

»Eadem capella in toto terrarum orbe primatum obtinuit« –
Hintergründe und Ausprägungen des Autoritätsanspruchs
der päpstlichen Sänger im 16. Jahrhundert

Sucht man in der Musikgeschichte nach Beispielen für musikalische Institutionen, die den Charakter einer künstlerischen Autorität trugen oder diesen zumindest für sich beanspruchten, wird man vor allem in politischen Zentren fündig. Etwa wäre an das Conservatoire in Paris zu denken, das durch die Zentralisierung und Reglementierung der musikalischen Ausbildung das Prinzip der individuellen Schülerschaft verdrängte. Auch einige Operninstitute, allen voran die Pariser Académie Royale de Musique bzw. nachfolgend auch die Opéra, sind zu nennen, die durch die Absolutsetzung bestimmter formaler Konventionen die Entwicklung der Gattung maßgeblich mitdiktieren. Eher indirekt, weil von außen appliziert, erscheint der autoritative Charakter von Hoforchestern wie derjenige der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert, deren Zusammensetzung und Qualität vorbildhaft wirkten und Komponisten zu spezifischen kompositorischen Lösungen inspirierten. Mit Blick auf das Hochmittelalter könnte im Falle von Notre Dame von einer musikalischen Autorität gesprochen werden, da von hier aus eine bestimmte Kompositionsweise verbreitet und nachfolgend mit der Institution ausdrücklich in Verbindung gebracht wurde.

Wohl nahezu allen derartigen musikalischen Institutionen ist eines gemein: ihre Anbindung an eine übergeordnete Institution, zu deren Selbstdarstellung bzw. Kontrollausübung sie beitragen, indem Musik zu repräsentativen, einheitsstiftenden oder im weitesten Sinne manipulativen Zwecken eingesetzt wird. Innerhalb dieses Rahmens mag es zu Spannungsverhältnissen oder Eigendynamiken kommen, die den Blick auf die höher gelagerte Bezugsebene verstellen, jedoch ändert dies nichts an der Grundthese, dass institutionalisierte Musikpflege in aller Regel nicht um ihrer selbst willen zur Autorität wird. Die eigentlich interessante Frage, die in diesem Zusammenhang auftaucht, betrifft die jeweilige Rolle, die der Musik an sich in den einzelnen Bezugsrahmen zugewiesen wird und die zu einer so weit reichenden Ausstattung der Ausübenden bzw. Verantwortlichen mit finanziellen Mitteln und Kompetenzen führt, dass sie zu der Ausformung von Autorität bzw. eines Autoritätsanspruchs überhaupt befähigt werden.

Wenn ausgehend von dieser Überlegung nachfolgend die päpstliche Sängerkapelle im 16. Jahrhundert auf ihren autoritativen Charakter hin untersucht werden soll, so werden also neben den Ausprägungen dieser Autorität an sich vor allem auch die Interessen der übergeordneten Ebene, d. h. des Heiligen Stuhls und der Kurie, an einer einflussreichen musikalischen Institution zu berücksichtigen sein. Es wird sich zeigen, dass die Institution und ihr Träger jeweils separate Interessen an der Ausbildung und Ausübung einer institutionellen Autorität hatten, die teilweise nicht miteinander vereinbar waren oder sich sogar entgegenstanden.

Die zentrale Voraussetzung für die Ausbildung des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Sänger war ihre etwas schillernde Verankerung innerhalb des kurialen Apparats.¹ Auf der einen Seite gehörten sie zur Kapelle, der im Kern die tägliche Feier von Stundengebet und Messe im päpstlichen Palast oblag und der weiterhin Kapläne, der Sakristan sowie der *magister caeremoniarum* angehörten. Das Aufgabengebiet war also im Wesentlichen liturgisch definiert, und die Sänger standen in einer Hierarchie, an deren Spitze als *magister capellae* ein in musikalischen Fragen meist unbewandelter Bischof stand. Innerhalb dieser Kapellstruktur bildeten die Sänger jedoch nochmals eine selbstständig verfasste Gruppe, ein so genanntes Kollegium, dem automatisch der dienstälteste Sänger als Dekan vorstand. Dadurch hatten die Sänger einige Sonderrechte, etwa verfügten sie über eigene Konstitutionen, die einen Teil ihrer Rechte und Pflichten regelten. Weit wichtiger jedoch waren die päpstlichen Privilegien, die dem Sängerkollegium seit Mitte des 15. Jahrhunderts den Pfründenerwerb erheblich erleichterten und ihnen zu so genannten Reservationen verhalfen, die die Verteilung von Pfründen verstorbener Sänger innerhalb des Kollegs garantierte. Innerhalb der Kapelle waren die Sänger damit neben den ranghöheren Dignitäten die privilegierteste Gruppierung, und sie setzten im 16. Jahrhundert, in dessen Verlauf die Kurie massiven Reformen unterzogen wurde, alles daran, diese korporativen Rechte zu verteidigen und sogar noch auszubauen.² Am be-

1 Vgl. zur Struktur der Kapelle insbesondere Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Berlin 1986, S. 168–195. Weiter gehend zu Charakter und Organisation kurialer Kollegien im Spätmittelalter allgemein Brigide Schwarz, *Die Organisation kurialer Schreiberkollegien von ihrer Entstehung bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tübingen 1972 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 37).

2 Richard Sherr, »A Curious Incident in the Institutional History of the Papal Choir«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 187–212; Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpsti-*

kanntesten sind in diesem Zusammenhang die Zuwendungen des musikliebenden Leo X. gegenüber den Sängern, jedoch auch dessen Nachfolger Clemens VII., Paul III. und Julius III. zeigten sich dem Sängerkollegium gegenüber stets wohlwollend und bewahrten es vor einschneidenden Reformen. Die Folge war, dass die Sänger sowohl innerhalb der Kapelle als auch der Kurie insgesamt seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert einen bemerkenswerten Aufstieg erfuhren, der erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts ins Stocken geriet. So werden sich auch die nachfolgenden Überlegungen vorwiegend auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts konzentrieren.

Dass mit dem Aufstieg des Sängerkollegiums die Ausprägung eines spezifischen Autoritätsanspruchs einherging, vermögen zwei signifikante Aussprüche zu dokumentieren. Der erste stammt von Paride de Grassi, der zwischen 1504 und 1527 als päpstlicher Zeremonienmeister wirkte. Dieser bezeichnete in seinem um 1510 verfassten *Caeremoniale* für Kardinäle und Bischöfe die päpstliche Kapelle als »omnium rituum ecclesiasticorum magistra et imperatrix«.³ Dieser Gedanke bezieht sich auf die Kapelle als Ganze in ihrer ursprünglichen, liturgisch definierten Funktion. Sie wurzelt in der bereits in das frühe Hochmittelalter zurückreichenden Bemühung des Papsttums, im Verein mit dem Kaiser und unter tatkräftiger Unterstützung der Bettelorden den *Usus Romanae Curiae* als im ganzen Abendland verbindliche Liturgieordnung durchzusetzen, denn die sichtbare und regelmäßig vollzogene rituelle Gefolgschaft war zentrale Grundlage für eine reale Anerkennung des Papstes als Oberhaupt der Christenheit. Bekanntlich zeitigte die liturgische Praxis des Spätmittelalters zahlreiche lokale Wucherungen, die eine der von der Forschung kaum beachteten Begleiterscheinungen des großen abendländischen Schismas darstellen. Dieses hatte die Kirche auch in zeremonieller Hinsicht in chaotische Verhältnisse gestürzt, die letztlich erst während und in der Folge des Tridentinums beseitigt werden konnten.⁴ In de Grassis Ausspruch artikuliert sich die große Bedeutung, die die Päpste seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dem kirchenpolitischen, einheitsstiftenden Potenzial der Liturgie wieder beimaßen. Ihre Hüterin war im Kern die päpstliche Kapelle, woraus sich der auf die ganze Christenheit zielende Autori-

che Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549), Turnhout 2004 (im Druck).

3 Zitiert nach Rafael Köhler, *Die Cappella Sistina unter den Medici-Päpsten (1513–1534). Musikpflege und Repertoire am päpstlichen Hof*, Kiel 2001, S. 100.

4 Vgl. etwa Suitbert Bäumer, *Geschichte des Breviers*, Freiburg i. Br. 1895, S. 365–409; Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollenmia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 1, 5. Aufl., Wien 1962, S. 153–183; John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*, Oxford 1991, S. 16–23.

tätsanspruch gründet, den de Grassi formuliert und in zahlreichen Traktaten vertreten hat.⁵

Das zweite Zitat stammt von dem päpstlichen Sänger Ghiselin Danckerts, der um 1550 in der Kontroverse zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano um die Frage der antiken Genera als einer der Schiedsrichter berufen worden war. Bekanntlich fiel das Urteil zugunsten Lusitanos aus, worauf Vicentino das Urteilsvermögen der päpstlichen Sänger in Zweifel zog. In einer Replik darauf legte Danckerts nochmals genau die Urteilsbegründung dar und unterstrich sie mit den Worten: »Und so hielt und hält es stets bis zum gegenwärtigen Jahr 1551 die lange Erfahrung der römischen musikalischen Schule, und die Kapelle des Papstes, die den Prinzipat unter allen Kapellen der Christenheit innehat.«⁶ Diese bemerkenswerte Formulierung dürfte allerdings nicht Danckerts erfunden haben, sondern scheint allgemein verbreitet gewesen zu sein. So taucht sie wenig später im Zusammenhang mit einem für die päpstlichen Sänger freilich wenig rühmlichen Breve von Julius III. auf. Dort heißt es nämlich: »Wenn die oben genannten Missstände nicht bald behoben werden, wird es in Kürze so sein, dass diese Kapelle, die hinsichtlich ihres Zusammenklangs und der musikalischen Melodie auf dem ganzen Erdkreis den Primat innehatte, bald schmählicher und niedriger dastehen wird als jede andere Kapelle.«⁷

Ungeachtet des beklagten Qualitätsverlustes, auf den nachfolgend noch zurückzukommen sein wird, ist gegenüber dem Ausspruch de Grassis hier eine bemerkenswerte Akzentverschiebung erkennbar. Zwar erfolgt wiederum die Beanspruchung einer Führungsposition der päpstlichen Kapelle, jedoch wird mit ihr nunmehr ganz selbstverständlich eine musikalische Institution assoziiert und die Vorrangstellung künstlerisch begründet. Freilich muss berücksichtigt werden, dass die Aussprüche in unterschiedlichen Kontexten stehen. Während de Grassi sich innerhalb eines Zeremonialtraktats äußerte, stehen die beiden anderen Aussprüche in rein musikspezifischem Zusammenhang. Dennoch spie-

5 Vgl. Marc Dykmans, »Paris de Grassi«, in: *Ephemerides Liturgicae Bibliotheca* 96 (1982), S. 407–482; 99 (1985), S. 383–417; 100 (1986), S. 270–333.

6 »E cosi ha tenuto sempre, e tien insino al presente anno del 1551 la lunga esperienza della schola musicale Romana, e la Capella del Papa, la quale tien il Principato di tutte le altre Capelle della christianita«: I-Rv, Ms. R 56 A (15), fol. 365. Zu dem Traktat vgl. insbesondere Stefano Campagnolo, »Guastatori e stroppiatori della divina scientia della musica«: Ghiselin Danckerts ed i compositori della »Nuova maniera«, in: *Musicam in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, hrsg. von Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzi und Rodobaldo Tibaldi, Lucca 1994 (Studi e Testi Musicali, n. s. 7), S. 193–242.

7 »Breuique futurum est quod nisi de opportuno remedio de super provideatur eadem capella sicut concertu et musicie melodia in toto terrarum orbe primatum obtinuit ita vilior et inferior omnibus aliis efficietur«: zit. nach Richard Sherr, »Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina«, in: *Early Music* 22 (1994), S. 624.

geln sie eine Entwicklung, denn einerseits wäre zu Zeiten de Grassis ein weltweiter Führungsanspruch der päpstlichen Sänger nie geäußert worden,⁸ während andererseits die Zeremonienmeister am Vorabend des Tridentinums weit aus zurückhaltender waren als ihre Vorgänger um 1500: So haben sich keine grundlegenden Zeremonialtraktate erhalten, und auch die Diarien, in denen Ablauf und besondere Vorkommnisse jeder Papstmesse festgehalten wurden, zeugen nicht von einer so ehrgeizigen liturgisch-zeremoniellen Disziplin, von der die entsprechenden Berichte de Grassis und Burkhardts geprägt waren.⁹

Es bleibt also festzuhalten, dass sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Charakter des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Kapelle dahingehend verändert, dass der Aspekt der musikalischen Gottesdienstgestaltung in den Vordergrund rückt und damit die zuvor alles dominierende Vorrangstellung der Liturgie verdrängt wird. An diese Entwicklung knüpfen sich im Wesentlichen zwei zentrale Fragenkomplexe. Erstens: Inwieweit sind die Sänger selbst für diese Entwicklung verantwortlich und in welcher Form profitieren sie von ihr? Zweitens: Worin liegen die Motive von Papst und Kurie für eine solche Aufwertung der Rolle der Musik im Gottesdienst und des Sängerkollegiums?

Betrachtet man zunächst das Sängerkollegium selbst, so ist im selben Zeitraum ein bemerkenswerter Anstieg ihrer öffentlich wahrgenommenen Dignität zu beobachten. Dabei muss vorausgeschickt werden, dass die Sänger schon im 15. Jahrhundert innerhalb der kurialen Hierarchie eine recht hohe Position einnahmen, was sich allein in dem Ehrentitel »familiari continui commensales papae« (tägliche Tischgenossen des Papstes) niederschlägt.¹⁰ Diese Position zahlte sich jedoch in Anbetracht ihrer meist niederen Abkunft und der nur in Ausnahmefällen gegebenen höheren Bildung vorwiegend beim Pfründenerwerb aus; ansonsten scheint ihr Ansehen an der Kurie und in der Stadt eher gering gewesen zu sein, wie auch der oben zitierte abschätzigere Ausspruch Burkhardts verdeutlicht. Ein aussagekräftiger Gradmesser für die reale soziale Positionierung der päpstlichen Sänger sind ihre Auftritte außerhalb des Vatikans und ihr Engagement in Bruderschaften sowie in den stadtrömischen Nationenvertre-

8 Im Gegenteil hatte sein Vorgänger Johannes Burkhard den Sängern in den 1480er Jahren bescheinigt, dass »nunquam fuerunt ita ineptae et viles voces in cappella sicut hodie« (»Niemand gab es in der Kapelle so untaugliche und wertlose Stimmen wie heutzutage.«): ebda., S. 626.

9 Eine Übersicht über die erhaltenen Zeremonialquellen bietet Pierre Salmon, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, Bd. 3: *Ordines Romani, pontificaux, rituels, cérémoniaux*, Vatikanstadt 1970 (Studi e Testi, 260).

10 In diesen Kreis hatte Eugen IV. die Sänger aufgenommen und ihnen zugleich eine Bevorzugung bei anstehenden Präsentationen auf kirchliche Benefizien eingeräumt; vgl. A. Roth, *Zur Reform* (wie Anm. 1), S. 178f.

tungen. Als Kollegium hatten sie die Möglichkeit, in eigener Verantwortung zusätzlich zu ihrem regulären Dienst in den Kirchen Roms gegen besonderes Honorar oder Naturalien aufzutreten. Dank der guten Quellenlage lassen sich diese Auftritte bereits im ausgehenden 15. Jahrhundert punktuell, nach 1535 durch Kapelldiarien dann detailliert verfolgen. Dabei ist zu beobachten, dass die Sänger ursprünglich unter ausschließlich gewinnorientierten Gesichtspunkten operierten und ihre Auftritte nach finanzieller Rentabilität aushandelten. Etwa seit den 1520er Jahren scheint sich die Auffassung jedoch langsam zu verändern. Ein bemerkenswertes Indiz bilden dabei die Auftritte zu den Fronleichnamprozessionen in der spanischen Nationalkirche S. Giacomo degli Spagnoli, bei denen die Sänger seit den 1490er Jahren sangen und dafür eine Mahlzeit erhielten. Nach 1520 jedoch verschwinden sie aus den Rechnungsbüchern der Kirche schrittweise, obwohl aus den Diarien der Kapelle später eindeutig hervorgeht, dass die spanischen Sänger alljährlich an der Prozession ihrer Nation teilnahmen. Zugleich dokumentieren die Rechnungsbücher das parallel einsetzende Engagement anderer Sängerkapellen wie der Cappella Giulia oder der Sänger von S. Lorenzo in Damaso.¹¹ Die päpstlichen Sänger nahmen also offenbar an den Prozessionen teil, ohne zu singen und ohne entlohnt zu werden. Weniger eindeutig, aber in eine ähnliche Richtung weisend ist der Befund in der französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi, zu der sich die Frankoflamen begaben.¹² Offensichtlich war es also so, dass sich die ursprünglich aktive Mitwirkung der Sänger hin zu einer repräsentativen verlagerte, war die Teilnahme an den Prozessionen doch hochrangigen Angehörigen der jeweiligen Nation vorbehalten. Damit einher geht die nach 1530 wachsende Präsenz von Kapellsängern bei den Kongregationen der französischen, aragonesischen und kastilischen Nation, die keine erkennbaren musikbezogenen Motive hatte. Diese Versammlungen waren nur hohen Kurialen vorbehalten und wurden meist von Bischöfen in Anwesenheit der Gesandten der jeweiligen Nation abgehalten, so dass die bloße Präsenz von päpstlichen Sängern höchst signifikant ist.¹³ Dass sich die Sänger zunehmend als kuriale Dignitäten im stadtrömischen Leben zu positionieren versuchten, zeigt auch ihr wachsendes Engagement in karitativen Elitebruderschaften wie dem SS. Sacramento a S. Maria sopra Minerva und spä-

11 Klaus Pietschmann, »Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Studi musicali* 31 (2002), S. 109–144 (hier S. 124–128).

12 Exemplarisch seien folgende Sängerbzahlungen genannt: Rom, Archiv der Pieux Établissements Français, Arm. I–II, Régistre 74, fol. 164 (Fest S. Luigi 1521, »Cantoribus pape Julios decem«); Régistre 80 (nicht foliiert, Fronleichnam 1538): »per li capellani cioe di s.to nicolo St. Sebastiano et la capella di Santo pietro j. 3« (keine Zahlung an die päpstlichen Sänger).

13 Vgl. auch zum Folgenden K. Pietschmann, Kirchenmusik (wie Anm. 2).

ter dem SS. Crocifisso a S. Marcello, denen zahlreiche Kardinäle und teilweise sogar die Päpste selbst angehörten. Die Sänger traten diesen geschlossen bei und sangen gratis zu den Patrozinien, bei denen unter großer öffentlicher Anteilnahme bedürftige Mädchen mit Mitgiftschatullen ausgestattet wurden. Damit wurde die Bereitschaft dokumentiert, soziale Verantwortung zu übernehmen, und zugleich der daraus resultierende gesellschaftliche wie institutionelle Status beansprucht. Dieser Anspruch der Sänger äußerte sich bald ganz unmittelbar, indem etwa seit Mitte der 1550er Jahre regelmäßig ein päpstlicher Sänger festen Sitz in der Administration der Crocifisso-Bruderschaft hatte.

Darüber hinaus dürfte diese Form des gesellschaftlichen Autoritätsstrebens, das interessanterweise praktisch keine musikalischen Implikationen hatte, vor allem der Selbsterhaltung gedient haben. Wie bereits erwähnt, wurden seit den 1530er Jahren die kurialen Behörden zunehmend Gegenstand von massiven Reformen, die auch die mühsam erworbenen Privilegien der Sänger auf den Prüfstand bringen mussten. Je größer nun die institutionelle und repräsentative Verankerung des Kollegiums in kuriennahen stadtrömischen Organisationen war, in denen sich auch einflussreiche Kardinäle engagierten, desto schwieriger war es, seine Rechte zu beschneiden.

Wendet man sich nun der Frage zu, in welcher Form das Kollegium die um 1550 beanspruchte musikalische Autorität über die Christenheit konkret ausübte, so erweist sich die Suche nach Anhaltspunkten als weitaus weniger ergiebig. Grundsätzlich übte das Kollegium zunächst eine Autorität nach innen aus, d. h. auf die neu aufgenommenen Sänger, die sich kompositorischen, liturgischen und sängerischen Traditionen zu unterwerfen hatten. Angesichts des auf die ganze Christenheit bezogenen Autoritätsanspruchs der Sänger wäre nun zu erwarten, dass diese Traditionen zumindest teilweise nach außen gewendet und anderen Kapellen als vorbildhaft oder gar verbindlich vor Augen gestellt worden seien. Angesichts der in Italien allgemein geäußerten Forderungen nach einer Hebung der klerikalen Sitten, die sich auch auf die musikalische Praxis bezogen,¹⁴ wäre eine solche Vorbildfunktion tatsächlich angebracht gewesen. Doch wie hätten die Sänger konkret vorgehen können? Da sie selbst keine Sängerknaben ausbildeten, konnten sie an dieser entscheidenden Stelle keine Maßgabe bieten. Somit wäre insbesondere an die Bereiche Musiktheorie, Gesangsideal und Komposition zu denken, in denen die Sänger offensiv bestimmte Vorgaben hätten vertreten können.

14 Deutlichsten Niederschlag finden diese Forderungen in Biagio Rossettis *Libellus de rudimentis musices* von 1530, hrsg. von Albert Seay, Colorado Springs 1981 (Critical Texts, 12).

Mit Blick auf den Kontext des Danckerts-Zitats könnte man vermuten, die Sänger arbeiteten darauf hin, eine Art höchste Lehrinstanz in musiktheoretischen Fragen zu werden. Wenn so etwas jedoch tatsächlich angestrebt worden sein sollte, war der Erfolg bescheiden, denn außer dem berühmten Streit zwischen Vicentino und Lusitano ist lediglich ein weiterer Schiedsspruch bekannt, den Costanzo Festa und Charles D'Argentilly in den 1540er Jahren im Zusammenhang mit einer eher unbedeutenden Kontroverse zwischen zwei Mitgliedern der Kapelle von S. Lorenzo in Damaso fällten.¹⁵ Zudem wurde zwar von Zeitgenossen die musiktheoretische Kompetenz einzelner Kapellmitglieder immer wieder hervorgehoben,¹⁶ jedoch ist kein einziger nennenswerter Traktat aus der Kapelle hervorgegangen.¹⁷ Zwar hatte Costanzo Festa Ambitionen, seine als *Basse* bezeichnete umfangreiche Sammlung von Kontrapunktexemplen am Ende der 1530er Jahre zu publizieren, worin sich die Beanspruchung einer kompositionstheoretischen Autorität erkennen lässt, allerdings blieb dieses Projekt unverwirklicht, und das bemerkenswerte Lehrwerk erreichte nur eine sehr beschränkte Verbreitung.¹⁸

In Bezug auf das Gesangsideal ist es zwar sehr wahrscheinlich, dass die stimmliche Qualität bis in die 1540er Jahre hinein geradezu sprichwörtlich war,¹⁹ jedoch blieb dessen Verbreitung räumlich eher beschränkt. Lediglich die häufigen Auftritte der Sänger in stadtrömischen Kirchen lassen an eine in die Öffentlichkeit getragene Vorbildfunktion denken, die Römern, Pilgern und Re-

- 15 Vgl. dazu Lewis Lockwood, »A Dispute on Accidentals in 16th-Century Rome«, in: *Analecta musicologica* 2 (1965), S. 24–40.
- 16 Etwa betont Juan Bermudo in seiner *Declaración de Instrumentos musicales* von 1555 die musiktheoretische Kompetenz von Cristóbal de Morales, Nachdruck hrsg. von Macario Santiago Kastner, Kassel 1957 (Documenta Musicologica, 1.11). Dasselbe bescheinigt Francisco Salinas in seinem *Liber Musices* dem Sänger-Komponisten Escobedo, dem Mitjuror von Danckerts im Streit zwischen Vicentino und Lusitano.
- 17 Es ist allerdings die Vermutung geäußert worden, dass die in der Biblioteca Comunale »Augusta« von Perugia verwahrten *Regole del contraponto dell'ecc.mo Ivo* von dem päpstlichen Sänger Ivo Barry verfasst worden sein könnten. Dies erscheint jedoch ebenso unwahrscheinlich wie die zugrunde liegende These von Brumana und Ciliberti, dass Barry in den 1530er Jahren Kapellmeister am Dom von Perugia gewesen sein könnte, siehe Biancamaria Brumana und Galliano Ciliberti, *Musica e musicisti nella cattedrale di S. Lorenzo a Perugia (XIV–XVIII secolo)*, Florenz 1991, S. 47–50. Eine solche Tätigkeit hätte er parallel zu seinem nachweislich regelmäßig versehenen Kapelldienst in Rom kaum ausüben können.
- 18 Costanzo Festa, *Counterpoints on a cantus firmus*, hrsg. von Richard J. Agee, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 107), S. IX–X.
- 19 So beschrieb der Engländer William Thomas (*The Historie of Italie*, London 1549, fol. 39r) den Gesang bei der Weihnachtszeremonie des Jahres 1547 im Petersdom mit den Worten »The chapell beganne the offitorie of the masse, and sange so sweetly, that me thought I never heard the lyke.«

präsentanten anderer Nationen als Ideal vorgeführt werden sollte. Durch den Weggang einiger fähiger Sänger, Schwierigkeiten bei der Nachwuchsrekrutierung und vor allem wegen nachlassender Disziplin war jedoch zu Beginn der 1550er Jahre jener Zustand erreicht, den Julius III. in dem zitierten Breve beklagte. Da es den Sängern aus genannten Gründen gelang, eine Reform abzuwenden, die die notwendigen personellen Einschnitte vollzogen hätte, änderte sich an dem Zustand offenbar wenig, bis dann im Jahr 1565 eine Kardinalskommission die Sängerschaft in Einzelprüfung drastisch dezimierte.²⁰

Der letzte verbleibende musikalische Sektor, die Komposition, verdient im gegebenen Rahmen die größte Aufmerksamkeit, da sich im Zusammenhang mit der Neuschaffung und Verbreitung von Repertoire am ehesten die Ausübung einer musikalischen Autorität erwarten ließe. Seit Jahrhundertbeginn gehörten der Kapelle stets mehrere, teils hochrangige Komponisten an, die zum Repertoire qualitativ hochstehende Kompositionen beisteuerten und musikalische Kapelltraditionen begründeten bzw. fortschrieben. In der Tat sind auch einzelne Fälle bekannt, in denen sehr spezifisches Repertoire der päpstlichen Kapelle andernorts übernommen wurde. In der Florentiner Kirche S. Lorenzo etwa hat sich ein Karwochenrepertoire erhalten, das signifikante Ähnlichkeiten mit den Gepflogenheiten der päpstlichen Kapelle aufweist. Die Handschrift *N* des Archivio parrocchiale di S. Lorenzo in Florenz enthält u. a. Lamentationen von den päpstlichen Sängern Bernardo de Pauli Pisano, Elzéar Genet alias Carpentras und Cristóbal Morales.²¹ Vermutlich gehen die Parallelen auf den Pontifikat des mit der Kirche eng verbundenen Medici-Papstes Leo X. (1513–1521) zurück, unter dem die Karwochenmusik in der Sixtina ihren prägnanten Charakter erhielt. Morales dagegen dürfte seine Lamentationen selbst nach Florenz geschickt haben, da er mit Großherzog Cosimo I. de' Medici im Austausch stand und diesem wiederholt Kompositionen zukommen ließ.²² Die damit angesprochene Form der Repertoireverbreitung, die beispielsweise auch der päpstliche Sänger Antonio Cappello betrieb und seinem früheren Arbeitgeber, dem Herzog von Ferrara, neue Kompositionen seiner Kollegen Festa, Bartolomé de

20 R. Sherr, *Competence* (wie Anm. 7). Zum hartnäckigen Widerstand der Sänger gegen institutionelle Reformen vgl. R. Sherr, *A Curious Incident* (wie Anm. 2), sowie K. Pietschmann, *Kirchenmusik* (wie Anm. 2).

21 Vgl. Frank A. D'Accone, »Singolarità di alcuni aspetti della musica sacra Fiorentina del Cinquecento«, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Bd. 2, Florenz 1983, S. 513–537.

22 Klaus Pietschmann, »A Renaissance composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese«, in: *Early Music* 28 (2000), S. 383–400.

Escobedo oder Morales schickte,²³ zeugt freilich nicht von der Durchsetzung eines Autoritätsanspruchs der Institution, ja vermutlich noch nicht einmal von einem speziellen Interesse der Adressaten an der Kapellpraxis, da vielmehr die Neugier auf neue Kompositionen einzelner namhafter Komponisten im Vordergrund gestanden haben dürfte. Ein anderes Beispiel mit ähnlichen Hintergründen stellt die starke Präsenz von päpstlichem Repertoire in den Chorbüchern von Casale Monferrato dar, die sich dadurch erklären lässt, dass diese zu einer Zeit angefertigt wurden, als mit Ercole Gonzaga einer der einflussreichsten und zugleich musikinteressiertesten Kurienkardinäle das Monferrat verwaltete, dessen Kapellmeister Jachet von Mantua selbst kurzzeitig der päpstlichen Kapelle angehört hatte.²⁴

Die Beispiele deuten also darauf hin, dass zwar gelegentlich Repertoire der päpstlichen Kapelle aus Rom herausgelangte, dass diese Verbreitung jedoch keineswegs von den Sängern selbst gezielt betrieben worden sein dürfte, zumal es sich um sehr isolierte Fälle handelt. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang allerdings die zahlreichen Konkordanzan in römischen Quellen. Insbesondere das Repertoire der Cappella Giulia an S. Pietro wurde seit ihrer Gründung im frühen 16. Jahrhundert maßgeblich aus dem der päpstlichen Sänger gespeist, und auch die Chorbücher von S. Lorenzo in Damaso, S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano weisen einige signifikante Übereinstimmungen mit Chorbüchern des Fondo Cappella Sistina auf.²⁵ Auf den ersten Blick

23 Auf die im Archivio di Stato di Modena verwahrten Briefe wurde wiederholt hingewiesen. Sie sind publiziert auf der Homepage von Richard Sherr: <http://sophia.smith.edu/~rsherr>.

24 Neben den zahlreichen Kompositionen Festas (vor allem im Chorbuch I-CMac, C) ist dabei insbesondere die Überlieferung von D'Argentillys Requiem im Chorbuch N (H) signifikant, das außer in der vatikanischen Handschrift I-Rvat, CG XII.3 nur hier überliefert ist. David Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, o.O.: American Institute of Musicology 1975 (Renaissance Manuscript Studies, 2), passim.

25 Hinsichtlich der Cappella Giulia vgl. vor allem die Inventare zu den Chorbüchern XII.3, 4, 5 und 6 in Nanie Bridgman, *Manuscripts de musique polyphonique xv.e et xvi.e siècles. Italie* (RISM, B.IV.5), München 1991, S. 432–444, sowie Jeffrey Dean, »The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s«, in: *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), S. 465–490. In S. Lorenzo in Damaso ist insbesondere das Chorbuch 9 zu nennen, das neben Magnificat-Vertonungen Festas und Morales' die (bislang nicht identifizierte) Hymne »Lucis creator optime« von Festa enthält (S. 4–9) und aufgrund der anderen vertretenen Komponisten (neben Festa und Morales Jean Mouton, Antoine de Févin und Jacotin) sicherlich vor 1576 zu datieren ist, wie vorgeschlagen wurde; vgl. Karin Andrae, »Der Musikalienfonds der Basilica di S. Lorenzo in Damaso in Rom«, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, n. s. 3 (1985), S. 122–125. Von den erhaltenen Musikalien aus S. Maria Maggiore erscheinen die beiden Chorbücher I-Rvat, SMM 32 und 36 mit Hymnen und Magnificat von Festa und Morales sowie vor allem das noch im Besitz der Basilica verbliebene Chorbuch I-Rsm, Stanza della Musica 26 mit Hymnen von Festa erwähnenswert, doch auch die Messenhandschrift I-Rvat, SMM 24 weist

mag dies nicht sonderlich überraschen, bot doch die räumliche Nähe und die häufige Präsenz der päpstlichen Kapelle bei Gottesdiensten in den jeweiligen Kirchen reiche Gelegenheit zum Repertoireaustausch. Erstaunlich ist diese Freigebigkeit dennoch, wenn man die Tendenz zur Exklusivität bedenkt, durch die sich die Repertoirepflege der päpstlichen Kapelle ansonsten auszeichnet. So ist es bemerkenswert, dass es beim wiederholten Zusammentreffen der päpstlichen Kapelle mit der französischen oder der kaiserlichen Hofkapelle im zweiten Jahrhundertdrittel zu keinerlei derartigem Austausch gekommen zu sein scheint, obwohl das noch im späten 15. Jahrhundert und vor allem im Pontifikat Leo X. die Regel gewesen war.²⁶ Auch ist zu beobachten, dass zahlreiche Kompositionen in den Chorbüchern insbesondere aus den Pontifikaten Clemens' VII. und Pauls III. Unika sind und erfolgreiche Komponisten wie Jacques Arcadelt anscheinend bewusst auf die Publikation von Motetten, die für die Kapelle entstanden waren, verzichteten.²⁷

Sehr aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang diejenigen Fälle, in denen päpstliche Sänger doch entsprechende Publikationsabsichten hegten oder umsetzten. Carpentras und Morales publizierten ihre zumindest teilweise für die Kapelle entstandenen Werke und widmeten sie einem Papst bzw. hochrangigen Kardinälen mit dem Anspruch, durch ihre Kompositionen zur Hebung der gottesdienstlichen Frömmigkeit der ganzen Christenheit beizutragen. Besonders deutlich wird dies durch Carpentras' Hinweis im Vorwort zu seinem Hymnendruck, Leo X. habe beim Erklingen der Stücke Tränen vergossen.²⁸ Nicht genug

mehrere Konkordanzanzen mit Sixtina-Chorbüchern auf (Jean Mouton, *Missa Tua est potentia*; Antonius Divitis, *Missa Quem dicunt homines*; ich danke Richard Sherr für diese Auskunft); vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, hrsg. von Charles Hamm, Bd. 4, Neuhausen-Stuttgart 1988 (Renaissance Manuscript Studies, 1), S. 64–66, sowie Galliano Ciliberti, »Una nuova fonte per lo studio degli inni di Costanzo Festa e Giovanni Pierluigi da Palestrina«, in: *Revue belge de musicologie* 46 (1992), S. 145–162 (hier S. 156–160). In S. Giovanni in Laterano wurde 1575 der Codex 61 angelegt, der u. a. den vollständigen Hymnenzyklus Festas enthält; vgl. Glen Haydon, »The Lateran Codex 61«, in: *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, hrsg. von Gerald Abraham, Kassel 1959, S. 126–131, sowie den kritischen Bericht zu Constantius Festa, *Hymni per totum annum*, hrsg. von Glen Haydon, Rom 1958 (Monumenta Polyphoniae Italicae, 3), S. 183–190.

26 Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 1991 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 1), S. 394.

27 Zur Repertoireentwicklung unter Paul III. vgl. K. Pietschmann, Kirchenmusik (wie Anm. 2).

28 Elzéar Genet (Carpentras), *Collected Works*, hrsg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 58), Bd. 3, S. X. Zur Bedeutung des öffentlichen Tränenvergießens durch Päpste vgl. Joseph Imorde, »Dulciores sunt lacrimae orantium, quam

also, dass die Stücke in der Sixtina gesungen worden waren, sie hatten vielmehr sogar beim *vicarius Christi* selbst die intensivste Gotteserfahrung bewirkt. Carpentras und Morales also als musikalische Speerspitzen des Papsttums am Vorabend des Tridentinums? Der Eindruck täuscht, denn in beiden Fällen handelte es sich um Einzelaktionen, die die jeweiligen Widmungsträger offenbar wenig begeisterten: Carpentras wurde unter Clemens VII. offenbar nicht mehr als aktives Mitglied in die Kapelle aufgenommen, was dieser mit seinen Publikationen möglicherweise bezweckt hatte, und Morales fiel kurz nach Fertigstellung des Drucks in Ungnade und musste nach vergeblichen Hilfersuchen an den Kardinalnepoten vor seinen Schuldnern aus Rom fliehen.²⁹

Das Grundproblem, das hinter diesen Vorgängen gestanden haben dürfte, ist offensichtlich. Hier kollidierte das individuelle Profilierungsstreben einzelner Komponisten, die ihre Position in der päpstlichen Kapelle im Sinne einer Art persönlicher Autorität auszuspielen gedachten, mit den Vorstellungen und Erwartungen, die Papst und Kurie mit der musikalischen Autorität der Sängerkapelle verbanden. Dass diese in der Tat andere Ziele verfolgten, verdeutlicht das Beispiel der Hymnen- und Magnificatvertonungen von Costanzo Festa. Der hoch angesehene Komponist, der seit 1517 der Kapelle angehörte, hatte mit seinen aufwändigen Zyklen ursprünglich ähnliche Pläne wie Morales und Carpentras. In einem Brief kündigte er 1536 an, sie einem Herausgeber für 150 Scudi zu überlassen, damit dieser sie im Chorbuchformat drucke »perche tutti li chori se ne potranno servire« (»so dass alle Chöre sich ihrer bedienen können«).³⁰ Der autoritative Anspruch, alle Kapellen der Christenheit in den Genuss dieser Kompositionen kommen zu lassen, ist bei diesen Worten unüberhörbar. Zu einer Drucklegung kam es jedoch nicht, statt dessen wurden die Werke wenig später in dem prächtigen Chorbuch I-Rvat, CS 18 ingrossiert, das die Wappen Pauls III. und Festas enthält. Dem war eine päpstliche Zahlung an Festa vorausgegangen, die zwar nicht beziffert ist, jedoch erheblich gewesen sein muss.³¹ Offenkundig hatte Paul III. dem Komponisten seine Werke also regelrecht abgekauft, möglicherweise um damit eine Drucklegung zu verhindern.

gaudia theatrorum.« Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 1–14.

- 29 K. Pietschmann, A Renaissance Composer (wie Anm. 22), S. 392–396. Zur Biographie von Carpentras vgl. vor allem Richard Sherr, Art. »Carpentras«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel 2000, Sp. 256–260.
- 30 Zit. nach Richard J. Agee, »Filippo Strozzi and the Early Madrigal«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 234.
- 31 Alison Sanders McFarland, »Papal Singers, the Musica Segreta, and a Woman Musician at the Papal Court. The View from the Private Treasury of Paul III«, in: *Studi musicali* 24 (1995), S. 223, Anm. 62.

Dennoch ging es aber nicht darum, die Stücke exklusiv den Ohren des Papstes vorzubehalten, denn die Hymnen sind in einer Reihe von Quellen überliefert – nahezu alle jedoch römischen Ursprungs.³²

Resümiert man diesen Befund, so ist festzustellen, dass der universale Autoritätsanspruch der päpstlichen Kapelle zum Zeitpunkt, als er so nachhaltig reklamiert wurde, also um 1550, lediglich in Rom selbst gewisse Gültigkeit besaß. Nun stellte die Stadt Rom in der Tat eine Bühne dar, deren Publikum im Grunde die gesamte christliche Welt bildete, und es findet sich an der Kurie wiederholt die Ansicht, dass Rom die ganze Welt abbilde und sich stadtbezogene Aktivitäten automatisch auf die Christenheit insgesamt auswirkten. Dennoch drängt sich der Eindruck auf, es habe sich bei den Äußerungen von Ghiselin Danckerts nur um Propaganda gehandelt, um über den gegenwärtig desolaten Zustand einer Institution hinwegzutäuschen, die außer Privilegienerhalt keine Ziele mehr verfolgte. Doch muss dabei verwundert werden, dass auch Julius III. in seinem Breve an diesem Anspruch festhält und seine Adressaten, die Sänger, auf die globale Dimension ihrer Position förmlich ein schwört. An diesem Punkt nun ist es erforderlich, die Perspektive zu wechseln und nach den Intentionen der Kurie zu fragen, die zu einer so langfristigen Förderung des Sängerkollegiums geführt hatten. Bei näherer Betrachtung zeigt sich nämlich, dass die starke Romorientierung des Kollegiums Bestandteil eines übergeordneten Konzeptes gewesen sein muss, das offenkundig zum Ziel hatte, die Stadt Rom als Ganze – und nicht nur die päpstliche Kapelle – zum musikalischen Zentrum der Christenheit zu machen.

Offensichtlich bereits nach dem Sacco di Roma wurde ein Gedanke gezielt aufgegriffen und weitergeführt, den erstmals Julius II. im Zusammenhang mit der Gründung der Cappella Giulia formuliert hatte:

In der besagten Kapelle seien 12 Sänger und ebensoviele Schüler sowie zwei Lehrer, einer für Musik und einer für Grammatik, damit daraus, wenn nötig, das Sängerkollegium unserer Palastkapelle bestückt werden kann, denn dieses setzt sich bisher üblicherweise aus Franzosen und Spaniern zusammen, weil in Rom praktisch keine tauglichen Sänger ausgebildet werden.³³

32 Die einzige Ausnahme bildet das Chorbuch I-CMac, C aus Casale Monferrato, auf deren besondere Nähe zum Sixtina-Repertoire bereits hingewiesen wurde.

33 »In dicta Capella ... duodecim sint Cantores et totidem scholares ac duo Magistri, unus musicae et alter grammaticae ut ex huiusmodi Cantorum Collegio Capellae nostri Palatii, ad quam consueverunt Cantores et Galliarum, et Hispaniarum partibus accersiri, cum nulli fere in Urbe ad id apti educantur, cum opus fuerit, subveniri possit«: zit. nach José María Llorens Cisteró, *Le opere musicali della Cappella Giulia*. Vatikanstadt 1971 (Studi e Testi, 265), S. VI, Anm. 3.

Neben der Cappella Giulia erfuhren in den 1530er Jahren auch die Kapellen insbesondere von S. Lorenzo in Damaso sowie mit einigem Abstand auch S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano eine bemerkenswerte Renaissance und bildeten etliche Sängerknaben aus.³⁴ Betrachtet man nun die in den Kapelldiarien genau dokumentierten Neuaufnahmen von päpstlichen Sängern, so stellt man fest, dass die von den Konstitutionen vorgesehene Prüfung und Abstimmung durch das Kollegium nur in wenigen Fällen erfolgte, während die große Mehrzahl der Kandidaten durch den Kapellmeister oder den Papst zum Sänger ernannt wurde. Eine nähere Untersuchung aller Fälle hat gezeigt, dass hinter diesem merkwürdigen, vom Kollegium nie infrage gestellten Verfahren ein klares System steht: Alle ungeprüften Kandidaten nämlich gehörten zuvor der Cappella Giulia oder der Kapelle von S. Lorenzo in Damaso an, während die geprüften durchweg in keinem römischen Chor nachweisbar sind.³⁵ Dass sowohl in S. Pietro als auch in S. Lorenzo in Damaso der Kardinalnepot Pauls III. Alessandro Farnese das Sagen hatte, mag dabei zwar begünstigend, nicht aber ausschlaggebend gewirkt haben. Vielmehr war offensichtlich von päpstlicher Seite die erfolgreiche Mitgliedschaft in einer der beiden sowie später auch weiterer stadtrömischer Kapellen hinreichender Ausweis für die Tauglichkeit zum päpstlichen Sänger. Der enorme Prestigegewinn, den dies für die römischen Gesangsinstitute unterhalb der päpstlichen Kapelle bedeutete, ist evident.

Interpretiert man diese musikalische Ausbildungs- und Rekrutierungspolitik im Kontext der allgemeinen kirchengeschichtlichen Entwicklungen, so tritt das von der Kirchengspitze angestrebte Ziel klar vor Augen. Im Zuge einer Umwandlung des Papsthofes zu einer Art italienischem Hof, d. h. zum politischen Zentrum Italiens insgesamt,³⁶ sollte auch die Rekrutierung des Sängernachwuchses unabhängig von französischen oder spanischen Mätrisen werden. Stattdessen betrieb man den Aufbau einer römischen Schule, die dem Ausland eine eigene musikalische Elite gegenüberstellen konnte. Dass dieser vor allem aus der älteren Forschung bekannte Begriff der »römischen Schule« keineswegs anachronistisch angewandt ist, zeigt das Zitat von Danckerts, in dem bereits

34 Zur Entwicklung der genannten Kapellen im fraglichen Zeitraum vgl. Luca della Libera, »L'attività musicale nella basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Cinquecento«, in: *Rivista italiana di musicologia* 32 (1997), S. 25–59; Vito Racli, *Nel secolo di Giovanni Pierluigi da Palestrina nella cappella liberiana*, Rom 1920; Raffaele Casimiri, »Cantori, maestri, organisti della Cappella Lateranense negli Atti Capitolari (sec. XV–XVII)«, hrsg. von Laura Callegari, in: *Quadrivium* 25.2 (1984), S. 5–254.

35 Vgl. K. Pietschmann, Kirchenmusik (wie Anm. 2).

36 Vgl. zu diesem Bestreben den zusammenfassenden Forschungsbericht von Marco Pellegrini, »Corte di Roma e aristocrazia italiane in età moderna«, in: *Rivista di storia e letteratura religiosa* 30 (1994), S. 543–602.

1551 ausdrücklich eine »Scuola musicale Romana« beschworen und in den vorgebrachten Autoritätsanspruch mit einbezogen wird.³⁷ Die Versorgung ausschließlich römischer Kapellen mit Repertoire der päpstlichen Sänger erklärt sich auch vor diesem Hintergrund. Sie diente vorrangig dazu, in der Stadt eine spezifische Musikpflege mit Modellcharakter für den römischen Sängernachwuchs zu etablieren.

Innerhalb dieses ursprünglichen Programms war für die päpstlichen Sänger der Platz an der Spitze einer primär römischen, weitergehend jedoch auf die ganze Christenheit ausgedehnten Kapellhierarchie vorgesehen. Dieser Gedanke kommt im zitierten Breve Julius' III. noch deutlich zum Ausdruck. In dem Maße jedoch, in dem das korporative, reformfeindliche Autoritätsstreben des Kollegiums zu nachlassender Qualität führte und damit das übergeordnete Gesamtkonzept gefährdet wurde, manövierten sich die Sänger ins Abseits. Zwar wahrten sie ihre Privilegien, jedoch verlagerten Papst und Kardinäle ihr Interesse auf den weiteren Ausbau der stadtrömischen Ausbildungs- und Klangkörper, die inzwischen weitaus effektiver operierten als die päpstliche Kapelle. Persönlichkeiten wie Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Giovanni Animuccia oder Felice Anerio waren die höchst erfolgreichen Produkte der römischen Schule und dokumentierten damit das enorme Potential dieses Modells, das der Idee nach auf Julius II. zurückging. Für diese Komponisten war nicht mehr die päpstliche Kapelle das höchste Ziel, vielmehr erhielten sie anderweitige Zuwendungen und bereicherten mit ihren Namen und ihrem Können andere musikalische Institutionen der Stadt.³⁸ Mit ihrer Hilfe wurde ein Institutionengeflecht aufgebaut, das tatsächlich die autoritative, internationale Schlagkraft besaß, die zuvor im Zusammenhang mit der päpstlichen Kapelle vergeblich gesucht wurde. Die hervorragende musikalische Ausbildung von Klerikern aus allen Teilen Europas in den nationalen Kollegien, die enorme Verbreitung der gedruckten Kompositionen insbesondere Palestrinas und die damit einhergehende langfristige Eta-

37 Vgl. Anm. 6. Zur Frage eines römischen Stils auch Christopher Reynolds, »Rome: A City of Rich Contrast«, in: *The Renaissance from the 1470s to the End of the 16th Century*, hrsg. von Iain Fenlon, London 1989, S. 63-101 (hier S. 85-92).

38 Palestrina war als Kapellmeister u. a. an der Cappella Giulia, an S. Giovanni in Laterano, am Seminario Romano und an S. Maria Maggiore tätig, während seine Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle im Jahr 1555 in eine sehr krisenhafte Phase der Kapelle fiel und bekanntermaßen nur wenige Monate dauerte. Victoria stand dem Collegio Germanico vor, während Animuccia an der Cappella Giulia und Anerio am Collegio degl'Inglese sowie der Vertuosa Compagnia dei Musici di Roma Führungspositionen innehatten. Vgl. zusammenfassend sowie mit Hinweisen auf weitere Literatur: Klaus Pietschmann, Art. »Rom. III. Die Zeit der Renaissance 1400-1550«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 393-400.

blierung eines Kompositionsideals sind bestens bekannte Faktoren, die Rom zu der zentralen musikalischen Autorität der Gegenreformation werden ließen. Dass die päpstlichen Sänger letztlich nicht den ihnen eigentlich zugedachten Platz an der Spitze dieses gewaltigen Unternehmens einnahmen, ist eine Ironie der Geschichte. Als sie nämlich über das künstlerische Format für eine solche Position verfügten und Einzelne wie Morales in seinen Messendrucken bereits den Anspruch der Institution in die Welt tragen wollten, war die Zeit noch nicht reif. Später dann waren sie Opfer ihres eigenen Gewinnstrebens geworden.