

aus, die schon 1756 in dem erwähnten Orgelkonzert im 1. Satz T. 206—219 angeklungen war und in klavieristisch variiert Form im 1. Satz der um 1768—1771 entstandenen As-dur-Sonate Hob. XVI:46 wieder auftaucht. — Das es-moll-Trio des Menuetts ist dem b-moll-Trio aus Hob. XVI:2 zu vergleichen.

Die Stiluntersuchung führt somit zu demselben Ergebnis wie die Untersuchung der Überlieferung. Das Ergebnis kann nur lauten: Die Zuschreibung der beiden Raigerner Sonaten Es 2 und Es 3 an Haydn ist glaubwürdig.

Die beiden neuen Sonaten oder Partiten bilden zusammen mit den Partiten Hob. XVI:2, 6, 13 und 14 den Schwerpunkt des frühesten Haydn'schen Klaviersonatenschaffens. Es 3 ist vermutlich das späteste unter diesen Werken und kündigt schon die 1766 beginnende Schaffensperiode an, in der Haydn neue Ausdrucksbereiche erschließt.

WOLFGANG PLATH / AUGSBURG

Über Skizzen zu Mozarts „Requiem“

Im Dezember 1889 erwarb die damalige kgl. Preußische Bibliothek in Berlin unter der Akzessionsnummer 1889. 401 zwei in einem Heft vereinigte lose Skizzenblätter Mozarts, die sich heute noch im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befinden. Die Etikettaufschrift des Heftdeckels lautet: „Die / Zauberflöte. / Wien 1791“. Damit ist der Inhalt zwar nicht falsch, aber doch unvollständig wiedergegeben. Bl. 2, nur einseitig beschrieben, zeigt tatsächlich eine in nahezu allen Einzelheiten ausgearbeitete Melodieskizze zum Schlußchor „Wenn Tugend und Gerechtigkeit“ aus dem Finale I der Zauberflöte. Bl. 1^v ist mit einem 8 Takte umfassenden, nur in der Violine I ausgeführten Partiturentwurf zur Ouvertüre KV Anh. 102/620^a beschrieben¹. Die restlichen 9 Systeme sind leer, die Taktstriche sind jedoch durchgezogen.

Mit der Recto-Seite dieses ersten Blattes haben wir uns näher zu befassen. Es lassen sich hier 4 Skizzen unterscheiden, die im Folgenden erörtert werden sollen.

Skizze I:

In beiden Einsätzen, auf b' bzw. b beginnend, ist deutlich der Kopf des Fugato-Themas der Zauberflöten-Ouvertüre zu erkennen. Zwar läßt sich die hier skizzierte Stelle in der Ouvertüre nicht notengetreu nachweisen, doch kann es sich wohl nur um die Takte 53 ff. oder (vielleicht noch eher) 103 ff. in den beiden Violinen handeln.

Mit dieser Skizze ist zugleich auch das ganze Blatt einigermaßen genau datiert. Bekanntlich hat Mozart den Priestermarsch und die Ouvertüre zur Zauberflöte erst nach Vollendung der

¹ Das einzige bisher bekannte Autograph dieses Fragments ist bereits vor langen Jahren aus den Beständen des Salzburger Mozarteums abhanden gekommen, doch existiert ebendort eine verlässliche alte Kopie nach dem Original. Ein Vergleich ergibt, daß das Berliner Fragment die Takte 19 bis 26 des Salzburger Manuskripts enthält, jedoch ohne die Baßnoten im untersten System. Es scheint also, als habe Mozart die Takte 19 bis 26 zweimal konzipiert.

ganzen Oper komponiert. Beide Stücke sind unter dem Datum des 28. September als separate Eintragung im eigenhändigen Verzeichnis notiert. Fällt demnach die erste Skizze mit großer Wahrscheinlichkeit in den September 1791, so wird man für die übrigen Eintragungen der Recto-Seite als ungefähren Zeitraum der Entstehung die Monate September–Oktober ansetzen dürfen. Auch der nicht ausgeführte Partiturentwurf der Verso-Seite (zu KV Anh. 102/620^a) ist damit sicherlich noch für das Jahr 1791 (vermutlich Sommer) in Anspruch zu nehmen. Es ist nicht überflüssig, das besonders zu betonen: denn bis jetzt hatte Einsteins Interpretation des Fragments KV Anh. 102/620^a als eines ersten Ansatzes zur Zauberflöten-Ouvertüre kaum mehr als den Rang einer schwach beglaubigten Hypothese.

Wenden wir uns den übrigen Skizzen der Recto-Seite zu.

Skizze II:

Für eine zweifelsfreie Identifizierung oder auch nur wahrscheinliche Zuweisung dieser Skizze sind Textkonkordanzen oder sonstige Anhaltspunkte nicht gegeben. Wir verzichten auf Hypothesen.

Skizze III:

16 Partiturtakte einer vierstimmigen Vokal-Fugenexposition in d-moll; im Sopran und Alt ist die Anfangstextierung „amen“ erkennbar. Die letzten Takte sind überaus flüchtig geschrieben, teilweise auch wohl korrigiert, so daß eine korrekte und eindeutige Lesung nicht

immer möglich war. — Zuweisung und Identifizierung dieser Skizze ergeben sich — das ist ein seltener Ausnahmefall — nicht aus dem Textvergleich mit anderen Quellen, sondern vielmehr aus einem einfachen, dabei aber doch beweiskräftigen Gedankengang: Es ist klar, daß die vorliegende Skizze nur zu einer Kirchenkomposition bestimmt gewesen sein kann. In das Jahr 1791 fallen aber nur zwei Kirchenwerke: das „Ave verum corpus“ (KV 618) und eben das Requiem. Warum eine Amen-Fuge in d-moll mit dem „Ave verum corpus“ nichts zu tun haben kann, bedarf keiner Begründung. Es bleibt also nur das Requiem, dessen liturgischer Text auch tatsächlich ein „Amen“ enthält, und zwar am Schluß der Sequenz. Die letzten Worte des „Lacrimosa“ lauten: „Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.“ Mozarts eigenhändiger Entwurf zum „Lacrimosa“ bricht nach dem 8. Takt ab. Es ist nun zumindest gut denkbar — ich würde sogar sagen: äußerst wahrscheinlich —, daß nach Mozarts Vorstellung (ob er sie später revidiert hat, wissen wir freilich nicht) der ganze Komplex der Sequenzvertonung mit dieser uns als Expositionsskizze vorliegenden Amen-Fuge abgeschlossen werden sollte. In der von Süßmayr vervollständigten Fassung folgt dem „Lacrimosa“ keine derartige Fuge; es werden lediglich zwei akkordische Amen-Takte angehängt, die einen etwas schwächlich wirkenden Plagalschluß bilden. Die Richtigkeit dieser Süßmayrschen Lösung zu bezweifeln, ist aller Grund vorhanden.

Wir kommen zur vierten und letzten Skizze.

Skizze IV:

The image shows a musical score for four staves, likely representing a vocal or instrumental setting. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. There are several annotations: a bracketed 'h' above the first staff in the third measure, a bracketed 'h) [bricht ab]' above the fourth staff in the fifth measure, and two bracketed '(fi?)' and '(h)' below the bass staff in the fourth and fifth measures respectively.

Diese Eintragung läßt sich verhältnismäßig leicht identifizieren. Es handelt sich um einen Entwurf zum „Rex tremendae maiestatis“, also wiederum zur Sequenz des Requiems. Die Skizze setzt mit dem Beginn von Takt 7 der endgültigen Fassung des Mozartschen Partitur-Autographs ein, zeigt aber sogleich einige bemerkenswerte Abweichungen, auf deren detaillierte Behandlung hier verzichtet werden muß. Die beiden wesentlichen Differenzen bestehen darin, daß

1. die dichte imitatorische Arbeit der Skizze monothematisch ist, wogegen bei der späteren, endgültigen Ausformung ein quasi Doppelkanon eintritt, in dem die Textzeilen „Rex tremendae maiestatis“ und „Qui salvandos salvas gratis“ von den Chorhälften simultan deklamiert werden.
2. Die spätere Einfügung eines ursprünglich nicht vorgesehenen Gegenthemas hat eine formale Streckung auf den doppelten Skizzenumfang zur Folge. Den 4 Skizzentakten entsprechen in der späteren, endgültigen Fassung 9 Takte, nämlich T. 7—15. Diese 9 Takte sind sehr übersichtlich gegliedert: Gruppe A umfaßt T. 7—10, d. h. genau die Dimension der Skizze. Gruppe A¹ mit den Takten 12—15 stellt eine Wiederholung der Gruppe A auf anderer Stufe dar, wobei die Stimmenpaare des Doppelkanons vertauscht sind. Takt 11, das verbindende homorhythmische „Tutti“, entspricht Takt 6.

Wir brechen an diesem Punkte ab, um zu einigen abschließenden Überlegungen zu kommen.

In der Spezialliteratur zur Requiem-Frage wird die Existenz oder Nicht-Existenz authentischer Skizzen Mozarts nicht um ihrer selbst willen, sondern mit dem Ziel diskutiert, die Ergänzungsarbeit Süßmayrs entweder als „weisungsgebunden“ im Sinne Mozarts oder aber als biedere, dabei im einzelnen höchst anfechtbare Eigenleistung zu charakterisieren. Angesichts dieser Problemstellung berechtigen uns die hier vorgelegten Skizzenfunde zu einigen Schlüssen:

1. Es gibt authentische Requiem-Skizzen, und ganz selbstverständlich muß es über die zwei exakt nachweisbaren hinaus noch mehr solcher Skizzen geben oder doch gegeben haben. Weitere glückliche Funde sind nicht ausgeschlossen.
2. Angenommen, daß Süßmayrs Ergänzungen, vor allem vom Sanctus ab, ganz aus Eigenem stammen, so besteht allen Ernstes die Möglichkeit, daß es dennoch auch zu diesen von Mozart nicht mehr (oder nicht zu Ende) komponierten Sätzen authentische Skizzen Mozarts gibt – nur: sie würden sich aller Wahrscheinlichkeit nach mit exakten Methoden niemals nachweisen oder gar identifizieren lassen. Man denke an unsere Skizze III, die 16taktige Fugenexposition: trüge diese Skizze keine Textmarken, stünde sie auf einem anderen, nicht so genau datierbaren Blatt, wäre sie endlich gar nur abschriftlich überliefert: so würde es wohl niemand wagen dürfen, eine solche Skizze in Beziehung zum Requiem zu setzen! Vielleicht also besitzen wir schon jetzt mehr Requiem-Skizzen, als wir z. Z. wissen und möglicherweise jemals wissen werden.
3. Angenommen endlich, daß sich unter den auf Mozarts Schreibtisch herumliegenden losen „Zettelchen“, die Süßmayr von Constanze erhalten hatte, wirklich auch Skizzen zum Requiem befanden: so ist doch sehr wahrscheinlich, daß sich diese Skizzenblätter nicht wesentlich von dem uns neuerdings bekannten Blatt unterschieden haben. Das bedeutet aber, daß Süßmayr vor einer schwierigen Aufgabe stand. Er mußte aus einem kaum überschaubaren, dazu noch flüchtig hingekritzelteten Durcheinander von Skizzen zur Zauberflöte, zum Titus usw. die sicherlich nicht als solche eigens bezeichneten Skizzen zum Requiem hervorsuchen, sie identifizieren und entziffern. Selbst heute, wo man in einer Mozart-Gesamtausgabe nachschlagen kann, ist so etwas nicht leicht. Ob Süßmayr dazu ohne Hilfsmittel imstande gewesen ist? Es ist eine tragikomische Vorstellung, die aber jede Wahrscheinlichkeit für sich hat: Süßmayr im Besitz von Requiem-Skizzen, mit denen er nichts anzufangen weiß, weil er sie weder erkennen noch lesen kann!

ALBERT PALM / SCHRAMBERG

Mozart und Haydn in der Interpretation Momignys

Unter den vielfältigen Fragen, die die klassische Epoche für die Forschung bereithält, hat die nach dem zeitgenössischen Verständnis der Instrumentalmusik besonderes Gewicht. Daher sind alle zeitgenössischen Dokumente willkommen, die auf diesen Fragenbereich Licht zu werfen vermögen. Dazu zählen Momignys *poetische Analysen* klassischer Instrumentalwerke. In seinen Musiktheorien und in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Lehre vom musikalischen Vortrag bilden sie ein Kernstück des *Cours complet d'harmonie et de composition*, dem Hauptwerke Momignys aus dem Jahre 1806¹.

¹ Paris, chez de Momigny, 1806, 307 ff., 371 ff., 586 ff.