



BGC MANUSCRIPT EDITION

PRESSE- & INFORMATIONSTEXT

— © BENJAMIN-GUNNAR COHRS, BREMEN, 2014. ABDRUCK HONORARFREI —

MOZARTS REQUIEM – EIN UNVOLLendetES MEISTERWERK

Das Requiem war, wie man heute weiß, eine Auftrags-Arbeit des Grafen Franz von Walsegg (1763–1827), der es in einem Gedenk-Gottesdienst für seine jung verstorbene Gattin Anna aufführen lassen wollte und über den Wiener Anwalt Johann Nepomuk Sortschan anonym bei Mozart bestellte. Für den Handel hatte er gut gezahlt – 25 Dukaten Anzahlung, weitere 25 Dukaten bei Ablieferung des fertigen Stückes. Dummerweise starb Mozart zuvor, und guter Rat war teuer: Witwe Constanze hätte die Anzahlung kaum zurückzahlen können und war auf die Rest-Einnahme angewiesen. 50 Dukaten entsprachen nämlich 225 Gulden und somit mehr, als Mozart in drei Monaten offiziell verdiente (Jahresgehalt: 800 Gulden, ohne Neben-Einnahmen). Am 5. Dezember 1791 starb Mozart; fünf Tage später wurden bereits *Introitus* und *Kyrie* aus dem Requiem in seinem Trauer-Gottesdienst aufgeführt. Am 21. Dezember quittierte der von Mozart hoch geschätzte Joseph Eybler (1765–1846) Constanze den Empfang des Autographs mit der Verpflichtung zur Fertigstellung bis Mitte der Fastenzeit 1792, also in nur etwa zwei Monaten. Er gab jedoch aus unbekanntem Grund und zu einem unbekanntem Zeitpunkt wieder auf; bis dahin hatte er lediglich *Dies irae* und *Confutatis* fertig instrumentiert und war mit der Ausführung der Streicher bis zum *Lacrymosa* gekommen. Erst in letzter Minute wurde Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) hinzugezogen, von dem Mozart selbst als Komponist nicht viel gehalten haben soll, auch wenn er ihn manchmal Kopisten-Arbeiten erledigen ließ. Constanze hatte ihn vielleicht auch deshalb ausgewählt, weil er Mozarts Handschrift täuschend ähnlich nachahmen konnte. Er stellte schließlich die Partitur unter Zeitdruck bis Ende Februar 1792 fertig (dokumentarisch nachweisbar wurde bereits am 4. März 1792 dem preußischen Gesandten in Wien eine Kopie übergeben) und imitierte sogar auf dem Titelblatt Mozarts Unterschrift: Der Graf hatte ja ein Mozart-Stück bestellt und sollte auch eins bekommen! Süßmayr datierte das Titelblatt sogar mit »di me W. A. Mozart m[anu] p[ro]pria 1792«, obwohl der bekanntermaßen schon 1791 gestorben war. Der erfreute Empfänger schrieb die Partitur ab und setzte seinerseits den eigenen Namen als Autor darauf. Damit begann ein Etiketten-Schwindel, der noch heute anhält, denn oft heißt es nur »Mozarts Requiem«, nicht – richtiger – »Requiem-Fragment«, und meist werden gar die Bearbeiter ganz unterschlagen.

Um zu verstehen, ob und wie sich dies Werk vervollständigen ließe, muß man zunächst berücksichtigen, in welchem Zustand Mozart es hinterließ. Die im Faksimile zugängliche Partitur Mozarts bricht mit dem *Hostias* und seiner Anweisung »quam olim da capo« ab, also dem Schluß des noch auf das *Lacrymosa* folgenden Offertoriums. Die Legende, Mozart sei nach dem achten Takt des *Lacrymosa* verstorben, ist dokumentarisch nicht zu belegen. Vielmehr bricht der Satz, wie Christoph Wolff zeigte, an jener Stelle ab, weil Mozart wohl noch vorhatte, eine komplexe *Amen*-Fuge anzufügen, skizziert auf einem Notenblatt, das 1960 von Wolfgang Plath in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin wiederentdeckt wurde. Den dahin leitenden Schluß des *Lacrymosa* hätte Mozart dann erst bei Ausarbeitung der Fuge fertiggestellt. Vom *Sanctus* (mit *Benedictus* und *Hosanna*) wie auch dem *Agnus Dei* (mit *Lux aeterna* und *Cum sanctis*) hat Mozart keine Partitur mehr begonnen. Offensichtlich hat er jedoch mit Süßmayr über den weiteren Verlauf gesprochen und angeregt, für die beiden Schlußteile auf *Introitus* und *Kyrie* zurückzugreifen. Außerdem hat Mozart offenbar zumindest den Beginn sämtlicher fehlender Teile grob skizziert (*Amen*, *Sanctus*, *Osanna*, *Benedictus*, *Agnus Dei*) und ihm diese »Zettel« zur Verfügung gestellt, wie historische Dokumente nahelegen. Süßmayr hat dann unter Verwendung solcher Skizzen das Fehlende nachkomponiert und praktisch das gesamte Werk instrumentiert. Von größter Wichtigkeit für eine Komplettierung ist auch Mozarts Vorgehensweise beim Komponieren: Skizzen im eigentlichen Sinne machte er sich beim Requiem nur zu einzelnen Passagen, Stimmführungen und harmonischen Verläufen. Nur sehr wenig davon ist überhaupt erhalten.

— INFORMATIONS- UND PRESSE-TEXT, ABDRUCK HONORARFREI —

© ARTIUM BREMEN • POSTFACH 10 75 07 • D-28075 BREMEN

mail: info@benjamingunnarcohrs.com | website: www.benjamingunnarcohrs.com

Das Autograph ist dagegen kein Entwurf, keine Skizze, sondern eine im Entstehen befindliche Original-Partitur. Mozart konzipierte das Requiem ganz vom vierstimmigen Vokalsatz und vom Baß her, was die erste Arbeitsstufe der Partitur darstellt. Gelegentlich notierte er sich in Art einer Kurzschrift Hinweise zur Instrumentierung und setzte Satz-Anfänge und Überleitungen aus. Die nächsten Stufen wären dann das Instrumentieren der Violinen und Bratschen, die Bezifferung der Bässe (im Manuskript nur unvollständig), die Hinzufügung der Bläser (in diesem Werk lediglich 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und 3 Posaunen) und der Pauken, schließlich die endgültige Durchsicht und Hinzufügung weiterer Vortrags-Bezeichnungen. Im Requiem kam Mozart zu all dem nicht mehr. Allerdings wurden solche letzten Stufen durchaus als Routine-Arbeiten angesehen; es war üblich, derlei von beaufsichtigten Kopisten oder Schülern erledigen zu lassen.

Bisher kaum beachtet wurde noch ein weiterer Umstand: Mozart fand im Requiem nicht nur zu einem neuen Stil, der von seinen Salzburger Arbeiten abweicht. Vor allem war das Werk ursprünglich ja gar nicht zur Veröffentlichung unter eigenem Namen vorgesehen, und somit auch nicht für eine etwaige Aufführung unter ihm selbst (beispielsweise im Stephansdom)! Man weiß freilich nicht, ob und in welchem Maße er mit dem für ihn anonymen Auftraggeber über Sortschans Kanzlei entsprechende Absprachen getroffen hat, doch ist nur wenig vorstellbar, daß Mozart bezüglich Umfang und Besetzung des Requiem völlig ins Blaue hinein komponiert hat. Schon die Aufführung des *Introitus* im von Schikaneder und Bauernfeld organisierten Gedenk-Gottesdienst für Mozart am 10. Dezember 1791 in der Wiener Hofpfarrkirche St. Michael freilich enthüllte die Existenz des Werkes der Öffentlichkeit, ohne die Umstände des Kompositions-Auftrags zu berücksichtigen. Baron van Swieten setzte dann ein Jahr später das ganze Werk auf das Programm eines Benefizkonzerts für die Mozart-Witwe und ihre Kinder am 2. Januar 1793 im Jahn-Saal.

Der Auftraggeber, Graf Walsegg, war freilich angesichts dieser Aufführungen ebenso indigniert wie über die Veröffentlichung, die auf Betreiben von Constanze im Jahr 1800 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erfolgte. Nur aus Gutmütigkeit verzichtete er später darauf, rechtliche Schritte einzuleiten, da Constanze als Erbin ihres Mannes ihm gegenüber vertragsbrüchig geworden war. Graf Walsegg selbst führte das Werk erst am 14. Dezember 1793 im Rahmen eines Gottesdienstes in der Zisterzienser Stifts-Pfarrkirche (Neuklosterkirche) in Wiener-Neustadt auf; eine weitere Aufführung unter seiner eigenen Leitung zum eigentlichen Zweck, dem Gedenken seiner verstorbenen jungen Frau Anna, erfolgte nurnmehr an derem dritten Todestag, dem 14. Februar 1794, in der Patronatskirche des Grafen, Maria-Schutz am Semmering.

ZUR NEUEN VERVOLLSTÄNDIGUNG VON BENJAMIN-GUNNAR COHRS

Mozarts unvollendetes Requiem gehört seit seiner Vervollständigung durch Franz Xaver Süßmayr (1792) zu den meist-aufgeführten klassischen Werken überhaupt. In der Neuen Mozart-Ausgabe wurde der Notentext 1965 von Leopold Nowak vorgelegt. Allerdings wurde auch immer wieder Kritik an den Ergänzungsarbeiten Süßmayrs laut, die Christoph Wolff in seiner Studie *Mozarts Requiem* (Bärenreiter/dtv, 1991) wie folgt zusammenfasste: »Die Ergebnisse seines Komponierens stellen sich denn auch tatsächlich dar als eine eigenartige Mischung aus überraschend guten Einfällen und deren unzureichender Aus- bzw. Durchführung, von möglichen halb- oder mißverstandenen Orientierungshilfen ganz zu schweigen. Seine Ergänzungen bieten jedenfalls alles andere als eine homogene Partitur. [...] Für kontrapunktische Herausforderung fehlte es ihm an Zeit, Interesse und technischem Rüstzeug. [...] Ohne Zweifel war Süßmayr ein vielseitig-geschickter Adlatus sowie ein durchaus routinierter Komponist, keinesfalls aber ein wirklicher Meister und in Constanzes Augen eben nur ein Schüler Mozarts.«

Inzwischen sind verschiedene neue Vervollständigungsversuche veröffentlicht und aufgeführt worden. Am bekanntesten wurden die jüngeren Editionen von *H.C. Robbins Landon* (1990) und *Franz Beyer* (1991), die die Anteile Süßmayrs weitgehend unangetastet lassen und sich auf Korrekturen und Verbesserungsvorschläge von Details konzentrieren. Die Neufassungen von *Richard Maunder* (1988), *Duncan Druce* (1993) und *Robert Levin* (1994) hingegen haben die Substanz der von Süßmayr nachkomponierten Teile weitergehend kritisiert und durch neue Eigenkompositionen ersetzt, mit teilweise recht drastischen, mitunter stilfremden Resultaten, die ihrerseits zur Kritik herausfordern.

Daraus resultiert nun freilich ein Dilemma: Wer sich als Dirigent nicht für eine dieser Ausgaben zur Gänze entscheiden möchte, könnte nur verschiedene Bearbeitungen miteinander vermischen. Dementsprechend haben schon ganze Generationen von Kirchenmusikern « Fassungen für den Eigengebrauch » zusammengestellt. Bei seinen umfangreichen Studien dieser Problematik kam Benjamin-Gunnar Cohrs schließlich zu der Erkenntnis, das keine der bekannten Fassungen grundlegende Probleme des Werkes und seiner Komplettierung wirklich zufriedenstellend löst. Daraufhin begann er im Jahr 2000, eine eigene Neufassung vorzubereiten, die anschließend weiter durchgefeilt und 2013 abgeschlossen wurde.

Freilich gab Wolff mit Recht zu bedenken, daß Süßmayrs Komplettierung abgesehen von Mozarts Manuskript die einzige Quelle darstellt, »die die Chance in sich birgt, von Mozart stammendes musikalisches Gedankengut [...] aufzudecken.« Die Konsultation der Ergänzungen Süßmayrs ist deshalb für eine Neuausgabe unabdingbar. Diese waren freilich zu hinterfragen und wo immer erforderlich zu überprüfen und ggf. zu ersetzen. *Sanctus*, *Benedictus*, *Osanna* und *Agnus Dei* hat Süßmayr angefertigt, allerdings wohl unter Verwendung heute verlorener Skizzen und aufgrund von Mozarts Anweisung, die *Kyrie*-Fuge unter Neutextierung am Ende zu wiederholen (belegt durch einen Brief von Constanze an Breitkopf & Härtel vom 27. März 1799). So bekommt das Werk immerhin einen offenbar authentischen Schluß. Mozart selbst hat vermutlich folgende, nicht mehr in Partitur gebrachte Teile zumindest im vierstimmigen Vokalsatz (fallweise mit Generalbass) noch skizziert: Vom *Lacrymosa* abgesehen von den ersten 8 Takten der dann abbrechenden Partitur ungefähr die Takte 11–18; vom *Sanctus* die ersten 6 Takte (beruhend auf einer Dur-Variante vom Anfang des *Dies irae*); vom *Osanna* ungefähr die ersten 16 Takte (beruhend auf einer Dur-Variante der *quam olim*-Fuge des Offertoriums); vom *Benedictus* ungefähr die ersten 21 Takte (das auf ein von Mozart für seine Schülerin Barbara Ployer entworfenes Übungsstück zurückgeht und am Ende auf das »et lux perpetua« im *Introitus* zurückgreift); vom *Agnus Dei* ungefähr die ersten 13 Takte (beruhend auf dem Hauptthema des *Introitus* im Bass). Darüber hinaus wurde 1960 eine Skizze mit den ersten 16 Takten einer *Amen*-Fuge nach dem *Lacrymosa* wiederentdeckt, die Süßmayr gar nicht berücksichtigt hatte. Die Neufassung von Cohrs bietet eine neue Fortsetzung des *Lacrymosa* (6 Takte) als Überleitung zu der von ihm ausgearbeiteten *Amen*-Fuge (96 Takte), eine neue Fortführung des *Sanctus* (5 Takte), eine neue Ausarbeitung der *Osanna*-Fuge (54 Takte), einen neuen zweiten Teil vom *Benedictus* (22 Takte) sowie eine neue Fortsetzung des *Agnus Dei* (nun insgesamt 54 Takte).

Mozart hat nicht einmal den Eingangssatz vollständig zuende instrumentiert; es gibt nur wenige Hinweise zur Instrumentation von ihm selbst. Die Instrumentierung wurde von Cohrs deshalb unter dem Aspekt größtmöglicher stilistischer Geschlossenheit grundlegend überarbeitet. Da Eybler ein unbestritten besserer Komponist als Süßmayr war, wurden seine Ergänzungen in der Sequenz (bis zum *Lacrymosa*) vorgezogen, allerdings wo nötig modifiziert und ergänzt, mitunter auch zurückgeschnitten, denn Wolff kritisierte mit einigem Recht die Ergänzungen Eyblers und Süßmayrs bezüglich ihrer »Tendenz zu stärker ausgeprägter obligater Orchesterbegleitung« als stilistisch bedenklich. Die Instrumentation hatte die spezifischen Besonderheiten des Werkes zu berücksichtigen. So wird auf eine obligate Führung der Posaunen (bei wenigen, begründeten Ausnahmen) weitgehend verzichtet. Die Holzbläser stützen im Tutti den Chor, die Fagotte mitunter den Basso, und dienen außerdem zur rhythmischen Profilierung wie auch Verstärkung der Resonanz. Die Faktur der hohen Streicher orientiert sich am Basso und an den Vokalstimmen. Da das Autograph nur wenige entsprechende Angaben bietet, waren außerdem Artikulationen, Tempi, Dynamik und Generalbaß-Bezifferung unter Beachtung von Mozarts üblicher Vorgehensweise und anhand der kargen Angaben der Handschriften zu überprüfen und weitgehend zu ergänzen. Durch den Versuch der Ausmerzung von Süßmayrs Ungeschicklichkeiten sollte dem Requiem zu mehr innerer Geschlossenheit verholfen werden, selbst wenn dies bedeutete, Süßmayrs Ergänzungen nurmehr durch solche des Herausgebers zu ersetzen, dem die Problematik dieses Tuns durchaus bewußt ist. Er hält jedoch angesichts der Probleme früherer Fassungen seinen neuen Versuch für gerechtfertigt. Die Gesamt-Anlage so wie bekannt bleibt zwar weitgehend erhalten, doch bietet die Neufassung eine Fülle interessanter Details und neuer Aspekte.

Die Studienpartitur mit Textkommentar in Deutsch und Englisch ist 2013 in der Reihe *Repertoire Explorer* der Musikproduktion Höflich, München (www.musikmph.de) erschienen. Das Aufführungsmaterial erschien in der *BGC Manuscript Edition* und ist seit März 2014 käuflich erhältlich. Informationen über Layout und Preise sind auf der website www.benjamin-gunnar-cohrs.com zu finden.