

# Vorwort

## 1. Zur Entstehungsgeschichte

Das vorliegende Konzert KV 314 ist in zwei Fassungen überliefert, nämlich als Oboenkonzert in C-dur und als Flötenkonzert in D-dur. Die Oboenfassung wird in der Mozartschen Familienkorrespondenz mehrfach erwähnt. Diese Informationen aus erster Hand geben wichtige Auskunft über Entstehungsgeschichte, historische Aufführungen und Quellen des Oboenkonzerts – mehr als über jedes andere Bläserkonzert von Mozart.

### 1.1. Oboenkonzert

Das Oboenkonzert wird erstmals in einem Brief von Leopold Mozart erwähnt. Er schreibt am 15. Oktober 1777 an seinen auf der Reise nach Mannheim befindlichen Sohn: „*Nun liegt dir aber immer mehr daran etwas für den Fürst Taxis zu haben.* – – und wäre das Oboe=Concert herausgeschrieben, so würde es dir in *Wallerstein*, wegen dem [Oboisten] *Perwein* etwas eintragen.“<sup>1</sup> Für die darauf folgende Zeit lässt sich ein Treffen zwischen Mozart und Johann Marcus Berwein, 1777–1781 Oboist der Wallersteiner Hofkapelle, nachweisen.<sup>2</sup> Das Treffen kam vermutlich am 27. Oktober 1777 in Hohenaltheim (nahe Wallerstein) zustande.<sup>3</sup> Weiteres ist darüber nicht bekannt. Der Kontakt zwischen den Mozarts und Berwein lässt sich aber bis ins Jahr 1783 weiterverfolgen.

In Mannheim angekommen, berichtet Mozart am 4. November 1777 von einem Besuch bei Christian Cannabich (1731–1798): „es waren einige von der Musick just dort, der Junge danner, ein waldhornist lang, und der *Hautboist*, dessen Nammen ich nicht mehr weis, welcher aber recht gut bläst, und einen hübschen feinen ton hat. ich habe ihm ein *Præsent* mit dem *Hautbois Concert* gemacht. es wird im zimmer beÿ *Canabich* abgeschrieben. der Mensch ist Närrisch für freude; ich hab ihm das *Concert* heüt auf dem *Piano forte* beÿm *Canabich* vorgespielt; und obwohl man wuste, das es von mir ist, so gefiele es doch sehr. kein Mensch sagte daß es nicht gut gesetzt seÿe.“<sup>4</sup> Mozart hatte offensichtlich in Mannheim sofort Kontakt zu Musikern der berühmten Mannheimer Hofkapelle geknüpft. Darunter auch zum Oboisten Friedrich Ramm (1745–1813)<sup>5</sup>, dessen Namen Mozart zunächst entfallen war und über den er am 14. Februar 1778 an seinen Vater berichtet: „gestern war eine *Accademie* beÿm *Canabich*. [...] dan hat der H: Ramm, zur abwechslung fürs 5:te mahl mein *oboe Concert* für den *ferlendi* gespielt, welches hier einen großen lärm macht. es ist auch izt des H: Ramm sein *Cheval de Bataille* [Paradestück].“<sup>6</sup> Mit *ferlendi* ist wohl der Oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802)<sup>7</sup> gemeint, der vom 1. April 1777 bis Ende Juli 1778 Mitglied der Salzburger Hofkapelle war.

Aus diesen Informationen lässt sich rekonstruieren, dass Mozart wohl im Frühjahr oder Sommer 1777 in Salzburg für Giuseppe Ferlendis ein Oboenkonzert geschrieben hatte, welches aber bis zu Mozarts Abreise aus Salzburg noch nicht in Stimmen vorlag und dementsprechend wohl auch bis dahin nicht zur Aufführung gelangt war. In Mannheim widmete Mozart das Oboenkonzert an Ramm um.

Fünf Jahre später erwähnt Mozart das Oboenkonzert erneut. Er schreibt aus Wien am 15. Februar 1783 an seinen Vater in Salzburg: „Ich bitte schicken sie mir doch gleich das Büchel worin dem Ramm sein *oboe Concert* oder vielmehr des *ferlendi* sein *Concert* ist; – der *oboist* vom fürst *Esterhazi* giebt mir 3 duckaten davor; – und will mir dann 6 geben, wenn ich ihm ein Neues Mache. – sind sie [L. M.] aber schon [zum Fasching] in München, so ist es halt im gottes Namen nichts – denn, die einzige zuflucht die wir dann hätten, der Ramm selbst – ist auch nicht da.“<sup>8</sup> Am 29. März 1783 folgt die Empfangsbestätigung an den Vater: „das Packet *Musique* habe ich richtig erhalten; – – ich danke Ihnen dafür;“<sup>9</sup> Zu Mozarts Lebzeiten hat es vom Oboenkonzert also vermutlich drei Quellen gegeben: (1) Das „Büchel“ in Mozarts Besitz. Sicherlich ist damit die autographe Partitur (im Kleinquerformat) gemeint. (2) Das Mannheimer Aufführungsmaterial im Besitz von Ramm.

(3) Das Aufführungsmaterial, das für den Oboisten „vom fürst *Esterhazi*“ angefertigt werden sollte. Leider hat sich keine dieser drei Quellen erhalten.

Überhaupt galt Mozarts Oboenkonzert lange Zeit als verschollen. Erst 1920 wurde ein historisches Stimmenmaterial vom Oboenkonzert (**Ob-S-s**) im Archiv des Salzburger Mozarteums durch Bernhard Paumgartner wiederentdeckt. Es ist heute die einzige historische Quelle für das Oboenkonzert. Dieses Stimmenmaterial ist jedoch nicht mit den zu Mozarts Lebzeiten angefertigten Stimmenmaterialien identisch, sondern entstand, dem Wasserzeichen nach zu urteilen, vermutlich erst nach Mozarts Tod und stammt aus der Schreibstube von Johann Traeg in Wien.<sup>10</sup> 1971 tauchte außerdem in Privatbesitz eine neuntaktige autographe Skizze in C-dur auf.<sup>11</sup> Sie bestätigt sowohl Authentizität als auch Priorität der Oboenfassung.

### 1.2. Flötenkonzert

Die Flötenfassung ist der Wissenschaft länger bekannt als die Oboenfassung. Sie wird in einem von Aloys Fuchs (1799–1853) angelegten, handschriftlichen Mozart-Verzeichnis (Wien 1837) erwähnt und erscheint erstmals im Rahmen der *Alten Mozart-Ausgabe* (1881) im Druck. Ludwig Ritter von Köchel glaubte, dass es sich bei den Flötenkonzerten KV 313 und 314 um diejenigen handeln müsse, die Mozart in Mannheim als Auftragskompositionen für den holländischen Flöten-dilettanten Ferdinand Dejean (1731–1797) „~~gemacht~~ fertig gemacht“<sup>12</sup> haben will. Durch Paumgartners Entdeckung verkomplizierte sich jedoch die ganze Angelegenheit. 1937 formuliert Alfred Einstein in der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses die bis heute vorherrschende Meinung, dass Mozart aus Zeitbedrängnis das Oboenkonzert kurzerhand für Dejean zum Flötenkonzert umgearbeitet habe. Wenn Mozart später nur von dem „*flauten Concert* für den *M: de jean*“<sup>13</sup> spricht, meine er damit folglich das originale Flötenkonzert in G-dur KV 313 im Gegensatz zur Bearbeitung von KV 314. Ein weiteres Indiz für Einsteins These lässt sich übrigens auch in der meist unbeachteten Korrektur „~~gemacht~~ fertig gemacht“ finden. Während „~~gemacht~~“ den Schaffensprozess als Ganzes meint, bezeichnet „fertig gemacht“ besonders seine Schlussphase und Vollendung. Der Ausdruck „fertig gemacht“ ist also in Hinblick auf eine Bearbeitung präziser.

Die Informationen über Dejeans Kompositionsauftrag enthalten jedoch einige Ungereimtheiten. Für 200 Gulden sollte Mozart „3 kleine, leichte, und kurze *Concertln* und ein Paar *quattro* auf die flötn machen“. <sup>14</sup> Für die (angeblich) gelieferten „2 *Concerti* und 3 *quartetti*“<sup>15</sup> erwartet Mozart nur die Hälfte des Honorars, bekommt aber sogar noch weniger, nämlich 96 Gulden.

Die Identifikation dieser Werke ist schwierig. Von den überlieferten zwei Flötenkonzerten (KV 313 und 314), dem Andante C-dur (KV 315) und den vier Flötenquartetten (KV 285, 285a, 285b, 298) lässt sich nur das im Autograph datierte Quartett KV 285 in eindeutigen Zusammenhang zu Dejeans Kompositionsauftrag bringen. Das im Autograph überlieferte Andante KV 315 ist aufgrund der Papiersorte und Schrift ins Jahr 1778 zu stellen und dürfte somit ebenfalls etwas mit Dejeans Auftrag zu tun haben. Anders verhält es sich mit den Flötenquartetten KV 285b und 298, die nach Ausweis autographischer Schriftzeugnisse erst später in Wien entstanden sein können. Übrig bleiben die beiden Flötenkonzerte KV 313 und 314 und das Flötenquartett KV 285a, deren Zuordnung zum Mannheimer Auftrag zwar möglich, aber nicht zwingend ist. Meist wird übersehen, dass ja auch die Aufführung eines Mozartschen Flötenkonzerts im Juli 1777 in Salzburg belegt ist. Nach seiner Eigenart in der Instrumentation zu urteilen, ist wahrscheinlich das Flötenkonzert in G-dur KV 313 mit dem Salzburger Flötenkonzert identisch. Ähnlich wie beim Oboenkonzert könnte Mozart das G-dur-Flötenkonzert in Mannheim an Dejean umgewidmet haben.<sup>16</sup> Unterm Strich fehlt uns heute also ein Mannheimer Flötenquartett, während die zwei Wiener Flötenquartette in Mozarts Briefen unerwähnt blei-

ben. Stattdessen haben wir ein nicht bestelltes Andante in C-dur KV 315. Auch dieses Werk wird von Mozart nicht erwähnt, obschon er seinem mahnenden Vater gegenüber allen Grund gehabt hätte, seine Produktivität in Mannheim zu beweisen.

Über die Entstehung der Flötenfassung von KV 314 gibt es folglich keine gesicherten Informationen. Ein Autograph ist nicht überliefert. Die älteste Quelle (**FI-W-s**), eine Wiener Stimmenabschrift, entstand wahrscheinlich nach Mozarts Tod, aber noch in den frühen 1790er-Jahren.<sup>17</sup> Die Flötenfassung unterscheidet sich an vielen Stellen von der Oboenfassung. Klammert man einmal die Unterschiede zwischen den beiden Solostimmen wegen der als problematisch zu bezeichnenden Überlieferung der Oboenstimme aus und betrachtet allein die Unterschiede zwischen den Orchesterstimmen beider Fassungen, so offenbart sich leider nirgendwo in der Bearbeitung unverkennbar die Hand Mozarts. Alle Veränderungen könnten auch von jemand anderem gemacht worden sein. Somit bleibt die Authentizität der Flötenfassung unklar. Mozart klagt in Zusammenhang mit den Auftragskompositionen für Flöte über Zeitnot. Möglicherweise hat er also die zeitraubende Transposition nicht selbst „fertig gemacht“, sondern nur veranlasst. Im letzteren Falle wäre die Flötenfassung durch den Verkauf an Dejean indirekt von Mozart autorisiert. Sollte aber die Bearbeitung gar nichts mit Dejeans Kompositionsauftrag zu tun haben, ist auch die Autorisierung fraglich.

## 2. Quellen und Edition

Die oben genannte Abschrift des Flötenkonzerts macht grundsätzlich einen zuverlässigen Eindruck. Die Zahl der offensichtlichen Fehler ist überschaubar und durchschnittlich. Die Handschrift besticht durch ihre Klarheit. Vortragsbezeichnungen sind in der Regel eindeutig ihren dazugehörigen Noten zuzuordnen. Die Vorlage für diese Stimmenkopie ist jedoch nicht etwa die autographe Partitur, sondern wiederum eine Stimmenabschrift gewesen, in der schon Gebrauchspuren früherer Aufführungen, z. B. ergänzte und korrigierte Artikulationen, gestanden haben müssen (vgl. dazu den Kritischen Bericht). Dem Notentext ist demzufolge gerade in Hinsicht auf Vortragsbezeichnungen eine gewisse Skepsis entgegenzubringen.

Die vorliegende Ausgabe hält sich eng an diese Stimmenabschrift. Die sparsamen Ergänzungen des Herausgebers sind in der Regel durch eckige Klammern oder gestrichelte Bogensetzung gekennzeichnet. Die durch eckige Klammern gekennzeichneten Schleifer im zweiten Satz sind keine Ergänzungen des Herausgebers, sondern stammen vielmehr aus der Quelle, sind aber in ihrer Echtheit fragwürdig (siehe dazu den folgenden Abschnitt 3). In der Solostimme kennzeichnen darüber hinaus runde Klammern fragwürdige Bögen in der Quelle. Die Balkung wurde prinzipiell aus der Quelle übernommen. Die Vorzeichensetzung wurde behutsam modernisiert. Zweifellos fehlende Vorzeichen wurden stillschweigend gesetzt. Ausführliche Angaben zu den Quellen und Lesarten finden sich im Kritischen Bericht.

## 3. Zwei wichtige editorische Probleme

**Verzierungen Satz II:** Im zweiten Satz kommen mehrere Schleifer in Fl. princ. und Vl. I/II vor. Nur der ausgeterzte Schleifer (Vl. I/II) in T. 51 ist jedoch durch die Oboenfassung verbürgt. Die übrigen Schleifer (T. 2, 19, 21, 27, 29, 31, 35, 42, 57, 65–68, 73) fehlen in der Oboenfassung. Der Schleifer in Vl. I T. 2 erweist sich dabei als eine spätere Zutat in einer übergeordneten, heute verlorenen Quelle, denn er fehlt nicht nur im Tutti der Solostimme, sondern auch in Vl. II, wo in Anlehnung an die Parallelstellen T. 51 (Schleifer) und 87 (Vorschlag) eine Austerzung zur Vl. I zu erwarten wäre. Eine Verkettung zweier zufälliger Fehler in Fl. princ. und Vl. II ist eher unwahrscheinlich. Möglicherweise sind zugleich auch die übrigen Schleifer (mit Ausnahme von T. 51) nachträglich ergänzt worden. Alle diese zweifelhaften Schleifer wurden in der vorliegenden Ausgabe durch eckige Klammerung markiert. Ausnahmsweise stellen sie also keine Ergänzung des Herausgebers dar, sondern ganz im Gegenteil, der Herausgeber empfiehlt, alle

geklammerten Schleifer – zumindest aber den Schleifer in T. 2 – wegen zweifelhafter Echtheit wegzulassen.

**Satz II, T. 9:** Die Dynamik in T. 8 und 9 wirft Fragen auf. In der Quelle steht in Vl. I in T. 8 zur 1. Note **p**, in T. 9 zur 4. Note *cresc.* und zur 7. Note **f**. In den übrigen (Streicher-)Stimmen gilt in T. 8 weiterhin das **f** aus T. 7, am Ende von T. 9 steht **p**. Die Dynamik der Vl. I verhält sich in T. 8f. also genau gegensätzlich zu den übrigen Stimmen, ist aber wiederum der Parallelstelle T. 83f. sehr ähnlich. Andere Ausgaben vereinheitlichen die Dynamik in T. 8 und setzen in Anlehnung an T. 83 in alle Stimmen ein **p** (zur 1. Note). Die widersprüchliche Dynamik am Ende von T. 9 bleibt in diesen Ausgaben stehen und wird nur in der *NMA* durch ein plötzliches **p** in T. 10 (Vl. I) abgemildert.

Die Parallelstelle T. 83f. unterscheidet sich jedoch in der Instrumentation von T. 8f. Während in T. 83 der plötzliche dynamische Wechsel (zum 2. Viertel) durch das Aussetzen der Bläserstimmen unterstützt wird, trägt die Instrumentation in T. 8 einem plötzlichen dynamischen Wechsel hingegen keine Rechnung. Trotz ähnlicher musikalischer Substanz liegen hier wohl zwei unterschiedliche dynamische Konzepte vor. Nimmt man die Instrumentation als Entscheidungsgrundlage, ist nicht die Dynamik von Vl. I in T. 8f. richtig, sondern die von Vl. II, Va., Vc. e Cb. Demnach ist T. 8 im gesamten Orchester wohl noch im **f** (oder im *dim.*) zu spielen. Wo das **p** in Vl. I zu plazieren ist, bleibt unklar. In vorliegender Ausgabe wurde es der Instrumentation der Streicher folgend an den Beginn der 16tel-Bewegung in T. 9 gestellt. Man könnte das **p** freilich auch an einen späteren Punkt innerhalb der 16tel-Bewegung setzen. Die Dynamik dieser Passage ist auch in der Oboenfassung unklar.

Den im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken sei an dieser Stelle für die Bereitstellung der Quellen ganz herzlich gedankt.

München, Frühjahr 2009

Henrik Wiese

- 1 Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1962 [= Bauer – Deutsch], Bd. 2, Nr. 350, S. 59, Z. 86ff. (speziell 87f.).
- 2 Ludwig Schiedermair, *Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 9 (1907), Heft 1, S. 83–130, speziell S. 96 und 125f. Günther Grünstreudel, *Wallerstein – das Schwäbische Mannheim. Dokumente zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle*, Nördlingen 2000, S. 120, Anm. 185.
- 3 Mannheim, den 31. Oktober 1777, S. 1, Z. 11. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 360, S. 93, Z. 10f.
- 4 Mannheim, den 4. November 1777, S. 1, Z. 17–25. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 363, S. 100f., Z. 17–24.
- 5 Lebensdaten nach *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1994ff. [= MGG<sup>2</sup>], Personenteil 13, Sp. 1251.
- 6 Mannheim, den 14. Februar 1778, S. 2, Z. 23–27. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 423, S. 282, Z. 74–76.
- 7 Lebensdaten unsicher, vgl. MGG<sup>2</sup>, Personenteil 6, Sp. 977.
- 8 Wien, den 15. Februar 1783, S. 1, Z. 8–14. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 3, Nr. 728, S. 256f., Z. 9–14.
- 9 Wien, den 29. März 1783, S. 2, Z. 2f. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 3, Nr. 734, S. 262, Z. 27f.
- 10 Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Ann Arbor 2001 [= Edge, 2001], S. 878.
- 11 Friedrich Georg Zeileis, *Katalog einer Musik-Sammlung*, Gallsbach 1992, S. 107.
- 12 Mannheim, den 14. Februar 1778, S. 1, Z. 26. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 423, S. 281, Z. 48.
- 13 Nancy, den 3. Oktober 1778, S. 2f., Z. 31. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 494, S. 492, Z. 61.
- 14 Mannheim, den 10. Dezember 1777, S. 2, Z. 27f. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 388, S. 178, Z. 49f.
- 15 Mannheim, den 14. Februar 1778, S. 1, Z. 26. Vgl. Bauer – Deutsch, Bd. 2, Nr. 423, S. 281, Z. 47.
- 16 Henrik Wiese, *Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1997, S. 149–156.
- 17 Edge, 2001, S. 889.

# Preface

## 1. The Origin of the Work

The Concerto K. 314 has been transmitted in two versions, as an oboe concerto in C major and a flute concerto in D major. The oboe version is mentioned repeatedly in the Mozart family correspondence. This first-hand information provides important facts – more than for any other wind concerto by Mozart – about the origin of the work, historical performances, and the sources of the oboe concerto.

### 1.1. The Oboe Concerto

The oboe concerto is first mentioned in a letter of Leopold Mozart. On 15 October 1777 he writes to his son, who is on his way to Mannheim: “Your main object, however, should now be to have something ready for Prince Taxis. – – and, if you had a copy of your oboe concerto, [the oboist] *Perwein* might enable you to make an honest penny in *Wallerstein*.”<sup>1</sup> Mozart later actually did meet Johann Marcus Berwein, the oboist of the Wallerstein Hofkapelle from 1777 to 1781.<sup>2</sup> The meeting most probably took place in Hohenaltheim (near Wallerstein) on 27 October 1777.<sup>3</sup> There is no further information about this. The Mozarts ascertainably maintained contact with Berwein until 1783. Once he had arrived in Mannheim, Mozart wrote to his father on 4 November 1777 about his visit with Christian Cannabich (1731–1798): “It so happened that some members of the orchestra were there, young Danner, a horn-player called Lang, and the *Hautboist* whose name I have forgotten, but who plays very well and has a delightfully pure tone. I have made him a *present* of my *oboe concerto*, which is being copied in a room at *Cannabich’s*, and the fellow is quite crazy with delight. I played this *concerto* to him today on the *pianoforte* at *Cannabich’s*, and, although everybody knew that I was the composer, it was very well received. Nobody said that it was not well composed.”<sup>4</sup> In Mannheim Mozart apparently lost no time in establishing contacts with musicians from the celebrated Mannheim Hofkapelle. Among them were the oboist Friedrich Ramm (1745–1813)<sup>5</sup>, whose name Mozart had initially forgotten and about whom he reported to his father on 14 February 1778: “Yesterday there was a *concert* at *Cannabich’s*. [...] then Herr Ramm (by way of a change) played for the fifth time my *oboe concerto* written for *Ferlendi*, which is making a great sensation here. It is now Ramm’s *cheval de bataille* [warhorse].”<sup>6</sup> *Ferlendi* no doubt refers to the oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802)<sup>7</sup>, who was a member of the Salzburg Hofkapelle from 1 April 1777 to the end of July 1778.

This information allows us to infer that Mozart wrote an oboe concerto for Giuseppe Ferlendis in Salzburg, presumably in the spring or summer of 1777. It had not been written out in parts by the time of Mozart’s departure from Salzburg and, consequently, had most likely not yet been performed. In Mannheim Mozart rededicated the oboe concerto to Ramm.

It was only five years later that Mozart mentioned the oboe concerto again. Writing to his father in Salzburg from Vienna on 15 February 1783, he asked him: “Please send me at once the little book which contains the *oboe concerto* I wrote for Ramm, or rather for *Ferlendis*. Prince *Esterházy’s* oboist is giving me three ducats for it and has offered me six, if I will compose a new concerto for him. But if you [L. M.] have already gone to Munich [for the carnival], well then, by Heaven, there is nothing to be done; or the only person to whom in that case we could apply, I mean, Ramm himself, is not there either.”<sup>8</sup> On 29 March 1783 he acknowledged reception to his father: “I have received the parcel of *Musique* and thank you for it.”<sup>9</sup> There seem to have been three sources for the oboe concerto during Mozart’s lifetime: (1) The “little book” in Mozart’s personal belongings which was no doubt the autograph score (in small oblong format). (2) The Mannheim performance material belonging to Ramm. (3) The performing parts which were to have been copied for “Prince *Esterházy’s* oboist.” Unfortunately, none of these sources has survived.

Indeed, Mozart’s oboe concerto was long considered as lost. It was not until 1920 that a historical set of parts of the oboe concerto (**Ob-S-s**) was rediscovered by Bernhard Paumgartner in the archives of the Salzburg Mozarteum. It is the only historical source for the oboe concerto today. This part material, however, is not identical to the performance materials made during Mozart’s lifetime but, judging from the watermark, was presumably made only after Mozart’s death. It appears to have been written in Johann Traeg’s copyist’s workshop in Vienna.<sup>10</sup> In 1971 a nine-measure autograph sketch in C major also came to light in a private collection.<sup>11</sup> This sketch confirms both the authenticity as well as the precedence of the oboe version.

### 1.2. The Flute Concerto

The flute version has been known to scholars longer than the oboe version. It is mentioned in a handwritten catalogue of Mozart’s works (Vienna, 1837) compiled by Aloys Fuchs (1799–1853) and appears for the first time in print as part of the *Alte Mozart-Ausgabe* (1881). Ludwig Ritter von Köchel believed that the Flute Concertos K. 313 and 314 must have been the ones that Mozart said he had “~~made~~ completed”<sup>12</sup> in Mannheim, which would be the works commissioned by the Dutch flute enthusiast Ferdinand Dejean (1731–1797). However, Paumgartner’s discovery complicates the situation. In the third impression of the Köchel Catalogue (1937), Alfred Einstein advanced the opinion (which still prevails to this day) that Mozart had, without any further ado and pressed for time, reworked the oboe concerto into a flute concerto for Dejean. Thus when at a later date Mozart speaks only of the “*flute Concerto* for *M<sup>r</sup>: de jean*”<sup>13</sup> he would then be referring to the original Flute Concerto in G major K. 313 and not to the arrangement of K. 314. Lending weight to Einstein’s hypothesis is the correction “~~gemacht~~ fertig gemacht” (“~~made~~ completed”), which is generally ignored. While “~~made~~” comprises the creative process as a whole, “completed” refers foremost to its closing phase and completion. The term “completed” is thus more precise with regard to an arrangement.

There are several inconsistencies, however, in the information pertaining to Dejean’s commission. For 200 gulden, Mozart was to “compose for him three short, simple *concertos* and a couple of *quartets* for the flute.”<sup>14</sup> For the (allegedly) delivered “two *concertos* and three *quartets*,”<sup>15</sup> Mozart expected half of the honorarium, but obtained even less, namely 96 gulden.

It is difficult to identify these works. Of the two transmitted Flute Concertos (K. 313 and 314), the Andante in C major (K. 315) and the four Flute Quartets (K. 285, 285a, 285b, 298), only the Quartet K. 285, whose autograph is dated, can be unequivocally associated with Dejean’s commission. The Andante K. 315, which has come down to us in autograph form, can be ascribed to the year 1778 on the basis of its type of paper and handwriting. It may thus have something to do with Dejean’s commission. This cannot be said of the Flute Quartets K. 285b and 298, however; owing to the authentication of the autograph documents, they were written in Vienna at a later date. What remains are the two Flute Concertos K. 313 and 314 and the Flute Quartet K. 285a, whose connection with the Mannheim contract is plausible, though not compelling. One generally overlooks the fact that the performance of a flute concerto by Mozart ascertainably took place in Salzburg in July 1777. Judging from certain features in its orchestration, this Salzburg flute concerto is probably identical to the Flute Concerto in G major K. 313. Similarly to the oboe concerto, Mozart perhaps rededicated the G major Flute Concerto to Dejean in Mannheim.<sup>16</sup> The bottom line is that one Mannheim flute quartet is missing, and the two Viennese flute quartets are nowhere mentioned in Mozart’s correspondence. Instead, we have a non-commissioned Andante in C major K. 315. Mozart also nowhere mentions this work, even though he had every reason to prove his productivity in Mannheim to his demanding father.



There is no authenticated information concerning the origin of the flute version of K. 314. No autograph has been transmitted. The earliest source, a Viennese copy of the parts, was probably written after Mozart's death, but still in the early 1790s.<sup>17</sup> The flute version differs from the oboe version in many places. If we exclude the differences between the two solo parts on account of the problematic transmission of the oboe part, and if we take into consideration solely the differences between the orchestral parts of the two versions, then we can see that, unfortunately, Mozart's hand is not unequivocally identifiable anywhere in the arrangement. All the emendations could have been made by someone else as well. The authenticity of the flute version thus remains ambiguous. In his correspondence concerning the flute commission, Mozart complained that he was pressed for time. It is possible that the time-consuming transcription was not "completed" by Mozart himself, but entrusted to someone else. In the latter case, the flute version would have been indirectly authorized by Mozart through the sale to Dejean. But if the arrangement has nothing to do with Dejean's commission, the authorization is dubious.

## 2. Sources and Edition

The above-mentioned copy of the flute concerto (**Fl-W-s**) makes a basically reliable impression. The number of errors is average and tolerable. The handwriting stands out for its clarity. The performance signs are generally clearly ascribable to the notes they belong to. However, the basis for this copy of the parts is not, for example, the autograph score but, again, a copy of the parts in which there must have been traces from earlier performances such as supplemented and corrected articulations (see the "Kritischer Bericht"). Accordingly, the music text must be judged with a certain skepticism, particularly with respect to the performance marks.

Our edition closely follows this copy of the parts. The sparing additions made by the editor are generally placed in brackets or printed as broken-line slurs. The slides in the second movement, which are placed in brackets, were not supplemented by the editor but taken from the source, even if their authenticity is doubtful (see the following Section 3). Moreover, slurs and/or ties in the solo part that are questionable in the source are placed in parentheses. The beaming is essentially borrowed from the source. The setting of accidentals was discreetly modernized. Accidentals that are clearly missing were tacitly added. Detailed information on the sources and readings can be found in the "Kritischer Bericht."

## 3. Two Major Editorial Problems

**Ornaments in Mvt. II:** In the second movement there are several slides in Fl. princ. and Vl. I/II. However, only the slide in thirds (Vl. I/II) in m. 51 is authenticated by the oboe version. The other slides (mm. 2, 19, 21, 27, 29, 31, 35, 42, 57, 65–68, 73) are missing in the oboe version. The slide in Vl. I m. 2 proves to be a later addition in a superordinate source that is no longer extant today, for it is missing not only in the tutti of the solo part, but also in Vl. II, where, on the basis of the parallel passages mm. 51 (slide) and 87 (appoggiatura), one would have expected a parallel motion in thirds to the Vl. I. A linking of two chance errors in Fl. princ. and Vl. II is rather unlikely. Perhaps the other slides (save for m. 51) were also subsequently added. All of these dubious slides were placed in brackets in the present edition. Exceptionally, they do not indicate an addition made by the editor; indeed, due

to their dubious authenticity, the editor recommends the omission of all bracketed slides, and particularly that in m. 2.

**Mvt. II, m. 9:** The dynamics in mm. 8 and 9 present certain problems. In the source, there is a **p** at the first note of m. 8 in Vl. I, a *cresc.* at the 4th note in m. 9 and an **f** at the 7th note. In the other (string) parts, the **f** from m. 7 is still valid in m. 8, and at the end of m. 9 we have a **p**. The dynamics of the Vl. I thus run counter to those of the other parts in mm. 8f.; on the other hand, they are very similar to the parallel passage at mm. 83f. Other editions standardize the dynamics in m. 8 and place a **p** (at the first note) in all parts, in agreement with m. 83. The contradictory dynamic marking at the end of m. 9 is left as it is in these editions; only in the *NMA* it is abated by a sudden **p** in m. 10 (Vl. I).

The parallel passage at mm. 83f. differs from mm. 8f. in the orchestration. Whereas in m. 83 the sudden change in dynamics (at the 2nd quarter-note value) is supported by the silence of the wind parts, the orchestration takes no consideration of a sudden dynamic change in m. 8. In spite of a similar musical substance, we are no doubt dealing with two differing dynamic concepts here.

If we take the orchestration as the basis for our decision, then it should be clear that what is correct is not the dynamic marking of Vl. I in mm. 8f. but that of Vl. II, Va., Vc. e Cb. Accordingly, the entire orchestra should most likely continue to play m. 8 in **f** (or in *dim.*). Unclear is where the **p** should be placed in Vl. I. In the present edition, we have placed it at the beginning of the 16th-note passage in m. 9, following the orchestration of the strings. Of course, one could also place the **p** at another, later point within the 16th-note passage. The dynamics here are also ambiguous in the oboe version.

We wish to extend our most cordial thanks to the libraries named in the "Kritischer Bericht" for putting the sources at our disposal.

Munich, Spring 2009

Henrik Wiese

- 1 Emily Anderson (ed.), *The Letters of Mozart and his Family*, London, <sup>3</sup>1997 [= Anderson], p. 320. Anderson's translation may differ in details according to the editor's own citation of Mozart's letters after the originals.
- 2 Ludwig Schiedermair, *Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 9 (1907), booklet 1, pp. 83–130, in particular pp. 96 and 125f. Günther Grünstreudel, *Wallerstein – das Schwäbische Mannheim. Dokumente zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle*, Nördlingen, 2000, p. 120, note 185.
- 3 Mannheim, 31 October 1777, p. 1, line 11. See Anderson, p. 349.
- 4 Mannheim, 4 November 1777, p. 1, lines 17–25. See Anderson, p. 355.
- 5 Biographical data from *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, <sup>2</sup>1994ff. [= MGG<sup>2</sup>], Personenteil 13, col. 1251.
- 6 Mannheim, 14 February 1778, p. 2, lines 23–27. See Anderson, p. 482.
- 7 Biographical data uncertain, see MGG<sup>2</sup>, Personenteil 6, col. 977.
- 8 Vienna, 15 February 1783, p. 1, lines 8–14. See Anderson, p. 840.
- 9 Vienna, 29 March 1783, p. 2, lines 2f. See Anderson, p. 844.
- 10 Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Ann Arbor, 2001 [= Edge, 2001], p. 878.
- 11 Friedrich Georg Zeileis, *Katalog einer Musik-Sammlung*, Gallspach, 1992, p. 107.
- 12 Mannheim, 14 February 1778, p. 1, line 26. See Anderson, p. 481.
- 13 Nancy, 3 October 1778, pp. 2f., line 31. See Anderson, p. 622.
- 14 Mannheim, 10 December 1777, p. 2, lines 27f. See Anderson, p. 414.
- 15 Mannheim, 14 February 1778, p. 1, line 26. See Anderson, p. 481.
- 16 Henrik Wiese, *Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1997, pp. 149–156.
- 17 Edge, 2001, p. 889.