

W. A. MOZART

Sinfonia concertante in Es
für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester

Sinfonia concertante in E-flat major
for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon and Orchestra

KV Anh. I, 9 (297^b; KV⁶: C 14.01)

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 · Prag
BA 5770a

VORWORT

Die Geschichte dieser Bläser-Concertanten gehört zu den merkwürdigsten, ja verwirrendsten Stücken der Mozart-Überlieferung und -Literatur. Dem Leser wird an dieser Stelle ein kleiner Einblick in die Art der Probleme gegeben (ausführlicher in der NMA).

1. Mozarts *Symphonie concertante KV Anh. I, 9:* Paris, April 1778

Gleichzeitig mit Mozart hielten sich im Frühjahr/Sommer 1778 vier hervorragende Bläservirtuosen in Paris auf: Johann Baptist Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe) und Georg Wenzel Ritter (Fagott) – alle drei Mitglieder der berühmten Mannheimer Hofkapelle – sowie Johann Wenzel Stich alias Giovanni Punto, der als der beste Hornist seiner Zeit galt. So lag es für Mozart auf der Hand das Zusammentreffen eines so glänzenden Solistenquartetts zu nutzen. Das Werk war offensichtlich zur Aufführung innerhalb des von Joseph Legros (oder Le Gros) geleiteten *Concert spirituel* bestimmt. Dann aber hat Mozart auf einmal nur noch Ärger und Schwierigkeiten an seinen Vater nach Salzburg zu melden¹. Bei solcher Lage der Dinge wird man sich nun wohl auch seine Gedanken machen müssen über all das, was Mozart in seinen Briefen zum Thema der Pariser „Symphonie concertante“ berichtet. Hat es wirklich eine im Manuskript vollkommen fertiggestellte Komposition gegeben, die nur infolge einer Intrige nicht aufgeführt, ja noch nicht einmal in Stimmen ausgeschrieben worden ist?

Es ist dieses nur aus der Familienkorrespondenz bekannte Werk, das die frühe Mozartforschung nennt, das Otto Jahn in den beiden ersten Auflagen seiner Mozart-Biographie behandelt² und das folgerichtig in der 1. Auflage des *Köchel-Verzeichnisses im Anhang 1* (= *Verloren gegangene Compositionen*) unter Nr. 9 aufgeführt wird.

2. Die problematische Partitur aus Jahns Nachlass (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 15399)

Die 2. Auflage der Jahnschen Biographie erschien 1867. Die Partiturskopie aus Jahns Nachlass wurde von der damaligen kgl. Preußischen Bibliothek Berlin angekauft (Akzessionsnummer: 13205) und erhielt die Signatur *Mus. ms. 15399*. Der neue Fund kam noch so rechtzeitig, dass die im Erscheinen begriffene erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts (AMA) davon Notiz nehmen konnte. Man verzichtete darauf, das Werk in die reguläre Serie XII (*Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester*) aufzunehmen, und zwar sicherlich nicht aus Zeitgründen. Statt dessen verwies man es ins Supplement (Serie XXIV: *Wieder-aufgefundene, unbeglaubigte und [einzelne] unvollendete Werke*), wo es als Nr. 7a unter dem Phantasietitel *Concertantes Quartett* und der vorsichtigen Deklarierung „vermuthlich identisch mit Köch. Verz. Anhang 1, Nr. 9“ im Jahr 1886 herauskam.

3. Friedrich Blumes Edition (Eulenburg); Alfred Einstein (KV³)

Eine seriöse wissenschaftliche Diskussion des Problems – oder jedenfalls doch eines gewichtigen Teilproblems – der Sinfonia concertante gibt es streng genommen erst seit der Neuausgabe des Werkes von Friedrich Blume vom Jahre 1928. Auch er geht in seinem Vorwort mit größter Selbstverständlichkeit davon aus, dass Jahns Partiturskopie Mozarts verschollene geglaubte Komposition überliefert – aber freilich nur der Substanz nach. Aus den unterschiedlichen Besetzungen des Soloquartetts schließt Blume, dass die Version Jahns (für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott) bereits eine Umarbeitung der Originalfassung (für Flöte, Oboe, Horn, Fagott) darstellen könnte, zumal „die Klarinettenpartie ... durchaus klarinettenmäßig behandelt“ erscheint. Aber von wem stammt diese Änderung? Von Mozart selbst? Sollte er „seine Absicht, das Werk aus dem Gedächtnis niederzuschreiben, wahr gemacht und es dabei uminstrumentiert haben? Merkwürdig wäre dabei allerdings, wenn Mozart bei dieser Gelegenheit das Konzert sonst unverändert gelassen hätte. Stilistisch spricht aber alles für, nichts gegen die angegebene Datierung [d. h.

1 Brief vom 1. Mai 1778: Bauer-Deutsch II, Nr. 447, S. 345, Zeile 74ff.

2 Die Literaturangabe in KV⁶, S. 866 erweckt den falschen Eindruck, als behandle Jahn in den beiden ersten Auflagen seiner Mozart-Biographie das dubiose Werk KV⁶: Anh. C 14.01 und nicht etwa die verschollene Komposition KV Anh. 9 (= KV⁶: 297^b).

1778]“.³ Das sind Überlegungen, die in der späteren Literatur mit Gewinn aufgegriffen und weitergeführt werden konnten. Es ist merkwürdig, wie sehr sich Blume in seinen Ausführungen festlegt: Unmozartisch sind nach seinen Begriffen die dynamischen Vorschriften, die Phrasierung und verschiedene Vortragsbezeichnungen.

In der von Einstein bearbeiteten 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses von 1937 wird die Konsequenz alles Bisherigen gezogen: Die Sinfonia concertante – so und also nicht mehr unter dem alten Phantasietitel *Concertantes Quartett*⁴ – erhält nunmehr ihren Platz im Hauptteil des Verzeichnisses, sie erhält ihre neue adäquate Nummer, sie wird aus „KV Anh. I, 9“ zu „KV 297^b“ und erscheint damit in die chronologische Werkliste voll integriert. Auch was Einstein in der Anmerkung zur Werkproblematik sagt, geht kaum über Blume hinaus⁵. Wer wie Blume und Einstein zwischen echt mozartischer Substanz und fremder Umarbeitung und/oder bloß äußerlicher Zutat unterscheiden will, der muss das eine wie das andere am Objekt deutlich und klar abgrenzen können. Das ist nicht geschehen; es ist noch nicht einmal versucht worden. Und es ist vielleicht auch gar nicht möglich.

4. Das Problem der Identität: Die Debatte um 1940–1960

Ist die Sinfonia concertante eine Komposition Mozarts? Und – wenn ja – ist sie identisch mit dem Pariser Werk vom April 1778, freilich in umgearbeiteter Form? Diese beiden Hauptfragen schienen von je untrennbar miteinander verbunden, und sie sind bis dahin auch immer nur in dieser Verbindung bejaht worden. Der erste, der in dieser Richtung argumentierte, war Wilhelm Altmann im Jahre 1943⁶: „Keiner [gemeint sind Hermann Deiters, Ernst Lewicki, Georges de Saint-Foix und Hermann Abert] scheint darüber sich Gedanken gemacht zu haben, dass Mozart die ursprüngliche Flötenstimme bei der Überarbeitung der Oboe zugeteilt und aus der ursprünglichen Oboenstimme eine Klarinette gemacht habe. Beides ist nicht der Fall. Die Oboen-

3 Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 755, Vorwort S. IV.

4 Es ist reiner Anachronismus – und Unkenntnis der elementaren Quellsituation –, wenn sich Uri Toeplitz in seiner Dissertation *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl* (Baden-Baden 1978 – *Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* Band 62) auf S. 115ff. (121!) über den eventuellen Sinn der Bezeichnung „konzertantes Quartett“ verbreitet. Trotzdem sei diese Arbeit wegen ihrer z. T. überraschend unorthodoxen und darum fruchtbaren Betrachtungsweise zur Lektüre empfohlen.

5 KV³, S. 373, Anmerkung zu KV 297^b.

6 Allgemeine Musikzeitung 70/5 (5. März 1943), S. 34–35.

stimme zeigt an keiner Stelle, dass sie eine einst höher gelegene Flötenstimme übernommen hat. Die Klarinettenstimme kann nicht Ersatz für eine einstige Oboenstimme sein, da sie einen weit tieferen Umfang und ihr ganz eigentümliche Begleitfiguren aufweist. Daraus folgt, dass diese 1886 [in der AMA] veröffentlichte Concertante ein ganz anderes Werk ist als die 1778 für den Flötisten Wendung und Genossen komponierte, die noch immer verschollen ist. Die Einfügung der Klarinette lässt darauf schließen, dass diese Concertante frühestens 1782, von welcher Zeit, ab Mozart dieses Instrument erst verwendet, komponiert sein kann.“

Es gibt aber noch einen weiteren, wesentlicheren Einwand, den Altmann offenbar nicht sieht. Man soll also glauben, es sei die originale Concertante (Paris 1778), von der wir wissen, verlorengegangen; dafür aber gebe es eine andere, in ihrer Echtheit unbestreitbare Concertante aus den frühen Wiener Jahren, von der wir sonst nichts wissen. Ist das nicht überaus unwahrscheinlich?

Wir haben es nunmehr mit drei verschiedenen Interpretationen zu tun. Einstein sagt: Das Werk ist die Pariser Komposition, jedoch in später umgearbeiteter Gestalt und in dieser Form nicht von Mozart. Die Verfechter der Nicht-Identität (Altmann, Mueller von Asow) sagen: Das Werk ist nicht die Pariser Komposition; dementsprechend liegt auch keine Umarbeitung vor. Und Blume endlich sagt: Die Identität des Werkes ist fraglich; jedenfalls aber liegt keine Umarbeitung vor. Alle drei sind sich darüber einig, dass die Komposition – sei es im wesentlichen, sei es zur Gänze – von Mozart stammt. Aber nur einer, nämlich Blume, ist sich darüber im Klaren, dass das Durchdenken seiner Position in die Aporie führt, dass die dabei auftretenden Widersprüche unauflösbar sind. Eine Lösung kann nur vom Auftauchen des Autographs selbst oder der Jahnschen Vorlage erwartet werden.

Es sind bisher alle Möglichkeiten erwogen worden – bis auf eine: dass das Werk nicht von Mozart stammt. Dafür gilt es dann zu erklären, wie es kommt, dass ein Werk, das nicht von Mozart stammt, dennoch so sehr nach Mozart klingen kann. Es gilt, die akademische Diskussion aufs Konkrete, auf die Musik selbst zurückzuführen.

5. Das Problem der Echtheit: KV⁶ Anh. C 14.01.

Die Debatte seit 1964

In den 1920/30er Jahren hat die Bläser-Concertante noch nichts von ihrer späteren Popularität. Zwanzig Jahre später hat sich das Bild so sehr gewandelt, dass

von da an die Concertante zu den weithin bekannten und beliebten Stücken gerechnet werden darf.

Was den Stein ins Rollen brachte, war das Erscheinen der 6. neu bearbeiteten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* (Wiesbaden 1964). Das verantwortliche Herausgeberteam dieses Standardwerkes der Mozartliteratur (Franz Giegling/Zürich–Basel, Alexander Weinmann/Wien, Gerd Sievers/Wiesbaden) hatte sich dazu entschlossen, im Hauptteil des „Köchel“ Mozarts originale Komposition unter der neuen Nummer „KV⁶ 297B = Anh. 9“ als verschollen zu verzeichnen; das seit Jahn überlieferte Werk aber, das bei Einstein die Nummer „297^b“ erhalten hatte, wurde kurzerhand in den Anhang verbannt: „Anh. C 14.01“.

6. Zusammenfassung und Kritik

Die sich aus der Literatur ergebende Situation kann etwa folgendermaßen zusammengefasst werden:

a. Im Gegensatz zu früheren Stadien der Diskussion gibt es heute keinen unbedingten Verfechter der vollen Echtheit des Werkes. In der Grund- und Minimalaussage, dass die Bläser-Concertante KV⁶: Anh. C 14.01 so, wie sie uns überliefert ist, nicht von Mozart stammt, sind sich offenbar alle Parteien einig.

b. Noch in einem zweiten Punkte herrscht – merkwürdigerweise – Einigkeit: dass nämlich das Werk, Echtheit hin oder her, nicht in seiner Originalgestalt vorliegt, sondern vielmehr als Bearbeitung.

c. Endlich darf man Einigkeit auch darin voraussetzen, dass der Orchestersatz nicht von Mozart stammt. Leeson und Levin behaupten das geradezu, und Staehelin (der ohnehin alles für unecht hält) wird hier nicht widersprechen.

d. Was das Identitätsproblem anlangt, so gibt es – da die Verfechter der Unechtheit hieran ja uninteressiert sind – heute nur ein Votum: Das Werk ist der Substanz nach die Pariser Komposition von 1778. (Ich habe allerdings den Eindruck, dass die Literatur die tatsächliche Vielfalt der Meinungen nur unvollkommen widerspiegelt. Gesprächsweise hört man nicht selten, dass Zweifel an einer derart frühen Entstehungszeit geäußert werden. Ich lege Wert auf diese Feststellung: weil damit der stilchronologische Aspekt, der bisher überhaupt noch nicht angesprochen worden war, in die weitere Diskussion eingebracht wird, und weil diese Zweifel vorwiegend in Kreisen der musikalischen Praxis und des ästhetisch feingebildeten Dilettantentums artikuliert werden.)

Der eigentliche Streitpunkt liegt in der unterschiedlichen Interpretation eines von den beiden Parteien

sehr ähnlich angesprochenen Sachverhalts. Echtheitsverfechter wie -leugner unterscheiden in der Bläser-Concertanten Mozartisches und Nicht-Mozartisches. Die einen (Leeson und Levin) sagen: der Solo-Bläser-satz ist originaler Mozart, der Orchestersatz ist spätere Zutat von fremder Hand. Die anderen (Staehelin u. a.) sagen: das Ganze ist ein fremdes Machwerk, in dem jedoch mancherlei mozartähnliche Stellen und Wendungen (Mozartismen) auffallen.

Es bleibt am Ende nur die von Staehelin vertretene Anschauung übrig. Keines seiner Argumente ist bisher widerlegt worden, und ich halte sie auch für letztlich unwiderlegbar. Wohl aber lassen sich seine Beobachtungen nach mancherlei Richtung hin fortführen. Wichtig erscheint mir hier zu allererst das Moment der historischen Zeitlichkeit. Denkt man von Mozart her, so ist die Sprache dieses Werks ganz anders, als man es für Paris 1778 erwarten sollte, sie ist ausgereifter und jedenfalls „später“. Das ist teilweise nicht mehr Mozarts Sprache, sondern die einer späteren Zeit. Hand in Hand damit erscheinen gewisse Banalitäten und Grobheiten des Ausdrucks wie man sie sonst bei Mozart vergeblich suchen würde. Wenn andererseits dann aber auch Stellen begegnen, die ganz unverkennbar „wie Mozart“ klingen, so handelt es sich zumeist um bewusste Nachahmungen.

Diese wenigen Bemerkungen sollten genügen, um darzulegen, dass und warum ich mit Martin Staehelin die Bläser-Concertante für ein zutiefst dubioses Werk halte. So sehr ich übrigens hoffe, dass sich im Laufe der Zeit diese Anschauung allgemein durchsetzen wird, so bedauerlich wäre es doch andererseits, wenn als Folge davon die Concertante nicht mehr gespielt würde. Aber eben gerade darum ist auch wohl vorauszusehen, dass die Echtheitsdiskussion so lange weitergehen wird, bis der wahre Autor mit unanfechtbar überzeugendem Beweis präsentiert werden kann⁷. Bis dahin allerdings hat die Echtheitsfrage als unentschieden, hat das Werk selbst als zweifelhaft zu gelten.

ZUR EDITION

Die Textfassung der einzigen uns zur Verfügung stehenden Quelle – der Partiturkopie in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin – ist fehlerhaft,

⁷ Martin Staehelin ermächtigt mich zu der Mitteilung, dass er mit einer weiterführenden Studie über die Concertante KV⁶: Anh. C 14.01 beschäftigt ist, in deren Zusammenhang die Auffindung neuen Quellenmaterials nicht ausgeschlossen erscheint. Ich habe Herrn Prof. Staehelin für die mir so oft gewährte kollegiale Kooperation bestens zu danken.

inkonsequent (vor allem hinsichtlich der Artikulation) und dynamisch überbezeichnet. Offenbare Fehler wurden selbstverständlich verbessert. Inkonsistenzen im fortlaufenden Text wie auch besonders an Parallelstellen waren zu einem erheblichen Maße durch Angleichung etc. zu bereinigen. Die dynamische Überbezeichnung endlich konnte und durfte nicht einfach unterschlagen werden: Sie ist ein wesentliches Charakteristikum der Quelle. Sicherlich ist eine derartige Dynamisierung „unmozartisch“; aber die vorliegende Edition geht nicht von der Voraussetzung aus, eine echte Komposition Mozarts zu bieten. Selbst eine musikalisch so unmittelbar einleuchtende Verbesserung wie Blumes Konjektur zu T. 25 in der Solo-Oboe des 2. Satzes – die von uns als *ossia* mitgeteilt wird – ist nur unter Blumes Voraussetzung *sub specie* Mozart sinnvoll.

Die in Versalien über den Akkoladen gegebenen Vermerke TUTTI und SOLO finden sich auch in den

Quellen und sind entsprechend der Aufführungspraxis zur Zeit Mozarts zugleich als allgemeine Besetzungshinweise zu verstehen. SOLO bezeichnet somit den Beginn eines solistischen Abschnitts bei gleichzeitiger Reduzierung des übrigen Orchesters, so z. B. der Streicher nur auf die ersten Pulte.

Die Unterscheidung zwischen (längerem) *crescendo*-Gabeln über langen Noten bzw. über einer Notenfolge und (kurzen) Akzentzeichen über einzelnen Noten ist angesichts der überaus ungenauen Notierung der Vorlage ein Problem für sich, das nicht ohne subjektive Interpretation gelöst werden konnte. Während ergänzte normale Gabeln gestrichelt wiedergegeben werden, musste aus typographischen Gründen bei den kurzen Akzentzeichen eine andere Unterscheidungsart gewählt werden: Ergänzte Zeichen dieser Art erscheinen in kleinerem Stichgrad.

Wolfgang Plath

PREFACE

The history of the “Four-Wind *Concertante*” is perhaps the strangest and most convoluted in the entire Mozart literature and source tradition. This preface offers readers a brief glimpse into the sort of problems involved; a more detailed account can be found in the *Neue Mozart-Ausgabe*.

1. Mozart’s *Symphonie concertante*, K. Anh. 1, 9:
Paris, April 1778

At the same time that Mozart visited Paris in the spring and summer of 1778, four outstanding wind players were also staying in the city: Johann Baptist Wendling (flute), Friedrich Ramm (oboe), and Georg Wenzel Ritter (bassoon), all three of whom were members of the famous Mannheim court orchestra, and Johann Wenzel Stich, alias Giovanni Punto, generally regarded the best horn player of his day. It was only

natural that Mozart would try to take advantage of this fortuitous meeting of such a brilliant quartet of soloists. The new work was evidently intended for performance at the *Concert spirituel*, a concert series headed by Joseph Legros (or Le Gros). Suddenly, however, Mozart had nothing but troubles and grievances to report to his father in Salzburg.¹ Given this situation, all the things that Mozart has to say in his letters about the Paris *Symphonie concertante* should probably be treated with reservation. Was it really a finished composition that existed in manuscript but was never performed – indeed never even written out in parts – owing to an intrigue?

This work, known only from the family’s correspondence, is the one mentioned in the early Mozart

¹ Letter of 1 May 1778: Bauer-Deutsch II, no. 447, p. 345, lines 74ff.

literature, discussed by Otto Jahn in the first two editions of his Mozart biography,² and listed accordingly in Appendix I of the first edition of Köchel's catalogue as no. 9 of the "lost compositions".

2. *The Problematic Score from Jahn's Posthumous Estate: "Mus. ms. 15399" in the Music Department of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin*

The second edition of Jahn's biography appeared in 1867. After his death, a handwritten copy in full score was purchased from his estate by what was then the Royal Prussian Library in Berlin (acquisition number: 13205), where it was given the shelf mark *Mus. ms. 15399*. The new discovery arrived just in time to attract the attention of the first complete edition of Mozart's works (AMA), which was about to be published. However, for reasons that surely had nothing to do with deadline pressure, the editors decided not to include it in the standard series of *Concertos for One Stringed or Wind Instrument and Orchestra* (Series XII). Instead, it was consigned to the supplement among the *Rediscovered, Unverified, and Unfinished Works* (Series XXIV), where it was published in 1886 as Piece No. 7a with the fictitious title *Concertantes Quartett* and the cautious declaration "presumably identical to K. Anh. 1, no. 9".

3. *Friedrich Blume's Edition (Eulenburg); Alfred Einstein (K³)*

Strictly speaking, serious scholarly discussion of the problem – or at least a major part of the problem – regarding the *Sinfonia concertante* only began when the work was newly edited by Friedrich Blume in 1928. In his preface Blume, too, blithely assumed that Jahn's copy hands down Mozart's purportedly lost composition, though only as far as its musical substance is concerned. The conflicting combination of solo winds prompted Blume to conclude that Jahn's version (for *oboe, clarinet, horn, and bassoon*) might already represent a reworking of the original (for *flute, oboe, horn, and bassoon*), particularly as "the handling of the clarinet part is perfectly idiomatic to that instrument". But who reworked the solo parts? Mozart himself? Did he "make good his intention to write out the work from memory, and change the instrumenta-

2 The bibliographic reference in K⁶ conveys the false impression that Jahn, in the first two editions of his Mozart biography, dealt with the doubtful work K⁶ Anh. C 14.01 and not the lost composition K. Anh. 9 (K⁶ 297^b).

tion in the process? If so, the strange thing is that he left the concerto otherwise unaltered. Stylistically, however, everything speaks for and nothing against the specified date [1778]."³ These were considerations that could profitably be seized and enlarged upon by later writers. It is odd to see how firmly Blume commits himself in his discussion: to his mind, the dynamic instructions, phrasing, and various expression marks are "un-Mozartean".

The third edition of the Köchel catalogue, revised by Einstein in 1937, drew the consequences from all of the preceding: the *Sinfonia concertante* – thus its name instead of the earlier fictitious title *Concertantes Quartett*⁴ – was now given a place in the main body of the catalogue with an appropriate new number. "K. Anh. I, 9" now became "K. 297^b" and was thereby fully integrated in the chronological list of Mozart's works. Similarly, Einstein's comments, in his note on the problems associated with this work, hardly mark an advance on Blume.⁵ Anyone who wishes to distinguish, like Blume and Einstein, between a genuinely Mozartean substance and a non-Mozartean revision and/or extraneous addenda will have to distinguish between the two clearly and distinctly in the object itself. This was not done, nor has it ever been attempted. Perhaps it is not even possible.

4. *The Problem of Identity: the Debate from 1940 to 1960*

Is the *Sinfonia concertante* a work by Mozart? And if so, is it identical to the Parisian work of April 1778, albeit in revised form? These two principal questions seem to have been interlinked from the very beginning, and to the present day it is only in combination that they have been answered in the affirmative. The first scholar to advance this line of argument was Wilhelm Altmann in 1943:⁶ "None of them [meaning Hermann Deiters, Ernst Lewicki, Georges de Saint-Foix, and Hermann Abert] seems to have questioned the supposition that Mozart, in his revision, assigned the original flute part to the oboe and turned the original oboe part into a clarinet. Neither is the case. No-

3 Eulenburg Miniature Score No. 755, Preface, p. IV.

4 It is pure anachronism, not to mention ignorance of the basic situation of the sources, when Uri Toeplitz, on pp. 115ff. (esp. 121) of his dissertation *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl*, Collection d'études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, LXII (Baden-Baden, 1978), enlarges on the possible significance of the term "concertante quartet". Nevertheless, his study is hereby recommended for its at times surprisingly unorthodox and thus fruitful points of view.

5 K³, p. 373, note on K. 297^b.

6 *Allgemeine Musikzeitung*, LXX/5 (5 March 1943), pp. 34f.

where does the oboe part reveal that it has taken over a once higher part for the flute. Nor can the clarinet part have replaced an original oboe part; its ambitus is far too low and its accompaniment figures entirely too idiomatic. From this it follows that the *Concertante* published in 1886 [in AMA] is a completely different work from the one which was composed in 1778 for the flautist Wendling and confrères and which is still lost. The insertion of the clarinet allows us to conclude that this *Concertante* cannot have been written any earlier than 1782, the year in which Mozart first turned to this instrument."

But there is another and more crucial objection that Altmann evidently overlooked. We are asked to believe that the original Paris *Concertante* of 1778 is known to have vanished, whereas there exists another one from the early Vienna period whose authorship is unimpeachable but about which otherwise nothing is known. Is this very likely?

We now find that we are dealing with three different interpretations. Einstein claims that the work is the Paris composition but revised at a later date, though not by Mozart. The advocates of the non-identity theory (Altmann, Muellow von Asow) claim that the work is not the Paris composition and is therefore not a revision. And finally Blume maintains that although the identity of the two works is questionable, the latter cannot be a revision. All three are in agreement that the composition, whether in essence or *in toto*, stems from Mozart. But only one of them, Blume, realizes that his position, if pursued, leads to the paradoxical situation that its contradictions can never be resolved. This problem will only be solved by the re-appearance of the autograph score or Jahn's original.

5. The Problem of Authenticity: K⁶ Anh. C 14.01 and the Debate since 1964

In the 1920s and 1930s the Four-Wind *Concertante* was not nearly as popular as it was to become later. Twenty years later the picture had changed to such a degree that, from now on, it became one of Mozart's well-known and popular pieces.

At this point, wheels were again set in motion by the publication of the newly revised sixth edition of Köchel's catalogue (Wiesbaden, 1964). The team of editors responsible for this standard work of Mozart scholarship – Franz Giegling (Zurich and Basle), Alexander Weinmann (Vienna), and Gerd Sievers (Wiesbaden) – decided to list Mozart's original composition in the main body of the volume under a new number,

"K⁶ 297B = Anh. 9", and to report it as lost. The work handed down from Jahn, which Einstein had given the number "297^b", was summarily consigned to the appendix as "Anh. C 14.01".

6. Summary and Critique

The findings from our survey of the literature may be summarized as follows:

a. Unlike earlier stages of the debate, today there are no staunch advocates for the complete authenticity of the work. All parties seem to be in agreement on a basic or minimum level that the Four-Wind *Concertante*, K⁶ Anh. C 14.01, as it has come down to us, is not by Mozart.

b. Strangely, all parties are also in agreement on a second point: that the work, whether authentic or not, does not exist in its original form but represents an arrangement.

c. Finally, it can be assumed that agreement reigns on the supposition that the orchestral writing is not by Mozart. Leeson and Levin virtually say as much; and Staehelin, who considers the entire work spurious in any case, is not likely to disagree.

d. As far as the problem of identity is concerned, given that the deniers of the work's authenticity are of course uninterested in the question, there is today only one point of view: the work is substantially the Paris composition of 1778. (However, I have the impression that the literature imperfectly reflects the actual variety of opinions. In conversation I have not infrequently heard doubts expressed about the work's early date of origin. I emphasize this point because it introduces the work's stylistic chronology into the debate – a point previously ignored – and because these doubts are expressed mainly in the world of performers and aesthetically *au fait* amateurs.)

The actual point under dispute resides in the conflicting interpretation given to a state of affairs addressed in much the same way by both parties. Both the champions and the deniers of the work's authenticity distinguish between the Mozartean and non-Mozartean elements of the Four-Wind *Concertante*. The one side (Leeson and Levin) claims that the solo wind writing is by Mozart, while the orchestral writing was added later by someone else. The other (e. g. Staehelin) maintain that the entire piece is an unauthentic hodge-podge in which, however, we can descry many a Mozart-like passage or turn of phrase ("Mozartisms").

In the end, all that remains is the view advanced by Staehelin. None of his arguments has been refuted

to date, and in the final analysis I consider them to be irrefutable. However, his observations point in several directions. To begin with, the important point, it seems to me, is the element of historical temporality. When we think in terms of Mozart, the work's idiom is far from what we would expect of Paris, 1778; it is more mature, or in any event "later". In part, the idiom is no longer Mozart's but that of a later age. This impression goes hand in hand with a certain banality and coarseness of expression that we search for in vain in Mozart's music. Conversely, if we find passages that sound quite unmistakably "like Mozart," most of them are deliberate imitations.

These few comments should suffice to explain why I, like Martin Staehelin, consider the authorship of the Four-Wind *Concertante* to be highly dubious. As much as I hope that this view will generally take hold over the years, it would be regrettable if, in consequence, the work would no longer be played at all. For this very reason it is safe to predict that the debate about its authenticity will continue until the true author can be incontrovertibly established.⁷ Until then, however, the question of authenticity will have to be considered open, and the work itself doubtful.

EDITORIAL NOTE

The version of the musical text found in the only source at our disposal – the handwritten copy in full score preserved in the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin – is faulty, inconsistent (especially with regard to articulation), and overloaded with dynamic

marks. Obvious mistakes have, it need hardly be mentioned, been corrected. Inconsistencies in the running text, and especially in comparison with parallel passages, had to be expunged to a considerable extent through standardization and other measures. Finally, the superabundance of dynamic marks, being an essential feature of the source, cannot and must not simply be jettisoned. To be sure, dynamics of this sort are "un-Mozartean"; but our edition does not proceed on the assumption that it presents a genuine composition by Mozart. Even a musical improvement as seemingly well-founded as Blume's conjecture in movement 2 of the oboe part (m. 25), which we report as an *ossia*, only makes sense if Mozart's authorship is presupposed.

The signs TUTTI and SOLO, placed in front of the braces in capitals, also appear in the source and should be regarded as generalized scoring instructions in keeping with the performance practice of Mozart's age. SOLO thus marks the beginning of a solo section in which the rest of the orchestra is reduced, e. g. by limiting the strings to the first desks.

Given the highly imprecise notation in the source, the distinction between (long) *crescendo* hairpins on sustained notes or series of notes, and (short) accent marks on isolated notes, is a problem *sui generis* that cannot be solved without subjective interpretation. Whereas normal hairpins, when added, are indicated by dotted lines, we had to find other means, for typographical reasons, to identify short accent marks. Such signs, when added, appear in narrow type.

Wolfgang Plath
(Translation by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter

⁷ Martin Staehelin has authorized me to announce that he is presently occupied with a further study of the *Sinfonia concertante*, K⁶ Anh. C 14.01, in which it is not entirely inconceivable that he will present new source material. I owe Professor Staehelin a debt of gratitude for the kind cooperation he has so often extended to me.