

W. A. MOZART

Konzert in G

für Flöte und Orchester (1801)
in einer Bearbeitung von A. E. Müller
nach dem Klarinettenkonzert KV 622

Concerto in G major

for Flute and Orchestra (1801)
in an arrangement by A. E. Müller
after the Clarinet Concerto K. 622

Herausgegeben und Klavierauszug von
Edited and Piano Reduction by
Christopher Hogwood



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5335a

INHALT / CONTENTS

| | |
|-----------------------------|------|
| Einführung | III |
| Introduction | V |
| Critical Notes | VIII |
| Facsimile / Faksimile | IX |
| Allegro | 4 |
| Adagio | 26 |
| Rondo, Allegro | 30 |

ORCHESTRA

Flauto principale

Oboe I, II, Fagotto I, II; Corno I, II; Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 24 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind die Partitur
und das Aufführungsmaterial (BA 5335) erhältlich.

In addition to the present piano reduction, the score
and the complete orchestral parts (BA 5335) are available for this work.

© 2002 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-50454-1

EINFÜHRUNG

Eines der unbefriedigendsten Kapitel der Mozart-Forschung ist die Überlieferungsgeschichte von KV 622. In Mozarts Handschrift ist einzig eine 199 Takte lange Skizze zu einem ersten Satz in G-Dur für Bassethorn überliefert (die in den letzten 20 Takten eindeutig nach A-Dur wechselt, womit angedeutet ist, dass Mozart bereits hier seine Konzeption hinsichtlich Tonart und – vermutlich – auch Besetzung geändert hatte). Der Eintrag im *Verzeichniß* (als vorletztes Werk in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis) lautet: *Ein konzert für die Clarinette. für Hr: Stadler den Ältern. / begleitung. 2 violin, viole, 2 flauti, 2 fagotti, 2 Corni e Bafsi*. Das Autograph ist indes verschollen, vermutlich bereits zu der Zeit, als es im Besitz von Anton Stadler war, der das Werk auf seinen Europatourneen aufführte.

Die ersten Druckausgaben des Werkes (Stimmendrucke von André, Breitkopf und Sieber von 1801) bildeten die Grundlage für einen Standardtext, nach dem das Werk unangefochten aufgeführt worden ist, bis George Dazeley (1948) und Jiří Kratochvíl (1956) unabhängig voneinander die Vermutung äußerten, der Solopart des Konzerts sei dem Umfang der gebräuchlichen A-Klarinette nachträglich angepasst worden. Die Möglichkeit derartiger Einschnitte erfuhren 1967 durch einen von Ernst Hess herausgegebenen Reprint einer anonymen Rezension (Rochlitz?) der Breitkopf-Ausgabe aus der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*) vom März 1802 eine nachdrückliche Bestätigung. Dort wird behauptet, dass „Mozart dieses Konzert für eine Klarinette, die unten bis ins c geht, geschrieben hat“, was an einer Reihe von Stellen, die demnach nach unten zu transponieren wären, anhand von Notenbeispielen illustriert wird. Als Beglaubigung der Authentizität seiner Angaben versichert der Rezensent, er habe „dieses herrliche Konzert in Partitur vor sich liegen“, doch war dies nicht notwendigerweise das Autograph¹.

Wenn neuerdings aus dieser *AmZ*-Rezension zitiert wird, bleiben jedoch die folgenden Passagen meist

1 Innerhalb der *Neuen Mozart-Ausgabe* (V/14, Band 4, BA 4576) hat Franz Giegling das Werk in zwei Fassungen vorgelegt, in der traditionellen für A-Klarinette und in einer Rekonstruktion der vermutlichen Originalgestalt für die im Umfang nach unten erweiterte „Bassettklarinette“ auf der Basis der Rezension aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Dirigierpartituren, Aufführungsmateriale und Klavierauszug beider Fassungen: BA 4773 – 4773b).

unberücksichtigt; sie betreffen eine wesentlich weiterreichende Flöten-Bearbeitung desselben Werkes von August Eberhard Müller, die Breitkopf zusammen mit der Klarinettenversion publiziert hatte:

„Herr Musikd.[irektor] Müller in Leipzig hat dieses Konzert aus dem a dur in's g dur transponirt, für die Flöte arrangirt, und ist dieses dasselbe Konzert, welches unter folgendem Titel:

Concert pour la Flûte traversière avec accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons, Viola (Alto) et 2 Basse [sic]² par W. A. Mozart, arrangé d' un Concert pour Clarinette p. A. E. Müller. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)

erschienen ist. Da man eher auf 20 mittelmässige Flötenisten stösst, ehe man auch nur einen erträglichen Klarinettenisten findet: so hat sich allerdings auch Hr. Müller um die Gemeinnützigkeit dieser vortrefflichen Arbeit Verdienst erworben. So sehr aber auch dieses Konzert selbst unter den vorzüglichern Flötenkonzerten vorteilhaft hervorsteht, so wenig ferner die bey dem Arrangement desselben angewandte Sorgfalt des Hrn. Müller zu verkennen ist: so konnte es doch weder durch die Transposition in den tiefem Ton G, noch vielweniger durch die sehr häufigen, obgleich schlechterdings nothwendigen Veränderungen und Versetzungen gewinnen. Wenn überdies – wenigstens nach des Recensenten Meynung – die Flöte als konzertierendes Instrument der Klarinette bey weitem nachsteht: so kann es so wohl nur denen besonders gefallen, die nicht Gelegenheit hatten, es in seiner ursprünglichen Gestalt kennen zu lernen. Da man indess an wirklich guten Flötenkonzerten keineswegs Ueberfluss hat, so müssen dergleichen Erscheinungen guten Flötenisten allerdings sehr angenehm seyn.“

August Eberhard Müller (1767–1817) war Pianist, Organist und Flötist und betätigte sich auch als Komponist und Dirigent. Er war u. a. Organist an der Nikolaikirche in Leipzig, später dort Musikdirektor und Leipziger Thomaskantor, erfreute sich der Hochachtung Beethovens und wurde von Goethe wegen seines Durchsetzungsvermögens geschätzt, als er in Weimar für die Musik zuständig war. Berühmt wurde er durch sein bahnbrechendes Eintreten für die Werke

2 recte „[1] Basse“

Haydns und Mozarts und durch seine oft nachgedruckte *Klavier- [= Clavichord] und Fortepiano-Schule* (1804). Seine Betrachtungen „Ueber Flöte und wahres Flötenspiel“ erschienen in der *AmZ* 1798 (Sp. 193 bis 197) und in seinem *Elementarbuch für Flötenspieler* (um 1815).

Müller bevorzugte eine Flöte mit acht Klappen, ein Instrument, von dem er im *Elementarbuch* schreibt, es sei „in neueren Zeiten dadurch bedeutend verbessert worden, dass man mit Hülfe angebrachter Klappen mehrere ganz stumpfe, matte und unreine Töne nunmehr in gleicher Stärke und Reinheit mit den übrigen ausüben kann; [...]“

Er war ein eifriger Verfechter der Musik des elf Jahre älteren Mozart, verfasste einen Kommentar und Kadenzen zu dessen Klavierkonzerten und arrangierte die späte Es-Dur-Sinfonie KV 543 zu einer effektvollen *Sonate brillante a quattro mani* (1801). Die Klavier-sonate B-Dur KV 498^a (Anh. C 25.04/05) wird heute zumindest in Teilen Müller zugeschrieben (der langsame Satz geht auf den langsamen Satz des B-Dur-Klavierkonzerts KV 450 zurück); nach Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm stammen aber auch der erste Satz und das Menuett (das Einstein noch für ein Arrangement eines Mozartschen Streichquartett-Satzes, vielleicht des verlorenen ersten Menuetts aus der *Kleinen Nachtmusik*, gehalten hatte) höchstwahrscheinlich von Müller.

Als Komponist schrieb Müller an eigenständigen Werken für die Flöte elf Konzerte und andere Virtuosenstücke mit Orchester, ferner Duos, Solostücke und Sonaten, dazu – wie bereits gesagt – die Bearbeitung von Mozarts Klarinettenkonzert, die 1801 in Stimmen erschienen ist.

In der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, wird unter der Signatur *Mus. ms. 15 388/4* eine weitere Flöten-Bearbeitung von KV 622 in G-Dur aufbewahrt, die jedoch nicht mit Müllers Bearbeitung zusammenhängt, wie die Angaben im *Köchelverzeichnis* (S. 802) und in Hans-Günter Kleins *Katalog der Berliner Mozart-Autographe und Abschriften* (1982, S. 315–316) nahelegen. Die Abschrift, in der Hand von Kleins „Kopist N“ um 1800 geschrieben, stammt aus dem Besitz von Gustav Reichardt und überliefert eine im wesentlichen wörtliche Übertragung der Klarinettenfassung auf die Flöte, allerdings – wie auch Müllers Bearbeitung – in der Orchesterbesetzung mit Oboen, Hörnern, Fagotten und Streichern. In beiden Flöten-Fassungen bleibt der Mittelsatz zudem untransponiert.

DIE BEARBEITUNG

Müllers Bearbeitung ist ungewöhnlich frei; dabei ist der Solo-Part so eingerichtet, dass die höhere Lage der Flöte ausgenutzt und in Solo-Passagen das d' niemals unterschritten wird, und auch das cis' wird vermieden, sogar dort, wo es eigentlich erforderlich wäre, wie z. B. in III/Takt 109, 242 (ganz im Gegensatz zu der Fassung in der oben genannten Berliner Manuskript-Kopie, in der das c' bedenkenlos erreicht wird).

Der in Tutti-Passagen enthaltene Flötenpart bietet einiges Widersprüchliche. In manchen Fällen, wie im ersten Tutti des Konzerts, ist er auf gute Spielbarkeit hin eingerichtet; an anderen Tutti-Stellen überschreitet er sorglos den Umfang (z. B. in I/Takt 160, 162, 343 bis 345 etc.); und an Stellen, an denen man es am wenigsten erwartet, wie etwa am Schluss des letzten Satzes, fehlt er schlicht. Müllers Bearbeitung enthält im ersten Satz Vorschläge zur Auszierung von Fermaten als „Eingänge“ und weitere zusätzliche Ornamente, die auch von Klarinetten und anderen Solisten mit guter Wirkung übernommen werden können.

Anders als die zeitgenössische Transkription für Viola (vgl. BA 5336a), die André zusammen mit der Klarinettenfassung und gemeinsamem Orchestermaterial herausgebracht hatte, ist die Begleitung dieser Flötenfassung durchgreifend bearbeitet, sei es, um mittels Veränderung der Textur die Flöte besonders hervortreten zu lassen, sei es, um durch Oktavtransposition nach oben den Solo-Part besser abzustützen oder im Tutti eine Solo-Passage zu verdoppeln. Einige problematische Stellen in den Außensätzen, an denen die originale Solo-Stimme einen für die Flöte zu weitrangigen Ambitus erreicht, werden durch Verkürzung beseitigt: im ersten Satz werden 14 Takte (Takt 213 bis 227 des Originals) auf sieben reduziert, und Takt 71 wird eliminiert; im Finale gibt es nur zwei kürzere Reduktionen in Takt 305–306 und 343–345. Was die übrigen Veränderungen betrifft, so muss Müller jedenfalls ein hohes Maß an Geschmack und Stilsicherheit attestiert werden, und ein bewundernswertes Einfühlungsvermögen in Mozarts Musik, allerdings ohne jede sklavische Abhängigkeit.

ZUR EDITION

In den gedruckten Stimmen (eine Partitur ist nicht erschienen) sind Halte- und Bindebögen oftmals undeutlich und inkonsequent gesetzt; wenn derartige Lesarten musikalisch sinnvolle Alternativen bieten, wurden sie entweder übernommen oder in den *Criti-*

cal Notes (S. VIII) aufgeführt. Als neues Zeichen wurde einzig der durchstrichene Bogen (↗) eingeführt; er wird immer dann als Herausgeberzutat gesetzt, wenn Triolen oder Sextolen nicht notwendigerweise zugleich auch *legato* bedeuten sondern lediglich eine besondere Notengruppierung darstellen (z. B. in II/Takt 52 im Gegensatz zu I/Takt 318). Originale Bögen dieser Art sind in der gesamten klassischen Notation inkonsequent gesetzt und bilden bei Deutungsversuchen eine Quelle ständiger Konfusion. Die meisten Triller notiert Müller ohne Trillerschlängen und Appoggiaturen prinzipiell ohne Bindebögen.

Dynamische Bezeichnungen sind ebenfalls uneinheitlich gesetzt und nicht immer zur jeweils ersten Note eines Taktes, was in einigen Fällen allerdings sehr wohl aufführungspraktische Gründe haben kann: vgl. hierzu I/Viol. II, Takt 31, Va., Takt 55 und Viol. II, Takt 74, wo das *p* zur zweiten Note musikalisch durchaus sinnvoll erscheint. Die *Solo*- und *Tutti*-Bezeichnungen wurden aus dem Druck übernommen.

In den gedruckten Stimmen erscheinen Staccato-Striche in unterschiedlichen Formen, doch setzt Müller (wie Leopold Mozart, Hiller und Spohr) Punkte ausschließlich unter Bögen (z. B. in I/Takt 112; III/Takt 117). Artikulationszeichen wurden lediglich zur Vereinheitlichung bei gleichzeitig erklingenden Instrumenten ergänzt, im übrigen aber Angleichungen per analogiam nur äußerst sparsam vorgenommen. Ergänzungen und Korrekturen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern bzw. sind bei Halte- und Bindebögen durch Strichelung gekennzeichnet oder sie sind in den *Critical Notes* (S. VIII) aufgelistet.

Dank für Hilfe und technische Ratschläge schulde ich Rachel Brown, Faye Ferguson, William McColl, John Moran, Rosemary Moravec, Ardal Powell und Neal Zaslaw.

ZUM KLAVIERAUSZUG

Die Anlage des Klavierauszugs geht stillschweigend von dem technischen Kenntnisstand eines Pianisten im späten 18. Jahrhundert aus. Als Vorbilder für angemessenen Stil und Textur dienten Christian Friedrich Gottlieb Schwenckes Bearbeitung von Mozarts *Gran Partita* KV 361 (370^a) als *Grand Quintetto* für Klavier, Oboe, Violine, Viola und Violoncello (Böhme 1805), die nur wenig später erschienene Bearbeitung des Klarinetten-Quintetts KV 581 als *Grand Sonate* für Klarinette und Klavier (Artaria, ca. 1809), Maximilian Stadlers Adaption desselben Werkes als Klavierquartett (Mollo 1802) und natürlich Mozarts eigene Klavierauszüge und solche, die er autorisiert hat. Müllers Klavierstil ist an seinen Sammlungen *Leichte Clavierstücke*, erschienen bei Peters (1806ff.), ablesbar.

Es wird vorausgesetzt, dass die Soloflöte in den Tuttis mitspielt (wie auch in der Orchester-Fassung); zu diesem Zweck wird hier zusätzliches Material bereitgestellt, das im Klavierpart nicht untergebracht werden kann.

Christopher Hogwood

Cambridge, August 2002

(Deutsche Übersetzung: Dietrich Berke)

INTRODUCTION

One of the least satisfying chapters in Mozart scholarship is the history of the transmission of K 622. All that survives in the composer's own hand is a sketch of 199 bars for basset-horn of a first movement in G (which in the last 20 bars clearly moves to A major, showing that Mozart had already changed his mind about tonality and, presumably, instrument). The entry in his "Verzeichnüß" notes as his penultimate work "Ein konzert für die Clarinette. für Hr: Stadler den Ältern. begleitung. 2 violin, viole, 2 flauti,

2 fagotti, 2 Corni e Baßi", but the autograph has disappeared, supposedly while in the possession of Anton Stadler who toured Europe performing the piece.

The first printed editions of the piece in separate parts (by André, Breitkopf and Sieber in 1801) provided the basis of the standard text which was played without question until George Dazeley in 1948 and Jiří Kratochvíl in 1956 suggested that the solo part had been adapted to the range of the standard clarinet in A. These truncations were confirmed by Ernst Hess

in 1967 when he reprinted an anonymous review (?by Rochlitz) from the *Allgemeine musikalische Zeitung* of March 1802 pointing out that “Mozart wrote this concerto for a clarinet which goes down to C” and illustrating certain passages that should therefore be transposed an octave lower. The reviewer’s statement is authenticated by his claim that he had “this magnificent concerto lying before him in score”, although this was not necessarily the autograph.¹

Modern quotations from *AmZ*, however, often fail to reproduce the following paragraphs from the same review, which deal with a more drastic arrangement of the piece published simultaneously by Breitkopf in a version for flute made by August Eberhard Müller:

“Music Director Müller in Leipzig has transposed this concerto into G major from A major, arranged it for the flute, and this is the same concerto which has appeared under the following title:

Concert pour la Flûte traversière avec accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons, Viola (Alto) et 2 Basse [sic]² par W. A. Mozart, arrangé d’ un Concert pour Clarinette p. A. E. Müller. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)

Whereas one sooner encounters twenty mediocre flautists than one finds even one bearable clarinetist, Mr. Müller deserves credit for the usefulness of his excellent work. However much this concerto stands out to its advantage, when compared to even the more excellent flute concertos; moreover, unmistakable as is the care which Mr Müller has devoted to this arrangement, it profits neither by the transposition to the lower key of G nor much less by the very numerous, however absolutely necessary, alterations and rewritings. Furthermore, if – at least in the reviewer’s opinion – the flute must yield to the clarinet by a wide margin as an instrument suitable for concertos, then this arrangement can especially please only those who lack the opportunity to become acquainted with the concerto in its original form. On the other hand, as there is by no means a surplus of really good flute concertos, these sorts of phenomena must at least be very pleasing to good flautists” (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 4 [March 1802], columns 413–14; trans-

1 As part of the *New Mozart Edition* (V/14, vol. 4, BA 4576) Franz Giegling edited the concerto in two versions; the traditional one for A clarinet and a reconstruction of the possible original form of the work for basset-clarinet based on the review found in the *AmZ*. (Conducting scores, performance material and keyboard reduction are also published, BA 4773 – 4773b.)

2 This is a mistake of *AmZ*; the original title-page is simply “Basse”.

lation by William McColl in *The Clarinet*, 9/2, 1982, reproduced here by kind permission).

August Eberhard Müller (1767–1817) was pianist, organist and flautist as well as composer and conductor. He was organist of the Nikolaikirche in Leipzig and later assistant at the Thomaskirche and Leipzig Thomaskantor, “greatly esteemed” by Beethoven, and valued by Goethe for his energy when he was in charge of the music in Weimar. He was most known for his propagation of the music of Haydn and Mozart, and for his much-reprinted *Klavier- [i. e. clavier] und Fortepiano Schule* (1804).

His views “On the Flute and true Flute-playing” [“Ueber Flöte und wahres Flötenspiel”] were published in the *AmZ*, 1798, cols. 193–7³ and the *Elementarbuch für Flötenspieler* (c. 1815). Müller’s preference was for the keyed flute (eventually the “eight-keyed” version), an instrument which “has certainly been significantly improved quite recently, with the result that one can express with the help of additional keys several dull, dead and out-of-tune notes with equal strength and purity [of intonation] with the others” (*Elementarbuch*, chapter 1).

He was a strong advocate of Mozart’s music (he was eleven years younger than the composer), provided a commentary and cadenzas to his piano concertos and arranged the late Symphony in E-flat K. 543 very effectively as a *Sonata brillante a quattro mani* (1801). The keyboard Sonata in B-flat listed as K. Anh. 498^a (Anh. C 25.04/05) is now at least partially attributed to Müller (the slow movement is an adaptation of the slow movement from the Piano Concerto K. 450); according to Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm the first movement and the minuet (thought by Einstein to be a transposed version of the “lost” minuet from *Eine Kleine Nachtmusik*) were composed by Müller.

As an independent composer for the flute he left eleven concertos and other showpieces with orchestra, duos, solos and sonatas, in addition to his adaptation of the clarinet concerto which was published in parts in 1801.

A manuscript version of K. 622 also for flute and in G exists in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Mus. ms 15388/4), although it does not appear to be related to the Müller version as claimed in Köchel catalogue, p. 802, and Hans-Günter Klein’s catalogue *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und*

3 A partial translation can be found in Ardal Powell’s edition of *The Keyed Flute by Johann George Tromlitz*, Oxford, 1996, pp. 236–8.

Abschriften, 1982, pp. 315–316. The manuscript, in the hand of Klein’s “copyist N” who worked around 1800, once belonged to Gustav Reichardt and is a much more literal transposition of the clarinet version, but scored, like Müller’s version, for oboes, horns and bassoons with strings. In neither version is the slow movement transposed.

THE ARRANGEMENT

Müller’s arrangement is unusually free; he rewrites the solo part to suit the higher tessitura of the flute, never taking it below D in solo passages, and even avoiding the low C# needed for e. g. III/b. 109, 242 (unlike the Berlin MS version which goes to middle C without qualms).

The flute part included in the tuttis presents some contradictions; in some cases, such as the first tutti of the concerto, it is rewritten and clearly calculated to be played, while in other tuttis it happily goes off the compass (e. g. I/160, 162, 343–5 etc.) and in unexpected places, such as the end of the final movement, it is simply missing. Müller’s transcription includes suggestions for the embellishment of the first movement fermata bars with *Eingänge* and adds other ornaments which could be borrowed with good effect by clarinetists and other soloists.

Unlike the contemporary transcription for viola (see BA 5336a), which was issued by André for use with the orchestral material of the clarinet version, the accompaniment of this flute version is heavily adapted, sometimes to provide a change of texture to highlight the flute, sometimes to lift the accompaniment an octave higher to give better support to the soloist, sometimes to involve the tutti doubling a solo passage. Some problematic areas in the outer movements where the original solo line is too wide-ranging for the flute are solved by compression: in the first movement fourteen bars (213–227 of the original) are reduced to six, and bar 71 is omitted; in the finale there are two small excisions, bb. 305–6 and 343–5. For other alterations, however, we must credit Müller’s own taste and style, and an attitude to Mozart’s music which is admiring but certainly never servile.

EDITORIAL METHOD

In the printed parts (there was no score) slurs and ties are often inaccurately and inconsistently marked; where these readings offer plausible alternatives they have either been preserved or mentioned in the Critical Notes found on page VIII. The only new marking that

has been introduced is the slashed slur (↗); this is used to indicate editorially where slurs over triplets and sextuplets may not necessarily imply legato, but simply an irregular grouping (e. g. II/52 but cf. I/318). These slurs are inconsistently marked, and present a semantic confusion which persists throughout classical notation. Most trills were indicated by Müller without an extended wriggly line, and no *appoggiature* have slurs.

Dynamic changes are also erratic, and not always marked exactly on the first beat of bar, though in some instances there is possibly a practical reason; see I, V2 b. 31, VIa b. 55, and V2 b. 74, where the “p” could be understood on the second note of each bar. The Tutti/Solo markings of the print have been retained.

Dashes of varying legibility are used throughout the original printed parts, but Müller (like Leopold Mozart, Hiller and Spohr) reserves dots for use only under a slur (e. g. I/112, III/117). Articulation marks have been added editorially simply to ensure vertical conformity, and very little has been altered by “analogy”. All editorial corrections and additions are enclosed in square brackets, indicated by dotted slurs and ties, or listed in the Critical Notes on p. VIII.

I am grateful for help and technical comment from Rachel Brown, Faye Ferguson, William McColl, John Moran, Rosemary Moravec, Ardal Powell and Neal Zaslaw.

KEYBOARD REDUCTION

The piano reduction has been made with the technical expectations of the late eighteenth-century keyboard player in mind. Reference points for a suitable style and texture include the arrangement of Mozart’s *Gran Partita* KV 361 (370^a) as *Grand Quintetto* for piano, oboe, violin, viola and violoncello (Böhme, 1805) by Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, the slightly later arrangement of the Clarinet Quintet KV 581 as a *Grand Sonate* for piano and clarinet (Artaria, c.1809), the adaptation of the same piece as a piano quartet by Maximilian Stadler (Mollo, 1802), and, of course, Mozart’s own keyboard adaptations and those sanctioned by him. Müller’s own keyboard style can be seen in several sets of *Leichte Clavierstücke* published by Peters (1806 onwards).

It is expected that the solo flute will play in the tuttis (as it would have done in the full orchestral version) thus supplying additional material that cannot be included in the keyboard part.

Christopher Hogwood
Cambridge, August 2002