

W. A. MOZART

Der Messias

Oratorium in drei Teilen von Georg Friedrich Händel
bearbeitet von Wolfgang Amadeus Mozart

Messiah

Oratorio in three parts by George Frideric Handel
in the arrangement of Wolfgang Amadeus Mozart

KV 572

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Ernst R. Barthel



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4529a

VORWORT

Mozarts Bearbeitungen Händelscher Werke fordern in besonderem Maß unser Interesse, vor allem, da jene Werke zu den reifsten des Händelschen Opus gehören und ihre Bearbeitung in Mozarts letzte Schaffensperiode fällt. Mozart hat sämtliche Bearbeitungen Händelscher Oratorien auf Bestellung des Freiherrn Gottfried van Swieten¹ vorgenommen. Schon als Kind hatte Mozart in Wien van Swieten kennengelernt; nach seiner Übersiedlung dorthin nahm er häufig an sonntäglichen musikalischen Matinéen teil² und empfing aus den reichen Schätzen der privaten Bibliothek van Swietens, besonders aber aus ihrem Bestand an Werken Bachs und Händels, tiefreichende Anregungen für seine eigene Kunst.

Zu Beginn der achtziger Jahre haben van Swieten und einige Wiener Aristokraten sich zu einem musikalischen Kreis zusammengeschlossen. In den Akademien dieser Gesellschaft, die für geladene Gäste in den privaten Räumen stattfanden, 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. 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* folgten im Juli 1790.

Die erste Aufführung der *Messias*-Bearbeitung fand am 6. März 1789 beim Grafen Johann Esterházy statt, weitere Aufführungen im Swietenschen Kreis – am 7. April 1789, ebenfalls beim Grafen Johann Esterházy, am 5. April 1795 bei Fürst Johann Wenzel Paar, am 23. und 24. Dezember 1799 im Winterpalais des Fürsten Schwarzenberg – sind durch die Tagebücher des Grafen Karl Zinzendorf verbürgt.³

Es entspricht barocker Praxis, dass jedes Oratorium – darin der Oper ähnlich – für die Aufführung eingerichtet wird. Dieser Tradition sind auch die Bearbeitungen Mozarts verpflichtet. Sie erfordern Änderungen in den solistischen Teilen: ganze Sätze werden transponiert, gekürzt oder neue eingeschoben. 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. Van Swietens Auftrag, Händelsche Oratorien aufzuführen, enthielt also implizite die Forderung, diese Werke entsprechend einzurichten. Die Fähigkeiten des Produzierens und Reproduzierens waren damals nicht Aussageformen verschiedener Musiker, vielmehr musste sich der Künstler nach altem Brauch als Komponist und Interpret in gleichem Maße bewähren.

An der Bearbeitung der Händelschen Choräste sind gewisse Eigentümlichkeiten barocker Instrumentation zu beobachten. Mozart hat sie „auf Harmonie gesetzt“, wie es die Zeit⁴ nannte: zu den Füllstimmen der Hörner und Trompeten gesellen sich die Holzbläser, welche meist im Unisono die Oberstimme des

1 Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerard van Swieten. Wie sein Vater war auch er Präfekt der Hofbibliothek in Wien und ein begeisterter musikalischer Dilettant. Er verehrte die kontrapunktische Kunst Bachs und Händels.

2 Vgl. Mozarts Brief an den Vater vom 10. IV. 1782: „– ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen ...“. In: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Bd. III: 1780–1786, S. 201, Kassel usw. 1987

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

4 Vgl. Mozarts Brief an den Vater vom 20. VII. 1782: „– bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesetzt seyn“. In: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Bd. III: 1780–1786, S. 213, Kassel usw. 1987

Chores begleiten. Dies erinnert an die instrumentale Setzweise der barocken „*Chori pro capella*“, 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 verstärken. Aus dieser Tradition erklären sich auch die Posaunenstimmen in Mozarts *Messias*-Bearbeitung, die ausnahmslos dem Alt, Tenor und Bass der Tutti-Chöre folgen.

Praktische Erwägungen mögen Mozart veranlasst haben, Händels *Messias*-Partitur zu kürzen. Ausgelassen wurden der Chor „*Lob singt dem ew'gen Sohn*“, die Arie „*Du fuhest in die Höh*“ und der Mittelteil der Arie „*Sie schallt, die Posaun*“⁵. Die Arie „*Wenn Gott ist für uns*“ hat Mozart durch ein Rezitativ ersetzt. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Bearbeitungen sind diese Kürzungen geringfügig. Und obwohl die wenigen Auslassungen Mozarts das musikalische Geschehen straffen und verdichten, haben sie beim Erscheinen des Erstdruckes heftige Kritik hervorgerufen. Man darf jedoch nicht vergessen, dass Mozarts Arrangement den Gegebenheiten einer besonderen Aufführung genügen sollte und keineswegs ursprünglich für den Druck bestimmt war. Ungeachtet dessen ist aus heutiger Sicht aber gerade dieser Aspekt für die Aufführungspraxis im Wandel der Zeiten von Interesse.

Aber Mozart kürzte nicht nur oder fixierte, was die Praxis längst „ad libitum“ zugelassen hatte: Flöten, Klarinetten und Oboen erscheinen in den Arien als spezielle Deuter der Grundstimmung; häufig werden die Fagotte ihrer ursprünglichen Generalbassfunktion enthoben, den Violinen neue obligate Stimmen zugewiesen (Teil 3, Nr. 36 Duett „O Tod“). Vor allem suchte er den musikalischen Fluss der Arien zu wahren: Wie es barockem Brauch entspricht, hatten zu Händels Zeit die Instrumente in den Kadenzen der 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 durch Instrumente aufge-

füllt (zum Beispiel Teil 2, Nr. 19 Arie „Warum entbrennen“ T. 67 etc.).

Eine ästhetische Grundforderung der Zeit betrifft 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. Möglicherweise hat van Swieten Mozart ähnliche Hinweise zur Ausdeutung des Textes gegeben, wie sie zehn Jahre später Haydn bei der Komposition der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* erhalten sollte.

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 zum Beispiel für die Umarbeitung der Trompetenstimmen. Der Verfall der ständischen Ordnung hatte den Untergang der privilegierten Stadtpfeiferzünfte gebracht. Das ist wohl der Grund, warum die Kunst des Clarino-Blasens in Vergessenheit geriet und Händels Tromba-Stimmen zu Mozarts Zeiten unausführbar schienen.

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 Dreiklangsritten der Naturtöne. Um das altägyptische 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 Posaun*“⁵ hat Mozart zweimal umgearbeitet⁵ und endlich für das Horn bestimmt, ein Instrument, das im

5 Vgl. Mozarts erste und zweite Fassung dieser Arie im Anhang von Bd. 2, Serie X, Werkgruppe 28, Abt. 1 der NMA

Gegensatz zur Trompete damals größere Virtuosität erlaubte.

Ein äußerer Grund verbot es, 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. Zu Mozarts Zeit war dem Cembalo al-

lein 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.

Baden-Baden, im Juli 1999

Andreas Holschneider

PREFACE

Mozart's arrangements of works by Handel put special claims on our attention, especially considering that the works are among the most mature in Handel's entire œuvre and the arrangements fall in the final period of Mozart's career. Mozart produced all his arrangements of Handel's oratorios at the behest of Baron Gottfried van Swieten.¹ He had already met van Swieten in Vienna during his childhood, and after moving to Vienna he frequently took part in the Baron's musical Sunday matinées.² Mozart also took inspiration for his own music from the rich treasures of Swieten's private library, especially his holdings of works by Bach and Handel.

In the early 1780s Swieten and several Viennese noblemen joined forces to form a musical circle. Every year this society held concerts for a select audience in Swieten's private rooms

during the Lenten and Christmas seasons. These concerts, predominantly given under Mozart's direction from 1787, featured oratorios by Hasse, C. P. E. Bach and, above all, Handel. It was for these concerts that Mozart's arrangements were intended. In November 1788 he adapted Handel's *Acis and Galatea*; his arrangement of *Messiah* arose in February and early March 1789, those of the *Ode to St. Cecilia* and *Alexander's Feast* in July 1790. The first performance of his *Messiah* arrangement took place at the home of Count Johann Esterházy on 7 April 1789. The diaries of Count Karl Zinzendorf record further performances in van Swieten's circle at the homes of Count Esterházy (7 April 1789), Prince Johann Wenzel Paar (5 April 1795) and the winter palace of Prince Schwarzenberg (23 and 24 December 1799).³

It was standard practice in the baroque period to arrange every oratorio afresh for each new performance. It was this tradition, which also applied to operas, that gave rise to Mozart's arrangements. Changes had to be made in the solo sections, with entire movements

1 The son of Gerard van Swieten, physician-in-waiting to the Empress Maria Theresia. Like his father, Gottfried was also monitor of the Vienna court library and an enthusiastic musical amateur. He venerated the contrapuntal art of Bach and Handel.

2 See Mozart's letter of 10 April 1782 to his father: "I go every Sunday at twelve o'clock to the Baron van Swieten, where nothing is played but Handel and Bach. At present I am collecting the fugues of Bach." Translated from Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, iii (Kassel, 1987), p. 201.

3 *Haus-, Hof- und Staatsarchiv*, Vienna. Zinzendorf was the nephew of the Herrnhut friar Nikolaus Ludwig Zinzendorf. He took part in Swieten's concerts from 1788.

being transposed, abridged or newly inserted. The scoring was oriented on the quality of the orchestra, and the conductor was at liberty, within certain musical limits, to reinforce the given parts with other instruments. Van Swieten's invitation to perform Handel's oratorios therefore implicitly harbored a demand to adapt the works accordingly. In those days creation and recreation were not separate faculties parcelled out to different musicians. On the contrary, it was an ancient custom that every artist had to prove his worth equally as a composer and a performer.

Certain idiosyncracies of baroque orchestra-
tion can be observed in the arrangements of Handel's choral movements. Mozart "set them for wind band" (*auf Harmonie gesetzt*), as the phrase went at the time.⁴ The filler parts of horns and trumpets were seconded by the woodwinds, which generally accompanied the upper voice of the chorus in unison. This practice recalls the instrumental writing in the baroque *chori pro cappella*, i. e. those choral numbers in which the *ripieno* musicians sang along with the chorus, thereby ensuring that the entire orchestra was involved. To obtain an effect comparable to the sound of a *plein jeu* on the organ, the choral parts in these tutti passages were doubled at the unison. This tradition also accounts for the trombone parts in Mozart's *Messiah* arrangement, which do nothing but reinforce the alto, tenor and bass in the choral tutti.

Practical considerations may have caused Mozart to abridge the score to Handel's *Messiah*. The chorus "Glory to God in the highest", the aria "Thou are gone up on high" and the middle section of the aria "The trumpet shall sound" were omitted, and the aria "If God be for us" was supplanted by a recitative. Compared to other contemporary arrangements, these cuts are negligible: none the less, although they tighten and compress the musical argument, they have occasioned violent criti-

cism ever since the appearance of the first print. We must not forget, however, that Mozart's arrangement had to satisfy the given circumstances of a particular performance and were not originally intended for publication. This said, it is this aspect in particular that makes Mozart's work interesting today from the vantage point of the historical vicissitudes of performance practice.

But Mozart did more than simply make cuts and put down in writing what had long been permitted on an *ad libitum* basis. Flutes, clarinets and oboes appear in the arias as special interpreters of the underlying mood; the bassoons are frequently released from their original continuo function and the violins assigned new obbligato parts (see the duet no. 36, "Oh death, where is thy sting?" in Part 3). Most of all, Mozart sought to preserve the musical flow of the arias: in keeping with baroque practice, the instruments in Handel's day had to fall silent during the cadenzas so that the singers could display their virtuosity in improvised solos. It was here that Mozart intervened, adding and prolonging the accompaniment parts and filling the cadenza with instruments (see e. g. bars 67 and *passim* in aria no. 19, "Why do the nations so furiously rage?" in Part 2).

One fundamental aesthetic tenet of the age had to do with the imitation of nature. Even if the choice of biblical passages and Handel's concept of the musical numbers prevented Mozart from supplying *ex post facto* pictorial interpretations, they are nevertheless present in embryo. Perhaps van Swieten gave Mozart suggestions regarding the interpretation of the text similar to those Haydn was to receive ten years later when he came to write *The Creation* and *The Seasons*.

Traditional performance practice and new taste, convention and fashion: these were the factors that determined Mozart's arrangements. But the picture would not be complete if we failed to mention other causes that apparently led Mozart to alter the original sound of Handel's work. This can be seen, for example, in his reworking of the trumpet parts. The decline of estatist society had also brought about the downfall of the privileged guilds of town

⁴ See his letter of 20 July 1782 to his father: "By Sunday week I have to arrange my opera for wind band." Translated from *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, iii (Kassel, 1987), p. 213.

musicians. This was probably the reason why the art of clarino playing fell into oblivion, and why Handel's trumpet parts seemed unplayable in Mozart's day.

The trumpet that found its way into the balanced community of the classical orchestra was no longer that brilliant instrument that had served equally as a symbol of worldly pomp and divine omnipotence. Now its task was merely to add rhythmic and harmonic support to the sound of the orchestra, mainly by producing triadic melodies based on natural overtones. To preserve the ancient coloration of the baroque clarinos Mozart had to modify the trumpet parts in Handel's choral numbers, at times even entrusting them to the agile woodwinds. He twice reworked the solo part of the aria "The trumpet shall sound"⁵

and eventually gave it to the horn, an instrument more amenable at that time to flights of virtuosity than the trumpet.

There was an extrinsic reason why Handel's organ part had to be discarded. Mozart's arrangements were intended for private performance, and there were generally no organs available in the palaces of the Viennese aristocracy. In Mozart's day the harpsichord alone was entrusted with the realization of the figured bass. However, it was apparently only heard as an accompaniment to recitatives and in a few numbers where Handel's thorough-bass figures have been incorporated in the arrangements.

Baden-Baden, July 1999

Andreas Holschneider

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter

5 See his first and second versions of this aria in the appendix to volume 2, series 10, work group 28, division 1 of the New Mozart Edition.