

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

IN VERBINDUNG MIT DEN MOZARTSTÄDTEN
AUGSBURG, SALZBURG UND WIEN HERAUSGEGEBEN VON DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG

Serie X: Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 1: BEARBEITUNGEN VON WERKEN
GEORG FRIEDRICH HÄNDELS
BAND 1: ACIS UND GALATEA



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1973

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 1: BEARBEITUNGEN VON WERKEN
GEORG FRIEDRICH HÄNDELS
BAND 1: ACIS UND GALATEA

VORGELEGT VON ANDREAS HOLSCHNEIDER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON
BA 4564

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter Tours

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Andreas Holschneider,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 28,
Abteilung 1, Band 1

Alle Rechte vorbehalten / 1973 / Printed in Germany

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile-Wiedergaben	XIV
Personen	3
Verzeichnis der Musiknummern	3
Erster Aufzug	5
Einleitung zum zweiten Aufzug	73
Zweiter Aufzug	84

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in *c*-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♩ , ♪ statt ♩ , ♪); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♩ , ♪ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Werkgruppe 28 (*Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke*) gliedert sich folgendermaßen auf:

Abteilung 1: Bearbeitungen von Werken Georg Friedrich Händels

Band 1: *Acis und Galatea* KV 566

Band 2: *Der Messias* KV 572

Band 3: *Das Alexander-Fest* KV 591

Band 4: *Ode auf St. Caecilia* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten

Klavierkonzerte und Kadenzen (ein Band):

A. Klavierkonzerte (*Pasticci*) nach Einzelsätzen aus Klaviersonaten verschiedener Komponisten (KV 37 und KV 39–41)

B. Klavierkonzerte nach Klaviersonaten Johann Christian Bachs (KV 107/21b)

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3: Sonstige Bearbeitungen

Abteilung 4: Ergänzungen

Abteilung 5: Übertragungen

Über Inhalt und Umfang der Abteilungen 3–5 läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Definitives sagen, da die Erforschung dieser einstweilen wenig bekannten Gebiete noch im Gange ist.

Die Editionsleitung

VORWORT

Mit diesem Band liegen Mozarts vier Bearbeitungen Händelscher Werke vollständig in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) vor. Die Veröffentlichung des Bandes *Acis und Galatea* war aus Gründen der Quellenlage bis jetzt hinausgeschoben worden: Die Originalhandschrift, Mozarts teilautographe Partitur, gehört zu jenen Manuskripten der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, die im Zuge der Kriegsergebnisse ausgelagert waren und seit 1945 als verschollen gelten. Obwohl sich der Verdacht nicht ausräumen ließ, die Originalpartitur könne eines Tages wieder auftauchen, haben sich Editionsleitung und Herausgeber – um der zeitlichen Gesamtdisposition der Ausgabe willen – entschlossen, die Edition dieses Bandes jetzt zu wagen. Sie beruht in erster Linie auf dem *Codex 19032* in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien: einer Kopie von Mozarts Partitur (um die letzte Jahrhundertwende geschrieben), in welcher der unbekannt Kopist, kalligraphisch genau, Mozarts Zusätze, Streichungen und andere Eintragungen mit roter Tinte von dem übrigen Händelschen Text abhebt. Diese Handschrift bildet neben dem originalen Stimmenmaterial im Tschechischen Nationalmuseum zu Prag (Archiv Lobkowitz) und neben einer weiteren, zeitgenössischen Partiturskopie, die, ebenfalls in Prag, zusammen mit dem Stimmenmaterial überliefert ist, die Grundlage der vorliegenden Edition.

Mozarts Bearbeitungen von Händels *Acis und Galatea* (1788), *Der Messias* (1789), *Das Alexander-Fest* (1790) und *Ode auf St. Caecilia* (1790) sind Zeugnisse

einer damals neuen musikhistorischen Situation¹. Sie stehen am Anfang des musikalischen Historismus; sie zeigen Mozart in der Auseinandersetzung mit dem Stil einer vergangenen Epoche. Mozart begegnet uns hier in erster Linie als Interpret. Der Auftrag, Oratorien Händels aufzuführen, enthielt implicite die Verpflichtung, diese Werke entsprechend einzurichten. Auch wenn die Epoche Händels erst zwei Generationen zurücklag, so hatte sich doch die musikalische Ästhetik, zumal im fortschrittlichen Wien, so grundlegend gewandelt, daß Bearbeitungen nötig wurden, die weit über die in der traditionellen Aufführungspraxis freigestellten Transpositionen, Colla-parte-Stimmen, Verzierungen und Kadenzen hinausgingen. Zweifellos sind auch aufführungspraktische Erwägungen für Mozart bestimmend gewesen. Darüberhinaus aber wirkt ein neuer, „aufgeklärter“ Zeitgeist. In den Arien erscheinen Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte als poetische Deuter der musikalischen Grundstimmung; die Chöre – „auf Harmonie gesetzt“ – gewinnen einen neuartigen, lebendigen Klang².

Jede Interpretation ist der Mode unterworfen. Auch über Mozarts Händel-Bearbeitungen ging die Zeit hinweg. Dazu hat beigetragen, daß im 19. Jahrhundert

¹ Im folgenden Abriß zu Entstehungsgeschichte, Bedeutung und Weiterwirken der Bearbeitungen Mozarts lassen sich Überschneidungen mit den Einleitungen zu den übrigen Bänden, die als selbständige Publikationen bestehen müssen, nicht vermeiden.

² Vgl. in diesem Zusammenhang den Brief Arnold Schönbergs an Pablo Casals vom 20. 2. 1933 über Schönbergs Umarbeitung des Cembalokonzertes von G. M. Monn zum Cellokonzert im Vergleich mit Mozarts *Messias*-Bearbeitung.

Kompositionen Händels teilweise bombastisch instrumentiert wurden, wobei die Arrangeure im Sinne Mozarts zu handeln glaubten. Die Aufführung der Oratorien Händels in bearbeiteter Gestalt — des *Messias* meist in Mozarts Fassung — blieb im 19. Jahrhundert die Regel. Dann aber kam der Gegenschlag. Seit Friedrich Chrysanders bahnbrechender Händel-Ausgabe fühlte man sich wieder dem Original verpflichtet. In die alte Mozart-Ausgabe wurden die Bearbeitungen nicht aufgenommen. Die Musikpraxis zog sich allmählich auf den Glauben an den „Urtext“ zurück. Dabei blieb vielfach unbekannt oder unbeachtet, in welcher unterschiedlicher Weise Händel selbst seine Werke aufgeführt hat. Heute sollten wir ohne Ressentiments urteilen. Da die Qualität der Instrumentation Mozarts außer Frage steht, mehren sich die Musiker, die in diesen Bearbeitungen historisch interessante und wertvolle Alternativen zur Aufführungspraxis in Händels eigener Zeit erblicken und ihnen wieder einen gebührenden Platz im Konzertleben einräumen und sichern wollen.

*

Mozarts Bearbeitungen sind Auftragswerke für Gottfried van Swieten³. Als Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, als Diplomat, als Präfekt der Hofbibliothek zu Wien und Präses der Studien-Hofkommission verdiente Swieten heute wohl kaum mehr als lokales Interesse. Doch seine Begeisterung für die alte Musik hat ihn mit Mozart, Haydn und Beethoven zusammengeführt. Deren musikalische Bildung vertieft und das barocke Erbe an die Klassik weitergegeben zu haben, ist Swietens besonderes Verdienst. In seiner Vorliebe für die Kompositionen eines Bach und Händel und deren italienische, französische und englische Zeitgenossen hatte er eine hervorragende private Musikbibliothek zusammengebracht, die er großzügig zur Verfügung stellte. Ohne die differenzierte Kenntnis Bachscher und Händelscher Partituren aus Swietens Bibliothek hätte sich wahrscheinlich der Personalstil Mozarts, Haydns und Beethovens in anderer Richtung entwickelt⁴.

Die Begeisterung für Bach und Händel hat Swieten gewissermaßen an Ort und Stelle erfahren können. Als Diplomat in England (1769) kam er vermutlich mit der Händelschen Tradition in Berührung, in Berlin (1770–1777) am Hofe Friedrichs des Großen, wo

vordem Carl Philipp Emanuel Bach gewirkt hatte, war die Erinnerung an Johann Sebastian Bach lebendig. Zu Carl Philipp Emanuel, der seit 1767 in Hamburg lebte, und zu Johann Nikolaus Forkel, dem Göttinger Universitäts-Musikdirektor, hielt Swieten enge Verbindung; Forkel hat Swieten seine Bach-Biographie gewidmet. Nachdem Swieten 1778 von seiner letzten, der Berliner Mission endgültig nach Wien zurückgekehrt war, setzte er sich hier nachdrücklich für Oratorien-Aufführungen ein. Dem Oratorium galt sein Hauptinteresse. Diese traditionsreiche Form war besonders geeignet, im aufgeklärten humanistischen Sinne zu wirken: Religion und natürliche Empfindung, erhabene Menschlichkeit und Würde musikalisch auszudrücken.

Offenbar wandte sich Swieten zunächst an die Tonkünstler-Sozietät als das Institut, welches am ehesten in der Lage schien, großen Konzerten mit Chor und Orchester gerecht zu werden. Diese gemeinnützige Gesellschaft, Versorgungskasse der Witwen und Waisen verstorbener Musiker und zugleich „*das erste regelmäßige und stabile Concert-Institut in Wien*“ (C. F. Pohl), bestand seit 1771. Alle Mitglieder waren zur Teilnahme an den großen Konzerten verpflichtet, die alljährlich in der Fasten- und Weihnachtszeit stattfanden. — Das Weihnachtskonzert 1778 enthielt neben anderen Werken (darunter vermutlich eine Sinfonie von Swieten selbst zum ersten Mal auch drei Chöre von Händel. Im folgenden Jahr, am 21. und 23. März 1779, wurde Händels *Judas Macchabäus* aufgeführt. Der Ort war das K. K. Kärntner-Theater, welches der Sozietät für ihre Aufführungen zur Verfügung stand⁵.

Die betreffende Partitur hat sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien erhalten⁶. Aus ihrem Befund geht hervor, daß damals die Prinzipien entworfen wurden, denen die Einrichtung eines Händelschen Oratoriums zu folgen hatte und die — cum grano salis — auch später für Mozarts Bearbeitungen gelten sollten: neuer deutscher Text, Vermehrung der Instrumentation durch zusätzliche Bläserstimmen, Ausfüllen der Pausen in den Streicherstimmen der Arien, um den musikalischen Fluß zu wahren und um das Verweilen der Sänger auf den Kadenztonen zu verhindern. — An der Bearbeitung des *Judas Macchabäus* waren vermutlich mindestens zwei Arrangeure beteiligt, von denen einer der Kapell-

³ Zur Biographie Swietens vgl. den Artikel *Swieten* in: MGG X (E. Olleson) sowie die dort angegebene Literatur.

⁴ Vgl. A. Holschneider, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, S. 174–177.

⁵ Vgl. C. F. Pohl, *Denkschrift aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Sozietät*, Wien 1871.

⁶ *Mus. Ms. S. m. 3239*. Aus dem Besitz des Haydn-Vereins, des Nachfolgers der Sozietät.

meister Joseph Starzer — Dirigent jener Aufführung — gewesen sein dürfte. Die Bearbeitung wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts fälschlicherweise Mozart zugeschrieben. Unter Mozarts Namen begegnet sie 1806 wieder im Programm der Tonkünstler-Sozietät⁷. Das Konzert des Jahres 1779 scheint nicht das gehoffte Interesse gefunden zu haben. Verglichen mit den Erlösen aus den Oratorien-Aufführungen der vergangenen Jahre waren die Einnahmen aus *Judas Macchabäus* gering. Die Sozietät war aber auf diese Erlöse angewiesen, denn neben den einmaligen, persönlichen Einlagen der Mitglieder und den jährlichen Beiträgen, neben Zuwendungen von dritter Seite, bildeten die Konzert-Einnahmen den Fundus der Pensionskasse. Der kommerzielle Mißerfolg hat vermutlich Swieten bewogen, für die Finanzierung kommender Aufführungen einen Kreis privater Mäzene des Wiener Adels zu gewinnen und die Aufführungen aus dem Rahmen der Tonkünstler-Sozietät herauszunehmen. Der Kreis der Ausführenden blieb allerdings derselbe. Es waren die in der Sozietät zusammengefaßten Musiker, vornehmlich Mitglieder der Hofkapelle und des Hofopernorchesters. Aber der gesellschaftliche Rahmen wurde ein anderer: statt der öffentlichen Aufführung im Kärntner-Theater die private in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy, in den Palais der Fürsten Dietrichstein, Lichnowsky, Paar und Schwarzenberg. Die Finanzierung wurde durch feste Beiträge der „assoziierten Kavaliere“ gedeckt. Außerdem erhob man offenbar auch Eintrittsgelder von den geladenen Gästen⁸. Die Gesellschaft bestand bis zum Tode Swie-

tens (1803). Höhepunkte in der langen Reihe der Konzerte sollten die Uraufführungen von Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* werden.

Unsere Kenntnis von der Zusammensetzung jener Privatgesellschaft beruht zum großen Teil auf Zeugnissen, die sich erst auf die Zeit Haydns beziehen. Es sind vor allem Georg August Griesingers *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (1809) sowie Albert Christoph Dies' *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (1810). Nach den Angaben bei Griesinger⁹ gehörten dazu: die Fürsten Liechtenstein, Esterházy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Auersberg, Kinsky, Lichnowsky, Trautmannsdorf, Zinzendorf sowie die Grafen Czernin, Harach, Erdödy, Apponyi und Fries. Um welche Mitglieder der Familien es sich handelte, bleibt in Einzelfällen ungewiß; auch hat sich in den zwanzig Jahren bis zur Aufführung der Oratorien Haydns die Zusammensetzung natürlicherweise verändert. Sicher gehörten auch die Fürsten Dietrichstein und Paar zur Gesellschaft Swietens, da in ihren Palais Aufführungen verbürgt sind. Ferner war Graf Karl Zinzendorf (ein Neffe des Herrnhuter Nikolaus Ludwig Zinzendorf) dabei. Er hat in seinen Tagebüchern die Daten der Konzerte, die er besuchte, gelegentlich auch die Namen der Solisten und Dirigenten, festgehalten¹⁰. In der Wohnung von Graf Johann Esterházy (ein Vetter von Fürst Nikolaus Esterházy, in dessen Dienst Haydn stand) in der Hinteren Schenkenstraße (heute Schenkenstraße) im ehemals Pálffy'schen Haus, fanden zu Mozarts Zeit (1788/89) die Aufführungen statt¹¹.

*

Im Jahr 1781 war Mozart nach Wien übersiedelt. Bereits als Kind hatte Mozart Swieten kennengelernt¹². Jetzt wurde er zeitweise ständiger Gast bei Swieten, durfte dessen Bibliothek benutzen und Partituren Bachscher und Händelscher Werke zum Studium nach Hause entleihen. Mozart berichtet seinem Vater und seiner Schwester von sonntäglichen Treffen

Schöpfung im Palais Schwarzenberg bezeugt. Vgl. A. Mörrath, in: *Das Vaterland, Zeitschrift für die Oesterreichische Monarchie* vom 10. 3. 1901, und NMA X/28/Abt. 1/Band 4: *Ode auf St. Caecilia*, S. VII.

⁹ *Biographische Notizen...*, neu hrsg. von F. Grasberger, Wien 1954, S. 37.

¹⁰ Die Tagebücher befinden sich im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.

¹¹ Die vielfach verbreitete (erstmalig von Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 1/1856–59, Bd. IV, S. 456, mitgeteilte) Ansicht, auch im Prunksaal der Hofbibliothek hätten Aufführungen stattgefunden, läßt sich nicht belegen. Vgl. dazu den Kritischen Bericht zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2: *Der Messias*, S. 114.

¹² Vgl. „*Species facti*“ Leopold Mozarts vom 21. September 1768.

⁷ Zu diesem Komplex vgl. L. von Sonnleithner, *Über Mozarts angebliche Bearbeitung und Instrumentierung des Händelschen Oratoriums Judas Maccabäus*, in: *Caecilia* XVIII, Mainz/Paris/Antwerpen 1836, S. 242–250; derselbe, *Über Mozarts Opern aus seiner frühen Jugend*, in: *Caecilia* XXV, 1846, Fußnote S. 93, 94. R. Bernhardt, *Van Swieten und seine Judas Maccabäus-Bearbeitung*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVII, Leipzig 1935, S. 513–544. A. Holschneider, *Die Judas-Maccabäus-Bearbeitung der Oesterreichischen Nationalbibliothek*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1962, S. 173–181. Dazu ergänzend: eine Partiturnkopie aus Swietens Sammlung ist Ms. S. m. 13 046 der Oesterreichischen Nationalbibliothek Wien (Rötelnzahl 230 — Nummer bei der Versteigerung der Musiksammlung Swietens — auf dem Umschlag); außerdem stammt wahrscheinlich die Partiturnkopie Berlin-Dahlem (SPK): *Mus. ms. 9014/2* (früher Sammlung Poelchau) aus Swietens Besitz. Die deutsche Übersetzung für *Judas Macchabäus* aus dem Englischen des Thomas Morell geht auf Johann Joachim Eschenburg zurück; sie war erstmals 1772 in Braunschweig erschienen; vgl. F. Meyen, *J. J. Eschenburg 1743–1820, Kurzer Abriß seines Lebens und Schaffens nebst Bibliographie*, Braunschweig 1957 (*Braunschweiger Werkstücke*, Bd. 20), darin die Angaben unter Nr. 38, 50, 162 der Bibliographie (Mitteilung von E. Olleson, Oxford).

⁸ Dies ist jedenfalls für die Uraufführung von Haydns

in der Wohnung Swietens, wo Wiener Musiker zusammenkamen, um „*nichts als Händel und Bach*“ zu musizieren. Nach dem Brief vom 12. März 1783 sang Swieten selbst den Diskant, Mozart sang den Alt und spielte auf dem Cembalo, Starzer sang den Tenor und Anton Teyber den Baß¹³.

Mozarts Tätigkeit als Dirigent für die Privatgesellschaft Swietens setzt nach dem Tod von Joseph Starzer (1787) ein, und zwar mit der Aufführung von Carl Philipp Emanuel Bachs Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. Den Konzerten am 26. Februar und 4. März bei Johann Esterházy folgte ein öffentliches am 7. März im Burgtheater. Die betreffende Partitur und das originale Stimmenmaterial befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien¹⁴. Im Gegensatz zu den später folgenden Werken Händels hat Mozart an der Kantate Bachs kaum etwas ändern müssen. Sie galt als Musterbeispiel des neuen oratorischen Stils, als „*opus artificiosum et divinum*“ (J. N. Forkel). Der poetische Text von Karl Wilhelm Ramler – einer der berühmten und oft vertonten Kantatentexte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – entsprach dem Zeitgeschmack; die Chöre waren effektiv, die Arien abwechslungsreich und geschmeidig instrumentiert, die Mittelstimmen der Streicher sorgfältig ausgeführt. Mozart mußte nur dort arrangierend eingreifen, wo die Ausführung dem Spieler zu schwer wurde, in den Trompetenstimmen nämlich. Daher hat Mozart die konzertierende Trompetenstimme zur Arie „*Ich folge dir, verklärter Held*“ auf Trompete, Flöte und Oboe aufgeteilt.

Im Spätherbst 1788 folgte ein weiterer Auftrag Swietens. In dem Verzeichnis seiner Werke vermerkt Mozart im Anschluß an die am 6. Dezember 1788 eingetragenen *Sechs deutschen Tänze* KV 567: „NB: im Monath November Händels *Acis und Galathée für Baron Suiten bearbeitet*.“ Ebenso gibt er für den März 1789 den Abschluß der *Messias*-Bearbeitung, für den Juli 1790 die Vollendung der *Ode auf St. Caecilia* und der Kantate *Das Alexander-Fest* an.

Über Art und Umfang der Instrumentierung Mozarts, seine Zusätze und Korrekturen unterrichten die Kritischen Berichte zu den vorliegenden Bänden. Hier sei lediglich die Bearbeitungs-Methode im grundsätzlichen beschrieben. Als Vorlagen haben die ersten englischen Partitur-Ausgaben von Walsh, Randall bzw.

Randall & Abel gedient, die sich offenbar in Swietens privater Bibliothek befanden. Swieten besorgte den deutschen Text. Für *Messias* und *Alexander-Fest* konnte er auf bestehende Übersetzungen zurückgreifen: für *Messias* auf die Übersetzung von Christian Daniel Ebeling (nach Klopstock), für *Alexander-Fest* auf die Übersetzung von Ramler. Beide Texte waren schon früher für Aufführungen andernorts verwendet worden¹⁵. Für *Acis und Galatea* und die *Ode auf St. Caecilia* hat er vermutlich die Übersetzungen selbst angefertigt. Den deutschen Text trug Swieten in den englischen Druck ein. Sodann wurde ein Kopist beauftragt, ein Partiturgerüst als Grundlage für Mozarts Arbeit herzustellen. Diese Grundpartitur enthielt die Gesangstimmen mit deutschem Text, die Streicherstimmen sowie die dynamischen und artikulatorischen Zeichen der Vorlage. Mozart arbeitete die Partitur aus und vervollständigte sie: er setzte seine Bläserstimmen auf die Systeme, die der Kopist vorsorglich freigelassen hatte; wollte er Händels Bläserstimmen verwenden, so kopierte er sie selbst aus dem englischen Druck. Außerdem ergänzte Mozart in einigen Arien die Streicherstimmen Händels und trug weitere Artikulations- und dynamische Zeichen ein. Hatte er seine Arbeit beendet, so wurde nach der Arbeitspartitur eine Kopie gefertigt und das Stimmen-Material herausgeschrieben. Ergaben sich bei den Proben Änderungen, so mußten diese nachträglich auch in der Arbeitspartitur berücksichtigt werden.

Swieten hat in Mozarts Instrumentation nicht eingegriffen. Möglicherweise gab er ihm Anregungen, wie er es später Haydn gegenüber für die Komposition der *Schöpfung* und *Jahreszeiten* tat, doch finden wir in den Quellen darüber keine Hinweise. Die Redaktion des deutschen Textes war allerdings Swietens Aufgabe, und die Partituren und Stimmhefte enthalten entsprechende Korrekturen von seiner Hand.

*

Der vorliegenden Bearbeitung Mozarts liegt Händels *Masque Acis and Galathea* zugrunde. Händel hatte den aus Ovids *Metamorphosen* bekannten Stoff schon 1708 in Neapel als Vorwurf einer Kantate für drei Solostimmen benützt (*Aci, Galatea e Polifemo*). In England wandte er sich dem Thema abermals zu und führte um 1720 auf Schloß Cannons, dem Landsitz des Duke of Chandos unweit London, seine neue

¹³ Vgl. auch die Briefe vom 10. 4. 1782, 20. 4. 1782, 12. 4. 1783.

¹⁴ Partitur: *Qu 678*, Stimmen: *III/14232*. Vgl. A. Holschneider, *C. Ph. E. Bachs Kantate „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und Mozarts Aufführung des Jahres 1788*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 262–280.

¹⁵ *Der Messias* in Hamburg, *Das Alexander-Fest* in Berlin; vgl. Kritische Berichte zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2: *Der Messias*, S. 40 ff., und Band 3: *Das Alexander-Fest*, S. b/12.

Komposition auf. Das Libretto der englischen Version wird John Gay zugeschrieben. Im Jahre 1732 erinnerte sich Händel der beiden Werke. Die italienische und die englische Komposition mischend, brachte er sie wiederholt gemeinsam, zum Teil mit Änderungen, auf die Bühne. Um 1740 kehrte er wieder zur englischen Fassung zurück. Sie erschien 1743 bei Walsh, als eines der wenigen Werke Händels, das schon zu seinen Lebzeiten in vollständiger Partitur gedruckt wurde. Die Erstausgabe bzw. einer ihrer Nachdrucke hat als Vorlage für Mozarts Bearbeitung gedient¹⁶. Bei der Aufführung in Cannons verfügte Händel wahrscheinlich über 15 Musiker: fünf Sänger (Sopran, drei Tenöre, Baß) und sieben Instrumentalisten. Die Chöre wurden solistisch ausgeführt. *Acis und Damon* waren Tenorpartien. Das Orchester bestand aus zwei Violinen, zwei Oboen (bzw. zwei Blockflöten, von denselben Musikern gespielt), zwei Celli und Continuo-Cembalo. Der Continuo-Spieler war Händel selbst¹⁷.

Mit welcher Besetzung Mozart in den Akademien Swietens rechnen konnte, scheint aus einer Notiz Forkels über die Aufführung der Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* von Carl Philipp Emanuel Bach (Konzert vom 26. Februar 1788) hervorzugehen. Danach soll der Chor aus 30, das Orchester aus nicht weniger als 86 Personen bestanden haben¹⁸! Andererseits sind durch handschriftlichen Vermerk auf dem Klosterneuburger Textbuch-Exemplar zum *Messias* (für das Konzert vom 6. März 1789) als Mitwirkende neben den Solisten zwölf Choristen angegeben. Zahlen für das Orchester fehlen dort. Die Originalstimmen für Mozarts Händel-Bearbeitungen bestehen bzw. bestanden aus: Chormaterial zweifach (*Acis und Galatea*, *Das Alexander-Fest*, *Ode auf St. Caecilia*) bzw. dreifach (*Der Messias*), Violino I, II und Bassi (Violoncello und Kontrabaß) je dreifach, Viola I, II je zweifach, Bläser einfach. Es fällt schwer, die Angaben Forkels mit der Zahl der Stimmen in Einklang zu bringen¹⁹. — Die Chöre sind auch in den Solisten-Heften eingetragen, d. h. die Solisten sangen in den Chören mit. Bei einer Aufführung von *Acis und Galatea* im

Saal des Restaurateurs Ignaz Jahn (Himmelpfortgasse Nr. 9) waren Caterina Cavalieri, Valentin Adamberger und Tobias Gsur die Solisten. Im Konzert bei Johann Esterházy (30. Dezember 1788) wirkten vermutlich mit: Mozarts Schwägerin Aloisia Lange, Valentin Adamberger und Ignaz Saal; deren Namen sind auf den Originalstimmen vermerkt. Eine Orgel stand — nach unserem Wissen — für Swietens Akademien nicht zur Verfügung. In den Chören konnte auf ein Generalbaß-Instrument verzichtet werden, da die Harmoniemusik der Bläser die Generalbaß-Aussetzung in gewisser Weise repräsentiert. Für Rezitative und Arien wurde das Cembalo als Generalbaß-Instrument eingesetzt.

Der Einteilung des Walsh-Druckes in zwei Akte entsprechend, ist Mozarts Bearbeitung von *Acis und Galatea* in zwei Aufzüge gegliedert. Händel pflegte zwischen den Akten ein Instrumental-Konzert einzuschließen²⁰. Auch Mozarts Bearbeitung folgt diesem Usus: Die Primärquellen enthalten übereinstimmend als Einleitung zum zweiten Aufzug die *Musette* aus Händels Concerto grosso op. 6 Nr. 6 (mit hinzugefügten Bläserstimmen) sowie die Largo-Einleitung zu op. 6 Nr. 7 (ohne instrumentale Zusätze). Jedoch ist die Bearbeitung der *Musette* nicht durch Mozarts eigene Handschrift verbürgt, vielmehr (auch in Mozarts Arbeitspartitur) nur als Kopie überliefert. Es bleibt daher vom Quellenbefund her ungesichert, ob das Arrangement dieses Satzes von Mozart stammt.

*

Als Ergänzung zu diesem einleitenden Abriß folge hier ein zusammenfassende Übersicht der Händel-Aufführungen in Swietens Konzerten. Dabei müssen auch *Die Wahl des Herkules* und *Athalia* berücksichtigt werden, die ebenfalls in neuer Instrumentation aus Swietens Akademien überliefert sind. Wir wissen bis heute nicht, wer diese Fassungen eingerichtet hat. Eine

mir plausibler, in der Angabe, das Orchester hätte aus 86 Personen bestanden, einen Druckfehler anzunehmen (recte 36?). Sie hätten sich im Falle *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* verteilt auf: 3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 6 erste Violinen, 6 zweite Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässe, Cembalo und Dirigent. — Die Aufführungsmaterialien der Händel-Oratorien aus Swietens Bibliothek befinden sich in Prag: Nationalmuseum (Archiv Lobkowitz); vgl. die Kritischen Berichte.²⁰ Allerdings nicht bei der Uraufführung in Cannons. Wie die Quellen ausweisen, wurde damals die Masque ohne Akteinteilung durchgespielt. Es fehlte noch der kurze Chor „Happy we“ im Anschluß an das Duett *Acis/Galatea*. Diesen Chor hat Händel später nachkomponiert und damit den ersten Akt abgeschlossen.

¹⁶ Vgl. den Kritischen Bericht.

¹⁷ Vgl. W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959, 2/1966, S. 169 ff.

¹⁸ *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789* (recte 1788), Leipzig 1789, S. 121. Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch (NMA X/34 = *Dokumente*), Kassel etc. 1961, S. 273.

¹⁹ Vgl. meine Interpretation im *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, S. 275 f., sowie die Bemerkungen im Vorwort zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2: *Der Messias*, S. VIII. Unterdessen scheint es

Partitur der *Herkules*-Bearbeitung in Swietens Reinschrift liegt in der Staatsbibliothek zu Berlin²¹. Bei der Versteigerung der Musikalien Swietens wurde *Die Wahl des Herkules* als von Mozart instrumentiert angeboten, *Athalia* dagegen als Bearbeitung Swietens. Wer aber immer der Bearbeiter von *Die Wahl des Herkules* war, Mozart jedenfalls nicht. Die Arien sind vergleichsweise einheitlich instrumentiert, ohne die für Mozart übliche, sorgfältig differenzierende Verwendung der Holzbläser. Auch hätte Mozart – wäre er der Bearbeiter – wahrscheinlich nicht versäumt, die *Wahl des Herkules* in sein Werkverzeichnis einzutragen, wie er es mit den übrigen Bearbeitungen tat.

Als Generalbaß-Instrument wird die Glasharmonika eingesetzt. Dies läßt vermuten, daß der Glasharmonika-Spieler Leopold Röllig, der seit 1792 in der Hofbibliothek als Adlatus Swietens angestellt war, bei der Aufführung mitgewirkt hat²². Aus der Tatsache einer Reinschrift von Swietens Hand möchte ich mit gebotener Vorsicht schließen, daß Swieten selbst der Bearbeiter war. Für *Athalia* könnte dies ebenfalls zutreffen. Auszuschließen ist vorläufig jedoch auch die Autorschaft von Joseph Haydn nicht. Jedenfalls hat Haydn schon vor den Aufführungen von *Schöpfung* und *Jahreszeiten* in Swietens Akademien gewirkt²³. Untersuchungen über diese Fragen sind im Gange.

Datum	Werk	Ort	Dirigent	Zeugnis
Nov. oder Dez. 1788	<i>Acis und Galatea</i>	Jahn'scher Saal (zu Mozarts Benefiz)	Mozart	Hofsängerknabe J. Schönauer → L. von Sonnleithner → Otto Jahn, <i>Mozart</i> , 1/IV, S. 457. Vgl. <i>Dokumente</i> , S. 290.
30. 12. 1788	<i>Acis und Galatea</i>	Johann Esterházy	Swieten	Zinzendorf. Vgl. <i>Dokumente</i> , S. 290.
6. 3. 1789	<i>Der Messias</i>	Johann Esterházy	Mozart	Textbuch: Ex. Klosterneuburg. Vgl. Krit. Bericht zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2, S. 33; <i>Dokumente</i> , S. 294.
7. 4. 1789	<i>Der Messias</i>	Johann Esterházy	Mozart	Zinzendorf. Vgl. <i>Dokumente</i> , S. 294.
1790 (Caecilientag oder Weihnachtszeit)	<i>Das Alexander-Fest / Ode auf St. Caecilia</i>	Unbekannt	Vermutlich Mozart	Aufführung anzunehmen, aber nicht belegt.
März 1793	<i>Das Alexander-Fest</i> (mit einem Chorsatz Haydns)	Dietrichstein	Vermutlich Haydn	Ignaz von Beecké. Vgl. NMA X/28/Abt. 1/Band 3, S. VIII.
1793	<i>Die Wahl des Herkules</i>	Unbekannt	Unbekannt	Textbuch: ehemals vorhanden in der Nationalbibliothek Budapest. Vgl. NMA X/28/Abt. 1/Band 4, S. IX, Fußnote 13.
28. 12. 1793	<i>Ode auf St. Caecilia</i>	Paar	Unbekannt	Zinzendorf.
15. 4. 1794	<i>Judas Macchabäus</i>	Lichnowsky	Unbekannt	Zinzendorf.
31. 12. 1794	<i>Athalia</i>	Paar	Unbekannt	Zinzendorf. Textbuch: Wien, Stadtbibliothek A 33398.
5. 4. 1795	<i>Der Messias</i>	Paar	Unbekannt	Zinzendorf. Textbuch: vgl. Krit. Bericht zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2, S. 33.
24. 3. 1797	<i>Acis und Galatea</i>	Schwarzenberg	Unbekannt	Zinzendorf.
27. 3. 1797	<i>Acis und Galatea</i>	Schwarzenberg	Unbekannt (Haydn anwesend)	F. S. Silverstolpe. Vgl. NMA X/28/Abt. 1/Band 3, S. VIII, Fußnote 10.
23. und 24. 3. 1799	<i>Der Messias</i>	Schwarzenberg	Unbekannt	Zinzendorf. Textbuch: vgl. Krit. Bericht zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2, S. 33.

²¹ Berlin-Dahlem (SPK): S. m. 9011/2 (aus Poelchaus Sammlung). Partitürkopien von *Herkules* und *Athalia* sowie die zugehörigen originalen Aufführungsmaterialien liegen – wie oben für Mozarts Bearbeitungen angegeben – im Nationalmuseum Prag (Archiv Lobkowitz).

²² Nach I. von Mosel, *Geschichte der k. k. Hofbibliothek zu Wien*, Wien 1835, S. 200 f., 214 (entsprechend Wurzbach) ist

Röllig im April 1792 an der Hofbibliothek angestellt worden.
²³ Vgl. NMA X/28/Abt. 1/Band 3: *Das Alexander-Fest*, S. VIII f. Auch die Bearbeitung (Chorfassung) der *Sieben Worte*, aufgeführt am 26. 3. 1796 im Palais Schwarzenberg muß in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden. Vgl. *Joseph Haydn, Werke*, Reihe XXVIII, Band 2, hrsg. von H. Unverricht, München–Duisburg 1961, Vorwort S. VI.

Auch bei der Edition dieses Bandes ist der Herausgeber in derselben Weise verfahren wie bei seinen Ausgaben der drei anderen Bearbeitungen Händelscher Werke in der *Neuen Mozart-Ausgabe*²⁴: Mozarts Zusätze und Änderungen wurden im Notenband selbst nicht unmittelbar kenntlich gemacht. Jede Art graphischer Unterscheidung würde die Einheit der Mozartschen Interpretation zerstören. Abgesehen davon wären sowohl bei einem Mehrfarbendruck als auch bei verschiedenen Sticharten Inkongruenzen nicht zu vermeiden. So bliebe etwa unersichtlich, inwieweit Mozarts Bläserstimmen die Händelschen übernehmen. Die gewünschte optische Gegenüberstellung kann sich nur aus einem Vergleich der Partitur Händels mit Mozarts Bearbeitung ergeben. Bis zum Erscheinen des betreffenden Bandes in der *Hallischen Händel-Ausgabe* sei zum Vergleich auf Chrysanders Ausgabe

²⁴ Ich benütze die Gelegenheit, Fehler zu berichtigen, die sich in den Vorworten zu den betreffenden Notenbänden eingeschlichen haben: NMA X/28/Abt. 1/Band 2, *Der Messias*, S. VII, Fußnote 4, Zeile 1: statt „24. XII. 1768“ lies „21. IX. 1768“; S. VIII, Fußnote 14, Zeile 4: statt „25. II. 1781“ lies „11. IV. 1781“. — NMA X/28/Abt. 1/Band 3, *Das Alexander-Fest*, S. VII, Fußnote 4, Zeile 3: statt „Denkmäler Deutscher Tonkunst...“ lies „Denkmäler der Tonkunst...“; S. VII, rechte Spalte, Zeile 10 v. u.: statt „dieser“ lies „großer“; S. VIII, linke Spalte, Zeile 20 v. u.: statt „(1734–1804)“ lies „(1733–1803)“. — NMA X/28/Abt. 1/Band 4, *Ode auf St. Caecilia*, S. VIII, linke Spalte, Zeile 11: statt „29. XII. 1793“ lies „28. XII. 1793“.

(Leipzig 1859) verwiesen. Sämtliche Angaben über Mozarts Arbeit enthält der Kritische Bericht zum vorliegenden Band.

*

Abschließend sei allen, die diese Ausgabe gefördert haben, herzlich gedankt: besonders Herrn Dr. Rudolf Elvers (Berlin), Herrn Prof. Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen/Salzburg), Herrn Hofrat Dr. Franz Gruber (Wien), Frau Dr. Hedwig Mitringer (Wien), Herrn Dr. Edward Olleson (Oxford), Herrn Wolfram Windszus (Hamburg). Folgende Bibliotheken haben großzügig die Quellen zur Verfügung gestellt: die Österreichische Nationalbibliothek Wien, die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, die Bibliothek der Stadt Wien, das Nationalmuseum Prag sowie die Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin.

Stete Hilfe erfuhr ich von der Editionsleitung, Herrn Dr. Wolfgang Rehm und Herrn Dr. Wolfgang Plath. Bei den Korrekturen halfen Herr Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Herr Karl Heinz Füssl (Wien). Für Korrektur-Hinweise danke ich auch Herrn Prof. Ernst Märzendorfer, der dieses Werk im Schloßtheater zu Hellbrunn (im Rahmen der Salzburger Festspiele 1972) aufgeführt und dabei als erster die neue Partitur — noch in Korrekturabzügen — benutzt hat.

Hamburg, im Sommer 1972 Andreas Holschneider

63.

Ich hab' noch wenig Jagd der Haue gesch'ind mit mir Thierbein'

Da Capo.

mit Profis

Aria „Du rötter als die Kirsche“ (aus No. 10), Takt 34 bis Takt 44, 1. Hälfte (vgl. Seite 110–111). Kopie von Mozarts Arbeitspartitur: Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Codex 19032, Seite 162–163), geschrieben um die letzte Jahrhundertwende. Der Kopist hat Mozarts Eintragungen mit dünnerer Feder und roter Tinte von dem übrigen Händelschen Text der Grundpartitur abgehoben. Die roten Eintragungen auf diesen beiden Seiten betreffen: die Flötenstimme (oberstes System jeder Akkolade) hat Mozart neu hinzugefügt; die Violinstimme Händels, die parallel mit der Singstimme verlief, hat Mozart von Takt 37 bis Takt 40 (1. Viertel) gestrichen, stattdessen neue Stimmen für Violine I und II entworfen; die Violastimme wurde für diese Takte auf den zusätzlichen Systemen unter den Akkoladen von Mozart hinzugefügt; den Instrumentalbaß dieser Stelle hat Mozart vereinfacht. Für die Takte 37 und 38 sind die Systeme von Singstimme und Continuo-Baß vertauscht (vgl. den Kritischen Bericht).

177

NB die Ligaturen sind von Mozart.

No. 12. Allegro

Violini

Alto

Fagotto

Clarinetto

Basson

2 Violini

Violon

Violon

Stroph. die auf der 2ten die

Aria „Strebst du nach der zarten Schönen“ (= No. 12), Takt 1–19 (vgl. Seite 118; Quelle: Wien, Codex 19 302, Seite 177). Die Zusätze und Änderungen Mozarts, die der Kopist mit roter Tinte hervorhebt, betreffen auf dieser Seite: Violine II, Flöte, Fagott und Viola (letzte von Takt 1 bis 16 im System der Singstimme – Damon – notiert, dann in das 2. System wechselnd; Violine II wechselt in Takt 17 in das oberste System) sowie die Bogen und Triller.

Con Violini

a Tempo Adagio

Hilf! galatea Jolly! erwarbte gottes und nehmt mich sterben sie und nehmt mich

Recitativo

sterbend auf in ni - se rianen

Segue choro

Rezitativ "Hilf, Galatea!" (aus No. 16; vgl. Seite 138), geschrieben von Gottfried van Swieten. Aus der Solostimme des Acis im originalen Stimmenmaterial: Prag, Tschechisches Nationalmuseum, Archiv Lobkowitz, Signatur: X. B. b. I.

Corni in D
 Clarinetti in B \flat
 Flauti
 Oboe
 Fagotti
 Violini
 Viola
 Basso Continuo
 Larghetto

Einleitung zum zweiten Aufzug: Bearbeitung der Musette aus Handels Concerto grosso op. 6 Nr. 6,
 Takt 1–6 (vgl. Seite 73 und Vorwort, S. XI). Aus der zeitgenössischen, zusammen mit dem ori-
 ginalen Stimmenmaterial überlieferten Partiturskizze: Prag, Tschechisches Nationalmuseum, Archiv
 Lobkowitz, Signatur: X. B. b. I.