

Edition Eulenburg
No. 755

MOZART

SINFONIA CONCERTANTE

for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon and Strings
für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Streicher
E^b major/Es-Dur/Mi^b majeur

K 297b



Eulenburg

WOLFGANG AMADEUS MOZART

SINFONIA
CONCERTANTE

for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon and Strings
für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Streicher
E \flat major/Es-Dur/Mi \flat majeur
K 297b



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
I. Allegro	1
II. Adagio	37
III. Andantino con Variazioni	50

© 2013 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

‘The *sinfonia concertante* seems, though, to have hit a snag, and I think that something else has cropped up. Here again I have my enemies. Where, indeed, have I not had them?’¹ The composition about which Mozart is reporting to his father in a letter of 1 May 1778 from Paris is one of his philologically most controversial works. Whether the present work for winds is actually the work Mozart described as *sinfonia concertante* in E flat major, originally for flute, oboe, horn and bassoon, is in dispute. The most recent findings of the still persisting discussion show that there is some evidence against its authenticity.

As early as a few weeks after Mozart had left Mannheim for Paris in March 1778, he let his father know about two new compositional projects. Appertaining here besides a concerto for flute and harp (KV 299) was also to be the said *sinfonia concertante* (KV 297b). Paris, as international centre of the music scene, enjoyed in the second half of the 18th century a flourishing concert life. In no other city at this time were there more composers, instrumentalists and music publishers. The *sinfonia-concertante* genre was first established around 1770 and hence was still emergent when Mozart’s work originated in 1778. It occupies an intermediate position between instrumental concerto and symphony. Formally, it is oriented towards the symphony. The two to four soloists were winds or strings, though especially popular were scorings purely for winds. Despite the lightness and great entertainment value of this genre the pieces were mostly of a high standard. This new form met the individual artist’s growing requirements for virtuosic display.

In another of his letters from 5 April 1778 Mozart stated: ‘Now I am going to do a *sinfonie concertante* for flute, Wendling, oboe, Ramm,

Punto, horn and Ritter, bassoon’.² It was originally intended as a contribution for the *Concert Spirituel* directed by Joseph Legros (or Le Gros), the then most important concert series in Paris. Residing in the city at this time were four first-class wind virtuosos whom Mozart obviously wanted to have perform together as a quartet of soloists. Three of the soloists, the flautist Johann Baptist Wendling, the oboist Friedrich Ramm together with the bassoonist Georg Wenzel Ritter were members of the Mannheim Hofkapelle. The fourth in the group was Giovanni Punto who was considered the best hornist of his time. Nothing came of this performance, though, for Legros banned the concerto from the schedule of his *Concert spirituel*. Since played on the same date instead was a *sinfonia concertante* with identical scoring by Giuseppe Cambini, Mozart suspected an intrigue by the Italians. Already several years before they had been able to establish themselves in the French capital and could forestall the performance of Mozart’s composition probably for fear of being eclipsed by the quickly up-and-coming composer. The score of the concerto still remained in Legros’s possession, but was never played. In a letter of 3 October 1778 on his homeward journey from France, Mozart did indeed come up with the plan to write out the wind concerto again, but did not carry it out. Why, after his stay in Paris, he no longer exerted himself to get the autograph back from Legros is in question. Whether the piece was even present at all as a finished score is likewise not certain. The Paris ‘*Sinfonie Concertante*’ is known ultimately only from the correspondence between father and son.

Missing ever since has been any trace of the autograph of the work. In 1867 the Mozart biographer Otto Jahn found the manuscript of a *sinfonia concertante* for winds, though scored for clarinet, oboe, horn and bassoon. With it the

¹ *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Vol. II (Kassel, 1962), 345

² *ibid.*, 332

question of the lost work's authenticity seemed to be clarified.

It was only with the publication of the first Eulenburg Edition in 1928 that Friedrich Blume again took up the discussion. He inferred from the discrepant scoring of the solo quartet that this was, in fact, the lost work, but the copy shows only an arrangement of the original. Upon examining the accompanying clarinet part Blume came to the conclusion that 'the clarinet part [...] is definitely treated in a clarinet-like manner' and 'everything speaks stylistically [...] for, not against the dating claimed'.³ Alfred Einstein, who revised the third issue of the Köchel catalogue, also went along with this opinion. Consequently, he included the concertante in the main part of the catalogue as KV 297b.

The first person involved in the discussion to argue against the work's authenticity was Wilhelm Altmann. In 1943 he observed in an analysis of the solo part that 'at no place does the oboe part [...] [show] that it has assumed a part once placed higher for the flute. [...] The addition of the clarinet leads us to conclude that this concertante [was composed] at the earliest in 1782 from the time that Mozart first used this instrument'.⁴ According to Altmann this was indeed a work of Mozart's, though not the said Paris concertante. For the first time the discussion about the concertante quartet took an unexpected turn.

In 1966 Marius Flothius undertook a direct comparison of parallel bars. But more important than his findings speaking for authenticity is the new way of evaluating the authenticity of the *sinfonia concertante*. A direct and detailed analysis of characteristic passages seemed to promise new insights. With this approach Martin Staehelin provided several of the most decisive reasons against the authenticity of the concertante. He also did not deny that the work sounds like a Mozart composition and exhibits many characteristic traits. That, though, this

also had many emulators who tried to copy its style was beyond dispute, not only for Staehelin. He formulated his doubts in five arguments based mainly on style criticism. Amongst them was the adherence to one key (E flat major) in all three movements, not typical of Mozart. Moreover, the longer solo passages of the oboe affect the balance of the solo instruments.

In a structural analysis of the relationship of solo parts and orchestration, Robert D. Levin in 1974 sought a middle ground. Despite the fact that the scoring of the solo instruments diverges from the original, he is of the opinion that these passages, even the clarinet part added later, stem from Mozart. Only the first movement, though, was subjected to his scrutiny. Still the same year he published his own reconstruction of the *sinfonia concertante*.

The most recent deliberations on Mozart's doubtful authorship are to be found in the 2007 *Mozart Handbuch*. In a comparison with Mozart's original works originating close to the time of the wind concertante, Ursula Kramer investigated the use of solo instruments. She rebutted Levin's assertion that the solo passages at least stem from Mozart's hand, with the observation that in juxtaposition with authentic works no comparable approach can be established.

All the same, this dubious work is included in the appendix in the *New Mozart Edition*. Wolfgang Plath, who on this occasion summarized the existing findings of the argument, spoke against the authenticity of the piece. Still, it is 'lovely even if perhaps also not first-class music, and this should be seen as independent of the question of whether Mozart or anyone else is the author'.⁵

This verdict at once affirms access into the first movement. Introduced in the exposition are four concise motifs to be developed over its further course. The facility of the themes typical of Mozart can be sensed directly. The soloists are introduced as of bar 88 and open with thematic work. Arising from the scoring

³ Edition Eulenburg, No.755, preface, III

⁴ *Neue Mozart-Ausgabe*, Series X, Supplement (111) (Kassel, 2007), XIV

⁵ *ibid.*, XIX

of several soloists in the then young *sinfonia-concertante* genre is a greater thematic autonomy of the solo instruments as well as better dialogue possibilities within the solo group.⁶ This can immediately be recognized at the first entrance of the four soloists where the themes are exemplarily developed through imitation. Harmonic anomalies hardly show up, the basic key E flat major predominating.

It is unusual in a Mozart work, though, for the second, slow movement also to be in E flat major. Here, short, concise but very lyrical motifs run through the movement. The contrast of the quiet middle movement to the two lively framing movements is also characterized by syncopated rhythms and fluent transitions between the parts.

Beyond that, all ten variations of the third movement feature the same key. All the more diversified is the continually changing use of the solo instruments evoking ever differing sound colours. The thematic work is no longer central, but the virtuosity of the soloists. Short *tutti* interludes or another solo instrument's interjections within longer solo passages are typical.

The piece's assigned chronological origin falls in a phase when Mozart's compositional style was gradually changing. For example, whilst a strict thematic shaping of the movements was still a priority in his Salzburg concertos of 1775, after his arrival in Paris he was already rapidly coming in contact with other concerto forms. Even when a modulation process thematically worked out to the last detail can still be found in the present work, the virtuoso display gains in significance. The individual motifs are used in it primarily to let the soloists' capabilities shine forth as sensation.

Amidst the persistent scholarly discussions about the philology of the piece its practical performance in no way suffers. It ranks amongst the most popular and most played of Mozart's works. A really satisfactory and ultimate conclusion to the question as to whether it actually is a composition from Mozart's pen can only be given when either Mozart's autograph is found or the manuscript copied by Jahn's copyist.

Lena Kleinschmidt

Translation: Margit L. McCorkle

⁶ Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (= Bärenreiter Studienbücher Musik, Vol.6) (Kassel, 1993), 22

VORWORT

„Nun aber mit der Sinfonie Concertante hat es wieder ein Hick-hackl. da aber glaube ich ist wieder was anders dazwischen. ich hab halt hier auch wieder meine feinde. wo habe ich sie aber nicht gehabt?“¹ Die Komposition, von welcher Mozart seinem Vater in einem Brief vom 1. Mai 1778 aus Paris berichtet, ist eines seiner philologisch umstrittensten Werke. Ob es sich bei dem vorliegenden Werk für Bläser tatsächlich um die von Mozart beschriebene Sinfonia Concertante in Es-Dur, ursprünglich für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, handelt, ist fraglich. Die jüngsten Ergebnisse der noch andauernden Diskussion zeigen, dass einige Indizien gegen dessen Echtheit sprechen.

Nachdem Mozart im März 1778 von Mannheim nach Paris gereist war, kündigte er dem Vater schon wenige Wochen später zwei neue Kompositionsvorhaben an. Neben einem Konzert für Flöte und Harfe (KV 299) sollte dazu auch besagte Sinfonia Concertante (KV 297b) gehören. Als internationales Zentrum der Musikszene erfreute sich Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eines florierenden Konzertlebens. In keiner anderen Stadt gab es zu dieser Zeit mehr Komponisten, Instrumentalisten und Musikverleger. Die Gattung der Sinfonia Concertante etablierte sich erst um 1770 und war somit noch jung, als Mozarts Werk 1778 entstand. Sie nimmt eine Zwischenposition zwischen Instrumentalkonzert und Sinfonie ein. Formal orientiert sie sich an der Sinfonie. Die zwei bis vier Solisten waren Bläser oder Streicher, besonders beliebt waren jedoch reine Bläserbesetzungen. Trotz der Leichtigkeit und des hohen Unterhaltungswertes dieses Genres hatten die Stücke meist einen hohen Anspruch. Diese neue Form kam dem wachsenden Bedürfnis nach virtuoser Darstellung einzelner Künstler nach.

In einem weiteren Brief Mozarts vom 5. April 1778 hieß es: „Nun werde ich eine sinfonie concertante machen, für flauto Wendling, oboe Ramm, Punto waldhorn und Ritter fagott“.² Ursprünglich war sie als Beitrag zu den von Joseph Legros (oder Le Gros) geleiteten Concerts spirituels gedacht, der damals wichtigsten Konzertreihe in Paris. In der Stadt hielten sich zu dieser Zeit vier erstklassige Bläservirtuosen auf, die Mozart mit seiner Bläserkonzertante offenbar gemeinsam in einem Solistenquartett auftreten lassen wollte. Drei der Solisten, der Flötist Johann Baptist Wendling, Oboist Friedrich Ramm sowie Fagottist Georg Wenzel Ritter waren Mitglieder der Mannheimer Hofkapelle. Der vierte im Bunde war Giovanni Punto, der als bester Hornist seiner Zeit galt. Zu dieser Aufführung kam es allerdings nicht, da Legros das Konzert vom Programm seiner Concert spirituels verbannte. Da stattdessen am gleichen Termin eine Sinfonia Concertante mit identischer Besetzung von Giuseppe Cambini gespielt wurde, vermutete Mozart eine Intrige des Italieners. Dieser hatte sich schon einige Jahre zuvor in der französischen Hauptstadt etablieren können und verhinderte die Aufführung von Mozarts Komposition wahrscheinlich aus Angst, in den Schatten des schnell aufstrebenden Komponisten gestellt zu werden. Die Partitur des Konzertes blieb weiterhin im Besitz von Legros, wurde aber nie gespielt. In einem Brief vom 3. Oktober 1778 fasst Mozart auf seiner Heimreise aus Frankreich zwar den Plan, die Bläserkonzertante erneut aufzuschreiben, machte ihn jedoch nicht wahr. Warum er sich nach seinem Aufenthalt in Paris nicht mehr darum bemühte, das Autograph von Legros zurückzuerhalten, ist fraglich. Ob das Stück überhaupt als fertige Partitur vorlag, ist ebenfalls nicht sicher. Die Pariser „Sinfonie Concertante“ ist letztlich nur aus dem Briefwechsel zwischen Vater und Sohn bekannt.

¹ *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Band II, Kassel 1962, S. 345.

² Ebd., S. 332.

VIII

Von dem Autograph des Werkes fehlt seitdem jede Spur. Im Jahr 1867 fand Mozart-Biograph Otto Jahn das Manuskript einer Sinfonia Concertante für Bläser, allerdings mit einer Besetzung für Klarinette, Oboe, Horn und Fagott. Die Frage der Echtheit des verschollenen Werkes schien damit geklärt zu sein.

Erst bei Veröffentlichung der ersten Eulenburg-Edition im Jahr 1928 nahm Friedrich Blume die Diskussion wieder auf. Aus der abweichenden Besetzung des Soloquartetts schloss er, dass es sich zwar um das verschollene Werk handelt, die Abschrift aber nur eine Bearbeitung des Originals zeigt. Bei der Untersuchung der hinzugekommenen Klarinettenstimme kam Blume zu dem Schluss, dass „die Klarinettenpartie [...] durchaus klarinettenmäßig behandelt“ wird und „stilistisch [...] alles für, nichts gegen die angegebene Datierung spricht“.³ Dieser Auffassung schloss sich auch Alfred Einstein, Bearbeiter der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses, an. Als Konsequenz daraus nimmt er die Concertante unter dem Kürzel KV 297b in den Hauptteil des Verzeichnisses auf.

Der erste Beteiligte der Diskussion, der gegen die Echtheit des Werkes argumentierte, war Wilhelm Altmann. Im Jahr 1943 beobachtete er in einer Analyse der Solo-Stimmen, dass die „Oboenstimme [...] an keiner Stelle [zeigt], daß sie eine einst höher gelegene Flötenstimme übernommen hat. [...] Die Einfügung der Klarinette [lasse] darauf schließen, daß diese Concertante frühestens 1782, von welcher Zeit ab Mozart dieses Instrument erst verwendet, komponiert [worden sei]“.⁴ Es handelte sich laut Altmann zwar um ein Werk Mozarts, jedoch nicht um besagte Pariser Concertante. Die Diskussion um das konzertante Quartett erfuhr erstmals eine Wendung.

Einen direkten Vergleich von Paralleltakten stellte Marius Flothius 1966 an. Wichtiger als dessen Ergebnisse, die für die Echtheit spre-

chen, ist aber der neue Weg, die Authentizität der Sinfonia Concertante zu bewerten. Eine direkte und detailreiche Analyse charakteristischer Stellen schien neue Erkenntnisse zu versprechen. Mit dieser Verfahrensweise lieferte Martin Staehelin einige der entscheidendsten Begründungen gegen die Echtheit der Concertanten. Auch er bestritt nicht, dass das Werk nach einer Komposition Mozarts klingt und viele charakteristische Züge aufweist. Dass dieser allerdings auch viele Nachahmer hatte, die seinen Stil zu kopieren versuchten, stand nicht nur für Staehelin außer Frage. Er formulierte in fünf Argumenten seine Zweifel, die sich hauptsächlich auf die Stilkritik bezogen. Dazu gehörte das für Mozart untypische Festhalten an einer Tonart (Es-Dur) in allen drei Sätzen. Außerdem wirken sich die längeren Solo-Passagen der Oboe auf das Gleichgewicht der Soloinstrumente aus.

In einer strukturellen Analyse des Verhältnisses von Solostimmen und Orchestrierung suchte Robert D. Levin 1974 den Mittelweg. Trotz der vom Original abweichenden Besetzung der Solo-Instrumente ist er der Meinung, dass diese Passagen, auch die später hinzugekommene Klarinettenstimme, von Mozart stammen. In seiner Untersuchung fand allerdings nur der erste Satz Berücksichtigung. Noch im gleichen Jahr veröffentlichte er eine eigene Rekonstruktion der Sinfonia Concertante.

Die jüngsten Überlegungen zur zweifelhaften Autorschaft Mozarts sind im *Mozart-Handbuch* aus dem Jahr 2007 zu finden. In einem Vergleich mit Originalwerken Mozarts, die zeitnah zur Bläserkonzertanten entstanden sind, untersuchte Ursula Kramer die Verwendung der Solo-Instrumente. Die Behauptung Levins, dass zumindest die Solopassagen von Mozarts Hand stammen, entkräftete sie mit der Beobachtung, dass bei der Gegenüberstellung mit authentischen Werken keine vergleichbare Behandlung festgestellt werden kann.

In der Neuen Mozart-Ausgabe nimmt das fragliche Werk ebenfalls einen Platz im Anhang ein. Wolfgang Plath, der zu diesem Anlass die bisherigen Ergebnisse der Auseinan-

³ Edition Eulenburg Nr. 755, Vorwort S. III.

⁴ *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie X, Supplement (111), Kassel 2007, Vorwort, S. XIV.