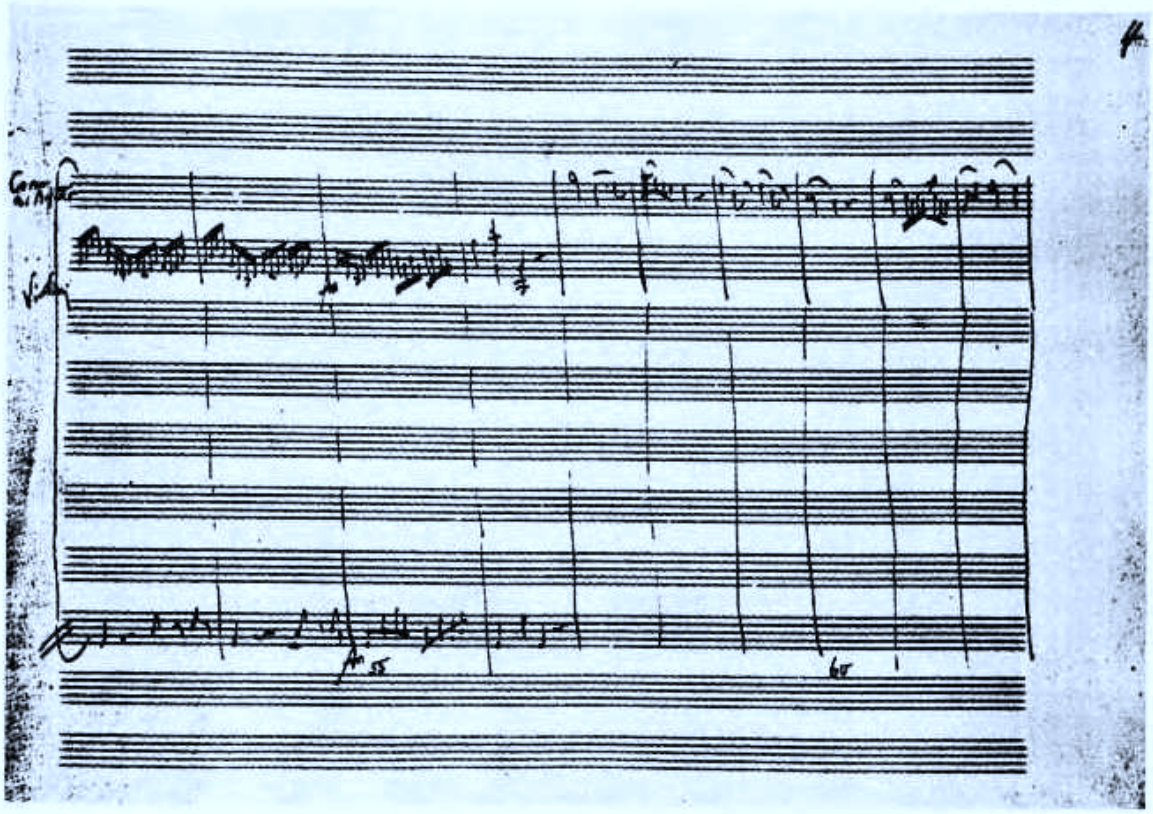
*) Autograph: Rychenberg-Stiftung Winterthur.

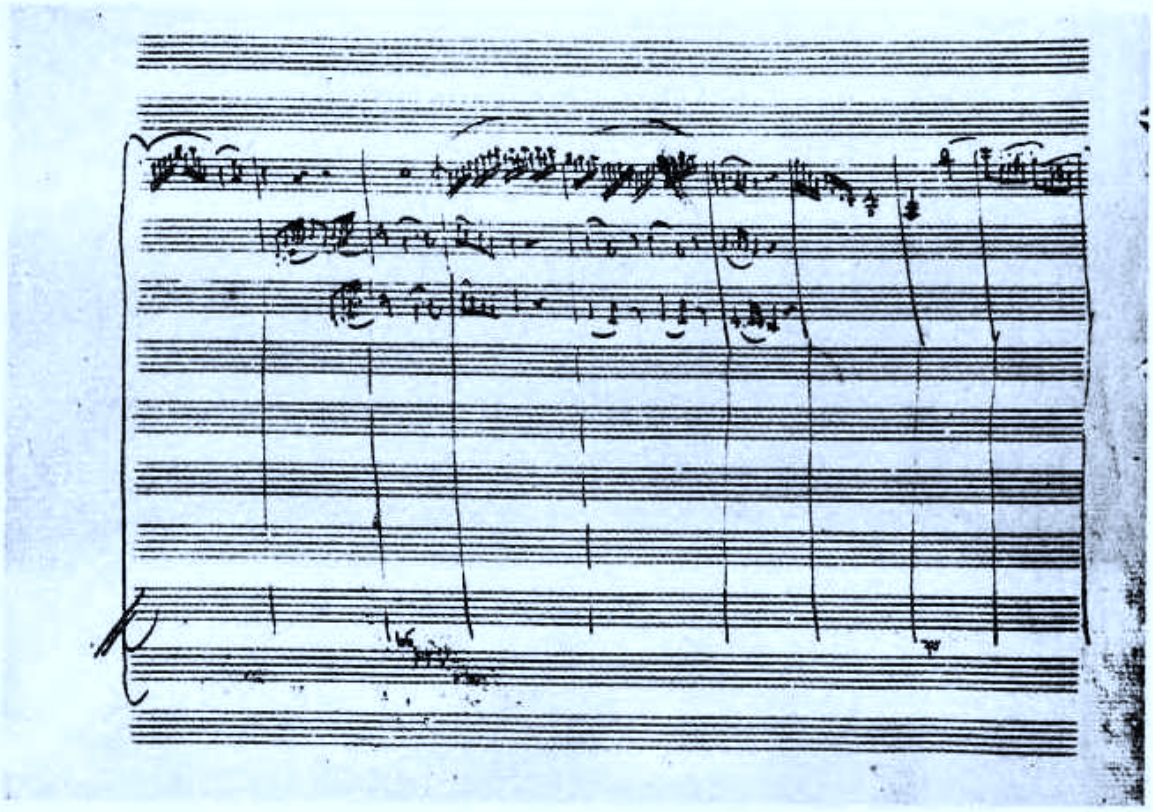


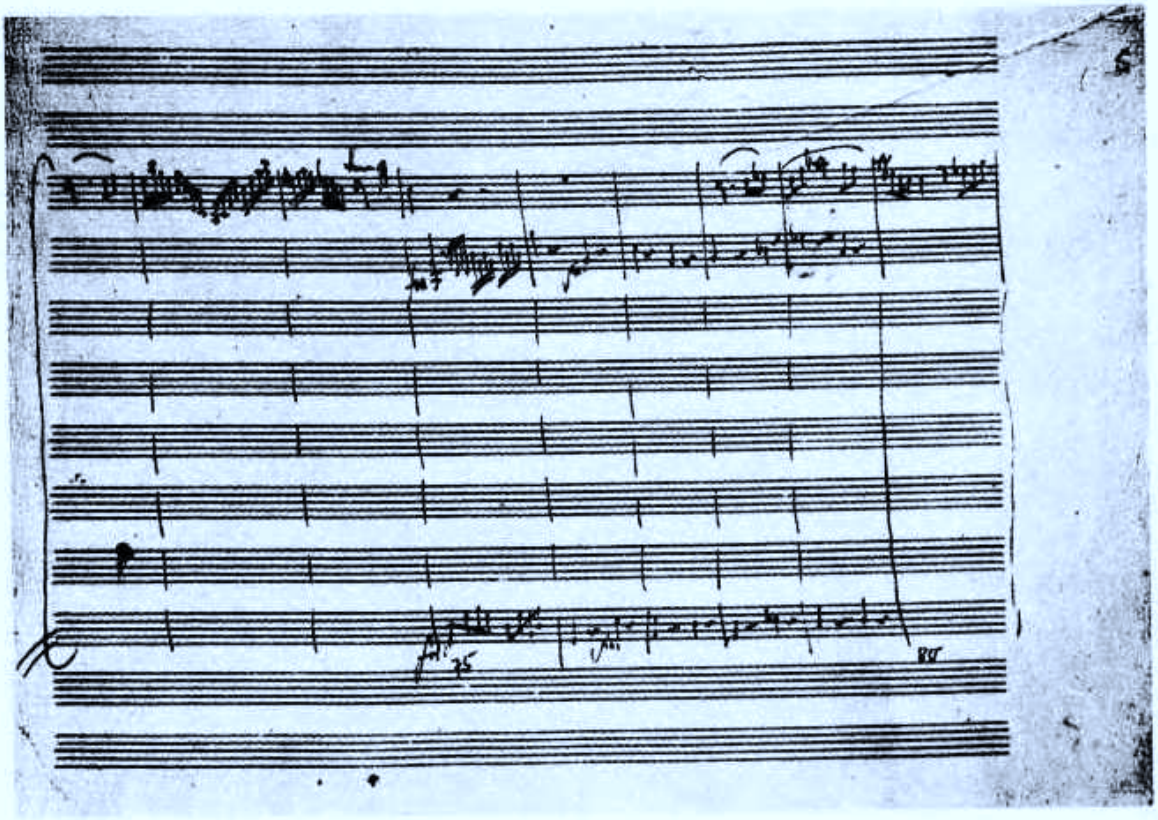


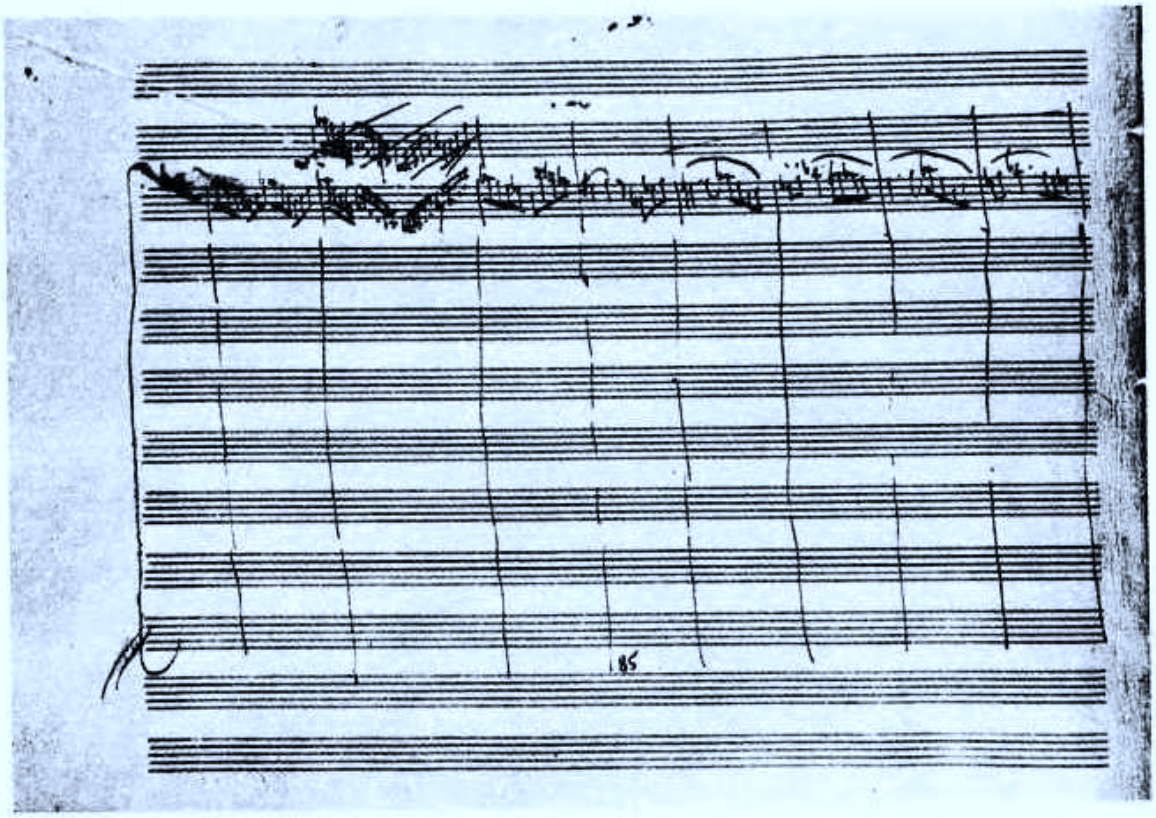


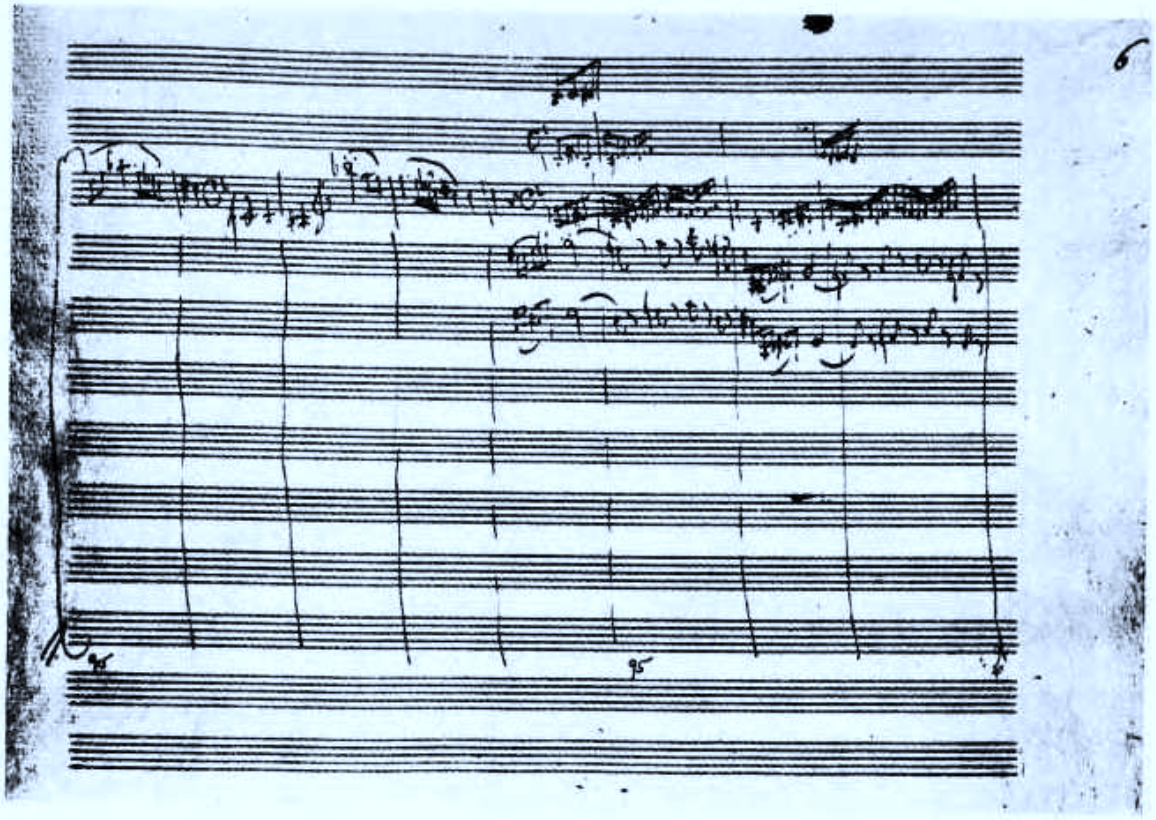


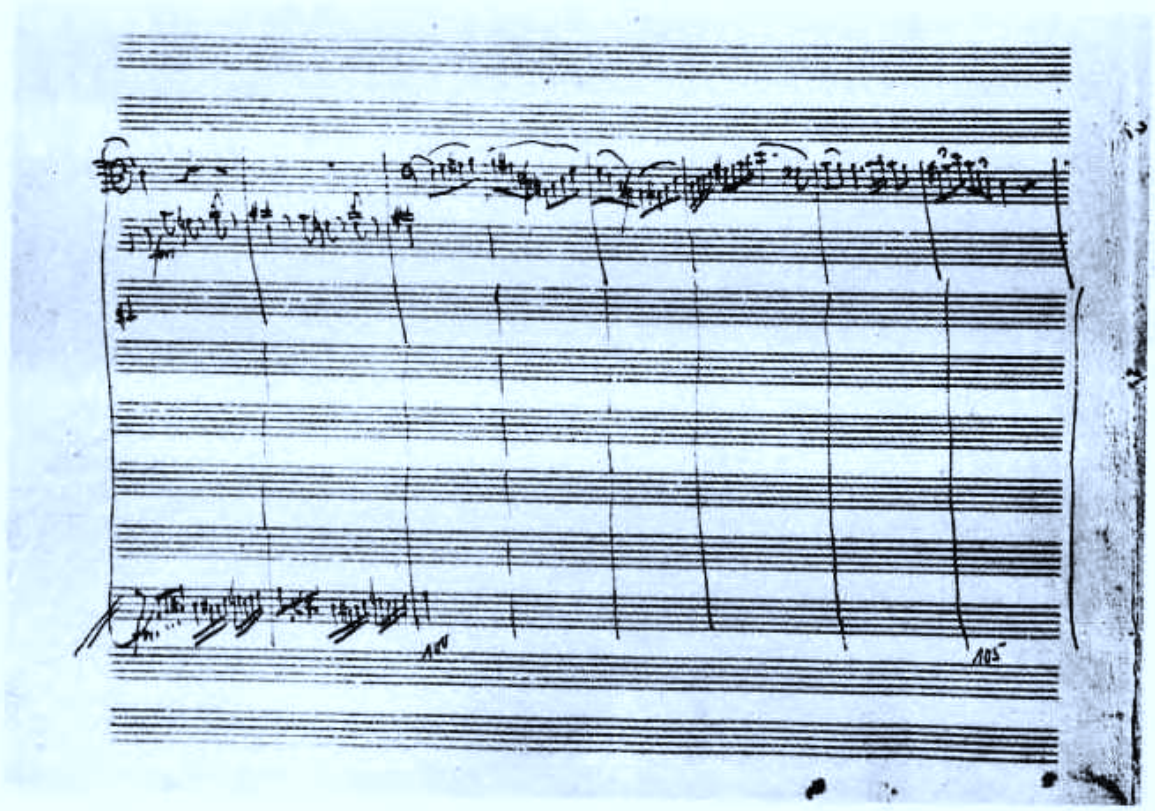


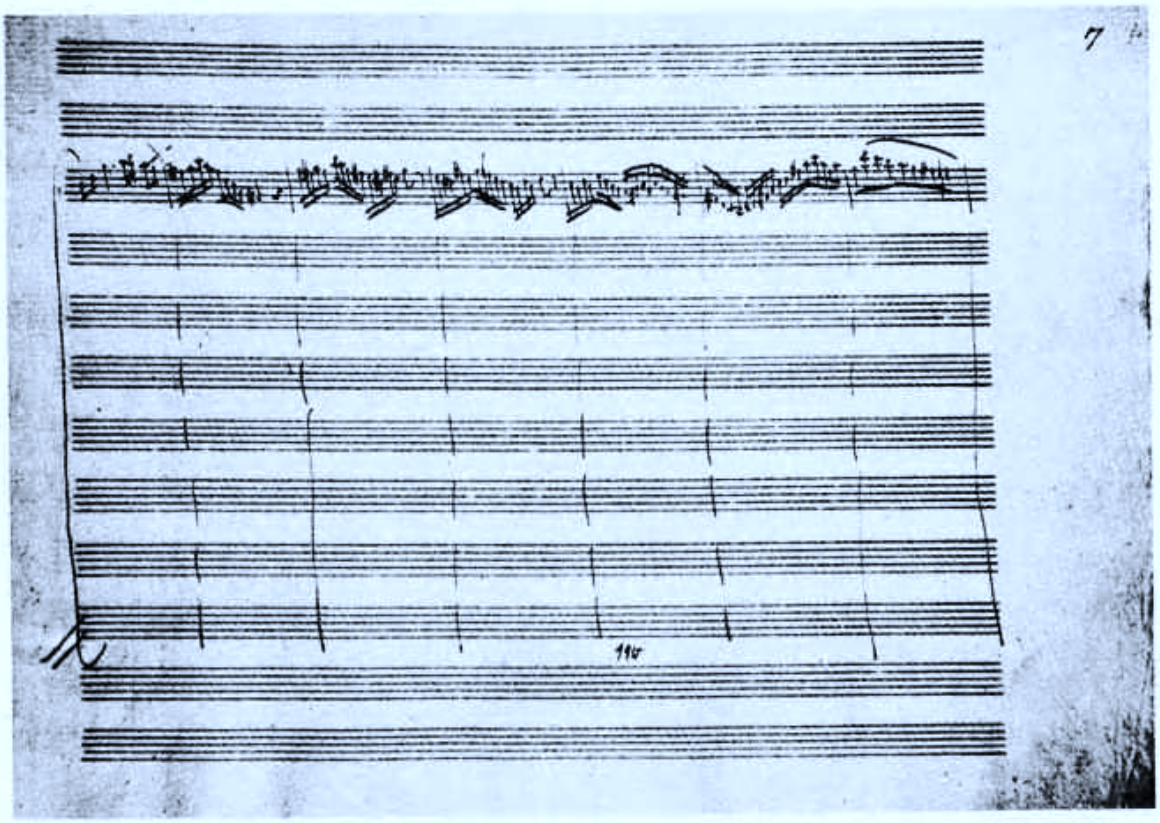


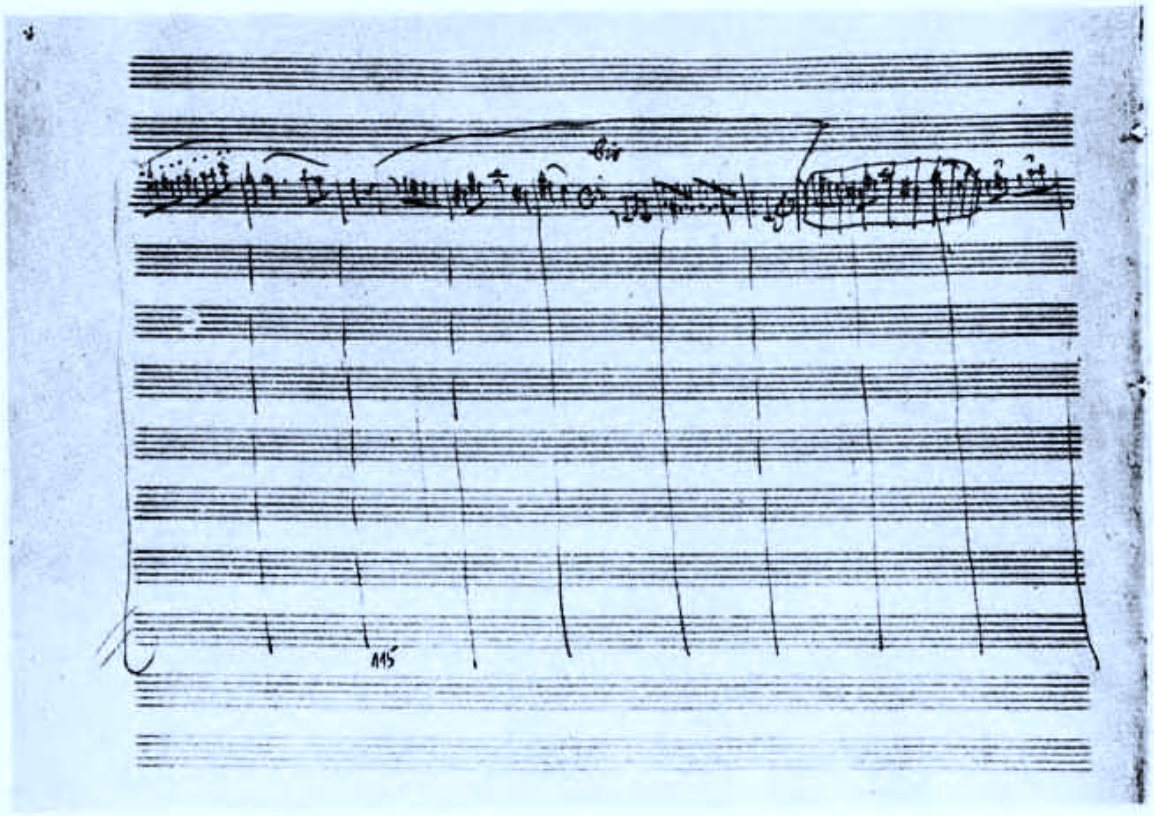


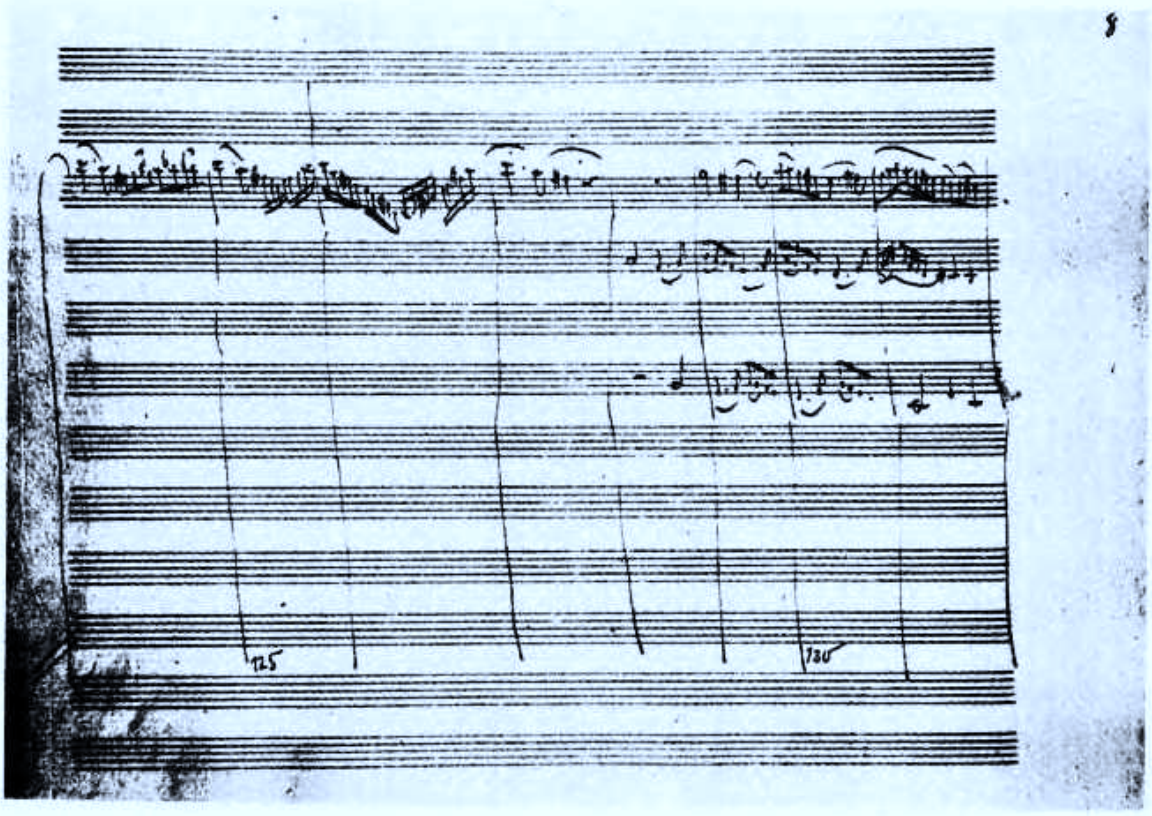


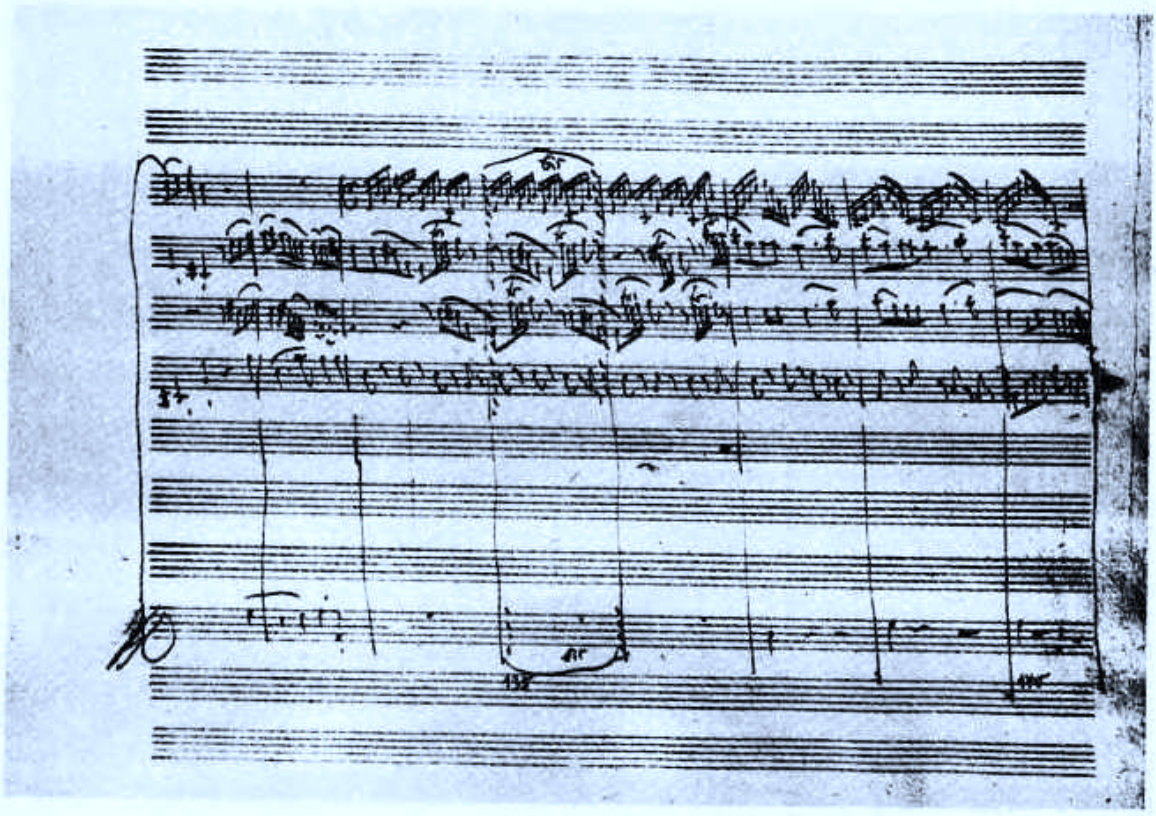


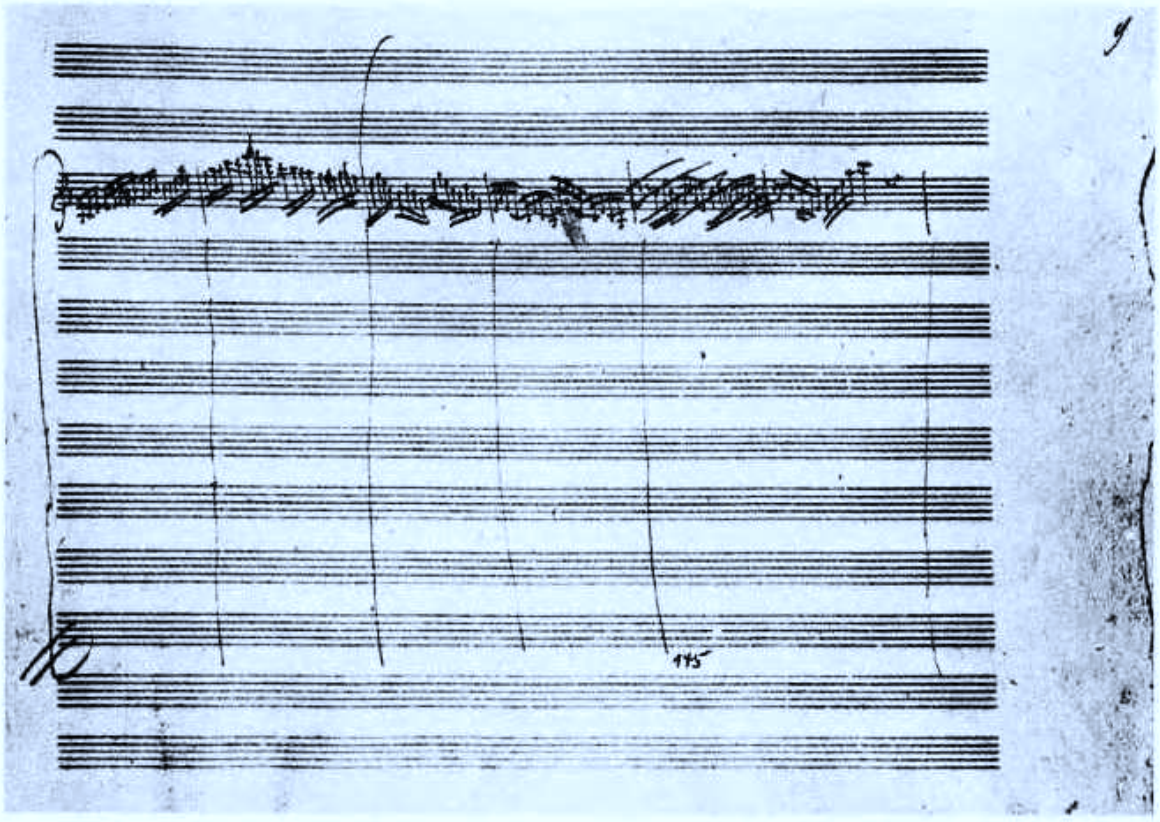


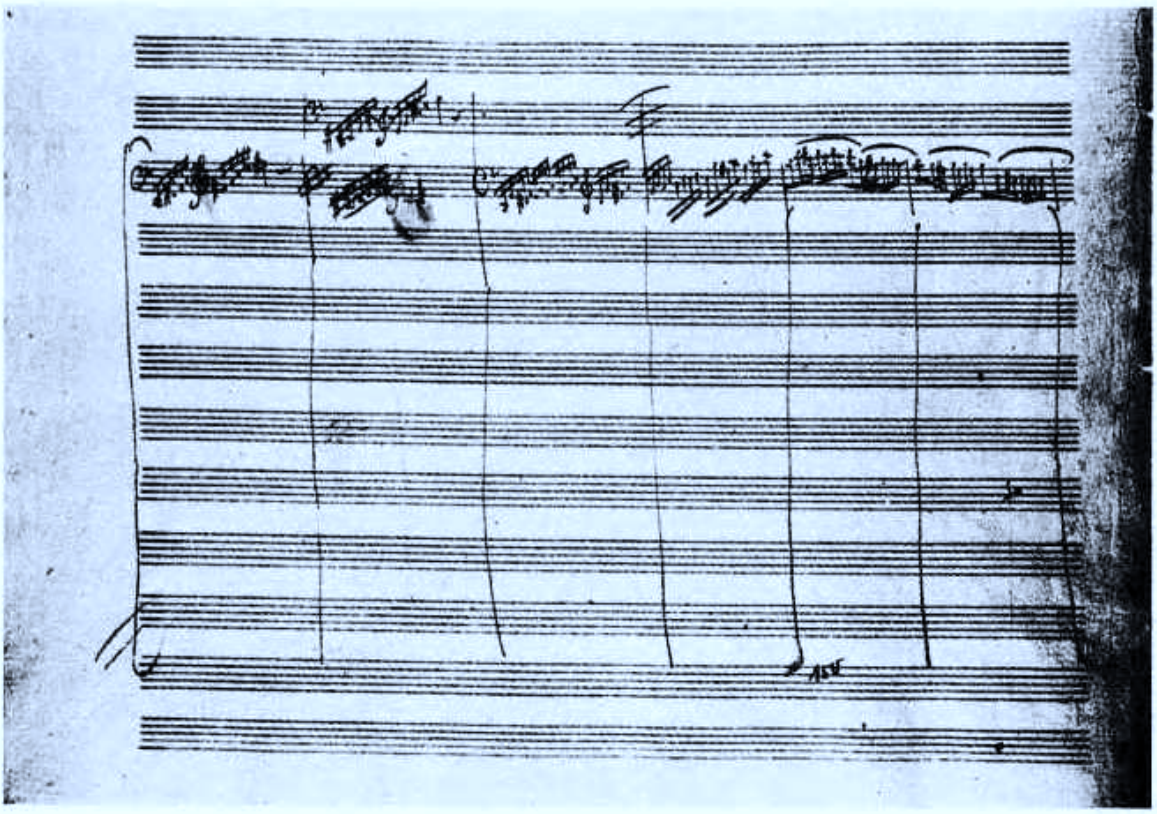


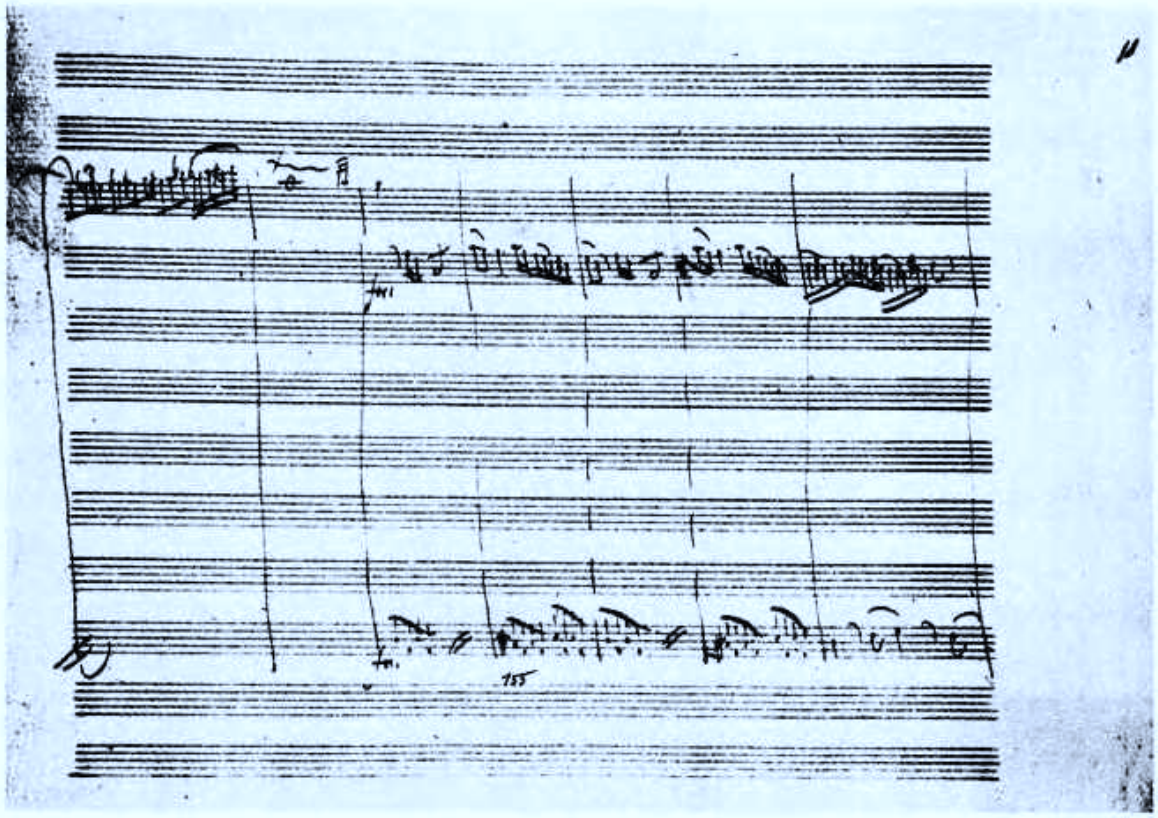


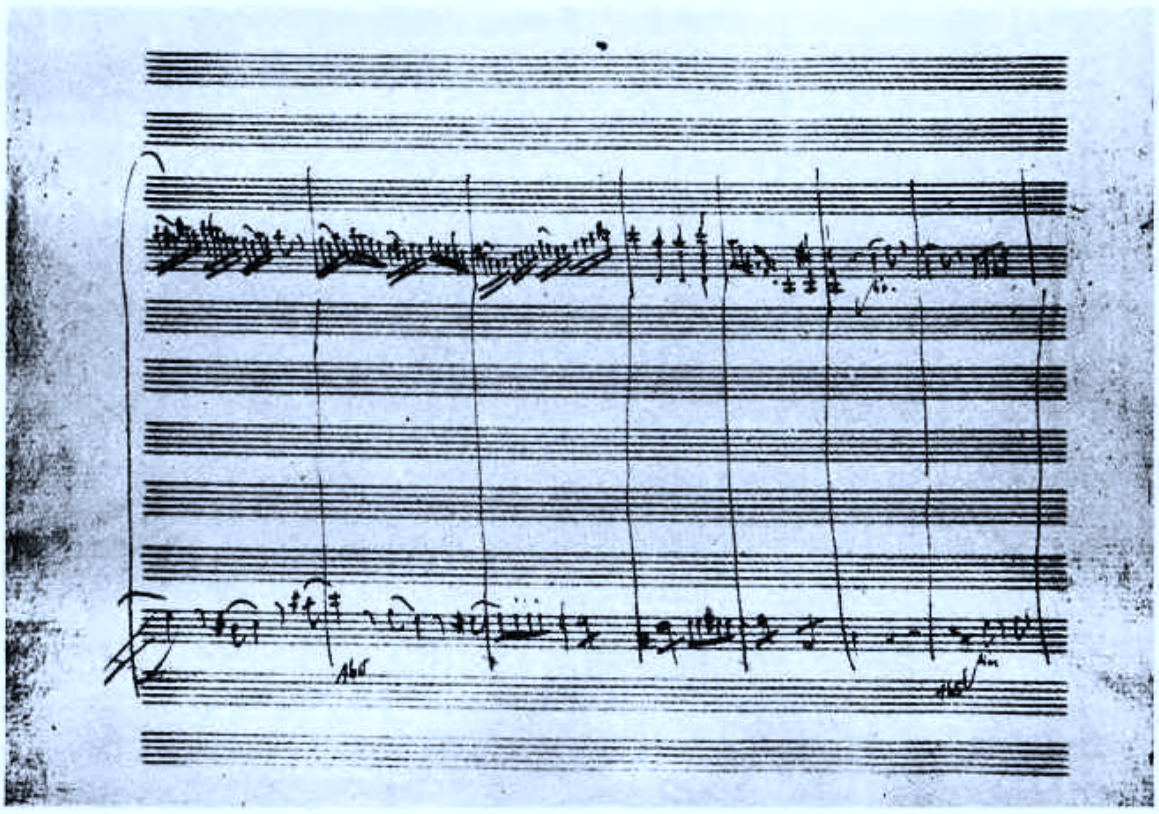


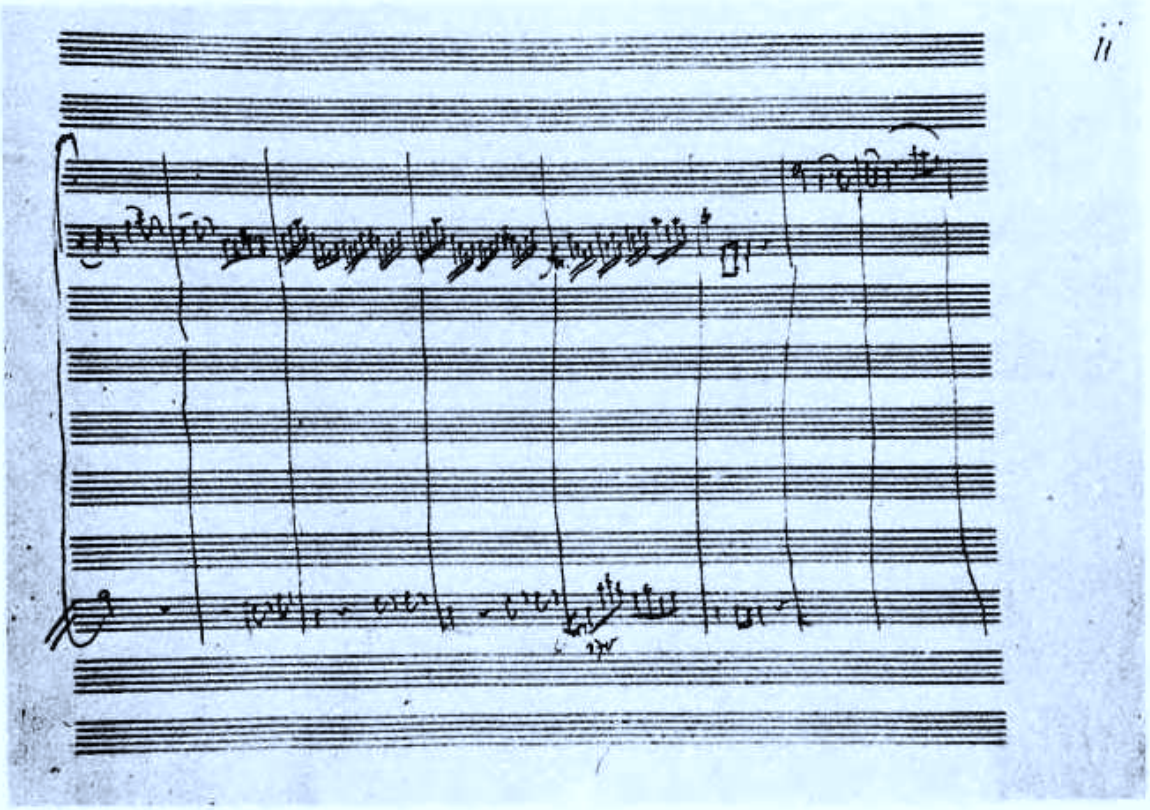


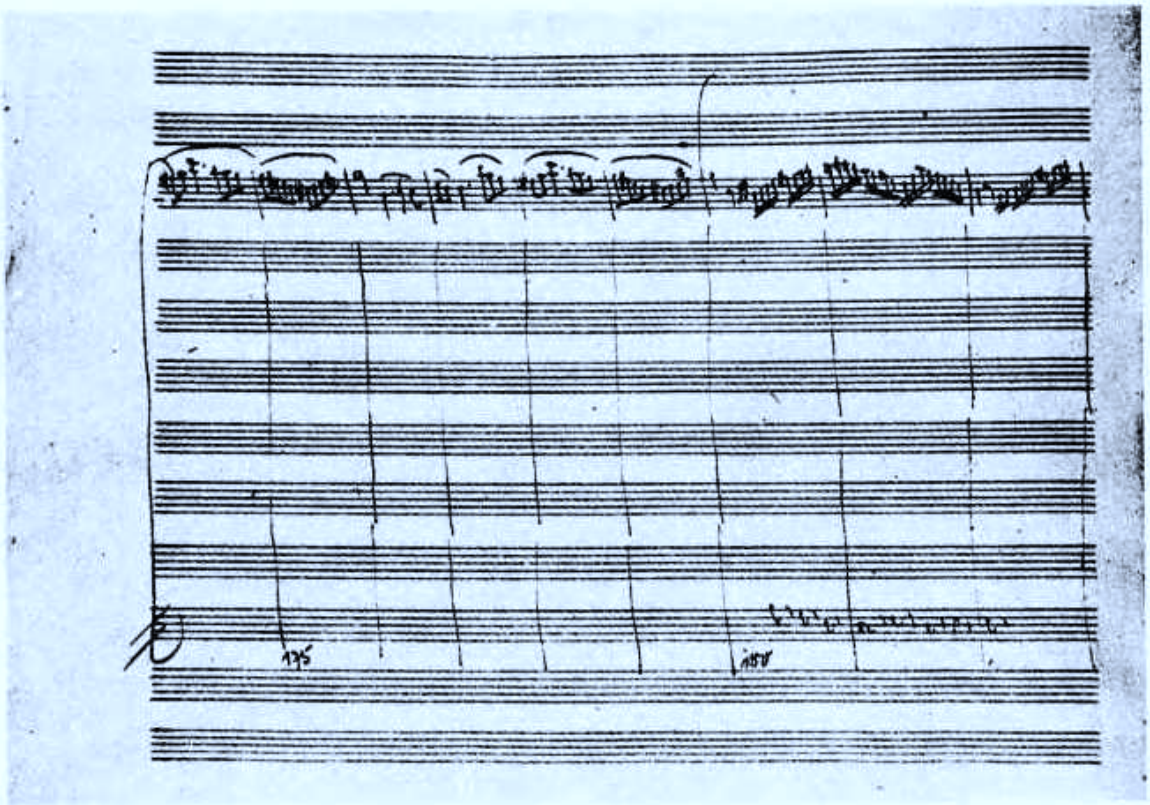


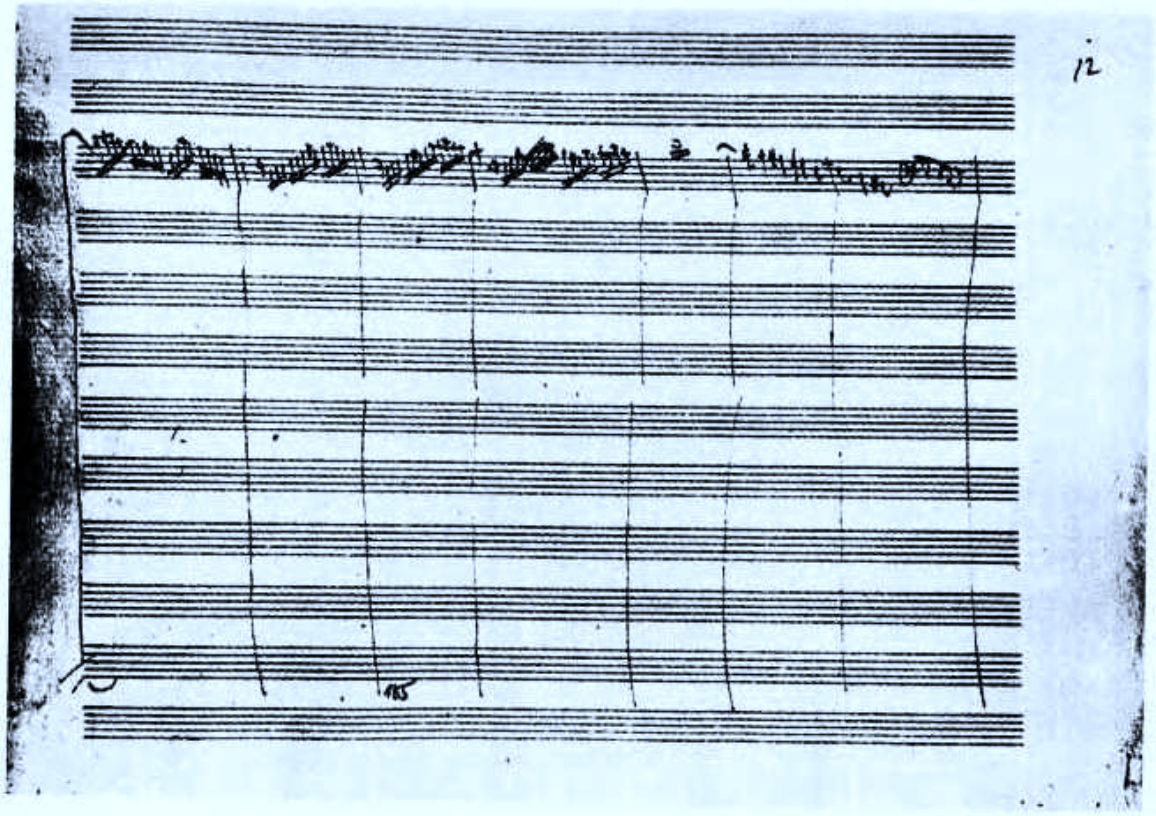


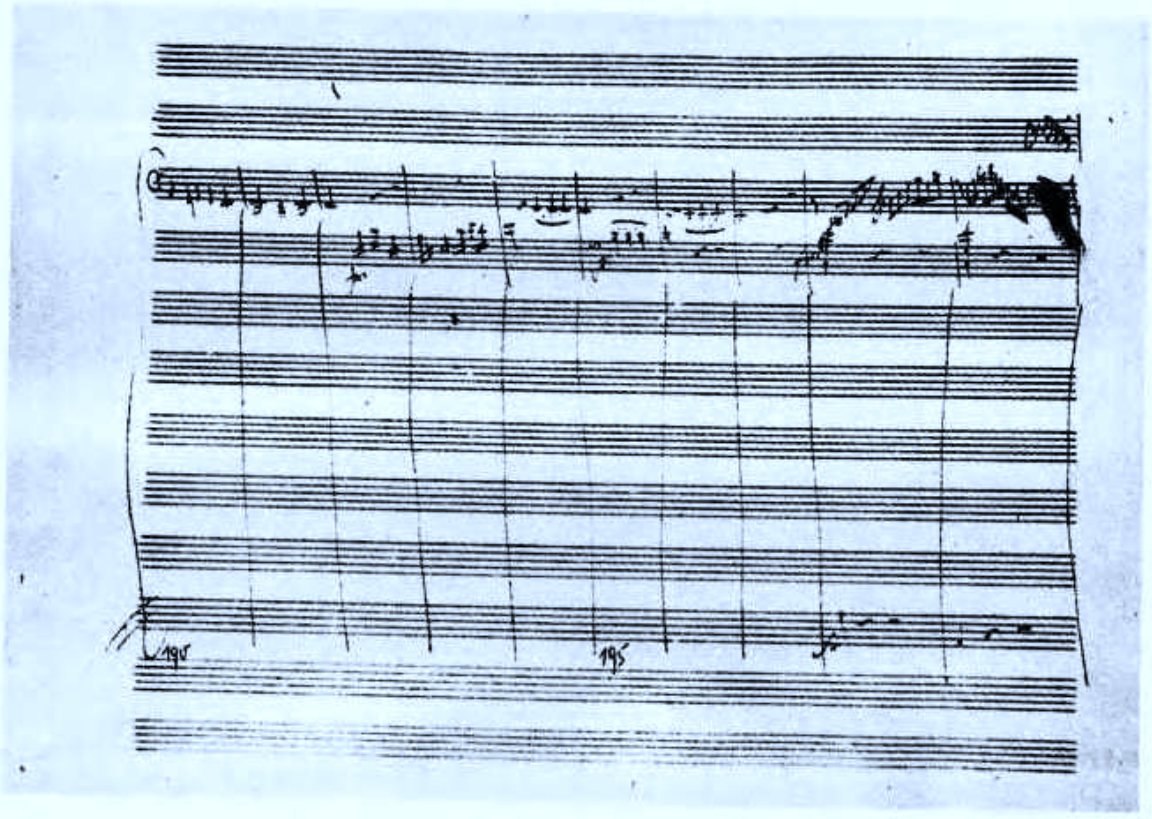









12
185


190
195