

Eben diesen Druck dürfte Orlando di Lasso im Dezember 1587 dem Konstanzer Domkapitel verehrt haben³⁵. Wahrscheinlich diese Stimmbücher als Vorlage benutzend, fertigte Sebastian Leinsenboll im Jahre 1589 seine Abschriften an.

Wolfgang Boetticher erwähnt noch ein weiteres Reichenauer Chorbuch (Stiftsbibliothek Reichenau), das *Magnificat* von Orlando di Lasso enthalten und zwischen 1590 und 1600 angelegt worden sein soll³⁶. Leider war es mir nicht möglich, Genaueres über dieses Chorbuch zu erfahren³⁷.

Ein spätes Zeugnis für die Lasso-Pflege im Kloster Reichenau liefern die aus dem 18. Jahrhundert stammenden *Annales Augienses* des Paters Januarius Stahl. Danach sangen die Reichenauer Mönche noch im 18. Jahrhundert die Marienantiphon *Salve regina* in der Vertonung Orlando di Lassos³⁸. Die Frage, um welches *Salve regina* Lassos es sich hier handelte, muß ebenso offen bleiben wie die Frage nach der Abhängigkeit vom Notenrepertoire der Konstanzer Domkantorei.

Niccolò Jommelli (1714–1774) als Vizekapellmeister an S. Pietro in Rom *

von Wolfgang Hochstein, Hamburg

Mit dem Namen des Komponisten Niccolò Jommelli verbindet man für gewöhnlich Gedanken an die Blütezeit der Neapolitanischen Oper; auf diesem Sektor nämlich hat man die Stellung Jommellis etwa an den denkwürdigen „Reformen“ des gleichaltrigen Gluck gemessen, man hat in seinen Opern die Verarbeitung deutscher und französischer Einflüsse während seiner Präsenz am Württembergischen Hof nachgewiesen und dabei auch wechselseitige Verbindungen zum sinfonischen Stil der sogenannten „Mannheimer Schule“ erkannt. Solche Sachverhalte sind bereits mehrfach dargestellt worden, beispielsweise durch die grundlegende Arbeit von Hermann Abert und die neuere Dissertation von Audrey Lyn Tolkoff¹, und in der Geschichte der Oper vor Mozart nimmt Jommelli demnach einen unbestreitbar bedeutenden Platz ein.

Völlig anders verhält es sich dagegen mit dem kirchenmusikalischen Oeuvre dieses Komponisten, denn obwohl er innerhalb aller seiner Dienstverhältnisse auch zum Schreiben

³⁵ Siehe oben S. 184.

³⁶ *Orlando di Lasso*, S. 833.

³⁷ Anfragen an Herrn Prof. Dr. W. Boetticher sowie an Herrn Th. Fehrenbach, Pfarrer an der früheren Klosterkirche in Reichenau-Mittelzell, blieben unbeantwortet.

³⁸ „*Hanc Antiphonam Marianam [= Salve regina] Monachi Augienses quotidie /. excepto triduo ante Pascha ./ post vespervas in choro summi usque hodie decante consueverunt in contra puncto authore orlando di Lasso, Capello Magistro Monacensi in solemnitatibus Duplius I. vel II. clasis, et ex introducta jam consuetudine, etiam in anniversaria memoria B. Confratris nostri [= Hermannus Contractus] 19. Julij recurrente, post utrasque vespervas ad predictam antiphonam adhibetur organum*“ (Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Clm 15015, fol. 249^r–249^v).

* Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den der Verfasser bei der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft (Abteilung für Musikwissenschaft) im Oktober 1979 in Salzburg gehalten hat.

¹ H. Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908. A. L. Tolkoff, *The Stuttgart Operas of Niccolò Jommelli*, Diss. Yale University 1974.

geistlicher Werke verpflichtet war, haben diese seine Kompositionen bisher fast immer nur am Rande des allgemeinen Interesses gestanden und sind infolgedessen auch noch nicht einer zusammenfassenden Würdigung unterzogen worden. Dabei ist das kirchenmusikalische Schaffen Jommellis mit seinen Oratorien und Kantaten, mit Messen, Meßproprien, Psalmen, Antiphonen usw. durchaus vielfältig und derart umfangreich, daß es eine gründliche Beschäftigung lohnt; mit den liturgischen Kompositionen insbesondere befaßt sich meine in Vorbereitung befindliche Dissertation. Fragt man nach den Ursachen für eine solche Vernachlässigung dieses Kirchenmusik-Schaffens, so kann man einerseits darauf verweisen, daß schon Jommelli selbst sich in erster Linie als Opernkomponist verstand und daß die Bühnenwerke sein damaliges Ansehen entscheidend ausmachten; andererseits dürfte es die seit dem 19. Jahrhundert weit verbreitete Geringschätzung der neapolitanischen Kirchenmusik schlechthin gewesen sein, welche einer Anerkennung der geistlichen Kompositionen Jommellis (und vieler seiner Zeitgenossen) bis heute im Wege stand, denn von dieser Musik hieß es, sie sei in der Art ihres Gebrauchs der Instrumente und der zum Teil äußerst virtuos geführten Solostimmen zu opernhafte-weltlich und daher für gottesdienstliche Verwendung ungeeignet. Dabei war die katholische Kirchenmusik in der Mitte des 18. Jahrhunderts aber gerade durch ein Nebeneinander verschiedener Stilrichtungen gekennzeichnet, indem Kompositionen im konzertierenden Stil als durchaus gleichberechtigt neben jenen im *stile antico* angesehen wurden. Diese Bejahung des „modernen“ Stils wurde nicht zuletzt durch die Enzyklika *Annus qui* vom 19. Februar 1749 vollzogen, vorausgesetzt allerdings, Ehrfurcht und Würde des Gottesdienstes blieben gewahrt. Wenn Jommelli kurz nach Erlaß dieser Enzyklika das Amt des Vizekapellmeisters an St. Peter in Rom angetragen wurde, dann beweist das nicht nur, daß man seine Kompositionen als im Einklang mit der kirchenmusikalischen Gesetzgebung empfand, sondern es wird daraus gleichzeitig die hohe Wertschätzung deutlich, die auch dem Kirchenmusiker Jommelli seinerzeit entgegengebracht wurde.

Als Jommelli sich im Jahre 1740 erstmals in Rom aufhielt, um dort seine Oper *Il Ricimero* aufzuführen, machte er bereits die Bekanntschaft des Herzogs von York, des letzten Stuart-Nachkommen, der als Geistlicher äußerst kunstverständlich und in kirchlichen Kreisen sehr einflußreich war. Am Ende dieses Jahrzehnts, nach Beendigung seiner Tätigkeit als Kapellmeister am Conservatorio d'Incurabili zu Venedig und im Anschluß an mehrere Opernproduktionen in verschiedenen Städten Italiens, kam Jommelli erneut nach Rom, wo in der Fastenzeit des Jahres 1749 seine beiden Oratorien *Giuseppe Glorificato in Egitto* (oder: *Giuseppe Riconosciuto*) und *La Passione* zur Aufführung kamen. Der Komponist widmete das letztgenannte Passions-Oratorium (Text von Metastasio) dem Herzog von York, der inzwischen zum Kardinal ernannt worden war. Über diesen lernte Jommelli den Kardinal Alessandro Albani kennen, seinerseits ein Vertrauter von Benedikt XIV., der von 1740 bis 1758 als Papst regierte.

Zur damaligen Zeit stand Pietro Paolo Bencini an der Spitze der Cappella Giulia, des Sängerkhoes an St. Peter; Bencini jedoch war wegen seines Alters und infolge Krankheit den Aufgaben des Kapellmeisters offenkundig nicht mehr gewachsen, so daß es sich als notwendig erwies, ihm einen Vizekapellmeister an die Seite zu stellen. Dieser Posten als „Coadjutor“ (Mitarbeiter, Stellvertreter) wurde Jommelli angeboten, wobei sich anscheinend der Einfluß der Kardinäle York und Albani geltend machte und Jommelli am 20. April 1749 seine neue Stellung offiziell antreten konnte – „*non senza disgusto de' maestri di musica romani*“, wie es heißt². Im Zusammenhang mit dieser Ernennung vollzog sich auch Jommellis Aufnahme in die römische Caecilienakademie, und diese Vorgänge – die geneidete Anstellung an St. Peter und die durch drei Gewährsleute satzungsgemäß bezeugte Aufnahme in die Caecilienakademie – sind im Laufe der Zeit durch mancherlei zum Teil recht böswillige Legenden und Anekdoten entstellt

² Marchese di Villarosa, *Memorie dei Compositori di Musica . . .*, Napoli 1840, S. 90.

worden³. Jommelli kam jedoch zunächst noch gar nicht dazu, seine Tätigkeit als Vizekapellmeister aufzunehmen, denn es wurde ihm ermöglicht – erneut durch Fürsprache seiner einflußreichen Gönner –, einen längeren Aufenthalt in Wien zu nehmen; dort traf er unter anderem mit Pietro Metastasio zusammen und gewann viele Eindrücke, die für seine späteren Opernschöpfungen von Bedeutung werden sollten. Erst im Frühjahr 1750 kehrte Jommelli nach Rom zurück, um sich von da an für die Dauer von etwa drei Jahren mit großem Engagement seinen kirchenmusikalischen Aufgaben zu widmen⁴. Obwohl offiziell nur Vizekapellmeister, kann man davon ausgehen, daß Jommelli sämtliche Rechte und Pflichten des Kapellmeisters wahrzunehmen hatte, denn Bencini war zwar nicht endgültig aus dem Dienst geschieden, hatte sich aber allem Anschein nach völlig zurückgezogen.

Die Cappella Giulia, der Jommelli nun als Maestro vorstand, umfaßte in ihrem Kernbestand 18 Sänger (sechs Sopranisten und jeweils vier Altisten, Tenoristen und Bassisten); der Chor wurde jedoch bei besonderen Gelegenheiten um ausgeliehene Kräfte erweitert. Als oberster Vorgesetzter der Cappella fungierte ein Präfekt, der „Canonico Prefetto“, welcher gegenüber den Sängern ebenso wie gegenüber dem Kapellmeister im Prinzip alle Vollmachten besaß und dabei sogar für die Auswahl der Musikstücke zuständig war. Letzteres oblag also nicht dem Kapellmeister, der zwar zu dirigieren, zu komponieren sowie für Einstudierung, Qualität und Ordnung des Chores Sorge zu tragen hatte, dies alles jedoch als „Ausführungsorgan des Prefetto“⁵.

Während seiner Amtszeit am Petersdom schrieb Jommelli etwa 40 Kompositionen über liturgische Texte⁶. Diese Werke, unter denen sich Chorsätze a cappella ebenso befinden wie Kompositionen für Chor und Solostimmen mit und ohne Orchester, sind zumeist mit Angabe ihres Entstehungsjahres überliefert; einige wenige Stücke davon sind unvollendet geblieben. Betrachtet man nun das von Jommelli vertonte Repertoire im Hinblick auf das Vorkommen verschiedener liturgischer Gattungen, so ist festzustellen, daß die meisten dieser Kompositionen ihren Platz in den Gottesdiensten des Offiziums haben, vorrangig in der Vesper. Diese Tatsache indessen erklärt sich leicht, denn die Vesper war zur damaligen Zeit der für musikalische Ausgestaltung bevorzugte Gottesdienst; an den Nachmittagen der Sonn- und Feiertage wurde sie festlich begangen. Zu den Bestandteilen einer Vesper gehören bekanntlich die Antiphonen und Hymnen, das *Magnificat* sowie insbesondere die Psalmen (Ausnahme: der 50. Psalm *Miserere*); dabei sind das *Magnificat* und die Psalmen als im Prinzip gleichbleibende Teile – trotz möglicher unterschiedlicher Zusammenstellungen der Psalmen – nicht an ein besonderes Fest gebunden, während im Gegensatz dazu die Antiphonen und Hymnen aus dem Proprium bestimmter Tage stammen und sich insofern auch oft genau datieren lassen, wie etwa der Hymnus *Aurea luce* zum Fest Peter und Paul (29. Juni) oder die Kompositionen zum Kirchweihfest, welches in S. Pietro am 18. November gefeiert wird⁷. Anderen Stunden des

³ So behauptete man etwa, Jommelli habe sich einer Eignungsprüfung für das päpstliche Kapellmeisteramt unterziehen müssen und sei aus Angst vor dieser zunächst einmal bei Padre Martini in Bologna in die Lehre gegangen; mit Martini war Jommelli aber bereits 1741 zusammengetroffen.

⁴ Jommelli verließ diese Stellung im Sommer 1753, um einem Ruf nach Stuttgart als Oberkapellmeister am Württembergischen Hof zu folgen.

⁵ Eine ausgezeichnete Darstellung von Organisation und Aufgabenbereich der Cappella Giulia ist erst kürzlich von L. M. Kantner in seinem Buch *Aurea luce* (Wien 1979) unternommen worden; siehe dort S. 15.

⁶ Meine Dissertation wird eine detaillierte Auflistung der Kompositionen aus dieser Epoche enthalten.

⁷ Aus der Vesper des Kirchweihfestes vertonte Jommelli mehrere Antiphonen sowie den Hymnus *Urbs Jerusalem beata*.

Offiziums sind die *Lamentationes Jeremiae*, die *Responsorii per la Settimana Santa* sowie der mehrfach von Jommelli bearbeitete Psalm *Miserere* zuzurechnen, bestimmt für Nocturnen bzw. Laudes in der Karwochenliturgie.

Die zweite Gruppe neben diesen Offiziumskompositionen machen im Schaffen Jommellis an St. Peter die Meßproprien aus; hier sind Gradualien, Sequenzen und Offertorien vertreten – die ohnehin am häufigsten vertonten Gesänge aus dem Proprium Missae also. Auch diese Stücke sind, wie Antiphonen und Hymnen, an ein bestimmtes Tagesfest gebunden. Das Vorkommen derart vieler Propriumskompositionen unterscheidet denn auch – abgesehen von der größeren Quantität – das in Rom entstandene kirchenmusikalische Oeuvre Jommellis grundsätzlich von jenem aus seiner Zeit als Kapellmeister am Conservatorio d’Incurabili in Venedig: dort nämlich hatte er ausnahmslos Stücke festlich-repräsentativen Charakters geschrieben (z. B. Psalmen und ein *Te Deum*), während sein Schaffen für Rom offenbar weitgehend von der aktuellen Erfordernis, vom regelmäßigen Bedarf der Cappella Giulia bestimmt war. Man kann sich gut vorstellen, daß – wie es üblich war – die Kompositionen jeweils auf Anweisung des Prefetto hin entstanden, der für eine bestimmte Gelegenheit ein wahrscheinlich recht genau definiertes Stück in Auftrag gab. So finden sich hier neben groß angelegten Psalmvertonungen wie dem *Dixit Dominus F-dur* (für Doppelchor, sechs Solostimmen und Orchester) durchaus bescheidene Antiphonen (z. B. das *Domus mea* für zwei Solostimmen und B.c.); Kompositionen zu kirchlichen Hochfesten stehen neben solchen zu relativ unbedeutenden Anlässen (z. B. die Vertonungen von Graduale, Sequenz und Offertorium zum Pfingstfest oder das Graduale *Discerne causam meam* am Dienstag nach dem Passionssonntag), und sowohl archaisierender wie auch zeitgemäß-konzertierender Stil ist vertreten, allerdings mit deutlichem Übergewicht zugunsten des letzteren.

Auffallenderweise ist unter Jommellis Kompositionen dieser Epoche nicht ein einziges Meßordinarium zu finden. Dies mag damit zusammenhängen, daß es überhaupt nur wenige sicher beglaubigte Meßvertonungen von Jommelli gibt, nämlich eine *Kyrie/Gloria-Messe* in *F-dur* von 1745, zwei vollständige Ordinarien in *D-dur* (Messen von 1766 und 1769), ein einzelnes *Credo* in *D-dur* sowie das seinerzeit sehr berühmte *Requiem* von 1756. Trotz gewisser Andeutungen, die in Jommellis späterem Briefwechsel mit dem Portugiesischen Hof enthalten sind und die auf eine in Rom entstandene Messe schließen lassen, war es mir bisher nicht möglich, ein solches Werk eindeutig zu identifizieren⁸.

Als weiteres Problem soll das Vorhandensein der Kompositionen Jommellis im Archiv der Cappella Giulia hier angesprochen werden. Zu den Verordnungen, denen die Kapellmeister an S. Pietro unterstanden, gehörte es, daß sämtliche für die Cappella Giulia geschriebenen Kompositionen in ihren Besitz überzugehen hatten, denn: „*Die Musikbestände der Cappella Giulia wurden mit einer Art Tabu eifersüchtig gehütet: das Ausleihen, auch nur das Nachhausenehmen ohne Genehmigung war unter schwere Strafen gestellt; außerdem waren alle Kompositionen eines Maestro, die er auftragsgemäß für die Gottesdienste in S. Pietro schreiben mußte, kontraktlich als Eigentum des Archivs der Cappella sichergestellt*“⁹.

Demzufolge müßte dieses Archiv – es ist heute als Fondo in der Biblioteca Apostolica Vaticana eingelagert – eigentlich eine relativ lückenlose Dokumentation des dortigen kirchenmusikalischen Lebens ermöglichen. Tatsächlich jedoch ist nicht einmal die Hälfte aller für St. Peter verfaßten Kompositionen Jommellis im Archiv der Cappella Giulia erhalten, ein Umstand, der mit den beschriebenen damaligen Vorschriften schwer in Einklang zu bringen

⁸ Der großenteils erhaltene Briefwechsel wurde von Marita McClymonds im 2. Band ihrer Dissertation *Niccolò Jommelli: The Last Years* veröffentlicht (Diss. University of California, 1978).

⁹ Kantner, *Aurea luce*, S. 30.

ist¹⁰. Am leichtesten erklären kann man sich dabei das Fehlen der unvollendet gebliebenen Stücke¹¹, denn diese sind mit Sicherheit nicht aufgeführt und infolgedessen wohl auch nicht archiviert worden. Ferner ist zu konstatieren, daß die mit Orchester besetzten Werke ausnahmslos nicht unter den Beständen des Archivs anzutreffen sind, was die Vermutung nahelegen könnte, dieser Ausschluß wäre allein auf Grund der „modernen“ Besetzung erfolgt. Dem widerspricht aber nicht nur die oben erwähnte Anerkennung der zeitgemäßen Kirchenmusik durch die Enzyklika *Annus qui*, sondern gleichfalls die Tatsache, daß die Konzeption für eine Komposition jeweils mit dem Präfekten abgestimmt und von ihm wohl auch gutgeheißen worden ist. Darüber hinaus läßt das besagte vatikanische Archiv einige lediglich mit Generalbaß besetzte Werke ebenso vermissen – darunter Stücke im konzertierenden Stil neben solchen im *stile antico*¹² –, so daß die Orchesterbesetzung nicht die einzige Ursache für das Fehlen so vieler Kompositionen Jommellis im Fondo der Cappella Giulia sein kann. Trotz mancher Bedenken angesichts der intendierten vollständigen Erhaltung der Cappella-Giulia-Bestände kann man das Nicht-Vorhandensein all dieser Werke letztlich wohl doch nur darauf zurückführen, daß die fehlenden Stücke – womöglich in Geringschätzung ihres Wertes – in späterer Zeit aus dem Archiv ausgeschieden worden sind; bei der Konsequenz, mit welcher sämtliche orchesterbesetzten Kompositionen betroffen wurden, ist jedenfalls ein zufälliges Verlorengehen auszuschließen. Soweit allerdings Jommellis Kompositionen für St. Peter im Archiv der Cappella Giulia erhalten sind, verfügen sie über ein durchweg reichhaltiges Aufführungsmaterial; die meisten dieser Manuskripte wurden anscheinend von zeitgenössischen römischen Kopisten abgefaßt, doch sind auch vier Autographe vorhanden¹³. Da die Partituren und Stimmensätze allesamt mit dem Stempel des Archivs versehen sind, kann daraus auf tatsächlich stattgefundene Einstudierungen und Aufführungen geschlossen werden¹⁴.

Solche Aufführungen von Kompositionen Jommellis in St. Peter sind leider nur selten durch Berichte oder Beschreibungen dokumentiert; der naheliegende Grund dafür ist in der ausschließlich gottesdienstlichen Funktion dieser Stücke zu sehen. Angesichts solcher „Informationsdefizite“ gehört ein Artikel, der am 4. Juli 1750 im römischen *Diario ordinario* erschien, zu den wenigen existierenden und daher besonders bemerkenswerten zeitgenössischen Zeugnissen. Der Artikel berichtet in ziemlich ausführlicher Form über die Feiern zum Fest Peter und Paul, und dabei heißt es unter anderem:

„In diesem Jahr wurde der Festtag zum Gedächtnis der Apostel in St. Peter wieder mit außerordentlicher Prachtentfaltung und Lichterfülle begangen; ein silberner Leuchter war mit großen Kerzen geschmückt. Die Musik der Vesper wurde von 200 Personen aufgeführt, darunter Sänger und Instrumentalisten, mit elf Orgeln und dem Echo(chor) auf dem Gesims der Kuppel. Die virtuosen Kompositionen wurden von Niccola Jummella [Jommelli] geleitet, dem Vizekapellmeister der Basilika“¹⁵.

¹⁰ Die im Archiv der Cappella Giulia fehlenden Jommelli-Kompositionen sind aber sämtlich in anderen Bibliotheken nachzuweisen, etwa in der Bibliothek des Conservatorio di Musica „S. Pietro a Majella“ in Neapel.

¹¹ Das betrifft die Psalmen *Confitebor tibi G-dur* und *In convertendo G-dur*, außerdem das Graduale *Propter veritatem* und das Offertorium *Domine Deus in simplicitate*.

¹² Der Psalm *Credidi* (im *stil moderno*) oder die *Responsorii per la Settimana Santa* (im *stile antico*) wären hier als Beispiele zu nennen.

¹³ Jommelli-Autographe im Archiv der Cappella Giulia sind die Antiphonen *Bene fundata est C-dur*, *Bene fundata est B-dur*, *Juravit Dominus G-dur*, sowie der Psalm *In convertendo D-dur*.

¹⁴ Vgl. Kantner, *Aurea luce*, S. 31.

¹⁵ „Ancora la festa celebrata in S. Pietro per l'occasione medesima è stata in quest'anno di una magnificenza straordinaria, accresciutasi l'illuminazione attorno la Confessione de SS. Apostoli, ed appostavi una grande lampada d'argento arricchita di molti cornucopj con grosse cande. La musica del Vespro fù numerosa di 200. persone tra voci, ed istromenti, con undici Organi, e l'Eco sul Cornicione della Cuppola; dirette le virtuose Composizioni dal Sig. Niccola Jummella Maestro

Aus Anlaß des Heiligen Jahres 1750 wurde das Fest der Apostelfürsten gerade in St. Peter mit besonderem Aufwand gefeiert; dem Bericht zufolge hat man keine Mühe gescheut, um mit beträchtlichem Einsatz an Kosten und Personal die Kirche großartig auszuschnücken und so auch eine äußerst prunkvolle musikalische Gestaltung des Vespertagesdienstes zu ermöglichen. Hieran waren unter Leitung von Jommelli rund 200 Musiker beteiligt, die auf mehrere Chöre verteilt waren und dabei von Instrumenten – elf Orgeln! (= Positive) – begleitet wurden. Für Echowirkungen wurde sogar die Kuppel des Petersdomes mit einbezogen, und in die damalige „monumentale“ Aufführungspraxis erhalten wir somit einen instruktiven Einblick. Zum Vergleich dürfte interessant sein, daß Giuseppe Ottavio Pitoni in dem vorangegangenen Jubeljahr 1725 nur rund 60 Ausführende, im Jahre 1741 immerhin schon etwa 90 Musiker zur Verfügung hatte, die ebenfalls mehrchörig im Raum plaziert waren unter Einbeziehung der Kuppel¹⁶. Bis zu Jommellis Zeit war der Aufwand noch einmal beträchtlich gesteigert worden; daß solche musikalischen Darbietungen von imponierender Wirkung gewesen sein müssen, kann man sich gut vorstellen.

Wenngleich in dem Zitat keine Titel der aufgeführten Kompositionen genannt wurden, läßt sich unschwer rekonstruieren, daß Jommellis Hymnus *Aurea luce* eines dieser Stücke gewesen sein muß, denn das insgesamt erhaltene Aufführungsmaterial¹⁷ entspricht genau der Beschreibung im *Diario*: so wurde die eigentlich nur mit zwei Solostimmen, Doppelchor und Generalbaß besetzte Komposition durch Verdoppelung der jeweiligen Klangkörper und ihre räumlich getrennte Aufstellung zur Vierchörigkeit erweitert, wobei man einen der Chöre in der „Kuppel“ plazierte und auf diese Weise den gesamten Kirchenraum in die Klangentfaltung einbezogen hatte; tatsächlich sind sogar die Stimmen für genau elf Orgeln vorhanden – der Berichterstatter hatte also nicht übertrieben! –, und die Stimme der Ersten Orgel ist mit Datum und Anlaß beschriftet¹⁸. Es ist nicht auszuschließen, daß bei derselben Gelegenheit, von der hier die Rede war, noch weitere aus dem Jahre 1750 stammende Werke Jommellis zur Aufführung gelangt sind. Hier könnte besonders das *Magnificat* in Frage kommen, bei dem die Einrichtung des Stimmenmaterials¹⁹ ziemlich genau dem genannten Hymnus *Aurea luce* entspricht. Darüber hinaus ist auch aus den Aufführungsmaterialien der meisten anderen im Archiv der Cappella Giulia befindlichen Kompositionen Jommellis auf eine Wiedergabe zu schließen, die in prächtiger Klangentfaltung alle sich bietenden Möglichkeiten auszunutzen verstand: Chöre wurden oftmals verdoppelt, dabei zur Erzielung räumlicher Wirkungen getrennt aufgestellt und von mehreren Generalbaßgruppen begleitet. – Noch mehr als 30 Jahre nach dem geschilderten Ereignis bestätigt Carl Friedrich Cramer eine ähnliche Aufführungspraxis, die er 1782 in Rom beobachten konnte; obwohl das Aufgebot an Musikern etwa die gleiche Größenordnung wie in der Jahrhundertmitte aufwies, haben die Darbietungen die Zuhörer jetzt offenbar in geringerem Maße beeindruckt, und Cramer befand den Chor bereits für zu klein. Er schreibt:

„Die zweite merkwürdige Music, die ich hier gehört habe, ist am St. Peterstage in der Vesper. Acht Orgeln, 16 Contrabässe, 64 Violoncelle und Fagotte accompagnieren 180 Sängern. Dieser erstaunliche Chor ist für die Kirche noch zu klein, und man hört beynahe nur ein bloßes Gesause. Die Musik soll größtentheils von Jomelli seyn“²⁰.

Somit haben uns aus mehreren unterschiedlichen Perioden des 18. Jahrhunderts Angaben über die Aufführungspraxis an S. Pietro vorgelegen; vieles spricht dafür, daß sich die Amtszeit Jommellis durch eine besonders wirkungsvolle musikalische Prachtentfaltung hervorgetan hat.

di Cappella Coadiutore della Basilica“ (*Diario ordinario* Num. 5142, Rom, 4. Juli 1750).

¹⁶ Vgl. S. Gmeinwieser, *Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter G. O. Pitoni*, in: *KmJb* 57 (1973), S. 69–78.

¹⁷ Cappella Giulia VI=53.

¹⁸ „Anno Jubilei / 1750 / Die 29 Junij“.

¹⁹ Cappella Giulia VI=58.

²⁰ C. F. Cramer, *Magazin der Musik*, 1. Jahrgang 1783, S. 159.