

# W. A. MOZART

## Quintett in Es

für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott

## Quintet in E-flat major

for Piano, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon

KV 452

Herausgegeben von / Edited by  
Hellmut Federhofer

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4730

# VORWORT

Im Schaffen Mozarts nimmt das in Wien für die Konzerte in der Fastenzeit 1784 komponierte Quintett in Es, KV 452 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott eine besondere Stellung ein. Obwohl es sein einziges vollendetes Werk dieser Art geblieben ist, wird es zum Vorbild für sein eigenes Schaffen und jenes seiner Nachfolger auf dem Gebiete der Klavierkammermusik mit mehr als zwei Instrumenten. Mit diesem Werk hebt Mozart die ganze Gattung auf eine neue künstlerische Ebene. Dazu bedurfte es der Erfahrung, die er sich durch sein reiches Schaffen auf dem Gebiete der Violin-Klaviersonate und des Streichquartetts erworben hatte. Vor allem in diesen beiden Werkgattungen eignet er sich die Technik der individuellen Behandlung der einzelnen Instrumente an: das Prinzip des Alternierens zweier Instrumente in seinen 1778 zu Mannheim und Paris entstandenen Violin-Klaviersonaten und die thematische Arbeit in seinen, Joseph Haydn gewidmeten sechs Streichquartetten von 1782/85. Beides führt zur Ausbildung einer neuartigen Satztechnik, zu erhöhten Kontrasten und zu reicher dynamischer Schattierung. Ein neuer Geist der Subjektivität spricht aus diesen Werken. Sie sind Ausdruck des Wandels von generalbassgebundener und rangmäßig streng gestufter Stimmordnung zu einer zwar ebenfalls in der Dur-Moll-Tonalität festverwurzelten, aber insofern gänzlich veränderten Struktur, als nunmehr jede Stimme zum gleichberechtigten Gesprächspartner wird oder jederzeit werden kann. Dieses neugewonnene Kompositionsprinzip überträgt Mozart in seinem Klavierquintett erstmals auf ein größeres solistisches Ensemble mit Klavier. Ebenso wie die beiden Klavierquartette und großen Klaviertrios, die sämtlich erst nach dem Klavierquintett entstanden sind, spiegelt es die Nähe des von Mozart in seiner Wiener Zeit intensiv gepflegten Klavierkonzerts wider, ohne dass das Klavier beherrschend in den Vordergrund tritt. Es konzertiert entweder mit den Bläsern oder ordnet sich diesen begleitend unter. Auch in bezug auf Anzahl und Charakter der einzelnen Sätze bestehen Beziehungen zum Klavierkonzert, während die filigrane thematische Arbeit, die Aufteilung der melodischen Phrasen auf die einzelnen Instrumente und die aparten Klangwirkungen echt kammermusikalischer Gestaltung entsprechen. Dass sich die oft scheinbar kaleidoskopartig aneinandergereihten Motive zur Einheit zusam-

menfügen, beruht auf ihrer in der Harmonik verankerten logischen Stimmführung. Man beachte etwa, wie der Hauptgedanke des ersten Satzes organisch aus der langsamen Einleitung hervorsticht oder wie der zweite Gedanke an das Sekundmotiv d"-c" des Schlusstaktes der Überleitungsgruppe T. 43 anknüpft und dieses figurativ ausweitet. Mozart erfindet seine Gedanken stets aus dem Zusammenhang und in Hinblick auf das Ganze. Mozart selbst hat das Werk außerordentlich hoch geschätzt. Das geht aus seinem Schreiben vom 10. April 1784 an seinen Vater Leopold hervor, in dem es heißt: „Ich habe 2 große Concerten geschrieben und dann ein Quintett, welches außerordentlichen Beifall erhalten; ich selbst halte es für das beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.“

Die Neuausgabe folgte dem Autograph (Paris, Bibliothèque du Conservatoire) in möglichst engem Anschluss. Sekundäre Quellen standen zu Vergleichszwecken zur Verfügung.

## ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichlung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Haupt-, Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt ) bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote

sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

In den beiliegenden Stimmen dagegen sind Zutaten und Ergänzungen des Herausgebers nicht als solche besonders gekennzeichnet. Mozart verwendet als Staccatozeichen Punkte und Striche in verschiedener Größe, Lage und Stärke. Punkte bedeuten ein leichtes Staccato und stehen zumeist bei Pianostellen über perlenden Läufen, Tonwiederholungen, Arpeggien, einzelnen, nicht oder nur schwach betonten Noten und in Verbindung mit Bindebögen (Portato). Häufiger verwendet Mozart Striche, die im allgemeinen ein kräftigeres Staccato andeuten und die betreffenden Noten stärker von den vorhergehenden und nachfolgenden Noten isolieren. Sie dürfen jedoch nicht zu

einer stark akzentuierten Ausführung im Sinne der modernen Keile leiten. Nicht immer lässt die Art ihrer Anwendung eine unterschiedliche Bedeutung erkennen. So sind z. B. im 1. Satz, Takt 65–67, 2.–4. Achtel die korrespondierenden Stimmen teils mit Punkten, teils mit Strichen versehen. An solchen und ähnlichen Stellen wurden einheitliche Striche gesetzt. Für das von Mozart sonst kaum verwendete Zeichen  $\sphericalangle$  empfiehlt sich im ersten Satz, Takt 65–67 und Takt 120 die Ausführung als „Schneller“ (einmaliges Abwechseln mit der oberen Sekund ohne Nachschlag), während es im zweiten Satz (T. 22, Oboe; T. 24, Horn; T. 95, Oboe; T. 99, Horn) mit dem Trillerzeichen gleichbedeutend ist, das an der Parallelstelle Takt 26, Fagott steht.

Hellmut Federhofer

## PREFACE

The Quintet in E-flat major for piano, oboe, clarinet, horn and bassoon (K. 452) was composed for the concerts Mozart gave in Vienna during the 1784 Lenten season. It occupies a special position in his oeuvre: although it is the only work of this sort he would ever complete, the Quintet became the *locus classicus* for both Mozart and his successors in the field of chamber music with piano and two or more instruments. With this piece, he elevated the entire genre to a new level of artistry.

To do so, Mozart needed all the experience he had gained from his rich output of violin sonatas and string quartets. It was above all in these two genres that he acquired the skill of handling instruments in an idiomatic manner: the principle of alternating between two instruments from his violin sonatas for Paris and Mannheim (1778), and the art of thematic development from the six string quartets he dedicated to Joseph Haydn (1782–5). Both genres led to the emergence of a novel compositional fabric, with heightened contrasts and subtle dynamic *chiaroscuro*. Not only do these pieces breathe a new spirit of subjective expression, they also bear witness to the transition from a continuo-based, rigidly hierarchical

separation of the parts to a wholly new texture which, though likewise rooted in the major-minor system, allowed each part to function as an interlocutor on a par with the others at any given moment.

Having mastered this new principle, Mozart then applied it to his Piano Quintet. It was the first time he had done so in a relatively large chamber setting. Like the two piano quartets and the great piano trios, all of which postdate the Quintet, this work reflects Mozart's close proximity to the piano concerto in his Vienna years. Yet the piano is not allowed to dominate the foreground: it either enters into a colloquy with the winds or subordinates itself as an accompaniment. Further ties to the piano concerto can be seen in the number and character of the movements, while the delicate thematic elaboration, the distribution of phrases among the instruments and the deft timbral effects betoken a genuine chamber music ethos. That the motifs combine to form a unity despite their seemingly kaleidoscopic juxtaposition is due primarily to Mozart's logical yet harmonically solid part-writing. Note, for example, how the main idea of the first movement emerges organically from the slow introduction, or how the second idea relates to and

enlarges upon the whole-step motif from d"-c" from the final bar of the transitional group (m. 43). Mozart invariably invents his ideas from the musical context, and always with an eye to the larger whole.

Mozart himself held K. 452 in extraordinarily high esteem. This is apparent in a letter he wrote to his father Leopold on 10 April 1784: "I composed two grand concertos and then a quintet, which called forth the very greatest applause; I myself consider it to be the best work I have ever written." The present edition is based as closely as possible on the autograph score, preserved in the Bibliothèque du Conservatoire, Paris. Secondary sources were available for purposes of comparison.

### EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes as well as accidentals before main notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirtyseconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases,

the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, "[]" has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

In contrast, editorial additions are not specially indicated as such in the enclosed instrumental parts. As a staccato mark, Mozart used dots and strokes of varying sizes, thicknesses and placement. Dots refer to a light staccato and are usually found in soft passages above smooth runs, repeated notes, arpeggios, isolated notes (lightly emphasized or unaccented) and in combination with slurs (portato). Strokes occur more frequently, generally to signify a bolder staccato and to isolate the notes more distinctly from their predecessors and successors. Nevertheless, they must not prompt a heavy accentuation in the manner of modern wedges. The way Mozart employed them does not always suggest that they differed in meaning. For example, eighth-notes 2 to 4 in mm. 65–7 of movement 1 are given dots in some parts and strokes in others. We have consistently used strokes in these and similar passages. The sign , otherwise extremely rare in Mozart's music, may be executed as an inverted mordent in mm. 65–7 and 120 of movement 1 (i. e. as a single alternation with the upper neighbor note, without after-beat), whereas in mm. 22 (oboe), 24 (horn), 95 (oboe) and 99 (horn) of movement 2 it is equivalent to the trill sign found in the parallel passage in m. 26 (bassoon).

Hellmut Federhofer

© by Bärenreiter