

Vorwort

Das „Stadler-Quintett“

Über die Entstehungsgeschichte des Klarinettenquintetts in A-dur KV 581 ist nicht viel bekannt. Am 29. September 1789 trägt Mozart (1756–1791) es in sein eigenhändiges Werkverzeichnis als vollendet ein. Eine Aufführung mit dem Klarinettenisten Anton Stadler und dem Geiger Joseph Zistler ist im Rahmen einer Musikalischen Akademie im k.k. Nationaltheater in Wien für den 22. Dezember 1789 belegt. Möglicherweise handelte es sich hierbei um die Uraufführung. In einem Brief an seinen Gönner Johann Michael Puchberg (8. April 1790) nennt Mozart dieses Werk auch *des Stadlers Quintett*. Die Bezeichnung *Stadler-Quintett* für das vorliegende Klarinettenquintett scheint also auf Mozart selbst zurückzuführen zu sein.

Mozart und Anton Stadler (1755–1812) verband nicht nur die Musik, sondern auch ihre Zugehörigkeit zu den Freimaurern in Wien. Stadler gehörte zu den herausragenden Klarinettenisten der Stadt. Sein Name wird aber auch mit der Erfindung der Bassettklarinetten in Verbindung gebracht. Wie wir aus einem Programmzettel erfahren, trat Stadler am 20. Februar 1788 im k.k. Nationaltheater in Wien erstmals mit einem solchen Instrument auf. Dieses Instrument, das damals noch „Baß=Klarinet“ oder „Inventionsklarinetten“ genannt wurde, kam aus der Werkstatt des „k.k. Hof=Instrumentenmachers“ Theodor Loz und „hat zwey neie Töne mehr, als die gewöhnliche Klarinet“. Vermutlich handelt es sich dabei um die Töne (notiert *D* und *C* oder *Dis* und *D*). Vier Jahre später schreibt Ernst Ludwig Gerber in seinem *Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler* (1790–1792), Anton Stadler spiele seit 1790 auf einem um die vier Halbtöne *Dis*, *D*, *Cis* und *C* nach unten erweiterten Instrument.

Es steht also außer Frage, dass die Bassettklarinetten bereits erfunden war, als Mozart 1789 sein Klarinettenquin-

tett für Stadler komponierte. Das Bassettregister nutzt Mozart beispielsweise in der Arie des *Fernando* (Nr. 24, Bassettton *D* in T. 78/79) der im Januar 1790 uraufgeführten Oper *Così fan tutte*. Außerdem weisen undatierte, aber wohl in zeitlicher Nähe zum *Stadler-Quintett* stehende Klarinettenquintettfragmente in B-dur KV Anh. 91 (516c) und in A-dur KV Anh. 88 (581a) die Bassettöne *D* und *Es* auf. Im Gegensatz zum Klarinettenkonzert (Bassettöne *Dis*, *D*, *Cis* und *C*) und der Arie des *Sesto* aus *La clemenza di Tito* (Bassettöne *D* und *C*), wo Mozart das Bassettregister sehr prominent einsetzt, sind diese ersten Versuche allerdings zurückhaltender.

In Ermangelung des Autographs sind wir bei der Herausgabe von Mozarts *Stadler-Quintett* auf Sekundärquellen angewiesen. Auch wenn diese Quellen den Notentext zweifelsfrei für traditionelle Klarinetten (ohne Bassettregister) überliefern, drängt sich der Verdacht auf, das *Stadler-Quintett* sei ebenso wie das Klarinettenkonzert ursprünglich für die Bassettklarinetten konzipiert. Diese Hypothese stützt sich allein auf den historischen Kontext und auf vereinzelte musikalische Hinweise im Notentext. Dabei springt allen voran T. 8/43 im Trio II ins Auge, bei dem sicherlich eine Angleichung an T. 45/47 plausibler erscheint als die Triole. In einer anonymen Bearbeitung dieses Quintetts für Klavierquartett, die am 18. August 1802 in der *Wiener Zeitung* annonciert und wohl noch im selben Jahr bei Artaria veröffentlicht wurde, findet sich tatsächlich der hier zu erwartende Auftakt klingend *H-d* (nach A transponiert und der Tradition folgend im Bassschlüssel notiert *D-F*). Außerdem setzt die Bearbeitung im 1. Satz, T. 40, die Tonleiter abwärts fallend bis zum klingenden *A* fort. Worauf sich die Bearbeitung stützt, ist unklar. (Dieselbe Bearbeitung erschien übrigens Ende 1802 auch bei André, wurde allerdings erst am 26. Januar 1803 im *Reichs-Anzeiger* annonciert.)

Auf das Wagnis einer kompletten Rekonstruktion der Bassettklarinettenstimme wurde in dieser Ausgabe verzichtet. Sieht man einmal vom 1. Satz,

T. 187, ab, so käme man aber bei der Rekonstruktion interessanterweise mit den Bassettönen *D* und *C* aus. Dem Interpretieren sei anheim gestellt, nach Mozarts Vorbild zurückhaltend und sparsam Oktavversetzungen ins Bassettregister selbst vorzunehmen. Aber auch umgekehrt könnte man bei Aufführungen mit traditioneller Klarinetten nach neuen Lösungen für die oben erwähnte Stelle im Trio II suchen. Denkbar wäre beispielsweise, die Triole durch die Einführung eines Vorhaltes zu umgehen:



Erstdruck – Frühdruck

Das Autograph, das sich möglicherweise 1802 noch im Besitze Puchbergs befand, ist heute leider verschollen. Zwei postume Notenstiche vom Anfang des 19. Jahrhunderts bilden deshalb das Quellenfundament unserer Ausgabe. Es handelt sich dabei um einen bei Artaria in Wien erschienenen Druck, der am 24. Juli 1802 in der *Wiener Zeitung* annonciert wurde, und um einen bei André in Offenbach erschienenen Druck, der genau sieben Wochen später – nämlich am 11. September 1802 im *Frankfurter Staatsristretto* – angezeigt wurde. Gesetzt den Fall, dass beide Drucke tatsächlich in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu ihrer Anzeige erschienen sind, ist der Druck aus dem Verlagshaus Artaria also als Erstdruck zu bezeichnen. Dieser Datierung steht allerdings entgegen, dass im Verlagskatalog André 1801 die Ausgabe des *Stadler-Quintetts* bereits enthalten ist. Die Chronologie dieser Drucke kann folglich nicht endgültig geklärt werden.

Daher sind für die Quellenbewertung auch stilistische Aspekte entscheidend. In beiden Drucken fällt die Verwendung von \llcorner (z. B. Viola, 1. Satz, T. 93) bzw. \lrcorner (z. B. Klarinetten, 1. Satz, T. 143) auf. Diese Gabeln sind im Druck von André noch häufiger anzutreffen als bei Artaria. Auch wenn Dynamikgabeln in Mozarts Handschriften gelegentlich vorkommen – z. B. in der *Gran Partita* KV 361 (370a) –, so ist

das gehäufte Auftreten, wie etwa in den dieser Ausgabe zugrunde liegenden Drucken, ungewöhnlich. Außerdem enthalten beide Drucke das eigentümliche *rf* im Trio II (Violine 1, T. 45, 47), das an diesen Stellen nicht durch die übrigen Stimmen bestätigt wird (siehe die *Bemerkungen* am Ende des Bandes) und bei Mozart ohnehin so gut wie gar nicht vorkommt (siehe *rinf.* in Arie des Belmonte Nr. 4 in der *Entführung aus dem Serail*). Der Schweller, wie er im 1. Satz, T. 167, zu finden ist, lässt sich hingegen häufig genug bei Mozart nachweisen, z. B. in der *Maurerischen Trauermusik* KV 477 (479a). Insgesamt ist der Notentext bei André im Vergleich zu Artaria noch um einige Artikulationsbezeichnungen (z. B. Violinen, 1. Satz, T. 18) und *fp* (z. B. Streicher, 1. Satz, T. 36, 38, und 4. Satz, T. 83) bereichert. Interessanterweise finden sich in beiden Drucken dieselben offensichtlichen Druckfehler (z. B. Viola, 2. Satz, T. 15, 65) und eigentümlichen Balkungen (Viola, 2. Satz, T. 8). Beide Drucke stehen sich also quellenhistorisch sehr nahe. Möglicherweise diente ein mit handschriftlichen Vortragsbezeichnungen versehener Stimmensatz der Artaria-Ausgabe als Stichvorlage für den André-Druck. Dementsprechend wurde bei unserer Neuausgabe der sparsamer bezeichnete, mutmaßliche Erstdruck von Artaria als Hauptquelle herangezogen. Markante Unterschiede beider Ausgaben sind in den *Bemerkungen* verzeichnet.

Vorzeichensetzung

Neben den dynamischen Vortragsbezeichnungen gehört die Vorzeichensetzung zu den Kernproblemen bei der Herausgabe des *Stadler-Quintetts*. Die größten Probleme bereitet dabei ein Motiv im 1. Satz: In T. 28 ist im Violoncello die 4. Note ausdrücklich durch ein \sharp hochalteriert. Es entsteht zwischen der 3. und 4. Note ein großer Sekundschritt. In T. 31 in Violine 1 wird dieser große Sekundschritt wiederum durch ein \flat verhindert. Fraglich sind nun diejenigen Stellen, bei denen ein Vorzeichen vor der 3. Note noch Gültigkeit für die

8. Note hat. In T. 32 (Violine 1) muss man wohl davon ausgehen, dass das Vorzeichen vergessen wurde. Es wurde in unserer Ausgabe in Klammern ergänzt. Unklar bleiben die Stellen T. 29, T. 135 (Violoncello) und T. 137 (Violine 1), auf die durch Fußnoten im Notentext aufmerksam gemacht wird.

Tempobezeichnung

Ein weiteres Problem stellt die Tempobezeichnung des ersten Satzes dar. Bei Artaria steht zu den vier oberen Stimmen *Allegretto* ♩ und zum Violoncello lediglich ♩ . André setzt jedoch *Allegro* ♩ zu den vier oberen Stimmen und zum Violoncello *Allegro* ♩ . Wenn man an der These festhalten möchte, dass André einen mit handschriftlichen Vortragsbezeichnungen versehenen Artaria-Druck als Stichvorlage genutzt hat, so ist dieser Unterschied in der Tempobezeichnung zunächst verwunderlich. Er lässt sich jedoch leicht erklären. Der Verlag André war nämlich schon seit 1800 im Besitz von Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis, und dort ist das Incipit des 1. Satzes von Mozart tatsächlich mit *Allegro* ♩ bezeichnet. Vermutlich hat André diesen Unterschied bemerkt und die Tempobezeichnung in seiner Ausgabe danach korrigiert. Die fehlerhafte Bezeichnung der Violoncello-Stimme mag damit in Zusammenhang stehen. (Die bei André erschienene anonyme Bearbeitung setzt ebenfalls *Allegro* ♩ .)

Andrés Korrektur lässt sich durchaus rechtfertigen. Da es aber einige ähnliche Diskrepanzen zwischen Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis und seinen autographen Partituren gibt (z. B. im *Glasharmonika-Quintett* KV 617), haben wir es bei dem ebenso denkbaren *Allegretto* ♩ belassen. Die auffällige Kombination von zwei mit *Allegretto* bezeichneten Ecksätzen findet sich übrigens auch im ebenfalls 1789 entstandenen Streichquartett KV 575.

Allegro zu einem Klarinettenquintett in B-dur KV Anh. 91 (516c)

Der vorliegenden Ausgabe ist noch das Fragment eines Allegros in B-dur für ein Klarinettenquintett beigelegt. Das in

Paris befindliche Autograph dieses Satzes besteht aus einem Doppelblatt, das aufgrund der Papiersorte, die Mozart erst ab (September) 1789 benutzte, in zeitliche Nähe zum *Stadler-Quintett* steht. Die vollinstrumentierte Partitur bricht am Ende des Doppelblattes ab. Es ist unwahrscheinlich, dass Mozart seine Niederschrift an dieser Stelle und auf diese Weise beendete. Georg Nikolaus von Nissen notierte auf dem Autograph, dass es einst „vollendet gewesen zu sein scheint.“ Die Partitur könnte aber auch im Folgenden nur skizziert gewesen sein. Die weiteren, losen Blätter dieser Komposition wären dann – wie das letzte Blatt der Serenade KV 388 – verloren gegangen. Der Klarinettenpart dieses Fragments ist für die Bassettklarinetten geschrieben. Um zumindest die Exposition dieses Satzes spielbar zu machen (z. B. als Zugabe), wurden diejenigen Passagen, die das Bassettregister nutzen, in der Spielstimme für gewöhnliche Klarinette in B vom Herausgeber eingerichtet.

Zur Edition

Die sparsamen Ergänzungen des Herausgebers wurden durch Klammerung gekennzeichnet. Zweifellos fehlende Vorzeichen wurden stillschweigend ergänzt, um den Notentext nicht mit unwichtigen Informationen zu belasten. Ebenso wurde die vielfach nachlässige Bogensetzung (besonders in Trio II des Klarinettenquintetts) an manchen Stellen kommentarlos korrigiert. Die Unterscheidung zwischen Staccato-Punkt und Staccato-Strich stammt aus dem Erstdruck bzw. bei KV Anh. 91 (516c) aus dem Autograph. Die Balkung wurde ebenfalls aus der Quelle übernommen, jedoch im Larghetto von KV 581 in den Begleitstimmen hin und wieder vereinheitlicht. Die Halsung erfolgt zumeist nach Quelle.

Über alles Weitere informieren die *Bemerkungen*. Den dort aufgeführten Bibliotheken sei für die Bereitstellung der Quellen ganz herzlich gedankt.

München, Herbst 2004
Henrik Wiese

Preface

The “Stadler Quintet”

Little is known about the genesis of the A-major Clarinet Quintet, K. 581. Mozart (1756–1791) noted the work’s completion in his autograph thematic catalogue on September 29, 1789. A performance with the clarinetist Anton Stadler and the violinist Joseph Zistler – perhaps the première – is known to have taken place at the Royal-Imperial National Theatre in Vienna on December 22, 1789. Mozart also referred to the piece as “Stadler’s Quintet” in a letter of April 8, 1790, to his benefactor, Johann Michael Puchberg. From this we can infer that the term “Stadler Quintet” for K. 581 evidently came from Mozart himself.

Mozart and Anton Stadler (1755–1812) were linked not only by music but by their both being freemasons in Vienna. Stadler was one of the city’s outstanding clarinetists. His name is also associated with the invention of the basset clarinet. A programme leaflet informs us that he made his first appearance with such an instrument on February 20, 1788, at the Royal-Imperial National Theatre in Vienna. This instrument, still known at that time as a “bass clarinet” or “*Inventions-klarinet*”, was produced in the workshop of Theodor Loz, “instrument builder to the royal-imperial court”, and possessed “two new pitches beyond those on the standard clarinet”. These pitches were presumably (written) *D* and *C*, or *D* \sharp and *D*. Four years later Ernst Ludwig Gerber, in his *Historisch-biographische Lexicon der Tonkünstler* (1790–92), claimed that Stadler had been playing an instrument with a lower extension of four semitones – *D* \sharp , *D*, *C* \sharp , and *C* – since 1790.

It is thus absolutely clear that the basset clarinet had already been invented by the time Mozart came to write his Clarinet Quintet for Stadler in 1789. He used the basset register in Fernando’s aria No. 24 in *Così fan tutte*, premièred in January 1790 (see the

basset pitch *D* in mm. 78–79). Similarly, the basset pitches *D* and *E* \flat appear in two fragmentary clarinet quintets in B-flat major (K. Anh. 91/516c) and A major (K. Anh. 88/581a) which, though undated, arose at roughly the same time as the Stadler Quintet. These initial efforts are, however, more restrained than in two other works, in which Mozart prominently flaunts the basset register: the Clarinet Concerto, which calls for basset pitches *D* \sharp , *D*, *C* \sharp , and *C*, and Sesto’s aria from *La clemenza di Tito*, which has basset pitches *D* and *C*.

In the absence of the autograph score, we were obliged to turn to secondary sources for our edition of the Stadler Quintet. These sources unquestionably hand down a musical text for the traditional clarinet, i.e. without basset register. However, the suspicion arises that the Stadler Quintet, like the Clarinet Concerto, was originally conceived for basset clarinet. This hypothesis is based solely on the historical context and on sporadic clues in the music itself. The most striking instance of the latter occurs in mm. 8 and 43 of Trio II, which should surely be changed to agree with mm. 45 and 47 in lieu of the less plausible triplet. An anonymous arrangement of this piece for piano quartet, advertised in the *Wiener Zeitung* on August 18, 1802, and probably published by Artaria in that same year, actually contains the anticipated upbeat *B–d* (concert pitch), transposed to an A instrument and written *D–F* in the bass clef, as required by tradition. Moreover, the same arrangement also allows the scale in m. 40 of movement 1 to continue downwards to *A* (concert pitch). The original on which this arrangement was based is uncertain. (Incidentally the same arrangement, though not advertised in the *Reichs-Anzeiger* until January 26, 1803, was also published by André towards the end of 1802.)

In our edition, we refrain from venturing to undertake a complete reconstruction of the basset clarinet part. It is interesting to note, however, that apart from m. 187 of movement 1, the reconstruction could make do with basset pitches *D* and *C*. Players are therefore

invited, following Mozart’s example, to make occasional judicious transpositions to the basset register at their own discretion. Conversely, players using a standard clarinet may want to find new solutions to the above-mentioned passage in Trio II. One possibility is to avoid the triplet by introducing a suspension:



First Edition – Early Print

The autograph score may have been in Puchberg’s possession as late as 1802. Since then it has unfortunately vanished. In consequence, our edition has been based on two posthumous engraved editions dating from the early nineteenth century. The first was published in Vienna by Artaria, who advertised it in the *Wiener Zeitung* on July 24, 1802. The other was issued in Offenbach by André, who advertised it in the *Frankfurter Staatsristretto* exactly seven weeks later, on September 11, 1802. Assuming that both appeared at times close to their respective advertisements, the Artaria print may be regarded as the first edition. However, it should be mentioned that André’s print is already listed in his publisher’s catalogue of 1801. Thus, the chronological order of these two prints is not airtight.

In consequence, any evaluation of the sources must also draw on stylistic considerations. Both prints make conspicuous use of \llcorner (see m. 93 of the viola part in movt. 1) or \lrcorner (see m. 143 of the clarinet part in movt. 1). These hairpins are found more frequently in André than in Artaria. Although dynamic hairpins occasionally occur in Mozart’s manuscripts (e.g. in the *Gran Partita*, K. 361/370a), their preponderance in the prints that form the basis of our edition is quite unusual. Moreover, both prints contain the peculiar *rf* in the first violin part of Trio II (see mm. 45 and 47), but not in the other parts (see *Comments* at the end of this volume). This sign is virtually unknown in Mozart’s music (note the *rinf.* in Belmonte’s

aria no. 4 of *The Abduction from the Seraglio*). Hairpins of the sort found in m. 167 of movement 1, on the other hand, are found often enough in Mozart, one example being the *Masonic Funeral Music*, K. 477/479a. All in all, compared to Artaria, the André text has several additional articulation marks (e. g. m. 18 of the violins in movt. 1) and *fp* signs (e. g. mm. 36, 38 of movt. 1 and m. 83 of movt. 4, all in the strings). It is interesting to note that both prints contain the same obvious printing errors (e. g. mm. 15 and 65 in the viola part of movt. 2) and idiosyncratic beaming (m. 8 of the viola part in movt. 2). In other words, the two prints are closely interrelated. It is conceivable that a marked set of instrumental parts from the Artaria print served as an engraver's copy for André. Accordingly, we have chosen as our principal source the presumptive first edition by Artaria, with its more sparing use of expression marks. Discrepancies between these two prints are listed in the *Comments*.

Placement of Accidentals

Another central problem for any new edition of the *Stadler Quintet*, besides the use of dynamics, is the placement of accidentals. The greatest difficulties occur in a motif in movement 1, where the fourth note of the cello part in m. 28 part is expressly raised with a sharp sign, so that notes 3 and 4 stand a major second apart. This major second is reversed in m. 31 of the first violin by a natural sign. The questionable passages are those in which an accidental on note 3 still applies to note 8. In m. 32 of the first violin, it is probably safe to assume that the accidental was inadvertently omitted. We have therefore added it to our edition in parentheses. The passages in mm. 29 and 135 (cello) and m. 137 (violin 1) remain ambiguous and are mentioned in footnotes to the main body of the music.

Tempo Marks

Another problem involves the tempo mark of the first movement. Artaria has *Allegretto* ♩ in the four upper parts but

only ♩ in the cello, whereas André has *Allegro* ♩ in the four upper parts and *Allegro* ♩ in the cello. If we work on the supposition that André was engraved from a marked copy of Artaria, the conflicting tempo marks seem puzzling at first. There is, however, a simple explanation. From 1800 on André owned Mozart's autograph thematic catalogue, in which the incipit to movement 1 is indeed marked *Allegro* ♩ in Mozart's hand. André presumably noticed this discrepancy and corrected the tempo mark in his edition accordingly. This may also account for the faulty tempo mark in the cello part. (The anonymous arrangement published by André likewise has *Allegro* ♩ .)

André's alteration is perfectly justified. However, since similar discrepancies between Mozart's catalogue and his autograph scores occur in other works (e. g. the *Harmonica Quintet*, K. 617), we have retained the *Allegretto* ♩ , which is equally conceivable. Incidentally, the striking combination of two outer movements marked *Allegretto* also occurs in another work of 1789, the String Quartet, K. 575.

Allegro for a Clarinet Quintet in B♭ major, K. Anh. 91/516c

Our edition also includes a fragment of an *Allegro* in B♭ major for clarinet quintet. The autograph score of this movement, located in Paris, consists of a bifolium that can be placed close in time to the Stadler Quintet by virtue of its paper type, which Mozart only began to use in (September) 1789. The fully scored manuscript breaks off at the end of the bifolium. It is unlikely that Mozart ended his draft at this point or in this manner. Georg Nikolaus von Nissen noted on the autograph that it "seems at one time to have been finished". However, the continuation of the score may only have been sketched and the subsequent loose leaves lost in the same manner as the final leaf of the Serenade, K. 388. The clarinet part of this fragment is written for the basset instrument. To make at least the exposition of this movement playable (e. g. as an encore), we have arranged those passages of the clarinet

part that make use of the basset register for the standard B♭ instrument.

Notes on the Edition

A few marks have been added by the editor, enclosed in parentheses. Accidentals obviously missing in the sources have been added without special indication to avoid cluttering the text with unimportant information. Similarly, the frequently negligent placement of slurs (especially in Trio II of the Clarinet Quintet) has been corrected in many passages without comment. The distinction between dots and strokes to indicate staccato is taken from the first edition or, in the case of K. Anh. 91/516c, from the autograph score. The beaming likewise stems from the source, albeit occasionally standardized in the accompaniment parts of the *Larghetto* of K. 581. The stemming generally follows the source.

All other information can be found in the *Comments*. The editor wishes to express his gratitude to the libraries listed there for kindly placing source material at his disposal.

Munich, autumn 2004

Henrik Wiese

Préface

Le Quintette avec clarinette «Stadler»

On ne sait pas grand-chose sur la genèse du Quintette avec clarinette en La majeur K. 581. Mozart (1756–1791) l'inscrit comme étant achevé en date du 29 septembre 1789 dans le catalogue autographe de ses œuvres. Un concert est documenté : celui du 22 décembre 1789, donné à Vienne dans le cadre de la *Musikalische Akademie* du *Nationaltheater* de la Cour impériale, avec le clarinettiste Anton Stadler et le violoniste Joseph Zistler. Il se peut que ce concert ait été en même temps la création de l'œuvre. Dans une lettre à son bienfaiteur Johann Michael Puchberg (8 avril 1790), Mozart nomme aussi cette œuvre «des Stadlers Quintett»; il semble bien par conséquent que cette appellation de *Quintette «Stadler»*, par laquelle on désigne fréquemment le présent quintette pour clarinette en La majeur, soit due à Mozart même.

Mozart et Anton Stadler (1755–1812) n'étaient pas seulement liés par la musique mais aussi par leur appartenance aux loges maçonniques de Vienne. Stadler comptait parmi les premiers clarinettes de la ville. On associe également son nom à l'invention de la clarinette de basset. Comme nous l'apprend un programme, Stadler a joué pour la première fois sur un tel instrument le 20 février 1788, au *Nationaltheater* de la Cour impériale, à Vienne. L'instrument en question, qui s'appelait encore à l'époque «Bass=Klarinet» ou encore «Inventionsklarinet», sortait de l'atelier de Theodor Loz, «k.k. Hof=Instrumentenmacher» (fabricant d'instruments de la Cour impériale), et il a «zwey neue Töne mehr, als die gewöhnliche Klarinet» (deux nouvelles notes de plus que la clarinette traditionnelle). Il s'agit là vraisemblablement des notes *Ré* et *Do* ou *Ré♯* et *Ré*. Quatre ans plus tard, Ernst Ludwig Gerber écrit dans son *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (dictionnaire historique et biographique des musiciens; 1790–92) qu'Anton Stadler joue depuis 1790 sur

un instrument d'une tessiture élargie de quatre demi-tons supplémentaires dans le registre inférieur, soit *Ré♯*, *Ré*, *Do♯* et *Do*.

Il ne fait donc aucun doute que la clarinette de basset est déjà inventé quand Mozart compose en 1789, pour Stadler, son quintette avec clarinette. Le compositeur utilise par exemple le registre de la clarinette de basset dans l'air de Ferrando (n° 24, note *Ré* de la clarinette de basset à M. 78/79) de l'opéra *Così fan tutte*, créé en janvier 1790. En outre, deux fragments de quintettes pour clarinette, non datés mais proches dans le temps du Quintette avec clarinette «Stadler», l'un en *Sib* majeur K. annexe 91 (516c), l'autre en La majeur K. annexe 88 (581a), comportent les notes de la clarinette de basset *Ré* et *Mib*. Mais contrairement au Concerto pour clarinette (notes de la clarinette de basset: *Ré♯*, *Ré*, *Do♯* et *Do*) et à l'air de Sextus dans *La Clémence de Titus* (notes de la clarinette de basset: *Ré* et *Do*), où Mozart utilise de façon très marquée le registre de la clarinette de basset, ces premiers essais sont plus discrets.

À défaut d'autographe, l'éditeur du *Quintette avec clarinette «Stadler»* est contraint de faire appel à des sources secondaires. Bien que ces sources fournissent sans une doute un texte noté pour la clarinette traditionnelle (sans recours au registre de la clarinette de basset), il apparaît plus que probable que le *Quintette avec clarinette «Stadler»* a été écrit à l'origine, tout comme le *Concerto pour clarinette*, pour la clarinette de basset. Cette hypothèse se fonde uniquement sur le contexte historique ainsi que sur un certain nombre d'indications musicales isolées. C'est ainsi que, dans le trio II, M. 8/43 retient d'emblée l'attention: un alignement sur M. 45/47 semble dans ce cas plus plausible que ce triolet. Dans un arrangement anonyme de ce quintette pour quatuor avec piano, annoncé le 18 août 1802 dans la *Wiener Zeitung* et publié probablement la même année chez Artaria, on trouve effectivement le temps levé attendu, sous la forme *Si-ré* (transposé en La et noté, conformément à la tradition, en clé de fa sous la forme *Ré-Fa*). De plus,

l'arrangement se poursuit au 1^{er} mouvement, M. 40, selon une gamme descendante aboutissant au *La*. Il est impossible de dire sur quoi se fonde l'arrangement. (Ce même arrangement est d'ailleurs également paru chez André, fin 1802, mais n'a été annoncé que le 26 janvier 1803 au *Reichs-Anzeiger*.)

Nous avons renoncé dans la présente édition à la reconstitution complète de la partie de la clarinette de basset. Abstraction faite du 1^{er} mouvement, M. 137, il est intéressant cependant de constater qu'une telle reconstitution nécessiterait les seules notes *Ré* et *Do* de la clarinette de basset. On recommandera à l'interprète de se montrer, à l'exemple de Mozart, assez prudent et de n'effectuer lui-même qu'avec ménagement les changements d'octave dans le registre de la clarinette de basset. Mais à l'inverse, on pourrait, en cas d'utilisation de la clarinette traditionnelle, chercher de nouvelles solutions pour le passage du trio II cité précédemment. Il serait par exemple possible d'éviter le triolet par l'introduction d'une note additionnelle:



Première édition – édition précocée

L'autographe, éventuellement encore en possession de Puchberg en 1802, est malheureusement perdu aujourd'hui. Ce sont par conséquent deux gravures posthumes du début du XIX^e siècle qui constituent en matière de sources la base de la présente édition. Il s'agit d'une part d'une édition parue chez Artaria, à Vienne, et annoncée le 24 juillet 1802 dans la *Wiener Zeitung*, d'autre part d'une édition parue chez André, à Offenbach, annoncée exactement sept semaines plus tard, à savoir le 11 septembre 1802, dans la *Frankfurter Staatsristretto*. Si jamais les deux éditions en question sont effectivement parues dans un laps de temps rapproché de leur annonce, on peut alors considérer l'édition Artaria comme la première édition. Un fait s'oppose cependant à une telle datation: dans le catalogue

d'André en effet, l'édition du *Stadler-Quintett* est déjà répertoriée sur l'année 1801. La chronologie de ces éditions ne peut donc guère être établie de façon définitive.

Il faut par conséquent tenir également compte des aspects stylistiques dans l'appréciation des sources. On remarque l'utilisation dans les deux éditions de \llcorner (p. ex. alto, 1^{er} mouvement, M. 93) et de \lrcorner (p. ex. clarinette, 1^{er} mouvement, M. 143). Ces indications sont plus fréquentes dans l'édition André que chez Artaria. Même si on rencontre parfois dans les manuscrits de Mozart ces indications dynamiques – p. ex. dans la sérénade *Gran Partita* K. 361 (370a) –, leur répétition, telle qu'on la trouve dans les éditions servant de base à la présente édition, est pour le moins inhabituelle. De plus, les deux éditions comportent dans le trio II (1^{er} violon, M. 45, 47) un *rf* singulier, non confirmé à ces endroits par les autres parties (voir *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume) et que Mozart, de toute façon, n'emploie pratiquement pas (cf. *rinf.* dans l'air de Belmonte n° 4 de *l'Enlèvement au sérail*). Par contre, $\llcorner \lrcorner$ tel qu'on le trouve au 1^{er} mouvement, M. 167 est fréquent chez Mozart, par exemple dans la *Maurerische Trauermusik* (*Musique funèbre maçonnique*) K. 477 (479a). En tout, le texte d'André est, par rapport à celui d'Artaria, enrichi de quelques indications d'articulation (p. ex. violons, 1^{er} mouvement, M. 18) et de *fp* (p. ex. cordes, 1^{er} mouvement, M. 36, 38, et 4^e mouvement, M. 83). Il est intéressant de constater que les deux éditions présentent les mêmes fautes d'impression manifestes (p. ex. alto, 2^e mouvement, M. 15, 65) et les mêmes tracés singuliers de barres de notes (alto, 2^e mouvement, M. 8). Sur le plan historique, les deux sources sont par conséquent très proches l'une de l'autre. Éventuellement, c'est un jeu de parties pourvues d'indications d'exécution manuscrites de l'édition Artaria qui a servi de modèle à l'édition publiée par André. En conséquence, nous avons retenu comme source principale pour notre nouvelle édition la première édition supposée, comportant

un nombre limité d'indications d'exécution, de la maison Artaria. Les divergences marquantes des deux éditions sont mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

Accidents

La notation des accidents représente, à côté des indications d'exécution, l'un des problèmes majeurs en ce qui concerne l'édition du *Quintette avec clarinette* «Stadler». Un motif du 1^{er} mouvement pose en l'occurrence le problème le plus ardu : à M. 28, au violoncelle, la 4^e note comporte expressément un \sharp qui la hausse d'un demi-ton. On a ainsi entre les 3^e et 4^e notes un intervalle de seconde majeure. À M. 31, au 1^{er} violon, cette seconde majeure est par contre empêchée par un \flat . Sont aussi problématiques par ailleurs les endroits où un accident noté devant la 3^e note reste encore valable pour la 8^e note. En ce qui concerne M. 32 (1^{er} violon), on peut légitimement supposer que l'altération a été oubliée et notre édition la note en conséquence entre parenthèses. M. 29 et M. 135 (violoncelle) ainsi que M. 137 (1^{er} violon), signalées dans le texte par des notes en bas de page, restent problématiques.

Tempo

L'indication de tempo du 1^{er} mouvement pose un autre problème. Artaria note *Allegretto* ♩ pour les quatre voix supérieures mais seulement ♩ pour le violoncelle. L'édition André indique cependant *Allegro* ♩ pour les quatre voix supérieures et *Allegro* ♩ pour le violoncelle. Si l'on s'en tient à la thèse selon laquelle André a utilisé comme modèle de gravure une édition Artaria pourvue d'indications d'exécution manuscrites, cette divergence concernant les indications de tempo paraît étonnante. En fait, l'explication est on ne peut plus simple. Depuis 1800 en effet, les Éditions André étaient en possession du catalogue autographe de Mozart, où l'incipit du 1^{er} mouvement est effectivement noté *Allegro* ♩ par le compositeur. André a probablement remarqué cette divergence et corrigé en conséquence

l'indication de tempo de son édition.

L'indication de tempo erronée de la partie de violoncelle est sans doute en relation avec cette circonstance particulière. (L'arrangement anonyme paru chez André indique également *Allegro* ♩ .)

La correction effectuée par André est parfaitement justifiée. Étant donné cependant qu'il existe par ailleurs des divergences identiques entre le catalogue autographe des œuvres de Mozart et ses partitions autographes (p. ex. dans le *Quintette pour harmonica de verre* K. 617), nous avons finalement laissé l'*Allegretto* ♩ , en soi parfaitement concevable. La combinaison surprenante d'un premier et d'un dernier mouvements ayant chacun *Allegretto* comme tempo se retrouve d'ailleurs dans le *Quatuor à cordes* K. 575, datant lui aussi de 1789.

Allegro d'un Quintette pour clarinette en Sib majeur K. annexe 91 (516c)

La présente édition comporte en sus le fragment d'un *Allegro* en *Sib* majeur d'un *Quintette pour clarinette*. L'autographe de ce mouvement, qui se trouve à Paris, se compose d'une feuille double qui, étant donné la sorte de papier utilisée par Mozart à partir de (septembre) 1789 seulement, est proche dans le temps du *Quintette avec clarinette* «Stadler». La partition, qui comporte toutes les voix instrumentales, s'interrompt brusquement à la fin de la seconde feuille. Il n'est guère probable que Mozart ait arrêté de cette façon et à cet endroit sa notation par écrit. Georg Nikolaus von Nissen a mentionné sur l'autographe qu'il «semble avoir été achevé» auparavant. Mais il se peut aussi que la partition ait été quant à la suite seulement esquissée. En pareil cas, cela signifie que d'autres feuilles, détachées, de cette composition se seraient – comme la dernière feuille de la *Sérénade* K. 388 – trouvées perdues. La partie de clarinette de ce fragment est écrite pour la clarinette de basset. De façon à permettre au moins l'exécution de l'exposition de ce fragment (p. ex. comme bis), l'éditeur a arrangé pour la clarinette en *Sib* les passages utilisant le registre de la clarinette de basset.

Indications relatives à l'édition

Les rajouts, limités en nombre, de l'éditeur sont placés entre parenthèses. Les altérations faisant manifestement défaut ont été rajoutées sans commentaire de façon à ne pas surcharger le texte d'informations secondaires. De même, les liaisons, dont le tracé s'avère par trop souvent négligent (en particulier dans le trio II du Quintette avec clarinette),

sont rectifiées à certains endroits sans commentaire. La distinction entre le point de staccato et le trait de staccato provient de la première édition et, pour K. annexe 91 (516c), de l'autographe. Le tracé des barres de notes est également issu de la source, mais par endroits uniformisé dans le *Larghetto* de K. 581 en ce qui concerne les parties d'accompagnement. Les queues des

notes sont le plus souvent conformes à la source.

On se reportera aux *Bemerkungen* ou *Comments* pour de plus amples informations. Nous adressons nos vifs remerciements aux bibliothèques citées pour la mise à disposition des sources.

Munich, automne 2004

Henrik Wiese