

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche  
Gesangswerke

WERKGRUPPE 1: MESSEN UND REQUIEM

ABTEILUNG 2: REQUIEM

TEILBAND 2: MOZARTS FRAGMENT MIT DEN  
ERGÄNZUNGEN VON EYBLER UND SÜSSMAYR

VORGELEGT VON LEOPOLD NOWAK



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1965

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

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

Dieser Band wurde mit großzügiger Förderung  
von Herrn Dr. h. c. Carl Julius Abegg, Zürich, gedruckt.

Als Ergänzung zu den beiden Teilbänden des Requiems erscheint: Kritischer  
Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie I, Werkgruppe 1, Abteilung 2.

---

Dritte durchgesehene Auflage 1988  
Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten

## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Faksimile: Blatt 11 <sup>v</sup> (1 <sup>v</sup> ) aus <i>Cod. 17. 561 a</i> der Österreichischen Nationalbibliothek Wien . . . . .	XXII
Faksimile: Blatt 20 <sup>r</sup> (9 <sup>r</sup> ) aus <i>Cod. 17. 561 a</i> . . . . .	XXII
Faksimile: Blatt 35 <sup>r</sup> (24 <sup>r</sup> ) aus <i>Cod. 17. 561 a</i> . . . . .	XXIII
Faksimile: Blatt 47 <sup>v</sup> (3 <sup>v</sup> ) aus <i>Cod. 17. 561 a</i> . . . . .	XXIII

## A. MOZARTS FRAGMENT MIT EYBLERS ERGÄNZUNGEN

## Sequenz

Dies irae . . . . .	3
Tuba mirum . . . . .	11
Rex tremendae . . . . .	15
Recordare . . . . .	18
Confutatis . . . . .	28
Lacrimosa . . . . .	33

## B. DAS VON SÜSSMAYR VERVOLLSTÄNDIGTE REQUIEM

I. Introitus	
Requiem . . . . .	37
II. Kyrie . . . . .	49
III. Sequenz	
No 1 Dies irae . . . . .	62
No 2 Tuba mirum . . . . .	78
No 3 Rex tremendae . . . . .	83
No 4 Recordare . . . . .	90
No 5 Confutatis . . . . .	100
No 6 Lacrimosa . . . . .	111
IV. Offertorium	
No 1 Domine Jesu . . . . .	118
No 2 Hostias . . . . .	137
V. Sanctus . . . . .	149
VI. Benedictus . . . . .	155
VII. Agnus Dei . . . . .	170
VIII. Communio	
Lux aeterna . . . . .	179

## 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: 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 (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zitate 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 Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage 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.  $\text{♩}$ ,  $\text{♪}$  statt  $\text{♩}$ ,  $\text{♪}$ ); 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  $\text{♩}$ ,  $\text{♪}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\text{♩}$ ]“ 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 Editionsleitung

## ZUM VORLIEGENDEN BAND

## ZUR GESCHICHTE DES REQUIEMS NACH MOZARTS TOD\*

Nach Mozarts Tode war eine der vordringlichsten Sorgen Constanzes die Vollendung des Requiems. Der „unbekannte Besteller“ hatte eine Anzahlung geleistet und damit das Recht erworben, ein vollständiges Werk zu erhalten. In ihrer bedrängten Lage mußte es Constanze daran liegen, dem Unbekannten das vollendete Requiem als Werk ihres Gatten zu übergeben; sie durfte Mozarts Ruf nicht schädigen lassen, war aber auch genötigt, den zweiten Teil des versprochenen Honorars in Empfang zu nehmen.

Wer sollte das Requiem vollenden?

Anscheinend als erster wurde Joseph Eybler gefragt. Er übernahm am 21. Dezember 1791 das Fragment und erklärte: „*Endes unterzeichneter bekennet hiemit, daß ihm die verwittwete Frau Konstanzia Mozart das von ihrem seel. Herrn Gemahl angefangene Seelenamt zu vollenden anvertraut; derselbe erklärt sich [bereit,] es bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden, und versichert zugleich, daß es weder abgeschrieben, noch in andere Hände als die der Frau Wittwe gegeben werden soll. Wien den 21<sup>ten</sup> Dezember 1791. Joseph Eybler mporia*“<sup>1</sup>.

An diesen Vorgang kann sich Constanze 1827 jedoch nicht mehr erinnern, im Gegenteil, sie behauptet, Eybler das Fragment gar nicht übergeben zu haben, wenn sie am 31. Mai an Abbé Stadler schreibt: „*Daß ich's Eybler'n angetragen habe, es fertig zu machen, kam daher, weil ich eben (ich weiß nicht warum) böse auf Süßmayer war, und selbst Mozart viel auf Eybler gehalten hat, und ich mir dachte, daß es ein jeder ausführen könne, indem die Hauptstellen alle ausgesetzt waren. Und so ließ ich den Eybler zu mir kommen, und theilte ihm meinen Wunsch mit; da er mir's aber so gleich mit schönen Worten abschlug, bekam er's nicht in die Hand. — Dieß sind Wahrheiten, die ich Sie, lieber Freund! als Frau von Ehre versichern kann*“<sup>2</sup>.

Eybler hat jedoch sehr wohl das Fragment von Constanze bekommen und auch mit der Vollendung begonnen. Die Spuren seiner Tätigkeit sind in der Handschrift Cod. 17. 561 b der Österreichischen Nationalbibliothek vom „*Dies irae*“ bis zu den zwei dem „*Lacrimosa*“ angehängten Takten zu verfolgen. Durch Vergleich mit anderen Autographen Eyblers konnten diese Eintragungen als unzweifelhaft von ihm herrührend festgestellt werden. Er muß jedoch sehr bald seine Arbeit eingestellt haben. Constanze soll sich darauffhin noch an andere Meister gewendet haben, die aber alle absagten. So kam diese Aufgabe denn an den damals 25jährigen Franz Xaver Süßmayr. Es mag sich erübrigen, hier Bekanntes zu wiederholen, er war jedenfalls Mozarts Schüler, hatte bei den Rezitativen des Titus geholfen; auch hatte der sterbenskranke Meister so manches mit ihm über die Fortsetzung des Requiems gesprochen. So unbestimmt nun diese Nachrichten sind, vor allem hinsichtlich Art, Weise und Menge dessen, was Süßmayr von Mozart sowohl schriftlich als auch mündlich zum Requiem erhalten hat, so bestimmt ist dagegen die Tatsache, daß er das Requiem vollendete<sup>3</sup>.

Das genaue Datum, wann Süßmayr mit seiner Ergänzung fertig war, wissen wir nicht. Anfang März 1792 muß er jedenfalls schon so weit gewesen sein, daß eine baldige Vollendung vorauszusehen war, denn am 4. März 1792 stellt der preussische Gesandte am österreichischen Hofe, Baron Jacobi, für Constanze eine Bestätigung über ihm geliehene Original-Partituren von Mozart aus, auf der als Vermerk zu finden ist: „*für das Requiem 450 [fl.]*“<sup>4</sup>. Diese Notiz besagt, daß Constanze dem preussischen König Friedrich Wilhelm III. eine Kopie des Requiems für 100 Dukaten, soviel waren damals 450 Gulden, verkauft oder für die nächste Zukunft um diesen Preis zugesagt hatte.

Es muß als ausgeschlossen gelten, daß Süßmayr zu diesem Zeitpunkt seine Arbeit schon abgeschlossen gehabt hätte und man außerdem im Stande gewesen wäre, eine vollständige Kopie herzustellen. Eybler hatte das Fragment ja überhaupt erst am 21. Dezember 1791 übernommen; wie lange er sich daran versuchte, ist gleichfalls nicht bekannt. Man wird also

\* Zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Requiem-Fragments äußert sich das Vorwort zum Teilband 1.

<sup>1</sup> Wiener-Neustadt, Städt. Sammlungen, Lit. B 1695, 1 Blatt, einseitig beschrieben, mit zwei Falzbügen. Am unteren Rand eine gänzlich verwischte Bemerkung mit Rotstift.

<sup>2</sup> Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), Bd. IV, Kassel etc. 1963, Nr. 1419, S. 492, Zeile 29–37. Auf diesen Irrtum Constanzes wird hier absichtlich aufmerksam gemacht, um zu zeigen, wie vorsichtig man die Äußerungen selbst jener Personen entgegennehmen muß, die sich in unmittelbarer Nähe Mozarts befanden. Allerdings liegen zwischen Mozarts Tod und diesem Brief 36 Jahre!

<sup>3</sup> Vgl. weiter unten seinen Brief an Breitkopf & Härtel vom 8. Februar 1800.

<sup>4</sup> Bauer-Deutsch IV, S. 178, erste Anmerkung.

nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Süßmayr im ersten Halbjahr von 1792 fertig wurde.

Er konnte seine Ergänzungen nicht in Mozarts Autograph eintragen, weil vor ihm Eybler schon seinen fragmentarischen Versuch hineingeschrieben hatte. So fertigte er sich von der Sequenz und vom Offertorium eine neue Partitur an, die er in der Instrumentation vervollständigte. Sanctus, Benedictus und Agnus Dei hatte er ja überhaupt neu zu komponieren. Das berichtet er selbst in seinem Brief vom 8. Februar 1800 an Breitkopf & Härtel; im Autograph kommt dies aber auch dadurch zum Ausdruck, daß die alte Foliierung mit dem Sanctus eine neue Zählung beginnt. Da Süßmayr den von ihm geschriebenen Teil des Requiems beim „*Dies irae*“ auch mit 1 beginnt, ergeben sich für das gesamte Werk drei Blattzählungen:

1. Mozart, fol. 1 bis 10, Introitus und Kyrie,
2. Süßmayr, fol. 1 bis 33 (eigentlich 34, weil fol. 5 doppelt vorhanden ist), Sequenz und Offertorium und
3. Süßmayr, fol. 1 bis 19, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei.

In der neueren, roten Foliierung sind es die Blattzahlen 1–10, 11–44 und 45–63. Diese Süßmayrsche Handschrift wurde zusammen mit den von Mozart geschriebenen Teilen, Introitus und Kyrie, dem Grafen von Walsegg übergeben.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Süßmayr zumindest von den Teilen, die er ganz neu komponieren mußte, eine erste Niederschrift angefertigt, nach der er dann seine Reinschrift-Partitur abfaßte. Das geht aus einem Brief Constanzes an Breitkopf & Härtel vom 2. Juni 1802 hervor, in dem sie anfangs mitteilt, daß Süßmayr ihr das Autograph Mozarts, nämlich das Fragment der Sequenz bis zum „*Confutatis*“ zurückgegeben habe; gegen Ende aber schreibt sie: „*Auch muß ich Ihnen sagen, daß Süßmayer, der offenbar mir nur Mozarts Arbeit geben wollte und nur diese mir zu geben sich einigermaßen schuldig glauben konnte, mir auch das Sanctus gegeben hat, worin keine Note und kein Wort von Mozarts Handschrift ist*“<sup>5</sup>.

Durch Süßmayrs Ergänzungsarbeit entstand Cod. 17. 561 a der Österreichischen Nationalbibliothek: der eine Faszikel dieser Handschrift, die Partitur des vollständigen Requiems in Mozarts und Süßmayrs eigener Handschrift. Dieses Autograph ist die einzige, maßgebende Quelle für das Requiem von Mozart, denn von ihr stammen unmittelbar die frühesten Abschrif-

ten und ihre Nachkommen mit all den Fehlern, die sich beim Abschreiben bzw. bei der Drucklegung eingeschlichen haben. Man lese daraufhin die Korrespondenz Constanzes mit Breitkopf & Härtel um 1800 beim Erscheinen der Erstdruck-Partitur, wo mehrmals von fehlerhaften Kopien gesprochen wird. In ihren Briefen vom 6. und 13. August 1800 führt Constanze einige dieser Fehler namentlich an.

Von der Mozart-Süßmayrschen Partitur, Cod. 17. 561 a, wurden sofort, noch vor der Übergabe an Graf von Walsegg, zwei Abschriften genommen: eine für Wien und eine für Breitkopf & Härtel<sup>6</sup>. Vermutlich von diesen Exemplaren hat dann Constanze außerdem Kopien zum Verkauf an hochgestellte Persönlichkeiten herstellen lassen, wie die Notiz auf der oben angeführten Bestätigung für den preußischen König beweist. Ob sie das mit oder ohne Wissen des ihr damals noch unbekanntesten Bestellers gemacht hat, wird kaum mehr festzustellen sein. Dem Bericht Anton Herzogs zufolge war sie dazu nicht berechtigt; wie das damals so üblich war, betrachtete sich Graf von Walsegg als alleiniger Eigentümer des von ihm bestellten und auch bezahlten Requiems<sup>7</sup>. Dagegen behauptet Constanze in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 15. Juni 1799: „*Sie geben mir indes zu verstehen, daß ich gegen den Anonymen gesündigt habe: das ist aber wirklich nicht so. Ich bedung mir bey der Ablieferung die Freyheit aus, Copien an Fürsten zu geben, die sie natürlicher weise nicht herausgeben würden*“<sup>8</sup>. Am 30. Januar 1800 muß sie an Breitkopf jedoch zugeben: „*Der Eigenthümer und Besteller des Requiems, dessen Name seit 1791. gänzlich verborgen geblieben ist, hat sich eingefunden, nicht — (erkennen Sie meine gewöhnliche Aufrichtigkeit!) — nicht, wie es scheint, um sich über Sie, aber wohl über mich zu beklagen*“<sup>9</sup>. Graf von Walsegg

<sup>6</sup> Maximilian Stadler, *Verteidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem*, Wien 1826, S. 13.

<sup>7</sup> Anton Herzog, *Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem [I] von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839*, Handschrift, Wiener-Neustadt, Städt. Sammlungen, Lit. B 1692, S. 17; Neudruck durch Otto Erich Deutsch, *Zur Geschichte von Mozarts Requiem*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 19, Wien 1964, S. 56: „*Der Frau Witwe Mozart und ihrer Umgebung mag auch der Vertrag, den ihr seliger Gatte mit dem Hr. Doctor Sortschan eingegangen ist, daß nämlich Herr Graf von Walsegg alleiniger Eigenthümer des bestellten Requiems seyn sollte, nicht bekannt gewesen seyn; sonst würde man doch nicht zugleich bey der Absendung der Partitur an den Herrn Besteller, ohne dessen Wissen und Willen, eine Abschrift davon zum Verkaufe an die Musikhandlung in Leipzig geschickt haben? Man kann denken, welchen Eindruck es auf den Hr. Grafen machte, als er erfuhr, daß die Partitur seines Eigenthums in Leipzig öffentlich im Drucke erschienen sey.*“

<sup>8</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1245, S. 246, Zeile 65–67.

<sup>9</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1278, S. 309 f., Zeile 4–8.

<sup>5</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1350, S. 422, Zeile 25–28.

war also doch ungehalten darüber, daß Constanze das Requiem weitergegeben hatte. Einige Zeilen später weiß das Schreiben Constanzes allerdings folgendes mitzuteilen: „*Indessen kann ich Sie einstweilen vielleicht damit schon beruhigen, daß ich Ihnen melde, der quästionirte Anonym, der von sehr hohem Stande ist, habe sich verlauten lassen, daß er wohl mit einer Anzahl Exemplarien für seine Ansprüche sich gänzlich begnügen wolle. Doch hat er auch von 50. ducaten gesprochen, welche sein Ankaufspreis waren*“<sup>10</sup>.

Zur selben Zeit, unmittelbar nach der Vollendung des Requiems durch Süßmayr und vor der Ablieferung an Graf von Walsegg, muß auch Abbé Maximilian Stadler seine Abschrift des Requiems angefertigt haben. Mit dieser hat es eine eigene Bewandnis; sie ist doppelt vorhanden: in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (*Mus. Hs. 211*) und in der Österreichischen Nationalbibliothek (*Cod. 19. 057*)<sup>11</sup>. Diese beiden Handschriften greifen dergestalt ineinander, daß ein Teil von Frankfurt ursprünglich zum Wiener Exemplar gehört haben muß. Stadler hat ihn am 21. August 1828 André geschenkt; er beinhaltet die Sequenz bis „*Confutatis*“ einschließlich. Stadler muß Mozarts Fragment also zweimal abgeschrieben haben, sonst hätte er die eine Kopie nicht verschenken können. Introitus und Kyrie besaß er anscheinend nur einmal, daher überließ er sie André nicht. So ist das Wiener Exemplar das vollständigere von beiden<sup>12</sup>. Außerdem hat sich Stadler noch gesondert das Offertorium abgeschrieben. Diese Kopie, die er gleichfalls André überließ, aus dessen Mozart-Sammlung sie 1931 in die Österreichische Nationalbibliothek gelangte, jetz S. m. 4375, weist jedoch die instrumentalen Ergänzungen auf, so daß sich die Frage erhebt: Hat Stadler die Süßmayrschen Ergänzungen abgeschrieben — wobei er die ungeschickte Führung der Streicher in Takt 4 des „*Domine Jesu*“ in die Gestalt korrigierte, wie sie auch die Erstdruck-Partitur aufweist — oder haben wir in S. m. 4375 einen von Stadler unternommenen Ergänzungsversuch für das Offertorium zu erblicken, den dann Süßmayr übernahm und dabei den bewußten Takt 4 „verböserte“? Trifft dies zu, wofür es vorläufig noch keinen Beweis gibt, dann wäre Abbé Stadler einer der anderen Meister gewesen, an die sich Constanze mit der Bitte um Vollendung des Requiems

gewendet hat. S. m. 4375 ist jene Handschrift, die Johann Evangelist Engl in seiner Studie *Das Requiem und die Requiemfrage*, S. 112f., auf der Darstellung Gustav Adolf Pressels im *Clavierlehrer* (1881) fußend, beschreibt<sup>13</sup>.

Nachdem Süßmayr seine Arbeit vollendet hatte, die Kopien für Wien und Leipzig erledigt waren und auch Stadler mit seinen Abschriften zu Ende gelangt war, wurde die Partitur dem Grafen von Walsegg übergeben. Dieser fertigte nach seiner Gewohnheit selbst eine Abschrift an, versah sie mit dem Titel *Requiem composto del Conte Walsegg* und ließ davon die Stimmen ausschreiben<sup>14</sup>. Aus diesem Exemplar dirigierte er selbst am 14. Dezember 1793 in der Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt die erste öffentliche Aufführung bei einer Totenmesse zum Gedenken an seine verstorbene Gemahlin. Der Graf hat das Requiem dann nur noch einmal dirigiert: am 14. Februar 1794, dem Sterbetag seiner Gemahlin, in der Kirche zu Maria Schutz am Semmering, deren Patronatsherr er war<sup>15</sup>. Diesen beiden Aufführungen war die Uraufführung am 2. Januar 1793 in Wien, im Jahnschen Saal in der Himmelfortgasse, vorausgegangen<sup>16</sup>.

Die Graf von Walseggsche Abschrift ist verschollen, Mozarts Original aber kam mit den anderen Musiknoten des Grafen an seine Schwester, Gräfin von Sternberg. Dann übernahm die Noten der Verwalter Leitner, von dem sie an den herrschaftlichen Amtsschreiber Karl Haag und von diesem an Katharina Adelpoller gelangten. Von ihr erwarb durch Vermittlung des Justiziärs Nowack 1838 die k. k. Hofbibliothek das Mozart-Süßmayrsche Autograph. Dorthin war inzwischen auch das in zwei Teile zersprengte Fragment Mozarts gelangt. Den einen Teil, der die Sequenz bis einschließlich des „*Confutatis*“ enthält, besaß Abbé Maximilian Stadler, den anderen mit dem „*Lacrimosa*“ und dem Offertorium Hofkapellmeister Joseph Eybler. Stadlers Anteil kam 1831 in die Hofbibliothek, Eybler schenkte seinen Teil schon 1833, nicht erst (wie auf fol. 87r zu lesen ist) *nach seinem Tode*.

<sup>10</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1278, S. 310, Zeile 14–18.

<sup>11</sup> Auf die in Frankfurt befindliche Abschrift Stadlers hat Friedrich Blume in seiner Studie *Requiem und kein Ende* in: Friedrich Blume, *Сынѣгма musicologicum*, Kassel etc. 1963, S. 718f., als erster Bezug genommen.

<sup>12</sup> Eine zusammenhängende Untersuchung über die Abschriften Stadlers ist vom unterzeichneten Bandbearbeiter in Vorbereitung.

<sup>13</sup> In: Joh. Ev. Engl, *Festschrift zur Mozart-Centenarfeier* . . . Salzburg 1891, S. 73–123. Vgl. dazu Jahn-Abert, W. A. Mozart, Bd. II, Leipzig 5/1924, S. 850, Anm. 1.

<sup>14</sup> Herzog, a. a. O., S. 18: „*Nachdem also Hr. Graf von Walsegg die Partitur des Requiem erhalten hatte, schrieb er dieselbe sogleich, nach seiner gewöhnlichen Weise, mit eigener Hand von Note zu Note ganz rein ab, und übergab solche stückweise seinem Violinspieler Benard, damit er die Aufgastimmen ausschreibe.*“ Deutsch, a. a. O., S. 56, mit der irrtümlichen Lesung „Benaro“ für „Benard“.

<sup>15</sup> Herzog, a. a. O., S. 20; Deutsch, a. a. O., S. 57.

<sup>16</sup> O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Neue Mozart-Ausgabe X/34, Kassel etc. 1961, S. 409.

Wieso diese beiden Teile sich bei Stadler und Eybler befanden, ist nicht mehr festzustellen. Vielleicht hat Constanze sie ihnen geschenkt; denn ursprünglich müssen sich diese beiden Teile als ein Ganzes natürlich bei Süßmayr befunden haben, der sie zur Vollendung des Requiems benötigte. Vor 1802 hat er den Teil, den dann Stadler besaß, an Constanze zurückgegeben. Das geht aus einem Brief Constanzes vom 2. Juni 1802 an Breitkopf & Härtel hervor, in dem sie schreibt: „Alles übrige [sc. außer Introitus und Kyrie], was Mozart selbst gemacht und daher selbst geschrieben hat, ist in meiner Verwahrung und mein Eigenthum. Süßmayer ist so brav gewesen, mir es vor geraumer Zeit unerwartet zu geben; ich hatte nicht daran gedacht, daß er es haben müßte. Dieses Manuskript geht bis an das Ende von Confutatis“<sup>17</sup>. Über den anderen Teil sind keinerlei Nachrichten beizubringen.

Die „Lebensschicksale“ des Cod. 17. 561 lassen sich also kurz folgendermaßen zusammenfassen:

1. Cod. 17. 561 b gelangt nach Mozarts Tode zu Eybler, dieser schreibt in die Sequenz seine Ergänzungen hinein.
2. danach zu Süßmayr, der für seine Ergänzungen eine neue Partitur anlegt. Dann schreibt er, zumindest für Sanctus, Benedictus und Agnus Dei
3. ein Konzept (verloren), davon
4. die Reinschrift (= Cod. 17. 561 a, fol. 45–63).
5. Die von Mozart geschriebenen Teile Introitus und Kyrie werden mit den Süßmayrschen Ergänzungen zum vollständigen Requiem vereinigt, dazu bestimmt, an Graf von Walsegg übergeben zu werden (= Cod. 17. 561 a).
6. Anfertigung zweier Kopien für Wien und Leipzig; davon weitere Kopien (wieviele?) für hochgestellte Persönlichkeiten.
7. Abbé Maximilian Stadler fertigt für sich eine Abschrift aller von Mozart geschriebenen Teile an.
8. Danach bekommt Graf von Walsegg die vollständige Partitur (Cod. 17. 561 a) und schreibt sie ab. Diese Abschrift, auf der sich der Graf selbst als Komponist ausgibt, ist mitsamt den daraus ausgeschriebenen Stimmen verschollen. Das Autograph aber, in der Musiksammlung des Grafen erhalten, gelangt 1838 in die Hofbibliothek.
9. Von den Blättern des zweiten Faszikels (= Cod. 17. 561 b) bleibt ein Teil bei Süßmayr zurück, und zwar ganz sicher die Sequenz bis zum „Confuta-

tis“; die übrigen Blätter, das „Lacrimosa“ und das Offertorium enthaltend, befinden sich bei Joseph Eybler (seit wann?).

10. Süßmayr gibt das Mozartsche Autograph des Sequenz-Fragments vor 1802 an Constanze zurück. Da dieser Teil sich später bei Abbé Stadler befindet, muß ihn Constanze ihm geschenkt haben.
11. 1831 gelangt Stadlers Anteil in die Hofbibliothek,
12. 1833 schenkt Eybler seinen Teil gleichfalls dorthin, so daß
13. 1838 mit dem Erwerb der vollständigen Partitur aus der gräfl. Walseggschen Musikbibliothek alle zu Mozarts Requiem vorhandenen Autographe (ausgenommen das Berliner Skizzenblatt; vgl. Vorwort zum Teilband 1, S. VII f. und XI f.) in der Hofbibliothek vereinigt sind: Cod. 17. 561 a und b.

Das ist der eine „Quellenbereich“, der andere stammt von den zwei vom vollständigen Requiem genommenen Kopien ab und ist fast gar nicht zu verfolgen. Denn von den beiden Abschriften hat man sowohl in Wien als auch in Leipzig weitere Kopien genommen, und so ist das Requiem verbreitet worden<sup>18</sup>. Es ist wohl kaum mehr festzustellen, wo sich solche Kopien „zweiten Grades“ befinden.

1800 erschien dann bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die Erstdruck-Partitur. Sie ist dem Churfürsten von Sachsen, Friedrich August III., gewidmet und mit einer deutschen Übersetzung von Prof. C. A. H. Clodius (Leipzig) versehen<sup>19</sup>. Als Erstdruck hat diese Partitur ihren Wert, die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) kann

<sup>18</sup> Stadler, *Zweyter und letzter Nachtrag zur Vertheidigung des Mozart'schen Requiem* . . . , Wien 1827, S. 29: „Bis nun dieses Werk im Druck erschien, wurden die Copien immer mehr vervielfältigt und in Prag, Dresden, Leipzig u. s. w. verbreitet.“

<sup>19</sup> W. A. MOZARTI / MISSA PRO DEFUNCTIS / Requiem / W. A. MOZARTS / SEELENMESSE / MIT / UNTERGELEGTEM DEUTSCHEN TEXTE. / IM VERLAGE DER BREITKOPF & HÄRTELSCHEN MUSIKHANDLUNG / IN LEIPZIG. Auf dem Blatt voraus die Widmung: SEINER / CHURFÜRSTLICHEN DURCHLAUCHT / VON / SACHSEN / DEM / KENNER UND BESCHÜTZER RELIGIOSER TONKUNST / UNSERM GNÄDIGSTEN HERRN / UNTERTHÄNIGST GEWIEDMET / VON / DEN HERAUSGEBERN / BREITKOPF & HÄRTEL. Und diesem voraus ein Kupferstich: ein über einem Grab schwebender Genius mit Kreuz und Friedenspalme, die Gestalt von sieben Sternen überkrönt. Neben dem Grabhügel Leidtragende verschiedenen Alters, ein Kind streut Blumen auf den Hügel. Bez.: *Krieger del. W. Böhm sc.* Diese Blätter sind die ungezählten Seiten 1–5. Danach folgt die Partitur in Typendruck, S. 6–178. Anschließend zwei ungezählte Seiten, auf dem recto enthaltend: DAS REQUIEM. / NACH DEM LATEINISCHEN. / ZU W. A. Mozarts MUSIK / VON / HERRN PROFESSOR C. A. H. CLODIUS IN LEIPZIG. Auf dem verso: DER TAG DES GERICHTS. / PARODIE DES REQUIEM / VON / HERRN KAPELLMEISTER HILLER IN LEIPZIG. Querfolio.

<sup>17</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1350, S. 421, Zeile 9–13.

ihrer aber entraten, weil das durchaus deutliche Autograph vorhanden ist; für Vergleichszwecke war sie jedoch heranzuziehen. Schon die Tatsache, daß das Posaunen-Solo im „*Tuba mirum*“ darin dem Fagott zugeteilt wird, erweist die Erstdruck-Partitur als eine wenn auch leicht getrüübte Quelle<sup>20</sup>. Die Änderung des Posaunen-Solos geht bekanntlich auf Johann Adam Hiller zurück. Er hatte unter seinen Thomanern keinen dazu fähigen Posaunisten, weswegen er das Solo vom Fagott blasen ließ. Aus seiner Partitur gelangte diese Stelle dann solcherart verändert in die Erstdruckpartitur<sup>21</sup>. Auf der Korrespondenz Constanzes mit Breitkopf & Härtel geht mit aller Deutlichkeit hervor, daß der Leipziger Verlag neben der einen Kopie, die er 1792 aus Wien bekommen, aber wieder an Constanze zurückgesandt hatte<sup>22</sup>, noch Kopien anderer Herkunft für seine Ausgabe benützte. Constanze wiederum war in die Möglichkeit versetzt worden, ihre Kopie durch Stadler und Nissen mit dem Autograph vergleichen zu lassen. Graf von Walsegg war durch die Ankündigung der im Erscheinen begriffenen Partitur darauf aufmerksam geworden, daß er nicht alleiniger Besitzer des Requiems sei, und verlangte von Constanze Aufklärung<sup>23</sup>. Zu diesem Zwecke übergab er das in seinem Besitz befindliche Autograph Mozarts und Süßmayrs seinem Wiener Rechtsanwalt Dr. Johann Nep. Sortschan, in dessen Kanzlei Constanzes Kopie sowie die bereits erschienene Erstdruck-Partitur mit dem Original verglichen wurden. Diese Durchsicht muß spätestens im Juli 1800 stattgefunden haben (vgl. weiter unten Anmerkung 41).

<sup>20</sup> Über die Posaunen-Stelle im „*Rex tremendae*“ siehe S. XIX.

<sup>21</sup> Vgl. dazu die Richtigstellung in der von Anton André veranstalteten Partitur-Ausgabe, Offenbach am Main (1826), Vorbericht, S. VIII. In der Partitur, S. 32–34, steht das Solo aber dennoch im Fagott.

<sup>22</sup> Stadler, *Zweyter und letzter Nachtrag*. . . S. 29: „Ich bekümmerte mich auch wenig um eine gedruckte Partitur, da ich mir ohnehin die Abschrift des Requiems und Kyrie, wie auch das ganze *Dies irae* bis *Lacrymosa* aus der Urschrift genommen hatte, und die Witwe mir die Copie, die sie zum Abdruck nach Leipzig geschickt, im Voraus versprach, auch späterhin richtig einhändigen ließ.“ Diese Kopie befand sich später bei Baron Karl von Doblhof-Dier, wie Stadler am 4. August 1825 an Ignaz Freiherrn von Mosel mitteilt. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autographensammlung 34/38 – 5.)

<sup>23</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1278, S. 309 f., Zeile 4–8: „Der Eigentümer und Besteller des Requiems, dessen Name seit 1791. gänzlich verborgen geblieben ist, hat sich eingefunden, nicht — (erkennen Sie meine gewöhnliche Aufrichtigkeit!) — nicht, wie es scheint, um sich über Sie, aber wohl über mich zu beklagen.“ Diese sich auf Einzelheiten erstreckenden Vorgänge sollten in einer eigenen Geschichte des Mozart-Requiems dargestellt werden; die Gestalt des Werkes, wie sie im Autograph vorliegt, bliebe davon unberührt. Es muß hier auf eine weitere Darstellung verzichtet werden, damit die „Randgeschehnisse“ nicht die Hauptsache verdecken.

Wenn es gelänge, alle Kopien des Requiems zwischen 1792 und 1800 ausfindig zu machen und zu untersuchen, dann würde man sie wahrscheinlich in zwei Gruppen teilen können; das ist eine vorläufig unbewiesene Annahme, die aber dennoch ausgesprochen werden soll. Die eine Gruppe müßte die eben besprochene Änderung des Posaunen-Solos aufweisen und stünde daher in der Nähe der Leipziger Aufführung durch Hiller und der Erstdruck-Partitur; als Kopien vom Druck sind sie für die Textgestaltung in der NMA belanglos. Sie haben ihren Wert in einer Geschichte der Verbreitung des Mozart-Requiems, allenfalls auch hinsichtlich der durch Zeit und Ort gewandelten Aufführungspraxis, die in ihnen ihren Niederschlag findet<sup>24</sup>. Die andere könnte man als „Wiener“ oder österreichische Gruppe bezeichnen. Sie hätte als Ausgangsvorlage eine genaue Kopie des Mozart-Süßmayrschen Originals, ohne Abänderungen und mit Beibehaltung des Posaunen-Solos.

Alle diese zuletzt genannten Charakteristika weisen auch die Erstdruck-Stimmen auf, die, den Verlagsnummern nach zu schließen, Ende Februar 1812 vorgelegen haben müssen<sup>25</sup>. Diese Stimmen sind getreuer als die Erstdruck-Partitur und geben vor allem durch ihre Posaunenstimmen wie auch mit ihrer Orgelbezeichnung ein gutes Bild der Wiener kirchenmusikalischen Praxis zwei Jahrzehnte nach Mozarts Tod. Sie wurden in all diesen Belangen für die Erstellung der Partitur in der NMA herangezogen. Daß sie bereits den Ersatz der Corni di Bassetto durch Klarinetten kennen, mindert nicht ihren Wert, denn die Corni di Bassetto-Stimmen sind tatsächlich vorhanden; die Stimmen der B-Klarinetten liegen als ad libitum-Ersatz bei. Zu solchem Vorgehen zwang das Verschwinden der Bassetthörner aus dem Instrumentarium der Klassik. Abbé Stadler meint dazu: „Was geschieht nicht heut zu Tage, um musikalische Werke gemeinnütziger zu machen? Man macht Clavierauszüge, Quartetten, ganze Simphonien, ja sogar Opern werden auf zwey Instrumente umgemodelt. Und sollte es nicht erlaubt seyn, bey dem Mozart'schen Requiem, im Falle der ermangelnden

<sup>24</sup> Vgl. dazu Istvan Kecskeméti, *Beiträge zur Geschichte von Mozarts Requiem*, in: *Studia Musicologica* Bd. 1, Budapest 1961, fasc. 1–2, S. 153–160.

<sup>25</sup> *Requiem / a / Canto, Alto, Tenore et Basso / II Violini, / II Fagotti, / II Corni di Bassetto o Clarinetti, / III Tromboni, / II Clarini et Timpani, / Viola, Basso e Violoncello / con Organo.* / Authore. / W: A: MOZART / Vienna / Nel Magazzino C: R: pr: *Stamperia chimica sul Graben N° 612 / N° 1806.* 37 b6. Pr: Hochfolio, 21 Stimmen mit zusammen 74 Blättern. Auf den vier Singstimmen lauten die Verlagsnummern: 1806–1812. Lithographie. Die Festlegung des Erscheinungsdatums verdanke ich einer freundlichen Auskunft Herrn Dr. Alexander Weinmanns.

Bassetthörner, statt deren Clarinette zu gebrauchen?“<sup>26</sup>. Stadler findet sich auch mit dem Fagott-Solo im „*Tuba mirum*“ ab, muß aber hier doch einwerfen: „obschon mit ungleicher Wirkung“<sup>27</sup>. Solche Bereitwilligkeit zum Auswechseln von Instrumenten ist als ein Kennzeichen der Klassik zu werten, kann aber niemals von einer kritischen Gesamtausgabe angenommen werden.

Cod. 17. 561, das Berliner Skizzenblatt, daneben auch die Erstdruck-Partitur von 1800 und die Erstdruck-Stimmen von 1812 sind die Quellen, die für die Herausgabe des Requiems in den beiden Teilbänden der NMA heranzuziehen waren. Alle die vielen Handschriften und Drucke, darunter auch der mit den Zeichnungen Silverstolpes versehene Partitur-Druck<sup>28</sup>, sind Quellen zweiter Ordnung. Mozarts und Süßmayrs eigene Handschriften mußten allein maßgebend bleiben, denn was hätte es für einen Sinn gehabt, die von den Autographen genommenen Abschriften mit all ihren Irrtümern und Versehen zu benützen, wenn diese Urschriften selber zur Verfügung stehen.

Diese Einstellung muß man auch zu den Ausgaben Anton Andrés einnehmen, obwohl gerechterweise zugegeben werden muß, daß er mit viel Liebe und Begeisterung, vor allem aber auch mit Aufwendung beträchtlicher finanzieller Mittel, als er 1799 den gesamten musikalischen Nachlaß Mozarts von Constanze kaufte, für Mozart und dessen Werke und vor allem für das Requiem eingetretten ist. Daß er sich in Irrtümer veranlaßt, war sein Unglück, soll aber nicht im mindesten seine Verdienste um Mozart herabsetzen. Für das Requiem sind auch seine Ausgaben Geschichte geworden.

\*

Nachdem die Quellenlage in dem für dieses Vorwort notwendigen Maß dargelegt wurde, müssen Eyblers und Süßmayrs Ergänzungen näher untersucht werden. Sie sind die Stufen auf dem Wege zum vollständigen Requiem.

Eybler hat seine Arbeit nicht vollendet. Man muß dazusagen: leider, denn trotz des Urteiles von Johannes Brahms, der für die alte Mozart-Ausgabe (AMA) die Herausgabe des Requiems besorgte und dabei findet, daß „diese Reliquie verunziert ist durch sehr schwache

und linksche, von Einem oder Zweien ausgeführte Versuche, die Partitur auszufüllen“<sup>29</sup>, muß man feststellen, daß diese Ergänzungen mit viel Einfühlung in die Musik Mozarts vorgenommen worden sind. Eybler war 1791 26 Jahre alt, es muß nur ein Jahr älter als Süßmayr, er hat aber besser „hineingehört“ in Mozarts Absichten als Süßmayr.

Im „*Dies irae*“ schon offenbart sich dies im Verhältnis der Bläser zum Chor. Es ist überaus bezeichnend für Eyblers rhythmisches Gefühl, wie er die Chorpausen mit komplementären Rhythmen der Bläser überbrückt und so den „Blockrhythmus“ des Chores wie durch ein Echo fortsetzt. Er verstärkt den Chor damit und läßt ihn eindringlicher werden. Trompeten und Pauken werden gleichfalls subtiler zur Erhöhung der Wirkung des gesamten Klanges herangezogen, als dies dann Süßmayr getan hat. Eybler erweist sich sozusagen als der „intelligentere“ von beiden.

In der Verwendung der Bassetthörner ist ähnliches feststellbar. Während sie bei Süßmayr im großen und ganzen einfach mit dem Chor gehen, wobei ängstlich die Note g<sup>7</sup> vermieden wird<sup>30</sup>, setzt sie Eybler als eigenen Klangkörper ein (in den Takten 10–19 zum ersten Mal, dann auch weiterhin so), und zwar bis in die zulässige Höhe des g<sup>7</sup>. Süßmayr hat sich in diesem Satz bei seiner Ergänzung nicht an Eybler gehalten, was zu bedauern ist, denn seine Trompeten in den Takten 52 bis 56 klingen sehr nach theatermäßiger Routine, während Eybler mit seinen Fanfaren das Bild des Richters beim Jüngsten Gericht heraushebt („*quando iudex est venturus*“). Es ist selbstverständlich, daß Eybler in diesem Satz das gesamte Orchester verwendet: er setzt die Streicher Mozarts durch den ganzen Satz hin fort, ebenso schreibt er in die vier leeren Zeilen die Holzbläser, die Trompeten und die Pauken. Bei letzteren schreibt er zu jeder Zeile an den Rand: „in D“. Mit Ausnahme der Takte 42–49 sind die Holzbläser stets eingetragen, man gewinnt dadurch ein sicheres Urteil von Eyblers Ansichten. Nicht so bei den Trompeten und Pauken, die wohl an den für sie bedeutenden Stellen aufscheinen, für die es aber bei den übrigen leeren Strecken offen bleibt, ob und in welcher Weise sich Eybler ihre Mitwirkung dachte.

Im „*Tuba mirum*“ läßt Eybler die zwei von Mozart über der Posaunen-Zeile leer gelassenen Zeilen ebenfalls ohne jede Eintragung. Der Satz ist ein Beispiel dafür, wie sehr die Ausfüllung durch die übrigen In-

<sup>26</sup> Stadler, *Zweyter und letzter Nachtrag* . . . S. 20.

<sup>27</sup> Stadler, a. a. O., S. 19.

<sup>28</sup> Vgl. dazu C.-G. Stellan Mörner, *F. S. Silverstolpes im Jahr 1800 (oder 1801) in Wien niedergeschriebene Bemerkungen zu Mozarts Requiem*, in: *Festschrift für Alfred Orel*, Wien 1960, S. 113–119, besonders S. 116 f. mit Silverstolpes Bericht über die 1800 vorgenommene Kollationierung der im Besitz Constanzes befindlichen Kopie mit dem Autograph, bei der er anwesend war.

<sup>29</sup> AMA, Revisionsbericht zu Serie XXIV, Supplement Nr. 1, S. 55.

<sup>30</sup> Ernst Hess, *Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F. X. Süßmayr*, in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 100.

strumente (Streicher) vom Instrumentalmaß bestimmt wird: von Takt 5–17 nachschlagende Viertel, zum Tenorsolo die bebenden Achtel und dann, ab Takt 29, die nachschlagenden Achtel. Diese Rhythmen entsprechen den durch die Worte angedeuteten Empfindungen; man kann sich kaum eine andere Ergänzung vorstellen. Als Mozartische Eigenart verwendet Eybler geteilte Bratschen, Süßmayr dagegen nicht. Für das Solo-Quartett bleibt bei Eybler die Mitwirkung der Holzbläser offen; man vermißt sie leider bis zum „*Confutatis*“ und mit ihnen auch Trompeten und Pauken. Das ist besonders für das „*Rex tremendae*“ zu bedauern, denn in diesem Satz ist ihre Mitwirkung wohl als ganz bestimmt anzunehmen. Hier und im „*Recordare*“ sind die von Mozart freigelassenen Zeilen auch von Eybler nicht benützt worden, er hat nur die Streicher vervollständigt, zu weiteren Ergänzungen ist es nicht mehr gekommen.

Eyblers Ergänzung der Streicher im „*Rex tremendae*“ ist mit kleinen Abweichungen zur Gänze von Süßmayr übernommen worden. Man hätte sich auch hier kaum etwas anderes denken können. Bezeichnend für Eyblers Instrumentierungsabsichten sind die Akkorde der 2. Violine in den Takten 16 und 17; sie unterstützen, Bläsern ähnlich, den Chor. Süßmayr hat dazu die Holzbläser herangezogen und den Streicherrhythmus durch Trompeten und Pauken verstärkt.

Zum Unterschied vom „*Rex tremendae*“ hat Süßmayr im „*Recordare*“ die Eyblersche Streicherführung nicht übernommen. Eybler zieht die Bratsche in die Bewegung des Basses ein, Süßmayr dagegen verwendet sie zur Unterstützung der Singstimmen. Dieser Unterschied ist satz- und instrumentationstechnisch von Bedeutung für die Behandlung der Streicher. An anderen Stellen hat sich Süßmayr wieder an Eybler angeschlossen: bei „*Quaerens me*“ (Takt 38 ff.), bei „*Ingemisco*“ (Takt 72 ff.). Wie gelegentlich Eyblersches Gedanken- gut unter der Oberfläche des Süßmayrschen Satzes erkennbar ist, dafür bieten die Takte 46–49 („*Tantus labor*“) einen guten Beleg. Die aus dem Hauptmotiv des Satzes gewonnene Begleitung in der 1. Geige bei Eybler wird von Süßmayr in die 2. verlegt, da er der 1. ein eigenes Begleitmotiv gibt. Etwas überraschend wirken bei Eybler die Sechzehntel in den Takten 90 und 91. Sie sind sicher als Ausdruck eines verbreiternden Ritardandos gemeint, als agogische Vorbereitung des zum letzten Male wiederkehrenden Hauptthemas.

Die von Eybler voll ausgeführte Instrumentation des „*Confutatis*“ zeigt wieder seinen Gegensatz zu Süßmayr. Vor allem muß auffallen, daß das Unisono der Streicher von Akkorden der Holzbläser überlagert wird.

Dieses Vorgehen findet sein Gegenstück im Organo der Erstdruck-Stimmen: die Takte weisen Bezifferung auf! Zu den wild dahinrollenden Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln sollen Akkorde gespielt werden. Darin offenbart sich ein wesentlicher Unterschied zu Süßmayr: er hat wie Mozart keine Bezifferung, sie setzt bei ihm wie bei Mozart erst mit Takt 26 ein; alles bis Takt 24 wäre daher von der Orgel *tasto solo* zu spielen. Hier begegnen sich zwei „Praktiken“, von denen die eine wie die andere möglich ist, aber gerade in diesem Satz dürfte Süßmayr Recht haben. Da Mozart so genau den Eintritt der Orgel in Takt 26 vorschreibt, hätte er sicher auch die Unisono-Stellen beziffert, wenn er über ihnen Akkorde gewünscht hätte.

Bezeichnend für die verschiedenen Auffassungen Eyblers und Süßmayrs in diesem Satz ist auch die Führung von Trompeten und Pauken. Eybler steigert: bei der ersten Stelle (Takt 1 ff.) sind es nachschlagende Viertel, bei der zweiten (Takt 10 ff.) Fanfarenstöße. Süßmayr wendet keine solche Mühe auf: beide Stellen bekommen die gleichen Stöße auf den ersten und dritten Takteil; er behandelt seine Trompeten etwas „gewöhnlich“, wie man auch schon im „*Dies irae*“ bemerken konnte.

Besonders erwähnt werden müssen in Eyblers Ergänzung die Holzbläser ab Takt 26. Er schließt sich hier ganz Mozarts Eintragung, Takt 26–29, an und läßt die Holzbläser genau mit dem Chor gehen. Sie spielen, wenn der Chor singt, sie pausieren, wenn auch der Chor Pausen aufweist. Süßmayr hat diese Stelle verändert: Die Holzbläser setzen schon einen Takt vorher mit dem a-moll-Dreiklang ein und spielen ohne Pausen bis an das Ende des Satzes. Hier hätte es keine andere Entscheidung gegeben, als der Mozartschen Andeutung zu folgen, ohnehin der einzigen, die es im Fragment in dieser Art gibt. Die Problematik dieser Stelle kommt auch in der Orgel zum Ausdruck. Takt 25 steht bei Mozart keine Bezifferung, aber auch kein *tasto solo*. Für einen Organisten der Klassik bedeutete aber eine Baßnote ohne Bezifferung, wenn sonst nichts dabei stand, daß er darüber einen Dreiklang zu spielen habe. In Takt 25 hätte ein solcher Akkord, da es sich um einen Moll-Dreiklang handelt, zur Sicherheit mit einem Auflösungszeichen angezeigt werden müssen. Ein erfahrener Organist hätte zwar aus dem ganzen bisherigen Verlauf des Satzes gewußt, daß hier nichts anderes als ein Moll-Dreiklang zu spielen ist. Da also nichts steht, wird man gut tun, *tasto solo* anzunehmen, obwohl alle anderen Takte mit denselben im Dreiklang aufwärts schwebenden Geigenfiguren genaue Bezifferung aufweisen; dort ist sie aber der chromatischen Harmonien wegen unbedingt erforderlich. Nach

Mozarts Angaben soll die Orgel erst mit dem Beginn des Chores einsetzen.

Das hat Süßmayr geändert, indem er die Holzbläser — und auch die Posaunen — schon in Takt 25 eintreten läßt. Diese Veränderung kommt auch im Organo der Erstdruck-Stimmen zum Ausdruck: über Takt 25 steht Bezifferung (3—5—8). Die Erstdruck-Partitur läßt ihren Leser an dieser Stelle im Stich, sie hat ja überhaupt keine Bezifferung. Durch Süßmayrs „Vereinheitlichung“ ist an dieser Stelle eine zarte, aber feine Klangwirkung verlorengegangen<sup>31</sup>.

Mit den zwei an Mozarts Abbruch angefügten Takten im „*Lacrimosa*“ gehen Eyblers Eintragungen zu Ende. Er hat aufgegeben und die Arbeit einem anderen, Süßmayr, überlassen. Bevor wir uns dieser zuwenden, müssen noch die im Fragment vorhandenen Bleistiftumrandungen zur Sprache gebracht werden, mit denen man die Schrift Mozarts von der Eyblers trennen und damit kenntlich machen wollte.

Wie jedermann aus dem Faksimile<sup>32</sup> feststellen kann, hat ein Unbekannter (Stadler, Nissen?) versucht, alle nicht von Mozart geschriebenen Noten durch Umrandung zu kennzeichnen. Nissen hat auf fol. 65<sup>r</sup>, dem Beginn der Sequenz, rechts oben vermerkt: *Alles, was nicht mit einer bleifeder eingezäunt ist, ist Mozarts Handschrift*. Eine andere Hand setzte fort: *bis nach pagina 32*. Schon der Revisionsbericht zur AMA stellt fest: *„Ein Dritter (Stadler?) hat durch Einzäunungen und Beifügungen des Namens das von Mozart Geschriebene bezeichnen und sicher stellen wollen. Auch diese Bleistift-Einzäunungen sind höchst unsicher und ungenau; sehr oft ist das ‚Moz.‘ wieder durchstrichen, radirt u. s. w.“*<sup>33</sup>. Das trifft in vollem Umfang zu. Aus diesem Grunde sind im vorliegenden Teilband 2 (Teil A, S. 3—33) die durch Groß- und Kleinstich unterschiedenen Schriftanteile Mozarts und Eyblers nach genauestem Schriftvergleich vielfach anders abgegrenzt worden, als das die genannten alten Bleistiftumrandungen andeuten; alle näheren Nachweise dazu findet man im Kritischen Bericht.

Joseph Eybler hatte seinen Versuch, das Requiem Mozarts zu vollenden, aufgegeben. Die Gründe dafür können wir nur vermuten, aber aus den im Fragment sichtbar gebliebenen Resten ist zu schließen, daß er

sehr wohl imstande gewesen wäre, die Ergänzungen im Sinne Mozarts vorzunehmen. Anders stand es mit den neu zu komponierenden Teilen. Davor schreckte Eybler zurück. Wie ein Sinnbild dieses Zurückweichens stehen die zwei Takte im Sopran des „*Lacrimosa*“ einsam in der Mitte der Partiturseite.

Da auch andere Meister, wie es heißt, die Fortsetzung nicht wagten, kam die Aufgabe schließlich an Franz Xaver Süßmayr, den damals 25jährigen Schüler Mozarts. Er stand im Begriffe (1792), Kapellmeister-Substitut am k. k. Nationaltheater zu werden<sup>34</sup>. Über seine kompositorischen Fähigkeiten herrscht in der Literatur keine einheitliche Vorstellung. Er hat sich sowohl mit Kirchenkompositionen als auch mit Opern und Singspielen einen Namen gemacht. Da er schon 1803 starb, ist ein abschließendes Urteil über ihn nur begrenzt möglich.

Die Vollendung des Requiems stellt innerhalb seines Schaffens einen besonderen Fall dar. Hier kam es ja nicht so sehr darauf an, daß Süßmayr nach eigenen Ideen komponierte, sondern daß er sich in die Gedankengänge Mozarts einlebte. Er hatte seine eigene Schreibweise zu vergessen und mußte ein „anderer“ werden. Mit aller gebotenen Vorsicht sei hier die Meinung vertreten, daß dies Süßmayr bei der Vollendung von Mozarts Requiem gelang. Das ist in seinem kurzen Leben ein einmaliges Ereignis gewesen, und weil es einmalig war, können eigentlich daraus nur bedingt Vergleiche mit seinen übrigen Werken gezogen werden. In seinen Kirchenkompositionen zeigt er sich wohlvertraut mit allen Erfordernissen für diese Gattung<sup>35</sup>. So konnte er es auch wagen, die Vollendung des Requiems zu übernehmen, dies um so mehr, als Mozart mit ihm darüber gesprochen, ihm seine Pläne mitgeteilt haben muß und Süßmayr mit ihm die fertigen Teile musiziert hatte<sup>36</sup>. Obendrein war Not am Mann, das Werk mußte fertig werden, um den unbekanntem Be-

<sup>34</sup> Zu Süßmayr als Kirchenkomponisten vgl. die zuletzt erschienenen drei Arbeiten: Johann Winterberger, *Franz Xaver Süßmayr, Leben, Umwelt und Gestalt*, Diss. Innsbruck 1946; Walter Wlcek, *Franz Xaver Süßmayr (1766—1803) als Kirchenkomponist*, Diss. Wien 1953; Henry H. Hausner, *Süßmayrs kirchenmusikalisches Werk*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 12. Jg., 1964, Doppelheft 3/4, S. 13—18; fußt auf Winterberger und Wlcek.

<sup>35</sup> Vgl. die Dissertation von Walter Wlcek.

<sup>36</sup> Süßmayr in seinem Brief an Breitkopf & Härtel, 8. Februar 1800: siehe weiter unten. Freilich scheint er nicht immer gleich die Gedankengänge Mozarts begriffen zu haben, wie die Mitteilung Constanzes an Stadler „*Ey — da stehen die Odysen wieder am Berge; das verstehst du noch lange nicht;*“ beweist. (Vgl. Vorwort zu Teilband 1, S. XII, Anm. 21.) Man muß allerdings berücksichtigen, daß Constanze nicht immer vorteilhaft von Süßmayr gesprochen hat.

<sup>31</sup> Über die Verwendung der Posaunen an dieser Stelle siehe S. XX.

<sup>32</sup> Faksimile-Ausgabe der von Mozart geschriebenen Teile des *Cod. 17.561: Mozarts Requiem. Nachbildung der Originalhandschrift Cod. 17.561 der k. k. Hofbibliothek in Wien in Lichtdruck*, Wien 1913, hrsg. und erläutert von Alfred Schnerich.

<sup>33</sup> AMA, Revisionsbericht zu Serie XXIV, Supplement Nr. 1, S. 55.

steller zu befriedigen. So sprang Süßmayr in die Bresche. Die Nachwelt wird ihm dafür immer dankbar bleiben müssen, denn „niemals wären die Skizzen allein . . . zur lebendigen Anschaulichkeit des Kunstwerks emporgestiegen. Dieses Verdienst und die Daseinskraft der endgültigen Schöpfung spricht beredter für den Wert der Leistung Süßmayrs als die unleugbaren Schwächen seiner zaghaften Hand. Was Süßmayr als Erfinder beisteuerte, wußte sich in bescheidener Art dem Vorhandenen anzupassen, so daß es nicht allzugreß aus dem wunderbaren Rahmen fiel. In so überragender Umgebung blieben Spuren der Mattigkeit und Alltäglichkeit seiner tüchtigen, doch steifleinernen Handwerkerphantasie unvermeidlich“<sup>37</sup>.

Die Frage nach dem Anteil Süßmayrs am Requiem muß ihre Beantwortung bei jenen Nachrichten suchen, die, von Personen der Zeit stammend, als authentisch angesehen werden müssen. Es sind dies:

1. der Brief Süßmayrs an Breitkopf & Härtel vom 8. Februar 1800.
2. die entsprechenden Mitteilungen Maximilian Stadlers in seiner *Verteidigung* . . . von 1826 und
3. zwei Briefe Constances an André und an Breitkopf & Härtel von 1800 und 1802.

Breitkopf & Härtel hatten sich am 24. Januar 1800 an Süßmayr mit der Bitte gewendet, ihnen Aufschluß über seinen Anteil am Requiem zu geben und dabei zu sagen, was von Mozart sei. Süßmayr antwortete am 8. Februar 1800 mit dem bekannten Brief<sup>38</sup>:

„Ihre gütige Zuschrift vom 24 Jenner hat mir das größte Vergnügen gemacht, da ich aus derselben ersehen habe, daß Ihnen an der Achtung des deutschen Publikums zu viel gelegen ist, als daß Sie dasselbe durch Werke irre führen sollten, die nicht ganz auf die Rechnung meines verstorbenen Freundes Mozart gehören. Ich habe den Lehren dieses großen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses großen Mannes unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, daß jeder Nachahmer besonders mit untergeschobener Arbeit noch schlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte.

Daß die Endigung des Requiems, welches unseren Briefwechsel veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weise. Die Wittve Mozart konnte wohl voraussehen, daß die hinterlassenen Werke ihres Mannes gesucht werden, der

Tod überraschte ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werkes wurde also mehreren Meistern übertragen; einige davon konnten wegen überhäuftener Geschäften sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittiren. Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wußte, daß ich noch bei Lebzeiten Mozarts die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt und gesungen, daß er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen, daß es mir geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren seiner unvergeßlichen Lehren darin finden können.

Zu dem Requiem samt Kyrie — Dies irae — Domine Jesu Christe hat Mozart die 4 Singstimmen und den Grundbaß samt Bezifferung ganz vollendet; in der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war sein letzter Vers qua resurget ex favilla und meine Arbeit war die nemliche wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an Judicandus homo reus etc. habe ich das Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus, Benedictus und Agnus ist ganz neu von mir verfertigt; nur habe ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sanctis etc. zu wiederholen.

Es soll mir herzlich lieb sein, wenn ich Ihnen durch diese Mittheilung einen kleinen Dienst habe leisten können.“

Aus dem ersten Absatz ist festzuhalten, daß Süßmayr in bescheidener Weise von sich spricht und ausdrücklich betont, daß seine Arbeit „dieses großen Mannes unwürdig ist“. Wie der folgende Satz beweist, war er sich des Abstandes der von ihm komponierten Teile zu denen Mozarts voll bewußt, und er wünscht am Ende des zweiten Absatzes, daß es ihm „geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren seines unvergeßlichen Lehrers [Mozart] darin finden können“. Aus all diesen Worten ist keinerlei Überheblichkeit spürbar, im Gegenteil, man gewinnt den Eindruck, Süßmayr wollte verhindern, daß seine Arbeit für die Mozarts ausgegeben werde. Ebendies mußte ursprünglich jedoch die Absicht Constances gewesen sein, damit man glauben sollte, das ganze Requiem stamme von Mozart.

Der erste Satz des dritten Abschnittes enthält eine Unklarheit, die durch den Nebensatz über die Instrumentirung entsteht. Der Hauptsatz „Zu dem Requiem . . . ganz vollendet“ stimmt. Mozart hat, wie es seine Gewohnheit war, den Vokalsatz samt dem Generalbaß vollständig geschrieben. Daß er die Instrumentirung nur angedeutet habe, stimmt ebenfalls, aber erst vom „Dies irae“ an. Süßmayr hätte darauf aufmerksam machen müssen, daß Introitus und Requiem von Mozart ganz ausgeführt worden waren. Das vergaß er hier, wie er auch im nächsten Satz etwas unklar von den

<sup>37</sup> Bernhard Paumgartner, Mozart, Zürich 1940, S. 593.

<sup>38</sup> Jahn-Abert, W. A. Mozart, Bd. II, Leipzig 5/1924, S. 1020, „nach dem Original“.

„ersten Stücken“ spricht, unter denen aber die der Sequenz und nicht des ganzen Requiems zu verstehen sind. Alle weiteren Mitteilungen sind klar und werden von Maximilian Stadler 26 Jahre später vollinhaltlich bestätigt.

Er berichtet<sup>39</sup>:

„Der erste Satz *Requiem*, mit der Fuge, und der zweyte, *Dies irae* bis *Lacrymosa*, sind von Mozart größten Theiles selbst instrumentirt, und Süßmayr hatte nicht vielmehr dabey zu thun, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen. Bey dem *Lacrymosa* fing eigentlich Süßmayrs Arbeit an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst aufgeschrieben; nur nach dem *judicandus homo reus* führte es Süßmayr bis zum Ende aus. Auf eben diese Art hat Mozart bey dem dritten Satz: *Domine*, in seiner Partitur, wo die Singstimmen schweigen, die Violinen selbst geschrieben; wo aber Singstimmen einfallen, die Motive hier und da, jedoch deutlich, für die Instrumente angezeigt. Vor der Fuge *quam olim* gab er den Violinen zwey und einen halben Tact allein auszuführen. Bey dem *Hostias* schrieb er die Violinen durch zwey Tacte vor den eintretenden Singstimmen; bey dem *memoriam facimus* durch eilf Tacte mit seiner eigenen Hand. Nach dem geendigten *Hostias* ist von seiner Feder weiter nichts mehr zu sehen, als das obenbemeldete: *quam olim da capo*. Hier ist das Ende der Mozartischen Partitur in der Urschrift.“

Vergleicht man beide Berichte, dann sieht man, daß Stadler Süßmayr bestätigt und darüber hinaus noch einige Einzelheiten beibringt. Für die ersten beiden Teile, Introitus und Kyrie-Fuge, drückt sich auch Stadler nicht ganz klar aus. Er faßt sie wie Süßmayr mit der Sequenz zusammen und sagt nur, daß sie von Mozart „größten Theiles selbst instrumentirt“ wurden. Weder er noch Süßmayr heben den Tatbestand der vollständigen Niederschrift von Introitus und Kyrie-Fuge durch Mozart hervor. Es scheint so, als ob man damals zwischen dem ausgearbeiteten Zustand von Introitus und Kyrie und dem nur angedeuteten der Sequenz keinen wesentlichen Unterschied gemacht habe. Eine Komposition, die mit allen ihren Takten, dem Chorsatz und dem Generalbaß niedergeschrieben vorlag, betrachtete man als „fertig“, wenn sie auch nicht in unserem Sinne „vollendet“ war. Die gelegentlichen Instrumentationsangaben in der Sequenz genügten, um zu vervollständigen: Süßmayr hatte nichts anderes zu tun, „als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen“. Man hielt also anscheinend von der Ausfüllung einer bereits angedeuteten Instrumentation nicht sehr viel, das konnte fast jeder besorgen. Die Richtigkeit dieser Meinung — für die damalige Zeit — wird durch den folgenden Satz erhärtet, wenn Stadler sagt, daß beim „*Lacrymosa*“ Süßmayrs Arbeit „eigentlich“ anfing. Un-

ter dieser „eigentlichen“ Arbeit ist die Komposition der von Mozart nicht mehr angedeuteten, skizzierten Teile zu verstehen. Man muß einmal versuchen, sich in die Ansichten dieser Männer hineinzusetzen, dann versteht man ihre Einstellung zur Vollendung des Requiems; sie gleicht durchaus nicht unserer Meinung. Aus ihr spricht eine gewisse „Freizügigkeit“ in der Verwendung der Instrumente, ja selbst wohl auch in der Verwendung gegebener Begleitmotive. Hatte man für eine bestimmte Stelle das vom Komponisten geforderte Instrument nicht, dann spielte eben ein anderes. Die Hauptsache war, daß die musikalische Substanz selbst da war. Man vergleiche dazu den Ersatz des Posaunen-Solos im „*Tuba mirum*“ durch Fagott oder der Corni di Bassetto durch Klarinetten. Stadler hält dies für durchaus möglich und verweist auf die Bearbeitungspraktiken seiner Zeit, die sich noch viel weiter vom Original entfernen, weil sie eben „bearbeiten“<sup>40</sup>. Wir haben heute eine andere Einstellung und fordern mit Recht absolute Klangtreue und können uns daher mit den nur angedeuteten Instrumentationsangaben nicht zufrieden geben; für uns ist eine Komposition „fertig“, wenn sie in allen ihren Einzelheiten niedergeschrieben ist.

Man beachte weiter, daß Stadler sowohl für das „*Lacrymosa*“ als auch für das „*Domine Jesu*“ wieder davon spricht, daß Mozart die Führung der Violinen angegeben habe. In dem Bemühen, seiner Verteidigung ausreichende Grundlagen zu geben, beschreibt Stadler ganz genau, wo Mozart im „*Domine Jesu*“ die Violinen „selbst geschrieben“ hat. Der Schlußsatz des obigen Zitats setzt eindeutig die Ausdehnung von Mozarts eigener Handschrift fest und entspricht mit seiner Aussage vollkommen den Tatsachen. Wenn Stadler mit wenigen Worten nur davon gesprochen hätte, daß Introitus und Kyrie ganz von Mozart niedergeschrieben wurden, dann wäre sein Bericht vollkommen. So weist aber auch sein Bericht eine Lücke auf, die einer Ergänzung bedarf.

Diese Ergänzung bringen zwei Briefe von Constanze an Anton André (26. November 1800) und an Breitkopf & Härtel (2. Juni 1802). Sie sind erst nach der vor dem 6. August 1800 bei Dr. Sortschan vorgenommenen Kollationierung ihrer Kopie mit dem Original geschrieben worden<sup>41</sup>, stellen aber dennoch die ersten schriftlichen Zeugnisse für diesen Tatbestand dar.

<sup>40</sup> Vgl. Seite XI f., Anm. 26 und 27.

<sup>41</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1304, S. 363, Zeile 3–4, Constanze an Breitkopf & Härtel am 6. August 1800: „ich habe nun Ihre Ausgabe des Requiems mit dem Original durch einen Kenner vergleichen lassen.“

<sup>39</sup> Stadler, *Vertheidigung* . . ., Wien 1826, S. 12.

Im Brief an André heißt es: „Alles, was dem *Dies irae* vorhergeht hat der Anonymus im Original [sc. Mozarts vollständiges Autograph]. Von da an hatte Mozart nur *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare* und *Confutatis* in allen Hauptstimmen gemacht, und in den Mittelstimmen wenig oder gar nichts: diese wurden von einem Andern gemacht, und damit nicht zweyerley Handschriften in einander wären, copirte dieser auch Mozarts Arbeit“<sup>42</sup>.

An Breitkopf & Härtel schreibt Constanze 1802, „daß alles bis auf den Anfang des *Dies irae* von Mozart allein ist und daß diese seine Handschrift im Besitz des anonymen Bestellers ist, wie ich voriges Jahr selbst gesehen habe“<sup>43</sup>.

Auf die Frage, wie nun Süßmayr seine Arbeit durchgeführt habe, gibt wieder Stadler die einfachste und deutlichste Antwort: „Man glaube aber nicht, daß Süßmayr in diese [sc. Mozarts Autograph der Sequenz] die Ausfüllung der Instrumente eingetragen habe. Er machte sich seine eigene, der Mozartischen ganz ähnliche Partitur; in diese übertrug er zuerst Note für Note, was Mozart's Original enthielt, alsdann befolgte er erst die gegebene Anleitung in der Instrumentierung aufs genaueste, ohne eine Note von den seinigen hinzuzusetzen, componirte selbst das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*. Auf diese Weise war das Werk vollendet“<sup>44</sup>.

Demnach hatte Süßmayr zweierlei Arten von Ergänzungen vorzunehmen:

1. das Fragment (Sequenz und Offertorium) in den Instrumenten zu vervollständigen und
2. die fehlenden Sätze (*Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*) hinzuzukomponieren.

Da Eybler seine Ergänzungen, wie schon ausgeführt, in Mozarts Autograph hineingeschrieben hatte, mußte Süßmayr sich davon eine neue Partitur anlegen. Er schrieb aber auch das Offertorium, in dem Eybler keine Eintragungen gemacht hatte, wohl sicher deshalb neu ab, damit der Besteller den Schriftunterschied nicht merkte; dann ergänzte er die Instrumentation. Stadler betont mehrfach, daß Süßmayr sich genau an Mozarts Vorschrift hielt; damit will er sagen, daß Süßmayr alle Motive Mozarts aufgegriffen hat und sie verwendete,

nicht aber, daß ihre Durchführung im einzelnen nun genau so wurde, wie Mozart etwa es getan hätte. Einzig für den Beginn des Offertoriums („*Domine Jesu*“) hat Mozart nichts angedeutet, dort stehen erst beim „*Quam olim*“ zweieinhalb Takte in der 1. Violine. Süßmayrs neue Partituranlage kommt auch in den drei jeweils mit einem fol. 1 beginnenden Teilen der an Graf Walsegg ausgefolgten Partitur, *Cod. 17.561 a*, zum Ausdruck<sup>45</sup>.

Beim Abschreiben von Mozarts Autograph sind Süßmayr einige Schreibfehler unterlaufen, vielleicht hat er da und dort auch absichtlich geändert. Man begegnet ihnen an folgenden Stellen:

„*Tuba mirum*“: Takt 22, Generalbaß, die letzten beiden Achtelnoten *fis*.

„*Rex tremendae*“: Takt 12, Alt, zweite Achtelnote *c'*. „*Domine Jesu*“: Takt 4, Alt, die zweite Achtelnote des zweiten Taktteiles heißt *fis'*, ein Versehen Süßmayrs, mit dem die ungeschickte Führung der Violinen zusammenhängt. In Stadlers Abschrift (S. m. 4375) ist diese Stelle schon so bereinigt, wie sie seit der Erstdruck-Partitur erscheint. Die Erstdruck-Stimmen zeigen dagegen ein Janus-Gesicht: in der 1. Violine steht die verbesserte Version Stadlers, in der 2. Violine aber noch die Süßmayrsche Wendung. Sie ist im Wiener Exemplar mit Bleistift geändert in die Verbesserung Stadlers.

Takt 18, Tenor, Süßmayr ändert die letzte Achtelnote *f* nach *e'*. Damit verwischt er Mozarts gewählte Stimmführung, die mit dem *f'* die übermäßige Sekunde zum nächsten Takt vermeidet.

Takt 43 und 60, Alt, Verschärfung des Rhythmus von Viertel und zwei Achtel auf eine punktierte Viertelnote und zwei Sechzehntel.

„*Hostias*“: Takt 9, Chorbaß und Generalbaß, dritte Viertelnote *b* statt des Quintsextakkordes bei Mozart.

Takt 52, Generalbaß, zweite Viertelnote *g*. Das ergibt eine verminderte Quint, die dem von Mozart geschriebenen Oktavsprung in keiner Weise entspricht. Merkwürdig ist nur, daß diese verminderte Quinte schon in den Abschriften Stadlers steht und ebenso in der Erstdruck-Partitur und in den Erstdruck-Stimmen. Von da hat sie ihren Platz trotz des Faksimiles bis in die neuere Zeit behauptet, erst Friedrich Blume hat sie in seiner Neuausgabe bei Eulenburg (1932) beseitigt<sup>46</sup>.

Aus diesen verhältnismäßig wenigen Unterschieden zu Mozart ersieht man, daß Süßmayr bestrebt war, genau zu kopieren. Die weiteren Schreibfehler, die ihm bei seinen Ergänzungen unterliefen, wird der Kritische Bericht anführen; sie sind auch als Fußnoten an den betreffenden Stellen in der vorliegenden Partitur (Teil B, S. 37 ff.) zu finden.

<sup>42</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1322, S. 387, Zeile 31–37.

<sup>43</sup> Bauer-Deutsch IV, Nr. 1350, S. 421, Zeile 7–9. Constanze irrt: es war nicht „voriges Jahr“, sondern schon vor zwei Jahren. Sie ist gelegentlich nicht ganz zuverlässig in ihren Briefen, wie auch die in dem gleichen Brief vorkommende Erwähnung der Flöte im „*Tuba mirum*“ beweist.

<sup>44</sup> Stadler, a. a. O., S. 12 f.

<sup>45</sup> Vgl. oben, S. VIII.

<sup>46</sup> Edition Eulenburg Nr. 954.

Die von ihm neu hinzukomponierten Sätze werden wohl für immer ein Problem der Mozart-Forschung bleiben. Vielleicht gelingt es einmal mit Hilfe elektronischer Methoden, das Mozartsche Gedankengut für Sanctus, Benedictus und Agnus Dei festzustellen. Aber selbst dann wird man nicht mehr ergründen können, ob diese Mozartschen Wendungen von Süßmayr selbst „nachempfunden“ wurden – in Erinnerung an seinen Meister –, oder ob sie ihm nicht doch Mozart selbst mitgeteilt bzw. vielleicht in Skizzen hinterlassen, ihm also ihre Verwendung geradezu „aufgetragen“ hat, genau so wie ihm bedeutet wurde, für das abschließende „*Cum sanctis tuis*“ die Kyrie-Fuge zu wiederholen<sup>47</sup>.

Daß sich hier ein weites Feld für stilkritische Untersuchungen, Ergänzungs- und Verbesserungsvorschläge öffnet, ist ohne weiteres einzusehen. Die dazu bereits erschienenen Studien von Handke, Fischer, Martin u. a. haben ihre Verdienste um die Erforschung von Mozarts Requiem, die restlos anzuerkennen sind, aber ein einziges Skizzenblatt von Mozarts Hand zu einem der von Süßmayr „neu komponierten“ Sätze wäre aufschlußreicher, weil es schwarz auf weiß die Mozartschen Gedanken mitteilen würde. Da dem aber nicht so ist, steht die Forschung an einer unübersteigbaren Grenze und muß sich mit Süßmayrs Arbeit begnügen, von der Johannes Brahms kurz und bündig sagt: „*Er hat die Anlage Mozarts sorgsam kopirt und sie mit soviel Fleiß wie Pietät ergänzt*“<sup>48</sup>. Daher spricht auch die NMA von einer „traditionellen Gestalt“, in der uns Mozarts Requiem mit den Ergänzungen Süßmayrs überliefert wird; sie schließt in diese Bezeichnung aber auch jene Stellen ein, an denen Irrtümer Süßmayrs schon von alters her in der Erstdruck-Partitur berichtigt erscheinen (vgl. die Fußnoten in der Partitur). Wenn Süßmayrs Vollendung gar so schlecht wäre, dann hätten schon die Zeitgenossen dem letzten Werk Mozarts nicht so viel Achtung entgegengebracht<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Constanze an Breitkopf & Härtel, 27. März 1799: „Als er seinen Tod vorhersah, sprach er mit dH: Süßmeyer, izigem K. K. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetiren . . .“ (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1240, S. 234, Zeile 23–26).

<sup>48</sup> AMA, Revisionsbericht zu Serie XXIV, Supplement Nr. 1, S. 55.

<sup>49</sup> Vgl. dazu Blume am Beginn des Vorwortes zu seiner Ausgabe des Requiems bei Eulenburg: „*Opus summum viri summi*“ – das ist der Titel, den J. A. Hiller über seine Abschrift des Mozartschen Requiems setzte, und er verlieh damit einem Urteil Ausdruck, das schon damals (gegen 1800) in der musikalischen Welt unbestritten war. Nicht erst wir Heutigen sehen in dem von Todesahnungen durchschauerten letzten Werk des Meisters das Höchste, was er geschaffen hat. Schon die Zeitgenossen fühlten es und würdigten die Totenmesse so, und kein anderes der großen Werke

Süßmayr verwendet wie Mozart 12zeiliges Notenpapier und schreibt die gleiche Partituranlage: *Violini* (1. und 2. Zeile), *Violo*, 2 *Corni di Bassetto*, 2 *Fagotti*, 2 *Clarin in D.*, *Tympani in D.*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo e Bassi*. Das ist die im allgemeinen geltende Anordnung. Die Notierung der Posaunen veranlaßt jedoch Zusätze, die eine Änderung der Reihenfolge bewirken. Die Instrumentenvorschriften sehen demnach für die einzelnen Sätze so aus:

„*Dies irae*“: Wie oben, am linken Rand neben den Zeilen von Tenor und Baß 3 *Tromboni*.

„*Tuba mirum*“: wie bei Mozart infolge der verringerten Besetzung auf den ersten fünf Seiten (fol. 15<sup>v</sup> bis 17<sup>v</sup>) oben und unten je zwei Zeilen leer, auf der 6. Seite (fol. 18<sup>r</sup>) oben zwei und unten in der zweiten Hälfte infolge des hinzutretenden Solo-Quartetts, eine Zeile frei; von da ab bis zum Schluß oben und unten je eine Zeile frei. Die Instrumentenbezeichnungen lauten: *Violini* (3. und 4. Zeile), *Violo*, 2 *Corni di Bassetto*, 2 *Fagotti*, *Trombone Solo* (im Tenorschlüssel), *Basso Solo*, *Basso*. Genau wie bei Mozart unterbleibt die Nennung (und Mitwirkung) der Orgel. Daß die beiden übrigen Posaunen zu schweigen haben, das schreibt eine Angabe in der linken oberen Ecke vor: *Trombone Alto e Trombone Basso tacent*.

„*Rex tremendae*“: Von diesem Satz an werden alle zwölf Zeilen benötigt. *Violini* (1. und 2. Zeile, und so immer), *Violo*, *Corni di Bassetto* (von anderer Hand geschrieben), *Fagotti* (von anderer Hand), 2 *Tromboni*, *Trombone di Basso*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organ* [!] e *Bassi*. Die Posaunen in der 6. und 7. Zeile müssen aber schon in

Mozarts hat so schnell in der ganzen Welt . . . Eingang gefunden.“

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung vom 1. Oktober 1801, Spalte 3f., läßt sich beim Erscheinen der Erstdruck-Partitur folgendermaßen vernehmen: „Daß Mozarts Komposition zum Requiem einzig und eine ähnliche nicht nur dem größten Theile, sondern vielleicht allen jetzt lebenden Tonsetzern unerreichtbar seyn möge, glaubt Rec. vollkommen. Daß auch nicht alles ganz genau so wie es dasteht, aus M.s Feder geflossen seyn kann, beweiset unter andern die zum Theil sehr fehlerhafte Instrumentalbegleitung. Man sehe z. B. S. 45, Takt 6; S. 104 und 5; vorzüglich aber S. 114, Takt 4–5; S. 116, Takt 4; S. 119, Takt 1; S. 120, Takt 3; S. 130, Takt 1, und mehrere andere. Daß die Vollendung dieses Werkes dem Hrn Süßmayer, der bereits mit M.s Ideen bekannt war, öfters mit ihm darüber gesprochen hatte, und daher auch vielleicht manches Behaltene nur hinschreiben durfte, aufgetragen und von ihm ausgeführt wurde, war freylich noch immer besser, als wenn es in die Hände eines zwar guten aber vielleicht mit M. und dessen Ideen weniger bekannten Tonsetzers gefallen wäre. . . . Daß übrigens ein großer Theil der Instrumentalbegleitung dem Hrn. Süßmayer zugerechnet werden müsse, ist sehr wohl möglich; nur unterwerfen die bereits bekannten Kunstprodukte des Herrn Süßmayer die Behauptung eines wesentlichsen Antheils an diesem großen Werke einer ziemlich strengen Kritik.“ Trotz dieser einschränkenden Bemerkung heißt es aber abschließend: „Dem sey nun aber, wie ihm wolle, so ist man für jeden, auch noch so kleinen und unbedeutenden Antheil an der Vollendung und der dadurch möglichen Herausgabe dieses Meisterstücks dem Herrn Süßmayer großen Dank schuldig . . .“

Takt 6 den Clarini und Tympani weichen; am Rand der Seite (fol. 20r) steht: *Tromboni colle Parti*. Die zu geringe Anzahl der Zeilen zwingt Süßmayr in den Takten 15 bis 17 dazu, Trompeten, Posaunen und Pauken ineinander zu schreiben.

„Recordare“: *Violini, Viola, 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti* (die Holzbläser stehen wie bei Mozart jedes auf einer eigenen Zeile), *Canto Solo, Alto Solo, Tenore Solo, Basso Solo, Organo e Basso*; kein „tacent“ für die Blechbläser und die Pauken.

„Confutatis“: Violinen und Viola nicht bezeichnet, *2 Fagotti, 2 Tromboni* (über und unter dem System: *Tenore, Basso*), *2 Clarini in D, 2 Tympani D, Canto, Alto, Tenore, Basso, Basso ed Organo*. Takt 6 werden die eintretenden Corni di Bassetto in die ihnen zukommende Zeile geschrieben, die Fagotte, wie immer, eine Zeile darunter. Aber schon Takt 10 zwingt zu anderer Anordnung: *2 Tromboni* (in der Corni di Bassetto-Zeile), *Tromb[one] di Basso* (in der Fagott-Zeile); für die zeilenlos gewordenen Fagotte gilt die Anweisung *i Fagotti si scrivano colle parti cantanti*. Takt 16/17 stehen die Holzbläser wieder in ihren Zeilen. Von Takt 15 an finden die *3 Tromboni* in den Zeilen der Clarini und Pauken ihren Platz.

„Lacrimosa“: Die Streicher und der Chor sind nicht bezeichnet, auch das Wort „organo“ fehlt, es heißt lediglich von der 4. Zeile an: *Corni di Bassetto, 2 Fagotti* und für die folgenden zwei Zeilen: *3 Tromboni, 2 Clarini, Tympani* (die Bläser werden wieder ineinander notiert). Daher heißt es Takt 8 für die Posaunen *colle parti* bzw. *col B.[asso]*; Takt 11: *Tromboni con le parti*, das gilt bis Takt 14. Takt 19 werden die Posaunen wieder ausgeschrieben, und Takt 21, mit dem Eintreten der Trompeten und Posaunen, wieder auf *colle parti* verwiesen; das gilt bis zum Schluß.

„Domine Jesu“: *Violini, Violen, Corni di Bassetto, 2 Fagotti, 3 Tromboni* (bei den Zeilen für die Trompeten und Pauken), *Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi*. Die genaue Aufzeichnung der Posaunen weicht ab Takt 44 („*Quam olim Abrahamae*“) der Anweisung *i 3 Tromboni colle parti*.

„Hostias“: Streicher, Chor und Orgel sind unbezeichnet. Es heißt lediglich: *2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti* (die Holzbläser wie im „Recordare“ auf je einer Zeile). Am Anfang der Fagotte steht: *senza Tromboni*.

Sanctus: *Violini, Violen, 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti, 2 Clarini e Tympani in D, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi*. Die Posaunen werden auch im Verlauf des Satzes nicht angeführt.

Benedictus: *Violini, Viola, 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti, Trombone d'alto* (6. Zeile), *Trombone di Tenore* (7. Zeile), *Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi*. Am linken Rand steht quer der Hinweis auf die Trompeten: *i Clarini in B si trovano alla fine* (= fol. 64<sup>r</sup>). Die beiden Posaunen-Zeilen nehmen Takt 18 bis 21 bzw. 50 bis 54 in gewohnter Schreibung alle drei Posaunen auf. Am Beginn der Osanna-Fuge wird ausdrücklich die Mitwirkung der Posaunen gefordert: *Tromb[one] Ten[ore] mit Pausen* für die Alt-Posaune und *Tromb[one] di Basso*. Die Tenor-Posaune wird für die Takte 54 bis 57 (Seitenende, fol. 52<sup>r</sup>) in Noten ausgeschrieben, von da an zeigen schiefe über die Notenlinien gezogene Striche wortlos das „colle parti“ an.

Agnus Dei: Die üblichen Bezeichnungen: *Violini, Viola, 2 Corni di Bassetto, 2 Fagotti, 2 Clarini in D, Tympani, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi*. Zwischen der Trompeten- und Pauken-Zeile werden die Posaunen angezeigt: *i 3 Tromboni colle parti*. Diese Vorschrift gilt für den ganzen Satz bis zum „Lux aeterna“, wenn die Posaunen nicht wie in den Takten 16/17 ausgeschrieben oder mit *senza Tromboni* (Takt 25–33, 42–49) als pausierend angezeigt werden.

Im „Lux aeterna“, das wie das Kyrie nach dem Introitus unmittelbar an das Agnus Dei anschließt, gibt es keinerlei Hinweise auf die Posaunen.

Aus dem Vorstehenden wird Süßmayrs Niederschrift des gesamten Werkes und damit auch die Mitwirkung der Posaunen klargestellt. Die NMA hat diese Angaben vollinhaltlich übernommen und sich dort, wo die Posaunen „colle parti“ gehen, an die Erstdruck-Stimmen gehalten. Sie geben am besten die Wiener Kirchenmusikpraxis um 1800 wieder. Ein Problem wurde dabei allerdings nicht berücksichtigt: Es konnte vorkommen, daß man die durch die Singstimmen gegebenen kleinen Rhythmen in den Posaunen zu größeren Notenwerten zusammenzog. Das ist aber sicher je nach Aufführungsort und Musiziergewohnheiten verschieden gewesen.

Eine besonders überzeugende Stelle dafür bieten die Takte 6 und 7 im „Rex tremendae“. Sie erscheinen in der NMA zum erstenmal in der von Süßmayr gewollten Gestalt. Süßmayrs Handschrift bietet bei diesen Takten auf fol. 20r folgendes Bild<sup>50</sup>: Bei den Zeilen der Trompeten und Pauken steht der gewohnte Vermerk *Tromboni colle Parti*. Schaut man nicht genau hin, dann läßt man die Posaunen im punktierten Rhythmus mit dem Chor spielen. Das will aber Süßmayr nicht: Über dem Sopran sind drei waagrechte Strichlein zu sehen, sie deuten die drei Viertel an; außerdem haben im Alt und im Tenor die punktierten Achtelnoten sowie die erste Achtelnote in Takt 7 Striche nach oben. Sie bedeuten Viertelnoten, die mit den drei Strichlein korrespondieren, überdies ist die Baß-Posaune im Chorbaß mit feinen Viertelnoten, eine Oktave tiefer, ausgeschrieben. Die Posaunen haben demnach also nicht den Rhythmus des Chores mitzuspielen, dafür benötigen Trompeten und Pauken, sondern mit ihren Vierteln die punktierten Achtel des Chores zu verstärken. Da die Erstdruck-Partitur ganz schematisch das *colle parti* setzt, ist die Stelle bis jetzt nie richtig gespielt worden, einzig die Erstdruck-Stimmen geben den gleichen Sachverhalt wieder und bestätigen damit die Richtigkeit der Lesung von Süßmayrs Autograph.

<sup>50</sup> Siehe das Faksimile auf S. XXII unten.

Zeigt hier Süßmayr einen bewußt differenzierenden Klangsinn, so läßt er ihn an einer anderen Stelle dagegen vermissen. Es ist Takt 25 im „*Confutatis*“<sup>51</sup>. Bei Mozarts Fragment wurde schon darauf hingewiesen, daß diese Stelle zu denken gibt. Mozart läßt die Holzbläser erst Takt 26 einsetzen, die aufsteigenden Akkorde von Takt 25 wären somit eine Art „Auftakt“. Süßmayr verlegt aber nicht nur den Einsatz der Holzbläser, sondern auch den der Posaunen auf Takt 25 und vergrößert damit so den ursprünglichen Klangwillen Mozarts. Hier kann bei Aufführungen nur zarteste Tongebung verhüten, daß der Bläserklang nicht zu aufdringlich und zu „plötzlich“ wird.

Das Mitspielen der Posaunen ist in der Kirchenmusik der Wiener Klassik eine Selbstverständlichkeit, zumal in einem Requiem, das den feierlichen Klang dieser Instrumente nicht missen will. Sie sind gleichzeitig auch eine Hilfe für den Chor. Wenn sie mit entsprechender „Discretion“ geblasen werden, dann decken sie den Chor nicht und sind sehr wohl geeignet, sich den Koloraturen der Singstimmen anzuschließen. Dann wird man das Mitspielen der Posaunen nicht als „dick“ empfinden<sup>52</sup>.

Die Orgel ist bei einem Werk wie dem Requiem ebenfalls selbstverständlich, in der Regel auch dort, wo keine Bezifferung angegeben ist. Nur die ausdrückliche Angabe *senza organo* oder *tasto solo* verfügt ihr Aussetzen bzw. ein Spiel ohne Akkorde. Die NMA hat daher überall dort, wo die Bezifferung fehlt, sie nach der Erstdruck-Stimme ergänzt. Das betrifft:

„*Rex tremendae*“: ab Takt 6,

„*Lacrimosa*“: Takt 8 und 22–24,

„*Domine Jesu*“: Takt 72–Schluß,

„*Hostias*“: ganz und den Schluß der wiederholten

„*Quam olim Abrahae*“-Fuge von Takt 83 an.

Für das „*Recordare*“ kann ein Mitspielen der Orgel für die vierstimmigen Stellen des Solo-Quartetts ange-

<sup>51</sup> S. oben S. XIV.

<sup>52</sup> Vgl. dazu eine Äußerung Bruno Walters, zitiert bei Henry H. Hausner, a. a. O., S. 16: „Süßmayr war ein guter Musiker, aber ich habe keinen Respekt vor seiner Orchestrierung. Süßmayr läßt wiederholt die Altposaune mit dem Alt, die Tenorposaune mit dem Tenor und die Bassposaune mit den Bässen der Chöre gehen. Ich habe die Posaunen dort gestrichen, um damit das schwere Gewicht der Orchestrierung zu erleichtern.“ Dieser Meinung steht die kirchenmusikalische Praxis der Mozart-Zeit entgegen. Süßmayr brauchte eigentlich gar nicht zu „orchestrieren“, man spielte eben so. Der beste Beweis dafür liegt darin, daß man die Posaunen gar nicht aufschrieb, sondern einfach angab, sie sollen mit den Singstimmen gehen. Nur ein „*senza tromboni*“ — oder eine mündliche Anweisung des Regenschori — hob dieses Mitspielen auf.

nommen werden<sup>53</sup>. Die Rolle der Orgel im „*Confutatis*“ wurde schon bei der Eyblerschen Ergänzung (Seite XIII) dargelegt. Die Stelle ist ein Beispiel für eine mögliche Problematik der Generalbaßausführung durch die Orgel, vor allem Takt 25 mit dem für die NMA vorgeschlagenen *tasto solo*, durch das aber gerade Mozarts Absichten erfüllt werden, wenigstens in der Orgel, wenn auch die Süßmayrsche Instrumentierung darauf keine Rücksicht nimmt. Süßmayr setzt, der Regel folgend, durch das Mitspielen der Bläser, über die unbezifferte Baßnote einen Dreiklang.

\*

So wie für die NMA die Generalbaßbezifferung vervollständigt und vereinheitlicht wurde<sup>54</sup>, so ist auch das Partiturbild entsprechend den Editionsprinzipien der NMA ausgeführt worden: die jetzt geltende Anordnung der Partitur, die Instrumentennamen und die modernen Schlüssel für den Chor. Der Worttext entspricht in Schreibung und Interpunktion dem *Graduale Romanum*, Tournai 1961. Die Artikulation folgt dem Autograph Süßmayrs; in Zweifelsfällen war aber immer Mozarts Fassung maßgebend, sofern sie im Fragment vorhanden ist. In Analogiefällen wurden die Zeichen einander angeglichen und dabei immer Rücksicht auf Mozarts Schreibung genommen.

Der Bandbearbeiter ist sich der Tatsache bewußt, daß das letzte Werk Mozarts noch so manche in Einzelheiten gehende Probleme birgt, die zu vielerlei Erwägungen Anlaß geben; manch eines von ihnen wird sich kaum mehr eindeutig lösen lassen und für immer ein Rätsel bleiben. Er kann aber weiter darauf hinweisen, daß ihm in Zweifelsfällen neben dem genauen Studium der Vorlagen die Praxis zu Hilfe kam, die er durch seine Ausbildung als Sängerknabe bei Dominik Josef Peterlini in Wien empfang.

Die in der NMA vorgelegten Partituren zu Mozarts Requiem werden Ausgangspunkt für neue Forschungen sein. Für die Festlegung der einzelnen Texte — Mozart, Eybler, Süßmayr — dürfen sie wohl das Verdienst in Anspruch nehmen, die den Handschriften entsprechenden und damit vom wissenschaftlichen Standpunkt aus endgültigen Gestalten zu überliefern.

\*

Die Rücksichten auf Forderungen der Wissenschaft wie der Praxis haben auch die Form der Veröffentlichung von Mozarts Requiem in der NMA bestimmt. Erstes Gebot war, alle von Mozart selbst stammenden Teile

<sup>53</sup> Vgl. Vorwort zu Teilband 1, S. XIV.

<sup>54</sup> Vgl. Vorwort zu Teilband 1, S. XIII.

in zuverlässiger, getreuer Wiedergabe zu bieten, Introitus und Kyrie vollständig, alle nachfolgenden Sätze in der von Mozart hinterlassenen fragmentarischen Aufzeichnung. Diese Aufgabe erfüllt Teilband 1. Teilband 2 enthält die Ergänzungen: zuerst Mozarts Fragment mit den Eintragungen Joseph Eyblers im Kleinstich, danach die Vervollständigung durch Süßmayr — das ganze Requiem in der seit 1800 durch die Erstdruck-Partitur bekannten „traditionellen“ Gestalt (vgl. S. XVIII) zusätzlich der für die NMA erarbeiteten neuen Erkenntnisse. Die Teilung in zwei Bände hat den Vorteil, daß einerseits Mozarts Text in einem Band für sich allein, ohne jede Zutat, aufscheint und andererseits durch zwei getrennte Veröffentlichungen Vergleiche zwischen den einzelnen Partituren erleichtert werden.

Von den Ergebnissen, die Teilband 1 bietet, sind für die Benutzung von Teilband 2, insbesondere von dessen Teil B (also des Requiems in der „traditionellen“ Gestalt), folgende Einzelheiten zu wiederholen:

Introitus und Kyrie sind vollständig von Mozarts Hand geschrieben, in den Posaunen nur die einleitenden Akkorde der Takte 7 und 8; von da an sind die Posaunen aus den Erstdruck-Stimmen übernommen.

Der Anteil Mozarts in der Sequenz läßt sich durch direkten Vergleich der Teile A und B des vorliegenden Teilbandes 2 feststellen.

Im Offertorium ist folgendes von Mozart geschrieben worden:

„Domine Jesu“: Chor und Instrumentalpaß ganz. Die Generalpaßbezeichnung ist nur in den Takten 23 bis 28 vorhanden; sie wurde im übrigen aus der Erst-

druck-Stimme übernommen. Takt 43, 2. Hälfte des 3. Viertels bis zum 1. Viertel von Takt 46 in der 1. Violine (Einleitung zu „*Quam olim Abrahæ*“), Takt 66 bis 78 (Schluß) in der 1. Violine und Takt 66, vom 2. Achtel an bis Takt 71, 1. Viertelnote, in der 2. Violine.

„Hostias“: Chor und Instrumentalpaß ganz. Die Generalpaßbezeichnung fehlt ganz, sie wurde aus der Erstdruck-Stimme entnommen. Takt 1 und 2 in 1. und 2. Violine und Viola, Takt 44 bis 54 (Schluß) in der 1. Violine und Takt 44 ab der 1. Viertelnote bis 45 in der 2. Violine.

\*

Die Erreichung des für die Edition von Mozarts Requiem oben dargelegten Zieles wäre nicht möglich gewesen ohne mannigfache Hilfe, wofür hier verbindlichst gedankt sei: der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (insbesondere dem Leiter der Musikabteilung, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler); der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main; der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; dem Musikarchiv des Stiftes Schotten Wien; dem Musikarchiv der Peterskirche Wien; den Herren Prof. Dr. Otto Erich Deutsch, Dr. Wilhelm A. Bauer, Prof. Dr. Karl Pfannhauser und Dr. Alexander Weinmann (alle Wien); sowie Herrn Otto Schneider, Piesting/NÖ; ferner Herrn Dr. C.-G. Stellan Mörner, Stockholm; H. Baron, London; Dr. Heinz Eibl, Eichenau/Obb., und Istvan Kecskeméti, Budapest; ganz besonders aber der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* für so manchen wertvollen Rat.

Wien, im Herbst 1964

Leopold Nowak

Handwritten musical score for 'Dies irae' from Franz Xaver Süßmayr's manuscript. The score is written on ten staves. The first three staves contain instrumental parts, likely for strings. The fourth staff is a vocal line with the Latin text: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -". The fifth staff continues the vocal line with: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -". The sixth staff continues with: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -". The seventh staff continues with: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -". The eighth staff continues with: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -". The ninth staff continues with: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -". The tenth staff continues with: "Quoniam tuus est filius quoniam tuus est tuus - tuus carnis filius de -".

Österreichische Nationalbibliothek Wien Cod. 17.561 a: Blatt 11<sup>v</sup> (1<sup>v</sup>) = aus dem „Dies irae“ in der Handschrift Franz Xaver Süßmayr; vgl. Teilband 2, Seite 64–65, Takt 9–17.

Handwritten musical score for 'Rex tremendae' from Franz Xaver Süßmayr's manuscript. The score is written on ten staves. The first three staves contain instrumental parts, likely for strings. The fourth staff is a vocal line with the Latin text: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -". The fifth staff continues the vocal line with: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -". The sixth staff continues with: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -". The seventh staff continues with: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -". The eighth staff continues with: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -". The ninth staff continues with: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -". The tenth staff continues with: "Rex tremendae majestatis qui subterfuge - Rex tremendae majestatis qui subterfuge -".

Cod. 17.561 a: Blatt 20<sup>r</sup> (9<sup>r</sup>) = aus dem „Rex tremendae“ in der Handschrift Franz Xaver Süßmayr; vgl. Teilband 2, Seite 84–85, Takt 6–9.

Handwritten musical score for the beginning of the Offertorium "Domine Jesu". The score is written on ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Violon, Viola, Organ, Trombe, Corni, Cantu, Soprano, Tenore, and Organ. The title "Domine Jesu" is written at the top. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics for the vocal parts are: "Domine Jesu Christe Rex gloria rex gloria. Qui cum sanctis et spiritu sancto sedes ad dexteram Patris. Qui cum Patre et spiritu sancto unum es et consubstantialis. Qui cum Patre et spiritu sancto unum es et consubstantialis." The page number "24" is written in the top right corner.

Cod. 17. 561 a: Blatt 35' (24') = Beginn des Offertoriums („Domine Jesu“) in der Handschrift Franz Xaver Süßmayrs; vgl. Teilband 2, Seite 118–119, Takt 1–6.

Handwritten musical score for the beginning of the Benedictus. The score is written on ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Violon, Viola, Corni, Organ, Trombe, Cantu, Soprano, Tenore, and Organ. The title "Benedictus" is written at the top. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics for the vocal parts are: "Benedictus qui venit in nomine Domini. Rex pacis et misericordie. Qui cum Patre et spiritu sancto unum es et consubstantialis. Qui cum Patre et spiritu sancto unum es et consubstantialis." The page number "24" is written in the top right corner.

Cod. 17. 561 a: Blatt 47' (3') = Beginn des Benedictus in der Handschrift Franz Xaver Süßmayrs; vgl. Teilband 2, Seite 155–156, Takt 1–5.