

„circa rerum qualitatem“ handeln, neben Optik und Astronomie auch Geographie, Medizin und Musik. Diese Zuordnung zur Physik findet sich dann auch in der Enzyklopädie des Herborner Professors Johann Heinrich Alstedt von 1620, konkret: der Ton als „qualitas audibilis“. Daß sich solche konfessionell beeinflussten Tendenzen an den Universitäten auch in den Musiktraktaten selbst nachweisen lassen, konnte kürzlich bei einer Tradierungslinie nachgewiesen werden, die von dem Lehrbuch (1601) des Burgsteinfurter Universitätsdruckers Theophil Keiser (Caesar) über Frankfurt – in Verbindung mit der Druckerfamilie Egenolf – bis Leipzig reicht²⁵.

Zusammenfassend haben diese Hinweise wohl verdeutlicht, daß die Musiklehre an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts unter verschiedenartigen Gesichtspunkten ihren Stellenwert erhielt, der zu sehr verschiedenen Ergebnissen führte. Dieser Beitrag konnte nur einige Linien verfolgen, um zu zeigen, daß weitere Forschungen von den unterschiedlichsten Ansätzen aus notwendig sind, um die Entwicklung in diesem lebendigen und interessanten Jahrhundert auch auf dem Gebiet der akademischen Musiklehre und Musikanschauung besser zu verstehen.

Musik am Ospedaletto zu Venedig zur Zeit von Antonio Sacchini

Ein Beitrag zum 200. Todesjahr des Komponisten
von Wolfgang Hochstein, Geesthacht/Hamburg

Über seinen Besuch in Venedig im August 1770 hinterließ Charles Burney die folgende Zeichnung:

„Diese Stadt ist wegen ihrer *Conservatorios* oder Musikschulen berühmt, deren sie viere hat, das *Ospedale della Pietà*, der *Mendicanti*, der *Incurabili* und das *Ospedale a Giovanni e Paolo*, in welchen allen jeden Sonnabend und Sonntag abend sowohl wie an den großen Festen Musik aufgeführt wird [..] und die Instrumental- und Vokalmusik wird von lauter Mädchen aufgeführt. Diese spielen die Orgel, die Violinen, die Flöten, die Violoncelle und blasen sogar die Waldhörner.“¹

Die vielzitierten Reiseberichte von de Brosses, Quantz oder Rousseau – einschließlich Goethes Tagebuchnotiz – haben das blühende musikalische Leben an den venezianischen ‚Konservatorien‘ des 18. Jahrhunderts ebenfalls mehrfach hervorgehoben; Musikaufführungen in den Kirchen dieser Institute galten seinerzeit bei Besuchern der Lagunenstadt geradezu als Attraktion.

Die Entwicklungsgeschichte der vier venezianischen Ospedali ist in ihren großen Zügen bekannt: Gegründet zu Zeiten allgemeiner Prosperität auf die private Initiative einflußreicher Persönlichkeiten hin, sollten sie als Kranken-, Waisen- oder Zufluchtshäuser ein karitativ-soziales Anliegen verwirklichen; diese ausschließliche Funktion behielten die Institutionen bis ins 17. Jahrhundert hinein. In demselben Maße, wie ihre Finanzierung wegen des politischen und wirtschaftlichen Niedergangs der Republik Venedig jedoch schwieriger wurde, gewann die Musik – sie hatte schon seit längerem bei der Erziehung armer oder elternloser Kinder eine Rolle gespielt – eine wachsende Bedeutung als neue finanzielle Einnahmequelle. Schließlich, im 18. Jahrhun-

²⁵ K. W. Niemöller, *Von der Ars musica zur „Singenkunst“ – Zu den musiktheoretischen Lehrbüchern von Theophil Keiser (1601, 1602) und Heinrich Orgosinus (1603)*, in: *Festschrift Martin Ruhnke*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 255ff.

¹ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise [] 1770–1772* (Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1772), Wilhelmshaven 1980 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 65), S. 86f.

dert, wurde die ursprüngliche Bestimmung dieser Einrichtungen völlig überschattet von dem überregionalen Ruf, den sie inzwischen als Musik-„Konservatorien“ erworben hatten, doch obwohl die eigentlichen, karitativen Aufgaben dieser Institutionen damit mehr und mehr in den Hintergrund des öffentlichen Interesses gedrängt wurden, blieben sie weiterhin als ‚Ospedali‘ (Krankenhäuser) bezeichnet. Bemerkenswerterweise sind die so entstandenen musikalischen Ausbildungsstätten – im Gegensatz zu den Knabenskonservatorien Neapels – nur Mädchen vorbehalten gewesen². Durch die Verpflichtung namhafter Musiker als *maestro di coro* und Hauskomponist suchten sich die Ospedali gegenseitig zu überbieten; da es üblich war, die für den Gebrauch an diesen Instituten geschriebenen Werke in ihren jeweiligen Kirchen zur Aufführung zu bringen, versteht es sich, daß wir es bezüglich des Repertoires ausschließlich mit geistlichen Kompositionen zu tun haben.

Trotz dieser also weithin bekannten Tatsachen und trotz mancher älterer Abhandlungen zur Musikgeschichte Venedigs (P. Canal, G. Tebaldini und andere) fehlt bislang eine umfassende Monographie über die Musikausübung an den venezianischen Ospedali. Zwar haben Kathi Meyer und Marc Pincherle in unserem Jahrhundert einiges zu dieser Thematik publiziert, erstere in ihrer Studie über den Frauengesang, letzterer anlässlich der Erörterung von Antonio Vivaldis Lehrtätigkeit am Ospedale della Pietà³; Beiträge von Denis Arnold ergänzen das bisherige Bild⁴; eine besonders gründliche Darstellung der Incurabili-Ära von Johann Adolf Hasse hat Sven H. Hansell vorgelegt⁵, und auf Niccolò Jommellis Verbindung mit demselben Institut bin ich selbst kürzlich näher eingegangen⁶; als ergiebige bibliographische Quelle zur Geschichte venezianischer Oratorien ist schließlich auch der von Maria Antonietta Zorzi erstellte Katalog zu nennen⁷. Alles in allem und in auffallendem Gegensatz zu den neapolitanischen Konservatorien, deren Geschichte durch Villarosa, Florimo oder di Giacomo schon seit langem weitgehend aufgearbeitet ist, sind ähnlich umfassende Veröffentlichungen über die Ospedali Venedigs jedoch immer noch ein musikwissenschaftliches Desideratum. Die Gründe für ein solches Fehlen mögen einerseits darin liegen, daß an den Ospedali, wiederum anders als an den Konservatorien Neapels, keine schulemachende und damit historisch sich nachweisbar auswirkende Komponistenausbildung stattgefunden hat (Frauen als Komponistinnen konnte es nach damaligen Sozialstrukturen nicht geben, und der einstige Ruhm der aus den Ospedali hervorgegangenen Sängerinnen ist längst verblaßt); andererseits – dies ist gravierender – sind die archivalischen ebenso wie die musikalischen Quellen aus jener Zeit entweder vernichtet, verschollen oder schwer zugänglich und deshalb unerforscht. Grundsätzlich gilt also bis heute, was Sven Hansell 1966 festgestellt und im Hinblick auf das einmalig große Repertoire an Kompositionen nur für Frauenstimmen hervorgehoben hat:

² Vgl. hierzu Denis Arnold, Artikel *Venedig und venezianische Handschriften* (Abschnitt II), in: *MGG*, Bd. 13, Kassel 1966, bes. Sp. 1383 f. und das anschließende Literaturverzeichnis. Siehe auch Richard Schaal, Artikel *Konservatorium*, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel 1958, bes. Sp. 1460.

³ Kathi Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet*, Mittenwald 1917, S. 44–64; Marc Pincherle, *Vivaldi e gli Ospedali di Venezia*, in: *Rassegna Musicale* 10 (1937).

⁴ Denis Arnold, *Orphans and Ladies: the Venetian Conservatoires (1680–1790)*, in: *PRMA* 89 (1963), S. 31–47; vgl. auch Anm. 2.

⁵ Sven Hostrup Hansell, *Sacred Music at the Incurabili in Venice at the Time of J. A. Hasse*, in: *JAMS* 23 (1970), S. 282–301 und S. 505–521.

⁶ Wolfgang Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, 2 Bde., Hildesheim 1984, bes. Bd. 1, S. 23–32.

⁷ Maria Antonietta Zorzi, *Saggio di bibliografia sugli oratorii sacri eseguiti a Venezia*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia* 4–7 (1930–1933).

„In truth, the production and cultivation of sacred music in Venice during the 18th century has remained virtually unexplored. [...] It is strange that the sacred music composed for the four hospitals in Venice has been overlooked by modern research. As a repertory of music, the motets, oratorios, and liturgical works make up the largest body of music for women's voices in the history of Western music.“⁸

Die vorliegende Abhandlung will versuchen, am Beispiel der Amtszeit von Antonio Sacchini als Maestro di coro des Ospedale dei Derelitti einen weiteren ausschnitthaften Beitrag zur Geschichte der damaligen Musikausübung zu erbringen. Ermöglicht wurde diese Darstellung überhaupt erst durch zwei wichtige Umstände: Zunächst haben die venezianischen Istituzioni di Ricovero e di Educazione (I.R.E.) vor einigen Jahren zahlreiche Dokumente, die die Geschichte der Ospedali dei Derelitti und dei Mendicanti erhellen, durch die Publikation *Arte e Musica all'Ospedaletto* erstmals der Öffentlichkeit verfügbar gemacht⁹. Zum anderen konnte ich selbst anlässlich einer Beschäftigung mit Musikhandschriften aus der Hamburgischen Staatsbibliothek eine beträchtliche Zahl Sacchinischer Sakralwerke kennenlernen¹⁰: Die der Chrysander-Sammlung entstammenden Partituren enthalten einen Großteil derjenigen Kompositionen, die Sacchini in seiner Eigenschaft als Kapellmeister bei den Derelitti geschrieben hat; kaum eine davon ist durch anderweitige Abschriften verbreitet worden – von wenigen Ausnahmen abgesehen, haben wir es also mit Unikaten zu tun; daß sich darüber hinaus die meisten Handschriften als Autographen identifizieren ließen, verleiht dem in Hamburg befindlichen Sacchini-Bestand einen absolut einmaligen Wert¹¹. Über diese Aufdeckungen hinaus dienen uns die gedruckten Textsammlungen aus jener Zeit als dritte bedeutsame Informationsquelle: Im Zusammenhang mit Oratorienaufführungen oder zu anderen besonderen Gelegenheiten wurden die Texte der vorgetragenen Musikwerke – sofern es sich nicht um allgemein bekannte liturgische Stücke handelte – in kleinen Heften, Opern-Libretti vergleichbar, publiziert; neben solchen Einzeldrucken ist für unsere Untersuchung die im Jahre 1777 erschienene *Raccolta di cose sacre* von hohem Rang, da sie sich durch ihre Zusammenstellung sämtlicher Texte, deren Vertonungen unter den Kapellmeistern Traetta, Sacchini und Anfossi bei den Derelitti in Gebrauch waren, sowie durch manche Beschreibungen damaliger Aufführungsgegebenheiten als ergiebige Quelle für die Musikausübung um 1770 erweist¹².

Die folgenden Abschnitte dieser Studie befassen sich mit der Auswertung der historischen Dokumente über die Musik am Ospedale dei Derelitti bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts, mit Sacchinis kompositorischer Tätigkeit als Derelitti-Kapellmeister und mit der Überlieferung seiner Partituren aus dieser Zeit (letzteres vor allem im Hinblick auf den Hamburger Bestand).

*

⁸ Sven H. Hansell, *The Solo Cantatas, Motets, and Antiphons of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois 1966, S. 207 (Anm. 7).

⁹ Istituzioni di Ricovero e di Educazione Venezia (Hrsg.), *Arte e Musica all'Ospedaletto* [...] (sec. XVI–XVIII), Venedig 1978. – Herrn Dr. Gabriele Cervone (Hamburg) danke ich vielmals für seine Hilfe beim Übersetzen einiger z. T. schwer verständlicher Dokumente aus dieser Sammlung.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Hochstein, *Liturgische Kirchenkompositionen in Handschriften der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg*, in: *KmJb* 70 (1986).

¹¹ Frau Dr. Magda Marx-Weber (Hamburg) ist ebenfalls auf die Sacchini-Autographen aus der Sammlung Chrysander aufmerksam geworden. Durch anregenden Gedankenaustausch sowie durch die Überlassung von manchen Materialien aus ihrem Besitz hat sie meine Untersuchungen in freundschaftlicher Weise unterstützt.

¹² *RACCOLTA DI COSE SACRE / Che si soglion cantare / DALLE PIE VERGINI / DELL'OSPITALE / DEI POVERI DERELITTI / IN VENEZIA*, Venedig 1777 (Nachweis: I-Vnm).

Als Zufluchtsstätte für Arme und Waisen wurde das Ospedale dei Derelitti (Hospital der Verlassenen) im Jahre 1528 gegründet¹³. Wegen seiner räumlichen Nachbarschaft zur Kirche SS. Giovanni e Paolo bürgerte sich die volle Bezeichnung ‚Ospedale dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo‘ von Anfang an ein, meistens jedoch wurden Kurznamen verwendet: ‚SS. Giovanni e Paolo‘ (in älteren Quellen: ‚S. Zane et Paulo‘ o. ä.), ‚Derelitti‘ oder ‚Ospedaletto‘ waren gängige Benennungen für ein und dieselbe Institution. Um Mißverständnissen vorzubeugen, soll nochmals klargestellt werden, daß ‚Ospedali‘ damals ein Sammelbegriff für alle vier dieser venezianischen Häuser gewesen ist (ähnlich konnten sie alle das Attribut ‚Pio luogo‘ tragen); die Wortform ‚Ospedaletto‘ hingegen kennzeichnete einzig und allein jenes kleinste der vier Institute, um das es hier geht. Im Betrachtungszeitraum um 1770 stand das musikalische Leben am Ospedaletto wie an den anderen ‚Konservatorien‘ noch in voller Blüte. Diese glanzvolle Periode neigte sich wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten aber bald darauf dem Ende zu: Mit Ausnahme des Ospedale della Pietà gingen die Einrichtungen in staatlichen Besitz über, und die Musikausbildung verlor am Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr an Bedeutung¹⁴. Die Gebäude jedoch stehen bis auf das ehemalige Ospedale degl’Incurabili noch heute.

Aufschlußreiche Informationen über die Entwicklung des Ospedaletto und seine organisatorische Struktur sind in einem aus dem Jahre 1776 überlieferten Bericht enthalten¹⁵. Nach kurzem Rückblick auf die Gründungszeit dieses Instituts werden darin die Gegebenheiten geschildert, wie sie offenbar um die Mitte des 18. Jahrhunderts – genaue Jahreszahlen fehlen – anzutreffen waren: 125 verwaiste Mädchen, die bei Heirat oder Eintritt in ein Kloster eine bestimmte Mitgift erhielten, bildeten die größte Gruppe der Heimbewohner; unter Aufsicht der Priorin erlernten die meisten von ihnen hauswirtschaftliche Arbeiten, während andere, entsprechende Eignung vorausgesetzt, von den Maestri in Gesang oder Instrumentalspiel unterwiesen wurden. Darüber hinaus sind zahlreiche Waisenknaben, „Tignosi“ (an Grind Leidende), und durchreisende arme Pilger ebenso versorgt worden wie die in zwei Sälen untergebrachten Kranken. Die geistliche Betreuung versahen Patres und Laienbrüder, während die oberste Entscheidungsbefugnis in allen personellen, organisatorischen und wirtschaftlichen Angelegenheiten bei der „Congregazione“ lag. Dieses Gremium bestand aus etwa 50 angesehenen „Governatori“, deren Versammlungsbeschlüsse aktenkundig sind und als *Regesto delle Parti della Congregazione* auszugsweise veröffentlicht wurden¹⁶.

Für die spezifischen Ausbildungsfragen der Mädchen und damit auch für die musikalisch relevanten Belange war ein Ausschuß von anscheinend drei bis vier Personen zuständig; diese „Deputati sopra le Figlie“ erarbeiteten Beschlußvorlagen zur Abstimmung in der Congregazione. So

¹³ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 89 und andernorts. Nach alter venezianischer Zeitrechnung fiel die Gründung übrigens in das Jahr 1527.

¹⁴ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 45 und 87–91.

¹⁵ *Relazione storica al Senato*, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 95 f.

¹⁶ *Arte e Musica*, op. cit., S. 47–91. Aus den Abstimmungsergebnissen dieser Dokumente geht hervor, daß in den Jahren um 1770 jeweils nur 10 bis 30 Governatori an den Sitzungen teilgenommen haben. Abgestimmt wurde mittels farblich gekennzeichneten Kugeln („ballottare“), wie es – siehe Mozart – auch in der Bologneser Accademia Filarmonica üblich war. Im Hinblick auf die Musikausbildung am Ospedaletto enthalten die Regesten eine Vielzahl interessanter Details: Einstellungen, Beurlaubungen und Entlassungen von Lehrern oder Schülerinnen sind genauso festgehalten wie Besoldungsangelegenheiten, Anschaffungen von Instrumenten oder eine aus wirtschaftlichen Gründen notwendige Reduktion der Heimplätze.

sind etwa im August 1766 konkrete Regelungen für die Zulassung von Mädchen zur Musikausbildung erlassen worden: Neben einer vom Pfarrer erstellten Führungsbescheinigung hatten die Bewerberinnen selbstverständlich eine sichere Singstimme nachzuweisen; sie mußten sich aber außerdem verpflichten, das Ospedaletto nicht vor Ablauf von zehn Jahren zu verlassen (sonst entfiel die Mitgift) sowie niemals in einem Theater zu singen; den fortgeschrittenen Schülerinnen schließlich oblag zudem ein Teil des Unterrichts der jüngeren Mädchen¹⁷. Als „Aushängeschild“ des ganzen Hauses genossen die Musikschülerinnen manche Privilegien – Bevorzugungen, die bei einigen von ihnen aber auch zum Aufkommen von Eitelkeit, Hochmut und anderen weniger positiven Eigenschaften führten¹⁸. Im Zusammenhang mit den dokumentierten Aufnahmen neuer Sängerinnen wird übrigens klar, daß es um 1770 und wohl schon zuvor durchaus nicht nur Waisen waren, die musikalisch ausgebildet wurden; eine große Begabung einerseits sowie finanzielle Erwägungen andererseits dürften derartige Entscheidungen beeinflußt haben¹⁹. Die Zahl der „Figlie del Coro“ belief sich im Jahre 1743 auf 40, davon 21 im Orchester und 19 als Sängerinnen²⁰: Mit „Coro“ sind im damaligen Sprachgebrauch also sämtliche Mitglieder der Musik gemeint.

Ähnliche Vorschriften wie über die Zulassung und den Ausbildungsgang der Mädchen gab es hinsichtlich der Maestri, die für die musikalische Unterweisung zuständig waren. Die Grundausbildung in der Gesangstechnik einerseits und in der vom Singen ausgehenden musikalischen Elementarlehre andererseits versahen der *maestro di maniera* und der *maestro di solfeggio*. An Instrumentallehrern gab es den *maestro di violino*, der auch andere Streichinstrumente unterrichtete und gelegentlich *maestro di suono* hieß, sowie den *maestro di organo*. Der übergeordnete *maestro di coro* (auch: *maestro di cappella / di musica / di comporre*) besorgte den künstlerischen Gesangsunterricht, schrieb Kompositionen und leitete bei besonderen Anlässen die Aufführungen. Musikunterricht fand täglich statt, dabei an drei Tagen pro Woche einzeln beim Maestro di coro²¹. Sämtliche Maestri mußten alljährlich von der Congregazione in ihren Ämtern bestätigt werden.

¹⁷ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 75 f. Auffallend ist das Theaterverbot, welches scheinbar auch die anderen Ospedali ihren Schülerinnen auferlegt hatten (vgl. den Hinweis auf einen Bericht der Gräfin Douairière bei Hansell, *The Solo Cantatas*, op. cit., S. 220). Diese Vorschrift mag einerseits auf moralischen Vorbehalten der Oper gegenüber beruhen; im Zusammenhang mit der gleichzeitigen Verpflichtung der Mädchen auf mindestens zehn Jahre ist sie aber gewiß auch als ein Mittel zu betrachten, die kostenintensiv ausgebildeten Sängerinnen ausschließlich an das eigene Institut zu binden und sie keinesfalls irgendeiner Konkurrenz zu überlassen.

¹⁸ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 13.

¹⁹ Unter dem 13. Januar 1772 notieren die Regesten: „È accettata Lucietta di Paolo Bianchi per beneficio del Coro date le ottime capacità vocali“, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 79; zwei Jahre später kam Lucia Bianchi in einem Anfossi-Oratorium erstmals solistisch zum Einsatz (vgl. Zorzi, *Saggio di bibliografia sugli oratorii*, op. cit., Katalog Nr. 123). Desgleichen hatte schon Burney festgestellt: „Doch weiß man wohl, daß Kinder, wenn sie eine schöne Stimme haben, in die Hospitäler aufgenommen werden, ohne ihrer Eltern beraubt zu sein“ in: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 98.

²⁰ Vgl. die *Relazione dei Deputati sopra le Figlie sullo stato del Coro (1743)*, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 117

²¹ Virginio Fagotto faßt zusammen: „Lo studio della musica para essere quotidiano poiché i maestri di maniera, di solfeggio, di violino e viola e di organo danno lezioni alla Figlie quattro giorni alla settimana, mentre il maestro di coro le instruisce, una ad una, tre giorni alla settimana, le accompagna con l'organo tutte le Feste e il resto del suo tempo lo dedica alla composizione obbligata di Mottetti, Vesperie e Compiete“, in: *Arte e Musica*, op. cit., S. 18. Ältere Aufgabenbeschreibungen der Maestri aus den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts finden sich in *Arte e Musica*, S. 111–116 (zu dieser Zeit gab es noch keinen Maestro di organo, also insgesamt nur vier Lehrer). Schließlich sei ergänzt, was Burney 1770 von Galuppi, der damals am Incurabili wirkte, gesagt bekommen hat: „Der Maestro di Capella tut selten mehr als komponieren und dirigieren; zuweilen schreibt er wohl die Kadenz auf und ist gewöhnlich bei der letzten Probe und ersten öffentlichen Aufführung“, in: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 107. Hier fehlt also der Hinweis auf den vom Kapellmeister erteilten künstlerischen Gesangsunterricht, obwohl gerade diese Komponente besonders typisch für deren damaliges Berufsbild zu sein scheint.

Zum Ospedaletto gehörte die Kirche S. Maria dei Derelitti. Sie ist dem Gedächtnis der Aufnahme Mariens in den Himmel geweiht (S. Maria Assunta), ihr Patronatsfest wird also am 15. August begangen. Wie an den übrigen Ospedali auch, diente die Kirche neben ihren gottesdienstlichen Zwecken für öffentliche Musikaufführungen, und Giuseppe Ellero hat kürzlich noch einmal jenen ‚profanen Aspekt‘ herausgestellt, daß nämlich Kirchenbesucher sogar bei musikalisch ausgestalteten Messen oder Vespers ein Eintrittsgeld zu entrichten hatten und daß es bei solchen Veranstaltungen nicht immer der Würde des Ortes entsprechend zuzuging²². Zwar besaß das Ospedaletto auch einen eigenen Musiksaal, der aus einer ehemaligen Küche ausgebaut worden war²³, aber anscheinend wurde er nur für Unterricht, Proben und Privatkonzerte genutzt²⁴. Bei den Musikaufführungen in der Kirche waren die Mitwirkenden dem Blick des Publikums durch Gitter als Sichtblenden verborgen. Dieser Umstand hatte in Verbindung mit anderen ungünstigen Gegebenheiten die akustischen Verhältnisse der Kirche offenbar derart beeinträchtigt, daß man sich im Jahre 1748 auf das Gutachten eines Sachverständigen hin zu einigen Umbauarbeiten entschloß und dabei unter anderem die Löcher in jenen Gittern vergrößerte. In demselben Jahr wurde übrigens auch die Orgel erneuert²⁵.

*

Dies also war die Situation, innerhalb derer sich das musikalische Leben am Ospedale dei Derelitti auch im Sommer 1768 abspielte. Damals hielt Tommaso Traetta, der seit zwei Jahren das Amt des Maestro di coro bekleidete, um Beurlaubung von seinem Posten an, da er einer Einladung als Kapellmeister der russischen Kaiserin Katharina II. folgen wollte. Gleichzeitig mit seinem Gesuch schlug Traetta den „Maestro Napolitano“ Sacchini als Stellvertreter für die Dauer seiner Abwesenheit vor. Antonio Maria Gaspare Sacchini, 1730 in Florenz geboren und später in Neapel Schüler von Durante, besaß als Opernkomponist bereits einen guten Namen; so wurde er am 8. August 1768 mit 17 Ja-Stimmen bei elf Gegenstimmen und zwei Enthaltungen von den Governatori gewählt. Die Regesten verweisen in diesem Zusammenhang auf Sacchinis „Fama di sua Distinta Abilità, ed Esperienza“, betonen aber gleichzeitig, daß auch er bis zur Rückkehr Traettas jährlich wiedergewählt werden müsse²⁶. Über die Besoldung des neuen Kapellmeisters werden keine Angaben gemacht; sein Einkommen dürfte aber jenem von Traetta entsprochen haben, dem man 1766 ein Grundgehalt von 200 Dukaten pro Jahr und dazu denselben Betrag als eine Art Leistungsansporn zugestanden hatte²⁷.

Sacchinis Amtszeit bei den Derelitti brachte dem Komponisten eine Hinwendung zu jenen Gattungen von Kirchenmusik, die im Repertoire aller damaligen venezianischen Ospedali eine bevorzugte Rolle spielten: Messen, Psalmen, Antiphonen, Motetten und Oratorien bzw. Kanta-

²² *Arte e Musica*, op. cit., S. 12 f. Ähnlich hatte sich schon Burney in der Kirche der Incurabili wie in einem „Concert spirituel“ gefühlt; vgl. *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 92.

²³ *Arte e Musica*, op. cit., S. 18.

²⁴ Im Gegensatz hierzu behauptete Kathi Meyer, die Aufführungen hätten stets im Musiksaal stattgefunden; vgl. *Der chorische Gesang der Frauen*, op. cit., S. 46. Derartige Konzerte, wie sie etwa auch ein Gemälde von Francesco di Guardi dokumentiert, gab es jedoch erst einige Jahre später; vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert*, Leipzig 1971 (= *Musikgeschichte in Bildern IV/2*), S. 72 mit Abb. 43.

²⁵ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 62 f. und 106 f.

²⁶ *Arte e Musica*, op. cit., S. 76. Die Wahlen der Maestri („Cariche per l'anno“) erfolgten meistens am 2. Februar eines Jahres. Da Sacchini im Februar 1769 erst kurz im Amt war, brauchte er zu diesem Termin noch nicht bestätigt zu werden.

²⁷ *Arte e Musica*, op. cit., S. 75.

ten; diese Gattungen werden auch in den Quellen immer wieder angeführt, wenn es um die Beschreibung der kompositorischen Obliegenheiten des Kapellmeisters geht²⁸. Solche Angaben sind indes weiter zu präzisieren, denn mit Messen sind in der Regel keine vollständigen Ordinarien, sondern Kyrie- / Gloria-Messen (ggf. unter Einbeziehung des Credo) gemeint; hinsichtlich der Psalmen ist vor allem an einzelne der gebräuchlichsten Psalmen aus Vesper oder Komplet sowie an das Miserere zu denken, und die Auswahl der Antiphonen beschränkte sich auf die vier Marianantiphonen. Als Motetten wurden damals bekanntlich jene Sakralkompositionen bezeichnet, die neugedichtete – also nicht-liturgische – lateinischsprachige Texte vertonen, für Solostimme und Orchester geschrieben sind und nach einer mehr oder weniger standardisierten Satzfolge ablaufen²⁹. Aufführungen von lateinischen Oratorien fanden bei den Derelitti traditionsgemäß am 15. August, dem Patronatsfest der Kirche, statt³⁰.

In der erörterten Aufzählung der für die Komposition bevorzugten Gattungen war das Fehlen von Meßproprien, Responsorien oder anderen Texten mit stark eingegrenzter liturgischer Verwendbarkeit auffallend, und in der Tat wurden solche Stücke auch weder von Sacchini noch, soweit es bisher feststellbar ist, von anderen Ospedale-Kapellmeistern vertont³¹. Die Beschränkung auf Ordinariumsteile, gebräuchliche Psalmen oder die Marianischen Antiphonen – Te Deum, Magnificat und vergleichbare Stücke wären hier ebenfalls zu nennen – erklärt sich daraus, daß die Werke für möglichst viele Anlässe im Lauf des (Kirchen-)Jahres geeignet sein mußten; denn schließlich war die Entstehung solcher Kompositionen weniger durch eine regelmäßige kirchenmusikalische Praxis als vielmehr durch die spezifischen Unterrichts- und Aufführungsbedürfnisse der Ospedali bedingt. So enthalten die als authentisch einzustufenden Partituren auch durchweg die Namen jener Sängerinnen, denen die solistischen Partien persönlich zugeordnet waren, um ausschließlich von ihnen im Unterricht erarbeitet und bei Konzerten gesungen zu werden.

*

Schon wenige Tage nach Sacchinis Berufung zum Kapellmeister wurde mit dem Patronatsfest der Kirche der alljährliche Höhepunkt im Leben des Ospedaletto begangen. Über das musikalische Programm dieses Tages gibt ein Bericht in der *Raccolta* detailliert Auskunft:

„L'anno 1768. non si ebbero nuove composizioni con cui solennizzare l'assunzione della Vergine. Vi si fece la replica del vespro e cantata dell'anno antecedente. [...] il Sig. Antonio Sacchini [...] fu eletto a Maestro. I suoi preventivi impegni non gl'anno permesso di tosto venirvi alla Dominante [= Venedig]; pur ad ogni modo vi spedì un suo *Magnificat* ed un *mottetto* ed una *Salve Regina*, le quali cose unite ad un salmo *Beatus vir* posto in note prima della sua partenza del Sig. Trajetta con cui volle lasciare un'attestato di gratificazione a questo coro.“³²

Natürlich war es Sacchini nicht möglich gewesen, innerhalb kürzester Frist ein Oratorium für diesen Anlaß zu schreiben; „Vesper“ und „Kantate“ wurden deshalb aus dem Vorjahr, also in

²⁸ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 112 und andernorts.

²⁹ Eine Darstellung der damaligen Gattung der Solomotette einschließlich der terminologischen Differenzierung von Motetten, Antiphonen und Kantaten findet sich bei Hansell, *The Solo Cantatas*, op. cit., S. 177–212. In kürzerer Form hat derselbe Verfasser seine Ergebnisse publiziert in: *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse*, Detroit 1968 (= *Detroit Studies in Music Bibliography* 12), S. 18–25.

³⁰ Im Werkverzeichnis seines Artikels *Sacchini* hat David DiChiera die hierfür bestimmten Oratorien stets mit der falschen Angabe „Ascensione“ (Christi Himmelfahrt) statt „Assunzione“ (Aufnahme Mariens) versehen; in: *MGG*, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1226.

³¹ Für Jommelli trifft diese Feststellung mit Gewißheit zu, für Hasse wohl ebenso.

³² *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 39 f.

Vertonung von Traetta, wiederholt³³. Außerdem hatte Traetta sozusagen als Abschiedsgeschenk für den Chor den Psalm *Beatus vir* komponiert; die anderen drei Stücke stammten aber bereits von Sacchini. Zwei von ihnen, *Magnificat* und *Salve Regina*, sind durch Titel und Jahresangabe leicht zu identifizieren, und bei der Motette wird man zunächst an *Sicut lilia in valle amoena* denken, da diese als einzige ihrer Gruppe mit 1768 datiert ist³⁴; hierauf kommen wir aber in Kürze zurück.

Eine außergewöhnliche Festlichkeit fand vom 16. bis 18. April 1769 statt. Girolamo Miani, der einst zu den Initiatoren der venezianischen Ospedali gehört hatte, war heiliggesprochen worden – Anlaß genug für eine dreitägige Feier mit viel Musik³⁵. Da sich Sacchini im Vorjahr noch nicht allzu sehr hatte hervortun können, bot sich ihm nun, jedenfalls nach Meinung der *Raccolta*, hinreichend Gelegenheit, seine kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen: Eine Messe, eine Vesper, drei Motetten, ein *Te Deum* und die Kantate *Charitas omnia vincit* sollen zu Ehren des venezianischen Heiligen erklungen sein³⁶. Und wie es bei solchen Gelegenheiten üblich war, wurde zu dem musikalischen Programm dieser Tage auch ein Textheft gedruckt:

IN SOLEMNI TRIDUO
 IN HONOREM
 DIVI HIERONYMI AEMILIANI
 NUPER IN SANCTORUM
 ALBUM RELATI
 CELEBRANDO
 Diebus 16. 17. 18. Aprilis Anni 1769.
 SACRA CARMINA
 A PIARUM VIRGINUM CHORO
Xenodochii Pauperum Derelictorum
nuncupati
 MODULANDA
In Musicum concentum redacta
 a. D. ANTONIO SACCHINI
 Chori ejusdem Moderatore.
 VENETIIS
 SUPERIORUM PERMISSU.³⁷

Im Vergleich zu der Aufzählung in der *Raccolta* ermöglicht dieses Textheft eine noch konkretere Identifikation der seinerzeit aufgeführten Kompositionen, indem z. B. die Solistenbeset-

³³ Mit „Vesper“ ist in der pars-pro-toto-Terminologie solcher älterer Quellen häufig nur die (ausgedehnte) Vertonung einzelner Vesperpsalmen gemeint. Ebenfalls bemerkenswert ist die begriffliche Differenzierung zwischen „Kantate“ und „Oratorium“ bzw. „Modi sacri“ und „Actio sacra“, die in der *Raccolta* allein auf Grund der äußeren Erscheinungsform eines Werkes vollzogen wird (einteilig und relativ knapp / zweiseitig und entsprechend umfangreich). So ist auch das Vorwort zu Traettas „Modi sacri“ *Pulchra ut Luna, Electa ut Sol* zu verstehen, jenem Werk des Jahres 1767, das unter Sacchini wiederholt wurde: „Questa non è che una semplice cantata [.]. L'esigenza che aveva il coro di salmi non permise la recita di una formale azione sagra“, in: *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 29.

³⁴ Quellen der aufgeführten Kompositionen: Siehe die Tabelle am Schluß dieses Aufsatzes.

³⁵ Francesco Caffi berichtet ebenfalls über ein Triduum zu Ehren von Miani, welches schon 1768 an S. Marco stattfand: *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco*, Venedig 1854–55 (Reprint Hildesheim 1982), Bd. 2, S. 143.

³⁶ „Ben soddisfece con usura alla mancanza di quest'anno [= 1768] il Sig. Sacchini nell' anno susseguente 1769. in cui si celebrò un solenne triduo ad onore del beato Girolamo Miani allor annoverato nel catalogo dei Santi. Una messa, un vespro, tre mottetti, un *Te Deum* e la presente cantata furono le cose sublimi poste in note con vera maestria dal sudetto Sig. Sacchini“, in: *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 40.

³⁷ Nachweis: Fondazione Giorgio Cini, Venedig. Die erste Seite des Heftchens schmückt ein in Kupfer gestochenes Bildnis von Girolamo Miani (latinisiert: Hieronymus Aemilianus).

zung für die Arien aus dem Gloria der Messe wiedergegeben ist; diese Angaben decken sich bis ins Detail mit den Einzeichnungen in der autographen Partitur von Sacchinis *Messa a 3* (1769)³⁸. Weiterhin wird die von der *Raccolta* getroffene Feststellung, Sacchini habe eine Vesper und ein Te Deum komponiert, dahingehend abgewandelt, daß es im Textheft wörtlich heißt: „VESPERE DIEITERTIAE / Te Deum“. Sacchinis Te-Deum-Vertonung aus diesem Jahr ist bekannt; darüber hinaus können kompositorische Beiträge zur Vesper aus dieser Formulierung nicht zwingend gefolgert werden, und unter den musikalischen Quellen sind auch keine entsprechenden Werke vorhanden.

Besonders aufschlußreich ist im folgenden der Abdruck der Texte zu den Solomotetten *Habet amor suas procellas* (gesungen von Marina Frari)³⁹, *Aurae de caelo leves* (Ippolyta Santi) und *Sicut lilia in valle amoena* (Dominica Pasquati). Obwohl die beiden erstgenannten Stücke im Autograph nicht datiert sind, lassen sie sich nunmehr zeitlich einordnen. Die Motette *Sicut lilia* hingegen trägt, wie oben bereits angemerkt, das Entstehungsjahr 1768; sie könnte also aus dem Vorjahr wiederholt worden sein, wenn sie nicht doch erst aus Anlaß der Miani-Feiern erklingen ist (angesichts der Vielzahl von Werken, die man im April 1769 von ihm erwartete, konnte Sacchini naheliegenderweise nicht allzu kurzfristig mit den Arbeiten beginnen). Sollte diese Überlegung zutreffen – und es spricht einiges dafür –, dann dürfte es sich bei der 1768 aufgeführten Motette um das Werk *Fremo gemendo in poena* gehandelt haben, denn nach bisherigen Erkenntnissen ist diese Komposition als einzige der Sacchinischen Motetten nicht anderweitig zuzuordnen. – Den Abschluß des Heftes bildet der Text zu *Charitas omnia vincit*, hier als „Sacrum Oratorium“ bezeichnet⁴⁰. Die *Messa a 3*, das *Te Deum*, die Motetten *Habet amor*, *Aurae de caelo* und *Sicut lilia* sowie das „Oratorium“ *Charitas* sind als Sacchinis Beiträge zu den erörterten Feiern festzuhalten.

Nachdem also die Heiligsprechung von Girolamo Miani mit beträchtlichem Aufwand begonnen worden war, gestaltete sich die *Assunzione* in diesem Jahr entsprechend bescheidener, ohne eine Oratorienaufführung. Die damit einhergehende gewisse Entlastung aus seinen kirchenmusikalischen Verpflichtungen dürfte Sacchini zur Arbeit an neuen Opernvorhaben genutzt haben. Trotzdem erwähnt die *Raccolta* aber noch zwei Sakralwerke, die am Patronatsfest 1769 erstmals zur Aufführung gekommen sein sollen, „un nuovo Vespro della Vergine“ sowie „un altro motetto“ für Altstimme und Orchester⁴¹. Die „Vesper“ (bzw. der damit gemeinte Psalm) ist bisher nicht näher bestimmbar, wohingegen einige Anzeichen dafür sprechen, die Motette *Paventi ut nautae* auf den geschilderten Anlaß zu beziehen: Diese nämlich ist als einzige von Sacchinis Solomotetten für Alt geschrieben und zudem nicht anderweitig datiert.

In die Anfangsmonate des Jahres 1770 fällt Sacchinis erster Auslandsaufenthalt, der ihn zu eigenen Opernpräsentationen nach München und Stuttgart führte. Die bayerische Hauptstadt erlebte mit *Scipione in Cartagena* (8. Januar) und *L'Eroe cinese* (27. April) gleich zwei Premieren;

³⁸ Die Komposition umfaßt die Ordinariumsteile Kyrie und Gloria (am Schluß: „Finis“). Der im Textheft stehende Vermerk „Credo &c.“ ist somit entweder falsch oder als Hinweis darauf zu verstehen, daß die übrigen Meßtexte – so entsprach es damaliger Gepflogenheit – während des ausgedehnten Vortrags der Kyrie- / Gloria-Vertonung still rezitiert wurden; ähnliches hatten wir bei den Vesperpsalmen notiert (siehe Anm. 33).

³⁹ Die beiden ersten Arien dieser Motette beginnen in der autographen Partitur mit den Worten „Habet amor suas procellas“ (erste Arie) und „Depone amor sagittas“ (zweite Arie); im Textheft sowie in der *Raccolta* (S. 218) wurden diese Texte vertauscht, so daß die Motette dort jeweils mit „Depone amor sagittas“ anfängt.

⁴⁰ Ein weiterer Einzeldruck dieses Textes wird von Zorzi nachgewiesen; vgl. *Saggio di bibliografia sugli oratorii*, op. cit., Katalog Nr. 40.

⁴¹ *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 40.

am württembergischen Hof, wo man Sacchini gern als Nachfolger Jommellis in Dienst genommen hätte, kam zum Geburtstag des Herzogs (11. Februar) die Oper *Calliroe* heraus⁴². Daß Sacchini in Anbetracht solcher Aktivitäten wenig Zeit für neue Ospedaletto-Kompositionen fand, liegt nahe. So ist als geistliches Werk des Jahres 1770 auch nur das Oratorium *Machabaeorum Mater* sicher verbürgt; außerdem scheint, wie nachfolgend darzulegen sein wird, eine zweite Vertonung der Marienantiphon *Salve Regina* in dieses Jahr zu fallen.

Die Aufführung von *Machabaeorum Mater* fand am Vorabend des Patronatsfestes statt, und Charles Burney, der sich um diese Zeit in Venedig aufhielt, schrieb darüber unter dem 14. August in sein Tagebuch:

„Das aufgeführte Stück war ein lateinisches Oratorium, *Machabaeorum Mater*, und die Musik von Sgr. Sacchini. Es waren sechs Personen darin, wovon Francesca Gabrielli die vornehmste Sängerin war. Das Oratorium hatte zwei Teile, wovon der erste vorbei war, ehe ich kam, welches mir sehr leid tat, da der noch übrige mir so ungemein gefiel sowohl in Ansehung der vortrefflichen Komposition als des Gesanges, der unbeschreiblich schön war. Als ich in die Kirche trat, sang die Ferrarese ein vortrefflich begleitetes *Recitativo* so schön, als man es selten hört, eine Bravourarie trat in dasselbe ein, deren zweiter Teil pathetisch und in Jommellis Oratorienstile geschrieben war, aber gar nicht seine Passagen hatte. Hierauf kam ein *Recitativo* und eine langsame Arie, welche Laura Conti sang. Sie hat keine starke Stimme, sondern eine bloße *voce di Camera*, aber unbeschreiblich viel Ausdruck und Geschmack und ergötzte mich auf eine von der vorigen verschiedene Weise. Sodann folgte ein ander Rezitativ und nachher ein Duett, welches wahrhaftig erhaben war. Dominica Pasquati und Ippolita Santi führten es außerordentlich gut aus. Überhaupt nimmt meine Achtung gegenüber Sgr. Sacchini immer zu, und nach meinem Gefühl und Einsicht ist er der zweite in Venedig und hat keinen über sich als Sgr. Galuppi. Das Singen, welches ich heute in diesem Hospitale hörte, würde ganz gewiß ebenso wie das in dem *Incurabili* in den besten Opern großen Beifall finden.“⁴³

Neben den Qualitäten der Komposition hebt Burney die künstlerischen Fähigkeiten von vier namentlich genannten Sängerinnen besonders hervor (der hier verwendete Beiname „Ferrarese“ diente nach damaliger Gepflogenheit – man denke an Galuppi, den „Buranello“ – als Herkunftsbezeichnung für die Altistin Francesca Gabrielli⁴⁴). Das gedruckte Textheft des Jahres 1770 gibt ferner Auskunft darüber, daß Lucia Tonello und Marina Frari ebenfalls zu den Solistinnen gehörten⁴⁵.

Bereits einige Tage vor der beschriebenen Oratorienaufführung hatte Burney im Ospedaletto eine Sacchinische *Salve Regina*-Komposition gehört und dazu notiert:

„Sie war neu, feurig und voll sinnreicher Zwischenspiele der Instrumente, welche immer etwas Unterhaltendes sagten, ohne die Singstimmen zu stören.“⁴⁶

Der weitere Zusammenhang von Burneys Bericht legt eine Ausführung des *Salve Regina* durch Francesca Gabrielli, die Altistin, nahe⁴⁷, und wenn es wirklich zutrifft, daß die Komposi-

⁴² Vgl. Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe 1458–1793*, Stuttgart 1890–91 (Reprint Hildesheim 1970), Bd. 2, S. 134 f.

⁴³ Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 103 f.

⁴⁴ Vgl. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 98.

⁴⁵ *MACHABAEORUM MATER / MODI SACRI* [.], Venedig 1770 (Nachweis: Archiv I.R.E., Venedig). Vgl. auch *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 49–72.

⁴⁶ Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 88.

⁴⁷ Etwas widersprüchlich scheint allerdings der Umstand, daß Burney den Stimmumfang der „Ferrarese“ bis zum „dreigestrichenen E“ hervorhebt; vgl. *Tagebuch einer musikalischen Reise*, op. cit., S. 89.

tion damals neu war, hätten wir mit diesen Kriterien eine Handhabe zur zeitlichen Einordnung der bisher undatierten Marienantiphon gewonnen.

Aus dem Jahre 1771 sind insgesamt vier sakrale Sacchini-Kompositionen dokumentiert, die Marienantiphon *Ave Regina caelorum* F-dur, der Psalm *Confitebor tibi*, die Motette *O quam caerae et quam beatae silvae* und das Oratorium *Jephthes sacrificium*. Nach der liturgischen Zugehörigkeit müßte die Marienantiphon für Aufführungen in der Vorfasten- und Fastenzeit bestimmt gewesen sein. Die der Sopranistin Laura Conti zugeordnete Motette trägt im Autograph das Datum vom 13. Juli (vgl. die Abbildung weiter unten) und war vermutlich für das einen Monat später stattfindende Fest der Aufnahme Mariens in den Himmel vorgesehen. Daß das Oratorium demselben Anlaß zuzuordnen ist, versteht sich von selbst, obwohl diese traditionelle Ausgestaltung des Patronatsfestes im Jahr 1771 zunächst in Frage gestellt war: Francesca Gabrielli, die seinerzeit einzige und daher vielbeschäftigte Altistin im Solistenensemble, war schwer erkrankt und nicht einsatzfähig. Sacchini brachte es aber durch eine Neudisposition fertig, die sechs Hauptrollen von *Jephthes sacrificium* nur mit Sopranen zu besetzen; für Alt verblieb daraufhin lediglich eine kleine Partie, in welcher Magdalena Raffaelli zu ihrem ersten solistischen Einsatz kam⁴⁸. Nach allen bisher kennengelernten Aufführungsumständen dürfte der Psalm *Confitebor* ebenfalls am Patronatsfest erklingen sein.

Zwei Kirchenkompositionen von Sacchini führt die *Raccolta* für das Jahr 1772 an, nämlich den Psalm *Miserere* mit seiner Bestimmung für die Fastenzeit sowie das Oratorium *Nuptiae Ruth*, welches zum 15. August geschrieben und anschließend, wie es üblich war, noch mehrfach gegeben worden ist⁴⁹. Zusätzliche Informationen über die diesjährigen Produktionen Sacchinis lassen sich aus dem einzeln verlegten Textheft von *Nuptiae Ruth* entnehmen, denn dieses Büchlein verweist außerdem auf eine *Missa solemnis* und auf die Motette *Cor serba te fidele*⁵⁰. Während der Text der von Nicoletta Costantini gesungenen Motette vollständig abgedruckt ist, sind von der Messe nur die Textanfänge einzelner Sätze und dazu die Namen der ausführenden Sängerinnen angegeben. (Ähnliches hatten wir im Textheft zu den Miani-Feiern des Jahres 1769 bemerkt.) Diese wenigen Hinweise reichen aber trotzdem aus, um die *Missa solemnis* als jene Komposition identifizieren zu können, deren Autograph heute in der Bodleian Library aufbewahrt wird; ebenso wie die Solomotette *Cor serba te fidele* dürfte das Werk aus dem Jahre 1772 stammen. In dasselbe Jahr fällt überdies eine D-dur-Komposition der Marienantiphon *Regina caeli*; diese gehörte nach liturgischer Bestimmung in die österliche Festzeit.

Am 2. Februar 1773 wurde Sacchini nochmals im Amt des Kapellmeisters bestätigt⁵¹. Um diese Zeit zeichnete sich aber schon sein Abschied aus dieser Tätigkeit ab, denn der Komponist hatte Verbindungen mit London aufgenommen, wo bereits am 19. Januar seine Oper *Il Cid* über die Bühne gegangen war. Der offizielle Amtswechsel in Venedig folgte einige Wochen später, in-

⁴⁸ Vgl. *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 73–92 (bes. S. 75). Als Einzeldruck befindet sich ein Textheft dieses Oratoriums im Archiv I.R.E., Venedig: *JEPHTES SACRIFICIUM / MODI SACRI* [.], Venedig 1771. – Übrigens mußte auch die Anfertigung solcher Drucksachen von der Congregazione beschlossen werden; vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 79 f. (Protokolle vom 12. August 1771 und 3. August 1772).

⁴⁹ „Quest'oratorio fu cantato la prima volta il giorno dell'assunzione della Vergine l' anno 1772, e fu più volte sussugueamente replicato. La quaresima dell'anno stesso il Sig. Sacchini ci diede un suo *Miserere* da cantarsi la settimana santa, a differenza d'un'altro che già era stato composto dal Sig. Trajetta“, in: *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 96. Insgesamt umfaßt der Abdruck des Oratorientextes hierin die Seiten 93–112.

⁵⁰ *NUPTIAE RUTH / MODI SACRI* [.], Venedig 1772 (Nachweis: Archiv I.R.E., Venedig).

⁵¹ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 80.

dem Pasquale Anfossi am 19. April zum neuen Maestro di coro gewählt wurde⁵². Trotzdem sind die Angaben in der bisherigen Sacchini-Literatur dahingehend zu korrigieren, daß der Komponist nachweislich nicht 1772, sondern erst 1773 aus seiner Tätigkeit am Ospedaletto ausgeschieden ist⁵³. Daß Sacchini allerdings 1773 noch Kirchenmusik geschrieben hätte, ist wenig wahrscheinlich, zumal von den erhaltenen Sakralkompositionen dieser Ära mit den Marianischen Antiphonen *Ave Regina caelorum Es-dur* und *Regina caeli B-dur* ohnehin nur zwei Werke verblieben sind, die hier nicht auf Grund archivalischer oder philologischer Befunde datiert werden konnten; diese beiden Stücke dürften aus einem der vorangehenden Jahre stammen, könnten theoretisch aber auch noch Anfang 1773 entstanden sein.

Mit dem Abschied vom Ospedaletto endete für Antonio Sacchini ein Lebensabschnitt, in welchem er neben seiner niemals aufgegebenen Arbeit als Opernkomponist durchaus nennenswerte Beiträge zum sakralen Repertoire geschaffen hat. Die meisten Werke dieser Epoche sind durch zeitgenössische Quellen wie Burney, die *Raccolta*, gedruckte Texthefte sowie die in *Arte e Musica* veröffentlichten Belege dokumentiert oder zumindest indiziert, und mit den Aussagen dieser Zeugnisse deckt sich der heutige Befund an authentischen Partituren in erstaunlich weitgehendem Maße. Deshalb ist auch kaum anzunehmen, daß es über die erwähnten Stücke hinaus noch viele weitere Kompositionen gibt, die Sacchini in seiner Eigenschaft als Derelitti-Kapellmeister geschrieben haben könnte. Diese Feststellung schließt allerdings anderweitige kompositorische Verpflichtungen nicht aus, denn abgesehen von den Arbeiten für das Ospedaletto soll Sacchini andere Kirchen Venedigs damals ebenfalls mit geistlicher Musik versorgt haben⁵⁴.

Im Anschluß an diese schaffensreiche Periode wirkte Sacchini bis 1781 in London und siedelte dann nach Paris über, wo er am 6. Oktober 1786 im Alter von 56 Jahren starb.

Zu Beginn der vorliegenden Studie wurden bereits die zahlreichen Sacchinischen Kirchenkompositionen erwähnt, die heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt werden. Dieser Bestand verdient einige Erörterungen.

Als Gaetano Pampani 1766 aus seinem Amt als Maestro di coro des Ospedaletto ausschied, beantragte er bei der Congregazione die Aushändigung seiner Partituren, und indem dieses Gremium dem Antrag Pampanis stattgab, wurde gleichzeitig verfügt, daß von solchen seiner Werke, die man weiterhin aufführen wollte, Abschriften anzufertigen seien⁵⁵. Zum Verständnis dieses Vorgangs muß man sich klarmachen, daß die für den Gebrauch an einem der Ospedali geschriebenen Kompositionen üblicherweise in den Besitz der Institution übergangen und anderweitig nicht verbreitet wurden; derart restriktive Regelungen – man kennt sie beispielsweise auch von St. Peter in Rom – sollten mithelfen, das individuelle, sozusagen ‚hauseigene‘ Musikrepertoire eines jeden Chores sicherzustellen. Ob nun Sacchini anläßlich seiner Abreise aus Venedig einen ähnlichen Antrag wie zuvor Pampani gestellt hat, ist zwar nicht aktenkundig, aber von hoher Wahrscheinlichkeit. So dürfte ein großer Teil der für das Ospedaletto geschriebenen Originalpartituren, ausgenommen wohl die vier Oratorien und die beiden *Salve Regina*-Versionen, im Ge-

⁵² *Arte e Musica*, op. cit., S. 80. Anfossi wurde zunächst ebenfalls als Stellvertreter Traettas eingesetzt; letzterer ist allerdings nie auf den ihm freigehaltenen Posten zurückgekehrt.

⁵³ Derart falsche Angaben stehen z. B. im Artikel *Sacchini* von DiChiera, wo außerdem schon der Dienstbeginn in Venedig irrtümlich mit 1769 angesetzt war; vgl. *MGG*, Bd. 11, Sp. 1223.

⁵⁴ Vgl. DiChiera, Artikel *Sacchini*, in: *MGG*, Bd. 11, Sp. 1223. Siehe auch Wolfgang Hochstein, *Antonio Sacchini als Kirchenkomponist*, in: *Musica Sacra* 107 (1987), S. 90–98.

⁵⁵ Vgl. *Arte e Musica*, op. cit., S. 73 f. (Protokolle vom 2. und 9. Juni 1766) sowie S. 18 f.

päck des Komponisten nach England gelangt sein. In London konnte Sacchini zunächst große Triumphe als Opernkomponist feiern, geriet nach einigen Jahren aber durch ausschweifenden Lebenswandel und manche Intrige in derartige Bedrängnis, daß er sich schließlich nach Frankreich absetzen mußte. Es scheint ganz so, als hätte Sacchini im Zusammenhang mit diesen Schwierigkeiten seine aus Venedig mitgebrachten Partituren noch in England verkauft, denn dort hin weisen die Spuren all jener erhaltenen Manuskripte von heute aus zurück: Das *Miserere*-Autograph befindet sich in der Londoner British Library, das Original der *Missa solemnis* (1772) kam über die Bibliothek des Tenbury College vor wenigen Jahren in die Bodleian Library zu Oxford, und weitere sieben Bände mit insgesamt 15 Kompositionen sind als Bestandteil der Sammlung von Friedrich Chrysander nunmehr im Besitz der Hamburgischen Staatsbibliothek; von Chrysander ist bekannt, daß er einen beträchtlichen Teil seiner Kollektion in London erworben hat⁵⁶.

Vier dieser jetzt in Hamburg befindlichen Bände enthalten mit dem *Magnificat*, der *Messa* (1769), dem *Tè Deum* und dem *Confitebor* stets nur eine Komposition, während die drei übrigen

Abb. 1

Abbildungen 1 und 2:

Anfang der Solomotette *O quam carae et quam beatae silvae* von Antonio Sacchini (Autograph).

⁵⁶ Vgl. Hochstein, *Liturgische Kirchenkompositionen* (siehe Anm. 10). Die Signaturen der nachfolgend besprochenen Musikhandschriften sind aus der Tabelle am Schluß dieses Aufsatzes ersichtlich.

Bände jeweils mehrere Marianische Antiphonen bzw. Motetten zum Inhalt haben. Bis auf zwei Marianantiphonen, eine Motette und den Schlußsatz des *Magnificat* wurden alle Stücke in derselben unverkennbar charakteristischen Schrift abgefaßt: Daß es sich dabei um Autographen handelt, ist in der Literatur bisher noch nicht herausgestellt worden, wird aber nahegelegt durch den vorangehend rekonstruierten Weg, den die Manuskripte genommen haben, und bezeugt durch zahlreiche eingetragene Streichungen und Korrekturen, die nicht auf eventuelle Irrtümer eines Kopisten, sondern eindeutig auf den Schaffensvorgang des Komponierens schließen lassen; die Handschrift ist identisch mit anderen, schon länger bekannten Sacchini-Autographen⁵⁷. Der Anfang der Solomotette *O quam carae et quam beatae silvae* soll als Schriftbeispiel dienen (siehe Abbildungen): Die Schreibweise von Schlüsseln, dynamischen Angaben oder Kürzeln weist leicht identifizierbare Eigenarten auf; während wir die Zueignung des Stückes zu einer der damaligen Sängerinnen (hier: Laura Conti) bereits als typisch kennengelernt haben, ist die auf den Tag genaue Datierung dieses Beispiels eher eine Seltenheit.



Abb. 2

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staats- und Universitätsbibliothek „Carl v. Ossietzky“, Hamburg (Signatur M A/602:2, Nr. 2).

⁵⁷ Zum Vergleich lagen mir Kopien der eigenhändig von Sacchini geschriebenen Psalmen *Cum invocarem* aus der Deutschen Staatsbibliothek Berlin sowie *Qui habitat* und *In te Domine speravi* aus der Santini-Bibliothek Münster vor. Diese Werke gehören indes nicht zu den Ospedaletto-Kompositionen Sacchinis.

Zu Chrysanders Sacchini-Beständen gehört ein Konvolut mit Vertonungen von Marianischen Antiphonen. Sacchini ist zwar nur auf einem dieser Werke, dem Autograph des *Regina caeli* D-dur, als Komponist genannt, doch gibt sich das *Regina caeli* in B-dur ebenfalls als von ihm selbst geschrieben zu erkennen. Schwieriger ist die Sachlage bei zwei Vertonungen von *Ave Regina caelorum*, die in Kopistenschrift vorliegen und keinen Komponistennamen tragen. Da die F-dur-Version aber mit 1771 datiert und der Sängerin Pasquati zugewiesen ist, sind Zweifel an Sacchinis Urheberschaft kaum angebracht. Das verbleibende *Ave Regina caelorum* in Es-dur wurde von derselben Kopistenhand abgefaßt und war für Laura Conti bestimmt; damit dürfte auch dieses Stück mit ziemlicher Sicherheit aus Sacchinis Amtszeit in Venedig stammen. Neben diesen vier Sacchini-Kompositionen enthält der Band noch drei Marienantiphonen von Tommaso Traetta; im Vergleich mit der Eigenschrift von Traettas Oratorium *Rex Salomone*, komponiert 1766 für das Ospedaletto, konnte ich diese Manuskripte gleichfalls als Autographen identifizieren⁵⁸.

Aus zeitgenössischen Quellen haben sich Hinweise auf insgesamt sieben Solomotetten, die Sacchini für den Gebrauch am Ospedaletto geschrieben hat, zusammentragen lassen. Die vollständigen Texte hierzu wurden in der *Raccolta*, einige außerdem in den angesprochenen Textheften abgedruckt, und alle sieben Kompositionen – sechs davon wiederum im Autograph – sind in zwei Bänden in der Hamburgischen Staatsbibliothek enthalten⁵⁹. Angesichts der vielen Verluste, unter denen eine Beurteilung des gesamten venezianischen Motettenschaffens bisher zu leiden hat⁶⁰, muß das lückenlose Vorhandensein dieser Werkgruppe Sacchinis als ein Glücksfall erscheinen, der eine tiefere Aufarbeitung geradezu herausfordert.

Auf Grund ihrer Besetzung nur mit Frauenstimmen bilden die für das Ospedale dei Derelitti geschriebenen Kompositionen eine relativ geschlossene Gruppe innerhalb des Sacchinischen Œuvres. Ein auffälliges Merkmal dieser Stücke, sofern sie nicht nur für Gesangssoli geschrieben sind, ist ihre dreistimmige Chorbesetzung mit zwei Sopranen und Alt⁶¹, wobei letzterer in Tuttiabschnitten meistens den Instrumentalpaß oktaviert. Einige stilistische Eigenarten von Sacchinis Musik habe ich an anderer Stelle näher dargestellt und anhand von Beispielen aus Kirchenkompositionen seiner Ospedaletto-Ära belegt⁶²: Durch eingängig-gefällige Melodiebildung, singstimmen- und instrumentengerechte Schreibweise sowie durch ausgewogene Periodik und Formgebung repräsentiert das Schaffen von Antonio Sacchini den musikalischen Zeitgeschmack aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts in höchstem Maße – und eben nicht nur in der Oper, sondern gleichfalls in den Sakralwerken. In Anbetracht dieser Tatsache kann man die damals allgemeine Beliebtheit Sacchinischer Kompositionen ebenso gut verstehen wie die tiefe Enttäuschung, von der die *Raccolta* im Zusammenhang mit Sacchinis Abschied als Derelitti-Kapellmeister berichtet hat: „Il nostro coro era sul punto di perderlo. La lusinga che avevamo di averne delle sue composizioni, quantunque fosse da lungi, non ci poneva in una total degezone.“⁶³

⁵⁸ Autograph von *Rex Salomone* in der Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Brüssel.

⁵⁹ Vgl. *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 215–224. Kleinere Abweichungen zwischen gedruckter und komponierter Textversion (siehe Anm. 39) fallen nicht weiter ins Gewicht.

⁶⁰ Vgl. etwa Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli*, op. cit., Bd. 2, S. 256 f.

⁶¹ Demgegenüber hatten Hasse, Jommelli oder Galuppi ihre damaligen Werke vorzugsweise für vierstimmigen Frauenchor SSAA eingerichtet.

⁶² Vgl. Hochstein, *Antonio Sacchini als Kirchenkomponist* (siehe Anm. 54).

⁶³ *Raccolta di cose sacre*, op. cit., S. 115.

Sacchinis Kirchenkompositionen für das Ospedaletto (chronologisch)

Die Angaben in den Spalten „Kompositionsjahr“ und „Aufführungstermin“ basieren auf den authentischen musikalischen Quellen bzw. den Auskünften zeitgenössischer Textdrucke (vgl. die beiden letzten Spalten). Bei den in eckigen Klammern stehenden Daten handelt es sich um Angaben, die nicht durch diese Primärquellen gestützt, aber naheliegend oder auf Grund von Indizien erschlossen sind. Die Zahl der unter „Besetzung“ genannten Solostimmen ist vielfach als Mindestaufgebot zu verstehen: Wie aus seinen eigenhändig vorgenommenen Zuweisungen hervorgeht, hat Sacchini selbst die solistischen Partien gleicher Stimmlage durchweg auf mehrere Sängerinnen verteilt; deren Namen sind aus der Tabelle ebenfalls ersichtlich, so daß sich hiermit auch ein Überblick über die seinerzeit am Ospedaletto tätigen Solistinnen ergibt. Unter den musikalischen Quellen schließlich wird jeweils nur ein Exemplar aufgeführt (Bibliothekssiglen nach *RISM*). Man kann aber davon ausgehen, daß ohnehin nur wenige Werke in mehr als einer Abschrift vorliegen; bei den genannten Exemplaren handelt es sich generell um Partituren.

TITEL, Tonart	Kompositionsjahr	Aufführungstermin	Besetzung	namentlich genannte Sängerinnen	Textabdruck	Quelle
<i>MAGNIFICAT</i> , D-dur	1768	„Assunzione“ 1768 (15. August)	Soli und Chor SSA, 2 Hr, 2 Vl, Va (auch geteilt), Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Francesca Gabrielli (A)	–	D-Hs: MA/596 (Autograph; Schlußsatz Kopist)
<i>SALVE REGINA</i> , G-dur	1768	„Assunzione“ 1768	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	–	–	I-Nc: Mus. rel. 3057
<i>FREMO GEMENDO</i> <i>IN POENA</i> , B-dur	[1768]	[Assunzione 1768]	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Lucia Tonello (S)	<i>Raccolta</i> , S. 217-218	D-Hs: MA/602:2 (Nr.3)
<i>MESSA</i> , D-dur (<i>Kyrie, Gloria</i>)	1769	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Soli und Chor SSA, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Francesca Gabrielli (A)	Hinweis im Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39)	D-Hs: MA/601 (Autograph)
<i>TE DEUM</i> , D-dur	1769	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Soli und Chor SSA, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S)	Hinweis im Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39)	D-Hs: MA/597 (Autograph)
<i>HABET AMOR SUAS</i> <i>PROCELLAS</i> , D-dur	[1769]	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Marina Frari (S)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (=Katalog Zorzi Nr. 39); <i>Raccolta</i> , S. 218-219	D-Hs: MA/602:1 (Nr. 1) (Autograph)
<i>AURAE DE CAELO</i> , B-dur	[1769]	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Ippolyta Santi (S)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); <i>Raccolta</i> , S. 220-221	D-Hs: MA/602:1 (Nr. 2) (Autograph)

TITEL, Tonart	Komposi- tionsjahr	Aufführungstermin	Besetzung	namentlich genannte Sängerinnen	Textabdruck	Quelle
<i>SICUT LILIA IN VALLE AMOENA</i> , F-dur	1768	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Solo S, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Dominica Pasquati (S)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); <i>Raccolta</i> , S. 221–222	D-Hs: MA/602:1 (Nr. 3) (Autograph)
<i>CHARITAS OMNIA VINCIT</i> („Modi sacri“)	[1769]	„In solemni Triduo“ 16.-18. 4. 1769	Soli SSSSSA, Chor SSA, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Francesca Gabrielli (A)	Textheft <i>In solemni Triduo</i> (= Katalog Zorzi Nr. 39); Einzeldruck (= Katalog Zorzi, Nr. 40); <i>Raccolta</i> , S. 37-48	I-Mc: M.S.ms. 233-3
<i>PAVENTI UT NAUTAE</i> , G-dur	[1769]	[Assunzione 1769]	Solo A, 2 Hr, 2 Vl, Va, Bc	Francesca Gabrielli (A)	<i>Raccolta</i> , S. 223-224	D-Hs: MA/602:2 (Nr. 4) (Autograph)
<i>SALVE REGINA</i> , F-dur	[1770]	Burney: Tagebuch- eintragung vom 5. August 1770	Solo A, 2 Vl, Bc	[Francesca Gabrielli (A)]	–	I-Nc: Mus. rel. 3056
<i>MACHABAEORUM MATER</i> („Actio sacra“)	[1770]	„Assunzione“ 1770	Soli SSSSSA, Chor SSA, 2 Hr, 2 Ob, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Francesca Gabrielli (A)	Einzeldrucke (=Katalog Zorzi Nr. 153 und 154); <i>Raccolta</i> , S. 49-72	I-Mc: M. S. ms. 233-2
<i>AVE REGINA CAELORUM</i> , F-dur	1771	[Vorfasten- und Fastenzeit]	Solo S, 2 Vl, Va, Bc	Dominica Pasquati (S)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 3)
<i>CONFITEBOR TIBI</i> , G-dur	1771	[Assunzione 1771]	Soli SS, Chor SSA, 2 Vl, Va, Bc	„Paduana“ und „Buranelle“, beide Sopran (gemeint sind vermutlich Marina Frari und Dominica Pasquati)	–	D-Hs: MA/598 (Autograph)
<i>O QUAM CARAE ET QUAM BEATAE SILVAE</i> , F-dur	13.7.1771	[Assunzione 1771]	Solo S, 2 Vl, Va, Bc	Laura Conti (S)	<i>Raccolta</i> , S. 216-217	D-Hs: MA/602:2 (Nr. 2) (Autograph)
<i>JEPHTES SACRIFICIUM</i> („Actio sacra“)	[1771]	„Assunzione“ 1771	Soli SSSSSSA, ?	Laura Conti (S), Nicoletta Costantini (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Magdalena Raffaelli (A)	Einzeldruck (= Katalog Zorzi Nr. 117); <i>Raccolta</i> , S. 73-92	bisher nicht ermittelt

TITEL, Tonart	Komposi- tionsjahr	Aufführungstermin	Besetzung	namentlich genannte Sängerinnen	Textabdruck	Quelle
<i>MISERERE, Es-dur</i>	1772	Fastenzeit 1772	Soli SSAA, Chor SSA, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S), Nicoletta Costantini (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Theresia Raffaeli (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), (?) Moretti (A), Magdalena Raffaeli (A), „Paduana“ (S) [= Marina Frari?]	–	GB-Lbm: Add.31720 (Autograph)
<i>REGINA CAELI, D-dur</i>	1772	[Osterzeit 1772]	Solo A, 2 V1, Va, Bc	Francesca Gabrielli (A)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 7) (Autograph)
<i>MISSA SOLEMNIS, D-dur</i> (<i>Kyrie, Gloria, Credo</i>)	[1772]	„Assunziona“ 1772	Soli, SSAA, Chor SSA, 2 Hr/Trp, 2 V1, Va, Bc	Nicoletta Costantini (S), Theresia Raffaeli (S), Dominica Pasquati (S), Francesca Gabrielli (A), Magdalena Raffaeli (A), „Paduana“ (S) [= Marina Frari?]	Hinweis im Textheft <i>Nuptiae Ruth</i> (= Katalog Zorzi Nr. 183)	GB-Ob: Tenbury Ms. 619 (Autograph)
<i>COR SERBA TE FIDELE, F-dur</i>	[1772]	„Assunziona“ 1772	Solo S, 2 Hr, 2 V1, Va, Bc	Nicoletta Costantini (S)	Textheft <i>Nuptiae Ruth</i> (= Katalog Zorzi Nr. 183); <i>Raccolta</i> , S. 215	D-Hs: MA/602:2 (Nr. 1) (Autograph)
<i>NUPTIAE RUTH</i> („Actio sacra“)	[1772]	„Assunziona“ 1772	Soli SSSSSSAA, Chor SSA, 2 Hr, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S) Nicoletta Costantini (S), Marina Frari (S), Dominica Pasquati (S), Theresia Raffaeli (S), Ippolyta Santi (S), Lucia Tonello (S), Francesca Gabrielli (A), Magdalena Raffaeli (A)	Einzeldruck (= Katalog Zorzi Nr. 183); <i>Raccolta</i> , S. 93-112	I-Mc: M. S. ms. 233-1
<i>AVE REGINA CAELORUM, Es-dur</i>	?	[Vorfasten- und Fastenzeit]	Solo S, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 4)
<i>REGINA CAELI, B-dur</i>	?	[Osterzeit]	Solo S, 2 V1, Va, Bc	Laura Conti (S)	–	D-Hs: MA/603 (Nr. 6) (Autograph)