

Vorwort

Anton Stadler (1755–1812), von Mozart auch scherzhaft *Nätschibinitschibi* genannt (Brief an Jacquin vom 15. Januar 1787), genoss seinerzeit über die Grenzen Wiens hinaus den Ruf eines vorzüglichen Klarinettenisten und Bassethornisten. Wie weit seine Freundschaft zu Mozart zurückreicht, ist ungeklärt. Vermutlich waren beide schon 1784 miteinander bekannt, als Stadler bei einer Akademie in Wien „eine große blasende Musik“ (vielleicht die „Gran Partita“ KV 361) von Mozart aufführte. Spätestens aber am 20. Oktober 1785 musizierten sie bei einem Benefizkonzert der Wiener Freimaurerlogen zum ersten Mal zusammen. Als angesehener Virtuose nahm Stadler auch auf den Klarinettenbau Einfluss. Er ließ sich den Umfang seiner traditionellen Klarinette um vier Halbtöne nach unten erweitern. Durch diese Erweiterung konnte er auf seinem Instrument bis zum (im Bass-Schlüssel eine Oktave tiefer) notierten *C* (klingend A_1) spielen.

Mozart ließ sich von Stadlers neuartiger – erst viel später so bezeichneter – Bassettklarinetten inspirieren und nutzte in mehreren Kompositionen ihre erweiterten Möglichkeiten. Die Arie des Ferrando Nr. 24 „Ah! lo veggio“ aus *Così fan tutte* KV 588 – entstanden um die Jahreswende 1789/1790 – ist Mozarts erstes datierbares Werk, in dem dieses Instrument eingesetzt ist. Das *Stadler-Quintett* KV 581 und auch die Fragmente zu den Klarinettenquintetten in B-dur KV 516c (Anh. 91) und in A-dur KV 581a (Anh. 88) weisen jedoch darauf hin, dass er von der Bassettklarinetten schon ein paar Monate früher Gebrauch gemacht haben könnte. Später setzte Mozart sie auch solistisch ein: Die Arie des Sesto Nr. 9 „Parto, parto“ aus *La clemenza di Tito* KV 621 enthält einen anspruchsvollen obligaten Solopart. Für die Uraufführung dieser Oper soll Stadler eigens nach Prag gereist sein.

Auch das Klarinettenkonzert in A-dur KV 622, Mozarts letztes Instrumentalwerk, komponierte er – wie wir aus einer Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom März 1802 erfah-

ren (siehe die Faksimile-Wiedergabe in Anhang 2 zu dieser Ausgabe) – für Bassettklarinetten. Sein Autograph ist verschollen. Leider vergaß Mozart, dem Eintrag in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein Kompositionsdatum hinzuzufügen, doch wurde das Konzert sicherlich zwischen dem 7./8. Oktober („Dann Instrumentierte ich fast das ganze Rondó vom Stadler“) und dem 15. November 1791, an dem der nächste Eintrag ins Werkverzeichnis erfolgte, vollendet.

Die Papiersorte eines erhaltenen autographen Fragmentes KV 584b (621b) belegt jedoch, dass Mozart bereits einige Jahre früher, schon 1785, die Arbeit am Konzert begonnen haben könnte. Das Fragment umfasst die Takte 1–199 des ersten Satzes und ist für Bassethorn in G und Orchester notiert. Abgesehen von kleineren, aber nicht bedeutungslosen Differenzen unterscheidet sich diese verworfene Fassung von der Endversion in Tonart (G-dur) und Orchesterinstrumentation (ohne Fagotte). Wie man an den zumeist auf Melodie- und Bass-Stimme beschränkten Notierungen erkennen kann, entschied sich Mozart ab Takt 180 zu einer Umbesetzung des Soloinstrumentes zu Gunsten der Bassettklarinetten in A und dem damit verbundenen Tonartwechsel nach A-dur (siehe die Wiedergabe der Solostimme des Fragmentes in Anhang 1).

Nach Mozarts Tod erschienen fast gleichzeitig 1801/1802 drei Stimmendrucke aus den Verlagshäusern Breitkopf & Härtel (Leipzig), André (Offenbach) und Sieber (Paris). Die genaue Reihenfolge ihres Erscheinens lässt sich heute nicht mehr genau nachvollziehen. Sie lassen sich auf Grund verschiedener Merkmale in zwei gleichgeordnete Abstammungszweige einteilen: Die Drucke von Breitkopf & Härtel und Sieber sind bis hin zum Seitenumbruch einander so ähnlich, dass man wohl zurecht davon ausgehen kann, die eine Ausgabe (Sieber) sei von der anderen (Breitkopf & Härtel) abgestochen. Der Druck von André dagegen zeigt in einigen Details im Notentext (z. B. enharmonische Verwechslungen einzelner Noten, Artikulationen) eine deutliche Eigenständigkeit gegenüber den beiden anderen Drucken.

Interessanterweise überliefern nun alle drei Drucke die Solostimme nicht – wie auf Grund des oben Ausgeführten zu vermuten wäre – in der Besetzung für Bassettklarinetten sondern in einer zwischen den Drucken übereinstimmenden Bearbeitung für traditionelle Klarinette ohne Bassettregister. Folglich geht letzten Endes keiner der Drucke direkt auf Mozarts verschollenes Autograph zurück, sondern alle drei Drucke gründen sich wohl auf ein und dieselbe Bearbeitung eines Unbekannten, die sich durch Abschriften um 1800 (im deutschsprachigen Raum) verbreitet hatte. Die Ursache für die Differenzen zwischen dem André-Druck und den Drucken von Breitkopf & Härtel und Sieber ist also nicht nur im wenig präzisen Notentext zu suchen, sondern auch bei den für die Stichvorlage verantwortlichen Kopisten.

Zur Edition

Quellen




– Stimmendruck, Leipzig, Breitkopf & Härtel, erschienen 1801. Titel: „CONCERT | pour Clarinette | avec accompagnement | de | 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, | Viola et Basse | par | W. A. Mozart. | Prix 2 Rthlr. | Chez Breitkopf & Härtel | à Leipzig.“ Plattennummer: „59“. Exemplar: Hochschule der Künste, Berlin, Signatur: RA 4764.

– Stimmendruck, Offenbach, André, erschienen 1801/1802. Titel: „CONCERTO | pour la clarinette | avec accompagnement d'orchestre | composé par | W. A. Mozart. | Oeuvre 107. | ... | No 1595. Prix fl 2 3/4 | Offenbach s/m chez Jean André.“ Plattennummern: „1595“ bzw. „1613.1595.“ Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Hoboken, Signatur: Mozart 542.

– Stimmendruck, Paris, Sieber, erschienen 1801/1802. Titel: „CONCERTO | Pour Clarinette Principale | Deux Violons Alto et Basse | 2 Flutes 2 Bassons 2 Cors | Composés [sic] Par | W. A. Mozart | Opera [vacat] Prix. 7. 10. | A PARIS | Chez SIEBER ...“ Plattennummer: „1552“. Exemplar: Zentralbibliothek Zürich, Signatur: AMG IX 118.

– Autographes Fragment eines Konzertsatzes für Bassethorn in G und Orchester KV 584b (621b) im Besitz der Rychenbergstiftung in Winterthur (Schweiz). Faksimiledruck in Neue Mozart-Ausgabe (NMA) V/14/4.

Hauptquelle unserer Edition ist der Druck von Breitkopf & Härtel (1801), der um plausible Artikulationen aus der André-Ausgabe ergänzt wurde. Für den Interpreten möglicherweise interessante Divergenzen zwischen den drei Drucken werden in den *Bemerkungen* am Ende der Ausgabe kommentiert.

Die in dieser Neuausgabe getroffene Differenzierung zwischen Staccatopunkt und -strich fußt in erster Linie auf dem Druck von André, da die beiden anderen Frühdrucke darin nicht unterscheiden. In musikalischen Zweifelsfällen wurde jedoch entsprechend Mozarts üblicher Schreibweise zu einzeln stehenden Noten Striche und zu aufeinander folgenden Noten Punkte gesetzt. Breitkopf & Härtel und Sieber bringen sämtliche Trillernachschlagsnoten als , während das autographe Fragment durchweg und André gelegentlich  notieren. Wir vereinheitlichen zu . Bei Breitkopf & Härtel und André sind Bögen häufig über Tonrepetitionen hinweg gezogen. Wir notieren an diesen Stellen Bogenteilung.

Ergänzungen des Herausgebers wurden in der Solostimme prinzipiell durch Klammerung gekennzeichnet. Unstrittig Fehlendes wurde stillschweigend gesetzt. Der auf der Basis der Frühdrucke neu erstellte Klavierpart verzichtet auf diese Differenzierung.

Zur Rekonstruktion der Bassettklarinetten-Stimme

Da der Solopart für Bassettklarinette in den Stimmenducken nur korrumpiert überliefert ist, sind wir bei der Rekonstruktion auf andere Hinweise angewiesen. Der anonyme Rezensent des bereits erwähnten Artikels in der *Allgemeine Musikalische Zeitung* vergleicht die Ausgabe von Breitkopf & Härtel für Klarinette mit einer ihm vorliegenden (heute verschollenen) handschriftlichen Partitur für Bassettklarinette und greift exemplarisch insgesamt elf Stellen her-

aus, an denen Bassett-Töne im Solopart der Druckausgabe zu Gunsten der Spielbarkeit auf der traditionellen Klarinette eliminiert wurden. Seinen aufschlussreichen Erläuterungen zu diesen Passagen folgt der knappe Kommentar: „Und auf diese Art sind *sehr viele* Stellen verse[t]zt und verändert worden.“ Die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung wird durch das autographe Fragment gestützt, wenn auch zwei interessante Unterschiede in der Oktavlage zwischen Autograph und Drucken (1. Satz, T. 96–98 Klarinette, T. 195–200 Violinen) die Eigenständigkeit beider Fassungen bestätigen.

Die weitere, über die elf kommentierten Stellen hinausgehende Rekonstruktion des Bassettregisters gestaltet sich schwieriger. Pamela Weston führte als Erste eine bei Johann August Böhme in Hamburg erschienene Bearbeitung aus der Feder Christian Friedrich Gottlieb Schwenckes (1767–1822) an, die das Konzert als Klavierquintett überliefert. Sie wurde allerdings erst 20 Jahre nach Mozarts Tod, nämlich am 19. Juni 1811 im *Allgemeinen Anzeiger der Deutschen* annonciert und ist deshalb wohl kaum in zeitlicher Nähe oder gar vor den drei oben erwähnten Ausgaben erschienen.

Schwencke war Nachfolger C. P. E. Bachs in Hamburg als Stadtkantor. Seine Bearbeitung des Mozartschen Klarinettenkonzerts für Klavierquintett ist für die Rekonstruktion deshalb interessant, weil der Klavierpart in Bezug auf die Oktavlage erstaunliche Ähnlichkeiten zu den Angaben aus der AMZ aufweist. Der Vergleich ergibt, dass Schwenckes Bearbeitung mit Ausnahme der Takte 232 bis 238 des Rondos mit der Rezension übereinstimmt. Dies beruht sicherlich nicht auf Zufall. Schwencke könnte bei seiner Bearbeitung auf die ihm bekannte AMZ-Rezension zurückgegriffen haben. Da er selbst seit 1799 Beiträge für die AMZ schrieb, wäre es auch möglich, dass sich hinter dem anonymen Rezensenten Schwencke selbst verbirgt und er also Zugriff auf die handschriftliche Partitur des Konzerts mit Bassettklarinette hatte. (Angeblich soll sich ein Manuskript des Konzerts in Schwenckes Nachlass befunden haben.) Fakten zur Untermauerung dieser Thesen fehlen

jedoch, so dass der Quellenwert seiner Bearbeitung heute nicht ermittelbar ist. Unsere Rekonstruktion des Bassettregisters stützt sich dennoch auf die Bearbeitung Schwenckes, da sie uns *musikalisch* überzeugt. Die aus Schwenckes Bearbeitung übernommenen Oktavversetzungen bleiben in unserer Edition ungekennzeichnet. Lediglich die durch die AMZ verbürgten sind mit [] markiert, um deren „Autorisierung“ zu kennzeichnen.

Zu guter Letzt sei den vorab genannten Bibliotheken mein großer Dank ausgesprochen. Gedankt sei außerdem den Klarinettenisten, die mir durch Diskussionen und Gespräche wertvolle Impulse für diese Edition gegeben haben.

München, im Herbst 2003

Henrik Wiese

Preface

In his day, Anton Stadler (1755–1812), or “Nätschibinitschibi,” as Mozart jokingly called him in a letter of 15 January 1787 to Jacquin, enjoyed a reputation far beyond the confines of Vienna as an excellent clarinetist and player of the basset horn. It is uncertain just when his friendship with Mozart began, but the two men were probably already acquainted by 1784, when Stadler performed “a large wind piece” by Mozart (perhaps the *Gran Partita*, K. 361) at an academy in Vienna. Whatever the case, the first time they are known to have played music together was on 20 October 1785, at a benefit concert for Vienna’s Masonic lodges. Being a renowned virtuoso, Stadler also influenced the construction of the clarinet, arranging for four semitones to be added to the bottom register of his traditional instrument. This extension in range enabled him to play a written *C* (sounds A_1), notated an octave lower in the bass clef.

Mozart was inspired by Stadler's novel instrument (it was later given the name of "basset clarinet"), and took advantage of its expanded possibilities in several of his compositions. His first dated work to make use of the instrument is Ferrando's aria "Ah! lo veggio," no. 24 in *Così fan tutte* (K. 588), composed at the turn of the year 1789–90. However, the "Stadler Quintet" (K. 581) and the fragmentary clarinet quintets in B♭ major (K. 516c, Anh. 91) and A major (K. 581a, Anh. 88) suggest that he may have availed himself of the basset clarinet a few months earlier. Later he also used it as a solo instrument: Sesto's aria "Parto, parto," no. 9 from *La clemenza di Tito* (K. 621), contains a demanding obligato part for basset clarinet. Stadler is said to have traveled to Prague specifically for the première of this opera.

A review published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of March 1802 informs us that Mozart also composed his final piece of instrumental music, the Clarinet Concerto in A major (K. 622), for basset clarinet (a facsimile of the review appears in appendix 2 of our volume). The autograph score is no longer extant, and Mozart unfortunately forgot to add the date of composition to his autograph thematic catalogue. Nevertheless, the concerto was surely completed between 7–8 October 1791, when Mozart "orchestrated almost the whole of Stadler's rondo," and 15 November of the same year, the date of the next entry in his catalogue. The paper type used in a surviving autograph fragment K. 584b (621b) proves, however, that he may already have begun work on the concerto several years earlier, in 1785. The fragment includes bars 1 to 199 of the first movement and is written for basset horn in G and orchestra. Apart from a few minor but not insignificant differences, this rejected version differs from the final version in its choice of key (G major) and its scoring (no bassoons). The notation, though limited mainly to the melody part and bass line, reveals that, from bar 180 on, Mozart decided to rescore the solo part for basset clarinet in A, thereby necessitating a change of key to A ma-

major. (The solo part of the fragment is reproduced in our appendix 1.)

After Mozart's death, three sets of printed parts appeared almost simultaneously in 1801–2 from Breitkopf & Härtel (Leipzig), André (Offenbach) and Sieber (Paris). Today we can no longer retrace the exact order in which they appeared. Various features suggest that they fall into two equivalent branches of the source tradition: the Breitkopf & Härtel and Sieber prints are so similar, even down to their page breaks, that we may safely assume that one (Sieber) was engraved from the other (Breitkopf & Härtel). In contrast, the André print has several notational details (e.g. in articulation and certain enharmonic substitutions) that set it clearly apart from the other two.

Interestingly, as we might expect from the above discussion, none of these three prints hands down the solo part in its version for basset clarinet. Instead, they present an arrangement for traditional clarinet that is identical in all three prints and lacks the basset register. Consequently, none of the prints ultimately derives directly from Mozart's lost autograph score. Rather, all three are probably based on one and the same anonymous arrangement disseminated in the German-speaking countries around 1800 in copyists' manuscripts. The reason for the discrepancies between the André print and those issued by Breitkopf & Härtel and Sieber is therefore not only to be found in the slipshod work of the engravers, but also in the scribes responsible for preparing the engraver's copies.

Notes on the Edition

Sources

– Printed parts (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801). Title: "CONCERT | pour Clarinette | avec accompagnement | de | 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, | Viola et Basse | par | W. A. Mozart. | Prix 2 Rthlr. | Chez Breitkopf & Härtel | à Leipzig." Plate no.: "59". Copy consulted: Hochschule der Künste, Berlin, shelfmark: RA 4764.




– Printed parts (Offenbach: André, 1801–2). Title: "CONCERTO | pour la

clarinette | avec accompagnement d'orchestre | composé par | W. A. Mozart. | Oeuvre 107. | ... | No 1595. Prix fl 2 3/4 | Offenbach s/m chez Jean André." Plate no.: "1595" or "1613.1595." Copy consulted: Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, Hoboken Collection, shelfmark: Mozart 542.

– Printed parts (Paris: Sieber, 1801–2). Title: "CONCERTO | Pour Clarinette Principale | Deux Violons Alto et Basse | 2 Flutes 2 Bassons 2 Cors | Composés [*sic*] Par | W. A. Mozart | Opera [vacat] Prix. 7. 10. | A PARIS | Chez SIEBER..." Plate no.: "1552". Copy consulted: Zentralbibliothek, Zurich, shelfmark: AMG IX 118.

– Autograph fragment of a concerto movement for basset horn in G and orchestra, K. 584b (621b), owned by the Rychenbergstiftung, Winterthur (Switzerland). Published in facsimile in *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), v/14/4.

The principal source for our edition is the set of printed parts issued by Breitkopf & Härtel (1801), to which we have added plausible articulation marks from the André print. Discrepancies among the three prints that may be of interest to performers are discussed in the *Comments* at the end of this volume.

Our edition distinguishes between staccato dots and staccato strokes. This distinction is primarily taken from André; the two other early prints make no such distinction. In questionable cases, however, we have adopted Mozart's usual practice of placing strokes on isolated notes and dots on notes in series. Breitkopf & Härtel and Sieber give all terminal notes in trills as , while the autograph fragment invariably (and André occasionally) uses . We have standardized this notation to . Both Breitkopf & Härtel and André frequently place slurs above repeated notes. We divide the slurs in such passages.

Additions by the editor are mainly identified by parentheses in the solo part. Signs obviously omitted by accident have been added without comment. These distinctions do not apply to the piano part, which has been newly prepared on the basis of the early prints.

The Reconstruction of the Basset Clarinet Part

The solo part for basset clarinet has been handed down in corrupt form in the sets of printed parts, and we had to resort to other evidence in making our reconstruction. The anonymous author of the above-mentioned review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* compared the Breitkopf & Härtel edition for clarinet with a now lost handwritten score for basset clarinet that was then at his disposal. He cites eleven examples of passages in which the basset-register pitches in the solo part of the printed edition have been eliminated in the interest of making performance possible on the traditional clarinet. His revealing explanations of these passages are followed by the terse comment that “a *very large* number of passages have been transposed and altered in this manner” (original emphasis). The credibility of his remarks is reinforced by the autograph fragment, even though two interesting discrepancies in register between the autograph and the prints (movt. 1, mm. 96–98 of cl and mm. 195–200 of vns) confirm the independence of the two versions.

The reconstruction of the basset register beyond the eleven passages in the *AMZ* review proves to be more difficult. Pamela Weston was the first to point to an arrangement by Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) that was published by Johann August Böhme in Hamburg and hands down the concerto in the form of a piano quintet. This arrangement was, however, only advertised twenty years after Mozart’s death, namely in the *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* of 19 June 1811, and thus can hardly be contemporary with, much less precede, the three above-mentioned prints.

Schwencke was the successor to C. P. E. Bach as town cantor in Hamburg. His arrangement of Mozart’s Clarinet Concerto for piano quintet is of relevance to our reconstruction in that the piano part reveals astonishing similarities in octave register to the examples published in the *AMZ*. A comparison reveals that his arrangement agrees with the review in

every respect except for bars 232 to 238 of the Rondo. This is surely not coincidental. Schwencke may have turned to the *AMZ* review when preparing his arrangement; he himself contributed articles to the *AMZ* from 1799, and may even have been the anonymous reviewer, in which case he would have had access to the handwritten score of the concerto with basset clarinet. (A manuscript of the concerto was said to have been found among Schwencke’s posthumous papers.) However, as there are no further facts to support this thesis, the source value of his arrangement can no longer be determined today. We have nevertheless drawn on Schwencke’s arrangement for our reconstruction of the basset register because it seems to us *musically* convincing. Octave transpositions adopted from his arrangement have not been specially indicated in our edition. Only those passages corroborated by the *AMZ* are marked with angle brackets [] to indicate that they are “authorized.”

Finally, I wish to express my deep gratitude to the libraries mentioned above and to those clarinetists who gave me valuable stimuli for my edition through our discussions and conversations.

Munich, autumn 2003
Henrik Wiese

Préface

Anton Stadler (1755–1812), que Mozart surnommait en plaisantant *Nätschibinitschibi* (lettre du 15 janvier 1787 à Jacquin), passait en son temps pour être, bien au-delà des frontières de Vienne, un remarquable clarinettiste et un virtuose du cor de basset. Nous ne savons pas exactement à quelle date remontent ses relations amicales avec Mozart. Ils se connaissaient vraisemblablement déjà en 1784, lorsque Stadler exécuta «une

grande musique pour instruments à vents» de Mozart (peut-être la «Gran Partita» K. 361) dans le cadre d’une académie à Vienne. Ils se produisirent pour la première fois ensemble au plus tard le 20 octobre 1785, au cours d’un concert de charité des Loges maçonniques de Vienne. En tant qu’éminent virtuose, Stadler influença également l’évolution de la facture de la clarinette. Il fit élargir l’étendue de la clarinette traditionnelle, en y ajoutant quatre demi-tons dans le grave. Il pouvait de ce fait jouer sur son instrument jusqu’au *Do* (noté une octave plus bas en clé de fa et sonnante *La₁*).

Mozart se laissa inspirer par le nouvel instrument de Stadler – qui ne prit que bien plus tard le nom de clarinette de basset – et utilisa dans plusieurs compositions les nouvelles possibilités qu’il offrait. L’air n° 24 de Ferrando «Ah ! lo veggio» tiré de *Così fan tutte* K. 588 – composé fin 1789/début 1790 – est la première œuvre de Mozart qu’il nous soit possible de dater, dans laquelle il eut recours à cet instrument. Le *Quintette* «Stadler» K. 581 et également les fragments des Quintettes pour clarinette et quatuor à cordes en si bémol majeur K. 516c (Anh. 91) et en La majeur K. 581a (Anh. 88) prouvent toutefois qu’il a pu faire usage de la clarinette de basset quelques mois plus tôt. Par la suite, il l’utilisa également comme instrument soliste : l’air n° 9 de Sesto «Parto, parto» extrait de *La clemenza di Tito* K. 621 comporte une partie soliste obligée pour cet instrument qui requiert une grande virtuosité. On raconte même que Stadler se rendit à Prague tout spécialement pour participer à la création de cet opéra.

Le Concerto pour clarinette en La majeur K. 622, la dernière composition purement instrumentale de Mozart, a aussi été écrit pour clarinette de basset, ainsi que nous l’apprenons en lisant une critique parue dans l’*Allgemeine Musikalische Zeitung* de mars 1802 (cf. le facsimilé reproduit en appendice 2 de cette édition). Son autographe est perdu. Mozart omit malheureusement de noter la date de composition dans le catalogue manuscrit qu’il tenait de toutes ses œu-

vres, mais le Concerto fut certainement terminé entre les 7/8 octobre («puis j'ai instrumenté presque tout le Rondó de Stadler») et le 15 novembre 1791, date à laquelle Mozart note la composition suivante dans son catalogue d'œuvres. Le type de papier d'un fragment autographe K. 584b (621b) qui nous est parvenu confirme toutefois que Mozart aurait pu commencer quelques années plus tôt – dès 1785 – à travailler à ce concerto. Le fragment comporte les mesures 1–199 du premier mouvement et est noté pour *cor* de basset en sol et orchestre. Outre quelques divergences, qui ne sont pas sans importance, cette version écartée par le compositeur se différencie de la version définitive par sa tonalité (Sol majeur) et son orchestration (sans bassons). Sur le manuscrit, qui se limite principalement à la partie mélodique et à la partie de basse, on constate que Mozart décida à partir de la mesure 180 de changer l'instrument soliste au bénéfice de la *clarinette* de basset en la et, par conséquent d'opter pour la tonalité La majeur (cf. la reproduction de la partie soliste du fragment en appendice 1).

Après la mort de Mozart, trois éditions des parties séparées parurent presque en même temps en 1801/1802, chez Breitkopf & Härtel (Leipzig), André (Offenbach) et Sieber (Paris). Il est aujourd'hui impossible de savoir dans quel ordre elles parurent. En raison de certains détails, il est possible de les classer en deux branches généalogiques de même poids: les éditions de Breitkopf & Härtel et de Sieber sont tellement similaires, jusqu'à la mise en page, que l'on peut affirmer que l'une d'entre elles (Sieber) a été copiée sur l'autre (Breitkopf & Härtel). En revanche l'édition d'André fait preuve par certains détails de la partition d'une véritable originalité par rapport aux deux autres publications (par exemple substitutions enharmoniques de notes isolées, et les articulations).

Curieusement, aucune des trois éditions ne propose la partie de soliste dans la distribution pour clarinette de basset – comme on aurait pu s'y attendre – mais dans un arrangement pour la cla-

rinette traditionnelle sans registre de basset, qui concorde dans toutes ces éditions. Par conséquent, aucune d'entre elles ne remonte donc directement à l'autographe perdu de Mozart, mais toutes trois reposent sans doute sur une même adaptation faite par un inconnu, qui était répandue sous la forme de copies manuscrites aux environs de 1800 (dans les pays de langue allemande). La cause des différences entre l'édition d'André et celles de Breitkopf & Härtel et Sieber ne doit donc pas seulement être imputée au manque d'exactitude de la gravure musicale, mais aussi aux copistes responsables des manuscrits ayant servi à cette gravure.

Au sujet de l'édition

Sources




– Édition des parties séparées, Leipzig, Breitkopf & Härtel, parue en 1801. Titre: «CONCERT | pour Clarinette | avec accompagnement | de | 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, | Viola et Basse | par | W. A. Mozart. | Prix 2 Rthlr. | Chez Breitkopf & Härtel | à Leipzig.» Cotage: «59». Exemplaire: Hochschule der Künste, Berlin, cote: RA 4764.

– Édition des parties séparées, Offenbach, André, parue en 1801/1802. Titre: «CONCERTO | pour la clarinette | avec accompagnement d'orchestre | composé par | W. A. Mozart. | Oeuvre 107. | ... | N° 1595. Prix fl 2 ¾ | Offenbach s/m chez Jean André.» Cotage: «1595» resp. «1613.1595.» Exemplaire: Österreichische Nationalbibliothek, Fonds Hoboken, cote: Mozart 542.

– Édition des parties séparées, Paris, Sieber, parue en 1801/1802. Titre: «CONCERTO | Pour Clarinette Principale | Deux Violons Alto et Basse | 2 Flutes 2 Bassons 2 Cors | Composés [sic] Par | W. A. Mozart | Opera [vacat] Prix. 7. 10. | A PARIS | Chéz SIEBER...» Cotage: «1552». Exemplaire: Zentralbibliothek Zurich, cote: AMG IX 118.

– Fragment autographe d'un mouvement du Concerto pour cor de basset en Sol et orchestre K. 584b (621b) en possession de la Fondation Rychenberg à Winterthur (Suisse). Édition en facsimilé dans la Neue Mozart-Ausgabe (NMA) V/14/4.

La principale source de notre publication est l'édition de Breitkopf & Härtel (1801), complétée par certaines articulations plausibles de l'édition André. Les divergences intéressantes entre les trois éditions sont commentées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de volume.

La différenciation que nous faisons dans cette nouvelle édition entre le point et le trait de staccato repose en premier lieu sur l'édition d'André, car les deux autres anciennes éditions n'en tiennent pas compte. Dans les cas douteux sur le plan musical, nous avons eu recours à la notation usuelle chez Mozart et mis un trait sur les notes isolées et des points sur les successions de notes. Breitkopf & Härtel et Sieber notent toutes les terminaisons de trilles , alors que le fragment autographe note toujours et André à l'occasion . Nous avons unifié en . Chez Breitkopf & Härtel et chez André, les liaisons enjambent souvent des notes répétées. Nous partageons les liaisons à ces endroits.

Les ajouts de l'éditeur sont toujours indiqués entre parenthèses dans la partie de soliste. Les oublis qui ne portent pas à discussion ont été implicitement restitués. La réduction pour piano nouvellement établie sur la base des anciennes éditions renonce à cette différenciation.

Au sujet de la reconstruction de la partie de clarinette de basset

Comme la partie de soliste pour clarinette de basset ne nous est parvenue que de façon faussée dans les éditions des parties séparées, nous devons avoir recours à d'autres renseignements pour procéder à la reconstruction. Le critique anonyme de l'article paru dans l'*AMZ* cité plus haut, compare l'édition de Breitkopf & Härtel pour clarinette avec une partition manuscrite pour clarinette de basset dont il dispose (aujourd'hui disparue), et cite à titre d'exemple onze passages, où les notes de basset de la partie soliste ont été éliminées dans l'édition imprimée, pour les rendre jouables sur une clarinette traditionnelle. Il ajoute à ses remarques révélatrices con-

cernant ces passages le bref commentaire suivant: «Et de très nombreux passages ont été transposés et modifiés de cette manière.» L'authenticité de ses propos est corroborée par le fragment autographe, même si deux divergences intéressantes entre l'autographe et les éditions gravées (1^{er} mouvement, mes. 96–98 clarinette, mes. 195–200 violons), concernant la position d'octave des notes, confirment que les deux versions sont indépendantes l'une de l'autre. La reconstruction du registre de basset dans des passages autres que les onze cités dans le commentaire s'avère plus difficile. Pamela Weston a été la première à faire référence à un arrangement de la plume de Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) du Concerto en un quintette avec piano, paru chez Johann August Böhme à Hambourg. L'annonce de cette édition ne parut toutefois que 20 ans après la mort de Mozart, le 19 juin 1811, dans l'*Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*; elle ne saurait donc avoir été publiée

du temps des trois éditions citées ci-dessus, et encore moins avant elles.

Schwencke était le successeur de C. P. E. Bach comme cantor de la Ville de Hambourg. Son arrangement du Concerto pour clarinette de Mozart en un quintette avec piano est très intéressant pour la reconstruction parce que la partie de piano présente des similitudes étonnantes avec les indications citées dans l'*AMZ*, du point de vue de la position d'octave des notes. La comparaison prouve que l'arrangement de Schwencke correspond à l'article de l'*AMZ*, à l'exception des mesures 232–238 du Rondo. Et ceci n'est certainement pas dû au hasard. Schwencke pourrait bien avoir eu recours à cet article de l'*AMZ*, qu'il connaissait, pour faire son arrangement. Comme il rédigeait depuis 1799 des comptes rendus pour cette revue, il pourrait même être que l'auteur anonyme de la critique soit Schwencke lui-même et qu'il avait donc ainsi accès à la partition manuscrite du Concerto avec clarinette de basset. (On rapporte même

qu'un manuscrit du Concerto se trouvait dans le fonds de Schwencke). Il manque toutefois les preuves pour étayer cette thèse, de sorte que la valeur de son arrangement en tant que source ne peut pas être déterminée de nos jours. Notre reconstruction du registre de basset repose toutefois sur l'arrangement de Schwencke, car il est convainquant sur le plan *musical*. Les positions d'octave des notes empruntées à l'arrangement de Schwencke ne sont pas mis en évidence dans notre édition. Seules celles qui sont citées dans l'*AMZ* sont indiquées entre [] pour faire ressortir leur caractère de «version autorisée».

Pour terminer, l'auteur adresse ses remerciements aux bibliothèques citées ci-dessus. Nous remercions aussi les clarinettes qui, au cours de discussions et de conversations, nous ont fourni de précieuses informations pour la mise au point de cette édition.

Munich, automne 2003
Henrik Wiese