

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.“¹ Für die darauf folgende Zeit lässt sich ein Treffen zwischen Mozart und Johann Marcus Berwein, 1777–1781 Oboist der Wallersteiner Hofkapelle, nachweisen.² Das Treffen kam vermutlich am 27. Oktober 1777 in Hohenaltheim (nahe Wallerstein) zustande.³ 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 gesezt seÿe.“⁴ Mozart hatte offensichtlich in Mannheim sofort Kontakt zu Musikern der berühmten Mannheimer Hofkapelle geknüpft. Darunter auch zum Oboisten Friedrich Ramm (1745–1813)⁵, 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].“⁶ Mit ferlendi ist wohl der Oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802)⁷ 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 ducketen 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.“⁸ Am 29. März 1783 folgt die Empfangsbestätigung an den Vater: „das Packet Musique habe ich richtig er-

halten; – ich danke Ihnen dafür;“⁹ 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.¹⁰ 1971 tauchte außerdem in Privatbesitz eine neuntaktige autographe Skizze in C-dur auf.¹¹ 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 Flötendilettanten Ferdinand Dejean (1731–1797) „~~gemacht~~ fertig gemacht“¹² 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“¹³ 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 flött'n machen“.¹⁴ Für die (angeblich) gelieferten „2 Concerti und 3 quartetti“¹⁵ 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.¹⁶ Unterm Strich fehlt uns heute also ein Mannheimer Flötenquartett, während die zwei Wiener Flötenquartette in Mozarts Briefen unerwähnt bleiben. 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.¹⁷ 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. Zur Quelle

Die von Paumgartner entdeckte Abschrift der Oboenfassung ist in vielerlei Hinsicht unzuverlässig. Sie enthält eine immense Zahl an offensichtlichen Schreibfehlern. Dazu zählen rechnerisch falsche Rhythmen (z. B. Vc. e Cb. in I/49),¹⁸ aber vor allem Missklänge, die durch falsche Noten (z. B. Cor. II I/42) oder Verwechslung von Vorzeichen (z. B. Vl. II in I/75 und III/17, Ob. II in III/154) verursacht werden. Die häufige Verwechslung von Vorzeichen geht vermutlich darauf zurück, dass sich die drei Vorzeichen \sharp , \natural und \flat in der heute unbekanntenen Kopiervorlage einander stark geähnelt haben. Da die Vorzeichen in Mozarts Handschriften jedoch generell gut voneinander zu unterscheiden sind, ist es eher unwahrscheinlich, dass Mozarts Autograph die unmittelbare Vorlage für die Quelle **Ob-S-s** gewesen ist.

Die Abschrift hat sich in einigen Aspekten von Mozarts Schreibgewohnheit entfernt. Im Bereich der Dynamik ist das Zeichen \llcorner statt der Abkürzung *cresc.* an den Übergängen vom Solo zum Tutti (I/96 und 173) ganz untypisch für Mozart. Mozart fremd ist auch die Abkürzung **fs** statt **sf** für *sforzato* (z. B. Cor. I in I/16). Die Solostimme ist überdies mit ungewöhnlich vielen dynamischen Zeichen versehen. Auffällig sind auch die zahlreichen redundanten Dynamiken in den Orchesterstimmen (z. B. Vl. I **f** in I/179f.), die möglicherweise Gebrauchsspuren aus der Kopiervorlage darstellen.

Die Notation der Schleifer vor Trillern (vgl. Ob. princ. in II/37 und 77) entspricht ebenfalls nicht Mozarts Schreibgewohnheit. In solchen Fällen notiert Mozart normalerweise auch die obere Nebennote (z. B. im Klavierkonzert Es-dur KV 271 in II/115). Ganz kurios sind darüber hinaus die Triller auf dem 6. Naturton im Cor. II (z. B. in III/25). Sie werden im 18. Jahrhundert in der Regel gemieden und kommen bei Mozart vermutlich gar nicht vor. Die Triller auf dem 6. Naturton fehlen erwartungsgemäß in der Flötenfassung.

Die Unzuverlässigkeit der Abschrift zeigt sich aber auch in den artikulatorischen Vortragsbezeichnungen. Das Stimmenmaterial weist in dieser Beziehung zahlreiche, ja fast fortwährende Inkonsistenzen auf. Die Inkonsistenzen bestehen sowohl zwischen Parallelstellen (z. B. Vl. I in I/79 und I/154) als auch zwischen parallel geführten Stimmen (z. B. Vl. II in I/186) und sind in dieser Menge sicherlich nicht auf Mozart zurückzuführen. Häufig fehlen Überbindungen, die aus der Flötenfassung oder aus parallel geführten Stimmen innerhalb der Oboenfassung erschlossen werden müssen (z. B. Cor. I in I/1 und 3). Ungewöhnlich ist auch, dass die Gruppen von  in der Abschrift ausnahmslos mit Bogen ( oder ) auftauchen, wobei die genaue Länge des Bogens in den meisten Fällen mehrdeutig ist. Zumindest was schnelle Sätze anbelangt, sind diese Artikulationsanweisungen in Mozarts Autographen der Jahre 1776–1779 eher selten zu finden, und ihre pauschale Verwendung ist für Mozart untypisch.

Der anonyme Schreiber von **Ob-S-s** hat auch andere Mozart-Werke kopiert,¹⁹ so u. a. die Serenade c-moll KV 388, von der auch Mozarts Autograph überliefert ist. Der Vergleich zwischen Abschrift und Autograph fördert dabei ganz ähnliche Kritikpunkte wie beim Oboenkonzert zutage: eine Unzahl an Schreibfehlern, die Ersetzung von *cresc.* durch \llcorner (II/31, 57, 92), fremdes **fs** (I/92), ergänzte Bögen in der (allerdings nur dreimal vorkommenden) Gruppe  (IV/145, 149, 165). Darüber hinaus erweist sich die Artikulation in der Serenaden-Abschrift an vielen Stellen als fehlerhaft, lückenhaft oder missverständlich.

Noch schwerer wiegen jedoch die Eingriffe in die musikalische Substanz im Finale von KV 388. Die Stimme des 1. Fagotts wurde vereinfacht, indem in 16tel-Passagen Töne verändert bzw. umgestellt (IV/147, 156, 157) und 16tel durch Achtel (IV/146, 150, 174) bzw. Viertel (IV/155) ersetzt wurden. Darüber hinaus wurde in beiden Fagottstimmen die Tempobezeichnung von *Allegro* in *Allegretto* geändert.²⁰ Derartige Eingriffe in den Notentext sind im 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich und lassen sich auch bei anderen Mozart-Werken, z. B. in den Hornkonzerten KV 417 und 495 oder im Flötenquartett KV 285, nachweisen.

Vor diesem Hintergrund bekommen die von Ingo Goritzki vorgebrachten Zweifel an der Authentizität der Solostimme des Oboenkonzerts besonderen Nachdruck.²¹ Der wissenschaftliche Nachweis unautorisierter Eingriffe ist in diesem Werk jedoch bislang noch nicht gelungen.²² Die von Goritzki einst angeführten Oktavparallelen zwischen der Diskantlinie $c^2-h^1-c^2-h^1$ der Ob. princ. und der Basslinie $c-d-c-H$ (I/44) verstoßen nicht gegen die strengen Satzregeln, weil die Faktur des Oboenkonzerts an dieser Stelle fünfstimmig ist und es in einem fünfstimmigen Satz naturgemäß zu Parallelführungen kommen kann. Selbst wenn man mit Goritzki die Oboenstimme wie die Flötenstimme in – zugegebenermaßen eleganterer – Gegenbewegung zum Bass führte ($c^2-h^1-c^2-d^2$), bleiben Oktavparallelen zu Vl. II ($c^1-h-c^1-f^1$) stehen.

Bekanntermaßen finden sich in der Oboenfassung an einigen Stellen lineare Skalen, wo in der Flötenfassung Terzenskalen stehen (z. B. III/79ff.). Wertvoll ist hier Goritzkis Beobachtung, „daß Terzenskalen bei Mozart – sofern sie nicht unbegleitet erklingen – immer einen harmonisch differenzierten Unterbau in den Begleitstimmen besitzen, oder daß umgekehrt über solcherart strukturierten Begleitungen niemals eine linear geführte Skala liegen kann.“²³ Weitere Untersuchungen sind jedoch nötig um festzustellen, ob es sich bei dieser stilistischen Beobachtung um eine wissenschaftlich beweiskräftige Gesetzmäßigkeit oder nur um eine unverbindliche Regel handelt. Die seltenen Verstöße gegen die Terzenskalenregel können wahrscheinlich durch weitere Eingrenzung wegerklärt werden: (1) Im Oboenquartett KV 370 (z. B. I/80) haben lineare Skalen einen harmonisch differenzierten Unterbau, wobei der harmonische Unterbau seinerseits linear und in Gegenbewegung zur Melodiestimme ge-

führt wird. (2) Im Flötenquartett KV 285 (z. B. I/53) haben Terzenskalen einen harmonisch undifferenzierten Unterbau, wobei die Terzenskalen den Tonraum einer Quarte nicht überschreiten, ähnlich auch in KV 314 (z. B. VI. I in I/68).

Unabhängig von der Geltung dieser stilistischen Regel fordert aber auch die musikalische Struktur bei Imitationen die Terzen-Figuration der Flötenstimme ein, so beim Dialog zwischen Ob. princ. und VI. I in I/68 und bei der kanonischen Passage III/165.

3. Zur Edition

Die offensichtlichen Mängel der einzigen Quelle des Oboenkonzerts, die schlechte Qualität der Serenaden-Abschrift desselben Kopisten und die stilkritischen Beobachtungen Goritzkis geben hinreichend Grund, dem überlieferten Text des Oboenkonzerts zu misstrauen und dem Interpretieren eine restaurierte Fassung an die Hand zu geben. Die Solostimme der vorliegenden Dirigierpartitur beschränkt sich dabei auf die nach Meinung des Herausgebers nötigsten Restaurierungen, zu denen in erster Linie die Wiedereinführung der Terzenskalen gehört. Diese restaurierte Solostimme soll aber nicht als alleingültige Fassung missverstanden werden. Viele Varianten bis hin zur (fast) völligen Angleichung an die Flötenstimme sind vertretbar.

Damit sich der Interpret seine eigene Meinung bilden kann, enthält die vorliegende Dirigierpartitur ein Faksimile der Solostimme der Quelle **Ob-S-s** (siehe S. 35ff.) und die Ausgabe für Oboe und Klavier EB 8048 eine Synopse (Studierstimme) von Flöten- und Oboenstimme der Quellen **Ob-S-s** und **FI-W-s**. Der Interpret sollte jedoch nicht dem Fehler verfallen, sich beim Erstellen der eigenen Fassung

von Hör- oder Spielgewohnheit oder gar von Bequemlichkeit leiten zu lassen. Die Flötenstimme ist ja für Flötisten auch nicht überall bequem. Im Übrigen ist die nach C-dur transponierte Flötenstimme auch auf der zweiklappigen Oboe der Mozart-Zeit spielbar. Der informierte Interpret wird also stets die stilistische Unbedenklichkeit seiner eigenen Fassung hinterfragen, indem er den Vergleich mit anderen Mozart-Werken sucht. Die Eigenständigkeit der Oboenfassung zu bewahren, sollte dabei nie zum Selbstzweck werden.

Bei einigen Details ist übrigens auch in der Flötenstimme Vorsicht geboten: Ähnlich wie in der Oboenfassung sind die Artikulationen in der Flötenfassung vermutlich nicht überall authentisch. Außerdem sind die Schleifer im 2. Satz der Flötenfassung (außer T. 51) in ihrer Echtheit sehr fragwürdig.

Ansonsten folgt die vorliegende Ausgabe der Stimmenabschrift **Ob-S-s**. Die sparsamen Ergänzungen des Herausgebers sind in der Regel durch eckige Klammern oder gestrichelte Bogensetzung gekennzeichnet. Die Balkung wurde weitgehend aus der Quelle übernommen. Die Vorzeichensetzung wurde behutsam modernisiert. Zweifellos fehlende Vorzeichen wurden stillschweigend gesetzt. Ausführlichere Angaben zu den Quellen und Lesarten finden sich im Kritischen Bericht.

Den dort genannten Bibliotheken sei an dieser Stelle für die Bereitstellung der Quellen ganz herzlich gedankt. Besonderer Dank gilt der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg für die freundlich gewährte Genehmigung zum Abdruck der faksimilierten Oboe principale-Stimme der Quelle **Ob-S-s**.

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 Schieder mair, *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 ²1994ff. [= MGG²], 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. MGG², 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*, Gallspach 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.
- 18 Im Folgenden wird der Satz mit römischen Ziffern und der Takt mit arabischen Zahlen angegeben. Die Angaben verweisen auf die Lesarten im Kritischen Bericht.
- 19 Vgl. Edge, 2001, S. 863ff. Folgende Handschriften sind bekannt: D-F *Mus. Hs.* 220 (= KV 388). *Mus. Hs.* 221 und *Mus. Hs.* 222 (= KV 361). *Mus. Hs.* 223 (= KV Anh. C 17.01).
- 20 Eine ausführliche Evaluation dieser Abschrift ist in Form eines Aufsatzes vom Herausgeber geplant.
- 21 Ingo Goritzki, *Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten*, in: *Tibia 3/4* (1977/1978) [= Goritzki, 1977/1978], S. 302–308. Ders., *Das Oboenkonzert C-Dur KV 314 von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Rohrblatt*, Jg. 19 (2004), Heft 1, S. 14–26.
- 22 Vgl. Miguel J. Ramirez, *Towards a reconstruction of W. A. Mozart's oboe concerto in C major, K. 271k (314/285d): The testimony of the two-keyed oboe, of Mozart's, and of contemporary virtuoso-composer's writing for the oboe*, Boston 1995.
- 23 Goritzki, 1977/1978, S. 306.

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 Taxís. – – and, if you had a copy of your oboe concerto, [the oboist] *Perwein* might enable you to make an honest penny in *Wallerstein*.”¹ Mozart later actually did meet Johann Marcus Berwein, the oboist of the Wallerstein Hofkapelle from 1777 to 1781.² The meeting most probably took place in Hohenaltheim (near Wallerstein) on 27 October 1777.³ 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.”⁴ 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)⁵, 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].”⁶ *Ferlendi* no doubt refers to the oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802)⁷, 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.”⁸ On 29 March 1783 he acknowledged reception to his father: “I have received the parcel of *Musique* and thank you for it.”⁹ There seem to have been three sources for the oboe concerto during Mozart’s lifetime: (1) The “little book” in Mozart’s personal belong-

ings 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 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.¹⁰ In 1971 a nine-measure autograph sketch in C major also came to light in a private collection.¹¹ 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”¹² 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: de jean*”¹³ 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.”¹⁴ For the (allegedly) delivered “two *concertos* and three *quartets*,”¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ The flute version differs from the oboe version at 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. The Source

The copy of the oboe version discovered by Paumgartner is unreliable from many points of view. To begin with, it contains an enormous amount of manifest writing errors which include arithmetically false rhythms (e.g. Vc. e Cb. in I/49)¹⁸ and, above all, dissonances caused by wrong notes (e.g. Cor. II I/42) or the confusion of accidentals (e.g. VI. II in I/75 and III/17, Ob. II in III/154). The frequent confusion of accidentals is probably due to the fact that the three accidentals \sharp , \flat and \natural resembled one another closely in the copyist's source, which is no longer extant today. Since the accidentals in Mozart's manuscripts are generally easily distinguishable, it is unlikely that Mozart's autograph served as the immediate model for the source **Ob-S-s**.

The copy distances itself from Mozart's writing habits in several respects. In the dynamics, the marking \llcorner used instead of the abbreviation *cresc.* at the transitions from Solo to Tutti (I/96 and 173) are very untypical of Mozart. Also foreign to Mozart is the abbreviation *ff* instead of *sf* for *sforzato* (e.g. Cor. I in I/16). Moreover, the solo part contains an unusually high number of dynamic marks. Particularly conspicuous are the many redundant dynamics in the orchestral parts (e.g. VI. I *f* in I/179f.), which perhaps represent traces of use from the copyist's source.

The notation of the slide before the trills (see Ob. princ. in II/37 and 77) also does not agree with Mozart's writing habits. In such cases, Mozart normally also notates the upper auxiliary note (e.g. in the Piano Concerto in E flat major K. 271 in II/115). Very curious, moreover, are the trills on the sixth open tone in Cor. II (e.g. in III/25). They are generally avoided in the 18th century and are thought to have never been used by Mozart. The trills on the sixth open tone are missing in the flute version, which was to be expected.

The copy also flaunts its unreliability in the articulation marks. In this regard, the part material abounds in practically endless incon-

sistencies. They are found both between parallel passages (e.g. VI. I in I/79 and I/154) as well as between parts led in parallel motion (e.g. VI. I/II in I/186), and are most certainly not due to Mozart, especially in this great quantity. Frequently missing ties have to be deduced from the flute version or parts led in parallel motion within the oboe version (e.g. Cor. I in I/1 and 3). Also unusual is the consistent notation of the groups of ♪♪♪ in the copy with slurring (♪♪♪ or ♪♪♪), whereby the exact length of the slur is ambiguous in most cases. With respect to the rapid movements, these articulation markings are rarely found in Mozart's autographs of the years 1776–1779, and their large-scale use here is untypical of Mozart.

The anonymous scribe of **Ob-S-s** also copied other works by Mozart,¹⁹ including the Serenade in C minor K. 388, of which Mozart's autograph has survived. The comparison between copy and autograph shows up an arsenal of irregularities similar to those of the Oboe Concerto: a large quantity of writing errors, the replacement of *cresc.* by \llcorner (II/31, 57, 92), non-autograph *ff* (I/92), supplemented slurs in the (albeit only thrice recurring) group ♪♪♪ (IV/145, 149, 165). The articulation in the Serenade copy is also faulty, fragmentary or confusing at many passages.

More important, however, are the interventions in the musical substance found in the finale of K. 388. The part of the first bassoon, for example, was simplified through the alteration or displacement of notes in sixteenth-note passages (IV/147, 156, 157) and the replacement of sixteenth notes by eighth notes (IV/146, 150, 174) or quarter notes (IV/155). Moreover, in both bassoon parts, the tempo marking was changed from *Allegro* to *Allegretto*.²⁰ Such interventions in the music text are not uncommon in the 18th century and also occur in other works by Mozart, e.g. the Horn Concertos K. 417 and 495, and the Flute Quartet K. 285.

Seen against this background, Ingo Goritzki's doubts about the authenticity of the solo part of the Oboe Concerto take on a particular urgency.²¹ Nevertheless, the scholarly proof of unauthorized interventions in this work has yet to be made.²² The parallel octaves between the descant line $c^2-b^1-c^2-b^1$ of the Ob. princ. and the bass line $c-d-c-B$ (I/44) advanced some time ago by Goritzki do not violate the strict compositional rules, as the Oboe Concerto is in five parts at this passage and in a five-part piece, parallel voice-leading clearly can occur. Even if one were to follow Goritzki and lead the oboe part like the flute part in an admittedly more elegant contrary motion to the bass ($c^2-b^1-c^2-d^2$), parallel octaves to VI. II ($c^1-b-c^1-f^1$) still remain.

In the oboe version we find linear scales at a few passages where scales in thirds are found in the flute version (e.g. III/79ff.). One should take Goritzki's observation to heart, that "scales of thirds in Mozart always have a harmonically differentiated foundation in the accompanying parts – inasmuch as they are not played without accompaniment – or, to put it differently – a linear scale can never occur above accompaniments structured in such a manner."²³ Further examination is necessary, however, before we can establish whether we have a scientifically conclusive principle or only a non-binding rule. The rare violations of the rule of scales in thirds can perhaps be explained away by a further delimitation: (1) In the Oboe Quartet K. 370 (e.g. I/80), linear scales have a harmonically nuanced foundation, whereby the harmonic basis itself is linear and led in contrary motion to the melody part. (2) In the Flute Quartet K. 285 (e.g. I/53) scales of thirds have a harmonically undifferentiated groundwork, whereby these scales do not exceed the interval of a fourth, similarly to K. 314 (e.g. VI. I in I/68).

Independent of the validity of this stylistic rule, the musical structure also calls for the figuration in thirds of the flute part at imitations, thus at the dialogue between the Ob. princ. and VI. I in I/68 and at the canonic passage III/165.

3. The Edition

The obvious deficiencies of the sole source of the oboe concerto, the poor quality of the Serenade copy made by the same scribe, and Goritzki's style-critical observations give sufficient cause to distrust the transmitted text of the Oboe Concerto and to provide the performer with a restored version. The solo part of the present conducting score limits itself to what the editor feels are the most essential restorative measures, which include, above all, the reintroduction of the scales in thirds. This restored solo part is not to be understood as the sole valid version. Many variants are acceptable, all the way up to the (nearly) complete adaptation to the flute part.

In order to help the performer build his own opinion, the present full score contains a facsimile of the solo part of the source **Ob-S-s** (see pp. 35ff.) and the edition for oboe and piano EB 8048 contains a synopsis (study part) of the oboe and flute parts of the sources **Ob-S-s** and **Fl-W-s**. Notwithstanding, the performer should not commit the mistake of letting himself be guided by listening or playing habits, or even by convenience, while preparing his own personal version. The flute part is also not comfortable for flutists everywhere. In addition, the flute part, transposed to C major, can also be played on the two-keyed oboe of the Mozart period. The informed performer will thus constantly ask himself whether his version is sty-

listically unobjectionable by comparing it with other Mozart works. The preservation of the independence of the oboe version should, however, never become an end in itself.

One should pay attention to certain details in the flute part as well: similarly to the oboe version, the articulations in the flute version are probably not all authentic. Moreover, the slides in the second movement of the flute version are of very dubious authenticity (except for m. 51).

Apart from that the present edition follows the copy of the parts **Ob-S-s**. The editor's sparse additions are generally placed in brackets or signaled by broken-line slurs. The beaming was broadly borrowed from the source. The setting of accidentals was carefully modernized, and accidentals that were clearly missing were tacitly added. Detailed information on the sources and readings can be found in the "Kritischer Bericht".

We are very grateful to the libraries mentioned there for allowing us to consult the sources. Special thanks go out to the Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg for its kind permission to reprint the oboe principale of the source **Ob-S-s** in facsimile.

Munich, Spring 2009

Henrik Wiese

- 1 Emily Anderson (ed.), *The Letters of Mozart and his Family*, London, ³1997 [= 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 Schieder mair, *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 *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, ²1994ff. [= MGG²], Personenteil 13, col. 1251.
- 6 Mannheim, 14 February 1778, p. 2, lines 23–27. See Anderson, p. 482.
- 7 Biographical data uncertain, see MGG², 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.
- 18 Hereafter the movement is indicated with Roman numerals and the measure with Arabic numbers. The indications refer to the readings in the "Kritischer Bericht".
- 19 See Edge, 2001, pp. 863ff. The following manuscripts are known: D-F *Mus. Hs. 220* (= K. 388). *Mus. Hs. 221* and *Mus. Hs. 222* (= K. 361). *Mus. Hs. 223* (= K. Anh. C 17.01).
- 20 An in-depth evaluation of this copy is being planned by the editor in the form of an essay.
- 21 Ingo Goritzki, *Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten*, in: *Tibia 3/4* (1977/1978) [= Goritzki, 1977/1978], pp. 302–308. *Ibid.*, *Das Oboenkonzert C-Dur KV 314 von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Rohrblatt*, vol. 19 (2004), booklet 1, pp. 14–26.
- 22 See Miguel J. Ramirez, *Towards a reconstruction of W. A. Mozart's oboe concerto in C major, K. 271k (314/285d): The testimony of the two-keyed oboe, of Mozart's, and of contemporary virtuoso-composer's writing for the oboe*, Boston, 1995.
- 23 Goritzki, 1977/1978, p. 306.