

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 1: MESSEN UND REQUIEM

ABTEILUNG 2: REQUIEM

TEILBAND 1: MOZARTS FRAGMENT

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.

Alle Rechte vorbehalten / 1965 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1r aus <i>Cod. 17. 561 a</i> der Österreichischen Nationalbibliothek Wien	XVII
Faksimile: Blatt 9r aus <i>Cod. 17. 561 a</i>	XVIII
Faksimile: Blatt 65r (11r) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XIX
Faksimile: Blatt 74v (20v) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XX
Faksimile: Blatt 77r (23r) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XXI
Faksimile: Blatt 85r (31r) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XXII
Faksimile: Blatt 87r (33r) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XXIII
Faksimile: Blatt 87v (33v) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XXIV
Faksimile: Blatt 94v (40v) aus <i>Cod. 17. 561 b</i>	XXV

MOZARTS FRAGMENT

Introitus	
Requiem	3
Kyrie	10
Sequenz	
Dies irae	17
Tuba mirum	24
Rex tremendae	28
Recordare	31
Confutatis	41
Lacrimosa	46
Offertorium	
Domine Jesu	47
Hostias	56
Anhang	
Faksimile: Autographes Skizzenblatt aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Übertragung der das Requiem betreffenden Skizzen auf S. 61)	60
I: Skizze zu „ <i>Rex tremendae</i> “	61
II: Skizze einer „ <i>Amen-Fuge</i> “ (vermutlich zur Sequenz)	61

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

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

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien und nicht zugewiesene Skizzen und Entwürfe*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

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

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 Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezeichnung 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 irrträglich 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. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); 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 $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ 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

ENTSTEHUNGS- UND ÜBERLIEFERUNGSGESCHICHTE DES REQUIEM-FRAGMENTS*

Die Frage nach der Entstehung des Requiems von W. A. Mozart führt in die südlichen Gegenden Niederösterreichs, nach Schloß Stuppach bei Wiener-Neustadt¹. Dort lebte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert Franz Graf von Walsegg-Stuppach. Er war ein begeisterter Musikliebhaber und spielte selbst Flöte oder Cello bei seinen auf jeweils Dienstag und Donnerstag anberaumten Quartettabenden; an Sonntagen fanden Theateraufführungen statt. Er hatte außerdem die Gewohnheit, bei anerkannten Komponisten Werke zu bestellen, die er dann als seine eigenen ausgab. Das geschah vollkommen geheim; der Graf schrieb die Partituren eigenhändig ab und ließ aus seiner Handschrift die Stimmen für die Aufführungen ausschreiben. Dann hatten seine Musiker die Aufgabe, den Komponisten zu erraten: sie bezeichneten höflicherweise ihn als den Autor, obwohl sie um den wahren Sachverhalt wußten, der Graf aber „lächelte dazu und freuete sich“².

Dieser Musikleidenschaft verdankt die Welt das Requiem von Mozart. Als nämlich am 14. Februar 1791 des Grafen Gattin Anna, geb. Edle von Flammberg, starb, kam er auf die Idee, zu ihrem Andenken von Mozart ein Requiem komponieren zu lassen. Da der Graf, wie

gewohnt, unerkannt zu bleiben wünschte, geschah die Bestellung bei Mozart auf eine Weise, die diesem als geheimnisvoll erscheinen mußte, und nicht nur dem schon von der Todeskrankheit gezeichneten Meister, sondern allen, die davon erfuhren. Der zu literarischer Berühmtheit gewordene Unbekannte³, der „graue Bote“, war der Überbringer dieses gräflichen Wunsches. Es wird sich kaum mehr eindeutig feststellen lassen, ob es Anton Leutgeb war, Verwalter der dem Grafen gehörenden Gipswerke in Schottwien, oder ein Kanzlist des Wiener Advokaten Dr. Johann Sortschan, der die Geschäfte des Grafen besorgte⁴. Im Hinblick auf die Bedeutung des Requiems kann man es auch als gegenstandslos ansehen, wer diese Vermittlung besorgte. Wichtiger daran ist, daß sie Mozart zu einem Zeitpunkt erreichte, da er für den Text des Requiems besonders empfänglich sein mußte.

Er versah seit kurzer Zeit (9. Mai 1791) das Amt eines unbesoldeten stellvertretenden Kapellmeisters bei St. Stephan, da mochte es ihm als günstig erscheinen, wieder einmal Gelegenheit zu haben, ein größeres Werk für die Kirchenmusik zu schreiben. Daß der Unbekannte mit der Bestellung gleichzeitig 50 Dukaten als erste Hälfte des Honorars auf den Tisch legte, mußte Mozart in seinen damaligen Verhältnissen auch willkommen sein; so nahm er an.

Das dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach zu Beginn des Sommers 1791 gewesen sein.

Zu diesem Zeitpunkt begann Mozart die Niederschrift des Requiems, so wie sie sich in Cod. 17. 561 der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten hat⁵. Diese Handschrift ist die einzige Quelle zu des Meisters letztem, unvollendetem Werk. Außer ihr gibt es bis heute nur noch ein von Wolfgang Plath entdecktes Skizzenblatt in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin (ehemalige Preussische Staatsbibliothek)⁶, den hochwillkommenen einzigen Zeugen dafür, daß es doch

* Zu den posthumen Ergänzungsversuchen und den damit zusammenhängenden weiteren Fragen äußert sich das Vorwort zum Teilband 2.

¹ Als authentische Nachrichten über die Entstehung des Requiems von Mozart müssen die Briefe Constanzen und Süßmayrs, die Darstellung bei Maximilian Stadler, *Vertheidigung der Edtheit des Mozartschen Requiem*, Wien 1826 (mit zwei Nachträgen, Wien 1827) und der von einiger Zeit von Otto Schneider in Wiener-Neustadt, Städt. Sammlungen, Lit. B. 1692, aufgefundenen Bericht des Regenschori Anton Herzog: *Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839* aufgefaßt werden. Diese vier Personen waren bei der Komposition und den weiteren Schicksalen des Werkes bei Graf Walsegg zugegen, berichteten also von Ereignissen, die sie selbst erlebt haben. Alle anderen Nachrichten, auch die Briefe von Krüchten und Zawrzel, die übrigens beide Irrtümer enthalten, stammen aus zweiter Hand und verwirren mehr, als sie förderlich sind. Den Bericht Herzogs hat Otto Erich Deutsch in der *Österreichischen Musikzeitschrift*, Jg. 19, Wien 1964, S. 49–60, unter dem Titel *Zur Geschichte von Mozarts Requiem* mit Kommentar veröffentlicht. — J. Zawrzel, der 1792 als Musiker in Diensten Graf Walseggs gestanden haben soll, wäre ein fünfter Augenzeuge insofern, als er in seinem Brief vom 25. Juli 1826 an A. André berichtet, er habe die Partitur des Requiems, bis zum Sanctus, „in des Grafen Schreibkabinett“ gesehen.

² Herzog, a. a. O., S. 9; Deutsch, a. a. O., S. 53.

³ Vgl. den in seiner Echtheit allerdings angezweifelte Brief Mozarts vom September 1791: „... e non posso levarmi dagli occhi l'immagine di questo incognito.“

⁴ Deutsch, a. a. O., S. 49.

⁵ Faksimile-Ausgabe der von Mozart geschriebenen Teile dieser Handschrift: *Mozarts Requiem. Nachbildung der Originalhandschrift Cod. 17561 der k. k. Hofbibliothek in Wien in Lichtdruck*, Wien 1913, hrsg. und erläutert von Alfred Scherich.

⁶ Wolfgang Plath, *Über Skizzen zu Mozarts „Requiem“*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, S. 184–187.

außer der Partitur Aufzeichnungen und Notizen von Mozart und sicher auch von Süßmayr gegeben hat, die aber verlorengegangen sind.

Mozart hatte den durch das *Missale Romanum* gegebenen Text der Totenmesse zu vertonen. Er besteht aus folgenden Teilen:

- I Introitus „*Requiem aeternam*“ mit unmittelbar anschließendem Kyrie.
- II Graduale „*Requiem aeternam*“ mit Tractus „*Absolve Domine*“ und der Sequenz „*Dies irae*“.
- III Offertorium „*Domine Jesu*“ mit dem Vers „*Hostias et preces*“⁷.
- IV Sanctus
- V Benedictus
- VI Agnus Dei mit der anschließenden Communio „*Lux aeterna*“.

Soweit nun das Autograph Mozarts, das Fragment, erkennen läßt, hat Mozart vom Graduale nur die Sequenz vertont. Da er aber das Requiem an sich unvollendet hinterließ — es fehlen Sanctus, Benedictus und Agnus ganz —, ist es vielleicht nicht ausgeschlossen, daß er auch noch das Graduale und den Tractus komponiert hätte, wenngleich das sehr unwahrscheinlich ist⁸. Daß er es nicht getan hat, war Gepflogenheit seiner Zeit, und er steht damit durchaus nicht vereinzelt da. In der Regel wurde nämlich am Ende des 18. Jahrhunderts nur die Sequenz vertont, sicher auch deshalb, weil ihr bilderreicher Text mehr Anreiz zu musikalischer Ausdeutung bot, als das Graduale und sein Tractus. Noch 1828 heißt es in einem in Wien gedruckten Handbuch für Kirchenmusiker bei der Erklärung des Requiems: „*Nach der Epistel folgt das Graduale: Absolve Domine, oder Dies irae*“⁹. Man beachte an dieser Weisung das Wörtchen „*oder*“! Die-

ser Brauch wird durch so manche Requiemkomposition aus Mozarts Zeit erhärtet¹⁰.

Mozart hat also damit, daß er das Graduale und den Tractus nicht vertonte, keinen „Fehler“ begangen, sondern sich einfach nach der damaligen Gewohnheit gerichtet. Die Frage, wie weit Mozart für die liturgische Unvollständigkeit seines Requiems verantwortlich gemacht werden kann, ist damit beantwortet. Nicht beantwortet werden kann dagegen die Frage, in welcher Reihenfolge die Sätze entstanden sind.

Die letzten sechs Monate in Mozarts Leben gehören neben einigen kleineren Werken der *Zauberflöte*, der Krönungsoper *La clemenza di Tito* und der *Kleinen Freimaurer-Kantate*. Daraus folgt, daß das Requiem nicht in einem Zuge, sondern mit Unterbrechungen entstand. Das kann man auch aus dem Schriftbild des Autographs ersehen.

Es ergeben sich drei Abschnitte¹¹:

1. Abschnitt: vom Beginn, Juni oder Juli, bis zur Abreise nach Prag, 25. oder 26. August, zur Uraufführung des *Titus*. Anfang Juli wird die Instrumentation der *Zauberflöte* begonnen.
2. Abschnitt: von der Rückkehr nach Wien, Mitte September, bis etwa Mitte oder Ende Oktober. In diesen Tagen kehrte Constanze von einer Kur in Baden nach Wien zurück. Da Mozarts Gesundheitszustand sich verschlechterte, nahm sie ihm die Requiem-Partitur weg.
3. Abschnitt: von etwa 15. November, vielleicht schon etwas früher, da Mozarts Zustand sich gebessert hatte (Vollendung und Aufführung der *Kleinen Freimaurer-Kantate*), bis zum 4. Dezember 1791, da Mozart mit Schack, Hofer und Gerl einiges aus dem Requiem sang¹².

Die Vollendung der *Zauberflöte* am 28. September und die dazwischenliegende, in knappen 18 Tagen überstürzte Komposition des *Titus* bilden die zeitlich und auch arbeitsmäßig größten Hemmungen bzw. Unterbrechungen an der Requiem-Arbeit; verderblicher

⁷ Die Totenmesse hat als einziges Meßformular noch ein Offertorium mit einem Vers, so daß daraus bei der Vertonung ein zweiteiliges Stück entsteht, das in den Worten „*Quam olim Abrahae . . .*“ einen Refrain besitzt. Vgl. dazu Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, S. 433 (*Einführung in die gregorianischen Melodien*, 3. Teil).

⁸ Die Anordnung der Lagen im Autograph ließe dies ohne weiteres zu, da auf das Kyrie drei leere Blätter folgen und die Sequenz mit einem neuen Bogen beginnt. Es hätte also sehr gut später etwas dazwischen eingelegt werden können.

⁹ (Franz Xaver Glöggel), *Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll. In drei Abtheilungen*. Wien, 1828. In Commission bei J. B. Wallishauser. § 5. Vom Requiem (Traueramte), S. 23.

¹⁰ So die Requiem-Kompositionen von Giuseppe Bonno (in Es, 3/4), Florian Leopold Gassmann (in c, 4/4), Michael Haydn (in c, 4/4), Georg Reutter jun. (in g, 4/4).

¹¹ Diese Dreiteilung entspricht den Forschungen Alfred Schnerichs, der in der Faksimile-Ausgabe, Vorwort, S. 20, zwar von zwei Perioden spricht, die sich ihm aus den Wasserzeichen des verwendeten Papiers ergeben, aber S. 21 unten die zwei Unterbrechungen anführt, die die Arbeit am Requiem in drei Abschnitte teilen.

¹² Vgl. die Erinnerungen des Sängers Benedikt Schack an diesen letzten Augenblick in der *Allgem. musikal. Zeitg.* (Leipzig) Bd. 29 (1827), S. 520, und danach Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts . . . Nachtrag*, Leipzig 1828, S. 169.

allerdings ist die zweite Unterbrechung und die am 20. November einsetzende Bettlägerigkeit Mozarts. Sie sind die unmittelbare Ursache, daß die Arbeit am Requiem nicht mehr gedeihen konnte und das Werk als Fragment zurückblieb.

Mangels jeder genaueren Datierung ist man auf das Schriftbild und das Aussehen der einzigen Quelle angewiesen, die es zum Requiem gibt, Cod. 17. 561 der Österreichischen Nationalbibliothek. Wenn die Skizzen, die „Zettelchen“¹³, erhalten geblieben wären, dann ließen sich, vielleicht, auch aus ihnen einige Rückschlüsse ziehen¹⁴.

Man könnte nun dazu verleitet werden, aus dem Äußeren des Autographs und der Schrift den Umfang der Teile festzustellen, die annähernd den drei Zeitabschnitten entsprächen. Dem ersten würden die beiden vollständig ausgeführten und geschriebenen Sätze Introitus und Kyrie angehören, wengleich die Ausführung der Instrumentation ohne weiteres dem nächsten Abschnitt angehören könnte. Im zweiten Abschnitt wären das Offertorium und ein Teil der Sequenz entstanden, im dritten deren Weiterführung und als letztes Stück die acht Takte des „Lacrimosa“, mit denen das Requiem abbricht.

So glücklich liegen nun die Verhältnisse aber leider nicht; es muß im Gegenteil mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß ein zeitliches nacheinander aus der Niederschrift des Autographs vermutet, aber in keiner Weise eindeutig festgestellt werden kann. Allein die Verschiedenartigkeit der Schrift in der Kyrie-Fuge gibt ein Rätsel auf, das kaum befriedigend zu lösen ist. Gegenüber der normalen Schrift Mozarts in Chor und Instrumentalbau sieht der übrige Teil dieser Seiten, fol. 5^v bis 9^r, wie „krank“ aus. Man würde versucht sein zu sagen, das seien Mozarts letzte Noten und nicht das „Lacrimosa“. Es ist aber sehr wohl möglich, daß Mozart die Instrumentation der Kyriefuge, als eine für ihn mechanische Arbeit, während eines Krankheitsanfalles schrieb, in dem er nicht fähig war, weiter zu komponieren. Das könnte sich am Ende des 2. Abschnittes ereignet haben, als sein Gesundheitszustand wieder schlechter wurde und Constanze ihm die Partitur wegnahm. Zum besseren Verständnis dieser Fragen

¹³ Vgl. Stadler, *Verteidigung* . . . , S. 16: „Die Witwe sagte mir, es hätten sich auf Mozart's Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Herrn Süßmayr übergeben habe. Was dieselben enthielten, und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe, wußte sie nicht.“

¹⁴ Vgl. dazu weiter unten die Ausführungen über das von Dr. Wolfgang Plath gefundene Skizzenblatt.

sei eine kurze Inhaltsangabe von Cod. 17. 561 gegeben. Die Handschrift besteht aus zwei Faszikeln:

a) enthält das ganze von F. X. Süßmayr vervollständigte Requiem (fol. 1—64); Introitus und Kyrie sind von Mozart geschrieben, alle übrigen Teile von Süßmayr;

b) enthält die von Mozart geschriebenen, nicht mehr vollständig ausgeführten Teile der Sequenz und des Offertoriums (fol. 65—100)¹⁵. Hier hat Eybler in die Sequenz seine Ergänzungsversuche hineingeschrieben. Das in diesem Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) zur Veröffentlichung gelangende Fragment Mozarts setzt sich daher zusammen aus

fol. 1 bis 9 des Faszikels a) und

fol. 65 bis 99 des ganzen Faszikels b).

Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit dieser beiden Teile geht aus der noch vorhandenen alten Folierung hervor:

Introitus und Kyrie,	fol. 1 bis 9
danach ein leeres Blatt	fol. 10
Sequenz	fol. 11 bis 33
ein leeres Blatt	fol. 34
Offertorium „Domine Jesu“,	fol. 35 bis 41
danach ein leeres Blatt	fol. 42
„Hostias“	fol. 43 bis 45
und ein leeres Blatt.	fol. 46

Wenn man die Anordnung des Papiers kennt, dann ersieht man aus dieser Blattfolge, daß Mozart mit dem „Dies irae“, dem „Domine Jesu“ und dem „Hostias“ jeweils einen neuen Bogen begonnen hat. In der gleichen Weise steht auch das „Lacrimosa“ auf einem eigenen Bogen. Das stützt die Vermutung, daß Mozart den Text nicht in seiner Folge fortlaufend komponierte, sondern später kommende Textteile früher vornahm, als sie im Textablauf stehen. Man kann mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die beiden Sätze des Offertoriums vor der Sequenz, zumindestens aber vor dem „Lacrimosa“ geschrieben wurden. Die acht Takte des „Lacrimosa“ sind Mozarts letzte Noten. Joseph Eybler hat in die obere rechte Ecke dieses Blattes folgende Bemerkung geschrieben: „*Letztes Mozarts [!] Manuscript. Nach meinem Tod der k: k: Hofbibliothek vermacht vom [!] Joseph Eybler mp.*“ Diese Worte können nur so verstanden werden, daß eben das in der Partitur folgende Offertorium früher niedergeschrieben wurde. Auch die Anordnung der Bogen läßt diesen Schluß zu, vielleicht aber auch noch den, daß

¹⁵ Zahlen der neueren, roten Folierung. Die Folien 10 bzw. 100 sind leere Blätter.

alle Teile, die mit einem neuen Bogen beginnen, ausgenommen das „*Dies irae*“, jene Noten sind, die Mozart auf dem Krankenbett geschrieben hat — aber das gehört schon wieder in das Reich der Vermutungen¹⁶.

Verschiedene Merkmale des Schriftbildes im Autograph geben die Möglichkeit, abgegrenzte Partien festzustellen, die einzelnen Perioden der Arbeit oder der Niederschrift entsprechen:

1. Introitus und Kyrie bis Takt 45 (= fol. 1 bis 8)
2. Kyrie-Schluß Takt 46 bis 52 (= fol. 9 und 10)
3. „*Dies irae*“ und die folgenden Sätze bis „*Recordare*“ Takt 10 (alte fol. 11 bis 22⁹)
4. „*Recordare*“ Takt 11 bis „*Confutatis*“ einschließlich (= fol. 23 bis 32⁹)
5. „*Lacrimosa*“ (= fol. 33 und 34)
6. die beiden Teile des Offertoriums (= fol. 35 bis 45).

Aus dieser Aufzählung ergibt sich nur für die ersten drei Teile eine zeitliche Reihung, und zwar in der Form, daß die Schluß-Takte der Kyrie-Fuge erst geschrieben worden sein können, als Mozart die Sequenz beim 11. Takt des „*Recordare*“ fortsetzte. Der Beweis für diese Folgerung liegt im Aussehen der Akkoladen.

Mozart zieht bekanntlich bei jeder Partiturseite am Beginn der Notenlinien einen senkrechten Strich, den er unten rechts zu einem Haken krümmt; einen gleichen nach rechts gekrümmten Haken setzt er an das obere Ende. Während der untere manchmal in einem Zug mit dem Strich durchgezogen erscheint, wird der obere immer gesondert angesetzt. Das untere Ende der Akkolade versieht Mozart außerdem mit einem kurzen, schiefen Doppelstrich. Beim Requiem gibt es nun neben dieser Art der Akkolade noch eine andere, weil Mozart, als er mit der Niederschrift begann, ein Papier benutzte, dessen Seiten am rechten und linken Ende der Notenlinien mit einem linierten Tintenstrich abgegrenzt sind. Da diese Linien alle über den oberen Rand hinausgehen, ist es wahrscheinlich, daß diese Rastrierung schon auf den ungefalteten Doppelbogen vorgenommen wurde. Daher kommt auch die Unregelmäßigkeit dieser senkrechten Linien in bezug auf den Beginn der Notensysteme und ihr Vorhandensein auf den rechten Rändern, wo sie Mozart gelegentlich gleich

als Taktstrich benützt. Auf der linken Seite verwendet er sie als Akkolade und setzt ihnen oben und unten den gekrümmten Haken zu. Das untere Ende wird gewohnheitsgemäß von den schiefen Doppelstrichen begleitet.

Diese beiden Akkoladenarten teilen das Mozartsche Autograph in zwei deutlich voneinander verschiedene Partien. Die eine umfaßt Introitus und Kyrie bis Takt 45 und das „*Dies irae*“ bis zum 10. Takt des „*Recordare*“. Diese Seiten zeigen alle die vorgezogenen Striche mit den angesetzten Haken oben und unten. Der andere Teil umfaßt den Kyrie-Schluß und alles übrige nach Takt 10 des „*Recordare*“. Hier fehlen die vorgezogenen Striche, daher mußte Mozart die Akkoladenstriche selber ziehen.

Daraus geht eindeutig und bestimmt hervor, daß Mozart den Kyrie-Schluß (fol. 9⁹) zu einer Zeit niederschrieb, als er in der Komposition der Sequenz schon beim „*Recordare*“ angelangt war. Dieser Unterschied im Aussehen der Partiturseiten verrät an den beiden angeführten Stellen die erste Unterbrechung der Requiem-Komposition: Mozart muß nach Prag. Wenn dem so ist, und daran ist wohl kaum zu zweifeln, dann hätte Mozart bis zum 25. August etwa den Introitus, das Kyrie und die erste Hälfte der Sequenz bis zum Anfang des „*Recordare*“ geschrieben. In den beiden ersten Sätzen war sicher auch noch nicht die ganze Instrumentation ausgeführt; sie ist ja, wie die Farbe der Tinte nahelegt, später eingetragen worden. Den Kyrie-Schluß ließ Mozart noch offen, wahrscheinlich wollte er sich seine endgültige Ausführung überlegen. Daher sind nach fol. 9⁹ noch drei Seiten leer geblieben; die Sequenz begann der Meister inzwischen auf einem neuen Bogen.

Nach der Prager Reise, wahrscheinlich Ende September — es mußte ja inzwischen die *Zauberflöte* beendet werden —, setzte Mozart die Arbeit am Requiem fort und benutzte dazu Notenpapier, dem die senkrechten Linien links und rechts fehlen. Daran erkennt man die nach der *Zauberflöte* geschriebenen Teile. Für sie gibt es keine mit äußeren Merkmalen zu belegenden Vermutungen wie für den ersten Teil. Einigermassen sicher ist auch wieder nur, daß die acht Takte des „*Lacrimosa*“ Mozarts letzte Noten sind, und daher erst nach den beiden Teilen des Offertoriums niedergeschrieben worden sein können. Das „*Domine Jesu*“ und das „*Hostias*“ weisen außerdem den gleichen Schriftduktus auf, sind also zusammenhängend geschrieben worden und können sehr wohl zwischenhinein in die Komposition der Sequenz entstanden sein.

¹⁶ Vgl. dazu Schnerich in der Faksimile-Ausgabe, Vorwort S. 19: „Daß er nicht mehr am Schreibische arbeitete, zeigt der Befund, daß von den Sätzen ‚*Lacrimosa*‘ und ‚*Hostias*‘ jeder nicht mehr wie die Sequenz und der erste Teil des Offertoriums fortlaufend geschrieben ist.“ Als kleine Richtigstellung muß hier angemerkt werden, daß auch das „*Domine Jesu*“ mit einem eigenen Bogen beginnt (s. o.).

Mit diesen Überlegungen stimmen auch die von Alfred Schnerich festgestellten Unterschiede in den Wasserzeichen der verwendeten Notenpapiere gut zusammen. Das Papier mit den beiden senkrechten Streifen ist das Papier I mit den Sternen und dem Wappen, das andere ist Papier II mit den drei Monden¹⁷. So wird auch von dieser Seite her bewiesen, daß der Kyrie-Schluß später hinzukam und daß die Arbeit an der Sequenz nach dem 10. Takt des „*Recordare*“ unterbrochen werden mußte. Die von Schnerich angeführte Grenze bei Takt 29 in der Kyrie-Fuge ist dagegen sicher keine Unterbrechung der Arbeit am Requiem wie die bisher besprochenen, sondern nur eine solche innerhalb fortlaufender Niederschrift; man kann sie nicht als eine Zäsur von ausgedehnter zeitlicher Dauer ansprechen¹⁸. An dieser Stelle hängt das sicher mit einer Überlegung kompositorischer Art zusammen; dafür spricht auch der durchgestrichene Takt und die Tatsache, daß die Tintenunterschiede nicht vom Taktstrich begrenzt werden, sondern vom Chorbaß an schief nach aufwärts führen. Derartige Schriftunterschiede, die farbmäßig übrigens im Faksimile nicht zum Ausdruck kommen, können auch im Wechsel der Kielfeder liegen. Ein gutes Beispiel dafür bieten die Takte 34/35 (= fol. 4^r) des Introitus in Chorsatz und Orgelbaß.

Sehr wahrscheinlich hat sich beim Schlußsatz der Sequenz, beim „*Lacrimosa*“, Ähnliches abgespielt wie beim Kyrie: Mozart hatte für das „*Amen*“ anscheinend seine eigenen Absichten und dachte, diese in einem eigenen Arbeitsvorgang zu verwirklichen. Inzwischen gedieh aber das Offertorium, und so wurden diese beiden Teile zuerst niedergeschrieben, die Sequenzbeendigung dagegen hinausgeschoben. Man darf in dieser zweiten Hälfte der Requiem-Komposition nicht Mozarts ansteigende Kränklichkeit vergessen. Was fertig im Kopf stand, das mußte aufs Papier; es war seine Hauptsorge, mit der Bestellung zu Ende zu kommen — aber die Kräfte versagten eben. Was dabei noch an Ideen in Mozarts Kopf vorhanden war, das können wir heute nicht ahnen, denn wer kann sagen, wie sich das Genie die Weiterführung seines Werkes überhaupt dachte.

Wie das Berliner Skizzenblatt beweist, gehen die verschiedensten Gedanken neben- und ineinander her. Die *Zauberflöte*, das „*Rex tremendae*“ aus dem Requiem stehen mit anderen Gedanken in unmittelbarer Nachbarschaft. Die vierstimmige Exposition einer „*Amen*“-Fuge weist gleichfalls auf das Requiem hin;

sie kann nichts anderes sein als ein Gedanke zum Abschluß der Sequenz.

Die Vermutung, die Wolfgang Plath ausspricht¹⁹, wird von anderer Seite her gestützt. Sowohl das große Requiem in Es-dur von Giuseppe Bonno wie das Requiem in c-moll von Florian Leopold Gassmann bringen das „*Amen*“ der Sequenz als einen eigenen, fugierten, ziemlich ausgedehnten Schlußteil. Bei Bonno umfaßt die Fuge 60 Takte, bei Gassmann gar 94, denen als Einleitung nur 13 Takte „*Huic ergo*...“ vorangehen²⁰. Sein Fugenthema im doppelten Kontrapunkt sei hier mitgeteilt, um zu zeigen, wie pompös er sich den Abschluß der Sequenz dachte:

Die Sequenz sollte also mit einer großartigen Fuge schließen. Ganz ähnlich scheinen nun Mozarts Absichten gewesen zu sein: Über einem Thema im bekannten Hexachordtypus wollte er mit festgehaltenen Kontrapunkten die „*Amen*“-Fuge aufbauen; vom eigentlichen „*Lacrimosa*“-Teil wäre sie durch Taktwechsel abgehoben gewesen: 12/8 gegen 3/4. Wenn man bedenkt, daß die beiden Requiem auch das Anfangsmotiv gemeinsam haben, dann ist der Schluß, Mozart hätte sich für sein Sequenz-Ende ebenfalls an Gassmann „erinnert“, nicht von der Hand zu weisen.

Wie diese Fuge und manches andere im Requiem geworden wäre, darüber hätten die bei Mozarts Tode vorhanden gewesenen Skizzen und Notizen wenigstens teilweise Auskunft geben können. Das Berliner Skizzenblatt ist der unwiderlegbare Beweis dafür, daß es sie gegeben hat. Sie enthielten Aufzeichnungen zum Requiem neben anderen Gedanken von Mozart — und sicher auch von Süßmayr, mit dem Mozart, Berichten zufolge, über die weitere Gestaltung des Werkes gesprochen hat. Daß der damals 25jährige Süßmayr nicht alles verstand, was das Genie Mozart ihm unterbreitete, ist mehr als begreiflich; Mozart soll ja bekanntlich gelegentlich zu Süßmayr gesagt haben: „*Ey — da*

¹⁹ A. a. O., S. 185–186.

²⁰ Gassmann gliedert die Sequenz anders als Mozart: „*Dies irae*“ — „*Tuba mirum*“ — „*Rex tremendae*“ mit „*Recordare*“ — „*Confutatis*“ mit „*Lacrimosa*“ — „*Huic ergo*“ mit „*Amen*“ als eigenem Fugensatz.

¹⁷ Schnerich, Faksimile-Ausgabe des Requiems, Vorwort S. 14 und 15; vgl. auch die Zusammenstellung auf S. 16.

¹⁸ Schnerich, a. a. O., Vorwort, S. 19.

stehen die Oesen wieder am Berge; das verstehst du noch lange nicht;“ wie Constanze aus ihrer Erinnerung am 31. Mai 1827 an Abbé Stadler schrieb²¹.

Man kann es nur zutiefst bedauern, daß diese Skizzen verloren sind. Aus den Umständen, unter denen die Vollendung des Requiems vor sich ging, mag es, menschlich gesehen, begreiflich erscheinen, daß diese Aufzeichnungen beiseite geräumt wurden; man mißt ja auch heute noch in Künstlerkreisen solchen „Gedankenspurten“, unfertigen Entwürfen, keine Bedeutung bei, ja, will oft nicht einmal, daß sie gesehen werden. Wenn 1791 die um das Requiem versammelten Männer hätten voraussehen können, welche Kontroversen einmal um dieses Werk entbrennen würden, dann hätten sie vielleicht anders gehandelt. Das ist aber keine wissenschaftliche Angelegenheit, sondern Charaktersache; die Nachwelt hat hier leicht richten. So müssen wir uns bis auf weiteres mit diesem einen Blatt begnügen und können nur hoffen, daß vielleicht doch noch andere überraschend auftauchen.

Wolfgang Plath hat schon betont²², wie schwierig die Enträtselung der Skizzen ist. Seinem Schlußsatz: „Es ist eine tragikomische Vorstellung, die aber jede Wahrscheinlichkeit für sich hat: Süßmayr im Besitz von Requiem-Skizzen, mit denen er nichts anzufangen weiß, weil er sie weder erkennt noch lesen kann!“ ist vollkommen beizupflichten. Denn selbst wenn Süßmayr von allen Aufzeichnungen wußte, wohin sie gehören, so wußte er doch nicht, wie Mozart sich deren weitere Entwicklung vorgestellt hat. Die „Amen“-Skizze wird ihm vielleicht bekannt gewesen sein; daß er sie nicht ausführte, mag an zwei Gründen liegen, die jetzt hier schon angeführt seien: Einmal mußte er ja möglichst rasch mit der Vollendung des Requiems fertig werden, und so beschränkte er sich also, vielleicht gegen seinen eigenen Willen, auf den jetzt vorhandenen Plagalschluß; zum anderen mag er sich gescheut haben, diese angedeutete Fuge zu entwickeln und zum richtigen Ende zu führen. Wie problematisch erste Aufzeichnungen sein können, das weiß jeder, der einmal mit Skizzen zu tun hatte. Für das Requiem Mozarts beweisen es allein die vier Takte, die sich zum „Rex tremendae“ erhalten haben. Sie sehen anders aus als die endgültige Niederschrift und sind damit eines jener bei Mozart

ganz seltenen schriftlichen Zeugnisse für seine kompositorische Arbeitsweise. Denn so wie aus diesen vier Takten ein doppelt so großes Gebilde wurde, noch dazu mit anderer motivischer und kontrapunktischer Gestalt der Stimmen, so kann dies auch bei anderen Stellen gewesen sein²³. Wenn solche Skizzen für uns aus den fertiggestellten Sätzen, rückschauend, zu erkennen sind, ist es gut; wenn es sich aber um Gedanken handelt, deren Verwendungszweck nur Mozart bekannt war, dann wäre es sehr schwer, sie als zum Requiem gehörig zu erkennen²⁴.

So gelangt die Entstehungsgeschichte von Mozarts Requiem bei ihren Bemühungen, die zeitliche Aufeinanderfolge in der Komposition der einzelnen Sätze festzulegen, an Grenzen, über die hinaus keine bestimmten Angaben zu erhoffen sind. Die einzige Handschrift des Fragments, Cod. 17. 561 der Österreichischen Nationalbibliothek, die für die Untersuchungen in Frage kommt, bleibt nach dieser Richtung hin alles schuldig. Selbst die einzige Jahreszahl, die gleich auf der ersten Seite neben Mozarts Unterschrift in der rechten oberen Ecke zu sehen ist, hat nicht die Funktion eines sicheren Datums der Vollendung, sondern nur eine solche der „sicheren Wahrscheinlichkeit“: Mozart hat sich, als er dieses „792“ schrieb, nicht geirrt, wie man so oft lesen kann, sondern hat begrifflicherweise „vorausdatiert“. Er konnte von sich aus mit voller Bestimmtheit annehmen, daß er im folgenden Jahre mit dem Requiem fertig sein werde; so schrieb er 1792. Daß er dieses Jahr nicht mehr erlebte, das war sein Schicksal und das seines letzten Werkes²⁵.

*

Weniger kompliziert als die Entstehungsgeschichte ist die Überlieferung des Requiems. Die Veröffentlichung des Fragments in der NMA kann natürlicherweise nur nach dem Autograph Mozarts geschehen und auch nur in einer Weise, die es so getreu als möglich wiedergibt. Das ist denn auch bis in Balken- und Bogensetzung geschehen, während andere Schreibungen Mozarts, die Instrumentenangaben und der Worttext, wie auch die Anordnung der Partitur nach den für die NMA geltenden Grundsätzen vorgenommen wurden. So erscheinen die Bläser über den Streichern und die Singstimmen

²¹ Stadler, *Nachtrag zur Vertheidigung des Mozartschen Requiems*, Wien 1827, S. 49. — Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. IV, Kassel etc. 1963, Nr. 1419, S. 491, Zeile 17–18.

²² A. a. O., S. 187.

²³ Siehe Faksimile, S. 60.

²⁴ Vgl. dazu Plath, a. a. O., S. 187, vor allem Punkt 2 seiner Zusammenfassung.

²⁵ Vgl. dazu Friedrich Blume, *Requiem und kein Ende*, in: Friedrich Blume, *Syntagma musicologicum*, Kassel etc. 1963, S. 731 f., der von einem „makabren Datum“ spricht und im Zusammenhang mit Meinungen anderer die Ansicht vertritt: „Hier versagt wohl jeder Erklärungsversuch.“

modernen Schlüsseln, ebenso wurden in der Generalbaßbezeichnung die erhöhte Quart und Sext mit dem Strichlein an der Ziffer wiedergegeben, während Mozart des leichteren Schreibens wegen ein Kreuz vor diese Ziffern setzt. Der Worttext steht in der durch die derzeitigen Ausgaben des *Graduale Romanum* festgelegten Form.

Zur Anordnung der Instrumente und ihrer Bezeichnungen muß folgendes bemerkt werden: Mozart hat durchgehends zwölfliniges Notenpapier verwendet und am Beginn des Introitus die Instrumente von oben nach unten bezeichnet mit *Violini* (die ersten zwei Zeilen), *Violo*, 2 *Corni di Bassetto in f.*, 2 *Fagotti*, 2 *Clarin in D.*, *Timpany in D.*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo e Bassi*. In Takt 7 folgt noch in der Alt-, Tenor- und Baßzeile je einmal die Anweisung *Trombone* für die drei Posaunen, die als Chorstütze mitzugehen haben. Ob diese Instrumentation von Mozart so für das ganze Requiem beabsichtigt war, oder ob noch andere Instrumente im Verlauf hätten hinzutreten sollen, das gehört in das Reich der Vermutungen, dafür gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Eines ist sicher: Die Klangfarben, so wie sie Mozart in sparsamster Weise für sein Requiem gewählt hat, entsprechen voll auf dem Charakter einer feierlichen Totenmesse in der österreichischen Kirchenmusik am Ende des 18. Jahrhunderts²⁶.

Diese vollständigen Angaben stehen nur am Beginn der zwei von Mozart selbst fertig instrumentierten Sätze Introitus und Kyrie. Von der Sequenz an (fol. 65, die erste Seite von *Cod. 17. 561 b*) beginnt die fragmentarische Aufzeichnung, die hier für jeden Satz einzeln angegeben werden soll.

„*Dies irae*“: Es werden alle zwölf Zeilen benützt. Am Anfang trägt Mozart die 1. und 2. Violine sowie die Viola in einigen Takten ein — die 1. Violine in der ersten Linie auf längere Strecken — und läßt danach vier Zeilen frei, so daß die übrigen fünf den Chor und den Orgelbaß aufnehmen, von Mozart mit *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* und *Organo e Bassi* bezeichnet. Die vier leeren Linien waren für die Bläser bestimmt, weisen aber keinerlei Eintragungen von Mozarts Hand auf. Zum Zeichen, daß sie im Autograph vorhanden, aber unbenützt sind, werden sie in der NMA am Anfang jedes Satzes angeführt, dann aber weggelassen.

Die Systeme der Streicher aber, da sie Mozartsche Eintragungen aufweisen, werden weitergeführt, desgleichen die *Corni di Bassetto* und *Fagotte* im „*Recordare*“ und „*Confutatis*“.

„*Tuba mirum*“: Auf den ersten sechs Seiten (= fol. 70^r bis 72^v) läßt Mozart oben und unten zwei Notenlinien leer. Die ersten drei Zeilen der achtlinigen Partitur werden bezeichnet mit *Violini* (auf der 3. und 4. Zeile) und *Violo*. Danach folgen zwei leere Zeilen und anschließend *Trombone Solo*, *Basso Solo* und *Bassi*. Die beiden leeren Zeilen sollten die *Corni di Bassetto* und die *Fagotte* aufnehmen, Mozart hat aber keinerlei Andeutungen hinterlassen. Ebenso leer ist auch die Zeile für das Posaunen-Solo, die bis zum Beginn des Soloquartetts (Ende von fol. 72^v) mitgeführt wird.

Für die letzten zwei Seiten (= fol. 73^{r+v}) läßt die Partitur nurmehr eine Zeile oben und unten frei. Das Posaunensolo fehlt, dafür treten drei Singstimmen hinzu. Da Mozart die Taktstriche über die zehn benutzten Linien zieht, drückt er damit deutlich die um die Trompeten und die Pauken verringerte Instrumentation aus. Das geschieht nur in diesem Satz, alle übrigen verwenden die volle zwölfzeilige Seite. Das Fehlen jeder Bezeichnung unter der Zeile der *Bassi* zeigt, daß Mozart im „*Tuba mirum*“ nicht an ein Mitspielen der Orgel dachte; es ist ein Solo-Satz für die Tenorposaune und die Singstimmen.

„*Rex tremendae*“: Die volle zwölfzeilige Seite wird von Mozart bezeichnet mit *Violini* (1. und 2. Zeile, wie am Anfang), *Violo*, danach folgen die vier für die Bläser frei gelassenen Zeilen ohne jede Eintragung, anschließend *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* und *Organo e Bassi*. Die wenn auch nur im 2. Takt vorhandene Bezeichnung sowie das *tasto solo* in Takt 17 weisen außerdem auf die Mitwirkung der Orgel in diesem Satz hin, wie es denn auch nach kirchenmusikalischem Brauch gar nicht anders sein kann.

„*Recordare*“: Die dreizehn Takte der instrumentalen Einleitung werden von Mozart ausgeschrieben. Bei den Instrumentenbezeichnungen läßt Mozart die Streicher aus und schreibt erst zur 4. und 5. Zeile: 2 *Corni di Bassetto*. Er notiert in diesem Satz die beiden Bassetthörner getrennt, jedes auf einer eigenen Zeile, und verbindet diese beiden Zeilen mit einer Klammer. Zwischen diesen Zeilen und denen der Singstimmen bleiben dadurch nurmehr zwei leere Zeilen, die man sich für die *Fagotte* bestimmt denken kann. Es muß dahingestellt bleiben, ob Mozart in diesem Satz

²⁶ Vgl. dazu Blume, a. a. O., S. 725–729 mit zahlreichen, zum Teil anfechtbaren Vermutungen. Seine Schlußfolgerung: „daß aber sein [sc. des Requiems] instrumentales Klanggewand restlos verloren und verdorben ist“ dürfte in dieser Unbedingtheit kaum zutreffend sein.

auch Trompeten und Pauken verwenden wollte — dies ist allerdings angesichts der eher kammermusikalischen Faktur des Satzes recht unwahrscheinlich. Da keine Zeile mehr übrig ist, hätte er sie, dem Zeitgebrauch entsprechend, auf einem eigenen Blatt gesondert aus-schreiben müssen. Die Vokalstimmen werden bezeich-neret mit *Canto Solo*, *Alto Solo*, *Tenore Solo*, *Basso Solo*, die letzte Zeile folgt mit *Organo e Bassi*. Obwohl der Satz keinerlei Bezifferung aufweist, ist aus dieser Vorschrift zu schließen, daß Mozart an ein Mitspielen zumindest an den vierstimmigen Stellen gedacht hat. Das kann zur Stützung des Soloquartetts vorteilhaft sein und bringt außerdem, von entsprechend sanften, stillen Registern ausgeführt, wie dies bei einem Requiem zu geschehen hat, einen klanglichen „Zuwachs“. Wenn Mozart die Mitwirkung der Orgel auf gar keinen Fall gewünscht hätte, dann müßte die Vorschreibung wie im „*Tuba mirum*“ lauten, wo die Orgel wirklich fehlt. Anzunehmen, daß Mozart diese Doppelbezeichnung rein mechanisch zur letzten Zeile gesetzt habe, weil das immer so steht, geht wohl nicht an, dazu war der Meister bei aller Eile seines Schaffens doch zu genau in den Angaben seiner Intentionen.

„*Confutatis*“: Hier fehlt jegliche Instrumenten-vorschreibung, auch die Chorstimmen sind nicht be-zeichnet. Da aber die Taktstriche durch alle zwölf Linien gehen, muß man annehmen, daß Mozart das volle Orchester zu verwenden beabsichtigte. In diesem Satz sind neben den 1. Geigen auch die Corni di Bas-setto und die Fagotte in Takt 26 bis 29 von Mozart eingeschrieben worden — der einzige Fall, daß Mozart in der Mitte eines Satzes Holzbläser notiert. Aus der Bezifferung ab Takt 26 geht hervor, daß die Orgel in diesem Satz mitzuwirken hat. Sie mußte, zusammen mit den Holzbläsern, den Chor bei den ganz unge-wohnten chromatischen Akkorden stützen.

„*Lacrimosa*“: Hier sind ebenfalls die Taktstriche über alle zwölf Linien gezogen, vorgeschrieben ist aber nur der Chor mit *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* und die Baßzeile mit dem gewohnten *Organo e Bassi*. Die Streicher schreibt Mozart in den ersten beiden Takten ein, um anzudeuten, wie er sich ihre Führung denkt, alle anderen Zeilen aber sind leer geblieben. Der Vokalsatz gedieh nur bis zum 8. Takt, dem Aufschrei über „*judicandus homo reus*“; das sind Mozarts letzte Noten.

„*Domine Jesu*“ und „*Hostias*“: Bei beiden Sätzen gehen die Taktstriche durch alle zwölf Linien. Die ersten drei Zeilen werden im „*Domine Jesu*“ wie

gewohnt mit *Violini* (2 Zeilen) und *Viole* bezeichnet, im „*Hostias*“ dagegen nicht. Dann folgen in beiden Sätzen die vier leeren Zeilen für die Bläser, der Chor wird wieder mit *Canto*, *Alto*, *Tenore* und *Basso* vor-geschrieben. Zu der letzten Zeile steht im „*Domine Jesu*“ nur *Bassi*, im „*Hostias*“ dafür wieder das übliche *Organo e Bassi*. Daß aber die Orgel im „*Domine Jesu*“ mitzuwirken hat und von Mozart bei der Instrumenten-vorschreibung nur vergessen wurde, geht aus der Bezifferung bei „*ne absorbeat . . .*“, Takt 21 bis 28, hervor. Die Baßstimme des „*Hostias*“ entbehrt jeder Bezifferung, die Mitwirkung der Orgel ist jedoch selbstverständlich.

Diese nicht ausdrücklich angegebene, aber unbedingt als selbstverständlich vorauszusetzende Mitwirkung betrifft auch das Violoncello. Mozart schreibt immer nur *Bassi* und versteht darunter auch das Cello, wie seine genaue Unterscheidung gleich im Introitus und dann an so manchen anderen Stellen zeigt. Die NMA hat daher generell das Violoncello zur Bezeichnung des Instrumentalbasses hinzugesetzt.

Diese fragmentarischen Angaben an den Satzanfängen lassen zusammen mit den von Teil zu Teil spärlicher werdenden kompositorischen Eintragungen die fort-schreitende Krankheit Mozarts und das damit verbun-dene Schwinden seiner Arbeitskraft erkennen. Die In-strumentationsangaben an sich sind aber noch immer nicht so unbestimmt, daß man sie nicht ergänzen könnte, eines vorausgesetzt: die von Anfang an für das ganze Werk gleichbleibende Instrumentation. Daran ist aber doch eigentlich nicht zu zweifeln, denn erstens ist mit gutem Grund und mit Hinweis auf die zeitgenössische Kirchenmusik anzunehmen, daß die anfangs angegebenen Instrumente für das ganze Re-quiem zu gelten haben; bei einer „Totenmesse“ übte man Zurückhaltung in der Verwendung von Instru-menten. Zweitens hätte Mozart, wenn ihm die Ver-mehrung der Instrumente im Sinne lag, dies sicher schon beim „*Dies irae*“ mit seiner Schilderung des jüngsten Gerichtes vorgenommen. Das ist aber nicht geschehen, es liegen dafür auch keinerlei Anzeichen vor. Allerdings: Mozart hätte die hinzutretenden Blä-ser in eine eigene Partitur schreiben können, wie das Brauch war. Vom Text aus wären solche „Klangver-mehrungen“ auch beim „*Rex tremendae*“, beim „*Con-futatis*“ am Platz gewesen; das Fragment schweigt je-doch auch hier. Es wäre dies bei dem „strengen Stil“, den das Requiem aufweist, ungewöhnlich gewesen. Nun kann dagegen eingewendet werden, daß es ja

gerade zu den Kennzeichen des Genies gehört, ungewöhnlich, oder neu zu sein, und daß eben bei Mozarts künstlerischer Größe diese Vermehrung des Instrumentariums sehr wohl hätte statthaben können. Dagegen spricht nun aber der ganze „Habitus“ des Werkes. Wie schon oft in der Literatur betont, zeigt das Requiem nämlich einen „archaisierenden“ Mozart, einen Mozart, der sich auf kirchenmusikalische Traditionen besinnt und sie mit so manchen ihrer seit Generationen geläufigen Motiven zu Wort kommen läßt. Trotzdem entstand ein Werk, das seinesgleichen sucht. Zu dieser Erkenntnis kommt man schon an Hand des Fragments, dazu bedarf es gar nicht erst des vollständigen Werkes, bei dem man ohnedies nie bestimmt wissen wird, was Mozarts und was Süßmayrs Gedankengut ist.

Was aber das Fragment als besonderen Gewinn bietet, ist die Tatsache, daß man aus ihm Mozarts Arbeitsweise verfolgen kann, wie er den vierstimmigen Chor und den bezifferten Baß als den alles tragenden Klangkörper schlechthin auffaßt. Dieser Grundklang ist in allen Sätzen des Fragments vollständig erhalten, auch noch in den acht Takten des „*Lacrimosa*“, den letzten, die Mozart geschrieben hat. Bis an sein Lebensende blieb er dieser Gewohnheit treu.

Als zweites Element erst dachte sich Mozart die Instrumente dazu. Das Fragment zeigt deutlich: Bei Begleitungen wird die Art und Weise, wie sie vor sich gehen soll, nur angedeutet („*Quam olim*“-Fuge, „*Hostias*“), oft aber auch nicht, weil aus dem rhythmischen Leben des Basses auf die Führung der übrigen Streicher zu schließen war (z. B. Tenor- und Alt-Solo im „*Tuba mirum*“; gerade hier ist es bezeichnend, daß Mozart für das kommende Sopran-Solo und das Quartett die 1. Violine ausschreibt: sie mußte, weil nicht schematisch zu erraten, angegeben werden). Für Mozart genügten diese Andeutungen, sie konnten auch für den Vollender verständlich sein, zumal es sich bei verschiedenen kompositionstechnischen Einzelheiten um Dinge handelte, die einem zeitgenössischen Musiker geläufig sein mußten. Das meint auch Stadler, wenn er sagt: „... und Süßmayr hatte nicht vielmehr dabey zu thun, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen“²⁷.

Dort, wo es sich um instrumentale Einleitungen oder Zwischenspiele handelte, schrieb Mozart seine Gedanken aus (z. B. „*Recordare*“), daraus war gleichfalls das Weitere kenntlich angedeutet: die einzelnen Feinheiten kann man natürlich nicht erraten — hier regiert nach

wie vor die Ungewißheit. Ganz im Stich läßt das Fragment den Leser aber bei den Bläsern. Mit Ausnahme des Posaunen-Solos im „*Tuba mirum*“, der Corni di Bassetto in der Einleitung des „*Recordare*“ und der Holzbläserstelle im „*Confutatis*“, Takt 26 ff., gibt es keine Andeutungen, wie Mozart diese Instrumente verwendet wissen wollte. Man könnte nun vielleicht sagen, daß man bei genauer Kenntnis von Mozarts Instrumentationstechnik hinsichtlich der Bläser, vor allem in den letzten zwei, drei Jahren seines Schaffens, imstande wäre, wenigstens annäherungsweise zu sagen, wie er sie im Requiem gesetzt hätte. Dagegen ist aber die schon vorhin angedeutete Stileigentümlichkeit Mozarts im Requiem geltend zu machen, die zu der Feststellung zwingt, daß die Bläser, vor allem Trompeten und Pauken, hier im Sinne traditionsgebundener Kirchenmusik hätten geführt werden sollen. Darüber läßt sich aber nur schwer etwas aussagen; am ehesten kommt man dem näher, wenn man Süßmayrs Bläser mit denen Eyblers vergleicht, soweit sie vorhanden sind. Dann sieht man, wie die Zeitgenossen, ein Kirchen- und ein Bühnenmusiker, davon dachten. All das sind Vermutungen, aus denen keine sicheren Schlüsse zu ziehen sind. Das wird beim Requiem Mozarts immer so bleiben, denn Gedanken und Absichten eines Genies sind nicht zu ergründen, wenn sie nicht niedergeschrieben sind.

Sicheren Boden dagegen gewähren die Singstimmen und der Orgelbaß. Zusammen mit den wenigen instrumentalen Eintragungen lassen sie deutlich den Stil erkennen, mit dem Mozart seinen Besteller zufriedenzustellen beabsichtigte. Er hat, vielleicht sogar bewußt — auch das könnte sein —, auf bestimmte bekannte musikalische Motive, Formen, bei seinen Entwürfen zurückgegriffen: Das Kyrie-Fugenthema ist ein Händelscher Typus²⁸, das Posaunen-Solo im „*Tuba mirum*“ legt nicht nur der Text nahe, sondern ist gute Wiener Kirchenmusiktradition seit Johann Joseph Fux. Die Seufzermotive der Geigen im „*Lacrimosa*“ haben neapolitanische Vorbilder, wogegen die Begleitfigur der „*Quam olim*“-Fuge wieder aus der barocken Welt stammt. Die Gemeinschaftlichkeit des „*Requiem*“-Motive am Beginn mit dem des Gassmannschen Requiems ist schon berührt worden, die Verwendung des „*Tonus peregrinus*“ zum Psalmvers „*Te decet hymnus*“ des Introitus hat ihr Vorbild im c-moll-Requiem von Michael Haydn, komponiert 1771, der für die

²⁷ Stadler, *Vertheidigung* . . . , Wien 1826, S. 12.

²⁸ Vgl. Jahn-Abert, *W. A. Mozart*, Band II, Leipzig 5/1921. Notenbeilage S. 52 f.

gleiche Textstelle den 1. Psalmton verwendet²⁹. Wenn der „Amen“-Entwurf des Berliner Skizzenblattes tatsächlich das Schluß-Amen des „*Lacrimosa*“ enthält, dann läge auch hierin ein neuer Beweis für Mozarts archaisierende Tendenzen vor. Vielleicht hat er sich dabei an eine Messe von Johann Ernst Eberlin erinnert³⁰, das Thema selbst ist jedoch ein viel weiter zurückreichender Hexachord-Typus, wie man ihn seit den norddeutschen Organisten immer wieder in der Literatur für Tasteninstrumente findet³¹.

Wenn auch vieles, allzuvielles im Requiem von Mozart

²⁹ Vgl. dazu Hans Jancik, Einführung zur Schallplatte Lumen AMS 6, S. 23 (*Archives sonores de la musique sacrée, 7, La musique concertante, Autriche XVIIIe siècle: Johann Michael Haydn, Requiem en ut mineur*. Mozart hat den „Tonus peregrinus“ bekanntlich schon 1771 im Schlußchor der *Betulia liberata* verwendet. Auf verschiedene Anklänge in Werken der beiden Haydn überhaupt hat freundlicherweise Dr. C. G. Stellan Mörner, Stockholm, brieflich aufmerksam gemacht.

³⁰ KV Anh. 109^{VI}, Nr. 4. Freundliche Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath.

³¹ Zum Problem dieser „Anklänge“ vgl. Otto Schneider und Anton Algtzky, *Mozart-Handbuch. Chronik — Werk — Bibliographie*, Wien 1962, S. 91 f. Es wird immer aufschlußreich sein, die vermeintlichen oder wirklichen Vorbilder in den Werken unserer großen Meister der Tonkunst ausfindig zu machen, es darf dies nur nicht in „Reminiszenzenjägererei“ ausarten.

für uns verborgen bleiben muß, weil es nicht aufgeschrieben wurde, so tritt uns, selbst aus dem Fragment, doch ein ganz bestimmter Mozart entgegen, der gegenüber seinen vorangegangenen Werken sich anschickte, eine neue Ausdruckswelt für seine Gedanken zu formen. Die sich vielleicht aufdrängende Frage, was geworden wäre, wenn Mozart länger gelebt hätte, wird besser nicht gestellt — sie läßt sich nicht beantworten.

*

Zum Schluß obliegt mir die angenehme Pflicht, allen Stellen und Personen zu danken, die dieser Arbeit freundliche Helfer gewesen sind: der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (insbesondere dem Leiter der Musikabteilung, Dr. Karl-Heinz Köhler), der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, den Herren Prof. Dr. h. c. Otto Erich Deutsch, Dr. Wilhelm A. Bauer und Dr. Alexander Weinmann (alle Wien) sowie Herrn Otto Schneider (Piesting/NÖ), ferner den Herren Dr. C. G. Stellan Mörner (Stockholm), H. Baron (London) und Dr. Heinz Eibl (Eichenau/Obb.), ganz besonders aber der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* für so manchen wertvollen Rat.

Wien, im Herbst 1964

Leopold Nowak

11

Wie im 11. u. 12. Takte

Requiem

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bass

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tromp.

Tromb.

Timp.

Österreichische Nationalbibliothek Wien Cod. 17.561 a: Blatt 1r = Beginn der autographen Requiem-Partitur: vgl. Teilband 1, Seite 3, Takt 1-6.

Handwritten musical score for Kyrie, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score includes various musical markings such as *Andante*, *Andante*, and *Allegro*. The lyrics are written in German and include phrases like "Kyrie eleison", "Christe eleison", and "Kyrie eleison". The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Cod. 17. 561 a: Blatt 9r = Schluß des Kyrie: vgl. Teilband 1, Seite 16, Takt 46-52.

23

The manuscript consists of ten staves. The first three staves contain musical notation, including notes, rests, and some markings. The remaining seven staves are mostly empty, with some faint markings and annotations. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly textured paper.

Cod. 17. 561 b: Blatt 77r (23r) = aus dem „Recordare“. Mozarts autographes Partiturenentwurf mit den Ergänzungen Joseph Eyblers: vgl. Teilband 1, Seite 31–32, Takt 11–20, und Teilband 2, Seite 18–19, Takt 11–20.

85

Handwritten musical score for "Confutatis" from Mozart's Requiem. The page contains several staves of music with various annotations and corrections. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of "supplem" and "supplem et an. etc." written in the margins, indicating supplemental material. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Cod. 17. 561 b; Blatt 85f (31f) = aus dem „Confutatis“. Mozarts autographes Partiturenentwurf mit den Ergänzungen Joseph Eyblers; vgl. Teilband 1, Seite 44, Takt 25–29, und Teilband 2, Seite 31, Takt 25–29.

87
33

Larghetto

Ludwig Mozarts Manuscript
Originalmanuskript von dem h. P. Mozart's Nachlass
dem Joseph Haydn

Fl. *Fl.*
Ob. *Ob.*
Cl. *Cl.*
Fag. *Fag.*
Tromp. *Tromp.*
Organo *Organo*
Canto *Canto*

Lacrimosa pars est ista, in qua suscipiuntur gemitus et lachrymae sanctorum, qui deus precantur pro peccatis nostris.

Cod. 17. 561 b: Blatt 87^r (33^r) = Beginn des autographen „Lacrimosa“-Fragments; vgl. Teilband 1, Seite 46, Takt 1–5, und Teilband 2, Seite 33, Takt 1–5.

