

HERBERT SEIFERT

Miserere mei Deus. Eine große Komposition des Kaisers, aber welches?

Es ist ein bekanntes Faktum, dass drei Römisch-deutsche Kaiser aus dem Haus Habsburg im 17. und frühen 18. Jahrhundert nicht nur sehr musikliebend, musikverständlich und -interessiert waren, nicht nur Instrumente gelernt und gespielt, sondern sogar selbst komponiert haben. Guido Adler hat 1892–1893 in zwei Bänden *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*¹ vorgelegt und sich damit angeblich die Unterstützung des Kaiserhauses für sein Editionsprojekt *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* gesichert.

Es gibt in diesen sogenannten Kaiserbänden ein einziges Werk, bei dem die Autorschaft zweifelhaft ist und daher von Adler diskutiert wird. Es ist das große, qualitativ hochstehende *Miserere mei Deus* für die Fastenzeit, das ursprünglich Kaiser Karl VI. zugeschrieben war, aber von Adler auf Grund von Schriftgutachten renommierter Historiker und Kenner der Handschriften der Kaiser eindeutig dessen Vater Leopold I. neu zugewiesen wurde. Es existiert nämlich von dieser Komposition nicht nur eine Partiturreinschrift aus dem frühen 18. Jahrhundert (Abb. 1), sondern auch eine angebliche Kompositionsskizze (Abb. 2) mit zahlreichen Streichungen und Korrekturen, dem Anschein nach ein Autograph, das den Historikern von Adler zur Stellungnahme vorgelegt worden war.² Diese und der Bandherausgeber selbst haben vermeint, darin zwei verschiedene Schreiber unterscheiden zu können, und Adler datiert:

Die Schrift ist aus den Jahren 1670–80; soweit sie von der Hand Leopold I. herrührt, weisst [sic] sie die Züge aus dieser Zeit auf. [...] In diesem Manuscript sind zwei Hände zu unterscheiden, und man gewinnt den Eindruck, als ob Leopold die Stellen, welche er nicht selbst geschrieben hat, dictirte. Von dieser zweiten Hand rührt der Titel der ersten Seite „*Misere [!] a 4 voci In nomine Domini*“ [...]. Im Dictat sind Schreib- und Satzfehler; entweder war der Schreiber nicht besonders kunsterfahren oder rief die Eile Missverständnisse hervor. [...] Fast durchgehends schreibt Leopold den Gedanken am Anfang des Satzes selbst auf, skizzirt den weiteren Verlauf in einer oder der anderen Stimme, stellt die Zwischenmotive an den betreffenden Ort, oder er schreibt Alles allein, [...].

¹ Wien, 1892–1893.

² A-Wn Mus. Hs. 15640 und Mus. Hs. 18946.

Miserere a 4 Voc. *Re Imperat*
In nomine Domini

The image shows a handwritten musical score on aged, stained paper. At the top, the title 'Miserere a 4 Voc.' is written in a large, ornate script, with 'Re Imperat' and 'Carlo V' written in smaller script to the right. Below the title, the text 'In nomine Domini' is written in a similar large script. The score consists of eight staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass clefs). The notation is handwritten, featuring various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

ABBILDUNG 1. *Miserere*, Partiturreinschrift des 18. Jahrhunderts,
 A-Wn Mus. Hs. 15640



ABBILDUNG 2. *Miserere*, Kompositionsskizze,
A-Wn Mus. Hs. 18946

Seitdem galt also das Verdikt des großen Musikwissenschaftlers, und in den Werkverzeichnissen Leopolds schien das *Miserere* auf, so auch 1975 in Günter Brosches *systematisch-thematischem Verzeichnis* als WV 38.³ Er schließt sich der Argumentation Adlers an, wenn er meint, die Partiturskizze „dürfte mit größter Sicherheit zum Großteil Autograph Leopolds sein“ und dazu auch eine Seite daraus abbildet.

1996 aber erschien der Katalog zur Wiener Ausstellung *Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich*, der über dieses Werk erstmals nach Adler eine abweichende Ansicht bringt:⁴ Otto Biba, der Leiter der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, bildet ein in dieser Sammlung erhaltenes Blatt der vermeintlichen autographen Kompositionsskizze ab und schreibt dazu:

Trotz der evidenten Unterschiede zu zweifelsfreien Musikhandschriften Leopolds I. und trotz stilistischer Bedenken – die Komposition wäre für die Zeit Leopolds I. ungeheuer ‚modern‘ – entschloß sich Adler, sie Leopold zuzuschreiben. Seitdem galt, daß man zwar aufgrund dokumentarischer Nachrichten wüßte, daß Karl VI. ebenfalls komponiert hätte, daß aber von ihm keine Kompositionen erhalten wären. Neuerliche Überprüfungen ergaben jedoch, daß es sich nicht um die Handschrift Leopolds I. handeln kann und daß die Beschriftung von alter Hand ‚Handschrift Kais. Karl VI.‘ sehr glaubwürdig ist.⁵

Um diese Dichotomie von Befunden aufzulösen, soll zuerst die Handschrift und dann die Komposition Objekt dieser Untersuchungen bilden.

Im Zusammenhang mit der zuletzt genannten Hypothese müssen zunächst die von Biba zitierten, vermeintlich „zweifelsfreien Musikhandschriften Leopolds I.“ in Augenschein genommen werden. In dem genannten Ausstellungskatalog wird von Biba selbst eine Doppelseite einer solchen abgebildet (Abb. 3), ein Ausschnitt der *Litaniae de S. Francesco Xaverio* aus der von ihm geleiteten Bibliothek,⁶ in Brosches WV 34 mit folgender Charakterisierung versehen: „Gilt als Autograph, was bei Vergleich mit dem *Miserere* (WV 38) und anderer autographen Notizen unwahrscheinlich ist.“⁷

³ Günther Brosche, 'Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I: ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen', in ders. (Hg.), *Beiträge zur Musikdokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag* (Tutzing, 1975), 27–82, hier 57–59.

⁴ Hg. v. Wilfried Seipel (Mailand und Wien, 1996).

⁵ Ebd. 100, Kat. Nr. 7.9.

⁶ Ebd. 98, Kat. Nr. 7.4, Beschreibung: 97. A-Wgm A 188.

⁷ Brosche, *Werke*, 55f.

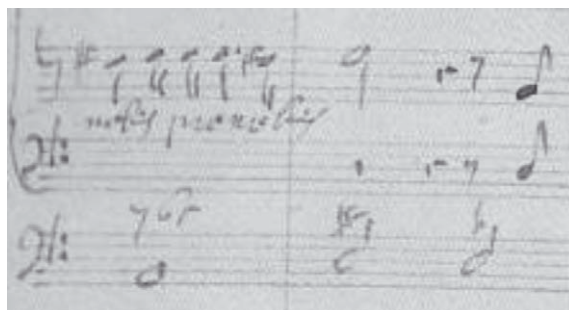


ABBILDUNG 3. Detail aus Leopolds I. *Litaniae de S. Francesco Xaverio*, A-Wgm A 188, S. 48f.

Ein nur oberflächlicher Vergleich der beiden Handschriften zeigt tatsächlich, dass sie nicht vom selben Schreiber stammen können. Wirklich gesicherte Noten- und Briefautographe Leopolds I. belegen außerdem eindeutig und nun tatsächlich ohne jeden Zweifel, dass ihm eine dritte, von den beiden angeblichen Autographen völlig klar zu unterscheidende Schrift zuzuschreiben ist. Da sind zunächst zwei kurze Notenbeispiele in Briefen an den kaiserlichen Gesandten in Venedig, Humprecht Graf Czernin, von 1661 und 1663 (Abb. 4).⁸ Dieser sollte die Tiefengrenze von Bassisten erkunden. Ganz charakteristisch ist dabei die Form des Bassschlüssels, die zur Identifizierung oder zum Ausschluss weiterer Handschriften nützlich ist. So findet man sie eindeutig im autographen Notat (Abb. 5) des zweiten Teils einer Arie aus der wahrscheinlich von Leopold vertonten Oper *La Simpatia nell'Odio overo Le Amazoni amanti* des Dichters Giovanni Pietro Monesio, die wohl 1664 aufgeführt wurde, doch kann die Niederschrift erst aus den Jahren 1667–1670 stammen.⁹ Der Schreiber ist am Text und am Schlüssel zweifelsfrei zu erkennen. Man beachte auch den C-Schlüssel und die Schreibung der Noten mit den mit einer Ausnahme immer nach oben gerichteten Hälsen, die bei den halben Noten in einem Zug aus dem nicht ganz geschlossenen Notenkopf heraufgezogen wurden. Die Lateinschrift des Kaisers kann man auf dem nächsten Blatt studieren,¹⁰ wo er Tänze und Textinzipits von Arien, v.a. aus Opern, notiert hat (Abb. 6). Besonders typisch ist das oben offene *o*.

⁸ *Korespondence císaře Leopolda I s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, hg. von Zdenek Kalista (Prag, 1936), i. 51 und 180.

⁹ s. Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (Tutzing, 1985), 50f. Die Arie hat der Kaiser auf eine leeren Seite am Ende eines Ballettmanuskripts von Johann Heinrich Schmelzer (A-Wn Mus. Hs. 16583 Leopoldina, fol. 95^v) geschrieben.

¹⁰ Fol. 96v.

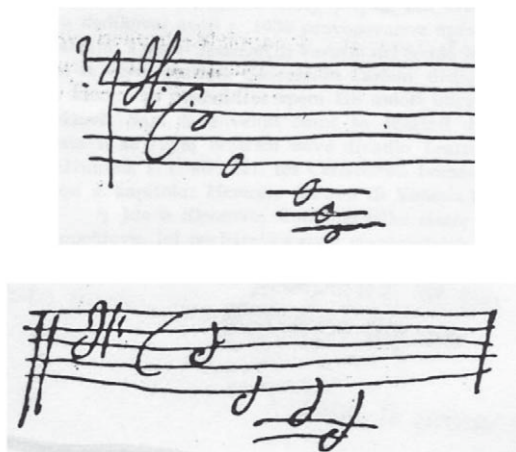


ABBILDUNG 4. Details aus Briefen Leopolds I. an Graf Czernin, 1661 (oben)
bzw. 1663 (unten)

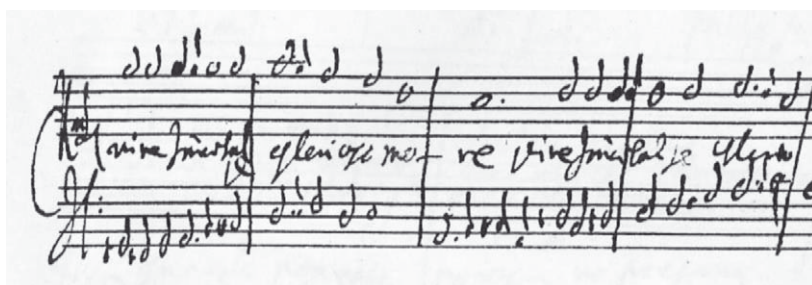


ABBILDUNG 5. Details einer Musikhandschrift Leopolds I. aus der Oper
La Simpatia nell'Odio, A-Wn Mus. Hs. 16583 Leopoldina, fol. 95^v

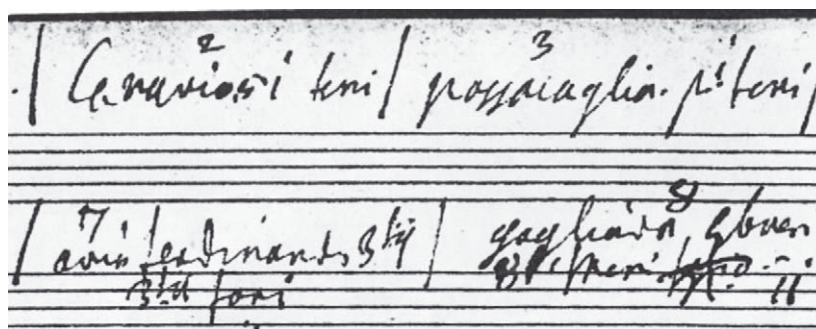


ABBILDUNG 6. Detail einer Notiz Leopolds I., A-Wn Mus. Hs. 16583
Leopoldina, fol. 96^v

Joseph Mantuani hat eine Arie, die als Ersatz für eine andere in der 1. Szene des 1. Akts in die Partitur der Oper *Chilonida* von Antonio Draghi (Wien 1677) eingebunden ist, als Autograph Leopolds bezeichnet.¹¹ Nun gibt es in dieser Handschrift weitere Ersatzkompositionen, die stilistisch in die Zeit um 1700 zu datieren sind; der Schreiber aller drei in den 1. Akt eingebundenen ist aber eindeutig derselbe.¹² Es ist offenbar die in den Jahrzehnten seit den vorigen Schriftbeispielen etwas veränderte Hand Leopolds; die Textschrift und einige Kennzeichen der Notenschrift wie die oben beschriebene Form der halben Noten weisen trotz der abweichenden Schlüsselformen darauf hin (Abb. 7).

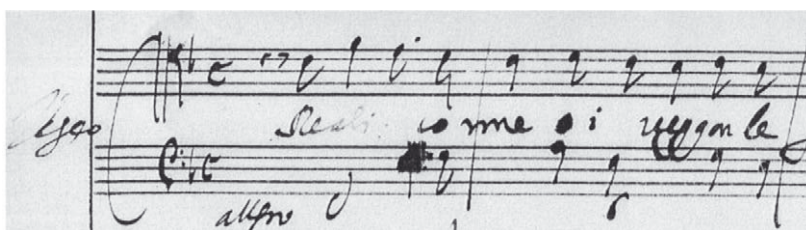


ABBILDUNG 7. Detail einer Ersatzarie aus Antonio Draghis Oper *Chilonida* in der Handschrift Leopolds I., A-Wn Mus. Hs. 18859 Leopoldina, Band 1, fol. 2^r

Vergleichen wir mit diesen Mustern aus unterschiedlichen Zeiten zunächst die Schrift der von Biba als Autograph Leopolds bezeichneten Litanei (Abb. 3) oder des vom selben Schreiber kopierten Fragments einer Litanei in der Österreichischen Nationalbibliothek, das dort ebenfalls als Autograph Leopolds geführt wird (Abb. 8), finden wir keinerlei Übereinstimmung von Buchstaben-, Schlüssel- oder Notenformen.

Und – noch viel wichtiger für unser Thema – das von den Historikern, darunter dem renommierten Alfred Pribram, Ende des 19. Jahrhunderts Leopold zugewiesene „Autograph“ des *Miserere* zeigt eine völlig andere Noten- und Texthandschrift (Abb. 2). Betrachten wir etwa die Schlüssel, die Schreibweise der grundsätzlich auf der rechten Seite behalsten Noten, vor allem auch die b-Vorzeichen, die nach rechts gerichtete Akkoladenklammer und die häufig nicht mit der Textunterlegung konform gehende Balkung, so zeigt sich ein, im Gegensatz zu Leopold ganz ungeübter, unkonventioneller, ja ungelenker Notenschreiber. Und eine „zweite Hand“, die Adler konstatiert

¹¹ Josef Mantuani, *Tabulae codicum manu scriptorum* (Wien, 1899), x. 246.

¹² Seifert, *Oper*, 338–340; A-Wn Mus. Hs. 18859 Leopoldina, Band 1.



ABBILDUNG 8. Handschrift im Fragment der *Litanie de S. Francesco Xaverio*,
A-Wn Mus. Hs. 18408

hat, finde ich überhaupt nicht. Von ihr sollte ja das Titelblatt sein, doch wenn wir es vergleichen, finden wir die gleichen Kennzeichen wie durchgehend in dem Manuskript (Abb. 2). Außerdem müsste nach Adlers Befund Leopold selbst dann zu Beginn des Notentextes dreimal – wie der Schreiber des Titelblatts – „Misere“ geschrieben haben und gleich auf der ersten Seite, in den Takten 9–11, grobe Satzfehler gemacht haben (Abb. 11).

Zur Identifizierung des Schreibers, der keinesfalls Leopold I. gewesen sein kann, habe ich frühe Briefe aus den Jahren 1703¹³ und 1705¹⁴ des 1685 geborenen Erzherzogs Karl verglichen und trotz des viel ordentlicheren Schriftdukts der Briefe überzeugende Übereinstimmungen von deren Buchstabenformen mit solchen der Musikhandschrift gefunden, vor allem

¹³ A-Wn, Handschriftensammlung, 15/4–3 Han, Erzherzog Karl aus Wien am 6. Jänner 1703 an Leopold Josef Grafen von Lamberg nach Rom.

¹⁴ Ebd. 15/4–4 Han, König Karl III. aus Belen am 18. April 1705 an den Prinzen Eugen von Savoyen.

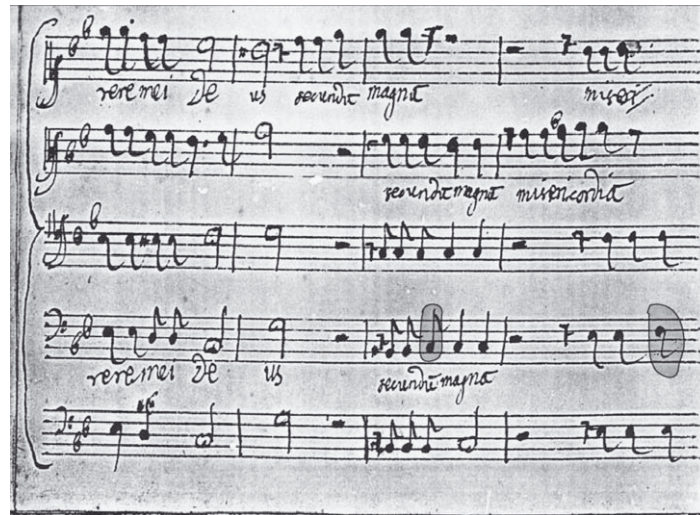


ABBILDUNG 9. *Miserere*, Takte 7–10. A-Wn Mus. Hs. 18946, fol. 2^r



ABBILDUNG 10. Vergleich von Buchstabenformen im *Miserere* und in den genannten Briefen Karls VI.



ABB. 10. Fortsetzung

aus dem früheren Dokument des 17-jährigen, denn zwei Jahre später schreibt der König von Spanien das *p* schon anders als im *Miserere* (Abb. 10).

Gleich zu Beginn des Notentextes zeigt eine Korrektur, dass hier keine Kompositionsskizze vorliegt, sondern eine Abschrift nach einer Vorlage. Im Takt 2 (Abb. 11) hat der Schreiber, also, wie wir jetzt annehmen, der junge

Erzherzog Karl, sich geirrt und den 2. Takt des Bassängers aus dem System für den Tenor der Vorlage kopieren wollen, wie die ursprünglich bereits geschriebene Note auf der 4. Linie und das danach in den 3. Zwischenraum gesetzte Kreuz beweisen. Beim Ansetzen zur zweiten Note hat er den Irrtum bemerkt und die richtigen Tonhöhen As – G im Bassschlüssel fixiert. Solche Fehler, v. a. Weiterschreiben im falschen System nach Akkoladenumbruch oder Irrtum um eine Terz, findet man mehrfach. Überhaupt zeigt die Schreibreihenfolge vom höchsten zum tiefsten System, dass es sich nicht um eine Kompositionsskizze handeln kann, sondern nur um eine Kopie.

So weit reichen die wichtigsten Ergebnisse der Quellenuntersuchung. Die darauf gestützte Hypothese lautet: Erzherzog Karl hat in jungen Jahren, des Notenschreibens – und offenbar auch des Lateinischen, siehe „Misere“ – noch ziemlich wenig kundig, diese Komposition abgeschrieben, wohl zur Abschrift erhalten, um seine Musikkennntnisse und Schreibfähigkeiten zu verbessern. Das Werk kann nach diesem Befund kaum von ihm selbst stammen. Auch die offensichtliche Diskrepanz zwischen der mangelnden Übung im Notenschreiben und der großen Fertigkeit im Komponieren, die sich in der Komposition zeigt, wäre kaum plausibel zu erklären.

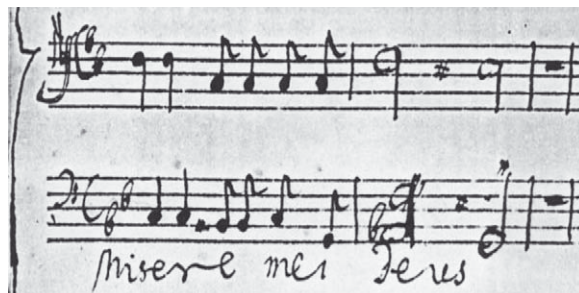


ABBILDUNG 11. *Miserere*, Takte 1f., Tenor und Bass

Greifen wir also zur Stiluntersuchung, um dem Komponisten auf die Spur zu kommen oder wenigstens seine Generationenlage zu bestimmen. Wenn wir die gerade zurückgewiesene Zuschreibung an Kaiser Karl unter diesem Gesichtspunkt noch einmal erwägen, müsste das Werk also von einem im selben Jahr wie Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Domenico Scarlatti geborenen Autor komponiert sein. Die eingangs zitierte Ansicht des Propagators der Stilkritik, Guido Adler, „dass diese Composition dem Style der Zeit Carl VI. viel näher liegt, als demjenigen Leopold I.“, braucht uns dabei nicht zu beeinflussen, denn Adler hat bei stilistischen Zu-

ordnungen im 17. und 18. Jahrhundert nachweislich grobe Fehler gemacht, die zum Teil mehr als ein halbes Jahrhundert daneben liegen.¹⁵

Als Stilmarker müssen zunächst die Kadenzen mit obligatorischem Quartvorhalt genannt werden, die für das 17. Jahrhundert typisch sind. Sind wir damit der Generation Kaiser Leopolds I. (geb. 1640) näher gekommen, finden wir im *Miserere* zwei Eigenheiten, die auch in dessen übrigen Kompositionen auffallen:

1. Eine bei Leopold besonders häufige harmonische Wendung: ein meist phrygischer Halbschluss, danach geht der Bass eine große Terz tiefer in die Durparallele oder, seltener, in die Terz der Tonika. Als Beispiele können die einander ähnlichen homophonen Anfänge des Requiems von 1673, der ersten und der dritten Lektion zur ersten Nokturn des Totenoffiziums von 1676, der Motette über die sieben Schmerzen Mariae und schließlich des *Miserere* (Abb. 1) genannt werden. Die Affektlage ist in allen fünf Kompositionen ähnlich; die ersten drei sind Leopolds Trauermusiken nach dem Tod seiner Gemahlinnen. Vier der Beispiele stehen in c-Moll, nur das Requiem in g-Moll. Auch der Beginn des Sanctus aus der *Missa Angeli custodis* (Bsp. 1) gehört dieser Gruppe an. Im *Miserere* kann man noch vier weitere Beispiele entdecken, z. B. zu Beginn des Abschnitts „Cor mundum crea“ (Bsp. 2).

BEISPIEL 1. Leopold I., *Missa Angeli custodis*, Sanctus, Takte 1–5

¹⁵ Die *Missa Salisburgensis*, von Adler Orazio Benevoli und dem Jahr 1628 zugeschrieben, stammt von 1682 und wahrscheinlich von Heinrich Ignaz Franz von Biber. Das hätte schon aus der Mitwirkung von Oboen klar werden müssen. Zu einem weiteren wahrscheinlichen Irrtum s. Herbert Seifert, 'Die Sonate für Violine, Zink, Posaune und Fagott K 347', in Thomas Hochradner und Susanne Janes (Hg.), *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposiums auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005* (Tutzing, 2008), 129–137.

BEISPIEL 2. *Miserere*, Beginn von „Cor mundum“

Va 1
 Va 2
 Va 3
 Va 4
 A
 cor mun-dum cre - a, cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum
 2 6 7 6 # 6
 B.c.

2. Am Ende von Werken oder Abschnitten nach der Kadenz eine Generalpause oder Zäsur mit anschließender verbreiteter Wiederholung oder Variante des nun meist plagalen Schlusses. Dazu einige Beispiele:

- *Requiem* (1673): Ende des Agnus Dei;
- Ebenda, Ende des Lux aeterna (Bsp. 3);
- Dritte Lektion zur ersten Nokturn des Totenoffiziums von 1676, Binnenschluss von „Manus tuae“;
- *Motetto de septem doloribus Beatae Mariae Virginis*: Schlussbildung.

Man vergleiche hiermit zwei Schlüsse aus dem *Miserere*, ein Binnenschluss (Bsp. 4) und der Schluss des ganzen Werks am Ende der Fuge über „Et in saecula saeculorum“ (Bsp. 5).

Wenn sich auch diese beiden Stileigenheiten bei anderen Komponisten finden lassen, sprechen sie doch zumindest für die Generationenlage des Autors des *Miserere*. Dass der junge Erzherzog Karl keine alte Komposition zur Übung kopierte, sondern eine um 1700 entstandene, zeigen allerdings einige Arien mit Begleitung von Soloinstrumenten: „Asperges me hysopo“ für Sopran und Violine („Violetta sola“ im Sopranschlüssel) und gleich danach „Auditui meo“ für Bass und Fagott. Solche solistischen Begleitungen kommen sogar in den Wiener Hofopern erst seit Mitte der 1690er Jahre vor.¹⁶

¹⁶ Seifert, *Oper*, 327.

BEISPIEL 3: Leopold I., *Requiem*, Ende des „Lux aeterna“

S 1 Vln 1 Solo
 S 2 Vln 2 pp
 A Va 1 pp
 T Va 2 pp
 B Va 3 pp
 Org Vnc pp

Ripieno
 Qui-a pi-us, qui-a pi - us es, pi - us es.
 Qui-a pi-us, qui-a pi - us es, pi - us es.
 Qui-a pi-us, qui-a pi - us es, pi - us es.
 Qui-a pi-us, qui-a pi - us es, pi - us es.
 Qui-a pi-us, qui-a pi - us es, pi - us es.
 6 6 7 6 6 5 6 5

BEISPIEL 4. *Miserere*, Ende des ersten Abschnitts „Miserere mei Deus“

S (ta) - tem, in - i-qui - ta - tem, in - i-qui-ta- tem me - am.
 A (ta) - tem, in - i-qui-ta - tem, in - i-qui-ta- tem me - am.
 T (ta) - tem, in i-qui-ta - tem, in - i-qui-ta- tem me - am.
 B (ta) - tem, in - i-qui-ta - tem, in - i-qui-ta- tem me - am.
 B.c. 9 8 7 4 3 3 b6 5 #

Der Komponist des vom Erzherzog kopierten *Miserere* könnte wohl auch sein 1651 geborener Musiklehrer, der Hoforganist Ferdinand Tobias Richter, gewesen sein, eher aber – familiär und standesgemäß näher liegend und auch aus stilistischen Gründen – sein komponierender Vater Leopold I., so dass doch Adlers Zuschreibung zugestimmt werden kann, wenn auch aus anderen Gründen: Die Handschrift der Partiturskizze ist keinesfalls die von Leopold I., sondern die seines Sohnes Karl, doch der Stil könnte mit dem von Leopolds Spätzeit übereinstimmen. Eine Autorschaft des Schreibers ist vor allem wegen der eklatanten Diskrepanz zwischen seiner musikalischen Erfahrung und der des Komponisten auszuschließen.

BEISPIEL 6. Joseph I., *Regina coeli*, Beginn des Abschnitts „Resurrexit“

Prestissimo

Vln 1
Vln 2

Va

B.c.
Vcl
Vlne

3

6 5

5

Sopran

Re - sur - re - xit

6 5

BEISPIEL 7. *Miserere*, Beginn des Abschnitts „Asperges me hysopo“

Vtta I

S. solo

A-sper-ges me hy-so-po et mun-da -

6 6 7 4 3 6 6 6 7
5 5

B.c.

bor:

7 6 7 6 7 6 6 4 3