

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 2: DER MESSIAS



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1961

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 1: BEARBEITUNGEN VON WERKEN
GEORG FRIEDRICH HÄNDELS
BAND 2: DER MESSIAS

VORGELEGT VON ANDREAS HOLSCHNEIDER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

BA 4529

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Andreas Holschneider,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 28,
Abteilung 1, Band 2

Alle Rechte vorbehalten / 1961 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimilia nach Mozarts autographen Partitur des dritten Teils:	
Beginn der Arie „ <i>Ich weiß, daß mein Erlöser lebet</i> “	XIII
Zwei Seiten der Arie „ <i>Sie schallt, die Posaun'</i> “	XIV/XV
Beginn des Duetts „ <i>O Tod, wo ist dein Pfeil</i> “	XVI
Takt 1–8 des autographen Rezitativs „ <i>Wenn Gott ist für uns</i> “	XVII
Eine Seite des Chors „ <i>Würdig ist das Lamm</i> “	XVIII
 Verzeichnis der Musiknummern	 2
Parte prima	5
Parte seconda	115
Parte terza	245
 A n h a n g	
Mozarts erste und zweite Fassung der Arie „ <i>Sie schallt, die Posaun'</i> “	305

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

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

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beigegefügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

VI

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Vorzeichen, Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen vor kleinstochenen Noten [Vorschlagsnoten etc.], Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden 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. Die alten Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♯, ♮) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯, ♮) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for:* und *pia:* etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „*Zum vorliegenden Band*“ 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: *Cäcilien-Ode* KV 592

Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten

Klavierkonzerte und Kantaten = ein Band, enthaltend:

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

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

C. Kadenz Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3: Sonstige Bearbeitungen

Abteilung 4: Ergänzungen

Abteilung 5: Übertragungen

Über den Inhalt der Abteilungen 3–5, die voraussichtlich insgesamt einen Band ergeben, läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nichts Definitives sagen, da die Erforschung dieser einstweilen wenig bekannten Gebiete noch im Gange ist.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Mozarts Bearbeitungen Händelscher Werke zeigen auf besondere Weise die schöpferischen und geschichtlichen Kräfte zweier erhabener musikalischer Geister. Verdient allgemein eine Bearbeitung als solche wissenschaftliche Beachtung, so fordert speziell Mozarts Auseinandersetzung mit dem Stil des Barock unser Interesse, vor allem, da jene Werke zu den reifsten des Händelschen Opus gehören und ihre Bearbeitung in Mozarts letzte Schaffensperiode fällt. Um so erstaunlicher ist es, daß eine kritische Ausgabe der Bearbeitungen bisher gefehlt hat. Die erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts glaubte auf die Bearbeitungen Händelscher Oratorien verzichten zu können. Das musikhistorische Bewußtsein des späten 19. Jahrhunderts fühlte sich seit Friedrich Chrysanders Händel-Ausgabe¹ den originalen Partituren verpflichtet. Man empfand jede Bearbeitung als Entstellung der ursprünglichen Gestalt und übersah, daß auch Mozarts Bearbeitungen Ausdruck einer historischen Situation sind und schon aus diesem Grund eine Ausgabe verdienen. Zudem war insbesondere Mozarts Bearbeitung des *Messias* grundlegend für die Händelpflege in Deutschland geworden. Im Jahre 1803 hatte der Verlag Breitkopf & Härtel die Mozartsche Bearbeitung erscheinen lassen. Dieser Druck war die erste deutsche Ausgabe des *Messias* überhaupt, und er blieb für viele Jahrzehnte die einzige. Allerdings weist die Partitur mancherlei Entstellungen auf; zum Teil sind sie darauf zurückzuführen, daß der Verlag dem Händelschen Text und der Mozartschen Bearbeitung gleichzeitig gerecht werden wollte,

¹ Leipzig und Bergedorf 1859 ff.

was notwendigerweise zu Inkonsequenzen führen mußte. Dennoch wurde der Druck wiederholt aufgelegt. Dadurch konnte Mozarts Bearbeitung eine Bedeutung erlangen, die keineswegs der Absicht ihres Schöpfers entsprach, aber nichtsdestoweniger dazu beigetragen hat, daß Händels *Messias* in Deutschland für lange Zeit das Lieblingswerk barocker Komposition geblieben ist.

*

Fragen wir nach der geschichtlichen Umwelt, in der die Bearbeitungen Händelscher Oratorien beheimatet sind, so heben wir zunächst hervor, daß Mozart sie samt und sonders auf Bestellung vorgenommen hat, und zwar im Auftrage des Freiherrn Gottfried van Swieten². Dieser Aristokrat, Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerard van Swieten, und, wie sein Vater, Präfekt der Hofbibliothek in Wien, war ein begeisterter musikalischer Dilettant. Er verehrte die kontrapunktische Kunst Bachs und Händels, komponierte aber selbst, wie sieben erhaltene Sinfonien zeigen, in einem empfindsamen und galanten Stil, der sich kaum von der Schreibart eines kleinen Meisters jener Zeit unterscheidet³. Mozart hatte schon als Kind Swieten in Wien kennengelernt⁴. Nach seiner Übersiedlung dorthin war Mozart — wie später Haydn und Beethoven — häufig in

² Zur Biographie Swietens vgl. R. Bernhardt, *Aus der Umwelt der Wiener Klassiker, Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)* in: *Der Bär*, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel 1929/30, Leipzig 1930, S. 74–166.

³ Vgl. E. F. Schmid, *Gottfried van Swieten als Komponist*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1953, Salzburg 1954, S. 15–31.

⁴ Vgl. „*Species facti*“ Leopold Mozarts vom 24. XII. 1768 in: N. v. Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828, S. 149.

Swietens Wohnung zu Gast. Er nahm an sonntäglichen musikalischen Matinéen teil⁵ und empfing aus den reichen Schätzen der privaten Bibliothek Swietens, besonders aber aus ihrem Bestand an Werken Bachs und Händels, tiefreichende Anregungen für seine eigene Kunst⁶. — Zu Beginn der achtziger Jahre hatte Swieten einige Wiener Aristokraten veranlaßt, sich zu einem privaten musikalischen Kreis zusammenzuschließen⁷. In den Akademien dieser Gesellschaft, die für geladene Gäste in den Wohnungen der adligen Kavaliere stattfanden⁸, wurden alljährlich — seit 1787 vorzugsweise unter Mozarts Leitung — während der Fasten- und Weihnachtszeit Oratorien von Hasse, C. Ph. E. Bach und vor allem von Händel aufgeführt. Höhepunkt in der langen Reihe von Konzerten bis zum Ende des Jahrhunderts sollten die Uraufführungen von Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* werden, deren Komposition Swieten unmittelbar angeregt und für die er selbst den deutschen Text eingerichtet hat.

Auch Mozarts Bearbeitungen sind für diese Konzerte bestimmt gewesen. Im November 1788 hatte Mozart Händels *Acis und Galatea* eingerichtet, die Bearbeitung des *Messias* entstand im Februar und Anfang März 1789, die Arrangements der *Cäcilien-Ode* und des *Alexander-Festes* sollten im Juli 1790 folgen⁹.

Über die erste Aufführung des *Messias* sind wir vergleichsweise gut unterrichtet. Ein handschriftlicher Eintrag in einem gedruckten und datierten Textbuch überliefert uns das Datum, die Anzahl der Sänger sowie die Namen der Dirigenten und Solisten¹⁰. Nach diesem Zeugnis wurde das Werk in seiner neuen Gestalt zum ersten Mal am 6. März 1789 in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy dargeboten¹¹. Mozart hatte das Orchester, Ignaz Umlauf die Singstimmen dirigiert.

⁵ Vgl. Mozarts Briefe an den Vater und die Schwester vom 10. IV. 1782, 20. IV. 1782, 12. III. 1783, 12. IV. 1783; in: L. Schiedermair, *Die Briefe Mozarts und seiner Familie*, München und Leipzig 1914, Bd. II, S. 162, 164, 216, 220.

⁶ Ebendort; über die musikalische Bibliothek Swietens bereitet der Herausgeber eine Studie vor.

⁷ G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (1809), hrsg. von F. Grasberger als Bd. I der Reihe *Der Musikfreund*, Wien 1954, S. 37.

⁸ Der Prunksaal der Hofbibliothek hat wohl kaum als Aufführungsort gedient; vgl. den Kritischen Bericht, Anhang.

⁹ Nach den Eintragungen Mozarts in dem autographen Verzeichnis seiner Werke; Faksimile-Ausgabe von O. E. Deutsch, Wien/Leipzig/Zürich/London 1938. Den *Messias* betreffend, vermerkt Mozart (unter dem Eintrag vom 29. IV. 1789): „NB: im Monath März für Baron Suiten Händels *Messias* bearbeitet.“ Das verbürgte Datum der Erstaufführung macht es wahrscheinlich, daß Mozart die Bearbeitung bereits im Februar begonnen und in der ersten Märzwoche vollendet hat.

¹⁰ Quelle D des Kritischen Berichtes.

¹¹ Johann Esterházy wohnte im ehemaligen Pálffy'schen Haus in der Schenkenstraße (Hof- und Staatsschematismus, Wien 1795).

Die Zahl der Instrumentalisten bleibt ungenannt, der Chor soll aus nur 12 Sängern bestanden haben. Dazu kamen die vier Solisten. Als Sopranistin war die berühmte Maria Aloysia Lange, Mozarts Schwägerin, verpflichtet. Die Altpartie (= Sopran II) sang Katharina Altomonte, eine begabte Dilettantin, den Tenorpart Valentin Adamberger; Bassist war Ignaz Saal. So glaubwürdig — weil präzise — dieser Eintrag erscheint, können wir doch einen leichten Zweifel an der Zahl der Sänger nicht unterdrücken. Sie steht nämlich im Widerspruch zu den Angaben Nikolaus Forkels, welcher in seinem *Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1788*¹² eine Aufführung der Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Christi* von C. Ph. E. Bach in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy erwähnt, bei welcher unter Mozarts und Umlaufs Leitung nicht weniger als 30 Choristen und 86 Instrumentalisten musiziert haben. In der Tat zeigt auch das umfangreiche originale Aufführungsmaterial der *Messias*-Bearbeitung, dessen Zusammengehörigkeit der diplomatische Befund erweist¹³, daß wir bei den Akademien Swietens mit einem stärkeren Chor und Orchester rechnen müssen, als der Eintrag in jenem Textbuch angibt. Wir sind daher geneigt, dieses Zeugnis auf eine „Voraufführung“ zu beziehen, welche möglicherweise nicht alle Musiker beansprucht hat. Die Zahlen Forkels mögen unseren Vorstellungen vom „klassischen“ Orchester widersprechen; sie werden aber indirekt auch durch die Zahl der Aufführenden bei den alljährlich zweimal stattfindenden Chor- und Orchesterkonzerten der Wiener Tonkünstlersozietät bestätigt¹⁴. Diese Aufführungen wurden von der Hofkapelle und den Musikern des Nationaltheaters, also allen Mitgliedern der Sozietät, gemeinsam bestritten. Da wir nach glaubwürdigem Zeugnis mit eben diesem Musikerstamm auch für Swietens Akademien zu rechnen haben¹⁵, scheint die Zahl der Mitwirkenden in der Tat überaus groß gewesen zu sein. — Weitere Aufführungen der *Messias*-Bearbeitung im Swietenschen Kreis — am 7. April 1789 ebenfalls in der Wohnung des Grafen Johann Esterházy, am 5. April 1795 bei Fürst Johann Wenzel Paar, am 23. und 24. Dezember

¹² Leipzig 1789, S. 121.

¹³ Vgl. Quelle B des Kritischen Berichtes.

¹⁴ Vgl. die Anwesenheitslisten der Musiker bei den Proben, die vom Jahr 1780 an größtenteils erhalten sind: Akten des Haydn-Vereins (vormals Tonkünstler-Sozietät), Archiv der Stadt Wien; vgl. auch Mozarts Brief an den Vater vom 25. II. 1781, Schiedermair, a. a. O., Bd. II, S. 51.

¹⁵ O. Jahn, *W. A. Mozart*, 2. Auflage, Leipzig 1867, Bd. II, S. 398. Jahns Bericht fußt auf Mitteilungen des Advokaten L. von Sonleithner, dem wiederum der Tenorist und Universitätspedell Johann Schönauer Bürge war. Dieser hatte als Hof-sängerknabe bei den Akademien Swietens mitgewirkt.

1799 im Winterpalais des Fürsten Schwarzenberg — sind durch die Tagebücher des Grafen Karl Zinzendorf verbürgt¹⁶.

*

Es entspricht barocker Praxis, daß jedes Oratorium — darin der Oper ähnlich — für die Aufführung eingerichtet wird. Dieser Tradition sind auch die Bearbeitungen Mozarts verpflichtet. Die individuellen Fähigkeiten der Künstler erfordern Änderungen in den solistischen Teilen, ganze Sätze werden transponiert, neu eingeschoben oder gekürzt; die Besetzung richtet sich nach der Qualität des jeweiligen Orchesters, und nach gewissen musikalischen Grundsätzen steht es dem Dirigenten frei, die fixierten Stimmen durch andere Instrumente zu verstärken. Swietens Auftrag, Händelsche Oratorien aufzuführen, enthielt also implizite die Forderung, diese Werke entsprechend einzurichten. Hieraus wird deutlich, daß uns Mozart in seinen Bearbeitungen weniger als „Komponist“ begegnet denn als „Interpret“. Diese Tatsache ist entscheidend. Wir sind gewohnt, Mozart als Komponisten zu sehen; die Bearbeitungen zeigen uns Mozart von neuer, bisher wenig bekannter Seite; sie gehört aber durchaus zum Gesamtbild seines Künstlertumes. Denn die Fähigkeiten des Produzierens und Reproduzierens waren damals nicht Aussageformen verschiedener Musiker, wie wir als Erben des späten 19. Jahrhunderts glauben mögen. Vielmehr mußte sich der Künstler nach altem Brauch als Komponist und Interpret in gleichem Maße bewähren.

Versuchen wir, die Kunst der Mozartschen Interpretation, wie sie uns in der Bearbeitung des *Messias* entgegentritt, zu beschreiben, so erkennen wir zunächst ihre traditionelle Gebundenheit. Gewisse Eigentümlichkeiten barocker Instrumentation können wir an der Bearbeitung der Händelschen Chorsätze beobachten. Mozart hat sie „auf Harmonie gesetzt“, wie es die Zeit nannte¹⁷: zu füllenden Hörnern und Trompeten gesellen sich die Holzbläser, welche meist im unisono die Oberstimme des Chores begleiten. Dies erinnert an die instrumentale Setzweise der barocken „*Chori pro cappella*“, also derjenigen Chorsätze, in welchen die Ripienisten mitsangen und auf diese Weise die ganze Kapelle beteiligt war. Um eine Wirkung zu erreichen, welche dem Klang des vollen Orgelwerkes entspricht, pflegte man die Chorstimmen solcher Tutti-Sätze im

unisono zu verstärken¹⁸. Aus dieser Tradition erklären sich auch die Posaunenstimmen in Mozarts *Messias*-Bearbeitung, die ausnahmslos dem Alt, Tenor und Baß der Tutti-Chöre folgen. Sie sind zwar nur in dem originalen Aufführungsmaterial enthalten; die — allerdings nur vom 3. Teil vorhandene — originale Arbeitspartitur Mozarts überliefert keine entsprechenden Hinweise; doch kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die Posaunenparte aus den Chorstimmen kopiert und in der Tat so mitgespielt worden sind.

Praktische Erwägungen mögen Mozart veranlaßt haben, Händels *Messias*-Partitur zu kürzen. Ausgelassen wurden der Chor „*Lobsingt dem ew'gen Sohn*“, die Arie „*Du fuhrest in die Höh*“ und der Mittelteil der Arie „*Sie schallt, die Posaun*“. Die Arie „*Wenn Gott ist für uns*“ hat Mozart durch ein Rezitativ ersetzt. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Bearbeitungen sind diese Kürzungen geringfügig. Die erste uns bekannte Bearbeitung eines Händelschen Oratoriums in Wien, die Einrichtung des *Judas Makkabäus* für das Konzert der Tonkünstler-Sozietät im Februar 1779, reduziert das Werk um etwa ein Drittel¹⁹. Johann Adam Hiller hat seine *Messias*-Bearbeitung in Berlin (1786), Leipzig (1787/88) und Breslau (1788) mit großem Erfolg aufgeführt und dabei eine Aufführungsdauer von zwei Stunden angestrebt²⁰. Ein ähnliches Bild zeigen die Wiener *Messias*-Aufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts²¹.

Obwohl die wenigen Auslassungen Mozarts das musikalische Geschehen straffen und verdichten, haben sie bereits beim Erscheinen des Erstdruckes heftige Kritik hervorgerufen²². Aber davon abgesehen, daß diese Ausgabe durch ihre zahlreichen Entstellungen ein falsches Bild von Mozarts Bearbeitung geben mußte, waren dem Rezensenten zwei Tatsachen entgangen: einmal, daß Mozarts Arrangement den Gegebenheiten einer besonderen Aufführung genügen sollte und kei-

¹⁸ Vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619; Faksimile-Nachdruck hrsg. von W. Gurlitt in: *Documenta musicologica*, Kassel/Basel/London/New York 1958, Bd. III, S. 133 ff.

¹⁹ Die originale Partitur aus dem Besitz des Haydn-Vereins (vormals Tonkünstler-Sozietät, also nicht aus Swietens Bibliothek!) in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: S. m. 3239. Das originale Textbuch: *Judas Machabäus / ein / geistliches Singpiel / Nach der Händelischen Musik / aufgeführt / in dem k. k. Theater nächst dem Kärtnerthor / von der errichteten Tonkünstlergesellschaft / zu Wien. / Gedruckt mit von Kurzböckischen Schriften / 1779* in: *Deutsche Schaubühne*, 165. Teil, Heft 2 (Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek).

²⁰ Vgl. K. Peiser, *Johann Hiller*, Leipzig 1894, S. 63 ff.

²¹ Nach den Textbüchern der Jahre 1806 und 1815; vgl. den Kritischen Bericht.

²² *Jenaische allgemeine Literaturzeitung* vom 29. und 30. 3. 1804; Nachdruck von F. Chrysander in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. XII, Leipzig 1877, S. 657–661, 673–677.

¹⁶ Haus-Hof- und Staatsarchiv Wien; Z., der Neffe des Herrnhuter Nikolaus Ludwig Zinzendorf, nahm seit 1788 an den Akademien Swietens teil.

¹⁷ Vgl. Mozarts Brief an den Vater vom 20. VII. 1782, Schiedermair, a. a. O., S. 172 f.

neswegs ursprünglich für den Druck bestimmt war; zum andern, daß die englische Vorlage, die Mozart benützt hat, eine ganz bestimmte Auswahl der verschiedenen Fassungen Händels überliefert. So hätte z. B. die Chorfassung von „*Wie lieblich ist der Boten Schritt*“, deren Auslassung im Breitkopf & Härtelschen Druck der Rezensent scharf tadelt, von Mozart nicht aufgenommen werden können, weil dieser Chor auch in der Vorlage nicht enthalten war.

*

Aber Mozart kürzte nicht nur oder fixierte, was die Praxis längst „ad libitum“ zugelassen hatte. Wie die mannigfachen Umbauten der Wiener Hofburg und der angrenzenden Gebäude im 18. Jahrhundert die barocke Schwere durch schlichte Eleganz und Leichtigkeit der Linien und Formen zu überwinden suchten, sich die neue Richtung aber doch nur schwer von den Fesseln barocker Bauweise befreien konnte, so sind auch Mozarts Bearbeitungen einerseits der barocken Praxis verpflichtet, andererseits wiederum nur aus dem Geist der josephinischen Epoche zu verstehen, in der eine „aufgeklärte“ Bewertung von Geschichte und Kunst die Gemüter ergriffen hatte und ein neues ästhetisches Gefühl, ein neuer Geschmack entstanden waren²³. Bei aller Verehrung, die man den kontrapunktischen Sätzen Händels zollte, erschien sein Werk in manchen Teilen der Arien schwerfällig und gleichförmig. Man empfand seine Instrumentation als „weit zurück“ (Nissen) und „holprig“ (Hiller) und machte hierfür den starren Klang des barocken Orchesters verantwortlich. Auch glaubte man, Händel habe es an der nötigen Sorgfalt fehlen lassen und „oft gleichgültig behandelt, was er als Nebensache betrachtete“ (Nissen). Um diesem Mangel abzuhelpfen, erscheinen in Mozarts Bearbeitungen Flöten, Oboen und Klarinetten als spezielle und poetische Deuter der musikalischen Grundstimmung. Vielfach werden die Fagotte ihrer ursprünglichen Generalbaß-Funktion enthoben, den Violoncello neue obligate Stimmen zugewiesen. — Mit dem Streben nach Unverwechselbarkeit des Klanges erwacht auch der Wunsch nach Eindeutigkeit im Vortrag. Von den spärlichen dynamischen und artikulatorischen Zeichen der Händelschen Partitur ausgehend, läßt uns Mozart in kaum einem Takt der Arien in Zweifel, wie die Töne hervorgebracht und aufeinander bezogen werden sollen. Vor allem aber sucht er den musikalischen Fluß der Arien zu wahren: wie es barockem Brauch entspricht, hatten zu Händels Zeit die Instrumente in den Kadenzten der

²³ Zur Frage der Umwertung barocker Stilprinzipien im 18. Jahrhundert vgl. W. Gerstenberg, *Die Krise der Barockmusik* in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 10. Jg., Trossingen 1953, S. 81–94.

Arien schweigen müssen, damit der Sänger solistisch improvisierend seine Virtuosität zeigen konnte. Hier hat Mozart eingegriffen, die begleitenden Stimmen ergänzt und fortgeführt und auf diese Weise die Kadenz in die Bewegung der Vortakte einbezogen.

Eine Grundforderung der zeitgenössischen Ästhetik betrifft bekanntlich die Nachahmung der Natur. Wenn auch die Auswahl der Bibelworte und Händels Konzeption der einzelnen Nummern eine nachträgliche illustrative Ausdeutung verboten, so finden sich doch Ansätze dazu, bisweilen sogar in den Chören; man höre nur, wie Mozart im Chor No 20 das Laufen der Schafherde durch repetierende Achtel in den Bläserstimmen veranschaulicht. In den anderen Bearbeitungen, besonders aber in *Acis und Galatea* kommen „schildernde“, musikalische Figuren weit häufiger vor. Möglicherweise hat Swieten Mozart ähnliche Hinweise zur Ausdeutung des Textes gegeben, wie sie zehn Jahre später Haydn bei der Komposition der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* erhalten sollte²⁴. Die mannigfachen Vorschriften und die Gewissenhaftigkeit, mit welcher Haydn sie ausgeführt hat, verraten, wie Swieten sich die Fortführung des Händelschen Oratoriums dachte: die Vertonung wird zur musikalischen Sprache, wird poetischer und plastischer Ausdruck der Idee des Textes und seiner konkreten Schilderung. Wechselnde Bilder malen anmutig die Empfindungen der menschlichen Seele und die Gewalten der Natur. Eingebettet bleibt dieser Mikrokosmos in die barocke Prunkform des Oratoriums. Hatte dieses seine Wirkung auf das menschliche Gemüt in zwei Jahrhunderten seiner Geschichte erwiesen, so sollte es, kraft der Fülle seiner musikalischen Mittel, auch den Menschen der Gegenwart zur Anteilnahme, Besinnung und Begegnung mit dem Erhabenen führen.

*

Traditionelle Praxis und neuer Geschmack, Konvention und Mode bestimmen Mozarts Bearbeitungen. Doch wäre dieses Bild unvollständig, bedächten wir nicht gewisse äußere Ursachen, welche Mozart offenbar veranlaßt haben, die ursprüngliche Klanggestalt des Händelschen Werkes zu verändern. Dies gilt zunächst für die Umarbeitung der Trompetenstimmen. Der Verfall der ständischen Ordnung hatte den Untergang der privilegierten Stadtpfeiferzünfte gebracht. Das ist wohl der Grund, warum allgemein die Kunst des Clarinoblasens in Vergessenheit geriet und Händels Trombastimmen zu Mozarts Zeiten unausführbar schienen.

²⁴ Vgl. M. Friedländer, *Van Swieten und das Textbuch zu Haydns „Jahreszeiten“* in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 16. Jg., Leipzig 1910, S. 47–56.

Die Trompete, die in dem ausgewogenen Verband des klassischen Orchesters ihren Einzug hielt, war nicht mehr jenes strahlende Instrument, welches gleichermaßen als Symbol weltlicher Repräsentation wie der göttlichen Allmacht gegolten hatte; sie bekam nun lediglich die Aufgabe, den Klang des Orchesters harmonisch und rhythmisch zu stützen, und zwar vorwiegend in den Dreiklangsschritten der Naturtöne. Um das altertümliche Kolorit der barocken Clarini zu wahren, mußte Mozart in den Chorsätzen die Trompetenstimmen Händels modifizieren, sie bisweilen sogar den beweglichen Holzbläsern anvertrauen. Den Solopart der Arie „*Sie schallt, die Posann*“ hat Mozart zweimal umgearbeitet und endlich für das Horn bestimmt, ein Instrument, dem im Gegensatz zur Trompete damals eine gewisse Virtuosität eigen war²⁵.

Ein äußerer Grund verbot es schließlich, die Orgel Händels beizubehalten. Mozarts Bearbeitungen waren für private Aufführungen bestimmt; in den Palästen der Wiener Aristokraten standen aber im allgemeinen keine Orgeln zur Verfügung. Daher mußte Mozart die Orgelstimme überall dort tilgen, wo sie vom übrigen Continuoart abwich, das heißt etwa dem Canto oder Alto des Chores folgte und die Tonhöhe eine Ausführung mit Violoncelli und Fagotti unmöglich gemacht hätte. Zwar werden die Generalbaß-Harmonien in gewisser Weise von der „Harmoniemusik“ der Bläser repräsentiert, doch hätte Mozart aus diesem Grund allein wohl kaum auf die Orgel verzichtet. Dies bezeugt der Kyrie-Satz des *Requiem*, den Mozart vollständig ausgeführt hinterlassen hat. Wie nirgends sonst folgt Mozart in dieser Komposition dem Händelschen Vorbild: das Subjectum der Fuge gehört zum barocken Typus des Themas „*Durch seine Wunden sind wir geheilt*“ im *Messias*. Die Instrumentation ist — abgesehen von dem besonderen Klangcharakter der Bassethörner — nach Art der Bearbeitung Händelscher Chorsätze ausgeführt; vor allem aber: Einsätze für die Orgel sind vermerkt und die Bezifferung hinzugefügt. — In den Akademien Swietens scheint man das Fehlen der Orgel als Mangel empfunden zu haben. Gegen Ende des Jahrhunderts sollte, wie Stimmen im Archiv Lobkowitz des tschechischen Nationalmuseums bezeugen, die Glasharmonika als Generalbaß-Instrument verwendet werden. Zu Mozarts Zeit war dem Cembalo allein die Ausführung überlassen; jedoch wurde es offensichtlich nur zur Begleitung von Rezitativen und in einzelnen ausgewählten Sätzen verwendet, wo Händels Bezifferung in die Bearbeitung übernommen ist;

²⁵ Vgl. Mozarts erste und zweite Fassung dieser Arie im Anhang des vorliegenden Bandes, S. 305–314.

hätte Mozart etwa für die Chorsätze durchweg mit einem Cembalo gerechnet, wäre wohl die ursprüngliche Orgelstimme nicht so konsequent von ihm gestrichen worden.

*

Wir haben Mozarts Bearbeitungen als Interpretationen erkannt und jene Veränderungen der Klanggestalt, die Herkommen und Zeitgeist in gleicher Weise fordern, zu begründen versucht. Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die vorliegende Ausgabe? Zunächst mußte darauf geachtet werden, den Charakter der Improvisation, welcher die gesamte Bearbeitung Mozarts bestimmt, zu erhalten. Daher wurden analoge Ergänzungen nur sparsam gesetzt. Langwierige praktische und musikalische Überlegungen haben den Herausgeber endlich veranlaßt, Mozarts Zusätze und Änderungen im Notenband selbst nicht unmittelbar kenntlich zu machen. Ist doch Mozarts Bearbeitungsweise ungemein vielschichtig: bald verzichtet er auf einzelne Sätze, bald ergänzt er die Stimmen Händels oder weist sie anderen Instrumenten zu. Nur ein doppelter Druck — Händels Fassung auf der einen, Mozarts Bearbeitung auf der anderen Seite — hätte den augenfälligen Vergleich erlaubt. Eine solche Wiedergabe überstiege jedoch die Aufgabe unserer Edition, besonders da in naher Zukunft der Händelsche Urtext in der *Hallischen Händel-Ausgabe*²⁶ erscheinen soll. Drucktechnische Schwierigkeiten ergäben sich, wollte man wenigstens die hinzugefügten Instrumentalstimmen, dynamische und artikulatorische Zeichen in kleinem Stich wiedergeben. Abgesehen davon, daß kleiner Stich in der *Neuen Mozart-Ausgabe* grundsätzlich den Ergänzungen des Herausgebers vorbehalten bleibt, müßten dann in einer Mozart-Ausgabe die Zusätze eigentlich in großem, der Text Händels in kleinem Stich erscheinen. Schließlich läßt es die Lage der Quellen nicht zu, den Willen Mozarts in allen Fällen eindeutig zu erkennen. Hierüber gibt der Kritische Bericht Auskunft. Auf ihn sei mit Nachdruck verwiesen. Er nennt die Grundlagen unserer Edition²⁷ und enthält im besonderen alle Nachweise über Mozarts Arbeit.

*

Aufführungspraktische Hinweise sollen diese Vorbemerkungen abschließen. Händel punktiert im Chor

N^o 18 „*Wahrlich*“ statt  | jeweils .

Wie es bei derartigen Sätzen vom Typus der „*französischen Ouvertüre*“ üblich ist, wurde bei der Ausfüh-

²⁶ Kassel/Basel/London/New York/Leipzig 1955 ff.

²⁷ Zur Editionstechnik vgl. die Bemerkungen, welche der speziellen Text-Kritik vorangestellt sind.

Larghetto. Ho was Carter 33a.

Violini

Viola

Flauto

Clarinetto

Fagotto

Oboe

Trombe

Trombe e Fagotti

Sop.

Larghetto.

Beginn der Arie "Idi weiß, daß mein Erlöser lebet" (vgl. Seite 245) nach dem im Besitz des Nationalmuseums Prag, Archiv Lobkowitz, Signatur X. B. b. 4 befindlichen Autograph des dritten Teils, dem auch die weiteren Faksimile-Proben auf den Seiten XIV–XVIII entnommen sind. Das obere und untere System, die Überschriften, die Takt-Zeichen und die Akkoladen-Klammer zeigen die vom Kopisten angefertigte „Grundpartitur“. Die mittleren Systeme hat Mozart ausgefüllt.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is heavily obscured by a large, dark, diagonal scribble that runs from the top-left towards the bottom-right. The scribble consists of multiple overlapping lines and loops, completely covering the central portion of the page. To the left of the scribble, there are several staves with musical notes, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Some notes are clearly visible, such as quarter and eighth notes. To the right of the scribble, there are more staves with musical notes, including a bass clef and a key signature of one sharp. The notation appears to be a sketch or a working draft, with some areas of dense, dark ink that could be either heavy shading or a different scribble. The paper is aged and shows some wear and tear, particularly at the edges.

22.

23

Handwritten musical score for the aria "Sie schallt, die Posau'n" by Mozart. The score is written on 12 staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics "Sie schallt, die Posau'n" written below. The remaining ten staves are for the wind instruments. The score shows measures 7, 8, and 9. There are some corrections and markings in the original manuscript, including a "C" and "Clarin" at the bottom left and a "ff" at the bottom right.

Arie „Sie schallt, die Posau'n“, Takt 7 und 8, Takt 8a bis 8m, Takt 9. Die Reproduktion zeigt Mozarts 1. und 2. Fassung der Bläserstimmen sowie die nachträgliche Kürzung der Arie von unbekannter Hand. Zur näheren Analyse vgl. den Anhang Seite 305/306 und den Kritischen Bericht.

34

34

Nach dem Pfälzerm. Fassung
app. 1812

2 Viol.

sempre legato.

Andante

Violoncell.

63

Beginn des Duetts "O Tod, wo ist dein Pfeil" (vgl. Seite 262). Die "Grundpartitur" besteht aus den drei unteren Systemen; die Bratschenstimmen von Mozarts Hand; den deutschen Text und die Bezifferung hat Swieten eingetragen.

Recitativo

Adagio.
Violin
Pia.

Pia.
Viola

Adagio.
Bass
Pia.

Wenn Gott ist für uns, wenn Baum wäret und Farn:
und kein Blayß, Farn

an den Gott halt, den Gott fast erwähl't
es ist Gott der uns gnadlich macht, was ist! der kund thut

97

Takt 1 bis 8 des autographen Rezitativs „Wein Gott ist für uns“ (vgl. Seite 271/272).

