

Christoph Riedo

Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783

Biritualität im Kontext der ambrosianischen
und römischen Liturgie



PETER LANG

Christoph Riedo

Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783

Der Band untersucht das Verhältnis zwischen Liturgie und Musik im birituellen Mailand im 18. Jahrhundert. Die Rituszugehörigkeit einer Kirche bestimmte ihre liturgische Musik. Während in den meist den römischen Ritus zelebrierenden Klöstern ein ausgelassener Theaterstil mit üppigem Orchesterpart vorherrschte, war den ambrosianischen Bistumskirchen ein auf Textverständlichkeit ausgerichteter a cappella-Stil eigen. Letzterer stand im Geiste der katholischen Aufklärung, des Tridentinums und der Dekrete Carlo Borromeos von 1565. Der Autor geht der Frage nach, wie der jeweilige Ritus, d.h. der ambrosianische wie auch der römische, figuralmusikalisch vertont wurde und wie sich die Biritualität insgesamt auf die liturgische Musik Mailands auswirkte.

Christoph Riedo studierte Musikwissenschaft und Geschichte in Freiburg/CH, Bern und Padua. Nach einem Postdoc an der Harvard University folgten Lehrtätigkeiten an der Universität Basel, der Hochschule der Künste Bern und der Hochschule für Musik Freiburg/D.

Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783

Christoph Riedo

Kirchenmusik in Mailand von 1743 bis 1783

Biritualität im Kontext der ambrosianischen
und römischen Liturgie



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



**SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG**

Diese Publikation entstand im Rahmen eines vom
Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes.

Umschlagabbildung:
Prospetto del Duomo di Milano
© Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

ISBN 978-3-0343-3909-4 (Print)
E-ISBN 978-3-0343-4100-4 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-4101-1 (EPUB)
E-ISBN 978-3-0343-4102-8 (MOBI) • DOI10.3726/b17062

PETER LANG




Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative
Commons Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell -
Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).
Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Christoph Riedo, 2021
Verlegt durch: Peter Lang AG, Bern, Schweiz

www.peterlang.com



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

Inhaltsverzeichnis

Gedruckte liturgische Bücher, bibliographische Abkürzungen und Bibliothekssigel	11
Gedruckte liturgische Bücher	11
Bibliographische Abkürzungen	13
Bibliotheken und Archive	15
Vorwort	17
Bemerkung zur Gehalts- und Preisentwicklung in Mailand im 18. Jahrhundert	21
Einleitung	23
I.	29
1 Grundlagen	29
1.1 Das Erzbistum Mailand	29
1.2 Carlo Borromeo und die katholische Aufklärung	32
1.3 Kirchenmusik als <i>varietà degli stili</i>	45
2 Eine Stadt kartografieren	50
2.1 <i>Milano sacro</i> : Ankündigungen eines Almanachs	50
2.2 Der aufgeklärte Reformkatholizismus und seine Folgen	54
2.3 Ein Rundgang durch Mailands bedeutendste Kirchen	58
2.4 Kapellmeister und feste Ensembles	60
2.5 Ein Kirchenmusikkalender von 1775: <i>La Galleria delle Stelle</i>	63
3 Ambrosianischer und römischer Ritus im Vergleich	67
3.1 Das Interesse der Fremden an der ambrosianischen Liturgie ...	67
3.2 Zwei verschiedene liturgische Kalender	69
3.3 Besonderheiten der ambrosianischen Liturgie	72
3.4 Die Liturgie und ihre figuralmusikalische Realisierung	74
3.4.1 Die Messe	74
3.4.2 Verschiedene liturgische Texte	80

3.4.3	Unterschiede im liturgischen Text	81
3.4.4	Beispiel einer liturgischen Adaptation	86
3.4.5	Differenzen in der Chormelodie	89
3.4.6	Hybride Vertonungen	92
4	Die Biritualität in der Mailänder Lebenswelt	96
4.1	Ein Ritenkonflikt und seine Regelung	96
4.2	Die Auswirkungen der Biritualität	101
4.3	Die liturgischen Verhältnisse in einzelnen Kirchen	102
4.4	Religiöse Kongregationen und ihre rituellen Gegebenheiten .	107
II.	111
1	Der Mailänder Dom	111
1.1	Der Domkapellmeister Giovanni Andrea Fioroni: Musikstil und Musikrepertoire	112
1.2	Giuseppe Sarti: ein Opernkomponist wird Domkapellmeister	136
1.3	Die soziale Stellung der Domkapelle	147
1.4	Das liturgische Zeremoniell	151
1.5	Fioronis Geschenk an Burney und seine Aussagekraft	161
2	Der Regio Ducal Tempio di Santa Maria presso San Celso	169
2.1	Der Dienstplan der königlich-herzoglichen Kirchenkapelle ...	170
2.2	Die Musikbibliothek	176
2.3	Der Mailänder Dom als Musikalienlieferant	178
2.4	Vertonungen all' Ambrosiana und alla Romana	182
2.5	Die korrekte musikalische Umsetzung der Liturgie	184
2.6	Ein Zeitsprung: liturgische Adaptationen um 1900	187
2.7	Die Charakteristika des ambrosianischen <i>Kyrie</i>	192
2.8	(Keine) Messeadaptationen aus dem 18. Jahrhundert?	195
2.9	Keine Regel ohne Ausnahme I: Vertonungen der ambrosia- nischen Liturgie mit Instrumentalbeteiligung	198
3	Das Augustinerinnenkloster <i>Santa Maria Maddalena</i>	201
4	Die Herzogskirche <i>San Gottardo</i>	210
4.1	Prestige und Zusammensetzung der Kirchenkapelle	211
4.2	Wenn die Kirchenmusik zusammen mit dem Ritus wechselt ...	213
4.3	Giovenale Sacchi: über den Einfluss eines Barnabitermönchs auf die Kirchenmusik	220
5	Die Jesuitenkirche San Fedele und die Congregazione del Santissimo Entierro	224

5.1	Bachs erster Auftritt als Kirchenkomponist	225
5.2	Gedenkmessen in <i>San Fedele</i> nach der Auflösung des Jesuitenordens 1773	228
5.3	Die Reale Imperiale Congregazione del Santissimo Entierro	231
5.4	Mailänder Totenmusiken	242
5.5	Die Verbreitung der Mailänder Musikalien	245
5.6	Die zeitliche Dauer als Charakteristikum	252
6	Die Franziskanerkirche <i>San Francesco</i> und die Johann-Nepomuk- Bruderschaft	255
6.1	Bachs Auftrag für die Kongregation zu Ehren des heiligen Johannes Nepomuk	256
6.2	Klienteläre Verflechtung bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen und Kapellmeisterstellen	258
6.3	Der Versuch einer Rekonstruktion der Kirchenmusik Bachs ...	261
III.	271
1	Johann Christian Bach und das <i>Pater noster</i>	271
1.1	Bachs Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Padre Martini	271
1.2	Musikstilistische Tücken eines <i>Pater noster</i>	273
1.3	›Gute‹ und ›schlechte‹ Mailänder Vertonungen	276
1.4	Bachs Anstellung als Organist am Mailänder Dom	279
1.5	Padre Martinis Wissen über die ambrosianische Liturgie und die Mailänder Verhältnisse	286
1.6	Wie sich Bach allmählich mit den Mailänder Gepflogenheiten vertraut machte	294
2	Giovanni Battista Sammartini und seine liturgischen Kompositionen	303
2.1	Sammartinis dominierende Stellung	303
2.2	Sängervirtuosität und die Rolle des Orchesters	310
2.3	Keine Regel ohne Ausnahme II: ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung und <i>a cappella</i> - Kompositionen der römischen Liturgie	322
3	<i>San Giuseppe</i> und die <i>Gloria</i> -Vertonungen der römischen Liturgie	325
3.1	Pompöse Mailänder Orchestermessen	329
3.2	Die Einleitungssinfonien	336

IV.	343
1 Mailänder Kirchenmusik im Benediktinerstift Einsiedeln	343
1.1 Zeugnisse lang andauernder Kirchenmusik	345
1.2 Strategien zur Aneignung einer kontextfremden Kirchenmusik	350
1.3 Theaterstil in der Kirche	354
2 Vimercate: eine Pfarrei vor den Stadttoren Mailands	359
2.1 Die Musikkapelle in Vimercate	361
2.2 Das Musikarchiv	364
V.	371
1 Fazit	371
Druckwerke vor 1800	379
Bibliographie	381
Auswahldiskographie	411
Anhang:	413
Milano sacro: Die Kirchen Mailands und ihre Kapellmeister	413

Gedruckte liturgische Bücher, bibliographische Abkürzungen und Bibliothekssigel

Gedruckte 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. jussu 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, MDCCCLX. 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 Solemnes Ritu Ambrosiano S. Carolo Card. Tituli S. Praxedis Archiepiscopo Editæ A Carolo Cajetano Cardinali Gaisruchio Archiepiscopo Ad Recentiore[m] Usu[m] Accomodatæ, 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-Pkříž	Praha, Rytířský řad křižovníků s červenou hvězdou, hudební sbírka
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
D-Hs	Hamburg Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-SWI	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, Biblioteca e Archivio del Capitolo Metropolitano
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 zur Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts 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. Cristina Urchueguía, Zentralpräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und Herausgeberin der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, danke ich für die unermüdliche Geduld. Doch mein grösster Dank gilt Christoph Rudolf, dem zu früh verstorbenen Jonas Gräni, Astrid Knöchlein, meiner Lebenspartnerin Nicole Aellen sowie meiner Familie, ohne deren moralische Unterstützung die Arbeit nicht in Buchform erschienen wäre. In grosser Dankbarkeit widme ich dieses Buch meinen Eltern.

Bern, November 2020

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 al moggio*.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.¹ Seither konnten die Mailänder Ursprünge dieser Instrumentalgattung bestätigt und auf die Zeit um 1730 festgemacht werden.² 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.³ 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.⁴ Um die suggerierte Beeinflussung Haydns durch Sammartini weiter zu bezeugen, berichtet der Lombarde Carpani ferner, wie Josef Mysliveček

1 Vgl. Saint-Foix 1913–14; Torrefranca 1915.

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

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

4 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, attesochè 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.«

um 1780 in Mailand Sammartini-Sinfonien gehört und dabei erstaunt festgestellt haben soll: »Ho trovato il padre dello stile di Haydn.«⁵

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 eher wenig Beachtung geschenkt hat. Grosse Aufmerksamkeit fand Mailands Kirchenmusik bisher 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.⁶ Nebst zahlreichen kleineren Beiträgen bestehen die einzigen umfangreichen musikwissenschaftlichen Arbeiten zum 18. Jahrhundert aus Analysen einzelner Vertonungen Giovanni Battista Sammartinis oder Johann Christian Bachs (1735–1782).⁷ 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 römischen Ritus praktizierten. Damit ist die Diözese Mailand in einzigartiger Weise durch die Biritualität charakterisiert, d.h. durch die Präsenz

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

6 Fertonani, Mellace, Toscani 2014.

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

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 birtuelle 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 ebenfalls 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 1743 bis 1783 in den Mittelpunkt, in der Giuseppe Pozzobonelli (1696–1783) als Erzbischof von Mailand dem Bistum vorstand und Einfluss auf die Kirchenmusik nehmen konnte. Gleichwohl verstehen sich die beiden Eckdaten keinesfalls als absolute Grenzen. Der Fokus auf die vier Jahrzehnte erklärt sich ausserdem daraus, dass aus dieser Zeitspanne Musikquellen in ausreichender Zahl vorhanden sind, die ergiebige und zuverlässige Schlüsse zulassen. Zudem fallen in diese Jahrzehnte die Mailandbesuche Charles Burneys (1726–1814), Charles de Brosses' (1709–1777) und weiterer namhafter Persönlichkeiten, 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 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 Mailandaufenthalte tiefe Einblicke in das Kirchenmusikgeschehen gewannen.

Weil die vorliegende Arbeit die Frage ins Zentrum stellt, wie sich die birtuelle Sitation 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.

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.¹ Dem Kirchenvater Ambrosius (339–397) verdankte Mailand beinahe alles, was es auszeichnet: den Ritus, die Kirchentradition, die Spiritualität.² 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.³ 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«,

1 Eine Tabelle mit sämtlichen Bischöfen Mailands bietet Majo 1995, S. 835–844. Majo 1995, S. 11.

2 Navoni 1997, S. 171.

3 Majo 1995, S. 61–63.

als ›zweites Rom‹ verstand und in Rom einen Gegenspieler sah.⁴ 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 Roma« unterstreicht.⁵ 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, gloriata de havere tal costume e rito ambrosiano per il quale forse sei separata da li vicii di quello avaro Babilone!«⁶ 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.⁷ 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 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.«⁸ Die Mailänder Kirche umgab stets eine Aura der Unantastbarkeit, welche als Kontinuum viele Jahrhunderte überdauerte.⁹ 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.¹⁰ 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.«¹¹ Indessen war es nicht die Verdienste des heiligen Ambrosius, dass der Mailänder Ritus

4 Ebenda.

5 Villa 1627.

6 Sella/Capra 1984, S. 61.

7 I-Md, II-F-04–025, f. 37v-38r.

8 De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 243.

9 Sella/Capra 1984, S. 61.

10 Ebenda.

11 De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 244.

von den tridentinischen Vereinheitlichungsbestrebungen verschont blieb, die letztlich die Ausmerzung zahlreicher lokaler liturgischer Traditionen anstrebten. Vielmehr schützte ihn seine über 200-jährige Existenz davor und damit erneut seine lange Historie.¹² Baroffio führte vor Augen, dass die Diözese Mailand im Grossen und Ganzen »als einzige Ausnahme im ganzen Abendland [...] ihre Liturgie bis heute bewahren« konnte.¹³ 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 Fortbestehen¹⁴ 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.«¹⁵ 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.¹⁶

<i>Die Bevölkerungsentwicklung der Stadt und ihrer Vororte</i>			
<i>Jahre</i>	<i>Stadt</i>	<i>Corpi santi</i>	<i>Total</i>
1750	110'118	13'500	123'618

12 Paredi 1990, S. 63.

13 Baroffio 1972, S. 192.

14 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.

15 De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 246.

16 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.

<i>Die Bevölkerungsentwicklung der Stadt und ihrer Vororte</i>			
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
			17

Das Selbstbewusstsein und der Stolz der ambrosianischen Kirche auf die eigene ruhmvolle Geschichte¹⁸ prägte ebenso Mailands Kirchenmusik. Eine Persönlichkeit, die die Kirchenmusik wie keine andere beeinflusste, erhält nun unsere Aufmerksamkeit.

1.2 Carlo Borromeo und die katholische Aufklärung

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.¹⁹ 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.²⁰ 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, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.«²¹ Die Verordnung bringt einige Punkte zur Sprache, welche in nachfolgenden Diskussionen wegweisend wurden. Im Dekret wird der

17 Beloch 1961, S. 190.

18 Dazu siehe generell Paredi 1990 & Majo 1995.

19 Majo 1995, S. 313–326; Diocesi di Milano, Bd. 2, S. 401–408.

20 Ganzer/Alberigo/Melloni 2010, S. 98–110 (Sessio XXII).

21 Ebenda, S. 104, Zeilen 3069–3073.

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«. ²² 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 Formulierungen die Missstände und Überschreitungen zu benennen und zu beanstanden. ²³ Die Umsetzung der auf dem Konzil vereinbarten Dekrete überliessen die Konzilsväter den jeweiligen Provinzialsynoden, welche, entsprechend den lokalen Gepflogenheiten, eigenständige Massnahmen treffen

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

23 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. 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

sollten.²⁴ 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.²⁵ 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 costi, acciò riformasse il canto in modo che le parole fossero più intelligibili che si potesse, come sapete anche il Concilio ordina, perciò potrebbe egli fare qualche mottetti e veder come la cosa riesce, consultando fra voi quel che sia più espediente.«²⁶ 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.²⁷ Bereits anhand dieser beiden

congrua in his canendi seu modulandi ratione, de certa lege in choro conveniendi et permanendi, simulque de omnibus ecclesiae ministris, quae necessaria erunt, et si qua huiusmodi: synodus provincialis pro cuiusque provinciae 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, quae expedire videbuntur, poterit provideri«. Siehe hierzu Ganzer/Alberigo/Melloni 2010, S. 140, Zeilen 4309–4316. Eine englische Übersetzung bietet wiederum Monson 2002, S. 18–19.

- 24 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.
- 25 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.«
- 26 De Florentiis 1986/1, S. 53.
- 27 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.

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 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.²⁸ 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 zugleich 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.²⁹ 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:

»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.«³⁰

28 Borella 1964, S. 133–134; Paredi 1990, S. 63–64.

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

30 AEM, Bd. 2, Sp. 99–100; Romita 1947, S. 66. Die gefassten Beschlüsse wurden ab 1566 in Mailand, Brescia und Venedig mehrmals gedruckt, wobei eine Auflage von 6000 Exemplaren erreicht worden sein soll. Die Druckexemplare wurden an sämtliche Kardinäle sowie an die wichtigsten Bistümer Italiens, Polens, Deutschlands, Frankreichs, Spaniens und Portugals verschickt. Siehe Cattaneo 1965, S. 249–252. Kurz darauf verbannte auch Kardinal Giulio della Rovere in seinem Erzbistum Ravenna (1568) mit Ausnahme der Orgel alle Instrumente aus der Kirche und

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; tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur«). Die Briefe Borromeos zeigen auf, mit welchem Eifer sich der Mailänder Bischof für die Einhaltung der kirchenmusikalischen Verordnungen einsetzte. Am 19. April 1582 erkundigte sich der Prior der Augustinianer von *San Marco* bei Borromeo, ob er damit zufrieden sei, dass Instrumente in der Kirche erklingen würden. Borromeo verneinte und verwies u.a. auf das erste *Concilium Provinciale*.³¹ Borromeo übte auch direkten Einfluss aus und wies bei Verletzungen der Verordnungen die entsprechenden Autoritäten darauf hin. 1582 schrieb er an die Franziskaner von San Francesco Grande: »È occorso in questi giorni santi, che nella chiesa di San Francesco dei conventuali, quei frati negli officii facevano sonare violoni, et vari instrumenti musicali ... li quali sapete essere stati proibiti nel primo nostro concilio provinciale.«³² Zugleich blieb auch das Argument der Textverständlichkeit zentral. Dies zeigt sich u.a. am Beispiel Nicolò Peruves. Als Kapellmeister an *Santa Maria Maggiore* in Rom widmete er Borromeo im Februar 1580 eine Messe, bei der, gemäss den Beteuerungen des Komponisten, die Worte gut verständlich seien.³³ Und als 1584 am Mailänder Dom die Stelle eines Organisten frei wurde, fiel die Wahl auf Giuseppe Guami aus Lucca. Als sich jedoch herausstellte, dass Guami verheiratet war, kam er entsprechend den tridentinischen Verordnungen und denjenigen des ersten *Concilium Provinciale* nicht mehr in Frage.³⁴ Im Dom, der als Bischofssitz die Diözese repräsentierte, wachte Borromeo persönlich darüber, dass

verordnete die Verständlichkeit des liturgischen Textes. Borromeo und della Rovere waren eng miteinander verwandt. Siehe Morucci 2019, S. 503. Zu den Bestimmungen in Ravenna siehe Fabbri 1993, S. 20–22. Nicht nur überliess das Tridentinum die Umsetzung der festgelegten Dekrete den einzelnen Bistümern und nahm damit in Kauf, dass die Verordnungen ganz unterschiedlich umgesetzt werden würden, was zugleich zu widersprüchlichen Bestimmungen führte. Die vatikanische *Congregatio pro consultationibus episcoporum et regularium* beispielsweise billigte 1593 den Zink in der Kirche. Deswegen legt Monson nahe, die kirchenmusikalischen Bestimmungen der Zeit eher als erstrebten Idealzustand zu verstehen, als daraus automatisch eine kirchenmusikalische Realität abzuleiten. Siehe Monson 2006, S. 406.

31 Morucci 2019, S. 508. Die englische Übersetzung der Antwort Borromeos lautet: »Your Lordship shows an immediate willingness to comply with the orders, and particularly in the notice that you gave me in regards to the musical instruments, which your reverence should not allow to play for any reason, neither on this occasion of the feast of San Marco, nor on others, because Pius V and our Provincial Council have explicitly prohibited them.«

32 Ebenda.

33 Ebenda, S. 503. Peruve schrieb Borromeo: »Mi forzai in questa messa che vorrei ch'essa fuori sotto la protezione di vostra signoria illustrissima talmente adoperar la musica che le parole fussero sane e chiare, e facilmente intese.«

34 Ebenda, S. 507

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.«³⁵

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.³⁶ Die 1572 eingeführte Ordnung wurde acht Jahrzehnte später, 1652 und 1657, bekräftigt und erweitert.³⁷ Damit wird deutlich, dass Borromeo in seinem Bistum langfristige, kirchenmusikalisch entscheidende Weichen stellte. Die nachfolgenden Domkapellmeister hielten sich an die vom Tridentinum gewünschten und von Borromeo eingeführten musikstilistischen Richtlinien.³⁸ 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.³⁹ 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, aliæ 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.«⁴⁰

In Pfarrei- und Kollegiatskirchen sowie in Oratorien oder Kapellen, die Pfarrekirchen angegliedert waren, musste der ambrosianische Ritus zelebriert

35 Cattaneo 1950/3, S. 75.

36 De Florentiis 1986/1, S. 68–69.

37 Ebenda, S. 81–83; Toffetti 2002, S. 546–548.

38 »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.

39 Majò 1995, S. 841.

40 AEM, Bd. 2, Sp. 852.

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 Pfarrekirchen), 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.

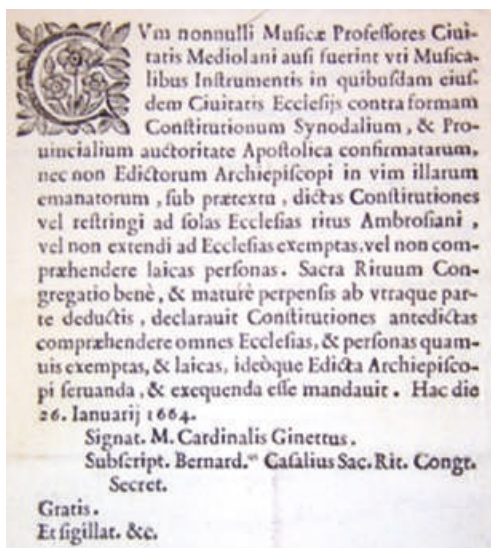
Dank den *Acta Ecclesiae Mediolanensis* fanden diese Kirchenmusikrichtlinien weit über Mailands Landesgrenzen hinaus grosses Echo. Die *Acta* erlangten nicht nur in Italien eine exzellente Verbreitung, sondern beispielsweise auch in Frankreich, wo sie im 17. Jahrhundert zweimal neu aufgelegt wurden und als unerlässliche Grundsätze für die Anhänger der katholischen Erneuerung galten.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³ 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

41 Sella/Capra 1984, S. 95.

42 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.

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

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.⁴⁴



Die Antwort der römischen Ritenkongregation vom 26. Januar 1664

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.«⁴⁵

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, Visitor

44 Cattaneo 1950/3, S. 80.

45 Cattaneo 1950/3, S. 81.

der Diözese, Kapitel-Vikar, Erzpriester des Domkapitels, und in dieser Funktion Stellvertreter des Erzbischofs Stampa,⁴⁶ wird der Mailänder Patrizier Pozzobonelli zu Recht als »personalità di formazione ›ambrosiana« bezeichnet.⁴⁷ 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 volume degli Atti di questa santa Chiesa milanese«, wobei er sich auf das »sagro, ricco patrimonio« der ambrosianischen Kirche berief.⁴⁸ Mit dem »aureo volume degli Atti« meinte Pozzobonelli die *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, welchen er in seiner Amtszeit besondere Beachtung zuteilwerden liess.

Im 18. Jahrhundert kam der Gesetzgebung der Diözese Mailand allgemein eine zentrale Bedeutung zu. Papst Benedikt XIII. beispielsweise war nicht nur ein grosser Bewunderer Borromeos, sondern liess die Dekrete der *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, die als konkrete Umsetzung der tridentinischen Reformen galten, in das von ihm einberufene *Concilium romanum* (1725) einfliessen.⁴⁹ Prospero Lorenzo Lambertini (1675–1758), der aus Verbundenheit zu seinem Vorgänger den Papstnamen Benedikt XIV. übernahm und erwiesenermassen ein Exemplar der *Acta* besass,⁵⁰ besann sich in seiner Abhandlung *De synodo dioecesana* (1748) unablässig auf die Mailänder Dekrete.⁵¹ Aus diesem Grund schlussfolgerte Fattori, dass die Rezeption des Konzils von Trient im 18. Jahrhundert in erster Linie über Mailand erfolgte.⁵² Doch damit ist die Signifikanz der *Acta* noch nicht vollständig erfasst. Wie Klüeting bemerkte, »erscheint die katholische Aufklärung des 18. Jahrhunderts in mancher Hinsicht als mit der Nachholung einer defizitären Umsetzung der tridentinischen Reformen des 16. Jahrhunderts beschäftigt.«⁵³ In dieser Einschätzung ist er keinesfalls alleine. Lehner zum Beispiel versteht die katholische Aufklärung als Wiederbelebung der tridentinischen Reformen mit modernen Mitteln.⁵⁴ Letztlich haben wir die Relevanz der *Acta Ecclesiae Mediolanensis* in diesem Sinne zu verstehen, nämlich als *den* Referenztext der katholischen Aufklärung schlechthin. Die vorliegende Arbeit wirft daher nicht zuletzt die Frage auf, welche Bedeutung den Mailänder Kirchenmusikbestimmungen zukam, und ob auch eine allfällige Rezeption der Kirchenmusikdekrete im Zusammenhang mit der katholischen Aufklärung stehen könnte.

Wenngleich sich der Mailänder Erzbischof Giuseppe Pozzobonelli stark für die ambrosianische Liturgie einsetzte und die Erforschung des Mailänder Ritus

46 Cazzani 1996, S. 254.

47 Turchini 1988, S. 16.

48 Ebenda, S. 18.

49 Ebenda, S. 11.

50 Fattori 2015, S. 124.

51 Ebenda, S. 79, 91, 115 & 127; Turchini 1988, S. 7. Die päpstliche Schrift erfreute sich derart grosser Beliebtheit, dass sie langfristig die *Acta Ecclesiae Mediolanensis* als Standardwerk für Bischöfe ablöste. Siehe Fattori 2015, S. 291.

52 Ebenda, S. 123–124.

53 Klüeting 2010, S. 22–23.

54 Dazu allgemein Lehner 2016, insbesondere S. 46, 124 & 218.

und dessen frühchristlichen Wurzeln vorantrieb,⁵⁵ äusserte er sich nicht in Bezug auf die Kirchenmusikbestimmungen in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. Damit bezog er auch nicht Position zum Gebrauch von Instrumenten in der Kirche. 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. Seine Ernennung zum Erzbischof verdankte Pozzobonelli Papst Benedikt XIV. Dieser entschied sich für den Mailänder Patrizier, obwohl er nicht zum engeren Kandidatenkreis gehörte. Dies lag primär daran, dass Pozzobonelli von seinen Zeitgenossen nicht als Intellektueller wahrgenommen wurde. Dafür wies er eine stark ausgeprägte seelsorgerische Seite auf.⁵⁶ Bisher konnte die Forschung noch nicht restlos klären, wie sehr Pozzobonelli den Ideen der katholischen Aufklärung zugeneigt war. Dennoch ist unbestritten, dass er sich von den aufklärerischen Päpsten Benedikt XIII. und Benedikt XIV. inspirieren liess.⁵⁷ Turchini hebt zum Beispiel hervor, dass das berühmte *De synodo dioecisana* (1748) weitreichende Auswirkungen auf Mailand gehabt habe.⁵⁸ Und hinsichtlich der Ausbildung des Klerus, der Residenzpflicht und der Pastoralvisiten befolgte Pozzobonelli gänzlich das *Ubi primum* (1740) Benedikts XIV., das sich im Übrigen auf das *Concilium romanum* (1725) seines Vorgängers Benedikt XIII. bezieht.⁵⁹

Während im 18. Jahrhundert aus Mailand weder Äusserungen zu Borromeos Dekreten bekannt sind, noch dass die Diözese neuere Musikverordnungen beschlossen hätte, mischte sich 1728 überraschend Papst Benedikt XIII. in eine musikalische Angelegenheit ein. Der Abt der Benediktiner von *San Simpliciano* beschwerte sich nämlich in Rom, 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, denunzierte der Mailänder Benediktinerabt die Schwestern: Schliesslich lasse die Benediktinerkongregation weder Instrumentalmusik noch Figuralgesang zu, weshalb solche Musik kaum je in Kirchen dieser Kongregation zu hören sei.⁶⁰ Besonders die letzte Äusserung

55 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.

56 Sella/Capra 1984, S. 390.

57 Turchini 1988, S. 28. Mit Benedikt XIV. tauschte sich Pozzobonelli auch über die ambrosianische Liturgie aus. Siehe Brovelli 1988, S. 70.

58 Ebenda, S. 7.

59 Ebenda, S. 17.

60 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.

erstaunt. Als Folge davon verbot Benedikt XIII. 1728 den Nonnen jegliche Musik ausser dem Choralgesang bei Exkommunikation *latae sententiae*, wobei die Strafe beim nächsten Verstoss unverzüglich eingetreten wäre.⁶¹ Nach dieser drastischen Massnahme durch Benedikt XIII. traten die Benediktinerinnen von *Santa Radegonda* musikalisch nicht mehr in Erscheinung.

Nur 21 Jahre später äusserte sich auch 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, ist der Standpunkt des aufgeklärten Papstes dennoch interessant. Ziel des Rundschreibens war es, u.a., »di stabilire una differenza sensibile tra le Musiche di Chiesa, e le Musiche de' Teatri«. ⁶² Zugleich bekräftigte Benedikt XIV., der, wie oben dargelegt, Borromeos *Acta* grosse Bedeutung zumass, die kirchenmusikalischen Bestimmungen Trients mit Rücksicht auf die Textverständlichkeit.⁶³ 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 verbot. Gemäss Enzyklika waren in der Kirche die Orgel, alle Violininstrumente sowie das den Generalbass verdoppelnde Fagott erlaubt. Andere Instrumente, und damit ausser dem Fagott sämtliche Blasinstrumente sowie Pauken, verbot *Annus qui*.⁶⁴ Diese Auslegung der tridentinischen Bestimmungen lässt sich am besten mit den Worten Fattoris beschreiben. Die Kirchenhistorikerin begreift die Handlungen Benedikts XIV. nämlich als Übersetzungen des Konzils in eine moderne Sprache.⁶⁵ Gemäss Fattori sei die umfassende Deutung des Erbes Borromeos und Trients nur mithilfe der Interpretation, der Anpassung sowie der Deformierung zustande gekommen.⁶⁶ Als Anpassungen an die Gegenwart müssen wir auch den aus *Annus qui* hervorgehenden Standpunkt verstehen. Dennoch lässt sich in den Bestimmungen ganz

61 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.

62 Bacciagaluppi 2012, S. 252.

63 Ebenda, S. 251–252.

64 Ebenda, S. 224–225.

65 Fattori 2015, S. 285.

66 Ebenda, S. 291.

klar das Vermächtnis Trients und Borromeos erkennen, was sich u.a. darin zeigt, dass eine deutliche Trennung zwischen weltlicher und geistlicher Musik vorgenommen werden sollte. Die Verbannung des Profanen sollte aber nicht so weit gehen, wie von Trient ursprünglich angedacht, da nebst der Orgel nun ebenso sämtliche Violininstrumente sowie das Fagott erlaubt waren. Ferner anerkannte Benedikt XIV. in *Annus qui* die Figural- und Instrumentalmusik in der Kirche, und darüber hinaus äusserte er sich zu den Instrumentalsinfonien. Solche 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«. ⁶⁷ Geduldet wurden ausschliesslich ernsthafte instrumentale Einleitungen, welche die an der Zelebration beteiligten Personen in ihren Handlungen nicht behinderten. In Mailand stellen wir somit eine strengere Auslegung der Konzilsanweisungen fest, als die von Benedikt XIV. im 18. Jahrhundert in *Annus qui* dargelegte. Im Bistum Mailand, das weiterhin sehr stark von den Dekreten Borromeos bestimmt war, blieben alle Instrumente mit Ausnahme der Orgel verboten.

Den Geist der katholischen Aufklärung verkörperte keiner besser als Ludovico Muratori (1672–1750), der sich von 1695–1700 in Mailand aufhielt. In dieser Zeit gehörte er dem Kollegium der *dottori* der *Biblioteca Ambrosiana* an und trug, zusammen mit seinen Kollegen, die Verantwortung für die Forschung und Lehre, die im Rahmen der ehrwürdigen Bibliothek stattfand. Später wurde der Geistliche und Gelehrte, der auch als Vater der italienischen Geschichtsschreibung gilt, vom Herzog von Modena zum Archivar und Bibliothekar ernannt. In dieser Position wirkte er bis zu seinem Lebensende und verfasste zahlreiche Publikationen zu den verschiedensten Themengebieten. Muratori ist dafür bekannt, dass er in seinen Schriften Rationalität und Glauben in ein Gleichgewicht brachte. Als Priester verstand er die Liturgie als neue theologische Disziplin und erkannte die Notwendigkeit einer liturgischen Erneuerungsbewegung, ⁶⁸ welche sich einerseits gegen Aberglauben richten und andererseits für Simplizität und Praktikabilität stehen sollte. ⁶⁹ Bezogen auf die Liturgie befürwortete der aufgeklärte Katholizismus allgemein die Wiedergewinnung alter liturgischer Traditionen, die Gründung liturgischer Akademien und die Abwendung einer rituellen Überschwänglichkeit. Die liturgische Erneuerung bestand in einem neuen, weniger barocken und dafür rationelleren Gottesdienst, welcher auf das Wesentliche abzielte: die Eucharistie und die persönliche Beziehung zu Christus. ⁷⁰ Muratori unternahm selber liturgische

67 Bacciagaluppi 2012, S. 225.

68 Lehner 2016, S. 133 & 152.

69 Ebenda, S. 33.

70 Ebenda, S. 34.

Studien und war beispielsweise der erste, der bedeutende ambrosianische liturgische Bücher aus dem Mittelalter der Öffentlichkeit bekannt machte.⁷¹ Seine Kritik an Missbräuchen und Exzessen der Kirche brachte er stets mit den Absichten des Konzils von Trient in Verbindung, womit auch Muratori die Ideen einer moderaten katholischen Aufklärung in engste Beziehung zum Tridentinum setzte.⁷² In seiner Abhandlung *Della regolata divozion de' cristiani* (Venedig, 1747), die den deutschen Titel *Die wahre Andacht des Christen* (Aschaffenburg, 1751) trägt und von Papst Benedikt XIV., einem engen Freund Muratoris, sehr geschätzt worden ist, unterscheidet der Autor zwischen essentieller und oberflächlicher Frömmigkeit. In dieser Schrift mit pastoraler Absicht, die die Verfehlungen des Volkes korrigieren möchte, bringt Muratori seine Haltung zur Kirchenmusik leider kaum zum Ausdruck. Er erwähnt sie lediglich in folgendem Abschnitt: »Noi chiamiamo una gran Divozione il far delle strepitose Feste in onore de' Beati Servi di Dio con apparati sontuosi, con bruciamento grande di cera, con Musiche dispendiose, Sonetti, salve di mortaretti; ed entra talvolta la gola anch'essa co i conviti ad accrescere l'onore a i Santi.«⁷³ Zu einer grossen Andacht gehörte gemäss Muratori eine prunkvolle Aufmachung mit zahlreichen Kerzen, aufwendiger Kirchenmusik, Sonetten und Kanonensalven. Um die Ehre der Heiligen zu erhöhen, durfte bisweilen auch ein Festessen nicht fehlen. Allerdings legt Muratoris Äusserung nicht offen, wie er sich Kirchenmusik im Sinne der katholischen Aufklärung genau vorstellt. Wie sollte sie im Detail beschaffen sein? Darf sie Instrumente aufweisen, und wenn ja, welche? Zudem entspricht Muratoris obige Schilderung kaum seinem generellen Anliegen nach Simplizität in der Liturgie. Damit scheint sich ein Widerspruch aufzutun, den Muratori nicht auflöst. Nicht nur in *Della regolata divozion de' cristiani* fehlen Aussagen im Hinblick auf die Kirchenmusik. Dies gilt ebenso für die *Liturgia romana vetus* (Venedig, 1748), dem liturgischen Hauptwerk Muratoris. Die Kirchenmusik betreffend bleibt allerdings nicht nur die Haltung Muratoris, einer Schlüsselfigur der katholischen Aufklärung, unklar, explizite Äusserungen diesbezüglich sind insgesamt relativ selten. Sie beschränken sich vornehmlich auf die obigen Stellungnahmen. Wie die Kirchenmusik der katholischen Aufklärung aussah, wird sich folglich nicht zuletzt daran zeigen, welche Bedeutung die tridentinischen Kirchenmusikbestimmungen im 18. Jahrhundert erlangten und wie sie umgesetzt worden sind.

71 Cattaneo 1975, S. 54.

72 Lehner 2016, S. 132.

73 Muratori 1747, S. 336.

Seit der Entstehung des Kirchenmusikdekrets im späten 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 Brosse (1709–1777), der Italien bereiste und von Mai 1739 bis April 1740 in Mailand verweilte, 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 Boulogne; la Lombardie excelle dans la musique instrumentale.«⁷⁴ De Brosse's Bemerkung bezieht sich u.a. auf die in Mailand um 1730 entstandene Konzertsinfonie, die von hier aus zu einem gesamt-europäischen Siegeszug antrat.⁷⁵ 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.⁷⁶ Die Bandbreite reichte vom einstimmigen Choralgesang bis zur mehrstimmigen Figuralmusik mit oder ohne Instrumente. Diese beiden Extreme sind im Mailänder Dom durch die Alternatim-Praxis repräsentiert, die sich aus dem Wechselspiel zwischen einstimmigem Choralgesang und mehrstimmigem Orgelspiel zusammensetzte. Ausserdem trat die Musikkapelle mit Figuralmusik hinzu. Darüber hinaus ist im Dom der *falsobordone* nachzuweisen, bei dem bis zu drei parallel verlaufende Stimmen zur Chormelodie improvisiert wurden (siehe II.1.1.1.).⁷⁷ Doch der für Mailand kennzeichnende Kirchenstil ergab sich aus der Verbindung zwischen der geforderten maximalen Textverständlichkeit und der fehlenden

74 De Brosse 1991, Bd. 2, S. 1013.

75 Vgl. Churgin 1991; Jenkins 1977/2.

76 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.

77 Siehe hierzu Riedo 2013, S. 995.

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«,⁷⁸ 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 cappella senz'Organo* den schlichtesten Vokalsatz dar.⁷⁹ 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.«⁸⁰ 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«.⁸¹ Aus diesem Grund wird der *stile semplice* mitunter auch *stile sodo* genannt. In Mailand war jedoch einzig die Bezeichnung *stile pieno* in Gebrauch.

78 Fellerer 1929, S. 282.

79 Paolucci 1765–1772, Bd. 1, S. 184.

80 Ebenda, S. 190.

81 Ebenda, S. 191.

175



ESEMPIO NONO.

LITANIE

A QUATTRO

DI GIO. PIERLUIGI

DA PALESTRINA LIB. 2.

I. 2.



Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

Ky ri e e le i son

Chri-

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

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.«⁸³ Der *stile pieno non tanto semplice* ist folglich ein *stile semplice*, der mittels Überbindungen, Imitationen und fugierten Elementen besonders in Kadenzten eine Auflockerung erfährt. Zur dritten Gruppe des *stile pieno* gehört der *pieno semplice moderno con Organo*, wobei *moderno* und *con Organo* bedeutungsgleich

82 Ebenda, S. 175.

83 Ebenda, S. 198.

sind. Seinen Stilbegriffen fügt Paolucci den Nachsatz *alla moderna* oder *all'antica* hinzu; zu ersterem gehört die Orgelbegleitung während sie bei letzterem fehlt.⁸⁴ 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.«⁸⁵ Die Orgel besitzt demnach keine eigenständige Stimme, sondern verdoppelt den Vokalbass (oder in seltenen Fällen den Tenor).⁸⁶ 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.«⁸⁷ 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 Form des *stile pieno* handelt.⁸⁸ 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.«⁸⁹ 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.«⁹⁰ Der

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

85 Ebenda, S. 210.

86 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.

87 Paolucci 1765–1772, Bd. 1, S. 209.

88 Ebenda, S. 218–220.

89 Ebenda, S. 221.

90 Ebenda, S. 225.

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,⁹¹ 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 nebem dem *stile moderno* steht.«⁹² Welcher »kirchlich-liturgische Ausdruck« dem *stile pieno* in Mailand zukam, ist Gegenstand dieser Arbeit.⁹³

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

91 Vgl. Beretta 2010.

92 Fellerer 1976/2, S. 90.

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

jeweils Instrumente zum Einsatz.⁹⁴ Desgleichen bezeichnete man auch die Musikquellen mit *con sinfonia*, um eine Instrumentalbeteiligung anzuzeigen. Dies zeigt sich beispielsweise am anonymen *Gloria a 4 con Sinf[oni].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.⁹⁵

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.⁹⁶ Sich an seinen Aufenthalt im Jahre 1763 erinnernd, meinte Gabriel François Coyer lapidar: »Ce qui décore la Ville, ce sont les Églises & les Couvents.«⁹⁷ 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 Couvents 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 ministère; 51 Couvents 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.«⁹⁸

94 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.

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

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

97 Garms/Garms 1987, S. 14.

98 De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 230.

Als Informationsquellen dienten de Lalande die in den 1730er-Jahren publizierte fünfbändige *Descrizione di Milano* von Latuada⁹⁹ sowie der Almanach *Milano sacro*.¹⁰⁰ 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.¹⁰¹ 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 er sogar die Anzahl der Gemeindemitglieder. Insofern vermittelt *Milano sacro* einen objektiven und vollständigen Überblick über das religiöse Leben Mailands. Für das Jahr 1777 ergeben sich folgende Verhältnisse:

<i>Die Stadtteile mit ihren Kirchen und Pfarreien</i>			
Stadtteile	<i>Kirchliche Stätten</i>	<i>Pfarreien</i>	<i>Pfarreigröße</i>
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

99 Latuada 1737–38.

100 Vgl. hierzu Riva 2009.

101 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 Operarj 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.

Pfarrkirchen sind.«¹⁰² 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.«¹⁰³ 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,¹⁰⁴ 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 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.¹⁰⁵ Vielmehr bezeichnete Vismara die lombardische Gesellschaft am Beginn des 18. Jahrhunderts noch dezidiert als »regime di civiltà cristiana«.¹⁰⁶ Der Rhythmus des liturgischen Jahres und die grossen christlichen Feste prägten das Leben der Mailänder weiterhin.¹⁰⁷ Auch den ausländischen Besuchern fiel das präsenste 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

102 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.

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

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

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

106 Vismara 1994, S. 17.

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

jeder Art für die beinahe unzähligen Kapellen der Stadt produzierte.¹⁰⁸ 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.«¹⁰⁹ 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 zahllosen Prozessionen teilweise stattfanden.¹¹⁰ 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.«¹¹¹

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.«¹¹² Von den unzähligen

108 »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 christes, 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.

109 Keyssler 1751, Bd. 1, S. 259.

110 »[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.

111 Ebenda, S. 439.

112 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.

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.¹¹³ 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.

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.¹¹⁴ 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, Müsiggang 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.¹¹⁵ Der Josephinismus verstand sich nicht prinzipiell als religions- oder kirchenfeindliche Haltung, sondern als Erneuerungsbewegung, die die sozialen und

113 Zardin 1988; Vaccarini 1997; Vaccarini 2002; Vaccarini 2004; Zardin 2012.

114 Vismara 1994, S. 119–150, besonders S. 119.

115 Zum Josephinismus siehe Hersche 2006, S. 952–1028.

seelsorgerischen Aufgaben der Kirche zu stärken versuchte. Eine der drastischen Folgen des Reformkatholizismus stellten die zahlreichen Aufhebungen kontemplativer Klöster dar.¹¹⁶ 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.¹¹⁷ 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 Auswirkungen der Kirchenreformen auf die Mailänder Geistlichkeit in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts:

<i>Die Entwicklung der Mailänder Geistlichkeit am Ende des Jahrhunderts</i>			
	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.¹¹⁸

<i>Die Entwicklung der Ordensgeistlichen im 18. Jahrhundert</i>					
Jahr	1702	1714	1721	1750	1768
Ordensgeistliche	1'500	1'652	1'445	1'231	1'042
119					

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

117 Sella/Capra 1984, S. 491–495.

118 Die zahlenmässige Entwicklung betreffend siehe auch Hersche 2006, S. 247–257.

119 Sebastiani 1982, S. 216

Ein Vergleich der Jahre 1702 und 1768 lässt eine Abnahme der Ordensgeistlichen um 27% erkennen.¹²⁰ 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 einer mangelnden klösterlichen Disziplin. Zu gewissen Zeiten, so die Zeitgenossen, seien die Klöster teilweise entvölkert und die Städte von Mönchen überschwemmt gewesen.¹²¹ 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*:¹²²

<i>Die Aufhebungen der Klöster ab den 1760er-Jahren</i>		
<i>Jahr</i>	<i>Anzahl der Klosteraufhebungen</i>	<i>Prozentsatz zum Gesamttotal</i>
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

120 Ebenda, S. 210.

121 Vismara 1994, S. 129.

122 Taccolini 2000, S. 52.

<i>Die Aufhebungen der Klöster ab den 1760er-Jahren</i>		
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 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.¹²³ 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.¹²⁴ Diese Einheitskongregation setzte dem vormals äusserst vielfältigen Kongregationsleben ein Ende. Eine andere, für Mailands Kirchenmusik folgenreiche Veränderung bedeutete die Aufhebung des Jesuitenordens durch Papst

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

124 Vismara 1990, S. 633–634; Vismara 1994, S. 5 & 28.

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* 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. Allerdings betrafen diese einschneidenden Veränderungen lediglich die letzte Phase des zu untersuchenden Zeitfensters. Welches um die Mitte des Jahrhunderts 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*.¹²⁵ Diese sieben Kirchen bildeten die *via dolorosa*, ein dem Leidensweg Jesu Christi nachempfundener Kreuzweg, der eine beliebte Andachtspraxis darstellte.¹²⁶ 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 vêpres; & il y a encore d’autres exercices de piété particuliers à la ville de Milan.«¹²⁷

125 Siehe Villa 1627.

126 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.

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

Aus zwei Gründen frequentierten die Mailänder die 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).¹²⁸ Nebst den genannten fünf 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 frappt ein weiterer Umstand: Kaum eine Klosterkirche übernahm eine pfarrliche Funktion. Von den 61 Pfarreien fanden 1777 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),¹²⁹ *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,¹³⁰ 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 beispielsweise durch den Katechismusunterricht einbezogen war, keine Rolle. Diese Situation verstärkte sicherlich die Kritik gegenüber den Ordensgeistlichen. Aufgrund ihres

128 Eine detaillierte Beschreibung dieses Klosters bietet Cattana 1977.

129 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.«

130 Vgl. AEM, Bd. 2, Sp. 852.

Reichtums verpflichteten die Klöster besonders häufig einen Kapellmeister¹³¹ und repräsentierten seit jeher Zentren einer blühenden Kirchenmusik.¹³² Ausserdem boten besonders die Jesuiten (*San Fedele*) sowie die Franziskaner (*San Francesco*) bedeutenden Kongregationen Obdach und erlangten aufgrund dieser aktiven Bruderschaften auf gesamtstädtischer Ebene grosse Aufmerksamkeit und Bedeutung.¹³³

Nebst den sieben 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.¹³⁴ Da bis heute zu zahlreichen Mailänder Musikern grundlegende biographische Angaben fehlen,¹³⁵ 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 verhelphen uns u.a. zur Beantwortung der Frage, wie Mailands Kirchenmusiklandschaft

131 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> [November 2020].

132 Siehe dazu besonders Kendrick 1996 sowie Kendrick 2002.

133 Zu den Jesuiten siehe Zanlonghi 2002.

134 Siehe hierzu die Tabelle im Anhang.

135 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 irae* liegt in einer Edition von Castellani/

aussah und wie die beiden koexistierenden Liturgien realisiert wurden.¹³⁶ Zugleich vermittelt *Milano sacro* einen zuverlässigen Einblick 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,¹³⁷ 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:¹³⁸

<i>Die Stadtteile mit ihren Kapellmeisterstellen und Kirchenensembles</i>		
Stadtteile	<i>Feste Kapellmeister</i>	<i>Feste Kirchenkapellen</i>
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

Riedo vor (Castellani/Riedo 2010). Einige aufschlussreiche Informationen zu Galimbertis Kompositionen bietet Gehann 2018 im Kapitel »Kirchenwerke und Instrumentalmusik von Schreiber A«.

136 Als Ergänzung zu den im Almanach genannten Komponisten, nicht zuletzt um die in Mailand vor 1761 aktiven Komponisten zu berücksichtigen, wurden Informationen aus Brusa/Rossi 1997 einbezogen. Ferner nennt Riva 2014 zahlreiche Mailänder Musiker, die Mitglieder der *Congregazione dei Musici* waren.

137 Einen Überblick über Sammartinis Kapellmeistertätigkeiten vor 1761 bietet Marley 1978, S. 47–55.

138 Siehe hierzu auch die Tabelle im Anhang.

Zur *Porta Orientale*, dem östlichen Stadtviertel, gehört der 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 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 auch an anderen Kirchen gelegentlich Figuralmusik zur Aufführung gelangte, denn *SS. Cosma, e Damiano in Manforte* (unbeschuhte Augustiner) und ab 1762 *Santa Francesca Romana* (unbeschuhte Augustiner) beschäftigten ebenfalls einen Kapellmeister und einen Organisten. Vermutlich ergänzten zusätzliche Sänger und Instrumentalisten die beiden festangestellten Musiker zu besonderen liturgischen Anlässen. Der Kirchenalmanach führt grundsätzlich keine Streicher oder Bläser auf.

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.¹³⁹ 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

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

Stände darin gesehen. Die Versammlung bestehet meistens aus Geistlichen, Kaufleuten, Handwerkern, Bauern und Betlern, welche gewöhnlich sehr unaufmerksam und unruhig sind, und selten die ganze Musik ausdauern.«¹⁴⁰

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 Sängerguppe zusammensetzten. Gesamthaft aber engagierten ungefähr 50 Kirchen einen Kapellmeister,¹⁴¹ was praktisch jeder vierten Kirche Mailands entsprach.¹⁴² 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.¹⁴³ Abhilfe schafft eine gedruckte Quelle mit dem Titel *La Galleria delle Stelle*, die für das Kalenderjahr 1775 angibt, in welcher Kirche und an welchem Tag eine Kirchenmusik

140 Burney 1772–73, S. 68.

141 Vgl. die Tabelle im Anhang.

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

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

stattfinden sollte.¹⁴⁴ 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«. ¹⁴⁵ 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«¹⁴⁶) 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.¹⁴⁷ 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 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

144 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.

145 Ebenda, S. 31; Riva 2009, S. 165.

146 Ebenda, S. 23; Ebenda, S. 164. Zu den Heiligenbildern siehe Fiorio 2006, S. 433–435.

147 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.

Mailand an einem Freitag im Juli drei verschiedene Kirchenmusikaufführungen stattfanden, denen er nicht allen beiwohnen konnte.¹⁴⁸

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 eigens jemanden verpflichten musste, da ein besonderes Fest anstand. Andererseits kündigte die *Galleria* 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.«¹⁴⁹ Die Theatiner von *Sant'Antonio Abate* feierten das Hochfest zu Ehren Antonius' des Grossen,¹⁵⁰ wobei 1780 nicht der offizielle Kapellmeister der Theatiner, Giovanni Colombo, die Aufführung leitete, sondern gemäss *Gazzetta enciclopedica di Milano* Giuseppe Sarti diese Aufgabe übernahm.¹⁵¹ 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.«¹⁵² 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.«¹⁵³ Auf seiner dritten Italienreise hielt sich Mozart bereits zum vierten Mal in Mailand auf und gastierte mit *Lucio Silla* (KV 135) im *Regio Ducal Teatro*. Für den Kastraten Venanzio Rauzzini komponierte er zum 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 zwoen Arien und zweyen Recitiven besteht, und sich mit einem halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sängern gesungen, mit diesem Namen.«¹⁵⁴

148 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.«

149 I-Mb, 18.23.A.1, S. 23.

150 Nicht zu verwechseln mit dem heiligen Antonius von Padua.

151 Delpero 1999, S. 96.

152 I-Mb, 18.23.A.1, S. 22.

153 Mozart 2005, Bd. 1, S. 475.

154 Quantz 1752, S. 288.

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' esegui un altro di violino. Jeri ne' vesperi vi cantò pure il sig. Gaetano Quistapace un altro motetto.«¹⁵⁵

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 ärger- niß nicht thun: alles bestehet in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.«¹⁵⁶ 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 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.

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

156 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

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«. ¹⁵⁷

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} Servitio 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, ò Finali dei Stessi tuoni. un brevissimo Esempio, Scritto nelle note, di questa differenza è una grazia che non hò corraggio 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.« ¹⁵⁸

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

157 Ebenda, S. 410.

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

damals zum Studium alter Quellen auch in die *Biblioteca Ambrosiana* führte.¹⁵⁹ Lesen wir Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* – seine äusserst präzisen Äusserungen zur Mailänder Kirchenmusik gehören mit Abstand zu den detailliertesten –, müssen wir also 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.¹⁶⁰

Mit seinen Fragen über die liturgischen Differenzen blieb Burney 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.¹⁶¹ 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* 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

159 Im Brief an Padre Martini erkundigt sich Burney generell über die liturgischen Differenzen und wirft dabei die Frage auf, ob die Unterschiede in den Modi, den Schlüsseln (Terminatio), den Melodien oder in den Schlüssen (Finalis) der Psalmtöne lägen. Andere Möglichkeiten zieht Burney nicht in Betracht. Hinsichtlich der Frage, ob der ambrosianische Choral einer Kategorisierung in acht Modi folgt, äussert sich Bailey folgendermassen: »In den ambrosian. Antiphonaren gibt es weder Anzeichen einer Einteilung der Melodien in acht Modi, noch deutet etwas auf die Wirksamkeit eines solchen Systems bei der Wahl der Rezitationstöne in der Psalmodie hin.« (Siehe MGG2, Artikel »Ambrosianischer Gesang«, IV., 2. Die Modi und die tonale Anlage der Melodien, Bd. 1, Sp. 528. In Bezug auf den ambrosianischen Choral um 800, dem Zeitraum, in dem sich der gregorianische Choral herausbildete, bemerkte Agustoni: »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 Psalmonmodelle 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 Melodiestrukturen, dieselben Kadenzen bzw. Interpunktionen aufweisen und auf denselben Tonstufen enden.« Agustoni 1992, S. 15.

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

161 Allorto 1962.

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.¹⁶² 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 tiefergründiger 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.¹⁶³

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 Kirchenkalender¹⁶⁴ und vermerkt: »Li 7 Febraro s. Mattia Apostolo secondo il rito Ambrosiano, secondo il rito Romano li 24. detto mese.«¹⁶⁵ 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.«¹⁶⁶ Die römisch-katholische 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

162 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.

163 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 Neuausgaben der liturgischen Bücher erfuhren keine substantiellen Veränderungen bis zur Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils. Hierzu Borella 1964, S. 131–137.

164 Allgemein zum ambrosianischen Kirchenkalender siehe Navoni 1997.

165 I-Ma, *Milano sacro* 1761, S. 68.

166 Ebenda, S. 19.

verehrt wird (»4 Lun[edi]. s. Gregorio Papa all' Ambrosiana.«).¹⁶⁷ Weitreichendere Konsequenzen auf das Frömmigkeitsleben der Stadt, und damit auch auf die Kirchenmusik, birgt die ungleiche Strukturierung des Kirchenkalenders.¹⁶⁸ Die folgende Tabelle verweist sowohl auf den unterschiedlichen Zeitpunkt der Himmelfahrtslitanei als auch auf eine weitere, folgenschwerere Besonderheit, nämlich den unterschiedlichen Beginn der Adventszeit:¹⁶⁹

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 ¹⁷⁰

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.¹⁷¹ 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 Erchttag [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 Mittwoch und Donnerstage alle Geistl[ichen]: aus den Klöstern zu ihren bekanten in die Statt und laden sich zum fleischessen ein.«¹⁷²

Leopold Mozarts Schilderung ist eine eindrucksvolle Beschreibung der Mailänder Lebenswelt mit ihren birituellen Verhältnissen. Doch mit dieser Beobachtung

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

168 Siehe hierzu Navoni 1997.

169 Borella 1964, S. 421–426.

170 I-Ma, Milano sacro 1777, S. 7.

171 Borella 1964, S. 325–328; Navoni 1997, S. 59–63.

172 Mozart 2005, Bd. 1, S. 316–317.

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,¹⁷³ 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.«¹⁷⁴

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, alle quali le Dame e Cavalieri potranno intervenire anche Mascherati.«¹⁷⁵

173 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 bedienet, 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.«

174 Ebenda.

175 I-Ma, Giorn. n. 1, 11.2.1750.

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.¹⁷⁶ 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 äuserten, 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.«¹⁷⁷

Bei der Taufe nach ambrosianischem Ritus werden die Kleinkinder bis heute nicht nur mit gesegnetem Wasser übergossen, sondern dreimal ins Wasser getaucht.¹⁷⁸ 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 Nokturn die drei Passionen nach Markus, Lukas und Johannes gesungen werden.¹⁷⁹ Ein französischer Barnabit, der 1713 im Dom der ambrosianischen Karfreitagsandacht

176 Siehe hierzu Kapitel II.4.

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

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

179 Borella 1964, S. 393–395 bietet weitere Literaturangaben.

beiwohnte, berichtete, mit welcher beeindruckender Theatralität das Geschehen inszeniert wurde, um den Gläubigen die Kreuzigung Christi nachvollziehbar zu machen.¹⁸⁰ 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«.¹⁸¹ Tatsächlich werden an den vier Fastenfreitagen nach ambrosianischem Kalender weder die Messe zelebriert noch die Eucharistie gefeiert.¹⁸² 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 Lechentuch umhüllt.¹⁸³ 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 extraliturgetischer 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*.¹⁸⁴ Allerdings existierte in Mailand eine viel ältere Aufführungstradition von *cantate quaresimali*.¹⁸⁵ 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

180 »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.

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

182 Navoni 1997, S. 70–73.

183 Ebenda, S. 72. Folgendermassen deutet Navoni die Fastenfreitage ohne Messe und Eucharistiefeyer, 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.

184 Delpero 1999, S. 75 & 100.

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

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 Christi¹⁸⁶ 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.«¹⁸⁷ Der ambrosianische Ritus ist christozentrisch organisiert, weshalb der Sonntag, als Tag des Herrn, immer Vorrang vor den Heiligengedenktagen erhält.¹⁸⁸ 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 Rom zu vergleichen.¹⁸⁹ 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

186 Zum Verhältnis zwischen Kantatentext und Musik siehe Marley 1978.

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

188 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.

189 »Il faut cependant que je vous dise, avant que de vous quitter, que je suis allé exprès 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,

sich gewisse Klischees perpetuierten und verfestigten.¹⁹⁰ Überprüfen wir aber die von den beiden Franzosen geschilderten liturgischen Differenzen sorgfältig, erkennen wir, welch 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*.«¹⁹¹

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 Herrn (*Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison*), wodurch ihm das *Christe eleison* fehlt, das in der römischen Liturgie auf das erste *Kyrie eleison* folgt.¹⁹² Der entsprechende Ausschnitt aus dem *Missale Ambrosianum* veranschaulicht dies:

paroissent faire une perspective plus étendue. Du reste, je crois qu'en effet c'est le plus grand vaisseau que je connoisse aprez celuy de Saint-Pierre [...] J'ay vu célébrer la grande messe dans ce dôme suivant le rit ambrosien qui s'y conservé; on chante le *Kyrie 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 *Kyrie eleison*.« De Brosses 1991, Bd. 2, S. 1208.

190 Garms/Garms 1987, S. 18.

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

192 Borella 1964, S. 152–153.

Gloria in ex cel sis Deo:

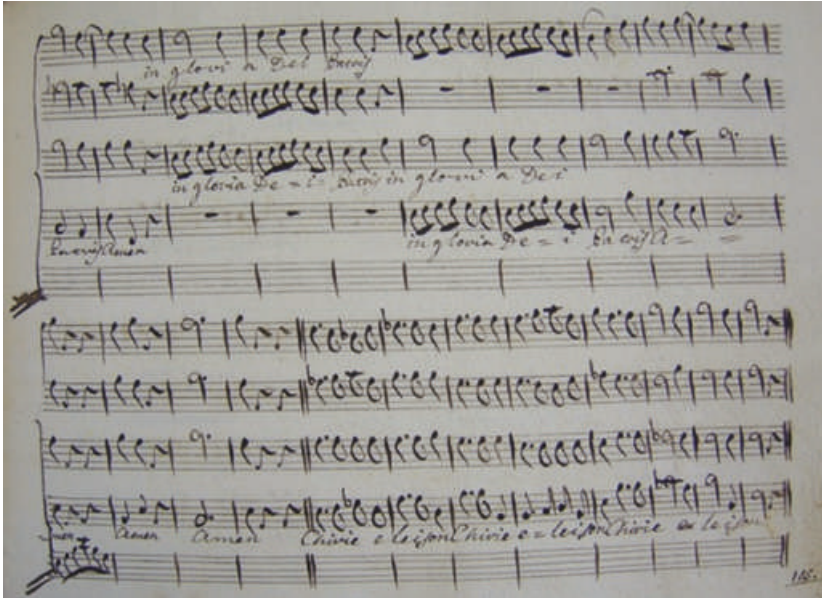
Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudâmus te, benedicimus te, adorâmus te. Glorificâmus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens, Domine Fili unigenite Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis: Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Kyrie eleison kyrie eleison kyrie eleison.

193

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.

193 *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.¹⁹⁴ 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.¹⁹⁵ Deswegen bleibt nichts anderes übrig, als die betreffenden Quellen vollständig durchzusehen, um sie liturgisch einordnen zu können.

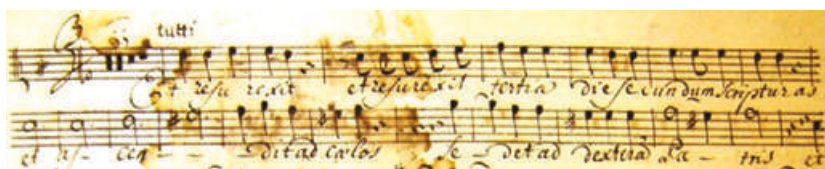
Ein weiterer entscheidender Unterschied liegt darin, dass in der ambrosianischen Liturgie das *Credo* nicht *vor*, sondern *nach* dem Offertorium gesungen wird.¹⁹⁶ Diese Position des ambrosianischen *Credo* erklärt sich aus den frühchristlichen Wurzeln der ambrosianischen Liturgie. Eigentlich wäre es 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

194 Sartori 1957, S. 161–162, 155 & 153.

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

196 Borella 1964, S. 170–171.

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),¹⁹⁷ weist die ambrosianische Textvariante mit »et ascendit ad cælos« auf:



Die ambrosianische Textvariante im *Credo* Sammartinis (CH-E 543,10)

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.

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

197 Jenkins/Churgin, S. 274–278.

»et incarnatus est« und nach dem »et homo factus est« dem Priester ideale Gelegenheiten, um niederzuknien und wieder aufzustehen.

quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, & propter nostram salutem descendit de Cælis: (hic Sacerdos genuflectit) ET INCARNATUS EST DE SPIRITU SANCTO EX MARIA VIRGINE, ET HOMO FACTUS EST. (Surgit, & profectitur) Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus, & sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas, & ascendit ad Cælos, sedet ad dexteram Patris: & iterum venturus est cum gloria iudicare vivos, & mortuos: cuius Regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Do-

198

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;¹⁹⁹ dafür gehört das *Agnus Dei* zur ambrosianischen Totenmesse.²⁰⁰ Eine ambrosianische Besonderheit stellt die dreifache Akklamation des *Kyrie eleison* dar. In dieser Form werden das Offizium sowie Teile des Offiziums und der Messe abgeschlossen.²⁰¹ 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

198 Missale Ambrosianum 1768, S. 149.

199 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.

200 Als Erklärung führt Borella aus: »Cosi 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.

201 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.

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*,²⁰² 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, wengleich 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 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).²⁰³ Es trägt den Vermerk *Fecit anno 1687 aprile adì 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.²⁰⁴

202 Ebenda, S. 251–255.

203 Sartori 1957, S. 76.

204 Dellaborra 2000, S. 92 & 197–201.

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.



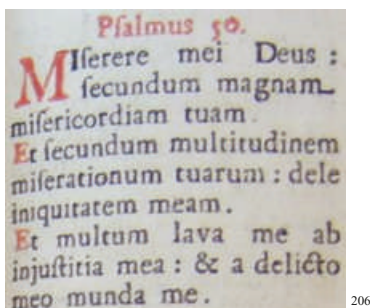
Stabat mater aus Vimercate (I-VIM Mus. Ms. cart. XLI, F. 4.4b)

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 figural-musikalische Realisationen der einen oder anderen Liturgie betrachtet wurden.²⁰⁵

205 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

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*.



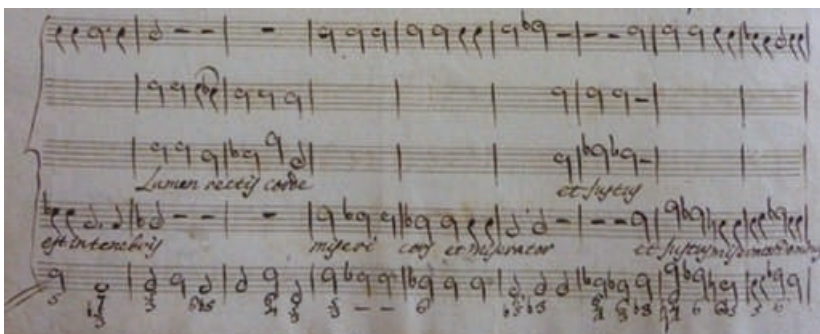
Ob *amplius* anstatt *et multum*, *iniquitate* oder *injustitia*, diese Textstellen geben Aufschluss darüber, ob es sich um ein ambrosianisches oder römisches *Miserere* handelt. Die Textdiskrepanzen erweisen sich im *Miserere* als vergleichsweise gering, da sich lediglich diese beiden Passagen unterscheiden. 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>

zum Kenntnisstand eines Mailänder Geistlichen. Diesen Hinweis verdanke ich Don Bruno Bosatra, Leiter des Archivio Storico Diocesano in Mailand.
206 Breviarium Ambrosianum 1760, S. 47.

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 saeculum*, während die gleiche Passage in der römischen Liturgie *quia in aeternum* 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 saeculo et in saeculum: 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 misericordiae suae</i>	<i>recordatus misericordiae suae</i>
<i>Abraham et semini eius usque in aeternum</i>	<i>Abraham et semini eius in saecula</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.



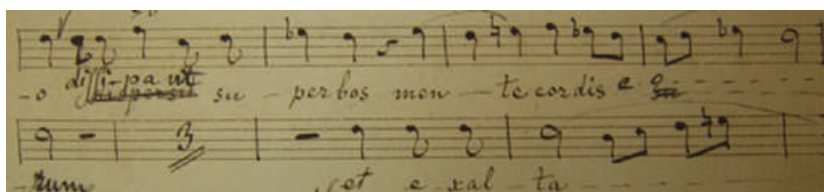
Giovanni Battista Sammartini *Magnificat* (J-C 111): Auszug aus dem *Canto di C.to*-Stimmheft (CH-E 544,3)

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.

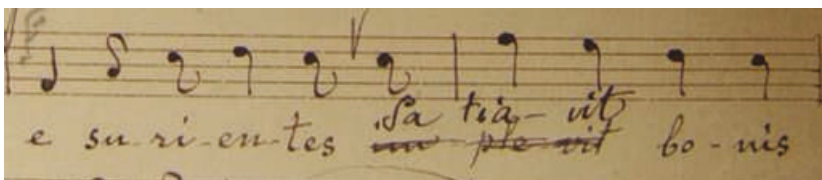
3.4.4 Beispiel einer liturgischen Adaptation

Aus dem 18. Jahrhundert sind praktisch keine liturgischen Adaptationen von einem Ritus zum anderen bekannt. Diese Tatsache überrascht zunächst und könnte unmittelbar die Frage aufwerfen, ob der vertonte liturgische Text zu jener Zeit überhaupt von Bedeutung gewesen war. Eine Erweiterung des Zeithorizonts hingegen lässt die Verhältnisse im 18. Jahrhundert besser verstehen. Liturgische Adaptationen existieren nämlich sehr wohl, allerdings aus jüngerer Zeit, beispielsweise die Adaptation eines *Magnificat* von Lorenzo Perosi aus dem frühen 20. Jahrhundert (I-Msc 59/22). Hieraus geht eindrücklich hervor, wie im letzten Jahrhundert eine römische Komposition verändert werden musste, um in der ambrosianischen Liturgie Verwendung finden zu können. 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:

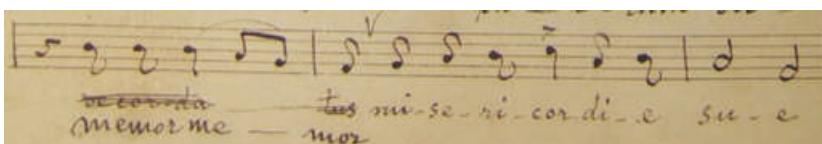


Das römische, aus drei Silben bestehende *dispersit* musste durch das viersilbige ambrosianische *dissipavit* ersetzt werden, weshalb die Achtelpause vor dem *dis-* in eine Achtelnote geändert wurde. Dadurch blieb in der ambrosianischen Adaptation der Akzent korrekt auf dem *-pa-* von *dissipavit*. Das römische *sui*

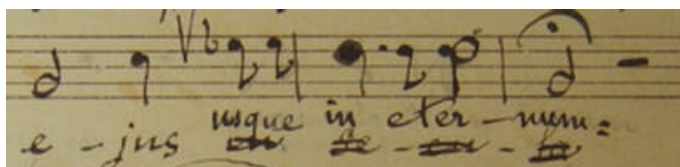
musste ausserdem durch das ambrosianische *eorum* ersetzt werden, wobei der korrekten Betonung wiederum grosse Bedeutung zukam, da das -o- von *eorum* auf den Taktbeginn gelegt wurde.



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 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ aufwies, musste aufgrund der viersilbigen Mailänder Textvariante dieser zu $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 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. Im frühen 20. Jahrhundert erklärt sich Perosis Popularität 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 Adaptationen dieser Art, was sogleich die Frage aufwirft, worin sich die Verhältnisse zum 20. Jahrhundert unterschieden. Im 18. Jahrhundert war ein solches Vorgehen nicht notwendig, die Mailänder Kirchen beschäftigten damals beinahe 50 Kapellmeister, so dass eine hohe Produktion an neuen ambrosianischen und römischen liturgischen Vertonungen stets gesichert war. Im frühen 20. Jahrhundert herrschten jedoch komplett andere institutionelle Voraussetzungen. Nun engagierten in ganz Mailand noch drei bis vier Kirchen einen Kapellmeister.²⁰⁷ 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.«²⁰⁸ 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.²⁰⁹ Wie gross müssen doch die Veränderungen zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert gewesen 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 aber

207 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> [November 2020].

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

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

die ambrosianische Liturgie auch noch im 20. Jahrhundert hoch und unterlegte einem adaptierten *Magnificat* von Perosi durchgehend 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.«²¹⁰

Ein Musterbeispiel für diese Praxis ist Giovanni Battista Sammartinis *Miserere* (J-C 112).²¹¹ In Sammartinis Vertonung nimmt der *cantus firmus* aus dem Totenoffizium eine sehr prominente Stellung ein. Die Choralmelodie 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 Choralmelodie 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 Choralmelodien wohl meistens, obschon sie Rückschlüsse auf eine der beiden Liturgien zulassen.²¹² Differenzen in der Choralmelodie 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 Choralmelodie des *Pater noster* folgendermassen:



Die römischen liturgischen Bücher führen verschiedene Melodien auf, wobei zu nicht solennen liturgischen Anlässen (*Festis Simplicibus, diebus ferialibus,*

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

211 Jenkins/Churgin, S. 164.

212 Siehe hierzu generell Agustoni 1992.

213 Missale Ambrosianum 1768, S. 160.

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*.



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

214 Missale romanum 1621, S. 309.

215 Ebenda, S. 308.

auf den vertonten Ritus ermöglicht. Allerdings werden sich die Mailänder Kapellmeister – wenn überhaupt – in erster Linie am festlichen *cantus* orientiert haben.²¹⁶ Als am 7. August 1762 Antonio Stanislao Appiani einen 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.«



217

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,²¹⁸ wobei Appiani erstaunlicherweise selbst 18 Jahre nach dem erfolgten *Concorso* über den damals vorgelegten *cantus* unterrichtet war.²¹⁹ Auch die Teilnehmer des Wettbewerbs um die Domkapellmeisterstelle im Jahre 1747 wurden angewiesen, in ihre Kompositionen ambrosianische *cantus*

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

217 I-Bsf, MS. 53, S. 186.

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

219 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.

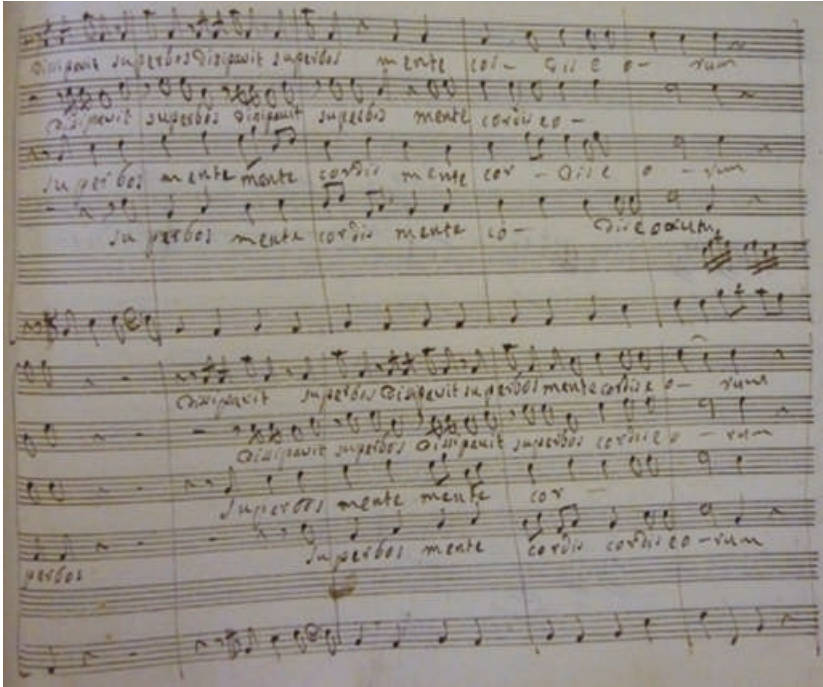
firmi einzuarbeiten.²²⁰ Da sich die Chormelodien zwischen ambrosianischer und römischer Liturgie unterscheiden, können die Mailänder Vertonungen ebenso anhand der eingeflochtenen *cantus firmi* liturgisch zugeordnet werden. Allerdings sind keine Beispiele bekannt, wo der *cantus* im Widerspruch zum vertonten 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. Sigismundus« 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.²²¹ 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*).

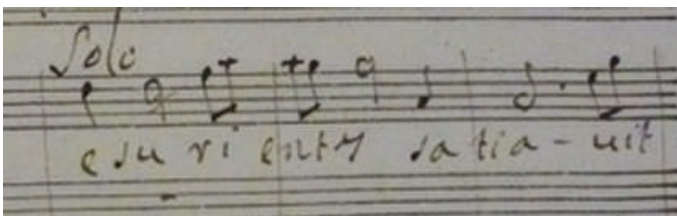
220 Zum Wettbewerb um die Kapellmeisterstelle am Dom im Jahre 1747 siehe allgemein Toffetti 2014.

221 Henggeler 1934, S. 490–491.



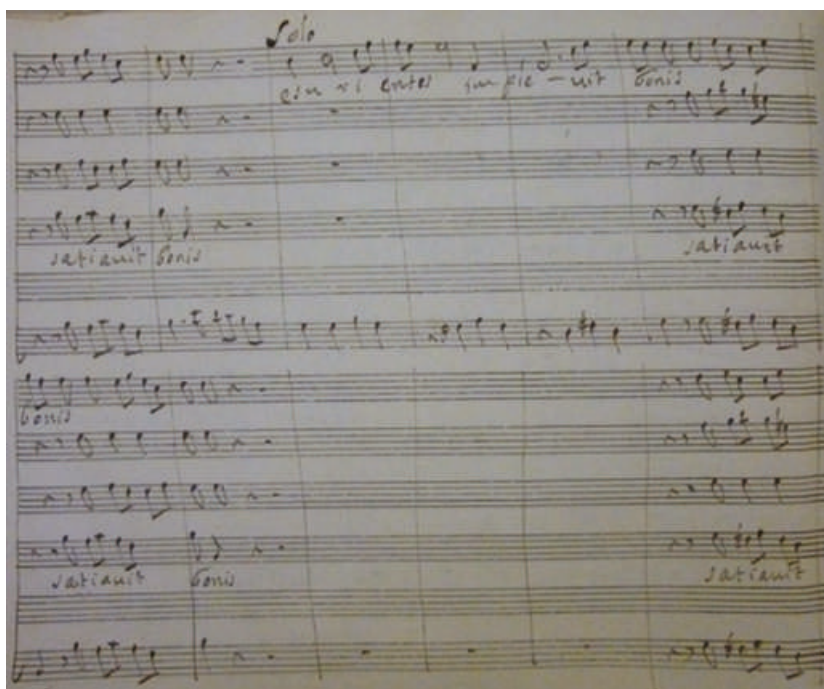
Zwei Ausschnitte aus dem *Magnificat* von Melchiorre de Vincenti (CH-E 288,10/3)

Demnach besteht Melchiorre de Vincentis *Magnificat* aus einer Kombination beider liturgischen Texte.²²² 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.



²²² 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.

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*) 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 (*satiavit*) und dann wiederum den römischen Text (*implevit*) 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 à 4: o Concerto 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.²²³ Allerdings stellt sich die Frage, ob die sich liturgisch zuordenbaren Vertonungen in den entsprechenden Andachten aufgeführt wurden. Gelange 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 1761.²²⁴ 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 ambrosianischen Brauch an einem

223 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.

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

Sonntag keine Heiligen gefeiert werden, weil der Sonntag als der Tag des Herrn betrachtet wird,²²⁵ 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'.²²⁶

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.«²²⁷

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

225 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.

226 I-Md, II-F-04–025, 35r.

227 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.«²²⁸

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 addottata, e seguita facilmente senza molta cautela ne' dubbj, da cui nelle nostre Rubriche, 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 famigliare, ed ordinaria, nelle frequenti ambiguità, l'imitazione di altro Rito, quanto facilmente si verrà a Confusione, e mutazione de' nostri proprj, e sostanziali principj?«²²⁹

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 Fragen verlieren könnte, falls eine

228 Ebenda, 35v-36r.

229 Ebenda, 36r-36v.

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 risolvibile 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 Congregazione, 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.«²³⁰

Der Domzeremonienmeister plädierte dafür, dass bei liturgischen Fragen weiterhin die von Carlo Borromeo gegründete eigene Ritenkongregation hinzugezogen werden sollte. 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 [que]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.«²³¹

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.²³² In einem letzten

230 Ebenda, 36v-37r.

231 Ebenda, 37v-38r.

232 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.

Aufruf mahnt Agudio seinen Kollegen aus Rho bei zukünftigen Unklarheiten zu grösster Vorsicht, wobei er seine Worte zusätzlich unterstreicht («Che ha bisogno di esser presa con grandissima cautela.»²³³). 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 Grundfesten 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.«²³⁴

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.²³⁵ Obgleich die Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* sowohl im Kirchenalmanach als auch in der *Descrizione di Milano* als *Agostiniane del Rito Ambrosiano* bezeichnet werden,²³⁶ 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.

233 I-Md, II-F-04-025, 40r.

234 Ebenda, 46r-46v.

235 Burney 1772-73, S. 73.

236 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.²³⁷ 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:

<i>STAZIONI DI TUTTO L'ANNO</i>		
Per gli Uomini		Per le Donne
Al Duomo	Circoncis. del Sig.	Al Duomo
al Duomo	Epifania	al Duomo
al Duomo	Dom. di Settuag.	al Duomo
s. Lorenzo	Dom. di Sessag.	s. Nazaro
s. Sebastiano	Dom. di Quinq.	s. Pietro Ges.
Alle Grazie	Le Ceneri	Alla Pace
s. Giorgio	Giovedì	s. Barnaba
s. Carpofofo	Venerdì	al Cerchio
s. Fedele	Sabbato	s. Eustorgio
	Stazioni di Quaresima.	
al Duomo	Prima Dom.	al Duomo
s. Francesco	Lunedì	s. Calimero
s. Ambrogio	Martedì	s. Stefano
s. Eustorgio	Mercordi [sic]	al Carmine
s. Vincenzo	Giovedì	s. Giorgio
s. Lorenzo	Venerdì	s. Nazaro
s. Mart. al. Corp.	Sabbato	s. Eufemia
a Brera	II. Dom.	s. Antonio

238

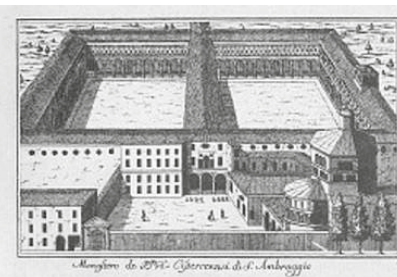
Im Dom sowie in den Basiliken *San Lorenzo*, *San Nazaro* und *Sant'Ambrogio* wohnten die Mailänder der ambrosianischen Messe bei, während in den

237 AEM, Bd. 2, Sp. 852.

238 I-Ma, Milano sacro 1761, S. 64.

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



Das Kloster sowie die Basilika von *Sant' Ambrogio* in der Darstellung Marc' Antonio dal Res (1745)

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.²³⁹ 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 kirchenrechtlichen Bestimmungen solche ambivalenten Umstände zu verhindern versuchten. Ein Zeugnis aus dem Jahre 1600

239 Vismara 2010, S. 47–48.

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.²⁴⁰ 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.²⁴¹ Aufgrund der konflikträchtigen 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 Collegij, 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 così 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 solennizzino 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 Venerdì, si solennizzino 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 Venerdì di Quaresima, si reciti in Choro da Monaci l’Oficio corrispondente à tali Feste, con Vespri solenni.«²⁴²

Die Quelle kann aufgrund anderer, dazugehöriger Dokumente in die 1690er-Jahre datiert werden. Weil die Zisterzienser mittlerweile den

240 Kendrick 2002, S. 118.

241 Hierzu Cattaneo 1988.

242 I-Mas, Fondo di religione, 917.

ambrosianisch-monastischen Ritus befolgten,²⁴³ hatten sie nach 1600 offensichtlich vom römischen zum ambrosianischen Ritus 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,²⁴⁴ 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*²⁴⁵ 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.²⁴⁶ *Santa Maria delle Ossa* wiederum, wo Bonazzi als Kapellmeister wirkte, nannte sich *Oratorio del Rito Romano*²⁴⁷ 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.²⁴⁸ 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 gerade bei diesen

243 Zum ambrosiano-benediktinischen Psalter siehe Heimling 1931.

244 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.

245 I-Ma, Milano sacro 1777, S. 77.

246 Ebenda, S. 84.

247 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.

248 Ebenda, S. 154.

Institutionen Ungewissheit herrscht.²⁴⁹ Dazu zählt die Kirche im Herzogspalast, *San Gottardo nel Regio Ducale Palazzo*. Als Privatkapelle der Gouverneure²⁵⁰ 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.²⁵¹ 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«²⁵²

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.«²⁵³ 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)²⁵⁴ 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

249 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.

250 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).

251 I-Mas, Culto p.a., 1080.

252 I-Mas, Culto p.a., 1074.

253 Ebenda.

254 I-Mas, Culto p.a., 1079.

lokalen ambrosianischen Ritus für die Herzogskapelle.²⁵⁵ 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]«²⁵⁶

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*.²⁵⁷ 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 bequemm, sicher, und nahe bey S[eine]: 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:

255 Ebenda.

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

257 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 Wolf: 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.«²⁵⁸

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.²⁵⁹ 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.«²⁶⁰

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.²⁶¹ Daher sind die liturgischen Verhältnisse hier von besonderem Interesse. Die Aufhebung des Jesuitenordens durch Clemens XIV. mit dem Breve *Dominus ac redemptor noster* im August 1773

258 Mozart 2005, Bd. 1, S. 305–306.

259 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.«

260 Ebenda, S. 168.

261 Zardin 1988; Vaccarini 1997; Vaccarini 2002; Vaccarini 2004; Zardin 2012.

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.²⁶² 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«²⁶³

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.²⁶⁴ 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.²⁶⁵ 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«²⁶⁶

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

263 I-Mas, Culto p.a., 1504.

264 Ebenda.

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

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

Die Statuten von 1734 führen Giovanni Battista Sammartini nicht als deren Mitglied auf, wobei er ihr womöglich später beitrug.²⁶⁷ Drei Tage nach seinem Tod, am 18. Januar 1775, sang »tutta la Cappella musicale del Duomo, ed altri Musici, coll'accompagnamento di copioso scelta sinfonia«²⁶⁸ 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.²⁶⁹ 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.

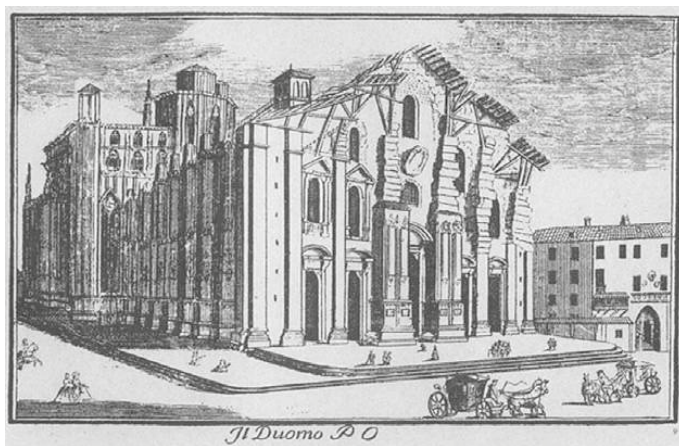
267 Vgl. Cattoretti 2004, S. 626.

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

269 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.

1 Der Mailänder Dom



»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.«²

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!«³ 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 Einzüge fremder

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

2 De Lalande 1769–70, Bd. 1, S. 233.

3 De la Platière 1780, Bd. 1, S. 405.

Herrscher sowie die politisch bedeutsamen Hochzeiten,⁴ Begräbnisfeiern und Taufen statt. An den wichtigsten Festtagen versammelte sich die gesamte Stadtbevölkerung mitsamt den zivilen Autoritäten im Dom,⁵ der zugleich Sitz der Mailänder Erzbischöfe und eines Domkapitels war.⁶ Der fünfschiffige Kolossalbau, dessen Dimensionen vielen Zeitgenossen imponierten,⁷ 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 Genaueres zu berichten: »Wegen der vielen Kostbarkeiten, die allhier verwahrt werden, bleiben alle Nächte [sic] vier junge Priester, so etliche wachsame Hunde bey sich haben, in der Kirche.«⁸ 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 *Der Domkapellmeister Giovanni Andrea Fioroni: Musikstil und Musikrepertoire*

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«.⁹ In dem 1771 in London gedruckten Buch *The Present State of Music in France and Italy*, das 1772 in Hamburg in deutscher Übersetzung

4 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.

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

6 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.

7 Garms/Garms 1987, S. 18.

8 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.

9 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.

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 unserer 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 achtsimmig 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.«¹⁰

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.¹¹ Burney erkannte sogleich, dass die Kompositionen »sehr im Styl unserer Kirchenmusiken aus jener Zeit« waren. Da diese auch 150 Jahre nach ihrer Entstehung zum Musikrepertoire des Domes gehörten, machte er die Erfahrung,

10 Burney 1772–73, S. 54–55.

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

dass hier in musikalischer Hinsicht die Zeit stehengeblieben war.¹² 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.¹³ 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.¹⁴ 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

12 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 Rückwärtsbewandtheit im Mailänder Dom wohl umso mehr.

13 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.«

14 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.

lasen, 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,¹⁵ 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,¹⁶ bewahrt das Domarchiv kein einziges Oratorium auf,¹⁷ 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«.¹⁸ Damit wird deutlich, dass Burney unter ›Oratorium‹ generell liturgische Vertonungen verstand¹⁹ und ihm der Domkapellmeister folglich eine festliche liturgische Vertonung vorspielte, die er selbst komponiert hatte. Auf solche doppelchörige Vertonungen Fioronis soll nun ein gründlicher Blick geworfen werden, um Burneys Verwunderung zu ergründen.

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

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

17 Sartori 1957, S. 151–177.

18 Burney 1772–73, S. 53.

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

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, wird *stile pieno* genannt, 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.²⁰ 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
<i>Sede a dextris</i> (<i>Dixit Dominus</i>), ☩	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> , Melisma auf <i>exaltabit</i>	67
<i>Gloria Patri</i> , [☩]	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 alle Sänger den Text gleichzeitig deklamieren, steht bei in Partitur überlieferten Vertonungen im *stile pieno* der liturgische Text normalerweise nur unter dem Vokalbass. Ferner orientiert sich die Orgelstimme komplett am Vokalbass und unterscheidet sich von diesem höchstens durch rhythmisch längere Notenwerte, womit ein wiederholtes Anschlagen der Orgeltaste verhindert wird (z.B. in Chor 2 ab dem vierten

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

Takt). Im vorliegenden Beispiel ist die Orgelstimme nicht beziffert, obschon Kompositionen im *stile pieno* manchmal beziffert sein können.²¹

Das Domarchiv besitzt von Fioroni lediglich zwei *Dixit Dominus*,²² 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
<i>Dixit, c Largo</i>	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	7
<i>Sede a dextris, [c] Allegro</i>	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	53
<i>Tu es sacerdos, ¾</i>	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	57
<i>Judicabit, c Largo assai</i>	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	9
<i>Implebit ruinas, [c] Allegro</i>	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	5
<i>Conquassabit, §</i>	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	24
<i>Super terra multorum, c</i>	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	4
<i>De torrente, § Allegro</i>	B, B	<i>stile concertato</i> , Orgel als Continuo-Instrument	85
<i>Gloria Patri, c Andante</i>	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	8
<i>Sicut erat, [c] Allegro</i>	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	7
<i>Et in saecula, ¾</i>	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 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 saecula*) 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.

21 Die Ziffer »7« vor der Intonation verweist auf den 7. Modus, wobei die notierte Intonation nahezu identisch mit der Intonation *ad Vesperas* aus dem 1618 gedruckten Psalterium über ebendiesem Ton ist (»in solemnibus ad Psalmos«). Vgl. Psalterium 1618, S. 357.

22 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.

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 aeternum* rezitiert, harren sämtliche Stimmen des anderen auf einem *g* aus und realisieren so das *in aeternum* 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 die von Fioroni für den Mailänder Dom erstellten doppelchörigen Kompositionen 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
<i>Beatus</i> , C Adagio	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	2
<i>Beatus vir</i> , [C] Allegro	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	77
<i>Gloria Patri</i> [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
<i>Beatus vir</i> , C	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	73
<i>Gloria Patri</i> , [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.²³ 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:²⁴

	<i>I-Mfd 84/1</i>		<i>I-Mfd 84/4</i>		<i>I-Mfd 84/5</i>	
	Metrum	Einfache Takte	Metrum	Einfache Takte	Metrum	Einfache Takte
<i>Et in terra (Gloria)</i>	c	60	$\frac{3}{4}$	54	c	57
<i>Kyrie</i>	c	13	$[\frac{3}{4}]$	14	[c]	10
<i>Patrem omnipotentem (Credo)</i>	c	37	$\frac{3}{4}$	37	c	23
<i>Et incarnatus est</i>	[c]	9	c	9	[c] , Adagio	8
<i>Crucifixus</i>	c	73	$\frac{3}{4}$	74	[c] , Allegro	48
<i>Sanctus</i>	[c]	17	c	11	c	14
<i>Benedictus</i>	[c]	10	[c]	7	[c]	9
Total:		219		206		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.²⁵ Zwei andere Messen aus dem gleichen Bücherschrank erreichen ganz andere Dimensionen.

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

24 Sartori 1957, S. 168–169.

25 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.

	<i>I-Mfd 84/2</i>		<i>I-Mfd 84/3</i>	
	Metrum	Takte	Metrum	Takte
<i>Et in terra (Gloria)</i>	$\frac{3}{2}$, [Doppeltakte]	35	$\frac{3}{4}$	76
<i>Qui tollis</i>	c , Adagio	12	c	25
<i>Suscipe</i>	$\frac{3}{2}$, [Doppeltakte]	28		
<i>Cum sancto spiritu</i>			$\frac{3}{4}$	42
<i>Kyrie</i>	$\frac{3}{2}$, [Doppeltakte]	12	c	31
<i>Patrem omnipotentem (Credo)</i>	$\frac{3}{2}$	55	$\frac{3}{4}$	65
<i>Et incarnatus est</i>	c , [Doppeltakte], Adagio	11	c	12
<i>Crucifixus</i>	c , [Doppeltakte]	96	[c]	11
<i>Et resurrexit</i>			$\frac{3}{4}$	67
<i>Peccatorum</i>			$\frac{3}{2}$ Adagio	2
<i>Et expecto</i>			c	20
<i>Sanctus</i>	c , [Doppeltakte]	14	c , [Doppeltakte]	14
<i>Benedictus</i>	[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 sollemnis* und letztere als *Missa brevis* bezeichnet werden, obwohl diese Begriffe in der Mailänder Praxis weder für ambrosianische noch für römische Messen gebräuchlich sind.²⁶ 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.

26 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.

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.²⁷ 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.«²⁸ 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 *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.²⁹

Im Vergleich mit den in Stimmheften überlieferten Kompositionen zeigt sich, 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.³⁰ Eine Vermischung mit Vertonungen

27 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 ziehen können. Ein erster Versuch in diese Richtung, welcher in einer Rekonstruktion der an Fronleichnam erklingenden Musik besteht, bietet insgesamt Riedo 2013.

28 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: <https://users.unimi.it/musica/gerletto/gerletto.html> [November 2020].

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

30 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

anderer Komponisten schien im 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 fünfzig [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 substantziellen Unterschied zwischen den alten und den neuen Kompositionen; allesamt repräsentierten sie für Burney die »alte ernsthafte Schreibart«, vor allem weil ihnen ein Instrumentalsatz fehlte. In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, was Charles de Brosse 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.³¹ 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 erklingenden Kirchenmusik, wie die erste Vesper am Vorabend des Fronleichnamsfests im Jahre 1770.³² Allerdings zeigt sich, dass seinerzeit

um handschriftliche Musikalien jüngerer 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).

31 »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 Brosse 1991, Bd. 1, S. 179.

32 Siehe hierzu ausführlich Riedo 2013.

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. Die Kirchenmusik zur ersten Vesper lässt sich komplett rekonstruieren: Nach dem vierstimmig vertonten, aber doppelchörig von zwei Orgelporen 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. Das *Laudate Dominum* steht stilistisch in grossem Kontrast zu den anschliessenden *Magnificat* und *Pater noster*, die doppelchörig aufgeführt wurden. Das nachfolgende *Te Deum* wurde *alternatim* zwischen dem *choraliter* singenden Domkapitel und dem *figuraliter* musizierenden zweiten Chor der Domkapelle realisiert. Die beiden Musikergruppen wechselten sich nach teilweise kurzen Abschnitten insgesamt fünfzehnmal ab. Das nachfolgende *Laudate Dominum de Caelis* sangen beide Chöre der Domkapelle *in falsobordone* und das abschliessende *Pangue lingua* musizierten sie wiederum *alternatim* mit der Orgel. An der Rekonstruktion der ersten Vesper des Fronleichnamfestes 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 Orgeln 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. Beim *falsobordone* dient die Choralmelodie als Grundlage für eine improvisierte Mehrstimmigkeit. In Bezug auf die verschiedenen damals in italienischen Kirchen verbreiteten Improvisationstechniken äussert sich Giovanni Battista Martini 1774 in seinem *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* wie folgt:

»Tra le Composizioni fatte da' Maestri dell'Arte sopra del Canto fermo, sono singolari quelle sopra degl'Introiti, che vengono usati, specialmente dalle Cattedrali, ed altre Chiese nelle principlai Solennità. In due modi praticarono questa sorta di Composizioni, il primo fu che sopra del Canto fermo cantato per lo più dai Bassi, le altre parti vi componevano all'improvviso, formando una sola Melodia assieme tutti i Soprani, l'istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Basso un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammirazione intesi cantare nel 1747. dai Cantori Pontifizj in Roma nella Basilica di Patriarcale di S. Gio. Laterano il giorno dell'Ascensione di N[ostro]. S[ignore]. G[esù]. C[risto]., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente*. [...] L'altro modo è quello, che riscontrasi nel presente Esempio praticato da questo Autore, e da altri,

singularmente del P. Costanzo Porta Minor Conventuale. Considerando questi Maestri, che non è facile il provvedere le Cappelle di Cantori tutti capaci di comporre l'accennato *Contrappunto alla Mente*, così chiamato per distinguerlo dal Contrappunto scritto, che nominarono *ad videndum* (Giovanni del Lago Introdut. de Musica), si applicarono a comporli, e darli alla luce colle Stampe per comodo de' Cantori.«³³

Das im *Saggio fondamentale* abgebildete Musikbeispiel stellt Martinis zweite Art eines *Contrappunto alla mente* dar. Dabei liegt der *Cantus firmus* im Tenor und drei Oberstimmen sowie ein Bass improvisieren frei zur gegebenen Choralmelodie. Wie Martini bezeugt, muss es schwierig gewesen sein, Sänger zu finden, die derart gute Kontrapunktiker waren, um die abgedruckte fünfstimmige Komposition aus dem Stegreif entstehen zu lassen («non è facile il provvedere le Cappelle di Cantori tutti capaci di comporre l'accennato *Contrappunto alla Mente*»). Eine solche Improvisation wird auch *chanter sur le livre* oder *cantare super librum* genannt, weil die im Choralbuch notierte Melodie als *Cantus firmus* diente. Obwohl die improvisierte Mehrstimmigkeit ihren Höhepunkt in der Renaissance erreichte,³⁴ ist sie beispielsweise in französischen Kathedralen sogar bis über das 18. Jahrhundert hinaus nachgewiesen.³⁵ Da im Mailänder Dom die Improvisation die Doppelchörigkeit mit einbezog, mussten mehr als nur vier improvisierende Sänger beteiligt gewesen sein. Folglich kann es sich am Vorabend des Fronleichnamsfests sicher nicht um Martinis zweite Improvisationsart gehandelt haben. Martinis erste Improvisationsart stellt vielmehr der *falsobordone* dar.³⁶ Über einen in gleichmäßigem Rhythmus gesungenen *Cantus firmus* (sehr wahrscheinlich im Bass) improvisierten mehrere Sänger pro Register parallel Melodien. Dadurch entstand ein bis zu vierstimmiger Note-gegen-Note-Satz, der eine gute Verständlichkeit des liturgischen Textes gestattete. Gemäss den Aufzeichnungen im *Gerletto* handelte es sich beim *falsobordone* um eine im Mailänder Dom gängige Praxis. Weitere, komplexere Improvisationstechniken, wie die von Martini als zweite Art beschriebene, gehen aus dem *Gerletto* nicht hervor. Da der *Gerletto* lediglich die Aufgaben der Domkapelle aufführt, bleibt unklar, ob auch die Choralchola, bestehend aus den Kanonikern des *capitolo minore*, den Choral gelegentlich mehrstimmig aussetzte. Nebst dem Fauxbourdon

33 Martini 1774–1776, Bd. 1, S. 57–59.

34 Dazu allgemein Canguilhem 2015.

35 Siehe hierzu Montagnier 1995/1, Montagnier 1995/2, Montagnier 1996 sowie Canguilhem 2011.

36 Eine Quelle besagt, dass die Tradition des *chant sur le livre* in Frankreich 1749 im Aussterben begriffen sei: »le chant sur le livre qui se faisait autrefois sur le plainchant était une composition admirable et qu'aujourd'hui c'[es]t partout une musique de la plus mauvaise espèce. Il périt de jour en jour [...], on ne l'entend plus qu'en quelques églises.« Montagnier 1995/1, S. 80. Der improvisierte Fauxbourdon ist 1738 auch in der Schlosskapelle von Versailles belegt, der komplexere *chant sur le livre* dagegen nicht. Vgl. Montagnier 1995/1, S. 79.

und dem *chant sur le livre* sind in Frankreich im 18. Jahrhundert beispielsweise auch die als *fleuritis*, *machicotage*, *chant à double note* oder *déchant* bezeichneten Improvisationstechniken bekannt.³⁷

Dennoch lösten Burneys Erstaunen über die »alte ernsthafte Schreibart« weder die Alternativ-Praxis noch der *falsobordone* aus, sondern die Kompositionen aus dem Chorbuch sowie Fioronis eigene Vertonungen. 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[eat]a. M[aria]. V[ergine]. di Campo Santo* bezeichnet. Damit ist das *Salve Regina* nicht für den Dom, sondern für die benachbarte Kirche *Santa Maria Annunciata in Camposanto* komponiert worden.³⁸ 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 Notturmi da morto a 8 voci con Sinfonia ad libitum* (I-Mfd 85 bis/2). Allerdings fehlen die Instrumentalstimmhefte bei beiden Kompositionen, wobei der Vermerk *ad libitum* bedeutet, dass die Instrumente ohnehin hätten weggelassen werden können. Von den über 350 Fioroni zugeschriebenen Signaturen im Domarchiv³⁹ weichen lediglich drei vom *a cappella*-Stil mit Orgelbeteiligung ab, wobei nur zwei davon mit einer Andacht im Dom in Zusammenhang stehen. Deren Stimmenmaterial fehlt womöglich gar nicht, sondern hat vielleicht nie existiert. Insofern ist zwar nicht ganz auszuschliessen, dass im Mailänder Dom im 18. Jahrhundert, etwa im Rahmen ausserordentlicher Kirchenmusik,⁴⁰ 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*

37 Siehe hierzu Canguilhem 2011, S. 182.

38 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.

39 Sartori 1957, S. 151–177.

40 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.

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 achtmstimmigen 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.⁴¹ Solomotetten können manchmal sogar 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. Deswegen kennzeichnet diese Soli keine syllabische Deklamation, sondern vielmehr eine melodiose und vor allem melismatische Vertonung des liturgischen Textes. Während Homorhythmie und eine syllabische Deklamation 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 musste die Deklamation mehrerer Sänger nicht mehr abgestimmt zu werden, womit der solistische Satz eine melismatische Rezitation ermöglichte. Während sich das Gebot der Textverständlichkeit leicht

41 *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).

mit einem solistischen Vortrag verbinden liess, hielt damit zugleich Profanes im Dom 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).⁴² 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 alla Moderna* von der Orgel eine Verdoppelung des Vokalbasses verlangte, stellt das *Cantate psallite* gewissermassen eine zeitgemässe Interpretation der kirchenmusikalischen Dekrete dar. Mit dem *pieno*-Chorsatz kommt es 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 moderne Interpretation des Dekrets kein Einzelfall blieb.

Dennoch stehen Kompositionen mit obligaten Orgelstimmen gewöhnlich mit dem *stile concertato* in Zusammenhang,⁴³ wie beim *Coeli faces, motetto a 2 Bassi con organi obbligati* (I-Mfd 92/10). Besonders oft tritt die Bezeichnung *organi obbligati* bei Pastoralen 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).⁴⁴ Das *Gloria in Pastorale*

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

43 Siehe hierzu insgesamt Scarpetta 2004.

44 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.

a 4 voci 1699 adi 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).⁴⁵ 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.⁴⁶

Indem die Orgel in zahlreichen Domvertonungen 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.⁴⁷ Vielmehr ist von einer ausschliesslichen *a cappella*-Ausgestaltung mit Orgelbeteiligung auszugehen, was zu einer wachsenden Bedeutung der Orgel

45 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.

46 Siehe ebenso Scarpetta 2004, S. 334.

47 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.

fürhte, 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 stets präsent, wengleich Fioronis Kompositionen im *stile concertato* auf einer freieren und nicht immer sehr strengen Auslegung des Dekrets beruhen. 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 Ripiensänger dabey gebraucht, izt beynahe einerley sind.«⁴⁸ 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.⁴⁹ Solche existierten im Mailänder Dom kaum, da der *stile pieno*, der auf die Textverständlichkeit ausgerichtete »Contrapunkt [...] ohne Melodie«,⁵⁰ 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.«⁵¹ In

48 Burney 1772–73, S. 55.

49 Ebenda, S. 106.

50 Ebenda, S. 54.

51 Ebenda, S. 124.

Bezug auf die Kirchenmusik in Rom beschränkt sich Burneys Darstellung, abgesehen von der gründlichen Beschreibung des berühmten *Miserere* von Allegri,⁵² auf folgenden Hinweis: »In der päpstlichen oder Sixtinischen Kapelle braucht man weder Orgel noch irgend ein ander Instrument die Singstimmen zu begleiten.«⁵³ 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 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*.«⁵⁴

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).⁵⁵ 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, 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

52 Ebenda, S. 206–211.

53 Ebenda, S. 203.

54 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 figural-musikalisch aufgeführt, obschon diese, wie gesehen, aus sehr kurzen Vertonungen bestanden.

55 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).

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.⁵⁶ Wenn Burney von einer Musik »ohne Melodie« sprach, spielte er auf die Vorrangstellung des Vertikalen an, die dem *stile pieno* anhaftete. Dementsprechend bezeichnete die »alte ernsthafte Schreibart« den *stile antico* und vor allem, aber nicht ausschliesslich, den *stile pieno*, der 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:⁵⁷

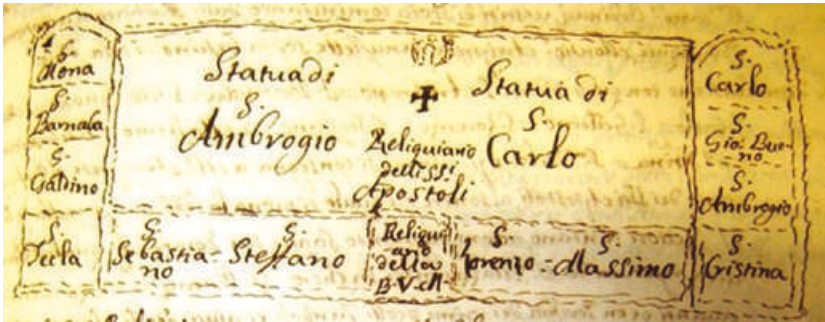
»Après S. Ambroise le plus grand des Archevêques de Milan a été S. Charles Borromée. [...] on retrouve par-tout ou les établissemens qu'il a formés, ou les traces qu'il a laissées de ses vertus & de son zele; & il faut convenir que jamais un Prélat, mort à 46 ans, n'a rendu à son peuple des services 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.«⁵⁸

De Lalandes Beobachtungen beziehen sich ebenfalls 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.

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

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

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



59

Die Metropolitankirche als Repräsentantin des Bistums ging mit gutem Beispiel voran und hielt sich streng an die Regeln aus den *Acta Ecclesiae Mediolanensis*.⁶⁰ 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. 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.⁶¹ Diese zweite Prüfungsaufgabe lautete wie folgt:

59 I-Md, Fondo liturgico, cart. 14, fasc. 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 meridionale della Metrop[olita]na di Milano le Sagre Reliquie, accluse in Statue, e Busti d'argento ed Ostensorij«.

60 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.

61 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 [...]

»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 quatro versetti devono aver il suo organo di più, oltre il Nu[mero]. prescritto delle parti«. ⁶²

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 den Modus 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, einem Modus 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.« ⁶³

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 bewusst. Die Musik im Dom, dieser »Felsen der Tradition« (»rocca della tradizione«), löste bei Burney anerkennende Verwunderung aus, weshalb er

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.

62 Ebenda, S. 521.

63 Vessia 1986, S. 129.

die ganze ›Welt‹ darüber informieren wollte. Während Papst 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; das Gleiche stellte de Brosses auch in Bezug auf die Architektur fest. 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 Pontificali 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).«⁶⁴

Da die Chorbücher derart abgegriffen waren, dass der liturgische Text praktisch 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 entspreche.⁶⁵ Damit wies Baliani auf einen verpassten musikstilistischen Wandel hin, nämlich hinsichtlich der Harmonie. Untersucht man die Vertonungen der Domkapellmeister aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gewinnt man den Eindruck, dass die Kirchenmusik im Dom nicht nur in bescheidenem Masse vielfältig, sondern durchaus veränderlich war.⁶⁶ Die kirchenmusikalischen Bestimmungen aus den *Acta* scheinen nicht immer derart streng befolgt worden zu sein wie zur Amtszeit Giuseppe Pozzobonellis (im Amt von 1743 bis 1783). Als ehemaliger Domherr und Erzpriester des Domkapitels stand dieser vollauf in der Tradition der ambrosianischen Kirche und versprach bei seiner Bischofsernennung, sich auf das »sagro, ricco patrimonio« der ambrosianischen Kirche zu besinnen.⁶⁷ Die *Acta Ecclesiae Mediolanensis* avancierten zum zentralen Referenztext der katholischen Aufklärung und stiessen damit im 18. Jahrhundert generell auf grosse Resonanz. Giovanni Andrea Fioroni (Domkapellmeister von 1747 bis 1778) diente ausschliesslich Pozzobonelli und stand damit ganz unter dessen Einfluss. Als Fioroni nach 31-jähriger Amtszeit am

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

65 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.

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

67 Turchini 1988, S. 18.

19. Dezember 1778 starb, wurde Giuseppe Sarti sein Nachfolger. Wie sich die Kirchenmusik unter Sarti präsentierte, der anfangs ebenfalls unter Pozobonelli wirkte, soll nun erörtert werden.

1.2 Giuseppe Sarti: ein Opernkomponist wird Domkapellmeister

Die Wahl Giuseppe Sartis (1729–1802) zum Domkapellmeister im Jahre 1779 überrascht in zweierlei Hinsicht. Zum einen stammt Sarti aus Faenza in der norditalienischen Region Emilia-Romagna, womit er als einer der wenigen Auswärtigen in Mailand ein Kapellmeisteramt ausübte. Zum anderen hatte sich der bei seiner Ernennung bereits 49-Jährige vorher in erster Linie als Opernkomponist profiliert. Seit 1753 in Kopenhagen tätig, leitete Sarti ab 1761 das Opernensemble am dänischen Hof. Von mindestens 1765 bis 1768 hielt er sich ausserhalb Dänemarks auf und war u.a. ab 1766 ungefähr ein Jahr lang *maestro di coro* am venezianischen Ospedale della Pietà. Gleichwohl komponierte Sarti weiterhin Bühnenerwerke und führte, zurück in Dänemark, von 1770 bis 1772 das Hoftheater in Kopenhagen. Aufgrund einer Verwicklung in eine Korruptionsaffäre musste er 1775 Dänemark verlassen. Zurück in Italien arbeitete Sarti für mehrere Theater in Nord- und Mittelitalien und wurde am 1. September 1779 zum Kapellmeister am Mailänder Dom gewählt.⁶⁸ In dieser Position schrieb Sarti weiterhin Werke für das Theater, z.B. die Opera Buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* (Mailand, 1782), aus der Mozart in seinem *Don Giovanni* die Arie »Come un agnello« zitiert. Um als Domkapellmeister ausserhalb Mailands Bühnenerwerke leiten zu können, versuchte sich Sarti in den Jahren 1780–1783 mehrmals beurlauben zu lassen, was ihm das Domkapitel jedoch anfänglich verweigerte. Sartis Vorgänger residierten stets in Mailand und widmeten sich praktisch ausschliesslich dem Domkapellmeisteramt. Eine Intervention des *Ministro Plenipotenziario* Johann Joseph Maria von Wilzeck (1738–1819) bewirkte aber, dass sich Sarti im Januar 1781 schliesslich doch zum ersten Mal beurlauben lassen durfte. Später intervenierte der Plenipotentiar ein weiteres Mal. Am 6. April 1784 bat er das Domkapitel, Sarti nach St. Petersburg ziehen zu lassen, wo er die Stelle des Kapellmeisters am Hofe der Kaiserin Katharinas II. (1729–1796) antreten sollte. Erst als auch Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich-Este (1754–1806) darauf bestand, dass Sarti diesem Ruf folgt, gab das Domkapitel nach. Daraufhin sistierte man Sarti das Gehalt; zugleich wurde er aufgefordert Kompositionen für zwei Festlichkeiten pro Jahr nach

68 I-Bsf, Ms. 54 enthält Dokumente im Zusammenhang mit der Ausschreibung und der Wahl des Domkapellmeisters im Jahre 1779. Da es sich ausschliesslich um Schreiben an Padre Martini handelt, der seinerzeit ein Mitglied der Kommission gewesen war, vermögen die Dokumente die Wahlumstände etwas aufzuhellen aber, nicht restlos zu klären.

Mailand zu schicken, um weiterhin im Amt bleiben zu können.⁶⁹ Sarti verliess Mailand im Frühjahr 1784 und reiste über Wien nach St. Petersburg. Nachdem er in Russland zuerst Katharina der Grossen gedient hatte, war er später ebenfalls für Fürst Grigorij Aleksandrovič Potëmkin-Tavričeskij (1739–1791) tätig. Aufgrund Sartis dreijähriger Abwesenheit entschied sich das Domkapitel am 20. Dezember 1787 einen Ersatz für ihn zu suchen. Am 28. Dezember wurde der Mailänder Carlo Monza (1735–1801) zum neuen Domkapellmeister gewählt,⁷⁰ der sich 1779 ebenfalls beworben hatte. Monza übte das Domkapellmeisteramt bis zu seinem Tod 1801 aus.

Die Untersuchung sämtlicher *Dixit Dominus* und *Beatus vir* von Giuseppe Sarti ermöglicht eine Gegenüberstellung mit den Kompositionen seines Vorgängers Fioroni. Sartis *Dixit Dominus a 8 pieno* (I-Mfd 123/5) ist auf den Samstag, 2. Juni 1781 datiert und verfügt in der Partitur über zwei bezifferte Bassstimmen für die beiden Orgeln. Das doppelchörige *Dixit Dominus* hätte somit auch mit nur einer Orgel aufgeführt werden können, da die zwei Orgelstimmhefte jeweils die Stimme der anderen Orgel enthalten. Die Psalmvertonung beginnt im *stile semplice*, der die ganze Komposition prägt. Dennoch treten eine kurze fugierte Passage über *judicabit* sowie einzelne Textüberlappungen auf. Das *Dixit Dominus a 8 pieno* weist folgende Gliederung auf:

Satz	Besetzung	Stil	Einfache Takte
<i>Dixit Dominus</i> , c	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> mit gelegentlichen Textüberlappungen sowie einer Passage im <i>stile fugato</i>	104
<i>Gloria Patri</i> , [c]	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> , Melisma über <i>Amen</i>	22
			Total: 126

Während die beiden doppelchörigen *Dixit Dominus* Fioronis umgerechnet 178 respektive 339 einfache Takte aufweisen (I-Mfd 103/5 & I-Mfd 103/6), wobei das kürzere im *stile pieno* und das längere im *stile concertato* vertont ist, erreicht Sartis einziges *Dixit Dominus* im *stile pieno* lediglich 126 Takte. Damit unterscheidet sich Sartis Vertonung vor allem darin, dass sein *Dixit Dominus* kürzer ist als die zwei Kompositionen Fioronis.

Eine weitere Gegenüberstellung bieten die *Beatus vir*. Sartis auf 1780 datiertes *Beatus vir a 8 pieno* (I-Mfd 122/3) weist wie das *Dixit Dominus* zwei Teile auf. Doch beim *Beatus vir* besteht die Doxologie nicht aus einem separaten Abschnitt. Zugleich führt der erste Teil des *Beatus vir* unmittelbar zum zweiten Teil. Beide Aspekte sind untypisch für Domvertonungen. Sartis *Beatus vir a 8 pieno* ist mehrheitlich im *stile semplice* vertont, wodurch der liturgische

69 Vgl. hierzu insgesamt Migliavacca 1980, S. 44–46.

70 Ebenda, S. 46.

Text durchwegs homorhythmisch und syllabisch deklamiert wird. Nur ganz selten ergeben sich Textüberschneidungen, weil vorübergehend beide Vokalchöre gleichzeitig erklingen. Dies trifft vor allem auf die Textstelle *qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio* zu. Sartis *Beatus vir*, das einzige im Dombestand, zeichnet sich durch die unten ersichtlichen Merkmale aus:

Satz	Besetzung	Stil	Einfache Takte
<i>Beatus vir</i> , c	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	80
<i>Dispersit</i> , $\frac{3}{4}$	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	69
			Total: 149

Während die beiden *Beatus vir* Fioronis umgerechnet aus 192 respektive 204 einfachen Takten bestehen (I-Mfd 101/5 & I-Mfd101/6), erreicht Sartis Vertonung lediglich 149 Takte. Erneut ist Sartis Komposition die kürzeste. In Bezug auf Stil und Besetzung bestehen zwischen den *Beatus vir* kaum Unterschiede: alle drei haben den *stile pieno* und die Doppelchörigkeit gemein. Damit zeichnet sich bereits ab, dass sich Sarti während seiner kurzen Amtszeit gänzlich in die Musiktradition des Domes stellte. Diesen Eindruck bestätigen die Messvertonungen. Das auf Freitag, 3. Oktober 1783 datierte *Gloria in excelsis a 4 pieno* (I-Mfd 114/3) ist das einzige einhörige *Gloria* Sartis, das in einer Abschrift aus dem 18. Jahrhundert überliefert ist. Der Partitur beigelegt ist ein *Credo*, *Sanctus* und *Benedictus*, das die Datierung 4. Oktober 1783 aufweist.⁷¹ Sartis kurze einhörige Messe im *stile pieno* besteht aus 176 einfachen Takten, wobei das *Gloria* (mitsamt *Kyrie*) 56, das *Credo* 85, das *Sanctus* 21 und das *Benedictus* 14 einfache Takte umfassen. In stilistischer Hinsicht fällt vor allem das *Gloria* auf, da es sich teilweise weit vom *stile semplice* entfernt und über Passagen im *stile pieno non tanto semplice* oder sogar im *stile pieno legato* verfügt.

71 Grundsätzlich bleibt unklar, ob sich die Datierungen auf den Manuskripten Sartis auf den Zeitpunkt der Beendigung der Komposition oder auf eine Aufführung beziehen. Aus gutem Grund geht Migliavacca davon aus, dass sich das Datum mehrheitlich auf den Kompositionszeitpunkt bezieht; vgl. Migliavacca 1980, S. 222. Migliavacca publizierte das *Gloria in excelsis a 4 pieno* (I-Mfd 114/3) auf den Seiten 395–408. Das direkt an das *Gloria* anschließende neuntaktige *Kyrie* ersetzte er jedoch durch den Text *Dei Patris amen*, um die Vertonung in der römischen Liturgie verwenden zu können.

Satz	Einfache Takte
<i>Gloria</i> , $\frac{3}{4}$ (mit anschließendem <i>Kyrie</i>)	56 (davon <i>Kyrie</i> : 9)
<i>Patrem omnipotentem (Credo)</i> , $\frac{3}{4}$	31
<i>Et incarnatus</i> , c	5
<i>Crucifixus</i> , $\frac{3}{4}$	49
<i>Sanctus</i> , $\frac{3}{4}$	21
<i>Benedictus</i> , $\frac{3}{4}$	14
	Total: 176

Von Sarti sind doppelchörige Messen zahlreicher überliefert als einchörige; viele der doppelchörigen Messen tragen überdies die Bezeichnung »breve«. Das *Gloria in excelsis a 8 concertata e breve* (I-Mfd 114/5), datiert auf den Samstag, 13. September 1783, setzt sich aus folgenden acht Abschnitten zusammen:

Satz	Besetzung	Stil	Einfache Takte
<i>Et in terra (Gloria)</i> , c	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	11
<i>Gratias</i> , [c]	S2&S1, T1&B2, S1&A1, S2&A2	<i>stile concertato</i>	10,5
<i>Domine Deus</i> , [c]	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	11,5
<i>Qui tollis</i> , [c]	S1&T1, S2A2T2B2	<i>stile concertato & stile semplice</i>	11
<i>Suscipe</i> , [c]	S2A2T2B2	<i>stile semplice</i>	5
<i>Qui sedes</i> , [c]	A1	<i>stile concertato</i>	4
<i>Miserere nobis</i> , [c]	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	16
<i>Kyrie</i> , [c]	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	11
			Total: 80

Überwiegend im *stile semplice* vertont, enthält die Messe ebenso zwei Abschnitte im *stile concertato* sowie einen, der beide Stile vereint. Von Sarti existieren im Dombestand weitere kurze doppelchörige *Gloria*, die den *stile concertato* mit dem *stile semplice* kombinieren. Das auf den Mittwoch, 23. Mai 1781 datierte *Gloria in excelsis a 8 concertata e breve* (I-Mfd 114/8) besteht aus 109 einfachen Takten (**c**). 119 einfache Takte (**c**) umfasst das mit dem Datum Donnerstag, 28. Juni 1781 versehene *Gloria in excelsis a 8 concertata e breve* (I-Mfd 114/7). Das längste *Gloria* dieser Art ist das auf den Freitag, 2. Mai 1783 datierte *Gloria in excelsis a 8 concertata e breve* (I-Mfd 114/6) mit 175 einfachen Takten ($\frac{3}{4}$), bei dem sich alleine das *Kyrie* aus 20 Takten zusammensetzt. Sartis kurze doppelchörige *Gloria* und *Kyrie* verbinden oft den *stile semplice* mit dem *stile concertato* und bestehen in der Regel aus 80 bis 175 einfachen Takten. Bei Fioroni hingegen erreichen die beiden im *stile pieno* vertonten *Gloria* und *Kyrie* aus drei kompletten Messen nur 67, 68 und 73 einfache Takte (I-Mfd 84/5, I-Mfd 84/4 & I-Mfd 84/1). Dies mag in erster Linie daran liegen, dass Messen im *stile pieno*

tendenziell kürzer sind als die besprochenen Vertonungen Sartis, die den *stile pieno* mit dem *stile concertato* kombinieren.

Zugleich sind von Sarti ebenso doppelchörige Messen des längeren Typs überliefert. Das auf den Dienstag, 15. Februar 1780 datierte *Gloria* (I-Mfd 115/2) trägt keine Stilbezeichnung, obschon es sich um eine Vertonung *a 8 pieno* handelt. Stilistisch fallen besonders das *Domine Deus*, das kurze solistische Einwüfe mit chorischen Abschnitten kombiniert, sowie das *Qui tollis* mit zwei Solisten und teilweiser obligater Orgel, das der Textverständlichkeit wenig Beachtung schenkt, auf. Aufgrund seiner sporadischen Tempobezeichnungen und den wenigen Dynamikbezeichnungen zählt dieses *Gloria* zum *stile misto*. Es zeichnet sich durch folgende Merkmale aus:

Satz	Besetzung	Stil	Einfache Takte
<i>Gloria</i> , c	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> , gelegentlich auch <i>stile pieno non tanto semplice</i> sowie <i>stile fugato</i> über <i>et in terra pax</i>	81
<i>Domine Deus</i> , $\frac{3}{4}$	SATB, SATB	<i>stile semplice & stile concertato</i>	27
<i>Qui tollis</i> (Adagio), c	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	12
<i>Qui tollis</i> (Commodo), c	S1&B1	<i>stile concertato</i> mit teilweiser obligater Orgel	58
<i>Qui sedes</i> (Allegro maestoso), c	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	10
<i>Quoniam</i> , $\frac{3}{4}$	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	19
<i>Cum sancto spiritu</i> (mit anschliessendem <i>Kyrie</i>), c	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> sowie <i>stile pieno non tanto semplice</i> <i>Kyrie: stile pieno non tanto semplice</i> mit Melismen und Textüberlappungen	48 (davon <i>Kyrie: 22</i>)
			Total: 255

Das auf den Donnerstag, 12. April 1781 datierte *Gloria a 8 concertata con Ripieni* (I-Mfd 115/1) fällt durch den Zusatz *concertata con Ripieni* auf. Diese Stilbezeichnung, die die Kombination von Solisten und Ripienisten benennt und bis zur Kapellmeistertätigkeit Sartis im Mailänder Dom nicht geläufig war, wird vom *Domine Deus* repräsentiert. Hier alternieren drei Solisten mit den beiden Vokalchören. Im anschliessenden konzertanten *Domine fili* deklamieren die beiden Solostimmen den Text meist nacheinander. Wenn sie ihn jedoch gemeinsam rezitieren, laufen die Stimmen vornehmlich parallel, um die Verständlichkeit des Textes zu gewährleisten. Dennoch treten vereinzelt kurze Koloraturen auf, die die Textverständlichkeit mindern. Das *Suscipe* besteht aus einem Abschnitt *a 8 pieno*. Indem jedoch ein anderer Schreiber *Solo-* und *Tutti-*Stellen eintrug, wurde es nachträglich in einen konzertanten Abschnitt mit chorischen Passagen umgeändert. Nun trifft das *concertato con Ripieni* sowohl auf das *Domine Deus* als

auch auf das *Suscipe* zu. Das *Cum sancto spiritu* ist ein kurzer Abschnitt im *stile semplice*, verfügt allerdings über einzelne neomodische Triolen. In ungewöhnlicher Weise besteht das *In gloria Dei Patris* aus einer Doppelfuge, wobei die erste Fuge 57 und die zweite 40 Takte umfasst. Damit gelangte ausnahmsweise sogar der *stile fugato* in den Mailänder Dom, der die Textverständlichkeit ignoriert. Im Detail präsentiert sich Sartis *Gloria a 8 concertata con Ripieni* (I-Mfd 115/1) wie folgt:

Satz	Besetzung	Stil	Einfache Takte
<i>Gloria</i> , C	SATB, SATB mit zwei obligaten Orgeln	<i>stile semplice</i> und <i>stile pieno non tanto semplice</i>	107
<i>Laudamus</i> , $\frac{3}{4}$	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> mit einzelnen Melismen	31
<i>Domine Deus</i> , C	S1&T1&B1/SATB, SATB	<i>stile concertato & stile semplice</i>	28
<i>Domine fili</i> , $\frac{3}{4}$	S1&A1	<i>stile concertato</i>	81
<i>Qui tollis</i> , C	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	21
<i>Suscipe</i> , $\frac{3}{4}$	SATB, SATB	<i>stile pieno non tanto semplice</i>	36
<i>Cum sancto spiritu</i> , C	SATB, SATB	<i>stile semplice</i>	6
<i>In gloria Dei Patris</i> , C	SATB, SATB	<i>stile fugato</i>	97
<i>Kyrie</i> , C	SATB, SATB	<i>stile semplice</i> , allerdings mit einer langen Koloratur am Schluss	20 (10 Doppeltakte)
			Total: 427

Domine Deus concertato con Ripieni

Andante

sol: Do-mine Deus Rex cae-lis
sol: Do-mine Deus Rex cae-lis Deus pa-ter
sol: Do-mine Deus pa-ter om-ni-po-ter

Rex cae-lis

sol: Do-mine Deus pa-ter om-ni-po-ter

Rex cae-lis Deus pa-ter om-ni-po-ter

Beginn des *Domine Deus* (I-Mfd 115/1) im ungewöhnlichen *stile concertato con Ripieni*

Domine a 2 C.A.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled "Domine a 2 C.A.". The score begins with an organ introduction consisting of several measures of chords and single notes on a grand staff. This is followed by the vocal entry of the alto soloists, with the lyrics "do mine fili u - ni genite u - ni" written below the notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

This image shows the continuation of the handwritten musical score. It features a vocal line with lyrics "gaude pascha chrisse se - ra chrisse se - ra chrisse" and a piano accompaniment. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. There are some ink stains and corrections visible in the manuscript.

Domine fili (I-Mfd 115/1) mit kurzer Orgeleinleitung und mit nachfolgendem ersten Einsatz des Altsolisten

Nach den Psalm- und Messvertonungen lohnt sich eine Betrachtung der Motetten. Während chorische Motetten kaum stilistische Auswüchse zulassen, da aufgrund der verlangten Textverständlichkeit der *stile pieno* zwangsläufig eine dominierende Rolle einnimmt, würden vor allem solistische Motetten

stilistische Freiheiten ermöglichen. Doch Sarti weicht nicht einmal in der Motette von den Konventionen am Mailänder Dom ab. Seine vier überlieferten Solomotetten, von denen das *Tuba sonora in monte* (I-Mfd 119/6) für Solobass im Rahmen des Wettbewerbs um die Domkapellmeisterstelle entstanden ist, erscheinen etwas rückschrittlicher als diejenigen Fioronis. Die Motette *Ad fontem amoris* (I-Mfd 119/2) in B-Dur für Soloalt und obligater Orgel besteht aus lediglich 116 einfachen Takten (C). Diese Kürze verdeutlicht, dass Koloraturen, Wortwiederholungen und Orgelzwischenspiele selten auftreten. Das *Sum offensa sum irata* (I-Mfd 119/5) in D-Dur, ebenfalls für Soloalt mit obligater Orgel, erreicht im ersten Abschnitt 112 einfache Takte (C) und weist vereinzelt Melismen auf. Das anschließende *Alleluja* besteht aus 31 einfachen Takten ($\frac{3}{2}$), es enthält kein Orgelvorspiel und endet mit einem sehr kurzen Orgelnachspiel von zwei Takten. Koloraturen und Wortwiederholungen erscheinen in erster Linie im *Alleluja*, obschon Sartis *Sum offensa sum irata* insgesamt nur sehr selten theatrale Elemente enthält. So weisen die für den Dom komponierten vier solistischen Motetten Sartis beispielsweise keine einzige Da-capo-Arie auf.⁷²

Im Domarchiv ist lediglich eine Komposition mit der Bezeichnung *con sinfonia* überliefert, nämlich das auf 1780 datierte *Regina coeli a 4 fatto per la B[eata]. V[ergine]. di Campo Santo* (I-Mfd 128/4).⁷³ Sartis einzige instrumentalbegleitete Vertonung wurde demzufolge nicht im Dom, sondern in *Santa Maria Annunciata in Camposanto* aufgeführt, so wie Fioronis oben erwähntes *Salve Regina a 4 voci con sinfonia* (I-Mfd 109/14). Die lediglich aus 44 Takten bestehende Vertonung Sartis weist einen Chorsatz auf, der zwischen *stile semplice* und *stile pieno non tanto semplice* alterniert. Weil das Orchester nie alleine erklingt, sondern stets den Chor begleitet, kommt dem Instrumentalpart keine tragende Rolle zu. Obwohl Sarti lediglich einer ambrosianischen Komposition aus dem Dombestand Instrumentalstimmen anfügte, und damit ausnahmsweise das Instrumentalverbot verletzte, erklang das *Salve Regina* weder im Dom noch hätten die Instrumente für einmal eine relevante Funktion eingenommen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich der aus Faenza gebürtige Sarti in den viereinhalb Jahren, in denen er sich in Mailand aufhielt und als Domkapellmeister die ambrosianische Liturgie vertonte, in liturgischer Hinsicht perfekt anpasste. Die im Domarchiv befindlichen Musiquellen weisen ohne Ausnahme die Texte der ambrosianischen Liturgie auf. Migliavacca bemerkte

72 Siehe hierzu auch Verga 2014, S. 294, Anm. 29, der die Motetten der Domkapellmeister Fioroni, Sarti und Carlo Monza vergleicht. Hier bemerkt Verga zu Sarti: »[N]essuno dei suoi (pochissimi) mottetti solistici conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica presenta arie col da capo.« Zusätzlich zu den oben genannten Solomotetten betrifft dies das *Ne faciem tuam* für Tenor (I-Mfd 119/4).

73 Sartori 1957, S. 345.

zudem, dass Sarti in einige Domkompositionen einwandfrei die Melodien aus dem ambrosianischen Choral einflocht.⁷⁴ Zugleich passte sich Sarti ebenso in musikstilistischer Hinsicht an die lokalen Gepflogenheiten an, indem seine Kompositionen sowohl die Textverständlichkeit als auch das Instrumentalverbot beachten; er beherrschte folglich den *stile pieno* in seiner Diversität sowie in der für Mailand typischen Ausprägung. Dennoch lässt sich zwischen den Domkompositionen Fioronis und jenen Sartis eine marginale Entwicklung feststellen. Während der Amtszeit Fioronis wurde jeder Abschnitt einer Komposition in einem bestimmten Stil vertont, was u.a. die Prüfungsaufgabe unterstreicht, die Pietro Paolo Valle 1742 unterbreitet wurde (siehe hierzu II.1.1.). Diese legt für jeden Abschnitt die Anzahl der Vokalstimmen, den Modus sowie meistens auch den Kirchenstil fest. Indem Sarti innerhalb eines Abschnittes zwei Stile kombiniert und zugleich die Stimmenzahl variiert, durchbricht er dieses Schema manchmal. Sarti kombiniert öfters den *stile concertato* mit dem *stile pieno*, womit er solistische Passagen mit chorischen im *stile semplice* alterniert. Dennoch müssen wir insgesamt schlussfolgern, dass sich der während der Amtszeit Giuseppe Pozzobonellis verpflichtete Sarti vorbildhaft an die vorherrschenden Verhältnisse am Mailänder Dom anpasste. Dies mag überraschen, da von Sarti, der sich vor seiner Ernennung zum Domkapellmeister vor allem im Bereich des Musiktheaters exponierte, durchaus eine musikstilistische Veränderung hätte erwartet werden können. Gemäss dem Mailänder Geistlichen Giovenale Sacchi (1726–1789) hätten sich 1779 die »amatori del teatro« über die Wahl Sartis zum Domkapellmeister gefreut.⁷⁵ Die Liebhaber des Musiktheaters erhofften sich anscheinend einen Wandel und glaubten anfangs, dass die Wahl Sartis richtungsweisend sein könnte. Doch wie die erhaltenen Domkompositionen Sartis beweisen, war diese Vorfreude unbegründet. Vielmehr gliederte sich Sarti kompromisslos in die lange Musiktradition ein, womit unter der Bistumsleitung Giuseppe Pozzobonellis, der am 27. April 1783 mit 86 Jahren verstarb, kein kirchenmusikalischer Wandel am Mailänder Dom ausgelöst wurde. Dies galt sogar über dessen Tod hinaus, nämlich mindestens bis zum Dezember 1787, als Carlo Monza zum Domkapellmeister ernannt wurde und Filippo Maria Visconti (1721–1801) bereits seit über drei Jahren als neuer Erzbischof amtierte. Doch auch mit der Kapellmeistertätigkeit Monzas dürften sich Veränderungen nur in bescheidenem Masse, zum Beispiel in der Art wie zwischen Fioroni und Sarti beschrieben, bemerkbar gemacht haben.

74 Vgl. Migliavacca 1980, S. 371–373. Auf S. 371 schlussfolgert Migliavacca: »Il Sarti s'inserisce senza fatica in tale contesto [ambrosiano].«

75 Siehe Luppi 1996, S. 122; Premoli 1921, S. 506: »Perché quanto agli amatori del teatro si sono rallegrati per l'elezione del Sarti [...]«. Siehe hierzu allgemein II.4.3.

Insgesamt deckten Giuseppe Sartis Kompositionen eine gewaltige stilistische Bandbreite ab, da sie sowohl aus zeitgemässen Kompositionen für das Musiktheater als auch aus Kontext bedingten konservativen liturgischen Vertonungen für den Mailänder Dom bestanden. Im zweiten Falle wird Sarti nur das Domkapitel Vorschriften gemacht haben können in Bezug auf den Musikstil. Wie die Mailänder Zeitgenossen die oben besprochenen Domkompositionen wahrgenommen haben, vermittelt ein Bericht über die an Pfingsten 1783 unter der Leitung des Komponisten aufgeführte Kirchenmusik:

»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 divoti 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.«⁷⁶

Sarti wird darin gerühmt, dass er seine Domkompositionen perfekt dem Text und dem Ausdruck der Worte anpasse und der Stil zugleich ernst und majestätisch bliebe (»uno stile sempre grave [...] e maestoso«). Aufgrund der oben diskutierten Kompositionen Fioronis und Sartis wird ersichtlich, 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 derart perfekt an die Sprache an, dass der dem liturgischen Text innewohnende Sprachrhythmus zum musikalischen Rhythmus werden konnte. Tatsächlich spricht der Verfasser des Zeitungsartikels nicht von Textdeutlichkeit, einem Anliegen, das von kirchlicher Seite gefordert worden war, sondern beschreibt die Wirkung der Komposition auf den Hörer. Dennoch hiess dies keinesfalls, dass Melismen nicht auftreten

76 Delperio 1999, S. 73. Die unmittelbar vorangehende Passage aus dem *Giornale enciclopedico* vom 9. Juni 1783 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'innumerevoli seguaci della musica.«

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. Melismen finden sich 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 richtungweisenden Hinweis erhalten haben. Sartis Domkompositionen unterschieden sich bezüglich des Verhältnisses von Musik und Text nicht besonders von denjenigen seiner Vorgänger. Seine Vertonungen wurden vor allem deswegen geschätzt, weil sie die Gläubigen tief im Herzen zu bewegen vermochten, was letzten Endes die Absicht der Kirchenmusik war.

1.3 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 nicht hervor. Aufgrund von Vakanzten konnte das Sängerensemble für kurze Zeit reduziert sein. Im 18. Jahrhundert rekrutierten sich die Vizekapellmeister aus den Sängern.⁷⁷ Da gemäss Kirchenalmanach das Vizekapellmeisteramt in den Jahren 1761–1777 von Carlo Francesco Landriani bekleidet wurde 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.«⁷⁸ Burney erwähnt zusätzlich einen Knaben,⁷⁹ womit Sängerknaben 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

77 De Florentiis 1986/2, S. 280–281.

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

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

Register doppelt besetzt gewesen wäre.⁸⁰ 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 Vokalbassstimme 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.«⁸¹ Beim viertelstündigen Orgelspiel handelte es sich sehr wahrscheinlich um eine Improvisation.⁸²

Carlo Borromeo wünschte sich seinerzeit, dass die im Kirchendienst stehenden Sänger wenn möglich dem geistlichen Stand angehörten (»Cantores, ubi fieri potest, clerici sint«).⁸³ 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.⁸⁴ 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.⁸⁵ Die Qualität der Kirchenmusik konnte dabei nur Schaden nehmen. Der Dom hingegen blieb von diesen Tendenzen weitgehend verschont, da die Metropolitankirche äusserst respektable Löhne bezahlte.⁸⁶ Der Domkapellmeister Fioroni verdiente von Dezember 1751 bis Dezember 1761 jährlich jeweils 1800 Lire. Den gleichen Betrag erhielt Fioronis Vorgänger, der von 1717–1747 amtierende Carlo

80 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«.

81 Ebenda.

82 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.

83 AEM, Bd. 2, Sp. 100; Mompellio 1961, S. 772–773.

84 Ebenda, S. 774.

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

86 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).

Baliani.⁸⁷ Das Gehalt des Domkapellmeisters 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.⁸⁸ 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.⁸⁹ 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.⁹⁰ 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. 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 bestätigte Fioroni in einem Brief an Padre Martini. Weil sich ein Sopranist namens Peruci auf eine Stelle am Mailänder Dom bewarb, erkundigte sich Fioroni beim Franziskaner-Minoriten in Bologna über die Fähigkeiten des Kastraten. 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, fuorche 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

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

88 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 consegnì 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.

89 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.

90 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.

incerti annessi pure al Duomo.«⁹¹ 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.⁹² Allerdings konnten sich die Sänger im Vergleich zum Handwerker einen viel höheren Lebensstil leisten, da die meisten, wie Fioroni selbst, 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.⁹³ 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.⁹⁴ 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.⁹⁵ Gleichwohl stellte die Domkapelle nicht nur die mit Abstand grösste 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.

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

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

93 I-Ma, Milano sacro 1761, S. 213.

94 Ebenda, S. 194 & 133.

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

1.4 Das liturgische Zeremoniell

Die grosse Zahl an verfügbaren Sängern bot die Möglichkeit, die Liturgie doppelchörig auszugestalten. In Bezug auf die 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.«⁹⁶ Somit fanden an Festtagen doppelchörige Vertonungen unter der Verwendung der beiden Orgeln statt, die sich auf gegenüberstehenden und gut sichtbaren Emporen befanden. Deswegen 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 zählen die Gelegenheiten auf, an denen die Domkapelle an der Liturgie teilnahm.⁹⁷ Dabei erwähnte Masnago, wann die Kapelle im Chorbereich (»nelle Cantorie«) und zu welcher besonders festlichen Anlässen sie auf der Orgelepore (»sopra gli organi«) auftrat. Gewöhnliche 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 Orgelepore beordert, wo sie für das Kirchenvolk besonders gut sichtbar war und die aufwendigeren liturgischen Handlungen im Presbyterium nicht behinderte. Masnagos Aufzeichnungen sowie diejenigen der anderen Domzeremonienmeister gewähren einen profunden Einblick in die Organisation der Liturgie im Mailänder Dom. Allerdings geben die *diari dei cerimonieri* nur selten Auskunft zur Figuralmusik.⁹⁸ In den Schriften der Zeremonienmeister nimmt die Musik vielmehr eine untergeordnete Rolle ein. Sämtliche Abschnitte, in denen Masnago auf die Figuralmusik eingeht, werden hier in originaler Länge wiedergegeben, um einen genauen Eindruck von der 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 Canticum Magnificat et il Pater ec.

96 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.

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

98 Zu den erhaltenen *diari dei cerimonieri* siehe Ruggeri 2003 sowie Baroffio 2000, S. 590–591.

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[nostra]. 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 purchè 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[ea]ta. 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 suonano.

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 Resoponsorij 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 repositione 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 Sabbatho 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.«⁹⁹

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

99 I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, fasc. 35, f. 30r-31v.

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 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.¹⁰⁰ Selbst im Dom konnte für die 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 [...]«. ¹⁰¹ 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 wesentliche Frage stellt der Gebrauch der Motetten dar. Diesbezüglich äusserte sich Masnago ebenfalls:

»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[e]ata. V[er]gine. d[et]ta della Neve si canta un Motteto et all'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.«¹⁰²

Allerdings erklären die Darstellungen nicht, wann eine chorische und wann eine Solomotette aufgeführt wurde. Zudem wird nicht klar, wann im Dom 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.

100 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.

101 I-Ma, Giorn. n. 1, 7.5.1749.

102 I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, fasc. 35, f. 25r.

Immerhin äussert sich der Domzeremonienmeister 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 occorrendo 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 Pontificali. Dopo il Cantico 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 fa 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 Scurolo¹⁰³ 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 Senatorio¹⁰⁴ 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

103 Damit ist die Krypta im Dom gemeint.

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

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 Venerdì, 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'Invention 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.¹⁰⁵

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 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 die festgelegten Teile der Liturgie am vorgesehenen Platz (im Chor oder auf der Empore) und in der richtigen Besetzung (einfacher Chor oder Doppelchor) musizierten. Dementsprechend boten sich dem Kapellmeister wenig Freiheiten, um sich persönlich einzubringen, wobei sich anhand der Eintragungen im *Gerletto* zeigte, dass weitere liturgische Vorgaben wie die Weihrauchdarbringung einen direkten Einfluss auf die Wahl der Vertonungen hatte.

Fioroni machte sich im Laufe seiner Tätigkeit bestens mit dem Domzeremoniell vertraut, so dass sich nach 11-jähriger Amtszeit zwischen ihm und dem Leiter der Choralschola vor den *litanie triduanne*, die an den drei Tagen nach Christi Himmelfahrt zelebriert wurden, ein grosser Streit (»controversia grande«) zutragen konnte. Fioroni trat 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.«¹⁰⁶ Bei der Auseinandersetzung, an der ebenso der Zeremonienmeister beteiligt gewesen war, stritten sich der Kapellmeister und der *Maestro di coro* über die Abwicklung der Liturgie, wobei sich am Disput zeigt, dass Fioroni gut über das Zeremoniell unterrichtet war. In der Metropolitankirche beteiligten sich zwei Gruppen an der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie: das niedere Domkapitel (*capitolo minore*), welches den ambrosianischen Choral sang,

105 I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, fasc. 35, f. 31v-32r.

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

und die Domkapelle, zuständig 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 Kapitelchor *choraliter* und welche die Domkapelle *figuraliter* übernehmen sollte. Aus dem Archivbestand des *capitolo minore* sind lose Blätter mit dem liturgischen Ablauf erhalten geblieben, die jeweils oben in der Mitte ein Loch aufweisen. Diese Löcher sind die Spuren eines Nagels, an dem die Zettel in der Sakristei aufgehängt wurden, wo sie allen in Erinnerung riefen, wann sich die Domkapelle *a Musicis* an der Liturgie beteiligte und wann das Domkapitel *a Choro*. Um den Choralgesang zu benennen, werden auf diesen Blättern folgende Bezeichnungen verwendet: *in cantu*, *in plano Chori*, *a choro cum cantu psalmodiarum*, *a choro cum organo*, *a Choro cum organo et cantu Psalmodiarum* und *in cantu a Choro et pulsatur Organum*.¹⁰⁷ Daraus ergibt sich, dass am Gesang des Domkapitels bisweilen auch die Orgel beteiligt gewesen war, wobei sie entweder den Choral begleitet haben muss oder der Organist improvisierte zwischen den gesungenen Teilen. Aus der Nomenklatur geht nicht hervor, dass der Choral mittels zusätzlich improvisierter Melodien gelegentlich mehrstimmig vorgetragen wurde. Dennoch ist dies nicht völlig auszuschließen. In französischen Kathedralen beispielsweise waren im 18. Jahrhundert nebst dem komplexen *chant sur le livre* und dem Fauxbourdon zugleich einfachere Improvisationstechniken verbreitet, welche eine mehrstimmige Ausgestaltung des Chorals ermöglichten.¹⁰⁸ Im Mailänder Dom fanden beim Choralgesang u.a. die heute zahlreich in der Bibliothek des Metropolitankapitels aufbewahrten Antifonien, Hymnare, Psalter, Responsorialien, Sakramentare und Vesperbücher Verwendung.¹⁰⁹

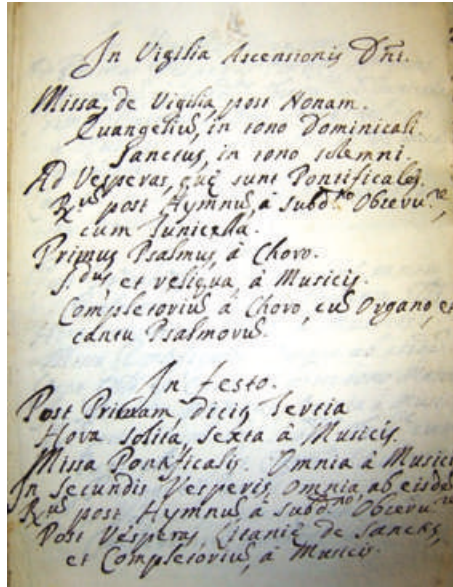
Der Zettel mit der Gestaltung der Liturgie an Christi Himmelfahrt veranschaulicht, wie sich sämtliche figuralmusikalischen Kompositionen der Domkapellmeister in dieses hier ersichtliche Regelwerk einfügten. An den Vespern am Vortag des Hochfestes ergab sich folgende Aufteilung zwischen dem Choralgesang des Domkapitels und der Figuralmusik der Domkapelle: »Ad Vesperas, quæ sunt Pontificales [...] Primus Psalmus, à Choro. S[ecun].dus, et reliqua, à Musicis.« Das niedere Domkapitel sang zur ersten Pontifikalvesper von Christi Himmelfahrt lediglich den ersten Vesperpsalm *choraliter*, alle anderen übernahm die Domkapelle *figuraliter*. Und zum Hochfest selbst: »In Festo. [...] Missa Pontificalis. Omnia à Musicis. In Secundis Vesperis, omnia ab eisdem.« Sowohl die Pontifikalmesse als auch die zweite Vesper wurde gänzlich von der

107 I-Md, Fondo liturgico, Capitolo minore, cart. 40 & cart. 41.

108 Diese Improvisationstechniken wurden u.a. *fleuritis*, *machicotage*, *chant à double note* oder *déchant* genannt; vgl. Canguilhem 2011, S. 182.

109 Zu diesen liturgischen Quellen siehe Baroffio 2000.

Domkapelle musiziert. Lediglich an Festtagen dominierte die Figuralmusik in der Metropolitankirche. Ansonsten überwog der Choral.



Die Aufzeichnungen der Zeremonienmeister vermitteln gründliche Einblicke in das Geschehen im Dom, wobei das Jahr 1747 besonders gut dokumentiert ist.¹¹¹ Daraus geht hervor, dass an Ostern die Matutin um 10.45 Uhr begann, nachdem die Reliquien ausgestellt worden waren. Die Terz sang das Domkapitel alleine. Um 14.45 Uhr läuteten die Glocken zum Hochamt, das der Erzbischof zelebrierte; es dauerte bis 18.00 Uhr. Die Vesper wurde vom Erzpriester gesungen und fing um 19.30 Uhr an. Da Ostern im Jahr 1747 auf den ersten Sonntag des Monats fiel, fand nach der Komplet die Rosenkranzprozession statt, die um 23.00 Uhr endete.¹¹² Der Bericht äussert sich nicht zu Aufführungen der Domkapelle und erwähnt den einstimmigen Gesang nur beiläufig, ist aber dem Verständnis der zeitlichen Dimension dienlich. Das Hochamt beispielsweise dauerte über drei

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

111 In dem Jahr, in welchem Fioroni zum Domkapellmeister ernannt wurde, decken die *diari dei cerimonieri* die Monate Januar bis Juni sowie August und November ab. I-Md, Fondo liturgico, cart. 16, fasc. 59 enthält Schilderungen zu Ereignissen in den Monaten Januar bis Juni, während I-Md, Fondo liturgico, cart. 13, fasc. 50 einzelne Darstellungen aus den Monaten Januar, Februar, August und November enthält.

112 »Domenica 2. Aprile [1747]

Giorno di Pasqua, Solemnità onorata dalla Chiesa col titolo di Solemnitatum omnium honoranda Solemnitas. Mattutino alle undici meno un quarto. Prima d'intonare il Mattutino si sono esposte

Stunden, obschon sich anhand der Kompositionen Fioronis und Sartis gezeigt hat, dass deren Messen nicht der Grund für ein dreistündiges Hochamt gewesen sein konnten. Auch wenn Fioroni das Kapellmeisteramt erst im Dezember 1747 übernahm – sein Vorgänger Carlo Baliani (im Amt seit 1714) war am 16. Februar 1747 verstorben –, unterscheiden sich Balianis Kompositionen nicht grundlegend von denjenigen seiner Nachfolger Fioroni und Sarti. Dank des 1721 verfassten Zeremonienbuchs lässt sich der Ablauf der Rosenkranzprozession detailliert nachvollziehen. Der innerhalb des Domes abgehaltene Umzug führte vom Altar der *Madonna dell’Albero* durch den Chorraum und die beiden Schiffe der Seitenkirche. Dem Prozessionszug gingen Seminaristen sowie zwei Geistliche mit Fackeln und zwei mit Weihrauchfässern voran; letztere weihraucherten während des ganzen Umzuges. Auf das Prozessionsbanner mit der Jungfrau Maria folgten die Musiker, verschiedene Geistliche, das hohe Domkapitel und zum Schluss die Mitglieder der Rosenkranzbruderschaft, welche von Carlo Borromeo persönlich errichtet worden war. Die Prozession begann mit einer zu Ehren der Jungfrau Maria gesungenen Antifon und wurde, diesbezüglich herrscht Unklarheit, entweder von den Lektoren und den Kanonikern oder von der Domkapelle gesungen. Das anschließende *Magnificat* übernahm die Domkapelle. Bei der Rückkehr zum Altar der *Madonna dell’Albero* sang die Domkapelle eine Lauretansische Litanei

le Reliquie dagli Ordinarj, e per non esservi il Sacrista, io ho supplito le di lui veci col distribuire le Reliquie in Sacristia, e col ricevere le Reliquie dei Santi Appostoli in Coro dalle mani dell’Arciprete, e collocarle sull’Altare. Dopo Prima si è fatta l’aspersione dalla dignità con Mitra, dopo la quale si è recitata Terza dal Coro col solo Canto dell’Inno. Alle quindici meno un quarto si è sonato il Campanone. Si è cantata la Messa dal Cardinale al solito, che è entrato in Duomo per la strada coperta, essendo il tempo alquanto improprio. In tempo che si para nello Scurolo si cantano le solite Antifone dai Lettori. Prima di uscire dallo Scurolo, il Cardinale intona il Dominus Vobiscum avanti l’Altare, e l’Arcidiacono intona un Antifona, che si canta dai Lettori: Nella sala dei Paramenti ha seduto con Cappa non però spiegata sotto Baldacchino, ed ha annunziato a tutti il Risorgimento di Cristo, dicendo Christus Dominus Resurrexit Alleluja, rispondendo gli amessi a quest’annunzio: Deo gratias Alleluja. Gli amessi sono stati il Vescovo di Capsa, il Vicario Generale, l’Arciprete, e tutti gli Ordinarj, secondo il loro ordine. Al vescovo si alza alquanto, e scopre. Al Vicario Generale, ed agli Ordinarj sede colla beretta, e tutti, eccetto il Vescovo, baciano l’anello. Nel dire Christus Dominus resurrexit il Cardinale fa l’atto d’abbracciare ciascheduno, mettendoli le mani su le spalle. In Coro Senatorio i dodici Kyrie colla Sallenda dai Lettori ripetuta dai Mazzeconici col Gloria Patri. Cetera de more. Il Vescovo, ed il Vicario Generale sono stati incensati dall’Arcidiacono anche prima degli Assistenti al trono, ed hanno seduto al solito dopo i Sudd[iacono]ni. La Pace è stata portata dall’Arciprete al Vescovo prima d’ogni altro, ed il Vescovo l’ha data al Vicario Generale. Si è finito verso le diciotto. Il Cardinale è andato dissopra a piedi accompagnato dal Capitolo al solito, e da molti Cavalieri, co’ quali ha usato il Cerimoniale descritto nel Calendario del’anno scaduto sotto il giorno d’oggi. Alle diciannove e mezzo si è sonato il Vespro cantato dall’Arciprete. Prima del Vespro si è fatta la Predica. Dopo la Predica Compieta si è fatta la Processione del Rosario per essere la Prima Domenica del Mese. Si è finito alle ventitré in punto. Il Predicatore ha invitato alle quindici e mezzo per la Predica di domani.« I-Md, Fondo liturgico, cart. 16, fasc. 59, S. 21–22.

(*Litania de Beata Maria Virgine*).¹¹³ Nach Gebeten, die vom Erzbischof gesungen wurden, endete die Rosenkranzprozession an Ostern des Jahres 1747 um 23.00 Uhr. Im gleichen Jahr besuchte am Gedenktag des heiligen Karl Borromäus (4. November) der neu ernannte Gouverneur der österreichischen Lombardei, Graf Ferdinand Bonaventura II. von Harrach, die Grabkapelle des Heiligen. Da es in der Kapelle zu warm gewesen sei, hörte er lediglich die von seinem Kaplan gelesene Messe und verliess die Metropolitankirche nach 30 Minuten wieder. Später fand sich auch die Frau des Gouverneurs in der Grabkapelle ein.¹¹⁴

113 »Ogni prima domenica del mese, ed ogni giorno dedicato à N[ostra]. Sig[no].ra si fa intorno al duomo la processione detta del SS[antissim].o Rosario doppo la compieta, e questa s' incomincia dall'Altare della B[eata].V[ergine]. dell'Albero, e si fa nella forma seguente.

Precede la Croce delli Vecchioni, e Vecchione, a questi seguitano gli Chierici del Sem[inari]o, e doppo di questi il stendardo della Beatiss[im].a Vergine preceduto da due Chierici, che portano due Torcie, e da altri due con Thuriboli, che incensano per tutto il tempo della processione. Sotto il detto stendardo camina la musica, dietro alla quale vengono gli mazeconici, e Notari con il loro abito Chorale, e si chiude questa processione con il seguito del Capitolo Maggiore sotto alla Croce d'oro, fra mezzo a due Cantarij, da Lettori maggiori, e minori, e per ultimo dal Capitolo de Sig[no].ri Cavaglieri, che si chiamano con titolo de deputati del S[antissi].mo Rosario, da quali viene amministrata l'entrata di questa scuola con convertirla in abbellire detta Capella, e manutenzione di Cera et altri ministri.

S'incomincia questa processione da un antifona, che canta la musica in lode di N[ostra]. Sig[no].ra, arrivato, che sij il capitolo alla d[et].ta Capella, nel qual tempo la prima dignità mette l'incenso nelli due Thuriboli sostenuti da due Chierici, li quali precedono il stendardo, come si è detto di sopra, incensato però prima il Simolacro di N[ostra]. Sig[no].ra, e le Reliquie della med[esi].ma che si espongono sopra detto Altare nelli giorni prescritti, come si dirà abasso.

Due sono gli stendardi, uno piccolo, et uno grande. Il piccolo si porta in processione da due Chierici nelle prime domeniche. Il grande, che è di ricamo ancor esso, et è però dalla famosa Pelegrina, si porta per esser molto grande e pesante per essere ricco di molto oro, si porta da quatro huomini **pesanti** robusti vestiti dell'abito del San[tissi].mo Rosario di colore bianco, e turchino. Quando si porta questo stendardo, si portano quatro torcie da quatro Chierici, cioè due precedono il detto stendardo, e due lo **precedono** seguono.

Questa processione fa il giro delle due Navi della Chiesa laterali, e choro solamente.

Nel tempo di questa processione doppo l'antifona, che si canta vicendevolm[en].te dal Choro de Lettori, e mazeconici, si canta dalla musica il Cantico Magnificat.

Ritornata la processione al Sud[dett].o Altare si cantano dalla musica le Litanie di N[ostra]. Sig[no].ra, e si conchiude la fontione con l'oratione di N[ostra]. Sig[no].ra, che si canta dalla dignità.

Tanto si pratica in questa fontione ancorché intervenghi l'III[ustrissi].mo Arcivescovo, accrescendosi in tale occasione le insegne Archiepiscopali alla Croce, che sono il Bastone pastorale portato da un chierico, la mitra pretiosa, e se è Cardinale la mazza, ed invece della Croce capitolare, si porta dal Notaro la Croce Archiepiscopale. Come pure in tal caso le fontioni d'infondere l'incenso nelli Thuriboli, d'incensare il Simolacro della B[eata].V[ergine]., e di cantare l'oratione doppo la processione si fanno dall'III[ustrissi].mo Arcivesc[ov].o.« I-Md, II-E-04-027, S. 143–147.

114 »Il tutto come resta annotato l'anno passato. Il Vespero alle hore 21 e si è terminato alle hore 24, e mezzo quarto. Tutta l'ufficiatura di questi dopo pranso è stata longissima per il motivo di sopra. Il Panegirista fu il Signor Redaelli Oblato, e Lettore di Philosophia in Seminario, si è terminato alle ore 19 3/4.

1.5 Fioronis Geschenk an Burney und seine Aussagekraft

Wie Charles Burneys Darstellung zeigte, bekam er von Fioroni eine Komposition geschenkt, wobei das *Tagebuch einer musikalischen Reise* präzisiert, dass es sich um eine doppelchörige 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«).¹¹⁵ 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*,¹¹⁶ 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.¹¹⁷ Fioronis

Questa mattina è venuto in Duomo il Sig[nor] Conte Governatore, ed è andato a dritura in Sant Carlo essendosi preparato l'inginocchiatore con suo strato, e Cuscini da quei di Corte, e smontato, è venuto dalla strada coperta essendosi portate due torcie dalli Ostiarj, due erano mandate da Corte, così pure all'uscio del scurolo grande due torcie di Sant Carlo. È stato ricevuto all'uscio della strada coperta cioè alla Capella di S[an].t Martino dal Decano, cioè M[onsignor] Verri, e ultimo Diacono M[onsignor] Canzi, gli ha fatto toccare le setolle dell'Aspersorio per l'acqua Santa, così pure ha voluto l'acqua Santa nel partire. In scurolo per i S[igno].ri Canonici Ordinarij si sono fatti mettere due cuscini piccioli di quelli della Sagristia della parte dell'Evangelio, ove sono stati genuflessi nel tempo della Messa, la quale fu detta da un Capellano, e servita dal Cherico tutti di Corte, ed il Cherico era senza cotta, non se gli è usata niuna formalità, se non che si è inchinato dal Celebrante, nell'andare, e nel partire dall'Altare. Era servito dal Sig[nor] Conte di Rosate suo Maestro di Camera, e Suo Cavalarizo, ed un Paggio il quale vene prima nel partire andò un poco per mezzo del Duomo per vedere l'aparato, e poi parti ritornando dalla strada coperta, hanno ringraziato, e questo ricevimento non fu praticato altre volte. Voleva sentire due Messe, ma per esservi troppo caldo in Scurolo, udì la sola messa del suo Capellano. La sua venuta fu alle ore 16, e parti alle 16 2/4. Andò a vedere il Corpo, il Contorno del scurolo, come pure la Sagristia.

Venne pure dopo partito Sua Ecc[ellen]za il Sig[nor] Conte Governatore la Sig[no].ra Contessa Governatrice, e fu riceuta anch'essa dalli due predetti S[igno].ri Canonici Ordinari, andò in Scurolo grande ove senti la Messa celebrata dal Sig[nor] Vici Curato Pedretti del Duomo. Avanti l'Altare si era preparato il Faldistoro come al Sig[nor] Conte Governatore, avvertasi però, che volendo andare la d[et].ta Sig[no].ra sopra il Coretto della parte dell'Epistola per vedere il pontificale si misero sopra il d[et].to Coretto le Bandinelle Strato, e Cuscini di Corte, e nel scurolo si misero quelli di Sant Carlo. Finita la Messa fu accompagnata alla Scaletta che va sopra il Coretto arivò sul Coretto nel tempo, che si cantava l'Epistola, e parti dopo l'Incarnatus, ed all'uscio del Coretto fu riceuta dalli predetti M[onsigno]ri ed accompagnata alla porta della strada Coperta.« I-Md, Fondo liturgico, cart. 13, fasc. 50, S. 191–192.

115 Zur vorliegenden Episode siehe auch Riedo 2014, S. 10–12.

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

117 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.

doppelhörige 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.«¹¹⁸ 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 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.¹¹⁹ 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

118 Mompellio 1962/2, S. 555.

119 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.

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«¹²⁰ von Fioroni aufbewahrt (I-Mfd 91/15). Dabei erstaunt, dass Sartori diesem den Zusatz »offertorio« gab, zumal sich diese liturgische Bestimmung weder 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),¹²¹ 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)¹²² 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.«¹²³ Ein im

120 Sartori 1957, S. 176.

121 Ebenda, S. 77.

122 Ebenda, S. 101.

123 I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, fasc. 35, f. 25r.

ambrosianischen Ritus an sich unbekannter liturgischer Text gelangte damit als Motettentext dennoch in den Mailänder Dom,¹²⁴ 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.«¹²⁵ Obwohl unbekannt ist, ob Burney seinem Versprechen nachkam, 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.¹²⁶ 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.¹²⁷ Die in Bergamo befindliche Abschrift wird wohl ebenfalls 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

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

125 Burney 1772–73, S. 55.

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

127 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.

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 ebenso 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.¹²⁸ Eine 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.¹²⁹ 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:

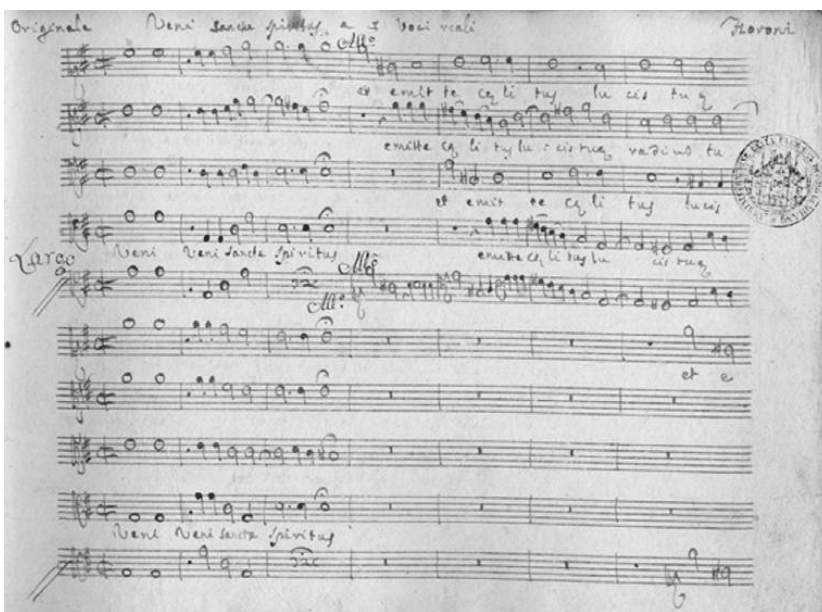
»The copyist I was at first carried to here sticks close to me. He writes, begs and borrows all sorts of things to tempt me: he succeeds but too well. I have bought more already than I know how to carry. For about a zecchin and ½ – 18s 6d – I have as much *new* music as for meer copying in England would 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.«¹³⁰

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

129 Siehe hierzu das Kapitel III.2.

130 Burney 1974, S. 55–56.

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.¹³¹ Der Vermerk »Originale« auf der ersten Partiturseite oben links deutet darauf hin, dass es als Basis für Abschriften verwendet wurde.



131 Vgl. mit den bei Collarile 2014/2, S. 239–244 publizierten Autographen.



Fioronis *Veni Sancte Spiritus* (I-Mfd 91/15), von dem Charles Burney eine Abschrift erhielt

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*.¹³² 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

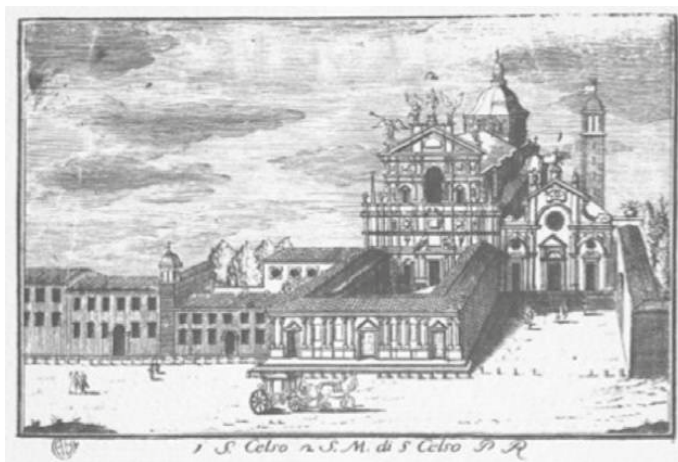
132 Der *stile pieno* prägt lediglich Appianis *Veni Sancte Spiritus*: »Veni sancte spiritus. Nella festa della Pentecoste a 8 v. pieno.« I-Mfd 49/12, siehe Sartori 1957, S. 77.

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 caelum* 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 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



133

»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 audessus du corinthien, ce qui blesse les yeux accoutumés aux proportions reçues.«¹³⁴

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 *Sant'Ambrogio*, zu den bedeutendsten Kirchen der Stadt.¹³⁵ 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,¹³⁶ die im Wesentlichen dem gegenwärtigen Gotteshaus entspricht und durch ihre imponierende Marmorfassade

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

134 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.

135 Vgl. Vismara 2010, S. 48.

136 Fiorio 2006, S. 323–331.

besticht. Seit den wunderbaren Begebenheiten bewahrte das Sanktuarium einen Reliquienschrein auf, der die Pilger in Massen anzog.¹³⁷ 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.¹³⁸ 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 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 nahe liegend 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.¹³⁹ Das Säkularkapitel kam dem Wunsch des fast 70-Jährigen, der die Kirchenmusik seit 28 Jahren leitete, nach. 1783 wurde Agostino Quaglia

137 Hierzu allgemein Vismara 2010.

138 Kendrick 2002, S. 117.

139 »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 si Eccelso Cap[i]t[o]lo sono tutti Cav[aglie]ri si degni, si umani, ed indulgenti che vorranno avere qualche considerazione all'età quasi Settuagenaria del Supplicante, agli anni Ventiotto che ha

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 Organist in den Zeiträumen 1735–1741,¹⁴⁰ 1745–1752¹⁴¹ und 1759–1778¹⁴² ein Jahressalär von jeweils 660 Lire.¹⁴³ 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,¹⁴⁴ was einem abgerundeten Jahresbetrag von 1485 Lire entspricht. Weitere Details erschliessen sich aus dem Rechnungsbuch, das aus den Jahren 1745–1753 vorliegt.¹⁴⁵ 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.«¹⁴⁶ 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.«¹⁴⁷ *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.¹⁴⁸ Damit verdiente jeder Sänger einen ungefähren Monatslohn von

l'onore di Servire in qualità di Organista e M[aest]ro di Cap[pe]lla, 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[pe]lla, ottenere dalla benignità, e clemenza di cod[est]o Ven[er]ando Cap[ito]lo 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.

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

141 I-Msc, libro mastro 1745, S. 135.

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

143 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.

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

145 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.

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

147 I-Msc, libro mastro 1758, S. 66.

148 I-Ma, Milano sacro 1761, S. 133.

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,¹⁴⁹ bekleidete 1761 allerdings keiner der anderen Sänger ein zusätzliches Amt an einer Mailänder Kirche. Dies erklärt, weshalb im Kirchenarchiv zahlreiche Dispensationsgesuche vorliegen.¹⁵⁰ Um sich beurlauben lassen zu können, musste ein vorgefertigtes, gedrucktes Formular ausgefüllt werden, in das der Name des Sängers, das Vokalregister und die gewünschten Absenztage eingetragen wurden.¹⁵¹ 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.¹⁵² Gemäss den 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.¹⁵³ 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 ausserordentliche Dienst 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«¹⁵⁴

149 Ebenda, S. 104.

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

151 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 Tavoleta 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.

152 Ebenda.

153 Ebenda.

154 I-Msc, conti capitolo 1745–1753.

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«¹⁵⁵

Instrumente erklangen in *Santa Maria presso San Celso* während des Triduums von Samstag bis Montag in der Woche vor Fastenbeginn,¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ 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«¹⁵⁸

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' Assonzione nella Chiesa di M[ari].a S[ant].a L[ire] 244«¹⁵⁹

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

155 Ebenda.

156 Vismara 2010, S. 69, Anm. 88.

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

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

159 I-Msc, conti capitolo 1745–1753.

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 Vesperi del giorno seguente. Vigilia

15 [Agosto] Mart[edi]. [...] L'Assunzione di M[aria].V[ergine]. Musica ivi.«¹⁶⁰

Eine andere Druckschrift kündigt 1765 zur ersten Vesper Musik »a doppio coro di sceltissima musica e sinfonia« an,¹⁶¹ 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 doppelhörigen Anlage.¹⁶²

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

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

161 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.

162 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 ¾. Dopo cantate terza e sesta, i Sig[no].ri Corali ritorneranno in Sagrestia, ivi saranno pronti i tre apparati, ed il Celebrante infonderà l'incenso sul turibolo, indi canta il Dominus vobiscum e intuona 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'inno, quivi si canta la sallenda Hodie Maria Virgo senza replica. Terminata si va alla balausta 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 ¼ 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.

deb[it]o ad Entrata, e sono per la Musica, e Sinfonie servita nelle di contro scritte Feste 404 L[ire]«. ¹⁶³ 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 Fastenzeit (76 Lire), die Novene von Mariä Himmelfahrt (72 Lire) sowie dem Hochfest Mariä Himmelfahrt und dessen Vigil (244 Lire). ¹⁶⁴

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Während zur regulären Kirchenmusik ausser der Orgel keine Instrumente zum Einsatz kamen, erklangen an den ausserordentlichen Kirchendiensten Instrumente nur zweimal im Kirchenjahr, nämlich an Mariä Himmelfahrt und deren Vigil (14. & 15. August), wobei es sich um das Patroziniumsfest handelte, ¹⁶⁵ 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. Zudem belegt der bescheidene Sängerlohn von monatlich 30 Lire, dass in erster Linie die Kanoniker mit ihrem Choralgesang zur musikalischen Ausgestaltung der Liturgie beitrugen. ¹⁶⁶ Wie oft der monatlich 55 Lire verdienende Kapellmeister und Organist zum Choralgesang hinzutrat, lässt sich aufgrund fehlender Dokumente nicht eruieren. Ebenfalls bleibt unklar,

163 I-Msc, libro mastro 1758, S. 194.

164 Aus dem *libro mastro* gehen zusätzlich weitere kleinere Veränderungen hervor. Von 1764–1773 betrug 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 betrug 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.

165 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.

166 Zu den im Archiv von *San Celso* befindlichen liturgischen Büchern siehe Baroffio 2000, S. 586 & 600–601.

ob der Choral stets einstimmig oder gelegentlich mittels hinzuimprovisierter Melodien mehrstimmig ausgeführt worden ist.¹⁶⁷

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.¹⁶⁸ 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)¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰ 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 *Lætemur 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

167 In Bezug auf die mehrstimmige Aussetzung des Chorals mittels improvisierter Stimmen in Frankreich im 18. Jahrhundert siehe Montagnier 1995/1, Montagnier 1995/2, Montagnier 1996 sowie Canguilhem 2011.

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

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

170 Zu den Amtszeiten der Kapellmeister siehe: <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [November 2020].

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,¹⁷¹ nicht vor Ende des späten 18. Jahrhunderts in den Musikalienbestand einverleibt worden zu sein.

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.¹⁷² 1854 vermachte Prego dem Kapitel das *Credo breve in La magg[fiore]. 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 einverlebten 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 Prego 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.

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

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

2.3 Der Mailänder Dom als Musikalienlieferant

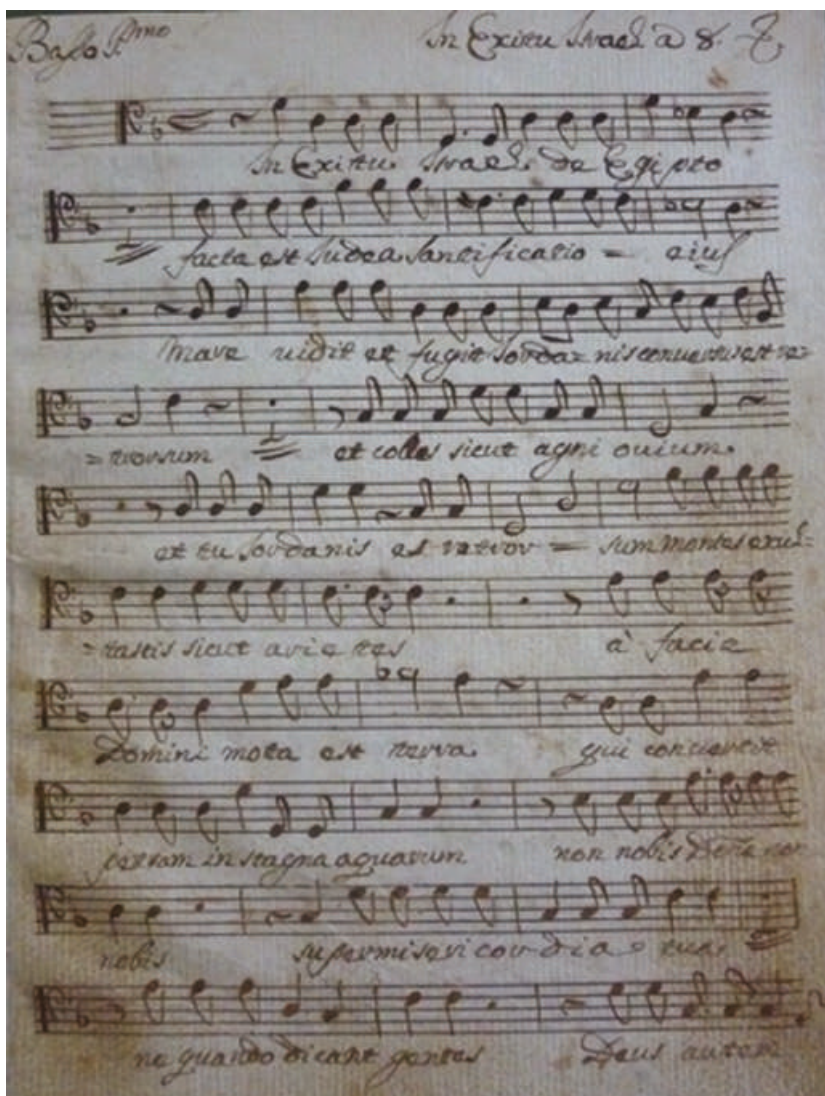
Die Vertonung des Hymnus *Deus creator omnium* (I-Msc 19/12) von Pietro Piazza trägt folgende Notiz: *L'autore all'Amico Giov[an].ni Perego. Da quest'ultimo alla Cappella di S. Maria presso S. Celso*. Demnach schenkte der Komponist Piazza das Manuskript seinem Freund Perego, dem Organisten von *Santa 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 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 Dom¹⁷³ 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 »Nº 1« versehenen *Magnificat* gesellt sich ein als »Nº 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 Metropolitanankirche konstituierte eine gewaltige Produktionsstätte an liturgischen Kompositionen und stellte in mehrfacher Hinsicht einen willkommenen Kompositionslieferanten für das Sanktuarium sowie für andere Diözesankirchen dar.¹⁷⁴ 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

173 Rossi 1986, S. 214.

174 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.

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.

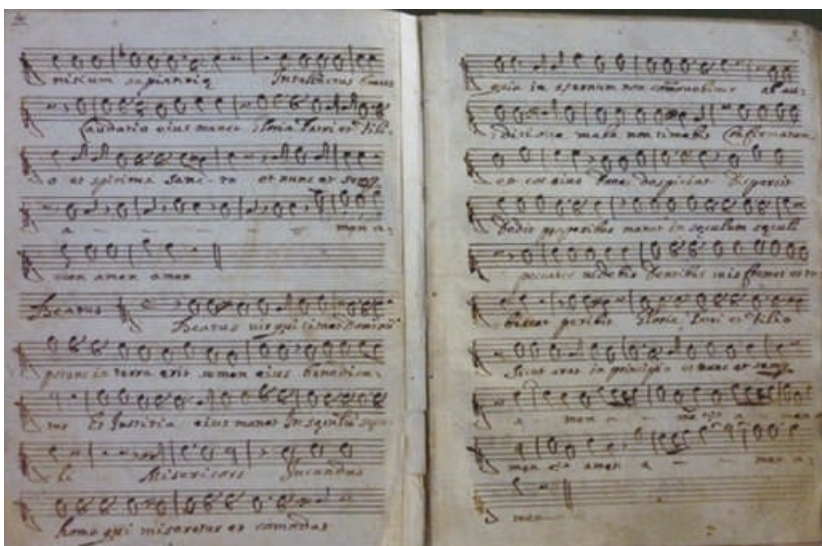
Allerdings standen in *Santa Maria presso San Celso* bekanntlich lediglich vier Sänger zur Verfügung, während im Dom an Festtagen doppelchörig musiziert wurde. Obwohl Francesco Messis *In Exitu Israel de Egipto a 8 Pieno* (I-Msc 88/13) im Titel auf acht Stimmen verweist, liegen heute noch folgende Vokalstimmen vor: S1, A2, T2, B1. Die Unvollständigkeit des Stimmensatzes aus dem 18. Jahrhundert mag beklagenswert sein. Allerdings wurden die fehlenden Stimmhefte wahrscheinlich absichtlich entfernt, da in *Santa Maria presso San Celso* lediglich vier Sänger verfügbar waren. Dennoch behielt die Komposition mit den vier verbleibenden Vokalstimmen den Doppelchorcharakter bei: Beide Chöre waren mit je zwei Stimmen ausgeglichen vertreten (S1, B1 – A2, T2), wodurch sich bei der Aufführung eine ›reduzierte‹ Doppelchörigkeit ergab. Allerdings basiert das *In Exitu Israel* auf dem Psalmtext der römischen Liturgie, was besonders deshalb erstaunt, weil es sich, wie die Bezeichnung *a 8 Pieno* angibt, um eine Komposition im *stile pieno* handelt. Ein Blick auf den *Basso Primo* veranschaulicht, dass die Vertonung in stilistischer Hinsicht einer perfekten Realisierung des ambrosianischen Kirchenmusikideals entspricht, was wohl die Existenz des Psalms im Bestand von *Santa Maria presso San Celso* erklärt. Da alle Vokalstimmen auf eine maximale Verständlichkeit des liturgischen Textes ausgerichtet sind, wäre das *In Exitu Israel* beim Hören wohl ohnehin für eine ambrosianische Komposition gehalten worden.



Francesco Mesis *In Exitu Israel* (I-Msc 88/13) – eine seltene Verbindung von *stile pieno* und römischem liturgischen Text

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 unbekanntenen 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.¹⁷⁵ Zudem lässt sich an den starken Abnützungserscheinungen jeweils am rechten unteren Blatende 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.



Trotz *stile semplice* liegen den marianischen Kompositionen aus dem Konvolut I-Msc 89/5 die Texte der römischen Liturgie zugrunde

Unter stilistischen Gesichtspunkten stellen sowohl das *In Exitu Israel* als auch die *Salmi per tutto l'anno* vorbildliche Vertonungen des von der Mailänder Kirche propagierten Kirchenmusikideals dar, obwohl beiden die Texte der römischen Liturgie zugrunde liegen. Eine solche Nichtentsprechung zwischen

175 Zur Sammlung gehören jeweils ein *Domine ad adiuvandam*, *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum*, *In exitu Israel*, *Laetatus sum* (einhörig), *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.

ambrosianischem liturgischem Text und *stile pieno* zeigt sich erstmals, wobei römische Vertonungen im *stile pieno* in Mailand im 18. Jahrhundert sehr selten sind. Doch die Existenz solcher Vertonungen deutet darauf hin, dass in *Santa Maria presso San Celso* in der ambrosianischen Liturgie bisweilen römische Kompositionen zur Aufführung gelangten, wobei der ›ambrosianische Kirchenmusikstil‹ entscheidender gewesen wäre als der Umstand, dass der Text der ambrosianischen Liturgie gesungen wurde. Der Gottesdienstbesucher hätte den textlichen Unterschied ohnehin nicht bemerkt, wohingegen ihm die Verwendung von Instrumenten oder eine Unverständlichkeit des liturgischen Textes aufgefallen wären. Dennoch bleibt die Frage offen, ob das *In Exitu Israel* oder die *Salmi* in *Santa Maria presso San Celso* korrekt für eine römische oder doch für eine ambrosianische Andacht verwendet wurden.

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. Das *Gloria e Credo in Sol Messa all’Ambrosiana à quattro, Breve* (I-Msc 2/10) trägt ebenfalls 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.



Responsorien von Francesco Messi (I-Msc 5/3) mit der Bezeichnung *all' Ambrosiana*

Aufgrund der birtuellen 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 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. Einige Quellen aus dem 19. Jahrhundert tragen ähnliche 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.

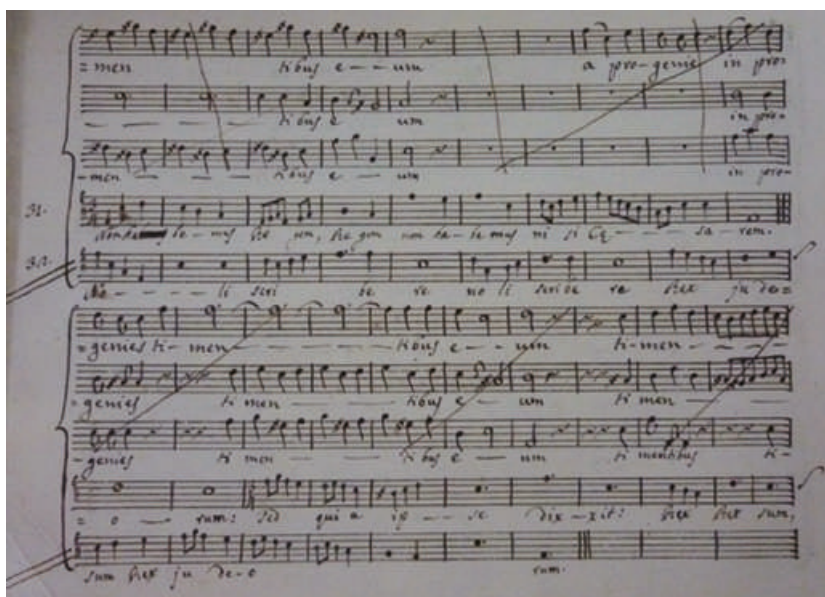
2.5 Die korrekte musikalische Umsetzung der Liturgie

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.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Magnificat. The title at the top is "Magnificat a Tre" and the composer's name "Del Sig. Paladino" is written in the upper right. The score is arranged in two systems. The first system contains three staves: two for Tenors (Tenore) and one for Bass (Basso). The Tenor staves begin with the text "Ma-gni-fi-cat a - - - - - mi-ni-ma mea Do - - - - - ni-ni-um a - - - - - mi-ni-ma mea". The Bass staff begins with "Ma-gni-fi-cat". The second system contains three staves: two for Tenors and one for Bass. The Tenor staves continue with "mi-ni-um a - - - - - mi-ni-ma mea Do - - - - - ni-ni-um a - - - - - mi-ni-ma mea". The Bass staff continues with "Ma-gni-fi-cat". The notation includes various rhythmic values and clefs. There are some markings on the right side of the page, possibly "Cena" and "Cem aar".

Der Beginn des *Magnificat* (I-Msc 73/41) von Paladino

In diesem falschen Glauben wählte 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.



Sobald sich das *Magnificat* als Vertonung der römischen Liturgie entpuppt, verliert der Kopist sein Interesse daran

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 abzubrechen 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.

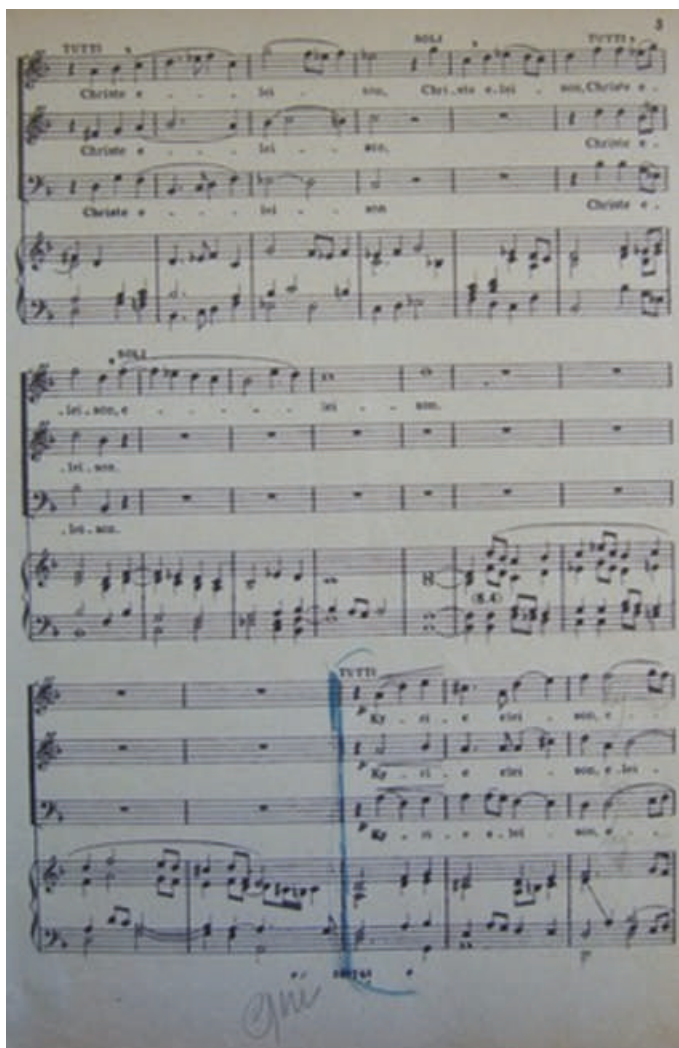
Ausserhalb der Diözese Mailand, wo für ambrosianische Vertonungen keine liturgisch korrekte Verwendung bestand, verfuhr man ähnlich wie mit Paladinos *Magnificat*. Das in der Zentralbibliothek Zürich in Partitur überlieferte *Magnificat* von Pietro Valle (CH-Zz AMG XIV 758), das als hybride Vertonung 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. In der Eidgenossenschaft war der vertonte liturgische Text ebenfalls 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 fast 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, müssen jederzeit genügend ambrosianische Vertonungen vorhanden gewesen sein. 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 für alle rituellen Fälle vorbereitet und besass ebenso Kompositionen der römischen Liturgie, wobei sie dem von der ambrosianischen Kirche propagierten *stile pieno* 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 einerseits, wie im frühen 20. Jahrhundert vorgegangen wurde, um römische Messen an die ambrosianische Liturgie zu adaptieren. Andererseits bestätigen die Adaptationen, dass seinerzeit grössten Wert auf die Deklamation des korrekten liturgischen Textes gelegt worden war. 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 in Mailand 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 im frühen 20. Jahrhundert 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

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.



In der Abschrift des *Kyrie* I-Msc 2/5 wurde selbst das Orgelnachspiel gestrichen

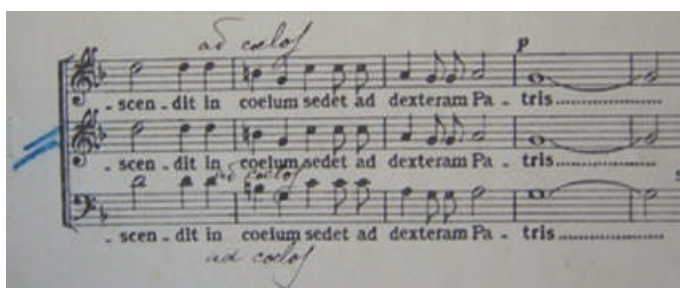
Als später auf der Basis der adaptierten Partitur Stimmhefte erstellt wurden, strich der Arrangeur zusätzlich das dreitaktige Orgelnachspiel, wodurch das *Kyrie* letztlich nur noch 11 Takte umfasste. An allen drei Perosi-Messen aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigt sich das gleiche Vorgehen (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.



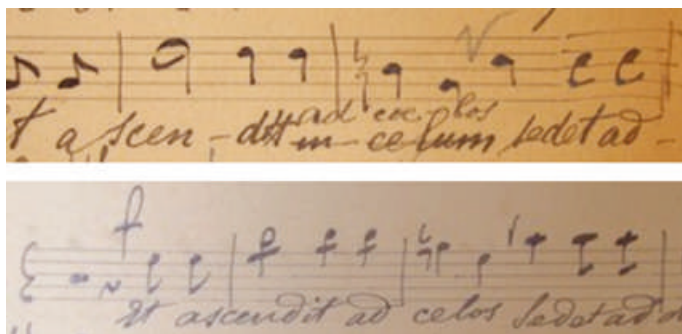
Nach dem *Gloria* musste zurück zum *Kyrie* geblättert werden (»indietro al kyrie«)

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. Die einzige textliche Differenz im *Credo* wurde ebenfalls berücksichtigt und *et ascendit in caelum* in *ad caelos* korrigiert. Im Übrigen zeigt sich, dass Perosis *a cappella*-Messe von einer homorhythmischen Textdeklamation geprägt ist.



Das Beispiel einer Umtextierung

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 caelos* korrigiert wurde und es schliesslich zu einer vorbildlichen ambrosianischen *Credo*-Adaptation werden liess.



Eine auf Anhieb und eine im zweiten Anlauf gelungene Umtextierung

Lorenzo Perosis *a cappella*-Messen, die aufgrund des Mangels an Instrumentalpartien bereits dem Ideal der Mailänder Kirche entsprachen und sich daher für eine Adaptation anboten, erwiesen sich nach den Eingriffen als beispielhafte figuralmusikalische Realisierungen der ambrosianischen Messe. Sie bezeugen, dass man sich um 1900 der liturgischen Differenzen in allen Einzelheiten bewusst war und die Liturgie auf figuralmusikalischer Ebene tadellos umsetzte.

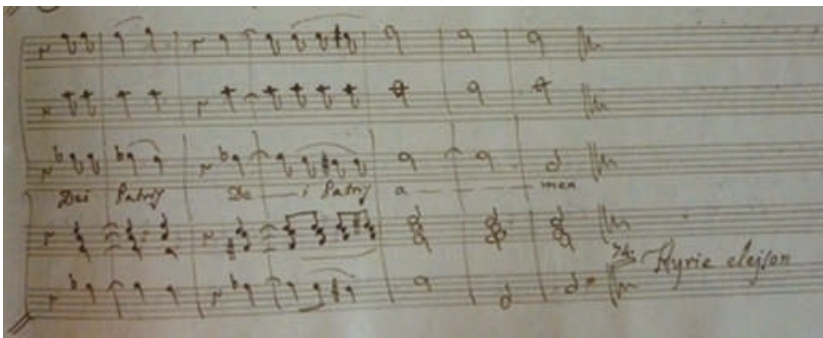
2.7 Die Charakteristika des ambrosianischen Kyrie

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.«¹⁷⁶ 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*.

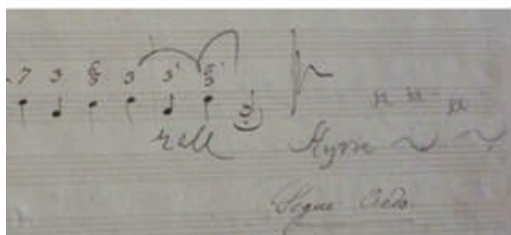
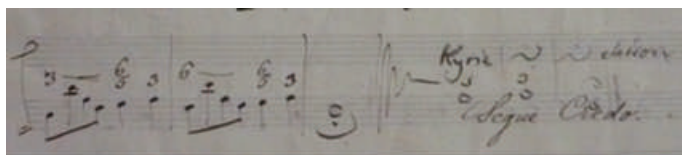


I-Msc 53/11 *Gloria e Credo a 3 Voci* von Pietro Piazza

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

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

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 Ausführungsvermerk 1866.



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 Messvertonungen 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.

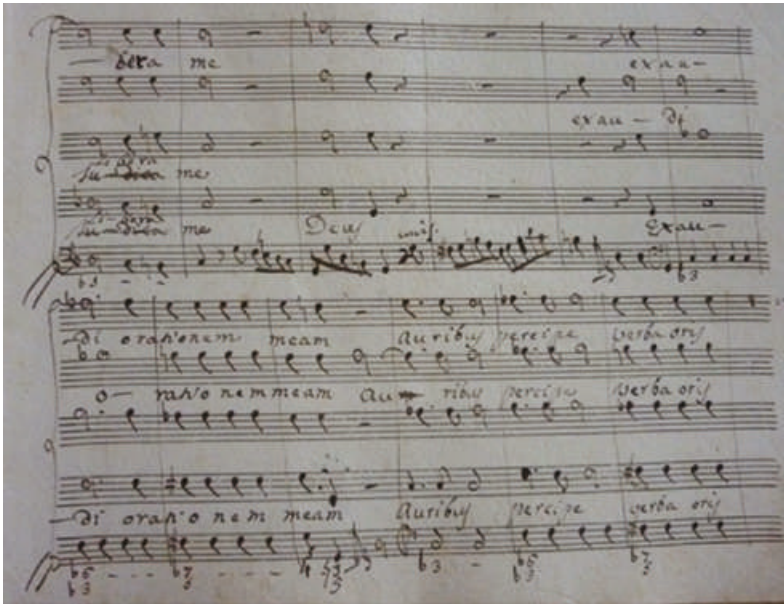
Ms. Cart. X, F. 7). Nach dem letzten *Gloria*-Akkord leitet die Continuo-Orgel mit zwei Takten zum *Kyrie* über. Weil hier der Plagalabschluss beziffert ist, zeigt sich, dass über den zwei notierten Basstönen eigentlich drei Akkorde erklangen, womit das *Kyrie* korrekt mit einer dreimaligen Anrufung ausgeführt wurde.



Auf das *Gloria* von Fioroni (I-VIM Mus. Cart. X, F. 7) folgen drei Akkorde für die dreimalige *Kyrie*-Anrufung

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 jedoch gingen 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 vier 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.



In Ferdinando Bonazzis Vertonung (I-Msc 88/2) wurde der römische Psalmtext in die ambrosianische Version abgeändert

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

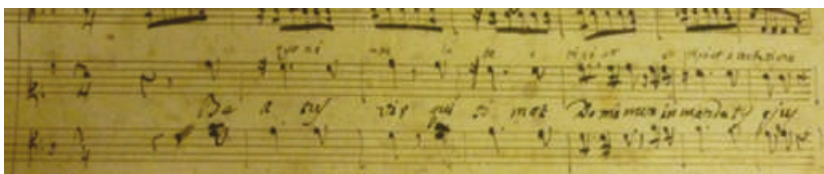
Bei der Anhäufung solch eigenartiger Mailänder *Kyrie* stellt sich, zumindest theoretisch, die Frage, ob sich im 18. Jahrhundert der Adaptationsaufwand überhaupt gelohnt hätte. Nichtsdestotrotz handelt es sich eher um eine hypothetische Frage, denn ein so extrahiertes ambrosianisches *Kyrie* hätte gleich 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 natürlich 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.¹⁷⁷ Selbst wenn ambrosianische Kompositionen ausnahmsweise Instrumentalstimmen enthalten, übernehmen diese meistens keine bedeutende Rolle. Das *Deus Creator omnium* sowie die *Littanie* tragen im Übrigen nicht zufällig den Zusatz *con Sinfonia*, denn damit sollte ausdrücklich betont werden, dass die ambrosianischen Kompositionen tatsächlich Instrumentalstimmen enthalten.



Bonfichis ambrosianisches *Beatus vir* (I-Mc M. S. MS. 62-6) mit Instrumentalbeteiligung

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

¹⁷⁷ Eine Partikularität dieses Stimmensatzes aus dem 18. Jahrhundert stellt das mit »Serve per Batterie« bezeichnete Bassstimmheft dar, das dem Taktschläger diene.

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.¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹

Eine Instrumentalbeteiligung ergab sich zudem aufgrund einer geänderten aufführungspraktischen Tradition, indem der Vokalbass nebst der Orgel von weiteren 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. Vereinzelt geht sie ebenso 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

178 Breviarium Ambrosianum 1760, S. 132 & 157.

179 Grenzfälle von instrumentalbegleiteten Kompositionen stellen gewissermassen die wenigen bekannten hybriden Vertonungen dar, etwa das oben besprochene *Magnificat à 4.º Comc.º Pieno Con Sinf.º* für vier Vokalstimmen, Streichorchester und Trompeten von Pietro Valle (CH-ZzAMG 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.

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*



180

»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.«¹⁸¹

Gemäss der *Descrizione di Milano* befolgten die Augustinerinnen von *Santa Maria Maddalena* den ambrosianischen Ritus.¹⁸² 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

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

181 *Latuada* 1737–38, Bd. 3, S. 82.

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

Komposition war von Sgr. B. S. Martini, der in diesem Kloster *Maestro di Capella* ist, und die Nonnen singen lehrt.«¹⁸³

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 Freytage, 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 itzt 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.«¹⁸⁴

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.¹⁸⁵ 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 *concerto*, (so heißt man die verschiedenen Theile der Messe).«¹⁸⁶ Zudem äusserte

183 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.

184 Ebenda, S. 73–74.

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

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

sich Burney zur Orgel, zur Oboe und sprach über »das obligate Violonschell« sowie den ersten Geiger Lucchini (»Er hatte verschiedene Solostellen, und machte drey oder vier Cadenzen«).¹⁸⁷ Damit erklang in *Santa Maria Secreta* zweifellos ein aus Streichern und Bläsern bestehendes Orchester. Die Somasker befolgten mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit den römischen Ritus, obschon *Santa Maria Secreta* zugleich Pfarreikirche einer kleinen Gemeinde von 2'100 Mitgliedern war.¹⁸⁸ 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«.¹⁸⁹ 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.«¹⁹⁰ 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«).¹⁹¹

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

187 Ebenda, S. 66.

188 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.

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

190 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.

191 Ebenda, S. 73.

nicht mehr die Rede von instrumentalen Einleitungen, Cellisten, Geigern oder Oboisten. Nun schwärmte Burney 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.«¹⁹²

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«¹⁹³ – 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

192 Ebenda, S. 74.

193 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 Violen, 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.

von der Welt thun kann, welches aufs höchste nur eine Nachahmung der menschlichen Stimme seyn kann.«¹⁹⁴

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 wusste, 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 Hofnung in dem Kloster noch mehr davon zu hören. Ich war so glücklich, daß ich gerade hinein kam, als die Musik angieng, und die nehmliche Mottete von der Nonne gesungen, mit doppeltem Vergnügen wieder hörte.«¹⁹⁵

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,¹⁹⁶ 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*

194 Burney 1772–73, S. 74–75.

195 Ebenda, S. 75–76.

196 Vgl. Hayburn 1979, S. 89–90, 391 & 404.

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 [Sammartini] lässt keinen von den Spielern lange müssig gehen«¹⁹⁷). 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.«¹⁹⁸ Sacchi meinte, dass Mailand eigentlich die Stadt sei, in der die ideale Form der vokalen Kirchenmusik 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. Sacchi zufolge würden nebst der Orgel nun weitere 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.).

197 Burney 1772–73, S. 66 & 67.

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

Beim Augustinerinnenkloster handelte es sich um einen geschlossenen Konvent, wie Burney bestätigte.¹⁹⁹ 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 Italienaufenthaltes, 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.²⁰⁰ 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.«²⁰¹

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.²⁰² *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.²⁰³ Die Mailänder Klöster waren nicht nur ohnehin ausgesprochen bemittelt,²⁰⁴ sondern formierten sich zudem aus Ordensgeistlichen, die aus wohlhabenden Familien stammten und bereits im Kindesalter eine fundierte musikalische Erziehung genossen hatten.

Nachdem Burney am Freitagmorgen in *Santa Maria del Carmine* und in *Santa Maria Secreta* musikalische Andachten gehört hatte, sangen Ordensgeistliche

199 Burney 1772–73, S. 75.

200 Siehe Kendrick 1996.

201 Keyssler 1751, Bd. 1, S. 262.

202 Sebastiani 1982, S. 213–214.

203 Ebenda, S. 218.

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

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.«²⁰⁵ 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,²⁰⁶ worin sie sich stark von den minderbemittelten ambrosianischen Pfarrekirchen 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 eingeföhret, 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 aufgeföhret wurden, bemerkt hatte.«²⁰⁷

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' Aufhalten 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:

»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

205 Burney 1772–73, S. 68.

206 Hierzu insgesamt Sebastiani 1982.

207 Marpurg 1754–1762, Bd. 1, S. 223.

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 Sängern an, welchen es an der guten Art zu singen nicht fehlte. Wie ich denn überhaupt, in Italien, vom weiblichen Geschlechte, schönere Stimmen, und bessere Sängern 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.«²⁰⁸

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 Sängern. 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.

208 Ebenda, S. 235–236.

4 Die Herzogskirche *San Gottardo*



209

»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-Ducale Cappella.«²¹⁰

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.²¹¹ Eine direkte Verbindung zwischen *San Gottardo* und dem Herzogspalast gewährleistete jederzeit den Zugang zur Kirche,²¹² wobei

209 Latuada 1737–38, Bd. 2, S. 130.

210 Ebenda, S. 214–215.

211 Ebenda; Fiorio 2006, S. 231–234.

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

an den kirchlichen Andachten sowohl die herzogliche Familie als auch Pagen teilnahmen.²¹³

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.²¹⁴ 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.²¹⁵ 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.²¹⁶ 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 jährlich 500 Lire gewährt wurde.²¹⁷ Allein diese eine Anstellung ihres verstorbenen Mannes in habsburgischen Diensten verschaffte der jungen Witwe ein stattliches Einkommen.²¹⁸

Die wenigen überlieferten archivalischen Dokumente geben bloss fragmentarisch Aufschluss über die Zusammensetzung der Musikkapelle in *San Gottardo*.

213 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 acomodo 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.

214 I-Mas, Culto p.a., 1079.

215 Dennoch wurde Fascetti übergangen, da die Organistenstelle mit Carlo Monza besetzt wurde. Siehe <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [November 2020].

216 Siehe hierzu Inzaghi 1976.

217 Prefumo 1986, S. 97–98.

218 Aus dem Bittbrief Rosalinda Acquantias geht zudem hervor, dass ihr Mann ebenso die Schwiegertochter Maria Theresias, Maria Beatrice d'Este (*Serenissima Arciduchessa Nostra*

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.²¹⁹ Im Januar 1763 übernahm Giuseppe Borroni die Stelle eines Violinisten, die durch Giuseppe Bianchis Tod frei geworden war.²²⁰ Ferner trat am 3. Oktober 1764 Marco Eugenio Villani die Nachfolge des verstorbenen Geigers Angelo Maria Scaccia (ca. 1690–1764) an.²²¹ 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* Lucchino²²² (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.²²³ Im Vergleich zum Dom, wo allein 16 Sängergehälter den 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.²²⁴ Diesen signifikanten Gehaltsunterschied kann Borromeos Bestreben, die Dommusiker besonders gut zu entlohnen, nicht vollumfänglich erklären. Vermutlich hatten die Musiker der Herzogskapelle weniger Verpflichtungen.

Dilettissima Nuora), in Musik unterrichtet hatte, womit Sammartini zum Hof eine eng Beziehung unterhielt, vgl. Prefumo 1986, S. 98.

219 I-Mas, Culto p.a., 1079. »Avendo Noi particolare riguardo alle buone parti di abilità, e singular perizia di Musica, che concorrono nella Persona di Francesco Barzaghi, come pure alli Servij 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.

220 Ebenda.

221 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.

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

223 I-Mas, Culto p.a. 1079.

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

Ruolo

Delli Musici della Real Cappella di questo Regno Ducal Palazzo per loro stipendij de' 1.º Ottobre 1764 Corrente.

Maestro di Cappella <i>Giuseppe Vignati</i>	—	2. 45. 7. 6
<i>Pa. Negri</i>	—	1. 24. 15. —
<i>Antonio Prandati</i>	—	1. 22. 2. 6
<i>Paolo Romolo Raynone</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Conte Carlo Stefano Valcamonica</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Tran.º Donaguzzi</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Cornelio Giuseppe Borroni</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Paolo Rancio detto Lucchino</i>	—	1. 22. 2. 6
<i>Tran.º Verzaghi</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Vidonio Marco Eugenio Villani come</i>		
<i>da Editore Registratore del</i>		
<i>Regio S. Stefano S. Michele</i>	—	1. 16. 10. —
<i>Genorio Francesco Trivulci</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Belucio Albucio</i>	—	1. 16. 10. —
<i>Pa. Ditta Colabarda</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Bispi Paolo Fiorelli</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Giuseppe Verino</i>	—	1. 20. —. —
<i>Contra Altamballo Antonartino</i>	—	1. 20. 12. 6
<i>Per Ottobre</i>	—	2. 353. 5. —
		2. 353. 5. —

225

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[ae]stà. 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

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

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 avvertito il Sig[no]r.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 bengiusta considerazione, che per le sopraccresciute fonzioni 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.«²²⁶

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 accresciute«). Einige Musiker erreichten kaum ein Jahresgehalt von 75 und andere nicht einmal 50 Florin,²²⁷ 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 fonzioni 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

226 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'Ispektor Balbi pel di lui sollievo, facendo nuovamente presente il giovane Gio[vanni]. Batt[ista]. Balbi di lui nipote.«

227 Zu den Mailänder Währungen im 18. Jahrhundert sowie zu den florentinischen *Fiorini* siehe De Maddalena 1974, Bd. 1, S. 48–54.

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»).

1775

Specificazione del Soldo, che gode il Maestro di Cappella, Professori di Canto, ed Organista della Regia Ducal Cappella di Corte di Milano.

		Fiorini	
		da	10
		Al giorno Al Mese Al Anno	
	Maestro di Cappella	26 $\frac{1}{30}$	Fior. 13:7 Fior. 156:71
Sopr.	Gianni Antonio Grandati	12 $\frac{2}{30}$	Fior. 6:19 Fior. 75:48
	Francesco Bonaguzzi	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
	Paolo Romolo Hajnone	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
Contr.	Stefano Valcamonica	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
	Francesco Trivulzi	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
Tenori	Ottavio Albugio	9 $\frac{1}{30}$	Fior. 4:52 Fior. 57
	Fr. ^o P. Giambatta Caldarola	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
Bassi	Fr. ^o P. Giuseppe Venini	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
	Francesco Bianchi	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
	Organista	11 $\frac{2}{30}$	Fior. 5:52 Fior. 70:24
		Fiorini 2:27 $\frac{22}{30}$ Fior. 10:53 Fior. 850:11	

Eine Gehaltsliste aus dem Jahre 1773

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 1773,²²⁸ 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 Sängern unterschriebener Brief an den Gouverneur Ferdinand Karl beigelegt, der die genauen Gründe für die von den Musikern geforderte Gehaltserhöhung offenbart.²²⁹

»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'Annu 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

228 I-Mas, Culto p.a. 1079. Eine Bleistiftnotiz am oberen Rand des Blattes datiert die Gehaltsliste auf 1773.

229 Der erste Teil dieses Schreibens lautet:

»Eccellenza

Tutti gli individui Professori di Canto della Real Arciducal Cappella [h]anno stimato l'Epoca 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.

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[altezza]. 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 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 Bianchi²³⁰

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«).²³¹ Trotzdem hatte Pottio die Stelle nie erhalten. Aus

Persuasi questi dell'altro Patrocinio di V[ostra]. E[ccellenza]. presso la prefata R[eale]. A[tezza]. 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 Ufficij 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.

230 Ebenda. Von den unterzeichnenden Sängern war einzig Franco Trivulzi nicht gleichzeitig auch am Dom angestellt.

231 Ebenda.

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;²³² 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 dovere per mancanza del quarto.«²³³ 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 anerkantete 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.²³⁴

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 Giovanale Sacchi meinte, dass die ambrosianischen Kirchen lediglich die Orgel und Bassinstrumente tolerieren würden,²³⁵ verwies er auf das Gegenteil,

232 Ebenda.

233 Ebenda.

234 Ebenda.

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

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 duldet («non conviene introdurre novità»²³⁶).

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 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 adi 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 »Adi 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.²³⁷ 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.

236 I-Mas, Culto p.a., 1079.

237 I-Ma, Milano sacro 1809, S. 55. Siehe auch unter <http://users.unimi.it/musica/milanosacro/milanosacro.htm> [November 2020].

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 zurückzudrängen.²³⁸ 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.«²³⁹

Obschon die vokale Kirchenmusik in Mailand eigentlich dauerhaft florieren müsse, sei hier die gute Gesangsschulung völlig verloren gegangen, da die Sänger den virtuosen 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.²⁴⁰ Aus Unzufriedenheit über das Fehlen

238 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.

239 Ebenda, S. 121; Premoli 1921, S. 481.

240 Auch Benedikt XIV. lehnte 1749 in seiner Enzyklika *Annus qui* die übermässige vokale Virtuosität (z.B. Triller) ab. Siehe Bacciagaluppi 2012, S. 225.

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.²⁴¹ 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.²⁴² Deswegen hoffte Sacchi, im Gouverneur einen Verbündeten gefunden zu haben, denn Marcello strebte mit seinem von 1724–1726 in Venedig publizierten achtbändigen *Estro 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.²⁴³ 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,²⁴⁴ 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.«²⁴⁵

Um den profanen Einflüssen auf die Kirchenmusik entgegenzutreten, beabsichtigte Sacchi, zuerst einen Wandel bei den *dilettanti* herbeizuführen, welche

241 Premoli 1921, S. 481: »Ho udito che V.E. ha fatto cantare in sua casa I salmi di B. Marcello.«

242 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 [...]«

243 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)«

244 Luppi 1996, S. 121; Premoli 1921, S. 481.

245 Premoli 1921, S. 481. Siehe ebenso Luppi 1996, S. 121.

anschliessend die *professori* beeinflussen würden. Den gleichen Plan erwähnte der Barnabite im Schreiben vom 29. März 1775 an Padre Martini.²⁴⁶ 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 herbeizuführen, passte Firmian geradezu perfekt, besonders da er sich in ausgesprochen einflussreicher Position befand. Es ist 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 ernstesten und heroischen Momenten (»governati da giudizioso compositore, possono aggiunger forza alla semplice Musica vocale, eziandio nelle cose gravi, ed eroiche«).²⁴⁷ 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

246 »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.

247 Luppi 1996, S. 129.

auf die gleiche Ebene mit Palestrinas Musik.²⁴⁸ 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.²⁴⁹ Diese drei Eigenschaften decken sich mit dem damaligen Begriff des Erhabenen.²⁵⁰ Es ist unbestritten, dass der angesehene Sacchi, den Burney in Mailand ebenfalls kennenlernte,²⁵¹ 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«²⁵² – 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.«²⁵³

Wie sich die von Sacchi kritisierte Kirchenmusik präsentierte und in welchen Kirchen sie sich grosser Beliebtheit erfreute, soll nun erörtert werden.

248 Ebenda, S. 119 & 125.

249 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.«

250 Siehe Zoppelli 1988, besonders S. 411.

251 Burney 1772–73, S. 79.

252 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.«

253 Ebenda, S. 123.

5 Die Jesuitenkirche San Fedele und die Congregazione del Santissimo Entierro



Marc'Antonio dal Res Darstellung der Jesuitenkirche *San Fedele* (1745)

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 Architektur²⁵⁴ typischen »Coretti per la Musica«,²⁵⁵ das sind Nischen, insgesamt acht, die sich über den Beichtstühlen befinden und u.a. von den Musikern benutzt wurden.²⁵⁶

254 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.

255 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 finestroni, 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.«

256 Die *Coretti* wurden vermutlich im Rahmen der von der *Congregazione del Santissimo Entierro* kommissionierten vierchörigen Aufführungen benutzt: »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

San 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.²⁵⁷ 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.²⁵⁸ 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.«).²⁵⁹ 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.²⁶⁰ 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.«²⁶¹ Über zwei Monate nach Bachs Fertigstellung eines *Invitatorio* und eines *Dies iræ* fanden die Proben

del SS.mo Entierro von 1764; Statut XII, S. 12–13. Ausserdem wohnte der Erzbischof Pozzobonelli bei seinem Besuch in *San Fedele* der Messe in einem *Coretto* bei. Am 28. Februar 1747 notierte der Domzeremonienmeister: »In Duomo de more. Il Cardinale è andato in abito corto nero a San Fedele alla Predica, e vi ha assistito sopra un Coretto. È entrato nella Casa professa per la Porta della Contrada della Sala, essendo andato avanti un servitore a farla aprire subito che il Cardinale è entrato in Carrozza. Hanno ornato il Coretto al di fuori con uno strato, e colle bandinelle, e Cuscini, ciocché non hanno fatto altre volte.« I-Md, Fondo liturgico, cart. 14, fasc. 59, S. 16C.

257 I-Mas, Culto p.a., 1744.

258 Allorto 1992, S. 110; Schnoebelen Nr. 304; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.58; 30.4.1757.

259 Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757.

260 Ebenda.

261 Allorto 1992, S. 113; Schnoebelen Nr. 2763; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.134; 20.7.1757.

der *Messa di Requiem* im *Palazzo Litta* statt. Wie versprochen, informierte Graf Litta den Lehrer seines Günstlings auch darüber:

»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.«²⁶²

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 prestato Insegnamento universalmente applaudita.«²⁶³ 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 Musikern 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,²⁶⁴ zum ersten Mal der distinguierten Mailänder Gesellschaft als Kirchenmusikkomponisten vorzustellen.²⁶⁵ 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.²⁶⁶ Obwohl er in ganz Italien nichts mit der Pariser Salonkultur

262 Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757.

263 Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 307; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.61; 30.8.1757.

264 Der allererste Hinweis auf Bachs Ankunft in Mailand findet sich in Giovenale 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.

265 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.

266 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 & d'agrément, il n'y a rien dans le reste de l'Italie qui ressemble davantage aux grandes maisons de Paris.«

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 zwey 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.«²⁶⁷

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.²⁶⁸ 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 Musikkenner – 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 schizzinosi Aristarchi«²⁶⁹). Alles war minutiös geplant, wobei der Graf langfristig beabsichtigte, Bach in Mailand eine

267 Bernoulli 1777–82, Bd. 1, S. 74–75.

268 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 motivi, 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 affitto assai, e sono stato quasi in rischio di disgustarmi col Sig[no]r: Cavaliere, 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.

269 Allorto 1992, S. 113; Schnoebelen Nr. 2763; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.134; 20.7.1757.

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.«²⁷⁰). 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.²⁷¹ 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*.²⁷² 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,²⁷³ wobei es sich um den Mailänder

270 Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757.

271 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.

272 I-Ma, Milano sacro 1776, S. 128.

273 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 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 [...] assisterono 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.«

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.²⁷⁴ 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.²⁷⁵ 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.²⁷⁶ Beide Male wird Carlo Monza, der Kapellmeister am Dom und an der Herzogskirche *San Gottardo* war, als Komponist genannt, wobei den Berichten nicht zu entnehmen ist, welche Kirchenmusikkapelle musizierte.²⁷⁷ Die liturgischen Aufzeichnungen aus dem Metropolitankapitel bieten eindeutige Hinweise.²⁷⁸ 1790 war die Domkapelle an der Gedenkfeier für Joseph II. in *San Fedele* beteiligt, wobei die Quelle den

274 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 capella 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.»

275 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.»

276 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 applaudi 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.»

277 Monza war zumindest von 1784–1786 auch Kapellmeister von *San Fedele*, siehe *Milano sacro*.

278 I-Md, Fondo liturgico, cart. 14, fasc. 51, S. 370. «Premesso l'avviso, giusta da consuetudine di questa Cancelleria 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.»

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.«²⁷⁹ Zu Ehren Ignazius von Loyolas fand am 2. August eine Andacht statt,²⁸⁰ 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,²⁸¹ 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 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.²⁸² 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

279 I-Mb, 18.23.A.1, S. 60; Riva 2009, S. 166.

280 Vgl. die unpaginierte Einleitung zum Missale Ambrosianum 1768.

281 Vgl. u.a. Sartori 1957, S. 251–271.

282 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.«

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.²⁸³ Die Überführung der *Reale Cappella* auf *San Fedele* war 1775 beschlossen,²⁸⁴ 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.²⁸⁵ 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 qui 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 intervenirci; 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.«²⁸⁶

Nebst minderbemittelten Kongregationen – wie diejenige der Musiker²⁸⁷ – fand sich in *San Fedele* mit der Gemeinschaft der Händler und Kaufleute (*Congregazione della Beata Vergine Immacolata Composta di Negozianti e Mercanti*)²⁸⁸ sowie derjenigen *De' Nobili* auch die bedeutendste Mailänder

283 I-Mas, Fondo di religione, 367.

284 Genero 1982, S. 501.

285 Vgl. hierzu Zardin 1988.

286 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: 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.

287 Zur *Congregazione dei Musici* siehe allgemein Riva 2014.

288 I-Mas, Fondo di religione, 565; I-Mas, Fondo di religione, 566.

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.²⁹³ In der *Congregazione del Santissimo Entierro* versammelten sich nicht nur die »primarj Nobili e Ministri di questa Metropoli«,²⁹⁴ sondern insgesamt die Habsburger Elite.²⁹⁵ 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.²⁹⁶ Angesichts der kaiserlichen Mitglieder erklärt sich die Bezeichnung *Reale Imperiale Congregazione del Santissimo Entierro*,²⁹⁷ deren Kapellmeister Sammartini von 1728 bis zur Auflösung des Jesuitenordens 1773 war.²⁹⁸

293 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).

294 Latuada 1737–38, Bd. 5, S. 439

295 I-Mas, Culto p.a., 1504; Sartori 1960, S. 8.

296 I-Mas, Culto p.a., 1504.

297 Den Ehrentitel »Regia e Imperiale« erhielt sie 1668, siehe Vaccarini 2002, S. 457.

298 Vaccarini 2004, S. 478.

1699	18 Aprile	Il Principe di Vaudemont
1708	10 Novembre	Il Principe Eugenio di Savoia
1717	15 Gennaio	Il Principe di Louvenstein
1722	15 Gennaio	Il Conte Girolamo Colloredo
1731	27 Marzo	Il Conte Daun
1741	18 Febbraio	Il Maresciallo Traun
1745	16 Marzo	Il Conte Crisiani
1747	9 Marzo	Il Conte Lutavicini
1748	15 Marzo	Il Conte D'Harbach
1766	8 Marzo	Il S. ^o Duca di Modena
1766	10 Marzo	Il S. ^o Conte di Vermian

299

Den Nimbus einer exklusiven Gemeinschaft erhielt die Kongregation nicht zuletzt durch die Beschränkung ihrer Mitglieder laut Statut auf 33 Herren und 63 Frauen.³⁰⁰ 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.

Die Statuten von 1764 nennen folgendes Ziel der Kongregation an erster Stelle: »Il promovere con splendide Funzioni la divozione alla Santissima Passione di Gesù Signor nostro, ed il suffragio delle Anime del Purgatorio.«³⁰¹

299 I-Mas, Culto p.a., 1504.

300 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.«

301 Ebenda, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro von 1764, S. 4.

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.³⁰² Obschon Bachs oben genannte Totenmusik theoretisch im Rahmen aller sich in *San Fedele* einfindenden Kongregationen hätte aufgeführt werden können, fallen nach dem Studium der archivarischen 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.³⁰³ 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),³⁰⁴ aber vermutlich nicht für die Bezahlung von 64 Musikern gereicht hätten, wenn mit den Proben bereits einen Monat vor der kirchlichen Aufführung begonnen wurde.³⁰⁵ 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.³⁰⁶

302 Zur Gepflogenheit von Gedenkmessen für verstorbene Kongregationsmitglieder siehe Zardin 1988, S. 181–183.

303 I-Mas, Culto p.a., 1504.

304 Ebenda.

305 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.

306 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 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.

Habsburger Monarchen standen folglich in der Tradition der Totenmessen, die im Rahmen des *Entierro* stattfanden.³¹²

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.³¹³ 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 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

312 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 iscriversi 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. Allorche poi cessava di vivere alcun Principe, o Sovrano della Augusta Famiglia Regnante, soleva 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 virtu 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.

313 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. Trentatré, 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.«

davon entrichteten.³¹⁴ 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 viertelstund 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.«³¹⁵

Es handelte sich um ein Seelenamt für den 69-jährig verstorbenen Don Antonio Litta.³¹⁶ 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 seine letzte Ruhe fand.³¹⁷

314 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.]«

315 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

316 Vgl. Arese 1972, S. A-114.

317 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

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.³¹⁸

1781. -	Gen° Ave L. M. L. Inquadrone	150. -
	Feb° Ave il fu d. Flaminio Cavalle	150. -
	Aprile° Per lafi enno° Giulio Villani causato d. ...	150. -
	ghe° Caval° d. Agost° Litta	150. -
		600. -
	Per il a. d. Dan° 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 suffragio 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.«³²⁰

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 gehörende Kirchenmusik nochmals proben und sie mit der laut Statut verlangten »maggior dovuta magnificenza di pompa funebre, e di suffragio« aufführen konnten. Seit 1700 enthielt das Statut

Parrochia [...] è stato trasferito il di lui cadavere [...] alla Chiesa di S.^a Maria della Passione per essere ivi sepolto nella Capella privata di detta Casa Litta.«

318 I-Mas, Culto p.a., 1504.

319 Ebenda.

320 Ebenda, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro, S. 10–11.

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 Vlieses³²¹ sowie ehemaliger *Direttore Generale* der zweitbedeutendsten Mailänder *Congregazione Regia sotto l'Invocazione di San Giovanni Nepomuceno*³²² 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.³²³

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,³²⁴ 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

321 Arese 1972, S. A-114.

322 Siehe hierzu die *Gazzetta di Milano* vom 24. Juni 1750: I-Ma, Giorn. n. 1.

323 Collarile zieht *San Marco* als Aufführungsort in Erwägung, weil Vater und Sohn Mozart während ihres Mailandaufenthaltes im gleichnamigen Augustinerkloster logierten. Da Fioroni ebenso Kapellmeister an *San Marco* war, erachtet Collarile, dass die Mozarts einer Aufführung von Fioronis *Tuba mirum* CH-E 460,7 sowie dessen *Confutatis maledictis* CH-E 460,3 beigewohnt haben könnten. Fioronis *Tuba mirum* weist ausserdem Ähnlichkeiten mit jenem aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem* KV 626 auf. Siehe Collarile (in Vorbereitung).

324 Gärtner 1989, S. 154.

Adel zu einer erhöhten Legitimation 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 Krise³²⁵ und langfristig zur Entmachtung des alten Adels zu Gunsten einer neuen gelehrten und effizienten Bürokratenschicht.³²⁶ Die Mailänder Oberschicht wuchs von 1702–1796 um 129 neue Familien an und erreichte zum Ende des Jahrhunderts ein Total von 284.³²⁷ 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.³²⁸ Aufgrund dieses Zugzwangs überrascht nicht, dass die von den Seelenämtern des *Entierro* geforderte »maggiore 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.³²⁹ 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 diente.

325 Zanetti 1972, S. 30–36.

326 Sella/Capra 1984, S. 154 & 187–190.

327 Ebenda, S. 188.

328 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 Overtüre 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«.

329 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,³³⁰ auch wenn kleine Zweifel diesbezüglich geäußert wurden.³³¹ 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.³³² 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.³³³ Folglich dauerte die Gedenkmesse vom 23. August 1757 gewiss über eine Stunde, was an das von Leopold Mozart beschriebene Seelenamt erinnert.³³⁴ Zwölfteinhalb 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.³³⁵ 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

330 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.

331 Warburton, Bd. 21, S. ix-x; Ausführlich hierzu Allorto 1992, S. 63–64.

332 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.

333 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).

334 Vgl. Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

335 Vgl. Sickbert 1991.

Vertonungen als verschollen gelten 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,³³⁶ 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).³³⁷ Mit seinen 13 Sätzen und 1585 Takten handelt es sich um das längste in der Musikliteratur beschriebene *Dies iræ*³³⁸ und erreicht eine Aufführungsdauer von einer Stunde.³³⁹ 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.³⁴⁰ Dies 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 –,³⁴¹ wird klar, dass sich die

336 DBI, Artikel »Bianchi, Francesco«, Bd. 10 (1968), S. 90–92.

337 Castellani/Riedo 2010.

338 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.

339 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).

340 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.

341 Siehe dazu Vaccarini 1997.

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 Partituren³⁴² 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.³⁴³ Die zuverlässig über Todesfälle aus der Mailänder Oberschicht berichtende *Gazzetta di Milano* meldete 1744 nur einen prominenten Verlust, denjenigen des Conte Giovanni Borromeo Arese.³⁴⁴ 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.³⁴⁵ 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 1717–1733 amtierte er sogar als deren Präfekt.³⁴⁶ 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

342 Für den Hinweis, dass es sich bei den Partituren um Autographe Galimbertis handelt, danke ich Ada Gehann.

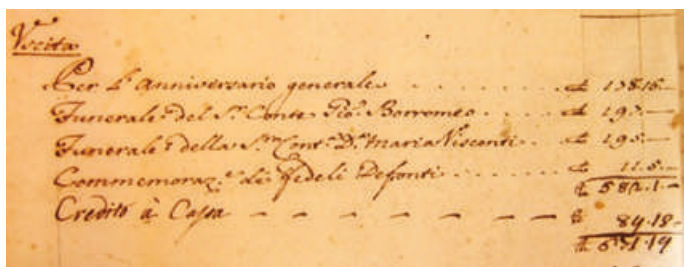
343 Hierzu ausführlich Castellani/Riedo 2010, S. 153–156.

344 I-Ma Giorn. n. 1, 22.4.1744; Arese 1972, S. A-54.

345 Castellani/Riedo 2010, S. VIII.

346 I-Mas, Fondo di religione, 564.

begnügen, da eindeutige Dokumente, die einen Zusammenhang mit einem im Rahmen des *Entierro* gegebenen Seelenamtes belegen, fehlen.



347

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 irae* 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,³⁴⁸ 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 für eine solche Verbindung bestehen, treten diesmal Indizien hinzu, die die handschriftliche Verbreitung des *Miserere* miteinbeziehen.³⁴⁹

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.³⁵⁰ 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

347 Ebenda.

348 Jenkins/Churgin, S. 164; Riedo (in Vorbereitung).

349 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.

350 Riedo 2010/2, S. 184–186.

Einsiedler Fürstabt 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.³⁵¹ Davor entstandene sakrale Kompositionen aus Mailand sind nicht nur in Einsiedeln, sondern insgesamt kaum erhalten geblieben.³⁵² 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.³⁵³ Die Benediktiner sandten 1742 einen Kastraten für zwei Jahre zum Gesangsstudium in die Lombardei³⁵⁴ und umgekehrt hielten sich 1744 vier Mailänder Jesuiten in der Innerschweiz auf.³⁵⁵ 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,³⁵⁶ wobei die Rückkehr der Jesuiten immer wieder in Betracht gezogen wurde.³⁵⁷ 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.

351 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 [November 2020].

352 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.

353 Vgl. Henggeler 1951; Henggeler 1954, S. 104.

354 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 ein beständigen Diskantist in hier hat. Ob nun diser annoch ein oder 2 Jahr widerumb auf Mayland werdt gschickt werden, ist zu erwarten indessen hat diser sich sehr perfectioniert in so wenig Zeit.«

355 Ebenda, S. 205. Siehe ebenso Henggeler 1954, S. 104.

356 Henggeler 1919.

357 Castellani/Riedo 2010, S. ix.

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.«³⁵⁸ 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*.³⁵⁹ Mindestens von 1728–1743 stand Palladino als Kapellmeister in den Diensten von *San Fedele*, *Santa Maria della Passione* und *San Simpliciano*³⁶⁰ und der *Entierro* beschäftigte ihn 1748 ebenfalls.³⁶¹ Gemäss Vaccarini war Sammartini ausschliesslich für den *Entierro* tätig, während Palladino alle weiteren musikalischen Aufgaben in *San Fedele* übernahm.³⁶² 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.

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.³⁶³ Allerdings sind bloss deren acht überliefert; von jeder liegt eine Abschrift im Benediktinerstift Einsiedeln vor,³⁶⁴ 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

358 Henggeler 1934, S. 161.

359 I-Ma, Giorn. n. 1, 25.6.1749, 24.6.1750, 23.6.1751.

360 I-Mt, Materie, cart. 675. Vgl. ebenso Sartori 1960, S. 6–7.

361 I-Mas, Fondo di religione, 564; Castellani/Riedo 2010, S. ix.

362 Vaccarini 1997, S. 75.

363 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.

364 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 ausgewanderte, abgeschrieben wurden. Einzig die Prager Quellen basieren nicht auf Einsiedler Vorlagen. Vgl. Jenkins/Churgin, S. 171–186.

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,³⁶⁵ erschliesst sich uns, an welchen Freitagen die Kantaten in der Krypta der Jesuitenkirche aufgeführt worden sind.³⁶⁶ 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.³⁶⁷ Damit erscheint umso wahrscheinlicher, dass Pater Marianus für die Anschaffung der Fastenkantaten Sammartinis verantwortlich war,³⁶⁸ umso mehr, als die Einsiedler neuerdings ebenso vor einem Heiligen Grab Kompositionen zur Aufführung benötigten.³⁶⁹ 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.³⁷⁰

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

365 Vaccarini 1997; Vaccarini 2004; Marley 1978; Jenkins/Churgin, S. 171–186.

366 Vaccarini 2002, S. 457.

367 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 ebenso in Mailand, vgl. Henggeler 1951, S. 360.

368 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.

369 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.

370 Siehe dazu Riedo 2010/2, S. 194.

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.³⁷¹ Da sich im Kreuzherrenarchiv nur wenige Musikalien Mailänder Provenienz befinden und nebst den *Entierro*-Kantaten ebenso Sammartinis *Miserere* (CZ-Pkříž XXXV D 13), deutet dies erneut 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.³⁷² Zusätzlich tritt ein letzter Anhaltspunkt hinzu, der die Verbindung zur Kongregation weiter erhärtet. Die in Prag befindliche Mailänder Abschrift des *Miserere* (CZ-Pkříž XXXV D 13) wird von einem Umschlag aus mehrfarbig geädertem Kleisterpapier umfasst, das in Bibliotheken und Archiven Mailands sowie generell im Zusammenhang mit Mailänder Musikalien ansonsten fast nirgends auftaucht. Solches rot-blau-gelb getupftes Buntpapier umschliesst ebenso die Bilanzen des *Entierro* und wurde somit zweifellos von der Kongregation verwendet.³⁷³ Damit scheint die Provenienz von Sammartinis *Miserere* (J-C 112) aus dem Bestand der *Congregazione del Santissimo Entierro* erwiesen.

371 Jenkins/Churgin, S. 172, 176 & 178.

372 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.

373 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-Pkřiz 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 Concertat].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[at]o]. 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 [...] trovava tutta diggià unita.«³⁷⁴). 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.³⁷⁵ 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.³⁷⁶

374 I-Mas, Culto p.a., 1136.

375 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.

376 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 unklar. In Bachs *Miserere* (Warb E 10) besteht der gleiche Vers aus einem separaten Abschnitt (*Allegro moderato*), wodurch das *Ne projicias* problemlos hätte 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.

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, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte
<i>Miserere</i> , Largo, c-Moll	Chor (SATB), Solo A, Streicher, Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten	Chor, Imitation im <i>stile moderno</i>	70
<i>Quoniam</i> , Allegro, g-Moll	Solo S, Streicher	Arie, <i>stile moderno</i>	107
<i>Ecce enim</i> , Largo, f-Moll	Solo S, Streicher	Arie, <i>stile moderno</i>	62
<i>Asperges</i> , Spiritoso, Es-Dur	Chor (SATB), Solo SAT, Streicher, Oboen, Trompeten	Chor, <i>stile concertato</i> & Imitation im <i>stile moderno</i>	102
<i>Libera me</i> , Andante, g-Moll	Solo T, Streicher, Flöten	Arie, <i>stile moderno</i>	88
<i>Quoniam si voluisses</i> , Affettuoso, Es-Dur	Solo S1S2, Streicher, Trompeten	Duett, <i>stile concertato</i>	74
<i>Sacrificium</i> , Larghetto, c-Moll	Chor (SATB), Solo A, Streicher, Oboen, Trompeten	Chor, Imitation im <i>stile moderno</i>	58
<i>Tunc imponent</i> , keine Tempobezeichnung, c-Moll	Chor (SATB), Streicher, Trompeten	Chor, <i>stile fugato</i>	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, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte
<i>Miserere mei Deus</i> , Adagio, B-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	47
<i>Et secundum</i> , Allegretto, g-Moll	Solo T, Streicher	Arie, <i>stile moderno</i>	110
<i>Tibi soli peccavi</i> , Allegro, Es-Dur	Chor (SATB), Solo SATB, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile concertato</i>	95
<i>Asperges me</i> , Allegro, C-Dur	Solo AT, Streicher	Duett, <i>stile moderno</i>	116

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte
<i>Cor mundum</i> , Largo, Allegro moderato, Largo, F-Dur	Solo S, Streicher, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	52 19 26
<i>Docebo iniquos vias tuas</i> , Allegro moderato, B-Dur	Chor (SATB), Streicher	Chor, Imitation im <i>stile moderno</i>	42
<i>Libera me</i> , Allegro, Es-Dur	Solo SAB, Streicher, Oboen, Hörner	Terzett, <i>stile moderno</i>	128
<i>Sacrificium Deo</i> , Largo, g-Moll	Solo A, Streicher, Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	49
<i>Tunc acceptabis</i> , Largo, Allegro, B-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, Imitation im <i>stile moderno</i>	10 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.³⁷⁷ 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,³⁷⁸ womit sie den Konventionen der *Reale Imperiale Congregazione* entsprachen, die von ihren Andachten eine »maggiora dovuta magnificenza di pompa funebre, e di suffragio« erwartete.³⁷⁹ 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

377 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 Murenensis 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.«

378 Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757. Siehe hierzu Kapitel II.5.1.

379 I-Mas, Culto p.a., 1504, Regolamento della Reale Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro; Statut VIII, S. 11.

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.³⁸⁰ In der Tat bestand besonders bei den *Entierro*-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 ebenso auf stilistischer Ebene. Bachs Vertonungen entsprachen deshalb den Gepflogenheiten, weil sie als würdevoll (»maestosa«), deutlich (»chiara«) und ausdrucksvoll (»espressiva«) galten.³⁸¹ 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.³⁸² 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,³⁸³ 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,

380 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 besteht in der Musik, und im kirchen aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.«
Siehe hierzu auch Kapitel II.5.3.

381 Allorto 1992, S. 115; Schnoebelen Nr. 2765; I-Bc Epistolario Martiniano, I.1.135; 3.8.1757.
Siehe hierzu Kapitel II.5.1.

382 Jenkins/Churgin, S. 164.

383 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.

und zum anderen der substantielle Orchesterpart.³⁸⁴ Dieser von Sacchi verfertete Kirchenstil – er stellte den grösstmöglichen 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.³⁸⁵ 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.

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.³⁸⁶ 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.³⁸⁷

384 Luppi 1996, S. 120.

385 Castellani/Riedo 2010, S. vi.

386 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*.

387 Fiorio 2006, S. 72–76.

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*.³⁸⁸ 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.³⁸⁹ 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 gewei-gert 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 Nepomuk im gesamten Habsburgerreich gefördert, unter anderem um die Erinnerung an den unlieb-samen 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.³⁹⁰ 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«. ³⁹¹ Nach dem *Entierro* galt die *Congregazione Imperiale Regia sotto l'invocazione di San Giovanni Nepomuceno* als die zweitbedeutendste Bruderschaft Mailands.

388 I-Ma, Milano sacro 1761, S. 168.

389 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 di 23 di Maggio.«

390 An diesem Beispiel erkennen wir ebenfalls 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* umge-siedelt war; vgl. I-Ma, Giorn. n. 1, 30.6.1745.

391 I-Ma, Giorn. n. 1, 26.6.1771.

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.³⁹² 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 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.³⁹³

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,³⁹⁴ stellten sich 1762 seiner *Altezza Serenissima* drei Kandidaten vom Range eines Grafen zur Wahl: Don Ignazio Caimo, Balio Gambaranna und Don Giovanni Corio.³⁹⁵ 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.³⁹⁶ Aus ihnen geht

392 »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.

393 Dellaborra 1999, S. 75 meint, dass Bach zudem für die Ausgestaltung der Festlichkeit im Jahre 1759 verantwortlich war. Wir haben in den *Ragguagli di varj paesi* allerdings keine derartige Erwähnung gefunden.

394 Arese 1972, S. A-20. Giulio Antonio Lucini (1692–1762) war mit Teresa Archinto (1694–1770) verheiratet.

395 I-Mas, Culto p.a., 1503.

396 »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

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. Es handelte sich um eine dreitägige Feier (Triduum), an der auch Totenmessen zum Gedenken an die verstorbenen Kongregationsmitglieder gelesen wurden.³⁹⁷

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.³⁹⁸ Dies lässt bereits erahnen, mit wessen Fürsprache Bach 1758 zu seinem prestigeträchtigen

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 erigere 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.

397 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.

398 I-Ma, Giorn. n. 1., 24.6.1750.

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 Protégé 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 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 intervento di Nobiltà, seguita con grande acclamazione, così sono a supplicare V[ostra]. R[iverenza]. graziami 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.«³⁹⁹

Die Gräfin enthüllt zudem, dass sie ihren Protégé als Sammartini-Nachfolger an *San Francesco* zu positionieren versuchte.⁴⁰⁰ Daher qualifizierte sie in ihrem Schreiben Sammartinis Leistung ab und bezeichnete den erst seit zwei Jahren an

399 Schnoebelen Nr. 1090; I-Bc Epistolario Martiniano, L.117.37; 28.6.1769.

400 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 complitissimo 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

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 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[aternità]. 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[aternità]. 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.«⁴⁰¹

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.⁴⁰² Seinerzeit wird es nicht einfach gewesen sein, eine Anstellung als Kirchenkapellmeister zu

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; avvanzerò le mie ferrosissime suppliche presso S[ua]. A[ltezza]. S[erenissima]. di Modena affine di conseguirme 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. Schnoebelen Nr. 1082; I-Bc Epistolario Martiniano, I.3.142; 16.6.1759.

401 Schnoebelen Nr. 1090; I-Bc Epistolario Martiniano, L.117.37; 28.6.1769 [8.7.1769].

402 »Erano innumerabili le obbligazioni che io professava 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 al'occorrenza 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.

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:

»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 rinnovare a V[ostra]. R[iverenza]. a il suo più umile ossequioso con la maggior venerazione, e rispetto bacciandoli le mani.«⁴⁰³

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.⁴⁰⁴

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. 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. Così anche La supplico, di quei Kyrie a 8, di rivederli e favorirmeli più presto che sia di commodo a V[ostra]. R[iverenza]. Già la messa &^[405] il credo con un Dixit a 4 tengo, ed ho fatto questi pezzo sotto la di Lei Direzione.

403 Schnoebelen Nr. 5604; I-Bc Epistolario Martiniano, I.14.110; 5.12.1769.

404 Die Briefe an Padre Martini aus den Jahren 1776–1780 sandte De Vincenti erneut aus Alessandria, vgl. Schnoebelen, S. 655.

405 Allorto 1992, S. 119 hat dieses Zeichen als »per« transkribiert, aber seine Interpretation selbst hinterfragt und mit einem Fragezeichen versehen.

Mi prenderò poi l'ardire di inviarte un'altra composizione, perché purgata che sarà sotto il giustissimo occhio di V[ostro]. R[iverenza]., mi renderà maggior coraggio di esporla.«⁴⁰⁶

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[ostro]. R[iverenza].«⁴⁰⁷

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[ostro]. 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.«⁴⁰⁸

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.⁴⁰⁹ Bachs Briefe an Martini stellen deswegen eine besonders einträgliche Quelle dar, weil

406 Ebenda; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

407 Allorto 1992, S. 121; Schnoebelen Nr. 315; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.87; ohne Datum.

408 Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 316; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.69; 1.7.1758.

409 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,

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.⁴¹⁰ Das *Gloria* in D-Dur ist auf 1759 datiert⁴¹¹ 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.«⁴¹² 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.⁴¹³ 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

dopo il Vespero cantato dalla stessa Musica con Sinfonia, fu terminata la solennità con la benedizione del Santissimo Sacramento«.

410 Terry 1967, S. 204.

411 Ebenda; Warburton, Bd. 19, S. vii. Allerdings hat eine nachmalige Besitzerin des Autographs, Emma Jane Greenland, die Bachs Schülerin gewesen sein könnte, den Umschlag des Autographs mit dem Titel *Gloria a quattro Concertati con Sinfonie 1758 di Giov Bach* versehen. Roe geht davon aus, dass dies eine genaue Übertragung des heute fehlenden Originaltitels sein könnte. Das Titelblatt ging verloren, weil Greenland den Eingangssatz von den daran anschliessenden Sätzen 2–9 getrennt hatte. In der autographen Partitur tragen die Sätze *Laudamus te* bis *Cum sancto spiritu* nun die von Greenland angebrachte Jahreszahl 1758, während der Einleitungssatz von Bach auf 1759 datiert worden ist. Insofern könnte Warb E 3 bereits im Jahre 1758 komponiert worden sein und später einen neuen Einleitungssatz erhalten haben. Vgl. Roe 2002, S. 148–149, 153 & 157. Eine Reproduktion der Autographe ist greifbar unter <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANShm209> [November 2020]. Aus den folgenden Gründen hatten Terry und z.T. auch Warburton nicht alle Quellen gesichtet. Im Zweiten Weltkrieg wurden wertvolle Bestände der Hamburger Bibliothek ausgelagert. Vgl. Marx 1983. Darunter befanden sich 15 Autographe Bachs, die man im Osten in Sicherheit brachte. Hier konfiszierten sie um 1945 Soldaten der sowjetischen Besatzungsmacht und nahmen sie ins damalige Leningrad mit. Schliesslich gelangten sie in die Armenische Nationalakademie nach Eriwan. Nach der Unterzeichnung eines Kulturabkommens zwischen Deutschland und Armenien wurden die 15 Bach-Autographe 1998 an die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgegeben. Siehe Roe 2002.

412 Warburton, Bd. 20, S. vii.

413 I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758.

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 mehrhörigen erweitern lassen –,⁴¹⁴ muss Warburtons Attribution des einhörigen *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.⁴¹⁵ 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 meistens aus Geistlichen, Kaufleuten, Handwerkern, Bauern und Betlern, welche gewöhnlich sehr unaufmerksam und unruhig sind, und selten die ganze Musik ausdauern.«⁴¹⁶ Somit lassen sich vom Hochamt zum Fest des heiligen Nepomuk weder das *Kyrie* noch das *Gloria* mit Sicherheit ermitteln und die von Warburton nahegelegte Zugehörigkeit des *Credo* (Warb E 5) muss in Frage gestellt werden, da es nicht der geforderten Doppelhörigkeit 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.«⁴¹⁷

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.«⁴¹⁸ Tatsächlich sind sowohl das im Brief vom Oktober 1757 erwähnte *Magnificat a 8* als auch das überlieferte *Magnificat* doppelhörig (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

414 Bacciagaluppi 2010, S. 40–44.

415 Ebenda, S. 35–36.

416 Burney 1772–73, S. 68.

417 Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

418 Allorto 1992, S. 118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.3.1758.

achtstimmigen *Magnificat* (Warb E 21)⁴¹⁹ mit dem vierstimmigen *Credo* (Warb E 5) zu rechtfertigen – die Zuschreibung des *Credo* zum Fest des heiligen Nepomuk haben wir 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.«⁴²⁰ 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.⁴²¹ Bach bezeichnete das Fest von *San Giovanni Nepomuceno* als »Funzione molto cospicua«, 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.⁴²² 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.«⁴²³ 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.«⁴²⁴ 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* achtstimmig war. Im Brief vom 22. März erwähnte Bach ebenfalls ein *Dixit a 4*.⁴²⁵ Dieses identifizierte Warburton als das einzige überlieferte *Dixit Dominus* (Warb E 15),⁴²⁶ wobei der Psalmtext und die Vierstimmigkeit die

419 Warburton, Bd. 22, S. 217–265.

420 Ebenda.

421 Siehe hierzu allgemein Riedel 1977.

422 Warburton, Bd. 22, S. 217–265.

423 Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

424 I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758.

425 Ebenda.

426 Warburton, Bd. 23, S. ix; Terry 1967, S. 202. Seither ist von diesem Werk eine weitere Abschrift im Pfarreirchiv von Vimercate entdeckt worden, vgl. Dellaborra 2000, S. 50.

alleinig 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 entsprochen⁴²⁷ 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:

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte
<i>Dixit Dominus</i> , Allegro molto, D-Dur	Chor (SATB), Solo SAT, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	161
<i>Tecum principium</i> , Andante, F-Dur	Solo T, Streicher, Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	115
<i>Juravit Dominus</i> , Largo, B-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	18
<i>Tu es sacerdos</i> , Allegro moderato, F-Dur	Solo A, Streicher, Oboen, Hörner, Orgel	Arie, <i>stile moderno</i>	23
<i>Judicabit</i> , Largo non tanto, B-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	12
<i>Implebit</i> , Allegro assai, B-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	29
<i>De torrente</i> , Presto, Es-Dur	Solo B, Streicher, Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	128
<i>Gloria Patri</i> , Andante, G-Dur	Solo S, Streicher, Flöten	Arie, <i>stile moderno</i>	98
<i>Sicut erat</i> , Allegro assai, D-Dur	Chor (SATB), Solo SAT, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile concertato</i>	62
			Total: 646

Da sich im Mailänder Stimmensatz (CH-E 388,5) die Flötenstimmen im Oboenstimmheft befinden, spielten die Oboisten zweifellos auch den Flötenpart.⁴²⁸ Im *Dixit Dominus* alternieren die Chorsätze fast immer mit Arien, wobei sich jeder der vier Solisten mit einer Arie präsentieren durfte. Das abschliessende

427 Zur Gesamttaktzahl siehe Warburton, Bd. 23, S. 3–140. Hier äusserte sich Warburton ebenfalls zur Aufführungsdauer (S. ix).

428 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 ebenso Traversflöte spielen.

Sicut erat ist als Reprise des allerersten Satzes angelegt und besteht dadurch aus einer für Mailänder Verhältnisse geläufigen Form.

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«).⁴²⁹ Weil gemäss Zeitungsbericht die Vesper am Festtag selbst stattfand⁴³⁰ 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.⁴³¹ Bachs vierstimmiges *Confitebor* (Warb E 16) ist in seiner eigenen Handschrift auf 1759 datiert und scheidet damit aus.⁴³² Doch das *Beatus vir* in F-Dur (Warb E 17) trägt den Vermerk »Milano 1758«.⁴³³ In seiner Vierstimmigkeit entspricht es der gesuchten Anlage und verdient ein besonderes Augenmerk.⁴³⁴

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte
<i>Beatus vir</i> , Allegro moderato, F-Dur	Solo AB, Streicher, Oboen, Hörner	Duett, <i>stile moderno</i>	141
<i>Exortum est</i> , Largo, Es-Dur (B-Dur-Schluss)	Solo T, Streicher, Oboen, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	47
<i>Jucundus homo</i> , Andante, Es-Dur	Chor (SATB), Solo SA, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile concertato</i>	72
<i>In memoria aeterna</i> , Allegro, g-Moll	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	56
<i>Paratum cor ejus</i> , Allegro, G-Dur	Solo S, Streicher (Violine solo), Flöten, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	153
<i>Dispersit</i> , Allegro assai, D-Dur	Solo B, Streicher, Oboen, Hörner	Arie, <i>stile concertato</i>	114
<i>Peccator videbit</i> , Andante, A-Dur	Chor (SATB), Solo SATB, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	140
<i>Gloria Patri</i> , Andante, C-Dur	Solo T, Streicher	Arie, <i>stile moderno</i>	139
<i>Sicut erat</i> , Allegro, F-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	84
			Total: 946

429 Allorto 1992, S. 119; Schnoebelen Nr. 312; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.66; 22.3.1758.

430 I-Mb, Gior. R. 117, 28.6.1758.

431 Emma Jane Greenland, eine mögliche Schülerin Bachs, datierte das Autograph des *Domine ad adjuvandum* (Warb E 13) nachträglich auf das Jahr 1758. Damit käme es für eine Aufführung am 22. Juni 1758 in Betracht. Auch in tonaler Hinsicht würde das *Domine ad adjuvandum* in D-Dur zum anschliessenden *Dixit Dominus* (Warb E 15) passen. Siehe Roe 2002, S. 153. Eine Reproduktion des *Domine ad adjuvandum* (Warb E 13) ist greifbar unter <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANShm209> [November 2020].

432 Warburton, Bd. 23, S. ix; Terry 1967, S. 202.

433 Ebenda; Ebenda, S. 200. Roe verweist darauf, dass das 1998 von Eriwan (Armenien) nach Hamburg zurückgekehrte Autograph stark von der Quelle abweicht, die Warburton seinerzeit für die Edition berücksichtigte. Vgl. Roe 2002, S. 152.

434 Warburton, Bd. 23, S. 253–392.

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.⁴³⁵ 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 Nepomuceno* nicht als Aufführungsanlass in Betracht zog.⁴³⁶ 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 »Milano 12 Ag. 1758« und dasjenige in G-Dur (Warb E 19) mit »1760« datiert, wodurch keines für die Aufführung vom 22. Juni 1758 in Frage kommt.⁴³⁷ 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.⁴³⁸ Gewiss

435 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.

436 Ebenda, S. ix.

437 Terry 1967, S. 206. Theoretisch könnte es sich bei beiden Autographen auch um Abschriften älterer Kompositionen handeln. Roe hingegen liest am Ende der autographen Partitur von Warb E 18 »Milano, li 12 Mag: 1758«, womit das *Laudate pueri* für Solosopran und Orchester auf den 12. Mai datiert wäre und nun doch für eine Aufführung am 22. Juni 1758 in Frage käme. Vgl. Roe 2002, S. 158. Die Datierungsfrage des römischen *Laudate pueri* bleibt ungeklärt. Zugriff auf eine Reproduktion der Quelle mit der Möglichkeit der Vergrößerung der Datierung gewährt <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANShm209> [November 2020].

438 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.

komponierte Bach in Mailand noch mehr liturgische Werke als diejenigen, die heute bekannt sind oder in den Briefen genannt werden.⁴³⁹

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 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«. ⁴⁴⁰ 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.⁴⁴¹

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 genannt⁴⁴² und 1775 vermeldete die *Galleria delle stelle*: »[Giugno] 22 Giov[edi]. [...] Musica a s. Francesco per s. Giovanni Nepomuceno.«⁴⁴³ 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

439 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.

440 Warburton, Bd. 20, S. vii. Roe hingegen behauptete fälschlicherweise, dass Bachs Kirchenmusik in Mailand »für den ambrosianischen Ritus« komponiert worden sei. Vgl. Roe 2002, S. 140.

441 Zu den Quellenstandorten siehe Terry 1967, S. 199–210. Roe bemerkt, dass die fünf Autographe, die heute in der British Library aufbewahrt werden – 3 *Magnificat* und zwei *Te Deum* –, die einzigen liturgischen Werke Bachs sind, die im anglikanischen Kontext hätten aufgeführt werden können. Siehe Roe 2002, S. 145. 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.

442 Dellaborra 1999, S. 75.

443 I-Mb, 18.23.A.1, S. 52; Riva 2009, S. 166.

aufgehoben und die Klosteranlage im frühen 19. Jahrhundert komplett abgerissen wurde.⁴⁴⁴

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?

444 Fiorio 2006, S. 72–76.

III.

1 Johann Christian Bach und das *Pater noster*

Bisher zeigte sich, dass in den ambrosianischen Kirchen äusserst selten instrumentaltbegleitete 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 Neankömmling 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.¹ 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 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.² 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 Giovanale 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«.³ 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,⁴ 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 Gärtner 1989, S. 142–149.

2 Ebenda, S. 145.

3 Schnoebelen Nr. 4802; I-Bc Epistolario Martiniano, I.10.5; 10.1.1756.

4 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 motivi, 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.«

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:

»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.«⁵

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.«⁶ 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 obliga d'impegnarmi in cose che non ho mai provate. Lui tempo fa mi

5 Allorto 1992, S. 116; Schnoebelen Nr. 308; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.62–63; 6.9.1757.

6 Allorto 1992, S. 117; Schnoebelen Nr. 309; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.70; 8.10.1757.

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: Cavaliere correggendole come V[ostra]. R[iverenza]., à notato. Volesse 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 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.«⁷

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: Cavaliere«), 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

7 Allorto 1992, S. 117–118; Schnoebelen Nr. 310; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.64; 22.10.1757.

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 unbekanntem Kompositionsstil zu üben. In der Tat scheinen Bachs 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. Cavaliere Litta di prendersi l'incomodo e farne copiare una buona quantità sapendo il Sigr. Cavaliere 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 possano giovare essendo troppo persuaso della Sua Bontà con la quale mi favorisce.«⁸

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«).⁹ 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.«¹⁰

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

8 Allorto 1992, S. 118–119; Schnoebelen Nr. 311; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.65; 16.11.1757.

9 Siehe hierzu allgemein Toffetti 2006/2 sowie Donà 1961, S. 152.

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

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.«¹¹ Nicht bloss die Andacht für den *Santissimo Entierro*, sondern vor allem das *Pater noster* stand im Zusammenhang mit einer festen und lebenslangen Anstellung Bachs.

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 Comandi per parte di S[ua]. E[ccellenza]. il Sig:r Cavaliere 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.«¹²

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

11 Allorto 1992, S. 111; Schnoebelen Nr. 305; I-Bc Epistolario Martiniano, I.24.59; 21.5.1757.

12 Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

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.¹³ Die weiteren Briefzeilen werfen indes ein äusserst interessantes Licht auf die Angelegenheit:

»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'aver V[ostra]. R[iverenza]. il tempo ch'ero a Bologna. Il concorso che fece il Sig: 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: Cavalliere 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. Bach«¹⁴

13 Die Briefe Littas an Martini aus diesem Zeitabschnitt sind nicht mehr erhalten.

14 Allorto 1992, S. 122–123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

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 è 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, seinerzeit nicht zukommen, da er befürchtete, dass Martini beim Anblick der schlechten Komposition sein bislang gutes Bild über Fioroni revidieren würde (»Non è 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«).¹⁵ 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«).

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 Biritualität 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

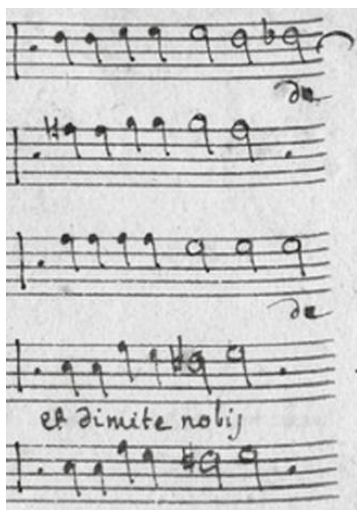
Bach zählte in seinem Brief an Padre Martini die seiner Ansicht nach unschönen und fehlerhaften Elemente der Kompositionsvorlage Fioronis auf: »qualche spezie certo modo di far cantare i due Bassi, certo poco rigore di scrivere a Cappella, certe pause, relazioni cattive, e certo modo di accompagnare il Basso fondamentale.«¹⁶ 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.¹⁷ 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

15 Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

16 Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

17 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.¹⁸



Ausschnitt aus Fioronis *Pater noster* (I-Mfd 108/1)

18 Laut Paolucci sind Querstände in erster Linie ein Charakteristikum im vielstimmigen Satz: »se gli Antichi non ammettevano il Tritono nel suo vero essere, cioè 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 minute 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 Sekundschritte 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,¹⁹ 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,²⁰ 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 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

19 Burney 1772–73, S. 54.

20 Als Beispiel dafür dient das vom Domzeremonienmeister Masnago festgehaltene Zeremoniell bezüglich eines Totenoffiziums für einen König oder einen Erzbischof: »Si avverte qui, che con tutto che si canti sopra gli Organi, questi però non si s[u]onano.« I-Md, Fondo liturgico, cart. 9, fasc. 35, f. 31r.

sono stato fatto Organista del Duomo qui in Milano, quale posto mi renderà 800 lire all'anno, e poca fatica.«²¹ 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.²² 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.²³ 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* bestand²⁴ 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«).²⁵ Deswegen bezeugte Fioroni 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 fatica che vi era.«).²⁶

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:

21 Allorto 1992, S. 128; Schnoebelen Nr. 326; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.79; 28.6.1760.

22 Ebenda, S. 41.

23 Terry 1967, S. 49; Gärtner 1989, S. 190. Zum italienischen Originalzitat siehe Allorto 1992, S. 41.

24 Allorto 1992, S. 41.

25 Allorto 1992, S. 116; Schnoebelen Nr. 308; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.62–63; 6.9.1757.

26 Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

»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.«²⁷

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 Kapellmeisterstätigkeit 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.²⁸ 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‹ zählte. Von Fioroni sind einerseits Kompositionen im *stile moderno*, d.h. im modernen Theaterstil mit Chor und Orchester überliefert, und andererseits solche im *a cappella*-Stil mit vorherrschendem *stile pieno*. Kirchenmusik

27 Allorto 1992, S. 130–131; Schnoebelen Nr. 2767; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.1.136; 7.4.1762.

28 Zwei *Tantum ergo* Bachs, die als autographe Partituren überliefert und auf die Jahre 1757 und 1759 datiert sind, tragen im Titel die Bezeichnung *Pieno* (Warb E 25: *Tantum Ergo à Soprano Solo con Genitori ed Amen Pieno*; Warb E 26: *Tantum ergo a Tenore solo con Genitori ed Amen Pieno*). Insofern war Bach mit dem für Mailand wesentlichen *stile pieno* vertraut. Vor diesem Hintergrund verblüfft, dass er bis 1759 die Bedeutung des Stilbegriffs noch nicht kannte. Anstatt wie in den Titeln angekündigt die beiden *Amen* in einem homorhythmischen und syllabisch *a cappella*-Stil zu vertonen, werden die Singstimmen von Instrumenten *colla parte* begleitet und herrschen in den beiden Schlusschören fugierte Passagen sowie eine melismatische Textdeklamation vor. Eine Reproduktion der Autographe ist greifbar unter <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANShm209> [November 2020].

mit Instrumentalbeteiligung erstellte Fioroni für römische²⁹ 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«,³⁰ 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 Schreibart noch nicht ganz untergegangen sey.«³¹ 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,

29 Dass der Domkapellmeister nebst seiner Tätigkeit an der Metropolitankirche – immerhin war er über Jahrzehnte zugleich 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.

30 Burney 1772–73, S. 54.

31 Ebenda, S. 54–55.

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«,³² 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 birituellen Verhältnisse und deren musikstilistische Implikationen in 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

32 Mompellio 1962/2, S. 555.

an drei Domkapellmeisterwahlen (1747, 1762 und 1779) als externer Experte,³³ 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,³⁴ 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.³⁵ 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.«³⁶ 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 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 gia speditoli.«³⁷

33 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.

34 Vgl. Schnoebelen, S. 248–249 & 319 (Nr. 2006–2014 & 2634).

35 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.

36 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.

37 Schnoebelen Nr. 2011; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.10.71; 6.3.1756.

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.³⁸ 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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, 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.⁴¹

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

38 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.

39 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.

40 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 Metropolitanae visitando septem Ecclesias Stationales* von 1687.

41 Vgl. Schnoebelen, S. 242–243; 122–123; 654–655; 301–302; 39; 486.

in nessun sito.«⁴² Wie aus einem Brief von Anfang März 1759 hervorgeht, brachte ein gewisser Tibaldi diese zwei Bücher nach Bologna.⁴³ 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.«⁴⁴ 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.⁴⁵ Der zweite Teil mit dem Embolismus beginnt mit den Worten »Libera nos, quæsumus, Domine, ab omnibus malis« und wurde ausschliesslich vom Priester rezitiert, weshalb dieser Abschnitt niemals in Musik gesetzt wurde.⁴⁶ 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

42 Allorto 1992, S. 124; Schnoebelen Nr. 319; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.72; Januar 1759.

43 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.«

44 Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 318; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.71; 29.10.1758.

45 Zu Fioronis *Pater noster* aus dem Domarchiv siehe Sartori 1957, S. 171.

46 Vgl. das *Missale Ambrosianum* 1768, Abschnitt *Ordinarium Missæ*, S. 160–161. Zum ambrosianischen *Pater noster* siehe ausserdem Borella 1964, S. 198–201.

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 Choralmelodien 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.«⁴⁷ Mit seinen Kompositionsübungen bereitete sich Bach auf die Prüfung vor dem Domkapitel vor. Die eingearbeiteten Choralmelodien 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.⁴⁸ 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 Choralmelodien 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

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

48 Die Teilnehmer des Wettbewerbs um die Kapellmeisterstelle am Dom im Jahre 1747 sollten in ihre Prüfungskompositionen ebenfalls ambrosianische Choralmelodien 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.

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.⁴⁹ Bach erwähnte Balbi, ohne seinen Vornamen zu nennen, da er sich bewusst war, dass Padre Martini Ignazio Balbi kannte.⁵⁰ Mit der Erwähnung seines Informanten wollte Bach signalisieren, dass 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.⁵¹ Mit dieser Reaktion hatte

49 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.

50 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 Padre Martini in Kontakt. Hierzu Schnoebelen, S. 39 sowie Toffetti 2004/2, besonders S. 444–445. Zu Balbi siehe ausserdem Seifert 2010.

51 »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

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.⁵² Damit empfahl Martini ausgerechnet zwei Komponisten, die in Bologna und im Kirchenstaat zwar massgebend waren, aber im knapp 200 km nördlich von Bologna gelegenen Mailand – das belegen vor allem die heute noch existierenden Kirchenarchivbestände⁵³ – 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.⁵⁴ Nach der Probe des Totenoffiziums im *Palazzo Litta* erhielt Bach von den Musikkennern folgendes Kompliment, das er nach Bologna weiterleitete:

obblighi costà à simile richiestami composiz[io]: ne ne meno sono in caso di potere sodisfare a tale richiesta: però con l'aggiusto 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[no-matissi]: mi commandi con tutta la stima ed Ossequio mi riprotesto.« Schnoebelen Nr. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54; 9.10.1737.

- 52 »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 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.
- 53 Siehe u.a. Sartori 1957; Dellaborra 2000 sowie insgesamt die in I-Msc überlieferten Musikalien.
- 54 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.

»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.«⁵⁵

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.⁵⁶ 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.⁵⁷ Obwohl Bach die Bemerkung der Musikkenner als Kompliment auffasste, u.a. weil er damit seinem Lehrer gegenüber seine Dankbarkeit zum 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 Giovanale 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,

55 Allorto 1992, S. 114. Dieser Brief befindet sich gemäss Allorto in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, vgl. Allorto 1992, S. 135.

56 Vgl. Warburton, Bd. 21.

57 Vgl. Verble 2003 oder Jenkins 1977/1.

Kyrie Eleison, Kyrie Eleison.«⁵⁸ 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 Usancen unterweisen. Womöglich war sogar Agostino Litta besser über die spezifischen kirchenmusikalischen Gepflogenheiten Mailands unterrichtet als Padre Martini.

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.«⁵⁹ 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 ò stimato utile per me di studiarci molto sopra ne meno d'imitarlo«).⁶⁰ 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.«⁶¹

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

59 Vgl. Vos, S. 241.

60 Allorto 1992, S. 122; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

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

Das im Autograph überlieferte achtstimmige *Magnificat* (Warb E 20; GB-Lbl RM 22a.11)⁶² zeichnet sich durch einen rigorosen *piano*-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«).⁶³ Dessen ungeachtet ermutigte ihn Litta mit den Worten »bisogna provare« zu solchen Kompositionsübungen.⁶⁴ Gemäss Terry, Warburton und Vos handelt es sich bei dem *Magnificat* (Warb E 20) um ein unvollendetes Werk.⁶⁵ Dies liegt daran, dass die Partitur durchgehend drei unbeschriebene 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:



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 20 (GB-Lbl RM 22a.11)

62 Warburton, Bd. 22, S. 179–214.

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

64 Ebenda.

65 Terry 1967, S. 207; Warburton, Bd. 22, S. 177; Vos, S. 41.

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«. ⁶⁶ Damit scheint es exakt in jener Zeit entstanden zu sein, als Bach das für den Dom komponierte achtstimmige *Pater noster* Fioronis studierte

66 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.

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.⁶⁷ 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 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.

67 Allorto 1992, S. 123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.



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.⁶⁸ 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,

68 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.

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.⁶⁹ 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.



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 22 (GB-Lbl RM 22a.12)

69 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.

Die beiden ersten achtstimmigen *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 sæcula sæculorum* 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.⁷⁰ 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.⁷¹



Johann Christian Bach, *Magnificat*, Warb E 22 (GB-Lbl RM 22a.12)

70 Vgl. Hierzu Vos, S. 69.

71 Luppi 1996, S. 121, sich beziehend auf Premoli 1921, S. 480–481.

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 tadello- ses römisches *Magnificat* (Warb E 22) erstellte, und erst recht ab Juni dessel- ben 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 bei- den 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. 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 liturgi- schen 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 ver- schiedenen 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.⁷² 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 fälschlicher- weise zugeschriebene Kompositionen vornimmt.

72 Siehe hierzu Sartori 1957, S. 151–177; Helg 1995, S. 41–43; Dellaborra 2000, S. 93–126.

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 beynahe unendlich.«⁷³ Burney übertrieb in Bezug auf Sammartinis Anstellungsverhältnisse, denn seinerzeit war der Sohn des französischen Oboisten Saint-Martin lediglich an neun Kirchen als Kapellmeister angestellt.⁷⁴ Doch Sammartini besetzte immerhin fast jede fünfte von den rund 50 Kapellmeisterstellen. Zusätzliche Anstellungsverhältnisse als Organist, als gelegentlicher Kapellmeister an *Santa Maria Maddalena*⁷⁵ sowie im Dienste der *Congregazione del Santissimo Entierro* unterstreichen die von Burney angedeutete zentrale Stellung des Komponisten.⁷⁶ 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.⁷⁷ Vermutlich sind die grössten Mailänder Musikalienverluste den Truppen Napoleons geschuldet, die ab 1796 die Stadt erobert und wohl zahlreiche Kirchenarchive geplündert haben.⁷⁸

73 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.

74 Siehe die Tabelle im Anhang; I-Ma, *Milano sacro 1770*; Einen Überblick über Sammartinis Kapellmeistertätigkeit vor 1761 vermittelt Marley 1978, S. 53.

75 Burney 1772–73, S. 73.

76 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.

77 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.).

78 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

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.⁷⁹ Weil bei den angekündigten Andachten vor allem neue Kompositionen zur Aufführung gelangt sein dürften und Sammartini 50 Jahre lang als Kapellmeister tätig war,⁸⁰ 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.⁸¹ 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,

vor allem zahlreiche Mailänder Opernpartituren aus dem *fonds ancien* der Bibliothèque du Conservatoire identifiziert werden, siehe Gehann 2018.

79 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.

80 Siehe Marley 1978, S. 53.

81 Jenkins/Churgin, S. 143–168. Nachträglich wurden in Vercate 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 Partiturnkopie des als zweifelhaft eingestuftes *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*.

während die heute ausserhalb der Diözese aufbewahrten Musikquellen vor allem die Kirchenmusik der römischen Liturgie widerspiegeln.⁸²

Der Thematische Katalog der orchestralen und vokalen Werke Sammartinis verzeichnet lediglich 16 liturgische Kompositionen als authentisch (J-C 100 bis J-C 115).⁸³ Nach der Veröffentlichung des Katalogs sind im Mailänder Vorort Vimercate vier weitere Werke entdeckt worden (siehe IV.2.), von denen drei bisher unbekannt waren.⁸⁴ Sämtliche der 19 liturgischen Kompositionen sind handschriftlich überliefert. Sammartinis sakrales Schaffen ist zum Teil mehrfach besprochen worden,⁸⁵ dennoch ist der rituelle Aufführungs- und Rezeptionskontext unberücksichtigt geblieben.⁸⁶ Obschon erwähnt wurde, dass es sich bei den überlieferten Kompositionen um Vertonungen der römischen Liturgie handelt,⁸⁷ 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. Während die Kirchenmusik Mailands im Kirchenstaat keine Anerkennung fand, weil hier die Hauptstadt Rom musikalisch massgebend war, scheint das Herzogtum Modena, das nicht zum Kirchenstaat gehörte, für das geistliche Repertoire aus Mailand empfänglich gewesen zu sein.⁸⁸ Das *Laudate Pueri* (J-C 108) für Streicher, Trompeten, Oboen und Solosopran besteht aus den folgenden sechs Sätzen:

82 Zum liturgischen Hintergrund der Quellen, die den Weg in die Schweiz gefunden haben, siehe Riedo 2014.

83 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).

84 Dellaborra 2000, S. 153–154, sowie allgemein Dellaborra 2001.

85 Jenkins 1977/1; Marley 1978; Allorto 1992, S. 73–81; Verble 2003.

86 Marley 1978 spricht im Zusammenhang mit den Kantaten ausführlich über den Aufführungskontext, ohne den rituellen Hintergrund zu thematisieren.

87 Verble nennt explizit den römischen Ritus und spricht von »Roman Catholicism«, »The Roman ritual« und »Roman Catholic liturgical worship« (Verble 2003, S. 11).

88 Die beträchtlichen kirchenmusikalischen Unterschiede zwischen Mailand und dem Kirchenstaat zeigten sich bereits im Zusammenhang mit Padre Martini mehrfach (siehe hierzu III.1.1.5.).

Satz	<i>Besetzung</i>	<i>Takte</i>
<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

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,⁸⁹ 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.«⁹⁰ Das anschliessende *Ut collocet* besteht aus einer besonders virtuosen Sopranarie; innerhalb von andert-halb 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

89 Zur zeitlichen Einordnung der Kompositionen vgl. Jenkins/Churgin, S. 21–24.

90 Burney 1772–73, S. 217.

Sammartinis.⁹¹ 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 aus folgenden Teilen:

Abschnitt	Besetzung	Stil	Takte
<i>Duci cruento</i>	SATB, Orgel	<i>stile pieno & stile semplice</i>	44
<i>Aris dicant</i>	Solo ST, Orgel	<i>stile concertato</i>	47
<i>Sancto repletus</i>	SATB, Orgel	<i>stile pieno & stile semplice</i>	37
<i>At tota saxis</i>	Solo AB, Orgel	<i>stile concertato</i>	53
<i>Deo Patri, Allegro tutti</i>	SATB, Orgel	<i>stile pieno & stile concertato</i>	37
			Total: 218

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 Orgelzwischenpiel 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

91 Eine ausführliche Beschreibung sämtlicher in Vercate befindlichen Werke Sammartinis bietet Dellaborra 2001, S. 11–14.

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.⁹² Die Existenz des *Inno di S. Stefano* in Vercate lässt sich liturgisch erklären, da sich hier die Kollegiatskirche *Santo Stefano* befand. Aufgrund dessen vermutete Dellaborra, dass Sammartini das *Duci cruento* für Vercate komponiert habe.⁹³



92 Vgl. die Live-Aufnahme eines Konzertes vom 8. Dezember 2005: »Tradizioni a confronto: Vercate e la Cappella Musicale del Duomo di Milano nel XVIII secolo« mit dem Ensemble Chostro Vocale di Vercate unter der Leitung von Riccardo Doni.

93 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 Sinf[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.«⁹⁴ Während das *Laudate pueri* gerade noch einen Eindruck zulässt, sog das Manuskript des *Dixit a Più Voci con Sinf[oni].a* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XLV F.3) derart viel Feuchtigkeit auf, dass sich das Papier teilweise aufgelöst hat.⁹⁵ Es ist lediglich zu erkennen, dass es sich um eine Komposition für Streichorchester, Trompeten und Chor (SATB) handelt, während der liturgische Text 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)

94 Dellaborra 2001, S. 12.

95 Dellaborra äussert sich hierzu in erster Linie in Bezug auf die Organisation der einzelnen Sätze, vgl. Dellaborra 2001, S. 12–13.

existiert eine zweite Abschrift im 26 km nordöstlich von Vimercate gelegenen Bergamo (J-C 109; I-BGc Mayr 282/5).⁹⁶

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.⁹⁷ 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.«⁹⁸ Da diese Litanei ebenfalls ein *Christe eleison* enthält, handelt es sich erneut um eine Vertonung der römischen Liturgie.

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.⁹⁹ Das *Chirie à 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.¹⁰⁰ 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

⁹⁶ Jenkins und Churgin geben die alte Signatur I-BGc Antisala B.7.12 an, vgl. Jenkins/Churgin, S. 159.

⁹⁷ Siehe Jenkins/Churgin, S. 21–24.

⁹⁸ Jenkins 1977/1, S. 301–302.

⁹⁹ Zu den Sammartini-Quellen in Einsiedeln siehe Helg 1995, S. 94–95.

¹⁰⁰ 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*.

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.



Giovanni Battista Sammartini, *Kyrie*, J-C 101 (CH-E 544,1), Beginn im *Canto*-Stimmheft

Die fünf in Einsiedeln überlieferten römischen Vesperpsalmen analysierte bereits Verble ausführlich.¹⁰¹ 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).¹⁰² 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.¹⁰³ Nach einer 23-taktigen Orchestereinleitung setzt der Sopran mit einem fünf-taktigen *Juravit*-Melisma ein. Zugleich frappiert in dieser Arie auch die von Sacchi beklagte mangelhafte Entsprechung zwischen Text und Musik.¹⁰⁴ 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 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.

101 Vgl. Verble 2003.

102 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.

103 Verble 2003, S. 40–41.

104 Luppi 1996, S. 120.

De torrente Denove Solo

- bit caput propterea exalta =

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. Sachis Empörung über den elenden *virtuosimo* der Sänger lässt sich anhand solcher Arien gut nachvollziehen.¹⁰⁵ Das *In memoria* für Solobass aus dem *Beatus vir*

105 Ebenda.

(J-C 104; CH-E 544,5)¹⁰⁶ stellt mittels Dezimsprüngen 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

106 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> [November 2020].

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 allein	Besetzung	Tempo-bezeichnung	Satzart & Stil
<i>Dixit Dominus</i>	130	47	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Spiritoso	Chor, <i>stile moderno</i>
<i>Juravit Dominus</i>	138	48	Solo S, Oboen, Hörner, Continuo	Spiritoso	Arie, <i>stile moderno</i>
<i>Judicabit</i>	30	14	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Larghetto	Chor, <i>stile moderno</i>
<i>Implebit</i>	69	10	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Presto	Chor, <i>stile moderno</i>
<i>De torrente</i>	63	22	Solo T, Streicher, Oboen, Hörner	Risoluto	Arie, <i>stile moderno</i>
<i>Gloria</i>	96	28	Solo AAB, Streicher, Oboen,	Andante	Terzett, <i>stile moderno</i>
<i>Sicut erat</i>	90	0	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	A tempo comodo	Chor mit Instrumenten <i>colla parte, stile fugato</i>
		Total: 169			
	Total: 616	(27,4%)			

J-C 106	Takte	Orchester allein	Besetzung	Tempo-bezeichnung	Satzart & Stil
<i>Dixit Dominus</i>	117	38	Chor (SATB), Streicher	Vivace	Chor, <i>stile moderno</i>
<i>Tecum principium</i>	109	30	Solo S, Streicher	Vivace	Arie, <i>stile moderno</i>
<i>Dominus a dextris</i>	49	3 (Continuo)	Solo TB, Continuo	-	Duett, <i>stile moderno</i>
<i>Judicabit</i>	18	6	Chor (SATB), Streicher	Andante	Chor, <i>stile concertato</i>
<i>Implebit</i>	94	2	Chor (SATB), Streicher	Presto & Adagio	Chor, <i>stile fugato</i>
<i>De torrente</i>	116	41	Solo T, Streicher	Vivace	Arie, <i>stile moderno</i>
<i>Gloria</i>	37	10	Solo SA, Streicher	Andante affetuoso	Duett, <i>stile moderno</i>
<i>Sicut erat</i>	11	0	Chor (SATB), Continuo	Allegro	Chor, <i>stile concertato</i>

J-C 106	<i>Takte</i>	<i>Orchester allein</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Tempo- bezeichnung</i>	<i>Satzart & Stil</i>
<i>Et in saecula</i>	109	0	Chor (SATB), Streicher	-	Chor mit Instrumenten meist <i>colla parte, stile fugato</i>
		Total: 130			
	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.¹⁰⁷ Zugleich besteht auch das *Sicut erat* aus einem Chorsatz mit Continuo-Begleitung 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 Orchesterpräsenz in fünf Sätzen stets über 27% (*Dixit Dominus*, *Tecum principium*, *Judicabit*, *De torrente*, *Gloria*).

107 Soloarien ohne Instrumentalbeteiligung treten in Mailand bei Vertonungen der römischen Liturgie ab den 1750er-Jahren nicht mehr auf.

Das *Laudate Pueri* (J-C 107; CH-E 543,14) mit dem farbigen Umschlag aus dem *Entierro*-Archiv bestätigt diese Beobachtungen:

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte	
			Gesamt	Orchester
<i>Laudate Pueri</i> , Spiritoso, D-Dur	Streicher, Chor (SATB), Solo SAB	Chor, <i>stile moderno</i>	123	43
<i>Excelsus</i> , Presto, G-Dur	Streicher, Chor (SATB), Solo SATB	Chor, <i>stile concertato</i>	100	37
<i>Quis sicut Dominus</i> , Larghetto, C-Dur	Streicher, Solo S	Arie, <i>stile moderno</i>	66	29
<i>Suscitans</i> , Presto, D-Dur	Streicher, Chor (SATB), Solo SATB	Chor, <i>stile concertato</i>	146	30
<i>Gloria Patri</i> , Andante, A-Dur	Streicher, Solo S	Arie, <i>stile moderno</i>	105	34
<i>Sicut erat</i> , Spiritoso, D-Dur	Streicher, Chor (SATB), Solo SAB	Chor, <i>stile concertato</i>	91	14
				Total: 187
			Total: 631	(29,6%)

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.¹⁰⁸ 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 gehörte und deshalb den ambrosianischen Ritus befolgte.¹⁰⁹ 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.¹¹⁰ Von den 19 als authentisch eingestuften liturgischen Kompositionen Sammartinis befinden sich nicht weniger als acht in Einsiedeln.¹¹¹ 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.¹¹² 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.

108 Luppi 1996, S. 120.

109 I-Ma, Milano sacro, S. 217.

110 Es handelt sich um die *Instructiones, ritus, et decreta ad funera ducenda, aliaque officia mortuis præstanda, quæ in Provincialibus, & Diocesanis 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.

111 Jenkins/Churgin, S. 143–168.

112 Ebenda, S. 169–186.

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.¹¹³ Da es die einzige liturgische Komposition in Paris darstellt, richten wir unser Augenmerk auf Prag, wo sich im Kreuzherrenarchiv vier weitere Kompositionen befinden.¹¹⁴ Das fünfsätzige auf 1771 datierte Prager *Te Deum* (J-C 115; CZ-Pkříž 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 anschließende *Salvum fac populum* nicht *figuraliter* musiziert, sondern einzig vom Zelebranten dreimal gesungen.¹¹⁵ 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-Pkříž XXXIII A 20). Allerdings sind das *Kyrie* in C-Dur und das *Gloria* in D-Dur sehr wahrscheinlich erst nachträglich zusammengefügt worden.¹¹⁶ 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.«¹¹⁷ 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.«¹¹⁸ 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

113 Die Partiturabschrift datiert Gehann auf ca. 1767–1770, vgl. Gehann 2018, Abschnitt [4b]/*Schreiber I*.

114 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 Tomáš Slavický, dem jetzigen Verantwortlichen des Musikarchivs der Prager Kreuzherren, für diverse Auskünfte zu den Quellen.

115 Vgl. Poppe 2006, besonders S. 192.

116 Jenkins/Churgin, S. 144.

117 Jenkins 1977/1, S. 297.

118 Ebenda, S. 298.

wurde mit *et ascendit in caelum* die textliche Variante der römischen Liturgie vertont. Das *Miserere* (J-C 112; CZ-Pkřiž XXXV D 13),¹¹⁹ 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, 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>Bonae 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

119 Eine Mikrofilm-Reproduktion dieser Quelle befindet sich im *Ufficio Ricerca Fondi Musicali* (I-Murfm) in Mailand.

Ausgehend von Bachs Behauptung, dass Fioroni sowohl gute als auch schlechte Kompositionen erstellen könne,¹²⁰ 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 Erstaunliche an der gewonnenen Erkenntnis besteht darin, mit welcher Deutlichkeit sich diese Dichotomie anhand Sammartinis liturgischer Kompositionen feststellen lässt.

2.3 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.

120 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«.



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].»).¹²¹ 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.¹²² 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,¹²³ 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

121 Der ambrosianische Psalm verfügt ebenfalls über Instrumentalstimmhefte (CH-E 464,3).

122 Die Quelle gelangte erst 1835 durch Pater Chrysostomus Diethelm von Bellinzona nach Einsiedeln, vgl. Collarile 2010, S. 152.

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

dem das Orchester lediglich in den ersten beiden Takten alleine erklingt. Das Sammartini zugeschriebene *Credo à 4[ttr]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 Sinffoni].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 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.).¹²⁴

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.¹²⁵

124 Zum liturgischen Hintergrund der Mailänder Musikquellen, die in die Eidgenossenschaft gelangten, siehe ausführlich Riedo 2014.

125 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

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, da in Cremona die Violinen stets mitspielten.¹²⁶ 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.

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.«¹²⁷

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.

126 Schnoebelen Nr. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54; 9.10.1737.

127 Allorto 1992, S. 126; Schnoebelen Nr. 323; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.76; 18.12.1759.

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:¹²⁸ 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.¹²⁹ 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.¹³⁰ Am Fest von *San Giuseppe* war die 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,

128 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.

129 Wahrscheinlich spielte einer der Hornisten auch Trompete, sodass Stücke mit zwei Trompeten aufgeführt werden konnten.

130 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 di a quello Regio Ducale Palazzo per porgerne i loro complimenti di 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.«

dem 19. März, sondern am darauffolgenden Sonntag zelebriert,¹³¹ 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.¹³² Das einzige überlieferte *Gloria* mit einer vierstimmigen Fuge über diesem Text ist dasjenige in G-Dur (Warb E 4).¹³³ 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.

Im *Gratias agimus* und *Quoniam* sieht Bachs *Gloria* (Warb E 4) die Aufteilung der Bratschen vor, was in Mailand nicht ungewöhnlich war.¹³⁴ 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:

131 »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.

132 Allorto 1992, S. 126; Schnoebelen Nr. 323; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.24.76;18.12.1759. »[H]Ö giusto scritto questa mane una Fuga a 4 sopra le parole *Suscipe deprecationem nostram*.«

133 Warburton, Bd. 20, S. 3–279. Zu den verschiedenen Abschriften dieser Komposition vgl. Terry 1967, S. 204.

134 Zum geteilten Bratschenregister siehe insgesamt Rhodes 2002.

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	<i>Besetzung</i>	<i>Satzart & Stil</i>	<i>Takte</i>
<i>Gloria in excelsis</i> , Allegro molto, G-Dur	Chor (SATB), Solo SATB, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	221
<i>Laudamus te</i> , Andante, B-Dur	Solo ST, Streicher (1 Vlc solo), Oboen, Hörner	Duett, <i>stile moderno</i>	117
<i>Gratias agimus</i> , Allegro, F-Dur	Solo A, Streicher, Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	120
<i>Domine Deus</i> , Allegro con spirito, C-Dur	Solo SAB, Streicher, Oboen, Hörner	Terzett, <i>stile moderno</i>	199
<i>Qui tollis</i> , Largo, Es-Dur	Solo S, Streicher (2 VI solo), Oboen, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	123
<i>Qui tollis</i> , Andante, g-Moll	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	14
<i>Suscipe</i> , Allegro moderato, g-Moll	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile fugato</i>	81
<i>Qui sedes</i> , Allegro, D-Dur	Solo T, Streicher (1 Vlc solo), Flöten	Arie, <i>stile moderno</i>	174
<i>Quoniam</i> , A tempo giu- sto, B-Dur	Solo B, Streicher, Oboen, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	125
<i>Cum Sancto Spiritu</i> , Allegro di molto, G-Dur	Chor (SATB), Solo SA, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	98
			Total: 1272

Bachs *Gloria* (Warb E 4) imponiert mit seinen zehn Sätzen, den insgesamt 1272 Takten und einer Aufführungslänge von 45 Minuten.¹³⁵ Als Vergleich dazu: 1776 forderte der Erzbischof Colloredo von Salzburg, dass ein komplettes Hochamt nicht länger als eine Dreiviertelstunde dauern solle.¹³⁶ 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. Jahrhundert¹³⁷ und verdeutlicht andererseits die extreme Aufführungsdauer Mailänder *Gloria*-Vertonungen der römischen Liturgie.

135 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).

136 Vgl. Aringer 2006, S. 41.

137 Siehe hierzu ebenso Bacciagaluppi 2010/1.

3.1 Pompöse Mailänder Orchestermessen

Vor dem *Gloria* in G-Dur (Warb E 4) hatte Bach nachweislich bereits ein anderes *Gloria* komponiert, denn das Autograph des *Gloria* (Warb E 3) datiert von 1759.¹³⁸ Das *Gloria* in D-Dur für Streichorchester, Oboen und Hörner entspricht im Wesentlichen dem zum Fest von *San Giuseppe* aufgeführten zweiten *Gloria*.¹³⁹

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Takte
<i>Gloria in excelsis</i> , Allegro maestoso, D-Dur	Chor (SATB), Solo (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	215
<i>Laudamus te</i> , Andante, G-Dur	Solo T, Streicher, Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	162
<i>Gratias agimus</i> , Allegro, C-Dur	Solo B, Streicher, Oboen, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	150
<i>Domine Deus, Rex coelestis</i> , Allegretto, D-Dur	Solo ST, Streicher, Oboen	Duett, <i>stile moderno</i>	129
<i>Domine Deus, Agnus Dei</i> , Allegro con spirito, A-Dur	Chor (SATB), Solo SA, Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile moderno</i>	107
<i>Qui tollis</i> , Largo, E-Dur	Solo S, Streicher (1 VI solo), Oboen, Hörner	Arie, <i>stile moderno</i>	114
<i>Qui sedes</i> , Allegro, G-Dur	Solo A, Streicher,	Arie, <i>stile moderno</i>	182
<i>Quoniam</i> , Allegro, B-Dur	Solo SAB, Streicher, Oboen, Hörner	Terzett, <i>stile moderno</i>	185
<i>Cum Sancto Spiritu</i> , Largo – Allegro moderato, D-Dur	Chor (SATB), Streicher, Oboen, Hörner	Chor, <i>stile fugato</i>	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 wusste (siehe hierzu III.1.1.3.), entspricht das

138 Terry 1967, S. 204. Zugleich weist das Autograph auf dem Umschlag die nicht autographe Datierung 1758 auf. Siehe Roe 2002, S. 141 oder <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/HANShm209> [November 2020]. Sowohl im Hamburger Autograph des *Gloria* (Warb E 3) wie auch in den in Einsiedeln überlieferten Mailänder Stimmheften (CH-E 388,1) trägt die Vertonung den Titel *Gloria in Excelsis a Quattro Concertata con Più Stromenti*. Zu den Einsiedler Abschriften der liturgischen Kompositionen Bachs, siehe Ross/Traub 1985.

139 Warburton, Bd. 19, S. 53–326.

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.

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	<i>Besetzung</i>	<i>Satzart & Stil</i>	<i>Takte</i>
<i>Gloria</i> , Allegro, Es-Dur, 34 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo SAT. Streicher, Oboen und Trompeten	Chor, <i>stile moderno</i>	93
<i>Laudamus te</i> , Andante, B-Dur, 20 Takte Einleitung	Solo SA. Streicher und Oboen	Duett, <i>stile moderno</i>	113
<i>Domine Deus Rex</i> , Allegro, Es-Dur, 31 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo S. Streicher, Oboen und Trompeten	Chor, <i>stile moderno</i>	122
<i>Domine Deus Agnus Dei</i> , Allegro, B-Dur, 35 Takte Einleitung	Solo T. Streicher und Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	137
<i>Qui tollis</i> , Larghetto, g-Moll, 26 Takte Einleitung	Solo A. Streicher und Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	103
<i>Qui tollis</i> , Largo, B-Dur	Chor (SATB). Streicher und Oboen	Chor, <i>stile moderno</i>	11
<i>Suscipe</i> , [keine Tempobezeichnung], Es-Dur	Chor (SATB). Streicher, Oboen und Trompeten	Chor, <i>stile moderno</i>	66
<i>Qui sedes</i> , Allegretto, B-Dur, 27 Takte Einleitung	Solo B. Streicher und Oboen	Arie, <i>stile moderno</i>	107
<i>Cum Sancto</i> , [keine Tempobezeichnung], Es-Dur	Chor (SATB). Streicher, Oboen und Trompeten	Chor, <i>stile fugato</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 Sinf[oni]a* (CH-E 473,2), eher der Mailänder Norm.

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	<i>Besetzung</i>	<i>Satzart & Stil</i>	<i>Takte</i>
<i>Gloria</i> , Allegro, D-Dur, 79 Takte Einleitung	Chor (SATB). Streicher und Trompeten	Chor, <i>stile moderno</i>	217
<i>Laudamus te</i> , Allegro, A-Dur, 39 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo SA. Streicher	Chor, <i>stile moderno</i>	173
<i>Gratias agimus</i> , Andante, D-Dur, 23 Takte Einleitung	Solo AT. Streicher und Trompeten	Duett, <i>stile moderno</i>	101
<i>Domine Deus Rex</i> , Allegro, G-Dur, 32 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo S. Streicher und Trompeten	Chor, <i>stile moderno</i>	135
<i>Qui tollis</i> , Larghetto, D-Dur, 30 Takte Einleitung	Solo S. Streicher	Arie, <i>stile moderno</i>	111
<i>Qui tollis</i> , Largo, d-Moll	Chor (SATB). Streicher	Chor, <i>stile moderno</i>	7
<i>Suscipe</i> , Allegro, D-Dur, 32 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo SAT. Streicher und Trompeten	Chor, <i>stile moderno</i>	155
<i>Qui sedes</i> , Allegro, G-Dur, 29 Takte Einleitung	Solo B. Streicher	Arie, <i>stile moderno</i>	95
<i>Quoniam tu solus</i> , Allegro, D-Dur, 55 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo SA. Streicher und Trompeten mit Orgelsolo	Chor, <i>stile moderno</i>	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 doppelhörigen 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.

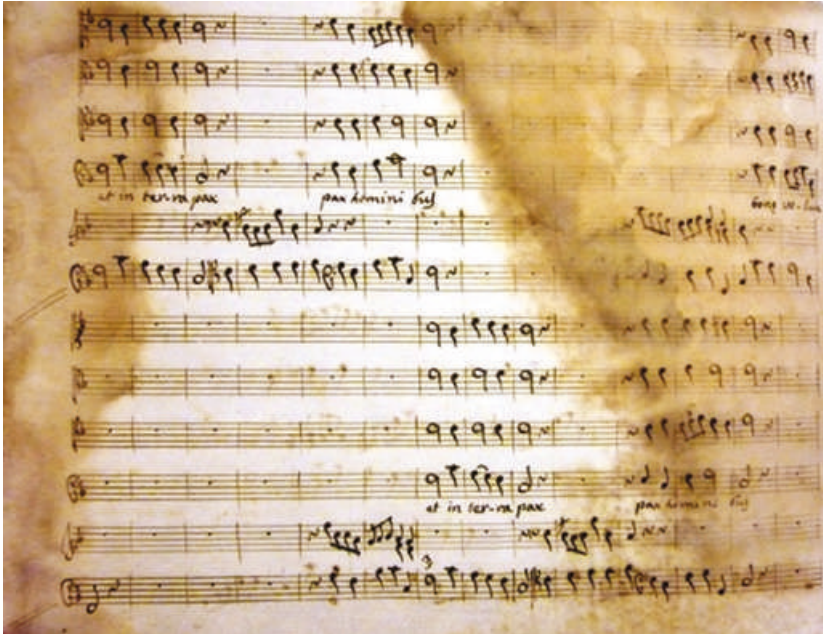
Nicht bloss das *Gloria* der römischen Messe erweist sich als wesentlich ausgedehnter als dessen römisches Pendant, sondern ebenso das *Kyrie* sowie das *Credo*. Während sich ein ambrosianisches *Kyrie* aus wenigen Takten oder gar aus drei Akkorden zusammensetzte (siehe hierzu II.2.2.7), bestand ein *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.«¹⁴⁰ 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«. Doppelhörige 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.

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 Altstimmen 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.

140 Delpero 1999, S. 102. Ausgabe vom 31. Mai 1784.



Fioronis *Gloria a 8v conc[er]ta.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 Orchestre [sic] Obbligate* (CH-E 465,1) übertrifft sogar die für Mailand üblichen Verhältnisse:

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	Besetzung	Satzart & Stil	Einfache Takte
<i>Gloria in excelsis</i> , Allegro, B-Dur, 77 Takte Einleitung	Chor (SSAATTBB), Solo SAT. Streicher, Oboen, Trompeten alle doppelt besetzt	Chor, <i>stile moderno</i>	254
<i>Laudamus te</i> , Andantino, g-Moll, 52 Takte Einleitung	Solo S. Streicher (mit Violoncello obbligato) und Oboen alle doppelt besetzt	Arie, <i>stile moderno</i>	223
<i>Gratias agimus</i> , Presto, Es-Dur, 101 Takte Einleitung	Solo SATB. Streicher, Oboen und Trompeten alle doppelt besetzt	Quartett, <i>stile moderno</i>	398

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	<i>Besetzung</i>	<i>Satzart & Stil</i>	<i>Einfache Takte</i>
<i>Domine fili,</i> Allegretto, B-Dur, 59 Takte Einleitung	Solo SS. Streicher und Oboen alle dop- pelt besetzt	Duett, <i>stile moderno</i>	206
<i>Qui tollis peccata mundi,</i> Maestoso, D-Dur, 20 Takte Einleitung	Chor (SSAATTBB). Streicher, Oboen und Trompeten alle doppelt besetzt	Chor, <i>stile moderno</i>	61
<i>Suscipe,</i> D-Dur	Chor (SSAATTBB). Streicher, Oboen und Trompeten alle doppelt besetzt	Chor, <i>stile fugato</i>	134
<i>Qui sedes,</i> Allegro assai, G-Dur, 41 Takte Einleitung	Solo T. Streicher doppelt besetzt, Flöten und Trompeten einfach	Arie, <i>stile moderno</i>	188
<i>Quoniam,</i> Allegro, F-Dur, 50 Takte Einleitung	Solo SAB. Streicher und Oboen doppelt besetzt	Terzett, <i>stile moderno</i>	225
<i>Cum sancto spiritu,</i> Allegro, B-Dur, 1 Takt Einleitung	Chor (SSAATTBB). Streicher, Oboen und Trompeten alle doppelt besetzt	Chor, <i>stile moderno</i>	146
			Total: 1765

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,¹⁴¹ 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,¹⁴² mag überraschen. Im Begleittext zur Aufnahme von Bachs Mailänder Vesperpsalmen wird über das *Domine ad adjuvandum* (Worb 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!).«¹⁴³ Tatsächlich erreicht allein die Vertonung von *Domine ad adjuvandum me festina* und der anschliessenden Doxologie (*Gloria*

141 Siehe S. 243, Anm. 339.

142 Vgl. »Johann Christian Bach: Mailänder Vesperpsalmen mit dem Süddeutschen Kammerchor und dem Concerto Köln unter der Leitung von Gerhard Jenemann, Carus 2010«, 2 CDs.

143 Ebenda, S. 4.

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.¹⁴⁴ Zugleich werden erneut Sacchis Klagen über die elenden Sängerwiederholungen nachvollziehbar,¹⁴⁵ denn diese Gesamtdauer erreichte das Responsorium samt orchestralen Passagen vor allem durch die zahlreichen Repetitionen des kurzen Textes.

Auf dem seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen gewesenen und erst 1998 in Eriwan (Armenien) wiedergefundenen Autograph ist das *Domine ad adjuvandum* (Warb E 14) auf 1760 datiert,¹⁴⁶ weshalb Warburton vermutete, dass es für das Fest von *San Giuseppe* komponiert wurde.¹⁴⁷ 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 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.«¹⁴⁸

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

144 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313. »Nun komme eben von einer Vesper so über 2 Stunden gedauert.«

145 Luppi 1996, S. 120.

146 Warburton, Bd. 22, S. 2. Der Notentext befindet sich auf S. 3–54. Siehe ebenso Terry 1967, S. 203.

147 Warburton, Bd. 22, S. vii.

148 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

die Mailänder Kapellmeister, die sich vor der Römer Ritenkongregation gegen das Instrumentalverbot wehrten, die beiden Riten bewusst gegeneinander auspielten. Es steht ausser Zweifel, dass das bischöfliche Instrumentalverbot beim Kirchenvolk langfristig ein starkes Verlangen nach Instrumentalmusik hervorgerufen 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.

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).«¹⁴⁹ Die römischen instrumentalmusikalischen Begleitungen 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. Da lediglich zwei Instrumentalstimmhefte, *Violino Principale* und *Organo e Contrabasso*, überliefert sind, bleibt die Besetzung des Orchesters unklar.

149 Burney 1772–73, S. 66.

Satztitel, Tempobezeichnung & Tonart	<i>Vokalbesetzung</i>	<i>Satzart & Stil</i>	<i>Einfache Takte</i>
<i>Gloria</i> , Allegro e spiritoso, D-Dur, 100 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo SAT.	Chor, <i>stile moderno</i>	224
<i>Laudamus</i> , Vivace e staccato, G-Dur, 30 Takte Einleitung	Solo SAB.	Terzett, <i>stile moderno</i>	140
<i>Gratias</i> , Spiritoso, e-Moll, 11 Takte Einleitung	Chor (SATB), Solo SA.	Chor, <i>stile moderno</i>	116
<i>Domine fili</i> , Presto, G-Dur, 58 Takte Einleitung	Solo T.	Arie, <i>stile moderno</i>	291
<i>Qui tollis</i> , Largo e maestoso, E-Dur, 21 Takte Einleitung	Solo S.	Arie, <i>stile moderno</i>	101
<i>Suscipe</i> , Allegro, A-Dur	Chor (SATB), Solo SAT.	Chor, <i>stile fugato</i>	138
<i>Qui sedes</i> , Grazioso con spirito, F-Dur, 27 Takte Einleitung	Solo T.	Arie, <i>stile moderno</i>	132
<i>Quoniam</i> , Allegro molto, C-Dur, 24 Takte Einleitung	Solo B.	Arie, <i>stile moderno</i>	115
<i>Cum sancto</i> , Allegro spiritoso, D-Dur, 1 Takt Einleitung	Chor (SATB), Solo SAT.	Chor, <i>stile moderno</i>	116
			Total: 1373

Die Kirchgänger mussten sich zum Teil mehrere Minuten gedulden, bis das Orchestervorspiel zu Ende ging und der Chor endlich einsetzte.¹⁵⁰ Ein Instrumentalvorspiel von 100 Takten war in den Mailänder Ordenskirchen keine Seltenheit, denn Fascettis *Gloria a 4[tr]: o concertata con Sinf[oni]: a* (CH-E 457,2) besteht sogar aus einer Einleitungssinfonie von 108 Takten.¹⁵¹ In den

150 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.

151 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.

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.¹⁵² 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* (WAB 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

152 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.

Sammartinis *Beatus vir* (J-C 104; CH-E 544,5) steht zu Beginn des *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«. ¹⁵³ 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.

153 Siehe hierzu S. 314, Anm. 106.

<p> <i>Luigi</i> Maestro <i>Formenti Org:</i>^a <i>Soprani</i> <i>Cairone</i> <i>Coccano</i> <i>Comasco</i> <i>Martinenghi Contralti</i> <i>Deri Molletto Violino</i> <hr/> <i>Contralti</i> <i>Tracinone</i> <i>Grandati</i> <i>Gilli</i> <i>Valcamonica</i> <hr/> <i>Tenori</i> <i>Albuzio</i> <i>Ciprandi</i> <i>Inulzio</i> <i>Grifante</i> <hr/> <i>Bassi</i> <i>Venino</i> <i>Villa</i> <i>Gasnati</i> <i>Schardone</i> <i>Bianchi</i> <hr/> <i>Fedricij. e Alber. Oboe</i> <i>Vidini</i> <i>Luchino</i> <i>Martini</i> <i>Contino</i> <i>Borromino</i> <i>Baylioke</i> </p>	<p> <i>Violino</i> <i>Monzino. Con Cone. 4to</i> <i>Lasqualino</i> <i>Lasqualineto</i> <i>Rossetti</i> <i>Verga</i> <i>Steffi</i> <i>Valser</i> <i>Livda</i> <hr/> <i>Ville</i> <i>Lenta</i> <i>Zemide</i> <i>Balsamino</i> <hr/> <i>Vidoncelli</i> <i>Monza. e Novelli</i> <i>Contrabassi</i> <i>Carbella</i> <i>Doyelli</i> <i>Lange</i> <i>Birger</i> <i>Scotti</i> <hr/> <i>Pampuro</i> <hr/> <i>Trombe</i> <i>Prufora</i> <i>Francere</i> <i>Morsano</i> <i>Marchese</i> <i>Leva Mantici</i> </p>
--	---

155

In seiner Enzyklika *Annus qui*, die sich 1749 an die Bischöfe des Kirchenstaates richtete, anerkannte Papst Benedikt XIV. die Figural- und Instrumentalmusik in

155 I-Mt, Materie, cart. 675; Rückseite der Rechnungsliste vom 10. April 1763.

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 den Vespern und zur Messe am Altar assistierten, keine Unannehmlichkeiten oder grosse Belästigungen erzeugten.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸ Ansonsten wurden die Orchestereinleitungen in Mailand anscheinend nicht als störend empfunden, sie gehörten ganz selbstverständlich zur Kirchenmusik in den römischen Ordenskirchen.

156 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«.

157 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> [November 2020].

158 Luppi 1996, S. 120. Zitiert nach Premoli 1921, besonders S. 480–481. Burney 1772–73, S. 66.

IV.

1 Mailänder Kirchenmusik im Benediktinerstift Einsiedeln

Die Auswirkungen der lang andauernden Kompositionen lassen sich am eindrücklichsten 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.«¹

Diese Passage, die Beat Fidel Zurlauben später unter eigenem Namen in deutscher Übersetzung veröffentlichte,² 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.³ Die früheste in Einsiedeln kopierte

1 Laborde/Zurlauben 1780–88, Bd. 1, S. 143.

2 Zur deutschen Fassung siehe Bacciagaluppi 2010/2, S. 140–141.

3 Von folgenden in Mailand tätig gewesenen 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

liturgische 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.⁴ 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.⁵ 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 1753.⁶ 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.«⁷ 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

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.

- 4 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, 1744 hielten sich vier Mailänder Jesuiten in Einsiedeln auf. Siehe hierzu Riedo 2010/2, S. 203 & 205 sowie weiter oben das Kapitel II.5.5. Eine entscheidende Rolle in der Wechselbeziehung zwischen der katholischen Innerschweiz und Mailand könnte auch der gebürtige Luzerner und Geistliche Joseph Franz Xaver Dominik Stalder (1725–1765) gespielt haben, der ab 1746 am Collegium Helveticum in Mailand studierte und Schüler von Giovanni Battista Sammartini und Ferdinando Galimberti gewesen sein soll. Noch früher, nämlich von 1740–1742, studierte der Luzerner Geistliche und Musiker Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee (1720–1789) in Mailand bei Galimberti. Es ist durchaus denkbar, dass die Kontakte von Meyer von Schauensee, der mit einigen Einsiedler Benediktinern verwandtschaftlich verbunden war, oder diejenigen von Stalder dazu beigetragen haben, dass die Einsiedler Mönche 1751 den musikalischen Nachlass des verstorbenen Ferdinando Galimberti erwarben. Vgl. Riedo 2010/2, S. 184.
- 5 Das *Iste confessor* (CH-E 420,14) von Giuseppe Ferdinando Brivio enthält ein Violastimmheft, das mit »Alto-violà« 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.
- 6 Riedo 2010/2, S. 184–186.
- 7 De Brosses 1991, Bd. I, S. 203.

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.⁸ Ein Eintrag Pater Michael Schlageters belegt, dass 1760 in Einsiedeln Hörner »ganz neüer arth«, »2 Waldhorn«, bestellt und sehnlichst erwartet wurden,⁹ 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*.¹⁰

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.¹¹ 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.«¹² 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 auserthalb der kirche in etwas zu lange, da sonders an 3 orthen als nemmlich in dem dorff ob brüel, bey

8 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.

9 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.«

10 Henggeler 1934, S. 420.

11 Riedo 2010/2, S. 184–186.

12 CH-KAE, A.HB. 40, Diarium Decanatus Einsidlensis. Ab anno 1764 usque 1770. Fünfzehnter Theil, S. 83.

der Capell, 3tens letzliche in dem Chorr gehalten wurde[,] dauerte jeweillen diese Procession in die 2 stund.«¹³ Schlageter beklagte sich über die gegen zwei Stunden dauernde Prozession, wofür die 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.¹⁴ 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.«¹⁵ 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 Nachessen stets um 17 Uhr vorgesehen war,¹⁶ 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.«¹⁷ 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.«¹⁸

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,

13 Ebenda, S. 88.

14 Allgemein zum Einsiedler Fest der Engelweihe siehe Riedo 2010/2.

15 CH-KAE, A.HB. 40, Diarium Decanatus Einsidlensis. Ab anno 1764 usque 1770. Fünftehnter Theil, S. 89.

16 Riedo 2010/2, S. 190–191.

17 Kellner 1969, S. 323.

18 Ebenda, S. 324.

dass die Mailänder Kirchenmusik der 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 Vespren 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.«¹⁹

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.²⁰ 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.«²¹ Da das Stift ab 1744 nie weniger als 80 Mitglieder zählte, standen immer genügend musizierende Konventualen zur Verfügung.²² Gemäss Landtwing bevorzugten die

19 CH-KAE, A.MC.10, S. 3–4.

20 Siehe Riedo 2010/2, S. 201.

21 Bacciagaluppi 2010/2, S. 140.

22 Riedo 2010/2, S. 201.

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 (katholischen) Aufklärung, der josephinischen Kirchenreformen und der Französischen Revolution war 1803 ein völlig anderes Selbstbekenntnis der Klöster gefragt.²³

Landtwings Bemerkung über die »allzugrosse Neigung zur Musik« (1803) schliesst nahtlos an Zurlaubens Kritik am »goût prédominant pour la musique« (1780) an.²⁴ 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.²⁵ Dem Vorbild der Innerschweizer Benediktinerkonvente folgend, übernahmen zahlreiche weitere Klöster und Pfarreikirchen der Alten Eidgenossenschaft das norditalienische Repertoire.²⁶ 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

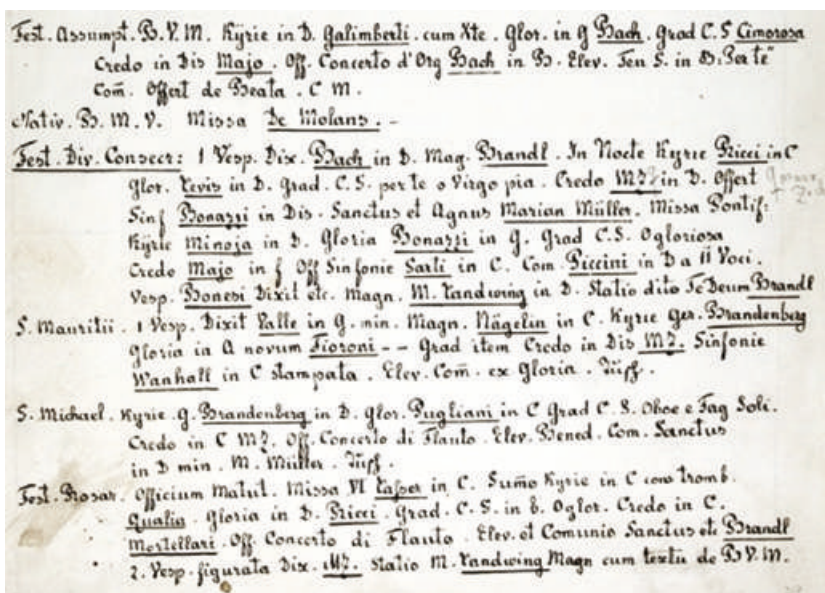
23 Werden die mannigfaltigen Bedeutungsebenen berücksichtigt, die unter (katholischer) Aufklärung subsumiert werden, kann, in Bezug auf das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts, grundsätzlich »von einer genuinen Einsiedler Aufklärung gesprochen werden«. Vgl. Fässler 2019, S. 552. In Bezug auf die Kirchenmusik geht dieser Geist letztlich auch aus Landtwings Forderungen von 1804 hervor. Dessen ungeachtet, und dies sollte nicht grundlegend als Widerspruch dazu gesehen werden, waren die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gleichsam von einer äusseren Prunkentfaltung geprägt, die sich u.a. in einer liturgischen Üppigkeit zeigte mitsamt der lang andauernden Kirchenmusik im Theaterstil aus Mailand. Vgl. ebenda, S. 122.

24 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.

25 Den aktuellsten Überblick über die Mailänder Musikalien in Schweizer Beständen bietet: <http://rism-ch.org> [November 2020].

26 Zum Transfer der Mailänder Musik in der Eidgenossenschaft siehe Bacciagaluppi 2014.

über 2 Stunden gedauert.«²⁷ Mozart äusserte sich deswegen mehrmals zur Aufführungsdauer, weil er darin *die* Mailänder Eigentümlichkeit sah.²⁸ 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.²⁹



27 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

28 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.

29 Das *Kapellmeisterbuch* enthält Eintragungen aus dem Zeitraum von 1805–1884. Die Quelle ist transkribiert und online einsehbar: <http://d-lib.rism-ch.org/kapellmeisterbuch> [November 2020].

30 CH-E, Th. 925,3, *Kirchenmusikalische Aufzeichnungen*, S. 317. Der Eintrag mit dem 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 François en est absolument proscrite.«³¹ 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.

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

31 Laborde/Zurlauben 1780–88, Bd. 1, S. 142.

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.«³² 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.«³³ Ebenso Bachs *Beatus vir* (Warb E 17), das in mehreren Abschriften und sogar in Teilabschriften bestehend aus einzelnen Sätzen vorliegt,³⁴ 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 irae* (CH-E 472,3) bezeugt, das eine Stunde dauert:

»Fideliu[m] Def[unctorum].

Galimberti. Tuba miru[m]. Confutatis. Quantus tremor. Juste Judex. Lenzi Eb«³⁵

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.³⁶ 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 einsetzbar war und mit einer Aufführungsdauer von 33 Minuten zu lang ausfiel.³⁷ 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,³⁸ liess bei

32 CH-E, Th. 925,3, Kirchenmusikalische Aufzeichnungen, S. 97.

33 Ebenda, S. 94.

34 Ross/Traub 1985, S. 97.

35 CH-E, Th. 925,3, Kirchenmusikalische Aufzeichnungen, S. 1.

36 Castellani/Riedo 2010, S. xiii.

37 Siehe S. 253, Anm. 377.

38 Henggeler 1934, S. 444–445.

seiner Abschrift die Mittelsätze *Asperges me*, *Libera me*, *Quoniam si voluisses* und *Sacrificium* weg und reduzierte zugleich die ursprünglich reiche Bläserbesetzung.³⁹ 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«. ⁴⁰ Offenkundig hat Sigismund Keller (1803–1882) aus dem fünfsätzigen *Credo* (CH-E 544,4) in Einsiedeln zwei Sätze herausgeschrieben.⁴¹ 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.⁴² Gelegentlich, wie im Falle von Sammartinis *Miserere* (J-C 112), sind die originalen Mailänder Stimmhefte verloren gegangen.

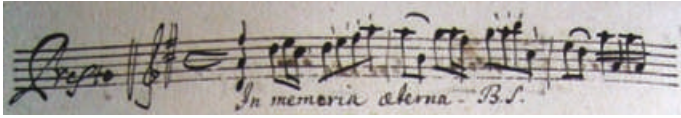
Dass die Benediktiner in mühsamer Arbeit einzelne Sätze kopierten, ist in erster Linie den Mailänder Stimmheften geschuldet. Tatsächlich war es nicht einfach, von Bachs *Gloria* (Warb E 4) lediglich die Sätze 2 (*Laudamus*), 4 (*Domine Deus*), 5 (*Qui tollis*) und 9 (*Quoniam*) aufzuführen, da die Musiker nach beendetem 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, 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:

39 Vgl. Jenkins/Churgin, S. 162–164. Beutlers Adaptation fehlen die Flöten, Oboen und Trompeten.

40 Ebenda, S. 283–284.

41 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.

42 Diesen Eindruck vermittelt ein kurzer Blick in Helg 1995.



Das Stimmheft des *Violino Secondo* di *C[oncer].to* mit dem Zusatz »In memoria æterna B[ass]. S[olo].«

In den anderen Instrumentalstimmen wurde ebenso verfahren, wie im *Viola*- und *Violoncello*-Stimmheft gut ersichtlich ist:



Das *Alt*-Stimmheft mit den *Tacet*-Sätzen

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:



Die Altarie *Gloria Patri* aus Giovanni Battista Sammartinis *Magnificat* (J-C 111; CH-E 544,3)

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 Eidgenossen⁴³ 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 Kantatentext einzelner Arien mit lateinischen Psalmtexten.⁴⁴ 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:⁴⁵ 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.⁴⁶ 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, kontrafazierten 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,⁴⁷ während

43 Zur Verbreitung des Mailänder Musikrepertoires in der Alten Eidgenossenschaft siehe Bacciagaluppi 2014.

44 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.

45 Ross/Traub 1985, S. 101.

46 Für eine vollständige Liste siehe Terry 1967, S. 200–210.

47 Siehe hierzu S. 268, Anm. 435.

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.«⁴⁸ 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 Vespern, 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.«⁴⁹

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 Giovanale Sacchi, der sich am Mangel einer Entsprechung zwischen Musik und Text, den geistlosen Wiederholungen und an der Entstellung der liturgischen Texte störte.⁵⁰ 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:

48 Ross/Traub 1985, S. 93. Zu den Kontrafakturen siehe S. 99–102.

49 CH-KAE, A.MC.10, S. 3.

50 Luppi 1996, S. 120.



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 *Teatro Regio Ducale*, nicht entgehen. Wie aus dem Reisetagebuch der Einsiedler Delegation hervorgeht, hörte diese eine Galuppi-Oper.⁵¹ 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

51 CH-KAE, A. ZB 13, S. 35–36 & 50–51. Siehe hierzu ebenso Collarile 2010, S. 130–139.

opernhaften Kirchenmusik den Kirchgängern einen einmaligen musikalischen Hörgenuss 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 Fürststab bezahlte 1751 beim Kauf von Galimbertis Nachlass sogar 230 Florin aus dem eigenen Vermögen.⁵² 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.⁵³ 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 einsätzigigen 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 opernhafter Musik mit liturgischem Text.⁵⁴ 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 italiänischen Oper in England hören.«⁵⁵ Burneys Kommentar zeigt, an welchen Standards er den Kirchengesang im Somaskerkloster mass, nämlich an jenen, für die das Oratorien- und Opernpublikum Eintritt zahlte.⁵⁶ 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,

52 Riedo 2010/2, S. 185.

53 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.

54 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 eindrückliches Beispiel. Zur Aufnahme dieses *Magnificat* siehe S. 253, Anm. 377.

55 Burney 1772–73, S. 66.

56 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.

sondern zugleich opernhafte Musik.⁵⁷ 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.⁵⁸ 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 Pendant. 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.⁵⁹ 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 1743 bis 1783.

57 Ein eindruckliches Beispiel dafür ist das *Alleluja* aus Mozarts *Exsultate Jubilate* (KV 165), welches am 17. Januar 1773 in der Theatinerkirche aufgeführt wurde. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) attestierte der Kirchenmusik Bachs »eine gewisse weltliche Miene« und bestätigte, dass die für den römischen Ritus komponierte geistliche Kirchenmusik Mailands stark von Einflüssen aus der profanen Musik geprägt gewesen sei. Siehe Staral 2001, S. 302. Zur gleichen Zeit verlangte Benedikt XIV. in seiner Enzyklika *Annus qui* (1749), dass ein merklicher Unterschied zwischen Oper und Kirchenmusik bestehe.

58 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.«

59 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.⁶⁰ Gleich im Jahr nach seiner Ernennung zum Bischof begann Pozzobonelli, der bereits zuvor Visitator der Diözese gewesen war, den Pfarreien seines Bistums Pastoralvisiten abzustatten. Zwischen 1744 und 1764 besuchte Pozzobonelli praktisch das ganze Bistumsgebiet und kam dabei im Sinne der katholischen Aufklärung auf die Anliegen des tridentinischen Konzils zu sprechen.⁶¹ 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.⁶² Doch zur Figuralmusik äussert sich der Bericht nicht, obwohl beim Besuch des Erzbischofs zum Hochamt sogar Blasinstrumente mitspielten:

60 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.«

61 Turchini 1988, S. 15–16 & 21.

62 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.«

»[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.«⁶³

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.⁶⁴ Dem von Seiten der Bistumsleitung aufgebrachten grossen Einsatz für die einwandfreie Befolgung der ambrosianischen Sitten in der Diözese, stand in Vimercate ein nicht minder grosser Eifer gegenüber, die korrekte Einhaltung der ambrosianischen Liturgie zu gewährleisten. Dies geht etwa aus den im Archiv von Vimercate 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 Vimercate.⁶⁵ Die Unterredung verdeutlicht sowohl die Bereitschaft Vimercates zur korrekten Umsetzung des ambrosianischen Ritus als auch die weitreichende Bedeutung des Domzeremonienmeisters, der

63 Dellaborra 2001, S. 7.

64 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 necessarj, 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 edierten liturgischen Büchern siehe Brovelli 1983 & Torelli 2014.

65 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.

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 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 Vercate 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.⁶⁶ Beide führen die Liste vor allen anderen Mailänder Komponisten weit an. In Vercate 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 Vercate nicht zuletzt deswegen die Musikalien aus dem nahegelegenen Mailand, weil ausserhalb des Bistums keine ambrosianischen Vertonungen entstanden sind.

2.1 Die Musikkapelle in Vercate

In Vercate befanden sich im 18. Jahrhundert zwei Kirchen: die Kollegiatskirche *Santo Stefano* und das *Santuario della Beata Vergine*. Beide befolgten den ambrosianischen Ritus,⁶⁷ 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.⁶⁸ 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 1747–1768

66 Dellaborra 2000, S. 21–22 & 93–126.

67 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.

68 I-VIM 1985, Mandati, 2.5.1752 (Nr. 198) & 28.4.1751 (Nr. 291).

nachgewiesen ist.⁶⁹ Das Jahressalär eines Sängers in Vimercate erreichte damit nicht einmal das Monatsgehalt eines Domsängers (durchschnittlich 50–60 Lire pro Monat),⁷⁰ 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.⁷¹ Dieser Dienstplan blieb bis ins 19. Jahrhundert unverändert. Zu welchen Gelegenheiten das Sängerkvartett hinzutrat, lässt sich nicht genau ermitteln. Belegt ist lediglich die Beteiligung des Violonespielers Andrea Crippa an den Pontifikalmessen,⁷² 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.⁷³

Doch in Vimercate hielt ebenso die instrumentalebegleitete 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.«⁷⁴

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 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

69 I-VIM Registro consuntivo di Cassa 1727–1772. Zum Sängerlohn von 36 Lire siehe Dellaborra 2000, S. 22.

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

71 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, si 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.«

72 I-VIM Pagamenti 1751, Nr. 168. »L[ire] 18 quali sono per suo Salario per sonnare il Viollone né Pontificali del scorso anno 1750«.

73 Vgl. Luppi 1996, S. 121. Zitiert nach Premoli 1921, S. 481.

74 I-VIM Pagamenti 1751, Nr. 191.

sollten.⁷⁵ Dank eines weiteren Vermächtnisses von Graf Antonio Vimercato am 20. Juni 1726 konnte die Tradition der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik zum Osterfest weitergeführt werden.⁷⁶ Ein abermaliges Legat des Grafen Don Giovanbattista Seccoborella 1760 stellte die weitere Finanzierung sicher.⁷⁷ 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 Sängerkwartetts 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.⁷⁸ Als sich gegen Ende des 17. 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

75 Dellaborra 2000, S. 19. »[À] favore della Veneranda Scuola 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.«

76 Ebenda; Dellaborra 1998, S. 78.

77 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.«

78 Dellaborra 1998, S. 73–76.

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.⁷⁹ 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.⁸⁰ 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 Fabbricieri all'atto, che entrerà in esercizio il Nuovo Organista.«⁸¹

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 amtete ab 1773 als Kapellmeister,⁸² bevor er 1797 Kanoniker an *Santo Stefano* wurde und ihn sein Bruder Francesco ablöste, der den Musikalienbestand schliesslich 1811 der

79 Ebenda, S. 86; Dellaborra 1999, S. 83.

80 Siehe dazu allgemein Dellaborra 2001.

81 I-VIM 1968, cart. X, fasc. 4; Dellaborra 1998, S. 87; Dellaborra 2001, S. 10.

82 Dellaborra 2000, S. 21.

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.⁸³ 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.⁸⁴ Da nebst Brambillas Schriften von 1791 auch solche des von 1753 bis 1770 als Domzeremonienmeister tätigen Giacomo Antonio Agudio in Vimercate vorliegen,⁸⁵ 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.⁸⁶ Folglich scheint umso wahrscheinlicher, dass die Metropolitankirche als Musikalienlieferant fungierte und sich deshalb heute 97 Kompositionen Fioronis in Vimercate befinden.⁸⁷

Da die Domkapellmeister jeden Monat eine neue Messe, ein *Magnificat* und weitere Vertonungen für die Metropolitankirche komponieren sollten,⁸⁸ sich heute jedoch nicht die entsprechende Anzahl Kompositionen im Domarchiv

83 Ebenda. Giovan Battista Beluschi wurde vermutlich um 1755 geboren. Ebenda.

84 Dellaborra 2001, S. 8.

85 Ruggeri 2003, S. 208.

86 Dellaborra 2000, S. 30.

87 Ebenda, S. 93–126.

88 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 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 consegnhi 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.

befindet,⁸⁹ 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.⁹⁰ In der Tat befinden sich in Vimercate nachweislich Kopien von Kompositionen Fioronis aus dem Dombestand.⁹¹ Ferner meint Dellaborra, dass Fioroni das auf 1761 datierte *Gloria* (I-VIM Mus. Ms. Cart. XI, F. 1) explizit für Vimercate komponiert habe.⁹² Das Merkwürdige daran ist jedoch, dass es sich um ein siebenstämmiges *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 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*

89 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.

90 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.«

91 Dellaborra verweist jeweils auf die Konkordanzen, vgl. Dellaborra 2000, S. 93–126.

92 Ebenda, S. 30 & S. 94.

(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 Vercate.

Wie sich bereits anhand der Legate von Privatpersonen zeigte, entsprach die Beteiligung von Instrumenten einer langen Tradition in Vercate. 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 einsätzigte Faktur der Motette weisen sie eindeutig als ambrosianische Vertonung aus.⁹³

Weshalb in Vercate derart viele ambrosianische Vertonungen mit Instrumentalbeteiligung vorliegen, obschon die Pfarrei lediglich einen Organisten, vier Sänger und gelegentlich einen 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 Vercates liturgisch korrekte Verwendung hätten finden können. Allerdings – dies mag anfänglich überraschen – sind Vertonungen der römischen Liturgie viel zahlreicher. Bei drei der vier in Vercate überlieferten Kompositionen Sammartinis handelt es sich um römische Vertonungen; einzig der Hymnus *Duci cruento* vertont die ambrosianische

93 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.

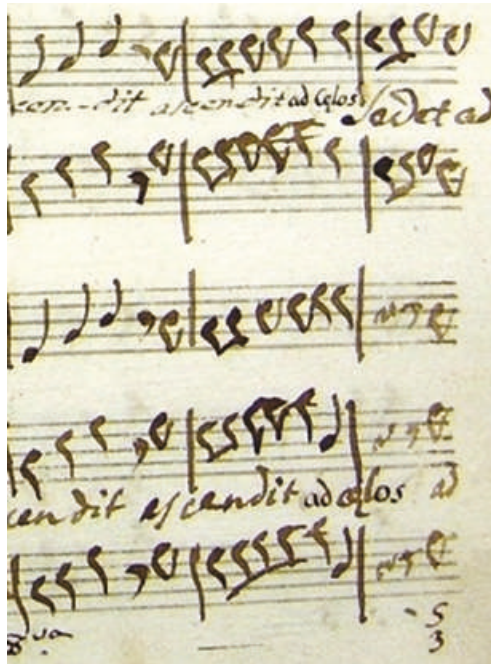
Liturgie (siehe III.2.1.).⁹⁴ Sammartinis Beispiel ist repräsentativ, denn zu Fioronis Vertonungen schlussfolgerte Dellaborra: »la maggior parte sono *unica*, in stile concertato, con strumenti.«⁹⁵ Tatsächlich liegen auch von Fioroni in erster Linie Vertonungen der römischen Liturgie vor. Doch wie erklären sich die zahlreichen römischen Kompositionen in Vercate? 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 Vercatenser Bestand in erster Linie die Musikbibliothek der Beluschi-Familie und repräsentiert damit nur bedingt die institutionellen Bedürfnisse der beiden ambrosianischen Kirchen Vercates, oder es wurden in Vercate, 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 Vercate 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.⁹⁶ An Giovan Battista Beluschi's *Credo a più voci con sinf[oni].a* (I-VIM Mus. Ms. Cart. IV, F. 2) ist gut zu erkennen, dass das ursprüngliche römische *et ascendit in cælum* zu *ad cælos* abgeändert wurde. Diese kleine textliche Differenz schien in Vercate 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 Beluschi's *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.

94 Dellaborra 2000, S. 153–154.

95 Dellaborra 2001, S. 8, Anm. 8.

96 Zum *Stabat mater* siehe I.3.3.4.2.



Giovan Battista Beluschi, *Credo a più voci con sinffoni].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 Vercate 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 Vercate 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 Vercatenser 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.⁹⁷ Insofern liegt die überzeugendste Erklärung wohl in der Kombination beider oben erwähnten Annahmen. Einerseits scheinen in Vercate 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 Vercatenser 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 ausgestaltete.⁹⁸ Anhand des *Duci cruento* im Vercatenser 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.

Insofern stellt das Musikarchiv von Vercate 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 Vercate 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.

97 Dellaborra 2000, S. 276–277.

98 Cattoretti 2004, S. 567.

V.

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 italienische Stadt und zählte 1761 genau 115 Ordens- und 77 Diözesankirchen,¹ wobei ungefähr 50 Kirchen einen Kapellmeister beschäftigten. Diese Voraussetzungen bildeten die Grundlage für eine blühende Kirchenmusik. Die 115 Klöster befolgten beinahe 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 hinsichtlich der Liturgie vom römischen, sondern beispielsweise ebenso durch den Kalender oder die 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 musikalische Realisierungen der ambrosianischen oder der römischen Liturgie erkennen und somit die musikalischen Verhältnisse in den Mailänder Kirchen rekonstruieren. Die vorliegende Arbeit untersuchte die birituellen Verhältnisse Mailands und deren Auswirkungen auf die Kirchenmusik von 1743 bis 1783.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahm der Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo eine für das Bistum Mailand langfristig entscheidende Stellung ein. Während das Konzil von Trient in Bezug auf die Kirchenmusik lediglich unverbindliche Weisungen verabschiedete, setzte Borromeo diese in konkrete Verordnungen um und kodifizierte sie in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. In Mailand führte die vom Tridentinum geforderte Verbannung aller weltlichen Elemente aus der Kirche u.a. zum Verbot von Streich- und Blasinstrumenten; als einziges Instrument wurde die Orgel toleriert. Zugleich forderte das Konzil

1 Dellaborra 1999, S. 72.

die Verständlichkeit des liturgischen Textes. Beide Anweisungen fanden Eingang in das Mailänder Kirchenmusikdekret und prägten die Kirchenmusik in der Diözese Mailand nachhaltig, wobei sich Borromeo bis zu seinem Tod im Jahre 1584 persönlich dafür einsetzte, dass die Verordnungen eingehalten wurden. In den 1660er-Jahren legten einige Mailänder Kapellmeister Rekurs gegen das Instrumentalverbot ein und liessen von der Ritenkongregation in Rom abklären, ob es auch für Kirchen gelte, die den römischen Ritus praktizierten. Damit versuchten die Mailänder Musiker, das Instrumentalverbot auf die ambrosianische Liturgie zu begrenzen. Obschon ihrem Rekurs nicht stattgegeben wurde, sollte der Vorstoss zukunftsweisend sein, da sich im 18. Jahrhundert die Kirchenmusik der ambrosianischen Liturgie stark von derjenigen der römischen unterschied.

Im Mailänder Dom vollzog die Domkapelle die figuralmusikalische Realisierung der ambrosianischen Liturgie, während dem niederen Domkapitel mit dem täglichen Choralgesang die einstimmige Ausgestaltung oblag. Obwohl im 18. Jahrhundert vor allem in Frankreich in zahlreichen Kathedralen der Choral mittels hinzuimprovisierter Stimmen mehrstimmig ausgeführt wurde, ist diese Praxis bisher weder in der Metropolitankirche noch an anderen Mailänder Kirchen nachgewiesen. Insofern muss beim Stundengebet sowohl im Dom als auch in anderen Kollegiats- und Ordenskirchen der einstimmige Choralgesang vorgeherrscht haben. Das Instrumentalverbot, das seit 1658 nie mehr bekräftigt worden war, blieb im Dom bis ins 18. Jahrhundert hinein wirksam. Um eine moderne Interpretation der in den *Acta Ecclesiae Mediolanensis* umgesetzten tridentinischen Bestimmungen zu erreichen, zeigten die Domkapellmeister mitunter grossen Erfindungsreichtum. Dies führte bei Fioroni beispielsweise dazu, dass in den Vertonungen *con organi obbligati* die beiden Orgeln ein Orchester imitierten. Sarti wiederum erweiterte die bis dahin geläufige musikstilistische Bandbreite und führte den *stile concertato con Ripieni* ein, welcher solistische und chorische Passagen im gleichen Abschnitt gegenüberstellte. Die gebotene Textverständlichkeit berücksichtigend waren die chorischen Kompositionen der Domkapellmeister vornehmlich im *stile pieno* gesetzt, einem Note-gegen-Note-Satz mit syllabischer und homorhythmischer Textdeklamation. In Chorsätzen gestattete dieser für Mailand charakteristische Satztypus die grösstmögliche Verständlichkeit des liturgischen Textes. Einflüsse des *stile moderno* hielten im Dom vor allem in solistischen Abschnitten – z.B. in Solomotetten – Einzug. Um die Textverständlichkeit in den Arien zu gewährleisten, wurde der liturgische Text 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.

Sowohl das Kirchenmusikdekret als auch die von den Domkapellmeistern erstellten Kompositionen blieben für die ambrosianischen Kirchen massgebend. Während im ambrosianischen Augustinerinnenkloster *Santa Maria*

Maddalena 1770 selbst zum Patroziniumsfest keine anderen Instrumente als die Orgel erklangen, brach das Säkularkapitel *Santa Maria presso San Celso* das Instrumentalverbot nur zweimal im Kirchenjahr. Dass der Gebrauch von Instrumenten in der ambrosianischen Liturgie dennoch grundsätzlich unüblich war, bestätigte nicht nur der Mailänder Barnabitermönch Giovenale Sacchi,² 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 einer Reorganisation unterzogen, denn mit der Wahl der ambrosianischen Liturgie verschwand die orchesterbegleitete Musik fast vollständig. Ein Rituswechsel musste entsprechend den Mailänder Gepflogenheiten 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 nur ungenau über die ambrosianische Liturgie Bescheid wusste. 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 ebenfalls anhand der überlieferten Kompositionen der Mailänder Kapellmeister erkennen. Während die Vertonungen der römischen Liturgie Giovanni Battista Sammartinis ohne Ausnahme eine Orchesterbeteiligung aufweisen, ist seine einzige erhaltene Realisierung der ambrosianischen Liturgie zugleich die einzige, die ohne Instrumente auskommt und vorwiegend im *stile pieno* vertont 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.³ Falls ambrosianische Vertonungen ausnahmsweise einen Instrumentalsatz enthalten, wurde dieser meistens nachträglich dem Vokalsatz hinzugefügt. Letztlich zeigt sich, dass Borromeos Kirchenmusikdekret aus den 1560er-Jahren im 18. Jahrhundert einen entscheidenden Einfluss auf die ambrosianischen Kirchen ausübte. In den Diözesankirchen stand die Musik ganz im Zeichen des nachtridentinischen Geistes, während die fast ausschliesslich den römischen Ritus praktizierenden Klöster das Dekret gänzlich missachteten. Wahrscheinlich wurde während der Amtszeit des Erzbischofs Giuseppe Pozzobonelli (im Amt von 1743 bis 1783) den Bestimmungen Borromeos noch mehr Beachtung geschenkt als zuvor. Da die katholische Aufklärung als

2 Premoli 1921, S. 481.

3 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«.

Wiederbelebung der tridentinischen Reformen mit modernen Mitteln gilt,⁴ nahmen im 18. Jahrhundert die *Acta Ecclesiae Mediolanensis* als konkrete Umsetzung des Tridentinums notwendigerweise einen zentralen Stellenwert ein. Das Erbe Trients und Borromäus' erfuhr allgemein eine erhöhte Bedeutung, was sich an der strengeren Beachtung des Kirchenmusikdekrets nochmals bestätigt. Die ambrosianischen Kirchen standen also im Geiste der katholischen Aufklärung unter dem Einfluss der tridentinischen Bestimmungen, wobei die Kapellmeister die Direktiven aus dem 16. Jahrhundert mittels Interpretation, Anpassung und Deformierung in Einklang mit den Verhältnissen des 18. Jahrhunderts brachten.⁵ Obschon die Verständlichkeit des liturgischen Textes und die Vermeidung der als weltlich eingestuften Instrumente massgeblich blieben, führte die Tilgung des Profanen nicht so weit, dass Vokalsolisten bisweilen nicht auch galante Melodien sangen oder die Orgel ein Orchester imitierte. Somit gelangten durchaus Elemente der zeitgenössischen weltlichen Musik in die Diözesankirchen. Dennoch blieb die ambrosianische Kirchenmusik grundsätzlich von einem ernsten und würdevollen Stil und vor allem von kurzen figuralmusikalischen Kompositionen geprägt.

Von wichtigen Persönlichkeiten der katholischen Aufklärung, wie Ludovico Muratori, fehlen Äusserungen zur Kirchenmusik. Immerhin ist von Papst Benedikt XIV. eine Stellungnahme bekannt. Der aufklärerische Papst, der Giuseppe Pozzobonelli zum Erzbischof von Mailand ernannte, wünschte sich in seiner Enzyklika *Annus qui* (19. Februar 1749) für die Kirche einen Musikstil, der sich merklich vom Theaterstil unterschied.⁶ Indem sich Benedikt XIV. vom weltlichen Einfluss in der Kirche distanzierte, vertrat er gänzlich den tridentinischen Standpunkt. Allerdings tolerierte er nebst der Orgel auch die Violininstrumente sowie das Fagott, während das Bistum Mailand an der Orgel als einzigem Kircheninstrument festhielt, wobei sich lediglich die Diözesankirchen daran hielten und selbst diese sich gelegentlich Ausnahmen erlaubten. Wie die Kirchenmusik im Geiste der katholischen Aufklärung aussah, lässt sich folglich daran erkennen, welche Bedeutung man den tridentinischen Bestimmungen beimass und wie diese umgesetzt wurden.

Die Kirchenmusik der römisch geführten Klöster stand im kompletten Gegensatz zur 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

4 Siehe Lehner 2016, vor allem S. 46, 124 & 218.

5 In Bezug auf die Anpassung der tridentinischen Bestimmungen auf die Verhältnisse des 18. Jahrhunderts siehe Fattori 2015, S. 291.

6 Bacciagaluppi 2012, S. 252.

Diözesankirchen, Instrumente fast immer beteiligt waren. In Mailand dürften dieselben Verhältnisse geherrscht haben wie im 70 km entfernten Cremona, denn Giuseppe Gonelli liess Padre Martini wissen, dass in der Kathedrale von Cremona Violinen immer mitspielten.⁷ Das strenge Instrumentalverbot des Bistums Mailand 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 frappiert 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,⁸ 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 Minuten,⁹ und selbst sein Responsorium (Warb E 14) noch eine von 5 Minuten.¹⁰ 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,¹¹ wobei es eine Aufführungsdauer von einer guten Stunde erreicht.¹² Damit übertrifft es selbst das von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart gehörte *Dies iræ*. 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.«¹³ Die zeitlich exzessive Dauer der römischen Vertonungen beschränkte sich nicht auf

7 Schnoebelen Nr. 2443; I-Bc, Epistolario Martiniano, I.2.54; 9.10.1737.

8 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

9 Siehe hierzu S. 328, Anm. 135.

10 Vgl. S. 334, Anm. 142.

11 Vgl. Castellani/Riedo 2010.

12 Siehe S. 243, Anm. 339.

13 Mozart 2005, Bd. 1, S. 313.

bestimmte Teile der Liturgie, sondern 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, sodass die Kirchgänger in den Klöstern regelrechte Sinfonien zu hören bekamen. Ausserdem prägte der Theaterstil die Musik der Ordenskirchen derart einschneidend, dass der von Papst Benedikt XIV. 1749 in *Annus qui* ausdrücklich gewünschte stilistische Unterschied zwischen Kirche und Theater völlig unterging. Der Mailänder Barnabite Sacchi verabscheute 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.¹⁴ In all diesen Punkten stand die Kirchenmusik der Ordenskirchen im grösstmöglichen Kontrast zu den Ideen des aufgeklärten Katholizismus. Muratori beispielsweise lehnte die rituelle Überschwänglichkeit ab und trat für eine von Simplität und Praktikabilität gezeichneten Liturgie ein, die sich auf das Wesentliche beschränkte.¹⁵ Während die Diözesankirchen ganz im Zeichen der katholischen Aufklärung standen, können wir die Ordenskirchen dem überschwänglichen Barock zuordnen. Sobald sich die Mailänder Kirchenmusik in der Alten Eidgenossenschaft, und besonders im Benediktinerstift Einsiedeln, etabliert hatte, wurden 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 Operarien unterschieden und die Mönche grossen Gefallen am Theaterstil fanden, unterlegten sie Bachs Operarien teilweise lateinische Texte. Zudem waren die kontrafierten Operarien 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 Birtualität noch mit katholischer Kirchenmusik eingehend vertraut. Über ein *Pater noster*, das ihm der Domkapellmeister Fioroni überreichte, gestand er seinem Lehrer Martini

14 Luppi 1996, S. 120.

15 Lehner 2016, S. 33–34.

verlegen: »non capisco niente affatto di questo Pater noster«. ¹⁶ Aus der Korrespondenz mit Giovanni Battista Martini zeigt sich, 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 lokalen 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, ¹⁷ wobei Bach mit den »schlechten« Vertonungen diejenigen der ambrosianischen Liturgie meinte. Erst ab circa 1760 schien Bach über die Mailänder Biritualität und deren Auswirkungen auf die Kirchenmusik informiert gewesen zu sein. Dabei dürfte ihn Padre Martini kaum damit vertraut gemacht haben, da er in dieser Sache selbst nur ungenau unterrichtet war.

An der Mailänder Biritualität lässt sich ferner das Verhältnis zwischen Liturgie und Figuralmusik untersuchen. Da in erster Linie die Worte des Priesters massgebend waren, hätten die Sänger nicht zwangsläufig den gleichen liturgischen Text deklamieren müssen, womit die Figuralmusik nicht unbedingt eine musikalische Entsprechung der Liturgie sein musste. Dennoch befinden sich im Domarchiv fast ausschliesslich Vertonungen der ambrosianischen liturgischen Texte. Dies bedeutet, dass die Dommusik eine akkurate figuralmusikalische Umsetzung der ambrosianischen Liturgie gewesen war. Nur ganz selten irrte sich der Kopist und notierte im *Credo* anstatt des ambrosianischen liturgischen Textes (*ad caelos*) die römische Version (*et ascendit in caelum*). In *Santa Maria presso San Celso* dagegen, wo ebenfalls der ambrosianische Ritus praktiziert wurde, sind gelegentlich bewusst Kompositionen der römischen Liturgie gesungen worden. Dabei handelte es sich allerdings um Vertonungen im *stile pieno*, wodurch die Kirchgänger den gleichen akustischen Eindruck erhielten wie bei vorbildhaften ambrosianischen Vertonungen. Offenbar ist im Säkularkapitel der Musikstil wichtiger gewesen 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.

16 Allorto 1992, S. 122–123; Schnoebelen Nr. 317; I-Bc, Epistolario Martiniano, L.117.7; 18.10.1758.

17 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.«

Als Charles Burney im Sommer 1770 Fioroni in Mailand besuchte, schenkte ihm der Domkapellmeister nicht zufällig ein *Veni Sancte Spiritus*. Da die Pfingstsequenz nicht zum offiziellen Kanon der ambrosianischen Liturgie zählte, wurde sie im Dom während des Offertoriums als Motette verwendet. Fioroni dürfte seinem Gast deswegen ein *Veni Sancte Spiritus* geschenkt haben, weil es sich um eine der ganz wenigen Kompositionen aus dem Domarchiv handelte, die Burney in der römischen Liturgie korrekt hätte benutzen können. Das Beispiel zeigt nicht nur, dass einzelne Kompositionen in beiden Liturgien aufgeführt werden konnten, sondern beweist vor allem, dass die Mailänder Kapellmeister die Vertonungen in der Regel passend zur zelebrierten Liturgie ausgesucht hatten. Da in der römischen Liturgie allgemein nur römische Kompositionen aufgeführt wurden, 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 Kapellmeister als musikalische Realisierungen einer der beiden Liturgien wahrnehmen, erklären sich nicht nur die gewaltigen musikstilistischen Kontraste, 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 besteht nicht in den beträchtlichen stilistischen Unterschieden der musikalischen Realisierung der beiden Liturgien, bemerkenswert ist vielmehr, wie deutlich sich die Trennung zwischen den im Zeichen der katholischen Aufklärung stehenden Diözesankirchen und den Ordenskirchen offenbarte.

Druckwerke vor 1800

Archenholtz 1787

Archenholtz, Johann Wilhelm von: England und Italien, 5 Bde., Dyk, Leipzig 1787

Bernoulli 1777–82

Bernoulli, Johann: Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien, 3 Bde., Caspar Fritsch, 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, Becket, London 1771

Burney 1772–73

Burney, Charles: Tagebuch einer musikalischen Reise: vollständige Ausgabe, Hamburg 1772–73 (*Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles 19*), Christoph Hust (Hrsg.), Bärenreiter, 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., o.V., 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., o.V., Amsterdam 1780

Keyssler 1751

Keyssler, Johann Georg: Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, 2 Bde., Im Verlage sel. Nicolai Försters und Sohns Erben, 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., Clousier, 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., Giuseppe Cairolì, Mailand 1737–38

Marpurg 1754–1762

Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bde., Wittwe Schütz [ab Bd. 2 Lange], Berlin 1754–1762

Martini 1774–1776

Martini, Giovanni Battista: Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto, 2 Bde., Lelio della Volpe, Bologna 1774–1776

Muratori 1747

Muratori, Ludovico Antonio [Pseudonym Pritanio, Lamindo]: Della regolata divizion de' cristiani, Giambattista Albrizzi & Gir., Venedig 1747

Muratori 1748

Muratori, Ludovico Antonio: Liturgia romana vetus. Tria sacramentaria complectens, Leonianum scilicet, Gelasianum, et antiquum Gregorianum, 2 Bde., Jo. Baptistae Pasquali, Venedig 1748

Paolucci 1765–1772

Paolucci, Giuseppe: Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempj di vari autori e con osservazioni, 3 Bde., Antonio de Castro, Venedig 1765–1772

Quantz 1752

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752 (*Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* 2, 4. Aufl.), Hans-Peter Schmitz, Horst Augsbach (Hrsg.), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2004

Villa 1627

Villa, Giovanni Battista: Le sette chiese o siano basiliche stationali della Città di Milano seconda Roma, C.A. Malatesta, 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.), Gustav Bosse, Regensburg, 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, Ricordi, 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.), Università di Pavia, 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., Il Mulino, 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-Verlag, Laaber 2006, S. 41–56

Bacciagaluppi 2010/1

Bacciagaluppi, Claudio: Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa, Bärenreiter, 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.), Peter Lang, 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.), Bärenreiter, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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., Biblioteca Ambrosiana, 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.), Böhlau, 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., Fondazione Treccani degli Alfieri, 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., Fondazione Treccani degli Alfieri, 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., Bärenreiter, 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.), Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, Trient 1995, S. 9–17

Baroffio 2000

Baroffio, Giacomo: Iter Liturgicum Ambrosianum. Inventario sommario di libri liturgici ambrosiani, in: *Aevum*, 74/2 (2000), S. 583–603

Beloch 1961

Beloch, Karl Julius: Bevölkerungsgeschichte Italiens. Die Bevölkerung der Republik Venedig, des Herzogtums Mailand, Piemonts, Genuas, Corsicas und Sardiniens, Die Gesamtbevölkerung Italiens, Walter de Gruyter, Berlin 1961

Beretta 2010

Beretta, Ottavio: Una nuova fonte della trattatistica musicale settecentesca. Le regole per il Contraponto del Signor Fioroni Maestro di Cappella di Milano, Libreria musicale italiana, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2014, S. 263–272

Bianchi 2004

Bianchi, Eugenia: La Milano di Giovanni Battista Sammartini, in: *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Anna Cattoretta (Hrsg.), Brepols, 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, Morcelliana, Brescia 1964

Borgonovo 1936

Borgonovo, Giustino: Nuovo Manuale di Liturgia Ambrosiana ossia regole e cerimonie dei sacramenti, del sacrificio e dei sacramentali, Tipografia arcivescovile dell'Addolorata, Varese 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., Il Mulino, 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.), Pendragon, 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 Marococchi (Hrsg.), Vita e Pensiero, 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.), Peter Lang, 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.), E. Eulenburg, London 1974

Burney 1991

Burney, Charles: The letters of Dr. Charles Burney, Alvaro Ribeiro (Hrsg.), Bd. 1: 1751–1784, Clarendon Press, Oxford 1991

Calvi 1875

Calvi, Felice: Il patriziato milanese, o.V., Mailand 1875

Canguilhem 2011

Canguilhem, Philippe: Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVI^e – XIX^e siècles), in: *Études grégoriennes*, 38 (2011), S. 181–199

Canguilhem 2015

Canguilhem, Philippe: L'improvisation polyphonique à la Renaissance, Classiques Garnier, Paris 2015

Caprioli/Rimoldi/Vaccaro 1990

Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi, Luciano Vaccaro (Hrsg.): Diocesi di Milano, 2 Bde., Ed. La Scuola, Brescia 1990

Carpani 1812

Carpani, Giuseppe: Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Buccinelli, Mailand 1812

Cascetta/Carpani 1995

Cascetta, Annamaria & Roberta Carpani (Hrsg.): La scena della gloria: Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola, Vita e Pensiero, 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, Kunzelmann, Adliswil/Zürich 2010

Castellotti 1996

Castellotti, Marco Bona (Hrsg.): Alessandro Magnasco 1667–1749, Electa, 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, Knuf, 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 1965

Cattaneo, Enrico: Il primo concilio provinciale Milanese, in: *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale, Trento, 2-6 settembre 1963*, 2 Bde., Herder, Freiburg 1965, Bd. 1, S. 215–275

Cattaneo 1975

Cattaneo, Enrico: Gli studi liturgici del Muratori, in: *L. A. Muratori storiografo. Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani: Modena, 1972*, Leo S. Olschki, Florenz 1975, S. 51–97

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*, Vita e Pensiero, 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.), Brepols, Turnhout 2004, S. 549–655

Cazzani 1996

Cazzani, Eugenio: Vescovi e arcivescovi di Milano, 2. Aufl., Editrice Massimo, Editrice NED, 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*, Scarecrow Press, 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.), W. W. Norton, 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.), G. Henle, 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.), Bärenreiter, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2014, S. 213–244

Collarile (in Vorbereitung)

Collarile, Luigi: Reminiscenze milanesi nel *Requiem in re minore* KV 626 di Mozart?, in: *La nostra musica da chiesa è assai differente... Mozart e la musica sacra italiana*, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), Libreria musicale italiana, Lucca (in Vorbereitung)

Daolmi 1998

Daolmi, Davide: Le origini dell'opera a Milano (1598–1649), Brepols, Turnhout 1998

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, Libreria musicale italiana, Lucca 1999

De Brosses 1991

De Brosses, Charles: *Lettres familières*, Giuseppina Cafasso (Hrsg.), 3 Bde., Centre Jean Bérard, 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.), NED Nuove Edizione Duomo, 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.), NED Nuove Edizione Duomo, 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 Vercate: 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 Vercate, Edizioni Torre d'Orfeo, Rom 2000

Dellaborra 2001

Dellaborra, Mariateresa: Il sacro sconosciuto: inediti sammartiniani a Vercate, in: *Fonti musicali italiane*, 6 (2001), S. 7–19

Dellaborra 2014

Dellaborra, Mariateresa: »Sei parti de' più virtuosi di Milano«. I salmi concertati in Vercate, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento. Atti del Convegno internazionale (Milano, 17–18 maggio 2011)*, Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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, Franco Angeli, 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., Banca commerciale italiana, 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., Il Mulino, Bologna 1982, Bd. 2, S. 793–812

Donà 1961

Donà, Mariangela: La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700, Leo S. Olschki, 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

Fabbri 1993

Fabbri, Paolo: La normative istituzionale, in: *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Oscar Mischiati, Paolo Russo (Hrsg.), Leo S. Olschki, Florenz 1993, S. 17–38

Fässler 2019

Fässler, Thomas: Aufbruch und Widerstand. Das Kloster Einsiedeln im Spannungsfeld von Barock, Aufklärung und Revolution, Thesis Verlag, Egg bei Einsiedeln 2019

Fattori 2015

Fattori, Maria Teresa: Benedetto XIV e Trento: tradurre il concilio nel Settecento, Anton Hiersemann, Stuttgart 2015

Fiorio 2006

Fiorio, Maria Teresa (Hrsg.): Le chiese di Milano, Electa, 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, Benno Filser, Augsburg 1929

Fellerer 1976/1

Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Vom Tridentinum bis zum Vaticanum II, Bärenreiter, Kassel 1976

Fellerer 1976/2

Fellerer, Karl Gustav: Der stile antico, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), 2 Bde., Bärenreiter, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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., Cisalpino-Monduzzi, Bologna 2000, Bd. 2, S. 859–885

Filippi 2015

Filippi, Daniele: Carlo Borromeo and Tomás Luis de Victoria: a gift, two letters and a recruiting campaign, in: *Early Music*, 43 (2015), S. 37–51

Fischer 2007

Fischer, Klaus: Mehrhörige 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, Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, Castello Forzesco, 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, Brepols, Turnhout 2010

Gärtner 1989

Gärtner, Heinz: Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister, Nymphenburger, 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.), Cariplo, Mailand 1987, S. 9–37

Gehann 1995

Gehann, Ada Beate: Giovanni Battista Sammartini: die Konzerte, Peter Lang, 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.), Brepols, 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.), H. Schneider, 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.), Hollitzer, 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., Il Mulino, 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, Ashgate, Aldershot/Burlington 2005

Getz 2013

Getz, Christine: Mary, music, and meditation: sacred conversations in post-Tridentine Milan, Indiana University Press, 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.), Brill, Leiden 2015, 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

Getz 2017

Getz, Christine: The Magnificats of Filippo Lomazzo's »Flores praestantissimorum viorum« (1626) in Marian Devotion at Santa maria Segreta and Santa Maria dei Servi in Milan, in: Maria »inter« confessiones: das Magnificat in der frühen Neuzeit, Christiane Wiesenfeldt, Sabine Feinen (Hrsg.), Brepols, Turnhout 2017, S. 237–252

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.), Peter Lang, Bern 2010, S. 71–84

Hayburn 1979

Hayburn, Robert F.: Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977, Liturgical Press, 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, Selbstverlag Kloster Einsiedeln, Einsiedeln 1995

Helg 1999/1

Helg, Lukas: Die Drucke vor 1800 in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln, Selbstverlag Kloster 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.), Raeber, Luzern 1999, S. 131–155

Henggeler 1919

Henggeler, Rudolf: Geschichte der Residenz und des Gymnasiums der Benediktiner von Einsiedeln in Bellenz, E. Steiner, Schwyz 1919

Henggeler 1934

Henggeler, Rudolf: Professbuch der Fürstl. Benediktinerabtei U.L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum Tausendjährigen Bestand des Klosters, Im Selbstverlag des Stiftes, Einsiedeln 1934

Henggeler 1951

Henggeler, Rudolf: Einsiedeln und die Lombardei, in: *Miscellanea Giovanni Galbiati*, U. Hoepli, 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., Herder, 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-Verlag, Laaber 1998, S. 189–269

Inzagi 1975

Inzagi, Luigi: Nuova luce sulla biografia di G.B. Sammartini, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 9 (1975), S. 267–271

Inzaghi 1976

Inzagi, Luigi: Nozze affrettate di G.B. Sammartini, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 10 (1976), S. 634–639

Inzaghi 1980

Inzagi, 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, Edizione Eda, 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.), 2 Bde., Vita e Pensiero, Mailand 2000, Bd. 2, 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, Bärenreiter, 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*, Clarendon Press, Oxford 1996

Kendrick 2002

Kendrick, Robert L.: *The sounds of Milan, 1585–1650*, Oxford University Press, 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.), Libreria musicale italiana, 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., Biblioteca Ambrosiana, Mailand 2010, Bd. 1, S. 403–413

Klueting 2010

Klueting, Harm: Tridentinischer Katholizismus – Katholizismus nach dem Konzil von Trient, in: *Karl Borromäus und die katholische Reform: Akten des Freiburger Symposiums zur 400. Wiederkehr der Heiligsprechung des Schutzpatrons der katholischen Schweiz, 24.-25. April 2009*, Mariano Delgado, Markus Ries (Hrsg.), Academic Press, Fribourg 2010, S. 15–27

Le Chiese di Milano 1992

Le Chiese di Milano. Con un'antica storia della diocesi milanese di Carlo Bescapè, 3 Bde., Enzo Pifferi editore, Como 1992, Bd. 1 (portfolio of 20 folded sheets of engravings by Marc'Antonio Dal Re originally published in 1745)

Lehner 2016

Lehner, Ulrich L.: *The Catholic Enlightenment: The Forgotten History of a Global Movement*, Oxford University Press, New York 2016

Leitmeir 2009

Leitmeir, Christian Thomas: *Jacobus de Kerle (1531/32–1591): komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Brepols, Turnhout 2009

Lichtenthal 1826

Lichtenthal, Pietro: *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 Bde., Per Antonio Fontana, Mailand 1826

Lockwood 1970

Lockwood, Lewis: *The Counter-Reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, Universal Edition, 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*, Sergio Martinotti (Hrsg.), 2 Bde., Vita e Pensiero, 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.), Peter Lang, Bern 2010, S. 11–30

Massenkeil 1976

Massenkeil, Günther: *Die konzertierende Kirchenmusik*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), 2 Bde., Bärenreiter, 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*, NED Nuove Edizione Duomo, Mailand 1995

Majo 1987–94

Majo, Angelo (Hrsg.): *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 6 Bde., NED Nuove Edizione Duomo, 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.), 2 Bde., Vita e Pensiero, Mailand 2000, Bd. 2, 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, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1999

Mayer 1929

Mayer, Anton L.: Liturgie, Aufklärung und Klassizismus, in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 9 (1929), S. 67–127

Messbarger/Johns/Gavitt 2016

Rebecca Messbarger, Christopher M.S. Johns, Philip Gavitt (Hrsg.): Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality, University of Toronto Press, Toronto 2016

Migliavacca 1980

Migliavacca, Luciano: Giuseppe Sarti: un operista maestro di cappella, in: *Rivista internazionale di musica sacra*, 1 (1980), 42–48, 222–257, 369–379 & 395–424

Mompellio 1961

Mompellio, Federico: La cappella del Duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo, in: *SdM*, 18 Bde., Fondazione Treccani degli Alfieri, Mailand 1961, Bd. 9, S. 749–785

Mompellio 1962/1

Mompellio, Federico: La Cappella del Duomo dal 1573 al 1714, in: *SdM*, 18 Bde., Fondazione Treccani degli Alfieri, 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., Fondazione Treccani degli Alfieri, 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

Monson 2006

Monson, Craig A.: Renewal, reform, and reaction in Catholic music, in: *European music, 1520-1620*, James Haar (Hrsg.), Boydell Press, Woodbridge 2006, S. 401–421

Montagnier 1995/1

Montagnier, Jean-Paul: Les sources manuscrites françaises du »Chant sur le livre« aux XVII^e et XVIII^e siècles, in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 49 (1995), S. 79–100

Montagnier 1995/2

Montagnier, Jean-Paul: Le Chant sur le Livre au XVIII^e siècle: les Traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin, in: *Revue de Musicologie*, 81/1 (1995), S. 37–63

Montagnier 1996

Montagnier, Jean-Paul: Le chant sur le livre en France d'après un traité anonyme du XVIII^e siècle, in: *Recherches sur la musique française classique*, 29 (1996), S. 67–76

Morucci 2019

Morucci, Valerio: Music, patronage and reform in 16th-century Italy: new light on Cardinal Carlo Borromeo, in: *Early Music*, 47 (2019), S. 499–513

Mozart 2005

Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, Ulrich Konrad (Hrsg.), 8 Bde., Bärenreiter, Kassel 2005

Navoni 1996

Navoni, Marco (Hrsg.): Dizionario di liturgia ambrosiana, NED Nuove Edizione Duomo, Mailand 1996

Navoni 1997

Navoni, Marco: L'anno liturgico ambrosiano: brevi meditazioni, NED Nuove Edizione Duomo, Mailand 1997

Paredi 1990

Paredi, Angelo: Storia del rito ambrosiano, Edizioni O.R., Mailand 1990

Pestelli 1982

Pestelli, Giorgio: La musica in Lombardia durante l'età teresiana e giuseppina, in: *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, Aldo De Maddalena, Ettore Rotelli, Gennaro Barbarisi (Hrsg.), 3 Bde., Il Mulino, Bologna 1982, Bd. 2, S. 707–718

Poppe 2006

Poppe, Gerhard: Das *Te Deum laudamus* in der Dresdner Hofkirchenmusik – liturgische und zeremonielle Voraussetzungen, Repertoire und musikalische Faktur, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 63/3 (2006), S. 186–214

Porro 1884

Porro Lambertenghi, Giulio: Trivulziana: Catalogo dei codici manoscritti, Fratelli Bocca, 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, Rugginenti, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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.), Peter Lang, 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.), Libreria musicale italiana, Lucca 1999, S. 289–312

Riedel 1977

Riedel, Friedrich W.: Kirchenmusik am Hof Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremonie und musikalischem Stil im Barockzeitalter, Katzbichler, 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*, Friedrich W. Riedel (Hrsg.), Katznbichler, München 1990, S. 31–40

Riedo 2009

Andrea Bernasconi (1706–1784). Miserere, Christoph Riedo (Hrsg.), Musik aus Schweizer Klöstern, Bd. 3, Kunzelmann, 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., Biblioteca Ambrosiana, Mailand 2010, Bd. 1, S. 415–441

Riedo 2010/2

Riedo, Christoph: »Um die Music mit gröserer 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.), Peter Lang, 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., Chronos, 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., Libreria editrice vaticana, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2014, S. 1–24

Riedo (in Vorbereitung)

Riedo, Christoph (Hrsg.): Giovanni Battista Sammartini, Miserere a più voci concertato con Sinfonia (J-C 112), Libreria musicale italiana, Lucca (in Vorbereitung)

Riegel 1998

Riegel, Nicole: Santa Maria presso San Celso in Mailand: Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430–1563, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1998

Riepe 1998

Riepe, Juliane: Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna: Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert, Ferdinand Schöningh, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2009, S. 151–168

Riva 2014

Riva, Francesco: La »Congregazione de' Musicisti« 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2014, S. 89–138

Rocchi 1999

Rocchi Coopmans de Yoldi, Giuseppe (Hrsg.): Architetture della compagnia ignaziana nei centri antichi italiani, Alinea, Florenz 1999

Roe 2002

Roe, Stephen: Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1-4), in: *Bach-Jahrbuch*, 88 (2002), S. 139–163

Romita 1947

Romita, Florentius: Jus Musicae Liturgicae, Ed. liturgiche, Rom 1947

Rosa 1999

Rosa, Mario: Settecento religioso: Politica della Ragione e religione del cuore, Marsilio Editori, Venedig 1999

Rostirolla 2004

Giancarlo Rostirolla (Hrsg.): Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani: con la relativa bibliografia musicologica, IBIMUS, 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.), NED Nuove Edizione Duomo, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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, Veneranda Fabbrica del Duomo, 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.), Bärenreiter, 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.), NED Nuove Edizione Duomo, 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 Cattoretti (Hrsg.), Brepols, 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., Il Mulino, 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., Il Mulino, 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.), A.M.I.S. (Antiquae musicae italicae studiosi), 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2014, S. 25–34

Sella/Capra 1984

Sella, Domenico & Capra, Carlo: Il ducato di Milano dal 1535 al 1796, UTET, 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*, Bärenreiter, Kassel 1992, S. 461–467

Staral 2001

Staral, Susanne: »Seine Kirchenstücke haben viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene...« – Zur Kirchenmusik von Johann Christian Bach, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra*, Ulrich Leisinger, Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), Konzerthalle Carl Philipp Emanuel Bach, Frankfurt (Oder) 2001, S. 295–305

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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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, Bulzoni, Rom 2000

Terry 1967

Terry, Charles Sanford: John Christian Bach, 2. Aufl., Oxford University Press, 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.), Libreria musicale italiana, 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.), A.M.I.S. (Antiquae musicae italicae studiosi), 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, Libreria musicale italiana, 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.), Brepols, 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.), A.M.I.S. (Antiquae musicae italicae studiosi), 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.), Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 2006, S. 855–936

Toffetti 2012

Toffetti, Marina: »Trattandosi di cosa relativa al maggior culto divino«. Riforme austriache e vita musicale nella Milano di fine Settecento, in: *Barocco Padano*, 7, Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (Hrsg.), A.M.I.S. (Antiquae musicae italicae studiosi), Como 2012, S. 645–673

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 Fertoni, Raffaele Mellace, Claudio Toscani (Hrsg.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Mailand 2014, S. 35–64

Torre Franca 1915

Torre Franca, Fausto: *Le origini della sinfonia. Le sinfonie dell'imbrattacarte* (G. B. Sammartini), Fratelli Bocca, 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.), Vita e Pensiero, 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., Bärenreiter, Kassel 1976, Bd. 2, S. 157–172

Vaccarini 1997

Vaccarini Gallarani, Marina: *Le cantate sacre per i cinque Venerdi 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.), Leo S. Olschki, 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.), Brepols, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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 Cattoretto (Hrsg.), Brepols, 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.), LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 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.), NED Nuove Edizione Duomo, 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., Il Mulino, 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.), Cariplo, 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., Ed. La Scuola, Brescia 1990, Bd. 2, S. 615–654

Vismara 1994

Vismara, Paola: Settecento religioso in Lombardia, NED Nuove Edizione Duomo, 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., Biblioteca Ambrosiana, 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.), Viella, 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, Allgemeine Musikgesellschaft, 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, Honoré Champion, Paris 2008

Wiechens 1968

Wiechens, Bernward: Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis, Bosse, 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, Università di Pavia, Pavia 1972

Zanlonghi 2002

Zanlonghi, Giovanna: Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano, Vita e pensiero, 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.), Vita e Pensiero, 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., Ed. La Scuola, Brescia 1990, Bd. 2, S. 575–613

Zardin 2012

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.), Viella, Rom 2012, S. 33–71

Zoppelli 1988

Zoppelli, Luca: Le Pindare, le Phidias, le Michel-Ange des musiciens: Note sulla fortuna critica dei '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.), Leo S. Olschki, 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 Chioistro 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)

Anhang:

Milano sacro: Die Kirchen Mailands und ihre Kapellmeister

	<i>PORTA ORIENTALE</i>	<i>S. Maria dell'Ordine de' Servi</i>	<i>S. Babila</i>	<i>S. Giovanni Battista</i>	<i>S. Pietro</i>	<i>S. Maria delle Ossa</i>	<i>S. Maria di Caravaggio</i>	<i>SS. Cosma e Damiano</i>
	<i>Duomo</i>	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, 20	Colombo, Giovanni	Monza, Carlo			Bonazzi	Piazza	Lessona, Giuseppe IO
1762	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi		Bonazzi	Piazza	Lessone, IO
1763	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Bach, J. Chr.	Lessone, IO
1764	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Bach, J. Chr.	Piazza, Gaetano IO
1765	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi, Carl'Antonio			Pojano	Piazza, IO
1766	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojano	Piazza, IO
1767	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojano	Piazza
1768	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojano	Piazza
1769	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojano	Piazza
1770	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojani	Piazza

	<i>PORTA ORIENTALE</i>	<i>S. Maria dell'Ordine de' Servi</i>	<i>S. Babila</i>	<i>S. Giovanni Battista</i>	<i>S. Pietro</i>	<i>S. Maria delle Ossa</i>	<i>S. Maria di Caravaggio</i>	<i>SS. Cosma e Damiano</i>
1771	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojano	Piazza
1772	Fioroni, 1VM, 15V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojani	Piazza
1773	Fioroni, 1VM, 15V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi			Pojani	Piazza
1774	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi	Valle, Pietro		Pojani	Piazza
1775	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Monza	Bonazzi	Valle		Pojano	Piazza
1776	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Bonazzi, Carl'Antonio	Bonazzi	Valle		Pojani	Piazza
1777	Fioroni, 1VM, 16V, 20	Colombo	Bonazzi	Bonazzi	Valle		Pojano	Piazza
1778	Fioroni, 1VM, 15V, 20	Colombo	N.N.	N.N.	Valle		Pogliani	Piazza
k.A.								
1780	Sarti, Giuseppe, 1VM, 16V, 20	Colombo	Terreni	Gussone	Valle		Pogliani	Piazza
1781	Sarti, 1VM, 16V, 20	Colombo	N.N.	Gussone	Valle		Pogliani	Piazza
1782	Sarti, 1VM, 16V, 20	Colombo	N.N.	Bonazzi	Valle		Pogliani	Piazza
1783	Sarti, 1VM, 16V, 20	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, 20.	Monza	Valle	Bonazzi	Valle, neu Augustiner			Piazza
k.A.								

	<i>PORTA ORIENTALE</i>	<i>S. Maria dell'Ordine de'Servi</i>	<i>S. Babila</i>	<i>S. Giovanni Battista</i>	<i>S. Pietro</i>	<i>S. Maria delle Ossa</i>	<i>S. Maria di Caravaggio</i>	<i>SS. Cosma e Damiano</i>
1788	Monza, Carlo, 1VM, 19V, 20	Monza	Valle	Bonazzi				Piazza
1789	Monza, Carlo, 1VM, 19V, 20	Monza	Valle	Bonazzi				Piazza
1790	Monza, 1VM, 18V, 20	Monza		Bonazzi, Ferdinando				Piazza
1791	Monza, 1VM, 17V, 20	Monza	Pogliani, Francesco	Bonazzi				Piazza
1792	Monza, 1VM, 18V, 20	Monza		Bonazzi				Piazza
1793	Monza, 1VM, 17V, 20	Monza		Bonazzi				Piazza
1794	Monza, 1VM, 18V, 20	Monza	Formenti, Giorgio	Bonazzi				Piazza
1795	Monza, 1VM, 19V, 20	Monza	Formenti	Bonazzi				Piazza
1796	Monza, 1VM, 20V, 20	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							

	<i>PORTA ORIENTALE</i>											
	<i>S. Maria della Passione</i>	<i>S. Pietro in Gessate</i>	<i>S. Maria della Pace</i>	<i>S. Barnaba</i>	<i>S. Stefano</i>	<i>S. Maria della Sanità</i>	<i>S. Francesca Romana</i>					
	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 IO					
1763	Sammartini, 4V	Corbella, 4V	Corbella	Colombo	Valle	Colombo	Piazza, IO					
1764	Sammartini, 4V	Corbella, 4V	Corbella	Colombo	Valle	Colombo	Piazza, IO					
1765	Sammartini, 4V	Corbella, 4V	Corbella	Colombo	Valle	Colombo	Piazza, IO					
1766	Sammartini, 4V	Corbella, 4V	Corbella	Colombo	Valle	Colombo	Piazza, IO					
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	Corbella	Corbella	Colombo	Valle	Colombo	Piazza					
1775	Sammartini		Valle, Pietro	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.												

	<i>PORTA ORIENTALE</i>									
	<i>S. Maria della Passione</i>	<i>S. Pietro in Gessate</i>	<i>S. Maria della Pace</i>	<i>S. Barnaba</i>	<i>S. Stefano</i>	<i>S. Maria della Sanità</i>	<i>S. Francesca Romana</i>			
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			
1794			Monza	Monza	Bonazzi		Piazza			
1795			Monza	Monza	Bonazzi		Piazza			
1796			Monza	Monza	Bonazzi		Piazza			
k.A.										
k.A.										
k.A.										
k.A.										

	<i>PORTA ROMANA</i>	<i>S. Antonio Abate</i>	<i>S. Maria presso S. Satiro</i>	<i>S. Giovanni in Conca</i>	<i>S. Nazaro</i>
	<i>S. Gottardo</i> 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: Sann.	Colombo, 4V	Chiesa, Melchiorre 10	Corbella, 4V	Monza
1763	Vignati, O: Sann.	Colombo, 4V	Chiesa, 10	Corbella, 4V	Monza
1764	Vignati, O: Sann.	Colombo, 4V	Chiesa, 10	Corbella, 4V	Monza
1765	Vignati, O: Sann.	Colombo, 4V	Chiesa, 10	Corbella, 4V	Monza
1766	Vignati, O: Sann.	Colombo, 4V	Chiesa, 10	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

	<i>PORTA ROMANA</i>	<i>S. Antonio Abate</i>	<i>S. Maria presso S. Satiro</i>	<i>S. Giovanni in Conca</i>	<i>S. Nazaro</i>
	<i>S. Gottardo</i>	<i>S. Antonio Abate</i>	<i>S. Maria presso S. Satiro</i>	<i>S. Giovanni in Conca</i>	<i>S. Nazaro</i>
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
1794	Monza	Piazza			Rotondi
1795	Monza	Piazza			Rotondi
1796	Monza	Monza, Carlo			Rotondi
k.A.					
k.A.					
k.A.					
k.A.					

	<i>PORTA ROMANA</i>	<i>S. Calimero</i>	<i>S. Celso</i>	<i>S. Maria de' Miracoli presso S. Celso</i>	<i>S. Luca</i>
	<i>S. Maria del Paradiso</i>	<i>S. Calimero</i>	<i>S. Celso</i>	<i>S. Maria de' Miracoli presso S. Celso</i>	<i>S. Luca</i>
	de' Padri del Terz'Ordine di San Francesco	Basilica Parrocchiale	de' Canonici Regolari del S. Salvatore	Regio Ducale Tempio con Capitolo di Cavalieri della Ven. Fabbrica	Monastero di Monaci Cistercensi
1761				Fasciotti, Lorenzo, 4V	
1762	Corbella, Giovanni	Monza, Carlo		Fasciotti, 4V	
1763	Corbella	Monza	Valle, Pietro	Fasciotti, 4V	
1764	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti, 4V	
1765	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti, 4V	
1766	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti, 4V	
1767	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti, 4V	
1768	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti, 4V	
1769	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti	
1770	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti	
1771	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti	
1772	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti	
1773	Corbella	Monza	Valle	Fasciotti	
1774	Piazza, Gaetano	Monza	Valle	Fasciotti	
1775	Piazza	Monza	Valle	Fasciotti	Pogliano, Pietro
1776	Piazza	Monza	Valle	Fasciotti	Pogliano
1777	Piazza	Monza	Valle	Fasciotti	Pogliano
1778	Piazza	Monza	Valle	Fasciotti	Pogliani, Francesco
k.A.					
1780	Piazza	Monza	Fasciotti, Lorenzo	Fasciotti	Pogliani
1781	Piazza	Monza	Fasciotti	Fasciotti	Pogliani
1782	Piazza	Monza	Fasciotti	Fasciotti	Pogliani
1783	Soppressi	Monza	Fasciotti	Quaglia, Agostino	Pogliani

	<i>PORTA ROMANA</i>	<i>S. Calimero</i>	<i>S. Celso</i>	<i>S. Maria de' Miracoli presso S. Celso</i>	<i>S. Luca</i>
	<i>S. Maria del Paradiso</i>				
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	
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					

	<i>PORTA TICINESE</i>		
	<i>S. Alessandro</i>	<i>S. Maria Beltrade</i>	<i>S. Sebastiano</i>
	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	

<i>PORTA TICINESE</i>			
	<i>S. Alessandro</i>	<i>S. Maria Beltrade</i>	<i>S. Sebastiano</i>
1785	Quaglia	Bonazzi	
1786	Quaglia	Bonazzi	
k.A.			
1788	Quaglia		
1789	Quaglia		
1790	Quaglia		
1791	Quaglia		
1792	Quaglia		
1793	Quaglia		
1794	Quaglia		
1795	Quaglia		
1796	Quaglia		
k.A.			
k.A.			
k.A.			
k.A.			

	<i>PORTA TICINESE</i>		<i>S. Eustorgio</i>	<i>S. Lorenzo</i>	<i>S. Sepolcro</i>
	<i>S. Giorgio al Palazzo</i>	<i>S. Pietro in Campo Lodigiano</i>	<i>S. Eustorgio</i>	<i>S. Lorenzo</i>	<i>S. Sepolcro</i>
	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 Sacerdotti 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	Bonazzi
k.A.				Chiesa	Fratelli Bonazzi
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

	<i>PORTA TICINESE</i>	<i>S. Pietro in Campo Lodigiano</i>	<i>S. Eustorgio</i>	<i>S. Lorenzo</i>	<i>S. Sepolcro</i>
	<i>S. Giorgio al Palazzo</i>	<i>S. Pietro in Campo Lodigiano</i>	<i>S. Eustorgio</i>	<i>S. Lorenzo</i>	<i>S. Sepolcro</i>
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	
1794	Quaglia		Quaglia	Sanbuco	
1795	Quaglia		Quaglia	Sanbuco	
1796	Quaglia		Quaglia	Sanbuco	
k.A.					
k.A.					
k.A.					
k.A.					

	<i>PORTA VERCELLINA</i>	<i>S. Maria Fulcorina</i>	<i>S. Maria alla Porta</i>	<i>S. Maria Podone</i>	<i>S. Francesco</i>
	<i>S. Maria della Rosa</i> 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	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

	<i>PORTA VERCELLINA</i>	<i>S. Maria Fulcorina</i>	<i>S. Maria alla Porta</i>	<i>S. Maria Podone</i>	<i>S. Francesco</i>
	<i>S. Maria della Rosa</i>				
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
1794					Quaglia
1795					Quaglia
1796					Quaglia
k.A.					
k.A.					
k.A.					
k.A.					

	<i>PORTA VERCELLINA</i>			
	<i>S. Ambrogio Maggiore</i>	<i>S. Vittore al Corpo</i>		<i>S. Maria delle Grazie</i>
	Imperiale Basilica Collegiata	Basilica Porziana, Monastero di Monaci Olivetani		Convento Ducale de' PP. Domenicani
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

	<i>PORTA VERCELLINA</i>	<i>S. Vittore al Corpo</i>	<i>S. Maria delle Grazie</i>
	<i>S. Ambrogio Maggiore</i>		
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
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.			

	<i>PORTA COMASINA</i>	<i>S. Tommaso in Terra Mara</i>	<i>S. Maria Incoronata</i>	<i>S. Simpliciano</i>	<i>S. Maria del Carmine</i>
	<i>S. Maria Segreta</i>				
	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, IO, 4V
1763	Monza	Cantù		Bonazzi, 4V	Sammartini, IO, 4V
1764	Monza	Cantù		Bonazzi, 4V	Sammartini, IO, 4V
1765	Monza	Cantù		Bonazzi, 4V	Sammartini, IO, 4V
1766	Monza	Cantù		Bonazzi, 4V	Sammartini, IO, 4V
1767	Monza	Cantù		Bonazzi, 4V	Sammartini, IO, 4V
1768	Monza	Cantù		Bonazzi, 4V	Sammartini, IO, 4V
1769	Monza	Cantù		Bonazzi	Sammartini, IO
1770	Monza	de Vincenti, Melchiorre		Bonazzi	Sammartini, IO
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

	<i>PORTA COMASINA</i>	<i>S. Tommaso in Terra Mara</i>	<i>S. Maria Incoronata</i>	<i>S. Simpliciano</i>	<i>S. Maria del Carmine</i>
	<i>S. Maria Segreta</i>				
1782	Monza	Quaglia, IO	Valle	Bonazzi	Monza
1783	Monza	Quaglia, IO	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	
1794	Monza	Quaglia	Formenti	Bonazzi	
1795	Monza	Quaglia	Bonazzi, Ferdinando IO	Bonazzi	
1796	Monza	Quaglia	Bonazzi	Bonazzi	
k.A.					
k.A.					
k.A.					
k.A.					

	<i>PORTA NUOVA</i>	<i>S. Maria della Scala</i>	<i>S. Marco</i>	<i>S. Maria in Aracoeli</i>	<i>S. Dionigi</i>	<i>S. Carlo al Collegio Elvetic</i>
	<i>SS. Cosma e Damiano</i>	<i>S. Maria della Scala</i>	<i>S. Marco</i>	<i>S. Maria in Aracoeli</i>	<i>S. Dionigi</i>	<i>S. Carlo al Collegio Elvetic</i>
	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

	<i>PORTA NUOVA</i>	<i>S. Maria della Scala</i>	<i>S. Marco</i>	<i>S. Maria in Aracoeli</i>	<i>S. Dionigi</i>	<i>S. Carlo al Collegio Elvetico</i>
	<i>SS. Cosma e Damiano</i>					
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		
1794	Bonazzi		Monza	Piazza		
1795	Bonazzi		Monza	Piazza		
1796	Bonazzi		Monza	Piazza		
k.A.						
k.A.						
k.A.						
k.A.						

	<i>PORTA NUOVA</i>			
	<i>S. Maria della Canonica</i>		<i>SS. Anastasia e Francesco di Paola</i>	<i>S. Fedele</i>
	de' Chierici del Seminario. Studenti di Teologia Morale sotto la direzione de' Sacerdoti Oblati		de' Padri Minimi	Casa Professa della Compagnia di Gesù
1761	Bonazzi (Seminario Maggiore)			Piazza, 4V
1762	Bonazzi (Seminario Maggiore)		Giovanmi 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

<i>PORTA NUOVA</i>			
	<i>S. Maria della Canonica</i>	<i>SS. Anastasia e Francesco di Paola</i>	<i>S. Fedele</i>
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
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 Gestù

