

Henrik Wiese

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER FLÖTENKONZERTE *

Mozart ist es durch seine widersprüchlichen Äußerungen gelungen, nicht nur seinem Vater Näheres über den Auftrag Dejeans zu verheimlichen, sondern auch seiner Nachwelt. Die Behauptung Otto Jahns, Mozart hätte nur auf Bestellung für die Flöte geschrieben¹, hat andere Mozart-Biographen und auch Ludwig Ritter von Köchel dazu verleitet, die ohnehin als bedeutungslos eingestuften Flötenwerke in die Schublade ‚Mannheim 1777/78‘ zu packen – eine Hypothese, die sich leider mehr auf die musikalische Wertschätzung und eine Auswahl an Briefzitate stützte als auf philologische, wissenschaftliche Untersuchungen.

Am 9. Dezember vermittelte der Mannheimer Flötist Johann Baptist Wendling an Mozart den Kompositionsauftrag des „indianischen Holländers“ Ferdinand Dejean². Für 200 Gulden sollte ihm Mozart „3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte machen“³. Mozart kam dieser lukrative Auftrag sehr gelegen, konnte er doch seinem Vater gegenüber einen längeren Aufenthalt in Mannheim rechtfertigen und die Abreise nach Paris noch etwas hinauszögern. „ich werde die 2 Monath durch genung [sic] zu schreiben haben. 3 Concert, 2 quartette. 4 oder: 6 Duetti aufs Clavier, und dann habe ich auch im sinn, eine Neüe grosse Messe zu machen und ‚den Churfürsten‘ zu praesentirn“⁴, schreibt er an seinen Vater. Tatsächlich diese große Fülle an Kompositionen in der kurzen Zeit von nur zwei Monaten zu realisieren, stieß jedoch auch an Mozarts Grenzen⁵. Bei zwölf zu komponierenden Werken hätten ihm für jedes Werk nur fünf Tage für Komposition und Niederschrift reichen müssen. Erst aber am 25. Dezember, also nach mehr als zwei Wochen, vollendet er sein erstes Auftragswerk für Dejean, das Flötenquartett in D-Dur KV 285. Ihm verbleiben jetzt nur noch sieben Wochen, um in Mannheim drei Flötenkonzerte

* Dieser Text ist eine völlig neu bearbeitete und erweiterte Fassung eines Aufsatzes, der bereits unter dem Titel „Mozarts Kammermusik für Flöte (3)“ in: *flöte Aktuell* 1 (1997), S. 23 ff., erschien.

¹ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig 1856, 2. Band, S. 159 f., Fußnote 17.

² Zu Ferdinand Dejean vgl. Frank Lequin, Mozarts „...rarer Mann“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 29 (1981), S. 3–19.

³ Bauer-Deutsch II, Nr. 388, S. 178, Zeile 49 f.

⁴ *ibid.*, S. 179, Zeile 88 ff.

⁵ Mozart vermochte es zwar, den ersten Akt zur „Entführung aus dem Serail“ in nur drei Wochen fertigzustellen, doch muß man einräumen, daß ihn die Arbeit an dieser Oper mehr gefesselt haben muß als die Arbeit an den für einen Dilettanten spielbaren Flötenkompositionen.

und ein weiteres Flötenquartett zu komponieren sowie die vier bis sechs Violinsonaten und eine große Messe, die er sich zusätzlich vorgenommen hatte.

Am 17. Januar 1778, also etwa drei Wochen später, hören wir das erste Mal von der 16jährigen Aloysia Weber („ich weis nicht habe ich schon von seiner tochter geschrieben oder nicht –“) ⁶. Bis dahin hatte Mozart „vill zu thuen mit componieren, dan die Zeit gehet geschwind vor bey, und mues sie so gleichsam stehlen. dan wan man an einen orth zum essen geht, an einen andern schreibt und lection gibt, und in einen triden orth schlafft, so kan es nicht anderß sein“ ⁷, wie wir von seiner Mutter erfahren. Er hatte zwischenzeitlich die sechs neuen „Trios“ (Violinsonaten) in Angriff genommen ⁸, doch Aloysia verdrehte ihm mächtig den Kopf. Er begab sich mit ihr und ihrem Vater vom 23. Januar bis 2. Februar auf eine „Vakanzreise“ nach Kirchheimbolanden und Worms. Von Komponieren konnte auf dieser Reise keine Rede sein. Wohl wegen Aloysia fand Mozart dazu „keine ruhige stund“ ⁹ und kam mit seiner ohnehin knappen Zeitplanung in Verzug. Wohlweislich hatte er sich zunächst auf die Kammermusik konzentriert, weil er auf keine vergleichbaren Werke aus Salzburg hätte zurückgreifen können. Eine Auswahl seiner Salzburger Werke hatte Mozart ja vorsorglich auf Reisen mitgenommen oder ließ sie sich von seinem Vater nachsenden, um sie anderenorts im geeigneten Augenblick präsentieren zu können ¹⁰. Was nun die Konzerte anbelangt, bot sich Mozart die Gelegenheit, auf ältere Werke zurückzugreifen. Das in Salzburg entstandene Oboenkonzert KV 314 (285d) konnte, nach D-Dur transponiert, als Flötenkonzert durchgehen, zumal es durch den auf zwei Oktaven beschränkten Umfang der Solostimme den Anschein haben mochte, „leicht“ zu sein ¹¹. Verheimlichen konnte Mozart diesen Schwindel natürlich nicht, denn, wie wir wissen, „hat[te] der H: Ramm, | zur abwechslungs | fürs 5:te mahl mein oboe Concert für den ferlendi gespielt, welches hier einen grossen lärm macht. es ist auch izt des H: Ramm sein Cheval de Bataille“ ¹².

Die Fassung für Flöte ist, abgesehen davon, daß sie nach D-Dur transponiert ist, in den Orchesterstimmen nahezu identisch ¹³. Mozart hat es vermieden, die

⁶ Bauer-Deutsch II, Nr. 405, S. 226, Zeile 29f. Womöglich sind die beiden Gedankenstriche nicht ganz bedeutungslos.

⁷ Bauer-Deutsch II, Nr. 400, S. 215, Zeile 49ff.

⁸ Bauer-Deutsch II, Nr. 402, S. 223, Zeile 70f.

⁹ Bauer-Deutsch II, Nr. 423, S. 281, Zeile 51ff.

¹⁰ Bauer-Deutsch II, Nr. 350, S. 58f., speziell Zeile 76f.

¹¹ Bernhard Paumgartner, Zu Mozarts Oboen-Concert C-Dur, KV 314 (285d), in: MjB 1950, S. 24ff. Paumgartner beschreibt diesen Sachverhalt sehr ausführlich und überzeugend.

¹² Bauer-Deutsch II, Nr. 423, S. 282, Zeile 74f.

¹³ Die in den folgenden Abschnitten von mir ausgeführten Überlegungen zu KV 314 (285d) wurden angeregt durch eine Vermutung des Oboisten Ingo Goritzki, daß Mozart die Transposition womöglich gar nicht selbst anfertigte; vgl. Claves CD 50-9302, Thun 1994.

Zur Quellenlage: Das Oboenkonzert und das Flötenkonzert sind nur in Abschriften überliefert. Ich lasse bei meiner Betrachtung vorerst diverse Vortragsbezeichnungen (insbesondere Artikulation) unberücksichtigt, weil ich sie für sehr stereotyp und dilettantisch halte. Sie kommen in die-

Bearbeitungen seiner eigenen Werke abermals vollständig zu notieren, sofern es nicht durch eine eingehende Neustrukturierung in der musikalischen Form oder Instrumentation nötig wurde. Beispiele, die diese Verfahrensweise belegen, sind in folgender Tabelle zusammengestellt ¹⁴:

Tabelle 1

Bearbeitete Werke, von denen beide Fassungen in getrennten Autographen erhalten sind. Ohne Klavierfassungen und Klavierauszüge.

KV ⁶	Werk	KV ⁶	Werk
35	„Die Schuldigkeit des ersten Gebots“, Nr. 7	46a	„La finta semplice“, Nr. 7
38	„Apollo et Hyacinthus“, Nr. 8	43	Sinfonie in F-Dur, daraus: Andante
45	Sinfonie in D-Dur	46a	Ouverture zu „La finta semplice“
375	Serenade in Es-Dur (a 6)	375	Serenade in Es-Dur (a 8)
384a	Serenade (für Bläser) in c-Moll	516b	Streichquintett in c-Moll
426	Fuge für zwei Klavier	546	(Adagio und) Fuge für Streicher
492	„Le nozze di Figaro“, Nr. 6	492	dito für Singstimme, Violine und Klavier
	„Le nozze di Figaro“, Nr. 9	527	„Don Giovanni“, Nr. 26 (Finale 2)
	dito	609	Kontretanz Nr. 1
609	Kontretanz Nr. 5	610	Kontretanz „Les filles malicieuses“

Im Falle des Flötenkonzerts in D-Dur KV 314 (285d) waren aber solche Neustrukturierungen nicht nötig. Lediglich in der Solostimme waren ein paar Eingriffe vorzunehmen, um sie der Flöte anzupassen. Die Orchesterstimmen konnten mit kleinen Ausnahmen, Note für Note nach D-Dur transponiert, übernommen werden. Ein vergleichbarer Fall ist das Recitativo ed Aria „Mi tradì quell'alma ingrata“ KV 540c, eine Einlage-Arie (Nr. 21b) zu „Don Giovanni“. Hier hat Mozart die Möglichkeit offengelassen, die Arie statt in Es-Dur auch in D-Dur zu singen. Für die Takte 20 bis 26 des Rezitativs deutet er deshalb eine um einen Halbton tiefer modulierende Fassung an. Die folgenden Takte 27 bis 36 läßt Mozart jedoch untransponiert wie auch die darauffolgende Arie. Stattdessen schreibt er als Kopieranweisung „segue trasportato“ und zur Arie „in D:“ und sieht für problematische, den Umfang unterschreitende Stellen Alternativlösungen vor.

Das Kopieren oder Transponieren eines vollständigen Werkes war für Mozart nur eine eher lästige, zeitraubende Fleißarbeit und womöglich sogar zeitaufwendiger als die Niederschrift einer Komposition. Im Falle des Oboenkonzerts ließ das 10zeilig rastierte Papier, das er zu dieser Zeit bei kleinen Orchesterbesetzungen bevorzugte, solche Eingriffe problemlos zu. Er benötigte für das Oboen-

ser Fülle sicherlich nicht von Mozart. Unterschiede auf dieser Ebene lassen sich im übrigen mühelos der weiteren Überlieferungsgeschichte dieses Werks anhängen.

¹⁴ Die Angaben dieser Tabelle 2 stützen sich u.a. auf: Marius Flothuis, Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke, Salzburg 1969, S. 10ff.

konzert nur acht Systeme (Hörner notierte er paarweise in einem System), wobei er in der Regel das oberste und unterste System frei ließ. In diese freien Systeme konnte Mozart bequem seine Korrekturen anbringen. Sollte sich Mozart also ernsthaft die Zeit genommen haben, das Oboenkonzert erneut abzuschreiben und nach D-Dur zu transponieren, wenn ihm diese Routinearbeit auch ein beliebiger Kopist abnehmen konnte? Kopiert werden mußte das Flötenkonzert ja ohnehin. Wahrscheinlicher ist, daß Mozart die Transposition tatsächlich von einem Kopisten vornehmen ließ¹⁵; er selbst notierte allenfalls auf dem oberen, freien System Korrekturen zur Flötenstimme und berichtigte oder ergänzte auf dem unteren System hie und da ‚Kleinigkeiten‘ in den Orchesterstimmen. Unter diesen Umständen ist es auch nicht verwunderlich, daß von diesem Flötenkonzert keine autographe Partitur existiert. Das Flötenkonzert und das Oboenkonzert bildeten zusammen eine Art Doppelautograph, das „Büchel“, wie es Mozart nennt, dessen Spur sich nach dem 29. März 1783 leider verliert („– das Packet Musique habe [ich] richtig erhalten; –“)¹⁶. Diesen Gesichtspunkt sollte man vielleicht bei der Herausgabe dieser beiden Werke in Zukunft stärker berücksichtigen¹⁷.

Das Andante in C-Dur KV 315 (KV 285e) gilt in der einschlägigen Literatur gemeinhin als Ersatzstück für den Mittelsatz des Flötenkonzerts in G-Dur KV 313 (285c). Neben dem Flötenquartett in D-Dur KV 285 ist dieses Andante das einzige Werk aus dem Dejean-Auftrag, das autograph überliefert ist. Es ist aufgrund des Papiers und Mozarts Handschrift mit einiger Sicherheit dem Mannheimer Aufenthalt 1777/78 zuzuordnen¹⁸. Der Charakter dieses Alternativsatzes ist sicherlich nicht so tiefgründig wie der des ursprünglichen Mittelsatzes, für den Mozart die seltene Bezeichnung „Adagio ma non troppo“ wählte¹⁹. Daß

¹⁵ Womöglich griff ihm dabei Fridolin Weber, der Vater von Aloysia Weber, unter die Arme. Er hatte für Mozart vier Arien zu günstigen Konditionen kopiert; Bauer-Deutsch II, Nr. 405, S. 226, Zeile 27 ff. Als Bearbeiter könnte im übrigen auch Johann Baptist Wendling in Frage kommen.

¹⁶ Bauer-Deutsch III, Nr. 734, S. 262, Zeile 27.

¹⁷ Man sollte beispielsweise endlich auf den überzähligen Takt (86) im Mittelsatz der Flötenfassung verzichten. Mit Ausnahme des Doppelkonzerts für zwei Klaviere KV 365 (Presto, Takt 465) ist mir keine Stelle bekannt, wo Mozart dem Quartsextakkord und dem Kadenztriller mehr als einen Takte einräumt. In diesem Doppelkonzert läßt sich eine solche Erweiterung jedoch metrisch begründen. In einer Stimmenkopie der Flötenfassung im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Signatur: VIII 1396 a) findet sich dieser zusätzliche Takt ursprünglich nur in der Flötenstimme. In allen anderen Stimmen wurde er nachträglich ergänzt. Als Vorlage dieser Stimmenkopie mag ein Stimmensatz gedient haben, bei dem in der Flötenstimme im Mittelsatz eine Kadenz notiert war. Der Kopist wird die Kadenz eliminiert haben, aber versehentlich dem Kadenztriller einen eigenen Takt gegeben haben.

¹⁸ Wolfgang Plath, Beiträge zur Mozart-Autographie II, in: Mozart-Schriften (herausgegeben von Marianne Danckwardt), Kassel 1991, S. 256 f. und NMA X/33/2 (Wasserzeichen-Katalog). Im Autograph von KV 315 finden sich tatsächlich kein einziges Mal die von Plath beschriebene „hakenlose“ Nebenform des „pia:“ oder das „Schleifen-f“ in „for:“, die ab dem 2. Satz der Violinsonate KV 304 (300c) auftauchen. Das Papier (WZ 42) nutzt Mozart erstmals 1777 in Salzburg für Rezitativ, Arie und Cavatina KV 272. Er verwendet es auch im Flötenquartett in D-Dur KV 285 (Mannheim) und für das Konzert für Flöte und Harfe in C-Dur KV 299 (Paris).

¹⁹ Nach meinem Wissen hat Mozart die Bezeichnung „Adagio ma non troppo“ übrigens nur in der Cavatine des Idomeneo (KV 366) und im Streichquintett in g-Moll (KV 516) benutzt.

dieses „einfache, mehr pastorale oder idyllische“²⁰ Andante den Ansprüchen eines Dilettanten besser gerecht werden konnte, ist plausibel, zumal Mozart gelegentlich Ersatzstücke für andere Solisten oder andere Anlässe schrieb. Beispielsweise komponierte er zum Violinkonzert in A-Dur KV 219 ein Adagio in E-Dur KV 261 „für den Brunetti, da ihm [sc. Brunetti] das eine zu studiert war“²¹. Die Konzertrondi für Violine in B-Dur KV 269 (261a) und für Klavier in D-Dur KV 382 ersetzen die ein wenig strengen, in der Sonatenform stehenden Schlußsätze des Violinkonzerts in B-Dur KV 207 und des Klavierkonzerts in D-Dur KV 175. Sowohl beim Adagio KV 261 als auch beim Rondo KV 382 nutzt Mozart die Möglichkeit, die Instrumentation zu variieren. Während er das in Wien komponierte Rondo in D-Dur im Bläsersatz um eine Flöte bereichert, bedient er sich im Adagio in E-Dur einer interessanten Raffinesse: Er wechselt im Mittelsatz die Bläserbesetzung und setzt anstelle der Oboen zwei Flöten. Dieser Farbenwechsel, der auch in einigen anderen Werken zu finden ist und den Mozart öfters durch eine „con sordino“-Anweisung in den Streichern abrundet, ist nicht nur musikalisch reizvoll, sondern auch unter den Bedingungen in Salzburg eine großen Aufwand realisierbar. Die Salzburger erzbischöfliche Kapelle beschäftigte nämlich drei Oboisten, die allesamt auch zum Flötespielen verpflichtet waren²². Separate Flötisten, wie sie Mozart beispielsweise später in Wien und München zur Verfügung standen, gab es nicht in der erzbischöflichen Kapelle.

In Tabelle 2 (auf folgender Seite) habe ich alle diejenigen Werke Mozarts zusammengestellt, die offensichtlich für alternierende Bläserpaare geschrieben sind und nur nach zwei statt vier Spielern verlangen. Die Übersicht bestätigt, daß Mozart alternierende Oboen und Flöten in der Regel nur in Salzburg und nur bis ungefähr 1776 verwendet hat²³. Sieht man vom Flötenkonzert in G-Dur KV 313 (285c) ab, kann als letztes nachweisbares Werk dieser Tradition die „Haffner-Serenade“ KV 250 (248b) gelten oder das obengenannte Adagio in E-Dur KV 261. Soweit in der Tabelle 2 nicht anders vermerkt, sind diese Werke für Salzburg entstanden. Nicht aufgenommen wurden Tanzfolgen, in denen die Besetzung zwischen Menuett und Trio wechselt und keine Zeit bleibt, dazwischen die Instrumente zu wechseln. In solchen Fällen mußten Flötisten aus nächstliegenden Orchestern herangezogen werden. Unbeachtet blieben auch verschiedene frühe Opern, die zumindest in der Ouvertüre oder einer anderen Nummer mehr als zwei Spieler für Flöte und Oboe erfordern.

²⁰ Alfred Einstein, Mozart – Sein Leben, sein Werk, Stockholm 1947, S. 274.

²¹ Bauer-Deutsch II, Nr. 346, S. 42, Zeile 34 f.

²² MGG 10, S. XIII, Tabelle: „Orchester“.

²³ Neal Zaslaw, Mozart's *Orchestral Flutes and Oboes*, in: *Mozart Studies* (edited by Cliff Eisen), Oxford 1991, S. 201 ff. Ausnahmen dieser Regel sind nur drei Kindheits- bzw. frühe Jugendwerke. Die in Rom entstandene Sinfonie KV 95 (73n) schrieb er für ein ihm bekanntes Orchester, bei dem er die Fähigkeiten der Oboisten auf dem Nebeninstrument Flöte gut einschätzen konnte.

Tabelle 2

Werke mit alternierenden Bläsern (Oboen und Flöten), die nur zwei Spieler erfordern. Soweit nicht anders angegeben, spielen die Oboen in den Ecksätzen und die Flöten in den Mittelsätzen.

KV ⁶	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	Ecksätze mit Flöten, Andante mit Oboen
125	Litanei in B-Dur ?	Panis vivus mit Flöte
127	Regina Coeli in B-Dur	im Adagio erfolgt ein Wechsel von Flöten zu Oboen (innerhalb von nur 1½ Takten)
133	Sinfonie in D-Dur ?	im Andante (ein) „Flauto traverso obbligato“
167a	Serenade in D-Dur	in Wien entstanden
173dA	Sinfonie in B-Dur	
176	Sechzehn Menuette	
189b	Serenade in D-Dur	
213a	Serenade in D-Dur ?	zum Teil mit 1 Flöte und 1 Oboe
216	Violinkonzert in G-Dur	
238	Klavierkonzert in B-Dur	
243	Litanei in Es-Dur ?	Agnus Dei mit Flöte und Oboe
248b	„Haffner-Serenade“ in D-Dur	
285c (?)	Flötenkonzert in G-Dur	

Wegen seines alternierenden Bläserpaares gehört das Flötenkonzert in G-Dur KV 313 (285c) zweifellos ebenfalls in die Salzburger Zeit bis 1777, zumal Mozart keinen Grund hatte, in Mannheim ein Konzert mit alternierenden Instrumenten aufzusetzen. Im Gegenteil: Die Mannheimer Hofkapelle hatte sowohl hervorragende Oboisten als auch Flötisten²⁴, zu denen auch Wendling zählte. Der Dejean-Auftrag war darüber hinaus für einen unbestimmten Zweck. Mozart wird

²⁴ Das in Mannheim entstandene Fragment eines ersten Satzes zu einem Konzert für Violine und Klavier sieht in der Partitur zwei Flöten und zwei Oboen vor. Es ist neben dem Andante in C-Dur KV 315 das einzige für Mannheim entstandene Orchesterwerk Mozarts. Zum Mannheimer Orchester siehe: Bauer-Deutsch II, Nr. 363, S. 101, Zeile 39 ff.

kaum ein Werk mit alternierenden Bläsern für einen ihm völlig unbekanntem Rahmen komponiert haben. Auch der Umstand, daß gerade das Flötenkonzert in G-Dur sicherlich am wenigsten den Vorstellungen Dejeans von einem „kleine[n], leichte[n], und kurze[n]“ Konzert entsprach, schließt eine Entstehung in Mannheim für Dejean geradezu aus. Mozart wird sich also in Mannheim auch dieses wohl bereits in Salzburg komponierten Flötenkonzerts erinnern haben, verband das Notwendige mit dem Nützlichen und tauschte kurzerhand das Adagio durch ein „leichtes und kurzes“ Andante ohne alternierende Instrumente aus. Den Umfang der Flötenstimme beschränkte er im Andante dabei auf gute anderthalb Oktaven (g' bis e''').

Unter diesen Voraussetzungen stellt sich die Frage, für welchen Anlaß Mozart ursprünglich das Flötenkonzert in G-Dur komponiert haben soll. Joachim Ferdinand von Schiedenhofen berichtet in seinem Tagebuch²⁵ von einem Besuch „zu Gusseti, wo die Musick des jungen Mozarts, die er abends seiner Schwester machen wolte, probirt wurde. Sie bestunde in einer Sinfonia, einen Violin Concert, das der junge Mozart spielte, einen Flaute traverse Concert, das der Violongeyger Castel bliese, und alles ware von des jungen Mozarts Composition“. Schiedenhofen war seiner Zeit Salzburger Hofrat. Der Eintrag in sein Tagebuch ist datiert mit dem 25. Juli 1777, also einen Tag vor „Nannerls“ Namenstag (26. Juli) und mehrere Monate vor Dejeans Auftrag (9. Dezember 1777). (Mozart wird übrigens noch wenig später diese „Nachtmusik“ erwähnen. 1778 schreibt er aus Paris an seine Schwester als Nachschrift auf die Innenseite des Briefumschlags: „Allerliebste Schwester! dein Namenstag ist da! [...] mir ist leid, daß ich dir nicht wie einige jahre her mit einer Musick aufwarten kann“²⁶.)

Da es keinen Grund gibt, warum Mozart sein Oboenkonzert schon in Salzburg in ein Flötenkonzert verwandelt haben sollte, kann nur das Flötenkonzert in G-Dur KV 313 (285c) als „Nachtmusik“ am 25. Juli 1777 zum Namenstag seiner Schwester (vermutlich im Gartenhof hinter dem „Tanzmeisterhaus“²⁷) aufgeführt worden sein. Nebenbei wird der Solist dieses Konzerts, der „Violongeyger Castel“ [recte: Joseph Thomas Cassel], in Mozarts Familienkorrespondenz zwischen dem 28. September 1777 und dem 20. April 1778 allein siebenmal erwähnt. Daß er tatsächlich auch Flöte spielte, ist abermals in Leopold Mozarts Brief vom 19. November 1784 belegt. Solange uns das Zitat Schiedenhofens als einziges Beweismittel für die Aufführung dieses Flötenkonzerts dient, halte ich es für sinnvoll, das Konzert unter seinem terminus ante quem (25. Juli 1777) nach dem angezweifelt Violinkonzert in D-Dur (KV 271i) als „KV 271K“ in das Köchelverzeichnis einzureihen²⁸.

²⁵ NMA X/34 (Dokumente), S. 144.

²⁶ Bauer-Deutsch II, Nr. 466, S. 411, Zeile 218 ff.

²⁷ NMA X/34 (Dokumente), S. 144.

²⁸ Uri Toepflich war diesem Sachverhalt schon auf der Spur. Er konnte sich leider nicht durchringen, das Flötenkonzert in G-Dur KV 313 (285c) den Tatsachen entsprechend neu zu datieren;

Ob Dejean auch diesen Schwindel bemerkte, darüber kann nur spekuliert werden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Wendling dieses Konzert vor seiner Abreise nach Paris in Mannheim aufführte. Es hätte dann allerdings weniger „großen lärm“ gemacht wie das Oboenkonzert und wurde deshalb kein einziges Mal erwähnt.

Bereits Wolf-Dieter Seiffert hat die Problematik und Widersprüchlichkeit der Äußerungen Mozarts im Mannheimer Briefwechsel erkannt und überzeugend interpretiert²⁹. Bei der Deutung ist größte Vorsicht geboten. Die Informationen lassen sich bisweilen nur unter einen Hut bringen, wenn wir voraussetzen, daß Mozart hin und wieder Realität und Wunschenken miteinander vermischt und/oder seinen Vater belügt. Mozart versucht seine Gründe für den längeren Mannheim-Aufenthalt zu verschleiern, doch verstrickt er sich, gerade was den Umfang des Dejean-Auftrags anbelangt, derart in Widersprüche, daß ihm sein Vater auf die Schliche kommt und sich beklagt: „– wie viel hättest du ihm [Dejean] machen sollen, da er dir nur die Helfte bezahlen wollte? – warum schreibst du mir *eine Lüge*, daß du ihm 3 kleine leichte Concerti und ein paar quartette nur machen solltest“³⁰. In dieser prekären Situation kam es Mozart ganz gelegen, daß Dejean die „Originalien“ aus Versehen in den „unrechten kufer“³¹ tat. Angeblich blieben sie in Mannheim zurück. Mozart konnte also nach Salzburg kein einziges Dejean-Werk als Beweis (oder Gegenbeweis) seiner Arbeit mitbringen.

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 für den Mr: de jean“³². Diese widersprüchlichen Angaben lassen sich auch unter der neuen Sichtweise dadurch erklären, daß das eine Konzert aus dem Oboenkonzert in C-Dur gewonnen wurde und somit nur eine Bearbeitung darstellt³³. Darüber hinaus schließt die Bezeichnung „das flauten Concert für den Mr: de jean“ nicht aus, daß dieses Flötenkonzert schon früher für einen anderen Flötisten komponiert wurde. Mozart selbst schreibt in Verbindung mit dem Oboenkonzert folgendes: „Ich bitte schicken sie mir doch gleich das Büchel worin dem Ramm sein oboe Concert oder vielmehr des ferlendi sein Concert ist“³⁴. Offensichtlich erfuhr also auch das Oboenkonzert KV 314 (285d) in Mannheim eine neue Bestimmung. Mit dem „flauten Concert für den Mr: de jean“ könnte allerdings vielleicht auch nur das alternative Andante in C-Dur KV 315 (285e) gemeint sein, denn es ist letzten Endes das einzige, wirklich für Dejean komponierte Konzertstück.

Roger Lustig

ON THE FLUTE QUARTET, K. Anh. 171 (285b)*

– Mozart and the flute quartet

Mozart first composed flute quartets during his fateful journey to Mannheim and Paris in 1777–1778. In Mannheim, Mozart met Johann Baptist Wendling, the principal flautist in the court orchestra. Wendling in turn introduced Mozart to Ferdinand Dejean, a surgeon in the Dutch East India Company¹. Dejean, an amateur flautist, commissioned some flute quartets and flute concerti from Mozart.

The details of the commission are unknown. Mozart's letters to his father, our only source of information about the transaction, contradict one another on the number of works of each type commissioned and the amount to be received in return. At first, Mozart writes of “3 little, easy and short concerti and a pair of quartets for the flute”²; the letters that follow refer variously to four quartets and a concerto, two concerti and three quartets, and three quartets and a concerto. Wolf-Dieter Seiffert has suggested that the conflicting reports to Leopold Mozart reflect Wolfgang's attempt either to extend his stay in Mannheim (where he had met and fallen in love with Aloysia Weber) by exaggerating the volume of paying work available to him, or to conceal his lack of progress on the commission³.

One of Mozart's letters has become famous. On February 14, 1778, he explained why the music for Dejean was taking so long: “I could scribble away all day, but such a piece will become known, and I don't want to be ashamed of something with my name on it. And, as you know, I get blocked whenever I

vgl. Uri Toeplitz, *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl*, Baden-Baden 1978, S. 101 ff.

²⁹ Wolf-Dieter Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean?*, in: *MJb* 1987/88, S. 267 f.

³⁰ Bauer-Deutsch II, Nr. 429, S. 293, Zeile 26 ff.

³¹ Bauer-Deutsch II, Nr. 494, S. 492, Zeile 60 ff.

³² Bauer-Deutsch II, Nr. 388, S. 177, Zeile 49 f., Nr. 423, S. 281, Zeile 47, Nr. 494, S. 492, Zeile 60 f.

³³ KV⁶, S. 295 f.

³⁴ Bauer-Deutsch III, Nr. 728, S. 256, Zeile 9 ff.

* This article is the serendipitous result of a commission to write a liner note on the flute quartets for BMG Classics, Inc. Eric Van Tassel, Neal Zaslaw, Robert L. Marshall, Margaret Bent, Dan Leeson, Robert Levin, and Sarah Adams have all made valuable suggestions and provided material; Ulrich Konrad allowed me to see his work on Mozart's sketches before its publication and supplied me with a copy of the sketch leaf in question. Tom Moore advised me on the capabilities of the flute and the flute repertoire of Mozart's day and Daniel Melamed researched the foliation of K. 543 in the Jagiellonian Library of Cracow. My wife, Juliet Beier, assisted me with the biographical portions of the article and with editing.

¹ Frank Lequin, *Mozarts "rarer Mann"*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 29 (1981), pp. 3–19.

² Letter of December 10, 1777: “3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte”; Bauer-Deutsch II, no. 388, p. 178.

³ Wolf-Dieter Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, in: *MJb* 1988, pp. 267–276.