

W. A. MOZART

Die Werke für Flöte und Orchester

The Works for Flute and Orchestra

KV 313 (285^c), KV 314 (285^d), KV 315 (285^e)

Herausgegeben von / Edited by
Franz Giegling

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 323

VORWORT

Mozart hat zeitlebens ein besonderes Verhältnis zu den Blasinstrumenten gehabt. Er hat nicht nur den Bläsersatz in seinen Orchesterwerken auf ganz eigene Weise gestaltet, so dass die Art dieses Bläsersatzes für Mozart – und nur für ihn – charakteristisch wurde, sondern er hat auch für Musiker, denen er freundschaftlich verbunden war, Bläserwerke komponiert. Merkwürdig dabei ist, dass Mozart einzig die Flöte als Soloinstrument nicht hat leiden mögen. „dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stoff [widerwillig], wenn ich immer für ein instrument, das ich nicht leiden kann, schreiben soll“, entschuldigt sich Wolfgang am 14. Februar 1778 aus Mannheim bei seinem Vater. Im Hause der Musikerfamilie Wendling in Mannheim hatte Mozart nämlich die Bekanntschaft mit dem reichen Holländer („Indianer“) Ferdinand Dejean (1731–1797) gemacht, der ein Liebhaber auf der Flöte war. Für ihn sollte er „3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen“. Mozart hat sich dieses Auftrags nur zum Teil entledigt: An Flötenkonzerten kennen wir von ihm das Konzert in G, KV 313 (285^c) mit dem nachkomponierten Andante in C, KV 315 (285^e) sowie die Umarbeitung des Oboenkonzerts in C in das Flötenkonzert in D, KV 314 (285^d) und von den „quattro auf die flötte“ kommt aus der Reihe der Mozartschen Flötenquartette einzig KV 285 als Auftragswerk für Dejean in Frage, da nur dieses Werk mit Sicherheit 1778 entstanden ist. So kam es, dass Mozart von Dejean statt der versprochenen 200 fl. nur deren 96 erhielt, was Vater Leopold in mehreren Briefen übel vermerkte.

Konzert in G, KV 313

Bei den Mozarts war es üblich, bestellte Werke dem Auftraggeber in Abschriften zu überlassen, die autographen Partituren jedoch blieben in ihrem Besitz. Was in dieser Beziehung im

Falle des Flötenkonzerts in G-Dur, KV 313 geschehen ist, bleibt unbekannt. Möglicherweise hat Mozart damals keine Zeit gefunden, eine Abschrift herzustellen, und hat dem Auftraggeber Dejean die autographe Partitur überlassen. Hinzu kommt noch, dass Dejean, bevor er nach Paris reiste, das Werk angeblich in den falschen Koffer getan hatte, so dass es in Mannheim blieb. Wie Mozart schreibt, hat er zwar seinem Freund Wendling den Auftrag gegeben, es ihm zurückzuschicken. Ob Mozart es aber je erhalten hat, wissen wir nicht. Jedenfalls fehlt eine handschriftliche Vorlage zum Erstdruck durch Breitkopf & Härtel von 1803 (Verlags-Nr. 203).

Wie in allen Auftragswerken für Liebhaber findet Mozart auch im Flötenkonzert in G die richtige Faktur für die beschränkten spieltechnischen Möglichkeiten des Auftraggebers und den frischen, behaglichen Ton, der alle diese für Liebhaber geschriebenen Stücke auszeichnet.

Konzert in D, KV 314

Die Auswertung der Familienkorrespondenz und der Kompositionsstruktur deuten mit ziemlicher Sicherheit darauf hin, dass das Flötenkonzert in D aus dem Oboenkonzert in C gewonnen wurde. Letzteres hat Mozart wahrscheinlich schon im Frühjahr oder Sommer 1777 für den Oboisten Giuseppe Ferlendis aus Bergamo geschrieben. Es dürfte daher mit dem in der 3. bis 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses unter der Nummer 271^k eingereichten und mit dem Zusatz „verloren?“ versehenen „Ferlendis-Konzert“ identisch sein.

Bernhard Paumgartner fand 1920 in Salzburg alte Orchesterstimmen zusammen mit einer Solo-Oboenstimme in C stehend, die weitgehend mit dem Flötenkonzert in D übereinstimmen. Seine These von der Priorität des Oboenkonzerts untermauerte er anhand der Mozartschen Familienkorrespondenz und anderer

Quellen¹: Der Oboist Giuseppe Ferlendis (1755 bis 1802) war am 1. April 1777 in die Salzburger Fürsterzbischöfliche Hofkapelle eingetreten. Zwischen diesem Datum und der Abreise Wolfgang aus Salzburg (22. September 1777) muss das C-Dur-Werk entstanden sein. Denn bereits am 15. Oktober 1777 schreibt Vater Leopold an seinen Sohn nach Augsburg: „wäre das Oboe=Concert herausgeschrieben, so würde es dir in Wallerstein, wegen dem Perwein [Oboist] etwas eintragen“. In Mannheim lernt Wolfgang im Hause des Musikers Cannabich den Oboisten Friedrich Ramm (geb. 1744) kennen und berichtet seinem Vater nach Salzburg (4. November 1777): „der Hautboist, dessen Namen ich nicht mehr weis, welcher aber recht gut bläst, und einen hübschen feinen ton hat. ich habe ihm ein Praesent mit den Hautbois Concert gemacht. es wird im zimmer bey Canabich abgeschrieben.“ Damit sind für das in den Briefen erwähnte Oboen-Konzert die Existenz einer autographen Partitur und offenbar auch einer Stimmenabschrift belegt.

Bekanntlich geriet Mozart mit dem Auftrag für den Holländer Ferdinand Dejean in Zeitnot und hat – so folgert Paumgartner – kurzerhand das Oboenkonzert in C für die Flöte in D umgearbeitet. Sowohl für die Oboenfassung wie für die Flötenfassung existieren Stimmenkopien – wahrscheinlich Wiener Provenienz – aus dem 18. Jahrhundert. Während die Herkunft der Stimmen zur Flötenfassung vorderhand nicht nachgewiesen werden kann, scheint der Stimmensatz zur Oboenfassung in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg nach Paumgartners Darlegungen aus dem Nachlass von Mozarts Sohn zu stammen. Wolfgang selbst bat noch am 15. Februar 1783 seinen Vater, ihm die Partitur des Ferlendis-Konzerts zu übersenden; seither fehlen jegliche Nachrichten über sie. Einzig eine neuntaktige autographe Skizze ist vor einigen Jahren wiederaufgefunden worden. Auf einem „kleinen Reisepapier“ hat Mozart einen Gedanken des ersten Satzes festgehalten, den er dann in Takt 51f. leicht abgeändert verwendet

hat. Damit dürfte die Frage der Priorität der Oboenfassung auch quellenmäßig belegt sein.





Freilich sind damit noch nicht alle Fragen gelöst. So ist die Salzburger Stimmenkopie der Oboenfassung nicht nur sehr fehlerreich und inkonsequent in Bezug auf Artikulation, sondern auch die dynamischen Bezeichnungen der Solostimme sind für Mozart absolut untypisch. Außerdem scheint der Notentext nicht in allen Einzelheiten authentisch zu sein. Möglicherweise könnte die Oboenstimme von fremder Hand bearbeitet worden sein. Zur Lösung aller dieser Fragen würde uns nur Mozarts Autograph weiterhelfen.

Andante in C, KV 315



Das serenadenhafte Andante in C, KV 315, scheint in besonderer Weise den beschränkten spieltechnischen Möglichkeiten des Auftraggebers gerecht zu werden. Vielleicht komponierte Mozart es als Alternative zum anspruchsvolleren Mittelsatz des G-Dur-Konzerts, KV 313.

Franz Giegling

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztakt-pausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt ,  statt , ); bei

¹ Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, S. 24f.

Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

Die über den Akkoladen gegebenen Vermerke „Solo“ und „Tutti“ stehen großenteils auch

in den Quellen. Einerseits sind sie als Orientierungshilfen zu betrachten, namentlich vom Blickpunkt des Primegeigers und des Solisten aus, die sich damaliger Musizierpraxis gemäß die Leitung des Ensembles teilten; andererseits sind die Solo- und Tutti-Hinweise jedoch auch als generelle Besetzungsangaben zu verstehen, da bei den Solostellen nur die ersten Pulte der Streicher zu begleiten pflegten. Inwieweit man bei heutigen Aufführungen von dieser Praxis Gebrauch machen will, hängt von der Größe des Streicherkörpers und auch des Konzert- raumes ab.

INTRODUCTION

Throughout his career Mozart had a special feeling for the wind instruments. Not only did he add a distinctive flavor to the wind band in his orchestral music – indeed, his writing for winds became a defining and inimitable feature of his music – he also wrote compositions for wind players in his circle of friends. Oddly, the only wind instrument he couldn't bear in a solo setting was the flute. “Then again, as you know, I get quite put off whenever I have to write for an instrument I can't stand”: thus the excuse he sent his father from Mannheim (letter of 14 February 1778), where he was staying at the home of the Wendlings, a family of Mannheim musicians. There Mozart made the acquaintance of a wealthy Dutchman (or, as he called him, an “Indian”) named Ferdinand Dejean (1731–97), who was also an amateur flautist, and agreed to give him “three small, easy and brief little concertos and a couple of quattros for the flute.” But the commission was

destined to remain incomplete: the only flute concertos we know from Mozart's pen are the Concerto in G major, K. 313 (285^c), to which he later added the Andante in C major, K. 315 (285^e), and his reworking of the Oboe Concerto in C major into the Flute Concerto in D major, K. 314 (285^d). Similarly, the only flute quartet that might qualify as a “quattro” for Dejean is K. 285, this being the only one known for certain to have been composed in 1778. It thus transpired that Mozart received only 96 of the 200 gulden that Dejean had promised him, a fact acidly remarked upon in several of his father's letters.

Concerto in G major, K. 313

It was customary among the Mozarts to hand their commissioned works to the patron in the form of copyist's manuscripts and to keep the autograph scores for themselves. Whatever

happened in the case of the Flute Concerto in G major remains unknown. Perhaps Mozart didn't have time to prepare a copy and gave Dejean the autograph score. Moreover, Dejean allegedly packed the work in the wrong trunk before leaving for Paris, with the result that the score was left behind in Mannheim. As we know from his letters, Mozart asked his friend Wendling to forward it to him, but we have no way of knowing whether he ever received it. In any event, there is no extant handwritten model for the first edition, published by Breitkopf & Härtel in 1803 (publisher's no. 203).

As in all the works that Mozart wrote on order for amateurs, the Flute Concerto in G major has just the right texture for the limited technical skills of its patron, as well as the fresh, easy-going character that distinguishes all of his music for dilettantes.

Concerto in D major, K. 314

The correspondence with the family as well as certain aspects of the two compositions indicate that the Flute Concerto in D major has its origin in the Oboe Concerto in C major. The latter was composed as early as spring or summer 1777 for the oboist Giuseppe Ferlendis from Bergamo. This work should therefore be identical with the "Ferlandis Concerto" inserted as No. 271^k in the 3rd–6th editions of the Köchel-Verzeichnis and marked as "lost?".

In 1920, Bernhard Paumgartner discovered in Salzburg old orchestra parts and a solo oboe part in C major which are almost identical with those of the Flute Concerto in D major. His thesis, that the oboe version predates that for the flute, is based on Mozart's correspondence with his family and on other sources¹: the oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802) joined the Salzburg Archbishopal Court Orchestra on April 1, 1777. The composition in C major must have been written between this date and Mozart's departure from Salzburg (September 22, 1777) because as early as October 15, 1777, his father wrote to Wolfgang in Augs-

burg: "if the oboe concerto was copied, it might be of some use to you in Wallerstein because of Perwein [oboist]." In the Mannheim residence of the musician Cannabich, Mozart met the oboist Friedrich Ramm (b. 1744) and reported to his father in Salzburg (November 4, 1777): "The oboist whose name I do not remember, who nevertheless is quite experienced and has a fine tone, received as a present from me the oboe concerto which is being copied in Cannabich's study." This statement proves the existence of an autograph score as well as of copied parts belonging to the oboe concerto mentioned in the letters.

While working on the compositions for the Dutchman Ferdinand Dejean, Mozart came – as we know – to be pressured for time; Paumgartner, therefore, assumes that Mozart simply arranged the Oboe Concerto in C major for the flute in D major. There are copied parts of both the oboe and the flute versions dating back to the 18th century (presumably of Viennese provenance). The origin of the parts of the flute version is still unknown today, whereas the parts of the oboe version (Library of the Salzburg International Foundation Mozarteum) stem, according to Paumgartner, from the inheritance of Mozart's son. Wolfgang himself asked his father as late as February 15, 1783, to send him the score of the Ferlendis Concerto – the last known reference to this score. Only a nine measure autograph sketch was found several years ago. On a "small slip of travel paper", Mozart wrote down a short phrase of the first movement, a slight modification of which he later used in measure 51f. Thus, the priority of the oboe version is confirmed also by proof based on sources.

There are though more problems as yet to be solved. For example, the Salzburg parts of the oboe version reveal not only many mistakes and inconsistencies concerning articulation but also dynamic markings totally foreign to Mozart. In addition, the texture does not seem to be authentic; it is possible that the oboe version had been reworked anonymously. Only Mozart's autograph could solve these mysteries.

¹ Mozart-Jahrbuch 1950 (Salzburg, 1951), p. 24f.








Andante in C major, K. 315

The Andante in C major, K. 315, resembles a serenade and seems especially well-suited to the limited technical skills of its patron. Mozart may have written it as an alternative to the more demanding slow movement of the Concerto in G major, K. 313.

Franz Giegling
(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without

comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirtyseconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, “[]” has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

Most of the “Solo” and “Tutti” marks above the systems are also found in the sources. They should be regarded initially as guides to the first violinist and the soloist, who in those days customarily shared responsibility for conducting the ensemble. But they may also be viewed as general instructions on the scoring, for normally only the first desks of the strings played during the solo sections. Whether or not performers will want to adopt this practice today will depend on the size of the string section and the auditorium involved.

© by Bärenreiter