

KONZERT

Allegro aperto

KV 314 (285d)

Oboe

Tutti

Klavier

Measures 1-3 of the score. The Oboe part is marked 'Tutti' and has a whole rest in all three measures. The Klavier part begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 4-7 of the score. The Oboe part remains silent. The Klavier part continues with the eighth-note accompaniment in the left hand. The right hand has chords and moving lines, with a piano (*p*) dynamic marking in measure 6.

Measures 8-11 of the score. The Oboe part remains silent. The Klavier part continues with the eighth-note accompaniment in the left hand. The right hand features more complex rhythmic patterns and chords, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 8.

Measures 12-15 of the score. The Oboe part remains silent. The Klavier part continues with the eighth-note accompaniment in the left hand. The right hand has chords and moving lines, with piano (*p*) and fortissimo (*fp*) dynamic markings.

18

fp

20

cresc.

23

f

26

p *f* *p*

29

f *tr* *tr*

KONZERT

Allegro aperto

KV 314 (285d)

Tutti

8

15

22

28

32

Solo *tr* *cresc.*

38

42

45

tr *Tutti* 2 *Solo* *tr*

51

tr

56 *tr*

60

64

67

70 *cresc.* *fp* *tr* *tr* *tr*

75 *tr* Tutti 1 Solo *fp*

81 *fp*

86 *fp* *tr*

90 *fp* *fp* *tr*

94 *tr*

97 Tutti *f* *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score for Oboe contains ten staves of music, numbered 56 to 97. The music is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills (tr) are indicated above several notes. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo). Performance instructions include 'Tutti' and 'Solo' with a first ending bracket. The score concludes with a *f* (forte) dynamic and a *p* (piano) dynamic marking.

KONZERT^{*)}

Allegro aperto

KV 314 (285d)

Tutti

Oboe
Abschrift Salzburg



Allegro aperto

Flöte, nach C transponiert
Abschrift Wien



Spielstimme Oboe



*) Zu den Quellen siehe Vorwort.

*) Concerning the sources see Preface.

*) En ce qui concerne les sources cf. Préface.

24

p *f* *p*

p *f* *p*

27

f Solo *tr*

f Solo *tr*

Solo *tr*

33

p

cresc.

40

44

f *tr*

tr

tr Tutti

*Tossia:

Vorwort

Am 1. April 1777 trat der Oboist Giuseppe Ferlendis seinen Dienst in der Salzburger Hofkapelle an. Für ihn schrieb Mozart sein einziges Oboenkonzert. Spätestens am 22. September 1777 muss es vollendet gewesen sein, denn an diesem Tag trat Mozart seine große Mannheim-Paris-Reise an, auf der er das Konzert mit sich führte. In Mannheim lernte er den Oboisten Friedrich Ramm kennen, dem er – merkwürdig genug – dieses Oboenkonzert ebenfalls schenkte: „Ich habe ihm [Ramm] ein Präsent mit dem Hautbois Concert gemacht. Es wird im Zimmer bey Cannabich abgeschrieben. Der Mensch ist nährisch für freude; ich hab ihm das Concert heut auf dem Pianoforte bey dem Cannabich vorgespielt“ (Brief Mozarts an seinen Vater vom 3. Dezember 1777). Ramm führte das Oboenkonzert in Mannheim mehrfach mit Erfolg auf: „Dann hat der Hr. Ramm fürs 5temahl mein Oboe Concert für den Ferlendi gespielt, welches hier einen grossen Lärm macht. Es ist auch izt des Hrn. Ramm sein Cheval de bataille“ (Brief vom 14. Februar 1778). Die Partitur blieb offenbar bis zu Mozarts Rückreise in seinem Besitz, denn Jahre später – am 15. Februar 1783 – forderte er sie von München aus in einem Brief an den Vater nochmals an: „Ich bitte, schicken Sie mir doch gleich das Büchel, worin dem Ramm sein Oboe-Concert oder vielmehr des Ferlendi sein Concert ist; – der Oboist vom Fürst Esterhazy [Anton Mayer] gibt mir 3 Dukaten dafür“. Kurz darauf (12. März) folgt die in dringendem Ton gehaltene Wiederholung der Bitte: „wegen dem Oboe-Concert vom Ramm bitte ich Sie recht sehr, und recht bald“; am 29. März bestätigt Mozart den Eingang des „Büchel“ (also der Partitur). Seither fehlt von ihr jede Spur.

Trotz der ausführlichen Erwähnung in der mozartschen Familienkorrespondenz musste das Oboenkonzert jedoch als verschollen gelten, bis Bernhard Paumgartner im Jahre 1920 im Archiv des Salzburger Mozarteums einen alten

Stimmensatz fand, der praktisch identisch ist mit dem Flötenkonzert D-dur KV 314, jedoch in C-dur steht und als Soloinstrument die Oboe hat. Dadurch wurde dieses Werk schlagartig in einen neuen Zusammenhang gestellt: Einerseits konnte man in diesen Stimmen die ursprüngliche Fassung des bis dahin nur als Flötenkonzert bekannten Werkes erkennen, zweifelsfrei abgesichert durch die bereits erwähnten Briefstellen und in ihrer Priorität bestätigt durch das 1971 aufgefundene „kleine Reisepapier“, einer 8-taktigen autographen Skizze mit dem charakteristischen Motiv von T 51 ff. des ersten Satzes in C-dur. 7 verlor das Flötenkonzert dadurch seinen Status als mozartsches Originalwerk und entpuppte sich bei näherem Hinsehen als Arrangement des Oboenkonzerts, um einen Ton höher nach D-dur transponiert. (Seitdem tragen beide Konzerte die gleiche KV-Nr. 314.) Diese Arrangement-Hypothese leitet sich sehr plausibel ab aus der Korrespondenz Mozarts mit seinem Vater, die von Mannheim aus um die Jahreswende 1777/78 geführt wurde. Mozart verstrickt sich dort im Zusammenhang mit einem größeren Kompositionsauftrag für die Flöte in Widersprüche. Der vielzitierte und kommentierte Auftrag des holländischen Arztes und Amateurflötisten Ferdinand Dejean liest sich bei Mozart wie folgt (Brief vom 10. Dezember 1777): „Den andern Tag kam ich wie sonst zum Wendling zum Speisen. Da sagte er mir: Unser Indianer (das ist ein Holländer), der von seinen eigenen Mitteln lebt, ein Liebhaber von allen Wissenschaften und ein grosser Freund und Verehrer von mir, ist halt doch ein rarer Mann. Er gibt Ihnen 200 fl [ca. 10.000 Euro], wenn Sie ihm 3 kleine, leichte Concertln und ein Paar quattro auf die Flötte machen“. Wie viele dieser Werke tatsächlich komponiert wurden, bleibt ein Geheimnis – nur ein einziges aus dieser Zeit ist autograph belegbar (Flötenquartett KV 285). Man darf aber wohl nach wie vor zu Recht davon ausgehen, dass sich das D-dur-Flötenkonzert KV 314 auf Grund drängender Zeitnot tatsächlich dem Arrangement des griffbereiten Oboenkonzerts verdankt (siehe dazu die im Anschluss

an das Vorwort aufgelistete, jüngere Fachliteratur). Geeigneter als das womöglich bereits in Salzburg komponierte G-dur-Flötenkonzert KV 313 musste es als „kleines, leichtes und kurzes Concertl“ dafür herhalten, ungeachtet seines Nachteils, in Mannheim bereits bekannt zu sein.

Dieses „Mannheimer“ Arrangement für Flöte ist freilich auch verschollen. Niemand wird ernsthaft glauben, dass Mozart in der damaligen bedrängten Situation die (Partitur-?) Abschrift selbst vorgenommen hat. Sicher hat er die Transposition vorgegeben und vielleicht einige punktuelle Eingriffe skizziert; aber generell wurde nach meiner festen Überzeugung wörtlich kopiert (Fridolin Weber käme hierfür infrage, der öfter für Mozart solche Arbeiten ausgeführt hat, oder Johann Baptist Wendling). Mit anderen Worten: Das Oboenkonzert hat im Flötenkonzert überlebt, wenn auch nur greifbar in der Wiener Stimmenabschrift (Quelle A), deren Vorlage allerdings ebenfalls unbekannt ist.

Doch zurück zu Paumgartners Fund: Auch für diese Stimmenabschrift (Quelle B) gilt dasselbe wie für jene der Flötenfassung: Sie wurde wohl noch im 18. Jahrhundert in Wien nach einer unbekanntem Vorlage hergestellt. Diese in Salzburg aufbewahrte Quelle ist hinsichtlich des Orchesterparts nahezu identisch mit der Wiener Flötenkonzert-Quelle (A), doch unterscheidet sich ihre Solostimme von der Flötenstimme an gewissen Stellen durch auf den ersten Blick einfachere Struktur. Dies verleitet Paumgartner wohl zu der Annahme, in ihr die ursprüngliche Form der scheinbar virtuoser angelegten Flötenstimme entdeckt zu haben. Ein genauerer Vergleich der beiden Solostimmen mit der „gemeinsamen“ Partitur führt jedoch zwangsläufig zu dem gegenteiligen Ergebnis: An den divergierenden Stellen fügt sich allein die Flötenstimme in die Partitur, wohingegen sich die Oboenstimme gerade an diesen Stellen in harmonischer, melismatischer und rhythmischer Hinsicht teils als zweifelhaft, teils aber auch als fehlerhaft erweist. Die auffälligsten dieser Stellen sind im

Beiheft gekennzeichnet und kommentiert. Die „Salzburger Oboenstimme“ kann demnach nicht die ursprüngliche, weil einfachere Form der Flötenstimme sein, sondern ist offensichtlich deren später von fremder Hand veränderte, meist aus griff- oder atemtechnischen Gründen vereinfachte Darstellung. In unserer Ausgabe werden bei der Bezeichnung der Spielstimme und des Klavierauszugs die Lesarten beider Fassungen berücksichtigt; in manchen Fällen wird auch nach eigenen Lösungen gesucht, da Eingriffe von fremder Hand bei der Flötenstimme ebenfalls nicht völlig auszuschließen sind.

Im beigelegten Beiheft werden beide Quellen (A+B) wörtlich zusammen mit der edierten Spielstimme in Partiturförm wiedergegeben. Damit kann der Benutzer dieser Ausgabe sich erstmals ein eigenes Bild der (verworrenen) Situation machen und den Wert der edierten Stimme evaluieren. Die vorgeschlagenen Lösungen sind durch den Vergleich der Spielstimme mit den beiden Quellen klar zu erkennen und sollen eigenen Ideen nicht im Wege stehen.

Stuttgart, Frühjahr 2001
Ingo Goritzki

Der Herausgeber verweist außerdem auf die folgenden Veröffentlichungen:
Chang-kook Kim, *Mozarts Flötenkonzerte*, Jupiter-Verlag, Tokio 1996
Ingo Goritzki, *Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten*, in: *TIBIA – Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, 3. und 4. Jahrgang 1978/79, S. 302–308
Bernhard Paumgartner, *Zu Mozarts Oboenkonzert C-Dur, KV 314 (285 d)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, S. 24 ff.
Wolf-Dieter Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, in: *Mozart-Jahrbuch 1988*, S. 267–276
Henrik Wiese, *Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch 1997*, S. 149–156

Preface

On 1 April 1777 the oboist Giuseppe Ferlendis entered the service of the Salzburg court chapel. It was for Ferlendis that Mozart wrote his only oboe concerto. At the very latest it must have been finished by 22 September 1777, the day on which Mozart set out on his great journey to Mannheim and Paris, taking the score with him. In Mannheim he met the oboist Friedrich Ramm, to whom, oddly enough, he also gave this concerto as a present: “I made him a gift of the oboe concerto, which is being copied out in a room at Cannabich’s. Ramm is beside himself with delight; I played the concerto to him on the piano at Cannabich’s” (letter of 3 December 1777 to his father). Ramm performed the Oboe Concerto several times in Mannheim, always to good effect: “Then Herr Ramm, for the fifth time, played the oboe concerto I wrote for Ferlendis, which is making a great sensation here. It is now Ramm’s *cheval de bataille*” (letter of 14 February 1778). Apparently the score remained among Mozart’s possessions upon his return, for years later, writing on 15 February 1783 from Munich, he asked his father to forward it to him: “Please send me at once the little book with the oboe concerto I wrote for Ramm, or rather for Ferlendis. Prince Esterházy’s oboist [Anton Mayer] wants to give me three ducats for it.” A short while later, on 12 March, he repeated his request with a note of urgency: “I entreat you most earnestly to send me the oboe concerto I gave to Ramm – as soon as you possibly can.” Finally, Mozart acknowledged receipt of the “little book” (i. e. the score) on 29 March. Since then it has vanished without a trace.

Despite the detailed accounts of the Oboe Concerto in the Mozart family correspondence, it was considered lost until Bernhard Paumgartner, in 1920, located an early set of manuscript parts in the archive of the Salzburg Mozarteum. These parts, though practically identical with those of the D-major Flute Concerto (K. 314), were set in C major and

specified an oboe as solo instrument. At a stroke the work appeared in an entirely new light: the newly discovered piece was recognized to be the original version of a work previously known only as a flute concerto. Its identity was securely established by the aforementioned passages in Mozart’s correspondence, and its priority by the discovery in 1971 of the “little travel slip,” an eight-bar autograph sketch containing, in C major, the characteristic motif from bars 51 ff. of the first movement. Conversely, the Flute Concerto lost its status as an original work, proving on closer inspection to be an arrangement of the Oboe Concerto transposed a whole step upward to D major. (Since then both concertos have borne the same Köchel number, K. 314.) This “arrangement hypothesis” is further verified by the letters Mozart wrote to his father from Mannheim at the end of 1777 and the beginning of 1778. Here Mozart becomes entangled in contradictions regarding a relatively large commission for the flute. This frequently quoted and much-discussed commission, from the Dutch physician and amateur flutist Ferdinand Dejean, reads as follows in Mozart’s letter of 10 December 1777: “The other day I went to lunch at Wendling’s as usual. ‘Our Indian,’ he said, meaning a Dutchman, a gentleman of independent means and a lover of all the sciences, who is a great friend and admirer of mine, ‘our Indian is really a rare bird. He is willing to give you 200 gulden [roughly 10,000 euro-dollars] if you will compose for him three short, simple concertos and a couple of quartets for the flute’.” How many of these works were actually composed remains a mystery; only one, the Flute Quartet (K. 285), has survived in an autograph score from this period. However, it is probably correct to second the long-standing assumption that the D-major Flute Concerto in fact, due to deadline pressure, came into existence as an arrangement of the Oboe Concerto, which lay ready to hand (see the recent studies listed at the end of the preface). Being more suitable than the G-major Flute Concerto (K. 313), which was perhaps already written in Salz-

burg, the Oboe Concerto was pressed into service as a “short, small, simple concerto” for the flute, despite the drawback that it was already known in Mannheim.

Yet this “Mannheim arrangement” for flute has disappeared as well. No one will seriously believe that Mozart, given his tight schedule, wrote out the parts (and possibly the score) himself. He surely specified the key of the transposition and may have sketched a few alterations here and there. But it is my firm conviction that the piece was largely copied out note for note, perhaps by Fridolin Weber, who often took on such work for Mozart, or by Johann Baptist Wendling. In other words, the Oboe Concerto has survived in the Flute Concerto, even if its only tangible form is a Vienna set of parts prepared from an unknown model (source A).

Let us return to Paumgartner's discovery. The same remarks apply to this set of parts (source B) as to the copy of the flute version: they were prepared in Vienna from an unknown model, probably in the eighteenth century. As far as the orchestral accompaniment is concerned, the Salzburg source is almost identical with the Vienna Flute Concerto (source A). In certain passages, however, the oboe part differs from the flute version through its greater simplicity. This fact misled Paumgartner into believing that he had discovered in it the original form of the more virtuoso flute part. However, a closer comparison of the two solo parts with the “joint” score leads ineluctably to the opposite conclusion: only the flute part fits into the score in the divergent passages, whereas in these same passages the oboe part proves to be harmonically, rhythmically or melodically questionable or even faulty. The most striking of these passages are identified and discussed in the accompanying booklet. It follows that the “Salzburg oboe part,” although simpler, cannot be the original form of the flute part. Instead, it was evidently altered later in an unknown hand, generally to simplify the fingering or breathing technique. Our edition takes into ac-

count the readings of both versions in its markings for the soloist's part and the piano reduction. In many cases we have even sought our own solutions, since the possibility that non-authorial interventions entered the flute part too cannot be entirely dismissed.

The accompanying booklet reproduces both sources (A and B) note for note in score form, together with the edited soloist's part. This enables users, for the first time, to form their own picture of this confusing situation and to make their own evaluation of the edited part. The editorial suggestions can be clearly recognized by comparing the solo part with the two sources, and ought not to prevent players from forming ideas of their own.

Stuttgart, spring 2001
Ingo Goritzki

The editor also draws attention to the following publications:

Chang-kook Kim, *Mozarts Flötenkonzerte*, Jupiter-Verlag, Tokyo 1996

Ingo Goritzki, *Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten*, in: *TIBIA – Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, Volume 3 and 4, 1978/79, p. 302–308

Bernhard Paumgartner, *Zu Mozarts Oboenkonzert C-Dur, KV 314 (285 d)*, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, p. 24 ff.

Wolf-Dieter Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellen datierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, in: *Mozart-Jahrbuch 1988*, p. 267–276

Henrik Wiese, *Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch 1997*, p. 149–156

Préface

Le 1^{er} avril 1777, le hautboïste Giuseppe Ferlendi occupe sa charge à la chapelle de la Cour de Salzbourg. C'est à son intention que Mozart compose son

unique Concerto pour hautbois. L'œuvre est à coup sûr achevée au plus tard le 22 septembre 1777 puisque c'est ce jour-là que le compositeur part pour son grand voyage à Paris, via Mannheim, emportant le concerto dans ses bagages. A Mannheim, il fait la connaissance du hautboïste Friedrich Ramm, auquel, circonstance plutôt étonnante, il offre aussi le Concerto pour hautbois: «Je lui [Ramm] ai fait présent du Concerto pour hautbois. On le copie chez Cannabich. Il est fou de joie; je lui ai joué aujourd'hui le concerto au pianoforte chez Cannabich.» (lettre de Mozart à son père en date du 3 décembre 1777). Ramm joue à plusieurs reprises le concerto à Mannheim, avec grand succès: «Puis M. Ramm a joué pour la 5^e fois mon Concerto pour hautbois écrit pour Ferlendi, qui fait beaucoup de bruit ici. C'est aussi le cheval de bataille de M. Ramm.» (lettre du 14 février 1778). Selon toute apparence, la partition est restée en sa possession jusqu'au retour de Mozart, car des années plus tard – le 15 février 1783 –, il la réclame encore une fois dans une lettre à son père, adressée de Munich: «Je vous en prie, envoyez-moi donc sur-le-champ le cahier qui renferme le Concerto pour hautbois de Ramm ou plutôt celui de Ferlendi; le hautboïste du duc Esterházy [Anton Mayer] me donne 3 ducats pour cela». Peu après (12 mars), Mozart réitère d'un ton pressant sa demande: «En ce qui concerne le Concerto pour hautbois de Ramm, je vous en prie instamment et de toute urgence»; le 29 mars, il confirme la réception du «Büchel» (donc de la partition). On a depuis lors perdu toute trace dudit cahier.

En dépit des mentions explicites présentes dans la correspondance de la famille Mozart, le Concerto pour hautbois ne pouvait qu'être considéré comme disparu lorsqu'en 1920, Bernhard Paumgartner a découvert dans les archives du Mozarteum de Salzbourg un jeu de parties, dont le contenu était pratiquement identique au Concerto pour flûte en ré majeur KV 314; l'œuvre était toutefois en do majeur et l'instrument soliste était le hautbois. Suite à ladite découverte, cette œuvre a été aussitôt

replacée dans un nouveau contexte: d'une part, on pouvait reconnaître dans cette découverte la version originale de la composition connue uniquement jusque-là en tant que concerto pour flûte, attestée par la correspondance ci-dessus mentionnée et confirmée dans sa priorité par la «petite note de voyage», esquisse autographe de 8 mesures comportant le motif caractéristique de M 51 et ss. du 1^{er} mouvement en do majeur. Par ailleurs, le concerto pour flûte perdait par là même son statut d'œuvre originale de Mozart, se révélant être, après examen attentif, un arrangement du Concerto pour hautbois, transposé en ré majeur, donc un ton au-dessus. (Depuis lors, les deux concertos sont répertoriés sous le même numéro, soit KV 314). Cette hypothèse de l'arrangement se déduit de façon très plausible de la correspondance échangée par Mozart avec son père, de Mannheim, fin 1777/début 1778. En relation avec une commande importante pour la flûte, Mozart s'empêtré dans des contradictions. La commande fréquemment citée et commentée du médecin hollandais et flûtiste amateur Ferdinand Dejean est évoquée comme suit par Mozart (lettre du 10 décembre 1777): «Le lendemain, je suis allé comme de coutume chez Wendling pour déjeuner. Il m'a dit: Notre Indien (c'est un Hollandais), qui vit de ses propres ressources, est un amateur de toutes les sciences et un de mes grands amis et admirateurs; c'est tout de même quelque'un d'étonnant. Il vous donne 200 fl [env. 10.000 euros] si vous lui composez pour la flûte 3 petits concertos faciles et deux quatuors.» On ignore combien de ces œuvres ont été effectivement composées; une seule, datant de cette époque, est documentée par un autographe (Quatuor pour flûte et cordes KV 285). Mais on peut à juste titre partir de l'hypothèse que, par suite d'un manque de temps crucial, le Concerto pour flûte KV 314 résulte effectivement de l'arrangement du Concerto pour hautbois déjà disponible (voir à cet égard la bibliographie spécialisée récente, citée à la suite de cette préface). C'est ainsi que, plus approprié que le Concerto pour flûte en sol majeur KV 313, éventuellement déjà

composé à Salzbourg, cet arrangement pour flûte est retenu par le compositeur comme «petit concerto facile», indépendamment de l'inconvénient qu'il présente d'être déjà connu à Mannheim.

Certes cet arrangement pour flûte dit «de Mannheim» a aussi disparu. Personne ne croira sérieusement que dans la situation passablement agitée de l'époque, Mozart ait pu réaliser lui-même la copie (de la partition?). Il a certainement fixé la transposition et peut-être esquissé aussi quelques enchaînements ponctuels; nous pensons fermement cependant qu'il s'est agi d'une copie textuelle (effectuée par exemple par Fridolin Weber, qui s'est souvent acquitté de telles tâches pour Mozart, ou par Johann Baptist Wendling). Autrement dit: le Concerto pour hautbois s'est perpétué sous la forme du Concerto pour flûte, même si sa réalité tangible est seulement celle de la copie des parties de Vienne (source A), dont le modèle reste d'ailleurs inconnu.

Mais revenons-en à la découverte de Paumgartner: on peut faire pour cette copie (source B) la même constatation que pour la copie de la version pour flûte: elle fut réalisée à Vienne, avant même la fin du XVIII^e siècle, d'après un modèle inconnu. Cette source de Salzbourg est, en ce qui concerne la partie orchestrale, pour ainsi dire identique à la source A, la source de Vienne du Concerto pour flûte, mais elle s'en distingue toutefois par la structure simplifiée, à certains endroits, de la partie soliste de la flûte. C'est probablement ce qui a incité Paumgartner à établir l'hypothèse selon laquelle il aurait découvert la forme originelle de la partie de flûte, empreinte elle de virtuosité. Une comparaison plus précise des deux parties solistes avec la partition «commune» conduit cependant au résultat opposé: seule la partie de flûte s'emboîte dans la partition aux passages divergents, alors que pour ces mêmes passages la partie de hautbois se révèle justement soit problématique, soit même incorrecte sur les plans harmonique, mélismatique et rythmique. Les passages les plus frappants à cet égard sont signalés et com-

mentés dans l'annexe de la préface.

Étant de structure plus simple, la «partie de hautbois de Salzbourg» ne peut par conséquent pas être la forme initiale de la partie de flûte; elle représente apparemment une version simplifiée de celle-ci, modifiée après coup par une main étrangère, le plus souvent pour des raisons techniques de doigté ou de soufflerie. Notre édition tient compte des lectures des deux versions en ce qui concerne les signes et indications de la partie soliste et de la réduction pour piano; dans un certain nombre de cas, il a été recherché des solutions propres étant donné qu'il n'est pas possible non plus d'exclure totalement l'intervention d'une main étrangère sur la partie de flûte.

L'annexe ci-après reproduit textuellement les deux sources (A + B) parallèlement à la partie soliste éditée sous forme de partition. L'utilisateur de la présente édition sera ainsi à même de se faire tout d'abord sa propre idée de la situation (embrouillée) et d'estimer la valeur de la partie éditée. Les solutions proposées, facilement reconnaissables grâce à la comparaison de la partie de l'instrument soliste avec les deux sources, ne s'opposent en aucune façon aux propres idées de l'utilisateur.

Stuttgart, printemps 2001

Ingo Goritzki

L'éditeur signale en outre les publications suivantes:

Chang-kook Kim, *Mozarts Flötenkonzerte*, Jupiter-Verlag, Tokyo 1996

Ingo Goritzki, *Mozarts Oboenkonzert unter neuen Aspekten*, TIBIA – Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik, 3^e et 4^e volume, 1978/79, p. 302–308
Bernhard Paumgartner, *Zu Mozarts Oboenkonzert C-Dur, KV 314 (285 d)*, *Mozart-Jahrbuch 1950*, p. 24 et ss.

Wolf-Dieter Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean? Neuere Quellenattribution und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, *Mozart-Jahrbuch 1988*, p. 267–276

Henrik Wiese, *Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte*, *Mozart-Jahrbuch 1997*, p. 149–156