

# W. A. MOZART

Sinfonie in C

»Jupiter-Sinfonie«

»Nr. 41«

Symphony in C major

»Jupiter«

»No. 41«

KV 551

Herausgegeben von / Edited by  
H. C. Robbins Landon


Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
TP 17

# VORWORT

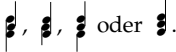

Diese Ausgabe der Sinfonie in C, KV 551 (genannt „Jupiter-Sinfonie“), basiert auf dem Autograph, zu dem die Erstausgabe in Stimmen von André (1793) als sekundäre Quelle herangezogen wurde. Dem Erstdruck scheint, wenn nicht das Autograph selbst, was als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist, so doch eine äußerst sorgfältige Abschrift desselben als Vorlage gedient zu haben. Die Beweise hierfür sind aus dem Kritischen Bericht zur Neuen Mozart-Ausgabe zu ersehen. Mozarts Autograph ist von größter Genauigkeit und gibt eindeutig die Absichten des Komponisten wieder. Einige wenige Probleme bedürfen jedoch einer allgemeinen Erklärung.



1. Parallelstellen: Mozart pflegte gewöhnlich, wie auch Haydn und Beethoven, die Reprisen aus dem Gedächtnis niederzuschreiben. Trotz seines ganz außerordentlichen Gedächtnisses sind jedoch häufig in der Phrasierung kleine Unterschiede zwischen Exposition und Reprise zu finden. In KV 551 ist es beinahe unmöglich, sich für eine der zwei oder drei Varianten der Phrasierung einer gleichlautenden Stelle zu entscheiden. Um diese sich selbst widersprechenden Stellen kenntlich zu machen, wurden in dieser Ausgabe folgende Prinzipien angewandt: In Fällen, in denen der Herausgeber keine endgültige Entscheidung treffen wollte, wurde jeweils Mozarts originale Phrasierung in Normalstich wiedergegeben und die davon abweichende der Parallelstelle durch kleineren Stich (Punkte, Keile) bzw. durch gestrichelte Bogen kenntlich gemacht. Mozart notiert z. B. im 1. Satz, T. 69, Violine II die folgende Phrasierung , wäh-

rend die Parallelstelle in der Reprise einen Bogen über alle acht Noten aufweist. Wir haben sowohl in der Exposition als auch in der Reprise die andere Version mit gestrichelten Bögen zu der originalen hinzugefügt. In Fällen, in denen der Herausgeber eine Version der anderen vorzuziehen glaubte, wurde zusätz-

lich zu der fraglichen Version die bevorzugte beigefügt. Einen solchen Fall ergibt die Phrasierung der Violine II in T. 66 und T. 254 des 1. Satzes. An Stellen, in denen es nicht möglich war, Abweichungen in dieser Weise sichtbar zu machen, wurde im allgemeinen Mozarts Manuskript gefolgt und im Kritischen Bericht auf die unterschiedliche Version der Parallelstelle verwiesen.



2. Mozarts Notierungen von zwei-, drei- und vierstimmigen Akkorden in den Streichern: In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint es allgemeine Praxis gewesen zu sein, Streicherakkorde beinahe ausschließlich mit geteilten Hälsen zu notieren. Es kann jedoch nicht mehr mit endgültiger Sicherheit entschieden werden, ob Mozart z. B. im 1. Satz, T. 87, 88, Violine II wirklich eine Ausführung als „divisi“ beabsichtigte oder ob es sich hier um eine reine Notierungsweise handelt. Dreistimmige Akkorde werden von Mozart häufig folgender-

maßen notiert:  oder . In den meisten dieser Fälle wurde für eine Akkord- und nicht für eine „divisi“-Ausführung entschieden (z. B. 1. Satz, T. 9ff., Violine I); hingegen sind gelegentlich solche Akkorde mit einem Hals notiert (z. B. 1. Satz, T. 49ff., Violine I).

3. Die, besonders im 2. Satz, oft vorkommenden kombinierten Binde- und Haltebogen wurden in Mozarts originaler Notation belassen, also  und nicht , da dies als eine klarere Wiedergabe der so genauen und sorgfältigen Phrasierung befunden wurde.

4. Mozarts Einteilung der Balken und Fahren wurde, wo immer möglich, beibehalten, mit Ausnahme der im Autograph paarig auf einem System notierten und doppelt behalsten Hörner und Trompeten, die im allgemeinen modernisiert wiedergegeben wurden. Sich widersprechende Parallelstellen wurden zumeist angeglichen und die Abweichungen im Kritischen Bericht erwähnt.

5. Mozarts differenzierte Setzung von Punkten und verlängerten bzw. verdeckten Strichen bedarf einer näheren Erläuterung. In vielleicht keinem anderen Werk gibt es eine so klare Unterscheidung wie im 4. Satz der vorliegenden Sinfonie. Mozarts ausdrückliche Striche, die in ihrer Ausführung als kurze Akzente zu werten sind, wurden entsprechend der modernen Praxis durch Keile wiedergegeben. Eine Abbildung des Autographs, 4. Satz, T. 81ff., im Vorwort der Dirigierpartitur (BA 4703) veranschaulicht den Unterschied zwischen Strich und Punkt eindeutig. Der  $\text{!}$  des Basses (T. 86ff.) kann auf keinen Fall als Staccato gedeutet werden, wie es in sämtlichen früheren Kritischen Ausgaben gehandhabt wurde (vgl. u. a. AMA, Ser. 8, Nr. 41 und Eulenburg Nr. 401, Kroyer, 1930). Der Unterschied von Strich und Punkt ist im 4. Satz, T. 292ff. (Streicher) ebenso deutlich. Hingegen ist bei vielen Stellen, in denen das Zeichen im Autograph sowohl als Punkt (Staccato) als auch als Strich (Keil) gewertet werden könnte, eine Unterscheidung kaum möglich. Der Punkt (oder Strich?) in T. 2, 4, etc. des 2. Satzes stellt den Herausgeber vor ein besonders schwieriges Problem. Die Tatsache, dass es sich hier um eine Achtel- und nicht um eine Viertelnote handelt, sowie das mehrfache Vorkommen dieser Stelle mit einem deutlichen Punkt im Autograph hat uns zugunsten des letzteren entscheiden lassen.

6. Mozarts Anwendung des  $fp$ : Ähnlich wie bei Haydn ist auch bei Mozart sowohl die barocke Methode des  als auch die mehr „moderne“ des  zu finden, die beide eigentlich grundsätzlich verschieden auszuführen sind und sogar gleichzeitig auftreten. Im 2. Satz, T. 19ff. (und Parallelstelle), besonders in den Bläsern T. 23–25, scheint Mozart die Wirkung  $f > p$  zu wünschen, nicht, wie Haydn

sich einmal ausdrückte, „daß in allen Stimmen der Erste Anschlag des forte von der kürzesten Dauer seye alsozwar als ob das forte gleichsam augenblicklich zu verschwinden scheint“ (vgl. Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Potsdam, 1932, S. 115, und H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1956, S. 164).

7. Im Menuett, T. 8, verlangt Mozart für die Trompete II die Note C im Bass-Schlüssel, die keineswegs unausführbar ist. Mozart notiert dieselbe Note in der Ouvertüre zu *Don Giovanni* (T. 10), und es gibt mehrere Beispiele dieser Art bei anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts wie u. a. bei J. Michael Haydn, Sinfonie in C (Perger Nr. 31, komponiert: 19. Februar 1788, vgl. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 14. Jg., Bd. 29), 2. Satz. Es empfiehlt sich hier, ein Mundstück mit tiefgeschnittenem Kessel zu verwenden. Vgl. hierzu Werner Menke, *Die Geschichte der Bach- und Händeltrompete*, London, 1934, Anhang; besonders geeignet erscheint das Mundstück-Diagramm des Instrumentes in Besitz von Prof. Kosleck, Berlin, um 1900, und das der Firma C. Schaefer, Hannover, 1928.


Zutaten und Ergänzungen des Herausgebers erfolgten so sparsam wie möglich. Als solche sind gekennzeichnet: Buchstabenschrift (besonders dynamische und agogische Zeichen) durch Kursivdruck, Vorzeichen durch eckige Klammern, Striche und Punkte durch kleineren Stich, Phrasierungsbogen durch Strichelung.

Der Herausgeber möchte P. Dr. Altmann Kellner, Stift Kremsmünster, für die Bereitstellung der Photographien des André-Druckes und Prof. Hans Swarowsky (Wien), Herrn Karl-Heinz Füssl (Wien) sowie Christa Landon-Fuhrmann für wertvolle Hinweise bzw. Hilfe beim Lesen der Korrekturen aufs herzlichste danken. Sein besonderer Dank gilt jedoch Dr. E. E. Schmid, dem Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*.

C. Robbins Landon

# PREFACE

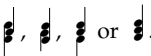
This edition of the Symphony in C major, K. 551 (the so-called "Jupiter" Symphony), is based on the autograph and, as a secondary source, the first edition in parts by André (1793). André seems to have used, if not the autograph itself (which seems very likely), a careful copy of it as the engraver's source. The reasons for this assumption may be seen in the critical notes to the "Neue Mozart-Ausgabe". Mozart's autograph is most precise and shows clearly the composer's intentions. A few problems, however, call for general comment:

1. Parallel passages. Like Haydn and Beethoven, Mozart generally wrote out his recapitulations from memory. Despite his extraordinary memory one often finds small differences in phrasing between the exposition and the recapitulation. In K. 551 it is nearly impossible to decide between one or the other phrasing in identical passages, and in order that such self-contradictory passages should be made clear in our edition, we have adopted the following principles: in those cases where the editor did not wish to adopt a definitive reading, Mozart's text has been given in normal print, while that of the parallel passage has been indicated in smaller type (in staccati and staccati-wedges) or by dotted slurs and ties. For example, Mozart gives the following phrasing to the second violin in bar 69 of the first movement: , whereas in



the parallel bar of the recapitulation he writes a slur over all eight notes. We have given the alternate version in dotted lines in both cases. When the editor believed one version superior to another, he has not indicated the alternate phrasing in the bar which contains the preferred reading, but has added this preferred reading to the bar containing the doubtful phrasing. Such a procedure was adopted in the phrasing of the second violin in bars 66 and 254 of the first movement; here, the reading of bar 66 seemed preferable. In passages where

it was impossible clearly to show changes of this sort, we have almost always followed the manuscript: contradictory phrasing, and so forth, is pointed out in the critical notes.

2. Mozart's notation of two-, three- and four-part chords in the strings. In the second half of the 18th century, it seems to have been the general practice to write chords in the string parts with double stems, i. e. one up and one down. It cannot be decided definitively, however, if for example Mozart really wanted "divisi" in the second violin part of bars 87 and 88 in the first movement, or if we are simply dealing with peculiarities of notation. Three-part chords are often written by Mozart

as . In the majority of cases a chord was preferred to "divisi" (e. g., 1st movt., violin I, bars 9ff.); for occasionally such chords are written with only one stem (e. g., 1st movt., violin I, bars 49ff.).



3. Especially in the second movement one often finds combinations of ties and slurs, and these have been retained in Mozart's own

notation, e. g.  and not  so as not to disturb the clear and exact picture of the original phrasing.

4. Mozart's disposition of cross-beams and stems was retained wherever practicable, except that the notation of the horns and trumpets, written on the manuscript on one staff each with double stems, has been modernized. Parallel passages which contradict each other in this respect have been in general rectified, and all the divergencies listed in the critical notes.

5. Mozart's different treatment of staccato dots and elongated or thickened staccato lines requires some comment. Perhaps in no other work can one find as clear a differentiation as is encountered in the fourth movement of the present symphony. Mozart's unmistakable staccato lines, which are to be interpreted as short

accents, have been reproduced by staccato wedges. In the full score, BA 4703, a reproduction of bars 81ff. of the 4th movt. shows this point visually. The ' of the bass (bars 86ff.) cannot possibly be interpreted as a staccato, as has occurred in all earlier critical editions (see *inter alia* AMA, Ser. 8, No. 41 and Eulenburg No. 401, edited by Kroyer in 1930). The difference between staccato and wedge in bars 292ff. of the finale is equally clear. There are, however, many places in which the manuscript's sign may be read either as a staccato dot or as a wedge; and here a decision is well nigh impossible. The dot (or line?) of bars 2, 4, etc. of the second movement presented a problem of special difficulty. The fact that we are dealing with a quaver and not a crotchet, and also the clear dot which is found in the manuscript at various points where this passage recurs, convinced us that Mozart in fact intended a dot here.

6. Mozart's use of *fp*. Similar to Haydn, we find in Mozart the baroque  side by side with the more "modern" notation of . These two figures are basically different in concept and execution, but we even find them simultaneously in one bar. In the second movement, bars 19ff. (and parallel passages), especially the woodwind at bars 23–25, Mozart seems to wish the effect  $f \gg p$ , not, as Haydn once observed, "that in all parts the first stroke of the forte should be of the shortest duration, in such a manner that the forte immediately gives the impression of disappearing" (see Karl Geiringer, *Joseph Haydn*,

Potsdam 1932, p. 115 and H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London, 1956, p. 164).

7. In bar 8 of the minuet, Mozart requires the second trumpet to play the note "C" in the bass clef; this note is by no means unplayable. Mozart writes the same note in bar 10 of the *Don Giovanni* Overture, and there are numerous examples of this sort in the works of other eighteenth-century composers, e. g., Michael Haydn, Symphony in C (Perger No. 31, completed on 19 February 1788, see *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 14. Jg., Bd. 29), 2nd movt. It is recommended that one use a trumpet with a deep-cupped mouthpiece. See in this connection Werner Menke, *History of the Trumpet of Bach and Handel*, London, 1934 appendix: the diagrams of mouthpieces belonging to Prof. Kosleck, Berlin, 1900 and the firm of C. Schaefer, Hanover, 1928 seem particularly suitable.

The editor's additions were strictly limited and may be recognized as follows: print using letters (especially dynamic marks, tempi, and the like) is given in italics; accidentals are placed in square brackets; staccato wedges and dots in smaller type; and slurs in dotted lines.

The editor wishes to thank P. Dr. Altmann Kellner of the Benedictine Monastery of Kremsmünster for placing photographs of the Monastery's copy of the André print at his disposal, and Professor Hans Swarowsky (Vienna), Mr. Karl Heinz Füssl (Vienna) and Mrs. Christa Landon-Fuhrmann for valuable suggestions and help in reading the proofs. He is, however, especially grateful to Dr. E. F. Schmid, the general editor of the "Neue Mozart Ausgabe".

H. C. Robbins Landon

© by Bärenreiter