

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 teilautographer Partitur:	
Zwei Seiten aus der Arie „ <i>Der Flöte Klageron</i> “ . . .	XII/XIII
Eine Seite aus der Arie „ <i>Orpheus gewann ein wildes Volk</i> “	XIV
Faksimiles: Particell der Arie „ <i>Doch o! wer preiset ganz</i> “	
(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: Bühnenerwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchengesamten (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)

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 Bögchen 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 107/21b)

C. Kadenzen Mozarts zu fremden Klavierkonzerten

Abteilung 3: Sonstige Bearbeitungen

Abteilung 4: Ergänzungen

Abteilung 5: Übertragungen

Über Inhalt und Umfang der Abteilungen 3–5, 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 von 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 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 Breiskopf & 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 auführen (dies hat der Tenorist Johann Schönauer Leopold von Sonnleithner und dieser wiederum Otto Jahn erzählt; Jahn, *Mozart*, I/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).

² 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.

³ 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).

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 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 Eingangschor, 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 Klagetön*“ (Streicher, Flöte, Laute), No. 6 „*Scharf klingt der Geigentön*“ (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. Botsiber), *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 „*Dodi ol 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. 1098/13 (KV^a: 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 Auf-führung des Jahres 1793, die Glasharmonika verwendet hat. Damals war nämlich Karl Leopold Röllig (* um 1754, † 1804), der sich als vorzüglicher Harmonika-spieler 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. 200f., 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 Macchabäus*) 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 großenteils 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 Hraschanky 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 vervollständigenden 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 entstehenden Ausgabe, erschien und *Alexander-Fest* 1813, im Anschluß an die monumentale Ausführung 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 *Hallschen 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.

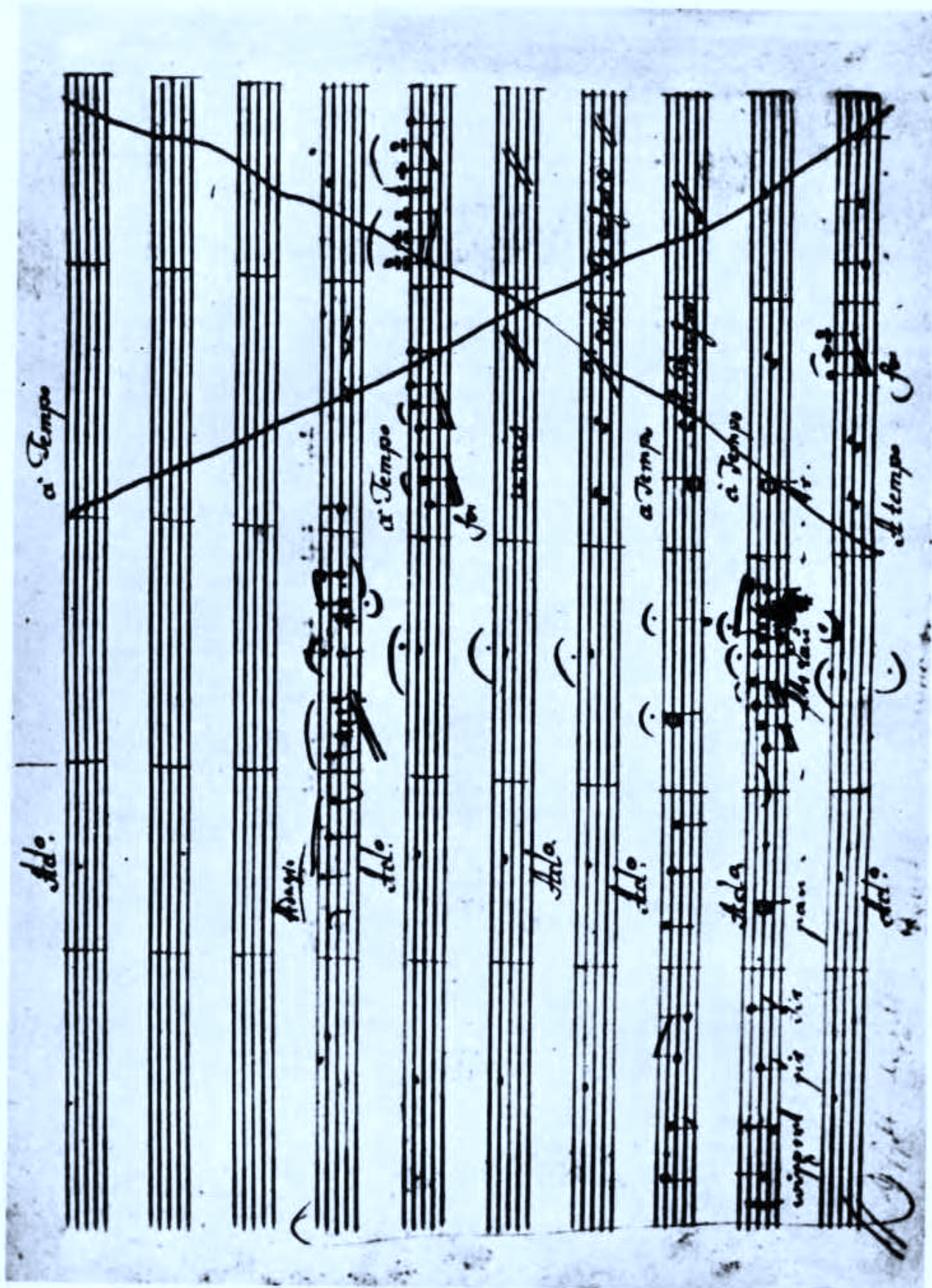
¹⁸ Aus diesem Grund wird die *Caecilien-Ode* bei Wyzewa/Saint-Foix nicht behandelt: „Nous n'avons pu jusqu'à ce jour retrouver cette partition [Peters Leipzig] et nous nous excusons de ne pouvoir procéder à notre analyse habituelle“ (Band V, S. 120).

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 Klage-ton“, 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 four staves. The score is heavily crossed out with a large 'X'. Annotations include 'Adagio', 'a tempo', 'ad libitum', and 'a tempo'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Aria No. 5, Takt 101–106 (vgl. Seite 70f.). Mozart übernimmt Handels Flötenstimme (4. System von oben) und führt in diesen Takten (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.

ein wildes Volk

Blut schmeckt auch ein wildes Volk

Flöte u. Fagott

Violoncelli u. Violini

Aria No. 8 „Orpheus gewinnt ein wildes Volk“, Takt 31–35 (vgl. Seite 83). Auf dem obersten System Mozarts Umarbeitung der Singstimme, auf den vier Systemen darunter Mozarts neu hinzugefügte Bläserstimmen (Flöte I, II / Fagott I, II). Zusammen mit der Singstimme hat Mozart die Streicher (Grundpartitur) in Takt 31 geändert.

Die auf des h. Sacra
Larghetto

Flauto
Viola
Canto
Basso
Harmonica

a. Tenore

Flauto
Viola
Canto
Basso
Harmonica

Aria No. 7 „Dodi o! wer preiset ganz“, (vgl. Seite 79 ff.). Particell von Swietens 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 a vocal and instrumental piece. The score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "Ich sa. ma. wie viel ge. he. he. lob." and an instrumental line labeled "Harmonica". The second system includes a vocal line with lyrics "Ach O! — wie sehr ich dich liebte" and an instrumental line labeled "Harmonica".

Handwritten musical score for a vocal and instrumental piece. The score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "Ach O! — wie sehr ich dich liebte" and an instrumental line labeled "Harmonica". The second system includes a vocal line with lyrics "Ach O! — wie sehr ich dich liebte" and an instrumental line labeled "Harmonica".

Ode auf St. Caecilia

VON
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
BEARBEITET VON
WOLFGANG AMADEUS MOZART
KV 592

Entstanden in Wien, Juli 1790

VERZEICHNIS DER MUSIKNUMMERN

Overtura (Streicher, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken)	5
Recitativo Durch Harmonie (Tenor, Continuo «Cembalo, Violoncello»)	16
No. 1 Recitativo accompagnato e Coro	
Recitativo accompagnato Natur lag unter einer Last (Tenor, Streicher, je zwei Klarinetten, Fagotte)	16
Coro Durch Harmonie (Chor, Streicher, je zwei Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner)	20
No. 2 Aria Leidenschaften stillt und weckt Musik (Sopran, Streicher, je zwei Flöten, Fagotte)	39
No. 3 Aria e Coro	
Aria Trompete, dein Schmetterln erweckt uns zum Streit (Tenor, Streicher «Fagott col Basso», je zwei Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken)	50
Coro Trompete, dein Schmetterln erweckt uns zum Streit (Chor, Streicher «Fagott col Basso», je zwei Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken)	56
No. 4 Marcia (Streicher, Flöte, Oboe, Trompete)	64
No. 5 Aria Der Flöte Klage-ton (Sopran, Laute, Streicher, Flöte)	66
No. 6 Aria Scharf klingt der Geigenton (Tenor, Streicher)	71
No. 7 Aria Doch o! wer preiset ganz (Sopran, Orgel, Streicher «Fagott col Basso»)	79
No. 8 Aria Orpheus gewann ein wildes Volk (Baß, Streicher, je zwei Flöten, Fagotte)	82
No. 9 Recitativo accompagnato e Coro	
Recitativo accompagnato Doch Du, Caecilia (Tenor, Streicher)	86
Coro Wie durch die Macht des heil'gen Sang's (Chor, Streicher «Fagott col Basso», je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner, Trompeten, Pauken)	87
Coro ultimo Was tot ist lebt (Chor, Streicher, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken)	95

Overtura

Larghetto e staccato

Flauto I,II

Oboe I, II

Clarinetto I,II in La/A

Fagotto I,II

Corno I,II in Re/D

Clarino I,II in Re/D

Timpani in Re-La / D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

The first system of the musical score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II in A, Bassoon I and II, Horn I and II in D, Trumpet I and II in D, Timpani in D and A, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The woodwinds and brass play chords and rhythmic patterns, while the strings provide a steady accompaniment.

The second system continues the orchestration with similar parts. It includes a section for strings with a '6' marking above the first violin staff, indicating a sixteenth-note pattern. The woodwinds and brass continue their rhythmic and harmonic roles.

Musical score system 11-16. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The second system has three staves: two treble clefs and a bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like trills and slurs.

Musical score system 17-16. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: two treble clefs and a bass clef. The second system has three staves: two treble clefs and a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and articulations, including trills and slurs.

Musical score system 17-16. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The second system has three staves: two treble clefs and a bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like trills and slurs. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

attaca

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II in Re/D

Clarino I, II in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Musical score for measures 11-15. The score is written for a string quartet and piano. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part is marked with a forte dynamic (f) and includes a fermata over the final measure of the system.

Musical score for measures 16-20. The score continues the string quartet and piano arrangement. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part is marked with a forte dynamic (f) and includes a fermata over the final measure of the system. The string quartet part includes a dynamic marking of *a2* (pianissimo) in measure 17.

20

Musical score for measures 20-24. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a busy right hand and a more active left hand. The piano part includes a woodwind-like texture in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The woodwinds have melodic lines with some rests.

25

Musical score for measures 25-29. This section includes a woodwind entry in measure 25 with a complex, sixteenth-note pattern. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The woodwinds have melodic lines with some rests.

The image displays a musical score for measures 29 through 34. The score is arranged in two systems. The first system (measures 29-33) features a piano part with a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 34-38) features a violin part with a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *mfz*.

39

Musical score for measures 39-43. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 39-43 show a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The string parts have various articulations, including accents and slurs.

44

Musical score for measures 44-48. The score continues with the same instrumentation and key signature. Measures 44-48 feature a more rhythmic and melodic development. The piano part has a prominent eighth-note accompaniment. The string parts continue with their complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

49

53

54

58

MINUETTO

Un poco Larghetto

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II in Re/D

Clarino I, II in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

12

Recitativo

Tenore

Durch Har-mo-nie, durch Him-mels Har-mo-nie ent-stand das gan-ze Welt-ge - bäu.

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

N° 1 Recitativo *accompagnato e Coro*

Larghetto

Clarinetto I, II in La/A

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Na - tur lag un - terei-ner Last un - ei - ni - ger A -

Violoncello

Basso

tom', Na - tur lag un - ter ei - ner Last un - ei - ni - ger A -

8

tom', ihr Haupt ge - senkt hin-ab. Die Sil-ber-

12

stimm' er-klang von fern: er - steh! er - steh! er - steh! du mehr als tot.

17

Und kalt, und warm, und feucht, und trocken nahm je-des sei-nen eig'-nen Platz,

23

und kalt, und warm, und feucht, und

28

tro-cken, nahm je-des sei-nen eig'-nen Platz,

33

ge-hor-sam der Mu-sik, ge-hor-sam der Mu-sik.

38

Trills (tr) are indicated in the piano and bassoon parts.

Coro
Allegro

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re/D
Violino I
Violino II
Viola
Canto
Alto
Tenore
Basso
Violoncello e Basso

Dynamic markings: *f* (forte), *pp* (pianissimo).

13
Fl. I, II a2
f

Fag. I, II a2
f

The musical score is arranged in a system with four staves. The top two staves are for Flute I and Flute II (labeled 'Fl. I, II a2'), both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is for Bassoon (labeled 'Fag. I, II a2') in bass clef with the same key signature. The bottom two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both in the same key signature. The score begins with a dynamic marking of 'f' (forte). The flute parts feature intricate melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The bassoon part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

19 *a²* *tr*

tr

tr

Durch Har - mo - nie, durch

Durch Har - mo - nie, durch Him - - mels Har-mo-nie,

Durch Har - mo - nie,

Durch Har - mo - nie,

25

Him - mels Har-mo-nie, durch Har - mo-nie, durch Him - - mels Har-mo-nie,

durch Har - mo-nie, durch

durch Har - mo-nie,

durch Har - mo-nie,

31

ent - stand das gan - ze Welt - ge - bäu,

Him - - mels Har - mo - nie ent - stand das gan - ze Welt - ge - bäu,

ent - stand das gan - ze Welt - ge - bäu,

ent - stand das gan - ze Welt - ge - bäu,

37 *a2*

durch Har-mo-nie, durch Har-mo-nie, durch

durch Har-mo-nie, durch Har-mo-nie, durch

durch Har-mo-nie, durch Har-mo-nie, durch

durch Har-mo-nie, durch Har-mo-nie, durch

42

Har - mo - nie, durch Har - mo - nie.

Har - mo - nie, durch Har - mo - nie.

Har - mo - nie, durch Har - mo - nie. Durch den Be - zirk der No - ten irr - te

Har - mo - nie, durch Har - mo - nie.

47

Durch den Be - zirk der No-ten irr - - te

Durch den Be-zirk der No-ten irr - - te sie,

sie,

51

sie,

durch den Be-zirk der No-ten irr - - te sie, und die Ok - - ta - - ve

und die Ok - - ta - - ve

56

durch den Be-zirk der No-ten irr - - te
 durch den Be -
 schloß zu - - letzt der Mensch,
 schloß zu - - letzt der Mensch,
 f

61

The musical score consists of several systems. The first system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase. The second system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with the lyrics "sie,". The third system features a grand staff with piano accompaniment and a vocal line with the lyrics "zirk der No-ten irr - - te sie,". The fourth system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with the lyrics "durch den Be - zirk der No-ten irr - - te sie, und". The fifth system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with the lyrics "durch den Be - zirk der No-ten irr - - te sie, und". The sixth system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with the lyrics "sie,". The piano part includes dynamic markings *f* and *p*.

sie,

zirk der No-ten irr - - te sie,

durch den Be - zirk der No-ten irr - - te sie, und

durch den Be - zirk der No-ten irr - - te sie, und

sie,

65

p

p

p

p

p

p

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch, schloß zu - letzt der

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch, schloß zu - letzt der

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch, schloß zu - letzt der

71

a²
f

f

a²
f

f

f

f

durch Har - mo-nie, durch Har - mo-nie, durch

durch Har - mo-nie, durch Har - mo-nie, durch

Mensch, durch Har - mo-nie, durch Har - mo-nie, durch den Be - zirk der

Mensch, durch Har - mo-nie, durch Har - mo-nie, durch den Be - zirk der

f

76

den Be - zirk der No - ten irr - - te sie, und

den Be - zirk der No - ten irr - - te sie, und die Ok - ta - ve

No - ten irr - te sie, und die Ok - - ta - - ve

No - ten irr - te sie, und die Ok - - ta - - ve

Violoncello Tutti

80

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch, und
 schloß zu - - - letzt der Mensch, und
 schloß zu - - - letzt der Mensch, und
 schloß zu - - - letzt der Mensch, und

84

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch.

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch.

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch.

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch.

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch.

die Ok - ta - ve schloß zu - letzt der Mensch.

93

The musical score for measures 93-97 is written for a multi-staff ensemble. It begins with a treble clef staff (measure 93), followed by an alto clef staff, and a bass clef staff. The first three staves feature a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff (treble clef) contains a simpler melody. The fifth and sixth staves (grand staff) contain a piano accompaniment with flowing sixteenth-note patterns. The seventh through tenth staves are empty. The eleventh staff (bass clef) has a simple bass line.

98

The musical score for measures 98-102 is presented in six systems. The first system (measures 98-100) features three staves: a treble staff with a melodic line, an alto staff with chords, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measure 101) consists of a single treble staff with a melodic line. The third system (measures 102-104) has three staves: treble, alto, and bass. The fourth system (measures 105-107) has four staves: treble, alto, tenor, and bass. The fifth system (measures 108-110) has four staves: treble, alto, tenor, and bass. The sixth system (measures 111-113) has a single bass staff. The music is in G major and 3/4 time.

N°2 Aria

Adagio

Flauto I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello solo

Violoncello e Basso

10

Andante

18

Musical score for measures 18-25. The score consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major and 3/4 time. Measures 18-25 show a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

26

Musical score for measures 26-33. The score consists of six staves. The top staff is a single treble clef. The second, third, and fourth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fifth and sixth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major and 3/4 time. Measures 26-33 show a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The word "pizzicato" is written above the first three staves of the grand staff, and "simile" is written above the next three staves.

31

p *tr* *simile*

38

tr *coll'arco* *f* *tr* *f*

46

f *tr*

p *f* *tr*

p *f*

Lei - den - schaf - ten

56

p

stilt und weckt Mu - sik Als Ju - bal — einst die Sai - ten — schlug, als Ju - bal —

66

pizzicato *simile*

pizzicato *simile*

pizzicato *simile*

einst die Sai - ten — schlug, da stand und lausch - te der Brü - der Schar, und wun - dernd

75

p *simile*

fiel sie auf's Ge - sicht, und wun - dernd fiel sie

80

auf's Ge - sicht zu eh - ren die - sen Him - mels - ton, den Him - mels - ton, den Him - mels -

89

coll' arco

coll' arco

coll' arco

ton.

O nur ein

95

Gott, so dach-ten sie, woh-net drin in dem Ge-wölb'-des

100

Sai-ten-spiels, das tönt so süß-, das tönt so schön, o nur ein

107

Gott, so dach-ten sie, woh - net drin in dem Ge - wölb — des

112

Sai - ten - spiels, das tönt so süß —, das tönt so süß — und - so schön das

120

tönt _____, das tönt so süß_ und schön, das tönt so süß das

130

tönt so schön. Lei - den -

136

schaf - ten stillt und weckt Mu - sik, die Lei - den - schaf - ten stillt und weckt

Adagio

147 a tempo

Mu - sik.

N° 3 Aria e Coro

Flauto I, II *Soli a2* *Tutti f* *Soli*

Oboe I, II *Soli a2* *Tutti f* *Soli*

Corno I, II in Re/D *a2* *Soli*

Clarino I, II in Re/D *a2* *Soli*

Timpani in Re-La/D-A

Violino I *f* *tr*

Violino II *f* *tr*

Viola *f* *tr*

Tenore

Violoncello, Fagotto e Basso *f*

The first system of the musical score includes parts for Flute I & II, Oboe I & II, Horn I & II in D, Clarinet I & II in D, Timpani in D-A, Violin I & II, Viola, Tenor, and Cello/Double Bass. The Flute and Oboe parts feature dynamic markings of *f* and *Soli*, and are marked with *a2*. The strings play a rhythmic accompaniment with *f* dynamics and trills.

The second system continues the orchestration. The woodwinds and strings maintain their respective parts, with the strings featuring trills (*tr*) and a consistent rhythmic pattern. The Tenor part remains silent in this system.

15

Soli *a²*

f

f

a²

f

f

f

Trom-pe-te, dein Schmet-tern er-weckt uns zum Streit, er-weckt uns zum Streit,

p

f

20

a²

a²

a²

a²

f

f

f

zum Streit, zum Streit, Trom-pe-te, dein Schmet-tern er-weckt uns zum Streit

p

40

Solo

p *f* *f*

p *f* *f*

p *f*

Trom-mel Dop-pel-,Dop-pel-schlag rollt wie Don-ner hohl, schreit; horch! horch! schreit:

45

p *acc* *tr* *tr* *tr* *tr*

p *tr* *tr* *tr* *tr*

p *tr* *tr* *tr* *tr*

horch! der Feind kommt! greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht ist's zu spät, ist's zu spät,

57

denn zur Flucht ist's zu spät, horch! der Feind kommt! und zur Flucht ist's zu spät,

58

Der Trom-mel Dop-pel-, Dop-pel-schlag, der Trom-mel Dop-pel-, Dop-pel-schlag rollt

63

Wie Don-ner hohl, schreit: horch! der Feind kommt! greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht ist's zu

69

spät, ist's zu spät, greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht, zur Flucht ist's zu spät.

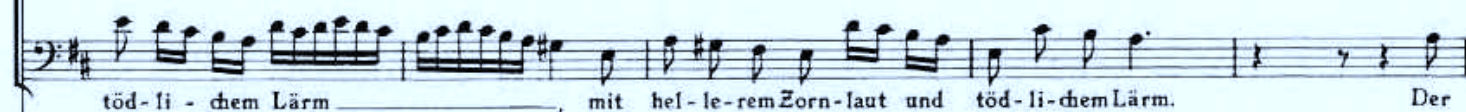
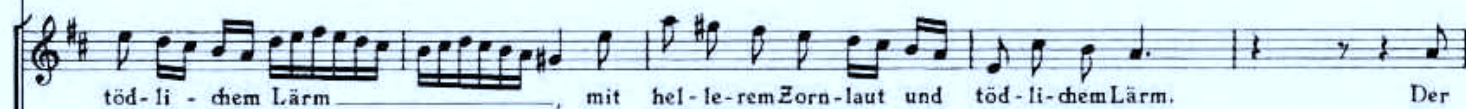
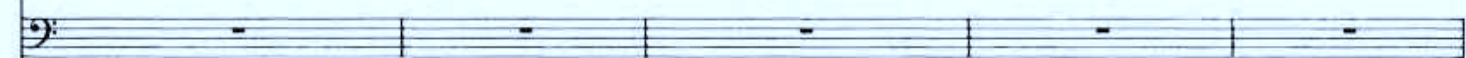
attacca

zum Streit, zum Streit, er- weckt uns zum Streit mit hel- le - rem Zorn-laut und

zum Streit, zum Streit, er- weckt uns zum Streit mit hel- le - rem Zorn-laut und

Tutti
weckt uns zum Streit, zum Streit, zum Streit, er- weckt uns zum Streit mit hel- le - rem Zorn-laut und

zum Streit, zum Streit, er- weckt uns zum Streit mit hel- le - rem Zorn-laut und



15

a^2
 a^2
p *crescendo* *f*

Trom-mel Dop-pel, Dop-pel-schlag rollt wie Don-ner hohl, rollt wie Don-ner hohl, schreit: horch! horch! horch!
 Trom-mel Dop-pel, Dop-pel-schlag rollt wie Don-ner hohl, rollt wie Don-ner hohl, schreit: horch! horch! horch!
 Trom-mel Dop-pel, Dop-pel-schlag rollt wie Don-ner hohl, rollt wie Don-ner hohl, schreit: horch! horch! horch!
 Trom-mel Dop-pel, Dop-pel-schlag rollt wie Don-ner hohl, rollt wie Don-ner hohl, schreit: horch! horch! horch!

21

horch! der Feind kommt! greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht ist's zu spät, denn zur Flucht ist's zu

horch! der Feind kommt! greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht ist's zu spät, denn zur Flucht ist's zu

horch! der Feind kommt! greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht ist's zu spät, denn zur Flucht ist's zu

horch! der Feind kommt! greift an! greift an! greift an! denn zur Flucht ist's zu spät, denn zur Flucht ist's zu

26

spät, denn zur Flucht ist's zu spät, horch! horch! horch! horch! der Feind kommt! greift

spät, denn zur Flucht ist's zu spät, horch! horch! horch! horch! der Feind kommt! greift

spät, denn zur Flucht ist's zu spät, horch! horch! horch! horch! der Feind kommt! greift

spät, denn zur Flucht ist's zu spät, horch! horch! horch! horch! der Feind kommt! greift

32

an! greift an! greift an! denn zur Flucht, zur Flucht ist's zu spät, horch! der Feind kommt! greift an! greift

an! greift an! greift an! denn zur Flucht, zur Flucht ist's zu spät, horch! der Feind kommt! greift an! greift

an! greift an! greift an! denn zur Flucht, zur Flucht ist's zu spät, horch! der Feind kommt! greift an! greift

an! greift an! greift an! denn zur Flucht, zur Flucht ist's zu spät, horch! der Feind kommt! greift an! greift

38

Flauti
a²
tr

Oboi
a²
tr

an'denn zurFlucht ist's zuspät, ist's zuspät, greift an'denn zurFlucht, zur Flucht ist's zuspät.

an'denn zurFlucht ist's zuspät, ist's zuspät, greift an'denn zurFlucht, zur Flucht ist's zu spät.

an'denn zurFlucht ist's zuspät, ist's zuspät, greift an'denn zurFlucht, zur Flucht ist's zu spät.

an'denn zurFlucht ist's zuspät, ist's zuspät, greift an'denn zurFlucht, zur Flucht ist's zu spät.

N° 4 Marcia

Flauto
Oboe

Clarino in Re/D

Violino I, II

Viola

Violoncello e Basso

9

19

28

Musical score for measures 28-36. The score consists of five staves: two empty treble staves at the top, and three staves (treble, bass, and bass) containing musical notation. The key signature is one sharp (F#).

37

Musical score for measures 37-46. The score consists of five staves: two empty treble staves at the top, and three staves (treble, bass, and bass) containing musical notation. The key signature is one sharp (F#). A trill (tr) is marked above the first note of the third staff in measure 37.

47

Musical score for measures 47-54. The score consists of five staves: two empty treble staves at the top, and three staves (treble, bass, and bass) containing musical notation. The key signature is one sharp (F#).

55

Musical score for measures 55-64. The score consists of five staves: two empty treble staves at the top, and three staves (treble, bass, and bass) containing musical notation. The key signature is one sharp (F#). Trills (tr) are marked above notes in the third staff at measures 55 and 63.

Nº 5 Aria

Andante

Flauto

Violino I, II

Viola

Soprano

Liuto

Violoncello e Basso

7

15

Der Flö - te Kla -

23

- ge-ton be-seufzt in Trau-er - no - ten die Qual trost -

30

lo - - ser Lie-be, zu Gra - be wis-pert, wis-pert, wis-pert sie, die

p

37

sanf - te Lau-te, die sanf -

tr

43

- te Lau - te,

49

der Flö-te_ Kla - - ge - ton, der Flö-te_ Kla - - ge -

58

ton be - seuzt in Trau - er - no - ten die Qual trost - lo - ser Lie - be, zu Gra - be wis - pert, wis - pert sie,

66

tr

wis-pert sie, die sanf -

p

72

tr tr tr

- te Lau - te, zu Gra-be wis - pert sie, die sanf -

79

- te Lau - te,

85 *Adagio* ^{*)} *a tempo*

zu Gra-be wis-pert sie, die sanf - - te Lau - te.

93

100 *ad libitum* *a tempo*

*) Die Takte 89–109 sind in Mozarts teilautographe Partitur gestrichen; es bleibt ungewiß, ob von Mozart selbst. Vgl. die Faksimiles, S. XII/XIII, sowie den Krit. Bericht, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Online Publications (2006)

106
Adagio *tr* *a tempo*

Nº 6 Aria
Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Violoncello e Basso

5

10

tr

15

20

tr

Scharf klingt der Geigen-ton von Eifer-sucht und von Ver-zweif-

p

24

lung, scharf klingt der Geigen-

29

ton von Ei - fer - sucht, scharf klingt der Geigen - ton

34

von Ei - fer - sucht und von Ver - zweif - lung, Wut und

38

Ra - sen und Er - bitt' - rung tie - fer Qual und höch - ster

43

Lie - be für die stol - ze Sie - ge - rin, für die

48

stol - ze Sie - ge - rin, für die stol - ze Sie - ge - rin,

53

53

57

57

scharf klingt der Gei-gen-ton von Ei-fer-

62

62

sucht, von Ei-fer-sucht und von Ver-zweif-

66

p

lung, Wut und Ra - sen und Er -

70

bitt'-rung für die stol - ze Sie - ge - rin, für die stol - ze Sie - ge - rin, Wut und

75

f *p* *f*

Ra - sen und Er - bitt'- rung tie - fer - Qual und höch - ster Lie - be

f *p* *f*

80

für die Stol-ze, für die Stol - - - - - ze, tie - fe

85

Qual und höch - ste Lie-be für die stol - ze - Sie - ge - rin, für die stol-ze,

91

die stol-ze Sie-ge-rin, für die stol - ze Sie - ge - rin.

Musical score for measures 97-102. The score is written for a grand piano (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills (tr) are indicated above several notes in the upper staves. The vocal line is mostly silent, indicated by a long dash.

Musical score for measures 103-107. The score is written for a grand piano (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Trills (tr) are indicated above several notes in the upper staves. The vocal line is mostly silent, indicated by a long dash.

Musical score for measures 108-113. The score is written for a grand piano (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Trills (tr) are indicated above several notes in the upper staves. The vocal line is mostly silent, indicated by a long dash.

N^o 7 Aria

Larghetto

Violino I
Violino II
Viola
Organo *)
Soprano
Violoncello, Fagotto e Basso

mp simile
mp simile
mp simile
mp simile

12 ad libitum a tempo

*) Vgl. Vorwort, S. IX f., die Faksimiles, S. XV–XVII (Swietens Bearbeitung des Orgelparts für Glasharmonika), sowie den Krit. Bericht.

56

und wer ge - nug der heil - gen Or - gel Lob? Sang, der Gott - heits Lie - be - weckt,

Violoncelli soli

65

Sang, der auf zum Him - mel fliegt und zum En - gel - cho - re - stimmt, zum En - gel -

Tutti

74 Adagio ad libitum a tempo

cho - re stimmt,

f p f p f

tr

N° 8 Aria
Alla Hornpipe

Flauto I, II

Fagotto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Violoncello e Basso

7

13

18

24

Or-phe-us ge - wann ein wil - des Volk

Violoncell

31

ein wil - des Volk und Baum ent - wur - - zelt folg - - ten

Tutti Bassi

37

ihm, sie zog der Ton sei - ner Lei - er., der Ton sei - ner Lei -

43

er, sie zog der Ton

48

sie zog der Ton sei - ner Lei -

53

er, sie zog der Ton

58

sie zog der Ton sei - ner Lei -

63

er.

Coro

Flauto I,II/ Oboe I, II

Clarinetto I,II in La/A

Corno I,II in Re/D

Clarino I,II in Re/D

Timpani in Re-La/D-A

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Violoncello, Fagotto e Basso

Solo Tutti

Wie durch die Macht des heil'gen Sang's, wie durch die Macht des

Wie durch die Macht des

Wie durch die Macht des

Wie durch die Macht des

heil' - gen Sang's der Sphä-ren Tanz be - gann, der Sphä - ren

heil' - - gen Sang's der Sphä - ren

heil' - gen Sang's der Sphä - ren

heil' - gen Sang's der Sphä - ren

17

Tanz be - - gann und Se - li - gen des Schöp - fers Preis durch's All der Welt er - tönt,

Tanz be - - gann,

Tanz be - - gann,

Tanz be - - gann,

Solo

27

tr

tr

Tutti

und Se - li - - gen des Schöp - fers - Preis durchs All der

und Se - - li - gen des Schöp - fers Preis durchs All der

und Se - li - gen des Schöp - fers Preis durchs All - der

und Se - li - gen des Schöp - fers Preis durchs All der

33

Welt — er - tönt

Solo

so, wenn der letz - te Schre - ckens - tag zer - stück - te Schöp - fung

Welt — er - tönt

Welt — er - tönt

Welt er - tönt

43

dich ver-zehrt, so, wenn der letz - te Schre - dzens - tag zer - stück - te
 so, wenn der letz - te Schre - dzens - tag zer - stück - te
 so, wenn der letz - te Schre - dzens - tag zer - stück - te
 so, wenn der letz - te Schre - dzens - tag zer - stück - te

52

allegro

Schöp - fung dich zer - stört. Es schallt die Po - sau - ne von der Höh'.

Schöp - fung dich zer - stört.

Schöp - fung dich zer - stört.

Schöp - fung dich zer - stört.

Schöp - fung dich zer - stört.

61

attaca

Coro ultimo

Un poco più Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II in Re / D

Clarino I, II in Re / D

Timpani in Re-La / D-A

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e Basso

Was tot ist lebt,

und Mu-sik tönt die Welt zu Grab

Was tot ist

Was le-bet stirbt,

Violoncelli

7

was le - bet stirbt und Mu - sik - tönt die Welt zu -

—, tönt die Welt zu Grab,

lebt, und Mu - sik - tönt die Welt zu - Grab

12

Grab tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt,
 was tot ist lebt, was le-bet stirbt, was tot ist lebt, was le-bet stirbt, was le-bet stirbt,
 —, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le-bet stirbt, und Mu-sik
 was tot ist lebt, und Mu-sik

Tutti Bassi Violoncelli Tutti Bassi

18

was tot ist

und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet

tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, tönt die Welt zu

tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab,

tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab,

tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab,

24

lebt, was tot ist lebt, was tot ist lebt, was le - bet
 stirbt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was tot ist lebt, was le - bet
 Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was tot ist lebt, was le - bet
 was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was le - bet

Violoncelli Tutti Bassi

30

a²

stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik

stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, was tot ist

stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, was tot ist

stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

Violoncelli

36

tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le- bet

lebt, was tot ist lebt, was le- bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik

lebt, was tot ist lebt, was le- bet stirbt, und Mu-sik

was tot ist lebt, was le- bet stirbt, was tot ist lebt, was le- bet stirbt, was le- bet

Tutti Bassi

42

stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik

tönt die Welt zu Grab _____, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, was tot ist

tönt die Welt zu Grab _____, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, was tot ist

stirbt, was tot ist

Violoncelli

Tutti Bassi

54

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet

und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet

und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet

Tutti Bassi

60

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu

66

Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab,

Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

72

Musical score for measures 72-76, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of several measures of piano accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines.

Empty musical staves for vocal parts, consisting of two treble clefs and one bass clef.

Musical score for measures 72-76, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs. This section continues the piano accompaniment from the previous system.

und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab,

Musical score for vocal parts with lyrics. It includes four staves: two treble clefs and two bass clefs. The lyrics are: "und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab," repeated on each staff.

Musical score for piano accompaniment in bass clef, continuing the accompaniment from the previous system.

78

was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt,

was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt,

was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt,

was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, was le - bet stirbt,

84

was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab,
 was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab, die Welt zu
 was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab,
 was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab, und -

90

a2

die Welt zu Grab, die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik
 Grab, die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik
 und Mu - sik tönt die Welt, die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik
 — Mu - sik tönt die Welt, tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, und Mu - sik

96

tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist

tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist

tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist

tönt die Welt zu Grab, was tot ist lebt, was le - bet stirbt, was tot ist

102

lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab
 lebt, was le - bet stirbt, was tot ist lebt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab
 lebt, was le - bet stirbt, was le - bet stirbt,
 lebt, was le - bet stirbt, was le - bet stirbt,

Violoncelli

108

—, die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab. Es schallt die Po -

die Welt zu Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab. Es schallt die Po -

und Mu-sik tönt und Mu - sik tönt die Welt zu Grab. Es schallt die Po -

und Mu-sik tönt die Welt zu Grab und Mu - sik tönt die Welt zu Grab. Es schallt die Po -

Tutti Bassi

114

sau - ne von der Höh. Was tot ist lebt,

sau - ne von der Höh. Was tot ist lebt,

sau - ne von der Höh. Was tot ist lebt,

sau - ne von der Höh. Was tot ist lebt,

120

was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab. Es

was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab. Es

was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab. Es

was le - bet stirbt, und Mu - sik tönt, und Mu - sik tönt die Welt zu Grab. Es

126

schallt die Po - sau - ne von der Höh. Was lebt, das

schallt die Po - sau - ne von der Höh. Was lebt, das

schallt die Po - sau - ne von der Höh. Was lebt, das

schallt die Po - sau - ne von der Höh. Was lebt, das

133

stirbt, was tot ist lebt, und Mu - sik tönt die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, und Mu - sik — tönt die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, und Mu - sik tönt die Welt zu

stirbt, was tot ist lebt, und Mu - sik — tönt die Welt zu

139

Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, die Welt zu Grab.

Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab.

Grab, und Mu-sik tönt die Welt zu Grab, und Mu-sik

Grab, und Mu - - sik tönt die Welt zu Grab, und Mu - sik

145

, tönt die Welt zu Grab
 , die Welt zu Grab
 tönt die Welt, die Welt zu Grab
 tönt die Welt zu Grab