

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 4: ODE AUF ST. CAECILIA



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1969

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie X

Supplement

WERKGRUPPE 28: BEARBEITUNGEN, ERGÄNZUNGEN
UND ÜBERTRAGUNGEN FREMDER WERKE
ABTEILUNG 1: BEARBEITUNGEN VON WERKEN
GEORG FRIEDRICH HÄNDELS
BAND 4: ODE AUF ST. CAECILIA

VORGELEGT VON ANDREAS HOLSCHNEIDER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

BA 4556

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

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band wurden gefördert
mit Hilfe 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

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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 4

Alle Rechte vorbehalten / 1969 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimiles nach Mozarts teilautographischer Partitur:	
Zwei Seiten aus der Arie „Der Flöte Klage-ton“ . . .	XII/XIII
Eine Seite aus der Arie „Orpheus gewann ein wildes Volk“	XIV
Faksimiles: Particell der Arie „Doch o! wer preiset ganz“	
(mit Glasharmonika) von Swietens Hand	XV–XVII
Verzeichnis der Musiknummern	3
Ode auf St. Caecilia	5

VORWORT

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 (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: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes 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 und nicht zugewiesene Skizzen und Entwürfe*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). 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 zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt.

VI

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bandbearbeiters 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 Strichlung; 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 irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene 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. Die alten c-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade im Vorsatz angegeben. 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 all 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 des Bandbearbeiters („*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 Kadenzen = 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. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3: Sonstige Bearbeitungen

Abteilung 4: Ergänzungen

Abteilung 5: Übertragungen

Über Inhalt und Umfang 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

Im Sommer des Jahres 1790 ist diese Bearbeitung Mozarts entstanden, und zwar zusammen mit der Instrumentation des *Alexander-Festes*, der älteren, umfangreicheren *Caecilien-Ode* Händels. „NB: *im Monath Jullius Händels Caecilia und Alexandersfest für B: Suiten bearbeitet*“, so lautet im Verzeichnis seiner Werke Mozarts Eintrag, mit welchem er sich selbst Rechenschaft von dieser Arbeit gibt¹.

Wie im November 1788 *Acis und Galatea*, im Februar/März 1789 den *Messias* hat Mozart das *Alexander-Fest* und die *Ode auf St. Caecilia* für eine Aufführung im Rahmen der Swietenschen Akademien bearbeitet, jener berühmten Reihe von Konzerten, die Gottfried Freiherr van Swieten, der Präfekt der Hofbibliothek in Wien, unterstützt von einer privaten Gesellschaft Wiener Aristokraten, regelmäßig in der Weihnachts- und Fastenzeit veranstaltete und die mit Haydns Oratorien *Schöpfung* und *Jahreszeiten* ihren glanzvollen Abschluß finden sollte².

Die Bearbeitungen von *Caecilien-Ode* und *Alexander-Fest* fallen in eine für Mozart ungewöhnliche Zeit kompositorischer Ruhe. Die Sorgen um den notwendigen Lebensunterhalt haben offenbar die übrige Arbeit zurückgedrängt. Swietens Auftrag dürfte damals Mozart

besonders willkommen gewesen sein. Das Honorar, das Mozart von Swieten und den übrigen Kavalieren erhielt, war eine seiner wenigen regulären Einnahmen³. Vielleicht ist dies der Grund, warum Mozart die beiden Bearbeitungen so bald wie möglich, also schon im Sommer vornahm. Eine unmittelbar sich daran anschließende Aufführung hat es damals sicher nicht gegeben. Die Wiener Aristokratie verbrachte den Sommer auf

¹ *Verzeichniß aller meiner Werke . . .*, fol. 19^v. Mozart nennt *Caecilia* vor *Alexander-Fest*. Köchel gibt jedoch dem *Alexander-Fest* die Nummer 591, der *Ode auf den Caecilientag* die Nummer 592. Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) übernimmt die Reihenfolge Köchels für die Gruppierung der betreffenden Bände.

² Eine zusammenfassende Darstellung der Swietenschen Akademien zu Mozarts Zeit bringt das Vorwort zum Band *Acis und Galatea* der *Neuen Mozart-Ausgabe* (X/28/Abt. 1/Band 1).

³ Wir wissen nicht, welche Summe Mozart bekam. Haydn erhielt für die Komposition und Aufführung der *Schöpfung* 500 Dukaten, wobei jeder der damals zehn Kavaliers der Swietenschen Gesellschaft 50 Dukaten beizutragen hatte (vgl. das Rundschreiben an die Assoziierten vom 6. IV. 1798, veröffentlicht von A. Mörath, fürstlich Schwarzenbergischer Archivdirektor, in: *Das Vaterland, Zeitschrift für die Österreichische Monarchie* vom 10. III. 1901). Haydn bekam außerdem ein Extrahonorar von 100 Dukaten von Fürst Schwarzenberg persönlich, ferner die gesamte Einnahme an Eintrittsgeldern, die an dem Abend der Uraufführung 4088 fl. 30 kr. betrug (nach Mörath, a. a. O.); es war ihm auch gestattet, das Werk zu verlegen (über die Einnahmen aus dem Verlag der *Jahreszeiten* vgl. Haydns Brief an Härtel vom 3. VII. 1801: H. von Hase, *Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1909, S. 24 ff.). — So lukrativ waren natürlich die Bearbeitungen Händelscher Werke für Mozart nicht. Immerhin hat Mozart wohl nicht nur jeweils mit einer festen Summe für Bearbeitung und Aufführung rechnen können, sondern auch an den Eintrittsgeldern der (geladenen) Gäste partizipiert. Seine Bearbeitung von *Acis und Galatea* durfte Mozart zum eigenen Benefiz im Saal des Hoftraiteurs Jahn aufführen (dies hat der Tenorist Johann Schönauer Leopold von Sonnleithner und dieser wiederum Otto Jahn erzählt; Jahn, *Mozart*, 1/IV, S. 457; zu Schönauer: Kritischer Bericht zu NMA X/28/Abt. 1/Band 2: *Der Messias*, S. 114). Swieten war gegenüber Mozart und seiner Familie hilfsbereit und großzügig. Nach Mozarts Tod sorgte er für die Kinder und veranstaltete zum Benefiz der Witwe die erste Aufführung des *Requiem* (vgl. O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, NMA X/34, S. 374 f., 409).

dem Lande, und erst im Winter fanden in den Stadtwohnungen und Palästen die Konzerte statt. Vielleicht beabsichtigte Swieten, *Alexander-Fest* und *Caecilien-Ode* zusammen in einer Akademie aufzuführen, und zwar möglicherweise zum Jahrestag der Heiligen am 22. November⁴. Aufführungen der beiden Werke zu Mozarts Lebzeiten sind jedoch nicht belegt. Graf Karl Zinzendorf, der in seinen sorgfältig geführten Tagebüchern stets die Akademien Swietens vermerkte, die er besuchte⁵, hat im Jahre 1790 keinen entsprechenden Eintrag gemacht und erst für den 29. XII. 1793 — also zwei Jahre nach Mozarts Tod — eine Aufführung der *Caecilien-Ode* (im Palast des Fürsten Wenzel Paar) erwähnt. Gedruckte Textbücher, sonst wichtige Quellen für die Swietenschen Akademien⁶, haben sich aus dem Jahr 1790, für *Alexander-Fest* und *Caecilien-Ode*, nicht erhalten.

*

Die Bearbeitungsweise und Bearbeitungstechnik Händelscher Werke waren erprobt, seit Swieten, im Jahre 1777 aus Berlin zurückgekehrt, die Wiener Händelpflege neu begründet hatte. Zeigt die Bearbeitung des *Judas Macchabäus* für die Wiener Tonkünstler-Sozietät (sie war im Jahre 1779, wahrscheinlich von Joseph Starzer, dem künstlerischen Leiter der Sozietät, auf Anregung Swietens unternommen worden⁷), welche große Schwierigkeiten die Einrichtung eines Händelschen Oratoriums anfangs boten und wie sehr man experimentierte, um einerseits dem Händelschen Werk, andererseits dem neuen Geschmack gerecht zu werden, enthalten auch noch Mozarts Bearbeitungen von *Acis und Galatea* und *Messias* verschiedene Schichten und nachträgliche Änderungen, so sind *Caecilien-Ode* und *Alexander-Fest* fast ohne Korrektur, in einem Zuge bearbeitet.

Die Ouvertüre sowie die Chöre der *Caecilien-Ode* erhalten den vollen Bläusersatz. Eine gewisse Gleichförmigkeit in der Colla-Parte-Instrumentation der Holzbläser ist dabei nicht zu übersehen. Den Eingangsschor, den prächtigen Gesang von der Weltschöpfung aus dem

Geist der Harmonie, hat Mozart jedoch abwechslungsreich und farbig instrumentiert, wobei er sorgfältig der Gliederung der Händelschen Komposition folgt. Entsprechend der Partitur Händels bleibt dieser Chor als einziger ohne Trompeten und Pauken. Behutsam und weniger aufwendig als im *Messias* behandelt Mozart die Arien. Die damals verbreitete Vorstellung, Händel habe alle Gewalt der Harmonie nur den Chören vorbehalten, die Wirkung der Arien aber durch allzu karge Instrumentalbegleitung vernachlässigt⁸, konnte nicht für die *Caecilien-Ode* gelten. Schon Händel hatte diese Kantate — der poetischen Vorlage Drydens folgend — vergleichsweise reich instrumentiert. Hier ging es ja darum, die mannigfachen und gegensätzlichen Empfindungen darzustellen, welche der besondere, unwiderstehliche Klang einzelner Instrumente zu wecken vermochte, und entsprechend der erhabenen, aus der Antike überlieferten Idee, den Bereich der irdischen *Musica instrumentalis* als Abglanz einer höheren, göttlichen Harmonie zu deuten. Mozart hat Händels Instrumentation der Arien No. 5 „*Der Flöte Klage-ton*“ (Streicher, Flöte, Laute), No. 6 „*Scharf klingt der Geigenton*“ (Streicher allein) und No. 7 „*Doch o! wer preiset ganz*“ (Streicher, Orgel solo) übernommen; er beschränkt sich darauf, in No. 6 die Streicherstimmen zu ergänzen, in No. 5 die Kadenz der Laute auszuführen. Im Rezitativ „*Natur lag unter einer Last*“ ersetzt Mozart Händels Oboen durch Klarinetten. Neue, den Satz bereichernde Bläserstimmen erfindet Mozart zu den Arien No. 2 „*Leidenschaften stillt und weckt Musik*“ und No. 8 „*Orpheus gewann ein wildes Volk*“. In der Arie zu Beginn ergänzen Flöten und Fagotte, obligat geführt, das harmonische Gefüge; Jubals Saitenspiel wird in den Pizzicati der Streicher anschaulich vorgestellt. In der letzten Arie (Mozart hat die Singstimme für Baß umgeschrieben und dabei abgeändert) schien ihm wohl der Tanzrhythmus der Streicher allein nicht genügend charakteristisch zu sein; die zusätzlichen Stimmen von Flöten und Fagotten verstärken die vorwärtsdrängende Grundbewegung und begründet auch vom Instrumentarium her den Titel *Alla Hornpipe*.

Größere Abweichungen von Händels Komposition mußten sich in den Nummern mit obligater Trompete ergeben. Händels hohe Clarino-Partes waren auf den

⁴ Auch Händel hatte beide Werke zusammen aufgeführt. Am Cäcilientag des Jahres 1739 erklang unter seiner Leitung die *Ode for St. Cecilia's Day* zum ersten Male, und zwar in Verbindung mit dem größeren *Alexander's Feast*. Vgl. F. Chrysander, *G. F. Händel* II, S. 430 ff.

⁵ Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.

⁶ Vgl. den Kritischen Bericht zu *Der Messias* (a. a. O.), S. 33; die Textbücher der Uraufführungen von Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten*: C. F. Pohl (H. Botstiber), *J. Haydn* III, S. 131.

⁷ Vgl. A. Holschneider, *Die „Judas-Macchabäus“-Bearbeitung der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, Salzburg 1961, S. 173 ff.

⁸ Vgl. J. A. Hiller, *Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin, den 19. May 1786*, Berlin 1786; hier besonders Kapitel 1: *Charakter der Händelschen Compositionen, besonders des Messias*; ders., *Der Messias nach den Worten der heiligen Schrift in Musik gesetzt von Georg Friedrich Händel. Nebst angehängten Betrachtungen darüber zur Ankündigung einer zweyten Aufführung in der Paulinerkirche zu Leipzig, Freytags den 11. May 1787* [...], Leipzig 1787.

weitmensurierten Trompeten des klassischen Orchesters fast unausführbar. Daher hat Mozart diese Stimmen Händels modifiziert. Wie Mozart vorgegangen ist, kann man etwa am Marsch ablesen. Mozart verteilt den Tromba-Part auf Clarino sowie Flöte und Oboe. Die Dreiklangsschritte der Oktave d' bis d'', dazu e'' und fis'', läßt er dem Clarino, für die Sequenzen der hohen Lage, von fis'' an, setzt er — unisono — Flöte und Oboe ein⁹. Ähnlich wird in der Arie und im Chor No. 3 sowie im Schlußchor die Virtuosität der Händelschen Trompete eingeschränkt: Flöte und Oboe übernehmen für die melodisch dichten Abschnitte besonders der hohen Lage die originalen Trombastimmen. Im Chor No. 9 blasen sogar die Flöten bei den Worten „*Es schallt die Posaune von der Höh'*“ zunächst solistisch den Händelschen Trompeten-Part. Die Sätze No. 3, No. 9 sowie der Coro ultimo, in denen Händel die Trompeten mit Pauken verbunden hat, zeigen im übrigen ein komplizierteres Bild der Umarbeitung als der Marsch; denn hier ergänzt und verstärkt Mozart die Clarini durch die beweglicheren Hörner. Die Timpani Händels hat Mozart mit nur geringen Abweichungen übernommen.

Ein besonderes Problem bot die Verwendung der Orgel. In den Palästen und Stadtwohnungen der aristokratischen Kavaliere standen, nach unserer Kenntnis, keine Orgeln zur Verfügung. Als Generalbaß-Instrument diente das Cembalo, das in Rezitativen und Arien den Gesang stützte. In den Chören konnte man auf den Generalbaß verzichten, da die neuen Bläserstimmen die Harmoniemusik genügend repräsentierten. Mozart hat im *Messias* und *Alexander-Fest* die Solo-Einsätze der Orgel konsequent gestrichen. In der *Caecilien-Ode*, und zwar in der Arie No. 7 „*Doch! wer preiset ganz*“, braucht Händel die Orgel obligat. Als Attribut der Heiligen scheint ihr Klang nicht austauschbar zu sein. Die Grundpartitur, welche der Kopist für Mozart nach der englischen Erstausgabe anzufertigen hatte, enthält zwar Händels Orgelstimme, nicht aber die Stimmen-Bezeichnung. Offenbar war der Kopist unsicher, ob eine Orgel eingesetzt werden könnte. Mozart hat dann jedoch ausdrücklich *Organo* vermerkt, also jedenfalls zur Zeit der Bearbeitung mit einer Orgel (möglicherweise einem Portativ) für diese Arie gerechnet. Ob es allerdings zu einer Aufführung mit der Orgel kam, bleibt ungewiß. Zusammen mit dem originalen Stimmenmaterial ist nämlich, zusätzlich zur separaten Orgel-

⁹ So war Mozart auch verfahren bei der Umarbeitung der Trompetenstimme der Arie „*Ich folge dir verkürter Held*“ von C. Ph. E. Bach, KV Anh. 1098/19 (KV⁸: 537d). Vgl. A. Holschneider, C. Ph. E. Bachs Kantate „*Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*“ und Mozarts Aufführung des Jahres 1788, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/69.

stimme, eine vollständige Bearbeitung des Orgel-Parts für Harmonika von Swietens Hand überliefert¹⁰. Die Glasharmonika, das empfindsame, überirdisch-ätherische Instrument, dessen unmerkbar anschwellenden und verklingenden Tönen wunderbare Wirkungen zugeschrieben wurden und für welches Mozart selbst sein Quintett KV 617 (mit Flöte, Oboe, Viola und Violoncello) sowie das Solo-Adagio KV 617^a geschrieben hat, sollte die obligate Orgel Händels ersetzen. Ein unbekannter Schreiber hat in der Originalpartitur den Text „*der heil'gen Orgel Lob*“ mit den Worten „*Harmonika dein Lob*“ abgeändert.

Die Quellen erlauben allerdings keine Schlüsse, ob diese Umarbeitung noch in Mozarts Zeit fällt und von Mozart gebilligt worden ist. Plausibler scheint, daß Swieten erst nach Mozarts Tod, also etwa in der Aufführung des Jahres 1793, die Glasharmonika verwendet hat. Damals war nämlich Karl Leopold Röllig (* um 1754, † 1804), der sich als vorzüglicher Harmonikaspieler in Deutschland einen Namen gemacht hatte, an der Wiener Hofbibliothek angestellt¹¹. Röllig besaß Swietens Sympathie als Bibliothekar, der etwas von Musik verstand, und als geübter Musiker. Er begleitete auf seiner Harmonika „*in Händels Oratorien Arien mit dem allgemeinen Beifall aller Kenner und Liebhaber*“¹². Die Bearbeitung von Händels *Wahl des Herkules*, die jedenfalls erst nach Mozarts Tod und wahrscheinlich von Swieten selbst besorgt wurde, enthält umfangreiche Arrangements für die Glasharmonika¹³. Der Schluß liegt nahe, daß die Harmonika in

¹⁰ Faksimiles zum vorliegenden Band, S. XV ff.; vgl. den Kritischen Bericht.

¹¹ 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. Doch hat Röllig schon ein Jahr vorher in Wien konzertiert; vgl. *Wiener Zeitung* 1791, S. 785 (Harmonika-Konzert vom 2. 4. 1791 im k. k. Nationaltheater).

¹² *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, 19. Bd., Jg. 1804, S. 604.

¹³ Im Versteigerungskatalog der Bibliothek Swietens wird die Bearbeitung der *Wahl des Herkules* (sowie auch des *Judas Maccabäus*) fälschlicherweise Mozart zugeschrieben; vgl. Kritischer Bericht zu *Der Messias* (a. a. O.), S. 19. Die *Herkules*-Bearbeitung ist (bisher unbeachtet) in der Partitur Berlin Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. 9011/2*, vollständig von Swietens Hand überliefert; das Manuskript stammt aus dem Besitz Georg Poelchhaus. Das Tschechische Nationalmuseum (Archiv Lobkowitz) verwahrt zusammen mit den übrigen Aufführungsmaterialien der Werke Händels aus Swietens Bibliothek eine Kopie sowie die Originalstimmen der *Herkules*-Bearbeitung. Die Harmonika-Stimme ist größtenteils ebenfalls von Swieten geschrieben. Im Esterházy-Archiv befand sich einst (nach dem in Budapest, Nationalbibliothek, vorhandenen, 1941 von Johann Harich verfaßten, maschinenschriftlichen Katalog der Textbücher) ein Libretto der *Wahl des Herkules*, welches 1793 in Wien bei Hraschanzky gedruckt worden war.

der *Ode auf St. Caecilia* ebenfalls erst den Swietenschen Akademien jener späteren Zeit zuzurechnen ist. Der besondere Klangcharakter der Glasharmonika ließ es angemessen erscheinen, sie nicht kontinuierlich, vielmehr mit Unterbrechung, nur an besonderen Stellen zu verwenden. „Wenn man bedenkt, daß hochgestimmte Leidenschaften keiner langen Dauer unterworfen seyn können — die Harmonika aber stets den höchsten Grad rührender Leidenschaft auszudrücken sucht — so liegt schon das Gesetz ihrer kurzen Anwendung in der Natur dieser leidenschaftlichen Empfindungen gegründet“¹⁴. Dieser Vorstellung entsprechend wird in Swietens Umarbeitung der Arie No. 8 die Harmonika auf wenige Takte beschränkt; statt des übrigen Orgel-Parts vervollständigen die Bratschen die Harmonie. Für die hohe Lage der Harmonika-Stimme (f bis a'') war der Umfang des Instruments, der vom Umfang der Orgel erheblich abweicht, entscheidend; üblicherweise reichte die Harmonika von c bis f'' und auch Rölligs Instrument, welches mit einer Tastatur versehen war, dürfte diesen Umfang gehabt haben¹⁵.

Es blieb eine Besonderheit der Swietenschen Akademien, die Glasharmonika in Händelschen Oratorien zu verwenden. Wie *Judas Macchabäus*, *Acis und Galatea*, *Messias* und *Alexander-Fest* ist auch die *Caecilien-Ode* in einer größeren Anzahl von Abschriften Wiener Provenienz des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts überliefert; sie geben Kunde, wie beliebt die Mozartsche Bearbeitung auch über die Konzerte Swietens hinaus damals wurde; in keiner dieser Handschriften kommt die Harmonika vor. — Zu Beginn des 19. Jahrhunderts zweifelte man, ob die Bearbeitung wirklich diejenige Mozarts sei¹⁶. Diese Unsicherheit hat wohl dazu beigetragen, daß die *Caecilien-Ode* erst verhältnismäßig spät gedruckt wurde. Während der *Messias* schon 1803 bei Breitkopf & Härtel, in einer allerdings entstellenden Ausgabe, erschien und *Alexander-Fest* 1813, im Anschluß an die monumentale Aufführung unter Mosels Leitung, in Leipzig bei Kühnel herauskam¹⁷, ist die *Caecilien-Ode* erst 1882/83 bei Peters gedruckt worden. Damals aber lag bereits Chrysanders Originalausgabe vor. Das Gewicht der Edition Chrysanders, sein mutiges Eintreten für den Urtext hat die Verbreitung der Mozartschen Bearbeitungen mehr

und mehr eingeschränkt. Die *Caecilien-Ode* in Mozarts Fassung ist fast unbekannt geblieben¹⁸. Die alte Mozart-Gesamtausgabe enthält die Bearbeitungen Händelscher Werke nicht.

*

Bei der Edition dieses Bandes ist der Herausgeber in derselben Weise verfahren wie bei seinen Ausgaben der anderen Bearbeitungen Händelscher Werke in der *Neuen Mozart-Ausgabe*. In den Einleitungen zu den Bänden *Der Messias* und *Das Alexander-Fest* wurde dargelegt, warum Mozarts Zusätze und Änderungen nicht unmittelbar kenntlich gemacht sind. Jede Form graphischer Unterscheidung (verschiedene Sticharten oder Farben) sind dort undurchführbar, wo Mozart in Händels Instrumentation ändernd eingreift. Ein doppelter Druck wiederum kann nicht Aufgabe der *Neuen Mozart-Ausgabe* sein, zumal auch die *Caecilien-Ode* in absehbarer Zeit in der *Hallischen Händel-Ausgabe* erscheinen wird. Vorläufig sei zum Vergleich auf Chrysanders Ausgabe (Leipzig 1866) verwiesen. Sämtliche Angaben über Mozarts Arbeit enthält der Kritische Bericht zum vorliegenden Band.

*

Grundlage unserer Ausgabe bildet die Photokopie der vollständigen, teilautographen Partitur Mozarts im Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Das Original gehört zu den Musikhandschriften der Berliner Bibliothek, die seit Kriegsende 1945 verschollen sind. Als sekundäre Quellen wurden herangezogen: das originale Stimmenmaterial im Tschechischen Nationalmuseum zu Prag (Archiv Lobkowitz), eine Partitur-Kopie ebendort sowie die erste, vollständige Ausgabe des Händelschen Werkes (Randall, London [1771]), welche die Vorlage der Bearbeitung Mozarts gewesen ist. Der deutsche Text wurde aus der Originalpartitur Mozarts entnommen. Von wem die Übersetzung der Drydenschen Dichtung stammt, hat sich nicht ermitteln lassen, vermutlich von Swieten selbst.

*

Abschließend sei allen, die diese Ausgabe gefördert haben, herzlich gedankt. Stete Hilfe erfuhr ich von der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. Wolfgang Plath und Herrn Dr. Wolfgang Rehm. Wertvolle Hinweise und Auskünfte kamen von Herrn Dr.

¹⁴ L. Röllig, *Über die Harmonika. Ein Fragment*, Berlin 1787, S. 24.

¹⁵ Vgl. die Abbildung der Harmonika in der Titelvignette der Rölligschen Schrift.

¹⁶ Vgl. die Eintragungen im Manuskript Q 808 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (= Quelle F des Kritischen Berichts).

¹⁷ Kritischer Bericht zu *Der Messias* (a. a. O.), S. 34 ff.; Kritischer Bericht zu NMA X/28/Abt. 1/Band 3, *Das Alexander-Fest*, S. b/15.

¹⁸ Aus diesem Grund wird die *Caecilien-Ode* bei Wyzewa/Saint-Foix nicht behandelt: „Nous n'avons pu jusqu'à ce jour retrouver cette partition [Peters Leipzig] et nous nous excusons de ne pouvoir procéder à notre analyse habituelle“ (Band V, S. 120).

Rudolf Elvers und Herrn Dr. Heinz Ramge (Berlin-Dahlem, Staatsbibliothek, SPK), Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek), Herrn Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak und Herrn Dr. Alexander Weinmann (Wien, Österreichische Nationalbibliothek), Frau Dr. Hedwig Mitringer (Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde), Herrn Dr. István Kecskeméti (Budapest, Ungarische Nationalbibliothek

„Szechenyi“), Herrn Dr. P. Hauschild (Leipzig, VEB Edition Peters). Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für ihre Beihilfe zu einer Reise nach Wien, die es mir ermöglicht hat, den Problemen dieses Bandes an Ort und Stelle nachzugehen. Bei den Korrekturen half Prof. Dr. Max Hochkofler (Salzburg).

Hamburg, im Juli 1969

Andreas Holschneider

Aria No. 5 „Der Flöte Klageron“, Takt 86–90 (vgl. Seite 70) nach Mozarts teilautographischer Partitur (A), der auch die Faksimile-Proben auf den Seiten XIII und XIV entnommen sind. Mozarts Eintragungen heben sich von der Grundpartitur, die der Kopist nach der Händelschen Vorlage (Erstausgabe Randall, London [1771]) angefertigt hatte, deutlich ab. In den Takten 87–89 hat Mozart die Flötenstimme ergänzt (4. System von oben), in Takt 88 die Singstimme geändert.

Handwritten musical score for the 4th system of the Flute part in Mozart's Aria No. 5, measures 101-106. The score consists of four staves. The first staff is crossed out with a diagonal line and has "Ado" written above it. The second staff contains musical notation with "Ad libitum" written below it. The third staff is also crossed out with a diagonal line and has "Ado" written above it. The fourth staff contains musical notation with "Ad libitum" written below it. The score includes tempo markings: "a tempo" and "a tempo" written between the staves, and "Ado" written at the beginning and end of the system. There are also some scribbles and corrections in the second and fourth staves.

Aria No. 5, Takt 101–106 (vgl. Seite 70f.). Mozart übernimmt Händels Flötenstimme (4. System von oben) und führt in diesen Takt (Kadenz) die Lautenstimme aus. Nachträglich wurden die Takte 89–106 der Arie gestrichen und die Seiten, zum leichteren Umblättern, am Außenrand verklebt. Ob Mozart selbst die Takte kanzelliert hat oder ob die Streichung erst für eine spätere Aufführung nach Mozarts Tod vorgenommen wurde, geht aus den Quellen nicht hervor.

Ork auf die h. Sacilia
Larghetto

Violini I & II
Viola
Canto
Basso
Harmonica

ad libitum
ad libitum

a Tempo

Harmonica
Harmonica

Aria No. 7 „Doch o! wer preiset ganz“, (vgl. Seite 79 ff.), Particell von Sweets Hand, das zusammen mit dem originalen Stimmenmaterial (B) überliefert ist. Swieten ersetzt Händels Orgelstimme durch die Glasharmonika (vgl. Vorwort, Seite IX f.).

Handwritten musical score for the first system. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "Subl-ti-ma-riae Ma-ri-ae Vir-gi-nis" and a harp accompaniment labeled "Harmonica". The second system includes a vocal line with the lyrics "A-gnus Dei" and a harp accompaniment labeled "Harmonica".

Handwritten musical score for the second system. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "A-gnus Dei" and a harp accompaniment labeled "Harmonica". The second system includes a vocal line with the lyrics "A-gnus Dei" and a harp accompaniment labeled "Harmonica".

Allegro ad libitum

Harmonica

elo - in musical

ad libitum

Harmonica

Harmonica

Str. and Lib. Musical - in musical

Harmonica

Harmonica