

Erläuterungen

In diesem Beiheft sind beide Quellen (Quelle A, Flötenstimme, Abschrift Wien und Quelle B, Oboenstimme, Abschrift Salzburg) zusammen mit der edierten Spielstimme in Partiturform wiedergegeben.

Wie im Vorwort bereits angekündigt, folgen einige ausgewählte Stellen, an denen Flöten- und Oboenfassung voneinander abweichen. Ihre Kommentierung soll klarstellen, dass hier nur die Flötenstimme in die gemeinsame Partitur passt. Es ist zur Meinungsbildung notwendig, beim Vergleich beider Solostimmen den Klavierauszug mitheranzuziehen, da nur so die relevanten Stimmführungen und harmonischen Strukturen erkennbar werden.

Satz I, Takte 44/45:

Für die Basslinie *c-d-c-h-c-d-c-h* kann die Diskantlinie nicht in Parallelbewegung *c-h-c-h-c-h-c-h* verlaufen wie in der Oboenstimme, sondern muss Gegenbewegung aufweisen: *c-h-c-d-c-h-c-d*, wie in der Flötenstimme, gleichgültig ob 2- oder 3-gestrichene Spitzentöne gespielt werden.

Satz I, Takt 87

Aus der Figuration der Flötenstimme ergibt sich die parallelgeführte Abwärtsbewegung der Violinen mit verminderter Septakkord auf dem letzten Achtel. Die linearen Figuren der Oboenstimme verlaufen sinnlos neben der stufenweise abwärts geführten Violinstimme. Der Akkord auf dem letzten Achtel kommt nicht zu Stande. Vergleiche hierzu auch den Sonatensatz in B-dur für Klavier, KV 400 Takt 30: Hier verwendet Mozart fast wörtlich diese stufenweise abwärts geführte Begleitstimme, und darüber die Figuration wie in der Flötenstimme!

Satz III, Takte 79, 81, 83, 189, 191

Alle diese Stellen zeigen, dass Terzenskalen bei Mozart – sofern sie nicht unbegleitet erklingen – immer einen har-

monisch differenzierten Unterbau in den Begleitstimmen besitzen, oder dass umgekehrt über einer solcherart strukturierten Begleitung niemals eine linear geführte Skala liegen kann.

Es ist klar, dass hier aus eben diesen Gründen nur die Flötenstimme in die gemeinsame Partitur passt. Die linearen Figuren der Oboenstimme sind Fremdkörper in diesem Kontext. Vergleiche hierzu Violinkonzert A-dur, KV 219, 1.Satz, Takt 74: Die aufwärts geführte Terzenskala verfügt über eine harmonisch strukturierte Begleitung, wie alle oben genannten Stellen in der Flötenfassung.

Satz III, Takt 69, 165

Die Violinterzen des 2. Achtels fordern Terzen auch im Solopart.

Takt 165: Auch über den Terzen in der Viola müssen im Soloinstrument Terzen liegen wie in der Flötenfassung. Ohne diese Terzen haben die einen Takt später folgenden Violinterzen keinen Sinn.

Die meisten der verbleibenden divergierenden Stellen lassen sich nicht auf diese Weise aus der Partitur heraus definieren. Hier müssen die Entscheidungen auf Grund stilkritischer Argumente herbeigeführt werden.

Stuttgart, Frühjahr 2001
Ingo Goritzki

Comments

This booklet contains both of the sources in score form – source A (flute part and Vienna parts) and source B (oboe part and Salzburg parts) – together with a performance edition of the solo part.

As mentioned in the Preface, several select passages in which the flute and oboe versions diverge are presented be-

low. The comments are intended to show that only the flute version fits into the joint orchestral accompaniment. Players interested in forming their own opinions are urged to consult the piano reduction when comparing the two solo parts, for only then will the relevant part-writing and harmonic context become recognizable.

Movement 1, M 44-5:

Given the bass line *c-d-c-b-c-d-c-b*, the melody cannot run in parallel motion, as in the oboe part (*c-b-c-b-c-b-c-b*), but must move in contrary motion, as in the flute part (*c-b-c-d-c-b-c-d*). This applies regardless of whether the top pitches are played in the two-line or three-line register.

Movement 1, M 87:

The figuration in the flute gives rise to the parallel descending line in the violins, ending on a diminished seventh chord on the final eighth note.

The linear figures in the oboe run meaninglessly alongside the descending stepwise motion of the violins. The chord on the final eighth note fails to materialize. Cf. M 30 of the fragmentary piano sonata in B-flat major (K. 400), where Mozart almost literally uses this stepwise descending counter-melody beneath the same figuration as is found in the flute part!

Movement 3, M 79, 81, 83, 189, 191:

All these passages demonstrate that Mozart's scales in thirds (unless unaccompanied) are always given a harmonically sophisticated substructure in the accompaniment, or conversely that a linear scale will never be found above an accompaniment structured in this way.

For these reasons it is quite obvious that only the flute part fits into the joint orchestral score. The linear figures of the oboe part are out of place in this context. Cf. M 74, movement 1, of the Violin Concerto in A major (K. 219), where the scale in ascending thirds is given a harmonically structured accompaniment, as well as all the aforementioned passages in the flute version.

Movement 3, M 69, 165:

The thirds on eighth-note 2 of the violins call for thirds in the solo part as well.

M 165: Here, too, thirds must appear in the solo part to match those below in the viola, as in the flute version. Without them, the thirds in the violin one bar later are meaningless.

Most of the other divergent passages cannot be clarified in the same way on the basis of the score. Here the decisions must be founded on stylistic analysis.

Stuttgart, spring 2001
Ingo Goritzki

Commentaire

Cette annexe reproduit les deux sources (source A, partie de flûte/copie de Vienne, et source B, partie de hautbois/copie de Salzbourg) ainsi que la partie de l'instrument soliste sous forme de partition.

Comme déjà mentionné dans la préface, un certain nombre de passages caractéristiques où les versions pour flûte et hautbois divergent sont signalés et commentés ensuite. Le commentaire vise à mettre en évidence le fait que seule la partie de flûte s'accorde avec la parti-

tion commune. Pour pouvoir se faire une opinion, il est indispensable lors de la comparaison des deux parties solistes de se référer à la réduction pour piano, ceci étant la seule possibilité de visualiser les lignes mélodiques et les structures harmoniques.

1^{er} mouvement, mesures 44/45

Pour la ligne de basse do-ré-do-si-do-ré-do-si, la ligne de dessus ne peut pas se dérouler selon un mouvement parallèle do-si-do-si-do-si-do-si comme dans la partie de hautbois, mais elle doit présenter un mouvement contraire, à savoir do-si-do-ré-do-si-do-ré, comme à la flûte, que les notes supérieures soient jouées 2 ou 3 octaves au-dessus du son fondamental.

1^{er} mouvement, mesure 87

Le mouvement descendant parallèle des violons, se terminant sur un accord de septième diminuée à la dernière croche, résulte de la figuration de la partie de flûte.

Les figures linéaires du hautbois se déroulent sans la moindre relation à côté de la partie de violon, qui suit un mouvement descendant graduel. L'accord sur la dernière croche ne se réalise pas. Voir aussi à cet égard le mouvement de sonate en *si* majeur pour piano KV 400, mesure 30: Mozart y emploie presque textuellement cette voix d'accompagnement graduellement descendante, et par-dessus la même figuration que dans la partie de flûte!

3^e mouvement, mesures 79, 81, 83, 189, 191

Tous ces passages prouvent que chez

Mozart, les suites de tierces, pour autant qu'elles ne sont pas jouées sans accompagnement, ont toujours dans les voix d'accompagnement une assise différenciée sur le plan harmonique, ou encore, à l'inverse, il ne doit jamais se superposer de suite linéaire à un accompagnement ainsi structuré.

Il est donc évident, pour ces raisons mêmes, que seule la partie de flûte s'accorde avec la partition commune. Dans ce contexte, les figures linéaires de la partie de hautbois apparaissent littéralement comme des corps étrangers. Voir à cet égard le Concerto pour violon en la majeur KV 219, 1^{er} mouvement, mesure 74: comme tous les passages de la version pour flûte ci-avant cités, la suite de tierces ascendante s'appuie sur un accompagnement structuré sur le plan harmonique.

3^e mouvement, mesures 69, 165

Les tierces jouées par le violon à la 2^e croche réclament aussi des tierces chez le soliste.

Mesure 165: aux tierces de l'alto doivent également se superposer, comme dans la version pour flûte, des tierces à l'instrument soliste. Sans ces tierces, celles entamées par le violon une mesure plus loin n'ont aucun sens.

La plupart des autres passages présentant des divergences ne peuvent pas se définir de cette façon à partir de la partition. En pareil cas, les décisions se baseront sur des arguments critiques relatifs au style.

Stuttgart, printemps 2001
Ingo Goritzki