

W. A. MOZART

Konzert in C
für Oboe und Orchester

Concerto in C major
for Oboe and Orchestra

KV 314 (285^d)

Urtext- und Interpretationsausgabe mit Kadenzen und Eingängen von
Urtext Edition and Performing Edition with Cadenzas and “Eingänge” by
Frank de Bruine

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by
Martin Schelhaas



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4856a

ORCHESTRA

Oboe I, II; Corno I, II;
Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 23 min.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind eine Studienpartitur (TP 252) sowie eine Dirigierpartitur und das Aufführungsmaterial (BA 4856) erhältlich.

A study score (TP 252) is available for this work as well as a conducting score and the complete performance material (BA 4856).

Ergänzende Ausgabe zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie V, Werkgruppe 14: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, Band 3 (BA 4589), vorgelegt von Franz Giegling.

Supplementary edition to: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg in association with the Mozart cities of Augsburg, Salzburg and Vienna, Series V, Category 14: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, Volume 3 (BA 4589), edited by Franz Giegling.

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. Im Hause der Musikerfamilie Wendling in Mannheim hatte Mozart 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).

Die Auswertung der Familienkorrespondenz und der Kompositionssstruktur 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 eingereihten 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 (1755–1802) war am 1. April 1777 in die Salzburger Fürsterzbischöfliche Hofkapelle eingetreten. Zwischen diesem Datum und der Abreise Wolfgangs 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 Nammen 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 autographhe 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.

Das Mitspielen des Solo-Instruments in den Tutti-Partien ist in der Flöten- und Oboenfassung verschiedenen gehandhabt. Insgesamt wirkt die Flötenversion in dieser Hinsicht überzeugender und musikalischer als die Oboenfassung, in der viele dieser Partien so, wie sie in der Quelle überliefert sind, von Mozart nicht gemeint sein können. Aus diesem Grund haben sich der Herausgeber und die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe entschlossen, die Tutti-Partien des Solo-Instruments in der Oboenversion von KV 314 im Kleinstich wiederzugeben.

Ein weiteres Sonderproblem stellt die Dynamik in der Oboenversion dar. Anstelle der Bezeichnung *crescendo* in der Flötenversion stehen hier Crescendo-Gabeln, die in dieser Häufigkeit keinesfalls von Mozart selbst stammen können. Auffällig ist, dass auch die Solo-Partien der Prinzipal-Oboe dynamisch bezeichnet sind, ein für Mozart absolut untypisches Verfahren. Diese dynamischen Bezeichnungen wurden in den Solo-Partien des Solo-Instruments in der Oboenfassung eliminiert.

Franz Giegling

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

ZUR EDITION

Die vorliegende Ausgabe basiert auf der von Franz Giegling im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorgelegten Urtext-Edition (NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, BA 4589). Die Oboen-Urtextstimme sowie die im Klavierauszug wiedergegebene Oboenstimme blieben bei der Bearbeitung für Oboe und Klavier unverändert und sind mit dem Abdruck der NMA identisch. Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind in dieser Stimme typographisch gekennzeichnet und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzen vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzen 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 Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt ♩, ♪ statt ♪, ♩); bei Vorschlä-

gen 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.

Außerdem enthält die Ausgabe eine von Frank de Bruine für die Praxis eingerichtete Oboenstimme sowie eine von demselben komponierte Auswahl von Kadenzten und Eingängen. In der eingerichteten Stimme wurde die Oboenfassung an manchen Stellen durch die musikalisch überzeugendere Flötenfassung ersetzt; um die Unterschiede zwischen Oboen- und Flötenfassung für den Spieler jederzeit nachvollziehbar zu halten, liegt zudem eine Referenzpartitur bei, die Flöten- und Oboenstimme vergleichend gegenüberstellt.

PREFACE

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. At the home of the Wendlings, a family of Mannheim musicians, Mozart made the acquaintance of a wealthy Dutchman (or, as he called him, an “Indian”) named Ferdinand Dejean (1731–1797), 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 C major Oboe Concerto into the Flute Concerto in D major, K. 314 (285^d).

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 “Ferlendis Concerto” inserted as No. 271^k in the third through sixth 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 Salz-

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

burg Archiepiscopal 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 Augsburg: "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 version 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.

The participation of the solo instruments in the Tutti passages is handled differently in the oboe and flute versions. In general the flute version is more convincing and more musical here than the oboe version, where many passages, as they have come down to us in the source, could not have come from Mozart. Because of this, the editor and Editorial Board of the New Mozart Edition decided to render the Tutti passages in the oboe version in small print. A further problem is posed by the dynamics in the oboe version. Instead of the marking *crescendo* as in the flute version, the oboe version has hairpins, which considering the frequency of appearance could not possibly stem from Mozart. Notable are the dynamic markings found in

the solo passages of the oboe part, as they are very untypical for Mozart. These dynamic markings in the solo passages of the solo oboe have therefore been eliminated.

Franz Giegling

EDITORIAL NOTE

This publication is based on Franz Giegling's edition as found in the New Mozart Edition (NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott*, BA 4589). In the present arrangement the Urtext oboe part and the oboe part in small print above the keyboard reduction are unchanged and thus identical with the version in the NMA. Editorial corrections and additions are indicated in this part 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, thirty-seconds 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.

This publication also includes a solo oboe part prepared for performance and an extra brochure with cadenzas and lead-ins by Frank de Bruine. In the Urtext oboe part some ossias have been inserted in small print above the staff, these ossias were taken from the Urtext flute version found in the New Mozart Edition and transposed to C major.

In the prepared performance part several passages have been replaced by readings found in the flute version. As an aid to performers a reference score is provided with the Urtext oboe part set above the Urtext flute part from the NMA, in this way players can quickly determine where the differences lay.

VORBEMERKUNG

Vorliegende Stimme greift im Wesentlichen auf die Urtext-Oboenstimme zurück, ersetzt aber einige Passagen, die in der Flötenfassung zu KV 314 musikalisch überzeugender sind, durch die Urtext-Flötenstimme (vgl. Vorwort). Obwohl sich für dieses Verfahren jeweils ein triftiger musikalische Grund anführen lässt, kann eine gewisse Subjektivität letztlich nicht ausgeschlossen werden. Der Spieler sei deshalb aufgefordert, die Referenzpartitur zu konsultieren.

Die Artikulation der Solostimme wurde an die Phrasierung angepasst. Staccato-Anweisungen sollten vor allem im Sinne von Leichtigkeit interpretiert werden und nicht als Einladung verstanden werden, die Noten stark anzustoßen.

Entgegen der allgemeinen Ansicht, geben die Quellen zur Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert keine einheitlichen Anweisungen zur Ausführung des Trillers wieder. Dennoch sollte man generell den Triller mit

der oberen Nebennote beginnen und Kadenztriller mit einem Nachschlag beenden. Vorschläge können auf dem Schlag und lang gespielt werden; im 1. Satz, T. 46 kann er etwa die Dauer einer Achtel haben, gleiches gilt für Kadenz-Triller. Sie können aber auch vor dem Schlag und kurz gespielt werden, so z. B. im 1. Satz, T. 73, wo die Triller selbst Vorschläge sind; in diesem Fall wäre ein mit der Hauptnote begonnener Triller ebenso möglich. Der Spieler möge über die Länge eines jeden Vorschlags selbst entscheiden, diese kann auch vom einen zum anderen Mal variieren.

Die Kadzenzen sind verhältnismäßig kurz und einfach und lehnen sich damit an Originalkadzenzen für Bläserkonzerte an. Wie nur wenige der zeitgenössischen, aber die meisten Kadzenzen von Mozart, basieren sie auf thematischem Material.

Frank de Bruine

INTRODUCTION

The performance part is an amalgam of the Urtext oboe part and those passages in the Urtext flute version that are musically superior. Although there are strong musical grounds for each substitution, there is inevitably a certain amount of subjectivity involved. Players are therefore advised to consult the reference score.

The solo part has been re-articulated to conform more closely with the phrasing. Staccato markings should above all be interpreted as an indication of lightness, and not as an invitation to attack the notes strongly.

Contrary to general perception, there is no unanimity in late 18th century sources regarding the performance of trills. Even so, one is advised to start them on

the upper note and to end cadential trills with a turn. The upper note appoggiatura can be played on the beat and long (for instance an ♪ 's length in movement 1, bar 46 and similar cadential trills) or before the beat and short (e. g. movement 1, bar 73 where the trill notes are themselves appoggiaturas – in this last case, a main note trill is also a possibility). Performers should decide the length of each appoggiatura, this may even be varied from one performance to the next.

The cadenzas are relatively short and simple, in keeping with original wind concerto cadenzas. Unlike most of these, but like most original Mozart cadenzas, they are based on thematic material.

Frank de Bruine