

Wolfgang Amadeus Mozart

(geb. Salzburg, 27. Januar 1756 — gest. Wien, 5. Dezember 1791)

Symphonie g-moll KV 550 (1788)

(erste Fassung ohne Klarinetten)

I Molto allegro p. 1

II Andante p. 23

III Menuetto. Allegretto p. 37

IV Allegro assai p. 42

Vorwort

Wie schrieb Wolfgang Amadeus Mozart zum Thema Originalität: „Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, dass sie Mozartisch sind und nicht in der Manier eines anderen, das wird halt eben zugehen, wie dass meine Nase ebenso groß und herausgebogen, dass sie Mozartisch und nicht wie bei anderen Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an. Wüsste die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist aber wohl bloß natürlich, dass die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden voneinander aussehen, wie von außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, dass ich mir das Eine so wenig als das Andere gegeben habe.“
Mystischer ist die folgende Äußerung, die von orthodox musikwissenschaftlicher Seite auffallend selten und dann stets auch sehr ungerne und verständnislos zitiert wird, die jedoch wie keine andere Wesenhaftes über den Schaffensprozess offenbart und angehenden wie etablierten Komponisten als Orientierung dienen sollte – wobei es zunächst um die Einfälle geht: „Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald eins nach dem anderen bei, wozu ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kömmen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nun wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste.“

Seine letzten drei Symphonien (zusammen mit der 1786 entstandenen, dreisätzigen 'Prager' Symphonie in D-Dur seine Hauptbeiträge zur symphonischen Gattung) schrieb Mozart im Sommer 1788 in Wien in dem nach heutigem Ermessen unglaublich kurzen, für damaliges Begreifen jedoch durchaus nicht so unüblichen Zeitraum von sechs Wochen nieder. Zu welchem Anlass, ja, ob sie überhaupt zu einer bestimmten Gelegenheit komponiert wurden, ist nach wie vor Gegenstand von Mutmaßungen. Es ist aber davon auszugehen, dass Mozart konkrete Aufführungspläne – wohl im Zusammenhang mit für dasselbe Jahr geplanten Akademien in Wien – hatte, die sich jedoch nicht realisieren ließen. Aufführungen zu Mozarts Lebzeiten in Wien sind nicht belegt, und nichts ist bekannt (wer, wann, wo?) über die jeweiligen Uraufführungen. Laut Mozarts eigenhändigem Verzeichnis seiner Werke wurden die Symphonie in Es-Dur (KV 543) am 26. Juni, die (hier vorliegende) ursprüngliche Fassung (ohne Klarinetten) der Symphonie in g-moll (KV 550) am 25. Juli und die abschließende Symphonie in C-Dur (KV 551) am 10. August 1788 vollendet. Für die C-Dur-Symphonie hat sich, wahrscheinlich von England ausgehend, der Name "Jupiter-Symphonie" eingebürgert, was natürlich die Rezeptionsgeschichte beeinflusste. Sie könnte auch anders heißen, und Marius Flothuis (Jupiter und Sarastro. Versuch über die wahre Art dreier Symphonien und einer Oper, in Mozart-Jahrbuch 1955/56, Salzburg 1957) lag nicht daneben, wenn er "den

[motivischen] Zusammenhang zwischen den drei Symphonien einerseits und der Zauberflöte andererseits — trotz der drei Jahre, die zwischen der Komposition der Symphonien und der Zauberflöte verflossen” — demonstriert und anmerkt: “Dieser Zusammenhang wird bestätigt, erstens durch die engen tonartlichen Beziehungen zwischen den Symphonien und der Zauberflöte, zweitens durch die häufig auftretenden parallelen Wendungen und Phrasen, die fast wie Selbstzitate wirken.” Flothuis sieht in den Symphonien “eine instrumentale Vorwegnahme des Zauberflöte-Märchens” und folgert, “dass für die C-Dur-Symphonie der Name Sarastro mehr am Platze ist als Jupiter”.

Mehr als das große Vorbild Joseph Haydn oder gar irgendein anderer lebt der Instrumentalkomponist Mozart, besonders in seinen größten Schöpfungen, vom in waghalsiger Balance gehaltenen Widerstreit aus Theaterblut und symphonischer Kontinuität, was übrigens (sozusagen “mit umgekehrten Vorzeichen”) auch für sein Opernschaffen gilt. Beispielsweise im Fall der Jupiter-Symphonie sind damit keineswegs rein äußerlich die motivischen Querbezüge angesprochen, so die Übernahme der Hauptmelodie aus der im Mai 1788 komponierten Bass-Ariette ‘Un bacio di mano’ als Schlussgruppe und Durchführung prägendes drittes Thema in den Kopfsatz. Das wäre ja nur ein Bezug zum Szenischen im primitivsten Sinne. Nein, Mozarts große Symphonien sind — wie seine Klavierkonzerte, seine reife Kammermusik — im Wesenhaften instrumentales Drama. Wie nahe sind die Es-Dur-Symphonie KV 543 und die große g-moll-Symphonie an der Empfindungswelt des ‘Don Giovanni’! Und wie in der Prager Symphonie KV 504 Opera-buffa-Sinnlichkeit und durchführende Kunst der Mozartschen Symphonie ein sich von allem anderen längst weit abhebendes Eigengepräge gaben, so hat diese scheinbar mühelos erworbene Vereinigung des gegensätzlich Gestischen im symphonischen Spannungsbogen bis hin zur Jupiter-Symphonie ihren Gipfel erreicht. Ähnlich Schuberts großer C-Dur-Symphonie hat der frühe Tod diese drei finalen Symphonien zu unübertroffenen Spätwerken gemacht, die freilich mitten im Leben entstanden und nicht von der niederdrückenden, alltäglichen Not ihres Schöpfers künden. In seinen letzten Symphonien (wie auch den Konzerten und Opern, der Kammermusik und dem Requiem) lässt Mozart auch Haydn deutlich hinter sich und bleibt für alle Zeit unübertroffen als der Komponist, der die größte Wendig- und Lebendigkeit und die höchste Präsenz verkörperte, die es in der Geschichte der abendländischen Musik gegeben hat.

Der Beginn der g-moll-Symphonie KV 550 gehört zu Mozarts berühmtesten und frappierendsten Einfällen. Dieser Kopfsatz wird zwar gerne sentimental verbreitert oder hysterisch überhitzt wiedergegeben, doch ist er ein subtil drängendes Molto allegro, das in Beethoven antizipierender Weise die Themendualität (männlich contra weiblich) durchführt, in äußerster Dichte der Form auf engstem Raum. Die Kunst, mit der die Durchführung gestaltet ist, die durchlässige Kompaktheit der Steigerung zum Höhepunkt und Rückleitung zur Reprise, ist in der Geschichte symphonischer Musik einmalig und nie übertroffen worden. Im Andante sind die scheinbaren Gegensätze Ökonomie vs. Reichtum der Details zu unübertroffener Höhe koexistierender Prinzipien geführt. Hier empfiehlt sich für den Dirigenten dringend, die Achtelwerte als pulsierende metrische Grundeinheit zu erkennen, will er die subtilen Wirkungen, die den eigentlichen Zauber ausmachen, zur Geltung bringen. Georgi Tschitscherin schreibt dazu in seiner angriffslustigen Studie ‘Mozart’ (deutsche Ausgabe Leipzig 1975): „Im Andante der späten g-moll-Symphonie münden die außerordentlich herben Dissonanzen auf den schweren Taktteilen in neue, ebenso herbe Klänge, die Auflösung erfolgt also nicht sofort; es ist ein Jammer, dass die Dirigenten sich an solchen Stellen nicht von den alten Lügen um den sonnigen Mozart freimachen wollen, sondern seine Musik so glatt und wohlfrisiert wie möglich bringen — dabei mildern sie diese Dissonanzen und nehmen gerade die markantesten Töne pianissimo, wie ich das mehrmals mit Empörung feststellen musste. Die Spießer ruinieren Mozart noch immer.“ Heute ist es großteils etwas anders geworden, und man kann nun ebenso berechtigt über das Gegenteil lamentieren, über kopflose Draufgänger, die es krachen lassen ohne Verhältnismäßigkeit, ohne Entwicklung subtilen Hörens, ohne Kultur. Das Menuett mit seinen mächtigen Synkopierungen ist kämpferisch-trotzig, das dazugehörige Trio

in seinem ganztaktigen Pulsieren umso innig-zarter und in der Kürze von höchster atmosphärischer Intensität. Und im Finale mit seinen schroffen Gegenüberstellungen und Abrissen (besonders zu Beginn der Durchführung) stößt Mozart – auch hier in weitspannender, die Welt der zeitgebundenen Konvention ein für allemal hinter sich lassender Themendualität – in Regionen einer Modernität vor, an die erst später Beethoven wieder anknüpfen sollte.

Der Unterschied zwischen der hier borliegenden ersten und der im Konzertleben gebräuchlichen zweiten Fassung der Symphonie g-moll KV 550 besteht darin, dass Mozart in der zweiten Fassung (deren Entstehungszeit nicht bekannt, jedoch kurz nach der Erstfassung anzusetzen ist) Klarinetten hinzufügte und die Oboenstimmen entsprechend veränderte. Im Druck erschien die Erstfassung erst 1958 im Bärenreiter-Verlag, im Rahmen der ‚Neuen Mozart-Ausgabe‘ kritisch herausgegeben von H.C. Robbins Landon. Diese Ausgabe wird hiermit als unveränderter Nachdruck erstmals als Einzelband im Studienformat zugänglich gemacht.

Christoph Schlüren, November 2009

Aufführungsmaterial ist vom Verlag Bärenreiter, Kassel zu beziehen.

Wolfgang Amadeus Mozart

(b. Salzburg, 27 January 1756 — d. Vienna, 5 December 1791)

Symphony In G minor, K. 550 (1788)

(First version without clarinets)

I Molto allegro - p. 1

II Andante - p. 23

III Menuetto. Allegretto - p. 37

IV Allegro assai - p.42

Preface

As Wolfgang Amadeus Mozart himself wrote on the subject of originality: “But why my works take on the particular form and style that makes them Mozartean, and different from the manner of other composers, is simply owing to the same cause that makes my nose so large and crooked – in short, that makes it Mozart’s and not someone else’s. For I’m not really concerned about originality. In fact, I couldn’t even describe mine in any detail. But it’s probably only natural that people who really do have a distinctive appearance differ from each other both inwardly and outwardly. At least I know that neither the one nor the other is my doing.”

More mystical is the following pronouncement, which is rarely quoted by orthodox musicologists, and then only with great reluctance and lack of comprehension. It is without peer in revealing the essence of the creative process and ought to serve as a guide to prospective and established composers alike. It begins with the topic of musical ideas: “Those ideas that please me I retain in memory, and am accustomed, as I have been told, to hum them to myself. If I continue in this way, it soon occurs to me how I may turn this or that bit to account, so as to make a good dish of it, that is to say, agreeable to the rules of counterpoint, to the sound of the various instruments, etc. All this fires my soul, provided that I am not disturbed. My subject begins to grow, and I continue to expand and brighten it until the thing is truly almost complete in my mind, no matter what its length, so that I’m able to survey it at a single glance like a beautiful picture or a lovely person. Nor do I hear in my imagination the parts successively, as will later happen, but all at once. And what a feast it is! All this inventing, this creation, takes place inside me like a beautiful, vivid dream. Yet the best of all is

hearing the whole thing at once.”

Mozart's last three symphonies, along with the three-movement “Prague” Symphony in D major, written in 1786, constitute his main contribution to the genre. They were composed in Vienna in the summer of 1788 within the space of six weeks – an incredibly brief span of time from today's vantage point but by no means unusual by the standards of the day. The occasion that led to their composition – or whether there was an occasion at all – has remained a topic of much speculation. It is safe to assume, however, that Mozart fully intended to have them performed, probably in connection with the concerts which he planned to mount in Vienna that same year, but which failed to materialize. No performance is known to have taken place in Vienna during his lifetime, and the dates, locations, and performers of the premières remain a mystery. According to Mozart's autograph thematic catalogue, the Symphony in E-flat major (K. 543) was completed on 26 June 1788, the original version of the G-minor Symphony without clarinets (K. 550) on 25 July, and the final C-major Symphony (K. 551) on 10 August. The nickname “Jupiter,” which probably originated in England, took hold for the C-major Symphony, with obvious repercussions on the work's subsequent reception. It could just as easily be called something else; Marius Flothuis, in his article “Jupiter und Sarastro: Versuch über die wahre Art dreier Symphonien und einer Oper,” published in *Mozart-Jahrbuch* 1955-56 (Salzburg, 1957), was not off track when he pointed out and discussed “the [motivic] connections between the three symphonies on the one hand and *The Magic Flute* on the other, despite the three years separating the composition of the symphonies and that of the opera. [...] These connections are manifest first in the tight key relations between the symphonies and *The Magic Flute*, and second in the frequent occurrence of parallel figures or turns of phrase, almost to the point of self-quotation.”

Flothuis views the symphonies as “an instrumental anticipation of the fairy-tale world of *The Magic Flute*” and concludes “that the name of Sarastro would be more appropriate to the C-major Symphony than that of Jupiter.”

More so than his great role model Joseph Haydn – or any other composer for that matter – Mozart the instrumental composer thrived on a conflict between his inborn penchant for the theater and symphonic continuity – a conflict which is held in precarious balance and which, vice versa, also informs his output for the stage. In the “Jupiter” Symphony, this applies to far more than the obvious motivic cross-relations, such as the inclusion of the main melody from the bass arietta *Un bacio di mano* of May 1788 for the concluding thematic group of the opening movement, a theme that proceeds to dominate the development. This would be a theatrical borrowing in the most primitive sense. No, Mozart's great symphonies, like his piano concertos and his mature chamber music, are instrumental dramas to their very marrow. How close the E-flat major Symphony and the great G-minor Symphony approach the emotional universe of *Don Giovanni*! Just as the sensuality of opera buffa and Mozart's art of symphonic development gave his “Prague” Symphony a distinctive physiognomy that placed it far above its predecessors, this seemingly effortless union of opposing gestures reached its pinnacle in the great symphonic arch extending to the “Jupiter.” As with Schubert's “Great” C-major Symphony, the composer's untimely death turned these final three symphonies into unsurpassed late works which, to be sure, originated in his prime of life and betray nothing of his oppressive day-to-day cares. In the final symphonies (as in the concertos and operas, the chamber music and the Requiem), Mozart far outstrips even Haydn and remains unsurpassable for all ages as the composer who embodies the greatest facility, vitality, and presence that the history of Western music has ever known.

The opening of the G-minor Symphony is one of Mozart's most famous and striking inspirations. Though this opening movement is frequently rendered with broad-brushed sentimentality or desperate haste, it is in fact a subtly urgent *Molto allegro* which, in anticipation of Beethoven, develops a pair of dualistic themes (masculine vs. feminine) in extreme formal density within the narrowest of confines. The skill with which Mozart shapes

the development section – its translucent compactness as it escalates to the climax and its return to the recapitulation – is unique in the history of the symphony and has never been excelled. The slow movement takes the apparent antinomies of economy vs. opulence of detail to unequalled heights of coexistent principles. Here the conductor is urgently advised to take the eighth-note pulse a metrical unit if he wishes to bring out the subtle effects that make up the actual magic of this music. Georgy Chicherin, in his bellicose study *Mozart* (Leningrad, 1973), writes of this slow movement that “the extraordinarily acrid dissonances on the strong beats of the bar lead into equally acrid new dissonances. In other words they do not immediately resolve, and it is a pity that conductors, rather than trying, in passages like this, to free themselves from the hoary myth of the placid, sun-kissed Mozart, instead make his music as smooth and well-groomed as possible. They thereby soften these dissonances and take precisely the most striking tones pianissimo, as I have frequently noted to my disgust. The Philistines continue to ruin Mozart.”

Today things are, for the most part, somewhat different. One can just as easily complain of the exact opposite – of mindless swashbucklers who disproportionately hack at the music with no ear for subtleties and no sense of culture. The Minuet, with its powerful syncopations, is martial and rebellious, while the associated Trio, throbbing in one-bar units, is all the more tender, intimate, and of utmost atmospheric intensity for all its brevity. The last movement, with its jagged contrasts and fissures (especially at the opening of the development section), finds Mozart probing modernist terrain that would not be trodden again until Beethoven. Once again he uses a broadly arched, dualistic pair of themes that abandon once and for all the time-bound conventions of their day.

The difference between the present first version of the G-minor Symphony and the second version commonly heard in today’s concert halls resides in the fact that Mozart, in the later version, added clarinets and altered the oboe parts accordingly. It is not known when this second version originated, but it must have closely followed the first. The original version did not appear in print until 1958, when it was issued by the House of Bärenreiter in a scholarly-critical edition by H. C. Robbins Landon as part of the new complete edition of Mozart’s music, the *Neue Mozart-Ausgabe*. Our volume faithfully reproduces that edition, thereby making the original version available for the first time as a separate publication in study format.

Translation: Bradford Robinson

For performance materials please contact the publisher Bärenreiter, Kassel .