

# Wolfgang Amadeus Mozart

## Requiem

Es mag verwundern, daß neben den bisherigen Veröffentlichungen des Requiems von Wolfgang Amadeus Mozart eine Ausgabe erscheint, die der gewohnten, zur Tradition gewordenen Ergänzung durch Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) eine neue instrumentale Einkleidung an die Seite stellt.

Bekanntlich ist Mozart über seinem letzten, von einem Unbekannten in Auftrag gegebenen Werk gestorben. Um dem geheimnisvollen Besteller, der die Hälfte des vereinbarten Honorars bereits angezahlt hatte, eine fertige Partitur aushändigen zu können, erklärte sich Fr. X. Süßmayr – ein junger Musiker aus dem Schüler- und Freundeskreis des Verstorbenen – bereit, das Fehlende zu ergänzen. Der damals 25-jährige und später hauptsächlich durch Singspiele bekannt gewordene Komponist löste seine schwere Aufgabe, so gut er es vermochte.

Dessenungeachtet wurden schon nach dem Erscheinen der Erstdruck-Partitur (um 1800) kritische Stimmen laut, die seither nicht mehr verstummt sind. Und wer will leugnen, daß das Werk durch Süßmayrs Ergänzung nicht nur seine Fertigstellung, sondern gleichzeitig auch eine empfindliche Minderrung erfahren hat?

*„Daß Mozarts Komposition zum Requiem einzig und eine ähnliche nicht nur dem größten Theile, sondern vielleicht allen jetzt lebenden Tonsetzern unerreichbar 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.“... „Daß übrigens ein großer Theil der Instrumentalbegleitung dem Hrn. Süßmajer zuge-rechnet werden müsse, ist sehr wohl möglich; nur unterwerfen die bereits bekannten Kunstprodukte des Herrn Süßmajer die Behauptung eines wesent-liecheren Anteils an diesem großen Werke einer ziemlich strengen Kritik.“*

Mit diesen Worten beurteilt ein Recensent der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 1. Oktober 1801 die Ergänzung Fr. X. Süßmayrs.

Auch heute noch richtet sich die „strenge Kritik“ im wesentlichen gegen die Behauptung Süßmayrs, die drei letzten Sätze „ganz neu verfertigt“ zu haben und gegen die Mozart-fremde, „sehr fehler-hafte Instrumentalbegleitung.“

It may seem surprising that despite all the existing publications of W.A. Mozart's *Requiem* an edition should appear which presents the work in a new instrumental guise differing from the Süßmayr (1766–1803) completion which has become the tradition.

As is well known, Mozart died before completing his last composition which had been commissioned by an unknown person. In order to be able to supply the mysterious stranger (who had already paid half the agreed fee in advance) with a complete score, Franz Xaver Süßmayr, a young musician from amongst the circle of pupils and friends of the deceased, offered his help in order to complete the missing sections. He was then 25 years old who later became best known as a composer of *Singspiele*, and he solved his difficult task to the best of his ability.

Nevertheless the voice of criticism made itself heard quite soon after the appearance of the first print of the score (in about 1800), and this critical attitude has never died down since. Nor can it be denied that, although Süßmayr's additions represent a completion of the work, they also diminished its intrinsic value.

*“The reviewer is quite prepared to admit that Mozart's Requiem is a unique composition and that a similar work may be beyond the reach not only of a large number, but probably of all living composers. However, amongst other facts the instrumental accompaniment which, at times, is very incorrect proves that the work as a whole cannot have come from Mozart's pen precisely as it stands.”*

*“... It is, incidentally, very possible that a large part of the instrumental accompaniment may be the work of Mr. Süßmajer; but the other works of art which Mr. Süßmajer has composed, and which are known, justify a highly critical attitude towards any claim that he can have had a large share in the creation of this great work.”*

These are the words of a reviewer of the *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* of 1st October, 1801, in discussing Fr. X. Süßmayr's completion.

To this very day serious criticism in general is raised against Süßmayr's claim that the last three movements were 'entirely composed by him', and also against the instrumental accompaniment which is so alien to Mozart's style.

Es war vor allem Friedrich Blume, der sich in seiner Studie „Requiem und kein Ende“ mit dem „in der Literatur bisher recht stiefmütterlich behandelten Instrumentationsproblem“ auseinandergesetzt hat, um schließlich festzustellen: „Süßmayrs Instrumentierung wimmelt von Gedankenlosigkeiten und Grobheiten.“ Das schonungslose Urteil Blumes wird bestätigt durch Ernst Hess. In einer wohl zum erstenmal vorgenommenen Analyse untersucht Hess die instrumentale Ergänzung Süßmayrs zunächst auf ihre satztechnischen Fehler und Mängel und macht darüber hinaus Vorschläge zu Korrekturen und Retuschen.

Nun wird die traditionelle Fassung selten ganz ohne Eingriffe aufgeführt. So schreibt Richard Strauss: „... auch werde ich aus der furchtbar putzigen Instrumentation einiges herausstreichen“.<sup>1</sup> Und Bruno Walter „unternahm in späteren Jahren seines Wirkens Schritte zu einer Revision der Routine-Instrumentierung Süßmayrs“.<sup>2</sup>

Bedeutet diese nicht letztlich für ein an Mozarts Klangwelt geschultes Ohr eine stete Herausforderung? Steht sie nicht durch ihre Vergrößerung der Klangidee Mozarts, wie sie uns in vollendet Weise aus dem ganz von seiner Hand überkommenen „Introitus“ entgegentritt, im Wege?

Indessen bleibt es eine offene Frage, warum die von elementaren Satzfehlern durchzogene und von Mozarts Klangtransparenz so weit entfernte Partitur bis in unsere Tage hinein keine grundlegende Reinigung zugunsten Mozarts erfahren konnte. Ein gewichtiges Motiv für diese – scheinbare – Unabänderlichkeit der immer wieder aufs neue beklagten Instrumentation Süßmayrs liegt sicherlich im Respekt vor der historisch-biographischen Situation, die hier einen sakrosankten Raum geschaffen hat. Nun werden aber gerade die verbürgten Dokumente keine letzte Instanz bedeuten können angeichts der Widersprüchlichkeiten, die sich schon allein aus dem Verhalten Konstanzen nach Mozarts Tod ergeben. Diese beginnen bereits damit, daß die Witwe die Ergänzung des Fragments nicht etwa Süßmayr – der seit Frühjahr 1791 als Schüler, Kopist und Adlatus bei den Mozarts aus- und einging und die Wege seines Meisters bis zu dessen Ende begleitete – übertrug, sondern zunächst den von Mozart sehr geschätzten Joseph Eybler damit beauftragte. Eybler übernahm das Autograph und versprach der Witwe in einem am 21. Dezember 1791 abgefaßten Vertrag, „das Requiem bis zur Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden“, gab aber die angefangene Arbeit bald wieder zurück. Konstanze wandte sich daraufhin noch „an einige andere Musiker“, die aber alle ablehnten. Erst jetzt erging die

It was above all Friedrich Blume who, in his Essay *Requiem und kein Ende*, dealt with the problem of orchestration, which up to now has been treated in a rather perfunctory manner and finally comes to the conclusion that “Süßmayr's orchestration is full of thoughtlessness and roughness”. This drastic verdict on the part of Blume is confirmed by Ernst Hess. Hess was probably the first to make a detailed analysis and to investigate Süßmayr's orchestral completion. He points out compositional mistakes and shortcomings and finally makes suggestions as to possible corrections and improvements.

It is a fact that the traditional version is only rarely performed without making such alterations. Richard Strauss writes: „... and I shall also delete some of the rather funny orchestration“<sup>1</sup>, and Bruno Walter „took steps in the latter years of his activities towards a revision of the routine orchestration of Süßmayr“.<sup>2</sup>

For anyone with a trained ear for the musical world of Mozart it is a constant challenge, for in many instances there is a coarseness which destroys the true Mozartian sound such as we find in a perfect way in the *Introitus* which is completely from Mozart's own hand.

Nevertheless the question remains open why this score with its elementary compositional mistakes and its wide divergence from Mozart's transparency of sound has never, up to our days, been subjected to a fundamental cleaning-up process in Mozart's favour. A weighty motive for this – apparent – inevitability of retaining the instrumentation of Süßmayr which has been deplored surely can be found in the respect for the historico-biographical situation, which here has become something sacrosanct. But just in this case authenticated documents cannot be regarded as an ultimate criterion in view of all the contradictions which result from Konstanze's behaviour after Mozart's death. We must begin with the fact that Mozart's widow did not entrust Süßmayr with the completion of the fragment (although since the Spring of 1791 Süßmayr had been a constant visitor in the Mozart household as pupil, copyist and general factotum and had also accompanied the ways of his Master up to the very end), but in the first instance commissioned Joseph Eybler, of whom Mozart thought very highly. Eybler took the autograph into his keeping, and in a contract concluded on 21st December, 1791, he promised the widow that “he would complete the *Requiem* by the middle of Lent”, but soon he returned the work which he had started. Konstanze thereupon turned “to several other musicians”, who all declined the proposition. Only then did she ap-

<sup>1</sup> R. Strauss: Briefe an die Eltern (Atlantis)

<sup>2</sup> Columbia-Mitteilungen 1968

Anfrage an Süßmayr. Seine Ergänzungsarbeit dürfte somit kaum vor Anfang Februar begonnen haben.

Bereits am 4. März 1792 jedoch wurde – laut Dokument – dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. von Konstanze eine Kopie des Requiems angeboten. Sollte Süßmayr in einigen Wochen die Ergänzung der Partitur bewältigt haben – wobei noch die letzten drei Sätze und die Weiterführung des *Lacrimosa*, wenn auch sicher nach Mozarts Skizzen, neu erstellt werden mußten?

Selbst wenn man diese Unwahrscheinlichkeit ausschließen wollte: Am 4. Mai 1792 ging im Schikaneder'schen Freihhaustheater eine Ausstattungsoper Süßmayrs „Moses oder der Auszug aus Ägypten“ zum erstenmal in Szene. Auf dem Theaterzettel wird Süßmayr als Schüler Salieris genannt. (Der junge Komponist, dessen Ziel letztlich eine Anstellung am Theater war, begab sich nämlich nach Mozarts Tod – oder vielleicht schon vorher? – in die führende Hand des damaligen Wiener Hofkapellmeisters und ebenso einflußreichen wie gesuchten Lehrers.) Man darf wohl annehmen, daß Süßmayr in der kurzen Zeit, die ihm bis zur Aufführung des „Moses“ verblieb, hauptsächlich um seinen Opernerstling besorgt sein mußte.

Aber selbst wenn Süßmayr den Hauptanteil der Ergänzungsarbeit erst nach der Premiere seiner Oper begonnen hätte: Bereits bis Anfang August mußten noch zwei größere Auftragswerke geschaffen werden. Das eine war ein „Te deum“, komponiert „anlässlich der glücklichen Rückkehr seiner Majestät, dem Kaiser Franz II. von der Kaiserkrönung in Frankfurt“ – das andere ein am 8. August 1792 im Nationaltheater aufgeführtes Ballett.

Bis zu diesem Zeitpunkt sollte nun auch die Partitur der Totenmesse fertiggestellt sein. Vor deren Ablieferung an den mysteriösen Besteller (wie sich später herausstellte, ein Musikenthusiast namens Franz Graf von Walsegg-Stuppach in Niederösterreich, der zum Gedenken seiner verstorbenen Frau ein Requiem unter eigenem Namen aufführen wollte) mußten zudem noch drei Abschriften genommen werden. Eine davon behielt Konstanze, die andere ging an Breitkopf & Härtel mit dem Ziel einer späteren Veröffentlichung, eine dritte fertigte sich Abbé Maximilian Stadler an.

Wenn man einmal versucht, den Begleitumständen der Ergänzung des Mozart-Requiems nachzuspüren und vor allem das bisher kaum beachtete Umfeld der allgemein bekannten Fakten miteinbezieht, wird offenkundig, in welch zeitlicher Gedrängtheit Süßmayr seine Aufgabe zu bewältigen hatte. Sollte hierin nicht auch eine mögliche Erklärung für die zahlreichen Fehler und Flüchtigkeiten zu suchen sein? Diese finden sich zwar auch immer wieder in seinen sonstigen Werken, aber doch nicht in diesem Umfang wie gerade hier.

proach Süßmayr, and for this reason it is unlikely that he would have begun with his task of completing the *Requiem* before the beginning of February.

Yet, according to documentary evidence, Konstanze offered a copy of the *Requiem* to King Friedrich Wilhelm III of Prussia as early as 4th March, 1792. It seems unlikely that Süßmayr could have managed the completion of the score within a matter of a few weeks – especially considering that the last three movements and the continuation of the *Lacrimosa* (even if certainly based on Mozart's sketches) still had to be composed.

But even if one were to exclude this improbability, it must also be remembered that on 4th May, 1792, a Grand Opera of Süßmayr's, „*Moses oder der Auszug aus Ägypten*“, had its first performance in Schikaneder's *Freihhaustheater*. In the programme Süßmayr is referred to as a pupil of Salieri. (The young composer, whose ultimate aim was a position in the theatrical world, had entrusted himself to the guiding hand of the then Viennese *Hofkapellmeister* after Mozart's death – or perhaps even earlier – as Salieri was an influential teacher and in great demand.) It is hardly too far-fetched to assume that in the short time at his disposal before the première of „*Moses*“ Süßmayr's prime concern must have been for this, his first opera.

Even supposing that Süßmayr had begun the bulk of the completion after the first performance of his Opera, the fact remains that he still had to complete two major works which he was composing, on a commission basis, by the beginning of August. One of them was a *Te Deum* for the occasion „*of the happy return of his Majesty Emperor Franz II from the Coronation in Frankfurt*“ – the other a ballet which was performed in the *Nationaltheater* on 8th August, 1792.

Within this period, supposedly, he also completed the score of the *Requiem*, and in addition, before the score was delivered to the mysterious stranger (as has been discovered later, a music enthusiast by name of Franz Graf von Walsegg-Stuppach who wanted to perform a Requiem under his own name in memory of his late wife) three copies were made. Konstanze kept one of them, the second went to Breitkopf & Härtel with view to future publication, and Abbé Maximilian Stadler made a third copy for himself.

Once one tries to trace all the circumstances in connection with the completion of Mozart's *Requiem*, and especially if one includes those generally known subsidiary factors which hitherto have scarcely been considered, it becomes obvious under what pressure – purely from the point of view – Süßmayr must have worked in order to complete his task. Could this not also be an explanation for the numerous mistakes and inaccuracies?

Mozarts Wesen und Sprache aber mag dem inzwischen zum „k. k. Hoftheatral Kapelmeister“ Aufgestiegenen wohl zunehmend bewußt geworden sein, wenn er – nahezu zehn Jahre nach dem Tode seines Meisters – an Breitkopf & Härtel schreibt: „... weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses großen Mannes unwürdig ist.“

„... mir scheint, daß die Zeit gekommen ist, das letzte Vermächtnis Mozarts in eine ihm würdige Form zu bringen, soweit dies einem Menschen, der nicht Mozart ist, überhaupt gelingen kann.“ Damit schließt Ernst Hess seine kritische Betrachtung „Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch Fr. X. Süßmayr.“

Auf der Suche nach einer würdigen Form und auf der Basis einer lebenslangen Beschäftigung mit Mozart ist diese neue Partitur entstanden.

It is true that such mistakes and inaccuracies can be found again and again in his other works, but not to the same extent as just in this case.

It may well be that Süßmayr, who meanwhile had risen to the position of „k. k. Hoftheatral Kapelmeister“, had become increasingly aware of Mozart's musical character and language when – nearly ten years after the death of his Master – he wrote to Breitkopf & Härtel: „... because I am firmly convinced that my work is unworthy of that great man.“

„... It seems to me that the time is ripe to bring Mozart's last relic into a worthy form – an as far as this is at all possible for any human being who is not Mozart.“ In this way Ernst Hess concludes his critical comments *Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch Fr. X. Süßmayr* („The Completion of Mozart's Requiem by Fr. X. Süßmayr“).

This new score came into being as a result of the search for such a worthy form and on the basis of a life-long preoccupation with Mozart.

### Das Autograph

Die Handschrift des Requiems befindet sich durch Schenkung und Ankauf seit 1838 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und besteht aus zwei Heften in Querformat (Codex 17.561 a und b).

Das erste Heft beinhaltet die Partitur des vollständig ausgeführten „Introitus“ und den Vokalsatz samt beziffertem Baß des „Kyrie“ von Mozarts Hand.

Daran schließt sich Süßmayrs Autograph, beginnend mit dem „Dies irae“ und endigend mit dem „Cum sanctis“. Süßmayr hat den Vokalsatz Mozarts bis zum „Hostias“ kopiert und instrumentiert, die fehlenden Sätze „Sanctus“, „Benedictus“, „Agnus dei“ hinzugefügt und die von Mozart vorgeschlagene Reprise des Introitus-Kyrie ab dem „Lux aeterna“ an den Schluß des Werkes gesetzt.

Im zweiten Heft finden wir den fragmentarischen Teil Mozarts in seiner Handschrift:

Vokalsatz mit teilweise beziffertem Baß vom „Dies irae“ bis „Hostias“, vom „Lacrimosa“ nur die ersten acht Takte. Im Instrumentalpart sind, meistens in der 1. Violine, nur die wichtigsten Funktionen angegeben.

Joseph Eybler hat vom „Dies irae“ bis zum „Confutatis“ seinen Instrumentations-Entwurf in die leergebliebenen Systeme des Mozart-Manuskriptes eingetragen. Auch Schriftzüge von dritter Hand sind in der Partitur zu erkennen.

Zur Abgrenzung der verschiedenen Texte innerhalb dieses Heftes wurden später von Nissen und Stadler (nicht durchweg gesicherte) Bleistiftumrandungen vorgenommen.

### The Autograph

The autograph of the *Requiem* has been in the possession of the Music Collection of the Austrian National Library, Vienna, since 1838. It has been acquired by gift and by purchase and consists of two volumes in oblong format (press mark 17.561 a & b).

The first volume contains the score of the complete *Introitus* and the vocal section with a figured bass of the *Kyrie* in Mozart's own handwriting. This is followed by Süßmayr's autograph, commencing with the *Dies irae* and finishing with the *Cum sanctis*. Süßmayr has copied Mozart's vocal settings up to the *Hostias* and has orchestrated them. He then added the missing movements – *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* – and in accordance with Mozart's own suggestion he recapitulated the *Kyrie* of the *Introitus* from *Lux aeterna* at the end of the work.

In the second volume we find all Mozart's fragments in his own handwriting: The vocal parts (partially with figured bass) from *Dies irae* to *Hostias*, of the *Lacrimosa* only the first eight bars. As far as the orchestral parts are concerned only the most important functions are indicated, mostly in VI. I.

Joseph Eybler, who first had been entrusted with the completion of this torso, has entered an orchestration sketch from the *Dies irae* up to the *Confutatis* into the systems which Mozart had left void in his manuscript. There is also evidence in the score of the writing on the part of some third person. In order to separate the various texts within this volume, Nissen and Stadler at a later date framed certain portions in pencil, but these separations are somewhat dubious.

## Abgrenzung des Mozartschen Notentextes gegenüber den Ergänzungen

Zu dem Problem, die verschiedenen Handschriften innerhalb Mozarts Autograph gegeneinander abzutrennen, hat sich bereits Johannes Brahms in seinem Revisionsbericht zur alten Mozart-Gesamtausgabe (1877) kritisch geäußert: „Diese Relique ist verunziert durch sehr schwache und linkische von Einem oder Zweien ausgeführte Versuche, die Partitur auszufüllen. Ein Dritter (Stadler?) hat durch Einzäunungen und Beifügung 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.“

L. Nowak hat für seine 1965 erschienene Requiem-Ausgabe innerhalb der NMA (Teilband II) die Umrundungen nochmals überprüft und konnte „nach genauestem Schriftvergleich“ verschiedene Stellen zugunsten Mozarts berichtigten.

Das in dem genannten Teilband veröffentlichte Ergebnis dieser Untersuchung wird auch – bis auf die Frage der Instrumentation des Kyrie (siehe unten) – vorliegender Ausgabe zugrundegelegt. Der nach graphologischen und musikalischen Kriterien weitgehendst gesicherte Anteil des Mozart'schen Textes ist demnach folgender:

a) Der gesamte Vokalsatz mit dem z.T. bezifferten Fundamentalablauf (Organo, Bassi) vom „Introitus“ bis „Hostias“ – im „Lacrimosa“ nur die ersten sechs Chor-Takte –, ferner die Reprise des „Lux aeterna“ und des „Kyrie“ mit den von Süßmayr veränderten rhythmischen Notenwerten infolge der neuen Textierung: „cum sanctis tuis“.

b) Im Instrumentalteil ist nur der „Introitus“ vollständig ausgeführt. Vom „Dies irae“ bis zum „Hostias“ hat Mozart in der Partitur – wie bereits erwähnt – nur die allerwichtigsten Funktionen des begleitenden bzw. korrespondierenden Partners als Anhaltspunkte für eine spätere Ausarbeitung festgehalten. (Solo-Posaune im „Tuba mirum“, Vor-, Zwischen- und Nachspiele, charakterisierende, illustrierende Figuren und Motive).

Nach dem Beispiel der von J.A. André im Jahre 1827 herausgegebenen Partitur wird auch hier Mozarts instrumentaler Anteil, mit Ausnahme des „Introitus“, durch ein (M) der Ergänzungsanteil hingegen durch ein (E) angezeigt.

Da die Ergänzungen des Herausgebers sich mit denjenigen Süßmayrs bzw. Eyblers des öfteren überschneiden, entfällt hier die Möglichkeit einer detaillierten Abgrenzung zwischen zwei bzw. drei ineinander verwobenen Ergänzungsvorgängen. Diese sind jedoch anhand der drei Partituren in einer vergleichenden Studie nachzu vollziehen. (Die Arbeit Eyblers ist in dem Teilband II der NMA zu finden).

## Separating Mozart's Text from the Completion

Already Johannes Brahms in his editorial comments in the old Complete Edition of Mozart's works (1877) made highly critical comments regarding the problem of differentiating the various handwritings within Mozart's autograph: "This relic has been marred by poor and incompetent attempts on the part of one or two persons to complete the score. A third one (Stadler?) has tried to designate and ensure that which Mozart himself had written by framing it and adding his name. But these pencil markings are also very uncertain and inexact; very often this 'Moz.' has later been crossed out, erased, etc."

When L. Nowak published his *Requiem* edition in 1965 in the NMA (Part Vol. II) he checked these pencil frames once more and, "after a most careful comparison of the handwritings", he could correct several sections in Mozart's favour.

The result of this research, published in the volume named above, has also been accepted for the present edition, with the exception of the orchestration problem in the *Kyrie* (cf. below). Taking into consideration all graphological and musical criteria, it can therefore be established that the following sections must be considered with virtual certainty to be Mozart's own:

a) The entire vocal structure with, at times, the figured bass line (*Organo, Bassi*) from the *Introitus* up to the *Hostias* – in the *Lacrimosa* only the first six bars of the chorus; furthermore the recapitulation of the *Lux aeterna* and the *Kyrie* in which, because of the new text *cum sanctis tuis*, Süßmayr had to alter the rhythmic values.

b) Of the instrumental portion of the score Mozart only completed the *Introitus*. From *Dies irae* up to the *Hostias* Mozart, as has been mentioned already, has only indicated the most important functions of accompanying or corresponding instruments in his score as guide lines for a later detailed working-out. (The solo trombone in the *Tuba mirum*, orchestral introductions, interludes and epilogues, characteristic and illustrating motives, figurations etc.)

With the exception of the *Introitus* the present score follows the example of the first printed edition published by J.A. André in 1827: Mozart's own share in the instrumental parts is indicated by (M), all additions and completions by (E).

It has already been mentioned that frequently the additions and completions of the editor overlap with those of Süßmayr resp. Eybler. For this reason it is impossible to give detailed indications of two or even three different procedures in completing the work. In order to determine these differences with utmost exactitude a thorough, comparative study of the three scores is necessary. (Eybler's share of the work is to be found in the NMA.)

### Die drei letzten Sätze und die Ergänzung des „Lacrimosa“

Einen besonderen Schwerpunkt innerhalb der Ergänzung durch Fr.X. Süßmayr bildet die immer wieder neu gestellte Frage nach der Authentizität der letzten drei Sätze und der Weiterführung des „Lacrimosa“. Eine Frage, die durch den oft zitierten Brief Süßmayrs vom 8. Februar 1800 an Breitkopf & Härtel eigentlich längst beantwortet sein müßte: „... von dem Verse an *Judicantus homo reus etc.* habe ich das *Dies irae* ganz geendigt. Das *Sanctus*, *Benedictus*, und *Agnus* ist ganz neu von mir verfertigt.“

Die Diskussion um diesen Teil der Partitur ist jedoch bis heute nicht zur Ruhe gekommen, denn es war zunächst Süßmayr selbst, der im weiteren Verlaufe dieses Briefes seine Glaubwürdigkeit in ein zweifelhaftes Licht gestellt hat: Er ließ nämlich den Eindruck entstehen, auch den von Mozart fertig ausgeführten „Introitus“ instrumentiert zu haben. „... zu dem Requiem samt Kyrie – Dies irae – Domine Jesu Christe – hat Mozart die vier Singstimmen und den Grundbaß samt Bezifferung ganz vollendet; in der Instrumentierung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt.“ Weiterhin schreibt Süßmayr: „... Ich habe mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sanctis etc. zu wiederholen.“ Dagegen steht nun aber die Mitteilung Constanzes vom 27. März 1799: „... als er seinen Tod vorher sahe, sprach er mit dem H Süßmayr, izigem KK Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie obnebin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetieren ...“ Also nicht Süßmayrs Idee, sondern Mozarts Bitte!

Neben solchen Widersprüchen und Halbwahrheiten – es gibt gerade innerhalb der Ergänzungs geschichte deren unzählige – steht letztlich die Frage nach der kompositorischen Qualität dieser Sätze im Verhältnis zu den von Mozart authentisch überlieferten Teilen. Sollte Süßmayr eine so große Einfühlungsgabe besessen haben, daß es ihm möglich war, in Mozarts Geist weiterzuarbeiten? Konnte er sich zu einer solchen Sprache erheben, wie sie uns etwa im „Agnus Dei“ begegnet? Das Niveau der Werke, die Süßmayr bis zum Ergänzungsauftrag geschrieben hat, spricht jedenfalls dagegen.

„Solange man nicht Kirchenkompositionen Süßmayrs nachweisen kann, die mindestens den Stil des Meisters getreulich nachahmen, ist es geradezu unverantwortlich, dem unausgewiesenen Schüler die späten Sätze des Requiems zuzutrauen.“ (Friedrich Blume)

Auch die umfangreich geführten stilkritischen Untersuchungen kommen zu der Überzeugung, daß der vokale Teil dieser Sätze im wesentlichen nur von Mozart stammen kann. Mozarts monistisches Kon-

### The Three Last Movements and the Completion of the *Lacrimosa*

In Süßmayr's completion, a point of special importance is the question, asked again and again, regarding the authenticity of the last three movements and the completion of the *Lacrimosa*. Actually this question should have been answered by Süßmayr's letter of 8th February, 1800, to Breitkopf & Härtel which has been quoted frequently: "... from the line *Judicantus homo reus etc.* onwards I have finished the *Dies irae* completely. *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus* are new compositions of mine."

Yet up to the present day discussions about this section of the score have never ceased. In the first instance it was Süßmayr himself who, in the further course of this letter, throws a dubious light on his own credibility, for he gives the impression that he had also orchestrated the *Introitus* which Mozart had composed completely. "... for the Requiem including Kyrie – Dies irae – Domine Jesu Christe – Mozart has completed the four vocal parts and the figured bass, but in the orchestration he has only given the occasional indication of the motives." Later on Süßmayr writes: "... In order to give the work more uniformity, I have taken the liberty of repeating the Kyrie fugue at the line cum sanctis etc. ..." But this is contradicted by a statement on the part of Constanze of 27th March, 1799: "... when he saw death approaching, he spoke to Mr. Süßmayr, now KK Kapellmeister, and asked him that, if he really should die without completing the work, he should repeat the first fugue in the last movement, as is the custom in any case ..." So it was not Süßmayr's idea, but Mozart's request!

But apart from such contradictions and half-truths, and they are numerous in the history of the *Requiem* completion, the most important question is that of the musical quality of these movements as compared to those sections which are authentically Mozart's own. Should Süßmayr, then aged 25, have had such a great degree of sensitivity as to be able to continue the composition in Mozart's spirit? Could he rise to the type of utterance such as we meet in the *Agnus Dei*? The level of the works which Süßmayr has written up to the time that he was commissioned with the completion certainly speaks against such assumptions.

“Until it is possible to establish that Süßmayr had composed religious works which at least imitate the style of his Master in a faithful manner, it would be irresponsible to credit the pupil – who had not yet proved himself – with the later movements of the Requiem.” (Friedrich Blume)

The stylistic criteria have also been examined in great detail, and all research leads to the conviction that the vocal portion of these movements can, in principle, stem only from Mozart himself. His

zept, die geniale Verarbeitung zentraler Themen und Motive durchzieht das ganze Werk bis zum „Hostias“ und umgreift auch noch die letzten drei Sätze. Dazu einige Beispiele:

Die Intervallfolge des „Dies irae“-Themas erscheint wieder beim Sanctus-Beginn, ebenso der Tritonus des „Recordare“ und „Quam olim abrahae“ im Fugenkopf des „Osanna“ samt dem „Requiem“-Thema in der Umkehrung (Takt 4 mit Auf-takt) und im Krebs (die vier ersten Achtel in Takt 5 mit Achtelauf-takt). Und wie schon zu Anfang des „Dies irae“ oder beim „de poenis inferni“ im „Domine Jesu“ liegt das „Requiem“-Thema als Baßführung unter den ersten „Agnus Dei“-Takten. Das Thema steht hier aber nicht nur in seiner Ausweitung, sondern durch die letzten fünf Noten der einleitenden Geigenfigur auch in seiner Verkleinerung und im Krebs. Gleichzeitig verbergen sich in dieser Sechzehntelbewegung die Töne a-b-cis-d des „Kyrie“! Wo findet sich in Süßmayrs Schaffen je ein solches Zeugnis handwerklicher Meisterschaft? Weit darüber hinaus jedoch atmet gerade dieser Satz durch seinen harmonischen Verlauf, seine formale Anlage und vor allem durch die Kraft seiner Aussage Mozart'sche Spiritualität.

Auch das „Benedictus“ trägt unverkennbar das Gepräge seines Geistes. „Wir sehen es aus dem Keim früherer Benedictus-Sätze als letzte, reifste Frucht herauswachsen, sowohl in den beiden ersten, eng verbundenen Phrasen, als in dem schönen, echt Mozart'schen Abgesang „In Nomine domini“.“ (Albert)

Den Anfangsgedanken zu diesem Satze hat Mozart bereits im Jahre 1784 seiner Schülerin Babette Poyer ins Übungsbuch geschrieben. Süßmayr dürfte dieses Heft wohl kaum gekannt haben. Viel wahrscheinlicher ist, daß sich dieser Gedanke und seine Fortspinnung unter Mozarts Skizzenblättern zum Requiem wieder fand. Daß Süßmayr für seine Arbeit solche Skizzen zur Verfügung standen, wurde nie angezweifelt. Schließlich wissen wir durch M. Stadler: „... die Witwe sagte mir, es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Herrn Süßmayr übergeben habe.“ Vermutlich war eines dieser „Zettelchen“ das von Wolfgang Plath 1962 aufgefundene Skizzenblatt, auf dem neben Entwürfen zur „Zauberflöte“ auch vier Takte zum „Rex Tremendae“ und der Fugenbeginn zu einem Amen in d-moll (wahrscheinlich zum „Lacrimosa“) festgehalten sind. „Es gibt authentische Requiem-skizzen und ganz selbstverständlich muß es über die zwei exakt nachweisbaren noch mehr solcher Skizzen geben oder doch gegeben haben.“ (W. Plath)

Nun war es vielleicht für Süßmayr nichts Ungewöhnliches, daß er Mozarts Entwürfe zwar verwendete, aber diese nicht eigens erwähnte, wenn er davon sprach, die letzten drei Sätze „ganz neu verfer-

monistic concept, his inspired development of central themes and motifs pervade the entire work up to the Hostias and are further reflected in the last three movements. To give some examples:

The sequence of intervals of the *Dies irae* theme recurs at the beginning of the *Sanctus*, as does the tritone of the *Recordare* and the *Quam olim Abrahae* at the head of the fugue of the *Osanna* together with the *Requiem* theme in inversion (bar 4 with upbeat) and as a crab (the four first quavers in bar 5 with the quaver upbeat). In the same way as at the beginning of the *Dies irae* or at the words *de poenis inferni* in the *Domine Jesu*, the *Requiem* theme also appears in the bass in the first bars of the *Agnus Dei*. But the theme does not only appear in its augmentation, but also in diminution and as a crab in the last five notes of the introductory violin figuration. At the same time the notes a – b flat – c sharp – d of the *Kyrie* are also concealed in this semiquaver figuration! Where, in Süßmayr's creative work, can we find such proof of craftsman-like mastery? But beyond all this this movement particularly breathes Mozart's spirituality in its harmonic development, its formal disposition and especially in its power of utterance.

The *Benedictus* also bears the unmistakable stamp of his spirit. „We can see it here growing out of the germs of his earlier Benedictus-movements as the last and most mature fruit, both in the two first and closely linked phrases as well as in the *In nomine Domini* – a beautiful, truly Mozartian closing section.“ (Albert)

The initial inspiration for this movement Mozart wrote into the exercise book of his pupil Babette Poyer as early as 1784, but it is hardly likely that Süßmayr knew this book. It is much more probable that this idea and its continuation appeared again amongst Mozart's sketches for the *Requiem*. There never has been any doubt that Süßmayr, for his work, had such sketches at his disposal, for we know from Mr. Stadler: „... His widow told me that on Mozart's writing desk she had found a few bits of paper with music on them, and that she had given them to Mr. Süßmayr.“ Probably one of these „bits of paper“ was the page of sketches which Wolfgang Plath rediscovered in 1962 and which, apart from sketches for the *Magic Flute*, also contains four bars for the *Rex tremendae* and the beginning of the fugue for an *Amen* in d minor (presumably intended for the *Lacrimosa*). „Of course there are authentic sketches for the *Requiem*, and quite obviously there must exist – or at least have existed – more such sketches beyond the two which can be authenticated precisely.“ (W. Plath)

Perhaps it was not unusual for Süßmayr to make use of Mozart's drafts without making special mention of it when he said that the last three movements were „new compositions of his“. From the

tigt“ zu haben. Wie unbefangen er mit geistigem Eigentum umging, wird daraus ersichtlich, daß sich in seinen Opern und Singspielen immer wieder – zum Teil wörtliche – Zitate Mozarts finden. „*Daß der Süßmayrschen Musik häufig Takte untermischt sind, die ganz oder angenähert mit Mozartschen Takten übereinstimmen, braucht man dem Mozart-schüler nicht übel nehmen. Daß aber längere Stellen aus Mozartwerken fast notengetreu auftauchen, kann bei der Häufigkeit der Fälle unmöglich mehr als Unabsichtlichkeit genommen werden.*“ (W. Lehner). Und nicht nur Friedrich Blume, der sich besonders eingehend mit dem Echtheitsproblem der letzten Sätze beschäftigt hat, kommt zu dem Schluß, daß Süßmayr „im Besitz weitgehender Entwürfe Mozarts gewesen ist, die er nur ausgeführt hat, und die er dann – sei es aus Unachtsamkeit, sei es aus Absicht – vernichtet hat. Eine Anzahl Skizzenblätter achtlos wegzwerfen, wäre ihm wohl schwerlich als Sakrileg erschienen.“ So „kann man es nur zutiefst bedauern, daß diese Skizzen verloren sind. Aus den Umständen, unter denen die Vollendung vor sich ging, mag es, menschlich gesehen, begreiflich erscheinen, daß diese Aufzeichnungen beiseite geräumt wurden. Wenn 1791 die um das Requiem versammelten Männer hätten voraussehen können, welche Kontroversen einmal um dieses Werk entbrennen würden, hätten sie vielleicht anders gehandelt.“ (Leopold Nowak)

Dem Gedanken, das Werk ohne die drei letzten Sätze aufzuführen und nach dem „Offertorium“ zu endigen, ist schwerlich zuzustimmen. Woran sollte sich denn die von Mozart vorgeschlagene Reprise seiner Doppelfuge zum „Cum Sanctis tuis“ anschließen? Konsequenterweise müßte dann auch im „Lacrimosa“ beim 9. Takt abgebrochen werden – wie damals in der Rauhensteingasse in Wien, als Freunde am Tage vor Mozarts Tod zusammenkamen, um die fertigen Teile der Messe durchzusingen. Mozart, der dabei noch versuchte, die Altstimme zu übernehmen, legte bei den ersten Takten des Lacrimosa „heftig weinend die Partitur zur Seite.“

Über die Fortführung des begonnenen Satzes konnte der Todkranke seinem Schüler allenfalls nur noch mündliche Anweisungen gegeben haben, wenn wir uns das Bild vor Augen führen, welches uns Mozarts Schwägerin Sophie Haibl in ihrem Brief an Nikolaus Nissen gibt: „... da war der Süßmayr bei Mozart am Bett, dann lag auf dem Bett das bekannte Requiem und Mozart explizierte ihm, wie seine Meinung seie, daß er es nach seinem Tode vollenden solle.“

Zusammenfassend ergibt sich: Stilkritische Untersuchungen der fraglichen Teile, Aussagekraft über einen Zeitraum von nahezu 200 Jahren, vor allem aber auch die Befragung der Werke F.X. Süßmayrs führen zu der Überzeugung, daß diese Sätze

quotations of Mozart's music, at times direct copies, which are to be found again and again in Süßmayr's operas and *Singspiele* it is evident that he did not have many scruples when it came to the spiritual property of another. *“One must not judge the Mozart pupil too harshly if frequently bars are mingled into Süßmayr's music which, either totally or approximately, tally with bars of Mozart's. But when longer passages from works by Mozart appear almost note by note, and considering the frequency of such instances, this can no longer be considered accidental.”* (W. Lehner) Not only Friedrich Blume, who has devoted much detailed study to the problem of the genuineness of the last movements, comes to the conclusion that Süßmayr *“has been in the possession of detailed sketches of Mozart which he merely elaborated and which he then – be it through neglect, be it on purpose – destroyed. It would hardly have appeared a sacrilege to him to throw away a number of sheets of sketches without much ado.”* Thus *“it can only be regarded as a matter of deepest regret that these sketches are lost. From a human point of view, and considering the circumstances under which this completion was achieved, it may be understandable that those sketches were discarded. If all the persons who were concerned with the Requiem in 1791 could have foreseen the number of controversies which were to flare up about this work, perhaps they would have acted differently.”* (Leopold Nowak)

It is hard to agree with the proposition that the work should be performed without the last three movements, ending after the *Offertorium*. What, then, is to happen to the recapitulation of the double fugue at the *Cum Sanctis tuis* which Mozart suggested himself? And, strictly speaking, it would then also be necessary to break off the *Lacrimosa* at bar 9 – as was done on the day of Mozart's death when friends gathered in the Rauhensteingasse in Vienna in order to sing through the completed portions of the Mass. Mozart, who was still trying to sing the alto part, *“wept many tears and put the score aside”* when it came to the first bars of the *Lacrimosa*.

Mozart, at death's door, at best could have given his pupil a few oral instructions about the continuation of this movement. We only have to consider the picture drawn by Mozart's sister-in-law Sophie Haibl in her letter to Nikolaus Nissen: *“... there was Süßmayr by Mozart's bedside, on the bed the Requiem, and Mozart explained to him how, in his opinion, he should complete it after his death.”*

Summing up: detailed stylistic investigation of the movements in question, the impact which they have made over a period of close on 200 years, but especially an examination of F.X. Süßmayr's own works must lead to the conclusion that these move-

nach weitgehend vorhandenen und später wohl vernichteten Skizzen Mozarts durch seinen Schüler „verfertigt“ wurden. „Die stilistische und qualitative Evidenz dieser Sätze spricht dafür, daß bis auf geringe Ergänzungen und bis auf die Instrumentation das Requiem von Mozart komponiert worden ist.“ (Friedrich Blume)

Aufgrund dieser Überzeugung wurden denn auch in der vorliegenden Partitur das „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus Dei“ sowie die Ergänzung des „Lacrimosa“ bis auf einige satztechnische Retuschen in ihrer traditionellen Gestalt belassen. Im Hinblick auf die Einheitlichkeit des erstrebten Klangbildes war es allerdings notwendig, auch diese Teile in ihrer instrumentalen Gewandung den vorgehenden Sätzen anzugeleichen.

### Zur Instrumentation des „Introitus“ und des „Kyrie“

Der „Introitus“ ist in allen Teilen Mozarts Komposition. Anhand der Tintenunterschiede werden hier zwei Arbeitsvorgänge deutlich. Mit schwarzer, tuscheartiger Tinte sind zunächst alle wichtigen Funktionen der Partitur festgehalten (Vokalsatz, bezifferter Baß, Zwischenspiele und einzelne Motive), die Vervollständigung mit wesentlich hellerer, graugrüner Tinte erfolgte zu einem späteren Zeitpunkt. Überall sind jedoch die Charakteristika der Mozartischen Handschrift zu erkennen.

Das „Kyrie“ hingegen zeigt nur im Vokalsatz und im bezifferten Baß Mozarts Schrift. Das Schriftbild des Orchesterparts setzt sich deutlich von demjenigen des Vokalsatzes ab, eine Tatsache, auf die auch schon L. Nowak hingewiesen hat:

„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 Instrumentalbaß sieht der übrige Teil dieser Seiten, fol. 5v bis 9r, 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 Kyrie-Fuge, als eine für ihn mechanische Arbeit, während eines Krankheitsanfalles schrieb, in dem er nicht fähig war, weiter zu komponieren.“ (W. A. Mozart/NMA/Requiem/Teilband I/S. IX).

Könnte man darin eine mögliche Erklärung für die anders gearteten Schriftzüge sehen, so zeigen sich im Verlauf des „Kyrie“ doch eine so große Zahl elementarster Fehler, daß ein Anteil Mozarts – selbst bei schlechter gesundheitlicher Verfassung – wohl völlig ausgeschlossen werden kann:

ments have been “worked up” by the pupil on the basis on numerous sketches of Mozart’s own which were then extant and probably were destroyed later. “The stylistic and qualitative evidence of these movements speaks for the fact that, apart from minor additions and the orchestration, the Requiem is Mozart’s composition.” (Friedrich Blume)

In the light of this conviction, in the present score, the *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei* as well as the continuation of the *Lacrimosa* were retained in their traditional form, apart from some minor technical alterations. However, having regard for the uniformity of the resultant over-all sound, it was essential to adapt the instrumental garb of these sections to the preceding movements.

### The Orchestration of the *Introitus* and the *Kyrie*

The *Introitus* is Mozart’s composition throughout. Differences in the ink make it clear that Mozart worked on this movement at two distinctly different periods: Initially he noted down all the most important functions (vocal lines, figured bass, interludes, and some fragments of motives) in a jet-black, Indian-type ink, and subsequently he completed the score in a much lighter, greyish-green ink. The entire manuscript, however, bears the clear and unquestionable characteristics of Mozart’s own handwriting.

In the *Kyrie* only the vocal parts and the figured bass are definitely in Mozart’s hand. The writing of the orchestral parts is distinctly different from that of the vocal lines, a fact which has already been pointed out by L. Nowak: “The difference in handwriting in the *Kyrie* fugue poses a riddle to which there can hardly be a satisfactory solution. Compared to Mozart’s normal writing in the choral parts and the orchestral bass, the rest of these pages (fol. 5<sup>v</sup>–9<sup>r</sup>) almost look ‘sick’. One could be tempted to say that it is this which Mozart wrote in his dying moments and not the *Lacrimosa*. But it is quite possible that Mozart considered the orchestration of the *Kyrie* fugue as something—for him—purely mechanical, and that he wrote it down during a fit of illness when he was incapable of concentrating on actual composition.” (W. A. Mozart, NMA, Requiem, Part Vol. I, p. IX.)

It might be possible to accept this as an explanation for the variations of the handwriting. But in the course of the *Kyrie* there occur so many elementary faults and mistakes that – even assuming Mozart to have been in the worst possible state of health – any share of his can be precluded with almost complete certainty.

Die Notation der transponierenden Bassethörner enthält innerhalb der 52 Kyrie-Takte allein 21 falsche Versetzungszeichen, was zu den kuriosesten Intervallbildungen führt. Diesen Part kann nur ein Musiker geschrieben haben, der keine Übung im Transponieren von Bassethörnern hatte. (Im Erstdruck von 1800, welcher nach einer Kopie erstellt wurde, sind diese Fehler bereits korrigiert.)

Aber auch andere Stellen innerhalb dieser „Kyrie“-Instrumentalstimmen weisen auf eine schülerhafte Hand:

In Takt 41, wo das 1. Bassethorn, durch seinen Umfang bedingt, dem Sopran nicht mehr in die Höhe folgen kann, steht diese, mit der Stimmführung des Tenors kollidierende und für Mozart undenkbare „Lösung“:



In Takt 42 wird der Vorbehalt b' im Alt durch das a', a, A der Trompeten und Pauke nivelliert.

Im Adagio (T. 50–52) wechselt der vierstimmige Satz der Holzbläser völlig unmotiviert und noch dazu in der Kadenz des letzten, gemeinsam deklamierten „Kyrie“ in die Dreistimmigkeit (2. Bassethorn unisono mit 1. Fagott).

Abgesehen von der Frage, ob Mozart die weitgehend mechanische Kopistenarbeit einer *colla parte*-Instrumentierung überhaupt selbst angefertigt hätte – wo es doch darum ging, möglichst viele seiner Ideen zum Requiem aufs Papier zu bringen –, darf es als ausgeschlossen gelten, daß Mozarts Auge Notations- und Satzfehler in diesem Umfange entgangen wären.

#### Nachtrag zur 2. Auflage:

In seinem Aufsatze: „Wer hat die Instrumental-Stimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W.A. Mozart geschrieben?“ Eine vorläufige Studie. (Mozart-Jahrbuch/Salzburg 1976) kommt L. Nowak durch erneute Studien und Schriftvergleiche zu dem Ergebnis, daß die oberen fünf Zeilen der Partitur (Violinen, Violen, Bassethörner und Fagotte) von dem damals 23-jährigen Mozart-Schüler Franz Jacob Freystädler geschrieben wurden. Der Trompeten- und Paukenpart hingegen soll von Süßmayr stammen. (Siehe Faksimile I).

Within the 52 bars of the *Kyrie* the parts of the transposing basset-horns contain no less than 21 wrong accidentals, which result in the weirdest harmonies. Such mistakes can only have happened to a musician who had no experience in the transposition of basset-horns. (In the first print of 1800, which was based on a copy of the score, these mistakes have already been corrected).

But there are other places in the instrumental parts of this *Kyrie* which are proof of the hand of a pupil:

In bar 41 the Corno di bassetto I, restricted by its compass, can no longer play in unison with the sopranos on their upper notes. Hence we find the following line, which clashes with that of the tenors and which represents a ‘solution’ which, for Mozart, would have been utterly inconceivable:



In bar 42 the suspension b'b' in the altos is flattened out by the a', a, A of trumpets and timpani.

In the *Adagio* (bars 50–52) the four-part writing in the woodwind, for no visible reason, changes into a three-part setting (Corno di bassetto II unisono with Fag. I). To make matters worse, this occurs on the final, cadential *Kyrie* declaimed simultaneously by all the voices.

Considering that Mozart's prime anxiety was to commit to paper as many of his ideas for the *Requiem* as possible, it seems unlikely that he himself would, at that juncture, have bothered with the largely mechanical task of such a *colla parte* orchestration. Apart from that, it is surely out of the question that Mozart could have overlooked such a large number of mistakes of notation and progression.

In his essay: „Wer hat die Instrumental-Stimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W.A. Mozart geschrieben?“ Eine vorläufige Studie. (“Who has written the instrumental parts of the *Kyrie* fugue of the *Requiem* of W.A. Mozart?” A preliminary study) (Mozart-Jahrbuch/Salzburg 1976) L. Nowak, after renewed studies and comparison of the handwriting, comes to the conclusion that the upper five staves of the score (violins, violas, basset-horns, and bassoons) were written by Mozart's pupil Franz Jacob Freystädler, then aged 23. The trumpet and timpani parts, however, are supposedly Süßmayr's. (cf. facsimile I).

### Fragen zur Instrumentalbesetzung

Die von Mozart für das Requiem gewählte Instrumentalbesetzung geht aus der Partitur des „*Introitus*“ hervor. An zusätzliche Instrumente – etwa Bläser – für den weiteren Verlauf des Werkes ist von Mozart wohl kaum gedacht worden, auch hätte er vermutlich mit Süßmayr darüber gesprochen. Zu der hin und wieder geäußerten Ansicht, Mozart habe zur Charakterisierung der einzelnen Sätze wahrscheinlich an eine reichere, farbigere Besetzung gedacht, bemerkt L. Nowak: „*Dagegen spricht nun aber der ganze ‚Habitus‘ des Werkes. ... Die Klangfarben, wie sie Mozart in sparsamster Weise für sein Requiem gewählt hat, entsprechen vollauf dem Charakter einer feierlichen Totenmesse in der österreichischen Kirchenmusik am Ende des 18. Jahrhunderts*“ und „... bei einer ‚Totenmesse‘ übte man Zurückhaltung in der Verwendung von Instrumenten. Mozart hätte, wenn ihm die Vermehrung von Instrumenten im Sinne lag, dies sicher schon beim ‚Dies irae‘ mit seiner Schilderung des jüngsten Gerichtes vorgenommen.“

Zweifellos hätte spätestens beim Tremor dieses Satzes das erweiterte Plenum einsetzen müssen, aber Mozart hält auch hier, wie die Anlage des Autographs zeigt, an der anfänglichen und sicher für das ganze Werk gedachten Grundierung fest, was durchaus seiner Gewohnheit entspricht. Die vier, zwischen dem Chor- und dem Streichersatz leergebliebenen Systeme dürften kaum etwas anderes bedeuten als: Bassethörner, Fagotte, Trompeten und Pauken. Lediglich bei den Posaunen könnte man, falls sie durch einen eigenständigen Part dem Chor nicht zugeordnet werden sollten – oder aus Raumgründen in der Partitur keinen Platz fanden, wie im „Zauberflöten“-Autograph – an eine Notation auf ein gesondertes Particell denken.

Im übrigen gibt es nur einige wenige Beispiele einer erweiterten Besetzung in Mozarts Kirchenmusikschaffen, so in der c-moll Messe KV 427, wo zum pastoralen Bläserconcertino des „Et incarnatus est“ noch eine Flöte hinzutritt. Indessen: Wo sollte im Requiem eine Flöte erklingen, außer im „Benedictus“, wo die Oboen, außer im „Sanctus“? In diesen beiden Sätzen – aber auch nur hier – wäre natürlich die Mitwirkung eines Hörnerpaars denkbar. Dies widerspräche jedoch aller Erfahrung. Sicherlich hätte Mozart bei einem solchen Werk dieses Register schon von Anfang an in die Grundierung des Klangbildes miteinbezogen.

Und Klarinetten? Allenfalls könnten sie zur Milde des „Benedictus“ mit ihren Verwandten, den Bassethörnern, alternieren; aber selbst hier ist zu bedenken, daß im „Benedictus“ einer Totenmesse das verschleierte, abgedunkelte Chroma der „Jenseits-Instrumente“ aufscheinen sollte.

### Matters of Orchestration

The score of the *Introitus* shows quite clearly the orchestral completement which Mozart envisaged for his *Requiem*. It is highly unlikely that Mozart intended to use additional instruments (such as extra wind) in the later sections of the work, as presumably he would have mentioned this to Süßmayr. Occasionally one hears the view that Mozart would have chosen a richer and more colourful orchestration to characterize the other movements, but L. Nowak writes: “*The whole habitus of the entire work speaks against this assumption*”. “*The tonal colouring, which Mozart has chosen in the most thrifty manner for his Requiem, corresponds completely with the character of a solemn Missa da Requiem in Austrian sacred music as it was customary at the end of the 18th century*” and “... in the case of the *Requiem* it was customary to be reticent in the use of instruments. If Mozart had had a larger instrumental completement in mind, he surely would have introduced it in the *Dies irae* when describing the Last Judgement.” Indeed, had it been Mozart’s intention to increase his orchestral forces, this would have become evident at the latest at the *tremor* of this movement. But the layout of the autograph shows quite clearly that he intended to adhere to the orchestra which he used initially, and it certainly was his intention (as was his custom) to retain it for the entire work. (The four empty systems between chorus and strings can hardly have been intended for anything else but bassoon-horns, bassoons, trumpets, and timpani. At best one could imagine a notation in short score for the trombones, if these were not to play *colla parte* with the vocal lines, or if there were insufficient space in the score – such as was the case in the autograph of the *Magic Flute*.)

It must be stressed that there are few examples in Mozart’s sacred music where we find an instrumental increment. One such case occurs in the Mass in c minor, KV 427, where he adds a flute to the pastoral *concertino* of the wind instruments in the *Et incarnatus est*. Yet: Where in his *Requiem* is he to use a flute, unless in the *Benedictus*? Where the oboes, if not in the *Sanctus*? In these two movements – but only in these – one could imagine the orchestration being increased by a pair of horns. However, it would contradict Mozart’s customary lay-out of a score not to have included this horn sound from the very beginning;

And clarinets? At best they could alternate with their cousins, the bassoon-horns, in the gentleness of the *Benedictus*, but even here it must be considered that in the *Benedictus* of a Mass for the Dead the veiled, gloomy colouring of instruments which have a slightly unearthly sound should predominate.

### Zur Posaunenfrage

Daß Mozart für das Requiem Posaunen vorgesehen hat, wird aus seiner Eintragung im 7. Takt des „Introitus“ ersichtlich: Es sind dort, den Chorbeginn ankündigend, in den Systemen des Vokalteils die drei der jeweiligen Stimmlage zugeordneten Posaunen notiert. Daß diese Instrumente – auch ohne besonderen Hinweis – mit dem Chor (*colla parte*) mitzublasen haben, ist eine traditionsgebundene, stilistische Selbstverständlichkeit innerhalb der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch für Mozart war diese, bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts geübte und zugleich als Stütze für den Chor verstandene „Praxis“ noch bindend, zumal bei Chorsätzen polyphoner, barocker Prägung. Die Trias der Posaunen hat, wie damals ohnehin üblich, in seinen Partituren kein eigenes System, sondern wird in den Vokalpart mit dem Vermerk: *col* oder *senza Tromboni* aufgenommen.

Darüberhinaus finden sich aber auch immer wieder – und bereits in der 1767 für Wien komponierten „Waisenhaus-Messe“ – vom Chor-Satz unabhängige, eigenständige Partien.

Die im Heilig-Kreuz Stift/Augsburg aufbewahrten Posaunen-Stimmen des authentischen Aufführungsmaterials zur Großen Messe in c-moll (KV 427) zeigen vollends und sozusagen aus letzter Hand, wie differenziert Mozart inzwischen das Register der Tromboni behandelt.

Dieser Modus wurde denn auch weitgehend der Neufassung des Requiems zugrunde gelegt.

Zu den einzelnen Sätzen vorliegender Partitur:

Im „Introitus“ könnten die Posaunen ab Takt 34 (wie auch später in der „Communio“ ab Takt 16) schweigen, um dann mit ihrem Einsatz in Takt 43 bzw. 25 das „et lux perpetua“ entsprechend zu beleuchten.

Das „Kyrie“ erscheint in den Posaunen-Stimmen des neuen Orchestermaterials auf zwei Systemen:

Das obere System enthält den Text der Erstdruckausgabe. Diese *colla parte*-Version, welche von den Spielern ein hohes Maß an Beweglichkeit verlangt, sollte möglichst nur bei der Verwendung historischer Instrumente gewählt werden.

Im unteren System wird mit Rücksicht auf die klangliche Balance für Aufführungen mit kleinen Chören bzw. modernen Instrumenten ein Alternativ-Part vorgeschlagen.

Die sich nach oben windende Chromatik (Takt 34–38 ff.) könnte nach dem Vorbilde des „cum sancto spirito“ der c-moll-Messe sinngemäß verdeutlicht werden, wenn bei den Sechzehntelgruppen jeweils nur der erste Ton als eine – etwas markierte – Viertelnote gespielt wird.

Für den „Sanctus“-Beginn erwächst dem Posaunenregister die brückenbildende Aufgabe, den dreimaligen Anruf unter einen Bogen zu stellen.

### The Trombones

The entry in bar 7 of the *Introitus* makes it quite clear that Mozart had intended the use of trombones in his *Requiem*. At that point, in preparation for the entry of the chorus, he has also noted the trombones corresponding to the voices in the systems of the vocal parts. It is obvious, even without further comment, that these instruments are to play *colla parte* with the chorus: This is a traditional and stylistically foregone conclusion in the realm of sacred music of the 17th and 18th centuries which needs no further justification. It cannot be doubted that for Mozart this automatic usage, which was in practice up to the beginning of the 19th century and served as a support for the choir, was obligatory, especially in choral movements of a polyphonic and baroque stamp. As was customary in those days, the trio of trombones does not command a system of its own, but is included in the vocal parts with the remark *col* or *senza tromboni*.

Apart from that, and repeatedly – as early as in the so-called *Waisenhaus* Mass composed for Vienna in 1767 – certain individual sections are to be found where the trombones are independent of the vocal setting. The trombone parts of the authentic performing material for the great Mass in C minor (KV.427) in the keeping of the *Heilig-Kreuz Stift* in Augsburg give complete evidence, so to speak a final instance, of the high degree of differentiation with which Mozart by now treated the trombone sound.

In this new version of the *Requiem* the above mentioned treatment of the trombones was largely utilised as a basis.

In the *Introitus* the trombones could remain silent from bar 34 onwards (as also later in the *Communio*, bar 16 ff) in order to give a special luminosity to the words *ex lux perpetua* with their entry at bar 43, resp. bar 25.

In the *Kyrie* the trombone parts of the new orchestral material are set out on two systems: the upper system contains the text of the first print. This *colla parte* version demands a high degree of virtuoso mobility on the part of the players and should, if possible, only be chosen if instruments of the period are being used. The lower system is an alternative suggestion, having regard to the tonal balance in performances with small choral forces or with modern instruments.

The ascending chromaticism (bars 34–38 ff), taking the *cum sancto spirito* of the C minor Mass as an example, could perhaps be emphasised in a meaningful manner if, in the semiquaver groups, only the first note of each group were to be played slightly *marcato* as a crotchet.

At the beginning of the *Sanctus*, the trombones have the task of forming a bridge, of creating an arch with their threefold invocation.

Bis auf die feierlichen tenuto-Akkorde (poco f) in den Takteten 18–20 und 50–52 übernehmen die Posaunen im „Benedictus“ mit den liegenden Pedaltönen Hörnerfunktion.

Im „Agnus dei“ dient die Gruppe vor allem einer dem dynamischen Verlauf dieses Satzes entsprechenden Registrierung.

### Die Posaune im „Tuba mirum“

Nicht selten wird die Ansicht vertreten, bei der Solo-Posaune zu Beginn des „Tuba mirum“ handle es sich um einen „Notationsirrtum Mozarts“ und spätestens ab dem fünften Takt sei statt der Posaune das Fagott gemeint.

Diese Version wird hin und wieder erwogen und sogar gelegentlich praktiziert, obwohl es schwer verständlich bleibt, warum beim Bild der Gerichts-Posaune, welche die Toten vor Gottes Thron zu rufen hat, ein Fagott ertönen soll!

Verwirrung stiftete die Erstdruckausgabe, in der diese Partie dem Fagott übertragen wurde. Der Grund dieser Übertragung war ein sehr profaner: Der damalige Thomas-Kantor J. A. Hiller hatte zu einer Requiem-Aufführung in Leipzig keinen geeigneten Posaunisten und ließ das Solo von seinem Fagottisten blasen. Diese in Hillers Partitur eingetragene Änderung wurde irrtümlich in den Erstdruck übernommen, späterhin nachgedruckt und dadurch verbreitet.

Mozart bezeichnet – deutlich lesbar – diesen Part im Autograph mit: Trombone Solo. Dieses Solo, durchweg auf demselben System notiert, endigt beim neuen Versabschnitt: „Mors stupebit et natura“.

Daß Mozart zur Illustration dieser Szene eine Posaune wählt, ist, abgesehen von ihrer textbezogenen Notwendigkeit, beste Tradition. Die obligate bzw. konzertierende Posaune war gerade in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ein besonders bevorzugtes Requisit, wie die Literatur zeigt. Bereits der zehnjährige Mozart läßt in seinem Singspiel: „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes“ KV 35 zu den Worten: „Erwache, fauler Knecht, du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben!“ eine obligate Posaune ertönen. – Im „Requiem“ von G. Reutter d. J. (1708–1772), dem Lehrer von Joseph und Michael Haydn, finden wir geradezu das Modell für Mozarts „Tuba mirum“. Hier bläst die Alt-Posaune zum gleichen Text ein weitausschwingendes, ausdrucksstarkes Solo – und auch hier nur bis zum „Mors stupebit“.

Mozart, dem solche Beispiele sicherlich aus seiner Salzburger Praxis vertraut waren, mag sich solcher Darstellungen erinnert haben, die Tradition dadurch bewahrend und vertiefend.

Apart from the solemn *tenuto* chords (poco f) in bars 18–20 and 50–52 in the *Benedictus* the trombones, with their *ostinato* notes, take on the function of horns.

In the *Agnus Dei* the trio of trombones merely adds sonority to the dynamic pattern of the movement.

### The Trombone in the *Tuba mirum*

Again and again we come across the view that the solo trombone at the beginning of the *Tuba mirum* was an *error of notation on Mozart's part*, and that at the latest by bar 5 he intended a bassoon to play instead of a trombone.

This version almost gives the impression of a caricature; nevertheless it is seriously considered at times, and occasionally even practised in performance. This despite the fact that it is difficult to understand why in this vision of the Last Judgement (which is to summons the dead before God's throne) a bassoon should resound instead of a trombone!

It must be admitted that already the first printed score created confusion, as in it this *solo* was transferred to the bassoon. The reason for this change was very simple: The then *Thomaskantor* J. A. Hiller did not have a suitable trombone player at his disposal for his Leipzig performance of the *Requiem* and therefore had the *solo* played by his bassoonist. In error this alteration, which Hiller entered into his score, crept into Breitkopf's first print and has later been reprinted elsewhere and, in this fashion, become widely accepted.

This part of the autograph is inscribed by Mozart with perfect legibility *Trombone Solo*. This *solo*, which is written on the same system throughout, ends with the beginning of the new verse *Mors stupebit et natura*.

Quite apart from the textual necessity, Mozart's choice of a trombone to illustrate this scene is in the best of tradition. As musical literature in general shows, the *obligato* or *concertante* trombone was highly favoured in the church music of the 18th century. In his Singspiel *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, KV 35, Mozart, then aged ten, used an *obligato* trombone at the words: „Erwache, fauler Knecht, du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben!“ – In the *Requiem* of G. Reutter jun. (1708–1722), the teacher of Joseph and Michael Haydn, we find the classical model for Mozart's *Tuba mirum*: In this work the alto trombone also plays an expressive and roving solo to the same part of the text, and here again only up to the words *Mors stupebit*.

From his Salzburg days Mozart must have been acquainted with such examples, and in recollecting and applying them he preserved and strengthened a tradition.