
Zur Musikpraxis im Franziskanerkloster Salzburg in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von Dr. Carena Sangl, Salzburg¹

Ordensgeschichtliche Vorbemerkung

Die Erwartungshaltung gegenüber der Musikpraxis eines Bettelordens, der sein pastorales Augenmerk von jeher zuerst auf die niedere städtische Bevölkerung richtete², obwohl er in allen sozialen Schichten stets ein großes Ansehen genoss³, ist berechtigterweise nicht die gleiche, die man an große Dom- oder Stiftskirchen stellt, an denen von Haus aus von jeher eine gewisse musikalische Prachtentfaltung möglich war. Doch darf nicht übersehen werden, dass seit den Gründungszeiten des Franziskanerordens hinsichtlich der Feierlichkeit der Liturgie hohe Anforderungen gestellt wurden, wenn auch unter Berücksichtigung der jeweiligen Möglichkeiten⁴. Hatte doch der hl. Franziskus selbst den Gesang als ein Mittel betrachtet, das Volk für die Gottesliebe zu begeistern⁵. Die Bestimmung der Musik war für ihn das Lob Gottes. Dieses aber sollte wesentlich in Schönheit erklingen, um einer Gotteserfahrung nicht im Wege zu stehen⁶.

In der Geschichte des Franziskanerordens gab es immer wieder Abspaltungen in Reformzweige und demgemäß auch unterschiedliche Konzeptionen hinsichtlich einer Musikausübung. Diesen Bewegungen lag stets der Konflikt zwischen reinem Ideal und tatsächlichen Erfordernissen zugrunde. Unter der Voraussetzung der Bewahrung der Franziskusregel kann man hierbei die entstandenen Richtungen grob in zwei Kategorien einteilen: Die eine versucht, sich am reinen Leben des hl. Franziskus zu orientieren und dessen Testament dementsprechend auszulegen, die andere will die Regel nach den praktischen Erfordernissen der Ordensentwicklung und des jeweiligen Apostolats immer wieder neu aktualisieren⁷. So nennt man nach der ersten Spaltungsphase im 14./15. Jahrhundert „Konventualen“ diejenigen, die bei der im Laufe der Zeit sich bildenden gemäßigten Linie blieben, mit einer Art monastischem Leben, und „Observanten“ jene, die sich um eine strengere Verwirklichung des Ordensideals bemühten⁸. Von den Observanten spalteten sich allerdings wiederum Richtungen noch strengerer Observanz ab, neben den sogenannten Diskalzeaten bzw. Alkantarinern vor allem die Reformaten und die Rekollekten, letztere von Frankreich ausgehend. 1897 wurden unter Papst Leo XIII. schließlich Observanten, Diskalzeaten, Reformaten und Rekollekten in der „Unio Leonina“ als Ordo

¹ Dieser Artikel erschien in « Austria Franciscana » Nr. 5 (2010) S. 134-149.

² Vgl. H. Holzappel, Handbuch der Geschichte des Franziskanerordens, Freiburg i. Br. 1909, S. 208.

³ Vgl. L. Iriarte, Der Franziskanerorden, Altötting 1984, S. 142.

⁴ Vgl. H. Felder, Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden, Freiburg i. Br. 1904, S. 427.

⁵ Vgl. Holzappel, S. 297.

⁶ Vgl. J. Schneider, Eine Geige aus zwei Hölzern, in: Singende Kirche 54 (2007), S. 2 ; Ders., Das geheimnisvolle Lautenspiel, in: Singende Kirche, ebd., S. 75.

⁷ Vgl. Iriarte, S. 66; 150.

⁸ Vgl. auch F. W. Riedel, Die Bedeutung der konventualen Minoriten für die musikalische Stilentwicklung in Europa, in: Plauder turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst (Konferenzbericht Bratislava 2004), hrsg. v. Ladislav Kacic, Bratislava 2005, S. 51f.

Fratrum Minorum (OFM) geeint, während Kapuziner und Minoriten ihre Eigenständigkeit bewahren konnten⁹.

Hinsichtlich der Entfaltung von Wissenschaft und Kunst - die Diskalzeaten sind hier vernachlässigbar - schlugen die Reformaten und die Rekollekten ganz verschiedene Wege ein. Während die Reformaten gemäß Statuten den feierlichen, mehrstimmigen Gesang für die Liturgie nicht vorsahen, um dadurch die Strenge und das Mindersein besser zu betonen¹⁰, blieben die Rekollekten, ähnlich den Observanten und Konventualen, offener für die Pflege der zeitgenössischen Musik.

Über die Musikpflege bei den Rekollekten als Ordenszweig ist bisher noch wenig bekannt. Eine systematische Charakterisierung und Abgrenzung gegenüber den anderen Ordensrichtungen steht noch aus.

Für die Salzburger Franziskaner, die zum Ordenszweig der Rekollekten gehörten, darf nicht nur für das allgemeine Lebensprinzip, sondern auch hinsichtlich der Musik in besonderer Weise der Grundsatz angenommen werden, dass erstens das ausgeteilt wurde, was man empfing und zweitens das gepflegt wurde, was man allgemein als schön anerkannte. Das Empfangen aber hängt von äußeren Gegebenheiten ab, das Verständnis von Schönheit von der Höhe der Kultur. Diese Wechselbeziehung soll am Beispiel Salzburgs erläutert werden.

Das Franziskanerkloster Salzburg gehörte seit seiner Gründung 1583 zur „Provincia Argentina“, d.h. zur alten Oberdeutschen Franziskaner-Rekollekten-Provinz. Diese Provinz erstreckte sich vom Elsass über ganz Süddeutschland bis hin nach Böhmen. Die Niederlassung in der Stadt Salzburg war dabei eine der größten der Provinz mit dem Numerus fixus von 40 Konventualen. Auf diese Zahl war das Hofalmosen ausgerichtet,



Kranke nicht mit einberechnet. Das Kloster beherbergte auch ein Hausstudium. Damit war ein reger Austausch mit den anderen Häusern der Provinz vorprogrammiert.

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist es unabdingbar, in Provinzen und nicht, wie es uns heute näher liegen würde, in Regionen zu denken. Deswegen ist Salzburg vor 1818, als es durch Umstrukturierungen im Zuge der Säkularisation schließlich von der Tiroler Provinz übernommen wurde, bezüglich einer musikalischen Entwicklung strikt von jener zu trennen, da Tirol eine Reformatenprovinz war, mit, zumindest in der Theorie¹¹, betont

⁹ Vgl. D. Valachová, Das Franziskanertum - ein historischer Überblick, in: *Plaude turba paupercula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst* (Konferenzbericht Bratislava 2004), hrsg. v. Ladislav Kacic, Bratislava 2005, S. 19.

¹⁰ Vgl. Iriarte, S. 267.

¹¹ Vgl. F. Gratl, Die Tiroler Franziskanermusik des 18. Jahrhunderts. Ihre Merkmale und Vorteile für die heutige Praxis, in: *Vokalmusik zur Zeit Mozarts. Bericht zum Salzburger Symposium AGACH im Juni 2006*, Salzburg 2007, S. 115.

einfacher Liturgiepraxis¹². Eine vergleichende systematische Studie zwischen beiden Provinzen ist noch nicht erfolgt.

Zur musikalisch-liturgischen Praxis im Kirchenjahr

Bei dem Versuch, Aussagen zur konkreten liturgischen Musikpraxis zu treffen, sind vor allem zwei Gebräuchebücher des Salzburger Konvents hilfreich. Das erste wurde 1725¹³, das zweite 1756¹⁴ jeweils als Kalendarium angelegt. Sie geben praktische Anweisungen für den gewohnten Ablauf zu besonderen Anlässen. So konnten die Bemerkungen zu den einzelnen Kirchenfesten über die Jahre hinweg nach Bedarf ergänzt werden.

Die Feste, die den regulären Ablauf im Kloster am stärksten durchbrachen, waren Fronleichnam, das Fest des hl. Antonius und das des hl. Franziskus sowie der „hl. Pfinst Erchtag“, der Pfinstdienstag¹⁵. Hier wurde das zentrale Hochamt von einem Domherrn zelebriert und auch die Musik mit auswärtigen Kräften bestritten, so der Eintrag nach 1734. Zu diesem „werden der hochf[ür]stl[iche] H. Capellmeister von dem P. Sacristan, und der H. Obertrompeter ersuchet, und gebetten mit denen Thum Musicis, und andern H. Hofftrompeter bey dem Hochambt zue erscheinen.“¹⁶ Auch um 1756 wird diese Tradition bestätigt. Der Sakristan hatte dabei die Aufgabe die zwei verantwortlichen Musiker anzusprechen bzw. einzuladen, „als nemblich Capell-Maister, und vornembsten H. Spilgraffen der H. Trompetern.“¹⁷ Wahrscheinlich musste hier wirklich der ranghöchste Trompeter angesprochen werden und nicht einer der vier Spielgrafen, die in der Hierarchie eine Stufe niedriger standen¹⁸.

Von einer offiziellen Besoldung durch die Franziskaner ist an keiner Stelle die Rede. Dafür wurden die Musiker zu diesen vier Festen nach der Liturgie üblicherweise bei einer Art zweitem Frühstück, einem „ientaculum“ bzw. „Antipastu“, wie es die Franziskaner nannten, verköstigt. Es wurde vor allem „zusammen geschnittenes Brad-Fleisch“ mit einem „potu cerevisae“, damit war wohl eine Art Bier gemeint, ausgegeben. Unter den Musikern gab es offensichtlich auch bei solchen Anlässen eine Hierarchie. Die Hofpfeifer und -pauker würdigten sich nicht, gemeinsam mit den anderen, nämlich den Sängern, Organisten, „Chelistarum“, d.h. den Musikern mit Saiteninstrumenten, und dem Chor zusammen zu essen¹⁹.

Bei diesen Hochfesten erklang also zumindest beim zentralen Hochamt keine typisch franziskanische Musik, sondern eher eine wie im Dom. Dies prägte ganz sicherlich die Salzburger Franziskaner im Anspruch ihres eigenen Musizierens, das oft ganz zeitnah erfolgte, weil zusätzlich jeden Tag das Konventamt stattfand. An Fronleichnam wurde dieses nach dem von der Dommusik bestrittenen Amt z.B. mit marianischen Antiphonen gesungen²⁰.

¹² Vgl. O. Ruggenthaler, Der Musikalienbestand des Franziskanerklosters Salzburg: Relikte aus dem 18. Jahrhundert, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg 2007, S. 367.

¹³ Konventarchiv des Franziskanerklosters Salzburg, Codex 11.

¹⁴ Konventarchiv des Franziskanerklosters Salzburg, Codex 12.

¹⁵ Vgl. F. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. von Elmar Seebold, Berlin ²³1999, S.229.

¹⁶ Codex 11 unter der Rubrik: „Notandum Pro Mense Majo: Praeparatoria auf die Pfinstfeyrtag“.

¹⁷ Codex 11 unter: „Notandum pro Mense Junio“.

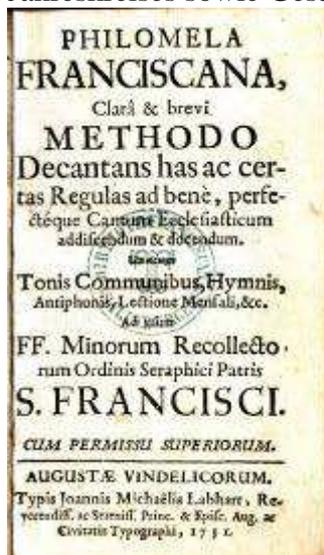
¹⁸ Vgl. H. Schuler, Salzburger Hof- und Feldtrompeter aus vier Jahrhunderten, in: Musikgeschichte und Genealogie (84), Neustadt/ Aisch 1987, S.541; vgl. auch E. Hintermaier, Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806, Salzburg 1972, S. XXIIIf.

¹⁹ Codex 12 unter dem 13.5.

²⁰ Vgl. Codex 12 unter „Ad Festum Corporis“.

Der rege Wechsel von fremdem, eigenem oder gemischtem Musizieren wird am besten am Fest des hl. Sebastian sichtbar, der als „Universal-Land-Patron“ verehrt wurde. An diesem, wie auch an anderen besonderen Tagen²¹, hatten Salzburger Bruderschaften ein uraltes Gastrecht und ließen am Hochaltar von einem Weltgeistlichen mit „Saeculari[bu]s Musicis“²², den im Volksmund so genannten „Ravellaunen“²³, ein Choralamt singen. Mit den „Ravellaunen“, an anderer Stelle „Ravenalles“ genannt²⁴, sind umgangssprachlich wahrscheinlich die „Revenaler“ gemeint. Diese waren Diener der Domherren, die sich zum Großteil aus ehemaligen Kapellknaben rekrutieren und auch als Sänger gebraucht wurden²⁵.

Unmittelbar nach diesem Choralamt schloss sich das gesungene Konventamt an - „sub quo communicatio fratrum“ -, weil man anschließend an der Prozession teilnehmen wollte. Diese ging vom Dom zur Sebastianskirche. Dort gab es in der Kirche eine weitere Prozession, wobei die Allerheiligenlitanei aus der *Philomela franciscana*²⁶ (Franziskanische Nachtigall) gesungen wurde, angeführt von zwei Kantoren, während der Chor der Franziskanerbrüder antwortete²⁷. Die *Philomela franciscana* war ein kleines Buch für die Tasche im Format 14 x 8cm, deren Zusammenstellung wahrscheinlich auf John Peckham (um 1230 – 1298) zurückgeht. Hier sind die Kirchentöne und die wichtigsten Regeln für den Gesang des Offiziums und der Lesungen erklärt, außerdem enthält es die wichtigsten Hymnen des Jahreskreises sowie Gesänge für Prozessionen oder Begräbnisse.



Die Praxis der Gestaltung der Liturgie hoher oder regional wichtiger Feste durch auswärtige Musiker bzw. die liturgische Verflechtung mit dem Dom war anscheinend gängig. So musste z.B. für das Fest des hl. Johannes Nepomuk ausdrücklich betont werden, dass sowohl die Predigt als auch das Hochamt mit Musik von den Franziskanern selbst gehalten und gesungen würde, es sei denn der Fürsterzbischof würde etwas anderes bestimmen²⁸. Hier ging es aber wahrscheinlich nur um organisatorische Gründe. Um Zeit zu sparen und sich noch für die Stadtprozession vorbereiten zu können²⁹, wurden bei der hl. Messe nach dem *Agnus Dei* nur zwei marianische Antiphonen gesungen, und zwar *Haec est praeclarum vas* und *Tota pulchra es*. Diese Antiphonen sind einstimmig mit beziffertem Generalbass und befinden sich in einer Quelle, die mit „Hymni De Tempore Etc. In Festis Dominici et Sanctorum. Toni in Psalmis et Canticis“ überschrieben ist³⁰ und wahrscheinlich aus dem frühen 18. Jahrhundert stammt. Sie enthält Choralmissen für die Feste verschiedener

²¹ Vgl. Codex 11 unter „Festum Assumptionis B.V.Mariae“.

²² Codex 11 unter „Notandum pro Mense Augusto“.

²³ Codex 12 unter dem 20.1.

²⁴ Codex 12 unter dem 15.8.

²⁵ Vgl. J. Bogensberger, *Das Salzburger Kapellhaus*, Salzburg 2003 S.34.

²⁶ *Philomela franciscana, Clara & brevi methodo decantans has ac certas Regulas ad bene, perfectaque Cantum Ecclesiasticum addiscendum & docendum. Unacum Tonis Communibus, Hymnis, Antiphonis, Lectione Mensali, &c. Ad usum FF. Minorum Recollectorum Ordinis Seraphici Patris S. Francisci. Cum Permissu Superiorum.*, Augsburg, August Sturm 1688 (1. Auflage) sowie Augsburg, Johann Michael Labhart 1731 (2. Auflage), S.78-85.

²⁷ Codex 12 unter „Festam (etiam in foro) SS. MM: Fabiani et Sebastiani.“

²⁸ Codex 11 unter dem 16.5.

²⁹ Vgl. Codex 12 unter dem 16.5.

³⁰ Konventarchiv der Franziskaner unter der alten Signatur 69/155

Klassen. Die Singstimme ist in Quadratnotation auf 4 Linien geschrieben, der bezifferte Generalbass in moderner Notenschrift. Die vermutlich für das Salzburger Kloster bestimmte Quelle weist starke Gebrauchsspuren auf und hat auf der ersten Seite einen modernen Stempel „Vom Franziskaner Hospiz Hundsorf“. Sie diente sicherlich als Vorlage für eine gekürzte Fassung von 1767 mit dem Titel: „Cantus Choralis Gregorianus Pro Choro Missionis Hundsorffensis 1767.“ Diese Salzburg zugehörige Missionsstation (heute St. Anton im Pinzgau) wurde 1736 für vier Patres und einen Laienbruder gestiftet, musste sich also auf ein bescheidenes musikalisch-liturgisches Grundprogramm beschränken³¹.

Der Chor der Salzburger Franziskaner, der auf den Umschlägen einzelner Handschriften auch ausdrücklich genannt ist („Ad Chorum Salisburgensem PP. Franciscanorum“), wurde von den Kapellknaben, die das Kollegium³² besuchten, verstärkt. Damit scheint das Kapellhaus gemeint zu sein, das, abgesehen von der Petersschule, die zentrale musikalische Bildungsstätte Salzburgs war. Die Franziskanerkirche gehörte aber neben dem Dom in den Aufgabenbereich des Kapellhauses³³. Es wird von „Studiosis Musicis“ gesprochen, deren Studienjahr am 18. Oktober begann und die an diesem Tag auch im Konvent der Franziskaner empfangen wurden. Sie besuchten oder unterstützten üblicherweise den Chor der Franziskaner („chorum nostrum frequentantibus“³⁴, das Wort „frequentare“ wird kaum eine Ausnahmesituation beschreiben). Die Studiosi werden noch einmal zu Weihnachten erwähnt. Die jährliche Anweisung lautet, sie zu ermahnen oder zu erinnern, bei dem gesamten Offizium divinum wirklich pünktlich zu erscheinen³⁵.

Vor allem für das liturgische Stundengebet, bei dem die Kapellknaben sicher nicht immer anwesend sein konnten, gab es wohl auch Notlösungen im Franziskanerchor. Am 19. März, dem Fest des hl. Joseph, wurden z.B. zuerst die Tagzeiten gesungen und anschließend das Amt; dazu brauchte man die Kleriker mit den „robustesten Kehlen“ („maxime Clerici robustioris gutturis“). Brachte man diese nicht zusammen, weil einige z.B. im Beichtstuhl aufgehalten wurden, vereinfachte man den Gesang durch Alternieren von Chor und Orgel³⁶.

Die von den Salzburger Franziskanern zahlreich begangenen Marienfeste nahmen über das ganze Jahr einen hervorragenden Platz ein³⁷. Abgesehen von der Messe sang man mindestens zwei Lauretanische Litaneien und bedurfte wegen mehrerer Segnungen an jenen Tagen mit dem Allerheiligsten bedurfte es einer großen Anzahl eucharistischer Gesänge³⁸. Die marianischen Hochfeste, wie z. B. das der „Unbefleckten Empfängnis“ am 8. Dezember, wurden daüberhinaus mit einer Oktav begangen. In einem Eintrag für das Fest der Schmerzen Mariens wird die Wichtigkeit der gesungenen Litaneien besonders ersichtlich. Nicht nur am Vorabend wurde eine solche gesungen, sondern am Festtag gab es gleich zwei: die erste wurde in der Messe nach der Predigt von auswärtigen Musikern als Chorgesang figuraliter, die zweite dagegen von den Franziskanern selbst ausgeführt³⁹. Auch an Maria Verkündigung, wenn das Fest in die Fastenzeit, ja selbst in die Passionszeit fiel, wurde die Lauretanische

³¹ Vgl. O. Ruggenthaler, *Opereta Gratulatoria – Unbekanntes aus St. Peter und dem Franziskanerkloster*, in : *Bastei. Zeitschrift des Stadtvereins Salzburg* (58. Jahrgang/1), Salzburg 2009, S. 8.

³² Codex 12 unter dem 18.10.

³³ Vgl. Bogensberger, S.10.

³⁴ Codex 12 unter dem 22.11.

³⁵ Vgl. Codex 12 unter dem 25.12.

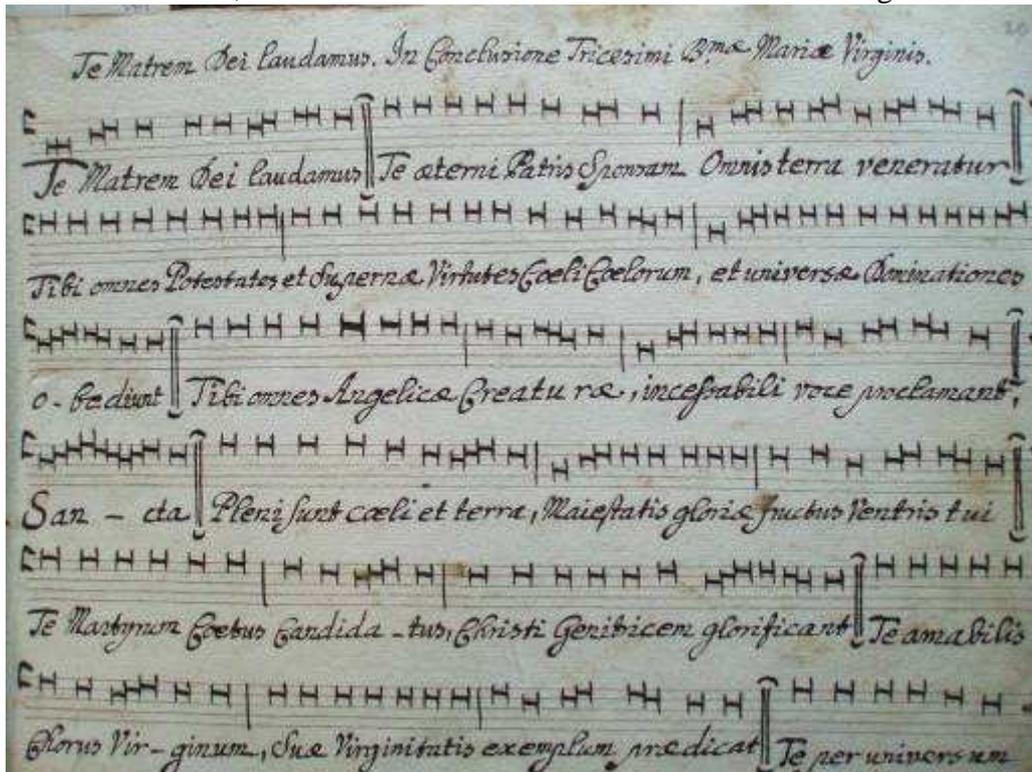
³⁶ Vgl. Codex 12 unter dem 19.3.

³⁷ Vgl. G. Walterskirchen, *Devotio florida mense maji – Die Franziskaner und die Marienverehrung*, in : *Plaude turba paupercola. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst (Konferenzbericht Bratislava 2004)*, hrsg. v. Ladislav Kacic, Bratislava 2005, S. 324.

³⁸ Vgl. Codex 12, Ankündigung am 20.11.

³⁹ Codex 11 : „Festum B.V. Mariae Dolorosae“.

Litanei nicht ausgelassen, sondern vom Chor gesungen sowie eine *Cantilena de Beata*; den liturgischen Rest hielt man dann einfacher im „Modo Choral“⁴⁰. Schließlich wurde von den Franziskanern der sogenannte Frauendreißiger, der „Marianische Tricesimus“ gehalten, der an Maria Himmelfahrt am 15. August begann. Über 30 Tage gab es jeden Tag eine Predigt und die Aussetzung des Allerheiligsten mit *Tantum ergo* und der Lauretanischen Litanei. Zum feierlichen Abschluss dieser Tage wurde ein *Te Matrem Dei*⁴¹ gesungen, eine marianische Umdichtung des *Te Deum*. Der Hymnus ist seit dem Ende des 12. Jahrhunderts in verschiedenen Fassungen, in einigen wenigen liturgischen bzw. Andachtsbüchern bezeugt, geriet aber nach dem 16. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit⁴². Der Text, der bis in die Neuzeit in Gebrauch war, wurde fälschlicherweise dem hl. Bonaventura zugeschrieben⁴³.



Der Erhalt und regelmäßige Gebrauch in Salzburg, bis ins 18. Jahrhundert, ist also eine Besonderheit und Ausdruck der betonten Marienverehrung der Salzburger Franziskaner. Demgegenüber ist z.B. für die Tiroler Reformatenprovinz über einen regelmäßigen Gebrauch dieser Dichtung nichts bekannt. Das *Te Matrem Dei* ist in Salzburg bisher auch nur in der oben erwähnten Quelle nachzuweisen. Die vorliegende Textfassung konnte bisher nur passagenweise mit anderen Vorlagen in Übereinstimmung gebracht werden und ist auch nicht mit der Pseudo-Bonaventurianschen Fassung ident⁴⁴. Die Melodie ist in einfachsten Choralnoten auf fünf Linien niedergeschrieben. Ebenso wie der Text ist auch die Melodie mit

⁴⁰ Vgl. Codex 11: „Festum Annuntiationis B.V. Mariae“.

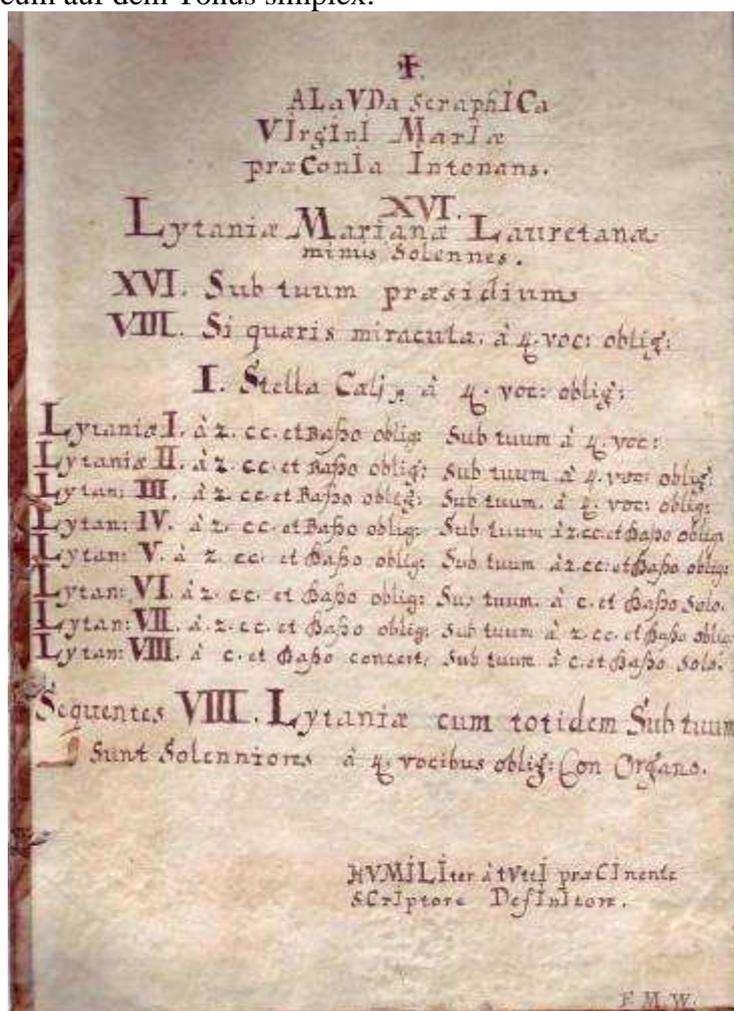
⁴¹ Vgl. Codex 11 unter „Notandum pro Mense Augusto“.

⁴² Vgl. B. J. Blackburn, *Te Matrem Dei Laudamus: A Study in the Musical Veneration of Mary*, in: *The Musical Quarterly*, January 48 (1967), S. 53.

⁴³ Vgl. G. Kornrumpf, „*Te Deum*“, marianische Bearbeitungen, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon Band 11*, Berlin. New York 2004, Sp. 1495ff.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 54f.; 61; 69ff.; vgl. W. Kirsch, *Varianten und Fragmente des liturgischen Te Deum-Textes in den mehrstimmigen Kompositionen des 15. Und 16. Jahrhunderts*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch 58* (1964), S. 118-134.

ihren Tonrepetitionen auf a und c und den Abschnittsklauseln eine Ableitung des gregorianischen Te Deum auf dem Tonus simplex.



Der enorme Bedarf an Litaneien beweist sich weiterhin in einer Handschrift des Musikarchivs, geschrieben von Pater Marquard Widemann OFM (1705-1790), der ungefähr zwischen 1750 und 1770 in Salzburg war. Sie kann durch ein Chronogramm auf 1767 datiert werden. Die Quelle mit dem Titel *XVI Lytaniae Marianae Lauretanae cum totidem Sub tuum Praesidium ac Responsoris de S. Antonio Paduano Ex variis Authoribus conscriptae. Pro Choro Salisburgensis*⁴⁵ enthält zweimal acht Lauretanische Litaneien mit je einer Antiphon *Sub tuum praesidium*, acht Responsorien *Si quaeris miracula* zu Ehren des hl. Antonius und ein *Stella caeli* am Schluss. Die einzelnen Stücke sind, abgesehen von mutmaßlich je einer Litanei von Johann Anton Kobrich (1714-1791), Ferdinand Schmid (1693c-1756), Benedikt Weber (1738-1776) und drei von Gregor Rösler (1714-1775), überwiegend von bisher nicht identifizierbaren Komponisten geschrieben. Der Bedarf des *Sub tuum praesidium* erklärt sich anhand der oben genannten *Philomela*. Hier findet sich dieses Gebet mit gregorianischer Melodie mit der Überschrift: „Ante Altare B.V. Mariae Miraculosae“. Dieser Altar stand im romanischen Langhaus der Franziskanerkirche und wurde bei der Renovierung Ende des 19. Jahrhunderts abgerissen. Zu ihm machte man häufig Prozessionen, wahrscheinlich nach dem Gottesdienst, und sang dann eben dort das *Sub tuum praesidium*. Dieser Brauch erklärt auch die zahlreichen späteren Kompositionen dieser Antiphon, die im Bestand vorhanden sind.

⁴⁵ Siehe A-Sfr 304 (Rism Titel no. 655.000.478)

Ebenso verhält es sich mit dem Responsorium *Si quaeris miracula*. Die Andachten zum hl. Antonius werden in Salzburg noch heute begangen, so wird z. B. dienstags am Ende der Messe das gleiche Responsorium deutsch gebetet und dann der Segen mit einer Antoniusreliquie erteilt. Das *Stella caeli* hatte als Pestgesang bzw. Pestgebet bei den Franziskanern generell eine Tradition⁴⁶ und wurde gerade im 18. Jahrhundert häufig gebraucht⁴⁷. So lautet im Bass auch hier die Überschrift: „In honorem B. V. M. ac S. Sebastiani M[artyris] Patroni contra Pestem.“

Die ersten acht Litaneien, gefolgt von jeweils einem *Sub tuum praesidium* sind für 3-4 Solostimmen und Chor mit Generalbass geschrieben. Die Besetzung ist Canto I, Canto II, Alto und Basso, wobei die beiden Oberstimmen häufig zusammen singen unter Hinzunahme des Basso. Der Alt fungiert oft nur als Füllstimme, entweder im Alt- oder Sopranschlüssel. Da zu jener Zeit der Frauengesang bei den Franziskanern nicht üblich war, ist davon auszugehen, dass Sopran und Alt von den Kapellknaben gesungen wurde. Als Notlösung „in defectu Musicorum“, d.h. wenn Sänger indisponiert waren oder nicht zur Verfügung standen, wurde auch eine Litanei nur für Canto, Basso und Orgel hinzugefügt. Die zweite Achterreihe von Litaneien hat reguläre Vierstimmigkeit, nur das achte *Sub tuum praesidium* steht für drei Bässe und Orgel, mit einem, so wie es scheint, nicht obligatorischen Schlusseinsatz von zwei Sopranen. Auch so etwas war möglich für Zeiten, in denen der Franziskanerchor mit eigenen Konventualen musikalisch gut bestückt war.

Der musikalische Bedarf beschränkte sich also nicht nur auf die regulären kirchlichen Hochfeste und die Feiern der Ordensheiligen. Hinzu kamen noch lokale Anlässe, wie der Geburtstag des jeweiligen Fürsterzbischofs sowie am 15. Mai das spezielle Gedenken an den Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raittenau, als großen Wohltäter der Salzburger Franziskaner, der ihnen 1592 auch die Kirche übergab, Stiftungen, wie Jahrestage, z.B. der Familie Khuenburg, oder ein jährliches vom Marktviertel gespendetes feierliches Hochamt im Mai, mit der Bitte um gutes Wetter.

Zum Musikalienbestand

Unter den Musikarchiven der Tiroler Franziskanerprovinz kommt dem Archiv des Salzburger Klosters eine herausragende und eigene Bedeutung zu. Der Bestand, der sich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert erstreckt, umfasst etwa 1600 Musikdrucke und etwa 4000 Handschriften mehrstimmiger Musik sowie 17 Choralhandschriften (teilweise mit Generalbass) sowie zahlreiche Libretti. Im Zuge seiner Sichtungs- und Ordnungsarbeiten in der gesamten Tiroler Franziskanerprovinz hat der Provinzarchivar P. Oliver Ruggenthaler diesen Bestand 2003 neu nach den Kriterien von RISM geordnet⁴⁸. Die Musikdrucke wurden bei RISM zum Teil von ihm aufgenommen⁴⁹. Was die Handschriften angeht, so ist seit Ende 2007 die Verfasserin beauftragt, sie im Rahmen eines Projekts von RISM Tirol-Südtirol & OFM Austria zu katalogisieren.

⁴⁶ Vgl. P. Richter, Die vielfältigen Beziehungen des franziskanischen Melodienbestandes, in: *Plaude turba paupercola. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst* (Konferenzbericht Bratislava 2004), hrsg. v. Ladislav Kacic, Bratislava 2005, S. 139.

⁴⁷ Vgl. F. Grasemann, Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Studien zur Musikwissenschaft* Bd 27, hrsg. v. Erich Schenk, Graz u. a. 1966, S. 76.

⁴⁸ Vgl. dazu Hildegard Hermann-Schneider, www.musikland-tirol.at (-> **Forschung**)

⁴⁹ Die Katalogisierung erfolgte ohne Vergabe von Signaturen und ist unter dem Bibliothekssigel A-Sfr recherchierbar

Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind kaum Handschriften erhalten, dabei für die Jahrhundertmitte umso mehr Drucke. Diese wurden bereits kategorisch in einem Aufsatz von Pater Oliver Ruggenthaler OFM beschrieben⁵⁰. Dabei scheint der Umstand entscheidend, dass die Salzburger Franziskaner im 18. Jahrhundert durch das Provinzialat in Augsburg unter schwäbischem Einfluss standen. Auffällig viele Patres, die in jener Zeit in Salzburg eingesetzt waren, stammten aus Augsburg oder Umgebung. Die erhaltenen Drucke kommen zum Großteil von Augsburger Verlegern, die damals im süddeutschen Raum im Musikaliendruck führend waren. Unter diesen ragt die Augsburger Druckerei Lotter hervor. Lotter Sohn verlegte schließlich Werke Leopold Mozarts und war mit diesem freundschaftlich verbunden, was auch durch einige erhaltene Briefe dokumentiert ist. Auch Eberlin ließ bei Lotter drucken. Möglicherweise kamen diese Bände also durch persönliche Beziehungen in und nach Salzburg in das Kloster und machten hier so ein gehobenes Musizieren möglich oder aber sie waren Schenkungen an das Augsburger Provinzialat und wurden von dort aus hierher gesandt. Durch die vorhandenen Gebrauchsspuren kann man in jedem Fall sagen, dass die für damalige Klostermusik üblichen Messen, Litaneien und Propriumsgesänge, u. a. von Königspurger, Rösler, Kayser, Meyer von Schauensee, Michl, Tschortsch, Rathgeber und Kobrich, zum Einsatz kamen.

Handschriften

Die voranschreitende Katalogisierung der Handschriften lässt zunehmend Erkenntnisse, aber noch kein umfassendes Resümee zu. Deswegen soll der Blick nur kaleidoskopartig auf einige Charakteristika gerichtet werden, um einen Eindruck von der Qualität des Bestandes zu vermitteln.

Unter den herausragenden Handschriften befinden sich Abschriften von Salzburger Hofkopisten, z.B. von Maximilian Raab (ca. 1720-1780) mit 4 Responsorien von Eberlin für die Prozession an Fronleichnam⁵¹. Diese Responsorien finden sich in einer parallelen Handschrift auch im Salzburger Domarchiv⁵². Von Josef Estlinger (1720-1791) ist ein bisher unbekanntes *Regina coeli*⁵³ von Michael Haydn vorhanden, das sich mit seinen raschen Tempi und dem Einsatz von Trompeten in die Salzburger Tradition einfügt⁵⁴. Die Komposition weist vier Sätze auf, mit einer bei Haydn bekannten Textgliederung von Vers 1, Vers 2 und 3, Vers 4 sowie dem Alleluja, entsprechend dem *Regina coeli* MH 191⁵⁵. Der von Estlinger geschriebene Titel „Del Signore Michele Hayden...“ bürgt für die Authentizität des Werkes.

Die meisten hauseigenen Handschriften aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen von Pater Nonnosus Blankensteiner OFM. Über seine Person wissen wir nur sehr

⁵⁰ O. Ruggenthaler, Der Musikalienbestand des Franziskanerklosters Salzburg : Relikte aus dem 18. Jahrhundert, in : Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg 2007, S. 367 - 384.

⁵¹ Siehe A-Sfr 47 (Rism Titel no. 655.000.057)

⁵² Siehe A 424 (Rism Titel no. 659.000.486)

⁵³ Siehe A-Sfr 59 (Rism Titel no. 655.000.031).

⁵⁴ Vgl. U. Aringer-Grau, Marianische Antiphonen von Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn und ihren Salzburger Zeitgenossen, Tutzing 2002, S. 55f.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 57; Ch. H. Sherman u. a., Johann Michael Haydn (1737-1806). A chronological thematic catalogue of his works, Stuyvesant (NY) 1993, Nr. 191.

wenig. Er wurde 1729 in Dittwar im heutigen Baden Württemberg geboren und trat 1753 in die Oberdeutsche Rekollektenprovinz ein. Die Priesterweihe wurde ihm 1759 gespendet, 1762 ist anhand einer Handschrift seine Anwesenheit in Salzburg bezeugt, wo er wahrscheinlich ohne große Unterbrechungen bis zu seinem Lebensende am 22. Oktober 1799 blieb. Blankensteiner wirkte als Komponist, Chorregent, Organist und Kopist⁵⁶, wobei sich bei vielen Werken bisher nicht eindeutig feststellen lässt, ob eine Kopie oder ein Autograph vorliegt. Bei seinen bisher innerhalb des Rism-Projektes ca. 150 erfassten Abschriften, Bearbeitungen oder auch Eigenkompositionen handelt es sich durchwegs um liturgische Musik, praktisch anwendbar, zugeschnitten auf die Bedürfnisse des Klosters. Ungefähr ein Viertel davon sind Messen, das andere Viertel Lauretaniche Litaneien, der Rest vor allem marianische Antiphonen und Gesänge, Propriumsvertonungen für die Feste im Jahreskreis sowie eucharistische Hymnen.



⁵⁶ Vgl. Ruggenthaler 2007, S. 379f.

Hinsichtlich der Auswahl der Komponisten ist zum einen ein Austausch innerhalb der Provincia Argentina zu vermuten. Der böhmische Einfluss, z.B. mit Franz Xaver Brixi (1732-1771) oder Joseph Antonin Sehling (1710-1756) ist sehr deutlich, ebenso die Verbindung zum süddeutschen Raum. Hier ragt z. B. Lambert Kraus (1728-1790), Abt von Kloster Metten hervor oder der Regensburger Augustinereremit Pater Gregor Rösler (1714-1775). Des Weiteren wären zu nennen: Franz Josef Aumann (1728-1797), Chorregent in St. Florian und mit Michael Haydn befreundet, Pater Eugen Pausch OCist (1758 – 1838), Jan Zach, auch *Johann Zach* (1699-1773), Joseph Mathias Kracher (1752-1835) u.a.

Jenseits der Abschriften Blankensteiners sind viele Kopien vorhanden, die sowohl vom Schreiber als auch vom Papier für Salzburg untypisch sind. Das wiederum ist vermutlich den musikliebenden Franziskanern zu verdanken, die vom Aufenthalt in verschiedenen Klöstern der Provinz Werke mitbrachten, die ihnen besonders zusagten.

Blankensteiner und die Salzburger Komponisten

Im Folgenden soll die enge Verbundenheit Blankensteiners mit dem Salzburger Dom ins Blickfeld gerückt werden.

Johann Ernst Eberlin wurde 1702 in Jettingen, in der Nähe Augsburgs, geboren. Ebenso aus Jettingen stammte der Franziskanerpater Gregor Seitz, geboren 1717, der mit Unterbrechungen ab 1745 im Salzburger Kloster wirkte und hier von 1762, dem Todesjahr Eberlins, bis 1765 Guardian war. Eine persönliche Beziehung zwischen den beiden Männern darf man vermuten, ebenso eine positive Eingenommenheit des jungen Blankensteiner, der Eberlin noch persönlich begegnet sein mag. Vielleicht lassen sich damit die Abschriften erklären, die ungefähr zehn Jahre nach Eberlins Tod entstanden und mit dieser Datierung bisher einzigartig sind. Hier nun liegen Bearbeitungen von Werken vor, die im Original außer im Salzburger Dom in einer zeitgenössischen Abschrift fast nur noch in der Sammlung von Max Keller, heute im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek, zu finden sind. Max Keller war später einer der ersten und eifrigsten Mozartverehrer und als Stiftsorganist in Altötting insgesamt der Salzburger Kirchenmusik sehr verbunden.

An erster Stelle stehen drei Laretanische Litaneien. Es handelt sich um relativ frühe Handschriften Blankensteiners, von ca. 1770. In ihnen wird deutlich, was für ihn generell charakteristisch ist: die Bearbeitung der kopierten Werke durch Reduzierung ihrer Besetzung, um sie den Gegebenheiten des Klosters anzupassen. So zeigt der Vergleich mit den Fassungen im Salzburger Domarchiv (Signaturen A 383, A 381 und A 390), dass Blankensteiner die dort vorhandene Begleitung der Vokalstimmen durch 2 Violinen, Kontrabass, Fagott und 3 Posaunen durch die Orgel ersetzt. Ihre Stimme enthält lediglich eine Generalbassbezeichnung. Nur in der A-Dur-Litanei wird von der Orgel das Eingangsmotiv der 1. Violine von der Orgel übernommen. Andere Werke Eberlins verkürzt Blankensteiner in unterschiedlicher Weise. Auch scheint er von vorneherein seine Auswahl hinsichtlich einer denkbar einfachen Bearbeitung getroffen zu haben. Bei der Litanei in A-Dur⁵⁷ verlegte er z.B. das Eingangsmotiv der ersten Violine in die Orgel. Diese Litanei scheint in Salzburg außerordentlich beliebt gewesen zu sein, wie Aufführungsnachweise bis ins 20. Jahrhundert auf der frühesten Kopie im Domarchiv zeigen⁵⁸. Auch das mag ein Motiv Blankensteiners gewesen sein. Die Litanei in Es-Dur⁵⁹ bleibt auch vierstimmig. Hier wurde z. B. das Violinsolo von Takt 1 bis Takt 7 weggelassen und die Vokalstimmen setzen direkt in Takt 1

⁵⁷ Vgl. A-Sfr 44 (Rism Titel no. 655.000.074).

⁵⁸ Vgl. A 383 (Rism Titel no. 659.000.445).

⁵⁹ Vgl. A-Sfr 45 (Rism Titel no. 655.000.055).

ein. Bei der Litanei in C-Dur⁶⁰ erwies sich das Weglassen der Violine noch einfacher, da diese fast *colla parte* mit dem Sopran läuft. Das Offertorium „O Maria spes salutis“⁶¹ verkürzte Blankensteiner in seinem konzertanten Aufbau mit Rezitativ, Duett und Schlusschor und ließ nur den ersten Teil stehen, wiederum in einer Bearbeitung für 4 Stimmen und Orgel. Somit hatte er eine Offertoriumskomposition, die den liturgischen Rahmen zeitlich nicht ausdehnte. Ebenso verhält es sich bei dem Offertorium „Veritas mea“⁶².

Die Verbindung zum Dom zeigt sich weiters in zwei Lauretanischen Litaneien von Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) und mit zwei Messen, zwei Lauretanischen Litaneien, einem *Sub tuum praesidium* und einem *Tota pulchra es Maria* von Franz Ignaz Lipp, ab 1754 Domorganist in Salzburg und später Schwiegervater von Michael Haydn. Möglicherweise sind diese Werke sogar in Hinblick auf die Salzburger Franziskaner komponiert worden. Es finden sich zumindest bisher keine anderen Kopien. Blankensteiner war in seinem Konvent auch der einzige, der seinen Kollegen Lipp kopiert hat. Des Weiteren liegen eine Litanei des Hoforganisten Anton Ferdinand Paris (1744-1809) und zwei Litaneien des Violinisten und Lehrers Joseph Hafeneder (1746-1784) vor. Jeder dieser drei Salzburger Musiker war einst Kapellknabe gewesen⁶³. Das Kapellhaus als „Rekrutierungslager“ für die Salzburger Dommusik scheint also auch eine Schlüsselrolle in der Verbindung zu den Franziskanern gespielt zu haben.



⁶⁰ Vgl. A-Sfr 124 (Rism Titel no. 655.000.139).

⁶¹ Vgl. A-Sfr 116 (Rism Titel no. 655.000.128).

⁶² Vgl. A-Sfr 46 (Rism Titel no. 655.000.056).

⁶³ Vgl. H. Schuler, *Die Salzburger Domsingknaben, ihre Instruktooren und Präfekten des hochfürstlichen Kapellhauses im Zeitalter des Barock und des Rokoko*, in: *Genealogisches Jahrbuch Bd. 24*, Neustadt a. d. Aisch 1984, S. 121f.

Augenscheinlich war aber Johann Michael Haydn, dessen liturgische Kompositionen nicht nur in Salzburg, sondern generell im kirchlich-klösterlichen Bereich bekannt und beliebt waren⁶⁴, auch von Blankensteiner bevorzugt. Von einer persönlichen Beziehung zwischen den beiden Männern, auch durch das Kapellhaus, in dem Haydn ab 1782 unterrichtete⁶⁵, ist auszugehen. Erfasst sind bisher 1 Messe, 5 Litaneien und zahlreiche Propriumskompositionen, wiederum fast durchgehend Bearbeitungen für 4 Singstimmen und Orgel. Das Ungewöhnlichste bei diesen Bearbeitungen, die oft nur kurze Zeit nach dem Kompositionsdatum entstanden sein müssen, sind wohl die Kontrafakturen. Dazu verwandte er meist liturgische Texte, diese aber, wie es in der Mitte des 18. Jahrhunderts – auch bei Haydn – üblich war, nicht in Übereinstimmung mit deren ursprünglichen Klassifizierung⁶⁶.

Dem Graduale „Speciosus forma“ (MH 377) unterlegte Blankensteiner z. B. den Vers „*Gaudete justi in Domino, rectos decet collaudatio*“. Der Text ist mit vielen Wiederholungen und Streckungen versehen. Vielleicht findet man die Abschrift in den Singstimmen deswegen jeweils diagonal über das ganze Blatt durchgestrichen, wahrscheinlich von Blankensteiner selbst, weil die Bearbeitung seinen Vorstellungen nicht zu entsprechen schien. Im Sopran und Alt findet sich jedoch von anderer Hand die Anmerkung: „Strich gilt nichts.“⁶⁷, was eine konkrete Aufführungspraxis dieser Kontrafaktur nahelegt. Ebenso wurde aus dem als Offertorium- bzw. Gradualgesang verwendeten „*Alleluja dextera Domini*“ (MH 484) ein „*Laetamini in Domino, et exultate justi*“⁶⁸, ein Offertorium zum Fest mehrerer Martyrer. Wiederum aber sind die einzelnen Blätter diagonal durchgestrichen. Ebenso wurde aus dem Graduale „*Benedictus qui venit*“ (MH 391) ein „*Benedictus Deus in sanctis suis*“⁶⁹, aus „*Ecce virgo concipiet*“ (MH 408) ein „*Veni electa mea*“⁷⁰.

Bemerkenswert ist endlich das Offertorium „*O Maria nostra spes*“ (MH 149), das Ende 1771 komponiert wurde. Als früheste Referenz ist im Werkverzeichnis 1783 angegeben⁷¹. Bei den Franziskanern liegt nun eine Fassung Blankensteiners vor, die anhand des Schriftbilds noch vor 1780 entstanden sein muss. Diese ist damit wahrscheinlich der bisher früheste Nachweis für die Komposition⁷². Der hier unterlegte Text „*Pater fili spiritus*“ wirft deswegen die Frage auf, ob es sich bei dem Trinitäts- und Mariengesang nicht um die erste Fassung von Haydn selbst handelt und der marianische Text erst später dazukam. Der Umschlagtitel, der allerdings von anderer Hand stammt und etwas später zu datieren ist, würde darauf hinweisen: „Textus I. De SS. Trinitate / -- II. De B. V. Maria / Aut. M. Haydn.“ Eine weitere, relativ frühe Kopie mit diesem Text (ca. 1780) liegt in Ottobeuren, auch als Offertorium de S. S. Trinitate bezeichnet⁷³. Andere Kopien mit diesem Text finden sich bei den Benediktinerinnen in Frauenwörth und in Passau, allerdings etwas später datiert, aus der Mitte der 1780er Jahre. Aufschlussreich könnte ebenfalls eine Kopie aus der Sammlung Michael Hauber sein, die erst Anfang des 19. Jahrhunderts entstand. Auch hier steht der Gesang zur

⁶⁴ Vgl. R. G. Pauly, *Michael Haydn's Latin Proprium Missae Compositions*, Yale University, Ph. D., 1956, S. 209.

⁶⁵ Vgl. Bogenberger, S.44.

⁶⁶ Vgl. Pauly, S.140.

⁶⁷ Vgl. A-Sfr 298 (Rism Titel no. 655.000.467).

⁶⁸ Vgl. A-Sfr 287 (Rism Titel no. 655.000.447).

⁶⁹ Vgl. A-Sfr 289 (Rism Titel no. 655.000.452).

⁷⁰ Vgl. A-Sfr 288 (Rism Titel no. 655.000.449). Der Text ist die 4. Antiphon der 2. Vesper aus dem Commune de Virginibus/ de non Virginibus

⁷¹ Vgl. Sherman, Nr. 149.

⁷² Vgl. A-Sfr 108 (Rism Titel no. 655.000.117).

⁷³ Vgl. Kopie in D-OB, Signatur MO 502 (Rism Titel no. 450.007.921).

Dreifaltigkeit an erster Stelle, gefolgt von dem marianischen, und noch zwei anderen Kontrafakturen⁷⁴.

Schließlich sei auf eine Litanei für 4 Stimmen und Orgel hingewiesen. Die Schrift ist eindeutig von Blankensteiner, vom Umschlag allerdings nur mehr das vordere Blatt vorhanden. Dieses Blatt wurde mutmaßlich von Pater Engelhard Zauner OFM beschnitten, der in den 1980er Jahren den Bestand sichtete und nach heutigen Kriterien nicht immer sachgerecht behandelte, die Ordnung jedoch – so weit erkennbar – stets beibehielt. Der Titel bezeichnet eine Litanei „Del Sign[ore] Mozarth“⁷⁵. Ein Gefälligkeitswerk für die Franziskaner und für Blankensteiner, der ab 1762 auf dem Franziskanerchor als Organist tätig war, wäre möglich. Zum einem wird eine gewisse gemüthafte Verbindung bestanden haben, da der Großonkel Leopolds bzw. der Urgroßonkel von Wolfgang Amadeus, Pater David Mozart (1655-1710) ein Franziskaner, eben aus der Straßburger Rekollektenprovinz, war⁷⁶, zum anderen gab es die konkrete Verbindung zum Kapellhaus. Es ist anzunehmen, dass Wolfgang Amadeus hier auch ausgebildet wurde, wenn er auch nie zu den Kapellknaben zählte⁷⁷. Außerdem unterrichteten hier nicht nur Eberlin, Adlgasser, Leopold Mozart und Michael Haydn, sondern später, während seiner kurzen Zeit als Hoforganist, auch Wolfgang Amadeus Mozart. Zumindest gehörte das zu seinem Aufgabenbereich. Das Anstellungsdekret vom 17. Januar 1779 bestimmte, dass er „seine aufhebende Verrichtungen sowohl in dem Dom, als bey Hof, und in dem Kapellhauß mit embsigen Fleis ohnklagbar versehe“⁷⁸, auch wenn Mozart diesen Verpflichtungen augenscheinlich nicht mit der größten Energie nachgekommen sein muss⁷⁹. Da bisher keine andere, von Blankensteiner bearbeitete Mozartlitanei aufgefunden wurde, für die der Titel zutreffen könnte, ist also sowohl ein unbekannter Wolfgang Amadeus wie auch ein unbekannter Leopold möglich.

Zum Schluss sei noch die Rekreationsmusik erwähnt. Bei besonderen Anlässen, wie Namenstagen, konnten auch bei den Franziskanern Applausus-Kantanten aufgeführt werden, z.B. für Pater Gaudiosus Mayr (1703-1762) oder den Guardian Pater Justin Lechner (1711-1781). Bei beiden Kantaten ist die Musik leider nicht mehr vorhanden, letztere war möglicherweise sogar von Adlgasser komponiert, weil sich auf dem Titelblatt des Textheftes das Monogramm „A. C.“ befindet⁸⁰.

Im Gebräuchebuch findet sich zudem der Hinweis, dass auch bei hohem Besuch musiziert wurde. In der Faschingszeit kamen z. B. jedes Jahr am 17. Februar die Grafen Kuenburg zu einem ausgedehnten Essen zu Besuch. Dabei musizierten die Franziskaner selbst. War dies aber aus irgendeinem Grund nicht möglich – „in defectum nostratium“ –, wurde auf die Möglichkeit hingewiesen, auswärtige Musiker zu rufen⁸¹. Wenn es praktikabel erschien, für ein Festessen notfalls auch fremde Musiker hinzuzuziehen, dann kann dieser

⁷⁴ Vgl. Kopie in D-Mbs, Signatur Mus.ms. 468 (Rism Titel no. 456.009.487).

⁷⁵ Vgl. A-Sfr 5 (Rism Titel no. 655.000.005).

⁷⁶ Vgl. Pater Florentin Nothegger OFM, in: Mitteilungen aus der Tiroler Franziskanerprovinz vom hl. Leopold, Salzburg 1955, S.255.

⁷⁷ Vgl. M. H. Schmid, Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent, Salzburg 2006, S.37.

⁷⁸ Zitiert nach H. Schuler, Mozarts Salzburger Freunde und Bekannte. Biographien und Kommentare (Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 119), Wilhelmshaven 1998, S.192.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Vgl. Ruggenthaler 2009, S. 9f.

⁸¹ Codex 12 unter dem 17.2.

Brauch einer Tafel- oder Rekreationsmusik für besondere Gelegenheiten bei den Franziskanern nichts Außergewöhnliches gewesen sein.

Bei all diesen Beispielen sollte deutlich werden, welche unübersehbare Rolle die Franziskaner im 18. Jahrhundert in Salzburg spielten, welche wesentlichen Bausteine sie im dortigen Kulturgeschehen waren und dass sich Einfachheit und Qualität nicht ausschließen müssen.
