

EVA NEUMAYR
(RISM ARBEITSGRUPPE SALZBURG)

DIE REQUIEMKOMPOSITIONEN LUIGI GATTIS (1740–1817)*

ABSTRACT

Amongst the requiems attributed to Luigi Gatti (1740–1817) numerous misattributions have been uncovered by A. Lattanzi for his upcoming catalogue. However, both requiems in a (1794, GehG 217.2) and in C (1807/8, GehG 217.1) were composed by Luigi Gatti beyond doubt, the latter showing Gatti on the peak of his ability as a composer of sacred music. While the sources of the *Requiem in a* are few, the *Requiem in C* has been passed on in several different versions surviving in two autograph scores and several sets of parts. There is also evidence for several performances of the latter. In addition to surveying sources and versions, the cultural surroundings will be illuminated and possible interrelations with other works of the genre, especially W. A. Mozart's Requiem, will be discussed.

* * *

Im Salzburg des ausgehenden 18. Jahrhunderts war die Kirchenmusik aufgrund der Reformen des aufklärerisch gesinnten Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo großen Änderungen unterworfen, die auch die musikalische Gestaltung von Totenmessen betrafen. Während vor Colloredos Regierungsantritt an allen Salzburger Kirchen lateinische Requiemkompositionen üblich waren, die zu den Begräbnisfeierlichkeiten wichtiger oder zahlungskräftiger Personen, aber auch zu den Jahrestagen ihres Hinscheidens aufgeführt wurden¹, ist vor allem ab den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts ein Wandel zu spüren. Obwohl sich der berühmte *Hir-*

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen des vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) finanzierten Projekts »Kirchenmusik am Neuen Dom zu Salzburg im Spiegel der Quellen« (P 23195).

1. Zu den im Dommusikarchiv (Archiv der Erzdiözese Salzburg) nachweisbaren Requiemkompositionen des 18. Jahrhunderts vgl. <<http://opac.rism.info>>, Abfrage vom 2.12.2011.

tenbrief Colloredos von 1782² nicht speziell zur Musik des Totenkultes äußert, waren die Reformen des Fürsterzbischofs – wohl beeinflusst von den Reformen Kaiser Josephs II. in Österreich – auch in diesem Bereich einschneidend. Die *Stolordnung*³ von 1784/85 stellt klar:

»Da nunmehr der deutsche Gesang allgemein eingeführt ist: so solle – um jedem Vorwand zur Vereitlung der besten Absicht vorzubeugen – bei denen Seelenämtern, in was immer für einer Kirche, den Dom ausgenommen, selbe gehalten werden mögen, durchgehends keine andere Vokal oder Instrumental-Musik weder um Bezahlung, noch gratis statt haben, und der Gebrauch anderer als Stadtpfarrs-Musikanten in jenen Kirchen verbotnen seyn, welche bisher von diesen versehen worden sind. Bey der Seelenmesse wird aber ohnehin keiner Musik Platz gegeben.«⁴

Wie sich dieses Verbot von musikalischen Requiens auswirkte, zeigt sich beispielsweise an der Musikpflege in der Kirche St. Markus, der Kirche der Ursulinen⁵ in Salzburg: Dort wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts jedes Jahr im April, zum Todestag des Stifters der Salzburger Ursulinen, Fürsterzbischof Johann Ernst Graf Thun (1643–1709), eine Vigil und ein Requiem gehalten. Erstmals nachzuweisen ist dieser »Jahrtag« in den Rechnungen der Ursulinen 1712.⁶ Von 1724 an wurde dieses Requiem meist mit Waldhörnern aufgeführt, vereinzelt wurden aber auch Posauern verwendet. Hier folgt, als ein Beispiel für die jährlich wiederkehrenden Eintragungen in die Rechnungsbücher zwischen 1719 und 1783, der Hinweis auf diese Feier aus dem Jahr 1756:

2. Sr. Hochfürstl. Gnaden des Hochwürdigsten Herrn Herrn Hieronymus Joseph Erzbischofs und des H. R. Reichs Fürsten zu Salzburg des heil Stuhls zu Rom gebornen Legaten, und Deutschlands Primatens &c. &c. Hirtenbrief auf die am 1^{ten} Herbstm. dieses 1782^{ten} Jahrs, nach zurückgelegten zwölfen Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs, Waisenhaus, Salzburg 1782.

3. Verzeichnis der Gebühren, die für kirchliche Handlungen und Verrichtungen, wie Taufen, Eheschließungen und Begräbnisse zu entrichten waren.

4. JUDAS THADDÄUS ZAUNER, *Auszug der wichtigsten Hochfürstl. Salzburgischen Landesgesetze zum gemeinnützigen Gebrauch nach alphabetischer Ordnung* [...], Mayr, Salzburg 1785, *Stolordnung*, S. 259 f.

5. Vgl. EVA NEUMAYR, *Zur Musikpflege der Salzburger Ursulinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag. Symposiumsbericht*, hrsg. v. LARS E. LAUBHOLD – GERHARD WALTERSKIRCHEN, Strube, München 2010 (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte, 9), S. 102–12 und EVA NEUMAYR, *Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinen-Konvent in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, »Kirchenmusikalisches Jahrbuch«, LXXXIV, 2010, S. 89–101.

6. TAG BUCH VON JAHR 1712 darin *Register der Täglichen und Monatlichen Empfang und Aufßgaben, angefangen: den 1 Jenner A[nn]o 1712*, Eintrag vom 21.4.1712, Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.

»Den 7 [April 1756] dito für Unsern gnädigsten Stüffter seel: das Requiem Amt hat gehalten der gnädige Herr Dickart. [...] Herrn Sämer^[7] für das Amt mit Waldhorn 4 fl, Vigil 1 fl 42 kz. [=] 5 fl 42«⁸

In dieser Form – also vermutlich mit Sängern, zwei Violinen, Basso continuo und zwei Hörnern – wurde das Amt zum letzten Mal am 3. April 1783 abgehalten. Das lässt sich aus dem Preis ablesen, der den Musikern bezahlt wurde und der 1719 bis 1783 konstant 4 fl. Betrag.⁹ Ab 1784 jedoch ist eine markante Änderung dieser jahrzehntelangen Praxis zu verzeichnen: In diesem Jahr sangen die Chorschwestern bei diesem Anlass ein sogenanntes »Normalamt«, also ein deutsches Requiem mit Orgelbegleitung¹⁰, nach 1786 – anscheinend hatte die Durchsetzung des Erlasses etwas gedauert – wurde auf Gesang gänzlich verzichtet¹¹.

Noch 1806, als die Hofmusiker anlässlich des Begräbnisses von Michael Haydn (1737–1806) sein unvollendetes Requiem in B-Dur (MH 838) ergänzt durch Teile des *Schrattenbach-Requiems* (MH 155) in der Kirche der Erzabtei St. Peter aufführen wollten, mussten sie wegen des lateinischen Textes extra beim Konsistorium ansuchen:

»Den 13. August Uhr ½ 2 (wurde begraben) der wohlledegeborne sehr berühmte Herr Johann Michael Haydn, kurfürstl. Salz. Concertmeister und Hoforganist [...] Das hw. Consistorium erlaubte auf die Bitte der Hofmusik das Requiem lateinisch zu halten, das auch so geschah.«¹²

7. Johann Chrisostomus Samber (um 1708–1772), vgl. ERNST HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Universität Salzburg (Phil. Diss.), 1972, S. 358, Anmerkung 9, und NEUMAYR, *Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinen-Konvent in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 92.

8. TAG BUCH A[NN]O 1756 darin *Monatliche Außgaben Und besoldungen der Kirchenbedienten, auch für Hl. Müssen und andere gods Dienst A[nn]o 1756*, 7.4.1756, Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.

9. Vgl. die Rechnungsbücher der Ursulinen 1712 bis 1783, Eintragung meist im April, Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.

10. »Den 31. [März 1784] dito hat der Herr Kaplan das Requiem Amt gehalten H: Messen gelesen. Vor die Vigil so er Vor sich allein gebethet [=] 30x Die Klosterfrauen, wir selbst haben das Normal Amt abgesungen [...] Herr Lippen für das Amt schlagen Orgl [=] 1 fl 30x«; TAG BUCH A[NN]O 1784 darin *A[nn]o 1784. Laus Deo. Monatliche Außgaben vor die Heil: Messen, Priester, und Kirchen bedienten*, Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.

11. »Den 5. [März 1788] dito ist [...] Stifter sel. sein Jahr Tag gehalten [worden.] H: Kapellan hat das Requiem gehalten 1 fl aber kein Vigil gehalten worden.« TAG BUCH A[NN]O 1788 darin *A[nn]o 1788. Monatliche Außgaben für Lesung H: Messen, Priesterschaft, und Kirchen bediente*, Archiv der Ursulinen, Salzburg-Glasenbach, o. Sign.

12. Lib. Sepult. 1790/1822, S. 294 zit. in FRANZ MARTIN, *Kleine Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs, insbesondere zur Biographie Michael Haydns*, »Mitteilungen der Gesellschaft für Salz-

Auch am Salzburger Dom, der an sich ja von der Neuregelung ausgenommen war, sind Auswirkungen zu konstatieren. Zwischen 1784 und 1820 ist unter den Materialien im Dommusikarchiv nur mehr ein einziges lateinisches Requiem nachzuweisen, das mit Sicherheit¹³ für den Gebrauch der Hofmusik am Salzburger Dom komponiert wurde: Luigi Gattis Requiem in a-Moll von 1794.¹⁴

Luigi Gatti (1740–1817), den Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo 1782 als Hofkapellmeister von Mantua nach Salzburg geholt hatte, werden zahlreiche Requiemkompositionen zugeschrieben. Darunter sind Manuskripte von seiner Hand, die sich im Zuge der Forschungen Alessandro Lattanzis bereits als Abschriften von Requiem anderer Komponisten erwiesen haben, aber auch zahlreiche Werke des Klosterkomponisten Alois Nussbaumer (1743–1822), der seine Manuskripte mit »Sig. Luigi« zu signieren pflegte. Da der Werkkatalog Alessandro Lattanzis¹⁵ kurz vor der Fertigstellung steht und Fragen der Zuschreibung darin zweifellos diskutiert werden, beschäftigt sich vorliegender Artikel ausschließlich mit den zwei Requiemkompositionen, die mit Sicherheit von Luigi Gatti stammen, nämlich mit dem Requiem in a-Moll¹⁶ und mit dem Requiem in C¹⁷.

DAS REQUIEM IN A-MOLL

Zu Gattis Requiem in a-Moll haben sich eine autographe Partitur¹⁸ aus dem Nachlass Luigi Gattis mit der Datierung »1794« (von unbekanntem Schreiber) in der Biblioteca »Giuseppe Greggiati« in Ostiglia, autographe Stimmen und Stimmen des Salzburger Kopisten Felix Hofstätter

burger Landeskunde« LIII, 1913, S. 355–62: 358.

13. Die anderen heute im Dommusikarchiv befindlichen Requiemkompositionen aus dieser Zeit sind vor allem wegen ihrer Besetzung, den Schreibern der Stimmen oder dem Papierbefund mit großer Wahrscheinlichkeit nicht Aufführungen der Hofmusik am Salzburger Dom zuzuordnen sondern entstammen möglicherweise anderen Beständen.

14. Archiv der Erzdiözese (AES), Dommusikarchiv (A-Sd), A 613.

15. ALESSANDRO LATTANZI, *Catalogo tematico delle opere di Luigi Gatti*, Bd. II, Libreria Musicale Italiana, Lucca (in Vorb.).

16. MONIKA GEHMACHER, *Luigi Gatti. Sein Leben und seine Oratorien. Mit thematischem Katalog des Gesamtschaffens*, Universität Wien (Phil. Diss.) 1959, S. 217, Nr. 2.

17. Ebd., S. 217, Nr. 1.

18. Ostiglia, Biblioteca »G. Greggiati« (I-OS), Mss. Mus. Rari B 13, 61 Seiten, mit Datierung »1794« von anderer Hand; mit einem nachfolgenden »Libera« in c-Moll.

(1744–1814)¹⁹ im Bestand des Salzburger Dommusikarchivs und eine Partitur²⁰ Ignaz Khollers von 1870 aus dem Bestand des Dommusikverein und Mozarteum erhalten.

Ein möglicher Anlass für die Komposition des Requiems wird vielleicht im Tod des sehr wohlhabenden Präsidenten der Salzburger Hofkammer, Franz Karl Hannibal Graf Dietrichstein, im Mai 1794 zu suchen sein, den der Abt von St. Peter, Dominikus Hagenauer, in seinem Tagebuch erwähnt:

»Sonntag den 11ten. Starb um Mittag Graf Karl Hanibal von Dietrichstein hiesiger und Augspurgischer Domherr, Abt zu Sankt Job in Ungarn, und Hofkamer Präsident, in einem Alter von 83 Jahren, nachdem er 61 Jahr hiesiger Kapitulär war. [...] Er verordnete einen Seelengottesdienst und bey diesem unter die Arme zu vertheilen die Summe von 25 Gulden.«²¹

Auch ein weiterer Todesfall, der in den Akten des Archivs der Erzdiözese über die »Andachten u. Gottesdienste bei Geburts-, Namenstagen u. Todestagen a) im Kaiserhaus ab 1790 b) der Bischöfe« verzeichnet ist, kommt als Kompositionsanlass für dieses Requiem in Frage: Maria Elisabetha Augusta von Pfalz Sulzbach (1721–1794), die Gattin des Kurfürsten von Bayern und von der Pfalz, Carl Theodor (1724–1799)²², starb im Spätsommer 1794. Für sie wurde in Salzburg ein Requiem »in der hiesigen Domkirche gewöhnlicher Maßen«²³ angeordnet. Diese Formulierung bezieht sich, in Abgrenzung zu einem solennen Requiem, vor allem auf die

19. A-Sd, A 613: autographe Stimmen: S, A, T, B, Coro S (2x), Coro A, vl 1, vl 2, vlne, org, org rip, directorium, fag conc, trb 1; und Stimmen von Felix Hofstätter.

20. A-Sd, Kirch. Mus. 817.

21. *Abt Dominikus Hagenauer (1746–1811) von St. Peter in Salzburg. Tagebücher 1786–1810*, hrsg. v. der Historischen Sektion der Bayerischen Benediktinerabtei, bearbeitet und kommentiert von ADOLF HAHNL, HANNELORE und RUDOLPH ANGERMÜLLER, Eos, St. Ottilien 2009, S. 427.

22. Carl Theodor hat seinen Platz in der Musikgeschichte vor allem der Berühmtheit seines Mannheimer Hoforchesters zu verdanken.

23. AES, 22/54, *Andachten u Gottesdienste bei Geburts-, Namenstagen u. Todestagen a) im Kaiserhaus ab 1790 b) der Bischöfe*: »Da S^r Hochfürstl Gnaden unser gnädigster Herr gnädigst verordnet haben, daß von S^r Fürstl Gnaden Herrn Bischofe zu Chiemsee für S^c Churfürstl. Durchlaucht zu Pfalz jüngsthin abgelebte Frau Gemahlin, die Durchlauchtigste Fürstin und Frau Maria Elisabetha Augusta Pfalzgräfin bey Rhein Höchstseligen Andenkens nächstkommenden Dienstag als den 2^{ten} September Nachmittag um halbe 3 Uhr die Vigil und am Mittwoch darauf um 9 Uhr Frühe das Requiem in der hiesigen Domkirche gewöhnlicher Maßen gehalten werden soll, als wird solches der hochfürstl. Domkustorey um die gehörige Veranstaltung vorkehren zu lassen, hiermit bedeutet. Salzburg im hochfürstl Consistorium den 29ten August 1794 [unterschrieben von:] Franz Xaver Hochbichler Director mppia«.

Bläser-Besetzung. Das Requiem in a-Moll passt auf diese Beschreibung deswegen gut, weil es – anders als etwa Michael Haydns *Schrattenbach-Requiem*, das zwei Oboen, Trompeten und Pauken verlangt, – mit Solisten, Chor, zwei Violinen und Basso-Continuo-Gruppe klein besetzt²⁴ ist und vor allem keine Blasinstrumente fordert.

Gatti fasst Introitus und »Kyrie« zusammen: Einem imitativen Chorsatz bei »Requiem aeternam« folgt bei »Te decet« ein Sopransolo, das zunächst vom Duo Alt/Tenor, dann von Bass/Sopran beantwortet und weitergeführt wird. Danach wiederholt Gatti »Requiem aeternam« und »Et lux perpetua«, um ab Takt 25 ein sehr kurzes »Kyrie« (4 Takte) anzuhängen.

Die Sequenz »Dies irae« beginnt im Chor unisono mit einem aus dem Dreiklang entwickelten Thema, das von den Streichern mit pulsierenden Sechzehntelfiguren begleitet wird. Gatti stellt imitatorischen und homophonen Chorstellen immer wieder solistische Stellen gegenüber, wobei er nicht alle Verse der Sequenz vertont. Am Ende folgt eine kurze »Amen«-Fuge, die schon kurz nach der Exposition in Sequenzen und danach in die Schlusskadenz mündet. Im Offertorium »Domine Jesu Christe« fällt die Stelle »Ne cadant in obscurum« auf, für die Gatti eine sehr ähnliche Lösung wie W. A. Mozart findet.²⁵ Eine kurze »Quam olim Abrahae«-Fuge und ihre Wiederholung umrahmt das »Hostias«, ein Duett, in dem Tenor und Bass in Terzen und Sexten schwelgen. Nach diesem Ausflug in einen »populären« Stil wendet sich Gatti im kurzen, eher homophonen »Sanctus« wieder dem strengeren Kirchenstil zu: Bei »pleni sunt coeli et terra« ist seine Melodieführung im Sopran fast bildhaft barock. Das »Osanna« beginnt als Duett Sopran/Tenor und mündet in einen imitativen Chorsatz. Das »Benedictus« für Sopran mit Streicherbegleitung ist die einzige Solo-Arie in diesem Requiem. Danach wird das »Osanna« wiederholt. Im »Agnus Dei« kommen nochmals alle vier Solisten zu Wort und zwar in der Gruppierung Sopran/Tenor, gefolgt von Alt/Bass in eleganten, punktierten Bögen. Die »Cum sanctis«-Fuge beginnt vielversprechend mit der Exposition des Themas, wird aber gleich danach mit den homophon vertonten Worten »quia pius es« unterbrochen und nicht wieder aufgenommen.

24. Hornstimmen haben sich aus dem 19. Jahrhundert erhalten – dass sie von Luigi Gatti komponiert wurden, ist zu bezweifeln. Zur Verwendung von Trompeten in der Kirchenmusik des 18. Jh. siehe den Beitrag von Lars Laubhold in vorliegendem Band.

25. Eine Studie dazu ist in Vorbereitung.

men. Bei »Requiem aeternam« folgt eine Reminiszenz an den Anfang des Werks, die vor allem durch den Rhythmus spürbar wird – die melodische Bewegung ist hier, gemäß dem Text, völlig zurückgenommen.

DAS REQUIEM IN C

Luigi Gattis Requiem in C²⁶ ist mit zwei Oboen, zwei Fagotten, vier Trompeten, zwei Hörnern, Pauke und *tamburone* ein für den Anfang des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich groß besetztes Requiem. Weiters sind im Unterschied zum Requiem in a-Moll in der Sequenz alle Verse vertont, wobei Gatti sie in vier Sätze unterteilt: »Dies irae«, »Liber scriptus«, »Confutatis« und »Lacrimosa«. Sowohl die große Besetzung als auch die Vertonung des gesamten »Dies irae«-Texts deutet darauf hin, dass Gatti die Absicht hatte, mit diesem Requiem ein monumentales Werk zu schreiben und dafür einen wichtigen Anlass hatte.

Die Quellenüberlieferung erweist sich – insbesondere aufgrund zweier autographe Partituren, die verschiedene Fassungen beinhalten – als komplex:

1. Eine autographe Partitur²⁷ befindet sich in der Bibliotheca »Giuseppe Greggiati« in Ostiglia,
2. eine zweite samt einem Stimmensatz²⁸ in der Bibliothek des Conservatorio »Luigi Cherubini« in Florenz,
3. teilweise autographe Stimmen²⁹ im Musikarchiv der Benediktinerabtei Kremsmünster und
4. ein kompletter Stimmensatz im Musikarchiv der Benediktinerabtei Lambach.³⁰

26. Ich danke Peter Gatty (Illertissen) und der Stiftsmusik St. Peter und Armin Kircher (Salzburg), die mir moderne Partituren der Requiemkompositionen Gattis zur Verfügung stellten, Alessandro Lattanzi (Pesaro) für die Unterstützung durch sein immenses Wissen über Luigi Gatti und durch seine Quellensammlung, und Clemens Kemme (Amsterdam) für die Diskussion über verschiedene Themen.

27. Ostiglia, Biblioteca »G. Greggiati« (I-OS), Mss.Mus.B 2148 (1807).

28. Florenz, Biblioteca »L. Cherubini« (I-Fc), F.P.Ch.183 (datiert: 14. Juni 1808).

29. Kremsmünster, Musikbibliothek der Benediktinerabtei (A-KR), E 6/121: 31 Stimmen, teilweise autograph, sonst von Salzburger Schreibern.

30. Lambach, Musikbibliothek der Benediktinerabtei (A-LA), M 1541.

Ad. 1: Die autographe Partitur³¹ mit dem Umschlagtitel »Missa de Requiem / a 4^o voci / 2 Violini / Viola / 2 Oboe. / 2 Corni / 2 Trombe e Timballi / 2 Fagoti / Bassi soliti / Gatti«³² stammt, wie auch die des Requiems in a-Moll von 1794, aus dem Nachlass Luigi Gattis und kam nach Ostiglia, als die Erben Gattis um 1830 seinen Nachlass an den Sammler Giuseppe Greggiati (1783–1866) verkauften. Die Partitur wurde – von unbekannter Hand – auf der ersten Seite mit der Jahreszahl »1807« datiert. In ihr zeigen sich zahlreiche Korrekturen, Streichungen und Überarbeitungen, eine Seite³³ wurde sogar zur Hälfte überklebt. Der Komponist hat also in dieser Partitur seine ursprüngliche Fassung des Requiems einer einschneidenden Überarbeitung unterzogen. Nach einer ersten Version des »Requiem aeterna«, in der die Takte 32 bis 34 fehlen, folgt eine zweite, die mit Takt 92 einsetzt und eine verlängerte Fassung ab »Te decet« bringt. Obwohl auf dem Titeletikett dezidiert »2 Trombe e Timballi« ausgewiesen sind, folgt darauf ein »Dies irae« mit vier Trompeten, dann ein völlig anderes »Dies irae« mit zwei Trompeten und erst danach die anderen Sätze des Requiems. Der Papierbefund³⁴ zeigt, dass sowohl das erste »Te decet« als auch das erste »Dies irae« später in die Partitur eingelegt wurden, wobei im ersten Satz Takt 32–34 verloren gingen, die sich allerdings in der zweiten Version finden. Bei dem »Dies irae« mit zwei Trompeten handelt es sich somit mit großer Wahrscheinlichkeit um jenes, welches in der ursprünglichen Fassung des Requiems (Version 1) verwendet wurde. Warum Luigi Gatti ein zweites »Dies irae« mit vier Trompeten komponierte, wird noch zu diskutieren sein.

Ad 2.: Eine weitere Partitur³⁵ von der Hand Luigi Gattis ist in der Sammlung »Fondo Pitti« Großherzog Ferdinands III. von Toskana in der Bibliothek des Conservatorio »Luigi Cherubini« in Florenz erhalten geblieben. Sie trägt den Titel »Missa de Requiem / a quattro voci / 2: Violini e Violen / 2 Oboè obligati / 2 Corni 4 Trombe / 3 in C, la 4ta in Eb: / e Timballi con Tamburone / 2: Fagoti e Bassi soliti / di me Luigi Gatti / prodotta li 14: Giugno 1808 nella Chiesa dell' Università / di Salisburgo« und

31. Edition: LUIGI GATTI, *Requiem in C (1807)*, hrsg. v. THOMAS J. MARTINO, Mannheim Editions, New York, 2007 (Masterworks from the Salzburg Cathedral, 2).

32. Weitere Zusätze am Titeletikett stammen nicht von der Hand Luigi Gattis, wie »Autografo« (von G. Greggiati) und »Dell' Abate Luigi Gatti« (von unbekannter Hand).

33. S. 6 des »Lacrimosa«.

34. Freundliche Mitteilung von Alessandro Lattanzi, Pesaro.

35. I-Fc, F.P.Ch. 183.

liefert so den Hinweis auf eine Aufführung in der Salzburger Kollegienkirche. Abgesehen von der Partitur gibt es neben jüngeren Stimmen von vermutlich italienischen Schreibern auch einen vollständigen Stimmensatz des Salzburger Schreibers 245³⁶ mit einer Orgelstimme von Benedikt Hacker.³⁷ In diese Partitur wurde das »Dies irae« für vier Trompeten ebenfalls später eingelegt, wie die Färbung des Papiers deutlich zeigt. Ursprünglich dürfte die Partitur das »Dies irae« mit zwei Trompeten enthalten haben, denn Gatti überschrieb im Umschlagtitel die Zahl »2« mit der Zahl »4« und fügte die Bemerkung »3 in C, la 4ta in Eb:« hinzu. Diese Partitur unterscheidet sich von der Partitur in Ostiglia in vielen Stellen. Eine davon ist die Textstelle »Te decet«, deren Vertonung sich von *beiden* Fassungen in Ostiglia unterscheidet.³⁸ Unter anderem zeigen sich auch im »Liber scriptus« (vl 1, T. 88–92 u. T. 95) und im »Lacrimosa« (vl 1, T. 23–25) Unterschiede zwischen den Quellen in Florenz und Ostiglia.³⁹ Während die Partitur in Ostiglia mit ihren Korrekturen und Streichungen das Aussehen einer Arbeitspartitur hat, scheint die Partitur in Florenz – auch aufgrund ihres Schriftdukts – eine Reinschrift zu sein.

Ad. 3: Im Musikarchiv der Benediktinerabtei Kremsmünster (A-KR) haben sich 31 Stimmen zu Gattis Requiem erhalten. Bei diesen handelt es sich allerdings um zwei Stimmensätze, die sich dadurch unterscheiden,

36. S, A, T, B, Coro S, Coro A, Coro T, Coro B, vl 1 (2x), 2 (2x), vla, vlne, ob 1, 2, fag 1, 2, tr 1, 2, tr 3, 4 (nur »Dies irae«) cor 1, 2, trb 1, 2, 3, timp, tamburone.

37. Die Schreibernummern beziehen sich auf den Salzburger Schreiberkatalog, der in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts von Manfred Hermann Schmid begonnen und von Ernst Hintermaier (Archiv der Erzdiözese Salzburg) und P. Petrus Eder (Musikarchiv der Abtei St. Peter, Salzburg) fortgesetzt wurde. Heute wird der Schreiberkatalog im Rahmen des vom FWF finanzierten Projekts »Kirchenmusik am Neuen Dom zu Salzburg im Spiegel der Quellen« (P 23195) von der RISM Arbeitsgruppe Salzburg (Eva Neumayr, Lars Laubhold) fortgeführt und umfasst bereits Schriftproben von ca. 130 namentlich identifizierten und fast 500 mit Nummern bezeichneten Schreibern. Die bisher unter den Nummern 9 und 20 verzeichneten Schriftzüge konnten wir jüngst als jene des Salzburger Komponisten, Buch- und Musikalienhändlers Benedikt Hacker (1769–1829) identifizieren. Hacker war Schüler Leopold Mozarts und Michael Haydns, mit dem ihn eine lange Freundschaft verband. Für die Dommusik kopierte er zahlreiche Werke. Das späteste von ihm kopierte Material, das im Dommusikarchiv datiert vorhanden ist, stammt von 1828.

38. Vgl. z.B. 1. Fassung des »Requiem aeternam« ab T. 35 (besonders vl 1 und org). Die zweite Version ist laut Wasserzeichenbefund die ältere. Vgl. auch Tab. 2.

39. Es ist anzunehmen, dass es wesentlich mehr Unterschiede zwischen den beiden Partituren gibt, als hier angeführt werden. Die Varianten vollständig aufzulisten wird Aufgabe einer wissenschaftlichen Edition sein.

dass im ersten Stimmensatz⁴⁰ alle Sätze des Requiems notiert sind, im zweiten, zum größten Teil von Gatti selbst geschriebenen Stimmensatz⁴¹ nur »Requiem aeterna« und »Dies irae«. (Der Einfachheit halber wird im Folgenden der Stimmensatz mit der vollständigen Version jeweils mit »KREMSMÜNSTER I« bezeichnet, die Stimmen der inkompletten Version mit »KREMSMÜNSTER II«.) Ob beide Stimmensätze gemeinsam verwendet wurden, ist mehr als fraglich, obwohl sie einander teilweise ergänzen und auch unter derselben Signatur überliefert sind⁴²: KREMSMÜNSTER I folgt, mit Ausnahme der Violine 1, der Fassung der autographen Partitur in Florenz, während der Stimmensatz KREMSMÜNSTER II (der mit Ausnahme der Coro S-Stimme von der Hand Gattis stammt) uns die Fassung Ostiglia (Version 2) mit dem überarbeiteten »Requiem« und dem »Dies irae« für vier Trompeten überliefert, allerdings mit Varianten, die Gatti selbst im Zuge des Kopiervorgangs angebracht haben könnte.⁴³ Auch KREMSMÜNSTER I beinhaltet das »Dies irae« für vier Trompeten, von den vier Trompetenstimmen sind allerdings nur zwei erhalten. Die Violine 1 folgt in »Requiem« und »Dies irae« der Fassung Ostiglia, während das »Liber scriptus« von der Partitur in Florenz kopiert worden zu sein scheint (vgl. Tab. 2).⁴⁴

Ad 4.: Auch im Musikarchiv der Benediktinerabtei Lambach (Oberösterreich) hat sich ein Satz von 21 Stimmen, darunter eine autographische Violine-Stimme, erhalten. Wieder sind es Salzburger Schreiber, die die Kopierarbeit besorgen, diesmal Schreiber 321 und 164, die die Hauptarbeit leisten sowie Schreiber 245 und wiederum Benedikt Hacker, welche jeweils nur eine Stimme schreiben.

40. S, A, T, B (von Felix Hofstätter), vl 1 (von Schr. 245 und 321), vl 2, vla (von Schr. 321), org (von L. Gatti), ob 1, 2, fag 1, 2, tr 1, 2, cor 1, 2 (von Schr. 321), timp (von Schr. 245) und Tamburone (von L. Gatti).

41. Coro S (von Schr. 245), Coro A (»Requiem« von Gatti, »Dies irae« von Schr. 245), Coro T, Coro B, org (von Gatti), vlne (»Requiem« von Gatti, »Dies irae« von Schr. 24), tr 1, 2, 3, 4, a-trb, t-trb, b-trb (von Gatti).

42. A-KR, E 6/121; z. B. Stimmen für Solisten gehören zu KREMSMÜNSTER I, die Ripienstimmen zu KREMSMÜNSTER II. Stimmen für vl und vla sind Teil von KREMSMÜNSTER I, vlne ist nur in KREMSMÜNSTER II vorhanden. Alle Bläser, timp und tamburone gehören zu KREMSMÜNSTER I, während die Stimmen für die vier Trompeten nur in KREMSMÜNSTER II vorhanden sind, weil diese ja nur im »Dies irae« vorkommen.

43. Vgl. KREMSMÜNSTER II: org (T. 50), tr 4 (T. 22), u. a.

44. Vgl. »Liber scriptus« T. 30–31, T. 83–86, T. 88–91 und T. 95; »Lacrimosa« T. 23–26.

· DIE REQUIEMKOMPOSITIONEN LUIGI GATTIS ·

	I-Fc F.P.Ch 183	A-KR I, E 6/121	A-Kr II, E 6/121	A-LA M 1541
S	245	Hofstätter		321
A	245	Hofstätter		321
T	245	Hofstätter		321
B	245	Hofstätter		321
Coro S	245		245	
Coro A	245		Gatti (»Requiem«), 245 (»Dies irae«)	
Coro T	245		Gatti	
Coro B	245		Gatti	
vl 1	245	245 (»Requiem« u. »Dies irae«), 321		164
vl 2	245	321		164
vla	245	321		164
vlne	245		Gatti, 24	Gatti
org	B. Hacker	Gatti	Gatti	B. Hacker
ob 1	245	321		164
ob 2	245	321		164
fag 1	245			164
fag 2	245			164
cor 1	245	321		164
cor 2	245	321		164
tr 1	245	321 (=tr 4/II)	Gatti	321
tr 2	245	321 (=tr 3/II)	Gatti	321
tr 3	245		Gatti	321
tr 4	245		Gatti	321
a-trb	245		Gatti	
t-trb	245		Gatti	
b-trb	245		Gatti	
timp	245	245		164
tambu- rone	245	Gatti		245

Tabelle 1: Übersicht über die überlieferten Salzburger Stimmen zu Luigi Gattis Requiem in C und ihre Schreiber.

Ein interessantes Detail erschließt sich aus den Orgelstimmen: Takt 75 fehlt sowohl in Lambach, als auch in KREMSMÜNSTER I und in Florenz. Während die Orgelstimme von KREMSMÜNSTER I von der Hand Luigi Gattis stammt, wurden die beiden anderen Stimmen in Florenz und Lambach von Benedikt Hacker kopiert. Es liegt nahe, zu folgern, dass Hacker sowohl die Orgelstimme für Florenz als auch für Lambach von Luigi Gattis Orgelstimme in KREMSMÜNSTER I abgeschrieben hat. Sollten also diese Stimmensätze zur gleichen Zeit entstanden sein?

Es steht zu vermuten, dass sowohl das Stimmenmaterial, das sich in den beiden Benediktinerabteien erhalten hat, als auch die Salzburger Stimmen in Florenz Aufführungen zuzuordnen sind, die in Salzburg Anfang des 19. Jahrhunderts stattgefunden haben. Welche das gewesen sein könnten, können wir heute nur vermuten.

Folgendes lässt sich aus den Quellen erschließen:

1. Der Komponist hat dieses Requiem – vielleicht mehrmals – überarbeitet. Die Partitur in Ostiglia lässt jedenfalls auf eine ursprüngliche und eine überarbeitete Fassung schließen. Während die ursprüngliche Fassung nur 2 Trompeten verlangt, wirft die überarbeitete Fassung mit dem neuen »Dies irae« mit vier Trompeten zahlreiche Fragen auf. Obwohl es sich bei der Partitur in Ostiglia um die Arbeitspartitur Gattis, bei jener in Florenz um eine Reinschrift handeln dürfte, stimmen die Fassungen nicht überein. Ein Vergleich der ersten beiden Sätze, »Requiem aeternum« und »Dies irae« macht die Versionen und Abhängigkeiten deutlich (Tabelle 2).
2. Die Stimmenmaterialien I-Fc, A-KR I und A-LA dürften zur gleichen Zeit entstanden sein und wurden von der Partitur in Florenz kopiert, während KREMSMÜNSTER II die Fassung der Partitur Ostiglia (Version 2) bietet. Eine Ausnahme ist die Stimme der Violine 1 in KREMSMÜNSTER I, in der die ersten zwei Sätze in der Fassung der Partitur Ostiglia kopiert wurden, während die weiteren Sätze der Partitur Florenz folgen.
3. Für das Requiem in C liefern die Quellen die Jahreszahl 1807, die, obwohl nicht von der Hand des Komponisten, sehr wohl ein Aufführungs- oder Entstehungsdatum bezeichnen könnte, sowie, von der Hand des Komponisten, das Aufführungsdatum »prodotta li 14: Giugno 1808 nella Chiesa dell'Università / di Salisburgo«.

PARTITUREN	VERSIONEN	STIMMENSÄTZE
I-OS Ms. 2148: autographe Partitur; datiert (v. unbek. Hand): 1807	VERSION 1 (vor 1807?): 1. »Requiem« (S 1-4) mit »Te decet 1« (S. 15–20 der Partitur; WZ: VB [unter Baldachin; Gegenzeichen: Mond mit Gesicht]) 2. »Dies irae« mit 2 Trompeten (S. 48–66; WZ: VB [unter Baldachin; Gegenzeichen: Mond mit Gesicht])	fehlen bislang
	VERSION 2: 1. »Requiem« (S. 1–4) mit »Te decet 2« (S. 5–4; WZ: EGA [Gegenzeichen: Mond mit Gesicht]) 2. »Dies irae« mit 4 Trompeten (S 21–47; WZ: EGA [Gegenzei- chen: Mond mit Gesicht])	a. A-KR E 6/121, KREMSMÜNSTER II: Chorstimmen, vlne, org, tr 1, 2, 3, 4, Posaunen von L. Gatti b. A-KR E 6/121, KREMSMÜNSTER I: nur vl 1 (»Requiem« u. »Dies irae«) von Schr. 245
I-Fc F.P.Ch 183: autographe Partitur mit Aufführungsver- merk von L. Gatti: 14. Juni 1808	VERSION 3: 1. »Requiem« mit »Te decet 3« 2. »Dies irae« mit 4 Trompeten: mit einigen kleinen Varianten (Stricharten, Textierung) gleiche Version wie I-OS, Version 2; später eingelegt	a. I-Fc F.P.Ch. 183: Stim- mensatz von Schr. 245; org von B. Hacker (T. 75 fehlt) b. A-KR E 6/121, KREMSMÜNSTER I: S, A, T, B von Hofstätter; vl 1 (ab »Liber scriptus«) von Schr. 321; org von L. Gatti (T. 75 fehlt) c. A-LA M 1541: S, A, T, B und tr 1, 2, 3, 4 von Schr. 321; Streicher (außer vlne) sowie ob 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, und timp von Schr. 164; vlne von L. Gatti; tamburo- ne von Schr. 245; org von B. Hacker (T. 75 fehlt)

Tabelle 2: Übersicht über die Quellen des Requiems in C und deren Abhängigkeiten.

Dieser Aufführungsvermerk wirft die Frage auf, zu welchem Anlass Gattis Requiem am 14. Juni 1808 musiziert wurde.⁴⁵ Die heutige Kollegi-

45. Peter Gatti, der zur Zeit an einer Edition von Gattis Requiem in C arbeitet, hat den achten Jahrestag der Schlacht von Marengo, die am 14. Juni 1800 zwischen österreichischen und napoleonischen Soldaten gefochten und von Napoleon gewonnen wurde, als Kompositionsanlass

enkirche, von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) vollendet und 1707 geweiht, war die Kirche der Benediktineruniversität Salzburg. Eine Verbindung der Aufführung zur Universität ist daher zu vermuten. Wie uns Abt Dominikus Hagenauer in seinem Tagebuch mitteilt, starb am 7. Juni 1808 mit dem Arzt Johann Jakob Hartenkeil (1761–1808)⁴⁶ ein bedeutender Vertreter der Universität Salzburg:

»Dienstag den 7ten [Juni 1808]. Verlohr Salzburg einen berühmten Mann. Es starb nämlich Abends der Medicinæ und Chirurgiæ Doktor H. Johann Jakob Hartenkeil an einer Attensuche [Atemnot] im 48ten Jahre seines Alters. Erzbischof Hieronýmus [Graf Colloredo] nahm ihn 1787 in seine Dienste, nachdem er in Paris und in London sich grosse Känntnisse verschaffet hat. Gleich in den ersten Jahren seines Hierseÿns gab er eine Medicinisch-Chirurgische Wochenschrift heraus, die sich aller Orten mit vielen Beÿfall verbreitete, und die bis itzt vortgesetzt wird. Unter der Kurzen Regierung des Kurfürsten [Ferdinand] wurde er Director von dem neu errichteten Medicinal Rath. Für sein Fach so sehr eingenommen wusste er es unter eben diesen Kurfürsten, durch den Minister [Friedrich Marquis] Manfredini dahin zu bringen, dass beÿ der Universität eine Medicinische Fackultät auf Kosten der Landschaft, und der milden Orte errichte wurde. [...] Hartenkeil hinterließ eine Witwe ohne Kinder, und schöne Mittel. Er wurde den 9ten nach St. Sebastian begraben.«⁴⁷

Der 14. Juni 1808 wäre demnach die Oktav des Todes von Dr. Hartenkeil gewesen, ein Datum, das schon bei früherer Gelegenheit Anlass zur Aufführung eines Requiems in der Universitätskirche durch die damalige Hofmusik gewesen war: Auch die Oktav des Todes Michael Haydns wurde am 18. August 1806 mit der Aufführung des Mozart'schen Requiems in der Universitätskirche begangen.⁴⁸

Obwohl das Datum als Aufführungsanlass plausibel erscheint, ist es als Kompositionsanlass auszuschließen: Luigi Gatti hätte wohl kaum ein Requiem von solchen Ausmaßen für die Oktav des Todes eines zwar wichtigen, aber immer noch dem Bürgertum angehörenden Salzburger Arztes geschrieben. Überdies ist die Jahreszahl »1807« auf der Partitur in Ostiglia zu berücksichtigen, die den Hinweis liefert, dass das Requiem aller Wahr-

vorgeschlagen. Ich konnte für die Aufführung eines Requiems an Jahrestagen von Schlachten bisher keinen Anhaltspunkt finden; AES, Akten, Kriegsandachten, 22/52.

46. ALFRED STEFAN WEISS, *Salzburger Medizin um 1800 – Der Arzt Dr. Johann Jakob Hartenkeil (1761–1808), sein Leben und Wirken in der Stadt Salzburg*, »Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde«, CXLVIII, 2008, S. 105–46.

47. HAGENAUER, *Tagebücher*, S. 1239 f.

48. HAGENAUER, *Tagebücher*, S. 1132 f.

scheinlichkeit nach vor 1808 entstand. Zur Frage, zu welchem Anlass Gatti sein monumentales Requiem in C komponierte, lassen sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur Vermutungen anstellen:

1. Am 13. April 1807 starb in Wien Kaiserin Marie Theres, die Gattin Kaisers Franz II./I., die seit 1806 auch Landesmutter Salzburgs war, nachdem Großherzog Ferdinand beim Herannahen französischer Truppen im Oktober 1805 die Stadt verlassen und Österreich mit Frankreich in Pressburg Frieden geschlossen hatte. Die Nachricht von Marie Thereses Tod erreichte Salzburg am 18. April 1807 via *Salzburger Zeitung*⁴⁹. Am 24. April wurden von den Autoritäten im Salzburger Dom Exequien für den 28. April angeordnet⁵⁰, und zwar sollte »um 9 Uhr frühe Morgens das solenne Requiem von dem Herrn fürstbischof zu Chiemsee, fürst. Gnaden abgehalten werden«⁵¹.

Selbst wenn Luigi Gatti sofort nach dem Erscheinen der Todesnachricht in der *Salzburger Zeitung* angefangen hätte, zu komponieren, wären ihm nicht mehr als zehn Tage geblieben, um das Requiem fertig zustellen, was für ein Werk dieser Größe vermutlich zu wenig ist.⁵² Wahrscheinlicher ist aber, dass er die Nachricht erst am 24. April empfing und demnach auf ein bereits existierendes Werk zurückgreifen musste.

Sollte das zutreffen, stellt sich die Frage, welches Requiem, abgesehen von seinem Requiem in C, für eine Aufführung zu diesem Anlass in Betracht käme. Gattis Requiem in a-Moll von 1794 war ohne Bläser instrumentiert, ist also für einen solch »solennen« Anlass auszuschließen. Selbstverständlich hätte er das Werk eines anderen Komponisten aufführen können: Das Requiem W. A. Mozarts war um diese Zeit im Reper-

49. »Salzburger Zeitung«, 18. April 1807, S. 337.

50. »Höchstwürdigstes Erzbischöfliches Consistorium! / [...] Mit dieser Eröffnung wird die Nachricht verbunden, daß in der Domkirche zur Abhaltung der Vigilien der / 27ste und der Exequien der 28ste des M. in den übrigen Pfarreyen der Hauptstadt aber zu den Vigilien der 28ste und zu den Exequien der 29ste dieses Monats bestimmt worden sey. [...] Salzburg in der kk. [...] Landesregierung am 22ten April 1807«, AES, Akten, 22/54: *Andachten u. Gottesdienste bei Geburts-, Namenstagen u. Todestagen a) im Kaiserhaus ab 1790 b) der Bischöfe: Die Exequien für Ihre K. K. Majestät Die Durch- / lauchtigste und großmächtigste Fürstin Frau Frau / Maria Theresia österreichische Kaiserinn [...]*.

51. Ebd., Nachricht an die »k. k. Prov: Domkustorey dahier zur Veranstaltung des diesfalls Gehörigen« vom 24. März 1807.

52. Michael Haydn hatte für die Komposition seines *Schrattenbach-Requiems* (MH 155) vom 16. Dezember (Tod des Erzbischofs) bis zum 31. Dezember 1771 (Kompositionsende) immerhin 15 Tage Zeit.

toire der Hofmusik⁵³ und hätte der Forderung nach einer »solennen« Komposition durch die Verwendung zweier Trompeten Genüge getan. Allerdings hätte der beim Requiem anwesende Dominikus Hagenauer, ein Jugendfreund Mozarts, gerade dieses Werk, wäre es wirklich erklungen, sehr wahrscheinlich in seiner ausführlichen Schilderung der Feierlichkeiten erwähnt.⁵⁴ Von den anderen im Archiv der Salzburger Dommusik überlieferten Requiem kämen lediglich Anton Cajetan Adlgassers Requiem in C-Dur⁵⁵ oder Michael Haydns *Schrattenbach-Requiem* (MH 155)⁵⁶ in Frage – beide sind vor 1780 entstanden und deshalb schon relativ antiquiert für eine Aufführung zu diesem Anlass. Es ist daher doch von einer Darbietung des großen Requiems in C Luigi Gattis auszugehen.

Nun hätte Gatti in vier bis zehn Tagen zwar nicht ein ganzes Requiem, sehr wohl aber jenes »Dies irae« mit den – dem Rang einer Kaiserin angemessenen – vier Trompeten fertig stellen können. In beiden autographen Partituren wurde dieses »Dies irae« später eingelegt: Hat Gatti das Requiem in C also

- a. schon vor 1807 komponiert und es dann für den Tod der Kaiserin überarbeitet und dafür jenes »Dies irae« mit vier Trompeten (Version 2) dazukomponiert? Oder hat er es
- b. 1807 mit dem »Dies irae« für zwei Trompeten komponiert und für einen anderen Anlass überarbeitet oder

53. Vgl. EVA NEUMAYR – LARS LAUBHOLD, *Quellen zur Rezeption des Requiems von W. A. Mozart in Salzburg im 19. Jahrhundert*, »Mozart-Jahrbuch« 2009/2010, Bärenreiter, Kassel u. a. 2012, S. 187–209.

54. Vgl. HAGENAUER, *Tagebücher*, S. 1172 f.: »Dienstags den 14ten Traf den guten Kaiser Franz und seine Staaten ein neues Unglück, es starb nämlich seine Frau die Kaiserinn M. Theresia Königliche Tochter von Neapel und Sicilien an den Folgen einer um 2 Monathe zu früh erfolgten Niederkunft in 35 Jahr ihres Alters. Die neu gebohrne Prinzessinn starb 4 Tag vor der Mutter [...] Die hohe Leihe wurde mit dem gewöhnlichen Feyerlichkeiten den 16ten beerdigt und die Trauer laut Beyl: auf 3 Monat festgesetzt. Hier in Salzburg wurde in der Domkirche den 27ten die Vigil, und den 28ten das feyerliche Seelenamt vom Bischof in Chiemsee gehalten. Zu den 4 gewöhnlichen Absolutionen wurde, da nur dermal 3 Prälaten nämlich St. Peter, Michaelbeyern und Högelwert im Lande waren, der H. Domprobst aufgerufen. Er hielt also die erste, und ich die 2te Absolution, weil ihm vor mir der Rang gebührt. Den 29ten wurde bey St Peter und in den übrigen Klöstern und Pfarrkirchen das Requiem gehalten, und später hin geschah das nämliche auf den Lande.« Hagenauer erwähnt z. B. 1809 eine Aufführung des Mozart'schen Requiems anlässlich der Exequien des Kaufmanns Johann Triendl (ebd., S. 1306).

55. A-Sd, A 4.

56. A-Sd, A 442.

c. schon vor 1807 komponiert, für die Kaiserin mit zwei Trompeten aufgeführt und für einen weiteren Anlass überarbeitet?

Einiges deutet auf eine Entstehung des Requiems in C vor 1807 hin. Wie sich noch zeigen wird, hat Luigi Gatti Mozarts Requiem, das im November 1801 in Salzburg zum ersten Mal aufgeführt wurde, bei der Komposition seines Werks zweifellos gekannt. Daher ist der Zeitraum, in dem das Requiem in C entstanden sein muss, auf 1801 bis 1807 einzugrenzen. Sowohl Kaiserin Marie Therese als auch Großherzog Ferdinand von Toscana, der 1803 bis 1805 in Salzburg regierte und dessen Hofkapellmeister Gatti in dieser Zeit war, kämen in diesem Zeitraum als Auftraggeber in Frage.

Kaiserin Marie Therese war zu Lebzeiten eine engagierte Musikerin und vor allem bedeutende Sammlerin und Mäzenin.⁵⁷ In ihrer Sammlung gab es zahlreiche, teilweise von ihr in Auftrag gegebene Requiemkompositionen⁵⁸, außerdem ist bekannt, dass sie mehrere Requiemkompositionen in Konzerten aufführen ließ.⁵⁹ Anlässlich ihres Besuches in Salzburg im November 1804 wurde Michael Haydns *Spanische Messe*, aber auch »eine neue Messe von Kapellmeister Gatti gegeben, welche die Kaiserin wohlgefällig aufnahm«⁶⁰. Hat sie bei dieser Gelegenheit nicht nur Michael Haydn, sondern auch Luigi Gatti damit beauftragt, ein Requiem für ihre Sammlung zu komponieren? Nach dem Tod der Kaiserin wurde ihre Musiksammlung geteilt und liegt heute zum einen Teil in der Österreichischen Nationalbibliothek und zum anderen Teil in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde.⁶¹ Keine der beiden Institutionen⁶² ist im Be-

57. Vgl. JOHN A. RICE, *Empress Marie Therese (1792–1807) and Music at the Viennese Court*, Cambridge University Press, Cambridge u. a. 2003, passim.

58. Drei von Francesco Durante, je eines von Carl Antonio Campion, Florian Gassmann, Filippo Gherardeschi, Johann Hasse, Giuseppe Moneta, W. A. Mozart, Orgitano, Salvador Pazzaglia, Georg Reuter, Peter von Winter. Von ihr in Auftrag gegeben wurden das Requiem von Joseph Eybler und das unvollendete B-Dur Requiem von Michael Haydn; Vgl. ebd., S. 41.

59. So sind in ihrem Tagebuch zwischen 1801 und 1803 konzertante Aufführungen der Requiems W. A. Mozarts, Peter von Winters, Paisiellos und Eyblers belegt. Vgl. ebd., S. 296, 304 und 306.

60. »Allgemeine Musikalische Zeitung«, VIII, 1805, Sp. 625. Hinter dem Berichterstatter vermutet Manfred Hermann Schmid den für die Michael-Haydn-Überlieferung wichtigen Kopisten Nikolaus Lang. Vgl. MANFRED HERMANN SCHMID, *Kommentar zu JOHANN MICHAEL HAYDN, Requiem in B-Dur*, Strube, München 2006 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 12), S. 7, Fußnote 27.

61. RICE, *Empress Marie Therese (1772–1807) and Music*, S. 4.

62. Ich danke Dr. Otto Biba für die freundliche Auskunft bezüglich des Bestandes der Gesellschaft der Musikfreunde.

sitz einer Abschrift des betreffenden Requiems. Auch im Inventar der Sammlung⁶³ der Kaiserin ist kein Requiem von Gatti verzeichnet.

Auch Ferdinand III., Großherzog der Toscana und von 1803 bis 1805 Kurfürst von Salzburg, Marie Thereses Schwager, Cousin und Korrespondent in Musikangelegenheiten, war Musiker, Musiksammler und Mäzen. In seiner in der Biblioteca »Luigi Cherubini« in Florenz erhaltenen Sammlung »Fondo Pitti« finden sich, wie oben schon erwähnt, neben zahlreichen anderen Werken Luigi Gattis eine autographe Partitur und Stimmen des Requiems in C. Die Tatsache, dass es sich dabei um die einzige Requiemkomposition in dieser Sammlung handelt, könnte sowohl darauf hindeuten, dass dieses Werk für Ferdinand besondere Bedeutung hatte, als auch, dass er für dessen Entstehung eine wichtigere Rolle spielte als bisher angenommen. Als Anlass für einen entsprechenden Kompositionsauftrag an seinen Hofkapellmeister böte sich der erste Jahrestag des Todes seiner Frau, Maria Luisa von Neapel-Sizilien (1773–1802) an, von dem Dominicus Hagenauer berichtet:

»Freytag den 16ten [September 1803] Kam zu mir in Goldenstein der Churfürstliche Kamerfourier H Zezi und lud mich im Namen Sr Königliche Hoheit zur Abhaltung der jährlichen Exequien für seine den 19ten voriges Jahr verstorbene Gemahlinn [Marie] Luisa Amalia mit dem Beysatze ein, dass diese Exequien in der Franziskaner Kirche als seine Hofkirche gehalten, die Aufwartungen aber bey dem Altar von den Patern Franciskanern im Mangel eigener Hofkapläne, unternommen werden sollten. Ich nahm diese für mich sehr schmeichelhafte Einladung mit Vernügen an. Fuhr also

Montag den 19ten nach dem Speisen in die Stadt, um die Vigil zu halten. Es wurde auf Höchsten Befehl Abends von halb 5 bis 5 Uhr mit allen Glocken in und um die Stadt dazu geleitet. In der Mitte der Kirche war ein großes Castrum Doloris mit den Königlichen Insignien und mit 42 Kerzen und Torzen gezieret, bereitet, der Hochaltar war schwarz bedeckt, die Parimenten, und silbernen Leichter gab ich von meiner Kustorey her, dem ganzen Hofstaate wurde zur Cortegio schwarz angesagt, und die Musick war vom Hofe. [...]

Dienstag den 20ten. Wurde wieder von 10 bis ½ 11 Uhr dreimal mit allen Glocken geleitet. Mit Schlag halb 11 Uhr erschien der Kurfürst mit der nämlichen Geleitung wie Gestern in seinem Oratorium, und ich tratt vor dem Altar, und hielt vor einer Menge Menschen das Requiem. Die Musick legte der Kurfürst selbst auf. Nach dem Requiem war vor der Tumba das Libera, und es dauerte alles wieder 5/4tl Stund. Bey dem Requiem lasen viele fremde Geistliche Mess, unter

63. Übertragen in RICE, *Empress Marie Therese (1772–1807) and Music*, S. 262–78.

welchen sich auch der gestern hier angekommene, und bey mir einquartirte Fürst Abt von St. Galen in der Schweiz war.«⁶⁴

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass es sich bei den Feiern zum ersten Jahrestag des Todes von Maria Luisa, die am 19. September 1802 im Kindbett verstorben war (und die übrigens eine Schwester der Kaiserin Marie Therese war),

1. um eine wichtige und prächtige Angelegenheit handelte, dass
2. die Hofmusik – sehr wahrscheinlich unter ihrem Kapellmeister Luigi Gatti – musizierte und dass
3. der Kurfürst die Musik »selbst auflegte«, was vermuten lässt, dass eine Auftragskomposition des Fürsten oder ein Werk aus seiner Sammlung aufgeführt wurde.

Letzteres würde auch erklären, warum weder im Archiv des Franziskanerklosters Salzburg⁶⁵ noch im Salzburger Dommusikarchiv Stimmenmaterial zu Gattis Requiem in C erhalten ist. Leider ist es auch nicht möglich, eines der bekannten Materialien dieser Aufführung zuzuordnen, denn alle enthalten bereits Stimmen für vier Trompeten, sind also nach der Komposition des neuen »Dies irae« entstanden, während bei dieser (hypothetischen) Aufführung das ursprüngliche, nur in der Partitur Ostiglia überlieferte »Dies irae« mit zwei Trompeten erklingen sein müsste.

Eine weitere Aufführung des Requiems in C, die indes keine Hinweise auf den ursprünglichen Kompositionskontext gibt, erschließt sich aus einem 1813 erschienenen Salzburger *Hand- und Adreß=Buch für Jedermann*:

»Herr Gatti (Aloys Abbe), Kapellmeister, ist aus mehrern Opern= und Kirchen Musiken und andern Compositionen bekannt. Kenner ertheilen seinem, bey den Exequien des Erzb. Hieronymus gegebenen Requiem vielen Beyfall.«⁶⁶

Zu den in Salzburg gefeierten Exequien des am 20. Mai 1812 in Wien verstorbenen Erzbischof Hieronymus Colloredo wurde demnach ebenfalls ein Requiem seines ehemaligen Hofkapellmeisters Luigi Gatti aufgeführt. Eine im Archiv der Erzdiözese erhaltene Rechnung »Vom Kapell-

64. HAGENAUER, *Tagebücher*, S 936 f.

65. Freundliche Auskunft von P. Oliver Ruggenthaler OFM.

66. FRANZ XAVER WEILMEYR, *Salzburg, die Hauptstadt des Salzach=Kreises. Ein Hand- und Adreß=Buch für Jedermann*, Mayer'sche Buchhandlung, Salzburg 1813, S. 185. Ich danke Dr. Thomas Mitterecker (AES) für den Hinweis auf diese Quelle.

meister Gatti / für den Dienste bey dem Requiem und Probe«⁶⁷ belegt nicht nur zahlreiche bisher unbekannte Namen von Musikern dieser Zeit⁶⁸, sondern bestätigt die Aufführung eines Requiems mit zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, Trompeten und Pauke, was der Besetzung des Requiems in C entsprechen würde. Allerdings werden in der Rechnung nur zwei »Konzert Trompeter« genannt – und da sogar Paukenträger, Kalkanten, Aufleger und »4 Orgeltretter« aufgelistet werden, ist nicht anzunehmen, dass zwei Trompeter gratis gespielt haben könnten und daher nicht aufscheinen. Vier Trompeten sind nur für das »Dies irae« der Versionen 2 und 3 notwendig: Hat Gatti also bei den Exequien für Hieronymus Colloredo das alte, nur in der Partitur in Ostiglia überlieferte »Dies irae«, das nur zwei Trompeten erfordert, aufgeführt oder hat er diesen Satz gänzlich weggelassen?

Nach der Vorlage jener Rechnung entspann sich damals jedenfalls ein Disput darüber, ob es nötig gewesen sei, für den Anlass ein Requiem zu komponieren, oder nicht. In einer Stellungnahme lesen wir:

»4tens wer hat den Hofkapellmeister L. Gatti befohlen ein neues Requiem zu verfassen? Wie kann er für sich ohne [unleserlich] 33 f, und für das Abschreiben der neu komponierten Messe 25f 28x aufzeichnen. Auch für die Probe 9 [unleserlich] Gulden verrechnen? Bey diesem, und noch mehr anderen Buchungen bey den [unleserlich] Rechnungen kann der Consistorial Vorstand die Ansätze der Geistlichkeit sowohl als der Diener fast nicht gehörig legalisieren.«⁶⁹

Darüber hinaus überliefert das Konsistorialprotokoll Zweifel, ob es sich bei dem aufgeführten Requiem um ein neu komponiertes gehandelt habe:

»c. Bey der vierten Repignation Nr. 14 seye nur bey dem letzten zwey Posten, zusammen gd 58 fl 28 Kr das Bedenken ob wohl bey jedem Todfall eines Erzbischofes ein neues Requiem zu komponieren gewöhnlich, und ob das Produzierte ein Neu-komponiertes gewesen seye.«⁷⁰

67. AES, Akten, 1/7/11: *Die Kosten auf die Exequien / für Hw Erzbischof Hieronymus.* / Ao. 1812. *Die Auslagen auf / Exequien für den S. H. Erzb. Hieronimus / betreffend.*

68. Vgl. Anhang I.

69. AES, Akten, 1/7/11: *Die Kosten auf die Exequien / für Hw Erzbischof Hieronymus.* / Ao. 1812. *Die Auslagen auf / Exequien für den S. H. Erzb. Hieronimus / betreffend.*

70. Nr. 582 vom 5. und 7. August 1812.

Das Honorar Gattis wird in der Folge zurückgehalten, bis »die ihm aufgebürdete Nachweisung wegen der Composition des Requiems erfolgt«⁷¹. Wie diese Streitfrage ausgegangen ist, sagen die Akten leider nicht.

Möglich wäre immerhin, dass Gatti für diesen Anlass zwar kein neues Requiem schrieb, dass ihm die dabei erfolgte Überarbeitung jedoch umfassend genug erschienen war, um ein neues Requiem in Rechnung zu stellen. Die letzte Aufführung von 1808 wäre 1812 schon vier Jahre her gewesen und war nicht im Dom erfolgt. Dass er das »Dies irae« mit vier Trompeten für diesen Anlass geschrieben hätte, darf bezweifelt werden, da in der Rechnung über die musikalischen Dienste bei den Exequien nur zwei Trompeter aufgelistet sind. Dagegen spricht auch eine Passage aus dem *Consistorialprotokoll* vom 7.6.1812 betreffend die Exequien Colloredos, in der gefordert wird, dass »jedoch [...] dabey alles dasjenige zu unterbleiben [habe], was auf die ehemaligen landesherrlichen Verhältnisse hindeuten und eine Landestrauer bezeichnen könnte«⁷². Vier Trompeten wären damals sehr wohl noch als Hinweis auf »ehemalige Landesherrliche Verhältnisse« gedeutet worden, was der 1812 in Salzburg herrschende bayerische König Maximilian I. und der als sein Statthalter im Schloss Mirabell residierende Kronprinz Ludwig kaum goutiert hätten.

* * *

Werden Requiemkompositionen diskutiert, die an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert entstanden sind, kommt man kaum umhin, sie mit W. A. Mozarts 1791 entstandenem Requiem in Beziehung zu setzen. Bereits im Requiem in a-Moll (1794) gibt es zahlreiche Stellen, die Gatti ähnlich wie W. A. Mozart löst.⁷³ Ein Beispiel dafür ist seine Vertonung der Textstelle »ne cadant in obscurum« im Offertorium. Allerdings gibt es keinerlei Hinweise, dass Luigi Gatti eine der ersten Aufführungen des Requiems in Wien oder Wiener Neustadt⁷⁴ besucht oder bereits 1794 eine

71. AES, Akten, 1/7/11: *Abschrift Nro 16573 / Salzburg den 2/8 1812*.

72. AES, *Consistorialprotokoll* vom 7.6.1812.

73. Clemens Kemme (Amsterdam) hat u. a. auf die stufenweise abwärtsgehende Bass-Linie in T. 3 und 4 des Introitus, das Streichermotiv vor »Et lux perpetua«, u. a. hingewiesen. Ich danke ihm, dass er seine Beobachtungen mit mir geteilt hat.

74. 10.12.1791: Aufführung des Requiemfragments zu den Exequien Mozarts in St. Michael (Wien); 2.1.1793: erste Aufführung des Requiems im Jahn-Saal zu Wien: Benefizkonzert für Constanze und ihre Kinder, organisiert von van Swieten; 12.12.1793: liturgische Aufführung des Requiems unter Leitung des Grafen Walsegg in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt; 14.12.1793:

Abschrift – die gedruckte Partitur erschien 1801 bei Breitkopf & Härtel – des Mozart'schen Requiems besessen haben könnte. Hinzu kommt, dass vor ihm Michael Haydn (MH 155) und Johann Ernst Eberlin (1702–1762) in seinem Requiem in B-Dur diese Stelle bereits ähnlich lösten, es sich bei dieser Stelle also um eine durch den Text inspirierte Vertonung handelt, die durchaus im musikalischen Vokabular des 18. Jahrhunderts vorhanden war.

Zum Zeitpunkt der Entstehung des Requiems in C war Luigi Gatti mit dem Mozart'schen Requiem jedoch bereits vertraut, wurde doch dieses am 14. November 1801, in der Erzabtei St. Peter in Salzburg zum ersten Mal aufgeführt.⁷⁵ Aus einem mit der Korrespondenz von Maria Anna Reichsfreii von Berchtold zu Sonnenburg mit Breitkopf & Härtel in Zusammenhang stehenden und auf der Rückseite mit 15. März 1802 datierten »*catalogo de pezzi di Musica del [...] S[igno]r Wolf[g]ango Mozart [...]*«⁷⁶ von der Hand Felix Hofstätters und Luigi Gattis, in dem von Gatti ein »Gran Requiem in Stampa« eingetragen ist, lässt sich zudem nachweisen, dass die Hofkapelle spätestens ab März 1802 im Besitz eines Exemplars der im Juni 1800 erschienen Erstaussgabe war. Am 18. August 1806 kam es zu jener oben schon erwähnten Aufführung des Requiems in der Universitätskirche acht Tage nach dem Tod von Michael Haydn, an der die Salzburger Hofmusik, und damit auch Luigi Gatti, erwiesenermaßen beteiligt war.⁷⁷ Vielleicht schrieb Luigi Gatti bei dieser Gelegenheit jene Flötenstimme für das »Tuba mirum« mit der Anweisung »col fagoto« (Abbildung 1).⁷⁸

zweite Aufführung durch Graf Walsegg; 14.12.1794: Maria Schutz am Semmering: Aufführung anlässlich des Sterbetages der Gräfin Walsegg, durch Graf Walsegg.

75. Zur Rezeption des Requiems von W. A. Mozart in seiner Heimatstadt Salzburg vgl. NEUMAYR – LAUBHOLD, *Quellen zur Rezeption des Requiems*.

76. A-Sm, DocNC 28c. Ich danke Frau Dr. Anja Morgenstern für den Hinweis auf diese Quelle. Vgl. ebd., S. 202 sowie das Faksimile in CHRISTOPH GROSSPIETSCH, *Mozart aus Gattis Händen? Geplante Frühdrucke nach Salzburger Quellen* im vorliegenden Band, dort Abbildung 4.

77. Vgl. HAGENAUER, *Tagebücher*, S. 1132 f.

78. Diese folgt ab Takt 5 der Fagottstimme, die das ursprünglich von Mozart für Posaune konzipierte Solo ab diesem Takt übernimmt, variiert jedoch bereits in T. 11 die Vorlage und kann ab T. 13 wohl als Neukomposition gelten. Darunter findet sich eine um einen Ton höhere Transposition dieser Stimme von unbekannter Hand. Die Uminstrumentierung des Mozartschen Originals geht vermutlich auf einen fehlerhaften Zeilensprung des Kopisten der Vorlage des Erstdrucks zurück und wurde in die Erstaussgabe von Breitkopf & Härtel übernommen. Vgl. DIETRICH BERKE – CHRISTOPH WOLFF – WALBURGA LITSCHAUER, *Kritischer Bericht zu Wolfgang Amadeus*



Abbildung 2: Flötenstimme von der Hand Luigi Gattis, A-Sd, A 1349 (Foto: Eva Neumayr).

Dass Luigi Gatti also mit dem Requiem W. A. Mozarts vermutlich seit November 1801, spätestens aber seit 1802 vertraut war und dass er als kompetenter Musiker dieses Werk auch zu schätzen wusste, darf angenommen werden. Wie sehr dieses Werk nicht nur Michael Haydn bei der Arbeit an seinem Requiem für die Kaiserin, sondern auch Luigi Gatti bei der Komposition seines Requiems in C beeinflusste, mögen zwei Stellen, in denen Gatti ganz offensichtlich auf die Komposition Mozarts reagiert, belegen.

Im »Sanctus« des Requiems in C nimmt Gatti beim Einsatz des Chores in Takt 4 die Kompositions-idee des »Recordare« von Mozart mit seinen Sekundreibungen auf. Sowohl bei Gatti (»Sanctus«, T. 5 bis 11) als auch bei Mozart (»Recordare« T. 14 bis 20) treten diese im Taktabstand auf. Während Mozart sie aber zwischen Bass und Alt geschehen lässt, verteilt Gatti sie in vertikaler Richtung auf alle vier Chorstimmen und die Basso-continuo-Stimme.

Mozart [...] *Requiem* [...], Bärenreiter, Kassel u. a. 2007 (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, I/1/2/1-2), S. 25.

A. ¹⁴
Re - - - da - - - Je - su - pie - e

B.
Re - - - cor - da - re Je - su pie - e

b.

Notenbeispiel 1: »Recordare« aus Mozarts Requiem, KV 626, T. 14–20 (Notensatz: Eva Neumayr, nach CHRISTOPH WOLFF, *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente. Partitur des Fragments*, Bärenreiter, Kassel ²1995, S. 203 f.).

Das »Lacrimosa« Gattis ist mit den Vorzeichen von c-Moll versehen. Bemerkenswert ist, dass Gatti diese Tonart bis Takt 27 (Das ganze Stück hat 34 Takte) vollständig vermeidet. Dass das selbstverständlich bewusst und in textausdeutender Absicht geschieht, zeigt sich, wenn bei »Dona eis requiem« zum ersten Mal c-Moll im Wechsel mit der Dominante G-Dur verwendet und in Takt 31 auf »Re-qui-em« erreicht wird. Schon einen Takt später hellt Gatti die Tonalität für das »Amen« der letzten drei Takte wieder zu C-Dur auf.

Bereits in Takt 5 hat Gatti im Solo der Oboe 1 gleich einer Devise das angekündigt, was melodisch zur zentralen Idee dieses Satzes werden wird: eine chromatische Linie. Wiewohl weniger prominent, beginnt die Chromatik in den Singstimmen – nach der Vorstellung eines für imitatorische Einsätze in den Streichern verwendeten Anfangsmotivs, das bei der Textstelle »judicandus« (T. 14) in den Singstimmen wiederkehren wird – aber bereits in Takt 4 (Alt und Tenor). Die chromatisch absteigende Linie des »Dies illa« in den Singstimmen wird zweimal von solistischen »Lacrymosa«-Einschüben gestoppt. Bei der Textstelle »qua resurget ex favilla« (T. 10 bis 13) findet sich dann – vordergründig – ein Zitat derselben Textstelle im Requiem W. A. Mozarts.

Mozart lässt allerdings seine aufsteigende, gleichwohl durch jeweils zwei Achtelpausen unterbrochene Linie zunächst diatonisch beginnen (T. 5 und 6) und geht erst in den Takten 7 und 8, und nur in der Sopran-

S. ⁵

A.

T. ₈

B. Sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus, sanctus

b.

⁵

⁹

Sanc - - - - - tus, - - - - - sanc - tus,

Sanc - - - - - tus, - - - - - sanc - tus,

- - - - - tus, sanc - - - - - tus, sanc - tus,

- - - - - sanc - tus, sanc - - - - - tus, sanc - tus

Notenbeispiel 2: »Sanctus« aus Gattis Requiem in C, T. 5–12 (Notensatz: Eva Neumayr).

stimme, auf eine chromatische Fortschreitung über. Sein Bass begleitet in freier Bewegung; die Akkorde, die sich daraus ergeben, bleiben daher völlig im Rahmen einer üblichen Modulation⁷⁹ bis er in Takt 8 die Dominante erreicht.

79. T. 5: d – A – d – C; T. 6: F – E – a – G; T. 7: c – C₂ – F₆ – C verm.; T. 8: G – B verm. – F – A.

S. *cresc.* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us

A. *cresc.* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us

T. *cresc.* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us

B. *cresc.* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us

b. *cresc.* *f*

Notensatz 3: »Lacrimosa« aus Mozarts Requiem KV 626, T. 5-8 (Notensatz: Eva Neumayr, nach WOLFF, *Mozarts Requiem*, S. 217).

S. *pp* *mf* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ex fa - vil - la ex fa - vil - la

A. *pp* *mf* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ex fa - vil - la ex fa - vil - la

T. *pp* *mf* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ex fa - vil - la ex fa - vil - la

B. *pp* *mf* *f*
qua re - sur - get ex fa - vil - la ex fa - vil - la ex fa - vil - la

b. *pp* *mf* *f*

Notensatz 4: »Lacrimosa« aus Gattis Requiem in C, T. 10-13 (Notensatz: Eva Neumayr).

Gatti hingegen erhebt in dieser Stelle die Chromatik zum Prinzip: Er zieht nicht nur in Sopran/Fagott 1/Violine 1 eine chromatische Linie von *g'* bis *g''* durch (T. 10 bis 14), sondern setzt im Bass eine weitere chromatische Linie von *g* bis *G* abwärts in Gegenbewegung, was zur Folge hat, dass seine harmonischen Fortschreitungen um einiges komplizierter sind als die Mozarts. Zudem moduliert er nicht wie Mozart von der Tonika zur Dominante, sondern beginnt bereits auf der Dominante G-Dur und erreicht diese wieder in Takt 13. Richtung ergibt sich bei ihm an dieser Stelle nicht durch die Harmonik, sondern rein durch die Melodik der chromatischen Linien.

Dass diese Stelle als Hommage an den Anfang des 19. Jahrhunderts auch in seiner Heimatstadt Salzburg bereits als Genie erkannten Wolfgang Amadeus Mozart zu deuten ist, kann als sicher gelten. Ob Luigi Gatti aber bewusst war, dass er mit »*qua resurget ex favilla*« ausgerechnet jene Takte zitierte, die Mozart am Nachmittag vor seinem Tod mit Freunden noch als letzte gesungen haben soll⁸⁰, sei dahingestellt.

80. Nachruf für Benedikt Schak in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1827, zit. in WOLFF, *Mozarts Requiem*, S. 126 f.

ANHANG

IV. Designation / über den Sr. Hochstl. Gnaden HH Erzbischof Hieronymus / zur höchsten Ratifikation vorgelegten Exequien / Konten.

Conto N. fl. x. [...]	Vortrag
14. Vom Kapellmeister Gatti für den Dienste beym Requiem und Probe	
a Gatti Kapellmeister	15.
b Bergmayr 1. Violinist	7.
c Hübl	5
d Hofstätter ⁸¹ Tenoristen	5
e Bründl ⁸² [Tenorist]	5
f Schitra ⁸³ [Bassist]	5
g Strobl Bassisten	5
h Pinzger ⁸⁴	5
i Hacker ⁸⁵	4
k Rattig	4
l Kaiser	4
m Michalschek	4
n Salmi	4
o Kaplaner	4
p Biber ⁸⁶	4
q Pirkel ⁸⁷ [Viola]	3
r Schlier ⁸⁸ Viola	3
s Bundl [?] 1ter Oboist	5
t Weiß ⁸⁹ 1ster Fagotist	5
u Bremlachner 2ter Oboist	4
v Kapelmayr ⁹⁰ 2ter Fagottist	4

81. Felix Hofstätter (1744–1814), HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 182 ff.

82. Joseph Anton Bründl (Lebensdaten unbekannt), ebd., S. 48 f.

83. Matthias Schittra (um 1750–1824), ebd., S. 375 f.

84. Andreas Pinzger (1740–1817), ebd., S. 319 ff.

85. Benedikt Hacker (1769–1829), vgl. GEORG ABDON PICHLER, *Biographien salzburgischer Tonkünstler*, Oberer'sche Buchdruckerei, Salzburg 1845, S. 17 f.

86. Biber von Bibern, Kajetan Anton Julian (1744–1816), HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 27 f.

87. Peter Pirchel (1781–1859)?, ebd., S. 322 f.

88. Johann Evangelist Schlier (1792–1873), vgl. PICHLER, *Biographien*, S. 42–6.

89. Andreas Weiss (1756c–1837), HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 455f.

90. Matthias Kappelmeier (um 1774–?), HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 445.

w	Mayer ⁹¹ [Waldhornist]	4
x	Kutschera ⁹² Waldhornisten	4
y	Milder ⁹³ Organist	5
z	Fuetsch ⁹⁴ Violoncellist	5
aa	Franz Weindl ⁹⁵	4
bb.	Joh. Bapt. Weindl ⁹⁶	4
cc	Hanselmann Mich. [fremder Singknabe]	3
dd.	Wutzel Sebast. Fremde Singknaben	3
ee	Hanselmann [Singen Konzertisten]	3
ff.	[...] pemberger [Singen Konzertisten]	3
gg.	Widmann Ant. Singen Konzertisten	3
hh	Zettelmayr [Ripien]	2
ii.	Mader Ripien	2
kk	Krager	2
ll	Grole Konzert.	2
mm	Weiglein	2
nn	Pitzer Tenorist Rip.	4
oo	Brunmayr ⁹⁷ 2ter Organist	3
pp	Kock	2
qq	Konrad ⁹⁸	2
rr	Pohl ⁹⁹	2
ss	Pfustl	2
tt	Perfler ¹⁰⁰	2
uu	Regle	2
ww	Himmle	2
xx	Diedrich ¹⁰¹	2
yy	[...]usser und Klos Konzert Trompeter	9
zz	3 Posaunisten	9
aaa	Stadler ¹⁰² Paukenschläger	5
bbb	4 Orgeltretter	4
ccc	Paukentrager	1
ddd	Aufleger	1

91. Joseph Michael Mayer (um 1751–nach 1812), ebd., S. 254 f.

92. Jakob Kutschera (1749–1813), ebd., S. 213.

93. Gottlieb Milder (1763–1817), ebd., S. 285 ff.

94. Joseph Joachim Fuetsch (1766–1852), ebd., S. 128 ff.

95. Franz de Paula Joseph Weindl (um 1743–1812), ebd., S. 453 f.

96. Johann Baptist Weindl (um 1781–1839), ebd., S. 453, Todesdatum laut AES, Akten 5/25/14.

97. Andreas Brunmayr, (geb. 1762), PICHLER, *Biographien*, S. 8 f.

98. Christoph, Konrad (um 1757–1817), HINTERMAIER, *Die Salzburger Hofkapelle*, S. 524.

99. Joseph Pohl (um 1759–nach 1817), ebd., S. 526.

100. Johann Baptist Perfler (um 1776–nach 1812), ebd., S. 512.

101. Alois Dietrich (um 1774–nach 1806), ebd., S. 504.

102. Matthias Stadler [?] (1744–1827), ebd., S. 419 ff.

· DIE REQUIEMKOMPOSITIONEN LUIGI GATTIS ·

eee	Schlier ¹⁰³ Kalkant und Geigenmacher	3
fff	Neubau ¹⁰⁴ [?] Kalkant	2
ggg.	für die neue Komposition vom Gatti 6#	33
hhh	für Requiem 191 Bogen stark a 8x	<u>25 fl 28 kr</u>
		270 fl 28 x

103. Johann Georg Schlier (um 1763–?), ebd., S. 479.

104. Leopold Neubau (um 1754–nach 1812), ebd., S. 478.