

EINLEITUNG

Hier seien kurz die Tatsachen und das, was man mit Sicherheit über die *Missa pro defunctis* (Totenmesse) – das Requiem – von Mozart, seinen Auftrag, seine Komposition und seine Vollen- dung weiß, dargestellt: Mozart starb in den frühen Morgenstunden des 5. Dezember 1791. Er hinter- ließ seine Frau Constanze, geborene Weber (1762–1842), sowie zwei kleine Söhne – Karl Thomas (1784–1858) und Franz Xaver Wolfgang (1791–1844). Auf dem Schreibtisch des Verstor- benen lagen der Entwurf einer Reinschrift und mehre Skizzen – *Trümmer und Zettelchen* – zu einer Totenmesse (des Requiem), für das bereits die Hälfte des Honorars im Voraus bezahlt worden war. Die Witwe, in finanzieller Not, wollte den Restbetrag des Vertrages einlösen. Um den Rest der vereinbarten Summe zu erhalten, suchte sie diskret jemandem aus dem engsten musikalischen Kreis des Verstorbenen, der das Werk im Namen Mozarts als glaubwürdig authentische Komposi- tion vollenden könnte.

Der Kompositionsauftrag wurde, wie bekannt, im Sommer 1791 anonym im Auftrag des Grafen Franz de Paula Anton von Walsegg (1763–1827) übermittelt, seine Gemahlin, Gräfin Maria Anna Theresia von Walsegg, geborene Prenner Edle von Flammberg (1770–1791), am 14. Februar des- selben Jahres verloren hatte. Das Requiem sollte ihr gewidmet sein, wobei der Graf beabsichtigte, es bei der Totenfeier zu ihren Ehren als eigenes Werk auszugeben.

Constanze Mozart wandte sich zunächst an Franz Jacob Freystädler (1761–1841) und Joseph Eybler (1765–1846), wahrscheinlich auch an den Abbé Maximilian Stadler (1748–1833). Doch kei- ner von ihnen wollte oder konnte – aus welchen Gründen auch immer – den Auftrag übernehmen. Schließlich war es der Jüngste unter allen mög- lichen Kandidaten, Franz Xaver Süßmayr (1766– 1803) – Kopist und Assistent Mozarts bei der Vorbereitung von der *Zauberflöte* KV 620 und der *La clemenza di Tito* KV 621 –, der wenige Wochen später, gegen Ende Februar 1792, das Werk voll- endete. Mit dem von Mozart hinterlassenen Mate- rial einerseits und den Beiträgen von Freystädler, Eybler (und vielleicht auch Stadler) andererseits erfüllte er den Auftrag Constanzes, indem er Mozarts Handschrift nachahmte und dessen Un- terschrift und Datum fälschte: „*di me W. A. Mozart mpria 792*“ [mein, eigenhändig, [1]792].

Am 2. Januar des folgenden Jahres veranstal- tete der Baron Gottfried van Swieten, Freund, Be- wunderer und Gönner Mozarts, im Jahn-Saal in Wien ein Benefizkonzert zugunsten der Witwe und ihrer beiden Kinder, bei dem das vollständige

Werk uraufgeführt wurde – freilich ohne Wissen des Grafen Walsegg und ohne dessen Eigentums- rechte an der Komposition, geschweige denn an der Aufführung oder der Uraufführung, zu ach- ten. Diese fand schließlich offiziell am 14. De- zember 1793 in der Stiftskirche des Zisterzienser- stiftes Neukloster in Wiener Neustadt unter der Leitung des Grafen statt, der eine von ihm ange- fertigte Partitur verwendete und sich ausdrück- lich als Autor bezeichnete: „*Par Monsieur Fr[ançois] C[omte] de Walsegg*“.

Die erste Ausgabe der Partitur erschien 1800 bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, die der Klavier- auszug 1801 bei *Johann André* in Offenbach, und die der Orchesterstimmen 1812 bei der *Chemischen Druckerei* in Wien. Keine dieser Veröffentli- chungen nannte den Namen Süßmayrs.¹

Das Requiem wurde bald zu einem der meist- geliebten Werke im Mozart-Repertoire, wozu zweifellos die Aura und die Legende beitrugen, die es von Anfang an umgaben – der Umstand nämlich, dass der Tod dem so jungen Kompo- nisten die Feder aus der Hand riss. Ebenso wurde es bald zur Ikone des Requiem schlechthin, und so führte man es bei großen Feierlichkeiten auf, etwa bei den Begräbnissen herausragender Per- sönlichkeiten – von großen Musikern wie Haydn, Weber, Beethoven, Schubert, Chopin, Rossini und Berlioz. Auch wurde es bei den Begräbnissen bedeutender Dichter wie Schikaneder, Klopstock, Schiller, Collin und Goethe gespielt, ebenso bei denen großer öffentlicher Gestalten wie Napoleon, von Vertretern des Adels und den her- ausragendsten Häuptern des Hauses Habsburg...²

Doch schon bald, seit dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts (Gottfried Weber, 1825–1827), wurden kritische Stimmen laut, die die Vollen- dung des Requiem in Frage stellten – sowohl hin- sichtlich der Autorschaft Mozarts als auch des Beitrags Süßmayrs – in Frage stellten.³ Später, in

¹ Eine gute Zusammenfassung der Geschichte des Requiems und der Bibliographie findet man in WOLFF, Christoph: *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments*. München: DTV; & Kassel u.a.: Bärenreiter, 1991 [= WOLFF (1991)]; und auch in KEEFE, Simon: *Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; siehe auch HERZOG, Anton: „Wahre und ausführliche Geschichte des Requiems von W.A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839“, zitiert in: DEUTSCH, OttoErich: „Zur Geschichte von Mozarts Requiem“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 19, 1964.

² Siehe auch KEEFE, Simon P.: „Requiem“, in: EISEN, Cliff; & IBID. (eds.): *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, S. 420–425

³ Siehe die Polemik zwischen Gottfried Weber: „Über die Echtheit des Mozartschen Requiem (1825–1827)“, u. Abbé Stadler:

der Mitte des 20. Jahrhunderts, legten Ernst Heß (1959),⁴ Karl Marguerre (2016)⁵ und danach Franz Beyer (in den Vorworten zu seinen beiden Ausgaben, 1971 u. 1979) die Grundlagen der heutigen Kritik,⁶ die die bedeutendsten Ergänzungen des letzten halben Jahrhunderts ermöglicht hat: jene von Richard Maunder (1988),⁷ H. C. Robbins Landon (1992),⁸ Duncan Druce (1993),⁹ Robert D. Levin (1996/2004),¹⁰ Benjamin Gunnar Cohrs (2001/2004),¹¹ Pierre-Henri Dutron (2016),¹² Simon Andrews (1996/2022),¹³ Michael Ostrzyga (2022)¹⁴ und

Howard Arman (2024),¹⁵ zu denen der Verfasser dieser Zeilen seine eigene Revision hinzufügt.¹⁶

Mozart komponierte nicht alle Teile des *Officium defunctorum*, wie es im *Missale Romanum* von Pius V (1570)¹⁷ festgelegt und bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) gültig war. Sowohl das *Responsorium: Libera me, Domine* als auch die *Antiphona: In paradisum* am Ende des *Officium* wurden nicht vertont. Das *Graduale* und der *Tractus* des *Missale* pflegte man nicht im *figuralen* Stil zu komponieren; ihre Texte wurden gewöhnlich *choraliter* (im gregorianischen Gesang) gesungen. Andererseits werden sowohl das *Gloria* als auch das *Credo* in der Totenmesse ausgelassen.¹⁸

Um die liturgische Aufführung zu fördern, gab es seit dem 19. Jahrhundert verschiedene Versuche, das gesamte *Officium defunctorum* durch Komposition der fehlenden Texte zu vervollständigen. So weiß man beispielweise, dass Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858), ein Verwandter von Johann Michael Haydn sowie ehemaliger Schüler und Mitarbeiter von Joseph Haydn im Dienst von João VI. von Brasilien, dem Mozart-Requiem ein eigenes *Libera me, Domine* hinzufügte – für die erste bekannte liturgische Aufführung in Amerika (1819) in Rio de Janeiro.¹⁹ In Wien wiederum tat dies Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841), ein Schüler Mozarts und Freund Beethovens, ebenfalls bei dessen Begräbnis

„Verteidigung der Echtheit des Mozartischen Requiems“ (1827), in: WOLFF (1991), S. 14–21; & 148–172

⁴ HESS, Ernst: „Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F.X. Süßmayr“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1959, S. 99–108

⁵ MARGUERRE, Karl: „Mozart und Süßmayr“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1962/1963, S.172–177; & MOZART: *Requiem KV 626: Mozarts Fragment mit Mozart-Zitaten ergänzt / Mozart's fragment complimented with original Mozart quotations*. Fass. von / New ed. by Karl Marguerre & Dorothee Heath, o.O. [?Münster]: o.N. [cop. Dorothee Heath], o.J. [?2016] [= MH (2016)]

⁶ MOZART: *Requiem KV 626. Instrumentation Franz Beyer*. Adliswil-Zürich: Eulenburg, 1971 (Octavo Ed., 10039) [= BEY (1971)]; & ID.: *Requiem KV 626. Instrumentation Franz Beyer*. Adliswil, Lottstetten: Albert Kunzelmann, 1979² (Octavo Ed., 10039) [= BEY (1979)]

⁷ MOZART: *Requiem KV 626 Full Score / Partitur*. Ed. by = Hrg. von Richard Maunder. Oxford & New York: Oxford University Press, 1988 [= MND (1988)]

⁸ MOZART: *Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel d-Moll = for Soloists, Chorus, Orchestra and Organ in D minor KV 626. Mozarts Fragment mit den Ergänzungen von Joseph Eybler und Franz Xaver Süßmayr vervollständigt und herausgegeben von H.C. Robbins Landon = Mozart's fragment supplemented by Joseph Eybler and Franz Xaver Süßmayr completed and edited by H.C. Robbins Landon*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992 (Partitur-Bibliothek, 5210) [= RL (1992)]

⁹ MOZART: *Requiem for soprano, alto, tenor and bass soli, SATB and orchestra K. 626. Completed by Duncan Druce*. London & Sevenoaks: Novello, 1993 [= DRU (1993)]

¹⁰ MOZART: *Requiem KV 626 per Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Corni di basso, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello / Contrabasso, Organo) ergänzt und herausgegeben von = completed and edited by Robert D. Levin*. Stuttgart: Carus Verlag, 1996/2004 (CV, 51.626/50; Stuttgarter Mozart-Ausgaben) [= LEV (1996/2004)]

¹¹ MOZART: *Requiem D-Moll KV 626 (unvollendet) neu vervollständigt und herausgegeben von Benjamin-Gunnar Cohrs*. Partitur. Bremen: XIV BGC Manuscript Edition; & München: Musikproduktion Höflich, 2013 [= COH (2001/2013)]

¹² MOZART: *Mozart Requiem Süßmayr remade 2016. Nouvelle version basée sur le manuscrit de Mozart – Kyrie à Hostias et les compositions de Süßmayr – Sanctus à Lux de Pierre-Henri Dutron*. <pierrehenridutron.com/fullscore.html> [= DUT (2016)]

¹³ MOZART, W.A.: „Requiem K. 626. Süßmayr's and Eybler's additions edited and completed by Simon Andrew“ [= AND (1996/2022b)], in DERS: *Mozart's Requiem: From eighteenth century forgery to modern hybrid* <https://www.simonandrews.com/mozartsrequiemfrom18thcenturyforgerytomodernhybrid.> [= AND (1996/2022a)]

¹⁴ MOZART: *Requiem vervollständigt und herausgegeben von = completed and edited by Michael Ostrzyga*. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2022 [= OST (2022)]

¹⁵ MOZART, Wolfgang Amadeus: *Requiem KV 626. Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Corni di basso, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello/Contrabasso, Organo)*. Nr. 1–10: ergänzt und herausgegeben von / completed by Howard Arman; Nr. 11–14: Franz Xaver Süßmayr; herausgegeben von / edited by Howard Arman. Partitur / Full score. Stuttgart: Carus Verlag, 2024 (CV, 51.652; Stuttgarter Mozart-Ausgaben) [= ARM (2024)]

¹⁶ Wir wissen von der Existenz weiterer moderner Vervollständigungen, etwa von Gerhard von Keußler (1923), Marius Flothuis (1941), Hans-Josef Irmen (1978/1998), Emil Bächtold (1999), Knud Vlad (2000), Timothy Jones (2003), Tamás Pánczél (2005), Clemens Klemme (2009), Michael Finnisy (2011) ... und vielleicht noch anderen, deren Ergänzungen nicht zugänglich waren.

¹⁷ *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum aliorumque Pontificum cura recognitum a S. Pio X. reformatum et Benedicti XV. auctoritatem vulgatum*. Reimpressio editionis XXVIII. Juxta Typicam Vaticanam. Bonnae ad Rhenum, Aedibus Palmarum MMIV

¹⁸ Ibid.

¹⁹ NEUKOMM, Sigismund: *Libera me, Domine (1821)*. Édition critique par Luciane Beduschi. Lyon: Symétrie, 2006; & KONRAD, Ulrich: „Sigismund von Neukomm: Libera me, Domine D-Moll NV 186: Ein Beitrag zur Liturgischen Kompletierung von Wolfgang Amadé Mozarts Requiem D-Moll KV 626“, in: MAI, Paul (ed.): *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Getraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, 2002, S. 425–434

(1827), indem er ein eigenes *Libera me, Domine* beifügte.²⁰

Später vervollständigten Gerhard von Keußler (1874–1949) und Hans Josef Irmen (1938–2007) – wie zuvor schon Alois Schmitt bei der *c-Moll-Messe* KV 427 (417^a),²¹ die, wie bekannt, ebenfalls unvollendet blieb – das Werk in einer Art *Pasticcio*: Keußler (1923), indem er sich anderer Mozart-Messen bediente, und Irmen, indem er es auf der Grundlage von Parodien des *Laudate pueri* aus den *Vesperae solennes de Confessore* KV 339/4, von Bühnenmusik aus *Thamos, König in Ägypten* KV 345 (336^a) sowie der *Missa brevis* in B-Dur KV 275 (272^b) ausarbeitete.²² In jüngster Zeit hat Benjamin-Gunnar Cohrs im Anhang zu seiner eigenen Vervollständigung des Requiem eine Bearbeitung des *Responsorium Libera me, Domine* von Joseph Haydn (Hob. XXII:1) sowie eine Parodie des Mozart'schen *Ave verum corpus* KV 618 mit dem Text der Antiphon *In paradisum* veröffentlicht, bestimmt für die *Absolutio super tumulum*, die das gesamte *Officium* beschließt.²³

Wir sind jedoch überzeugt, dass der Torso des Requiem – wenn man ihn so nennen darf – als solcher keinerlei Hinzufügung neuen Materials in dem soeben erwähnten Sinne benötigt, das eine Vervollständigung beanspruchen könnte – und in der Tat sehen wir keiner streng musikalische Notwendigkeit, die dies erfordern würde. Daher schlagen wir diesen Weg endgültig aus und fügen dem Requiem keine neue Musik hinzu.

*

²⁰ SEYFRIED, Ignaz von: *Libera me for use in performances of Mozart's Requiem*. David Wyn Jones (ed.). Lauton: Edition HH Ltd., 2021 (HH 90533); siehe auch: SEYFRIED, Ignaz Ritter von (1776–1841): *Libera für Bläser, Pauke, Chor und Orgel*. HeinzWalter Schmitz Hrsg. Passau: Musikverlag Peter Lechl, 1998 (MPL 50.001/01) [*Libera zum Gebrauche bey Aufführungen des Mozart'schen Requiem's*]; GIBBS, Christopher H.: „Performances of Grief: Vienna's Response to the Death of Beethoven“, in: BURNHAM, Scott; & STEINBERG, Michael P. (eds.): *Beethoven and His World*. Princeton University Press, 2000, S. 227285

²¹ MOZART, Wolfgang Amadeus: *Missa in c für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Grosse Messe) KV 427 nach Mozarts Vorlagen vervollständigt von Alois Smitt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901

²² Die Keußler und Irmen-Versionen waren für uns nicht zugänglich; siehe aber eine Nachricht von Keußlers Arbeit in: SIEMENS, Egon: *Gerhard von Keußler: I. Musikalische Werke und Dichtungen; & II. Bearbeitungen*. Typoskript: Weimarer Hochschulbibliothek, T 5117, 1957, S. 250; und eine von Irmers Arbeit in: COH (2001/13), S. 257–260; siehe auch NMA, I/2/2, S. 101; NMA, II/6/1; NMA, I/1/1/4, S. 3. Wir bedanken uns bei Herrn Florian Schuck M.A. für die Nachricht über Keußler.

²³ HAYDN, Joseph: „*Libera me, Domine. Responsorium ad absolutioem*“, Hob.xxii:1 als Anhang zu Mozarts Requiem“; & MOZART, Wolfgang Amadé: „*Motette D-Dur KV 618: I. Ave verum corpus; II. Parodie als In paradisum*, als Anhang zu Mozarts Requiem“; beide in: COH (2001/13), S. 227–235 & 237–249 bzw.

Wenden wir uns nun dem nächsten Problem zu: sowohl Karl Marguerre als auch Friedrich Blume argumentierten,²⁴ dass Mozart im Verlauf des Werkes möglicherweise beabsichtigt habe, die Instrumentation zu erweitern, sie in einzelnen Sätzen zu differenzieren und zu bereichern. In der Tat erlaubt uns beispielweise der feierliche Moment des *Sanctus & Osanna* oder des *Dies irae* – mit der Beschwörung des Bildes des Jüngsten Gerichts – uns, ein größeres Orchesterapparat vorzustellen, vielleicht ähnlich jener der Schlusszene des *Don Giovanni*.²⁵ Das heißt, es ist durchaus vernünftig anzunehmen, dass Mozart vielleicht andere Instrumente hätte einbeziehen wollen als diejenigen, die im Requiem, wie wir es heute kennen, verwendet sind – nämlich unter Verwendung des vollständigen Apparats eines klassischen Orchesters, mit der Hinzufügung also von zwei Flöten, zwei Oboen und zwei oder vier Hörnern – wer weiß, vielleicht sogar zweier Klarinetten, die mit den *corni di bassetto* abwechseln.

Tatsächlich erweiterte Marguerre die Instrumentation des gesamten Requiem um zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Klarinetten in B.²⁶ Es ist jedoch höchst merkwürdig und überraschend, dass er, obwohl er nicht nur die Instrumentation erweitern, sondern sie auch dem Stil Mozarts anpassen wollte, die beiden Standardhörner des Mozart-Orchesters weglässt.

Es gibt jedoch keinen dokumentarischen Beleg, der die Entscheidung zur Erweiterung oder Veränderung der Originalinstrumentation rechtfertigen könnte. Man darf außerdem annehmen, dass, wenn Mozart eine solche Erweiterung vorgesehen hätte, er dies von Anfang an festgelegt hätte – beispielsweise im bereits erwähnten *Dies irae* – oder zumindest in der Ausarbeitung und Disposition der Arbeits-Partitur, auf der er komponierte, hätte eine Spur hinterlassen; daraus könnte man, wenn überhaupt, einige indirekte Hinweise entnehmen (einige leere oder zusätzliche Notensysteme, Randnotizen usw.).

Kurz gesagt, man kann feststellen, dass weder Eybler noch Süßmayr (noch Stadler), die mehr oder weniger direkt mit Mozarts Absichten vertraut waren, versucht haben, die ursprüngliche Instrumentation Mozarts zu verändern oder zu erweitern.

²⁴ Siehe MH (1962/1963; 2016); & MOZART: *Requiem D minor / d-Moll / Ré mineur for 4 Solo Voices, Chorus and Orchestra / für 4 Solostimmen, Chor und Orchester K 626*. Ed. by / Hrg. von Friedrich Blume. London etc.: Eulenburg, o.J. (EE. 3032; Ed. Eulenburg No. 954) [= BLUME (EE)]

²⁵ Siehe KV 527, 2. Akt, XV Szene

²⁶ MH (2016) verzichtet auf die *corni di bassetto* in 3.1. *Dies irae*, 3.3. *Rex tremendae majestatis*, 4.1. *Domine Jesu Christe* und 5.1. *Sanctus & Osanna*, und ersetzt sie durch 2 Klarinetten in B in 3.2. *Tuba mirum*, 4.2. *Hostias* i 5.2. *Benedictus*).

In diesem Zusammenhang erstaunt es uns nicht wenig, dass Dutron dem *Tuba mirum* zwei *clarini con sordino* und die *timpani* hinzufügt. Man muss sich gegenwärtigen, dass die traditionelle Praxis der Kirchenmusik diese Instrumente Momenten der Kraft und der Feierlichkeit vorbehielt – beides fehlt in den sieben Takten (*unde mundus judicet*) –. Auch darf man nicht vergessen, dass zur Zeit Mozarts die *clarini* – letztlich Naturtrompetten – keine Dämpfer verwendeten; erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts begann man, sie bei der Tompette, nun schon mit Ventilen, anzuwenden. Umso erstaunlicher ist dieser Irrtum bei einem der inspiriertesten Bearbeiter des Requiem.²⁷

Nebenbei bemerkt überzeugt uns auch Levin nicht, wenn er für das *Sanctus* zwei Klarinetten in A anstelle der beiden *corni di bassetto* in F vorschreibt – und das nur für diesen Satz: die leichtere Spielbarkeit, die er sich durch den Instrumentenwechsel verspricht (ein einziges B statt drei Kreuze im Schlüssel), wird zugleich zu einem praktischen Nachteil, da die Musiker gezwungen sind, viermal das Instrument zu wechseln: zuerst nach dem *Quam olim Abrahae da capo* aus dem *Hostias (corno di bassetto in F)* zum *Sanctus* (Klarinette in A); dann sofort zum *Benedictus* (wieder *corno di bassetto in F*); danach beim *Osanna da capo* (Klarinette in A); und schließlich vom *Agnus Dei (corni di bassetto in F)* bis zum Ende des Requiem. Ganz abgesehen von dem zusätzlichen Nachteil für die Musiker, auf einem kalten Instrument spielen zu müssen, das sich immer wieder verstimmt.²⁸

*

Nun aber, über die zuvor angeführten philologischen und praktischen Fragen hinaus, muss man eine entscheidende Tatsache im Auge behalten, wenn man den späten Mozart, seine Kirchenmusik und insbesondere die Eigenart seines Requiem begreifen will; man muss sich noch einer wesentlichen Tatsache bewusst werden: Mozarts Stil, bereits seit der Wende der Jahre 1787/1788 erkennbar, befand sich in einem Zustand der Wandlung, deren Ziel wir nicht kennen, da der Komponist frühzeitig gestorben ist. Jede Annäherung an das Requiem muss diese Perspektive berücksichtigen, die grundlegend ist, um seine Komplexität zu verstehen.

In seinen letzten Jahren verfeinerte Mozart sein Denken in einem „ständigen Prozess harmonischer Verfeinerung, latenter kontrapunktischer Vertiefung und formaler Kühnheit“²⁹ – man denke, über das Studium, der Haydn-Quartette widmete hinaus, auch

an seine Beschäftigung mit der Musik Händels und der Bachs (nicht nur Johann Sebastian, sondern auch Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann und Johann Christian) widmete. Man findet darin, stets geleitet von einem zunehmend entschieden kontrapunktisch geprägten Denken, einen entschlossenen Willen zur formalen Synthese, mit dem Bestreben, disparate und gegensätzliche kompositorische und technische Elemente zu integrieren: Polyphonie und Homophonie, Fuge und Sonate, Vokalmusik und Instrumentalmusik; und all dies steht zudem in Wechselwirkung mit einer ständigen Irisierung von Harmonie und Klangfarbe, die die Ausdruckskraft seiner späten Musik wunderbar erweitert und vertieft.³⁰ Wie bei den größten Schöpfern überwindet und synthetisiert er die Spannung zwischen entgegengesetzten geistigen Kräften: Tradition und Innovation, Religiosität und Humanismus, Individualität und Universalität, Liturgie und Theater ...

In diesem Sinne muss man Constanze Mozart verstehen, wenn sie vom Interesse ihres Gatten in seinen letzten Jahren am „höheren pathetischen Stil der Kirchenmusik“ sprach.³¹ So sah es auch Franz Xaver Niemetschek, Mozarts erster Biograph (1798) und Vormund seines Sohnes Karl Thomas Mozart, der die „Erhabenheit und Feierlichkeit“ der letzten Stilperiode pries und feststellte, die „Kirchenmusik [sei] das Lieblingsfach Mozarts“ gewesen.³² Mozart befand sich also keineswegs in einer abschließenden Phase seiner Kreativität, sondern vielmehr in einem Stadium unvorhersehbarer Öffnung, großen Wachstums und zugleich asketischer Verdichtung und Komplexität – auf einem neuen Weg, den der Tod tragisch unterbrach.³³

Gewiss sind all diese Aspekte auch in seinem *Requiem* gegenwärtig, und daher muss man sie sorgfältig berücksichtigen. So tritt man bereits von den ersten Takten des *Introitus* an in eine völlig neue musikalische Welt ein: Die Rokoko-Reminiszenzen der Musik seiner Salzburger Hei-

²⁷ DUT (2016), S. 40

²⁸ LEV (1996/2004), S. XIV; u. S. 162–193

²⁹ WOLFF: *Mozart at the gateway to his fortune: serving the Emperor, 1788–1791*. New York, London: W.W. Norton & Co, 2012 [= WOLFF (2012)], S. 77

³⁰ Man denke an die letzten Symphonien KV 504 (*Prager*), 543, 550, 551 (*Jupiter*), oder das Quartett in G-Dur KV 387, die Klaviersonate in F-Dur KV 533, die Fuge und Sonate verschmelzen wollen; auch das *Adagio und Fuge c-Moll* KV 546 ... Siehe WOLFF (2012), S. 134–158

³¹ Siehe WOLFF (1971), S. 77

³² NIEMETSCHKEK, Franz Xaver: *Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, aus Originalquellen*. Prag: Herliche Buchhandlung, 1798, erw. 1808²; repr. mit einem Nachwort, Berichtigungen und Ergänzungen von P. Krause: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978³; siehe auch die originalgetreue Wiedergabe des Erstdrucks von 1798 samt den von E. Rychnovsky in seinem Nachdr. 1905 erstellten Lesarten u. Zusätzen der 2. Auf. von 1808: *Ich kannte Mozart. Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, hrsg. u. kommentiert von Jost Perfahl. München: Bibliothek Zeitgenössischer Literatur, 1987³; siehe auch WOLFF (2012); & ID. (1991), S. 77–88

³³ WOLFF (2012)

mat sind gänzlich verschwunden; die Pracht und der Glanz der Kantatenmessen neapolitanischer Prägung, die in anderen zeitgenössischen Traditionen allgegenwärtig sind, fehlen hier vollständig. Hier ist alles ewige Kontemplation, transzendenten Nachklang, innere Sammlung und Andacht, Prägnanz und Ausdruckskonzentration.³⁴

In diesem Sinn darf man, wenn man von einem Streben nach prägnante Kürze spricht, den Einfluss des reformerischen Rigorismus Kaiser Josephs II. (1741–1790) – mit dem sich Mozart, wie allgemein bekannt, in vielerlei Hinsicht ideologisch identifizierte – keineswegs unterschätzen. Das kaiserliche Dekret von 1783, die *Gottesdienstordnung*, das so rigoros im katholischen Kult angewandt wurde, um Kürze und leichte Verständlichkeit des liturgischen Textes zu fördern und jede Prachtentfaltung auszuschließen,³⁵ klingt noch als Echo im pathetischen Stil des Requiems nach – ebenso wie in anderen späten geistlichen Werken, etwa im *Kyrie in d-Moll* KV 341 (368^a), dem sogenannten *Münchener Kyrie*, und, wie bereits erwähnt, im *Ave verum corpus* KV 618. Wer weiß, ob diese „zivile Askese“ nicht dazu beitrug, dass Mozart sich nicht mehr berufen fühlte, seine *c-Moll-Messe* KV 427 (417^a) zu vollenden. In Bezug auf die Kirchenmusik könnte die ätherische

Schlichtheit – die „*seraphische Schönheit*“ um mit Alfred Einstein zu sprechen³⁶ – dieses Motetts, das für das Fronleichnamfest im Juni 1791 komponiert wurde, das *Ave verum corpus*, wohl als Wendepunkt dieses neuen Stils gelten.

Kurz, wenn wir uns, im Spiegel der anderen Künste, von der Verwandlung des Spätbarock und des nachfolgenden Rokoko zu einem voll ausgeprägten neoklassischen Stil im Wiener Klassizismus sprechen, so bezieht sich das konkret auf dieses letzte Kapitel im schöpferischen Leben Mozarts – und auch Haydns – und auf dessen stilistische Komplexität.

Wir verzichten daher auf jede Vorstellung, die Partitur des *Requiem* im hypothetischen Sinne der Argumentation von Marguerre und Blume (und Levin)³⁷ zu verändern oder zu erweitern, und damit faktisch das Werk Mozarts zu standardisieren, anstatt seine Eigenart – seine Farbe, seinen Klang – und seine einzigartige schöpferische Ausstrahlung zu bewahren.

Überdies besteht gerade im Fall des Requiems eine „Individualität des Werkes“, die über den persönlichen Stil hinausgeht und nicht stark genug betont werden kann. Im Lichte einer Entwicklung, deren Verlauf wir nur erahnen können, und aus der Perspektive des neuen entstehenden Stils gilt es hier, die Eigenheiten des Requiems zu individualisieren, nicht zu standardisieren.

Bedenken wir auch, dass der Weg der Erweiterung der Orchestration – und damit der Veränderung der orchestralen Farbe und, letztlich des Charakters *tout court* – einmal beschritten, ein Fass ohne Boden wäre, der uns unweigerlich immer weiter vom ursprünglichen Ausgangspunkt entfernen würde, sodass die einzigartige Physiognomie des Requiems sich allmählich in einer spekulativen Nebelgestalt auflösen würde.

Aus dem oben genannten Grund glauben wir keineswegs, dass man Süßmayrs Beitrag verwerfen sollte. So etwa Richard Maunder, der in seiner Vervollständigung – nachdem er Süßmayrs gesamte Instrumentation von Grund auf neu bearbeitet hatte, – sogar ging, das *Sanctus* und das *Benedictus* überhaupt nicht zu revidieren, sondern beide zu streichen, weil sie seiner Ansicht nach weder dem Stil noch dem künstlerischen Niveau Mozarts entsprächen.³⁸ Ähnlich verhielt es sich bei Pierre-Henri Dutron und Duncan Druce: beide komponierten ein neues *Benedictus*, wobei insbesondere Druce versuchte, sich in die Lage eines

³⁴ Siehe BRÜSKE, Martin: „Religiosität am Vorabend der französischen Revolution“, in: HOCHRADNER, Thomas; & MASSENKEIL, Günther (Hrsg.): *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*. Laaber: LaaberVerlag, 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 3–19.

Über mögliche konkrete Einflüsse anderer Komponisten in der Musik des *Introitus*, siehe HÄNDEL, Georg Friedrich: *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 (1737); GASSMANN, Florian Leopold: *Requiem c-Moll* (Kos G 6), in DTÖ 83, 1938; & den Lutherischen Choral *Wenn mein Stündlein vorhanden ist (Herr Jesu Christ, du höchstes Gut)*. Bezüglich konkreter Motivbearbeitungen im Werk siehe auch BACH, Johann Sebastian: Cantate *Meine Seele erhebt den Herrn*, BWV 20; ID.: „Suscepit Israel“, in: *Magnificat*, BWV 243; ID.: *Wohltemperiertes Klavier II*, a-Moll Fuge, BWV 889b; BACH, Carl Philipp Emanuel: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Wq 240 (1787); BACH, Wilhelm Friedemann: *Symphonie d-Moll*, Fk 65 (1758); GOSSEC, François-Joseph: *Messe des morts avec la prose* (1760); HÄNDEL, Georg Friedrich: *Messiah* HWV 56 (1742); ID.: *Josef* HWV 59 (1743); ID.: *Dettingen Anthem* HWV 265 (1743); PERGOLESI, Gian Battista: *Stabat Mater* (1736); REUTTER, Georg d.J.: *Missa Sancti Caroli* (in DTÖ 88, 1952); HAYDN, Joseph: *Streichquartett f-Moll*, Hob.III: 35/4.

Über die allgemeine Vorgehensweise des Werkes siehe auch HAYDN, Michael: *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismondo „Sbrattenbach Requiem“ c-Moll* MH 155 (1771).

Über die Salzburger Requiemtradition mit Johann Ernst Eberlin, Autor von etwa zehn Requiems, siehe EBEL, Beatrice: *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*. Diss. München, 1997.

³⁵ Siehe BIBA, Otto: „Church and State“, in: LANDON, H.C. Robbins (ed.): *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. London: Thames & Hudson, 1990; dt.: *Das Mozart-Compendium. Sein Leben – seiner Musik*. München: Droemer Knaur, 1991, S. 58–62; BRAUNBEHRENS, Volkmar: „Josephinismus“, in: *Mozart in Wien*. München, Zürich: Piper, 1986, S. 232–242

³⁶ EINSTEIN, Alfred: *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*. Stockholm: BermannFischer, 1947, S. 465

³⁷ Siehe MH (1962/1963; 2016); BLUME (EE); & LEV (1996/2004)

³⁸ MND (1988); & ID.: *Mozart's Requiem: On Preparing a New Edition*. Oxford: Clarendon Press, 1988

Wiener Komponisten aus Mozarts Zeit zu versetzen³⁹ – obwohl wir mit Süßmayr, als einem Zeitgenossen Mozarts, diesen ja bereits haben ... Auch Ostrzyga schrieb ein neues *Sanctus*, diesmal jedoch in d-Moll, um, wie er sagt, das zweite fugierte *Osanna* des *Benedictus* in B-Dur wiederherstellen zu können.⁴⁰

Wenn man also den Wert oder die Geringfügigkeit, die diese und andere Ergänzungen haben mögen, beiseitelässt, so nehmen wir heute – mehr als zwei Jahrhunderte nach Mozarts Tod – die traditionelle Fassung von Süßmayr bereits als das Bild des Werkes selbst wahr, als eine durch den Lauf und das Gewicht der Geschichte sowie das Sediment der Tradition endgültig gefestigte Einheit. Das heißt, als eine unauflösbare Einheit; nicht von ungefähr bezeichnet die *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) sie treffend als „traditionelle Form“.⁴¹

Denn es war in der Tat Süßmayr, der das Werk für die Nachwelt – für uns – bewahrte. In dieser Gestalt ist es ununterbrochen seit seiner Entstehung im Jahr 1792 überliefert worden – eine unbestreitbare kulturgeschichtliche Tatsache, die man zwar ignorieren oder gering schätzen, aber nicht willkürlich ändern oder leugnen kann.

Trotz der Fehler und Mängel, die Süßmayrs Vervollständigung enthalten mag, erkennen und respektieren wir deren historischen Wert. Eben deshalb wollen wir kein neues *alla-Mozart*-Stilübungsstück schaffen, keine neue Musik hinzufügen, keine Instrumentation erweitern oder verändern und erst recht keine völlig neue Fassung *ex novo* komponieren – mit dem zweifelhaften Anspruch, Süßmayrs Beitrag grundsätzlich zu ersetzen.

Nein, mit dieser neuen Ausgabe wollen wir nichts anderes tun, als die traditionelle Form gründlich zu überprüfen, sie vom Staub und von überflüssigen Makeln zu befreien, sie gewissermaßen von den Mängeln und Unvollkommenheiten zu reinigen, sodass weder Mozarts Original verdunkelt wird, noch unsere Revision sich zu weit von Süßmayrs Beitrag entfernt, sondern sie im Gegenteil näher an Mozarts Idiom und an die stilistischen Eigenheiten seines Requiems heranführt – und damit überzeugender für ein Ohr wird, das an Mozarts Musik gewöhnt ist. Unser Anliegen ist es also letztlich nicht, zu ersetzen, sondern – unter Wahrung des Bestehenden – zu berichtigen.

Die Zeit wird zeigen, ob dies ein richtiger und allgemein verbindlicher Weg sein kann oder nicht; denn jede neue Generation, die sich mit der Tradition und ihren Mythen auseinandersetzt, trifft ihre eigenen Entscheidungen und beurteilt sie aufs Neue.

Von den fünfzehn Sätzen, aus denen Mozarts Requiem besteht, gelten lediglich zwei allgemein als von ihm vollendet – oder anders gesagt, außerhalb der später dokumentierten und direkten Verantwortung Süßmayrs: der *Introitus: Requiem aeternam* und das *Kyrie*.⁴²

Eine genaue Betrachtung beider Sätze im Faksimile des autographen Manuskripts, das uns durch unterschiedliche Tintenfarben die verschiedenen Phasen der Partiturarbeit zeigt, legt jedoch nahe, dass trotz eines gewissen Konsenses über die absolute Autorschaft Mozarts vermutlich die Instrumentalparts sowohl des *Introitus* als auch des *Kyrie* nicht vollständig von ihm selbst fertiggestellt wurden, sondern eventuell von einer zweiten Hand – oder mehreren Händen, wer weiß – ergänzt worden sein könnten

Alles deutet darauf hin, dass die Instrumentation des *Introitus* bereits weitgehend, fast vollständig, vorlag und dass von der Doppelfuge des *Kyrie*, bei der die Vokalstimmen und der Generalbass (inklusive Bezifferung) eingetragen sind – also die Komposition als solche bereits abgeschlossen war – lediglich noch die Instrumentation ausgearbeitet werden musste.

In beiden Sätzen stößt man jedoch auf überraschende Details, sowohl bei den Holzbläsern – insbesondere bei der Artikulation und auch mit einigen Transpositionsfehlern in der *corni di bassetto* in F – als auch – in Form von harmonischen Fehlern – bei den *clarini* und *timpani*, die schwerlich Mozart zugeschrieben werden können.⁴³ Selbst im ersten Satz zeigen die Streicherstellen noch einige auffällige Unstimmigkeiten in der Ausführung.⁴⁴

Es ist bekannt, dass Emanuel Schikaneder (1751–1812), Autor des Librettos zu *Die Zauberflöte* KV 620, und Joseph von Bauernfeld, beide künstlerische Leiter des *Theater auf der Wieden (Freihaustheater)*, wo am 30. September 1791 diese berühmte deutsche Oper uraufgeführt wurde, die erste Exequien für ihren Freund organisierten.⁴⁵ Diese fanden am 10. Dezember 1791

³⁹ DUT (2016); & DRU (1993): *to place myself* [Druce] *in the position of a Viennese composer of Mozart's time...*, S. (IV)

⁴⁰ OST (2022), S. VII; S.167–172; & 183–5

⁴¹ „Das von Franz Xaver Süßmayr vervollständigte Requiem in der traditionellen Gestalt“

⁴² WOLFF (1991)

⁴³ Siehe unter und den Kritischen Bericht

⁴⁴ Siehe AND (1996/2022b); & COH (2001/2013)

⁴⁵ BRAUNEIS, Walther: „Dies irae, dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage«. Auftrag, Entstehung und Vollendung von Mozarts 'Requiem', in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 47/48 (1991/1992), S. 33–50; & ID.: „Exequien

statt, also nur fünf Tage nach dem Tod des Komponisten, in der Michaelerkirche, der zentralen Wiener Pfarrkirche in unmittelbarer Nähe zum Hof und zu ihrem Theater.

Es stand also nur sehr wenig Zeit zur Verfügung, um die Trauerfeier vorzubereiten. Daher ist es plausibel, dass jemand die Partitur (mit ihren Stimmen) für die beiden einzigen Sätze, der relativ leicht vollendet und aufgeführt werden konnten: *Introitus* und *Kyrie* – in der Tat konnte es keine anderen sein –. Das *Requiem aeternam* war, wie gesagt, bereits weitgehend fertig, und seine instrumentale Ausarbeitung (sofern erforderlich) stellte kein großes Problem dar, da der Kern der Komposition, das heißt, die Bassstimme und die vier Vokalstimmen, bereits abgeschlossen war; es mussten nur noch Lücken zwischen den verschiedenen Instrumentalnotierungen und Verbindungen aufgefüllt werden, die wahrscheinlich reichlich in der Partitur vorhanden waren. Grundsätzlich beschränkte sich unsere Arbeit hier auf die Überprüfung der Artikulation und einiger Details der Holzbläserinstrumentation.

In der Ausführung der Streicherstimmen gibt es jedoch einen strittigen Punkt, der uns nicht ganz folgerichtig erscheint und uns dazu geführt hat, eine Berichtigung vorzunehmen: in der Reprise des *Introitus*, in Takt 34, wird das erste Anfangsmotiv des Werkes (B|T: d–#c–d–e–f, bzw. a–#g–a–#h–c¹) mit seiner invertierten und verkleinerten kontrapunktischen Figur (A|S: a¹–b¹–a¹–g¹–f¹, bzw. e²–f²–e²–d²–c²) kombiniert. Die obligate Begleitung der Geigen kehrt ebenfalls ihre Oktavsprungfigur um (vgl. T. 8–14 vs. T. 34–36), das heißt, zunächst absteigend, dann aufsteigend. Dies kann nicht als zufälliges oder routinemäßiges Verfahren interpretiert werden: Es ist eindeutig als formales kontrapunktisches Mittel eingesetzt – es kontrastiert klar die Symmetrie zweier Realisierungen derselben Idee. Doch warum wird dieses Verfahren bereits in Takt 37, nur drei Takte später, abrupt abgebrochen? Ab diesem Takt, wenn die Fortsetzung das neutrale *colla parte*-Verfahren übernimmt, wird die klar begonnene formale Absicht vergessen, verwässert und verliert an Bedeutung. Alles deutet darauf hin, dass eine zweite Hand die vom Komponisten in Takt 34 angedachte Idee routinemäßig vollendete, ohne das motivische oder intentionale Verständnis zu besitzen.⁴⁶ Aus diesem Grund haben wir eine neue Version der Violinenstimme für die Takte 34–42 erstellt, nach dem Modell von Mozarts Takte 34–36 unmittelbar zu Beginn und 8–14.

für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W.A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche“, in: *Singende Kirche*, 38/1 (1991), S. 8–11 [= BRAUNEIS (1991)]

⁴⁶ Siehe „Requiem aeternam“; und „The Kyrie Fugue“, in: AND (1996/2022b), S. 56–97; & COH (2001/13), S. 272

Da die Instrumentalparts der vierstimmigen Doppel-Fuge des *Kyrie colla parte*, also die vier obligaten Chorstimmen verdoppelnd, ausgeführt werden, scheint die Instrumentation routinemäßig zu sein; im Grunde mussten nur das Holzbläserquartett (2 *corni di bassetto* und 2 Fagotte) sowie das Streichquartett die vier Vokalstimmen *colla parte* verdoppeln (Sopran (Canto) mit 1. *corno di bassetto* und 1. Violine; Alt mit 2. *corno di bassetto* und 2. Violine; Tenor mit 1. Fagott und Viola; Bass mit 2. Fagott und Basso continuo). Für die übrigen Instrumente, Trompeten und Pauken, ist sehr wahrscheinlich, dass diese bei dieser ersten Ausführung nicht zur Verfügung standen, da es sich um ein Begräbnis zweiter Klasse handelte, das deren Einsatz ausschloss.⁴⁷

Unsere Arbeit beschränkte sich hier somit auf die Überprüfung der Artikulation und der Textanwendung, wobei wir einige harmonische Fehler bei Trompeten und Pauken sowie in der Transposition und Lage der *Corni di bassetto* korrigierten

Alle uns bekannten Instrumentationskompletierungen der Fuge folgen im Großen und Ganzen oder mit kleineren Variationen dem *colla parte*-Verfahren, abgesehen von Dutron, der dieses überraschenderweise verlässt und eine völlig andere Version der traditionellen Umsetzung schafft,⁴⁸ sowie Andrews, der die Präsenz der *corni di bassetto* und Posaunen auf die sieben Noten jedes Themenbeginns im *Kyrie* beschränkt; nach unserer Ansicht ein zu schematisches Verfahren im Stil Mozarts.⁴⁹

Es ist weiterhin nicht gesichert, wer diese Arbeit durchgeführt hat, die jedenfalls eilig für die Exequien fertiggestellt werden musste; in jedem Fall muss es jemand aus Mozarts unmittelbarem Umfeld gewesen sein. Lange Zeit galt als sicher, dass die Holz- und Streicherparts von Freystädler und später die der *clarini* und *timpanti* von Süßmayr erstellt wurden⁵⁰ Heute ist dies jedoch nicht mehr klar; möglicherweise waren es sogar weder der eine noch der andere, sondern jemand aus

⁴⁷ BLACK, David: „Mozart and the practice of sacred music, 1781–91“, PhD diss, University of Harvard. Cambridge, MA, 2007 [= BLACK (2007)]; & WOLFF (1991 & 2012)

⁴⁸ DUT (2016), S. 12–20

⁴⁹ AND (1996/2022a), S. 15–28

⁵⁰ NOWAK, Leopold: „Wer hat die Instrumentalstimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W.A. Mozart geschrieben?“, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1973/1974, S. 191–201; siehe auch LORENZ, Michael: „Franz Jakob Freystädler: Neue Forschungsergebnisse zu seiner Biographie und seinen Spuren im Werk Mozarts“, in: *Acta Mozartiana*, 44/1997, Bd. 3–4 (Dez.), S. 85–108; & DERS.: „Freystädler's supposed copying in the autograph of K. 626: A case of mistaken identity“. Paper presented at the conference *Mozart's choral music: composition, contexts, performance*. Bloomington, IN, 12 February 2006

Schikaneders Ensemble oder – wer weiß – Schikaneder selbst.⁵¹

*

Von der *Sequentia* (3.1.–6.) und dem *Offertorium* (4.1.–2.) – den acht verbleibenden Sätzen, die tatsächlich von Mozart stammen – haben wir die gesamte Instrumentation gründlich überprüft, abgesehen natürlich vom *Basso continuo*, das immer vollständig von Mozart stammt, sowie von den instrumentalen Übergängen, die an einzelnen Stellen ebenfalls von ihm sein könnten.⁵² Es sei vermerkt, dass wir Eybler genau folgen und seine Lösungen, insbesondere in unserem *Recordare* – allerdings überarbeitet – einbeziehen, die er in seinem Versuch, später aufgegeben, zur Vervollständigung des Requiems anhand von Mozarts Autograph vorschlug.⁵³

Es war Eybler, an den sich Constanze Mozart wandte, nachdem Freystädler die Fertigstellung des Werkes aufgegeben hatte. Eybler, Schüler von Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Mozarts Assistent bei der Uraufführung von *Così fan tutte*, geschätzter Kollege und Freund sowohl Mozarts als auch Joseph Haydns, war sowohl wegen seiner Kenntnis des kirchlichen Stils als auch seiner technischen Ausbildung sicherlich der am besten geeignete Kandidat, um den Auftrag der Witwe zu erfüllen. Aus unbekanntem Gründen – möglicherweise, weil er erkannte, dass er das Werk nicht auf Mozarts Niveau fertigstellen konnte (?) – gab er, ähnlich wie Freystädler, den Auftrag auf, obwohl er fast die gesamte *Sequentia* im Autograph Mozarts vollendet hatte.⁵⁴ Es sind noch zwei Takte (T. 9–10) von Eybler in der *canto*-(Sopran)stimme des *Lacrimosa* erhalten, die versuchen, die Komposition dort fortzusetzen, wo Mozart sie unvollendet gelassen hatte (T. 8).⁵⁵

Konkret an dieser Stelle, nach den ersten acht Takten, die noch von Mozart stammen, wollten wir weder den Weg von Druce oder Marguerre folgen, die, indem sie Süßmayrs Vervollständigung aufgeben, eine völlig neue Version schreiben, noch den Weg von Maunder, Levin, Cohrs oder Arman,⁵⁶ die, indem sie den Text von Süßmayr mehr oder weniger retuschieren, einen

Übergang mit einem eigenen fugierten *Amen* komponieren; vielmehr folgen wir dem Modell von Süßmayr sehr genau – das heißt, wir behalten die Struktur und die gleiche Taktzahl bei – prüfen jedoch die Stimmführung und die harmonische Flüssigkeit.

Wenn man von der Möglichkeit, ja sogar von der Notwendigkeit der Existenz mozartscher Entwürfe im Requiem spricht – den *Trümmer und Zettelchen*, von denen oben die Rede war –, bezieht man sie gewöhnlich auf das *Sanctus & Benedictus* und das *Agnus Dei*, so wie sie Süßmayr hinterlassen hat. Doch obwohl es offenbar keinen stichhaltigen Beweis gibt, der unsere Ansicht bestätigen könnte, vermuten wir, dass Süßmayr möglicherweise einen Entwurf des *Lacrimosa* von Mozart selbst gekannt haben könnte (den Eybler gewiss nicht kannte), der ihm erlaubt haben dürfte, die bis hierhin notierte und ab dem neunten Takt unterbrochene Komposition fortzusetzen.

Zwei Tatsachen stützen dies: Erstens, dass gerade am Ende der *Sequentia* zwei der – unserer Meinung nach – beeindruckendsten Momente des gesamten Requiems liegen: Einerseits das grandiose Auftreten des neapolitanischen Sextakkords (T. 11) mit seiner Fortsetzung, und andererseits, im Kontrast zu dieser Großartigkeit, die Überraschung durch Süße und harmonische Feinheit bei *Huic ergo* (T. 15–18) – es ist unmöglich, das Echo des *Ave verum corpus* nicht zu hören. Zwei absolut genuin und eindeutig mozartsche Beispiele, die wir uns bei keinem anderen Komponisten vorstellen können, und schon gar nicht auf dem Niveau eines Süßmayr.

Zweitens fällt auf, dass das Diskant in der Schlussphrase der Wiederholung (T. 24–28) eine doppelte, explizite Zitatnahme des Anfangsmotivs des *Requiem aeternam* enthält (T. 25–27): $f^1 | e^1 - d^1 - \#c^1 - d^1$ (*cancrizans*); und $d^1 - \#c^1 | d^1 - e^1 - f^1$ (*rectus*). Die Zitierabsicht erscheint uns so eindeutig, dass sogar das Metrum der enthaltenen Phrase unregelmäßig werden musste, um sie unterzubringen. Wenn man genau hinsieht, und aufmerksam zuhört, wird man feststellen, dass Takt 26 vollkommen entbehrlich wäre: man hätte die Takte 25 und 27 direkt miteinander verbinden können, ohne den dazwischenliegenden Takt 26, und die Phrase hätte dennoch Sinn ergeben und wäre sogar metrisch regelmäßig geblieben. Die Wiederholung von Takt 23 bis zum Ende, ohne Takt 26, hätte acht Takte (2+4+2) gezählt. Die doppelte Zitierung benötigt jedoch den zusätzlichen Takt und macht die Phrase unregelmäßig (2+5+2).

Die von uns postulierte Mozart-Skizze hätte nur einige knappe Hinweise zur Fortführung des Satzes ab Takt 9 enthalten. Dies würde die Unbeholfenheit der inneren Stimmenführung und ins-

⁵¹ BLACK (2007)

⁵² NMA, I/1/2/1; WOLFF (1991)

⁵³ NMA, I/1/2/2, S. 18–27; & RL (1992), S. 55–64; zum *Recordare*-Motiv siehe BACH, Wilhelm Friedeman: *Symphonie in d-Moll* Fk 65, 2. Satz; GOSSEC, François-Joseph: *Messe des morts avec la phrase*; „Lacrimosa“; & PERGOLESI, Giovanni Battista: *Stabat Mater*, 1. Satz. Weitere Einzelheiten zu den einzelnen Sätzen findet man unter und in *Kritischer Bericht*.

⁵⁴ WOLFF (1991)

⁵⁵ Siehe NMA, I/1/2/2, S. 33

⁵⁶ DRU (1993), S. 66; MH (2016), S. 90a/90b; MND (1988), S. 101; LEV (1996), S. 109; COH (2013), S. 100; & ARM (2024), S. 85

besondere des Basses in den Takten 9–10, einige unvollständige Harmonien (T. 10, 12, 25) und die geringe Klarheit der imitatorischen Anlage in den Takten 24–25 erklären. Wie gesagt, wir können dies nicht beweisen; niemand kann derzeit das Gegenteil nachweisen. Dennoch halten wir es für lohnenswert, dies zu berücksichtigen und zur Diskussion zu stellen.

*

Nach Tradition oder Brauch krönte man das Ende der *Sequentia* mit einer Fuge oder einem abschließenden Fugato. Als Inbegriff des pathetischen Stils und der Feierlichkeit der Kirchenmusik, der Würde, Strenge, Ordnung und Hierarchie, des archaisierenden Willens und des Prestiges der sakralen Tradition, schloss die Fuge jeden Abschluss des liturgischen Zyklus des *Ordinarium Missae* der römisch-katholischen Kirche. So endete das *Gloria* mit einem „*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*“, das *Credo* mit einem „*Et vitam venturi saeculi. Amen*“ und das *Sanctus & Benedictus* mit einem fugierten „*Osanna in excelsis*“. Im Requiem hingegen schloss die *Sequentia* ebenfalls mit einem „*Amen*“, das *Offertorium* mit einem „*Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*“ und die *Communio* mit einem ebenfalls fugierten „*Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es*“.

Höchstwahrscheinlich hatte auch Mozart dies vorgesehen und plante ein fugiertes *Amen* als Schluss der sechs Sätze der *Sequentia*; auf diese Weise würde jeder Zyklus – wie bereits erwähnt – mit einer Fuge enden. Wie Christoph Wolff scharfsinnig argumentiert, war das Motiv für den Abbruch der Komposition nach dem achten Takt des *Lacrimosa* vermutlich nichts anderes als, sozusagen, eine rein strategische Maßnahme: es ist sehr gut möglich, dass Mozart versuchte, das Werk so weit wie möglich voranzubringen, um die Proportionen für die Fortsetzung des *Lacrimosa* und das abschließende fugierte *Amen* bestimmen zu können.⁵⁷

Tatsächlich konnte man unter Mozarts Skizzen das Subjekt und das Kontrasubjekt einer Doppel-Fuge (KV 620²) finden,⁵⁸ die höchstwahrscheinlich für dieses *Amen* vorgesehen war. Die betreffende Skizze umfasst 16 Takte im 3/4-Takt, deren *Soggetto* in ganzen und punktierten Halben die Umkehrung des Anfangsmotivs des *Troitus* enthält: a¹|b¹|a¹|g¹|f¹|e¹|d¹,⁵⁹ und eine *Risposta* in Vierteln und Achteln, also in verkleinerten Werten – noch unsicher, da sie nicht end-

gültig in jedem der vier Incipien festgelegt ist –, wobei das Einleitungs-Motiv sechsmal in den Formen *rectus*, *inversus* und *canonizans* zitiert wird: (Pause)–d²–e²|f²–e²–d²–c²| (Pause)–b¹–#c²|d²–c²–b¹–a¹| (Pause)–g¹–f¹–g¹–a¹|b¹–e¹–d¹–e¹–f¹–g¹| a¹ usw.

Zu diesem Punkt möchten wir zunächst klarstellen, dass diese Skizze nichts anderes ist als das: eine Skizze, wie viele andere, die Mozart im Laufe seiner immensen Schaffensaktivität anfertigte, von denen einige, wie diese, glücklicherweise erhalten geblieben sind. Es ist jedoch offensichtlich – und wir können dies an zahlreichen Beispielen überprüfen –, dass nicht alle Skizzen, die Mozart anfertigte, auch tatsächlich verwendet wurden, und dass diejenigen, die schließlich Eingang in ein Werk fanden, nicht notwendigerweise in ihrer ursprünglichen Form erschienen – siehe zum Beispiel auf derselben Seite der Fugenskizze die Skizzen des *Rex tremenda majestatis* und vergleichen Sie die beiden Versionen.⁶⁰ Eines ist also, eine Idee zu notieren, etwas ganz anderes, sie weiterzuentwickeln und ihr die endgültige Form zu geben.

Wer weiß, wie Mozart diesen Entwurf schließlich gestaltet hätte? Wenn es uns heute – mit dem überlieferten Material – immerhin möglich ist, den Beginn, also die Exposition, einer traditionellen Fuge einigermaßen überzeugend darzustellen, so ist doch kein einziger heutiger Bearbeiter – die Evidenz beweist es – auch nur annähernd in der Lage, eine Fuge bis zum Ende in mozartischer Qualität zu komponieren. Mehr noch: Wenn schon fast alle Bearbeiter deutlich zeigen, dass sie an der rein routinemäßigen Aufgabe scheitern würden, eine akademische Fuge zu schreiben – wie viel weniger wären sie fähig, eine Fuge im Sinne von Fux, Padre Martini oder Albrechtsberger zu verfassen! Man muss das formale Gewicht des Augenblicks der Fuge richtig verstehen: die hier zu komponierende Fuge dürfte weder bloß funktional noch, erst recht, akademisch sein, sondern müsste als krönender Abschluss der gesamten *Sequentia*-Komposition dienen. Gewiss wäre schon zu Mozarts Zeiten niemand außer vielleicht Joseph Haydn imstande gewesen, dies zu tun – obgleich auch er es kaum im eigentlichen Mozart-Stil hätte ausführen können. Und was hätte sein Bruder Michael Haydn schreiben können? Das ist eben die Frage: Wer aber könnte das heute tun?

Wir sind zutiefst überzeugt, dass es – im Ernst gesprochen – nicht unsere Aufgabe sein kann, einer Meisterkomposition eine schlechte Schlussfuge hinzuzufügen. Diese glorreiche Arbeit haben – und das durchaus bemerkenswert – bereits die Herren Maunder, Druce, Levin, Cohrs, Ostrzyga

⁵⁷ WOLFF (1991)

⁵⁸ PLATH (1963); & NMA, I/1/2/1, S. 60f

⁵⁹ vgl. diesen Thema mit dem abschließenden „*Amen*“ aus PERGOLESI, Giovanni Battista: *Stabat Mater* in f-Moll (1736); und dem noch dazu verwandt „*Fac ut ardeat*“ in g-Moll aus dem selben Werk.

⁶⁰ NMA, I/1/2/1, S. 60f

und Arman vollbracht, mit einer auffallenden und offenkundigen Unzulänglichkeit.⁶¹ Heutzutage käme wohl keinem vernünftigen Menschen in den Sinn, auf alle unvollendeten gotischen Kathedraltürme der Welt Spitzen aufzusetzen. Leider mindern solche amateurhaften Versuche in erheblichem Maße die Anstrengungen, die diese Autoren an anderer Stelle vielleicht durchaus mit Erfolg unternommen haben. Es ist widersinnig, einerseits Süßmayrs Arbeit zu kritisieren und sich andererseits anzumaßen, derart unbeholfene Fugen vorzulegen. Gerade diese falsche Einschätzung der eigenen Fähigkeiten schmälert den stilistischen Wert, den sie in anderen Teilen ihrer Ergänzungen erreicht haben mögen.

Wir halten Süßmayrs Entscheidung, ein *Amen* mit einer schlichten, aber würdigen homophonen plagalischen Kadenz von nur zwei Takten zu schreiben, für weit treffender, als den Versuch zu unternehmen, ein „großes Kunststück“ schlecht auszuführen. Mit anderen Worten: Es scheint, als bestünde heute – oder sollte zumindest bestehen – ein Konsens unter den ernsthaft Denkenden, dass die *Venus von Milo* keiner Ergänzung bedarf, ebenso wenig wie die *Geflügelte Nike von Samothrake* eines Kopfes oder von Armen – und schon gar nicht, wenn sie aus Pappe wären.

*

Im *Offertorium: Domine Jesu Christe* folgen wir eng der Vervollendung durch Süßmayr, der höchstwahrscheinlich – dies ist nur eine Vermutung – die vorherige Instrumentation dieser beiden Sätze kannte und studierte, die Abbé Maximilian Stadler Anfang 1792 möglicherweise herstellte, und die Süßmayr nahezu wörtlich hätte übernehmen können.⁶² Sollte dies zutreffen, würde dies die allgemeine Sicht auf Süßmayrs Vervollständigung und die Strategie von Constanze verändern.

Fehler beiseite, folgen wir dennoch Süßmayrs Ansatz (und damit auch Stadlers) durch das gesamte *Domine Jesu Christe*. So übernehmen wir zum Beispiel von Süßmayr – wenn auch nicht ohne Korrekturen – das imitierende, arpeggierte Motiv der Streicher im *Stretto* zu Beginn (Takte 1–2, 14–16 und 18–19),⁶³ das *Unisono* der Streicher und die rhythmische Vereinfachung der Posaunen bei *ne absorbeat eas tartarus* (T. 21–30) sowie

die *colla parte*-Notierung der Holzbläser bei *quam olim Abrahae* (T. 44–60 und 71–78).

In den Instrumentalstimmen von *sed signifer sanctus Michael* (T. 32–40) haben wir hingegen versucht, die kanonische Imitation auf die Unterquinte der Vokalstimmen konsequenter zu gestalten – in den aufeinanderfolgenden *incipia* des *Canto* (Sopran) (g¹), *Alto* (c¹), *Tenore* (f) und *Basso* (B).

Dagegen lehnen wir die alternierenden Einsätze zwischen Posaunen und Holzbläsern (T. 34–40) von Beyer ab, die wir als stilwidrig und letztlich banal halten.

Bei *quam olim Abrahae* (T. 44–78) führen wir, entgegen der Meinung der meisten modernen Herausgeber des Requiem, die gesamte Streicherinstrumentation in vier obligaten Stimmen (und in sechs Stimmen im harmonischen Pedal der T. 61–65) bis zum Schluss durch.⁶⁴

*

Mozarts Manuskript zum *Hostias* vermerkt am Anfang kein *piano*; die erste dynamische Vorschrift – *pia*: – findet sich in Takt 24. Nach der Gepflogenheit lässt dies ein *forte* von Beginn an vermuten. Dennoch haben Süßmayr und die von ihm folgende Tradition – unserer Ansicht nach zu Recht – ein *piano* von Anfang an vorgeschrieben, als Kontrast zum vorausgehenden *Quam olim Abrahae* – und zum folgenden. Weder die Kompositionsart, noch der Text, noch folglich der Charakter, noch die neue Tonart Es-Dur im Vergleich zu g-Moll des vorherigen *Quam olim Abrahae* deuten auf die Extraversion eines *forte* hin. Im Gegenteil, das *piano* passt weit besser zur Andacht der harmonischen Introversion und zur Anbetungsgeste des Textes. Aus diesem Grund haben wir ein allgemeines *piano* und *tacet* für die Posaunen bis Takt 21 vorgeschrieben. Sollte jedoch aus welchem Grund auch immer entschieden werden, von Beginn an *forte* zu spielen, müsste man nur das *piano* ignorieren und die Posaunen *colla parte* in den Takten 3–21 erklingen lassen.

Die Entscheidung, das *piano* zu Beginn anzunehmen, bedeutet, das ursprünglich in Takt 46 vorgeschriebene *piano* auf Takt 44 vorzuziehen. Wir notieren daher sowohl das *piano* im ersten Takt als auch im Takt 44 in Klammern: [p]. Wir

⁶¹ MND (1988), S. 106–117; DRU (1993), S. 70–82; LEV (1996), S. 110–120; COH (2013), S. 104–115; OST (2022) S. 97–106; & ARM (2024), pp. 88–97

⁶² Ms in: ÖNB, Mus. Hs. 4375 A; see SENN, Walter: „Abbé Maximilian Stadler: Mozarts Nachlaß und das «Unterrichtsheft» KV 453b“, in: *MozartJahrbuch*, 1980–1983, S. 287–297; CROLL, Gerhard: „Eine zweite fast vergessene Autobiographie Abbé Stadlers“, in: *MozartJahrbuch*, 1964, S. 172–184; & WOLFF (1991)

⁶³ vgl. den Ansatz von DUT (2016), S. 73–76, dem wir eng folgen.

⁶⁴ MND (1988, S. 129–140 & 146–158), COH (2001/2013, S. 128–137 & 144–153), DUT (2016, S. 81–88 & 96–103) und AND (1996/2022, S. 118–127 & 137–145) schreiben zweistimmig. Dreistimmig schreiben DRU (1993, S. 90–95), LEV (1996/2004, S. 133–143 & 151–161) und ARM (2024, S. 108–118 & 124–133). Vierstimmig frei: MH (2016, S. 108–116 & 124–132) und BEY (1979, S. 89–96 & 101–108). OST (2022, S. 117–125 & 134–141) ist nicht systematisch, und RL (1992, S. 91–100 & 106–116) folgt Süßmayr buchstäblich.

vermerken jedoch die Zwischenlösung von Ostrzyga, der für die ersten beiden Takte *f* und ab dem dritten *p* notiert. Doch was gewinnt man dadurch?⁶⁵

Wir schreiben alle Holzbläserstimmen neu und führen die Komplettierung der Streicher in vier Stimmen aus, indem wir das synkopierte Motiv des Anfangs (T. 12, 2.VI|Vla) mit dem des Schlusskadenz (T. 53–54, 1.VI) kombinieren. Hier fügen wir, nach Beyer, auch die harmonische kadenzielle Unterstützung hinzu (T. 53–54, 2.VI|Vla).⁶⁶

Tatsächlich bleibt die melodische Kadenzwendung, $\#f^2-\#c^2-d^2-a^1-b^1-\#c^1|d^1$ der ersten Violine, ohne harmonische Unterstützung unaufgelöst. Hätte Mozart beispielsweise – man möge die Banalität des Beispiels verzeihen – $\#f^2-\#c^2-d^2-a^1-\#f^1-a^1|d^1$ geschrieben, wäre die harmonische Unterstützung völlig überflüssig gewesen, da die Melodielinie der ersten Violine nicht anders als die horizontale Entfaltung desselben D-Dur-Akkords gewesen wäre.

Die Präsenz der melodischen Wendung jedoch, mit der expliziten Zitation des *Kyrie*: $a^1-b^1-\#c^1-d^1$, führt eine neue Harmonie ein – 6/4 (oder sogar $\#7/6/4/\natural 2$) über D –, die mindestens formuliert werden muss, mittels der hier den zweiten Violinen und der Viola zugewiesenen zwei Noten (b/g | $\natural a/\#f$).

**

Bezüglich der übrigen Sätze, dem *Sanctus* & *Osanna* mit dem *Benedictus* & *Osanna* und dem *Agnus Dei*, traditionell Süßmayr zugeschrieben und von ihm als eigene Werke beansprucht – “ganz neu von mir verfertigt”, sagt er –,⁶⁷ müssen wir unsere Überraschung und Bestürzung darüber gestehen, dass uns, obwohl wir gelegentlich einen allgemein Rückgang kreativer Impulse und handwerklicher Fertigkeit beobachten (zum Beispiel bei den Fugati des *Osanna*), dennoch an verschiedenen Stellen Momente des Gelingens und Gipfel authentischer Größe blenden, die, angesichts von Süßmayrs kirchlichen Kompositionen, weder aus seinem handwerklichen Können noch aus seinem Talent zu stammen scheinen.

In dieser Hinsicht sind wir überzeugt, dass er, auch wenn er es nicht ausdrücklich sagte, Mozarts Skizzen – die berühmten *Trümmer und Zettelchen* – benutzt haben dürfte.⁶⁸ Diese, heute verloren – oder absichtlich zerstört, wer weiß – mussten vom Vollender verwendet und nach bestem Wissen und Können angepasst werden.

Siehe zum Beispiel im *Sanctus* & *Osanna* die *Canto*-(Sopran-)Stimme (T. 1–3), die im Dur-Modus das *Dies irae* (T. 1–4) zitiert: $d^2-a^1|e^2-a^1|f\sharp^2-d^2\dots$; oder das *Osanna*-Thema (*Basso*, T. 11–13; 12–14 in dieser Ausgabe): $d|c\sharp-g|f\sharp\dots$, verwandt mit dem *Recordare* (2. *cornio di bassetto*, T. 1–3): $f^1|e^1-b^1|a^1\dots$ und mit dem *Quam olim Abrahamae* (4.1: *Basso*, T. 1–2; & 4.2: T. 1–2): $g-\#f-c^1-b\dots$; und noch hier, in der *Osanna*-Fugato (*Basso*, T. 13–14 | 14–15), das Melisma abgeleitet vom *Introitus*: $a|h-a-g-f\sharp\dots$, einerseits, und die Fortsetzung (T. 14–15 | 15–16): $f\sharp|e-d-c\sharp-d-h-c\sharp|d\dots$; andererseits.

Aus diesem Grund haben wir ab dem *Sanctus* & *Osanna* grundsätzlich das von Süßmayrs Vervollständigung überlieferte Material beibehalten, wobei wir dessen mögliche – ja notwendige – Nähe zu Mozart berücksichtigt und nur das verbessert haben, was uns unbedingt erforderlich erschien.

Am Beginn des *Sanctus* orientieren wir uns beispielsweise am Vorbild der *c-Moll-Messe* KV 427 (417^a).⁶⁹ Wir vermeiden den unbegründeten Querstand (T. 6), dessen harmonische – und dramatische – Bedeutung wir jedoch in den Fortsetzung beibehalten; wir korrigieren Süßmayrs Abschweifung zur zweiten Stufe, *e-Moll* (T. 6–8), ebenfalls unbegründet und inkonsequent, ohne harmonische Perspektive und abgebrochen – jetzt in eine Halbkadenz umgewandelt – sowie schließlich die kadenzielle Verbindung mit dem *Osanna* (T. 11), dessen vermeintlicher Fugenversuch hier gründlich überarbeitet wurde, und zwar nicht nur in der Instrumentierung, sondern vor allem in der kontrapunktischen Syntax.

Dem Vorschlag Beyers folgend, den später Druce und Levi übernommen haben, haben wir zudem vier Takte Coda hinzugefügt, notwendig, um das *Osanna* halbwegs überzeugend abzuschließen, das sonst willkürlich abgebrochen erscheint. Im Gegensatz zu Beyer, der zwei authentische Kadenzen notiert, wandeln wir die letzte davon in eine Plagalkadenz um, als harmonisches Gegengewicht zur Öffnung zum aufsteigenden Quintenzug des Fugato.⁷⁰

⁶⁵ Siehe OST (2022), S. 126

⁶⁶ Siehe BEY (1971/1979), S. 100. RL (1992); COH (2001/2004); OST (2022); & ARM (2024) tun dies jedoch nicht.

⁶⁷ Vielleicht wäre es notwendig, gut zu verstehen, was Süßmayr mit dem Schreiben der Verbform *verfertigt* meinte. Siehe MOZART: *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= NMA, X / 34). Kassel u.a.: Bärenreiter, 1961; Taschenbuchausgabe: München: DTV, 1963; 4. Aufl., 1991; *Nachträge und Berichtigungen*, zusammengestellt von Josef Heinz Eibl (= NMA, X/31/1). Kassel u.a.: Bärenreiter, 1971, S. 89; & WOLFF (1991), S. 145

⁶⁸ WOLFF (1991)

⁶⁹ NMA, I/1/1/5, S. 132

⁷⁰ Siehe BEY (1971/1979), S. 115

Abgesehen von diesen letzten vier Takten (T. 40–43) und zuvor dem Übergang zum *Osanna* (T. 11) folgen wir dem gesamten Verlauf Süßmayrs konsequent und respektieren sowohl die Anzahl der Takte als auch die Anzahl der *incipia* des Subjekts, wie es auch Beyer tut.

Es sei nebenbei erwähnt, dass –, ebenso wie im vorherigen Fall des Fugatos über das *Amen* der *Sequentia* – Marguerre, Druce, Levin, Cohrs, Dutron, Andrews, Ostrzyga – und Arman in geringerem Maße – miteinander konkurrieren, um neuen Unsinn oder irgendeine neue Pfuscharbeit zu den ohnehin schon zahlreichen des vermeintlichen *Osanna*-Fugen von Süßmayr hinzuzufügen.⁷¹

Wir widersprechen Ostrzygas Ansicht, der versucht, ein neues *Sanctus* nun in d-Moll zu komponieren – ein echter Pfusch, der nirgendwo standhält – mit der Absicht, das zweite *Osanna* in B-Dur von Süßmayr tonal besser vorzubereiten, anstelle des ersten *Osanna* in D-Dur.⁷² Zwar ist letzteres in B-Dur besser geschrieben als das erste in D-Dur, doch weder Ostrzygas neues *Sanctus* in d-Moll noch die Beibehaltung des *Osanna* in B-Dur von Süßmayr – dessen Fehler der Herausgeber nicht korrigiert – verbessern in irgendeiner Weise das erste *Sanctus* in D-Dur von Süßmayr, noch trägt Ostrzygas Komplettierung, bei Beibehaltung der Fuge in B-Dur, etwas Nützliches oder Neues zu Süßmayrs Komposition bei; darüber hinaus ist die Verknüpfung des *Benedictus* mit dem *Osanna* in D-Dur schlichtweg delirant. Die Kühnheit, Pfuscherwerke wie dieses zu veröffentlichen, ist erstaunlich.

*

Das *Benedictus* scheint erneut die Existenz der berühmten *Trümmer und Zettelchen* für Süßmayr zu bestätigen; zumindest lässt uns der Umstand, dass in einem Übungsheft seiner Schülerin Barbara Ployer⁷³ der Beginn des einleitenden Motivs dieses Satzes als Mozarts zugehörig dokumentiert werden konnte – konkret in C-Dur, mit verlängerten Notenwerten und im Taktmaß **C** – dies vermuten. Wir sind ebenfalls überzeugt, dass zumindest der erste Teil des vokalen Blocks, die eigentliche Exposition des Satzes, Mozart wesentlich

näher steht als Süßmayr,⁷⁴ und wir können ihn uns skizziert bis Takt 18 vorstellen; später erscheint dies jedoch fraglicher, da wir hier und da einige schwache Stellen beobachten.

Bereits am Anfang überrascht uns die Präsenz eines Stillstandes (3. und 4. Taktzahl in T. 3), in der Tat selten in mozartschen Kompositionen.⁷⁵ Ebenso erstaunt ein weiteres Stocken, die Monotonie der Takte 23–27, die auf einer einzigen harmonischen Funktion basieren – der Entfaltung des F-Dur-Akkords (mit dem Auftreten, gewiss, der Dominantseptime im dritten Takt).⁷⁶ Wir wagen jedoch nicht, diese zu streichen, da wir sonst gezwungen wären, neue Musik einzufügen, was uns unvermeidlich zu weit von der traditionellen Version entfernen würde, die wir zu respektieren versuchen.

Wir stellen auch fest, dass Süßmayr die harmonische Führung der Reprise des Satzes (ab T. 28) nicht adäquat gestalten konnte. Zwischen den Takten 30–33 des Originals, in der Phrase, in der der Tenor den Wiederaufnahmeprozess harmonisch zur Subdominante hätte zurückführend sollte, mussten wir einen völlig neuen Takt hinzufügen (nun T. 33), entsprechend Takt 8 der Exposition, den Süßmayr vergessen hatte, wodurch die Ankunft in Es-Dur (nun T. 33) unbeholfen und gezwungen klang.

Außerdem haben wir noch einige unglückliche Details der Vokalstimmen korrigiert und die gesamte Instrumentalstimme neu geschrieben, da uns Süßmayrs Instrumentation hier unzureichend erscheint, besonders hinsichtlich der Posaunenpart, die im gesamten Satz nahezu ungeeignet ist.

Entgegen der Erwartung schrieb Süßmayr das *da capo* des *Osanna* nicht in der Tonart D-Dur, der des *Sanctus*, wie es geboten gewesen wäre, sondern in B-Dur, der Tonart des *Benedictus*. Dadurch blieb die Gesamtform – *Sanctus* und *Benedictus* bilden liturgisch eine Einheit und dürfen nicht als zwei getrennte Blöcke betrachtet werden – ohne Abschluss in D-Dur. Um diese Anomalie zu korrigieren, haben wir das Ende des *Benedictus* in B-Dur mit dem *da capo* des *Osanna* in D-Dur durch eine kurze modulierte Übergangssequenz (T. 53–58) verbunden, die Material vom Ende des *Introitus* (T. 47f) verwendet.

*

Was das *Agnus Dei* betrifft, stellen wir vielleicht noch deutlicher als bei den unmittelbar vorhergehenden Sätzen die Nähe zum mozartschen

⁷¹ Siehe „*Osanna*“, in: MH (2016), S. 136; DRU (1993), S. 101; LEV (1996/2004), S. 166; COH (2001/2004), S. 158; DUT (2016), S. 106; AND (1996/2022), S. 149; OST (2022), S. 145; ARM (2024), S. 136

⁷² Siehe „*Sanctus* und *Benedictus*“ [11a, 12a; & 11b, 12b], in: OST (2022), S. 142–166; & 167–185

⁷³ Siehe KV 453b; Vorwort „Barbara Ployers und Franz Jacob Freystädters Theorie und Kompositionsstudien bei Mozart“, vorgelegt von Hellmut Federhofer und Alfred Mann (1989), in: NMA, X/30/2, S. 1–53; & PLATH (1963); ist es nun möglich zu glauben, dass Süßmayr Zugriff auf dieses Notitzbuch gehabt haben könnte? Siehe „*Benedictus* – *Osanna*“, in: AND (1996/2022b), S. 188–199

⁷⁴ HANDKE, R.: „Zur Lösung der *Benedictus*-Frage in Mozarts Requiem“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1. 1918, S. 108–130

⁷⁵ Siehe den *Kritischen Bericht*

⁷⁶ Siehe AND (1996/2022a), S. 164–5

Genie in der allgemeinen Qualität der Komposition fest. Man betrachte etwa die Bewegung des Instrumental- und Vokal-Basses (T. 1–6), der in Vergrößerung das erste Motiv der Komposition zitiert: $d\text{--}\sharp c\text{--}d\text{--}e\text{--}f$, oder die Figur der letzten Sechzehntel der Violinen, welche dieses Motiv verkleinert und in Umkehrung präsentieren: $f^1\text{--}e^1\text{--}d^1\text{--}\sharp c^1\text{--}d^1$; man beachte auch den melodischen Ambitus dieses Motivs, $a^1\text{--}b^1\text{--}\sharp c^1\text{--}d^1$ (T. 1): $a\text{--}a^1\text{--}\sharp g^1\text{--}b^1\text{--}a^1\text{--}\sharp g^1\text{--}f^1\text{--}e^1\text{--}d^1\text{--}\sharp c^1\text{--}d^1$, der uns unweigerlich an das Fugenthema des Händel'schen *Kyrie* erinnert⁷⁷ – eine Verbindung, die, so scheint es, den begrenzten Fähigkeiten Süßmayrs unmöglich zuzuschreiben ist. Die harmonische Sicherheit der Exposition, die Deklamation des Textes usw. machen dies hinreichend deutlich.

Beim Betrachten der Sechzehntelfigur des Geigenmotivs ist es faszinierend, die Präsenz bestimmter Motive – *topoi* – festzustellen, die sich durch Mozarts Schaffen wiederholen, wie hier dieses Motiv, fast wörtlich formuliert in g-Moll im *Qui tollis* der C-Dur-Messe KV 66 (*Dominicus-Messe*) von 1769, als Mozart dreizehn Jahre alt war!⁷⁸ Auch aufschlussreich ist die Feststellung, dass ein anderes *Qui tollis*, diesmal das des Gloria der C-Dur-Messe KV 220 (196^b) (*Spatzen-Messe*) von etwa 1770, in der Vokalstimme fast wörtlich die ersten acht Takte des *Agnus Dei* formuliert.⁷⁹ Dies sind also neue, wenn auch indirekte, Belege unserer Ansicht nach sehr überzeugend für die Nähe zu Mozart – oder seine Urhebererschaft – des *Agnus Dei* von Süßmayr.⁸⁰

Wir denken also erneut an Mozart als Autor irgendeiner Skizze oder eines Entwurfs, der diesen Satz enthält, oder zumindest der ersten *invocatio* (Anrufung) (cc 1–9, vielleicht sogar cc 1–14), mit den Vokalstimmen, dem *basso continuo* und einer Andeutung der Violinenstimme. Später, ab der zweiten Anrufung (T. 18), scheint uns die direkte Hand Mozarts weniger deutlich, da sich hier und da Unsicherheiten sowohl in der Harmonik als auch in der Stimmführung erkennen lassen.

Wir bewahren daher den Vokalblock mit einigen minimalen Korrekturen in Stimmführung und Harmonik – Takte 19–24 (jetzt 21–26), sowie

Takt 39 (jetzt 41) – ebenso wie den instrumentalen Bass und die generelle Gestaltung der Violinenfigur, die wir an einigen Stellen überarbeitet haben, wo es nötig war, wobei wir stets die anfängliche motivische Präsenz beibehalten (außer T. 4, 24 und 40). Wir überarbeiten auch die Übergänge zwischen den Anrufungen des *Agnus Dei*, um sie konsequent und symmetrisch zu gestalten (Einfügung von T. 10, 18, 27 und 36 und Überarbeitung der T. 28–34).

Am Ende der dritten Anrufung sind wir der Ansicht, dass Süßmayr die Folgen der harmonischen Stauung oder Stagnation – ein verminderter Septakkord in erster Umkehrung ($\sharp g/b\text{des}^1/b^1$) – im Takt 45 (aktuell T. 49) nicht deutlich genug gezogen hat. Aus diesem Grund haben wir von hier an eine Verbindungscoda (T. 50–62) ausgearbeitet, um erneut nach B-Dur zu gelangen, der Tonart der dritten Anrufung und des Beginns des *Lux aeterna*. Levin und Ostrzyga gehen zum Beispiel geradewegs vor und notieren in Süßmayrs Takt 45 den Akkord Ges-Dur, indem sie im Bass das ursprüngliche *g* mit Auflösungszeichen durch ein *ges* ersetzen ($b\sharp g/b/b\text{des}^1/b^1$); so ersparen sie sich, das Problem zu lösen, und das Ergebnis ist, so konventionell es auch ist, völlig enttäuschend und ohne jedes Interesse, denn unserer Auffassung nach müssen Korrekturen, wenn man sich zu ihnen entschließt, den musikalischen Text verbessern, nicht aber seine Schwierigkeiten umgehen.⁸¹

Trotz der bisher genannten Änderungen möchten wir betonen, dass wir, abgesehen von der zuletzt erwähnten Erweiterung, niemals den harmonischen – modulatorischen – Plan des Originals verlassen haben (d-Moll – F-Dur – C-Dur – B-Dur). Andere Bearbeiter wollten sich sorglos davon entfernen, mit durchweg beklagenswerten Ergebnissen. Cohrs etwa weicht aus – moduliert nicht einmal, sondern reiht schlicht aneinander – zunächst nach A-Dur und dann, nicht weniger als, nach As-Dur! Und das in einer Komposition in d-Moll, und dies innerhalb weniger Takte.⁸²

*

Was das *Communio: Lux aeterna* und *Cum sanctis tuis* betrifft, die musikalisch als Parodien oder Kontrafacta des *Requiem aeternam* bzw. des *Kyrie eleison* gestaltet sind, so überprüfen wir die Prosodie des neuen Textes. Dies bringt einige – wesentliche – rhythmische Änderungen mit sich, die im Falle der Fuge des *Cum sanctis tuis* eine Annäherung an das originale *Kyrie* Mozarts anstreben.⁸³

⁷⁷ Siehe HÄNDEL, Georg Friedrich: „And with His stripes we are healed“, in: *Messiah* HWV 56/22 (1742); & „Halleluja. We will rejoice in thy salvation“, in: *Dettingen Anthem* HWV 265 (1743)

⁷⁸ Siehe NMA I/1/Abt.1/1, S. 185. Für diese letzte Argumentation sind wir unserem Freund Pere-Albert Balcells in Dankbarkeit verbunden; siehe auch SCHULER, Manfred: „Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi“, in: LAUBENTHAL, Annegrit (Hrsg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift Ludwig Finscher* (Kara KusanWindweh, Mitarb./collab.). Kassel u.a.: Bärenreiter, 1995, S. 317–327

⁷⁹ Siehe NMA I/1/Abt.1/2, S. 163

⁸⁰ Siehe AND (1996/2022b), S. 203

⁸¹ Siehe LEV (1996/2004), S. 202; & OST (2022), S. 194

⁸² Siehe COH (2001/2013), S. 188–198

⁸³ Für weitere Einzelheiten siehe den „Kritischen Bericht“.

Sagen wir nebenbei – und wir prangern es an –, dass Cohrs' Versuch, am Schluss der Kadenz des *Kyrie* und des *Cum sanctis tuis* einen Dominantseptakkord hinzuzufügen, um schließlich eine Terz im den letzten Akkord einzuführen, während Mozart – der Tradition entsprechend – diesen Akkord ausdrücklich leer gelassen hat, unverzeihlich ist. Noch mehr: der Vorschlag, einen ganzen neuen Takt hinzuzufügen, um das Requiem in D-Dur und nicht in d-Moll zu beenden (mit einer grell strahlenden großen Terz im Schlussakkord), erscheint uns als ein völliger Aberwitz, eine Blasphemie und eine beklagenswerte Zurschaustellung pompösen Dilettantismus und künstlerischer Verantwortungslosigkeit – kurz, als eine unverhohlene Täuschung.⁸⁴

Bezüglich der Tempobezeichnungen notierte Mozart nur die des *Introitus: Requiem aeternam* [= *Lux aeterna*] (*Adagio* C) und des *Kyrie* [= *Cum sanctis tuis*] (*Allegro* C); sowie die des *Dies irae* (*Allegro assai* C), *Tuba mirum* (*Andante* C) und *Confutatis maledictis* (*Andante* C) aus der *Sequentia*. Die Bezeichnungen der übrigen Sätze – *Rex tremendae majestatis*, *Recordare*, *Lacrimosa*, *Domine Jesu Christe* und *Hostias* – stammen vom Herausgeber.⁸⁵

Von den Süßmayr zugeschriebenen Sätzen ist das *Sanctus*, von diesem mit *Adagio*, C versehen, nach der instrumentalen Durchsicht nunmehr als *Largo*, C zu bezeichnen, im Hinblick auf das *Sanctus* der c-Moll-Messe KV 427 (417^a); und das *Benedictus*, ursprünglich *Andante* C, wird als *Andante moderato* C notiert. Das *Agnus Dei*, ohne Tempobezeichnung von Süßmayr, bezeichnen wir als *Andante maestoso* 3/4, analog zum *Sanctus* der *Krönungsmesse* KV 317 und zum *Kyrie in d-Moll* KV 341 (368^a) – dem *Münchener Kyrie* – einem späten Werk, dem Requiem zeitlich sehr nahe, trotz der irreführend niedrigen Köchel-Nummer.

Auch für die Festlegung der Tempi anderer Sätze haben wir Analogien zu anderen Mozart-Werken herangezogen, etwa das *Adagio* C des *Rex tremendae majestatis*, dessen Figuration, Gravität und Pathos dem *Gratias* der c-Moll-Messe KV 427 (417^a) verwandt erscheint (d.h. im *grosser C-Takt mit Sechzehnteln*), obwohl dort, im dichteren Satz, *Largo* notiert ist.⁸⁶

Das Tempo des *Lacrimosa* ließe sich vielleicht am *Andante ma un poco sostenuto* des *Laudate Dominum* aus den *Vesperae solennes de Confessore* KV 339/5 orientieren. Zwar handelt es sich dort nicht um ein 12/8-Takt mit Achteln, sondern 6/8-Takt mit Sechzehnteln, doch würde das doppelte Metrum 12/8 (6/8 + 6/8) die Leichtigkeit der Achteln erleichtern. Letztlich ist jedoch besser, hier *Larghetto* – also ein Tempo zwischen *Adagio* und *Andante* – zu notieren, wobei wir die Bezeichnung *Andante un poco sostenuto* als eine plausible Alternative ansehen. In diesem Punkt stimmen wir mit Marguerre, Druce und Cohrs überein.⁸⁷

Das *Andante con moto* C, das Süßmayr für das *Domine Jesu Christe* vorschreibt, erscheint uns unangebracht, da der Satz – trotz des scheinbaren Eindrucks seines Beginns (T. 1–20) – deutlich durch zwei Abschnitte im imitatorischen, barockarchaisierenden Stil geprägt ist (*ne absorbeat eas tartarus* und *quam olim Abrahae*). Diese verweisen auf ein *Allegro in großem C-Metrum mit Sechzehnteln*, typisch für den traditionellen sakralen *stile antico*, und stimmen mit dem Eingangstempo des *Kyrie* überein – sowie mit dem des *Confitebor* und des *Et exultavit* aus dem *Magnificat* der *Vesperae solennes de Confessore* KV 339/2 & 6 –; das heißt, ein weniger bewegtes Tempo als das eines theatralischen oder rein instrumentalen, konzertanten oder kammermusikalischen *Allegro*.

Hostias, mit dem *moto perpetuo* des instrumentalen Basses und seinem hymnischen, feierlichen Ton – von freimaurerischer Geistigkeit geprägt, derjenigen der *Die Zauberflöte* eng verwandt –, weist klar auf ein 3/4 *Andante* hin (das von Cohrs vorgeschriebene *Allegretto* erscheint hier entschieden unglücklich).⁸⁸

Ebenso ist das *Recordare* ein *Andante*, hier leichter, jedoch im 3/4 *Andante con moto*. Beide sind bereits „moderne“ Sätze im neuen „klassischen Stil“ – also weder eigentliche barocke noch archaisierende Kompositionen – und somit zwei Besonderheiten innerhalb des gesamten Werkes. Robbins Landon und Druce notieren hingegen *Allegretto* für das *Recordare*. Diese Bezeichnung erschwert nach unserer Auffassung die Verbindung des pathetischen, dramatischen Charakters des Textes mit der Musik (vgl. z.B. v 12, *Ingemisco*).

Hier zusammengefasst die geplanten Tempi für das gesamte Werk [in eckigen Klammern unsere redaktionellen Angaben]:

⁸⁴ Siehe COH (2001/2013), S. 31; & 224–225

⁸⁵ Über unsere eigenen Erfahrungen hinaus verfolgen wir aufmerksam die Studien von BREIDENSTEIN, Helmut: *Mozarts TempoSystem: Ein Handbuch für die professionelle Praxis: Alle autograph bezeichneten Tempi in 420 Gruppen von Stücken gleicher Charakteristik mit 434 kommentierten Notenbeispielen und allen relevanten Quellentexten*. BadenBaden, TectumVerlag, 2019³; & GLEICH, ClemensChristoph: *Mozart, Takt und Tempo: Neue Anregungen zum Musizieren*. München, Salzburg: Emil Katzbißler, 1993

⁸⁶ BREIDENSTEIN (2019³)

⁸⁷ Siehe MH (2016); DRU (1993); & COH (2001/13)

⁸⁸ Siehe aber seine Argumente in COH (2001/13), S. 267–270

1. INTROITUS
Requiem aeternam **C** *Adagio*
2. KYRIE
Kyrie eleison **C** *Allegro*
3. SEQUENTIA
 - 3.1 *Dies irae* **C** *Allegro assai*
 - 3.2 *Tuba mirum* **c** *Andante*
 - 3.3 *Rex tremendae majestatis* **C** [*Adagio*]
(keine Angabe in der Handschrift)
 - 3.4 *Recordare* **3/4** [*Andante con moto*]
(keine Angabe in der Handschrift)
 - 3.5 *Confutatis maledictis* **C** *Andante*
 - 3.6 *Lacrimosa* **12/8** [*Larghetto*]
(keine Angabe in der Handschrift)
4. OFFERTORIUM
 - 4.1 *Domine Jesu Christe* **C** [*Allegro*]
(*Andante con moto* nach Süßmayr)
 - 4.2 *Hostias* **3/4** [*Andante*]
(keine Angabe in der Handschrift)
5. SANCTUS & BENEDICTUS
 - 5.1 *Sanctus* **C** [*Largo*]
(*Adagio* nach Süßmayr)
 - & *Osanna* **3/4** *Allegro*
 - 5.2 *Benedictus* **C** [*Andante moderato*]
(*Andante* nach Süßmayr)
 - & *Osanna* **3/4** *Allegro*
6. AGNUS DEI
Agnus Dei **3/4** [*Andante maestoso*]
(keine Angabe in der Handschrift)
7. COMMUNIO
 - 7.1 *Lux aeterna* **C** *Adagio*
 - 7.2 *Cum sanctis tuis* **C** *Allegro*

Was die Posaunen betrifft, so ist hinlänglich bekannt, dass die Wiener Trias – Alt-, Tenor- und Bassposaune – stets *colla parte* mit der jeweiligen Stimme spielt. So sehr sogar, dass ihre Partie in der Partitur oft gar nicht eigens ausgeschrieben wurde: eine einfache Anmerkung bei der betreffenden Vokalstimme genügte, um ihre Mitwirkung oder Pause anzuzeigen. Ihre Funktion besteht darin, den Chorgesang in der Intonation zu stützen und die Deutlichkeit der inneren Stimmen des Kontrapunkts in resonanzreichen Räumen – wie den großen Kirchen – zu gewährleisten, insbesondere dann, wenn die Zahl der Chorsänger dort gering ist.

Dementsprechend rechnete man – und rechnet man – mit ihrer Anwesenheit in sämtlichen Choreinsätzen des Requiems: *Introitus*, *Kyrie*, *Dies irae*, *Rex tremendae majestatis*, *Confutatis maledictis*, *Lacrimosa*, *Domine Jesu Christe*, *Hostias*, *Sanctus* & *Osanna*, *Agnus Dei*, und *Communio*. Ausgeschlossen

sind daher alle Sätze und Abschnitte, in denen ausschließlich die Solisten auftreten: *Tuba mirum* (abgesehen vom Tenorposaunen-Solo zu Beginn, T. 1–18); *Recordare* und *Benedictus* (mit Ausnahme der Fanfaren in dieser Ausgabe, T. 18–21 und 51–53).

Mozart jedoch nutzte ihre Anwesenheit und verwendete sie differenziert, ja *obligat*, bereits vom Beginn an (*Introitus*, T. 7–8), indem er sie unabhängig von ihrer jeweiligen Vokalstimme erklingen ließ.⁸⁹ Auch im *Tuba mirum* schrieb Mozart das Solo der Tenorposaune (T. 1–18), um die *tuba*, die Trompete (im Lateinischen) des jüngsten Gerichts zu bezeichnen – *Posaune* nach der lutherisch-deutschen Übersetzung –. Hier jedoch irrte Süßmayr völlig, als er weiterhin eine begleitende, dialogierende, halbkonzertierende Posaunenpartie (T. 24–34) schrieb, ohne den Grund für den Einsatz dieses Instruments zu Beginn des Satzes zu verstehen. Dies führt zu einem wirklichen Konflikt des klanggleichen Gleichgewichts – letztlich zu einem Instrumentationsfehler –, der sich kaum allein durch eine Anpassung der Dynamik beheben lässt.

Weitere Abweichungen von der *colla parte*-Praxis können auf relativem technische Spielschwierigkeit oder Unbequemlichkeit zurückzuführen sein (*Domine Jesu Christe*, T. 21–30).⁹⁰

Aus klanglichen Gründen – vor allem in nicht-liturgischen Räumen und wenn keine sogenannten „alten“ Instrumente (also eng mensurierte, historische) verwendet werden, sondern die sogenannten „modernen“ –, empfiehlt es sich hier und da, die vokale Textur durch ein passendes *tacet* dieser Instrumente zu erleichtern, insbesondere an mit **p**, **pp**, *sotto voce* usw. bezeichneten Stellen. Hier kann man mehr oder weniger eingreifen, je nach den akustischen Gegebenheiten; an einigen konkreten Stellen haben wir die Partie bereits als *ad libitum* ediert (vgl. oben zu *Hostias* & *Quam olim Abraham*). Diskretion sollte stets das Motto der Posaunen in ihrer Aufgabe innerhalb der *ripieni* sein.

Was die Orgel betrifft, so scheint es schwierig, endgültige Schlüsse über ihre Präsenz im Verlauf des Requiems zu ziehen. Dass die Orgel jedoch notwendig ist, steht außer Zweifel – die Abwesenheit dieses Instruments in der Kirchenmusik jener Zeit ist undenkbar; und zudem vermerkt Mozart ihre Anwesenheit ausdrücklich im Autograph.

⁸⁹ Siehe auch die *Waisenbaummesse* (1767) KV 139 (47^a), in: NMA I/1/Abt.1/1, S. 37; und die *c-moll-Messe* (1781) KV 427 (417^a), in: NMA I/1/Abt.1/5, S. 3

⁹⁰ Siehe noch das *Cum Sancto Spiritu*, T. 106–120; 128–136; 183–184, aus der *c-Moll-Messe* KV 427 (417^a), *IBID.*

Allerdings ist die tatsächliche Präsenz der Orgel in den verschiedenen Sätzen nicht immer eindeutig, da sie weder im *Tuba mirum* noch im *Confutatis maledictis* noch im *Domine Jesu Christe* in der Überschrift vorgeschrieben ist. Von diesen drei Sätzen tragen jedoch die beiden letzteren, so-wohl das *Confutatis maledictis* als auch das *Domine Jesu Christe*, an bestimmten Stellen eine Bezifferung, was darauf hinweist, dass die Orgel hier unbedingt erforderlich ist. Im *Confutatis maledictis* ist ab Takt 26 durchgehend bis zum Ende des Satzes eine Bezifferung eingetragen. Dagegen weist das *Rex tremendae majestatis*, das ausdrücklich die Mitwirkung der Orgel verlangt, nur einen einzigen bezifferten Takt (T. 2) auf.

Im *Recordare* wiederum findet sich zwar zu Beginn die Vorschrift *organo*, doch weder eine Bezifferung noch eine ergänzende Anweisung (wie etwa *sul tasto*), die Aufschluss über die Realisierung geben könnte.

Tatsächlich scheint Mozart die Bezifferung nur sporadisch während der Arbeit am *Requiem* eingetragen zu haben, ohne jemals zu einer abschließenden systematischen Durchsicht des gesamten Werkes gelangt zu sein.

Zusammenfassend lässt sich also sagen: *Introitus*, *Kyrie* und *Dies irae* enthalten die Orgelvorschrift, und die Bezifferung ist vollständig notiert (wenn auch mit einzelnen Lapsus); das *Tuba mirum* weist weder eine Orgelvorschrift noch eine Bezifferung auf; das *Rex tremendae majestatis* enthält die Orgelvorschrift, doch nur Takt 2 ist beziffert; das *Recordare* enthält keine Bezifferung; im *Confutatis maledictis* ist von Takt 26 bis 39 beziffert; im *Lacrimosa* nur in Takt 7–8; im *Domine Jesu Christe* in Takt 21–28, und im *Hostias* fehlt sie völlig. Süßmayr wiederum schrieb die Orgel für sämtliche von ihm komponierten Sätze vor: im *Sanctus* & *Osanna*, im *Benedictus* & *Osanna* sowie im *Agnus Dei*.

Es scheint also, dass einzig das *Tuba mirum* die Orgel ausschließen könnte. Wie jedoch gesagt, wagen wir, nach Einsicht der wenig systematischen und beinahe widersprüchlichen Angaben der Handschrift, zu denken, dass vielleicht auch dieser Satz – trotz des nicht ausdrücklich vorgeschriebenen Orgelgebrauchs und des Fehlens der Bezifferung – der Mitwirkung dieses Instruments bedürfen könnte. Denn wir sehen kaum einen stilistischen Unterschied gegenüber anderen Sätzen oder bestimmten Momenten – etwa dem *Recordare* –, der uns eine klare Absicht erkennen ließe, in diesem Satz auf die Orgel zu verzichten. Andererseits, wenn man bedenkt, dass der Organist von der Orgel aus die Aufführung leitete (oder mitleitete), ist es schwer vorstellbar, dass er ohne eigene Stimme hätte dirigieren sollen.

Wir überprüfen also den gesamten Orgelpart, ergänzen die Bezifferung, vermerken sie an einigen zweifelhaften Stellen als [ad lib.] und weichen von der Lesart der Erstausgabe der Stimmen ab, die in die *Neue Mozart Ausgabe* – NMA (sowie in die AMA) – übernommen wurde, da sie uns in vielen Punkten widersprüchlich oder inkonsequent erscheint.

Wir behalten den Wechsel der im Manuskript verwendeten Schlüssel – den Bassschlüssel und den Tenorschlüssel – bei, um im zweiten Fall die Basslinie ohne die 16-Fuß-Lage des Kontrabasses, im ersten hingegen die Mitwirkung beider Instrumente anzuzeigen: die reale Oktave mit den 8 Fuß des Violoncellos und die tiefe Oktave mit den 16 Fuß des Kontrabasses.

Ebenso vermerken wir *Solo* und *Tutti*, um dem Organisten anzuzeigen, wann er entweder nur das Orchester oder die Solisten, oder das gesamte Ensemble begleitet, damit er den Klang des Instruments jeweils den Erfordernissen anpassen kann – durch Wechsel der Manuale oder der Register und durch die Ausführung der Harmonie mit mehr oder weniger Stimmen. Nur an zwei parallelen Stellen notieren wir *Ped.* [Pedal] bei zwei harmonischen Pedaltönen im *Quam olim Abrahae* (T. 18–22), selbstverständlich *ad libitum*.

Wie auch in der Ausgabe von Blume⁹¹ weichen wir von der NMA in der Zählung der einzelnen Sätze des Werkes ab, indem wir *Introitus* (1.) und *Kyrie* (2.) getrennt nummerieren und sowohl *Sanctus* & *Osanna* (5.1) als auch *Benedictus* & *Osanna* (5.2) jeweils als eine einzige Einheit zusammenfassen. Im ersten Fall sind zwar die beiden Sätze – langsame Einleitung, *Adagio*, und fugiertes *Allegro* – musikalisch durch eine Kadenz auf der Dominante und ein stillschweigend vorausgesetztes *attacca* verbunden, liturgisch jedoch gehören sie zwei unabhängigen Teilen an: *Requiem aeternam* (1.) zum *Proprium Missae* des *Officium defunctorum* und *Kyrie* (2.) zum *Ordinarium Missae*.

Ähnlich, wenngleich umgekehrt, verhält es sich beim *Sanctus* (5.1) und *Benedictus* (5.2): obwohl sie zwei musikalisch verschiedene Sätze darstellen, gehören sie doch zu einer einzigen liturgischen Einheit, was das *da capo* des *Osanna* bestätigt. Gleiches gilt auch für *Domine Jesu Christe* (4.1) und *Hostias* (4.2) mit ihrem *Quam olim Abrahae*.

Wir stimmen jedoch mit der NMA (sowie mit der *Alte Mozart Ausgabe* – AMA) darin überein, die letzten Sätze getrennt zu nummerieren: *Agnus Dei* (6.) und *Lux aeterna* (7.1) mit *Cum sanctis tuis* (7.2). Obwohl sie alle durch eine Halbkadenz auf der

⁹¹ BLUME (EE)

Dominante miteinander verbunden sind und daher gemäß der Angabe *attaca* ohne Unterbrechung ausgeführt werden, gehören sie doch verschiedenen liturgischen Einheiten an.

*

Für die Festlegung des lateinischen (sowie griechischen und hebräischen) Textes folgen wir der offiziellen Fassung des *Liber usualis*⁹² und des *Graduale triplex*⁹³ der katholischen Kirche. Es sei jedoch präzisiert, dass wir das hebräische Wort *Hosanna*, gemäß dem Gebrauch und der Tradition, in der Mozart – sowie Haydn, Beethoven, Schubert – aufwuchs, in der italianisierten Form *Osanna* edieren.

Wir verzichten darauf, die Singstimmen von *Canto* (Sopran), *Alto* und *Tenore* in ihren jeweiligen C-Schlüsseln zu edieren, da diese heute selbst von Dirigenten nicht mehr gelesen werden können – was wir freilich bedauern.

Zur Orientierung des Forschers oder des einfachen Lesers versehen wir den *Introitus*, das *Kyrie* und die unvollendeten Sätze Mozarts, die *Sequentia* und das *Offertorium*, mit den Buchstaben **M** (Mozart) und **E** (Editor), um anzugeben, was jeweils wem zugehört.

Aus rein praktischen Gründen nummerieren wir die Takte des *Quam olim Abrahae – Domine Jesu Christe* (5.1, T. 44) und *Hostias* (5.2, T. 55) – neu und beginnen jeweils mit der Zahl 1.

Schließlich fügen wir im gesamten Werk Probenbuchstaben ein, um eine rasche Orientierung an den entsprechenden Stellen zu ermöglichen.

*

Abschließend möchten wir unserem Kollegen Tomàs Grau – dem Leiter des *Orquestra Simfònica Camera Musicà* (jetzt *Franz Schubert Filharmonia*) – den Musikern des Orchesters, dem *Cor Francese Valls* der Kathedrale von Barcelona und dessen Leiter Pere Lluís Biosca herzlich danken, die die Uraufführung unter unserer Leitung ermöglicht haben: zunächst in der Kathedrale von Barcelona (2018), später, im Jahr 2021, die Aufführung der vorliegenden revidierten Fassung im *Palau de la Música Catalana* derselben Stadt.

Ebenso danken wir unserem Freund Narcís Comadira für seine Freundlichkeit, uns seine kata-

lanische Übersetzung des lateinischen *Dies irae* zur Verfügung zu stellen.

Schließlich möchten wir in Dankbarkeit und Wehmut an unseren Kollegen Enoch zu Guttenberg (1946–2018) erinnern – den verehrten und vermissten Leiter des Orchesters der *KlangVerwaltung* und der *Chorgemeinschaft Neubauern* –, der sich so sehr für unsere neue kritische Vervollständigung von Mozarts *Requiem* interessierte und uns so sehr ermutigte, sie zu vollenden. Leider wird er sie weder lesen noch beurteilen können – wer weiß jedoch, ob er sie nicht vom Himmel aus hören kann?

SMC
Barcelona, 2024

Das Aufführungsmaterial (Dirigierpartitur, Orchestermaterial und Klavierauszug) ist über *Tritó Edicions* · Enamorats, 35-37 · E - 08013 Barcelona · Tel + 34 93 342 61 75 · comandes@trito.es · www.trito.es erhältlich.

⁹² *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano* ex Editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Parisii, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée & Socii, 1935

⁹³ *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nun auctum*. Solesmis: Abbaye SaintPierre de Solesmes, MCMLXXIX

INTRODUCTION

Here are succinctly presented the facts and what is known with certainty about Mozart's *Missa pro defunctis*—the *Requiem*—its commission, its composition, and its completion: Mozart died in the early hours of December 5, 1791. He left behind his wife, Constanze, née Weber (1762–1842), and two young sons—Karl Thomas (1784–1858) and Franz Xaver Wolfgang (1791–1844). On the deceased composer's desk there remained the draft of a fair-copy score and several sketches—*Trümmer und Zettelchen* [fragments and slips of paper]—for a Mass for the Dead—the *Requiem*—for which half of the agreed fee had already been paid in advance. The widow, in financial need, wished to collect the remaining part of the payment. Discreetly, and in order to obtain the rest of the honorarium, she sought someone, within the composer's immediate musical circle, who might, under Mozart's name, complete the work as a composition credibly authentic.

The commission for the composition, as is well known, had been conveyed anonymously in the summer of 1791 by order of Count Franz de Paula Anton von Walsegg (1763–1827), who had lost his wife, Countess Maria Anna Theresia von Walsegg, née Prenner Edle von Flammberg (1770–1791), on 14 February of that year. The *Requiem* was to be dedicated to her, the count intending to present it as his own composition at the funeral ceremony held in her honor.

Constanze Mozart first turned to Franz Jacob Freystädtler (1761–1841) and Joseph Eybler (1765–1846), and probably also to Abbé Maximilian Stadler (1748–1833). All of them, however, for one reason or another, either did not wish or were unable to undertake the task. Finally, the youngest among all possible candidates, Franz Xaver Süßmayr (1766–1803)—Mozart's copyist and assistant in the preparation of *Die Zauberflöte* [*The Magic Flute*, K. 620] and *La clemenza di Tito* [*The Clemency of Titus*, K. 621]—completed the work a few weeks later, towards the end of February 1792. Using the material left by Mozart on the one hand, and the contributions of Freystädtler, Eybler (and perhaps Stadler) on the other, he fulfilled Constanze's commission, imitating Mozart's handwriting and even forging his signature and date: *di me W. A. Mozart mpria 792* [mine, in my own hand, [1]792].

On January 2 of the following year, Baron Gottfried van Swieten—Mozart's friend, admirer, and patron—organized, at the Jahn-Saal in Vienna, a benefit concert for the widow and her two sons, at which the completed work was

premiered. This took place, however, without Count Walsegg's knowledge, and in disregard of his rights of ownership and, consequently, of performance and premiere. The official first performance finally took place on December 14 1793, at the *Stiftskirche des Zisterzienserstiftes Neukloster zu Wiener Neustadt* [Collegiate Church of the Cistercian Monastery of *Neukloster* at *Wiener Neustadt*], under the count's direction, using a score he had copied himself and bearing the explicit indication of his own authorship: *Par Monsieur François] C[omte] de Walsegg*.

The first edition of the score was published by *Breitkopf & Härtel* in Leipzig in 1800, the vocal score by *Johann André* in Offenbach in 1801, and the orchestral parts in 1812 by the *Chemische Druckerei* in Vienna. None of these publications mentioned Süßmayr's name.¹

The *Requiem* soon became one of the most beloved works in the Mozart repertoire, undoubtedly thanks to the aura and legend that surrounded it from the very beginning—the fact that death had torn the pen from the composer's hand when he was still so young. It quickly became, as well, the very icon of the *Requiem* as such, and was thus performed at great solemn occasions—for example, at the funerals of prominent figures, including great musicians such as Haydn, Weber, Beethoven, Schubert, Chopin, Rossini, and Berlioz. It was also performed at the funerals of major literary figures such as Schikaneder, Klopstock, Schiller, Collin, and Goethe, as well as at those of great public figures like Napoleon, of representatives of the nobility, and of the most eminent heads of the House of Habsburg...²

Yet already in the early decades of the nineteenth century (Gottfried Weber, 1825–1827) there arose critical voices questioning the completion of the *Requiem*—both with respect to Mozart's own authorship and to Süßmayr's

¹ A good summary of the history of the *Requiem* and the bibliography can be found in WOLFF, Christoph: *Mozart's Requiem. History, music, documents, score of the fragment*. München: DTV; & Kassel etc.: Bärenreiter, 1991 [= WOLFF (1991)]; and also in KEEFE, Simon: *Mozart's Requiem: reception, work, completion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; see also HERZOG, Anton: "Wahre und ausführliche Geschichte des Requiems von W.A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839", quoted in: DEUTSCH, Otto-Erich: "Zur Geschichte von Mozarts Requiem", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 19, 1964

² See KEEFE, Simon P: "Requiem", in: EISEN, Cliff; & DERS. (ed.): *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 420–5

contribution.³ Later, by the mid-twentieth century, Ernst Heß (1959),⁴ Karl Marguerre (2016),⁵ and subsequently Franz Beyer (in the prefaces to his two editions of 1971 and 1979)⁶ laid the foundations for modern criticism, which has enabled the most significant completions of the past half-century, among them those by Richard Maunder (1988),⁷ H. C. Robbins Landon (1992),⁸ Duncan Druce (1993),⁹ Robert D. Levin (1996/2004),¹⁰ Benjamin-Gunnar Cohrs (2001/2004),¹¹ Pierre-Henri Dutron (2016),¹² Simon Andrews (1996/2022),¹³ Michael Ostrzyga (2022),¹⁴ and Howard Arman (2024),¹⁵—to which

the author of the present lines adds his own revision.¹⁶

Mozart did not compose all the parts of the *Officium defunctorum* as established in the *Missale Romanum* of Pius V (1570), which remained in force until the Second Vatican Council (1962–1965).¹⁷ Both the *Responsorium: Libera me, Domine* and the *Antiphona: In paradisum* at the end of the *Officium* were left unset. The *Graduale* and *Tractus* of the *Missale* were not customarily composed in *figuraliter* stil; their texts were usually sung *choraliter* (in Gregorian chant). On the other hand, both the *Gloria* and the *Credo* are omitted in the Mass for the Dead.¹⁸

In order to facilitate its liturgical performance, there have been, since the nineteenth century, various attempts to complete the *Officium defunctorum* in its entirety by composing the missing texts. It is known, for example, that Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858)—a relative of Johann Michael Haydn and former pupil and collaborator of Joseph Haydn, in the service of João VI of Brazil—added a setting of *Libera me, Domine* of his own to Mozart's *Requiem* for the first American liturgical performance known to us (1819, Rio de Janeiro).¹⁹ In Vienna, Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841), a pupil of Mozart and friend of Beethoven, did likewise for Beethoven's funeral (1827), adding another *Libera me, Domine* of his own.²⁰

³ See the polemic between Gottfried Weber: “Über die Echtheit des Mozartschen Requiem” (1825–27) and Abbé Stadler: “Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem” (1827), in: WOLFF (1991), pp. 14–21; & 148–172

⁴ HESS, Ernst: “Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F.X. Süßmayr”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1959, pp. 99–108

⁵ MARGUERRE, Karl: “Mozart und Süßmayr”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1962/1963, pp. 172–177; & MOZART: *Requiem KV 626: Mozart's fragment supplemented with Mozart quotations / Mozart's fragment complimented with original Mozart quotations*. Fass. von / New ed. by Karl Marguerre & Dorothee Heath, n.l. [Münster]; n.e. [cop. Dorothee Heath], n.d. [?2016] [= MH (2016)]

⁶ MOZART: *Requiem KV 626. Instrumentation Franz Beyer*. Adliswil-Zurich: Eulenburg, 1971 (Octavo Ed., 10039) [= BEY (1971)]; & ID.: *Requiem KV 626. Instrumentation Franz Beyer*. Adliswil, Lottstetten: Albert Kunzelmann, 1979² (Octavo Ed., 10039) [= BEY (1979)]

⁷ MOZART: *Requiem KV 626 Full Score / Partitur*. Ed. by = Edited by Richard Maunder. Oxford & New York: Oxford University Press, 1988 [= MND (1988)]

⁸ MOZART: *Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel d-moll = for soloists, chorus, orchestra and organ in D minor KV 626. Mozart's Fragment mit den Ergänzungen von Joseph Eybler und Franz Xaver Süßmayr vervollständigt und herausgegeben von H.C. Robbins Landon = Mozart's fragment supplemented by Joseph Eybler and Franz Xaver Süßmayr completed and edited by H.C. Robbins Landon*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992 (Partitur-Bibliothek, 5210) [= RL (1992)]

⁹ MOZART: *Requiem für soprano, alto, tenor and bass solos, SATB and orchestra K. 626. Completed by Duncan Druce*. London & Sevenoaks: Novello, 1993 [= DRU (1993)]

¹⁰ MOZART: *Requiem KV 626 per Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Corni di bassetto, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello/Contrabasso, Organo) ergänzt und herausgegeben von = completed and edited by Robert D. Levin*. Stuttgart: Carus, 1996/2004 (CV, 51.626/50; Stuttgart Mozart-Ausgaben) [= LEV (1996/2004)]

¹¹ MOZART: *Requiem D-moll KV 626 (unvollendet) neu vervollständigt und herausgegeben von Benjamin-Gunnar Cohrs*. Partitur. Bremen: XIV BGC Manuscript Edition; & München: Musicproduktion Höflich, 2013 [= COH (2001/13)]

¹² MOZART: *Mozart Requiem Süßmayr remade 2016. Nouvelle version basée sur le manuscrit de Mozart – Kyrie à Hostias et les compositions de Süßmayr – Sanctus à Lux de Pierre-Henri Dutron*. <pierrehenridutron.com/fullscore.html> [= DUT (2016)]

¹³ MOZART, W.A.: *Requiem K. 626. Süßmayr's and Eybler's additions edited and completed by Simon Andrew* [= AND (1996/2022b)], in DERS: *Mozart's Requiem: From eighteenth century forgery to modern hybrid* <https://www.simonandrews.com/mozarts-requiem-from-18th-century-forgery-to-modern-hybrid.> [= AND (1996/2022a)]

¹⁴ MOZART: *Requiem vervollständigt und herausgegeben von = completed and edited by Michael Ostrzyga*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2022 [= OST (2022)]

¹⁵ MOZART, Wolfgang Amadeus: *Requiem KV 626. Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Corni di bassetto, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello/Contrabasso, Organo)*. Nr. 1–10: ergänzt und herausgegeben von / completed by Howard Arman; Nr. 11–14: Franz Xaver Süßmayr, herausgegeben von / edited by Howard Arman. Partitur / Full score. Stuttgart: Carus Verlag, 2024 (CV, 51.652; Stuttgarter Mozart-Ausgaben) [= ARM (2024)]

¹⁶ We know of the existence of further modern completions, for example by Marius Flothuis (1941), Hans-Josef Irmen (1978/1998), Emil Bächtold (1999), Knud Vad (2000), Timothy Jones (2003), Tamás Pánczél (2005), Clemens Klemme (2009), Michael Finnisy (2011)... and perhaps others whose additions were not accessible.

¹⁷ *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum aliorumque Pontificum cura recognitum a S. Pio X. reformatum et Benedicti XV. auctoritatem vulgatum*. Reimpresso editionis XXVIII. Juxta Typicam Vaticanam. Bonnæ ad Rhenum, Aedibus Palmarum MMIV

¹⁸ IBID.

¹⁹ NEUKOMM, Sigismund: *Libera me, Domine (1821)*. Édition critique par Luciane Beduschi. Lyon: Symétrie, 2006; & KONRAD, Ulrich: “Sigismund von Neukomm: Libera me, Domine D-moll NV 186: Ein Beitrag zur Liturgischen Komplettierung von Wolfgang Amadé Mozarts Requiem D-moll KV 626”, in: MAI, Paul (ed.): *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Getraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, 2002, pp. 425–434

²⁰ SEYFRIED, Ignaz von: *Libera me for use in performances of Mozart's Requiem*. David Wyn Jones (ed.). Lauton: Edition HH Ltd., 2021 (HH 90533); see also: SEYFRIED, Ignaz Ritter von

Later on, Gerhard von Keußler (1874–1949) and Hans Josef Irmen (1938–2007)—as Alois Schmitt had earlier done with the *C. minor* Mass K. 427 (417^a),²¹ likewise unfinished, as is well known—also completed the work in the form of a kind of *pasticcio*: Keußler (1923) by drawing upon other Mozart Masses, and Irmen by elaborating it on the basis of parodies of the *Laudate pueri* from the *Vesperæ solennes de Confessore* K. 339/4, of incidental music from *Thamos, König in Ägypten* [*Thamos, King in Egypt*] K. 345 (336^a), and of the *Missa brevis* in B-flat major K. 275 (272^b).²² In our own day, Benjamin-Gunnar Cohrs has included, as an appendix to his completion of the *Requiem*, an adaptation of Joseph Haydn's *Responsorium Libera me, Domine* Hob. XXII:1 and a parody of Mozart's *Ave verum corpus* K. 618 set to the text of the antiphon *In paradisum*, for the *Absolutio super tumulum* that concludes the entire *Officium*.²³

Nevertheless, we are convinced that the torso of the *Requiem*—if indeed it may be so called—requires no addition of new material purporting, in the aforementioned sense, to bring about its completion; in fact, we see no strictly musical necessity for such an undertaking. We therefore definitively abandon this path and add no new music to the *Requiem*.

*

Let us now turn to the next issue: both Karl Marguerre and Friedrich Blume argued that, throughout the work, Mozart might have intended to enlarge the orchestration, differentiating and enriching it in some of the movements.²⁴ Indeed, for instance, the solemn

moment of the *Sanctus* & *Osanna* or the *Dies iræ*—with its evocation of the image of the Last Judgment—readily allows us to imagine a larger orchestral apparatus, perhaps resembling that of the final scene of *Don Giovanni*.²⁵ That is to say, it is quite reasonable to think that Mozart might have wished to include other instruments than those used in the *Requiem* as we know it today—that is, employing the full apparatus of a Classical orchestra, with the addition, then, of two flutes, two oboes, and two or four horns—who knows, perhaps even two clarinets alternating with the *corni di bassetto*.

Indeed, Marguerre expands the instrumentation of the entire *Requiem* by adding two flutes, two oboes, and two B-flat clarinets. Yet it is rather curious and surprising that, while aiming not only to enlarge but also to adapt the instrumentation to Mozart's style, he should have neglected to include the two standard horns of the Mozartian orchestra.²⁶

There is, however, no documentary evidence that could justify the decision to enlarge or alter the original instrumentation. Moreover, we may assume that, if Mozart had envisaged such an expansion, he would have stipulated it from the outset—at the aforementioned *Dies iræ*, for example—or at least would have left some indication of it in the layout of the working score on which he composed, and from which we might expect to find some trace, however indirect (some empty or additional staves, marginal annotations, and the like).

In short, one may observe that neither Eybler nor Süßmayr (nor Stadler), who were more or less directly acquainted with Mozart's intentions, sought to vary or enlarge his original orchestration.

In this regard, it never ceases to astonish us that Dutron adds two *clarini con sordino* and the *timpani* to the *Tuba mirum*. One must keep in mind that the traditional practice of sacred music reserved these instruments for moments of power and solemnity—both of which are absent from the seven bars (*unde mundus judicetur*). Nor should one forget that, in Mozart's time, the *clarini*—natural trumpets, after all—did not use mutes; it was not until well into the nineteenth century that they began to be applied to the trumpet, by then equipped with valves. All the more surprising,

(1776–1841): *Libera für Bläser, Pauke, Chor und Orgel*. Heinz Walter Schmitz Hrsg. Passau: Musikverlag Peter Lechl, 1998 (MPL 50.001/01) [*Libera zum Gebrauche bey Aufführungen des Mozart'schen Requiem's*]; GIBBS, Christopher H.: "Performances of Grief: Vienna's Response to the Death of Beethoven", in: BURNHAM, Scott; & STEINBERG, Michael P. (eds.): *Beethoven and His World*. Princeton University Press, 2000, pp. 227–85

²¹ MOZART, Wolfgang Amadeus: *Missa in c für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Gorße Messe) KV 427 nach Mozarts Vorlagen vervollständigt von Alois Smitt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901

²² The Keussler and Irmen versions were not accessible to us; but see a notice of Keussler's work in: SIEMENS, Egon: *Gerhard von Keußler: I. Musikalische Werke und Dichtungen; & II. Bearbeitungen*. Typescript: Weimarer Hochschulbibliothek, T 5117, 1957, p. 250; and one of Irmen's work in: COH (2001/13), pp. 257–260; see also NMA, I/2/2, p. 101; NMA, II/6/1; NMA, I/1/1/4, p. 3. We would like to thank Mr. Florian Schuck M.A. for the news about Keussler.

²³ HAYDN, Joseph: "*Libera me, Domine. Responsorium ad absolutionem*", Hob. XXII^b:1 als Anhang zu Mozarts Requiem"; & MOZART, Wolfgang Amadé: "*Motette D-Dur KV 618: I. Ave verum corpus*"; II. Parodie als *In paradisum*, als Anhang zu Mozarts Requiem"; both in: COH (2001/13), pp. 227–35 & 237–49 resp.

²⁴ See MH (1962/1963; 2016); & MOZART: *Requiem D minor / d-Moll / Ré mineur for 4 Solo Voices, Chorus and Orchestra / für 4*

Solostimmen, Chor und Orchester K 626. Ed. by / Hrg. von Friedrich Blume. London etc.: Eulenburg, n.d. (EE. 3032; Ed. Eulenburg No. 954) [= BLUME (EE)]

²⁵ See KV 527, Act 2, Scene XV

²⁶ MH (2016) dispenses with the *corni di bassetto* in 3.1. *Dies iræ*, 3.3. *Rex tremendæ majestatis*, 4.1. *Domine Jesu Christe* i 5.1. *Sanctus* & *Osanna*, and replaces them with 2 clarinets in B flat in 3.2 *Tuba mirum*, 4.2. *Hostias* i 5.2. *Benedictus*.

then, is this error in one of the most inspired revisers of the *Requiem*.²⁷

Incidentally, Levin does not convince us either when he prescribes two A clarinets instead of the two *corni di bassetto* in F for the *Sanctus*, and only for this movement. The easier execution he seeks to achieve through this change of instrument (one flat instead of three sharps in the key signature) at the same time becomes a practical inconvenience, forcing the players to change instruments four times: first, after the *Quam olim Abrahae da capo* of the *Hostias* (*corno di bassetto* in F) to the *Sanctus* (A clarinet); then immediately, for the *Benedictus* (again *corno di bassetto* in F); afterwards, at the *Osanna da capo* (A clarinet); and finally, from the *Agnus Dei* (*corni di bassetto* in F) to the end of the *Requiem*. All this without counting the inconvenience for the players of having to play on a cold instrument that goes out of tune again and again.²⁸

*

Now then, beyond the philological and practical questions mentioned above, one must keep in mind a crucial fact if one wishes to confront and understand the late Mozart, his sacred music, and in particular the specificity of his *Requiem*; one must still acknowledge a decisive fact: Mozart's style, already observable at the turn of the years 1787/1788, was at a point of transformation whose outcome we cannot know, since the composer died prematurely. Any approach to the *Requiem* must take this perspective into account, essential as it is for understanding its complexity.

In his final years, Mozart refined his thinking in a "constant process of harmonic refinement, latent contrapuntal deepening, and formal daring"²⁹—we should recall, in addition to his study of the Haydn quartets, his engagement with the music of Handel and the Bach family (Johann Sebastian, but also Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, and Johann Christian). One finds in it, guided always by a thought increasingly and decisively contrapuntal in nature, a determined ambition for formal synthesis, together with a will to integrate disparate and opposing compositional and technical elements: polyphony and homophony, fugue and sonata, vocal and instrumental music; and all this, moreover, in interaction with a constant iridescence of harmony and timbre, which wonderfully broadens and deepens the expressive power of his late

music.³⁰ As happens with the greatest creators, he too transcends and synthesises the opposition of contrary spiritual forces: tradition and innovation, religiosity and humanism, individualism and universality, liturgy and theatre...

It is thus in this sense that Constanze Mozart must be understood when she spoke of her husband's interest, in his final years, in the "highest pathetic style of church music".³¹ Franz Xaver Niemetschek, Mozart's first biographer (1798) and tutor of his son Karl Thomas Mozart, also observed this, praising "the sublimity and solemnity" of Mozart's final stylistic period and affirming that "church music was Mozart's preferred genre."³² Mozart was therefore not in a conclusive phase of his creativity, but, on the contrary, in a process of unpredictable expansion, immense growth, and simultaneous stripping-down and complexity, moving toward a new path tragically cut short by his death.³³

Certainly, all these aspects are also present in his *Requiem*, and therefore they must be carefully taken into account. Thus, already from the very first bars of the *Introitus*, one enters a completely new musical world: the Rococo reminiscences of the music of his native Salzburg have entirely disappeared; the pomp and splendour of the Neapolitan-style cantata masses, so omnipresent in other contemporary traditions of his, are here completely absent. Here, everything is eternal contemplation, transcendent resonance, inward recollection and devotion, conciseness and expressive concentration.³⁴

³⁰ One thinks of the last symphonies KV 504 (Prague), 543, 550, 551 (Jupiter), or the Quartet in G major KV 387, the piano sonata in F major KV 533, which want to fuse fugue and sonata; also the *Adagio and Fugue* in C minor KV 546... See WOLFF (2012), pp. 134–58

³¹ See WOLFF (1971), p. 77

³² NIEMETSCHKEK, Franz Xaver: *Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, aus Originalquellen*. Prag: Herlische Buchhandlung, 1798, erw. 1808²; repr. with epilogue, review and additions by P. Krause: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978³; see also therefore the true repr. of the 1st ed. of 1798 together with the readings and additions from the 2nd ed. of 1808 compiled by E. Rychnovsky in his 1905 rep: *Ich kannte Mozart. Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, ed. and annotated by Jost Perfahl. München: Bibliothek Zeitgenössischer Literatur, 1987³; see also WOLFF (2012); & ID. (1991), pp. 77–88

³³ WOLFF (2012)

³⁴ See BRÜSKE, Martin: "Religiosität am Vorabend der französischen Revolution", in: HOCHRADNER, Thomas; & MASSENKEIL, Günther (Hrsg.): *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S./pp. 3–19.

For possible concrete influences of other composers in the music of the *Introitus*, see HANDEL, Georg Friedrich: *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 (1737);

²⁷ DUT (2016), p. 40

²⁸ LEV (1996/2004), p. XIV; and pp. 162–193

²⁹ WOLFF, Christoph: *Mozart at the gateway to his fortune: serving the Emperor, 1788–1791*. New York, London: W.W. Norton & Co, 2012 [= WOLFF (2012)], p. 77

In this respect, when we speak of a will for conciseness, we should not underestimate the influence of Emperor Joseph II's reformist rigor (1741–1790), with whom Mozart, as is well known, identified ideologically in many ways. The imperial decree of 1783—the *Gottesdienstordnung* [Regulation of Divine Worship]—so rigorously applied to Catholic liturgy, which aimed to promote concision and the easy intelligibility of the liturgical text, and to exclude all pomp, still echoes in the pathetic style of the *Requiem*,³⁵ as well as in other late sacred works such as the *Kyrie in D minor*, KV 341 (368^a), known as the *Munich Kyrie*, and, as noted, in the *Ave verum corpus*, KV 618. Perhaps this “civil asceticism” also contributed to Mozart no longer feeling called to complete his *C minor Mass*, KV 427 (417^a). Regarding his sacred music, the ethereal simplicity—“seraphic beauty,” in Alfred Einstein's words³⁶—of this motet composed for the *Corpus Christi* feast of June 1791, the *Ave verum corpus*, could well be considered a turning point toward this new style.

Indeed, if we, by analogy with the other arts, speak of the transformation of late Baroque and the subsequent Rococo into a fully neoclassical style within Viennese Classicism, this refers specifically to this final chapter of Mozart's creative life—and also to Haydn's—and to its stylistic complexity.

GASSMANN, Florian Leopold: *Requiem in C minor* (Kos G 6) (in DTÖ 83, 1938); & the Lutheran chorale *Wenn mein Stündlein vorhanden ist (Herr Jesu Christ, du höchstes Gut)*. Regarding specific motif processing in the work, see also BACH, Johann Sebastian: *Meine Seele erhebt den Herrn*, Cantata BWV 20; ID.: “Suscepit Israel”, in: *Magnificat*, BWV 243; ID.: *Wohltemperiertes Klavier II*, Fugue in A minor, BWV 889b; BACH, Carl Philipp Emanuel: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Wq 240 (1787); BACH, Wilhelm Friedemann: *Symphony in D minor*, Fk 65 (1758); GOSSEC, François-Joseph: *Messe des morts avec la prose* (1760); HANDEL, Georg Friedrich: *Messiah* HWV 56 (1742); ID.: *Josef* HWV 59 (1743); ID.: *Dettingen Anthem* HWV 265 (1743); PERGOLESI, Gian Battista: *Stabat Mater* (1736); REUTTER, Georg jun.: *Missa Sancti Caroli* (in DTÖ 88, 1952); HAYDN, Joseph: *String Quartet in F minor*, Hob.III:35/4.

For the general approach of the work, see also HAYDN, Michael: *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismondo “Schrattenbach Requiem”* in c minor MH 155 (1771).

For the Salzburg requiem tradition with Johann Ernst Eberlin, author of about ten requiems, see EBEL, Beatrice: *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*. Diss. München, 1997

³⁵ See BIBA, Otto: “Church and State”, in: LANDON, H.C. Robbins (ed.): *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*. London: Thames & Hudson, 1990; German ed.: *Das Mozart-Kompendium. Sein Leben – seine Musik*. München: Droemer Knauer, 1991, pp. 58–62; BRAUNBEHRENS, Volkmar: “Josephinismus”, in: *Mozart in Wien*. München, Zürich: Piper, 1986, pp. 232–42

³⁶ EINSTEIN, Alfred: *His Character, his Work*. New York: Oxford University Press, 1945; & 1971; German ed.: *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*. Stockholm: Bermann-Fischer, 1947, p. 465

Thus, to summarize, we renounce the idea of attempting to alter and expand the *Requiem*'s score from the hypothetical perspective of Marguerre's, Blume's, and Levin's arguments,³⁷ and indeed, also to standardize Mozart's work, instead of individualizing its nature—its color, its timbre—and respecting its unique creative emanation.

Moreover, and especially in the case of the *Requiem*, there is an “individuality of the work” beyond personal style, which cannot be emphasized enough. In light of a vision whose growth and development we can only intuit, and from the perspective of the emerging new style, what is required in the specific case of the *Requiem* is rather to individualize its characteristics, not to standardize them.

We also consider that the path of orchestral expansion—and thus of changing orchestral color, and indeed character itself—once begun, is like a bottomless pit, which would involuntarily lead us further and further from the origin, so that the unique physiognomy of the *Requiem* would increasingly dissolve into a speculative haze.

For the reason mentioned above, we do not believe that Süßmayr's contribution should be suppressed. This is the case of Richard Maunder, who in his completion, in addition to completely reworking Süßmayr's instrumentation, even refused to revise both the *Sanctus* and the *Benedictus*: he removed them without replacement, considering that both movements did not suit Mozart's style or artistic level.³⁸ The same applies to Pierre-Henri Dutron and Duncan Druce: both composed a new *Benedictus*, attempting “to place myself [Druce] in the position of a Viennese composer of Mozart's time...”³⁹—when, as a contemporary of Mozart, Süßmayr had long been available... Ostrzyga also composed a new *Sanctus*, this time in D minor, in order to recover, he claims, the second fugal *Osanna* from the *Benedictus* in B-flat major.⁴⁰

Leaving aside, then, the value or the futility that these and other completions may possess, today—more than two centuries after Mozart's death—we already perceive Süßmayr's traditional version as the image of the work itself, as an entity definitively fixed by the passage and the weight of history and by the sediment of tradition. That is to say, an indissoluble unity; not for

³⁷ See MH (1962/1963; 2016); BLUME (EE); & LEV (1996/2004)

³⁸ MND (1988); & ID.: *Mozart's Requiem: On Preparing a New Edition*. Oxford: Clarendon Press, 1988

³⁹ DUT (2016); & DRU (1993), p. (IV)

⁴⁰ OST (2022), p. VII; pp.167–172; & 183–5

nothing does the *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) aptly call it the “traditional form”.⁴¹

It was certainly Süßmayr who, through his completion, preserved the work for posterity—and for us—and it is thus that it has reached us uninterruptedly from its inception in 1792 until today, a cultural fact that can be ignored or downplayed, but cannot be arbitrarily altered or denied.

Despite the errors and deficiencies that Süßmayr’s completion may contain, we acknowledge and respect its historical value. Precisely for this reason, we do not wish to undertake any new stylistic exercise *alla* Mozart, adding new music, expanding or varying the orchestration, or composing a wholly new version *ex novo* with the dubious aim of completely replacing Süßmayr’s contribution from the ground up.

No, with this new edition, we intend only to thoroughly review this traditional form, dust it off, and free it from superfluous blemishes; to polish, in a sense, the shortcomings and defects that weigh it down, so that neither Mozart’s original is overshadowed nor our revision strays excessively from Süßmayr’s work, but instead brings it closer to the master’s idiom and to the specific stylistic characteristics of his *Requiem*, thus making it more convincing to a listener familiar with Mozart’s music. Our purpose, then, is not to replace, but, while respecting it, to amend.

Time will tell whether this can be considered a successful and generally accepted path, for each new generation, confronted with tradition and its myths, makes its own decisions and judges them anew.

Of the fifteen movements that make up Mozart’s *Requiem*, only two are generally considered to have been completed by him—or, in other words, to lie outside the subsequent, documented, and direct responsibility of Süßmayr: the *Introitus: Requiem aeternam* and the *Kyrie*.⁴²

However, a close examination of both movements in the facsimile of the autograph manuscript, beyond revealing through the different shades of ink the successive stages of work on the score, also suggests that, despite the broad consensus attributing their complete authorship to Mozart, the instrumental parts of both the *Introitus* and the *Kyrie* may not have been

entirely finished by him. It is conceivable that they were completed by another hand—or perhaps even by more than one—different from that of the composer.

Everything indicates that the instrumentation of the *Introitus* must already have been fairly advanced, almost complete, and that in the case of the double fugue of the *Kyrie*, with the vocal parts and the continuo (with figures) already notated—that is, with the entire composition as such already finished—only the refinement of the instrumentation would have remained to be completed.

Nevertheless, in both movements we come across surprising details, both in the woodwinds—particularly in the articulation, and even in certain transpositional errors in the notation in F of the *corni di basso*—and, in the case of the *clarini* and *timpani*, in the form of harmonic errors hardly attributable to Mozart.⁴³ Even in the first movement, moreover, the string writing also reveals some striking inconsistencies in its realization.⁴⁴

It is known that Emanuel Schikaneder (1751–1812), the author of the libretto for *Die Zauberflöte* K. 620, and Joseph von Bauernfeld, both artistic directors of the *Theater auf der Wieden* [Theatre on the Wieden] (*Freibaustheater*) [Openair Theatre], where this famous German opera premiered on 30 September 1791, organised the first requiem service for their friend Mozart.⁴⁵ These exequies took place on 10 December 1791, only five days after the composer’s death, in the *Michaelerkirche* [St. Michael’s Church], the central parish church in Vienna near the *Hofburg* and the theatre.

Very little time was therefore available to prepare the exequies, and it is likely that someone arranged the score (with parts) of the only two movements that could be completed and performed with relative ease: the *Introitus* and the *Kyrie*—indeed, there could have been no others—since the *Requiem aeternam* was already largely complete, as noted, and its instrumental elaboration (if at all necessary) posed no major problem, because the main body of the composition—that is, the bass line and the four vocal parts—was already finished. Only some gaps between the dispersed instrumental notations and connections in the score, which

⁴³ See below and the *Critical Report*.

⁴⁴ See AND (1996/2022b); & COH (2001/2013)

⁴⁵ BRAUNEIS, Walther: “«Dies irae, dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage». Auftrag, Entstehung und Vollendung von Mozarts ‘Requiem’”, in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 47/48 (1991/1992), pp. 33–50; & ID.: “Exequien für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W.A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche”, in: *Singende Kirche*, 38/1 (1991), pp. 8–11 [= BRAUNEIS (1991)]

⁴¹ “The Requiem completed by Franz Xaver Süßmayr in its *traditional form*”

⁴² WOLFF (1991)

were likely numerous, had to be filled. Essentially, only the articulation and some details of the woodwind instrumentation required verification.

There is, however, a disputed point regarding the realisation of the strings, which appears to us relatively insignificant, and which led us to make a correction: in the reprise of the *Introitus*, at bar 34, which combines the opening motif of the work (B | T: d-#c-d-e-f; or a-#g-a-#h-c¹) with its contrapuntal, inverted, and diminished figure (A | S: a¹-b¹-a¹-g¹-f¹; or e²-f²-c²-d²-c²), the obligatory accompaniment of the violins also inverts its octave-leap figure (cf. bars 8–14 with bars 34–36); that is, a downward leap is first executed, then an upward one. This cannot be taken to imply that the procedure was applied accidentally or routinely: it was clearly employed as an intentional formal contrapuntal device—that is, it clearly contrasts the symmetry of two realisations of the same idea. Yet if this procedure had any purpose, why does it abruptly cease at bar 37, after only three bars? From that bar onwards, as the continuation adopts the neutral *colla parte* procedure, the just-begun formal intent is forgotten, diluted, and rendered uninteresting. All evidence therefore indicates that a second hand routinely completed the idea suggested by the composer in bar 34, but without understanding its motivic significance or intention.⁴⁶ For this reason, we edited a new version of the violin part in bars 34–42, following Mozart’s model in bars 34–36 and 8–14 of the opening.

On the other hand, since the instrumental parts of the four-voice double fugue in the *Kyrie* proceed *colla parte*—that is, doubling the four obligatory choral parts—the orchestration appears routine. In fact, only the woodwind quartet (2 *corni di bassetto* and 2 bassoons) and the string quartet needed to double the four vocal parts (*Canto* [*soprano*] with 1st *corno di bassetto* and 1st violin; *Alto* with 2nd *corno di bassetto* and 2nd violin; *Tenore* with 1st bassoon and viola; *Basso* with 2nd bassoon and *basso continuo*). Regarding the remaining instruments, *clarini* (trumpets) and *timpani* [kettledrum], it is likely that the orchestra did not have them available on this first occasion, as it was a second-class funeral that excluded them.⁴⁷

Here, our work was therefore limited to verifying the overall articulation and text setting, and we corrected some harmonic errors in the trumpets and *timpani*, as well as in the transposition and register of the *corni di bassetto*.

All the completions accessible to us in the instrumentation of the fugue apply, more or less, the described *colla parte* procedure, with minor variations, except for Dutron, who inexplicably departed from it and produced a version completely different from the traditional one,⁴⁸ and Andrews, who restricted the presence of the *corni di bassetto* and trombones to the seven notes at each opening of the *Kyrie* theme; in our view, a procedure too schematic in Mozart’s style.⁴⁹

It is not yet known with certainty who carried out this work, which must have been hastily prepared for the exequies; in any case, it must have been someone from Mozart’s closest circle. For years it was believed that the harmonic parts for the woodwinds and upper strings were completed by Freystädler, and later the *clarini* and *timpani* by Süssmayr.⁵⁰ Today, however, this no longer seems certain; it is even possible that neither of them ultimately carried out the instrumentation of the two movements, but that it was someone from Schikaneder’s troupe—or, who knows, perhaps Schikaneder himself.⁵¹

*

From the *Sequentia* (3.1–6) and the *Offertorium* (4.1–2)—the remaining eight movements that are indeed attributable to Mozart—we have fully reviewed the instrumentation, except of course for the instrumental bass, which is entirely by Mozart, as well as the instrumental connections here and there, even when they are his.⁵²

It should be noted that we followed Eybler closely and incorporated his solutions, particularly in our revised *Recordare*, as proposed in his attempt to complete the *Requiem* based on Mozart’s autograph, which, however, was ultimately abandoned.⁵³

Constanze Mozart turned to Eybler after Freystädler had given up on completing the

⁴⁸ DUT (2016), pp. 12–20

⁴⁹ AND (1996/2022a), pp. 15–28

⁵⁰ NOWAK, Leopold: “Wer hat die Instrumentalstimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W.A. Mozart geschrieben?”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1973/1974, pp. 191–201; see also LORENZ, Michael: “Franz Jakob Freystädler: Neue Forschungsergebnisse zu seiner Biographie und seinen Spuren im Werk Mozarts”, in: *Acta Mozartiana*, 44/1997, vol. 3–4 (Dec.), pp. 85–108; & ID.: “Freystädler’s supposed copying in the autograph of K. 626: A case of mistaken identity”. Paper presented at the conference *Mozart’s choral music: composition, contexts, performance*. Bloomington, IN, February 12, 2006

⁵¹ BLACK (2007)

⁵² NMA, I/1/2/1; WOLFF (1991)

⁵³ NMA, I/1/2/2, pp. 18–27; & RL (1992), pp. 55–64; for the *Recordare* motif see BACH, Wilhelm Friedeman: *Symphony in D minor* Fk 65, 2nd movement; GOSSEC, François-Joseph: *Messe des morts avec la prose*: “Lacrymosa”; & PERGOLESI, Giovanni Battista (1736): *Stabat Mater*. Further details on the individual sentences can be found under and in *Critical Report*.

⁴⁶ See “Requiem aeternam”; and “The Kyrie Fugue”, in: AND (1996/2022b), p. 56–97; & COH (2001/13), p. 272

⁴⁷ BLACK, David: “Mozart and the practice of sacred music, 1781–91”, PhD diss, University of Harvard. Cambridge, M, 2007 [= BLACK (2007)]; & WOLFF (1991 & 2012)

work. Eybler, a pupil of Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Mozart’s assistant at the premiere of *Così fan tutte* [*Women are like that*], esteemed colleague and friend of both Mozart and Joseph Haydn—both for his knowledge of the church-music style and for his technical training—was undoubtedly the most suitable candidate for the widow’s intentions. For unknown reasons—possibly because he realized it would be impossible to execute at Mozart’s level(?)—he abandoned the task, as had Freystädler before him, even though he had already nearly completed the entire *Sequentia* in Mozart’s autograph.⁵⁴ Two bars (bb. 9–10) by Eybler survive in the *Canto (soprano)* part of the *Lacrimosa*, in which he attempted to continue the composition from where Mozart had left it incomplete (b. 8).⁵⁵

Specifically at this point, after the first eight bars by Mozart, we chose neither to follow the path of Druce or Marguerre, who, abandoning Süssmayr’s completion, created entirely new versions, nor that of Maunder, Levin, Cohrs, or Arman,⁵⁶ who—more or less retouching the text—composed a connection to a *Fuga-Amen* of their own creation. On the contrary, we adhered closely to Süssmayr’s model—that is, we retained the structure and the same number of bars—while carefully reviewing the voice leading and harmonic fluidity.

When one speaks of the possibility—and even of the necessity—of the existence of Mozart’s drafts in the *Requiem*—the *Trümmer und Zettelchen* referred to above—one usually relate them to the *Sanctus & Benedictus* and the *Agnus Dei*, as left by Süssmayr. However, although there seems to be no conclusive evidence supporting our view, we suspect that Süssmayr may have known a sketch of the *Lacrimosa* by Mozart himself (which Eybler certainly ignored), which might have enabled him to continue the composition written up to this point and interrupted after the ninth bar.

Two facts support this: first, the very end of the *Sequentia*, in our view, contains two of the most striking moments of the entire *Requiem*: on the one hand, the magnificent appearance of the Neapolitan sixth chord (b. 11) with its continuation; on the other hand, in contrast to this grandeur, the surprise of gentleness and harmonic subtlety at *Huic ergo* (bb. 15–18)—one cannot fail to hear here the echo of the *Ave verum corpus*. Two distinctly genuine examples of Mozart,

unimaginable in the work of any other composer, let alone Süssmayr.

Second, it is noteworthy that the discant at the conclusion of the final phrase of the reprise (bb. 24–28) contains a double, explicit allusion to the opening motif of the *Requiem aeternam* (bb. 25–27): $f^1 | e^1-d^1-\sharp c^1-d^1$ (*cancrizans*); and $d^1-\sharp c^1 | d^1-e^1-f^1$ (*rectus*). The intention of the quotation appears so clear that even the meter of the phrase containing it had to be made irregular to accommodate it. If one looks closely, and listens carefully, one will notice that, in fact, bar 26 could perfectly well be dispensed with: bars 25 and 27 could have been directly linked without the intervening bar 26, and the phrase would still have made sense and even remained metrically regular. Indeed, the reprise from bar 23 to the end, without bar 26, would count the usual eight bars (2+4+2). The double quotation, however, requires the additional bar, making the phrase irregular (2+5+2).

The Mozartian sketch we postulate would have contained only a few concise indications for continuing the movement from bar 9. This would explain the awkward inner-voice writing, particularly the *basso continuo* in bars 9–10, some incomplete harmonies (bb. 10, 12, 25), and the lack of clarity in the imitative design in bars 24–25. As noted, this cannot be proven; no one has yet been able to demonstrate the contrary. Nevertheless, we consider it worthwhile to take this into account and to submit it for discussion.

*

According to tradition or custom, the end of the *Sequentia* was crowned with a fugue or concluding fugato. As the symbol par excellence of the *pathetic* style and of the dignity, severity, order, and hierarchy of church music—the archaizing will and prestige of the sacred tradition—the fugue concluded each cycle of the liturgical *Ordinarium Missae* of the Roman Catholic Church. Thus, the *Gloria* ended with a “*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen,*” the *Credo* with an “*Et vitam venturi saeculi. Amen,*” and the *Sanctus & Benedictus* with a fugal “*Osanna in excelsis.*” Likewise, in the *Requiem Mass*, the *Sequentia* concluded with an “*Amen,*” the *Offertorium* with a “*Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus,*” and the *Communio* with a fugal “*Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es.*”

It is highly probable that Mozart intended the same and likely planned a fugal *Amen* as the conclusion of the six movements of the *Sequentia*—as noted, each cycle ended with a fugue. As Christoph Wolff astutely argues, the reason for the interruption of the composition after the eighth bar of the *Lacrimosa* was

⁵⁴ WOLFF (1991)

⁵⁵ See NMA, I/1/2/2, p. 33

⁵⁶ DRU (1993), p. 66; MH (2016), p. 90a/90b; MND (1988), p. 101; LEV (1996), p. 109; COH (2013), p. 100; & ARM (2024), p. 85

probably—so to speak—of a purely strategic nature: it is very possible that Mozart sought to advance the overall progress of the work as far as possible in order to determine the proportions of the continuation of the *Lacrimosa* and of the concluding fugue *Amen*.⁵⁷

Indeed, one can find in Mozart's sketches the subject and countersubject of a double fugue (K. 620²), probably intended for this *Amen*.⁵⁸ The sketch in question spans sixteen bars in 3/4 time, with the *Soggetto* in whole and dotted half notes containing the inversion of the opening motif of the *Intrositus*: a¹ | b¹ | a¹ | g¹ | f¹ | e¹ | d¹ . . . ,⁵⁹ and a *Risposta* in quarters and eighths—that is, in diminished note values—still tentative, as it is not definitively set in any of the four *incipia*—with the introductory motif cited six times in the forms *rectus*, *inversus*, and *canonizans*: (rest)–d²–e² | f²–e²–d²–c² | (rest)–h¹–#c² | d²–c²–b¹–a¹ | (rest)–g¹–f¹–g¹–a¹ | b¹–e¹–d¹–e¹–f¹–g¹ | a¹, etc.

Here, we wish first to make clear that this sketch is nothing other than a sketch, like so many that Mozart produced throughout his immense creative activity, some of which fortunately survive. It is, however, evident—as seen in countless examples—that not all sketches that Mozart made were actually used, nor were those that eventually entered a work necessarily adopted in their original form—see, for instance, on the same page of the fugue sketch the sketches for the *Rex tremenda majestatis* and compare the two versions.⁶⁰ To note an idea is one thing; to develop it and bring it to final form is quite another.

Who knows how Mozart would ultimately have executed this sketch? While today it is possible for us to present the beginning of a traditional fugue using this surviving material, no contemporary arranger could compose it to the end at Mozartian level. Moreover, almost all arrangers already fail at the routine task of composing an academic fugue *à la* Fux, Padre Martini, or Albrechtsberger! Yet the fugue to be composed here would have to serve as the crowning conclusion of the entire *Sequentia*—something that in Mozart's time no one but perhaps Joseph Haydn could have achieved—though even he could hardly have executed it exactly in Mozart's style. What would his brother Michael Haydn have written? Who today could accomplish this at all?

We are firmly convinced that, speaking seriously, it is not our task to append a poor final fugue to a masterpiece. That glorious endeavour has already been undertaken—and quite remarkably so—by Messrs. Maunder, Druce, Levin, Cohrs, Ostrzyga, and Arman, with striking and manifest incompetence.⁶¹ Nowadays, no one in his right mind would dream of adding spires to all the unfinished Gothic cathedrals scattered around the world. Unfortunately, such amateurish attempts gravely undermine the genuine effort these authors may otherwise have invested with some success. It is absurd to criticise Süßmayr's work on the one hand and, on the other, presume to present fugues so clumsily written. It is precisely this misjudgement of their own abilities that compromises the stylistic value they may have achieved elsewhere in their completions.

We consider Süßmayr's decision to write an *Amen* with a simple yet dignified two-bar homophonic plagal cadence far more appropriate than the attempt to produce a “great feat” badly executed. In other words, it seems that there is—or at least there ought to be—a consensus among serious minds that the *Venus de Milo* requires no additions, just as the *Winged Victory of Samothrace* needs neither head nor arms, and still less if they were made of cardboard

*

In the *Offertorium. Domine Jesu Christe*, we follow closely Süßmayr's completion, who most likely—it must be emphasized, this is only a supposition—was familiar with and studied the previous instrumentation of these two movements, possibly executed by Abbé Maximilian Stadler in early 1792, which Süßmayr could have copied almost *verbatim*.⁶² If this assumption is correct, it would alter the overall picture of Süßmayr's completion and Constanze's strategy.

Excluding errors, we nonetheless follow Süßmayr's (and therefore Stadler's) approach consistently throughout the *Domine Jesu Christe*. Thus, we adopt from Süßmayr—albeit not without corrections—the arpeggiated, imitative motif of the strings in the stretto at the beginning (bb. 1–2, 14–16, and 18–19), the unison strings, and the rhythmic simplification of the trombones

⁵⁷ WOLFF (1991)

⁵⁸ PLATH (1963); & NMA, I/1/2/1, p. 60f

⁵⁹ cf. this theme with the concluding “Amen” from PERGOLESI, Giovanni Battista: *Stabat Mater in F minor* (1736); and the related “Fac ut ardeat” in G minor from the same work.

⁶⁰ NMA, I/1/2/1, p. 60f

⁶¹ MND (1988), pp. 106–117; DRU (1993), pp. 70–82; LEV (1996), pp. 110–120; COH (2013), pp. 104–115; OST (2022) pp. 97–106; & ARM (2024), pp. 88–97

⁶² Ms in: ÖNB, Mus. Hs. 4375 A; see SENN, Walter: “Abbé Maximilian Stadler: Mozarts Nachlaß und das «Unterrichtsheft» KV 453b”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1980–83, pp. 287–97; CROLL, Gerhard: “Eine zweite fast vergessene Autobiographie Abbé Stadlers”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1964, pp. 172–84; & WOLFF (1991)

in *ne absorbeat eas tartarus* (bb. 21–30), as well as the *colla parte* notation for the woodwind ensemble in *quam olim Abrahae* (bb. 44–60 and 71–78).⁶³

In the instrumental parts for *sed signifer sanctus Michael* (bb. 32–40), we aim instead at a more consistent canonical imitation in the lower fifth of the vocal lines—in the successive incipits of *Canto* (*Soprano*) (g¹), *Alto* (c¹), *Tenor* (f), and *Basso* (B).

By contrast, we reject Beyer’s alternating passages between trombones and woodwinds (bb. 34–40), which we consider stylistically inappropriate and ultimately banal.

In *quam olim Abrahae* (bb. 44–78), contrary to the opinion of most modern editors of the *Requiem*, we carry the entire string instrumentation through in four obligate voices (and six voices in the harmonic pedal in bb. 61–65) until the end.⁶⁴

*

Mozart’s manuscript does not mark *piano* at the beginning of *Hostias*; the first dynamic indication—*pia:*—appears in bar 24. By convention, one might assume *forte* from the outset. Nonetheless, Süssmayr and the tradition following him—in our view rightly—set *piano* from the beginning, in contrast to the preceding *Quam olim Abrahae* and the subsequent movement. Neither the compositional style, the text, nor the resulting character, nor the new key of *E-flat major* compared to the *g minor* of the preceding *Quam olim Abrahae*, suggests *forte*. On the contrary, *piano* suits the introspective harmonic character and the devotional gesture of the text much better. For this reason, we prescribed *piano* generally and *tacet* for the trombones until bar 21. Should one for any reason choose to play *forte* from the beginning—it would simply require ignoring the *piano* and having the trombones play *colla parte* in bars 3–21.

The decision to adopt *piano* at the outset implies bringing forward the prescribed *piano* from bar 46 to bar 44. We therefore mark *piano* in both the first bar and in bar 44 in brackets: [*p*]. We note, however, Ostrzyga’s intermediate solution, which gives *f* for the first two bars and *p*

from the third bar onward. But what purpose does this serve?⁶⁵

We rewrote all the woodwind parts and completed the strings in four voices, combining the syncopated motif of the opening (b. 12, v12 | v1a) with that of the final cadence motif (bb. 53–54, v11). Here, following Beyer, we also added the cadential harmonic support (bb. 53–54, v12 | v1a).⁶⁶

Indeed, the cadential melodic turn— $\sharp f^2$ — $\sharp c^2$ — d^2 — a^1 — b^1 — $\sharp c^1$ | d^1 of the first violin—remains unresolved without harmonic support. Had Mozart, for instance—we apologize for the banality of the example—written $\sharp f^2$ — $\sharp c^2$ — d^2 — a^1 — $\sharp f^1$ — a^1 | d^1 , the harmonic support would have been entirely unnecessary, as the first violin’s melodic line would have merely unfolded horizontally the same *D major* chord. Nevertheless, the presence of the melodic turn, explicitly referencing the *Kyrie*, a^1 — b^1 — $\sharp c^1$ — d^1 , introduces a new harmony—6/4 (or even $\sharp 7/6/4/2$) over *D*—which must at least be formulated through the two notes here assigned to the second violin and viola (b/g | $\sharp a/\sharp f$).

**

Regarding the remaining movements, the *Sanctus* & *Osanna* with the *Benedictus* & *Osanna* and the *Agnus Dei*, traditionally attributed to Süssmayr and claimed by him as his own compositions—“completely newly composed by me,” as he states⁶⁷—we must confess our surprise and amazement that—despite occasional general lapses in creative impulse and craftsmanship (for example, in the *Osanna fugati*)—flashes of brilliance and moments of true grandeur still appear here and there, which, considering Süssmayr’s sacred compositions, do not seem to derive from his own skill or talent.

In this respect, we are convinced that he must—even if not explicitly stated—have used Mozart’s sketches—the famous fragments and scraps.⁶⁸ These, now lost—or intentionally destroyed, who knows—must have been employed by the completer, who adapted them to the best of his knowledge and ability.

⁶³ See the approach of DUT (2016), pp. 73–76, which we follow closely.

⁶⁴ MND (1988, pp. 129–140 & 146–158), COH (2001/2013, pp. 128–137 & 144–153), DUT (2016, pp. 81–88 & 96–103) and AND (1996/2022, pp. 118–127 & 137–145) write in two parts. In three parts do DRU (1993, pp. 90–95), LEV (1996/2004, pp. 133–143 & 151–161) and ARM (2024, pp. 108–118 & 124–133). In four free parts: MH (2016, pp. 108–116 & 124–132) and BEY (1979, pp. 89–96 & 101–108). OST (2022, pp. 117–125 & 134–141) is not systematic, and RL (1992, pp. 91–100 & 106–116) follows Süssmayr to the letter.

⁶⁵ See OST (2022), p. 126

⁶⁶ See BEY (1971/1979), p. 100. RL (1992); COH (2001/2004); OST (2022); & ARM (2024), however, do not.

⁶⁷ Perhaps it would be necessary to understand well what Süssmayr meant by writing the verb form *verfertigt*. See MOZART: *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= NMA, X / 34). Kassel etc.: Bärenreiter, 1961; Paperback edition: München: DTV, 1963; 4th ed., 1991; *Nachträge und Berichtigungen*, zusammengestellt von Josef Heinz Eibl (= NMA, X/31/1). Kassel etc.: Bärenreiter, 1971, p. 89; & WOLFF (1991), p. 145

⁶⁸ WOLFF (1991)

For example, in the *Sanctus & Osanna*, the *Canto (Soprano)* line (bb. 1–3) in the major mode quotes the *Dies irae* (bb. 1–4): $d^2-a^1 | e^2-a^1 | f\sharp^2-d^2 \dots$; or the *Osanna* theme (Bass, bb. 11–13; 12–14 in this edition): $d | c\sharp-g | f\sharp \dots$, related to the *Recordare* (2nd *corno di bassetto*, bb. 1–3): $f^1 | e^1-b^1 | a^1$ and to *Quam olim Abrahamae* (4.1: Bass, bb. 1–2; & 4.2: bb. 1–2): $g-\sharp f-c^1-b$; and even here, in the *Osanna* fugue (Bass, bb. 13–14 | 14–15), the melisma is derived from the *Introitus*: $a | h-a-g-f\sharp \dots$, on the one hand, and the continuation (bb. 14–15 | 15–16): $f\sharp | e-d-c\sharp-d-h-c\sharp | d$, on the other.

For this reason, from the *Sanctus & Osanna* onward, we have fundamentally respected the material transmitted by Süssmayr, taking into account its possible—indeed necessary—proximity to Mozart, and have changed only what seemed indispensable.

At the beginning of the *Sanctus*, we are guided, for instance, by the model of the *Mass in C minor*, KV 427 (417^a).⁶⁹ We avoid the unwarranted cross relation (b. 6), whose harmonic—and dramatic—significance is nevertheless retained in the subsequent continuation; we correct Süssmayr’s digression to the supertonic, *E minor* (bb. 6–8), likewise unwarranted and inconsistent, lacking harmonic perspective and abruptly cut off—now transformed into a half cadence—and, finally, the cadential connection to the *Osanna* (b. 11), whose supposed fugal attempt has been thoroughly revised here, not only in instrumentation but above all in the contrapuntal syntax.

Following Beyer’s proposal, later adopted by Druce and Levi, we have also added four bars of a coda, necessary to close the *Osanna* convincingly, which otherwise would appear arbitrarily truncated. Unlike Beyer, who notates two authentic cadences, we transform the last one into a plagal cadence, as a harmonic balance for the opening to the ascending fifth of the fugue.⁷⁰

Apart from the addition of these final four bars (bb. 40–43) and, previously, the connection to the *Osanna* (b. 11), we follow Süssmayr’s presentation point by point, respecting both the number of bars and the number of subject *incipia*, as does Beyer.

It should be noted that, similar to the previous case of the fugue over the *Amen* of the *Sequentia*, Marguerre, Druce, Levin, Cohrs, Dutron, Andrews, Ostrzyga—and, to a lesser extent, Arman—compete with each other to add new nonsense or some new botched work to the

already plentiful supposed *Osanna* fugues of Süssmayr.⁷¹

We reject Ostrzyga’s view, who attempts to compose a new *Sanctus* in *D minor*—a genuine botch, which stands nowhere—with the intention of preparing Süssmayr’s second *Osanna* in *B major* tonally better, instead of the first *Osanna* in *D major*. Although the latter is better written in *B major* than the first in *D major*, neither Ostrzyga’s new *Sanctus* in *D minor* nor the retention of the *Osanna* in *B major* by Süssmayr—whose errors the editor does not correct—improves in any way Süssmayr’s first *Sanctus* in *D major*, nor does Ostrzyga’s completion, preserving the fugue in *B major*, contribute anything useful or new to Süssmayr’s composition; moreover, the linking of the *Benedictus* with the *Osanna* in *D major* is simply delirious. The audacity to publish botched works like this is astonishing.⁷²

*

The *Benedictus* appears once again to confirm the existence of the famous fragments and scraps for Süssmayr; at least, the fact that in an exercise notebook of his pupil Barbara Ployer the beginning of the opening motif of this movement could be documented as belonging to Mozart—specifically in *C major*, with extended note values and in common time—leads us to this assumption.⁷³ We are also convinced that at least the first part of the vocal block, the actual exposition of the movement, is considerably closer to Mozart than to Süssmayr, and we can imagine it sketched out up to bar 18; later, however, this becomes more doubtful, as we observe some weak spots here and there.⁷⁴

Already at the beginning, we are surprised by the presence of a standstill (3rd and 4th beat in b. 3), indeed rare in Mozart’s compositions.⁷⁵ Similarly astonishing is another pause, the monotony of bars 23–27, based on a single harmonic function—the unfolding of the *F major* chord (with the appearance of the dominant

⁶⁹ See “*Osanna*”, in: MH (2016), p. 136; DRU (1993), p. 101; LEV (1996/2004), p. 166; COH (2001/2004), p. 158; DUT (2016), p. 106; AND (1996/2022), p. 149; OST (2022), p. 145; ARM (2024), p. 136

⁷² See “*Sanctus und Benedictus*” [11a, 12a; & 11b, 12b], in: OST (2022), p. 142–66; & 167–85

⁷³ See KV 453^b; Foreword “Barbara Ployers und Franz Jacob Freystädters Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart”, presented by Hellmut Federhofer and Alfred Mann (1989), in: NMA, X/30/2, pp. 1–53; & PLATH (1963); is it now possible to believe that Süssmayr could have had access to this notebook? See “*Benedictus – Osanna*”, in: AND (1996/2022b), pp. 188–199

⁷⁴ HANDKE, R.: “Zur Lösung der Benedictus-Frage in Mozarts Requiem”, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1. 1918, pp. 108–30

⁷⁵ See the *Critical Report*

⁶⁹ NMA, I/1/1/5, p. 132

⁷⁰ See BEY (1971/1979), p. 115

seventh in the third bar).⁷⁶ However, we dare not remove these, as we would then be forced to insert new music, which would inevitably take us too far from the traditional version we strive to respect.

We also note that Süssmayr did not correctly implement the harmonic progression of the recapitulation of the movement (from b. 28). Between bars 30–33 of the original, in the phrase where the tenor should have guided the harmonic process back to the subdominant, we had to add a new bar (now b. 33), corresponding to bar 8 of the exposition, which Süssmayr had omitted, making the arrival in *E-flat major* (now b. 33) awkward and forced.

In addition, we corrected some inappropriate details of the vocal lines and completely rewrote the instrumental part, as Süssmayr's instrumentation here seemed inadequate to us, particularly in the trombone part, which is almost entirely unsuitable throughout the movement.

Contrary to expectations, Süssmayr did not write the da capo of the *Osanna* in *D major*, that of the *Sanctus*, as it should have been, but in *B major*, that of the *Benedictus*. As a result, the overall form remained without a conclusion in *D major*—*Sanctus* and *Benedictus* form a liturgical unit and must not be regarded as two separate blocks. To correct this anomaly, we connected the end of the *Benedictus* in *B major* with the da capo of the *Osanna* in *D major* through a short modulated transitional sequence (bb. 53–58), using material from the end of the *Introitus* (bb. 47–48).

*

As for the *Agnus Dei*, we recognize here, perhaps even more strongly than in the immediately preceding movements, the proximity to Mozart's genius in the overall quality of the composition. Consider, for instance, the movement of the instrumental and vocal bass (bb. 1–6), which in augmentation quotes the first motif of the composition: $d-\sharp c-d-e-f$, or the figure of the last sixteenth notes of the violins, which presents this motif in diminution and inversion: $f^1-e^1-d^1-\sharp c^1-d^1$; also note the melodic range of this motif, $a^1-b^1-\sharp c^1-d^1$ (b. 1): $a-a^1-\sharp g^1-b^1-a^1-\sharp g^1-f^1-e^1-d^1-\sharp c^1-d^1$, which inevitably recalls the fugue subject in Handel's *Kyrie*⁷⁷—a connection that seems impossible to attribute to Süssmayr's limited abilities. The harmonic security

of the exposition, the declamation of the text, etc., make this sufficiently clear.

Observing the sixteenth-note figuration of the violin motif, it is fascinating to note that certain motifs—*topoi*—recur throughout Mozart's oeuvre; this motif can be found almost verbatim in *G minor* in the *Qui tollis* of the *C major Mass* K. 66 ([Pater] *Dominicus Mass*) of 1769, when Mozart was thirteen years old!⁷⁸ Equally revealing is that another *Qui tollis*, namely that from the *Gloria* of the *C major Mass* K. 220 (*Spatzen* [Sparrow] *Mass*) of around 1770, formulates almost *verbatim* in the vocal line the first eight bars of the *Agnus Dei*.⁷⁹ Here, therefore, we have new, perhaps indirect but in our view very convincing evidence of Mozart's proximity—or even authorship—in Süssmayr's *Agnus Dei*.⁸⁰

We therefore again assume that Mozart may have been the author of a sketch or draft containing this movement, at least the first *invocatio*—the invocation—(bb. 1–9, or even bb. 1–14) with the vocal lines, the *basso continuo*, and an indication of the violins part. Later, from the second *invocatio* (b. 18), the direct hand of Mozart seems less evident, as uncertainties appear here and there in both the harmony and the voice leading.

We therefore preserve the vocal block with only minimal corrections in voice leading and harmony—bars 19–24 (now 21–26) as well as b. 39 (now 41)—as well as the instrumental bass and the basic idea of the violin figure, which we revised where necessary, always maintaining the motivic presence of the beginning (except in bb. 4, 24, and 40). Likewise, we redesigned the transitions between the invocations of the *Agnus Dei* to give them a consistent and symmetrical form (insertion of bb. 10, 18, 27, and 36, and revision of bb. 28–34).

At the end of the third invocation, we consider that Süssmayr did not draw clearly enough the consequences of the harmonic suspension or stagnation—adiminished seventh chord in first inversion ($\sharp g/bd^1/\sharp e^1/b^1$)—in bar 45 (now b. 49). For this reason, from this point on we have written a linking coda (bb. 50–62) in order to return once more to *B-major*, the key of the third invocation and of the beginning of the *Lux aeterna*. Levin and Ostrzyga, for example, take

⁷⁶ See AND (1996/2022a), pp. 164–5

⁷⁷ See HANDEL, Georg Friedrich: “And with His stripes we are healed”, in: *Messiah* HWV 56/22 (1742); & “Hallelujah. We will rejoice in thy salvation”, in: *Dettingen Anthem* HWV 265 (1743)

⁷⁸ See NMA I/1/Abt.1/1, p. 185. For this last argument we are grateful to our friend Pere-Albert Balcells; see also SCHULER, Manfred: “Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi”, in: LAUBENTHAL, Annegrit (Hrsg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift Ludwig Finscher* (Kara Kusan-Windweh, Mitarb./collab.). Kassel etc.: Bärenreiter, 1995, p. 317–27

⁷⁹ See NMA I/1/Abt.1/2, p. 163

⁸⁰ See AND (1996/2022b), p. 203

the easy way and at Süssmayr's bar 45 notate a *G-flat major* chord, replacing the *g* with a natural sign by a *g-flat* (**bg/b/bd¹/b¹**); thus they spare themselves the need to resolve the problem, and the result, being so conventional, is completely disappointing and devoid of any musical interest. In our view, if one decides to introduce corrections, these should improve the musical text, not avoid its difficulties.⁸¹

Despite the changes mentioned so far, we wish to emphasize that—apart from the last-mentioned extension—we never departed from the harmonic (modulatory) plan of the original (*D minor–F major–C major–B major*). Other editors disregarded this—and the result was positively lamentable. Cohrs, for example, departs—he does not even modulate but simply strings together—first to *A major* and then, no less, to *A-flat major*—and this in a composition in *D minor*, and all within a few bars!⁸²

*

Regarding the *Communio: Lux aeterna* and *Cum sanctis tuis*, which are musically treated as parodies or contrafacta of the *Requiem aeternam* and the *Kyrie eleison*, respectively, we examine the prosody of the new text. This entails some—essential—rhythmic changes, which, in the case of the fugue of *Cum sanctis tuis*, aim at approximating Mozart's original *Kyrie*.⁸³

Let us say, in passing—and we denounce it—that Cohrs' attempt to add a dominant seventh chord to the final cadence of the *Kyrie* and the *Cum sanctis tuis*, in order to end by introducing a third in the final chord, when Mozart, according to tradition, left this chord explicitly empty, is unforgivable. Furthermore, the proposal to add a whole new bar in order to conclude the *Requiem* in *D major* rather than *D minor* (with a glaringly bright major third in the final chord), seems to us a complete absurdity, a blasphemy, and a lamentable display of pompous dilettantism and artistic irresponsibility—in short, a brazen imposture.⁸⁴

Regarding the tempo indications, Mozart only notated those of the *Introitus: Requiem aeternam* [= *Lux aeterna*] (*Adagio* **C**) and of the *Kyrie* [= *Cum sanctis tuis*] (*Allegro* **C**); as well as those of the *Dies irae* (*Allegro assai* **C**), *Tuba mirum* (*Andante* **♩**), and *Confutatis maledictis* (*Andante* **C**) from the *Sequentia*. The indications for the remaining movements—

Rex tremendae majestatis, *Recordare*, *Lacrimosa*, *Domine Jesu Christe*, and *Hostias*—derive from the editor.⁸⁵

Of the movements attributed to Süssmayr, after revising the instrumentation, the *Sanctus*, originally *Adagio* **C**, now seems more appropriately *Largo* **C** in our view, following the model of the *Sanctus* of the *C minor Mass* K. 427 (417^a). The *Benedictus*, originally *Andante* **C**, we notate as *Andante moderato* **C**. The *Agnus Dei*, without a tempo marking from Süssmayr, we set as *Andante maestoso* **3/4**, analogous to the *Sanctus* of the *Krönungsmesse* [Coronation Mass] K. 317 and to the *Kyrie in D minor* K. 341 (368^a), the Munich *Kyrie*—a late work closely related to the *Requiem*, despite its misleadingly low Köchel number.

We have also drawn analogies to other works by Mozart to determine the tempi of other movements, for instance the *Adagio* **C** of the *Rex tremendae majestatis*, whose figuration, gravity, and pathos recall the *Gratias* of the *C minor Mass* K. 427 (417^a) (*large* **C** bar with sixteenth notes), though a denser *Largo* is indicated.⁸⁶

The tempo of the *Lacrimosa* could possibly be modelled on the *Andante ma un poco sostenuto* of the *Laudate Dominum* from the *Vesperae solennes de Confessore* K. 339/5; here, not **12/8** with sixteenth notes but **6/8** with sixteenth notes, yet the double **12/8** bar (**6/8** + **6/8**) facilitates a light execution, while the sixteenth notes contribute further agility. All in all, *Larghetto*—that is, a tempo between *Adagio* and *Andante*—seems most appropriate, although *Andante un poco sostenuto* remains a plausible alternative. At this point, we are in agreement with Marguerre, Druce, and Cohrs.⁸⁷

The *Andante con moto* **C** prescribed by Süssmayr for *Domine Jesu Christe* seems misplaced, since the movement, despite its opening (bb. 1–20), is clearly shaped by two moments in Baroque and archaizing imitative style—*ne absorbeat eas tartarus* and *quam olim Abrahae*—which indicate an *Allegro* in a *large* **C** meter with sixteenth notes, typical of the ecclesiastical *stile antico*, comparable to the opening tempo of the *Kyrie* and to *Confitebor* and *Et exultavit* of the *Magnificat* from the *Vesperae solennes de Confessore* K. 339/2 & 6; thus, a tempo less animated than a theatrical or purely

⁸¹ See LEV (1996/2004), p. 202; & OST (2022), p. 194

⁸² See COH (2001/2013), pp. 188–198

⁸³ For further details see the 'Critical Report'

⁸⁴ See COH (2001/2013), p. 31; & 224–5

⁸⁵ In addition to our own experiences, we are closely following the studies of BREIDENSTEIN, Helmut: *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis: Alle autograph bezeichneten Tempi in 420 Gruppen von Stücken gleicher Charakteristik mit 434 kommentierten Notenbeispielen und allen relevanten Quellentexten*. Baden-Baden, Tectum-Verlag, 2019³; & GLEICH, Clemens-Christoph: *Mozart, Takt und Tempo: Neue Anregungen zum Musizieren*. München, Salzburg: Emil Katzbichler, 1993

⁸⁶ BREIDENSTEIN (2019³)

⁸⁷ See MH (2016); DRU (1993); & COH (2001/13)

instrumental *Allegro*, whether *concertante* or chamber-like.

Hostias, with the *moto perpetuo* of the instrumental bass and its hymn-like, solemn character—influenced by Masonic spirituality, close to *Die Zauberflöte*—clearly indicates **3/4** *Andante* (the *Allegretto* proposed by Cohrs appears here unfortunate).⁸⁸

Similarly, the *Recordare* is an *Andante*, lighter here, yet **3/4** *Andante con moto*. Both are already “modern” movements in the new “classical style”—neither purely Baroque nor archaic—and thus two special features within the work. Robbins Landon and Druce, however, indicate *Allegretto* for the *Recordare* in their editions. In our view, this designation hinders the connection of the text’s pathetic, dramatic character with the music (cf. v 12, *Ingemisco*).

Here is a summary of the proposed tempi for the entire work [our editorial indications in square brackets]:

1. INTROITUS
Requiem aeternam **C** *Adagio*
2. KYRIE
Kyrie eleison **C** *Allegro*
3. SEQUENTIA
 - 3.1 *Dies irae* **C** *Allegro assai*
 - 3.2 *Tuba mirum* **♩** *Andante*
 - 3.3 *Rex tremenda majestatis*
 C [*Adagio*]
(no indication in the manuscript)
 - 3.4 *Recordare* **3/4** [*Andante con moto*]
(no indication in the manuscript)
 - 3.5 *Confutatis maledictis* **C** *Andante*
 - 3.6 *Lacrimosa* **12/8** [*Larghetto*]
(no indication in the manuscript)
4. OFFERTORIUM
 - 4.1 *Domine Jesu Christe* **C** [*Allegro*] (*Andante*
con moto according to Süssmayr)
 - 4.2 *Hostias* **3/4** [*Andante*]
(no indication in the manuscript)
5. SANCTUS & BENEDICTUS
 - 5.1 *Sanctus* **C** [*Largo*] (*Adagio*
according to Süssmayr)
 - & *Osanna* **3/4** *Allegro*
 - 5.2 *Benedictus* **C** [*Andante moderato*]
(*Andante* according to Süssmayr)
 - & *Osanna* **3/4** *Allegro*
6. AGNUS DEI
Agnus Dei **3/4** [*Andante maestoso*]
(no indication in the manuscript)

7. COMMUNIO

- 7.1 *Lux aeterna* **C** *Adagio*
- 7.2 *Cum sanctis tuis* **C** *Allegro*

As regards the trombones, it is well known that the Viennese triad—alto, tenor and bass trombone—always sounds *colla parte* (i.e. in unison) with the respective voice to which it is assigned. For this reason, their part was not customarily written out in the score; a simple indication above the corresponding vocal part showed their presence or tacet. Their function is to reinforce the choir’s intonation and to secure the clarity of the middle voices of the counterpoint in resonant spaces such as large churches, particularly when the number of choristers is small.

Accordingly, their presence has been—and still is—assumed in all choral passages of the *Requiem: Introitus; Kyrie; Dies irae; Rex tremenda majestatis; Confutatis maledictis; Lacrimosa; Domine Jesu Christe; Hostias; Sanctus & Osanna; Agnus Dei; Communio*. Excluded, therefore, are all movements and passages in which only soloists appear: *Tuba mirum* (except for the tenor trombone solo at the beginning, bb. 1–18); *Recordare* and *Benedictus* (with the exception of the fanfares in this edition, bb. 18–21 and 51–53).

Mozart, however, made use of their presence and employed them *obligato* in a differentiated manner, from the very outset (*Introitus*, bb. 7–8), allowing them to sound independently of the corresponding vocal part.⁸⁹ Likewise, in the *Tuba mirum* Mozart wrote the tenor trombone solo (bb. 1–18) in order to signify the *tuba*—the trumpet (Latin) of the Last Judgement, rendered as “Posaune” in the Lutheran-German translation. Here, however, Süssmayr erred completely when he went on to write a supplementary accompanying, dialoguing, semi-concertante trombone part (bb. 24–34), since he did not understand the reason for the instrument’s use at the beginning of the movement. This results in a genuine conflict of tonal balance—ultimately an error of instrumentation—which can hardly be remedied by an adjustment of dynamics alone.

Further deviations from the *colla parte* practice may be motivated by relative difficulty or awkwardness of execution (e.g. *Domine Jesu Christe*, bb. 21–30).⁹⁰

⁸⁹ See also the *Waisenhausmesse* [Orphanage Mass] (1767) KV 139 (47^a), in: NMA I/1/Abt.1/1, p. 37; and the *C minor Mass* (1781) KV 427 (417^a), in: NMA I/1/Abt.1/5, p. 3

⁹⁰ See also the *Cum Sancto Spiritu*, bb. 106–20; 128–36; 183–4, from the *C minor Mass* KV 427 (417^a), *IBID.*

⁸⁸ But see his arguments in COH (2001/13), pp. 267–70

For reasons of sonority, especially in non-liturgical spaces, and when the instruments employed are not the so-called “old”—i.e. narrow-bore, historical—instruments, but “modern” ones, it may be advisable here and there to ease the vocal texture by an appropriate *tacet* of these instruments, above all in passages marked *p*, *pp*, *sotto voce*, etc. Depending on the acoustic conditions, more or less may be done in this respect; in certain concrete moments we have already edited the part *ad lib.* (cf. above on *Hostias* & *Quam olim Abrahae*). Discretion should always remain the guiding principle of the trombones in their *ripieno* function.

*

As regards the organ, it appears difficult to reach definitive conclusions about the presence of this instrument in the course of the *Requiem*. That the organ must have been present is beyond doubt, since the absence of this instrument in the church music of that period is inconceivable; moreover, Mozart explicitly noted its presence in the autograph.

However, the presence of the organ in the individual movements is not always unequivocal, since neither in the *Tuba mirum* nor in the *Confutatis maledictis* nor in the *Domine Jesu Christe* is an organ prescribed in the heading. Of these three movements, however, the latter two—both *Confutatis maledictis* and *Domine Jesu Christe*—carry figures at certain points, which shows us that the organ is absolutely required there. In the *Confutatis maledictis* from bar 26 to the end of the movement, the thoroughbass is fully figured. In the *Rex tremendae majestatis*, which explicitly provides for organ participation, there is by contrast only a single figured bar, at bar 2.

In the *Recordare*, meanwhile, although it is prescribed with *organo* at the beginning, there is no figuring at all, nor any supplementary instruction (such as *sul tasto*) that might serve us as a guide.

In fact, it seems that Mozart, in the course of working on the *Requiem*, only noted figures sporadically, never arriving at a final systematic review of the entire work.

In summary, the *Introitus*, *Kyrie* and *Dies irae* contain the organ indication, and the figuring is fully notated (albeit with occasional lapses); the *Tuba mirum* has neither an organ indication nor any figuring; the *Rex tremendae majestatis* contains the organ indication but figuring only in bar 2; the *Recordare* contains no figuring; in the *Confutatis maledictis* the figuring runs from bar 26 to 39; in the *Lacrimosa* it appears only in bars 7–8; in the *Domine Jesu Christe* in bars 21–28; and in the *Hostias* it is entirely absent. Süssmayr, for his part,

prescribed the organ in all of his movements: in the *Sanctus & Osanna*, in the *Benedictus & Osanna*, and in the *Agnus Dei*.

It thus seems that only the *Tuba mirum* could exclude the organ. Yet, as already mentioned, in view of the unsystematic and almost contradictory nature of the autograph indications, we dare to surmise that possibly even this movement required the organ’s participation—despite the absence of an explicit prescription and of figures—since we can discern scarcely any stylistic differences from other movements or moments (e.g. in the *Recordare*) that might clearly point to an intention to dispense with the organ. Moreover, it is difficult to imagine that the organist, who directed (or co-directed) the ensemble from the organ, could have done so without his own part.

We therefore re-examine the entire organ part, supplement the figuring, mark it as [*ad lib.*] in certain doubtful places, and distance ourselves from the reading of the first edition of the parts, adopted in the *Neue Mozart Ausgabe*—*NMA* (and in the *AMA*)—since it appears to us contradictory or inconsistent in many respects.

We preserve the alternation of bass clefs and tenor clefs found in the autograph, so that in the latter case the bass line is to be realised without the 16-foot register of the double bass, while in the former case the participation of both instruments is indicated: the actual octave with the 8-foot register of the violoncello and the lower octave with the 16-foot register of the double bass.

In addition, we notate *Solo* and *Tutti* in order to indicate to the organist when only the orchestra or the soloists or the entire ensemble are to be accompanied, so that he may adapt the sonority of the instrument to the respective requirements by changes of manual or register and by realising the harmony in more or fewer voices. Only in two parallel places do we note *Ped.* [pedal] at the harmonic pedal points in the *Quam olim Abrahae* (bb. 18–22), naturally *ad lib.*

As in the edition of Blume, we depart from the *NMA* in the numbering of the individual movements of the work, by numbering *Introitus* (1.) and *Kyrie* (2.) separately, and by treating both *Sanctus & Osanna* (5.1) and *Benedictus & Osanna* (5.2), each as a single unit.⁹¹ In the first case, the two movements—slow introduction, *Adagio*, and fugal *Allegro*—are musically connected by a cadence on the dominant and an implied *attacca*; liturgically, however, they belong to two

⁹¹ BLUME(EE)

independent parts: *Requiem aeternam* (1.) to the *Proprium Missae* of the *Officium defunctorum*, and *Kyrie* (2.) to the *Ordinarium Missae*.

Similarly, though conversely, with *Sanctus* (5.1) and *Benedictus* (5.2): although they represent two musically distinct movements, they belong to a single liturgical unit, as confirmed by the *da capo* of the *Osanna*. The same applies to *Domine Jesu Christe* (4.1) and *Hostias* (4.2) with their *Quam olim Abrahae*.

We nevertheless concur with the *NMA* (as well as with the *Alte Mozart Ausgabe—AMA*) in numbering the final movements separately: *Agnus Dei* (6.) and *Lux aeterna* (7.1) with *Cum sanctis tuis* (7.2). Although all are connected by a half cadence on the dominant and therefore, according to the indication *attacca*, to be performed without interruption, they nevertheless belong to different liturgical units.

*

For the establishment of the Latin (as well as Greek and Hebrew) text, we follow the official version of the *Liber usualis*⁹² and the *Graduale triplex*⁹³ of the Catholic Church. It should, however, be specified that we edit the Hebrew word *Hosanna*, in accordance with the usage and tradition in which Mozart (as well as Haydn, Beethoven, Schubert ...) grew up, in its Italianised form *Osanna*.

We refrain from editing the vocal parts of *Canto* (soprano), *Alto* and *Tenore* in their respective **C** clefs, since these can no longer be read even by conductors today—something we do regret.

For the orientation of the scholar or the general reader, we mark the *Introitus*, the *Kyrie*, and Mozart's unfinished movements, the *Sequentia* and the *Offertorium*, with the letters **M** (Mozart) and **E** (Editor), in order to indicate what belongs to whom.

For purely practical reasons we renumber the bars of the *Quam olim Abrahae—Domine Jesu Christe* (5.1, bar 44) and *Hostias* (5.2, bar 55)—starting each time with the number 1.

Finally, we insert rehearsal letters throughout the work to allow quick orientation at the corresponding places.

In conclusion, we wish to thank our colleague Tomàs Grau, conductor of the *Orquestra Simfònica Camera Musicæ* (today *Franz Schubert Filharmonia*), the musicians of this orchestra, the *Cor Francesc Valls* of Barcelona Cathedral and its conductor Pere Lluís Biosca, who made possible the premiere under our direction—first in Barcelona Cathedral (2018) and later, in 2021, the performance of the present revised version at the *Palau de la Música Catalana* in the same city.

We also thank our friend Narcís Comadira for kindly providing his Catalan translation of the Latin *Dies irae*.

And finally we wish, with gratitude and sadness, to recall our colleague Enoch zu Guttenberg (1946–2018)—the esteemed and admired conductor of the *Orchester der Klangverwaltung* and the *Chorgemeinschaft Neubuerm*—who took such interest in our new critical completion of Mozart's *Requiem* and so greatly encouraged us to carry it out. Sadly, he will be able neither to read nor to judge it; who knows, however, whether he may not hear it from heaven.

SMC
Barcelona, 2024

For the performing material (conductor's score, orchestral parts, and vocal score) please contact *Tritó Edicions* · Enamorats, 35–37 · E-08013 Barcelona · ph +34 933 42 61 75 · comandes@trito.es · www.trito.es

⁹² *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato*. Parisiis, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée & Socii, 1935

⁹³ *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nun auctum*. Solesmis: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, MCMLXXIX

INTRODUCCIÓ

Heus aquí succintament exposats els fets i allò que se'n sap amb certesa sobre la *Missa pro defunctis* –el *Requiem*– de Mozart, el seu encàrrec, la seva composició i la seva compleció: Mozart morí a primera hora de la matinada del 5 de desembre de 1791. Deixava la seva dona, Constanze, nada Weber (1762–1842), i dos fills petits –Karl Thomas (1784–1858) i Franz Xaver Wolfgang (1791–1844)–. A l'escriptori del difunt hi romania l'esbós d'una partitura en net i diversos esborranyos –*Trümmer und Zettelchen*– d'una missa de difunts, el *Requiem*, per la qual ja s'havia pagat a la bestreta la meitat dels honoraris. La vídua, necessitada, volgué fer efectiva la resta de l'import del contracte. Discretament, a fi de poder cobrar la resta dels honoraris, cercà qui, dins el cercle musical més proper al difunt, algú que, sota el nom de Mozart, pogués completar l'obra de manera creïblement autèntica.

L'encàrrec de la composició, com és sabut, fou tramès anònimament l'estiu de 1791 per ordre del comte Franz de Paula Anton von Walsegg (1763–1827), que havia perdut la seva esposa, la comtessa Maria Anna Theresia von Walsegg, nada Prenner Edle von Flammberg (1770–1791), el 14 de febrer d'aquell any. El *Requiem* havia de ser-li dedicat, amb la intenció de fer-lo passar per obra pròpia en la cerimònia fúnebre en honor de la comtessa.

Constanze Mozart s'adreçà primer a Franz Jacob Freystädtler (1761–1841) i a Joseph Eybler (1765–1846), i probablement també a l'abbé Maximilian Stadler (1748–1833). Tots ells, però, per alguna raó o altra, no volgueren o no estigueren en condicions de dur a terme l'encàrrec. Finalment, el més jove de tots els candidats possibles, Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) –copista i assistent de Mozart en la preparació de *Die Zauberflöte* [La flauta màgica] KV 620 i *La clemenza di Tito* [La clemència de Títus] KV 621–, al cap de poques setmanes, cap a final de febrer de 1792, fou qui acabà l'obra. Amb el material deixat per Mozart, d'una banda, i les aportacions de Freystädtler, Eybler (i potser de Stadler), de l'altra, enllestí l'encàrrec de Constanze, imitant l'escriptura de Mozart i falsificant-ne la signatura i la data: *di me W. A. Mozart mpria 792* [meu, de pròpia mà, [1]792].

El 2 de gener de l'any següent, 1793, el baró Gottfried van Swieten, amic, admirador i protector de Mozart, organitzà a la *Jahn-Saal* de Viena, un concert en benefici de la vídua i dels seus dos fills, en què s'estrenà l'obra completa, això sí, sense que el comte Walsegg ho sabés i sense respectar-ne els drets de propietat ni, per tant, els d'execució i, menys encara, d'estrena. Aquesta, per fi, tingué lloc oficialment el 14 de desembre de 1793 a la *Stiftskirche des Zisterzienserstiftes Neukloster zu Wiener-Neustadt* [Col·legiata del monestir cistercenc de *Neukloster* a *Neustadt* de Viena] sota la direcció del comte, que utilitzà una partitura copiada per ell, i amb la indicació expressa d'ell mateix com a autor: “*Par Monsieur Fr[ançois] C[omte] de Walsegg*”.

La primera edició de la partitura fou publicada per *Breitkopf & Härtel* el 1800 a Leipzig, la de la reducció per a piano i veus per *Johann André* a Offenbach el 1801, i la de les parts orquestrals el 1812 per la *Chemische Druckerei* a Viena. Cap d'aquestes publicacions no esmentava el nom de Süßmayr.¹

El *Requiem* ben aviat es convertí en una de les obres més estimades del repertori mozartian, i hi contribuí sens dubte l'aura i la llegenda que ja de bon començament l'envoltà, pel fet que la mort arrabassés la ploma de les mans del compositor, mort tan jove. Tampoc no trigà gens a convertir-se també en la icona del *Requiem* per antonomàsia, i així, hom l'executà en grans solemnitats, per exemple en els funerals de figures de gran relleu, com els de grans músics com Haydn, Weber, Beethoven, Schubert, Chopin, Rossini i Berlioz. També s'interpretà en funerals de grans figures literàries, com Schikaneder, Klopstock, Schiller, Collin i Goethe, o de grans personatges públics com Napoleó, dels representants de la noblesa i

¹ Hom pot trobar un bon resum de la història del *Requiem* i bibliografia a WOLFF, Christoph: *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments*. München: DTV; & Kassel etc.: Bärenreiter, 1991 [= WOLFF (1991)]; i també a KEEFE, Simon: *Mozart's Requiem: reception, work, completion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012; veg. també HERZOG, Anton: “Wahre und ausführliche Geschichte des Requiems von W.A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839”, citat in: DEUTSCH, Otto-Erich: “Zur Geschichte von Mozarts Requiem”, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 19, 1964

dels caps més conspicus de la casa dels Habsburg...²

Però ja ben aviat també, des del primer quart del segle XIX (Gottfried Weber, 1825–1827), començà d'haver-hi veus crítiques que qüestionaren la compleció del *Requiem* –tant a propòsit de l'autoria de Mozart com de l'aportació de Süßmayr–.³ Més ençà, ja a mitjan segle XX, Ernst Heß (1959),⁴ Karl Marguerre (2016)⁵ i després Franz Beyer (al pròleg de les seves dues edicions, 1971 & 1979)⁶ han anat assentant les bases de la crítica actual, que ha propiciat les complecions més rellevants del darrer mig segle, com ara les de Richard Maunder (1988),⁷ H.C. Robbins Landon (1992),⁸ Duncan Druce (1993),⁹ Robert D. Levin (1996/2004),¹⁰ Benjamin-Gunnar Cohrs (2001/2004),¹¹ Pierre-Henri Dutron (2016),¹² Simon Andrews (1996/2022),¹³ Michael Ostrzyga

² veg. també KEEFE, Simon P: “Requiem”, in: EISEN, Cliff; & ID. (ed.): *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 420–425

³ veg. la polèmica de Gottfried Weber: “Über die Echtheit des Mozartschen Requiem (1825–1827)”, amb l'Abbé Stadler: “Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems” (1827), in: WOLFF (1991), pp. 14–21; & 148–172

⁴ HESS, Ernst: “Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F.X. Süßmayr”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1959, pp. 99–108

⁵ MARGUERRE, Karl: “Mozart und Süßmayr”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1962/1963, pp. 172–177; & MOZART: *Requiem KV 626: Mozarts Fragment mit Mozart-Zitaten ergänzt / Mozarts fragment complimented with original Mozart quotations*. Fass. von / New ed. by Karl Marguerre & Dorothee Heath, s.l. [Münster?]: s.n. [cop. Dorothee Heath], s.d. [2016?] [= MH (2016)]

⁶ MOZART: *Requiem KV 626. Instrumentation Franz Beyer*. Adliswil-Zürich: Eulenburg, 1971 (Octavo Ed., 10039) [= BEY (1971)]; & ID.: *Requiem KV 626. Instrumentation Franz Beyer*. Adliswil, Lottstetten: Albert Kunzelmann, 1979² (Octavo Ed., 10039) [= BEY (1979)]

⁷ MOZART: *Requiem KV 626 Full Score / Partitur*. Ed. by = Hrg. von Richard Maunder. Oxford & New York: Oxford University Press, 1988 [= MND (1988)]

⁸ MOZART: *Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel d-moll = for Soloists, Chorus, Orchestra and Organ in D minor KV 626. Mozarts Fragment mit den Ergänzungen von Joseph Eybler und Franz Xaver Süßmayr vervollständigt und herausgegeben von H.C. Robbins Landon = Mozart's fragment supplemented by Joseph Eybler and Franz Xaver Süßmayr completed and edited by H.C. Robbins Landon*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992 (Partitur-Bibliothek, 5210) [= RL (1992)]

⁹ MOZART: *Requiem for soprano, alto, tenor and bass soli, SATB and orchestra K. 626. Completed by Duncan Druce*. London & Sevenoaks: Novello, 1993 [= DRU (1993)]

¹⁰ MOZART: *Requiem KV 626 per Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Corni di bassetto, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello / Contrabasso, Organo) ergänzt und herausgegeben von = completed and edited by Robert D. Levin*. Stuttgart: Carus, 1996/2004 (CV, 51.626/50; Stuttgarter Mozart-Ausgaben) [= LEV (1996/2004)]

¹¹ MOZART: *Requiem D-moll KV 626 (unvollendet) neu vervollständigt und herausgegeben von Benjamin-Gunnar Cohrs*. Partitur. Bremen: XIV BGC Manuscript Edition; & München: Musikproduktion Höflich, 2013 [= COH (2001/2013)]

(2022)¹⁴ i Howard Arman (2024),¹⁵ a les quals l'autor d'aquestes línies afegeix la seva revisió.¹⁶

Mozart no compongué totes les parts de l'*Officium defunctorum* establert al *Missale Romanum* de Pius V (1570),¹⁷ i vigent fins al Concili Vaticà II (1962–1965). Tant el *Responsorium: Libera me, Domine* com l'*Antiphona: In paradisum*, al final de l'*Officium*, no foren musicats. El *Graduale* i el *Tractus* del *Missale* no s'estilava de compondre'ls, en estil *figuraliter*, i llurs textos es cantaven habitualment *choraliter* (en cant gregorià). D'altra banda, tant el *Gloria* com el *Credo* s'ometen en la Missa de difunts.¹⁸

Amb la finalitat de facilitar-ne l'execució litúrgica, des del segle XIX s'han fet diversos intents de completar la totalitat de l'*Officium defunctorum*., mitjançant la composició dels textos restants. Hom sap, per exemple, que Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858), parent de Johann Michael Haydn i antic deixeble i col·laborador de Joseph Haydn, al servei de João VI del Brasil, afegí la composició d'un *Libera me, Domine* de la seva

¹² MOZART: *Mozart Requiem Süßmayr remade 2016. Nouvelle version basée sur le manuscrit de Mozart – Kyrie à Hostias et les compositions de Süßmayr – Sanctus à Lux de Pierre-Henri Dutron*. <pierrehenridutron.com/fullscore.html> [= DUT (2016)]

¹³ MOZART, W.A.: *Requiem K. 626. Süßmayr's and Eybler's additions edited and completed by Simon Andrews* [= AND (1996/2022b)], in ID.: *Mozart's Requiem: From eighteenth century forgery to modern hybrid* <https://www.simonandrews.com/mozarts-requiem-from-18th-century-forgery-to-modern-hybrid.> [= AND (1996/2022a)]

¹⁴ MOZART: *Requiem vervollständigt und herausgegeben von = completed and edited by Michael Ostrzyga*. Kassel etc.: Bärenreiter, 2022 [= OST (2022)]

¹⁵ MOZART, Wolfgang Amadeus: *Requiem KV 626. Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Corni di bassetto, 2 Fagotti, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello / Contrabasso, Organo)*. Nr. 1–10: *ergänzt und herausgegeben von / completed by Howard Arman*; Nr. 11–14: *Franz Xaver Süßmayr, herausgegeben von / edited by Howard Arman*. Partitur / Full score. Stuttgart: Carus Verlag, 2024 (CV, 51.652; Stuttgarter Mozart-Ausgaben) [= ARM (2024)]

¹⁶ Sabem de l'existència d'altres complecions modernes, com ho són ara les de Marius Flothuis (1941), Hans-Josef Irmen (1978/1998), Emil Bächtold (1999), Knud Vad (2000), Timothy Jones (2003), Tamás Panczél (2005), Clemens Klemme (2009), Michael Finnisy (2011)... i potser encara d'altres que no coneixem, els treballs dels quals no ens ha estat possible ni de consultar ni d'estudiar.

¹⁷ *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum aliorumque Pontificum cura recognitum a S. Pio X. reformatum et Benedicti XV. auctoritate vulgatum*. Reimpressio editionis XXVIII. Juxta Typicam Vaticanam. Bonnæ ad Rhenum, Ædibus Palmarum MMIV

¹⁸ IBID.

pròpia mà al *Requiem* de Mozart, per a la primera execució litúrgica americana de què en tenim notícia (1819), a Rio de Janeiro;¹⁹ i a Viena, Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841), deixeble de Mozart i amic de Beethoven, ho feu també per a les exèquies d'aquest (1827), amb l'afegit d'un altre *Libera me, Domine* de composició pròpia.²⁰

Ja més ençà, Gerhard von Keußler (1874–1949) i Hans Josef Irmen (1938–2007), com ja havia fet abans Alois Schmitt amb la *Missä en Do menor* KV 427 (417^a),²¹ també inacabada, com és sabut, completaren l'obra amb una mena de *pasticcio*: Keußler (1923) servint-se d'altres misses de Mozart, i Irmen elaborant-la a base de paròdies del *Laudate pueri* de les *Vesperæ solennes de Confessore* KV 339/4, amb música d'escena estreta del *Thamos, König in Ägypten* [Thamos, rei a l'Egipte] KV 345 (336^a) i de la *Missä brevis en Si bemoll major* KV 275 (272^b).²² I als nostres dies, encara, Benjamin-Gunnar Cohrs ha editat, en annex a la seva completió del *Requiem*, una adaptació del *Responsorium Libera me, Domine* de Joseph Haydn Hob. XXII:1 i una paròdia de l'*Ave verum corpus* KV 618 mozartiana amb el text de l'antífona *In paradisum*, per a l'*Absolutio super tumulum* que clou tot l'*Officium*.²³

¹⁹ NEUKOMM, Sigismund: *Libera me, Domine* (1821). Édition critique par Luciane Beduschi. Lyon: Symétrie, 2006; & KONRAD, Ulrich: "Sigismund von Neukomm: Libera me, Domine D-moll NV 186: Ein Beitrag zur Liturgischen Komplettierung von Wolfgang Amadé Mozarts Requiem D-moll KV 626", in: MAI, Paul (ed.): *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Getraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Hans Schneider, 2002, pp. 425–434

²⁰ SEYFRIED, Ignaz von: *Libera me for use in performances of Mozart's Requiem*. David Wyn Jones (ed.). Lauton: Edition HH Ltd., 2021 (HH 90533); veg. també: SEYFRIED, Ignaz Ritter von (1776–1841): *Libera für Bläser, Pauke, Chor und Orgel*. Heinz-Walter Schmitz Hrsg. Passau: Musikverlag Peter Lechl, 1998 (MPL 50.001/01) [*Libera zum Gebrauche bey Aufführungen des Mozartschen Requiem's*]; GIBBS, Christopher H.: "Performances of Grief: Vienna's Response to the Death of Beethoven", in: BURNHAM, Scott; & STEINBERG, Michael P. (eds.): *Beethoven and His World*. Princeton University Press, 2000, pp. 227–285

²¹ MOZART, Wolfgang Amadeus: *Missä in c für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Große Messe) KV 427 nach Mozarts Vorlagen vervollständigt von Alois Smitt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901

²² Les versions de Keußler i d'Irmen no ens han estat accessibles; veg. però una notícia sobre el treball de Keußler a SIEMENS, Egon: *Gerhard von Keußler: I. Musikalische Werke und Dichtungen; & II. Bearbeitungen*. Mecanoscrit: Weimarer Hochschulbibliothek, T 5117, 1957, pp. 250; i una altra sobre el d'Irmen a COH (2013), pp. 257–260; veg. també NMA, I/2/2, p. 101; NMA, II/6/1; NMA, I/1/1/4, p. 3. Agraïm la notícia sobre Keußler a la gentilesa de Florian Schuck, M.A.

²³ HAYDN, Joseph: "Libera me, Domine. Responsorium ad absolutioem", Hob.XXIIb:1 als Anhang zu Mozarts Requiem"; & MOZART, Wolfgang Amadé: "Motette D-Dur KV 618: I. Ave verum corpus; II. Parodie als In paradisum, als Anhang zu

Tanmateix, estem convençuts que el *torso* del *Requiem* –si és que hom pot anomenar-lo així– no necessita l'afegit de cap material nou que, en el sentit suara esmentat, en pretenguí la compleció; de fet, no hi veiem cap necessitat estrictament musical que ho justifiqui. Abandonem, doncs, definitivament aquest camí i no afegim cap música nova al *Requiem*.

*

Passem, doncs, al problema següent: tant Karl Marguerre com Friedrich Blume²⁴ argumentaven que Mozart, al llarg de l'obra, hauria pogut voler ampliar-ne la instrumentació, diferenciant-la i enriquint-la en algun dels moviments. Certament, per exemple, el moment solemne del *Sanctus & Osanna* o el *Dies iræ* –amb el conjur de la imatge del Judici final– ens permet imaginar-nos un aparat orquestral més gran, semblant potser al de l'escena final del *Don Giovanni*.²⁵ És a dir, que és ben raonable pensar que Mozart hauria pogut voler-hi incloure altres instruments dels emprats en el *Requiem* tal com el coneixem avui dia, això és, emprant l'aparat d'una orquestra clàssica completa, amb l'afegit, doncs, de dues flutes, dos oboès i dues o quatre trompes –qui sap si potser també dos clarinets alternant amb els *corni di bassetto*.

Efectivament, Marguerre amplià la instrumentació de tot el *Requiem* amb dues flutes, dos oboès i dos clarinets en Si bemoll.²⁶ És tanmateix ben curiós i sorprenent que, no tan sols volent ampliar sinó també adequar la instrumentació a l'estil de Mozart, oblidés d'afegir-hi les dues trompes estàndard de l'orquestra mozartiana...

No hi ha, però, cap prova documental que pugui avalar la decisió d'ampliar o de variar la instrumentació original. És més, podem pensar que, si Mozart ho hagués previst, ja ho hauria estipulat de bon principi –al *Dies iræ* suara esmentat, per exemple–, o almenys ho hauria deixat previst en la redacció i disposició de la partitura sobre la qual

Mozarts Requiem"; ambdós in: (COH 2001/2013), pp. 227–235 & 237–249 resp.

²⁴ veg. MH (1962/1963; 2016); & MOZART: *Requiem D minor / d-Moll / Ré mineur for 4 Solo Voices, Chorus and Orchestra / für 4 Solostimmen, Chor und Orchester K 626*. Ed. by / Hrg. von Friedrich Blume. London etc.: Eulenburg, s.d. (EE. 3032; Ed. Eulenburg No. 954) [= BLUME (EE)]

²⁵ veg. KV 527, II acte, XV escena

²⁶ MH (2016) prescindeix dels *corni di bassetto* a 3.1. *Dies iræ*, 3.3. *Rex tremendæ majestatis*, 4.1. *Domine Jesu Christe* i a 5.1. *Sanctus & Osanna*, i els substitueix per 2 clarinets en Si bemoll a 3.2 *Tuba mirum*, a 4.2. *Hostias* i a 5.2. *Benedictus*.

componia, i per tant, en tindríem algun indici, ni que fos indirecte (alguns pentagrames deixats buits o addicionals, anotacions al marge...).

En resum, hom pot comprovar que ni Eybler ni Süßmayr (ni Stadler), coneixedors més o menys directes de les intencions de Mozart, no cercaren de variar ni d'ampliar la seva orquestració original.

En aquest sentit, no deixa de sorprendre'ns Dutron quan afegeix dos *clarini con sordino* i els *timpani* al *Tuba mirum*. Cal tenir present que la praxi tradicional de la música sacra reservava aquests instruments per als moments de força i de solemnitat, absents en els set compassos (*unde mundus judicetur*). Cal no oblidar tampoc que, en l'època de Mozart, els *clarini* (trompetes naturals al cap i a la fi) no usaven la sordina – no fou fins ben entrat el segle XIX que hom començà d'aplicar-la a la trompeta, ja amb pistons. Sorpren aquest error en un dels més inspirats revisors del *Requiem*.²⁷

Diguem de passada que tampoc no ens conenç Levin quan prescriu dos clarinets en La en comptes dels dos *corni di bassetto* en Fa per al *Sanctus*, i només per a aquest moviment: la facilitat d'execució que pretén amb el canvi d'instrument (un únic bemoll contra tres diesis a la clau) esdevé al mateix temps un inconvenient de fet, obligant els músics a canviar d'instrument quatre vegades: primer, després del *Quam olim Abrahamae da capo* de l'*Hostias* (*corno di bassetto* in Fa), al *Sanctus* (clarinet en La); i immediatament, per al *Benedictus* (novament *corno di bassetto* in Fa); després, al *da capo* de l'*Osanna da capo* (clarinet en La); i finalment, de l'*Agnus Dei* (*corni di bassetto* en Fa) fins a la fi del *Requiem*. Això sense comptar amb l'inconvenient que per als músics comporta haver de tocar un instrument fred que es desafina una vegada i una altra.²⁸

*

Ara bé, ultra les qüestions filològiques i pràctiques suara adduïdes, cal tenir present una dada crucial, si hom vol encarar i entendre el darrer Mozart, la seva música sacra, i en concret l'especificitat del seu *Requiem*; cal assumir encara un fet decisiu: l'estil de Mozart, constatable ja des del tombant dels anys 1787/1788, es trobava en un punt de mutació, que no sabem on l'hauria dut, si el compositor no hagués mort prematurament.

Qualsevol aproximació al *Requiem* ha de tenir en compte aquesta perspectiva, essencial, per a entendre'n la complexitat.

Als seus darrers anys, Mozart anà depurant el seu pensament en un “*procés constant de refinament harmònic, de latent aprofundiment contrapuntístic i de gosadia formal*”²⁹ –pensem no tan sols en l'estudi que dedicà als quartets de Haydn, sinó també a la música de Händel i dels Bach (a Johann Sebastian, però també a Carl Philipp Emanuel, a Wilhelm Friedemann i a Johann Christian)–. Hom hi troba, guiat sempre per un pensament cada cop més decididament contrapuntístic, una ambició ferma de síntesi formal, amb la voluntat d'integrar elements compositius i tècnics diversos i oposats: polifonia i homofonia, fuga i sonata, música vocal i instrumental; i tot això, encara, en interacció amb una constant irisació de l'harmonia i el timbre, que amplia i aprofundeix meravellosament la força expressiva de la seva darrera música.³⁰ Com esdevé en els més grans creadors, ell també supera i sintetitza l'oposició de forces espirituals contràries: la tradició i la innovació, la religiositat i l'humanisme, l'individualisme i la universalitat, la litúrgia i el teatre...

És, doncs, en aquest sentit que cal entendre Constanze Mozart quan parlava de l'interès del seu marit, en els darrers anys, pel “més elevat estil patètic de la música d'església”.³¹ Així ja ho veié també Franz Xaver Niemetschek, el primer biògraf de Mozart (1798) i tutor del fill d'aquest, Karl Thomas Mozart, quan lloava “la sublimitat i la solemnitat” del darrer període estilístic d'aquest, i afirmava que “la música d'església fou el gènere preferit de Mozart”.³² Aquest, doncs, no es troba-

²⁹ *ständigen Prozess harmonischer Verfeinerung, latent kontrapunktischer Vertiefung und formaler Kühnheit*, in: WOLFF, Christoph: *Mozart at the gateway to his fortune: serving the Emperor, 1788–1791*. New York, London: W.W. Norton & Co, 2012 [= WOLFF (2012)], p. 77

³⁰ Pensem en les darreres simfonies, KV 504 (*Praga*), 543, 550, 551 (*Jupiter*), o el Quartet en Sol major KV 387, la Sonata per a piano en Fa major KV 533, volent fondre fuga i sonata; també l'*Adagio i fuga* en Do menor KV 546... veg. WOLFF (2012), pp. 134–158

³¹ *höheren pathetischen Stils der Kirchenmusik*. veg. WOLFF (1991)

³² *Erhabenheit und Feierlichkeit; & Kirchenmusik war das Lieblingsfach Mozarts*. veg. NIEMETSCHKEK, Franz Xaver: *Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, aus Originalquellen*. Prag: Herlische Buchhandlung, 1798, augm. 1808²; reed. amb un Nachwort, Berichtigungen u. Ergänzungen von P. Krause: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978³, p. 117. Veg. també la reed. fidel de la 1.^a ed. de 1798 en la reimpr. d'E. Rychnovsky 1905, amb les variants de la 2.^a reimpr. de 1808: *Ich kannte Mozart. Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, hrsg. u. kommentiert von

²⁷ DUT (2016), p. 40

²⁸ LEV (1996/2004), p. XIV; & pp. 162–193

va pas en un procés conclusiu de la seva creativitat, sinó, tot al contrari, en un procés d'obertura imprevisible, d'enorme creixement, i de despullament i complexitat alhora, cap a un camí nou, que la mort segà tràgicament.³³

Certament, tots aquests aspectes són presents també en el seu *Requiem* i, per tant, cal tenir-los molt en compte. Així, ja des dels primers compassos de l'*Introitus*, hom entra en un món musical totalment nou: les reminiscències rococó de les músiques del Salzburg natal han desaparegut del tot; la pompa i l'esplendor de les misses-cantata d'estil napolità, tan omnipresents en altres tradicions contemporànies seves, hi són ja completament absents. Aquí tot és contemplació eterna, ressò transcendent, recolliment i pietat, concisió i concentració expressiva.³⁴

En aquest sentit, quan parlem de voluntat de concisió, no hauríem pas de menystenir la influència del rigorisme reformador de l'Emperador Josep II (1741–1790) –amb qui Mozart, com és ben sabut, en tants aspectes s'identificava ideològicament–. El decret imperial de 1783 –la

Gottesdienstordnung [el Reglament del culte]–, tan dràsticament aplicat al culte catòlic, que havia de propiciar la concisió i la fàcil comprensibilitat del text litúrgic, i d'excloure'n tota pompa, ressona encara com un eco en l'estil patètic del *Requiem*,³⁵ i també en altres obres sacres tardanes com el *Kyrie* en Re menor KV 341 (368^a), el conegut com a *Kyrie de Munic* i, com ja hem comentat, en l'*Ave verum corpus* KV 618. Per cert, qui sap si aquesta “ascesi civil” potser també contribuï al fet que Mozart ja no se sentís cridat a completar la seva *Missa en Do menor* KV 427 (417^a). Pel que fa a la música sacra, l'etèria senzillesa –la “*belleza seràfica*”, en paraules d'Alfred Einstein³⁶ d'aquest motet compost per a la festa del *Corpus Christi* de juny de 1791, l'*Ave verum corpus*, bé podria ser considerat com un punt d'inflexió d'aquest nou estil.

En fi, si, emmirallant-nos amb les altres arts, podem parlar de la transformació del barroc tardà i del rococó subsegüent en un estil plenament *neo-clàssic* dins del mateix classicisme vienès, això fóra concretament referint-nos a aquest darrer capítol de la vida creativa de Mozart –i també de la de Haydn– i a la seva complexitat estilística.

Així doncs, i resumint, renunciem a la idea que pretengui variar i ampliar la partitura del *Requiem* sota la perspectiva hipotètica de l'argumentació de Marguerre i Blume (i Levin)³⁷, i de fet, també d'estandarditzar l'obra de Mozart, en lloc d'individualitzar-ne la seva naturalesa –el seu color, el seu timbre– i respectar-ne la seva emanació creativa única.

A més, i sobretot en el cas del *Requiem*, hi ha una “individualitat de l'obra”, més enllà de l'estil personal, que no es pot subratllar pas prou. A la llum d'una visió el creixement i desenvolupament de la qual només podem intuir, i des de la perspectiva del nou estil naixent, el que cal aquí, en el cas concret del *Requiem*, és més aviat d'individua-

Jost Perfaßl. München: Bibliothek Zeitgenössische Literatur, 1987; veg. també WOLFF (2012); & ID. (1991), pp. 77–88

³³ WOLFF (2012)

³⁴ veg. BRÜSKE, Martin: “Religiosität am Vorabend der französischen Revolution”, in: HOCHRADNER, Thomas; & MASSENKEIL, Günther (Hrsg.): *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), pp. 3–19.

Sobre possibles influències concretes d'altres compositors en la música de l'*Introitus*, veg. HÄNDEL, Georg Friedrich: *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264 (1737); GASSMANN, Florian Leopold: *Requiem c-moll* (Kos G 6), in: DTÖ 83, 1938; & el coral luterà *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (Herr Jesu Christ, du höchstes Gut); BACH, Johann Sebastian: *Wohltemperiertes Klavier* I, Fuga en Re diesi menor, BWV 853b; en Sol diesi menor, BWV 863b; en La menor, BWV 865b; en Si bemoll menor, BWV 867b.

Sobre altres motius concrets al llarg de l'obra veg. també BACH, Johann Sebastian: *Meine Seele erhebt den Herrn*, cantata, BWV 20; ID.: “Suscepit Israel”, in: *Magnificat*, BWV 243; ID.: *Wohltemperiertes Klavier* II, Fuga en La menor, BWV 889b; BACH, Carl Philipp Emanuel: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Wq 240 (1787); BACH, Wilhelm Friedemann: *Symphonie d-moll*, Fk 65 (1758); GOSSEC, François-Joseph: *Messe des morts avec la prose* (1760); HÄNDEL, Georg Friedrich: *Messiah* HWV 56 (1742); ID.: *Joseph* HWV 59 (1743); ID.: *Dettingen Anthem* HWV 265 (1743); PERGOLESI, Gian Battista: *Stabat Mater* (1736); REUTTER, Georg d.J.: *Missa Sancti Caroli*, in: DTÖ 88, 1952); HAYDN, Joseph: *Quartet de corda en Fa menor*, Hob.III:35/4.

Sobre el plantejament general de l'obra veg. encara HAYDN, Michael: *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismondo “Schratzenbach Requiem” en Do menor* MH 155 (1771)

Sobre la tradició del rèquiem a Salzburg amb Johann Ernst Eberlin, autor d'una desena de rèquiem, veg. EBEL, Beatrice: *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*. Diss. München, 1997.

³⁵ veg. BIBA, Otto: “Church and State”, in: LANDON, H.C. Robbins (ed.): *The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music*. London: Thames & Hudson, 1990 (ed. alemanya: *Das Mozart-Kompendium. Sein Leben – seine Musik*. München: Droemer Knauer, 1991, pp. 58–62); BRAUNBEHRENS, Volkmar: “Josephinismus”, in: *Mozart in Wien*. München, Zürich: Piper, 1986, pp. 232–242

³⁶ EINSTEIN, Alfred: *Mozart. His Character, his Work*. New York: Oxford University Press, 1945; & 1971 (ed. alemanya: *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*. Stockholm: Berman-Fischer, 1947, p. 465)

³⁷ veg. MH (1962/1963; 2016); BLUME (EE); & LEV (1996/2004)

litzar-ne les característiques i no pas d'estandarditzar-les.

Pensem també que el camí d'ampliació de l'orquestració —i doncs del canvi del color orquestral, i de fet del caràcter, *tout court*—, un cop començat, és com un pou sense fons, que involuntàriament ens allunyaria cada cop més de l'origen del qual partim, de tal manera que la fesomia única del *Requiem* cada cop més s'aniria dissolvent en una nebulosa especulativa.

Per la raó adduïda suara, no creiem pas que calgui suprimir l'aportació de Süßmayr. És el cas de Richard Maunder, que en la seva compleció, a més de refer completament tota la instrumentació de Süßmayr, arribà fins i tot a rebutjar de revisar tant el *Sanctus* com el *Benedictus*: els suprimí, sense reemplaçar-los, perquè ambdós moviments, al seu parer, no s'adeien ni a l'estil ni al nivell artístic de Mozart.³⁸ O és el també el cas de Pierre-Henri Dutron i de Duncan Druce: ambdós compongueren un *Benedictus* de bell nou, intentant el darrer de situar-se en la posició d'un compositor vienès de l'època de Mozart³⁹ —quan, com a compositor contemporani de Mozart, sembla que ja fa temps que teníem Süßmayr...—. També Ostrzyga compongué un nou *Sanctus*, ara, però, en Re menor, a fi de poder recuperar, diu, el segon *Osanna* fugat del *Benedictus*, en Si bemoll major.⁴⁰

Deixant, doncs, a banda la vàlua o la futilitat que puguin tenir aquestes i altres complecions, avui, més de dos segles després de la mort de Mozart, percebem ja la versió tradicional de Süßmayr com la imatge mateixa de l'obra, com una entitat fixada definitivament pel pas i el pes de la història i pel sediment de la tradició. És a dir, una unitat indissoluble; no debades, la *Neue Mozart Ausgabe* (NMA) l'anomena, encertadament, «forma tradicional».⁴¹

Perquè fou certament Süßmayr qui amb la seva compleció conservà l'obra per a la posteritat —per a nosaltres—, i és així com ens ha arribat ininterrompudament des dels seus inicis l'any 1792 fins al dia d'avui, fet cultural indiscutible que hom

pot ignorar o menystenir, però que no es pot canviar ni negar arbitràriament.

Malgrat els errors i les mancances que la compleció de Süßmayr pugui contenir, reconeixem i respectem la vàlua històrica d'aquesta i, precisament per això, no volem dur a terme cap nou exercici d'estil *alla Mozart*, afegint-hi nova música, ampliant-ne i variant-ne la instrumentació, o encara, component tota una versió *ex novo*, amb la dubtosa pretensió de substituir-hi de soca-rel l'aportació de Süßmayr.

No, amb aquesta nova edició no volem fer altra cosa que revisar a fons aquesta forma tradicional, desempolsar-la i alliberar-la de les màcules supèrflues, polir-la en certa manera de les mancances i defectes que la llasten, de tal manera que ni l'original de Mozart no s'enfosqueixi ni la nostra revisió s'allunyi excessivament de l'aportació de Süßmayr i, en canvi, la faci més pròxima a l'idioma del mestre i a les característiques estilístiques específiques del seu *Requiem*, i doncs, més convincent per a una oïda avesada a la música de Mozart. El nostre propòsit, en fi, no és pas el de substituir, sinó, tot respectant, el d'esmenar.

El temps dirà si aquest pot ser un camí encertat i generalment vinculant o no, car cada nova generació, confrontada amb la tradició i els seus mites, pren les seves pròpies decisions i els jutja de nou.

Dels quinze moviments que componen el *Requiem* de Mozart, només dos són generalment considerats com a acabats per ell mateix, o, dit d'una altra manera, fora de la responsabilitat posterior —documentada i directa— de Süßmayr: l'*Introitus: Requiem aeternam* i el *Kyrie*.⁴²

Tanmateix, l'observació atenta d'ambdós moviments al facsímil del manuscrit autògraf —ultra mostrar-nos amb diferents tons de tinta les diverses fases del treball sobre la partitura— suggereix també que, malgrat el consens general que n'atribueix l'autoria absoluta a Mozart, és probable que les parts instrumentals, tant de l'*Introitus* com del *Kyrie*, no fossin acabades del tot per ell, sinó per alguna altra mà —o més d'una, qui sap— diferent de la seva.

³⁸ MND (1988); & ID: *Mozart's Requiem: On Preparing a New Edition*. Oxford: Clarendon Press, 1988

³⁹ DUT (2016); & DRU (1993): *to place myself [Druce] in the position of a Viennese composer of Mozart's time...*, p. (IV)

⁴⁰ OST (2022), p. VII; pp.167–172; & 183–185

⁴¹ “Das von Franz Xaver Süßmayr vervollständigte Requiem in der traditionellen Gestalt” [el *Requiem* acabat per Franz Xaver Süßmayr en la forma tradicional]

⁴² WOLFF (1991)

Tot fa pensar que la instrumentació de l'*Introitus* ja devia ser força avançada, quasi completa, i que de la doble fuga del *Kyrie*, amb les parts vocals i el baix general anotats (i amb xifrat) —és a dir, amb tota la composició com a tal ja enllestida—, només hauria calgut acabar-ne de perfilar la instrumentació.

De fet, però, en ambdós moviments hi trobem detalls sorprenents, tant en els instruments de fusta —sobretot en l'articulació i en algun error de transposició en l'anotació en Fa dels *corni di bassetto*—, com, en forma d'errors harmònics, en les parts dels *clarini* i *timpani*, difícils d'atribuir a Mozart.⁴³ Fins i tot en primer moviment, l'escripció de la corda presenta algunes incoherències de realització sorprenents.⁴⁴

Se sap que Emanuel Schikaneder (1751–1812), l'autor del *libretto* de *Die Zauberflöte* [La flauta màgica] KV 620, i Joseph von Bauernfeld, ambdós directors artístics del *Theater auf der Wieden* (*Freibautheater*) [Teatre al Wieden (Teatre a l'aire lliure)], on el 30 de setembre de 1791 s'acabava d'estrenar aquesta famosa *deutsche Oper*, organitzaren el primer funeral que hom dedicà a llur amic.⁴⁵ Aquestes exèquies tingueren lloc el dia 10 de desembre de 1791, és a dir, només cinc dies després de la mort del compositor, a la *Michaelerkirche* [Església de Sant Miquel], la cèntrica parròquia vienesa situada prop de la cort i del seu teatre.

Hom disposava, doncs, de molt poc temps per preparar el funeral i, per tant, és versemblant que algú preparés per a l'ocasió la partitura (amb llurs parts) dels dos únics moviments susceptibles de ser completats i executats amb una relativa facilitat: l'*Introitus* i el *Kyrie* —de fet, no en podia ser cap altre—, perquè el *Requiem aeternam* ja deuria ser en bona part acabat, com dèiem, i la seva elaboració instrumental (si és que realment li'n calia) no deuria presentar cap gran problema, atès que el corpus de la composició, això és, la part del baix instrumental i les quatre parts vocals, ja eren enllestides; només calia omplir algun dels buits entre les diverses anotacions instrumentals, els enllaços

etc., esparsos en la partitura, probablement prou abundants. Bàsicament, doncs, aquí només ha calgut revisar l'articulació i algun detall de la instrumentació dels instruments de fusta.

Hi ha, però, un punt discutible en la realització dels instruments de corda, que ens sembla prou inconseqüent, i que ens ha dut a cercar-hi una esmena: a la recapitulació de l'*Introitus*, al compàs 34, que reprèn, combinant-lo, el primer motiu inicial de l'obra (B|T: re-#do-re-mi-fa; & la-#sol-la-#si-do¹, respectivament) amb la seva figuració contrapuntística invertida i disminuïda (A|S: la¹-sib¹-la¹-sol¹-fa¹; & mi²-fa²-mi²-re²-do², respectivament), l'acompanyament obligat dels violins inverteix també llur figura de salt d'octava (cf. cc 8–14 vs cc 34–36); és a dir, que primer ho fa amb un salt descendent i després ascendent. D'això no es pot inferir que aquest procediment hagi estat emprat de manera casual o rutinària: certament és emprat com a procediment contrapuntístic volguardament formal —en altres termes, que contraposa clarament la simetria de dues realitzacions d'una mateixa idea—. Ara bé, si aquest procediment té alguna raó de ser, per què tot just al compàs 37, al cap de només tres compassos, s'interromp de sobte? A partir d'aquest compàs, quan la continuació de la part dels violins adopta el procediment neutre *colla parte*, la clara voluntat formal, tot just iniciada, és oblidada, diluïda i perd interès. Tot fa pensar, doncs, que una segona mà completà rutinàriament la idea del compositor apuntada al compàs 34, però sense entendre'n ni el significat motívic ni la intenció.⁴⁶ Per aquesta raó, editem una nova versió de la part dels violins als compassos 34–42, segons el model de Mozart dels compassos 34–36 immediats i dels compassos 8–14 de l'inici.

D'altra banda, com que les parts instrumentals de la doble fuga a quatre veus del *Kyrie* van *colla parte*, això és, doblant les quatre parts obligades del cor, sembla que dur-ne a terme la instrumentació fos cosa rutinària; de fet, només calia que el quartet de la fusta (2 *corni di bassetto* i 2 fagots) i el quartet de la corda doblesin *colla parte* les quatre parts vocals (el *soprano* (*canto*) amb el 1^r *corno di bassetto* i el 1^r violí; l'*alto* amb el 2ⁿ *corno di bassetto* i el 2ⁿ violí; el *tenore* amb el 1^r fagot i la viola; i el *basso* amb el 2ⁿ fagot i el *basso continuo*). Pel que fa a la resta d'instruments, els *clarini* (trompetes) i els

⁴³ veg. més endavant i la *Notícia crítica*.

⁴⁴ veg. AND (1996/2022b); & COH (2001/2013)

⁴⁵ BRAUNEIS, Walther: “«Dies irae, dies illa – Tag des Zornes, Tag der Klage». Auftrag, Entschung und Vollendung von Mozarts 'Requiem'”, in: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, 47/48 (1991/1992), pp. 33–50; & ID: “Exequien für Mozart: Archivfund über das Seelenamt für W.A. Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche”, in: *Singende Kirche*, 38/1 (1991), pp. 8–11

⁴⁶ AND (1996/2022b); & COH (2013), p. 272

timpani (timbales), cal fer avinent que és molt probable que en aquesta primera ocasió l'orquestra no hagués pogut comptar amb llur presència, atès que aquest fou un funeral de segona classe, que els n'excloïa.⁴⁷

Aquí, doncs, el nostre treball s'ha cenyit a revisar tota l'articulació i l'aplicació del text, i hi hem esmenat algun error d'harmonia a les trompetes i timbals, així com en la transposició i la tessitura dels *corni di bassetto*.

Totes les complecions al nostre abast en la instrumentació de la fuga apliquen *grosso modo* o amb algunes variants el procediment *colla parte* de què parlem, llevat de Dutron, que inexplicablement se n'aparta i en fa una versió totalment diferent de la tradicional,⁴⁸ i Andrews, que limita la presència dels *corni di bassetto* i els trombons a les set notes de cada inici del tema del *Kyrie*; al nostre parer, un procediment massa esquemàtic en l'estil de Mozart.⁴⁹

No se sap del cert encara qui dugué a terme aquesta feina, que certament hom hagué d'enllestir cuita-corrents per al funeral; en tot cas, qui hi intervingué deuria haver estat algú del cercle més pròxim a Mozart. Durant anys hom ha cregut que les parts de l'harmonia de les fustes i les cordes altes foren enllestides per Freystädtler i, més tard, la dels *clarini* i *timpani* per Süßmayr.⁵⁰ Tanmateix, avui no sembla pas tan clar que fos així; és possible, fins i tot, que no fos cap dels dos qui finalment dugués a terme la instrumentació d'ambdós moviments, i que qui ho fes fos algú de la *troupe* de Schikaneder o, qui sap, si no fou ell mateix.⁵¹

*

De la *Sequentia* (3.1.–6.) i l'*Offertorium* (4.1.–2.) –els vuit moviments restants, pròpiament de

Mozart– n'hem revisat íntegrament tota la instrumentació, llevat, és clar, del baix instrumental, que és sempre tot de Mozart, i dels enllaços instrumentals, ací i allà, quan també ho són.⁵² Cal consignar que seguim ben de prop la pista d'Eybler, i n'incorporem solucions, especialment al nostre *Recordare* –revisades, tanmateix–, suggerides per aquest en el seu intent, després abandonat, de compleció del *Requiem* sobre el manuscrit autògraf de Mozart.⁵³

Fou Eybler a qui Constanze Mozart s'adreçà cercant ajut després que Freystädtler abandonés l'intent de completar l'obra. Eybler, deixeble de Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), assistent de Mozart en l'estrena de *Così fan tutte* [Totes fan igual], col·lega apreciat i amic d'aquest i de Joseph Haydn, tant pel seu coneixement de l'estil eclesiàstic com per la seva preparació tècnica, hauria estat certament el més adequat dels candidats per dur a terme el propòsit de la vídua. Per motius desconeguts –potser, constatant la impossibilitat de dur-la a terme al mateix nivell de Mozart(?)–, com en el cas precedent de Freystädtler, abandonà l'encàrrec, quan ja n'havia completat gairebé tota la *Sequentia* en l'autògraf de Mozart.⁵⁴ S'han conservat encara dos compassos (cc 9–10) d'Eybler a la veu del *Canto* (Soprano) del *Lacrimosa*, intentant continuar la composició on Mozart l'havia deixada incompleta (c 8).⁵⁵

Concretament en aquest punt, després dels primers vuit compassos, encara de Mozart, no hem volgut seguir ni el camí de Druce o Marguerre, que, abandonant la compleció de Süßmayr, en fan versions totalment noves, ni tampoc, el que segueixen Maunder, Levin, Cohrs, o Arman,⁵⁶ que retocant més o menys el text de Süßmayr, hi escriuen un enllaç i un *Amen* fugat, de la seva pròpia composició; ans, al contrari, hem seguit ben de prop el model de Süßmayr –això és, mantenint-ne l'estructura i el mateix nombre de

⁴⁷ BLACK, David: "Mozart and the practice of sacred music, 1781–91", PhD diss, Univerity of Harvard. Cambridge, Mass., 2007 [= BLACK (2007)]; & WOLFF (1991 & 2012)

⁴⁸ DUT (2016), pp. 12–20

⁴⁹ AND (1996/2022a), pp. 15–28

⁵⁰ NOWAK, Leopold: "Wer hat die Instrumentalstimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W.A. Mozart geschrieben?", in: *Mozart-Jahrbuch*, 1973/1974, pp. 191–201; veg. també, però contradient-ho, LORENZ, Michael: "Franz Jakob Freystädtler: Neue Forschungsergebnisse zu seiner Biographie und seinen Spuren im Werk Mozarts", in: *Acta Mozartiana*, 44/1997, Bd. 3–4 (Dez.), pp. 85–108; & especialment ID.: "Freystädtler's supposed copying in the autograph of K. 626: A case of mistaken identity". Paper presented at the conference *Mozart's choral music: composition, contexts, performance*. Bloomington, IN, 12 February 2006

⁵¹ BLACK (2007)

⁵² NMA, I/1/2/1; WOLFF (1991)

⁵³ NMA, I/1/2/2, pp. 18–27; & RL (1992), pp. 55–64.

Sobre el motiu inicial del *Recordare* veg. BACH, Wilhelm Friedeman: *Sinfonia en Re menor* Fk 65, 2.^a mov.; GOSSEC, François-Joseph: *Messe des morts avec la prose*: "Lacrymosa"; & PERGOLESI, Giovanni Battista: *Stabat Mater*, 1.^r mov. Per a més detalls en cada un dels moviments, veg. més avall i la *Notícia crítica*.

⁵⁴ WOLFF (1991)

⁵⁵ veg. NMA, I/1/2/2, p. 33

⁵⁶ DRU (1993), p. 66; MH (2016), p. 90a/90b; MND (1988), p. 101; LEV (1996), p. 109; COH (2013), p. 100; & ARM (2024), p. 85

compassos—, això sí, revisant-ne la conducció de les parts i la fluïdesa harmònica.

Quan hom parla de la possibilitat, i fins i tot de la necessitat, de l'existència d'esborranys mozartians en el *Requiem* —els *Trümmer und Zettelchen* de què hem parlat més amunt—, acostuma a referir-los al *Sanctus & Benedictus* i a l'*Agnus Dei*, tal com els deixà Süßmayr. Ara bé, malgrat que sembla que no hi ha cap prova fefaent que avali la nostra opinió, sospitem que Süßmayr hauria pogut conèixer algun esborrany del *Lacrimosa* del mateix Mozart (que certament Eybler degué ignorar), i que aquest li hauria permès continuar la composició anotada fins aquí i interrompuda a partir del novè compàs.

Dos fets ho avalarien: primerament, que just en aquest final de la *Sequentia* hi ha dos dels moments —al nostre parer— més impressionants de tot el *Requiem*: d'una banda, l'aparició grandiosa de l'acord de sexta napolitana (c 11) amb la seva continuació, i de l'altra, i en contrast amb aquesta grandiositat, la sorpresa de la dolcesa i el refinament harmònic que apareix a *Huic ergo* (cc 15–18) —és impossible no sentir-hi l'eco de l'*Ave verum corpus*—. Dos exemples tan genuïns i inequívocament mozartians, que se'ns fa impossible imaginar-nos-els en cap altre compositor, i menys encara d'una categoria com la de Süßmayr.

En segon lloc, no deixa de cridar l'atenció el fet que la conclusió de la darrera frase de la represa (cc 24–28), el discant inclogui una doble citació explícita, del motiu inicial del *Requiem aeternam* (cc 25–27): fa¹ | mi¹–re¹–#do¹–re¹ (*cancerizans*); i re¹–#do¹ | re¹–mi¹–fa¹ (*rectus*). Tan clara ens sembla la voluntat de citació, que fins i tot el metre de la frase que la conté ha hagut d'esdevenir irregular per a poder-la encabir. Si hom s'hi fixa prou bé, i escolta atentament, observarà que, de fet, el compàs 26 podria ser perfectament prescindible: hom podria haver enllaçat els compassos 25 i 27, sense el compàs 26 intermedi, i la frase hauria tingut sentit i, fins i tot, hauria romàs mètricament regular. Efectivament, la represa des del compàs 23 fins a la fi, prescindint del compàs 26, hauria comptat els vuit compassos habituals (2+4+2). La doble citació, però, necessita l'espai d'aquest compàs afegit i converteix la frase en irregular (2+5+2).

L'esborrany mozartià, l'existència del qual postulem, només hauria contingut alguna indicació

sumària del procés de continuació del moviment a partir del novè compàs. Això explicaria la malaptesa de la conducció de les veus internes i especialment del baix general als compassos 9–10, algunes harmonies poc acabades (cc 10, 12, 25) i la poca claredat de la disposició imitativa dels compassos 24–25. Efectivament, ja ho hem dit, no ho podem demostrar; ningú, però, ara per ara, tampoc no ens pot demostrar el contrari. Malgrat això, creiem que val la pena tenir-ho en compte i de sotmetre-ho a discussió.

*

Segons la tradició o el costum, hom coronava la fi de la *Sequentia* amb una fuga o amb un fugat conclusiu. Símbol per antonomàsia de l'estil patètic i de la solemnitat de la música d'església, de la dignitat, la severitat, l'ordre i la jerarquia, del propòsit arcàntzant i del prestigi de la tradició sacra, la fuga cloïa cada final de cicle litúrgic de l'*Ordinarium Missae* de l'Església Catòlica Romana. Així, el *Gloria* acabava amb un "*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*", el *Credo* amb un "*Et vitam venturi saeculi. Amen*" i el *Sanctus & Benedictus* amb un "*Osanna in excelsis*" fugats. D'altra banda, en la missa de difunts, la *Sequentia* acabava també amb un "*Amen*", l'*Offertorium* amb un "*Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*" i el *Communio* amb un "*Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es*" també fugats.

Molt probablement Mozart també ho preveia, i degué planejar un *Amen* fugat com a conclusió dels sis moviments de la *Sequentia*; d'aquesta manera cada un dels cicles —com ja hem dit— es clouria amb una fuga. Com agudament argumenta Christoph Wolff, és molt probable que el motiu de la suspensió de la composició després del vuitè compàs del *Lacrimosa* no fos altre que purament estratègic, per dir-ho d'alguna manera: és molt possible que Mozart intentés tenir el conjunt de l'obra al més avançat possible, per així poder decidir les proporcions de la continuació del *Lacrimosa* i de l'*Amen* fugat conclusiu.⁵⁷

De fet, hom ha pogut trobar entre els esborranys de Mozart el subjecte i el contrasubjecte inicials d'una doble fuga (KV 620²) prevista molt probablement per a aquest *Amen*.⁵⁸ L'esborrany en qüestió consta de setze compassos en 3/4, el sog-

⁵⁷ WOLFF (1991)

⁵⁸ PLATH (1963); & NMA, I/1/2/1, pp. 60–61

getto del qual conté, en compassos enters i blanques amb punt, la inversió del motiu inicial de l'*Introitus*: la¹|sib¹||la¹|sol¹|fa¹|mi¹|re¹...,⁵⁹ i una *risposta* amb negres i corxeres, això és, en valors disminuïts –vacil·lant encara, car no hi és establerta definitivament en cadascun dels quatre *incipia*–, citant també sis vegades en la forma *rectus*, *inversus* i *canerizans* el motiu introductor: (pausa)–re²–mi²|fa²–mi²–re²–do²| (pausa)–si¹–do²|re²–do²–sib¹–la¹|(pausa)–sol¹–fa¹–sol¹–la¹|sib¹–mi¹–re¹–mi¹–fa¹–sol¹||la¹ etc.

Ara bé, sobre aquest punt voldríem fer avinent, primer, que aquest esborrany no és res més que això, un esborrany, com tants d'altres que anotà Mozart al llarg de la seva immensa activitat creativa, alguns dels quals, com aquest, sortosament s'han pogut conservar. És evident, però, que –i ho podem comprovar en tants i tants d'exemples– no pas tots els esborranys que Mozart anotà foren emprats sempre, ni que els que finalment trobaren entrada en una obra, no ho foren necessàriament en llur forma primigènia –vegeu per exemple, a la mateixa pàgina de l'esborrany fugat, els esborranys del *Rex tremendae majestatis*⁶⁰ i compareu-ne les dues versions–. Una cosa, doncs, és anotar una idea i una altra de ben diferent n'és desenvolupar-la i donar-li la forma definitiva.

Qui sap com Mozart hauria plasmat finalment aquest esborrany? Si bé, amb més o menys fortuna, avui, amb aquest material pervingut, ens és raonablement possible d'exposar l'inici –l'exposició– d'una fuga tradicional, tanmateix cap arranjador actual –ho demostra l'evidència– no és capaç, ni de lluny, de compondre fins a la fi una fuga a l'alçada del geni mozartia. Més encara: si ja gairebé tots els arranjadors demostren clarament que fracassarien en la tasca rutinària de compondre una fuga acadèmica, quant més en una fuga a la Fux, Padre Martini o Albrechtsberger! Cal entendre bé la significació formal del moment de la fuga: la fuga que aquí caldria compondre no pot ésser merament funcional ni, encara menys, acadèmica, sinó que hauria de servir com a coronació final de tota la composició de la *Sequentia*. Ben segur que, ja en temps de Mozart, ningú més, excepte potser Joseph Haydn, no hauria estat capaç de fer –tot i

que aquest difícilment ho hauria pogut fer exactament en l'estil de Mozart–. I què hauria pogut escriure el seu germà, Michael Haydn? Vet aquí la qüestió: qui és, però, que ho pot fer, això, avui dia?

Estem absolutament convençuts que, seriósament parlant, no ens pertoca d'afegir una mala fuga final a una obra mestra. Aquesta gloriosa tasca ja l'han duta a terme, i remarcablement per cert, els senyors Maunder, Druce, Levin, Cohrs, Ostrzyga i Arman, amb una notable i manifesta incompetència.⁶¹ Avui dia, a ningú amb dos dits de front li passaria pel cap coronar amb agulles tots els campanars de les catedrals gòtiques inacabades escampades pel món. Malauradament, temptatives tan amateurs com aquestes desmereixen molt greument l'esforç que aquests mateixos autors han pogut dur a terme en altres aspectes. És ridícul voler criticar la feina de Süßmayr, d'una banda, i, de l'altra, gosar presentar unes fugues tan maldestres. Justament aquesta valoració errada de les pròpies capacitats compromet el valor estilístic que puguin haver assolit en d'altres punts de llur compleció.

Considerem molt més encertada la decisió de Süßmayr d'escriure un *Amen* amb una senzilla cadència plagal homofònica de només dos compassos –però digna– que no pas d'intentar una “gran proesa” mal resolta. Amb altres paraules, a hores d'ara, en definitiva, sembla que ja hi ha –o hi hauria d'haver, si més no– un consens entre les ments serioses: a la *Venus de Milo* no li cal cap mena d'afegit, ni tampoc a la *Victòria alada de Samotràcia* li calen pas ni el cap ni els braços, i encara menys si són de cartró.

*

A l'*Offertorium: Domine Jesu Christe* seguim de prop la compleció de Süßmayr, que molt probablement –és només una conjectura– conegué i estudià la instrumentació prèvia d'aquests dos moviments, la qual sembla que l'Abbé Maximilian Stadler podria haver dut a terme a començament de 1792,⁶² i que Süßmayr hauria pogut copiar qua-

⁵⁹ cf aquest tema amb l'“*Amen*” conclusiu en Fa menor del *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1736); i emparentat amb aquest, encara, el “*Fac ut ardeat*” en Sol menor en la mateixa obra.

⁶⁰ NMA, I/1/2/1, pp. 60–61

⁶¹ MND (1988), pp. 106–117; DRU (1993), pp. 70–82; LEV (1996), pp. 110–120; COH (2013), pp. 104–115; OST (2022) pp. 97–106; & ARM (2024), pp. 88–97

⁶² Ms in: ÖNB, Mus. Hs. 4375 A; veg. SENN, Walter: “Abbé Maximilian Stadler: Mozarts Nachlaß und das «Unterrichtsheft» KV 453b”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1980–1983, pp. 287–297; CROLL, Gerhard: “Eine zweite fast vergessene

si literalment. Si això fos així, canviaria la visió general que hom té sobre la compleció de Süßmayr i l'estratègia de Constanze.

Errors a part, tanmateix, seguim el plantejament de Süßmayr (i, doncs, de Stadler) al llarg de tot el *Domine Jesu Christe*. Per exemple, de Süßmayr n'adoptem –bé que no sense esmenes⁶³– el motiu arpegiat imitatiu de les cordes en *stretto* de l'inici (cc 1–2, 14–16 i 18–19), l'uníson de les cordes i la simplificació rítmica dels trombons, a *ne absorbeat eas tartarus* (cc 21–30) i l'anotació *colla parte* de la fusta a *quam olim Abrahae* (cc 44–60 i 71–78).

En les parts instrumentals de *sed signifer sanctus Michael* (cc 32–40), tanmateix, cerquem de formular més consegüentment la imitació canònica a la quinta baixa de les parts vocals –en els successius *incipia* del *canto* (soprano) (sol¹), l'*alto* (do¹), el *tenor* (fa) i el *basso* (sib)–.

En canvi, rebutgem les intervencions alternants entre els trombons i la fusta (cc 34–40) de Beyer, que considerem fora d'estil i, en definitiva, trivials.

A *quam olim Abrahae* (cc 44–78), encara, a diferència del parer de la majoria d'editors moderns del *Requiem*, duem a terme tota la instrumentació de les cordes a quatre parts obligades (i a sis parts al pedal harmònic dels cc 61–65) fins a la fi.⁶⁴

*

El manuscrit de Mozart a l'*Hostias* no anota cap *piano* a l'inici; la primera prescripció dinàmica –*pia*– és al compàs 24. Segons la consuetud, això fa suposar un *forte* des de l'inici. Tanmateix, Süßmayr i la tradició que l'ha seguit han volgut fer –encertadament, al nostre parer– *piano* des de l'inici, en contrast amb el *Quam olim Abrahae* precedent –i amb el subsegüent–. Tampoc el tipus de composició, ni el text, ni, per tant, el caràcter, ni la

Autobiographie Abbé Stadlers”, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1964, pp. 172–184; & WOLFF (1991)

⁶³ veg. el plantejament de DUT (2016), pp. 73–76, que seguim de prop.

⁶⁴ MND (1988, pp. 129–140 & 146–158), COH (2001/2013, pp. 128–137 & 144–153), DUT (2016, pp. 81–88 & 96–103) i AND (1996/2022, pp. 118–127 & 137–145) escriuen a dues parts. A tres parts ho fan DRU (1993, pp. 90–95), LEV (1996/2004, pp. 133–143 & 151–161) i ARM (2024), pp. 108–118 & 124–133). A quatre parts lliures: MH (2016, pp. 108–116 & 124–132) i BEY (1979, pp. 89–96 & 101–108). OST (2022, pp. 117–125 & 134–141) no és sistemàtic, i RL (1992), pp. 91–100 & 106–116) segueix Süßmayr al peu de la lletra.

nova tonalitat de Mi bemoll major respecte de la de Sol menor del *Quam olim Abrahae* anterior, no fan pensar en l'extraversió d'un *forte*. Ans al contrari, el *piano* s'adiu millor al recolliment i a la introversió harmònica i al gest d'adoració del text. Per aquesta raó, prescrivim *piano* general i *tacet* per als trombons fins al compàs 21. En el cas, però, que, per la raó que fos, hom decidís llegir *forte* des del començament, només caldria ignorar el *piano* i fer sonar els trombons *colla parte* durant els compassos 3–21.

La decisió d'adoptar *piano* a l'inici implica avançar el *piano* prescrit del compàs 46 al compàs 44. Anotem, per tant, tant el *piano* del primer compàs com el del compàs 44 entre claudàtors: [p]. Consignem, però, la solució intermèdia d'Ostryzga, que anota *f* per als dos primers compassos i *p* a partir del tercer. Tanmateix, què hi guanya?⁶⁵

Reescrivim totes les parts dels instruments de fusta i completem les de les cordes a quatre parts, utilitzant i combinant el motiu sincopat de l'inici (cc 1–2, 2vl|vla) i el de la cadència final (cc 53–54, 1vl). Aquí, seguint Beyer, afegim també el suport harmònic cadencial (cc 53–54, 2vl|vla).⁶⁶

Efectivament, el gir melòdic cadencial, #fa²–#do²–re²–♭la¹–sib¹–#do¹|re¹ del primer violí, sense suport harmònic explícit, resta irresolt. Si, per exemple, Mozart hagués escrit –excuseu-nos, si us plau, la banalitat de l'exemple– #fa²–#do²–re²–♭la¹–#fa¹–la¹|re¹, el suport harmònic hi fóra totalment superflu, car la línia melòdica del primer violí no fóra res més que el desplegament horitzontal d'un mateix acord de Re major. Tanmateix, la presència del gir melòdic, amb la citació explícita del *Kyrie*, la¹–sib¹–#do¹–re¹, introdueix una nova harmonia –6/4 (o fins i tot #7/6/4/♭2) sobre Re–, que exigeix ser formulada mínimament, mitjançant les dues notes assignades aquí al segon violí i a la viola (sib/sol | ♭la/#fa, respectivament).

**

Pel que fa a la resta dels moviments, el *Sanctus* & *Osanna* amb el *Benedictus* & *Osanna* i l'*Agnus Dei*, atribuïts tradicionalment a Süßmayr, i reclamats per ell com a propis –“fet completament de nou

⁶⁵ veg. OST (2022), p. 126

⁶⁶ veg. BEY (1971/1979), p. 100. Tanmateix RL (1992); COH (2001/2004); OST (2022); & ARM (2024) no ho fan.

per mi mateix” diu—,⁶⁷ hem de confessar la nostra sorpresa i perplexitat davant del fet que, malgrat constatar-hi de tant en tant alguna davallada general de l'ímpetu creatiu i del nivell d'ofici (als fugats de l'*Osanna*, per exemple), tanmateix ens enlluernen ací i allà moments d'encert i cims d'autèntica grandesa que, vistes les composicions sacres de Süßmayr, no semblen pas haver nascut ni del seu ofici ni del seu talent.

En aquest sentit, estem convençuts que, tot i no dir-ho expressament, degué utilitzar esborranys de Mozart —els cèlebres *Trümmer und Zettelchen*.⁶⁸ Aquests, avui perduts —o destruïts a posta, qui sap—, hagueren de ser emprats pel deïxeble, que els adaptà tal com bonament sabé i pogué.

Vegeu, per exemple, al *Sanctus & Osanna* la part de *Canto* (Soprano) (cc 1–3), citant en mode major el *Dies iræ* (cc 1–4): re²–la¹ | mi²–la¹ | fa²–re²...; o el tema de l'*Osanna* (Basso, cc 11–13; 12–14, en aquesta edició): re | do_#–sol | fa_# ..., emparentat amb el *Recordare* (2.^a *cornu di bassetto*, cc 1–3): fa¹ | mi¹–sib¹ | la¹ ..., i amb el *Quam olim Abrahamae* (Basso, cc 1–2): sol–fa–do¹–sib ...; i, encara aquí mateix, al fugat de l'*Osanna* (Basso, cc 13–14 | 14–15), el melisma derivat de l'*Introitus*: la | si–la–sol–fa_# ..., d'una banda, i la continuació (cc 14–15 | 15–16): fa_# | mi–re–do_#–re–si–do_# | re ... de l'altra.

Per aquesta raó, a partir del *Sanctus & Osanna* en endavant, hem volgut respectar, en principi, el material pervingut de la compleció de Süßmayr, tenint en compte la possible —i necessària— proximitat d'aquest material amb Mozart, i esmenant-ne només allò que ens ha semblat imprescindible.

A l'inici del *Sanctus*, per exemple, ens guiem pel model de la *Missa en Do menor* KV 427 (417^a).⁶⁹ Evitem la falsa relació immotivada (c 6), de la qual, tanmateix, en la continuació en conservem la significació harmònica —i dramàtica—; esmenem la divagació de Süßmayr cap al segon grau, Mi menor (cc 6–8), igualment immotivada i inconse-

qüent, sense perspectiva harmònica i estroncada —ara convertida en semicadència— i, encara, l'enllaç cadencial amb l'*Osanna* (c 11), l'intent fugat del qual ha estat revisat a fons, aquí no tan sols en la instrumentació, sinó sobretot en la sintaxi contrapuntística.

Seguint el suggeriment de Beyer, posteriorment adoptat Druce i Levin, hi hem afegit quatre compassos de coda, necessaris per tancar d'una manera mínimament convincent l'*Osanna*, que altrament sembla truncat arbitràriament. A diferència de Beyer, però, que anota dues cadències autèntiques, convertim la darrera d'aquestes en plagal, com a contrapès harmònic per compensar l'obertura cap a la quinta creixent del fugat.⁷⁰

Llevat, doncs, de l'afegit d'aquests darrers quatre compassos (cc 40–43) i, abans, de l'enllaç amb l'*Osanna* (c 11), seguim fil per randa tot el discurs de Süßmayr i en respectem tant el nombre de compassos com el d'*incipia* del subjecte, com ho fa també Beyer.

Diguem de passada que, igualment com en el cas precedent del fugat sobre l'*Amen* de la *Sequentia*, Marguerre, Druce, Levin, Cohrs, Dutron, Andrews, Ostrzyga —i Arman en menor mesura— competeixen entre ells per afegir algun nou disbarat als ja de si prou abundants en el pretès fugat de l'*Osanna* de Süßmayr.⁷¹

Discrepem del parer d'Ostrzyga, que pretén compondre un nou *Sanctus*, ara en Re menor —autèntic despropòsit que no s'aguanta per enlloc—, amb la intenció de preparar tonalment millor el segon *Osanna* en Si bemoll major de Süßmayr, utilitzat en lloc del primer *Osanna* en Re major.⁷² Tot i que, certament, aquest darrer, en Si bemoll major, està més ben escrit que el primer en Re major, ni el nou *Sanctus* en Re menor d'Ostrzyga ni la conservació de l'*Osanna* en Si bemoll major de Süßmayr —del qual l'editor no gosa esmenar cap dels errors— no milloren pas gens el primer *Sanctus* en Re major de Süßmayr ni, conservant el fugat en Si bemoll d'aquest, la compleció d'Ostrzyga no aporta res de bo ni de nou a la compleció de Süßmayr. A més, el procés d'enllaç del *Benedictus*

⁶⁷ ganz neu von mir verfertigt. Potser caldria entendre bé què volgué dir Süßmayr escrivint la forma verbal *verfertigt*... Veg.

MOZART: *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= NMA, X/34). Kassel etc.: Bärenreiter, 1961 (edició de butxaca: München, 1963; 4. reimpr., 1991); *Addenda und Corrigenda*, zusammengestellt von Josef Heinz Eibl (= NMA, X/31/1). Kassel etc.: Bärenreiter, 1971, p. 89; WOLFF (1991), p. 145

⁶⁸ WOLFF (1991)

⁶⁹ NMA, I/1/1/5, p. 132

⁷⁰ veg. BEY (1971/1979), p. 115

⁷¹ veg. “*Osanna*”, in : MH (2016), p. 136; DRU (1993), p. 101; LEV (1996/2004), p. 166; COH (2001/2004), p. 158; DUT (2016), p. 106; AND (1996/2022), p. 149; OST (2022), p. 145; ARM (2024), p. 136

⁷² veg. “*Sanctus und Benedictus*” [11a, 12a; & 11b, 12b], in: OST (2022), pp. 142–166; & 167–185

amb l'*Osanna* en Si bemoll major és senzillament delirant. Sembla mentida la gosadia de publicar nyaps com aquest.

*

El *Benedictus* ens sembla confirmar novament l'existència dels famosos *Triimmer und Zettelchen* a l'abast de Süßmayr; si més no, ens ho fa pensar el fet que hom ha pogut documentar el motiu introductorï d'aquest moviment com a pertanyent a Mozart –concretament, en un quadern d'exercicis de la seva deixeble, Barbara Ployer (en Do major, amb valors augmentats i en compàs de C)–.⁷³ Estem convençuts, també, que almenys la primera part del bloc vocal –l'exposició del moviment pròpiament dita– és molt més pròxima a Mozart que a Süßmayr,⁷⁴ i ens el podem imaginar esbossat fins al compàs 18; més endavant ja ho veiem més dubtós, car hi observem ací i allà alguns punts febles.

Ens sobta, ja al principi, la presència d'un punt mort (3^a i 4^a part del c 3), certament rar en composicions mozartianes.⁷⁵ També ens sorprèn un altre estancament: la monotonia dels compassos 23–27, basats en una sola funció harmònica –el desplegament de l'acord de Fa major (amb l'aparició, és cert, al tercer compàs, de la sèptima de dominant). No gosem, però, suprimir-los perquè ens veuríem constrets a haver-los de suplir amb música totalment nova, i això inevitablement ens allunyaria massa de la versió tradicional que intentem respectar.⁷⁶

També observem que Süßmayr no sabé encarilar harmònicament la recapitulació del moviment (del c 28 en endavant). Entre els compassos 30–33 de l'original, en la frase en què el Tenor hauria de reconduir harmònicament el procés de represa cap a la subdominant, hi hem hagut d'afegir tot un nou compàs (ara c 33), corresponent al compàs 8 de l'exposició, que Süßmayr havia oblidat i que feia que l'arribada a Mi bemoll major (ara

c 33) resultés maldestra i hi sonés forçada i diletant.

D'altra banda, també hem esmenat algun detall poc encertat de la part vocal i hem refet tota la part instrumental, car aquí la instrumentació de Süßmayr ens sembla deficient, sobretot pel que fa a la part dels trombons, inadequada gairebé en tot el moviment.

A diferència del que era d'esperar, Süßmayr no escriví el *da capo* de l'*Osanna* en la tonalitat de Re major –la del *Sanctus*–, tal com pertocaria, sinó que ho féu en la de Si bemoll major –la del *Benedictus*–. Deixava així sense tancar amb Re major la forma general –el *Sanctus* i el *Benedictus* formen litúrgicament una unitat i no poden ser considerats com a dos blocs separats–. A fi d'esmenar aquesta anomalia, hem enllaçat la fi del *Benedictus* en Si bemoll major i el *da capo* de l'*Osanna* en Re major amb una breu transició modulante (cc 53–58), que emprà material de la fi de l'*Introitus* (cc 47–48).

*

Pel que fa a l'*Agnus Dei*, potser encara amb més força que en els moviments immediatament anteriors, constatem també la proximitat del geni mozartian en la qualitat general de la composició. Vegeu, per exemple, el moviment del baix instrumental i vocal (cc 1–6), citant en augmentació el primer motiu de la composició: *re-#do-re-mi-fa*, o el dibuix de les darreres semicorxeres dels violins, presentant-lo disminuït i retrogradat: *fa¹-mi¹-re¹-#do¹-re¹*; vegeu també l'*ambitus* melòdic d'aquest motiu, *la¹-sib¹-#do¹-re¹* (c 1): *la-la¹-#sol¹-sib¹-la¹-#sol¹-fa¹-mi¹-re¹-#do¹-re¹*, que ens fa present el subjecte de la fuga händeliana del *Kyrie*⁷⁷ –impossible, sembla, d'atribuir a les limitades habilitats de Süßmayr–. La seguretat harmònica de l'exposició, la declamació del text etcètera ho fan prou evident.

Tot observant la figuració en semicorxeres del motiu dels violins, és fascinant constatar la presència de certs motius –*topoi*– que es van repetint al llarg de tota l'obra de Mozart, com és el cas, aquí, d'aquest motiu, formulat gairebé literalment en Sol menor al *Qui tollis* de la *Missa en Do major* KV 66 (*Dominicus-Messe*) [Missa del Pater Domini-

⁷³ veg. KV 453^b; pròl. “Barbara Ployers und Franz Jacob Freystädtlers Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart”, vorgelegt von Hellmut Federhofer und Alfred Mann (1989), in: NMA, X/30/2, pp. 1–53; & PLATH (1963). Ara bé, és possible de pensar que Süßmayr hagi pogut tenir accés a aquest quadern? veg. “Benedictus – Osanna”, in: AND (1996/2022b), pp. 188–199

⁷⁴ HANDKE, R.: “Zur Lösung der Benedictus-Frage in Mozarts Requiem”, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1. 1918, pp. 108–130

⁷⁵ veg. la *Notícia crítica*

⁷⁶ veg. AND (1996/2022a), pp. 164–165, que els suprimeix i enllaça els cc 22 i 27.

⁷⁷ veg. HÄNDEL, Georg Friedrich: “And with His stripes we are healed”, in: *Messiah* HWV 56/22 (1742); & “Halleluja. We will rejoice in thy salvation”, in: *Dettingen Anthem* HWV 265 (1743)

cus] de 1769, de quan Mozart tenia tretze anys!⁷⁸ També és il·lustratiu constatar que un altre *Qui tollis*, ara el del *Gloria* de la *Missa en Do major* KV 220 (196^b) (*Spatzen-Messe*) [Missa dels pardals], de mitjan 1770, formula en la part vocal, quasi literalment, els primers vuit compassos de l'*Agnus Dei*.⁷⁹ Vet aquí, doncs, noves proves, indirectes potser, però al nostre parer molt convincents, de la proximitat a Mozart –o l'autoria d'aquest– de l'*Agnus Dei* de Süßmayr.⁸⁰

Pensem, doncs, novament en Mozart com a autor d'algun esbós o esborrany que contengués aquest moviment, o almenys de la primera invocació (cc 1–9, o fins i tot cc 1–14), amb les parts vocals, el *basso continuo* i insinuant el dibuix dels violins. Més endavant, a partir de la segona invocació (c 18), ja no ens sembla tan present la mà directa de Mozart, puix que s'hi detecten ací i allà inseguretats tant harmòniques com en la tècnica de la conducció de les parts.

Conservem, doncs, el bloc vocal amb alguna esmena mínima en la conducció de les parts i l'harmonia –compassos 19–24 (cc 21–26 actuals), i compàs 39 (c 41 actual)–, així com el baix instrumental i la idea general del dibuix dels violins, que hem refet en alguns punts quan ha calgut, però conservant sempre la presència motívica inicial (llevat dels cc 4, 24 i 40). Reelaborem també els enllaços entre les invocacions a l'*Agnus Dei* per donar-los una forma conseqüent i simètrica (afegit dels cc 10, 18, 27 i 36 i reelaboració dels cc 28–34).

A la fi de la tercera invocació, considerem que Süßmayr no sabé treure prou clarament les conseqüències de la suspensió o l'estagnació harmònica –acord de sèptima disminuïda en primera inversió (♯sol/♮re¹/♮mi¹/sib¹)– del compàs 45 (ara c 49). Per aquesta raó, hem elaborat, a partir d'aquí, una breu coda d'enllaç (cc 50–62) per arribar novament al Si bemoll major de la tercera invocació i de l'inici del *Lux aeterna*. Levin i Ostrzyga, per exemple, tiren pel dret i anoten al compàs 45 de Süßmayr l'acord de Sol bemoll major, canviant per

un *sol bemoll* al baix el *sol becaire* original (♮sol/sib/♮re¹/sib¹); així s'estalvien d'haver de resoldre el problema, i el resultat, de tan convencional, és totalment decebedor i sense cap interès musicalment parlant. Al nostre entendre, si hom decideix fer esmenes, cal que aquestes millorin musicalment el text anterior, no pas que n'esquivin les dificultats.⁸¹

Malgrat les esmenes assenyalades fins aquí, volem palesar que, llevat de la darrera ampliació suara esmentada, no abandonem mai el pla harmònic –modulador– de l'original (Re menor – Fa major – Do major – Si bemoll major). Altres autors han volgut separar-se'n alegrement, i el resultat ha estat francament deplorable. Cohrs, per exemple, s'escapa –ni tan sols no modula, simplement juxtaposa– primer cap a La major i, més enllà, ni més ni menys que cap a La bemoll major! I això, en una composició en Re menor, i en l'espai de pocs compassos.⁸²

*

Pel que fa al *Communio: Lux aeterna* i *Cum sanctis tuis*, realitzats musicalment com a paròdies o *contrafacta* del *Requiem aeternam* i del *Kyrie eleison*, respectivament, n'hem revisat la prosòdia del nou text. Això comporta algun canvi rítmic –important– que, en el cas de la fuga del *Cum sanctis tuis*, intenta d'apropar-se més al *Kyrie* original de Mozart.⁸³

Diguem, de passada –i ho denunciem–, que l'intent de Cohrs d'afegir un acord de sèptima de dominant a la cadència final del *Kyrie* i del *Cum sanctis tuis*, per a acabar introduint una tercera al darrer acord, quan Mozart, d'acord amb la tradició, deixà aquest acord explícitament buit, és imperdonable. Més encara, la proposta d'afegir tot un compàs nou per poder concloure el *Requiem* en Re major i no en Re menor (amb una tercera major llampant a l'acord final), ens sembla tot un despropòsit, una blasfèmia i una exhibició lamentable de diletantisme *pompier* i d'irresponsabilitat artística: una impostura descarada, en definitiva.⁸⁴

⁷⁸ veg. NMA I/1/Abt.1/1, p. 185. Agraïm aquesta darrera argumentació a la gentilesa del nostre amic Pere-Albert Balcells; veg. també SCHULER, Manfred: "Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi", in: LAUBENTHAL, Annegrit (Hrsg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift Ludwig Finscher* (Kara Kusan-Windweh, Mitarb. / collab.). Kassel etc.: Bärenreiter, 1995, pp. 317–327

⁷⁹ veg. NMA I/1/Abt.1/2, p. 163

⁸⁰ veg. AND (1996/2022b), p. 203

⁸¹ veg. LEV (1996/2004), p. 202, c 45; & OST (2022), p. 194, c 40

⁸² veg. COH (2001/2013), pp. 188–198

⁸³ Per a més detalls, veg. la *Notícia crítica*

⁸⁴ veg. COH (2001/2013), pp. 31; & 224–225

Pel que fa a les indicacions de *tempo*, Mozart consignà només les de l'*Introitus: Requiem aeternam* [= *Lux aeterna*], (*Adagio* **C**), i el *Kyrie* [= *Cum sanctis tuis*], (*Allegro* **C**); així com els del *Dies irae*, (*Allegro assai* **C**), *Tuba mirum*, (*Andante* **♩**) i *Confutatis maledictis* (*Andante* **C**) de la *Sequentia*. L'anotació de la resta de moviments –*Rex tremenda majestatis*, *Recordare*, *Lacrimosa*, *Domine Jesu Christe* i *Hostias*– és de l'editor.⁸⁵

Dels moviments atribuïts a Süßmayr, el *Sanctus*, anotat *Adagio* **C** per aquest, ens ha semblat, després de la revisió instrumental, més adient anotar-lo ara com a *Largo* **C**, prenent com a referència el *Sanctus* de la *Missa en Do menor* KV 427 (417^a), i el *Benedictus*, originalment *Andante* **C**, l'anotem com a *Andante moderato* **C**. D'altra banda, l'*Agnus Dei*, sense indicació de *tempo* per part de Süßmayr, l'anotem *Andante maestoso* **3/4**, per analogia amb el *Sanctus* de la *Missa de la Coronació* KV 317 i el *Kyrie en Re menor* KV 341 (368^a), el *Kyrie de Munic* –obra tardana i molt pròxima al *Requiem*, tot i la numeració enganyosament baixa del catàleg de Köchel, que no reflecteix la cronologia real–.

També ens hem servit de l'analogia amb altres obres mozartianes per establir els *tempi* d'altres moviments, com l'*Adagio* **C**, del *Rex tremenda majestatis*, que en la seva figuració, la seva gravetat i el seu patetisme, es podria emmirallar amb el *Gratias* de la *Missa en Do menor* KV 427 (417^a), –això és, *compàs* **C** *major amb semicorxeres*–, si bé en aquest darrer, molt més dens, hi ve anotat *Largo*.⁸⁶

El *tempo* del *Lacrimosa* podria emmirallar-se amb l'*Andante ma un poco sostenuto* del *Laudate Dominum* de les *Vesperae solennes de Confessore* KV 339/5, que, encara que en aquest no es tracti d'un **12/8** amb corxeres sinó d'un **6/8** amb semicorxeres, el doble metre **12/8** (**6/8** + **6/8**) en facilitaria, però, la lleugeresa de les corxeres. Tanmateix, comptat i debatut, és millor anotar-hi *Larghetto* –això és, un *tempo* entre l'*Adagio* i l'*Andante*–, i considerem l'anotació *Andante un poco*

sostenuto com una alternativa plausible. En aquest punt, coincidim amb Marguerre, Druce i Cohrs.⁸⁷

L'*Andante con moto* **C** que Süßmayr prescriu per al *Domine Jesu Christe* ens sembla fora de lloc perquè, malgrat el que pugui semblar al seu inici (cc 1–20), el moviment és caracteritzat clarament per dos moments en estil imitatiu barroc i arcàntzant –*ne absorbeat eas tartarus; i quam olim Abrahae*–, que remetent a un *Allegro* en *compàs* **C** *major i amb semicorxeres*, típic del tradicional *stile antico* sacre, i coincident amb el *tempo* del *Kyrie* inicial –i amb el del *Confitebor* i l'*Et exultavit* del *Magnificat*, de les *Vesperae solennes de Confessore* KV 339/2 i 6–; això és, un *tempo* menys mogut que el d'un *Allegro* profà, d'estil teatral o purament instrumental, concertant o cambrístic.

L'*Hostias*, amb el *moto perpetuo* del baix instrumental i el seu to hímic i solemne –d'espiritualitat francmaçònica, ben pròxima a *Die Zauberflöte* i el seu món–, indica clarament un **3/4** *Andante*, (aquí, l'*Allegretto* prescrit per Cohrs resulta poc convincent).⁸⁸

Igualment, el *Recordare* és també un *Andante*, aquí lleugerament més viu, però: un **3/4** *Andante con moto*. Tant l'un com l'altre són ja dos moviments “moderns”, en el nou “estil clàssic” –això és, ni pròpiament barrocs ni arcàntzants–, i per tant, en aquest sentit, dues singularitats dins el conjunt de l'obra. Robbins Landon i Duncan Druce anoten, però, *Allegretto* per al *Recordare*. Aquesta prescripció ens sembla difícilment conciliable amb el caràcter patètic i dramàtic del text (veg. v 12, *Ingemisco*, per ex.).

Vet aquí, resumit, el pla dels diferents *tempi* al llarg de tota l'obra [entre claudàtors, quan aquests són editorials nostres]:

1. INTROITUS

<i>Requiem aeternam</i>	C <i>Adagio</i>
-------------------------	------------------------
2. KYRIE

<i>Kyrie eleison</i>	C <i>Allegro</i>
----------------------	-------------------------
3. SEQUENTIA

3.1. <i>Dies irae</i>	C <i>Allegro assai</i>
3.2. <i>Tuba mirum</i>	♩ <i>Andante</i>

⁸⁵ Ultra l'experiència pròpia, seguim de prop els estudis de BREIDENSTEIN, Helmut: *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis: Alle autograph bezeichneten Tempi in 420 Gruppen von Stücken gleicher Charakteristik mit 434 kommentierten Notenbeispielen und allen relevanten Quellentexten*. Baden-Baden, Tectum-Verlag, 2019³ [= BREIDENSTEIN (2019³)]; & GLEICH, Clemens-Christoph: *Mozart, Takt und Tempo: Neue Anregungen zum Musizieren*. München, Salzburg: Emil Katzbiçhler, 1993

⁸⁶ BREIDENSTEIN (2019³)

⁸⁷ veg. MH (2016); DRU (1993); & COH (2001/2013)

⁸⁸ veg. però l'argumentació d'aquest a COH (2001/2013), pp. 267–270

- 3.3. *Rex tremenda majestatis*
C [*Adagio*]
 (sense cap indicació al ms)
- 3.4. *Recordare* **3/4** [*Andante con moto*]
 (sense cap indicació al ms)
- 3.5. *Confutatis maledictis* **C** *Andante*
- 3.6. *Lacrimosa* **12/8** [*Larghetto*]
 (sense cap indicació al ms)
4. OFFERTORIUM
- 4.1. *Domine Jesu Christe* **C** [*Allegro*]
 (*Andante con moto* segons Süßmayr)
- 4.2. *Hostias* **3/4** [*Andante*]
 (sense cap indicació al ms)
5. SANCTUS & BENEDICTUS
- 5.1. *Sanctus* **C** [*Largo*]
 (*Adagio* segons Süßmayr)
- & *Osanna* **3/4** *Allegro*
- 5.2. *Benedictus* **C** [*Andante moderato*]
 (*Andante* segons Süßmayr)
- & *Osanna* **3/4** *Allegro*
6. AGNUS DEI
- Agnus Dei* **3/4** [*Andante maestoso*]
 (sense cap indicació al ms)
7. COMMUNIO
- 7.1. *Lux aeterna* **C** *Adagio*
- 7.2. *Cum sanctis tuis* **C** *Allegro*

Respecte de la part dels trombons, és prou sabut que la tríade vienesa, –trombó *alto*, *tenore* i *basso*, sona sempre *colla parte* a la que va referida; tan és així, que hom no n'escriu la part en la partitura: una simple acotació sobre la part vocal respectiva n'indicava la presència o la pausa. Llur funció consisteix a donar suport a l'entonació del cor i a assegurar la claredat de les parts internes del contrapunt en espais ressonants, com ho són les grans esglésies –i especialment quan en aquestes el nombre de cantants del cor hi és reduït.

Així doncs, hom comptava –i compta– amb llur presència en totes les intervencions corals del *Requiem*: *Introitus*; *Kyrie*; *Dies irae*; *Rex tremenda majestatis*; *Confutatis maledictis*; *Lacrimosa*; *Domine Jesu Christe*; *Hostias*; *Sanctus* & *Osanna*; *Agnus Dei*; *Communio*. Hi són exclosos, per tant, tots els moviments i moments en què només intervenen els solistes: *Tuba mirum* (llevat del *solo* de trombó tenor inicial, cc 1–18); *Recordare* i *Benedictus* (amb l'excepció de les fanfàrries d'aquesta edició, cc 18–21 i 51–53).

Tanmateix, Mozart n'aprofità llur presència i en féu un ús diferenciat –obligat–,⁸⁹ ja des de l'inici (*Introitus*, cc 7–8), fent-los sonar independentment de llur part vocal. També al *Tuba mirum* Mozart escriví el *solo* del trombó tenor (cc 1–18) per denotar la *tuba*, és a dir, la trompeta (en llatí) del Judici final –*Posaune* [trombó] segons la traducció alemanya luterana–. Aquí, però, Süßmayr errà de ple en continuar escrivint una part de trombó acompanyant, dialogant i semiconcertant (cc 24–34), en no entendre el sentit de la intervenció d'aquest instrument a l'inici del moviment. Això comporta un veritable conflicte d'equilibri sonor – un error d'instrumentació, al cap i a la fi– difícil d'esmenar només amb un simple ajust dinàmic.

Altres divergències respecte *della parte* poden ser motivades per raons de dificultat d'execució o d'incomoditat relativa (*Domine Jesu Christe*, cc 21–30).⁹⁰

Per motius de sonoritat, sobretot en espais no litúrgics, i quan els instruments emprats no són instruments dels anomenats avui 'antics' –és a dir, de *mensura* estreta, històrics–, sinó instruments dels anomenats 'moderns', ací i allà convé alleugerir la textura vocal amb algun *tacet* oportú assignat a aquests instruments, bàsicament en moments anotats amb *p*, *pp*, *sotto voce* etc. Aquí hom hi pot fer de més o de menys, depenent de molts factors acústics; en alguns moments concrets ja hi hem editat la part *ad lib.* (pel que fa a l'*Hostias* i al *Quam olim Abrahamae*, veg. *ut supra*). La discreció hauria de ser sempre la divisa dels trombons en llur comesa en els *ripieni*.

Pel que fa a l'orgue, sembla difícil d'extreure'n conclusions definitives sobre la presència d'aquest instrument al llarg del *Requiem*. Que l'orgue hi ha de ser és fora de qualsevol dubte, car és impensable l'absència d'aquest instrument en la música d'església de l'època, i d'altra banda, Mozart al manuscrit en fixa la seva presència.

Tanmateix, la presència de l'orgue en els diferents moviments no sempre és clara, ja que ni al *Tuba mirum* ni al *Confutatis maledictis* ni al *Domine*

⁸⁹ veg. també la *Missa en Do major* KV 139 (47^a) *Waisenhausmesse* (*Missa de l'orfenat*) (1767), in: NMA I/1/Abt.1/1, p. 37; i la *Missa en Do menor* KV 427 (417^a) (1781), in: NMA I/1/Abt.1/5, p. 3

⁹⁰ veg. encara el *Cum Sancto Spiritu*, cc 106–120; 128–136; 183–184, de la *Missa en Do menor* KV 427 (417^a), IBID.

Jesu Christe hi és prescrit en l'encapçalament. D'aquests tres moviments, però, els dos darrers, tant el *Confutatis maledictis* com el *Domine Jesu Christe*, duen xifra en algun moment, cosa que indica que l'orgue hi és del tot necessari. En concret, al *Confutatis maledictis*, a partir del compàs 26, hi ha anotada tota la xifra fins a la fi del moviment. D'altra banda, al *Rex tremenda majestatis*, que sí que prescriu la concurrència de l'orgue, hi ha anotat només un sol compàs (c 2). I al *Recordare*, malgrat que a l'inici dugui la prescripció d'*organo*, no hi ha cap xifra ni cap indicació supletòria (com ho pugui ser l'anotació *sul tasto*, per exemple) que ens serveixi d'orientació.

I és que, de fet, sembla que Mozart anava anotant el xifrat esporàdicament al llarg del treball sobre el *Requiem*, sense haver pogut arribar mai a fer una darrera revisió sistemàtica de tota l'obra.

Resumint, doncs: l'*Introitus*, el *Kyrie* i el *Dies ira* duen la prescripció de l'orgue, i la xifra hi és anotada completa (tanmateix, amb algun lapsus); el *Tuba mirum* no duu ni prescripció d'orgue ni cap xifra; el *Rex tremenda majestatis* duu la prescripció d'orgue, però només duu xifra al compàs 2; el *Recordare* no duu cap xifra; el *Confutatis maledictis* anota el xifrat dels compassos 26–39; el *Lacrimosa* només duu xifrat als compassos 7–8; el *Domine Jesu Christe*, als compassos 21–28, i l'*Hostias* no duu xifra. Per la seva banda, Süßmayr prescriví l'orgue en cadascun dels seus moviments: al *Sanctus & Osanna*, al *Benedictus & Osanna* i a l'*Agnus Dei*.

Sembla, doncs, que únicament el *Tuba mirum* podria excloure l'orgue. Tanmateix, com dèiem, un cop vista la informació, poc sistemàtica i gairebé contradictòria del manuscrit, gosem pensar que potser, malgrat la no prescripció *expressis verbis* de l'orgue i l'absència del xifrat, aquest moviment també necessitaria de la concurrència d'aquest instrument, car no veiem gaire diferència estilística respecte d'altres moviments o moments concrets –el *Recordare*, per exemple– que ens faci evident una voluntat clara de voler prescindir de l'orgue en aquest moviment. D'altra banda, si hom pensa que des de l'orgue l'organista dirigia (o codirigia) l'execució, es fa difícil d'imaginar l'organista dirigint sense part.

Revisem, doncs, tota la part d'orgue, en completament la xifra, l'anotem com a [*ad lib.*] en alguns punts dubtosos i ens distanciem de la lliçó de la primera edició de les parts, incorporada a la *Neue*

Mozart Ausgabe –NMA (i a l'AMA)–, perquè en molts punts ens sembla contradictòria o incoherent.

Mantenim l'alternança de les claus de Fa (del baix) i de Do en 2^a (del tenor) del manuscrit per denotar, en el segon cas, la línia del baix sense els 16 peus de l'octava greu del contrabaix o, en el primer, la concurrència d'ambdós instruments: l'octava real, amb els 8 peus del violoncel, i l'octava greu, amb els 16 peus del contrabaix.

També anotem *Solo* i *Tutti* per indicar a l'organista quan acompanya només l'orquestra o els solistes, o bé el conjunt sencer, per adequar el so de l'instrument a les necessitats de cada moment, canviant de teclat o de registre i realitzant l'harmonia a més o menys veus. Només en dos moments paral·lels anotem *Ped.* [pedal] en sengles pedals harmònics del *Quam olim Abraham* (cc 18–22), òbviament *ad lib.*

Tal com fa també l'edició de Blume,⁹¹ ens apartem igualment de la NMA pel que fa a la numeració dels diferents moviments que componen l'obra, desdoblant la numeració de l'*Introitus* (1.) i del *Kyrie* (2.), i agrupant en una sola unitat tant el *Sanctus & Osanna* (5.1) com el *Benedictus & Osanna* (5.2). En el primer cas, si bé els dos moviments –introducció lenta, *Adagio*, i *Allegro*, fugat– van units musicalment per mitjà d'una cadència sobre la dominant i per un *attacca* implícit, litúrgicament, però, pertanyen a dues parts independents, formant part el *Requiem aeternam* (1.) del *Proprium Missae* de l'*Officium defunctorum* i el *Kyrie* (2.) de l'*Ordinarium Missae*. Semblantment, però a l'inrevés, si bé el *Sanctus* (5.1) i el *Benedictus* (5.2) són dos moviments musicalment diferenciats, tanmateix ambdós pertanyen a una sola unitat litúrgica, que el *da capo* de l'*Osanna* confirma. Igualment passa també en el cas del *Domine Jesu Christe* (4.1) i l'*Hostias* (4.2), amb llur *Quam olim Abraham*.

Coincidim, però, amb la NMA (i també amb l'*Alte Mozart Ausgabe* –AMA) en la numeració per separat dels darrers moviments, *Agnus Dei* (6.) i *Lux aeterna* (7.1) amb *Cum sanctis tuis* (7.2), que, malgrat que van units tots per una semicadència sobre la dominant i que, per tant, seguint l'anotació d'*attacca*, s'executen seguits, pertanyen a unitats litúrgiques diferents.

*

⁹¹ BLUME (EE)

Per a l'establiment del text llatí (i grec i hebreu), seguim la versió oficial del *Liber usualis*⁹² i del *Graduale triplex* de l'Església catòlica.⁹³ Cal precisar, però, que el mot hebreu “*Hosanna*”, seguint l'ús i la tradició en què cresqué Mozart (i Haydn, Beethoven, Schubert...), l'editem en la forma italiàntzant d'“*Osanna*”.

Renunciem a editar les parts vocals de *Canto* (Soprano), *Alto* i *Tenore* en llurs claus de Do respectives, atès que avui dia ja ni els directors no saben llegir-les; i bé que ho lamentem.

A fi d'orientar l'estudiós o el simple lector, anotem l'*Introitus* (1.), el *Kyrie* (2.) i els moviments inacabats de Mozart, la *Sequentia* (3.) i l'*Offertorium* (5.), amb les lletres **M** (Mozart) i **E** (editor), indicant què pertany a qui.

Per motius purament pràctics, numerem de nou els compassos del *Quam olim Abrahae – Domine Jesu Christe* (5.1, c 44) i *Hostias* (5.2, c 55)– i els fem començar amb el núm. 1.

Finalment, adjuntem lletres d'assaig al llarg de tota l'obra, per a l'orientació ràpida als punts adequats.

Per acabar, volem agrair la gentilesa del nostre col·lega Tomàs Grau, director de l'*Orquestra Simfònica Camera Musicae* (ara *Franz Schubert Filharmonia*), als músics que la formen, al *Cor Francesc Valls* de la Catedral de Barcelona i al seu director Pere Lluís Biosca, que han fet possible l'estrena sota la nostra direcció, primer a la Catedral de Barcelona (2018) i després, el 2021, de la present versió revisada, al Palau de la Música Catalana d'aquesta mateixa ciutat.

També volem agrair la gentilesa del nostre amic Narcís Comadira, que ens ha facilitat la seva traducció catalana del *Dies iræ* llatí.

Finalment, voldríem recordar amb agraïment i nostàlgia el nostre col·lega Enoch zu Guttenberg (1946–2018), l'enyorat i admirat director de l'or-

questra de la *KlangVermaltung* i de la *Chor-gemeinschaft Neubuern*, que tant i tant s'interessà per aquesta nostra nova complexió crítica del *Requiem* de Mozart, i que tant ens animà a dur-la a terme. Malauradament, ja no la podrà ni llegir ni jutjar; qui sap, però, si des del cel estant la podrà escoltar?

SMC
Barcelona, 2024

Per al material d'execució (partitura general, material orquestral i reducció per a piano i veus) adreceu-vos a *Trito Edicions* · Enamorats, 35-37 · E-08013 · Barcelona · Tel + 34 93 342 61 75 · comandes@trito.es · www.trito.es

⁹² *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato.*

Parisiis, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée & Socii, 1935

⁹³ *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli pp. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidensis 121) nun auctum.* Solesmis: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, MCMLXXIX