

# W. A. MOZART

Konzert in D

für Flöte und Orchester

Concerto in D major

for Flute and Orchestra

KV 314 (285<sup>d</sup>)

Urtextausgabe mit Kadenzen und Eingängen von  
Urtext Edition with Cadenzas and “Eingänge” by

Rachel Brown, Konrad Hünteler

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 4855a

ORCHESTRA

Oboe I, II; Corno I, II;  
Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 21 min.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind eine Dirigierpartitur, das komplette Aufführungsmaterial (BA 4855) sowie eine Studienpartitur (TP 323) erhältlich.

In addition to the present piano reduction, the conducting score and the performing material (BA 4855) as well as a study score (TP 323) are also available.

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, Band 3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (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, Volume 3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (BA 4589), edited by Franz Giegling.

---

© 2005 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

2. Auflage / 2nd Printing 2006

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN M-006-50673-6

# 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<sup>c</sup>) mit dem nachkomponierten Andante in C KV 315 (285<sup>c</sup>) sowie die Umarbeitung des Oboenkonzerts in C in das Flötenkonzert in D KV 314 (285<sup>d</sup>).

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<sup>k</sup> 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 Quellen<sup>1</sup>: 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 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.

Die über den Akkoladen gegebenen Vermerke „Solo“ und „Tutti“ stehen größtenteils auch in den Quellen. Einerseits sind sie als Orientierungshilfen zu betrachten, namentlich vom Blickpunkt des Primgeigers 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 Konzertraumes ab.

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 Flöten-Urtextstimme sowie die im Klavierauszug wiedergegebene Flötenstimme blieben bei der Bearbeitung für Flöte 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, 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 Schreibbequem-

lichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt ); bei 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.

Außerdem enthält die Ausgabe zusätzlich ein Heft mit Kadenzen und Eingängen von Rachel Brown und Konrad Hünteler.

Um die Unterschiede zwischen Flöten- und Oboenfassung 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<sup>c</sup>), to which he later added the Andante in C major, K. 315 (285<sup>e</sup>), and his reworking of the C major Oboe Concerto into the Flute Concerto in D major, K. 314 (285<sup>d</sup>).

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<sup>k</sup> in the 3<sup>rd</sup>–6<sup>th</sup> 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 sources<sup>1</sup>: the oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802) joined the Salzburg Ar-

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

chiepiscopal 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 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.

Most of the "Solo" and "Tutti" marks above the system 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 responsi-

bility 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.

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 publication the Urtext flute part and the flute 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 an extra brochure with cadenzas and lead-ins by Rachel Brown and Konrad Hünteler.

As an aid to performers a reference score is provided with the Urtext flute part set above the Urtext oboe part from the NMA though transposed to D major, in this way players can quickly determine where the differences lay.