

# Mozarts Kammermusik für Flöte (4)

von *Henrik Wiese*

## Quartett in D-Dur für Flöte, Violine, Viola und Basso KV 285 a

Das Flötenquartett in G-Dur KV 285a ist von der Mozartforschung bisher nur stiefmütterlich behandelt worden. Schuld daran mag die mehr als unbefriedigende Quellenlage sein, da heute der Erstdruck von 1792 als älteste, sehr fehlerhafte Quelle dient. Darüber hinaus lassen sich Informationen über dieses Quartett nur bedingt aus der Familienkorrespondenz ableiten, da sie sich größtenteils widersprechen.<sup>1</sup> Es kann aber als gesichert gelten, daß Mozart in Mannheim mehr als nur das eine autograph überlieferte Flötenquartett in D-Dur KV 285 geschrieben hat. Es liegt also nahe, das Flötenquartett in G-Dur KV 285a ebenso mit Mozarts Mannheimer Aufenthalt in Verbindung zu bringen.

Die Erkenntnisse, die sich aus der Betrachtung dieses Erstdrucks gewinnen lassen, stoßen schnell an ihre Grenzen, und auch die Auseinandersetzung mit übergreifenden Themen wie z.B. der Verlagsgeschichte Artarias oder der Vergleich dieses Flötenquartetts mit anderen Werken ähnlichen Schicksals vermögen hier leider nicht entscheidend weiterzuhelfen. Resultat dieser Abhandlung ist deshalb lediglich ein aus wenigen Mosaiksteinchen zusammengesetztes Bild dieses Flötenquartetts, das ich durch Vermutungen nur provisorisch ergänzen und vervollständigen konnte.

Das Quartett in G-Dur ist nur in Verbindung mit dem Allegro des Flötenquartetts in D-Dur überliefert, das diesem vorangeht. Das Werk beginnt also in D-Dur und schließt in G-Dur. Zweifelsohne stammt es in dieser Gestalt, die mit den klassischen Formprinzipien bricht, wohl kaum von Mozart. Die Idee, daß es sich bei den beiden Sätzen in G-Dur um ein eigenständiges, zweites Flötenquartett für

Dejean handelt, formulierte erstmals G. Saint-Foix in seiner Mozart-Biographie.<sup>2</sup>

Die Ausgabe, die 1792 bei Artaria & Comp. erschien, hat die Plattennummer 389. Interessanterweise gibt es aus der gleichen Zeit eine ebenso seltsame Verknüpfung von Mozartschen Werken bei Artaria. Es sind die Streichquartettsätze<sup>3</sup> KV 157/i verknüpft mit KV 170/i und KV 170/iv sowie KV 173/i und KV 173/ii verknüpft mit KV 155/iii. Sie wurden zusammen mit dem in seiner Originalgestalt belassenen Quartett KV 160 als "Trilogie" von drei Streichquartetten veröffentlicht und haben die Plattennummer 387.<sup>4</sup> Dem Quartett KV 173/i, KV 173/ii, KV 155/iii ist dabei Ähnliches widerfahren wie dem Flötenquartett. Während der 1. Satz in d-Moll steht, stehen der 2. und 3. Satz in D-Dur. Wiederum eine ungewöhnliche Konstellation, zumal der 1. Satz nicht einer langsamen Einleitung gleichzusetzen ist (wie etwa bei KV 617). Ungeklärt bleibt, ob diese beiden Drucke noch vor Mozarts Tod geplant wurde.<sup>5</sup> Aufgrund der vorliegenden Gestalt der Drucke werden sie aber wohl kaum in Mozarts Wissen und mit seinem Zutun gedruckt worden sein. Ohnehin vermied Mozart etwas in den Druck zu geben, »das schon in andern Händen ist«<sup>6</sup>, und dazu gehörten die Dejean-Quartette als Auftragswerke zweifellos. Was die Streichquartette anbelangt, wird irgendein Kopist oder Bearbeiter dieser Zeit diese Bearbeitungen dem Verlag Artaria zugespielt haben. Zumindest wurden die Quartette KV 168 bis 173 als Abschriften seit 1785 bei Kunsthändler Torricella in Wien am Kohlmarkt (also in unmittelbarer Nähe zum Verlagshaus Artaria & Comp.) vertrieben.<sup>7</sup> Überhaupt wurden Musikalien zu diesem Zeitpunkt noch vorrangig als Abschriften verk-

auf. Der demgegenüber teurere Notendruck konnte erst später seinen heutigen Stellenwert im Musikalienhandel einnehmen. Im 18. Jahrhundert gab es außerdem noch kein Urheberrecht, so daß sich Musikalienhändler, und unter diesen auch Artaria, Abschriften oder auch Drucke besorgten, die sie sorglos (nach)druckten und vertrieben.

Ob Mozart einen der zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Erstdrucke jemals korrektur gelesen hat, läßt sich nicht nachweisen. Daß Mozart jedoch »mit den hiesigen Stiche nicht allzusehr zufrieden« war, äußert er in einem Brief an den Verleger Sieber in Paris<sup>8</sup> und bezieht sich auf den Stich seiner Violinsonaten KV 376 bis 380 und 296, die bei dem »Kunst- Kupferstich-Landkarten-Musikalienhändler und Verleger« Artaria & Comp. erschienen waren. Auch von anderen zeitgenössischen Komponisten wurde Kritik am damaligen Notentisch geübt. Joseph Haydn gibt mehrmals seine Enttäuschung und Empörung über Artarias Stich kund: »Es ist immer schmerzlich für mich, daß ich noch kein einziges Werck unter Ihrer auf sicht fehler frey ist...« schrieb er 1789. Auch wegen des Stichts der sogenannten »Clavier Sonaten« op.40 (Klaviertrios) war er sehr verärgert.<sup>9</sup> Da das Autograph des Flötenquartetts in D-Dur erhalten ist, habe ich die Möglichkeit genutzt, durch den Vergleich mit dem Autograph die Fehler des Allegros im Erstdruck einmal herauszuarbeiten, ihn also korrekturlesen und das Ergebnis (soweit möglich) als Grundlage für die Untersuchung an den beiden Flötenquartettsätzen in G-Dur zu benutzen. Der kritische Vergleich zeigt, daß das Allegro im Erstdruck mit zahlreichen Fehlern jeglicher Art übersät ist. Die Fehler umfassen nahezu alle Parameter: vom

Offensichtliche Fehler wie überzählige Noten (Andante, Takt 15 der Flötensummme) oder fehlende (Andante, Takt 70 der Flötensummme) oder auch sinnlose Artikulationen (Andante, Takt 32 der Flötensummme), Fehler also, die jedem ins Auge springen, werden aus der Hand des Stechers kommen. Sicherlich hätte er sie stillschweigend berichtigt, wenn er sie in seiner Vorlage gefunden hätte.

Inkonsequenzen lassen sich keiner speziellen Person zuweisen und werden teilweise auch auf Mozarts Autograph zurückzuführen sein. Die verschiedenen Sprünge und umkomponierten Passagen müssen aus der Feder des Bearbeiters stammen, wie auch die verschiedenen bewußten, aber konsequenten Änderungen in der Artikulation (Allegro, Takt 1 und Reprise in der Flötensummme). Es sind nämlich Veränderungen, die im allgemeinen über den Aufgabenbereich eines Kopisten oder Stechers hinausgehen. Auf wen die geänderten Dynamiken zurückzuführen sind, läßt sich allerdings kaum noch feststellen. Das Konsequente Auftreten von »sf« und »cresc« statt »decres« im Allegro wird schon in der Stichvorlage gewesen sein. Bemerkenswert ist jedoch, daß sich diese konsequenten Veränderungen von »fp« zu »sf« nicht in den beiden Sätzen in G-Dur fortsetzen. Gleich im zweiten Takt des Andantes oder auch in Takt 23 ff. stehen wiederholt »fp«. Bestimmt hätte ein Bearbeiter, der eigenmächtig im Allegro alle »fp« in »sf« umänderte, genauso konsequent in den übrigen Sätzen gehandelt. Es erhartet sich somit die Vermutung, daß sich diese in weiten Zügen sehr dilettantische Bearbeitung nur auf das Allegro beschränkt und die beiden übrigen Sätze unberührt läßt, zumal Fehler, die in diesen beiden Sätzen auftreten, sich problemlos dem Stecher oder Kopisten zuweisen lassen. Statt der »sf« taucht im Andante allerdings in der Schlußgruppe (Takte 30, 32, 68 und 70) ein »trif« auf. Diese Bezeichnung ist für Mozart äußerst unüblich, wenn nicht sogar ganz fremd.<sup>10</sup> Womöglich hat an dieser Stelle im Autograph oder in einer Kopie ein »mf« gestanden, wie es im Erstdruck nur noch in der Violoncello-Stimme in der Reprise steht. Das »mf« benützt Mozart zwar vor seiner Wiener Zeit<sup>11</sup> nur vereinzelt, doch läßt es sich

fest zu sein. Bedenken sind allenfalls gegenüber der verkürzten Reprise im Andante angebracht. Nach Takt 48 erwartet man das Wiederkehren des Anfangstemas (Hauptsatz), stattdessen kommt unermutet der Nebensatz. Der verkürzte und veränderte Hauptsatz beschließt das Andante. Diese Form mit verkürzter Reprise kommt zwar bei Mozart vor - so z.B. in der Violinsonate in D-Dur KV 306 -, doch überrascht sie gerade in diesem Satz: Die Takte 2 und 3 des Anfangstemas sind raffiniert hemolisch durchsetzt (siehe Beispiel 1). Diese Hemolien, die dem Hörer im 3/4tel-Takt einen 2/4tel-Takt aufdrängen, sind in diesem Satz sehr selten und tauchen nur an zwei weiteren Stellen auf, nämlich in der Coda (Takt 73 bis 76, sowie in Takt 17 und 18. Sieht man von Takt 18 und 17 ab, da sie in einer typischen Kadenzsituation auftauchen und deshalb nicht als ungewöhnlich zu bezeichnen sind, stehen diese Hemolien jedoch an so prominenten, rahmenbildender Stelle, daß ein weiteres Auftreten dieser Hemolien an gewichtiger Stelle im Verlauf des Satzes zu erwarten ist. Nicht ausgeschlossen ist deshalb, daß Mozart das Anfangsthema (Takt 1 bis 10) nach Takt 49 ursprünglich wiederholen ließ, wie er es ähnlich in der Violinsonate in e-Moll KV 304 tat. Diese Takte lassen sich im übrigen problemlos ergänzen bzw. entfernen.

Ein interessantes Beispiel »musikalischer Orthographie« findet sich in Takt 18 des Andantes. Sowohl Flöten- als auch Violastimme notieren den Rhythmus des ersten Viertels als Achtel, IteI und zwei 32tel (siehe Beispiel 2). Über dem IteI steht darüberhinaus der Triller. Anders in der Violinsonate: Hier steht zuerst eine Vorschlagsnote (durchgestrichenes Achtel), dann folgen eine punktierte Vorschlagsnote ohne Vorschlagsstrich und zwei 32tel. Ver-nachlässigt man, daß es sich hier um eine kurze Vorschlagsnote handelt, meinen beide Schreibweisen sicherlich das gleiche, zumal sie zeitgleich und in Oktaven laufen. Der Bearbeiter wird die modernere Schreibweise ohne Vorschlagsnote vorgezogen haben, um das Notenbild zu vereinfachen und die Länge des auszuführenden Vorschlags klarzustellen. Die traditionelle Schreibweise mit Vorschlagsnote scheint mir dagegen die originale zu sein und von Mozart selbst herzuführen.<sup>10</sup>

fehlhaften Plazieren, Verändern oder Weglassen dynamischer, artikulatorischer oder ornamentaler Anweisungen bis hin zu kompositorischen oder strukturellen Eingriffen. Aus dieser Vielzahl möchte ich nur das Wichtigste exemplarisch herausgreifen. Es empfiehlt sich, im folgenden eine Partitur beider Quartette an der Hand zu haben.

Einen besonderen Stellenwert nehmen die kompositorischen und strukturellen Eingriffe ein: Dem Allegro des Flötensquartetts in D-Dur fehlen insgesamt 22 Takte (von insgesamt 154), die man ihm teils sehr unglücklich, teils aber auch fast unmerklich aus den Rippen schnitt. Der Sprung von Takt 151 zu 152 oder von Takt 73 zu 74 bleibt durch die (fast) wörtliche Wiederholung dieser Takte im Original so verborgen, daß ich behaupten möchte, daß dieser Schnitt selbst Flötisten nicht auffallen wird, sofern sie mit der Originalfassung nicht wirklich genau vertraut sind. Andere Sprünge sind hingegen übers Knie gebrochen: Der Sprung von Takt 76 zu Takt 87 ist unerschön, da die beabsichtigte Kadenz auf diese Weise, statt in a-Moll zu enden, unmotiviert nach d-Moll abrutscht. Dieser grobe Schnitzer ist unüberhörbar - fast eine Beleidigung für das Ohr - und weist darauf hin, daß der Bearbeiter mehr von der Melodieführung der Flötensummme ausging, als von der harmonischen Struktur: Sowohl in Takt 77 als auch in Takt 87 hält die Flöte ein langes a<sup>7</sup> aus, nur mit dem entscheidenden Unterschied, daß in Takt 77 das a Grundton in a-Moll ist, in Takt 87 aber Quintton. Außerdem bricht dieser Sprung die ebenmäßige Struktur dieses Satzes auf, indem er den sogenannten Durchführungsstil um seine Modulation nach F-Dur und der damit verbundenen Gegenüberstellung zu d-Moll beraubt.

Etwas unlogisch ist leider auch die veränderte Melodieführung der Flötensummme in Takt 119, die durch den Sprung zu Takt 122 nötig wurde. Vielleicht hätte der Bearbeiter besser die Figuration der ersten beiden IteI-Gruppen analog einer Terz höher sequenzieren sollen.

Auf den ersten Blick weisen die übrigen beiden Sätze in G-Dur keine solche strukturellen und kompositorischen Eingriffe auf, sondern scheinen vollständig über-



Beispiel 1



Beispiel 2

Beispiel 3

auch in seiner Mannheimer Zeit bei ihm nachweisen.<sup>13</sup> Graphisch gedeutet lassen sich die Bögen des »m« in »mf« bei sehr flüchtigem Lesen oder Schreiben auch als »rin« interpretieren,<sup>14</sup> zumal die inkonsequente Bezeichnung in den Stimmen, die zwischen »rin«, »f« und »mf« schwankt, auf einen Kopistenfehler hinweisen kann.

Die Fehler im Erstdruck des Flötenquartetts lassen sich teilweise verschiedenen Entstehungsphasen zuordnen. Zusammengefaßt könnte die Überlieferungsgeschichte dieses Quartettes so aussehen:

Zuerst wurden die von Mozart geschriebenen Autographe (1) der Flötenquartette in D-Dur und G-Dur in Stimmen oder als Partitur kopiert (2). In die Kopie des Flötenquartetts in D-Dur wurden von einem anonymen Bearbeiter Sprünge eingetragen (3), und zwar von der Flötenstimme her, und in Streicherstimmen übertragen. Die Existenz einer Kopie (2) beweist sich aus der Tatsache, daß diese Eintragungen des Bearbeiters ansonsten auch im Autograph zu finden sein müßten, was sie aber nicht sind. Darüber hinaus gab Mozart in der Regel seine »Originalien« nicht aus der Hand.

Der gekürzte und in Vortragsbezeichnungen veränderte Stimmensatz wurde mit einer Kopie des Flötenquartetts in G-Dur verknüpft, daraufhin als ein zusammengehöriges Werk kopiert (4) oder direkt als Stichvorlage (5) benutzt. Sicherlich ist dieser Stich im weiteren nur flüchtig oder gar nicht korrekturgelesen worden. Zwischen jeder einzelnen Phase könnte der Stimmensatz von einem Kopisten ein weiteres Mal kopiert worden sein. Es gibt also mindestens vier Phasen, die das Allegro durchlaufen hat. Da die Bearbeitung (3) für das Flötenquartett in G-Dur großer Wahrscheinlichkeit nach

auch sonst Kontakt mit Dejean und Wendling pflegte<sup>21</sup>, nach der Niederschrift des Quartetts in D-Dur womöglich Rücksprache mit Dejean hielt und seinen Schreibstil in der Flötensümme in Bezug auf den Umfang und die Virtuosität einschränkte.<sup>22</sup> Auch die These, daß dieses Quartett tatsächlich nur aus zwei Sätzen besteht und nicht nur ein Torso eines Quartetts bildet, läßt sich aufrecht erhalten, da Mozart ein Großteil der »Mannheimer Sonaten« (KV 301 bis 306) zweisätzig schrieb. Darüber hinaus sehe ich im Quartett in G-Dur KV 285a keine so zweifelhaften, »unmozartischen« Züge, wie man sie etwa im Quartett in C-Dur KV 285b zitiert.<sup>23</sup> Einzig und allein die fehlerhafte und korruptierte Überlieferung des Allegros gibt Anlaß zur Kritik. Sie betrifft allerdings nur die Arbeit des Stechers, Kopisten und Bearbeiters und bezieht sich auf das Allegro. Die Kritik umfaßt also nicht die übrigen beiden Sätze in ihrem musikalischen Kern. Wie wir gesehen haben, ist eine Verknüpfung wie im Falle KV 285/i und KV 285a nicht ohne Beispiel, und auch die vielen Inkonssequenzen und offensichtlichen Stüchfehler sind für die Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Der Verlag Artaria selbst liefert einige Beispiele für solche »gravierenden« Mängel. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß es sich bei den Stechern Artarias womöglich nicht um spezialisierte Notenschreiber, sondern auch um Bild- und Landkartenstecher gehandelt haben könnte.<sup>24</sup> Saint-Foix's Assoziation des Andantes von KV 285a mit dem Andante aus der »Haffnerserenade« in D-Dur KV 250 hilft in diesem Zusammenhang als Beleg, da Mozart nachweislich eine Partitur dieser Hochzeitsmusik bei seinem Mannheimer Aufenthalt mit sich führte.<sup>25</sup> Eine Assoziation mit einem Werk, das 1776, also knapp zwei Jahre früher entstand, ist unter diesen Umständen nicht an den Haffnerserenaden herbeigezogen.

(es) und mußte nicht etwa seinen Lebensunterhalt damit bestreiten. Darüber hinaus vertrat er seinen Lebensabend in Wien. Er war im Besitz von Abschriften oder sogar den »Originalen« seiner Auftragswerke. Vielleicht wird er unabhängig Mozarts Todes eine Abschrift der von ihm bestellten und bearbeiteten Flötenquartette wieder hervorgeräumt haben und diese – womöglich ohne sich daran zu erinnern, daß er sie für sich bearbeitet hatte, um sie selbst spielen zu können – an Artaria verkauft haben. Die Verwicklung zweier Quartette kann ohnehin nur von jemandem herrühren, dem beide Quartette vorliegen.

Jaroslav Pohanka äußert in seinem Vorwort zur NMA<sup>17</sup>, gestützt auf der unbedingten Quellenlage, prinzipiell leichte Bedenken gegen die Echtheit dieses Werks. Saint-Foix<sup>18</sup>, der von der Echtheit dieses Werks überzeugt ist, wiederholt seine einzig auf Qualität und thematische Verwandtschaft gestützte These derart häufig, daß sie dadurch wieder an Überzeugungskraft einzuüben scheint. Ich für meinen Teil bin der Meinung, daß die Echtheitsfrage kaum durch eine noch so fundierte musikalische Bewertung entschieden werden kann. Die Quellenlage muß nach eingehender Untersuchung als derart ungünstig bezeichnet werden, daß die Echtheitsfrage bis auf weiteres nicht endgültig geklärt werden kann. Entscheidend scheint mir jedoch, an dieser Stelle kurz die Punkte zu nennen, die Anlaß zum Zweifel geben könnten.

An anderer Stelle<sup>15</sup> habe ich die Vermutung geäußert, der Bearbeiter sei im Musikerkreis des Ferdinand Dejean zu suchen. Ich will diese Vermutung präzisieren. Der Bearbeiter, so wie ich ihn mit der Sherlock-Holmes-Methode erfassen konnte, entspricht in seinem Profil dem Bild, das wir durch Frank Leguin<sup>16</sup> von Dr. Ferdinand Dejean (1731-1797) war »ein gutes Beispiel jener seltenen Menschen, die guten Geschmack, viel intellektuelle Begabung und eine Menge Geld hatten.« Er war ein international bekannter Gelehrter der Medizin und Arzt und lebte eine Zeit lang in Batavia – weshalb er auch von Mozart als »indianischer Holländer« bezeichnet wurde. Dejean war aber als Musiker und Flötist nur ein Dilettant (das vielleicht aber im besten Sinne des Wortes) und mußte nicht etwa seinen Lebensunterhalt damit bestreiten. Darüber hinaus vertrat er seinen Lebensabend in Wien. Er war im Besitz von Abschriften oder sogar den »Originalen« seiner Auftragswerke. Vielleicht wird er unabhängig Mozarts Todes eine Abschrift der von ihm bestellten und bearbeiteten Flötenquartette wieder hervorgeräumt haben und diese – womöglich ohne sich daran zu erinnern, daß er sie für sich bearbeitet hatte, um sie selbst spielen zu können – an Artaria verkauft haben. Die Verwicklung zweier Quartette kann ohnehin nur von jemandem herrühren, dem beide Quartette vorliegen.

Jaroslav Pohanka äußert in seinem Vorwort zur NMA<sup>17</sup>, gestützt auf der unbedingten Quellenlage, prinzipiell leichte Bedenken gegen die Echtheit dieses Werks. Saint-Foix<sup>18</sup>, der von der Echtheit dieses Werks überzeugt ist, wiederholt seine einzig auf Qualität und thematische Verwandtschaft gestützte These derart häufig, daß sie dadurch wieder an Überzeugungskraft einzuüben scheint. Ich für meinen Teil bin der Meinung, daß die Echtheitsfrage kaum durch eine noch so fundierte musikalische Bewertung entschieden werden kann. Die Quellenlage muß nach eingehender Untersuchung als derart ungünstig bezeichnet werden, daß die Echtheitsfrage bis auf weiteres nicht endgültig geklärt werden kann. Entscheidend scheint mir jedoch, an dieser Stelle kurz die Punkte zu nennen, die Anlaß zum Zweifel geben könnten.

Die Quartette KV 285 und KV 285a sind, miteinander verglichen, sehr unterschiedlich. Das Quartett in D-Dur hat dem stärker die Klangfarbe des tiefen wie Einsteins es beschreibt.<sup>19</sup> Es nutzt zu dem stärker die Klangfarbe des tiefen (nicht überblasenden) Registers der Flöte. Diese beiden Werke als Geschwisterwerke aufzufassen, fällt mir aus dieser Sicht schwer, da sie anscheinend zwei völlig verschiedenen Ansprüchen gerecht werden. Vereinbaren ließe es sich jedoch dadurch, daß Mozart, der »bey den Reichen halländer gespeist [hat], der ihn 200 f für Composition gibt«, und

Artaria & Comp. herführen. Zwei solcher Beispiele sind oben bereits erwähnt.

An anderer Stelle<sup>15</sup> habe ich die Vermutung geäußert, der Bearbeiter sei im Musikerkreis des Ferdinand Dejean zu suchen. Ich will diese Vermutung präzisieren. Der Bearbeiter, so wie ich ihn mit der Sherlock-Holmes-Methode erfassen konnte, entspricht in seinem Profil dem Bild, das wir durch Frank Leguin<sup>16</sup> von Dr. Ferdinand Dejean (1731-1797) war »ein gutes Beispiel jener seltenen Menschen, die guten Geschmack, viel intellektuelle Begabung und eine Menge Geld hatten.« Er war ein international bekannter Gelehrter der Medizin und Arzt und lebte eine Zeit lang in Batavia – weshalb er auch von Mozart als »indianischer Holländer« bezeichnet wurde. Dejean war aber als Musiker und Flötist nur ein Dilettant (das vielleicht aber im besten Sinne des Wortes) und mußte nicht etwa seinen Lebensunterhalt damit bestreiten. Darüber hinaus vertrat er seinen Lebensabend in Wien. Er war im Besitz von Abschriften oder sogar den »Originalen« seiner Auftragswerke. Vielleicht wird er unabhängig Mozarts Todes eine Abschrift der von ihm bestellten und bearbeiteten Flötenquartette wieder hervorgeräumt haben und diese – womöglich ohne sich daran zu erinnern, daß er sie für sich bearbeitet hatte, um sie selbst spielen zu können – an Artaria verkauft haben. Die Verwicklung zweier Quartette kann ohnehin nur von jemandem herrühren, dem beide Quartette vorliegen.

Der Bearbeiter hat seine »Fingerabdrücke« hinterlassen. Der etwas sorglose Versuch des Bearbeiters, allein anhand der melodischen Struktur der Flötensümme Kürzungen im Allegro vorzunehmen, schlug fehl. Er vertrat sich dadurch als Amateur auf dem Gebiet der Bearbeitung und Komposition. Die Qualität der handwerklichen Arbeit entspricht nicht den musikalischen Ansprüchen der ersten Bearbeitung. Der Umfang der Flötensümme ist im Allegro auf gute zwei Oktaven (d' bis e''') zusammengefasst worden und damit den übrigen beiden Sätzen angepaßt. Daß dabei die Vereinfachung der Flötensümme im Vordergrund dieser Bearbeitung lag, wird durch die nahezu unverändert gebliebenen Streicherstimmen im Allegro bestätigt. Ob nun die Schmelzung zweier unterschiedlicher Quartette zu einem einzigen, das in D-Dur anfängt und in G-Dur endet, auch zu Lasten des Bearbeiters des Allegros geht, ist möglich, doch kann diese Zusammenstellung auch von Artaria & Comp. herführen. Zwei solcher Beispiele sind oben bereits erwähnt.

- 1) Diese Widersprüche sind ausführlich dargestellt in: Wolf-Dieter Seiffert, Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? in: Mozart-Jahrbuch 1987/88
- 2) vgl. Saint-Foix, W.A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre, Band 3 (1939)
- 3) Im folgenden Abschnitt werde ich aus Gründen der Übersichtlichkeit Mozarts Werke in der Regel nur mit KV-Nummern angeben. Sofern ich mich auf einzelne Sätze aus Werken beziehe, nenne ich sie nach der KV-Nummer durch kleine römische Zahlen. Dritter Satz des Flötenquartetts in A-Dur KV 298 ist demnach KV 298/iii.
- 4) vgl. G. Haberkamp, Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Tutzing 1986, S.82. Das Flötenquartett wurde am 25. Juli 1792 in der »Wiener Zeitung« angezeigt, die Streichquartette wurden in der »Musikalischen Korrespondenz« am 19. September 1792 angezeigt.
- 5) Ulrich Drüner schätzt in seiner »Bibliographie der zu Mozarts Lebzeiten unternommenen Nachdrucke seiner Werke« (in MJB ..... ) die Produktionszeit auf wenigsten drei bis sechs Monate.
- 6) vgl. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W.A. Bauer und O.E. Deutsch, Nr. 617, Z. 69 f. (Leopold Mozart an Breitkopf) . Im folgenden wird diese Quelle nur als Bauer-Deutsch zitiert.
- 7) Wegen einer Verkaufsanzeige, die Torricella veröffentlichte, gab es übrigens großen Streit zwischen Torricella und Artaria. Vgl Anmerkung zu KV 168 in Köchelverzeichnis (6. Auflage).
- 8) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 741
- 9) vgl. J. Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. von D. Bartha, Kassel 1965, S. 148 und 209
- 10) Ich neige dazu, die Schreibweise mit Vorschlag in der Regel als die ursprüngliche oder frühere zu betrachten. Auch wenn die Inkonsequenz in KV 285a nicht Mozart selbst zuzuschreiben ist, so gibt es auch bei Mozart Beispiele, die diesen allmählichen Übergang zu einer moderneren Schreibweise dokumentieren könnten. Im Duo für Violine und Viola in D-Dur KV 423 findet sich eine musikalische Floskel, die schon im Violinkonzert in D-Dur KV 218 fast identisch auftaucht. Es handelt sich um Takt 47 im Duo (Allegro) und Takt 37 im Violinkonzert (Allegro). Die Floskel, die zweifellos der Sprache der Zeit entstammt, ist im Duo als drei 16tel Gruppen notiert, im Violinkonzert folgt einer 16tel Gruppe zwei Gruppen mit je einer Vorschlagsnote, einem Achtel und zwei 16teln. Zwischen der Entstehung dieser beiden Werke liegt eine Zeitspanne von nahezu acht Jahren. Ob dieser orthographische Unterschied bloß eine Laune in Mozarts Schreibfluß gewesen ist oder aber tatsächlich eine Entwicklung darstellt, ist eine eigene Untersuchung wert. Ein ähnliches Problem stellt sich bei der Priorität des Variationsatzes von KV 285b und KV 361. In der Flötenquartettfassung findet sich in Variation V immer wieder die alte Schreibweise mit Vorschlagsnoten, wogegen in der Gran Partita diese Vorschlagsnoten in den normalen Notentext aufgelöst sind. Ein unbekannter Bearbeiter hätte sich wohl kaum die Mühe gemacht, die modernere, eindeutige Notation W.A. Mozarts in eine mißverständliche, traditionelle Notation mit Vorschlagsnote aufzubrechen.
- 11) In meiner Annahme, daß »rinf.« für Mozart fremd ist, haben mich dankenswerterweise keine geringeren Persönlichkeiten als Prof. Dr. Marius Flothius und Prof. Robert D. Levin bestätigt.
- 12) In der Zauberflöte finden sich z.B. sehr viele »mf«, die auch in dieser Form (»mf«) abgekürzt sind.
- 13) siehe Sonate in e-Moll für Klavier und Violine KV 304, 1. Satz (Coda). Hier notiert Mozart »mez:for:«
- 14) Deutet man das »rinf« allerdings semantisch, könnte es sich dabei auch um ein normales »f« oder um ein »for:pia:«, also ein gedehntes »fp«, handeln.
- 15) vgl. Mozarts Kammermusik für Flöte (3) in: Flöte aktuell 97/1
- 16) vgl. Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 29 (1981), »Mozarts, ... rarer Mann'« von Frank Lequin.
- 17) vgl. NMA VIII/20/Abteilung 2, S. V
- 18) vgl. Saint-Foix, W.A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre, Band 3 (1939)
- 19) vgl. Alfred Einstein, Mozart - Sein Leben, sein Charakter, Frankfurt/Main 1978, S. 180
- 20) Mozart war mit Wendling und Dejean zusammen bei »Hofkammerath serarius« zu Besuch. Vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 390, Z. 13.
- 21) vgl. Bauer-Deutsch, Nr. 398, Z. 9 ff.
- 22) Ähnlich läßt sich der Schreibstil in KV 315 erklären.
- 23) vgl. Ralph Leavis, Mozart's flute quartet in C, K. App. 171, in: Music & Letters 43 (1962/I). Die sehr stereotypen Begleitstrukturen im Allegro (KV 285b) halte ich darüber hinaus für besonders zweifelhaft.
- 24) vgl. Rosemary Hilmar, Der Musikverlag Artaria & Comp., Tutzing 1977, S. 19
- 25) vgl. Bauer-Deutsch, Nr.389



**KONUSFUSS**  
DIE NEUE DIMENSION

*löst das  
Handikap  
der zu tiefen  
Töne C1-D1  
besonders im  
piano*

*reguliert die  
3. Oktave*

*steigert  
das Klangvolumen*

**G**  
*Mollenhauer*  
*Fulda*

Weichselstraße 27, 36043 Fulda  
Telefon 0661/94670 Fax 946736