

I. Historische und musikhistorische Ausgangslage

1. Entstehung und „Schicksal“ von Mozarts verlorener Sinfonie Concertante von 1778

Mozart, der 1777/78 während einiger Monate das musikalische Mannheim erlebt hatte, wechselte von dort, vom Vater in Salzburg dazu energisch angetrieben, nach Paris; hier traf er, von seiner Mutter begleitet, am 23. März 1778 ein.

Die französische Hauptstadt bot ein reiches Musikleben an. Soweit es um öffentliche Konzerte ging, stand an vorderster Stelle das „Concert Spirituel“, eine Institution, die bei ihrer Gründung im Jahre 1725 vor allem geistliche Musik – daher ihr Name – zu Gehör brachte und bringen wollte; im Laufe der Zeit drang jedoch auch die weltliche Musik in die Konzerte ein, und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte diese in einzelnen Programmen sogar entschiedenes Übergewicht. Während Mozarts Pariser Zeit stand das „Concert Spirituel“ unter der offenbar sehr erfolgreichen Leitung des einstigen Tenorsängers Joseph Legros (1739-1793), der jetzt freilich weniger vokale als hauptsächlich Manager-Aufgaben bei Programm und Organisation der Konzerte wahrnahm. Zweifellos war Mozarts Absicht auf die Aufführung einer eigenen Komposition im „Concert Spirituel“ gerichtet;¹ so schrieb er am 5. April 1778 dem Vater nach Salzburg:

„Nun werde ich eine sinfonie concertante machen, für *flauto wending*, *oboe Ramm*, *Punto waldhorn*, und *Ritter fagott*. Punto bläst Magnifique.“²

Bei einer „Sinfonie Concertante“ handelte es sich um eine begrifflich und sachlich nicht genau definierte kompositorische Mischform von Sinfonie

1 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, passim, und für den im Folgenden wichtigen Zeitraum besonders Abschnitte I.IX., II.VII., sowie Programmkatalog der Jahre 1777-1790, S. 305-344. Mozart mußte die Aufführung eines eigenen Stücks im „Concert Spirituel“ deshalb wichtig sein, weil dieses und seine Leitung durch Legros in jenen Jahren nicht selten als besonders qualifiziert gepriesen wurde; vgl. etwa Bachaumont, *Mémoires*, t. 9, zum 30. März 1778, oder Cramer, *Magazin*, 1. Jg., 2. Hälfte, S. 836-839.

2 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 332, Nr. 440.

und Solokonzert.³ Indessen war ziemlich verbindlich, daß zumindest zwei oder auch mehr Instrumente mit exponierten Solopartien beteiligt waren; daß ein solches Stück nach barocker Tradition mitunter auch noch „Konzert“ heißen konnte, sei freilich ebenfalls eingeräumt. Da Mozart selbst in der Titelbezeichnung von Gruppenkonzerten in seinen Musikautographen und Briefen nicht konsequent zwischen „Sinfonie Concertante“ und „Konzert“ unterscheidet, aber das hier im Zentrum stehende Werk im eben zitierten Schreiben und auch in den noch heranzuziehenden Briefen durchweg „Sinfonie Concertante“ nennt und bei dessen Solistenbesetzung ausdrücklich und wiederholt von vier Bläsersolisten spricht, ist es entbehrlich, mögliche terminologische Probleme hier weiterzuverfolgen.⁴

-
- 3 Vgl. Brook, *Symphonie concertante*¹. Waldkirch, *Konzertante Sinfonien* ist, da diese Arbeit sich fast ganz auf Werke von Mannheimer Komponisten beschränkt und die sonstige deutsche und vor allem die französische *Symphonie Concertante* so gut wie ignoriert, im vorliegenden Zusammenhang nicht hilfreich. Erst kurz vor Manuskriptabschluß war dem Verfasser der Aufsatz McCredie, *Symphonie Concertante* erreichbar: dieser interessiert sich vor allem für die Stellung der Konzertanten Symphonie in den sozialgeschichtlichen Veränderungen des verbürgerlichten deutschen Musiklebens bis weit ins 19. Jahrhundert hinein sowie für bibliographische Nachweise von Konzertanten Symphonien in bisher wenig beachteten deutschen Notenbeständen und -Katalogen; seine Hinweise auf entsprechende Quellen zu verfolgen, war nicht mehr möglich, hätte sich aber, da das Hauptgewicht der hier vorliegenden Studie bei Frankreich im späten 18. Jahrhundert liegen wird, auch kaum empfohlen. Der Autor McCredie hat, wie ein Zitat zeigt, den ebenfalls 1975 erschienenen Aufsatz Brook, *Symphonie Concertante*² in einer Vorform nutzen können, eine aufschlußreiche Darlegung von Vorgängern, Gestalt und Geschichte der *Sinfonie Concertante* für die Zeit von 1770-1830, vorwiegend mit Blick auf Paris, schließlich auch mit dem Versuch, ihr Aufkommen und Verschwinden sozialhistorisch zu begründen; vgl. zu diesem Versuch auch die anregende, ebda., S. 114-125, abgedruckte Diskussion von Brooks Text mit dritten Teilnehmern. In Anbetracht seiner besonderen Ausrichtung wird dieser im Folgenden nicht verwertet.
- 4 Vgl. Konrad, *Gruppenkonzerte*, bes. S. 141-144, auch Jung, „*Concertante*“. – Eine bei André in Offenbach 1802 gedruckte *Sinfonie concertante* ist eine Bearbeitung der großen Mozartschen Bläserserenade KV 361 durch Franz Gleissner, entbehrt also eines originalen Mozartschen Titels einer Konzertanten Sinfonie; bei einer Bearbeitung des Bläser-Klavier-Quintetts KV 452 für Solovioline und 7 Instrumente durch einen Anonymus, erschienen 1799 bei Gombart in Augsburg, mit dem Titel *Concertante*, sind die Verhältnisse gleich. Vgl. Köchel VI, S. 779f. und 786, zum letzteren Druck vgl. auch Rheinfurth, *Gombart*, S. 308f., Nr. 527 (und Nr. 526). Ein handschriftlicher Stimmensatz in Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Sign. XIII 19788, enthält eine *Concertant-Sinfonie von W. A. Mozart* für Solo-Streichquintett und Orchester (auch mit doppelt besetzten Fl., Ob., Kl., Fg., Hr., Trp., Pos. und Pk. (!)), ist aber eine Bearbeitung der langsamen Introduction von KV 497 und der drei Sätze von KV 521 durch – nach der Angabe auf den

Wichtiger erscheint die Tatsache, daß die Sinfonie Concertante im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gerade in Paris *die* große Mode-Gattung war. Vielleicht entsprach sie dem Geschmack der Zeit besonders, weil sie nicht einfach solistische Virtuosität ermöglichte und auch forderte, sondern diese in einem gegenseitigen Wettbewerb zweier oder mehrerer solistischer Instrumentalparte sogar zu steigern vermochte. Wie auch immer: nach den hierfür grundlegenden Forschungen von Barry S. Brook⁵ lassen sich für die Zeit von etwa 1770 bis 1820 in Paris 220 Sinfonies Concertantes dokumentieren, wobei hier sogleich ein Übermaß von mehr als 60 solchen Kompositionen von der Hand des in Paris tätigen Italieners Giuseppe Maria Cambini (1746?-1825) auffällt: dieser scheint sich mit ihnen großen Erfolg versprochen und offenbar auch erreicht zu haben.

Ähnliches, wenn auch nur mit einer einzigen Sinfonie Concertante, die im „Concert Spirituel“ aufgeführt werden sollte, muß auch Mozart beabsichtigt haben. Das gilt umso mehr, als deren vorgesehene vier Bläsersolisten, also die Musiker Johann Baptist Wendling (1723-1797), Friedrich Ramm (ca. 1741-1813), Georg Wenzel Ritter (1748-1808) sowie Giovanni Punto (1746-1803), durchweg hervorragende Meister ihrer Instrumente waren. Die ersten drei, Mitglieder der berühmten Mannheimer Hofkapelle, aber jetzt ebenfalls in Paris anwesend, hatte Mozart unlängst in Mannheim aus der Nähe erlebt, und der vierte, ein Böhme, der seinen ursprünglichen Namen Johann Wenzel Stich mit dem italianisierten Künstlernamen Giovanni Punto vertauscht hatte, war als reisender Horn-Virtuose international bekannt geworden. Diese brillante musikalisch-personelle Voraussetzung war für einen Erfolg von Mozarts Stück im „Concert Spirituel“ zweifellos wichtig, umso mehr, als die Besetzung mit vier Soloinstrumenten in einer Sinfonie Concertante dort bisher noch nie zu hören gewesen war und deshalb als eine richtige Novität gewiß Beachtung versprach. Günstig schien Mozart schließlich auch, daß, wie die noch folgenden Briefdokumente deutlich machen werden, Legros dieser Konzertanten-Komposition und deren Aufführung im „Concert Spirituel“ jedenfalls schon im Voraus förmlich zugestimmt haben mußte; Mozart war an jene also nicht einfach auf eigene Faust gegangen.

Die Geschehnisse der folgenden Tage sind uns in Mozarts Brief vom 1. Mai 1778 an seinen Vater im Rückblick dokumentiert und vom Sohn gleichzeitig gedeutet; der dafür wesentliche Teil sei hier zitiert:

Bläserstimmen – Ignaz von Seyfried. – Um der Vollständigkeit willen sei schließlich festgehalten, daß Werner Egk 1982/83 eine Bearbeitung der hier behandelten Konzertante KV 297b für 8 Bläser und Kontrabaß hergestellt hat; sie ist im Verlag Schott, Mainz, in Partitur und Stimmen erschienen.

5 Vgl. oben, Anm. 3, sowie Brook, *Symphonie*, passim.

„Nun aber mit der Sinfonie Concertante hat es wieder ein Hickl=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? – das ist aber ein gutes zeichen. ich habe die Sinfonie machen müssen, in gröster Eyl, habe mich sehr beflissen, und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darein verliebt. Le gros hat sie 4 tåg zum abschreiben. ich finde sie aber noch immer an nemmlichen Plaz liegen. Endlich den vorletzten tag finde ich sie nicht – suche aber recht unter den Musikalien – und finde sie versteckt. thue nichts dergleichen. frage den Le gros. apropós. haben sie die Sinf.: Concertant schon zum schreiben geben? – nein – ich habs vergessen. weil ich ihm natürlicher weise nicht befehlen kan daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. gieng die 2 tåg wo sie hätte executirt werden sollen ins Concert. da kamm Ram und Punto im grösten feüer zu mir, und fragten mich, warum den meine Sinfoni Concert: nicht gemacht wird? – das weis ich nicht. das ist das erste was ich höre. ich weis von nichts. der Ram ist fuchswild worden, und hat in den Musique Zimmer französisch über den Le gros geschmält, daß das von ihm nicht schön seye *etc*: was mich bey der gantzen sache am meisten verdriest, ist, daß der Le gros mir gar kein wort davon gesagt hat, nur ich hab nichts darvon wissen dürfen – wenn er doch eine excuse gemacht hätte, daß ihm die zeit zu kurz wäre, oder dergleichen, aber gar nichts – ich glaub aber, da ist der *Cambini* ein welscher maestro hier, ursache, dann den [sic] habe ich, unschuldigerweise die augen in der ersten zusammenkunft beym le gros, ausgelöscht. er hat quartetti gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe; die recht hüpsch sind; und die lobte ich ihm dan; und spielte ihm den anfang; da war aber der Ritter, Ram und Punto, und liessen mir keinen fried, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weis, selbst dazu machen. da machte ich es den also so. und Cambini war ganz ausser sich; und konnte sich nicht enthalten zu sagen, *questa è una gran Testa!* Nu, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben.“⁶

Dieser Brieftext bedarf an einigen Stellen des Kommentars. Zunächst ist festzuhalten, daß Mozart tatsächlich in großer Eile komponieren mußte, damit er die beiden Aufführungsdaten – es wird sich noch ergeben, daß es Palmsonntag, der 12., und Ostersonntag, der 19. April 1778, sein sollten – mit der fertiggestellten Partitur und ausgeschriebenen Stimmen würde erreichen können. Da Legros die Partitur laut Mozart vor dem ersten Konzert-Termin vom 12. April „4 tåg zum abschreiben“ – eben in die Stimmen – hatte, muß Mozarts Komposition in Partitur also am 7. oder 8. April beendet gewesen sein; wenn man diesen Abschluß des Werkes angesichts der ungewöhnlichen Fähigkeit Mozarts zum raschen Arbeiten auch für durchaus möglich halten darf, könnte die Formulierung „Nun *werde* ich ein sinfonie concertante machen ...“ im Brief vom 5. April an den Vater deren Kompositionsvorgang vielleicht nicht als noch in toto bevorstehend, son-

6 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 345f., Nr. 447.

dern schon in ersten bereits unternommenen Arbeiten befindlich gemeint haben, so daß der Zeitraum für Mozarts Komposition möglicherweise auch ein oder zwei Tage länger als eine bloße Woche betragen haben könnte. An dem für eine qualifizierte Sinfonie Concertante nötigen raschen Kompositionstempo ändert dies aber nichts: was Mozart am 7. oder 8. April Legros aushändigte, war die abgeschlossene Partitur – sie sei in der Folge mit „M“ abgekürzt, auch wenn sie nicht mehr erhalten ist; aus ihr sollten ein oder mehrere Notenkopisten im Blick auf die beiden Aufführungen nun möglichst rasch die Instrumentalstimmen ausschreiben.

Wie das vorstehende Briefzitat vom 1. Mai lehrt, war es jedoch nicht dazu gekommen, denn Legros hatte keinen Auftrag zur Stimmenkopieratur gegeben; vielmehr hatte er Mozarts Partitur in seinem Zimmer unter anderen Musikalien verborgen gehalten, wo der Komponist sie am 10. April noch liegen sah. Zur Rede gestellt erklärte jener, er habe diese Kopieratur „vergessen“, und als Mozart am 12. April das Concert Spirituel besuchte und Ramm und Punto „im größten feuer“ mit der Frage auf ihn eindrangten, warum seine Konzertante nicht gespielt werden sollte, gab der Komponist vor, es nicht zu wissen. Im Stillen vermutete er aber, daß der oben erwähnte, häufig gespielte Konzertanten-Komponist Giuseppe Maria Cambini, eifersüchtig geworden, hinter Legros' Handlungsweise stecke; das letzte Zitatviertel begründet diese Eifersucht mit einem vorzüglichen Klaviervorspiel und einer bravourös improvisierten Weiterführung eines Cambini-Quartetts am Klavier durch Mozart bei dessen erster Zusammenkunft mit Legros und Cambini, einem Vorgang, bei dem dieser Mozarts musikalische Begabung erfahren – und offenbar auch fürchten gelernt hatte.

An dieser Stelle ist die Ankündigung des Programms überaus auffällig, die das „Journal de Paris“ am ersten und am zweiten Konzert-Tag (12. und 19. April) brachte. Der Beginn interessiert hier nicht, jedoch der Schluß:

„Le Concert finira par une nouvelle Symphonie concertante de M. Cambini exécutée par MM. Punto, Ramm, Rittes [recte: Ritter] et Wendeling.“⁷

Nach dieser Notiz hat bereits 1881 Adolphe Jullien geschlossen,⁸ daß Cambini es zustande gebracht habe, Mozarts Komposition aus dem Konzertprogramm zu verdrängen, die Sinfonie Concertante in der von jenem vorgesehenen Bläusersolisten-Besetzung in einer eigenen Komposition vorwegzunehmen und für sich selbst zu nutzen. Natürlich hätte Cambini,

7 Diese Stelle für beide Konzertdaten fast identisch im „Journal de Paris“, 1778, No. 102, S. 407, und No. 109, S. 435; so nach Angermüller, *Umwelt*, S. 48 und 52. Die in den der Cambini-Konzertante vorangehenden Werken nicht genau übereinstimmenden Programme der beiden Konzerte bei Pierre, *Concert Spirituel*, S. 308f., Nr. 972 und 977.

8 Vgl. Jullien, *Ville*, S. 28.

wenn er eine der genannten Besetzung entsprechende Konzertante nicht schon gleichsam „in der Schublade“ gehabt haben sollte, genau so rasch wie Mozart arbeiten müssen, um damit am 12. April aufwarten zu können. Wie auch immer: die Bevorzugung von Cambinis Werk kann nur über eine Intrigenkollaboration von Cambini mit Legros geschehen sein, und diese war es wohl, welche die Kräfte der Notenkopisten nicht für das Werk Mozarts, sondern dasjenige Cambinis reserviert und Legros zur Ausrede gebracht hatte, er habe die Kopie der Mozartschen Konzertante „vergessen“; die noch zu zitierende Briefstelle Mozarts vom 9. Juli und das darin berichtete Verhalten von Legros gegenüber Mozart wird ein so schlechtes Gewissen von Legros dokumentieren, daß eine andere Deutung als diejenige einer Intrige ausgeschlossen ist.⁹

Gleichwohl erscheint Einiges in Mozarts Bericht seltsam, so zunächst die Tatsache, daß der Komponist in seinem oben zitierten Brief vom 1. Mai mit keinem Wort die Konzertante Cambinis nennt oder kritisiert, die er nach eigenem Zeugnis doch sowohl am 12. als auch am 19. April gehört haben mußte und deren unfaire Bevorzugung ihn zu einer Beurteilung und, sollte ihm eine Beruhigung oder Rechtfertigung gegenüber dem Vater notwendig erschienen sein, zu einem Bericht geradezu hätte provozieren müssen. Sodann waren „die 4 Concertanten“ in das Stück Mozarts „ganz ... verliebt“, und zwar bereits, *bevor* die Koptatur in Angriff hätte genommen werden sollen: es liegt auf der Hand, daß dieses begeisterte Urteil der Solisten nicht, wie schon behauptet worden ist, aufgrund von für sie im Voraus ausgeschrieben Solo-Stimmen formuliert sein konnte – diese fehlten ja noch immer. Die „Verliebtheit“ der Solisten konnte nur aus dem musikalischen Gesamteindruck zustande kommen, den die Einsicht in die vollständige Partitur gewährte. So stellt Mozarts Briefformulierung die Zustimmung der Solisten ja auch dar, wenn er ihre Verliebtheit in eben „die Sinfonie“ ausdrücklich benennt.

Etwas klarer scheint schließlich die – freilich zunächst ebenfalls etwas verwirrende – Tatsache zu sein, daß die Solisten offenbar erst am 12. April, also dem ersten Konzerttermin, von Legros' Ersatz der Mozartschen Konzertante durch diejenige Cambinis erfuhren. Das dürfte an einer im späten 18. Jahrhundert wohl nicht seltenen Praxis gelegen haben, keine Vorausproben vor einem Konzert durchzuführen oder, wenn doch, solche erst sehr kurz davor anzusetzen und dann auch nicht übermäßig lang auszudehnen. Von daher wird auch die noch irritierendere Tatsache verständlich, daß die Solisten, die doch Mozarts Stück über alles gelobt hatten und lobten, trotz ihrem Ärger über Legros der Aufführung der Konzertante Cambinis offenbar rasch und ohne weiteres zustimmten; am 12. April gegen

9 Vgl. auch Brook, *Symphonie concertante*¹, besonders S. 500–502.

deren Darbietung und zugunsten des Werkes von Mozart zu opponieren, wäre allerdings ganz sinnlos gewesen, da, was sich hierin wiederum bestätigt, von Mozarts Stück eben noch keinerlei Stimmen existierten.

Die Angelegenheit hatte, wie der folgende Ausschnitt aus Mozarts Brief vom 9. Juli an den Vater zeigt, ein Nachspiel:

„der M:^r Le gros | Directeur | ist erstaunlich portirt für mich; sie müssen wissen daß ich | obwohlen ich sonst täglich bey ihm war | seit ostern nicht bey ihm war, aus verdruß weil er meine sinfonie concertante nicht aufgeführt hatte; ins haus kamm ich öfters um M:^r Raaff zu besuchen, und muste allzeit bey ihren Zimmern vorbey gehen – die bediente und mägde sahen mich allzeit, und ich gab ihnen allzeit eine Empfehlung auf. – Es ist wohl schade, das er sie nicht aufgeführt hat, die wurde sehr incontirt haben – nun hat er aber die gelegenheit nicht mehr so. wo sind allzeit so 4 leüte beysam? Eines tags als ich Raff besuchen wollte, war er nicht zu haus, und man versicherte mich er würde bald kommen. ich wartete also – M: le gros kamm ins zimmer – das ist ein Mirakl das man einmahl wieder das vergnügen hat sie zu sehen – ja, ich habe gar so viell zu thun – sie bleiben ja doch heüte bey uns zu tisch? – ich bitte um verzeihung, ich bin schon engagirt. – M:^r Mozart wir müssen einmahl wieder einen tag beysam seyn; – wird mir ein vergnügen seyn. – große Pause – endlich. apropós: wollen sie mir nicht eine grosse Sinfonie machen für frohnleichnam? – warum nicht? – kann ich mich aber darauf verlassen? – o ja; wenn ich mich nur so gewis darauf verlassen darf, daß sie Producirt wird – und das es nicht so geht wie mit der Sinfonie Concertante – da gieng nun der tanz an – er entschuldigte sich so gut er konnte – wuste aber nicht viell zu sagen –.“¹⁰

Das Zitat macht deutlich, daß Mozart nach der beschriebenen Intrige mit der Unterdrückung der Aufführung seines Werks durch Legros diesem seine Verärgerung in der Weise bezeugen wollte, daß er ihn geflissentlich übersah: seit Ostern, also dem Datum der zweiten Aufführung der Konzertanten Cambinis am 19. April, war Mozart einer persönlichen Begegnung mit Legros in den Räumlichkeiten des Concert Spirituel ausgewichen, hatte aber durch verschiedene Mittelspersonen jenem Empfehlungen überbringen lassen – damit hatte er natürlich immer wieder Legros' schlechtes Gewissen wecken wollen. Schließlich traf Mozart, beim Warten auf den für kurze Zeit ausgegangenen Tenorsänger Raff, mit Legros wieder zusammen: der Bericht Mozarts, der das Hin und Her des dann folgenden Gesprächs sehr lebhaft und anschaulich darstellt, zeigt klar, wie reserviert sich der Komponist gegenüber Legros' Versuchen gab, die alte Freundlichkeit wiederherzustellen. Ebenso deutlich wird, wie verlegen Legros gegenüber Mozart nun war, denn sein Angebot an diesen, für das Concert Spirituel von Fronleichnam (12. Juni) eine „grosse Sinfonie“ zu schreiben, erfolgte aus-

10 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S.397f., Nr. 462.

drücklich erst nach „großer Pause“ und dann „endlich“; Legros mußte sich dieses Angebot offenbar geradezu abringen. Nicht ungeschickt forderte Mozart dabei aber eine feste Zusicherung, diese Symphonie – es sollte die sogenannte *Pariser Symphonie* KV 297 werden – müsse dann, anders als zuvor die Bläser-Konzertante, tatsächlich aufgeführt werden. Diese für Legros unangenehme Erinnerung und Forderung setzte diesen in eine weitere Verlegenheit, die wohl entschieden größer war, als Mozarts Bericht es im Einzelnen veranschaulicht: „da gieng nun der tanz an“, und „er entschuldigte sich so gut er konnte – wuste aber nicht viell zu sagen.“ Mozarts in seinen Brief eingefügtes Bedauern über den Ausfall der Aufführung macht nochmals deutlich, wie sehr ihn dieser Ausfall getroffen haben mußte, vor allem auch deshalb, weil die vier Bläsersolisten Paris nun bald verlassen sollten und damit eine glanzvolle Ausführung mit ihnen nicht mehr möglich sein würde.

Alan Tyson hat vor mehreren Jahren darauf hingewiesen, daß Mozarts briefliche Berichterstattung an den Vater aus Paris nicht immer wahrhaftig und deshalb auch nicht immer vertrauenswürdig sei.¹¹ Auch wenn Tysons Einsicht an Aussagen Mozarts zur *Pariser Symphonie* KV 297 gewonnen ist, hält er es für möglich, daß auch die Ausführungen des Komponisten über die Vollendung seiner Bläserkonzertante und deren Zurückhaltung durch Legros fraglich seien und nur mit Vorsicht gelesen werden dürften: hätte Legros denn – so Tyson – eine von Mozart für ihn eigens geschriebene und abgeschlossene Sinfonie Concertante einfach so verschwinden lassen können, wie Mozart dies brieflich darstellt? Zweifellos ist Tysons Begründung überzeugend, daß Mozarts Pariser Briefe – und dann auch manche verdächtigen Äußerungen über in Paris angeblich komponierte Werke – von der Bemühung des Sohnes bestimmt gewesen seien, gegenüber dem fleißigen kompositorischen Schaffen fordernden Vater die in Wahrheit geringe künstlerische Produktion der Pariser Zeit zu verdecken. Diese Bemühung könnte Mozart im äußersten Fall sogar veranlaßt haben, über Pariser Werke

11 Vgl. Tyson, *K297*, sowie Tyson, *Truthfulness*. – Die Hoffnung des Verfassers, Mozarts Berichte aus Paris anhand der beachtlichen Zahl jener (ungedruckten) Briefe überprüfen oder erweitern zu können, die zur genau gleichen Zeit der ehemalige reformierte Genfer Pfarrer Paul Moulthou (1731–1797), später Freund und Pariser Verleger Rousseaus sowie *homme de lettres* in Henri Meisters und weiterer Umgebung, aus einem mehrmonatigen Pariser Aufenthalt an seine Gattin schrieb, hat sich bei Einsicht in diese Briefe nicht erfüllt (Winterthur, Bibliothek Henri Meister): Moulthous sozialer Verkehr in Paris spielte sich 1778 weitgehend in höheren Kreisen als denjenigen ab, in denen Mozart verkehrte, und seine Interessen gehörten weniger der Musik und den Pariser Konzerten als der Philosophie (Rousseau, Voltaire) und dem Schauspieltheater. Ich danke Frau Johanna Reinhardt-von Gimborn, Winterthur, sehr angelegentlich für die mir gewährte Einsichtnahme in diese Briefe.

zu berichten, die in Wahrheit nie geschrieben worden wären. Sollte dies auf die Bläserkonzertante zutreffen, so wäre die Inanspruchnahme jener Konzertanten-Handschrift B für Mozart, über die im Folgenden noch eingehend zu berichten sein wird, jedenfalls schon jetzt als unzulässig demaskiert.

Aber der Verdacht einer reinen Vorspiegelung einer komponierten Bläserkonzertante aufgrund der Pariser Briefe geht doch wohl allzu weit, so daß Mozarts Berichte im Grundsatz als gültige Aussagen anerkannt und die folgenden Überlegungen auf eben ihrer Basis weitergeführt werden. Gewiß, man sähe es heute gerne, wenn sich der Komponist an einigen Stellen seiner Briefe klarer und vollständiger geäußert hätte – vor allem in den im Vorstehenden berührten Fragen zur Cambini/Legros-Intrige und ihrem konkreten Verlauf; aber es ist hier kaum möglich zu entscheiden, ob Mozart absichtlich zu verschweigen oder aufzubauschen suchte oder ob es nicht vielmehr an seinem spontan-assoziativen und wohl auch raschen Briefstil liegt, daß die Auskünfte nicht lückenlos und kontrolliert gegeben werden.

Daß Tysons These einer Beschwichtigungshaltung Mozarts gegenüber dem Vater ernst zu nehmen ist, verrät die Reaktion des Sohnes auf das Briefzeugnis vom 11. Juni 1778, in dem der Vater ohne lange Umstände kontrollierend nachfragt, was denn aus der Bläserkonzertante geworden sei:

„Ist also deine *Synfonie Concertante gar* nicht aufgeführt worden? hat man sie dir bezahlt? – – und hast du etwa gar deine Spart nicht mehr zurück bekommen?“¹²

Soweit zu erkennen ist, hat der Sohn auf diese Fragen nicht direkt geantwortet; ob das später folgende Briefzitat vom 3. Oktober, bereits aus Nancy, doch noch eine sehr späte Antwort auf Leopolds Fragen vom 11. Juni darstellt, bleibt fraglich – es wird darauf zurückzukommen sein.

Am 20. Juli, um nochmals etwas zurückzugreifen, hatte Mozart, ausgehend von seinen Klavier-Violin-Sonaten KV 301-306, dem Vater angekündigt, welche Bücher und Kompositionen er nach Salzburg zurücksenden werde:

„sobald sie gestochen sind, werde ich sie ihnen, durch wohlaus=studierte gelegenheit, | und so viell es möglich Aeconomisch, | nebst ihrer violinschule, voglers Compositions buch, *hüllmandels* sonaten, *schrötter* Concerten, einiger meinigen sonaten auf Clavier allein, sinfonie von Concert Spirituell, sinfonia Concertante, und 2 quartetti auf die flöte, und Concert auf die harpfe und flöte – schicken.“¹³

12 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 372, Nr. 452.

13 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 409f., Nr. 466.

Mozart vertrat hier die Meinung, er könne den Notentext der Bläser-Konzertante dem Vater später schicken; da zunächst unklar ist, wo Mozarts Partitur geblieben ist, kann man nur an das weggegebene Autograph denken. Was Mozart in der Verfolgung seiner Absicht direkt unternommen hat, ist nicht bekannt, und erst sein oben genannter Brief vom 3. Oktober aus Nancy bringt weitere Informationen:

„neües bringe ich ihnen nicht viell mit von meiner Musique, denn ich habe nicht viell gemacht; – die 3 Quartetti und das flauten Concert für den M^r: de jean habe ich nicht, denn er hat es, als er nach Paris gieng in den unrechten kufer gethan, und ist folglich zu Mannheim geblieben; – er hat mir aber versprochen, daß er mir es, so=bald er nach Mannheim kommen wird, schicken wird; – ich werde schon dem wending Commißion geben; – mithin werde ich nichts fertiges mitbringen als meine sonaten; – denn die 2 ouverturen und sinfonie Concertante hat mir der Le gros abkauft; – er meint er hat es allein, es ist aber nicht wahr; ich hab sie noch frisch in meinen kopf, und werde sie, sobald ich nach hause komme, wieder aufsetzen.“¹⁴

Mozart meldet dem Vater hier, was er aus Paris nach Salzburg mitbringen werde; daß es nicht viel sei, gesteht er gleich selbst zu, an „fertigen“ Stücken nur seine Klavier-Violin-Sonaten. Nicht dazu gehören würden zwei „Ouvertüren“: mit der einen von diesen ist wohl eine frühere, nach Paris mitgenommene Symphonie gemeint,¹⁵ mit der anderen gewiß die *Pariser Symphonie* KV 297. Wenn nun, wie Mozart hier schreibt, diese beiden Werke von Legros gekauft worden waren¹⁶ – genauso wie Mozart das auch von der Bläser-Konzertante berichtet – ist freilich ungeklärt, warum zwar KV 297 teils im Autograph, teils in Pariser, ja noch Wiener Kopistenabschrift aus Mozarts Besitz erhalten geblieben ist,¹⁷ während es aber von der Konzertante bisher keinerlei Spur aus dem Jahre 1778 bzw. aus dem letzten

14 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, S. 492, Nr. 494.

15 Jedenfalls nicht die Ouverture KV 311A = Anh.8 = C 11.05, die nach Überlieferung und Stil unmöglich eine Schöpfung Mozarts sein kann; vgl. Hess, *Ouverture*, sowie Zaslav, *Mozart's Symphonies*, S.331f.

16 Der Kauf der *Pariser Symphonie* KV 297 durch Legros wird dadurch bestätigt, daß ihre Pariser Erstausgabe im Sieberschen Verlag den Vermerk „Du Repertoire Du Concert Spirituel“ trägt, vgl. unten, S. 45f., Anm. 44. – Auch Antonio Rosetti berichtet seinem Dienstherrn Kraft Ernst Fürst zu Oettingen-Wallerstein am 15. Januar 1782 aus Paris, daß das Original einer „Pastoral Motet von GoBeck [Goss-ec] ... an den Directeur de Concert Spirituel verkauft worden“ sei; vgl. Schieder-mair, *Oettingen*, S. 120f., sowie unten, S. 45f., Anm. 44.

17 Vgl. KV 297 = 300a, sowie Beck, *Entstehungsgeschichte*, passim; von Beck nicht genannt ist eine autographe Trp.I-Stimme, angeboten im *Catalogue of Valuable Manuscript and Printed Music ...*, Sotheby Parke Bernet & Co. 1978, 20./21. November, Nr. 456. Für ein wichtiges Entwurfsblatt vgl. Hess, *Skizzenblatt*, sowie Konrad, *Schaffensweise*, S. 140f. und 290-292, unter „Skb 1778a“.

Viertel des 18. Jahrhunderts überhaupt gibt. Mozart macht am Schluß des Zitats deutlich, daß die Konzertante – und dann also deren autographe Partitur – damals noch immer in Legros' Besitz und, da abgekauft, ja nun auch dessen Eigentum war; zu ihrer erneuten Niederschrift aus dem Kopf ist es, soweit erkennbar, wohl nicht mehr gekommen. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß Mozart mit seiner Behauptung, das Stück in Salzburg aus dem Kopf wieder aufschreiben zu wollen, den Vater angesichts der mageren musikalischen Pariser Ernte wiederum vor allem beschwichtigen wollte. Wie auch immer: man kann die Aussage des Komponisten über die von Legros abgekaufte Konzertante nicht anders verstehen, als daß das bei jenem liegengebliebene Partiturotograph sich damals noch immer bei Legros befand, ohne daß bis zu seiner Wegreise von Paris der Komponist von irgend einer Kopie in Partitur oder Stimmen etwas gewußt hätte. Auch die beiden Briefe, die Mozart, wie er viel später, am 17. August 1782 und am 5. Februar 1783, behauptete, an Legros geschrieben haben oder noch schreiben wollte,¹⁸ geben, wenn sie überhaupt zustande gekommen sind, keinen Anlaß zur Annahme, daß die 1778 bei Legros zurückgelassene und von diesem gekaufte Komposition noch irgend eine Rolle gespielt, ja gar zur Rückgewinnung durch Mozart geführt hätte.

Am Ende dieser ganzen historischen Darstellung von Entstehung und „Schicksal“ der 1778 von Mozart in Paris komponierten Bläser-Konzertante muß die bittere Wahrheit festgehalten werden, daß zwar einige wenige briefliche und dokumentarische Nachrichten zu den Kompositionsumständen jenes Stücks erhalten sind, aber Mozarts Werk von 1778 und dessen musikalische Gestalt, über die bloße Besetzung hinaus, uns völlig unbekannt geblieben ist: es existiert, anders als etwa bei der *Pariser Symphonie*, keinerlei Autograph, Abschrift oder Druck, auch keinerlei zuordnungsfähige Skizze von Mozarts Hand, so daß man nicht einmal von einer, auch nur bescheidenen Überlieferungs-„Geschichte“ sprechen kann. Daß auch die mit Mozarts Komposition konkurrierende Konzertante Cambinis verloren ist, macht die Gesamtlage nicht besser, sondern, wie sich noch zeigen wird,¹⁹ nochmals schlechter. Ein bisher noch immer einziges, allerdings erst ein Jahrhundert später mit Mozarts verlorener Pariser Komposition nachträglich in Verbindung gebrachtes Zeugnis ist, bei bisher völlig undurchsichtiger Vorgeschichte seiner Überlieferung, zunächst schon äußerlich und zeitlich von dem Pariser Werk von 1778 durch einen tiefen Graben getrennt – dies alles ist eine für einen Mozart-Freund kummervolle, aber nötige Feststellung, allerdings auch für die sogleich folgende Echtheitsdiskussion eine überaus schlechte Voraussetzung.

18 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 3, S. 221, Nr. 686, und S. 255, Nr. 725.

19 Vgl. unten, Abschn. IV. 1. c).

2. Die Mozart zugewiesene Sinfonie Concertante aus der Bibliothek von Otto Jahn

Zunächst deutlich getrennt von der hier eben vorgeführten zeitgenössischen Dokumentarüberlieferung aus Paris ist eine Konzertanten-Komposition zu benennen, die, wie später noch zu zeigen sein wird, freilich erst im Jahre 1864 allein der damals kompetentesten Mozart-Forschung bekannt geworden ist. Es war der Klassische Philologe und Archäologe sowie erste bedeutende Mozart-Biograph Otto Jahn (1813–1869),²⁰ der dieses Werk damals von dem namentlich nicht bekannten, hauptsächlich für ihn arbeitenden Bonner Notenkopisten, dem „Jahn-Kopisten A“,²¹ in Partitur abschreiben ließ; diese Kopie sei im Folgenden mit „B“ abgekürzt. Die Vorlage dieser Partiturabschrift – sie heiße, ebenfalls abgekürzt, im Folgenden „P“ – hatte Jahn dann ihrem Besitzer wieder zurückzuschicken: sie ist heute verloren, und es war leider trotz jahrzehntelanger Bemühungen erfolglos, sie wiederaufzufinden;²² es wird später auf Vorlage P und Partiturabschrift B eingehend zurückzukommen sein. Zum Glück ist wenigstens diese letzte erhalten geblieben: B ist 1870, nach Jahns Tod, mit einer großen Zahl von jenem veranlaßter Kopistenabschriften von Werken Mozarts in die Königliche Bibliothek in Berlin gelangt, und in der Musikabteilung ihrer Nachfolge-Institution, der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, liegt sie heute leicht zugänglich unter der Signatur Mus. ms. 15399 verwahrt.²³

Die hier überlieferte Komposition, in B wohl französisch betitelt allein als „Concertante“, ist eine dreisätzig Sinfonie Concertante in Es-Dur für vier solistische Blasinstrumente, nämlich Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, sowie eine Orchesterbegleitung, die dem Streicher-Corpus noch je

20 Vgl. die Biographie Jahns aus den Federn zweier ihm eng Verwandter, nämlich Adolf Michaelis' und Eugen Petersens, in Jahn, *Briefe*, S. 1–52, sowie diejenige von Müller, *Jahn*, S. 15–44.

21 Die Unterscheidung der „Jahn-Kopisten“ nach angefügten Buchstaben A–K ist durch Klein, *Autographe*, passim, eingeführt und ebenda, S. 488–490, durch Angabe ihrer jeweiligen Abschriften veranschaulicht. Zum Jahn-Kopisten A vgl. unten, Abschn. III. 2., Anm. 32.

22 Ich fühle mich den Damen und Herren Prager Kollegen Jitřenka Pešková, Zdenka Pilková†, Marie Válková und Antonín Myslík† für ihre so sehr freundlichen Recherchen in der alten Tschechoslowakei deshalb sehr zu Dank verpflichtet; vgl. dazu auch unten, Abschn. III. 2., Anm. 33.

23 Vgl. Klein, *Autographe*, S. 320f. – Abbildungen einiger Seiten von B bietet Levin, *Concertante*, auf S. 252–261, die Abbildung einer Seite aus einer anderen Mozart-Abschrift des Jahn-Kopisten A auch Klein, *Autographe*, Abb. 9.

zwei Oboen und Hörner zufügt – insgesamt ein Werk, das musikalisch nicht ohne Reiz ist und auch Mozartsche Töne nicht völlig entbehrt, wenngleich es nicht selten etwas unkonzentriert wirkt; zum Musikalisch-Stilistischen später noch mehr. Es sei hier aber besonders hervorgehoben, daß die Notenabschrift B selber keinen Verfassernamen, sondern nur der nachträglich dazu gefertigte Einband den Rückentitel „MOZART Concertante“ trägt und daß das Werk in seinem Bläser-Soloquartett, mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von demjenigen der von Mozart 1778 in Paris geschrieben, mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott, offenkundig abweicht.²⁴ Der eben genannte Rückentitel, der das Werk entgegen der vom Einband zusammengehaltenen anonymen Notenabschrift Mozart zuweist, muß allerdings aufgrund eines Irrtums Jahns oder des hier tätigen Buchbinders bei der Einfassung der Abschrift in seinen heute noch vorhandenen Halbleineneinband angebracht worden sein; daß diese Zuweisung an Mozart sachlich unbegründet, ja falsch war, wird der weitere Verlauf dieser Darlegung unter Verweis auf Jahns Korrespondenzen und eigene Beurteilung zeigen.²⁵

Es ist zweifellos, daß eben dieser Rückentitel dazu geführt haben muß, daß die Abschrift im Katalog zur Auktion der Jahnschen Musikbibliothek, unter Nr. 2365 und nach der Abschrift selber knapp beschrieben als „Concertante für Oboe, Clarinette, Horn u. Fagotte [sic] mit Orchesterbegleitung. P.<artitur> A.<bschrift> gr. 8 H<alb>I<einen>“, in die Rubrik der „Conzerte“ Mozarts aufgenommen wurde.²⁶ Mit dieser Aufnahme des Werks unter die Mozartiana jenes Katalogs war, wie man heute erkennen kann, allerdings ein folgenschwerer Schritt getan, weil dieser eine mit Mozart zunächst nicht verbundene Abschrift einer Komposition des späten 18. Jahrhunderts in einen – quellenmäßig nicht bezeugten – engen Zusammenhang brachte und die dadurch nahegelegte Verfasserschaft Mozarts in der Folge immer mehr Eingang in die Mozart-Literatur fand; wieder ein-

24 Vgl. die Briefstelle Mozarts vom 5. April 1778, oben zu Beginn von Abschnitt I. 1.

25 Vgl. unten, Abschn. III. 2.-5.

26 Vgl. Jahn, *Versteigerung*, S. 90f. Reproduktion des Katalogtitels sowie dieser beiden Katalogseiten bei Levin, *Concertante*, S. 248-251. – Übrigens scheint weitgehend übersehen worden zu sein, daß nach 1870 neben – oder besser: nach – der Versteigerung der Jahnschen Musikbestände auch noch ein zweiter Katalog, nämlich Jahn, *Bibliothek*, erschienen ist, in dem die Auktionshandlung Cohen den nicht geringen Bestand vorher nicht-versteigerten Stücke nochmals in einem „Lager-Catalog“ zum freien Kauf anbot; auch hier sind Mozartiana, sogar Autographen, verzeichnet, die dann freilich den Weg nicht mehr nach Berlin fanden. Zu noch genauerer Klärung der im Folgenden beschriebenen Vorgänge um B trägt dieser zweite Katalog jedoch nichts bei. Vgl. S., *Auktion*, S. 121 (Autor dieses Berichts könnte der mit Jahn eng befreundete Bonner Professor der Kunstgeschichte Anton Springer gewesen sein).

mal hat sich bestätigt, daß in zweifelhaften Überlieferungssituationen große Namen gerne kleine aufsaugen bzw., wie hier, große Namen leicht in Namenslücken „hineinspringen“ und in diesen Lücken „hängen bleiben“. Denn wäre das erwähnte irrige Rückenschild am Einband der Abschrift B weggeblieben und diese, was korrekter gewesen wäre, im Jahnschen Auktionskatalog in einer Rubrik etwa mit den Manuskripten von „anonymen Kompositionen“ aufgeführt worden, so wäre die Mozart-Forschung möglicherweise bis heute achtlos an B vorbeigegangen, ohne irgendeinen Gedanken daran, daß die in B enthaltene Komposition etwas mit Mozart zu tun haben könne. Damit wäre der Forschung auch eine, wie sich heute zeigt, aufwendig gewordene Echtheitsdiskussion erspart geblieben.

Wie sie in ihren wesentlichen Beiträgen und Urteilen verlief, wird im Folgenden und auch an späterer Stelle, zum Teil kursorisch, zum Teil eingehender, dargestellt werden.