

Das unlösbare Rätsel und die Aufführungskonvention

Debattenthemen zum Stück
Sinfonie in g-moll KV 550
von W. A. Mozart

vorgelegt von Jieun Jun
Feb. 2021, Köln

WS 2020/2021
Masterarbeit im Rahmen der Masterprüfung
Studiengang Master of Music, Dirigieren mit dem Profil Orchester
Hochschule für Musik und Tanz Köln

Inhaltverzeichnis

Kurzfassung	1
I. Einleitung	2
I.1. Über das Werk: Sinfonie g-moll KV. 550	
I.2. Problemstellung	
I.3. Methode der Sammlung der Audioaufnahmen	
II. Debattenthemen zum Stück	5
II.1. Tempo und Wiederholung	
II.1.1. Molto Allegro beim 1. Satz, Allegro Assai beim 4. Satz und Wiederholungen	
II.1.2. Andante	
II.1.3. Menuetto in g-moll	
II.2. unraffinierte, aber beabsichtigte Struktur – Parallellauf der Abtaktigkeit mit der Auftaktigkeit	
II.3. Notationsproblem des Stückes	
II.4. 1. und 2. Fassung – Warum 2. Fassung noch häufiger aufgeführt oder beliebter?	
II.5. Interpretationsvergleich	
III. Schlusswort	23
IV. Anhang	24
V. Literaturverzeichnis	32

Kurzfassung

In der Musikgeschichte ist die Bedeutung des Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) herrlich, bedeutsam. Die Forschung über sein Leben und Werk wird bis heute fortgesetzt und seine Musik gehört weltweit zum Standardrepertoire.

Die Sinfonie g-Moll KV 550 ist eins von den am häufigsten gespielten Stücke des Komponisten, da es auch bei Dirigenten und Orchestern beliebt ist. Trotz der vielen Analysen der Harmonie und der Struktur des Stückes wurde über seine Interpretation nicht oft genug diskutiert und geforscht. Die Probleme, die die 40. Sinfonie hat, wie das Tempobezeichnung, das Wiederholungzeichen, die komplexe Verknüpfung der Struktur, die Notation und die zwei verschiedenen Fassungen erzeugen die unterschiedlichsten Interpretationen. Die vorliegende Arbeit stellt diese Probleme des Stückes und die Analyse nach der verschiedenen Audioaufnahmen dar.

In der Tat wurde die Wiederholung häufig ignoriert, die Dynamik zusätzlich eingegeben und die zweite Fassung mit Klarinetten beliebter und häufiger gespielt. Trotz solcher Tendenz gibt es Aufnahmen mit allen Wiederholungen und der 1. Fassung.

Die Vielfältigkeit der Interpretationen zeigt die Notwendigkeit der weiteren Forschung.

I. Einleitung

I.1. Über das Werk: Sinfonie g-moll KV. 550

Von den 47 Sinfonien des Mozarts wurden nur zwei Sinfonien in Molltonart komponiert¹. Einerseits war die Tonart aus Gründen der unvollständigen Entwicklung des Instrumentariums, wie z.B. die Stimmung und das Ventil, beschränkt, andererseits wurde der Komponist von seinem Vater Leopold Mozart (1719-1787) beeinflusst², obwohl er sich als Komponist seinen eigenen Weg für die Chromatik entschieden hat. Interessanterweise sind beide Sinfonien, die Sinfonie KV. 183 und die Sinfonie KV. 550, in derselben Molltonart, nämlich in g-Moll.

Durch sein eigenhändiges Werkverzeichnis kann man vermuten, dass er innerhalb von 6 Wochen alle drei letzten Sinfonien fertig komponiert hat³. Bei der Es-Dur Sinfonie steht als Datum der 22. Juni 1788, bei der g-Moll Sinfonie der 25. Juli⁴ und bei der Jupiter Sinfonie der 10. August.

Die Hypothese, dass der Komponist seine drei Sinfonien niemals gehört hat, ist seit langem bekannt. Diese gab den Menschen eine romantische Vorstellung, dass der Komponist ohne festgelegten Plan des Konzertes seine klangliche Fantasie als Künstler aufgeschrieben hat. Der Grund dieser Hypothese war, dass es keine Dokumentation der Aufführung als Nachweis gab. Beim Programmtext des Konzertes am 16. und 17. April 1791 unter Antonio Salieris Leitung im Burgtheater in Wien steht, "eine neue große Sinfonie von der Erfindung des Hrn. Mozart (Una grande Sinfonia della composizione del Sig. Mozart)"⁵. Wenn diese "neue große Sinfonie" nicht die 40. Sinfonie anweist, hat Mozart die 40. Sinfonie höchstwahrscheinlich nicht akustisch wahrgenommen. Eine zeitgenössische Hypothese vom US-amerikanischen Musikwissenschaftler H. C. Robbins Landon (1926-2009), basiert auf einen undatierten Brief von Mozart an Michael Puchberg, welcher darauf hinweist, dass Mozart die drei Sinfonien auf

1 vermutlich inklusiv mit Serenaden-Sinfonien und Ouvertüren. Kunze, 1968, S. 5

2 "As is well known, Leopold Mozart advised his son to avoid the use of minor keys, keys which by their very nature lend themselves particularly well to chromaticism. It was therefore of particular significance when Wolfgang Mozart not only chose to write in minor keys, but went out of his way to bring into prominence notes which do not belong to the diatonic scale, often in order to express a somewhat restrained pathos, but pathos nonetheless. This is undoubtedly one of his most attractive features, and it seems clear that he enjoyed chromaticism for its own sake as well as for its emotional potentialities." Clapham, 1956, S. 8

3 Kunze, 1968, S. 6

4 die erste Fassung

5 Kunze, 1968, S. 7

seiner Deutschlandreise im folgenden Jahr mitgenommen hat⁶.

Abgesehen davon gehört die 40. Sinfonie heutzutage zu den am meisten gespielten und beliebtesten Werke des Komponisten. Besonders ist die Hauptmelodie Welt bekannt und das Werk ist an sich bedeutsam und wertvoll in der gesamten Musikgeschichte. Es ist sinnig dieses Stück zu lernen und interpretieren.

I.2. Problemstellung

Obwohl Sinfonie g-Moll KV 550 kontinuierlich weltweit gespielt wird, gibt es einige Fragen über das Stück, die vom Dirigenten, Orchestermusiker oder doch von Zuhörer gestellt werden können. Viele dieser Fragen sind nicht überzeugend beantwortet worden. Insbesondere gibt es hier fünf Punkte zum Diskutieren.

Das erste Debattenthema ist das Tempo jedes Satzes und die Wiederholungen bei den Aufführungen. Die mehrere Audioaufnahmen haben unterschiedliche Tempi und meistens verzichten auf die einige Wiederholungen. Warum passiert es? Wie findet man eine sinnvolle Interpretation?

Zweitens wird die Frage nach dem Problem der Analyse am Anfang des Stückes gestellt. Die Analyse der Periode und Phrasierung ist eins der Wichtigsten Punkte beim Dirigieren und die eigenartige Kompositionstechnik von Mozart induziert dem Orchester eine künstliche Dynamik aufzubauen. Wo liegt es der Entscheidungspunkt?

Als Drittens geht es um die Notation. Über seine Niederschrift und Bedeutung vom Urtext. Schreibfehler und Modifikation des Komponisten. Anschließend wird der Unterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung erforscht. Warum wollte Mozart noch eine zweite Fassung mit Klarinetten revidieren und warum wird die zweite Fassung noch häufiger aufgeführt?

Als Ende wird noch eine Besonderheit einer bestimmten Aufnahme erwähnt.

Diese Arbeit bringt etwas Klarheit über die Antworten auf die obengenannten Fragen durch das

6 “The traditional view, that Mozart may never have heard his last three symphonies performed, has in recent years come under increasingly strong attack. And while there remains no direct evidence for a Viennese performance about the time of the symphonies' composition, the circumstantial evidence is compelling. An undated letter to Michael Puchberg, usually assigned to June 1788, asks for a loan of 100 florins 'but only until next week (when my academies in the Casino begin)... by then, I will necessarily have my subscription money in hand, and I can then very easily repay you 136 florins with warmest thanks'. More likely this letter dates from several months later and refers to a subscription series planned for the autumn. As H. C. Robbins Landon pointed out, Mozart also offered Puchberg two tickets, a sure sign that arrangements for the concerts were already at an advanced stage.” Cliff Eisen, 1997, S. 379 f.

Vergleichen mehrerer Audioaufnahmen, der verschiedenen Partituren nach Editionen und Fassungen und die wissenschaftliche Forschung.

I.3. Methode der Sammlung der Audioaufnahmen

Im Anhang wurden 20 verschiedenen Audioaufnahmen gelistet. Diese Aufnahmen sind vom Verfasser nach dem folgenden Kriterium gewählt.

Zunächst muss die Anzahl der Dirigenten wie die Anzahl der Aufnahmen sein (nicht verdoppelt werden). Mindestens eine Aufnahme mit der ersten Fassung und eine mit der zweiten. Dazu muss auch mindestens eine Aufnahme dabei sein, die alle Wiederholung des Stückes beinhaltet. Das Entstehungsjahr muss möglichst verschieden sein. Je größer der Zeitabstand der Entstehungsjahre, desto besser.

Die Reihenfolge ist durch das Entstehungsjahr der Aufnahme bestimmt.

II. Debattenthemen zum Stück

II.1. - Tempo und Wiederholung

Nach der Erfindung des Metronoms wurde das Tempo häufig von Komponisten mit einem Notenwert und einer Ziffer definiert. Dadurch wird der Unterschied des Tempos bei den Aufführungen reduziert. In Mozarts Zeit, vor der Erfindung des Metronoms, schrieb der Komponist die italienischen Bezeichnungen, die im frühen 17. Jahrhundert entstanden sind. Diese Angabe weist keine genaue Festlegung des Tempos an, aber es hilft den Musikern eine sinnige Interpretation zu finden.

Mozart hat nur am Anfang jedes Satzes seiner 40. Sinfonie die folgenden Bezeichnungen für das Tempo angegeben: 1. Satz – Molto Allegro, 2. Satz – Andante, 3. Satz – Allegretto und 4. Satz – Allegro assai. Hier gibt es drei konkrete Themen zu erforschen.

Erstens wird der Unterschied zwischen Molto Allegro und Allegro assai erklärt und auch das Wiederholungszeichen beim 1. und 4. Satz. Warum hat Mozart beim 1. Satz nur ein Wiederholungszeichen zwischen der Exposition und Durchführung geschrieben, obwohl beim 4. Satz die Durchführung und Reprise wie die Exposition wiederholt werden soll? Trotz des Wiederholungszeichens des Komponisten verzichteten mehrere Dirigenten und Orchester auf die Wiederholung. Der Musikwissenschaftler Hugh John Macdonald (1940-) sagte, dass der Entscheidungspunkt an die aktuelle Konvention und den Musiker liegt⁷.

Zweitens geht es um das Tempo und die Wiederholungen des 2. Satzes. Der 2. Satz ist wegen seiner Proportion in dem gesamten Werk auffällig. Es ist ein langsamer Satz und nach Mozart muss er zweimal wiederholt werden. Wie wird dieser Satz tatsächlich heutzutage aufgeführt?

Drittens wird über das Tempo, den Charakter und die Wiederholung des Menuettes und des Trios des 3. Satzes geforscht.

II.1.1. Molto Allegro beim 1. Satz, Allegro assai beim 4. Satz und Wiederholungen

“Der Zusatz assai (ital. sehr, genug) ist doppeldeutig; nach L. Mozart(1756), dessen Erklärung dem vorherrschenden Wortgebrauch entspricht, bedeutet assai eine Beschleunigung des

⁷ Macdonald, 1984, S. 121

Allegro, nach J. - J. Rousseau(1767) eine geringe Verlangsamung.”⁸

Obwohl dieses Diskussionsthema bekannt ist, wird es vermutet, dass Wolfgang Mozart wie sein Vater die Bezeichnung des Tempos benutzt hat. Bei Leopold Mozart war es klar, wie er in seinem Buch⁹ schrieb, dass Allegro assai schneller als Molto Allegro sein soll.

Abgesehen davon hat Mozart zunächst beim 1. Satz und 4. Satz dieselbe Tempobezeichnung mit “Allegro assai” beschrieben¹⁰. Nach dieser Ursache ist es klar, dass der Komponist nicht den großen Unterschied zwischen dem 1. Satz und dem 4. Satz vorgestellt hat. Die Bezeichnung Molto Allegro ist “für jenes unruhvolle, inständige Agitato, dessen Gehalt sich als etwas Wogendes, Aktives und Unstillbares bekundet¹¹.”

Bei 19 von 20 Audioaufnahmen ist das Tempo des 4. Satzes schneller als des des 1. Satzes. Nur die Aufnahme unter der Leitung des Dirigenten Harnoncourt (Tabelle 1: Nr. 18) ist anders: obwohl der 1. Satz nur etwas schneller als der 4. Satz ist, trotzdem ist das Verhältnis zwischen den zwei Tempi deutlich anders als andere Aufnahmen. Anscheinend wollte der Dirigent absichtlich nach der historischen Aufführungspraxis anders umgehen, weil die meisten Ausführenden dem erwähnten Gedanken von Leopold Mozart folgen. Nach diesem Hinweis kann man hier deutlich wissen, dass konventionell ein schnelleres Tempo beim 4. Satz erwartet wird.

Ganz im Kontrast werden die Wiederholungen-besonders im 4. Satz- nicht erwartet. Es ist notwendig in diesem Punkt zu erklären, was eigentlich eine Wiederholung in der Musik bedeutet und wie sie behandelt wurde.

Eine Wiederholung ist eines der wesentlichen formbildenden Elemente, “die im späten Mittelalter als Schmuck des musikalischen Satzes verstanden und im Barock in mannigfaltigen Formen zu den musikalisch-rhetorischen Figuren gezählte”¹². Nach dem “Musik Lexikon” von Riemann gibt es drei unterschiedliche Arten der Wiederholung: die unmittelbare Wiederholung eines Formteils wie die Exposition in der Sonatensatzform, die progressive Wiederholung beim Strophenlied und der Wiederkehr eines Formabschnitts, was später beim 3. Satz konkreter erklärt wird. Beim 1. und 4. Satz geht es um die erste Art der Wiederholung, die an Ästhetik nach der Notwendigkeit und dem Sinn gefragt werden soll.

An dieser Stelle müssen zwei Themen besprochen werden. Über den Grund, warum der

8 Riemann, “Allegro”, 1967, S. 27

9 “Presto heisst geschwind und das *Allegro assai* ist wenig davon unterschieden. *Molto Allegro* ist etwas weniger als *Allegro assai*, doch ist es geschwinder als *Allegro*.” Mozart, L., 1787, S. 49

10 “... and originally the first movement of the G minor symphony was likewise marked “allegro assai”, but that was scored out and replaces by “molto allegro””. Deas, 1960, S. 335

11 Kunze, 1968, S. 13

12 Riemann, “Wiederholung”, 1967, S. 1064

Komponist das Wiederholungszeichen geschrieben hat und über die Tendenz, warum sie bei der Aufführung häufig ignoriert wird.

Zwischen 1760 und 1850, innerhalb 90 Jahren entsteht eine große Veränderung bezüglich des Umgangs mit Wiederholungen in der Sonatenform. Sie wurde nach und nach reduziert. Nicht nur bei der Sonatenform wurde beide Teile von fast allen der damaligen Musik mit einer binären Form wiederholt¹³. Es war ein verbreitendes Prinzip beim Komponieren. Besonders benutzten Haydn und Mozart zwei Wiederholungen für beide Teile von dem langsamen Satz und dem letzten Satz, Finale. Mozart behandelt die Wiederholung bewusst. Der leere letzte Takt des letzten Satzes der 39. Sinfonie zeigt seine Absicht sehr durchsichtig. Falls es sich nicht wiederholt werden soll, ist dieser leeren Takt unnötig.

Der Grund, warum die Durchführung und die Reprise des 1. Satzes nicht wiederholt werden, liegt schätzungsweise an die harmonische Struktur. Zwischen Tonika (t im T. 299) zu Tonika Gegenklang (tG im T. 101) fehlt noch Dominanten-Verbindung wie der hinzugeführte Akkord im T. 100. Oder hat Mozart doch nach dem Trend diesen einfach weggelassen.

Ohne diese Berücksichtigung der Absichten der Komponisten und die Tendenz damaliger Zeit zu überlegen wurde die Exposition des 1. Satz bei 15 von 20 Aufnahmen und des 4. Satz bei 5 Aufnahmen und zweiter Teil (von Durchführung bis zum Ende) nur bei 3 Aufnahmen wiederholt. Dieser Trend, ohne Wiederholung das Werk zu spielen, kann durch mehrere Gründe geklärt werden.

Wie oben erwähnt, fingen die Komponisten nach 1760 an, die Wiederholung in der Sonatenform zu reduzieren oder vermeiden zu komponieren. Diese Änderung wurde bei der Aufführung auch bestimmt beeinflusst. Zugleich sind die handschriftlichen Noten der Komponisten nicht deutlich. In der Partitur der 16. Sinfonie KV 128 von der Neue Mozart-Ausgabe ein Wiederholungszeichen über den Endstrich:

Abbildung 1: Mozart, Sinfonie Nr. 16 KV 128



13 Broyles, 1980, S. 339

Mit dieser Sinfonie hat Mozart angefangen den zweiten Teil zu wiederholen, aber beim Autograph steht nur ein linkes Wiederholungszeichen, das den Anfangspunkt der Wiederholung anweist. Es ist nicht ein einmaliger Schreibfehler, sondern ist die Ambiguität in mehreren Sinfonien nachweisbar. Als letzter und vielleicht scheinbar aller wichtigster Grund ist die Änderung des Kulturbetriebs und der Gesellschaft zu nennen. Die Probesituation und die Aufführungspraxis waren anders als heute. Macdonald schreibt dafür einen kraftvollen und überzeugenden Satz.

“Audiences were unquestionably more patient then than now.¹⁴”

Nach der Sortierung des Tempos und der Dauer der beiden Sätze von 20 Beispielen wurde kein besonderes Verhältnis gefunden.

II.1.2. Andante

Der 2. Satz ist in g-Moll Sinfonie besonders. Alle anderen Sätze sind in g-Moll und haben relativ schnelles Tempo wie Molto Allegro, Allegretto und Allegro assai. Ein beruhigender Charakter nach der Atemlosigkeit sieht es aufmerksam aus. In diesem Satz taucht das Problem der Tempovorstellung und der gesamten Dauer nach den Wiederholungen auf. Der Durchschnittswert des Tempos von 20 Aufnahmen ist ca. 96 in Achtel-Note. Nur 3 Aufnahmen (Tabelle 1. Nr. 17, 18, 19) haben die erste Wiederholung akzeptiert und davon 2 Dirigenten haben noch die zweite Wiederholung bis zum Ende durchgezogen. Die alle 3 Aufnahmen sind ziemlich jung (2013, 2014 und 2020). Sicher ist die Anzahl der Aufnahmen in dieser Arbeit zu wenig um eine These aufzubauen. Dennoch kann man äußern, dass der Versuch des Erweckens und die Forschung nach der historischen Aufführungspraxis von Wiederholung heutzutage immer noch weiter geht.

Die drei Tempi von Rattle (Nr. 17), Harnoncourt (Nr. 18) und Ceccherini (Nr. 19) sind deutlich schneller als der Durchschnittswert. Gewiss ist das Tempo von Harnoncourt extrem. Es ist sogar näher zum Doppelwert des langsamsten Tempos von Klemperer (Nr. 6) mit dem Wert 76. Die Entscheidungspunkte sind die Dauer des Satzes und dessen Proportion der gesamten Sinfonie. Wenn Klemperer mit seinem Tempo alle Wiederholungen des 2. Satzes gehabt hätte, wird der 2. Satz ca. 18 Min. lang. Harnoncourt hat ein übermäßiges schnelles Tempo, -welches jedoch

14 Macdonald, 1984, S. 126

plausibel ist, genommen, damit dieser Satz nicht die Hälfte des Werkes einnimmt.

Die meisten Aufnahmen haben die längste Dauer entweder beim 1. oder 2. Satz, außer der Aufnahme unter Bernstein (Nr. 15) da dieser beim 4. Satz beide Wiederholungen genommen hat.

Möglicherweise hat der Komponist doch eine neue Proportion angedacht. Die 40. Sinfonie ist nicht sein einziges Werk, wo das Problem der Dauer aufgetaucht ist¹⁵. Wie schon erwähnt, sind die Konvention und die aktuelle Aufführungssituation anders als vorher. Trotzdem, oder gerade deshalb muss noch weiter geforscht und experimentiert werden.

II.1.3. Menuetto in g-moll

Der 3. Satz eine viersätzliche Sinfonie von Mozart ist ein Menuett wie eine Regel. Meistens steht Allegretto, wenn eine Tempoangabe gibt. Ansonsten keine zusätzliche Tempoangabe. Der Charakter des Menuettes weist schon sein Tempo hin. Ein Menuett war ursprünglich für einen Paartanz, der sich im 18. und beginnenden 19. Jh. verbreitete¹⁶.

Mozart hat in jedem 3. Satz einer Sinfonie in einer Durtonart ein fließender und leichter Charakter dargestellt. Die Ausnahmen sind nur die zwei Menuetten, nämlich beide aus zwei g-Moll Sinfonien. Sein erster Versuch des 3. Satzes in Molltonart war schon sehr nah an Menuett der 40. Sinfonie.

Abbildung 2: Mozart, Sinfonie KV 183, Menuetto

The image shows a musical score for the Minuet in G minor from Mozart's Symphony No. 183. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe, Corni in Sib/B and Sol/G, Violino I and II, Viola, and Violoncello e Basso. The music is in 3/4 time and G minor. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics ranging from forte (f) to piano (p).

15 "Slow movements with both repeats marked, many of them extending to over fifteen minutes when played in full, are found in the following very familiar works: the Symphonies K. 201 in A, 202 in D, 200 in C, the Haffner, the Linz and the G minor; the String Quartets K. 428 in E \flat , K. 590 in F, the Piano Quartet in E \flat , K. 493, the Quintets K. 174 in B \flat and K. 407 in E \flat (with horn); the Piano Trio in C K. 548, the Violin Conato in E \flat K. 380, the Piano Sonatas K. 279 in C, K. 280 in F, K 283 in G, K. 333 in B \flat and the four-hand Sonatas K. 358, K. 381 and K. 497." Macdonald, 1984, S. 129

16 Riemann, "Menuett", 1967, S. 562

Die erste viertaktige Phrasierung bringt ein neuer Aspekt des Menuettes. Die Oboen, Hörner und Streichen spielen alle in Oktaven, es klingt schwer und entscheidend. Nach der Entfaltung des g-Moll Akkordes endet die erste Phrasierung auf der Dominante, die den Raum des Klanges öffnet. Ab T. 5 setzt nun ein leiser Streichklang fort, der quasi aus der Ferne klingt. Der Komponist lässt zwei verschiedene Welten abwechselnd klingen. Vom 4. Takt zum 5. Takt ist keine harmonische Verbindung (wie Dominante-Subdominante), sondern ein Abbruch der Phrasierung zu erkennen. Die leiste Stelle spielt eine Rolle wie eine Antwort.

Beim Menuett aus der 40. Sinfonie wird das schwere Charakter verstärkt. Die durchgehende *forte* Dynamik vor der ersten Wiederholung hat keine Chance ihre Kraft aufzulösen. Nach der Wiederholung hält die Intensität des Klanges noch stärker an. Die Verknüpfung des Motivs wird komplizierter und dadurch klingt die Musik dichter und klebend. Wenn die zwei Menuetten keinen Still des Menuetts wie z.B. das relativ schnelle Tempo und 3/4 Taktart nicht beinhalten hätte, könnte diese Musik ziemlich anders klingen.

Bei fast allen Aufnahmen hatte der 3. Satz am stabilsten Tempo, außer dem Tempounterschied zwischen Menuett und Trio. Wenn alle andere Sätze auf eine schwebende zugleich wackelte Welle des Tempos fließen, bleibt der 3. Satz auf seiner stabilen Position.

Das langsamste Tempo war Viertel-Note gleich 46 (Tabelle 1. Nr. 8, 11, 12, 16) und das Schnellste 66 (Nr. 18). Erstaunlicherweise hatten 19 Aufnahmen jeweils zwei Wiederholung des Menuettes und Trios und bei da capo keine Wiederholung des ersten Teils. Es ist eine übliche Aufführungsform, zu der wir heutzutage ohne Zweifel uns verständigt haben. Die Aufnahme unter der Leitung von Harnoncourt (Nr. 18) ist in diesem Fall extrem speziell. Nach da capo wird der erste Teil nochmals wiederholt. An dieser Stelle müssen wir wieder eine Frage nach der Tradition und aktuellen Konvention stellen.

“... Türk, for example, in the revised(1802) edition of his *Clavierschule*, originally published in 1789, added a sentence to his explanation of the term *da capo*: 'This means that the minuet should be played again from the beginning as it was played the first time, with the repeats as written, unless expressly directed not to by *ma senza replica*.' Koch's *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*(1807) similarly states that in a da capo the beginning section is repeated 'unabgeändert'.¹⁷”

17 Macdonald, 19841, S. 134

Obwohl das Problem der Wiederholung bei allen anderen Sätzen besteht, ist das Problem beim 3. Satz umso wichtiger zu diskutieren. Sicher werden fast alle Musiker heutzutage niemals überlegen, ob diese Wiederholung des Menuettes nach dem Trio gemacht werden soll. Wenn heute wirklich alle Wiederholungen des Stückes wie in der Aufnahme von Harnoncourt genommen werden, könnte es doch vielleicht nicht ganz so wohl klingen. Daher ist die Aufnahme mit allen Wiederholungen so selten. Trotzdem lohnt es sich alle Möglichkeiten zu wissen und auszuprobieren. Die 40. Sinfonie wird bestimmt weitergehend weltweit aufgeführt. Die Komposition entwickelt sich weiter mit der Aufführungstradition der nächsten paar Hundertjahren.

II.2. unraffinierte, aber beabsichtigte Struktur – Parallelauf der Abtaktigkeit mit der Auftaktigkeit

Die Periode sowie die Phrasierung sind eines der wichtigsten Aspekte bei der Analyse und der Aufführung als Dirigent. Die gesamte Struktur des Werkes wird dadurch plausibel und klar. Die gerade Zahl ist üblicher als die ungerade Zahl bei der Analyse der Form und meistens werden die Periode der Harmonie und der Melodie vereinheitlicht zum Zwecke von Regelmäßigkeit und Symmetrie.

Mozart war aber ein Komponist, der beim Komponieren völlig frei war, aber absichtlich. Er nutzt schon oft den unregelmäßigen Phrasenbau, was die Musik attraktiv und wertvoll macht.

Die 40. Sinfonie beginnt mit der Abtaktigkeit der Violinen und Bässe. Ohne den ersten Takt zu beenden, spielen die Geigen direkt vor dem Ende des ersten Taktes den Hauptgedanken des Satzes auftaktig. Ein Parallelauf der Abtaktigkeit mit der Auftaktigkeit¹⁸. Es ist keine Besonderheit bei Mozarts Werken. Merkwürdig ist es, dass es diese kompositorische Idee nicht häufig in einem Orchesterwerk benutzt wurde, sondern meist bei der Oper. Der letzte Satz von der Pariser Sinfonie KV 297 kann ein ähnliches Prinzip haben, aber akustisch wird es schwächer wahrgenommen. Die zweite Violine spielt durchgehende und bewegende Achtelnoten. Im Vergleich mit dem 1. Satz der 40. Sinfonie ist es viel näher an der Melodie. Die erste Violine spielt hier nicht eine singende Melodie, sondern eine kurze, gebundene Figur. Zugleich spielen nur zwei Geigen. Der Unterschied der Klangfarben ist gering.

Der zweite Satz aus der Sinfonie KV 184 ist auch nicht anders. Die Bässe und Violinen sind eher

¹⁸ Kunze, 1968, S. 15

harmonisch als die zweite Violine der Pariser Sinfonie, prinzipiell näher zum Anfang von g-Moll Sinfonie. Aber die erste und zweite Violine spielen wieder eine kurze Figur, obwohl beide imitatorisch eine neue Verknüpfung in der Struktur aufgebaut haben.

Dagegen hat Mozart es bei seiner Oper “Le Nozze die Figaro” KV 492 häufig benutzt. Vermutlich schrieb Mozart diesen kompositorischen Gedanken in seiner 40. Sinfonie, weil seine Kompositionstechnik sich weiter entwickelt hat während des Schreibens der Oper.

Die Introduction, Nr. 2 Duett und Nr. 9 die Arie des Figaros aus “Le Nozze di Figaro” sind ziemlich nah zum Gedanken des Anfangs der 40. Sinfonie. Das nahestehende Beispiel ist “Non sò più cosa son, cosa faccio”, die Arie des Cherubinos.

Abbildung 3: Mozart, “Non sò più cosa son, cosa faccio” aus “Le Nozze di Figaro” KV 492

Allegro vivace.
Cherubin.

Neu-e Freu - den, neu - e Schmerzen toben jetzt in mei - nem
Non so più co - sa son, co - sa fac - cio or di fo - co, ora so - no di

Her - zen. ja, ich be - be, ich be - be, ich zitt - re, Feu - er rinnt mir durch Bein und
ghiaccio, o - gni donna can - giar di co - lo - re. o - gni don - na mi fa pal - pi -

Str. Quart. *p* *f* mit Klar. Fagot. Hörn.

In Tempo Allegro vivace laufen zunächst die Streicher mit der Begleitungsfigur. Nach dem Musikwissenschaftler Kunze sind das Tempo der Arie des Cherubinos und des Anfangs der 40. Sinfonie fast gleich, mit dem Charakter der Atemlosigkeit.¹⁹ Nicht nur das Tempo, sondern auch die Gliederung und Rhythmus der Hauptmelodie ist sehr ähnlich. Vermutlich liegt es an seiner Arbeitsart.

¹⁹ Kunze, 1968, S. 13

“... Dies läßt auch das Autograph erkennen, welches gewissermaßen in zwei Arbeitsgängen entstanden ist. Mozart schrieb nämlich durchgehend zunächst Violino I, oft auch Violino II sowie den Baß, im selben Arbeitsgang auch den Anfang(T.1) der Violin-Bewegung im ersten Satz, und in voller Partitur die entscheidende Verbindung von Durchführung und Reprise(T. 160-166). Sodann trug er das Übrige in die Partitur ein. Dieses Verfahren der Niederschrift, das allgemein zeitüblich war und von der Arienkomposition herkommt(Singstimme – Baß), steht in enger Beziehung zu einer Kompositionstechnik, deren Grundlagen der wiederholte Kadenzablauf, die typische Abfolge der Akkordverbindungen, der festgelegte harmonische Ablauf im großen und bestimmte formelhaft, modelhaft wiederkehrende harmonisch-metrisch Glieder sind.²⁰⁾”

Seine kompositorische Übernahme nach der Arienkomposition baut eine neue, faszinierte aber auch verwirrende Gliederung. Aber es ist nicht der einzige Grund, warum dieser Parallellauf der Abtaktigkeit mit der Auftaktigkeit bei der Analyse der Gliederung nicht leicht ist. Nämlich, abgesehen von der Begleitungsfigur ist die Metrik von der Hauptmelodie der Geigen nicht eindeutig.

Die Hebung (Arsis/Schwer) und Senkung (Thesis/Leicht) einer Melodie oder einer Harmonie werden durch die Schlussbildung entschieden. Meistens wird der Takt mit einem Schluss schwer wahrgenommen, und ein Takt davor leicht.

Beim Beispiel der Arie des Cherubinos hat der Komponist einen großen Unterschied der Dynamik in der Melodie eingegeben. Die *forte*-Angabe im T. 3 weist deutlich hin, wo schwer und leicht sein soll und damit wird die Richtung der Phrasierung klarer. Außer der Melodie des Cherubinos läuft das gesamte Orchester in 2 taktigen Phrasenbau. Im Detail zu erklären ist es nötig die Struktur der ersten 10 Tönen der Melodie von Cherubino zu analysieren. Die 10 Noten

können in 3 Gruppen untergeteilt werden: 

Die letzte Gruppe ist eine Verlängerung der Hauptfigur nach der deren zwei Wiederholungen und die erste zwei achtel-Noten der Hauptfigur sind auftaktig. Weil die vorletzte Viertel-Note als Quartvorhalt betont werden soll, ist der T. 3 ein schwerer Takt wie die Begleitungsfigur. Nach dem üblichen Standard muss dann der T. 2 ein leichter sein und der T. 1 ein schwerer wie

20 Kunze, 1968, S. 8 f.

das Orchester. Der verspätete Einsatz des Cherubinos mit dem Pausen macht den Takt aber leicht. Sozusagen sind die erste 8 Töne als eine verlängerte und gedehnte Auftaktigkeit gültig. Acht von den 10 Noten sind auftaktig. Dazu wechselte sich die Harmonie jede zwei Takte. Das Gerüst wird damit klarer und die *forte*-Angabe weist diese Struktur nach.

Aus dieser Theorie mit einer langen Auftaktigkeit könnte die Analyse der Hauptmelodie aus 40. Sinfonie ausprobiert werden zu klären. Die zwei Punkte machen aber die Klarheit der Analyse schwieriger. Zunächst hat die Hauptmelodie der Violine keinen Quartvorhalt. Damit entfällt die Notwendigkeit der Betonung. Außerdem liegt dieses unlösbare Problem noch an die Harmonie. Vor dem Ganzschluss (T. 8-9) läuft ein durchgehender Orgelpunkt in Celli und Bässe. Damit klingt die Musik fortlaufend und kontinuierlich trotz dem oktaven-Sprung, was der Komponist vermutlich haben wollte. Wenn die vorletzte Note eine Betonung wie die Arie des Cherubinos haben soll, kann der Grund den Keil im T. 136 und 138 sein²¹.

Das abwechselnde Spiel zwischen der Klarinette und dem Fagott ab T. 72 oder der große dynamische Sprung vom T. 76 zum T. 77 machen aber diese Theorie noch schwächer. Hier sind nur die erste zwei achtel-Noten auftaktig. Dazu wird die Auftaktigkeit der Hauptfigur ab T. 146 noch schwächer mit den synkopischen Rhythmen. Zurück zum Hauptpunkt, ist es daher schwer die Richtung der Phrasen vom Anfang des Stückes zu urteilen. Damit entsteht die Tendenz einen zusätzlichen *cresc.* und *dim.* innerhalb 8 Takten einzubauen, was eigentlich nicht zur harmonischen Struktur geeignet ist.

Aber die komplexe Verknüpfung²² schafft die Musik frei zu sein, obwohl es absichtlich auskomponiert wurde. Es ist die Kraft des Komponisten, aber macht dem Dirigenten schwer zu leiten.

II.3. Notationsproblem des Stückes

Trotzt der Erweiterung der Notation in Musikgeschichte trifft ein Missverständnis der Notation bei jeder Musik jede Epoche ein. Besonders wenn ein Notationsproblem bei der Artikulation, Dynamik und Phrasierung auftaucht, ist die Notation meistens aus den Epochen zwischen Barock und Klassik. Das Notationsproblem kann hier in zwei Kategorien geteilt werden.

21 Die Funktions des Keils wird in dieser Arbeit später noch erklärt.

22 Der komplizierteste Phrasenbau entsteht zwischen T. 72 und T. 79. Während die zweite Violine laufende achtel-Note spielt, wechseln zwei verschiedene Ebenen in zwei Gruppen ab. Ein Motiv mit einer langen Noten wie die erste Violine und die Kombination zwischen den tiefen Streicher und ein anderes Motiv mit der Hauptfigur wie die Klarinette und das Fagott. Wenn ein Instrument einen schweren Takt hat, hat ein anderes Instrument einen leichten(z.B. im T. 73 Violine-Schwer, tiefe Streicher-leicht).

Erstens über Schreibfehler des Komponisten und dessen Interpretation bei der Aufführung. Zweitens über die unklare Notation besonders bei der Dynamik, der Artikulation und dem Bogen. Zugleich wird das Problem beim Herausgeben des Verlags auch besprochen.

Ein deutlicher Schreibfehler von Mozart nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe²³ findet man mindestens an zwei Stellen. Die erste Stelle ist T. 73 und T. 75 im 1. Satz und die zweite T. 224 im 4. Satz. Bei allen 3 Ausgaben (Bärenreiter, Breitkopf & Härtel und Ricordi) steht eine Halbe Note mit der Tonhöhe a' in der ersten Geige. Im Vergleich mit anderen Stellen wie z.B. T. 74 und 76 bei tiefen Streichern, zwischen T. 81 und T. 84 alle Streicher außer zweiter Geige, und dasselbe bei der Reprise²⁴ wo es eigentlich eine Viertel-Note sein muss. Es ist absolut selbstverständlich. Der Verlag gibt die Notation ohne Hinweis für diese Stelle heraus. Demgegenüber ist die zweite Stelle des 4. Satzes ungenau. Beim Breitkopf & Härtel und Ricordi steht die Tonhöhe as' bei der ersten Geige und beim Bärenreiter a', drüber zusätzlich as' in einer Klammer mit dem Fragezeichen.

Nach der Logik der Sequenz muss es doch der Ton as' sein (vgl. mit dem T. 222). Die einzige Aufnahme, die doch den Ton a' genommen hat, ist die Nr. 7 unter der Leitung Günter Wand. Alle anderen 18 Aufnahmen haben deutlich den Ton as', außer Nr. 1 von Strauss wo jedoch eher auf die unsaubere Intonation dieser Stelle verwiesen werden muss²⁵.

Die Frage ist, warum die erste Stelle mit der halben-Note von allen 3 Verlagen gedruckt wurde, obwohl es sicher eine Viertel-Note sein soll. Ein unpraktisches implizites Versprechen, obwohl der Urtext eine Wiederherstellung eines Autographs sein soll. Die zweite Stelle ist unklarer. Die Entscheidung mit dem Ton a' liegt an die Wiederherstellung, dem Ton as' an die Forschung des Stückes. Die letzte Entscheidung, was und wie im Saal beim Konzert klingen soll, kommt vom Orchester und Dirigent.

Der Notenwert und die Tonhöhe sind aber relativ leichter zu verstehen und akzeptieren. Bei der Dynamik, der Artikulation und dem Bogen ist das deutlich komplizierter. Eins von diesen Diskussionsthemen ist ein Bekanntes, nämlich über den Keil und den Punkt.

Erst nach 1600 können der Keil und der Punkt als neues Zeichen in der Notation gefunden werden²⁶. Dennoch kann man bei früheren Ausgaben einiger Verlage irgendeinen Keil finden.

23 Urtextausgabe aus: *Wolfgang Amadeus, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie IV, Werkgruppe 11: *Sinfonien*, Band 9 (BA 4509), vorgelegt von H. C. Robbins Landon.

24 T. 261-264 und T. 269-272

25 Trotzdem ist es näher an der Tonhöhe as'.

26 "Bald nach 1600 wird aber die Trennung der Noten durch besondere Zeichen ausgedrückt: den Keil und den

Der Keil wurde häufig später bei der Ausgabe des Urtextes wieder in der Partitur eingesetzt. Dieses Problem wird höchstwahrscheinlich von dem Notenstecher verursacht²⁷.

Die Ausgaben von Breitkopf & Härtel und Ricordi erhalten keinen Keil. Dagegen unterscheidet die Ausgabe vom Bärenreiter-Verlag zwischen dem Keil und dem Punkt²⁸. Bei Mozart ist die Anwendung nicht immer deutlich.

“Zwischen Keil und Punkt unterscheidet Mozart nicht immer, aber oft in sehr charakteristischer Weise, wie in der Ouverturen zu Don Giovanni, wo Don Juan und Zerline einander gegenüber treten. ... Häufig stehen Keile im forte, Punkte im piano, ... steht der Keil über einer langen Note als Betonungszeichen....²⁹”

Ein Interpretationsunterschied beim Herausgeben der Partitur ist auffällig. Nach der Neuen Mozart-Ausgabe steht der Keil im T. 136 und T. 138. Die Ausgaben von Breitkopf & Härtel und Ricordi nahmen den Punkt, weil sie beide keinen Keil benutzt haben. Weiter ab T. 139 gibt es keinen Keil mehr beim ersten Fall und die zwei Verlage haben weitergehend staccato benutzt. Diese Abweichung entstand anscheinend nach unterschiedlicher Interpretation. Wenn dieser Keil die Rolle des Betonungszeichens spielt, könnte es nicht weiter fortgesetzt werden. Nach dem Gedanken vom Parallellauf der Abtaktigkeit mit der Auftaktigkeit ist es plausibel. Die durchgehenden achte-Noten ab T. 134 sind abtaktig und die erste Geige ist auftaktig mit einem Ziel zur Betonung (Keil). Staccato zeigt in diesem Sinne mehr Trennung als Betonung. Dann ändert sich die Interpretation und die Richtung der Phrasierung. Ein ähnliches Beispiel kann im T. 20 und T. 22 (im zweiten Teil im T. 86 und T. 90) des 2. Satzes sein. Der zweite Keil über die gebundene achte-Note der ersten Violine passt besser zur Betonung anstatt einer leichten Trennung zwischen den Tönen.

Die bisherigen Erklärungen machen den Urtext wertvoller. Aber doch nicht bei allen Stellen plausibel. Der Bogen für die Phrasierung zwischen dem T. 95 und T. 96 ist anders als in der

Punkt. Auch sie stehen stets über (oder unter) dem Kopf der Note. Wenn zwei neue Zeichen gleichzeitig sich einführen, so ist es wohl selbstverständlich, daß sie mit verschiedener Bedeutung gebraucht wurden.”

Keller, 1955, S. 43

27 “Daß die Unterscheidung von Keil und Punkt so viele Schwierigkeiten macht, rührt hauptsächlich daher, daß die Notenstecher in vielen Fällen sich nach der Bezeichnung des Komponisten nicht gerichtet, sondern nach ihrer Bequemlichkeit das eine oder andere Zeichen verwendet haben.” Keller, 1955, S. 44

28 “Mozarts differenzierte Schreibweise von Punkten und verlängerten bzw. verdickten Strichen bedarf einer näheren Erläuterung. Die Entscheidung, wann in dieser Neuausgabe ein Keil(Strich) oder ein Punkt zu setzen war, konnte in vielen Fällen nicht leicht getroffen werden. (Mozarts ausdrückliche Striche, die in ihrer Ausführung als kurze Akzente zu werten sind, wurden entsprechend der modernen Praxis durch Keile wiedergegeben).” Mozart, NMA IV/11/9: Sinfonien, Band 9, Notenedition, 1957, S. IX

29 Keller, 1955, S. 76

Reprise (T. 293-296). Die Breitkopf & Härtel und Ricordi Verlagen sind an diesem Punkt verständlicher für den natürlichen Bogenstrichen.

Der letzte Punkt ist das beigelegte Blatt im 2. Satz. Mozart hat nach der Fertigstellung der ersten Fassung zusätzlich noch 8 Takte auf einem Blatt geschrieben. Diese Noten ist gültig für den T. 29-32, auch die Parallelstelle im zweiten Teil (T. 100-104). Früher wurde diese Stelle sozusagen zweimal gespielt jeweils mit der anderen Instrumentation, weil diese zusätzlichen Noten als Zusatz von Kopisten missverstanden wurde³⁰. Robert Schumann (1810-1856) war der Erste, der auf diese unlogische Sache eine Lösung vorgestellt hat. Nach seiner Kritik ist die jetzige Version entstanden.

Die mehreren Hypothesen, warum Mozart diese Stelle nochmals geschrieben hat, geben verschiedene Gründe: wegen der Klangfarbe der Kombination oder der Entwicklung des Instrumentariums. Der wirkliche Grund bleibt unklar. Aber alle Verlage entscheiden sich heutzutage immer für die gleiche, originale Version anstelle von dem zusätzlichen Blatt, obwohl die beide Argumente immer noch diskutiert werden können³¹. Der Artikel von Eisen beendet mit folgenden Sätzen:

“All of the evidence, then, points to an intended Viennese performance in the autumn of 1788. And while Mozart's concerts may never have taken place it seems clear that the performed version of the G minor symphony would almost certainly have included the revised passages in the Andante.³²”

II.4. 1. und 2. Fassung – Warum 2. Fassung noch häufiger aufgeführt oder beliebter?

Der Unterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung ist nicht drastisch. Im Vergleich zur ersten Fassung braucht die Zweite zusätzlich nur zwei Klarinetten. Meistens wurde die Stimme der Oboen bearbeitet, ansonsten bleiben die anderen Stimmen so wie die erste Fassung. Nach

30 “... doch scheinen die Kopisten beim Herausschreiben der Stimmen Mozarts Anweisungen mißverstanden zu haben, da in sämtlichen dem Herausgeber bekannten Abschriften diese Takte nicht als Alternative, sondern als Zusatz notiert sind; dadurch wurde der 2. Satz um zweimal vier Takte verlängert.” Mozart, NMA, 1957, S. X.

31 “Like Schumann, Otto Jahn favoured the version with the demisemiquavers in the winds, arguing that Mozart's intention could be inferred from his later arrangement of the symphony including clarinets, where the passage is given to those instruments. The most recent scholarly edition, published by the Neue Mozart-Ausgabe, also gives priority to the 'original' version, banishing the revisions to an appendix where they are described as 'alternate' versions. Only Erich Valentin, whose persuasive argument was based on a careful study of the autograph, believed that the revisions did not constitute 'alternate' versions of the passage but, rather, *replacements*” Eisen, 1997, S. 376

32 Eisen 1997, S. 380

dem Autograph ist es verständlich, dass der Komponist ursprünglich vier Hörner vorgesehen hat. Beim ersten Einsatz der Blasinstrumente stehen vier Hörner in Oktaven, aber nach wenigen Takten hat Mozart diese ausgestrichen³³. Dagegen ist über die nachträglich hinzugefügten Klarinetten unklar, ob Mozart beim Komponieren der ersten Fassung anders als der Zweiten klanglich vorgestellt hat. Vermutlich hat Mozart die Sinfonie für das Konzert am 16. und 17. April 1791 unter der Leitung Salieris bearbeitet. Die genaue Besetzung des Konzertes ist unbekannt, aber über 180 Mitwirkende waren dabei. Er nutzte vielleicht die Gelegenheit, dass die zwei Klarinetten Johann Nepomuk Stadler (1755-1804) und Anton Paul Stadler (1753-1812)³⁴, die mit Mozart befreundet waren, beim Konzert gespielt haben. Die Flöte spielte nicht die Hauptrolle damals und bei der großen Besetzung braucht Mozart anscheinend den einmalig reichen Klang des Blasinstrumentes³⁵. Die Klarinette war in Mozarts Zeit ein neues Instrument im Orchester und die Entwicklung des Instrumentes war im Prozeß. In diesem Sinne kann man so denken, dass Mozart eigentlich doch die 40. Sinfonie ohne Klarinetten konzipiert und komponiert hat. Sein Interesse und Neugierigkeit an ein neues Instrument, Klarinette, könnte die Anregung für zweite Fassung in einer kurzen Zeit geben, dennoch ändert die Tatsache sich nicht, dass Mozart doch für die erste Fassung ohne Klarinette komponierte.

Die Vorstellung, oder die Idee von Mozart, ist nicht nachweisbar. Trotzdem ist es deutlich, dass beim meisten Fall die zweite Fassung gespielt wurde. Sechs aus für diese Arbeit gewählte Aufnahmen spielten die 1. Fassung. In der Tat wird aber die zweite Fassung viel häufiger aufgeführt, da viele Aufnahmen dieser Arbeit besonders zu einem bestimmten Zweck extra gewählt wurden.

Schätzungsweise wurde die zweite Fassung aus folgenden Gründen beliebter: wie oben erwähnt, die Klarinette war seinerzeit ein neues Instrument im Orchester und die Bauentwicklung des Instrumentes wurde im 19. Jahrhundert fortgeführt. Auch mit weiterer Entwicklung anderen Instruments wie z.B. dem Ventil beim Blechblasinstrument und der Kompositionstechnik wurde die übliche Besetzung des Orchesters verändert. Der Klang der heutigen Klarinette, den Mozart in seinem Leben akustisch nicht erfahren hat, ist besser geeignet als Oboe an mehreren

33 Kunze, 1968, S. 10

34 Für Anton Stadler schrieb er das Klarinettenquintett(KV 581) und das Klarinettenkonzert(KV 629) Kunze, 1968, S. 7

35 "... Zwar hat sich heute die Klarinettenfassung fast ausschließlich durchgesetzt, aber die ursprüngliche orchestrale Konzeption, der herbe Klang der Oboenfassung ist zweifellos der Gestimmtheit dieser Sinfonie angemessener. Vielleicht darf man auch aus der Tatsache, daß die Hinzufügung der Klarinetten nicht die geringste musikalische Modifikation mit sich brachte, schließen, daß Mozart die Bearbeitung lediglich für eine einmalige Gelegenheit – möglicherweise das erwähnte Konzert im Burgtheater – vorgenommen hat. Auch mag die, wie wir wissen, sehr starke Streicherbesetzung in diesem Konzert die verstärkte Bläserbesetzung empfohlen haben." Kunze, 1968, S. 10

Stellen des Stückes nach unseren Gehör-Konvention.

Außerdem hatte der Betrieb des Orchesters eine enorme Änderung, bzw. sich eigentlich neu gebildet, was nicht in Mozarts Zeit der Fall war. Der wirtschaftliche Gedanke nach dem Kapitalismus und der Demokratie wirkt auch als Grund der Entscheidung für die Besetzung. Als der letzte Grund kann eine Tendenz eines Gedankens sein, dass die letzte Fassung eine endgültige Version des Stückes wäre.

Im Vergleich zu einem anderen Stück, das mehrere Fassungen hat, wird die erste Fassung der 40. Sinfonie von Mozart fortlaufend gespielt, obwohl es selten ist. Es ist zweifellos sinnig um die beide Fassungen aufzuführen.

II.5. Interpretationsvergleich

Außer dem Unterschied, wie schnell diese Sinfonie gespielt wurde, oder wie viele Wiederholungen genommen wurden, findet man Ähnlichkeit und Unterschiede bei der Interpretation wie die Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Obwohl in dieser Arbeit schon das Anfangstempo jedes Satzes geklärt wurde, wurde der Vergleich der Tempi innerhalb eines Satzes noch nicht erwähnt.

Ohne Missverständnis der Verallgemeinerung ist das stabile Tempo notwendig bei einem Stück aus Klassik, im Gegensatz zu einem Stück aus Romantik. Trotzdem ist die Tendenz, dass das zweite Thema im 1. und 4. Satz oder Trio im 3. Satz langsamer als das erste Thema oder Menuett sind, weit verbreitet. Die Aufnahmen in dieser Arbeit sind auch fast ausnahmslos. Außer Celibidache und Furtwängler folgen die Dirigenten doch dieser Tendenz. Die Bestimmung des Tempos hängt letztendlich vom Geschmack des Dirigenten ab.

Die Angaben der Dynamik, die in der Partitur steht, sind gering und schlicht. Hauptsächlich wurden *piano* und *forte* benutzt und *mf* nur für einzelne Stelle (im 1. Satz T. 160 bei Fagott und 4. Satz T. 73 und T. 249 bei Streicher). Dazu für die Betonung auf einzelnen Tönen *sforzato* (*sf*). Für die allmähliche Änderung der Dynamik ist nur eine einzige Angabe *cresc.* durchsuchbar. In Mozarts Zeit war die Dynamik aber nach dem Ablauf der Musik einigermaßen schätzbar. Fast alle Aufnahmen haben die Welle des *crescendos* und *diminuendos* wohl benutzt, obwohl damit der Überraschungseffekt zum *forte* weniger geworden ist.

Bei der manchen Aufnahmen taucht das technische Problem der Zusammenheit der achtel-Noten im schnellen Satz auf. Absolut am besten in diesem Aspekt war die Münchner

Philharmonie unter Celibidache. Diese Feinheit kann von nichts ersetzt werden.

Bei der Artikulation und Phrasierung gibt es zu viele Varianten und die beide Sachen sind fast untrennbar zu analysieren. In dieser Arbeit wird nur als ein Beispiel auf den Bogenstrich nach der Aufnahme Nr. 18 betrachtet. Es zeigt die Methode, wie ein Dirigent eine Partitur liest und die Idee zur Aufführung bringt.

Der Bogenstrich bei der Aufnahme Nr. 18 ist speziell. Es ist nach der früheren Artikulation, die mehr in Bachs Zeit ohne genaue Angabe der Artikulation verwendet wurde, weil erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Zeichen für Artikulation allmählich angenommen wurden³⁶. Nach den folgenden Beispielen kann die Methode konkreter erklärt werden.

Abbildung 4: Sinfonie in g KV 550, 1. Satz, T. 34 und T. 94, 1. Violine (Harnoncourt)



Abbildung 5: Sinfonie in g KV 550, 2. Satz, T. 25-26, 1. Violine (Harnoncourt)



Abbildung 6: Sinfonie in g KV 550, 3. Satz, T. 8-10, 1. Violine (Harnoncourt)



³⁶ “Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts nehmen – zusammen mit den Vorschriften für Zeitmaß und Dynamik – auch die Zeichen für Artikulation allmählich zu: aber erst in der Wiener Klassik ist auf allen diesen Gebieten der Grad von Genauigkeit in der Bezeichnung erreicht, dem wir seither für selbstverständlich halten. Man muß daher bei der Wiedergabe älterer Musik genau unterscheiden, aus welchem Halbjahrhundert sie stammt; ...”
Keller, 1955, S. 40

aber ein stabiles Tempo sehr erwünscht. Die wenige dynamische Änderung innerhalb des zugebenden *crescendos* und *diminendos*, aber mit sehr deutlicher, absichtlicher Artikulation bringt die Musik vielfältiger. Es kann wohl mit allen Wiederholungen inklusiv (auch im 3. Satz) aufgeführt werden. Als ein Experiment wäre es sehr spannend, wenn die zugeschriebenen Blätter des 2. Satzes anstatt der originellen Version gespielt werden können.

III. Schlusswort

Beim Hören eines bekannten Stückes wird man kritischer als bei einer Uraufführung. Die Vorstellung nach dem Wissen, was als nächstes kommen soll, macht es einem bewusst sich auf die Interpretation zu konzentrieren. Zugleich trifft man als Dirigent die Gefahr, dass man ohne Absicht nach dem Gehör einen speziellen Ausdruck eines anderen Dirigenten imitiert. Ein Dirigent muss aus diesem Grund, auf Basis der genauen Forschung des Stückes und der Partitur eine eigene Interpretation versuchen zu finden. Trotzdem existiert jederzeit die aktuelle Konvention des Musikbetriebs.

Die weltbekannte Sinfonie g-Moll KV 550 von Mozart kann in mehreren Versionen der Interpretation aufgeführt werden. Es wird häufig die zweite Fassung mit wenigen Wiederholungen aufgeführt. Dieses Resultat zeigt, wie die aktuelle Konvention aussieht. Wenn eine Aufnahme einen anderen Weg als den Trend genommen hat, wird es interessanter. Die Aufnahme unter der Leitung Harnoncourt lohnte sich. Die Interpretation nach der historischen Aufführungspraxis mit den alten Instrumenten, allen Wiederholungen und der Artikulation regenerierte die damalige Wahrnehmung in Mozarts Zeit. Dagegen hat die Aufnahme unter der Leitung von Celibidache, ohne Wiederholungen außer dem 3. Satz, wenig beim Ausdruck übertrieben. Das weitergehende Tempo mit der geringen Abweichung bringt die Musik essenzieller an den Hörer.

Es könnte sein, dass in der Zukunft völlig neu, anders interpretiert wird. Vor der Kritik von Schumann hatte der 2. Satz 8 Takte mehr, was unlogisch ist. Trotzdem wurde es ständig mit dem Fehler aufgeführt. Diese Version gilt als der Standard in dieser Zeit. Vielleicht haben wir heute immer noch einen Fehler oder ein Missverständnis in der Partitur oder bei der Aufführung. Die Musik entwickelt sich in der Zeit mit der Forschung und der Aufführung weiter. Wir dürfen als Musiker unsere Verpflichtung niemals vergessen.

IV. Anhang

Tabelle 1: Aufnahmeliste mit der Angaben des Tempos, der Dauer und der Wiederholung

Nr. ³⁸ Jahr	Dirigent/ Orchester/ (Fassung)	Tempo	Dauer = Summe	Wiederholung ³⁹
1 1927	Richard Strauss/ Staatskapelle (1. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 110$	5' 23"	Nein
		2. Satz $\text{♩} = 100$	7' 14"	Nein/Nein
		3. Satz $\text{♩} = 58$	3' 38"	Ja/Ja/Nein
		4. Satz $\text{♩} = 130$	4' 47"	Nein/Nein
			= 21' 02"	
2 1937	Arturo Toscanini/ NBC Symphony Orchestra (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 112$	7' 13"	Ja
		2. Satz $\text{♩} = 105$	6' 45"	Nein/Nein
		3. Satz $\text{♩} = 52$	4' 3"	Ja/Ja/Nein
		4. Satz $\text{♩} = 152$	4' 15"	Nein/Nein
			= 22' 16"	

³⁸ Die Reihenfolge ist durch das Entstehungsjahr der Aufnahme bestimmt.

³⁹ Außer dem 1. Satz wird mit dem Schrägstrich “/” hingewiesen, welche Wiederholung hier anweist.
z.B. der 2. Satz: erster Teil / zweiter Teil
der 3. Satz: Menuett / Trio / Menuett
der 4. Satz: erster Teil / zweiter Teil

3	1948	Wilhelm Furtwängler/ Wiener Philharmoniker (1. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 120$	6' 48"	Ja
			2. Satz $\text{♪} = 88$	8' 18"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 50$	4' 18"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 146$	4' 24"	Nein/Nein
				= 23' 48"	
<hr/>					
4	1949	Erich Kleiber/ London Philharmonic Orchestra (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 108$	5' 25"	Nein
			2. Satz $\text{♪} = 100$	7' 21"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 54$	4' 3"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 144$	4' 33"	Nein/Nein
				= 21' 22"	
<hr/>					
5	1952	Bruno Walter/ Royal Concertgebouw Orchestra (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 100$	6' 5"	Nein
			2. Satz $\text{♪} = 88$	8' 7"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 48$	4' 25"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 140$	4' 36"	Nein/Nein
				= 23' 13"	
<hr/>					
6	1956	Otto Klemperer/ Philharmonia Orchestra (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 96$	8' 33"	Ja
			2. Satz $\text{♪} = 76$	8' 51"	Nein/Nein

			3. Satz $\text{♩} = 52$	4' 8"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 124$	4' 58"	Nein/Nein
				= 26' 30"	
<hr/>					
			1. Satz $\text{♩} = 100$	8' 8"	Ja
		Günter wand/ Gürzenich Orchester	2. Satz $\text{♩} = 88$	8' 10"	Nein/Nein
7	1959	(2. Fassung)	3. Satz $\text{♩} = 48$	3' 33"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 140$	4' 51"	Nein/Nein
				= 24' 42"	
<hr/>					
			1. Satz $\text{♩} = 94$	8' 17"	Ja
		Karl Richter/ Berliner Philharmoniker	2. Satz $\text{♩} = 90$	7' 55"	Nein/Nein
8	1962	(1. Fassung)	3. Satz $\text{♩} = 46$	4' 41"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 128$	4' 54"	Nein/Nein
				25' 47"	
<hr/>					
9	1964	Carlo Maria Giulini/ New Philharmonia Orchestra	1. Satz $\text{♩} = 100$	5' 51"	Nein
		(2. Fassung)	2. Satz $\text{♩} = 92$	7' 47"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 48$	4' 23"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 138$	4' 46"	Nein/Nein

= 22' 47"

10	1966	Joseph Keilbert/ Symphonie- orchester des Bayerischen Rundfunks (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 108$	7' 29"	Ja
			2. Satz $\text{♪} = 92$	7' 40"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 50$	4' 20"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 130$	4' 47"	Nein/Nein
				= 24' 16"	

11	1970	Karl Böhm/ Berliner Philhamoniker (1. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 96$	8' 18"	Ja
			2. Satz $\text{♪} = 90$	7' 55'	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 46$	4' 42"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 128$	4' 56"	Nein/Nein
				= 25' 21"	

12	1970	George Szell/ Cleveland Orchestra (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 108$	8' 6"	Ja
			2. Satz $\text{♪} = 93$	8' 12"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 46$	4' 47"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 136$	4' 43"	Nein/Nein
				= 25' 48"	

		1. Satz $\text{♩} = 116$	7' 11"	Ja	
13	1978	Herbert von Karajan/ Berliner Philharmonie (2. Fassung)	2. Satz $\text{♩} = 96$	7' 36"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 48$	4' 31"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 138$	4' 31"	Nein/Nein
				= 23' 49"	

		1. Satz $\text{♩} = 100$	8' 31"	Ja	
14	1980	Claudio Abbado/ London Symphoy Orchestra (1. Fassung)	2. Satz $\text{♩} = 84$	8' 33"	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 48$	4' 35"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 132$	6' 44"	Ja/Nein
				= 28' 23"	

		1. Satz $\text{♩} = 100$	8' 14"	Ja	
15	1984	Leonard Bernstein/ Wiener Philharmoniker (2. Fassung)	2. Satz $\text{♩} = 92$	8'	Nein/Nein
			3. Satz $\text{♩} = 48$	4' 40"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 148$	8' 53"	Ja/Ja
				= 29' 47"	

16	1994	Sergiu Celibidache/ Münchener Philharmoniker (2. Fassung)	1. Satz $\text{♩} = 106$	5' 48"	Nein
			2. Satz $\text{♩} = 84$	9' 12"	Nein/Nein

		3. Satz $\text{♩} = 46$	4' 34"	Ja/Ja/Nein	
		4. Satz $\text{♩} = 140$	4' 26"	Nein/Nein	
			= 25' 20"		
<hr/>					
		1. Satz $\text{♩} = 116$	7' 21"	Ja	
	Simon Rattle/ Berliner Philharmoniker	2. Satz $\text{♩} = 105$	9' 50"	Ja/Nein	
17	2013	(2. Fassung)	3. Satz $\text{♩} = 60$	3' 41"	Ja/Ja/Nein
			4. Satz $\text{♩} = 140$	6' 31"	Ja/Nein
				27' 23"	
<hr/>					
		1. Satz $\text{♩} = 116$	7' 25"	Ja	
	Nikolaus Harnoncourt/ Concentus Musikus Wien	2. Satz $\text{♩} = 138$ ($\text{♩} = 46$)	11' 52"	Ja/Ja	
18	2014	(2. Fassung ⁴⁰)	3. Satz $\text{♩} = 66$	4' 29"	Ja/Ja/Ja
			4. Satz $\text{♩} = 112$	10' 42"	Ja/Ja
				= 34' 28"	
<hr/>					
19	2020	Tito Ceccherini/ Orchestra del Teatro La Fenice	1. Satz $\text{♩} = 108$	7' 34"	Ja
			2. Satz $\text{♩} = 108$	13' 32"	Ja/Ja

⁴⁰ Diese Aufnahme ist von einem Orchester mit dem historischen Instrument. Die Bläserinstrumente sind mehr als die Partitur. Es ist nicht deutlich, welches Instrument verdoppelt wurde. Aber auf jeden Fall mit der 2. Fassung aufgeführt.

		3. Satz $\text{♩} = 56$	3' 58"	Ja/Ja/Nein
	(2. Fassung)	4. Satz $\text{♩} = 140$	9' 19"	Ja/Ja
			= 34' 23"	
<hr/>				
	Andrés Orozco- Estrada/ hr- Sinfonieorchester	1. Satz $\text{♩} = 116$	7' 11"	Ja
		2. Satz $\text{♩} = 120$	6' 24"	Nein/Nein
20	2020	3. Satz $\text{♩} = 63$	3' 43"	Ja/Ja/Nein
	(1. Fassung)	4. Satz $\text{♩} = 144$	4' 36"	Nein/Nein
			= 21' 54"	
<hr/>				

Liste der Quellen(URL):

- Nr. 1: <https://classic-online.ru/uploads/269300/269201.mp3>
 Nr. 2: <https://classic-online.ru/uploads/326000/325919.mp3>
 Nr. 3: <https://www.youtube.com/watch?v=0nFvWUWSdAI>
 Nr. 4: <https://classic-online.ru/uploads/104100/104027.mp3>
 Nr. 5: <https://classic-online.ru/uploads/326000/325916.mp3>
 Nr. 6: <https://www.youtube.com/watch?v=T1n9cVbwaz4>
 Nr. 7: <https://classic-online.ru/uploads/262800/262776.mp3>
 Nr. 8: https://www.youtube.com/watch?v=IMr_3uQD6Cw
 Nr. 9: https://www.youtube.com/watch?v=bMxsjM_LfSM
 Nr. 10: <https://www.youtube.com/watch?v=M-RNb2hWODA>
 Nr. 11: <https://www.youtube.com/watch?v=cXeBMV-0F3Y>
 Nr. 12: <https://classic-online.ru/uploads/215300/215279.mp3>
 Nr. 13: <https://www.youtube.com/watch?v=9nYirSCbGqw>
 Nr. 14: <https://classic-online.ru/uploads/106800/106702.mp3>

- Nr. 15: https://www.youtube.com/watch?v=_8QBZ4JRnRs
Nr. 16: <https://www.youtube.com/watch?v=-jWUSvvrNVU>
Nr. 17: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/16918#>
Nr. 18: <https://www.youtube.com/watch?v=k-X5898HzDo>
Nr. 19: <https://www.youtube.com/watch?v=zrB66AkwER0>
Nr. 20: <https://www.youtube.com/watch?v=QyQ-POuTNn8>

V. Literaturverzeichnis / Quellenverzeichnis und Bibliographie

Notenausgaben

Mozart, Sinfonie in C KV 128, *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Internationale Stiftung Mozarteum, Bärenreiter Verlag: Kassel, 1956

Mozart, Sinfonie in g KV 183, *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006

Mozart, Sinfonie in Es KV 543, *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Internationale Stiftung Mozarteum, Bärenreiter Verlag: Kassel, 1957

Mozart, Sinfonie in g KV 550(2. Fassung), *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Werkgruppe 11, 10. Auflage, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Internationale Stiftung Mozarteum, Bärenreiter Verlag: Kassel, 2019

Mozart, Sinfonie in g KV 550(2. Fassung), *Mozarts Werke*, Serie VIII Plate W.A.M. 550., Breitkopf & Härtel: Leipzig, 1880

Mozart, Sinfonia in sol min. K 550, n.d. Plate P. R. 332.: Milano, 1984

Literatur

Broyles, Michael: *Organic Form and the Binary Repeat*, *The Musical Quarterly*, Volume LXVI, Issue 3, July 1980, S. 339-360

BRUCE, I.M.: *A Note on Mozart's Bar-Rhythms*, *The Music review* Vol. 17, W. Heffer & Sons, LTD.: Cambridge, 1956

Clapham, John: *Chromaticism in the Music of Mozart*, *The Music review* Vol. 17, W. Heffer & Sons, LTD.: Cambridge, 1956

DEAS, Stewart: *Beethoven's "Allegro Assai"* *Music & Letters*, xxxi/4, S. 333-336: 1950

EISEN, Cliff: *Another look at the 'corrupt passage' in Mozart's G minor symphony, k550* *Early Music* August 1997: 1997

GÜLKE, Peter: *Triumph der neuen Tonkunst Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*: Bärenreiter, Metzler, JB, 1998

Keller, Hermann: *Phrasierung und Artikulation, Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*: Bärenreiter-Verlag 1955

KUNZE, Stefan: *Wolfgang Amadeus Mozart Sinfonie g-moll, KV 550*, München: Wilhelm Fink Verlag KG, 1968

LANDON, H. C. Robbins: *1791: Mozart's last year*: London and New York, 1988

MACDONALD, Hugh: *To repeat or Not to Repeat?* Proceedings of the Royal Musical Association Vol. 111(1984-1985), S. 121-138: Taylor & Francis, Ltd. 1984

MOZART, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 3. Auflage: 1787

Lexikonartikel

RIEMANN, Hugo, "Allegro", "Menuett", "Metronom", "Tempo", "Wiederholung" in: *Musik Lexikon*, S. 27, S. 562-563, S. 567, S. 944-945, S. 1064, 12. völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden, B. Schott's Söhne: Mainz, 1967