

# W. A. MOZART

## Grande Sonate

für Klarinette (oder Violine) und Klavier (1809)  
nach dem Klarinettenquintett KV 581

## Grande Sonate

for Clarinet (or Violin) and Piano (1809)  
after the Clarinet Quintet K. 581

Herausgegeben von / Edited by  
Christopher Hogwood



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 9162

# PREFACE

The two most tantalising losses for clarinetists in Mozart repertoire are the autograph scores of the Concerto and the Quintet, both supposedly lent by the composer to the clarinetist Anton Stadler and lost (or pawned). From internal and external evidence, we know that both these works were originally designed for Stadler's extended basset-clarinet, with a range down to low C. Both pieces were published in the early 19<sup>th</sup> century adapted for a normal-range instrument, quickly acquired great popularity and were soon arranged for other instrumentation; we find the Concerto in a version for viola from 1802 (published as BA 5336a), and two differing versions with a flute soloist (see BA 5335).

The Quintet, written for Stadler in 1789 and entered into Mozart's own "Verzeichnüss" as *Ein Quintett. à 1 clarinette, 2 violini, viola e violoncello* (now K. 581), was first published in parts by André in 1802, with the clarinet part already adapted for an instrument with a smaller range than Stadler's basset instrument. However, other early printings do not always confirm these changes: that by Artaria, for example, also issued in 1802, shows low Ds in the second Trio, bars 8 and 43 (=41 in the present version) which are outside the ordinary clarinet range; these are adapted in André's quintet text, although the low reading of bar 8 survives in the present arrangement.

Within a few years the work was also in circulation in a variety of alternative chamber scorings: manuscript versions exist of the piece as a string quintet (A-Wn, Mus. Hs. 11473), a flute quintet with one violin and two violas (A-Wgm, XI 30886) and for piano duet (CZ-Kr, II B 16). In print the work appeared as string quintet, flute quintet, piano quartet and piano duet from publishers such as Mollo, Artaria, Seiber, André and Schott between 1802 and 1811. The last movement had a separate existence as "Variations pour Clavecin" issued by several publishers between 1802 and 1806.

## THE ARRANGEMENT

With the ungrammatical title of *Grande Sonate pour le Piano-Forte avec accompagn. d'un[sic] Clarinette ou Violon obligé* the present arrangement was published in parts by Artaria in Vienna, announced on 8 February 1809. The arranger is not named, nor is it clear which pre-

existing text was used for the adaptation. The modern edition of the original quintet as issued in the NMA in 1956 made use of several sources, including the printed parts from André and Artaria (1802) and manuscript scores in Prague and Berlin. Since these differ amongst themselves, and no critical commentary is yet available, it is unclear how some of the now standard readings were reached.






Many of the discrepancies between the NMA text and the present arrangement for clarinet and piano offer substantially different readings (especially in phrasing and dynamics) which may have their basis in an earlier source. For this reason, it is potentially useful to retain as many of the alternatives as are musically possible. The clarinet part in movement 1, bars 19, 35, 126 and 140, for example, has not been altered since here the first two notes are consistently *not* slurred; similarly, the ties in the piano part in bar 29 of the second movement, and the variant rhythm in bar 6 of the theme of the finale are preserved. Many other variants of slurring, dynamics, chromatic inflection and articulation which the modern performer might find of value are retained here, since it is unlikely that this 1809 engraving was consistently corrupt, or the 1802 texts universally accurate. This edition therefore aims, as far as possible, to represent the 1809 version; the NMA readings have, with a few exceptions, not been collated and are readily available in print (score BA 4515, parts BA 4711 and study score TP 14). Players who wish to use the piano reduction of the *Grande Sonate* version will probably find it more stylish and effective than most modern keyboard reductions, although in articulation and dynamics it will naturally differ from the NMA string parts. Bar numbers have been added which match those of NMA, except in Trio II, where two bars are omitted in this version (see Critical Commentary).

The inclusion of a violin part distinct from the clarinet solo, while designed to increase the appeal of the arrangement, also raises additional questions of how this version was created and from what source. Was there a pre-existing score? Were the two solo parts engraved from the same source or from each other? From the fingering incorporated (perhaps accidentally) in the violin part (Movement 4, final Allegro, bar 32) to indicate the use of a half position, we may suspect that the engraver used a set of working parts

as his model; this may also explain the discrepant dynamic markings throughout. In the second movement at bar 27, the violin part has a missing note and a mistaken three instead of two bars rest; it is more likely that this would happen if the arranger were copying from a separate part. Similarly the shared errors in, for instance, movement 1, bar 129 or movement 4, bar 4, suggest that one part was copied from the other. However, a score would surely have been needed to make the piano reduction, so the evidence is, for the moment, inconclusive.

## EDITORIAL PROCEDURES

The original print is plagued throughout with inaccuracies and random or missing slurs and ties. Editorial slurs (shown here as dotted) have been added by analogy, including coordination between the two solo parts except in those passages where there are contradictory indications, and in conventional passages such as trills and appoggiatura cadences, where they are present in NMA. Triplets are sometimes, but not consistently, marked with a slur and '3'; they are given here as '3' alone. Slurs on trills sometimes extend over all three notes and sometimes (because of engraving difficulties) only the two note *Nachschlag*; they have been regularised here to cover three notes. However, some trills have a termination indicated, others do not, and these have not been adapted.

In dynamics, the sometimes radically different markings of the 1809 version have been retained, together with the double dynamics in both staves of the piano part where these are musically valuable. Other notational points include the distinction between dots and daggers (for example, in the piano part, Movement 1, bars 190–91). We learn from an article in *AMZ* (1805 p.139) that Mozart's own playing emphasized the difference between these markings (but, frustratingly, we are not told exactly what this difference was). The old notation for arpeggiated chords  has been modernized, and appoggiaturas originally engraved as  have been reproduced as . Turns with and without dash were used inconsistently (, ) and are represented here by the single form. "Cres - cend - do" is always hyphenated thus by the engraver. Note that only after Trio II does this version (like the full quintet) ask for "Menuetto Da Capo Senza Replica", indicating that the normal da capo

with repeats was expected after Trio I ("M.D.C", not as indicated editorially in NMA).

## THE BASSET QUESTION

Bar 197 of Movement 1 and bar 9 in Trio II raise the question of the basset register, since these notes are not available on the 'normal' A clarinet. The most detailed information on basset clarinets can be found in Albert Rice *The Clarinet in the Classical Period* (OUP 2003). Such instruments were available to players at the period this arrangement was made: Franz Scholl who took over the workshop of Lotz (the maker of Stadler's instruments) advertised basset clarinets in 1803; his instrument extended "2 tones lower to low C, which always produced a good effect because one has the low tonic note for cadences". Backofen's *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Basset-Horn* (Leipzig, 1803) mentions that basset clarinets are being made in Vienna and in 1806 Peukert of Breslau advertised that he had made a B flat basset clarinet with the advice of Vincent Springer (a well-known basset horn player).

All the instruments surviving today are from the early 19th century: an instrument in A by Strobach from Carlsbad (Hamburg museum), in C by Eisenbrandt (Göttingen) in the Eric Hoepfich collection, and two in B flat by Bischoff (Darmstadt museum) and Larshoff (Copenhagen) in the Hans Rudolf Stalder collection.

It would be unwise, therefore, to automatically categorise basset notes in published music as errors, and these passages have been retained in this edition as they were printed, for the benefit of the growing number of modern players of the basset instrument. Other performers will have no difficulty playing them an octave higher.

I am grateful to Sir Nicholas Shackleton, Hannah Barber, Simon Shaw, David Irving, Jamie McVinnie, Phyllis Champion and Maurice Hodges for their advice on this edition and commentary, and to the British Library (Chris Banks) for the use of their exemplar (E.1050.k.(5)).

Christopher Hogwood  
Cambridge, May 2005  
[hogwood@hogwood.org](mailto:hogwood@hogwood.org)

# VORWORT

Die beiden für Klarinettenisten schmerzlichsten Verluste in Mozarts Schaffen betreffen die autographen Partituren des Konzerts und des Quintetts – beide soll der Komponist dem Klarinettenisten Anton Stadler geliehen haben und beide gingen verloren (oder wurden verpfändet). Aufgrund innerer wie auch äußerer Indizien wissen wir, dass die beiden Werke ursprünglich für Stadlers erweiterte Bassettklarinetten konzipiert waren, deren Tonumfang bis zum tiefen C hinabreichte. Konzert und Quintett wurden im frühen 19. Jahrhundert in einer für ein Instrument mit normalem Tonumfang adaptierten Form veröffentlicht, erlangten innerhalb kurzer Zeit große Popularität und wurden schon bald auch für andere Instrumentierungen bearbeitet; so gibt es das Konzert in einer Fassung für Bratsche aus dem Jahr 1802 (veröffentlicht als BA 5336a) sowie zwei unterschiedliche Fassungen mit solistischer Flöte (siehe BA 5335).

Das Quintett, das Mozart 1789 für Stadler schrieb und in sein eigenes „Verzeichnüß“ als *Ein Quintett. à 1 clarinette, 2 violini, viola e violoncello* (jetzt KV 581) eintrug, wurde zuerst 1802 bei André in Stimmen veröffentlicht, wobei die Partie der Klarinette bereits für ein Instrument mit kleinerem Stimmumfang als dem von Stadlers Bassettklarinette bearbeitet war. Diese Änderungen werden durch andere frühe Drucke allerdings nicht immer bestätigt: Der ebenfalls 1802 bei Artaria erschienene Druck zum Beispiel enthält in den Takten 8 und 43 (= Takt 41 in der vorliegenden Ausgabe) des zweiten Trios das tiefe D, das außerhalb des üblichen Tonumfangs der Klarinette liegt; diese Stellen wurden in Andrés Quintett-Ausgabe angeglichen, während in der hier veröffentlichten Bearbeitung die ursprüngliche tiefe Lage von Takt 8 als Lesart erhalten blieb.

Innerhalb weniger Jahre zirkulierte das Werk zudem auch in einer Reihe unterschiedlicher kammermusikalischer Besetzungen: Es gab handschriftliche Fassungen als Streichquintett (A-Wn, Mus. Hs. 11473), als Flötenquintett mit einer Violine und zwei Bratschen (A-Wgm, XI 30886) und als Klavierduo (CZ-Kr, II B 16). Im Druck erschien das Werk zwischen 1802 und 1811 als Streichquintett, Flötenquintett, Klavierquartett und Klavierduo bei Verlegern wie Mollo, Artaria, Seiber, André und Schott. Der letzte Satz wurde zudem zwischen 1802 und 1806 von verschiedenen Verlegern separat als „Variations pour Clavecin“ herausgegeben.

## DIE BEARBEITUNG

Die Veröffentlichung der vorliegenden Bearbeitung in Stimmen wurde von Artaria in Wien am 8. Februar 1809 mit dem ungrammatischen Titel *Grande Sonate pour le Piano-Forte avec accompagn. d'un [sic] Clarinette ou Violon obligé* angekündigt. Weder wird der Name des Bearbeiters erwähnt, noch ist bekannt, welche Textvorlage für die Einrichtung verwendet wurde. Die 1956 innerhalb der NMA erschienene moderne Ausgabe des ursprünglichen Quintetts stützte sich auf mehrere Quellen, darunter auch die gedruckten Stimmen von André und Artaria (1802) sowie handschriftliche Partituren in Prag und Berlin. Da diese Quellen voneinander abweichen und bisher noch kein kritischer Bericht vorliegt, ist nicht klar, wie es zu einigen der heute als Standard geltenden Lesarten kam.

Bei den Unterschieden zwischen dem Text der NMA und der vorliegenden Bearbeitung für Klarinette und Klavier handelt es sich häufig um wesentlich abweichende Lesarten (besonders die Phrasierung und Dynamik betreffend), die vielleicht auf eine frühere Quelle zurückgehen. Es könnte daher von Nutzen sein, sämtliche musikalisch sinnvollen Alternativen beizubehalten. In den Takten 19, 35, 126 und 140 des ersten Satzes zum Beispiel wurde der Klarinettenpart nicht verändert, da hier die beiden ersten Noten grundsätzlich *nicht* gebunden sind; ähnlich wurden die Haltebögen im Klavier in Takt 29 des zweiten Satzes sowie im Finale die rhythmische Variante in Takt 6 des Themas beibehalten. Auch viele andere Lesartenvarianten in Bezug auf Bindebögen, Dynamik, chromatische Alterierung und Artikulation, die der moderne Spieler wertvoll finden könnte, wurden beibehalten, da es weder wahrscheinlich ist, dass der Stich von 1809 durchweg korrupt war, noch, dass die Texte von 1802 grundsätzlich korrekt waren. Die vorliegende Ausgabe beabsichtigt daher, soweit wie möglich die Fassung von 1809 wiederzugeben; die Lesarten der NMA wurden – mit wenigen Ausnahmen – nicht eingearbeitet, sie sind jedoch leicht zugänglich (Partitur BA 4515, Stimmen BA 4711 und Studienpartitur TP 14). Wer den Klavierauszug der *Grande-Sonate*-Fassung benutzt, wird diesen wahrscheinlich eleganter und effektvoller finden als die meisten modernen Klavierauszüge, obwohl er sich in Phrasierung und Dynamik natürlich von den Streicherstimmen der






NMA unterscheidet. Die Taktzahlen wurden übereinstimmend mit der NMA hinzugefügt, mit Ausnahme des zweiten Trios, wo in der hier veröffentlichten Bearbeitung auf zwei Takte verzichtet wurde (vgl. Critical Commentary).

Die Beigabe einer von der Klarinette abweichenden Violinstimme mag einerseits zwar die Attraktivität der Bearbeitung erhöht haben, bedingt andererseits aber auch eine Reihe von zusätzlichen Fragen nach der Herkunft dieser Fassung und der ihr zugrunde liegenden Quelle. Gab es bereits eine frühere Partitur? Wurden die beiden Solostimmen nach derselben Vorlage gestochen oder basiert die eine auf der anderen? Aus dem (vielleicht unbeabsichtigt) in die Violinstimme übernommenen Fingersatz (4. Satz, letztes Allegro, Takt 32), der die Verwendung der halben Lage fordert, könnte man möglicherweise schließen, dass der Notenstecher als Vorlage einen Satz von Aufführungsstimmen benutzte; dies könnte auch die durchweg unterschiedlichen dynamischen Angaben erklären. Im zweiten Satz fehlt in der Violinstimme in Takt 27 eine Note und es gibt irrtümlich eine Pause von drei anstelle von zwei Takten; ein solcher Fehler ist wahrscheinlicher, wenn der Bearbeiter aus einer separaten Stimme kopierte. In ähnlicher Weise lassen die gemeinsamen Fehler zum Beispiel in Takt 129 des ersten Satzes oder in Takt 4 des vierten vermuten, dass eine Stimme von der anderen kopiert wurde. Andererseits hätte man für die Erstellung des Klavierauszugs aber sicherlich eine Partitur benötigt, und somit gibt es vorerst keine eindeutige Beweislage.

## EDITIONSPRINZIPIEN

Der Originaldruck ist übersät mit Ungenauigkeiten und willkürlichen oder fehlenden Binde- und Haltebögen. Vom Herausgeber ergänzte Bindebögen (hier punktiert wiedergegeben) wurden analog ergänzt; dabei wurden auch die beiden Solostimmen koordiniert – mit Ausnahme von Passagen mit widersprüchlichen Angaben und von konventionellen Passagen wie zum Beispiel Trillern und Vorschlägen an Kadenzstellen, sofern sie in der NMA enthalten sind. Triolen sind gelegentlich, aber nicht durchgehend, mit einem Bogen und „3“ gekennzeichnet; hier werden sie einfach als „3“ wiedergegeben. Bögen über Trillern erstrecken sich manchmal über alle drei Noten, manchmal (weil sonst der Stich schwierig wäre) nur über den aus zwei Noten bestehenden Nachschlag; sie wurden in der vorliegenden Ausgabe vereinheitlicht, so dass sie stets drei Noten umfassen. Allerdings ist der Nachschlag

nicht immer notiert; hier wurde keine Vereinheitlichung angestrebt.

Hinsichtlich der dynamischen Zeichen wurden die gelegentlich extrem abweichenden Angaben der Fassung von 1809 beibehalten, zusammen mit den doppelten dynamischen Zeichen in den beiden Systemen der Klavierstimme, sofern diese musikalisch sinnvoll sind. Ein weiterer Aspekt der Notierung betrifft die Unterscheidung zwischen Punkten und Keilen (zum Beispiel in der Klavierstimme, Satz 1, Takte 190–191). Wie einem Artikel in der *AMZ* (1805, S. 139) zu entnehmen ist, unterschied Mozart in seinem eigenen Spiel zwischen diesen Angaben (leider erfahren wir aber nicht, worin genau dieser Unterschied lag). Die alte Notierungsweise für gebrochene Akkorde  wurde hier modernisiert und ursprünglich als  gestochene Vorschläge werden als  wiedergegeben. Der Gebrauch von Doppelschlägen mit und ohne Strich ist in der Vorlage uneinheitlich (, ); hier wird durchweg die einfache Form verwendet. „Cres - cend - do“ wurde vom Notenstecher stets in dieser Form mit Bindestrichen geschrieben. Es sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Fassung (ebenso wie das Quintett selbst) erst nach Trio II „Menuetto Da Capo Senza Replica“ verlangt, woraus sich ergibt, dass nach Trio I das normale Da Capo mit Wiederholungen erwartet wird („M.D.C.“, nicht wie in der NMA vom Herausgeber ergänzt).

## DIE BASSETTFRAGE

Takt 197 des ersten Satzes und Takt 9 in Trio II erheben die Frage nach dem Bassettregister, da diese Noten auf der gewöhnlichen A-Klarinette nicht verfügbar sind. Die ausführlichsten Informationen zu Bassettklarinetten finden sich bei Albert Rice, *The Clarinet in the Classical Period* (Oxford University Press 2003). In der Zeit, in der diese Bearbeitung entstand, konnten Spieler auf Instrumente dieser Art zurückgreifen; Franz Scholl, der die Werkstatt von Lotz (der Stadlers Instrumente baute) übernahm, warb 1803 für Bassettklarinetten: „Seine Clarinetten ... gehen um 2 Töne tiefer, nämlich bis in das tiefe C, welches so man den tiefen Grundton zur Kadenz hat, immer einen guten Effekt macht“. Backofens *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Basset-Horn* (Leipzig, 1803) erwähnt den Bau von Bassettklarinetten in Wien, und 1806 kündigt Peukert in Breslau an, dass er unter Anleitung von Vincent Springer (einem bekannten Bassethornspieler) eine B-Bassettklarinetten gebaut habe.

Sämtliche erhaltenen Instrumente stammen aus dem frühen 19. Jahrhundert: ein Instrument in A von Strobach aus Carlsbad (Museum für Hamburgische Geschichte), eines in C von Eisenbrandt (Göttingen) in der Sammlung Eric Hoeplich und zwei Instrumente in B von Bischoff (Museum Darmstadt) und Larshoff (Kopenhagen) in der Sammlung Hans Rudolf Stalder.

Es wäre mithin unklug, Bassettnoten in gedruckten Werken automatisch als Irrtümer einzustufen; die entsprechenden Passagen wurden daher so in die vorliegende Edition übernommen, wie sie im Druck erschienen – zum Nutzen der wachsenden Zahl moderner Spieler der Bassettklarinetten. Allen anderen

Musikern wird es keine Schwierigkeiten bereiten, diese Passagen eine Oktave höher zu spielen.

Ich bin Sir Nicholas Shackleton, Hannah Barber, Simon Shaw, David Irving, Jamie McVinnie, Phyllis Champion und Maurice Hodges für ihre Beratung und Kommentare zu dieser Edition zu Dank verpflichtet; Dank gebührt auch der British Library (Chris Banks) für die Erlaubnis zur Benutzung ihres Exemplars (E.1050.k.(5.)).

Christopher Hogwood  
Cambridge, Mai 2005

*(Übersetzung: Stephanie Wollny)*

© by Bärenreiter