Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Klasse

der

K. B. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1904.

München
Verlag der K. Akademie
1905.

In Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Über eine Messe in C moll, angeblich von W. A. Mozart.

Von **Adolf Sandberger.**

(Vorgelegt in der philos.-philol. Klasse am 7. Mai 1904.)

In Privatbesitz zu München befindet sich die unzweifelhaft Ende des 18. Jahrhunderts geschriebene Partitur einer Messe in C moll, auf welcher von wenig späterer Hand als Komponist W. A. Mozart angegeben ist. Der erste Fachmann, welcher das lange Jahre hindurch in Verborgenheit aufbewahrte Werk etwa um das Jahr 1850 wieder zu Gesicht bekam,[1]) der achtbare Augsburger Komponist und Kapellmeister Karl Ludwig Drobisch († 1854), erklärte es ohne Zögern für echt, ebenso der Pariser Musikschriftsteller August Gathy in dem Aufsatz „Un manuscrit inédit de Mozart" (Revue et Gazette musicale de Paris, 23. mars 1856, No. 12).

Als Otto Jahn im gleichen Jahre den ersten Band seiner Mozartbiographie fertiggestellt hatte, war er noch ohne Kenntnis unseres Manuskriptes gewesen. Durch Gathys Arbeit aufmerksam gemacht, verschaffte er sich dann die Partitur und besprach sie in der zweiten Ausgabe seines Buches. Deiters hat die betreffende Stelle in der dritten, von ihm besorgten Auflage (I, 412 Anm.) mit übernommen. Jahn konstatiert zunächst die Unterschiede in der formalen Behandlung, welche das Werk gegenüber anderen Messen Mozarts aufweist, Unterschiede, die sich indes nach seiner Meinung auch aus der abweichenden Augsburger Tradition erklären liessen, und fährt

[1]) S. S. 300.

dann fort: „zu geschweigen, dass in den Briefen (Mozarts aus Augsburg, s. u.) von keiner Komposition die Rede ist — die Komposition selbst ist so wenig Mozartsch als die Schrift“.

Dass Jahn für dies kategorische Urteil Gründe nicht anführt, mag sich aus seiner Absicht, kurz zu sein, erklären lassen. Die Angelegenheit könnte trotzdem bei der bekannten grossen Verlässigkeit dieses Gelehrten in Mozartschen Dingen damit für erledigt gelten, wenn auch nicht in ganz befriedigender Weise, wäre nicht in jüngster Zeit ein wichtiges, bisher unbekanntes Dokument aufgetaucht, welches eine neuerliche Untersuchung zur Pflicht macht.

Der im folgenden mitgeteilte bisherige Bericht über die Schicksale unserer Handschrift, der auch Jahn vorgelegen hatte, nahm an, Mozart habe die Messe für das Kloster zum Hl. Kreuz in Augsburg komponiert. Nun hat kürzlich die Inventarisation der auf dem Chor der genannten Klosterkirche noch heute aufbewahrten Musikalien für die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ [1]) ergeben, dass sich dort, mitten unter Stimmen von echten und erwiesenermassen zum Teil von Mozart selbst dem Kloster geschenkten Stücken auch die Stimmen unserer Messe vorfanden und dass sie mit „Mozart“ von derselben Hand, die auch die Noten schrieb, signiert sind. Unsere Partitur und diese Stimmen sind in allen wesentlichen Dingen identisch, die vorhandenen kleinen Abweichungen kommen für die vorliegende Untersuchung nicht in Betracht. Diese Tatsachen verleihen gewissen äusseren Gründen des bisherigen Berichts Verstärkung und Bestätigung; ich mache also im nachfolgenden den Versuch, die ganze Angelegenheit endgültig zu klären.

Auf der Reise nach Mannheim und Paris 1777 weilte Mozart mit seiner Mutter vom 11. bis 26. Oktober in Augsburg. Dort betrieb der ältere Bruder seines Vaters, Franz Alois, das Geschäft eines Buchbinders, dem auch der Grossvater obgelegen

---

[1]) Vorgenommen von Herrn Privatdozenten Dr. Kroyer, der auf meinen besonderen Wunsch auch die dort befindlichen Mozartiana mit aufnahm.

hatte; Franz Alois nahm sich des Neffen und der Schwägerin freundlich an und diente ihnen als Begleiter in der Stadt; er war es auch, der die Beziehungen Mozarts zum Kloster Hl. Kreuz, in dessen nächster Nähe, nämlich in der Jesuitengasse, er selbst wohnte, vermittelt hat. „Bald nach der Ankunft in Augsburg", so berichtet Mozart an seinen Vater nach Salzburg,[1]) „führte mich mein Herr Vetter zum Prälaten vom Hl. Kreuz, der ein recht braver, ehrlicher alter Mann ist. Den Samstag ehe ich auf St. Ulrich ging, war ich mit meiner Base (Franz Alois' Tochter) nochmals im Hl. Kreuz-Kloster, weil das erstemal der Herr Dechant und Prokurator nicht hier war und weil mir mein Bäsle sagte, dass der Prokurator so lustig sei. . . . Vergangenen Sonntag (19. Oktober) war ich im Amt beim Hl. Kreuz. . . . Hernach speiste ich mit meinem Vetter beim Hl. Kreuz. Unter der Taffl wurde Musik gemacht, so schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in dem Kloster doch lieber als das Orchester von Augsburg." Ich führe diese Stelle im Wortlaut an, weil sich aus ihr entnehmen lässt, dass unser Künstler erst in diesen Tagen, erst 1777, mit den Herren von Hl. Kreuz in Verbindung trat. Mozart blieb den ganzen Sonntag bis in die Nacht im Kloster, liess sich als Violin-, Klavier- und Orgelspieler hören, improvisierte und schenkte schliesslich vor der Abreise dem Prälaten (Barth. Christa) zwei Messen in F und C („von den kurzen Messen in C die erste") sowie ein Misericordias Domini und versprach ihm eine Litanei de venerabili. Jahn erklärt[2]) mit Recht Nr. 8 der ersten Serie der Gesamtausgabe (Köchel Nr. 220) für die in Frage kommende Messe in C; es kann sich hier schon deshalb nicht um unser Manuskript handeln, weil Mozart sonst, seiner Übung entsprechend, geschrieben haben würde: C minor, und weil unsere Komposition nichts weniger als eine missa brevis darstellt. Sowohl von dieser C dur-Messe als der in F dur, jenem auch Fernerstehenden bekannten, innigschönen Werke des Meisters (komponiert 1774, Gesamtausgabe

[1]) Mozarts Briefe, herausg. von L. Nohl, 2. Aufl., Leipz. 1877, S. 68.
[2]) A. a. O., 1. Aufl., I, Beilage VIII, Nr. 9; 3. Aufl., I, 412.

Serie I, S. 6, Köchel 192) finden sich unter den obenerwähnten Mozartiana auf dem Chor von Hl. Kreuz die Stimmen. Nun berichtet der frühere Besitzer unseres Manuskriptes ohne Kenntnis von den bei der Säkularisation der Klosterkirche verbliebenen Musikalien — um welche zu wissen für seine Zwecke so wichtig gewesen wäre — in einem Briefe vom 6. November 1855:[1]) „Die Messe ward von Mozart im Kloster der Chorherren zu Hl. Kreuz in Augsburg komponiert, woselbst er als Knabe jährlich (sic!) gelegentlich des Besuches bei seinem Vetter (d. i. Verwandten) Buchbinder Mozart in Augsburg einige Tage zubrachte. Ich habe sie von dem vor ca. 12 Jahren verstorbenen Buchbinder Mozart in Augsburg gekauft, der sie von seinem Vater (d. i. Franz Alois) ererbt hatte; letzterer erhielt sie nach der Säkularisation von einem Pater der erwähnten Abtei mit dem Bemerken: Das ist vom Vetter Mozart.“ So mangelhaft sich der Schreiber hier über den Beginn von Mozarts Beziehungen zu Hl. Kreuz informiert zeigt, die Hauptsache seiner Darstellung, dass nämlich die Partitur wirklich aus dem Kloster stammt, und dass man sie dort für eine Komposition Mozarts hielt, wird durch das Vorhandensein der Stimmen nachträglich unzweifelhaft beglaubigt.

Trotz alledem ist nachzuweisen, dass Jahns Urteil auch fernerhin zu Recht besteht. Die Messe ist weder von Mozart komponiert, noch, was auch bei einer fremden Komposition der Fall sein könnte, von ihm geschrieben.

Drobisch verlegte die Arbeit in Mozarts früheste Jugend und hatte, wie der frühere Besitzer in dem obenerwähnten Briefe weiter mitteilt, für ihre Echtheit fünf bezw. vier besondere Gründe angegeben, die sich auch Gathy in seinem Artikel zu eigen macht:

---

[1]) Der Schreiber ist der Buchhändler Karl Welzhofer in Donauwörth, der Adressat sein Jugendfreund, der Arzt und Chirurg Dr. Kolb (aus München) in Paris, der das Manuskript nach verschiedenen Versuchen, es für seinen geldbedürftigen Freund zu verkaufen, selbst erwarb und dessen Hinterbliebenen es heute gehört.

„1. Die Doppelgriffe der Violinen, namentlich in hohen Lagen (vor Mozart nicht vorgekommen).

2. Die bewegten Figuren der Violinen, besonders Auflösung der ♪ Figuren bei den Singstimmen in 𝅘𝅥𝅯 bei den Violinen

z. B. { Singstimme
Violini

3. Die unverkennbare Ähnlichkeit mancher Gesangsschemata mit Stellen aus Mozarts Opern, z. B. das schöne Domine Deus, Tenor-Solo, das originelle Benedictus, Tenor-Solo.

4. Die nicht selten planmässig angelegte und durchgeführte Selbständigkeit der Instrumente gegenüber den Singstimmen.

5. Das alles kann in einer Zeit, aus der dies Manuskript stammt, nur mozartisch sein.“

Von diesen Punkten fallen für jeden, der nur einigermassen die Musik des 18. Jahrhunderts kennt, Ziffer 2 und 4 sofort weg. Bei Graun und Hasse, bei Jomelli und Gluck findet sich, was hier für Mozart angesprochen wird, schon so häufig, dass es erübrigt, spezielle Beispiele anzuführen.

Was die unter Ziffer 1 erwähnten Doppelgriffe in hohen Lagen betrifft, so ergibt eine Durchsicht der Partitur, dass es sich in diesen Lagen bei den weit überwiegenden Fällen entweder um schon seit dem 17. Jahrhundert übliche Griffe, wie

handelt,[1]) oder um Teilungen, d. h. der erste Spieler an einem Pulte spielt die höhere, der zweite die tiefere Note. Diese Absicht des Komponisten ergibt sich z. B. unzweifelhaft aus folgender Stelle der „Sinfonie“:

Viol. I

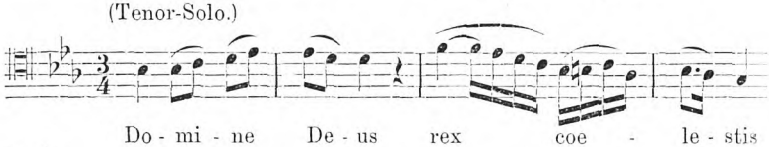
;

[1]) Von solchen Doppelgriffen machte zur Zeit des jungen Mozart gerade Gluck besonders wirkungsvollen, charakteristischen Gebrauch. Vergl. zahlreiche seiner szenischen Tänze oder z. B. den letzten Chor der Alceste.

zu den wenigen, nicht zu diesen beiden Kategorien gehörenden Fällen aber ist wiederum unter Verweisung auf die gleichzeitige Musik zu bemerken, dass solche Doppelgriffe keineswegs etwa zum ausschliesslichen Rüstzeug gerade Mozarts gehören.

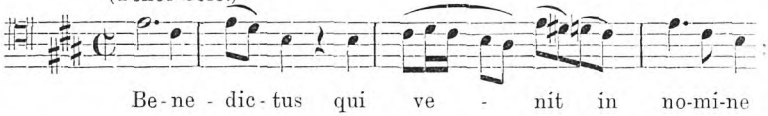
Was die unter Ziffer 3 angeführten Mozartismen betrifft, so enthält unsere Messe deren allerdings eine ganze Anzahl, darunter auch die von Drobisch erwähnten Beispiele:

(Tenor-Solo.)



und

(Tenor-Solo.)

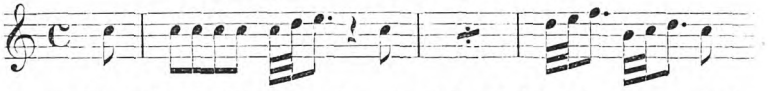


es wird auch später weiter deutlich werden, dass es sich bei ihnen um wirkliche Mozartismen und nicht nur um Allgemeingut der Zeit handelt.

Aber diese Mozartismen erscheinen gleichsam äusserlich aufgesetzt, unter ihnen bricht als wahre stilistische Physiognomie der Komposition ein anderes durch, das sich von Mozarts Weise deutlich abhebt. Melodisch gewahren wir schärfer pointierte Umprägungen alter Lombardismen, wie:

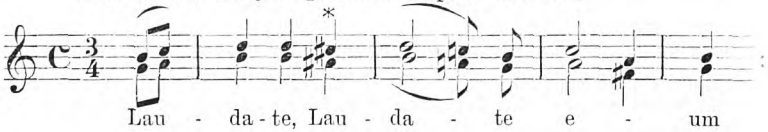
Kyrie, *Allegro*

(I. Viol. Bässe pizz. auf das dritte Viertel)

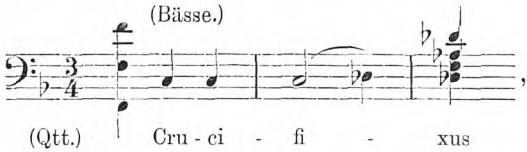


es macht sich die Vorliebe für süsslich-triviale Terzengänge bemerklich, wie (ähnlich Kyrie Takt 46 ff. u. a. a. O.):

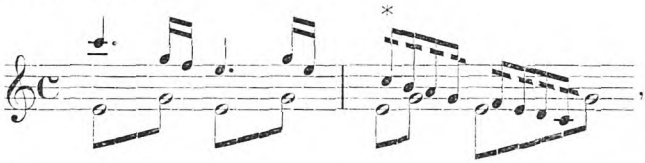
Offertorium, *Allegro spirituoso* (Sopran und Alt)



Harmonisch erscheinen Stellen, wie im Et incarnatus (Takt 12 ff.) der Uebergang von F nach Des dur



wie die Modulation nach Es dur im Gloria Takt 24 ff. oder im Kyrie die Wendung nach D dur bereits im 8. Takte bei Haupttonart C moll. In der Verwendung der Mittel gewahren wir Dinge, wie im Et resurrexit Takt 8 ff. die Behandlung der ersten Violinen



wie den Anfang des Kyrie, wo Streicher und Bläser je unisono dem Chor gegenüber treten und der Tenor unter dem Bass steht, wie das Tremolo der Streicher bei „miserere“ im Gloria oder das unisono der Singstimmen im Dona nobis.

Alle diese Erscheinungen weisen auf eine etwas spätere Zeit, rund gesagt auf die letzten Jahre des Jahrhunderts und stellen ein seltsames Gemisch aus Einwirkungen der norddeutschen Schule, aus Anfängen der romantischen Tonsprache im Sinne Voglers und Cimarosaschem Neuitalienertum dar.

Vor einigen Jahren hatte ich eine gleichfalls irrtümlich Mozart zugeschriebene Messe aus der Bibliothek des Stiftes Einsiedeln in der Schweiz zu prüfen.[1]) Ihr fehlten die hier nachweislichen stilistischen Unterschiede, die ganze Ausdrucksweise glich täuschend der Mozartschen; die Unechtheit des Stückes liess sich aber dennoch feststellen, nämlich aus dem Mangel jener einheitlichen Anschauungsweise und sich treu bleibenden

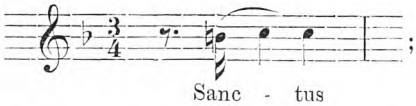
[1]) Mozartiana, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig, Peters, Jahrgang VIII, S. 68 ff.

Geistesrichtung in Bezug auf die Erfassung und Interpretation des Messtextes, welche Mozarts sämtliche Messkompositionen in zwei Perioden, bis zum Jahre 1770 und später zeigen. Auch unsere Messe enthält die massgebenden Kennzeichen nicht. Vielmehr widersprechen in der That die zahlreichen Solosätze und das Duett Pleni für Sopran und Alt, die lange Sinfonie an Stelle des Graduale, das Laudate dominum als Offertorium durchaus Mozarts Auffassung. Aber auch durch eine besondere Augsburger Tradition, deren Einflüsse Jahn in Erwägung zieht, ist diese Gestaltung nicht geboten, wie der Vergleich mit Messen von Augsburger Komponisten aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, so des Domkapellmeisters Giulini und des Organisten Seiffert dartut. Ganz abgesehen davon, dass sich Mozart an eine solche Tradition, wenn sie speziell für Hl. Kreuz bestand, nicht zu kehren brauchte — man nahm dort ja auch die obenerwähnten Messen in C und F gerne entgegen und führte sie auf. Was die Gesamtanlage betrifft, kennzeichnet sich in unserem Manuskript ferner als unmozartisch die gleichgültige Behandlung der Worte Christe eleison, welche Mozart stets hervorzuheben pflegt.[1]) Dann die Wiedergabe des Laudamus te etc. im Gloria; Mozart lässt hier das laudare, benedicere, adorare, glorificare im Gesamtausdruck bald stärker, bald schwächer, stets aber in plastischer Scheidung der vier Begriffe untereinander hervortreten, in unserem Manuskript aber gleitet die Musik ohne Gliederung in gleichmässiger Verschwommenheit über die differenzierten Arten der Verehrung und über die vier Kommata hinweg. Unmozartisch ist auch im Credo das Fehlen eines einheitlichen Bandes zwischen den einzelnen Teilen oder wenigstens des Bestrebens, ein solches herzustellen. Das Credo ist hier vielmehr mit einem anderen Satze, dem Gloria, durch Wiederholungen verknüpft u. s. f.

Zu all diesen Kennzeichen kommt dann noch eine ganz neue Kategorie. Im Sanctus deklamieren die drei Oberstimmen in folgender unnatürlicher Weise:

---

[1]) Vergl. hiezu Jahn, 3. Aufl., I, 273 ff.



im Credo Takt 24 ff. sind die Worte unterlegt: unum dominum Jesum Christum, qui ex patre filioque procedit und auch sonst erscheint der Text wiederholt aufs willkürlichste und unsinnigste entstellt und vergewaltigt. Neben diesen Barbarismen aber gewahrt man mit Staunen eine nach Abzug offenkundiger Schreibversehen verbleibende übergrosse Zahl von elementaren Satzfehlern in unserer Partitur. Es sind ihrer so viele und so bösartige, dass allein schon um ihretwillen Mozarts Autorschaft unbedingt als ausgeschlossen gelten muss. Da finden wir Oktaven: Kyrie Takt 23/24 (desgl. bei der Wiederholung) zwischen den äusseren Stimmen, Takt 74/5 zwischen Alt und Bass, dito 112, Et incarnatus 4/5 zwischen Sopran und Bass, Et resurrexit 6/7 vor dem Fermate zwischen Alt und Bass (dazu Verdoppelung des Leittons), Dona nobis 1 und 2 zwischen den äusseren Stimmen; Quinten: Pleni Takt 19 zwischen Sopran und Bass; weitere Verdoppelungen des Leittons: Kyrie Takt 59, Et incarnatus 15, Credo 90 (mit Oktaven bei der Auflösung) und andere schöne Dinge mehr.

Nach diesem Befund kann es sich für unsere Vorlage auch nicht um die Arbeit eines geschulten Fachmannes, sondern lediglich die eines begabten und so obenhin routinierten Dilettanten handeln. Dafür spricht auch der ungefüge Aufbau der Sinfonie; wo der Komponist der Worte entbehren musste, liess ihn charakteristischerweise sein Gestaltungsvermögen im Stiche.

Angesichts dieser Beschaffenheit ist denn auch an sich wenig wahrscheinlich, dass Mozart die Messe etwa aus freien Stücken eigenhändig abgeschrieben hätte; immerhin aber könnten irgendwelche unbekannte Umstände ihn hiezu veranlasst haben. Indes ergibt die Vergleichung mit den gelungensten, mir zugänglichen Nachbildungen von Mozarts Handschrift, insbesondere aber mit den aus verschiedenen Epochen seiner Jugend stammenden Autographen in der Münchener Staatsbibliothek, dem

Tagebuchfragment von 1769/70 und der Arie für die Gräfin Baumgarten (März 1781), dass hier seine Schrift nicht vorliegt. Wie die Buchstaben des Textes sind die Schlüsselzeichen und Noten, die Vortrags-, Versetzungs- und dynamischen Zeichen von den Mozartschen gänzlich verschieden. Mit diesbezüglichen Einzelnachweisen will ich den Leser nicht unnötigerweise behelligen. Ueberdies aber fehlen dem Manuskript alle Kennzeichen einer Kopie überhaupt. Dasselbe stellt vielmehr das Original des Komponisten und zwar vermutlich die erste Niederschrift der Komposition dar.[1]) Darauf deutet der ganze Schriftcharakter, ferner die Fixierung von Wiederholungen durch Zeichen (wie im Allegro des Kyrie S. 8 jene der ersten 13 Takte), endlich eine Stelle S. 3, wo dem Schreibenden offenbar zuerst eine andere Fortsetzung vorschwebte, die ihm aber noch während der Niederschrift nicht mehr gefallen wollte; er nahm deshalb eine Änderung vor, deren definitive Gestalt auf einer freien Stelle des Papiers nachgetragen ist, während die ursprüngliche Fassung und die Ansätze zu dieser Änderung den sonst beschriebenen Raum ausfüllen und dort kreuz und quer verstrichen und annulliert wurden. Somit steht nach jeder Richtung hin fest, dass die Messe weder Mozarts Erfindung noch seiner Hand entstammt. — Wie kam man nun aber im Kloster Hl. Kreuz darauf, sie für ein Mozartsches Werk zu halten?

Dem Schreiber der Stimmen galt die Autorschaft des Meisters als feststehende Tatsache; die obzwar etwas spätere Signierung der Partitur war für ihn offenbar massgebend. In der Partitur aber sprang allerdings dem oberflächlichen Leser „die unverkennbare Ähnlichkeit mancher Gesangsschemata mit Stellen aus Mozarts Opern“ in die Augen. Die verführerischen, wie wir sahen: gleichsam äusserlich aufgesetzten Stellen lassen es wenigstens einigermassen erklärlich erscheinen, dass der damalige Pater Kapellmeister oder Bibliothekar dem Glauben verfiel, ein Mozartsches Werk vor sich zu haben.

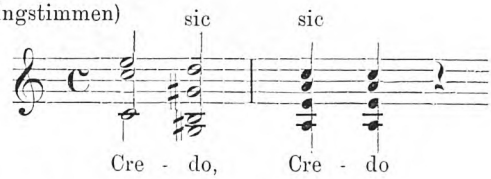
---

[1]) Es besteht aus 29 Bogen Gross-Folio und ist vom Schreiber selbst rastriert; bemerkenswerte Eigentümlichkeiten äusserer Art finden sich nicht vor.

Da erscheinen:

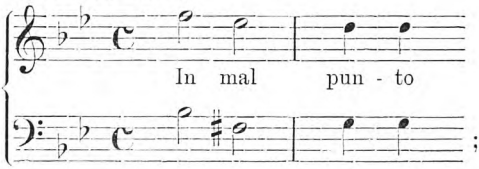
im Credo mit der Stelle

(Singstimmen)



das Motiv aus Figaro

(Terzett, Basilio)

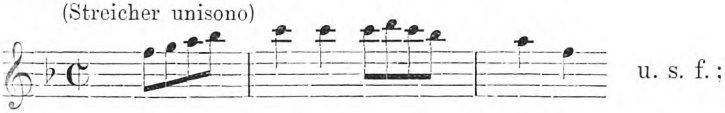


im Gloria mit

(Violine I)

die Stelle aus Masettos Arie in Don Giovanni

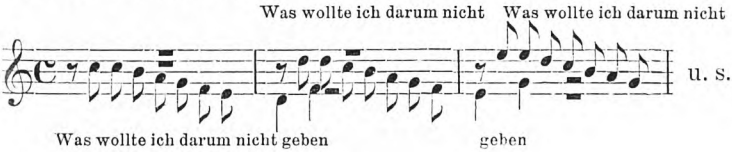
(Streicher unisono)



im Gloria mit

(Violine I und II in Oktaven)

die drei Damen aus der Zauberflöte

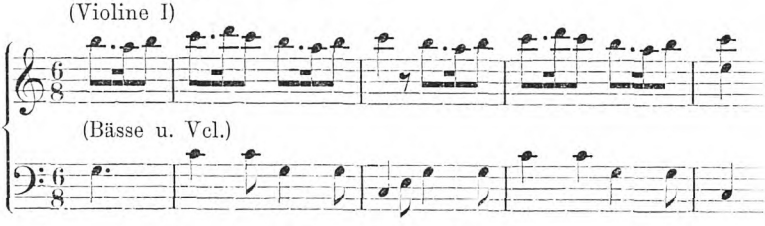


im Offertorium mit

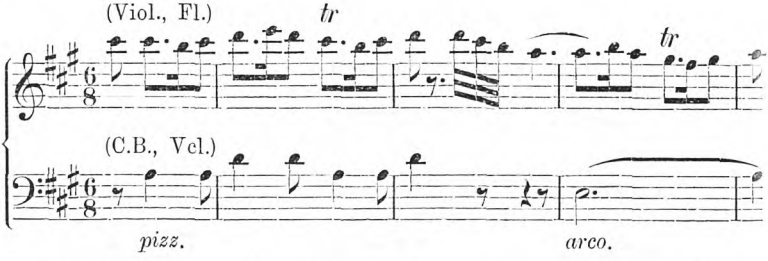
(Violine I und II)

der Graf aus Figaro, Finale I

im Osanna in excelsis mit



die Figur, welche den Schluss des Duetts zwischen Don Giovanni und Zerlina beherrscht:



Nach unseren Ergebnissen kann es sich bei all diesen Parallelen um nichts anderes als um Reminiszenzen aus Mozarts Opern handeln; dass dabei auch die Zauberflöte (30. September 1791) vertreten ist, macht wiederholt deutlich, dass das Manuskript in die letzten Jahre des Jahrhunderts zu setzen ist.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1905

Band/Volume: 1904

Autor(en)/Author(s): Sandberger Adolf

Artikel/Article: Über eine Messe in C moll, angeblich von W. A. Mozart 297-308