

W. A. MOZART

Requiem

Das von Franz Xaver Süßmayr vervollständigte Requiem
in der traditionellen Gestalt

The Requiem, completed by Franz Xaver Süßmayr,
in its traditional form

KV 626

Herausgegeben von / Edited by
Leopold Nowak

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 152

VORWORT

Die Frage nach der Entstehung des Requiems von Mozart führt in die südlichen Gegenden Niederösterreichs, nach Schloss Stuppach bei Wiener Neustadt. 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. Er hatte außerdem die Gewohnheit, bei anerkannten Komponisten Werke zu bestellen, die er dann als seine eigenen ausgab. Dieser Musikleidenschaft verdankt die Welt das Requiem von Mozart. Als nämlich am 14. Februar 1791 des Grafen Gattin starb, kam er auf die Idee, zu ihrem Andenken von Mozart ein Requiem komponieren zu lassen. Da der Graf unerkannt zu bleiben wünschte, geschah die Bestellung bei Mozart auf eine Weise, die diesem als geheimnisvoll erscheinen musste. Der zur literarischen Berühmtheit gewordene „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 besorgte. 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.

Mozart 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 gewe-

sen sein. Zu diesem Zeitpunkt begann Mozart die Niederschrift des Requiems, so wie sie sich in *Cod. 17. 561* der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten hat.¹ 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.

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 Abschnitte:

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: etwa vom 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 sang.

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

¹ Eine vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Originalhandschrift in zwei Teilen nach *Cod. 17. 561* der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, herausgegeben und kommentiert von Günter Brosche, ist 1990 im Bärenreiter-Verlag erschienen (BVK 996).

an der Requiem-Arbeit; verderblicher allerdings ist die zweite Unterbrechung und die am 20. November einsetzende Bettlägerigkeit Mozarts. Sie sind die unmittelbare Ursache dafür, dass die Arbeit am Requiem nicht mehr gedeihen konnte und dass das Werk als Fragment zurückblieb.

*

Nach Mozarts Tode war eine der vordringlichsten Sorgen Constanzes die Vollendung des Requiems, von dem nur Introitus und Kyrie vollständig vorlagen. Der „unbekannte Besteller“ hatte eine Anzahlung geleistet und damit das Recht erworben, ein vollständiges Werk zu erhalten.

Wer sollte das Requiem vollenden? Anscheinend wurde als erster Joseph Eybler gefragt. Er übernahm am 21. Dezember 1791 das Fragment und hat auch mit der Vollendung begonnen. Die Spuren seiner Tätigkeit sind in der Handschrift *Cod. 17. 561 b* der Österreichischen Nationalbibliothek vom *Dies irae* bis zu den zwei dem *Lacrimosa* angehängten Takten zu verfolgen.² Durch Vergleich mit anderen Autographen Eyblers konnten diese Eintragungen als unzweifelhaft von ihm herrührend festgestellt werden. Er muss jedoch sehr bald seine Arbeit eingestellt haben. Constanze soll sich daraufhin noch an andere Meister gewendet haben, die aber alle absagten. So kam diese Aufgabe denn an den damals 25jährigen Franz Xaver Süßmayr. So unbestimmt nun diese Nachrichten sind, vor allem hinsichtlich Art, Weise und Menge dessen, was Süßmayr von Mozart sowohl schriftlich als auch mündlich zum Requiem erhalten hat, so bestimmt ist dagegen die Tatsache, dass er das Requiem vollendete.³

Das genaue Datum, wann Süßmayr mit seiner Ergänzung fertig wurde, wissen wir nicht. Man wird jedoch nicht fehlgehen, wenn man

annimmt, dass Süßmayr im ersten Halbjahr 1792 seine Arbeit abschloss.

Er konnte seine Ergänzungen nicht in Mozarts Autograph eintragen, weil dort vor ihm Eybler schon seinen fragmentarischen Versuch hineingeschrieben hatte. So fertigte er sich von der Sequenz und vom Offertorium eine neue Partitur an, die er in der Instrumentation vervollständigte. Sanctus, Benedictus und Agnus Dei hatte er ja überhaupt neu zu komponieren. Das berichtet er selbst in seinem in Anmerkung 3 erwähnten Brief vom 8. Februar 1800 an die Verleger Breitkopf & Härtel.

Durch Süßmayrs Ergänzungsarbeit entstand *Cod. 17. 561 a* der Österreichischen Nationalbibliothek: der eine Faszikel dieser Handschrift, die Partitur des vollständigen Requiems in Mozarts und Süßmayrs eigener Handschrift (M: Sätze I und II, S: Sätze III–VIII). Dieses Autograph ist die einzige maßgebende Quelle für das Requiem von Mozart, denn von ihr stammen unmittelbar die frühesten Abschriften und ihre Nachkommen mit all den Fehlern, die sich beim Abschreiben bzw. bei der Drucklegung eingeschlichen haben.

Von der Mozart-Süßmayrschen Partitur, *Cod. 17. 561 a*, wurden sofort, noch vor der Übergabe an Graf von Walsegg, zwei Abschriften genommen: eine für Wien und eine für Breitkopf & Härtel.

Nachdem Süßmayr seine Arbeit vollendet hatte, die Kopien für Wien und Leipzig erledigt waren, wurde die Partitur dem Grafen von Walsegg übergeben. Dieser fertigte nach seiner Gewohnheit selbst eine Abschrift an, versah sie mit dem Titel „Requiem composito del Conte Walsegg“ und ließ davon die Stimmen ausschreiben. Aus diesem Exemplar dirigierte er selbst am 14. Dezember 1793 in der Neuklosterkirche zu Wiener Neustadt die erste öffentliche Aufführung bei einer Totenmesse zum Gedenken an seine verstorbene Gemahlin. Die Abschrift des Grafen von Walsegg ist verschollen, Mozarts Original aber kam mit anderen Musikalien an seine Schwester, Gräfin von Sternberg. Dann übernahm die Notenerhalterin Verwalter Leitner, von dem sie an den herrschaftlichen Amtsschreiber Karl Haag und von die-

2 Vgl. Teilband 2 (BA 4538) der Requiem-Edition im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe*, wo auf S. 3 bis 33 Mozarts Fragment der Sequenz mit den Ergänzungen Eyblers (diese in Kleinstich) abgedruckt ist.

3 Vgl. dazu seinen Brief an Breitkopf & Härtel vom 8. Februar 1800.

sem an Katharina Adelpoller gelangten. Von ihr erwarb durch Vermittlung des Justiziers Nowack 1838 die k. k. Hofbibliothek das Mozart-Süßmayrsche Autograph. Dorthin war inzwischen auch das in zwei Teile zersprengte Fragment Mozarts gelangt. Den einen Teil, der die Sequenz bis einschließlich des *Confutatis* enthält, besaß Abbé Maximilian Stadler, den anderen mit dem *Lacrimosa* und dem Offertorium Hofkapellmeister Joseph Eybler. Stadlers Anteil kam 1831 in die Hofbibliothek, Eybler schenkte seinen Teil schon 1833, nicht erst (wie auf fol. 87^r zu lesen ist) „nach seinem Tode“.

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

1. *Cod. 17. 561 b* (= Mozarts Fragment von Sequenz und Offertorium) gelangt nach Mozarts Tode zu Eybler, dieser schreibt in die Sequenz seine Ergänzungen hinein,
2. danach zu Süßmayr, der für seine Ergänzungen eine neue Partitur anlegt.
3. Die von Mozart geschriebenen Teile Introitus und Kyrie werden mit den Süßmayrschen Ergänzungen zum vollständigen Requiem vereinigt (= *Cod. 17. 561 a*).
4. Graf von Walsegg bekommt die vollständige Partitur (*Cod. 17. 561 a*), die, in der Musiksammlung des Grafen erhalten, 1838 in die Hofbibliothek gelangt.
5. Von den Blättern des zweiten Faszikels (*Cod. 17. 561 b*) bleibt ein Teil bei Süßmayr zurück, und zwar ganz sicher die Sequenz bis zum *Confutatis*; die übrigen Blätter, das *Lacrimosa* und das Offertorium enthaltend, befinden sich bei Joseph Eybler.
6. Süßmayr gibt das Mozartsche Autograph des Sequenz-Fragments vor 1802 an Constanze zurück. Da dieser Teil sich später bei Abbé Stadler befindet, muss Constanze ihm das Fragment geschenkt haben.
7. 1831 gelangt Stadlers Anteil in die Hofbibliothek,
8. 1833 schenkt Eybler seinen Teil gleichfalls dorthin, so dass
9. 1838 mit dem Erwerb der vollständigen Partitur aus der gräfl. Walseggschen Musik-

bibliothek alle zu Mozarts Requiem vorhandenen Autographe (ausgenommen das Berliner Skizzenblatt) in der Hofbibliothek vereinigt sind: *Cod. 17. 561 a* und *b*.

Im Jahr 1800 erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die Erstdruck-Partitur, auf die dieser Studienpartitur zugrundeliegende Requiem-Ausgabe der NMA im großen und ganzen verzichten konnte, weil das durchaus deutliche Autograph vorhanden ist; für Vergleichszwecke war sie jedoch heranzuziehen.

Der Stimmen-Erstdruck (Wien 1812) dagegen ist getreuer als die Erstdruck-Partitur und gibt vor allem durch seine Posaunenstimmen wie auch mit seiner Orgelbezifferung ein gutes Bild der Wiener kirchenmusikalischen Praxis zwei Jahrzehnte nach Mozarts Tod. Er wurde in all diesen Belangen für die Erstellung der Partitur in der NMA herangezogen.

Nachdem die Quellenlage kurz dargelegt wurde, ist noch ein Wort zu Eyblers und Süßmayrs Ergänzungen zu sagen.⁴ Sie sind die Stufen auf dem Wege zum vollständigen Requiem.

Eybler hat seine Arbeit nicht vollendet. Man muss dazu sagen: leider, denn diese Ergänzungen sind mit viel Einfühlung in die Musik Mozarts vorgenommen worden. Eybler war 1791 erst 26 Jahre alt, also nur um ein Jahr älter als Süßmayr, er hat aber besser „hineingehört“ in Mozarts Absichten als Süßmayr. Joseph Eybler hatte seinen Versuch, das Requiem Mozarts zu vollenden, aufgegeben. Die Gründe dafür können wir nur vermuten, aber aus den im Fragment sichtbar gebliebenen Resten ist zu schließen, dass er sehr wohl imstande gewesen wäre, die Ergänzungen im Sinne Mozarts vorzunehmen. Anders stand es mit den neu zu komponierenden Teilen. Davor schreckte Eybler zurück. Wie ein Sinnbild dieses Zurückweichens stehen die zwei Takte im

4 Zu näheren Einzelheiten zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Requiemfragments, zur Geschichte des Requiems nach Mozarts Tod sowie zu einer ausführlichen Darstellung der Anteile Eyblers und Süßmayrs sei auf die Vorworte der beiden Requiem-Teilbände der NMA verwiesen (BA 4537 und 4538).

Sopran des *Lacrimosa* einsam in der Mitte der Partiturseite.

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

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

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

Demnach hatte Süßmayr zweierlei Arten von Ergänzungen vorzunehmen:

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

Da Eybler seine Ergänzungen in Mozarts Autograph hineingeschrieben hatte, musste Süßmayr sich eine neue Partitur anlegen. Er schrieb aber auch das Offertorium, in dem Eybler keine Eintragungen gemacht hatte, wohl sicher deshalb neu ab, damit der Besteller den Schriftunterschied nicht merkte; dann ergänzte er die Instrumentation. Beim Abschreiben von Mozarts Autograph sind Süßmayr einige Schreibfehler unterlaufen – vielleicht hat er da und dort auch absichtlich geändert. Die von ihm

neu hinzukomponierten Sätze werden wohl für immer ein Problem der Mozart-Forschung bleiben. Dass sich hier ein weites Feld für stilkritische Untersuchungen, Ergänzungs- und Verbesserungsvorschläge öffnet, ist ohne weiteres einzusehen. Die dazu bereits erschienenen Studien haben ihre Verdienste um die Erforschung von Mozarts Requiem, die restlos anzuerkennen sind, aber ein einziges Skizzenblatt von Mozarts Hand zu einem der von Süßmayr „neukomponierten“ Sätze wäre aufschlussreicher, weil es schwarz auf weiß die Mozartischen Gedanken mitteilen würde. Da dem aber nicht so ist, steht die Forschung an einer unübersteigbaren Grenze und muss sich mit Süßmayrs Arbeit begnügen, von der Johannes Brahms kurz und bündig sagt: „Er hat die Anlage Mozart's sorgsam kopirt und sie mit soviel Fleiß wie Pietät ergänzt.“ Daher spricht auch die NMA und mit ihr die vorliegende Studienpartitur von einer „traditionellen Gestalt“, in der uns Mozarts Requiem mit den Ergänzungen Süßmayrs überliefert wird; sie schließt in diese Bezeichnung aber auch jene Stellen ein, an denen Irrtümer Süßmayrs schon von alters her in der Erstdruck-Partitur berichtigt erscheinen (vgl. die Fußnoten in der Partitur).

Süßmayr verwendet wie Mozart 12zeiliges Notenpapier und schreibt die gleiche Partituranlage: *Violini* (1. und 2. Zeile), *Viole*, *2 Corni di Bassetto*, *2 Fagotti*, *2 Clarini in D.*, *Tympani in D.*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo e Bassi*. Das ist die im allgemeinen geltende Anordnung. Die Notierung der Posaunen veranlasst jedoch Zusätze, die eine Änderung der Reihenfolge bewirken. Dort, wo die Posaunen „colle parti“ gehen, hält sich die vorliegende Ausgabe an die Erstdruck-Stimmen. Sie geben am besten die Wiener Kirchenmusikpraxis um 1800 wieder. Das Mitspielen der Posaunen ist in der Kirchenmusik der Wiener Klassik eine Selbstverständlichkeit, zumal in einem Requiem, das den feierlichen Klang dieser Instrumente nicht missen will. Sie sind gleichzeitig auch eine Hilfe für den Chor. Wenn sie mit entsprechender „Discretion“ geblasen werden, dann decken sie den Chor nicht und sind sehr

wohl geeignet, sich den Koloraturen der Singstimmen anzuschließen. Dann wird man das Mitspielen der Posaunen nicht als „dick“ empfinden.

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

Für das *Recordare* kann ein Mitspielen der Orgel für die vierstimmigen Stellen des Solo-Quartetts angenommen werden.

*

Die vorliegende Studienpartitur bringt das Requiem in der seit 1800 durch die Erstdruckpartitur bekannten „traditionellen“ Gestalt (vgl. weiter oben), zwar ohne stichtechnische Verdeutlichung der Anteile Mozarts und Süßmayrs, jedoch mit entsprechender Angabe zu Beginn eines jeden Satzes, aus der zu entnehmen ist, welche Sätze von Mozart, welche von Süßmayr und welche von beiden gemeinsam stammen. Eine genaue Unterscheidung der verschiedenen Anteile ermöglichen die beiden Teilbände der NMA-Edition des Requiems, deren erster lediglich Mozarts Fragment *ohne* jede Ergänzung, deren zweiter Mozarts Fragment der Sequenz (*Dies irae* bzw. *Lacrimosa*) mit den Ergänzungen Eyblers im Kleinstich sowie das Requiem in der traditionellen Gestalt (danach also die vorliegende Studienpartitur) bringt.

Abschließend sei auch in dieser Ausgabe allen den Persönlichkeiten und Institutionen aufrichtig gedankt, die mich durch Überlas-

sung von Materialien, durch Auskünfte und Hinweise und durch Hilfe bei der Textgestaltung der Notenbände unterstützt haben.

Leopold Nowak

ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch 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 durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (das heißt  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

PREFACE

Inquiry into the genesis of Mozart's Requiem leads us to Schloss Stuppach, near Wiener Neustadt, in the southern part of Lower Austria. At the end of the 18th and beginning of the 19th century this was the seat of Franz, Count Walsegg-Stuppach. He was an enthusiastic lover of music and himself played the flute or cello. He also had the habit of commissioning works from composers of repute and then of claiming them as his own. The world owes Mozart's Requiem to this passion for music. For it was after the death of the Count's wife on 14 February 1791 that he hit upon the idea of getting Mozart to compose a Requiem in her memory. As the Count wished to remain anonymous, the commission came to Mozart in a manner which could not help striking the latter as mysterious. The man who has since achieved literary fame as the "grey messenger" was the bearer of the Count's request. It will probably now never be unequivocally ascertained whether it was Anton Leutgeb, manager of the Count's gypsum works at Schottwien, or a clerk in the service of the Vienna advocate Dr. Johann Sortschan, who managed the Count's business affairs. In view of the importance of the Requiem it may be taken as immaterial who actually conveyed the commission. More significant is the fact that it reached Mozart at a time when he must have been particularly sensitive to the text of the Requiem Mass.

He had recently (9 May 1791) taken over the post of unpaid deputy *Kapellmeister* at St. Stephen's, and so it might have seemed appropriate to him to have the chance of writing a large-scale piece of church music. And the fact that the stranger placed 50 ducats on the table as the first half of the honorarium when he delivered the commission must also have been welcome to Mozart in his present financial state; so he accepted. It is highly probable that this event took place at the beginning of the summer of 1791. It was at this time that Mozart began the manuscript of the Requiem

which is preserved as *Cod. 17. 561* in the Austrian National Library.¹ This manuscript is the sole source of the master's last and uncompleted work. Apart from it nothing further of the Requiem is known to this day but for a sheet of sketches discovered by Wolfgang Plath in the German State Library, Berlin.

The last six months of Mozart's life were, apart from a few works on a smaller scale, devoted to *Die Zauberflöte*, the coronation opera *La clemenza di Tito* and the *Little Masonic Cantata*. That is the reason why work on the Requiem was and could not be continuous and uninterrupted. So much is clear from the writing in the autograph. The work was composed in three periods:

1st period: From the beginning, in June or July, until Mozart's departure for Prague on 25 or 26 August for the world premiere of *La clemenza*. The instrumentation of *Die Zauberflöte* was begun in the early days of July.

2nd period: From Mozart's return to Vienna in the middle of September until approximately the middle or end of October. At this time Constanze returned to Vienna from Baden, where she had been taking the waters. As Mozart's health was deteriorating she took the score of the Requiem away from him.

3rd period: Roughly from 15 November, or perhaps somewhat earlier, as Mozart's health had improved (completion and performance of the *Little Masonic Cantata*), until 4 December 1791, when Mozart sang parts of the Requiem with Schack, Hofer and Gerl.

The completion of *Die Zauberflöte* on 28 September and the hurriedly completed composition of *La clemenza* which interrupted it (the latter was written in a bare 18 days) were the

¹ Complete facsimile edition of the original MS located in the Music Collection of the Austrian National Library, Vienna (*Cod. 17. 561*), published in two parts in its original format, edited and annotated by Günter Brosche (Bärenreiter-Verlag, BVK 996).

most serious hindrances to the work on the Requiem, both from the point of view of the time they took and their sheer size. But more fatal of course was the second interruption and then the fact that Mozart was obliged to take to his bed on 20 November. These are the direct cause for the incomplete state in which the Requiem was left.

*

After Mozart's death one of Constanze's most pressing cares was the completion of the Requiem, of which only the Introit and the Kyrie were in a completed state. The "unknown patron" had made a part-payment and thereby earned the right to receive a complete work. Who was to complete it? It seems that Joseph Eybler was the first to be approached. He took over the fragment on 21 December 1791 and actually began work on the completion. Signs of his activity are visible in the manuscript *Cod. 17. 561 b* in the Austrian National Library from the *Dies irae* on to the two bars added to the *Lacrimosa*.² Comparison with other autographs of Eybler has provided clear and unambiguous evidence that these additions are in his hand. But he must very soon have given up his work on the Requiem. Constanze is said then to have turned to other musicians, all of whom declined. So the task fell upon the 25 year old Franz Xaver Süßmayr. However much doubt there is surrounding the information we have, particularly about how and how much Süßmayr received from Mozart, both verbally and written, there is absolutely no doubt that it was he who completed the Requiem.³ We do not know the exact date when Süßmayr completed his task, but we will probably not be far wrong if we assume that it was in the first half of 1792.

He could not insert his additions into Mozart's autograph, for Eybler had already writ-

ten his own fragmentary attempts into it. So he prepared a new score of the Sequence and Offertory and completed the task of instrumentation. The Sanctus, Benedictus and Agnus Dei had to be composed from scratch. This point he himself makes in his letter to Breitkopf & Härtel of 8 February 1800 which is mentioned in note 3.

Cod. 17. 561 a in the Austrian National Library contains Süßmayr's work on the completion of the Requiem: one fascicule of this manuscript, which is the score of the completed Requiem in Mozart's and Süßmayr's own hands (M: movements I and II, S: movements III–VIII). This autograph is the one authoritative source for Mozart's Requiem, for from it come all the earliest copies and their descendants, with all the mistakes which crept in during copying and printing.

Two copies were made of the manuscript score *Cod. 17. 561 a* before it was handed over to Count Walsegg, one for Vienna and the other for Breitkopf & Härtel.

After Süßmayr had completed his work and the copies for Vienna and Leipzig had been made the score was presented to the Count. As was his custom he himself made a copy of the score, headed it with the title *Requiem composto del Conte Walsegg* and had the parts copied from it. It was from this copy that he himself conducted the first public performance of the work in the new monastery church at Wiener Neustadt on 14 December 1793 on the occasion of a solemn Mass in memory of his deceased wife. Count Walsegg's copy is lost, but Mozart's original along with other music passed to his sister, Countess Sternberg. Then Leitner, his steward, took possession of the music from the Count's library, and from him it passed into the hands of Karl Haag, the family's clerk, and from him to Katharina Adelpoller. The Imperial and Royal Court Library acquired the Mozart-Süßmayr autograph in 1838 through the offices of the lawyer Nowack. By this time the two parts of Mozart's fragment had also acceded to the Court Library. The one part, containing the Sequence as far as the *Confutatis*, had belonged to Abbé

2 Cf. second part-volume (BA 4538) of the edition of the Requiem in the *New Mozart Edition*, where Mozart's fragment of the Sequence with Eybler's additions (the latter in small type) are printed on pp. 3–33.

3 Cf. in this respect his letter to Breitkopf & Härtel of 8 February 1800.

Maximilian Stadler, the other, containing the *Lacrimosa* and the Offertory, had belonged to *Hofkapellmeister* Joseph Eybler. Stadler's part passed to the Court Library in 1831, and Eybler presented his part in 1833 and not (as is stated on fol. 87r) posthumously.

The history of the fortunes and fate of *Cod. 17. 561* may be summed up briefly as follows:

1. *Cod. 17. 561 b* (= Mozart's fragment, comprising Sequence and Offertory) passed into Eybler's hands after Mozart's death, Eybler entering his additions to the Sequence;
2. it then passed to Süßmayr, who made a new score for his additions.
3. The parts completed by Mozart, the Introitus and the Kyrie, were united with Süßmayr's work to form the complete Requiem (= *Cod. 17. 561 a*).
4. Count Walsegg received the complete score (*Cod. 17. 561 a*) which, at first preserved in the Count's music collection, came into the keeping of the Court Library in 1838.
5. Of the sheets comprising the second fascicule (*Cod. 17. 561 b*) one part remained in Süßmayr's possession, namely the Sequence as far as the *Confutatis* (of this there is no doubt); the remaining sheets, containing the *Lacrimosa* and the Offertory, were in Joseph Eybler's possession.
6. Süßmayr returned the Mozart autograph of the Sequence fragment to Constanze before 1802. As this part was later in the possession of Abbé Stadler, Constanze must have given it to him.
7. Stadler's part of the score came into the possession of the Court Library in 1831,
8. and in 1833 Eybler presented his part to the same library, so that
9. with the acquisition of the complete score from the music library of Count Walsegg in 1838, all the autograph material appertaining to Mozart's Requiem (with the exception of the Berlin sheet of sketches) was united in the Court Library under the shelf-mark *Cod. 17. 561 a* and *b*.

The first printed edition of the score was published by Breitkopf & Härtel in Leipzig in 1800.

The volume of the *New Mozart Edition* (= *NMA*) containing the Requiem (and on which the present study score is based) could afford largely to ignore this first edition owing to the availability of the clear and unequivocal autograph; it was however used for comparative purposes.

The first printed edition in parts (Vienna, 1812) on the other hand is more reliable than the first printing of the score, and with its trombone parts and figured organ part it provides a good picture of Viennese church music performing practice two decades after Mozart's death. For these reasons it was used in the establishment of the *NMA* text.

The source situation having been set out briefly, something further should be said about Eybler's and Süßmayr's additions.⁴ They are stages on the path which leads to the complete Requiem.

Eybler did not finish his work. One cannot help regretting this fact, for his additions reveal a close understanding of Mozart's music. Eybler was 26 in 1791, that is only a year older than Süßmayr, but he immersed himself more successfully in Mozart's intentions than did Süßmayr. Joseph Eybler gave up his attempt to complete the work. We can only guess at the reasons for this, but from his work which has been preserved in the fragment it can be inferred that he would have been fully capable of completing the score in the spirit of Mozart. It was a different matter with sections that had to be composed from scratch. Eybler did not have the courage to attempt this task. As a symbol of his withdrawal his two isolated bars in the soprano part of the *Lacrimosa* stand quite alone in the middle of the page of the score.

The question of Süßmayr's share in the Requiem cannot be answered without examination of the information to be drawn from

4 For further details about the composition and later history of the Requiem fragment, for the history of the Requiem after Mozart's death, and also for a full examination of the share of Eybler and Süßmayr, the reader may be referred to the prefaces to the two part-volumes of the Requiem in the *NMA* (BA 4537 and 4538).

people contemporary with the events, whose testimony may be considered reliable. These are:

1. Süßmayr's letter to Breitkopf & Härtel of 8 February 1800.
2. Maximilian Stadler's comments on the same subject in his *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems* ("Defence of the authenticity of Mozart's Requiem") of 1826, and
3. two letters of Constanze to André and to Breitkopf & Härtel of 1800 and 1802.

On the question of how Süßmayr carried out his work Stadler gives the simplest and clearest answer: "One should not believe that Süßmayr entered his completion of the instrumentation in it [i. e. Mozart's autograph of the Sequence]. He made himself his own score, quite similar to Mozart's; he first entered in this, note for note, what Mozart's original contained, and then he followed with the utmost care the lead provided for the instrumentation, without adding a single note of his own composition, [and] himself composed the Sanctus, Benedictus and Agnus Dei. In this way the work was completed."

According to that Süßmayr had to make two kinds of addition:

1. The instrumentation of the fragment (Sequence and Offertory) had to be completed, and
2. the missing movements (Sanctus, Benedictus and Agnus Dei) had to be composed.

As Eybler had entered his additions in Mozart's autograph, Süßmayr had to make himself a new score. But he also wrote out the Offertory afresh, although Eybler had made no entries in it, almost certainly so that the man who had commissioned it would not notice the difference in handwriting; he then completed the instrumentation. Süßmayr made a few errors while writing out his copy of Mozart's autograph – perhaps he also made deliberate alterations here and there. The movements which he composed from scratch will

naturally always remain a problem for Mozart scholars. It is of course clear that there is considerable scope for stylistic analysis, suggested additions and corrections, etc. The studies which have already appeared have done valuable work in the field of research into the Requiem, but one single sheet of sketches in Mozart's hand for one of the movements which Süßmayr wrote entirely would be of greater value, for it would indicate in black and white Mozart's own thoughts. In the absence of such sketches the scholar finds himself brought up short at an uncrossable frontier and must rest content with Süßmayr's work – of which Johannes Brahms said with a few pithy words: "He carefully copied Mozart's draft and completed it with as much industry as piety." That is the reason why the *NMA*, and with it the present study score, speaks of a "traditional form" in which Mozart's Requiem has come down to us with Süßmayr's additions; this designation also covers those passages in which Süßmayr's slips had been corrected as early as the first printed edition (cf. the footnotes in the score).

Süßmayr followed Mozart in the use of 12-stave music paper, and he used the same score layout: *Violini* (staves 1 and 2), *Violen*, *2 Corni di Bassetto*, *2 Fagotti*, *2 Clarini in D.*, *Tympani in D.*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Organo e Bassi*. That is the normal order. However, the insertion of trombone parts necessitated additions which affected the order of the instruments. Where trombones are used *colle parti* the present edition follows the first set of printed parts. They provide the best evidence for the Vienna church music performing practice of around 1800. The use of trombones in church music in the Viennese classical period is to be taken for granted, especially in a Requiem which can hardly do without the solemn timbre of these instruments. They are also a support for the choir. If they are played with appropriate discretion they do not hide the choir, and they are also well suited to follow the coloratura of the vocal parts. The inclusion of trombones will thus not run the risk of making the sound too "thick".

The inclusion of an organ is equally to be taken for granted in a work like the Requiem, usually even in passages where there is no figuring. Only the express direction *senza organo* or *tasto solo* indicates that it is silent or to be played without chords. The present edition accordingly has an organ part based on that of the first printed edition in passages where there was no figuring.

It may be assumed that the *Recordare* includes organ for the four-part passages of the solo quartet.

*

The present study score reproduces the Requiem in the "traditional" form which since 1800 has been known through the first printed edition (cf. above). This edition does not differentiate between the work of Mozart and Süßmayr through variation in musical type, but at the beginning of each movement it is stated whether it is the work of Mozart, of Süßmayr or of both of them. An exact differentiation between their contributions is made possible by reference to the two part-volumes of the *NMA* edition of the Requiem. The first of them reproduces simply Mozart's fragment without any additions, and the second Mozart's fragment of the Sequence (*Dies irae* to *Lacrimosa*) with Eybler's additions in small type; it also gives the entire Requiem in its traditional form and is the source for the present study score.

In conclusion I should like to express my sincere thanks to all the individual people and institutions who have assisted me by making

material available to me, by providing information and making suggestions, and who have helped in the establishment of the musical text.

Leopold Nowak
(translated by Peter Branscombe)

EDITORIAL NOTE

Editorial corrections and additions are identified typographically in the musical text as follows: letters (words, dynamics, trill signs) and digits by italics; main notes, accidentals before main notes, dashes, dots, fermatas, ornaments and rests of lesser duration (half-note, quarter-note etc.) by small print; slurs by broken lines; appoggiaturas and grace-notes by square brackets. All digits used to indicate triplets and sextuplets appear in italics, with those added by the editor set in a smaller type. Whole-note rests lacking in the source have been added without comment. Mozart always notated isolated sixteenths, thirtyseconds and so forth with a stroke through the stem, i. e. ,  instead of , . In the case of appoggiaturas, it is thus impossible to determine whether they should be executed short or long. In such cases, the present edition prefers in principle to use the modern equivalents , , etc. Where an appoggiatura represented in this manner is meant to be short, "[]" has been added above the note concerned. Slurs missing between the note (or group of notes) of the appoggiatura and the main note have been added without special indication, as have articulation marks on grace notes.

© by Bärenreiter