

# Mozarts Kammermusik für Flöte (3)

von *Henrik Wiese*

## Quartett in D-Dur für Flöte, Violine, Viola und Basso KV 285 und ein Exkurs über die Beziehung zwischen dem Flötenkonzert in G-Dur KV 313 und dem Andante in C-Dur KV 315

Das Flötenquartett in D-Dur gehört zu den unproblematischen Werken aus Mozarts Schaffen. Das Autograph ist von ihm selbst datiert (25. Dezember 1777), und aus einem Brief an seinen Vater (datiert 18. Dezember 1777) sind wir über die Entstehung gut informiert. Es lag mir fern, diese Allgemeinplätze ein weiteres Mal zu beschreiben oder die so häufig zitierten Quellen noch einmal zu bemühen. Ganz umgehen konnte ich sie jedoch nicht. Neben der Betrachtung dieses Flötenquartetts in einer Bearbeitung des 18. Jahrhunderts möchte ich die Aufmerksamkeit auf die bisher nur flüchtig beurteilte Beziehung zwischen dem Flötenkonzert in G-Dur und dem Andante in C-Dur richten und damit neue Denkanstöße geben. Zugegebenermaßen gehören diese beiden Werke nicht in die Reihe Mozartscher Kammermusik. Sie verbindet mit der Kammermusik zunächst nur, daß sie Teil eines größeren Kompositionsauftrags sind, der bislang als unergründet gelten muß.

Mozart hat es durch seine sich widersprechenden Briefe geschafft, nicht nur seinem Vater Näheres über den Auftrag Dejeans zu verheimlichen, sondern auch der Nachwelt. Die Äußerung Jahns, Mozart hätte nur auf Bestellung für die Flöte geschrieben,<sup>1)</sup> hat andere Mozart-Biographen und unter ihnen auch Dr. Ludwig Ritter von Köchel dazu verleitet, die ohnehin als bedeutungslos eingestuftten Flötenwerke in die Schublade »Mannheim 1777/1778« zu packen – eine Hypothese, mit der erst G. Saint-Foix aufräumen konnte, indem er das Flötenquartett in A-Dur mit der Gattung der »Quatuors d'airs dialogués« und Mozarts Wiener Zeit in Zusammenhang bringen konnte. Zuvor stützte sich das Wissen über die Flötenwerke mehr auf die musikalische

Wertschätzung und eine Auswahl an Briefzitataten als auf philologische, wissenschaftliche Untersuchungen.

Mozarts Werke sind auf unterschiedlichste Weise von fremder Hand, aber auch von ihm selbst, bearbeitet worden. Marius Flothuis hat in seiner Dissertation<sup>2)</sup> ein genaues Bild von Mozart als sein eigener Bearbeiter gegeben. Fast unbeachtet blieb in diesem Rahmen allerdings der Bereich von Bearbeitungen, bei denen einzelne Sätze eines Werks durch andere Kompositionen ersetzt wurden. Der Zweck solcher Bearbeitung war es häufig, ein Werk anderen Umständen, anderen Personen oder einem anderen Geschmack anzupassen. Zu den bekanntesten Bearbeitungen dieser Art gehören die »Einlage-Arien«, die Mozart für spätere Aufführungen seiner Opern (z.B. Don Giovanni in der »Wiener Fassung«) schrieb. Auch in Mozarts Flötenwerken gibt es solche Bearbeitungen, die wir uns nun genauer ansehen werden. Die eine ist das Flötenkonzert in G-Dur mit dem alternativen Mittelsatz, dem Andante in C-Dur KV 315, die andere ist der Erstdruck des Flötenquartetts in D-Dur KV 285.

Das Andante gilt in der einschlägigen Literatur als Ersatzstück für den Mittelsatz des Flötenkonzerts in G-Dur. Es ist vom Charakter her sicherlich nicht so tiefgründig wie der ursprüngliche Mittelsatz,<sup>3)</sup> sondern »einfacher, mehr pastoral oder idyllisch«.<sup>4)</sup> Daß dieses Andante den Ansprüchen eines Dilettanten besser gerecht werden konnte, ist plausibel. Die Zuordnung des Andantes zum G-Dur Konzert möchte ich hier jedoch einmal auf rein wissenschaftlicher Basis vornehmen, denn es sprechen auch außermusikalische Gründe für diese Zuordnung.

Mozarts Konzertliteratur liefert unterschiedlichste Beispiele für seine Motivation zur Umarbeitung. Zu seinem ersten<sup>5)</sup> Klavierkonzert KV 175 (entstanden 1773) schrieb Mozart neun Jahre später (1782) für eine Wiener Aufführung ein alternatives Rondo (KV 382). Es erfährt durch den Zusatz einer Flöte zu den Oboen und Hörnern eine Bereicherung und kann damit auch die Möglichkeiten, die sich Mozart in Wien boten, besser ausschöpfen. Den ursprünglichen, etwas alttümelnden Schlußsatz tauschte er gegen das Rondo ein. Ähnlich verhält es sich beim Schlußsatz seines ersten Violinkonzerts (KV 207, B-Dur), das er in der ursprünglichen Gestalt für sich selbst geschrieben haben wird. Dieser steht, wie auch der Schlußsatz zum ersten Klavierkonzert, in der Sonatenform und ist wahrscheinlich später durch das Rondo in B-Dur KV 269 ersetzt worden, das dem Zeitgeist sicherlich mehr entsprach. Die Orchesterbesetzung dieses Rondos ist mit der des Violinkonzerts identisch. Nicht so beim Adagio in E-Dur KV 261, das im Autograph mit »1776« datiert ist. Es gilt als Alternativsatz für das Adagio aus dem in Salzburg entstandenen Violinkonzert in A-Dur KV 219. Mozart weicht im Adagio KV 261 von der Besetzung des ursprünglichen Mittelsatzes ab, indem er zwei Flöten statt der Oboen vorschreibt. Sowohl Adagio, als auch Rondo wird Mozart für Antonio Brunetti komponiert haben,<sup>6)</sup> der in Salzburg Hofkonzertmeister war und nachweislich Mozarts Violinkonzerte gespielt hat. 1777 erwähnt Leopold Mozart in einem Brief an seinen Sohn noch »die Spart vom adagio für den Brunetti, da ihm das eine zu studiert war«<sup>7)</sup> und meinte mit der »Spart« sicherlich das Adagio KV 261.<sup>8)</sup> Mozart hat also den Mittelsatz durch ein Adagio, das Brunettis Ge-

Erster Entwurf der Takte 57 – 94 aus dem  
3. Satz des Flötenquartetts in D  
KV 285

1  
57

Flauto

Violino

Viola

Basso  
(Violoncello)

7  
63

tr

tr

13  
69

tr

tr

19  
75

fp

fp

fp

25  
81

fp

fp

f

f

31  
87

fp

f

35  
91

fp

f

vervollständigt von Henrik Wiese

schmack besser treffen sollte, ersetzt. Letztes Beispiel sei hier die Arie »Se al labro mio non credi« KV 295, die Mozart dem 64jährigen Tenor Anton Raaff in Mannheim schrieb. Mozart bat Raaff, »er [Raaff] soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt, oder nicht gefällt«, und nahm nachträglich Abänderungen und Streichungen vor, da Raaff sich nicht mehr imstande fühlte zu »soutenieren«.<sup>9)</sup>

**M**ozart geriet bekanntlich in Zeitnot mit dem Dejean-Auftrag. Er wußte sich jedoch zu helfen: Das Oboenkonzert konnte, nach D-Dur transponiert, als Flötenkonzert durchgehen, zumal es durch den auf zwei Oktaven beschränkten Umfang der Solostimme den Anschein haben konnte, »leicht« zu sein. Daß wir es bei dem Flötenkonzert in G-Dur KV 313 ebenfalls mit einem älteren Werk zu tun haben, das eine Bearbeitung erfuhr, ist bisher in der Fachliteratur weitgehend vernachlässigt worden. Es muß wegen seines alternierenden Bläserpaars in Zusammenhang mit Salzburg gebracht werden, denn es ist eine Tatsache, daß Mozart Oboen und Flöten in der Regel nur in Salzburg und nur bis ungefähr 1776 paarweise alternierend verwendet hat.<sup>10)</sup> Als letztes, nachweisbares Werk dieser Tradition kann die »Haffner-Serenade« KV 250 (248b) gelten oder das oben genannte Adagio in E-Dur KV 261 (vgl. Tabelle 1). Beide sind noch 1776, also deutlich vor seiner Reise nach Mannheim, entstanden.

Das Flötenkonzert in G-Dur kann aus diesen Gründen nicht für Dejean geschrieben worden sein. Mozart hatte keinen Grund, in Mannheim ein Konzert mit alternierenden Instrumenten aufzusetzen. Im Gegenteil, das Mannheimer Orchester hatte sowohl hervorragende Oboisten als auch Flötisten,<sup>11)</sup> unter denen Johann Baptist Wendling einer war. Der Dejean-Auftrag war für einen unbestimmten Zweck. Mozart wird kaum ein Werk für einen ihm völlig unbekanntem Rahmen mit alternierenden Bläsern komponiert haben. Auch der Umstand, daß gerade dieses Konzert sicherlich am wenigsten der Vorstellung Dejeans von einem »kleine[n], leichte[n], und kurze[n]« Konzert entsprach, schließt eine Entstehung in Mannheim für Dejean geradezu aus. Folgendes, selten und un-

genau interpretiertes Zitat beweist nun, daß Mozart schon in Salzburg ein Flötenkonzert geschrieben haben muß: »... zu Gusseti, wo die Musick des jungen Mozarts, die er abends seiner Schwester machen wolte, probirt wurde. Sie bestunde in ... einen Flaute traverse Concert, das der Violongeyger Castel bliese, und alles ware von des jungen Mozarts Composition.«

Dieses Zitat stammt aus Joachim Ferdinand von Schiedenhofens Tagebuch,<sup>12)</sup> der seinerzeit salzburgischer Hofrat war. Der Eintrag ist datiert mit dem 25. Juli 1777, also einen Tag vor »Nannerls« Namenstag und mehrere Monate vor Dejeans Auftrag (9. Dezember 1777). Paradoxerweise wird es zwar im Köchelverzeichnis (6. Auflage) im Zusammenhang mit dem Flötenkonzert in G-Dur KV 313 erwähnt, doch werden die daraus folgenden Konsequenzen zugunsten des restlichen, konventionellen Inhalts des Artikel vermieden.<sup>13)</sup>

Das Flötenkonzert in G-Dur ist wahrscheinlich Mozarts allerletztes Salzburger Werk aus der Tradition mit alternierenden Bläserpaaren. Als er kurze Zeit später mit Dejeans Auftrag in Zeitbedrängnis kam, wird er sich an sein Salzburger Flötenkonzert erinnern haben, verband das Notwendige mit dem Nützlichen und tauschte kurzerhand das Adagio durch ein »leichtes und kurzes« Andante ohne alternierende Instrumente aus, weil er Dejean kein Werk mit alternierenden Bläsern anbieten konnte. Den Umfang der Flötenstimme beschränkte er im Andante dabei auf gute anderthalb Oktaven (g' bis e'''). So konnte er sich vermutlich um alle in Auftrag gegebenen Flötenkonzerte drücken und hat an zwei bestehenden Konzerten nur Änderungen<sup>14)</sup> vorgenommen.

Für wen und wann Mozart nun das Flötenkonzert in G-Dur komponiert hat, läßt sich nur vermuten: Sicherlich ist es für den »Violongeyger Castel« [recte: Joseph Thomas Cassel]<sup>15)</sup> geschrieben und wurde als »Nachtmusik« am 25. Juli 1777 zum Namenstag von Mozart Schwester »Nannerl« – dieser war am 26. Juli – uraufgeführt. Das Flötenkonzert wäre demnach im Köchelverzeichnis nach dem angezweifelt Violinkonzert in D-Dur (KV 271i) mit der Nummer KV 271K einzureihen.

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich übrigens, daß dieses wissenschaftliche Ergebnis nicht mit den allzu bekannten Briefzitatens Mozarts im Widerspruch stehen muß: Mozarts Angabe über den Umfang der in Auftrag gegebenen Werke ist »3 Concert«. Fertiggestellt hat er nach eigenen Äußerungen mal »2 Concerti«, mal nur »das flauten Concert«.<sup>16)</sup> Diese widersprüchlichen Angaben damit zu erklären, daß das eine Konzert aus dem Oboenkonzert in C-Dur gewonnen wurde und somit für Mozart als eine Bearbeitung gilt,<sup>17)</sup> greift unter den neuen Voraussetzungen nicht mehr, da wir es ja bei dem G-Dur Flötenkonzert auch mit einer, wenngleich ganz anderen Art von Bearbeitung zu tun haben. Das Problem liegt auf linguistischer Ebene: Inwieweit kann eine Bearbeitung in der Art des Flötenkonzerts in G-Dur KV 313, eine Umarbeitung in der Art des Flötenkonzerts in D-Dur KV 314 oder nur ein einzelner Alternativsatz wie das Andante in C-Dur KV 315 in Mozarts Sprachgebrauch noch als ein »flauten Concert für den Mr: de jean« rangieren? Diese Frage kann uns wahrscheinlich nur Mozart selbst beantworten. Sie ist von elementarer Bedeutung, soweit wir erklären wollen, wieso Mozart mal von einem, mal von zwei Konzerten für Dejean spricht. Darüberhinaus darf man nicht außer acht lassen, daß Mozart ein unseriöses Spielchen mit seinem Vater im Mannheimer Briefwechsel treibt. Er versucht, seinem Vater Informationen über den Dejean-Auftrag vorzuenthalten, doch verstrickt er sich leider so in seinen Widersprüchen, daß Leopold Mozart ihm bald auf die Schliche kommt und sich in einem bösen Brief<sup>18)</sup> über das Spiel beklagt. In dieser prekären Situation bedient sich Mozart eines Deus ex machina: Angeblich tat Dejean die »Originalien« aus Versehen in den »unrechten Kufer«. Sie bleiben in Mannheim zurück. Mozart kann nach Salzburg also kein einziges Dejean-Werk als Beweis (oder Gegenbeweis) seiner Arbeit mitbringen.<sup>19)</sup> Doch dieses Theater kann nicht überzeugen, zumal kurioserweise später erneut ein Koffer für das Verschwinden des Klarinettenquintetts entstehen wird.<sup>20)</sup> Seiffert gelingt es, die Widersprüche in Bezug auf die Flötenquartette genauestens auseinanderzunehmen,

gegenüberzustellen und überzeugend zu interpretieren.<sup>21)</sup> Es gibt keinen Grund, warum Mozart im Zusammenhang mit dem Dejean-Auftrag, was die Flötenkonzerte anbelangt, mit offenen Karten spielen sollte, was aber die Quartette anbelangt, seinen Vater an der Nase herumführen sollte. Die Zitate also in diesem Zusammenhang beim Wort zu nehmen, hieße, ihre Glaubwürdigkeit nicht zu hinterfragen.

**D**as Quartett in D-Dur KV 285 ist in einer Ausgabe<sup>22)</sup> von 1792, die bei Artaria in Wien erschien, bearbeitet und nur korrumpiert überliefert. Diese Ausgabe (»Erstdruck«) wäre heute ganz ohne Bedeutung, wenn sie nicht gleichzeitig die älteste erhaltene Quelle für das G-Dur Flötenquartett KV 285a darstellte: Sie ersetzt das nach viel Kondition verlangende Adagio und das virtuose Rondeau durch die beiden schlichteren Sätze des G-Dur Quartetts. Daß eine solche einschneidende Veränderung nicht von Mozart herrührt, liegt auf der Hand: Die Tatsache, daß das Werk in D-Dur beginnt und in G-Dur schließt, widerspricht ganz den Formprinzipien Mozarts (und seiner Zeit). Der erste Satz ist zudem unglücklich stark an Stellen gekürzt, die dem Flötisten Virtuosität, einen langen Atem oder das *f*<sup>23)</sup> abverlangen, was der Flötenstimme gezielt Erleichterung bringt. Hin und wieder muß man deswegen ein paar harmonische Härten<sup>23)</sup> in Kauf nehmen. Die so erzeugte Bearbeitung stutzt den Umfang der Flötenstimme auf gute zwei Oktaven (*d'* bis *e*<sup>24)</sup>). Sie geht kompromißlos und ohne Rücksicht auf musikalische Verluste auf die Ansprüche der Dilettanten ein und wird zur reinen Gebrauchsmusik.

Ähnliche Maßnahmen sind auch in anderen Erst- oder Frühdrucken Mozarts nachweisbar, so z.B. in einer Ausgabe des Hornquintetts in Es-Dur KV 407. Dem dreisätzigen Werk ist noch das zweite Menuet mit Trio aus der Sere-nade in Es-Dur KV 375 hinzugefügt. Dieser Druck erschien ebenfalls bei Artaria in Wien. Der erste Satz des Hornkonzerts in Es-Dur KV 495 ist in nicht weniger als drei verschiedenen langen Versionen erhalten (mit 175, 218 und 229 Takten). Die kürzeste Fassung, die offen-

sichtlich das notierte *c*<sup>25)</sup> meidet, ist neben der traditionellen Fassung in der Neuen Mozart-Ausgabe abgedruckt.<sup>24)</sup> Die Bearbeitungen des Klarinettenkonzerts KV 622 für Flöte und Orchester (in G-Dur), die uns aus der Jahrhundertwende 1800 erhalten sind, verändern nicht, sondern streichen kurzerhand für die Flöte unausführbare Passagen. Diese Praktiken waren Mozart nicht unbekannt. Er selbst schreibt im Zusammenhang mit der oben genannten Arie in einem Brief an seinen Vater: »ich will ihm [Raaf] die arie ändern wie er will,... ich habe sie mit fleis etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusezen nicht so leicht.« Das Kürzen oder Springen war also im 18. Jahrhundert sicherlich nicht ungewöhnlich.

Von wem letzten Endes die Bearbeitung des Flötenquartetts herrührt, liegt leider im Dunkeln. Vielleicht ist der Bearbeiter im Musikerkreis des Ferdinand Dejean zu suchen. Von Dejeans Auftragsvermittler Johann Baptist Wendling, der nicht nur ein ausgezeichnete Flötist war, sondern auch selber komponierte und wohlmöglich Dejean Flötenstunden gab, wissen wir zumindest, daß er in seinen Kompositionen den Flötenumfang bis *e*<sup>26)</sup> bevorzugte.<sup>25)</sup> Allerdings ist es unwahrscheinlich, daß Wendling, der mit seinem Flötenquartett<sup>26)</sup> in G-Dur op.10,6 ein sehr beachtliches Beispiel seiner Kunst vorlegte, diese kuriose Bearbeitung selbst vornahm.

**Z**wischen dem Adagio und dem Rondeau des Flötenquartetts in D-Dur komponierte Mozart eine eintaktige Generalpause mit Fermate. Es ist die Frage aufgetaucht,<sup>27)</sup> ob hier möglicherweise ein kurzer Eingang den langsamen Satz mit dem schnellen verbinden soll. Für solche Improvisationen gibt es gerade in Mozarts Klavierwerken zahlreiche und z.T. sehr kuriose Beispiele. Ihren harmonischen Ausgangspunkt nehmen sie alle jedoch in der Regel auf der Dominante (in der Grundstellung, als Dominantsept- oder Dominantquartsextakkord). Die Beziehung der Dominante und der folgenden Tonika ist dabei als solche stets eindeutig. Anders im Adagio aus dem Flötenquartett: Der letzte Akkord, bestehend aus *cis*, *e*, *g* und *h*, ist doppeldeutig. Er

kann als Subdominante mit hinzugefügter Sext im Baß (zu h-Moll) oder als verkürzte Dominante mit kleiner Septime und großer None (zu D-Dur) aufgefaßt werden. Nicht nach einer Improvisation, sondern nach der (Um-)Deutung dieses Akkords verlangt also die Generalpause. Diese Darstellung scheint mir allerdings zu nüchtern für das, was musikalisch eigentlich vor sich geht. Ich möchte es einmal ganz anders erklären: In Takt 31 beginnt zwar eine Kadenz, die nach h-Moll schließen könnte, die aber durch das *dis*<sup>28)</sup> in der Flöte vom Weg abgebracht wird und sich stattdessen in Takt 32 nach e-Moll (Subdominante mit Terz im Baß) verirrt. Mozart unternimmt einen zweiten Anlauf für die Kadenz nach h-Moll in Takt 33 und 34. Das Ergebnis ist wieder unbefriedigend: Die Flöte will sich noch nicht von der »süßesten Schwermut«<sup>28)</sup> des Adagios trennen und weiß wieder, den Schluß zu verhindern. Er endet abermals auf der Subdominante, doch ist diese um ein *cis* im Baß erweitert, das sich durch die lineare, in kleinen Terzen fallende Bewegung in die etwas hoffnungslose, dreimalige Wiederholung des e-Moll-Akkords einschleichen konnte. Mit diesem geschickten Zug des Basses hat die Flöte nicht gerechnet. Das *cis* trumpft auf: Durch sein Hinzukommen ist dieser Akkord harmonisch mehrdeutig und kann kurzerhand von einer Subdominante mit hinzugefügter Sext (zu h-Moll) zu einem verkürzten Dominantseptnonakkord mit großer None (zu D-Dur) umgedeutet werden. Die Flöte muß sich geschlagen geben. Jetzt noch zu zögern und nicht nachzugeben, wäre unklug. Sie verzichtet deshalb auf einen peinlichen, dritten Anlauf – und wer weiß, ob dieser seinen Weg nach h-Moll gefunden hätte – und rettet die Situation geradeaus in das unbekümmerte Rondo nach D-Dur. Interessanterweise gibt es nur zwei weitere Sätze im Schaffen Mozarts, die in h-Moll stehen:<sup>29)</sup> Die »Romance« des Pedrillo (Nr. 18) aus der Entführung des Serail (auch mit pizzicato Begleitung) und das Adagio in h-Moll KV 540 für Klavier. Mozart fügt dem Eintrag dieses Adagios in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis sogar noch die Tonartbezeichnung »in H mol« hinzu, was er sonst in der Regel nicht tat.<sup>30)</sup> Auch in diesen

beiden Sätzen vermag Mozart nicht, das h-Moll bis zum Ende durchzuhalten. Das Adagio KV 540 endet nach alter Manier in (H-)Dur, die Romance bricht überraschend mitten im Takt (noch in D-Dur) ab.

Um Mozart besser verstehen zu können, lohnt es sich häufig, sich mit seinen Fragmenten und Entwürfen zu befassen. Zu den Takten 57 ff. im Rondeau findet sich im Autograph ein Entwurf, der fast lückenlos instrumentiert ist. Es fehlen lediglich zehn Takte in der Viola und fünf Takte im Violoncello.

Meine Vervollständigung dient nur der Experimentierfreude und ist ein Gedankenspiel. Die ersten Takte der Viola habe ich nahezu wörtlich der Flötenstimme (ab Takt\* 10)<sup>31)</sup> entnommen. In Takt sechs und sieben habe ich mich für eine schlichtere Kadenz entschieden zugunsten der Kadenz in Takt\* 14 und 15, die durch die gegebene Oktavverdoppelung in Flöte und Violine nach etwas Größerem verlangt. So ergänzt, kann meine Vervollständigung problemlos ab Takt 57 einsetzen. Will man nahtlos wieder aus diesem Entwurf herausfinden, kann man am Schluß des Entwurfs einfach die Überleitung zum Rondeauthema (Takt 78) wieder aufgreifen. Es sei aber betont, daß es sich nur um eine Möglichkeit von vielen handelt. Je-

dem bleibt es offen, seine eigene Lösung zu finden.

Dem Herausgeber der Flötenquartette in der NMA, Jaroslav Pohanka, standen zum Zeitpunkt der Herausgabe (1962) für das Quartett in D-Dur KV 285 nur Ersatzquellen (Abschriften) aus dem 19. Jahrhundert zur Verfügung. Das Autograph von KV 285, das zu den im 2. Weltkrieg ausgelagerten Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz gehörte und seit Kriegende als verschollen galt, ist wie zahlreiche andere Mozart-Autographe gleicher Herkunft in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau aufgetaucht und seit 1979/80 wieder zugänglich. Der kritische Bericht zur NMA, erschienen 1989, gibt auf der Basis des Autographs fast lückenlos Auskunft über die in der Regel nur die Artikulation betreffenden Änderungen. Die Partiturausgabe<sup>32)</sup> von 1986 nimmt die bisher fehlende Tempobezeichnung »Allegretto« für das Rondeau schon auf.

»In einem gewissen Mißverhältnis zum musikalisch-kompositorischen Gewicht der hier vorgelegten Werke stehen die zahlreichen und komplizierten philologischen Probleme...«, schreibt Jaroslav Pohanka in seinem Vorwort.<sup>33)</sup> Etwas enttäuschend ist denn auch das Resultat dieser womöglich durch das eigene Werturteil beeinflussten, nivellierenden

Arbeit. Die Tabelle 2 stellt nur einen Auszug meines kritischen Berichts dar, in dem ich das Autograph der Partiturausgabe<sup>34)</sup> von 1986 gegenübergestellt und bei Abweichungen das im Autograph Geschriebene genannt habe. Auch diesmal bleiben alle Zutaten des Herausgebers unerwähnt mit Ausnahme von allen Punkten und Keilen, die nur mühsam von dem »Fettgedruckten« zu unterscheiden sind. Die Auflistung ist nur als Versuch einer vollständigen Darstellung dieser Abweichungen zu sehen und gewissermaßen »ohne Gewähr«.

Die Biblioteka Jagiellonska in Krakau gab mir freundlicherweise die Gelegenheit, das Autograph zum Flötenquartett in D-Dur im August 1996 einzusehen, um Näheres über den Schaffensprozeß zu erfahren. Anhand des Autographs läßt sich leider der Schaffensprozeß kaum nachzeichnen. Es gibt zwar an einzelnen Stellen deutliche, neue Schreibansätze, doch sind diese so sporadisch, daß sie sich schwerlich zu einem sinnvollen Ganzen zusammensetzen lassen und deshalb hier nicht aufgelistet werden sollen. Sicherlich hat dieses Autograph Mozart als Kompositionsmanuskript und Reinschrift zugleich gedient. Die sorgfältigen Korrekturen, die Mozart durch Auswischen der noch nassen Tinte oder später durch Rasur vornahm, unterstreichen diese Annahme.

1) vgl. Otto Jahn, W.A. Mozart, Erstausgabe (Leipzig 1856), 2. Band, S. 159/160, Fußnote 17

2) vgl. Marius Flothuis, Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke (Salzburg 1969)

3) Nach meinem Wissen hat Mozart die seltene Satzbezeichnung »Adagio ma non troppo« übrigens nur in der Cavatine des Idomeneo (KV 366) und im g-Moll Streichquintett (KV 516) benutzt.

4) vgl. Alfred Einstein, Mozart – Sein Leben, sein Werk (Stockholm 1947), S. 274

5) Nicht mitgezählt sind hier die als Konzerte bearbeiteten Sonatensätze anderer Meister.

6) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 331

7) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 346

8) vgl. NMA V/14/1 S. IX

9) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 431

10) vgl. Neal Zaslaw, Mozart's Orchestral Flutes and Oboes, in: Mozart Studies, ed. by Cliff Eisen (Oxford 1991). Ausnahmen dieser Regel sind nur drei Kindheits- bzw. frühe Jugendwerke. Die in Rom entstandene Sinfonie KV 73n schrieb er für ein ihm gut bekanntes Orchester, bei dem er die Fähigkeiten der Oboisten auf dem Nebeninstrument Flöte einschätzen konnte.

11) Das in Mannheim entstandene Fragment eines ersten Satzes zu einem Konzert für Violine und Klavier hat in der Partitur zwei Flöten und zwei Oboen vorgesehen. Zum Mannheimer Orchester siehe: Bauer-Deutsch, 363

12) vgl. O.E. Deutsch, Mozart die Dokumente seines Lebens (Kassel 1961), S. 134

13) vgl. 17. dazu O.E. Deutsch, Mozart – Die Dokumente seines Lebens, Adenda und Corrigenda, S. 27. Ganz offensichtlich wird die Widersprüchlichkeit des Artikels im Köchelverzeichnis übersehen.

14) wenn auch z.T. nicht unwesentliche Änderungen.

15) Cassel wird in Mozarts Familienkorrespondenz zwischen dem 28. September 1777 und dem 20. April 1778 allein siebenmal erwähnt. Daß er auch Flöte spielte, ist in Leopold Mozarts Brief vom 19. November 1784 belegt.

16) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 388, 423 und 494. In 466 wird gar kein Konzert in diesem Zusammenhang genannt.

17) vgl. Köchelverzeichnis (6. Auflage), S. 295 f.

18) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 429

19) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 494

20) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 1299

21) vgl. Mozart-Jahrbuch, 1987/88, Schrieb Mozarts drei Flötenquartette für Dejean?

22) Artaria & Comp. in Wien, Verlagsnummer 289, RISM 6195

23) z.B. Sprung nach Takt 74 auf Takt 87

24) vgl. NMA V/14/5 S. XVI und S. 135 ff.

25) vgl. The new Grove, Dictionary of Music & Musicians, edited by Stanley Sadie (London, 1995), S. 339 f.

26) vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern, Nr. 27, S. 70

27) vgl. NMA VIII/20/ Abt. 2, S. XI

28) so charakterisiert Alfred Einstein diesen Satz in: Mozart – sein Charakter, sein Werk (Stockholm 1947), S. 179

29) vgl. Wolfgang Hildesheimer, Mozart (Frankfurt am Main 1977) S. 94

30) vgl. 30, Hildesheimer irrt, wenn er behauptet Mozart hätte in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis sonst gar keine Tonartenangaben bemacht.

31) Taktangaben mit Stern beziehen sich auf den Entwurf.

32) Bärenreiter, TP 150 mit Nachtrag von 1986

33) vgl. NMA VIII/20/Abt. 2 S. V

34) vgl. 32

**Tabelle 1**

Auflistung derjenigen Werke Mozarts mit paarweise alternierenden Bläsern (Flöten und Oboen von denselben Spielern gespielt). Wenn nicht anders vermerkt, sind sie für Salzburg entstanden. Unbeachtet bleiben Tanzfolgen, in denen die Besetzung zwischen Menuett und Trio wechselt und keine Zeit bleibt, dazwischen die Instrumente zu wechseln – sie sind sicherlich mit separaten Oboisten und Flötisten aufgeführt worden – und Werke mit zwei Oboen und einer Flöte. Die Salzburgerische Erzbischöfliche Kapelle hatte insgesamt drei Spieler für Flöte und Oboe (vgl. MGG 10/Tabelle »Orchester«). (KV6 steht für die 6. Auflage des Köchelverzeichnisses)

KV6	Werk	Anmerkung
35	Die Schuldigkeit des ersten Gebots	
43	Sinfonie in F-Dur	in (Olmütz und) Wien entstanden
46b	Bastien et Bastienne	in Wien entstanden
61d	Neunzehn Menuette	
61h	Sechs Menuette	
62a	Serenade in D-Dur	
73	Sinfonie in C-Dur	
73n	Sinfonie in D-Dur	angeblich in Rom entstanden
74c	La Betulia liberata	
74d	Regina Coeli in C-Dur	
75b	Sinfonie in G-Dur	
114	Sinfonie in A-Dur	
125	Litanei in B-Dur	
127	Regina Coeli in B-Dur	im Adagio ist ein Wechsel von Flöten zu Oboen (innerhalb von 1 1/2 Takten)
167a	Serenade in D-Dur	in Wien komponiert aber für Salzburg bestimmt
173dA	Sinfonie in B-Dur	
176	Sechzehn Menuette	
189b	Serenade in D-Dur	
216	Violinkonzert in G-Dur	
238	Klavierkonzert in B-Dur	
248b	»Haffnerserenade« in D-Dur	

**Auszug aus dem kritischer Bericht zu KV 285 (Tabelle 2)**

Legende:

Fl.	Flauto	Kl. Keil
Vn.	Violino	Kle Keile
Va.	Viola	Pkt. Punkt
B.	Basso	Pkte Punkte
Bg.	Bogen	
Bgn	Bögen	f2 = zweigestrichenes f

**Takt . Stimme Berichtigung/Anmerkung**

Allegro		
44/46/48		
49	B.	alle ohne Kle oder Pkte * kein kurzer Vorschlag a vor gis. Lesefehler: Das »f« vom »fp:« in der Viola hat gewisse Ähnlichkeit mit einem Vorschlag.

Takt	Stimme	Berichtigung/Anmerkung
58/60	Fl.	Bg. bis d3 in 59/61
108	Vn./Va.	ganztaktiger Bg.
111–113	Va./B.	ohne Kle
137	Fl.	Vorschlag als doppelt durchgestrichen 8tel
139	Fl.	Bg. bis g2 in 140
141	Vn.	Bg. bis a1 in 142
142	Vn.	Bg. bis d1 in 143
143	Vn.	Bg. 2. bis 4. 8tel
144	Fl./Vn.	»pia:« erst auf dem Taktstrich zu 144
Adagio		
8	Va.	streiche 1. 16tel fis1 und setze 16tel Pause bei 1. Note mit Bleistift ein
11	Fl.	Auflösungszeichen (von fremder Hand)
17	Fl.	Bg. von 3. bis 5. Note
18	Fl.	8tel–Vorschlag
18/19	Fl.	keine Überbindung. Der Bogen ist der obere Teil einer Akkolade. Solch ein Fehler tritt übrigens gehäuft auch in KV 285b auf.
23	Vn./Va.	letztes 4tel rhythmisch wie in der Flötenstimme
29/30	Fl.	Vorschläge als 8tel
35	alle	ohne Doppelstrich
Rondeau		
1	alle	ergänze »Allegretto«
4	Fl.	lies fettgedruckten Bg.
6	Fl.	lies fettgedruckten Bg. ohne Pkte
	Va.	ohne Pkte
8	Fl./Va.	1. Note ohne Pkt.
50	Va.	Bgn zu 1. bis 2. und 3. bis 4.
Note		
127	Va.	Pkte nicht erkennbar, vielleicht mit der Violinstimme verschmolzen
225	Va./B.	1. Note ohne Pkt.
	Va.	»for:« ab 1. Note
227	Vn./Va.	1. Note ohne Pkt.
228/9	Streicher	Bgn auf die 1. Note in 229