

Kirchenmusik in Mailand von 1740 bis 1780

Biritualität im Kontext der ambrosianischen und römischen Liturgie

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH)

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren
Luca Zoppelli (1. Gutachter) und Claudio Toscani (2. Gutachter)
Freiburg, den 8. März 2012
Prof. Marc-Henry Soulet, Dekan

Christoph Riedo, Plaffeien (FR)



Latuada, Serviliano: Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più conspicue, che si trovano in questa metropoli, Bd. 5, Mailand 1737–38.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Liturgische Bücher, bibliographische Abkürzungen und Bibliothekssigel | iv |
| Liturgische Bücher..... | iv |
| Bibliographische Abkürzungen | v |
| Bibliotheken und Archive | vi |
| Vorwort..... | vii |
| Bemerkung zur Gehalts- und Preisentwicklung in Mailand im 18. Jahrhundert..... | x |
| Einleitung..... | 1 |
| I. Kapitel: | 6 |
| 1. Grundlagen..... | 6 |
| 1.1. Das Erzbistum Mailand | 6 |
| 1.2. Carlo Borromeo und die Auswirkungen des Konzils von Trient | 9 |
| 1.3. Kirchenmusik als <i>varietà degli stili</i> | 19 |
| 2. Eine Stadt kartografieren | 24 |
| 2.1. <i>Milano sacro</i> : Ankündigungen eines Almanachs | 24 |
| 2.2. Der aufgeklärte Reformkatholizismus und seine Folgen..... | 28 |
| 2.3. Ein Rundgang durch Mailands bedeutendste Kirchen..... | 32 |
| 2.4. Kapellmeister und feste Ensembles | 34 |
| 2.5. Ein Kirchenmusikkalender von 1775: <i>La Galleria delle Stelle</i> | 37 |
| 3. Ambrosianischer und römischer Ritus im Vergleich..... | 41 |
| 3.1. Das Interesse der Fremden an der ambrosianischen Liturgie | 41 |
| 3.2. Zwei verschiedene liturgische Kalender..... | 43 |
| 3.3. Besonderheiten der ambrosianischen Liturgie..... | 46 |
| 3.4. Die Liturgie und ihre figuralmusikalische Realisierung..... | 48 |
| 4. Die Biritualität in der Mailänder Lebenswelt | 70 |
| 4.1. Ein Ritenkonflikt und seine Regelung | 70 |
| 4.2. Die Auswirkungen der Biritualität..... | 75 |
| 4.3. Die liturgischen Verhältnisse in einzelnen Kirchen | 76 |
| 4.4. Religiöse Kongregationen und ihre rituellen Gegebenheiten | 81 |
| II. Kapitel: | 84 |
| 1. Der Mailänder Dom | 84 |
| 1.1. Musikrepertoire und Musikstil..... | 85 |
| 1.2. Die soziale Stellung der Domkapelle..... | 110 |
| 1.3. Das liturgische Zeremoniell..... | 114 |
| 1.4. Fioronis Geschenk an Burney und seine Aussagekraft | 120 |
| 2. Der <i>Regio Ducal Tempio di Santa Maria presso San Celso</i> | 128 |
| 2.1. Der Dienstplan der königlich-herzoglichen Kirchenkapelle..... | 130 |
| 2.2. Die Musikbibliothek | 136 |
| 2.3. Der Mailänder Dom als Musikalienlieferant | 137 |
| 2.4. Vertonungen <i>all'Ambrosiana</i> und <i>alla Romana</i> | 142 |
| 2.5. Die korrekte musikalische Umsetzung der Liturgie | 144 |
| 2.6. Ein Zeitsprung: liturgische Adaptationen um 1900 | 148 |
| 2.7. Die Charakteristika des ambrosianischen <i>Kyrie</i> | 153 |
| 2.8. (Keine) Messeadaptationen aus dem 18. Jahrhundert?..... | 156 |
| 2.9. Keine Regel ohne Ausnahme I: Vertonungen der ambrosianischen Liturgie mit Instrumentalbeteiligung | 160 |
| 3. Das Augustinerinnenkloster <i>Santa Maria Maddalena</i> | 163 |

| | |
|--|-----|
| 4. Die Herzogskirche <i>San Gottardo</i> | 172 |
| 4.1. Prestige und Zusammensetzung der Kirchenkapelle | 173 |
| 4.2. Wenn die Kirchenmusik zusammen mit dem Ritus wechselt..... | 176 |
| 4.3. Giovanale Sacchi: über den Einfluss eines Barnabitermönchs auf die Kirchenmusik | 182 |
| 5. Die Jesuitenkirche <i>San Fedele</i> und die <i>Congregazione del Santissimo Entierro</i> | 187 |
| 5.1. Bachs erster Auftritt als Kirchenkomponist..... | 188 |
| 5.2. Gedenkmessen in <i>San Fedele</i> nach der Auflösung des Jesuitenordens 1773 | 191 |
| 5.3. Die <i>Reale Imperiale Congregazione del Santissimo Entierro</i> | 194 |
| 5.4. Mailänder Totenmusiken | 205 |
| 5.5. Die Verbreitung der Mailänder Musikalien..... | 208 |
| 5.6. Die zeitliche Dauer als Charakteristikum | 216 |
| 6. Die Franziskanerkirche <i>San Francesco</i> und die Johann-Nepomuk-Bruderschaft..... | 220 |
| 6.1. Bachs Auftrag für die Kongregation zu Ehren des heiligen Johannes Nepomuk..... | 220 |
| 6.2. Klienteläre Verflechtung bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen und Kapellmeisterstellen..... | 223 |
| 6.3. Der Versuch einer Rekonstruktion der Kirchenmusik Bachs | 226 |
| III. Kapitel:..... | 235 |
| 1. Johann Christian Bach und das <i>Pater noster</i> | 235 |
| 1.1. Bachs Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Padre Martini..... | 235 |
| 1.2. Musikstilistische Tücken eines <i>Pater noster</i> | 236 |
| 1.3. »Gute« und »schlechte« Mailänder Vertonungen | 240 |
| 1.4. Bachs Anstellung als Organist am Mailänder Dom..... | 243 |
| 1.5. Padre Martinis Wissen über die ambrosianische Liturgie und die Mailänder Verhältnisse | 250 |
| 1.6. Wie sich Bach allmählich mit den Mailänder Gepflogenheiten vertraut machte | 259 |
| 2. Giovanni Battista Sammartini und seine liturgischen Kompositionen..... | 267 |
| 2.1. Sammartinis dominierende Stellung..... | 267 |
| 2.2. Sängervirtuosität und die Rolle des Orchesters | 276 |
| 2.2. Keine Regel ohne Ausnahme II: ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung und <i>a cappella</i> -Kompositionen der römischen Liturgie..... | 284 |
| 3. <i>San Giuseppe</i> und die <i>Gloria</i> -Vertonungen der römischen Liturgie..... | 288 |
| 3.1. Pompöse Mailänder Orchestermessen | 291 |
| 3.2. Die Einleitungssinfonien..... | 298 |
| IV. Kapitel: | 304 |
| 1. Mailänder Kirchenmusik im Benediktinerstift Einsiedeln | 304 |
| 1.1. Zeugnisse lang andauernder Kirchenmusik | 306 |
| 1.2. Strategien zur Aneignung einer kontextfremden Kirchenmusik | 312 |
| 1.3. Theaterstil in der Kirche | 315 |
| 2. Vimercate: eine Pfarrei vor den Stadttoren Mailands..... | 320 |
| 2.1. Die Musikkapelle in Vimercate | 322 |
| 2.2. Das Musikarchiv | 325 |
| V. Kapitel:..... | 333 |
| 1. Fazit | 333 |
| Druckwerke vor 1800 | 340 |
| Bibliographie..... | 342 |

| | |
|--------------------------|-----|
| Auswahldiskographie..... | 364 |
|--------------------------|-----|

Anhang:

Milano sacro: Die Kirchen Mailands und ihre Kapellmeister

Liturgische Bücher, bibliographische Abkürzungen und Bibliothekssigel

Liturgische Bücher

Psalterium 1618

Psalterium Cantica, et hymni, Aliaque Divinis Officijs Ritu Ambrosiano Psallendis Communia Modulationibus opportunis notata. Federici Cardinalis Archiep. iussu edita. Mediolani: Apud haer. Pacifici Pontij, & Ioannem Baptistam Piccaleum Impressores Archiepiscopales. MDCXVIII

Cærimoniale Ambrosianum 1619

Cærimoniale Ambrosianum Iussu Illustrissimi, ac Reverendissimi D.D. Federici Card. Borromæi Mediolanensis Ecclesiæ Archiepiscopi Nuper editum. Mediolani, Apud Io. Iacobum Comum 1619. Cum Privilegio

Missale romanum 1621

Missale romanum: ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum. Antwerpia, ex officina plantiniana, apud Balthasarem Moretum, & Viduam Ioannis Moreti, & Io. Meursium. MDCXXI

Missale Ambrosianum 1712

Missale Ambrosianum novissime Ioseph Cardinalis Archinti Archiepiscopi Auctoritate recognitum, Mediolani, MDCCXII. Apud Benjamin, & Fratres de Sirturis, Impressores Archiepiscopales. Cum privilegio

Missale romanum 1753

Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Max. iussu editum Clementis VIII. & Urbani VIII. auctoritate recognitum, Venetiis, apud Nicolaum Pezzana. MDCCLIII

Breviarium Ambrosianum 1760

Breviarium Ambrosianum Sancti Caroli Cardinalis Archiepisc. Jussu Editum, Et novissime Joseph Card. Puteobonelli Archiepiscopi Auctoritate recognitum. Mediolani, MDCCLX. Apud Jo: Baptistam de Sirturis, Impressorem Archiep. Cum Privilegio

Missale Ambrosianum 1768

Missale Ambrosianum novissime Joseph Cardinalis Puteobonelli Archiepiscopi Auctoritate Recognitum. Mediolani, MDCCLXVIII. Typis Joannis Baptistæ de Sirturis Impress. Archiepisc. Cum Privilegio

Officium defunctorum 1770

Officium defunctorum ritu ambrosiano cum privilegio. Mediolani MDCCLXX. Apud Jo: Baptistam de Sirturis, Impress. Archiepisc

Litaniæ Majores 1846

Litaniæ Majores Et Triduanæ Solemnnes Ritu Ambrosiano S. Carolo Card. Tituli S. Praxedis Archiepiscopo Editæ A Carolo Cajetano Cardinali Gaisruchio Archiepiscopo Ad Recentioreum Usus Accomodatae, Mediolani Apud Jacobum Agnelli Typogr. Archiepisc. MDCCCXLVI

Bibliographische Abkürzungen

AEM

Acta Ecclesiae Mediolanensis, Achille Ratti (Hrsg.), Bde. 2–4 [Bd. 1 nicht erschienen], Mailand 1890–1897

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, Rom 1960–

Jenkins/Churgin

Jenkins, Newell & Churgin, Bathia: Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini: Orchestral and Vocal Music, Cambridge/Massachusetts 1976

MGG1

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Friedrich Blume (Hrsg.), 17 Bde., Kassel u.a. 1949–1986

MGG2

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, Ludwig Finscher (Hrsg.), 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008

Milano sacro

Milano sacro, Giovanni Montano (Hrsg.), Mailand 1761–1907

NGrove2

New Grove, 2. Auflage, Stanley Sadie (Hrsg.), 29 Bd., London 2001

RISM A/2

Manuscripts musicaux après 1600, München: K.G. Saur (Répertoire International des Sources Musicales. Serie A/2), auch <https://opac.rism.info>; www.rism-ch.ch

Schnoebelen

Schnoebelen, Anne: Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: an annotated index, New York 1979

SdM

Storia di Milano, 18 Bde., Mailand 1953–1962

Vos

Vos, Marie Ann Heiberg: The Liturgical Choral Works of Johann Christian Bach, Dissertation, Washington University, 2 Bde., St. Louis 1969

Warburton

The collected works of Johann Christian Bach, Ernest Warburton (Hrsg.), 48 Bde., New York 1984–1999

Bibliotheken und Archive

| | |
|----------|---|
| A-KR | Kremsmünster, Benediktiner-Stift Kremsmünster, Musikarchiv |
| A-LA | Lambach, Benediktiner-Stift Lambach, Bibliothek |
| B-Bc | Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque |
| CH-BELa | Bellinzona, Archivio di Stato |
| CH-BM | Beromünster, Kloster, Musikbibliothek und Klosterarchiv |
| CH-E | Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek |
| CH-EN | Engelberg, Kloster, Musikbibliothek |
| CH-KAE | Einsiedeln, Klosterarchiv |
| CH-SAf | Sarnen, Benediktinerinnen-Abtei St. Andreas |
| CH-SO | Solothurn, Zentralbibliothek, Musiksammlung |
| CH-Zz | Zentralbibliothek, Musikabteilung |
| CZ-Pkřiž | Praha, Rytířský řad křižovníků s červenou hvězdou, hudební sbírka |
| D-B | Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv |
| D-Mbs | München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung |
| D-SWl | Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung |
| F-Pn | Paris, Bibliothèque nationale de France |
| GB-Lbl | London, The British Library |
| GB-T | St. Michael's College Library, Tenbury Wells |
| I-Bc | Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna |
| I-Bsf | Bologna, Biblioteca S. Francesco (Convento dei Frati Minori Conventuali) |
| I-BGc | Bergamo, Civica Biblioteca, Archivi Storici Angelo Mai |
| I-Ma | Milano, Biblioteca Ambrosiana |
| I-Mas | Milano, Archivio di Stato |
| I-Mb | Milano, Biblioteca Nazionale Braidense |
| I-Mc | Milano, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Biblioteca |
| I-Mca | Milano, Archivio Storico Diocesano (Curia Arcivescovile di Milano), Biblioteca |
| I-Mcap | Milano, Archivio Capitolare di S. Ambrogio, Biblioteca |
| I-Mcom | Milano, Biblioteca Comunale Sormani |
| I-Md | Milano, Capitolo Metropolitano, Biblioteca e Archivio (Archivio Musicale del Duomo) |
| I-Mfd | Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, Biblioteca e Archivio |
| I-Mpia | Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Biblioteca |
| I-Murfm | Milano, Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Biblioteca |
| I-Msc | Milano, Chiesa di Santa Maria presso San Celso, Archivio |
| I-Msb | Milano, Chiesa di San Babila, Archivio |
| I-Msf | Milano, Centro San Fedele, Biblioteca |
| I-Mt | Milano, Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico |
| I-MOe | Modena, Biblioteca Estense |
| I-VIM | Vimercate, S. Stefano, Archivio |
| US-NH | New Haven, Yale University, Music Library |

Vorwort

Die vorliegende Dissertation ist im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung getragenen Forschungsprojektes »Musik aus Schweizer Klöstern« entstanden, das am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Ü. unter der Leitung von Luca Zoppelli durchgeführt wurde. Ihm, dem ich die Teilnahme am Forschungsprojekt verdanke, sowie den Projektteilnehmern Giuliano Castellani, Claudio Bacciagaluppi, Luigi Collarile und den ehemaligen Kollegen des musikwissenschaftlichen Instituts gilt mein ganz besonderer Dank. Am Forschungsprojekt beteiligten sich ausserdem die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft mit der damaligen Präsidentin Therese Bruggisser-Lanker, die Schweizerische Arbeitsstelle des RISM mit Laurent Pugin, Cédric Güggi und Gabriella Hanke Knaus sowie die Schweizerische Nationalphonothek unter der Leitung von Pio Pellizzari. In der gleichnamigen Editionsreihe, herausgegebenen von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, sind in Form von kritischen Editionen bisher fünf Bände mit ausgewählten Werken aus dem reichen Bestand der eidgenössischen Klöster erschienen und weitere Bände sind in Vorbereitung. Im Zuge des Forschungsprojektes entstandene Transkriptionen dienten als Aufführungsmaterial, z.B. dem von Diego Fasolis geleiteten *Coro della Radio Svizzera* und dem Orchester *I Barocchisti* sowie dem Barockorchester *Capriccio Basel* (Leitung Dominik Kiefer) und der *Cappella Murensis* (Leitung Johannes Strobl). Aus den zahlreichen Konzerten sind eine CD-Einspielung, mehrere Live-Radioübertragungen und verschiedene Aufzeichnungen im Radiostudio Lugano entstanden.

Als die Schweizerische Arbeitsstelle des RISM in den späten 2000er-Jahren die digitale Erfassung der Musikbibliothek Einsiedeln und weiterer Klosterbestände vornahm, zeigte sich erstmals die weite Verbreitung der mailändischen Musik in der Alten Eidgenossenschaft. Doch mit der Bestandsaufnahme begannen zugleich die Fragen: Wie gelangten die Mailänder Musikalien in die Alte Eidgenossenschaft, für welche Kirchen wurden die Kompositionen in Mailand erstellt und wie verhielt es sich mit dem liturgischen Hintergrund der Vertonungen, wenn das Bistum Mailand den ambrosianischen und die eidgenössischen Klöster den römischen Ritus praktizierten? Derartige Fragestellungen standen am Beginn meiner Forschungen, wobei mir Robert L. Kendrick (University of Chicago) und Christine Getz (University of Iowa) sowohl mit ihren Publikationen zur Musik in Mailand vor 1650 als auch mit ihren Empfehlungen und Hinweisen eine sehr grosse Hilfe waren. Ein besonderer Dank gebührt ebenso Bathia Churgin (Bar Ilan University), die dank der organisatorischen Leitung von Alessandra Rossi (Stiftung Fondazione Arcadia) und der Mitarbeit von Ada Beate Gehann,

Mariateresa Dellaborra, Marina Toffetti und Marina Vaccarini Gallarani weitere Forschungen um den Mailänder Komponisten Giovanni Battista Sammartini in Gang setzte.

Bei Fragen zur ambrosianischen Liturgie durfte ich auf die generöse Hilfe von Giordano Monzio Compagnoni (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra), des Domzeremonienmeisters Monsignor Claudio Antonio Fontana und Monsignor Bruno Maria Bosatras zählen. Zahlreiche Sachverständige standen mir bei den Archivrecherchen in Mailand zur Seite. Unterstützung erfuhr ich vor allem von Fabrizio Pagani (Archivio Storico Diocesano di Milano), Davide Dozio (Archivio di Stato di Milano), Andrea Bernasconi, Roberto Fighetti (Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano) sowie Fausto Ruggeri, Stefano Malaspina und Laila Gagliano (Biblioteca Capitolare di Milano). Franco Buzzi (Biblioteca Ambrosiana), Marco Petoletti (Archivio della Basilica di Sant’Ambrogio) und Massimo Gentili Tedeschi (Ufficio Ricerca Fondi Musicali) gewährten mir freundlicherweise Zugang zu ihren Beständen und gaben mir ausführlich Auskunft. Wertvolle Hinweise verdanke ich zudem den Historikern Danilo Zardin (Università Cattolica del Sacro Cuore), Peter Hersche (Universität Bern) und Giorgio Dell’Oro sowie der mittlerweile verstorbenen Kirchenhistorikerin Paola Vismara (Università degli Studi di Milano).

Da sich ein Grossteil der Mailänder Musikquellen nicht mehr in Mailand selbst befindet, sondern in verschiedenen Bibliotheken verstreut vorliegt, war ich auf die Kooperation weiterer Bibliotheksleiter und Archivare angewiesen. Ein ganz besonderer Dank gilt dem Kapellmeister und Leiter der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, Pater Lukas Helg OSB, sowie Andreas Meyerhans (ehemals Staatsarchiv Schwyz), Vera Paulus (Benediktinerkloster Engelberg), Hans-Rudolf Binz (Zentralbibliothek Solothurn), Tomás Slavický (Musikarchiv der Prager Kreuzherren), Marcello Eynard (Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo) und Aurelio Aghemo (Biblioteca Estense Universitaria, Modena). Suzanne Eggleston Lovejoy und Richard Boursy (Yale University Library) gewährten mir grosszügig Einblick in den Nachlass des Sammartini-Forschers Newell Jenkins. Unterstützung erhielt ich ebenso vom musikwissenschaftlichen Institut der Università degli Studi di Milano, insbesondere von Davide Daolmi, Cesare Fertonani und dem externen Gutachter der Dissertation, Claudio Toscani, sowie von Raffaele Mellace (Università degli Studi di Genova).

Erst während meines Postdocs an der Harvard University fand ich den nötigen Abstand und die Kraft für die Überarbeitung der bereits 2012 verteidigten Dissertation, die nun in einer stark gekürzten Fassung vorliegt. Kate van Orden und Christoph Wolff möchte ich für die bereichernde Zeit in Cambridge/Massachusetts danken. Ada Beate Gehann und Andrea Bernasconi haben sich liebenswürdigerweise die Zeit genommen, das Manuskript sorgfältig

gegenzulesen; für allfällige Fehler übernehme ich alleine die Verantwortung. Doch mein grösster Dank gilt meinem engsten Freundeskreis (Astrid Knöchlein und Jonas Gräni) sowie meiner Familie, ohne deren moralische Unterstützung die Arbeit nicht in Buchform erschienen wäre. In grosser Dankbarkeit widme ich dieses Buch meinen Eltern.

Cambridge/Massachusetts, Juli 2017

Bemerkung zur Gehalts- und Preisentwicklung in Mailand im 18. Jahrhundert

Die Mailänder Löhne waren im 18. Jahrhundert kaum Schwankungen unterworfen. Ein Maurermeister beispielsweise verdiente 1701 einen durchschnittlichen Tageslohn von 1,73 Lire. Dieser Betrag fiel 1708 auf 1,62 Lire und verharrte im Grossen und Ganzen 70 Jahre auf diesem Stand. Erst 1778 sank der Handwerkerlohn von 1,67 Lire auf 1,59 Lire und verblieb auf diesem Niveau bis um 1800, als er auf 2 Lire anstieg. Das Gehalt eines Gesellen (*garzone muratore*) betrug zur gleichen Zeit zwischen 0,95 und 0,8 Lire, entsprach demzufolge in etwa der Hälfte des Maurermeisterlohnes und war den gleichen Schwankungen ausgesetzt.¹

Den Musikern bezahlten die kirchlichen Institutionen praktisch über das ganze Jahrhundert hinweg das gleiche Gehalt: Der Domkapellmeister Giovanni Andrea Fioroni verdiente in den 1740er- bis 1770er-Jahren ein Jahresgehalt von 1800 Lire, der erste Organist erhielt 900 Lire und der zweite 700 Lire. Das Jahresgehalt eines Domsängers belief sich auf ungefähr 670 Lire, was einen durchschnittlichen Monatslohn von 50–60 Lire ergibt.² Folglich verdienten die Sänger am Mailänder Dom etwas mehr als die Maurermeister, aber rund dreimal weniger als der Kapellmeister Fioroni. Allerdings konnten sich Kirchenmusiker zusätzliche Einnahmequellen erschliessen, was dem Handwerker, der eine feste Tagespauschale erhielt und somit bloss einer Tätigkeit nachgehen konnte, verwehrt blieb. Im Überblick zeigt sich, dass die Musiker der Domkapelle äusserst grosszügig bezahlt wurden. Der Kapellmeister an *Santa Maria presso San Celso* erhielt im Verhältnis lediglich 660 Lire pro Jahr und Giovanni Battista Sammartini als Kapellmeister an *Sant'Ambrogio* sogar nur 450 Lire. Eine solche Gegenüberstellung berücksichtigt jedoch nicht den Arbeitsaufwand, der mit dem jeweiligen Amt verbunden war. Gerade im Hinblick auf Sammartini ist zudem belegt, dass seine Frau Rosalinda Acquanio nach dessen Tod am 15. Januar 1775 von Maria Theresia eine Witwenrente über 500 Lire zugesprochen erhielt,³ was seinerzeit in etwa dem Jahreslohn eines Maurermeisters entsprach.

Grösseren Schwankungen waren die Nahrungsmittelpreise ausgesetzt, da der Marktpreis von der Erntemenge abhing. Der Getreidepreis schwankte zwischen 26 Lire (1710) und 16 Lire pro Mütt (1723), erreichte zur Jahrhundertmitte wiederum 26 Lire und überschritt Ende der 1770er-Jahre den Preis von 30 *lire milanesi aloggio*.⁴

¹ De Maddalena 1974, Bd. 2, Tab. XLI & XLII.

² Schnoebelen Nr. 2012; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.69; 3.1.1757.

³ Prefumo 1986, S. 97-98.

⁴ De Maddalena 1974, Bd. 2, Tab. I & II.

Einleitung

Bereits in den 1910er-Jahren wiesen George de Saint-Foix und Fausto Torrefranca darauf hin, dass die Anfänge der Konzertsinfonie in Mailand zu lokalisieren sind.⁵ Seither konnten die Mailänder Ursprünge dieser Instrumentalgattung bestätigt und auf die Zeit um 1730 festgemacht werden.⁶ Von der Lombardei aus setzte die Sinfonie schliesslich zum allgemeinen Siegeszug an. Gemäss Giuseppe Carpani (1751–1825) führte Graf Ferdinando Bonaventura von Harrach, von 1747–1750 Gouverneur der österreichischen Lombardei in Mailand, die Instrumentalmusik Giovanni Battista Sammartinis (1700/01–1775) in Wien ein.⁷ Die Musik dieses bedeutendsten Mailänder Vertreters der Gattung sei daraufhin in der Kaiserstadt Wien in Mode gekommen und schliesslich in Privatkonzerten der Grafen Pálffy, Schönborn und Morzin erklingen. Joseph Haydn (1732–1809) machte bereits in jungen Jahren, nämlich bei seinem ersten Mäzen, dem Grafen Morzin, die Bekanntschaft mit Sammartinis Musik und lernte sie später am Hof der Esterházy näher kennen.⁸ Um die suggerierte Beeinflussung Haydns durch Sammartini weiter zu bezeugen, berichtet der Lombarde Carpani ferner, wie

⁵ Vgl. Saint-Foix 1913-14; Torrefranca 1915.

⁶ Vgl. MGG2, Artikel »Symphonie«, dabei »IV. Die Anfänge der Konzertsymphonie«.

⁷ Seifert 2014 bietet die neusten Erkenntnisse zur Aufführung Mailänder Musik in Wien im frühen 18. Jahrhundert.

⁸ Jenkins/Churgin, S. 8-9; Carpani 1812, S. 61-62: »Mi resta a spiegarvi come l'Haydn di Vienna potesse trar profitto dai parti originali e numerosi del Sammartini di Milano. Non mi sarà difficile, se m'ascoltate. Prima del Pallavicini, era stato governatore della Lombardia Austriaca il conte d'Harrach. Questi aveva il primo portata a Vienna la musica del Sammartini, la quale subito ottenne applausi e voga in quella gran capitale così amante d'un tal genere di passatempi. Il conte Palfi gran cancelliere d'Ungheria, il conte Schönborn e il conte di Mortzin, facevano a gara in procurarsene della nuova, e la sfoggiavano in que' loro concerti quasi giornalieri. L'Haydn, giovinetto e studioso, potè e dovette udirla più volte, e più ancora quando passò dal servizio del conte di Motzin [sic] a quello del principe Niccola Esterhazy, dove se ne aveva di nuova ogni mese, attesoche il principe fissato aveva al suo servizio, siccome il conte Palfi, anche la lontana penna del Sammartini. Sino allo spirare di questo maestro vi fu in Milano un banchiere per nome Castelli, destinato dal principe a pagargli otto zecchini d'oro per qualunque composizione gli desse per sua altezza. Sammartini doveva darne almen due al mese; ma era in sua balia il fornire di più al prezzo indicato. Io mi sovvengo benissimo d'aver udito nella mia gioventù il banchiere lagnarsi col Sammartini, già fatto vecchio e pigro nello scrivere, che da gran tempo non gli avesse dato nulla per Vienna, da dove gli venivano fatte continue ricerche: al che il Sammartini sogghignando soleva rispondere = farò farò, ma il cembalo m'ammazza = ciò non ostante il solo archivio musicale di casa Palfi vanta più di mille composizioni di questo autore.«

Josef Mysliveček um 1780 in Mailand Sammartini-Sinfonien gehört und dabei erstaunt festgestellt haben soll: »Ho trovato il padre dello stile di Haydn.«⁹

Vor dem Hintergrund der Einflussnahme Mailands auf die Wiener Klassik erklärt sich der einseitige Fokus der Forschung auf die Mailänder Instrumentalmusik. Indessen zeichnete sich Mailand – im 18. Jahrhundert immerhin die viertgrösste Stadt Italiens – besonders durch seine zahlreichen Kirchen und ein ausgesprochen vitales Frömmigkeitsleben aus. Aufgrund seiner fast 200 kirchlichen Stätten und den gegen 50 festen Kapellmeisterpositionen überrascht es, dass die Wissenschaft diesem prosperierenden kirchenmusikalischen Leben bisher kaum Beachtung geschenkt hat. Grosse Aufmerksamkeit fand Mailands Kirchenmusik bisher erst in nachtridentinischer Zeit, wobei sich die umfassenden Arbeiten von Kendrick und Getz besonders der Zeit vor 1650 annehmen. Auf das 18. Jahrhundert fokussiert erschien kürzlich ein Sammelband, der Beiträge zu verschiedenen Aspekten der geistlichen Musik Mailands enthält.¹⁰ Ansonsten bestehen die einzigen umfangreichen musikwissenschaftlichen Arbeiten hierzu aus Analysen einzelner Vertonungen Giovanni Battista Sammartinis oder Johann Christian Bachs (1735–1782).¹¹ Allerdings erheben diese Dissertationen gar nicht erst den Anspruch, die in Mailand entstandenen sakralen Kompositionen in einen kulturhistorischen Kontext zu stellen, der beispielsweise den Kommissionierungs- und Rezeptionshintergrund berücksichtigt. So ist hinsichtlich der Mailänder Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts der liturgische Hintergrund bisher fast vollständig ausgeblendet geblieben. Die vorliegende Arbeit legt deswegen den Schwerpunkt weniger auf die Kompositionsanalyse, sondern richtet den Blick auf das kirchenmusikalische Leben der ganzen Stadt, beleuchtet dabei die musikalischen Verhältnisse ausgesuchter Kirchen und untersucht die liturgischen und devotionalen Aufführungsverhältnisse ausgewählter Kompositionen.

Obwohl allein die hier offengelegte breite Forschungslücke eine Arbeit zur Mailänder Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts legitimiert, stellt Mailand zudem einen einzigartigen und deswegen besonders interessanten Kontext dar. Parallel zum eigenen ambrosianischen Ritus fand in der Diözese Mailand der römische Ritus Verbreitung. Diesen praktizierten die zahlreichen Ordensgemeinschaften, die sich im Laufe der Jahrhunderte in der Stadt niedergelassen hatten, sich als zugewanderte Religionsgemeinschaften selten nach den lokalen rituellen Gepflogenheiten richteten und entsprechend ihrer Ordensregeln den vorherrschenden

⁹ Carpani 1812, S. 57; Jenkins 1977/2.

¹⁰ Fertonani, Mellace, Toscani 2014.

¹¹ Hierzu gehören folgende Dissertationen: Verble 2003; Vos; Marley 1978.

römischen Ritus praktizierten. Damit ist die Diözese Mailand in einzigartiger Weise durch die Biritualität charakterisiert, d.h. durch die Präsenz zweier unterschiedlicher Riten mit ihren verschiedenen Liturgien. Verstehen wir liturgische Musik als musikalische Realisierung und Entsprechung der Liturgie, dann sind die einzigartigen Umstände in Mailand geradezu prädestiniert dafür, das Verhältnis von Liturgie und Musik im Detail zu untersuchen. Aus dieser einmaligen Konstellation ergibt sich schliesslich folgende Fragestellung, die sich als roter Faden durch die Arbeit zieht: Wie wurde der jeweilige Ritus, d.h. der ambrosianische als auch der römische, figuralmusikalisch vertont, und wie wirkte sich die Biritualität insgesamt auf die liturgische Musik Mailands aus?

Um diesen Fragenkomplex zu erörtern, wollen wir uns in Kapitel I nach einer historischen Einleitung zur Erzdiözese Mailand (I.1.) und einem Überblick über die Kirchen der Stadt (I.2.) mit der ambrosianischen Liturgie beschäftigen (I.3.) und ermitteln, anhand welcher Kriterien die Kompositionen der Kapellmeister als figuralmusikalische Umsetzungen einer der beiden Liturgien erkannt werden können. Worin bestehen die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Riten, worin die Unterschiede, und wie manifestieren sich die liturgischen Differenzen auf der Ebene der musikalischen Komposition? Der birituelle Kontext wirft ausserdem die Frage auf, welche konkreten Auswirkungen diese besonderen Umstände auf die Bevölkerung hatten und wie die rituellen Verhältnisse in der urbanen Lebenswelt tatsächlich ausgesehen haben (I.4.). Die unterschiedliche Gliederung des Kirchenjahres des ambrosianischen und des römischen Ritus prägte den Lebensalltag der Mailänder Bevölkerung selbst in einem Zeitalter starker säkularisierender Tendenzen wie dem 18. Jahrhundert. Ausserdem barg das birituelle Frömmigkeitsleben in einer nach wie vor vom Glauben geprägten Epoche durchaus Konfliktpotential. Es stellt sich daher die Frage, wie insbesondere der ambrosianische Klerus damit umging, dass sich der römische Ritus immer weiter ausbreitete und ambrosianische Bräuche zurückdrängte.

In Kapitel II wird die liturgische Musik einzelner Kirchen vorgestellt. Dabei werden zunächst der Mailänder Dom und das Kollegiatstift *Santa Maria presso San Celso* beschrieben, die im städtischen Frömmigkeitsleben beide eine zentrale Stellung einnahmen und zu den Exponenten der ambrosianischen Liturgie zählten. Nach der Darstellung einer weiteren dem ambrosianischen Ritus zuzuordnenden Kirche, dem Nonnenkloster *Santa Maria Maddalena*, richtet sich unser Blick auf die in ritueller Hinsicht unbeständige Herzogskirche *San Gottardo* sowie auf die Jesuitenkirche *San Fedele* und die Franziskanerkirche *San Francesco*, wo

mehrheitlich der römische Ritus praktiziert wurde. Die Kirchenmusik der beiden letztgenannten Kirchen beeinflusste u.a. eine von religiösen Bruderschaften geprägte Musikpatronage.

Nachdem sich unser Fokus zunächst auf einzelne Kirchen richtet, wird zum tiefgründigeren Verständnis der Thematik in Kapitel III nochmals ein anderer Blickwinkel eingenommen. Dieser ergibt sich aus den bisher gemachten Erkenntnissen und den daraus resultierenden neuen Fragestellungen. Dazu rücken zwei bedeutende Musikerpersönlichkeiten in den Vordergrund: Giovanni Battista Sammartini und Johann Christian Bach. Wenn die liturgischen Kompositionen der Mailänder Kapellmeister einem der beiden Riten zugeordnet werden können und wir anhand der Kompositionen Sammartinis erkennen werden, dass die Kapellmeister sich der zum Teil geringfügigen liturgischen Unterschiede zwischen ambrosianischem und römischem Ritus bewusst waren, wie verhielt es sich dann mit dem in Leipzig geborenen Protestanten Johann Christian Bach, dem sowohl die katholische Kirchenmusik als auch bis zu seinem ab 1755 beginnenden Mailandaufenthalt birituelle Verhältnisse völlig unbekannt waren? Für den jungen Sachsen kam erschwerend hinzu, dass er nur wenige Jahre in Mailand verbrachte und ihm kaum Zeit blieb, sich mit den lokalen Gepflogenheiten vertraut zu machen. Zudem wurde Bach vom Bologneser Geistlichen Giovanni Battista Martini im Kontrapunkt unterrichtet, der, wie wir sehen werden, nur mässig mit der ambrosianischen Liturgie und den Mailänder Besonderheiten vertraut war. Bach hingegen amtierte seit der Mitte des Jahres 1760 als zweiter Organist am Mailänder Dom und war damit ebenso an der Ausgestaltung der ambrosianischen Liturgie beteiligt.

Da sich heute eine beträchtliche Anzahl der Mailänder Musikalien ausserhalb der Diözese Mailand befindet, thematisiert das Kapitel IV Problematiken im Zusammenhang mit dem Transfer und der Rezeption der Mailänder Kirchenmusik. Es wird die Frage aufgeworfen, welche Schlüsse wir aus der Verbreitung der Mailänder Musikquellen ausserhalb des ambrosianischen Kontextes ziehen können. Konnte beispielsweise eine ursprünglich für eine ambrosianische Andacht komponierte Vertonung auch in der römischen Liturgie Verwendung finden? Oder stossen wir vielleicht gar auf nachträglich erstellte Adaptationen, um eine Vertonung in einer Andacht des jeweils anderen Ritus aufführen zu können? Das abschliessende Kapitel V hält die gewonnenen Erkenntnisse in einem kurzen Fazit fest.

Die vorliegende Arbeit rückt die Zeit von 1740 bis 1780 in den Mittelpunkt, obschon die beiden Eckdaten keinesfalls als absolute Grenzen zu verstehen sind. Die Konzentration auf diese vier Jahrzehnte erklärt sich einerseits daraus, dass aus diesem Zeitraum Musikquellen in ausreichender Anzahl existieren, was erst ergiebige und zuverlässige Schlüsse zulässt.

Andererseits sind diese Jahrzehnte von besonderem Interesse, weil in sie die Mailandbesuche Charles Burneys (1726–1814), Charles de Brosses' (1709–1777) und weiterer namhafter Persönlichkeiten fallen, die aus der Perspektive Aussenstehender einmalige Eindrücke in die inneren Mechanismen der Mailänder Kirchenmusik vermitteln. Die Reiseliteratur der Besucher benennt viele Aspekte des städtischen Lebens, die der Mailänder Bevölkerung alltäglich waren und die sie daher nicht als aufschreibungswürdig erachtete. Ausserdem lebte von ca. 1755–1762 Johann Christian Bach in Mailand und hinterliess aus dieser Zeit eine beträchtliche Anzahl an liturgischen Kompositionen, die sich aufgrund der erhaltenen Korrespondenz mit seinem Bologneser Lehrer Martini oft einem genau definierten Aufführungskontext zuordnen lassen. Aus dem regen Briefverkehr, den Padre Martini mit anderen lombardischen Musikern unterhielt, gehen weitere interessante Details zur Mailänder Kirchenmusikpraxis hervor. Zu guter Letzt betrat von 1770 bis 1773 der junge Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) viermal die Mailänder Bühne und komponierte hier u.a. sein berühmtes *Exsultate Jubilate* (KV 165). Die Briefkommentare seines Vaters Leopold belegen, dass Vater und Sohn Mozart während ihrer Mailand-Aufenthalte tiefe Einblicke in das Kirchenmusikgeschehen gewannen. Weil die vorliegende Arbeit die Frage ins Zentrum stellt, wie sich die birituelle Situation auf Mailands Kirchenmusik auswirkte, schien es nicht angemessen, sich auf die Vertonungen eines einzelnen Komponisten oder die Verhältnisse einer einzigen Kirche zu beschränken. Aufgrund nicht in ausreichender Anzahl vorhandener Musikquellen war es nicht angebracht, sich auf Vertonungen der Messe oder auf die Vesperpsalmen zu beschränken. Dementsprechend wurde – im Gegensatz zu den analytischen Arbeiten von Verble, Vos und Marley – der Fokus ausgeweitet und die liturgischen Kompositionen sämtlicher in Mailand aktiven Kapellmeister einbezogen.

I. Kapitel:

1. Grundlagen

1.1. Das Erzbistum Mailand

Die Beschäftigung mit der Kirchenmusik Mailands evoziert die Frage, warum im Bistum Mailand, als einem der wenigen, der lokale ambrosianische Ritus bis heute fortbesteht. Die Erklärung dafür liegt in der einzigartigen Geschichte des Bistums. Seit ihrer Gründung im 3. Jahrhundert nahm die Diözese Mailand eine Vorrangstellung in der katholischen Kirche ein, wobei fast alle Mailänder Bischöfe aus frühchristlicher Zeit heiliggesprochen wurden.¹² Dem Kirchenvater Ambrosius (339–397) verdankte Mailand beinahe alles, was es auszeichnet: den Ritus, die Kirchentradition, die Spiritualität.¹³ Der Namensgeber der Mailänder Liturgie wird bis heute als Hauptschutzherr der Stadt und der Diözese verehrt. Die Verbindung zwischen dem Heiligen und Mailand ist derart eng, dass ›ambrosianisch‹ als Synonym für ›mailändisch‹ gebraucht wird. Mailand entwickelte sich in fränkischer Zeit (5.–9. Jahrhundert) zu einem der bedeutendsten kulturellen und kirchlichen Zentren Italiens und wurde vergleichsweise früh zur Erzdiözese erhoben. Als später neben Mailand weitere Kirchenmetropolen entstanden, verkleinerte sich das Bistumsgebiet und damit die Bedeutung des ambrosianischen Ritus, der einst in der gesamten Lombardei und in Churrätien verbreitet war. Mailands ›liturgische‹ Autorität war damit stets untrennbar mit der weltlich-politischen Macht der Diözese verbunden. Die Mailänder waren sich stets bewusst, dass die Ursprünge des ambrosianischen Ritus weiter zurückreichten als diejenigen des römischen.¹⁴ Das Wissen um die antiken Wurzeln ihres Ritus führte zu einem auf dem Prinzip der Anciennität beruhenden Bewusstsein der Vorrangstellung und bewirkte ein Gefühl der Überlegenheit und des Primats. Aufgrund ihrer Einzigartigkeit glaubten die Mailänder im Kontext der universellen Kirche ein besonders tugendhaftes Beispiel abzugeben. Dies äusserte sich darin, dass man sich als »seconda Roma«, als ›zweites Rom‹ verstand und in Rom einen Gegenspieler sah.¹⁵ Die Auffassung, ein anderes, gewissenhafteres Rom zu sein, blieb in Mailand über Jahrhunderte präsent, was das 1627 erschienene Frömmigkeitsbuch »Le sette chiese o siano basiliche stationali della Città di Milano seconda

¹² Eine Tabelle mit sämtlichen Bischöfen Mailands bietet Majo 1995, S. 835-844. Majo 1995, S. 11.

¹³ Navoni 1997, S. 171.

¹⁴ Majo 1995, S. 61-63.

¹⁵ Ebenda.

Roma« unterstreicht.¹⁶ Das Gefühl der Singularität innerhalb der katholischen Kirche schöpfte Mailand aus seiner einzigartigen Geschichte und der eigenen Liturgie. Daher skandierte ein Mailänder Prediger gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Zuge der immer stärker werdenden Anschuldigungen an die römische Kurie wegen fragwürdiger Ämter- und Pfründenvergabe, Verschwendungssucht und Sittenverderbnis nicht zufällig: »E tu, Milano, gloriare de havere tal costume e rito ambrosiano per il quale forse sei separata da li vicii di quello avaro Babilone!«¹⁷ Zugleich verwies der Zeremonienmeister des Mailänder Doms, der in seiner Funktion über die ambrosianische Liturgie wachte, im 18. Jahrhundert perpetuumartig auf die weit zurückreichenden Ursprünge des ambrosianischen Ritus, um diese als Legitimation für das Festhalten an einer nunmehr durch den römischen Ritus in Gefahr gebrachten Liturgie zu instrumentalisieren.¹⁸ Die Angst vor dem Aufweichen und langsamen Zerfallen der eigenen Traditionen führte bisweilen zu einem noch energischeren Festhalten am eigenen Ritus und an seinen Bräuchen.

Der Autorität der Mailänder Kirche waren sich auch die Mailandbesucher bewusst. Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande meinte: »La grande réputation de S. Ambroise donna à ses successeurs une très grande autorité temporelle & spirituelle, & cette autorité s'étendit presque à la souveraineté. On lit qu'Adalbert, Roi d'Italie, consentit à ne point entrer dans les murs de Milan, parce que depuis que S. Ambroise en avoit chassé Théodose, aucun Empereur n'avoit osé s'y montrer.«¹⁹ Die Mailänder Kirche umgab stets eine Aura der Unantastbarkeit, welche als Kontinuum viele Jahrhunderte überdauerte.²⁰ Ihre nahezu unendliche Kraft schöpfte die ambrosianische Kirche sowohl aus der Vergangenheit als auch aus der engen Bindung zur örtlichen Bevölkerung und zur lokalen Oberschicht, aus der sich die Geistlichen der Mailänder Kirche rekrutierten.²¹ De Lalande gestand Ambrosius ein weiteres Verdienst zu: »La réputation de S. Ambroise a contribué à faire respecter le rit Ambrosien, & à le conserver à Milan, lors même que la Lithurgie Romaine a été adoptée dans tout le reste de la Catholicité.«²² Indessen war es nicht die Verdienste des heiligen Ambrosius, dass der Mailänder Ritus von den tridentinischen Vereinheitlichungsbestrebungen verschont blieb, die letztlich die Ausmerzung

¹⁶ Villa 1627.

¹⁷ Sella/Capra 1984, S. 61.

¹⁸ I-Md, fondo liturgico, cart. 16. vol. 61. Diario 1761–1770, f. 37v–38r.

¹⁹ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 243.

²⁰ Sella/Capra 1984, S. 61.

²¹ Ebenda.

²² De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 244.

zahlreicher lokaler liturgischer Traditionen anstreben. Vielmehr schützte ihn seine über 200-jährige Existenz davor und damit erneut seine lange Historie.²³ Baroffio führte vor Augen, dass die Diözese Mailand im Grossen und Ganzen »als einzige Ausnahme im ganzen Abendland [...] ihre Liturgie bis heute bewahren« konnte.²⁴ Heute stellt der ambrosianische Ritus demnach nicht bloss einen lokal begrenzt auftretenden Ritus dar, der vom nunmehr in der katholischen Kirche dominierenden römischen Ritus abweicht, sondern verkörpert in erster Linie eine isolierte liturgische Tradition, die, in einer ehemals höchst vielfältigen liturgischen Landschaft, in singulärer Weise überdauerte. Die eigentliche Besonderheit des ambrosianischen Ritus besteht somit in seinem ununterbrochenen Fortbestehen²⁵ und in seiner Geschichte, die noch weiter zurückreicht als jene des römischen Ritus.

Doch die herausragende Stellung der Diözese Mailand innerhalb der katholischen Kirche war nicht ausschliesslich kirchenhistorisch und spirituell begründet, sondern eng mit rein profanen Gründen verzahnt: Das Erzbistum Mailand stellte seit jeher eines der grössten und einwohnerstärksten Bistümer der Christenheit dar. De Lalande meinte: »Le Diocese de Milan est un des plus nombreux qu'il y ait en Italie; on y compte 851 paroisses y compris les 61 paroisses de la Ville: c'est beaucoup pour l'Italie, où les plus petites villes sont fort souvent des villes épiscopales.«²⁶ Nicht zuletzt ihr Bevölkerungsreichtum verlieh der Mailänder Kirche eine einflussreiche Stimme in der Universalkirche. Nach Neapel, Rom und Venedig war Mailand die viertgrösste Stadt Italiens und zählte ab 1750, zusammen mit den Vororten (*Corpi santi*), über 120'000 Einwohner.²⁷

²³ Paredi 1990, S. 63.

²⁴ Baroffio 1972, S. 192.

²⁵ Hierzu allgemein Cattaneo 1950/2. Mocquereau sprach von verschiedenen Dialekten, um das Verhältnis zwischen ambrosianischem, gregorianischem, gallikanischem und mozarabischem liturgischem Gesang – vier bis heute bekannten Riten – zu beschreiben. Borella 1964, S. 451.

²⁶ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 246.

²⁷ Beloch 1961, S. 360. Nach Neapel (305'021: 1742), Rom (152'872: 1759), Venedig (140'256: 1766) und Mailand wies Palermo (117'600: 1747) eine nur unwesentlich geringere Bevölkerungszahl auf. Johann Wilhelm von Archenholz schrieb über die Lombardei und seine Metropole: »Kein Theil von Italien sieht einem Garten so ähnlich, als die Lombardey. Dieses schöne Land ist am meisten bevölkert, und am besten angebaut. Mailand ist darin die grösste Stadt, so wie sie auch nach Rom die grösste in Italien ist. Indessen ist sie, nach Verhältniß ihrer Grösze, nicht stark bevölkert.« Archenholtz 1787, Bd. 4, S. 85. Archenholz verwies auf die extreme Ausdehnung der Stadt, worin sie nur von Rom übertroffen wurde.

| Jahre | Stadt | Corpi santi | Total |
|--------------|--------------|--------------------|--------------|
| 1750 | 110'118 | 13'500 | 123'618 |
| 1760 | 110'428 | 14'020 | 124'448 |
| 1770 | 114'931 | 12'179 | 127'110 |
| 1780 | 117'134 | 16'026 | 133'160 |
| 1790 | 108'026 | 22'500 | 130'526 |

28

Das Selbstbewusstsein und der Stolz der ambrosianischen Kirche auf die eigene ruhmvolle Geschichte²⁹ prägte ebenso Mailands Kirchenmusik. Eine Persönlichkeit, die die Kirchenmusik wie keine andere beeinflusste, erhält nun unsere Aufmerksamkeit.

1.2. Carlo Borromeo und die Auswirkungen des Konzils von Trient

Carlo Borromeo (1538–1584) gilt nicht nur als prägende Gestalt des konfessionellen Zeitalters, sondern hinterliess als Erzbischof von Mailand nicht zuletzt in seinem Bistum in vielerlei Hinsicht markante Spuren.³⁰ Am 2. Oktober 1538 am Langensee bei Arona geboren und aus einem italienischen Adelsgeschlecht stammend, entschied er sich als Nachgeborener für die kirchliche Laufbahn. Borromeos Karriere nahm eine entscheidende Wendung, als sein Onkel Gian Angelo Medici 1559 zum Papst gewählt wurde. Pius IV. rief seinen jungen Neffen sogleich nach Rom, erhob ihn 1560 zum Kardinal und ernannte ihn am 12. Mai 1564 zum Bischof der bedeutenden Erzdiözese Mailand. In dieser Funktion amtierte Borromeo ab August 1564 zugleich als Präfekt der sieben weitere Kardinäle umfassenden *Congregatio Cardinalium Concilii Tridentini interpretum*, der die Vollstreckung der Beschlüsse der Tridentiner Kirchenversammlung oblag. Das Konzil thematisierte die Kirchenmusik lediglich am Rande und ganz zum Schluss, nämlich in der letzten, von 1562–1563 stattgefundenen Tagungsperiode. In der Sessio XXII wurden Angelegenheiten rund um die Messe erörtert, u.a. Fragen zur Sprache und Prosodie.³¹ Hierzu hielt das *Decretum de observandis et vitandis in celebratione missæ* fest: »Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia,

²⁸ Beloch 1961, S. 190.

²⁹ Dazu siehe generell Paredi 1990 & Majo 1995.

³⁰ Majo 1995, S. 313-326; Diocesi di Milano, Bd. 2, S. 401-408.

³¹ Ganzer/Alberigo/Melloni 2010, S. 98-110 (Sessio XXII).

deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit».³² Die Verordnung bringt einige Punkte zur Sprache, welche in nachfolgenden Diskussionen wegweisend wurden. Im Dekret wird der ausschweifende oder schändliche Kirchengesang («cantu lascivum aut impurum») beanstandet und abgelehnt. Ausserdem soll gemäss den Konzilsvätern das Profane und Weltliche künftig aus der Kirche und der Kirchenmusik verbannt werden, damit das Haus Gottes wahrhaftig das Haus des Gebets genannt werden könne. Das Streben nach einer Tilgung von profanen und weltlichen Elementen aus der Kirche bringt den konziliarischen Geist deutlich zum Ausdruck.

Aus der zweitletzten Plenarsitzung, der Sessio XXIV, als das Offizium, der Kirchengesang, die Aussprache des Wortes, die Psalmodie sowie insgesamt rituelle Angelegenheiten zur Debatte standen, ging eine weitere Äusserung des Konzils hervor, die auf die Kirchenmusik bezogen werden kann. Im *Decretum de reformatione* steht im Canon XII eine dieser spärlichen Bemerkungen: »Omnes vero divina per se et non per substitutos compellantur obire officia, et episcopo celebranti aut alia pontificalia exercenti adsistere et inservire, atque in choro, ad psallendum instituto hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudare».³³ Gemäss der Konzilsversammlung sollte der Zelebrant im dafür vorgesehenen Chor den Namen des Herrn ehrwürdig, deutlich und devot singen. Die zentrale Aussage liegt in der Formulierung »reverenter, distincte devoteque laudare«, welcher wir in der Folge immer wieder begegnen werden. Sowohl in Bezug auf die Unverständlichkeit des lateinischen liturgischen Textes, die sich in der polyphonen Musik etwa durch die Überlappung unterschiedlicher Texte ergab, als auch hinsichtlich der in der Kirche zu hörenden anstössigen Melodien lässt sich die Reaktion des Konzils unschwer nachvollziehen. Seit mehreren Jahrhunderten hatten sich zahlreiche Eigenschaften aus dem weltlichen Musikbereich in die Gotteshäuser eingeschlichen: auf profanen Melodien basierende liturgische Vertonungen (Parodiemessen), Tanzrhythmen oder in der weltlichen Musik gebräuchliche Instrumente. Profane Merkmale wurden vom Konzil geächtet und sollten künftig aus der Kirche verbannt sein.

Allerdings blieben dies die einzigen Äusserungen des Konzils im Zusammenhang mit der Musik, wobei es sich um vage Aussagen handelte, die sich teilweise nicht einmal direkt auf die Kirchenmusik bezogen. Damit nahm die Konzilsversammlung lediglich eine Bestandsaufnahme vor und beschränkte sich darauf, mit stark verallgemeinernden

³² Ganzer/Alberigo/Melloni 2010, S. 104, Zeilen 3069-3073.

³³ Ganzer/Alberigo/Melloni 2010, S. 140, Zeilen 4302-4306. Eine englische Übersetzung bietet Monson 2002, S. 18-19.

Formulierungen die Missstände und Überschreitungen zu benennen und zu beanstanden.³⁴ Zum weiteren Vorgehen nach Beendigung der letzten Tagungsperiode äussert sich ein weiterer Passus aus dem Canon XII (*Decretum de reformatione*):

»Cetera, quæ ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione, de certa lege in choro conveniendi et permanendi, simulque de omnibus ecclesiæ ministris, quæ necessaria erunt, et si qua huiusmodi: synodus provincialis pro cuiusque provinciæ utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus, non minus quam cum duobus canonicis, quorum unus ab episcopo, alter a capitulo eligatur, in his, quæ expedire videbuntur, poterit providere«.³⁵

Die Umsetzung der auf dem Konzil vereinbarten Dekrete überliessen die Konzilsväter den jeweiligen Provinzialsynoden, welche, entsprechend den lokalen Gepflogenheiten, eigenständige Massnahmen treffen sollten.³⁶ In der Zwischenzeit oblag die Angelegenheit dem Bischof und zwei Kanonikern, die zweckmässige Schritte einleiten konnten. Das Tridentinum ergriff folglich keine definitive Position, sondern trat die Umsetzung der Dekrete an die Provinzialsynoden ab. Die letzte Tagungsperiode endete im Dezember 1563. Doch erst das *Motu proprio* vom 2. August 1564 bildete die Grundlage für die Bildung einer Kardinalskommission, welche die Durchführung der tridentinischen Beschlüsse in die Wege leiten sollte. Innerhalb der in Rom tagenden *Congregatio Cardinalium Concilii Tridentini interpretum* waren Carlo Borromeo und Vitellozzo Vitelli für die musikalischen Angelegenheiten verantwortlich.³⁷ Während Borromeo in Rom tagte, überliess er die Verwaltung der Diözese seinem Vikar Niccolò Ormaneto, dem er in einem Brief vom 20. Januar 1565 nach Mailand schrieb: »Vorrei che ragionasse col Mastro di Cappella costì, acciò

³⁴ Dazu bemerkte Baroffio: »i testi in cui il Concilio di Trento parla della musica sono talmente semplici e sobri da rischiare di essere considerati banali«. Baroffio 1995, S. 9.

³⁵ Ganzer/Alberigo/Melloni 2010, S. 140, Zeilen 4309-4316. Eine englische Übersetzung bietet wiederum Monson 2002, S. 18-19.

³⁶ Daolmi bemerkt: »Le indicazioni tridentine erano in verità abbastanza generiche e si limitavano a pretendere sobrietà e compostezza nella musica sacra, demandando ai concili provinciali le prescrizioni particolari«. Daolmi 1999, S. 50. Weber wiederum meint: »Quant au vrai problème musical et liturgique, il est renvoyé aux divers conciles et synodes provinciaux, il n'a pas été traité, pour le fond (mis à part les critiques et les constats), sur le plan international et œcuménique, et devient tributaire de décisions nationales et d'aménagements selon les usages locaux.« Weber 2008, S. 99.

³⁷ Borromeo und Vitelli beteiligten sich bereits seit Ende des Jahres 1561 daran, neue kirchenmusikalische Lösungen im Sinne der Katholischen Reform auszuarbeiten. Siehe hierzu Lockwood 1970, S. 79: »It is generally believed that the earliest concerted effort to seek out an acceptable style of sacred music took place at Rome, beginning late in 1561 and extending through 1562. It is recognized, too, that the dominant figures in the investigation were Cardinals Vitellozzo Vitelli and Carlo Borromeo.«

riformasse il canto in modo che le parole fossero più intelleggibili che si potesse, come sapete anche il Concilio ordina, perciò potrebbe egli fare qualche mottetti e veder come la cosa riesca, consultando fra voi quel che sia più espediente.«³⁸ Folglich sollte der Kapellmeister des Domes kompositorische Versuche anstellen und eine im Sinne des Konzils geeignete musikalische Lösung suchen, wobei sich das Tridentinum bekanntlich wünschte, dass der Name des Herrn »reverenter, distincte devoteque« gepriesen würde. Doch Borromeos Ansprüche waren damit nicht befriedigt. Nach Vincenzo Ruffos Versuchen im Bereich der Motette wandte sich der Bischof noch im selben Jahr persönlich an den Domkapellmeister und verlangte nun von ihm eine »Messa che fosse più chiara che si potesse«, die er nach Rom schicken sollte.³⁹ Bereits anhand dieser beiden Beispiele deutet sich an, dass sich Borromeo in seiner Position als Mailänder Erzbischof beharrlich dafür einsetzte, die vom Konzil lediglich unverbindlich ausgehandelten Anweisungen in seinem Bistum umzusetzen. Obwohl die Erzdiözese Mailand bei Borromeos Übernahme allgemein als heruntergekommen galt, reformierte er sie im Sinne des Tridentiner Konzils rigoros. Visitationen stellten ein beliebtes Druckmittel zur Einhaltung der eingeführten Gesetze dar, wobei Mailand letztlich sogar zur Vorzeigediözese und zu einem Zentrum der katholischen Reform werden sollte. Borromeos Reformen beinhalteten nicht bloss eine moralische Erneuerung im engeren Sinne. Der Erzbischof galt ausserdem als starker Verfechter der ambrosianischen Liturgie und liess daher die ambrosianischen liturgischen Bücher erstmals drucken.⁴⁰ Aufgrund ihrer über 200-jährigen Geschichte war der Fortbestand der Mailänder Liturgie seit dem Konzil gesichert. Das Tridentiner Kirchenmusikideal beschränkte sich nicht nur auf die klare Verständlichkeit des liturgischen Textes, sondern legte ebenfalls Wert darauf, Profanes aus der Kirche zu verbannen. Für Mailand bedeutete dies, dass in der Kirche künftig sämtliche Instrumente, ausser der Orgel, verboten sein sollten.⁴¹ Sogleich nach seinem feierlichen Einzug in Mailand im September 1565 – die Trienter Regelungen sahen neuerdings vor, dass sich die Bischöfe notwendigerweise in ihren Bistümern aufzuhalten hatten – berief der zuvor in Rom beschäftigte Borromeo das erste *Concilium Provinciale Mediolanense* ein, welches folgende Beschlüsse zur Kirchenmusik festhielt:

³⁸ De Florentiis 1986/1, S. 53.

³⁹ Ebenda. Im Frühjahr 1565 suchte man in Rom nach kompositorischen Lösungen, weshalb sich am 28. April einige Prälaten bei Vitelli einfanden, um zwei Messen auf ihre Textverständlichkeit hin zu beurteilen. Siehe Lockwood 1970, S. 87.

⁴⁰ Borella 1964, S. 133-134; Paredi 1990, S. 63-64.

⁴¹ Cattaneo 1950/3; Marley 1978, S. 34-35; Allorto 1992, S. 15-19.

»De musica et cantoribus.

In divinis Officiis, aut omnino in ecclesiis, nec profana cantica, sonive; nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressæ, quam ore expressæ, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur.

Cantus et soni graves sint, pii ac distincti, et domui Dei, ac divinis laudibus accommodati; ut simul et verba intelligantur et ad pietatem auditores excitentur.

Cantores, ubi fieri potest, clerici sint; omnino autem in choro clericalibus vestibus et superpelliceo utantur.

Organum tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur. Et si in hymnis, psalmis et canticis, suis vicibus organo canatur; omnes tamen eorum versiculi in choro distincte pronuncientur.«⁴²

Nebst der Verbannung von profanen Gesängen und lasziver Musik aus der Kirche, der Forderung nach einem pietätvollen Vortrag und einer klaren und deutlichen Verständlichkeit des liturgischen Textes wurde der Ausschluss sämtlicher Instrumente ausser der Orgel vorgeschrieben (»Organum tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur«). Von einem strikten kirchenrechtlichen Standpunkt aus gesehen blieb von nun an die Orgel das einzige Musikinstrument, welches in den Kirchen der Diözese Mailand erlaubt war. Im Dom, der als Bischofssitz die Diözese repräsentierte, wachte Borromeo persönlich darüber, dass die Musik nach den Vorstellungen des Tridentiner Konzils beschaffen war. Der Kirchenhistoriker Cattaneo fasste zusammen:

»come era logico, S. Carlo curò di persona che musica e canto fossero ben a posto in Duomo. A sue spese provvide il coro della metropolitana di libri, riorganizzò il Capitolo Maggiore e Minore perché ponessero l'uso delle antiche cerimonie nel giusto splendore e non nella trascuratezza nella quale le trovò al suo ingresso in Milano; si occupò personalmente della nomina del maestro di cappella e dell'organista che inizialmente voleva fossero sacerdoti; vigilò che le nuove composizioni fossero secondo le regole già sperimentate durante il soggiorno a Roma; applicò rigidamente ai cantori le regole emanate per tutte le Chiese nei concili ed abbozzò quel regolamento per la Cappella che verrà emanato nel 1572.«⁴³

Abgesehen von den an den Diözesansynoden ausgearbeiteten und für das ganze Bistum Gültigkeit besitzenden kirchenmusikalischen Vorschriften wurde während der Amtszeit Borromeos zudem ein von Cattaneo erwähntes Reglement für die Domkapelle aufgesetzt.⁴⁴ Die 1572 eingeführte Ordnung wurde acht Jahrzehnte später, 1652 und 1657, bekräftigt und erweitert.⁴⁵ Damit wird deutlich, dass Borromeo in seinem Bistum langfristige, kirchenmusikalisch entscheidende Weichen stellte. Die nachfolgenden Domkapellmeister

⁴² AEM, Bd. 2, Sp. 99-100; Romita 1947, S. 66.

⁴³ Cattaneo 1950/3, S. 75.

⁴⁴ De Florentiis 1986/1, S. 68-69.

⁴⁵ Ebenda, S. 81-83; Toffetti 2002, S. 546-548.

hielten sich an die vom Tridentinum gewünschten und von Borromeo eingeführten musikstilistischen Richtlinien.⁴⁶ Ferner ging Borromeo in den Provinzialsynoden daran, die beschlossenen Grundsätze nach dem konziliarischen Geist umzusetzen. An den insgesamt elf von 1565–1584 unter Borromeo einberufenen Diözesansynoden wurden weitere, die Kirchenmusik betreffende Direktiven verabschiedet.⁴⁷ Auf der dritten Synode von 1572 diskutierte man die Frage, in welchen Kirchen der ambrosianische und in welchen der römische Ritus zelebriert werden solle (»Quibus in ecclesiis Ritu Ambrosiano, vel Romano celebrandum sit«). Hierzu äussert sich das 19. Dekret:

»In ecclesiis Collegiatis, aut Parochialibus, oratoriisve, aut cappellis, quæ in illis sitæ sunt Parochiis, ubi Ritu tantum Ambrosiano celebrandum est, Missæ sacrum more Romano ne fiat. In iis vero huius Diœcesis locis, ubi Ritu solum Romano Missæ, aliave divina celebrantur Officia, Ritu celebrentur non Ambrosiano, sed Romano. Neque aliis ad ea peragenda, celebrandave libris quisquam utatur, quam et Breviario, et Missali Pii V Pontificis Maximi iussu editis.«⁴⁸

In Pfarrei- und Kollegiatskirchen sowie in Oratorien oder Kapellen, die Pfarreikirchen angegliedert waren, musste der ambrosianische Ritus zelebriert werden. Hier wurde der römische Ritus explizit untersagt. Wo hingegen die Messe und das Stundengebet nach römischem Ritus praktiziert wurde, sollte ausschliesslich der römische und keinesfalls auch der ambrosianische Ritus gelten, wobei die von Pius V. herausgegebenen liturgischen Bücher Gültigkeit hatten. Insofern war in sämtlichen Kirchen, die dem Bistum unterstanden (d.h. in allen Kollegiats- und Pfarreikirchen), der ambrosianische Ritus ausnahmslos verbindlich. Die Diözesansynode beschloss eine Verordnung, nach der sowohl eine Vermischung der Riten als auch allfällige Zweifelsfälle von vornherein ausgeschlossen waren. Von kirchenrechtlicher Seite bestand nachweisbar der Wunsch nach einer strikten räumlichen Trennung der beiden Riten. Allerdings wird sich zeigen, dass der Mailänder Lebensalltag des 18. Jahrhunderts nicht dem vom Bistum diktierten Modell entsprach. Vielmehr gestaltete sich die Koexistenz der beiden Riten viel komplexer.

Dank den *Acta Ecclesiæ Mediolanensis* fanden diese Kirchenmusikrichtlinien weit über Mailands Landesgrenzen hinaus grosses Echo. Die *Acta* erlangten nicht nur in Italien eine exzellente Verbreitung, sondern beispielsweise auch in Frankreich, wo sie im 17. Jahrhundert

⁴⁶ »Anche il Ponzio si adeguò all'indirizzo seguito dal Ruffo per esortazione dell'Arcivescovo. Anch'egli infatti ricorre all'isoritmica recitazione della parola temperandola però con qualche elemento contrappuntistico.« De Florentiis 1986/1, S. 58.

⁴⁷ Majó 1995, S. 841.

⁴⁸ AEM, Bd. 2, Sp. 852.

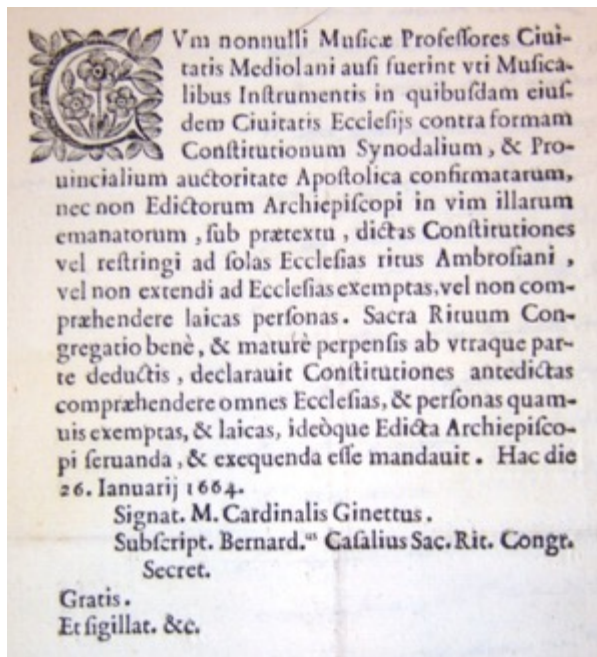
zweimal neu aufgelegt wurden und als unerlässliche Grundsätze für die Anhänger der katholischen Erneuerung galten.⁴⁹ Carlo Borromeo starb 1584 und wurde 1610 von Papst Paul V. heiliggesprochen. Im Mailänder Dom und der gesamten Diözese blieben seine Taten allgegenwärtig. Die nachfolgenden Mailänder Bischöfe bekräftigten sowohl das Instrumentalverbot als auch die weiteren von Borromeo eingeführten kirchenmusikalischen Bestimmungen.⁵⁰ Dies taten sie in einem Zeitalter, in dem sich der konzertante Stil und die instrumentalbegleitete Kirchenmusik längst weitläufig durchgesetzt hatten. Aus diesem Grunde legten in den 1660er-Jahren einige Mailänder Kapellmeister vor der *Congregazione dei Riti* in Rom Rekurs gegen das als unzeitgemäss empfundene Instrumentalverbot ein und wollten – taktisch klug – klären lassen, ob das Gesetz womöglich nur für Kirchen gelte, in denen der ambrosianische Ritus praktiziert wurde. Indem die Mailänder Kapellmeister eine Ausnahme vom Instrumentalverbot für jene Kirchen zu erwirken versuchten, die die römische Liturgie praktizierten, wurde die Instrumentalfrage in eine direkte Beziehung zum Ritus gesetzt. Von diesem mit Borromeo und der ambrosianischen Kirche in Zusammenhang gebrachten historischen Ballast wollten sich die Kapellmeister befreien. Allerdings wies die Ritenkongregation im Schreiben vom 26. Januar 1664 das Ersuchen der Mailänder Musiker zurück.⁵¹ Die Orgel blieb kirchenrechtlich das einzige Musikinstrument, das in den Kirchen des Bistums Mailand toleriert wurde, sowohl in ambrosianisch als auch in römisch geführten Gotteshäusern. Damit bestärkte Rom den amtierenden Mailänder Bischof Alfonso Litta, der das Instrumentalverbot 1658 selbst bekräftigt hatte. Doch die Machtworte der Kurie verhinderten nicht, dass das Gesetz regelmässig missachtet wurde, was dazu führte, dass die Diözesansynode den Übertretern 1669 eine »poenam decem nummorum aureorum« aussprach.⁵²

⁴⁹ Sella/Capra 1984, S. 95.

⁵⁰ Kardinal Federico Borromeo 1619 in seinem *Cerimoniale ambrosianum*, Kardinal Cesare Monti 1636 an seiner ersten Diözesansynode und Kardinal Alfonso Litta an der 35. Diözesansynode 1658. Siehe Cattaneo 1950/3, S. 76-80.

⁵¹ Ein Exemplar des gedruckten Briefes befindet sich in I-Mas, Culto p.a. 2084, Funzioni sacre.

⁵² Cattaneo 1950/3, S. 80.



Die Bekräftigungen des Instrumentalverbotes standen in der Regel in Zusammenhang mit der bischöflichen Gesetzgebung zum liturgischen Gesang und zur Kirchenmusik. Sehen wir diesbezüglich sämtliche erlassenen Gesetze durch, bleibt die 1683 von Federico Visconti (1681–1693) für Priester verfügte *cantus firmus*-Examenspflicht die letzte musikliturgische Verordnung dieser Art. Daher schlussfolgerte Cattaneo:

»Da questo momento [1683] fino al lungo pontificato del Card. Giuseppe Pozzobonelli (1743–1783) non si hanno speciali documenti. Contribuì certo un rilassamento per l'avanzare sempre più deciso della musica profana, ma pure deve essere tenuto presente il fatto che vi erano ormai le leggi codificate specialmente nei due libri editi dal Card. Federico Borromeo ed infatti, in forma generale, quando si parla del culto, ci si rifà ad essi.«⁵³

Von Viscontis Nachfolgern Federico Caccia (1693–1699), Giuseppe Archinto (1699–1712), Benedetto Erba Odescalchi (1712–1737) und Carlo Gaetano Stampa (1737–1742) fehlen Erlasse zur Kirchenmusik. Erst Giuseppe Pozzobonelli (1743–1783) wurde erneut aktiv und verlangte 1748 von den neu geweihten Priestern ein Attest, das sie als *cantus firmus*-kundig auswies. Als ehemaliger Domherr, Visitator der Diözese, Kapitel-Vikar, Erzpriester des Domkapitels, und in dieser Funktion Stellvertreter des Erzbischofs Stampa,⁵⁴ wird Pozzobonelli zu Recht als »personalità di formazione ›ambrosiana‹« bezeichnet.⁵⁵ Im sogleich nach seiner Bischofsernennung erlassenen Edikt (1. Juli 1744) gab er daher folgendes Versprechen ab: »formare decreti [...] e promulgarne editti ed istruzioni registrate nell'aureo

⁵³ Cattaneo 1950/3, S. 81.

⁵⁴ Cazzani 1996, S. 254.

⁵⁵ Turchini 1988, S. 16.

volume degli Atti di questa santa Chiesa milanese«, wobei er sich auf das »sagro, ricco patrimonio« der ambrosianischen Kirche berief.⁵⁶ Mit dem »aureo volume degli Atti« meinte Pozzobonelli die *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, welchen er in seiner Amtszeit besondere Beachtung zuteilwerden liess. Wenngleich sich Pozzobonelli stark für die ambrosianische Liturgie einsetzte und dabei die Erforschung des Mailänder Ritus und dessen frühchristlichen Wurzeln vorantrieb,⁵⁷ ging aus seiner Amtszeit keine Äusserung zum Gebrauch von Instrumenten in der Kirche hervor. Nach den 1650er- und 1660er-Jahren wurde das Instrumentalverbot nie mehr bekräftigt oder interpretiert und auch nicht ausser Kraft gesetzt, wodurch es *de facto* bis heute gültig ist.

Während sich die Diözese Mailand in kirchenmusikalischer Hinsicht nicht mehr äusserte, mischte sich 1728 überraschend Papst Benedikt XIII. in eine musikalische Angelegenheit Mailands ein. Der Abt der Mailänder Benediktiner von *San Simpliciano* beschwerte sich beim Papst, dass die Benediktinierinnen von *Santa Radegonda* musikalisch übermässig aktiv seien. Zur Messe und Vesper hätten sie verschiedene Instrumente verwendet und exzessiv Figuralmusik aufgeführt, was sie vom Beten abgehalten und andere Nonnen gestört habe. Da ferner weltliche Melodien erklingen waren, schwärzte der Mailänder Benediktinerabt die Schwestern an: Die Benediktinerkongregation lasse schliesslich weder Instrumentalmusik noch Figuralgesang zu, weshalb solche Musik kaum je in Kirchen dieser Kongregation zu hören sei.⁵⁸ Besonders die letzte Äusserung des Schreibens von 1728 erstaunt. Als Folge davon verbot Benedikt XIII. den Nonnen jegliche Musik ausser dem Choralgesang bei Exkommunikation *latae sententiae*, womit die Strafe beim nächsten Verstoss unverzüglich eingetreten wäre.⁵⁹ Nach dieser drastischen päpstlichen Massnahme traten die Benediktinerinnen im Zeitraum von 1740–1780 musikalisch nicht mehr in Erscheinung.

⁵⁶ Ebenda, S. 18.

⁵⁷ Paredi 1990, S. 68. Zu den von Pozzobonelli edierten liturgischen Büchern siehe Brovelli 1983 & Torelli 2014. Zur Geschichte des ambrosianischen Ritus vgl. Brovelli 1988, besonders S. 70-76.

⁵⁸ Hayburn 1979, S. 89-90. Im englischen Wortlaut: »that instrumental music and chant which are called ›figured‹ were forbidden to them, and that scarcely ever is such music even now heard in the churches of this Congregation.« Hayburn 1979, S. 89.

⁵⁹ Ebenda, S. 391 & 404. Im Wortlaut lautet die Drohung: »Never more, and at no time in the future may anyone for any reason, cause, or excuse make use of figured music, or dare to introduce musical instruments into the church and choir. Anyone who might do such a thing or dare to disobey this edict will suffer the punishment of interdict of the Church, under the disabilities and threats of excommunication *latae sententiae*.« Hayburn 1979, S. 90.

Nur 21 Jahre später äusserte sich auch Papst Benedikt XIV. zur Kirchenmusik. Obschon sich seine Enzyklika *Annus qui* (19. Februar 1749) lediglich an die Bischöfe des Kirchenstaates richtete, zu dem das Bistum Mailand nicht gehörte, offenbart sie eindrücklich einen anderen päpstlichen Standpunkt. Ziel des Rundschreibens war es u.a. »di stabilire una differenza sensibile tra le Musiche di Chiesa, e le Musiche de' Teatri«.⁶⁰ Zugleich bekräftigte Benedikt XIV. die kirchenmusikalischen Bestimmungen Trients mit Rücksicht auf die Textverständlichkeit.⁶¹ Ansonsten lässt die Enzyklika eine interessante Auslegung der kirchenrechtlichen Bestimmungen erkennen: Einerseits argumentierte der Papst überraschenderweise mit der mittelalterlichen Bulle *Docta Sanctorum* von 1324 – und nicht mit den Tridentiner Dekreten –, um das Verbot der vokalen Virtuosität (z.B. Triller) zu begründen, während er zugleich eine »flexible« Auslegung der vom Tridentinum geforderten Verbannung des Profanen aus der Kirche vertrat. Benedikts Interpretation der tridentinischen Anweisungen reichte nicht so weit, dass er sämtliche Instrumente ausser der Orgel verbot. Gemäss der Enzyklika waren nämlich die Orgel, alle Violininstrumente sowie das den Generalbass verdoppelnde Fagott in der Kirche erlaubt. Die anderen Instrumente, und damit ausser dem Fagott sämtliche Blasinstrumente sowie Pauken, verbot die Enzyklika.⁶² Mit diesen Bestimmungen anerkannte Benedikt XIV. in *Annus qui* offiziell die Figural- und Instrumentalmusik und äusserte sich ebenfalls bezüglich Instrumentalsinfonien. Diese werden lediglich dann zugelassen, »purchè siano gravi, e colla loro lunghezza non rechino noja o grave incomodo a quelli, che sono nel Coro, o assistono all'Altare ne' Vespri, e nelle Messe«.⁶³ Insofern stellen wir in Mailand eine strengere Auslegung der unverbindlichen Konzilsanweisungen fest, als die von Papst Benedikt XIV. in *Annus qui* dargelegte. Im Bistum Mailand blieben weiterhin alle Instrumente ausser der Orgel verboten.

Seit dem Kirchenmusikdekret aus dem 16. Jahrhundert emanzipierte sich die Instrumentalmusik immer mehr von der Vokalmusik und fand zu einer eigenen idiomatischen Sprache. Die Instrumentalmusik prosperierte insbesondere in der Lombardei, denn Charles de Broses (1709–1777), der von Mai 1739 bis April 1740 in Mailand verweilte und Italien weiter bereiste, äusserte sich folgendermassen zu den musikalischen Eigenheiten verschiedener Regionen Italiens: »Les meilleures écoles de musique, ou, pour me servir de leur terme, les séminaires de maîtres de chapelle sont à Naples. [...] Pour les voix, la bonne école est à

⁶⁰ Bacciagaluppi 2012, S. 252.

⁶¹ Ebenda, S. 251-252.

⁶² Ebenda, S. 224-225.

⁶³ Ebenda, S. 225.

Boulogne; la Lombardie excelle dans la musique instrumentale.«⁶⁴ De Brosse's Bemerkung bezieht sich u.a. auf die in Mailand um 1730 entstandene Konzertsinfonie, die von hier aus zu einem gesamteuropäischen Siegeszug antrat.⁶⁵ Damit florierte Mailand ausgerechnet in der Instrumentalmusik, obwohl diese in den Kirchen per Dekret weiterhin verboten war. In den Mailänder Kirchen hielt sie Allerdings gleichwohl Einzug, womit sich auch im 18. Jahrhundert die Leitfragen um das Instrumentalverbot und die Textverständlichkeit drehten. Diese beiden Prämissen führten zur Verbreitung eines ganz speziellen Kirchenstils.

1.3. Kirchenmusik als *varietà degli stili*

Die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts war von einer grossen Stilvielfalt geprägt, die Padre Martini als *varietà degli stili* bezeichnete.⁶⁶ Die Bandbreite reichte vom einstimmigen Choralgesang bis zur mehrstimmigen Figuralmusik. Diese Extreme verband im Mailänder Dom unter anderem die Alternativ-Praxis, die sich aus dem Wechselspiel zwischen Choralgesang und mehrstimmigem Orgelspiel zusammensetzte. Alternierend trat die Musikkapelle mit Figuralmusik hinzu. Zugleich ist für den Dom die Fauxbourdon-Praxis nachgewiesen, eine auf Terz-Sext-Klängen basierende mehrstimmige Improvisation (siehe II.1.1.1.).⁶⁷ Doch der für Mailand kennzeichnende Kirchenstil ergab sich aus der Verbindung zwischen der geforderten maximalen Textverständlichkeit und der fehlenden Instrumentalbeteiligung. Diesen ganz auf die Verständlichkeit des liturgischen Wortes ausgerichteten mehrstimmigen Vokalsatz beschrieb Giuseppe Paolucci (1726–1776) in seinem dreibändigen Traktat *Arte pratica di contrappunto* (Venedig, 1765–1772) besonders ausführlich. Gemäss Fellerer hat Paolucci »die altklassische Polyphonie am tiefsten erfasst«,⁶⁸ denn der Theoretiker unterscheidet 42 verschiedene Satztypen. Den einfachsten vierstimmigen Satz bezeichnet Paolucci als *stile pieno* und unterteilt ihn in vier Gruppen; erst danach folgt der *stile a Cappella*, der gemeinsam mit dem *stile pieno* zum *stile antico* gehört. Innerhalb des *stile pieno* stellt der *stile semplice a*

⁶⁴ De Brosse 1991, Bd. 2, S. 1013.

⁶⁵ Vgl. Churgin 1991; Jenkins 1977/2.

⁶⁶ Den Ausdruck *varietà dello stile* verwendete Giovanni Battista Martini in einem Schreiben an das Mailänder Domkapitel, vgl. Toffetti 2014, S. 73. Generell zur Stilvielfalt des 18. Jahrhunderts siehe das Kapitel »Stillehre« in Wiechens 1968, S. 20-24.

⁶⁷ Siehe hierzu Riedo 2013, S. 995. Zur Fauxbourdon-Praxis in Frankreich vgl. Montagnier 1995.

⁶⁸ Fellerer 1929, S. 282.

cappella senz'Organo den schlichsten Vokalsatz dar.⁶⁹ Dazu bemerkt Paolucci: »comporre all'Antica in istile a Cappella Semplice, e Sciolto, e quasi di Nota contra Nota, non ritrovandosi in questa Composizione altre Legature che nelle Cadenze.«⁷⁰ Beim *stile pieno semplice* handelt es sich um einen strengen Note-gegen-Note-Satz, bei dem übergebundene Noten (*legature*) höchstens in den Kadenzen auftreten. Alle vier Vokalstimmen schreiten im gleichen Rhythmus fort und deklamieren den liturgischen Text gleichzeitig. Hinsichtlich der Harmonie meint Paolucci: »in somma osservi tutto ciò che produce una soda, benchè semplice Armonia«.⁷¹ Aus diesem Grund wird der *stile semplice* mitunter auch *stile sodo* genannt. In Mailand war jedoch einzig die Bezeichnung *stile pieno* in Gebrauch.

The image shows a page from a musical manuscript, numbered 175 in the top right corner. At the top, there is a decorative rectangular frame containing a pattern of stars and small squares. Below this, the title is printed in a serif font: "ESEMPIO NONO.", followed by "LITANIE", "A QUATTRO", "DI GIO. PIERLUIGI", and "DA PALESTRINA LIB. 2.". The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled "1." and the second "2.". The lyrics "Ky ri e e le i fon" are written below the first three staves, and "Chri" is written below the fourth. The notation is simple, with notes and rests clearly visible.

Giuseppe Paoluccis Beispiel eines *stile semplice a cappella senz'Organo*

⁶⁹ Paolucci 1765–1772, Bd. 1, S. 184.

⁷⁰ Ebenda, S. 190.

⁷¹ Ebenda, S. 191.

⁷² Ebenda, S. 175.

Als zweite Gruppe des *stile pieno* nennt Paolucci den *stile pieno non tanto semplice*, der zwischen *stile semplice* und *stil legato* anzusiedeln ist. Der *stile pieno non tanto semplice* wird ebenso *stile misto* genannt, besonders »se si farà riflesso alle piccole Imitazioni che in fine, o verso il fine ritrovansi, il che appartiene allo stil Fugato.«⁷³ Der *stile pieno non tanto semplice* ist folglich ein *stile semplice*, der mittels Überbindungen, Imitationen und fugierten Elementen besonders in Kadenzen eine Auflockerung erfährt. Zur dritten Gruppe des *stile pieno* gehört der *pieno semplice moderno con Organo*, wobei *moderno* und *con Organo* bedeutungsgleich sind. Seinen Stilbegriffen fügt Paolucci den Nachsatz *alla moderna* oder *all'antica* hinzu; zu ersterem gehört die Orgelbegleitung während sie bei letzterem fehlt.⁷⁴ Damit unterscheidet sich der *pieno semplice moderno* lediglich durch den Gebrauch der Orgel vom *pieno semplice*, dem einfachsten *stile pieno*. Zum *pieno semplice moderno* fügt Paolucci hinzu: »Le Composizioni di questa natura oggigiorno si fanno quasi tutte colla parte dell'Organo, il quale va per lo più unito col Basso che canta, quando qualche volta non succedesse (il che accade di rado in questo stile) che il Tenore andasse sotto il Basso, e facesse le sue veci, nel qual caso la parte dell'Organo si unirebbe col Tenore fintanto che questo facesse il Fondamento.«⁷⁵ Die Orgel besitzt demnach keine eigenständige Stimme, sondern verdoppelt den Vokalbass (oder in seltenen Fällen den Tenor).⁷⁶ Zudem zeichnet sich der *stile semplice moderno* durch einen spärlichen Gebrauch von Dissonanzen aus. Zur Stimmführung meint Paolucci: »In oltre la Cantilena delle parti oltre all'esser semplicissima, è fatta di più in tal guisa, che non porti seco alcun passo difficile, ma che vada con ordine piano, e naturale, senza mai usare alcuno di quei Salti che sono proibiti.«⁷⁷ Den *stile semplice*, mit oder ohne Orgelbeteiligung, charakterisiert eine einfache und natürliche Stimmführung ohne ausdrucksstarke Sprünge.

Zur vierten und letzten Gruppe des *stile pieno* gehört der *stile pieno legato moderno*, welcher aufgrund der Zuordnung zum *moderno*-Typus eine Orgelbegleitung aufweist. Den *stile pieno legato moderno* kennzeichnen zahlreiche Dissonanzen verursachende Überbindungen, wobei aus dem angefügten Musikbeispiel kaum mehr deutlich wird, dass es sich nach wie vor um eine

⁷³ Ebenda, S. 198.

⁷⁴ Ebenda, S. 191. »Il Contrappunto Pieno deve considerarsi all'Antica, e alla Moderna, la prima senz'Organo, e l'altra coll'Organo.«

⁷⁵ Ebenda, S. 210.

⁷⁶ Hier vermischt sich allerdings die satztechnische mit der aufführungspraktischen Ebene. Weil die Orgelstimme in diesem Satz nicht unerlässlich war, konnte sie bisweilen weggelassen werden. Zur Fastenzeit beispielsweise setzte die Orgel aus, während sie ansonsten mitspielte.

⁷⁷ Paolucci 1765–1772, Bd. 1, S. 209.

Form des *stile pieno* handelt.⁷⁸ Deswegen meinte der Theoretiker: »il forte di tali composizioni consiste nella Modulazione, e nel modo di condur le parti in tal maniera che ora l'una, ora l'altra formi Legature, e per lo più non vi sia Nota (se si eccetuino le Cadenze) che non faccia, o non riceva Dissonanza, [...] perché altrimenti sarebbe stile misto di Semplice, e Legato.«⁷⁹ Dennoch spricht Paolucci dem *pieno legato moderno*, wie allen Kategorien des *stile pieno*, eine für die Kirchenmusik zentrale Eigenschaft zu: »il quale oltre a produrre un bellissimo sentire, quando sia ben fatto, è capace ancora a muovere gli affetti degli Ascoltanti a divozione, che è il fine per cui è stata introdotta la Musica nelle Chiese.«⁸⁰ Der *pieno legato moderno* zählt unter anderem aufgrund seiner Wirkung nach wie vor zum *stile pieno*.

Paoluccis Erläuterungen sind teilweise etwas verwirrend und umständlich; dafür beschreibt er den *stile pieno* sehr genau und ist deshalb für unsere Zwecke ideal. Vereinfachend lassen sich Paoluccis vier Unterteilungen des *stile pieno* auf drei reduzieren: den *stile semplice* (*stile sodo*), den *stile pieno non tanto semplice* und den *stile pieno legato*. Jede dieser Gruppen ist theoretisch sowohl mit Orgelbeteiligung (*alla moderna*) als auch ohne (*all'antica*) denkbar. Als Urheber für die Verbreitung des *stile pieno* haben wir Carlo Borromeo erkannt, der die kirchenmusikalischen Anweisungen des Tridentiner Konzils im Bistum Mailand in besonders strenger Form eingeführt hatte. Aufgrund der prävalenten Bedeutung des ganz auf die Verständlichkeit des liturgischen Textes ausgerichteten *stile pieno* entwickelte dieser Satztypus in Mailand eine eigene Tradition. Aus Fioronis Traktat *Regole per il Contraponto* geht die spezifisch mailändische Handhabung dieses Kirchenstils leider nicht hervor,⁸¹ dafür lässt sie sich aus den Mailänder Musikquellen herleiten. Fioronis *Ecce tempus oblationis* (I-Mfd 93,5) beispielsweise ist mit *Motetto pieno a 8 voci* betitelt. Daraus wird ersichtlich, dass der *stile pieno* in Mailand lediglich als *pieno* bezeichnet wurde und man grundsätzlich keine terminologische Unterscheidung zwischen *stile semplice*, *stile pieno non tanto semplice* oder *stile pieno legato* gemacht hat. Für den *stile pieno* als Teil des *stile antico* gilt allgemein Fellerers Bemerkung: »Für das 18. Jahrhundert war der *stile antico* nicht eine wiederbelebte Kunst der Vergangenheit, sondern eine zeitgenössische Kirchenmusikgestaltung, die in besonderem Maße den kirchlich-liturgischen Ausdruck zur Darstellung bringen will und in ihrer liturgischen Ausdruckshaltung bewußt neben dem *stile moderno* steht.«⁸² Welcher

⁷⁸ Ebenda, S. 218-220.

⁷⁹ Ebenda, S. 221.

⁸⁰ Ebenda, S. 225.

⁸¹ Vgl. Beretta 2010.

⁸² Fellerer 1976/2, S. 90.

›kirchlich-liturgische Ausdruck‹ dem *stile pieno* in Mailand zukam, ist Gegenstand dieser Arbeit.⁸³

Dennoch führte das in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis* festgesetzte Instrumentalverbot keinesfalls zur kompletten Abwesenheit von Instrumenten in den Mailänder Kirchen. Schliesslich dominierte nebst dem *stile pieno* auch der *stile moderno*, der vor allem aus konzertierender Kirchenmusik mit Instrumentalbeteiligung bestand. Dafür wurde in Mailand der Begriff *con sinfonia* verwendet: Wenn im *Collegio Elvetico* 1744 »due Concerti di sceltissima Sinfonia«, in *Sant'Antonio Abate* eine »solenne Messa con iscelta Musica e Sinfonia« und auf dem Platz der *Reale Fortezza* »varj Concerti di armoniose e scelte Sinfonie« aufgeführt wurden, gelangten gemäss Mailänder Sprachgebrauch jeweils Instrumente zum Einsatz.⁸⁴ Desgleichen bezeichnete man auch die Musikquellen mit *con sinfonia*, um eine Instrumentalbeteiligung anzuzeigen. Dies zeigt sich beispielsweise am anonymen *Gloria a 4 con Sinffoni].a e corni da caccia* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XXXII, F. 4a). Gelegentlich wurde auch die Formulierung *a più Stromenti* verwendet, wie bei Johann Christian Bachs *Tantum ergo* (Warb E 26; CH-E 390,14), das im Sopranstimmheft mit *Canto solo concertato a più Stromenti* betitelt ist. Da die Frage nach der Einhaltung des Instrumentalverbots für die Kirchenmusik Mailands besonders relevant ist, verwenden wir im weiteren Verlauf auch den Begriff ›instrumentalbegleitete Kirchenmusik‹, um explizit auf die Beteiligung von Instrumenten hinweisen zu können.⁸⁵

⁸³ Zum Verhältnis von Musikstil und liturgischer Funktion ist besonders Riedel 1977 massgebend.

⁸⁴ I-Ma, Giorn. n. 1., 8.7.1744; I-Ma, Giorn. n. 1., 16.9.1744; I-Ma, Giorn. n. 1., 22.10.1749. 1751 erreichte die Instrumentalistenanzahl 60 Musiker, vgl. Cattoretti 2004, S. 587. Gelegentlich wird sogar zwischen Streichern und Bläsern unterschieden: »una vaga orchestra a più ordini, per vari cori di sinfonia da arco e da fiato.« Cattoretti 2004, S. 583.

⁸⁵ Fellerer 1976/1 verwendete die Begriffe »Orchesterbegleitete Kirchenmusik« (S. 157) sowie »Instrumentalbegleitete Kirchenmusik« (S. 237).

2. Eine Stadt kartografieren

2.1. *Milano sacro*: Ankündigungen eines Almanachs

Den Berichten zahlreicher Mailandbesucher zufolge, prägten die vielen Kirchen und Klöster das Stadtbild Mailands.⁸⁶ Sich an seinen Aufenthalt im Jahre 1763 erinnernd, meinte Gabriel François Coyer lapidar: »Ce qui décore la Ville, ce sont les Églises & les Couvents.«⁸⁷ Ein anderer Franzose, Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande, hatte sich gründlich über die Verhältnisse erkundigt und wusste präzise zu berichten:

»En examinant le plan de Milan, la description de Latuada, & l'Almanach intitulé *Milano Sacro*: on trouve qu'il y a dans les murs de la ville, 61 Paroisses, 43 Couvens de Religieux, & même 50 comptant les Colleges sous la direction des Religieux ou des Oblats, c'est-à-dire, des Prêtres qui se consacrent à ce ministere; 51 Couvens de Religieuses, ou 62 en comptant les Conservatoires ou Hôpitaux pour l'entretien des jeunes filles; ils sont pour la plupart sous la direction de Sœurs voilées, qu'on appelle *Orsoline*, fort différentes de celles qu'on connoît en France sous le nom d'Ursulines.«⁸⁸

Als Informationsquellen dienten de Lalande die in den 1730er-Jahren publizierte fünfbändige *Descrizione di Milano* von Latuada⁸⁹ sowie der Kirchenalmanach *Milano sacro*.⁹⁰ Der ab 1761 jährlich bis ins 20. Jahrhundert fast durchgehend erschienene Kirchenalmanach führt zur Orientierung der Gläubigen sämtliche Andachtsorte der Stadt auf und enthält zahlreiche wertvolle Informationen.⁹¹ So erschliesst sich dem Leser beispielsweise nicht nur die Funktion sämtlicher Kirchen, sondern auch, ob es sich um eine Einrichtung von Welt- oder Ordensgeistlichen handelt. Bei Pfarreikirchen nennt der Almanach sogar die Anzahl der Gemeindemitglieder. Insofern vermittelt *Milano sacro* einen objektiven und vollständigen

⁸⁶ Einen umfassenden Überblick über die Kirchen Mailands bietet Fiorio 2006.

⁸⁷ Garms/Garms 1987, S. 14.

⁸⁸ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 230.

⁸⁹ Latuada 1737–38.

⁹⁰ Vgl. hierzu Riva 2009.

⁹¹ Das Titelblatt des Kirchenalmanachs liest sich wie folgt: »MILANO SACRO ALMANACCO PER L'ANNO 1761. Dove, oltre il Giornale de' Santi, si annunciano distintamente le Collegiate, i Monisteri, Conventi, le Parrocchiali co' nomi de' loro Reggitori, Procuratori, Confessori, Maestri di Cappella, Anziani col numero delle Anime sotto ciascuna Parrocchia, Confraternite d'ambi li Riti, e de' principali Consorzi, che si trovano in cadauna Chiesa, tanto de' Secolari, quanto de' Regolari, con li primarij Operarij delle Scuole della Dottrina Cristiana, e delle Compagnie della Santa Croce; ed anche li nomi delle sei Regioni della Diocesi con le Pievi, e Parrocchie subordinante insieme al nome de' Santi loro Titolari: DEDICATO A TUTTO IL CORPO Del Clero Milanese. In Milano, per Giovanni Montano. Con Privilegio dell'Eccellentissimo Senato.« I-Ma, *Milano sacro* 1761, Titelblatt.

Überblick über das religiöse Leben Mailands. Für das Jahr 1777 ergeben sich folgende Verhältnisse:

| Stadtteile | Kirchliche Stätten | Pfarreien | Pfarreigrösse |
|-------------------------|--------------------|-----------|---------------|
| Porta Orientale | 51 | 11 | 33'079 |
| Porta Romana | 35 | 7 | 19'075 |
| Porta Ticinese | 47 | 15 | 23'706 |
| Porta Vercellina | 44 | 9 | 10'786 |
| Porta Comasina | 27 | 9 | 20'024 |
| Porta Nuova | 49 | 10 | 12'816 |
| | | | |
| Total | 253 | 61 | 119'486 |

Der Almanach führt insgesamt 61 Pfarreien auf und bestätigt damit de Lalandes Bericht, der 1765 die gleiche Anzahl in Erfahrung brachte. Die beiden Franzosen waren nicht die einzigen fremden Besucher, die von den vielen Kirchen in Erstaunen versetzt wurden. Johann Georg Keyssler, der sich Mitte der 1720er-Jahre in Mailand aufhielt, beschrieb die eindrucklichen Verhältnisse ebenfalls: »Ferner zählet man in Mayland hundert und zehn Klöster, hundert Oratoria oder Bethhäuser für geistliche Bruderschaften, hundert und siebenzig untere Schulen und zweyhundert und funfzig Kirchen, worunter bey hundert Pfarrkirchen sind.«⁹² Von diesen beeindruckenden Umständen liess sich Grosley zur Bemerkung hinreissen: »Il ne manque que le Pape à Milan pour mettre cette ville en état de disputer à celle de Rome le titre de Sainte.«⁹³ Allerdings erfasst *Milano sacro* nicht nur Kirchen im engeren Sinne, sondern führt sämtliche religiösen Stätten auf und damit auch Oratorien oder kirchenrechtliche Einheiten wie Kommenden. Ausschliesslich auf die Kirchen bezogen, ergibt sich für das Jahr 1761 ein Total von 192, bestehend aus 77 Säkular- und 115 Ordenskirchen,⁹⁴ wobei zwei Drittel aller Kirchen Klöster waren. Da, wie sich im Detail noch genauer zeigen wird, die Ordensgemeinschaften grösstenteils den römischen Ritus praktizierten, stellen wir fest, dass entgegen unserer Erwartung in quantitativ-institutioneller Hinsicht der römische Ritus in Mailand sogar dominierte. Die Vorstellung, Mailand sei im 18. Jahrhundert eine ›ambrosianische‹ Stadt gewesen, muss folglich relativiert werden. Vielmehr war nebst dem offiziellen ambrosianischen

⁹² Keyssler 1751, Bd. 1, S. 259. Auch Keyssler mit den von ihm genannten 250 Kirchen ist ein zuverlässiger Informant, da der Almanach 1777 insgesamt 253 kirchliche Institutionen aufführt.

⁹³ Garms/Garms 1987, S. 14. Hier weitere ähnliche Zitate.

⁹⁴ Dellaborra 1999, S. 72. Die 115 Klöster entsprechen fast genau den »hundert und zehn Klöster[n]« bei Keyssler 1751, Bd. 1, S. 259.

Ritus des Bistums auch der römische Ritus im städtischen Frömmigkeitsleben allgegenwärtig. Der Umstand, dass sich der lokale Ritus in Bezug auf die kirchlichen Institutionen im 18. Jahrhundert sogar in numerischer Minderheit befand, führte zu Spannungen, die nicht zuletzt auf kirchenmusikalischer Ebene ausgetragen wurden.

Allein aufgrund seiner zahlreichen Kirchen kann Mailand im Zeitalter der Aufklärung nicht im Zeichen von Irreligiosität oder Libertinismus gestanden sein.⁹⁵ Vielmehr bezeichnete Vismara die lombardische Gesellschaft am Beginn des 18. Jahrhunderts noch dezidiert als »regime di civiltà cristiana«.⁹⁶ Der Rhythmus des liturgischen Jahres und die grossen christlichen Feste prägten das Leben der Mailänder weiterhin.⁹⁷ Auch den ausländischen Besuchern fiel das präsente und lebendige spirituelle Leben auf. Begreiflicherweise wiesen besonders die aufgeklärten Franzosen auf die offen zur Schau getragene Religiosität hin. Der französische Girondist Jean-Marie Roland de la Platière (1734–1793), der von 1776–1778 die Alte Eidgenossenschaft und Italien bereiste, berichtet ausführlich über das Mailänder Kunsthandwerk, das Andachtsgegenstände jeder Art für die beinahe unzähligen Kapellen der Stadt produzierte.⁹⁸ Bei den öffentlichen Prozessionen soll die Bevölkerung zahlreiche Statuen mitgetragen haben: »In vielen Kreuzstraßen und andern Plätzen, wo bey öffentlichen Processionen die gewöhnlichen Stationes gehalten werden, sind Statuen aufgerichtet, deren Anzahl sich bis auf sechszig [sic] beläuft. Etliche davon sind von Marmor, die meisten aber aus Metalle.«⁹⁹ Die Handwerkerschar, die sich mit der Herstellung von Devotionalien, Prozessionsutensilien oder anderen religiösen Gegenständen ihren Lebensunterhalt verdiente, fand aufgrund der 250 kirchlichen Stätten einen breiten Abnehmerkreis. Insofern überrascht auch die beschriebene Flut an religiösen Bruderschaften nicht, innerhalb deren Aktivitäten die

⁹⁵ Der Frage, ob Mailand im 18. Jahrhundert irreligiös oder doch devot war, geht Vismara 1987 nach.

⁹⁶ Vismara 1994, S. 17.

⁹⁷ Allgemein zum Frömmigkeitsleben in der Lombardei im 18. Jahrhundert siehe Vismara 1994.

⁹⁸ »A Milan, pas un dessinateur, pas un peintre, pas un sculpteur; car on n'appellera pas de ce nom ceux qui martèlent des statues à la cathédrale, ou qui fondent des chandeliers, des croix, des reliquaires & des Saints dans les boutiques. Ces ouvrages de cuivre, soit au marteau soit en fonte, occupent un monde infinie pour les vases, les christs, les statues, les ustensiles & ornements d'Eglise. Il se répand des gens de ce métier dans tous les environs, & le nombre innombrable de chapelles, toutes décorées avec superfluité, en emploie beaucoup.« De la Platière 1780, Bd. 1, S. 449-450.

⁹⁹ Keyssler 1751, Bd. 1, S. 259.

zahllosen Prozessionen teilweise stattfanden.¹⁰⁰ Bruderschaften, so der despektierliche Kommentar De la Platières, gäbe es in Mailand in noch grösserer Anzahl als in Turin:

»On remplit encore le temps ici, par un tas de grimaces: ce n'est pas que j'en croie à *Sainte Guillelonine*, fagot lié & entassé avec bien d'autres, dans le *voyage Anglois* traduit; mais il y a plus encore de confréries qu'à Turin; tout en est farci. Vous ne rencontrez que croix, madonnes, Saints en pierre, en marbre, en bronze, sur des colonnes, des pilastres, dans des niches, dans les coins & carrefours, & tous illuminés de lampes, de cierges; parés de tableaux, d'étoffes de soie, de dorures, de fleurs, du haut en bas: vous n'entendez que prières, chants, processions, pèlerinages, musique, &c. Les grands ne paroissent pas s'occuper autrement de ces divers articles: j'ai même oui dire par quelques-uns, que St Charles Borromée avoit un peu gâté les esprits, en les montant sur ce ton.«¹⁰¹

Überall stünden Kreuze oder Madonnen; Heiligenstatuen seien an Säulen, Geländerpfosten, in Nischen, Ecken sowie an Kreuzungen anzutreffen und mit Seidenstoffen, Goldverzierungen und Blumen geschmückt. Daher resümiert der Franzose bezüglich der Werte der Mailänder: »La Messe, les Eglises, les Saluts, tous ces moments sont précieux.«¹⁰² Von den unzähligen religiösen Bruderschaften traten besonders die illustren und vermögenden als Kommittenten sakraler Musik in Erscheinung, wobei bisher die jesuitischen Gemeinschaften und deren Kommissionierungen im Bereich der extraliturgischen Musik untersucht wurden.¹⁰³ Aufgrund der heute teilweise noch vorhandenen Oratorienlibretti oder Kantatentexte können diese paraliturgischen Anlässe fast immer einem konkreten liturgischen Aufführungsanlass zugeordnet werden, was bei liturgischen Kompositionen viel seltener der Fall ist. Allerdings geriet Mailands vitales Frömmigkeitsleben, das letztlich die Voraussetzung für die blühende Sakralmusik bot, im Laufe des 18. Jahrhunderts immer stärker in Bedrängnis und stand spätestens ab den 1760er-Jahren vor einem sich langsam aber stetig vollziehenden Wandel.

¹⁰⁰ »[P]ourvu qu'il y ait toujours grand zèle pour des Confréries multipliées; des Processions à tous moments, & partout des Saluts; pourvu que, du reste, on esquivé quelques-uns des énormes droits dont sont chargées les marchandises«. De la Platière 1780, Bd. 1, S. 428.

¹⁰¹ Ebenda, S. 439.

¹⁰² Ebenda, S. 436. Seinen Beschreibungen des Mailänder Frömmigkeitslebens fügt De la Platière auf seiner Rückreise einen weiteren, ausführlicheren Bericht hinzu, der seine These von der tiefen Religiosität der Mailänder bekräftigt, vgl. ebenda, S. 439-442.

¹⁰³ Zardin 1988; Vaccarini 1997; Vaccarini 2002; Vaccarini 2004; Zardin 2011.

2.2. Der aufgeklärte Reformkatholizismus und seine Folgen

Modernisierung und Rationalisierung einerseits sowie Nützlichkeit und öffentliches Wohl andererseits waren nur einige Schlüsselbegriffe, die das Handeln eines aufgeklärten Herrschers leiteten.¹⁰⁴ An diesen Gesichtspunkten gemessen, verlangte der absolutistische Staat nach einer Kirche, die im Dienste der Gesellschaft stand und nach einem Klerus, der sich des Seelenheils der Gläubigen annahm. Die Meinung, der Ordensklerus würde den neuen Anforderungen des modernen Staates nicht mehr entsprechen, setzte sich daher bald fest. Den Mönchen und Nonnen wurde Verschwendung, Vergeudung, exzessiver Luxus, Müssiggang und Faulenzerei vorgeworfen. Ausserdem kritisierte man das spirituelle Leben der religiösen Orden, das der Allgemeinheit keinen besonderen Nutzen brächte. Vor den Utilitätserwägungen des aufgeklärten Absolutismus bildeten diese Anschuldigungen beinahe unabwendbare Angriffsflächen. Dementsprechend wurde die Integration der Kirche in den Staat und die Eliminierung der Aktivitäten des Ordensklerus zu Gunsten der pfarrlichen Seelsorge gefordert. Der gesamte geistliche Stand sollte künftig vermehrt im Dienste des Schulwesens, der Erziehung, der seelsorgerischen Pflichten und der sozialen Betreuung stehen. Im Gegensatz zum Ordensklerus blieb der Säkularklerus vor ernsthafter Kritik verschont.

Diese Ideen standen im Zeichen des aufgeklärten Reformkatholizismus, der in Anlehnung an Joseph II. auch Josephinismus genannt wird.¹⁰⁵ Der Josephinismus verstand sich nicht prinzipiell als religions- oder kirchenfeindliche Haltung, sondern als Erneuerungsbewegung, die die sozialen und seelsorgerischen Aufgaben der Kirche zu stärken versuchte. Eine der drastischen Folgen des Reformkatholizismus stellten die zahlreichen Aufhebungen kontemplativer Klöster dar.¹⁰⁶ Staatskanzler Kaunitz erarbeitete hierzu bereits Ende der 1760er-Jahre ein radikales Programm. Später fungierte er auch als wichtiges Bindeglied zwischen Maria Theresia und ihrem Sohn Joseph II., der ab 1765 mitregierte und ab 1780, nach dem Tode seiner Mutter, das bereits begonnene Werk mit noch deutlicherer Schärfe umsetzte.¹⁰⁷ Diese Kirchenpolitik, die nicht nur die österreichische Lombardei, die sogenannte *Lombardia austriaca*, sondern das gesamte Heilige Römische Reich betraf, bewirkte zuerst eine schleichende, schliesslich aber markante Veränderung der Kirchenlandschaft, des Frömmigkeitslebens und letztlich der Kirchenmusik. Folgende Tabelle verdeutlicht die

¹⁰⁴ Vismara 1994, S. 119-150, besonders S. 119.

¹⁰⁵ Zum Josephinismus siehe Hersche 2006, S. 952-1028.

¹⁰⁶ Zur Theresianischen Epoche siehe Vismara 1982 & Vismara 1994, S. 151-167. Für die Zeit von Maria Theresia bis Napoleon vgl. Vismara 1980.

¹⁰⁷ Sella/Capra 1984, S. 491-495.

Auswirkungen der Kirchenreformen auf die Mailänder Geistlichkeit in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts:

| | 1771 | 1774 | 1800 |
|-------------------------|-------------|-------------|-------------|
| Priester | 2'072 | 2'145 | 1'364 |
| Mönche | 1'716 | 1'464 | 460 |
| Nonnen | 2'602 | 2'379 | 314 |
| Internatsschüler | 565 | 461 | 368 |
| | | | |
| Total | 6'955 | 6'449 | 2'506 |

Um 1770 gehörten etwas mehr als 6% der Stadtbevölkerung dem Ordensklerus an, wobei 1771 auf zwei Mönche ungefähr drei Nonnen kamen. Bis 1800 verkehrte sich dieses Verhältnis jedoch komplett ins Gegenteil. Nun dominierten die Mönche. Gleichzeitig frappt der starke Einbruch der Geistlichkeit ab 1774, obschon eine markante Abnahme bereits von 1771 bis 1774 festzustellen ist. Im Jahr 1800 umfasste der Klerus noch 39% des Bestandes von 1774, was bedeutete, dass der geistliche Stand innerhalb von 26 Jahren um beinahe zwei Drittel abnahm. Im gleichen Zeitraum reduzierte sich ebenfalls die Anzahl der Priester um ein Drittel. Für die Zeit vor 1771 liegen keine umfassenden Angaben vor, dafür Zahlen zu einer Auswahl von 21 Klöstern. Daraus können wir uns ein Bild von der vorangegangenen Entwicklung machen.¹⁰⁸

| Jahr | 1702 | 1714 | 1721 | 1750 | 1768 |
|-------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Ordensgeistliche | 1'500 | 1'652 | 1'445 | 1'231 | 1'042 |

109

Ein Vergleich der Jahre 1702 und 1768 lässt eine Abnahme der Ordensgeistlichen um 27% erkennen.¹¹⁰ Innerhalb dieser Zeitspanne gehörten den 21 Klöstern im Durchschnitt 71 (1702) und 79 (1714) Ordensgeistliche an sowie ab den 1720er-Jahren noch 69 (1721), 59 (1750) und 50 (1768). Die städtischen Klöster waren demnach bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts relativ gut belegt. Bedenken wir, dass in den 1760er-Jahren fast zwei Drittel aller Kirchen von Ordensgeistlichen geführt wurden, erfassen wir besser, wie stark Mönche und Nonnen das Bild der Geistlichkeit prägten. Die Kritik am Ordensklerus erwuchs seinerzeit nicht zuletzt aus dieser Menge, gepaart mit einem dem Regularklerus vorgeworfenen lasterhaften Leben und

¹⁰⁸ Die zahlenmässige Entwicklung betreffend siehe auch Hersche 2006, S. 247-257.

¹⁰⁹ Sebastiani 1982, S. 216.

¹¹⁰ Ebenda, S. 210.

einer mangelnden klösterlichen Disziplin. Zu gewissen Zeiten, so die Zeitgenossen, seien die Klöster teilweise entvölkert und die Städte von Mönchen überschwemmt gewesen.¹¹¹ Die Ordensgeistlichen wurden bisweilen als Invasion wahrgenommen, wobei Beanstandungen der exzessiven Freiheiten der Mönche in den allgemeinen Kanon einstimmten. Gleichwohl geht aus der obigen Tabelle hervor, dass der Ordensklerus noch vor dem Einsetzen der habsburgischen Reformen abnahm. Für die Zeit des einsetzenden Reformkatholizismus der Jahre von 1767–1789 besitzen wir genaue Angaben betreffend Klosteraufhebungen in der *Lombardia austriaca*:¹¹²

| Jahr | Anzahl der Klosteraufhebungen | Prozentsatz zum Gesamttotal |
|------|----------------------------------|--------------------------------|
| 1767 | 2 | 2,1 |
| 1768 | 6 | 7,2 |
| 1769 | 9 | 10,3 |
| 1770 | 10 | 9,3 |
| 1771 | 18 | 22,6 |
| 1772 | 8 | 7,2 |
| 1773 | 2 | 2,1 |
| 1774 | 4 | 3,1 |
| 1775 | 15 | 14,4 |
| 1776 | 6 | 6,2 |
| 1777 | 4 | 5,1 |
| 1778 | 5 | 7,2 |
| 1779 | 2 | 2,1 |
| 1780 | 1 | 1,1 |
| 1781 | 1 | 0,8 |
| 1782 | 55 | 45,8 |
| 1783 | 5 | 4,2 |
| 1784 | 22 | 18,3 |
| 1785 | 23 | 19,2 |
| 1786 | 9 | 7,5 |
| 1787 | 2 | 1,7 |
| 1788 | 1 | 0,8 |
| 1789 | 2 | 1,7 |

In der gesamten österreichischen Lombardei kam es von 1767–1780 unter Maria Theresia zu insgesamt 91 Aufhebungen von Klöstern und Stiften. Doch diese Massnahmen waren lediglich

¹¹¹ Vismara 1994, S. 129.

¹¹² Taccolini 2000, S. 52.

Vorboten für die in den neun Jahren unter Joseph II. erfolgten 120 Schliessungen. Wie die Statistik zeigt, erfolgten die grossen Schübe 1770–1771 und 1775. Am gravierendsten wirkte sich die josephinische Kirchenreform 1782 aus, als auf einen Schlag fast die Hälfte der verbliebenen Ordensgemeinschaften der *Lombardia austriaca* aufgelöst wurden. Anfangs betraf es lediglich die kleinen, ländlichen und weitgehend unbedeutenden Ordenshäuser, weshalb Mailand verhältnismässig lange verschont blieb.¹¹³ Dennoch werden ebenso in der Metropole die nicht direkt dem gesellschaftlichen Gemeinwohl dienenden kontemplativen Klostersgemeinschaften den zunehmenden Legitimierungszwang gespürt haben. Da die Klöster fast ausschliesslich den römischen Ritus praktizierten, fielen die Klosteraufhebungen nahezu gänzlich zu Ungunsten der römischen Liturgie aus. Im Laufe des 18. Jahrhunderts fand folglich eine Verlagerung von Ordenskirchen hin zu ambrosianischen Pfarreikirchen statt. Diese neuen institutionellen Bedingungen zogen selbstverständlich Konsequenzen auf musikalischer Ebene nach sich. Aus diesem Grund richtet die vorliegende Arbeit ihr Hauptaugenmerk auf die letzte Epoche, in der Mailand noch von einem äusserst vitalen klösterlichen Leben geprägt war. Sie ist charakterisiert von der letzten Phase eines schroffen und markanten Aufeinandertreffens zweier Riten, bevor zahlreiche Ordenskirchen entweder gänzlich aufgehoben oder zu ambrosianischen Pfarrkirchen umfunktioniert wurden.

Doch die josephinische Kirchenreform richtete sich längst nicht nur gegen die Klöster. Während die Anzahl der Bruderschaften und Kongregationen bis in die 1760er-Jahre beständig anstieg, verbot die Staatsgewalt 1767 derartige Neugründungen komplett. Ab 1786 war lediglich eine einzige Kongregation pro Pfarrei erlaubt, welche »Compagnia della Carità« heissen musste.¹¹⁴ Diese Einheitskongregation setzte dem vormals äusserst vielfältigen Kongregationsleben ein Ende. Eine andere, für Mailands Kirchenmusik folgenreiche Veränderung bedeutete die Aufhebung des Jesuitenordens durch Papst Clemens XIV. im Jahre 1773. Weil Habsburg diesen päpstlichen Entschluss übernahm, wurde die Auflösung im gesamten Reich vollzogen. Vergegenwärtigen wir uns, welche Rolle den Jesuiten im Schulwesen, an den Universitäten oder als Hofbeichtväter vormals zukam, werden die tiefgreifenden Konsequenzen dieser Aufhebung deutlich. Schliesslich waren die Jesuiten Träger und Vermittler der barocken, nach dem Tridentiner Konzil aus der katholischen Reform hervorgegangenen Frömmigkeit *par excellence*. In der Mailänder Jesuitenkirche *San Fedele*

¹¹³ Vgl. Vismara 1980. Bis 1777 gehen aus dem Kirchenalmanach *Milano sacro* keine Veränderungen in Mailand hervor.

¹¹⁴ Vismara 1990, S. 633-634; Vismara 1994, S. 5 & 28.

trafen sich gleich mehrere religiöse Gemeinschaften, wobei einige dieser vermögenden Kongregationen bei der Kommissionierung sakraler Musik eine herausragende Rolle spielten. Noch bevor 1786 die Einheitskongregation eingeführt wurde, verschwanden die Jesuiten aus Mailand und damit die jesuitischen Kongregationen. Diese einschneidenden Veränderungen betrafen allerdings lediglich die letzte Phase des zu untersuchenden Zeitfensters. Welches von 1740–1780 die zentralen Kirchen waren, soll nun in Erfahrung gebracht werden.

2.3. Ein Rundgang durch Mailands bedeutendste Kirchen

Eine herausragende Stellung im städtischen Frömmigkeitsleben nahmen die sieben Stationskirchen ein. Zu ihnen gehörten der *Duomo*, *Santo Stefano*, *San Nazaro*, *San Lorenzo*, *Sant’Ambrogio*, *San Vittore al Corpo* und *San Simpliciano*.¹¹⁵ Diese sieben Kirchen bildeten die *via dolorosa*, ein dem Leidensweg Jesu Christi nachempfundener Kreuzweg, der eine beliebte Andachtspraxis darstellte.¹¹⁶ Wie ihr Vorbild im Heiligen Land war die für verhinderte Jerusalempilger gedachte Mailänder Kreuzwegsandacht mit Ablässen bedacht. Diese Andachtsform war auch den Mailandbesuchern bekannt:

»S. Charles qui avoit extremement à cœur la sanctification des Dimanches & des Fêtes, établit l’usage de visiter les sept basiliques de Milan, tous les Dimanches, en récitant tout haut le Chapelet dans les rues, & cela y est encore pratiqué par beaucoup de personnes, sur-tout dans les premiers Dimanches de chaque mois. Tous les Dimanches de l’année, il y a sermon au milieu des vèpres; & il y a encore d’autres exercices de piété particuliers à la ville de Milan.«¹¹⁷

Aus zwei Gründen frequentierten die Mailänder die sieben Stationskirchen besonders häufig: Einerseits aufgrund der *via dolorosa*, mit der, wie von de Lalande angedeutet, zur Vesper musikalische Aufführungen verbunden sein konnten, und andererseits, weil die meisten Stationskirchen gleichzeitig zu den grössten Pfarreien gehörten. 1766 zählten *Santo Stefano* zirka 11’530, *San Lorenzo* 10’110, *San Simpliciano* 6’000, der Dom 5’060 und *San Nazaro* ungefähr 4’140 Pfarreimitglieder. Keine pfarrliche Funktion übernahmen die Kollegiatsbasilika *Sant’Ambrogio*, wo zusätzlich zu einer Zisterziensergemeinschaft ebenfalls Kanoniker residierten, sowie die Basilika *San Vittore al Corpo* (Olivetaner).¹¹⁸ Nebst den genannten fünf

¹¹⁵ Siehe Villa 1627.

¹¹⁶ I-Mas, Culto p.a., 2090. Hier vernehmen wir aus dem Jahre 1790 vom Wunsch zweier Schwestern aus *San Vincenzo in Prato*, die *via dolorosa* zu begehen.

¹¹⁷ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 243.

¹¹⁸ Eine detaillierte Beschreibung dieses Klosters bietet Cattana 1977.

zählten *San Babila* mit 8'420 und *San Bartolomeo* mit 5'765 Pfarreimitgliedern zu den bevölkerungsreichsten Pfarrgemeinden. Zumal die Stadtbevölkerung in enger Beziehung zu ihren Pfarreien stand und von den genannten lediglich *San Bartolomeo* keinen festen Kapellmeister engagierte, kann davon ausgegangen werden, dass die Mailänder beim Besuch ihrer Pfarreikirchen regelmässig Figuralmusik zu Gehör bekamen.

Die Pfarreien betreffend frappiert ein weiterer Umstand: Kaum eine Klosterkirche übernahm eine pfarrliche Funktion. 1777 fanden von den 61 Pfarreien nur sechs Obdach in einer Ordenskirche. Hierzu gehörten *San Giovanni in Conca* (Karmeliter), *Sant'Alessandro* (Barnabiten), *San Pietro in Campo Lodigiano* (Piaristen), *Santa Maria Segreta* (Somasker),¹¹⁹ *SS. Cosma, e Damiano* (Hieronymiten), *Santa Maria presso San Satiro* (Kongregation des Oratoriums) und *San Simpliciano* (Benediktiner). Lediglich *San Simpliciano* war zudem Stationskirche und das einzige Kloster mit einer grösseren Pfarrgemeinde (6'000 Pfarreimitglieder). Dadurch lassen sich für Mailand zwei relativ geschlossene Gruppen erkennen: einerseits die Pfarrei- oder Diözesankirchen, welche direkt dem Bistum unterstanden und dem ambrosianischen Ritus verpflichtet waren,¹²⁰ sowie andererseits die fast ausschliesslich den römischen Ritus praktizierenden Ordenskirchen, die äusserst selten eine pfarrliche Funktion übernahmen. Die Klöster gehörten ganz selbstverständlich zum Stadtbild und repräsentierten mit zwei Dritteln sogar die Mehrheit der Mailänder Kirchen. Allerdings erbrachten sie keinen direkten gesellschaftlichen Nutzen, lebten weitgehend autonom und spielten im städtischen Gemeindeleben, in das die Bevölkerung etwa durch den Katechismusunterricht einbezogen war, keine Rolle. Diese Situation verstärkte sicherlich die Kritik gegenüber den Ordensgeistlichen. Aufgrund ihres Reichtums verpflichteten die Klöster besonders häufig einen Kapellmeister¹²¹ und repräsentierten seit jeher Zentren einer blühenden Kirchenmusik.¹²² Ausserdem boten besonders die Jesuiten (*San Fedele*) sowie die Franziskaner

¹¹⁹ Zu den rituellen Verhältnissen im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Kendrick 2002, S. 466, Anm. 14: »The collegio of the Somascans at S. Maria Segreta [...] as opposed to the parish run by the order, also used Roman rite, according to its founding bull of 1585 and the 1650 Roman report on the congregation.«

¹²⁰ Vgl. AEM, Bd. 2, Sp. 852.

¹²¹ Einen detaillierten Einblick in die finanzielle Situation der religiösen Orden bietet Sebastiani 1982. Die im *Milano sacro* bis 1907 aufgeführten Mailänder Kirchenkapellmeister sind abrufbar unter: <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [Mai 2017].

¹²² Siehe dazu besonders Kendrick 1996 sowie Kendrick 2002.

(*San Francesco*) bedeutenden Kongregationen Obdach und erlangten aufgrund dieser aktiven Bruderschaften auf gesamtstädtischer Ebene grosse Aufmerksamkeit und Bedeutung.¹²³

Nebst den Stationskirchen, den grösseren Pfarreien sowie den bedeutenden Ordenskirchen (*San Fedele*, *San Francesco*) bildeten die drei *chiese ducali* eine weitere, letzte Kategorie. Dazu zählen die Kirche im Herzogspalast, *San Gottardo nel Regio Ducale Palazzo*, welche den Titel einer *Regio-Imperiale Cappella* trug, der *Regio Ducal Tempio di Santa Maria presso San Celso* und der *Regio Ducal Tempio* von *Santa Maria della Scala*. Letzterer fiel 1776 einem Brand zum Opfer und wich 1778 der noch heute an dieser Stelle stehenden Oper, dem *Teatro alla Scala*.

2.4. Kapellmeister und feste Ensembles

Als ein vornehmlich für den Mailänder Klerus gedachter Almanach führt *Milano sacro* das Personal aller städtischen Kirchen auf: Nebst den Priestern, allfälligen Kanonikern, weiteren Geistlichen und selbst den Sakristanen nennt *Milano sacro* auch die Namen der Kapellmeister, der Organisten sowie – zumindest in den ersten Jahrgängen – der fest angestellten Sänger.¹²⁴ Da bis heute zu zahlreichen Mailänder Musikern grundlegende biographische Angaben fehlen,¹²⁵ sind diese systematisch geführten Informationen umso wertvoller. Um einen umfassenden Überblick über das kirchenmusikalische Leben Mailands zu erhalten, sollen die liturgischen Kompositionen sämtlicher im Kirchenalmanach genannten Kapellmeister berücksichtigt werden. Ihre liturgischen Vertonungen verhelfen uns u.a. zur Beantwortung der Frage, wie Mailands Kirchenmusiklandschaft aussah und wie die beiden koexistierenden Liturgien realisiert wurden.¹²⁶ Zugleich vermittelt *Milano sacro* einen zuverlässigen Einblick

¹²³ Zu den Jesuiten siehe Zanlonghi 2002.

¹²⁴ Siehe hierzu die Tabelle im Anhang.

¹²⁵ Als Beispiel hierfür seien Giovanni Cantù und Pietro Valle genannt. Über Ferdinando Galimberti, einen Vorreiter der Konzertsinfonie, war bis vor Kurzem nur sehr wenig bekannt. In MGG2 findet sich kein Eintrag zu seiner Person und NGrove2 berichtet lediglich, dass Galimberti zwischen 1730–1750 gewirkt habe. Eine überarbeitete Version vom 31. Januar 2014 bietet Churgin in NGrove2 Online. Neueste Untersuchungen haben gezeigt, dass Galimberti 1751 gestorben ist, siehe Riedo 2010/2, S. 184. Einen Katalog der erhaltenen Kompositionen bietet Bettin 2009. Sein *Dies iræ* liegt in einer Edition von Castellani/Riedo vor (Castellani/Riedo 2010). Einige aufschlussreiche Informationen zu Galimbertis Kompositionen bietet Gehann 2018 im Kapitel »Kirchenwerke und Instrumentalmusik von Schreiber A«.

¹²⁶ Als Ergänzung zu den im Almanach genannten Komponisten, nicht zuletzt um die in Mailand vor 1761 aktiven Komponisten zu berücksichtigen, wurden Informationen aus

in das devotionale Leben der einzelnen Kirchen und nennt beispielsweise die kirchlichen Institutionen, die an Schulen angegliedert waren, sowie diejenigen, die die *dottrina cristiana*, die Christenlehre, unterrichteten. Selbst über die religiösen Kongregationen, etwa über deren Anzahl, offizielle Bezeichnung (die zum Teil auf die von ihnen verehrten Heiligen schliessen lässt) und gelegentlich sogar über die rituellen Verhältnisse werden wir in Kenntnis gesetzt. Vielfach wurde Figuralmusik von religiösen Bruderschaften kommissioniert, beispielsweise am Gedenktag ihres Patrons oder im Rahmen ihrer regelmässig stattfindenden devotionalen Andachten.

Obwohl sich uns dieser detaillierte Überblick erst mit dem Erscheinen des Almanachs 1761 erschliesst, zeigen weiterführende archivarische Recherchen, dass sich die Informationen grundsätzlich auch auf die Jahre unmittelbar davor übertragen lassen. Die meisten Kapellmeister dienten bereits seit vielen Jahren an den gleichen kirchlichen Institutionen,¹²⁷ weil die Kirchenverhältnisse, etwa bezüglich Pfarreigrösse, der institutionellen Leitung oder den beheimateten Kongregationen, einem Prozess sich nur langsam vollziehender Veränderungen, einer *longue durée*, unterlagen.

Folgende Tabelle erfasst alle festen Kapellmeisterstellen und Kirchenmusikensembles des Jahres 1762 und teilt sie den sechs Stadtteilen Mailands zu:¹²⁸

| Stadtteile | Feste Kapellmeister | Feste Kirchenkapellen |
|-------------------------|---------------------|-----------------------|
| Porta Orientale | 14 | 3 |
| Porta Romana | 8 | 4 |
| Porta Ticinese | 7 | 0 |
| Porta Vercellina | 7 | 1 |
| Porta Comasina | 4 | 2 |
| Porta Nuova | 9 | 3 |
| | | |
| Total | 49 | 13 |

Zur *Porta Orientale*, dem östlichen Stadtviertel, gehört der Mailänder Dom als imposantester Sakralbau Mailands. Die Metropolitankirche, die ihren Namen dem Umstand verdankt, dass Mailand als Metropolitan-Diözese einem Verbund von Bistümern vorstand, verkörperte als

Brusa/Rossi 1997 einbezogen. Ferner nennt Riva 2014 zahlreiche Mailänder Musiker, die Mitglieder der *Congregazione dei Musici* waren.

¹²⁷ Einen Überblick über Sammartinis Kapellmeistertätigkeiten vor 1761 bietet Marley 1978, S. 47-55.

¹²⁸ Siehe hierzu im Detail die Tabelle im Anhang.

Repräsentantin der Diözese die ambrosianische Kirchenmusik. Der Dom beschäftigte daher das grösste feste Kirchenmusikensemble Mailands bestehend aus 16 Sängern, einem Kapellmeister, einem Vizekapellmeister und zwei Organisten. Im gleichen Stadtbezirk wiesen zudem *Santa Maria della Passione* (Augustinerchorherren) und *San Pietro in Gessate* (Benediktiner) einen Kapellmeister und ein aus vier Sängern bestehendes Vokalensemble auf. Es ist wahrscheinlich, dass ausserdem an anderen Kirchen gelegentlich Figuralmusik zur Aufführung gelangte, denn *SS. Cosma, e Damiano in Manforte* (unbeschulte Augustiner) und ab 1762 *Santa Francesca Romana* (unbeschulte Augustiner) beschäftigten ebenfalls einen Kapellmeister und einen Organisten. Vermutlich ergänzten zusätzliche Sänger und Instrumentalisten die beiden festangestellten Musiker zu besonderen liturgischen Anlässen. Im Kirchenalmanach werden grundsätzlich keine Streicher oder Bläser aufgeführt.

In der südlich der *Porta Orientale* gelegenen *Porta Romana* erklang in *Sant'Antonio Abate* (Theatiner), *San Giovanni in Conca* (Karmeliterkirche) und bei den Kanonikern von *Santa Maria de' Miracoli presso San Celso* regelmässig Figuralmusik für vier Sänger, welche ein dort tätiger Kapellmeister komponierte und leitete. In *San Satiro e Santa Maria* (Kongregation des Oratoriums) und *Santa Maria presso San Satiro* wirkten lediglich ein Organist sowie ein Kapellmeister. Für die Kirche des Herzogspalastes, *San Gottardo nel Regio Ducale Palazzo*, verzeichnet der Almanach ab 1762 sowohl einen Kapellmeister als auch einen Organisten. Archivarische Recherchen zeigen jedoch, dass *San Gottardo* zusätzlich über ein Sänger- und Instrumentalensemble verfügte.¹²⁹ Damit bestätigt sich, dass sich aus dem Kirchenalmanach lediglich die Minimalbesetzung erschliesst, die jederzeit erweitert werden konnte.

Der Stadtteil *Porta Ticinese* blieb der einzige ohne feste Kirchenkapelle. Dafür stellten hier nicht weniger als sieben Kirchen einen Kapellmeister an, wobei es ab 1764 sogar deren acht waren. Zur *Porta Vercellina* zählte die Kollegiatsbasilika *Sant'Ambrogio Maggiore*, die ein aus vier Sängern zusammengesetztes Ensemble sowie einen Kapellmeister unterhielt. Zur *Porta Comasina* gehörten *San Simpliciano* (Benediktiner) und *Santa Maria del Carmine* (Karmeliter) mit je einem Kapellmeister und vier Sängern. Ab 1762 unterhielt die Karmeliterkirche zusätzlich einen Organisten. Hier hörte Charles Burney am Freitag, 20. Juli 1770, die Messe und meinte: »Ich habe bemerkt, daß man auf dergleichen Musiken hier wenig achtet, und habe niemals Leute von Stande darin gesehen. Die Versammlung bestehet meistentheils aus

¹²⁹ Zu *San Gottardo* siehe das Kapitel II.4.

Geistlichen, Kaufleuten, Handwerkern, Bauern und Betlern, welche gewöhnlich sehr unaufmerksam und unruhig sind, und selten die ganze Musik ausdauern.«¹³⁰

In dem zur *Porta Nuova* gehörenden Stadtbezirk wirkten drei feste Ensembles: In der kaiserlich-königlich Kollegiatskirche von *Santa Maria della Scala* und der Jesuitenkirche *San Fedele* stand der Kapellmeister jeweils vier Sängern vor, während der Kapellmeister in *SS. Cosma, e Damiano* (Hieronymiten) – in Mailand existierten zwei Kirchen gleichen Namens – drei Sänger (*Contralto*, *Tenore* und *Basso*) leitete. Diese Besetzung ist für Mailand untypisch, obwohl sie im Almanach über mehrere Jahre belegt ist.

Folglich gab es 13 feste Kirchenkapellen, die sich zumindest aus einem Kapellmeister und einer Sängergruppe zusammensetzten. Gesamthaft aber engagierten ungefähr 50 Kirchen einen Kapellmeister,¹³¹ was praktisch jeder vierten Kirche Mailands entsprach.¹³² Diese Umstände führten zu einem extrem reichen Kirchenmusikleben und letztlich zu einer gewaltigen Anzahl an neu entstandenen Kompositionen. Ungefähr jeder dritte Kapellmeister stand in den Diensten einer Pfarreikirche und hatte somit die Aufgabe, die ambrosianische Liturgie musikalisch auszugestalten. Die restlichen zwei Drittel wurden von kirchlichen Institutionen bezahlt, die keine pfarrliche Funktion ausübten. Meistens handelte es sich um Ordensgemeinschaften, die den römischen Ritus praktizierten, und seltener um ambrosianisch geführte Kapitelkirchen. Deutlich mehr als die Hälfte aller festangestellten Kapellmeister standen somit in den Diensten von Klöstern. Wie sich in Kapitel I.2.1 zeigte, war in Mailand der römische Ritus in institutioneller Hinsicht zahlenmässig überlegen. Nun erkennen wir zudem, dass deutlich mehr Kapellmeister die römische Liturgie zu vertonen hatten als den lokalen ambrosianischen Ritus. Selbst auf kirchenmusikalischer Ebene war die römische Liturgie ungleich präsenter als die ambrosianische.

2.5. Ein Kirchenmusikkalender von 1775: *La Galleria delle Stelle*

Da die Mailänder Kapellmeister in mehreren Kirchen gleichzeitig engagiert waren, stellt sich die Frage nach der Praktikabilität dieses Systems. Schliesslich konnten sie nicht an zwei Kirchen gleichzeitig Dienst tun.¹³³ Abhilfe schafft eine gedruckte Quelle mit dem Titel *La*

¹³⁰ Burney 1772–73, S. 68.

¹³¹ Vgl. die Tabelle im Anhang.

¹³² Dellaborra 1999, S. 72 nennt für 1761 192 Kirchen, die sich aus 115 Ordens- und 77 Diözesankirchen zusammensetzten.

¹³³ Zur *La Galleria delle Stelle* siehe Sartori 1962.

Galleria delle Stelle, die für das Kalenderjahr 1775 angibt, in welcher Kirche und an welchem Tag eine Kirchenmusik stattfinden sollte.¹³⁴ Die *Galleria* wurde bereits Ende 1774 gedruckt, um die Kirchgänger über 88 Aufführungen des kommenden Jahres zu informieren. Durch ein unvorhergesehenes Ereignis konnten allerdings zahlreiche Andachten nicht unter der Leitung des angekündigten Kapellmeisters stattfinden, weil dieser – Giovanni Battista Sammartini – am 15. Januar 1775 verstarb. Gemäss *Galleria* sollte Sammartini insgesamt 22 Aufführungen leiten, obwohl er zweifellos noch viel häufiger hätte auftreten müssen. Zum 3. März etwa wird vermerkt: »Le ss. Quarantore straordin[arie]. a s. Alessandro con Musica anche ne' due seguenti giorni del Sig. Sanmartino«.¹³⁵ Am *Triduum*, einer dreitägigen Feier, hätte Sammartini die Leitung an allen drei Tagen bei den Barnabiten von *Sant'Alessandro* übernehmen sollen, und wahrscheinlich auch die zum Patroziniumsfest von *San Sebastiano* (»ss. Fabiano, e Sebastiano mm. Musica alla loro Chiesa«¹³⁶) am 20. Januar angekündigte Musik, da gemäss *Milano sacro* Sammartini ebenso in besagter Kirche Kapellmeister war.

Trotz eines vollen Dienstplanes an der Metropolitankirche leitete der Domkapellmeister Fioroni Aufführungen in zahlreichen anderen Kirchen und liess sich im Dom womöglich von seinem Vizekapellmeister vertreten. Fioronis Musik erklang zum Beispiel in *Santa Maria della Visitazione* (29. Januar) oder zum Patroziniumsfest von *San Marco*, wo er ebenfalls Kapellmeister war (25. April), sowie wiederum in *Santa Maria della Visitazione* (21. August) und schliesslich noch zweimal in der Augustinerkirche *San Marco* (28. August und 25. November). Abgesehen von der ambrosianischen Liturgie im Dom vertonte Fioroni demnach auch regelmässig den römischen Ritus, wobei Fioronis verschiedene Anstellungen nebeneinander liefen.¹³⁷ Wenngleich die *Galleria delle Stelle* längst nicht alle kirchenmusikalischen Aufführungen erwähnt, und sich deshalb das Pflichtenheft der einzelnen Kapellmeister nicht komplett erschliessen lässt, ziehen wir aus ihr dennoch wertvolle Schlüsse. Besonders oft werden Kirchenmusiken im Zusammenhang mit einem Patroziniumsfest

¹³⁴ I-Mb, 18.23.A.1, S. 3. *La Galleria delle Stelle* verspricht »i nomi delle Chiese, dove vi sarà la Musica, e i nomi dei loro rispettivi Maest[ri]. di Cappella« zu nennen. Die Gesamtzahl der 88 genannten Aufführungen setzt sich folgendermassen zusammen: Januar 9, Februar 2, März 8, April 7, Mai 4, Juni 7, Juli 8, August 21, September 9, Oktober 2, November 4 und Dezember 7.

¹³⁵ Ebenda, S. 31; Riva 2009, S. 165.

¹³⁶ Ebenda, S. 23; Ebenda, S. 164. Zu den Heiligenbildern siehe Fiorio 2006, S. 433-435.

¹³⁷ Bei den meisten im Musikarchiv des Benediktinerstifts Einsiedeln befindlichen Kompositionen Fioronis handelt es sich um Vertonungen der römischen Liturgie, siehe Helg 1995, S. 41-43.

erwähnt. Somit handelte es sich um voraussehbare Anlässe, zu denen sich ein Kirchenbesuch speziell lohnte, da für die jeweilige Andacht neu komponierte Figuralmusik aufgeführt wurden. Die *Galleria delle Stelle* kündigte folglich ausschliesslich spezielle Kirchenmusikanlässe an, in erster Linie die Heiligenfeste. Dennoch berichtete Charles Burney im Jahre 1770, dass in Mailand an einem Freitag im Juli drei Kirchenmusikaufführungen stattfanden, denen er nicht allen beiwohnen konnte.¹³⁸

Die *Galleria* verwies fast ausschliesslich auf Aufführungen unter der Leitung von Kapellmeistern, die gemäss *Milano sacro* an der jeweiligen Kirche fest engagiert waren. Eine Rotation der Kapellmeister fand einerseits dann statt, wenn eine Kirche ohne Kapellmeister zu besonderen Festlichkeiten eigens jemanden verpflichten musste. Andererseits kündigte die *Galleria* zudem Aufführungen an, ohne den Leiter der Kirchenmusik zu nennen, obwohl besagte Kirche einen Kapellmeister beschäftigte. Zum 17. Januar 1775 beispielsweise steht kurz: »s. Antonio Abbate Musica.«¹³⁹ Die Theatiner von *Sant'Antonio Abate* feierten das Hochfest zu Ehren Antonius' des Grossen,¹⁴⁰ wobei 1780 nicht der offizielle Kapellmeister der Theatiner, Giovanni Colombo, die Aufführung leitete, sondern gemäss *Gazzetta enciclopédica di Milano* Giuseppe Sarti diese Aufgabe übernahm.¹⁴¹ Colombo oblag lediglich die Leitung der Vespermusik am Vorabend des Patroziniums, wie aus der *Galleria* für den 16. Januar 1775 hervorgeht: »A S. Antonio i primi Vesperi con Musica del Signor Colombo.«¹⁴² Die Regel, wonach der reguläre Kapellmeister die Vespermusik am Vorabend leitete und zum Hochfest Kompositionen eines Gastkapellmeisters erklangen, prägte das Patroziniumsfest der Theatiner über viele Jahre. Diese aussergewöhnliche Konvention eröffnete Wolfgang Amadeus Mozart am 17. Januar 1773 die Möglichkeit, mit einer Auftragskomposition betraut zu werden. Am 16. Januar schrieb dieser spitzbübisch an seine Schwester eine Nachricht, in welcher er die Reihenfolge der Wörter im Satz verdrehte: »Ich vor habe den primo eine homo motteten machen welche müssen morgen bey Theatinern den producirt wird.«¹⁴³ Auf seiner dritten Italienreise hielt sich Mozart bereits zum vierten Mal in Mailand auf und gastierte mit *Lucio Silla* im *Regio Ducal Teatro*. Für den Kastraten Venanzio Rauzzini komponierte er zum

¹³⁸ Burney 1772–73, S. 65: »An eben den [sic] Tage, Freytags den 20. Julius, war in drey verschiedenen Kirchen Musik; ich wäre gern bey allen dreyen zugegen gewesen; doch es war unmöglich mehrern als zweyen beyzuwohnen.«

¹³⁹ I-Mb, 18.23.A.1, S. 23.

¹⁴⁰ Nicht zu verwechseln mit dem heiligen Antonius von Padua.

¹⁴¹ Delpero 1999, S. 96.

¹⁴² I-Mb, 18.23.A.1, S. 22.

¹⁴³ Mozart 2005, Bd. 1, S. 475.

Patroziniumsfest der Theatiner die berühmte Motette *Exsultate Jubilate* (KV 165), welche in vielen Punkten zu folgender Beschreibung von Johann Joachim Quantz (1697–1773) passt: »In Italien benennet man, heutiges [sic] Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zweoen Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sänger gesungen, mit diesem Namen.«¹⁴⁴ Auf seiner Italienreise von 1724–1726 besuchte Quantz Mailand und war dementsprechend mit den italienischen Gepflogenheiten bestens vertraut. Allerdings scheint er mit »Solocantate« die Solomotette zu meinen, diese wurde nach dem Credo zum Offertorium gesungen und schloss meist mit einem Halleluja. Mozarts *Exsultate Jubilate* entspricht, ausser dem fehlenden ersten Rezitativ, genau Quantz' Beschreibung, wobei ziemlich sicher auch Mozarts Solomotette zum Offertorium erklang. Ausführlich über das Fest der Theatiner im Jahre 1780 äusserte sich die *Gazzetta enciclopedica*. Gemäss dem Zeitungsbericht gehörten zum Hochamt ausdrücklich neu komponierte Motetten, womit sich Mozarts *Exsultate Jubilate* exakt in das beschriebene liturgische Zeremoniell eingliedert:

»Ricorrendo oggi la festa di S. Antonio abate, nella chiesa a lui dedicata de' reali [sic] Padri Teatini si solennizza questa colla maggior grandezza. Il virtuoso sig. Marchesi ed il sig. Valentino Adamberg vi cantarono questa mattina due nuovi motetti ed il soprano sig. Gopoli vi cantò un versetto e nel dopo pranzo un salmo, il tutto di composizione del sig. maestro Giuseppe Sarti. È stato eseguito pure dopo pranzo dal sig. Pietro Binaghi un bellissimo concerto di flutta, il quale jeri dopo pranzo n' eseguì un altro di violino. Jeri ne' vespri vi cantò pure il sig. Gaetano Quistapace un altro motetto.«¹⁴⁵

Im Januar 1773 fiel es dem beinahe 17-jährigen Mozart leicht, dem Musikgeschmack der Mailänder zu entsprechen. Bereits drei Jahre zuvor, am 10. Februar 1770, schrieb Vater Mozart an seine Frau, dass er und Wolfgang sich inzwischen eine genaue Vorstellung von Mailands Kirchenmusik hätten machen können: »Unterdessen haben wir hier verschiedene KirchenMusiken zu hören Gelegenheit gehabt [...] Du must dir nicht einbilden, dass ich dir eine Beschreibung der hiesigen Andachten machen werde; ich könnte es für ärgerniß nicht thun: alles bestehet in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.«¹⁴⁶ Besonders im abschliessenden Halleluja mit seinen zahlreichen brillierenden Soprankoloraturen und der hier offen zur Schau gestellten vokalen Virtuosität, erreicht Mozarts *Exsultate Jubilate* diese »abscheulichste Ausgelassenheit«, welche damals die

¹⁴⁴ Quantz 1752, S. 288.

¹⁴⁵ Delpero 1999, S. 96. Wahrscheinlich müsste es »reverendi Padri Teatini« heissen, da »reali« keinen Sinn ergibt.

¹⁴⁶ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

Musik in den Mailänder Klosterkirchen prägte. Obwohl Mozarts Orchesterbehandlung nicht ganz den lokalen Gepflogenheiten entspricht, da sich das Orchester in den instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen nicht übermässig in Szene setzt, wird Mozarts Motette aufgrund der überbordenden vokalen Virtuosität im *Halleluja* dennoch genau die Erwartungen der Mailänder getroffen haben.

Mit dem Kapellmeister der Theatiner, Giuseppe Colombo, und zu zahlreichen anderen lokalen Musikern pflegte die Familie Mozart seit längerem ein freundschaftliches Verhältnis. Bereits am 22. Dezember 1770 gibt Leopold zu verstehen: »die grössten und ansehnlichsten Capellmeister dieser Statt, die alles vertrauen haben, nämlich Sgr: *Fioroni* und *Sammartino* sind unsere wahren freunde, wie auch Lampugnani, Piazza, Colombo etc: folglich wird der Neid, oder vielmehr der Unglauben und die schlechten vorurtheile, die einige wegen der Composition unseres Sohnes hatten, wenig schaden können«. ¹⁴⁷

3. Ambrosianischer und römischer Ritus im Vergleich

3.1. Das Interesse der Fremden an der ambrosianischen Liturgie

Im 18. Jahrhundert zeigten mehrere angesehene Persönlichkeiten, darunter viele Mailandbesucher, Interesse am ambrosianischen Ritus und an den Differenzen zur römischen Liturgie. Der englische Musikhistoriograph Charles Burney, den besonders die Unterschiede im Choral interessierten, vertraute seine Frage dem Bologneser Minoritenmönch Giovanni Battista Martini an. Diesen bat er am 29. Juni 1778 aus London:

»Se il reverendo e molto venerato padre vorrebbe farmi la grazia d'istruirmi, per la posta, della differenza fra il Canto Ambrosiano ed il Gregoriano, mi sarebbe di grandiss.^{mo} Servizio nel componimento della mia Storia della Musica. Gli Autori Musicali non parlano chiaramente nè del Canto Ambrosiano antico, nè di quello che si pratica nel Duomo di Milano adesso: ove si dice che la maniera di cantare il Sant'Uffizio all'ambrosiana è conservata nella sua pristina purità. Ma io non So se i tuoni o siano i modi Ecclesiastici Ambrosiani sono otto, come quelli del Canto Gregoriano, nè se la differenza consiste negli Chiavi, Cantilena, o Finali dei Stessi tuoni. un brevissimo Esemplio, Scritto nelle note, di questa differenza è una grazia che non hò coraggio di Sperar dalle di lei bontà, Ma Se non Sarebbe darle troppo fastidio, prenderebbe la licenza di pregarla di Solvere quei dubbij al Suo bell'agio in quella maniera che a lei sarà più comodo.« ¹⁴⁸

¹⁴⁷ Ebenda, S. 410.

¹⁴⁸ Schnoebelen Nr. 877; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.1.29; 29.6.1778.

Burney war sich nicht bewusst, worin sich der ambrosianische Choral vom gregorianischen unterschied, obschon er seine Frage fast acht Jahre nach seinem im Juli 1770 erfolgten einwöchigen Mailandaufenthalt stellte, der ihn damals zum Studium alter Quellen auch in die *Biblioteca Ambrosiana* führte.¹⁴⁹ Lesen wir Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* – seine äusserst präzisen Äusserungen zur Mailänder Kirchenmusik gehören mit Abstand zu den detailliertesten –, müssen wir bedenken, dass der Engländer seine Beschreibungen ohne grundlegende Kenntnisse der liturgischen Unterschiede verfasste. Dies erklärt, weshalb sich Burney in seinem *Tagebuch*, im Gegensatz zu den Reiseführern, denen die Mailänder Biritualität fast immer eine Notiz wert war, nicht zu den Eigentümlichkeiten der ambrosianischen Liturgie äussert.¹⁵⁰

Mit seinen Fragen über die liturgischen Differenzen blieb Burney in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts keinesfalls alleine. Padre Martini selbst beanspruchte seine hervorragenden persönlichen Kontakte nach Mailand, um sich über einen längeren Zeitraum hinweg mit liturgischen Büchern des ambrosianischen Ritus zu versorgen.¹⁵¹ Sein Interesse bekundete Martini zeitlich vor demjenigen des Engländers, obwohl sowohl Martinis als auch Burneys Neugierde mit ihrem Bestreben, eine *Storia della musica* respektive *A general history of music*

¹⁴⁹ Im Brief an Padre Martini erkundigt sich Burney generell über die liturgischen Differenzen und äussert Vermutungen, ob die Unterschiede in den Kirchentonarten (*modi*), den Schlüsseln (Terminatio), den Melodien oder gar in den Schlüssen (Finalis) der Psalmtöne lägen. Andere Möglichkeiten zieht Burney nicht in Erwägung. Folgendermassen äusserte sich Agustoni in Bezug auf den ambrosianischen Choral um 800, dem Zeitraum, in dem sich der gregorianische Choral herausbildete: »Gerade in dieser Epoche geht der Ambrosianische Choral aber seine eigenen Wege und lehnt die Reform, die den altrömischen Melodien widerfährt, entschieden ab. Er will seinen Stil der melodischen Ornamentik beibehalten, der im Vergleich mit dem gregorianischen Choral ärmer an Ausdruckskraft und an musikalischer ›Raffinesse‹ ist. Auch sind die modalen Strukturen nicht so deutlich: Der Ambrosianische Choral bezeichnet die Gesänge nicht mit den acht Modi, obwohl die gemäß den Schlußkadenzen feststellbar waren. Auch nimmt er die damals bereits festgelegten Psalmtönenmodelle nicht aus, sondern richtet die Tonstufe des Psalmentenors nach der jeweils gegebenen Hauptstrukturtonstufenebene der Antifon. Die Psalmtöne kennen auch keine Meditatio – die Psalmodie wird stets im Tonus rectus ausgeführt. Auch sind die Endungen sehr viel einfacher als die zahlenmässig und musikalisch eher reich ausgestatteten Differenzen der gregorianischen Psalmtöne. Die dem gregorianischen Repertoire entnommenen Gesänge [Agustoni schätzt sie auf »ungefähr 530 Stücke«], die sich nach der Reform im ambrosianischen Repertoire wiederfinden, verraten ihre Herkunft, in dem sie im wesentlichen dieselben Melodiestructuren, dieselben Kadenzen bzw. Interpunktionen aufweisen und auf denselben Tonstufen enden.« Agustoni 1992, S. 15.

¹⁵⁰ Vgl. Burney 1772–73, S. 53–79 sowie Burney 1974, S. 44–60.

¹⁵¹ Allorto 1962.

zu verfassen, zusammenhängt. Wie Burney im Brief explizit erwähnt, stand seinerzeit keine Sekundärliteratur zu Verfügung. Daher blieb auch Padre Martini keine andere Wahl, als sich liturgische Bücher aus Mailand zu besorgen und die liturgischen Texte zu vergleichen. Weil vergleichende Arbeiten bis heute weitgehend fehlen, mussten wie ebenfalls Martinis Methode des Gegenüberstellens der ambrosianischen und römischen liturgischen Bücher anwenden.¹⁵² Die vorliegende Arbeit fokussiert sich auf die liturgischen Differenzen zwischen den beiden Riten anhand derer sich die sakralen Kompositionen der Mailänder Kapellmeister entweder der ambrosianischen oder römischen Liturgie zuordnen lassen. Damit sollen im Folgenden nicht einzelne Andachten rekonstruiert werden, sondern es geht darum, allgemein über die bedeutendsten liturgischen Unterschiede zu orientieren, um die Mailänder Biritualität tiefgründiger zu erfassen. Dabei stehen die von Kardinal Erzbischof Giuseppe Pozzobonelli (1696–1783) während seiner Zeit als Vorsteher der Diözese Mailand (1743–1783) initiierten Neueditionen der ambrosianischen liturgischen Bücher im Vordergrund.¹⁵³

3.2. Zwei verschiedene liturgische Kalender

Die ambrosianische Kirche verehrt bis heute teilweise ihre eigenen, untrennbar mit der Mailänder Kirchengeschichte in Zusammenhang stehenden Heiligen. Anderen Heiligen wiederum wird sowohl nach römischem als auch nach ambrosianischem Ritus gedacht, obwohl die Gedenktage zum Teil voneinander abweichen. Im Abschnitt *Feste coll'obbligo della Messa* erfasst der Almanach *Milano sacro* beide Kirchenkalender¹⁵⁴ und vermerkt: »Li 7 Febraro s. Mattia Apostolo secondo il rito Ambrosiano, secondo il rito Romano li 24. detto mese.«¹⁵⁵ Der Gedenktag des Apostels Matthias variiert zwischen den beiden Riten und fällt entsprechend auf den 7. und 24. Februar. Derartige Abweichungen sind nicht ungewöhnlich, weshalb im Juli 1761 steht: »5 Merc[oledi]. s. Margarita Vergine all'Ambrosiana.«¹⁵⁶ Die römisch-katholische

¹⁵² Borella 1964 bietet die beste Erläuterung des ambrosianischen Ritus. Allerdings handelt es sich nicht um einen Vergleich mit dem römischen Ritus. Eine ausführliche Bibliographie zur ambrosianischen Liturgie vermittelt Rusconi 2009, S. 592-599.

¹⁵³ Vgl. Brovelli 1983; Vismara 1990, S. 629-630. Zu den musikalisch-liturgischen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts siehe Torelli 2014. Die von Borromeos Nachfolgern angeregten Neuauflagen der liturgischen Bücher erfuhren keine substantiellen Veränderungen bis zur Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils. Hierzu Borella 1964, S. 131-137.

¹⁵⁴ Allgemein zum ambrosianischen Kirchenkalender siehe Navoni 1997.

¹⁵⁵ I-Ma, *Milano sacro* 1761, S. 68.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 19.

Kirche verehrt Margareta von Antiochien am 20., die Mailänder Kirche jedoch am 5. Juli. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedenktag zu Ehren des heiligen Papstes Gregor I., der nach römischem Ritus am 3. September, nach ambrosianischem hingegen tags darauf verehrt wird (»4 Lun[edi]. s. Gregorio Papa all’Ambrosiana.«).¹⁵⁷ Weitreichendere Konsequenzen auf das Frömmigkeitsleben der Stadt, und damit auch auf die Kirchenmusik, birgt die ungleiche Strukturierung des Kirchenkalenders.¹⁵⁸ Die folgende Tabelle verweist sowohl auf den unterschiedlichen Zeitpunkt der Himmelfahrtslitanei als auch auf eine weitere, folgenschwerere Besonderheit, nämlich den unterschiedlichen Beginn der Adventszeit:¹⁵⁹

Feste Mobili

| | |
|------------------------|-----------------------------|
| Litanie alla Romana | 5. 6. 7. Maggio |
| Ascensione | 8. Maggio |
| Litanie all’Ambrosiana | 12. 13. 14. Maggio |
| [...] | |
| Avvento all’Ambrosiana | 16. Novembre |
| Avvento alla Romana | 30. Novembre ¹⁶⁰ |

Im Vergleich zum römischen Ritus misst das ambrosianische Kirchenjahr der Adventszeit eine erhöhte Bedeutung bei. Nach ambrosianischem Kirchenkalender dauert der Advent nicht vier, sondern sechs Wochen und begann 1777 bereits am 16. November, während er nach römischem Ritus erst am 30. November anbrach.¹⁶¹ Der Beginn der Fastenzeit variiert ebenfalls. Allerdings dauert diese nach römischem Kalender länger, denn die ambrosianische Kirche fängt mit dem Fasten nicht am Aschermittwoch, sondern erst am darauffolgenden Sonntag an. Die kalendarische Abweichung erklärt, weshalb Leopold Mozart am Dienstag, 27. Februar 1770, dem Tag vor Aschermittwoch, von Mailand an seine Frau nach Salzburg schrieb:

»Mayland am fasching Erchtag [27. Februar] 1770

[...] Hier isst man morgen und Donnerstags noch fleisch, alle tag ist opera und Ball, und am Samstag der Letzte. dieses ist nach der Ambrosianischen Kirchen Ordnung, und so lebt die ganze Statt. In den Clöstern aber hält man die Römischen Gebräuche, und fängt die fasten am Aschermitwoche an. Es lauffen aber am Ascher Mitwoche und Donnerstage alle Geistl[ichen]: aus den Klöstern zu ihren bekannten in die Statt und laden sich zum fleischessen ein.«¹⁶²

¹⁵⁷ I-Ma, Milano sacro 1775, S. 22. Siehe zudem die Einleitung zum Missale Ambrosianum 1768 [unpaginiert].

¹⁵⁸ Siehe hierzu Navoni 1997.

¹⁵⁹ Borella 1964, S. 421-426.

¹⁶⁰ I-Ma, Milano sacro 1777, S. 7.

¹⁶¹ Borella 1964, S. 325-328; Navoni 1997, S. 59-63.

¹⁶² Mozart 2005, Bd. 1, S. 316-317.

Leopold Mozarts Schilderung ist eine eindrucksvolle Beschreibung der Mailänder Lebenswelt mit ihren birituellen Verhältnissen. Doch mit dieser Beobachtung war er keinesfalls alleine. Der unterschiedliche Beginn der Fastenzeit galt geradezu als Gemeinplatz, den zahlreiche Besucher in ihren Reiseberichten erwähnten. Keyssler berichtete, dass der Papst die Mailänder Geistlichen aufgrund ihrer längeren Fastnacht als »die Ambassadeurs vom Karnaval« verlacht habe,¹⁶³ und kam auf die nach ambrosianischem Kalender verkürzte Fastenzeit zu sprechen:

»Obgedachter maßen gewinnen zwar diejenigen, welche dem *Ritui Ambrosiano* folgen, drey Fleischtage; allein sie büßen solche auch wieder ein, indem sie die drey *Dies Rogationum* sich mit Fastenspeisen behelfen müssen, an statt daß die andern zu solcher Zeit Fleisch essen dürfen. In der That gewinnen gemeinlich bey diesem Unterschiede der äußerlichen Kirchengesetze beyde Partheyen. Die vom *Ritu Romano* besuchen ihre guten Freunde vom *Ritu Ambrosiano* in währenden dreyen Tagen nach der Aschermittwochen, um mit ihnen Fleischtage zu halten, und diese letztern statten in den *diebus Rogationum* ihren Besuch bey ihnen wieder ab. Auf diese Art wäscht eine Hand die andere, und *per piam fraudem* entgehen beyde Theile etlichen beschwerlichen Fast= oder Fischtagen.«¹⁶⁴

Als *Dies Rogationum* werden die drei Bettage von Montag bis Mittwoch der fünften Woche nach Ostern bezeichnet, an denen die ambrosianische Kirche, im Gegensatz zur römischen, fastete. Insofern hielten sich die beiden Kalender bezüglich Fastentage letztlich die Waage. Die birituellen Verhältnisse boten den Mailändern jedoch die Gelegenheit, sich jeweils nach dem zu ihrem Vorteil gereichenden Ritus zu richten. Eine opportunistische Einstellung zeichnete auch die Politik des habsburgischen Gouverneurs aus. Denn der ambrosianische Kalender zögerte nicht nur das Fasten hinaus, sondern ermöglichte dadurch eine Verlängerung des Karnevals und des Opernvergnügens. In der Ausgabe vom Aschermittwoch, 11. Februar 1750, berichtete die Wochenzeitung *Ragguagli di varj paesi*: »In questa sera, ed in quella di Sabato prossimo, ultimo giorno del Carnevale, la medesima Eccellenza Sua darà altre 2. Feste da ballo,

¹⁶³ Keyssler 1751, Bd. 1, S. 289. »In Ansehung des mayländischen Kirchenstaats ist noch zu erinnern, daß man sich in den meisten Kirchen des *Ritualis Ambrosiani* bedient, welches von dem römischen nur in Formeln von Gebethen und etlichen Ceremonien unterschieden ist. Die regulirten Klöster folgen den römischen Gebräuchen. Nach dem *Ritu Ambrosiano* währet das Karnaval und die damit verbundenen Fleischtage drey Tage länger, nämlich bis Sonnabends nach der Aschermittwochen. Ehemals wurde der Sonntag auch dazu gerechnet: allein St. Carolus Borromäus brachte wegen der vielen Unordnungen, welche an solchen letzten Karnavalstage (wie an andern Orten) begangen wurden, besagte Gewohnheit ab; obgleich die Stadt bey dem Pabste sich desfalls beschwerte, und um Schutz in ihren alten Gerechtigkeiten anhielt. Man erzählet, daß der Pabst nicht nur des heil. Caroli Aufführung gebilliget, sondern auch die Abgeordneten der Stadt Mayland spottweise die Ambassadeurs vom Karnaval genennet habe.«

¹⁶⁴ Ebenda.

alle quali le Dame e Cavalieri potranno intervenire anche Mascherati.«¹⁶⁵ Um die Veranstaltung zweier zusätzlicher Bälle zu ermöglichen, befolgte der Herzogspalast den ambrosianischen Kalender, obschon sich zur gleichen Zeit die Kirche im Herzogspalast (*San Gottardo*) vorrangig am römischen Ritus orientierte.¹⁶⁶ Während das Hofzeremoniell den ambrosianischen Ritus favorisierte, war in der Hofkirche die römische Liturgie massgebend. Nicht zuletzt aufgrund dieses pragmatischen Umgangs meinten sowohl Leopold Mozart als auch Keyssler, dass die Mailänder selbst die Nutzniesser der Biritualität seien. Da sich die beiden Riten in zwei unterschiedlichen Formen gelebter Religiosität äusserten, kann mit Bezug auf Mailand nicht von einer einzigen Frömmigkeitspraxis gesprochen werden. Zudem bewirkte das Zusammentreffen zweier Riten mit ihren eigenen Liturgien, Bräuchen und Traditionen eine ganz eigene Dynamik, da der ambrosianische und der römische Ritus mitunter in einer rivalisierenden Interaktion zueinander standen.

3.3. Besonderheiten der ambrosianischen Liturgie

Im Gegensatz zu den Mailändern, die mit den rituellen Verhältnissen bestens vertraut waren und sie demzufolge fast nie dokumentarisch festhielten, bemerkten die ausländischen Besucher die liturgischen Unterschiede sehr wohl und beschrieben sie in ihren Reiseführern. Wiederum ist es Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande, der interessante Differenzen verzeichnete:

»ce rit Ambrosien s'étend à beaucoup de cérémonies & de pratiques; par exemple, on y baptise par l'immersion, comme dans la primitive Eglise. Le Carême commence seulement le Dimanche de la quadragésime, & les bals y durent encore pendant la première semaine de notre Carême; mais aussi l'on jeûne à Milan pendant les trois jours de Rogations, qui tombent dans la semaine avant la fête de Pentecôte; le Vendredi-Saint, les quatre Passions entrent dans l'office, & le rendent d'une longueur extraordinaire. La musique est plus simple que dans le plain-chant Grégorien.«¹⁶⁷

Bei der Taufe nach ambrosianischem Ritus werden die Kleinkinder bis heute nicht nur mit gesegnetem Wasser übergossen, sondern dreimal ins Wasser getaucht.¹⁶⁸ Im Hinblick auf den ambrosianischen Karfreitag verwies de Lalande auf die ausgesprochen lange Matutin, die aus zwei Nokturnen mit 18 Psalmen (oder Teilen aus Psalmen) besteht, wobei in der zweiten

¹⁶⁵ I-Ma, Giorn. n. 1, 11.2.1750.

¹⁶⁶ Siehe hierzu Kapitel II.4.

¹⁶⁷ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 244–245.

¹⁶⁸ Borella 1964, S. 273–282, besonders S. 278.

Nokturn die drei Passionen nach Markus, Lukas und Johannes gesungen werden.¹⁶⁹ Ein französischer Barnabit, der 1713 im Dom der ambrosianischen Karfreitagsandacht beiwohnte, berichtete, mit welcher beeindruckender Theatralität das Geschehen inszeniert wurde, um den Gläubigen die Kreuzigung Christi nachvollziehbar zu machen.¹⁷⁰ De Lalande, ein Astronom und Mathematiker, zeigte sich ausgesprochen gut über den Mailänder Ritus informiert und benannte weitere Merkmale der ambrosianischen Liturgie: »enfin il y a plusieurs transpositions dans l'ordre des cérémonies de la Messe. On n'en dit point les Vendredis de Carême«.¹⁷¹ Tatsächlich werden an den vier Fastenfreitagen nach ambrosianischem Kalender weder die Messe zelebriert noch die Eucharistie gefeiert.¹⁷² Die »aliturgischen Freitage«, so nennt sie Navoni, sollen die Zeit der Busse verkörpern und durch das Fehlen des Leibes Christi beim Gläubigen ein Gefühl von Leere hinterlassen. Zudem werden an den Fastenfreitagen die Kreuze mit einem weissen Leichentuch umhüllt.¹⁷³ Obwohl an den »aliturgischen Freitagen« keine Messe gelesen wurde und somit auch kein Messordinarium erklang, ging die ambrosianische Abstinenz nicht so weit, dass an diesen Freitagen keine Kirchenmusik aufgeführt werden durfte. In Wirklichkeit bildeten gerade die »aliturgischen Freitage« öfters den Rahmen für die Kommissionierung von extraliturgischer Kirchenmusik, meistens Oratorien oder Fastenkantaten (*cantate quaresimali*), und es scheint, als hätte diese ambrosianische Tradition ausserliturgische Andachten sogar befördert. Der Herzog Gian Galeazzo Serbelloni (1744–1802) beispielsweise kommissionierte 1785 an den ambrosianischen Fastenfreitagen geistliche Oratorien in *Santa Maria presso San Celso* und finanzierte 1781 zudem die Musik vom Mittwoch bis Freitag der Karwoche in *Santa Maria del Refugio*.¹⁷⁴ Allerdings existierte in

¹⁶⁹ Borella 1964, S. 393-395 bietet weitere Literaturangaben.

¹⁷⁰ »Quand on chante ces mots de la Passion Emisit spiritum les cloches cessent de sonner, le célébrant et ses ministres et tout le chœur changent en un moment avec beaucoup d'adresse leurs ornements rouges en noirs: le jour se change en nuit par le moyen de grands rideaux noirs qui rendent tout d'un coup l'Eglise obscure.« Garms/Garms 1987, S. 18.

¹⁷¹ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 245.

¹⁷² Navoni 1997, S. 70-73.

¹⁷³ Ebenda, S. 72. Folgendermassen deutet Navoni die Fastenfreitage ohne Messe und Eucharistiefeier, die den Karfreitag vorwegnehmen sollen: »Ebbene, nella sua saggezza, la liturgia ambrosiana ha voluto che in quaresima un intero giorno alla settimana fosse consacrato a richiamare tutto questo, con energia e severa austerità: davanti alla sola croce, meditando sulla passione di Cristo e leggendo con realismo la propria situazione di peccato, il fedele sentirà ancor più forte il bisogno di salvezza, sentirà ancor più acuta ed intensa quella »fame« che solo Dio, con il suo »Pane«, è in grado di saziare.« Ebenda, S. 73.

¹⁷⁴ Delpero 1999, S. 75 & 100.

Mailand eine viel ältere Aufführungstradition von *cantate quaresimali*.¹⁷⁵ In der Jesuitenkirche *San Fedele* ist diese Tradition mindestens für die Zeit von 1718–1773 überliefert. Hier traf sich die angesehene *Congregazione del Santissimo Entierro*, zu deren Frömmigkeitspraxis die von Gebeten begleitete Aufführung von Passionskantaten an den Fastenfreitagen gehörte. Weil die Kantatenzyklen mit Musik von Giovanni Battista Sammartini jeweils aus fünf Kantaten bestehen, erkennen wir, dass sich der *Santissimo Entierro* an den römischen Kalender hielt und damit die Aufführung der ersten Kantate bereits am Freitag nach Aschermittwoch erfolgte. In der Jesuitenkirche erklangen die Fastenkantaten mit ihren klagenden Beweinungen der Kreuzigung Christi¹⁷⁶ ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, an dem nach ambrosianischem Kalender vor der Kirchenpforte weiterhin Karneval gefeiert wurde.

De Lalande hinterliess einen letzten bedeutungsvollen Hinweis, als er feststellte: »le Dimanche on ne dit la Messe d'aucun Saint.«¹⁷⁷ Der ambrosianische Ritus ist christozentrisch organisiert, weshalb der Sonntag, als Tag des Herrn, immer Vorrang vor den Heiligengedenktagen erhält.¹⁷⁸ Fällt der Tag eines Heiligen auf einen Sonntag, wird der Heilige nach ambrosianischem Ritus am Tag davor oder danach gefeiert. In der Mailänder Kirche erhält Christus somit immer die Priorität. Allerdings wird sich zeigen, dass sich im 18. Jahrhundert längst nicht alle an diesen ambrosianischen Brauch hielten, weshalb sich die römische Handhabung immer mehr durchsetzte.

3.4. Die Liturgie und ihre figuralmusikalische Realisierung

3.4.1. Die Messe

Die Verfasser von Reiseliteratur verdeutlichten die liturgischen Differenzen vorwiegend an der Messe, da diese allen Lesern vertraut war und hier die grössten Unterschiede zwischen den beiden Liturgien bestehen. Charles de Brosses, der 1740 mehrere Monate in Mailand weilte, besuchte den Dom, um sowohl die Architektur als auch die Liturgie mit der Peterskirche in

¹⁷⁵ Zu den Fastenkantaten in *San Fedele* vgl. Vaccarini 1997; Vaccarini 2002; Vaccarini 2004.

¹⁷⁶ Zum Verhältnis zwischen Kantatentext und Musik siehe Marley 1978.

¹⁷⁷ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 245.

¹⁷⁸ Borella meint dazu: »La regola attuale è che nessuna festa di Santi, o della Madonna, anche se di prima classe, venga celebrata in Domenica.« Borella 1964, S. 440.

Rom zu vergleichen.¹⁷⁹ De Lalande beschrieb die ambrosianische Messe ebenso akkurat, wobei wir an seinen Äusserungen erkennen, dass er die existierende Reiseliteratur kannte, weil er Textausschnitte aus de Brosses' älterer Fassung teilweise wortwörtlich übernahm. Obschon de Lalandes Beschreibung ausführlicher ist, zeigt sich an seinem Beispiel, dass die Verfasser von Reiseliteratur voneinander abschrieben, wodurch sich gewisse Klischees perpetuierten und verfestigten.¹⁸⁰ Überprüfen wir aber die von den beiden Franzosen geschilderten liturgischen Differenzen sorgfältig, erkennen wir, welche fundierte Kenntnisse sie über den ambrosianischen Ritus besaßen und mittels ihrer Schriften in die Welt trugen. Beide machen uns mit ihren Beschreibungen auf die wichtigsten Unterschiede zwischen ambrosianischer und römischer Messe aufmerksam, wobei Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande meinte:

»Les cérémonies de la Messe, suivant le rit Ambrosien, different sur-tout de celles du Rituel Romain: on commence la Messe par le verset *Confitemini Domino quoniam bonus*: le *Kyrie eleison* ne se chante qu'après le *Gloria in Excelsis*: au lieu de notre Epître, on chante deux leçons: l'Evangile se lit sur un pupitre fort élevé, au bas du chœur, afin qu'il puisse être entendu du peuple. L'Archevêque fait un sermon à la suite de l'Evangile, après quoi le Prêtre descend du grand Autel, & vient au bas du chœur où le pain & le vin lui sont présentés par un vieillard, par une femme âgée, par une Religieuse, ou quelqu'autre personne; ensuite une troupe d'hommes suivie d'une troupe de femmes, vont successivement faire l'oblation du pain & du vin: après l'offrande on dit le *Credo*. Le Célébrant ne se lave les mains qu'immédiatement avant la consécration: la messe finit par un second *Kyrie eleison*.«¹⁸¹

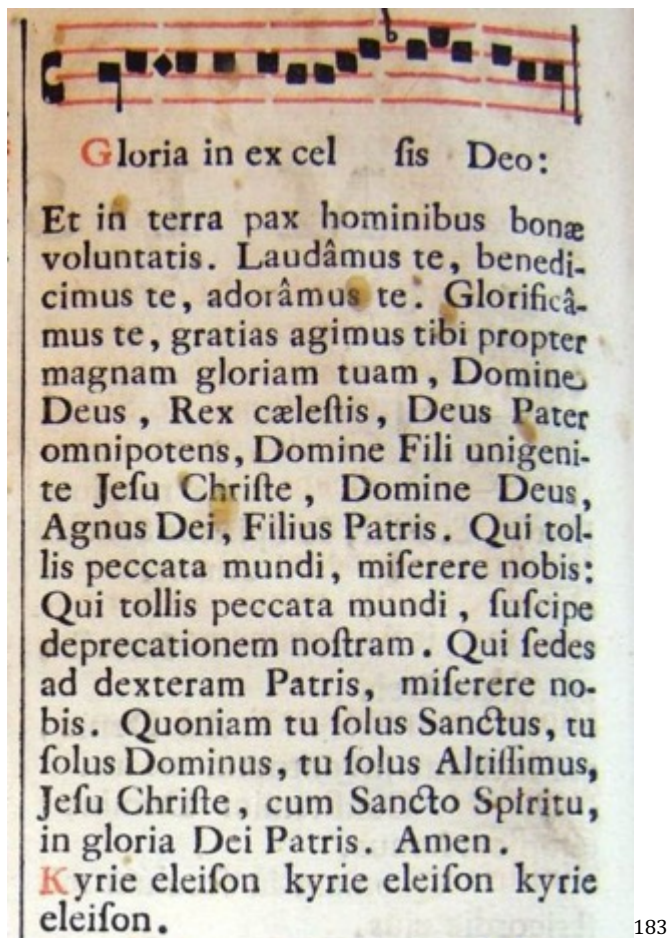
Das *Kyrie* folgt in der ambrosianischen Messe auf das *Gloria* und geht diesem nicht voran, wie es uns aus der römischen Liturgie geläufig ist. Damit ist die Reihenfolge von *Kyrie* und *Gloria* in der ambrosianischen Messe genau umgekehrt. Was den liturgischen Text anbelangt, besteht keine Differenz zwischen ambrosianischem und römischem *Gloria*; dafür aber unterscheidet sich das *Kyrie* textlich. Das ambrosianische *Kyrie* besteht aus einer dreimaligen Anrufung des

¹⁷⁹ »Il faut cependant que je vous dise, avant que de vous quitter, que je suis allé exprez à la Cathédrale de Milan pour en comparer le coup d'œil au-dedans avec celui de Saint-Pierre. L'église de Milan, quoique moins grande, le paroît davantage à cause que les proportions n'aprochent pas d'y être si bien observées et que les piliers, qui sont en plus grand nombre, paroissent faire une perspective plus étendue. Du reste, je crois qu'en effet c'est le plus grand vaisseau que je connoisse aprez celui de Saint-Pierre [...] J'ay vu célébrer la grande messe dans ce dôme suivant le rit ambrosien qui s'y conservé; on chante le *Kirie eleison* aprez le *Gloria in excelsis*. Au lieu d'épître, on chante deux leçons, puis une troupe d'hommes et une troupe de femmes vont successivement faire l'oblation du pain et du vin. Aprez l'offrande on dit le *Credo*. Le célébrant se lave les mains immédiatement devant la consécration et la messe finit par un nouveau *Kirie eleison*.« De Brosses 1991, Bd. 2, S. 1208.

¹⁸⁰ Garms/Garms 1987, S. 18.

¹⁸¹ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 245.

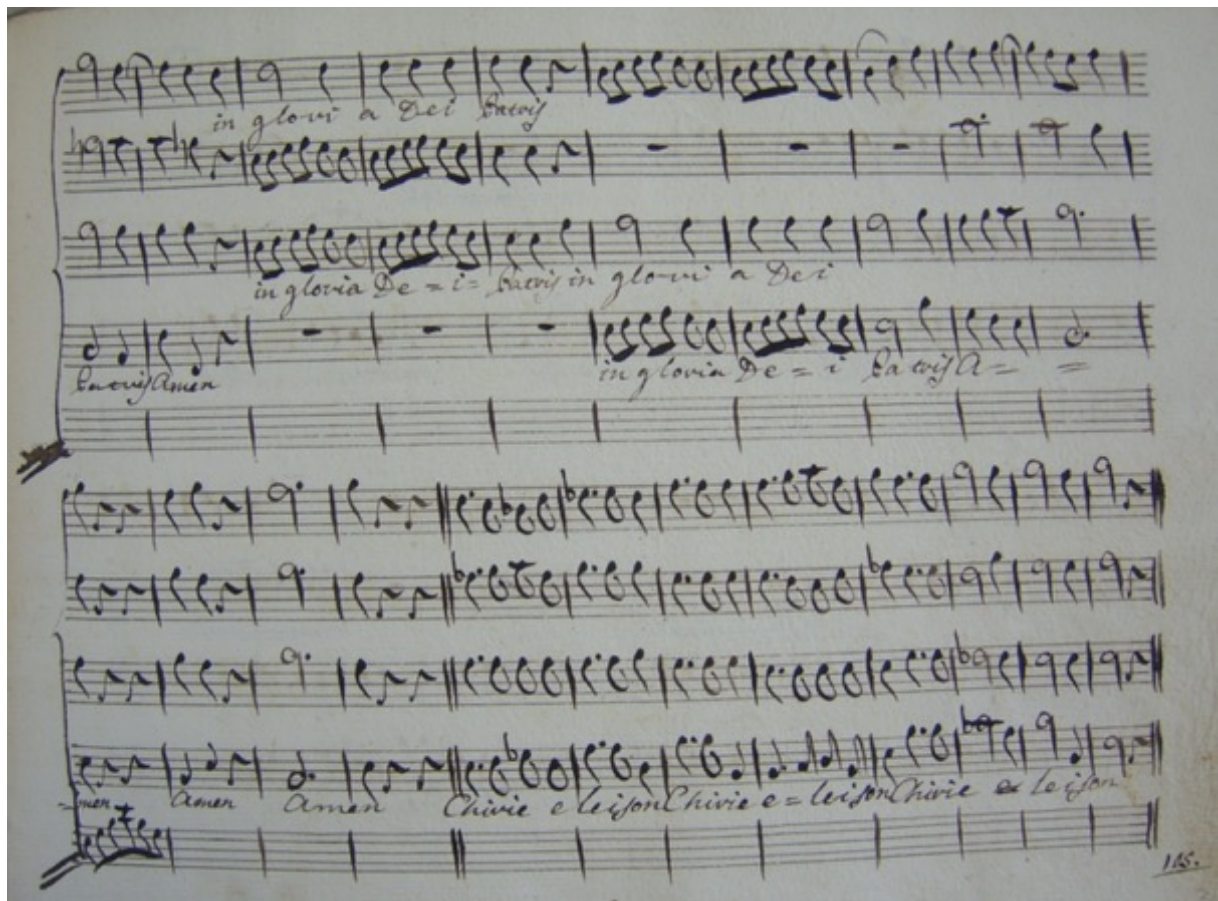
Herrn (*Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison*), wodurch ihm das *Christe eleison* fehlt, das in der römischen Liturgie auf das erste *Kyrie eleison* folgt.¹⁸² Der entsprechende Ausschnitt aus dem *Missale Ambrosianum* veranschaulicht dies:



Zahlreiche Mailänder Messvertonungen entsprechen der im *Missale Ambrosianum* vorgegebenen Form, wie das mit 23 *Gennaio* 1793 datierte *Gloria e Credo* von Vincenzo Canobbio (I-Msc 2/9). Hier folgt das *Kyrie* auf das *Gloria* und das *Kyrie eleison* wird dreimal rezitiert. Damit trägt die Komposition exakt der liturgischen Vorlage Rechnung, nämlich in Bezug auf die *Gloria-Kyrie*-Reihenfolge, den vertonten liturgischen Text und die dreimalige Rezitation von *Kyrie eleison*. Da Canobbios Messe lediglich mit *Gloria e Credo* überschrieben ist, erfahren wir aus dem Manuskripttitel selbst nichts über das *Kyrie*. Seine Vertonung erschliesst sich uns erst bei der Durchsicht der Quelle.

¹⁸² Borella 1964, S. 152-153.

¹⁸³ *Missale Ambrosianum* 1768, S. 146.



Gloria e Credo von Vincenzo Canobbio (I-Msc 2/9)

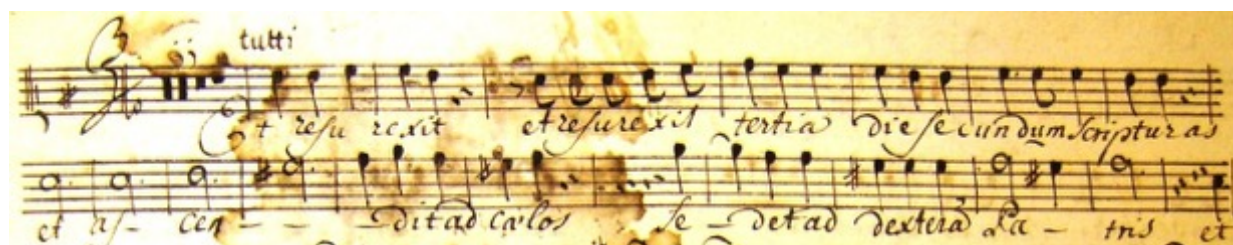
Diese Mailänder Betitelungspraxis erklärt, weshalb sich im Domarchiv kein einziges *Kyrie* aus dem 18. Jahrhundert befindet; vom Domkapellmeister Gian Andrea Fioroni liegen 18 *Gloria*-, sechs *Credo*- und eine *Benedictus*-Vertonung vor.¹⁸⁴ Weil das ambrosianische Messordinarium mit dem *Gloria* beginnt, kann sich ein Mailänder *Gloria* als komplette ambrosianische Messe erweisen, während ein ambrosianisches *Credo* in der Regel auch ein *Sanctus* und *Benedictus* enthält. Damit enthalten die Quellen oft Teile des Messordinariums, die weder auf der Musikquelle noch in den Katalogen aufgeführt sind.¹⁸⁵ Deswegen bleibt nichts anderes übrig, als die betreffenden Quellen vollständig durchzusehen, um sie liturgisch einordnen zu können. Ein weiterer entscheidender Unterschied liegt darin, dass in der ambrosianischen Liturgie das *Credo* nicht *vor*, sondern *nach* dem Offertorium gesungen wird.¹⁸⁶ Diese Position des ambrosianischen *Credo* erklärt sich aus den frühchristlichen Wurzeln der ambrosianischen

¹⁸⁴ Sartori 1957, S. 161-162, 155 & 153.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu besonders den Katalog mit den Musikalien aus dem Mailänder Dom: Sartori 1957.

¹⁸⁶ Borella 1964, S. 170-171.

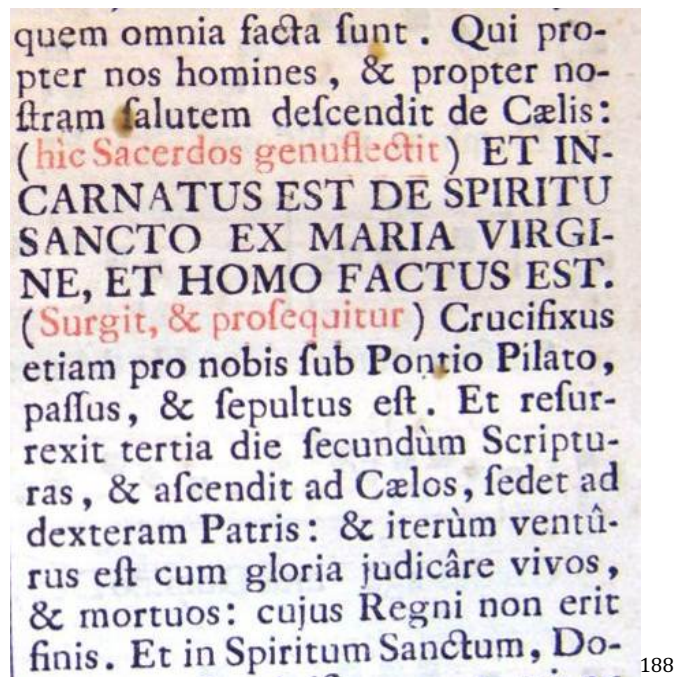
Liturgie. Eigentlich wäre es angebracht, zuerst das Glaubensbekenntnis zu sprechen und erst danach die heilige Kommunion zu empfangen. Doch in frühchristlicher Zeit stand die Kirche allen Menschen offen. Während zum Evangelium und zur Predigt jedermann zugelassen war, wurden die nicht getauften Katechumenen vor dem Abendmahl darum ersucht, die Kirche zu verlassen. Erst jetzt nahmen die getauften Christen das Abendmahl zu sich und beteten zusammen das Glaubensbekenntnis, das *Credo*. Insofern widerspiegelt der Messablauf der ambrosianischen Liturgie die frühchristlichen Verhältnisse. Der entscheidende Unterschied zwischen ambrosianischem und römischem *Credo* liegt damit zunächst in seiner abweichenden liturgischen Position. Da jedoch viele Mailänder *Credo*-Kompositionen separat vorliegen, hilft vor allem die textliche Differenz, um ein *Credo* liturgisch einzuordnen. Während in der römischen Liturgie »et ascendit in cælum« gesungen wird, lautet die entsprechende Textpassage im ambrosianischen *Credo* »et ascendit ad cælos«. Der Unterschied besteht folglich zwischen »in cælum« und »ad cælos«, wobei in der Mailänder Kirche der fleischgewordene Gott »zu den Himmeln« aufsteigt. Diese minimale textliche Divergenz bleibt die einzige Möglichkeit, um Mailänder *Credo*-Vertonungen liturgisch eindeutig zu bestimmen. Sammartinis *Credo* (CH-E 543,10), das von Jenkins und Churgin in die Kategorie der zweifelhaften Werke aufgenommen wurde (J-C D-88),¹⁸⁷ weist die ambrosianische Textvariante mit »et ascendit ad cælos« auf:



Allerdings stellt sich die Frage, ob das ambrosianische *Credo* im Benediktinerstift Einsiedeln, wo stets der römische Ritus zelebriert wurde, überhaupt Verwendung fand. Sobald Vertonungen liturgisch eindeutig zugeordnet werden können, muss überprüft werden, in welchem liturgischen Verhältnis sie zum entsprechenden Aufbewahrungsort standen. Auf Mailand bezogen bedeutet dies: Sang man in einer ambrosianischen Messe stets ein *Credo* mit »et ascendit ad cælos«? Die Frage ist besonders bezüglich des *Credo* interessant, da hier der textliche Unterschied minimal ist und leicht hätte übergangen werden können.

¹⁸⁷ Jenkins/Churgin, S. 274-278.

Ferner geht aus dem ambrosianischen Missale hervor, dass der Priester zum »*et incarnatus est*« niederkniete (»*hic Sacerdos genuflectit*«). Obwohl dies bis zur Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils ebenso für die römische Liturgie galt, fiel beim Durchsehen der Musikquellen auf, dass bei ambrosianischen *Credo*-Vertonungen das »*et incarnatus est*« besonders häufig aus einem separaten Abschnitt besteht. Damit boten die musikalischen Zäsuren vor dem »*et incarnatus est*« und nach dem »*et homo factus est*« dem Priester ideale Gelegenheiten, um niederzuknien und wieder aufzustehen.



Sowohl im *Sanctus* als auch im *Benedictus* bestehen keine textlichen Differenzen zur römischen Liturgie, weshalb sich de Brosse und de Lalande hierzu nicht äusserten. Allerdings verschwiegen beide, dass das *Agnus Dei* nur in der römischen, nicht aber in der ambrosianischen Messe gesungen wird. In der ambrosianischen Liturgie wird der Gesang zum Brotbrechen durch ein Responsorium ersetzt und dementsprechend variiert;¹⁸⁹ dafür gehört das *Agnus Dei* zur ambrosianischen Totenmesse.¹⁹⁰ Eine ambrosianische Besonderheit stellt die dreifache Akklamation des *Kyrie eleison* dar. In dieser Form werden das Offizium sowie Teile

¹⁸⁸ Missale Ambrosianum 1768, S. 149.

¹⁸⁹ Borella 1964, S. 195-198. Das *Agnus Dei* soll erst von Papst Sergius (gestorben 701) in die römische Liturgie eingeführt worden sein, womit diese Neuerung zu einer Zeit stattfand, als die ambrosianische Liturgie ihre Grundfesten bereits gebildet hatte.

¹⁹⁰ Als Erklärung führt Borella aus: »Così pure l'Agnus Dei, che è un duplicato del Confractorium, è evidentemente derivato dalla messa romana, non essendoci nelle messe ambrosiane da vivo.« Borella 1964, S. 217.

des Offiziums und der Messe abgeschlossen.¹⁹¹ Somit endet die ambrosianische Messe mit einem dreifachen *Kyrie eleison*, das sehr wahrscheinlich nicht figuralmusikalisch ausgestaltet wurde.

Abschliessend können aus den obigen Darlegungen folgende Erkenntnisse festgehalten werden: Das *Gloria* ist in beiden Liturgien textlich identisch. Auf das *Gloria* folgt im ambrosianischen Ritus das *Kyrie*, welches kein *Christe eleison* enthält, sondern aus einem dreifachen *Kyrie eleison* besteht. Im ambrosianischen *Credo* wird ausserdem »et ascendit ad cælos« gesungen. In Bezug auf die liturgische Reihenfolge müssen die abweichende Aufeinanderfolge von *Kyrie* und *Gloria* sowie die unterschiedliche Position des *Credo* vergegenwärtigt werden. Keine Differenzen bestehen im *Sanctus* und *Benedictus*, wobei lediglich die ambrosianische Totenmesse ein *Agnus Dei* kennt. Weil Teile des Ordinarius als einzelne Kompositionen vorliegen können, hilft uns das Wissen über die unterschiedliche liturgische Reihenfolge weniger als die Kenntnis über die textlichen Unterschiede, die bei der liturgischen Zuordnung insgesamt sehr hilfreich sind.

3.4.2. Verschiedene liturgische Texte

Die beiden Liturgien unterscheiden sich ausserdem darin, dass gewisse liturgische Texte lediglich in einem der beiden Riten bekannt sind. Damit können manche Vertonungen allein aufgrund ihrer Existenz liturgisch zugeordnet werden. Ein solcher Text ist das *Lucernarium*,¹⁹² auch Luzernar oder Lichtfeier genannt, welches lediglich die ambrosianische Liturgie kennt. Es stellt ein Überbleibsel der altkirchlichen Liturgie dar und ist das älteste Element der ambrosianischen Vesper. Womöglich war das *Lucernarium* ursprünglich ebenso Bestandteil der römischen Vesper, wenngleich es in der römischen Liturgie heute nur noch als Lichtfeier in der Osternacht bekannt ist. Es existiert auch der umgekehrte Fall: liturgische Texte, die ausschliesslich zur römischen, nicht aber zur ambrosianischen Liturgie gehören. Wie bereits erwähnt, ist das *Agnus Dei* ausschliesslich Bestandteil der ambrosianischen Totenmesse. Die vier Sequenzen *Victimæ Paschali Laudes* (Ostern), *Veni Sancte Spiritus* (Pfingsten), *Lauda Sion* (Fronleichnam) und *Dies iræ* (Totenmesse) zählen lediglich zum Kanon des römischen Ritus; erst 1727 wurde als fünfte Sequenz das *Stabat mater* anerkannt. All diese Sequenzen

¹⁹¹ Ebenda, S. 230-231. Insgesamt meint Borella: »All'orazione finale, ed al saluto sacerdotale, segue, come dopo il Vangelo, il triplice *Kyrie eleison*.« Ebenda, S. 216.

¹⁹² Ebenda, S. 251-255.

finden wir nicht in den ambrosianischen liturgischen Büchern, weshalb sie offiziell nicht zur Mailänder Liturgie gehören. Dennoch fanden sie vereinzelt im ambrosianischen Kontext Verwendung. In Kapitel II.1.4 werden wir ein für den Mailänder Dom komponiertes *Veni Sancte Spiritus* besprechen, das der Domkapellmeister Fioroni Charles Burney als Geschenk mitgab. Ausserdem befindet sich im Musikalienbestand der Metropolitankirche auch ein *Stabat mater a 4* von Giovanni Maria Appiani (I-Mfd 55/24).¹⁹³ Es trägt den Vermerk *Fecit anno 1687 aprile adi 16*.

Nicht nur im Dom, der Mariä Geburt geweiht ist, finden wir das *Stabat mater* ausnahmsweise im Kontext der ambrosianischen Liturgie, auch im *Santuario della Beata Vergine* in Vimercate, einer Marianischen Wallfahrtskirche, wurden solche Kompositionen offenbar verwendet, wie die erhaltenen 17 *Stabat mater* illustrieren.¹⁹⁴ Damit fand im ambrosianischen Vimercate, wahrscheinlich in paraliturgischem Rahmen, eine Anpassung an eine römische liturgische Tradition statt. Auf diese Weise zeigt sich bereits, dass sich die beiden Riten nicht bloss voneinander unterschieden und abgrenzten, sondern sich mitunter gegenseitig beeinflussten.



Stabat mater aus Vimercate (I-VIM Mus. Ms. cart. XLI, F. 4.4b)

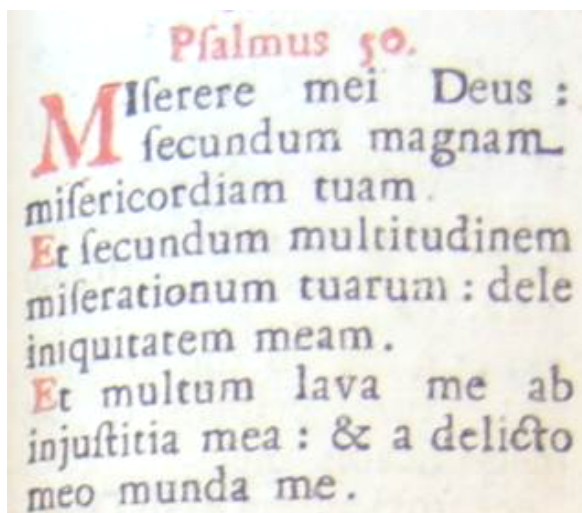
¹⁹³ Sartori 1957, S. 76.

¹⁹⁴ Dellaborra 2000, S. 92 & 197-201.

3.4.3. Unterschiede im liturgischen Text

Obwohl gewisse liturgische Texte, wie das *Gloria*, das *Sanctus*, das *Benedictus* oder der Psalm *Ecce nunc benedicite*, in beiden Riten identisch sind, lassen sich bei genauem Vergleich der ambrosianischen und römischen liturgischen Bücher viele textliche Abweichungen feststellen. Auch wenn es sich meistens um geringfügige Unterschiede handelt, so stellen sie dennoch die beste Methode dar, um die Kompositionen der Mailänder Kapellmeister liturgisch zuzuordnen. Da Vermischungen der beiden liturgischen Texte sehr selten auftreten, deutet dies darauf hin, dass die liturgischen Kompositionen ganz bewusst als figuralmusikalische Realisationen der einen oder anderen Liturgie betrachtet wurden.¹⁹⁵

Die textlichen Differenzen im *Kyrie* und *Credo* sind bereits aufgezeigt worden, weshalb nun exemplarisch zwei geläufige Psalmen vorgestellt werden sollen. Im Busspsalm *Miserere* treten in Vers 3 die ersten Divergenzen auf. An Stelle des römischen *Amplius lava me* rezitiert die ambrosianische Liturgie *Et multum lava me*. Ausserdem heisst es in der ambrosianischen Liturgie im gleichen Vers nicht *ab iniquitate mea*, sondern *ab injustitia mea*.



196

¹⁹⁵ Den Seminaristen des Mailänder Priesterseminars werden diese textlichen Differenzen bis heute bewusst gemacht, so wie ihnen generell die Unterschiede zwischen den beiden Riten deutlich vor Augen geführt werden. Abgänger des Mailänder Priesterseminars lernen lediglich diejenigen Passagen auswendig aufzusagen, bei denen Textdiskrepanzen auftreten. Das Wissen über diese geringfügigen textlichen Unterschiede gehört somit bis heute zum Kenntnisstand eines Mailänder Geistlichen. Diesen Hinweis verdanke ich Don Bruno Bosatra, Leiter des Archivio Storico Diocesano in Mailand.

¹⁹⁶ Breviarium Ambrosianum 1760, S. 47.

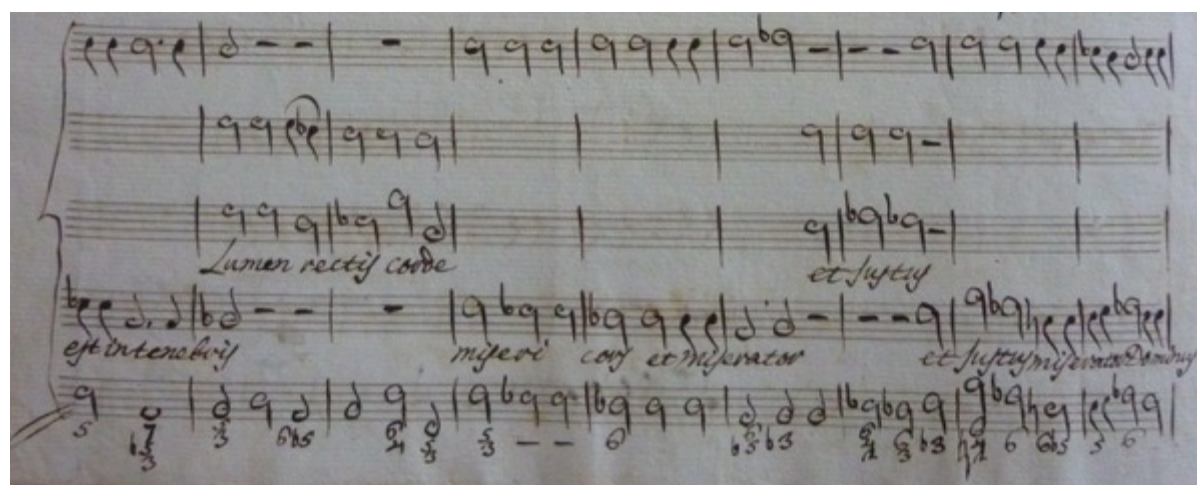
Ob *amplius* anstatt *et multum*, *iniquitate* oder *injustitia*, diese Textstellen geben Aufschluss darüber, ob es sich um ein ambrosianisches oder römisches *Miserere* handelt. Die Textdiskrepanzen erweisen sich im *Miserere* als vergleichsweise gering, da sich lediglich diese beiden Passagen unterscheiden. Grössere Abweichungen ergeben sich im *Beatus vir*, dem 111. Psalm nach der Vulgatazählung. Wo die römische Version im 1. Vers *ejus volet nimis* lautet, heisst es in der ambrosianischen Fassung *ejus cupiet nimis*. An dieser Stelle hätte das *volet* durch ein *cupiet* ausgetauscht werden müssen, um eine römische Vertonung in eine ambrosianische umzuändern. An anderer Stelle hätte es im *Beatus vir* nicht genügt, einzelne Wörter auszutauschen, denn in Vers 2 ändert sich zusätzlich die Satzstellung. Während es im römischen Ritus *Potens in terra erit* heisst, folgt in der ambrosianischen Liturgie das *erit* sogleich auf *potens* (*Potens erit in terra*). Die Wörter sind identisch, die Satzstellung hingegen ist verschieden.

Kamen in einer der beiden liturgischen Textvarianten weitere Wörter oder ganze Textpassagen hinzu, hätte dies eine allfällige liturgische Adaptation zusätzlich erschwert. Dieser Fall trifft im *Beatus vir* in Vers 4 gleich zweimal zu:

| | |
|--------------------------|---|
| Römische Liturgie: | <i>Exortum est in tenebris lumen rectis</i> |
| Ambrosianische Liturgie: | <i>Exortum est in tenebris lumen rectis corde</i> |

| | |
|--------------------------|--|
| Römische Liturgie: | <i>misericors, et miserator, et justus.</i> |
| Ambrosianische Liturgie: | <i>misericors, et miserator, et justus Dominus Deus.</i> |

Folgender Ausschnitt aus einem *Beatus vir* von Vincenzo Canobbio (I-Msc 88/10) zeigt die aus *corde* und *Dominus Deus* bestehenden ambrosianischen Textzusätze, wobei das *Deus* von *Dominus Deus* bereits auf der nächsten Seite notiert ist:



Beatus vir (I-Msc 88/10) von Vincenzo Canobbio

In Canobbios *Beatus vir* ergibt sich durch die ganze Komposition hindurch selten eine komplette Vierstimmigkeit. Infolge der Paarbildung von Sopran und Bass sowie Alt und Tenor erhält das *Beatus vir* gewissermassen eine reduzierte Doppelchörigkeit, welche zum festlichen Anlass einer sonntäglichen Vesper passt. Weil jeweils zwei Sänger den liturgischen Text gleichzeitig deklamieren, setzte der Schreiber diesen gar nicht erst unter alle Vokalstimmen. Zudem ist der Psalmtext vornehmlich syllabisch vertont; eine Silbe fällt fast nie auf zwei Noten. Den *stile semplice alla moderna* repräsentiert ebenso die bezifferte Orgelstimme, die stets die unterste Vokalstimme verdoppelt, sei es den Vokalbass oder den Tenor. Lediglich die scharfe Sekunddissonanz auf *justus*, die vom Sopran korrekt vorbereitet wird, passt nicht ganz zum strengen *stile semplice*. Die Komposition enthält ausnahmslos den Text des ambrosianischen *Beatus vir* und erstreckt sich, mitsamt der Doxologie, auf bescheidene 106 Takte.

Auch in Vers 5 tauchen im *Beatus vir* zwei unterschiedliche Fassungen auf. Hier heisst es im ambrosianischen Ritus *quoniam in sæculum*, während die gleiche Passage in der römischen Liturgie *quia in æternum* lautet. Vers 6 unterscheidet sich ebenfalls: An Stelle von *ab auditione mala* wird in der Mailänder Kirche *ab auditu malo* rezitiert. In Vers 7 wiederum wird das römische *despiciat* im ambrosianischen Ritus durch *videat* ersetzt. Aufgrund dieser Abweichungen würde sich das *Beatus vir* nicht für eine liturgische Adaptation anbieten. Zu oft müssten Textpassagen geändert werden, die einen Eingriff in den Musiktext zur Folge hätten. Da die textlichen Unterschiede im *Magnificat* geringfügiger sind, würde eine liturgische Adaptation hier ein kleineres Problem darstellen. Folgende Gegenüberstellung zeigt sämtliche Diskrepanzen im *Magnificat*:

| Ambrosianische Liturgie | Römische Liturgie |
|--|--|
| <i>Et misericordia eius a sæculo et in sæculum: super timentes eum</i> | <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum</i> |
| <i>dissipavit superbos mente cordis eorum</i> | <i>dispersit superbos mente cordis sui</i> |
| <i>Esurientes satiavit bonis</i> | <i>Esurientes implevit bonis</i> |
| <i>memor misericordiæ suæ</i> | <i>recordatus misericordiæ suæ</i> |
| <i>Abraham et semini eius usque in æternum</i> | <i>Abraham et semini eius in sæcula</i> |

Giovanni Battista Sammartinis *Magnificat* (J-C 111; CH-E 544,3) weist in allen überlieferten Mailänder Vokalstimmheften die textliche Fassung der römischen Liturgie auf. Folglich komponierte Sammartini das *Magnificat* für eine Vesper im römischen Ritus, d.h. für eine Klosterkirche. Ungeachtet dessen werden wir ebenso der Frage nachgehen, ob ein römisches

Magnificat nicht auch in einer ambrosianischen Diözesankirche hätte aufgeführt werden können.

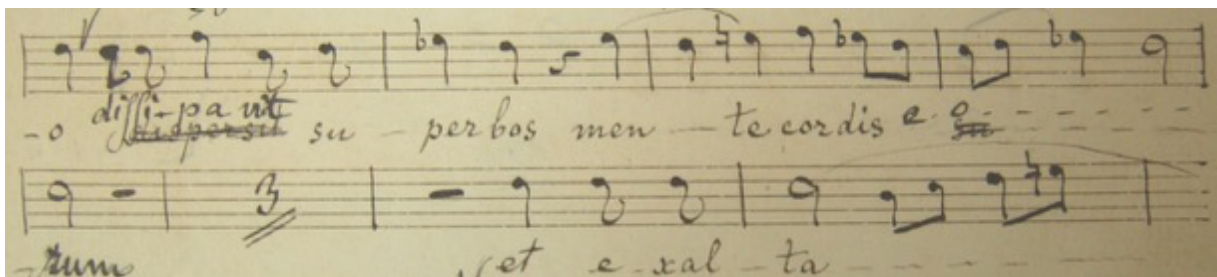


Giovanni Battista Sammartinis *Magnificat* (J-C 111): Auszug aus dem *Canto di C[oncer].to*-Stimmheft (CH-E 544,3)

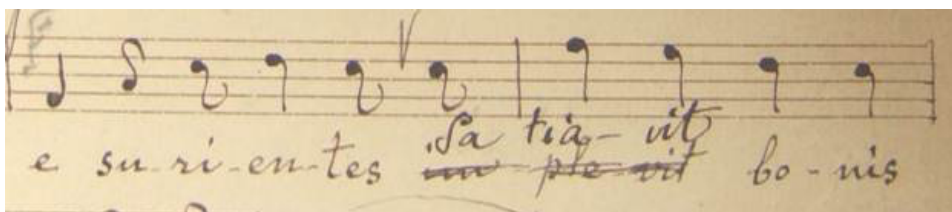
Sammartinis *Magnificat* und Canobbios *Beatus vir* belegen, dass die Mailänder Kapellmeister ganz selbstverständlich sowohl die textlichen Varianten aus den römischen als auch den ambrosianischen liturgischen Büchern vertonten. Dennoch soll uns ebenso die Frage nach allfälligen liturgischen Adaptationen beschäftigen. Falls ein römisches *Beatus vir* zu einem ambrosianischen hätte umgeändert werden müssen, wären spätestens in Vers 4 die ersten unüberwindbaren Probleme aufgetaucht. Im Vergleich zur römischen Liturgie treten in diesem Vers nämlich ergänzende Wörter hinzu (*corde* sowie *Dominus Deus*), was sich nachträglich bei den wenigsten liturgischen Kompositionen hätte einrichten lassen. Doch die Frage nach liturgischen Adaptationen ist zugleich eng an die Problematik gekoppelt, ob die Liturgie stets musikalisch korrekt umgesetzt wurde und ob die zum Teil geringfügigen textlichen Differenzen überhaupt massgebend waren. An dieser Stelle soll darauf verwiesen werden, dass sich diese Fragen nicht allgemein beantworten lassen, sondern von Institution zu Institution gesondert betrachtet werden müssen.

3.4.4. Beispiel einer liturgischen Adaptation

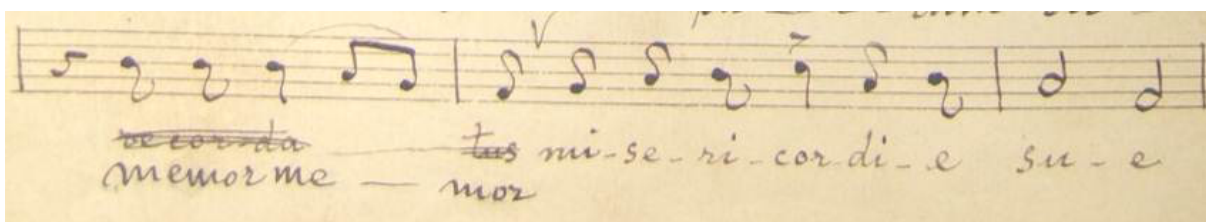
Aus dem 18. Jahrhundert sind keine liturgischen Adaptationen von einem Ritus zum anderen bekannt. Beispiele einer solchen Praxis liegen erst aus jüngerer Zeit vor, etwa die Adaptation eines *Magnificat* von Lorenzo Perosi aus dem frühen 20. Jahrhundert (I-Msc 59/22). Aus diesem Beispiel geht eindrücklich hervor, wie eine römische Komposition verändert werden musste, um in der ambrosianischen Liturgie Verwendung finden zu können. Zudem zeigt sich an den Eingriffen, welcher Aspekt von Bedeutung war. Während die handschriftliche Partitur der Perosi-Komposition gänzlich den ambrosianischen *Magnificat*-Text aufweist, und daher nicht den Eindruck vermittelt, dass es sich vormals um eine römische Komposition handelte, tragen die Vokalstimmhefte deutliche Spuren von Anpassungen. Das Tenorstimmheft zum Beispiel zeigt folgende:



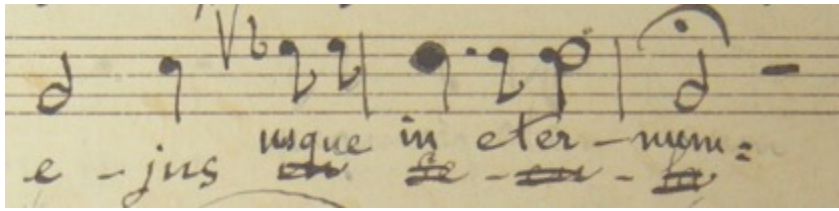
Das römische, aus drei Silben bestehende *dispersit* musste durch das viersilbige ambrosianische *dissipavit* ersetzt werden, weshalb die Achtelpause vor dem *dis-* in eine Achtelnote geändert wurde. Dadurch blieb in der ambrosianischen Adaptation der Akzent korrekt auf dem *-pa-* von *dissipavit*. Das römische *sui* musste ausserdem durch das ambrosianische *eorum* ersetzt werden, wobei der korrekten Betonung wiederum grosse Bedeutung zukam, da das *-o-* von *eorum* auf den Taktbeginn gelegt wurde.



Zu Beginn von Vers 7 (*Esurientes implevit bonis*) musste *implevit* durch *satiavit* ausgetauscht werden.



Das viersilbige *recordatus* ersetzte man kurzerhand durch ein zweimaliges Deklamieren des zweisilbigen *memor* der ambrosianischen Liturgie.



Eine grössere Herausforderung stellte die Umwandlung von *in saecula* zu *usque in aeternum* dar. Der Viertelaufschlag mit dem römischen *in* wurde in zwei Achtel umgeändert und mit dem ambrosianischen *us-que* unterlegt. Während die Originalversion mit *saecula* den Rhythmus ♩. ♩. ♩ aufwies, musste aufgrund der viersilbigen Mailänder Textvariante dieser zu ♩. ♩. ♩. ♩ geändert werden. Insgesamt betrifft keine einzige Anpassung die Tonhöhe oder Harmonie. Nach der Adaptation beruht das ursprünglich römische *Magnificat* ausnahmslos auf dem ambrosianischen *Magnificat*-Text. Das entscheidende Kriterium bei der Erstellung dieser liturgischen Adaptation im frühen 20. Jahrhundert bestand offenbar darin, dass in der ambrosianischen Liturgie ausschliesslich die ambrosianische Textversion des *Magnificat* gesungen wurde. Einerseits bot sich ein *Magnificat* zur liturgischen Adaptation an, weil die textlichen Differenzen hier relativ gering sind und damit nur wenige Textstellen geändert werden mussten. Andererseits eignete sich gerade Perosis *Magnificat* besonders gut dafür, da es sich um eine *a cappella*-Komposition handelte und das Instrumentalverbot in Mailand noch längst nicht obsolet war. Wann genau die Adaptation entstand, kann nicht ermittelt werden, doch studierte Perosi von 1891–1892 am Mailänder Konservatorium. Perosis Popularität im frühen 20. Jahrhundert erklärt sich vor allem dadurch, dass er als Kapellmeister der päpstlichen *Capella Sistina* als kirchenmusikalische Autorität galt und daher auch in Mailand respektiert wurde.

Aus dem 18. Jahrhundert existieren keine liturgischen Adaptationen, da ein solches Vorgehen seinerzeit völlig unnötig gewesen wäre. Damals beschäftigten die Mailänder Kirchen beinahe 50 Kapellmeister, was zu einer hohen Produktion an neuen ambrosianischen und römischen liturgischen Vertonungen führte. Fast ein Drittel der festangestellten Kapellmeister standen in den Diensten einer Diözesankirche, wodurch ambrosianische Kompositionen stets in grosser Zahl verfügbar waren. Im frühen 20. Jahrhundert herrschten jedoch komplett andere institutionelle Voraussetzungen. Nun engagierten in ganz Mailand noch drei bis vier Kirchen

einen Kapellmeister.¹⁹⁷ Da nun praktisch keine neuen ambrosianischen Kompositionen entstanden, mussten römische Vertonungen liturgisch angepasst werden. Ausserdem wäre es in Mailand im 18. Jahrhundert völlig undenkbar gewesen, Kompositionen eines Kapellmeisters aus Rom zu adaptieren. Wie Johann Christian Bach seinem Lehrer Giovanni Battista Martini im Dezember 1757 nach Bologna schrieb, standen damals in Mailand selbst Palestrina-Abschriften nicht oder kaum zur Verfügung: »buoni spartiti del Palestrina bisogna che confessi che qui a Milano poche o nessuno si trova.«¹⁹⁸ Palestrinas Musik genoss im 18. Jahrhundert eine derartige Beliebtheit, dass selbst der Protestant Johann Sebastian Bach seine Musik adaptierte. Doch in Mailand, dem »seconda Roma«, das eine ganz eigene und im 18. Jahrhundert besonders lebendige Kirchenmusiktradition hervorbrachte, wurde die Kirchenmusik aus Rom, selbst diejenige Palestrinas, kaum rezipiert. Dies schliessen wir ebenso aus den wenigen intakten Mailänder Musikalienbeständen des 18. Jahrhunderts, die allesamt keine Kompositionen aus dem Kirchenstaat aufweisen.¹⁹⁹ Welch ein Wandel musste zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert eingetreten sein, wenn die einst so bedeutende und stolze Mailänder Kirche mittlerweile ihre sakrale Musik aus Rom beschaffen und zugleich den eigenen liturgischen Verhältnissen anpassen musste. Immerhin hielt man die ambrosianische Liturgie noch hoch und unterlegte einem adaptierten *Magnificat* von Perosi ausnahmslos den ambrosianischen Text.

3.4.5. Differenzen in der Choralmelodie

In einem Brief vom 22. Oktober 1757 schrieb Johann Christian Bach an Padre Martini, dass es in Mailand in den 1750er-Jahren üblich gewesen sein soll, in sakrale Kompositionen einen *cantus firmus* einzuflechten:

»Mi prendo la libertà d'incomodarLa di nuovo con un introito a 7 con canto fermo, ma un certo canto fermo scartato e mutato, come usano farlo qui a Milano secondo l'informazione che ho preso del Sigr: Balbi e molte altre Persone.«²⁰⁰

¹⁹⁷ Es handelt sich um den Dom, *San Gottardo*, *Santa Maria dei Miracoli e Celso* sowie partiell um *Sant'Ambrogio*, siehe <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [Mai 2017].

¹⁹⁸ Allorto 1992, S. 118-119; Schnoebelen Nr. 311; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.65; 16.12.1757.

¹⁹⁹ Siehe Sartori 1957, Dellaborra 2000 sowie das Kirchenarchiv von *Santa Maria presso San Celso* (Riva 2007).

²⁰⁰ Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

Ein Musterbeispiel für diese Praxis ist Giovanni Battista Sammartinis *Miserere* (J-C 112).²⁰¹ In Sammartinis Vertonung nimmt der *cantus firmus* aus dem Totenoffizium eine sehr prominente Stellung ein. Die Chormelodie erklingt in drei der insgesamt acht Sätze und führt auf diese Weise leitmotivisch durch die gesamte Komposition. Damit der *cantus firmus* besonders gut hörbar ist, wird er in den meisten Sätzen von jeweils zwei Vokalstimmen gleichzeitig (Sopran und Alt sowie Tenor und Bass) im *unisono* gesungen. Sowohl die Chormelodie als auch der vertonte Psalmtext stammen aus der römischen Liturgie. Die in die Kompositionen eingewobenen *cantus firmi* sind schwer erkennbar, da die liturgischen Vertonungen Mailands, vor allem die römischen, meistens in separaten Stimmheften und selten in Partitur überliefert sind. Daher entgehen uns die eingearbeiteten Chormelodien wohl meistens, obschon sie Rückschlüsse auf eine der beiden Liturgien zulassen.²⁰² Differenzen in der Chormelodie zeigen sich beispielsweise im *Pater noster*. Während der *cantus* zu Beginn noch in beiden Liturgien identisch ist, variiert er in der Folge. Im *Missale ambrosianum* präsentiert sich die Chormelodie des *Pater noster* folgendermassen:



203

Die römischen liturgischen Bücher führen verschiedene Melodien auf, wobei zu nicht solennen liturgischen Anlässen (*Festis Simplicibus, diebus ferialibus, in Missis Defunctorum*) ein der ambrosianischen Melodie sehr ähnlicher *cantus* gesungen wurde. Erst über dem Text *sanctificetur nomen tuum* zeigen sich melodische Differenzen zum ambrosianischen *Pater noster*.

²⁰¹ Jenkins/Churgin, S. 164.

²⁰² Siehe hierzu generell Agustoni 1992.

²⁰³ Missale Ambrosianum 1768, S. 160.



Auffälliger ist dagegen der Unterschied an solennen Festen. Noch heute sind sich die aufmerksamen Kirchgänger Mailands dieser melodischen Differenz bewusst. An Sonn- und Feiertagen fällt ihnen besonders die unterschiedliche Melodie über der Textstelle *qui es in caelis* auf, die sich im römischen Ritus bei *qui es* um eine Terz erhebt, während sie im ambrosianischen *Pater noster* um eine Sekunde fällt.



Daran erkennen wir, dass die Chormelodie zwischen ambrosianischer und römischer Liturgie variieren kann und der *cantus* allfällige Rückschlüsse auf den vertonten Ritus ermöglicht. Allerdings werden sich die Mailänder Kapellmeister – wenn überhaupt – in erster Linie am festlichen *cantus* orientiert haben.²⁰⁶ Als am 7. August 1762 Antonio Stanislao Appiani einen

²⁰⁴ Missale romanum 1621, S. 309.

²⁰⁵ Ebenda, S. 308.

²⁰⁶ Zu den *Pater noster* aus dem Domarchiv siehe Sartori 1957, S. 171 (Giovanni Andrea Fioroni).

Brief an den Bologneser Pauliner Pater Pio Natali sandte, fügte er dem Schreiben den *cantus* der ambrosianische Antifon *In lege Domini meditabitur die ac nocte* bei. Der Choral hatte 1744 als Vorlage für den Wettbewerb um die Kapellmeisterstelle am Mailänder Dom gedient, die der erfolgreiche Kandidat neben dem weiterhin tätigen Kapellmeister Carlo Baliani ausfüllen sollte. Appiani schreibt: »Tema cavato dalla d[ett].a Antif[on].a e dato in un Concorso l'anno 1744 dalli Sig[no].ri Cavagl[ieri]. Messi, S. Martino, Caselli, e Corbella.«



207

Obwohl im Brief nicht explizit erwähnt, wird durch die Anwesenheit von Messi, Sammartini, Caselli und Corbella, die 1744 als Experten über die Wahl des Domkapellmeisters geurteilt haben, ersichtlich, um welchen *Concorso* es sich handelte. Der Wettbewerbsteilnehmer Pietro Paolo Valle musste die Antifon *In lege Domini* vertonen,²⁰⁸ wobei Appiani erstaunlicherweise selbst 18 Jahre nach dem erfolgten *Concorso* über den damals vorgelegten *cantus* unterrichtet war.²⁰⁹ Auch die Teilnehmer des Wettbewerbs um die Domkapellmeisterstelle im Jahre 1747 wurden angewiesen, in ihre Kompositionen ambrosianische *cantus firmi* einzuarbeiten.²¹⁰ Da

²⁰⁷ I-Bsf, MS. 53, S. 186.

²⁰⁸ Toffetti 2004/2, S. 435; Toffetti 2006/1, S. 488 & 496.

²⁰⁹ Appiani verweist auf die Seiten 5 und 1 des ambrosianischen Psalters, wo sich die gleichen *cantus firmi* finden lassen, vgl. Psalterium 1618, S. 1 & 5.

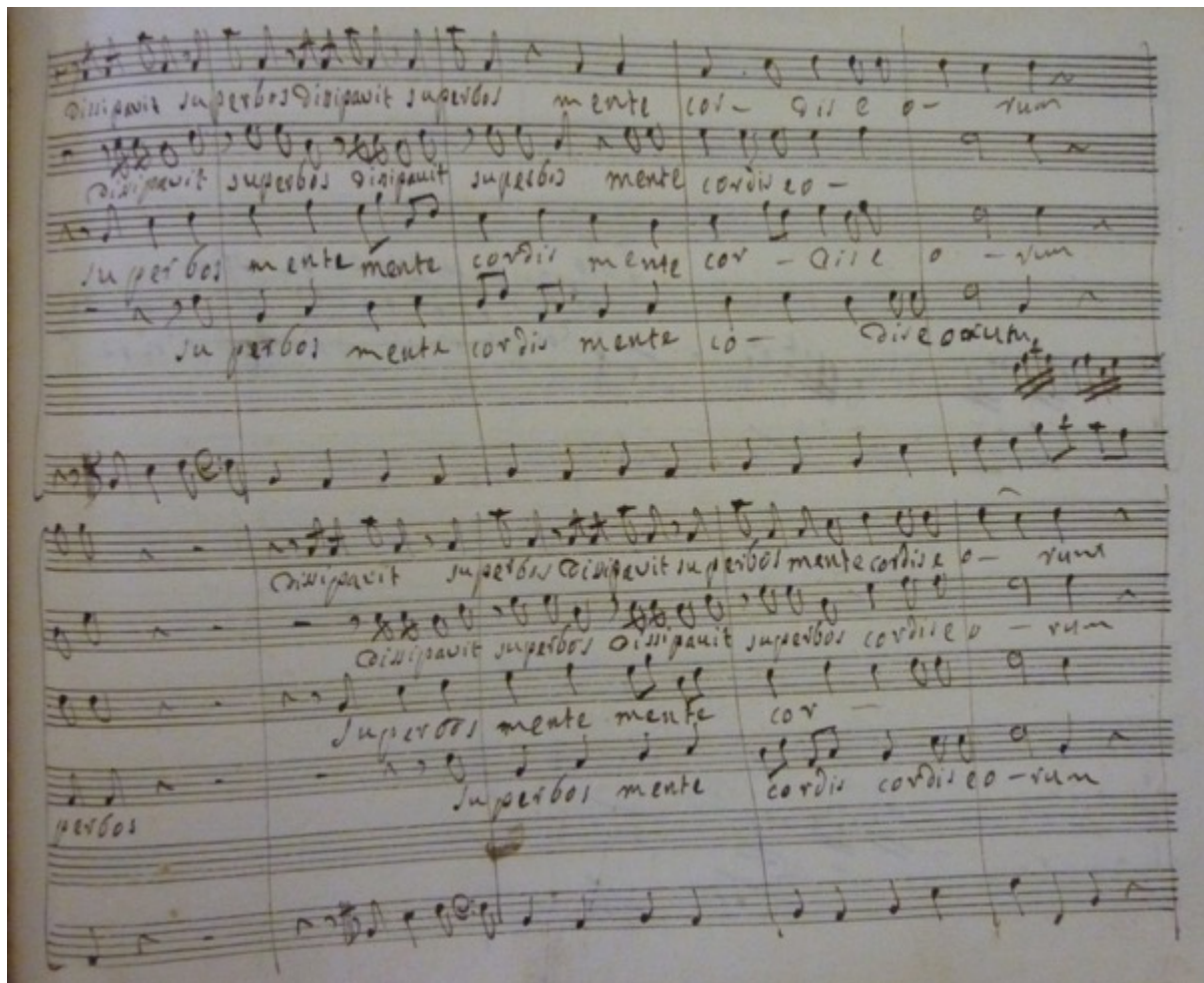
²¹⁰ Zum Wettbewerb um die Kapellmeisterstelle am Dom im Jahre 1747 siehe allgemein Toffetti 2014.

sich die Chormelodien zwischen ambrosianischer und römischer Liturgie unterscheiden, können die Mailänder Vertonungen ebenso anhand der eingeflochtenen *cantus firmi* liturgisch zugeordnet werden. Allerdings sind keine Beispiele bekannt, wo der *cantus* im Widerspruch zum vertonten liturgischen Text stünde.

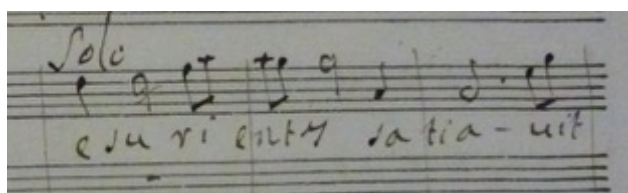
3.4.6. Hybride Vertonungen

Das Konvolut CH-E 288,10 aus dem Benediktinerstift Einsiedeln enthält mehrere Mailänder Kompositionen, u.a. ein *Magnificat* für zwei obligate Orgeln und acht Vokalstimmen von Melchiorre de Vincenti (1739–1810). Das in Partitur überlieferte *Magnificat* stellt einen interessanten Sonderfall dar. Der Besitzvermerk »P. Sigismondus« verweist auf den Einsiedler Benediktiner Pater Sigismund Keller (1803–1882) als vormaligen Besitzer der Handschrift. Sigismund wirkte von 1836–1846 und 1847–1852 in Bellinzona, wo die Einsiedler Mönche eine klösterliche Dependence unterhielten.²¹¹ Womöglich gelangte er hier, im unweit von Mailand gelegenen Tessin, in den Besitz der Abschrift. Obschon der Schreiber der Quelle nicht identifiziert werden kann, deutet das Schriftbild auf eine oberitalienische oder Mailänder Abschrift aus der Zeit um 1800 hin. Nach einer 31-taktigen Orgeleinleitung setzt der Sopran des ersten Chores solistisch mit *Magnificat* ein. Hierauf antworten beide Vokalchöre gemeinsam mit einem syllabisch und homorhythmisch deklamierten *Magnificat anima mea*. Der Wechsel zwischen Einwüfen eines Solisten und den ein- oder doppelchörigen Antworten des Tutti kennzeichnet die gesamte Komposition. Die beiden Orgeln begnügen sich nach der Orgeleinleitung hauptsächlich mit der Verdoppelung des Vokalbasses oder gestalten kurze solistische Überleitungen bis zum nächsten Solo- oder Choreinsatz. Das *Magnificat* erweist sich anfangs als Vertonung der römischen Liturgie, denn der liturgische Text lautet *a progenie in progenies timentibus eum* (ambrosianisch: *a sæculo et in sæculum: super timentes*). In der Quelle sind ausserdem keine Eingriffe feststellbar, die auf eine nachträglich vorgenommene Textänderung hinweisen. Im Anschluss tritt jedoch unerwarteterweise der ambrosianische *Magnificat*-Text mit *dissipavit superbos mente cordis eorum* auf (römisch: *dispersit superbos mente cordis sui*).

²¹¹ Henggeler 1934, S. 490-491.



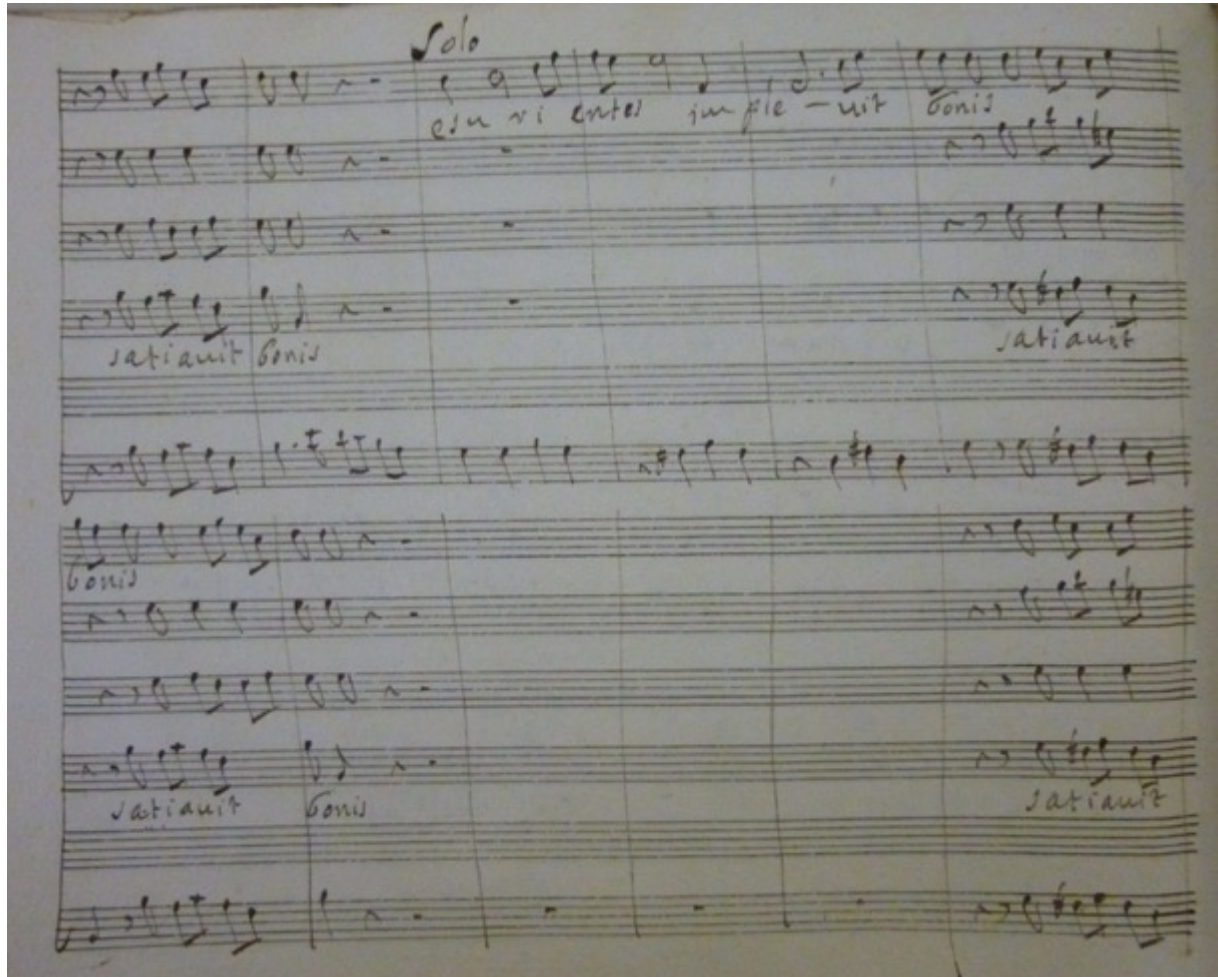
Demnach besteht Melchiorre de Vincentis *Magnificat* aus einer Kombination beider liturgischen Texte.²¹² Anschliessend setzt der Sopran des zweiten Chores solistisch mit *esurientes satiavit bonis* ein und deklamiert damit weiterhin den ambrosianischen Text, was vom Tutti mit der ambrosianischen Version beantwortet wird.



Doch wenn der Sopran des ersten Chores die gleiche Melodie in der Unterterz übernimmt, deklamiert dieser nicht den ambrosianischen, sondern überraschenderweise nun wieder den römischen Text. Somit wird die gleiche Melodie einmal mit ambrosianischem (*esurientes satiavit bonis*) und gleich anschliessend mit römischem Text (*esurientes implevit bonis*)

²¹² Im Vokalbass des ersten Chores kann man ausserdem vielleicht ein ehemaliges *sui* erkennen, welches überschrieben und in ein *eorum* abgeändert worden ist. Allerdings ist diese Korrektur nur undeutlich zu sehen.

vorgetragen. Das Durcheinander ist spätestens dann komplett, wenn hierauf die beiden vollstimmigen Chöre erneut mit der ambrosianischen Textvariante antworten (*satiavit bonis*). Dadurch wird die gleiche Textpassage zuerst in der ambrosianischen, dann in der römischen und anschliessend wiederum in der ambrosianischen Fassung vorgetragen.



Der Schreiber wechselte nicht nur zwischen den Versen von einem Ritus zum anderen, sondern auch innerhalb des gleichen Verses. Die Ursache für die liturgisch hybride Abschrift liegt nicht darin, dass es dem Kopisten nicht bewusst gewesen wäre, dass es zwei Textvarianten gab. Die Quelle beweist vielmehr, dass der Schreiber durchaus beide Fassungen kannte und diese jeweils korrekt notierte. Allerdings realisierte der Schreiber nicht immer, ob er ein römisches oder ambrosianisches *Magnificat* kopierte, weshalb er einmal den ambrosianischen (*sa-tia-vit*) und dann wiederum den römischen Text (*im-ple-vit*) unterlegte. In der Folge weist die Quelle ausschliesslich die ambrosianische Fassung auf (*memor misericordiae suae* sowie *usque in æternum*), wodurch sich die Vertonung mehrheitlich am Text der ambrosianischen Liturgie orientiert. Mit der ausschliesslichen Verwendung von Orgeln und einem auf eine hohe

Textverständlichkeit abzielenden musikalischen Satz steht die Vertonung eher einer Kirchenmusiktradition nahe, die für die ambrosianische Liturgie charakteristisch ist.

Eine andere liturgisch hybride Komposition ist das in Partitur überlieferte *Magnificat á 4:0 ~~Con~~to Pieno Con Sinfo[ni].a* für vier Vokalstimmen, Streichorchester und Trompeten von Pietro Valle (CH-Zz AMG XIV 758). Dieses lediglich aus 157 Takten bestehende *Magnificat* erweist sich zu Beginn als römische Vertonung. Danach tauchen drei Textstellen mit der Fassung der ambrosianischen Liturgie auf. Erst ganz zum Schluss tritt mit *Abraham et semini eius in sæcula* nochmals der römische Text hervor. Damit handelt es sich bei diesem liturgisch ambivalenten *Magnificat* um eine mehrheitlich auf dem ambrosianischen Text basierende Vertonung, wobei erneut keine Eingriffe im Notentext festgestellt werden können.

Aus den beiden hybriden *Magnificat* können einige wertvolle Schlüsse gezogen werden. Beide Musikquellen befinden sich heute ausserhalb der Diözese Mailand, wo sie als ambrosianische Vertonungen keine liturgisch korrekte Verwendung gefunden hätten. Doch da sie sich zu Beginn der Komposition als römische Vertonungen zu erkennen geben, wähten sich sowohl die Einsiedler Benediktiner als auch der Besitzer der Zürcher Quelle wohl anfänglich im Besitz eines römischen *Magnificat*. Weil liturgisch hybride Quellen in verschwindend kleiner Zahl existieren, hätte es normalerweise genügt, auf die Textpassage mit der ersten textlichen Abweichung zu schauen, um auf den rituellen Hintergrund zu schliessen. Sobald ambrosianische Vertonungen in einem Kontext ausserhalb ihrer liturgischen Verwendbarkeit auftauchten, verfuhr man zumeist derart mit ihnen, wie es sich an den Stimmheften des erwähnten *Magnificat* von Pietro Valle zeigt; die zur Partitur gehörigen Einzelstimmen werden unter der Signatur CH-Zz AMG XIII 1064 & a-m (Ms. 796) verwahrt. In den Stimmheften ist zu Beginn ein auf dem römischen liturgischen Text basierendes *Dixit Dominus* notiert und erst anschliessend das besagte *Magnificat*. Vom *Dixit Dominus* sind sowohl die Instrumental- als auch die Vokalstimmhefte komplett erhalten. Sobald sich aber im Tenor-Stimmheft mit *dissipavit superbos* zum ersten Mal zeigte, dass es sich um ein ambrosianisches *Magnificat* handelt, wurden die nachfolgenden Seiten herausgerissen. Nur noch das Bass-Stimmheft bezeugt, dass früher in allen Stimmheften nach dem *Dixit Dominus* das hybride *Magnificat* notiert war. Das *Magnificat* wurde selbst in den Instrumentalstimmheften entfernt, weshalb es nicht mehr aufgeführt werden konnte und wir einzig aufgrund der Partitur die Ursache für die Eliminierung erkennen: die liturgische Unbrauchbarkeit eines ambrosianischen *Magnificat*, bei dem es sich im vorliegenden Fall gar um eine hybride liturgische Vertonung handelt.

Die textlichen Differenzen zwischen römischer und ambrosianischer Liturgie mögen heute unwichtig erscheinen. Als Ausnahmeerscheinungen bestätigen die beiden hybriden *Magnificat* jedoch, dass die Kompositionen der Mailänder Kapellmeister grundsätzlich als liturgisch korrekte Vertonungen einer der beiden Liturgien gelten. Insofern waren die zum Teil winzigen textlichen Differenzen sehr wohl bedeutsam, was darauf schliessen lässt, dass ein mehr oder weniger fundiertes Wissen über die Liturgie sowohl zum Kenntnisstand der Kapellmeister als auch der Kopisten gehörte.²¹³ Allerdings stellt sich die Frage, ob die sich liturgisch zuordenbaren Vertonungen in den entsprechenden Andachten aufgeführt wurden. Gelangte in einer römischen Sonntagsvesper stets ein römisches *Magnificat* zur Aufführung? Diese Frage mag umso legitimer erscheinen, als die Mailänder Kapellmeister stets in mehreren Kirchen gleichzeitig tätig waren und sowohl Andachten der ambrosianischen als auch der römischen Liturgie leiteten. Den Kapellmeistern wäre ein erheblicher Arbeitsaufwand erspart geblieben, wenn Vertonungen der römischen Liturgie in ambrosianischen Andachten hätten aufgeführt werden können. Zunächst aber richtet sich unser Blick auf die birituellen Verhältnisse in Mailand.

4. Die Biritualität in der Mailänder Lebenswelt

4.1. Ein Ritenkonflikt und seine Regelung

Mit welchem Eifer die ambrosianische Kirche im 18. Jahrhundert ihren Ritus verteidigte, um ein Übergreifen der römischen Observanzen zu verhindern, veranschaulicht ein Schreiben des Domzeremonienmeisters Giacomo Antonio Agudio von 1761.²¹⁴ Die liturgischen Angelegenheiten oblagen seinerzeit, zumindest in grösseren Kirchen, einem Zeremoniar oder Zeremonienmeister, der sich gründlich mit liturgischen Fragen auseinandersetzten und bei musikalisch-liturgischen Problemen zu Rate gezogen wurden. Ein Oblate aus dem Mailänder Vorort Rho erkundigte sich bei seinem Kollegen, dem Domzeremonienmeister, wie bei einer Kollision zweier Festtage vorzugehen sei. Im *Santuario dell'Addolorata* in Rho, wo man den ambrosianischen Ritus praktizierte, fiel ein Patroziniumsfest der höchsten Kategorie (*primæ classis*) mit einem Sonntag zweiter Kategorie (*secundæ classis*) zusammen. Da gemäss dem

²¹³ Zugleich meinte Bailey, dass die Tradition des ambrosianischen Chorals im 18. Jahrhundert bereits verloren gegangen sei. Siehe MGG2, Artikel »Ambrosianischer Gesang«, III., 4. Niedergang der ambrosianischen Tradition, Bd. 1, Sp. 526-527.

²¹⁴ Zur Amtszeit von Giacomo Antonio Agudio siehe Ruggeri 2003, S. 208.

ambrosianischen Brauch an einem Sonntag keine Heiligen gefeiert werden, weil der Sonntag als der Tag des Herrn betrachtet wird,²¹⁵ hätte das weniger bedeutende Fest *secundæ classis* gegenüber dem Heiligenfest *primæ classis* Vorrang bekommen, wodurch das Patronatsfest zu Ehren von *San Sebastiano* am Samstag oder Montag hätte begangen werden müssen. Dies schien dem Oblaten abwegig, weshalb er den Domzeremonienmeister um Rat fragte. Als die massgebende liturgische Autorität der Diözese stützte dieser sein Urteil auf die existierenden Regeln und meinte:

»L'opinione favorevole al Santo Titolare è fondata principalmente su questa Regola: Che in dubbio del nostro Rito de[v]e ricorrersi al Rito universale, dove non sia ripugnanza co' principii del nostro: ed è manifesto nel Rito universale, che i Santi di p[ri]ma Classe tra il quale è il Titolare, Si preferiscono alle solennità del Sig[no].re, che siano di seconda Classe'.«²¹⁶

Im Zweifelsfalle müsse der *Rito universale* herangezogen werden, worunter Agudio den römischen Ritus verstand. Der römische Ritus favorisiert allerdings das Patroziniumsfest, wodurch der ambrosianische Brauch, an einem Sonntag keine Heiligen zu feiern, unterliegt. Allerdings kennt das herangezogene Dogma eine Ausnahmeklausel, die besagt, dass der Grundsatz nur gelte, wenn keine Kollision mit dem ambrosianischen Ritus entstünde (»Che in dubbio del nostro Rito de[v]e ricorrersi al Rito universale, dove non sia ripugnanza co' principii del nostro«). Deshalb äusserte Agudio seine Bedenken:

»A me sembra per opposito, che qui facciasi ferita al Rito Ambrosiano, e comincio a riflettere, che la prefata regola, non ostante l'eccezione, o restrizione enunziata: Dove non sia ripugnaze co' principj del nostro Rito, non è così ferma, come forse apparisco, ed ha bisogno d'essere presa con grandissima cautela.«²¹⁷

Da der ambrosianische Ritus in vorliegendem Fall unterläge, sei grösste Vorsicht geboten. Aus diesem Grund verwies Agudio auf die Ausnahmeklausel und hinterfragte zugleich den Begriff des *Rito universale*. Aus seinen Erläuterungen ergibt sich ein interessanter Einblick in die Gedankenwelt des Domzeremonienmeisters:

»Si vuole avvertire, che dicendosi: Rito Universale, possiamo intendere o quello, dal quale ogn'altro Rito deriva, come dal diritto naturale, e comune deriva ogni municipale, o quello, che trovasi più comunemente seguito: In questo secondo senso, e non nel primo è manifesto, che dicesi universale il Rito Romano, secondo la forma, che dal nostro il distingue, e però l'appellazione sua propria e specifica ne Pontificali, Rituali, e Messali, non è quella di

²¹⁵ Wir erinnern uns, dass de Lalande sagte: »le Dimanche on ne dit la Messe d'aucun Saint.« De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 245. Im 20. Jahrhundert äusserte sich Borella dazu folgendermassen: »La regola attuale è che nessuna festa di Santi, o della Madonna, anche se di prima classe, venga celebrata in Domenica.« Borella 1964, S. 440.

²¹⁶ I-Md, fondo liturgico, cart. 16.61. Diario 1761–1770, 35r.

²¹⁷ Ebenda, 35r–35v.

universale ma di Romano: il quale avvertimento toglie molto di forza, come ogni'un vede, alla prefata regola che varrebbe più se si trattasse di un Rito universale nel primo Senso.«²¹⁸

Mit *Rito universale* sei keineswegs eine Art ›Ur-Ritus‹ gemeint, von dem sich jeder andere herleite, sondern so würde lediglich der ›vorherrschende‹ Ritus bezeichnet (»quello, che trovasi più comunemente seguito«), womit der römische gemeint ist. Ausschliesslich in diesem Sinne sei der römische Ritus zu verstehen, nämlich als der überwiegende, dominierende Ritus. Insofern besage das Dogma, dass der ›Ritus der Mehrheit‹ den ›Ritus der Minderheit‹ überstimme. Nach seiner Deutung äussert Agudio jedoch nun umso mehr Besorgnis. Schliesslich würde der ambrosianische Ritus bei einer solchen Auslegung in Zweifelsfällen immer das Nachsehen haben.

»Ma comunque tuttavia valer possa in altri casi nel nostro parmi poter dire, che se venga generalm[en].te adottata, e seguita facilmente senza molta cautela ne' dubbj, da cui nelle nostre Rubbriche, non trovisi pronta uscita, presto saremo portati a grandissima variazione del nostro Rito. E del mio timore ho queste ragioni: P[ri]mo l'accennata ripugnanza tra un Rito, e l'altro, che de[v]e attendersi, come necessaria condizione per conformarsi ne dubbj al Rito Romano senza danno del nostro, tal ripugnanza dico, non è sempre così chiara, che spesse volte non fugga ancor un occhio più attento: sicchè rendendosi familiare, ed ordinaria, nelle frequenti ambiguità, l'imitazione di altro Rito, quanto facilmente si verrà a Confusione, e mutazione de' nostri proprj, e sostanziali principj?«²¹⁹

Zum wiederholten Male gebot der Domzeremonienmeister grosse Vorsicht (»molta cautela«), denn würde das Dogma generell und unachtsam angewendet, erführe der ambrosianische Ritus bald eine *variazione*, *confusione* und *mutazione*. Als Bedingung für ein Angleichen an die römische Liturgie solle gelten, dass der ambrosianische Ritus dadurch keine Beeinträchtigung erfahre (was eigentlich ein Widerspruch ist). 1761 befürchtete Agudio ein Aufweichen des ambrosianischen Ritus und letztlich ein Zurückdrängen der Mailänder Traditionen. Dementsprechend war seine Reaktion geprägt von Worten wie Furcht (»timore«) oder Schaden (»danno«) und er riet sogar mehrmals zu grosser Vorsicht (»molta cautela«). Obwohl bloss die Frage nach der Priorität eines Festtages, und in dem Zusammenhang der Vorrang einer liturgischen Tradition gegenüber einer anderen, erörtert wurde, zeigte sich der Hüter über die ambrosianische Liturgie sehr beunruhigt, weshalb sich Agudio kraft seines Amtes dezidiert für die Verteidigung der eigenen liturgischen Praxis einsetzte. Im gleichen Diskurs äusserte er auch seine Befürchtung darüber, dass die Mailänder Kirche ihre Unabhängigkeit in liturgischen

²¹⁸ Ebenda, 35v-36r.

²¹⁹ Ebenda, 36r-36v.

Fragen verlieren könnte, falls eine solche Frage – schliesslich betraf sie ebenso den römischen Ritus – vor die Ritenkongregation in Rom gelangen sollte.

»Di più questa Regola ci porta insensibilmente dalla nostra congregazione de' Riti a quella di Roma interprete, e custode del Rito universale, ne' dubbj, che possono occorrere non risolubile co' Rituali, Decreti, e Libri stampati. Di questi dubbj ne occorrono spesso a professori stessi del Rito Romano, benchè illustrato con tanti scritti, onde sono costretti ricorrere per lo scioglimento alla Sagra Congregatione, sicchè a noi pure potendo occorrere che far dovremo in virtù dell'asserita regola, se non ricorrere là noi medesimi, e così restar vana la Congregazione istituita da San Carlo per Custode del nostro Rito, con portarsi i nostri dubbj a quella, che sappiamo non curarsi di sapere, e mantenere il nostro Rito, ma piuttosto di abbassarlo, e ridurlo all'universale.«²²⁰

Der Domzeremonienmeister plädierte dafür, dass bei liturgischen Fragen weiterhin die von Carlo Borromeo gegründete eigene Ritenkongregation hinzugezogen werden solle. Die Entscheidungsinstanz müsse in Mailand bleiben, ansonsten würde die *Sagra Congregazione* in Rom den ambrosianischen Ritus dem römischen angleichen, womit die Mailänder Liturgie letztlich aufgeweicht und zerfallen würde (»abbassarlo, e ridurlo all'universale«). Abschliessend verwies Agudio darauf – dies ist ein in Mailand oft vorgebrachtes Argument –, dass die Wurzeln der ambrosianischen Liturgie historisch weiter zurückreichten als diejenigen des römischen Ritus.

»il Rito Ambrogiano essendo in gran parte derivato dal Greco, e da esso traendo i suoi principj, non dal Romano [che in verità secondo l'esser suo presente, da alcuni Gregoriano appellato è posteriore di tempo al nostro], il Rito, dico, Ambrogiano può, e deve sostenerli con essi, senza obbligo di ricevere ad un altro Rito, che avendo diversi principj, il devierebbero col tempo dalla sua propria origine; Diciamo, che l'approvazione del nostro Rito, fatta dalla Santa Sede, non è legata a q[ue]sta condizione, di conformarsi in dubbio al Rito Romano, ma sciolta; ed è lasciato esso nostro Rito in governo della sua propria Congregazione, dipendente dall'autorità dell'Arcivescovo Suo Capo, sicchè con la sola sua autorità si mettono nuove Messe, nuovi Ufficj, si ampliano, e correg[g]ono le Rubriche, e si fanno altre cose, che mostrano non sussistere quella Legge di conformità, e dipendenza«.²²¹

Der Heilige Vater habe nicht gewollt, dass sich die Mailänder Kirche bei liturgischen Zweifelsfällen stets dem römischen Ritus beugen müsse. Die Entscheidungsgewalt über den ambrosianischen Ritus, den Agudio im Schreiben stets mit Stolz als *nostro rito* bezeichnet, läge momentan noch in der Hand der eigenen Ritenkongregation und der Mailänder Erzbischöfe.²²² In einem letzten Aufruf mahnt Agudio seinen Kollegen aus Rho bei zukünftigen Unklarheiten

²²⁰ Ebenda, 36v-37r.

²²¹ Ebenda, 37v-38r.

²²² Wir erinnern uns, dass sich der Mailänder Abt von *San Simpliciano* direkt beim Papst beschwerte wegen der Musikpraxis der Nonnen von *Santa Radegonda*. Damit umging er die Mailänder Instanzen, siehe Hayburn 1979, S. 89-90.

zu grösster Vorsicht, wobei er seine Worte zusätzlich unterstreicht (»Che ha bisogno di esser presa con grandissima cautela.«²²³). Die ganze Argumentation erstreckt sich auf über 18 Seiten in 4°. Dies zeigt, mit welchem Ernst sich Agudio für die ambrosianische Liturgie einsetzte, als bedeute die aufgeworfene Frage ein Angriff auf die Grundfeste der ambrosianischen Bräuche. In dem mit *riflessi* betitelten Dokument liess der Domzeremonienmeister eine eindeutige Empfehlung an den Oblaten vermissen, obwohl er klar für den ambrosianischen Ritus Stellung bezog, den es in seiner Gesamtheit zu bewahren galt.

»Tale dunque essendo in verità lo spirito del nostro Rito, di preferir sempre le solennità del Signore, ad un Ufficio sia di Domenica, sia di Santo, non perciò che alcune poche volte, e di recente, siasi altramente praticato rispetto al nome di Gesù, si avrà da continuare nell'offesa, che vediamo fatta al med[esim].o nostro Rito. [...] Tutto ciò sia detto per pur amore di conservare il nostro Rito nella sua interezza: nel resto ogni mio riflesso sia sempre sottoposto a miglior giudizio.«²²⁴

Agudios Sorgen um ein Aufweichen der ambrosianischen Bräuche waren 1761 nicht unberechtigt. Wenige Jahre später hörte Charles Burney am Sonntag, dem 22. Juli 1770, die Kirchenmusik zum Patroziniumsfest der heiligen Maria Magdalena im gleichnamigen Kloster.²²⁵ Obgleich die Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* sowohl im Kirchenalmanach als auch in der *Descrizione di Milano* als *Agostiniane del Rito Ambrosiano* bezeichnet werden,²²⁶ feierten sie ihre Kirchenpatronin am Gedenktag selbst, dem 22. Juli, der in diesem Jahr ausgerechnet auf einen Sonntag fiel. In *Santa Maria Maddalena* ergab sich die gleiche Situation wie in Rho. Obwohl wir nicht wissen, wie sich die Oblaten von Rho letztlich entschieden haben, ist zumindest bezüglich der Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* erwiesen, dass sie die ambrosianischen Regeln missachteten und ihre Patronin am Gedenktag selbst feierten. Nach ambrosianischer Sitte hätten sie das Patroziniumsfest durch eine Vor- oder Nachverlegung an einem Werktag begehen müssen. Damit erhält das Schreiben des Oblaten aus Rho zusätzliche Brisanz. Gleichzeitig wird verständlicher, weshalb der Domzeremonienmeister dezidiert auf die Beachtung der ambrosianischen Gepflogenheiten pochte und es nicht erst zum Präzedenzfall kommen lassen wollte, dass römische Bräuche in ambrosianischen Kirchen Einzug hielten.

²²³ I-Md, fondo liturgico, cart. 16.61. Diario 1761–1770, 40r.

²²⁴ Ebenda, 46r–46v.

²²⁵ Burney 1772–73, S. 73.

²²⁶ Latuada 1737–38, Bd. 3, S. 82; I-Ma, Milano sacro 1761, S. 136.

4.2. Die Auswirkungen der Biritualität

Die kirchenrechtliche Gesetzgebung der Diözese äusserte sich unzweideutig in Bezug auf die liturgischen Verhältnisse. In allen Kirchen, die direkt dem Bistum Mailand unterständen, d.h. in Pfarrei- oder Kollegiatskirchen und den dazugehörigen Oratorien und Kapellen, dürfe lediglich der ambrosianische Ritus zelebriert werden.²²⁷ Wo aber die römische Messe gelesen werde, solle ausschliesslich die römische Liturgie gelten. Von kirchenrechtlicher Seite zeigte sich das Bestreben nach einer klaren Trennung der beiden Riten, obschon sich die Mailänder Lebenswelt als vielfältiger und um einiges komplexer erweisen wird. Wenngleich eine deutliche Separation beabsichtigt war, konnte ein direktes Aufeinandertreffen der Riten im Alltag nicht verhindert werden. Ausserdem zeigte sich gerade am Beispiel von *Santa Maria Maddalena*, dass sich in ambrosianischen Kirchen in diskreter Form römische Sitten eingeschlichen hatten. Um die Auswirkungen der Biritualität weiter zu ermitteln, dient ein Blick in den Kirchenalmanach. Zu Beginn des Jahres 1761 legte dieser den Gläubigen, aufgeteilt nach Frauen und Männern, folgenden Kirchgang nahe:

STAZIONI DI TUTTO L'ANNO

Per gli Uomini

Al Duomo
al Duomo
al Duomo
s. Lorenzo
s. Sebastiano
Alle Grazie
s. Giorgio
s. Carpofofo
s. Fedele

al Duomo
s. Francesco
s. Ambrogio
s. Eustorgio
s. Vincenzo
s. Lorenzo
s. Mart. al. Corp.
a Brera

Circoncis. del Sig.
Epifania
Dom. di Settuag.
Dom. di Sessag.
Dom. di Quinq.
Le Ceneri
Giovedì
Venerdì
Sabbato
Stazioni di Quaresima.
Prima Dom.
Lunedì
Martedì
Mercordì [sic]
Giovedì
Venerdì
Sabbato
II. Dom.

Per le Donne

Al Duomo
al Duomo
al Duomo
s. Nazaro
s. Pietro Ges.
Alla Pace
s. Barnaba
al Cerchio
s. Eustorgio

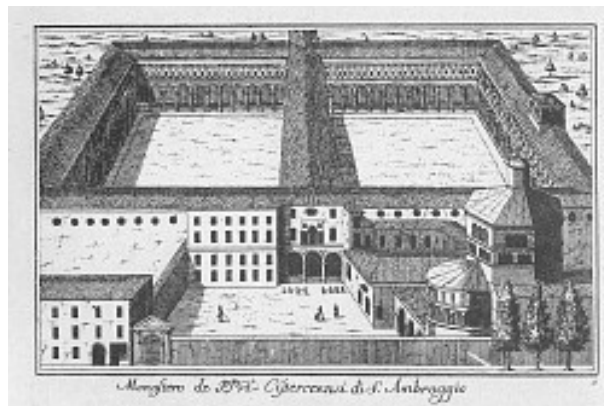
al Duomo
s. Calimero
s. Stefano
al Carmine
s. Giorgio
s. Nazaro
s. Eufemia
s. Antonio²²⁸

²²⁷ AEM, Bd. 2, Sp. 852.

²²⁸ I-Ma, Milano sacro 1761, S. 64.

Im Dom sowie in den Basiliken *San Lorenzo*, *San Nazaro* und *Sant’Ambrogio* wohnten die Mailänder der ambrosianischen Messe bei, während in den Ordenskirchen *San Pietro in Gessate* (Benediktiner), *Santa Maria delle Grazie* (Dominikaner), *Santa Maria della Pace* (Observanten), *Sant’Eustorgio* (Dominikaner), *San Francesco* (Franziskaner), *Santa Maria del Carmine* (Karmeliter) und *Sant’Antonio Abate* (Theatiner) die Messe im römische Ritus gelesen wurde. Folgte das Kirchenvolk also den Anweisungen des Almanachs, nahm es stets an Messen beider Liturgien teil. Die Biritualität war somit ein Teil der Mailänder Lebenswelt; die Stadtbewohner lebten ganz selbstverständlich mit den birituellen Verhältnissen und den sich daraus ergebenden Umständen. Zugleich verweist die Übersicht auf die zentrale Bedeutung des Doms. Entweder besuchten beide Geschlechter den Gottesdienst getrennt oder sie trafen sich in der Metropolitankirche. Der Dom fungierte einerseits als Pfarreikirche des Stadtzentrums und als Bischofssitz, verkörperte andererseits aber auch die Hauptkirche der Diözese und den zentralen kirchlichen Referenzpunkt der Mailänder.

4.3. Die liturgischen Verhältnisse in einzelnen Kirchen



Die Biritualität zeigt sich am eindrucklichsten an den Verhältnissen in *Sant’Ambrogio*. Die frühchristliche Basilika, die dem Schutzpatron der Stadt gewidmet ist und die Gebeine der für die Mailänder Kirche bedeutenden Märtyrer Protasius und Gervasius aufbewahrt, besass eine herausragende Stellung im städtischen Frömmigkeitsleben.²²⁹ Hier teilten sich gleich zwei religiöse Gemeinschaften den Sakralraum der *Basilica Collegiata di S. Ambrogio*: ein Chorherrenstift sowie die Zisterzienser des *Monistero Imperiale di Sant’Ambrogio*. Kendrick zitiert mehrere Quellen, die die Gleichzeitigkeit beider Riten belegen, obschon die

²²⁹ Vismara 2010, S. 47-48.

kirchenrechtlichen Bestimmungen solche ambivalenten Umstände zu verhindern versuchten. Ein Zeugnis aus dem Jahre 1600 beschreibt ausführlich, wie die Zisterzienser – wahrscheinlich für das Pfarrvolk – die Messe im ambrosianischen Ritus lasen und zum Offizium die Benediktsregel, d.h. den römischen Ritus, praktizierten. Während die Ordensgeistlichen zwischen den beiden Riten hin und her wechselten, orientierten sich die Säkularkanoniker einzig am ambrosianischen Ritus nach weltlichem Gebrauch.²³⁰ Gemäss *Acta Ecclesiae Mediolanensis* wären diese Zustände nicht erlaubt gewesen. Das Zusammenleben zweier religiöser Gemeinschaften, die teilweise zwei verschiedene Riten befolgten, führte in *Sant’Ambrogio* dementsprechend zu jahrhundertelangen Streitigkeiten zwischen den Zisterziensern und dem Chorherrenstift.²³¹ Aufgrund der konfliktträchtigen Situation mussten die liturgischen Verhältnisse geregelt und schriftlich festgehalten werden. Dieser Umstand erklärt, warum aus *Sant’Ambrogio* eines der wenigen schriftlichen Dokumente erhalten ist, das die Biritualität konkret beschreibt:

»Essendo la Chiesa Collegiata di S. Ambrogio composta di due Collegji, uno Secolare puram[ent].e Ambrosiano, l’altro Regolare, si deve questa Chiesa considerare tanto Secolare, quanto Regolare, e perciò capace di godere anco de Privilegi Regolari, ed usare alcuni Riti proprij de Monaci, che compongono il Collegio Regolare, come sempre si è praticato, massime riguardo all’Oficio Chorale; onde si come il Rito dell’Oficio usato da Monaci, perche misto, si chiama Monastico-Ambrosiano cosi la Chiesa di S. Ambrogio, per rispetto a questo Rito, ed a d[ett].i due Collegij, perciò divisi Monastica-Ambrosiana, ò pure Ambrosiana-Monastica.

Supposta la diversità di questa Chiesa dall’altre puram[ent].e Ambrosiane, non si erede inconveniente, e ripugnante al di lei Rito, che in essa per parte de Monaci P[rim].o vi sia Oficiatura mista, ò sia Monastica-Ambrosiana, come si è detto, e spesso discordante da quella del Collegio Secolare à motivo di varij Santi Benedettini e Cisterciensi, che dal solo Collegio Regolare si solennizzano.

2.o che da Monaci nelle domeniche solennizino con Oficio, e Messa cantata all’Altar maggiore le Feste della B[eata]. Verg[in].e, e de Santi, che 2.o il Rito monastico sono doppij di p[rim].a, o 2.a Classe.

3.o che da Monaci nella Quaresima, fuori delle Domeniche e Venerdi, si solennizino con Oficio, e Messa cantata le Feste della S[antissi].ma Annonziata, e del P[adre]. S. Benedetto.

4.o che occorrendo queste due Feste ne Venerdi di Quaresima, si reciti in Choro da Monaci l’Oficio corrispondente à tali Feste, con Vespri solenni.«²³²

Die Quelle kann aufgrund anderer, dazugehöriger Dokumente in die 1690er-Jahre datiert werden. Weil die Zisterzienser mittlerweile den ambrosianisch-monastischen Ritus befolgten,²³³ hatten sie nach 1600 offensichtlich vom römischen zum ambrosianischen Ritus

²³⁰ Kendrick 2002, S. 118.

²³¹ Hierzu Cattaneo 1988.

²³² I-Mas, Fondo di religione, 917.

²³³ Zum ambrosiano-benediktinischen Psalter siehe Heimling 1931.

gewechselt. Demzufolge müssen wir in Mailand von veränderlichen rituellen Bedingungen ausgehen. Auf die Kirchenmusik bezogen heisst dies, dass wir zuerst zweifelsfrei über die rituelle Situation unterrichtet sein müssen, um überhaupt Schlüsse zur liturgischen Musik ziehen zu können. Wäre nicht dokumentarisch belegt, dass Giovanni Battista Sammartini als Kapellmeister an *Sant'Ambrogio* in den Diensten der Kanoniker stand,²³⁴ die aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Diözese den ambrosianischen Ritus praktizierten, bliebe unklar, welche Liturgie er musikalisch ausgestaltete. Ausserdem könnten wir keine zuverlässigen Rückschlüsse über das Kirchenmusikleben einer der wichtigsten Kirchen Mailands ziehen. Da aber gesichert ist, dass die Chorherren und nicht die Zisterzienser Sammartini beschäftigten, sollte dieser als Kapellmeister von *Sant'Ambrogio* zweifellos die ambrosianische Liturgie vertonen.

Die Klöster hielten sich meistens an den von ihrem Mutterorden befolgten Ritus und damit an die römische Liturgie. Dennoch blieben die Zisterzienser von *Sant'Ambrogio* nicht die einzige Ordensgemeinschaft, die sich nicht an die Gepflogenheiten des Mutterordens hielt. Der Kirchenalmanach führt zwei Nonnenklöster auf, die sich ebenfalls den lokalen liturgischen Verhältnissen anpassten: *Santa Maria Assunta* wird von *Milano Sacro* als ein *Monistero di Benedettine del Rito Ambrosiano*²³⁵ bezeichnet und die Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* galten als »Monistero di Religiose Agostiniane del Rito Ambrosiano«, obwohl die Nonnen die ambrosianischen Regeln, wie oben gesehen, nicht immer streng befolgten.²³⁶ *Santa Maria delle Ossa* wiederum, wo Bonazzi als Kapellmeister wirkte, nannte sich *Oratorio del Rito Romano*²³⁷ und auch die Humiliatinnen von *Santa Maria Maddalena al Circo* zelebrierten als *Monistero di Religiose dell'Ordine degli Umiliati sotto la Regola di S. Benedetto* offenbar den römischen Ritus.²³⁸ Manchmal, weil entsprechende archivarische Quellen fehlen, herrscht Unklarheit über den praktizierten Ritus einzelner Kirchen. Basierend auf deren Funktion als Pfarrei-, Kollegiats- oder Ordenskirche können dann lediglich Vermutungen angestellt werden. Einige bedeutende Kirchen lassen sich jedoch keiner dieser Kategorien zuordnen, wodurch

²³⁴ Aus den Gehaltszahlungen an Sammartini geht hervor, dass dieser im Dienste der Kanoniker von Sant'Ambrogio stand, vgl. I-Mcap, IV. B. 6-B. 9.

²³⁵ I-Ma, Milano sacro 1777, S. 77.

²³⁶ Ebenda, S. 84.

²³⁷ I-Ma, Milano sacro 1761, S. 100. Sehr wahrscheinlich handelte es sich um Carlo Antonio Bonazzi. In *Santa Maria delle Ossa* wurde ausserdem die *Dottrina Cristiana de' Nobili* gelehrt.

²³⁸ Ebenda, S. 154.

gerade bei diesen Institutionen Ungewissheit herrscht.²³⁹ Dazu zählt die Kirche im Herzogspalast, *San Gottardo nel Regio Ducale Palazzo*. Als Privatkapelle der Gouverneure²⁴⁰ war *San Gottardo* weder Pfarrei- noch Kollegiats- oder Ordenskirche. Man würde vermuten, dass die habsburgischen Gouverneure die römische Liturgie favorisiert hätten. Gleichwohl scheint in *San Gottardo*, zumindest gelegentlich, auch die ambrosianische Messe gelesen worden zu sein. Kircheninventare aus den Jahren 1708, 1720 und 1721 belegen sowohl ein ambrosianisches als auch ein römisches Missale.²⁴¹ Ein Inventar von 1746 verzeichnet:

»86 - Due Messali usati con suoi segnacoli di Seta; uno all'Ambrosiana, e l'altro alla Romana
87 - Trè altri Messali usati con suoi segnacoli di filoselo uno Ambrosiano, e li altri due Romani«²⁴²

Im Zusammenhang mit im Jahre 1759 getätigten Ausgaben erwähnte der Priester Riboldi *un Messale Amb[rosiano]: gr[an]d.e seg[na]t.o d'oro* und fügte später hinzu: »come anche cambiato un Missale antico, e molto usato in un altro nuovo.«²⁴³ Sehr wahrscheinlich wurde 1759 aus diesem Grund ein altes ambrosianisches Messbuch durch ein neues ersetzt, weil gelegentlich die ambrosianische Messe gelesen wurde. Die Existenz beider Messbücher mag in *San Gottardo* nicht weiter überraschen, da man – egal, welches der vornehmlich praktizierte Ritus war – für einen allfälligen hohen Staatsbesuch, der eine Andacht im anderen Ritus verlangte, gewappnet sein musste. Allerdings bleibt nicht ganz klar, welchen Ritus die Kapellmeister Gioseffo Vignati (bis 1718), Paolo Magni (bis 1737), Giuseppe Vignati (bis 1768), Giovanni Battista Sammartini (bis 1775) und Carlo Monza (ab 1776)²⁴⁴ in *San Gottardo* vornehmlich vertonten. Ein Dokument aus dem Jahre 1771 belegt immerhin, dass bis zu diesem Zeitpunkt der römische Ritus vorherrschte, denn der Gouverneur Ferdinand von Österreich (1754–1806), vierter Sohn Maria Theresias, wünschte sich nun den lokalen ambrosianischen

²³⁹ Bezüglich der rituellen Verhältnisse in der kaiserlich-königlichen Kollegiatskirche von *Santa Maria della Scala* – immerhin eine der bedeutendsten Kirchen der Stadt – herrscht beispielsweise für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts Unklarheit, vgl. Kendrick 2007, S. 27.

²⁴⁰ Zwischen 1740–1780 amtierten folgende Gouverneure: Otto Ferdinand von Traun (1736–1743), Georg Christian von Lobkowitz (1743–1745), Gian Luca Pallavicini (1745–1747 und 1750–1754), Ferdinand Bonaventura II. von Harrach (1747–1750), Francesco III. d'Este, Herzog von Modena (1754–1771) und Ferdinand von Österreich (1771–1796).

²⁴¹ I-Mas, Culto p.a., 1080.

²⁴² I-Mas, Culto p.a., 1074.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ I-Mas, Culto p.a., 1079.

Ritus für die Herzogskapelle.²⁴⁵ Das Beispiel zeigt, dass ein Machtwort des Gouverneurs ausreichte, um die rituellen Verhältnisse umgehend zu ändern.

Während zweifelsfrei belegt ist, dass sämtliche Diözesankirchen den vom Bistum verlangten ambrosianischen Ritus befolgten, herrscht hinsichtlich der Klöster eher Unklarheit, besonders wenn eine Ordenskirche zugleich pfarrliche Funktionen übernahm. Dies trifft bei *San Giovanni in Conca de' PP Carmelitani della Congregazione di Mantova con Parrocchia* zu oder bei *San Simpliciano*, das mit *Monistero di Monaci Benedettini Cassinesi, con Parrocchia* bezeichnet wird. Obschon sich die Ordenskirchen im Allgemeinen eher selten nach der ambrosianischen Liturgie richteten, bleiben gerade die liturgischen Verhältnisse in den Klöstern oft unklar. Ein Bücherinventar von 1773 der Theatiner von *Sant'Antonio Abate* lässt Rückschlüsse auf deren praktizierte Liturgie zu, denn das Inventar führt folgende liturgische Bücher auf:

»161. Cinque Missali, quattro Romani, ed altro Ambros[ia].no e due Lettorini di legno argentato 35 L[ire]«²⁴⁶

Die Theatiner besaßen praktisch ausschliesslich römische liturgische Bücher und befolgten daher zweifellos diesen Ritus. Gleichzeitig wären die Mönche aber auch auf einen Rituswechsel vorbereitet gewesen. Insgesamt zeigt sich, dass sich die Klöster in der Regel an den Ritus des Mutterordens hielten, was sich in Bezug auf die Augustiner von *San Marco* anhand eines *Catalogus Librorum* von 1786 bestätigt. Im Verzeichnis wird nur ein Missale aufgeführt, das *Missale Romano Ex decreto Concilii Tridentini cum Kalend[ari].o Gregor[ian].o perpetuo*.²⁴⁷ Im Augustinerkloster nächtigten Vater und Sohn Mozart bei ihrem allerersten Mailandaufenthalt. Im Brief vom 26. Januar 1770 äusserte sich Leopold Mozart ausführlich zur Unterkunft im Kloster von *San Marco*:

»Ich danke vielmahl meinem Gott, daß ich euch zu Hause gelassen. Erstens würdet ihr die kälte nicht haben ausstehen können. zweytens hätte es erstaunlich Geld gekostet, und wir hätten die Freyheit der wohnung nicht gehabt, die wir itzt haben: da wir itzt in Mayland *im Kloster der Augustiner di S. Marco wohnen*; nicht, daß wir etwa alda frey sind, nein! sondern, daß wir alda bequem, sicher, und nahe bey S[eine]^f: Ex[zellenz]: Graf Firmian wohnen können. wir haben 3 grosse Gastzimmer. in dem ersten zimmer Brennen wir feuer, speisen, und geben audienz: im zweyten schlafe ich, und stehet das Coffre; im dritten schläft der Wolfg: und die andere kleine bagage etc:

²⁴⁵ Ebenda.

²⁴⁶ I-Mas, Culto p.a., 1816. Inventario delli R[everen]di PP. Teatini della Casa di S. Antonio di questa Città.

²⁴⁷ I-Mas, Culto p.a., 1575. *Catalogus Librorum existentium in Bibliotheca Patrum Augustinensium S: Marci Mediolani*. Dieses Buchverzeichnis macht leider keine Angaben über Musikquellen oder musikalische Schriften. Dafür bezeugt es eine sehr umfassende Klosterbibliothek mit unzähligen Büchern in den verschiedensten Sprachen.

wir schlaffen ieder auf 4 guten Materatzen, und alle Nacht wird das Bette eingewärmt; so daß der Wolfg: beym schlaffengehen allezeit in seinem vergnügen ist. wir haben einen aigenen Bruder frater Alphonso zu unserer Bedienung, und wir sind hier recht gut. wie lange wir aber hier bleiben werden, kann Dir nicht sagen.«²⁴⁸

4.4. Religiöse Kongregationen und ihre rituellen Gegebenheiten

Wie sich zeigte, gehörte sowohl die Gleichzeitigkeit beider Riten innerhalb einer kirchlichen Institution (*Sant’Ambrogio*) als auch ein allfälliger Rituswechsel oder gar ein Hin- und Herwechseln zwischen den Liturgien (*Sant’Ambrogio*, *San Gottardo*) gelegentlich zur Mailänder Normalität. All dies stand im Dissens mit den kirchenrechtlichen Bestimmungen. Allerdings bestätigt sich dieses differenziertere Bild der Biritualität, sobald wir weiter in das Innenleben einzelner Kirchen vordringen und unseren Blick auf die religiösen Kongregationen und Bruderschaften richten. In *San Lorenzo*, einer Kollegiatskirche mit pfarrlicher Funktion, versammelten sich zwei Bruderschaften, die beide, für eine Diözesankirche wenig überraschend, den ambrosianischen Ritus befolgten.²⁴⁹ Bei den Franziskanern von *San Francesco* hingegen sahen die Verhältnisse anders aus:

»In questa Basilica vi ha la Congregazione Imperiale Regia sotto l’invocazione di San Giovanni Nepomuceno.

S. Bernardino, Confraternita del Rito Ambrosiano.«²⁵⁰

Während die Franziskanermönche und die Kongregation des heiligen Nepomuk den römischen Ritus praktizierten (dies wird sich anhand der von Johann Christian Bach für diese Kongregation komponierten Werke zeigen), bevorzugte die Bruderschaft des heiligen Bernhardin überraschenderweise die lokale Liturgie. Damit erhärtet sich, was wir bereits von *Sant’Ambrogio* und *San Gottardo* kennen, dass innerhalb einer Kirche durchaus beide Riten präsent sein konnten.

Die Jesuitenkirche *San Fedele* zeichnete ein besonders aktives Frömmigkeitsleben aus, was die Kommissionierung zahlreicher kirchenmusikalischer Aufführungen mit sich brachte.²⁵¹ Daher sind die liturgischen Verhältnisse hier von besonderem Interesse. Die Aufhebung des

²⁴⁸ Mozart 2005, Bd. 1, S. 305-306.

²⁴⁹ I-Ma, Milano sacro 1761, S. 151. »Vi sono entro al recinto di questa Basilica le Confraternite di S. Francesco della Penitenza, e quella del Riscatto, l’una e l’altra del Rito Ambrosiano.«

²⁵⁰ Ebenda, S. 168.

²⁵¹ Zardin 1988; Vaccarini 1997; Vaccarini 2002; Vaccarini 2004; Zardin 2011.

Jesuitenordens durch Clemens XIV. mit dem Breve *Dominus ac redemptor noster* im August 1773 bedeutete gleichzeitig die Abschaffung sämtlicher jesuitischen Kongregationen. Die im Zuge der Auflösung entstandenen Kircheninventare erlauben tiefgehende Einblicke in die Verhältnisse der Jesuitenkirche. Da der Sakristeibestand mehrere *Messali Romani* und mit *detto Ambrosiano* lediglich ein ambrosianisches Messbuch aufführt, bestätigt sich, dass die Jesuiten den römischen Ritus praktizierten.²⁵² Die Marianische *Congregazione della Immacolata Concezione della Beatissima Vergine* hingegen besass folgende liturgischen Bücher:

»Missali Romani due
Un Missale Ambrosiano
Uffici da morti 140
Stampe del Stabat mater sui cartine n.º 65
Breviarj vecchi Tomi 4«²⁵³

Wie alle Sequenzen gehört das *Stabat mater* offiziell nicht zur ambrosianischen Liturgie, und auch die in den Statuten der Kongregation abgedruckte Lauretanische Litanei mit der Textfolge »Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison« lässt auf den römischen Ritus schliessen.²⁵⁴ Damit steht die früheste erhaltene Komposition Sammartinis, die Arie *Care pupille* aus dem Oratorium *Gesù bambino adorato dalli pastori* (J-C 116), das von der *Congregazione della Immacolata Concezione* kommissioniert und am 11. Januar 1726 aufgeführt wurde, sehr wahrscheinlich in Verbindung mit einer Andacht im römischen Ritus.²⁵⁵ Die weniger namhafte *Congregazione dei Musici* hingegen besass sowohl ein ambrosianisches als auch ein römisches Missale:

»1 Missale Ambrosiano
....
1 Missalino da morti coperto di carta
....
1 Missale romano coperto di bambagina«²⁵⁶

Die Statuten von 1734 führen Giovanni Battista Sammartini nicht als deren Mitglied auf, wobei er ihr womöglich später beitrug.²⁵⁷ Drei Tage nach seinem Tod, am 18. Januar 1775, sang »tutta

²⁵² I-Mas, Culto p.a., 1136. Inventario delle suppellettili sagre, Argenti esistenti nella Sagrestia di S. Fedele.

²⁵³ I-Mas, Culto p.a., 1504.

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Vaccarini 2002, S. 470. Zur einzigen überlieferten Abschrift dieser Arie, angefertigt von einem Mailänder Kopisten, siehe Gehann 2018, Anm. 150.

²⁵⁶ I-Mas, Culto p.a., 1504. Siehe zudem Riva 2014, S. 118-119.

²⁵⁷ Vgl. Cattoretto 2004, S. 626.

la Cappella musicale del Duomo, ed altri Musici, coll'accompagnamento di copioso scelta sinfonia«²⁵⁸ eine Totenmesse für den seinerzeit bedeutendsten Mailänder Musiker. Aufgrund der Partizipation der *Cappella musicale del Duomo* scheint für Sammartini ein ambrosianisches Requiem gesungen worden zu sein.²⁵⁹ Aufgrund der ambivalenten Dokumentenlage können wir über den Ritus der Totenmessen für die Mitglieder der *Congregazione dei Musici* nur spekulieren.

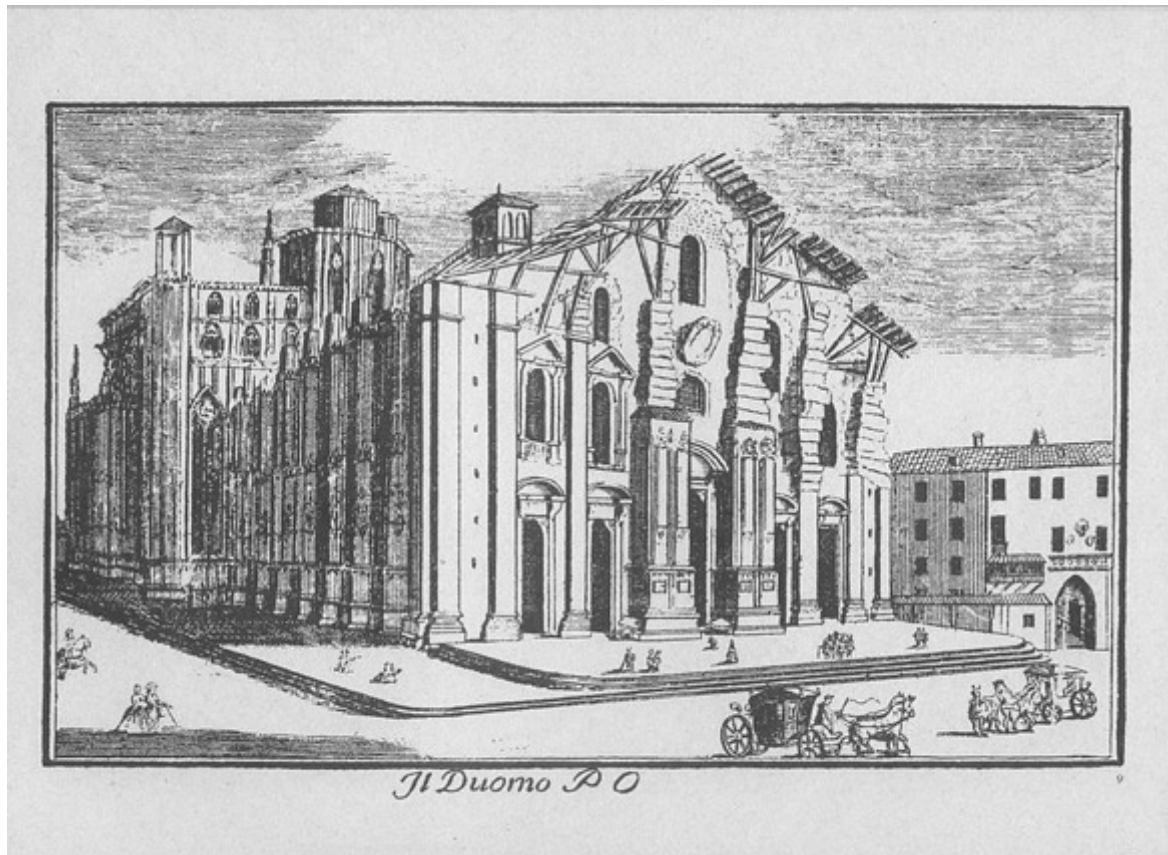
Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eine beliebige Mailänder Kirche nicht in jedem Fall der einen oder der anderen Liturgie zugeordnet werden kann, obwohl dieser Befund im Gegensatz zur kirchenrechtlichen Regelung steht. Vielmehr sahen die Lebensverhältnisse so aus, dass in ein und derselben Kirche beide Riten auftreten konnten, wobei selbst ein Rituswechsel nicht ausgeschlossen war. Folglich herrschte in Mailand ein unmittelbares Nebeneinander und teilweise ein sehr direktes Aufeinandertreffen der zwei Riten. In der lombardischen Metropole gehörte die Biritualität ganz selbstverständlich zum Lebensalltag und war folglich charakteristisch und prägend für die Stadt und die Diözese Mailand. Aufgrund der angetroffenen realen Verhältnisse stellt sich umso mehr die Frage, wie sich diese Situation auf die Kirchenmusik auswirkte. Auf unserem folgenden Rundgang durch einige der bedeutendsten Kirchen wollen wir zu Beginn der Frage nachgehen, wie die ambrosianische Liturgie figuralmusikalisch umgesetzt wurde. Die erste Station gilt der bedeutungsvollsten Kirche der Stadt, dem Mailänder Dom.

²⁵⁸ Barblan 1962/3, S. 645. Siehe dazu u.a. Cattoretti 2004, S. 626; I-Mas, studi p.a. 165.

²⁵⁹ In *San Fedele* wurde nach der Aufhebung des Jesuitenordens der ambrosianische Ritus zelebriert. Dies erklärt sich dadurch, dass das Kapitel von *Santa Maria della Scala* ab 1773 nach *San Fedele* transferiert wurde, was nun auch die Präsenz der Domkapelle in *Santa Maria della Scala trasferita in San Fedele* begründet. Hier trat die Domkapelle nach der Auflösung des Jesuitenordens öfters auf. Vgl. dazu zahlreiche Zeitungsberichte aus Delpero 1999.

II. Kapitel:

1. Der Mailänder Dom



260

»La Cathédrale, (il Duomo) est placée au centre de la ville, & c'est par elle que nous commencerons; c'est le bâtiment le plus considérable qu'il y ait à Milan, & même après S. Pierre de Rome, la première Eglise de l'Italie.«²⁶¹

Der Mailänder Dom galt als *die* Attraktion der Stadt und bildete den Ausgangspunkt vieler Stadtrundgänge. Doch nicht nur die ausländischen Besucher waren von der einmaligen Schönheit der Kathedrale tief beeindruckt. Unter den Bewohnern des Hinterlandes kursierte sogar die Redensart: »Veder il Duomo, e poi, morir!«²⁶² Dabei präsentierte sich die Metropolitankirche im 18. Jahrhundert noch nicht in der heutigen Erscheinung. Wie der Stich Marc'Antonio dal Res zeigt, befand sich die Kirchenfassade um 1745 weiterhin im Bau und wurde erst in Napoleonischer Zeit beendet. In der Metropolitankirche fanden die feierlichen

²⁶⁰ Le Chiese di Milano 1992, Bd. 1 [unpaginiert].

²⁶¹ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 233.

²⁶² De la Platière 1780, Bd. 1, S. 405.

Einzüge fremder Herrscher sowie die politisch bedeutsamen Hochzeiten,²⁶³ Begräbnisfeiern und Taufen statt. An den wichtigsten Festtagen versammelte sich die gesamte Stadtbevölkerung mitsamt den zivilen Autoritäten im Dom,²⁶⁴ der zugleich Sitz der Mailänder Erzbischöfe und eines Domkapitels war.²⁶⁵ Der fünfschiffige Kolossalbau, dessen Dimensionen vielen Zeitgenossen imponierten,²⁶⁶ repräsentierte die Macht und Autorität der Erzdiözese. Allerdings stellte der prächtige Bau nicht den einzigen Reichtum der Mailänder Kirche dar. Die Besucher waren ebenso vom teuren Kirchenschatz fasziniert, der in der ambrosianischen Liturgie zum Einsatz kam und im Dom aufbewahrt wurde. Darüber wusste Keyssler sogar Genauerer zu berichten: »Wegen der vielen Kostbarkeiten, die allhier verwahret werden, bleiben alle Nächte [sic] vier junge Priester, so etliche wachsame Hunde bey sich haben, in der Kirche.«²⁶⁷ Allerdings blieb der Reichtum der Metropolitankirche nicht auf das Sichtbare und Materielle beschränkt. In der vergänglichen Kunstform der Musik kreierte sie sich einen ganz eigenen Nimbus.

1.1. Musikrepertoire und Musikstil

Was Charles Burney bei seiner Ankunft in Mailand im Juli 1770 am meisten interessierte, »war der ambrosianische Gesang oder der Kirchen=Gesang, welcher Mayland eigen ist.«²⁶⁸ In dem

²⁶³ Zur Hochzeit von Ferdinand Karl von Österreich mit Maria Beatrice d'Este im Mailänder Dom wurde das auf den Hochzeitstag (15. Oktober 1771) datierte ambrosianische *Te Deum* I-Mfd 110/10 von Fioroni aufgeführt.

²⁶⁴ Vismara 2010, besonders S. 45-48 sowie generell Kendrick 2007. Siehe auch I-Ma, Milano sacro 1761, S. 64.

²⁶⁵ De la Platière bemerkte korrekt: »Le Clergé est composé de l'Archevêque, Cardinal qui a toujours un évêché *inpartibus*, de trente Chanoines nobles ou Docteurs en Droit-canon, tous à chape rouge; de trente-deux autres Chanoines subalternes, à chape noire & verte, d'un Bas-chœur nombreux, & d'une grande musique.« De la Platière 1780, Bd. 1, S. 409. Keyssler seinerseits meinte: »Die Canonici werden in drey Classen getheilet. Dreyßig davon sind von Adel, und gehen als Kardinäle roth gekleidet. Die reichen Leute vom bürgerlichen Stande machen die andere Abtheilung aus, und gebrauchen sich in ihrer Tracht der grünen Farbe. Die übrigen sind ordentlich, wie andere Geistliche, gekleidet.« Keyssler 1751, Bd. 1, S. 265.

²⁶⁶ Garms/Garms 1987, S. 18.

²⁶⁷ Keyssler 1751, Bd. 1, S. 266. De Lalande wiederum meinte: »Le trésor de l'Eglise de Milan est le plus riche que je connoisse, après celui de Notre-Dame de Lorette.« De Lalande 1769-70, Bd. 1, S. 241.

²⁶⁸ Burney 1772-73, S. 53. Zu Burneys Bericht über die Dommusik sowie zu dessen Erwartungshaltung in Bezug auf die Kirchenmusik in Mailand äusserte sich Kendrick 2010. Hierauf werden wir im weiteren Verlauf zurückkommen.

1771 in London gedruckten Buch *The Present State of Music in France and Italy*, das 1772 in Hamburg in deutscher Übersetzung als *Tagebuch einer musikalischen Reise* erschienen ist, schildert Burney seine Eindrücke aus dem Dom ausführlich:

»Nachdem ich dem Gottesdienste, so wie er nach ambrosischer Art gehalten wird, beygewohnt hatte, ward ich mit H[er]rn. Giov. Andrea Fioroni *Maestro di Capella* der Domkirche bekannt gemacht, welcher mich in das Orchester führte, und mir die Kirchenmusik zeigte, welche sie eben absingen wollten. Sie war von einem Holzschnitte abgedruckt, und vierstimmig; der Diskant und Tenor auf der linken, und Alt und Baß auf der rechten Seite, und ohne Taktstriche. Es waren ein Knabe und zwey Kastraten für den Diskant und Contrealt, nebst zwey Tenoristen und zwey Bassisten da, unter Anführung des S[i]g[no]r. Fioroni, welcher den Takt schlug und zuweilen mitsang. Diese Kirchenmusik war etwa vor hundert und funfzig [sic] Jahren von einem Kapellmeister am Dohm gesetzt, und sehr im Styl unsrer Kirchenmusiken aus jener Zeit, voll guter Harmonie, sinnreichem Contrapunkt, und Erfindung; aber ohne Melodie. Von da gieng ich mit Herrn Fioroni nach Hause, der so gütig war, mir alle seine musikalischen Merkwürdigkeiten zu zeigen, so wie er mich vorher die in der Sacristey hatte sehen lassen. Er spielte und sang mir ein ganzes Oratorio von seiner Komposition vor; und war so gütig mir eine Abschrift einer von seinen Kirchenmusiken zu geben. Sie war achtstimmig und für zwey Chöre, (*) und ich bat sie mir von ihm aus, um die Welt zu überzeugen, daß die alte ernsthafte Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey, ungeachtet der Theater und Kirchenstyl, wenn man Instrumente und Ripiensänger dabey gebraucht, izt beynahe einerley sind.

(*) Dieß Stück, soll nebst andern merkwürdigen Kompositionen, deren unten gedacht wird, gedruckt werden.«²⁶⁹

Burney, der mit diversen Empfehlungsschreiben ausgestattet im Juni 1770 aus London aufgebrochen war, stellte einen Monat später im Mailänder Dom fest, dass hier »die alte ernsthafte Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey«. Da diese Erkenntnis den frisch gekürten *Doctor of Music* der Universität Oxford verblüffte, bat er den Domkapellmeister Giovanni Andrea Fioroni um eine Komposition aus dem Musikalienbestand des Doms. Diese beabsichtigte er später in Druck zu geben, um der ›Welt‹ bekanntzumachen, dass immer noch ein Unterschied zwischen »Theater und Kirchenstyl« bestand und der ›Theaterstyl« noch nicht in allen Kirchen überhandgenommen hatte. Die im Mailänder Dom gehörte Kirchenmusik überraschte den 44-jährigen Engländer, der eine *History of Music* zu schreiben beabsichtigte. Noch vor Gottesdienstbeginn erhielt er Zugang zum Musikerbereich und erhaschte dabei einen Blick in das gedruckte Chorbuch, das Vertonungen eines vor etwa 150 Jahren tätigen Domkapellmeisters enthielt.²⁷⁰ Burney erkannte sogleich, dass die Kompositionen »sehr im Styl unsrer Kirchenmusiken aus jener Zeit« waren. Da diese auch 150 Jahre nach ihrer Entstehung zum Musikrepertoire des Domes gehörten, machte er die Erfahrung, dass hier in

²⁶⁹ Burney 1772–73, S. 54–55.

²⁷⁰ Zum Versuch einer Identifikation dieses Chorbuchs siehe Kendrick 2010, S. 411.

musikalischer Hinsicht die Zeit stehengeblieben war.²⁷¹ Gleichwohl stellten die Kompositionen aus dem Chorbuch nicht die einzige Erklärung für Burneys Verwunderung dar. Nach der Messe präsentierte ihm Fioroni in der Sakristei weitere Vertonungen der ambrosianischen Liturgie. Weil selbst nach eingehenden Ausführungen das Interesse Burneys noch nicht erloschen war, lud ihn der Domkapellmeister zu sich nach Hause ein, wo er ihm nun »alle seine musikalischen Merkwürdigkeiten« zeigte. Dabei nahm sich Fioroni selbst die Mühe, »ein ganzes Oratorio von seiner Komposition« vorzusingen und vorzuspielen. Fraglos unterwies der Kapellmeister seinen Besucher äusserst gründlich und gleichwohl blieb dieser erstaunt. Nach den ausführlichen Instruktionen und Erklärungen musste Burney erst recht die Welt davon »überzeugen, daß die alte ernsthafte Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey«.

Ein Vergleich des gedruckten deutschen Reiseberichts mit Burneys englischen Notizen zeigt, dass beide Darstellungen praktisch den gleichen Wortlaut aufweisen.²⁷² Allerdings fand gemäss den privaten Aufzeichnungen der Dombesuch nicht am Dienstag, 17. Juli, statt, wie es sowohl die gedruckte englische als auch die deutsche Ausgabe suggerieren, sondern wohl eher am Mittwoch, 18. Juli.²⁷³ Aus Burneys Darstellung erschliesst sich, dass an diesem Tag einhörige Kompositionen zur Aufführung gelangten, wobei ebenso aus dem Chorbuch gesungen wurde. Das Singen aus dem Chorbuch stand im 18. Jahrhundert für eine alte Musizierpraxis, die nur noch an den grossen Kathedralen praktiziert wurde, und unterschied sich vom Musizieren aus separaten Stimmheften. Während bei Ersterem alle Sänger aus dem gleichen Buch lasen,

²⁷¹ Die *longue durée* eines älteren Musikrepertoires ist besonders in der Kirchenmusik nichts Aussergewöhnliches. Dabei sei etwa auf Clément Janequins Parodiemesse *Missa super La Bataille* verwiesen, welche 1532 erstmals in Lyon erschien, am Schmutzigen Donnerstag in *San Marco* jedoch bis weit ins 18. Jahrhundert aufgeführt wurde (siehe hierzu Collarile 2014/1). Wolfgang Amadeus Mozart soll 1770 in Rom das berühmte *Miserere* von Gregorio Allegri aus dem Gedächtnis aufgeschrieben und später Charles Burney mitgegeben haben, der es 1771 in London veröffentlichte. Weil Burney auf seiner noch jungen Italienreise in Mailand zum ersten Mal mit dem Musikrepertoire einer italienischen Kathedrale in Kontakt geriet, überraschte ihn die musikstilistische Rückwärtsgewandtheit im Mailänder Dom wohl umso mehr.

²⁷² Burney 1974, S. 47: »and played and sung to me a whole oratorio of his composition, and was so obliging as to promise me a copy of a service of his in 8 parts, with which I begged of him to favour me in order to convince the world that tho' the theatrical style is very different from that of the Church, yet this latter is not wholly lost.«

²⁷³ Auf diese Unstimmigkeit machte zuerst Kendrick aufmerksam, vgl. Kendrick 2010, S. 404. Sehr wahrscheinlich war es damit nicht der Gedenktag zu Ehren der heiligen Marcellina, der ältesten Schwester des Kirchenvaters Ambrosius, der bei Burneys Besuch im Dom begangen wurde, sondern der Jahrestag des heiligen Maternus, des Mailänder Bischofs aus dem 4. Jahrhundert. Zu den Festtagen der Mailänder Heiligen siehe die Einleitung zum Missale Ambrosianum 1768.

verfügten bei Zweiterem die meisten Sänger über ihr eigenes Stimmheft. Beide Praktiken waren im Mailänder Dom weiterhin gebräuchlich, womit sowohl neu erstellte Kompositionen Fioronis, die meistens in Partitur und Stimmheften überliefert sind,²⁷⁴ als auch Vertonungen vorangehender Domkapellmeister zur Aufführung gelangten. Um zu verstehen, was Burney mit der »alte[n] ernsthafte[n] Schreibart« meinte, die vor 150 Jahren dem »Styl unsrer Kirchenmusiken« entsprochen hatte und im Mailänder Dom weiterhin fortbestand, muss zuerst der Begriff »Oratorio« erläutert werden, denn Fioroni führte »ein ganzes Oratorio von seiner Komposition« vor, bevor der Besucher ein Kompositionsexemplar davon wünschte. Obwohl der gleiche Begriff ebenso im englischen Text verwendet wird,²⁷⁵ bewahrt das Domarchiv kein einziges Oratorium auf,²⁷⁶ an dem sich erkennen liesse, was Burney meinte. Allerdings verwendet Burney den Begriff im Zusammenhang mit der Dommusik ein zweites Mal: »An Festtagen führt man Oratorien *a due cori* auf, wobey beyde Orgeln gebraucht werden«.²⁷⁷ Somit wird deutlich, dass Burney unter »Oratorium« generell liturgische Vertonungen verstand²⁷⁸ und ihm der Domkapellmeister folglich eine festliche liturgische Vertonung vorspielte, die er selbst komponiert hatte. Auf solche doppelhörige Vertonungen Fioronis soll nun ein gründlicher Blick geworfen werden, um Burneys Verwunderung zu ergründen.

²⁷⁴ Während Fioronis Amtszeit entstanden zwei Chorbücher mit Fioronis eigenen Kompositionen. Vgl. Sartori 1957, S. 164 & 166.

²⁷⁵ Vgl. Burney 1771, S. 79; Burney 1974, S. 47.

²⁷⁶ Sartori 1957, S. 151-177.

²⁷⁷ Burney 1772-73, S. 53.

²⁷⁸ Kendrick vermutet das Oratorium in einer Passionskantate, vgl. Kendrick 2010, S. 409.

Dixit Dominus a 5. Voci Liere *Pioroni*



2.^o
Dixit Dominus 90 *nino me: o*

Le de a dexhij, a dexhij men

Le de a dexhij *Conce cora!*

Scatchul, sedur *Nig gar birbiky tug e miret*

inimico tuo scatchul go: sul tuo val miret miret Dominus ex

Fioronis *Dixit Dominus* (I-Mfd 103/5) fällt durch einen homorhythmischen Note-gegen-Note-Satz auf, bei dem alle vier Sänger eines Vokalchores den liturgischen Text gleichzeitig deklamieren. Direkt nach der Intonation der auf 1757 datierten Psalmvertonung stimmte der Domkapellmeister über *sede a dextris* sogar alle acht Vokalstimmen minutiös aufeinander ab. Zudem charakterisiert die Vertonung eine syllabische Deklamation; praktisch jede Silbe des homophonen Satzes trifft auf nur eine Note. Diesen für die Diözese Mailand wesentlichen Kirchenstil, der die ganze Konzentration auf die Textverständlichkeit richtet, nennt Paolucci *stile pieno*, wobei das *Dixit Dominus* sogar dessen strengster Form, dem *stile semplice* entspricht. Daher trägt es die Bezeichnung *a 8.^o Voci Pieno*, wobei *pieno* für *stile pieno* steht. Fioronis *Dixit Dominus* repräsentiert diesen Kirchenstil geradezu beispielhaft. Lediglich zu *exaltabit caput*, d.h. unmittelbar vor der Doxologie, wird die Komposition mittels Melismen und einem fugierten Einschub aufgelockert sowie im *Amen* am Ende der Komposition. Dadurch verleihen die beiden einzigen Melismen der Vertonung zugleich eine klare und dem liturgischen Text entsprechende Gliederung.²⁷⁹ Einzig die beiden Hauptkadenzen – vor der Doxologie und ganz zum Schluss – weichen den *stile semplice* auf, wobei diese Melismen (*exaltabit*, *Amen*) die beiden Wörter hervorheben und ihre Bedeutung musikalisch ausgestalten. Summarisch zeigt Fioronis *Dixit Dominus* (I-Mfd 103/5) folgende Merkmale:

| Satz | Besetzung | Stil | Doppeltakte |
|-----------------------------------|------------|--|------------------|
| Sede a dextris (Dixit Dominus), ☿ | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> , Melisma auf <i>exaltabit</i> | 67 |
| Gloria Patri, [☿] | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> , Melisma auf <i>Amen</i> | 22 |
| | | | Total: 89 |

Den *stile antico*, zu dem der *stile pieno* gehört, prägen allgemein Doppeltakte sowie das Fehlen von Tempoangaben und Satztiteln. Deswegen besteht das *Dixit Dominus* nicht aus einzelnen Sätzen, sondern aus einer fortlaufenden Aneinanderreihung verschiedener Abschnitte, die im Notensystem lediglich durch einen dicken Strich voneinander getrennt sind. Da die Sänger den Text gleichzeitig deklamieren, steht bei in Partitur überlieferten Vertonungen im *stile pieno* der Vokaltext normalerweise nur unter dem Vokalbass. Ferner orientiert sich die Orgelstimme komplett am Vokalbass und unterscheidet sich von diesem höchstens durch rhythmisch längere

²⁷⁹ Insofern trifft Paoluccis Bemerkung »non ritrovandosi in questa Composizione altre Legature che nelle Cadenze« exakt zu. Paolucci 1765–1772, Bd. 1, S. 190.

Notenwerte, womit ein wiederholtes Anschlagen der Orgeltaste verhindert wird (z.B. in Chor 2 ab dem vierten Takt). Im vorliegenden Beispiel ist die Orgelstimme nicht beziffert, obschon Kompositionen im *stile pieno* manchmal beziffert sein können. Die Ziffer »7« vor der Intonation verweist auf den 7. Kirchenton, wobei die notierte Intonation nahezu identisch mit der Intonation *ad Vesperas* aus dem 1618 gedruckten Psalterium über ebendiesem Ton ist (»in solemnibus ad Psalmos«).²⁸⁰

Das Domarchiv besitzt von Fioroni lediglich zwei *Dixit Dominus*,²⁸¹ wobei sich das auf 1755 datierte zweite *Dixit Dominus* (I-Mfd 103/6) wesentlich vom ersten unterscheidet und im Titel keine Stilangabe enthält, sondern nur mit *a 8 voci* bezeichnet ist.

| Satz | Besetzung | Stil | Einfache Takte |
|---------------------------------------|------------|---|-----------------------|
| Dixit, C Largo | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 7 |
| Sede a dextris, [C] Allegro | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 53 |
| Tu es sacerdos, $\frac{3}{4}$ | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> | 57 |
| Judicabit, C Largo assai | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 9 |
| Implebit ruinas, [C] Allegro | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> | 5 |
| Conquassabit, $\frac{6}{8}$ | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 24 |
| Super terra multorum, C | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 4 |
| De torrente, $\frac{6}{8}$ Allegro | B, B | <i>stile concertato</i> , Orgel als Continuo-Instrument | 85 |
| Gloria Patri, C Andante | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 8 |
| Sicut erat, [C] Allegro | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> | 7 |
| Et in sæcula, $\frac{3}{2}$ | SATB, SATB | <i>stile semplice, stile pieno legato, stile fugato</i> | 80 |
| | | | Total: 339 |

Im Vergleich mit sämtlichen Vertonungen Fioronis aus dem Dombestand stellt diese Psalmvertonung eher die Ausnahme als die Regel dar. Im Gegensatz zum ersten ist das zweite *Dixit Dominus* im *stile misto* vertont. Deswegen setzt es sich ausschliesslich aus einfachen Takten und einer Gliederung in zahlreiche, zum Teil sehr kurze Abschnitte zusammen, welche häufig mit einer Tempobezeichnung und einer Metrumangabe versehen sind. Werden zum

²⁸⁰ Psalterium 1618, S. 357.

²⁸¹ Sartori 1957, S. 153. Dabei sind die beiden während Fioronis Amtszeit erstellten Chorbücher nicht mitgerechnet (vgl. Sartori 1957, S. 164 & 166). Sartori führt die Chorbücher lediglich als gesamte auf und präzisiert nicht, welche liturgischen Vertonungen sie enthalten.

exakten Vergleich die einfachen Takte in Doppeltakte umgerechnet, besteht das zweite *Dixit Dominus* mit 169,5 Doppeltakten immer noch aus der fast doppelt so hohen Gesamttaktzahl als das erste (89 Takte). Die Doxologie (*Et in sæcula*) sowie das *De torrente* sind besonders lang andauernd, wobei Letzteres den einzigen *concertato*-Abschnitt darstellt. Hier stehen die beiden melodisch geführten Vokalbässe unabhängig zu den Orgelstimmen, die gelegentlich sogar eine kurze chromatische Basslinie aufweisen. In den Solostimmen stellen melodiose Gesangslinien, Triller, gelegentlich auftretende Sechzehntel sowie je eine kurze Solokadenz für jeden der beiden Solisten einen starken Kontrast zum *stile pieno* anderer Abschnitte dar. Hier würde Burney möglicherweise sogar vom ›Theaterstyl‹ sprechen, den er ansonsten im Mailänder Dom nicht vorfand. Im *De torrente* fehlt eine syllabische Deklamation; gleichwohl dauern die Koloraturen meistens nicht länger als anderthalb Takte, womit sich ein bedachter Gebrauch von Melismen ergibt. Die einzige Ausnahme stellt ein fünftaktiges Melisma über *exaltabit* dar, wobei dieses Wort nicht zufällig überschwänglich in Musik gesetzt ist, denn Domvertonungen zeichnen sich generell durch einen überlegten Umgang mit dem liturgischen Text aus. Während im *Tu es sacerdos* einer der beiden Chöre *Tu es sacerdos in æternum* rezitiert, harren sämtliche Stimmen des anderen auf einem *g* aus und realisieren so das *in æternum* lautmalerisch über einem fünftaktigen Orgelpunkt. Anschliessend wird dieses Modell sequenziert: Der erste Chor übernimmt auf *a* und der zweite schliesst auf *b*, was zur harmonischen Fortschreitung *g, a, b* führt, die untypisch für den *stile semplice* ist. Damit manifestiert dieses *Dixit Dominus* im *stile misto* gelegentlich Merkmale des ›Theaterstils‹, obwohl der *stile pieno* sowie eine im *stile antico* verankerte Musiksprache die Komposition kennzeichnen, was sich ebenso in der Wahl der Metren äussert: Die älteren Metren (C, 3/2) überwiegen gegenüber den moderneren (3/4, 3/8). Um einen gründlicheren Einblick in Fioronis doppelchörige Kompositionen und die Musik am Mailänder Dom zu erhalten, dienen auch dessen beide und einzigen *Beatus vir*. Das *Beatus vir a 8.^o voci pieno* (I-Mfd 101/5) ist folgendermassen gegliedert:

| Satz | Besetzung | Stil | Doppeltakte |
|----------------------------|------------|---------------------------------------|-------------------|
| Beatus, C Adagio | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 2 |
| Beatus vir, [C] Allegro | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> | 77 |
| Gloria Patri [C] | SATB, SATB | <i>stile pieno non tanto semplice</i> | 23 |
| | | | Total: 102 |

Die doppelchörige Psalmvertonung besteht lediglich aus einer ausgeschriebenen Orgelstimme, welche zwischen den beiden Chören hin- und herwechselt. Das zweite, ebenfalls mit *a 8.^o Voci Pieno* betitelte *Beatus vir* (I-Mfd 101/6) charakterisieren ähnliche Merkmale:

| Satz | Besetzung | Stil | Doppeltakte |
|----------------------------|------------|--|------------------|
| Betaus vir, c | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> | 73 |
| Gloria Patri, [c] | SATB, SATB | <i>stile semplice</i> , im <i>Amen</i> jedoch melismatisch | 23 |
| | | | Total: 96 |

Im Vergleich mit sämtlichen in Stimmheften überlieferten *Dixit Dominus* und *Beatus vir* Fioronis lassen sich bereits einige Gemeinsamkeiten der doppelchörigen Psalmvertonungen erkennen: Drei Psalmen erreichen eine Gesamttaktzahl von 89 bis 102 Takten, während der vierte von dieser Norm abweicht und aus 339 einfachen Takten oder 169,5 Doppeltakten besteht.²⁸² Damit zeigt sich, dass eine Gesamttaktzahl um 100 Doppeltakte bei diesen Sonntagspsalmen der Regel entspricht, obwohl es sich dabei um sehr kurze Kompositionen handelt. Die kurzen Vertonungen setzen sich jeweils aus nur sehr wenigen Abschnitten zusammen, während die Doxologie immer gesondert gegliedert ist. Ähnliche Eigenschaften zeichnen Fioronis Messvertonungen aus. Folgende Merkmale tragen drei doppelchörige Messen, die mit *a 8 pieno* bezeichnet sind:²⁸³

| | I-Mfd 84/1 | | I-Mfd 84/4 | | I-Mfd 84/5 | |
|-----------------------------------|---------------|-------------------|-----------------|-------------------|--------------------------|-------------------|
| | Metrum | Einfache Takte | Metrum | Einfache Takte | Metrum | Einfache Takte |
| Et in terra (Gloria) | c | 60 | $\frac{3}{4}$ | 54 | c | 57 |
| Kyrie | c | 13 | $[\frac{3}{4}]$ | 14 | [c] | 10 |
| Patrem omnipotentem (Credo) | c | 37 | $\frac{3}{4}$ | 37 | c | 23 |
| Et incarnatus est | [c] | 9 | c | 9 | [c], Adagio | 8 |
| Crucifixus | c | 73 | $\frac{3}{4}$ | 74 | [c], Allegro | 48 |
| Sanctus | [c] | 17 | c | 11 | c | 14 |
| Benedictus | [c] | 10 | [c] | 7 | [c] | 9 |
| Total: | | 219 | | 206 | | 169 |

²⁸² Welche liturgische Bestimmung dem *Dixit Dominus* von über 300 Takten zukam, kann beim jetzigen Forschungsstand noch nicht beurteilt werden.

²⁸³ Sartori 1957, S. 168-169.

Alle drei Messen im *stile pieno* weisen dieselbe Gliederung auf und bestehen lediglich aus 169 bis 219 einfachen Takten. Die extreme Kürze ergibt sich hauptsächlich durch die gestrafften *Kyrie* (10-14 Takte), *Sanctus* (11-14 Takte) und *Benedictus* (7-10 Takte), welche nahezu aus der gleichen Anzahl von Takten bestehen. Bloss das *Gloria* (54-60 Takte) und das *Credo* (79-119 Takte) erweisen sich als ausgedehnter.²⁸⁴ Zwei andere Messen aus dem gleichen Bücherschrank erreichen ganz andere Dimensionen.

| | I-Mfd 84/2 | | I-Mfd 84/3 | | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|------------|--------------------------------|------------|---------------|----|
| | Metrum | Takte | Metrum | Takte | | |
| Et in terra (Gloria) | $\frac{3}{2}$, [Doppeltakte] | 35 | $\frac{3}{4}$ | 76 | | |
| Qui tollis | c , Adagio | 12 | c | 25 | | |
| Suscipe | $\frac{3}{2}$, [Doppeltakte] | 28 | | | $\frac{3}{4}$ | 42 |
| Cum sancto spiritu | | | | | | |
| Kyrie | $\frac{3}{2}$, [Doppeltakte] | 12 | c | 31 | | |
| Patrem omnipotentem (Credo) | $\frac{3}{2}$ | 55 | $\frac{3}{4}$ | 65 | | |
| Et incarnatus est | c , [Doppeltakte], Adagio | 11 | c | 12 | | |
| Crucifixus | c , [Doppeltakte] | 96 | [c] | 11 | | |
| Et resurrexit | | | $\frac{3}{4}$ | 67 | | |
| Peccatorum | | | [$\frac{3}{2}$] Adagio | 2 | | |
| Et expecto | | | c | 20 | | |
| Sanctus | c , [Doppeltakte] | 14 | c , [Doppeltakte] | 14 | | |
| Benedictus | [c], [Doppeltakte] | 10 | [c], [Doppeltakte] | 11 | | |
| Total: | | 273 | | 376 | | |

Sämtliche fünf Messen sind konsequent doppelchörig und verfügen über keinen solistischen Abschnitt. Dennoch zeigen sich grosse Unterschiede: Rechnen wir die Gesamttaktzahlen der beiden Messen in einfache Takte um, erreichen sie mit 401 (I-Mfd 84/3) und 479 Takten (I-Mfd 84/2) zum Teil fast die dreifache Gesamttaktzahl der kurzen Messe I-Mfd 84/5 (169 Takte). Erstere könnten als *Missa solemnis* und letztere als *Missa brevis* bezeichnet werden, obwohl diese Begriffe in der Mailänder Praxis weder für ambrosianische noch für römische

²⁸⁴ Da zu diesen beiden Ordinariumsteilen eine Intonation gesungen wird, beginnt die Vertonung bei *Et in terra pax* respektive *Patrem omnipotentem*. Das *Agnus Dei* gehört lediglich zum Kanon der ambrosianischen Totenmesse.

Messen gebräuchlich sind.²⁸⁵ Beim ausgedehnteren Messetypus unterscheiden sich das *Sanctus* (14 Takte), *Benedictus* (10-11 Takte) und meistens auch das *Kyrie* (12-31 Takte) nicht von den kürzeren Messen. Einzig das aus 31 Takten bestehende *Kyrie* (I-Mfd 84/3) weicht von dieser Norm ab und erreicht im Vergleich mit sämtlichen Messen aus dem Domarchiv eine aussergewöhnliche Ausdehnung. Unter allen *Gloria* bildet das aus sieben Abschnitten bestehende und sich auf 593 Takte erstreckende *Gloria a 8 voci concertati* (I-Mfd 87/5) eine absolute Ausnahme. Diese Gesamttaktzahl ist für ein ambrosianisches *Gloria* (mitsamt *Kyrie*) nicht nur unerreicht, sondern übertrifft selbst das längste hier besprochene komplette Messordinarium.

Zusammenfassend lässt sich anhand der besprochenen *Dixit Dominus*, *Beatus vir* und der sechs doppelchörigen Messen eine gewisse Vielfalt erkennen, die sich jedoch weniger auf musikstilistischer Ebene, als vielmehr in der Länge der Kompositionen manifestiert. In der Regel lässt sich sowohl der Stil als auch die zeitliche Dauer liturgischer Kompositionen im Zusammenhang mit deren liturgischer Bestimmung erklären.²⁸⁶ Eine als *Gerletto* betitelte Quelle, die zu wichtigen Festtagen die von der Domkapelle zu singenden Teile der Liturgie nennt, enthält folgende Notiz: »Credo lungo, overo curto se vi è l'incensazione.«²⁸⁷ Ob in der Fronleichnamsmesse ein langes oder ein kurzes *Credo* zur Aufführung gelangte, hing davon ab, ob eine Weihrauchdarbringung stattfand. Gemäss *Gerletto* sollte der Zeremonienmeister diesen Sachverhalt vorgängig mit dem Kapellmeister absprechen, damit er ein entsprechendes

²⁸⁵ Im Dombestand liegen jedoch vier Kompositionen Fioronis vor, die mit »breve« bezeichnet sind: das *Gloria a 8 concertati e breve* (I-Mfd 87/2), das *Gloria a 8 voci concertati* (I-Mfd 88/4) sowie das *Magnificat a 8 voci breve e pieno* (I-Mfd 106/12) und das *Magnificat a 8 voci breve* (I-Mfd 106/13). Bei ambrosianischen Vertonungen kann die Bezeichnung »breve« gelegentlich auftreten, während die Bezeichnung »lungo« gänzlich fehlt.

²⁸⁶ Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen liturgischem Zeremoniell und musikalischem Stil ist die Untersuchung von Riedel 1977 exemplarisch. Momentan lassen sich die einzelnen Messen aus dem Dombestand noch nicht genauer liturgisch zuordnen. Dies ist in erster Linie dem Mangel an entsprechenden (liturgischen) Dokumenten geschuldet. Dennoch ist nicht ausgeschlossen, dass wir das Verhältnis von Liturgie und Musik im Mailänder Dom in Zukunft besser werden verstehen und konkretere Schlussfolgerungen werden ziehen können. Ein erster Versuch in diese Richtung, welcher in einer Rekonstruktion der an Fronleichnam erklangenen Musik besteht, bietet insgesamt Riedo 2013.

²⁸⁷ Riedo 2013, S. 993. Hier wird der *Gerletto* ausführlicher thematisiert. Eine genaue Beschreibung der Quelle, die in drei Abschriften vorliegt, bietet Stefani 2014. Die partielle Transkription des *Gerletto* ist unter folgendem Link greifbar: <http://users2.unimi.it/musica/gerletto/> [Mai 2017].

Credo aussuchen konnte. Im Falle des *Credo* an Fronleichnam zeigt sich, dass nicht ästhetische, sondern liturgische Gründe zur Aufführung einer langen oder kurzen Komposition führten. Zugleich verlangt der *Gerletto* in der Fronleichnamsmesse ein *Gloria breve*, wobei wiederum das Zeremoniell über die Länge der Vertonung entschied.²⁸⁸

Allerdings zeigt sich im Vergleich mit den in Stimmheften überlieferten Kompositionen, dass Fioronis Kompositionen mehrheitlich dem kürzeren Typus entsprechen, was sich ebenso anhand sämtlicher *Beatus vir* und *Dixit Dominus* Fioronis erkennen lässt. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass während Fioronis Amtszeit von 1747–1778 vor allem die kürzeren und vorzugsweise seine eigenen Kompositionen zur Aufführung gelangten. Mit der Verwendung eines alten Chorbuchs bestätigt Burney zugleich das Fortbestehen eines älteren Musikrepertoires, welches nebst den neueren und zum Teil frisch erstellten Kompositionen präsent war. Die heute noch im Domarchiv befindlichen Musikalien lassen darauf schliessen, dass sich das Musikrepertoire im Dom einzig oder fast ausschliesslich aus Kompositionen der Domkapellmeister zusammensetzte.²⁸⁹ Eine Vermischung mit Vertonungen anderer Komponisten schien bis ins 18. Jahrhundert nicht oder nur ausnahmsweise stattgefunden zu haben, denn die ambrosianische Liturgie erschwerte oder verhinderte die Rezeption kontextfremder Kompositionen und war zugleich der Grund, weshalb die für die Liturgie des Domes entstandenen Vertonungen favorisiert wurden. Auf diese Weise reproduzierte sich die Metropolitankirche in musikalischer Hinsicht selbst. Das eigene, alte Repertoire vermischte sich zwar mit dem neuen, doch aufgrund der weiterhin gültigen kirchenmusikalischen Regeln unterschied sich das neue nur beschränkt vom alten Repertoire. Daher überrascht nicht, dass Burney auf keinen stilistischen Unterschied zwischen den »etwa vor hundert und funfzig [sic] Jahren von einem Kapellmeister am Dohm« erstellten Vertonungen und den in der Sakristei sowie bei Fioroni zu Hause gehörten Kompositionen verweist. Denn in einer Zeit, in der »Theater und Kirchenstyl [...] beynahe einerley« waren, gab es in der Metropolitankirche keinen substanziellen Unterschied zwischen den alten und den neuen Kompositionen; allesamt repräsentierten sie für Burney die »alte ernsthafte Schreibart«, vor allem weil ihnen ein

²⁸⁸ Ebenda. In Kapitel II.1.3. wird das liturgische Zeremoniell am Mailänder Dom ausführlicher vorgestellt.

²⁸⁹ Vgl. Sartori 1957. Im Katalog werden vereinzelt auch Kompositionen von J. S. Bach oder G. F. Händel aufgeführt, Sartori 1957, S. 78-80 & S. 246. Dabei handelt es sich ausschliesslich um handschriftliche Musikalien jüngeren Datums. Gleichwohl könnten im Dom, vor allem im 17. Jahrhundert, dem Domkapitel geschenkte Musikdrucke Verwendung gefunden haben, z.B. von Michel'Angelo Grancini (S. 27-28), Giovanni Antonio Grossi (S. 29) oder Carlo Antonio Landriani (S. 30).

Instrumentalsatz fehlte. In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, was Charles de Brosses über die Architektur der Metropolitankirche sagte. Angesichts der seit dem 14. Jahrhundert im Bau befindlichen Kathedrale sprach er von einer ganz eigenen Bautradition, die sich hier entwickelte und sich auch im 18. Jahrhundert am gotischen Stil orientierte. Um den alten Baustil zu bewahren, wurde am Mailänder Dom stets weiter gebaut.²⁹⁰ Die architektonische Kontinuität fand ihre Entsprechung in der Musik. Während im 18. Jahrhundert ansonsten »Instrumente und Ripiensänger« in der Kirche vorherrschten – selbst die Enzyklika *Annus qui* erlaubte 1749 die Verwendung von Streichinstrumenten –, verschmolz im Mailänder Dom in musikalischer Hinsicht die Vergangenheit mit der Gegenwart; die Vertonungen der Vorgänger Fioronis unterschieden sich nicht wesentlich von denen des aktuellen Domkapellmeisters, denn auch diese standen im Zeichen des im 16. Jahrhundert eingeführten Kirchenmusikdekrets.

Aufgrund fehlender (liturgischer) Dokumente lässt sich das Zusammenspiel von älteren und neueren Kompositionen nur ungenau verstehen. Immerhin ermöglicht der *Gerletto* im Einzelfall die Rekonstruktion der seinerzeit tatsächlich im Dom erklangenen Kirchenmusik, wie beispielsweise die erste Vesper am Vorabend des Fronleichnamsfests im Jahre 1770. Allerdings zeigt sich, dass damals ausschliesslich Kompositionen Fioronis zur Aufführung gelangten. Es wurde aus den 1752 angefertigten Chorbüchern, den vier gedruckten »libri gialli« von 1766 und den in Stimmheften überlieferten Vertonungen musiziert, wobei es sich auch im letzteren Fall sehr wahrscheinlich um Kompositionen Fioronis handelte.²⁹¹ Die Kirchenmusik zur ersten Vesper lässt sich komplett rekonstruieren: Nach dem vierstimmig vertonten, aber doppelchörig von zwei Orgelemporen gesungenen *Lucernarium (Gustate et videte)* führten die beiden Chöre den Hymnus (*Verbum supernum*) *alternatim* mit der Orgel auf. Danach sang die Domkapelle den vierstimmigen Posthymnus (*Quia iam parata*) wiederum doppelchörig. Den Psalm (*Laudate Dominum quoniam bonus*) musizierte sie *in falsobordone*, wobei erneut beide Chöre beteiligt waren. Stilistisch steht das *Laudate Dominum* in grossem Kontrast zu den anschliessenden *Magnificat* und *Pater noster*, die doppelchörig aufgeführt wurden. Das nachfolgende *Te Deum* wurde offenbar *alternatim* zwischen dem *choraliter* singenden Domkapitel und dem *figuraliter* musizierenden zweiten Chor der Domkapelle realisiert. Dabei wechselten sich die beiden Musikergruppen nach teilweise kurzen Abschnitten fünfzehnmal ab.

²⁹⁰ »On entretient même icy une école de goût gothique pour les ouvriers qui y travaillent. Depuis que cet ouvrage est commencé, il a eu des millions de successions, et pour n'en pas faire cesser la méthode, on ne se presse pas de finir l'ouvrage.« De Brosses 1991, Bd. 1, S. 179.

²⁹¹ Siehe hierzu ausführlich Riedo 2013.

Das nachfolgende *Laudate Dominum de Caelis* sangen beide Chöre *in falsobordone* und das abschliessende *Pange lingua* musizierten sie wiederum *alternatim* mit der Orgel. An der Rekonstruktion der ersten Vesper des Fronleichnamsfestes von 1770 zeigt sich, dass die räumlichen Verhältnisse im Mailänder Dom komplett ausgeschöpft wurden. Dabei nutzte man nicht nur die Doppelchörigkeit der im Chor auf zwei gegenüberliegenden Emporen platzierten Domkapelle vollständig aus, sondern schloss in diese stereofone Realisierung ebenso die Orgel und die Choralschola als weitere Klanggruppen mit ein. Darüber hinaus erschliessen sich aus den Aufzeichnungen im *Gerletto* zwei Musizierweisen, die nicht aus den überlieferten Kompositionen hervorgehen: die Alternatim-Praxis (zusammen mit Orgel oder Choralschola) sowie der *falsobordone*, der sogar doppelchörig realisiert werden konnte.

Dennoch lösten Burneys Erstaunen über die »alte ernsthafte Schreibart« nicht diese beiden Musizierweisen, sondern die Kompositionen aus dem Chorbuch und Fioronis eigene Vertonungen aus. Um »alle [...] musikalischen Merkwürdigkeiten« aus dem Domarchiv kennenzulernen, muss das Musikrepertoire etwas differenzierter betrachtet werden. Obschon in den Kirchen des Bistums Mailand die Verwendung von Instrumenten theoretisch weiterhin verboten war, tragen dennoch drei Kompositionen Fioronis den Zusatz *con sinfonia*, was auf eine Instrumentalbeteiligung schliessen lässt. Das *Salve Regina a 4 voci con sinfonia* (I-Mfd 109/14) für vier Vokalstimmen und Streichorchester ist zusätzlich mit *per la B.M.V. di Campo Santo* bezeichnet. Dies bedeutet, dass das *Salve Regina* nicht für den Dom, sondern für die benachbarte Kirche *Santa Maria Annunciata in Camposanto* komponiert wurde.²⁹² Lediglich die zwei anderen Vertonungen hätten im Dom aufgeführt werden können: das *Benedictus a 8 voci pieno in Fa con Sinfonia ad libitum* (I-Mfd 101/7) sowie die *Responsori delle Lezioni dei tre Notturni da morto a 8 voci con Sinfonia ad libitum* (I-Mfd 85 bis/2). Allerdings fehlen bei beiden Kompositionen sämtliche Instrumentalstimmhefte, wobei der Vermerk *ad libitum* bedeutet, dass die Instrumente ohnehin hätten weggelassen werden können. Von den über 350 Fioroni zugeschriebenen Signaturen im Domarchiv²⁹³ weichen lediglich drei vom *a cappella*-Stil mit Orgelbeteiligung ab, wobei nur zwei davon mit einer Andacht im Dom in Zusammenhang stehen. Allerdings fehlt deren Stimmenmaterial womöglich gar nicht, sondern hat vielleicht nie existiert. Insofern ist zwar nicht ganz auszuschliessen, dass im Mailänder Dom

²⁹² Eine gründliche Beschreibung dieser Komposition bietet Rossi 2014, S. 206. Zu *Santa Maria Immacolata di Campo-Santo* siehe Latuada 1737–38, Bd. 2, S. 42–45.

²⁹³ Sartori 1957, S. 151–177.

im 18. Jahrhundert, etwa im Rahmen ausserordentlicher Kirchenmusik,²⁹⁴ ausnahmsweise nicht doch Instrumente zum Einsatz gekommen sind. Allerdings lässt sich dies bis jetzt weder anhand von liturgischen Quellen noch anhand von Zahlungslisten oder unzweideutigen Musikquellen belegen.

Nebst diesen drei Ausnahmen ›*con sinfonia*‹ und dem in den verschiedenen Schattierungen prävalenten *stile pieno* trat im Dom gelegentlich auch der *stile fugato* in Erscheinung. Da jedoch fugierte Stimmen zwangsläufig zu einer Unverständlichkeit des liturgischen Textes führten, trägt im Domarchiv lediglich eine einzige Komposition Fioronis diese Bezeichnung, das *Pater noster a 8 Voci fugato a cappella* (I-Mfd 108/4). Vielmehr war der fugierte Stil im Mailänder Dom innerhalb einzelner Abschnitte präsent, wo er den *stile pieno* auflockerte. Verbreiteter war der *stile concertato* mit einer solistischen Ausgestaltung einzelner Verse, jedoch ohne Instrumentalbeteiligung. An Stelle des gewöhnlich vier- oder achttimmigen Vokalchores trat zumeist ein Solist, seltener auch mehrere. Falls zwei Solisten beteiligt waren, wie im oben erwähnten *De torrente* aus dem *Dixit Dominus* (I-Mfd 103/6), fällt auf, dass diese den liturgischen Text entweder abwechselnd oder den genau gleichen Text gemeinsam rezitierten. Eine Überlappung von zwei verschiedenen Textpassagen tritt selten auf und ist gewöhnlich auf wenige Takte beschränkt. Insofern zeigt sich, dass das Prinzip der Textverständlichkeit selbst bei *concertato*-Abschnitten mit mehreren Solisten weiterhin massgebend blieb. Allerdings dominieren die Vertonungen mit nur einem Solisten. Dies ist besonders oft bei Solomotetten, seltener bei Antifonen oder Psalmen der Fall.²⁹⁵ Solomotetten können manchmal Rezitative enthalten wie der dritte Satz im *Sonat unda in mare irato, motetto per Canto solo* (I-Mfd 95/7). Da bei Solokompositionen Textüberlappungen nicht möglich sind, blieb die Textverständlichkeit gewährleistet. Aus diesem Grund kennzeichnet diese Soli keine syllabische Deklamation, sondern vielmehr eine melodiöse und vor allem melismatische Vertonung des liturgischen Textes. Während Homorhythmie und eine syllabische Deklamation

²⁹⁴ Wie im Rahmen der Exequien für die spanische Königin Marie Louise d'Orléans 1689, an denen das Instrumentalverbot anscheinend gebrochen wurde. Vgl. Kendrick 2007, besonders S. 22 & S. 26-28.

²⁹⁵ *Crudeles merores, motetto a Canto solo* (I-Mfd 92/12), *De coelo venite, motetto a Canto solo* (I-Mfd 92/13), *De fronde in fronde, motetto per Alto solo* (I-Mfd 92/14), *Domine in civitate, antifona per Tenore Solo* (I-Mfd 108/12), *Ecce nunc, salmo per Canto solo con organo obbligato in Sol* 1766 (I-Mfd 106/1), *Omnes gentes, antifona per Basso solo* (I-Mfd 109/10), *Salve Regina per Canto solo con cembalo obbligato* (I-Mfd 109/17).

weiterhin prägende Merkmale der chorischen Vertonungen im Dom darstellten, waren sie bei Solokompositionen völlig inexistent. Selbst wenn über den *stile concertato* mit Rezitativen und längeren Melismen Wesenszüge der weltlichen Musik nicht nur unmissverständlich, sondern im Dom auch zahlreich Eingang fanden – Merkmale aus der profanen Musik, die das Tridentinum eigentlich aus der Kirche zu verbannen versuchte –, lässt sich dennoch erkennen, dass die Textverständlichkeit, obwohl nicht immer ganz streng befolgt, als ›verschleiertes‹ Prinzip richtungsweisend blieb. Insofern ergibt eine aufmerksame Analyse der Kompositionen Fioronis, die die historischen Umstände miteinbezieht, dass das von Borromeo eingeführte Kirchenmusikdekret im Mailänder Dom im 18. Jahrhundert weiterhin Gültigkeit besass, gerade auch, weil jede sich bietende freiere Auslegung der Richtlinien wahrgenommen wurde. Die Forderung nach der Verständlichkeit des liturgischen Textes bezog sich im 16. Jahrhundert auf die polyphone Musik. Doch seit der Entstehung der Monodie brauchte die Deklamation mehrerer Sänger nicht mehr abgestimmt zu werden, womit der solistische Satz nun eine melismatische Rezitation ermöglichte. Während sich das Gebot der Textverständlichkeit leicht mit einem solistischen Vortrag verbinden liess, hielt damit in der Metropolitankirche zugleich Profanes Einzug.

Eine zentrale Bedeutung kam im Mailänder Dom der Orgel zu. Während sie im *stile pieno* den Vokalbass verdoppelte und damit als Continuo-Instrument zum Einsatz kam, wandelte sich ihre Rolle im *stile concertato*. Im besagten *De torrente* mit zwei solistischen Vokalbässen (I-Mfd 103/6) beschränkte sich die Orgel noch auf die Continuo-Funktion. Doch einzelne Sätze im *stile concertato*, wie die Solomotette *Sonat unda in mare irato* (I-Mfd 95/7), begannen oft mit kurzen Orgeleinleitungen. Solokompositionen wie das *Ecce nunc, salmo per Canto solo con organo obbligato* (I-Mfd 106/1) oder das *Ecce nunc, salmo a 2: Canto e Alto con 2 organi obbligati* (I-Mfd 106/2) stehen fast ausschliesslich in Zusammenhang mit ausgeschriebenen Orgelstimmen. Diese können in der rechten Hand üppige Melodien im galanten Stil enthalten, welche beispielsweise aus Triolenketten bestehen. Dazu kann die linke Hand moderne Albertibässe spielen, wie im *Lux turbato fulget caelo, motetto a 2: Tenore e Basso con organi obbligati* (I-Mfd 94/2).²⁹⁶ Diese Merkmale des ›Theaterstyls‹ sind dem *stile pieno* in der Regel völlig fremd. Dennoch beweist das *Cantate psallite, motetto a 8 voci pieno con organi obbligati* (I-Mfd 92/7), dass selbst die ausgefallene Kombination von *pieno*-Vokalsatz und obligaten Orgeln im Dom durchaus möglich war. Da der *stile pieno* bekanntlich von der Orgel

²⁹⁶ Siehe Scarpetta 2004, S. 335. Hier sind viele Musikbeispiele mit *organi obbligati* abgedruckt.

ursprünglich eine Verdoppelung des Vokalbasses verlangte, stellt das *Cantate psallite* gewissermassen eine zeitgemässe Interpretation der kirchenmusikalischen Dekrete dar. Mit dem *pieno*-Chorsatz kommt das *Cantate psallite* dem Gebot der Textverständlichkeit nach, während die Orgel dem strengen Vokalsatz einen üppigen Orchesterpart hinzufügt, wobei sie selbstverständlich das einzige Instrument in der Kirche blieb. Insofern stellte eine Vertonung im *pieno con organi obbligati* die maximale Ausreizung der kirchenmusikalischen Bestimmungen zwischen Instrumentalverbot und Textverständlichkeit dar. Die Motette *Claræ voces resonare, motetto a 8 voci pieno con organi obbligati* (I-Mfd 92/11) bezeugt, dass diese zeitgemässe Anwendung des Dekrets kein Einzelfall blieb.

Dennoch stehen Kompositionen mit obligaten Orgelstimmen gewöhnlich mit dem *stile concertato* in Zusammenhang,²⁹⁷ wie beim *Coeli faces, motetto a 2 Bassi con organi obbligati* (I-Mfd 92/10). Besonders oft tritt die Bezeichnung *organi obbligati* bei Pastormessen oder *Gloria in Pastorale* auf. Von Fioroni sind im Domarchiv vier *Gloria in Pastorale* überliefert, wobei zwei den Zusatz *con organi obbligati* tragen (I-Mfd 89/2 & I-Mfd 89/4).²⁹⁸ Das *Gloria in Pastorale a 4 voci 1699 adì 16 dicembre* (I-Mfd 46/11) von Giovanni Maria Appiani aus dem späten 17. Jahrhundert bestätigt, dass derartige im Weihnachtsfestkreis aufgeführten Messen auf eine lange Tradition zurückblickten, welche nach Fioronis Amtszeit weiterbestand. Von Giuseppe Sarti, Domkapellmeister von 1779–1787, ist sowohl ein *Gloria in piva a 2 cori con organo obbligato* (I-Mfd 117/2) als auch ein *Gloria in pastorale a 2 cori* (I-Mfd 117/1) überliefert. Letzteres ist auf den nach wie vor zum Weihnachtsfestkreis gehörenden Dreikönigstag datiert (6. Januar 1780).²⁹⁹ Aufgrund seiner sechswöchigen Adventszeit misst der ambrosianische Ritus dem Weihnachtsfestkreis eine gesteigerte Bedeutung bei. Zur musikalischen Ausgestaltung dieses Festkreises gehörten die Messen *in pastorale* oder *in piva*, welche in den Orgelstimmen meist eine simple Melodie über einem Bordun enthalten, die als Anspielung auf die Musik der Hirten gedacht war, denen die Engel Christi Geburt verkündeten.³⁰⁰

²⁹⁷ Siehe hierzu insgesamt Scarpetta 2004.

²⁹⁸ Die beiden anderen, die die Bezeichnung *con organi obbligati* nicht tragen, sind auf 1787 datiert (I-Mfd 89/3 & I-Mfd 89/5), Sartori 1957, S. 162.

²⁹⁹ Vgl. Navoni 1997, S. 49. Der Weihnachtsfestkreis konnte bis Mariä Lichtmess am 2. Februar andauern, vgl. Navoni 1997, S. 54-55. Nur sehr wenige Kompositionen aus dem Domarchiv sind mit derart präzisen Aufführungsdaten versehen, dass wir sie mit einem spezifischen liturgischen Anlass in Verbindung bringen können.

³⁰⁰ Siehe ebenso Scarpetta 2004, S. 334.

Indem die Orgel in zahlreichen Domvertونungen in der rechten Hand Violinstimmen imitierte, übernahm sie in den *organi obbligati*-Teilen de facto die Rolle des Orchesters. Auf diese Weise bekamen die Kirchgänger im Dom gelegentlich instrumentale Einleitungen sowie öfters ausschweifende orchestrale Anwandlungen zu hören, die nicht von Streichern, sondern von einer oder zwei Orgeln vorgetragen wurden. Das Gebot der ausschliesslichen Verwendung der Orgel blieb gewahrt, auch wenn sich der Orgelpart bisweilen nicht von dem eines Orchesters unterschied. Gerade an diesem kreativen Umgang mit dem Kirchenmusikdekret und an dessen Neuinterpretation zeigt sich letztlich, dass die kirchenmusikalischen Bestimmungen gültig blieben. Wären Instrumente zugelassen gewesen, hätte die Orgel nicht das Orchester imitieren müssen und wäre bei ihrer Funktion als Continuo-Instrument geblieben. Vor allem aber wäre es nicht zu solch schöpferischen Ideen wie dem *pieno con organi obbligati* gekommen. Denn obligate Orgelstimmen ausgerechnet mit einem *pieno*-Chorsatz zu kombinieren und damit etwas Neues zu kreieren, machte lediglich Sinn, wenn die Textverständlichkeit weiterhin ein entscheidendes Kriterium war.

Als Fazit können wir festhalten, dass am Mailänder Dom der Gebrauch anderer Instrumente ausser der Orgel nicht zweifelsfrei belegt werden kann.³⁰¹ Vielmehr ist von einer ausschliesslichen *a cappella*-Ausgestaltung mit Orgelbeteiligung auszugehen, was zu einer wachsenden Bedeutung der Orgel führte, die manchmal einen Orchesterpart übernehmen konnte. Gleichzeitig blieb das Gebot der Textverständlichkeit relevant, was in den chorischen Vertonungen eine starke Präsenz des *stile pieno* in all seinen Abstufungen zur Folge hatte. Melodiöse Gesangslinien prägten dagegen die solistischen Teile, welche gänzlich melismatisch ausgesetzt waren. Doch sobald mehrere Solisten den liturgischen Text rezitierten, ergaben sich selten Textüberlappungen, denn die Verständlichkeit des Textes blieb als Prinzip gegenwärtig, wenn es auch nicht immer streng befolgt wurde. Vor allem im *stile concertato* zeigen sich Merkmale der weltlichen Musik, nicht nur in den Gesangs-, sondern auch in den (obligaten) Orgelstimmen. Obwohl die teilweise opernhafte Züge anfänglich überraschen, da sie in grösstem Kontrast zu den chorischen Kompositionen im *stile pieno* stehen und so den Eindruck erwecken, dass *concertato*-Kompositionen in Widerspruch zu den kirchenmusikalischen Bestimmungen stünden, bestätigen ironischerweise ausgerechnet diese Ausschweifungen die Gültigkeit der Regeln. Denn die Textverständlichkeit sowie das Instrumentalverbot bleiben

³⁰¹ Zur ausnahmsweisen Verletzung des Instrumentalverbotes im Dom bei königlichen Anlässen im 17. Jahrhundert, wie den Exequien zu Ehren von Marie Louise d'Orleans im Jahre 1689, vgl. Kendrick 2007, besonders S. 22 & S. 26-28.

stets präsent, wenngleich Fioronis Kompositionen im *stile concertato* auf einer freieren und nicht immer sehr strengen Auslegung des Dekrets beruhen, die nicht zuletzt zu Neuinterpretationen wie dem *pieno con organi obbligati* führte. Aus der Verbindung von Instrumentalverbot und Textverständlichkeit resultierte eine für die damaligen Verhältnisse eher geringe stilistische Bandbreite, wobei sich durch die starke historische Verankerung kein fundamentaler stilistischer Kontrast zwischen den alten und den neuen Vertonungen der Domkapellmeister ergab. Damit kreierte sich die Metropolitankirche bewusst ein Bild der Beständigkeit und Dauerhaftigkeit, was sich gemäss de Brosses auch in der Architektur reflektierte. Genau dies war der Eindruck, den Burney erhielt und derart bewunderte, dass er »die Welt zu überzeugen [suchte], daß die alte ernsthafte Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey, ungeachtet der Theater und Kirchenstyl, wenn man Instrumente und Rapiensänger dabey gebraucht, izt beynahe einerley sind.«³⁰² Allerdings muss diese Feststellung in zweierlei Hinsicht relativiert werden, denn auf seiner weiteren Italienreise entdeckte Burney, dass die »alte ernsthafte Schreibart« auch anderswo fortbestand. Im Markusdom in Venedig hörte er Kompositionen Lottis, die »wirklich feyerlich und majestätisch« waren und »aus Fugen und Nachahmungen« bestanden.³⁰³ Solche existierten im Mailänder Dom kaum, da der *stile pieno*, der auf die Textverständlichkeit ausgerichtete »Contrapunkt [...] ohne Melodie«,³⁰⁴ die chorischen Vertonungen prägte. Dennoch meinte Burney zusammenfassend hinsichtlich Venedigs Kirchenmusik: »Die Musik, die des Alltags in den Domkirchen aufgeführt wird, ist in einer so ernsthaften und alten Schreibart abgefasst, als unsre zwey hundertjährigen Kirchenmusiken.«³⁰⁵ In Bezug auf die Kirchenmusik in Rom beschränkt sich Burneys Darstellung, abgesehen von der gründlichen Beschreibung des berühmten *Miserere* von Allegri,³⁰⁶ auf folgenden Hinweis: »In der päbstlichen oder Sixtinischen Kapelle braucht man weder Orgel noch irgend ein ander Instrument die Singstimmen zu begleiten.«³⁰⁷ Trotz der Rehabilitierung der Instrumente durch die Enzyklika *Annus qui* 1749 erklang in der Sixtinischen Kapelle nicht einmal die Orgel. Somit blieb der Mailänder Dom kein Sonderfall, denn in den bedeutenden italienischen Kathedralen hatte sich

³⁰² Burney 1772–73, S. 55.

³⁰³ Ebenda, S. 106.

³⁰⁴ Ebenda, S. 54.

³⁰⁵ Ebenda, S. 124.

³⁰⁶ Ebenda, S. 206–211.

³⁰⁷ Ebenda, S. 203.

die orchesterbegleitete Kirchenmusik noch längst nicht durchgesetzt, was 1826 der in Mailand tätige Pietro Lichtenthal bestätigt:

»In Italia non usasi di cantare in queste Messe [d.h. die »*Messe brevi*, *Messe solenni*«] se non che il *Kyrie*, *Gloria*, e *Credo*; ma nelle Cattedrali, ove non vi sono strumenti fuorché l'Organo, o presso le Corti, cantansi anche le parti come in Germania ed in Francia, cioè oltre le indicate anche il *Graduale*, l'*Offertorio*, il *Sanctus*, *Benedictus*, e l'*Agnus Dei*.«³⁰⁸

Nebst der Tatsache, dass der *a cappella*-Stil nebst dem Mailänder Dom in anderen italienischen Kathedralen weiterbestand, muss ebenso Burneys Feststellung, dass in der Metropolitankirche ein signifikanter Unterschied zwischen »Theater und Kirchenstyl« herrschte, berichtigt werden (Burney machte diesen Gegensatz am Gebrauch von Instrumenten und Ripiensängern fest).³⁰⁹ Gewiss kamen im Dom ausser der Orgel keine Instrumente zum Einsatz, womit in dieser Hinsicht durchaus ein deutlicher Unterschied zum »Theaterstyl« bestand. Allerdings manifestierten sich ebenso im Dom mit melodischen und melismatischen Gesangslinien, Trillern oder Rezitativen sowie orchestralen Orgelpartien mit Triolen und Albertibässen zahlreiche Wesenszüge der profanen Musik. Insofern muss Burneys Bemerkung relativiert werden, obschon diese weltlichen Merkmale das Instrumentalverbot nicht tangierten und die Textverständlichkeit nur gelegentlich beeinträchtigen.

Die »alte ernsthafte Schreibart« verband Burney im positiven Sinne mit den Kompositionen aus dem Chorbuch »voll guter Harmonie, sinnreichem Contrapunkt, und Erfindung; aber ohne Melodie«, welche sich stilistisch nicht stark von Fioronis eigenen Kompositionen unterschieden. Burney sprach nicht zufällig zuerst von der vertikalen Wahrnehmung der Musik, der Harmonie, und bemängelte zum Schluss die horizontale Komponente, das Fehlen von Melodie. Die chorischen Vertonungen Fioronis waren ganz auf die Vertikalität und damit auf das gemeinsame Deklamieren des liturgischen Textes ausgerichtet.³¹⁰ Wenn Burney von einer Musik »ohne Melodie« sprach, spielte er auf die Vorrangstellung des Vertikalen an, die dem *stile pieno* anhaftete. Insofern bezeichnete die »alte ernsthafte Schreibart« den *stile antico* und

³⁰⁸ Lichtenthal 1826, Bd. 2, S. 35. Im Unterschied zu den anderen italienischen Kathedralen wurden im Mailänder Dom auch das *Sanctus* und das *Benedictus* im Messordinarium figuralmusikalisch aufgeführt, obschon diese, wie gesehen, aus sehr kurzen Vertonungen bestanden.

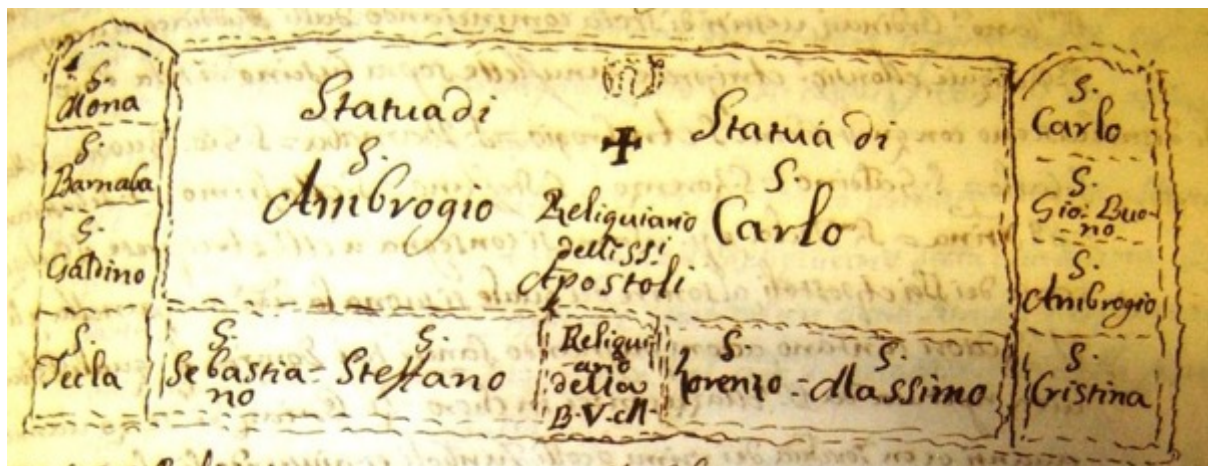
³⁰⁹ Sartori 1957 gibt lediglich für diese drei Musikalien Ripienstimmen an: *Rubum quem viderat*, motetto a 8 voci con ripieni in Do (I-Mfd 109/13), *Tolle plausus*, motetto per Alto solo con ripieni in Si bemolle (I-Mfd 95/10-10a), *Ecce completa*, antifona a 8 voci con ripieni in La (I-Mfd 109/1).

³¹⁰ Einen konzisen Überblick über die Dommusik im 17. und 18. Jahrhundert vermitteln Vessia 1986; Mompellio 1962/1; Mompellio 1962/2 und Scarpetta 1986.

vor allem, aber nicht ausschliesslich, den *stile pieno*, der auch im 18. Jahrhundert die Kirchenmusik im Dom prägte. Die historischen Gründe für den *stile pieno* zeigten sich im Tridentinum und in den durch Borromeo rigoros eingeführten kirchenmusikalischen Bestimmungen, die in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis* Eingang gefunden hatten. Die Omnipräsenz Borromeos stellte – beinahe 200 Jahre nach dessen Tod – ebenso de Lalande 1765 fest:³¹¹

»Après S. Ambroise le plus grand des Archevêques de Milan a été S. Charles Borromée. [...] on retrouve par-tout ou les établissemens qu'il a formés, ou les traces qu'il a laissées de ses vertus & de son zele; & il faut convenir que jamais un Prélat, mort à 46 ans, n'a rendu à son peuple des services aussi considérables; la régularité & la discipline qu'on admire dans le Diocese, est le fruit de ses réglemens & de ses exemples, & l'on peut dire qu'il vit encore à Milan par les fruits de son zele, & qu'il mérite tout le respect qu'on y conserve pour lui. Il parvint à établir dans son Clergé une régularité admirable, par ses réglemens sages, par son autorité, sa vigilance & son exemple. Le Clergé influa sur le reste du peuple; & l'on voit encore les traces de la piété & des mœurs qui distinguoient Milan du reste de l'Italie.«³¹²

De Lalandes Beobachtungen beziehen sich ebenso auf das Kirchenmusikdekret, denn dieses blieb im 18. Jahrhundert prägend, wobei sich das Fortleben dieses Erbes besonders in der Metropolitankirche zeigte und in der Folge auch die Musik in den Diözesankirchen prägte. Die Allgegenwart des heiligen Borromeo im Mailänder Dom versinnbildlicht eine Skizze des Domzeremonienmeisters mit der exakten Anordnung der Heiligenstatuen auf dem Altar, wo Borromeo gleich neben dem Kirchenvater Ambrosius Platz fand.



313

³¹¹ Zu deren Bedeutung im 18. Jahrhundert siehe auch Vismara 1994, S. 18.

³¹² De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 243–244.

³¹³ I-Md, Fondo liturgico, cart. 14, vol. 51. Regola generale per li Pontificali, che si fanno in Duomo dalla Dignità, cioè da Mons[ignor]. Arciprete, o da chi segue in sua mancanza nelle Principali Solennità fra l'anno, e successivamente tutte le altre Funzioni. Die Skizze ist betitelt: »Ordine col quale stano collocate nel vestaro del tesoro nella Sagristia

Die Metropolitankirche als Repräsentantin des Bistums ging mit gutem Beispiel voran und hielt sich streng an die Regeln aus den *Acta Ecclesiae Mediolanensis*.³¹⁴ So wie die eigentlich längst der Vergangenheit angehörende architektonische Schule am Dom immer noch weitergeführt wurde, um der ambrosianischen Kirche das von ihr gewünschte Öffentlichkeitsbild zu ermöglichen, pflegte der Dom auf musikalischer Ebene einen Kirchenstil, den Burney einer längst vergangenen Epoche zuordnete und ausgestorben geglaubt hatte. Daher wäre es falsch zu behaupten, dass die Domkapellmeister nach ihren persönlichen Neigungen komponierten. Anhand des *Gerletto* hat sich bereits in Ansätzen gezeigt – etwa hinsichtlich der Wahl eines langen oder kurzen *Credo* –, welchen Einfluss das liturgische Zeremoniell auf die Kirchenmusik hatte. Doch genauso prägend war das kirchenmusikalische Dekret sowie insgesamt die Mailänder Kirchengeschichte. Ein Dokument verdeutlicht, wie wir das Komponieren von Domkompositionen zu verstehen haben, und wie dabei vorgegangen wurde. Als sich der alternde Domkapellmeister Carlo Baliani im Sommer 1742 zur Ruhe setzen wollte, stellte Pietro Paolo Valle seine Dienste als Ersatz zur Verfügung, wobei Valle bis zu Balianis Tod auf Lohn und Hausstand hätte verzichten müssen. Da Valle automatisch Balianis Nachfolger geworden wäre, hatte er sich zuerst einer Eignungsprüfung zu unterziehen. Bei dieser Probe musste Valle zuerst die Antifon *In lege Domini* und anschliessend einen zweiten, durch Zufallswahl zu bestimmenden liturgischen Text vertonen.³¹⁵ Diese zweite Prüfungsaufgabe lautete wie folgt:

meridionale della Metrop[olita]na di Milano le Sagre Reliquie, accluse in Statue, e Busti d'argento ed Ostensorij».

³¹⁴ Seinerzeit soll Carlo Borromeo einer der wenigen Kirchenfürsten gewesen sein, der keine höfische Musikkapelle besass, was auch auf die Mailänder Erzbischöfe im 18. Jahrhundert zutrifft. Vgl. hierzu Vaccarini 2002, S. 456.

³¹⁵ Toffetti 2004/2, S. 435; Toffetti 2006/1, S. 488 & 496. Über die zweite Prüfungsaufgabe wird berichtet: »[S]endo stato a sorte cavato il salmo, per fare le seconda composizione [...] doversi per tal salmo fare dal petente la composizione di quatro versetti, e come dalla nota, per mercede, alla quale etc.« Toffetti 2006/1, S. 488-489.

»Versetto à cinque voci ad arbitrio in quarto tono

Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo

Versetto à trè voci concertato in ottavo tono

Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes

Versetto à quatro voci pieno à cappella del settimo tono ~~pieno~~

Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen ejus.

Versetto à otto voci del quinto tono à suo arbitrio.

Et misericordia ejus à seculo, et in sæculum: super timentes eum

E tutti questi quattro versetti devono aver il suo organo di più, oltre il Nu[mero]. prescritto delle parti«. ³¹⁶

Der liturgische Text lässt darauf schliessen, dass der Prüfling ein ambrosianisches *Magnificat* vertonen musste, wobei die Prüfungskommission sowohl die Anzahl der Vokalstimmen (5, 3, 4 oder 8) als auch die Kirchentonart vorgab und zum Teil den Kirchenstil festlegte, nämlich den *stile concertato* in Vers 2 und den *stile pieno* in Vers 3. Lediglich die stilistische Ausgestaltung der Verse 1 und 4 blieb dem Prüfling selbst überlassen (»ad arbitrio«). Aus dem Dokument gehen erneut nicht nur die in Mailand gebräuchlichen Stilbegriffe hervor, sondern zusätzlich der »Kompositionsplan«: Jeder Vers bestand aus einem festgelegten Kirchenstil, einer Kirchentonart sowie einer determinierten Vokalbesetzung. Da diese Sachzwänge der Forschung nicht immer bewusst waren, wurde die Kirchenmusik des Mailänder Domes lange verkannt und missverstanden. Im voluminösen Band über die Dommusik schreibt Vessia 1986 über Carlo Baliani:

»Mentre il mondo musicale si spingeva verso più coinvolgenti ed approfondite esperienze, la realtà artistica all'interno del Duomo si racchiudeva in una progressiva paralisi delle forme e in un non sincero vissuto di quelli che erano i dettami di un nuovo stile. Il grigiore, quindi, di certi concorsi e la poca vivacità creativa di questa cittadella costruita sulla rocca della tradizione, rientrano in una già ben delineata atmosfera musicale più propensa a produrre che a ricercare.« ³¹⁷

Charles Burney stellte ebenfalls einen musikstilistischen Stillstand (»paralisi«) fest. Allerdings führte er diesen nicht auf fehlende Kreativität zurück (»poca vivacità creativa«), sondern wusste die starke historische Verankerung des Domes positiv zu würdigen. Dennoch war womöglich nicht einmal Burney die Bedeutung Borromeos für diese Kirchenmusik bewusst. Die Musik im Dom, dieser »Felsen der Tradition« (»rocca della tradizione«), löste bei Burney anerkennende Verwunderung aus, weshalb er die ganze »Welt« darüber informieren wollte. Während Papst

³¹⁶ Ebenda, S. 521.

³¹⁷ Vessia 1986, S. 129.

Benedikt XIV. 1749 mit seiner Enzyklika *Annus qui* sämtliche Streichinstrumente und das Fagott in den Kirchen des Kirchenstaats als legitim erklärte, blieb im Bistum Mailand das in den *Acta* festgesetzte Instrumentalverbot weiterhin gültig. Mailand, das sich als *seconda Roma* verstand und in Rom stets einen Widersacher sah, übertraf hierin seinen Rivalen und hielt weltliche Einflüsse noch konsequenter aus den Kirchen fern. Nicht nur in musikalischer Hinsicht bewahrte die Metropolitankirche das Alte, anstatt Neues zu schaffen; das Gleiche stellte de Brosses auch die Architektur betreffend fest. Wie aber die Mailänder Zeitgenossen die Dommusik wahrgenommen haben, vermittelt ein Bericht aus dem *Giornale enciclopedico* vom 9. Juni 1783, der sich auf die Musik des Domkapellmeisters Giuseppe Sarti, Fioronis Nachfolger, bezieht:

»Il sig. Giuseppe Sarti, possedendo a perfezione il latino idioma, fa così esattamente adattare la musica al testo ed all'espressione delle parole, che unito ad uno stile sempre grave nello stesso tempo e maestoso, come il rito ambrosiano richiede, distintamente risveglia nell'anima dei devoti uditori tutti quelli affetti che la chiesa stessa intende colle materne sue voci di eccitare nel cuore dei fedeli suoi figlj. Così fu la musica della messa suddetta. Ogni parte di essa corrispondeva al suo tutto. L'estro, il maneggio, l'espressione e l'armonia erano con sorprendente rapporto fra di loro mirabilmente connesse, cosicché l'animo d'ogni verace cattolico non poteva che sensibilmente esserne all'eccesso commosso. Tale è l'abilità del sig. Sarti, tale è il giusto carattere di sì celebre maestro e tali sono le nostre dovute lodi e le sincere universali congratulazioni, che mai non potranno pareggiare l'altro di lui merito.«³¹⁸

Sarti, der sich seinerzeit ebenfalls als Opernkomponist profilierte, wurde dafür gerühmt, dass er seine Domkompositionen perfekt dem Text und dem Ausdruck der Wörter anpasse und der Stil zugleich ernst und majestätisch blieb (»uno stile sempre grave [...] e maestoso«). Aufgrund der weiter oben diskutierten Kompositionen Fioronis lässt sich leicht verstehen, was gemeint ist. Am Mailänder Dom wurde die Musik oft derart gewissenhaft auf den Text abgestimmt, dass sich syllabische und homophone Vertonungen mit einer Note pro Silbe ergaben. Im *stile pieno* schmiegte sich die Musik meistens derart perfekt an die Sprache an, dass der dem liturgischen

³¹⁸ Delpero 1999, S. 73. Die unmittelbar vorangehende Passage lautet: »Jeri, ricorrendo la solennità della Pentecoste, si cantò in Duomo la messa pontificale secondo il solito. La musica fu tutta di nuova composizione del rinomato sig. Giuseppe Sarti, maestro di questa cappella metropolitana. Non è già che solo in questa occasione siasi singolarmente distinto per meritarsi questo pubblico encomio. Quante volte i nostri foglj rammentarono il caro di lui nome. La Lombardia non che l'Italia tutta, come pure le altre più colte nazioni hanno diggià avuto perenni riprove del suo incomparabile talento. Questo non è che un effetto di giusta riconoscenza, che ci obbliga a chiamare a parte delle nostre congratulazioni que' nobili genj che ci fan eco nel sentirsi annunciare le virtuose produzioni di que' grand'uomini, che sovra la comune si innalzano dell'innunerevoli seguaci della musica.«

Text innewohnende Sprachrhythmus zum musikalischen Rhythmus werden konnte. Tatsächlich spricht der Korrespondent nicht von Textdeutlichkeit, einem Anliegen, das von kirchlicher Seite gefordert worden war, sondern rückt zuerst die Komposition in den Vordergrund und beschreibt erst danach deren Wirkung auf den Hörer. Dennoch hiess dies keinesfalls, dass Melismen nicht auftreten durften. Selbst die wenigen Koloraturen stehen im Zusammenhang mit dem Text und wurden vor allem über Wörtern wie *Gloria*, *exaltabit* oder *Amen* verwendet, um diese hervorzuheben und ihre Bedeutung musikalisch zu unterstreichen. Ausserdem finden sich Melismen besonders häufig in der Doxologie, dem mit einem feierlichen Rühmen der Herrlichkeit Gottes abschliessenden Teil, dem die Bedeutung einer Ewigkeitsformel zukommt. Doch die wohl signifikanteste Aussage des Berichts zeigt sich in der Bemerkung »come il rito ambrosiano richiede«. Die beschriebene Musiksprache wird mit dem ambrosianischen Ritus in Verbindung gebracht, der als Erklärung für den Stil genannt wird. Die tiefere Bedeutung dieses Hinweises wird sich im Laufe unserer Untersuchung noch zeigen, wobei wir durch diese zeitgenössische Bemerkung einen richtungsweisenden Hinweis erhalten haben. Sartis Domkompositionen wurden besonders geschätzt, weil sie die Gläubigen tief im Herzen zu bewegen vermochten, was letzten Endes die Absicht der Kirchenmusik war. Dafür erfuhr er im 18. Jahrhundert die höchste Wertschätzung, die im 20. Jahrhundert Vessia in Bezug auf Baliani komplett vermissen lässt. Sartis Kompositionen unterschieden sich bezüglich des Verhältnisses von Musik und Text nicht besonders von denjenigen seiner Vorgänger als Domkapellmeister. Gleichwohl wäre es falsch zu glauben, dass die Kirchenmusik im Dom absolut beständig gewesen sei. In einem Schreiben an das Domkapitel im Jahre 1740 verweist Baliani durchaus auf einen stilistischen Wandel:

»li libroni delli primi Vesperi Ponitificali non si puonno più addoprare essendo che le parole delli hinni sono quasi tutte mutate. In secondo la musica è antichissima ed è priva di quel armonico stile che modernamente si usa. Terzo sono strazziati e logori detti libri. Il sudetto Maestro si esibisce (ad maiorem Dei Gloriam) à componerli di nuovo (però con il tempo).«³¹⁹

Da die Chorbücher derart abgegriffen waren, dass der liturgische Text fast nicht mehr lesbar war, erklärte sich Baliani bereit, sie abzuschreiben. Zugleich verwies er darauf, dass die Musik veraltet sei und nicht mehr den modernen Harmonien entspräche.³²⁰ Damit wies der Domkapellmeister auf einen verpassten musikstilistischen Wandel hin, nämlich hinsichtlich der

³¹⁹ Mompellio 1962/2, S. 554 oder Dellaborra 1999, S. 79.

³²⁰ Erst Giovanni Andrea Fioroni erstellte 1752 zwei neue Chorbücher, für jeden Chor eines, mit eigenen Kompositionen, vgl. Sartori 1957, S. 166. Zu Fioronis Chorbüchern siehe auch Riedo 2013.

Harmonie, und betrachtete dies als Makel. Schaut man sich die Vertonungen der Domkapellmeister aus dem 17. und 18. Jahrhundert genauer an, gewinnt man in der Tat den Eindruck, dass die Kirchenmusik im Dom nicht nur in bescheidenem Masse vielfältig, sondern durchaus veränderlich war.³²¹ Die kirchenmusikalischen Bestimmungen aus den *Acta* scheinen längst nicht immer derart streng befolgt worden zu sein wie zur Amtszeit Giuseppe Pozzobonellis (im Amt von 1743 bis 1783), wobei Giovanni Andrea Fioroni (Domkapellmeister von 1747 bis 1778) ausschliesslich Pozzobonelli diente. Als ehemaliger Domherr und Erzpriester des Domkapitels stand Pozobonelli ganz und gar in der Tradition der ambrosianischen Kirche und versprach bei seiner Bischofsernennung, sich auf das »sagro, ricco patrimonio« der ambrosianischen Kirche zu besinnen.³²² Bei der Durchsicht der Domkompositionen Fioronis erhält man den Eindruck, dass sich während Pozzobonellis Amtszeit die Kirchenmusik im Dom wieder stärker am Kirchenmusikideal Borromeos orientierte.

1.2. Die soziale Stellung der Domkapelle

Das Musikerensemble der Metropolitankirche bestand aus 16 Sängern (je vier pro Register), einem Kapellmeister, einem Vizekapellmeister und zwei Organisten. Andere Instrumentalisten ausser den beiden Organisten gehen aus den Gehaltszahlungen des Domkapitels nicht hervor. Das Sängerensemble konnte aufgrund von Vakanzen für kurze Zeit reduziert sein, wobei sich die Vizekapellmeister im 18. Jahrhundert jeweils aus den Sängern rekrutierten.³²³ Da gemäss Kirchenalmanach dieses Amt in den Jahren 1761–1777 Carlo Francesco Landriani bekleidete und von ihm im Domarchiv keine Kompositionen erhalten sind, ist davon auszugehen, dass die Vizekapellmeister lediglich eine leitende Funktion übernahmen, aber keine Kompositionen erstellten. Allerdings ergänzt Burneys Bericht die Zusammensetzung des Sängerensembles: »Es waren ein Knabe und zwey Kastraten für den Diskant und Contrealt, nebst zwey Tenoristen und zwey Bassisten da, unter Anführung des Sgr. Fioroni, welcher den Takt schlug und zuweilen mitsang.«³²⁴ Burney erwähnt also zusätzlich einen Knaben,³²⁵ womit Sängerknaben

³²¹ Siehe dabei besonders folgende umfassenden Darstellungen: Mompellio 1962/1; Mompellio 1962/2; De Florentiis 1986/1; Vessia 1986.

³²² Turchini 1988, S. 18.

³²³ De Florentiis 1986/2, S. 280–281.

³²⁴ Burney 1772–73, S. 54. Siehe auch die englische Ausgabe, Burney 1771, S. 78.

³²⁵ Der *Cerletto* führt zwei Chorknaben auf, vgl. Kendrick 2010, S. 408.

die zum Teil über Jahrzehnte in den Diensten des Domkapitels stehenden Kastraten unterstützten. Allerdings erwähnen die entsprechenden englischen Notizen Burneys nicht sieben, sondern acht Sänger, womit jedes Register doppelt besetzt gewesen wäre.³²⁶ Am 18. Juli war der erste Organist Corbelli anwesend, obschon er die Sänger nicht begleitete. Da sich im *stile pieno* die Orgelstimme klanglich nicht oder nur sehr selten von der Vokalbasstimme unterscheidet, konnten die gleichen Vertonungen mit Orgel (*alla Moderna*) oder ohne (*all'Antica*) aufgeführt werden, je nach liturgischem Zeremoniell. Zum Orgelspiel hielt Burney zusätzlich fest: »I afterwards heard the first organist play a quarter of an hour in a very masterly and grave stile, suited to the place and instrument.«³²⁷ Beim viertelstündigen Orgelspiel handelte es sich sehr wahrscheinlich um eine Improvisation.³²⁸

Carlo Borromeo wünschte sich seinerzeit, dass die im Kirchendienst stehenden Sänger wenn möglich dem geistlichen Stand angehörten (»Cantores, ubi fieri potest, clerici sint«).³²⁹ Selbst diese Bestimmung war im 18. Jahrhundert nicht bedeutungslos geworden, denn 1761 gehörten zwei Sänger (die Bassisten Giovanni Battista Caldarola und Giuseppe Venino) und von 1764–1772 sogar deren drei (hinzu kam der Contralto Pietro Serbelloni) dem Klerus an. Ausserdem ist von Borromeo ein weiteres Anliegen betreffend Dommusik überliefert. Gleich im Jahr seiner Ernennung zum Erzbischof forderte er das Domkapitel auf, die Sänger besser zu entlohnen, damit diese ihr Amt nicht zu Gunsten besser bezahlter Angebote aufgäben.³³⁰ Im 18. Jahrhundert boten Opernhäuser guten Sängern ausgezeichnete Gagen. Das Kapitel von *Santa Maria presso San Celso* musste deswegen einige ihrer Sänger regelmässig für mehrere Monate beurlauben, da diese in Theatern anderer Städte engagiert waren.³³¹ Die Qualität der Kirchenmusik konnte dabei nur Schaden nehmen. Der Dom hingegen blieb von diesen Tendenzen weitgehend verschont, da die Metropolitankirche äusserst respektable Löhne

³²⁶ Burney 1974, S. 47. »[A]fter the tone was given by the organist Signor Jean Corbeli they *all* sung, namely 1 boy, 3 castrati, 2 tenors and 2 basses, under the direction of the Maestro di Capella, without the organ.« Vielleicht sang nebst dem Kapellmeister und Taktschläger Fioroni bisweilen auch Corbelli mit, der den Ton angab aber nicht spielte. Trotzdem meinte Burney: »they *all* sung«.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Zu den Aufzeichnungen des Zeremonienmeisters Masnago in Bezug auf die im Kapitel *Degli Organisti* genannten Aufgaben der Organisten, siehe das Kapitel II.1.1.3.

³²⁹ AEM, Bd. 2, Sp. 100; Mompellio 1961, S. 772-773.

³³⁰ Ebenda, S. 774.

³³¹ Vgl. I-Msc, Chiesa, Musica e Cantanti, In Genere, 1606 al 1800.

bezahlte.³³² Der Domkapellmeister Fioroni verdiente von Dezember 1751 bis Dezember 1761 jährlich jeweils 1800 Lire. Den gleichen Betrag erhielt auch Fioronis Vorgänger, der von 1717–1747 amtierende Carlo Baliani.³³³ Das Gehalt des Domkapellmeisters – Fioroni bekam meistens drei Ratenzahlungen zu 600 Lire ausbezahlt – erreichte einen stattlichen Betrag, den keine andere Mailänder Kirche überbot. Das Reglement von 1657 besagt, dass der Domkapellmeister monatlich eine Messe, ein *Magnificat* sowie weitere Vertonungen komponieren musste.³³⁴ Allerdings ist nicht klar, ob diese Regelung im 18. Jahrhundert weiterhin galt. Der erste Organist, Giovanni Corbelli, verdiente mit 900 Lire die Hälfte des Kapellmeistergehalts; diese Summe war immer noch höher als jene, die andere Kirchen ihrem Kapellmeister bezahlten. Der zweite Domorganist erhielt noch 700 Lire.³³⁵ Als Vergleich zu diesen beträchtlichen Gehältern dient das Beispiel Giovanni Battista Sammartinis, der als Kapellmeister an *Sant’Ambrogio* – immerhin eine bedeutende Kirche – vergleichsweise bescheidene 425 Lire pro Jahr verdiente.³³⁶ Zugleich wurden am Dom auch die Sänger ausgesprochen grosszügig entlohnt. 1752 gab das Domkapitel für alle Sänger zusammen monatlich über 885 Lire aus, was dem immensen Jahresbetrag von über 10’620 Lire entsprach. In den Jahren 1759 und 1761 fiel diese Summe sogar noch etwas höher aus und erreichte 10’746 Lire jährlich. Auch 1762 blieben die Sängergehälter konstant und beliefen sich auf 10’740 Lire, wobei jeder der 16 Sänger ein Jahresgehalt von ungefähr 670 Lire verdiente. Diesen Betrag

³³² Die folgenden Zahlen beziehen sich auf: I-Mfd, Registri, 1748–1763. Dabei wurden folgende Perioden untersucht: Dezember 1751 bis Oktober 1752 (2. Band, S. 241), Januar 1759 bis Dezember 1759 (2. Band, S. 362), Januar 1761 bis Dezember 1761 (2. Band, S. 404) und November 1761 bis Dezember 1762 (2. Band, S. 448).

³³³ Siehe MGG2 Artikel »Baliani, Carlo«, Bd. 2, Sp. 103. Im frühen 17. Jahrhundert betrug das Gehalt noch 1500 Lire, vgl. Toffetti 2002, S. 476.

³³⁴ Das Reglement von 1657 besagt: »16 - Che `l Maestro di Capella sia tenuto ogni mese comporre una Messa, un Magnificat e li Inni et Motetti che saranno necessari secondo gli sarà dato memoria dal Maestro di Choro et di tali sue composizioni ne dia notitia alli Signori Provinciali della Chiesa etc. et consegnarle alli medesimi Signori Provinciali in fine d’ogni tre mesi et per quelle composte per il passato le consegne di presente all’Archivista d’essa Veneranda Fabbrica sotto pena la prima volta della perdita del salario d’un mese d’essere applicato dalla detta Fabbrica et la seconda sotto pena maggiore, all’arbitrio del Venerando Capitolo.« Vgl. De Florentiis 1986/1, S. 82. Dieses Reglement greift wiederum zurück auf das praktisch identische aus dem Jahre 1572, was die Beständigkeit des Reglements belegt, vgl. De Florentiis 1986/1, S. 68-69.

³³⁵ Bei seiner Anstellung als zweiter Organist nennt Johann Christian Bach seinem Kontrapunktlehrer Giovanni Battista Martini allerdings ein Gehalt von 800 Lire, siehe Allorto 1992, S. 128; Schnoebelen Nr. 326; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.79; 28.6.1760.

³³⁶ I-Mcap, IV. B. 6 – B. 9. Gewöhnlich erfolgte die Zahlung in zwei Raten: 250 Lire für das erste und 175 Lire für das zweite Semester.

bestätigte Fioroni in einem Brief an Padre Martini. Weil sich ein Sopranist namens Peruci, ein Kastrat, auf eine Stelle am Mailänder Dom bewarb, erkundigte sich Fioroni beim Franziskaner-Minoriten in Bologna über dessen Fähigkeiten. Im Schreiben äusserte sich Fioroni ebenfalls zu den Arbeitsbedingungen: »La sola Capella del Duomo da di salario quanto può bastare per vivere limitatamente, ed accettato, non si remove mai piu, per qualunque accidente, fuorché il personale demerito non costringesse. Il salario adunque sarebbe di L[ire] 50, ò al piu 60 di monetta di Milano al mese oltre poi diversi piccoli incerti annessi pure al Duomo.«³³⁷ Wie damals üblich, hatte sich der Kapellmeister um die Besetzungen der frei gewordenen Stellen zu kümmern. Das genannte Monatsgehalt von 50-60 Lire entspricht dem oben errechneten Jahreslohn von 670 Lire, wobei Fioroni zusätzlich einen sicheren Arbeitsplatz und gewisse kleinere Nebeneinkünfte anbieten konnte. Das an der Metropolitankirche verdiente Sängergehalt entsprach dem durchschnittlichen Lohn eines Maurermeisters und reichte zum Leben auf bescheidenem Niveau.³³⁸ Allerdings konnten sich die Sänger im Vergleich zum Handwerker einen viel höheren Lebensstil leisten, da die meisten, wie der Domkapellmeister, an mehreren Kirchen gleichzeitig tätig waren und dadurch einen höheren Verdienst erreichten. Die Domsänger Ottavio Albuzio (Tenor), Stefano Valcamonica (Contralt) und Giannantonio Grandati (Soprano) beispielsweise standen 1761 ebenso im Dienst der Jesuitenkirche.³³⁹ Obwohl *San Fedele* nur wenige hundert Meter vom Dom trennten, herrschten dort sowohl rituell als auch musikstilistisch ganz andere Verhältnisse, wodurch ein Mailänder Sänger mit einer grossen stilistischen Vielfalt konfrontiert war. Nebst diesen drei Domsängern konnten ebenso der Bass Giovanni Battista Caldarola (*Santa Maria della Scala*) sowie der Contralto Giuseppe Giussani (*Santa Maria presso San Celso*) eine zweite feste Anstellung vorweisen.³⁴⁰ Zweifellos wurden nicht bloss diese fünf, sondern ebenso viele weitere Domsänger für gelegentlich stattfindende Anlässe engagiert, sowohl an Kirchen wie an Theatern. Ein Sängerlohn am Dom entsprach also mehr als dem Anderthalbfachen des Kapellmeistergehalts von Giovanni Battista Sammartini an *Sant'Ambrogio*. Allerdings erklärt sich der Unterschied zu *Sant'Ambrogio* vermutlich mit einer viel geringeren Anzahl an zu leistenden Diensten.³⁴¹ Gleichwohl stellte die Domkapelle nicht nur die mit Abstand grösste

³³⁷ Schnoebelen Nr. 2012; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.69; 3.1.1757.

³³⁸ De Maddalena 1974, Bd. 2, Tab. XLI.

³³⁹ I-Ma, Milano sacro 1761, S. 213.

³⁴⁰ Ebenda, S. 194 & 133.

³⁴¹ Einen ausführlichen Dienstplan der Domkapelle bietet der erwähnte *Cerletto*. Vgl. I-Ma, A. 11 suss.

Kirchenkapelle Mailands dar, sondern zudem die bei weitem bestbezahlte. Auch in dieser Hinsicht zeigt sich, dass Borromeos Anliegen nachwirkten. Aufgrund der besonders guten Entlohnung verfügte das Domkapitel einerseits über ein effizientes Lockmittel, um die besten Musiker an sich zu binden, andererseits über ein Druckmittel, damit sich diese – etwa der Kapellmeister mit den neu zu erstellenden Kompositionen – nach den Wünschen und Auflagen des Domkapitels richteten. Die mit 16 Sängern grösste Kirchenkapelle repräsentierte in dieser Zusammensetzung und mit diesem Status die Metropolitankirche in musikalischer Hinsicht, genauso wie der Dom auf architektonischer Ebene die Macht und Autorität der ambrosianischen Kirche verkörperte.

1.3. Das liturgische Zeremoniell

Die grosse Zahl an verfügbaren Sängern bot die Möglichkeit, im Dom die ambrosianische Liturgie doppelchörig auszugestalten. Hinsichtlich der Doppelchörigkeit meinte Charles Burney: »In dem Dohm [...] sind zwey große Orgeln, an jeder Seite des Chors eine. An Festtagen führt man Oratorien *a due cori* auf, wobey beyde Orgeln gebraucht werden; sonst geht nur eine.«³⁴² An Festtagen fanden somit doppelchörige Vertonungen unter der Verwendung der beiden Chororgeln statt, die sich auf gegenüberstehenden und gut sichtbaren Emporen befanden. Daher standen stets zwei Organisten zur Verfügung, u.a. ab Juni 1760 Johann Christian Bach als zweiter Organist. Die Aufzeichnungen des Domzeremonienmeisters Giovanni Maria Masnago von 1724, welche in Katechismusform mit Frage und Antwort gehalten sind,³⁴³ zählen die Gelegenheiten auf, an denen die Domkapelle an der Liturgie des Domkapitels teilnahm. Dabei erwähnte Masnago, wann die Kapelle im Chorbereich (»nelle Cantorie«) und zu welch besonders festlichen Anlässen sie auf der Orgelempore (»sopra gli organi«) auftrat. Solenne Totenmessen sang die Domkapelle beispielsweise im Chor, dem Presbyterium. Handelte es sich jedoch um die Totenmesse für einen König oder Erzbischof, dann wurde die Kapelle auf die Orgelempore beordert, wo sie für das Kirchenvolk besonders gut sichtbar war und die aufwendigeren liturgischen Handlungen im Presbyterium nicht

³⁴² Burney 1772–73, S. 53. Obschon das von Burney geschilderte Zeremoniell aus den Schriften der Zeremonienmeister in dieser Art nicht explizit hervorgeht, scheint es so naheliegend, dass wir Burneys Urteil Glauben schenken dürfen.

³⁴³ I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, vol. 35. Alcune Regole necessarie per ben dirigere le S. Funzioni della Metropolitana, Descritte dal M. R. Sig. Maestro delle Cerimonie D. Giovanni Maria Masnago, 1724.

behinderte. Masnagos Aufzeichnungen gewähren einen profunden Einblick in die Organisation der Kirchenmusik im Mailänder Dom und werden hier in originaler Länge wiedergegeben, um einen gründlichen Eindruck von der räumlichen Organisation der Kirchenmusik zu vermitteln.

»Quando cantino i Musici sopra gli organi e nelle Cantorie.

Tutti gli giorni nelli quali si fa offitio Solene, e che cantano gli Sig[no].ri Canonici ordinarij si canta nella Cantoria alla Messa il Gloria, il Credo, et il Sanctus. Alli Vespri il Cantico Magnificat et il Pater ec.

Si canta dalla Musica nelle Cantorie alli primi Vespri che sono Pontificali à riserva di quali che si dirano abasso tanto in duomo, come fuori di Chiesa e si canta da questi la 2.a volta il Lucernario, intonato che sij dal Lettore l'Hymno il Versetto del responsorio post Hymnum, il 2.o psalmo del Vespro, il Magnificat, e Pater, e Litanie se sono Vespri cum Vigilijs, à riserva di quella del giorno della Natività di N[ostra]. Sig[no].ra, che se cantano sopra gli organi, come se dice in apresso.

La Vigilia della San[tissi].ma Annuntiata il Lucernario come sopra, il quinto psalmo del Vespro, la replica del Responsorio post Hymnum, il Cantico Magnificat purché non cadi questa Vigilia ò festa in Venerdì che secondo il nostro Rito si omette il Cantico Magnificat ~~l'Hymno~~ e ~~Pater~~. Quando l'Indulgenza è in duomo in questo giorno cantano nelle Cantorie la Compieta, in giorno nona, tutta la Messa, gli Vespri, et al dopo pranzo la Compieta. La Vigilia esposta che sij l'Indulgenza cantano per qualche tempo delli Mottetti, il simile si dice al dopo pranzo prima della Compieta, e dopo di questa. Alla mattina della festa cantano prima delli 2.i offitij altri motteti, come pure al dopo pranzo prima della Compieta. Questi motteti, come la Messa e Vespri si cantano dalla medema sopra gli organi cadendo questa festa nelle feste di Pasqua, ò se fosse la festa trasportata al Lunedì dopo la domenica in albis, come è seguito qualche volta. Ogni volta, che si deve cantare la Compieta, il che sempre si fa alli 2.i Vespri delli Pontificali questa sempre si canta in Cantoria, e cantando l'Arcivescovo due Soprani avanti l'Altare cantano il responsorio breve dopo l'Epistoella. Le Antiphone della B[eata]. Vergine dopo Compieta si cantano in Cantoria.

Gli Matutini della Not[t]e di Natale, della Vigilia dell'Epiphania, dal Giovedì, Venerdì, Sabato Santo, e di tutta l'Otava di Corpus domini si cantano nelle Cantorie dalla Musica.

Gli Vespri con la Compieta nelle Vigilie di S. Ambroggio, e de SS. Gervasio e Protasio si cantano dalla Musica, e ciò si pratica solamente, di cantarsi tutto dalla Musica in d[et].ta Chiesa. Tre volte l'anno si cantano in duomo gli primi Vespri sopra li Organi, ~~il giorno~~ la Vigilia dell'Inventione della Santa Croce, della Natività di Nostra Sig[no].ra con le litanie in questo giorno, e di S. Carlo sino al Pater noster etc. inclusive.

Si cantano tre volte l'anno nelle Cantorie dalla Musica le Messe, e sono le 2.a domenica dopo l'Epiphania nel qual giorno si celebra la festa del San[tissi].mo Nome di Giesù, la domenica dopo la festa del San[tissi].mo Nome di Maria Vergine e la 3.^a domenica di Novembre nella quale si celebra la festa del Patrocinio pure di Nostra Sig[no].ra.

Le Messe de Morti quando gli offitij sono soleni si cantano dalla Musica sopra le Cantorie. Si cantano sopra gli Organi, quando sono Messe de Morti per qualche Re e per gli Arcivescovi per i questi ultimi il p[ri].mo giorno.

Occorendo cantarsi qualche offitio per il Re, ò come sopra, questi si cantano sopra gli Organi, cio è gli psalmi a vicenda del Choro, o dalla Musica, gli Responsorij poi dopo le Lezioni in tal caso si cantano sopra detti Organi dalla Musica. Si avverte qui, che con tutto che si canti sopra gli Organi, questi però non si sonano.

Sempre alli offitij de Morti quando sono soleni si canta dalla Musica sopra le Cantorie il Cantico Benedictus, all'assolutione dopo la Messa il psalmo Miserere, e le Litanie de Santi.

Si cantano alle volte anche gli psalmi à vicenda dalla Musica, o dal Choro con gli Resoponsorij dopo le letioni dalla Musica in Cantoria, e ciò nelli Offitij de Morti che si cantano nelle esequie de Papi defonti, essendovi però presente l'Arcivescovo, e non essendovi l'Arcivescovo, si cantano questi offitij come, e nella forma, che si cantano gli offitij soleni.

Si cantano ancora solamente in Cantoria dalla Musica gli Responsorij dopo le lezioni de Morti cantandosi gli offitij per qualche Prelato etc.

Sempre si canta in Cantoria il Tantum ergo Sacramentum etc. in tutte le fontioni del San[tissi].mo ò sijno processioni ò Tridui à riserva però del giorno della repositione del San[tissi].mo alle quarant-hore e l'ultimo giorno dell'Otava del Corpus domini al dopo pranso, et in questo giorno si canta ancora sopra gli Organi la psallenda O Sacrum convivium etc.

Le litanie de Santi si cantano sopra gli Organi alla repositione del Santo Chiodo, et alla riposizione delle 40 hore; e queste prima della processione.

Tutte le Messe Pontificali, e gli secondi Vespri de medemi si cantano dalla Musica sopra gli Organi, e gli psalmi quando capitano questi Vespri in domenica si cantano à vicenda dal Choro e dalla Musica accade nelli 2.i Vespri della Pentecoste; se poi gli 2.i Vespri di S. Carlo, ò sijno gli primi, come quelli della Natività di Nostra Sig[no].ra cadessero in domenica in tal caso tutti gli psalmi si cantano dalla Musica.

Sopra gli Organi si canta anche il Pater noster alli Vespri dell'Inventione della Santa Croce, della Natività di Nostra Sig[no].ra, e di S. Carlo, quando nelli altri Pontificali sempre si cantano nella Cantoria.

Gli Musici ogni volta che cantano ò sij[no] in Organo, ò nelle Cantorie Sempre devono vestire la Cotta.

Nelli Venerdi fuori per l'anno alla sera intervengono gli Musici all'Oratione che si fa, e cantano à vicenda con il Popolo il psalmo Miserere, et un Moteto de passione.

Nella 7[ima]na di Sessagesima intervengono alla Sera alli Santi esercitij, che si fanno [si] cantano le Litanie de Santi, al Sabato quella della B. Vergine Maria l'Antiphona Alma Redemptoris, et il Tantum ergo Sacramentum etc.

Sogliono in questi Venerdi, et in questi esercitij gli Musici omettere la Cotta in ciò non aprovo e dico, che devono havere la Cotta.«³⁴⁴

Auf der Orgelempore sollten sämtliche Pontifikalmessen, d.h. die vom Bischof zelebrierten Messen, sowie die zweiten Vespren gesungen werden. Fiele der Gedenktag des heiligen Carlo Borromeo (4. November) oder derjenige der Geburt Mariens (8. September) auf einen Sonntag – Carlo Borromeo weihte die Kathedrale auf den Namen *Duomo di Santa Maria Nascente* –, würden sogar sämtliche Vesperpsalmen von der Domkapelle alleine vorgetragen. Dass der heilige Borromeo im Domzeremoniell die gleiche Bedeutung wie die Kirchenpatronin besass, bestätigt nochmals dessen zentrale Bedeutung. Allerdings überrascht, dass die beiden Gedenktage überhaupt an einem Sonntag begangen werden konnten, was nach strenger Auslegung der ambrosianischen Traditionen nicht erlaubt war.³⁴⁵ Selbst im Dom konnte für die

³⁴⁴ I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, vol. 35, f. 30r-31v.

³⁴⁵ Dies bestätigten de Lalande im 18. Jahrhundert (De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 245) sowie Borella im 20. Jahrhundert: »La regola attuale è che nessuna festa di Santi, o della Madonna, anche se di prima classe, venga celebrata in Domenica.« Borella 1964, S. 440.

beiden höchsten Festtage das Gebot, an einem Sonntag keine Heiligen zu feiern, offenbar gebrochen werden. Die Befolgung des von Masnago beschriebenen Zeremoniells bestätigt u.a. folgender Bericht in der *Gazzetta di Milano*: »Sabato scorso, Festa della Invenzione della Santa Croce, dopo cantata a più Cori di Musica la Gran Messa Pontificale [...].«³⁴⁶ Zum Fest der Kreuzeserfindung am 3. Mai erklang in Anwesenheit des Erzbischofs, wie von Burney richtig bemerkt, doppelchörige Musik, wobei sich aus Masnagos Aufzeichnungen ergibt, dass die Kapelle auf den Emporen musiziert haben wird.

Eine zentrale Frage der Kirchenmusikforschung stellt jeweils der Gebrauch der Motetten dar. Diesbezüglich äusserte sich Masnago 1724:

»Quando si cantano li Motetti alla Messa et al Vespro.

Tutte le domeniche all'offertorio alla Messa si canta un Motteto, il simile si dice in tutte le feste di precetto. Questi però si omettono passata la Solenità della Festività di Nostra Sig[no].ra sino à tutti gli Santi.

Alli Vespri poi tutto l'anno et in tutte le feste dopo il Magnificat si canta un Moteto, come pure alla festa con tutto che sij in giorno feriale di S. Catterina di Siena d[e]tta della B[eata]. V[ergine]. d[et].ta della Neve si canta un Motteto et al offertorio, e dopo il Cantico Magnificat. Alli primi Vespri poi, et alli secondi dell'Invenzione della Santa Croce, della Natività di Nostra Sig[no].ra e di S. Carlo si cantano tre Motetti, quando non vengi comandato in contrario, il che accade di raro.«³⁴⁷

Allerdings erklären die Darstellungen des Domzeremonienmeisters nicht, wann eine chorische und wann eine Solomotette aufgeführt wurde, womit auch nicht klar wird, wann in der Liturgie eine Motette im *stile pieno* wie das *Ecce tempus oblationis, motetto pieno a 8 voci* (I-Mfd 93/5) oder eine mit obligaten Orgeln wie das *Cantate psallite, motetto a 8 voci pieno con organi obbligati* (I-Mfd 92/7) zur Aufführung gelangten.

Die liturgischen Aufzeichnungen des Zeremonienmeisters äussern sich ebenfalls ausführlich hinsichtlich des Einsatzes der beiden Orgeln:

»Degli Organisti

Si Suonano gli Organi tutti gli giorni di domenica, e delli Santi delli quali se ne fa l'offitio solenne, come alle domeniche alli Hymni delle hore, et anche a detti hymni si suona occorendo di farsi qualche processione per qualche necessità, ò altro alli quali interviene il Clero ancor che non sij giorno di festa come sopra.

All'Hymno Æterne rerum conditor che è quello di Matutino si suona al Matutino della not[t]e del Santo Natale, à quello dell'Epiphania, et dei Matutini dell'otava del Corpus domini, come pure à questi Matutini all'Hymno, che si canta alle Laudi. Al Hymno di tutti gli Vespri ò sijno di domenica, o di Santo di cui se ne facci la festa ritu dominicali, e di tutti gli Santi Solenni e quando cantano gli Sig[no].ri Ordinarij: Al Hymno di Compieta in domenica, e giorni festivi, et al Nunc dimittis alla Compieta, et di così sonarsi à questo Nunc dimittis si pratica anche nelli

³⁴⁶ I-Ma, Giorn. n. 1, 7.5.1749.

³⁴⁷ I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, vol. 35, f. 25r.

Pontificali. Dopo il Canticum Magnificat ne' giorni de' Santi Soleni si fa una sonata, et alle domeniche, e giorni festivi si canta un Motteto.

Alle Messe ò sijno della domenica ò Pontificali, ò di Santo Solene cantata, che sij l'Ingressa si suona l'organo sino à tanto che s'intoni il Gloria in excelsis, il simile si fà dopo il primo Alleluia, che si canta dal Notaro dopo l'epistola, et al 2.o Alleluia cantato dal Notaro come sopra sino al principiarsi dell'evangelio.

Cantando S[ua]. Em[inen].za si suona l'organo finito l'evangelio sino, che S. Em[inen].za habbi bacciato il testo, e che sij stato incensato.

Cantato, che sij dal Choro l'offertorio si suona l'organo fino al intonarsi del Credo ne giorni Soleni come pure al Sanctus della Messa, e dal Sanctus sino al Confratorio, dal Confratorio sino al cantarsi del Transitorio, quale si canta in [unleserlich] posatamente con il sono dell'organo l'Otava del Corpus domini, et in alcune domeniche fuori per l'anno nelle quali si canta il d[e]tt[o] Transitorio.

Ogni volta che S[ua]. Em[inen].za viene in duomo si suona l'Organo ò sij alla Mattina ò al dopo pranzo, o si suona sino à tanto, se è alla Mattina e che si vadi in Scurolo³⁴⁸ à cantare Sesta sino che sij arrivato in Scurolo è se ripiglia all'uscire che fa dal Scurolo Sonando sino al principio della Messa, se poi si deve fermare per gli 12 Kirie in Choro Senatorio³⁴⁹ si cessa l'organo sino à tanto, che questi Sijno cantati, e si ripiglia sino all'incominciarsi della Messa. Se S[ua]. Em[inen].za non canta, mà che debba assistere à qualche Messa, ò fare altre fontione si suona sino all'incominciarsi della fontione per la quale esso è venuto.

Accade alle volte di cantarsi la Messa dopo Nona anche da S[ua]. Em[inen].za in tal caso finita la Messa si suona l'Organo, se canta S[ua]. Em[inen].za sino che esso sij partito il che anche si pratica in tutto le fontioni fat[t]a da S[ua]. Em[inen].za ò sijno alla Mattina ò sijno al dopo pranzo, di sonarsi l'organo sino, che esso sij partito terminati che sijno gli offitij. Il simile si dice anche quando non vi sij S[ua]. Em[inen].za al fine però delle Mes[s]e solamente. Alli Tridui però che si fanno alla sera non si suona organo.

Quando intervengono gli Tribunali ò sijno in Corpo, ò nò, e che partino dopo S[ua]. Em[inen].za si suona l'Organo sino che sijno partiti.

Se si dasse il Caso come accade che qualche fontione cadesse in Venerdi, e che si dovesse dire l'Ave Maria in Choro prima di partire, in tal caso nel tempo, che si dice l'Ave Maria si sospende il suono dell'Organo, che poscia si ripiglia detta che sij l'Ave Maria. Il simile si dice se ciò accende alla sera.

Venendo il giorno dell'Inventione della S[an].ta Croce S. Ecell[en].za il Sig. Conte Governatore, ò sua Moglie à fare le sue Orationi si suona l'organo tanto al venire, come al partire.³⁵⁰

Die Anwesenheit seiner Eminenz (d.h. des Erzbischofs und gleichzeitig Kardinals), der Amtsträger oder des Gouverneurs und seiner Frau verlangte immer nach der Verwendung der Orgel. Der Domzeremonienmeister sorgte dafür, dass das liturgische Zeremoniell streng eingehalten wurde und sich die Metropolitankirche stets im besten Licht präsentierte. Dieser Etikette hatte sich alles unterzuordnen, wobei die Bestimmungen in besonderem Masse den Kapellmeister betrafen. Ihm oblag die Verantwortung dafür, dass die Musiker der Domkapelle

³⁴⁸ Damit ist die Krypta im Dom gemeint.

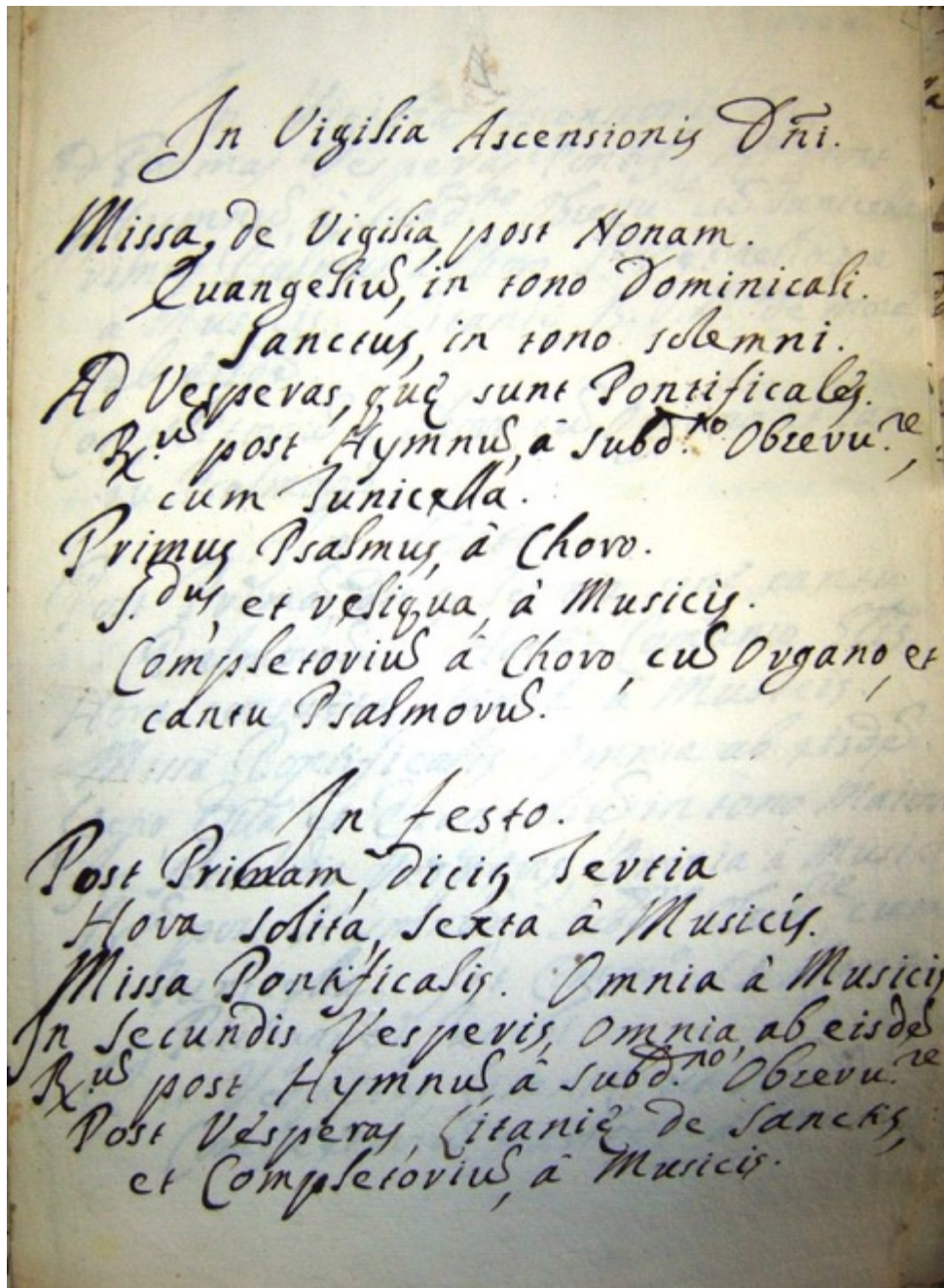
³⁴⁹ Damit ist ein abgegrenzter und erhöhter Teil für die Angehörigen des Senates gemeint.

³⁵⁰ I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, vol. 35, f. 31v-32r.

am vorgesehenen Platz (im Chor oder auf der Empore), in der richtigen Besetzung (einfacher Chor oder Doppelchor) und ausserdem die genau festgelegten Teile der Liturgie *figuraliter* musizierten. Dementsprechend boten sich dem Kapellmeister nicht viele Freiheiten, um sich persönlich einzubringen, wobei wir oben anhand der Eintragungen im *Gerletto* sahen, dass weitere liturgische Vorgaben wie die Weihrauchdarbringung einen direkten Einfluss auf die Wahl der Vertonungen hatte. Im Laufe seiner Tätigkeit als Domkapellmeister machte sich Fioroni bestens mit dem Domzeremoniell vertraut, weshalb sich nach 11-jähriger Amtszeit zwischen ihm und dem Leiter der Choralschola am Sonntag vor den *litanie triduane* ein grosser Streit (»controversia grande«) zutragen konnte. Dabei trat Fioroni vor den *Maestro di coro* und meinte: »non essersi mai praticato il Cantare da Musici il Magnificat, e Pater noster al Vespro di questi due giorni.«³⁵¹ Von dieser Auseinandersetzung berichtet eine Bemerkung auf einem Dokument, das über die liturgische Organisation dieser Tage instruiert. Fioroni und der *Maestro di coro* stritten sich über die Abwicklung der Liturgie, wobei sich am Disput zeigt, dass Fioroni gut über das Zeremoniell Bescheid wusste. In der Metropolitankirche beteiligten sich zwei Gruppen an der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie: das niedere Domkapitel (*capitolo minore*), welches den ambrosianischen Choral sang, und die Domkapelle für die Figuralmusik. Aufgrund dieser doppelten Beteiligung konnte es überhaupt zum Streit kommen, denn die beiden musikalischen Leiter waren sich nicht einig, welche Teile der Liturgie der Kapitelchor *choraliter* und welche die Domkapelle *figuraliter* übernehmen mussten. Aus dem Archivbestand des *capitolo minore* sind lose Blätter mit dem liturgischen Ablauf erhalten geblieben, die stets oben in der Mitte ein Loch aufweisen. Diese Löcher sind die Spuren eines Nagels, an dem die entsprechenden Zettel in der Sakristei aufgehängt wurden, wo sie allen an der Liturgie Beteiligten in Erinnerung riefen, wann das Domkapitel *a Choro* sang und wann die Domkapelle *a Musicis* musizierte. Bezüglich des Ablaufs an den *litanie triduane* waren sich Fioroni und der Leiter der Choralschola uneinig. Der Zettel mit der Abwicklung an Christi Himmelfahrt veranschaulicht exemplarisch, wie sich sämtliche figuralmusikalischen Kompositionen der Domkapellmeister in dieses hier ersichtliche Regelwerk einfügten. An den Vespern am Vortag des Hochfestes ergab sich folgende Aufteilung zwischen Choralschola und Domkapelle: »Ad Vesperas, quæ sunt Pontificales [...] Primus Psalmus, à Choro. S[ecun].dus, et reliqua, à Musicis.« Das niedere Domkapitel sang zur Pontifikalvesper lediglich den ersten Vesperpsalm, alle anderen übernahm die Domkapelle. Und zum Hochfest selbst: »In Festo. [...] Missa Pontificalis. Omnia à Musicis. In Secundis Vesperis, omnia ab eisdem«. Sowohl die

³⁵¹ I-Md, Fondo liturgico, Capitolo minore, cart. 40.

Pontifikalmesse als auch die zweite Vesper von Christi Himmelfahrt wurde gänzlich von der Domkapelle musiziert.



352

1.4. Fioronis Geschenk an Burney und seine Aussagekraft

Wie Charles Burneys Bericht zeigte, bekam dieser von Fioroni eine Komposition geschenkt, wobei das *Tagebuch einer musikalischen Reise* präzisiert, dass es sich um eine doppelchörige

³⁵² I-Md, Fondo liturgico, Capitolo minore, cart. 40.

Vertonung handelte (»Sie war achtstimmig und für zwey Chöre, und ich bat sie mir von ihm aus, um die Welt zu überzeugen, daß die alte ernsthafte Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey«).³⁵³ Da Burneys Musikalien nach dessen Tod 1814 versteigert wurden und das Auktionsinventar erhalten geblieben ist, kann Fioronis »musikalisches Geschenk« ausfindig gemacht werden. Das Londoner Inventar führt von Fioroni nur eine einzige Komposition auf: ein achtstimmiges und in Partitur gesetztes *Veni Sancte Spiritus*,³⁵⁴ welches somit genau zur Beschreibung im *Tagebuch* passt. Am zweiten Auktionstag wurde es dem Meistbietenden zum Kauf angeboten und von einer Person namens Horsley für bloss zwei Schilling erstanden. Dies war der zweitniedrigste Betrag, der für eine Musikalie aus Burneys Musikbibliothek geboten wurde.³⁵⁵ Fioronis doppelchörige Komposition wurde in London im frühen 19. Jahrhundert als nicht wertvoll erachtet, wobei dem Käufer die Herkunftsumstände der Mailänder Handschrift sehr wahrscheinlich nicht bewusst waren. Für Burney besass die Vertonung seinerzeit einen ganz eigenen, ideellen Wert, weil sie für »die alte ernsthafte Schreibart« stand. Dies veranlasste ihn dazu, das Manuskript auf seiner gesamten Italienreise mitzutragen und bis nach London zu bringen. Doch 44 Jahre später und völlig losgelöst vom Entstehungskontext schien das *Veni Sancte Spiritus* praktisch wertlos geworden zu sein. Der tiefe Verkaufspreis drückt eine Verachtung aus, die den Domkompositionen noch bis weit ins 20. Jahrhundert entgegengebracht wurde. 1962 beurteilte Federico Mompellio den Komponisten Fioroni folgendermassen: »minata da superficialità di costume artistico ed egli non può venir considerato più d'un gradevole »produttore« di musica.«³⁵⁶ Fioroni mag der bestbezahlte Kirchenkapellmeister Mailands, ja gewiss der ganzen Lombardei gewesen sein. Doch Mompellio, ganz im Gegensatz zu Burney, entging, dass Fioroni am Mailänder Dom in einer ganz eigenen Kirchenmusiktradition stand und daher seine Vertonungen nicht nach persönlichem Belieben entstanden. Vermutlich war sich nicht einmal Burney aller historischen Zusammenhänge bewusst, d.h. der Verbindung zwischen der vom Tridentinum gewünschten Textverständlichkeit sowie der Verbannung alles Weltlichen aus der Kirche und der Person Borromeos, der diese Richtlinien in seiner Diözese rigoros umsetzte. Die Londoner Geringschätzung der Komposition Fioronis lässt sich unter anderem auf eine Entkoppelung

³⁵³ Zur vorliegenden Episode siehe auch Riedo 2014, S. 10-12.

³⁵⁴ Catalogue 1814, S. 10. Hier steht als Nr. 250: »Fioroni (G.A.) Veni Sancte Spiritus, 8 Voc. in score«.

³⁵⁵ Zu den zahlreichen anderen Musikalien, die mit einem Schilling einen noch tieferen Preis erzielten, gehörte auch Nicola Matteis's *Ayres for the Violin*. Vgl. Catalogue 1814, S. 18. Hier als Nr. 431 aufgeführt.

³⁵⁶ Mompellio 1962/2, S. 555.

vom Entstehungskontext zurückführen, denn im frühen 19. Jahrhundert waren in Mailand derartige Vertonungen weiterhin in Verwendung gewesen. Zugleich erklärt sich die Abneigung mit einem Wandel des Musikgeschmacks, denn – wie von Burney eindrücklich geschildert – der *a cappella*-Stil mit der starken Prävalenz des *stile pieno* war bereits 1770 veraltet.

Dagegen lässt die Identifizierung der Vertonung weitere Überlegungen zu: Hätte Fioroni dem englischen Besucher eine Vertonung schenken können, für die ausserhalb des ambrosianischen Kontextes keine liturgisch korrekte Verwendung gefunden worden wäre? Da sich zeigte, dass es sich um ein *Veni Sancte Spiritus* handelte, lässt sich diese Frage beantworten, denn die Pfingstsequenz gehörte wie alle Sequenzen nicht zum offiziellen Kanon der ambrosianischen Liturgie.³⁵⁷ Damit überreichte Fioroni seinem Besucher ausgerechnet eine der sehr wenigen liturgischen Vertonungen aus dem Domarchiv, die vom liturgischen Standpunkt her gesehen dort eigentlich gar nicht stehen durfte. Fraglos hätte Burney eine beliebige Komposition genügt, um zu beweisen, dass die »alte ernsthafte Schreibart« noch nicht ausgestorben sei. Allerdings wiesen praktisch alle Vertonungen aus dem Domarchiv textliche Differenzen zur römischen Liturgie auf, womit sie als ambrosianische Vertonungen erkannt worden wären. Der Psalm *Laudate pueri* etwa unterscheidet sich textlich in einem einzigen Wort (römisch: *laudabile nomen Domini*; ambrosianisch: *laudate nomen Domini*). Doch offenbar war für Fioroni selbst diese eine Divergenz schwerwiegend genug, um Burney ausgerechnet eine der sehr wenigen Vertonungen aus dem Dombestand zu überreichen, die gar keine textliche Differenz zur römischen Liturgie aufweist. Genau dies war bei der Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus* gegeben. Das Beispiel belegt, dass für den Domkapellmeister die kleinen textlichen Unterschiede zwischen den Riten durchaus von Bedeutung waren. Fioroni sah in seinem Präsent nicht alleine ein musikstilistisches Anschauungsobjekt, sondern dachte als Kapellmeister gleichzeitig an die liturgische Verwendbarkeit der Komposition. Der Musikstil stellte für ihn nicht das einzige Kriterium dar.

Allerdings wirft diese Episode weitere Fragen auf, denn wieso konnte Fioroni eine Vertonung der Pfingstsequenz verschenken, die im Domarchiv eigentlich unerwünscht gewesen wäre, da sie nicht Teil der ambrosianischen Liturgie war. Dennoch wird im Dom noch heute ein »Veni sancte spiritus, offertorio a 8 v. in La«³⁵⁸ von Fioroni aufbewahrt (I-Mfd 91/15). Dabei erstaunt, dass Sartori diesem den Zusatz »offertorio« gab, zumal sich diese liturgische Bestimmung weder

³⁵⁷ Dies beweist zunächst ein Blick in die ambrosianischen liturgischen Bücher, wo sämtliche Sequenzen fehlen. Die Absenz der Sequenzen in der ambrosianischen Liturgie bestätigte mir auch Don Bruno Bosatra, Leiter des Archivio Storico Diocesano in Mailand.

³⁵⁸ Sartori 1957, S. 176.

aus den Einzelstimmen noch aus der dazugehörigen Partitur erschliesst. Vermutlich erhielt das *Veni Sancte Spiritus* diese Zuschreibung, weil unter der Signatur 91 ausschliesslich Offertorien aufbewahrt werden. Da die Vertonung mit einem *Amen* schliesst, spricht ein weiteres Argument für die Verwendung während des Offertoriums. Ausserdem befinden sich von Giovanni Maria Appiani (aktiv von 1693 bis 1714) gleich zwei *Veni Sancte Spiritus* im Domarchiv: Eines trägt die Bezeichnung »Offertorio nella Messa votiva del Spirito Sancto« (I-Mfd 49/11) und das andere den Vermerk »Nella festa della Pentecoste a 8 v. pieno« (I-Mfd 49/12),³⁵⁹ womit beide in Zusammenhang mit der Pfingstliturgie stehen. Anhand Carlo Balianis (aktiv von 1714 bis 1747) »Veni Sancte Spiritus, motetto a 8 v. in Do« (I-Mfd 67/11)³⁶⁰ klärt sich nun definitiv, dass *Veni Sancte Spiritus* im Mailänder Dom über einen längeren Zeitraum als Motette zum Offertorium Verwendung fanden. Dies bestätigen die Aufzeichnungen des Domzeremonienmeisters, der zum Gebrauch von Motetten festhält: »Quando si cantano li Motetti alla Messa et al Vespro. Tutte le domeniche all'offertorio alla Messa si canta un Motteto, il simile si dice in tutte le feste di precetto.«³⁶¹ Ein im ambrosianischen Ritus an sich unbekannter liturgischer Text gelangte damit als Motettentext dennoch in den Mailänder Dom,³⁶² wobei das *Veni Sancte Spiritus* offenbar auch in der ambrosianischen Liturgie an Pfingsten aufgeführt wurde. Die ambrosianische liess sich von der römischen Liturgie beeinflussen, wobei aus theologischer Sicht die Anrufung des Heiligen Geistes zur Gabenbereitung an Pfingsten durchaus Sinn macht.

Fioroni überreichte Burney somit ausgerechnet eine für die ambrosianische Liturgie atypische Vertonung. Sie zeigt allerdings, dass der liturgische Hintergrund der Komposition für Fioroni, der als Kapellmeister bei den Augustinern von *San Marco* die römische Liturgie vertonte, beim Auswählen seines Präsents von zentraler Bedeutung war. Burney beschrieb die Komposition lediglich als »achtstimmig und für zwey Chöre«. Doch auch das einzige im Dombestand überlieferte *Veni Sancte Spiritus* Fioronis ist doppelchörig (I-Mfd 91/15), was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass Burney eine Kopie der heute noch vorhandenen Vertonung erhielt. Ferner versprach Burney: »Dieß Stück, soll nebst andern merkwürdigen Kompositionen [...] gedruckt werden.«³⁶³ Obwohl unbekannt ist, ob Burney seinem Versprechen nachkam,

³⁵⁹ Ebenda, S. 77.

³⁶⁰ Ebenda, S. 101.

³⁶¹ I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, vol. 35, f. 25r.

³⁶² In Riedo 2014, S. 11 bezeichneten wir dieses Phänomen als »permeabilità liturgica«, als liturgische Durchlässigkeit.

³⁶³ Burney 1772–73, S. 55.

existiert das *Veni Sancte Spiritus* aus dem Dombestand heute in nicht weniger als fünf Abschriften, was es zu Fioronis in der grössten Anzahl überlieferten Komposition macht.³⁶⁴ Kopien der im Domarchiv befindlichen Vertonung befinden sich in Vimercate (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX F. 3), Bergamo (I-BGi XXXV 9262.3), München (D-Mbs Coll. Mus. Max 146), Berlin (D-B Mus.ms. 6301) und Moskau (RUS-Mk XI-397), weshalb sich die Frage stellt, ob für die Verbreitung vielleicht Burney verantwortlich war, vor allem weil er damit prahlte, die Komposition der ›Welt‹ zeigen zu wollen. Es ist wenig wahrscheinlich, dass alle fünf Abschriften auf Burneys Kopie basieren, denn besonders das zur Diözese Mailand gehörende Vimercate unterhielt enge Kontakte zum Dom und bezog zahlreiche Vertonungen direkt von der Metropolitankirche.³⁶⁵ Auch die in Bergamo befindliche Abschrift wird wohl ohne Burneys Zutun dorthin gelangt sein. Doch die Rekonstruktion der Zirkulationswege der anderen drei Quellen deutet tatsächlich auf eine Verbreitung durch Burney hin, denn das Münchner Manuskript enthält den Hinweis: »Copia fatta in Roma da Gio Gasparo Aiblinger«. Unter der gleichen Signatur wie das *Veni Sancte Spiritus* ist in München ferner ein *Inveni David* von Fioroni überliefert, das im Domarchiv im gleichen Bücherschrank wie die Pfingstsequenz aufbewahrt wird (I-Mfd 91bis/1). Da das Münchner *Inveni David* den Vermerk »Copia terminata li 19 Aprile 1833 in Roma G.G. Aiblinger« trägt, fanden gewiss beide Kompositionen Fioronis den Weg nach Rom, wo sie Johann Kaspar Aiblinger im April 1833 kopierte. Aiblinger wird sehr wahrscheinlich auch für die Verbreitung der Abschriften nach Berlin und Moskau verantwortlich gewesen sein, denn in diesen Bibliotheken ist das *Veni Sancte Spiritus* zusammen mit dem *Inveni David* überliefert. Ausserdem trägt das *Inveni David* in München, Moskau und Berlin (D-B Mus.ms. 6302) die Bezeichnung »Offertorium in Missa S. Ambrosii« und sowohl die Berliner als auch die Münchner Abschrift weisen die Vortragsbezeichnung »a mezza voce e sostenuto« über *confortabit* auf. Ein solcher für Domkompositionen sehr seltener Hinweis trägt ausgerechnet auch das *Inveni David* aus dem Domarchiv. Aufgrund dieser Kongruenzen zeigt sich ein verwandtschaftliches Verhältnis der drei Abschriften in München, Berlin und Moskau, wobei Aiblinger 1833 in Rom beide Vertonungen Fioronis vorfand.³⁶⁶ Eine

³⁶⁴ Vgl. RISM A/2 und Dellaborra 2000, S. 111.

³⁶⁵ Dellaborra 2001, S. 8. Zu den liturgischen Kompositionen Fioronis im Pfarreiarchiv von Vimercate siehe Dellaborra 2000, S. 93-126. Darunter befinden sich viele Vertonungen aus dem Domarchiv.

³⁶⁶ Da die Berliner Abschrift des *Veni Sancte Spiritus* den Vermerk »R.G.K 10/3 46« aufweist – die Initialen stehen für Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), der das Manuskript 1846 entweder besass oder abschrieb – ist es sehr wahrscheinlich, dass die Münchner Abschrift vor denjenigen aus Moskau und Berlin erstellt wurde. Kiesewetter

gemeinsame Verbreitung zweier Mailänder Kompositionen, die für die ambrosianische Liturgie komponiert wurden, über Rom ist sehr erstaunlich, besonders, da liturgische Vertonungen Mailänder Provenienz gewöhnlich nie den Weg in den Süden fanden.³⁶⁷ Dieser Einzelfall mag sich mit Burneys Anwesenheit in Rom zwei Monate nach seinem Mailandaufenthalt erklären. Allerdings bleibt die Frage offen, wie Aiblinger in Rom zwei Fioroni-Motetten kopieren konnte, während das *Tagebuch* lediglich von einer Komposition spricht. Aus den englischen Reisenotizen geht jedoch hervor, dass sich Burney in Mailand weitere Abschriften besorgte:

»The copyist I was at first carried to here sticks close to me. He writes, begs and borrows all sorts of things to tempt me: he succeeds but too well. I have bought more already than I know how to carry. For about a zecchin and ½ – 18s 6d – I have as much *new* music as for meer copying in England would have cost me £3:10 – without reckoning paper or composition. I am afraid of the carriage or else could get some excellent masses, motets, opera songs, symphonies, trios etc. There are here some very good composers of all these things. However I have bespoke a charming sinfonia of S. Martini – a favourite duo in the 1st opera I heard here – and 2 motets, besides what I've already bought.«³⁶⁸

Burney erwähnt hier explizit »2 motets«, womit sich nicht eine, sondern zusätzlich zwei weitere Motetten im Reisegepäck des Engländers befanden, als dieser Mailand verliess: das von Fioroni erhaltene *Veni Sancte Spiritus* und zwei von einem Kopisten abgeschriebene Motetten, wobei eine Fioronis *Inveni David* war. Nach seinem Romaufenthalt entledigte sich Burney nicht nur der dritten Motette, sondern ebenso des *Inveni David*, da diese beiden nicht mehr im Nachlassinventar auftauchen. Schliesslich beklagte sich Burney: »I have bought more already than I know how to carry.« Somit scheint tatsächlich Charles Burney für die Verbreitung des *Veni Sancte Spiritus* verantwortlich zu sein, mit dem er die ›Welt‹ über das Fortbestehen der »alte[n] ernsthafte[n] Schreibart« informieren wollte. Zugleich bedeutet dies, dass die 1814 in London versteigerte Komposition Fioronis eindeutig identifiziert werden kann: Es handelt sich zweifellos um eine Abschrift des *Veni Sancte Spiritus* (I-Mfd 91/15) aus dem Dombestand, das als Autograph erhalten geblieben ist.³⁶⁹ Der Vermerk »Originale« auf der ersten Partiturseite oben links deutet darauf hin, dass es als Basis für Abschriften verwendet wurde.

organisierte ab 1816 Liebhaberkonzerte, bei denen Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts zur Aufführung kam. Im Zusammenhang mit diesen Konzerten entstand eine umfangreiche Sammlung an Partituren alter Musik.

³⁶⁷ Siehe hierzu das Kapitel III.2.

³⁶⁸ Burney 1974, S. 55-56.

³⁶⁹ Vgl. mit den bei Collarile 2014/2, S. 239-244 publizierten Autographen.

Originale *Veni sancta spiritus a x voci reali* *Floroni*

et emit te ce li tui lu cis tui
emitte ce li tui lu - cis tui va ri us tu
et emit te ce li tui lu cis

Largo *Veni Veni sancta spiritus* *emitte ce li tui lu cis tui*
et e

Veni Veni sancta spiritus



tui va ri us e mit te ce li tui emitte ce li tui lu cis tui lu cis tui
grati us emitte ce li tui emitte ce li *et emit te e mit te ce*
e va ri us e mit te ce li tui lu cis tu e tu e et e mit te
va ri us e mit te ce li tui emitte ce li tui et emit te ce li

mit te ce li tui emitte ce li tui lu - cis lu cis tui va ri us lu cis
emitte ce li tui lu cis et e mit te ce li tui lu cis tui et e mit te
emitte ce li tui lu - cis tu e et e mit te ce li tui lu cis
et emit te ce li tui lu cis tui va

An der Episode zeigt sich beispielhaft, welche Bedeutung Fioroni dem rituellen Hintergrund der Kompositionen beimass, denn die liturgische Verwendbarkeit war der einzige Beweggrund, weshalb sich Fioroni für das *Veni Sancte Spiritus* als Geschenk entschied. Allerdings lässt sich an den beiden ersten Partiturseiten erkennen, dass der *stile pieno*, der die chorischen Vertonungen im Dom besonders oft charakterisierte, kaum vorkommt. Nach den ersten drei Takten im *stile semplice* zeigt sich vielmehr eine fugierte Satzweise, wobei Imitationen besonders ab den Takten 4 und 8 auftreten. Dadurch ergibt sich im chorischen *Veni Sancte Spiritus* eine für die Verhältnisse im Dom ausnehmend schlechte Textverständlichkeit. Schliesslich zeigt sich im Vergleich mit sämtlichen Domvertonungen Fioronis, dass lediglich eine einzige Komposition die Bezeichnung *fugato* trägt, das *Pater noster a 8 Voci fugato a cappella* (I-Mfd 108/4). Das *Veni Sancte Spiritus a 8 voci vocali* lässt im Titel jeglichen Hinweis auf einen Kirchenstil vermissen, obwohl es stark vom *stile fugato* geprägt ist, besonders im abschliessenden *Da virtutis*.³⁷⁰ Während Burneys Interesse der »alte[n] ernsthafte[n] Schreibart« galt, worunter er vor allem den *a cappella*-Stil, aber zugleich auch den »Contrapunkt [...] ohne Melodie«, d.h. den *stile pieno*, verstand, suchte Fioroni prioritär eine Komposition aus, die ausserhalb des ambrosianischen Kontextes aufgeführt werden konnte. Das *Veni Sancte Spiritus* vereinigt das Kriterium Fioronis (die liturgische Verwendbarkeit) und das Interesse Burneys (die musikstilistische Faktur) in ungenügender Weise, weil Fioroni seinem Argument mehr Gewicht beimass. Allerdings boten sich Fioroni keine anderen Optionen, denn das *Veni Sancte Spiritus* stellt nicht nur seine einzige Pfingstsequenz, sondern überhaupt die einzige von Fioroni vertonte Sequenz im Dombestand dar. Dennoch befriedigte es ebenso Burneys Anliegen, da es sich um eine *a cappella*-Komposition handelt, obschon es für eine chorische Domkomposition die Textverständlichkeit in geringem Masse respektiert. Doch die strenge Einhaltung der Liturgie gewichtete Fioroni viel höher.

Allerdings entsprechen selbst im Domarchiv nicht alle Musikquellen einer mustergültigen figuralmusikalischen Umsetzung der ambrosianischen Liturgie, denn sämtliche neun unter der Signatur I-Mfd 84 katalogisierten Messen weisen in der Partitur im *Credo* mit *et ascendit in cælum* die römische Textvariante auf. Es überrascht, ausgerechnet im Dom eine solche liturgische Unkorrektheit anzutreffen, vor allem weil es sich nicht um eine Ausnahme handelt. Derartige kleine liturgische Fehler traten also im 18. Jahrhundert selbst im Umkreis der

³⁷⁰ Der *stile pieno* prägt lediglich Appianis *Veni Sancte Spiritus*: »Veni sancte spiritus. Nella festa della Pentecoste a 8 v. pieno.« I-Mfd 49/12, siehe Sartori 1957, S. 77.

Metropolitankirche auf, wobei die Sänger vermutlich korrekterweise *ad caelos* gesungen haben. Ein weiteres Beispiel bietet Fioronis *Magnificat* I-Mfd 107/8. Hier notierte der Schreiber zunächst das römische *implevit* und korrigierte dies später zum ambrosianischen *satiavit bonis*, wobei er sogar den Rhythmus anpasste. Sein Missgeschick bemerkte der Schreiber relativ rasch während des Kopierens, weshalb er den Fehler lediglich in vier Vokalstimmheften korrigieren musste. Kleinere Verwechslungen, die die Mailänder Biritualität mit sich brachte, geschahen folglich selbst am Dom.

Gleichwohl müssen wir sowohl die neun Messen als auch das *Magnificat* als ambrosianische liturgische Vertonungen betrachten, obschon ihnen nicht einwandfrei der ambrosianische Text zugrunde liegt. Schliesslich hat sich inzwischen gezeigt, dass nicht nur der liturgische Text eine ambrosianische Vertonung kennzeichnete, sondern ebenso formale und musikstilistische Aspekte, wie die Textverständlichkeit (*stile pieno*) und das Instrumentalverbot (*a cappella*-Stil). Darauf machte Charles Burney mit seinem Hinweis auf »die alte ernsthafte Schreibart« letztlich aufmerksam. Ob die ambrosianischen Diözesankirchen dem Vorbild des Mailänder Doms folgten, soll nun erörtert werden.

2. Der *Regio Ducal Tempio di Santa Maria presso San Celso*



371

³⁷¹ Le Chiese di Milano 1992, Bd. 1 [unpaginiert].

»MADONNA DI S. CELSO que l'on trouve après être sorti de la première enceinte de la ville, est un Chapitre Séculier, dont l'Eglise est une des plus estimées de la ville; on assure que son architecture est du Bramante, cependant on y remarque un ordre dorique au-dessus du corinthien, ce qui blesse les yeux accoutumés aux proportions reçues.«³⁷²

Santa Maria presso San Celso stellte neben der Herzogskirche *San Gottardo* die zweite königlich-herzogliche Kirche Mailands dar und gehörte nach dem Dom, zusammen mit *San't Ambrogio*, zu den bedeutendsten Kirchen der Stadt.³⁷³ Zugleich war *Santa Maria presso San Celso* Sitz eines Säkularkapitels, des *Capitolo di Cavalieri della Veneranda Fabbrica*. Aufgrund zahlreicher Wundererscheinungen, die sich hier im Mittelalter zugetragen hatten, entwickelte sich *S. Maria de'Miracoli presso San Celso*, wie ihre vollständige Bezeichnung lautete, zu einer bedeutenden Wallfahrtskirche. Bald wurde die um 1430 errichtete Kapelle zu klein und musste einer ab dem späten 15. Jahrhundert an gleicher Stelle erbauten neuen Kirche weichen,³⁷⁴ die im Wesentlichen dem gegenwärtigen Gotteshaus entspricht und durch ihre imponierende Marmorfassade besticht. Seit den wunderbaren Begebenheiten bewahrte das Sanktuarium einen Reliquienschrein auf, der die Pilger in Massen anzog.³⁷⁵ Im Rahmen ihrer Bedeutung als Marienwallfahrtskirche ereignete sich im frühen 17. Jahrhundert eine Begebenheit, die Aufschluss über die damaligen liturgischen Verhältnisse gibt. 1618 reichten die Deputierten von *Santa Maria presso San Celso* einen Antrag auf das Recht zur Anstellung von Priestern ein, die lediglich im römischen Ritus bewandert waren. Die Rekrutierung zusätzlicher Priester wurde erforderlich, um die beinahe 2'000 jährlich vor dem Totenschrein zelebrierten Gedenkmessen abhalten zu können. Die Kurie gab dem Gesuch statt, allerdings durften die ausschliesslich in der römischen Liturgie bewanderten Priester lediglich an den Nebenaltären Messen zelebrieren.³⁷⁶ Die Angelegenheit zeigt nicht nur die rituellen Verhältnisse im frühen 17. Jahrhundert auf – im Chor herrschte offensichtlich der ambrosianische Ritus, wobei über die Seitenaltäre zugleich die römische Liturgie gegenwärtig

³⁷² De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 287. Obwohl Bramante seinerzeit Skizzen von *Santa Maria presso San Celso* anfertigte und sich damit in bescheidenem Masse am Kirchenbau beteiligte, war de Lalande nicht korrekt informiert und verwechselte *Santa Maria presso San Celso* wahrscheinlich mit *Santa Maria presso San Satiro* oder *Santa Maria delle Grazie*. Diese beiden Kirchen werden heute Bramante zugeschrieben, der um 1476 nach Mailand gekommen war, bevor er nach Rom weiterreiste. Allgemein zum Kirchenbau von *Santa Maria presso San Celso* siehe Riegel 1998.

³⁷³ Vgl. Vismara 2010, S. 48.

³⁷⁴ Fiorio 2006, S. 323–331.

³⁷⁵ Hierzu allgemein Vismara 2010.

³⁷⁶ Kendrick 2002, S. 117.

war –, sondern lässt zudem erkennen, mit welcher Gewissenhaftigkeit bei liturgischen Fragen vorgegangen wurde. Gleichzeitig lag das Säkularkapitel direkt neben dem Augustiner-Chorherrenstift *San Celso* (daher die Bezeichnung *Santa Maria presso San Celso*). Da die Augustinerherren höchstwahrscheinlich den römischen Ritus befolgten, ist in dieser Form die Existenz der beiden Riten auf engem Raum nachgewiesen. Ab 1778 übernahm Giovanni Lorenzo Fascetti, Organist und Kapellmeister von *Santa Maria presso San Celso*, ebenso das Kapellmeisteramt in *San Celso*. Für Fascetti wäre es naheliegend gewesen, die gleichen Vertonungen in beiden Kirchen aufzuführen. Die Musikbibliothek von *Santa Maria presso San Celso* ermöglicht es, das Verhältnis zwischen dem Frömmigkeitsleben und den erhaltenen Musikquellen genauer zu untersuchen. Doch bevor unser Interesse der Musiksammlung gilt, sollen die Grösse und der Dienstplan der *cappella* ermittelt werden.

2.1. Der Dienstplan der königlich-herzoglichen Kirchenkapelle

In einem Brief vom 10. Juli 1781 richtete sich der diensthabende Organist und Kapellmeister Fascetti an die Kanoniker und bat darum, in den Ruhestand treten zu dürfen.³⁷⁷ Das Säkularkapitel kam dem Wunsch des fast 70-Jährigen, der die Kirchenmusik seit 28 Jahren leitete, nach. 1783 wurde Agostino Quaglia Kapellmeister, ohne allerdings bis zum Tod von Fascetti einen Lohn zu beziehen. Der greise Fascetti erhielt weiterhin sein Gehalt, dafür durfte Quaglia sein Nachfolger werden. Gemäss den Hauptbüchern, den *libri mastro*, die sämtliche Ausgaben des Kapitels erfassen, bezogen Fascetti und sein Vorgänger als Kapellmeister und

³⁷⁷ »Gio[vanni]. Lorenzo Fascetti implorando la sua giubilazione sa egli niente meritare perché sa, che un onesto Servitore impiegando tutte le sue forze abilità e talento nell'esercizio appoggiate non fa, che un preciso suo dovere, ma altresì, sa, che i componenti di sì Eccelso Cap[it]o sono tutti Cav[alie]ri si degni, si umani, ed indulgenti che vorranno avere qualche considerazione all'età quasi Settuagenaria del Supplicante, agli anni Ventiotto che ha l'onore di Servire in qualità di Organista e M[aest]ro di Cap[pel]la, che però animato da tali circostanze si fa coraggio esporre le di lui suppliche sperando nell'elezione che potrà farsi d'altro soggetto alla carriera di M[aest]ro di Cap[pel]la, ottenere dalla benignità, e clemenza di cod[es]to Ven[eran]do Cap[it]o il ritenimento di quella porzione di Soldo, che possi bastare per il proprio Sostentamento rimettendosi però Sempre a quanto verrà disposto da chi regge e governa per poter Sul finire dei Suoi giorni goder di quel riposo, che tanto desidera, implora, e Spera.« I-Msc, Chiesa, Musica e Cantanti, In Genere, 1606 al 1800.

Organist in den Zeiträumen 1735–1741,³⁷⁸ 1745–1752³⁷⁹ und 1759–1778³⁸⁰ ein Jahressalär von jeweils 660 Lire.³⁸¹ Das Kapellmeistergehalt blieb über diese Jahrzehnte stabil und wurde in vier Ratenzahlungen zu je 165 Lire ausbezahlt. Einen weiteren Ausgabenposten bildeten die *musici*. Diese erhielten in den gleichen Zeiträumen viermal pro Jahr eine Lohnzahlung von 371.50 Lire,³⁸² was einem abgerundeten Jahresbetrag von 1485 Lire entspricht. Weitere Details erschliessen sich aus dem Rechnungsbuch, das aus den Jahren 1745–1753 vorliegt.³⁸³ Hier zeigt sich zunächst, dass sich der Gesamtbetrag von 1485 Lire aus fünf Musikersalären zusammensetzte: »Alli Cinque Musici che Servono per la Chiesa L[ire] 371.5 Sono in Saldo di Suo Salario del p[ri]mo 3mestre.«³⁸⁴ Da eine Fünferbesetzung (ohne den Kapellmeister) für Mailand sehr untypisch ist, muss sich der Rechnungsführer geirrt haben. Denn das *libro mastro*, das die Zeitspanne 1758–1776 abdeckt und akkurater geführt wurde, nennt ganz klar vier Musiker: »In cr[edit]o a Cassa conto alli quattro Musici di q[ues].to Tempio, per loro onorario de' p[ri].mi trè Mesi L[ire] 371.5.«³⁸⁵ *Milano sacro* führt ab 1761 ebenfalls vier Sänger, nämlich Carlo Martinenghi (Soprano), Giuseppe Giussani (Contralto), Vincenzo Rainoldi (Tenore) und den Geistlichen Giuseppe Rosati (Basso) auf.³⁸⁶ Damit verdiente jeder Sänger einen ungefähren Monatslohn von 30 Lire, was dem Gehalt eines Handwerkergehilfen entsprach und nicht reichte, um den Lebensunterhalt zu bestreiten. Insofern überrascht nicht, dass die Sänger permanent zusätzliche Anstellungen suchten. Ausser Rosati, der zudem an der Kirche *Santa Maria della Passione* angestellt war,³⁸⁷ bekleidete 1761 allerdings keiner der anderen Sänger ein zusätzliches Amt an einer Mailänder Kirche. Dies erklärt, weshalb im Kirchenarchiv zahlreiche Dispensationsgesuche vorliegen.³⁸⁸ Um sich beurlauben lassen zu

³⁷⁸ I-Msc, libro mastro 1735, S. 140. Aus den Zahlungen geht ebenfalls hervor, dass Antonio Negri der Vorgänger Fascettis war.

³⁷⁹ I-Msc, libro mastro 1745, S. 135.

³⁸⁰ I-Msc, libro mastro 1758, S. 183 & 379.

³⁸¹ Riccucci 1999, S. 303 nennt im Vergleich dazu eine Gehaltszahlung von 500 Lire im Jahr 1604 und 1611 sogar eine von 840 Lire an den Kapellmeister. Ausserdem war die Kapellmeisterstelle damals, im Unterschiede zum 18. Jahrhundert, von derjenigen des Organisten getrennt.

³⁸² I-Msc, libro mastro 1735, S. 139; I-Mca, libro mastro 1745, S. 134; I-Mca, libro mastro 1758, S. 66 & 116.

³⁸³ I-Msc, Conti Capitolo, 1745–1753. Libro di cassa di N.S. presso S. Celso dall'anno 1745 p.mo genn.o a 31 xbre 1753.

³⁸⁴ I-Msc, Conti Capitolo, 1745–1753, unpaginiert, 31. März 1750.

³⁸⁵ I-Msc, libro mastro 1758, S. 66.

³⁸⁶ I-Ma, Milano sacro 1761, S. 133.

³⁸⁷ Ebenda, S. 104.

³⁸⁸ I-Msc, Chiesa, Musica e Cantanti, In Genere, 1606 al 1800.

können, musste ein vorgefertigtes, gedrucktes Formular ausgefüllt werden, in das der Name des Sängers, das Vokalregister und die gewünschten Absenztage eingetragen wurden.³⁸⁹ Dabei oblag es dem Sänger, für adäquaten Ersatz zu sorgen. Der Tenor Ercole Ciprandi beispielsweise liess sich dispensieren, um an Theatern in Rom (1773), Genua (1774), Cremona (1774 & 1776), Verona (1775), Alessandria (1776 & 1777) und Macerata (1777) auftreten zu können.³⁹⁰ Gemäss diesen Absenzformularen standen folgende Sänger im Dienste des Säkularkapitels: Carlo Martinenghi (Soprano oder Contralto) bis 1780, Ercole Ciprandi (Tenor) ab 1774 und Luigi Marchesi (Contralto) mindestens von 1773–1776. Die Verpflichtung Antonio Prioras (Soprano) lässt sich von 1777–1784 nachweisen und Giuseppe Rosati (Bass) tat 1794 bereits 34 Jahre Dienst.³⁹¹ Instrumentalisten gehen sowohl aus den Rechnungsbüchern als auch aus weiteren archivalischen Dokumenten keine hervor. Leider lässt sich nicht ermitteln, wie viele reguläre Dienste die Sänger absolvierten. Allerdings führt das Rechnungsbuch die ausserordentlichen kirchenmusikalischen Anlässe auf, für die die Musiker separat bezahlt wurden. Insofern lässt sich die Anzahl der ausserordentlichen Dienste im Kirchenjahr genau beziffern. Der erste fand an Mariä Empfängnis (8. Dezember) statt:

»Al Sud[etto]. Negro L[ire] 12. Sono per Sodisfare li musici che hanno Cantato Messa, e Vespro nel g[ior]no del'Immacolata Concep[ti].o[ne] per lega[t].o del' q[uondam]. Gio[vanni]. Paolo Carrara L[ire]. 12«³⁹²

Mit einem Vermächtnis von 12 Lire verfügte Giovanni Paolo Carrara das Singen einer Messe und einer Vesper, wobei ausser der Orgel keine Instrumentalisten zum Einsatz kamen. Ansonsten wären diese explizit genannt worden, wie der nächste Eintrag zum Ausdruck bringt:

»Il Maestro di Capella della Chiesa Antonio Negri L[ire] 76 Sono per Compire li Musici e Stromentisti, che hanno Servito la Musica nelli Trè giorni delli Esercizi 8. 9. e 10 Febraro. 1749 L[ire]. 76«³⁹³

³⁸⁹ Dieses Dispensationsformular weist folgende Formulierung auf: »In esecuzione degli obblighi delli Musici della Regio-Ducale Chiesa di Nostra Signora de' Miracoli presso S. Celso, e ritenuti in pieno vigore li medesimi espressi nella Tavoletta esposta sopra l'Organo, si concede licenza a [Carlo Martinenghi] Musico [Soprano] della suddetta Regia Cappella d'absentarsi per [la matina del G[iorn].o della Ascensione] con obbligo preciso di previamente presentare al maestro della suddetta Cappella un cambio idoneo, e di voce eguale, al quale dovrà essere della di lui soddisfazione con avvertenza, che la presente licenza dovrassi consegnare al Vice Tesoriere di questa Ven[erenda]. Fabbrica, acciò il medesimo ne facci il scario al libro della Pontatura a tenore degli Ordini, in fede«. Ebenda.

³⁹⁰ Ebenda.

³⁹¹ Ebenda.

³⁹² I-Msc, conti capitolo 1745–1753.

³⁹³ Ebenda.

Instrumente erklangen in *Santa Maria presso San Celso* während des Triduums von Samstag bis Montag in der Woche vor Fastenbeginn,³⁹⁴ denn das Rechnungsbuch differenziert jeweils zwischen *musici* einerseits, die mit dem Tätigkeitswort *cantare* in Verbindung gebracht werden (»Cantato Messa, e Vespro«), und *Musici e Stromentisti* andererseits. An den *Esercizi* wurde somit zweifellos instrumental musiziert. Allerdings handelte es sich dabei nicht um liturgische Anlässe, sondern, wie sich anhand erhaltener Kantatenlibretti zeigt, um paraliturgische Andachten.³⁹⁵ Dieser Aspekt ist entscheidend, denn streng genommen kamen in der ambrosianischen Liturgie keine Instrumente zum Einsatz. Nichtsdestotrotz zeigt sich zum ersten Mal, dass auch in ambrosianischen Kirchen gelegentlich instrumentalbegleitete Musik aufgeführt wurde, wobei es sich bei den *Esercizi* um die erste dokumentarisch belegte Nichtbeachtung des in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis* festgesetzten Instrumentalverbots handelt.

Der dritte Anlass für ausserordentliches Musizieren bildete die Novene zu Mariä Himmelfahrt, wobei wiederum keine Instrumente beteiligt waren:

»Al’Maestro di Capella S[ignor].e Ant[oni].o Negri L[ire] 85.10 Sono per sodisfare li Musici che hanno Servito nella novena della Assonz[ion].e L[ire] 85.10«³⁹⁶

Zum vierten ausserordentlichen Anlass, an Mariä Himmelfahrt und deren Vigil (14. & 15. August), vermerkt das Rechnungsbuch:

»Al Sud[et].to Sig[nor].e Negri Maestro di Capella L[ire] 244. Sono la parte toccante al’ V[eneran].do Cap[ito].lo perche Compisca li Musici è Stromentisti, che hanno Servito nella vigilia è Giorno del’ Assunzione nella Chiesa di M[ari].a S[ant].a L[ire] 244«³⁹⁷

Die Kirchenmusik zum Hochfest und zu dessen Vigil belief sich auf beachtliche 244 Lire, wobei Sänger gemeinsam mit Instrumentalisten (»Musici e Stromentisti«) musizierten. Zum zweiten Mal im Kirchenjahr erklangen damit Instrumente im Säkularkanonikerstift. Auf die gleiche Kirchenmusik verweist 1775 auch die *Galleria delle Stelle* und notiert:

»14 [Agosto] Lun[edi]. [...] A s. Maria presso s. Celso Musica del Sig. Fascetti ai primi Vespri del giorno seguente. Vigilia
15 [Agosto] Mart[edi]. [...] L’Assunzione di M[aria].V[ergine]. Musica ivi.«³⁹⁸

³⁹⁴ Vismara 2010, S. 69, Anm. 88.

³⁹⁵ Ebenda, Anm. 90; Vaccarini 2002, S. 475.

³⁹⁶ I-Msc, conti capitolo 1745–1753. Der Betrag von 85.10 Lire sank ab 1750 auf 72 Lire.

³⁹⁷ I-Msc, conti capitolo 1745–1753.

³⁹⁸ I-Mb, 18.23.A.1, S. 63. Dies bleibt die einzige Erwähnung von *Santa Maria presso San Celso* in der *Galleria delle Stelle*.

Eine andere Druckschrift kündigt 1765 zur ersten Vesper Musik »a doppio coro di sceltissima musica e sinfonia« an,³⁹⁹ wobei in der Mailänder Terminologie *sinfonia* mit Instrumentalmusik gleichgesetzt werden kann. Damit erklären sich die beachtlichen Ausgaben von 244 Lire sowohl aus der Mitwirkung von Instrumentalisten als auch aus der doppelchörigen Anlage.⁴⁰⁰ Das *libro mastro* von 1758, dem Pendant zu den Rechnungsbüchern, enthält erstmals Aufzeichnungen zu den *annue Fonzioni straord[ina].ri* und listet auf der Schuldenseite die Ausgaben der ausserordentlichen Kirchenmusik auf: »In deb[it]o ad Entrata, e sono per la Musica, e Sinfonie servita nelle di contro scritte Feste 404 L[ire]«.⁴⁰¹ 1758 verursachten die ausserordentlichen Dienste Kosten von 404 Lire, welche sich aus diesen vier Anlässen zusammensetzten: dem Legat an Mariä Empfängnis (12 Lire), den Exerzitien vor Beginn der

³⁹⁹ Siehe Vismara 2010, S. 73-74. Es handelt sich um die Notizie storiche intorno alla miracolosa immagine ed insigne tempio della B[eata]. V[ergine]. Maria.

⁴⁰⁰ Ein undatiertes Dokument aus dem frühen 19. Jahrhundert gibt detaillierter Auskunft über den Ablauf und das liturgische Zeremoniell:

»Giorno 15. Agosto

Festa Patronale Solenne dell'Assunzione di Maria Vergine

1. Alla mattina prima di aprire la Chiesa, si fa il trasporto delle Pisside in S. Celso, con una cotta distinta e stola di ricamo che servono anche per le communioni. Si prepara il tavolo coperto di panno morello nell'atrio vicino alla Sagrestia per ricevere le messe dei divoti.

2. Alle ore 4.1/2 si suona l'ave Maria, e subito vi è la prima Messa, tutti i Sacerdoti invitati, e quelli che vengono per divozione, si apparano nella seconda sagrestia, per essi vi sarà la brocca tanto in sagrestia quanto all'altare, e non meno di due Chierici.

3. Il secondo coro sarà all'ora solita 10 $\frac{3}{4}$. Dopo cantate terza e sesta, i Sig[no].ri Corali ritornano in Sagrestia, ivi saranno pronti i tre apparati, ed il Celebrante infonderà l'incenso sul turibolo, indi canta il Dominus vobiscum e intona l'inno Mysterium. S'incomincia la processione sortendo dalla sagrestia, prima turibolo e navicella, poi la croce e cantari, in seguito tre Chierici coi manipoli, altri due poi uno col Messale dell'Evangelo alla dritta, l'altro alla sinistra col libro della sallenda da cantarsi alla porta Magg[iore]. Si sorte dalla Chiesa sino alla porta dell'atrio poi procedendo in mezzo, si fermano alla porta Magg[iore]. Sino terminato l'imno, quivi si canta la sallenda Hodie Maria Virgo senza replica. Terminata si va alla balaustra e si cantano i dodici Kyrie eleison, dopo si ascende all'altare, si mettono i manipoli ai tre apparati e s'incomincia la S. Messa. Per il Sanctus vi saranno N[umero]. sei torchie, e si avverte per l'ora del Vespero.

4. Alle ore 6 $\frac{1}{4}$ in coro per il Vespero e Compita, dopo si va alla Madonna per la Benedizione, terminate le funzioni si prepara tutto in feriale, e nello stesso tempo si fa il trasporto delle Pisside, da S. Celso all'altare Maggiore.

5. Nel giorno antecedente all'ufficiatura di Sant Gioachimo la si annuncia nel Martirologio.« I-Msc, Chiesa, Funzioni annuali, 5 Cappellanie Ducali. *Annotazioni degli Apparecchi e Cerimonie per le funzioni del Santuario di Santa Maria presso San Celso*, S. 71-72.

⁴⁰¹ I-Msc, libro mastro 1758, S. 194.

Fastenzeit (76 Lire), die Novene von Mariä Himmelfahrt (72 Lire) sowie dem Hochfest Mariä Himmelfahrt und dessen Vigil (244 Lire).⁴⁰²

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Während zur regulären Kirchenmusik ausser der Orgel keine Instrumente zum Einsatz kamen, erklangen an den ausserordentlichen Kirchendiensten Instrumente zweimal im Kirchenjahr, nämlich an Mariä Himmelfahrt und deren Vigil (14. & 15. August), wobei es sich um das Patroziniumsfest handelte,⁴⁰³ sowie an den dreitägigen, extraliturgischen *Esercizi*. Folglich gelangte im ambrosianischen Kanonikerstift durchaus vereinzelt – im Rahmen der ausserordentlichen Kirchendienste – instrumentalbegleitete Kirchenmusik zur Aufführung, während der Dom das in den *Acta* festgesetzte Instrumentalverbot stets streng befolgte. Auf die Liturgie bezogen wurde das Instrumentalverbot lediglich einmal im Jahr missachtet, nämlich zum Patronatsfest, das besonders viele Gläubige in die Wallfahrtskirche lockte. Dennoch steht ausser Zweifel, dass weder an der vermögenden Metropolitankirche noch an *Santa Maria presso San Celso* fehlende finanzielle Mittel die Abwesenheit oder den höchst sparsamen Gebrauch von Instrumentalmusik erklären.

⁴⁰² Aus dem *libro mastro* gehen zusätzlich weitere kleinere Veränderungen hervor. Von 1764–1773 betrugen die Ausgaben für die Exerzitien lediglich 35 anstatt 76 Lire, weil die Kirchenmusik auf den letzten der vormals drei Tage reduziert wurde: »35 L[ire] In cr[edit]o a Cassa, conti per li 4 Musici del ultimo g[ior]no delli Esercizj«. Ebenda. Erst ab 1774 erhöhten sich die Kosten wiederum auf 76 Lire und betrafen alle drei Tage, wobei 1774 zum Fest Mariä Geburt (8. September) noch folgender ausserordentliche Anlass hinzukam: »36.- L[ire] In cr[edit]o a Cassa, conti per la Messa solenne nel g[ior]no della Natività di M[aria]. V[ergine]. 36 L[ire]«. Ebenda. Ferner betrugen die ausserordentlichen Ausgaben von 1765–1773 gesamthaft nur 363 Lire und 1764 entsprachen sie der Summe von 378.10 Lire. Ebenda. Ausserdem wurde 1764 zusätzlich folgender Anlass gefeiert: »26. Ap[ri]le 15.10 L[ire] In cr[edit]o a Cassa, conti al sud[et].to e Musici serviti per la Benedizione nel ultimo g[ior]no del Triduo del 21.22.23. Feb[ra]io per la Principessa M[ari]a Beatrice D'Este, con l'intervento del Co[n]te: Firmian Plenipotenziario e SS[ignor]i Deputati«. Ebenda.

⁴⁰³ Siehe I-Msc, Chiesa, Funzioni annuali, 5 Cappellanie Ducali. Annotazioni degli Apparecchi e Cerimonie per le funzioni del Santuario di Santa Maria presso San Celso, S. 71.

2.2. Die Musikbibliothek

Nebst dem Dom ist *Santa Maria presso San Celso* die einzige Mailänder Kirche mit einem nennenswerten Musikalienbestand aus dem 18. Jahrhundert.⁴⁰⁴ Damit bietet sich ein zweites Mal die Möglichkeit, die erhaltenen Musikquellen in Beziehung zur Liturgie und zur Besetzung der Musikkapelle zu bringen. Allerdings fällt rasch auf, dass sich im Bestand des Säkularkanonikerstifts keine Vertonungen der ehemaligen Kapellmeister Antonio Negri (vor 1753 im Amt), Giovanni Lorenzo Fascetti (im Amt von 1753 bis 1782)⁴⁰⁵ und Carlo Bigatti (im Amt von 1823 bis 1853) befinden. Lediglich Agostino Quaglia (im Amt von 1783 bis 1796) ist mit zahlreichen eigenen Vertonungen vertreten.⁴⁰⁶ Dieser Mangel könnte auf eine der folgenden oder eine Kombination dieser drei Erklärungen zurückzuführen sein: Die Kapellmeister waren im Rahmen ihrer Anstellung nicht dazu verpflichtet, neue Kompositionen anzufertigen, die Vertonungen der Kapellmeister blieben in Privatbesitz und fielen nicht dem Kapitel zu oder der Musikalienbestand von *Santa Maria presso San Celso* formierte sich erst ab der Kapellmeistertätigkeit Agostino Quaglias (1783). Insofern bleibt die Genese der Musikbibliothek relativ unklar. Im Falle Carlo Bigattis ist das Fehlen eigener Kompositionen umso rätselhafter, als viele Manuskripte die Herkunftsbezeichnung *Proprietà di Carlo Bigatti* tragen, was darauf schliessen lässt, dass Bigatti von 1823–1853 entweder keine Kompositionen anfertigte oder diese nicht dem Säkularkapitel zukommen liess. Zugleich scheint offensichtlich, dass Bigattis persönliche Musikalien erst nach 1823 in den Bestand von *Santa Maria presso San Celso* gelangten. Dazu zählen beispielsweise Litanei-Vertonungen von Fioroni (I-Msc 81/6) und Ambrogio Minoja (I-Msc 81/9.1), Hymnen von Carlo Monza (I-Msc 19/14) sowie ein anonymes *Lætetur omnes* (I-Msc 82/9) oder ein *Magnificat* (I-Msc 59/20.1) von Pietro Piazza. Viele dieser Kompositionen entstanden im 18. Jahrhundert und liegen als Abschriften dieser Zeit vor, was belegt, dass ein älteres Musikrepertoire über längere Zeit in Gebrauch blieb. Überhaupt scheinen die zahlreich vorhandenen Vertonungen aus dem 18. Jahrhundert, manche sogar aus dessen erster Hälfte,⁴⁰⁷ nicht vor Ende des späten 18. Jahrhunderts in den Musikalienbestand einverleibt worden zu sein.

⁴⁰⁴ Borroni 1983–84. Allgemein zu den Mailänder Kirchenmusikarchiven, deren Bestände sich zumeist aus Musikalien ab dem 19. Jahrhundert zusammensetzen, siehe Rostirolla 2004.

⁴⁰⁵ I-Msc, Chiesa, Musica e Cantanti, In Genere, 1606 al 1800.

⁴⁰⁶ Zu den Amtszeiten der Kapellmeister siehe: <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [Mai 2017].

⁴⁰⁷ Aus dem frühen 18. Jahrhundert sind, ausser denjenigen aus dem Dombestand, sehr wenige liturgische Vertonungen Mailänder Provenienz überliefert.

Zu den zweifellos erst später inkorporierten Quellen gehören nebst Bigattis Musikalien auch diejenigen Giovanni Peregos, der um 1850 Organist in *Santa Maria presso San Celso* war.⁴⁰⁸ 1854 vermachte Perego dem Kapitel das *Credo breve in La magg[iore]. a due Soprani, Tenore e Basso del Sig Maestro Pietro Raij* (I-Msc 53/15) *per esclusivo uso*. Peregos Schenkungen überraschen weder in liturgischer noch in musikstilistischer Hinsicht, denn selbst die erst im 19. Jahrhundert einverleibten Quellen bestehen in erster Linie aus Vertonungen der ambrosianischen Liturgie sowie aus vierstimmigen *a cappella*-Kompositionen, womit sie sich nahtlos in eine längst etablierte und seit langem bestehende Tradition einfügen. Bis ins 19. Jahrhundert sind ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbegleitung äusserst selten. Es fällt höchstens auf, dass Perego dem Kapitel nicht mehr ausschliesslich vierstimmige SATB-Vertonungen überliess, denn beispielsweise Ferdinando Bonazzis Litanei (I-Msc 23/2) verlangt zwei Tenöre und einen Vokalbass und die beiden römischen Totenmessen (I-Msc 5/4 & 5/5) des gleichen Autors zwei Tenöre und zwei Vokalbässe. Offenbar wurde es im Laufe des 19. Jahrhunderts in Mailand immer schwieriger, Kastraten zu rekrutieren, was sich anhand der Beschränkung auf Tenor- und Bassstimmen erkennen lässt. Weil sich der Musikalienbestand sehr wahrscheinlich erst ab dem späten 18. Jahrhundert formierte und Vertonungen zahlreicher Mailänder Komponisten des ganzen 18. Jahrhunderts vorliegen, vermag die Musikbibliothek insgesamt ein umfassendes Bild der Kirchenmusik Mailands ab dem frühen 18. Jahrhundert abzugeben. Zugleich widerspiegelt der Bestand die kirchenmusikalischen Verhältnisse in *Santa Maria presso San Celso* selbst. Dies gilt besonders für die Zeit nach 1783, da nun Kompositionen des hier tätigen Kapellmeisters Agostino Quaglia zahlreich vorliegen.

2.3. Der Mailänder Dom als Musikalienlieferant

Die Vertonung des Hymnus *Deus creator omnium* (I-Msc 19/12) von Pietro Piazza trägt folgende Notiz: *L'autore all'Amico Giov[an].ni Perego. Da quest'ultimo alla Cappella di S. Maria presso S. Celso*. Demnach schenkte der Komponist Piazza das Manuskript seinem Freund Perego, dem Organisten von *Santa Maria presso San Celso*, welcher es dem Säkularkapitel überliess. Eine solche Überlieferungskette stellt keinen Einzelfall dar, wie zwei *Magnificat* Piazzas, ebenso Schenkungen Peregos, unterstreichen (I-Msc 59/15 & I-Msc 59/16). Beide *Magnificat* tragen die Bezeichnung *a 4.^o Voci Breve* und passen zur Sängerbesetzung im

⁴⁰⁸ Diese Information geht aus einem Vermerk auf I-Msc 81/12 hervor. *Milano sacro* gibt in diesen Jahren den Namen des Organisten nicht bekannt.

Sanktuarium. Eine weitere Komposition Piazzas trägt zusätzlich den Hinweis *Maestro Pietro Piazza organista in Duomo* (I-Msc 19/19). Ab 1803 war Piazza effektiv zweiter Organist am Mailänder Dom⁴⁰⁹ und nicht nur mit Giovanni Perego, sondern auch mit Carlo Bigatti (Kapellmeister von 1823–1853) befreundet. Dies belegt das *Magnificat [...] a 4.^o Voci brevi Composti per la Cappella della Metropolitana da Pietro Piazza all'Amico Carlo Bigatti* (I-Msc 59/17.1). Zu diesem mit »N^o 1« versehenen *Magnificat* gesellt sich ein als »N^o 2« bezeichnetes von Piazza (I-Msc 59/18.1), das ebenfalls über Bigatti in den Bestand von *Santa Maria presso San Celso* gelangte. Daraus lässt sich schliessen, dass Kompositionen zahlreicher seit dem 18. Jahrhundert am Dom beschäftigter Musiker (Fioroni, Quaglia, Piazza etc.) über Perego, Bigatti und weitere in grosser Anzahl in den Musikalienbestand von *Santa Maria presso San Celso* übergingen, wo sie schliesslich Eingang in das Musikrepertoire fanden. Die Metropolitankirche konstituierte eine gewaltige Produktionsstätte an liturgischen Kompositionen und stellte in mehrfacher Hinsicht einen willkommenen Kompositionslieferanten für das Sanktuarium sowie für andere Diözesankirchen dar.⁴¹⁰ Erstens gelangten die ambrosianischen Kirchen über den musikalisch sehr aktiven Dom relativ einfach zu Vertonungen der ambrosianischen Liturgie. Zweitens propagierte das Bistum über eine generöse Distribution von Kompositionen aus dem Dombestand gleichzeitig sein Kirchenmusikideal. Und drittens benötigte auch *Santa Maria presso San Celso* praktisch ausschliesslich *a cappella*-Vertonungen der ambrosianischen Liturgie. Aufgrund der Herkunft vieler Musikquellen aus dem Umkreis des Domes war der Musikstil dieser Kompositionen gegeben: Es handelt sich fast ausschliesslich um *a cappella*-Vertonungen, die stark vom Bestreben nach Textverständlichkeit geprägt sind und daher in den chorischen Kompositionen verstärkt eine syllabische und homorhythmische Textdeklamation aufweisen. Lediglich ein bisweilen auftretender obligater Orgelpart mit ausgeschriebener rechter Hand liess instrumentale Töne im Säkularkapitel erklingen.

Allerdings standen in *Santa Maria presso San Celso* bekanntlich lediglich vier Sänger zur Verfügung, während im Dom an Festtagen doppelchörig musiziert wurde. Obwohl Francesco Messis *In Exitu Israel de Egipto a 8 Pieno* (I-Msc 88/13) im Titel auf acht Stimmen verweist, liegen heute noch folgende Vokalstimmen vor: S1, A2, T2, B1. Die Unvollständigkeit des

⁴⁰⁹ Rossi 1986, S. 214.

⁴¹⁰ Beispielsweise für die beiden Kirchen des zirka 25 km von Mailand entfernten Vimercate. Vgl. den Musikalienkatalog (Dellaborra 2000). Das Reglement des Domkapitels von 1657 belegt, dass der Domkapellmeister monatlich eine Messe, ein *Magnificat* und weitere Kompositionen erstellen musste, vgl. De Florentiis 1986/1, S. 82. Allerdings bleibt unklar, ob das Reglement im 18. Jahrhundert gültig war.

Bald. 1^{mo} In Exitu Israel a 8. 8.

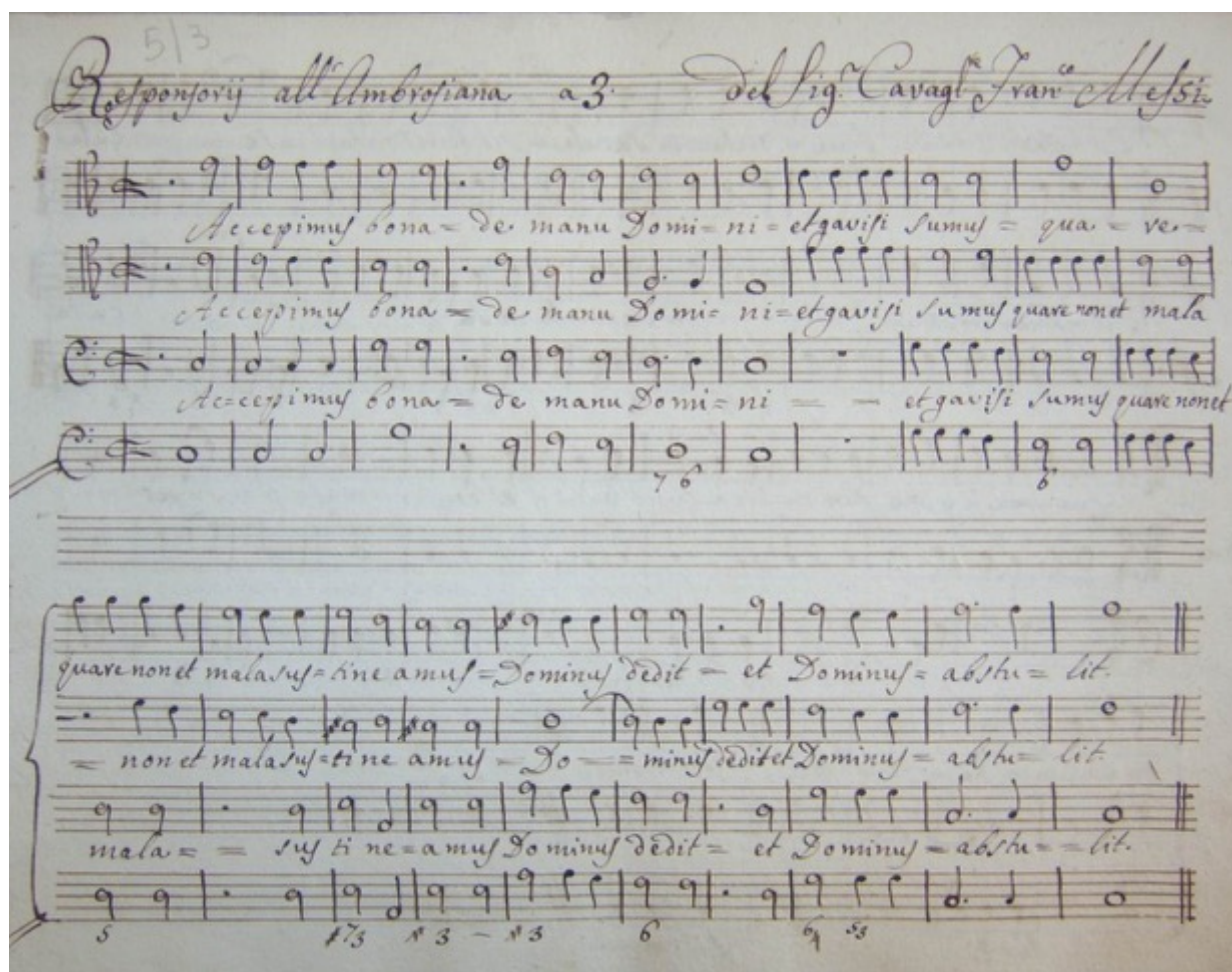
In Exitu Israel de Egipto
facta est Iudaea in canticum - aius
mare uidit et fugit Iordaa nisi conuerteret et
et collis sicut agni cuius
et eu Iordanis et reuor - non montes erul
et uasis sicut arie et a facie
Domini mota est terra qui conuertere
proxima in stagna aquarum non nobis de a re
nobis super miseri cor dia o tua
ne quando dicant gentes Deus autem

Das durchdachte Reduzieren des Vokalstimmensatzes von acht auf vier Stimmen blieb kein Einzelfall. Die *Salmi per tutto l'anno è letanie, della B[ea].ta Verg[in].e* (I-Msc 89/5) eines unbekannten Autors tragen auf dem Titelblatt ebenfalls den Zusatz à 8, obwohl erneut nur ein *Organo*-Stimmheft und vier Vokalstimmhefte überliefert sind (wiederum S1, A2, T2, B1). Dass ein ausschliesslich aus marianischen Kompositionen bestehendes Konvolut nicht zufällig in die Bibliothek der Marienwallfahrtskirche gelangte, ist naheliegend.⁴¹¹ Zudem lässt sich an den starken Abnützungserscheinungen jeweils am rechten unteren Blatte erkennen, dass die Stimmhefte über längere Zeit Verwendung fanden und die anonymen Kompositionen somit in *Santa Maria presso San Celso* wohl fester Bestandteil des Musikrepertoires waren. Doch wie beim *In Exitu Israel* liegen sämtlichen 16 Vertonungen erneut die römischen liturgischen Texte zugrunde. Obschon in ritueller Hinsicht das Konvolut im Musikalienbestand überrascht, erklärt sich sein Vorhandensein wiederum aus musikstilistischen Gründen. Sämtliche 16 Kompositionen prägen einen homophonen und syllabischen Satz (*stile semplice*), wobei beim abgebildeten Beispiel lediglich die beiden *Amen* melismatisch vertont sind.

⁴¹¹ Zur Sammlung gehören jeweils ein *Domine ad adiuvandum*, *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum*, *In exitu Israel*, *Lætatus sum* (einchörig), *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem*, *Credidi*, *In convertendo Dominus*, *Domine probasti me*, *De profundis*, *Memento Domine David*, *Magnificat* sowie die *Letanie della B[ea].ta Verg[in].e*. Zu Mariä Himmelfahrt und deren Vigil wurde in *Santa Maria presso San Celso* allerdings instrumentalbegleitete Musik aufgeführt.

2.4. Vertonungen *all'Ambrosiana* und *alla Romana*

Vereinzelt verrät bereits die Überschrift auf den Musikalien, welchem Ritus sie als Vertonung zugrunde liegen. Der Titel *Mortuorum Responsoria [...] missæ ritu Ambrosiano* (I-Msc 28/2) macht augenblicklich klar, dass es sich um ambrosianische Responsorien handelt. Auch das *Gloria e Credo in Sol Messa all'Ambrosiana à quattro, Breve* (I-Msc 2/10) trägt einen eindeutigen liturgischen Hinweis. Ohne die Partitur durchblättern zu müssen, war dem Kapellmeister bewusst, dass die Messe zwischen *Gloria* und *Credo* ein sehr kurzes *Kyrie* enthält. Zur *Messa di Requiem all'Ambrosiana del Sig[no].r Caval[ier].e Franc[esc].o Messi a 3 voci* (I-Msc 5/3.2) gehören die liturgisch entsprechenden *Responsorij all'Ambrosiana* (I-Msc 5/3) des gleichen Komponisten. Beide Musikquellen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeugen ferner die lange Tradition dieser Bezeichnungspraxis. Im Gegensatz zum Dom, wo ausschliesslich der ambrosianische Ritus praktiziert wurde und die Kompositionen daher keiner Liturgie zugeordnet werden mussten, tragen in *Santa Maria presso San Celso* mehrere Musikalien den Vermerk *all'Ambrosiana*. Hier waren selbst Vertonungen des Domkapellmeisters Fioroni mit *Litanie dei Santi all'Ambrosiana* (I-Msc 23/9) gekennzeichnet, was im Dom unnötig gewesen wäre. Die Anmerkung *all'Ambrosiana* tritt somit nur in rituell ambivalenten Kontexten auf, sowie in Vimercate, einer ambrosianischen Pfarrei ausserhalb Mailands. Sowohl beim *Responsorio Pel Primo Notturmo all'ambrosiano* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XXXVIII, F. 12a) für vier Vokalstimmen und Orgel als auch bei den anonymen *Letanie all'ambrosiana de' Santi* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XXXVII, F. 10b.) wird augenblicklich klar, dass es sich um ambrosianische Vertonungen handelt.

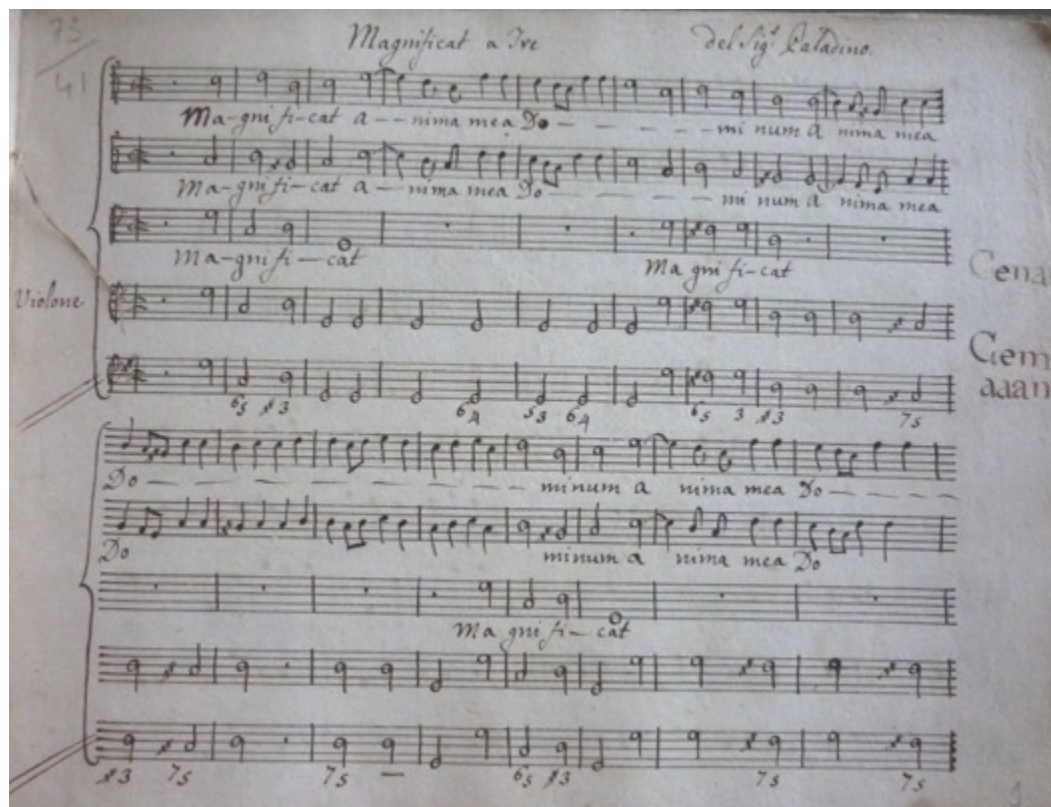


Aufgrund der birituellen Mailänder Verhältnisse schien eine liturgische Bezeichnung auf dem Titelblatt sinnvoll, denn sie erleichterte das Auswählen der passenden Kompositionen. Allerdings werden im Musikalienarchiv des Sanktuariums vor allem die ambrosianischen Vertonungen als solche bezeichnet. Eine Aufschrift wie *Kyrie della Messa alla Romana* (I-Msc 4/1) ist sehr selten, wobei *alla Romana* bedeutet, dass das *Kyrie* ein vertontes *Christe eleison* enthält. Diese liturgische Differenz erklärt, weshalb Ferdinando Galimbertis *Kyrie* auf den Mailänder Stimmheften mit *Chirie, e Christe à 4 con sinfonia* (CH-EN Ms A 319) beschriftet ist, wobei ausserhalb des Bistums Mailand die Bezeichnung *Chirie, e Christe* als Tautologie hätte verstanden werden müssen. Auch einige Quellen aus dem 19. Jahrhundert tragen derartige liturgische Hinweise, wie das *Ave maris stella a tre voci* von Polibio Fumagalli (I-Msc-73/28), das den Vermerk *ad uso del rito Romano* trägt. Hinweise auf die Verwendung in der römischen Liturgie sind in *Santa Maria presso San Celso* schon deswegen seltener, weil die Musikbibliothek im Wesentlichen ambrosianische Vertonungen enthält. Allerdings war das Sanktuarium mit einigen römischen Kompositionen für alle liturgischen Eventualitäten gerüstet, was auf den Mailänder Dom nicht zutraf. In dieser Hinsicht widerspiegelt der

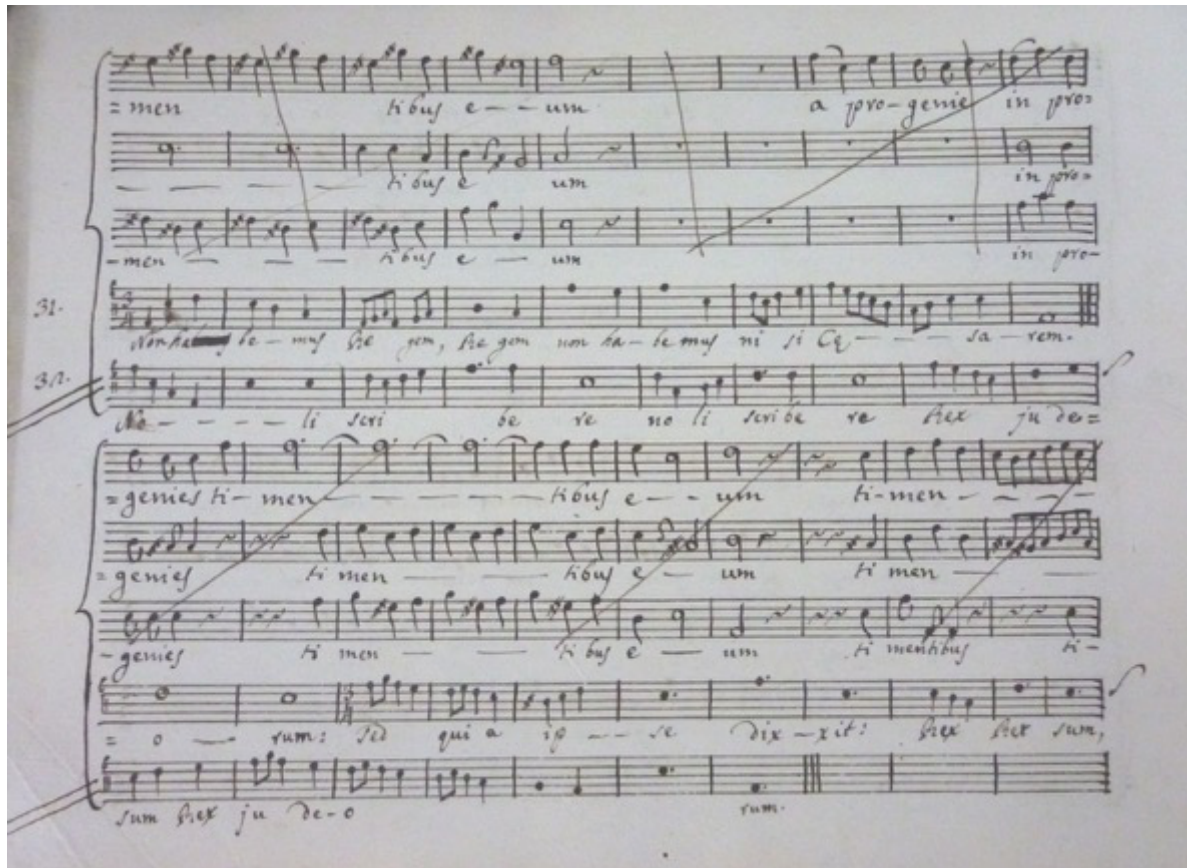
Musikalienbestand von *Santa Maria presso San Celso* untrüglich die eigenen liturgischen Bedürfnisse.

2.5. Die korrekte musikalische Umsetzung der Liturgie

Für *Santa Maria presso San Celso* lassen sich keine konkreten Indizien dafür finden, dass die Liturgie auf musikalischer Ebene stets korrekt umgesetzt wurde und etwa zur ambrosianischen Vesper gelegentlich nicht doch ein römisches *Magnificat* zur Aufführung gelangte. Diese Frage ist besonders deswegen von Bedeutung, weil sich zeigen wird, dass sich römische Vertonungen in der Regel deutlich von den ambrosianischen unterscheiden. Besonders die oben dargelegten *Salmi per tutto l'anno* sowie das *In Exitu Israel* deuten darauf hin, dass die Figuralmusik womöglich nicht immer den liturgischen Texten des Priesters entsprach. Gleichwohl belegt eine Partitur aus der Zeit um 1800, dass der liturgische Hintergrund eines *Magnificat* seinerzeit durchaus massgebend war. Das *Magnificat a Tre Del Sig[no].r Paladino* (I-Msc 73/41) für zwei Tenöre, Vokalbass und Continuo beginnt mit Terzparallelen in den beiden Oberstimmen, während der Vokalbass erst später und lediglich sporadisch mit einzelnen *Magnificat*-Einwürfen hinzutritt. Durch die parallel geführten Tenorstimmen, die den Text gleichzeitig deklamieren, ist eine hohe Verständlichkeit des liturgischen Texts gewährleistet, weshalb das *Magnificat* auf den ersten Blick für eine ambrosianische Vertonung gehalten werden könnte.



In diesem falschen Glauben wähnte sich der Kopist als er mit der Abschrift begann. Die erste Tenorstimme schrieb er fast komplett ab (bis zur Doxologie). Allerdings endet die zweite Tenorstimme bereits bei *et exultavit humiles*, der Vokalbass noch früher (über *dispersit superbos*) und die Continuo- und Violonestimme sogar bereits bei *Quia respexit humilitatem*. Offenbar arbeitete sich der Kopist nacheinander von der ersten Vokalstimme bis zum Continuo vor und verlor im Laufe des Kopierens das Interesse. Bis zu *Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum* schrieb er noch alle drei Singstimmen ab, strich jedoch ausgerechnet diesen Abschnitt nachträglich durch. Weil die Partitur hier abbricht, wird offensichtlich, warum der Kopist die Abschrift nicht zu Ende führte. An dieser Textstelle gibt sich das *Magnificat* nämlich zum ersten Mal als römische Komposition zu erkennen (ambrosianisch: *Et misericordia eius a saeculo et in saeculum super timentes*). Für den einzig an einer ambrosianischen Vertonung interessierten Kopisten besass das *Magnificat* keinen Wert mehr, weshalb er später die zwei ursprünglich für Violone und Continuo vorgesehenen Notensysteme als Skizzenpapier verwendete.



Die Komposition trägt zu Beginn viele Merkmale ambrosianischer Vertonungen – die fehlenden Instrumente (ausser einem Streichbass) sowie der vom *stile pieno* geprägte musikalische Satz –, weswegen sich der Schreiber anfänglich vor einem ambrosianischen *Magnificat* wähnte. Da der Kopist keine römische Vertonung benötigte, lohnte sich die Beendigung der Abschrift nicht mehr. Er zog es vor, eine halb begonnene Abschrift abubrechen und durchzustreichen, als den verbleibenden Teil zu beenden und sich mit einem römischen *Magnificat* zu begnügen. Insofern ist die Quelle ein anschaulicher Beleg für die figuralmusikalische Entsprechung der Liturgie um 1800. Ob allerdings in *Santa Maria presso San Celso* die Liturgie auf musikalischer Ebene stets korrekt umgesetzt wurde, bleibt ungeklärt und wird womöglich nie gänzlich beantwortet werden können. Anhand des *In Exitu Israel* und der *Salmi per tutto l'anno* zeigte sich, dass auch römische Vertonungen vorhanden waren, die in stilistischer Hinsicht den Kompositionen aus dem Dom entsprachen. Allerdings lässt sich in *Santa Maria presso San Celso* allein aufgrund der Zusammensetzung des Musikalienbestandes – römische Vertonungen stellen die Ausnahme dar – eine hohe Sensibilität bezüglich der einwandfreien musikalischen Ausgestaltung der Liturgie feststellen.

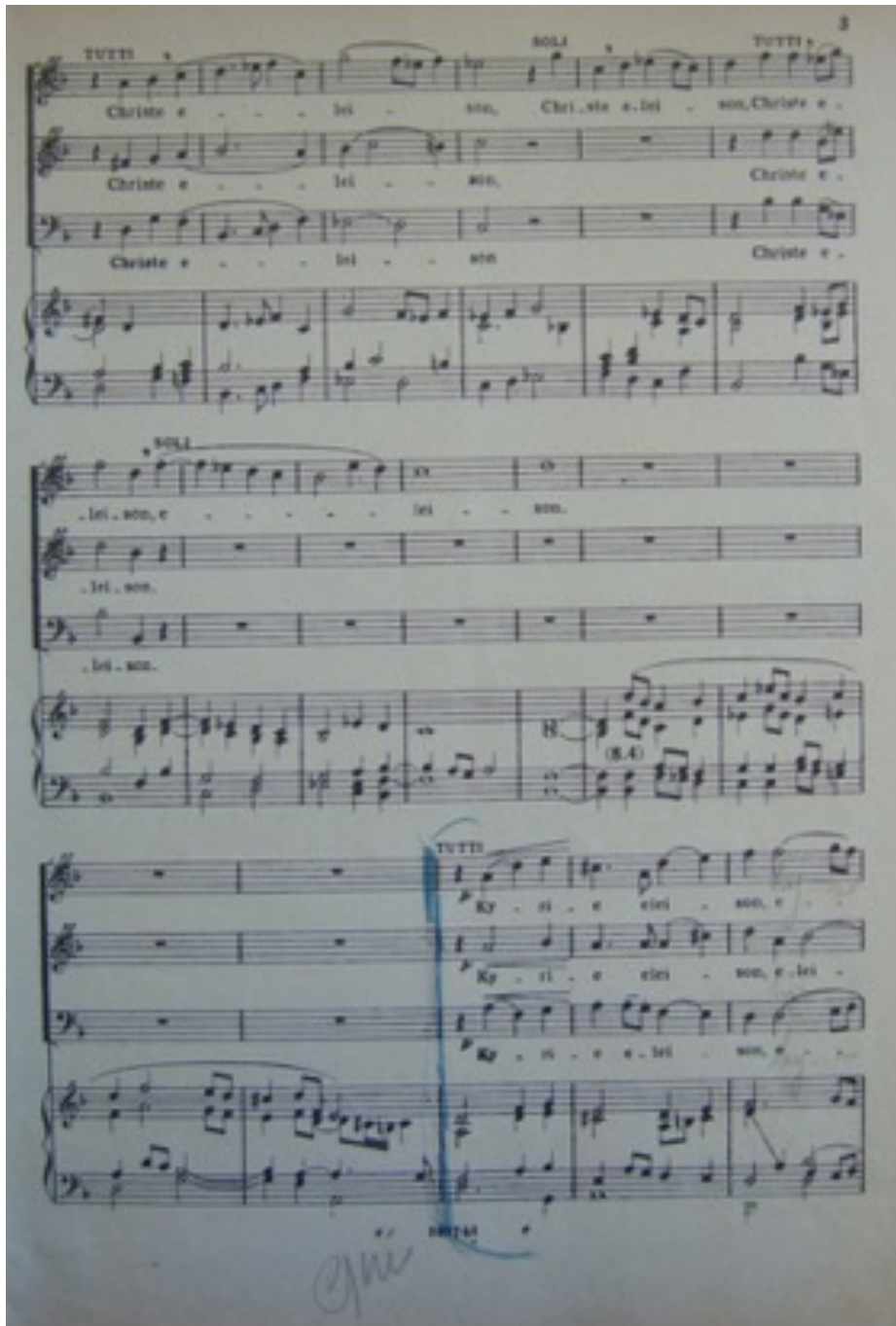
Ausserhalb der Diözese Mailand, wo für ambrosianische Vertonungen keine liturgisch korrekte Verwendung bestand, verfuhr man ähnlich wie mit Paladinos *Magnificat*. Das in der

Zentralbibliothek Zürich in Partitur überlieferte *Magnificat* von Pietro Valle (CH-Zz AMG XIV 758), das als hybride Vertonung sowohl römische als auch ambrosianische Textvarianten enthält, wurde bereits in Kapitel I.3.4.6. diskutiert. Hier zeigte sich, dass alle nachfolgenden Seiten der Stimmhefte entfernt wurden, sobald sich im *Magnificat* erstmals der ambrosianische Text offenbarte. Im gleichen Stimmensatz steht vor diesem *Magnificat* ein *Dixit Dominus* vom gleichen Komponisten (CH-Zz AMG XIII 1064 & a-m). Weil für das *Dixit Dominus* Horn-Stimmhefte vorlagen, obschon das anschliessend zu notierende *Magnificat* in der Partitur zwei Trompeten aufführt, übertrug der nordalpine Schreiber die Trompetenstimmen aus der Mailänder Partitur in das bereits existierende Horn-Stimmheft mit dem *Dixit Dominus*, ohne einen Instrumentenwechsel anzugeben. Im Umfeld des nordalpinen Schreibers konnten Hörner und Trompeten ausgetauscht werden, wie in Mailand übrigens auch. Allerdings wurde grosser Wert auf den vertonten liturgischen Text gelegt, denn sobald man im anschliessend an das *Dixit Dominus* notierten *Magnificat* liturgiefremde Verse feststellte, galt es als unbrauchbar und die nachfolgenden Seiten sämtlicher Stimmhefte wurden herausgerissen. Auch in der Eidgenossenschaft war der vertonte liturgische Text massgebend, denn das *Dixit Dominus* und das *Magnificat* hätten ideal zusammengepasst: Beide konnten in einer sonntäglichen Vesper verwendet werden, passten tonartlich zusammen (G-Dur) und sahen beide ein Streichorchester und einen vierstimmigen Chor vor. Um das *Magnificat* verwendbar zu machen, änderte der Kopist zudem die Trompeten- in Hornstimmen. Lediglich eine Angelegenheit widersetzte sich der Brauchbarkeit und überwog alle anderen Argumente: Das hybride *Magnificat* lag nicht ausnahmslos dem römischen Text zugrunde. Allerdings wäre es gerade in diesem *Magnificat* nicht sonderlich schwierig gewesen, die gelegentlich auftauchenden ambrosianischen Verse zu eliminieren und *dissipavit* in *dispersit* sowie *eorum* in *sui* umzuändern, selbst wenn dies sowohl einen Eingriff in den Vokal- als auch in den Notentext erforderlich gemacht hätte. Doch ein Auskratzen der Tinte oder eine nachträglich angebrachte textliche oder rhythmische Veränderung ist in der erhalten gebliebenen Partitur nicht zu erkennen, wobei derartige Eingriffe bis um 1900 gänzlich unbekannt sind. Da die Diözesankirchen im 18. Jahrhundert zahlreiche Kapellmeister beschäftigten, die stets neue Kompositionen erstellten und der Dom die in seinem Umkreis entstandenen Vertonungen grosszügig zur Verfügung stellte, waren jederzeit genügend ambrosianische Vertonungen vorhanden. Die Divergenz zwischen *dissipavit* und *dispersit* mag heute unbedeutend erscheinen. Doch nicht nur für Fioroni, der aufgrund dieser textlichen Differenzen Burney ausgerechnet die römische Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus* überreichte, sondern auch in der Eidgenossenschaft zeigt sich am hybriden

Magnificat, dass seinerzeit die textlichen Abweichungen ausschlaggebend waren. Der abweichende liturgische Text stellte sogar den einzigen Grund dar, weshalb eine bereits verrichtete Arbeit zerstört und die nachfolgenden Seiten mit dem hybriden *Magnificat* herausgerissen wurden. Da sich vereinzelt eine sehr starke rituelle Sensibilität erkennen lässt, heisst dies übertragen auf *Santa Maria presso San Celso*, dass im Sanktuarium das römische *In Exitu Israel* und die *Salmi per tutto l'anno* nicht zwangsläufig in ambrosianischen Vespern aufgeführt worden sind. Vielmehr war das Säkularkapitel mit den vielen Nebenaltären für alle rituellen Fälle vorbereitet und besass aus diesem Grund ebenso Kompositionen der römischen Liturgie, wobei sie dem von der ambrosianischen Kirche propagierten Kirchenmusikideal entsprachen.

2.6. Ein Zeitsprung: liturgische Adaptationen um 1900

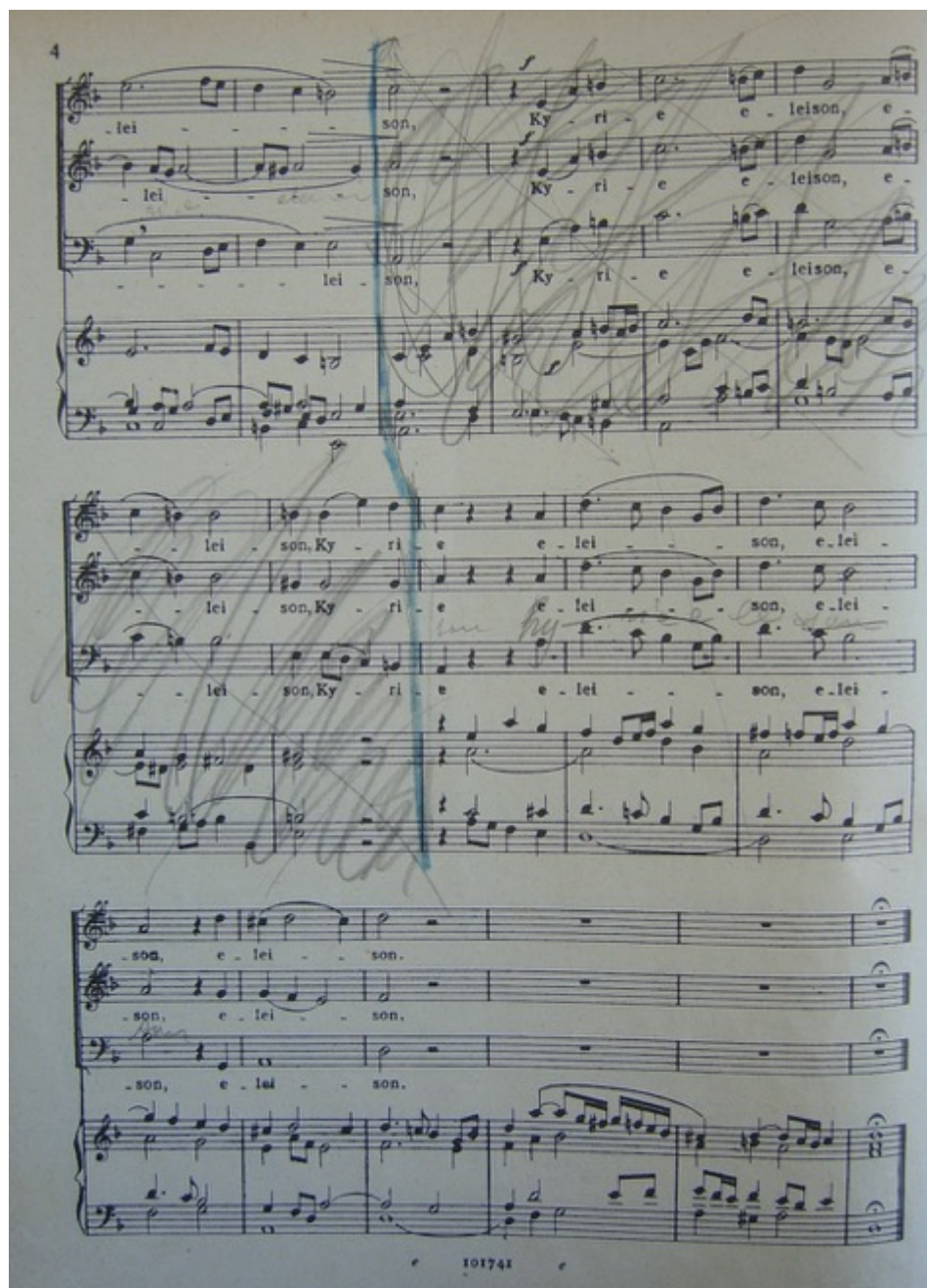
Drei gedruckte Messen von Don Lorenzo Perosi (1872–1956) weisen nachträglich vorgenommene liturgische Eingriffe auf (I-Msc 2/2; I-Msc 2/4 & I-Msc 2/5) und veranschaulichen, wie im frühen 20. Jahrhundert vorgegangen wurde, um römische Messen an die ambrosianische Liturgie zu adaptieren. Perosi amtierte ab 1898 als Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle in Rom und galt damit als *die* kirchenmusikalische Autorität der Zeit. Ferner erhielten seine Messendrucke die Approbation der *Commissione Romana di Musica Sacra*, was das Mailänder Kapitel bei der Kaufentscheidung bestärkt haben mag. Allerdings vertonte Perosi erwartungsgemäss das römische Ordinarium, wodurch sich ein liturgisches Problem ergab. Die in Kapitel I.3.3.4 erörterte Adaptation eines *Magnificat* von Perosi (I-Msc 59/22) offenbarte lediglich Eingriffe im liturgischen Text, während der Notentext unberührt blieb. Die Adaptation einer Messe hingegen verlangte zusätzlich Eingriffe in den Notentext. Um das römische *Kyrie* der ambrosianischen Liturgie anzupassen, wurde nach dem *Christe eleison* ein dicker Bleistiftstrich gezogen, wobei erst hier, bei der Wiederaufnahme der Anfangstonart nach dem *Christe eleison*, das adaptierte ambrosianische *Kyrie* beginnen sollte.



Messa a tre voci d'uomo von Lorenzo Perosi (I-Msc 2/5).

An dieser Stelle notierte man gut sichtbar ein »qui« für »hier«, um deutlich zu machen, dass das adaptierte ambrosianische *Kyrie* erst beim zweiten *Kyrie eleison* beginnt. Damit wurden in Mailand – im Vergleich zur Sixtinischen Kapelle – nicht weniger als zwei Drittel von Perosis *Kyrie* gestrichen, und zwar das ganze erste *Kyrie eleison* und das darauffolgende *Christe eleison*. Obschon das zweite *Kyrie eleison* aus nur 19 Takten bestand, löschte der Arrangeur weitere fünf Takte (I-Msc 2/2). Auch im frühen 20. Jahrhundert musste ein ambrosianisches

Kyrie möglichst kurz sein; selbst 19 Takte galten als zu lang. Nach der kompletten Adaptation enthielt das ambrosianische *Kyrie* lediglich noch 14 Takte und entsprach bezüglich der Taktzahl den untersuchten *Kyrie* Fioronis aus dem Domarchiv (vgl. I-Mfd 84/1; I-Mfd 84/4 & I-Mfd 84/5).

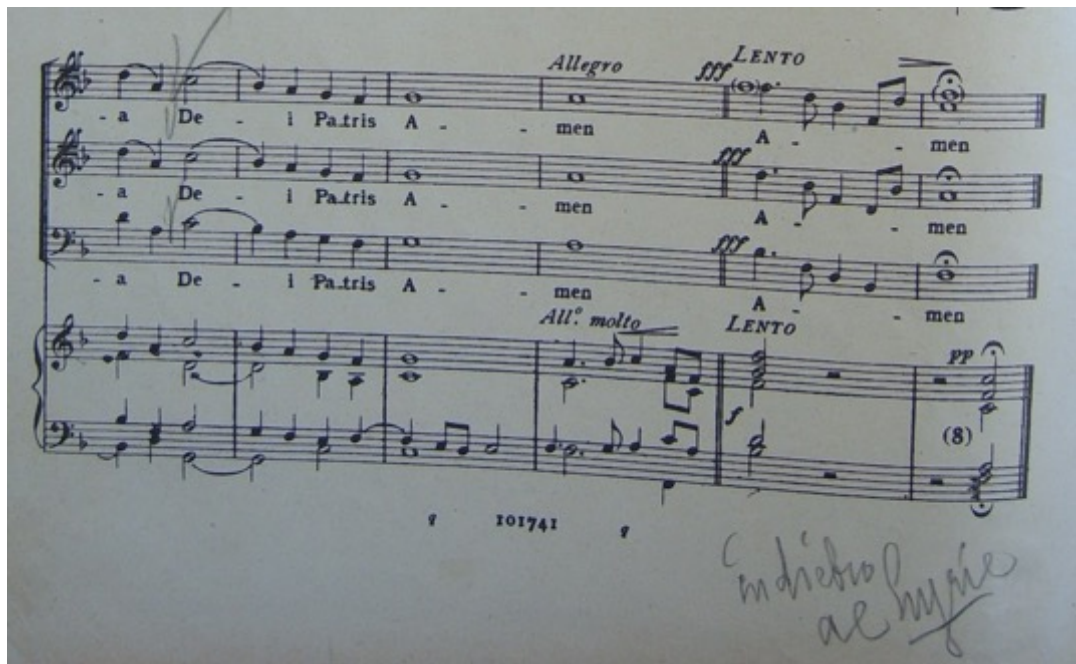


Eine andere Perosi-Messe zeigt die gleichen Kürzungen (I-Msc 2/5). Hier wurden im zweiten *Kyrie eleison* sechs Takte gestrichen, um es an die Anforderungen der ambrosianischen Messe anzupassen. Die 20 Takte blieben für ein ambrosianisches *Kyrie* zu lang, weshalb der Arrangeur

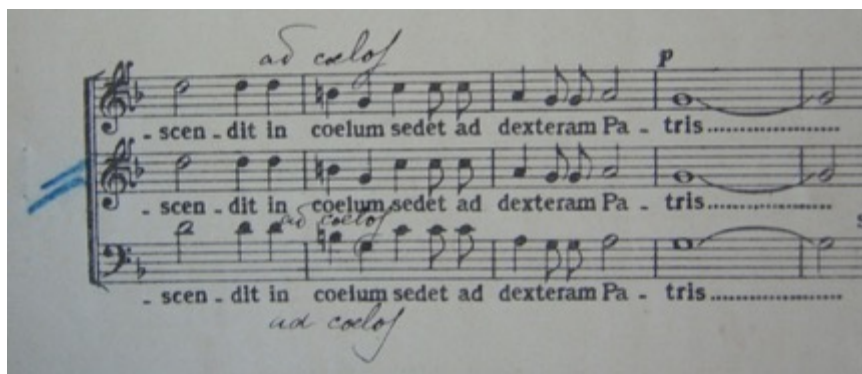
abermals den Abschnitt zwischen zwei Kadenzen strich, um wiederum 14 Takte zu erreichen. Damit die beiden Wörter *Kyrie* und *eleison* ungefähr gleich oft deklamiert werden, unterlegte er den liturgischen Text neu. Allerdings hielt sich der Arrangeur nicht an die Regel, dass lediglich dreimal *Kyrie eleison* gesungen werden sollte, wie dies in vielen ambrosianischen Vertonungen des 18. Jahrhunderts der Fall ist. Vielmehr musste das *Kyrie* in erster Linie auf das *Gloria* folgen, sollte möglichst kurz sein und durfte kein *Christe eleison* enthalten.



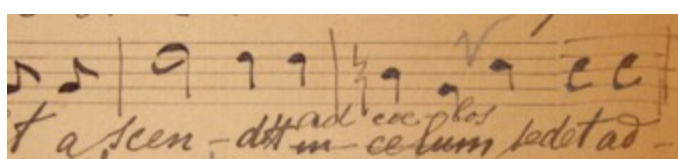
Als später auf der Basis der adaptierten Partitur Stimmhefte erstellt wurden, strich der Arrangeur zusätzlich das dreitaktige Orgelnachspiel, wodurch das *Kyrie* letztlich nur noch 11 Takte umfasste. An allen drei Perosi-Messen aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigt sich das gleiche Vorgehen (I-Msc 2/2; I-Msc 2/4 & I-Msc 2/5), wobei sich diese Eingriffe nicht auf das *Kyrie* beschränken. Im Klavierauszug von I-Msc 2/5 steht nach dem *Gloria*: »indietro al kyrie«, d.h., nach dem *Gloria* sollte zurück zum davor notierten *Kyrie* geblättert werden, um die korrekte Reihenfolge der ambrosianischen Messe einzuhalten.

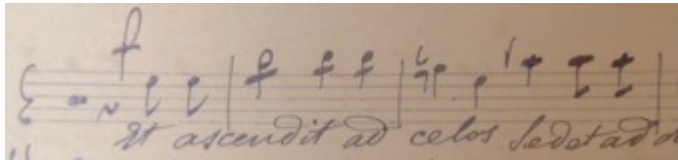


In den nachträglich auf der Basis der adaptierten Partitur erstellten handschriftlichen Vokalstimmheften (I-Msc 2/5) steht das *Kyrie* nach dem *Gloria*, womit die richtige ambrosianische Reihenfolge übernommen wurde. Die Position des ambrosianischen *Credo* nach dem Offertorium erforderte keine Anpassung im Notenmaterial, da sich im Vergleich zum römischen Ritus an der Reihenfolge nichts änderte. Auch die einzige textliche Differenz im *Credo* wurde berücksichtigt und *et ascendit in cælum* in *ad cælos* korrigiert. Im Übrigen zeigt sich, dass Perosis *a cappella*-Messe von einer homorhythmischen Textdeklamation geprägt ist.



Die handschriftlichen Stimmensätze verfassten zwei Kopisten: Einer war sich der Textdifferenz bewusst und übertrug *ad celos*, während der andere das römische *in celum* beibehielt, das später in *ad cælos* korrigiert wurde und es schliesslich zu einer vorbildlichen ambrosianischen *Credo*-Adaptation werden liess.





Lorenzo Perosis *a cappella*-Messen, die in stilistischer Hinsicht bereits dem Ideal der Mailänder Kirche entsprachen und sich daher für eine Adaptation anboten, erwiesen sich nach den Eingriffen als beispielhafte ambrosianische Messen. Damit demonstrieren sie, dass man sich um 1900 der liturgischen Differenzen in allen Einzelheiten bewusst war und die Liturgie auf figuralmusikalischer Ebene tadellos umsetzte. Zugleich zeigt sich, wie ambrosianische Adaptationen aussehen mussten, wobei sich diese Erkenntnisse auf das 18. Jahrhundert übertragen lassen.

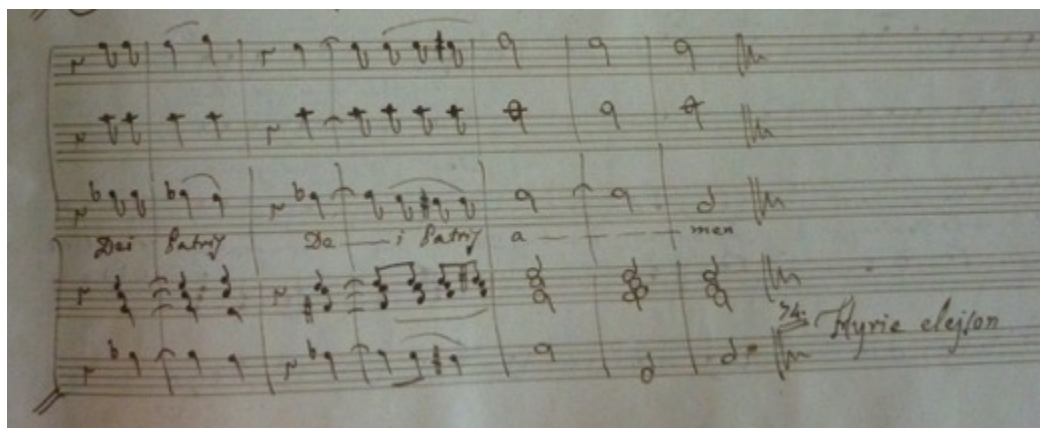
2.7. Die Charakteristika des ambrosianischen *Kyrie*

Wie sich in aller Deutlichkeit erkennen liess, ist die Kürze das wesentliche Merkmal des ambrosianischen *Kyrie*, wobei es im 18. Jahrhundert weitere Formen annehmen konnte. Mitunter musste das ambrosianische *Kyrie* nicht einmal als einzelner, eigenständiger Satz konzipiert sein, ein *Gloria*-Zusatz war ausreichend. In der vorwiegend homorhythmischen *Messa all'Ambrosiana a quattro Breve di Vincenzo Canobbio* (I-Msc 2/10), die auf den 9. Xmbre 1791 datiert ist, folgt auf den Schlussakkord des *Gloria* eine Viertelpause und gleich anschliessend, ohne dass ein neuer Satz angezeigt wird, das *Kyrie*. Hier wurde ein aus lediglich sechseinhalb Takten bestehendes *Kyrie* dem *Gloria* sozusagen einverleibt. Ausserdem wird genau dreimal *Kyrie eleison* rezitiert, wobei *Kyrie* in der für Mailand typischen Form *Chirie* geschrieben erscheint.



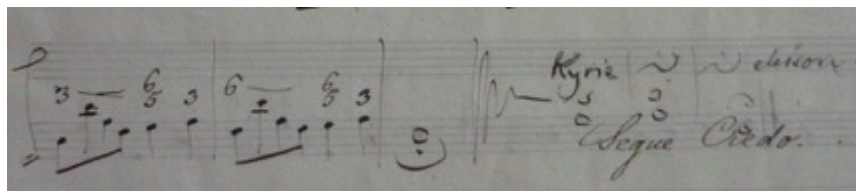
Vincenzo Canobbio I-Msc 2/10

Canobbios *Messa all'Ambrosiana* veranschaulicht, was Giovenale Sacchi, ein Barnabite aus Mailand, 1779 in einem Schreiben nach Bologna an den Minoriten Padre Martini festhielt: »Nella messa Ambrosiana non si cantano tanti Kyrie come nella nostra Romana, ma immediatam[ent].e dopo il Gloria in excelsis si cantano senza repplica queste tre parole: Kyrie Eleison, Kyrie Eleison, Kyrie Eleison.«⁴¹² Sacchi, der wie Martini den römischen Ritus praktizierte, bekräftigte, dass das ambrosianische *Kyrie* unmittelbar auf das *Gloria* folgen (»immediatam[ent].e dopo il Gloria«) und aus einem dreimaligen »Kyrie Eleison« bestehen sollte. Da gemäss Sacchi Letzteres nicht wiederholt wurde (»senza repplica«), erklären sich die aussergewöhnlich kurzen ambrosianischen *Kyrie*.

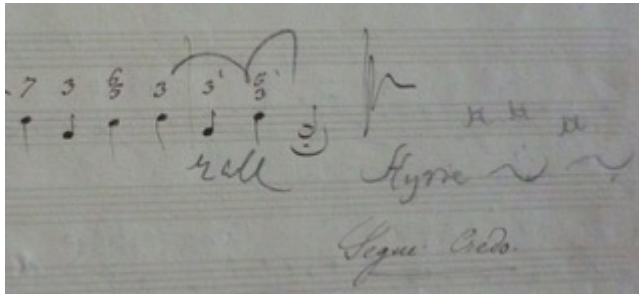


I-Msc 53/11 *Gloria e Credo a 3 Voci* von Pietro Piazza

Allerdings musste ein ambrosianisches *Kyrie* nicht notwendigerweise ausgeschrieben sein. Das *Gloria e Credo a 3 Voci* (I-Msc 53/11) von Pietro Piazza besteht aus einem 74-taktigen *Gloria*, nach dessen Ende *Kyrie eleison* ohne entsprechenden Notentext geschrieben steht. Wie sich dieses *Kyrie* musikalisch realisierte, geht nicht hervor. Allerdings zeigen zahlreiche andere Mailänder Musikalien auf, was gemeint sein könnte. Oft folgen auf ein *Gloria* lediglich drei Akkorde, wie beispielsweise bei den insgesamt acht unter der Signatur I-Msc 29/2 katalogisierten Messen mit dem Aufführungsvermerk 1866.



⁴¹² Schnoebelen Nr. 4831; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.31; 17.4.1779.



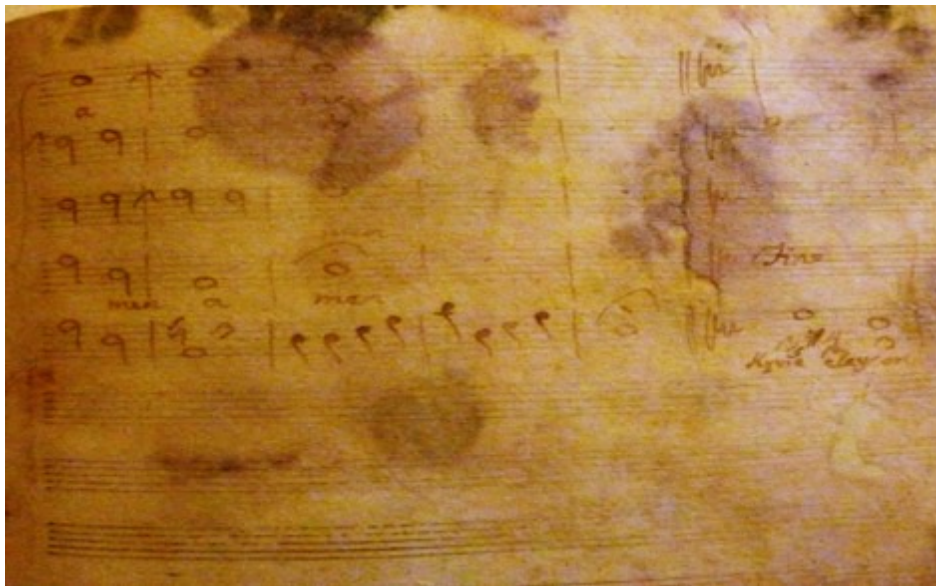
Zwei Beispiele aus I-Msc 29/2

Die drei Akkorde stellen harmonisch eine Vollkadenz mit Subdominante, Dominante und Tonika dar, wobei auf jedem Akkord *Kyrie eleison* steht und dieses somit dreimal gesungen wurde, genau so, wie es Sacchi beschrieb.



Messe von Pietro Piazza (I-Msc 53/8)

Das *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Benedictus* (I-Msc 53/8) von Pietro Piazza erwähnt im Titel – wie bei ambrosianischen Messvertونungen üblich – kein *Kyrie*. Allerdings erscheinen nach dem *Gloria* zwei einzelne Basstöne, ein Subdominant- und ein Tonikaklang, über denen *Kyrie eleison* steht. Dieser dem *Gloria* angehängte *Kyrie*-Plagalschluss stellt im harmonischen Zusammenhang lediglich ein Nachtrag zum *Gloria* dar. Im Archiv von Vimercate, wo die Musikalien mehrere Jahrzehnte der Nässe ausgesetzt waren und die Musikquellen daher zum Teil irreparable Schäden aufweisen, findet sich am Ende eines *Gloria* von Fioroni ebenfalls ein solcher Plagalschluss (I-VIM Mus. Ms. Cart. X, F. 7). Nach dem letzten *Gloria*-Akkord leitet die Continuo-Orgel mit zwei Takten zum *Kyrie* über. Weil hier der Plagalschluss beziffert ist, zeigt sich, dass über den zwei notierten Basstönen eigentlich drei Akkorde erklangen, womit das *Kyrie* korrekt mit einer dreimaligen Anrufung ausgeführt wurde.



2.8. (Keine) Messeadaptationen aus dem 18. Jahrhundert?

An Perosis Messen zeigte sich, wie um 1900 römische *Kyrie* zu ambrosianischen umfunktioniert wurden. Aus dem 18. Jahrhundert gingen jedoch praktisch keine liturgischen Adaptationen hervor, wobei das Auskratzen der Tinte oder eine mit der Feder vorgenommene Änderung insgesamt äusserst selten auftraten. Die einzige bekannte Ausnahme betrifft eine Psalmvertonung: Bei Ferdinando Bonazzis (1764–1845) *Deus in nomine tuo Salvum me fac* für drei Vokalstimmen und Orgel (I-Msc 88/2) wurde der ursprünglich römische Text später in die ambrosianische Version abgeändert. Auf dem Titelblatt trägt die Komposition den Vermerk *Salmo 53. a 4.^o voci Senza Sinf[oni].^a*, wobei der ungewöhnliche Zusatz *Senza Sinf[oni].^a*, der selten in der verneinten Form auftritt, unmissverständlich deutlich machen soll, dass bei dieser römischen Komposition Instrumente fehlen. Bei der Textstelle *in virtute tua judica me* strich der Arrangeur das römische *judica* durch und ersetzte es durch das ambrosianische *libera*. Andere Textpassagen kratzte er aus, wie beispielsweise das römische *adversum*, über das er das ambrosianische *super* schrieb, um daraus *Quoniam alieni insurrexerunt super me* zu machen.

Sera me exau-
exau-di
Deu mihi Exau-
di orationem meam Auribus percipe verba ori-
o ratio nem meam Auribus percipe verba ori-

mei Quoniam & licet insur-re-xerunt super me
mei
mei
mei et forte quesierunt animam meam et non poterunt

Da solche liturgischen Anpassungen fast gänzlich und bei Messen sogar komplett fehlen, lohnt sich hinsichtlich der Messen ein Blick auf römische *Kyrie*, die gar nicht erst hätten adaptiert werden müssen, um in der ambrosianischen Liturgie Verwendung zu finden. Während römische *Kyrie* gewöhnlich entweder als Einzelsatz oder als Kombination aus drei separaten Sätzen vorliegen (mit *Kyrie eleison*, *Christe eleison* und zweitem *Kyrie eleison*), existieren einige ungewöhnliche Mailänder Vertonungen, die keiner der beiden Formen entsprechen. Dazu gehört das *Chirie a 4 Voci con Sinfonia* für Chor, Streicher, Oboen und Hörner von Ferdinando Bonazzi (CH-E 405,7). Ein nordalpiner Schreiber, sehr wahrscheinlich ein Einsiedler Benediktiner, schrieb es ab und vermerkte darauf *copiato li 28 Ottobre 1793*. Dieses römische *Kyrie* weist folgende ausserordentliche Gliederung auf:

| Satz | Takte | Besetzung | Form |
|---------|-------|--|------|
| Largo | 10 | Orchester | A |
| Allegro | 23 | Orchester | B |
| Largo | 10 | Orchester, Chor (<i>Kyrie eleison</i>) | A |
| Allegro | 129 | Orchester, Chor (<i>Kyrie eleison</i> , <i>Christe eleison</i> , <i>Kyrie eleison</i>) | B' |

Das zweite *Largo* hätte theoretisch als eigenständiges ambrosianisches *Kyrie* verwendet werden können, da es mit seinen 10 Takten der geforderten Länge entsprach. Doch Bonazzis *Kyrie* blieb nicht das einzige dieser Art. Das *Chirie a 4 Del Sig. Francesco Pogliani* (CH-E 702,8) für vierstimmigen Chor, Streicher und zwei Trompeten besteht nicht aus vier, sondern aus fünf Teilen.

| Satz | Besetzung | Form |
|------------------------|---|------|
| Allegro, $\frac{3}{4}$ | Orchester | A |
| Largo, C | Orchester, Chor: <i>Kyrie eleison</i> | B |
| Allegro, $\frac{3}{4}$ | Orchester, Chor: <i>Kyrie eleison</i> | C |
| Andante, C | Orchester, Solisten: <i>Christe eleison</i> | D |
| Allegro, $\frac{3}{4}$ | Orchester, Chor: <i>Kyrie eleison</i> | C |

Auf die 32-taktige Orchestereinleitung folgt ein nur 5-taktiges *Kyrie eleison* und darauf ein *Allegro* mit mehrmalig gesungenem *Kyrie eleison*. Das anschliessende *Christe eleison* ist als eigenständiger Satz für zwei Vokalsolisten konzipiert und Poglianis Komposition endet mit der Reprise des ersten *Kyrie eleison*. Ungewöhnlich ist erneut das sehr kurze *Kyrie eleison* nach

der instrumentalen Einleitung, welches als gesonderter Abschnitt mit eigener Tempo- und Metrumangabe angelegt ist und theoretisch als ambrosianisches *Kyrie* hätte dienen können. War womöglich die Verwendbarkeit in beiden Liturgien die Ursache dafür, dass diese zwei Mailänder *Kyrie* so speziell ausfielen? Die Frage ist besonders deshalb berechtigt, weil diese keine Ausnahmen darstellen. Giovanni Lorenzo Fascettis *Kyrie a piu Stromenti* (CH-E 456,11) für Streicher, Oboen und Hörner weist ebenso eine ungewöhnliche Gliederung auf. Als Kapellmeister sowohl an *Santa Maria presso San Celso* als auch an *San Celso* benötigte Fascetti ab 1778 amtshalber Vertonungen beider Liturgien. Fascettis *Kyrie* beginnt mit einer kurzen, 12-taktigen instrumentalen Einleitung, die anschliessend identisch wiederholt und nun von einem dreimaligen *Kyrie eleison* der Sänger begleitet wird. Würden diese 12 Takte extrahiert, verfügte man über ein ambrosianisches *Kyrie* in der gewünschten Länge mit dreimaliger *Kyrie eleison*-Deklamation. Hierauf folgt ein 83-taktiges *Allegro*, das den kompletten römischen *Kyrie*-Text enthält und zugleich als eigenständiges römisches *Kyrie* hätte Verwendung finden können.

| Takte | Besetzung | Form |
|-------|--|------|
| 12 | Orchester | A |
| 12 | Orchester, Chor (dreimal <i>Kyrie eleison</i>) | A' |
| 83 | Orchester, Chor (<i>Kyrie eleison</i> , <i>Christe eleison</i> , <i>Kyrie eleison</i>) | B |

Bei der Anhäufung solch eigenartiger Mailänder *Kyrie* stellt sich, zumindest theoretisch, die Frage, ob sich im 18. Jahrhundert der Adaptationsaufwand überhaupt gelohnt hätte. Nichtsdestotrotz handelt es sich eher um eine hypothetische Frage, denn ein so extrahiertes ambrosianisches *Kyrie* hätte gleich anschliessend an ein in anderen Stimmheften überliefertes *Gloria* gesungen werden und zu diesem tonartlich passen müssen. Ausserdem sahen sämtliche besprochenen römischen *Kyrie* ein Orchester vor und hätten diesbezüglich nicht zu den ambrosianischen *Gloria* ohne Instrumentalpartien gepasst.

Das komplette Fehlen von Messeadaptationen aus dem 18. Jahrhundert kann folglich nur zwei Gründe haben: Entweder war es irrelevant, welcher liturgische Text von den Sängern zu den Worten des Priesters rezitiert wurde, oder es standen jederzeit genügend Vertonungen beider Riten zur Verfügung, sodass keine liturgischen Adaptationen erstellt werden mussten. Da sich die liturgische Sensibilität mittlerweile mehrfach belegen liess – von Fioronis Wahl des Geschenks an Burney bis zu den akkurat adaptierten Perosi-Messen um 1900 –, kommt lediglich der zweite Grund in Frage. Tatsächlich besass Mailand im 18. Jahrhundert mit seinen

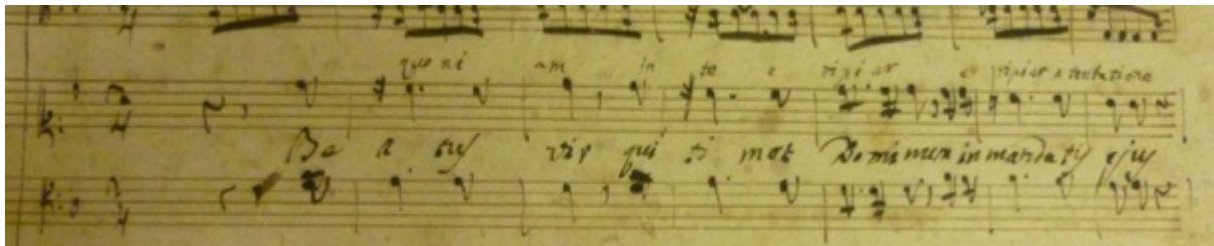
50 festen Kapellmeisterstellen ein derart vitales kirchenmusikalisches Leben, dass Kompositionen mit figuralmusikalischen Ausgestaltungen beider Riten jederzeit ausreichend vorhanden waren.

2.9. Keine Regel ohne Ausnahme I: Vertonungen der ambrosianischen Liturgie mit Instrumentalbeteiligung

Anhand der Rechnungsbücher zeigte sich, dass in *Santa Maria presso San Celso* zweimal im Kirchenjahr Instrumente zum Einsatz kamen, was auch die entsprechenden Kompositionen erforderte. Das ambrosianische *Deus Creator omnium a tre voci con Sinfonia* (I-Msc 19/19) von Pietro Piazza verweist mit dem Zusatz *con Sinfonia* auf ein Orchester, bestehend aus Streichern, Klarinetten, Hörnern und einem Fagott. Piazzas Komposition belegt erstmals die Existenz instrumentalbegleiteter Kirchenmusik der ambrosianischen Liturgie, obschon der zweite Organist am Dom den ambrosianischen Hymnus gewiss nicht für eine Andacht in der Metropolitankirche komponierte. Die anonymen *Littanie de' Santi all'Ambrosiano a quattro voci con Sinfonia* (I-Msc 23/7) für vier Vokalstimmen, zwei Violinen, zwei Hörner und Continuo weisen mit den Bezeichnungen *all'Ambrosiano* und *con Sinfonia* eine gewissermassen widersprüchliche Wortkombination auf. Doch die Anrufung von Märtyrern und Heiligen der Mailänder Kirche (des Nazarius, Celsus, Gervasius, Protasius, der Tecla und des heiligen Borromeo) beweist, dass es sich um eine der seltenen ambrosianischen Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung aus dem 18. Jahrhundert handelt. Im Unterschied zu den oben erörterten römischen *Kyrie* beginnt die ambrosianische Litanei nicht mit einer instrumentalen Einleitung, denn im ersten Takt stehen die Violinen *colla parte* zu den Vokalstimmen, entfalten sich jedoch später in Akkordfiguren und repetierten Sechzehnteln zu eigenständigen Stimmen. Da sie den Vokalsatz nicht mit unerlässlichem thematischem Material erweitern, ist es möglich, dass die Violinstimmen nachträglich hinzugefügt worden sind. Die dazugehörige Partitur aus dem 19. Jahrhundert enthält lediglich die Vokalstimmen mitsamt Orgel, was bedeutet, dass die Violinen seinerzeit *ad libitum* eingesetzt wurden.⁴¹³ Selbst wenn ambrosianische Kompositionen ausnahmsweise Instrumentalstimmen enthalten, übernehmen diese meistens keine bedeutende Rolle. Das *Deus Creator omnium* sowie die *Littanie* tragen im

⁴¹³ Eine Partikularität dieses Stimmensatzes aus dem 18. Jahrhundert stellt das mit »Serve per Batture« bezeichnete Bassstimmheft dar, das dem Taktschläger diente.

Übrigen nicht zufällig den Zusatz *con Sinfonia*, denn damit sollte ausdrücklich betont werden, dass die ambrosianischen Kompositionen tatsächlich Instrumentalstimmen enthalten.



Eine weitere der seltenen Vertonungen der ambrosianischen Liturgie mit Instrumentalbeteiligung ist das *Beatus vir* von Paolo Bonfichi (1769–1840) für Streichorchester und vierstimmigen Chor (I-Mc M. S. MS. 62-6), von dem jedoch nur der erste Vers vertont vorliegt. Im *Andante*-Satz kreieren die Streicher einen aus dem Rhythmus ♩♩♩♩ bestehenden Klangteppich, über den sämtliche Vokalstimmen homorhythmisch den ambrosianischen Psalmtext rezitieren. Darüber steht in der Partitur ebenfalls der Text *Quoniam in te eripiar a tentatione: Deus meus illumina tenebras meas* aus dem ambrosianischen *Lucernarium*, wie es zur samstäglichen und sonntäglichen Vesper gesungen wird.⁴¹⁴ Von den 16 Vokalstimmheften enthalten jeweils die eine Hälfte den Psalm- und die andere den *Lucernarium*-Text. Um diese nunmehr doppelte liturgische Verwendung zu erreichen, mussten im *Lucernarium* geringfügige rhythmische Veränderungen im Notentext vorgenommen werden. Insgesamt stellt Bonfichis Komposition nicht nur eine der wenigen instrumentalbegleiteten ambrosianischen Vertonungen dar, sondern auch die einzige bekannte Umtextierung einer ambrosianischen Vertonung zu einer anderen.⁴¹⁵

Eine Instrumentalbeteiligung ergab sich zudem aufgrund einer geänderten aufführungspraktischen Tradition, indem der Vokalbass nebst der Orgel von weiteren

⁴¹⁴ Breviarium Ambrosianum 1760, S. 132 & 157.

⁴¹⁵ Grenzfälle von instrumentalbegleiteten Kompositionen stellen gewissermassen die wenigen bekannten hybriden Vertonungen dar, etwa das oben besprochene *Magnificat à 4.^o Conc.^{to} Pieno Con Sinf.^a* für vier Vokalstimmen, Streichorchester und Trompeten von Pietro Valle (CH-Zz AMG XIV 758), das als römische Vertonung beginnt, aber mehrheitlich auf dem ambrosianischen Text basiert. Das *Deus in Nomine tuo Salmo a 4 Con Sinf[oni].a* von Ambrogio Minoja (I-Msc 88/16) für vier Vokalstimmen, Streichorchester, Oboen und Hörner enthält, beginnend mit der textlichen Variante aus dem ambrosianischen Ritus, ebenso Passagen des römischen Psalmtexts. Die kurze Instrumentaleinleitung von lediglich 14 Takten verdeutlicht, dass dem Orchester keine allzu grosse Bedeutung zukommt.

Bassinstrumenten verdoppelt wurde. Diese Praxis belegen die *Litanie de' Santi all'Ambrosiana* von Agostino Quaglia, die in einem älteren und einem jüngeren Stimmensatz vorliegen. Das aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert stammende Notenmaterial (I-Msc 23/6.2) besteht lediglich aus vier Vokalstimmheften. Das jüngere Stimmenmaterial aus dem 19. Jahrhundert hingegen (I-Msc 23/6.1) setzt sich nebst je drei Vokalstimmheften auch aus einem Violoncello- und zwei Kontrabassstimmheften zusammen. Während Quaglias Kapellmeistertätigkeit von 1783–1796 blieb die Orgel also das einzige Instrument in der Kirche. Im 19. Jahrhundert verdoppelten jedoch zusätzliche Streichinstrumente die Basslinie und seine Litaneien wurden mehrfach besetzt gesungen. Canobbios *Gloria e Credo* (I-Msc 2/6) fügte man im 19. Jahrhundert ebenfalls sowohl eine Cello- als auch eine Kontrabassstimme hinzu. Diese Praxis liesse sich mit zahlreichen weiteren Beispielen, besonders aus dem 19. Jahrhundert, belegen. Dennoch geht sie vereinzelt auch aus älteren Musikquellen hervor, wie dem *Beatus vir, Breve* von Vincenzo Canobbio (I-Msc 88/10), dem eine Violoncellostimme aus dem 18. Jahrhundert beigelegt ist. Damit blieb in den ambrosianischen Kirchen die Orgel nicht zwangsläufig stets das einzige Instrument. Wie es sich mit dem Instrumentalverbot in einem ambrosianischen Frauenkloster verhielt, zeigt das Augustinerinnenkloster *Santa Maria Maddalena*.

3. Das Augustinerinnenkloster *Santa Maria Maddalena*



416

»Proseguendo il viaggio per la retta strada, che dal Ponte di Porta Lodovica riconduce al centro della Città, si ritrova alla destra un Monastero di Vergini, che professano la Regola di Santo Agostino, seguendo il Rito Ambrogiano, le quali per lo passato venivano denominate *del Paradiso*, come si ricava dal più volte citato Catalogo scritto in pergamena verso l'anno 1500.«⁴¹⁷

Gemäss der *Descrizione di Milano* befolgten die Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* den ambrosianischen Ritus.⁴¹⁸ Hier hörte Charles Burney am drittletzten Tag seines Mailandaufenthaltes, dem 22. Juli 1770, das von den Nonnen gesungene Hochamt:

»Nachdem ich heute früh in dem *Duomo* den ambrosianischen Gesang in seiner ganzen Vollkommenheit angehört hatte, gieng ich nach dem Kloster *Santa Maria Maddalena*, wo ich die Nonnen verschiedene Motetten singen hörte. Es war der Festtag ihrer Heiligen. Die Komposition war von *Sgr. B. S. Martini*, der in diesem Kloster *Maestro di Capella* ist, und die Nonnen singen lehrt.«⁴¹⁹

⁴¹⁶ Le Chiese di Milano 1992, Bd. 1 [unpaginiert].

⁴¹⁷ Latuada 1737–38, Bd. 3, S. 82.

⁴¹⁸ Ebenda. Dies bestätigt der Kirchenalmanach *Milano sacro*: I-Ma, Milano sacro 1777, S. 84.

⁴¹⁹ Burney 1772–73, S. 73. In der englischen Erstausgabe lautet diese Textpassage wie folgt: »This morning, after hearing the Ambrosian service in all its perfection, at the *Duomo*, I went to the Convent of *Santa Maria Maddalena*; I heard several motets performed by the nuns; it was their fest-day. The composition was by Signor B. S. Martini, who is *Maestro di Capella*, and teaches to sing at this convent.« Burney 1771, S. 103.

In Bezug auf Burneys weitere Beschreibung der Kirchenmusik sollte sich unsere Aufmerksamkeit nicht alleine auf das von ihm explizit Gesagte richten, sondern ebenfalls auf das Verschwiegene. Denn wie aus Burneys akkuraten Schilderungen hervorgeht, hielten sich die Augustinerinnen sogar am Gedenktag ihrer Patronin (»Es war der Festtag ihrer Heiligen«) an das Instrumentalverbot, denn ausser der Orgel nannte Burney keine weiteren Instrumente:

»Er [Sammartini] ersetzte mir vollkommen den Mangel langsamer Sätze in seiner Messe vom vorigen Freytag, durch ein Adagio in der heutigen Mottete, welches wirklich himmlisch war, von einer Nonne himmlisch gesungen und von einer andern bloß mit der Orgel begleitet ward. Dieß war ohne Zweifel in allem Betrachte das beste Singen, das ich seit meiner Ankunft in Italien gehört hatte; wo doch des Singens so viel ist, daß man dessen leicht überdrüssig werden könnte. Bey meiner ersten Ankunft hungerte und durstete mich nach Musik, doch izt hatte ich beynahe ihrer satt; man ist aber ein strengerer Richter bey vollem Magen, als bey guten Appetite. Es sangen verschiedene Nonnen, einige nur mittelmäßig, allein eine unter ihnen hatte eine vortrefliche Stimme, voll, stark, angenehm und biegsam, sie hatte einen schönen Triller, und ungemein viel Ausdruck; alles war so reizend, daß ihr nichts mehr als eine lange Dauer dieser Vorzüge zu wünschen übrig blieb.«⁴²⁰

Charles Burney, der bei seinen ausführlichen Beschreibungen der Mailänder Kirchenmusik ansonsten nie auf eine Bemerkung zum Orchester verzichtet, äussert sich ausgerechnet hinsichtlich des Domes sowie des Augustinerinnenklosters nicht zu Instrumentalpartien.⁴²¹ Die zwei Kirchen stellen die beiden einzigen von ihm besuchten dar, die zweifellos die ambrosianische Liturgie befolgten. Zwei Tage vor dem Besuch des Augustinerinnenklosters, am Freitag, dem 20. Juli, hörte Burney im Somaskerkloster *Santa Maria Secreta* eine von Carlo Monza komponierte und von ihm geleitete Messe, die sich stark von der Musik in der Augustinerinnenkirche unterschied, denn bei den Somaskern befand Burney: »Die Musik war schön; lange sinnreiche Einleitungssymphonien giengen vor jeden *concento*, (so heißt man die verschiedenen Theile der Messe).«⁴²² Zudem äusserte sich Burney zur Orgel, zur Oboe und sprach über »das obligate Violonschell« sowie den ersten Geiger Lucchini (»Er hatte verschiedne Solostellen, und machte drey oder vier Cadenzen«).⁴²³ Damit erklang in *Santa Maria Secreta* zweifellos ein aus Streichern und Bläsern bestehendes Orchester. Die Somasker

⁴²⁰ Ebenda, S. 73-74.

⁴²¹ Ebenda, S. 53-79. Zudem hörte Burney eine Andacht in *Santa Maria Secreta* sowie in *Santa Maria del Carmine*.

⁴²² Ebenda, S. 66. In der englischen Ausgabe heisst es: »[T]he music was pretty; long and ingenious introductory symphonies to each *concento*, as each part or division of the mass is called.« Burney 1771, S. 93.

⁴²³ Ebenda, S. 66.

befolgten mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit den römischen Ritus, obschon *Santa Maria Secreta* zugleich Pfarreikirche einer kleinen Gemeinde von 2'100 Mitgliedern war.⁴²⁴ Fünf Jahre nach Burneys Mailandaufenthalt kündigt die *Galleria delle Stelle* hier eine von Monza geleitete Musik an und nannte zugleich zwei Heilige, deren am 20. Juli gedacht wurde: »S. Elia Fondatore de' Carmelitani, e s. Girolamo Emiliani. Musica del Sig. Monza a Santa Maria Secreta«. ⁴²⁵ Die Erklärung für die Figuralmusik in *Santa Maria Secreta* war der Jahrestag des Hieronymus Ämiliani (1486–1537), des Gründers des Somaskerordens, der 1747 selig- und 1767 heiliggesprochen wurde und daher bei Burneys Besuch 1770 äusserst populär gewesen war. Zugleich wurde am 20. Juli der von den Karmelitern verehrte Prophet Elias gefeiert, weshalb ebenso »in der Kirche der Carmelitermönche« Figuralmusik erklang. Über die Messe Sammartinis in *Santa Maria del Carmine* berichtet Burney: »Die Symphonien waren sehr sinnreich und voll von dem Geiste und Feuer, welches dem Verfasser eigen ist«. Ausserdem würde Sammartini »keinen von den Spielern lange müssig gehen [lassen], und vornehmlich haben die Violinen keine Ruhe.« Darum schlussfolgerte Burney: Sammartinis »Musik würde mehr gefallen, wenn sie weniger Noten und weniger Allegro's enthielte.« ⁴²⁶ Rastlose, dynamische und vor allem lange Orchestervorspiele zeichneten Sammartinis Messe in der Karmeliterkirche aus. Deshalb war Burney zwei Tage später hocherfreut, bei den Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* endlich ein *Adagio* von Sammartini zu hören, das bewies, dass der Komponist sich ebenfalls darauf verstand, langsame Sätze zu komponieren (»Er [Sammartini] ersetzte mir vollkommen den Mangel langsamer Sätze in seiner Messe vom vorigen Freytage«). ⁴²⁷

Insofern steht die Musik zum Gedenktag der heiligen Maria Magdalena bei den Augustinerinnen in grossem Kontrast zu den zwei Aufführungen in den römisch geführten Männerklöstern. In Bezug auf *Santa Maria Maddalena* ist nicht mehr die Rede von instrumentalen Einleitungen, Cellisten, Geigern oder Oboisten. Nun schwärmte Burney

⁴²⁴ Kendrick weist nach, dass die Mönche im 16. und 17. Jahrhundert den römischen Ritus befolgten, während die Pfarrei ambrosianisch war. Vgl. Kendrick 2002, S. 466, Anm. 14. »The collegio of the Somascans at S. Maria Segreta [...] as opposed to the parish run by the order, also used Roman rite, according to its founding bull of 1585 and the 1650 Roman report on the congregation.« Zur Pfarrei von *Santa Maria Secreta* siehe I-Ma, Milano sacro 1761, S. 180.

⁴²⁵ I-Mb, 18.23.A.1, S. 59; Riva 2009, S. 166.

⁴²⁶ Burney 1772–73, S. 67. In der englischen Erstausgabe heisst es: »[T]he symphonies were very ingenious, and full of the spirit and fire peculiar to that author.« Burney 1771, S. 95.

⁴²⁷ Ebenda, S. 73.

vielmehr vom himmlischen Sologesang, »bloß mit der Orgel begleitet«. Auf diese Bemerkung folgt die angeführte kurze Beschreibung der stimmlichen Qualitäten der Nonnen und gleich anschliessend ein kurzer Exkurs über allzu dominierende Instrumente, der zunächst völlig aus dem Kontext gerissen zu sein scheint:

»Man klagt allenthalben in England, über die laute Begleitung der Instrumente; wenn dieß ein Uebel ist, so findet man es doppelt in Italien. In der Oper kann man nichts, als die Instrumente hören, ausser wenn die *Baritoni* oder Baßstimmen singen, die es mit ihnen aushalten können; denn nichts als Lärm kann man vor anderem Lärm hervor hören, eine sanfte Stimme wird erstickt. Es schien mir, als wenn das Orchester nicht nur zu laut spielte, sondern auch zu viel zu thun hätte.«⁴²⁸

Da Burney während seines Mailandaufenthaltes zu Akademien eingeladen wurde, verschiedene Kirchenmusiken zu hören bekam und Gassmanns Oper *L'amore artigiano* – »[d]as Orchester ist sehr zahlreich«⁴²⁹ – sowie Piccinnis Pasticcio *La lavandra astuta* beiwohnte, war er mit den lokalen musikalischen Verhältnissen bestens vertraut. Zunächst mag sein abschweifender Diskurs über aufdringliche Instrumente überraschen, besonders weil er diesen mitten in seine Beschreibung der Kirchenmusik der Augustinerinnen einbrachte:

»Ausser der Orgel für die Chöre, war noch in besagtem Kloster eine Orgel mit einem Claveßin, welche gleichfals von einer Nonne gespielt ward. Die bloße Begleitung dieses Instruments, mit jener himmlischen Stimme, vergnügte mich unbeschreiblich, und zwar nicht so sehr durch das, was sie that, als durch das, was sie nicht that; denn man kann wahrlich nicht zu viel von einer so himmlisch süßen Stimme hören. Alles Gewäsche verschiedener Instrumente, muhseliger [sic] Erfindung und schwerer Ausübung ist nicht viel besser als eine häßliche Larve auf einem schönen Gesichte; selbst die Harmonie ist in solchen Fällen ein Uebel, wenn sie, statt unterthan zu seyn, sich zur Herrscherinn aufwirft. Ich weiß, daß ich nicht als Tonkünstler so rede, aber ich will allzeit gern meine Profeßion aufgeben, wenn sie sich zur Pedanterey neigt; und meinem Gefühle nachhängen, wenn es die Vernunft auf seiner Seite zu haben scheint. Wenn eine Stimme rauh oder sonst unangenehm ist, so kann sie nicht wenig genug gehört werden, und dann mögen rauschende Begleitungen und künstliche Erfindungen füglich statt finden; aber eine einzige Note von einer solchen Stimme, als ich diesen Morgen hörte, dringt tiefer in die Seele, als eben die Note auf dem besten Instrumente von der Welt thun kann, welches aufs höchste nur eine Nachahmung der menschlichen Stimme seyn kann.«⁴³⁰

⁴²⁸ Ebenda, S. 74.

⁴²⁹ Ebenda, S. 57. Bei der Aufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Mitridate, Re Di Ponto* im Dezember 1770 in Mailand bestand das Orchester aus nicht weniger als 60 Musikern. »14 Prim= und 14 Secunden folglich in 28 Violinen, 2 Clavier, 6 Contra Bass, 2 Violoncelli, 2 Fagotti, 6 Violon, 2 Hautb: und 2 Flautotraversi, welche, wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen 4 Corni di Caccia, und 2 Clarini etc. folglich in 60 Personen bestehet.« Vgl. Mozart 2005, Bd. 1, S. 408.

⁴³⁰ Burney 1772–73, S. 74–75.

Nachdem Burney den herrlichen Nonnengesang gehört hatte, zeigte er sich als starker Verfechter der menschlichen Stimme. Seine Beschreibung der Musik im ambrosianischen Nonnenkloster nutzte er als Gelegenheit, sich über allzu aufdringliche Instrumente auszulassen, wobei er nur deswegen darauf zu sprechen kam, weil in *Santa Maria Maddalena* diese gerade fehlten. Voller Bewunderung für den Gesang der Augustinerinnen liess es sich Burney trotz anderweitiger Einladung nicht nehmen, das Augustinerkloster gleichentags noch einmal zu besuchen:

»Die heutige Musik ward ganz von den Nonnen selbst, welche man aber nicht sehen konnte, aufgeführt; denn obgleich die Klosterkirche, so wie eine Pfarrkirche jedem offen steht, und die Prediger, wie gewöhnlich von allen gesehen werden können, so werden doch hier die Antworten hinter dem Altare, wo die Orgel steht, gesungen. Als ich in die Kirche trat, sahe ich vergebens nach der Orgel und den Sängern, weil ich nicht wuste, daß es eine Klosterkirche war. Da ich das Singen sehr lobte, erzählte man mir, daß hier verschiedene Klöster wären, wo die Nonnen noch viel besser sängen. Allein ich muß gestehen, daß ich sehr daran zweifle, und nur begierig war, sie selbst zu hören. Ich war über dieß Singen so entzückt, daß ich, ungeachtet ich in einer Privatgesellschaft auf einem sehr geselligen und angenehmen Fuß speisete, dennoch ehe der zweyte Gang aufgetragen ward, aus der Gesellschaft weglief, in Hoffnung in dem Kloster noch mehr davon zu hören. Ich war so glücklich, daß ich gerade hinein kam, als die Musik angien, und die nehmliche Mottete von der Nonne gesungen, mit doppeltem Vergnügen wieder hörte.«⁴³¹

Aus Burneys detaillierter Schilderung geht hervor, dass in *Santa Maria Maddalena* lediglich eine Orgel für die Chöre sowie eine Orgel mit einem Cembalo für die Begleitung der Solomotetten vorhanden waren. Zur musikalischen Ausgestaltung des Patroziniumsfests nach ambrosianischem Ritus wurden weder auswärtige Sänger noch Instrumentalisten hinzugezogen, obgleich die Klausur nicht als Erklärung für das Fehlen auswärtiger Musiker ausser Sammartini dienen kann. Während 1728 die Benediktinerinnen von *Santa Radegonda* denunziert wurden, weil sie Instrumente verwendet sowie übermässig musiziert hatten, und ihnen aufgrund dessen jegliche Musik ausser dem Choralgesang verboten wurde,⁴³² erklang 1770 in *Santa Maria Maddalena* zumindest Figuralmusik – wobei in den Solomotetten melodiose Gesangslinien mit Trillern zu hören waren (»sie hatte einen schönen Triller«) –, die wohl den im Domarchiv zahlreich überlieferten Motetten mit obligater Orgel ähnelte. Zugleich bezeugen Burneys Schilderungen, dass in den ambrosianischen Kirchen wie dem Dom und *Santa Maria Maddalena* keine Instrumente zum Einsatz kamen, während diese in den römisch geführten Männerklöstern *Santa Maria Secreta* und *Santa Maria del Carmine* sogar dominierten (»lange sinnreiche Einleitungssymphonien giengen vor jeden concerto«; »Er

⁴³¹ Ebenda, S. 75-76.

⁴³² Vgl. Hayburn 1979, S. 89-90, 391 & 404.

[Sammartini] lässt keinen von den Spielern lange müssig gehen«⁴³³). Burneys Beschreibungen, lassen die Vermutung aufkommen, dass das von Borromeo 1565 eingeführte Instrumentalverbot auch im 18. Jahrhundert verpflichtend blieb, allerdings mittlerweile lediglich in den ambrosianischen Kirchen. Darauf verwies nicht zuletzt der Mailänder Barnabite Giovenale Sacchi (1726–1789) mit folgender Aussage: »Questa è la città dove dovrebbe stabilmente fiorire la perfetta forma della musica vocale ecclesiastica, perché le chiese del Rito Ambrosiano non ammettono altri strumenti fuori che l'organo e i bassi.«⁴³⁴ Sacchi meinte, dass Mailand die Stadt sei, in der die ideale Form der vokalen Kirchenmusik eigentlich dauerhaft blühen müsse, da die ambrosianischen Kirchen keine anderen Instrumente ausser der Orgel und Bassinstrumenten dulde. Damit bestätigte er selbst im Jahre 1770 die Gültigkeit des Dekrets aus den *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, bezog es jedoch nicht mehr auf sämtliche Kirchen des Bistums, wie es die Römer Ritenkongregation 1664 tat, sondern nur noch auf die ambrosianisch geführten Kirchen. Folglich hatte sich in der Zwischenzeit eine freiere Auslegung der Bestimmungen durchgesetzt, womit die Gruppe von Mailänder Kapellmeistern, die in den 1660er-Jahren Rekurs gegen das Instrumentalverbot eingelegt hatten, langfristig Recht bekam. Gemäss Sacchi würden nebst der Orgel nun auch Instrumente zur Verstärkung der Bassstimme toleriert, was die im 18. Jahrhundert vereinzelt auftretenden Instrumentalbassstimmhefte erklärt (siehe hierzu II.2.9.). Gleichwohl respektierten längst nicht alle Diözesankirchen das Dekret; während sich die Augustinerinnen selbst am Gedenktag ihrer Patronin daran hielten, missachtete das Säkularkapitel *Santa Maria presso San Celso* das Instrumentalverbot sowohl am Patroziniumsfest als auch an den paraliturgischen *Esercizi*. Der Wahrheitsgehalt der Aussage Sacchis wird sich somit erst nach einem umfassenderen Überblick über das kirchenmusikalische Geschehen Mailands zeigen.

Burneys Aussage, dass Giovanni Battista Sammartini Kapellmeister der Augustinerinnen gewesen sein soll (»Sgr. B. S. Martini, der in diesem Kloster *Maestro di Capella* ist, und die Nonnen singen lehrt«), bestätigt der *Milano sacro* nicht. Vielmehr wird Sammartini sporadisch, wie am Patroziniumsfest, für die Nonnen tätig gewesen sein. Darüber hinaus sind von Sammartini keine ambrosianischen Solomotetten mit Orgelbegleitung überliefert, die Burney hätte gemeint haben können, wobei von ihm überhaupt nur eine einzige ambrosianische Vertonung bekannt ist (siehe hierzu Kapitel III.2.).

⁴³³ Burney 1772–73, S. 66 & 67.

⁴³⁴ Premoli 1921, S. 481. Zitiert nach Luppi 1996, S. 121.

Beim Augustinerinnenkloster handelte es sich um einen geschlossenen Konvent, wie Burney bestätigte.⁴³⁵ Die Klosterkirche stand zwar allen Besuchern offen und der Priester war für die Kirchgänger sichtbar, doch die Nonnen selbst befanden sich hinter dem Altar und konnten vom Kirchenvolk nicht gesehen werden. In *Santa Maria Maddalena* hörte Burney den schönsten Gesang seines Italiaaufenthaltes, obschon Einheimische ihm versicherten, dass in Mailand »verschiedene Klöster wären, wo die Nonnen noch viel besser sängen.« In *Celestial Sirens* stellt Kendrick das im 17. Jahrhundert aussergewöhnlich aktive Kirchenmusikleben in den Mailänder Nonnenklöstern ausführlich dar.⁴³⁶ Burneys Bericht bezeugt, dass sich die Tradition teilweise bis ins 18. Jahrhundert erhalten hat, was andere Mailandbesucher bestätigten. Keyssler beispielsweise befand, dass das weibliche Geschlecht in Mailand mehr Freiheiten als anderswo geniessen würde und versuchte dies ausgerechnet anhand der geschlossenen Nonnenklöster zu belegen:

»Selbst in den Klöstern hat man die Schranken der eingezogenen Lebensart, so viel es möglich, zu erweitern gesucht, und kann man mit den Nonnen vor ihren Sprachgittern nicht nur mit vieler Freyheit sprechen, scherzen und lachen, sondern auch Musik mit ihnen machen, und auf solche Art ganze Nachmittage daselbst zubringen. Wie Herr Preval, ein Engländer, vor zweyen Jahren di Comtesse Pietra aus einem Benedictinerkloster nach Geneve entführet, ist meinem Herrn schon bewußt.«⁴³⁷

Die *Comtesse Pietra* verdeutlicht, welcher sozialen Schicht die Ordensgeistlichen angehörten. Da beim Eintritt ins Kloster eine Aussteuer von bis zu 4'000 Lire zu entrichten war und meistens weitere Mitgiftzahlungen von bis zu 10'000 Lire hinzukamen, konnten sich ausschliesslich Angehörige gut situierter Familien eine Aufnahme ins Kloster leisten.⁴³⁸ *Santa Maria Maddalena* verzeichnete durch solche Einkünfte jährliche Einnahmen von 18'644 Lire, was im Verhältnis zu anderen Klöstern einen Platz im unteren Mittelfeld bedeutete. Das *Monastero Maggiore* als Spitzenreiter registrierte im Vergleich dazu jährliche Einnahmen von 82'291 Lire.⁴³⁹ Die Mailänder Klöster waren nicht nur ohnehin ausgesprochen bemittelt,⁴⁴⁰ sondern formierten sich zudem aus Ordensgeistlichen, die aus wohlhabenden Familien stammten und bereits im Kindesalter eine fundierte musikalische Erziehung genossen hatten.

⁴³⁵ Burney 1772–73, S. 75.

⁴³⁶ Siehe Kendrick 1996.

⁴³⁷ Keyssler 1751, Bd. 1, S. 262.

⁴³⁸ Sebastiani 1982, S. 213–214.

⁴³⁹ Ebenda, S. 218.

⁴⁴⁰ Insgesamt zu den ökonomischen Verhältnissen der Klöster siehe Sebastiani 1982.

Nachdem Burney am Freitagmorgen in *Santa Maria del Carmine* und in *Santa Maria Secreta* musikalische Andachten gehört hatte, sangen Ordensgeistliche nachmittags in einem weiteren, nicht näher genannten Kloster eine Vesper: »In einer andern Kirche ward heute Abend die Vesper bloß von Mönchen und Nonnen gesungen; ich kam zu spät, und hörte sie also nicht.«⁴⁴¹ Dass am Freitag, dem 20. Juli 1770, in drei verschiedenen Klöstern Figuralmusik erklang, zeigt, dass die Mailänder Ordenskirchen äusserst blühende musikalische Zentren darstellten. Diese Betriebsamkeit verdankten die Klöster nicht zuletzt ihrer guten finanziellen Lage,⁴⁴² worin sie sich stark von den minderbemittelten ambrosianischen Pfarreikirchen unterschieden. Johann Joachim Quantz, der sich von 1724–1726 in Italien aufhielt, beschrieb den Gesang der Mailänder Nonnen ebenfalls. Sein Mailandaufenthalt im Mai 1726 erfolgte fast 50 Jahre vor demjenigen Burneys, wobei er die Lombardei zu einer Zeit besuchte, als hier die Konzertsinfonie im Entstehen begriffen war. Signifikanterweise bemerkte Quantz, als er noch in Rom weilte und Mailand noch gar nicht besucht hatte, Folgendes:

»Das neueste, was mir zu Ohren kam, war, der mir noch ganz unbekannte sogenannte Lombardische Geschmack, welchen kurz vorher Vivaldi durch eine seiner Opern in Rom eingeführet, und die Einwohner dergestalt dadurch eingenommen hatte, daß sie fast nichts hören mochten, was diesem Geschmacke nicht ähnlich war. Indessen kostete es mir doch Anfangs Mühe, daran Gefallen zu finden, und mich daran zu gewöhnen; bis ich endlich auch für rathsam hielt, die Mode mitzumachen. Ausser diesem schien mir der Geschmack fast noch eben derselbe zu seyn, den ich vor wenigen Jahren, nemlich im Jahre 1719 zu Dresden, und 1723 zu Prag, in guten italienischen Opern, welche von guten italienischen Sängern aufgeführt wurden, bemerkt hatte.«⁴⁴³

Unter dem »Lombardischen Geschmack«, der Quantz bisher unbekannt gewesen war, verstand man ebenso die Musik Vivaldis. Dieser stand ab 1718 im lombardischen Mantua in den Diensten von Landgraf Philipp von Hessen-Darmstadt und reiste von da aus mehrmals nach Rom, bevor er 1726 wieder nach Venedig zurückkehrte. Der »Lombardische Geschmack« feierte bereits in den 1720er-Jahren grosse Erfolge, wobei Quantz auf ältere Wurzeln dieses Stils hinwies. Nach Quantz' Aufthalten in Neapel, Rom und Venedig reiste dieser über Modena, Reggio Emilia und Parma schliesslich nach Mailand weiter, wo er sich für unbestimmte Zeit aufhielt. In einem Überblick über die Musikverhältnisse in ganz Italien beschrieb Quantz die Situation in Mailand und hob die für die Hauptstadt der Lombardei charakteristischen Merkmale hervor:

⁴⁴¹ Burney 1772–73, S. 68.

⁴⁴² Hierzu insgesamt Sebastiani 1982.

⁴⁴³ Marpurg 1754–1762, Bd. 1, S. 223.

»Das Mayländische Orchester hatte vor andern viel vorzügliches: Besonders in Ansehung der Violinisten, worunter verschiedene geschickte Leute waren. Tedeschini, ein Schweizer, war der brave Anführer davon. Es fehlte aber auch hier, so wie in ganz Italien an Bässen, und, den guten Hoboisten [Giuseppe] San Martino ausgenommen, auch an Blasinstrumenten; ohne welche doch ein Orchester nicht vollkommen seyn kann. Die beyden Kirchencomponisten San Martino, des Hoboisten Bruder, und Fiorini waren nicht übel. Unter den Nonnen traf man verschiedene mit schönen Stimmen begabte Sängerinnen an, welchen es an der guten Art zu singen nicht fehlte. Wie ich denn überhaupt, in Italien, vom weiblichen Geschlechte, schönere Stimmen, und bessere Sängerinnen in den Klöstern, als auf den Theatern gefunden habe. Am 30 May gieng ich von Mailand nach Turin. Das dasige Königliche Orchester, welches der berühmte und angenehme Violinist, Somis anführte, war zwar mit guten Leuten besetzt, übertraf aber das mailändische nicht.«⁴⁴⁴

Quantz thematisierte die Mailänder Eigentümlichkeiten, wozu vor allem das Orchester und die Instrumentalmusik gehörten. Allerdings genügten die meisten Mailänder Instrumentalisten seinen hohen Ansprüchen nicht, noch viel weniger diejenigen des Königs von Sardinien. Lediglich eine einzige Musikergruppe erfüllte seine Erwartungen: die singenden Nonnen, von denen in Mailand einige besser sangen als professionelle Sängerinnen. Nebst der Instrumentalmusik stellte der Nonnengesang ein weiteres Mailänder Charakteristikum dar. Wie sich die in Mailand prosperierende Instrumentalmusik zu dem vom Erzbistum propagierten Instrumentalverbot verhielt, soll weiter dargelegt werden, wobei die Verhältnisse in der Herzogskirche *San Gottardo* einen wichtigen Beitrag zum tiefgreifenden Verständnis dieses Sachverhalts leisten.

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 235-236.

4. Die Herzogskirche *San Gottardo*



445

»Come accadde al rimanente della Corte fabbricata da Azzone con tanta magnificenza e vaghezza, simile fortuna sostenne ancor questa Chiesa, avendo essa di poi smarriti e gli ornamenti, e le ricchezze di sopra accennate, in maniera tale, che la stessa Tribuna, su cui i Governatori e Principi assistevano agli Offizj Divini, era formata di travi e tavole senz'ordine, proprietà, e decoro degno della Casa di Dio, e dell'immediato comodo de' Sovrani del Mondo. A tale improprietà provvide pochi anni addietro il Conte di Daun Governatore per Sua Maestà Cesarea Cattolica, il quale fece ristorare, abbianchire, ed ornare con istucchi, e finestroni aperti di nuovo tutta la Chiesa, come del pari sopra Colonne di sasso ordinò si fabbricasse la mentovata Tribuna, che volle al di dentro fregiata a minuti lavori di stucco allumato ad oro, e nel fondo della Chiesa fu per di lui comandamento propriamente rimessa l'Orchestra pe' Musici, di maniera che al presente a chiunque la rimira è in ogni parte rimodernata, e resa degna del cospicuo titolo di Regio-Ducal Cappella.«⁴⁴⁶

Die von Azzone Visconti (1302–1339) erbaute einschiffige Herzogskirche *San Gottardo* ist die am nächsten beim Dom gelegene Kirche und fällt aufgrund ihres hohen Kirchturms auf, an dem der Erbauer eine der ersten Kirchturmuhren Mailands anbringen liess.⁴⁴⁷ Eine direkte Verbindung zwischen *San Gottardo* und dem Herzogspalast gewährleistete jederzeit den

⁴⁴⁵ Latuada 1737–38, Bd. 2, S. 130.

⁴⁴⁶ Ebenda, S. 214–215.

⁴⁴⁷ Ebenda; Fiorio 2006, S. 231–234.

Zugang zur Kirche,⁴⁴⁸ wobei an den kirchlichen Andachten sowohl die herzogliche Familie als auch Pagen teilnahmen.⁴⁴⁹

4.1. Prestige und Zusammensetzung der Kirchenkapelle

Welches Prestige die Musikkapelle von *San Gottardo* bei den Mailänder Musikern genoss, veranschaulicht folgende Begebenheit: 1760 meldete Giovanni Lorenzo Fascetti für den Fall, dass der Kapellmeister Vignati sterben sollte, sein Interesse an einer Anstellung an. Allerdings bewarb er sich nicht auf das Kapellmeisteramt, sondern überraschenderweise auf das des Organisten.⁴⁵⁰ Bei einem allfälligen Tod des Kapellmeisters Vignati hätte nämlich der damalige Organist Sammartini automatisch die Position des Verstorbenen übernommen, wodurch die Organistenstelle frei geworden wäre. An Fascettis Kandidatur lässt sich erkennen, wie begehrt eine Anstellung im *Cesareo Reale Servizio di Sua Maestà* war, da Vignati erst acht Jahre nach Fascettis Bewerbung starb.⁴⁵¹ Sammartini begnügte sich über längere Zeit mit der Organistenstelle, um später das Kapellmeisteramt erben zu können. Welche Vorteile eine Anstellung am Herzogspalast mit sich brachte, zeigt das Beispiel Sammartinis. Sieben Monate nach dem Tode seiner ersten Frau heiratete dieser 1755 heimlich die erst 17-jährige Rosalinda Acquania.⁴⁵² Als Sammartini am 15. Januar 1775 im Alter von 74 Jahren verstarb, schien er seiner noch jungen Frau kein grosses Vermögen hinterlassen zu haben. In einem an Maria Theresia gerichteten Brief beklagte diese ihre finanzielle Not; bekannt ist, dass Rosalinda am 7. Februar 1775 eine Witwenrente beantragte, die ihr am 6. März in Form einer Pension von

⁴⁴⁸ Zum Herzogspalast allgemein siehe Forni 1997. Zum grossen Ballsaal, wo das Orchester spielte, vgl. S. 93-103.

⁴⁴⁹ Eine Anmerkung in einem Brief vom Januar 1766 gibt Auskunft über die Zusammensetzung der Kirchgänger sowie die Anzahl der hier gelesenen Messen: »Essendosi accresciute nella chiesa di questa ducal Corte due Messe cotidiane, una a comodo de Paggi, ed altra della famiglia di corte di S[ua]. A[ltezza]. S[erenissi].ma come altresì la Benedizione del SS[antissi].mo nelle Feste, e domeniche, ed altri giorni, ne' quali La Serenissima Principessa d'Este s'accosta a SS[antissi].mi Sagramenti: Il Sacerdote Gio[vanni]. Batt[ista]. Bianchi capell[an].o che presiede a d[et].ta chiesa«. I-Mas, Culto p.a., 1081.

⁴⁵⁰ I-Mas, Culto p.a., 1079.

⁴⁵¹ Dennoch wurde Fascetti übergangen, da die Organistenstelle mit Carlo Monza besetzt wurde. Siehe <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [Mai 2017].

⁴⁵² Siehe hierzu Inzaghi 1976.

jährlich 500 Lire gewährt wurde.⁴⁵³ Allein diese eine Anstellung ihres verstorbenen Mannes in habsburgischen Diensten verschaffte der jungen Witwe ein stattliches Einkommen.⁴⁵⁴

Die wenigen überlieferten archivalischen Dokumente geben bloss fragmentarisch Aufschluss über die Zusammensetzung der Musikkapelle in *San Gottardo*. Aus den Ämterausschreibungen geht hervor, dass der Violinist Francesco Barzaghi im Juni 1754 die frei gewordene Stelle Giuseppe Perronis übernahm (»essendo vacata per libera rinuncia«). Wie der unterzeichnende *gran cancelliere e plenipotenziario* Beltrame Cristiani (1702–1758) protokollierte, wurde Perroni bereits seit 22 Jahren von Barzaghi vertreten, was auf ein ausgesprochen sicheres Anstellungsverhältnis schliessen lässt.⁴⁵⁵ Im Januar 1763 übernahm Giuseppe Borroni die Stelle eines Violinisten, die durch Giuseppe Bianchis Tod frei geworden war.⁴⁵⁶ Ferner trat am 3. Oktober 1764 Marco Eugenio Villani die Nachfolge des verstorbenen Geigers Angelo Maria Scaccia (ca. 1690–1764) an.⁴⁵⁷ Trotz lückenhafter Quellenlage zeigt sich, dass die *Ducal Capella* unzweifelhaft über einen längeren Zeitraum aus Streichern bestand.

Ab August 1749 verdienten alle Musiker der herzoglichen Kapelle zusammen 332 Lire pro Monat. Dieser Betrag blieb über lange Zeit stabil, denn auch für jeden Monat des Jahres 1763 sind Ausgaben in Höhe von 353.5 Lire dokumentiert. Wie die Besetzungsliste aus dem Jahre 1764 zeigt, erhielt der Kapellmeister Giuseppe Vignati mit etwas mehr als 45 Lire das höchste Gehalt, gefolgt vom ersten Sopran Giovanni Negri (24 Lire), dem Konzertmeister Luca Felice Roscio *detto* Lucchino⁴⁵⁸ (22 Lire) und allen Sängern und Instrumentalisten, u.a. dem Organisten Sammartini (20 Lire). Dieselben monatlichen Ausgaben sind für die Jahre 1763, 1765 und 1767 belegt.⁴⁵⁹ Im Vergleich zum Dom, wo allein 16 Sängergehälter den

⁴⁵³ Prefumo 1986, S. 97-98.

⁴⁵⁴ Aus dem Bittbrief Rosalinda Acquancias geht zudem hervor, dass ihr Mann ebenso die Schwiegertochter Maria Theresias, Maria Beatrice d'Este (*Serenissima Arciduchessa Nostra Dilettissima Nuora*), in Musik unterrichtet hatte, womit Sammartini zum Hof eine eng Beziehung unterhielt, vgl. Prefumo 1986, S. 98.

⁴⁵⁵ I-Mas, Culto p.a., 1079. »Avendo Noi particolare riguardo alle buone parti di abilità, e singolar perizia di Musica, che concorrono nella Persona di Francesco Barzaghi, come pure alli Servigj da esso prestati nell'aver supplito per il corso di quasi 22. anni, con tutta l'attenzione in qualità di Sostituto del sudetto Giuseppe Perroni.« Das Dokument ist auf den 10. Juni 1754 datiert.

⁴⁵⁶ Ebenda.

⁴⁵⁷ Ebenda. Dies belegt, dass Angelo Maria Scaccia nicht 1761 starb, wie MGG2 angibt, sondern offensichtlich am 29. September 1764, wie dies aus MGG1 und NGrove2 hervorgeht.

⁴⁵⁸ Gemäss Charles Burney war Lucchini sowohl Konzertmeister an der Mailänder Oper als auch in *Santa Maria Secreta*, siehe Burney 1772–73, S. 65-66.

⁴⁵⁹ I-Mas, Culto p.a. 1079.

Monatsbetrag von 885 Lire erreichten, sind die 353.5 Lire für die gleiche Anzahl Musiker (Sänger, Instrumentalisten sowie den Kapellmeister) wenig. An der Herzogskirche verdiente der Kapellmeister nicht einmal das Gehalt eines Domsängers, d.h. 50-60 Lire pro Monat.⁴⁶⁰ Diesen signifikanten Gehaltsunterschied kann Borromeos Bestreben, die Dommusiker besonders gut zu entlohnen, nicht vollumfänglich erklären. Vermutlich hatten die Musiker der Herzogskapelle weniger Verpflichtungen.

Ruolo
Delli Musici della Real Cappella di questo Regio Ducal Palazzo per loro Stipendij di Ottobre 1764. Corrente.

| | |
|---------------------------------------|-----------------|
| Maestro di Cappella Giuseppe Vignati | 2. 45. 7. 6 |
| Sopranos { Gio. Negri | 1. 2. 14. 15. — |
| { Gio. Antonio Prandati | 1. 2. 2. 6 |
| { Paolo Romolo Raynone | 1. 2. 0. 12. 6 |
| Contraltos { Stefano Valcamonica | 1. 2. 0. 12. 6 |
| { Fran. ^{co} Bonaguzzi | 1. 2. 0. 12. 6 |
| Cornettos { Giuseppe Borromeo | 1. 2. 0. 12. 6 |
| { Felice Roscio detto Lucchino | 1. 2. 2. 2. 6 |
| { Fran. ^{co} Barzaghi | 1. 2. 0. 12. 6 |
| Violini { Marco Eugenio Villani, come | |
| da Lettere Magistrali del | |
| ano 5. Ottobre. Adoleto | 1. 16. 10. — |
| { Francesco Trivulzi | 1. 2. 0. 12. 6 |
| Tenori { Ottavio Albuzio | 1. 16. 10. — |
| { Gio. Battista Cololavola | 1. 2. 0. 12. 6 |
| Bassi { Giulio Fioretti | 1. 2. 0. 12. 6 |
| { Giuseppe Venino | 1. 2. 0. 5. — |
| Organista Giambattista Sammartino | 1. 2. 0. 12. 6 |
| Per Ottobre | 2. 353. 5. — |
| Apr | 1. 353. 5. — |

461

⁴⁶⁰ Schnoebelen Nr. 2012; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.69; 3.1.1757.

⁴⁶¹ Eine Besetzungsliste der Kirchenkapelle von San Gottardo aus dem Jahre 1764, I-Mas, Culto p.a. 1079.

4.2. Wenn die Kirchenmusik zusammen mit dem Ritus wechselt

Zu Beginn der 1770er-Jahre trat in *San Gottardo* ein einschneidender Wandel ein, den der österreichische Gouverneur Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich-Este (1754–1806) veranlasst hatte. Lediglich ein umfangreiches Postskriptum eines Briefes von Graf Firmian bringt diese Angelegenheit zum Vorschein:

»P[ost]. S[criptum]. alla Lettera 23. Agosto 1773

Già da qualche ordinario V[ostra]. E[ccellenza]. mi rimise con una sua [del] 3. Corrente La Supplica presentata al Serenissimo Arciduca Governatore, da Musici Professori della Ducale Cappella in Milano, implorando una più generosa annua ricognizione per le varie loro fatiche nelle funzioni di Chiesa, da due anni in quà di molto accresciute.

Ho creduto dover su di ciò esplorare la mente della stessa M[aestà]. S[ua]. e nel farlo il riverente mio Rapporto, La misi al fatto non solo del numero degli Individui, che attualmente compongono la Ducal Cappella, e della tenuità de' presentanei loro assegni, non arrivando per alcuni di essi a fiorini 75. annui e per altri a fiorini 50., ma dettagliai ancora specificamente Le sacre funzioni, che annualmente si facevano, e quelle che si fanno coll'assistenza della Cappella.

E benchè S[ua]. M[aestà]. si fosse già spiegata su questo articolo fino nel 1771, secondo ne ho avertito il Sig[nor].e Consultore Silva in assenza di V[ostra]. E[ccellenza]. con mia Lettera dell'anno suddetto, cioè preferire Essa per la sua divozione ne divini Officj sempre La Musica Corale alla Instrumentale, e che non conviene introdurre novità, ma conformarsi all'uso del paese alludendo con ciò al Rito Ambrosiano, il quale non vuole ch'il Canto fermo: Rappresentai però questa volta, che quelle sono necessarie per accompagnare il Canto corale dei Chierici, e per sostenerne l'armonia.

Su questo riflesso, e nella sua benigna considerazione, che per le sopraccresciute funzioni nell'Oratorio di Corte gl'Individui della Cappella si trovano più volte nel dovere di abbandonare altre occasioni più lucrose, S[ua]. M[aestà]. vuole ch'io incarichi V[ostra]. E[ccellenza]. come Lo so colla presente di proporre un aumento di Soldo proporzionato alle fatiche per i soli Professori della Cappella, senza comprendervi il Maestro di Cappella Sammartino, perché provveduto di altre risorse molto meno poi i Trombettieri i quali non hanno [a] che fare colle sacre funzioni benchè siano messi sul Ruolo della Ducale Cappella, qui trasmessa nel 1771.«⁴⁶²

Gemäss Instruktion gewährte Firmian, der *Ministro Plenipotenziario*, eine von den Musikern geforderte Gehaltserhöhung. Das Postskriptum enthüllt, dass die Musiker seit 1771 umfangreichere Verpflichtungen hatten, obschon sich ihre Gehälter bis zum August 1773 dem arbeitsintensiveren Dienstplan noch nicht angepasst hatten (»implorando una più generosa annua ricognizione per le varie loro fatiche nelle funzioni di Chiesa, da due anni in quà di molto

⁴⁶² I-Mas, Culto p.a., 1079. Das Postskriptum trägt folgenden informativen Vermerk: »1773 23. Agosto. Incarica d'ordine di S[ua]. M[aestà]. il Ministro Plenipotenziario a proporre quell'aumento di Soldo ai Professori di Musica della Cappella di Corte, che crederà proporzionato alle maggiori loro fatiche; e che d'intelligenza e gradimento di S[ua]. A[ltissima]: R[eale]: suggerisca un Soggetto da destinarsi come Coadiutore dell'Ispettor Balbi pel di lui sollievo, facendo nuovamente presente il giovane Gio[vanni]. Batt[ista]. Balbi di lui nipote.«

accresciute«). Einige Musiker erreichten kaum ein Jahresgehalt von 75 und andere nicht einmal 50 Florin,⁴⁶³ wobei sich ihre finanzielle Situation als umso prekärer erwies, als sie durch die Zunahme der zu leistenden Verpflichtungen noch stärker an ihr Amt gebunden waren und ihnen weitere, einträglichere Einnahmequellen entgingen (»per le sopraccresciute funzioni nell'Oratorio di Corte gl'Individui della Cappella si trovano più volte nel dovere di abbandonare altre occasioni più lucrose«).

Mit dem Anstieg der Verpflichtungen fand ebenso ein musikstilistischer Wandel statt, da Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich-Este, *S[ua]. A[ltissima]. R[eale].*, seit seiner Ernennung zum österreichischen Gouverneur im Jahre 1771 für die religiösen Andachten die Vokalmusik der Instrumentalmusik vorzog (»preferire Essa per la sua divozione ne divini Officj sempre La Musica Corale alla Instrumentale«). Damit, so das Postskriptum, würde er sich den lokalen Gepflogenheiten anpassen (»all'uso del paese«) und sich auf den ambrosianischen Ritus berufen (»alludendo con ciò al Rito Ambrosiano«). Diese Schlussfolgerungen bleiben zunächst kryptisch, u.a. weil der Wandel im Musikstil gleichzeitig zum Rituswechsel stattfand und ein kausaler Zusammenhang nicht unbedingt zwingend erscheint. Vielmehr stellt sich die Frage, ob der Übergang zur Vokalmusik ohne den Wechsel zum ambrosianischen Ritus hätte stattfinden können. Beiläufig nennt das Schreiben auch eine Erklärung dafür, denn es besagt, dass zur ambrosianischen Liturgie kein fortschrittlicher Musikstil gehört (»non conviene introdurre novità«) und der Mailänder Ritus den *cantus firmus* bedingt (»il quale non vuole ch'il Canto fermo«).

⁴⁶³ Zu den Mailänder Währungen im 18. Jahrhundert sowie zu den florentinischen *Fiorini* siehe De Maddalena 1974, Bd. 1, S. 48-54.

1773

Specificazione del Soldo, che gode il Maestro di Cappella, Professori di Canto, ed Organista della Regia Ducal Cappella di Corte di Milano.

Fiorini
da 100.

| | <u>Al giorno</u> | <u>Al Mese</u> | <u>Al Anno</u> |
|--|-----------------------------------|----------------|----------------|
| Maestro di Cappella ~ ~ ~ | Kreutzer 20 $\frac{1}{30}$ Fior. | 13:7 | Fior. 156:7 |
| Sopr. <i>S.</i> Gian' Antonio Grandati ~ ~ ~ | Kreutzer 12 $\frac{29}{30}$ Fior. | 6:19 | Fior. 85:48 |
| <i>S.</i> Francesco Bonaguzzi ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| <i>S.</i> Paolo Romolo Hajnone ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| Contr. <i>S.</i> Stefano Valcamonica ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| <i>S.</i> Francesco Trivulzi ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| Tenori <i>S.</i> Ottavio Albugio ~ ~ ~ | Kreutzer 9 $\frac{15}{30}$ Fior. | 4:52 | Fior. 57:— |
| <i>S.</i> Prete Giambatta Caldarola ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| Bassi <i>S.</i> Prete Giuseppe Venini ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{24}{30}$ Fior. | 5:44 | Fior. 68:48 |
| <i>S.</i> Francesco Bianchi ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| Organista ~ ~ ~ | Kreutzer 11 $\frac{22}{30}$ Fior. | 5:52 | Fior. 70:24 |
| Fiorini | 2:27 $\frac{22}{30}$ Fior. | 10:53 | Fior. 850:47 |

Weitere Hinweise zur Klärung der Umstände bietet obige Gehaltsliste mit der Überschrift *Specificazione del Soldo che gode il Maestro di Cappella, Professori di Canto, ed Organista della Regia Ducal Cappella di Corte di Milano* aus dem Jahre 1773,⁴⁶⁴ welche nicht nur die niedrigen Musikergehälter bestätigt – die Sänger verdienten tatsächlich zwischen 57 und 75 Florin jährlich –, sondern mittlerweile auch keine Instrumentalisten mehr aufführt, dafür neun Sänger, einen Kapellmeister und einen Organisten. Der Gehaltsliste ist ein von sämtlichen

⁴⁶⁴ I-Mas, Culto p.a. 1079. Eine Bleistiftnotiz am oberen Rand des Blattes datiert die Gehaltsliste auf 1773.

Sängern unterschriebener Brief an den Gouverneur Ferdinand Karl beigelegt, der die genauen Gründe für die von den Musikern geforderte Gehaltserhöhung offenbart.⁴⁶⁵

»Allorché fù eretta La Regia Ducal Cappella di Corte in Milano furono anche prescritte in certi dati giorni, e nelle rispettive Chiese le annue fonzioni, per le quali dovevano prestare la loro opera i Professori di Musica destinati al Reale Servizio, Umilis[si].mi Servitori della Sacra Reale Imperiale Maestà Vostra Apostolica, e per via di mai interrotta consuetudine di secoli così venne eseguito finchè degnossi la M[aestà]. V[ostra]. destinare S[ua]. A[ltezza]. R[eale]. il Ser[enissi].mo Arciduca Ferdinando per felicità di questi Suoi Sudditi al Governo Generale dello Stato. Per occasione della R[eale]. presenza agli Uffici di Chiesa tali sopra accresciute fonzioni al di più del consueto si contano nel 1772. in N.^o di 95. eseguite ne giorni festivi nella R[eale]. Arciducal Cappella, e nella Chiesa della Scala oltre gli Battesimi; altrettante nel 1773. e 74; e per prestarsi alle medesime dovettero i Professori Supplicanti perdere altri Lucri di Loro solito annuo profitto, ovvero supplire col mezzo de sostituti, contribuendo quella maggior mercede ch'eglino non ricavano dal Salario, e in tal forma diminuire il prodotto del proprio sostentamento delle Loro famiglie.

L'Annua mercede che percepiscono i Professori di Canto, nella pluralità di alcuni non arriva che a Kreitzer 11½ al giorno, e d'uno solo non oltrepassa i Kreitzer 12½ al giorno, come rilevasi dall'annessa specificazione che Umiglia.

La decadenza in questo Dominio di tale Professione per le fonzioni di Chiesa, e anche a motivo della qualità de tempi presenti unitamente alle esposte circostanze rende infelice La situazione de' Supplicanti che vanno riducendosi all'inopia.

La fortunata opportunità della Neonata R[eale]. Prole Mascolina del R[eale]. Arciduca Giuseppe incoragisce i Sup[plica]ti in tale fausto avvenimento di osare in questo tempo di gaudio, e di grazie prostrarsi all'Augusto Trono della M[aestà]. V[ostra]. subordinandole Le critiche Loro circostanze onde poterne sperare il sollievo, che unicamente dipende dall'equità, e Clemenza della M[aestà]. V[ostra]., e pieni di Fiducia nell'esimia Sua Munificenza.

Umilmente implorano il fortunato effetto d'essere benignamente graziati di quell'aumento di Soldo che degenerassi La M[aestà]. V[ostra]. di giudicare proporzionato alle accresciute annue fatiche; che rifletta altresì alli trè anni decorsi 1772. 73; e 74 dopo il Reale Soggiorno di S[ua]. A[ltezza]. R[eale]. in questa Metropoli, come i medesimi hanno già umilmente supplicato in altri antecedenti ricorsi, per la di cui favorevole provvidenza rinnovano le loro più fervide

⁴⁶⁵ Der erste Teil dieses Schreibens lautet:

»Eccellenza

Tutti gli individui Professori di Canto della Real Arciducal Cappella [h]anno stimato l'Epocha della Neonata Reale Prole Mascolina del R[eale]. Arciduca Giuseppe, per essere in questo giorno pieno di giubilo, e d'allegria universale di tutto lo stato, il tempo più oportuno a prostrarsi al Trono della Sacra Imperiale Reale Maestà Apostolica, per implorare grazie subordinandole le critiche loro circostanze, onde poterne sperare qualche solievo.

Persuasi questi dell'altro Patrocinio di V[ostra]. E[ccellenza]. presso la prefata R[eale]. A[ltezza]. Sua il Ser[enissi].mo Arciduca Gover[nato].re ardiscono a supplicarla di proteggere il qui umilmente ingiunto ricorso, acciò voglia degnarsi interporre i graziosi Suoi Uffici ad'oggetto, che possa essere umigliato a piedi della M[aestà]. S[ua]., e pieni di fiducia della innata Equità di V[ostra]. E[ccellenza]. non mancheranno tutti di essere, con loro fervide preghiere, perpetui oratori presso alla Divina Maestà per tutte le maggiori prosperità di V[ostra]. E[ccellenza].« Ebenda.

preghiere impetrando dalla Divina coi loro voti, non meno alla M[aestà]. V[ostra]., che all'Augusta Sua Prole tutte le maggiori prosperità che ridondano sempre in vantaggio de fedelissimi Suoi Sudditi Quod Deus [bene vertat]

Gian Antonio Grandati

Franco Trivulzi

P. Giuseppe Venini

Stefano Valcamonica

P. Gianbatt[ista] Caldarola

Ottavio Albuzio

Paolo Romolo Raynone

Francesco Bonaguzzi Soprano

Francesco Bianchi⁴⁶⁶

Anhand des Schreibens werden die Vorgänge klarer: Nachdem sich bestätigt hatte, dass der Gouverneur für die musikalischen Veränderungen und die Zunahme der Verpflichtungen verantwortlich gewesen war, zeigte sich, dass das Pflichtenheft 1772 die Präsenz an 95 Andachten verlangte, wobei einige davon in *Santa Maria della Scala*, einem anderen *Regio Ducal Tempio*, stattfanden. Die Gehälter hatten sich nach 1774 noch immer nicht dem Mehraufwand angepasst, was allerdings nur einen Grund für den von den Musikern konstatierten Niedergang der Kirchenmusik darstellte. Pietro Pottio, *Suonatore di Corno da Caccia e Tromba di guerra*, beklagt sich 1773 darüber, dass er mittlerweile fünf Jahre als Aushilfe für den verstorbenen Francesco Borssani gedient habe, obwohl ihm die Stelle des Trompeters zugesichert worden sei, sobald diese vakant sein würde (»assicurato del posto di Trombetta a Servizio della medema per la prima vacanza fosse occorsa«).⁴⁶⁷ Trotzdem hatte Pottio die Stelle nie erhalten. Aus den archivalischen Dokumenten geht ungenau hervor, was mit den 1773 nicht mehr auf der Gehaltsliste figurierenden Instrumentalisten geschehen war. Die Gehaltsliste von 1763 führt noch drei Violinen, zwei *Cornetta* (damit sind wohl Hörner gemeint) und weitere zehn Musiker auf, nämlich *Soprani*, *Contralti*, *Tenori* und *Bassi*, wobei unter *Bassi* zusätzlich zu den Sängern der Violone spielende Giulio Fioretti gemeint ist;⁴⁶⁸ ab 1764 wird lediglich eine *Cornetta* aufgeführt. Vakante Stellen wurden nicht mehr neu besetzt, obschon die Musiker die Unvollständigkeit der Musikkapelle regelmässig beklagten und in einem ihrer Briefe zu verstehen gaben: »l'orchestra però era divenuta imperfetta per ritrovarsi assentati solamente trè suonatori di Violini onde non potendosi fare le Fonzioni secondo il

⁴⁶⁶ Ebenda. Von den unterzeichnenden Sängern war einzig Franco Trivulzi nicht gleichzeitig auch am Dom angestellt.

⁴⁶⁷ Ebenda.

⁴⁶⁸ Ebenda.

dovere per mancanza del quarto.«⁴⁶⁹ Die vakant gebliebenen Instrumentalstellen belegen, dass die Verkleinerung und Reorganisation der Kapelle bereits in den 1760er-Jahren eingeleitet worden war. Damit wird verständlich, weshalb die Musiker seit Langem einen Niedergang der Kirchenmusik beklagten. Da der Musikkapelle praktisch keine Instrumentalisten mehr angehörten, bestand folglich auch für Pietro Pottio keine Aussicht auf eine Festanstellung.

Obschon der Erzherzog seit 1771 die Vokalmusik vorzog, darf daraus nicht geschlossen werden, dass überhaupt keine Instrumente erklangen, selbst wenn Instrumentalisten auf der Gehaltsliste von 1773 fehlen. Der Violinist Joseph Stenz anerbote sich nämlich 1774 am Fest der heiligen Theresa zu spielen (»Giuseppe Stenz chiede d’esser accettato sotto la Musica di Corte per la ventura Festa di S. Teresa«), woraus ersichtlich wird, dass zumindest am Namenstag Maria Theresias (1717–1780) eine ausserordentliche Kirchenmusik mit Instrumentalbeteiligung erklang. Spätestens ab den 1790er-Jahren setzte sich in *San Gottardo* die Musikkapelle wiederum aus einem festen Streichensembel zusammen. Dies ist daran zu erkennen, dass der Tod des Stimmführers der zweiten Violinen, Francesco Orlandi, beklagt wird.⁴⁷⁰

Damit lässt sich das Verhältnis zwischen Musikstil und Ritus besser begreifen, denn anhand der Änderung in der Zusammensetzung der *Ducal Capella* zeigt sich, dass Musikstil und Ritus in einer engen wechselseitigen Beziehung zueinanderstanden, wobei entsprechend den Mailänder Gepflogenheiten die Wahl der Vokalmusik automatisch mit dem Wechsel zur ambrosianischen Liturgie einherging. Das Besondere an dem vom Gouverneur veranlassten Umbruch liegt darin, dass der Antrieb von der Musik ausging, welche den Rituswechsel nach sich zog. Als Giovenale Sacchi meinte, dass die ambrosianischen Kirchen lediglich die Orgel und Bassinstrumente tolerieren würden,⁴⁷¹ verwies er auf das Gegenteil, nämlich dass der Ritus das Fehlen der Instrumente erkläre. Das Beispiel der Herzogskirche beweist zusätzlich, dass Musikstil und Ritus interdependent waren. Durch die Bevorzugung der Vokalmusik kam einzig der ambrosianische Ritus in Frage, da dieser stilistisch progressive Elemente nicht duldete (»non conviene introdurre novità«).⁴⁷²

Insofern erlebte Sammartini, der nach langjähriger Tätigkeit als Organist nach 1769 das Amt des Kapellmeisters bekleidete, in seinen letzten Lebensjahren in *San Gottardo* einen einschneidenden Wandel, wobei der gebürtige Mailänder selbstverständlich bestens mit den

⁴⁶⁹ Ebenda.

⁴⁷⁰ Ebenda.

⁴⁷¹ Premoli 1921, S. 481. Zitiert nach Luppi 1996, S. 121.

⁴⁷² I-Mas, Culto p.a., 1079.

lokalen Verhältnissen vertraut war. Trotz ausführlicher Informationen über die Musikerzusammensetzung der *Ducal Capella* lassen sich keine Kompositionen Vignatis, Sammartinis oder Carlo Monzas, Sammartinis Nachfolger als Kapellmeister, mit Aufführungen in der Herzogskirche in Verbindung bringen. Erst aus dem frühen 19. Jahrhundert, zur Zeit des Kapellmeisters Bonifazio Asioli, ist ein römisches *Te Deum* (I-Mc M. S. MS. 27-6) mit folgendem Vermerk überliefert: »Di Bonifazio Asioli adì 5. Agosto 1805 Composto per la Cappella Reale in Milano«. Von den über zehn *Domine salvum fac*-Vertonungen Asiolis im gleichen Notenbestand haben mindestens zwei in *San Gottardo* Verwendung gefunden: Eine enthält die Anmerkung »Adì 24 Giugno 1807, Per la Cappella Reale, dura un minuto« (I-Mc M. S. MS. 27-4) die andere den Hinweis »A di 16 Agosto 1805« (I-Mc M. S. MS. 21-2). Beide weisen den Text *Domine Salvum fac Imperatorem et Regem et exaudi nos* auf, bei dem es sich weder um eine ambrosianische noch um eine römische Textpassage, sondern um eine zu Ehren Napoleons gesungene Formulierung handelt. 1809 setzte sich die Musikkapelle in *San Gottardo* nebst dem Kapellmeister, dem Organisten und zehn Sängern zusätzlich aus neun Violinen, einer Viola, je zwei Violoncelli und Kontrabässen, sechs Hörnern sowie je zwei Oboen, Fagotten und Klarinetten zusammen.⁴⁷³ Die neue Besetzungsmacht – unter napoleonischer Herrschaft war Mailand die Hauptstadt der Cisalpinischen Republik – wünschte sich wiederum eine andere Kirchenmusik zur Repräsentation ihrer Herrschaft, nämlich die Präsenz eines grossen Orchesters, wozu die Mailänder Sänger nun sogar eine dritte textliche Version des *Te Deum* sangen.

4.3. Giovenale Sacchi: über den Einfluss eines Barnabitermönchs auf die Kirchenmusik

In Zusammenhang mit dem musikalischen Wandel in *San Gottardo* im Jahre 1771 frappiert eine Begebenheit um den bereits oben erwähnten Giovenale Sacchi. Der Barnabite war ein scharfer Kritiker der Kirchenmusik Mailands, wobei sich sein Unmut gegen eine Form der liturgischen Musik richtete, der wir bisher noch nicht begegnet sind. Sacchi missfielen die unangenehm auffallende Virtuosität, die überschwängliche Orchestration, die Entstellung sakraler Texte durch den Gesang, geistlose Textwiederholungen, ein Mangel an Entsprechung zwischen liturgischem Text und Musik, die angebliche Unverschämtheit der Sänger sowie vor allem das Fehlen eines fähigen Erneuerers, dem es gelänge, diese musikalischen Entgleisungen

⁴⁷³ I-Ma, Milano sacro 1809, S. 55. Siehe auch unter <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [Mai 2017].

zurückzudrängen.⁴⁷⁴ Diesen könnte Sacchi im Minister Karl Joseph von Firmian gesucht haben, denn es war kein Zufall, dass sich Sacchi 1770 ausgerechnet an Firmian richtete und mit folgender Bemerkung, deren erster Teil wir bereits kennen, die Mailänder Zustände bemängelte:

»Questa è la città dove dovrebbe stabilmente fiorire la perfetta forma della musica vocale ecclesiastica, perché le chiese del Rito Ambrosiano non ammettono altri strumenti fuori che l'organo e i bassi. Ciononostante la buona scuola del canto è qui smarrita affatto, essendosi tutti rivolti ad imitare colle voci i passaggi propri degli strumenti e la forma del canto teatrale.«⁴⁷⁵

Obschon die vokale Kirchenmusik in Mailand eigentlich dauerhaft florieren müsse, sei hier die gute Gesangsschulung völlig verloren gegangen, da die Sänger den virtuoson Gesang und die Instrumente zu imitieren versuchten. Gemäss Sacchi hatte sich in den Mailänder Kirchen, und damit ebenso in den ambrosianischen, nebst dem *stile pieno* mittlerweile auch der aus der Gattung der Oper stammende virtuose Vokalstil etabliert, wobei wir gesehen haben, dass selbst im Dom und im ambrosianischen Nonnenkloster *Santa Maria Maddalena* melodiose Gesangslinien mit Trillern auftraten, obwohl das Kirchenmusikdekret alles Weltliche aus der Kirche verbannte.⁴⁷⁶ Aus Unzufriedenheit über das Fehlen der »buona scuola del canto« richtete sich Sacchi an Firmian, vor allem weil er erfahren hatte, dass der Graf in seinem *palazzo* die Psalmen Benedetto Marcellos (1686–1739) aufführen liess.⁴⁷⁷ Sacchi, der von 1758–1789 im *Imperiale Collegio dei Nobili Longone* Rhetorik unterrichtete, veranlasste hier ebenfalls die Aufführung eines Psalms aus Marcellos *Estro poetico-armonico*, wie er Minister Firmian berichtete.⁴⁷⁸ Deswegen hoffte Sacchi, im Gouverneur einen Verbündeten gefunden zu haben, denn Marcello strebte mit seinem von 1724–1726 in Venedig publizierten achtbändigen *Estro*

⁴⁷⁴ Luppi 1996, S. 120, schreibt dazu: »Preso atto della situazione di decadenza musicale già delineata, con i negativi caratteri del virtuosismo invadente, degli abusi nell'orchestrazione, della corruzione dei testi sacri nel canto, delle insulse ripetizioni, della mancanza di corrispondenza tra testo e musica, della sfacciataggine dei cantori e, da ultimo, della mancanza di un autentico e capace riformatore, Sacchi affianca all'analisi del fenomeno l'indicazione dei metodi da adottare per una sua effettiva trasformazione.« Luppi bezieht sich auf Premoli 1921, besonders S. 480-481.

⁴⁷⁵ Ebenda, S. 121; Premoli 1921, S. 481.

⁴⁷⁶ Auch Benedikt XIV. lehnte 1749 in seiner Enzyklika *Annus qui* die übermässige vokale Virtuosität (z.B. Triller) ab und begründete dies ausgerechnet mit der mittelalterlichen Bulle *Docta Sanctorum* von 1324. Siehe Bacciagaluppi 2012, S. 225.

⁴⁷⁷ Premoli 1921, S. 481: »Ho udito che V.E. ha fatto cantare in sua casa I salmi di B. Marcello.«

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 481: »Io in questo collegio, non senza molta difficoltà ho fatto cantare il salmo XXX »Signor se fosti ognora« ed ebbi il piacer di vedere che soddisfece a tutti eziandio a quelli che diseravano che cosa tanto antica e tanto seria potesse aggradire [...].«

poetico-armonico eine Erneuerung der Kirchenmusik an, indem er mit der Wiederbelebung antiker Praktiken der sakralen Musik ihre ursprüngliche Würde zurückzugeben versuchte. Im späten 18. Jahrhundert erfuhren die Psalmen Marcellos besonders in elitären Zirkeln grosse Popularität und repräsentierten das Erhabene, worauf Sacchi in seinem 1780 gedruckten Traktat *Delle quinte successive* explizit verwies.⁴⁷⁹ Auf Marcellos kirchenmusikalische Erneuerungsbestrebungen bezog sich der Barnabite Jahrzehnte nach der Publikation der Psalmen und forderte die Gründung von Akademien, in denen nicht nur Instrumentalmusik, sondern zugleich geistliche Musik zur Aufführung gelangen sollte,⁴⁸⁰ wie dies Firmian mit Marcellos *Estro poetico-armonico* bereits getan hatte. Mit Hilfe solcher Akademien wollte Sacchi Folgendes erreichen:

»se tra tante accademie di musica istrumentale, le quali ad altro non servono che a passare con innocente diletto qualche spazio di tempo, alcuna qui se ne tenesse simile alla sua [Firmians Akademie], ci sarebbe senza fallo grandissimo giovamento perché gli eccellenti esempi alla fine indurrebbero i dilettanti a mutarsi d'opinione e moverebbero i professori ad emendarsi, così toglierebbero a poco a poco dalle chiese le musiche di profano stile che oggimai sono troppo sconvenienti.«⁴⁸¹

Um den profanen Einflüssen auf die Kirchenmusik entgegenzutreten, beabsichtigte Sacchi, zuerst einen Wandel bei den *dilettanti* herbeizuführen, welche anschliessend die *professori* beeinflussen würden. Den gleichen Plan erwähnte der Barnabite im Schreiben vom 29. März 1775 an Padre Martini.⁴⁸² Als Lehrer am *Collegio Imperiale dei Nobili* war es Sacchi ein Leichtes, direkten Einfluss auf die Mailänder Elite zu nehmen, wobei er mit der Aufführung der Musik Marcellos im *Collegio Imperiale* sein Vorhaben in die Tat umsetzte. Zu Sacchis Strategie, den kirchenmusikalischen Wandel über die Dilettanten herbeizurufen, passte Firmian geradezu perfekt, besonders da er sich in ausgesprochen einflussreicher Position befand. Es ist

⁴⁷⁹ Siehe hierzu Zoppelli 1988, S. 411. Ausserdem: »I *Salmi* in lingua italiana, così come gli oratori in lingua inglese, trascesero la dimensione devota per acquisire una valenza quasi nazionale-popolare (ovviamente più marcata nel caso di Handel, più elitaria in quello di Marcello); ebbero la ventura di radicarsi nel repertorio, addirittura di contribuire alla fondazione stessa dell'idea di repertorio [...].« S. 412 sowie: »È tuttavia da notare che Marcello, se non assunse *in toto* il ruolo di Handel italiano, lo assunse almeno nella coscienza di un élite che seguì a tramandarne il culto, anche nel secolo successivo, attraverso episodi di venerazione isolati ma cospicui (Cherubini, Verdi).«

⁴⁸⁰ Luppi 1996, S. 121; Premoli 1921, S. 481.

⁴⁸¹ Premoli 1921, S. 481. Siehe ebenso Luppi 1996, S. 121.

⁴⁸² »Così gli amatori della Musica confrontando la nuova composizione con l'antica avranno molto da apprendere, e potranno singolarmente avvertire la differenza del metodo, che il giudizioso Compositore deve tenere quando scrive con istrumenti e quando senza.« Schnoebelen Nr. 4819; I-Bc Epistolario Martiniano, I.10.20; 29.3.1775.

denkbar, dass der seit 1758 bis zu seinem Ableben 1782 als Minister amtierende Firmian bei der Umgestaltung der Kirchenmusik in *San Gottardo*, die ab den 1760er-Jahren einsetzte, eine entscheidende Rolle gespielt hat, umso mehr als auch Firmian Marcellos Psalmen propagierte. Im Rahmen seiner Akademien versammelte sich gewiss ein kleiner elitärer Zirkel, der Firmians Haltung teilte. In *San Gottardo* vollzog sich der definitive kirchenmusikalische Wandel mit der Ablösung des Gouverneurs Francesco III. d'Este (1698–1780) durch seinen Schwiegersohn Ferdinand Karl von Österreich-Este im Jahre 1771. Der Sohn Maria Theresias war bei seiner Ernennung erst 17 Jahre alt und hätte leicht von seinem seit langem mit den lokalen Kirchenmusikverhältnissen vertrauten Minister sowie von weiteren Personen aus dem Umfeld des Hofes beeinflusst worden sein können.

Benedetto Marcellos *Estro poetico-armonico* mit italienischen Psalmenparaphrasen von Girolamo Ascanio Giustiniani setzt sich aus ein- bis vierstimmigen Vokalkompositionen mit Generalbass sowie teilweise aus einer Begleitung mit zwei obligaten Violinen zusammen. Marcello begünstigte mit seinen Erneuerungsbestrebungen ganz klar die Vokalmusik, richtete sich jedoch nicht komplett gegen den Gebrauch von Instrumenten in der Kirche. Vielmehr meinte er, dass Instrumente, von einem verständigen Komponisten eingesetzt, der vokalen Musik Stärke verleihen könnten, besonders in den ernsten und heroischen Momenten (»governati da giudizioso compositore, possono aggiunger forza alla semplice Musica vocale, eziandio nelle cose gravi, ed eroiche«).⁴⁸³ Damit weisen Sacchis Forderung nach einer »buona scuola del canto«, Marcellos Ansichten und die musikalische Neuorientierung in *San Gottardo* viele Gemeinsamkeiten auf. In der Herzogskirche sollte die Vokalmusik ebenso bevorzugt werden, wobei die Instrumente nicht komplett verstummen, sondern in besonders festlichen Momenten, wie am Namenstag Maria Theresias, durchaus zum Einsatz kamen.

In seinem *Trattato delle condizioni del perfetto stile della musica in generale e in particolare della ecclesiastica* von 1777 stellte Sacchi die Psalmen Marcellos auf die gleiche Ebene mit Palestrinas Musik.⁴⁸⁴ Im Kapitel *Della perfetta musica ecclesiastica* nannte er drei Merkmale des *buono stile*, nämlich Korrektheit, Einfachheit und Klarheit, die durch das Vermeiden von Manierismen und eine Affektiertheit erreicht werden könnten.⁴⁸⁵ Diese drei Eigenschaften decken sich mit dem damaligen Begriff des Erhabenen.⁴⁸⁶ Es ist unbestritten, dass der

⁴⁸³ Luppi 1996, S. 129.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 119 & 125.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 124: »Premesso che le condizioni del *buono stile* sono identificate nella correttezza, chiarezza e semplicità, occorrerà evitare sia il manierismo, sia l'affettazione.«

⁴⁸⁶ Siehe Zoppelli 1988, besonders S. 411.

angesehene Sacchi, den Burney in Mailand ebenfalls kennenlernte,⁴⁸⁷ von langer Hand eine Gegenbewegung zur Kirchenmusik orchestrierte und Firmian sowie möglicherweise weitere Anhänger aus der lokalen Elite für die Ideen Marcellos empfänglich waren. Doch inwieweit der musikalische Wandel in *San Gottardo* im Zeichen des Erhabenen und Marcellos *Estro poetico-armonico* stand, kann nicht abschliessend beurteilt werden, u.a. da weitere schriftliche Dokumente wie zusätzliche Briefe der Hauptakteure oder die für die Liturgie in *San Gottardo* erstellten Kompositionen, die von den Merkmalen des *buono stile* geprägt sein müssten, fehlen. Die Zeichen standen nicht zu Gunsten Sacchis, denn mit der Ernennung des gefeierten Opernkomponisten Giuseppe Sarti zum Domkapellmeister im Jahre 1779 konnten die Anhänger des virtuosen Gesangs – Sacchi nennt sie »amatori del teatro«⁴⁸⁸ – einen entscheidenden Sieg verbuchen. Sacchi fand offenbar nicht einmal am Domkapitel Gehör, obwohl, wie er zu Recht bemerkte, gerade in Mailand die vokale Kirchenmusik hätte dauerhaft florieren müssen. Doch der Barnabite fühlte sich nicht nur von Mailand unverstanden, sondern ebenso von den *gran Signori Prelati* in Rom, weswegen er monierte:

»Io per contrario stimo che tutti i buoni, e Roma singolarmente, ne dovrebbero tenere gran cura, e sarebbe tempo oggimai, che si stabilisse una *Scuola di Musiche Ecclesiastiche*, come di una parte dei mezzi che servono alla Religione. Oh se quei gran Signori Prelati si degnassero un giorno di dare a me orecchio, io saprei ben proporre un metodo di facilissima esecuzione, e senza dubbio a Roma farebbe molto onore, e con un po' di tempo potrebbe farsi aprire una via di commercio non del tutto spregevole.«⁴⁸⁹

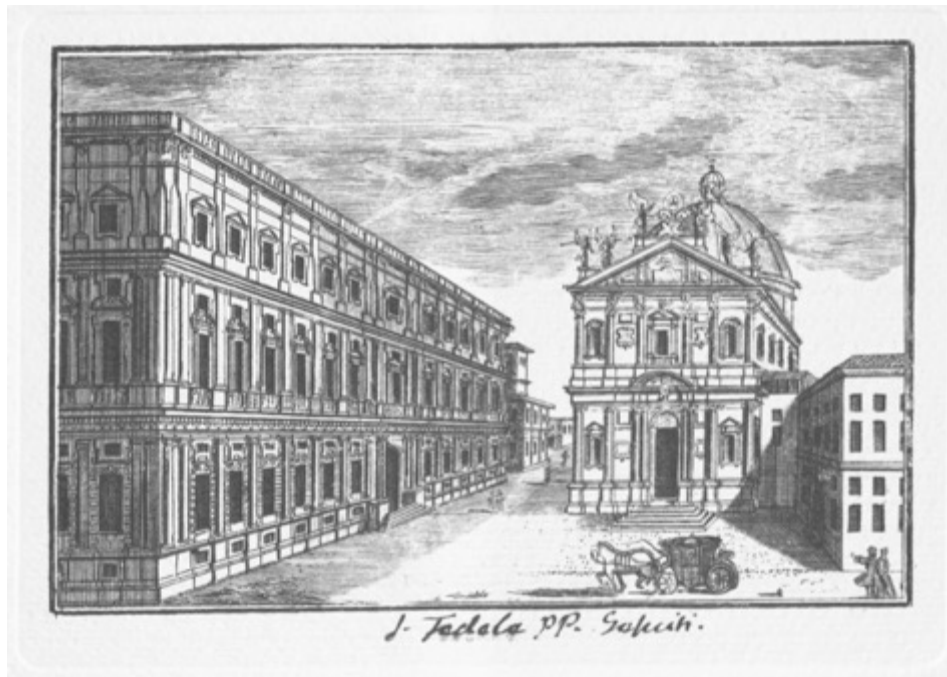
Wie sich die von Sacchi kritisierte Kirchenmusik präsentierte und in welchen Kirchen sie sich grosser Beliebtheit erfreute, soll nun erörtert werden.

⁴⁸⁷ Burney 1772–73, S. 79.

⁴⁸⁸ Luppi 1996, S. 122; Premoli 1921, S. 506: »Perché quanto agli amatori del teatro si sono rallegrati per l'elezione del Sarti, che gli ha invaghiti e rapiti, altrettanto, e forse più si rammaricheranno quegli che conoscono ed apprezzano il canto ecclesiastico e tutti dicono ad una voce che la fortuna ha fatto il suo solito di far contrasto a chi più merita.«

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 123.

5. Die Jesuitenkirche *San Fedele* und die *Congregazione del Santissimo Entierro*



Carlo Borromeo bemühte sich persönlich um die Niederlassung der Jesuiten in Mailand. Die Grundsteinlegung des wenige hundert Meter vom Dom entfernten ersten Mailänder Sitzes der *Societas Jesu* erfolgte schliesslich 1569. Im Kirchenschiff von *San Fedele* befinden sich die für die jesuitische Architektur⁴⁹⁰ typischen »Coretti per la Musica«,⁴⁹¹ das sind Nischen, insgesamt acht, die sich über den Beichtstühlen befinden und von den Musikern benutzt wurden.⁴⁹² *San*

⁴⁹⁰ Rocchi 1999, S. 38. Der Architekt Pellegrino Tibaldi versuchte bei diesem Kirchenbau den gegenreformatorischen Bestrebungen in architektonischer Hinsicht besonders nachzukommen, vgl. dazu Fiorio 2006, S. 185-191.

⁴⁹¹ Latuada 1737-38, Bd. 5, S. 436. In der *Descrizione di Milano* wird das Kircheninnere folgendermassen beschrieben: »S'alza nel fine degli Archi la Cuppola, circondata d'ogn' intorno da ringhiere di sasso, con finestrone, che trammandano copioso lume ed all' Altare maggiore, cui cuopre la stessa Cuppola, ed al rimanente della Chiesa, provveduta per altro di altre vaste finestre, aperte diametralmente sopra alle quattro laterali Cappelle, ed alla gran Porta: v'hanno altresì ripartiti otto Coretti per la Musica, disegnati nella Architettura del Tempio in vicinanza alle sei descritte Colonne, sotto de' quali entro a nicchie furono risposti i Confessionarj, lavorati di legno di noce con fini intagli a basso riglievo.«

⁴⁹² Vielleicht wurden die acht *Coretti* im Rahmen der von der *Congregazione del Santissimo Entierro* kommissionierten vierhörigen Aufführungen verwendet: »Ogni anno nel primo Venerdì di Gennajo, o in altro primo di libero, con maggiore pompa si celebra per tutti il solenne Anniversario nella Chiesa di S. Fedele, con l'Offizio, e Messa cantata a quattro cori di Musica.« I-Mas, Culto p.a., 1504, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro von 1764; Statut XII, S. 12-13.

Fedele stellte eine der musikalisch aktivsten Kirchen Mailands dar, wobei der Jesuitenorden nur in geringem Masse dazu beitrug; gemäss dem *Stato Passivo della Chiesa di San Fedele* beliefen sich seine Ausgaben für die *Musica* in den Jahren 1766–1767 auf lediglich 2'428 Lire.⁴⁹³ Weit häufiger beteiligten sich die hier zahlreich aktiven Kongregationen am Kirchenmusikleben. In diesem Zusammenhang ist eine Begebenheit dokumentiert, die den Zugang zu einem besseren Verständnis der Frömmigkeitspraktiken in *San Fedele* eröffnet.

5.1. Bachs erster Auftritt als Kirchenkomponist

In einem Brief vom 30. April 1757 informierte Johann Christian Bach seinen in Bologna lebenden Lehrer Padre Martini über seine sichere Rückkehr nach Mailand.⁴⁹⁴ Der 22-Jährige arbeitete eifrig an einem Offizium und einer Totenmesse, wobei er gerade erst das *Invitatorio* und das *Dies iræ* beendet hatte (»Per adesso sto lavorando sopra quell'Ufficio, ed [h]ò di già terminato l'Invitatorio ed il Dies iræ.«).⁴⁹⁵ Dem gleichen Schreiben fügte Graf Agostino Litta, Bachs einflussreicher Mailänder Mäzen, einige Zeilen an. Daraus geht hervor, dass Bach bei seiner Rückreise aus Neapel Zwischenhalt in Bologna eingelegt hatte und von Padre Martini unterrichtet worden war.⁴⁹⁶ In wessen Auftrag Bach damals eine Totenmesse komponierte, erschliesst sich aus dem späteren Schreiben vom 21. Mai 1757 nicht. Die Antwortbriefe Martinis sind nicht mehr erhalten, so dass sich die überlieferten Schreiben des Grafen an Padre Martini als umso wertvoller erweisen. Aus Littas Brief vom 20. Juli treten die für kirchenmusikalische Verhältnisse besonderen Umstände zu Tage: »La mattina del 29 Corrente [Luglio] si farà nel mio appartamento la prova della consaputa solenne *Messa di Requiem*. Io spero che abbia a sforzare le Lodi anche de' più avari e schizzinosi Aristarchi. Ella ne avrà pronte e sincere le informazioni.«⁴⁹⁷ Über zwei Monate nach Bachs Fertigstellung eines *Invitatorio* und eines *Dies iræ* fanden die Proben der *Messa di Requiem* im *Palazzo Litta* statt. Wie versprochen, informierte Graf Litta den Lehrer seines Günstlings auch darüber:

⁴⁹³ I-Mas, Culto p.a., 1744.

⁴⁹⁴ Allorto 1992, S. 110; Schnoebelen Nr. 304; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.58; 30.4.1757.

⁴⁹⁵ Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757.

⁴⁹⁶ Ebenda.

⁴⁹⁷ Allorto 1992, S. 113; Schnoebelen Nr. 2763; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.134; 20.7.1757.

»Io spero che V[ostra]. P[aternità]. M[olto]. R[everenda]. avrà sommamente a grado l'intendere l'acclamazione universale da Lui conseguita nella disamina e prova dell'*Uffizio e Messa di Requiem*, che si fece in mia Casa l'accennato giorno 29 dello Scaduto [Luglio]. V'intervennero 64 Parti, fra Musici e Sonatori. V'erano i primi Censori, e Giudici dell'Arte, che unanimemente non lasciavansi di esaltarne l'intiera Composizione, dichiarandola esattissima nelle regole, maestosa, chiara, espressiva, e d'una piena dilettevolissima Armonia.«⁴⁹⁸

An den Proben waren nicht weniger als 64 Musiker (Instrumentalisten und Sänger) beteiligt. Als wären diese Umstände nicht aussergewöhnlich genug, erfahren wir zudem von der Präsenz der »primi Censori, e Giudici dell'Arte«. Zur Aufführung des Offiziums und der Totenmesse äusserte sich Bach wiederum selbst: »Li ventitre del corrente [Agosto], feci la mia Musica a S. Fedele, e questa fu grazia a Iddio e mercè il di Lei a me prestatto Insegnamento universalmente applaudita.«⁴⁹⁹ Eine ganze Reihe ungewöhnlicher Umstände lassen auf einen besonders exquisiten Aufführungsanlass schliessen: der frühe Kompositionsbeginn im Mai für eine Gedenkmesse am Dienstag, 23. August in der Jesuitenkirche *San Fedele*, die ausserordentlich grosse Besetzung mit 64 Musikern, der Probenbeginn fast einen Monat vor der Aufführung sowie die Anwesenheit von Musikkennern bei den halböffentlichen Proben im *Palazzo Litta*. Unverkennbar plante dies Graf Litta von langer Hand, um seinen Protegé, der erst seit Kurzem in Mailand weilte,⁵⁰⁰ zum ersten Mal der distinguierten Mailänder Gesellschaft als Kirchenmusikkomponisten vorzustellen.⁵⁰¹ Litta unternahm alles Erdenkliche und scheute keinen Aufwand, schliesslich fanden die Proben nicht in einer Kirche, sondern in der Familienresidenz statt und begannen – ähnlich wie im Musiktheater – lange vor der kirchlichen Aufführung.

Der *Palazzo Litta* galt seinerzeit als besonders angesehene Mailänder Adresse, was in den 1760er-Jahren auch Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande bekannt war.⁵⁰² Obwohl er in ganz

⁴⁹⁸ Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757.

⁴⁹⁹ Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 307; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.61; 30.8.1757.

⁵⁰⁰ Der allererste Hinweis auf Bachs Ankunft in Mailand findet sich in Giovanale Sacchis Brief an Padre Martini vom 10. Januar 1756 (I-Bc Epistolario Martiniano, I.10.5; Schnoebelen 4802). In diesem Schreiben informierte Sacchi Martini, dass er »il suo valoroso scolare M. Bach« in der Casa Litta angetroffen hätte. Für die Zeit danach ist Bachs Präsenz in Mailand nicht gesichert.

⁵⁰¹ Aus der Korrespondenz mit Padre Martini und anderen Dokumenten geht nicht hervor, dass Johann Christian Bach bereits vor dem 29. Juli 1757 öffentlich in Mailand auftrat.

⁵⁰² De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 266. »La façade en est très-grande & très-ornée, les appartemens en sont meublés richement; je dois ajouter que c'est la maison où l'on reçoit la meilleure compagnie; les étrangers y trouvent une façon de vivre pleine d'urbanité &

Italien nichts mit der Pariser Salonkultur Vergleichbares vorfand, musste de Lalande gestehen, dass sich im *Palazzo Litta* die feinste Gesellschaft traf. Die herausragende Stellung der prächtigen Familienresidenz wird dadurch bestätigt, dass sie die einzige blieb, von der die ausländischen Besucher in ihren Reisebeschreibungen berichteten. Dazu gehörte ebenso Johann Bernoulli, welcher meinte:

»Der Pallast Litta ist wirklich königlich zu nennen; die Haupttreppe ist eine von den ansehnlichsten; und die Sommer- und Winterzimmer sind beydes reich und von gutem Geschmack. Von diesem sind einige mit schönen brüßler Tapeten meublirt, unter welchen eine nach Ceniers befindlich. Was aber eines Reisenden Aufmerksamkeit insonderheit verdient, sind zwei Gallerien und andere Zimmer voll guten Gemälden, unter welchen ich verschiedene von Guercino, den Procaccinis, Andrea del Sarto, Bourguignon, Vandyck u.a. guten Meistern glaube bemerkt zu haben.«⁵⁰³

Zugleich wurde in der Stadtresidenz der Litta auch die Musik gepflegt. Im Februar 1761 liess Bach seinen Lehrer wissen, dass er sehr gerne weiteren Kompositionsunterricht bei ihm nehmen würde. Doch leider hielt ihn die viele Arbeit von einer Reise nach Bologna ab, denn die Littas gäben während der Fastenzeit einmal wöchentlich eine Akademie, für die er die musikalische Verantwortung trage.⁵⁰⁴ In einem ähnlichen Rahmen fanden im Hause Litta die halböffentlichen Proben des Totenoffiziums und der -messe statt. Neun Tage vor Probenbeginn schrieb Agostino Litta nach Bologna, dass die Mailänder Elite – aus ihr formierten sich anscheinend die Musikkennner – eingeladen sei und er sich von ihnen das allgemeine Lob für seinen Günstling erhoffe (»Io spero che abbia a sforzare le Lodi anche de' più avari e

d'agrément, il n'y a rien dans le reste de l'Italie qui ressemble davantage aux grandes maisons de Paris.«

⁵⁰³ Bernoulli 1777–82, Bd. 1, S. 74–75.

⁵⁰⁴ Allorto 1992, S. 129; Schnoebelen Nr. 328; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.80; 14.2.1761: »con tutto ciò mi ritrovo in stato presentemente di non potere effettuare i miei disegni per diversi mottivi, forti abbastanza di vietarmi cotesto viaggio, e ne accenno solamente uno, che è, che l'E[ccellentissi].ma Casa Litta non ne è contento a causa che tenendo la medema ogni Settimana una Accademia per tutta la Quaresima, ed essendone io il Direttore, così si crede che questa resterebbe imperfetta s'io fossi assente. Parerà a V[ostra]. R[iverenza]. questo un mottivo assai efficace, e che a me convenga d'addattarmi a chi mi dà il Pane. Ho l'onore di dire a V[ostra]. R[iverenza]. che per questo contratempo resto afflitto assai, e sono stato quasi in rischio di disgustarmi col Sig[no]r: Cavagliere, dimostrandomi ostinato di voler andare a Bologna, perche lo stimo assai necessario per me essendo già molto tempo che ò quasi dovuto tralasciare il studio, perche mi tocca a fare cotidianamente delle cose per Accademia consistenti in Sinfonie, Concerti, Cantate, etc., tanto per Germania come anche per Parigi.« In Allorto 1992 befindet sich auf den Seiten 87–98 ein Verzeichnis der handschriftlich überlieferten Instrumentalkompositionen Johann Christian Bachs aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich heute in der *Biblioteca del Conservatorio di Milano* befinden.

schizzinosi Aristarchi«⁵⁰⁵). Alles war minutiös geplant, wobei der Graf langfristig beabsichtigte, Bach in Mailand eine Festanstellung auf Lebenszeit zu verschaffen, wie Bach am 21. Mai 1757 schrieb (»Lui cerca ad ora di trovarmi un Posto fisso ed in Vita qui a Milano, ed io spero che in breve riuscirà.«⁵⁰⁶). Dennoch stellt sich die Frage, ob Litta mit seiner die üblichen kirchenmusikalischen Umstände deutlich übersteigenden Aktion nicht noch andere Ziele verfolgte. Der Bach-Forscher Ernest Warburton vermutete, dass es sich um eine Gedenkmesse für ein führendes Mitglied der Litta-Familie gehandelt habe.⁵⁰⁷ Um diesem Verdacht nachzugehen, soll der Frömmigkeitshintergrund der Auftragskompositionen eruiert werden, wobei wir die Aufmerksamkeit auf den kirchlichen Aufführungsort richten: die Jesuitenkirche *San Fedele*.

5.2. Gedenkmessen in *San Fedele* nach der Auflösung des Jesuitenordens 1773

Als 1776 die *Regio-Imperiale Cappella Collegiata di Santa Maria della Scala* abgerissen wurde, um dem Bau des *Regio Ducal Teatro alla Scala* zu weichen, wurde *San Fedele* nicht zufällig an Stelle von *Santa Maria della Scala* zur kaiserlich-königlichen Kirche (*Regio-Imperiale Cappella*) erhoben. Nach der Auflösung des Jesuitenordens 1773 war *San Fedele* ohne offizielle Bezeichnung geblieben, womit eine Übertragung der Funktion von *Santa Maria della Scala* auf die angrenzende ehemalige Jesuitenkirche naheliegend schien. 1776 erhielt *San Fedele* folgende amtliche Bezeichnung: *Regia-Imperial Cappella, ed Insigne Collegiata di Santa Maria della Scala, trasferita in S. Fedele, Chiesa, e Casa Professa della soppressa Compagnia di Gesù*.⁵⁰⁸ Nun kam *San Fedele* als kaiserlich-königliche Kirche eine noch bedeutendere Stellung im städtischen Frömmigkeitsleben zu. Hier gedachte man zwei Wochen nach dem Tod Maria Theresias der Verstorbenen,⁵⁰⁹ wobei es sich um den Mailänder

⁵⁰⁵ Allorto 1992, S. 113; Schnoebelen Nr. 2763; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.134; 20.7.1757.

⁵⁰⁶ Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757.

⁵⁰⁷ Warburton, Bd. 21: Music for the Office of the Dead and the Mass for the Dead, Eight Liturgical Works for Soloists, Choir, and Orchestra from Eighteenth-Century Manuscript Sources, S. ix.

⁵⁰⁸ I-Ma, Milano sacro 1776, S. 128.

⁵⁰⁹ Delpero 1999, S. 99. »Giovedì 14, venerdì 15 e sabato 16 del corrente [dicembre 1780] col suono delle campane di tutte le chiese di questa città tanto al mezzo dì, che alla sera, col rimbombo de' cannoni di questo reale castello per tutti e tre i suddetti giorni nell'imperiale capella di S. Maria della Scala in S. Fedele si sono celebrate le solenni

Hauptgedenkanlass für die Mutter Josefs II. und Leopolds II. handelte. In sämtlichen Kirchen der Stadt sollten die Glocken läuten, während zu den Trauerfeierlichkeiten in *San Fedele* die Musik Carlo Monzas erklang. Für den bereits am 18. August 1765 verstorbenen Franz I. wurde in *San Fedele* selbst 17 Jahre nach dessen Tod ein Totenoffizium und ein Requiem gesungen. Dazu äusserte sich das *Giornale enciclopedico* in der Ausgabe vom 16. August 1782 ausführlich.⁵¹⁰ Nur ungenau werden wir über die zur Aufführung gelangte Musik unterrichtet. Weitere Schlüsse lässt der Zeitungsbericht über die Gedenkmesse für den am 20. Februar 1790 entschlafenen Joseph II. zu, worüber das *Giornale enciclopedico* am 15. März 1790 informierte.⁵¹¹ Daraus geht hervor, dass der Busspsalm *Miserere* figuralmusikalisch ausgesetzt war und sehr wahrscheinlich zum liturgischen Zeremoniell derartiger Gedenkmessen gehörte. Als zwei Jahre später Leopold II. verstarb, wurde zu dessen Gedenkfeierlichkeiten in *San Fedele* an drei aufeinanderfolgenden Tagen ein *Miserere* gesungen.⁵¹² Beide Male wird Carlo Monza, der Kapellmeister am Dom und an der Herzogskirche *San Gottardo* war, als Komponist

esequie in suffragio dell'anima della defunta imperatrice regina di gloriosa memoria. Le loro altezze reali il sig. Arciduca e signora arciduchessa, unitamente a' primi ministri e cariche [...] assistettero in tutti e tre giorni all'ufficio, messa ed esequie ivi celebratesi [...]. La grandezza dell'apparato, la musica del sig. cavaliere maestro Monza, eseguita da moltissimi abili professori in ogni genere, fra' quali si distinsero li signori Console e David, il primo soprano e l'altro tenore già scritturati per il Teatro della Scala nel prossimo carnevale, [...] hanno resa la funzione decorosa e maestosamente lugubre. Veggasi il supplemento.»

⁵¹⁰ Ebenda, S. 71. »Ricorrendo poi lunedì l'anniversario della morte di sua maestà l'imperatore Francesco I di sempre gloriosa ricordanza, è stata avvertita l'ordinanza di corte di trovarsi domenica sera colla prelodata altezza serenissima reale nella reale imperiale cappella di S. Maria della Scala in S. Fedele per assistere al vespro ed ufficio de' morti e nel susseguente giorno di lunedì per la messe col requiem in suffragio dell'anima del defunto Cesare. Ne' suddetti due giorni resterà pure chiuso il Teatro.«

⁵¹¹ Ebenda, S. 86-87. »Nell'antecedente breve descrizione numero 20 del funeral triduo celebratosi nell'arciducal chiesa di S. Fedele per il defunto monarca, obblammo di dire che i tre dì dell'esequie furono accompagnati da una scelta e nuova musica del sig. cav. Carlo Monza, maestro di cappella del Duomo e dell'arciducal corte. Tutto quel canto risentiva la maestà del dolore e del sentimento. Fu soprattutto ammirabile il miserere del giovedì. In esso con originali, nuovi e tutti suoi tocchi il valoroso maestro ha saputo combinare la gravità del soggetto col buon gusto dell'arte.«

⁵¹² Ebenda, S. 90. Der Zeitungsbericht vom 22. März 1792 informierte über die Gedenkmessen des am 1. März verstorbenen Monarchen: »Sono ormai compiute le funebri pompe celebrate nella reale cappella di S. Maria della Scala in San Fedele in suffragio dell'anima del defunto imperatore nostro sovrano [Leopoldo II]. Jeri fu l'ultimo giorno delle esequie [...]. Si applaudì poi moltissimo alla musica che compose espressamente il celebre sig. cav. Monza nostro concittadino, maestro di cappella della metropolitana e dell'arciducal corte, e si ammirarono soprattutto i tre miserere cantati nei tre giorni consecutivi.«

genannt, wobei den Berichten nicht zu entnehmen ist, welche Kirchenmusikkapelle musizierte.⁵¹³ Die liturgischen Aufzeichnungen aus dem Metropolitankapitel bieten eindeutige Hinweise.⁵¹⁴ 1790 war die Domkapelle an der Gedenkfeier für Joseph II. in *San Fedele* beteiligt, wobei die Quelle den Eindruck einer Regelmässigkeit vermittelt (»da consuetudine«). Ab 1776 kam *San Fedele* als kaiserlich-königliche Kirche zweifellos eine besondere Rolle bei Gedenkmessen für die kaiserliche Familie zu. Totenmessen und -offizien fanden zum Andenken an Maria Theresia (1780), Franz I. (1782), Joseph II. (1790) und Leopold II. (1792) statt. Gleichwohl vollzogen sich in *San Fedele* gewiss noch viel öfter derartige Gedenkmessen. Über den nach der Aufhebung des Jesuitenordens in *San Fedele* praktizierten Ritus herrscht zunächst Ungewissheit. Die *Galleria delle Stelle* lässt einen Rituswechsel erkennen, denn 1775 kündigte sie folgende Kirchenmusik an: »Mus[ica]. a s. Fedele per s. Ignazio all’Ambrosiana.«⁵¹⁵ Zu Ehren Ignazius von Loyolas fand am 2. August eine Andacht statt,⁵¹⁶ obwohl man dem Heiligen nach römischem Ritus am 31. Juli gedachte. Dadurch zeigt sich, dass nach 1773 in *San Fedele* der ambrosianische Ritus praktiziert wurde, was der Zusatz *all’Ambrosiana* unterstreicht. Mit der Verehrung des Mitbegründers des Jesuitenordens in der ehemaligen Jesuitenkirche lässt sich eine rituelle Beständigkeit erkennen, wobei sich aufgrund des Wechsels zum ambrosianischen Ritus die gelegentliche Präsenz der Domkapelle erklärt. Da jedoch von Carlo Monza weder eine Totenmesse noch ein *Miserere* überliefert sind,⁵¹⁷ können wir uns keinen genauen Eindruck von der an den Gedenkmessen für die Monarchen aufgeführten Musik machen.

Selbst wenn die Kirchenmusik in *San Fedele* aufgrund des Rituswechsels ab 1773 völlig anders geklungen haben sollte, nämlich ohne Instrumentalbeteiligung, belegen die Zeitungsberichte dennoch, dass das liturgische Zeremoniell weiterhin aus einem *Miserere* zum Totenoffizium und einem Requiem bestand, was bereits am 23. August 1757 bei Bachs Aufführung der Fall gewesen war. Damit lassen sich zwischen 1757–1792 Beständigkeiten im liturgischen Zeremoniell erkennen, die die Aufhebung des Jesuitenordens und den Rituswechsel

⁵¹³ Monza war zumindest von 1784–1786 auch Kapellmeister von *San Fedele*, siehe *Milano sacro*.

⁵¹⁴ I-Md, Fondo liturgico, cart. 14, vol. 51, S. 370. »Premesso l’avviso, giusta da consuetudine di questa Cancellaria Arcivescovile per condecorare la solenne funzione delle Esequie nella Real Capella della Scala in S. Fedele per l’Imperatore Giuseppe Secondo ne’ giorni consecutivi di martedì, mercoledì e giovedì 9. 10. 11. Marzo.«

⁵¹⁵ I-Mb, 18.23.A.1, S. 60; Riva 2009, S. 166.

⁵¹⁶ Vgl. die unpaginierter Einleitung zum Missale Ambrosianum 1768.

⁵¹⁷ Vgl. u.a. Sartori 1957, S. 251–271.

überdauerten. Diese Kontinuität äussert sich nicht zuletzt darin, dass der heilige Ignazius selbst nach der Aufhebung des Ordens in der ehemaligen Jesuitenkirche weiter verehrt wurde. Ferner können die ab 1780 in grosser Zahl belegten Gedenkmessen als Ausläufer einer älteren Tradition von Seelenandachten verstanden werden.⁵¹⁸ Wie sich zeigen wird, kommissionierte die jesuitische *Congregazione del Santissimo Entierro* nicht nur bis 1773 in *San Fedele* zahlreiche Gedenkmessen, sondern sogar darüber hinaus. Damit gab die Übertragung des kaiserlich-königlichen Titels auf die ehemalige Jesuitenkirche einer bereits existierenden Tradition von Gedenkmessen lediglich zusätzliche Impulse, denn die Position der »inoffiziellen Stellvertreterkirche« von *Santa Maria della Scala* hatte *San Fedele* schon früher schrittweise eingenommen. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden kritische Stimmen bezüglich *Santa Maria della Scala* laut; andere beklagten den Bedeutungsverlust der Kirche.⁵¹⁹ Die Überführung der *Reale Cappella* auf *San Fedele* war 1775 beschlossen,⁵²⁰ noch bevor 1776 das *Teatro Regio Ducale* abbrannte und auf dem Grund von *Santa Maria della Scala* das neue Opernhaus entstehen sollte.

5.3. Die *Reale Imperiale Congregazione del Santissimo Entierro*

Bis zur Aufhebung des Jesuitenordens 1773 fand in *San Fedele* ein äusserst vitales Kongregationsleben statt, das, gemessen an der Anzahl der religiösen Gemeinschaften, in Mailand unerreicht blieb.⁵²¹ Die *Descrizione di Milano* äussert sich zu den Kongregationen besonders ausführlich:

»Entro a questo Collegio si tengono dal zelo indefesso de' Padri varie Congregazioni per ogni stato e qualità di persone, parte ne' di festivi, e parte ne' feriali, bastandoci quì di nominare alla rinfusa i Fanciulli, Palafrenieri, Paggi, Cappe-Nere, Musici, Mercadanti, Gentiluomini, Cavalieri, assistiti tutti con somma carità ed attenzione: vi è pure l'Oratorio sotterraneo della Penitenza, in cui oltre a' descritti si ammette ogni sorta di persone, che voglia intervenire; e per fine l'insigne Congregazione del Santissimo Entierro, a cui sono aggregati i primarj Nobili e Ministri di questa Metropoli; avendo voluto essere ascritto tra questi ancora l'Augustissimo Cesare Carlo VI. nostro clementissimo Monarca, felicemente Regnante.«⁵²²

⁵¹⁸ Zanlonghi 2002, S. 264-268. Vismara 1994, S. 20-21 bemerkt: »Nel Settecento milanese, come altrove, hanno un particolare sviluppo cerimonie e pratiche legate al problema della morte e della sua celebrazione.«

⁵¹⁹ I-Mas, Fondo di religione, 367.

⁵²⁰ Genero 1982, S. 501.

⁵²¹ Vgl. hierzu Zardin 1988.

⁵²² Latuada 1737-38, Bd. 5, S. 439. Etwas präziser nennt der Almanach *Milano sacro* die verschiedenen Kongregationen nach Berufs- oder anderweitiger Zugehörigkeit: »Vi sono entro al recinto di questa Casa molte Congregazioni, dirette da' sottonotati Padri:

Per il Ducato a S. M. C. Carlo VI. comprato
 anche la stampa e libri — — — — — 2114. 12. 6
 Per l'Officio e Mappe alla Sig.^{ra} M.^{re} Isabella Giupana — 164. —
 Per l'Anniversario Pont.^{ale} e Simonia solita — 154. —
 22437. 12. 6

L'Entierro dal P. Ronzone, De' Nobili dal P. Simonetta, De' Sacerdoti dal P. Porro, De' Causidici dal P. Cossa, De' Mercadanti dal P. Ginami, De' Musici dal P. sonetto Ginami, De' Palafrenieri dal P. N., De' Fornari dal P. Franchelli, Della Penitenza dal P. N., De' Sacerdoti, e Secolari per l'ajuto de' Carcerati dal P. Porro.« I-Ma, Milano sacro 1761, S. 213.

⁵²⁴ I-Mas, Fondo di religione, 565; I-Mas, Fondo di religione, 566.

⁵²⁵ I-Mas, Culto p.a., 1504.

⁵²⁶ Zanolonghi 2002, Blatt zwischen S. 70-71. Die *Gazzetta di Milano* beschreibt die dabei in *San Fedele* abgehaltene Gedenkmesse: »Il giorno 19. corrente la Reale Imperiale Congregazione dell'Entierro nella sua Chiesa di San Fedele de'Padri della Compagnia di Gesù celebrò con degna pompa, e con applaudito maestoso funebre apparato le solennissime Esequi al su Augustissimo nostro Sovrano Carlo VI., che conforme l'uso de'Monarchi suoi piissimi Antenati, già si degnò farsi ascrivere in essa Congregazione, e con suo Dispaccio successivo si dichiarò di lei Capo e Protettore. La detta funzione fu terminata coll'Orazione funebre, che al solito si data alle Stampe colla Relazione; ed è stata con pieno concorso de'Cavalieri e Dame di detta Congregazione in forma pubblica, e del restante della primaria Nobiltà e Ministri di questa Capitale.« I-Ma, Giorn. n. 1, 25.1.1741.

⁵²⁷ I-Mas, Fondo di religione, 564.

⁵²⁸ Siehe Sartori 1960, S. 6-10.

beauftragte ihn die angesehene *Congregazione del Santissimo Entierro* zum ersten Mal mit Passionskantaten und ab dem 23. Februar 1726 ersetzte er den altersschwachen Kapellmeister Bramanti an *Sant'Ambrogio*, womit er zugleich das Recht erwarb, dessen Nachfolger zu werden. Bramanti starb kurz darauf, am 29. Februar 1728. Zuvor, am 8. Dezember 1726, wurde im Rahmen der jesuitischen *Congregazione dell'Immacolata Concezione* Sammartinis Oratorium *Gesù bambino adorato dalli pastori* (J-C 116) in *San Fedele* aufgeführt. Der rasche berufliche Aufstieg des jungen Komponisten stand nicht ganz zufällig im Wirkungskreis der kaiserlich-königlichen Kirche von *Santa Maria della Scala* und der jesuitischen Kongregationen um *San Fedele*; beide Kirchen standen unter dem Einfluss der Mailänder Aristokratie und der habsburgischen Eliten, welche ihm zweifellos zu seinen Anstellungen verhalfen. Sammartinis Aufstieg – und damit auch der Siegeszug der wenig später in Mailand entstehenden Konzertsinfonie – erklärt sich wohl zum Teil über dessen potente Förderer und Auftraggeber, die für die Verbreitung seiner Kompositionen – vor allem nach Wien – verantwortlich waren.⁵²⁹ In der *Congregazione del Santissimo Entierro* versammelten sich nicht nur die »primarj Nobili e Ministri di questa Metropoli«,⁵³⁰ sondern insgesamt die Habsburger Elite.⁵³¹ Die in Mailand residierenden Gouverneure Daun, Pallavicini, Harrach und bevollmächtigten Minister Cristiani und Firmian gehörten ebenso der Kongregation an wie seit dem Beitritt Philips IV. von Spanien im Jahre 1650 *de jure* sämtliche österreichisch-habsburgischen Monarchen bis zu Maria Theresia, obwohl sie wohl nie persönlich an den Frömmigkeitspraktiken in der Mailänder Jesuitenkirche teilnahmen.⁵³² Angesichts der kaiserlichen Mitglieder erklärt sich die Bezeichnung *Reale Imperiale Congregazione del*

⁵²⁹ Als der Böhme Joseph Myslivečeks um 1780 in Mailand eine Sinfonie Sammartinis hörte, soll er ausgerufen haben: »Ho trovato il padre dello stile di Haydn.« Vgl. hierzu Jenkins 1975. Die Vorbildfunktion Sammartinis auf den jungen Joseph Haydn überrascht nicht, denn gemäss Haydn-Biograph Giuseppe Carpani (1812) soll Graf Harrach die Musik Sammartinis in Wien eingeführt haben. Später folgten ihm die Familien Schönborn, Pálffy und Haydns erster Patron Graf Morzin. Über Haydns späteren Mäzen Esterházy soll Haydn ebenso in direkten Kontakt mit Kompositionen Sammartinis gekommen sein, denn laut Carpani kommissionierte Fürst Esterházy bei Sammartini in Mailand sogar zwei Kompositionen monatlich. Dafür soll Sammartini jeweils 8 *Zecchini d'oro* vom Mailänder Bankier Castelli erhalten haben. Vgl. hierzu Jenkins/Churgin, S. 8 (Carpanis Aussagen können heute nicht mehr dokumentarisch belegt werden).

⁵³⁰ Latuada 1737–38, Bd. 5, S. 439

⁵³¹ I-Mas, Culto p.a., 1504; Sartori 1960, S. 8.

⁵³² I-Mas, Culto p.a., 1504.

Santissimo Entierro,⁵³³ deren Kapellmeister Sammartini von 1728 bis zur Auflösung des Jesuitenordens 1773 war.⁵³⁴



| | | |
|------|-------------|-------------------------------------|
| 1699 | 13 Aprile | Il Principe di Vaudemont |
| 1708 | 20 Novembre | Il Principe Eugenio di Savoia |
| 1717 | 25 Gennaio | Il Principe di Lowenstein |
| 1722 | 25 Gennaio | Il Conte Girolamo Colloredo |
| 1731 | 27 Marzo | Il Conte Daun |
| 1741 | 28 Febbraio | Il Maresciallo Traun |
| 1745 | 26 Marzo | Il Conte Crisiani |
| 1747 | 9 Marzo | Il Conte Pallavicini |
| 1748 | 15 Marzo | Il Conte d'Harrach |
| 1766 | 8 Marzo | Il S. ^o Duca di Modena |
| 1766 | 20 Marzo | Il S. ^o Conte di Firmian |

535

Den Nimbus einer exklusiven Gemeinschaft erhielt die Kongregation nicht zuletzt durch die Beschränkung ihrer Mitglieder laut Statut auf 33 Herren und 63 Frauen.⁵³⁶ Das Interesse auf eine der begrenzten Mitgliedschaften im auserlesenen Zirkel war gross, wobei zusätzlich zu den Vollmitgliedern von Anfang an Könige, Fürsten, Kardinäle und andere Edelleute aufgenommen wurden. Die *Congregazione del Santissimo Entierro* wurde 1633 gegründet, als Mailand unter spanischer Herrschaft stand. So erklärt sich das spanische Wort *Entierro*, mit dem das Heilige Grab bezeichnet wird; die weniger gebräuchliche italienische Bezeichnung lautet: *Congregazione del Sepolcro di Nostro Signore Gesù Cristo*. Ein der Grabeskirche in Jerusalem nachempfundenes Kulissengrab muss eine zentrale Rolle im Rahmen der Frömmigkeitspraktiken des *Entierro* gespielt haben.

⁵³³ Den Ehrentitel »Regia e Imperiale« erhielt sie 1668, siehe Vaccarini 2002, S. 457.

⁵³⁴ Vaccarini 2004, S. 478.

⁵³⁵ I-Mas, Culto p.a., 1504.

⁵³⁶ Ebenda, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro von 1764; Statut III, S. 6-7. Das Statut III des *Regolamento* von 1764 äusserte sich dazu folgendermassen: »Fu scelto il numero di trentatrè Cavalieri in onore dell'età di N.S. Gesù Cristo, e delle sessantatrè Dame in memoria degli anni, cui visse la Santissima di lui Madre, e sino da' primi anni vi si arrolarono altri Re, gran Principi, e Principesse Reali, e Cardinali, oltre le Dame, e Cavalieri di primo rango, e Ministri di Toga, e di Spada, de' quali tutti, sino alli presenti, si conserva nell'Archivio l'accettazione da loro medesimi sottoscritta, e fregiata de'loro sigilli.«

Die Statuten von 1764 nennen folgendes Ziel der Kongregation an erster Stelle: »Il promuovere con splendide Funzioni la divozione alla Santissima Passione di Gesù Signor nostro, ed il suffragio delle Anime del Purgatorio.«⁵³⁷ Nebst der Verehrung und dem Andenken an das Leiden und Sterben Jesu Christi gedachte man der verstorbenen Mitglieder, deren Seelen im Fegefeuer zeitliche Sündenstrafen abbüssen mussten.⁵³⁸ Obschon Bachs oben genannte Totenmusik theoretisch im Rahmen aller sich in *San Fedele* einfindenden Kongregationen hätte aufgeführt werden können, fallen nach dem Studium der archivarisches Dokumente zu den jesuitischen Bruderschaften nicht nur die Verbindungen der Familie Litta mit dem *Entierro*, sondern auch die Bedeutung solcher Gedenkmessen im Rahmen der Frömmigkeitspraktiken dieser Kongregation auf.⁵³⁹ Damit muss in erster Linie der *Entierro* in Betracht gezogen werden, wenn wir ermitteln wollen, in welchem Zusammenhang Bachs Musik 1757 zur Aufführung gelangte. Die Bilanzen notieren in diesem Jahr fünf gesungene Requien mitsamt Datum und Namen der Verstorbenen. Allerdings ist kein Eintrag auf den 23. August datiert, wobei die von der Kongregation ausgegebenen 230 Lire zwar einer stattlichen Summe entsprachen (wenn man von 2 Lire Tageslohn ausgeht),⁵⁴⁰ aber vermutlich nicht für die Bezahlung von 64 Musikern gereicht hätten, wenn mit den Proben bereits einen Monat vor der kirchlichen Aufführung begonnen wurde.⁵⁴¹ Weil Johann Christian Bach zur Erstellung der Kompositionen mehrere Monate eingeräumt wurden, konnte es sich nicht um eine Begräbnisfeier, sondern einzig um eine Gedenkmesse handeln. Auch aus den anderen erhaltenen Dokumenten erschliesst sich nicht, für wen das Seelenamt gesungen worden sein könnte. Immerhin kann Warburtons Vermutung, wonach es sich um eine Andacht für ein Familienmitglied gehandelt hat, erhärtet werden, da zahlreiche Vertreter der Litta-Familie Kongreganten waren. Zwischen 1766 und 1772, d.h. nach der Aufführung der Musik Bachs, nahm der *Entierro* sechs Mitglieder der Familie Litta auf.⁵⁴²

⁵³⁷ Ebenda, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro von 1764, S. 4.

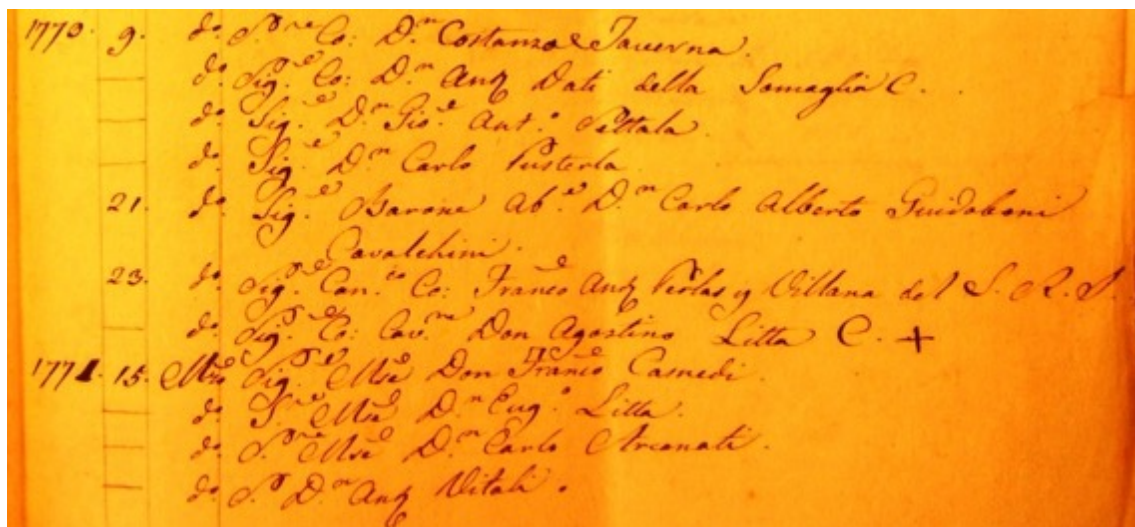
⁵³⁸ Zur Gepflogenheit von Gedenkmessen für verstorbene Kongregationsmitglieder siehe Zardin 1988, S. 181-183.

⁵³⁹ I-Mas, Culto p.a., 1504.

⁵⁴⁰ Ebenda.

⁵⁴¹ I-Mt, Materie, cart. 675. Hier befindet sich die Rechnungsliste zur Aufführung eines *Te Deum*, einer Solomotette und eines Cellokonzerts vom 10. April 1763 in *Sant'Ambrogio*. Die Ausgaben für die 47 Musiker (17 Sänger und 30 Instrumentalisten) beliefen sich auf 563 Lire.

⁵⁴² I-Mas, Culto p.a., 1504. Es handelt sich bei den Männern um Franco, Agostino und Eugenio Litta; bei den Frauen um Margarita Calderani, Claudia Cusani und Paola



543

Agostino Litta, der in der Öffentlichkeit als Bachs Mäzen in Erscheinung trat, erhielt die Vollmitgliedschaft im März 1770, einen Monat nach dem Tod seines Vaters Antonio.⁵⁴⁴ Dieser, das Familienoberhaupt, trat im Rahmen einer von der Kongregation organisierten Prozession auf.⁵⁴⁵ Zweifellos bestand zwischen der Familie Litta und der Kongregation ein enges Verhältnis, wobei das Statut III im *Entierro*-Reglement besagt, dass Vollmitglieder Anrecht auf Gedenkmessen hatten.⁵⁴⁶ Der besondere Stellenwert dieser Seelenämter zeigt sich nicht zuletzt darin, dass man dem statutarischen Versprechen selbst nach der Auflösung des Jesuitenordens nachkam, nämlich bis 1783 als das Kongregationsvermögen vollständig aufgebraucht war.⁵⁴⁷

Castiglioni, die alle drei geborene Litta waren. Mein Dank gilt Danilo Zardin, der mir liebenswürdigerweise seine Exzerpte zur *Congregazione del Santissimo Entierro* mitsamt der von ihm zusammengestellten Mitgliederliste ausgehändigt hat.

⁵⁴³ Ebenda.

⁵⁴⁴ Ebenda.

⁵⁴⁵ Dies geht aus der *Gazzetta di Milano* hervor: I-Ma, Giorn. n. 1, 8.4.1744. »Nella sera del Venerdì Santo fu fatta da' RR. PP. della Compagnia di Gesù, di questa Casa Professa di San Fedele, la solita annua, devotissima Processione, detta del Santissimo Entierro, con numerosissimo concorso di Nobiltà, che l'accompagnava con Torcia, avendo portato il grande Stendardo, a nome di Sua Altezza il Sig. Principe di Lobkowitz Governatore, che si trova all'Armata, Sua Eccellenza il Sig. Marchese Don Antonio Litta Marchese di Gambolò, Grande di Spagna, del Consiglio Segreto, Cavaliere della Chiave d'Oro, e generale Commessario di Guerra, e Stato nella Lombardia Austriaca«.

⁵⁴⁶ I-Mas, Culto p.a., 1504, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro von 1764; Statut III, S. 6-7. »Tutti questi gran Personaggi, benché assenti, si annoverano tra li Trentatrè di Governo, in quanto al partecipare di tante Opere pie, che fa la Congregazione, e sono capaci delle Indulgenze tutte, e de' Suffragi in vita, e dopo morte.«

⁵⁴⁷ I-Mas, Culto p.a., 1504.

Damit lebte die jesuitische Kongregation bis in die Zeit, als *San Fedele* zur kaiserlich-königlichen Kirche erhoben wurde, fort, obwohl der Jesuitenorden bereits 1773 aufgelöst worden war. Die aus den Zeitungsberichten von 1780–1792 hervorgegangenen Gedenkmessen für Habsburger Monarchen standen folglich in der Tradition der Totenmessen, die im Rahmen des *Entierro* stattfanden.⁵⁴⁸

Die Kongregationsstatuten legen dar, wer Anspruch auf eine Gedenkmesse erheben durfte, wobei die Bestimmungen ausgesprochen grosszügig gehalten sind und somit ein grosser Personenkreis in deren Genuss kommen konnte.⁵⁴⁹ Zusätzlich zu den 33 männlichen Vollmitgliedern nennen die Satzungen »cinque Aggiunti« und zu den 63 weiblichen »quattro aggiunte, ed aggregate.« Ab 1673 wurden ausserdem alle Interessenten auf eine Mitgliedschaft zugelassen; sie gelangten auf eine Anwärterliste und wurden ebenfalls mit den Vorrechten der Vollmitglieder ausgestattet (»il dì 28. Dicembre, fu stabilito si potessero accettare, senza limitazione di numero, altri Sopranumerarj, li quali godessero tutte le prerogative«). Die Anwärter sollten nach dem Anciennitätsprinzip nachrücken, sobald ein Vollmitglied gestorben war. Insofern bestand ab 1673 kaum ein Unterschied mehr zwischen Anwärtern und

⁵⁴⁸ Gewiss wurden nicht ausschliesslich, aber in besonderer Regelmässigkeit in *San Fedele* solche Totenmessen abgehalten, vgl. dazu Barbieri/Carpani/Mignatti 2010. Die *Promemoria* von 1773 besagt: »Siccome poi li Cavaglieri, e Dame, che godevano di ascrivarsi nella d[et].ta Congreg[azio].ne [...] all'atto di loro accettazione pagavano L 150 queste venivano impiegate su qualche monte, e de frutti, che se ne cavano si suppliva a' parte delle spese necessarie di d[et].ta Cong[regazio].ne, quali nel caso di loro morte si convertivano nel far celebrare a' suffraggio degli Ascritti messe n. 150 con ufficio da morti solenne. Allorché poi cessava di vivere alcun Principe, o Sovrano della Augusta Famiglia Regnante, solleva la Cong[regazio].ne contrassegnare l'alto suo rispetto facendo celebrare un solenne ufficio, e Messa di Requiem condecorato con sontuoso apparato della Chiesa, esponendosi con funebre Orazione le doti, e virtù eccelse del morto Principe, come in fatti praticò essa nella morte di Carlo VI e di Francesco I l'uno Padre, e l'altro Consorte graziosissimi dell'Augusta Sovrana.« Vgl. Vaccarini 1997, S. 67.

⁵⁴⁹ I-Mas, Culto p.a., 1504, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro, S. 7-8. Das Statut IV besagt: »[1634. Decreto 17] Lo stesso privilegio di Partecipanti Sopranumerarj si estese nelli primi anni a cinque Cavalieri aggiunti in onore delle cinque Piaghe di Gesù N[ostro]. S[ignore]. Crocifisso, ed a quattro Dame aggiunte in memoria delle quattro Marie. Come poi nell'anno 1673., acciochè non restasse defraudata la pia volontà di molti, li quali bramavano partecipare delle Indulgenze, Suffragj, ed Opere pie, con Decreto di tutta la Reale Imperiale Congregazione, sotto il dì 28. Dicembre, fu stabilito si potessero accettare, senza limitazione di numero, altri Sopranumerarj, li quali godessero tutte le prerogative, e morendo alcuno de' SS. Trentatrè, o cinque Aggiunti, subentrassero per anzianità di loro accettazione; mediante però, che faccia il Deposito dovuto di lire 150, come gli altri; [1674 n.] altrimenti non potrà esser ammesso, e meno gli correrà l'anzianità, se prima non avrà con effetto pagato &c., anzi, neppure parteciperà delle Indulgenze, come più diffusamente in detto Dereto.«

Vollmitgliedern. Der Kongregationsbeitrag von 150 Lire stellte für die Angehörigen der Oberschicht eine Kleinigkeit dar, denn aus dem Dekret V geht hervor, dass einige Kongreganten ein Mehrfaches davon entrichteten.⁵⁵⁰ Ausserdem bezahlten manche Mitglieder Andachten aus dem eigenen Vermögen («il mantenimento delle Funzioni, le quali da principio si facevano a spese di particolari Congregati»). Damit stellt sich die Frage, ob die Litta die Kompositionen selbst bei Bach kommissionierten und bezahlten. Zahlreiche Indizien weisen darauf hin, dass der *Entierro* den Aufführungskontext für Bachs Totenmusik darstellte, obschon dies kein Dokument eindeutig belegt.

Im Zusammenhang mit den Totenmessen in der Jesuitenkirche erstaunt ein weiterer Umstand: Als Leopold Mozart mit seinem 14-jährigen Sohn ab dem 23. Januar 1770 zum ersten Mal in Mailand weilte, wohnten sie einer Gedenkmesse bei. Am 10. Februar schrieb Leopold völlig erstaunt an seine Frau nach Salzburg:

»Unterdessen haben wir hier verschiedene KirchenMusiken zu hören Gelegenheit gehabt; und unter anderen gestern das Seelenamt oder Requiem für den alten Marquese Litta, welcher zum Verdruss der so grossen Familie itzt im fasching gestorben ist, da sie ihm doch das leben gerne noch bis in die Fasten gegönnet hätten. Das *Dies irae* von diesem Requiem dauerte gegen 3 viertlstund um 2 uhr Nachmittag war alles aus: wir assen also um halbe 3 zu mittag.

Du must dir nicht einbilden, dass ich dir eine Beschreibung der hiesigen Andachten machen werde; ich könnte es für ärgerniss nicht thun: alles bestehet in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.«⁵⁵¹

Es handelte sich um ein Seelenamt für den 69-jährig verstorbenen Don Antonio Litta.⁵⁵² Aus dem Sterberegister seiner Pfarrei *San Maria alla Porta* geht hervor, dass der am 6. Februar Verstorbene nach *San Maria della Passione* transferiert wurde, wo er im Familiengrab der Litta

⁵⁵⁰ Ebenda, S. 8-9. »Nelli primi anni, se alcuno moriva pria di avanzarsi sul Catalogo infrà li Trentatrè di Governo, riceveva dalla Congregazione solamente il suffragio di dodici messe, ma chi era tra li SS. Trentatrè aveva centocinquanta Messe, ed il solenne Funerale. Successivamente essendosi fatta, coll'impiego de' capitali costituiti dalle partite degli Accettati, la scorta sufficiente alle spese per le Funzioni, ed Opere pie, si è obbligata con tutti egualmente a far celebrare centocinquanta Messe, oltre l'Offizio solenne &c., al qual effetto si devono sempre investire li Depositi suddetti, acciocchè col frutto de' capitali risultanti sia sempre più sicura la pia volontà della Confregazione, ed il mantenimento delle Funzioni, le quali da principio si facevano a spese di particolari Congregati [N. 12. 1634], finchè ebbero alcune fondazioni stabili. Allora anche, particolarmente de' Signori Trentatrè, alcuni davano il duplicato, o triplicato, come fece tra gli altri il Sig. Cardinal Litta nostro Arcivescovo, quando fu accetto il dì 11. Dicembre 1653., e così altri Signori principali [Filza degli Ordini nu. 48.]«

⁵⁵¹ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

⁵⁵² Vgl. Arese 1972, S. A-114.

seine letzte Ruhe fand.⁵⁵³ Bedauerlicherweise geht weder aus Leopold Mozarts Brief noch aus anderen Quellen hervor, in welcher Kirche das Seelenamt – es handelte sich nicht um die Begräbnisfeier – stattfand. Antonio Litta fungierte nicht auf der Mitgliederliste des *Entierro*. Dafür wurde bekanntlich sein Sohn Agostino einen Monat nach dem Tod seines Vaters als Vollmitglied in die Kongregation aufgenommen.⁵⁵⁴

| | |
|--|---------------|
| 1781. - Gen.° Per S. M. L. Imperadrice | 150. - |
| Feb.° Per il fr. d. Stam. Civelli | 150. - |
| Apr.° Per la f. cmo. Giulia Villani Caimo Dvodi | 150. - |
| g.° Per Caval.° d. ag. Litta | 150. - |
| | <u>600. -</u> |
| Per il A. d. Cav.° d. 45.12 | 645.12 |

Weil in den *Entierro*-Dokumenten 1781 hinter dem Namen Agostino Littas (1728–1781) ein Querstrich notiert wurde, muss er als einer der letzten Kongreganten in den Genuss einer Gedenkmesse gekommen sein. Es liegt die Vermutung nahe, dass 1757 sowohl Vater als auch Sohn Litta eine Mitgliedschaft angestrebt hatten. Durch das Statut VIII wird eine mögliche Verbindung zu dem von Leopold Mozart beschriebenen Requiem zu Ehren Antonio Littas erkennbar, denn es belegt die Existenz gehaltener Messen für Kongregationsanwärter:

»[Decr. 10. 1634.] Il primo di libero si fa cantare con Musica l'Offizio de'Morti e Messa solenne, con nobile Tomba, ed Apparato funebre tanto per le Dame, come per li Cavalieri; E per onore insieme e per suffraggio maggiore, manda il Sig. Prefetto gl'inviti stampati acciocchè assistendo nel luogo loro preparato con neri strati intorno alla Tomba, recitando l'Offizio, ed ascoltando Messe, che in molto numero si dicono quella mattina, giovino a quell'Anima. [Ord. 7. Decemb. 1700.] In simil modo ha anche la Congregazione onorati per gratitudine quelli, i quali l'hanno beneficata, benché non fossero accettati. [1646. 17. Giugno. 1681. 30. Dec.] Ma in morte del Sovrano, come a Capo, Protettore, e Congregante, ha sempre usata la maggiore dovuta magnificenza di pompa funebre, e di suffragio.«⁵⁵⁶

Die nur drei Tage nach Littas Tod gesungene Totenmesse entspricht in mehreren Punkten dem Statut VIII über den Ablauf derartiger Totenmessen: Das Seelenamt wurde praktisch am ersten freien Tag gesungen (»Il primo di libero«), nachdem die Musiker die zweifellos zum Repertoire

⁵⁵³ I-Mca, Duplicati registri anagrafici, Santa Maria alla Porta, 1770 »Mille settecento settanta il giorno sei febbrajo / L'Eccell.^{mo} Sig. Marchese D. Antonio Litta [...] abitante sotto questa Parrochia [...] è stato trasferito il di lui cadavere [...] alla Chiesa di S.^a Maria della Passione per essere ivi sepolto nella Capella privativa di detta Casa Litta.«

⁵⁵⁴ I-Mas, Culto p.a., 1504.

⁵⁵⁵ Ebenda.

⁵⁵⁶ Ebenda, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro, S. 10-11.

gehörende Kirchenmusik nochmals proben und sie mit der laut Statut verlangten »maggiore dovuta magnificenza di pompa funebre, e di suffragio« aufführen konnten. Seit 1700 enthielt das Statut einen Zusatz, der weiteren verdienstvollen Personen eine Gedenkmesse ermöglichte (»In simil modo ha anche la Congregazione onorati per gratitudine quelli, i quali l'hanno beneficata, benché non fossero accettati«). Darauf hatte zweifellos auch der verstorbene Marchese Antonio Litta, einstiger Generalkommissar, Ritter des goldenen Vlieses⁵⁵⁷ sowie ehemaliger *Direttore Generale* der zweitbedeutendsten Mailänder *Congregazione Regia sotto l'Invocazione di San Giovanni Nepomuceno*⁵⁵⁸ Anspruch. Da Antonio dem *Entierro* nahestand und vielleicht sogar auf der Anwärterliste figurierte, ist es durchaus möglich, dass ihm *post mortem* diese Ehre zuteilwurde. Dies würde bedeuten, dass das von Leopold Mozart beschriebene Seelenamt in *San Fedele* stattfand.

Durch ein infames Ereignis wurde die Ehre der Familie Litta getrübt, denn am 30. August 1747 wurde Antonio Litta von Maria Theresia seines Amtes als *Commissario generale* enthoben, weil man bei seinen Geschäften eine »große Unordnung (vornehmlich, was die Kriegskasse betraf)« feststellte. Obwohl im amtlichen Beschluss ausdrücklich steht, dass die Entlassung »ohne Nachteil für seine Ehre« vollzogen wurde,⁵⁵⁹ muss die Veruntreuung und Unterschlagung von Staatsgeldern dem Ansehen der ganzen Familie geschadet haben. Der Reputationsverlust könnte der Grund gewesen sein, weshalb nicht das Familienoberhaupt Antonio, sondern sein schuldloser Sohn Agostino sich in der Öffentlichkeit als Mäzen Bachs ausgab. Fast auf den Tag genau zehn Jahre nach diesem beschämenden Ereignis gelangte am 23. August 1757 die Totenmusik Bachs in der Jesuitenkirche *San Fedele* zur Aufführung. Es fällt auf, dass sich alles um Prestige, Ehre und das Verbüssen von zeitlichen Sündenstrafen dreht. Ob Bachs Seelenamt in Zusammenhang mit der von den Litta wiederzugewinnenden Ehre stand, kann nicht völlig ausgeschlossen werden. Doch aus den dargelegten Umständen erklärt sich die Anwesenheit »de' più avari e schizzinosi Aristarchi« bei den Proben zur Totenmusik im *Palazzo Litta*. Dass sich dabei der 22-jährige Bach in Mailand erstmals vor angesehenem Publikum präsentieren durfte, um bald eine feste Anstellung zu finden, war für die Familie Litta lediglich ein passender Nebeneffekt.

In Mailand musste nicht nur die Familie Litta um ihr Renommee kämpfen. Vielmehr war ab dem frühen 18. Jahrhundert der gesamte alte Mailänder Adel zu einer erhöhten Legitimation

⁵⁵⁷ Arese 1972, S. A-114.

⁵⁵⁸ Siehe hierzu die *Gazzetta di Milano* vom 24. Juni 1750: I-Ma, Giorn. n. 1.

⁵⁵⁹ Gärtner 1989, S. 154.

der eigenen sozialen Stellung gezwungen. 1713 wurde ein altes Dekret aufgehoben, das eine markante Erweiterung des Patriziats zur Folge hatte und zur Entstehung einer neuen Oberschicht beitrug. Dies führte zunächst zu einer Krise⁵⁶⁰ und langfristig zur Entmachtung des alten Adels zu Gunsten einer neuen gelehrten und effizienten Bürokratenschicht.⁵⁶¹ Die Mailänder Oberschicht wuchs von 1702–1796 um 129 neue Familien an und erreichte zum Ende des Jahrhunderts ein Total von 284.⁵⁶² Von den 1770 im *Tribunale araldico* aufgeführten 259 Familien kamen nicht weniger als 88, d.h. ein Drittel, im Laufe des 18. Jahrhunderts hinzu. Arese errechnete, dass dem Patriziat zwischen 1702 und 1716 jährlich durchschnittlich 0,9 Familien hinzutraten und von 1717–1769 sogar 1,6. Dieser markante soziale Wandel übte einen immensen Druck auf den alten Adel aus und liess die Notwendigkeit der Legitimation, u.a. mittels der Förderung der Künste, zur absoluten Pflicht werden.⁵⁶³ Aufgrund dieses Zugzwangs überrascht nicht, dass die von den Seelenämtern des *Entierro* geforderte »maggior dovuta magnificenza di pompa funebre« wörtlich ausgelegt wurde. Die sich aus dem Habsburger Adel und dem alten Mailänder Patriziat zusammensetzende *Congregazione del Santissimo Entierro* stellte die Voraussetzungen dar, die zur Entstehung von Bachs – und sehr wahrscheinlich auch zu der von Leopold Mozart gehörten – Totenmusik führten. Bachs Kompositionen wurden von den Mailänder Grandseigneurs ausnahmslos gelobt, denn Litta liess Martini bekanntlich wissen, dass sie exakt den Regeln (»esattissima nelle regole«) entsprochen hätten.⁵⁶⁴ Ein solches Urteil für einen noch nicht 22-Jährigen, der in Mailand musikalisch zum ersten Mal öffentlich in Erscheinung trat, kam einem Ritterschlag gleich. Es handelte sich um ein Kompliment von Kennern, denen ihr Kunstverständnis als Mittel zur gesellschaftlichen Distinktion diene.

⁵⁶⁰ Zanetti 1972, S. 30-36.

⁵⁶¹ Sella/Capra 1984, S. 154 & 187-190.

⁵⁶² Ebenda, S. 188.

⁵⁶³ Vor diesem Hintergrund, in einem Zeitalter des Emporsteigens vieler Parvenüs, müsste auch die Entstehung der Sinfonie in Mailand um 1730 neu untersucht werden, insbesondere weil Instrumentalsinfonien offensichtlich zu einem grossen Teil ein Produkt der privaten Akademien waren. Bereits existierende Sinfonien wurden als Opernouvertüren verwendet. Die Entwicklung vollzog sich also von der Sinfonie zur Ouvertüre und nicht umgekehrt, womit offensichtlich die Akademien der Nährboden für die Entstehung dieser neuen musikalischen Gattung waren. Siehe MGG2, Artikel »Symphonie«, dabei »IV. Die Anfänge der Konzertsymphonie«.

⁵⁶⁴ Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757.

5.4. Mailänder Totenmusiken

Die beiden in den Briefen erwähnten *Invitorio* und *Dies iræ* von Bach sind erhalten geblieben. Weitere überlieferte, in den Schreiben allerdings nicht ausdrücklich genannte Kompositionen werden ebenfalls der am 23. August 1757 in *San Fedele* stattgefundenen Seelenandacht zugeschrieben,⁵⁶⁵ auch wenn kleine Zweifel diesbezüglich geäußert wurden.⁵⁶⁶ Allerdings handelt es sich bei sämtlichen Kompositionen um Vertonungen der römischen Liturgie, womit zumindest vom liturgischen Standpunkt deren Zusammengehörigkeit bestätigt ist. Zum Totenoffizium gehören das *Invitorium* (Warb E 6), drei Lektionen (Warb E 7-9) sowie ein *Miserere* (Warb E 10), und vom Requiem sind der *Introitus* mitsamt *Kyrie* (Warb E 11) sowie das *Dies iræ* (Warb E 12) konserviert.⁵⁶⁷ Die Annahme, dass die Messeteile zusammengehören, wird ausserdem durch die Tatsache gestützt, dass sie alle doppelchörig gesetzt sind und tonartlich zusammenpassen. Während sich der *Introitus* und das *Kyrie* (beide in F-Dur) über 117 Takte erstrecken – was in Mailand einer unterdurchschnittlichen Länge entspricht –, gilt das auf 871 Takte angelegte *Dies iræ* in c-Moll als ausgesprochen ausgedehnt und erreicht eine Aufführungsdauer von ungefähr 37 Minuten.⁵⁶⁸ Folglich dauerte die Gedenkmesse vom 23. August 1757 gewiss über eine Stunde, was an das von Leopold Mozart beschriebene Seelenamt erinnert.⁵⁶⁹ Zwölfeinhalb Jahre nach der Aufführung von Bachs Totenmusik bekamen die Mozarts am 9. Februar 1770 ein beinahe 45 Minuten dauerndes *Dies iræ* zu Gehör. Diese Koinzidenz führte zur Annahme, dass Vater und Sohn Mozart womöglich Bachs Vertonungen gehört haben, wobei es sich 1770 schliesslich um das Seelenamt für Antonio Litta, den Vater von Bachs Mäzen, handelte.⁵⁷⁰ Allerdings entbehrt diese Hypothese einer gründlicheren Kenntnis der Mailänder *Dies iræ*, denn es sind zahlreiche weitere ausgedehnte Mailänder Totensequenzen bekannt, obschon der grösste Teil dieser Vertonungen als verschollen gelten

⁵⁶⁵ Publiziert in Warburton, Bd. 21: *Music for the Office of the Dead and the Mass for the Dead, Eight Liturgical Works for Soloists, Choir, and Orchestra from Eighteenth-Century Manuscript Sources*. Vgl. hierzu besonders die Einleitung zum Band.

⁵⁶⁶ Warburton, Bd. 21, S. ix-x; Ausführlich hierzu Allorto 1992, S. 63-64.

⁵⁶⁷ Terry 1967, S. 202 & 206-208. Von all diesen Werken befinden sich Abschriften in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, vgl. Ross/Traub 1985. Sie werden ausführlich diskutiert in Vos, Warburton 1982 und Allorto 1992, S. 63-68.

⁵⁶⁸ Diese Aufführungsdauer ergibt sich aus zwei verschiedenen Aufnahmen: The Bach-Family mit dem Bach-Ensemble unter der Leitung von Helmuth Rilling (Hänssler Classic, HAN 98.911) und *Missa da Requiem* mit dem RIAS Kammerchor und der Akademie für Alte Musik Berlin unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann (Harmonia mundi, HMC 902098).

⁵⁶⁹ Vgl. Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

⁵⁷⁰ Vgl. Sickbert 1991.

muss. Insofern ist es eher unwahrscheinlich, dass die Mozarts ausgerechnet Bachs Requiem gehört haben.

Die Mailänder *Dies iræ* sind ausnahmslos als gesonderte Vertonungen überliefert und nicht Teil einer Requiemvertonung. Das *Dies iræ* Gaetano Piazzas (CH-E 579,15) beispielsweise erstreckt sich auf über 560 Takte und umfasst acht Sätze *a 8 Reali*. Pietro Valles *Dies iræ* (CH-E 632,12) weist eine ähnliche Taktzahl sowie ebenso acht Sätze und eine Doppelchor-Anlage auf. Die Totensequenz von Francesco Bianchi (I-Mc M. S. MS. 40-1), der sich von 1778–1785 in Mailand aufhielt,⁵⁷¹ besteht sogar aus 1212 Takten. Selbst Mailänder *Dies Iræ* aus dem frühen 19. Jahrhundert, wie dasjenige des ab 1805 nachgewiesenen Paolo Bonfichi (I-Mc M. S. MS. 85-1) mit über 870 Takten, übertreffen die Norm deutlich. Obwohl sie alle vergleichsweise üppig sind, ist kein *Dies iræ* derart zeitlich ausschweifend wie dasjenige von Ferdinando Galimberti (CH-E 472,3).⁵⁷² Mit seinen 13 Sätzen und 1585 Takten handelt es sich um das längste in der Musikliteratur beschriebene *Dies iræ*⁵⁷³ und erreicht eine Aufführungsdauer von einer Stunde.⁵⁷⁴ Insofern entspricht Bachs *Dies iræ* mit seinen 871 Takten, dies bestätigten letztlich auch die Musikkenner, exakt der Norm (»esattissima nelle regole«), was ebenso für das von Vater und Sohn Mozart gehörte *Dies iræ* zutrifft. Die Salzburger waren nur deswegen völlig überrascht, weil sie bei ihrem ersten Mailandbesuch noch nicht mit den lokalen Verhältnissen vertraut waren.

Wenngleich nicht zweifelsfrei feststeht, dass die Mozarts das beschriebene Seelenamt in *San Fedele* gehört haben, wissen wir, dass es sich um eine römische Liturgie gehandelt haben muss, da das *Dies iræ* nicht zum liturgischen Kanon der ambrosianischen Totenmesse gehört.⁵⁷⁵ Dies

⁵⁷¹ DBI, Artikel »Bianchi, Francesco«, Bd. 10 (1968), S. 90-92.

⁵⁷² Castellani/Riedo 2010.

⁵⁷³ Den umfassendsten Überblick über *Dies iræ*-Vertonungen gibt Chase 2003. Hier fallen folgende *Dies iræ* aufgrund ihrer Taktzahl auf: Domenico Cimarosa: 707 Takte, S. 148; Johann Adolph Hasse: 743 Takte, S. 158; François-Joseph Gossec: 1127 Takte, S. 202; Johannes Simon Mayr: 1220 Takte, S. 210; João Bomtempo, 745 Takte, S. 248; Gaetano Donizetti: 910 Takte, S. 256; Antonin Dvořák: 807 Takte, S. 261; Giuseppe Verdi: 698 Takte, S. 301; Krzysztof Penderecki: 872 Takte, S. 349. Am *Dies iræ* aus der *Messa per Rossini*, das aus 1284 Takten besteht, waren insgesamt sieben Komponisten beteiligt, S. 304.

⁵⁷⁴ Diese Aufführungsdauer wurde in einem Konzert vom 2. April 2010 in Lugano durch den *Coro della Radio Svizzera* und *I Barocchisti* unter der Leitung von Diego Fasolis erreicht (CD in Planung).

⁵⁷⁵ Vgl. Missale Ambrosianum 1768. Im Abschnitt *Commune Sanctorum*, S. 63-78, ist die Rede von den verschiedenen *Missæ pro Defunctis*. Zur ambrosianischen Totenmesse siehe Borella 1964, S. 217-223.

erhöht wiederum die Wahrscheinlichkeit, dass es im Rahmen des *Entierro* aufgeführt wurde. Weil der *Entierro* jeweils fünf Passionskantaten kommissionierte – der ambrosianische Kalender verfügt lediglich über vier Fastenfreitage –,⁵⁷⁶ wird klar, dass sich die Kongregation am römischen Ritus orientierte. In liturgischer Hinsicht passen sowohl die Kompositionen Bachs als auch die von Leopold Mozart beschriebene Totenmesse zum praktizierten Ritus des *Entierro*. Da das *Dies iræ*, wie alle Sequenzen, nicht zum Kanon der ambrosianischen Liturgie gehört, entstanden die zeitlich besonders ausgedehnten *Dies iræ* ausgerechnet in einem Kontext, in dem die Totensequenz gar nicht zur lokalen Liturgie gehörte. Die Existenz solch ausschweifender Vertonungen ausgerechnet in dem Umfeld, in dem sie eigentlich gar nicht hätten existieren sollen, ist äusserst erstaunlich und deutet darauf hin, dass das Zusammentreffen von ambrosianischer und römischer Liturgie eine ganz besondere Dynamik evozierte.

Sowohl die Zeitungsberichte als auch die erhaltenen Kompositionen Bachs bestätigen, dass zu den Andachten in *San Fedele* nebst dem *Dies iræ* ein *Miserere* gehörte. Deswegen frappiert umso mehr, dass auch zu Galimbertis Totensequenz ein *Miserere* (CH-E 471,1) vorhanden ist. Beide Werke sind als autographe Partituren⁵⁷⁷ überliefert und vom Komponisten eigenhändig auf 1744 datiert, weisen Papier mit dem gleichen Wasserzeichen auf und die dazugehörigen Stimmhefte wurden wohl von derselben Mailänder Schreibstube erstellt. All dies legt die Vermutung nahe, dass es sich um Schwesterwerke handelt, die Galimberti möglicherweise für dieselbe Andacht komponierte. Als Aufführungsanlass für die beiden opulenten Werke kommt bloss ein exklusives Seelenamt mit der Beteiligung zahlreicher Musiker in Frage – allein zum *Dies iræ* existieren 20 Mailänder Vokalstimmhefte.⁵⁷⁸ Die zuverlässig über Todesfälle aus der Mailänder Oberschicht berichtende *Gazzetta di Milano* meldete 1744 nur einen prominenten Verlust, denjenigen des Conte Giovanni Borromeo Arese.⁵⁷⁹ Am 18. April 1744, 30 Tage nach dem Tod des Grafen, fand in der Kollegiatskirche *Santa Maria Maggiore* zu seinem Gedenken ein »Offizio solenne con Messa di Requie« statt.⁵⁸⁰ Ob dabei Galimbertis *Miserere* und *Dies iræ* erklangen, was dem Komponisten nur einen Monat zur Erstellung der Vertonungen Zeit gelassen hätte, bleibt fraglich. Doch einige Hinweise führen abermals zum *Santissimo Entierro*, denn ab 1712 war Giovanni Borromeo Vollmitglied der Kongregation, und in den Jahren 1717–

⁵⁷⁶ Siehe dazu Vaccarini 1997.

⁵⁷⁷ Für den Hinweis, dass es sich bei den Partituren um Autographe Galimbertis handelt, danke ich Ada Gehann.

⁵⁷⁸ Hierzu ausführlich Castellani/Riedo 2010, S. 153-156.

⁵⁷⁹ I-Ma Giorn. n. 1, 22.4.1744; Arese 1972, S. A-54.

⁵⁸⁰ Castellani/Riedo 2010, S. VIII.

1733 amtierte er sogar als deren Präfekt.⁵⁸¹ Zudem erwähnt die Bilanz des Jahres 1744 eine für den Grafen gehaltene Totenmesse, für die 197 Lire ausgegeben wurde. Sehr wahrscheinlich fanden danach weitere Gedächtnismessen mit Figuralmusik statt. Gleichwohl müssen wir uns erneut mit Indizienbeweisen begnügen, da eindeutige Dokumente, die einen Zusammenhang mit einem im Rahmen des *Entierro* gegebenen Seelenamtes belegen, fehlen.

| | |
|---|------------------|
| <u>Vecita</u> | |
| Per l'Anniversario generale | L. 128.16.- |
| Funerale del S. ^{ro} Conte Ro. ^o Borromeo | L. 19.7.- |
| Funerale della S. ^{ma} Cont. ^{sa} D. ^{na} Maria Visconti | L. 19.5.- |
| Commemoraz. ^{ne} de' Fedeli Defonti | L. 11.5.- |
| Credito à Cassa - - - - - | L. 84.18.- |
| | <u>L. 582.19</u> |

582

5.5. Die Verbreitung der Mailänder Musikalien

Sowohl anhand der erhaltenen Kompositionen Bachs als auch aus den Zeitungsberichten zeigte sich, dass zu den Seelenämtern in *San Fedele* zumindest ein *Miserere* und ein *Dies iræ* gehörten; Galimbertis Kompositionen weisen die gleiche Kombination auf. Aufgrund dieses liturgischen Zeremoniells gerät nun auch Sammartinis *Miserere* (J-C 112) in den Fokus, vor allem weil in diesem der *cantus firmus* aus dem römischen Totenoffizium erklingt und so keine Zweifel über die liturgische Verwendung bestehen. Jenkins und Churgin vermuteten, dass das auf 1750 datierte *Miserere* 1751 zur Translation der Gebeine Carlo Borromeos aufgeführt worden war,⁵⁸³ was jedoch aus mehreren Gründen unwahrscheinlich ist: Zum einen passt ein Busspsalm nicht zu einem feierlichen Anlass und zum anderen handelt es sich um ein *Miserere* der römischen Liturgie. Dadurch kommt abermals der *Entierro* als Auftraggeber in Frage, umso mehr, als Sammartini dessen Kapellmeister war. Wenngleich erneut keine eindeutigen Belege

⁵⁸¹ I-Mas, Fondo di religione, 564.

⁵⁸² Ebenda.

⁵⁸³ Jenkins/Churgin, S. 164; Riedo (in Vorbereitung/1).

für eine solche Verbindung bestehen, treten diesmal Indizien hinzu, die die handschriftliche Verbreitung des *Miserere* miteinbeziehen.⁵⁸⁴

Zwischen November 1751 und August 1753 kaufte das Benediktinerstift Einsiedeln Mailänder Musikalien im Wert von 900 Florin (zu 300 und 600 Florin), was in der Innerschweiz dem Gegenwert von 15 neuen Cembali entsprach.⁵⁸⁵ Die Akquisitionen setzten sich aus dem Vermächtnis des 1751 verstorbenen Ferdinando Galimberti sowie eines Musikers namens Crossi (oder Grossi), der nicht identifiziert werden konnte, zusammen. Beim ersten Kauf bezahlte der Einsiedler Fürstbischof Nikolaus II. (geboren 1694, Abt von 1734 bis 1773) sogar 230 von 300 Florin aus dem eigenen Vermögen. Zu Galimbertis Nachlass gehörten sehr wahrscheinlich auch sein *Dies iræ* (CH-E 472,3) und *Miserere* (CH-E 471,1), vor allem weil es sich bei den beiden auf 1744 datierten Partituren um Autographe handelt, die in Einsiedeln die ältesten datierten handschriftlichen Musikquellen Mailänder Provenienz des 18. Jahrhunderts darstellen.⁵⁸⁶ Davor entstandene sakrale Kompositionen aus Mailand sind nicht nur in Einsiedeln, sondern insgesamt kaum erhalten geblieben.⁵⁸⁷ Ab 1751 gelangte nachweislich eine beachtliche Anzahl an Mailänder Musikalien in die Innerschweiz, wobei in den 1740er-Jahren ein besonders enger Austausch zwischen Einsiedeln und Mailand bestand.⁵⁸⁸ Die Benediktiner sandten 1742 einen Kastraten für zwei Jahre zum Gesangsstudium in die Lombardei⁵⁸⁹ und umgekehrt hielten sich 1744 vier Mailänder Jesuiten in der

⁵⁸⁴ Eine Mikrofilm-Reproduktion der Prager Quelle des *Miserere* (J-C 112) befindet sich heute im *Ufficio Ricerca Fondi Musicali* (I-Murfm) in Mailand. Für diesen Hinweis danke ich Claudio Bacciagaluppi.

⁵⁸⁵ Riedo 2010/2, S. 184-186.

⁵⁸⁶ Zu den handschriftlichen Musikquellen in der Benediktinerabtei Einsiedeln siehe Helg 1995. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts scheinen keine Musikalien aus Mailand beschafft worden zu sein, was sich ab 1751 änderte. Siehe hierzu Henggeler 1919; Henggeler 1934; Henggeler 1951 sowie Rudolf Henggeler: Die Benediktinerabtei Unserer Lieben Frau zu Einsiedeln. Geschichte des Klosters, der Wallfahrt, der Stiftspfarrreien und Stiftsbesitzungen. Diese Quelle wird unter der Signatur CH-KAE, A. 16/1 verwahrt und ist unter folgendem Link greifbar: http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_archivalien.php [Mai 2017].

⁵⁸⁷ Die Einsiedler Musikbibliothek ist für die Kirchenmusik Mailands derart bedeutsam – Allorto spricht von »Einsiedeln, l'archivio della musica sacra milanese« (vgl. Allorto 1992, S. 19) –, dass die vorliegende Arbeit erst ab 1740 einsetzt, also in der Zeit, aus der in der Innerschweiz zahlreiche in Mailand entstandene sakrale Kompositionen erhalten geblieben sind.

⁵⁸⁸ Vgl. Henggeler 1951; Henggeler 1954, S. 104.

⁵⁸⁹ Riedo 2010/2, S. 203: »Dieser tagen ist der Castrierte Discantist Xaveri NN. von Mayland mit den P.P. von Bellenz allhero kommen – welcher nunmehr 2 Jahr zu Mayland gewesen, und alda sich in dem gesang qualifiziert in des Gattshauses kösten, damit man

Innerschweiz auf.⁵⁹⁰ Bereits ab dem 17. Jahrhundert standen die Einsiedler Benediktiner in enger Beziehung mit den Jesuiten in Mailand, denn 1675 übernahmen sie von den Italienern die Schultätigkeit am Kollegium in Bellinzona,⁵⁹¹ wobei die Rückkehr der Jesuiten immer wieder in Betracht gezogen wurde.⁵⁹² Die Bellenzer Niederlassung, wohin die Einsiedler Äbte aufgrund ihrer bevorstehenden Unterrichtstätigkeit vor allem die (musikalisch) gebildeten Mönche entsandten, spielte eine entscheidende Rolle bei der Beschaffung italienischer Musikalien für das Mutterkloster in Einsiedeln.

Pater Marianus Müller, Fürstabt von 1773–1780 und Nachfolger Nikolaus II., hatte einen wesentlichen Anteil daran, dass die Musik aus Mailand nach der Amtszeit seines Vorgängers in Einsiedeln weiterhin grossen Anklang fand. Als 27-Jährigen zog es ihn selbst zum Kompositionsstudium in die Lombardei. Dazu vermerkte das Einsiedler Professbuch: »Im Dezember 1751 wurde er eigens nach Mailand geschickt, um dort bei dem berühmten Musikus Giuseppe Paladino das Komponieren zu lernen.«⁵⁹³ Giuseppe Palladino (oder Paladino) genoss um 1750 tatsächlich grosses Ansehen in Mailand. 1747 war er einer von fünf Kandidaten, die zur Wahl für das Amt des Domkapellmeisters standen und von 1749–1751 betraute man ihn mit der Komposition der Musik zu Ehren der illustren *Congregazione di San Giovanni Nepomuceno*.⁵⁹⁴ Mindestens von 1728–1743 stand Palladino als Kapellmeister in den Diensten von *San Fedele*, *Santa Maria della Passione* und *San Simpliciano*⁵⁹⁵ und der *Entierro* beschäftigte ihn 1748 ebenfalls.⁵⁹⁶ Gemäss Vaccarini war Sammartini ausschliesslich für den *Entierro* tätig, während Palladino alle weiteren musikalischen Aufgaben in *San Fedele* übernahm.⁵⁹⁷ Da Palladino in jesuitischen Diensten stand, scheint es sehr wahrscheinlich, dass der Kontakt zwischen dem Einsiedler Marianus Müller und seinem Kompositionslehrer über die Vermittlung der Mailänder Jesuiten zu Stande kam, mit denen die Innerschweizer verkehrten.

ein beständigen Diskantist in hier hat. Ob nun diser annoch ein oder 2 Jahr widerumb auf Mayland werdte gschikht werden, ist zu erwarten indessen hat diser sich sehr perfectioniert in so wenig Zeit.«

⁵⁹⁰ Ebenda, S. 205. Siehe ebenso Henggeler 1954, S. 104.

⁵⁹¹ Henggeler 1919.

⁵⁹² Castellani/Riedo 2010, S. ix.

⁵⁹³ Henggeler 1934, S. 161.

⁵⁹⁴ I-Ma, Giorn. n. 1, 25.6.1749, 24.6.1750, 23.6.1751.

⁵⁹⁵ I-Mt, Materie, cart. 675. Vgl. ebenso Sartori 1960, S. 6-7.

⁵⁹⁶ I-Mas, Fondo di religione, 564; Castellani/Riedo 2010, S. ix.

⁵⁹⁷ Vaccarini 1997, S. 75.

Welche Indizien führen zur Annahme, dass Sammartinis *Miserere* (J-C 112) im Rahmen einer *Entierro*-Andacht aufgeführt worden sein könnte? Die Kongregation kommissionierte von 1718–1773 jeweils fünf Passionskantaten zur Fastenzeit. Ab 1728 wurde Sammartini damit beauftragt, wodurch dieser weit über 200 Fastenkantaten komponierte.⁵⁹⁸ Allerdings sind bloss deren acht überliefert; von jeder liegt eine Abschrift im Benediktinerstift Einsiedeln vor,⁵⁹⁹ was zweifelsfrei belegt, dass Kompositionen aus dem *Entierro*-Archiv den Weg nach Einsiedeln fanden. Ungewiss bleibt hingegen, ob dies für weitere Musikalien gilt, und wenn ja, für welche. Zur Beantwortung dieser Fragen müssen zuerst die Motive der Benediktiner für die Anschaffung der Passionskantaten ermittelt werden. Bekanntlich hielt der *Entierro* seine Frömmigkeitspraktiken vor einem Heiligen Grab ab, das jeweils während der Fastenzeit oder erst in der Karwoche errichtet wurde. Das Hauptziel der Kongregation bestand in der Verehrung und dem Andenken an das Leiden und Sterben Jesu Christi, woraus sich die thematischen Inhalte der Kantaten ergaben. Weil zu den acht Sammartini-Kantaten die entsprechenden Libretti nicht nur erhalten geblieben, sondern auch datiert sind,⁶⁰⁰ erschliesst sich uns, an welchen Freitagen die Kantaten in der Krypta der Jesuitenkirche aufgeführt worden sind.⁶⁰¹ Der einzige komplette Kantatenjahrgang stammt aus dem Jahre 1751 (J-C 117-121) und damit ausgerechnet aus dem Jahr, in welchem Pater Marianus Müller zum Studium nach Mailand ging, wo er von Palladino, dem Kapellmeister der Jesuiten, unterrichtet wurde. Vier Jahre zuvor hatten die aus Lugano stammenden Malerbrüder Giuseppe und Gian Antonio Torricelli auch für die Einsiedler Benediktiner ein Heiliges Grab hergestellt.⁶⁰² Damit erscheint umso wahrscheinlich, dass Pater Marianus für die Anschaffung der Fastenkantaten Sammartinis

⁵⁹⁸ Marley 1978, S. 44-46. Über Sammartinis Vorgänger werden wir in I-Mas, Fondo di religione, 564 unterrichtet. Mit dem Tod eines gewissen Gariboldi soll 1704 Giovanni Battista Brevi dessen Nachfolger als Kapellmeister des *Entierro* geworden sein.

⁵⁹⁹ Anhand der Fastenkantaten lässt sich exemplarisch sowohl die Bedeutung Einsiedelns als Aufbewahrungsort der Mailänder Musikquellen als auch deren Verbreitung erkennen. Denn bei den heute in München, Berlin und Washington befindlichen Kopien dieser Kantaten handelt es sich um Abschriften aus Einsiedeln, welche vom Einsiedler Pater Sigismund Keller (1803–1882), der 1881 in die USA auswanderte, abgeschrieben wurden. Einzig die Prager Quellen basieren nicht auf Einsiedler Vorlagen. Vgl. Jenkins/Churgin, S. 171-186.

⁶⁰⁰ Vaccarini 1997; Vaccarini 2004; Marley 1978; Jenkins/Churgin, S. 171-186.

⁶⁰¹ Vaccarini 2002, S. 457.

⁶⁰² CH-KAE, A.HB. 41, Index totius Diarii ab anno 1741 usque 1768. Im Index zum Jahr 1747 finden wir unter M die Notiz: »Mahler: hl. Grab neu gemacht von den Turricelli.« Der Index verweist auf die Seite 123 des Einzelbandes aus dem genannten Jahr. Die beiden Brüder arbeiteten teilweise auch in Mailand, vgl. Henggeler 1951, S. 360.

verantwortlich war,⁶⁰³ umso mehr, als die Einsiedler neuerdings ebenso vor einem Heiligen Grab Kompositionen zur Aufführung benötigten.⁶⁰⁴ Der identische paraliturgische Verwendungszweck war ein starkes Argument für die Akquisition der Passionskantaten und wog den Nachteil, der sich durch die für einen Männerkonvent ungünstige Vokalbesetzung mit Sopran, Alt und Tenor ergab, auf. Während in Mailand die hohen Sängerstimmen von Kastraten gesungen wurden, stand in Einsiedeln nachweislich bloss der erwähnte Kastrat zur Verfügung, ansonsten sangen die Kinder der Klosterschule die Sopran- und Altstimmen.⁶⁰⁵

Es bleibt offen, ob weitere sakrale Kompositionen aus dem *Entierro*-Archiv nach Einsiedeln gelangten. Im Gegensatz zu Sammartinis paraliturgischen Kantaten lassen sich liturgische Vertonungen in der Regel nur selten einem bestimmten Kommissionierungs- und Aufführungskontext zuweisen. Im Falle Mailands sind Zuordnungen umso schwieriger, als lediglich zwei Mailänder Kirchenarchive überdauert haben. Erschwerend kommt hinzu, dass Mailand über sehr viele Kirchen verfügte und fast alle Kapellmeister an mehreren Kirchen gleichzeitig tätig waren, wodurch sich die heute fernab ihres ursprünglichen Entstehungskontextes befindlichen Musikalien noch schwerer einer Institution zuweisen lassen.

Aufgrund der Kontakte von Pater Marianus Müller zur Jesuitenkirche, dem in Mailand und Einsiedeln identischen paraliturgischen Verwendungszweck der 1751 aufgeführten Fastenkantaten sowie der zeitlichen Kongruenz zum *Miserere* von 1750 kommt eine Zusammengehörigkeit all dieser in Einsiedeln befindlichen Musikalien in Betracht. Dies stützen weitere Indizien, denn von drei der acht Kantaten (J-C 120, 121 & 124) existiert ebenfalls eine Abschrift im Archiv der Prager Kreuzherren, wobei von J-C 120 und zwei weiteren (J-C 117, J-C 119) eine Prager Aufführungen belegt ist.⁶⁰⁶ Da sich im Kreuzherrenarchiv nur wenige Musikalien Mailänder Provenienz befinden und nebst den *Entierro*-Kantaten ebenso Sammartinis *Miserere* (CZ-Pkřiz XXXV D 13), deutet dies erneut

⁶⁰³ Dabei handelt es sich um J-C 117-121, welche in Mailand am 5., 12., 19. und 26. März sowie am 2. April 1751 aufgeführt wurden. Vgl. Jenkins/Churgin, S. 171-186.

⁶⁰⁴ Das Heilige Grab und die dazu aufgeführte Musik wurden anscheinend als Einheit verstanden. Dies scheint die Erklärung zu sein, weshalb man zum Heiligen Grab des süddeutschen Malers Joseph Ignaz Weiss in der Stiftskirche Beromünster auch ein *Miserere* aus dem süddeutschen Kulturkreis angeschafft hat, nämlich eines von Andrea Bernasconi, der an der Allerheiligen-Hofkirche München tätig war. Siehe hierzu Riedo 2009. Vor dem Heiligen Grab der Gebrüder Torricelli kam daher nur lombardische Musik in Frage.

⁶⁰⁵ Siehe dazu Riedo 2010/2, S. 194.

⁶⁰⁶ Jenkins/Churgin, S. 172, 176 & 178.

auf eine gemeinsame Mailänder Herkunft der Kompositionen hin. Die Fastenkantaten gelangten mitsamt dem *Miserere* als kompakte Gruppe höchstwahrscheinlich sowohl nach Einsiedeln als auch nach Prag, womit praktisch ausgeschlossen werden kann, dass sie von verschiedenen der damals sehr zahlreichen Mailänder Kirchenarchiven stammen. Sehr wahrscheinlich war ein Mitglied des habsburgisch-böhmischen Adels, das vielleicht ein Mitglied des *Entierro* war, für die Verbreitung der Kompositionen Sammartinis nach Prag verantwortlich.⁶⁰⁷ Zusätzlich tritt ein letzter Anhaltspunkt hinzu, der die Verbindung zur Kongregation weiter erhärtet. Die in Prag befindliche Mailänder Abschrift des *Miserere* (CZ-Pkřiž XXXV D 13) wird von einem Umschlag aus rot-blau-gelb getupftem Papier umfasst, das in Bibliotheken und Archiven Mailands sowie generell im Zusammenhang mit Mailänder Musiken ansonsten fast nirgends auftaucht. Solches Buntpapier umschliesst ebenso die Bilanzen des *Entierro* und wurde somit zweifellos von der Kongregation verwendet.⁶⁰⁸ Damit scheint die Provenienz von Sammartinis *Miserere* (J-C 112) aus dem Bestand der *Congregazione del Santissimo Entierro* erwiesen.

⁶⁰⁷ Die Aufführung der Kantate *Il pianto di S. Pietro* (J-C 117) fand in Prag am 20. April 1753 statt – in Mailand wurde sie am 5. März 1751 aufgeführt – und kam nachweislich über die Patronage eines Grafen Hartwig zustande. Ebenda, S. 163-164. Vom *Miserere*, jedoch nicht von den Kantaten, sind zudem Abschriften in Lambach (A-LA 1024) und Kremsmünster (A-KR F 24 30) überliefert. Ein Manuskriptvergleich zeigt, dass es sich bei den Abschriften aus Österreich um Kopien der Prager Quelle handelt, womit die Verbreitung des *Miserere* eindeutig über Prag erfolgte.

⁶⁰⁸ Siehe I-Mas, Fondo di religione, 564. Ein sehr ähnliches Papier, allerdings nicht genau das gleiche, tritt nicht zuletzt im Zusammenhang mit den archivalischen Quellen der Jesuitenkirche auf, nämlich im Bestand von *Santa Maria della Scala in San Fedele*. Siehe I-Mas, Culto p.a., 1136.



Miserere (J-C 112) von G.B. Sammartini (CZ-Pkřiž XXXV D 13)



I-Mas, Fondo di religione, 564 *Laudate pueri* (J-C 107) von G.B. Sammartini (CH-E 543,14)

Zusätzlich lassen sich vier weitere in Einsiedeln befindliche Musikquellen mit dem gleichen Umschlag ermitteln: das *Gloria a 4o Conc[ertat].o con Sinfonia* von Giovanni Andrea Fioroni (CH-E 461,6), das *Tantum ergo* von Bonazzi (CH-E 405,3), das *Gloria a IV.o concert[ato]*.

cum Simphonia del Sig.re Pietro Valle (CH-E 631,6) und das *Laudate pueri* von Giovanni Battista Sammartini (CH-E 543,14). Abgesehen von Sammartinis Fastenkantaten und dem *Miserere* (J-C 112) dürften diese vier Musikquellen ebenfalls aus der ehemaligen Musikbibliothek des *Entierro* stammen.

Nach der Aufhebung des Jesuitenordens verlangte Graf Giacomo Durini über den Verbleib der Kompositionen Sammartinis im *Entierro*-Archiv informiert zu werden. Ein an Durini gerichtetes Schreiben vom März 1774 besagt, dass sich Sammartinis Vertonungen weiterhin in *San Fedele* befänden (»La Musica esistente in S. Fedele di Composizione del Maestro di Cappella Sammartini [...] trovasi tutta diggià unita.«⁶⁰⁹). Da Sammartini seine Kompositionen zurückforderte, liess der Archivar der Kongregation den Grafen wissen, dass Sammartini für die Kompositionen gebührend entschädigt worden sei und ihm diese daher nicht mehr zustünden.⁶¹⁰ Daraus zeigt sich, dass der *Entierro* über ein eigenes Musikarchiv verfügte, dieses Vertonungen zahlreicher Mailänder Komponisten enthielt (»oltre la musica Sammartino [sic], vi sono molte di altri rinomati Maestri di Cappella«) und Sammartini seine Kompositionen nicht wieder zurückbekam. Während die archivalischen Dokumente des *Entierro* später ins Staatsarchiv Mailand überführt wurden, ist dessen ehemalige Musikbibliothek verschollen. Einzig anhand des rot-blau-gelb getupften Umschlagpapiers, das die Bilanzen des *Entierro* umschliesst, lassen sich einige wenige Musikalien, die vor 1773 das Archiv der jesuitischen Kongregation verlassen hatten, ermitteln.⁶¹¹

⁶⁰⁹ I-Mas, Culto p.a., 1136.

⁶¹⁰ Ebenda. »La composizione dell'accennata musica si raggira principalmente agli oratorj, che nelle sere d'ogni Venerdì di Quaresima facevansi cantare dagli ascritti alla disciolta I[mperiale]. R[eale]. Congregazione detta dell'Entierro, ed altre Fonzioni spettanti alla stessa in modo, che al sud[et].to M[aestr].o di Cappella è stata da Prefetti per Tempora pienamente corrisposta la congrua abbondante mercede delle sue operazioni, e fatiche, anzi tutte le musicali carte venivano di mano in mano da essi ritirate, ultimati gli oratorj, depositate nell'Archivio della I[mperiale]. R[eale]. Congregazione, per servirsene ne' consecutivi anni senza di lei ulteriore aggravio, e de' successori Prefetti, onde inoggi queste ancora cadono sotto il vacante Exgesuitico.

In prova di che ho l'onore d'accertare l'E[ccellenza].V[ostra]., che, oltre la musica Sammartino [sic], vi sono molte di altri rinomati Maestri di Cappella, i quali a proprie spese si sceglievano dai Prefetti alla stessa di nuove moderne composizioni d'oratorj.« Den Hinweis auf dieses Dokument verdanke ich Claudio Bacciagaluppi.

⁶¹¹ Da sich Sammartinis *Miserere* (J-C 112) einer Aufführung im Rahmen des *Santissimo Entierro* zuschreiben lässt, rückt noch ein Aspekt in den Vordergrund. Sammartini vertonte den Text des römischen *Miserere*, liess im *Asperges me* jedoch folgenden Vers aus: *Ne projicias me a facie tua et spiritum sanctum tuum ne auferas a me*. Die Gründe dafür bleiben schleierhaft. In Bachs *Miserere* (Warb E 10) besteht der gleiche Vers aus einem separaten Abschnitt (*Allegro moderato*), wodurch das *Ne projicias* problemlos hätte

5.6. Die zeitliche Dauer als Charakteristikum

Johann Christian Bachs *Dies iræ* (Warb E 12) charakterisiert eine zeitlich extreme Aufführungsdauer, die sich aus der 871-taktigen Komposition ergibt. Ähnliche Ausmasse kennzeichnen das *Miserere* von Bach und Sammartini, die ebenfalls im Rahmen von *Entierro*-Andachten aufgeführt wurden. Sammartinis *Miserere* (J-C 112) setzt sich aus den folgenden Sätzen zusammen:

| Satztitel & Tempobezeichnungen | Vokalbesetzung | Takte |
|---|----------------|-------------------|
| <i>Miserere</i> , Largo | SATB, Solo A | 70 |
| <i>Quoniam</i> , Allegro | Solo S | 107 |
| <i>Ecce enim</i> , Largo | Solo S | 62 |
| <i>Asperges</i> , Spiritoso | SATB, Solo SAT | 102 |
| <i>Libera me</i> , Andante | Solo T | 88 |
| <i>Quoniam si voluisses</i> , Affettuoso | Solo SS | 74 |
| <i>Sacrificium</i> , Larghetto | SATB, Solo A | 58 |
| <i>Tunc imponent</i> , keine Tempobezeichnung | SATB | 121 |
| | | Total: 682 |

Das *Miserere* in c-Moll besteht aus einer für Mailänder Verhältnisse ungewöhnlichen Besetzung mit zwei Sopransolisten, die im *Quoniam* und im *Ecce enim* nacheinander sowie im *Quoniam si voluisses* zusammen auftreten. Bachs *Miserere* (Warb E 10) – überraschenderweise in B-Dur vertont – erreicht sogar eine noch höhere Gesamttaktzahl.

| Satztitel & Tempobezeichnungen | Vokalbesetzung | Takte |
|--|-----------------|-------|
| <i>Miserere mei Deus</i> , Adagio | SATB | 47 |
| <i>Et secundum</i> , Allegretto | Solo T | 110 |
| <i>Tibi soli peccavi</i> , Allegro | SATB, Solo SATB | 95 |
| <i>Asperges me</i> , Allegro | Solo AT | 116 |
| <i>Cor mundum</i> , Largo | Solo S | 52 |
| Allegro moderato | | 19 |
| Largo | | 26 |
| <i>Docebo iniquos vias tuas</i> , Allegro moderato | SATB | 42 |

weggelassen werden können, ohne dass dies den harmonischen Verlauf der Komposition beeinträchtigt hätte; siehe Warburton, Bd. 21, S. 299-301. Damit wäre es möglich, dass im Rahmen der *Entierro*-Andachten der Vers ›Verwirf mich nicht von deinem Angesicht und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir!‹ ausgelassen wurde und Bach ihn nur für den Fall einer Aufführung in einem anderem Kontext vertonte. Bei Vesperpsalmen verfuhr man ebenso: Je nach liturgischer Verwendung konnte die abschliessende Doxologie wegfallen; vgl. Marx-Weber 1999, S. 73.

| | | |
|--------------------------------|----------|-------------------|
| <i>Libera me</i> , Allegro | Solo SAB | 128 |
| <i>Sacrificium Deo</i> , Largo | Solo A | 49 |
| <i>Tunc acceptabis</i> , Largo | SATB | 10 |
| Allegro | | 48 |
| | | Total: 742 |

Beide römischen *Miserere* sehen ein Streichorchester mit je zwei Oboen und Hörnern vor. Zudem ist den sieben Jahre auseinanderliegenden Werken die Schlussfuge *Tunc imponent* sowie das Fehlen der Doxologie gemein, was die identische liturgische Verwendung bekräftigt. Die sich bereits im *Dies iræ* Bachs offenbarte erstaunliche Aufführungsdauer zeigt sich nun auch in den zwei *Miserere*. Beide bestehen aus über 650 Takten, wobei Sammartinis Vertonung eine Dauer von 33 Minuten und diejenige Bachs von 32 Minuten erreicht.⁶¹² Übertroffen werden sie von Galimbertis *Miserere* (CH-E 471,1), das nicht zweifelsfrei dem *Entierro* zugewiesen werden kann und mit 14 Sätzen sowie über 1630 Takten einzigartig ist.

Bachs Vertonungen wurden von den Mailänder *Aristarchi* als exakt den Regeln entsprechend bezeichnet,⁶¹³ womit sie den Konventionen der *Reale Imperiale Congregazione* entsprachen, die von ihren Andachten eine »maggiore dovuta magnificenza di pompa funebre, e di suffragio« erwartete.⁶¹⁴ Im Kontext der exquisiten Mailänder Bruderschaft entwickelte sich dadurch eine Tradition besonders solenner und ausschweifender Seelenämter, an denen zugleich eine überdurchschnittlich grosse Musikerbesetzung mitwirkte. Die geforderte grösstmögliche Pracht wurde vor allem mit Hilfe aussergewöhnlich langer *Dies iræ* und *Miserere* verwirklicht, wobei Pauken und Trompeten, ansonsten Inbegriff von Solennität in der Kirchenmusik, fehlten. Vor diesem Hintergrund erhält Leopold Mozarts Bemerkung aus dem Kommentar zum gehörten Requiem für Antonio Litta eine tiefere Bedeutung, die ohne gründliche Kenntnisse über die *Entierro*-Andachten verborgen bliebe.⁶¹⁵ In der Tat bestand besonders bei den *Entierro*-

⁶¹² Die Aufführungsdauer des *Miserere* von Sammartini geht aus der Live-Aufnahme »Musik aus Schweizer Klöstern. Kostbarkeiten aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, mit der Cappella Murensis und dem Orchester Capriccio Basel« hervor und diejenige des *Miserere* von Bach aus der CD »Missa da Requiem mit dem RIAS Kammerchor, der Akademie für Alte Musik Berlin unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann.«

⁶¹³ Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757. Siehe hierzu Kapitel II.5.1.

⁶¹⁴ I-Mas, Culto p.a., 1504, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro; Statut VIII, S. 11.

⁶¹⁵ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313. »Du must dir nicht einbilden, dass ich dir eine Beschreibung der hiesigen Andachten machen werde; ich könnte es für ärgerniss nicht thun: alles

Andachten ›alles in der Musik‹. Doch mit der »abscheulichste[n] Ausgelassenheit«, also der puren musikalischen Ausschweifung, konnte nicht allein eine zeitliche Überlänge gemeint sein. Vielmehr manifestierte sich die geforderte Prachtentfaltung auf stilistischer Ebene. Bachs Vertonungen entsprachen deshalb den Gepflogenheiten, weil sie als würdevoll (»maestosa«), deutlich (»chiara«) und ausdrucksvoll (»espressiva«) galten.⁶¹⁶ In drei Sätzen seines *Miserere* flocht Sammartini den *cantus firmus* aus dem römischen Totenoffizium ein. Im ersten Satz tritt der jeweils von Sopran und Alt sowie Tenor und Bass gemeinsam gesungene Choral kanonisch versetzt auf, während das Orchester eigentlicher Träger des musikalischen Materials ist.⁶¹⁷ Dadurch handelt es sich bei der Psalmvertonung um eine besonders durchdachte und äusserst fein ausgearbeitete liturgische Komposition, die in ästhetischer Hinsicht, zusammen mit seinen Passionskantaten, zu Sammartinis besten sakralen Vertonungen gehört. Zugleich war der liturgische Aspekt bedeutsam, denn die Repräsentation des sozialen Status vollzog sich u.a. in dem liturgischen Element, das bis heute nicht Teil der ambrosianischen Liturgie ist, dem *Dies iræ*.

In der Jesuitenkirche *San Fedele* kam aufgrund des *Santissimo Entierro* eine Kirchenmusik zustande, die im grösstmöglichen Gegensatz zu den vom heiligen Carlo Borromeo im 16. Jahrhundert in Mailand eingeführten und aus dem Tridentiner Konzil hervorgegangen Direktiven stand. Damit wird Giovenale Sacchis Empörung über die Mailänder Kirchenmusik nachvollziehbar, denn die Entrüstung des Barnabiten, der selber den römischen Ritus praktizierte,⁶¹⁸ richtete sich vor allem gegen eine aufdringliche vokale Virtuosität und die daraus resultierende Unverständlichkeit des liturgischen Textes. Ausserdem beklagte er die Abwesenheit einer Entsprechung zwischen Musik und Text sowie die geistlosen Wiederholungen der Sänger. Es waren zum einen die beinahe endlosen Repetitionen, die den liturgischen Kompositionen ihre zeitliche Länge verliehen, und zum anderen der substantielle Orchesterpart.⁶¹⁹ Dieser von Sacchi verfemte Kirchenstil – er stellte den grösstmöglichen

besteht in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.« Siehe hierzu auch Kapitel II.5.3.

⁶¹⁶ Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757. Siehe hierzu Kapitel II.5.1.

⁶¹⁷ Jenkins/Churgin, S. 164.

⁶¹⁸ Sacchi gibt dies in einem Brief an Giovanni Battista Martini explizit zu erkennen, indem er von ›unserer römischen Liturgie‹ spricht: »Nella messa Ambrosiana non si cantano tanti Kyrie come nella nostra Romana.« Vgl. Schnoebelen Nr. 4831; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.31; 17.4.1779.

⁶¹⁹ Luppi 1996, S. 120.

Kontrast zur ambrosianischen Musik im Dom, in *Santa Maria presso San Celso*, in *Santa Maria Maddalena* sowie in *San Gottardo* nach 1771 dar – soll nun weiter ergründet werden.

Doch zuerst stellt sich eine letzte Frage: Robert Eitner konnte sich im 19. Jahrhundert keine liturgische Verwendung für Galimbertis einstündiges *Dies iræ* (CH-E 472,3) vorstellen, weshalb er von ›Oratorienform‹ sprach.⁶²⁰ Eitners Vermutung, dass Galimbertis *Dies iræ* ausschliesslich eine rein extraliturgische Verwendung gefunden hatte und von keinen liturgischen Handlungen begleitet worden war, konnte bisher weder bestätigt noch widerlegt werden. Damit bleibt unklar, ob die im Rahmen des *Entierro* abgehaltenen Andachten ausschliesslich einen paraliturgischen Zweck erfüllten, obschon bei den Proben von Bachs Totenmusik im *Palazzo Litta* sicherlich keine liturgischen Handlungen stattfanden. Tiefere Einblicke in Mailands Kirchenmusikgeschehen werden diese Frage etwas in den Hintergrund rücken, da zeitlich derart ausschweifende Aufführungen ebenso in eindeutig liturgischen Kontexten ermittelt werden konnten.

⁶²⁰ Castellani/Riedo 2010, S. vi.

6. Die Franziskanerkirche *San Francesco* und die Johann-Nepomuk-Bruderschaft

In *San Francesco*, einer dreischiffigen Basilika aus dem Hochmittelalter, die im 18. Jahrhundert in ihrer Grösse lediglich vom Dom überboten wurde, residierte eine Franziskanergemeinschaft.⁶²¹ Hier fanden zahlreiche illustre Persönlichkeiten ihre letzte Ruhestätte, vor allem Mitglieder aus der Familie der Borromeo. Nach der Aufhebung der Ordensgemeinschaft im Jahre 1798 wurde die Kirche zusammen mit dem Kloster zu einem Spital, einem Magazin und später zu einem Waisenhaus umfunktioniert. Zwischen 1806–1813 wurde die komplette Anlage zerstört und an deren Stelle eine Kaserne errichtet.⁶²²

6.1. Bachs Auftrag für die Kongregation zu Ehren des heiligen Johannes Nepomuk

Zwei Bruderschaften fanden sich in *San Francesco* ein: die *San Bernardino* genannte »Confraternita del Rito Ambrosiano« sowie die *Congregazione Imperiale Regia sotto l'invocazione di San Giovanni Nepomuceno*.⁶²³ Die Johann-Nepomuk-Bruderschaft, die weitaus angesehenere der beiden, traf sich nicht immer in der Franziskanerkirche. Denn gemäss dem Libretto des von der Kongregation kommissionierten Oratoriums *La Calunnia delusa* wurde dieses am 23. Mai 1724 in der kaiserlich-königlichen Kapelle von *Santa Maria della Scala* aufgeführt.⁶²⁴ Zu Ehren des 1721 selig- und 1729 heiliggesprochenen Johannes Nepomuk gelangte an dessen Oktavtag (der Heiligenfesttag war der 16. Mai) ein Oratorium zur Aufführung, ein Gemeinschaftswerk von zehn Mailänder Komponisten, an dem nebst den Brüdern Giuseppe und Giovanni Battista Sammartini auch der damalige Domkapellmeister Carlo Baliani beteiligt war. Der Legende nach soll sich der heilige Nepomuk im 14. Jahrhundert geweigert haben König Wenzel IV. gegenüber das Beichtgeheimnis zu brechen und diesem preiszugeben, was ihm die Königin in der Beichte anvertraut hatte. Weil der König seine Frau der Untreue bezichtigte und Nepomuk dennoch schwieg, liess Wenzel ihn foltern und von der Prager Karlsbrücke in die Moldau werfen. Im 18. Jahrhundert wurde der Kult um Johannes

⁶²¹ Aufgrund der unmittelbaren Nähe der Basilika zu einer dem heiligen Nabor und dem heiligen Felix geweihten Kirche trug *San Francesco* den Zusatz *Basilica Naboriana de' Padri Minori Conventuali dell'Ordine Serafico*.

⁶²² Fiorio 2006, S. 72-76.

⁶²³ I-Ma, Milano sacro 1761, S. 168.

⁶²⁴ Sartori 1960, S. 6-7. Hier steht: »oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno taumaturgo della Boemia, da recitarsi nella Regia ed Imperiale Cappella di Santa Maria della Scala nell'ultimo giorno del di lui Ottavario, che corre il dì 23 di Maggio.«

Nepomuk im gesamten Habsburgerreich gefördert, unter anderem um die Erinnerung an den unliebsamen böhmischen Nationalheiligen Johannes Hus zu unterbinden. Daraufhin avancierte der heilige Nepomuk, Schutzpatron der Priester, der Brücken und der Verschwiegenheit, zum Staatsheiligen des gesamten Habsburgerreichs. Daher überrascht es nicht, dass sich in Mailand ebenfalls eine Johann-Nepomuk-Bruderschaft formierte, die irgendwann zwischen 1724 und 1745 von *Santa Maria della Scala* in die Franziskanerkirche umsiedelte.⁶²⁵ In Mailand war die Verehrung des heiligen Nepomuk eng mit den Habsburgern verbunden. Deshalb sprach die *Gazzetta di Milano* 1771 von einem »intervento di numerosissima Nobiltà d'amendue i Sessi, e di tutta l'Ufficialità Alemanna«.⁶²⁶ Nach dem *Entierro* galt die *Congregazione Imperiale Regia sotto l'invocazione di San Giovanni Nepomuceno* als die zweitbedeutendste Bruderschaft Mailands. Beide durften sich als einzige »kaiserlich-königlich« nennen, was erklärt, weshalb wiederum die österreichisch-habsburgische Elite stark vertreten war und wieso sich die Bruderschaft vormals in der *Regia ed Imperiale Cappella di Santa Maria della Scala* einfand. Doch während in den 1720er-Jahren die alljährliche Kongregationsfeier im Mai und damit am Fest- oder Oktavtag des Heiligen stattfand, erfolgte sie später jeweils Ende Juni. 1745 beispielsweise fand die Feier am 27. Juni statt und wurde dennoch als »ad onore del glorioso Sacerdote e Martire San Giovanni Nepomuceno« bezeichnet.⁶²⁷ Zu ihrem Fest kommissionierte die Johann-Nepomuk-Bruderschaft jeweils neue liturgische Vertonungen, wobei gemäss der *Ragguagli di varj paesi* Giuseppe Palladino die Aufführungen von 1749–1751 leitete. Ab 1751 beauftragte die Bruderschaft alljährlich jeweils einen anderen Musiker mit der prestigeträchtigen Aufgabe, wobei die *Ragguagli* in den folgenden Jahren Giovanni Battista Sammartini, Gaetano Piazza, Giovanni Cantù, Giovanni Andrea Fioroni und Pietro Valle als

⁶²⁵ Auch an diesem Beispiel erkennen wir den schleichenden Bedeutungsverlust von *Santa Maria della Scala* im 18. Jahrhundert. In der Ausgabe der *Gazzetta di Milano* vom 30. Juni 1745 wird vermerkt, dass die Kongregation mittlerweile nach *San Francesco* umgesiedelt war; vgl. I-Ma, Giorn. n. 1, 30.6.1745.

⁶²⁶ I-Ma, Giorn. n. 1, 26.6.1771.

⁶²⁷ »Domenica scorsa nella Basilica di San Francesco de' PP. Conventuali fu fatta celebrare dall'Inclita Nazione Alemana solenne Festa, con più Cori di sceltissima numerosa Musica e Sinfonia, ad onore del glorioso Sacerdote e Martire San Giovanni Nepomuceno, a di cui lode fu anche recitato elegantissimo Panegirico, essendosi scaricato all'Elevazione della Gran Messa, per ordine di Sua Eccellenza il Sig. Marchese Maresciallo Don Annibale Visconti Castellano, il Cannone di questa Reale Fortezza.« I-Ma, Giorn. n. 1, 30.6.1745.

Komponisten nennt. 1758 oblag Johann Christian Bach diese Ehre, dessen Kompositionen im Jahr zuvor bereits in *San Fedele* im Rahmen einer *Entierro*-Andacht erklingen waren.⁶²⁸

Die wenigen erhaltenen Archivquellen zur Bruderschaft bestätigen den Eindruck einer besonders vornehmen Gesellschaft. Als durch den Tod des Marchese Giulio Antonio Lucini das Amt des *Assistente Regio* frei wurde,⁶²⁹ stellten sich 1762 seiner *Altezza Serenissima* drei Kandidaten vom Range eines Grafen zur Wahl: Don Ignazio Caimo, Balio Gambaranna und Don Giovanni Corio.⁶³⁰ Aufgrund der städtischen Bedeutung der Kongregation informierte die *Ragguagli di varj paesi* regelmässig über deren Aktivitäten. Im Bericht vom 24. Juni 1750 nennt die Zeitung einige wertvolle Einzelheiten.⁶³¹ Aus ihnen geht hervor, dass die Kirchenmusik aus einer »Messa cantata a più Cori di scelta Musica« bestand und zum *Sanctus* 24 Kanoniere eine dreifache Salve auf dem Basilikaplatz abfeuerten. Ausserdem wird die Beteiligung von Instrumentalisten erwähnt, die ebenso an der Vesper am Festtag teilnahmen.

⁶²⁸ Dellaborra 1999, S. 75 meint, dass Bach auch für die Ausgestaltung der Festlichkeit im Jahre 1759 verantwortlich war. Wir haben in den *Ragguagli di varj paesi* allerdings keine derartige Erwähnung gefunden.

⁶²⁹ Arese 1972, S. A-20. Giulio Antonio Lucini (1692–1762) war mit Teresa Archinto (1694–1770) verheiratet.

⁶³⁰ I-Mas, Culto p.a., 1503.

⁶³¹ »Domenica scorsa 21. del presente Mese nell'Insigne Basilica de' Padri Minori Conventuali di S. Francesco, si è fatta celebrare dalla Congregazione di S. GIOVANNI NEPOMUCENO, eretta nella stessa Basilica, solenne decorosissima Festa ad onore del sopradetto infittissimo Santo Martire di Praga, in cui, con insigne apparato di tutto quel vasto Tempio, dopo l'intervento privato di Sua Eccellenza la Signora Contessa Governatrice, e di copiosissima Nobiltà di Dame, e Cavalieri, e di tutta l'Ufficialità Alemana, che al presente si trova in questa Città, pregati, rispetto alle Dame dalla Eccellentissima Signora Marchesa D. Fulvia Clerici nata Visconti, e rispetto a' Cavalieri ed agli Ufficiali da Sua Eccellenza il Sig. Marchese D. Antonio Litta Commissario Generale di Guerra e Stato, Direttore Generale della medesima Congregazione, e dal Sig. Marchese D. Giulio Antonio Lucini Assistente Regio di essa, si cominciò verso le ore 15. la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre P. Maestro Coscia di quella Religione, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Giuseppe Paladino Maestro di Cappella di questa Città. Al Sanctus si fece, secondo il solito, da questo Regio Imperiale Castello la scarica di 24. Cannoni, e triplicata de' fucili di un Battaglione del Reggimento Andlau, schierato sopra la Piazza della medesima Basilica. Alla sera poi, dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del SS. Sacramento; restando sempre esposta alla pubblica venerazione su l'Altare del Santo, fatto eriggiere dalla stessa Congregazione, la di lui Sacra Reliquia. Terminando oggi il divoto Triduo con l'esposizione, e benedizione del Santissimo Sacramento, domani la preaccennata Congregazione farà celebrare nella detta Basilica le consuete Messe col solito Ufficio Generale in suffragio delle Anime de'Defunti ad essa ascritti, e ciò oltre le altre Messe num. 24, che si fanno celebrare in morte per l'anima di ciascuno de'medesimi Ascritti.« I-Ma, Giorn. n. 1., 24.6.1750.

Es handelte sich um eine dreitägige Feier (Triduum), an der auch Totenmessen zum Gedenken an die verstorbenen Kongregationsmitglieder gelesen wurden.⁶³²

6.2. Klienteläre Verflechtung bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen und Kapellmeisterstellen

Mit der Brotverteilung an 250 Arme und den Kanonensalven eines Habsburgerregiments machte die Bruderschaft mit viel Schall und Rauch in der Stadt auf sich aufmerksam. Darüber, wer die Festmusik der Johann-Nepomuk-Bruderschaft komponieren und leiten durfte, entschied nicht allein das kompositorische Talent, sondern hing von der klientelären Vernetzung der Kapellmeister und ihrer Protektoren ab. Im Jahre 1750 erwähnte ein Zeitungsbericht, dass Antonio Litta, Agostinos Vater, *Direttore Generale* der Kongregation gewesen sei.⁶³³ Dies lässt bereits erahnen, mit wessen Fürsprache Bach 1758 zu seinem prestigeträchtigen Kompositionsauftrag, die Festmusik der Johann-Nepomuk-Bruderschaft komponieren zu dürfen, gekommen war. Die Korrespondenz einiger Mailänder Aristokraten mit Giovanni Battista Martini vermittelt weitere Eindrücke in das klienteläre Geflecht und die wirkungsvolle Einflussnahme einiger Musikmäzene bei der Vergabe von prestigeträchtigen Ämtern und Kompositionsaufträgen. Wie die Contessa Maria Giuseppa di Castelbarco d'Adda in einem Brief an Padre Martini diesem eröffnet, war ihr Protegé Melchiorre de Vincenti allein aufgrund ihrer Vermittlungstätigkeit mit der Musik zum Fest des heiligen Nepomuk beauftragt worden. Melchiorre de Vincenti hatte zuvor eine von Castelbarco d'Adda finanzierte Ausbildung bei Martini erhalten – man beachte die Ähnlichkeit mit dem Gespann Litta und Bach – und war danach sechs Jahre lang Kapellmeister an der Kathedrale von Alessandria im Piemont. Nun beabsichtigte die Gräfin mit De Vincentis Verpflichtung im Rahmen der Johann-Nepomuk-Bruderschaft, ihren Schützling bekannt zu machen und bei der feinen Mailänder

⁶³² Im Jahre 1752, als die Leitung der Musik Giovanni Battista Sammartini oblag, konnte die Kongregation ausserdem ein neues Altarbild einweihen. »Una nuova bellissima Ancona rappresentante il primo doloroso Martirio dello stesso Santo disteso, e legato nudo sopra un palo pendente in piedi rivolto cogli occhi al Cielo con un Manigoldo alla destra, che lo tormenta con fiaccole accese, per astringerlo a svelare all'Imperatore Venceslao Re di Boemia, seduto alla sinistra, la Confessione della Regina, ed Imperatrice di lui Consorte, quale atto viene espresso con mirabile invenzione universalmente applaudita dal celebre Dipintore Sig. Ferdinando Porta Milanese.« I-Ma, Giorn. n. 1., 28.6.1752.

⁶³³ I-Ma, Giorn. n. 1., 24.6.1750.

Gesellschaft ins Gespräch zu bringen. Dies liess sie in einem Schreiben vom 28. Juni 1769 in aller Deutlichkeit verlauten:

»devo dunque dirgli, che il suo buon alievo Melchiorre de Vincenti stato già oltre a Sei anni con plauso Maestro di Capella della Cattedrale d'Alessandria, nell'anno scorso lo richiamai qui per non lasciarlo inutilmente in quel piccolo, e Miserabil Paese e così esporlo al gran Mondo, ove la Musica garreggia, per migliorare la di lui condizione come di fatti non mi sono ingannata, poiche avendo egli fatto varie fonzioni ne ha sempre riportata universale approvazione, ed a quest'ora ha ottenuto alcune Capelle, e varie future. Io riconosco in tal bene | dopo Dio | proveniente dalla innarivabile direzione avuta da V[ostra]. R[iverenza]. e siccome il sud[ett].o nella settimana scorsa hà fatto la Musica per la Festa di S. Gio[anni]: Nepomuceno Celebrata al solito nella Chiesa di S. Francesco de MM. RR. PP. Minori Conventuali con numerosissimo intervenimento di Nobiltà, seguita con grande acclamazione, così sono a supplicare V[ostra]. R[iverenza]. graziarmi di passare una sua benevolissima comendatizia al P[ad]re Superiore del med[esi].mo Convento a fine di ottenergli la futura dopo il Maestro Sanmartino, qual è assai annoso, e Cadente. Le molte prove, che hò della bontà di V[ostra]. R[iverenza]. m'assicurano che ella sarà per favorirmi, ed io La unirò alle tant'altre obbligazioni, che me le confesso debitrice, perloche bramando l'incontro de suoi preggiatissimi commandamenti, mi fò a dirmi ricolma d'una giusta stima.«⁶³⁴

Die Gräfin enthüllt zudem, dass sie ihren Protégé als Sammartini-Nachfolger an *San Francesco* zu positionieren versuchte.⁶³⁵ Daher qualifizierte sie in ihrem Schreiben Sammartinis Leistung ab und bezeichnete den erst seit zwei Jahren an *San Francesco* tätigen Kapellmeister als alt und gebrechlich (»è assai annoso, e Cadente«). Wenig später, im Schreiben vom 8. Juli 1769, setzte der über 63-jährige Padre Martini mit zittriger Hand ein Empfehlungsschreiben an den

⁶³⁴ Schnobelen Nr. 1090; I-Bc Epistolario Martiniano, L.117.37; 28.6.1769.

⁶³⁵ Zehn Jahre zuvor hatte die ambitionierte Gräfin bereits versucht, ihren Protégé als Nachfolger Vignatis an der Herzogskirche *San Gottardo* in eine günstige Position zu bringen, obwohl als Nachfolger der damalige Organist Sammartini dafür vorgesehen war. »L'ottima riscontro che Vostra Riverenza si è con tanta gentilezza compiaciuta segnarmi nel compitissimo di Lei foglio intorno allo studio, e buona disposizione del Giovine Melchiorre, desiderando io di sempre più animarlo ad applicarsi con tutta la serietà a godere di sì fortunato incontro delli particolarissimi di Lei insegnamenti, fà che io sia nuovamente importuna verso di V[ostra]. R[iverenza]. nell'affidarli un mio pensiero, quale si è, che bramerei procurare al med[esim].o giovine la futura della nostra Capella di questa Real Corte, che ora gode il nostro Maestro S. Martini; ma prima di fissarmi in tale impegno ne faccio a V[ostra]. R[iverenza]. la confidenziale notizia, acciò voglia favorirmi della di Lei approvazione, mentre acciò adderendo, con l'accompagnamento di un grazioso attestato che V[ostra]. R[iverenza]. si degni trasmettermi, che col favor del tempo possa il detto Giovine divenire abile a coprire tal carica; avanderò le mie ferrorose suppliche presso S[ua]. A[ltezza]. S[erenissima]. di Modena affine di conseguirne l'intento il contentissimo riscontro, che V[ostra]. R[iverenza]. con somma bontà sarà per favorirmi, sarà un nuovo motivo di maggiormente dichiararmi per quella che con insuperabile stima, a pregiatissimi di Lei comandi mi soscrivo.« Vgl. Schnobelen Nr. 1082; I-Bc Epistolario Martiniano, I.3.142; 16.6.1759.

verantwortlichen Pater von *San Francesco* auf. Diese Zeilen sind erhalten geblieben, weil Martini sie auf dem unbeschrifteten Teil von Castelbarco d'Addas Bittbrief, womöglich als Entwurf, niederkritzelte:

»Essendo ritornato alla Patria il Sig. Melchiorre de Vincenti stato mio Scolare dopo d'aver servito con gradimento di M[aest].ro di Cappella per 6 anni in Alessandria della Paglia, supplico V[ostra]. P[aternalità]. M[olto]. R[everend].a assieme con tutti codesti veneratissimi Padri ad accordarli la sostituzione di M[aest].ro di Cappella in codesta nostra Chiesa di S. Francesco al Sig. SanMartini, che presentemente serve, sperando io che il sud[ett].o de Vincenti sia per servirlo con decoro, e aggradimento, avendo egli quelle doti e qualità che a giorni nostri sono a tutti gradite. Supplico V[ostra]. P[aternalità]. M[olto]. R[everenda]. di benigno compatimento se a tanto mi sono avanzato, essendo mio costume di non solo aver instruiti tanti, che presentem[en].te sono decorosam[en].te impiegati, ma di assisterli, procurargli e collocarli in impieghi decorosi, e vantaggiosi. E con ogni più distinta stima e venerazione posso adichiararmi.«⁶³⁶

Auf Ersuchen der Gräfin verfasste Martini für seinen einstigen Schüler ein Empfehlungsschreiben, wobei dieses umso mehr Gewicht haben musste, als Martini selbst Franziskaner-Minorit war und sein Schreiben an einen Mitbruder adressieren konnte. Insofern war Castelbarco d'Addas Plan besonders hinterhältig. Ihr Zögling Melchiorre de Vincenti bedankte sich am 16. Juli 1769 persönlich bei Martini für dessen Fürsprache und ersuchte diesen zugleich um weitere Empfehlungen.⁶³⁷ Seinerzeit wird es nicht einfach gewesen sein, eine Anstellung als Kirchenkapellmeister zu finden, da der Prozess der Klosteraufhebungen bereits in vollem Gange war. Die kirchlichen Kapellmeisterstellen wurden immer weniger und wer nicht bereits über eine Festanstellung verfügte, wird nur mit Mühe eine Neuanstellung gefunden haben. Wohl aus diesem Grund bat De Vincenti Padre Martini weiterhin um Empfehlungen. Fast fünf Monate später schrieb er seinem ehemaligen Lehrer:

⁶³⁶ Schnoebelen Nr. 1090; I-Bc Epistolario Martiniano, L.117.37; 28.6.1769 [8.7.1769].

⁶³⁷ »Erano innumerabili le obbligazioni che io proffessava a V[ostra]. R[iverenza]. ed ora in gran modo si sono acresciute essendosi compiaciuta di favorirmi di una sua si validissima raccomandazione al M[olto]. Re[verendo]. Pre[te]. Guardiano di S. Francesco: il quale mi hà date molte speranze, non già per darmi presentemente la futura della Capella; Che non può fare tal cosa, ma per preferirmi all'occorenza che andasse vacante: fra tanto però: se à V[ostra]. R[iverenza]. succedesse qualche nichia in qualunque città: io supplico la innata di Lei Bontà ad avermi presente: assicurandola che non guarderò à fatica per corrispondere al impegno di V[ostra]. R[iverenza]. ed insieme procurarmi onore: Supplico la benignità di V[ostra]. R[iverenza]. di perdonarmi il mio ardire, sperando un benigno compatimento bacciandoli riverentemente le mani passo à rassegnarmi«. Schnoebelen Nr. 5603; I-Bc Epistolario Martiniano, I.14.109; 16.7.1769.

»La supplico insieme di onorarmi della continuazione del di Lei patrocinio, e di ricorarsi di me al caso gli si presentasse un qualche impegno, mentre non mancano occasioni a Lei opportune, per favorirmi S[ua]. E[ccellenza]. la Sig[nor].a Con[tes].sa d'Adda, m'impone di rinovare a V[ostra]. R[iverenza]. a il suo più umile ossequioso con la maggior venerazione, e rispetto bacciandoli le mani.«⁶³⁸

Der Kirchenalmanach *Milano sacro* führt Melchiorre de Vincenti lediglich von 1770–1771 als Kapellmeister in *San Tommaso in Terramara* auf, wo er in der als *Collegiata, e Parrocchia* bezeichneten Kirche die ambrosianische Liturgie musikalisch ausgestaltet haben muss. Danach scheint De Vincenti in Mailand nicht mehr aktiv gewesen zu sein.⁶³⁹

6.3. Der Versuch einer Rekonstruktion der Kirchenmusik Bachs

De Vincentis im Rahmen der *Congregazione di San Giovanni Nepomuceno* aufgeführte Kirchenmusik lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Detailliertere Einblicke in die musikalische Ausgestaltung des Johann-Nepomuk-Festes ermöglichen derweil die Briefe Bachs an seinen Lehrer Martini. Aus Bachs Schreiben vom 22. März 1758 erschliessen sich die genaueren Umstände:

»Il debito e l'obligazioni che ò a V[ostra]. R[iverenza]. m'obligano di renderLa avvisata, che i miei Ecc[ellentissimi].mi Padroni m'[h]anno impegnato di nuovo di fare una Funzione molto cospicua qui a Milano sarà questa per la Festa di S. Giov[anni]: Nepomuceno che si fa nella gran Chiesa dei R[everendi]. Padri dell'Ordine de Minori conventuali di S. Francesco. La premura che tengo di fare onore a chi mi protegge, a chi mi è Maestro ed a me stesso, m'obliga di ricorrere secondo il solito alla R.V. supplicando la di Lei benignità di assistermi in quest'incontro. Già spero che V[ostra]. R[iverenza]. avrà ricevuto quel Magnificat speditogli pochi ordinarj fà, ed essendo questo un pezzo di robba di peso, mercè le due Bassi favoritimi della bontà di V[ostra]. R[iverenza]., così La prego di rivederlo, mentre credo di sicuro, che con questo mi posso fare dell'onore grande. Così anche La supplico, di quei Kyrie a 8, di rivederli e favorirmeli più presto che sia di comodo a V[ostra]. R[iverenza]. Già la messa &^[640] il credo con un Dixit a 4 tengo, ed ho fatto questi pezzo sotto la di Lei Direzione. Mi prenderò poi l'ardire di inviarLe un'altra composizione, perche purgata che sarà sotto il giustissimo ochio di V[ostra]. R[iverenza]., mi renderà maggior coraggio di esporla.«⁶⁴¹

⁶³⁸ Schnoebelen Nr. 5604; I-Bc Epistolario Martiniano, I.14.110; 5.12.1769.

⁶³⁹ Die Briefe an Padre Martini aus den Jahren 1776–1780 sandte De Vincenti erneut aus Alessandria, vgl. Schnoebelen, S. 655.

⁶⁴⁰ Allorto 1992, S. 119 hat dieses Zeichen als »per« transkribiert, aber seine Interpretation selbst hinterfragt und mit einem Fragezeichen versehen.

⁶⁴¹ Ebenda; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

Nachdem sich Bach im August 1757 mit seiner im Rahmen des *Entierro* aufgeführten Gedenkmesse zum ersten Mal vor Mailänder Publikum hatte präsentieren können, betraute man ihn im darauffolgenden März mit einer weiteren prestigeträchtigen Aufgabe. Obwohl Bach in den Briefen stets von Agostino Litta als seinem Mäzen sprach, verwendete er im oben zitierten Abschnitt zum ersten und einzigen Mal den Plural («i miei Ecc[ellentissimi].mi Padroni»). Bach schloss diesmal Antonio Litta mit ein, der, wie gesehen, *Direttore Generale* der Bruderschaft war und ihm wohl hauptsächlich zu diesem Kompositionsauftrag verhalf. Um seinen beiden Mäzenen, seinem Lehrer Martini, aber auch sich selbst alle Ehre zu erweisen, erbat Bach erneut die Hilfe seines Kompositionslehrers. Die weiteren Umstände erschliessen sich aus anderen Schreiben. In einem undatierten Brief erwähnt Bach beispielsweise, dass er bei den Proben viel Zustimmung erhalten habe:

»ieri feci la prova della mia Messa e Vespero che [h]ò da battere per il Giorno 22 di Giugno nella Chiesa grande dei Padri Minori Conventuali di S. Francesco, quale mia Musica ebbe alla prova l'universale applauso a Gloria d'Iddio e di V[ostra]. R[iverenza].«⁶⁴²

Dies deutet darauf hin, dass die Litta erneut – wie angesichts der in *San Fedele* aufgeführten Totenmusik – ehrenwerte Gäste an die Proben einluden. Zudem zeigt sich, dass Bach die Aufführung selbst zu leiten hatte, indem er den Takt schlug («che [h]ò da battere»). Die Aufführung fand schliesslich am 22. Juni 1758 in *San Francesco* statt:

»Giovedì passato, cioè ai ventidue di Giugno feci la mia Musica nella Chiesa dei RR[everendi]. PP[a].dri di S. Francesco e grazia ad Iddio ebbi un felicissimo incontro. Il dover mio, e la cagione che l'essere mio nella Musica diviene da V[ostra]. R[iverenza]., m'obligano di renderLa di ciò inteso, e spero che proverà quel piacere che può provare un Maestro di cui scolaro è passabilmente compatito.«⁶⁴³

Dabei handelte es sich um eine römische Andacht, den Ritus, den auch die Franziskaner befolgten. Von den Festlichkeiten vernahm die Öffentlichkeit sechs Tage später aus dem Mailänder Wochenblatt. Im entsprechenden Zeitungsbericht wird auf die Musik, wie damals üblich, nur am Rande eingegangen.⁶⁴⁴ Bachs Briefe an Martini stellen deswegen eine besonders

⁶⁴² Allorto 1992, S. 121; Schnoebelen Nr. 315; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.87; ohne Datum.

⁶⁴³ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 316; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.69; 1.7.1758.

⁶⁴⁴ I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758. »[S]i cominciò verso le ore 14. la solennità con erudito Panegirico a gloria del Santo, recitato dal celebre, e con ragione applaudito P. Maestro Serafino Corti, Conventuale, dopo il quale si diede principio alla Messa cantata a più Cori di scelta Musica, composta dal celebre Sig. Gio. Cristiano Bachi, Sassone. [...] Alla sera poi, dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del Santissimo Sacramento«.

einträgliche Quelle dar, weil sie uns einen derart profunden Einblick in das Schaffen des Komponisten vermitteln, wie wir es von keinem anderen Mailänder Kapellmeister erhalten. Lässt sich aus der Korrespondenz womöglich sogar die im Rahmen der Johann-Nepomuk-Bruderschaft aufgeführte Kirchenmusik rekonstruieren? In einem Schreiben erwähnte Bach ein *Kyrie*: »La supplico, di quei Kyrie a 8, di rivederli e favorirmeli più presto che sia di comodo a V[ostra]. R[iverenza].« Da von Bach kein *Kyrie a 8* erhalten ist, lässt sich dieser Messeteil nicht mehr ermitteln. Anschliessend meinte Bach: »Già la messa & il credo con un Dixit a 4 tengo, ed ho fatto questi pezzo sotto la di Lei Direzione.« Mit der erwähnten »messa« ist ein *Gloria* gemeint, da sich Bach vorher zum *Kyrie* geäussert und gleich anschliessend von einem *Credo* gesprochen hat. Ein *Gloria*, ein *Credo* sowie ein *Dixit a 4* hatte Bach offenbar früher unter der Leitung seines Lehrers komponiert. Von Bach sind sowohl ein *Gloria* in D-Dur (Warb E 3) als auch eines in G-Dur (Warb E 4) bekannt.⁶⁴⁵ Das *Gloria* in D-Dur war in einem seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Autograph auf 1759 datiert⁶⁴⁶ und zu demjenigen in G-Dur meinte Warburton: »The proportions of the work and the confidence with which Bach handles his material suggest that it was written after the Gloria in D of 1759.«⁶⁴⁷ Aus chronologischen Gründen kommt keines der beiden für eine Aufführung im Juni 1758 in Frage. Zudem ist im Zeitungsbericht explizit von einer »Messa cantata a più Cori« die Rede.⁶⁴⁸ Allerdings sind beide überlieferten *Gloria* einhörig, womit weder das *Kyrie* noch das *Gloria* der Festmesse rekonstruiert werden kann.

Zum einzigen erhaltenen *Credo* (Warb E 5) meinte Warburton: »The Credo is almost certainly the work Bach refers to in his letter to Padre Martini dated 22 March 1758.« Das *Credo* in C-Dur (Warb E 5) wirkt in der Tat festlich, wozu die Anfangsfigur mit einem Triller auf der allerersten Note, die Präsenz von Oboen und Hörnern und insgesamt die mit 240 Takten mittellange Komposition beiträgt. Allerdings handelt es sich wiederum um eine einhörige Vertonung. Vorausgesetzt es wurden im Hauptschiff von *San Francesco* keine zusätzlichen *palchetti* aufgestellt – eine auf mehreren Tribünen musizierte einhörige Komposition hätte sich so zu einer mehrchörigen erweitern lassen –,⁶⁴⁹ muss Warburtons Attribution des

⁶⁴⁵ Terry 1967, S. 204.

⁶⁴⁶ Ebenda; Warburton, Bd. 19, S. vii. Zum Verlust der Hamburger Manuskripte siehe Marx 1983.

⁶⁴⁷ Warburton, Bd. 20, S. vii.

⁶⁴⁸ I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758.

⁶⁴⁹ Bacciagaluppi 2010, S. 40-44.

einchörigen *Credo* (Warb E 5) zum Hochfest der *Congregazione di San Giovanni Nepomuceno* revidiert werden.

Sowohl das von Kanonensalven begleitete *Sanctus* als auch das *Agnus Dei* wurden in Mailand in den römischen Messen – wie generell in Italien – nicht *figuraliter* musiziert. In Italien verliess das Kirchenvolk vielerorts die Kirche nach dem *Credo*, nachdem es die Kommunion empfangen hatte.⁶⁵⁰ In Burneys Tagebuch findet sich auch für Mailand eine Anspielung auf diese Sitte, als er bezüglich einer in *Santa Maria del Carmine* gehörten Messe bemerkte: »Die Versammlung bestehet meistentheils aus Geistlichen, Kaufleuten, Handwerkern, Bauern und Betlern, welche gewöhnlich sehr unaufmerksam und unruhig sind, und selten die ganze Musik ausdauern.«⁶⁵¹ Somit lassen sich vom Hochamt zum Fest des heiligen Nepomuk weder das *Kyrie* noch das *Gloria* ermitteln und die von Warburton nahegelegte Zugehörigkeit des *Credo* (Warb E 5) muss in Frage gestellt werden, da es nicht der geforderten Doppelchörigkeit entspricht.

Mit Blick auf die Vesper meinte Bach im gleichen Brief:

»Gia spero che V[ostra]. R[iverenza]. avrà ricevuto quel Magnificat speditogli pochi ordinarj fà, ed essendo questo un pezzo di robba di peso, mercè le due Bassi favoritimi della bontà di V[ostra]. R[iverenza]., così La prego di rivederlo, mentre credo di sicuro, che con questo mi posso fare dell'onore grande.«⁶⁵²

Warburton ging davon aus, dass das hier genannte *Magnificat* identisch mit dem von Bach in seinem Brief vom 22. Oktober 1757 erwähnten sei (Warb E 21). Dies würde bedeuten, dass Bach während fünf Monaten kein neues *Magnificat* erstellt hat. Im Herbst 1757 schrieb Bach: »sto facendo uno [sic] Magnificat a 8 e manca poco di finirlo.«⁶⁵³ Tatsächlich sind sowohl das im Brief vom Oktober 1757 erwähnte *Magnificat a 8* als auch das überlieferte *Magnificat* doppelchörig (Warb E 21), wie offenbar ebenso das im März 1758 erwähnte, denn Bach spricht explizit von zwei Bassstimmen (»mercè le due Bassi«). Ob es sich stets um das gleiche *Magnificat* handelt, ist äusserst fraglich, denn um die Zusammengehörigkeit des überlieferten achtstimmigen *Magnificat* (Warb E 21)⁶⁵⁴ mit dem vierstimmigen *Credo* (Warb E 5) zu rechtfertigen – die Zuschreibung des *Credo* zum Fest des heiligen Nepomuk haben wir

⁶⁵⁰ Ebenda, S. 35-36.

⁶⁵¹ Burney 1772-73, S. 68.

⁶⁵² Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

⁶⁵³ Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.3.1758.

⁶⁵⁴ Warburton, Bd. 22, S. 217-265.

mittlerweile in Zweifel gezogen – argumentierte Warburton: »It [das *Credo*] has a great deal in common with another sacred work of the period, the Magnificat for double choir and orchestra, not least in the rapidity with which it dispatches a lengthy liturgical text.«⁶⁵⁵ Warburtons Argumentation ist insofern nicht überzeugend, als wir die Faktur einer liturgischen Komposition – und damit auch seine zeitliche Dauer – vor allem im Zusammenhang mit der liturgischen Funktion, d.h. mit dem Grad der Feierlichkeit, den die Vertonung zu erfüllen hatte, verstehen.⁶⁵⁶ Bach bezeichnete das Fest von *San Giovanni Nepomuceno* als »Funzione molto conspicua«, wobei dieser exquisite Anlass zweifellos eine besonders feierliche musikalische Ausgestaltung verlangte. Ein *Magnificat* (Warb E 21), das sich durch einen rasch deklamierten liturgischen Text auszeichnet, wäre daher eher weniger in Betracht gekommen, wobei dieses Charakteristikum zudem in grossem Widerspruch zu Bachs eigener Beschreibung als »pezzo di robba di peso« steht. Bedenkt man die Mailänder Verhältnisse mit ihren besonders üppigen Vertonungen, würde es völlig überraschen, wenn Bach ein *Magnificat* von lediglich 97 Takten als »gewichtig« (»pezzo di robba di peso«) bezeichnet hätte.⁶⁵⁷ Ausserdem scheint es unwahrscheinlich, dass er von einem einsätzigen *Magnificat* ohne Vokalsoli, aber mit zahlreichen homorhythmischen Chorstellen und wenigen fugierten Abschnitten gesagt haben könnte: »credo di sicuro, che con questo mi posso fare dell'onore grande.«⁶⁵⁸ Mit einem einsätzigen *Magnificat* von nicht einmal 100 Takten und ohne Soli kann Bach die Mitglieder der zweitbedeutendsten Mailänder Kongregation sicher nicht beeindruckt haben. Denn für einen solch erlesenen Kreis und festlichen Anlass wird das *Magnificat* (Warb E 21) entschieden zu wenig solenn gewesen sein.

Aus dem Zeitungsbericht gehen weitere hilfreiche Hinweise hervor, denn er besagt: »il Vespero cantato dalla stessa Musica con sinfonia«.⁶⁵⁹ Im Gegensatz zur Messe fehlt bezüglich Vesper der Hinweis auf die Doppelchörigkeit. Bach spricht denn auch von einem »Kyrie a 8 [...] con un Dixit a 4«. Dennoch scheint nicht die ganze Vesper einchörig gewesen sein, da, wie oben gesehen, das *Magnificat* achstimmig war. Im Brief vom 22. März erwähnte Bach ebenfalls ein *Dixit a 4*.⁶⁶⁰ Dieses identifizierte Warburton als das einzige überlieferte *Dixit Dominus* (Warb

⁶⁵⁵ Ebenda.

⁶⁵⁶ Siehe hierzu allgemein Riedel 1977.

⁶⁵⁷ Warburton, Bd. 22, S. 217-265.

⁶⁵⁸ Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

⁶⁵⁹ I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758.

⁶⁶⁰ Ebenda.

E 15),⁶⁶¹ wobei der Psalmtext und die Vierstimmigkeit die alleinigen Anhaltspunkte für die Identifizierung darstellen. Das 646-taktige *Dixit Dominus* in D-Dur mit einer Aufführungsdauer von ungefähr 22 Minuten hätte viel eher dem äusserst solennen Anlass der Johann-Nepomuk-Bruderschaft entsprochen⁶⁶² als das tonartlich nicht mehr gut dazu passende 97-taktige *Magnificat* in C-Dur (Warb E 21). Obschon aus Bachs kurzer Mailänder Zeit relativ viele liturgische Kompositionen erhalten geblieben sind, wäre es falsch zu glauben, dass alle in den Briefen erwähnten Vertonungen überliefert sind. Zu den verschollenen Kompositionen gehört nicht zuletzt das *Magnificat*. Bachs *Dixit Dominus* in D-Dur (Warb E 15) für Streichorchester, Oboen, Hörner und Flöten, das in Betracht gezogen werden muss, präsentiert sich folgendermassen:

| Satz | Vokalbesetzung | Takte |
|---|-----------------------|-------------------|
| <i>Dixit Dominus</i> , Allegro molto, D-Dur | SATB; Solo SAT | 161 |
| <i>Tecum principium</i> , Andante, F-Dur | Solo T | 115 |
| <i>Juravit Dominus</i> , Largo, B-Dur | SATB | 18 |
| <i>Tu es sacerdos</i> , Allegro moderato, F-Dur | Solo A | 23 |
| <i>Judicabit</i> , Largo non tanto, B-Dur | SATB | 12 |
| <i>Implebit</i> , Allegro assai, B-Dur | SATB | 29 |
| <i>De torrente</i> , Presto, Es-Dur | Solo B | 128 |
| <i>Gloria Patri</i> , Andante, G-Dur | Solo S | 98 |
| <i>Sicut erat</i> , Allegro assai, D-Dur | SATB; Solo SAT | 62 |
| | | Total: 646 |

Da sich im Mailänder Stimmensatz (CH-E 388,5) die Flötenstimmen im Oboenstimmheft befinden, spielten die Oboisten zweifellos auch den Flötenpart.⁶⁶³ Im *Dixit Dominus* alternieren die Chorsätze fast immer mit Arien, wobei sich jeder der vier Solisten mit einer Arie präsentieren durfte. Das abschliessende *Sicut erat* ist als Reprise des allerersten Satzes angelegt und besteht dadurch aus einer für Mailänder Verhältnisse geläufigen Form.

⁶⁶¹ Warburton, Bd. 23, S. ix; Terry 1967, S. 202. Seither ist von diesem Werk eine weitere Abschrift im Pfarreiarchiv von Vimercate entdeckt worden, vgl. Dellaborra 2000, S. 50.

⁶⁶² Zur Gesamtтактzahl siehe Warburton, Bd. 23, S. 3-140. Hier äusserte sich Warburton ebenfalls zur Aufführungsdauer (S. ix).

⁶⁶³ Zur Praxis, dass Mailänder Oboisten in den 1740er-Jahren ebenso Blockflöte (*flauti grossi*) spielten, siehe Castellani/Riedo 2010, S. 155. Wie damals allgemein üblich konnten die Oboisten gewiss auch Traversflöte spielen.

Im Brief sprach Bach von einer weiteren Komposition, die er zur Korrektur nach Bologna schicken wollte (»Mi prenderò poi l'ardire di inviarLe un'altra composizione«).⁶⁶⁴ Weil gemäss Zeitungsbericht die Vesper am Festtag selbst stattfand⁶⁶⁵ und mit der »altra composizione« weder das *Dixit Dominus* noch das *Magnificat* gemeint sein kann, muss es sich um ein *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* oder eine andere Vertonung, etwa ein *Domine ad adjuvandum*, handeln. Bachs vierstimmiges *Confitebor* (Warb E 16) ist in seiner eigenen Handschrift auf 1759 datiert und scheidet damit aus.⁶⁶⁶ Doch das *Beatus vir* in F-Dur (Warb E 17) trug im Autograph, das seit dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls verschollen ist, den Vermerk »Milano 1758«.⁶⁶⁷ In seiner Vierstimmigkeit entspricht es der gesuchten Anlage und verdient ein besonderes Augenmerk.⁶⁶⁸

| Satz | Vokalbesetzung | Takte |
|--|--------------------|-------------------|
| <i>Beatus vir</i> , Allegro moderato, F-Dur | Solo AB | 141 |
| <i>Exortum est</i> , Largo, Es-Dur (B-Dur-Schluss) | Solo T | 47 |
| <i>Jucundus homo</i> , Andante, Es-Dur | Solo SA | 72 |
| <i>In memoria æterna</i> , Allegro, g-Moll | SATB | 56 |
| <i>Paratum cor ejus</i> , Allegro, G-Dur | Solo S | 153 |
| <i>Dispersit</i> , Allegro assai, D-Dur | Solo B | 114 |
| <i>Peccator videbit</i> , Andante, A-Dur | SATB und Solo SATB | 140 |
| <i>Gloria Patri</i> , Andante, C-Dur | Solo T | 139 |
| <i>Sicut erat</i> , Allegro, F-Dur | SATB | 84 |
| | | Total: 946 |

Das *Beatus vir* (Warb E 17) für Streichorchester, Oboen, Hörner und Flöten erstreckt sich über beachtliche 946 Takte, wobei Warburton eine Aufführungsdauer von 34 Minuten nannte und eine aktuellere Aufnahme nur 25 Minuten erreicht.⁶⁶⁹ Erneut existieren keine Mailänder Flötenstimmhefte (CH-E 391,4), da die lediglich im *Paratum cor ejus* spielenden Flöten wiederum in den Oboenstimmheften notiert sind. Zum *Beatus vir* bemerkte Warburton, dass es in den Bach-Briefen nicht erwähnt werde, weshalb er das Fest zu Ehren von *San Giovanni*

⁶⁶⁴ Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

⁶⁶⁵ I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758.

⁶⁶⁶ Warburton, Bd. 23, S. ix; Terry 1967, S. 202.

⁶⁶⁷ Ebenda; Ebenda, S. 200.

⁶⁶⁸ Warburton, Bd. 23, S. 253-392.

⁶⁶⁹ Ebenda, S. ix. Die zweite Aufführungsdauer ist der Aufnahme »Johann Christian Bach: Mailänder Vesperpsalmen mit dem Süddeutschen Kammerchor und dem Concerto Köln unter der Leitung von Gerhard Jenemann, Carus 2010« entnommen.

Nepomuceno nicht als Aufführungsanlass in Betracht zog.⁶⁷⁰ Gewiss ist mit dem Vermerk »Milano 1758« nicht bewiesen, dass es vor dem 22. Juni beendet worden ist. Doch betrachten wir das *Dixit Dominus* (Warb E 15) in Zusammenhang mit dem *Beatus vir* (Warb E 17), fällt auf, dass die zwei perfekt zueinander passen: In tonaler Hinsicht ergänzt sich der erste Sonntagpsalm, das *Dixit Dominus* in D-Dur, bestens mit dem zweiten, dem *Beatus vir* in F-Dur. Zudem harmonieren sie bezüglich ihrer identischen Besetzung mit vier Vokalsolisten, Oboen und Hörnern, wobei sich Bach bewusst war, dass die Oboisten ebenso Flöte spielen würden, weshalb er sich diesen Umstand in beiden Werken zu Nutze machte. Des Weiteren entsprechen die zwei Vertonungen hinsichtlich der in der Zeitung angedeuteten vierstimmigen Anlage, womit zahlreiche Gründe dafür sprechen, dass Bachs *Beatus vir* (Warb E 17) 1758 zum Fest zu Ehren von *San Giovanni Nepomuceno* komponiert worden ist.

Der dritte Vesperpsalm lässt sich nicht rekonstruieren, denn das *Laudate pueri* in E-Dur (Warb E 18) ist im Autograph mit »1760« und dasjenige in G-Dur (Warb E 19) mit »Milano 12 Ag. 1758« datiert, wodurch keines für die Aufführung vom 22. Juni 1758 in Frage kommt.⁶⁷¹ Ausserdem passen sie nicht in den tonalen Zusammenhang von D-Dur und F-Dur. Die Briefe der Korrespondenz zwischen Johann Christian Bach und Padre Martini sind offenbar eher zufälligerweise erhalten geblieben. Viele Schreiben müssen verloren gegangen sein; teilweise klaffen Lücken von mehreren Monaten zwischen den erhaltenen Briefen. Ausserdem fehlen, bis auf eine Ausnahme, Martinis Antwortschreiben.⁶⁷² Gewiss komponierte Bach in Mailand noch mehr liturgische Werke als diejenigen, die heute bekannt sind oder in den Briefen genannt werden.⁶⁷³

Zusammenfassend lassen sich von der Vesper lediglich das *Dixit Dominus* (Warb E 15) sowie das *Beatus vir* (Warb E 17) mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Fest der Johann-Nepomuk-Bruderschaft zuweisen. Zugleich müssen, aufgrund der Kenntnis des liturgischen Zeremoniells und des Frömmigkeitskontextes, einige bisherige Attributionen revidiert werden. Sämtliche oben besprochenen Vertonungen gehören der römischen Liturgie an und wären damit alle für

⁶⁷⁰ Ebenda, S. ix.

⁶⁷¹ Terry 1967, S. 206. Theoretisch könnte es sich bei beiden Autographen auch um Abschriften älterer Kompositionen handeln.

⁶⁷² Allorto 1992, S. 132. Die Antwort Martinis befindet sich auf dem Brief Bachs vom 9.6.1762. Dieses Schreiben wird von Schnoebelen nicht genannt, da es anderswo verwahrt wird, nämlich unter I-Bsf, Ms. 53, S. 105-108.

⁶⁷³ Es bleibt beispielsweise ungewiss, welche Kompositionen im Rahmen von Bachs Kapellmeistertätigkeit in *Santa Maria di Caravaggio* zur Aufführung kamen und ob er mit weiteren Kompositionsaufträgen zu Andachten an anderen Kirchen betraut wurde.

die von der Johann-Nepomuk-Bruderschaft kommissionierte Andacht in Frage gekommen. Im Übrigen sprach Warburton von »Johann Christian Bach's career as a composer of music for the Roman Catholic liturgy«. ⁶⁷⁴ Gleichwohl geriet Bach während seiner Mailänder Zeit ebenso mit der ambrosianischen Liturgie in Kontakt und gestaltete diese ab 1760 – er war damals bereits zum katholischen Glauben übergetreten – als zweiter Organist des Mailänder Doms selbst musikalisch aus. Warburtons Aussage lässt sich wohl dadurch erklären, dass ihm keine ambrosianische Vertonung Bachs bekannt war. Da sich Warburton ausschliesslich auf die Kompositionen Bachs konzentrierte, wurde er sich der Mailänder Biritualität nicht gewahr. Von Bach sind vermutlich deswegen nur römische Vertonungen überliefert, weil sich seine liturgischen Kompositionen heute fast ausschliesslich in Bibliotheken fern des ambrosianischen Einzugsgebiets befinden, wo lediglich römische Vertonungen benötigt wurden. ⁶⁷⁵

Die Tradition orchesterbeteiligter Kirchenmusik zum Festtag des heiligen Nepomuk bestand nach 1758 fort, obwohl nur sehr wenige archivalische Dokumente zur Johann-Nepomuk-Bruderschaft überliefert sind. Für die Jahre 1767, 1768 und 1770 werden im Mailänder Wochenblatt Carlo Monza, Agostino Quaglia und Carlo Terzi als Komponisten genannt ⁶⁷⁶ und 1775 vermeldete die *Galleria delle stelle*: »[Giugno] 22 Giov[edi]. [...] Musica a s. Francesco per s. Giovanni Nepomuceno.« ⁶⁷⁷ In der zweitgrössten Mailänder Kirche und Stätte der Verehrung des heiligen Nepomuk erklangen die eigens für den Festtag neu komponierten Werke zahlreicher städtischer Kapellmeister, bis 1786 bloss eine Kongregation pro Pfarrei erlaubt war, 1798 die Franziskanergemeinschaft aufgehoben und die Klosteranlage im frühen 19. Jahrhundert komplett abgerissen wurde. ⁶⁷⁸

Nachdem sich in Kapitel II. der Fokus auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse in einzelnen Kirchen richtete, stehen nun Fragen im Mittelpunkt, die sich aus den bisher gewonnenen Erkenntnissen ergeben. Wie fand sich beispielsweise der von ausserhalb kommende und aus dem protestantischen Milieu stammende Johann Christian Bach mit der Mailänder Biritualität zurecht, die er erst mit 20 Jahren kennenlernte?

⁶⁷⁴ Warburton, Bd. 20, S. vii.

⁶⁷⁵ Zu den Quellenstandorten siehe Terry 1967, S. 199-210. Die drei nachträglich im Pfarrarchiv von Vimercate entdeckten Musikquellen entpuppten sich als Abschriften bereits bekannter Kompositionen. Dabei handelt es sich um das *Dixit Dominus* (Warb E 15), das *Laudate pueri* (Warb E 18) und die Motette *Larvæ tremendæ* (Warb F 3), vgl. Dellaborra 2000, S. 50-51.

⁶⁷⁶ Dellaborra 1999, S. 75.

⁶⁷⁷ I-Mb, 18.23.A.1, S. 52; Riva 2009, S. 166.

⁶⁷⁸ Fiorio 2006, S. 72-76.

III. Kapitel:

1. Johann Christian Bach und das *Pater noster*

Bisher zeigte sich, dass in den ambrosianischen Kirchen äusserst selten instrumentalbegleitete Musik zur Aufführung gelangte. Johann Christian Bach, der erst in Italien zum katholischen Glauben konvertierte, sah sich in Mailand in mehrfacher Hinsicht mit für ihn völlig neuen Verhältnissen konfrontiert. Schliesslich wird er im protestantischen Sachsen bloss beiläufig mit katholischer Kirchenmusik in Kontakt gekommen sein. Doch weit befremdlicher als die katholische Liturgie wird auf ihn die Mailänder Biritualität gewirkt haben, denn Bach musste sich nicht nur der Differenzen zwischen ambrosianischem und römischem Ritus gewahr werden, sondern sich zudem mit den lokalen Gepflogenheiten, wie die beiden Riten in Musik gesetzt werden, vertraut machen. Selbst wenn Bach relativ rasch erkannt hätte, dass in der ambrosianischen Liturgie das *Kyrie* auf das *Gloria* folgt, aus einem dreimaligen *Kyrie eleison* besteht und kein *Christe* enthält, hätte er zusätzlich instruiert sein müssen, dass das ambrosianische *Kyrie* meistens bloss aus wenigen Takten besteht und lediglich drei Akkorde aufweisen konnte. Diese Erkenntnisse wären ihm nur dann hilfreich gewesen, wenn er zugleich gewusst hätte, in welchen Kirchen welcher Ritus praktiziert wurde.

Beinahe alle Kapellmeister stammten aus Mailand oder aus der näheren Umgebung und waren folglich seit jeher mit den örtlichen liturgischen Verhältnissen und Konventionen vertraut. Als Neuankömmling musste sich Bach zuerst noch an die aussergewöhnlichen Bedingungen gewöhnen, was seine protestantische Herkunft und Unerfahrenheit nicht erleichterten. Bachs väterlicher Lehrer, der Franziskaner-Minorit Giovanni Battista Martini, befand sich in Bologna und stand nicht jederzeit zur Verfügung.

1.1. Bachs Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Padre Martini

Wie Gärtner aufzeigte, scheint es Fürst Georg Christian von Lobkowitz gewesen zu sein, der den jungen Bach nach Mailand in die Dienste der Familie Litta vermittelte.⁶⁷⁹ Lobkowitz unterhielt ab 1749 ausgezeichnete Kontakte zum Preussenkönig Friedrich II. und hielt sich mehrere Male in Potsdam auf. Hier lernte er Johann Christian Bach kennen, der nach dem Tod seines Vaters Johann Sebastian im Frühjahr 1750 von seinem in den Diensten des Preussenkönigs stehenden Halbbruder Carl Philipp Emanuel aufgenommen wurde. Womöglich

⁶⁷⁹ Gärtner 1989, S. 142-149.

nahm Johann Christian bereits die Kontakte des Fürsten Lobkowitz in Anspruch, als er 1754 als 19-Jähriger Potsdam in Richtung Italien verliess. Lobkowitz, von 1743–1745 österreichischer Generalgouverneur in Mailand, kannte den Marchese Don Antonio Litta persönlich, da dieser Lobkowitz' Stadtrat im Range eines *Commissario generale* angehörte.⁶⁸⁰ Wann genau Johann Christian in Mailand ankam und in den Dienst der Litta trat, bleibt unklar, doch muss dies spätestens im Januar 1756 gewesen sein, denn am 10. Januar schrieb Giovenale Sacchi an Padre Martini, dass er auf »il suo valoroso scolare M. Bach« gestossen sei und präziserte: »col quale io ho avuto a ragionare nella Ecc[ellentissi].ma casa Litta«. ⁶⁸¹ Folglich war Bach im Januar 1756 nicht nur bereits Protegé der Litta, sondern unterhielt auch schon ein Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Martini. Gleichwohl stammt der älteste erhaltene Bach-Brief an Martini aus dem Jahre 1757 und wurde in Neapel verfasst. Ab April 1757, nach seinem Aufenthalt in Süditalien, scheint Bach fest in Mailand gewohnt zu haben. Trotz räumlicher Trennung kam Bach nach wie vor in den Genuss von Padre Martinis Unterricht, denn nun schickte er seine liturgischen Kompositionen regelmässig nach Bologna; manchmal enthielten die beigelegten Briefe ebenfalls kontrapunktische Fragen. Martini, seinerzeit eine der anerkanntesten Autoritäten auf dem Gebiet der Kirchenmusik, korrigierte die Kompositionen und schickte sie zurück nach Mailand. Dabei fällt auf, dass Bach, der ebenso für die Musik anlässlich der Akademien im *Palazzo Litta* verantwortlich war, ⁶⁸² weder Sinfonien noch andere Instrumentalwerke oder gar Teile seiner in Mailand komponierten *opere serie* nach Bologna zur Korrektur schickte. Offenbar fühlte er sich in diesen musikalischen Gattungen sicher genug und Martini besass darin nicht dieselbe Autorität.

1.2. Musikstilistische Tücken eines *Pater noster*

Aus der Vertonung eines *Pater noster*, das Bach einen Tag nach seinem 22. Geburtstag nach Bologna sandte, geht erstmals dessen kompositorische Unsicherheit hervor:

⁶⁸⁰ Ebenda, S. 145.

⁶⁸¹ Schnoebelen Nr. 4802; I-Bc Epistolario Martiniano, I.10.5; 10.1.1756.

⁶⁸² Allorto 1992, S. 129; Schnoebelen Nr. 328; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.80; 14.2.1761: »con tutto ciò mi ritorvo in stato presentemente di non potere effettuare i miei disegni per diversi mottivi, forti abbastanza di vietarmi cotesto viaggio, e ne accenno solamente uno, che è, che l'E[ccellentissi].ma Casa Litta non ne è contento a causa che tenendo la medema ogni Settimana una Accademia per tutta la Quaresima, ed essendone io il Direttore, così si crede che questa resterebbe imperfetta s'io fossi assente.«

»Con questa presente mi prendo l'ardire, di mandarLa una pezza a 8 fatta per mio studio. Ben confesso che l'impegno mio è stato più grande delle mie forze, ma so ancora che quello che non intraprende qualche cosa con coraggio, non si muoverà mai dal solito loco. [...] La supplico dunque di correggermi il presente Pater noster perche, dovendo questo essere veduto di molti Professori di Milano, non l'ò voluto esporre prima che V[ostra]. R[iverenza]. non mi avesse fatta la grazia di purgarlo, e così senza tema lo posso mostrare anche a tutto il mondo.«⁶⁸³

Bach schickte seinem Lehrer ein *Pater noster* a 8, welches er zu Studienzwecken erstellt hatte (»per mio studio«) und erklärte, dass ihm die Vertonung besonders schwer gefallen sei (»l'impegno mio è stato più grande delle mie forze«). Martinis Meinung lag ihm besonders am Herzen, weil die Komposition von »molti Professori di Milano« geprüft werden sollte, wobei Bach explizit *nicht* von einer Aufführung sprach. Martini, der als verlässlicher Briefeschreiber ansonsten unverzüglich auf die Korrespondenz seines Schülers reagierte, blieb diesmal eine Antwort schuldig. Deswegen schrieb Bach, über einen Monat nachdem er das *Pater noster* nach Bologna gesandt hatte, höflich, aber dennoch besorgt angesichts der wichtigen Angelegenheit: »Spero che V[ostra]. R[iverenza]. avrà ricevuto una mia accompagnata con un Pater noster a 8. V[ostra]. R[iverenza]. si prenda tutto il suo comodo e basta che mi favorisca quando Li piace.«⁶⁸⁴ Martini scheint Bachs delikate Anspielung auf sein Versäumnis verstanden zu haben und schickte das korrigierte *Pater noster* sogleich zurück. Der darauffolgende Brief enthüllt spannende Einzelheiten:

»Molto Riv[eren].do Padre Maestro, mio Pad[ro].ne Collend[issi].mo
Ho ricevuto una Sua stimatissima insieme col Pater Noster, e sempre più resto obbligato a V[ostra]. R[iverenza]. della bontà che à per me in assistermi nella Musica al quale tanto ancora m'è necessario. Le Sue correzioni e saggi avvertimenti non mancherò di porle in esecuzione, ed essendo abbastanza persuaso della mia ignoranza, avrò sempre il più gran piacere quando V[ostra]. R[iverenza]. mi correggerà la mia Musica senza ceremonie ed invece di Scherzo, seriamente. Veramente a dire come la cosa è: il Sigr: Cavagliere Litta mio Padrone e un poco curioso e mi obbliga d'impegnarmi in cose che non ho mai provate. Lui tempo fa mi ordinò di fare un Pater noster a 8 ed io gli risposi che non avevo mai scritto di questo impegno da me solo: lui mi disse; bisogna provare ed io replicai che non l'avrei mai fatto senza mandarlo prima a V[ostra]. R[iverenza]. per correggerlo ed ora quando mi domanda di questa cosa io gli rispondo che la tiene ancora V[ostra]. R[iverenza]. Lui è fuori di Città a Caccia e si tratterà tutta la settimana ventura, se V[ostra]. R[iverenza]. mi volesse fare il piacere di favorirmi due righe, spiegandomi se io posso presentare il Pater noster al Sigr: Cavagliere correggendole come V[ostra]. R[iverenza]. à notato. Volesses il Cielo ch'io potessi tornare a Bologna a approfittarmi ancora de Suoi validevoli ammaestramenti! ma già che dipendo da Superiori e non posso operare a mio arbitrio; supplico almeno V[ostra]. R[iverenza]. e questo istantemente di assistermi ancora e correggermi tutti li errori che faccio perché mi protesto che senza l'ajuto di

⁶⁸³ Allorto 1992, S. 116; Schnoebelen Nr. 308; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.62-63; 6.9.1757.

⁶⁸⁴ Allorto 1992, S. 117; Schnoebelen Nr. 309; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.70; 8.10.1757.

V[ostra]. R[iverenza]. non m'ardirei nemmeno di fare il Compositore. Mi prendo la libertà d'incomodarLa di nuovo con un introito a 7 con canto fermo, ma un certo canto fermo scartato e mutato, come usano a farlo qui a Milano secondo l'informazione che ho preso del Sigr: Balbi e molte altre Persone. Sto facendo uno Magnificat a 8 e manca poco di finirlo e mi prenderò l'ardire di mandarglielo per il Sigr: Tibaldi che presto finirà le Sue fatiche. Io cerco di scrivere molto, prima per necessità e desiderio di approfittare e secondariamente per piacere al mio Padrone che ne ha tutto il gusto e non tralascia di animarmi. Prego V[ostra]. R[iverenza]. di favorirmi queste due righe de quali l'ò pregato già di sopra, avanti che torni il mio Padrone, e nell'istessa mi dia nuova della Sua salute la quale spero in Dio che sia perfettamente ristabilita, e la quale mi preme tanto. Iddio La rimeriti tutta la bontà che à per me ed il Sigr: Cavaglier Litta non tralascierà di ringraziarLa e servirLa in qualunque Cosa Lei commanderà. Perdoni il tedio che li ò dato e bacciandole le mani per sempre mi professo:

di V[ostra]. R[iverenza].

Milano li 22 8bre 1757
umil[issi].mo e devot[issi].mo
Servidore
G. C[.] Bach

P.S. Il Sigr: Balbi m'impone a riverirLa.«⁶⁸⁵

Nachdem sich Bach artig für die Korrektur der Komposition bedankt hatte, erklärte er seinem Lehrer, dass ihn sein Förderer Agostino Litta zur Komposition des achtstimmigen *Pater noster* gedrängt habe. Es sei eine Komposition, wie er sie noch nie alleine angefertigt habe. Um was für einen Kompositionsauftrag es sich handelte, bleibt zunächst unklar. Insgesamt wirkt Bach, dessen in *San Fedele* aufgeführtes Totenoffizium und Requiem gerade eben grosses Lob erhalten hatte, erstaunlich unsicher. Bach versuchte Martini nicht nur eine Stellungnahme darüber abzurufen, ob er die Komposition seinem Mäzen Litta zeigen dürfe (»spiegandomi se io posso presentare il Pater noster al Sigr: Cavagliere«), sondern gestand aus Unsicherheit sogar ein, dass er sich ohne die Hilfe Martinis nicht einmal mehr das Metier des Komponisten zutraue (»senza l'ajuto di V[ostra]. R[iverenza]. non m'ardirei nemmeno di fare il Compositore«). Ungeachtet der Tatsache, dass Bach mit diesen Worten die Meisterschaft seines Lehrers betonen und ihm seinen Dank zum Ausdruck bringen wollte, bleiben die Zweifel des jungen Komponisten dennoch so offensichtlich wie rätselhaft. Immerhin hatte der 22-Jährige bereits Unterricht bei seinem Vater Johann Sebastian und seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel genossen. Bachs Unsicherheit kann vermutlich so erklärt werden, dass ihn Litta mit einer aussergewöhnlichen Aufgabe betraut hatte und ihm keine Wahl blieb, als sich in dem für ihn noch weitgehend unbekannten Kompositionsstil zu üben. In der Tat scheinen Bachs

⁶⁸⁵ Allorto 1992, S. 117-118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

Schwierigkeiten mit einem speziellen Kirchenstil in Zusammenhang gestanden zu haben. Dies erschliesst sich aus dem darauffolgenden Brief:

»Circa quello che m'ordina V[ostra]. R[iverenza]. in vedere buoni spartiti del Palestina [sic] bisogna che confessi che qui a Milano poche o nessuno si trova, e perciò V[ostra]. R[iverenza]. è pregata istantemente di S[ua]. E[ccellenza]. il Sigr. Cavagliere Litta di prendersi l'incomodo e farne copiare una buona quantità sapendo il Sigr. Cavagliere che V[ostra]. R[iverenza]. ne possiede una gran quantità. Già che Lei meglio di me conosce quanto mi possano giovare tali composizioni, per ciò spero di certo che V[ostra]. R[iverenza]. non mancherà di prestarmi quelle cose necessarie che mi possino giovare essendo troppo persuaso della Sua Bontà con la quale mi favorisce.«⁶⁸⁶

Martini empfahl das Studium der Werke Palestrinas, was als Zeichen dafür gesehen werden muss, dass Bach im Begriff war, sich im Kontrapunkt weiterzubilden. Der junge Kompositionsschüler bestätigte, dass ihm Kompositionen Palestrinas nützlich wären. Überraschenderweise schreibt Bach, dass derartige Abschriften in Mailand kaum oder gar nicht erhältlich seien (»spartiti del Palestina [sic] bisogna che confessi che qui a Milano poche o nessuno si trova«).⁶⁸⁷ Trotzdem nimmt er sich den Rat seines Lehrers zu Herzen, ausgiebig zu komponieren (»Io cerco di scrivere molto«). Worin sich Bach genau übte, zeigt sich ebenfalls: »un introito a 7 con canto fermo, ma un certo canto fermo scartato e mutato, come usano a farlo qui a Milano secondo l'informazione che ho preso del Sigr: Balbi e molte altre Persone. Sto facendo uno Magnificat a 8 e manca poco di finirlo e mi prenderò l'ardire di mandarglielo per il Sigr: Tibaldi che presto finirà le Sue fatiche.«⁶⁸⁸

Litta muss ein guter Musikkenner gewesen sein, denn Bach hatte grossen Respekt davor, dem Grafen sein *Pater noster* zu zeigen. Zugleich wusste Litta, dass Padre Martini zahlreiche Palestrina-Abschriften besass. Wieso der Graf seinen Schützling gegen dessen Neigung zu dieser Komposition trieb, geht aus einem vorangegangenen Brief hervor. Darin äusserte sich Bach folgendermassen: »Lui [Agostino Litta] cerca ad ora di trovarmi un Posto fisso ed in Vita qui a Milano, ed io spero che in breve riuscirà.«⁶⁸⁹ Nicht bloss die Andacht für den *Santissimo Entierro*, sondern vor allem das *Pater noster* stand im Zusammenhang mit einer festen und lebenslangen Anstellung Bachs.

⁶⁸⁶ Allorto 1992, S. 118-119; Schnoebelen Nr. 311; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.65; 16.11.1757.

⁶⁸⁷ Siehe hierzu allgemein Toffetti 2006/2 sowie Donà 1961, S. 152.

⁶⁸⁸ Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

⁶⁸⁹ Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757.

1.3. »Gute« und »schlechte« Mailänder Vertonungen

Die Angelegenheit um das *Pater noster* scheint vorerst erledigt gewesen zu sein, denn nach dem Schreiben mit der Bitte um Palestrina-Abschriften ist davon nicht mehr die Rede. Dafür lässt Bach seinen Lehrer wissen, dass er mit der Musik zum Fest des heiligen Nepomuk beauftragt worden sei. Wie oben gesehen, handelte es sich um opulente Werke mit Orchesterbeteiligung und keineswegs um *a cappella*-Kompositionen, bei denen sich Bachs kompositorische Unsicherheiten in der Chorbehandlung offenbart hätten. Doch fast genau ein Jahr nachdem Bach seinem Lehrer das *Pater noster* hatte zukommen lassen, wurde die Angelegenheit wieder aktuell. Irgendein Sachverhalt scheint Martini beschäftigt zu haben, und vielleicht war dies ein Jahr zuvor der Grund gewesen, weshalb der ansonsten zuverlässige Martini seinem Schützling nicht sofort geantwortet hatte und ihn fast anderthalb Monate auf die Korrektur der *Pater noster*-Komposition hatte warten lassen. Es gibt begründete Vermutungen dafür, dass sich schon damals ein interessanter Sachverhalt abgespielt hatte, von dem wir erst aus einem Brief erfahren, der ein Jahr später verfasst wurde:

»Molto Riv[eren]:do Padre, Mio Sig[no]r:[e] P[adro]:ne Cole[ndissi].mo
Ho ricevuto li Suoi stimatissimi Commandi per parte di S[ua]. E[ccellenza]. il Sigr: Cavagliere Litta mio Padrone, i quali sono di spedire a V[ostra]. R[iverenza]. un Pater noster a 8 del Sig: Fioroni, e questo mi fù portato un anno fa dell'istesso autore, dicendomi che avessi di considerare in questa composizione sua la gran fadica che vi era.«⁶⁹⁰

Überraschenderweise erhielt Bach von Litta den Auftrag, ein *Pater noster* Fioronis an Martini zu schicken. Bach kam dem Wunsch seines Mäzens nach und liess Martini in seinem Schreiben wissen, dass er diese Vertonung vor einem Jahr von Fioroni persönlich erhalten habe, welcher behauptete, sich dabei die grösstmögliche Mühe gegeben zu haben. Vermutlich erhielt Bach die Vertonung über die Vermittlung Littas, zumal es Agostino war, der von Bach ebenfalls ein achtstimmiges *Pater noster* wünschte. Eine Kompositionsvorlage, so vermutlich die Überlegung Littas, konnte dem unsicheren Bach nur hilfreich sein. Weshalb sich aber Martini ein Jahr später an den Grafen richtete, um das *Pater noster* Fioronis zu erhalten, und nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, direkt an seinen Kompositionsschüler, bleibt zunächst schleierhaft.⁶⁹¹ Die weiteren Briefzeilen werfen indes ein äusserst interessantes Licht auf die Angelegenheit:

⁶⁹⁰ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

⁶⁹¹ Die Briefe Littas an Martini aus diesem Zeitabschnitt sind nicht mehr erhalten.

»V[ostra]. R[iverenza]. sà bene sino a quanto arrivano le mi forze e che sono ancora debole assai, e per questo bisogna ch'io non capisco niente affatto di questo Pater noster; e come ignorante ne capisco solamente con le licenze grossolane che mi pare si sia preso l'autore. Per ciò non ò stimato utile per me di studiarci molto sopra ne meno d'imitarlo finche non avro inteso il parere di V[ostra]. R[iverenza]. mio degnissimo Maestro. Non ò inviato questa composizione prima a V[ostra]. R[iverenza]. a causa del Scrupolo che mi facevo, che forse Lei potesse perdere il buon concetto per l'autore, che mi parve d'avere V[ostra]. R[iverenza]. il tempo ch'ero a Bologna. Il concorso che fece il Sigr: Fioroni fù applaudito da V[ostra]. R[iverenza]. e come dicono ancora molti fù molto buono; ma in questo si può fare un'altra riflessione ch'è: che tutti li concorrenti allora, ebbero il permesso di fare la composizione del concorso a casa sua, qual è una cosa tutta contraria al modo che si suole usare in questa occasione. V[ostra]. R[iverenza]. non avrà mai saputo una circostanza tale e sapendola adesso non si meravigliarà che un maestro possi fare delle Cose buone e cattive insieme. Pero non m'intendo di fare nessun giudizio sopra il Pater noster qui incluso, ma mi fanno solamente qualche spezie certo modo di far cantare i due Bassi, certo poco rigore di scrivere a Cappella, certe pause, relazioni cattive, e certo modo di accompagnare il Basso fondamentale. V[ostra]. R[iverenza]. mi troverà forse troppo ardito, ma La supplico solamente di considerare ch'io non fò giudizio veruno, ma sola riflessione e per ciò V[ostra]. R[iverenza]. mi farà un Carità grande di parteciparmi il Suo valido parere, restando persuasissimo che di bocca mia non sortirà parola di quello che mi darà la R[iverenza]. V[ostra]., ed io fò questa protesta sapendo bene quanto lei sia delicato in queste materie. Il Sig: Cavaliere Litta che m'impone a riverirLa, La prega egli medesimo d'illuminarmi sopra questo punto.

Spero che V[ostra]. R[iverenza]. abbi ricevuto la mia lettera nella quale parlai dell'affare col D. Oltrochi, e La prego di favorirmi sopra di ciò i Suoi ordini, in che modo mi debba contenere. Prego poi V[ostra]. R[iverenza]. di onorarmi d'una qualche Sua risposta e conservarmi la di Lei buona grazia mentre imutabilmente mi protesto

Di V[ostra]. R[iverenza].

Milano li 18 8bre 1758

umilis[si].mo dev[otissi].mo oblig[atissi].mo Serv[ito]:re
G.C. Bach⁶⁹²

Johann Christian Bach ist aus Fioronis *Pater noster*, das ihm als Kompositionsvorlage dienen sollte, überhaupt nicht schlau geworden (»non capisco niente affatto di questo Pater noster«). Doch bereits im Herbst 1757 vermutete Bach, dass es eine Erklärung für die in seinen Augen spezielle Komposition geben musste, obwohl ihm diese verborgen blieb. Daher bezeichnete sich Bach im Oktober 1758 als Ignoranten und gestand, dass ihm einzig aufgefallen sei, in welcher grobschlächtiger Art und Weise der Domkapellmeister komponiert habe (»ne capisco solamente con le licenze grossolane che mi pare si sia preso l'autore«). Bach hielt es deshalb nicht für ratsam, Fioronis Komposition gründlich zu studieren oder gar zu imitieren (»non ò stimato utile per me di studiarci molto sopra ne meno d'imitarlo«). Die Kompositionsvorlage aus Fioronis Hand liess er seinem Lehrer Martini, der schon früher danach gefragt hatte,

⁶⁹² Allorto 1992, S. 122-123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

seinerzeit nicht zukommen, da er befürchtete, dass Martini beim Anblick der schlechten Komposition sein bislang gutes Bild über Fioroni revidieren würde (»Non ò inviato questa composizione prima a V[ostra]. R[iverenza]. a causa del Scrupolo che mi facevo, che forse Lei potesse perdere il buon concetto per l'autore, che mi parve d'avere V[ostra]. R[iverenza]. il tempo ch'ero a Bologna«). Als Bach nicht auf Martinis Bitte, ihm die *Pater noster*-Kompositionsvorlage zuzusenden, reagierte, scheute Martini nicht davor zurück, den Grafen Litta darum anzugehen. Irgendetwas musste Martinis Interesse geweckt haben, weshalb er selbst ein Jahr nachdem ihm Bach ein *Pater noster* zur Korrektur geschickt hatte, nach dessen Kompositionsvorlage fragte. Da nun Bach sogar von Litta ausdrücklich darum gebeten wurde, Fioronis *Pater noster* nach Bologna zu senden, sah sich dieser in Erklärungsnot und die ganzen Hintergründe kamen ans Licht.

Bach hielt Fioronis *Pater noster* für derart schlecht, dass er um den guten Ruf des Domkapellmeisters fürchtete, falls Martini dieses zu Gesicht bekäme. Denn Bach wusste, dass Martini im Jahre 1747 Mitglied der Wettbewerbskommission gewesen war und für Fioroni als Domkapellmeister gestimmt hatte, wobei die Mailänder noch immer von Fioronis überzeugendem öffentlichem Probespiel sprachen. Über so viel Hintergrundwissen, d.h. über die Umstände, die 1747 zur Wahl Fioronis geführt hatten, verfügte Bach 1758. Andere Hintergründe jedoch, was die Mailänder Biritualität anbelangt, waren ihm zwischen 1757 und 1758 erstaunlicherweise noch völlig fremd. Aus diesem Grund konstruierte er sich sein eigenes Erklärungsgerüst, das darin bestand, dass Fioroni seinerzeit zwar eine positive öffentliche Probe abgegeben hatte, aber die schriftliche Prüfungskomposition wohl nicht alleine, sondern zu Hause mit fremder Hilfe hatte verfassen dürfen. So würde es nicht weiter überraschen, dass ein für eine derart unbeholfene Komposition wie das *Pater noster* verantwortlicher Komponist zum Domkapellmeister gewählt werden konnte. Da Martini nun Fioronis *Pater noster* kenne, dürfe er nicht überrascht sein, dass Fioroni sowohl »gute« als auch »schlechte« Vertonungen erstellen könne (»un maestro possi fare delle Cose buone e cattive insieme«).⁶⁹³ Ferner gab Bach zu verstehen, dass seine Bemerkungen nicht abfällig gemeint seien, weil er sich kein Urteil anmasse, sondern lediglich seine Gedanken schildern würde. Daher bat er Martini, ihm seine persönliche Meinung zu Fioronis *Pater noster* mitzuteilen (»di parteciparmi il Suo valido parere«).

⁶⁹³ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

Der entscheidende Punkt dieser nun in aller Deutlichkeit zu Tage tretenden Angelegenheit besteht darin, dass Bach im Herbst 1757, immerhin über anderthalb Jahre nachdem er erstmals mit den Litta in Verbindung gebracht werden kann, Mailands Kirchenmusikkontext und die mit der Birtualität in Zusammenhang stehenden musikstilistischen Unterschiede noch nicht kannte. Dies änderte sich auch in den nachfolgenden Monaten nicht. Deswegen forderte Litta Padre Martini dazu auf, Bach nun endlich über die genauen Umstände zu unterrichten (»Sig: Cavalliere Litta che m'impone a riverirLa, La prega egli medesimo d'illuminarmi sopra questo punto«).

1.4. Bachs Anstellung als Organist am Mailänder Dom

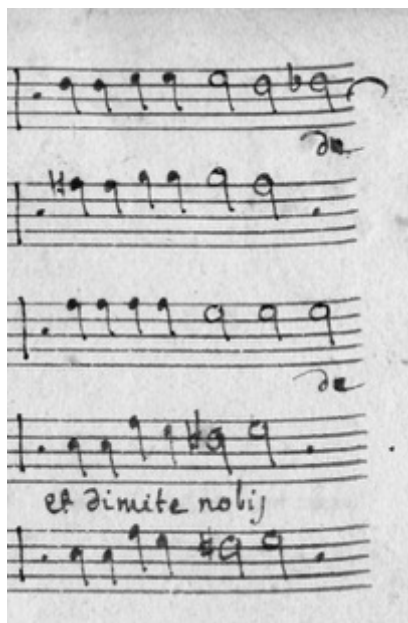
Bach zählte in seinem Brief an Padre Martini die seiner Ansicht nach unschönen und fehlerhaften Elemente der Kompositionsvorlage Fioronis auf: »qualche spezie certo modo di far cantare i due Bassi, certo poco rigore di scrivere a Cappella, certe pause, relazioni cattive, e certo modo di accompagnare il Basso fondamentale.«⁶⁹⁴ Anhand dieser Beschreibung kann Fioronis achtstimmiges *Pater noster* zwar nicht eindeutig identifiziert werden. Doch wenn Bach der mit wenig Strenge befolgte *a cappella*-Stil, gewisse Pausen und unschöne Querstände, die Rolle des Generalbasses sowie die Art, wie der Vokalbass geführt war, störten, beschrieb er genau jene *Pater noster*, die Fioroni für den Mailänder Dom erstellte. Vier solcher *Vater unser* werden bis heute im Domarchiv aufbewahrt.⁶⁹⁵ Die erwähnten »gewissen Pausen« (»certe pause«) ergeben sich durch die doppelchörige Anlage und das Alternieren zweier Vokalchöre. Bach empfand diese Pausen als störend, weil sie zu einer unzusammenhängenden Komposition führten. Lange lineare Melodien, die beispielsweise die Musik des von Bach zu studierenden Palestrina charakterisieren, zeichnen Fioronis *Pater noster* nicht aus, zu oft separieren »gewisse Pausen« die beiden dialogisierenden Chöre. In der daraus resultierenden blockartigen Schreibweise treten ausserdem oft unschöne Querstände auf (»relazioni cattive«), denn ein Chor entgegnet dem anderen gelegentlich mit einem Akkord, der sich mit dem vorangehenden »beisst«. Diese Querstände mögen beim Partiturstudium durchaus irritieren.

⁶⁹⁴ Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

⁶⁹⁵ Alle vier erhaltenen *Pater noster* Fioronis sind achtstimmig, vgl. Sartori 1957, S. 171. Es handelt sich um das *Pater noster a 8 voci fugato a cappella* in G (I-Mfd 108/4), das *Pater noster a 8 voci pieno* in G (I-Mfd 108/2), das *Pater noster a 8 voci pieno* in A (I-Mfd 108/1) und das *Pater noster a 8 voci pieno* in B (I-Mfd 108/3).



In Fioronis *Pater noster a 8 voci pieno* (I-Mfd 108/1) schmiegt sich zu Beginn der Komposition der jeweils neu einsetzende Chor in den Schlussakkord des vorangehenden Chores. Anfänglich zeigt sich immer nur dann ein Akkordwechsel, wenn ein einzelner Chor singt, beispielsweise ab der Mitte des zweiten Doppeltakts oder im vierten Doppeltakt ab der zweiten halben Note. Dabei werden die von Bach bemängelten Querstände erkennbar, zum Beispiel im letzten Takt der zweiten Partiturseite. Hier setzt der Alt des ersten Chores auf *gis'* ein, worauf der Vokalbass gleich anschliessend mit der Tonfolge *a-g-fis-g* entgegnet. So resultiert aus der Alt- und Bassstimme die Melodie *gis'-gis'-a-g-fis-g*, was durchaus als störend empfunden werden kann. Der gleiche Takt ist übersät mit weiteren Querständen und Chromatismen: Der Alt singt die Tonfolge *gis'-a'-g'* und nach der fünften halben Note des Taktes fährt der Sopran nach einem *h'* mit *b'* fort. Damit ergibt sich im Sopran die Chromatik *h'-b'* sowie ein abrupter Wechsel von Dur zu Moll. In diesem Takt treten gleich mehrere »ungeschickte« harmonische Wendungen auf, die bei Domkompositionen geläufig sind, offenbar zum Domstil gehörten und deshalb auch nicht vermieden wurden.⁶⁹⁶



⁶⁹⁶ Laut Paolucci sind Querstände in erster Linie ein Charakteristikum im vielstimmigen Satz: »se gli Antichi non ammettevano il Tritono nel suo vero essere, ciò lo facevano semplicemente in riguardo della Melodia, e nelle Composizioni pure a due voci sfuggivano la di lui relazione; ma poi nelle Composizioni a molte voci non osservavano poi tanto per minuto le relazioni cattive che potevano incontrare, ne è presumibile che Autori, i quali poi erano così esatti in tante altre cose, come nel mantenere il Tuono, nella realtà delle risposte, negli andamenti delle parti, o sia nelle Cantilene, nella Imitazione, nei salti, e sopra tutto nell'artificiale della Composizione, fossero poi così trascurati in una cosa per noi tanto essenziale, dopo che abbiamo ascoltata la natura un poco di più che non fecero, o non ebbero occasione di far essi.« Paolucci 1765–1772, Bd. 3, S. 184–185.

Bach beanstandete weitere Punkte und bemängelte, dass Fioroni die beiden Vokalbässe wenig melodisch geführt hätte (»qualche spezie certo modo di far cantare i due Bassi, certo poco rigore di scrivere a Cappella«). Mit *a cappella* meinte Bach in diesem Zusammenhang offenbar »gesänglich«, denn in der Tat kennzeichnen die Bassstimmen eine wenig melodische oder »horizontale« Schreibweise. Dafür ähneln sie einer instrumentalen Generalbassstimme mit vielen Sprüngen. Dies stellt bei Domkompositionen ein notwendiges Übel dar, da melodiose Sekundschrte im Bass zwangsläufig zu einer konfusen Harmonie und somit zu einem undeutlich wahrgenommenen liturgischen Text geführt hätten. Um die verlangte Textdeutlichkeit zu erreichen, konnte der musikalische Satz lediglich in harmonischen Blöcken und damit mittels Sprüngen im Bass fortschreiten, was sich deutlich im ersten Doppeltakt zeigt. Burney stellte deshalb im Dom einen »Contrapunkt [...] ohne Melodie« fest,⁶⁹⁷ wobei Fioronis *Pater noster* in der Tat nichts mit den melodischen Linien gewöhnlicher Palestrina-Kompositionen gemein hat. So betrachtet handelt es sich bei Fioronis *Pater noster* um einen wenig konsequenten *a cappella*-Stil. Allerdings koexistierten stets verschiedene Kontrapunktstile, wobei der für den Mailänder Dom und die ambrosianische Liturgie kennzeichnende Stil der *stile pieno* war, der sich durch eine homorhythmische und syllabische Textdeklamation auszeichnete und so eine maximale Textverständlichkeit ermöglichte.

Zudem störte sich Bach am »certo modo di accompagnare il Basso fondamentale«. Im Unterschied zu anderen Domvertonungen ist beim vorliegenden *Pater noster* die Orgelstimme weder beziffert noch weicht sie signifikant von der Vokalbassstimme ab. Bei den beiden abgebildeten Orgelstimmen handelt es sich nicht um zwei eigenständige Continuo-Stimmen, sondern um einen den Vokalbass verdoppelnden *Basso seguente*. Da man im Dom die Orgeln je nach liturgischer Funktion wegliess,⁶⁹⁸ sollten die Domkompositionen auch ohne allfällige Orgelbeteiligung Verwendung finden können. Dies bedingte Orgelstimmen, die keinen wesentlichen Part im musikalischen Satz einnehmen durften und sich aus diesem Grund am Vokalbass orientierten. Dies überraschte Bach ebenfalls, da er offenbar nur gewöhnliche Continuo-Stimmen kannte.

Damit zeigt sich mit Sicherheit, dass Bach von Fioroni ein ambrosianisches *Pater noster* erhalten hatte. Die akkurate Imitation desselben war für Bach von grösster Bedeutung, weshalb

⁶⁹⁷ Burney 1772–73, S. 54.

⁶⁹⁸ Als Beispiel dafür dient das vom Domzeremonienmeister Masnago festgehaltene Zeremoniell bezüglich eines Totenoffiziums für einen König oder einen Erzbischof: »Si averte qui, che con tutto che si canti sopra gli Organi, questi però non si s[u]onano.« I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, vol. 35, f. 31r.

er hinsichtlich seiner eigenen *Pater noster*-Komposition sehr besorgt und sensibel reagierte. Gleichzeitig versuchte Graf Litta seinem Schützling eine feste Stelle zu verschaffen, die Bach schliesslich im Sommer 1760 erhielt. Am 28. Juni 1760 schrieb er nämlich an Martini: »Le dò notizia poi, che sono stato fatto Organista del Duomo qui in Milano, quale posto mi renderà 800 lire all'anno, e poca fatica.«⁶⁹⁹ Damit erhält die Angelegenheit um das *Pater noster* klare Konturen, denn anscheinend trachteten die Litta für ihren Protegé nach der Organistenstelle am Dom, womit das *Pater noster* in Zusammenhang stand. Die Familie Litta verfügte über ausgezeichnete Beziehungen zum Domkapitel und stellte regelmässig einen der 12 Deputierten: Graf Francesco Litta gehörte von 1756–1757 zu den Deputierten und in der Zeitspanne, die uns hauptsächlich interessiert, zählte Agostino Littas älterer Bruder, der Marchese Pompeo Litta, dazu, wobei er 1754 sogar als Rektor (*primus inter pares*) der Deputierten amtierte.⁷⁰⁰ Die Vermittlung einer Organistenstelle am Dom blieb selbst bei ausgezeichneten persönlichen Kontakten schwierig, denn eine derart solide Position verliess kein Musiker freiwillig, weshalb eine solche Stelle gewöhnlich erst bei einem Todesfall frei wurde. Deshalb hatten es die Litta auf die Stelle des greisen Organisten Michele Angelo Caselli abgesehen. Am 25. Juni 1760 akzeptierte das Domkapitel dessen Rücktrittsgesuch zu Gunsten von Johann Christian Bach. Bis zu Casellis Lebensende musste Bach sein Gehalt dem ehemaligen zweiten Domorganisten abgeben.⁷⁰¹ Da Caselli ein halbes Jahr später starb, am 15. Januar 1761 im Alter von 71 Jahren, durfte er das Salär bald behalten. Nach Casellis Rückzug hatte sich Bach am 22. August 1760 zusätzlich einer Prüfung zu unterziehen, die er zum einen dank des Rückhalts im Domkapitel problemlos mit dem Prädikat *valde laudabiliter* bestand⁷⁰² und zum anderen, weil er seit fast drei Jahren Domkompositionen studierte und deren Stil imitierte. Zweifellos war diese Prüfung der Anlass, weshalb Agostino Litta seinem Protegé bereits im Herbst 1757 eine Kompositionsvorlage des Domkapellmeisters Fioroni besorgt hatte, damit sie Bach nur noch zu studieren und zu kopieren brauchte. Schliesslich war im Zusammenhang mit dem *Pater noster* nie von einer Aufführung die Rede, sondern die Komposition sollte lediglich von Experten geprüft werden (»veduto di molti Professori di Milano«).⁷⁰³ Deswegen bezeugte Fioroni

⁶⁹⁹ Allorto 1992, S. 128; Schnoebelen Nr. 326; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.79; 28.6.1760.

⁷⁰⁰ Ebenda, S. 41.

⁷⁰¹ Terry 1967, S. 49; Gärtner 1989, S. 190. Zum italienischen Originalzitat siehe Allorto 1992, S. 41.

⁷⁰² Allorto 1992, S. 41.

⁷⁰³ Allorto 1992, S. 116; Schnoebelen Nr. 308; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.62-63; 6.9.1757.

ausdrücklich, sich dabei die grösste Mühe gegeben zu haben, womit er Bach signalisierte, dass er sich getrost danach richten könne (»e questo mi fù portato un anno fa dell'istesso autore, dicendomi che avessi di considerare in questa composizione sua la gran fadica che vi era.«).⁷⁰⁴ Jahre später zeigte sich, dass die Anstellung am Dom eher im Sinne der Litta war, als dem Wunsche Bachs entsprach. Denn im April 1762 schrieb der Graf an Martini:

»Egli ha il dovere di assister la nostra Catedrale in qualità d'Organista, e quasi tutto il passato anno fù assente, onde non ha potuto essere a compiere a quest'obbligo; non sarebbe per Lui indifferente certamente il perdere un Nicchio, che li dà 800 lire annue e che può lusingarsi di migliorare ancora la sua condizione; Questi posti sono eccellenti per l'assistenza in vecchiaia, onde fa di mestieri essere diligente, e operare in maniera che chi v'assiste non abbia la menoma ragione di lagnarsi de suoi diporti; già da molti di questi Sig[no].ri Cavalieri si sentiva, e si sente qualche querela, e molto più de Mon[signo].ri; So quanta sia la premura che V[ostra]. P[aternità]. M[olto]. R[everenda]. tiene per lui, e perciò sono persuaso che ella Le saprà dare quei consigli, che tendono, e alla maggiore sua utilità, e che disarminano tutti coloro che, per invidia, o per interesse parlano di lui come che fosse negligente e spensierato.«⁷⁰⁵

In den Augen Littas sollte die Organistenstelle Bach bis ans Lebensende versorgen. Doch dieser blieb dem Amt fast ein Jahr lang fern, zog so das Unverständnis des Domkapitels auf sich und verliess 1762 Mailand abrupt, um sowohl der Familie Litta als auch der von ihm nicht sonderlich begehrten Organisten- oder Kapellmeistertätigkeit zu entkommen. Mailand mit seinen rund 50 Kapellmeisterstellen bot einem Musiker nicht viele andere Anstellungsmöglichkeiten als diejenigen an einer Kirche. Mit *Artaserse* (1761, Teatro Regio Turin), *Catone in Utica* (1761, Teatro San Carlo Neapel) und *Alessandro nelle Indie* (1762, ebenda) leitete Bach bereits während seiner Mailänder Zeit eine Karriere auf dem Gebiet des finanziell lukrativeren Musiktheaters ein. Für die Fortsetzung dieser Laufbahn bot ihm in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das aufstrebende London weit bessere Möglichkeiten, weswegen er Mailand in Richtung London verliess.

Abschliessend kann festgehalten werden, dass Bach im Herbst 1757 über Fioronis *Pater noster* zum ersten Mal mit einer Domkomposition im *stile pieno* in Kontakt gekommen ist. Ambrosianische Vertonungen waren ihm vorher unbekannt, da er ansonsten Fioronis *Pater noster* nicht voreilig für schlecht und eines Domkapellmeisters unwürdig befunden hätte. Für Bach stand fest, dass sich Fioronis Kompositionen sowohl aus »guten« als auch aus »schlechten« Vertonungen zusammensetzten, wobei er das ambrosianische *Pater noster* zu den »schlechten«

⁷⁰⁴ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

⁷⁰⁵ Allorto 1992, S. 130-131; Schnoebelen Nr. 2767; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.1.136; 7.4.1762.

zählte. Von Fioroni sind einerseits Kompositionen im *stile moderno*, d.h. im modernen Theaterstil mit Chor und Orchester überliefert, und anderseits solche im *a cappella*-Stil mit vorherrschendem *stile pieno*. Kirchenmusik mit Instrumentalbeteiligung erstellte Fioroni für römische⁷⁰⁶ und die *a cappella*-Kompositionen für ambrosianische Andachten. Wenn Bach das *Pater noster* als »schlecht« betrachtete, scheint es offensichtlich, dass er Fioronis instrumentalbegleitete Kirchenmusik für »gut« befand. Die Einteilung in »gut« und »schlecht« führte damit genau entlang der liturgischen Grenze.

Sowohl beim Erhalt des *Pater noster* im Herbst 1757 als auch ein Jahr danach kannte Bach weder den *stile pieno* noch die Erklärung für diesen Kirchenstil. Da ihm der Zusammenhang zwischen *stile pieno* und ambrosianischer Liturgie unbekannt war, konnte er sich auch nicht der Gründe für die in Mailand grossen musikstilistischen Diskrepanzen bewusst werden. Dass ihm eine Erklärung verborgen blieb, schloss er aus Fioronis Bemerkung, wonach sich dieser beim *Pater noster* die grösstmögliche Mühe gegeben habe. Ausserdem bekleidete der in Pavia bei Mailand geborene Domkapellmeister seit 1747 die bestbezahlte und angesehenste Kirchenkapellmeisterstelle der Lombardei und war ausserdem von Padre Martini in dieses Amt berufen worden. Irgendein Zusammenhang musste Bach also entgangen sein. Doch aufgrund des fehlenden Verständnisses für die Birtualität und die historischen Hintergründe blieb das *Pater noster* Fioronis für Bach unerklärbar. Womöglich war sich nicht einmal Charles Burney bewusst, dass Carlo Borromeos strenge Umsetzung der tridentinischen Bestimmungen letztlich zur langen Dauer des *stile pieno* in Mailand beigetragen hatte. Doch im Unterschied zu Bach verfügte der Engländer 1770 bei seinem Mailandbesuch über ein fundiertes Wissen der Musikgeschichte, weshalb er den im Dom gehörten Kirchenstil in einen historischen Kontext setzen konnte. Was er gehört hatte, versetzte ihn in grosses Erstaunen, denn die von einem Domkapellmeister vor 150 Jahren erstellten Kompositionen, »sehr im Styl unsrer Kirchenmusiken aus jener Zeit, voll guter Harmonie, sinnreichem Contrapunkt, und Erfindung; aber ohne Melodie«, ⁷⁰⁷ glichen stilistisch den Kompositionen des aktuellen Kapellmeisters Fioroni. Deswegen bat sich Burney eine Vertonung aus – mittlerweile wissen wir, dass es sich um ein *Veni Sancte Spiritus* handelte –, »um die Welt zu überzeugen, daß die alte ernsthafte

⁷⁰⁶ Dass der Domkapellmeister nebst seiner Tätigkeit an der Metropolitankirche – immerhin war er über Jahrzehnte auch Kapellmeister der Augustinerkirche *San Marco* – auch Kompositionen mit Orchester im römischen Ritus erstellte, belegen vor allem seine in der Musikbibliothek Einsiedeln befindlichen Kompositionen, vgl. Helg 1995, S. 41-43.

⁷⁰⁷ Burney 1772–73, S. 54.

Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey.«⁷⁰⁸ Während Bach derartige Domkompositionen für ›schlecht‹ befand, war Burney voller Bewunderung. In einer Zeit, in der weltliche Einflüsse auf die sakrale Musik dazu geführt hatten, dass bei Verwendung von Instrumenten und Ripiensängern kein stilistischer Unterschied zur profanen Musik bestand, pries Burney den Mailänder Dom als Hort eines längst ausgestorben geglaubten Kirchenstils. Weil die ambrosianischen Kirchen den profanen Einflüssen weitgehend trotzte, blieb musikalisch betrachtet in Mailand die Zeit in mancher Hinsicht stehen. Mindestens seit Ende 1755 bildete sich Bach unter Martinis wachsender Anleitung im Kontrapunkt weiter und studierte dabei auch Kompositionen Palestrinas. Allerdings übte er sich nicht in dem für Mailand bedeutsamen *stile pieno*. Bis zum Herbst 1757 verfügte der junge Bach weder über ein fundiertes musikhistorisches Wissen noch über genügend Kenntnisse verschiedenster Kontrapunktstile, weshalb ihm der Domstil fremd geblieben ist.

Fioroni seinerseits konnte bei den für die Metropolitankirche zu erstellenden Kompositionen den Kirchenstil nicht frei wählen, weswegen sein *Pater noster* keinesfalls seine persönliche kompositorische Neigung ausdrückte. Vielmehr bestimmte der liturgische Kontext sowie die ambrosianische Kirchenmusikgeschichte die stilistische Faktur seiner Domkompositionen. Als Mompellio 1962 über Fioroni sagte: »minata da superficialità di costume artistico ed egli non può venir considerato più d'un gradevole ›produttore‹ di musica«,⁷⁰⁹ war er sich dessen nicht bewusst und machte Fioroni für den Stil verantwortlich, so wie es Bach 200 Jahre früher getan hatte.

1.5. Padre Martinis Wissen über die ambrosianische Liturgie und die Mailänder Verhältnisse

Wie hilfreich konnte Padre Martini seinem Kompositionsschüler gewesen sein? Hätte er Bach darüber aufklären können, weshalb Fioroni zwei Gruppen von liturgischen Kompositionen erstellte, die Bach als ›gute‹ und ›schlechte‹ Vertonungen bezeichnete? Aus der Korrespondenz zwischen Bach und Martini müssten spezifische Fragen zur ambrosianischen Liturgie oder zu den charakteristischen Gepflogenheiten Mailands hervorgehen, falls diese thematisiert worden wären. Doch bisher zeigte sich lediglich, dass Padre Martini seinen Schüler bis zum Herbst 1758 nicht über die birtuellen Verhältnisse und deren musikstilistische Implikationen in

⁷⁰⁸ Ebenda, S. 54-55.

⁷⁰⁹ Mompellio 1962/2, S. 555.

Kenntnis gesetzt hatte. Bachs Unwissenheit überrascht umso mehr, als er ab 1755 von Martini regelmässig Unterricht erhalten hat und es sich bei der Biritualität um die zentrale Problematik Mailands handelte. Dies lässt den Verdacht aufkommen, dass Martini womöglich selbst nicht im Detail über die Mailänder Umstände informiert war, wobei diese Vermutung dadurch untermauert wird, dass der Franziskaner-Minorit nie selbst in Mailand gewesen war, um sich persönlich einen Eindruck zu verschaffen. Martini amtierte lediglich an drei Domkapellmeisterwahlen (1747, 1762 und 1779) als externer Experte,⁷¹⁰ wobei er die anonymen Wettbewerbskompositionen jeweils per Post zugesandt erhielt und seine schriftlichen Urteile zurück nach Mailand schickte. Sein ganzes Wissen über die Kirchenmusik Mailands bezog Martini also aus schriftlichen Zeugnissen, entweder aus den Kompositionen der Wettbewerbskandidaten oder aus der Korrespondenz mit Persönlichkeiten aus der Lombardei, die ihn u.a. mit liturgischen Schriften versorgten.

Fraglos kannte sich Padre Martini bestens mit den verschiedenen Kirchenstilen aus. Doch wusste er, dass im birituellen Mailand der Ritus die Kirchenmusik bestimmte? Um den Zusammenhang zwischen Ritus und Stil zu erkennen, war ein Basiswissen über die ambrosianische Liturgie unabdingbar, was die Frage nach Martinis Wissensstand über den Mailänder Ritus aufwirft. Ab 1750 stand Padre Martini mit dem Domkapellmeister Fioroni in Kontakt,⁷¹¹ wobei sich Martini ab April 1755 begann nach der ambrosianischen Liturgie zu erkundigen. Daraufhin liess ihm Fioroni »un breviario vecchio ed un piccol libricciulo, che contiene diversi canti fermi Ambrosiani« aus Mailand zukommen.⁷¹² Ausserdem teilte Fioroni Martini am 11. Juni 1755 mit: »Ho provveduto due libri, uno è del Psalterius usato e vecchio, l'altro è il rituale antico, in cui vengono annessi diversi Cantifermi.«⁷¹³ Als Franziskaner-Minorit kannte Martini eine Vielzahl liturgischer Texte auswendig, weswegen ihm beim Durchsehen der Bücher zur ambrosianischen Liturgie sogleich die textlichen Differenzen aufgefallen sein werden. Ferner muss er auf Unterschiede im liturgischen Ablauf oder bezüglich

⁷¹⁰ Es handelt sich um den *concorso* von 1747, der zur Wahl Fioronis führte (hierzu I-Bsf Ms. 51) und um jenen von 1779, aus dem Sarti als Gewinner hervorging (hierzu I-Bsf Ms. 54). Zur Kapellmeisterwahl an *Santa Maria della Scala* im Jahre 1762 siehe Brofsky 1977 sowie I-Bsf Ms. 53.

⁷¹¹ Vgl. Schnoebelen, S. 248-249 & 319 (Nr. 2006-2014 & 2634).

⁷¹² Allorto 1962, S. 2 (hier fälschlicherweise auf den 14.4.1754 datiert); Schnoebelen Nr. 2009; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.74; 14.4.1755.

⁷¹³ Allorto 1962, S. 2; Schnoebelen Nr. 2010; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.7.18; 11.6.1755. Die zwei Bücher wurden erst Ende Februar 1756 über den Geistlichen Cavanago nach Bologna geschickt.

der teilweise verschiedenen Texte aufmerksam geworden sein. Zudem wies ihn Fioroni am 6. März 1756 explizit auf die Endungen der Intonationen nach ambrosianischem Ritus hin: »[...] le accludo le intonaz[ion].i de tuoni con tutte le varie finali, giusta al metodo Ambrosiano, le quali però, se non erro, le troverà registrate nel Psalterius Ambrosianus già speditoli.«⁷¹⁴

Allein aufgrund der von Fioroni erhaltenen Bücher wird Giovanni Battista Martini Grundkenntnisse der ambrosianischen Liturgie besessen haben. Doch damit war sein Wissensdurst noch längst nicht gestillt. Im Brief vom 18. Oktober 1758, in welchem Bach gesteht, aus Fioronis *Pater noster* überhaupt nicht schlau geworden zu sein, ist auch von einem gewissen Oltrocchi die Rede. Mit den in diesem Schreiben erwähnten »Suoi ordini« können nur Bücherbestellungen aus der *Biblioteca Ambrosiana* gemeint gewesen sein, da Baldassare Oltrocchi dort Bibliothekar war.⁷¹⁵ Die beiden standen nachweislich bereits seit Dezember 1754 miteinander in Kontakt, wobei Martini den Bibliothekar primär um Quellen in Zusammenhang mit seiner in Arbeit befindlichen *Storia della musica* ersuchte.⁷¹⁶ Kurz bevor Martini die zweite Lieferung an liturgischen Büchern von Fioroni erhielt, hatten sich ab Februar 1756 bereits in der Korrespondenz mit Oltrocchi die Fragen Martinis auf die ambrosianische Liturgie gerichtet und blieben bis zum September 1756 Konversationsthema. Oltrocchi sandte ebenfalls Schriften zur ambrosianischen Liturgie, die sich allerdings nicht mehr eindeutig identifizieren lassen.⁷¹⁷ Insgesamt zeigt sich, dass Martinis Wissbegierde in Bezug auf die ambrosianische Liturgie ab 1755 gross war, diese nach dem Erhalt der Dokumente von Fioroni und Oltrocchi ab Herbst 1756 befriedigt gewesen zu sein scheint und der Bologneser ansonsten jederzeit über genügend Kontakte nach Mailand verfügte, um weitere Auskünfte einzuholen. Denn ausser den genannten Personen stand der Minoritenmönch ebenso mit Giovanni Falasca,

⁷¹⁴ Schnoebelen Nr. 2011; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.71; 6.3.1756.

⁷¹⁵ Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758. Um an Quellen aus der *Biblioteca Ambrosiana* zu gelangen, trat Martini zwischen November 1754 und März 1755 ebenfalls mit dem seinerzeit in Mailand weilenden Michel'Angelo Valentini in Kontakt, vgl. Schnoebelen, S. 636-637.

⁷¹⁶ Dabei ist von Schriften Marchetto da Padovas, der *Musica enchiridis* sowie von Guido d'Arezzos *Micrologus* die Rede. Schnoebelen, S. 436-438. Ab 1744 unterhielt sich Martini auch mit dem Gelehrten Ludovico Muratori über diese Schriften. Schnoebelen, S. 417-418.

⁷¹⁷ Allorto meinte, dass es sich dabei um die drei noch heute in der *Biblioteca del Conservatorio di Bologna* befindlichen ambrosianischen liturgischen Bücher aus dem 17. Jahrhundert handelte, vgl. Allorto 1962, S. 2-3. Darunter befinden sich ein *Psalterium* von 1618, ein *Rituale Sacramentorum* von 1613 und die *Præces quæ recitantur a Clero Metropolitanæ visitando septem Ecclesias Stationales* von 1687.

der Gräfin Maria Giuseppa di Castelbarco d'Adda, ihrem Protegé Melchiorre de Vincenti, der Gräfin Elena Gorana Torinelli sowie Ignazio Balbi und Gaetano Piazza in Kontakt.⁷¹⁸

Allerdings begnügte sich Martini nicht mit den Büchern Fioronis und Oltrocchis. Seinen Schüler Bach bat er ebenso um liturgische Schriften, denn im Januar 1759 schrieb dieser nach Bologna: »Li libri del Canto Ambrosiano si sono trovati ambe due però non senza gran stento, e per così dire per fortuna accidentale, perché se si avesse tardato ad andare da quell'Librajo un quarto, si rischiava a non trovarli più in nessun sito.«⁷¹⁹ Wie aus einem Brief von Anfang März 1759 hervorgeht, brachte ein gewisser Tibaldi diese zwei Bücher nach Bologna.⁷²⁰ An den Briefen vom Januar und März 1759 fällt nicht allein das nach über zweijähriger Pause wiedererweckte Interesse Martinis am ambrosianischen Ritus auf, sondern es frappiert vor allem der Zeitpunkt. Womöglich fiel Martinis Neugier nicht zufällig mit dem Moment zusammen, als er Fioronis *Pater noster* erhielt. Denn bereits im Schreiben vom 29. Oktober meinte Bach: »Per il Sig. Massieri Professore di Musica, Le spedisco [...] quel libro [...] insieme colla Dies irae a 8 fatta da me.«⁷²¹ Ob es sich hier bereits um ein liturgisches Buch handelte, bleibt aufgrund zweier Tintenflecken ungewiss. Doch aus den beiden erwähnten Briefen vom Frühjahr 1759 geht eindeutig hervor, dass sich Martini kurz nach dem Erhalt von Fioronis *Pater noster* liturgische Bücher wünschte. Diese zeitliche Koinzidenz lässt vermuten, dass das *Pater noster* des Domkapellmeisters mit Martinis neuerlichem Interesse an der ambrosianischen Liturgie in Zusammenhang stand, vor allem auch, weil Martini in Littas Brief vom 18. Oktober darum gebeten wurde, Bach endlich über die Mailänder Umstände in Kenntnis zu setzen; womöglich wollte der Bologneser Pater noch etwas bezüglich der ambrosianischen Liturgie überprüfen.

Doch was genau an Fioronis *Pater noster* hätte Martinis Interesse an der ambrosianischen Liturgie erneut wecken können? Bei den überlieferten *Pater noster* aus dem Domarchiv ist der liturgische Text jeweils nur bis zu »sed libera nos a malo. Amen« vertont.⁷²² Der zweite Teil mit dem Embolismus beginnt mit den Worten »Libera nos, quæsumus, Domine, ab omnibus

⁷¹⁸ Vgl. Schnoebelen, S. 242-243; 122-123; 654-655; 301-302; 39; 486.

⁷¹⁹ Allorto 1992, S. 124; Schnoebelen Nr. 319; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.72; Januar 1759.

⁷²⁰ Allorto 1992, S. 124; Schnoebelen Nr. 320; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.73; 4.3.1759. »Giaché il Sigr: Tibaldi à della bontà per me, così L'invio per il medemo questi due Libri di Canto fermo Ambrosiano, e spero che Li siano di Genio.«

⁷²¹ Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 318; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.71; 29.10.1758.

⁷²² Zu Fioronis *Pater noster* aus dem Domarchiv siehe Sartori 1957, S. 171.

malis« und wurde ausschliesslich vom Priester rezitiert, weshalb dieser Abschnitt niemals in Musik gesetzt wurde.⁷²³ Einzig in diesem Teil unterscheidet sich das ambrosianische *Pater noster* textlich vom römischen, denn in der ambrosianischen Version steht »Beato Ambrosio Confessore tuo«, während in der römischen Liturgie der heilige Ambrosius nicht erwähnt wird. Allein am vertonten liturgischen Text konnte Martini also keine Unterschiede zum römischen *Pater noster* festgestellt haben. Vielmehr musste es ein anderer Aspekt gewesen sein, der Martini verwunderte und dem er weiter nachgehen wollte.

Tatsächlich wünschte sich Martini erst nach dem Erhalt von Fioronis *Pater noster* im Oktober 1758 weitere Bücher zur ambrosianischen Liturgie. Doch seine Neugierde bezüglich ambrosianischer Liturgie muss bereits im September 1757 mit dem Empfang von Bachs *Pater noster*-Imitation wieder erwacht sein. Martini schwieg auf diesen Brief ungewöhnlich lange, womöglich weil ihn an Bachs Komposition etwas verunsicherte. Bachs *Pater noster* weckte in Padre Martini ein derart grosses Interesse, dass er erstmals die Kompositionsvorlage seines Schülers wünschte, darauf sogar ein ganzes Jahr lang wartete und selbst die Fürsprache Agostino Littas in Anspruch nahm, um sie endlich zu Gesicht zu bekommen. Beim Studium von Bachs (und später auch von Fioronis) *Pater noster* muss Martini etwas aufgefallen sein, das mit der ambrosianischen Liturgie in Verbindung gestanden haben muss, denn ein rein kompositorischer Aspekt konnte den äusserst gebildeten Musiker beileibe nicht irritiert haben. So erklärt sich, weswegen er sich nach über zwei Jahren und dem Erhalt von Fioronis *Pater noster* wiederum ambrosianische liturgische Bücher bestellte. Dank den Briefen Bachs lässt sich die Angelegenheit teilweise aufklären, denn sogleich nach Erhalt von Fioronis *Pater noster* bat er um »libri del Canto Ambrosiano«, womit sich Martinis Interesse offenbar auf den ambrosianischen Choral richtete.

Zugleich kam Martini über Bachs Kompositionsübungen mit weiteren ambrosianischen Chormelodien in Kontakt. Als Bach ein Jahr zuvor sein erstes *Pater noster* erstellte hatte, nahm er sich vor, viel zu komponieren, um sich im Domstil zu üben; damals sandte er Martini auch eine für Mailand typische Vertonung mit eingearbeitetem *cantus firmus*: »un introito a 7 con canto fermo, ma un certo canto fermo scartato e mutato, come usano a farlo qui a Milano secondo l'informazione che ho preso del Sigr. Balbi e molte altre Persone.«⁷²⁴ Mit seinen Kompositionsübungen bereitete sich Bach auf die Prüfung vor dem Domkapitel vor. Die

⁷²³ Vgl. das *Missale Ambrosianum* 1768, Abschnitt *Ordinarium Missæ*, S. 160-161. Zum ambrosianischen *Pater noster* siehe ausserdem Borella 1964, S. 198-201.

⁷²⁴ Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

eingearbeiteten Chormelodien müssen mit der angestrebten Domorganistenstelle zu tun gehabt haben, denn das Metropolitankapitel erwartete oft von Stellenanwärtern, dass sie im Rahmen ihrer schriftlichen Prüfung ambrosianische *cantus firmi* einarbeiteten.⁷²⁵ Es ist zu vermuten, dass auch Bachs *Introitus*, dem ein »canto fermo scartato e mutato« zugrunde liegt, mit der angestrebten Anstellung als Domorganist in Zusammenhang stand. Derartige Kompositionen mit ambrosianischem *cantus firmus* wird Padre Martini also zur Korrektur erhalten haben. Doch mit den ambrosianischen Chormelodien scheint er sich zu wenig ausgekannt zu haben, weil er von seinem Schüler »libri del Canto Ambrosiano« verlangte. Sehr wahrscheinlich entdeckte Martini bereits im September 1757 beim Erhalt von Bachs erstem *Pater noster*-Versuch eine ihm unbekannte Melodie. Den *cantus* könnte Bach beispielsweise aus Fioronis *Pater noster* übernommen haben. Dies mag der Grund gewesen sein, weshalb sich Martini Bachs Kompositionsvorlage wünschte und sich nach deren Empfang sogleich ambrosianische Choralbücher beschaffte. Anscheinend wollte Martini die vorgefundenen Chormelodien mit Büchern zur ambrosianischen Liturgie vergleichen. Wie sich in Kapitel 3.4.5. gezeigt hat, unterscheidet sich die ambrosianische *Pater noster*-Melodie von der römischen.

Bach wurde von einem gewissen Balbi sowie »molti altre Persone« über die Mailänder *cantus firmus*-Usancen in Kenntnis gesetzt. Dabei handelte es sich um Ignazio Balbi, einen Dilettantenmusiker, der 1752 in einem Brief als »regio Segretario imperiale« firmierte.⁷²⁶ Bach erwähnte Balbi, ohne seinen Vornamen zu nennen, da er sich bewusst war, dass Padre Martini Ignazio Balbi kannte.⁷²⁷ Mit der Erwähnung seines Informanten wollte Bach signalisieren, dass

⁷²⁵ Die Teilnehmer des Wettbewerbs um die Kapellmeisterstelle am Dom im Jahre 1747 sollten in ihre Prüfungskompositionen ebenfalls ambrosianische Chormelodien einbauen. Siehe hierzu besonders Toffetti 2014, S. 71. Martini, der als Experte zu Rate gezogen wurde, wird dabei zum ersten Mal mit ambrosianischen Kompositionen in Kontakt gekommen sein. Unter I-Bsf Ms. 51 wird der ganze Briefverkehr zu dieser Angelegenheit mitsamt dem Urteil Martinis und einzelnen Wettbewerbskompositionen aufbewahrt.

⁷²⁶ Balbis Tätigkeit im Mailänder Beamtendienst kann bis 1720 zurückverfolgt werden. Vgl. MGG2, Artikel »Balbi, Ignazio«, Bd. 2, Sp. 91-92. Die Korrespondenz zwischen Balbi und Martini findet sich bei Schnoebelen unter den Nummern 346-349.

⁷²⁷ Martini stand mit Balbi in Briefkontakt, siehe Schnoebelen, S. 39. In diesem Schreiben nannte sich Balbi »Ign[azi]o Balbi Secret[ari]o di S[ua] M[aestà] I[mperiale] e R[eale].« Bach erwähnte Ignazio Balbi bereits im Brief vom 21. Mai 1757: »Col Sigr: Balbi io me la passo con tutta quella amicizia che si possi dare, e quella Lettera che Lei avrà ricevuto dal medesimo non fu cagionata d'altro«. Vgl. Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757. Ausserdem stand Balbi noch 1773 im Zusammenhang mit dem Wettbewerb um die Stelle des ersten Organisten am Dom mit

er von fachkundiger Seite sowie von mehreren Personen über die ambrosianischen *cantus firmi* instruiert worden war, was Martinis Neugierde umso mehr geweckt haben dürfte. Da jedoch die entsprechenden Kompositionen – d.h. sowohl Bachs *Introitus* als auch die *Pater noster* Bachs und Fioronis – nicht mehr erhalten sind, kann diese Vermutung nicht überprüft werden. Dennoch scheint dies die einzig logische Erklärung dafür zu sein, dass Martini unbedingt Fioronis *Pater noster* zu sehen wünschte und darauf sogar ein ganzes Jahr wartete.

Erstaunlicherweise wusste Padre Martini zeitlebens nur ungenau über die in Mailand und Umgebung herrschenden kirchenmusikalischen Gepflogenheiten Bescheid, denn 1737 wünschte er sich von Giuseppe Gonelli, dem Kapellmeister an der Kathedrale von Cremona, eine *a cappella*-Vertonung »di nota bianca«. Allerdings entgegnete Gonelli, dass er keine derartige Komposition besitze und ihm daher auch keine übersenden könne. Gonelli zufolge spielten die Violinen in der Region Cremona bei sämtlichen Andachten mit, weshalb es aus seiner Gegend keine *a cappella*-Kompositionen gäbe.⁷²⁸ Mit dieser Reaktion hatte Martini offensichtlich nicht gerechnet, was beweist, dass er mit den kirchenmusikalischen Usancen Cremonas und seiner Umgebung nicht vertraut war. Padre Martini korrespondierte zeitlebens mit unzähligen Persönlichkeiten aus ganz Europa, tauschte sich mit ihnen besonders über Themen zur Kirchenmusik aus und verfügte diesbezüglich über ein damals kaum erreichtes Wissen. Doch ausgerechnet über die Gepflogenheiten im 130 km Luftlinie von Bologna entfernten und bei Mailand gelegenen Cremona war Martini nicht informiert. Dies lag wohl daran, dass zwischen der österreichischen Lombardei und dem südlich daran angrenzenden Kirchenstaat, zu dem Bologna gehörte, beträchtliche kirchenmusikalische Unterschiede herrschten. Dessen war sich Martini offenbar nicht bewusst, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass er seinem Schüler nebst dem Studium der Musik Palestrinas diejenige Giacomo Antonio Pertis nahelegte.⁷²⁹ Damit empfahl Martini ausgerechnet zwei Komponisten, die in Bologna

Padre Martini in Kontakt. Hierzu Schnoebelen, S. 39 sowie Toffetti 2004/2, besonders S. 444-445.

⁷²⁸ »Sento poi anche il desid[eri].o dello di lei Sig[nore]. collega circa qualche composi[zi].one a capella rigorosa di nota bianca ma io, per non avere appunto impegno di Capella che mi obblighi costà à simile richiestami composiz[i]o:ne ne meno sono in caso di potere sodisfare a tale richiesta: però con l'agiusto divino crederei di potere accingermi anche a tale impresa in cui troverei certam[en].t[e] tutto il mio gusto, mà a me nulla servirebbe in questo Paese, in cui t[u]t[t].e le fonzioni si fanno co' VV[iolini]. In tanto desideroso d'altri di lei rin[nomatissi]:mi commandi con tutta la stima ed Ossequio mi riprotesto.« Schnoebelen Nr. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54; 9.10.1737.

⁷²⁹ »Nell'istesso tempo prego di illuminarmi se sia permesso di fare a Cappella, due Quarte fra le parti, con tutto che il Basso non abbia l'accompagnamento di sesta; io l'ò trovato in

und im Kirchenstaat zwar massgebend waren, aber im knapp 200 km nördlich von Bologna gelegenen Mailand – das belegen vor allem die heute noch existierenden Kirchenarchivbestände⁷³⁰ – keine Verwendung gefunden haben. Überhaupt fällt auf, wie oft Bach von »qui a Milano« spricht, als wolle er seinen Lehrer ausdrücklich auf die in Mailand unterschiedlichen Umstände hinweisen.⁷³¹ Nach der Probe des Totenoffiziums im *Palazzo Litta* erhielt Bach von den Musikkennern folgendes Kompliment, das er nach Bologna weiterleitete: »Qui a Milano non è nessuno che si possi mettere nelle minima comparazione con V[ostra]. R[iverenza]., e tutti, nel vedere i Pieni a otto fatti sotto la di Lei direzione, sono restati sorpresi della Scola forte e ammirabile che [h]ò avuto sotto la di Lei Persona.«⁷³²

Die Bemerkung zu Bachs »Pieni a otto« darf nicht wirklich als Kompliment verstanden werden, umso mehr sie sich auf den für Mailand charakteristischen *stile pieno* bezieht. Die Mailänder Musikkenner erstaunte Bachs ganz eigener *pieno*-Stil, weshalb sie auf die prägende Schule Martinis verwiesen (»sono restati sorpresi della Scola forte e ammirabile che [h]ò avuto sotto la di Lei Persona«). Mit den »Pieni a otto« konnten lediglich das *Kyrie* mitsamt *Introitus* (Warb E 11) oder das *Dies iræ* (Warb E 12) gemeint sein, denn dies sind die einzigen achtstimmigen Sätze der Totenmusik.⁷³³ Besonders im *Introitus* und *Kyrie* offenbart sich eine für Mailänder Verhältnisse ungewöhnliche Chorbehandlung, zumal hier der fugierte Stil ziemlich ausgeprägt ist. Fugensätze oder fugierte Abschnitte innerhalb eines chorischen Satzes treten in Mailand selbst in römischen Vertonungen kaum auf.⁷³⁴ Obwohl Bach die Bemerkung der Musikkenner als Kompliment auffasste, u.a. weil er damit seinem Lehrer gegenüber seine Dankbarkeit zum

un Spartito del Sigr. Perti buon'anima, e per questo l'ò fatto anch'io, mà, m'è stato criticato fortemente.« Vgl. Allorto 1992, S. 111-112; Schnoebelen Nr. 306; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.60; 24.7.1757. »[S]partiti del Palestina [sic] bisogna che confessi che qui a Milano poche o nessuno si trova«. Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 311; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.65; 16.11.1757. Zur vergleichsweise spärlichen Palestrinarezeption in Mailand im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Toffetti 2006/2 sowie Donà 1961, S. 152.

⁷³⁰ Siehe u.a. Sartori 1957; Dellaborra 2000 sowie insgesamt die in I-Msc überlieferten Musikalien.

⁷³¹ Der Ausdruck »qui a Milano« lässt sich in folgenden vier Briefen finden: Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757. Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757. Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 311; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.65; 16.12.1757. Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

⁷³² Allorto 1992, S. 114. Dieser Brief befindet sich gemäss Allorto in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, vgl. Allorto 1992, S. 135.

⁷³³ Vgl. Warburton, Bd. 21.

⁷³⁴ Vgl. Verble 2003 oder Jenkins 1977/1.

Ausdruck bringen wollte, muss der Kommentar dahingehend verstanden werden, dass Bachs Chorsätze nicht den lokalen Gepflogenheiten entsprachen.

Über Martinis äusserst kompetenten Kontrapunktunterricht besteht kein Zweifel. Doch aus der fragmentarisch überlieferten Korrespondenz zwischen Bach und Martini geht nicht die geringste liturgische Instruktion durch Padre Martini hervor. Seine Unterweisungen beschränkten sich auf das Kompositorische, schlossen jedoch die birituellen Mailänder Verhältnisse sowie die lokalspezifischen Gepflogenheiten nicht mit ein, und zwar aus dem Grund, weil Martini selbst kaum darüber im Bilde war. Trotz der zahlreichen aus Mailand erhaltenen Büchern zur ambrosianischen Liturgie blieb der Bologneser Pater bloss rudimentär darüber unterrichtet, wie die ambrosianische Liturgie figuralmusikalisch ausgesetzt wurde. Im April 1779 schrieb Giovenale Sacchi dem Franziskaner-Minoriten einen Brief, dessen Inhalt uns bereits bekannt ist. Er zeigt eindrücklich auf, über welchen für einen Mailänder Musiker geradezu banalen Umstand Sacchi den 73-jährigen Martini aufklären musste: »Nella messa Ambrosiana non si cantano tanti Kyrie come nella nostra Romana, ma immediatam[ent].e dopo il Gloria in excelsis si cantano senza repplica queste tre parole: Kyrie Eleison, Kyrie Eleison, Kyrie Eleison.«⁷³⁵ Aufgrund von Sacchis äusserst präziser Antwort ist es wahrscheinlich, dass sich der Franziskaner-Minorit ganz explizit nach der figuralmusikalischen Ausgestaltung der ambrosianischen Messe erkundigt hatte. Darüber wusste Padre Martini anscheinend bis fünf Jahre vor seinem Tod kaum oder nur ungenau Bescheid.

Die Frage, ob Martini seinen Schüler darüber aufklären konnte, wieso Fioroni zwei Arten von Kompositionen erstellte, muss demnach verneint werden. Martini setzte sich eingehend mit dem Mailänder Ritus auseinander und wurde durch Bach nochmals dazu angeregt, seine Kenntnisse über den ambrosianischen Choral zu vertiefen. Doch über das in Mailand wegweisende Musikrepertoire oder die spezifischen Gepflogenheiten, wie die ambrosianische Liturgie figuralmusikalisch vertont wurde, konnte er seinen Schüler nicht unterrichten, obschon Bach diese Kenntnisse dringend benötigt hätte. Insofern blieb die Ausbildung Bachs, der zum katholischen Glauben konvertierte, um eine Anstellung als Kirchenmusiker zu bekommen, unvollständig. Aus diesem Grund organisierte Agostino Litta nicht nur eine Kompositionsvorlage von Fioroni, sondern liess auch Ignazio Balbi und weitere Personen den jungen Sachsen in den lokalen Usanzen unterweisen. Womöglich war sogar Agostino Litta besser über die spezifischen kirchenmusikalischen Gepflogenheiten Mailands unterrichtet als Padre Martini.

⁷³⁵ Schnoebelen Nr. 4831; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.31; 17.4.1779.

1.6. Wie sich Bach allmählich mit den Mailänder Gepflogenheiten vertraut machte

Obwohl von Bach kein *Pater noster* überliefert ist, das darlegen könnte, wie er bei der Imitation des *stile pieno* vorging, zeigen sich seine Fortschritte in diesem Stil aus anderen Vertonungen. Vos teilte die Chöre Johann Christian Bachs in zwei Gruppen ein: »1) the polyphonic movements (fugal and ›Palestrina-style‹ writing) and 2) the homophonic movements«.⁷³⁶ Da homophone Chorsätze starke Analogien zum *stile pieno* aufweisen, muss Fioronis *Pater noster* letztlich doch Bachs Schaffen beeinflusst haben, wenngleich dieser es ursprünglich für unnötig befand, die Kompositionsvorlage ausgiebig zu studieren und zu imitieren (»non è stimato utile per me di studiarci molto sopra ne meno d'imitarlo«).⁷³⁷ Als Bach erstmals ein achtstimmiges *Pater noster* erstellte, arbeitete er zugleich an einer anderen Vertonung: »Sto facendo uno Magnificat a 8 e manca poco di finirlo«.⁷³⁸ Das im Autograph überlieferte achtstimmige *Magnificat* (Warb E 20; GB-Lbl RM 22a.11)⁷³⁹ zeichnet sich durch einen rigorosen *pieno*-Satz aus, der beweist, dass Bach diesen Stil schliesslich doch beherrschte, obschon er sich aufgrund anfänglicher Schwierigkeiten nicht einmal mehr das Komponieren zutraute (»non m'ardirei nemmeno di fare il Compositore«).⁷⁴⁰ Dessen ungeachtet ermutigte ihn Litta mit den Worten »bisogna provare« zu solchen Kompositionsübungen.⁷⁴¹ Gemäss Terry, Warburton und Vos handelt es sich bei dem *Magnificat* (Warb E 20) um ein unvollendetes Werk.⁷⁴² Dies liegt daran, dass die Partitur durchgehend drei unbeschrieben gebliebene Notensysteme aufweist (zwei für die Violinstimmen und eines für die Violastimme). Die Orgelstimme belies Bach ebenfalls unvollständig; sie ist fast nur dann ausgeschrieben, wenn der Organist den ersten Vokalbass verdoppelte (eine Ausnahme stellt Takt 5 dar). Die Orgelstimme blieb immer dann leer, wenn der Organist den darüberliegenden zweiten Vokalbass verdoppeln sollte. Der Anfang der Partitur veranschaulicht beide Punkte:

⁷³⁶ Vgl. Vos, S. 241.

⁷³⁷ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

⁷³⁸ Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

⁷³⁹ Warburton, Bd. 22, S. 179-214.

⁷⁴⁰ Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

⁷⁴¹ Ebenda.

⁷⁴² Terry 1967, S. 207; Warburton, Bd. 22, S. 177; Vos, S. 41.



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 20 (GB-Lbl RM 22a.11)

Weil Diözesankirchen *a cappella*-Kompositionen benötigten, hätte das *Magnificat* auch ohne Streichinstrumente in der ambrosianischen Liturgie Verwendung finden können. Insofern darf das Werk nicht zwingend als unvollendet betrachtet werden. Entscheidender als die Frage nach den fehlenden Instrumentalstimmen ist vielmehr diejenige nach der liturgischen Bestimmung. Deswegen verblüfft umso mehr, dass Bach den Text der römischen Liturgie vertonte. Für Mailänder Verhältnisse handelt es sich dadurch um einen absoluten Sonderfall, denn Bach vermischte den *stile pieno* des ambrosianischen Ritus mit dem Text der römischen Liturgie und brachte so Kirchenstil und Ritus in ein Missverhältnis. Ein gründlicherer Blick auf das *Magnificat* fördert die Hintergründe zu Tage: Die syllabische und homorhythmische Textdeklamation wird einzig im *Quia fecit* durch einen fugierten Stil aufgelockert. Zudem zeichnet sich das *Magnificat* durch eine Gliederung in drei Teile aus: Der erste im C-Takt vertonte Teil besteht aus 79 Takten und endet vor der Doxologie. Der zweite Teil, mit dem *Gloria* im $\frac{3}{4}$ -Takt beginnend, setzt sich aus 18 Takten zusammen und das abschliessende 19-taktige *Sicut erat* greift auf den C-Takt zurück. Damit erstreckt sich das Werk über lediglich 116 Takte. Mit der Dominanz des *stile semplice*, den fehlenden Tempoangaben, der Dreiteilung, der geringen Gesamttaktzahl und dem in der Partitur meistens nur unter dem

Vokalbass notierten liturgischen Text verfügt es fast ausschliesslich über Eigenschaften ambrosianischer Vertonungen. Wenn nicht Streicher (Violinen und Viola) vor den leeren Systemen der ersten Akkolade vermerkt wären und ihm nicht der römische *Magnificat*-Text zugrunde läge, würde es sich um ein geradezu mustergültiges ambrosianisches *Magnificat* handeln. Nicht nur stilistische, sondern vor allem formale Aspekte wie die Kürze der Komposition, ihre Dreigliedrigkeit und die zweiteilige Doxologie weisen eindeutig darauf hin, dass Bach eine ambrosianische Komposition als Vorlage benutzte.

Terry datierte das *Magnificat* auf »c. 1758« und Warburton vermerkte dazu »? 1757«. ⁷⁴³ Damit scheint es exakt in jener Zeit entstanden zu sein, als Bach das für den Dom komponierte achtstimmige *Pater noster* Fioronis studierte und imitierte. Anhand dieses *Magnificat* lässt sich erkennen, worin Bachs Probleme mit Fioronis Komposition bestanden haben müssen. Der 22-Jährige war in den Jahren 1757–1758 anscheinend nicht einmal über die Biritualität richtig informiert, denn ihm war weder bekannt, dass der *stile pieno* mit der ambrosianischen Liturgie zusammenhing noch realisierte er, dass sich die liturgischen Texte der beiden Riten unterschieden. Allerdings konnte er an Fioronis ambrosianischem *Pater noster* keine textlichen Unterschiede zum römischen Vaterunser feststellen, wie sich oben zeigte. Ein weiterer Anhaltspunkt deutet darauf hin, dass Fioronis Kompositionsvorlage Bach beeinflusst haben könnte: Bachs *Magnificat* (Warb E 20) kennzeichnen überraschend viele Textüberlappungen, besonders in den Takten 2 und 4. Für eine ambrosianische Komposition wäre diese Häufung ungewöhnlich gewesen. Doch ausgerechnet das oben besprochene *Pater noster* Fioronis (I-Mfd 108/1) lässt in den Doppeltakten 2 und 3 ebenfalls eine Überlappung zweier verschiedener Textabschnitte erkennen. Dies ist für eine Domkomposition eher ungewöhnlich, da man in der Metropolitankirche der Textverständlichkeit einen hohen Stellenwert beimass. Ferner beklagte sich Bach bekanntlich über Fioronis unzusammenhängende Schreibweise. ⁷⁴⁴ Dies muss der Grund gewesen sein, weshalb Bach in seinem *Magnificat* die »gewissen Pausen«, die die beiden Vokalchöre deutlich voneinander separieren sollten, vermied oder zumindest deren Zahl und

⁷⁴³ Terry 1967, S. 207; Warburton, Bd. 22, S. 177. Die Einschätzung der beiden Spezialisten beruht darauf, dass Bachs zweites achtstimmiges *Magnificat* (Warb E 21) im Autograph mit 1758 datiert ist und zwischen den beiden Vertonungen ein verwandtschaftliches Verhältnis besteht, da sie beide ein beinahe identisches *Amen* aufweisen. Dazu meinte Vos: »One ›Amen‹ is quite likely a reworking of the other«. Vos, S. 78-79. Zudem sind sich die beiden Autoren darin einig, dass Warb E 20 vor Warb E 21 komponiert worden ist. Insofern könnte es sich bei Warb E 20 durchaus um das im Brief vom 22. Oktober 1757 erwähnte *Magnificat* handeln.

⁷⁴⁴ Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

Dauer minimierte. Bei Bach antwortet ein Vokalchor jeweils früher auf den anderen, was automatisch Textüberlappungen nach sich zog und die Verständlichkeit des liturgischen Textes beeinträchtigte. Da sich Bach dennoch für dieses Vorgehen entschied, scheint er auch nicht über die vom Bistum Mailand geforderte Textverständlichkeit unterrichtet gewesen zu sein.

Das Fehlen der im ersten *Magnificat* (Warb E 20) lediglich angedeuteten Streicher erklärt sich schliesslich aus dem zweiten achtstimmigen *Magnificat* (Warb E 21) von 1758.

Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 21 (GB-Lbl RM 22a.13)

Das bereits oben besprochene *Magnificat* (Warb E 21) zeichnet ebenfalls ein syllabischer und homorhythmischer Chorsatz aus, und es besteht sogar aus nur 97 Takten, weshalb es sicher nicht zum Fest der ehrwürdigen Johann-Nepomuk-Bruderschaft aufgeführt worden sein konnte. Sowohl die Kürze als auch der auf eine hohe Textverständlichkeit bedachte Vokalsatz deuten erneut auf eine ambrosianische Vertonung hin. Dennoch vertonte Bach wiederum den Text der römischen Liturgie. Zudem enthält das *Magnificat* diesmal einen ausgeschriebenen Instrumentalpart mit Streichern und Trompeten. Dabei fällt rasch auf, dass Vokal- und Instrumentalsatz komplett unabhängig voneinander gesetzt sind. Zum einen fehlt im Orchesterpart ein thematisches Motiv, das mehrmals wiederkehren würde, zum anderen weist das *Magnificat* weder eine instrumentale Einleitung noch Zwischenspiele auf, in denen das

Orchester von einem Chorabschnitt zum nächsten überleiten würde.⁷⁴⁵ Beide Aspekte sprechen dafür, dass die Instrumentalstimmen nachträglich hinzugefügt wurden, zu einem Zeitpunkt, als der Chorsatz bereits notiert war. Dies stellte in Mailand ein ungewöhnliches Vorgehen dar. Doch es zeigt, dass Bach den beendeten *a cappella*-Chorsatz als unvollständig erachtete und ihn später mit einem Instrumentalsatz »vervollständigte«. Wenn Bach Fioronis *Pater noster* als »schlechte« Komposition empfand, dann vermutlich deswegen, weil Instrumentalstimmen fehlten. Bach scheint somit auch nichts vom Instrumentalverbot in den ambrosianischen Kirchen gewusst zu haben. Dies erklärt, weshalb er seinem ersten *Magnificat* (Warb E 20) Streicher hinzufügen wollte.⁷⁴⁶ Doch dazu kam es nicht mehr; die drei Notensysteme sind bis zum Schluss leer geblieben. Bachs erstes *Magnificat* (Warb E 20) stellt weniger eine unvollendete als vielmehr eine »hybride« Komposition dar, denn Bach kopierte eine ambrosianische Vorlage im *stile pieno*, vertonte aber fälschlicherweise den römischen anstatt den ambrosianischen *Magnificat*-Text. Erst als Bach 1760 sein drittes *Magnificat* (Warb E 22) komponierte, war er mit den Mailänder Gepflogenheiten vertraut. Nun stellte er seinem beispielhaften römischen *Magnificat* erstmals eine (wenn auch kurze) Orchestereinleitung voran. Wie sich noch genauer zeigen wird, leitete eine Instrumentalsinfonia praktisch alle römischen Vertonungen ein.

⁷⁴⁵ Das Fehlen einer instrumentalen Einleitung oder von Zwischenspielen liegt am fortlaufenden Chorsatz, der keine »certe pause« enthält und dadurch den liturgischen Text besonders rasch transportiert. Diese Kürze war der Grund, weshalb das *Magnificat* (Warb E 21) nicht für das solenne Fest des heiligen Nepomuk in Frage kam.

⁷⁴⁶ Die Streicher waren von Anfang an eingeplant. Dies zeigt sich an der Art und Weise, wie Bach die grosse Akkolandenklammer gezogen hat: Sie setzt nicht bei der obersten Vokalstimme an, sondern umschliesst auch die darüber liegenden leeren Systeme der Violinen und Viola und reicht bis hinunter zur Orgel. Für diesen Hinweis danke ich Ada Gehann.



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 22 (GB-Lbl RM 22a.12)

Die beiden ersten achdstimmigen *Magnificat* bestätigen, dass Bach den *pieno*-Satz letztlich einwandfrei beherrschte. Denn die von Vos festgestellten homophonen Chorsätze resultierten aus Bachs Studium ambrosianischer Vertonungen. Als er seinem Lehrer mitteilte, Fioronis *Pater noster* nicht zu verstehen, und er sich nicht einmal mehr das Komponieren zutraute, quälten Bach weniger satztechnische Probleme, sondern ihm fehlte vielmehr das Verständnis für die Mailänder Birtualität. In den Jahren 1757 und 1758 war Bach womöglich nicht einmal bewusst, dass in Mailand zwei verschiedene Riten koexistierten. Zumindest hat er nicht realisiert, dass sich die beiden Liturgien in den Texten unterschieden und dass die ambrosianische Kirchenmusik von der Textverständlichkeit und dem Instrumentalverbot geprägt war, was überhaupt erst zu dem von ihm kopierten *stile pieno* geführt hat. Da Padre Martini auf Bachs Schwierigkeiten hin zum Studium der Musik Palestrinas riet, verstand der Franziskaner-Minorit offenbar nicht, worin die Probleme seines Schülers lagen. Nochmals zeigt sich, dass Padre Martini in dieser Situation keine Hilfe für Bach war, weshalb Agostino Litta seinem Günstling zu einem Treffen mit Ignazio Balbi und weiteren fachkundigen Mailändern verhalf.

Kompositionen aus dem Domarchiv prägt oft ein charakteristisches Fugato, das sich darin auszeichnet, dass der Vokalsatz von einer einzelnen Stimme sukzessive zur Vollstimmigkeit anwächst. Die plötzliche Verwendung dieses Fugatos mitten in einem *pieno*-Abschnitt erklärt sich meistens aus dem Sinngehalt des zu vertonenden Wortes. Im ersten *Magnificat* (Warb E 20) wandte Bach diese Kompositionstechnik im *Amen* an, wobei er dem Fugato einen derart hohen Stellenwert beimass, dass er dieses *Amen* im zweiten *Magnificat* (Warb E 21) nahezu identisch übernahm. Bach hielt deswegen am Fugato fest, weil er mit der Beherrschung dieser ambrosianischen Eigentümlichkeit die Kommission aus dem Domkapitel davon überzeugen konnte, dass er mit den ambrosianischen Gepflogenheiten vertraut war. Bach musste also durchaus ein Interesse daran gehabt haben, diese charakteristische Kompositionstechnik gut zu beherrschen. Offenbar instruierten Ignazio Balbi und weitere Fachleute Bach nicht nur über die Praxis des »canto fermo scartato e mutato«, sondern ebenso über weitere Besonderheiten der ambrosianischen Kirchenmusik.

Im *Magnificat* (Warb E 21) folgt auf die Vertonung von *et in saecula saeculorum* im rigorosen *stile pieno* unversehens diese spezielle Fugatotechnik zur Vertonung des *Amen*:



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 21 (GB-Lbl RM 22a.13)

Doch nicht bloss in den zwei ersten doppelchörigen *Magnificat* (Warb E 20 und Warb E 21) tritt dieses Fugato auf, sondern auch im einchörigen dritten *Magnificat* (Warb E 22). Erneut beginnt der Vokalbass damit, wobei das nächst höhere Vokalregister jeweils einen halben Takt später hinzutritt.⁷⁴⁷ Der Effekt wird diesmal für die Vertonung von *Abraham et semini* verwendet, wodurch ihm wiederum eine tonmalerische Bedeutung zukommt. Denn mithilfe der etappenweisen Vervielfältigung der Stimmenzahl vermehren sich Abraham und seine Nachkommen (*Abraham et semini*) gleichsam akustisch hörbar. Ein solch enges Wort-Ton-Verhältnis zeichnet vor allem ambrosianische Kompositionen aus, fehlt den römischen Vertonungen aber fast immer. Dies war der Grund, weshalb sich Giovenale Sacchi über den Mangel an Entsprechung zwischen liturgischem Text und Musik beklagte.⁷⁴⁸



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 22 (GB-Lbl RM 22a.12)

Zusammenfassend können wir festhalten, dass der junge Bach im Zeitraum von 1757–1758, als er etwas mehr als ein Jahr in Mailand weilte, die aus der Biritualität resultierenden ganz eigenen kirchenmusikalischen Verhältnisse Mailands noch nicht verstand. Erst 1760, als er sein drittes und nun tadelloses römisches *Magnificat* (Warb E 22) erstellte, und erst recht ab Juni desselben Jahres, als er zweiter Organist am Mailänder Dom wurde und regelmässig mit der ambrosianischen Liturgie in Kontakt geriet, hat er das Wissen über die Biritualität und die liturgischen und stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Liturgien erworben. Doch während Bach sich mit den spezifischen Mailänder Gepflogenheiten vertraut gemacht hat, blieb Padre Martini darüber bis zu seinem Lebensende nur ungenau informiert.

Ob die Mailänder Biritualität tatsächlich eine derart markante Gegensätzlichkeit bewirkte wie die von Bach geäußerte Einteilung in ›gut‹ und ›schlecht‹, soll nun untersucht werden. Diese Fragestellung ist vor allem deswegen berechtigt, weil sich die starke Polarität auch uns zeigte.

⁷⁴⁷ Vgl. Hierzu Vos, S. 69.

⁷⁴⁸ Luppi 1996, S. 121, sich beziehend auf Premoli 1921, S. 480-481.

Allerdings bestand unser bisheriger Bezugsrahmen in der Untersuchung einzelner Musikalienbestände, namentlich des Domarchivs und des Archivs von *Santa Maria presso San Celso*. Weil die beiden Musikbibliotheken aufgrund des eigenen liturgischen Bedarfs entstanden sind und die Bischofs- sowie die Kollegiatskirche besonders stark in der ambrosianischen Tradition verwurzelt waren, könnte es sein, dass die zwei Bestände kein objektives Bild der Mailänder Kirchenmusik abgeben. Deswegen soll nun ein weiterer Ansatz verfolgt werden. Als neues Untersuchungsobjekt werden sämtliche überlieferten liturgischen Kompositionen eines einzelnen Komponisten in Betracht gezogen. Über diesen Perspektivwechsel erhalten wir erstens einen differenzierteren Eindruck von den kirchenmusikalischen Verhältnissen, da sich die Musikquellen in verschiedenen Archiven befinden, und zweitens gewinnen wir Erkenntnisse über die Standorte und die Verbreitung der Mailänder Musikalien. Aus zwei Gründen bietet sich das liturgische Schaffen Fioronis nicht für diesen Ansatz an: Erstens fehlt ein Werkverzeichnis und zweitens stellen die erhaltenen Kompositionen des Domkapellmeisters eine zu grosse Untersuchungsmenge dar. Allein das Domarchiv bewahrt über 300 Kompositionen Fioronis auf, weitere 65 befinden sich in Einsiedeln und 97 in Vimercate.⁷⁴⁹ Deswegen werden Giovanni Battista Sammartinis liturgische Kompositionen in den Fokus genommen, da es sich dabei um ein übersichtliches Volumen handelt. Zu Sammartinis Schaffen besteht ein von Jenkins und Churgin erstellter thematischer Katalog, der eine fundierte Einteilung in authentische sowie in zweifelhafte oder Sammartini fälschlicherweise zugeschriebene Kompositionen vornimmt.

2. Giovanni Battista Sammartini und seine liturgischen Kompositionen

2.1. Sammartinis dominierende Stellung

Charles Burney machte bei seinem Mailandaufenthalt im Juli 1770 eine für ihn überraschende Feststellung: »San Martini ist, Maestro di Capella bey der Hälfte von den hiesigen Kirchen, und die Anzahl der Messen, die er hier gesetzt hat, ist bey nahe unendlich.«⁷⁵⁰ Burney übertrieb in Bezug auf Sammartinis Anstellungsverhältnisse, denn seinerzeit war der Sohn des

⁷⁴⁹ Siehe hierzu Sartori 1957, S. 151-177; Helg 1995, S. 41-43; Dellaborra 2000, S. 93-126.

⁷⁵⁰ Burney 1772-73, S. 68. In der englischen Erstausgabe lautet diese Textstelle: »San Martini is *Maestro di Capella* to half the churches in Milan, and the number of masses he has composed is almost infinite.« Burney 1771, S. 96.

französischen Oboisten Saint-Martin lediglich an neun Kirchen als Kapellmeister angestellt.⁷⁵¹ Doch Sammartini besetzte immerhin fast jede fünfte von den rund 50 Kapellmeisterstellen. Zusätzliche Anstellungsverhältnisse als Organist, als gelegentlicher Kapellmeister an *Santa Maria Maddalena*⁷⁵² sowie im Dienste der *Congregazione del Santissimo Entierro* unterstreichen die von Burney angedeutete zentrale Stellung des Komponisten.⁷⁵³ Wenn im Folgenden die liturgischen Vertonungen Sammartinis untersucht werden, gerät folglich das Schaffen desjenigen Kapellmeisters in den Fokus, der Mailands Kirchenmusik wie kein anderer geprägt hat.

Burneys Hinweis auf Sammartinis beinahe unendliche Anzahl von Messen verdient ebenso eine nähere Prüfung. Anhand der Fastenkantaten zeigte sich bereits, dass von den zwischen 1728–1773 über 200 entstandenen Kantaten lediglich acht erhalten geblieben sind, obwohl sich Sammartinis Kompositionen nach der Aufhebung des Jesuitenordens 1773 weiterhin im Archiv des *Santissimo Entierro* befunden haben.⁷⁵⁴ Vermutlich sind die grössten Mailänder Musikalienverluste den Truppen Napoleons geschuldet, die ab 1796 die Stadt erobert und wohl zahlreiche Kirchenarchive geplündert haben.⁷⁵⁵ Während Burneys Aussage über die nahezu unendliche Anzahl Messen einen subjektiven Eindruck vermitteln könnte, belegt die *Galleria delle Stelle*, dass Sammartini allein 1775 an elf verschiedenen Kirchen mindestens 22 Kirchenmusikaufführungen zu leiten hatte.⁷⁵⁶ Weil bei den angekündigten Andachten vor allem neue Kompositionen zur Aufführung gelangt sein dürften und Sammartini 50 Jahre lang als

⁷⁵¹ Siehe die Tabelle im Anhang; I-Ma, Milano sacro 1770; Einen Überblick über Sammartinis Kapellmeistertätigkeit vor 1761 vermittelt Marley 1978, S. 53.

⁷⁵² Burney 1772–73, S. 73.

⁷⁵³ Sammartini muss der bestbezahlte Mailänder Musiker gewesen sein, denn mit seinen neun Kapellmeisterstellen wird er mehr als Fioroni verdient haben, der als Domkapellmeister jährlich 1800 Lire erhielt und ansonsten lediglich an *San Marco* angestellt war.

⁷⁵⁴ I-Mas, Culto p.a., 1136. Auch auf ausdrücklichen Wunsch Sammartinis händigte man ihm die Kantaten nicht aus. Später sind sie verloren gegangen (siehe hierzu II.5.5.5.).

⁷⁵⁵ Jenkins und Churgin äussern die Vermutung, dass Mailänder Abschriften und Autographe teilweise während der französischen Besetzung nach Paris gelangt sein könnten, siehe Jenkins/Churgin, S. 26–27. Eine nähere Untersuchung zu den Mailänder Kirchenwerken in der Bibliothèque nationale de France liegt noch nicht vor. In einer neuen Studie konnten vor allem zahlreiche Mailänder Opernpartituren aus dem *fonds ancien* der Bibliothèque du Conservatoire identifiziert werden, siehe Gehann 2018.

⁷⁵⁶ I-Mb, 18.23.A.1; Sartori 1962; Riva 2009, S. 164–168. Sammartini ist der mit Abstand meistgenannte Komponist dieser Liste. Der Zweitplatzierte, Giovanni Colombo, war lediglich an sechs Kirchen beschäftigt und wird in der *Galleria* bloss zehnmal aufgeführt.

Kapellmeister tätig war,⁷⁵⁷ lässt sich Burneys Verwunderung über seine enorme Anzahl Messen durchaus nachvollziehen. Allerdings ist von Sammartinis Messen bloss ein verschwindend kleiner Teil überliefert: Nebst einer einzigen *Kyrie-Gloria*-Messe (J-C 100) listet der Thematische Katalog ein *Kyrie* (J-C 101), ein *Gloria* (J-C 102) und ein *Credo* (J-C 103) auf.⁷⁵⁸ Wie die acht überlieferten paraliturgischen Fastenkantaten stehen auch die liturgischen Vertonungen in einem grossen Missverhältnis zu den tatsächlich von Sammartini komponierten Werken. Dies gilt im Übrigen nicht nur für Sammartini, sondern für fast alle Mailänder Komponisten. Am wenigsten ist wahrscheinlich Fioronis Schaffen von Verlusten betroffen, da zahlreiche Vertonungen im Domarchiv überdauert haben. Aus Bachs relativ kurzer Mailänder Zeit (1755/56–1762) sind ebenfalls verhältnismässig viele Kompositionen erhalten. Zu diesem Schluss gelangen wir, wenn wir bedenken, dass Bach zugleich Kompositionsunterricht nahm, am Dom als zweiter Organist angestellt war und zudem die Instrumentalmusik für die Akademien der Litta sowie mehrere Opern komponierte und leitete. Gleichwohl ist in der Gesamtheit nur ein kläglicher Rest der damals blühenden Kirchenmusik Mailands erhalten geblieben, weshalb umso sorgfältiger beurteilt werden muss, welche Aussagekraft diese Quellen besitzen. Da in Mailand – abgesehen vom Domarchiv und dem Bestand von *Santa Maria presso San Celso* – sämtliche Kirchenmusikbestände aus dem 18. Jahrhundert verschollen sind, muss von einem grossen Verlust an ambrosianischen Vertonungen ausgegangen werden, während die heute ausserhalb der Diözese aufbewahrten Musikquellen vor allem die Kirchenmusik der römischen Liturgie widerspiegeln.⁷⁵⁹

Der Thematische Katalog der orchestralen und vokalen Werke Sammartinis verzeichnet lediglich 16 liturgische Kompositionen als authentisch (J-C 100 bis J-C 115).⁷⁶⁰ Nach der

⁷⁵⁷ Siehe Marley 1978, S. 53.

⁷⁵⁸ Jenkins/Churgin, S. 143-168. Nachträglich wurden in Vimercate weitere Kompositionen Sammartinis entdeckt, vgl. dazu vor allem Dellaborra 2001. Vom Thematischen Katalog ebenfalls nicht erfasst sind zwei Mailänder Manuskripte in Engelberg, ein *Chirie a più voci con Sinf.^a* (CH-EN Ms A 626; unvollständige Stimmenabschrift) und eine Partiturskopie des als zweifelhaft eingestuften *Credo* J-C D-92 mit der Überschrift *Credo a 4.^o Con Sinfonia* (CH-EN Ms A 627). Auf beiden Manuskripten wird von den Mailänder Kopisten Sammartini als Komponist genannt. Siehe dazu Gehann 2018, Abschnitt [2]/Anm. 31, Abschnitt [4b]/*Schreiber II*.

⁷⁵⁹ Zum liturgischen Hintergrund der Quellen, die den Weg in die Schweiz gefunden haben, siehe Riedo 2014.

⁷⁶⁰ Vgl. Jenkins/Churgin, S. 143-168. Von zahlreichen dieser Vertonungen haben wir Transkriptionen erstellt. Nebst den 16 liturgischen Kompositionen Sammartinis (J-C 100 bis J-C 115) werden weitere 13 Kompositionen als »Doubtful and Spurious Works« bezeichnet, siehe Jenkins/Churgin, S. 267-291 (J-C D-86 bis D-98).

Veröffentlichung des Katalogs sind im Mailänder Vorort Vimercate vier weitere Werke entdeckt worden (siehe IV.2.), von denen drei bisher unbekannt waren.⁷⁶¹ Sämtliche der 19 liturgischen Kompositionen sind handschriftlich überliefert. Sammartinis sakrales Schaffen ist zum Teil mehrfach besprochen worden,⁷⁶² dennoch ist der rituelle Aufführungs- und Rezeptionskontext unberücksichtigt geblieben.⁷⁶³ Obschon erwähnt wurde, dass es sich bei den überlieferten Kompositionen um Vertonungen der römischen Liturgie handelt,⁷⁶⁴ geschah dies ohne Kenntnis der ambrosianischen Liturgie. Dadurch blieb unklar, worin sie sich von Vertonungen der ambrosianischen Liturgie unterschieden. Aus diesem Grund wird hier erstmals der liturgische Hintergrund miteinbezogen wird. Um zugleich Erkenntnisse über den Transfer der Musikalien zu gewinnen, folgen wir den Quellen in geographischer Ordnung und beginnen südlich der Lombardei.

Mailänder Musikquellen verbreiteten sich beinahe ausschliesslich in Richtung Norden. Das heute in Modena befindliche *Laudate Pueri* (J-C 108; I-Moe E 210) stellt die einzige liturgische Komposition Sammartinis dar, die südlich von Mailand erhalten geblieben ist. Im Herzogtum Modena scheint die Kirchenmusik Mailands rezipiert worden zu sein, während sie im Kirchenstaat keine Anerkennung fand; musikalisch massgebend war hier die Hauptstadt Rom.⁷⁶⁵ Das *Laudate Pueri* (J-C 108) für Streicher, Trompeten, Oboen und Solosopran besteht aus den folgenden sechs Sätzen:

| Satz | Besetzung | Takte |
|--|----------------------|-------------------|
| <i>Laudate Pueri</i> , Spiritoso, G-Dur | S, Ob, Tr, Streicher | 126 |
| <i>Excelsus</i> , Allegro, h-Moll – e-Moll | S, Ob, Streicher | 109 |
| <i>Quis sicut Dominus</i> , C-Dur | S, Ob, Tr, Streicher | 139 |
| <i>Ut collocet</i> , Spiritosissimo, G-Dur | S, Ob, Tr, Streicher | 76 |
| <i>Gloria Patri</i> , Andante, C-Dur | S, Ob, Streicher | 56 |
| <i>Sicut erat</i> , Spiritoso, G-Dur | S, Ob, Tr, Streicher | 126 |
| | | Total: 632 |

⁷⁶¹ Dellaborra 2000, S. 153-154, sowie allgemein Dellaborra 2001.

⁷⁶² Jenkins 1977/1; Marley 1978; Allorto 1992, S. 73-81; Verble 2003.

⁷⁶³ Marley 1978 spricht im Zusammenhang mit den Kantaten ausführlich über den Aufführungskontext, ohne den rituellen Hintergrund zu thematisieren.

⁷⁶⁴ Verble nennt explizit den römischen Ritus und spricht von »Roman Catholicism«, »The Roman ritual« und »Roman Catholic liturgical worship« (Verble 2003, S. 11).

⁷⁶⁵ Die beträchtlichen kirchenmusikalischen Unterschiede zwischen Mailand und dem Kirchenstaat zeigten sich bereits im Zusammenhang mit Padre Martini mehrfach (siehe hierzu III.1.1.5.).

Der Eröffnungssatz beginnt mit einer 33-taktigen instrumentalen Einleitung, die 26% des Satzes einnimmt. Die Oboen treten nur selten solistisch in Erscheinung und verdoppeln meistens die Violinen. Dies lässt auf ein eher frühes Werk Sammartinis schliessen,⁷⁶⁶ da sich im Laufe des 18. Jahrhunderts der Bläsersatz immer stärker von den Streichern emanzipierte. Der zweite Satz enthält das einzige von Sammartini überlieferte Orgelsolo. Als Burney 1770 bereits nach Rom weitergereist war, erinnerte er sich an das Orgelspiel des Mailänders und meinte: »San. Martini zu Mayland hat eine ihm eigene Art, die Orgel zu schlagen, welche gewiß meisterhaft und einnehmend ist.«⁷⁶⁷ Das anschliessende *Ut collocet* besteht aus einer besonders virtuoson Sopranarie; innerhalb von anderthalb Takten erreicht der Sänger den Tonumfang einer Duodezime (d'-a'') und bei Sechzehntelläufen mehrmals das Intervall einer None. Diese vokale Virtuosität steht in grossem Kontrast zu den Vertonungen der ambrosianischen Liturgie. Nach dem technisch anspruchsvollen *Ut collocet* gewährt das gemächliche *Gloria* dem Solisten Zeit zur Erholung. Das abschliessende *Sicut erat* besteht aus der Wiederholung des ersten Satzes, womit das »Wie es war im Anfang« (*Sicut erat in principio*) sinngemäss musikalisch umgesetzt worden ist. Derartige Reprisen treten in Mailand ausschliesslich bei Psalmvertonungen der römischen Liturgie auf. Dementsprechend handelt es sich um ein römisches *Laudate Pueri* (J-C 108), das auch in Modena in der Liturgie Verwendung finden konnte. Das instrumentalbegleitete *Laudate Pueri* setzt sich aus 632 Takten zusammen und fordert vom Solisten grosses sängerisches Können.

Im 22 km nordöstlich von Mailand gelegenen Vimercate, einer ambrosianischen Pfarrgemeinde, befinden sich vier liturgische Kompositionen Sammartinis.⁷⁶⁸ Beim *Inno di S. Stefano à più voci* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLV F.1) handelt es sich um einen ambrosianischen Hymnus für vier Sänger (SATB) und Orgel. Der *Inno di S. Stefano* besteht aus folgenden Teilen:

| Abschnitt | Besetzung | Takte |
|---------------------------------|----------------|-------------------|
| <i>Duci cruento</i> | SATB, Orgel | 44 |
| <i>Aris dicant</i> | Solo ST, Orgel | 47 |
| <i>Sancto repletus</i> | SATB, Orgel | 37 |
| <i>At tota saxis</i> | Solo AB, Orgel | 53 |
| <i>Deo Patri, Allegro tutti</i> | SATB, Orgel | 37 |
| | | Total: 218 |

⁷⁶⁶ Zur zeitlichen Einordnung der Kompositionen vgl. Jenkins/Churgin, S. 21-24.

⁷⁶⁷ Burney 1772-73, S. 217.

⁷⁶⁸ Eine ausführliche Beschreibung sämtlicher in Vimercate befindlichen Werke Sammartinis bietet Dellaborra 2001, S. 11-14.

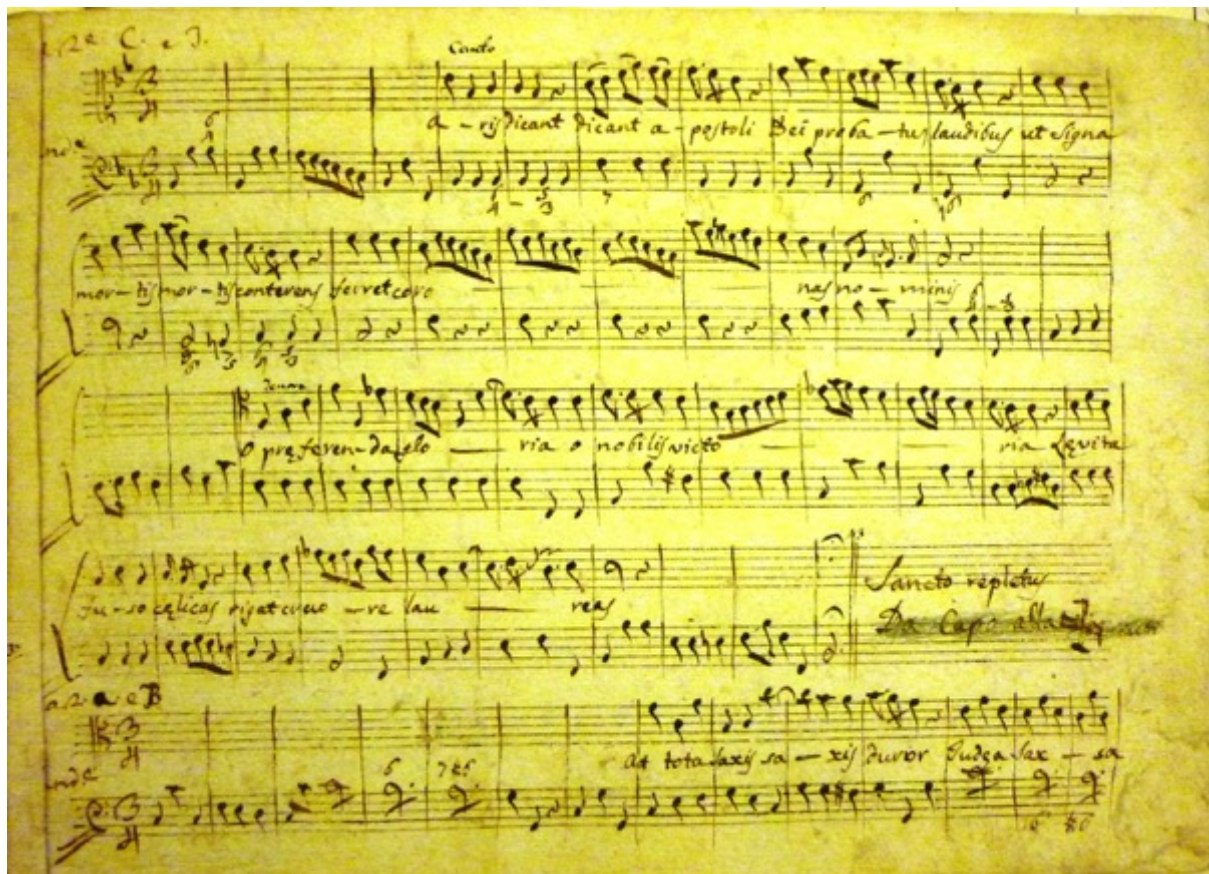
Das *Duci cruento* beginnt mit einem Chorsatz im *stile pieno*, den eine siebentaktige Orgeleinleitung einführt. Lediglich über *opem ferat* lockert ein fugierter und melismatischer Satz den *stile semplice* auf. Das anschliessende *Aris dicant* eröffnet eine viertaktige Orgeleinleitung. Nach Beendigung des Tenorsolos folgt das Sopransolo. Dadurch singen die beiden Solisten nie gleichzeitig und es ergeben sich auch keine Textüberschneidungen. Ausserdem ist der liturgische Text selbst in den Soli mehrheitlich syllabisch vertont, wodurch die von ambrosianischen Vertonungen geforderte Textverständlichkeit stets gewährleistet bleibt. Einzige Ausnahmen bilden kurze Melismen über drei Takte im Tenor respektive vier im Sopran, wobei die Soprankoloratur unüblicherweise den Tonumfang einer Dezime erreicht. Das *Sancto repletus* besteht aus der Reprise des ersten Abschnittes und ist demzufolge erneut im *stile semplice* vertont. Das anschliessende *At tota saxis* beginnt mit einer siebentaktigen Orgeleinleitung, die sich hauptsächlich aus repetierten Achteln im Bass zusammensetzt. In diesem *concertato*-Abschnitt beginnt zuerst der Soloalt, bevor nach einem fünftaktigen Orgelzwischenspiel der Solobass folgt. Die kurzen Vokalsoli sind auf 20 Takte im Alt respektive 19 Takte im Bass beschränkt, wobei der Ambitus der Sänger nie eine None übersteigt. In diesem ambrosianischen Hymnus entfaltet sich selbst in solistischen Passagen keine ausufernde Virtuosität und die Orgel erklingt selten alleine. Das abschliessende *Deo Patri* ist mit einer Tempobezeichnung versehen (*Allegro tutti*), was für den *stile pieno*, der zum *stile antico* zählt, eher selten ist. Dieser Abschnitt beginnt mit einer fünftaktigen Orgeleinleitung und ist eine Anspielung auf den ersten und dritten Teil des Hymnus. Insgesamt umfasst der ambrosianische *Inno di S. Stefano* 218 Takte, setzt sich aus den Teilen ABACA' zusammen und enthält drei Abschnitte im *stile pieno* und zwei im *stile concertato*. Durch die bewusste Vermeidung von Textüberschneidungen, durch die homorhythmische und syllabische Textdeklamation in den chorischen *pieno*-Abschnitten und durch den Verzicht auf Streichinstrumente entspricht das *Duci cruento* vorbildhaft einer ambrosianischen Vertonung. Zudem erreicht der längste Abschnitt, das *At tota saxis*, mit 53 Takten nicht einmal die Länge des *Gloria Patri*, mit 56 Takten der kürzeste Satz aus dem römischen *Laudate Pueri* (J-C 108). Dennoch erweist sich der Hymnus mit 218 Takten und einer Aufführungsdauer von 7 Minuten als eher lang für eine ambrosianische Vertonung.⁷⁶⁹ Die Existenz des *Inno di S. Stefano* in Vimercate lässt sich liturgisch erklären, da sich hier die Kollegiatskirche *Santo Stefano* befand.

⁷⁶⁹ Vgl. die Live-Aufnahme eines Konzertes vom 8. Dezember 2005: »Tradizioni a confronto: Vimercate e la Cappella Musicale del Duomo di Milano nel XVIII secolo« mit dem Ensemble Chioistro Vocale di Vimercate unter der Leitung von Riccardo Doni.

Aufgrund dessen vermutete Dellaborra, dass Sammartini das *Duci cruento* für Vimercate komponiert habe.⁷⁷⁰



⁷⁷⁰ Dellaborra 2001, S. 14.



Sammartinis *Inno di S. Stefano à più voci* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLV F.1)

In Vimercate ist ebenso das *Laudate pueri* à 2, C[anto]. ed A[lto]. con Sinff[oni].a (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLV F.4) überliefert, das als römischer Vesperpsalm mit Orchesterbeteiligung (*con Sinfonia*) in grossem Kontrast zum ambrosianischen *Duci cruento* steht. Da in Vimercate die Musikalien über einen längeren Zeitraum der Feuchtigkeit ausgesetzt waren, präsentiert sich das *Laudate pueri* in einem derart schlechten Zustand, dass es nicht ausführlich diskutiert werden kann. Dellaborra bemerkte dazu bloss: »La composizione si inserisce nel filone della musica sacra concertata con strumenti, in stile moderno, strettamente legata alla moda teatrale e non lontana dunque dalle altre pagine ›sciolte‹ sammartiniane.«⁷⁷¹ Während das *Laudate pueri* gerade noch einen Eindruck zulässt, sog das Manuskript des *Dixit a Più Voci con Sinff[oni].a* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLV F.3) derart viel Feuchtigkeit auf, dass sich das Papier teilweise aufgelöst hat.⁷⁷² Es ist lediglich zu erkennen, dass es sich um eine Komposition für Streichorchester, Trompeten und Chor (SATB) handelt, während der liturgische Text

⁷⁷¹ Dellaborra 2001, S. 12.

⁷⁷² Dellaborra äussert sich hierzu in erster Linie in Bezug auf die Organisation der einzelnen Sätze, vgl. Dellaborra 2001, S. 12-13.

unleserlich bleibt. Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelt es sich beim orchesterbegleiteten *Dixit Dominus* um einen römischen Vesperpsalm.

Von der vierten und letzten Sammartini-Komposition in Vimercate, den *Lettanie della B[eata]. V[ergine]. M[aria]*. (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLV F.2) existiert eine zweite Abschrift im 26 km nordöstlich von Vimercate gelegenen Bergamo (J-C 109; I-BGc Mayr 282/5).⁷⁷³

| Satz | Besetzung | Takte |
|----------------------|----------------------------|------------------------|
| <i>Kyrie eleison</i> | SATB, 2Vl, 2 Tr., Continuo | 243 |
| <i>Agnus Dei</i> | SATB, 2Vl, 2 Tr., Continuo | (33 Doppeltakte) 66 |
| | | Total: 309 |

Stilistische Merkmale, die Sammartinis um oder vor 1740 entstandene Kompositionen prägen, kennzeichnen die Litanei.⁷⁷⁴ Dem chorischen *Kyrie eleison* geht eine zehntaktige Orchestereinleitung voraus und im folgenden fugierten *Agnus Dei* sind die Streicher *colla parte* zu den Vokalstimmen geführt. Mit zahlreichen Dissonanzen erhält das *Agnus Dei* eine Expressivität, wie sie in Mailand nur Vertonungen der römischen Liturgie erreichen. Weil die Litanei ein vertontes *Christe eleison* enthält, kann sie eindeutig der römischen Liturgie zugeordnet werden. Zur zweiten, lediglich in Bergamo überlieferten Litaneivertonung (J-C 110; I-BGc Mayr 282/1) schreibt Jenkins: »The symphonic style noted elsewhere is also employed here. The instrumental introduction of 23 bars is followed by the chorus while the orchestra repeats the material of the introduction. The first movement is divided into three successive choral sections separated by orchestral interludes. This is followed by two sections for solo soprano alternating with two choral sections. The work closes with a fast moving Agnus Dei in 3/4.«⁷⁷⁵ Da diese Litanei ebenfalls ein *Christe eleison* enthält, handelt es sich erneut um eine Vertonung der römischen Liturgie.

⁷⁷³ Jenkins und Churgin geben die alte Signatur I-BGc Antisala B.7.12 an, vgl. Jenkins/Churgin, S. 159.

⁷⁷⁴ Siehe Jenkins/Churgin, S. 21-24.

⁷⁷⁵ Jenkins 1977/1, S. 301-302.

2.2. Sängervirtuosität und die Rolle des Orchesters

Folgen wir den Sammartini-Quellen weiter in geographischer Ordnung, stellt bei deren Verbreitung in Richtung Norden die Musikbibliothek Einsiedeln der nächste Standort dar.⁷⁷⁶ Das *Chirie á quadro [sic] Voci Con Sinfonia* (J-C 101; CH-E 544,1) für Chor (SATB), Streichorchester, Trompeten und Oboen ist in der Innerschweiz in einem Mailänder Stimmensatz überliefert. Nach einer instrumentalen Einleitung von 57 Takten setzt der Chor zum ersten Mal ein.⁷⁷⁷ Auf das erste *Kyrie* in C-Dur folgt ein 19-taktiges instrumentales Zwischenspiel, das nach G-Dur überleitet. Das vertonte *Christe eleison* bestätigt, dass es sich um ein *Kyrie* der römischen Liturgie handelt. Sowohl im ersten *Kyrie* als auch im *Christe eleison* wiederholt der Sopran zwölfmal »eleison«. Eine dreitaktige instrumentale Überleitung führt nach dem *Christe eleison* zurück zur Anfangstonart C-Dur und ins zweite *Kyrie*. Dieses umfasst 42 Takte und zeichnet sich erneut durch zahlreiche Wortwiederholungen aus, wobei ein vertontes »eleison« zum Teil die Länge einer fünftaktigen Koloratur einnimmt und der liturgische Text dadurch nicht deutlich verständlich wird. Mit 212 Gesamttakten erreicht Sammartinis *Kyrie* (J-C 101) eine für römische Vertonungen durchschnittliche Länge.

Die fünf in Einsiedeln überlieferten römischen Vesperpsalmen analysierte bereits Verble ausführlich.⁷⁷⁸ Es handelt sich um zwei *Dixit Dominus* (J-C 105; J-C 106) sowie je ein *Laudate pueri* (J-C 107), ein *Nisi Dominus* (J-C 113) und ein *Beatus vir* (J-C 104).⁷⁷⁹ In seiner Besprechung des *Dixit Dominus* (J-C 105; CH-E 544,7) machte Verble besonders auf die melismatische Schreibweise der Solosopranstimme im *Juravit Dominus* aufmerksam.⁷⁸⁰ Nach einer 23-taktigen Orchestereinleitung setzt der Sopran mit einem fünftaktigen *Juravit*-Melisma ein. Zugleich frappt in dieser Arie auch die von Sacchi beklagte mangelhafte Entsprechung zwischen Text und Musik.⁷⁸¹ In den Takten 41–44 ist *ordinem* (aus »secundum ordinem Melchisedech«) mittels eines Oktavsprungs sowie einer Vokalise im Umfang einer Dezime vertont. Später erreicht das *or-* aus *ordinem* in einem lyrischen Melisma sogar die Länge von

⁷⁷⁶ Zu den Sammartini-Quellen in Einsiedeln siehe Helg 1995, S. 94-95.

⁷⁷⁷ In Mailand führte die instrumentale Einleitung gewöhnlich das Thema des ersten Chores ein, womit der Chorsatz den Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses bildete. Der aus drei halben Noten bestehende Themenkopf der instrumentalen Einleitung entspricht somit dem vom Chor gesungenen dreisilbigen *Ky-ri-e*.

⁷⁷⁸ Vgl. Verble 2003.

⁷⁷⁹ Aufgrund Verbles Beschränkung auf Psalmvertonungen aus dem Einsiedler Bestand wurde er nicht gewahr, wie sich ambrosianische Psalmen zusammensetzten, bei allen fünf Vesperpsalmen handelt es sich um Vertonungen der römischen Liturgie.

⁷⁸⁰ Verble 2003, S. 40-41.

⁷⁸¹ Luppi 1996, S. 120.

siebeneinhalb Takten, wobei die Koloratur Achteltriolen mit Trillern aufweist. Ebenso im *De torrente*, einer Arie für Tenor, manifestieren sich die typischen Eigenschaften römischer Vertonungen: die virtuose Schreibweise, die unzähligen Wortwiederholungen sowie die fehlende Entsprechung zwischen liturgischem Text und Vertonung.



Giovanni Battista Sammartini, *Dixit Dominus*, J-C 105 (CH-E 544,7), *Tenore Primo*-Stimmheft

Im zweiten Takt des fünften Notensystems singt der Solist eine aufsteigende Tonleiter, die in Achteln beginnt und, um die Kirchgänger noch stärker mit dem technischen Können zu beeindrucken, mit Sechzehnteltriolen endet. Sacchis Empörung über den elenden *virtuosismo*

der Sänger lässt sich anhand solcher Arien gut nachvollziehen.⁷⁸² Das *In memoria* für Solobass aus dem *Beatus vir* (J-C 104; CH-E 544,5)⁷⁸³ stellt mittels Dezimsprünge und langen Koloraturen die Meisterschaft des Solisten erneut klar über die Verständlichkeit und den Sinngehalt des liturgischen Wortes. Derartige Arien stehen der Gattung Oper in nichts nach; im Grunde genommen handelt es sich um Opernarien mit liturgischem Text.



Giovanni Battista Sammartini, *Beatus vir*, J-C 104 (CH-E 544,5), *Basso C[oncerta]to*-Stimmheft

⁷⁸² Ebenda.

⁷⁸³ Auf der Basis des vom Autor erstellten Notenmaterials fand eine Aufführung des *Beatus vir* (J-C 104) mit dem Barockorchester *I Barocchisti* und dem *Coro della Radiotelevisione Svizzera* unter der Leitung von Diego Fasolis am 13. Januar 2010 in Lugano statt. Siehe unter <https://www.youtube.com/watch?v=XBGShoa1IY0&t=11s> [Mai 2017].

Anhand der beiden *Dixit Dominus* (J-C 105, CH-E 544,7 und J-C 106, CH-E 543,12) zeigen sich sowohl die Auswirkungen der zahlreichen Textwiederholungen als auch die zentrale Bedeutung des Orchesters:

| J-C 105 | Takte | Orchester alleine | J-C 106 | Takte | Orchester alleine |
|------------------------|-------------------|-------------------|--------------------------|-------------------|-------------------|
| <i>Dixit Dominus</i> | 130 | 47 | <i>Dixit Dominus</i> | 117 | 38 |
| | | | <i>Tecum principium</i> | 109 | 30 |
| <i>Juravit Dominus</i> | 138 | 48 | | | |
| | | | <i>Dominus a dextris</i> | 49 | 3 (Continuo) |
| <i>Judicabit</i> | 30 | 14 | <i>Judicabit</i> | 18 | 6 |
| <i>Implebit</i> | 69 | 10 | <i>Implebit</i> | 94 | 2 |
| <i>De torrente</i> | 63 | 22 | <i>De torrente</i> | 116 | 41 |
| <i>Gloria</i> | 96 | 28 | <i>Gloria</i> | 37 | 10 |
| <i>Sicut erat</i> | 90 | 0 | <i>Sicut erat</i> | 11 | 0 |
| | | | <i>Et in saecula</i> | 109 | 0 |
| | | Total: 169 | | | Total: 130 |
| | Total: 616 | (27,4%) | | Total: 660 | (19,7%) |

Nicht bloss Chor und Solisten trugen mit Wortwiederholungen zur exzessiven Aufführungsdauer der römischen Kompositionen bei, denn im *Dixit Dominus* (J-C 105) musizierte das Orchester zu 27% alleine. Während bei Vertonungen der ambrosianischen Liturgie die Textverständlichkeit im Zentrum stand, der liturgische Text nur selten wiederholt wurde und nur ausnahmsweise eine kurze Orgeleinleitung oder ein -zwischenstück auftrat, nahm das Orchester in der römischen Liturgie stets einen zentralen Platz ein. Im zweiten *Dixit Dominus* (J-C 106) beträgt der Orchesteranteil lediglich 20%, was u.a. dem als Continuo-Arie entworfenen *Dominus a dextris* geschuldet ist.⁷⁸⁴ Zugleich besteht auch das *Sicut erat* aus einem Chorsatz mit Continuobegleitung und in der Fuge *Et in saecula* verdoppeln die Instrumente die Singstimmen. Ignorieren wir diese zwei Sätze, erreicht das Orchester auf die restlichen 540 Takte bezogen einen Anteil von 24%, womit das *Dixit Dominus* (J-C 106) beinahe die Verhältnisse des anderen *Dixit Dominus* (J-C 105) aufweist. Tatsächlich sind die Unterschiede geringer als anfangs gedacht, denn im *Dixit Dominus* (J-C 106) beträgt die

⁷⁸⁴ Soloarien ohne Instrumentalbeteiligung treten in Mailand bei Vertonungen der römischen Liturgie ab den 1750er-Jahren nicht mehr auf.

Orchesterpräsenz in fünf Sätzen stets über 27% (*Dixit Dominus*, *Tecum principium*, *Judicabit*, *De torrente*, *Gloria*).

Das *Laudate Pueri* (J-C 107; CH-E 543,14) mit dem farbigen Umschlag aus dem *Entierro*-Archiv bestätigt diese Beobachtungen:

| Satz | Tonart | Vokalbesetzung | Takte | |
|---------------------------------------|--------|-----------------|-------------------|------------|
| | | | Gesamt | Orchester |
| <i>Laudate Pueri</i> , Spiritoso | D-Dur | SATB, Solo SAB | 123 | 43 |
| <i>Excelsus</i> , Presto | G-Dur | SATB, Solo SATB | 100 | 37 |
| <i>Quis sicut Dominus</i> , Larghetto | C-Dur | Solo S | 66 | 29 |
| <i>Suscitans</i> , Presto | D-Dur | SATB, Solo SATB | 146 | 30 |
| <i>Gloria Patri</i> , Andante | A-Dur | Solo S | 105 | 34 |
| <i>Sicut erat</i> , Spiritoso | D-Dur | SATB, Solo SAB | 91 | 14 |
| | | | | Total: 187 |
| | | | Total: 631 | (29,6%) |

Das *Laudate Pueri* (J-C 107) übertrifft das *Dixit Dominus* (J-C 105) sogar leicht hinsichtlich der Orchesterpräsenz. Doch auch im *Laudate Pueri* lassen sich grosse Unterschiede zwischen den Sätzen erkennen. Während das *Quis sicut Dominus* zu 43,9% aus Orchesterabschnitten besteht, sind diese im *Sicut erat* mit 15,4% fast dreimal seltener. Wäre dem weitestgehend aus einer Reprise des ersten Satzes bestehenden *Sicut erat* die Orchestereinleitung nicht gestrichen worden, würde im *Laudate Pueri* (J-C 107) der Orchesteranteil weit über 30% betragen. Damit überrascht nicht, dass sich Sacchi über die Rolle des Orchesters beschwerte.⁷⁸⁵ Es ist nicht auszuschliessen, dass Graf Firmian den Klagen des Barnabiten Gehör schenkte und den erst 17-jährigen Gouverneur Ferdinand Karl von Österreich-Este zu einer kompletten Umgestaltung der Kirchenmusik in der Herzogskirche *San Gottardo* bewog (siehe hierzu II.4.4.3.).

In Einsiedeln befinden sich ausserdem eine von vier Abschriften des Busspsalms *Miserere* (J-C 112), das der *Entierro* kommissionierte, sowie eine Kopie des römischen *Magnificat* (J-C 111). Sowohl vom *Magnificat* als auch vom *Dixit Dominus* (J-C 106) nahm der Einsiedler Pater Sigismund Keller (1803–1882) bei seiner Auswanderung nach Nordamerika eine Partitur-Abschrift mit (US-Wc M2020.S218 M2), die er selbst angefertigt hatte. Die Einsiedler Benediktiner erwarben ausschliesslich römische Kompositionen Sammartinis, für die sie in ihrer Liturgie Verwendung finden konnten. Die Mönche besaßen gründliche Kenntnisse über die ambrosianische Liturgie, denn ihre Dependence in Bellinzona befand sich unweit des Vikariats der *tre Valli* (Riviera, Leventina und Blenio), das bis 1870 zum Bistum Mailand

⁷⁸⁵ Luppi 1996, S. 120.

gehörte und deshalb den ambrosianischen Ritus befolgte.⁷⁸⁶ Dadurch gerieten die Einsiedler in Bellinzona unmittelbar mit dem ambrosianischen Ritus in Kontakt. Deren Interesse an der ambrosianischen Liturgie belegen zudem die *Instructiones, ritus, et decreta ad funera ducenda* von 1743, ein ambrosianisches liturgisches Buch, das aus dem Zeitraum stammt, als die Mailänder Kirchenmusik in Einsiedeln beliebt wurde.⁷⁸⁷ Von den 19 als authentisch eingestuften liturgischen Kompositionen Sammartinis befinden sich nicht weniger als acht in Einsiedeln.⁷⁸⁸ Beziehen wir die paraliturgischen Kompositionen mit ein – dazu gehören eine Arie aus einem Oratorium (J-C 116) sowie acht Passionskantaten (J-C 117-124) – befinden sich von den zusätzlichen neun Kompositionen ebenfalls acht im Einsiedler Musikarchiv.⁷⁸⁹ Am Beispiel der Musik Sammartinis zeigt sich der Stellenwert Einsiedelns als Aufbewahrungsort der sakralen Musik Mailands (siehe hierzu IV.1.). Erst die Entdeckung weiterer Quellen in Vimercate relativierte die Bedeutung Einsiedelns etwas.

Das in der Bibliothèque nationale in Paris überlieferte *Te Deum* (J-C 114; F-Pn D.656) für Chor (SATB), Oboen, Hörner und Streichorchester ist in drei Sätze gegliedert und erstreckt sich auf 353 Takte. Es handelt sich um ein *Te Deum* der römischen Liturgie, wobei der letzte Satz als Reprise des ersten konzipiert ist.⁷⁹⁰ Da es die einzige liturgische Komposition in Paris darstellt, richten wir unser Augenmerk auf Prag, wo sich im Kreuzherrenarchiv vier weitere Kompositionen befinden.⁷⁹¹ Das fünfsätzige auf 1771 datierte Prager *Te Deum* (J-C 115; CZ-Pkřiž XXXV B 91) weist im Vergleich zum Pariser Pendant Trompeten anstatt Hörner auf und erstreckt sich sogar über 468 Takte. Ein sechster Satz ist mit *Salvum fac populum* betitelt, enthält jedoch keinen Notentext; dafür steht in allen Stimmen *tacet*. Nach dem lokalen *Rituale Romano-Pragense* wird nach dem *Te ergo Quæsumus* niedergekniet und das direkt

⁷⁸⁶ I-Ma, Milano sacro, S. 217.

⁷⁸⁷ Es handelt sich um die *Instructiones, ritus, et decreta ad funera ducenda, aliaque officia mortuis præstanda, quæ in Provincialibus, & Diæcesanis Synodis hactenus sancita sunt. Mediolani, MDCCXLIII* (CH-E MW 855), vgl. Helg 1999/1, S. 134. Ich danke Pater Lukas Helg für den Hinweis auf diesen Druck, den ich eindeutig der ambrosianischen Liturgie zuordnen konnte.

⁷⁸⁸ Jenkins/Churgin, S. 143-168.

⁷⁸⁹ Ebenda, S. 169-186.

⁷⁹⁰ Die Partiturabschrift datiert Gehann auf ca. 1767–1770, vgl. Gehann 2018, Abschnitt [4b]/Schreiber I.

⁷⁹¹ Das Archiv der Prager Kreuzherren ist heute nicht mehr öffentlich zugänglich. Ich danke Bathia Churgin für ihr hilfreiches Vermitteln um die Zugangsberechtigung zu dem sich heute in der Yale University befindlichen Nachlass des verstorbenen Newell Jenkins. Ausserdem gilt mein Dank Tomás Slavický, dem jetzigen Verantwortlichen des Musikarchivs der Prager Kreuzherren, für diverse Auskünfte zu den Quellen.

anschliessende *Salvum fac populum* nicht *figuraliter* musiziert, sondern einzig vom Zelebranten dreimal gesungen.⁷⁹² Damit ist Sammartini vermutlich der einzige Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen liturgische Musik für drei verschiedene Riten verwendet werden kann: den römischen und ambrosianischen Ritus sowie den *Rituale Romano-Pragense* in Prag.

Von der beinahe unendlichen Anzahl Messen, die Sammartini zeitlebens komponiert haben soll, ist nur eine *Kyrie-Gloria*-Messe erhalten geblieben (J-C 100; CZ-Pkřiž XXXIII A 20). Allerdings sind das *Kyrie* in C-Dur und das *Gloria* in D-Dur sehr wahrscheinlich erst nachträglich zusammengefügt worden.⁷⁹³ Das dreisätzige *Kyrie*, das ein vertontes *Christe* enthält und damit eine Vertonung des römischen Messordinariums darstellt, beginnt mit einer 22-taktigen Einleitung. Jenkins meinte dazu: »Both the first Kyrie and Christe have introductions of symphonic nature.«⁷⁹⁴ Das zweite *Kyrie* besteht aus einer Doppelfuge. Zum *Gloria* bemerkte Jenkins: »The introduction to the Gloria is formed on the pattern of a first-movement symphony exposition.«⁷⁹⁵ Sowohl das *Laudamus te* als auch das *Domine Deus* zeichnen sich durch ihre orchestralen Vorspiele von 23 respektive 27 Takten aus. Eine Besonderheit für Messevertonungen der damaligen Zeit ist das Rezitativ, welches das *Cum sancto spiritu* einleitet. Beim lediglich aus vier Sätzen bestehenden *Credo* (J-C 103) für Chor (SATB), Streichorchester und Hörner wurde mit *et ascendit in cælum* die textliche Variante der römischen Liturgie vertont. Das *Miserere* (J-C 112; CZ-Pkřiž XXXV D 13),⁷⁹⁶ das einem im Rahmen der *Congregazione del Santissimo Entierro* gesungenen Totenoffizium zugeordnet werden konnte, wurde bereits ausführlich besprochen (siehe II.5.). Die in Lambach (A-LA 1024) und Kremsmünster (A-KR F 24 30) überlieferten Abschriften des gleichen *Miserere* basieren auf der Prager Quelle, weshalb sich ein Transfer von Mailand nach Prag und von hier weiter nach Oberösterreich feststellen lässt.

Bei der Verbreitung der Quellen in Richtung Norden verbleibt eine letzte Station: Sammartinis *Gloria* (J-C 102; GB-T MS 1234) ist in einer Abschrift überliefert, die sich heute im englischen Tenbury Wells befindet. Die Quelle befand sich früher im Besitz von Sir Frederick Ouseley (1825–1869) und gelangte somit erst im 19. Jahrhundert in den Bestand der St. Michael's College Library. Das in Partitur überlieferte *Gloria à 6 [?] con Sinf[oni].a* für Chor,

⁷⁹² Vgl. Poppe 2006, besonders S. 192.

⁷⁹³ Jenkins/Churgin, S. 144.

⁷⁹⁴ Jenkins 1977/1, S. 297.

⁷⁹⁵ Ebenda, S. 298.

⁷⁹⁶ Eine Mikrofilm-Reproduktion dieser Quelle befindet sich im *Ufficio Ricerca Fondi Musicali* (I-Murfm) in Mailand.

Streichorchester (mit geteiltem Bratschenregister) und Oboen ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich, denn der Chorsatz ist sechsstimmig (SSAATB) und in mehreren Sätzen fehlen die Vokalstimmen, wobei die entsprechenden Notensysteme leer geblieben sind und zum Teil nicht deutlich wird, welcher liturgische Text im jeweiligen Satz gesungen wurde. Dadurch bleibt die Gliederung der Komposition oft unklar. Als konzertante Vertonung mit Orchesterbeteiligung, bestehend aus 14 Sätzen und 1182 Takten, muss es sich um eine römische Vertonung handeln, obwohl im *Gloria* keine textlichen Unterschiede zwischen römischer und ambrosianischer Liturgie bestehen.

| Satz | Besonderheiten | Takte |
|---------------------------------|-------------------------------------|--------------------|
| <i>Gloria</i> , Allegro assai | | 155 |
| <i>Bonæ voluntatis</i> , Largo | | 18 |
| <i>Laudamus</i> , Andante | Vokalstimmen nicht notiert | 47 |
| <i>Gratias agimus</i> , Allegro | | 69 |
| –, Allegro | Vokalstimmen und Text nicht notiert | 120 |
| –, Andante | Vokalstimmen und Text nicht notiert | 116 |
| <i>Domine Deus</i> , – | | 53 |
| <i>Filius Patris</i> , – | | 85 |
| –, Andante | Vokalstimmen und Text nicht notiert | 62 |
| <i>Qui tollis</i> , Largo | | 10 |
| <i>Suscipe</i> , Andante | | 78 |
| –, Allegro | Vokalstimmen und Text nicht notiert | 155 |
| –, – | Vokalstimmen und Text nicht notiert | 118 |
| <i>Cum Sancto Spiritu</i> , – | | 96 |
| | | Total: 1182 |

Ausgehend von Bachs Behauptung, dass Fioroni sowohl gute als auch schlechte Kompositionen erstellen könne,⁷⁹⁷ liess sich der von Bach angesprochene stilistische Dualismus ebenso an Sammartinis liturgischen Kompositionen erkennen. Ausgerechnet Sammartinis einzige Vertonung der ambrosianischen Liturgie, der in Vimercate überlieferte *Inno di S. Stefano*, ist zugleich seine einzige *a cappella*-Komposition. Alle anderen konzertanten Kompositionen mit Instrumentalbeteiligung stellen Vertonungen der römischen Liturgie dar. Doch das wirklich

⁷⁹⁷ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758. »[C]he un maestro possi fare delle Cose buone e cattive insieme«.

Erstaunliche an der gewonnenen Erkenntnis besteht darin, mit welcher Deutlichkeit sich diese Dichotomie anhand Sammartinis liturgischer Kompositionen feststellen lässt.

2.2. Keine Regel ohne Ausnahme II: ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung und *a cappella*-Kompositionen der römischen Liturgie

Vertonungen der ambrosianischen Liturgie mit Instrumentalbeteiligung sind nur vereinzelt überliefert. Sie lassen sich in drei Kategorien einteilen: a) Chorsätze, die Instrumentalstimmen *colla parte* enthalten, b) Chorsätze, die über einen eigenständigen Instrumentalsatz verfügen, welcher jedoch keine instrumentale Einleitung oder Zwischenspiele aufweist, sondern sich in die vom Chorsatz vorgegebene Harmonie einfügt, und c) ambrosianische Vertonungen, die einen eigenständigen Orchesterpart aufweisen, der kurze instrumentale Einleitungen und Zwischenspiele enthält. Zur ersten Kategorie gehört Fioronis *Lucernario* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 1), das *colla parte* geführte Instrumentalstimmen enthält. Die bereits im Kapitel II.2.2.9. erwähnten *Littanie de' Santi all'Ambrosiano a quattro voci con Sinfonia* (I-Msc 23/7) stellen eine Kombination von erster und zweiter Kategorie dar. Zu Beginn verdoppeln die Violinen die Vokalstimmen, entfalten sich jedoch später zu eigenständigen Stimmen, die über dem Chorsatz Akkordfiguren und repetierte Sechzehntel vortragen.



Giovanni Andrea Fioroni, *Deus misereatur a 4.o Pieno con VV[iolini]*. per S. Maria Madalena (CH-E 466,1:4).

Die zweite Kategorie repräsentiert Fioronis *Deus misereatur a 4.o Pieno con VV[iolini]. per S. Maria Madalena* (CH-E 466,1:4). Hier steht der *pieno*-Chorsatz in Verbindung mit einem eigenständigen Streichersatz (»con VV[iolini].«).⁷⁹⁸ Am *Deus misereatur* zeigt sich, dass der Instrumentalsatz nachträglich zum Chorsatz hinzugefügt worden ist, denn eine instrumentale Einleitung oder Zwischenspiele fehlen, wobei sich das Orchester lediglich in die aus dem Chorsatz ergebende Harmonie einfügt.⁷⁹⁹ Da Fioroni das ambrosianische *Deus misereatur* für *Santa Maria Maddalena* geschrieben hat (»per S. Maria Madalena«) und sich das Augustinerinnenkloster an den ambrosianischen Ritus hielt,⁸⁰⁰ ist der Psalm von den Nonnen liturgisch korrekt verwendet worden. Allerdings verletzten sie das Instrumentalverbot, was sie bei Burneys Besuch am 22. Juli 1770 nicht einmal zu ihrem Patroziniumsfest taten (siehe II.3). Zur zweiten Kategorie gehört auch die Motette *Chori angelici* von Francesco Pogliani (I-VIM Mus. Ms. Cart. XXVII, F. 2a), die die Bezeichnung *pieno con sinfonia* trägt.

Die dritte Kategorie verkörpert Fioronis *Te Deum* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 3) für vier Vokalstimmen, Streichorchester, Oboen und Trompeten, bei dem das Orchester lediglich in den ersten beiden Takten alleine erklingt. Das Sammartini zugeschriebene *Credo à 4t[r]o è Più Stromenti* (J-C D-88; CH-E 543,10) mit einer instrumentalen Einleitung von 17 Takten gehört ebenfalls zur dritten Gruppe (siehe hierzu I.3.4.1.). Dass bei instrumentalbegleiteten ambrosianischen Vertonungen das Orchester stets eine unbedeutende Rolle einnahm, bestätigt ebenfalls Gaetano Piazzas (CH-E 579,6) *Credo a piu Voci Concertato con Sinff[oni].a* für vier Vokalstimmen, Streicher, Oboen und Hörner, das den ersten Satz mit einem 9-taktigen Orchestervorspiel eröffnet. Die drei oben genannten ambrosianischen Vertonungen, die heute in Einsiedeln aufbewahrt werden, stellen einen Sonderfall dar, da sehr wenige Vertonungen der ambrosianischen Liturgie in die Innerschweiz gelangt sind. Die Benediktiner waren sich bewusst, dass sie für ambrosianische Vertonungen keine liturgische Verwendung finden würden. Dadurch sind in Einsiedeln, sowie generell ausserhalb der Diözese Mailand, nur selten Vertonungen der ambrosianischen Liturgie überliefert. Falls solche dennoch das Territorium des Bistums Mailand verlassen haben, handelte es sich entweder um Vertonungen, bei denen kein textlicher Unterschied zwischen ambrosianischer und römischer Liturgie bestand, oder

⁷⁹⁸ Der ambrosianische Psalm verfügt ebenfalls über Instrumentalstimmhefte (CH-E 464,3).

⁷⁹⁹ Die Quelle gelangte erst 1835 durch Pater Chrysostomus Diethelm von Bellinzona nach Einsiedeln, vgl. Collarile 2010, S. 152.

⁸⁰⁰ Latuada 1737–38, Bd. 3, S. 82; I-Ma, Milano sacro 1761, S. 136.

aber um Motetten, die im ambrosianischen Kontext entstanden waren und gleichzeitig in der römischen Liturgie Verwendung finden konnten (wie am Beispiel von Fioronis *Veni Sancte Spiritus* gesehen, siehe hierzu II.1.4.).⁸⁰¹

Noch seltener als instrumentalbegleitete ambrosianische Vertonungen sind *a cappella*-Kompositionen der römischen Liturgie. Diese lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: a) Vertonungen im *stile pieno*, b) Kompositionen ohne homorhythmischen und syllabischen Chorsatz. Die Kombination von *pieno*-Chorsatz bei gleichzeitiger Deklamation des römischen liturgischen Textes ist sehr selten. Dieser Kategorie gehören das *Lætatus sum a 4[ttr].o pieno* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 4) sowie das *Lauda Jerusalem a 4. pieno* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 5) von Fioroni an. Oben zeigte sich ferner, dass sowohl das *In Exitu Israel de Egipto a 8 Pieno* (I-Msc 88/13) als auch die *Salmi per tutto l'anno* (I-Msc 89/5) den für die ambrosianische Liturgie charakteristischen *stile pieno* mit dem Text der römischen Liturgie vereinten (siehe II.2.2.3.)

Melchiorre Chiesas *Cum invocarem à 4[ttr].o Conc[er]t[at]o* (CH-E 288,2), bestehend aus vier Vokalstimmen und Continuo, gehört der zweiten Gruppe an, weil bei dieser römischen *a cappella*-Komposition der *stile pieno* nicht bezeichnend ist. Eine Mischform stellt Ferdinando Galimbertis *Magnificat a 4[ttr]o a Capella senza Sinfonia 1758* (CH-E 470,17) dar, denn die Verwendung *senza Sinfonia* bedeutet hier nicht, dass Instrumentalstimmen fehlen würden.⁸⁰² Vielmehr enthält die *a cappella*-Komposition einen Streichersatz, der *colla parte* zu den Vokalstimmen steht. Um den nicht gebräuchlichen Begriff *colla parte* zu umgehen, wurde *senza sinfonia* verwendet. Damit sollte zu erkennen gegeben werden, dass dem römischen *Magnificat* entgegen jeder Erwartung die für römische Vertonungen typische instrumentale Einleitung fehlt.

Weil römische *a cappella*-Kompositionen derart selten sind, müssen in Mailand die gleichen Verhältnisse geherrscht haben wie im knapp 70 km davon entfernten Cremona. Als nämlich Padre Martini 1737 Giuseppe Gonelli, den Kapellmeister der Kathedrale in Cremona, um die Zusendung einer *a cappella*-Kompositionen bat, gestand Gonelli, dass er keine solche besäße,

⁸⁰¹ Zum liturgischen Hintergrund der Mailänder Musikquellen, die in die Eidgenossenschaft gelangten, siehe ausführlich Riedo 2014.

⁸⁰² Da Galimberti nachweislich im Herbst des Jahres 1751 verstorben ist und das Benediktinerstift dessen musikalischen Nachlass im gleichen Jahr für 300 Florin kaufte, gelangte das *Magnificat* (CH-E 470,17) womöglich bereits 1751 nach Einsiedeln. Damit würde sich der Vermerk 1758 auf eine Aufführung in Einsiedeln beziehen. Vgl. Riedo 2010/2, S. 184-185.

da in Cremona die Violinen stets mitspielten.⁸⁰³ Gonelli erstellte erwiesenermassen ausschliesslich Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung. Da die Diözese Cremona zum Metropolitanverband des Erzbistums Mailand gehörte und politisch sowie kulturell nach Mailand ausgerichtet war, erklärt sich, wieso auch aus Mailand praktisch keine römischen *a cappella*-Kompositionen überliefert sind. In den Mailänder Klosterkirchen waren Instrumente bei allen Andacht beteiligt.

Insofern bestehen die liturgischen Vertonungen aus Mailand überwiegend aus zwei relativ geschlossenen Gruppen: aus ambrosianischen *a cappella*-Vertonungen (mit Orgelbeteiligung) sowie aus instrumentalbegleiteten Vertonungen der römischen Liturgie. Erstaunlicherweise sind Mischformen dieser beiden Gruppen sehr selten.

⁸⁰³ Schnobelen Nr. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54; 9.10.1737.

3. *San Giuseppe* und die *Gloria*-Vertonungen der römischen Liturgie

Nach zwei erfolgreichen Aufführungen eigener Kompositionen – der Totenmusik in *San Fedele* sowie der Musik zum Festtag des heiligen Nepomuk – benachrichtigte Bach am 18. Dezember 1759 seinen Lehrer Padre Martini über einen dritten Kompositionsauftrag:

»Sono in impegno di fare una Messa e Vespero nuovo per la Festa di S. Giuseppe, ed appena ò cominciata la Gloria; V[ostra]. R[iverenza]. si figuri dunque che da qui sin' alla festa [h]ò tutto il mio da fare. [H]Ò giusto scritto questa mane una Fuga a 4 sopra le parole *Suscipe deprecationem nostram*, e mi prenderò la libertà ad inviarcela insieme con una Te Deum a 8, per essere ambi due pezzi purgati sotto il di Lei occhio.«⁸⁰⁴

Bach wurde mit der Musik zum Fest von *San Giuseppe* beauftragt, die in der gleichnamigen Kirche aufgeführt werden sollte. Zu dieser Festivität liegen hinsichtlich der Zusammensetzung der Musiker aus dem Jahre 1750 sehr präzise Angaben vor:⁸⁰⁵ Damals setzte sich der Chor paritätisch aus drei Sopran-Kastraten (Martinenghi, Cairone, Qualin), drei *Contralti* (Rainone, Gussani, Pellegrino), drei Tenören (Origone, Giussanino, Alone) und drei Bässen (De Filippi, Venino, Sartirana) zusammen. Zu den zwölf Sängern traten ein Organist, der Kapellmeister sowie 21 Instrumentalisten hinzu. Die Streicher bestanden aus zehn Violinen, zwei Bratschen, einem Violoncello und drei Kontrabässen, während die Bläser zwei Oboen, zwei Hörner und eine Trompete umfassten.⁸⁰⁶ Die Kosten der Aufführung übernahm zu einem Drittel das Kapitel von *San Giuseppe* und zu zwei Dritteln der Graf und Prior Don Giulio Visconti Borromeo Arese. Da die Ausgaben für derartige Feste gewöhnlich über Jahrzehnte identisch geblieben sind, können wir von ähnlichen Verhältnissen für die Aufführung unter der Leitung Bachs im Jahre 1760 ausgehen. Die *Ragguagli di varj paesi* erstatteten in der Ausgabe vom Mittwoch, 26. März 1760, ausführlich Bericht über den Anlass.⁸⁰⁷ Am Fest von *San Giuseppe* war die

⁸⁰⁴ Allorto 1992, S. 126; Schnoebelen Nr. 323; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.76;18.12.1759.

⁸⁰⁵ Sartori 1960, S. 16. Es handelt sich um eine zweiseitige Quelle mit dem Titel: »1750. Lista de' musici ed istromenti che devono intervenire per la festa di S. Giuseppe nella chiesa di detto Santo in P. Nuova. Per ordine di S[ua]. E[ccellenza]. Il Sig. Conte D. Giulio Visconti Borromeo Arese dig[nissi].mo Priore di detto Luogo Pio.« Sartori nimmt an, dass Sammartini Kapellmeister war.

⁸⁰⁶ Wahrscheinlich spielte einer der Hornisten auch Trompete, sodass Stücke mit zwei Trompeten aufgeführt werden konnten.

⁸⁰⁷ I-Ma, Giorn. n. 1, 26.3.1760. »Mercoledì scorso, Festa del gloriosissimo Patriarca S. Giuseppe, Protettore dell'Augustissima Casa d'Austria, di cui ne porta il fausto nome il Serenissimo Arciduca, e Real Principe Primogenito delle loro Maestà Imperiali, il Ministero, l'Ufficialità, ed i Cavalieri Nazionali, tutti in abiti di sfarzosa gala, si resero presso al mezzo dì a quello Regio Ducale Palazzo per porgerne i loro complimenti di

österreichisch-habsburgischen Elite prominent vertreten, vor allem weil zugleich der Namenstag des zukünftigen Kaisers Joseph II. begangen wurde. Der Mailänder Gouverneur, Francesco III. d'Este, nahm stellvertretend die Glückwünsche für den 19-jährigen Erstgeborenen Maria Theresias entgegen. Der Kirche *San Giuseppe* wurde im musikalischen Leben der Stadt keine besondere Rolle zuteil, da sie keinen Kapellmeister beschäftigte. Dementsprechend musste alljährlich ein neuer Leiter angeworben werden, der die Musik zum Josefsfest komponierte und dirigierte. Dies vereinfachte es der Familie Litta, ihrem Protégé den bedeutungsvollen Kompositionsauftrag zu vermitteln. Das Hochfest wurde nicht am Josefstag, dem 19. März, sondern am darauffolgenden Sonntag zelebriert,⁸⁰⁸ wobei die Festlichkeiten mit der ersten Vesper am Vorabend (25. März) eingeleitet worden sind. Aus diesem Grund spricht Bach im Brief explizit von »Messa e Vespero«.

Das im Hochamt aufgeführte *Gloria* lässt sich identifizieren, denn Bach liess seinen Lehrer wissen, dass er die Fuge zu *Suscipe deprecationem nostram* bereits komponiert hatte.⁸⁰⁹ Das einzige überlieferte *Gloria* mit einer vierstimmigen Fuge über diesem Text ist dasjenige in G-Dur (Warb E 4).⁸¹⁰ Ausserdem kann ein weiteres Argument die Zuweisung bekräftigen: Die Instrumentation des *Gloria* (Warb E 4) passt relativ genau zu der im Jahre 1750 dokumentierten Musikerbesetzung, denn damals sang ebenfalls ein vierstimmiger Chor. Hingegen verlangt Bachs Komposition im Vergleich zu 1750 nebst den Oboen und Hörnern zusätzlich zwei Flöten. Da die Flöten bei Bach einzig im *Qui sedes* zum Einsatz kommen und im Mailänder Stimmensatz (CH-E 389,4) in den Oboenstimmheften notiert sind, übernahmen die Oboisten auch den einfachen Flötenpart. Damit entspricht Bachs Bläserbesetzung derjenigen von 1750, ausser dass er 1760 auf den Trompeter verzichtet hat.

felicitazione a Sua Altezza Serenissima il Sig. Duca di Modona [sic], Amministratore del Governo, e Capitano Generale della Lombardia Austriaca ec., da cui furono trattati a lautissimo pranzo molti di questi primarj Ufficiali, e Cavalieri.«

⁸⁰⁸ »25 Sabb[ato]. 8. Cal. Apr. L'Annunciazione di M[aria]. V[ergine]. Festa a Campo Santo. I primi Vespri a S. Giuseppe con Musica del Sig. Sanmartino.

26 Dom[enica]. del Cieco, e IV. di Quaresima 7. Cal. Apr. s. Teodoro Vesc[ovo]. Musica per S. Giuseppe alla sua Chiesa.« I-Mb, 18.23.A.1, S. 52-53; Riva 2009, S. 166.

⁸⁰⁹ Allorto 1992, S. 126; Schnoebelen Nr. 323; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.76;18.12.1759. »[H]ò giusto scritto questa mane una Fuga a 4 sopra le parole *Suscipe deprecationem nostram*.«

⁸¹⁰ Warburton, Bd. 20, S. 3-279. Zu den verschiedenen Abschriften dieser Komposition vgl. Terry 1967, S. 204.

Im *Gratias agimus* und *Quoniam* sieht Bachs *Gloria* (Warb E 4) die Aufteilung der Bratschen vor, was in Mailand nicht ungewöhnlich war.⁸¹¹ Weil gemäss der Besetzungsliste von 1750 ohnehin zwei Bratschen bezahlt wurden, liessen sich die *divisi*-Stellen auch 1760 problemlos ausführen. Womöglich spielte Bach, der im gleichen Jahr zum zweiten Organisten am Dom ernannt wurde, die beiden Orgelsoli im *Laudamus* und *Qui sedes* selbst. Damit hätte er die Aufführung von der Orgel aus geleitet und im Vergleich zu 1750 sowohl das Trompeter- als auch das Organistenhonorar eingespart. Ein weiterer kleiner Unterschied zu 1750 stellen die zwei *Violoncelli obligati* dar, die im *Laudamus te* und *Qui sedes* verlangt werden. Damit muss 1760 (anstelle des eingesparten Trompeters und des Organisten) mindestens ein Cellist zusätzlich engagiert worden sein. Da dies die einzige Umbesetzung im Vergleich zur Aufführung im Jahre 1750 darstellt, kann Bachs *Gloria* (Warb E 4) nicht nur anhand der Fuge über *Suscipe deprecationem nostram*, sondern nun ebenso aufgrund der seinerzeit zum Josefsfest üblichen Musikerbesetzung diesem Aufführungsanlass zugeordnet werden. Das *Gloria* (Warb E 4) besteht aus folgenden Sätzen:

| Satz | Takte |
|--|--------------------|
| <i>Gloria in excelsis</i> , Allegro molto | 221 |
| <i>Laudamus te</i> , Andante | 117 |
| <i>Gratias agimus</i> , Allegro | 120 |
| <i>Domine Deus</i> , Allegro con spirito | 199 |
| <i>Qui tollis</i> , Largo | 123 |
| <i>Qui tollis</i> , Andante | 14 |
| <i>Suscipe</i> , Allegro moderato | 81 |
| <i>Qui sedes</i> , Allegro | 174 |
| <i>Quoniam</i> , A tempo giusto | 125 |
| <i>Cum Sancto Spiritu</i> , Allegro di molto | 98 |
| | Total: 1272 |

Bachs *Gloria* (Warb E 4) imponiert mit seinen zehn Sätzen, den insgesamt 1272 Takten und einer Aufführungslänge von 45 Minuten.⁸¹² Als Vergleich dazu: 1776 forderte der Erzbischof

⁸¹¹ Zum geteilten Bratschenregister siehe insgesamt Rhodes 2002.

⁸¹² Diese Dauer entnimmt man der CD-Einspielung »Johann Christian Bach: *Gloria in excelsis a Quattro Concertata con Sinfonia* mit dem Orchester Les agréments und dem Chœur de chambre de Namur unter der Leitung von Wieland Kuijken, Ricercar 211« (1 CD 2002).

Colloredo von Salzburg, dass ein komplettes Hochamt nicht länger als eine Dreiviertelstunde dauern solle.⁸¹³ Diese 16 Jahre nach der Aufführung in *San Giuseppe* und im Zuge der josephinischen Kirchenreformen verlautete Forderung veranschaulicht einerseits die grosse Diversität der katholischen Messen im 18. Jahrhundert⁸¹⁴ und verdeutlicht andererseits die extreme Aufführungsdauer Mailänder *Gloria*-Vertonungen der römischen Liturgie.

3.1. Pompöse Mailänder Orchestermessen

Vor dem *Gloria* in G-Dur (Warb E 4) hatte Bach nachweislich bereits ein anderes *Gloria* komponiert, denn das verschollene Autograph des *Gloria* (Warb E 3) datiert von 1759.⁸¹⁵ Das *Gloria* in D-Dur für Streichorchester, Oboen und Hörner entspricht im Wesentlichen dem zum Fest von *San Giuseppe* aufgeführten zweiten *Gloria*.⁸¹⁶

| Satz | Takte |
|--|--------------------|
| <i>Gloria in excelsis</i> , Allegro maestoso | 215 |
| <i>Laudamus te</i> , Andante | 162 |
| <i>Gratias agimus</i> , Allegro | 150 |
| <i>Domine Deus, Rex coelestis</i> , Allegretto | 129 |
| <i>Domine Deus, Agnus Dei</i> , Allegro con spirito | 107 |
| <i>Qui tollis</i> , Largo | 114 |
| <i>Qui sedes</i> , Allegro | 182 |
| <i>Quoniam</i> , Allegro | 185 |
| <i>Cum Sancto Spiritu</i> , Largo - Allegro moderato | 57 |
| | Total: 1301 |

Das erste *Gloria* (Warb E 3) erweist sich mit seinen insgesamt 1301 Takten sogar als unwesentlich länger als das 1760 zum Josefstag aufgeführte mit 1272 Takten (Warb E 4). Während Bach in den Jahren 1757–1758 noch nicht über die Mailänder Birtualität Bescheid

⁸¹³ Vgl. Aringer 2006, S. 41.

⁸¹⁴ Siehe hierzu ebenso Bacciagaluppi 2010/1.

⁸¹⁵ Terry 1967, S. 204. Da seit dem Zweiten Weltkrieg die in der Stadtbibliothek Hamburg aufbewahrten Autographe Bachs verschollen sind, verschaffen uns häufig nur noch die in Einsiedeln vornehmlich als Mailänder Abschriften vorliegenden Kopien einen gründlichen Einblick in die Mailänder Musizierpraxis, vgl. Marx 1983. Zu den Einsiedler Abschriften der liturgischen Kompositionen Bachs, siehe Ross/Traub 1985. Von Warb E 3 ist einzig die Einsiedler Abschrift überliefert, die sich aus in Mailand verfassten Stimmheften zusammensetzt und mit *Gloria in Excelsis á Quatro Concertata Con Più Stromenti* (CH-E 388,1) betitelt ist.

⁸¹⁶ Warburton, Bd. 19, S. 53-326.

wusste (siehe hierzu III.1.1.3.), entspricht das 1759 für eine Messe im römischen Ritus komponierte erste *Gloria* aufgrund der neunsätzigen Anlage, der Taktzahlen und der langen Aufführungsdauer bereits bestens den Mailänder Gepflogenheiten. Dennoch sind ebenso weniger opulente Mailänder *Gloria* der römischen Liturgie überliefert. Ferdinando Galimbertis *Gloria* (CH-E 472,2) für Streichorchester, Oboen und Trompeten besteht zwar aus 812 Takten, gehört für Mailänder Verhältnisse jedoch zu den kürzeren seiner Art. Auch die bloss 34 Takte umfassende instrumentale Einleitung ist eher kurz, erklärt sich jedoch aus der Kürze des ersten Satzes, der lediglich 93 Takte zählt.

| Satz | Takte |
|------------------------------|-------------------|
| <i>Gloria</i> | 93 |
| <i>Laudamus te</i> | 113 |
| <i>Domine Deus</i> | 122 |
| <i>Domine Deus Agnus Dei</i> | 137 |
| <i>Qui tollis</i> | 103 |
| <i>Qui tollis</i> | 11 |
| <i>Suscipe</i> | 66 |
| <i>Qui sedes</i> | 107 |
| <i>Cum Sancto</i> | 60 |
| | Total: 812 |

Mit 1165 Gesamttakten und einer 66-taktigen instrumentalen Einleitung entspricht ein anderes *Gloria* von Galimberti, das *Gloria á 4[tr]o con Sinff[oni]a* (CH-E 473,2), eher der Mailänder Norm.

| Satz | Takte |
|-----------------------------------|--------------------|
| <i>Gloria</i> , Allegro | 217 |
| <i>Laudamus te</i> , Allegro | 173 |
| <i>Gratias agimus</i> , Andante | 101 |
| <i>Domine Deus Rex</i> , Allegro | 135 |
| <i>Qui tollis</i> , Larghetto | 111 |
| <i>Qui tollis</i> , Largo | 7 |
| <i>Suscipe</i> , Allegro | 155 |
| <i>Qui sedes</i> , Allegro | 95 |
| <i>Quoniam tu solus</i> , Allegro | 171 |
| | Total: 1165 |

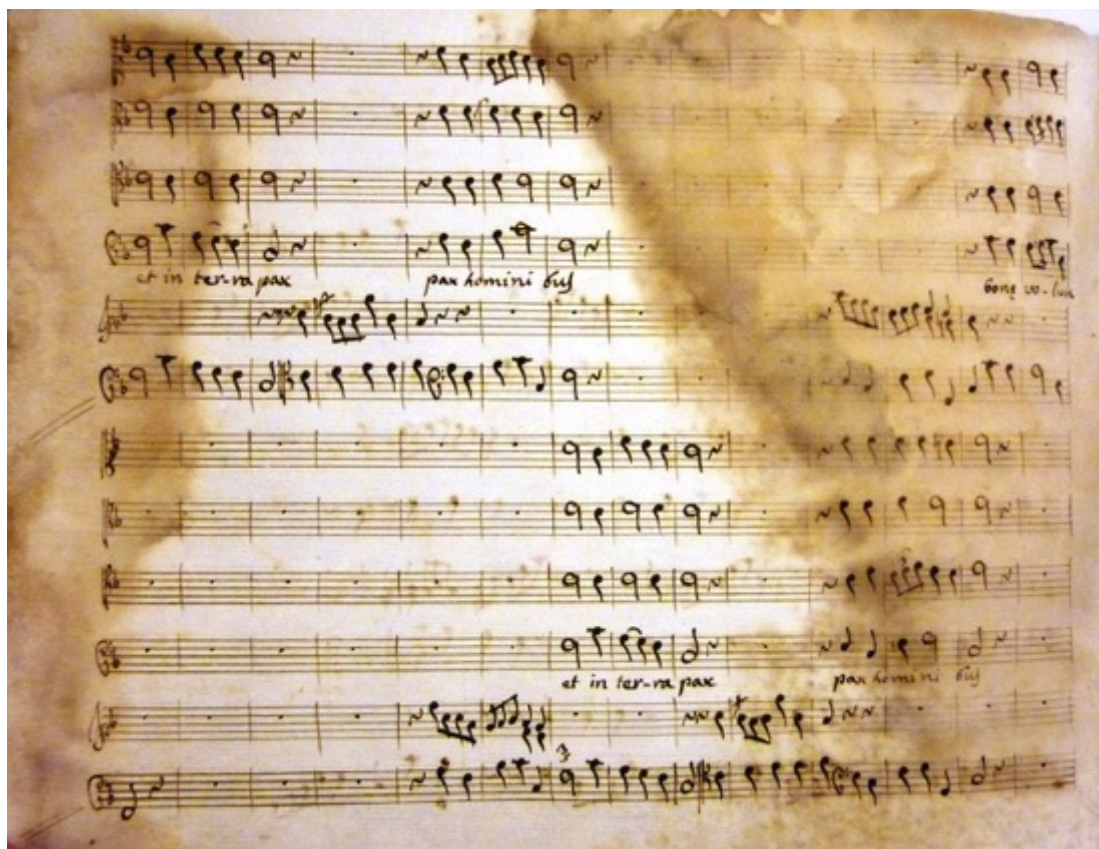
Wenngleich im *Gloria* keine textlichen Unterschiede zwischen den beiden Liturgien bestehen und somit die oben genannten Vertonungen ebenso in der ambrosianischen Messe hätten liturgisch korrekt aufgeführt werden können, hat sich mittlerweile gezeigt, dass in den ambrosianischen Kirchen fast nie instrumentalbegleitete Kirchenmusik erklang. Zudem zeichnet sich das ambrosianische *Gloria* grundsätzlich durch seine Kürze aus. Pietro Piazzas ambrosianische Messe *Gloria e Credo a tre Voci* (I-Msc 53/11) enthält ein *Gloria* von lediglich 74 Takten. Dasjenige aus der doppelchörigen Messe von Fioroni (I-Mfd 87/1) setzt sich ebenfalls aus nur 90 Takten zusammen. Beide erreichen damit nicht einmal die Länge des ersten Satzes der zwei römischen *Gloria* von Galimberti.

Nicht bloss das *Gloria* der römischen Messe erweist sich als wesentlich ausgedehnter als dessen römisches Pendant, sondern ebenso das *Kyrie* sowie das *Credo*. Während sich ein ambrosianisches *Kyrie* aus wenigen Takten oder gar aus drei Akkorden zusammensetzte (siehe hierzu II.2.2.7), bestand ein *Kyrie* der römischen Liturgie, wie Fioronis *Kyrie à 4 Voci 2 Violini 2 Corni è Violoncello è Organo* (CH-E 461,7), aus einem Einzelsatz von 223 Takten. Die klare Trennung zwischen römischer und ambrosianischer Kirchenmusik führte dazu, dass die Mailänder in ihrem Wortgebrauch von einer spezifisch »ambrosianischen Kirchenmusik« sprachen. In der *Gazzetta enciclopedica* wurde Folgendes über eine Andacht in *Santa Maria della Passione* berichtet: »Vi fu messa cantata [...] con musica all’ambrosiana a due organi, di composizione del sig. maestro Gaetano Piazza.«⁸¹⁷ Die Bezeichnung »musica all’ambrosiana« versteht sich als musikstilistischer Hinweis, denn damit assoziierten die Mailänder eine besondere Art von Kirchenmusik; sie konnten sich darunter etwas ganz Konkretes vorstellen, besonders dank des Zusatzes »a due organi«. Doppelchörige ambrosianische Messen mit zwei Orgeln liegen im Domarchiv in grosser Zahl vor. Fioronis *Gloria a 8v conc[erta].to* (I-Mfd 87/5) für zwei obligate Orgeln und acht Vokalstimmen stellt mit seinen 593 Takten das längste uns bekannte ambrosianische *Gloria* dar.

⁸¹⁷ Delpero 1999, S. 102. Ausgabe vom 31. Mai 1784.

| Satz | Besetzung | Takte |
|-----------------------------------|-----------------------------------|-------------------|
| <i>Gloria in excelsis</i> | SSAATTBB | 145 |
| <i>Laudamus te</i> | 1. Chor: ST | 140 |
| <i>Domine Deus, Rex coelestis</i> | 2. Chor: SAB | 99 |
| <i>Qui tollis</i> | SSAATTBB (mit geteilten Sopranen) | 79 |
| <i>Qui sedes</i> | 1. Chor: AAB | 68 |
| <i>Quoniam</i> | SSAATTBB | 12 |
| <i>Cum Sancto</i> | SSAATTBB | 50 |
| | | Total: 593 |

Das *Gloria Fioronis* repräsentiert die ganze vom Bistum für ambrosianische Vertonungen tolerierte stilistische Bandbreite, vom *stile pieno* über den *stile misto* (*Cum Sancto*) bis hin zum *stile concertato* (*Laudamus te, Domine Deus, Qui sedes*) mitsamt den beiden obligaten Orgeln. Diese leiten mittels einer kurzen instrumentalen Eröffnung von 26 Takten das *Gloria* ein und imitieren damit die Instrumentalsinfonien der Messen nach römischem Ritus. Ungewöhnlicherweise verlangt Fioronis *Gloria* gar eine mehrfache Besetzung der einzelnen Vokalregister. Im *Qui sedes* benötigt der erste Chor zwei Alt-Stimmen und im *Qui tollis* sind die Soprane beider Chöre geteilt. Obwohl es sich um ein besonders festliches ambrosianisches *Gloria* handelt, das aufgrund seiner Länge und der stilistischen Bandbreite einer römischen Vertonung am nächsten kommt, erweisen sich die Unterschiede dennoch als gewaltig. Mit den sieben Teilen und den 593 Takten erreicht es selbst als längstes bekanntes ambrosianisches *Gloria* weder in zeitlicher noch in stilistischer Hinsicht die Mailänder *Gloria*-Vertonungen der römischen Liturgie.



Fioronis *Gloria a 8v conc[erta].to* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XII, F. 3) mit dem Choreinsatz im *Gloria in excelsis* nach dem 26-taktigen Orgelvorspiel.

Im Vergleich dazu vertonte Fioroni, der zugleich an der Augustinerkirche *San Marco* tätig war, die römische Messe völlig anders. Sein *Gloria à 8. Voci, Con due Orcheste [sic] Obbligate* (CH-E 465,1) übertrifft sogar die für Mailand üblichen Verhältnisse:

| Satz | Takte |
|--|--------------------|
| <i>Gloria</i> , Allegro | 254 |
| <i>Laudamus te</i> , Andantino | 223 |
| <i>Gratias agimus</i> , Presto | 398 |
| <i>Domine fili</i> , Allegretto | 206 |
| <i>Qui tollis peccata mundi</i> , Maestoso | 205 |
| <i>Qui sedes</i> | 188 |
| <i>Quoniam tu solus</i> , Allegro | 225 |
| <i>Cum sancto spritu</i> , Allegro | 146 |
| | Total: 1845 |

Dieses *Gloria* lässt sich am ehesten mit Galimbertis *Dies Irae* (CH-E 472,3) vergleichen, das aus 13 Sätzen und 1585 Takten besteht und eine Aufführungsdauer von einer Stunde erreicht,⁸¹⁸ die Fioronis *Gloria* sehr wahrscheinlich übertrifft. Doch nicht bloss die Messen der römischen Liturgie, sondern auch die Vespers zogen sich in Mailand in die Länge. Lang andauernde Psalmvertonungen wurden bereits mehrfach vorgestellt; dass allerdings selbst ein einzelnes Responsorium eine Aufführungsdauer von fünf Minuten erreichen konnte,⁸¹⁹ mag überraschen. Im Begleittext zur Aufnahme von Bachs Mailänder Vesperpsalmen wird über das *Domine ad adjuvandum* (Warb E 14) geschrieben: »Lange orchestrale Teile leiten die Sätze ein, man gewinnt den Eindruck, Zeit spiele keine Rolle (man bedenke, dass das fünf Minuten währende Responsorium neben der Doxologie nur einen halben Vers zum Inhalt hat!).«⁸²⁰ Tatsächlich erreicht allein die Vertonung von *Domine ad adjuvandum me festina* und der anschliessenden Doxologie (*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* etc.) diese zeitliche Ausdehnung. Wenn ein Responsorium fünf Minuten dauern kann, erklärt sich auch die Dauer von über zwei Stunden einer Mailänder Vesper der römischen Liturgie.⁸²¹ Zugleich werden erneut Sacchis Klagen über die elenden Sängerwiederholungen nachvollziehbar,⁸²² denn diese Gesamtdauer erreichte das Responsorium samt orchestralen Passagen vor allem durch die zahlreichen Repetitionen des kurzen Textes.

Auf dem seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Autograph war das *Domine ad adjuvandum* (Warb E 14) auf 1760 datiert,⁸²³ weshalb Warburton vermutete, dass es für das Fest von *San Giuseppe* komponiert wurde.⁸²⁴ Allerdings bleibt die Datierung der einzige Anhaltspunkt für diese Zuschreibung. Theoretisch hätte Bach das Responsorium nach dem 19. März 1760 komponiert haben können, womit eine Aufführung zum Josefsfest nicht in Betracht käme. Demzufolge sollte Warburtons Zuschreibung in Zweifel gezogen werden. Da es sich sowohl beim *Domine ad adjuvandum* (Warb E 14) als auch beim *Gloria* (Warb E 4) um Vertonungen

⁸¹⁸ Siehe S. 206, Anm. 574.

⁸¹⁹ Vgl. »Johann Christian Bach: Mailänder Vesperpsalmen mit dem Süddeutschen Kammerchor und dem Concerto Köln unter der Leitung von Gerhard Jenemann, Carus 2010«, 2 CDs.

⁸²⁰ Ebenda, S. 4.

⁸²¹ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313. »Nun komme eben von einer Vesper so über 2 Stunden gedauert.«

⁸²² Luppi 1996, S. 120.

⁸²³ Warburton, Bd. 22, S. 2. Der Notentext befindet sich auf S. 3-54. Siehe ebenso Terry 1967, S. 203.

⁸²⁴ Warburton, Bd. 22, S. vii.

der römischen Liturgie handelt, kann ihre Zusammengehörigkeit zumindest in liturgischer Hinsicht bestätigt werden.

Mailänder Vertonungen der römischen Liturgie zeichneten sich folglich generell durch ihre überdimensionierte Länge aus, womit die Frage, ob sich die exzessive Dauer womöglich mit einer paraliturgischen Verwendung der Kompositionen erklärt, an Relevanz verliert. Denn einerseits lassen sich einige Vertonungen Bachs eindeutig einer liturgischen Andacht zuordnen und andererseits manifestiert sich die zeitliche Opulenz in praktisch allen Mailänder Vertonungen der römischen Liturgie, vor allem in Sequenzen, Ordinariumsteilen, Vesperpsalmen und gelegentlich in Responsorien. Die lange Aufführungsdauer entspricht somit einer allgemeinen Gepflogenheit, weshalb die Argumentation, diese könne sich theologisch oder durch einen paraliturgischen Verwendungszweck erklären lassen, zu kurz greift. Leopold Mozart beschreibt die römischen Andachten sehr treffend, wenn er meint: »alles bestehet in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.«⁸²⁵

Der Unterschied in der zeitlichen Dauer der Messen nach römischem und ambrosianischem Ritus erweist sich als gewaltig, wobei sich die scharfen Gegensätze zugleich auf stilistischer Ebene manifestieren. Ob sich seinerzeit vorsätzlich ein Machtkampf zwischen den Diözesankirchen und den Klöstern abspielte, kann nicht belegt werden. Allerdings zeigte sich bereits in den 1660er-Jahren, dass die Mailänder Kapellmeister, die sich vor der Römer Ritenkongregation gegen das Instrumentalverbot wehrten, die beiden Riten bewusst gegeneinander ausspielten. Es steht ausser Zweifel, dass das bischöfliche Instrumentalverbot beim Kirchenvolk langfristig ein starkes Verlangen nach Instrumentalmusik hervorrufen musste. Diesem kamen die Klöster, welche mehrheitlich den römischen Ritus befolgten und sich von den bischöflichen Dekreten lossagten, nach. Die strenge Umsetzung der tridentinischen Weisungen per Dekret führte letztlich zu einer ambrosianischen Kirchenmusik, die sich kaum weiterentwickeln konnte und sich im Laufe der Jahrhunderte immer mehr von der weltlichen Musik abkoppelte. Die immer grösser werdende Kluft zwischen profaner und ambrosianischer liturgischer Musik eröffnete den Mailänder Ordenskirchen schliesslich die Gelegenheit, die versäumte Annäherung an die weltliche Musik bewusst zu suchen und zu inszenieren. Gerade weil sich die ambrosianische Kirchenmusik durch ihre Kürze auszeichnete, konnten die römischen Kirchen dieser Kargheit und Strenge etwas entgegenhalten, was letztlich die exzessive Länge bzw. Dauer der Vertonungen der römischen Liturgie hervorbrachte.

⁸²⁵ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

3.2. Die Einleitungssinfonien

Charles Burney hinterliess einen wertvollen Hinweis, als er bemerkte: »lange sinnreiche Einleitungssymphonien giengen vor jeden concerto, (so heisst man die verschiedenen Theile der Messe).«⁸²⁶ Die römischen instrumentalebegleiteten Vertonungen zeichnen sich in der Tat durch ausgedehnte instrumentale Einleitungen aus, die, wie Burney richtig bemerkte, besonders in den ersten Sätzen auftreten. Obwohl sich Burney auf die in Mailand vertonten Ordinariumsteile der römischen Liturgie (*Kyrie, Gloria, Credo*) bezog, gilt seine Bemerkung auch für Psalmvertonungen, wobei die ersten Sätze generell über die längsten Einleitungen verfügen. Aufgrund der oben thematisierten zeitlichen Dimensionen erstaunen an Giovanni Lorenzo Fascettis *Gloria* (CH-E 457,1) weniger die 1373 Takte als vielmehr die instrumentale Einleitung des ersten Satzes. Diese umfasst 60 Takte und endet auf einem Orgelpunkt. Hierauf folgt nochmals ein 40-taktiger Orchesterpart, der das Anfangsthema aufgreift. Erst nach 100 Takten setzt der Chor zum ersten Mal ein. Der Eröffnungssatz besteht insgesamt aus 224 Takten, wobei 44,6% davon auf die Instrumentalmusik entfallen.

| Satz | Takte |
|---|--------------------|
| <i>Gloria</i> , Allegro spiritoso | 224 |
| <i>Laudamus</i> , Vivace | 140 |
| <i>Gratias</i> | 116 |
| <i>Domine fili</i> | 291 |
| <i>Qui tollis</i> | 101 |
| <i>Suscipe</i> | 138 |
| <i>Qui sedes</i> | 132 |
| <i>Quoniam</i> | 115 |
| <i>Cum sancto</i> : Reprise des ersten Satzes | 116 |
| | Total: 1373 |

Die Kirchgänger mussten sich zum Teil mehrere Minuten gedulden, bis das Orchestervorspiel zu Ende ging und der Chor endlich einsetzte.⁸²⁷ Ein Instrumentalvorspiel von 100 Takten war in den Mailänder Ordenskirchen keine Seltenheit, denn Fascettis *Gloria a 4[tr]:o concertata*

⁸²⁶ Burney 1772–73, S. 66.

⁸²⁷ Weil Fascettis *Gloria a 4 Con Sinf[onia]* den Vermerk »TC 1783« trägt, wurde es zweifellos von Conrad Tanner (1752–1825) abgeschrieben, der von Januar 1782 bis Oktober 1787 in der Einsiedler Dependence in Bellinzona weilte und somit die Kopie im heutigen Kanton Tessin erstellt hat. Vgl. Henggeler 1934, S. 449.

con Sinffoni]a (CH-E 457,2) besteht sogar aus einer Einleitungssinfonie von 108 Takten.⁸²⁸ In den Mailänder Stimmheften werden instrumentale Einleitungen zum Teil explizit als »Sinfonia« kenntlich gemacht, wie sich an Sammartinis *Nisi Dominus* (J-C 113; CH-E 543,15) zeigt. Diese Bezeichnung findet sich im Stimmheft des *Canto Primo di Concerto* über der 80-taktigen Einleitung.



Giovanni Battista Sammartini, *Nisi Dominus*, J-C 113 (CH-E 543,15), *Canto Primo di Concerto*-Stimmheft

Die Kennzeichnung als »Sinfonia« erstaunt nicht, da sich die Einleitungen bisweilen an der Sonatensatzform orientierten und formale Ähnlichkeiten mit der Sinfonie aufwiesen. Zum *Kyrie* und *Christe* aus Sammartinis Messe (J-C 100) meinte Jenkins, dass sie über »introductions of symphonic nature« verfügen.⁸²⁹ Dennoch liessen sich keine Belege dafür finden, dass in Mailänder Ordenskirchen komplette Konzertsinfonien oder zumindest einzelne Sätze daraus aufgeführt worden wären. Allerdings sind viele liturgische Vertonungen mit Instrumentalsoli überliefert, womit in den Mailänder Ordenskirchen nicht nur Anklänge an die Sinfonie, sondern zugleich an das Instrumentalkonzert zu hören waren. Orgelsoli treten in Bachs *Gloria* (Warb E 4) im *Laudamus* und *Qui sedes* sowie in Sammartinis *Laudate Pueri* (J-C 108) im *Excelsus* auf. Allerdings sind Streichersoli in liturgischen Kompositionen häufiger. Im *Organo*-Stimmheft von Sammartinis *Beatus vir* (J-C 104; CH-E 544,5) steht zu Beginn des

⁸²⁸ Da das von einem nordalpinen Schreiber verfasste *Violoncello*-Stimmheft mit 1790 datiert ist und es sich um eine nachträglich erstellte Dublette handelt, muss sich der Stimmensatz damals bereits in Einsiedeln befunden haben.

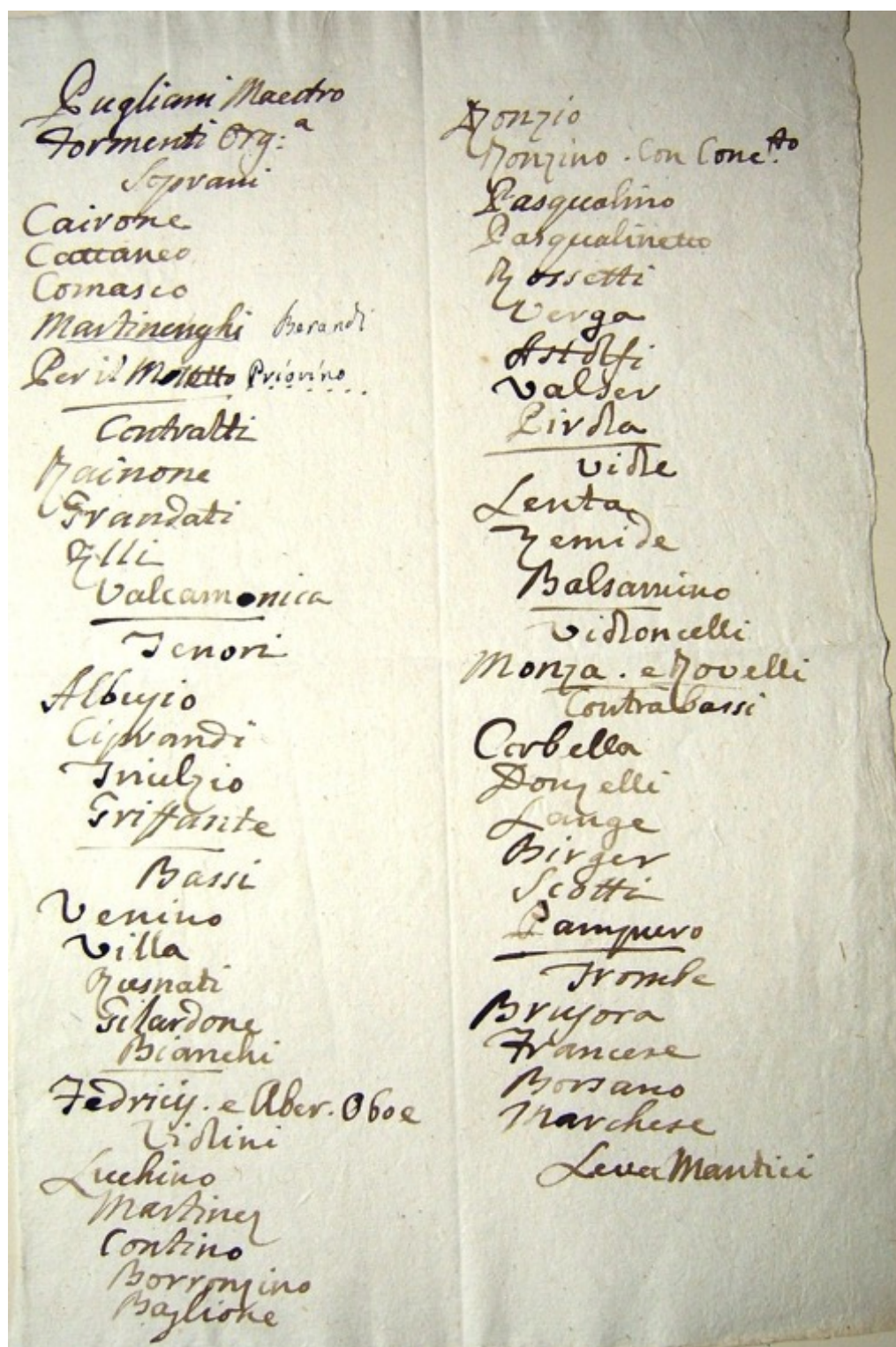
⁸²⁹ Jenkins 1977/1, S. 297. Ausserdem bemerkte Jenkins zur gleichen Messe: »The introduction to the Gloria is formed on the pattern of a first-movement symphony exposition. [...] This welding together of symphonic form with solos and chorus in an elaborate tonal tapestry is a fine example of Sammartini's constant search for formal and tonal concept and unity.« Ebenda, S. 298.

Exortum est: »Violino o Violoncello obblig[ato].« Tatsächlich ist sowohl im Geigen- als auch im Cellostimmheft das identische Solo notiert, wenngleich im *Violoncello Obligato*-Stimmheft steht: »Serve in mancanza del Violino«. ⁸³⁰ Das *Exortum est* bestand folglich aus einem Duett zwischen Sopran und Violine, wobei die Geige gegebenenfalls durch ein Cello ersetzt werden konnte. Der Streichersolist tritt zuerst in der Einleitung mit Solopassagen hervor, während sich erst später ein Duett mit dem Sopran entwickelt. Zahlreicher sind Instrumentalsoli bei Johann Christian Bach. Im *Beatus vir* (Warb E 17), das höchstwahrscheinlich 1758 zum Fest zu Ehren von *San Giovanni Nepomuceno* aufgeführt wurde, besteht das *Paratum cor ejus* aus einer Arie für Sopran und Solovioline, die sich über 153 Takte erstreckt. Das 1760 zum Josefsfest aufgeführte *Gloria* (Warb E 4) enthält im *Qui tollis peccata mundi* eine 123-taktige Sopranarie mit zwei solistischen Violinen und einem sporadisch hinzutretenden Solocello. Ein Dialog zwischen Sopran und den beiden Soloviolen charakterisiert diesen Satz, wobei Bach zum Ende der Arie sogar eine kurze Kadenz für die beiden Violinen notierte. Ein ausgeprägt kammermusikalischer Charakter entsteht im *Intellectus bonus omnibus* aus Bachs *Confitebor* (Warb E 16). Hier fehlen die Tuttiviolen komplett; dafür lassen zwei Oboen, eine Solovioline, zwei obligate Bratschen, ein Soloalt und der Continuo nach den Orchestersätzen eine intime Atmosphäre entstehen. Im 162 Takte umfassenden Satz gehört der virtuose Part nicht dem Sänger, sondern der Solovioline.

Instrumentalsoli lassen sich zudem anhand von Rechnungs- und Besetzungslisten nachweisen. Die Rechnungsliste zur Aufführung eines *Te Deum* und einer Solomotette (»Martinenghi col Motetto«) in *Sant' Ambrogio* am 10. April 1763 enthält zugleich den Hinweis auf die solistische Darbietung des Cellisten Zappa (»Zappino col Concerto«). Allerdings wird dabei nicht klar, ob dieser ein Cellokonzert spielte. Möglich erscheint, dass entweder das *Te Deum* oder die Motette einen solistischen Satz für das Cello enthielt, wobei allein die Aufführung von orchesterbegleiteter Musik in *Sant' Ambrogio* aussergewöhnlich ist, da es sich tendenziell eher um eine ambrosianische Andacht gehandelt haben wird. Die Ausgaben für die 47 Musiker (17 Sänger und 30 Instrumentalisten) beliefen sich auf 563 Lire. Eine weitere Quelle, eine undatierte Besetzungsliste, notiert auf der Rückseite der obigen Rechnungsliste von 1763, belegt weitere Instrumentalsoli, denn sie trägt den Vermerk: »Monzino Con Conc[er].to«. Erneut bleibt unklar, ob der Geiger Monzino, womöglich der Sohn des ebenfalls anwesenden Monzio, ein komplettes Violinkonzert, einen einzelnen Satz daraus oder lediglich ein Solo in einer liturgischen Komposition vortrug.

⁸³⁰ Siehe hierzu S. 278, Anm. 783.

| <p> 10 Aprile 1763 Nota per la musica del S. d. d. d. a S. Ambrogio </p> | |
|--|--|
| <p> <u>Soprani</u> Sign. Martinanghico / Motetto 45 Carone + 10 Bonaguzzi + 10 Grandati + 10 Carone Bernardi + 10 <u>Contralti</u> Lainone + 10 Valcamonica + 10 Grandati Nipote + 10 Serbellone + 10 <u>Tenori</u> Albuzzi + 10 Cipprandi + 10 Triulzi + 10 Senevo Singari + 10 <u>Bassi</u> Defalippi + 10 Verino + 10 Caldavola + 10 Villa + 10 <u>Oboe</u> Taducci + 9 Manacelli + 9 <u>Violini</u> Zucchari + 10 Zuchino + 10 Contino + 9 Doronino + 9 Dagualino + 9 Brinetti + 9 Ronzi + 9 Marchino + 9 Scandino Padre + 9 Scandino Figlio + 9 </p> | <p> Torna + 369 Danzino + 9 Dagualino Figlio + 9 Astolfino + 9 Borone + 9 <u>Vite</u> Saporio Ziamenghino + 7. 10 Lenino + 9 Sig. Batt. Ziamenghino + 9 Corni di caccia Zungola + 7. 10 Zungola + 7. 10 Trombe & Vite Marchese + 7. 10 Duganino + 7. 10 <u>Violoncello</u> Zappino Col Concasto + 124 <u>Contrabassi</u> Corbella + 9 Ziovetti + 7. 10 Bonzelli + 7. 10 Bate tino + 7. 10 Dilgerino + 7. 10 <u>Organista</u> Bogliani + 25. Maestro di Cappella M. Sig. Gio. Batt. Martinot 75 Altzantici + 4. 10 Bozzi </p> |
| <p> 369 </p> | <p> 563. 10 4. 10 568. - 2593 - </p> |



832

In seiner Enzyklika *Annus qui*, die sich 1749 an die Bischöfe des Kirchenstaates richtete, anerkannte Papst Benedikt XIV. die Figural- und Instrumentalmusik in der Kirche und äusserte sich zugleich zu den Instrumentalsinfonien. Diese liess er bloss dann zu, wenn sie ernsthaft waren und aufgrund ihrer Dauer bei denjenigen Personen, die sich im Chor befanden oder bei

⁸³² I-Mt, Materie, cart. 675; Rückseite der Rechnungsliste vom 10. April 1763.

den Vespern und zur Messe am Altar assistierten, keine Unannehmlichkeiten oder grosse Belästigungen erzeugten.⁸³³ Benedikt hegte grundsätzlich keine Bedenken gegen instrumentale Einleitungen, solange sie würdevoll blieben und die liturgische Handlung nicht störten; das Kirchenvolk bezog er in seine Überlegungen nicht mit ein. Doch in den Mailänder Klöstern erklangen längst nicht nur gravitatische Instrumentaleinleitungen, sondern ebenfalls beschwingte, humorvolle, resolute und vor allem ausschweifende.⁸³⁴ An der tragenden Rolle, die das Orchester in den Klosterkirchen einnahm, störte sich besonders der Mailänder Giovenale Sacchi, wobei auch Burney die »lange[n] sinnreiche[n] Einleitungssymphonien« auffielen.⁸³⁵ Ansonsten wurden die Orchestereinleitungen in Mailand anscheinend nicht als störend empfunden, sie gehörten ganz selbstverständlich zur Kirchenmusik in den römischen Ordenskirchen.

⁸³³ Bacciagaluppi 2012, S. 225. »[P]urchè siano gravi, e colla loro lunghezza non rechino noja o grave incomodo a quelli, che sono nel Coro, o assistono all'Altare ne' Vespri, e nelle Messe«.

⁸³⁴ Ein Beispiel dafür stellt die Einleitung aus Sammartinis *Beatus vir* (J-C 104) dar, vgl. dazu die Aufnahme, die anhand des vom Autor erstellten Notenmaterials zustande kam: <https://www.youtube.com/watch?v=XBGShoa1IY0&t=181s> [Mai 2017].

⁸³⁵ Luppi 1996, S. 120. Zitiert nach Premoli 1921, besonders S. 480-481. Burney 1772-73, S. 66.

IV. Kapitel:

1. Mailänder Kirchenmusik im Benediktinerstift Einsiedeln

Die Auswirkungen der lang andauernden Kompositionen lassen sich am eindrucklichsten an dem Ort erkennen, wo die Rezeption der Mailänder Kirchenmusik einen Bruch zum vorausgehenden Musikrepertoire darstellte: im Benediktinerstift Einsiedeln. Eine 1780 in Paris erschienene Publikation erwähnt einen einschneidenden Wandel im Musikgeschmack der eidgenössischen Klöster:

»[A]u reste, ce n'est que depuis cinquante ans que ce goût prédominant pour la musique s'est glissé dans les Abbayes de la Suisse. On croit avec assez de fondement qu'il leur est venu du Collège de Bellinzone, où il y a des Religieux de *Notre-Dame des Hermites*. Les Professeurs ont à leur retour à *Einsidlen* rapporté l'enthousiasme pour la musique Italienne; il y a circulé dans les Couvens de Religieuses dépendans d'Einsidlen, & de-là il a gagné insensiblement toutes les autres Abbayes. Voilà, m'a-t-on dit, l'exacte généalogie de la musique des églises catholiques de la Suisse & l'histoire de sa propagation dans la sphère monastique.«⁸³⁶

Diese Passage, die Beat Fidel Zurlauben später unter eigenem Namen in deutscher Übersetzung veröffentlichte,⁸³⁷ spricht von der grossen Neigung der eidgenössischen Klöster zur Musik (»goût prédominant pour la musique«), die sich in einem Enthusiasmus für die italienische Musik äusserte (»l'enthousiasme pour la musique Italienne«). Der neue Musikgeschmack sei um 1730 über Bellinzona und Einsiedeln eingeführt worden und hätte hierauf weitere eidgenössische Klöster erreicht. Zweifellos ist die Einsiedler Dependance in Bellinzona gemeint, die bei der Beschaffung von Mailänder Musikalien für das Mutterkloster eine zentrale Rolle spielte. Doch worauf der »goût prédominant pour la musique« genau abzielte, bleibt zunächst unklar.

Nach sorgfältiger Durchsicht sämtlicher in der Musikbibliothek Einsiedeln befindlicher Mailänder Kompositionen muss der auf die Zeit um 1730 angesetzte Wandel auf einen etwas späteren Zeitpunkt festgelegt werden.⁸³⁸ Die früheste in Einsiedeln kopierte liturgische

⁸³⁶ Laborde/Zurlauben 1780–88, Bd. 1, S. 143.

⁸³⁷ Zur deutschen Fassung siehe Bacciagaluppi 2010/2, S. 140–141.

⁸³⁸ Von folgenden in Mailand tätig gewesenem Komponisten, deren Wirkungszeit in die Jahre 1740–1780 fällt, befinden sich Abschriften in Einsiedeln: Johann Christian Bach, Carlo Bigatti, Felice Antonio und Ferdinando Bonazzi, Giuseppe Ferdinando Brivio, Giovanni Cantù, Melchiorre Chiesa, Giovanni Corbelli, Giovanni Lorenzo Fascetti, Gian Andrea Fioroni, Ferdinando Galimberti, Marchi (wohl Giovanni Francesco Maria), Ambrogio Minoja, Carlo Mojolo, Carlo Monza, Antonio Negri, Giuseppe Palladino, Gaetano und Felice Piazza, Agostino Quaglia, Giovanni Battista Sammartini, Giuseppe Sarti, Bonaventura Terreni, Pietro Valle, Melchiorre de Vincenti.

Vertonung Mailänder Provenienz ist Fioronis *Magnificat* (CH-E 459,2), das in einer Abschrift des Benediktiners Marianus Müller vorliegt und in mehreren Stimmheften mit »1749« versehen ist.⁸³⁹ Da die Bratschenstimme die Bezeichnung »Violetta« trägt, handelt es sich um eine aussergewöhnliche Quelle, denn während der Begriff im deutschsprachigen Raum damals noch vereinzelt in Gebrauch war, ist er in Mailand längst durch *Viola* ersetzt worden.⁸⁴⁰ Weil die Benediktiner die Mailänder Terminologie 1749 noch nicht übernommen hatten, deutet dies darauf hin, dass sich das norditalienische Repertoire in der Innerschweiz noch nicht durchgesetzt hatte. Dies änderte sich spätestens mit den gewaltigen Musikalienankäufen in den Jahren 1751 und 1753.⁸⁴¹ Im Übrigen tragen die beiden zum *Magnificat* Fioronis gehörigen Bläserstimmhefte ebenso ungewöhnliche Bezeichnungen: Während das erste mit »Corno primo« (erstes Horn) betitelt ist, wurde das zweite mit »Tromba 2da« (zweite Trompete) überschrieben, obwohl es sich ursprünglich um zwei Hornstimmen gehandelt haben dürfte. Zur Verwendung von Hörnern in Mailänder Kirchen äusserte sich Charles de Brosses 1739 erstaunt: »Dans des musiques d'église, le grand orgue et les cors de chasse accompagnent les voix, et cela fait un effet beaucoup meilleur que je n'aurois présumé.«⁸⁴² Damals hatten sich Hörner in der Kunstmusik noch nicht etabliert, vor allem nicht in der Kirche. In Mailand jedoch waren sie längst üblich. Beim Kopieren der zweiten Hornstimme scheint sich Marianus Müller des Mangels an Hornisten in Einsiedeln bewusst geworden zu sein und änderte die zweite Hornstimme kurzerhand in eine Trompetenstimme.⁸⁴³ Ein Eintrag Pater Michael Schlageters belegt, dass 1760 in Einsiedeln Hörner »ganz neuë arth«, »2 Waldhorn«, bestellt und sehnlichst

⁸³⁹ Die engen musikalischen Beziehungen der Einsiedler mit Mailand reichen noch weiter zurück. 1742 sandten die Benediktiner einen Kastraten für zwei Jahre zum Gesangsstudium nach Mailand und umgekehrt hielten sich 1744 vier Mailänder Jesuiten in Einsiedeln auf. Siehe hierzu Riedo 2010/2, S. 203 & 205 sowie weiter oben das Kapitel II.5.5.

⁸⁴⁰ Das *Iste confessor* (CH-E 420,14) von Giuseppe Ferdinando Brivio enthält ein Violastimmheft, das mit »Alto-viola« bezeichnet ist. Weil es sich sehr wahrscheinlich um eine von Justus Burach (1706–1768) erstellte Abschrift handelt und dieser 1754 von Einsiedeln nach Freudenfels versetzt wurde, ist der Stimmensatz mit der für Mailand ungewöhnlichen Bratschenbezeichnung höchstwahrscheinlich vor 1754 erstellt worden. Burach war vor seiner Abberufung als Kapellmeister tätig. Vgl. Henggeler 1934, S. 397.

⁸⁴¹ Riedo 2010/2, S. 184–186.

⁸⁴² De Brosses 1991, Bd. I, S. 203.

⁸⁴³ Wahrscheinlich gelangte Müller entweder im heutigen Tessin oder in der Lombardei mit Fioronis Komposition in Kontakt. Aus dem von ihm verfassten Reisetagebuch von 1754, das die Reise des Abtes Nikolaus Imfeld nach Mailand dokumentiert, geht hervor, dass Müller bereits 1749 in Mailand weilte. Vgl. CH-KAE, ZB 13, Eintrag zum 18. Oktober.

erwartet wurden,⁸⁴⁴ was darauf hindeuten könnte, dass vorher noch gar keine vorhanden gewesen waren. Da bis 1760 eine beträchtliche Menge an Mailänder Musikalien die Innerschweiz erreicht hatte, muss der Bedarf an Hörnern als einem (neben Trompeten) für dieses Repertoire wesentlichen Instrument gross gewesen sein. Die Anpassung des Instrumentariums verdeutlicht, dass die Kirchenmusik aus Mailand seit den 1740er-Jahren einen immer wichtigeren Platz in Einsiedeln eingenommen hat. Dies zeigt sich nicht zuletzt an Gerold Brandenbergs *Beatus vir a 4tro voci con Stromenti in D* (CH-E 418,3). Der 1755 zum Vizekapellmeister ernannte Brandenburg übernahm bei seiner 1768 komponierten Psalmvertonung bereits die Mailänder Bezeichnungspraxis *con Stromenti*, also *con Sinfonia*.⁸⁴⁵

1.1. Zeugnisse lang andauernder Kirchenmusik

Mit den 1751 und 1753 getätigten umfangreichen Musikalienanschaffungen im Wert von 900 Florin nahm das Mailänder Musikrepertoire in Einsiedeln langsam überhand.⁸⁴⁶ Zugleich wurden Stimmen laut, die sich über die Dauer der musikalischen Aufführungen beschwerten. 1766 berichtete Pater Michael Schlageter über das Weihefest der Einsiedler Gnadenkapelle: »Den 14ten sehr vil volks. dauerte der beichtstuhl bis 12 uhr. das hochambt von h[er]r[n] Legaten gehalten, dann aber die Music zu lange wahre, solche abzukürzen währendem ambt befohlen.«⁸⁴⁷ Dem von auswärts kommenden Legaten, der die Messe las, dauerte die Kirchenmusik anscheinend zu lange. Deshalb befahl er noch während des Hochamtes, diese zu kürzen. Dieses Zeugnis blieb nicht das einzige seiner Art. Zu den gleichen Festlichkeiten notierte Schlageter weiter: »die Music wahre jeweillen, sonders auserthhalb der kirche in etwas zu lange, da sonders an 3 orthen als nemmlich in dem dorff ob brüel, bey der Capell, 3tens letzliche in dem Chorr gehalten wurde[,] dauerte jeweillen diese Procession in die 2 stund.«⁸⁴⁸ Schlageter beklagte sich über die gegen zwei Stunden dauernde Prozession, wofür die

⁸⁴⁴ KAE, A.HB. 32, Dekanats-Diarium P. Michael Schlageter, S. 130. »Den 14te dises [Jahres] kamen 2 Waldhorn von Mannheim in hier ahn, so express von unser[e]n Musicanten anverlangt worden, sonsten in Wien verarbeitet, von sonderen qualitet. gantz neüerer arth. deren betrag auf 30 fl g[e]stelt – nebst annoch einigen Musicalien zusammen 38 fl – also abermahl = bestandige ausslagen in ahnsehung der Music.«

⁸⁴⁵ Henggeler 1934, S. 420.

⁸⁴⁶ Riedo 2010/2, S. 184-186.

⁸⁴⁷ CH-KAE, A.HB. 40, Diarium Decanatus Einsidlensis. Ab anno 1764 usque 1770. Fünfzehnter Theil, S. 83.

⁸⁴⁸ Ebenda, S. 88.

ausserhalb der Kirche aufgeführte Musik verantwortlich gewesen sein soll. Da das Engelweihfest im Jahre 1766 auf einen Sonntag fiel, wurden die Festlichkeiten besonders feierlich gestaltet und auf zwei Wochen ausgedehnt.⁸⁴⁹ Ein ausschweifendes Musizieren war somit absehbar, weshalb der Kapellmeister noch vor Festbeginn gebeten wurde, er möge die Vesper doch bitte nicht nach 16 Uhr enden lassen: »Ihre Capellm[eister]. wurde befohlen die vesper jeweillen nit über 4 Uhr zu verlängern wegen nachmittägiger predig.«⁸⁵⁰ Gemäss den Aufzeichnungen begann die Vesper gewöhnlich um 14 Uhr, konnte jedoch an Festtagen, je nach Pilgerandrang, auch irgendwann zwischen 14 und 15 Uhr beginnen. Da das Nachtessen stets um 17 Uhr vorgesehen war,⁸⁵¹ wurde versucht, eine Vesperdauer von über zwei Stunden zu vermeiden. Nicht zufällig trat man an den Kapellmeister heran, schliesslich war er für die Wahl der Musikstücke verantwortlich.

Allein diese drei Zeugnisse belegen ausgedehnte musikalische Darbietungen zu den Engelweihfestlichkeiten im Jahre 1766. Doch ebenfalls als Pater Beda Plank, ein Benediktiner aus dem oberösterreichischen Kremsmünster, am 10. Oktober 1779 die Messe hörte, stellte er über den Musikstil etwas erstaunt fest: »Nach der Prozession wurde das Hochamt von dem Herrn Dekan auf das feierlichste abgesungen. Wir haben ihm zur Gänze beigewohnt; die Musik dabei war nach wälschem Theatergeschmack recht lustig zu hören.«⁸⁵² Mit »wälschem Theatergeschmack« meinte Beda den italienischen Opernstil, der in Einsiedeln längst das Musikrepertoire prägte und in den Ohren des Besuchers ungewöhnlich geklungen haben muss. Ferner beschreibt Beda eine an einem gewöhnlichen Sonntag gehörte Vesper:

»Wir wohnten hierauf der *Vesper* bei, die wegen des heutigen Festes der hochwürdige Herr Dekan beim Hochaltare gehalten hat. Sie dauerte gute anderthalb Stunden. Nach selber hieß man uns in die Heilige Kapelle gehen, wo sich sogleich alle Geistlichen samt den singenden Togaten versammelten und das *Salve Regina* nach dem Choral, doch in vier Stimmen mit so eindringlicher Andacht und wirksamer Auferbauung absangen, daß ich dadurch auf eine recht seltsame Weise gerührt worden. Es wird diese Andacht an Sonntagen das ganze Jahr hindurch um diese Stunde gepflogen.«⁸⁵³

Gemäss dem Kremsmünsterer Benediktiner dauerte 1779 in Einsiedeln eine sonntägliche Vesper gute anderthalb Stunden. Nicht zuletzt anhand der zahlreichen Stimmen, die sich über ein zu lang andauerndes Musizieren beklagten, zeigt sich, dass die Mailänder Kirchenmusik der

⁸⁴⁹ Allgemein zum Einsiedler Fest der Engelweihe siehe Riedo 2010/2.

⁸⁵⁰ CH-KAE, A.HB. 40, Diarium Decanatus Einsidlensis. Ab anno 1764 usque 1770. Fünfzehnter Theil, S. 89.

⁸⁵¹ Riedo 2010/2, S. 190-191.

⁸⁵² Kellner 1969, S. 323.

⁸⁵³ Ebenda, S. 324.

römischen Liturgie in Einsiedeln längst zum gängigen Repertoire gehörte. Derartige Äusserungen sind aus Mailand, abgesehen von denjenigen Giovenale Sacchis und Leopold Mozarts, unbekannt. Die zeitlich ausgedehnte Kirchenmusik gehörte derart selbstverständlich zu den Mailänder Ordenskirchen, dass darüber kaum jemand verwundert war. Erst dessen Rezeption in Einsiedeln lässt die Eigenheiten der Mailänder Musik abermals zu Tage treten.

In Einsiedeln überrascht vor allem die Kritik aus den eigenen Reihen, die ausgerechnet vom ehemaligen Vizekapellmeister Pater Markus Landtwing (1759–1813) kam. Nachdem die Einsiedler Benediktiner 1798 vor dem Einfall der napoleonischen Truppen hatten flüchten und das Kloster aufgeben müssen, wurde Pater Markus nach der allmählichen Rückkehr der Konventualen mit der Neuordnung der Kirchenmusik beauftragt. Seine 1803 verfasste Schrift enthält zugleich einen kurzen Rückblick auf die Verhältnisse im 18. Jahrhundert. Bezüglich der in Angriff zu nehmenden kirchenmusikalischen Reformen meinte Landtwing:

»also glaube ich, müssen wir da unsere bisherige Gewohnheit und die allzugrosse Neigung zur Musik, die oft mehr unser eigen Vergnügen als wahre Herzenserhebung zeigt, unterdrücken, und in diesem Stücke uns etwas mehr Gewalt antun, so wir auch das Beispiel anderer regularer Klöster nachahmen, welche auch an den höchsten Festen die Vesper nie anders halten, als dass sie das Magnificat musizieren, welches nur einige Verse austrägt, die der samentliche Chor in der Stille bethet. Es ist noch im frischen Andenken, wie unsere vorhin musizierten Vespern stundenlang und noch mehr dauerten, wo es nur um der Musikanten Wohl, dem Volke aber, das nichts als hören musste, nur schlafen, den Beichtvätern aber im Beichthause nur die Begierde war, doch bald Gehilfen ab dem Musik-Chor zu bekommen.«⁸⁵⁴

Pater Landtwing bestätigte die »allzugrosse Neigung zur Musik« und machte deutlich, dass die Vesper deswegen so lange dauerte, weil die Einsiedler Konventualen die Figuralmusik dem Choralgesang vorzogen. Im Benediktinerstift standen stets genügend Musiker zur Verfügung, denn allein der Abt Nikolaus Imfeld (im Amt von 1734 bis 1773) nahm während seiner langen Amtszeit 26 musikalisch geschulte Konventualen ins Kloster auf.⁸⁵⁵ Beat Fidel Zurlauben beklagte sich 1783 darüber, dass musikalisch gebildete Klosteranwärter mit grösserer Wahrscheinlichkeit aufgenommen würden als solche, die sich einzig durch gute schulische Zeugnisse auszeichneten: »Bey der Auswahl der Kandidaten welche um die Aufnahme bitten, werden diejenigen, welche einige Fertigkeit in der Vokal- oder Instrumental-Musik besitzen, denjenigen vorgezogen, welche nichts als gute Attestaten über ihre Studien aus den Kollegien bringen.«⁸⁵⁶ Da das Stift ab 1744 nie weniger als 80 Mitglieder zählte, standen immer genügend

⁸⁵⁴ CH-KAE, A.MC.10, S. 3-4.

⁸⁵⁵ Siehe Riedo 2010/2, S. 201.

⁸⁵⁶ Bacciagaluppi 2010/2, S. 140.

musizierende Konventualen zur Verfügung.⁸⁵⁷ Gemäss Landtwing bevorzugten die Benediktinermönche im 18. Jahrhundert eine Beschäftigung im »Musik-Chor«, anstatt der Pilgerschar die Beichte abzunehmen, weshalb die musizierenden Konventualen in den Beichtstühlen fehlten. Das eigene Vergnügen am Musizieren, so Landtwing, hätte im Vordergrund gestanden, wobei dem Kirchenvolk nichts anderes übrig blieb als zuzuhören und das »Kirchenkonzert« über sich ergehen zu lassen. Landtwings Bemerkung versteht sich als Kritik an der vernachlässigten Seelsorge, denn nach dem Zeitalter der Aufklärung, der josephinischen Kirchenreformen und der Französischen Revolution war 1803 ein völlig anderes Selbstbekenntnis der Klöster gefragt.

Landtwings Bemerkung über die »allzugrosse Neigung zur Musik« (1803) schliesst nahtlos an Zurlaubens Kritik am »goût prédominant pour la musique« (1780) an.⁸⁵⁸ Damit wird verständlich, worauf Zurlauben verwies, nämlich darauf, dass in den eidgenössischen Klöstern die Figuralmusik einen zentralen Stellenwert eingenommen hatte. Das überschwängliche Musizieren ist eng mit dem neuen Musikrepertoire gekoppelt, das von Bellinzona herkommend auf Einsiedeln übergriff und sich zunächst auf die Benediktiner- bzw. Benediktinerinnenkonvente Engelberg und Sarnen übertrug, welche beide über bedeutende Mailänder Musikalienbestände verfügen.⁸⁵⁹ Dem Vorbild der Innerschweizer Benediktinerkonvente folgend, übernahmen zahlreiche weitere Klöster und Pfarreikirchen der Alten Eidgenossenschaft das norditalienische Repertoire.⁸⁶⁰ Somit ist die »allzugrosse Neigung zur Musik« nicht ohne den Musikalientransfer aus Mailand denkbar, denn die Parallelen zu den Mailänder Verhältnissen liegen auf der Hand. Leopold Mozart war nicht nur darüber erstaunt, dass allein das *Dies iræ* 45 Minuten dauerte, sondern meinte bekanntlich generell, dass »alles [...] in der Musik« besteht. Im gleichen Brief sprach er ebenso über die Dauer der Vesper: »Nun komme eben von einer Vesper so über 2 Stunden gedauert.«⁸⁶¹ Mozart äusserte sich deswegen

⁸⁵⁷ Riedo 2010/2, S. 201.

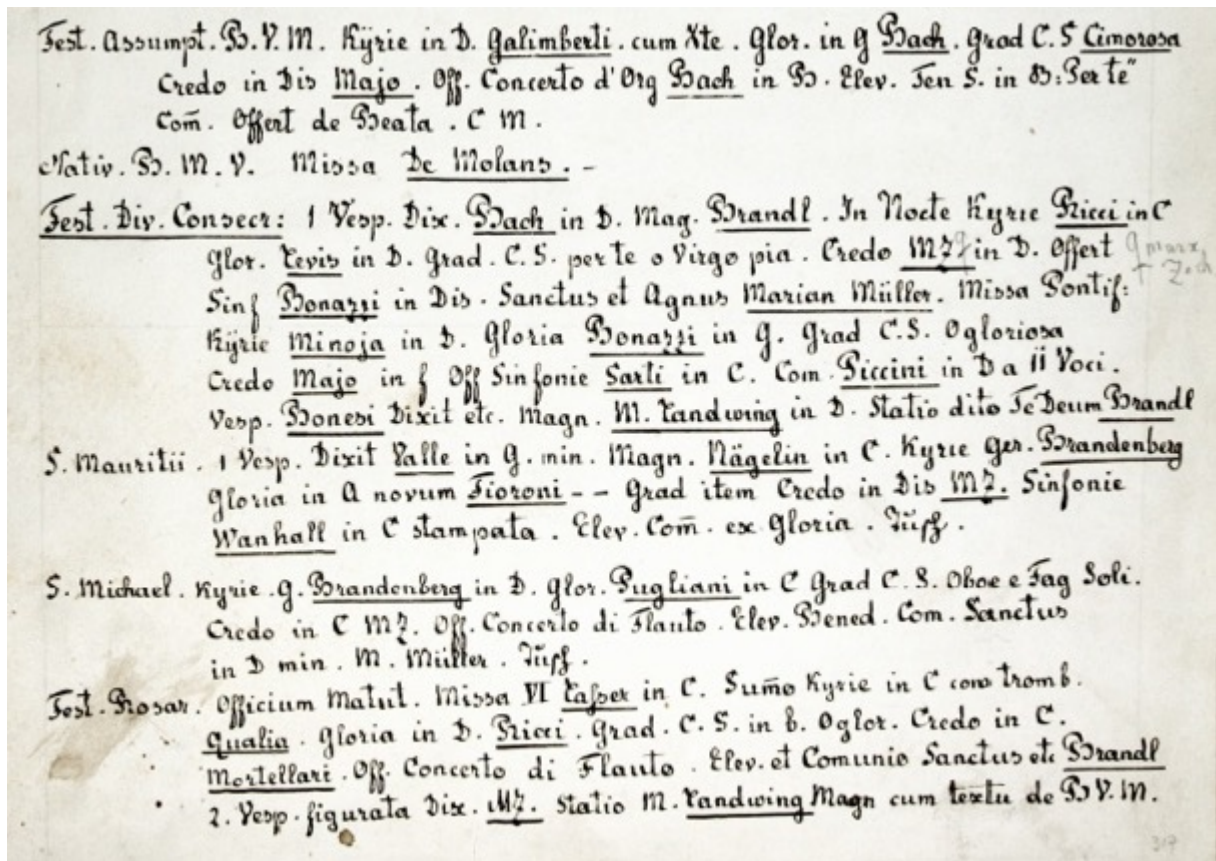
⁸⁵⁸ Die Formulierung »allzugrosse Neigung zur Musik« entspricht derart perfekt dem französischen »goût prédominant pour la musique«, dass der Eindruck entsteht, es habe sich im 18. Jahrhundert bei dieser Kritik um ein Klischee gehandelt. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass Zurlauben bemerkte, dass man ihm dies erzählt habe (»Voilà, m'a-t-on dit, l'exacte généalogie de la musique des églises catholiques de la Suisse«). Laborde/Zurlauben 1780–88, Bd. 1, S. 143.

⁸⁵⁹ Den aktuellsten Überblick über die Mailänder Musikalien in Schweizer Beständen bietet: <http://rism-ch.org> [Mai 2017].

⁸⁶⁰ Zum Transfer der Mailänder Musik in der Eidgenossenschaft siehe Bacciagaluppi 2014.

⁸⁶¹ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

mehrmals zur Aufführungsdauer, weil er darin *die* Mailänder Eigentümlichkeit sah.⁸⁶² Da seine Beschreibungen genau mit den Einsiedler Verhältnissen übereinstimmen, bestätigen sie letztlich, dass die Mailänder Kirchenmusik der römischen Liturgie in der Innerschweiz längst zum festen Musikrepertoire gehörte. Einen dokumentarischen Beleg dafür liefern die *Kirchenmusikalischen Aufzeichnungen* (CH-E, Th. 925,3), ein 352-seitiges Manuskript, das gemeinhin als *Kapellmeisterbuch* bezeichnet wird, da die Kapellmeister darin mit grosser Regelmässigkeit sämtliche zur Aufführung gelangten Kompositionen vermerkten.⁸⁶³



864

⁸⁶² Vos führte, um eine Zusammengehörigkeit sämtlicher erhaltener Psalmvertonungen Bachs zum gleichen Aufführungsanlass auszuschliessen, folgendes erstes Argument an: »First, the average length of each psalm setting is about 20 minutes, resulting in a two hour Vespers service of five psalms and Magnificat!« Vos, S. 281. Wie sich zeigte, überzeugt dieses Argument nicht. Dafür gilt Vos' zweites Argument, dass Bachs Werke tonartlich nicht zusammenpassen würden und deswegen nicht für den gleichen Aufführungsanlass komponiert worden sind.

⁸⁶³ Das *Kapellmeisterbuch* enthält Eintragungen aus dem Zeitraum von 1805–1884. Die Quelle ist transkribiert und online einsehbar: <http://d-lib.rism-ch.org/kapellmeisterbuch> [Mai 2017].

⁸⁶⁴ CH-E, Th. 925,3, *Kirchenmusikalische Aufzeichnungen*, S. 317. Der Eintrag mit den im Jahre 1805 aufgeführten Kompositionen ist in der Handschrift P. Anselm Schubigers (1815–1888) überliefert.

Unter der Leitung von Pater Anton Fornaro (1753–1823) wurden 1805 Kompositionen folgender Kapellmeister aus der Region Mailand aufgeführt: Ferdinando Galimberti (?–1751), Johann Christian Bach (1735–1782), Francesco Pasquale Ricci (1732–1817) aus Como, Felice Antonio Bonazzi (?–1802), dem aus der Provinz Lodi stammende und später in Mailand wirkende Ambrogio Minoja (1752–1825), Giuseppe Sarti (1729–1802), dem Bergamasker Barnaba Bonesi (1745/46–1824), Pietro Valle (im *Milano sacro* bis 1789 nachgewiesen), Giovanni Andrea Fioroni (1716–1778), Francesco Pugliani/Pogliani (im *Milano sacro* von 1778–1792 nachgewiesen) und Agostino Quaglia (1744–1823). Aus dem ersten, nicht abgebildeten Teil gehen zusätzlich Giovanni Bernardo Zucchinetti (1730–1801), Giovanni Battista Sammartini (1700/01–1775) sowie Felice oder Gaetano Piazza hervor (Gaetano war bereits in den 1740er-Jahren aktiv und ist im *Milano sacro* bis 1796 nachgewiesen; Felice ist im *Milano sacro* von 1784–1786 nachgewiesen). Das *Kapellmeisterbuch* bestätigt die Dominanz der in und um Mailand tätigen Komponisten im Musikrepertoire Einsiedelns. Im frühen 19. Jahrhundert gesellten sich zu den genannten Komponisten Vertonungen von Einsiedler Mönchen, wie Gerold Brandenburg (1729–1795), Markus Zech (1727–1770) und Markus Landtwing (1759–1813) sowie von Marianus Müller (1724–1780), einem ehemaligen Kompositionsschüler Giuseppe Palladinos (in Mailand von 1728–1751 nachgewiesen). Die übrigen Komponisten stammten entweder aus dem deutschsprachigen Raum oder aus anderen Teilen Italiens. Wahrscheinlich herrschten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in vielen anderen Ordenskirchen der Alten Eidgenossenschaft ähnliche Verhältnisse wie in Einsiedeln. Denn Zurlauben bemerkte 1780 zum Repertoire der eidgenössischen Klöster: »Dans toutes ces églises on ne connoît pas d'autre musique que l'Italienne mêlée avec l'Allemande; la musique Française en est absolument proscrite.«⁸⁶⁵ Damit liegt es nahe, dass Pater Beda aus Kremsmünster mit dem 1779 in Einsiedeln dominierenden »wälschen Theatergeschmack« in erster Linie ein aus dem Grossraum Mailand stammendes Repertoire gemeint haben dürfte. Der Eintrag zum Jahr 1805 im *Kapellmeisterbuch* belegt das anhaltende Interesse an Mailänder Kirchenmusik, da mittlerweile auch Kompositionen einer jüngeren Generation, z.B. von Minoja und Bonesi, in die Innerschweiz gelangt sind.

⁸⁶⁵ Laborde/Zurlauben 1780–88, Bd. 1, S. 142.

1.2. Strategien zur Aneignung einer kontextfremden Kirchenmusik

Bereits im Zusammenhang mit dem Zelebranten, der 1766 während des Hochamtes das Kürzen der Kirchenmusik befahl, zeigte sich, wie in Einsiedeln mit dem neuen Musikrepertoire umgegangen wurde. Tatsächlich ist das Weglassen von einzelnen Sätzen aus Mailänder Vertonungen über einen langen Zeitraum hinweg nachgewiesen, denn im *Kapellmeisterbuch* steht 1823: »Gloria g Bach. Quoniam, Qui tollis, Laudamus, D[omi]ne.«⁸⁶⁶ Bachs *Gloria* in G-Dur (Warb E 4) wurde offenbar nicht integral aufgeführt, sondern lediglich die vom Kapellmeister vermerkten Sätze. Dieses Vorgehen beschränkte sich nicht auf Ordinariumskompositionen, wie ein anderer Eintrag aus dem gleichen Jahr belegt: »Beatus, Paratum, Exortum Bach«.⁸⁶⁷ Ebenso Bachs *Beatus vir* (Warb E 17), das in mehreren Abschriften und sogar in Teilabschriften bestehend aus einzelnen Sätzen vorliegt,⁸⁶⁸ gelangte nicht vollständig zur Aufführung. Zudem suggeriert der Eintrag, dass die Sätze nicht in ihrer ursprünglichen Reihenfolge aufgeführt wurden, da das *Exortum est* nach dem *Paratum est* notiert ist. Eine Änderung der Satzreihenfolge kann beispielsweise aus tonartlichen Gründen vorgenommen worden sein.

Das Weglassen von Sätzen ist ebenfalls für Ferdinando Galimbertis *Dies iræ* (CH-E 472,3) bezeugt, das eine Stunde dauert:

»Fideliu[m] Def[unctorum].
Galimberti. Tuba miru[m]. Confutatis. Quantus tremor. Juste Judex. Lenzi Eb«⁸⁶⁹

An Allerseelen im Jahre 1813 wurden vor allem diejenigen Verse musiziert, die vom gestrengen Richtergott handeln und demzufolge das Einsiedler Kirchenvolk einschüchtern sollten. Die Mönche suchten die einzelnen Sätze also nicht zufällig aus, sondern berücksichtigten sowohl die Aufführungsdauer als auch den liturgischen Kontext.⁸⁷⁰ Leider lässt sich nicht ermitteln, ob die fehlenden Verse von den Mönchen *choraliter* gesungen worden sind. Die für das 19. Jahrhundert dokumentierte Praxis erklärt, weshalb von Giovanni Battista Sammartinis *Miserere* (J-C 112; CH-E 543,11) in Einsiedeln nicht die komplette achtsätzliche Komposition, sondern bloss eine aus vier Sätzen bestehende Abschrift überliefert ist. Das *Miserere* wurde gekürzt, weil es mit dem eingeflochtenen *cantus firmus* aus dem Totenoffizium liturgisch nur beschränkt

⁸⁶⁶ CH-E, Th. 925,3, Kirchenmusikalische Aufzeichnungen, S. 97.

⁸⁶⁷ Ebenda, S. 94.

⁸⁶⁸ Ross/Traub 1985, S. 97.

⁸⁶⁹ CH-E, Th. 925,3, Kirchenmusikalische Aufzeichnungen, S. 1.

⁸⁷⁰ Castellani/Riedo 2010, S. xiii.

einsetzbar war und mit einer Aufführungsdauer von 33 Minuten zu lang ausfiel.⁸⁷¹ Das sehr wahrscheinlich von Pater Bonaventura Beutler (1751–1813) abgeschriebene Orgelstimmheft trägt den Vermerk: »Miserere à piu Stromenti obligati [nicht lesbar] mir arrangiert.« Beutler, der bis 1791 das Amt des Kapellmeisters innehatte,⁸⁷² liess bei seiner Abschrift die Mittelsätze *Asperges me*, *Libera me*, *Quoniam si voluisses* und *Sacrificium* weg und reduzierte zugleich die ursprünglich reiche Bläserbesetzung.⁸⁷³ Da das Bassstimmheft auf 1790 datiert ist, lässt sich das Auslassen einzelner Sätze bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen.

Infolge der zentralen Bedeutung Einsiedelns für die Verbreitung der Kirchenmusik Mailands konnte die Kürzungspraxis mitunter folgenschwere Auswirkungen haben, denn nördlich der Schweiz sind Musikquellen überliefert, die bloss als Teilabschriften erhalten geblieben sind. Die in Berlin (D-B Mus. ms. 19394) befindliche Kopie des *Et incarnatus* und *Crucifixus* aus einem Sammartini zugeschriebenen *Credo* (J-C D-91) trägt den Vermerk »Geschrieben von P. Sigismund Keller, Einsiedeln«.⁸⁷⁴ Offenkundig hat Sigismund Keller (1803–1882) aus dem fünfsätzigen *Credo* (CH-E 544,4) in Einsiedeln zwei Sätze herausgeschrieben.⁸⁷⁵ Überhaupt war das Herausschreiben einzelner Sätze aus Mailänder Stimmheften in Einsiedeln ein beliebtes Vorgehen. Ursprünglich komplette *Gloria* liegen im Benediktinerstift oft nur noch als einzelne *Qui sedes*, *Qui tollis* oder *Quoniam* etc. vor.⁸⁷⁶ Gelegentlich, wie im Falle von Sammartinis *Miserere* (J-C 112), sind die originalen Mailänder Stimmhefte verloren gegangen.

Dass die Benediktiner in mühsamer Arbeit einzelne Sätze kopierten, ist in erster Linie den Mailänder Stimmheften geschuldet. Tatsächlich war es nicht einfach, von Bachs *Gloria* (Warb E 4) lediglich die Sätze 2 (*Laudamus*), 4 (*Domine Deus*), 5 (*Qui tollis*) und 9 (*Quoniam*) aufzuführen, da die Musiker nach beendigem Satz jeweils rasch zum nächsten blättern mussten. Dies gestaltete sich umso schwieriger, als zum Teil zurückgeblättert werden musste; in Bachs *Beatus vir* (Warb E 17) beispielsweise wurden die vom Kapellmeister ausgesuchten Sätze nicht in der Reihenfolge aufgeführt, in der sie in den Stimmheften standen. Für derartige Kürzungen und Umstellungen waren die Mailänder Instrumentalstimmhefte nicht eingerichtet,

⁸⁷¹ Siehe S. 217, Anm. 612.

⁸⁷² Henggeler 1934, S. 444-445.

⁸⁷³ Vgl. Jenkins/Churgin, S. 162-164. Beutlers Adaptation fehlen die Flöten, Oboen und Trompeten.

⁸⁷⁴ Ebenda, S. 283-284.

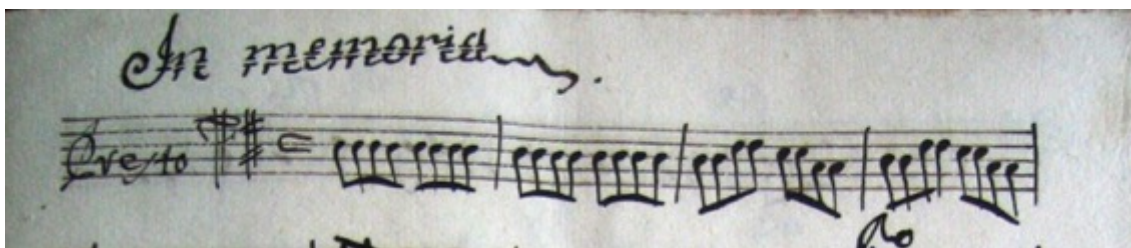
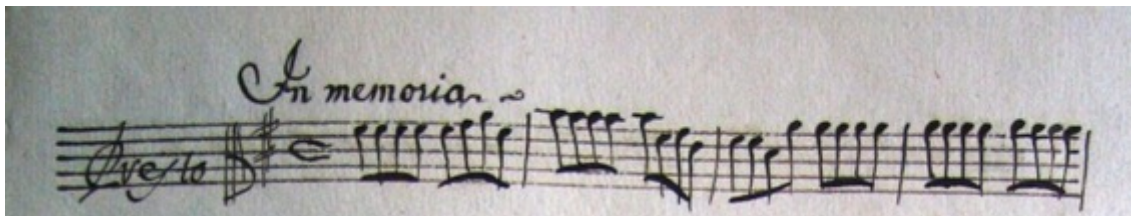
⁸⁷⁵ Ross und Traub sprechen von Einsiedeln als »Durchgangsstation«, wenn sie sich auf die heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München befindlichen liturgischen Vertonungen Johann Christian Bachs beziehen. Vgl. Ross/Traub 1985, S. 92.

⁸⁷⁶ Diesen Eindruck vermittelt ein kurzer Blick in Helg 1995.

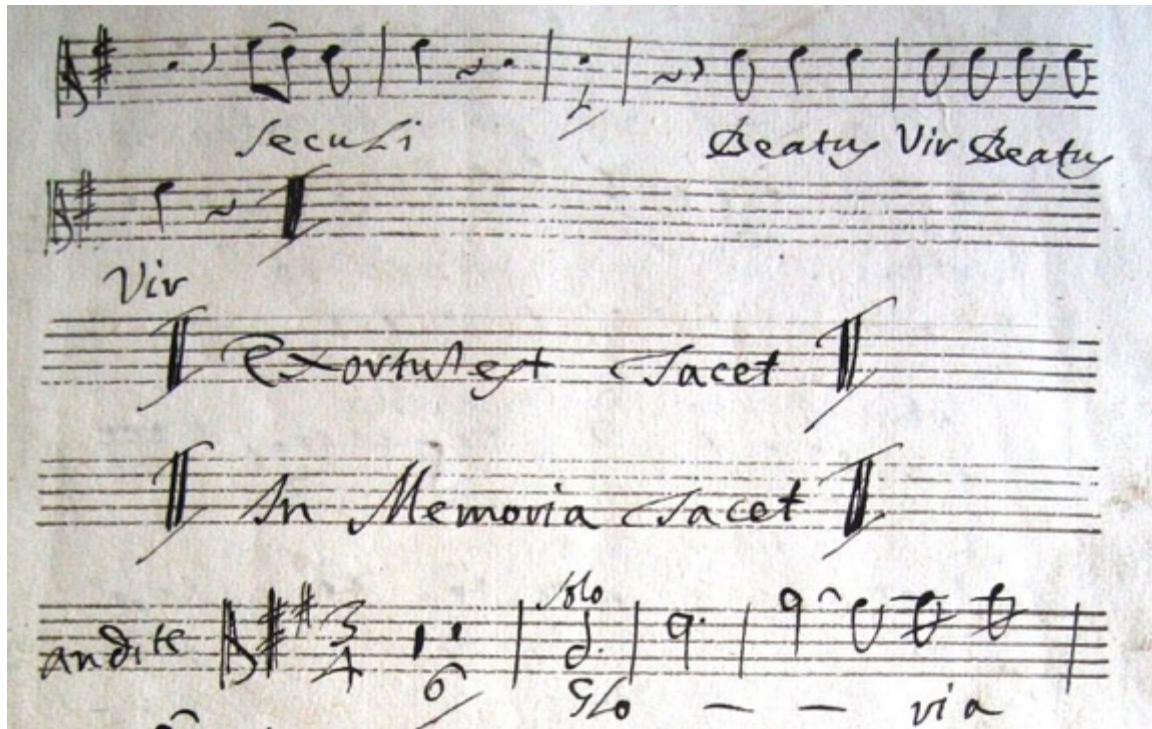
denn sie enthielten keine Satztitel, sodass die Musiker nicht wussten, wo z.B. das *Domine Deus* beginnt. Aufgrund dessen fügten die Benediktiner den Mailänder Instrumentalstimmheften Textmarken hinzu, wie u.a. Sammartinis *Beatus vir* (J-C 104; CH-E 544,5) gut erkennen lässt. Ins Stimmheft des *Violino Secondo di C[oncer].to* trug man nachträglich »In memoria æterna B[ass]. S[olo].« ein:



In den anderen Instrumentalstimmen wurde ebenso verfahren, wie im *Viola-* und *Violoncello-* Stimmheft gut ersichtlich ist:



Später angebrachte Textmarken lassen sich in sämtlichen Mailänder Instrumentalstimmheften des *Beatus vir* (J-C 104) nachweisen. In den Vokalstimmheften hingegen war dies nicht notwendig, da die Sänger entweder sangen, und sich damit textlich orientieren konnten, oder die Mailänder Vokalstimmhefte die Titel der *Tacet*-Sätze aufwiesen:



Im Unterschied zum *Miserere* (J-C 112) sind von Sammartinis *Beatus vir* (J-C 104) die Mailänder Stimmhefte erhalten geblieben, wobei die Musiker dank hinzugefügter Textmarken nun problemlos von einem Satz zum nächsten blättern konnten; die Orientierung war gewährleistet.

1.3. Theaterstil in der Kirche

Es drängt sich die Frage auf, warum war die Mailänder Kirchenmusik der römischen Liturgie in Einsiedeln derart beliebt, wenn sie bezüglich der Aufführungsdauer nicht immer den lokalen Bedürfnissen entsprach. Immerhin traf das Repertoire in stilistischer Hinsicht genau den Geschmack der Eidgenossen⁸⁷⁷ und kam in Einsiedeln besonders den vielen musizierenden Mönchen entgegen, obwohl sich einige an dessen zeitlicher Ausdehnung störten. Die Popularität theatraler Musik zeigt sich im Benediktinerstift nicht zuletzt anhand der hier sehr verbreiteten Kontrafakturpraxis. Damit die im Rahmen der *Congregazione del Santissimo Entierro* komponierten Passionskantaten Sammartinis nicht nur zur Fastenzeit, sondern das ganze Jahr über Verwendung finden konnten, ersetzten die Mönche den italienischen

⁸⁷⁷ Zur Verbreitung des Mailänder Musikrepertoires in der Alten Eidgenossenschaft siehe Bacciagaluppi 2014.

Kantatentext einzelner Arien mit lateinischen Psalmtexten.⁸⁷⁸ Ursprünglich weltlichen Arien aus Serenaden oder Opern wurden in grosser Zahl liturgische Texte unterlegt, um sie für die Liturgie brauchbar zu machen. Einzelne Opernarien aus Bachs *Temistocle* änderten die Benediktiner zu folgenden liturgischen Stücken um:⁸⁷⁹ zu einem *Beatus vir* für Sopran (CH-E 697,18), einem *Beatus vir* für Alt (CH-E 697,14), einem *Benedictus* für zwei Soprane (CH-E 697,3) und zu einem *Confitebor* für Tenor (CH-E 697,19), um nur einige Kontrafakturen zu nennen.⁸⁸⁰ Die Musik Johann Christian Bachs war den Benediktinern seit dessen Mailänder Zeit (von ca. 1755–1762) bestens bekannt, und sie blieb auch nach Bachs Übersiedelung nach London weiter in Gebrauch. Da seither keine neuen liturgischen Kompositionen von Bach erhältlich waren, kontrafisierten die Mönche Arien aus dessen 1772 in Mannheim aufgeführtem *Temistocle*, wobei es sie keineswegs störte, dass es sich ursprünglich um Opernarien handelte. Da sich der Theaterstil in Einsiedeln grosser Beliebtheit erfreute, war die Kontrafakturpraxis vor allem stilistisch motiviert. Zugleich ergab sich durch die Parodien ein zeitlicher Vorteil, denn Bachs aus neun Sätzen bestehendes Mailänder *Beatus vir* (Warb E 17) dauerte ca. 31 Minuten,⁸⁸¹ während die *Beatus vir*-Kontrafaktur (CH-E 697,14) lediglich die Länge einer einzelnen Opernarie aufwies.

Zu den Einsiedler Kontrafakturen der Kompositionen Bachs schlussfolgerten Ross und Traub: »Der die liturgische Feier artikulierende Text verkümmert zu einer bloßen Silbenfolge. Nur zur Legitimation wird er unter die Melodien der jeweiligen Opernarien montiert, die ihrerseits von ihrem ursprünglichen Text- und Handlungsbezug abgelöst werden. Der liturgische Augenblick wie auch die Musik sind damit von dem Wort, das sie prägen sollte, entleert.«⁸⁸² Diese Folgerung zur Kontrafakturpraxis deckt sich mit Landtwings Urteil von 1803, das sich generell auf das Repertoire in Einsiedeln im 18. Jahrhundert bezieht:

»Durch unsere bisherigen musizierten Vespren, wo die Psalmen und Hymnen nur meistens sehr verstümmelt dahergelallet wurden, wo ein Sänger statt eines ganzen Psalmes nur mit einigen unverständlichen Worten oder musikalischen Läufen ohne Sinn und Erbauung aufwartete, taten wir, wenigstens vor Gott, schwerlich genüge.«⁸⁸³

⁸⁷⁸ Vgl. Jenkins/Churgin, S. 193-196. Siehe J-C B-5, J-C B-6, J-C B-8, J-C B-9, J-C B-10 & J-C B-11.

⁸⁷⁹ Ross/Traub 1985, S. 101.

⁸⁸⁰ Für eine vollständige Liste siehe Terry 1967, S. 200-210.

⁸⁸¹ Siehe hierzu S. 232, Anm. 669.

⁸⁸² Ross/Traub 1985, S. 93. Zu den Kontrafakturen siehe S. 99-102.

⁸⁸³ CH-KAE, A.MC.10, S. 3.

Tatsächlich weisen die Einsiedler Kontrafakturen sowie die Mailänder Kirchenmusik wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Ross und Traub befanden, dass durch die Parodien der liturgische Text zu einer blossen Silbenfolge verkümmerte, weil Musik und Text völlig losgelöst voneinander seien und sich kein Bezug mehr zur Handlung der Oper ergebe. Landtwing sprach ebenso von einer Sinnentleerung der Wörter (»nur mit einigen unverständlichen Worten [...] ohne Sinn und Erbauung«). Diese Meinung vertrat ebenso Giovenale Sacchi, der sich am Mangel einer Entsprechung zwischen Musik und Text, den geistlosen Wiederholungen und an der Entstellung der liturgischen Texte störte.⁸⁸⁴ In Giovanni Battista Sammartinis *Magnificat* (J-C 111; CH-E 544,3) fallen diese Punkte im *Gloria Patri*, einer Altarie, die in Sammartinis Handschrift erhalten ist, auf. »Gloria« und »Gloria Patri« werden mehrmals wiederholt, wobei lange, opernhafte Koloraturen, die zur Unverständlichkeit und Sinnentleerung der Wörter führen, besonders über »Sancto« erkennbar sind:



Die Beliebtheit der theatralen Musik zeigt sich in Einsiedeln ebenso durch eine Begebenheit um den Einsiedler Abt Nikolaus Imfeld (1694–1773). Bei seinem sechstägigen Mailandaufenthalt im Jahre 1754 liess sich der Abt einen Besuch der Mailänder Oper, dem

⁸⁸⁴ Luppi 1996, S. 120.

Teatro Regio Ducale, nicht entgehen. Wie aus dem Reisetagebuch der Einsiedler Delegation hervorgeht, hörte diese eine Galuppi-Oper.⁸⁸⁵ Da es in der ganzen Alten Eidgenossenschaft keine Oper gab, musste diese musikalische Gattung eine besondere Faszination bewirkt haben, wodurch die Fürstabtei Einsiedeln sowie andere katholische Klöster mit ihrer opernhafte Kirchenmusik den Kirchgängern einen einmaligen musikalischen Hörerlebnis verschafften. Für die Einführung der Mailänder Kirchenmusik wird in erster Linie Nikolaus Imfeld während seiner von 1734 bis 1773 dauernden Amtszeit verantwortlich gewesen sein; der Fürstabt bezahlte 1751 beim Kauf von Galimbertis Nachlass sogar 230 Florin aus dem eigenen Vermögen.⁸⁸⁶ Das Mailänder Repertoire entsprach in hohem Masse dem Theaterstil; in formaler Hinsicht unterschied es sich bloss durch einen Mangel an Da-capo-Arien und Rezitativen.⁸⁸⁷ Die Mönche importierten nicht allein opernhafte Musik aus Mailand, sondern trieben den Theaterstil zugleich dadurch voran, dass sie Opernarien mit liturgischen Texten unterlegten, wobei sich die beiden Repertoires fast nur in ihrer Länge unterschieden. Die einsätzigen Einsiedler Kontrafakturen stellten einen weiteren Versuch dar, die lange Dauer der Kirchenmusik einzudämmen.

Insofern gerieten sowohl die Kirchgänger der Mailänder Klöster als auch diejenigen des Stifts Einsiedeln in den Genuss von opernhafte Musik mit liturgischem Text.⁸⁸⁸ Einen Vergleich zwischen Oper und Mailänder Kirchenmusik stellte auch Charles Burney an. Der in seinem Urteil stets strenge Burney befand, dass in manchen Ordenskirchen Mailands »die Orgel, die Hoboe und einige Geigen nichts taugten«, bemerkte jedoch: »Der Gesang war zwar im Ganzen besser, als in unsern Oratorien, aber lange nicht so gut, als wir ihn oftmals in der italienischen Oper in England hören.«⁸⁸⁹ Burneys Kommentar zeigt, an welchen Standards er den Kirchengesang im Somaskerkloster mass, nämlich an jenen, für die das Oratorien- und

⁸⁸⁵ CH-KAE, A. ZB 13, S. 35-36 & 50-51. Siehe hierzu ebenso Collarile 2010, S. 130-139.

⁸⁸⁶ Riedo 2010/2, S. 185.

⁸⁸⁷ Eine Ausnahme bildet Sammartinis Messe (J-C 100), denn das *Cum Sancto Spiritu* beginnt mit einem Rezitativ, vgl. Jenkins 1977/1, S. 300. Eine weitere Ausnahme stellt das Rezitativ *Nostra crudelis vita* in Johann Christian Bachs *Si nocte tenebrosa* (W F4a / W F4b) dar. Allerdings ist nicht geklärt, ob Bach diese Motette während seiner Mailänder Zeit komponiert hat. Auf einer Abschrift steht der Vermerk »für Raaf componirt«. Falls Bach die Motette wirklich für den Sänger Anton Raaf komponiert hat, würde das eher bedeuten, dass sie nicht für den Mailänder Kontext konzipiert worden war. Vgl. Terry 1967, S. 209.

⁸⁸⁸ In Bezug auf Einsiedeln bietet Pater Anselm Schubigers Adaptation des Finale aus dem 4. Akt von Mozarts *Le Nozze di Figaro*, das er zu einem *Magnificat* (CH-E 559,5) umarbeitete, ein eindruckliches Beispiel. Zur Aufnahme dieses *Magnificat* siehe S. 217, Anm. 612.

⁸⁸⁹ Burney 1772-73, S. 66.

Opernpublikum Eintritt zahlte.⁸⁹⁰ Zugleich veranschaulicht der Kommentar, dass Burney den Gesang im Mailänder Kloster mit den Gattungen Oratorium und Oper in Relation setzte. Damit zeigt sich indirekt, dass das Kirchenvolk der Mailänder Ordenskirchen nicht bloss Sinfonien und kleine ›Instrumentalkonzerte‹ zu Gehör bekam, sondern zugleich opernhafte Musik.⁸⁹¹ Am Theaterstil störten sich lediglich die beiden Geistlichen Sacchi in Mailand und Landtwing in Einsiedeln. Während der Barnabite die Mailänder Kirchenmusik der römischen Liturgie ganz und gar ablehnte, meinte der Einsiedler zurückhaltender, dass man sich in Zukunft zügeln und nur noch das *Magnificat figuraliter* musizieren solle.⁸⁹² Im Unterschied zu Einsiedeln prallten in Mailand zwei komplett verschiedene Kirchenmusiken aufeinander. Beim Pfarrvolk, das der ambrosianischen Musik lauschte, konnte beim Zuhören keine Langeweile aufkommen, denn sie erreichte weder die Dauer noch die stilistischen Ausuferungen des römischen Pendants. Die ambrosianische Kirchenmusik war sehr schlicht gestaltet, im Vergleich zur römischen geradezu asketisch. Der Franzose de Lalande wusste, dass der heilige Carlo Borromeo dafür verantwortlich war, und beobachtete, dass seine Regeln noch im 18. Jahrhundert von den Mailänder Geistlichen befolgt wurden.⁸⁹³ Doch hielten sich alle ambrosianischen Geistlichen an die Bestimmungen des Bistums? Und beneideten einige Diözesankirchen nicht bisweilen die Klöster, die sich eine orchesterbeteiligte und opernhafte Kirchenmusik erlaubten? Wie verhielt es sich ausserhalb der Stadt, weitab von der Kontrolle durch das Bistum sowie der anderen Diözesankirchen? Darüber gibt das Musikarchiv in Vimercate, einer 22 km von Mailand entfernten Kleinstadt, Aufschluss. Hier finden wir den letzten Mosaikstein zum kompletten Bild über die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Mailand von 1740 bis 1780.

⁸⁹⁰ Anschliessend wurde sich Burney des unpassenden Vergleichs bewusst und relativierte: »Doch eine Musik wie diese sollte man nicht zu strenge beurtheilen, denn man hört sie umsonst.« Burney 1772–73, S. 67.

⁸⁹¹ Ein eindrückliches Beispiel dafür ist das *Alleluja* aus Mozarts *Exsultate Jubilate* (KV 165), welches am 17. Januar 1773 in der Theatinerkirche aufgeführt wurde.

⁸⁹² CH-KAE, A.MC.10, S. 3. »[A]lso glaube ich, müssen wir da unsere bisherige Gewohnheit und die allzugrosse Neigung zur Musik, die oft mehr unser eigen Vergnügen als wahre Herzenserhebung zeigt, unterdrücken, und in diesem Stücke uns etwas mehr Gewalt antun, so wir auch das Beispiel anderer regularer Klöster nachahmen, welche auch an den höchsten Festen die Vesper nie anders halten, als dass sie das Magnificat musizieren, welches nur einige Verse austrägt, die der samentliche Chor in der Stille bethet.«

⁸⁹³ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 243–244. »Il [S. Charles Borromée] parvint à établir dans son Clergé une régularité admirable, par ses réglemens sages, par son autorité, sa vigilance & son exemple. Le Clergé influa sur le reste du peuple; & l'on voit encore les traces de la piété & des mœurs qui distinguoient Milan du reste de l'Italie.«

2. Vimercate: eine Pfarrei vor den Stadttoren Mailands

Der 1743 zum Erzbischof von Mailand gewählte Giuseppe Pozzobonelli richtete sich in einem Schreiben vom Dezember 1748 an den Klerus seiner Diözese und appellierte eindringlich an die Einhaltung der ambrosianischen Sitten und Bräuche.⁸⁹⁴ Gleich im Jahr nach seiner Ernennung zum Bischof begann Pozzobonelli, der bereits zuvor Visitor der Diözese gewesen war, den Pfarreien seines Bistums Pastoralvisiten abzustatten. Der Besuch von Vimercate erfolgte vom 23. Mai bis zum 15. Juni 1756, wobei Pozzobonelli die dortigen Verhältnisse genauestens untersuchte. Der akkurat geführte Visitationsbericht – daraus geht unter anderem hervor, wie viele Gläubige an der Kommunion teilgenommen haben und wie viele ferngeblieben sind – nennt nicht zuletzt die liturgischen Mängel.⁸⁹⁵ Doch zur Figuralmusik äussert sich der Bericht nicht, obwohl beim Besuch des Erzbischofs zum Hochamt sogar Blasinstrumente mitspielten:

»[I]n Chiesa sulla cantoria delle quale trovavasi il celebre sig. Trivulzino, musico soprano milanese, che accompagnato da due oboe, due corni ed un fagotto cantò un lungo motetto e prima e dopo quelle cerimonie che soglion farsi nel principio della visita, scoppiando sul fine una gran salva di mortaretti.«⁸⁹⁶

⁸⁹⁴ I-VIM 1968, cart. 1, fasc. 3, 1748, dicembre – Norme del card. Giuseppe Pozzobonelli al clero per la celebrazione liturgica della Messa. »A questa diligente attenzione, che deve avere ogni Sacerdote per degnamente offerire il tremendo incruento Sacrificio, deve altresì andar congiunta l'osservanza delle Sante Ceremonie, de Riti, e del Canto fermo Ambrogiano nell'esercizio degli Uffizj Divini, e Fonzioni Ecclesiastiche, e nell'amministrazione de Sacramenti, nel quale studio troppo è conveniente, e preciso, che tutto questo nostro Clero si faccia uno stimolo particolare, e per riguardo al culto esterno, che si rende alla grande Maestà del Signore Iddio, e per quel religioso decoro, ed armoniosa consonanza, con cui debbono praticarsi le Sagre Azzioni, per mezzo delle quali si manifesta il culto interno, che ogn'uno, e principalmente li Ministri dell'Altare debbono prestare alla stessa Maestà dell'onnipotente Iddio. Avendo però Noi più volte, e massimamente nelle Pastoralis Nostre Visite avvertito molti abusi, e mancamenti, che si commettono in questa materia, o per ignoranza, o per trascuraggine delle Rubriche, ed altre Istruzioni delle quali è sì copiosamente provveduta questa nostra Chiesa Milanese; quindi è, che per riparare a questo punto molto importante.«

⁸⁹⁵ I-VIM 1968, cart. XXXIX, fasc. 1. Decreta generalia condita et promulgata in Congregatione totius Cleri Plebis Vicomercati die decima quarta Mensis Junij Anno Millesimo Septingentesimo quinquagesimo sexto occasione Pastoralis Visitationis, Decretum VII. »Quoniam vero Cantus, quem Firmum dicunt, perita (quæ cum in omnibus ecclesiasticis, tum præcipue VV. Parochis perquam necessaria est) ad Functionum Ecclesiasticarum maiestatem, ac venerationem summopere conducit; quare eos etiam, atque etiam hortamur, ut hac quoque tam commendabili scientia ornari studeant, et ut Missarum, cæterorumque Divinorum Officiorum Cantus pie, distincte, sedate, et secundum regulas modulentur; ita enim, et divinum cultum augebunt, et audientiam animos ad pietatem, devotionemque excitabunt.«

⁸⁹⁶ Dellaborra 2001, S. 7.

Erstaunlicherweise störte sich Pozzobonelli nicht am Mitwirken von Instrumenten an der Messe, denn von der Visitationsbehörde sind diesbezüglich keine Beschwerden bekannt. Welche Massnahmen das Bistum gegen liturgische Unzulänglichkeiten ergriff, offenbaren die Pastoralvisiten oder die Publikationen liturgischer Bücher, u.a. die von Pozzobonelli initiierten Neuauflagen der liturgischen Schriften Federico Borromeos aus dem frühen 17. Jahrhundert.⁸⁹⁷ Dem von Seiten der Bistumsleitung aufgebrauchten grossen Einsatz für die einwandfreie Befolgung der ambrosianischen Sitten in der Diözese, stand in Vercate ein nicht minder grosser Eifer gegenüber, die korrekte Einhaltung der ambrosianischen Liturgie zu gewährleisten. Dies geht etwa aus den im Archiv von Vercate befindlichen »Risposte del Cerimoniere della Metropolitana ad alcuni quesiti di Liturgia« von 1791 hervor. Dabei handelt es sich um einen Dialog in der Form des Katechismus zwischen dem Domzeremonienmeister Carlo Brambilla und dem Zeremonienmeister von Vercate.⁸⁹⁸ Die Unterredung verdeutlicht sowohl die Bereitschaft Vercates zur korrekten Umsetzung des ambrosianischen Ritus als auch die weitreichende Bedeutung des Domzeremonienmeisters, der als Kontakt- und Anlaufstelle fungierte und in der gesamten Diözese über die einwandfreie Einhaltung der ambrosianischen Regeln wachte.

Nicht allein in liturgischer, sondern ebenso in musikalischer Hinsicht kam dem Mailänder Dom eine Vorbildfunktion zu. Bereits anhand der Musikalien aus dem Archiv von *Santa Maria*

⁸⁹⁷ I-VIM 1968, cart. 1, fasc. 3, 1748, dicembre. Norme del card. Giuseppe Pozzobonelli al clero per la celebrazione liturgica della Messa. »Esortiamo, ed ammoniamo con tutto lo spirito tutto questo nostro Clero, ad affezionarsi di proposito allo studio delle Rubriche del messale, e Breviario, del Cerimoniale dato alle stampe dalla Santa mem. del Cardinale Federico Borromeo nostro Predecessore – Delle Regole d'alcuni capi necessarij, e più frequenti per l'osservanza delle Sagre Ceremonie, e del Canto fermo Ambrogiano – prescritte pure dal medesimo, e stampate in calce della Sinodo 32. e singolarmente dell'Opera tanto utile, che data in luce per esecuzione del nostro Concilio Prov. 3. dall'ammirabile spirito di S. Carlo col titolo – Instructionum Fabricæ, & supellectilis Ecclesiast[icæ], si è fatta da Noi ristampare in quest'Anno in piccolo Tometto ben corretta, ed a comodo uso, per facilitare specialmente i Parrochi l'attenzione, e pratica cognizione di quanto si contiene in questa preziosissima Istruzione.« Zu den von Pozzobonelli editierten liturgischen Büchern siehe Brovelli 1983 & Torelli 2014.

⁸⁹⁸ Zu Brambilla siehe Ruggeri 2003, S. 208. Aus der Korrespondenz geht u.a. folgende Debatte hervor:

»Accade in tempo di Quadragesima la Festa di un S[an]to Titolare di qualche Chiesa del rito Ambrosiano, se in essa si possano cantare la messa, e l'ufficio di detto S[an]to nel g[ior]no di questa Festa

La Quadragesima per noi Ambrosiani non ammette SS[an].ti ne pure Titolari; dunque ne pure ufficio, o Messa de' Medemi«. I-VIM 1968, cart. 9, fasc. 3.

presso San Celso zeigte sich, dass die Metropolitankirche eine wichtige Bezugsquelle bei der Beschaffung von ambrosianischen Kompositionen darstellte (siehe hierzu II.2.2.2.). In Vimercate ist der Domkapellmeister Fioroni ebenso mit 97 Vertonungen zahlenmässig der mit Abstand am häufigsten vertretene Komponist, gefolgt vom Einheimischen Giovan Battista Beluschi mit 64 Kompositionen im Musikarchiv.⁸⁹⁹ Beide führen die Liste vor allen anderen Mailänder Komponisten weit an. In Vimercate zeigt sich erneut ein Bild, das bereits der Bestand von *Santa Maria presso San Celso* verdeutlichte: Einerseits belieferte der Dom die ambrosianischen Kirchen grosszügig mit Musikalien und andererseits waren im Bistum Mailand Vertonungen, die nicht von lokal tätigen Komponisten stammten, praktisch inexistent. Mit seinen fast 50 fest angestellten Kapellmeistern stellte Mailand eine derart potente Produktionsstätte an liturgischer Musik dar, dass kaum Kompositionen aus dem südlich gelegenen Kirchenstaat oder der Poebene das Territorium des Bistums Mailand erreichten. Gewiss beschaffte man in Vimercate nicht zuletzt deswegen die Musikalien aus dem nahegelegenen Mailand, weil ausserhalb des Bistums keine ambrosianischen Vertonungen entstanden sind.

2.1. Die Musikkapelle in Vimercate

In Vimercate befanden sich im 18. Jahrhundert zwei Kirchen: die Kollegiatskirche *Santo Stefano* und das *Santuario della Beata Vergine*. Beide befolgten den ambrosianischen Ritus,⁹⁰⁰ wobei die Musik vom gleichen Musikerensemble besorgt wurde. Die Ausgaben für die Kirchenmusik gehen aus den Zahlungen des Schatzmeisters der *veneranda scuola di nostra signora* hervor. Der Organist Marco Lattuada erhielt zweimal pro Jahr eine Gehaltszahlung von 75 Lire.⁹⁰¹ Dieses Jahresgehalt von 150 Lire erreichten die vier Sänger – 1750 werden Joachimo Fumagallo, Giovan Battista Cattanio, Paolo Pirovano und Santiao Crippa genannt – mit je 36 Lire nicht einmal annähernd. Die Sängergehälter blieben über lange Zeit stabil, denn von 1728–1734 erhielt Gerolamo Riva den gleichen Betrag von 36 Lire, der auch für Paolo Pirovano von

⁸⁹⁹ Dellaborra 2000, S. 21-22 & 93-126.

⁹⁰⁰ Bei allen acht im Pfarreiarchiv befindlichen liturgischen Codices vom 13. bis zum 20. Jahrhundert handelt es sich um ambrosianische liturgische Schriften, vgl. Dellaborra 2000, S. 281-284.

⁹⁰¹ I-VIM 1985, Mandati, 2.5.1752 (Nr. 198) & 28.4.1751 (Nr. 291).

1747–1768 nachgewiesen ist.⁹⁰² Das Jahressalär eines Sängers in Vimercate erreichte damit nicht einmal das Monatsgehalt eines Domsängers (durchschnittlich 50–60 Lire pro Monat),⁹⁰³ so dass davon auszugehen ist, dass die Vimercatenser Sänger sehr viel weniger Kirchendienste zu leisten hatten und in Vimercate die Kirchenmusik im 18. Jahrhundert grösstenteils nur vom Organisten besorgt worden ist. 1699 wurde mit dem damaligen Organisten Giovanni Paolo Balbi ein Dienstplan vertraglich festgelegt, der das Orgelspiel vor allem an den Feiertagen sowie deren Oktavtagen vorsah.⁹⁰⁴ Dieser Dienstplan blieb bis ins 19. Jahrhundert unverändert. Zu welchen Gelegenheiten das Sängerquartett hinzutrat, lässt sich nicht genau ermitteln. Belegt ist lediglich die Beteiligung des Violonespielers Andrea Crippa an den Pontifikalmessen,⁹⁰⁵ womit zugleich die Teilnahme der Sänger als gesichert gilt. Die Verdoppelung des Vokalbasses durch ein Streichinstrument, eine Praxis, die sich anhand der Existenz solcher Stimmhefte bereits in *Santa Maria presso San Celso* belegen liess (siehe dazu II.2.2.9), lässt sich folglich ebenso in Vimercate nachweisen. Schliesslich bezeichnete Giovenale Sacchi die Verstärkung des Vokalbasses durch andere Instrumente ausser der Orgel als bezeichnend für ambrosianische Kirchen.⁹⁰⁶

Doch in Vimercate hielt ebenso die instrumentalbegleitete Kirchenmusik Einzug. Dies belegt folgende Zahlung aus dem Jahre 1751:

»Sig. Francesco Riva Tesoriere [...] pagará a Se stesso lire ottantotto soldi dieci diciamo L[ire] 88.10 quali sono per le Sei Parti di Sinfonia per le feste di Pasqua et Onorario alli due Vitturini che né suoi Conti le saranno abbonate.«⁹⁰⁷

Wie sich im historischen Überblick zeigt, werden mit den »Sei Parti di Sinfonia« sechs Instrumentalisten bezeichnet. Zum Ende des 17. Jahrhunderts machte der adelige Erasmo

⁹⁰² I-VIM Registro consuntivo di Cassa 1727–1772. Zum Sängerlohn von 36 Lire siehe Dellaborra 2000, S. 22.

⁹⁰³ Schnoebelen Nr. 2012; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.69; 3.1.1757.

⁹⁰⁴ Dellaborra 1998, S. 82. »[L]i suddetti [...] hanno investito et investiscono ad esercire il carico di organista nella suddetta di S. Stefano del borgo conforme il consueto, cioè suonar l'organo tutte le feste di precetto, tutte le ottave e quelle feste anche feriali che nelle suddette si celebrano et accompagnare la musica tutte le volte che occorre, si come ancora in tutte le esposizioni del Signore che si faranno in dette chiese, novene et altro che occorra farsi per conto della Ven[erenda]. scuola, sì come ancora in tutti li sabati che si canta in dette chiese, si come ancora alla sera dei sabati nella detta chiesa della Verg[ine]. SS.«

⁹⁰⁵ I-VIM Pagamenti 1751, Nr. 168. »L[ire] 18 quali sono per suo Salario per sonnare il Viollone né Pontificali del scorso anno 1750«.

⁹⁰⁶ Vgl. Luppi 1996, S. 121. Zitiert nach Premoli 1921, S. 481.

⁹⁰⁷ I-VIM Pagamenti 1751, Nr. 191.

Ghisolfi eine Schenkung, an die er die Verpflichtung eines Vokalquartetts sowie dreier Trompeter knüpfte, welche die Kirchenmusik zu den »primi vespri sino a tutta la giornata della terza festa di Pasqua« bestreiten sollten.⁹⁰⁸ Dank eines weiteren Vermächtnisses von Graf Antonio Vimercato am 20. Juni 1726 konnte die Tradition der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik zum Osterfest weitergeführt werden.⁹⁰⁹ Ein abermaliges Legat des Grafen Don Giovanbattista Seccoborella 1760 stellte die weitere Finanzierung sicher.⁹¹⁰ Folglich sind 1751 mit der Bezahlung von »Sei Parti di Sinfonia« eindeutig die aus Mailand engagierten Musiker gemeint, die sich womöglich bereits in den 1750er-Jahren aus zwei Oboisten, zwei Violinisten, einem Cellisten und einem Violonisten zusammensetzten. Die Instrumentalisten erhielten gemäss den Aufzeichnungen des *tesoriere* ein Honorar von 84 Lire, womit jeder der sechs Musiker den stattlichen Lohn von fast 5 Lire pro Tag bekam. Die beiden Kutscher, die sie herbrachten, bekamen 4.10 Lire, woraus sich die Gesamtsumme von 88.10 Lire ergab.

Im Überblick lässt sich erkennen, wer die Kommissionierung von Instrumentalisten in Vimercate vorangetrieben hat. Es war nicht die kirchliche Institution, die die instrumentalbegleitete Musik einführte, sondern private Mäzene mit ihren Legaten und Schenkungen. Diese Privatpersonen setzten über ihre Geldzahlungen ihren eigenen Musikgeschmack durch, widersetzten sich den bischöflichen Dekreten aus den *Acta Ecclesiae Mediolanensis* und förderten die Verwendung von im weltlichen Bereich längst etablierten Instrumenten in der ambrosianischen Liturgie. Die drei Trompeten, die Ende des 17. Jahrhunderts die solenne Ausgestaltung der Osterfeierlichkeiten besorgt hatten, wurden im frühen 18. Jahrhundert durch Oboen und Streicher ersetzt, wobei sich die Verpflichtung des Sängerquartetts erübrigte, da die Pfarrei mittlerweile selbst Sänger beschäftigte. Überraschenderweise zeugen die Quellen aus dem 17. Jahrhundert von einer viel häufigeren Verwendung von Instrumenten in der ambrosianischen Liturgie, als sich dies für das 18. Jahrhundert nachweisen lässt. Im 17. Jahrhundert ist in Vimercate der Einsatz von bis zu fünf Trompeten sowie von Zinken und Violen mehrfach belegt.⁹¹¹ Als sich gegen Ende des 17.

⁹⁰⁸ Dellaborra 2000, S. 19. »[À] favore della Veneranda Scola della B[eata] V[ergine] M[aria] del borgo di Vimercato circa la spesa della condotta, mercede et cibaria per le sei parti della sinfonia solita intervenire annualmente nella detta chiesa nella seconda e terza festa di Pasqua di Resurrezione.«

⁹⁰⁹ Ebenda; Dellaborra 1998, S. 78.

⁹¹⁰ Ebenda; Ebenda. »[S]ei parti de più virtuosi di Milano, cioè due oboè, due violini, un violoncello et un violone basso, i quali detti dovranno assistere alla solennità che si celebra nella chiesa B[eata]. V[ergine]. M[aria]. di Vimercato incominciando dalli primi vesperi del secondo giorno di Pasqua di resurrezione e per tutto il giorno seguente.«

⁹¹¹ Dellaborra 1998, S. 73-76.

Jahrhunderts eine feste Kapelle bildete, scheint das aus vier Sängern und einem Organisten bestehende Ensemble dem instrumentalbegleiteten Musizieren hinderlich gewesen zu sein, denn die regelmässige Anwesenheit von Figuralmusik liess die gelegentliche Verpflichtung von Instrumentalisten hinfällig werden. Obwohl aufgrund der Zahlungslisten im 18. Jahrhundert lediglich an Ostern der Einsatz von Instrumentalisten dokumentiert ist, vermittelt die Musikbibliothek ein völlig anderes Bild. Es ist davon auszugehen, dass die instrumentalbegleitete Kirchenmusik in Vimercate de facto eine noch bedeutendere Rolle gespielt hat und womöglich von privaten Geldgebern finanziert worden ist. Schliesslich erklangen auch beim Besuch des Erzbischofs Blasinstrumente, obschon keine entsprechenden Zahlungen erhalten geblieben sind.

2.2. Das Musikarchiv

Während Restaurationsarbeiten im Jahre 1985 entdeckte man auf dem Dachboden des *Santuario della Beata Vergine* einen Papierstapel, der sich aus Musikalien und Zahlungslisten zusammensetzte, die vom musikalischen Leben der beiden Kirchen Vimercates zeugen.⁹¹² Zahlreiche der über 680 vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert stammenden Musikquellen sind aufgrund der jahrzehntelangen Lagerung auf dem feuchten Dachboden unleserlich geworden und damit unwiederbringlich verloren. Andere konnten aufwendig restauriert werden, unter anderem bisher unbekannte Werke Sammartinis.⁹¹³ Seit der Entdeckung dieses Musikalienbestandes ist die Zahl der uns bekannten Mailänder Musikquellen stark angewachsen; für das Repertoire der geistlichen Musik Mailands des 18. Jahrhunderts erreicht das neu entdeckte Archiv mittlerweile in etwa die gleiche Bedeutung wie die Bibliothek des Benediktinerstifts Einsiedeln.

Über die Genese des Vimercatenser Musikalienbestandes berichtet ein Dokument aus dem Jahre 1811:

»Sig. Francesco Belluschi Organista cede in perpetuo tutta la Musica Istrumentale, e vocale, che possiede del Sud[etto]. celebre Maestro Fioroni, e di altri degni Maestri ad uso di Chiesa Parrocch[ial].e, e Comparrocch[ial].e di Vimercate e questa Musica sarà consegnata ai Fabbriieri all'atto, che entrerà in esercizio il Nuovo Organista.«⁹¹⁴

⁹¹² Ebenda, S. 86; Dellaborra 1999, S. 83.

⁹¹³ Siehe dazu allgemein Dellaborra 2001.

⁹¹⁴ I-VIM 1968, cart. X, fasc. 4; Dellaborra 1998, S. 87; Dellaborra 2001, S. 10.

Francesco Beluschi (1750–1822) war ab 1784 an beiden Kirchen als Organist tätig, wobei er die ersten 13 Jahre seinem Bruder, dem Kapellmeister Giuseppe Antonio Beluschi (1744–1801), assistierte. Giuseppe wiederum amtierte ab 1773 als Kapellmeister,⁹¹⁵ bevor er 1797 Kanoniker an *Santo Stefano* wurde und ihn sein Bruder Francesco ablöste, der den Musikalienbestand schliesslich 1811 der Pfarrei überliess. Ein Mitglied der Familie Beluschi hatte demzufolge ab 1773 stets das Amt des Organisten oder Kapellmeisters inne. Davor, von 1769–1770, ist ein Bruder der beiden, Giovan Battista, in Vimercate als Sänger nachgewiesen.⁹¹⁶ Giovan Battista Beluschi ist nach Fioroni der am zweithäufigsten vertretene Komponist im Musikalienbestand. Aufgrund der engen Verbindung der Familie Beluschi mit dem Kapellmeister- und Organistenamt ist es sehr wahrscheinlich, dass sich Francesco Beluschis Nachlass von 1811 aus dem Bestand seines älteren Bruders Giuseppe Antonio zusammensetzte und zugleich die Kompositionen Giovan Battistas enthielt. Die Musikbibliothek der Familie Beluschi scheint also über einen längeren Zeitraum hinweg angewachsen zu sein; somit dürften sich Fioronis Vertonungen, auf die Francesco im Schenkungstext explizit hinweist, bereits seit Längerem in Vimercate befunden haben. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass mit dem Besuch Pozzobonellis im Jahre 1756 eine Zusammenarbeit mit dem Dom in Mailand entstanden ist, welche unter anderem die Hilfe in liturgischen Belangen umfasste.⁹¹⁷ Da nebst Brambillas Schriften von 1791 auch solche des von 1753 bis 1770 als Domzeremonienmeister tätigen Giacomo Antonio Agudio in Vimercate vorliegen,⁹¹⁸ lässt sich die Zusammenarbeit mit dem Mailänder Dom bis in die 1750er-Jahre zurückverfolgen. Ausserdem ist der direkte Kontakt mit Fioroni 1776 nachgewiesen, als der Domkapellmeister der Pfarrei Vimercate bei der Wahl eines neuen Glockenspiels behilflich war.⁹¹⁹ Folglich scheint umso wahrscheinlicher, dass die Metropolitankirche als Musikalienlieferant fungierte und sich deshalb heute 97 Kompositionen Fioronis in Vimercate befinden.⁹²⁰

Da die Domkapellmeister jeden Monat eine neue Messe, ein *Magnificat* und weitere Vertonungen für die Metropolitankirche komponieren sollten,⁹²¹ sich heute jedoch nicht die

⁹¹⁵ Dellaborra 2000, S. 21.

⁹¹⁶ Ebenda. Giovan Battista Beluschi wurde vermutlich um 1755 geboren. Ebenda.

⁹¹⁷ Dellaborra 2001, S. 8.

⁹¹⁸ Ruggeri 2003, S. 208.

⁹¹⁹ Dellaborra 2000, S. 30.

⁹²⁰ Ebenda, S. 93-126.

⁹²¹ Im Reglement von 1657 steht: »Che il Maestro di Capella sia tenuto ogni mese comporre una Messa, un Magnificat e li Inni et Motetti che saranno necessari secondo gli

entsprechende Anzahl Kompositionen im Domarchiv befindet,⁹²² ist es wahrscheinlich, dass das Domkapitel Vertonungen seiner Kapellmeister gezielt an Diözesankirchen weitergegeben hat. Damit hätte die Metropolitankirche zugleich die Musik der ambrosianischen Kirchen beeinflusst. Dellaborra vertritt ebenfalls die Meinung, dass viele ursprünglich für den Mailänder Dom erstellte Kompositionen Fioronis nach Vimercate gelangt sind.⁹²³ In der Tat befinden sich in Vimercate nachweislich Kopien von Kompositionen Fioronis aus dem Dombestand.⁹²⁴ Ferner meint Dellaborra, dass Fioroni das auf 1761 datierte *Gloria* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XI, F. 1) explizit für Vimercate komponiert habe.⁹²⁵ Das Merkwürdige daran ist jedoch, dass es sich um ein siebensätziges *Gloria* für Streichorchester, Hörner, Trompeten, Oboen und Flöten handelt. Da sich die beiden Liturgien im *Gloria* textlich nicht unterscheiden, hätte Fioronis Komposition durchaus liturgisch korrekt in der ambrosianischen Liturgie aufgeführt werden können. Doch weil das *Gloria* aufgrund der starken Orchesterpräsenz nur für die römische Liturgie komponiert worden sein kann – abgesehen davon ist ein derart grosses Orchester in Vimercate dokumentarisch nicht belegt –, wirft Dellaborras Aussage Fragen auf. Bloss ein gründlicherer Einblick in den Vimercatenser Musikalienbestand und auf Fioronis Kompositionen kann Antworten liefern.

Im Vergleich zur Abschrift aus dem Dom (I-Mfd 87/5) enthält Fioronis *Gloria a 8v[oci] conc[erta].to* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XII, F. 3) eine zusätzliche Kontrabassstimme, die sich aus dem Orgelpart extrahieren liess. Damit verfügte der in Vimercate dokumentierte Violonespieler über ein eigenes Stimmheft. Das *Gloria* besteht aus 593 Takten, damit das umfangreichste bekannte ambrosianische *Gloria*, und stellt in mannigfacher Hinsicht eine Annäherung an die

sarà dato memoria dal Maestro di Choro et di tali sue composizioni ne dia notitia alli Signori Provinciali della Chiesa etc. et consegnarle alli medesimi Signori Provinciali in fine d'ogni tre mesi et per quelle composte per il passato le consegnerà di presente all'Archivista d'essa Veneranda Fabbrica sotto pena la prima volta della perdita del salario d'un mese d'essere applicato dalla detta Fabbrica et la seconda sotto pena maggiore, all'arbitrio del Venerando Capitolo.» De Florentiis 1986/1, S. 82. Dieses Reglement greift auf das praktisch identische aus dem Jahre 1572 zurück, was auf dessen lange Gültigkeit, auch über das 17. Jahrhundert hinaus, hinweist. Vgl. De Florentiis 1986/1, S. 68-69.

⁹²² Fioroni beispielsweise amtierte über 30 Jahre als Domkapellmeister (1747–1778), wobei von ihm nur ungefähr 330 Kompositionen im Domarchiv überliefert sind, Sartori 1957, S. 151-177. Daran ändern auch die beiden von ihm erstellten Chorbücher wenig, Sartori 1957, S. 164 & 166.

⁹²³ Dellaborra 2001, S. 8. »L'attività del Fioroni si inquadra dunque in una precisa situazione: egli adempie a un dovere istituzionale ed è comprensibile che nell'Archivio Plebano non sopravvivano pagamenti in suo favore.«

⁹²⁴ Dellaborra verweist jeweils auf die Konkordanzen, vgl. Dellaborra 2000, S. 93-126.

⁹²⁵ Ebenda, S. 30 & S. 94.

Kirchenmusik der römischen Liturgie dar (siehe hierzu III.3.1.). Doch die Vorliebe für Instrumente äusserte sich in Vimercate längst nicht nur durch die Präsenz eines Streichbasses; im Vergleich zur Abschrift aus dem Dom (I-Mfd AD Busta 99/9) wurden Fioronis *Lucernario* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 1) nachträglich Streicherstimmen hinzugefügt (zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass). Da die Streicher lediglich die Sänger verdoppelten, wurde letztlich bloss eine Änderung der Klangfarbe erzeugt (siehe hierzu III.2.2.). Dennoch brach auch ein *colla-parte*-Spiel das Instrumentalverbot. Bei Fioronis *Te Deum* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 3) für vier Vokalstimmen, Streichorchester, Oboen und Trompeten handelt es sich um eine der wenigen instrumentalbegleiteten ambrosianischen Vertonungen. Zugleich ist das *Te Deum* für Mailänder Verhältnisse deswegen untypisch, weil das Orchester bloss in den ersten zwei Takten allein erklingt. Falls eine ambrosianische Vertonung ausnahmsweise einen Orchesterpart aufwies, erhielt er bei weitem nicht die gleiche Bedeutung, die er bei einer römischen Vertonung eingenommen hätte (siehe hierzu III.2.2.). Fioronis instrumentalbegleitetes ambrosianisches *Te Deum* bestätigt letztlich nicht nur die grossen Unterschiede zwischen ambrosianischer und römischer Kirchenmusik, sondern zugleich die Popularität instrumentalbegleiteter Musik in Vimercate.

Wie sich bereits anhand der Legate von Privatpersonen zeigte, entsprach die Beteiligung von Instrumenten einer langen Tradition in Vimercate. Dementsprechend liegen ebenso instrumentalbegleitete ambrosianische Vertonungen vor, die nicht von Fioroni stammen. Die Motette *Chori angelici* von Francesco Pogliani (I-VIM Mus. Ms. Cart. XXVII, F. 2a) für vier Vokalstimmen, zwei Violinen und Hörner kennzeichnet ein dezenter Orchesterpart, wobei sie die Bezeichnung *pieno con sinfonia* trägt, die für die Kombination von *stile pieno* und Instrumentalbeteiligung steht (siehe hierzu III.2.2.). Wie bei Fioronis *Lucernario* sind die Instrumentalstimmen erneut nachträglich hinzugefügt worden. Nicht bloss der *pieno*-Chorsatz, sondern auch die einsätzliche Faktur der Motette weisen sie eindeutig als ambrosianische Vertonung aus.⁹²⁶

Weshalb in Vimercate derart viele ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung vorliegen, obschon die Pfarrei lediglich einen Organisten, vier Sänger und gelegentlich einen

⁹²⁶ Dennoch erstaunt, dass sich eine Abschrift dieser Komposition – mitsamt Streicher- und Hornstimmen – im Domarchiv befindet (I-Mfd AD 25/7). Hierbei handelt es sich um den absoluten Ausnahmefall einer instrumentalbegleiteten ambrosianischen Vertonung im Dombestand. Allerdings wurde die Vertonung gewiss nicht für die Liturgie in der Metropolitankirche erstellt, da Pogliani nie Domkapellmeister war. Da es sich um die einzige Komposition Poglianis im Domarchiv handelt, scheint umso wahrscheinlicher, dass die Quelle erst nach 1800 hierher gelangte.

Violonespieler beschäftigte, zu denen an Ostern ein kleines Instrumentalensemble hinzutrat, erschliesst sich zunächst nicht. Vielmehr vermittelt die Musikbibliothek nicht den Eindruck, den man aufgrund der institutionellen Verhältnisse erwarten würde. Bisher wurden ausschliesslich ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung präsentiert, die in den ambrosianischen Kirchen Vimercates liturgisch korrekte Verwendung hätten finden können. Allerdings – dies mag anfänglich überraschen – sind Vertonungen der römischen Liturgie viel zahlreicher. Bei drei der vier in Vimercate überlieferten Kompositionen Sammartinis handelt es sich um römische Vertonungen; einzig der Hymnus *Duci cruento* vertont die ambrosianische Liturgie (siehe III.2.1.).⁹²⁷ Sammartinis Beispiel ist repräsentativ, denn zu Fioronis Vertonungen schlussfolgerte Dellaborra: »la maggior parte sono *unica*, in stile concertato, con strumenti.«⁹²⁸ Tatsächlich liegen auch von Fioroni in erster Linie Vertonungen der römischen Liturgie vor. Doch wie erklären sich die zahlreichen römischen Kompositionen in Vimercate? Schliesslich unterhielt die Pfarrei enge Kontakte mit zwei Domzeremonienmeistern und schien ein Interesse an der Einhaltung der ambrosianischen Liturgie gehabt zu haben; darüber hinaus standen anscheinend nur ausnahmsweise Instrumentalisten zur Verfügung, die den von den römischen Kompositionen verlangten Orchesterpart hätten aufführen können. Für diesen scheinbaren Widerspruch gibt es zwei mögliche Erklärungen: Entweder widerspiegelt der Vimercatenser Bestand in erster Linie die Musikbibliothek der Beluschi-Familie und repräsentiert damit nur bedingt die institutionellen Bedürfnisse der beiden ambrosianischen Kirchen Vimercates, oder es wurden in Vimercate, entgegen den bisher gewonnenen Erkenntnissen, in der ambrosianischen Liturgie gelegentlich römische Vertonungen aufgeführt. Die für das römische Repertoire benötigten Instrumentalisten hätten dank weiterer Legate verpflichtet werden können.

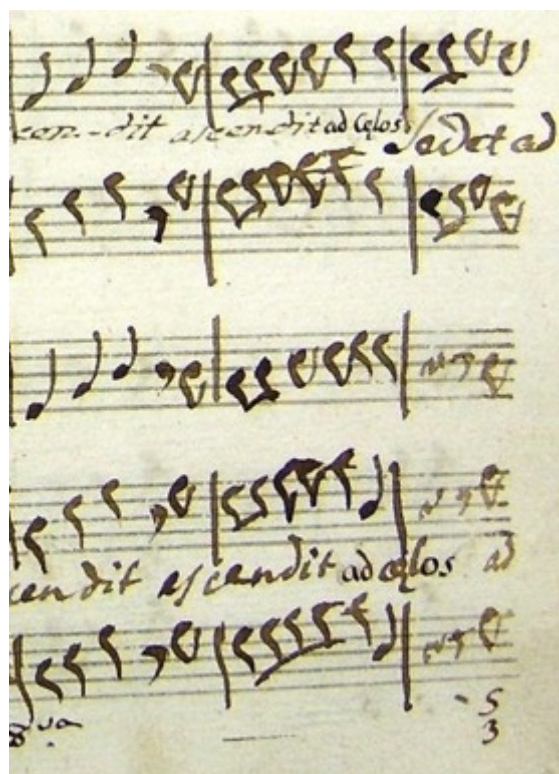
In Vimercate könnten bei der musikalischen Ausgestaltung der ambrosianischen Liturgie tatsächlich bisweilen römische Vertonungen aufgeführt worden sein. Dennoch muss verneint werden, dass der liturgische Hintergrund der Kompositionen völlig unbedeutend gewesen wäre. In der über 680 Vertonungen umfassenden Musikbibliothek befindet sich bloss deswegen ein einziges *Dies iræ* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLI, F. 3), weil eine Totensequenz in der ambrosianischen Liturgie keine Verwendung fand.⁹²⁹ An Giovan Battista Beluschis *Credo a più voci con sinf[oni].a* (I-VIM Mus. Ms. Cart. IV, F. 2) ist gut zu erkennen, dass das

⁹²⁷ Dellaborra 2000, S. 153-154.

⁹²⁸ Dellaborra 2001, S. 8, Anm. 8.

⁹²⁹ Zum *Stabat mater* siehe I.3.3.4.2.

ursprüngliche römische *et ascendit in caelum* zu *ad caelos* abgeändert wurde. Diese kleine textliche Differenz schien in Vimercate sehr wohl von Belang gewesen zu sein, wobei der Eingriff gewiss nicht zuletzt deshalb vorgenommen wurde, weil er sich ohne Abänderung des Musiktexts bewerkstelligen liess. Bei Beluschis *Credo* handelte es sich um eine römische Vertonung, die für die ambrosianische Liturgie adaptiert wurde. Obschon durch die Änderung des Textes in der ambrosianischen Liturgie die korrekte Deklamation des liturgischen Textes eingehalten wurde, ist das Instrumentalverbot missachtet worden. Sehr wahrscheinlich adaptierte man das *Credo*, weil es nur eine kurze instrumentale Einleitung von neun Takten aufwies. Hätte es sich um ein römisches *Credo* mit grossem Orchesterpart gehandelt, wäre es für eine liturgische Adaptation wohl nicht in Frage gekommen.



Giovan Battista Beluschi, *Credo a più voci con sinf[oni].a*, (I-VIM Mus. Ms. Cart. IV, F. 2)

Abschliessend zeigt sich, dass sich Fioronis *Te Deum* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XIX, F. 3) als die einzige ambrosianische Komposition im Bestand erweist, die von Beginn an einen Instrumentalsatz enthielt; den anderen ambrosianischen Vertonungen wurden die Instrumentalstimmen nachträglich hinzugefügt. Offenbar waren kaum instrumentalbegleitete ambrosianische Kompositionen verfügbar, weshalb das Hinzufügen von Instrumentalstimmen überhaupt notwendig wurde. Dies erklärt zugleich, weshalb römische Kompositionen so zahlreich vertreten sind. Wenn die instrumentalbegleitete Musik in Vimercate beliebt gewesen

war und nur sehr wenige ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung verfügbar waren, sollte es da nicht naheliegend gewesen sein, römische Vertonungen in der ambrosianischen Liturgie aufzuführen? In Vimercate scheint das Verlangen nach konzertanter Musik mit Instrumenten bisweilen grösser gewesen zu sein als der Anspruch nach der korrekten Deklamation des ambrosianischen liturgischen Textes.

Dennoch bleibt die Frage, warum Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung überwiegen, obwohl Instrumentalisten selten verfügbar waren. Anscheinend setzt sich der Musikalienbestand in erster Linie aus den Nachlässen der Beluschi-Brüder zusammen und widerspiegelt daher nur in geringem Masse die institutionellen Bedürfnisse der Vimercatenser Diözesankirchen. Dennoch überzeugt auch diese Argumentation nicht vollumfänglich, denn eine Musikerbibliothek würde ebenso Instrumentalstücke enthalten. Doch unter den über 680 Musikalien befinden sich lediglich zwei Sinfonien, ein Trio und ein Menuett, wobei von einigen nicht einmal der vollständige Stimmensatz vorliegt.⁹³⁰ Insofern liegt die überzeugendste Erklärung wohl in der Kombination beider oben erwähnten Annahmen. Einerseits scheinen in Vimercate vermehrt römische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung in der ambrosianischen Liturgie aufgeführt worden zu sein, was sich für die ambrosianischen Kirchen in Mailand nicht belegen lässt. Andererseits handelt es sich bei den Vimercatenser Musikalien nicht um einen eigentlichen Kirchenbestand; vielmehr gelangte die private Musikbibliothek der Musikerfamilie Beluschi, deren Mitglieder als Kapellmeister und Organisten gedient hatten, 1811 in den Besitz der Pfarrei. Damit repräsentiert die Musikaliensammlung nur begrenzt die in den beiden Diözesankirchen aufgeführte Kirchenmusik. Dessen ungeachtet war die Entdeckung dieses Bestandes ein grosser Glücksfall, da sich dadurch der Quellenbestand an Mailänder Musikalien beträchtlich ausweitete und wir neue Einblicke in die kirchenmusikalischen Verhältnisse des Bistums Mailand gewinnen konnten. Bis 1985 war keine einzige ambrosianische Komposition Giovanni Battista Sammartinis bekannt, obwohl dieser ab 1728 an *Sant' Ambrogio* als Kapellmeister tätig war und damit allein an dieser Kirche fast fünf Jahrzehnte die ambrosianische Liturgie musikalisch gestaltete.⁹³¹ Anhand des *Duci cruento* im Vimercatenser Bestand besitzen wir nun auch den kompositorischen Nachweis dafür, dass Sammartini, wie alle anderen Mailänder Kapellmeister, sowohl die ambrosianische als auch die römische Liturgie vertont hat.

⁹³⁰ Dellaborra 2000, S. 276-277.

⁹³¹ Cattoretto 2004, S. 567.

Insofern stellt das Musikarchiv von Vimercate einen Gegensatz zu den in den ambrosianischen Kirchen der Stadt gesehenen Verhältnissen dar. Die Musikalien aus dem Mailänder Vorort legen nahe, dass die Liturgie nicht immer eine korrekte musikalische Umsetzung erfahren hat. Vielmehr werden in Vimercate in der ambrosianischen Liturgie vereinzelt wohl ebenso römische Vertonungen aufgeführt worden sein. Damit wäre das bischöfliche Instrumentalverbot längst nicht im ganzen Bistum Mailand von den ambrosianischen Kirchen beachtet worden.

V. Kapitel:

1. Fazit

Das Erzbistum Mailand nimmt seit jeher eine einzigartige Stellung in der katholischen Kirche ein, da es seinen ins frühe Christentum zurückreichenden ambrosianischen Ritus bis heute bewahren konnte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war Mailand mit ungefähr 110'000 Einwohnern die viertgrösste Stadt Italiens und zählte 1761 genau 115 Ordens- und 77 Diözesankirchen,⁹³² wobei ungefähr 50 Kirchen einen Kapellmeister beschäftigten. Diese Voraussetzungen bildeten die Grundlage für eine blühende Kirchenmusik. Die 115 Klöster befolgten fast ausschliesslich den römischen Ritus, während das restliche Drittel, die Diözesankirchen, dem Bistum unterstand und dadurch verpflichtet war, den ambrosianischen Ritus einzuhalten. Die daraus resultierende Biritualität prägte die Lebensverhältnisse Mailands tiefgründig, denn der ambrosianische Ritus unterschied sich nicht nur betreffend Liturgie vom römischen, sondern ebenso hinsichtlich des Kalenders oder der Gedenktage, wodurch die zwei Riten unterschiedliche Sitten und Bräuche hervorbrachten. Mithilfe der Kenntnisse über die rituellen Unterschiede lassen sich die liturgischen Kompositionen der Mailänder Kapellmeister entweder als Vertonungen der ambrosianischen oder der römischen Liturgie erkennen. Die vorliegende Arbeit untersuchte die birituellen Verhältnisse Mailands sowie die Auswirkungen der Biritualität auf die Kirchenmusik von 1740 bis 1780.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo eine für das Bistum Mailand langfristig entscheidende Bedeutung ein. Während das Konzil von Trient musikalische Reformen betreffend lediglich unverbindliche Weisungen erteilte, setzte Borromeo diese in konkrete Verordnungen um und kodifizierte sie in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. Die vom Konzil geforderte Verbannung sämtlicher weltlichen Elemente aus der Kirche führte in Mailand u.a. zum Verbot von Streich- und Blasinstrumenten; als einziges Instrument wurde bloss die Orgel toleriert. Zugleich forderte das Tridentinum die Verständlichkeit des liturgischen Textes. Beide Weisungen fanden Eingang in das Kirchenmusikdekret des Bistums und prägten die Kirchenmusik Mailands nachhaltig. In den 1660er-Jahren legten einige Mailänder Kapellmeister Rekurs gegen das Instrumentalverbot ein und liessen von der Römer Ritenkongregation abklären, ob es auch für Kirchen gelte, die den römischen Ritus praktizierten. Damit versuchten sie, das Instrumentalverbot auf die ambrosianische Liturgie zu begrenzen. Obschon ihrem Rekurs nicht stattgegeben wurde, sollte

⁹³² Dellaborra 1999, S. 72.

der Vorstoss zukunftsweisend sein, denn im 18. Jahrhundert unterschied sich die Kirchenmusik der ambrosianischen Liturgie stark von derjenigen der römischen.

Im Mailänder Dom blieb das Kirchenmusikdekret aus dem 16. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert hinein wirksam, wobei der Domkapellmeister Fioroni mitunter grossen Erfindergeist zeigte und die Bestimmungen freier und moderner interpretierte. Dies führte nicht zuletzt dazu, dass die beiden Orgeln besonders in den Vertonungen *con organi obbligati* ein Orchester imitierten. Die gebotene Textverständlichkeit berücksichtigend waren die chorischen Kompositionen meistens im *stile pieno* gesetzt, einem Note-gegen-Note-Satz mit syllabischer und homorhythmischer Textdeklamation. Dieser für Mailand charakteristische Satztypus gestattete in Chorsätzen die grösstmögliche Verständlichkeit des liturgischen Textes. Besonders in solistischen Abschnitten – z.B. in Solomotetten – hielten im Dom zugleich Einflüsse des *stile moderno* Einzug. Um jedoch die Textverständlichkeit auch in Soloteilen zu gewährleisten, wurde der liturgische Text in den Arien meist nur von einem Sänger deklamiert. Zugleich fällt die Kürze der ambrosianischen Figuralmusik auf: Ein einzelner Vesperpsalm bestand oft bloss aus 100 Takten und ein komplettes Messordinarium mitsamt *Sanctus* und *Benedictus* erreichte kaum mehr als 300 Takte. Es ist wahrscheinlich, dass den Bestimmungen Borromeos während der Amtszeit des Erzbischofs Giuseppe Pozzobonelli (im Amt von 1743 bis 1783) mehr Beachtung geschenkt wurde als zuvor.

Für die ambrosianischen Kirchen blieben das Kirchenmusikdekret sowie der Dom musikalisch massgebend. Während im ambrosianischen Augustinerinnenkloster *Santa Maria Maddalena* 1770 selbst zum Patroziniumsfest, dem Fest der heiligen Maria Magdalena, keine Instrumente ausser der Orgel erklangen, brach das Säkularkapitel *Santa Maria presso San Celso* das Instrumentalverbot zweimal im Kirchenjahr. Dass der Gebrauch von Instrumenten in der ambrosianischen Liturgie dennoch unüblich war, bestätigte nicht nur der Mailänder Barnabitermönch Giovenale Sacchi,⁹³³ sondern lässt sich ebenso an den Verhältnissen in der Herzogskirche *San Gottardo* erkennen. 1771 fand hier ein Wechsel vom römischen zum ambrosianischen Ritus statt; zugleich wurde die Kirchenmusik reorganisiert, denn mit der Wahl der ambrosianischen Liturgie verschwand die orchesterbegleitete Musik fast vollständig. Gemäss den Mailänder Gepflogenheiten musste ein Rituswechsel notwendigerweise eine Umgestaltung der Kirchenmusik nach sich ziehen. Die Gültigkeit des Instrumentalverbots bestätigte indirekt der englische Musikhistoriograph Charles Burney, der zum Zeitpunkt seines Mailandaufenthaltes 1770 bloss ungenau über die ambrosianische Liturgie Bescheid wusste.

⁹³³ Premoli 1921, S. 481.

Lediglich in seinen Schilderungen zur Musik in *Santa Maria Maddalena* und im Dom, den beiden einzigen von ihm besuchten ambrosianischen Kirchen, äusserte er sich nicht zum Einsatz von Instrumenten.

Die grossen stilistischen Unterschiede in der Ausgestaltung der ambrosianischen und römischen Liturgie lassen sich ebenso anhand der überlieferten Kompositionen der Mailänder Kapellmeister erkennen. Während sämtliche Vertonungen der römischen Liturgie Giovanni Battista Sammartinis eine Orchesterbeteiligung aufweisen, ist seine einzige erhaltene Vertonung der ambrosianischen Liturgie zugleich die einzige, die ohne Instrumente auskommt und vorwiegend im *stile pieno* gehalten ist. In den Diözesankirchen sollte nicht nur der liturgische Text klar verständlich sein, was den *stile pieno* bedingte, sondern die ambrosianische Kirchenmusik musste zugleich in einem ernsten und würdevollen Stil erklingen.⁹³⁴ Ambrosianische Vertonungen enthalten ganz selten einen Instrumentalsatz, wobei dieser meistens nachträglich hinzugefügt wurde.

Damit zeigt sich, dass das Kirchenmusikdekret Borromeos aus den 1560er-Jahren auch im 18. Jahrhundert grossen Einfluss auf die ambrosianischen Kirchen ausübte. Die Musik in den Diözesankirchen stand im Zeichen des nachtridentinischen Geistes, während die fast ausschliesslich den römischen Ritus praktizierenden Klöster das Dekret nicht mehr befolgten. Über die Nachwirkung der Gesetze Borromeos zeigte sich ebenso Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande erstaunt.⁹³⁵ Während Papst Benedikt XIV. im Jahre 1749 in seiner Enzyklika *Annus qui* die Violininstrumente sowie das Fagott in der Kirche tolerierte, hielt das Bistum Mailand an der Orgel als einzigem Kircheninstrument fest, obwohl sich lediglich die Diözesankirchen daran hielten und sich selbst diese gelegentlich Ausnahmen erlaubten (wie z.B. *Santa Maria presso San Celso* und die Pfarrkirchen in Vimercate).

Die Kirchenmusik der römisch geführten Klöster unterschied sich komplett von der ambrosianischen. Zeitgenössische Beschreibungen, Dokumente über die kirchenmusikalischen Auslagen einzelner Kirchen sowie die erhaltenen Musikquellen bestätigen, dass in der römischen Liturgie der Mailänder Klöster praktisch nie Musik im *a cappella*-Stil erklang, sondern, im Gegensatz zu den Diözesankirchen, Instrumente fast immer beteiligt waren. In Mailand mussten dieselben Verhältnisse geherrscht haben wie im 70 km entfernten Cremona, denn Giuseppe Gonelli liess Padre Martini wissen, dass in der Kathedrale von Cremona

⁹³⁴ Delpero 1999, S. 73. Im *Giornale enciclopedico* ist folgende Beschreibung der ambrosianischen Kirchenmusik Giuseppe Sartis zu lesen: »[U]no stile sempre grave nello stesso tempo e maestoso, come il rito ambrosiano richiede«.

⁹³⁵ De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 243–244.

Violenen immer mitspielten.⁹³⁶ Das strenge Instrumentalverbot des Bistums wurde von den Klöstern geradezu als Einladung verstanden, sich von den Diözesankirchen abzugrenzen und das Verbot zu ignorieren, so wie dies einige Mailänder Kapellmeister bereits in den 1660er-Jahren beabsichtigten. Ausserdem scheint die Unterdrückung der Instrumentalmusik durch die Mailänder Kirche dazu geführt zu haben, dass sich die Instrumentalmusik vor allem ausserhalb der Kirche entfaltete. Schliesslich entstand die Konzertsinfonie ausgerechnet in Mailand und die Lombardei profilierte sich im 18. Jahrhundert allgemein mit der Instrumentalmusik.

Nebst der fast ausnahmslosen Instrumentalbeteiligung in den Klöstern frappt vor allem die teilweise exzessive zeitliche Dauer der römischen Andachten. Gemäss Leopold Mozart konnte in Mailand eine römische Vesper über zwei Stunden und ein einzelnes *Dies iræ* 45 Minuten dauern,⁹³⁷ während ein Messordinarium im Dom aus durchschnittlich 300 Takten bestand und ein ambrosianischer Psalm bisweilen bloss aus 100 Takten. Damit erreichte ein kompletter ambrosianischer Vesperpsalm zum Teil nicht einmal die Länge eines einzelnen Satzes einer analogen römischen Vertonung. Die Unterschiede in der figuralmusikalischen Ausgestaltung zwischen den beiden Riten hätten hinsichtlich der Dauer kaum extremer gewesen sein können. Johann Christian Bachs *Gloria* (Warb E 4) erreicht mit insgesamt 1272 Takten eine Aufführungsdauer von ungefähr 45 Minuten⁹³⁸ und selbst sein Responsorium (Warb E 14) noch eine von 5 Minuten.⁹³⁹ Sammartinis *Beatus vir* (J-C 104) kommt auf 25 Minuten und sein *Miserere* (J-C 112) auf 33 Minuten. Solche Vertonungen erklären, weshalb die Vespere der römischen Liturgie über zwei Stunden dauern konnten. Ferdinando Galimbertis 13 Sätze umfassendes *Dies iræ* (CH-E 472,3) besteht sogar aus 1585 Takten,⁹⁴⁰ wobei es eine Aufführungsdauer von einer guten Stunde erreicht⁹⁴¹ und damit selbst das von Vater und Sohn Mozart gehörte *Dies iræ* übertrifft. Wohl aus diesem Grund meinte Leopold Mozart über eine Andacht der römischen Liturgie: »alles bestehet in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.«⁹⁴² Die zeitlich exzessive Dauer der römischen Vertonungen beschränkte sich nicht auf bestimmte Teile der Liturgie, sondern

⁹³⁶ Schnoebelen Nr. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54; 9.10.1737.

⁹³⁷ Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

⁹³⁸ Siehe hierzu S. 290, Anm. 812.

⁹³⁹ Vgl. S. 296, Anm. 819.

⁹⁴⁰ Vgl. Castellani/Riedo 2010.

⁹⁴¹ Siehe S. 206, Anm. 574.

⁹⁴² Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

manifestierte sich sowohl in Messeteilen und Sequenzen als auch in Psalmen und Responsorien, womit die römischen Andachten grundsätzlich länger waren als die ambrosianischen.

Die lange Aufführungsdauer der Vertonungen der römischen Liturgie kam nebst unzähligen Textwiederholungen vor allem durch lange orchestrale Einleitungssinfonien von teilweise über 100 Takten zustande. Aufgrund solch ausgedehnter Einleitungen und weiterer Zwischenspiele musizierte das Orchester bei vielen Vertonungen der römischen Liturgie zu über 30% alleine, womit die Kirchgänger in den Klöstern regelrechte Sinfonien zu hören bekamen. Ausserdem prägte der Theaterstil die Musik der Klöster so einschneidend, wobei der von Papst Benedikt XIV. 1749 ausdrücklich gewünschte stilistische Unterschied zwischen Kirche und Theater völlig inexistent war.⁹⁴³ Der Mailänder Barnabite Sacchi missbilligte diese Umstände. An der Kirchenmusik der römischen Liturgie störten ihn besonders die überschwängliche Orchestration, die exzessive Virtuosität der Sänger, die vielen Wortwiederholungen, das Fehlen einer Entsprechung zwischen liturgischem Text und Musik sowie die komplette Entstellung der sakralen Texte.⁹⁴⁴ Sobald sich die Mailänder Kirchenmusik in der Alten Eidgenossenschaft und besonders im Benediktinerstift Einsiedeln etabliert hatte, wurden auch dort ähnliche Beschwerden laut. Die lange Aufführungsdauer der Vertonungen der römischen Liturgie führte in Einsiedeln dazu, dass die Benediktiner die Mailänder Kompositionen kürzten und lediglich einzelne Sätze musizierten. Da sich die Arien aus Johann Christian Bachs liturgischen Kompositionen stilistisch nicht von seinen Opernarien unterschieden und die Mönche grossen Gefallen am Theaterstil fanden, unterlegten sie seinen Opernarien teilweise lateinische Texte, zudem waren die kontrafizierten Opernarien kürzer als die aus mehreren Sätzen bestehenden liturgischen Kompositionen Bachs.

Als Johann Christian Bach gegen 1756 in Mailand eintraf, war er, der Protestant aus Sachsen, weder mit der Mailänder Biritualität noch mit katholischer Kirchenmusik wirklich vertraut. Zu einem *Pater noster*, das ihm der Domkapellmeister Fioroni überreichte, gestand er seinem Lehrer Martini verlegen: »non capisco niente affatto di questo Pater noster«.⁹⁴⁵ Aus der Korrespondenz mit Giovanni Battista Martini zeigt sich deutlich, dass Bach zu Beginn seiner Mailänder Zeit weder den *stile pieno* kannte noch begriff, dass der ambrosianische Ritus nach einer besonderen musikalischen Ausgestaltung verlangte. Schliesslich hatte sich Fioroni bei seinem ambrosianischen *Pater noster* nach dem Kirchenmusikdekret und den Mailänder

⁹⁴³ Bacciagaluppi 2012, S. 252.

⁹⁴⁴ Luppi 1996, S. 120.

⁹⁴⁵ Allorto 1992, S. 122-123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

Gepflogenheiten gerichtet, sodass er den Kompositionsstil keineswegs frei wählen konnte. Da Bach ebenso Fioronis orchesterbegleitete Kirchenmusik der römischen Liturgie im *stile moderno* kannte, schlussfolgerte er, dass der Domkapellmeister sowohl ›gute‹ als auch ›schlechte‹ Kompositionen erstellen würde,⁹⁴⁶ wobei Bach mit den ›schlechten‹ Vertonungen diejenigen der ambrosianischen Liturgie meinte. Erst ab circa 1760 schien Bach genau über die Mailänder Biritualität und deren Auswirkungen auf die Kirchenmusik informiert gewesen zu sein, wobei ihn Padre Martini kaum damit vertraut gemacht haben konnte, da er selbst nur ungenau unterrichtet war.

An der Mailänder Biritualität lässt sich ausserdem das Verhältnis zwischen Liturgie und Figuralmusik genauer untersuchen. Da in erster Linie die Worte des Priesters massgebend waren, hätten die Sänger nicht zwangsläufig den gleichen liturgischen Text deklamieren müssen, womit liturgische Musik nicht unbedingt eine musikalische Entsprechung der Liturgie sein musste. Dennoch befinden sich im Domarchiv fast ausschliesslich Vertonungen der ambrosianischen liturgischen Texte, was bedeutet, dass die Dommusik eine figuralmusikalische Umsetzung der ambrosianischen Liturgie gewesen war. Nur ganz selten irrte sich der Kopist und notierte im *Credo* den römischen (*et ascendit in caelum*) anstatt den ambrosianischen liturgischen Text (*ad caelos*). In *Santa Maria presso San Celso* dagegen, wo ebenfalls der ambrosianische Ritus praktiziert wurde, sind gelegentlich bewusst Kompositionen der römischen Liturgie gesungen worden. Allerdings handelte es sich dabei um Vertonungen im *stile pieno*, wodurch die Kirchgänger den gleichen akustischen Eindruck erhielten wie bei vorbildhaften ambrosianischen Vertonungen. In diesem Fall scheint der Musikstil wichtiger gewesen zu sein als die korrekte Deklamation der ambrosianischen liturgischen Texte. In Vimercate wiederum, einem Mailänder Vorort, scheinen vermehrt instrumentalbegleitete Vertonungen der römischen Liturgie aufgeführt worden zu sein, womit der ambrosianischen Liturgie auf figuralmusikalischer Ebene nicht immer entsprochen wurde.

Als Charles Burney im Sommer 1770 Fioroni besuchte, beschenkte ihn der Domkapellmeister nicht zufällig mit einem *Veni Sancte Spiritus*. Die Pfingstsequenz zählte nicht zum offiziellen Kanon der ambrosianischen Liturgie und wurde deshalb im Dom während des Offertoriums als Motette gebraucht. Fioroni übergab seinem Gast wohl ausgerechnet deswegen ein *Veni Sancte Spiritus*, weil es sich um eine der ganz wenigen Kompositionen aus dem Domarchiv handelte,

⁹⁴⁶ Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758. »[N]on si meravigliarà che un maestro possi fare delle Cose buone e cattive insieme.«

die Burney in der römischen Liturgie korrekt hätte verwenden können. Das Beispiel zeigt nicht nur, dass einzelne Vertonungen in beiden Liturgien aufgeführt werden konnten, sondern beweist vor allem, dass die Kapellmeister die Vertonungen in der Regel passend zur zelebrierten Liturgie ausgesucht hatten. Da man in der römischen Liturgie allgemein nur römische Vertonungen aufführte, sind heute nur sehr wenige Vertonungen der ambrosianischen Liturgie ausserhalb des Bistums Mailand überliefert; fernab der Diözese Mailand hätten sie liturgisch keine korrekte Verwendung finden können. Sobald wir die liturgischen Kompositionen der Mailänder Kapellmeister als musikalische Umsetzungen einer der beiden Liturgien wahrnehmen, erklären sich nicht nur die gewaltigen musikstilistischen Kontraste in Mailand, sondern letztendlich auch die Verbreitung der Mailänder Musikquellen.

Gemäss den Schilderungen Charles Burneys und Leopold Mozarts stand im 18. Jahrhundert Mailands Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen »alter ernsthafter Schreibart« (Burney angesichts der Musik im Mailänder Dom) und der »abscheulichste[n] Ausgelassenheit« (Mozart, sehr wahrscheinlich mit Hinblick auf die Musik in der Jesuitenkirche *San Fedele*). Doch das wirklich Aussergewöhnliche sind nicht die beträchtlichen stilistischen Unterschiede in der musikalischen Ausgestaltung der beiden Liturgien, bemerkenswert ist vielmehr, wie deutlich sich die Trennung zwischen den beiden Riten offenbarte.

Druckwerke vor 1800

Archenholtz 1787

Archenholtz, Johann Wilhelm von: England und Italien, 5 Bde., Leipzig 1787

Bernoulli 1777–82

Bernoulli, Johann: Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien, 3 Bde., Leipzig 1777–1782

Burney 1771

Burney, Charles: The Present State of Music in France and Italy or, the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music, London 1771

Burney 1772–73

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise: vollständige Ausgabe, Hamburg 1772–73, in: *Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles 19*, Christoph Hust (Hrsg.), Kassel 2003

De Lalande 1769–70

De Lalande, Joseph Jérôme Lefrançois: Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766, 8 Bde., Yverdon 1769–1770

De la Platière 1780

De la Platière, Jean-Marie Roland: Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe, 6 Bde., Amsterdam 1780

Keyssler 1751

Keyssler, Johann Georg: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, 2 Bde., Hannover 1751

Laborde/Zurlauben 1780–88

Laborde, Jean-Benjamin de & Zurlauben, Beat-Fidel von: Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires, de la Suisse, 4 Bde., Paris 1780–1788

Latuada 1737–38

Latuada, Serviliano: Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più conspicue, che si trovano in questa metropoli, 5 Bde., Mailand 1737–38

Marpurg 1754–1762

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bde., Berlin 1754–1762

Paolucci 1765–1772

Paolucci, Giuseppe: Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempj di vari autori e con osservazioni, 3 Bde., Venedig 1765–1772

Quantz 1752

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, in: *Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* 2, 4. Aufl., Hans-Peter Schmitz, Horst Augsbach (Hrsg.), München 2004

Villa 1627

Villa, Giovanni Battista: Le sette chiese o siano basiliche stationali della Città di Milano seconda Roma, Mailand 1627

Bibliographie

Agustoni 1992

Agustoni, Luigi: Ein Vergleich zwischen dem Gregorianischen und dem Ambrosianischen Choral – einige Aspekte, in: *Beiträge zur Gregorianik*, 13/14 (1992), *Cantando praedicare, Godehard Joppich zum 60. Geburtstag*, Stefan Klöckner (Hrsg.), S. 13-28

Allorto 1962

Allorto, Riccardo: Il canto ambrosiano nelle lettere di G. B. Martini e di Charles Burney, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 25 (1962), S. 1-4

Allorto 1992

Allorto, Riccardo: Gli anni milanesi di Giovanni Cristiano Bach e le sue composizioni sacre, Mailand 1992

Ambrosiani 1980

Ambrosiani, Annamaria: Per una storia del monastero di Sant’Ambrogio, in: *Archivio ambrosiano*, 40 (1980), S. 291-317

Arese 1972

Arese, Franco: Genealogie patrizie milanesi, in: *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX*, Dante Zanetti (Hrsg.), Pavia 1972

Arese 1982

Arese, Franco: La matricola del patriziato milanese di Maria Teresa, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell’età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 3, S. 325-361

Aringer 2006

Aringer, Klaus: Zur Aufführungspraxis in der Kirchenmusik der Mozart-Zeit, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, Thomas Hochradner, Günther Massenkeil (Hrsg.), Laaber 2006, S. 41-56

Bacciagaluppi 2010/1

Bacciagaluppi, Claudio: Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa, Kassel 2010

Bacciagaluppi 2010/2

Bacciagaluppi, Claudio: »La musique prédomine trop dans nos abbaïes helvétiques«: Einige Quellen zur Stellung der Figuralmusik in Schweizer Klöstern, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums*, Giuliano Castellani (Hrsg.), Bern 2010, S. 139-176

Bacciagaluppi 2012

Bacciagaluppi, Claudio: »E viva Benedetto XIV!« L’enciclica »Annus qui« (1749) nel contesto dei rapporti musicali tra Roma e Bologna, in: *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.: Positionen – Entwicklungen – Kontexte* (Analecta musicologica, 47), Klaus Pietschmann (Hrsg.), Kassel 2012, S. 222-262

Bacciagaluppi 2014

Bacciagaluppi, Claudio: Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 145-165

Barbieri/Carpani/Mignatti 2010

Francesca Barbieri, Roberta Carpani, Alessandra Mignatti (Hrsg.): La scenografia del potere nelle esequie dei sovrani, in: *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento: Discontinuità e permanenze*, Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin (Hrsg.), 2 Bde., Mailand 2010, Bd. 2, S. 1045-1083

Barblan 1958

Barblan, Guglielmo: Sanmartini e la Scuola sinfonica milanese, in: *Chigiana*, 15 (1958), S. 21-40

Barblan 1962/1

Barblan, Guglielmo: Contributo alla biografia di G.B. Sanmartini alla luce dei documenti, in: *Festschrift für Erich Schenk*, Othmar Wessely (Hrsg.), Wien 1962, S. 15-27

Barblan 1962/2

Barblan, Guglielmo: La musica strumentale e cameristica a Milano dalla seconda metà del Cinquecento a tutto il Seicento, in: *SdM*, 18 Bde., Mailand 1962, Bd. 16, S. 589-618

Barblan 1962/3

Barblan, Guglielmo: La musica strumentale e cameristica a Milano nel '700, in: *SdM*, 18 Bde., Mailand 1962, Bd. 16, S. 619-660

Baroffio 1972

Baroffio, Bonifacio Giacomo: Ambrosianische Liturgie, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), 2 Bde., Kassel 1972, Bd. 1, S. 191-204

Baroffio 1995

Baroffio, Giacomo: Il Concilio di Trento e la musica, in: *Musica e liturgia nella riforma tridentina: Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre – 26 novembre 1995*, Danilo Curti, Marco Gozzi (Hrsg.), Trient 1995, S. 9-17

Beloch 1961

Beloch, Karl Julius: Bevölkerungsgeschichte Italiens. Die Bevölkerung der Republik Venedig, des Herzogtums Mailand, Piemonts, Genuas, Corsicas und Sardiniens, Die Gesamtbevölkerung Italiens, Berlin 1961

Beretta 2010

Beretta, Ottavio: Una nuova fonte della trattatistica musicale settecentesca. Le regole per il Contraponto del Signor Fioroni Maestro di Capella di Milano, Lucca 2010

Bettin 2009

Bettin, Ivano: Galimberti e Paladini. Stato degli studi e catalogo della musica strumentale, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Davide Daolmi, Cesare Fertonani (Hrsg.), Mailand 2009, S. 279-304

Bettin 2014

Bettin, Ivano: Rocco Longone e Guglielmo Schieppati organari della Cappella Ducale di Milano, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 263-272

Bianchi 2004

Bianchi, Eugenia: La Milano di Giovanni Battista Sammartini, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretti (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 1-23

Borella 1946

Borella, Pietro: I religiosi e il rito ambrosiano, in: *Ambrosius*, 22 (1946), S. 131-137

Borella 1947

Borella, Pietro: I codici ambrosiani-monastici, in: *Ambrosius*, 23 (1947), S. 25-29

Borella 1964

Borella, Pietro: Il rito ambrosiano, Brescia 1964

Borgonovo 1936

Borgonovo, Giustino: Nuovo Manuale di Liturgia Ambrosiana ossia regole e cerimonie dei sacramenti, del sacrificio e dei sacramentali, Mailand 1936

Borroni 1983–84

Borroni, Daniela: L'archivio musicale della chiesa di S. Maria presso S. Celso di Milano, Tesi di laurea, Università Statale di Milano, Mailand 1983–84

Bottoni 1982

Bottoni, Riccardo: Le confraternite milanesi nell'età di Maria Teresa: aspetti e problemi, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 3, S. 595-607

Brofsky 1977

Brofsky, Howard: J. C. Bach, G. B. Sammartini, and Padre Martini: A Concorso in Milan in 1762, in: *A Musical offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, Edward H. Clinkscale, Claire Brook (Hrsg.), New York 1977, S. 63-68

Brovelli 1983

Brovelli, Franco: L'edizione del Messale ambrosiano a cura del card. Giuseppe Pozzobonelli, in: *Archivio Ambrosiano*, 12 (1983), S. 20-38

Brovelli 1988

Brovelli, Franco: Per la storia della liturgia ambrosiana nel Settecento. L'opera del cistercense Angelo Fumagalli, in: *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Antonio Acerbi, Massimo Marcocchi (Hrsg.), Mailand 1988, S. 68-87

Bruggisser-Lanker 2010

Bruggisser-Lanker, Therese: »Majestätische Simplizität« – Kirchenmusik und katholische Aufklärung im Spiegel von Martin Gerberts Briefwechsel, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums*, Giuliano Castellani (Hrsg.), Bern 2010, S. 31-70

Brusa/Rossi 1997

Brusa, Marco & Rossi, Attilio: Sammartini e il suo tempo: fonti manoscritte e stampate della musica a Milano nel Settecento, in: *Fonti musicali italiane*, 1 (1996), *supplemento*, S. 7-152

Burney 1974

Burney, Charles: Music, men and manners in France and Italy 1770, transcribed from the Original Manuscript in the British Museum, H. Edmund Poole (Hrsg.), London 1974

Burney 1991

Burney, Charles: The letters of Dr. Charles Burney, Alvaro Ribeiro (Hrsg.), Bd. 1: 1751–1784, Oxford 1991

Caprioli/Rimoldi/Vaccaro 1990

Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi, Luciano Vaccaro (Hrsg.): Diocesi di Milano, 2 Bde., Brescia 1990

Carpani 1812

Carpani, Giuseppe: Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Mailand 1812

Cascetta/Carpani 1995

Cascetta, Annamaria & Roberta Carpani (Hrsg.): La scena della gloria: Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola, Mailand 1995

Castellani/Riedo 2010

Galimberti, Ferdinando: Dies Irae. Für Soli, Chor und Orchester (1744), Giuliano Castellani, Christoph Riedo (Hrsg.), Musik aus Schweizer Klöstern, Bd. 4, Adliswil/Zürich 2010

Castellotti 1996

Castellotti, Marco Bona (Hrsg.): Alessandro Magnasco 1667–1749, Mailand 1996

Catalogue 1814

Catalogue of the music library of Charles Burney, sold in London, 8 August 1814, London 1814, Nachdruck mit einer Einleitung von A. Hyatt King, Amsterdam 1973

Cattaneo 1950/1

Cattaneo, Enrico: Il canto ambrosiano, in: *Archivio Ambrosiano*, 3 (1950), S. 41-50

Cattaneo 1950/2

Cattaneo, Enrico: Ambrosiano e gregoriano, in: *Archivio Ambrosiano*, 3 (1950), S. 51-64

Cattaneo 1950/3

Cattaneo, Enrico: Legislazione liturgico-musicale nei primi quindici secoli, in: *Archivio Ambrosiano*, 3 (1950), S. 65-81

Cattaneo 1988

Cattaneo, Enrico: La preghiera benedettina nella basilica santambrosiana, in: *Il Monastero di S. Ambrogio nel Medioevo: convegno di studi nel 12. Centenario, 784-1984. 5-6 novembre 1984*, Mailand 1988, S. 260-273

Cattana 1977

Cattana, Valerio: Una descrizione settecentesca del monastero di S. Vittore al Corpo di Milano, in: *Archivio Ambrosiano*, 33 (1977), S. 203-220

Cattoretti 2004

Cattoretti, Anna: Giovanni Battista Sammartini. Cronologia della vita. Testimonianze e giudizi dei suoi contemporanei, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretti (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 549-655

Cazzani 1996

Cazzani, Eugenio: Vescovi e arcivescovi di Milano, 2. Aufl., Mailand 1996

Cesari 1917

Cesari, Gaetano: Giorgio Giulini musicista. Contributo alla storia della sinfonia in Milano, in: *Rivista musicale italiana*, 24 (1917), S. 1-34 & 210-271

Chase 2003

Chase, Robert: *Dies Iræ. A Guide to Requiem Music*, Lanham 2003

Churgin 1963

Churgin, Bathia: The Symphonies of G.B. Sammartini, Ph.D. dissertation, Harvard University 1963

Churgin 1968

Churgin, Bathia: Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form, in: *Journal of the American Musicological Society*, 21/2 (1968), S. 181-199

Churgin 1981

Churgin, Bathia: The Italian Symphonic Background to Haydn's Early Symphonies and Opera Overtures, in: *Haydn Studies, Proceedings of the International Haydn Conference*, Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (Hrsg.), New York 1981, S. 329-336

Churgin 1986

Churgin, Bathia: The Recapitulation in Sonata-Form Movements of Sammartini and Early Haydn Symphonies, in: *Joseph Haydn: Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress*, Eva Badura-Skoda (Hrsg.), München 1986, S. 135-140

Churgin 1991

Churgin, Bathia: Did Sammartini Influence Mozart's Earliest String Quartets?, in: *Mozart Jahrbuch 1991*, Rudolf Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann und Wolfgang Rehm (Hrsg.), 2 Bde., Kassel 1992, Bd. 1, S. 529-539

Churgin 1992

Churgin, Bathia: Harmonic and Tonal Instability in the Second Key Area of Classic Sonata Form, in: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy, William P. Mahrt (Hrsg.), Stuyvesant 1992, S. 23-57

Civelli 2010

Civelli, Luca: Gaetano Piazza maestro di cappella a Milano, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Davide Daolmi, Cesare Fertonani (Hrsg.), Mailand 2009, S. 169-177

Collarile 2010

Collarile, Luigi: Bellinzona, 1675–1852: Milano-Einsiedeln via Bellinzona (1675-1852): Considerazioni sulla circolazione e recezione di musica italiana nei conventi benedettini della Svizzera interna, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 30 (2010), S. 117-161

Collarile 2014/1

Collarile, Luigi: Die »Missa super La Bataille« im Zeremoniell und Repertoire der venezianischen Cappella Ducale, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 98 (2014), S. 59-83

Collarile 2014/2

Collarile, Luigi: Fioroni nel fondo del monastero benedettino di Einsiedeln. Indagini sulla trasmissione e recezione, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 213-244

Daolmi 1999

Daolmi, Davide: Don Nicola Vicentino arcimusico in Milano: il beneficio ecclesiastico quale risorsa economica prima e dopo il Concilio di Trento: Un caso emblematico, Lucca 1999

Daolmi 1998

Daolmi, Davide: Le origini dell'opera a Milano (1598-1649), Thurnhout 1998

De Brosses 1991

De Brosses, Charles: *Lettres familières*, Giuseppina Cafasso (Hrsg.), 3 Bde., Neapel 1991

De Florentiis 1986/1

De Florentiis, Graziella: Storia della Cappella musicale del Duomo dalle origini al 1714, in: *Sei secoli di Musica nel Duomo di Milano*, Graziella de Florentiis, Gian Nicola Vessia (Hrsg.), Mailand 1986, S. 41-125

De Florentiis 1986/2

De Florentiis, Graziella: Elenco cronologico dei Maestri e dei Cantori della Cappella Musicale del Duomo, in: *Sei secoli di Musica nel Duomo di Milano*, Graziella de Florentiis, Gian Nicola Vessia (Hrsg.), Mailand 1986, S. 271-281

Dellaborra 1987

Dellaborra, Mariateresa: Giovanni Andrea Fioroni (1716–1778) e un suo mottetto a otto voci, in: *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 4 (1987), S. 412-477

Dellaborra 1998

Dellaborra, Mariateresa: Storia delle cappelle musicali in Vimercate: XVI-XIX secolo, in: *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 19 (1998), S. 67-94

Dellaborra 1999

Dellaborra, Mariateresa: La musica sacra del XVIII secolo in area milanese: aspetti e stili, in: *Rivista italiana di musicologia*, 34 (1999), S. 67-90

Dellaborra 2000

Dellaborra, Mariateresa: Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate, Rom 2000

Dellaborra 2001

Dellaborra, Mariateresa: Il sacro sconosciuto: inediti sammartiniani a Vimercate, in: *Fonti musicali italiane*, 6 (2001), S. 7-19

Dellaborra 2014

Dellaborra, Mariateresa: »Sei parti de' più virtuosi di Milano«. I salmi concertati in Vimercate, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17-18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 167-189

Dell'Oro 2007

Dell'Oro, Giorgio: Il regio economato, il controllo statale sul clero nella Lombardia asburgica e nei domini sabaudi, Mailand 2007

Delpero 1999

Delpero, Dascia: Il »Giornale enciclopedico di Milano« (1782-1797) e la »Gazzetta enciclopedica di Milano« (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica milanese, in: *Fonti musicali italiane*, 4 (1999), S. 55-111

De Maddalena 1974

De Maddalena, Aldo: Prezzi e mercedi a Milano dal 1701 al 1860, 2 Bde., Mailand 1974

De Maio 1982

De Maio, Romeo: Maria Teresa e i gesuiti, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 2, S. 793-812

Donà 1961

Donà, Mariangela: La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700, Florenz 1961

Donà 1974

Donà, Mariangela: Notizie sulla famiglia Sammartini, in: *Nuova rivista musicale italiana*, 7 (1974), S. 3-8

Dotta 1931

Dotta, Cesare: Il ceremoniale ambrosiano del card. Federico Borromeo, in: *Ambrosius*, 7 (1931), S. 330-344

Fiorio 2006

Fiorio, Maria Teresa (Hrsg.): Le chiese di Milano, Mailand 2006

Fellerer 1929

Fellerer, Karl Gustav: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts: ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland, Augsburg 1929

Fellerer 1976/1

Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Vom Tridentinum bis zum Vaticanum II, Kassel 1976

Fellerer 1976/2

Fellerer, Karl Gustav: Der stile antico, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), 2 Bde., Kassel 1976, Bd. 2, S. 88-91

Fertonani 2009

Fertonani, Cesare: La sinfonia »milanese«. Il contributo allo sviluppo di un »nuovo« stile strumentale, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Davide Daolmi, Cesare Fertonani (Hrsg.), Mailand 2009, S. 17-44

Fertonani 2000

Fertonani, Cesare: Aspetti della musica strumentale a Milano nel secondo Settecento, in: *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada, Fernando Mazzocca (Hrsg.), 2 Bde., Bologna 2000, Bd. 2, S. 859-885

Fischer 2007

Fischer, Klaus: Mehrchörige Kirchenmusik in Mailand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 91 (2007), S. 35-61

Forni 1997

Forni, Marica: Il Palazzo Regio Ducale di Milano a metà Settecento: Considerazioni sulla residenza, Mailand 1997

Fukac 1994

Fukac, Jirí: Die Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem roten Stern als Typ lokaler Musikfeste, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, 29 (1994), S. 69-89

Ganzer/Alberigo/Melloni 2010

Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta. The Oecumenical Council of the Roman Catholic Church. From Trent to Vatican II (1545–1965), Klaus Ganzer, Giuseppe Alberigo, Alberto Melloni (Hrsg.), Bd. 3, Turnhout 2010

Gärtner 1989

Gärtner, Heinz: Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister, München 1989

Garms/Garms 1987

Garms, Elisabeth & Garms, Jörg: »Milan est une des plus belles villes de l'Italie«, in: *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706–1796)*, Guido Bezzola (Hrsg.), Mailand 1987, S. 9-37

Gehann 1995

Gehann, Ada Beate: Giovanni Battista Sammartini: die Konzerte, Frankfurt am Main 1995

Gehann 2004

Gehann, Ada Beate: Merkmale der Konzertsatzform in der späten Kompositionsphase G.B. Sammartinis, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretti (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 137-201

Gehann 2009

Gehann, Ada Beate: »Thematische Einheit« und »Themenkontrast« in Sammartinis Konzerten der 1750er und 1760er Jahre als historische Vorbedingungen für Mozarts Schaffen, in: *Mozart Studien*, Bd. 18, Manfred Hermann Schmid (Hrsg.), Tutzing 2009, S. 211-263

Gehann 2018

Gehann, Ada Beate: Der Hauptkopist der Mailänder Partitur von Mozarts *Ascanio in Alba* in der Österreichischen Nationalbibliothek, *Mus.Hs.17798*, in: *Mozart Studien*, Bd. 25, Manfred Hermann Schmid (Hrsg.), Wien 2018, S. 341-398

Genero 1982

Genero, Bartolomeo: La soppressione di case e collegi della Compagnia di Gesù in Lombardia in età teresiana, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 3, S. 501-508

Getz 1998

Getz, Christine: The Sforza restoration and the focusing of the ducal chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant'Ambrogio in Vigevano, in: *Early Music History*, 17 (1998), S. 109-159

Getz 2001

Getz, Christine: Simon Boyleau and the Church of the »Madonna of Miracles«: Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 126 (2001), S. 145-168

Getz 2005

Getz, Christine: Music in the collective experience in sixteenth-century Milan, Aldershot/Burlington 2005

Getz 2013

Getz, Christine: Mary, music, and meditation: sacred conversations in post-Tridentine Milan, Bloomington 2013

Getz 2015/1

Getz, Christine: Music in the 16th and 17th centuries, in: *A companion to late medieval and early modern Milan: the distinctive features of an Italian state*, Brill's companions to European history, Bd. 7, Andrea Gamberini (Hrsg.), S. 306-329

Getz 2015/2

Getz, Christine: Canonising San Carlo: sermonizing, the sounding word, and image construction in the music for Carlo Borromeo, in: *Early Music History*, 34 (2015), S. 133-189

Hanke Knaus 2010

Hanke Knaus, Gabriella: »Theaterstyl« und »Kirchenstyl«: zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums*, Giuliano Castellani (Hrsg.), Bern 2010, S. 71-84

Hayburn 1979

Hayburn, Robert F.: Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977, Collegeville 1979

Heimling 1931

Heimling, Otto: Der ambrosiano-benediktinische Psalter vom 14.-17. Jh., in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 11 (1931), S. 144-156

Helg 1995

Helg, Lukas: Die Musik-Handschriften zwischen 1600 und 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, Einsiedeln 1995

Helg 1999/1

Helg, Lukas: Die Drucke vor 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, Einsiedeln 1999

Helg 1999/2

Helg, Lukas: Die Einsiedler Kapellmeister seit 1800. Materialien zur Geschichte der jüngeren Einsiedler Kirchenmusik, in: *Congaudent angelorum chori, P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag*, Therese Bruggisser-Lanker, Bernhard Hangartner (Hrsg.), Luzern 1999, S. 131-155

Henggeler 1919

Henggeler, Rudolf: Geschichte der Residenz und des Gymnasiums der Benediktiner von Einsiedeln in Bellenz, Schwyz 1919

Henggeler 1934

Henggeler, Rudolf: Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U.L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum Tausendjährigen Bestand des Klosters, Einsiedeln 1934

Henggeler 1951

Henggeler, Rudolf: Einsiedeln und die Lombardei, in: *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Mailand 1951, S. 353-362

Henggeler 1954

Henggeler, Rudolf: Der Einsiedler Klosterplatz, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 15 (1954), S. 103-108

Hersche 2006

Hersche, Peter: Musse und Verschwendung: europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter, 2 Bde., Freiburg 2006

Hochradner 1998

Thomas Hochradner: »Das 18. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9, Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (Hrsg.), Laaber 1998, S. 189-269

Inzaghi 1975

Inzaghi, Luigi: Nuova luce sulla biografia di G.B. Sammartini, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 9 (1975), S. 267-271

Inzaghi 1976

Inzaghi, Luigi: Nozze affrettate di G.B. Sammartini, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 10 (1976), S. 634-639

Inzaghi 1980

Inzaghi, Luigi: Gian Andrea Fioroni: nuovi documenti, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 14 (1980), S. 577-597

Inzaghi/Prefumo 1996

Inzaghi, Luigi & Prefumo, Danilo: Sammartini. Primo maestro della sinfonia, Turin 1996

Inzaghi 2000

Inzaghi, Luigi: Le orchestre milanesi al tempo dei viaggi di Mozart a Milano (1770–1772), in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Sergio Martinotti (Hrsg.), Mailand 2000, S. 145-151

Jenkins 1977/1

Jenkins, Newell: The Vocal Music of G.B. Sammartini, in: *Chigiana*, 12 (1977), S. 277-309

Jenkins 1977/2

Jenkins, Newell: Ho trovato il padre dello stile di Haydn, in: *Chigiana*, 12 (1977), S. 373-377

Kellner 1956

Kellner, Altmann: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel 1956

Kellner 1969

Kellner, Altmann: Einsiedler Wallfahrtsbericht 1779, in: *Maria Einsiedeln, Benediktinische Monatsschrift*, 7 (1969), S. 320-325

Kendrick 1996

Kendrick, Robert L.: Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan, New York 1996

Kendrick 2002

Kendrick, Robert L.: The sounds of Milan, 1585–1650, Oxford 2002

Kendrick 2007

Kendrick, Robert L.: Conflitti, riti e funerali nella Milano di Cossoni, in: *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, Davide Daolmi (Hrsg.), Lucca 2007, S. 16-34

Kendrick 2010

Kendrick, Robert: Seeking musical antiquity in Settecento Milan, in: *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento: Discontinuità e permanenze*, Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin (Hrsg.), 2 Bde., Mailand 2010, Bd. 1, S. 403-413

Le Chiese di Milano 1992

Le Chiese di Milano. Con un'antica storia della diocesi milanese di Carlo Bescapè, 3 Bde., Como 1992, Bd. 1 (portfolio of 20 folded sheets of engravings by Marc'Antonio Dal Re originally published in 1745)

Leitmeir 2009

Leitmeir, Christian Thomas: *Jacobus de Kerle (1531/32–1591): komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Turnhout 2009

Lichtenthal 1826

Lichtenthal, Pietro: *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 Bde., Milano 1826

Lockwood 1970

Lockwood, Lewis: *The Counter-Reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, Wien 1970

Luppi 1996

Luppi, Andrea: Giovenale Sacchi e la »musica ecclesiastica« tra apologia e progetti di riforma, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, 2 Bde., Mailand 1996, Bd. 1, S. 109-142

Lütteken 2010

Lütteken, Laurenz: *Konfession und Säkularisation. Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums*, Giuliano Castellani (Hrsg.), Bern 2010, S. 11-30

Massenkeil 1976

Massenkeil, Günther: Die konzertierende Kirchenmusik, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), 2 Bde., Kassel 1976, Bd. 2, S. 92-107

Magaudda/Costantini 1996

Magaudda, Ausilia & Costantini, Danilo: Un periodico a stampa di antico regime: la »Gazzetta di Milano« (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699, in: *Fonti musicali italiane*, 1 (1996), S. 41-74

Majo 1995

Majo, Angelo: *Storia della Chiesa ambrosiana: dalle origini ai nostri giorni*, Mailand 1995

Majo 1987–94

Majo, Angelo (Hrsg.): *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 6 Bde., Mailand 1987–1994

Marley 1978

Marley, Marie Annette: *The Sacred Cantatas of Giovanni Battista Sammartini*, Ph.D. dissertation, University of Cincinnati 1978

Martinotti 2000

Martinotti, Sergio: *Orchestre a Milano nel Settecento*, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, Sergio Martinotti (Hrsg.), Mailand 2000, S. 133-144

Marx 1983

Marx, Hans Joachim: *Johann Matthesons Nachlass. Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg*, in: *Acta Musicologica*, 55 (1983), S. 108-124

Marx-Weber 1999

Marx-Weber, Magda: Liturgie und Andacht: Studien zur geistlichen Musik, Paderborn 1999

Mayer 1929

Mayer, Anton L.: Liturgie, Aufklärung und Klassizismus, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 9 (1929), S. 67-127

Mompellio 1961

Mompellio, Federico: La cappella del Duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo, in: *SdM*, 18 Bde., Mailand 1961, Bd. 9, S. 749-785

Mompellio 1962/1

Mompellio, Federico: La Cappella del Duomo dal 1573 al 1714, in: *SdM*, 18 Bde., Mailand 1962, Bd. 16, S. 507-552

Mompellio 1962/2

Mompellio, Federico: La Cappella del Duomo dal 1714 ai primi decenni del '900, in: *SdM*, 18 Bde., Mailand 1962, Bd. 16, S. 553-558

Monson 2002

Monson, Craig A.: The Council of Trent Revisited, in: *Journal of the American Musicological Society*, 55/1 (2002), S. 1-37

Montagnier 1995

Montagnier, Jean-Paul: Les sources manuscrites françaises du »Chant sur le livre« aux XVIIe et XVIIIe siècles, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 49 (1995), S. 79-100

Mozart 2005

Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, Ulrich Konrad (Hrsg.), 8 Bde., Kassel 2005

Navoni 1996

Navoni, Marco (Hrsg.): Dizionario di liturgia ambrosiana, Mailand 1996

Navoni 1997

Navoni, Marco: L'anno liturgico ambrosiano: brevi meditazioni, Mailand 1997

Paredi 1990

Paredi, Angelo: Storia del rito ambrosiano, Mailand 1990

Poppe 2006

Poppe, Gerhard: Das *Te Deum laudamus* in der Dresdner Hofkirchenmusik – liturgische und zeremonielle Voraussetzungen, Repertoire und musikalische Faktur, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 63 (2006) Heft 3, S. 186-214

Porro 1884

Porro Lambertenghi, Giulio: Trivulziana: Catalogo dei codici manoscritti, Turin 1884

Prefumo 1986

Prefumo, Danilo: Nuovi documenti sui fratelli Sammartini, in: *Nuova rivista musicale italiana*, 20 (1986), S. 94-98

Prefumo 2002

Prefumo, Danilo: I fratelli Sammartini, Mailand 2002

Premoli 1921

Premoli, Orazio: Giovenale Sacchi. Memorie e lettere inedite, in: *Archivio storico lombardo*, Serie 5, 48 (1921), S. 458-546

Restelli 2014

Restelli, Alessandro: Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 245-261

Rhodes 2002

Rhodes, David J.: The Origins and Utilisation of Divided Viola Writing in the Symphony at Mannheim and Various Other European Centres in the Second Half of the 18th Century, in: *Mannheim – Ein Paradies des Tonkünstlers?*, Ludwig Finscher, Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst (Hrsg.), Frankfurt am Main 2002, S. 67-170

Riccucci 1999

Riccucci, Giuseppe: L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musicisti a Milano tra il XVI e il XVII secolo, in: *Intorno a Monteverdi*, Maria Caraci Vela, Rodobaldo Tibaldi (Hrsg.), Lucca 1999, S. 289-312

Riedel 1977

Riedel, Friedrich W.: Kirchenmusik am Hof Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, München 1977

Riedel 1990

Riedel, Friedrich Wilhelm: Gattungen, Stilarten und liturgische Funktion der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, in: *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches*, München 1990, S. 31-40

Riedo 2009

Andrea Bernasconi (1706–1784). Miserere, Christoph Riedo (Hrsg.), Musik aus Schweizer Klöstern, Bd. 3, Adliswil/Zürich 2009

Riedo 2010/1

Riedo, Christoph: Interrelazioni tra stile musicale e liturgia: discontinuità e permanenze nella Milano del Settecento, in: *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento: Discontinuità e permanenze*, Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin (Hrsg.), 2 Bde., Mailand 2010, Bd. 1, S. 415-441

Riedo 2010/2

Riedo, Christoph: »Um die Music mit grösserer auferbaulichkeit, und mindrer unordnung und ausschweifungen diese hochfeierliche zeit hindurch vollführen zu können« – Einblicke in die Organisation der Musik in der Benediktinerabtei Einsiedeln in der zweiten Hälfte des 18.

Jahrhunderts am Beispiel der ›Grossen Engelweihe‹, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums*, Giuliano Castellani (Hrsg.), Bern 2010, S. 177-216

Riedo 2012

Riedo, Christoph: Musizierende Mönche und ein schlafendes Kirchenvolk – Mailänder Kirchenmusik in Einsiedeln, in: *Geschichte des Kantons Schwyz*, hrsg. vom Historischen Verein des Kantons Schwyz (HVS), 7 Bde., Schwyz 2012, Bd. 6, S. 122

Riedo 2013

Riedo, Christoph: La festa del *Corpus Domini* nel Duomo di Milano durante il Settecento, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra (Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011)*, Antonio Addamiano, Francesco Luisi (Hrsg.), 3 Bde., Città del Vaticano 2013, Bd. 2, S. 989-1010

Riedo 2014

Riedo, Christoph: Tra rito ambrosiano e rito romano: la musica nelle chiese di Milano e la circolazione delle sue fonti, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 1-24

Riedo (in Vorbereitung/1)

Riedo, Christoph (Hrsg.): Giovanni Battista Sammartini, *Miserere a più voci concertato con Sinfonia* (J-C 112), Lucca (in Vorbereitung)

Riegel 1998

Riegel, Nicole: Santa Maria presso San Celso in Mailand: Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430-1563, Worms 1998

Riepe 1998

Riepe, Juliane: Die Arcivonfraternita di S. Maria della Morte in Bologna: Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert, Paderborn 1998

Riva 2007

Riva, Francesco: Duecento anni di musica in Santa Maria della Rosa (1588–1798), Tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Milano, Mailand 2007

Riva 2009

Riva, Francesco: Il periodico ›Milano sacro‹. Un contributo alla ricerca musicologica in Lombardia, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Davide Daolmi, Cesare Fertonani (Hrsg.), Mailand 2009, S. 151-168

Riva 2014

Riva, Francesco: La »Congregazione de' Musici« di Milano. Tra devozione e mutua assistenza, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 89-138

Rocchi 1999

Rocchi Coopmans de Yoldi, Giuseppe (Hrsg.): Architetture della compagnia ignaziana nei centri antichi italiani, Florenz 1999

Romita 1947

Romita, Florentius: *Jus Musicae Liturgicae*, Rom 1947

Rosa 1999

Rosa, Mario: *Settecento religioso: Politica della Ragione e religione del cuore*, Venedig 1999

Rostirolla 2004

Giancarlo Rostirolla (Hrsg.): *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani: con la relativa bibliografia musicologica*, Rom 2004

Ross/Traub 1985

Ross, Peter & Traub, Andreas: *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, in: *Fontes Artis Musicae*, 32 (1985), S. 92-102

Rossi 1986

Rossi, Marco: *Organi e organisti del Duomo dal 1562 ai giorni nostri*, in: *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Graziella De Florentiis, Gian Nicola Vessia (Hrsg.), Mailand 1986, S. 205-223

Rossi 1996

Rossi, Marco: *Gianandrea Fioroni: a proposito della biografia*, in: *Rivista internazionale di musica sacra*, 17 (1996), 2, S. 191-226

Rossi 2014

Rossi, Marco: *Gianandrea Fioroni, maestro di cappella in Duomo a Milano: le versioni del »Salve Regina« nel repertorio liturgico mariano*, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 191-212

Ruggeri 2003

Ruggeri, Fausto: *I Diari dei Cerimonieri del duomo di Milano. Inventario del fondo liturgico dell'archivio del capitolo metropolitano (cartelle 1-23)*, in: *Archivio Ambrosiano*, 88 (2003), S. 199-232

Rusconi 2009

Rusconi, GianLuigi: *Canto ambrosiano: le radici di una tradizione*, in: *Rivista Liturgica*, 4 (2009), S. 574-599

Saint-Foix 1913–14

Saint-Foix, George de: *La Chronologie de l'œuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15 (1913–1914), S. 308-324

Sartori 1957

Sartori, Claudio: *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano: catalogo delle musiche dell'archivio*, Mailand 1957

Sartori 1960

Sartori, Claudio: *Giovanni Battista Sammartini e la sua corte*, in: *Musica d'oggi*, 3 (1960), S. 3-18

Sartori 1962

Sartori, Claudio: Sammartini post-mortem, in: *Hans Albrecht in memoriam*, Wilfried Brennecke, Hans Hasse (Hrsg.), Kassel 1962, S. 153-155

Scarpetta 1986

Scarpetta, Umberto: La musica composta per il Duomo dall'Ars Nova al movimento ceciliano, in: *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Graziella De Florentiis, Gian Nicola Vessia (Hrsg.), Mailand 1986, S. 225-250

Scarpetta 2004

Scarpetta, Umberto: Gli »organi obbligati« nella produzione di Giovanni Andrea Fioroni per il Duomo di Milano, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretto (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 331-339

Scotti 1982

Scotti, Aurora: Il conte Carlo Firmian, collezionista e mediatore del »gusto« fra Milano e Vienna, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 2, S. 667-689

Sebastiani 1982

Sebastiani, Lucia: I monasteri milanesi nel periodo teresiano. Aspetti economici, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 1, S. 205-219

Seifert 2010

Seifert, Herbert: Don Ignazio Balbi, Milanese Dilettante, and his Oratorio della Madonna de sette Dolori, Dedicated to Emperor Charles VI, in: *Barocco Padano 6*, Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Hrsg.), Como 2010, S. 335-345

Seifert 2014

Seifert, Herbert: Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17-18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 25-34

Sella/Capra 1984

Sella, Domenico & Capra, Carlo: Il ducato di Milano dal 1535 al 1796, Turin 1984

Sickbert 1991

Sickbert, Murl: The Mozarts in Milan, February 9-10, 1770: a funeral performance of Johann Christian Bach's Dies irae and Vespers music?, in: *Mozart Jahrbuch 1991, Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, S. 461-467

Stefani 2009

Stefani, Davide: Giuseppe Ferdinando Brivio. Catalogo ragionato della musica strumentale, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Davide Daolmi, Cesare Fertonani (Hrsg.), Mailand 2009, S. 257-278

Stefani 2014

Stefani, Davide: »Avvenimenti accaduti in tempo de' nostri vecchi«. Una fonte settecentesca per la cappella musicale del Duomo di Milano, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 139-144

Taccolini 2000

Taccolini, Mario: Per il pubblico bene: la soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento, Rom 2000

Terry 1967

Terry, Charles Sanford: John Christian Bach, 2. Aufl., London 1967

Tibaldi 1999

Tibaldi, Rodobaldo: Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il »Sacrum opus musicum« (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-motetto, ed una messa di Giovanni Francesco Capello, in: *Intorno a Monteverdi*, Maria Caraci Vela, Rodobaldo Tibaldi (Hrsg.), Lucca 1999, S. 313-349

Toffetti 2002

Toffetti, Marina: La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630, in: *Barocco Padano 2*, Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Hrsg.), Como 2002, S. 439-556

Toffetti 2004/1

Toffetti, Marina: Gli Ardemanio e la musica in Santa Maria della Scala di Milano nel primo Seicento, Lucca 2004

Toffetti 2004/2

Toffetti, Marina: Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733–1773), in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretti (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 417-474

Toffetti 2006/1

Toffetti, Marina: Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano, in: *Barocco Padano 4*, Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Hrsg.), Como 2006, S. 475-530

Toffetti 2006/2

Toffetti, Marina: La ricezione palestriniana a Milano fra Cinque e Seicento, in: *Palestrina e l'Europa*, Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli (Hrsg.), Palestrina 2006, S. 855-936

Toffetti 2014

Toffetti, Marina: Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 65-88

Torelli 2014

Torelli, Daniele: Liturgia e canto nell'editoria milanese tra Sei e Settecento: libri liturgico-musicali e trattati, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17-18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 35-64

Torre Franca 1915

Torre Franca, Fausto: Le origini della sinfonia. Le sinfonie dell'imbrattacarte (G. B. Sammartini), Turin 1915

Turchini 1988

Turchini, Angelo: Tradizione borromaica, istituzioni ecclesiastiche, indirizzi pastorali nel Settecento milanese, in: *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Antonio Acerbi, Massimo Marcocchi (Hrsg.), Mailand 1988, S. 3-33

Unverricht 1976

Unverricht, Hubert: Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), 2 Bde., Kassel 1976, Bd. 2, S. 157-172

Vaccarini 1997

Vaccarini Gallarani, Marina: Le cantate sacre per i cinque Venerdì di Quaresima eseguite nella Congregazione del Santissimo Entierro in San Fedele a Milano, in: *Rivista internazionale di musica sacra*, 18 (1997), S. 65-91

Vaccarini 2002

Vaccarini Gallarani, Marina: L'«ambrosianità» del contesto nella storia dell'oratorio milanese, in: *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Paola Besutti (Hrsg.), Florenz 2002, S. 453-488

Vaccarini 2004

Vaccarini Gallarani, Marina: Giovanni Battista Sammartini. Le cantate quaresimali del 1751, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretti (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 475-508

Vaccarini 2014

Vaccarini, Marina: Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17-18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 273-282

Verble 2003

Verble, Charles Randall: Five Psalm Settings by Giovanni Battista Sammartini: A Musical and Textual Analysis, Ph.D. dissertation, Northwestern University, Illinois 2003

Verble 2004

Verble, Charles R.: Giovanni Battista Sammartini, a Sacred Composer in His Own Right, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretti (Hrsg.), Turnhout 2004, S. 509-529

Verga 2014

Verga, Davide: Mottetti »in tempesta«: contaminazioni operistiche, approdi formali e strategie drammatiche nella produzione sacra di Carlo Monza, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Mailand 2014, S. 283-325

Vessia 1986

Vessia, Gian Nicola: Storia della Cappella musicale del Duomo dal 1714 ai giorni nostri, in: *Sei secoli di Musica nel Duomo di Milano*, Graziella de Florentiis, Gian Nicola Vessia (Hrsg.), Mailand 1986, S. 127-159

Vismara 1980

Vismara, Paola: Le soppressioni di monasteri benedettini. Un episodio dei rapporti Stato-Chiesa nella Lombardia teresio-giuseppina e napoleonica, in: *Archivio Ambrosiano*, 40 (1980), S. 138-201

Vismara 1982

Vismara Chiappa, Paola: La soppressione dei conventi e dei monasteri in Lombardia nell'età teresiana, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Bologna 1982, Bd. 3, S. 481-500

Vismara 1983

Vismara Chiappa, Paola: Le progettate dimissioni del card. Giuseppe Pozzobonelli arcivescovo di Milano, in: *Archivio Ambrosiano*, 12 (1983), S. 7-19

Vismara 1987

Vismara Chiappa, Paola: Secolo empio o devoto? La religione a Milano, in: *L'Europa riconosciuta. Anche Milano accende i suoi lumi (1706–1796)*, Guido Bezzola (Hrsg.), Mailand 1987, S. 137-163

Vismara 1990

Vismara Chiappa, Paola: La Chiesa ambrosiana tra il 1712 e il 1796, in: *Diocesi di Milano*, Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi, Luciano Vaccaro (Hrsg.), 2 Bde., Brescia 1990, Bd. 2, S. 615-654

Vismara 1994

Vismara, Paola: Settecento religioso in Lombardia, Mailand 1994

Vismara 2005–06

Vismara, Paola: Docere et delectare: le Cantate per intermezzo nelle dispute della dottrina cristiana (Milano, XVII-XVIII secolo), in: *Archivio storico lombardo*, Serie 12, 131-132 (2005–2006), S. 193-220

Vismara 2010

Vismara, Paola: Il sistema della religione cittadina dei milanesi nel Settecento e S. Maria presso S. Celso, in: *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento: Discontinuità e permanenze*, Roberta Carpani, Annamaria Cascetta, Danilo Zardin (Hrsg.), 2 Bde., Mailand 2010, Bd. 1, S. 45-75

Vismara 2011

Vismara, Paola: *Cantate per intermezzo*. La parola e la musica nella dottrina cristiana a Milano tra Sei e Settecento, in: *La musica dei semplici: l'altra Controriforma*, Stefania Nanni (Hrsg.), Rom 2012, S. 107-124

Walter 1960

Walter, Georg: Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Bestand der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich 1960

Warburton 1982

Warburton, Ernest: J.C. Bach's Latin Church Music, in: *The Musical Times*, 123 (1982), S. 781-84

Weber 2008

Weber, Edith: Le Concile de Trente (1545–1563) et la musique: de la Réforme à la Contre-Réforme, Paris 2008

Wiechens 1968

Wiechens, Bernward: Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis, Regensburg 1968

Zecca Laterza 1987

Zecca Laterza, Agostina: Lombardia: Il catalogo regionale lombardo dei fondi musicali, in: *Fonti musicali italiane*, 1 (1987), S. 169-176

Zanetti 1972

Zanetti, Dante E.: La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX, Pavia 1972

Zanlonghi 2002

Zanlonghi, Giovanna: Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano, Mailand 2002

Zardin 1988

Zardin, Danilo: Confraternite e congregazioni gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche, in: *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Antonio Acerbi, Massimo Marcocchi (Hrsg.), Mailand 1988, S. 180-252

Zardin 1990

Zardin, Danilo: L'ultimo periodo spagnolo (1631–1712). Da Cesare Monti a Giuseppe Archinto, in: *Diocesi di Milano*, Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi, Luciano Vaccaro (Hrsg.), 2 Bde., Brescia 1990, Bd. 2, S. 575-613

Zardin 2011

Zardin, Danilo: Musica e parola nell'azione educativa dei gesuiti: il caso di Milano tra Sei e Settecento, in: *La musica dei semplici: l'altra Controriforma*, Stefania Nanni (Hrsg.), Rom 2012, S. 33-71

Zoppelli 1988

Zoppelli, Luca: Le Pindare, le Phidias, le Michel-Ange des musiciens: Note sulla fortuna critica die ‚Salmi‘ nel ‚700, in: *Benedetto Marcello: La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno internazionale Venezia* (15-17 dicembre 1986), Claudio Mandricardo, Franco Rossi (Hrsg.), Florenz 1988, S. 403-414

Auswahldiskographie

Giovanni Battista Sammartini: *Miserere* J-C 112, *Dixit Dominus* J-C 106. Mit dem Coro della Radio Svizzera und I Barocchisti unter der Leitung von Diego Fasolis (in Vorbereitung)

Ferdinando Galimberti: *Dies irae*. Mit dem Coro della Radio Svizzera und I Barocchisti unter der Leitung von Diego Fasolis (in Vorbereitung)

Musik aus Schweizer Klöstern: Kostbarkeiten aus der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, mit der Cappella Murensis und dem Orchester Capriccio Basel, Audio production (1 CD 2009, erhältlich bei RISM Schweiz).

Magnificat: *Magnificat* (Wq 215) Carl Philipp Emanuel Bach, *Tantum ergo* (Warb E 26) Johann Christian Bach, *Magnificat* (Warb E 22) Johann Christian Bach, mit dem Dresdner Kammerchor, La Stagione Frankfurt unter der Leitung von Michael Schneider, Capriccio 67 003, (1 CD 2002)

Johann Christian Bach: *Gloria in excelsis a Quattro Concertata con Sinfonia* mit dem Orchester Les agréments und dem Chœur de chambre de Namur unter der Leitung von Wieland Kuijken, Ricercar 211, (1 CD 2002)

Johann Christian Bach: *Missa da Requiem* mit dem RIAS Kammerchor, der Akademie für Alte Musik Berlin unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann, Harmonia mundi HMC 902098, (1 CD 2011)

Introitus, Kyrie und Dies iræ der Totenmesse von Johann Christian Bach und viele weitere Kompositionen der Bach-Familie sind eingespielt auf: *The Bach-Family* mit dem Bach-Ensemble unter der Leitung von Helmuth Rilling, Hänssler Classic HAN 98.911, (3 CDs)

Johann Christian Bach: *Salve Regina* mit Emma Kirkby, Markus Schäfer und dem L'Orfeo Barockorchester unter der Leitung von Michi Gaigg, cpo 999 718-2, (1 CD 2001)

Gianandrea Fioroni (1716–1778): *Composizioni sacre per soli, coro, organo* mit La Cappella Tergestina di Notre Dame de Sion unter der Leitung von Marco Podda, Casa Musicale Edizioni Carrara, (1 CD 1996)

Gianandrea Fioroni e la sua scuola: *Composizioni sacre e strumentali* mit der Cappella Tergestina unter der Leitung von Marco Podda, Eurarte EA0023, (1 CD)

Italian organ music in the 18th century mit Lorenzo Ghielmi (Orgel) und Loredana Bacchetta (Gesang), Nuova Era 7027, (1 CD 1992)

Tradizioni a confronto: *Vimercate e la Cappella Musicale del Duomo di Milano nel XVIII secolo* mit dem Ensemble Chostro Vocale di Vimercate unter der Leitung von Riccardo Doni, Live-Aufnahme des Konzertes vom 8.12.2005 (im Handel erhältlich), (1 CD)

Giovanni Battista Sammartini: *Miserere*, *Te Deum*, *Dixit*, *Gloria* mit der Cappella Santa Cecilia della Cattedrale di Lucca und dem Orchestra da Camera L. Boccherini unter der Leitung von Gianfranco Cosmi, Bongiovanni GB 2383-2, (1 CD 2005)

Giovanni Battista Sammartini: *Della Passione di Gesù Cristo J-C 124 & L'addolorata Divina Madre J-C 123* mit dem Symphonica Ensemble unter der Leitung von Daniele Ferrari, Naxos 8.570254, (1 CD 2006)

Giovanni Battista Sammartini: *Gerusalemme sconoscente ingrata J-C 122, Confitebor J-C B-5 & Sinfonia J-C 25 & 56* mit dem Symphonica Ensemble unter der Leitung von Daniele Ferrari, Naxos 8.570253, (1 CD 2007)

Giovanni Battista Sammartini: *Il pianto degli Angeli della Pace J-C 119 & Sinfonia J-C 26* mit dem Capriccio Italiano Ensemble unter der Leitung von Daniele Ferrari, Naxos 8.557432, (1 CD 2004)

Giovanni Battista Sammartini: *Maria Addolorata J-C 121 & Il pianto di San Pietro J-C 117* mit dem Capriccio Italiano Ensemble unter der Leitung von Daniele Ferrari, Naxos 8.557431, (1 CD 2005)

Johann Christian Bach: Mailänder Vesperpsalmen mit dem Süddeutschen Kammerchor und dem Concerto Köln unter der Leitung von Gerhard Jenemann, Carus 83.347, (2 CDs 2010)

PORTA ORIENTALE

| | Duomo | S. Maria dell'Ordine de'Servi | S. Babila | S. Giovanni Battista | S. Pietro | S. Maria delle Ossa | S. Maria di Caravaggio | SS. Cosma e Damiano |
|------|-------------------------------|-----------------------------------|------------------------|---------------------------------|-----------------------|--------------------------|------------------------|--|
| | Capitolo Metropolitano | dell'Ordine della B.V. Addolorata | Collegiata, Parrocchia | Seminario Maggiore de' Chierici | de' Monaci Celestini | Oratorio del Rito Romano | de' PP. Trinitari | in Monforte, Convento de' PP. Agostiniani Scalzi |
| 1761 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo, Giovanni | Monza, Carlo | | | Bonazzi | Piazza | Lessona, Giuseppe 1O |
| 1762 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Piazza | Lessone, 1O |
| 1763 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Bach, J. Chr. | Lessone, 1O |
| 1764 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Bach, J. Chr. | Piazza, Gaetano 1O |
| 1765 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi, Carl'Antonio | | Bonazzi | Pojano | Piazza, 1O |
| 1766 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojano | Piazza, 1O |
| 1767 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojano | Piazza |
| 1768 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojano | Piazza |
| 1769 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojano | Piazza |
| 1770 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojani | Piazza |
| 1771 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojano | Piazza |
| 1772 | Fioroni, 1VM, 15V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojani | Piazza |
| 1773 | Fioroni, 1VM, 15V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | | Bonazzi | Pojani | Piazza |
| 1774 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | Valle, Pietro | | Pojani | Piazza |
| 1775 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Monza | Bonazzi | Valle | | Pojano | Piazza |
| 1776 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Bonazzi, Carl'Antonio | Bonazzi | Valle | | Pojani | Piazza |
| 1777 | Fioroni, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Bonazzi | Bonazzi | Valle | | Pojano | Piazza |
| 1778 | Fioroni, 1VM, 15V, 2O | Colombo | N.N. | N.N. | Valle | | Pogliani | Piazza |
| k.A. | | | | | | | | |
| 1780 | Sarti, Giuseppe, 1VM, 16V, 2O | Colombo | Terreni | Gussone | Valle | | Pogliani | Piazza |
| 1781 | Sarti, 1VM, 16V, 2O | Colombo | N.N. | Gussone | Valle | | Pogliani | Piazza |
| 1782 | Sarti, 1VM, 16V, 2O | Colombo | N.N. | Bonazzi | Valle | | Pogliani | Piazza |
| 1783 | Sarti, 1VM, 16V, 2O | Monza, Carlo | N.N. | Bonazzi | Soppressi | | Pogliani, G. | Piazza |
| 1784 | Sarti, 1VM, 18V, 2A | Monza | Valle, Pietro | Bonazzi | Soppressi | | Pogliani, F. | Piazza |
| 1785 | Sarti, 1VM, 17V, 2A | Monza | Valle | Bonazzi | Soppressi | | | Piazza |
| 1786 | Sarti, 1VM, 18V, 2O, | Monza | Valle | Bonazzi | Valle, neu Augustiner | | | Piazza |
| k.A. | | | | | | | | |
| 1788 | Monza, Carlo, 1VM, 19V, 2O | Monza | Valle | Bonazzi | | | | Piazza |
| 1789 | Monza, Carlo, 1VM, 19V, 2O | Monza | Valle | Bonazzi | | | | Piazza |
| 1790 | Monza, 1VM, 18V, 2O | Monza | | Bonazzi, Ferdinando | | | | Piazza |
| 1791 | Monza, 1VM, 17V, 2O | Monza | Pogliani, Francesco | Bonazzi | | | | Piazza |
| 1792 | Monza, 1VM, 18V, 2O | Monza | | Bonazzi | | | | Piazza |
| 1793 | Monza, 1VM, 17V, 2O | Monza | | Bonazzi | | | | Piazza |

| PORTA ORIENTALE | | | | | | | | |
|-----------------|---------------------|-------------------------------|-------------------|----------------------|-----------|---------------------|------------------------|---------------------|
| | Duomo | S. Maria dell'Ordine de'Servi | S. Babila | S. Giovanni Battista | S. Pietro | S. Maria delle Ossa | S. Maria di Caravaggio | SS. Cosma e Damiano |
| 1794 | Monza, 1VM, 18V, 2O | Monza | Formenti, Giorgio | Bonazzi | | | | Piazza |
| 1795 | Monza, 1VM, 19V, 2O | Monza | Formenti | Bonazzi | | | | Piazza |
| 1796 | Monza, 1VM, 20V, 2O | Monza | Formenti | Bonazzi | | | | |
| k.A. | | | | | | | | |
| k.A. | | | | | | | | |
| k.A. | | | | | | | | |
| k.A. | | | | | | | | |

Legende
MdC Maestro di Cappella
VM Vicemaestro
V Vokalisten
O Organist
k.A. wurde in diesem Jahr nicht veröffentlicht

| PORTA ORIENTALE | | | | | | | | | |
|-----------------|--|----------------------------------|-----------------------------|--|---|---|----------------------------|--|--|
| | S. Maria della Passione | S. Pietro in Gessate | S. Maria della Pace | S. Barnaba | S. Stefano | S. Maria della Sanità | S. Francesca Romana | | |
| | Collegiata Abbaziale de' Canonici Regolari Lateranensi | de' Monaci Benedettini Cassinesi | de' Padri Minori Osservanti | Collegio de' Chierici Regolari della Congregazione di S. Paolo | Insigne Basilica, Collegiata e Parrocchiale | de' Chierici Regolari Ministri dell'Infermi | de' PP. Agostiniani Scalzi | | |
| 1761 | Sammartini, 4V | Corbella, Giovanni, 4V | Corbella, Giovanni | Colombo, Giovanni | Valle, Pietro | Colombo, Giovanni | | | |
| 1762 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza, Gaetano 1O | | |
| 1763 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza, 1O | | |
| 1764 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza, 1O | | |
| 1765 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza, 1O | | |
| 1766 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza, 1O | | |
| 1767 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1768 | Sammartini, 4V | Corbella, 4V | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1769 | Sammartini | Corbella | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1770 | Sammartini | Corbella | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1771 | Sammartini | Corbella | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1772 | Sammartini | Corbella | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1773 | Sammartini | Corbella | Corbella | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1774 | Sammartini | | Valle, Pietro | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1775 | Sammartini | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1776 | Sammartini | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1777 | Piazza, Gaetano | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1778 | Piazza | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| k.A. | | | | | | | | | |
| 1780 | Piazza | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1781 | Piazza | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1782 | Piazza | | Valle | Colombo | Valle | Colombo | Piazza | | |
| 1783 | Soppressi | | Valle | Monza, Carlo | Valle | Valle, Pietro | Piazza | | |
| 1784 | Soppressi | | Valle | Monza | Valle | Valle | Piazza | | |
| 1785 | | | Valle | Monza | Valle | Valle | Piazza | | |
| 1786 | Piazza, Giuspadronato | | Valle | Monza | Valle | Valle | Piazza | | |
| k.A. | | | | | | | | | |
| 1788 | | | Valle | Monza | Valle | | Piazza | | |
| 1789 | | | Valle | Monza | Valle | | Piazza | | |
| 1790 | | | | Monza | Bonazzi, Ferdinando | | Piazza | | |
| 1791 | | | Monza, Carlo | Monza | Bonazzi | | Piazza | | |
| 1792 | | | Monza | Monza | Bonazzi | | Piazza | | |
| 1793 | | | Monza | Monza | Bonazzi | | Piazza | | |

| PORTA ORIENTALE | | | | | | | |
|-----------------|-------------------------|----------------------|---------------------|------------|------------|-----------------------|---------------------|
| | S. Maria della Passione | S. Pietro in Gessate | S. Maria della Pace | S. Barnaba | S. Stefano | S. Maria della Sanità | S. Francesca Romana |
| 1794 | | | Monza | Monza | Bonazzi | | Piazza |
| 1795 | | | Monza | Monza | Bonazzi | | Piazza |
| 1796 | | | Monza | Monza | Bonazzi | | |
| k.A. | | | | | | | |
| k.A. | | | | | | | |
| k.A. | | | | | | | |
| k.A. | | | | | | | |

| PORTA ROMANA | | | | | |
|--------------|-----------------------------|-------------------------------------|--|--|--|
| | S. Gottardo | S. Antonio Abate | S. Maria presso S. Satiro | S. Giovanni in Conca | S. Nazaro |
| | nel Regio Ducale Palazzo | de' Chierici Regolari detti Teatini | con Parrocchia dello stesso de' Preti Secolari della Congregazione dell'Oratorio | de' PP. Carmelitani, della Congregazione di Mantova con parrocchia | Basilica degli Apostoli Collegiata Insigne, con Parrocchia |
| 1761 | | Colombo, Giovanni | | Corbella, Giovanni 4V | Monza, Carlo |
| 1762 | Vignati, O: Samm. | Colombo, 4V | Chiesa, Melchiorre 1O | Corbella, 4V | Monza |
| 1763 | Vignati, O: Samm. | Colombo, 4V | Chiesa, 1O | Corbella, 4V | Monza |
| 1764 | Vignati, O: Samm. | Colombo, 4V | Chiesa, 1O | Corbella, 4V | Monza |
| 1765 | Vignati, O: Samm. | Colombo, 4V | Chiesa, 1O | Corbella, 4V | Monza |
| 1766 | Vignati, O: Samm. | Colombo, 4V | Chiesa, 1O | Corbella, 4V | Monza |
| 1767 | Vignati | Colombo, 4V | Chiesa | Corbella, 4V | Monza |
| 1768 | Vignati | Colombo, 4V | Chiesa | Corbella, 4V | Monza |
| 1769 | Sammartini, G. B., O: Monza | Colombo | Chiesa | Corbella | Monza |
| 1770 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Corbella | Monza |
| 1771 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Corbella | Monza |
| 1772 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Corbella | Monza |
| 1773 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Corbella | Monza |
| 1774 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Monza, Carlo | Monza |
| 1775 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| 1776 | Sammartini, O: Monza | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| 1777 | Monza, Carlo | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| 1778 | Monza | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| k.A. | | | | | |
| 1780 | Monza | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| 1781 | Monza | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| 1782 | Monza | Colombo | Chiesa | Monza | Monza |
| 1783 | Monza | Piazza, Gaetano | Chiesa | Soppressi, Monza | Monza |
| 1784 | Monza | Piazza | | Soppressi, Monza | Monza |
| 1785 | Monza | Piazza | | Parrocchia, Monza | Monza |
| 1786 | Monza | Piazza | | Parrocchia, Monza | Monza |
| k.A. | | | | | |
| 1788 | Monza | Piazza | | | Monza |
| 1789 | Monza | Piazza | | | Rotondi, Giovanni |
| 1790 | Monza | Piazza | | 1790 | Rotondi |
| 1791 | Monza | Piazza | | | Rotondi |
| 1792 | Monza | Piazza | | | Rotondi |
| 1793 | Monza | Piazza | | | Rotondi |

| PORTA ROMANA | | | | | |
|--------------|-------------|------------------|---------------------------|----------------------|-----------|
| | S. Gottardo | S. Antonio Abate | S. Maria presso S. Satiro | S. Giovanni in Conca | S. Nazaro |
| 1794 | Monza | Piazza | | | Rotondi |
| 1795 | Monza | Piazza | | | Rotondi |
| 1796 | Monza | Monza, Carlo | | | Rotondi |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |

PORTA ROMANA

| | S. Maria del Paradiso | S. Calimero | S. Celso | S. Maria de' Miracoli presso S. Celso | S. Luca |
|------|--|-----------------------|--|--|---------------------------------|
| | de' Padri del Terz'Ordine di San Francesco | Basilica Parrocchiale | de' Canonici Regolari del S. Salvatore | Regio Ducal Tempio con Capitolo di Cavalieri della Ven. Fabbrica | Monastero di Monaci Cistercensi |
| 1761 | | | | Fascietti, Lorenzo, 4V | |
| 1762 | Corbella, Giovanni | Monza, Carlo | | Fascietti, 4V | |
| 1763 | Corbella | Monza | Valle, Pietro | Fascietti, 4V | |
| 1764 | Corbella | Monza | Valle | Fascietti, 4V | |
| 1765 | Corbella | Monza | Valle | Fascietti, 4V | |
| 1766 | Corbella | Monza | Valle | Fascietti, 4V | |
| 1767 | Corbella | Monza | Valle | Fascietti, 4V | |
| 1768 | Corbella | Monza | Valle | Fascietti, 4V | |
| 1769 | Corbella | Monza | Valle | Fascetti | |
| 1770 | Corbella | Monza | Valle | Fascetti | |
| 1771 | Corbella | Monza | Valle | Fascetti | |
| 1772 | Corbella | Monza | Valle | Fascetti | |
| 1773 | Corbella | Monza | Valle | Fascetti | |
| 1774 | Piazza, Gaetano | Monza | Valle | Fascetti | |
| 1775 | Piazza | Monza | Valle | Fascetti | Pogliano, Pietro |
| 1776 | Piazza | Monza | Valle | Fascetti | Pogliano |
| 1777 | Piazza | Monza | Valle | Fascetti | Pogliano |
| 1778 | Piazza | Monza | Valle | Fascetti | Pogliani, Francesco |
| k.A. | | | | | |
| 1780 | Piazza | Monza | Fascetti, Lorenzo | Fascetti | Pogliani |
| 1781 | Piazza | Monza | Fascetti | Fascetti | Pogliani |
| 1782 | Piazza | Monza | Fascetti | Fascetti | Pogliani |
| 1783 | Soppressi | Monza | Fascetti | Quaglia, Agostino | Pogliani |
| 1784 | *3 | Monza | Fascetti | Quaglia | Pogliani |
| 1785 | Pogliani | Monza | | Quaglia | Pogliani |
| 1786 | Pogliani | Monza | | Quaglia | Pogliani |
| k.A. | | | | | |
| 1788 | Pogliani | Monza | | Quaglia | Pogliani |
| 1789 | Pogliani | Monza | | Quaglia | Pogliani |
| 1790 | Pogliani | Monza | | Quaglia | Pogliani |
| 1791 | | Monza | | Quaglia | Pogliani |
| 1792 | | Monza | | Quaglia | |
| 1793 | | Monza | | Quaglia | |

PORTA ROMANA

| | S. Maria del Paradiso | S. Calimero | S. Celso | S. Maria de' Miracoli presso S. Celso | S. Luca |
|---------|-----------------------|-------------|----------|---|---------|
| 1794 | | Monza | | Quaglia | |
| 1795 | | Monza | | Quaglia | |
| 1796 | | Monza | | Quaglia | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. *3 | | | | | |

Soppressi: Chiesa di S.
Dionigi in S. Maria del Paradiso,
Serviti Pogliani, Francesco

| PORTA TICINESE | | | |
|----------------|---|-------------------|-------------------|
| | S. Alessandro | S. Maria Beltrade | S. Sebastiano |
| | de' PP. Chierici Regolari della Congregazione di S. Paolo, Parrocchia, e Scuole pubbliche | Parrocchia | Parrocchia |
| 1761 | | | |
| 1762 | Sammartini, G. B. | | Sammartini, G. B. |
| 1763 | Sammartini | | Sammartini |
| 1764 | Sammartini | Bonazzi, Antonio | Sammartini |
| 1765 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1766 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1767 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1768 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1769 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1770 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1771 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1772 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1773 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1774 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1775 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1776 | Sammartini | Bonazzi | Sammartini |
| 1777 | Fiorone, Gian Andrea | Bonazzi | |
| 1778 | Fiorone | N.N. | |
| k.A. | | | |
| 1780 | Quaglia, Agostino | N.N. | |
| 1781 | Quaglia | N.N. | |
| 1782 | Quaglia | N.N. | |
| 1783 | Quaglia | N.N. | |
| 1784 | Quaglia | Bonazzi | |
| 1785 | Quaglia | Bonazzi | |
| 1786 | Quaglia | Bonazzi | |
| k.A. | | | |
| 1788 | Quaglia | | |
| 1789 | Quaglia | | |
| 1790 | Quaglia | | |
| 1791 | Quaglia | | |
| 1792 | Quaglia | | |
| 1793 | Quaglia | | |

| PORTA TICINESE | | | |
|----------------|---------------|-------------------|---------------|
| | S. Alessandro | S. Maria Beltrade | S. Sebastiano |
| 1794 | Quaglia | | |
| 1795 | Quaglia | | |
| 1796 | Quaglia | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |

| PORTA TICINESE | | | | | |
|----------------|--------------------------|---|---|--|--|
| | S. Giorgio al Palazzo | S. Pietro in Campo Lodigiano | S. Eustorgio | S. Lorenzo | S. Sepolcro |
| | Collegiata, e Parrocchia | de' Chierici Regolari della Congregazione della Madre di Dio con Parrocchia | Basilica de' SS. Magi, Convento de' Padri dell'Ordine de' Predicatori | Basilica, ed Insigne Collegiata e Parrocchia | de' Signori Sacerdoti Oblati, Collegiata |
| 1761 | Piantanida, Antonio | | | Chiesa, Melchiorre | Piantanida, Antonio |
| 1762 | Chiesa, Melchiorre | Piazza, Gaetano | Corbella, Giovanni | Chiesa | Bonazzi, Antonio |
| 1763 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1764 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1765 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1766 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1767 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1768 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1769 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1770 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1771 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1772 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1773 | Chiesa | Piazza | Corbella | Chiesa | Bonazzi |
| 1774 | Chiesa | Piazza | Chiesa, Melchiorre | Chiesa | Bonazzi |
| 1775 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Bonazzi |
| 1776 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Bonazzi |
| 1777 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Bonazzi |
| 1778 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Fratelli Bonazzi |
| k.A. | | | | | |
| 1780 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Fratelli Bonazzi |
| 1781 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Fratelli Bonazzi |
| 1782 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Fratelli Bonazzi |
| 1783 | Chiesa | Piazza | Chiesa | Chiesa | Fratelli Bonazzi |
| 1784 | Quaglia, Agostino | Piazza, Felice | Quaglia, Agostino | Sanbuco, Giambattista | Fratelli Bonazzi |
| 1785 | Quaglia | Piazza | Quaglia | Sanbuco | Bonazzi, Felice |
| 1786 | Quaglia | Piazza | Quaglia | Sanbuco | Bonazzi |
| k.A. | | | | | |
| 1788 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | Bonazzi |
| 1789 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | |
| 1790 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | |
| 1791 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | |
| 1792 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | |
| 1793 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | |

| PORTA TICINESE | | | | | | |
|----------------|-----------------------|------------------------------|--------------|------------|-------------|--|
| | S. Giorgio al Palazzo | S. Pietro in Campo Lodigiano | S. Eustorgio | S. Lorenzo | S. Sepolcro | |
| 1794 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | | |
| 1795 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | | |
| 1796 | Quaglia | | Quaglia | Sanbuco | | |
| k.A. | | | | | | |
| k.A. | | | | | | |
| k.A. | | | | | | |
| k.A. | | | | | | |

| PORTA VERCELLINA | | | | | |
|------------------|----------------------|---|---------------------|--------------------------|---|
| | S. Maria della Rosa | S. Maria Fulcorina | S. Maria alla Porta | S. Maria Podone | S. Francesco |
| | de' Padri Domenicani | Capitolo dell'antichissima primitiva Basilica de' SS. Martiri Naborre e Felice ora residenti in questa Chiesa | Parrocchia | Collegiata, e Parrocchia | Basilica Naboriana, de' Padri Minori Conventuali dell'Ordine Serafico |
| 1761 | Monza, Carlo | | | | |
| 1762 | Monza | Mojolo | Vignati, Giuseppe | Vignati, Giuseppe | |
| 1763 | Monza | Mojolo | Vignati | Vignati | |
| 1764 | Monza | Chiesa, Melchior | Vignati | Vignati | |
| 1765 | Monza | Chiesa | Vignati | Vignati | |
| 1766 | Monza | Chiesa | Vignati | Vignati | |
| 1767 | Monza | Chiesa | Vignati | Vignati | Sammartini, G. B. |
| 1768 | Monza | Chiesa | Vignati | Vignati | Sammartini |
| 1769 | Monza | Chiesa | | | Sammartini |
| 1770 | Monza | Chiesa | | Valli, Pietro | Sammartini |
| 1771 | Monza | Chiesa | | Valli | Sammartini |
| 1772 | Monza | Chiesa | | Valli | Sammartini |
| 1773 | Monza | Chiesa | | Valli | Sammartini |
| 1774 | Monza | Chiesa | | Valli | Sammartini |
| 1775 | Monza | Chiesa | | Valli | Sammartini |
| 1776 | Monza | Chiesa | | Valli | Sammartini |
| 1777 | Monza | Chiesa | | Valli | Pogliani, Pietro |
| 1778 | Monza | Piazza, Gaetano | | Valli | Pogliani, Francesco |
| k.A. | | | | | |
| 1780 | Monza | Piazza | | Valli | Pogliani |
| 1781 | Monza | Piazza | | Valli | Pogliani |
| 1782 | Monza | Piazza | | Valle | Pogliani |
| 1783 | Monza | Chiesa | | Valle | Pogliani |
| 1784 | Monza | Piazza | | Valle | Pogliani |
| 1785 | | | | | Pogliani |
| 1786 | Monza | Piazza | | Valle | Pogliani |
| k.A. | | | | | |
| 1788 | | | | | Pogliani |
| 1789 | Bonazzim Felica | | | | Pogliani |
| 1790 | Bonazzi, Ferdinando | | | | Pogliani |
| 1791 | | | | | Pogliani |
| 1792 | | | | | Quaglia, Agostino |
| 1793 | | | | | Quaglia |

| PORTA VERCELLINA | | | | | |
|------------------|---------------------|--------------------|---------------------|-----------------|--------------|
| | S. Maria della Rosa | S. Maria Fulcorina | S. Maria alla Porta | S. Maria Podone | S. Francesco |
| 1794 | | | | | Quaglia |
| 1795 | | | | | Quaglia |
| 1796 | | | | | Quaglia |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |

| PORTA VERCELLINA | | | | |
|------------------|--------------------------------------|--|---|---------------------------------------|
| | S. Ambrogio Maggiore | | S. Vittore al Corpo | S. Maria delle Grazie |
| | Imperiale Basilica Collegiata | | Basilica Porziana, Monastero di Monaci Olivetani | Convento Ducale de' PP. Dominicani |
| 1761 | Sammartini, G. B. | | | |
| 1762 | Sammartini | | Cantù, Giovanni | Sammartini, G. B. |
| 1763 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1764 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1765 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1766 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1767 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1768 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1769 | Sammartini | | Cantù | Sammartini |
| 1770 | Sammartini | | Pugliano | Sammartini |
| 1771 | Sammartini | | Pugliano, Pietro | Sammartini |
| 1772 | Sammartini | | Pugliano | Sammartini |
| 1773 | Sammartini | | Pogliano | Sammartini |
| 1774 | Sammartini | | Pogliano | Sammartini |
| 1775 | Sammartini | | Pogliano | Sammartini |
| 1776 | Sammartini | | Pogliano | Sammartini |
| 1777 | Pogliani, Pietro | | Pogliano | Monza, Carlo |
| 1778 | Pogliani, Francesco (auch Monastero) | | Pogliani, Francesco | Monza |
| k.A. | | | | |
| 1780 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1781 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1782 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1783 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1784 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1785 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1786 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| k.A. | | | | |
| 1788 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1789 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1790 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1791 | Pogliani (auch Monastero) | | Pogliani | Monza |
| 1792 | Quaglia, Agostino (auch Monastero) | | Minoia, Ambrogio | Monza |
| 1793 | Quaglia (auch Monastero) | | Minoia | Monza |

| PORTA VERCELLINA | | | |
|------------------|--------------------------|---------------------|-----------------------|
| | S. Ambrogio Maggiore | S. Vittore al Corpo | S. Maria delle Grazie |
| 1794 | Quaglia (auch Monastero) | Minoia | Monza |
| 1795 | Quaglia (auch Monastero) | Minoia | Monza |
| 1796 | Quaglia (auch Monastero) | Minoia | Monza |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |

| PORTA COMASINA | | | | | |
|----------------|--|--------------------------|---|--|--------------------------------|
| | S. Maria Segreta | S. Tommaso in Terra Mara | S. Maria Incoronata | S. Simpliciano | S. Maria del Carmine |
| | Chierici Regolari della Congregazione di Somasca, con Parrocchia | Collegiata, e Parrocchia | Convento de' Padri Agostiniani della Congregazione di Lombardia | Basilica, e Monastero di Monaci Benedettini Cassinensi, con Parrocchia | Convento de' Padri Carmelitani |
| 1761 | Monza, Carlo | N.N. | | Bonazzi, Carl'Antonio | Sammartini, G. B., 4V |
| 1762 | Monza | Cantù, Giovanni | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1763 | Monza | Cantù | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1764 | Monza | Cantù | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1765 | Monza | Cantù | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1766 | Monza | Cantù | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1767 | Monza | Cantù | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1768 | Monza | Cantù | | Bonazzi, 4V | Sammartini, 1O, 4V |
| 1769 | Monza | Cantù | | Bonazzi | Sammartini, 1O |
| 1770 | Monza | de Vincenti, Melchiorre | | Bonazzi | Sammartini, 1O |
| 1771 | Monza | de Vincenti | | Bonazzi | Sammartini |
| 1772 | Monza | Tereni | | Bonazzi | Sammartini |
| 1773 | Monza | Tereni, Bonaventura | | Bonazzi | Sammartini |
| 1774 | Monza | Tereni | Valle, Pietro | Bonazzi | Sammartini |
| 1775 | Monza | Tereni | Valle | Bonazzi | Sammartini |
| 1776 | Monza | Tereni | Valle | Bonazzi | Sammartini |
| 1777 | Monza | Tereni | Valle | Bonazzi | Monza, Carlo |
| 1778 | Monza | Tereni | Valle | Bonazzi | Monza |
| k.A. | | | | | |
| 1780 | Monza | Tereni | Valle | Bonazzi | Monza |
| 1781 | Monza | Quaglia, Ambrogio | Valle | Bonazzi | Monza |
| 1782 | Monza | Quaglia, 1O | Valle | Bonazzi | Monza |
| 1783 | Monza | Quaglia, 1O | Valle | Bonazzi | Monza |
| 1784 | Monza | Quaglia, Agostino | Valle | Bonazzi | Monza |
| 1785 | Monza | Quaglia | Valle | Bonazzi | |
| 1786 | Monza | Quaglia | Valle | Bonazzi | Monza |
| k.A. | | | | | |
| 1788 | Monza | Quaglia | Valle | Bonazzi | |
| 1789 | Monza | Quaglia | Valle | Bonazzi | |
| 1790 | Monza | Quaglia | | Bonazzi, Ferdinando | |
| 1791 | Monza | Quaglia | | Bonazzi | |
| 1792 | Monza | Quaglia | | Bonazzi | |
| 1793 | Monza | Quaglia | Formenti, Giorgio | Bonazzi | |

| PORTA COMASINA | | | | | |
|----------------|------------------|--------------------------|------------------------|----------------|----------------------|
| | S. Maria Segreta | S. Tommaso in Terra Mara | S. Maria Incoronata | S. Sempliciano | S. Maria del Carmine |
| 1794 | Monza | Quaglia | Formenti | Bonazzi | |
| 1795 | Monza | Quaglia | Bonazzi, Ferdinando 10 | Bonazzi | |
| 1796 | Monza | Quaglia | Bonazzi | Bonazzi | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |
| k.A. | | | | | |

PORTA NUOVA

| | SS. Cosma e Damiano | S. Maria della Scala | S. Marco | S. Maria in Aracoeli | S. Dionigi | S. Carlo al Collegio Elvetico |
|------|--|---|---|--|--|---|
| | de' Padri Monaci Gerolimini con Parrocchia | Regio-Imperiale Cappella Insigne Collegiata | Convento de' PP. Eremitani di S. Agostino | Convento, e Spedale de' PP. Fatebenefratelli | Basilica, e Badia, con Convento de' PP. de' Servi di Maria | sotto la direzione de' Sacerdoti Oblati |
| 1761 | Cantù, Giovanni 3V | Piantanida, 4V | | | Sammartini, G. B. | Colombo, Giovanni |
| 1762 | Cantù, 3V | N.N., 4V | Fiorone, Andrea | Corbella, Giovanni | Sammartini | Colombo |
| 1763 | Cantù, 3V | Chiesa, 4V | Fioroni | Corbella | Sammartini | Colombo |
| 1764 | Cantù, 3V | Chiesa, 4V | Fioroni | Piazza, Gaetano | Sammartini | Colombo |
| 1765 | Cantù, 3V | Chiesa, 4V | Fioroni | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1766 | Cantù, 3V | Chiesa, 4V | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1767 | Cantù, 3V | Chiesa, 4V | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1768 | Cantù, 3V | Chiesa, 4V | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1769 | Cantù | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1770 | Bonazzi, Carl'Antonio | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1771 | Bonazzi | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1772 | Bonazzi | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1773 | Bonazzi | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1774 | Bonazzi | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1775 | Bonazzi | Chiesa | Fiorone | Piazza | Sammartini | Colombo |
| 1776 | Bonazzi | | Fiorone | Piazza | Pogliani, Pietro | Colombo |
| 1777 | Bonazzi | | Fiorone | Piazza | Pogliani | Colombo |
| 1778 | Bonazzi | | Fiorone | Piazza | Pogliani, Francesco | Colombo |
| k.A. | | | | | | |
| 1780 | Bonazzi | | Monza, Carlo | Piazza | Pogliani | Colombo |
| 1781 | Bonazzi | | Monza | Piazza | Pogliani | Colombo |
| 1782 | Bonazzi | | Monza | Piazza | Pogliani | Colombo |
| 1783 | Bonazzi | | Monza | Piazza | Pogliani | Colombo |
| 1784 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | Valle, Pietro |
| 1785 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | Valle |
| 1786 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | Valle |
| k.A. | | | | | | |
| 1788 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| 1789 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| 1790 | Bonazzi, Ferdinando | | Monza | Piazza | | |
| 1791 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| 1792 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| 1793 | Bonazzi, Giuseppe | | Monza | Piazza | | |

PORTA NUOVA

| | SS. Cosma e Damiano | S. Maria della Scala | S. Marco | S. Maria in Aracoeli | S. Dionigi | S. Carlo al Collegio Elvetico |
|------|----------------------------|-----------------------------|-----------------|-----------------------------|-------------------|--------------------------------------|
| 1794 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| 1795 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| 1796 | Bonazzi | | Monza | Piazza | | |
| k.A. | | | | | | |
| k.A. | | | | | | |
| k.A. | | | | | | |
| k.A. | | | | | | |

PORTA NUOVA

| | S. Maria della Canonica | SS. Anastasia e Francesco di Paola | S. Fedele |
|------|--|---|---------------------------------------|
| | de' Chierici del Seminario. Studenti di Teologia Morale sotto la direzione de' Sacerdotti Oblati | de' Padri Minimi | Casa Professa della Compagnia di Gesù |
| 1761 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | | Piazza, 4V |
| 1762 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Giovanni Cantù | Piazza, 4V |
| 1763 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza, 4V |
| 1764 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza, 4V |
| 1765 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza, 4V |
| 1766 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza, 4V |
| 1767 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza, 4V |
| 1768 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza, 4V |
| 1769 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Cantù | Piazza |
| 1770 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano, Pietro | Piazza |
| 1771 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano | Piazza |
| 1772 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano | Piazza |
| 1773 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano | Piazza |
| 1774 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano | |
| 1775 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano | |
| 1776 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pugliano | *1 |
| 1777 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pogliano | Chiesa |
| 1778 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pogiani, Francesco | Chiesa |
| k.A. | | | |
| 1780 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pogliani | Chiesa |
| 1781 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pogliani | Chiesa |
| 1782 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pogliani | Chiesa |
| 1783 | Bonazzi (Seminario Maggiore) | Pogliani | Chiesa |
| 1784 | Bonazzi | Pogliani | *2 |
| 1785 | Bonazzi | Pogliani | Monza |
| 1786 | Bonazzi | Pogliani | Monza |
| k.A. | | | |
| 1788 | | Pogliani | |
| 1789 | | Pogliani | Minoja, Ambrogio |
| 1790 | | Pogliani | Minoja |
| 1791 | | Pogliani | Minoja |
| 1792 | | Pogliani | Minoja |
| 1793 | | Rotondi, Giovanni | Minoja |

PORTA NUOVA

| | S. Maria della Canonica | SS. Anastasia e Francesco di Paola | S. Fedele |
|---|--------------------------------|---|--|
| 1794 | | Rotondi, Giovanni | Minoja |
| 1795 | | Rotondi, Giovanni | Minoja |
| 1796 | | Rotondi, Giovanni | Minoja |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | | | |
| k.A. | *2 | | *1 |
| Monza, Carlo. Regio-Imperiale Cappella ed insigne Collegiata di S. Maria della Scala in S. Fedele | | | Chiesa, Melchiorre. Regio-Imperial Cappella di S. Maria della Scala, trasferita in S. Fedele, Chiesa e Casa professa della soppressa Compagnia di Gesù |