



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphony No. 40 in G Minor KV 550 (1788)

1	Molto allegro	7. 32
2	Andante	13. 16
3	Menuetto. Trio	4. 20
4	Allegro assai	9. 30

Symphony No. 41 in C Major KV 551 "Jupiter" (1788)

5	Allegro vivace	11. 26
6	Andante cantabile	11. 00
7	Menuetto	6. 04
8	Molto allegro	11. 33

Total playing time: 74. 47

NDR Radiophilharmonie

Conducted by **Andrew Manze**

Mozart's Final Symphonies: Classical and Romantic

There are many temptations to romanticise Mozart, not least the lacunae that persist in our knowledge of his life – and perhaps always will. Little is known, for instance, of the circumstances of his final three symphonies, 39-41. We know that Mozart wrote all three in Vienna, within a six-week period during summer of 1788, yet know little concerning performance. They were probably written for winter subscription concerts 'in the Casino', either in the Trattnerhof or on the Spiegelgasse; a possible visit to London may also have proved a spur. There are, however, indications enough of possible, even likely, performances during Mozart's lifetime. So far uncontested evidence has recently come to light of a performance of the G minor Symphony in Gottfried van Swieten's Vienna apartment. We learn from Johann Nepomuk Wenzel, a Prague musician, that alas, Mozart 'had to leave the room ... because it was performed

with so many mistakes.' Furthermore, it is inconceivable that Mozart would have revised that symphony, adding clarinets to his second version, without expectation of performance. He intended and expected these symphonies to be performed.

Posterity has nevertheless made them its own. Brahms, keen to distinguish between novelty and 'inner value', remarked that, although Beethoven's First Symphony had offered a 'new outlook [...] the last three symphonies by Mozart are much more important!' A once-heretical judgement now sounds uncontroversial. Indeed, we hear much talk of a valedictory 'triptych'. Nikolaus Harnoncourt went so far as to suggest that Mozart may have intended the three works as an oratorio without words, a drama of the soul (*Seelendrama*), liberated by technical and expressive capabilities of instruments *vis-à-vis* voices. The *Jupiter* finale then stood as a finale to all three. For all today's talk of historical 'authenticity', then, we continue to find ourselves mired in neo-Romantic myth.

There are worse fates, yet all too readily this can degenerate into that sloppiness (*Schlamperei*) of Viennese tradition Mahler rightly decried. There is at least equal value in the effort to hear these symphonies 'in themselves'. In practice, rightly, we do both.

For dramatic tension of a Romantic order and its tragic working out are undeniably the overriding sense of Mozart's 'great' G minor Symphony. Not for nothing did E.T.A. Hoffmann consider Haydn and Mozart, not just Beethoven, as fellow Romantics. Its G minor predecessor, the so-called 'little' no.25, had stood very much in an earlier, *Sturm und Drang* tradition. This has roots therein too; yet, at least with hindsight, it seems to look far beyond into the musical future. Schoenberg was, unsurprisingly, drawn to analysis of a work of often extreme chromaticism in his *Harmonielehre*. The throbbing of the first bar's lower strings presents an ongoing scene of quasi-operatic 'accompaniment' prior to the first subject's entry above, Mozart's divided violas – his

favoured instrument as a chamber music player – richly, darkly expressive. Such an opening, in *medias res*, is very different from the grand slow introductions to Mozart's *Prague* symphony and to many symphonies by Haydn and Beethoven. Tension is less built than immediately, intensely present. The opening theme's nagging semitonal fall prepares us, if only slightly, for perhaps Mozart's most disorienting chromatic exploration: the shock onset of the development not only yanking first-group material into remote F-sharp minor but by attempting, if never quite succeeding in, Mephistophelian negation through harmony and counterpoint alike. Note Mozart's typical, 'Classical' tragic recapitulation practice of rooting both thematic groups in the tonic minor. In Georg Knepler's words, this symphony 'clings relentlessly to the minor mode'.

Chromaticism again haunts the slow movement. We are in E-flat major, yet it is hardly affirmative: more tender, wistful, full of yearning and again of tension. Harmony

and counterpoint once again work together to form so dissoluble a union that it is difficult not to think of Bach (whose music Swieten had done much to introduce to Mozart and indeed to the wider musical world). Contrapuntal string variegation suggests – or may be heard to suggest – Bach’s *Well-Tempered Clavier*, three fugues from which Mozart had arranged for strings.

Mozart’s G minor daemon drives home cross-rhythms in a Minuet that demonstrates our distance from the dance’s ballroom origins. In an article on the movement’s trio, Leonard B. Meyer argued that his earlier belief, that ‘complexity was at least a necessary condition for [musical] value,’ was ‘at least somewhat confused’, since what truly mattered, this Trio an exemplar, was ‘relational richness, and such richness (or complexity) is in no way incompatible with simplicity of musical vocabulary and grammar’. Nevertheless, ‘relative’ simplicity and relaxation of the Trio’s ‘tonal means’ acquire expressive meaning through contrast with complexity elsewhere.

Complexity continues to rule in a finale that is yet nevertheless conceived as if in a single breath. One passage of chromatic and rhythmic disjuncture delineates a sequence of all eleven pitches save for the tonic G. In perhaps the most radical of all Mozart’s finales, meaning is conveyed through contrast between such proto-Schoenbergian exploration and ‘home’, tragic tonality. It was, Knepler noted, not an unusual practice for Mozart, although another G minor masterwork, the String Quintet, KV 516, does eventually turn to the tonic major. Tragedy is preferred here over either Beethovenian-Romantic journey from ‘darkness to light’ or Classical-operatic ‘happy ending’.

For Mozart’s symphonic method has often been misunderstood. Wagner, for instance, mistook balance and symmetry for feudal conformism. Drama lies in the tension between two principles: that of contrast between first and second thematic groups and that of dynamic propulsion. Such is as true of the *Jupiter* Symphony as its

predecessors. The second group of its first movement takes us unmistakably into the comedic realm of *opera buffa*, quoting Mozart’s insertion arietta for bass and orchestra, ‘Un bacio di mano’ (KV 541). It offers a perfect foil to the trumpets and drum pomp of earlier material, replete with resonances of the traditional *Missa sollemnis figuraliter* and the forthcoming *seria* festivities of his coronation opera, *La clemenza di Tito*. We make sense of them not only in themselves but also in relation to one another. Hence an exposition ‘repeat’ is not really a repeat at all – not in comprehending performance and listening.

Complexity, harmonic and formal, reaches a new level in the slow, sarabande-like *Andante cantabile* in F major: short, yet so powerfully concentrated so as to seem anything but. (Like Webern?). As with its precursor in the Symphony no.40, its sonata form is best thought of not, near-nonsensically, as being ‘without a development section’, but as in

developing variation such as Schoenberg divined not only in Brahms but also in Mozart. It may perhaps be understood as Mozart’s sonata-form response to Haydn’s favoured variation form for slow movements. Serenity and unease prove co-dependent rather than contrasting. Mozart smiles through tears.

The C major Minuet sounds initially simple, if sinuous: again recognisably of a ‘type’ to be heard in the ballroom, if more luxuriantly scored and harmonised. Yet Mozart takes us on a very different journey, ultra-chromatic subversion of the tonic resulting in a passage of only six beats that includes every pitch class other than C. However much that might tempt us to peer once again into the Schoenbergian future, Mozart’s chromaticism retains meaning through relationship to a fundamental tonality, here reiterated by having the trio remain in C major. Its central episode, contrasting *and* complementary, takes us to the minor mode: development and symmetry work together rather than in binary opposition.

The sense of a finale as culminating achievement of the work, its *telos* or goal, is not the least of Mozart's legacies. Classical balance and throwaway humour – always more Haydn's thing than Mozart's – are retrospectively dealt an historical blow through a construction that accords ultimate weight to a climactic finale. Lest that seem Romantic sentimentalism, there is much evidence to indicate that it was understood as such at the time. Vincent Novello recounted a conversation with Mozart's son, Franz Xaver: 'he considered the Finale to his father's *sinfonie* in C – which [Johann Peter] Salomon,' the impresario who invited both Haydn and Mozart to London, 'christened the Jupiter – to be the highest triumph of instrumental composition, and I agree with him.' Complexity is triumphantly reinstated, if ever it had gone away. The coda's quintuple invertible counterpoint – all themes combined in mind-boggling combination and permutation – is nevertheless all the more miraculous for the lightly-worn quality to Mozart's contrapuntal learning, rooted here

as much in the Austrian Baroque pedagogy of Johann Joachim Fux as in Bach. There is triumph, yet no sense of forcibly welding the themes together – as, say, in Wagner or Richard Strauss. A specifically eighteenth-century art that conceals art offers the apparent paradox of effortless, comedic climax.

It is, moreover, difficult not to feel some sense of signing off, of culmination to more than a single work. Had Mozart lived longer, he would have composed other symphonies; however, he did not and therefore could not. This remains, then, both the gateway to the nineteenth-century Romantic symphony's 'finale problem' after Beethoven, and its inimitable Classical solution: forever – tragically – out of reach.

Mark Berry



Andrew Manze
© Micha Neugebauer



Mozarts letzte Sinfonien: klassisch und romantisch

Die Versuchung ist groß, Mozart zu romantisieren, nicht zuletzt aufgrund der Lücken, die unsere Kenntnis seines Lebens aufweist (und vielleicht immer aufweisen wird). Man weiß zum Beispiel wenig über die Umstände seiner drei letzten Sinfonien, 39-41. Wir wissen, dass Mozart alle drei in Wien geschrieben hat, innerhalb von sechs Wochen im Sommer 1788 – aber wir wissen kaum etwas über deren Aufführung. Vermutlich wurden sie für Abonnement-Konzerte im Winter geschrieben, die ‘im Casino’ stattfanden (entweder im Trattnerhof oder in der Spiegelgasse); ein möglicher London-Besuch könnte auch ein Anlass gewesen sein. Es gibt jedoch genug Anzeichen für die Möglichkeit, sogar die Wahrscheinlichkeit, dass sie zu Mozarts Lebzeiten aufgeführt wurden. Erst kürzlich wurde bekannt (und bis jetzt nicht durch anderes Material widerlegt), dass in Gottfried van Swietens Wiener Wohnung eine Aufführung der G-moll-Sinfonie stattfand.

Von Johann Nepomuk Wenzel, einem Prager Musiker, hören wir, dass Mozart leider “den Raum verlassen musste ... da sie mit so vielen Fehlern gespielt wurde”. Zudem ist aber auch schwer vorstellbar, dass Mozart diese Sinfonie überarbeitet und in der zweiten Version Klarinetten hinzugefügt hätte, wäre er nicht davon ausgegangen, dass sie auch aufgeführt wird. Er wollte, dass diese Sinfonien aufgeführt werden, und rechnete auch damit.

Die Nachwelt hat sich diese nichtsdestotrotz zu eigen gemacht. Brahms, der gerne zwischen Neuartigkeit und ‘innerem Wert’ unterschied, stellte fest, dass, obwohl Beethovens Erste Sinfonie einen “neuen Ausblick” geboten habe, “die letzten drei Sinfonien Mozarts doch viel wichtiger” seien. Ein einst häretisches Urteil klingt heute unstrittig. Man redet viel davon, dass sie ein abschiednehmendes “Triptychon” sei. Nikolaus Harnoncourt ging sogar so weit, nahezulegen, Mozart habe möglicherweise die drei Werke als Oratorium ohne Worte geplant, als Seelendrama, befreit durch die

technischen und expressiven Möglichkeiten von Instrumenten im Vergleich zu Stimmen. Das *Jupiter*-Finale wäre demnach das Finale aller drei Werke. Bei allem heutigen Reden von historischer “Authentizität” finden wir uns also weiterhin versunken in neo-romantischem Mythos. Es gibt Schlimmeres, allerdings kann dies auch allzu leicht abdriften in jene Schlamperei Wiener Tradition, die Mahler zu Recht anprangerte. Es ist mindestens ebenso gerechtfertigt, zu versuchen, diese Sinfonien als “sie selbst” zu hören. In der Praxis tun wir richtigerweise beides.

Denn dramatische Spannung von romantischer Größenordnung und deren tragische Ausarbeitung sind unzweifelhaft der übergeordnete Sinn von Mozarts “großer” G-moll-Sinfonie. Nicht umsonst hielt E.T.A. Hoffmann Haydn und Mozart, nicht nur Beethoven, für romantische Gefährten. Der Vorgänger der G-moll-Sinfonie, die sogenannte “kleine” Nr. 25, stand noch sehr in einer früheren Sturm-und-Drang-Tradition. Diese hat darin auch Wurzeln; allerdings

scheint sie, zumindest rückblickend, weit darüber hinaus in die musikalische Zukunft zu blicken. Die oft extreme Chromatik regte Schönberg, wenig überraschend, in seiner Harmonielehre zu einer Analyse des Stücks an. Das Pulsieren der tieferen Streicher im ersten Takt präsentiert eine Szene quasi-opernhafter ‘Begleitung’ durch Mozarts geteilte Bratschen (seinem Lieblingsinstrument als Kammermusiker: reich, dunkel expressiv), die mit dem Einsetzen des ersten Themas weitergeführt wird. Eine solche Eröffnung, *in medias res*, unterscheidet sich stark von den herrschaftlichen, langsamen Einführungen in Mozarts *Prager* Sinfonie, wie auch von vielen Haydn- und Beethoven-Sinfonien. Spannung wird nicht aufgebaut, sondern ist direkt und mit Intensität präsent. Der quälende Halbtonfall im Eröffnungsthema bereitet uns, wenn auch nur geringfügig, vor auf Mozarts vielleicht verwirrendste chromatische Exploration, nämlich das plötzliche Einsetzen der Durchführung, die nicht nur Material der ersten Gruppe mit einem Ruck ins ferne Fis-moll zerrt, sondern auch den

Versuch – der gleichwohl nie ganz gelingt – mephistophelischer Negation durch Harmonie und Kontrapunkt gleichermaßen unternimmt. Man bemerke Mozarts typische, 'klassisch'-tragische Praxis der Rekapitulation, in der er beide thematischen Gruppen im tonalen Moll verankert. Um es mit Georg Knepler zu sagen: Diese Sinfonie "klammert sich erbarmungslos an die Molltonart".

Abermalige Chromatik verfolgt den langsamen Satz. Wir befinden uns in Es-Dur, das jedoch kaum affirmativ ist, eher zart, wehmütig, voll von Sehnsucht und, wiederum, von Spannung. Harmonie und Kontrapunkt arbeiten auch hier zusammen, um eine so unauflösbare Einheit zu formen, dass es schwer ist, nicht an Bach zu denken (dessen Musik Mozart und überhaupt der weiteren musikalischen Welt nahezu bringen ein Verdienst Swietens war). Kontrapunktische Streichervielfalt spielt auf Bachs *Wohltemperiertes Klavier* an, oder kann zumindest so gehört werden. Mozart hatte daraus drei Fugen für Streicher arrangiert.

Mozarts G-moll-Dämon fährt in einem Menuett, das unsere Distanz zu dessen Ballsaalursprung demonstriert, Kreuzrhythmen ein. In einem Artikel über das Trio des Satzes argumentierte Leonard B. Meyer, dass seine frühere Überzeugung, "Komplexität" sei "mindestens eine notwendige Bedingung für [musikalischen] Wert", "zumindest zu einem gewissen Grad durcheinander geraten" sei, denn worauf es wirklich ankomme – wofür dieses Trio beispielhaft sei – sei "relationale Vielfalt, und solche Vielfalt (oder Komplexität) ist in keiner Weise inkompatibel mit einer Schlichtheit des musikalischen Vokabulars und der musikalischen Grammatik". Nichtsdestotrotz: Die "relative" Schlichtheit und Entspannung der "tonalen Mittel" des Trios erlangen expressive Bedeutung durch den Kontrast mit Komplexität anderswo.

Komplexität herrscht vor bis ins Finale, das man dennoch wahrnimmt wie aus einem Guss. Eine Passage chromatischer und rhythmischer Brüche stellt eine Sequenz

aller elf Tonarten außer dem tonalen G dar. Im vielleicht radikalsten von allen Mozart'schen Finales wird Bedeutung vermittelt durch den Kontrast zwischen solch proto-Schönberg'scher Exploration und dem "Zuhause" der tragischen Tonalität. Keine ungewöhnliche Praxis für Mozart, wie Knepler feststellte, obwohl ein anderes G-moll-Meisterwerk, das Streichquintett KV 516, sich schließlich in die Dur-Tonika wendet. Hier wird das Tragische sowohl einer Reise von "Finsternis zu Licht" Beethoven'scher-romantischer Manier, als auch dem klassisch-opernhaftem "Happy End" vorgezogen.

Mozarts symphonische Methode ist oft missverstanden worden. Wagner beispielsweise verkannte Gleichgewicht und Symmetrie als feudalen Konformismus. Drama findet sich in der Spannung zwischen zwei Prinzipien: demjenigen des Kontrastes zwischen ersten und zweiten thematischen Gruppen, und demjenigen der dynamischen Triebkraft. Das gilt sowohl für die *Jupiter*-Sinfonie, als auch für deren Vorgänger. Die

zweite Gruppe ihres ersten Satzes führt uns unmissverständlich in den komischen Raum der *Opera buffa* und zitiert Mozarts Einschub-Arietta für Bass und Orchester "Un bacio di mano" (KV 541). Es offeriert ein perfektes Gegenstück zu den Trompeten und dem Schlagzeug-Pomp früheren Materials, voll von Anklängen an die traditionelle *Missa solemnis figuraliter* und die noch ausstehenden *Seria*-Festlichkeiten seiner Krönungsoper, *La clemenza di Tito*. Beim Hören verstehen wir sie nicht nur als für sich stehende Werke, sondern auch in Relation zueinander. Daher ist eine Expositions-"Wiederholung" gar nicht wirklich eine Wiederholung – nicht im Darbietungs- und Hörverständnis.

Komplexität, harmonisch wie auch formal, erreicht im langsamen, sarabandenartigen *Andante cantabile* in F-Dur ein neues Level: kurz, und doch so kraftvoll konzentriert, dass es alles andere als kurz wirkt. (Wie Webern?) Wie auch bei seinem Vorläufer, der Sinfonie Nr. 40, versteht man die Sonatenform hier am besten, wenn man nicht (fast

unsinnigerweise) annimmt, der Satz habe "keine Durchführung", sondern Durchführung hier als Variation versteht, wie Schönberg es nicht nur bei Brahms, sondern auch bei Mozart tat. Man könnte das verstehen als Mozarts Sonatenform-Antwort auf Haydns liebste Form für langsame Sätze, die Variation. Gelassenheit und Unruhe erweisen sich eher als ko-abhängig denn als kontrastierend. Mozart lächelt in Tränen.

Das C-Dur-Menuett klingt anfangs schlicht, wenn auch gewunden: abermals erkennbar von einem "Typ", den man im Ballsaal erwarten würde, wenn auch luxuriöser orchestriert und harmonisiert. Aber Mozart nimmt uns mit auf eine ganz andere Reise. Die ultra-chromatische Subversion der Tonika resultiert in einer Passage von nur sechs Schlägen, die jede Tonart außer C beinhaltet. So groß die Versuchung auch sein mag, wieder einmal in die Schönberg'sche Zukunft zu spähen – Mozarts Chromatik bewahrt ihren Sinngehalt durch Beziehung zu einer Grundtonart, die hier dadurch bekräftigt

wird, dass das Trio in C-Dur verbleibt. Sein zentraler Abschnitt, der kontrastiert *und* ergänzt, führt uns in die Molltonart: Durchführung und Symmetrie arbeiten eher zusammen, als dass sie in binärer Opposition zueinander stünden.

Der Sinn eines Finales als Höhepunkt der Errungenschaften des Werks, dessen *telos* oder Ziel, ist nicht der geringste Teil von Mozarts Erbe. Klassischem Gleichgewicht und Wegwerf-Humor – stets mehr die Sache Haydns als diejenige Mozarts – wird rückblickend durch eine Konstruktion, die einem abschließenden Finale ultimatives Gewicht verleiht, ein historischer Schlag versetzt. So sehr das nach romantischem Sentimentalismus klingt – es gibt starke Evidenz dafür, dass es damals so verstanden wurde. Vincent Novello erzählt eine Unterhaltung mit Mozarts Sohn, Franz Xaver, wie folgt nach: "Er hielt das Finale zur C-Dur-Sinfonie seines Vaters – die [Johann Peter] Salomon, der Impresario, der sowohl Haydn als auch Mozart nach London

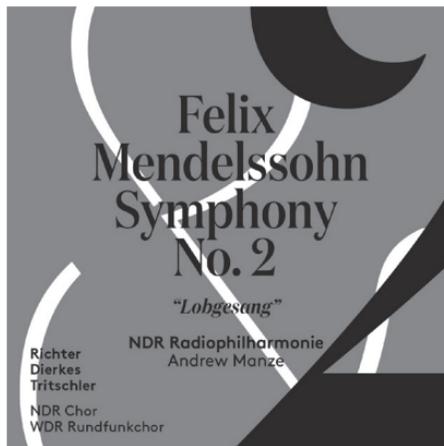
eingeladen hatte, 'Jupiter' getauft hatte – für den größten Triumph instrumentaler Komposition, und ich stimme ihm zu." Komplexität wird in triumphaler Weise wieder eingesetzt, falls sie je abwesend gewesen sein sollte. Der fünffache, umkehrbare Kontrapunkt der Coda – die alle Themen zusammenführt in irrsinniger Kombination und Permutation – ist dabei angesichts der leicht erschöpften Qualität von Mozarts kontrapunktischem Wissen, das hier ebenso sehr in der österreichischen Barockpädagogik von Johann Joachim Fux wurzelt wie in Bach, umso mehr ein Wunder. Es gibt Triumph, aber kein forciertes Zusammenschweißen der Themen, wie bei, sagen wir, Wagner oder Richard Strauss. Eine Kunst, die Kunst zu verbergen, spezifisch für das 18. Jahrhundert, bietet das scheinbare Paradox eines mühelosen, komödienhaften Höhepunkts.

Darüber hinaus ist es schwer, nicht irgendeine Art von abschließendem Gestus zu empfinden, eine Art Höhepunkt, der mehr als ein einziges Werk betrifft. Hätte Mozart länger gelebt, so

hätte er andere Sinfonien komponiert; hat er aber nicht, und konnte er deshalb auch nicht. Dies bleibt somit sowohl der Zugang zum "Finalproblem" der romantischen Sinfonie des 19. Jahrhunderts nach Beethoven, als auch dessen unnachahmliche klassische Lösung: für immer – tragikomischerweise – unerreichbar.

Mark Berry

(translation: Lilian Peter)



Between 2016 and 2018, three albums by the NDR Radiophilharmonie and Andrew Manze with the complete Mendelssohn symphonies have appeared at PENTATONE, of which the recording of Mendelssohn Symphonies Nos. 1 & 3 has been awarded with a 2017 **Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik**.

Zwischen 2016 and 2018 erschienen auf PENTATONE drei Alben mit sämtlichen Sinfonien Mendelssohns, ausgeführt von der NDR Radiophilharmonie und Andrew Manze. Für ihre Einspielung der Ersten und Dritten Sinfonie Mendelssohns wurden der NDR Radiophilharmonie und Andrew Manze der **Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik** 2017 verliehen.

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer PENTATONE **Renaud Loranger**

Executive producer NDR **Matthias Ilkenhans**

Recording producer & Digital editing **Hans-Ulrich Bastin**

Recording engineer **Daniel Kemper**

Liner notes **Mark Berry**

German translation **Lilian Peter**

Design **Zigmunds Lapsa**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded live at the Großer Sendesaal des NDR Landesfunkhaus Hannover, on 21-24 February 2017 (Symphony No. 40) and 5-8 March 2018 (Symphony No. 41).



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate Rockett**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy