Thomas Hochradner

Univerza za glasbo in dramske umetnosti Mozarteum

University of Music and Dramatic Arts Mozarteum

Einem Wunder auf der Spur: Die Mozarts und das *Miserere* von Gregorio Allegri

Na sledi čudežu: Mozarta in *Misesere* Gregorija Allegrija

Prejeto: 10. februar 2015

Sprejeto: 31. marec 2015

Received: 10th February 2015

Accepted: 31st March 2015

Ključne besede: Wolfgang Amadé Mozart, Gregorio Allegri, *Miserere*, Sikstinska kapela

Keywords: Wolfgang Amadé Mozart, Gregorio Allegri, *Miserere*, Sistine Chapel

IZVLEČEK

Wolfgang Amadé Mozart je *Miserere* Gregorija Allegrija zapisal po spominu, ko je bival v Rimu leta 1770; sodeč po družinski korespondenci je iz tega pripetljaja nastala anekdota iz nje pa mit. Če si pogledamo Mozartov dosežek podrobneje, vidimo, da pravzaprav ni tako spektakularen. Razkrijejo pa se nove perspektive na izvajalsko prakso papeške kapele in na liturgični kontekst te skladbe v Sikstinski kapeli, okvirni pogoji domnevnega »slušnega čudeža«. Ti osvetljujejo tisti vtis, ki je tedaj prevzel štirinajstletnika.

ABSTRACT

The notation from memory of Gregorio Allegri's *Miserere* was made by Wolfgang Amadé Mozart during his stay in Rome in 1770. The notation – about which the family correspondence reports – was transformed from an occurrence to an anecdote in literature about Mozart, and from an anecdote it was built into a myth. Under scrutiny, Mozart's achievement is not so spectacular, however new perspectives get articulated about the performance practice of the papal chapel and the liturgical contexts of the *Miserere* in the Sistine Chapel. These basic parameters shed a light on the impressions of the alleged "hearing miracle" that must have absorbed the 14 year old Mozart's attention.

1.

Am 27. Jänner 2006 ließ Chris Corrigan im Internet wissen:

„Here's an mp3 post for a rainy Friday afternoon, another contemplative moment.

This is Allegri's Miserere, a stunning piece of choral music composed in the 1630s. It is so sublime that for a long time it was only performed once a year and anyone who wrote it down would be excommunicated for doing so. The story goes that Mozart (whose 250th birthday is today) broke the ban by hearing the piece, transcribing it from memory and then giving it away. In this respect Wolfgang may have preceeded Napster by a couple of hundred years. Thanks to Wolfgang's transgressions, this Miserere is now open source and able to be performed by any choir with a soprano that can hit that high C. For me, as one who is not a great fan of Mozart's music in general, I consider this one act to be his greatest achievement.

The piece is ten minutes long, so sit back, close your eyes and enfold yourself in the textures of it as it moves between plainsong and polyphony and as that soprano descends from heaven with the most heartstopping phrase in choral music.¹

So oder ähnlich bekommt man es nicht selten erzählt. Doch manches an solcher Darstellung entspricht nicht den Tatsachen, was im Übrigen – so weit es die Musizierpraxis der päpstlichen Kapelle betrifft – von Seiten der Musikwissenschaft hervorragend aufgearbeitet worden ist.² Dem steht allerdings eine hartnäckige Kontinuität der Legende entgegen. Ihr Fortbestand, ihre Verankerung innerhalb eines vermeintlichen Bildungsguts bringt nicht nur eine Verfälschung, sondern mit einher eine Vereinseitigung der Wirklichkeitsperspektive mit sich: Blickt man hinter die Kulissen, öffnet sich nämlich eine Vielfalt simultaner Wahrnehmungswelten, von denen im Weiteren zu lesen ist.

2.

Das *Hörwunder* von Rom zählt zu den bekanntesten Anekdoten um Mozart und dient dazu, das Unfassbare seines Genius einerseits zu exemplifizieren, andererseits

1 <http://chriscorrigan.com/parkinglot/?p=861>, aufgerufen am 10. Juni 2009; in den Materialien des Verfassers, inzwischen nicht mehr im Web verfügbar.

2 Vgl. dazu die frühe, sprachlich und methodisch veraltete, in ihren Grundaussagen aber nach wie vor zutreffende Schrift von Julius Amann, *Allegri's Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften* (Regensburg: Pustet, 1935; Freiburger Studien zur Musikwissenschaft [Fribourg, CH] 4), ferner insbesondere diverse Beiträge von Magda Marx-Weber: „Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1985): 7–43; „Die Tradition der 'Miserere'-Vertonungen in der Cappella Pontificia“, in *Collectanea. II: Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle*, hg. v. Bernhard Janz (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994; *Capellae apostolicae sextinaeque collectanea acta monumenta* 4), 265–88; „Die Entwicklung des Karwochenrepertoires der päpstlichen Kapelle, insbesondere der Lamentationen“, in dies., *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1999; Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 7), 216–33, sowie Laurenz Lütken, „Perpetuierung des Einzigartigen: Gregorio Allegri's 'Miserere' und das Ritual der päpstlichen Kapelle“, in *Barocke Inszenierung*, hg. v. Joseph Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen (Emsdetten und Zürich: Edition Imorde, 1999), 136–45.

in der Umrahmung durch ein beschauliches Umfeld begreiflicher zu machen. Indes, so sehr die Maßen menschlicher Vorstellungskraft übersteigend war diese Demonstration von Mozarts musikalischem Gedächtnis nicht. Leopold Mozart berichtet darüber seiner Frau Anna Maria am 14. April 1770 aus Rom nach Salzburg folgendermaßen:

„Du wirst vielleicht oft von dem berühmten Miserere in Rom gehört haben, welches so hoch geachtet ist, daß den Musicis der Capellen unter der excommunication verboten ist eine stimme davon. aus der Capelle weg zu tragen, zu Copieren, oder iemenden zu geben. Allein, wir haben es schon. der Wolfg: hat es schon aufgeschrieben, und wir würden es in diesen Briefe nach Salzbg: geschickt haben, wenn unsere Gegenwarth, es zu machen, nicht nothwendig wäre; allein die Art der production muß mehr dabey thun, als die Composition selbst, folglich werden wir es mit uns nach hause bringen, und weil es eine der Geheimnisse von Rom ist, so wollen wir es nicht in andere Hände lassen, ut non incurremus mediate vel immediate in Censuram Ecclesiae.“³

Leopold dürfte multimedial kalkuliert haben, dass dieser Brief nicht nur an Frau und Tochter gelangen, sondern auch im Freundeskreis der Mozarts gelesen und sein Inhalt weiter kolportiert werden würde. Über das Medium Brief ließ sich also die lokale Öffentlichkeit erreichen und staunen machen. Diesmal war das Aufsehen allerdings des Guten zu viel – ein Zeitungsartikel, der nicht erhalten ist, schilderte die Mozarts in Gefahr, die Ungnade des Papstes heraufzubeschwören. Nun beeilte sich Leopold, den ehrsamten Ruf der Reisenden in Salzburg zu behaupten:

„Da wir den Articul wegen dem Miserere gelesen, haben wir alle beyde hell lachen müssen. Es ist desswegen gar nicht die mündeste sorge. Man macht ander Orts mehr daraus. ganz Rom weis es; und selbst der Pabst [Clemens XIV., geb. 1705, Papst 1769–74] weis es, daß der Wolfg: das Miserere geschrieben. Es ist gar nichts zu beförchten: es hat ihm vielmehr grosse Ehre gemacht, wie du in kurzem hören wirst.⁴ du sollst absolute den Brief aller ort lesen lassen, und solches S: Hf. Gden [Seiner Hochfürstlichen Gnaden, also Fürsterzbischof Siegmund Graf Schrattenbach] zu wissen machen.“⁵

Gut zwei Jahrzehnte danach erfuhr Friedrich von Schlichtegroll, als er sich für seinen Mozart-Nekrolog ausführlich bei dessen Schwester Maria Anna, dem einstigen “Nannerl” erkundigte, die spätere familiäre Lesart der Begebenheit:

„Mittwoch nachmittag verfiengen sie [Vater und Sohn Mozart] sich also gleich in die Capellam Sixtinam, um das so berufene Miserere zu hören. und da der

3 Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe in 7 Bänden, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm Adolf Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (Kassel u.a.: Bärenreiter, 1962–75) [im Folgenden Bauer–Deutsch], Bd. I, Nr. 176, Z. 46–55 (Hervorhebung im Original).

4 Leopold Mozart spielt hier auf die Verleihung des Ordens vom Goldenen Sporn durch den Papst an.

5 Brief vom 19. Mai 1770 aus Neapel nach Salzburg; Bauer–Deutsch (wie Anmerkung 4), Bd. I, Nr. 184, Z. 73–79 (Hervorhebung im Original); kommentiert in Bd. V, 256.

Sage nach, solches abcopieren zu lassen unter der excommunication der Päbst: Musick sollte verboten seyn, so nahm sich der Sohn vor, solches wohl zu hören, und dann aufzuschreiben. daß geschahe auch, wie er nach Hause kam, schrieb er es auf, den folgenden tag gieng er wieder hin, hielt seinen aufsatz in hut, um zu bemerken, ob er es getroffen oder nicht. Allein es wurde ein anderes Miserere gesungen. [Im 18. Jahrhundert sang die päpstliche Kapelle zur ersten und dritten Tenebrae-Liturgie das Miserere von Gregorio Allegri, zur zweiten dagegen eine etwas jüngere, bald nach 1700 entstandene, in einer mit 1713 datierten Handschrift überlieferte Vertonung von Tommaso Baj. 6] Am Charfreitag wurde das nehmliche gemacht, nachdem er nach Hause kam, machte er da und dort eine Ausbesserung, dann war es fertig. Daß wurde nun bald in Rom bekannt, Er muste es in einer academie beym Clavier singen. der Castrat christofori, der es in der Capella sang war zugegen. 47

In der Folge war Schlichtegroll der Erste, der das Ereignis hoch spielte, indem er Nannerls Erinnerungen hinzu fügte, dass Christofori „durch sein Erstaunen Mozarts Triumph vollkommen machte“⁸:

„Mozart Vater und Sohn kamen in Rom in der Karwoche [1770] an. Mittwoch Nachmittag gingen sie sogleich in die Sixtinische Kapelle, um das berühmte Miserere zu hören. Da es, der allgemeinen Sage nach, den päpstlichen Musikern unter Strafe der Exkommunikation verboten ist, diese Musik kopieren zu lassen, so nahm sich Wolfgang Mozart vor, recht genau darauf zu hören und sie zu Hause aufzuschreiben. Er tat es und hielt daraufhin sein Manuskript im Hut, als dieses Miserere am Karfreitag wieder gegeben wurde, wodurch er noch einige Verbesserungen in seinem Aufsatz machen konnte. Dies wurde bald in Rom bekannt und erregte allgemeines Aufsehen. Er mußte es in einer Akademie beim Klavier singen, wobei der Kastrat Christofori zugegen war, der es in der Kapelle gesungen hatte und durch sein Erstaunen Mozarts Triumph vollkommen machte.“ 49

Ausgehend von dieser Darstellung ist die Begebenheit nach und nach ausgeschmückt und dabei immer stärker in das Geniale gerückt worden. Mozarts Autograph des allegrischen Miserere ist verloren gegangen, was seine Hörleistung für die Nachwelt wohl noch aufwertete. Vielleicht verschwand das Blatt aber auch, weil die Aufzeichnung doch nicht so gelungen war, oder irgendwann als unerheblich ausgeschieden

6 Marx-Weber, „Die Entwicklung des Karwochenrepertoires der päpstlichen Kapelle, insbesondere der Lamentationen“ (wie Anmerkung 2), 229.

7 Maria Anna Reichsfreiu von Berchtold zu Sonnenburg (geb. Mozart), „Aufzeichnungen für Friedrich Schlichtegroll.“ Bauer-Deutsch (wie Anmerkung 4), Bd. IV, Nr. 1212, Z. 260–71.

8 Vgl. Isolde Vetter, „Mozarts Nachschrift des Allegrischen „Miserere“: Ein Gedächtnis-„wunder““, in *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. v. Hermann Danuser und Tobias Pleblich, Bd. 2: Freie Referate (Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998), 144–47: 147.

9 Friedrich von Schlichtegroll, „Joannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart“, in *Nekrolog auf das Jahr 1791*, Bd. 2, 82ff. und Supplement-Bd., 2. Abt., 159ff. (Gotha, 1792 bzw. 1798); neu hg. v. Richard Schaal in *Musiker-Nekrologe* (Kassel u.a.: Bärenreiter, 1954), 77–95: 89f.; zit. nach Wolfgang Plath, „Kleine Mozartiana“, in *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hg. v. Ernst Herttrich und Hans Schneider (Tutzing: Schneider, 1985), 397–406: 402f.

Abbildung 1: „Aus dem Leben Mozarts. Mozart hört in Rom das berühmte Miserere von Allegri. 1771.“, Nr. 3 „der Mozart-Abbildungsserie auf Verpackungen zu Liebig's Fleisch-Extract“, nach Brigitte Hamann, Mozart. Sein Leben und seine Zeit (Wien: Ueberreuter, 2006), 76.

wurde. Denn näher besehen ist die Nachschrift so phänomenal nicht¹⁰, und so sah es auch Vater Leopold, der wie selbstverständlich notiert „der Wolf; hat es schon aufgeschrieben“ und im Weiteren darauf verweist, dass weniger die Komposition selbst als ihre Aufführung durch die Cappella Sistina Beachtung verdiene.

3.

Tatsächlich handelt es sich bei Gregorio Allegris (1582–1652) doppelchörigem Miserere aus dem 17. Jahrhundert¹¹ – einer von vielen Vertonungen des 50. Psalms

¹⁰ Vgl. Vetter (wie Anmerkung 8), wo auch psychologische Erklärungsversuche des Nach-Notats diskutiert werden, die aber – wie aus dem Folgenden hervorgeht – auf falschen Ausgangskorrelaten fußen. Ungeachtet des vermeintlichen *Hörwunders* von Rom gilt es festzuhalten, dass Mozart tatsächlich ein phänomenales musikalisches Gedächtnis besessen hat, das ihm erlaubte, noch nach Jahrzehnten Melodien / Themen aufzugreifen und zu zitieren bzw. zu verarbeiten. Oft besaß dabei – wie beispielsweise beim Requiem KV 626 – der Kontext, in dem Mozart diverse Modelle kennen lernte, eine wesentliche Bedeutung für deren Zugriff, eventuell auch für Mozarts Merkmechanismus.

¹¹ Allegris Miserere muss zwischen 1630 und 1652 entstanden sein, als der Komponist als Sänger in der Cappella Sistina tätig war. Vermutet wird das Jahr 1638 – siehe Lüttken (wie Anmerkung 2), 139.

„Miserere mei Deus“¹² – um einen zwar simplen, doch wirkungsvoll schlichten Satz, den ein musikalisch geschultes Gehör durchaus behalten kann. Die Komposition folgt dem Alternatim-Prinzip; während die geraden Verse einstimmig, rezitiert auf einem Psalmton erklingen, erscheinen die ungeraden Verse in einer von rezitierenden Abschnitten durchsetzten, akkordisch dominierten mehrstimmigen Passage: einem so genannten *Falsobordone*-Satz. Im Wechsel werden für die ungeraden Verse ein fünfstimmiger (für die Verse 1, 5, 9, 13, 17) und ein vierstimmiger Satz (für die Verse 3, 7, 11, 15 und 19) in g-Dorisch vorgetragen. Diese Aufteilung war in Rom bei Miserere-Kompositionen die Regel. Ungewöhnlich und vor Allegris Vertonung nicht nachzuweisen ist hingegen das effektivere Ende: Der letzte, zwanzigste Vers beginnt mit dem fünfstimmigen Satz und endet in einem neunstimmigen Schlussabschnitt.¹³ Mozart hörte also den ersten Satz sechsmal, den zweiten fünfmal, den Schlussabschnitt einmal. In Frage steht, ob er alle mehrstimmigen Teile des allegrischen Miserere aufzeichnete, also auch den neunstimmigen Schluss – wollen wir es im Weiteren gutwillig annehmen. Unergründlich bleibt außerdem, inwieweit Mozart einen Rahmensatz skizzierte oder darüber hinaus auf die Aufführungspraxis der Cappella Sistina einging¹⁴, die Allegris Komposition reich mit Verzierungen und Diminutionen interpretierte.¹⁵ Bedenkt man dazu, dass Mozart angeblich zwei Tage nach dem ersten Hören noch Korrekturen anbrachte, verblasst die Aura des Unbegreiflichen. Das Wunder nähert sich dem fortgeschrittenen Gehördiktat.

Davon hat die Mozart-Literatur (und zwar bis heute) wenig Notiz genommen. Zunächst setzte Franz Xaver Niemetschek, nachdem er Schlichtegrolls Darstellung in eigenen Worten wiederholt hatte, die Tendenz zur Mythifizierung fort:

*„Wer es einsieht, welchen Aufwand von Kunst eine so vielstimmige, kritische Chormusik erfordert [sic], der wird mit Recht durch diese Begebenheit in Erstaunen gesetzt. Welch ein Ohr, Gedächtniß, Tongefühl – welche Kenntniß des Satzes war das, die vermögend war, ein solches Werk sogleich zu fassen und so vollkommen zu behalten? Dieß zu können, mußte ein höheres Maß von Kräften vorhanden seyn, als man gewöhnlich anzutreffen pflegt.“*¹⁶

Georg Nikolaus Nissen, Constanze Mozarts zweiter Gemahl – verständlicherweise an der Glorifizierung Mozarts interessiert –, legt in seiner posthum von Constanze publizierten Biographie Mozarts weiter nach, nicht ohne einen falschen Eindruck von der Faktur des Stückes zu vermitteln:

12 Vertonungen des Bußpsalms Miserere wurden dazumal im Offizium der letzten drei Kartage gesungen, in der Sixtinischen Kapelle zum Abschluss der Tenebrae-Liturgie, die am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag Matutin und Laudes umfasste. – Art. „Miserere mei Deus“, in *Riemann Sachlexikon Musik*, hg. v. Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht (Mainz u.a.: Schott, 1967; Nachdruck Mainz: Schott, 1996), 576.

13 Amann (wie Anmerkung 2), 1f.; Marx-Weber, „Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ (wie Anmerkung 2), 11; Marx-Weber, „Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia“ (wie Anmerkung 2), 266.

14 Vgl. dazu auch Stephan Engels, „W. A. Mozart ed il «Miserere» di G. Allegri“, in *Il Teatro di Mozart a Roma*, Ausstellungskatalog der Biblioteca Vallicelliana, hg. v. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (Rom: Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Ist. Culturali, 1991), 229–32: 232.

15 Diese waren allerdings im Zuge einer erneuten Niederschrift des allegrischen Miserere, die 1731 erfolgte, wahrscheinlich kodifiziert worden. – Amann (wie Anmerkung 2), 2, 5, 26f.

16 Franz Xaver Niemetschek, *Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart* (Prag, 1798; Nachdruck, hg. v. Claudia Maria Knispel, Laaber: Laaber, 2005), 24.

„Man darf nur bedenken, welche Anstrengung es kostet, eine einfache Melodie zu behalten, um hier in zweifelndes Erstaunen zu sinken! Dieses lange kritische Choralstück, und noch dazu zweychörig, voller Imitationen und Repercussionen, ewig wechselnd im Einsetzen und Verbinden der Stimmen unter einander – welche Kenntniss des reinen Satzes, des Contrapunctes, welch umfassendes Gedächtniss, welch ein Ohr, welchen allumfassenden Tonsinn erforderte dieser in seiner Art einzige musikalische Diebstahl!“¹⁷

Autoren mit wissenschaftlichem Zugang ließen, beginnend wenig später mit Otto Jahn, Distanz erkennen. Lapidar heißt es:

„Am Mittag des Charmittwochs kamen sie [die Mozarts] dort [in Rom] an, noch zeitig genug um in die Sixtinische Capelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören. Und hier legte Wolfgang jene berühmte Probe seinen [sic] Gehörs, scharfer Auffassung und treuen Gedächtnisses ab“¹⁸,

ehe eine Zusammenfassung des bei Schlichtegroll Vermeldeten folgt. Hermann Abert hält sich sodann ausschließlich an die seitens Leopold und Nannerl überlieferten Quellen.¹⁹ Spätere seriöse Biographen wie Bernhard Paumgartner oder Erich Schenk folgen einerseits Abert, andererseits Jahn, wobei sie sich in der Darstellung der Ereignisse zunehmend beschränken und damit eine *Miserere-Episode* kreieren.²⁰ Häufig wird die Begebenheit in Lebensbildern nicht einmal erwähnt, und dementsprechend scheint Mozarts Abschrift – was im Übrigen ein Unding ist – weder in der ersten noch in einer der späteren Auflagen des Köchel-Verzeichnisses auf.²¹ Die Erinnerung an den Genius Mozarts und seine Erdung im *Hörwunder* von Rom war zur romantischen Transzendenz entrückt, wie sie deutlich in zwei Klavierbearbeitungen zum Ausdruck kommt, die Franz Liszt 1865 publizierte, dabei Allegris Miserere und Mozarts „Ave verum corpus“ koppelnd.²²

Derweil es an kritischer Auseinandersetzung mangelte, tat sich eine Lücke auf, in die spekulativ agierende Autoren stießen, indem sie die durch die frühen Biographien aufgeworfene Legende ausmalten – und mit einher festigten. Heinrich Eduard Jacob schreibt in einem Mitte der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts erschienenen Buch:

„Die Sixtinische Kapelle! Wolfgang verstand nichts von Malerei [...]. Während Wolfgang's Auge verschlossen blieb, tat sich sein Ohr um so tiefer auf. Er vollbrachte jene Gedächtnisleistung, die uns heut unbegreiflich dünkt. Kaum nämlich kamen sie aus der Kapelle, als er Allegris schweres Stück, in dem ein fünf- und vierstimmiger

17 Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, nach dessen Tode hg. v. Constanze Mozart-Nissen (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1828), 201.

18 Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856), 199f.: 199.

19 Hermann Abert, *W. A. Mozart, Erster Teil* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1923), 188f.

20 Vgl. Bernhard Paumgartner, *Mozart* (Berlin: Wegweiser-Verlag, 1927), 142; Erich Schenk, *Mozart. Sein Leben – seine Welt* (Wien und Zürich: Amalthea, 1955; überarb. ebenda, 1975), 203.

21 Plath (wie Anmerkung 9), 402.

22 Franz Liszt, *A la Chapelle Sixtine. Miserere d'Allegri et Ave Verum Corpus de Mozart* (Leipzig und Berlin: C. F. Peters – Bureau de Musique, 1865).

*Chor abwechselte (der Schlussteil hatte gar neun Stimmen!) aus dem Gedächtnis niederschrieb. Der Papst hatte jedes Abschreiben des Miserere verboten. Doch wohl aber nicht ein Aufschreiben nach dem Gedächtnis. Das war etwas anderes – wie Vater Leopold mit feiner Unterscheidungsgabe den Frauen nach Salzburg schreiben konnte. Die Guten hatten schon gefürchtet, daß Wolfgang sich versündigt habe.*²³

Hier tritt das apollinische Bild des *Götterliebings* zutage.²⁴ Daneben fällt auf, dass Leopold Mozart – in der Fachliteratur inzwischen als strategisch denkender *Manager-Typ* charakterisiert – die Rolle eines umsichtigen Einfädlers zugewiesen wird. Brigitte Hamann interpretiert daraus:

*„Das [die Aufführung des allegrischen Miserere durch die päpstliche Kapelle] war für Mozart eine herrliche Gelegenheit, um sein herausragendes musikalisches Gedächtnis zu zeigen, dachte Vater Mozart. Rom würde eine Sensation haben und der Name Mozart mit einem Schlag berühmt sein! Sein Plan war: Wolfgang solle gut aufpassen, sich die Musik merken und dann rasch, kaum dass er aus der Kapelle draußen war, alles nach dem Gedächtnis aufschreiben. Schließlich war eine Niederschrift der Noten aus dem Gedächtnis ja nicht verboten. So etwas hielt bei dieser komplizierten Partitur ohnehin niemand für möglich. [...] Vater Mozart tat alles, um diese Sensation in Rom bekannt zu machen. [...]“*²⁵

Diese Beispiele zeigen es auf: Eine Grenze zwischen belletristischer und sachlicher Annäherung ist in der Mozart-Literatur bisweilen schwer zu ziehen.

4.

Die Mozarts eilten am Nachmittag des 11. April 1770 keineswegs schnurstracks in die Sixtinische Kapelle, sondern besuchten davor Albert Alexander von Mölk, den Sohn des Salzburger Hofkanzlers, im Collegium Germanicum nahe der Piazza Navona.²⁶ Danach erst wandten sie sich dem Vatikan zu, um gleich vielen Rom-Touristen des 18. und 19. Jahrhunderts dem berühmten allegrischen Miserere zu lauschen.²⁷ Dass Leopold die

23 Heinrich Eduard Jacob, *Mozart oder Geist, Musik und Schicksal* (Frankfurt a. M.: Scheffler o. J. [1955]), S. 102f.

24 Vgl. dazu Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt* (Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1985), passim.

25 Brigitte Hamann, *Mozart. Sein Leben und seine Zeit* (Wien: Ueberreuter, 2006), 75f.

26 Rudolph Angermüller unter Mitarbeit von Geneviève Geffray, *Delitiae Italiae. Mozarts Reisen in Italien* (Bad Honnef: Bock, 1994), 90.

27 Amann (wie Anmerkung 2), 31; besonders aufschlussreich ist eine bei Amann nicht berücksichtigte Textstelle aus den Tagebüchern von Johann Friedrich Armand von Uffenbach für den 17. April 1715, wiedergegeben bei Eberhard Preußner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a. M. 1712–1716* (Kassel und Basel: Bärenreiter, 1949), 80: „Gegen abend fuhr nach dem St. Peter, alda in der capella paulina vor dem pabst und seiner clerisey das miserere von der capelle und allen castraten gesungen wurde, ich kam aber ein wenig zu spath so daß vor dem abschleichen getränge nicht hinein kommen kunte außen aber hörte dem gesang ein wenig zu, die gravität des pabstes leidet nicht daß ein orgel oder instrument gespiehlet werde vor ihm in der Kirche, daher nur ein Chor der castraten, dießes miserere so erbärmlich und doch fürtrefflich sang, daß es einen recht zur andacht bewegte, es ist solches ein alt fränkisch coral music aber meisterlich und unvergleichlich gesezet, auch izo noch besser exequirt werden, der falschen und künstlichen thon waren ohnzahlig und das aushalten perfect einer resonanz der orgel gleich, so daß man geschwohren hätte es seyen keine menschen stimmen, sondern instrumente, alles war über das violet und schwarz behängt und in tiefer

Gedächtnisleistung seines Sohnes geplant habe um Aufmerksamkeit zu erregen, geht aus keiner Quelle hervor – wiewohl sein zielstrebiges Kalkül diese Hypothese berechtigt erscheinen lässt: Schließlich versuchte er ja auch in Salzburg Öffentlichkeitswirkung aus dem Geschehnis zu erzielen. Die Gefahr der Exkommunikation und der päpstlichen Ungnade kann indes längst nicht so groß gewesen sein, wie Leopold brieflich andeutete. Schon damals muss eine zwar überschaubare, aber eben doch getätigte Zahl von Abschriften existiert haben.²⁸ Noch im selben Jahr 1770 reiste Charles Burney, der emsig recherchierende Reiseliterat in Sachen Musik, versehen mit einem Empfehlungsschreiben von Padre Martini in Bologna nach Rom, fand Kontakt zum Kapellmeister der päpstlichen Kapelle Giuseppe Santarelli und erhielt vom Ersten Bibliothekar des Vatikans, Kardinal Alessandro Albani, die uneingeschränkte Erlaubnis zur Benützung des Musikarchivs. Albani war „als Mäzen und Förderer eine zentrale Figur für viele Musikerkarrieren des 18. Jahrhunderts“²⁹ – die Freigabe des Archivs für Burney ist mithin als Einwilligung der Kurie zur Verbreitung darin enthaltener Materialien zu verstehen. Wie zu erwarten, galt das besondere Interesse Burneys dem berühmten Miserere; er kam an die Noten heran, Santarelli teilte ihm überdies Details zur Aufführungspraxis mit. Es ist sogar wahrscheinlich, dass Burney, obwohl sein Besuch im November stattfand, Allegris Miserere von der päpstlichen Kapelle vorgesungen wurde:

*„Während dieses Besuchs, welches der letzte war, den ich bei Sigr. Santarelli abstatete, waren er und seine Kollegen aus der päpstlichen Kapelle so gütig, verschiedene schöne Kompositionen von Palestrina, Benevoli und Allegri zu singen, um mir von der delikaten ausdrucksvollen Art, womit sie in der Kapelle Sr. päpstlichen Heiligkeit gesungen werden, einen rechten Begriff zu machen.“*³⁰

Dass die Hermetik des Zugangs zum allegrischen Miserere zur Zeit des mozartischen Aufenthalts in Rom bereits aufgebrochen war, bestätigt schließlich die von Burney nur ein Jahr später besorgte Drucklegung des Werkes zusammen mit dem zweiten damals in der Cappella Sistina gebräuchlichen Miserere von Tommaso Baj (ca. 1650–1714).³¹ Die zunehmende Verbreitung der Werke verläuft invers zu einem allmählichen Verlust der besonderen Qualitäten der päpstlichen Kapelle. Burney schreibt:

andacht.“ – Reiseberichte des 19. Jahrhundert diskutiert, mit einem Blick auf „Parameter der romantischen Musikästhetik“, Jürgen Heidrich, „... Wie auf Schwanenflügeln getragen“. Zur Bedeutung der römischen Miserere-Rezeption für die deutsche literarische Romantik“, *Analecta Musicologica* 33 (2004): 475–86, Zitat 481.

28 Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien* (Hamburg: Bode, 1772 / Faksimile-Nachdruck, hg. v. Christoph Hust, Kassel u.a.: Bärenreiter, 2003; Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles 19), 208f. – Ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden dann zahlreiche handschriftliche Kopien. Vgl. Amann (wie Anmerkung 2), 96f.; Klaus Keil, „Chi si canta nella Cappella Sistina“. Quellen zur Rezeption des Repertoires der päpstlichen Kapelle“, in *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hg. v. Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak (Tutzing: Schneider, 1996), 130–42: 137–42.

29 Daniel Brandenburg, „Die Hoheit und Pracht dieses Schauspiels“. Zu Niccolò Jommellis Opera seria »Demofoonte«, in *Niccolò Jommelli. Demofoonte*, Programmheft der Salzburger Pfingstfestspiele 2009, S. 30–4: 31.

30 Burney (wie Anmerkung 28), 208, zit. nach Keil (wie Anmerkung 28), 136.

31 *La MUSICA / Che si Canta Annualmente / nelle FUNZIONI della SETTIMANA SANTA / nella CAPPELLA PONTIFICIA / Composta dal / PALESTRINA, ALLEGRI, e BAI / Raccolta e Pubblicata / da / CARLO BURNEY Mus. D. / Londra, Price 10/6 / Stampata per ROBERTO BRENNER, nella Strand / 1771.*, siehe Keil (wie Anmerkung 28), 131. – Eine Übersicht über die in der päpstlichen Kapelle gesungenen Miserere-Vertonungen findet sich bei Marx-Weber, „Die Entwicklung des Karwochenrepertoires der päpstlichen Kapelle, insbesondere der Lamentationen“ (wie Anmerkung 2), 229.

„[...] itzt werden Sänger von ausserordentlichen Verdiensten nur wenig bemerkt und aufgemuntert, so daß die Musik hier, wie es scheint, sehr abnimmt und zu verfallen anfängt, wozu die hohen Besoldungen, welche schöne Stimmen und Sänger von großen Geschicklichkeiten in den vielen italiänischen Opern erhalten, nicht wenig beytragen. Allmählig werden sowohl die Auszierungen und die feine Ausführung der alten Musik, als auch die elegante Simplicität, weswegen diese Kapelle so berühmt ist, ganz verlohren gehen.“³²

Diese Art der Interpretation – die Leopold Mozart beeindruckte und für ihn das eigentlich Phänomenale darstellte – wird noch näher umrissen:

„Die Stück, welches über hundert und funfzig Jahr, jährlich in der Charwoche in der päpstlichen Kapelle am Mittwochen und Charfreytage aufgeführet werden, und dem Ansehn nach so simpel ist, daß diejenigen, welche es bloß auf dem Papiere gesehen haben, sich wundern, woher seine Schönheit und Wirkung entstehen könne, hat seinen Ruhm mehr der Art, wie es aufgeführet wird, als der Komposition zu danken. Die nämliche Musik wird verschiedenemal mit verändertem Texte wiederholt, und die Sänger haben eine gewisse von Alters her überlieferte Art zu singen, gewisse Ausdrücke, gewisse hergebrachte Auszierungen [...] welche große Wirkung thun: Z.E. [zum Exempel] eine gemeinschaftliche Verstärkung oder Schwächung des Tons; die Beschleunigung oder Verzögerung des Takts bey gewissen Worten, und daß sie einige ganze Strophen geschwinder singen, als andere.“³³

Doch Burney lenkt danach die Aufmerksamkeit noch in eine andere Richtung:

„Doch müssen wohl einige von den großen Wirkungen, welche dieses Stück hervorbringt, eigentlich der Zeit, dem Orte und den feyerlichen Ceremonien zugeschrieben werden, welche bey der Aufführung gewöhnlich sind. Der Pabst und das ganze Conclave liegen kniend an der Erde, die Lchter der Kapelle und die Fackeln auf dem Geländer werden eins nach dem andern ausgelöscht; und der letzte Vers dieses Psalms wird von zwey Chören beschlossen, indem der Kapellmeister den Takt immer langsamer schlägt, und die Sänger die Harmonie bis zum völligen Schlusse ganz allmählig endigen oder vielmehr ausgehen lassen.

Es wird ebenfalls von ausgesuchten Sängern aufgeführt, welche viele Proben machen, vornehmlich des Montags in der Charwoche, welchen man dazu anwendet, das Stück oftmals zu probiren, und die Feinheiten der Ausführung zu lehren.“³⁴

Burneys Darstellung gab im Folgenden Anlass, die Zeremonie des Tenebrae in der Cappella Sistina als außergewöhnliches kontemplatives Ritual zu stilisieren. Freilich gilt es hier zu bedenken, dass Burney Anglikaner und womöglich mit den Gepflogenheiten

32 Burney (wie Anmerkung 28), 204.

33 Ebenda, 206f.

34 Ebenda, 207f.

der katholischen Gottesdienste – zumal der selten ausgeübten – nicht allzu vertraut war. Für die Tenebrae-Liturgie, die an den drei letzten Tagen der Karwoche stattfand und bei welcher Matutin und Laudes zusammengelegt waren, hatte sich seit dem Mittelalter das allmähliche Verlöschen der Kerzen über der Psalmenfolge eingebürgert³⁵, was auch beibehalten wurde, als sie nach dem Tridentinum auf den Vorabend verlegt wurde. In der Cappella Sistina kamen allerdings noch einige Besonderheiten zum Tragen. So wurden die Fenster verhängt³⁶, und ferner die

„Tenebrae [...] in Anwesenheit des Papstes gebetet. Die Kirche war von Kerzen erleuchtet, und im Altarraum befand sich zudem ein grosser Leuchter mit fünfzehn Kerzen. Mit dem Einzug des violett gewandeten Papstes, der zudem keine Mitra trug, begannen die Kapellkleriker die Tenebrae, zunächst mit dem ersten Teil der Matutin-Gebete, an deren Ende die erste Kerze gelöscht wurde. Danach folgte der zweite Teil mit dem Kernstück der Lamentationen des Jeremias. Es schlossen sich die Laudes an mit dem choral rezitierten 50. Psalm [Miserere], gerahmt von der Antiphon Justificeris Domine und gefolgt vom Canticum Zachariae Benedictus Dominus, während dessen sich der Papst von seinem Faldistorium [ursprünglich Fallstuhl; Armlehnstuhl des Kirchenfürsten bei liturgischen Feiern] erhob. Mit entblösstem Haupt stand er gegenüber dem Altar, und gleichzeitig wurden in einer genau festgelegten Reihenfolge alle Kerzen des Raumes gelöscht – bis auf eine, die erst während der Wiederholung der zum Benedictus gehörigen Antiphon Traditor autem vom Zeremoniar vom Leuchter genommen und schliesslich hinter dem Altar gelöscht wurde. Im fast dunklen Kirchenraum wurde nun die Antiphon Christus factus est intoniert, und der Papst kniete sich dabei nieder. Dann folgte, nochmals und nun in Allegris Vertonung, der 50. Psalm Miserere, der kniend gebetet werden musste, nur die Cantores standen. Am Schluss intonierte der Papst die oratio Respice quaesumus Domine, deren letzte Sätze jedoch still gebetet werden mussten. Damit war die Feier jedoch noch nicht beendet: der Zeremoniar klopfte nach der eingetretenen Stille laut mit den Händen auf eine Altarstufe oder ein eigens präpariertes Holzbänkchen, worauf alle Anwesenden so viel Lärm wie möglich machen mussten, zumeist anscheinend durch lautes Scharren mit den Füßen auf dem Boden. Erst mit dem Entzünden einer Kerze durch den Zeremoniar trat wieder Stille ein, die Anwesenden – einschliesslich des Papstes – durften sich von den Knien erheben und die Kapelle verlassen.“³⁷

35 Im Einzelnen verläuft die Tenebrae-Liturgie so: drei Nokturnen zu je drei Lektionen (darunter die Lamentationen des Jeremias), Versikel und Responsorium, still gebetetes Pater noster, drei Lesungen mit Responsorium (Matutin), fünf Psalmen, Versikel und Responsorium, Benedictus Dominus (Canticum Zachariae), Christus factus est, still gebetetes Pater noster, strepitus (Laudes). 14 Lichter werden nach den einzelnen Psalmen verlöscht, die Altarkerzen während des Benedictus, die letzte Kerze wird unter den Altar gestellt – die Kirche liegt nun völlig im Dunkeln. Der strepitus, ein Lärm, steht für das Erdbeben nach Christi Tod. Danach wird die Kerze unter dem Altar wieder hervorgeholt, als Symbol der nahen Auferstehung. Diese Liturgie wurde erst 1955 durch Papst Pius XII. modifiziert. Siehe dazu den Eintrag „Tenebrae“ in <http://en.wikipedia.org/wiki/Tenebrae>, aufgerufen am 4. Februar 2015.

36 Heidrich (wie Anmerkung 27), 479.

37 Lütteken (wie Anmerkung 2), 142, der als Quelle das Zeremonienbuch in der Edition von Marc Dykmans SJ, *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémoniel papal de la première Renaissance*, 2 Bände (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1980; Studi e testi 293) benützt hat. – Darüber hinaus stützt sich Lütteken auf Marx-Weber, „Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ (wie Anmerkung 2), 7f.

Demnach wurde der Psalm Miserere bereits zu Beginn der Laudes choraliter abgesungen, was dramaturgisch die Wirkung des figuralen Miserere am Ende der Liturgie erhöht haben dürfte. Allegris Vertonung erklang schließlich im völligen Dunkel, was neben einer Wirkungssteigerung auch die Interpretation beeinflussen musste – die Sänger hatten auswendig zu singen und unterlagen keiner unmittelbaren Bindung an Taktstock und Notat. Die Verzierungen, die Temponahmen, die Textunterlegung, die dabei unternommen wurden, waren bis zu einem gewissen Grad von Jahr zu Jahr neu einzustudieren. Daraus resultierte ein kontinuierliches Oszillieren über einem vorgegebenen Modell³⁸, das den Stücken einkalkuliert war – denn der Prozess der Modifikation begann im Repertoire der päpstlichen Kapelle nachweislich schon zu Lebzeiten der betreffenden Komponisten.³⁹ Allerdings ist er für Allegris Miserere nur indirekt zu bestätigen, da die früheste Quelle eine Handschrift bildet, die während des Pontifikates von Alexander VII. (1655–1667) entstand – also erst nach Allegris Tod.⁴⁰ Eben diese Posthumität der Verschriftlichung lässt aber annehmen, dass das Werk schon damals verändert aufgezeichnet wurde.

Die optischen Reize der Sixtinischen Kapelle spielten für Mozarts angebliches *Hörwunder* keine Rolle, da ja zur in Frage stehenden Tenebrae-Liturgie graduell verdunkelt wurde. Doch könnte das Bildprogramm der von 1477 bis 1480 im Pontifikat Sixtus' IV. errichteten Kapelle⁴¹ auf andere Weise von Bedeutung sein: nämlich in seiner gewissen Labilität. Zum Altar hin links werden Szenen aus dem Leben Moses' gezeigt, rechts Szenen aus dem Leben Christi (es handelt sich um Fresken, ausgeführt zwischen 1480 und 1483 von den prominentesten italienischen Malern dieser Zeit). Ursprünglich nahmen die Szenenfolgen ihren Ausgang von der Darstellung der Auffindung Moses' bzw. der Geburt Christi, die seitlich des Hochaltares angebracht waren. Beide Gemälde wurden – wie das eigentliche Altarbild, *Die Himmelfahrt Mariens* – zerstört, als Michelangelo Buonarroti in päpstlichem Auftrag die Altarwand mit *Das jüngste Gericht* (1534–41 im Auftrag Papst Pauls III. nach wechselvoller Vorgeschichte unter dessen Vorgängern gemalt) ausgestaltete. Mir scheint, dass sich diese thematische Unverbindlichkeit in die Musik übertrug, die Aufführungspraxis der päpstlichen Kapelle in vergleichbarer Weise über nicht kodifizierte Verzierungen einem potenziell beständigen leichten Wandel unterlag. Allerdings blieb der Versuch ihrer Festschreibung nicht aus. Aus dem Jahr 1731 stammt eine Handschrift der Cappella Sistina, worin der fünfstimmige erste Chor Allegris deutlich verändert erscheint⁴², aus dem Jahr 1831 ein Verzierungsnotat, das Felix Mendelssohn Bartholdy während eines Rom-Aufenthaltes anfertigte.⁴³ Dieses nun enthält „that

38 Vgl. Lütteken (wie Anmerkung 2), 142, 144.

39 Marx-Weber, „Die Entwicklung des Karwochenrepertoires der päpstlichen Kapelle, insbesondere der *Lamentationen*“ (wie Anmerkung 2), 228.

40 Marx-Weber, „Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia“ (wie Anmerkung 2), 272.

41 Hier und im Folgenden nach Lieselotte Bestmann, *Michelangelos Sixtinische Kapelle* (München und Zürich: Piper, 1999), passim.

42 Vielleicht schon knapp zuvor war vom Sänger der päpstlichen Kapelle Giovanni Bordi eine Handschrift angelegt worden, worin der fünfstimmige Chorsatz auf eben dieselbe Weise verändert erscheint wie in der oben erwähnten, mit 1731 datierten Handschrift. Eine weitere aus dem Jahr 1748 stammende Handschrift zeigt denselben Notentext. – Siehe dazu Marx-Weber, „Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ (wie Anmerkung 2), 11; Marx-Weber, „Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Capella Pontificia“ (wie Anmerkung 2), 273f.

43 Amann (wie Anmerkung 2), 70f.

high C“, das in allen mir zugänglichen Einspielungen von Allegris Miserere⁴⁴ – wenn-
gleich mit wechselndem Erfolg – stets realisiert wird.

Abbildung 2: Das Innere der Sixtinischen Kapelle bei einer Papstmesse (im vorderen Teil rechts, unmittelbar vor dem Trenngitter und erhöht in das Mauerwerk eingelassen die Musikerempore), aus Etienne Dupérac, *Maiestatis Pontificiae dum in Capella Xisti Sacra Peraguntur Accurata Delineatio* (Rom: Lorenzo Vaccari 1578).

⁴⁴ Insgesamt sieben aus den Jahren 1964 bis 2003: Choir of King's College (Decca, 1964, remastered 1985), Wiener Motettenchor (Christophorus, 1981), Choir of Westminster Cathedral (argo, 1983), Choir of Westminster Abbey (Archiv-Produktion, 1986), The Sixteen (Collins, 1989), La Maitrise des garçons de Colmar (K617, 1991); Matthew Barlay, arr. für Violoncello und Orchester (Black box, 2003).

Auch die Raumgestaltung wurde mit der Zeit verändert. Michelangelos Deckengemälde rechneten noch mit dem Umstand, dass sich die Gitterschranke in der Mitte der Kapelle befand; im späten 16. Jahrhundert wurde sie nach hinten verlegt, um mehr Platz für den Klerus zu erhalten. Der Altar, vorderhand eingemauert, wurde im 18. Jahrhundert durch einen frei stehenden ersetzt.⁴⁵ Diese Voraussetzungen muss man mit kalkulieren, wenn man Mozarts Höreindruck nachvollziehen will – vermittelt durch die päpstliche Kapelle, die auf der ca. fünf mal zwei Meter großen Sängerempore an der rechten Wand Aufstellung genommen hat.⁴⁶ Infolge der Umgestaltung war diese Sängerempore in den vorderen, abgeäugten Teil der Cappella Sistina geraten.

Zu den Neuerungen, die im Lauf des späten 18. Jahrhunderts eintraten und wiederum auf einen Bedeutungsverlust des allegrischen Miserere hinweisen, gehört auch die Einführung weiterer mehrstimmiger Kompositionen in die Tenebrae-Liturgie für die ersten drei der jeremistischen Lamentationen, das „Benedictus Dominus“ und das „Christus factus est“.⁴⁷ Damit zog die päpstliche Kapelle spät erst einer an der Laterankapelle schon vor 1650 gebräuchlichen Praxis nach.⁴⁸ Es zeigt sich umgekehrt aber auch, dass das allegrische Miserere anderen, späteren Komponisten in Bezug auf die Tonart und die Kadenzbildungen als Vorbild diente.⁴⁹ Damit entfaltete das Werk nach außen größere Verbindlichkeit, als es für sich selbst beanspruchte. Die Mythenbildung um Allegris Miserere nahm davon ihren Ausgang und verbreitete sich unter Ausblendung, teils Verfremdung der tatsächlichen Gegebenheiten. Auch Leopold Mozart hatte so über die Existenz der Komposition erfahren, schreibt er doch seiner Gattin: „Du wirst vielleicht oft von dem berühmten *Miserere* in Rom gehört haben [...]“.⁵⁰

Überdies fügt sich Mozarts *Hörwunder* einem größeren Rahmen der Legendenbildung ein: Parallel zur wachsenden Fama über Musik, Szenerie und Ritus des Tenebrae in der Cappella Sistina ist bereits im 18. Jahrhundert eine erste Anekdote nachzuweisen, wiederum durch Burney überliefert. Diese ältere Anekdote steht – sachlich betrachtet – der Tatsächlichkeit um vieles näher:

„Kayser Leopold [I., geb. 1640, Kaiser 1658–1705], welcher nicht nur ein Liebhaber und Gönner der Musik war, sondern auch selbst gut komponierte, befahl seinem Gesandten zu Rom, vom Pabste die Erlaubniß zu erbitten, daß er eine Abschrift von dem berühmten Miserere des Allegrì zum Gebrauch der Kaiserlichen Kapelle zu Wien nehmen dürfte: als er diese Erlaubniß erhalten hatte; schrieb der päbstli-

45 Pierluigi de Vecchi, *Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in neuem Glanz*, Lizenzausgabe (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996), 13.

46 Ebenda, 13.

47 Marx-Weber, „Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ (wie Anmerkung 2), 7; Lütken (wie Anmerkung 2), 142.

48 Vgl. Wolfgang Witzemann, *Die Laterankapelle von 1599 bis 1650*, 2 Bände (Laaber: Laaber, 2008; *Analecta Musicologica* 40), Erster Teil: Abhandlung, 274f.

49 Marx-Weber, „Römische Vertonungen des Psalms Miserere im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ (wie Anmerkung 2), bes. 11, 25. Noch größere Vorbildwirkung ging allerdings vom Miserere Tommaso Bajs aus; vgl. Marx Weber, „Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Capella Pontificia“ (wie Anmerkung 2), 277: „Baj benutzte [...] keine gleichbleibenden Versmodelle, sondern komponierte die fünfstimmigen Verse für den ersten Chor und die vierstimmigen für den zweiten Chor jeweils neu, allerdings unter Beibehaltung des einmal vorgegebenen Materials. Die Verse sind sich dadurch alle sehr ähnlich. Dieses Aufbauprinzip blieb dann gültig für alle stadtrömischen *Miserere* des 18. Jahrhunderts.“

50 Siehe Anmerkung 3.

*che Kapellmeister es für ihn ab, und schickte es dem Kaiser zu, der damals einige von den größten Sängern seiner Zeit in Diensten hatte. Allein der Geschicklichkeit dieser Sänger ungeachtet, that diese Komposition der Erwartung des Kaisers und seines Hofes, als sie aufgeführt ward, so wenig Genüge, daß er den Schluß machte, der päpstliche Kapellmeister hätte ihn hintergangen, und, um seinen Schatz, als ein Geheimniß für sich zu behalten, eine Komposition unterschoben. Der Kaiser war darüber sehr aufgebracht, und schickte einen Kurier an Se. [Seine] Heiligkeit, sich über den Kapellmeister zu beschweren, der deswegen in Ungnade fiel, und sogleich abgesetzt ward. Der Pabst war durch den vorgeblichen Betrug seines Kapellmeisters so sehr beleidigt, daß er ihn lange Zeit hindurch weder sehen, noch seine Vertheidigung hören wollte; doch endlich übernahm es einer von den Kardinälen, Fürsprache für ihn zu thun, und sagte Se. Heiligkeit, daß die in der päpstlichen Kapelle übliche Art zu singen, vornehmlich bey diesem Miserere so beschaffen wäre, daß sie nicht in Noten ausgedrückt werden, oder anders als durchs Exempel könne gelehrt, und an andern Orten eingeführt werden; weswegen diese Komposition, wäre sie auch noch so richtig abgeschrieben, ihrer Wirkung verfehlen müßte, sobald man sie anderswo aufführte. Se. Heiligkeit verstund keine Musik, und konnte gar nicht begreifen, wie die nehmlichen Noten an verschiedenen Orten so verschieden klingen könnten; indessen befahl er doch seinem Kapellmeister, eine schriftliche Vertheidigung einzugeben, welche nach Wien gesandt werden sollte: dies geschah [...]*⁵¹

„Verstund keine Musik und konnte gar nicht begreifen, wie die nämlichen Noten an verschiedenen Orten so verschieden klingen könnten“ ...: Hier ist mehr im Spiel, als die Präsenz des Gegenwärtigen, die jede Aufführung hervorbringt. Dahinter steht ein Werkbegriff, der nicht die vollendete Gestalt fassen will, sondern die Relevanz eines Gerüstes produktiv zu nützen versteht.

POVZETEK

Ko sta se Leopold in Wolfgang Amadé Mozart med italijanskim potovanjem za štirideset dni ustavila v Rimu, sta se udeležila tudi *Tenebrae* v Sikstinski kapeli. Ob tej priložnosti je Wolfgang po spominu zapisal skladbo *Miserere* Gregorija Allegrija. O tem dogodku je Leopold z določeno mero ponosa poročal v Salzburg, kjer je v nadaljevanju zaradi grozeče nevarnosti ekskomunikacije vzbudil pozornost, pa tudi pozneje se je okrog njega – začeniši z nekrologom za Mozarta izpod peresa Friedricha von Schlichtengrolla – spletlo mnogo mitov in glorifikacije. Vendar pa Mozartovega dosežka ne smemo preceniti. Po eni strani Allegrijeva uglasbitev temelji na enostavnem falsobordonskem stavku, katerega deli se z izjemo zaključka večkrat ponovijo, po drugi strani pa se je Mozartu po prvem slušnem vtisu, ki ga je doživel v

sredo velikega tedna, na veliki petek ponudila še ena priložnost, saj je skladbo lahko v izvedbi papeške kapele slišal še enkrat. Izrazil jo je za pregled in popravke svoje notacije.

Podrobnejši ogled pokaže, da polsušalstva ni ganil toliko glasbeni stavek, temveč so sama kapela, liturgija *Tenebrae* in vokalno ornamentacijska izvajalska praksa izvedbe papeške kapele ponudile okvir, ki je dogodek tedanjim obiskovalcem spremenil v doživetje. Navdušena nista bila samo Mozarta, ampak pozneje tudi Felix Mendelssohn Bartholdy. To pojasnjuje sloves, ki je bil prej posledica dogodka *per se* in ki je sprožil širjenje anekdote. Privabilo ni samo obeh Mozartov, ampak tudi – še v istem letu – angleškega glasbenega pisca Charlesa Burneyja, čigar sli po znanju, združeni z novejšimi glasbeno-znanstvenimi raziskavami, se moramo zahvaliti za dragocena razkritja pri kontekstualnemu branju sledi.

51 Burney (wie Anmerkung 28), 209–11.