

tempore sanctorum Regum. scilicet sancti Stephani et Ladislai tenuit et possedit et nunc possidet sine contradicione alicuius pacifice et quiete. et circum circa ad pedes supra dicti montis habet plures villas suas que inferius nominantur. Conterminales autem villas habet has:

Hymud que alio nomine Nelka dicitur. Tapan villam agasonum Regis. Villam Toryan que est communis sibi et aliis. deinde protenditur terminus eius usque Sabariam ubi dicitur natus sanctus Martinus. et ibi in valle media est fons sacer qui uocatur caput Pannonie qui cum aliis fontibus facit riuum sub ecclesia sancti Willibaldi et uocatur Pannosa. et inde descendit usque ad uillam Ech. et ipse riulus cum terra circa adiacenti pertinet totaliter ad dictum Monasterium. et circum circa riuum habet plura feneta. Stagna tria. et totidem loca apta ad molendina. deinde descendit usque ad uillam Nul. ultra riuum uero iam dictum habet terras communes arabiles cum predictis uillis. et Siluas colles valles et Nemora que uulgo dicuntur Sacorov. in quibus habet plures vineas et loca apta ad plantandas vineas. Item habet conterminalem uillam Rouozd et duas partes terre tocius uille ipsius. et terciam partem terre uillarum predictarum Ech et Nul.

Archiv. archiabb. Fascic. 61 nro. 18.

I. O. G. D.

Die Pflege der Musik im Benedictiner-Orden.

(Dargestellt von P. Utto Kornmüller.)

ZWEITER ARTIKEL.



Das 11. Jahrhundert war die Blüthezeit des kirchlichen Gesanges, d. h. des einstimmigen Gesanges, des Chorals, wozu wesentlich der eben erst geschehene vollständige Ausbau des mittelalterlichen Tonsystems eine fein ausgearbeitete Theorie der Choral-Composition¹⁾, und namentlich die von Guido hergestellte sichere Notirungsweise beitrugen. Viele Klöster erwarben sich in dieser Beziehung grossen Ruhm. In Deutschland waren besonders hervorragend die Schule zu St. Emmeram in Regensburg, St. Gallen, Reichenau, Hirschau, St.

¹⁾ Monatsblätter für Musikgeschichte. Herausg. v. Rob. Eitner. Berlin 1872. Nro. 4. 5.

Georgen im Schwarzwalde u. a. St. Emmeram leistete treffliches unter seinem Singmeister Wilhelm, welcher später Abt von Hirschau wurde (gest. 1091) und seine Musikkunst und eine ruhmwürdige Gesangspflege auch dorthin verpflanzte. Er schrieb ein bedeutendes theoretisches Werk, welches Gerbert unter dem Titel „Musica S. Wilhelmi Hirsaugensis Abbatis“ (Script. II. 154) veröffentlichte. Die Münchner Hof- und Staatsbibliothek besitzt einen Codex, den sogenannten Murr'schen Codex, Nro. 14.965, welcher lange Zeit als eine Arbeit Wilhelms von Hirschau angesehen wurde; bei näherer Untersuchung erwies er sich aber als ein Conglomerat aus mehreren Autoren, das jedoch mit grosser Kenntniss und mit vollkommener Bewältigung des reichen Stoffes in ein möglichst abgerundetes, sogar schönes Ganze zusammengeschmolzen ist. Dessen Verfasser ist ohne Zweifel ein Mönch zu St. Emmeram, aus dessen Besitzstand der Codex stammt; er gehört dem Anfange des 12. Jahrhunderts an.¹⁾

Dem Kloster St. Georgen gereichte zur besondern Zierde der Abt Theogerus, welcher, vorher Mönch zu Hirschau, den trefflichen Unterricht Wilhelms genoss und 1090 auf den bischöflichen Stuhl von Metz erhoben wurde. Von ihm existirt ebenfalls ein musikalischer Tractat; Gerbert (l. c. II. 183) gibt ihn als „Musica Theogeri Metensis Episcopi.“ — Freising besass einen trefflichen Musikgelehrten in dem Scholasticus Aribo, der mit Wilhelm, als er noch zu St. Emmeram war, innigen Verkehr pflog, und seine Arbeit (Gerbert l. c. 197) dem Bischofe Ellenhard von Freising (gest. 1078) dedicirte. Auch Johannes Cottonius, dessen tüchtiger Tractat bei Gerbert l. c. 230 steht, war ein Mönch; er war um's Ende des 11. Jahrh. Scholasticus im Kloster St. Mathias zu Trier und widmete seine Arbeit

¹⁾ Mettenleiter, Dr. Dom. Musikgeschichte von Regensburg p. 22.

einem englischen Bischof Fulgentius. Als theoretischer Musikschriftsteller dieses Jahrhunderts wird von P. Ziegelbauer noch genannt: Albericus, Mönch von Casino und Cardinal (1059), „Dialogus in Musica.“ Von Berno und Hermann Contractus zu Reichenau und Notker Labeo zu St. Gallen ist schon die Rede gewesen. Ohne genauere Angaben sind bei P. Ziegelbauer (IV. 316) noch verzeichnet: Ioannes, Monachus S. Albani prope Moguntiam, scripsit tres libros de Musica; Reinhardus, Mon. S. Burkhardi apud Herbipolim lib. II de Musica, I de Monochordo; Hiedemannus S. Dionysii Mon., de Musica; Heribertus, mon. S. Willibrodi Epternacens., de Monochordi mensura.

Hier sei noch einiger Mönche gedacht, deren Compositionen von ganzen Festofficien oder von Sequenzen, Hymnen, Responsorien, Antiphonen die Chroniken ehrenvoll erwähnen. Von Notker und Tutilo (Wipo, der Verfasser der Ostersequenz „Victimae paschali,“ verdankte zwar der Sängerschule von St. Gallen vieles, gehörte aber nicht dem Mönchsstande an) war schon die Rede. Abt Sigebert von Gemblours schreibt von sich selbst: „arte musica antiphonas et responsoria de SS. Macario et Guiberto mellificavi.“ Stephan von Lüttich (Leodinensis) um 903 schrieb ein eigenes Buch von Lectionen, Responsorien etc. zusammen und versah sie mit Melodien, ebenso die Officien de Ss. Trinitate et de S. Stephano protomartyre und andere. Um die nämliche Zeit wird Angelramus, Abt von St. Richard, als Melopoët gerühmt. Von Hucbald, dem gelehrten Musiker und Scholastiker zu St. Elnon in Flandern, schreibt Siegebert ad an. 879 „cantus multorum Sanctorum dulci et regulari melodia compositos.“ Hedericus aus demselben Kloster genoss um 894 grosses Ansehen. Vorzüglich wird genannt Odo von Clugny, „qui maxime in componendis Sanctorum cantibus elegans ingenium habuit,“ wie Sigebert schreibt.

Die Hymnen und Antiphonen desselben zu Ehren des heil. Martin von Tours fand Lebeuf in den Bibliotheken vieler Cluniacenser Klöster. Erwähnenswert sind ferner Albertus, monachus Lobiensis, später Abt von Gemblours; Abbo, Abt von Fleury, Guido von Auxerre, Rathbold von Trier, Marquard von Epternach; Remigius von Metlach an der Saar (Mediolacum), welcher das Officium der drei ersten Trierer Bischöfe Ss. Eucharius, Valerius und Maternus auf Andringen des Erzbischofes Ekbert schrieb und mit Musik versah; der Engländer Dunstan, Lambert, Mönch des Klosters vom heil. Laurentius; im 11. Jahrhundert: Odo von Fossés (S. Maur), Arnoldus z. heil. Emmeram, Gosselinus, Mönch, und Osbernus, Singmeister zu Canterbury, Herigerus, Abt von Lobbe, Berno von Reichenau, welcher ein Officium S. Udalrici verfasste; Hermann Contractus wird von Trithemius als Autor des Salve Regina und Alma Redemptoris und anderer Gesänge gepriesen. — P. Leo IX., zuerst Benedictinermönch, dann Bischof von Toul, schrieb nach dem Zeugnisse von Trithemius „Cantus varios de diversis Sanctis pulcherrima ordinatione et melodia“, und Siegebert sagt: „Si quis attendat cantus, in honorem Sanctorum ab ipso compositos, cum primo Gregorio papa merito comparabit.“ — Der heil. Bernhard von Clairvaux; Rudolphus, abbas S. Trudonis im 12. Jahrh.; Gislebert und sein Bruder Johannes, Mönche S. Laurentii zu Lüttich, ebenfalls im 12. Jahrh. (vergl. Gerbert de cantu II. 30. ff.). — Uebrigens bethätigten die Mönche ihre Dicht- und Musikkunst nicht bloss für den kirchlichen Gottesdienst, auch für ausserkirchliche Feierlichkeiten schufen sie Poesien, welche sie mit Melodien versahen, z. B. beim Empfange einer fürstlichen Person, eines Bischofes u. dgl. (Schubiger, Sängerschule von S. Gallen pag. 73).

Da der Chorgesang auch in den Frauenklöstern

stattfand, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass man auch da der Musik die zweckdienliche Aufmerksamkeit geschenkt und sich derselben auch ausserhalb der Kirche zur häuslichen Erbauung bedient habe. Die heil. Hildegard von Rupertsberg († 1179) hatte 70 Stücke, Hymnen, Antiphonen, Responsorien, Sequenzen und ein Melodram (geistliches Singspiel) gedichtet und mit Melodien versehen, welche keineswegs in die Liturgie aufgenommen, sondern meist nur als religiöse Hausmusik gebraucht wurden (vergl. Schmelzeis, Leben und Wirken der heil. Hildegard. S. 449 ff.) Ich bin sehr geneigt, auch der Nonne Hroswitha von Gandersheim († 874) solche künstlerische Thätigkeit zuzuschreiben, wenn auch in den Biographien nichts davon vorkömmt und ihre jetzt bekannten poëtischen und dramatischen Stücke zum Gesangsvortrage sich nicht eignen. Wo so viel poëtischer Sinn und classische Bildung herrschte, da werden die übrigen Künste, zumal die Musik, gewiss nicht als Stiefkinder behandelt worden sein.

Würden diese Angaben nicht genügend Zeugnis von der compositorischen Rührigkeit der Mönche des heil. Benedict geben, so würde dieselbe noch vollends bestätigt werden durch die Andeutungen oder auch bestimmten Anweisungen zur Composition (*ars modulandi*), welche sich in mehreren alten Tractaten finden; so bei Odo (der Leipziger Codex hat den betreffenden Theil unter dem Namen Berno), bei Guido, Berno, Aribo, Johann Cottonius, welch' letzterer sagt: „... *Alii quidam non longe ante nostra tempora (11. Jahrh.) cantuum compositores exstitere; quod nos quoque cantum vetet contexere non video. Nam etsi novae modulationes nunc in Ecclesia non sunt necessariae, possumus tamen in rhythmis et lugubribus versibus poëtarum decantandis ingenia nostra exercere. Quoniam autem modulandi licentiam vicissim et petimus et damus, congruum vi-*

detur, ut de cantu componendo praecepta supponamus;“ ferner Engelbert von Admont, Guido von Charlieu (Couss. II. 150), erster Abt daselbst a. 1131.

Das 12. Jahrhundert war (wie es theilweise schon aus dem eben Gesagten hervorgeht) nicht lässiger in der Pflege der Musik als das vorhergehende; der Schatz der Kirchengesänge mehrte sich durch Einsetzung neuer Feste, durch Schaffung neuer Sequenzen, so dass fast jedes Fest nicht bloss des Herrn und der hl. Jungfrau, sondern auch der hl. Apostel und anderer Heiligen mit besonderen Sequenzen ausgestattet waren, wozu noch kommt, dass die Kirchenpatrone u. s. w. ihre eigenen Festofficien bekamen. Da gab es also Gelegenheit zum Componiren neuer Melodien im Ueberfluss; doch zeigten diese Melodien nicht mehr den einfachen und dabei doch so edlen und erhabenen Charakter, wie die alten. Der gelehrte Abt D. Prosper Guèranger, folgend den Untersuchungen von Le Beuf (*Traité hist. sur le chant eccles.*) beschreibt sie also: „Bei den Gesängen des 11.—13. Jahrhunderts bildet eine träumerische und ein wenig ländliche, jedoch sehr angenehme Melodie den Hauptcharakter. Sie wird hervorgebracht durch häufige Ruhepunkte auf der Finale und Dominante in der Absicht, ein gewisses weites Mass zu bezeichnen und durch eine lange Dehnung der Noten auf dem letzten Worte, die etwas Anziehendes hat. Manche haben einen rascheren und lebhafteren Gang, untermischt mit Stellen von zarter und süsser Melodie; oft tritt ein düsterer und ernster Charakter hervor; aber alle diese Stücke haben nicht mehr die grossartige Einfachheit der Motive, deren Idee das gregorianische Antiphonar aus der Musik der Griechen geschöpft hat.“ Viele dieser Gesänge begnügen sich nicht mehr mit den innerhalb einer Quart oder Quint eingeschränkten Formeln oder Tongruppen, es werden viele Melismen und auch volle Octavläufe angewendet.

Weniger ward die Theorie bearbeitet, was auch leicht erklärlich ist, da das vorige Jahrhundert schon das Beste geliefert hatte, und nach der Richtung des einstimmigen Chorals die Theorie abgeschlossen war. Wenige theoretische Schriften sind darum verfasst worden, und diese würden wohl, wären sie uns näher bekannt, kein besonderes Interesse beanspruchen und nur eine sehr untergeordnete Stelle einnehmen; so die „Tractatus de Musica“ von Conrad von Hirschau, Udalscalcus, Abt zu St. Ulrich und Afra in Augsburg, Marquard von Echternach, Odoranus von Sens. Man darf auch nicht glauben, dass die vollkommene Theorie eines Odo oder Guido überall gleich Aufnahme gefunden habe; im nördlichen Frankreich, in Flandern, wahrscheinlich auch im nördlichen Deutschland hielt man am Anfang des 11. Jahrhunderts noch immer an der mehr griechischen Theorie Hucbald's fest, wie dies aus den musikalischen Briefen des Mönches Odoranus im Kloster S. Petri Vivi zu Sens¹⁾ hervorgeht, ebenso aus den Tractaten des Bernelinus, welcher zu gleicher Zeit schrieb, und des Adelboldus, welcher später Bischof (in Trier?) gewesen sein soll²⁾.

Man pflegte in den Klöstern des hl. Benedict die Musik als Kunst, und bemühte sich nicht bloss um die Theorie und Composition, sondern auch um den schönen Vortrag und war stets eifrig bestrebt, die Kunst für Gott auch Gottes würdig zu verwenden, d. h. den Gesang nicht bloss als Kunst zu betreiben, sondern ihn zu einem Lobopfer an Gott, zu einem Gebete zu machen; denn er war ein integrierender Theil des Gottesdienstes. Zu solchem Zwecke verfasste z. B. Hucbald seine: „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modu-

1) Cf. Migne, Patrolog. lat. t. 142.

2) Gerbert, Script. I., 303, 312.

landis,“ wo er im Eingange sagt: „Debitum servitutis nostrae, qui ad ministerium laudationis deputamur, non solum integrum debet esse et plenum, sed decenti quoque convenientia jucundum et suave. Et ideo peritos nos esse convenit officii nostri, ut scienter et ornate confiteamur Nomini sancto ejus et gloriemur in carminibus suis.“ (Gerb. Script. I. 213.) Ausführliche Vorschriften, damit das Psalliren und der Gesang gut und zusammen-treffend sei, geben auch die „Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi“ aus dem Kloster St. Gallen, wahrscheinlich dem 11. Jahrhundert angehörig (Gerb. Script. I. 5). „Sancti Patres nostri antiqui,“ heisst es da, „docuerunt et instituerunt subditos suos praecipientes eis hunc ritum modulandi servare, talemque formam cantandi sive psallendi in Choris suis tenere, per hanc asserentes et affirmantes Deo gratum esse et placere sacrificium laudis nostrae . . .“ Dass der Gesang in den einzelnen Klöstern nicht immer die erforderlichen Eigenschaften hatte und zumal im 12. Jahrhundert die reine Kunst sich vordrängte, oder Erschlaffung eintrat, ist allerdings wahr; aber es kamen immer wieder Ordensobere, welche dem Uebel Schranken entgegenzusetzen und einen würdigen Chorgesang herzustellen suchten. Unter diesen ragt besonders der hl. Bernhard von Clairvaux hervor. In seinen Briefen an den Abt von Montier-Ramey Diöc. Troyes (abbatem Arremacensem) beschreibt er die Eigenschaften, welche ein guter kirchlicher Gesang haben soll: „Ut plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis ut non sit levis: sic mulceat aures, ut moveat corda. Tristitiam levet, iram mitiget, sensum litterae non evacuet sed foecundet.“ Cardinal Bona erwähnt in seinem Werke de div. psalmodia c. 17, §. 5, ein sehr altes Statut über die beste Einrichtung des Gesanges für die Cistercienser, welches ebenfalls aus der Feder des heil. Bernhard stammen soll, und ähnliche Bestimmungen,

wie die „*Instituta patrum*“ enthält. „*Viros*,“ heisst es unter anderm, „*decet virili voce cantare et non more foemineo tinnulis vel falsis vocibus veluti histrionicam imitari lasciviam; et ideo constituimus mediocritatem in cantu servari, ut gravitatem redoleat et devotio conservetur.*“

Beim Kloster St. Gallen ist schon erzählt worden, wie daselbst, und so gewiss auch in vielen anderen Klöstern, die Instrumentalmusik betrieben wurde, wenn auch nicht in der Kirche, mit Ausnahme der Orgel. Uebrigens war dieses Instrument noch im 12. Jahrhundert vielen ein Anstoss. Unzweifelhaft haben wir die Verfertiger der Instrumente ebenfalls in den Klöstern zu suchen. Bezüglich der Orgel haben wir bestimmte Zeugnisse. So erbat sich Papst Johann VIII. (872—880) brieflich vom Bischof Anno von Freising „eine Orgel bester Art nebst dem Künstler, der sie nach allen Bedürfnissen des Spielens zu verfertigen und einzurichten im Stande wäre.“ — Dieser Künstler war ein Mönch; Gerbert Latro, nachheriger Papst Sylvester II. (gest. 1003), das Wunder seiner Zeit, verstand sich auf die Orgelbaukunst. Als er noch Abt von Bobbio in der Lombardei war, erbat sich Gerald, Abt von Aurillac, von ihm eine Orgel und einen Mönch, der damit umgehen könne. — Von Hermann Contractus zu Reichenau (gest. 1054) rühmt sein Schüler und Biograph, der Mönch Berthold: „*In musicis instrumentis nulli non par erat componendis.*“ Weiterhin finden wir fast bei jedem musikalischen Tractate, der von einem Mönche stammt, als Anhängsel eine Belehrung über die Mensur der Orgelpfeifen, so bei Hucbald, Notker, Laber, Bernelinus, Aribo, welcher auch von Wilhelm von Hirschau in dieser Beziehung Erwähnung thut; von Gerlandus und Eberhard von Freising enthalten die *Script.* von Gerbert II. Bd. ebenfalls Tractate über *Mensura fistularum*; Aribo belehrt selbst (*Gerb. I. c. 224*): „*Qualiter*

ipsae congruenter fiant fistulae;“ P. Anselm Schubiger fand in einem Berner Codex aus dem 10. Jahrhundert die Anleitung zum Baue einer ganzen Orgel¹⁾. Aus diesem wenigen ist ersichtlich, dass vom 9.—12. Jahrhundert die Klöster die eigentlichen Heimstätten der Orgelbaukunst gewesen sind. Wie schon gesagt, waren auch die Orgeln manchmal zum Anstoss und aus den Klosterkirchen verbannt, und Marténe glaubt, dass es in den Klosterkirchen von Frankreich im 13. oder selbst 14. Jahrhundert noch keine Orgeln gegeben habe. Doch galt im 12. Jahrhundert nach Concilienbeschlüssen im allgemeinen das Wort des Bischofs Baldrik von Dol: „Si igitur organa habemus, eis uti ecclesiastica consuetudine permittitur; sin autem, sine sacrilegio eis carere possumus“²⁾. Aus dem 10. Jahrhundert schon geschieht Meldung von einer Riesenorgel, welche Bischof Elfeg 951 zu Winchester, etwas später von einer Orgel, welche ein comes Aldermanus um 30 Pfund in der Klosterkirche zu Ramsey bauen liess. Dass in St. Gallen die Orgel schon im 9. Jahrhundert als kirchlich zulässiges Instrument behandelt wurde, ist früher angeführt worden; auch die Chronik von Cava spricht vom Gebrauche einer Orgel, welche bei der Einweihung der Klosterkirche durch Papst Urban II. (1088—1099) gespielt wurde³⁾. Mabillon spricht von einem Abte Sigo, welcher, wie in andern Dingen, so auch im Orgelspiel ausgezeichnet und berühmt war (um die Mitte des 11. Jahrhunderts). In einem Codex aus dem Kloster Engelberg in der Schweiz, wird in einem Gedichte das Orgelspiel gerühmt, und nicht bloss von den Blas-

1) P. Anselm Schubiger: Musikalische Spezilegien (V. Band der „Publicationen älterer prakt. und theoreth. Musikwerke. Berlin. Redigirt von R. Eitner.“)

2) Gerb. De cantu II. 144.

3) Ambros, Dr. W. A. Geschichte der Musik. II. 204.

bälgen sondern sogar von Fingerfertigkeit gesprochen, und das Volk sich daran freue¹⁾).

Hier dürfen wir nicht vergessen der kunstreichen Kalligraphen, welche die Gesangbücher mit einem Fleisse und einer Accuratesse schrieben, die uns volle Bewunderung abnöthiget. Das Kloster Einsiedeln besitzt einen Codex (Nr. 121), alle liturgischen Gesänge enthaltend, welcher, so klein auch Text- und Neumenschrift ist, doch alles sehr deutlich und leicht leserlich gibt; gleich schön geschrieben ist das Antiphonarium der Bibliothek St. Gallen Nr. 326; hervorragend an schöner Schrift bleiben die derartigen Manuscripte aus dem Kloster St. Emmeram in Regensburg, jetzt der kön. Hof- und Staatsbibliothek in München einverleibt; ebenso gleichmässig und sorgsam ist ausgeführt ein Antiphonarium Graduale aus dem Kloster Hersfeld in Thüringen, welches, auf der hessischen Landesbibliothek zu Cassel verwahrt, erst vor kurzem an's Licht gezogen wurde. An Zierlichkeit und Feinheit aber übertrifft alle mir bisher bekannt gewordenen Codices ein Pergamentcodex in Sedez, welcher der Bodleianischen Bibliothek in Oxford angehört und aus dem 12. Jahrh. stammt. Nehmen wir noch dazu die oft sehr künstlerisch ausgeführten Initialen, so ergibt sich aus diesem allein schon, wie sehr der gottesdienstliche Gesang geschätzt wurde. Auf alles, was irgend wie mit dem Dienste Gottes in Beziehung stand, wurde die grösste Sorgfalt verwendet. „Operi Dei nihil praeponatur (S. Reg. c. 43); — ut in omnibus glorificetur Deus“ (c. 57).

Die Wirksamkeit, welche die Klöster in den vorausgehenden Jahrhunderten entfaltet hatten, trug so reiche Früchte, dass im 11. und 12. Jahrhundert auch ausser-

1) Gerb. l. c. 143. Vgl. Schubiger P. Anselm. Pflege der Kirchenmusik und des Kirchengesanges in der deutschen kathol. Schweiz. In Commission bei Benziger in Einsiedeln. pag. 22.

halb der Klöster Künste und Wissenschaften allgemeiner geehrt und gepflegt wurden; die mannigfaltigen Keime des Guten und Schönen, welche die Klosterschulen in so viele junge Herzen und Geister gelegt hatten, waren nun in die Welt hinausgetragen und entwickelten sich zu den schönsten Blüten. Zudem schien mit dem Beginne des zweiten Jahrtausends ein neues Leben, ein bewegtes, kräftiges, aufstrebendes Leben erwacht zu sein. Auch die musikalische Kunst konnte von diesem Aufstreben nicht unberührt bleiben; sie stand eben erst im ersten Stadium ihrer Entwicklung; erst ein Element derselben war zu einer hohen Stufe der Vervollkommenung gelangt — die Melodie im gregorianischen Chorale und im weltlichen Liede; die beiden andern Elemente, Rhythmus und Harmonie, harrten noch der Entwicklung. Rhythmus war zwar schon vor alten Zeiten mit der Melodie verbunden, aber noch nicht weiter geführt, als Prosodie und Metrik vorzeichnet; Harmonie — den Alten ganz unbekannt — hatte erst seit etwa dem 8. Jahrhundert sich in den rohesten Anfängen gezeigt. Nun brach auch für sie die Zeit an, wo sie sich bemerklich und mehr geltend zu machen suchen konnten.

Doch diese Fortentwicklung der Musik als Kunst, die Fortleitung derselben auf neue Bahnen lag nicht mehr in der speciellen Aufgabe des Benedictiner-Ordens; direct war für die Mönche kein Anlass dazu gegeben; indirecte Anlässe, den Fortschritt wenigstens nicht zu ignoriren, mag es wohl gegeben haben. Der Orden verpflichtete Niemanden zur Betreibung einer Kunst, Hauptaufgabe war und blieb die Heiligung des Menschen und das stete Lob Gottes; alles andere lag mehr bei Seite und war, insoweit es den Hauptzweck nicht beeinträchtigte, mit ihm vereinbar oder auch förderlich sich erwies, eine erlaubte, jedoch unter dem Gehorsam zu übende Nebensache. Für den Ordenszweck reichte der einstimmige Choralgesang vollkommen aus, ja war

die einzige ihm entsprechende Gesangsweise; das künstlerische daran bezog sich auf die regelrechte Composition und den richtigen Vortrag. Diese Gesangsart ermöglichte die Theilnahme aller Brüder an der Personirung des Officiums (ausgenommen jene Theile, welche der heil. Vater selbst nur einzelnen Sängern zugewiesen hatte); jeder konnte dadurch seiner Gebetspflicht nachkommen, was bei mehrstimmiger künstlicher Musik nicht angeht. Der Gesang der Brüder im Chore kann nicht als Kunstgesang angesehen werden, obwohl er auf Kunstregeln beruht; er war ein wahres, Gott von jedem einzelnen im Vereine mit den andern dargebrachtes Gebetsopfer. Die Mönche hatten auch nicht zu singen, um eine Zuhörerschaft zu erbauen; es war nur ihr eigenes Gebet, ohne alle Rücksicht auf Zuhörer, nur Gott dargebracht; die mehrstimmige Musik intendirt aber, wenn sie auch ihre Schöpfungen Gott als Opfer zu Füßen legt, doch noch in besonderer Weise die Einwirkung auf die Gemüther der Hörenden, wobei gar oft und gar sehr die actuelle Aufmerksamkeit und Hinwendung zu Gott durch die geforderte Aufmerksamkeit auf die künstliche Composition beeinträchtigt wird. Der singende Mönch betet auch durch Gesang, und wenn er singt, wie sich's gehört, so folgt von selbst seine und anderer Erbauung, ohne sie intendirt zu haben. Der Chorgesang der Mönche ist gleichsam ein Gebet im stillen Kämmerlein, das einfach und ungeschminkt, aber mit desto grösserer Innigkeit zum Himmel steigt; der Choral, einfach und doch allen Stimmungen entsprechend, einheitlich in seiner Form, darum stets heimisch klingend und nie plötzlich überraschend und störend, vielmehr in die verschiedenen Stimmungen sanft hineinziehend, ist allein passend für solches Gebet. Beim öffentlichen Gottesdienste, wo gesteigerte Affecte ihren Ausdruck finden mögen, wo auch die übrigen Künste ihr Möglichstes beitragen, wo der Priester im Festor-

nate an den Altar tritt, wo es zudem gilt, auch andern ein wirksames „Collaudate“ zuzurufen, da mag die Musik aus bescheidener Einfachheit sich erheben, da mag sie im hochzeitlichen Kleide sich einstellen und mit allen geziemenden Mitteln der Kunst ihrem Herrn und Gott lobsingend.

Und welch' schönes Symbol des Familienverhältnisses eines Benedictiner-Klosters, demgemäss der Abt Vater¹⁾, die Mönche seine Söhne, alle untereinander Brüder sind, drückt sich im einstimmigen Gesange „uno ore, una voce, uno corde“ gegenüber der „discordia (discrepantia) vocum“ des mehrstimmigen Gesanges aus! Rechnen wir noch die mannigfaltigen Misstände und Aergernisse hinzu, welcher sich die Freunde und Ausführer des mehrstimmigen Gesanges in den ersten Jahrhunderten seiner Entwicklung schuldig machten, z. B. die Eitelkeit und das Sichhervordrängen der Sänger, die oft weibische Tongebung u. s. w., vernimmt man die vielfältigen Klagen hierüber von Seite der edelsten und einsichtsvollsten Männer, so wird man den Vorstehern der Klöster Recht geben, wenn sie diese Musik vom Brüderchor gänzlich ausschlossen, von ihren Mönchen häufig fern hielten und eine derartige, jedoch decente Musik nur hin und wieder bei öffentlichen Gottesdiensten zuliessen²⁾. Noch im Jahre 1322 sieht sich Papst Johann XXII. veranlasst, gegen die doch schon etwas aus den Kinderschuhen herausgewachsene mehrstimmige Gesangsmusik in den Kirchen mit aller Strenge vorzugehen und nicht bloss den Bischöfen, sondern auch den Vorstehern klösterlicher Genossenschaften sehr einschränkende Weisungen unter cánonischer Strafe zu geben. (Mehreres hierüber später.)

1) S. Regula c. II. LXIII. LXXII.

2) Bei ausserkirchlichen Festen und Feierlichkeiten wird man sich ohne Zweifel öfter des mehrstimmigen Gesanges bedient haben.

Das sind die Gründe, dass von nun an die Klöster in Bezug auf die Fortentwicklung der Tonkunst zurücktreten und den säcularen Musikern die Weiterbildung überlassen, dass weniger Namen von Mönchen zu notiren sind, deren Schriften sich auf mehr als auf die Choralkunst und die Elemente der Mensuralmusik erstrecken. Unbeachtet blieb die neue Musik allerdings nicht, jedoch fand sie nur in einigen Klöstern und bei einigen Musiktalenten daselbst Aufnahme und für die Kirche kaum wenige Pflege. Erst als im 15. und 16. Jahrhundert die Mensuralmusik eines Franco von Cöln, zur ausgebildeten Contrapunktik eines Palestrina sich emporgearbeitet hatte und wahrhaft Schönes zu leisten im Stande war, insbesondere, nachdem das Concil von Trient dieser Musik Duldung zugesprochen hatte, steigerte sich die Theilnahme auch von Seite der Klöster; man fand darin ein treffliches Mittel zur Verschönerung des Gottesdienstes und pflegte dieselbe auch fortan nach Massgabe der zu Gebote stehenden Kräfte.

Mehrstimmiger Gesang taucht schon im 8. Jahrhundert auf; die nach dem Frankenlande gesendeten römischen Sänger lehrten, wie der Mönch von St. Gallen schreibt, die fränkischen Sänger das Organum, jene Gesangsweise, wornach eine Hauptstimme von einer, zwei oder drei andern Stimmen in der Quart, Quint oder Octav begleitet wird. Theoretisch behandelt sie zum erstenmale Hucbald von Elnon in seinem Tractat „Enchiriadis Musica,“ und zwar führt er mehrere Arten davon an. Um ein Jahrhundert später finden wir das Organum von Guido von Arezzo gelehrt, in einer vollkommeneren Gestalt, wie er meint. Auch Johannes Cottonius und Engelbert von Admont machen davon Meldung, so dass man annehmen muss, diese Art mehrstimmigen Gesanges habe auch im Fortlaufe der Zeit in den Klöstern stete Pflege gefunden. Doch weiterhin vernehmen wir nichts mehr von

mehrstimmigem Gesange, obwohl besonders in Frankreich diese noch barbarische Singweise schon zum *Discantus*, *Déchant* und zu den *Faux-bourdons* sich veredelt hatte; wir dürfen jedoch kaum zweifeln, dass auch in einigen Klöstern diese neue Musik geübt wurde.

Dem 12. und 13. Jahrhundert gehören als Musik-Schriftsteller aus dem Benedictiner-Orden an: Der hl. Bernhard von Clairvaux (oder einer seiner Mönche); dessen „Tonale“ (*Gerb. Script. II. 265 ff.*) bietet eine kurze und klare Darstellung der Theorie des Choralgesanges. Ausführlicher ist die „*Epistola seu Prologus S. Bernardi super Antiphonarium Cisterciensis ordinis*“; mit Ausnahme des Einführungsmandates gehört sie unzweifelhaft einem Mönche an, welcher nebst einigen andern mit der Herstellung dieses Antiphonars betraut war, vielleicht dem Guido Carloci, dessen *Tractat* diesem an Inhalt ganz ähnlich ist ¹⁾. Guido von Clairvaux, 1131 Abt von Carloci (*Charlieu*), dessen *Tractat* alle vorhergehenden an Gründlichkeit und Ausführlichkeit übertrifft; Engelbert von Admont, dessen umfangreiche Schrift bei Gerbert I. c. 287 ff. zu lesen ist; in diesem *Tractat* wird erst die vollkommene *Solmisation* gelehrt, welche man so lange Guido von Arezzo zugeschrieben hat, und welche erst im Laufe des 12. Jahrhunderts auftaucht und sich entwickelt; Walther Odington, ein englischer Mönch, seit 1288 Erzbischof von Canterbury, schrieb ein bedeutendes Werk: „*De speculatione musicae lib. VI.*“ Im 6. Buch handelt er auch „*de Organo*“ und dessen Arten, „*de Organo puro (motetis coloratis), de Rondellis, de Conductis, de Copula, de Hoquetis.*“ Guido's und Odington's *Tractate* veröffentlichte Coussemer in seinen *Scriptores I.*, 182 und *II.*, 150.

Aus dem 14. Jahrh. vermag ich nur ein paar um

¹⁾ *Opera S. Bernardi. Edid. D. Mabillon. Tom. I. p. 701 ff.*

die theoretische Musik verdiente Benedictinermönche anzuführen; denn die Theorie des Choralgesanges war in den vorhergehenden Jahrhunderten schon so ausführlich bearbeitet, dass es fast als ein Ueberfluss erschien, neue Werke dieser Art auszuarbeiten. Thiuredus von Dover, † 1371, Singmeister seines Klosters und als einer der ersten Musiker seiner Zeit gerühmt, schrieb: „Pentachordorum et Tetrachordorum l. I.; de legitimis ordinibus Musicae lib. I.“; — Johann von Mantua verfasste um 1380 ein „Libellus musicalis de ritu canendi.“

Eine besondere Regsamkeit aber entfalteten die Benedictinerklöster in diesem Jahrhundert in Bezug auf die bessere Einrichtung des Choralgesanges. Bisher hatte man sich in den meisten Klöstern noch der neu-irten Gesangbücher bedient, wobei die Gesänge fast nur durch Auswendiglernen behalten werden konnten, und eine Sicherheit und Gleichförmigkeit der Gesänge zur Unmöglichkeit wurde. Obwohl Guido von Arezzo schon 1028 durch die Anwendung von Linien ein höchst taugliches Mittel zu untrüglicher Aufzeichnung und zur leichteren Erlernung und Ausführung der Melodien geboten hatte, blieb man doch vielfältig noch bei der alten unsichern Neumenschrift (wohl deshalb, weil die alten Pergamentcodices eine fast unverwüstliche Dauer hatten, die Neuschreibung derselben mit Noten auf Linien viele Zeit in Anspruch nahm, und die Anschaffung solcher ungleich voluminöserer Bücher ausserordentliche Kosten verursachte). Erst das Vorgehen des Papstes Nicolaus III., welcher 1277 die alten Gesangbücher in Rom abschaffte ¹⁾, scheint die eigentliche

1) Radulphus Tungrens. De canon. observ. propos. 22. „In ecclesiis urbis amoveri fecit antiphonarios, gradualia, missalia et alios libros officii antiquos quinquaginta, mandavitque ut de caetero ecclesiae urbis uterentur libris et breviariis Minorum, quorum regulam etiam comprobavit: forma etiam notularum antiqua in cantu, qua tam

Veranlassung gegeben zu haben, dass man allgemein die neumirten Codices bei Seite legte und der Notenschrift auf Linien sich zu bedienen anfing. So war es nicht bloss in den Klöstern, sondern auch an Domkirchen, denn der Chronist Laurentius Hochwart¹⁾ meldet von Bischof Heinrich II. zu Regensburg: „Hic etiam cantum choralem rectum in eandem Ecclesiam introduxit; cum enim eo usque cantus tantum ex usu, nulla vero arte constaret, hic Episcopus anno Dei 1295 duos Monachos de Hailsprun accersitos, alios Musicam regularem per illos addisci fecit, ut deinceps arte Musica, non usu subrustico et inconstanti Psalmodiae fierent, libros eiusdem cantus et artis secundum chori consuetudinem providendo.“ Im Kloster Einsiedeln führte der Abt Johann von Schwandau (1298—1326) diese Reform durch, nach dessen Tode dieselbe von Einsiedeln aus auch in andere Klöster und in Domkirchen verpflanzt wurde, so nach Chur, Constanz, St. Gallen, Pfäfers (1342) und Dissentis, von wo die bischöflichen oder abteilichen Sitze zwischen 1330—1358 mit Vorstehern versehen wurden, die sämmtlich der Klosterschule zu Einsiedeln entstammten.²⁾

In Italien und besonders in Frankreich, welches, namentlich das südliche, um diese Zeit in musikalischen Dingen weiter voran war, und in einigen Theilen Deutschlands, hatte man diese Reform schon frühzeitig durchgeführt. Nach einigen Andeutungen Gerberts war in St. Blasien die Notenschrift schon im 12. Jahrhundert bekannt, und aus dem 14. Jahrhundert werden von ihm schon zweistimmige, notirte Gesänge angeführt. Im Kloster Moyennoutier (Medianum) in den Vogesen, führte Abt Lambert im 11. Jahrh. die Guidonische Singweise und No-

Ambrosiani quam Alemanniae nationes utuntur, cum pluribus aliis observationibus ecclesiasticis ab urbe relegata.“

1) Oefele, Rerum boic. Script. I. 209.

2) Schubiger P. Anselm, Pflege der Kirchenmusik. u. s. w. pag. 19, 59.

tirung ein; zu Andernach im 12. Jahrh. der Abt Petrus; im Kloster S. Trudonis Abt Rodulph. Vom heil. Benno, Bischof von Meissen (um 1066), welcher vorher Abt zu Hildesheim war, heisst es: „Cum antiquorum more irregularatus adhuc esset in ecclesia Misnensi cantus; Benno episcopus, regularem ac legitimum canendi usum, iuxta Hildesheimensis ecclesiae ritum ac consuetudinem ad Misniam primus traduxit . . .“¹⁾ Dass hier die Guidonische Weise gemeint sei, möchte daraus hervorgehen, dass nach Gerberts Angabe (l. c. I. 283.), dieselbe um 1034 auch schon in Bremen eingeführt wurde.²⁾

Doch der mehrstimmige Gesang hatte sich, wie schon bemerkt, noch nicht besonderer Anerkennung zu erfreuen; nicht bloss von Seite der Klöster, sondern auch von Seite der säculären geistlichen Obern und gelehrter Männer ward er perhorrescirt, da noch zu viele Misstände ihn umgaben. Johann de Muris, † um 1370 als Canonicus und Decan, auch Magister der Sorbonne zu Paris und ausgezeichnete Musiker, klagt bitter über die Anwendung dieser Singweise von Seite der Sänger. „O mala coloratio! O magnus abusus, magna ruditas!“ — klagt er, — „nam inducere cum deberent delectationem adducunt tristitiam . . . Mihi non congruis, mihi adversaris, scandalum tu mihi es; o utinam taceres; sed deliras et discordas.“³⁾

1) Gerb. de cantu I. 284.

2) Bei den Cisterciensern geschah die Einführung der Notenschrift wohl schon gleich nach der Gründung des Ordens, da sie sowohl im Tonale S. Bernardi als auch im Tractate Guido's von Charlieu benützt ist. Der heil. Bernhard fand die Gesangbücher, welche die Cistercienser bisher benützt hatten, in sehr vielen Stücken den Regeln der Musiktheorie widersprechend; da die Antiphonarien anderer Kirchen auch keine Uebereinstimmung zeigten, begann er zu Clairvaux mit Hilfe einiger Brüder die Gesangbücher nach den Regeln der Kunst zu corrigiren und gleichsam neu herzustellen. Die Cistercienser haben diese Gesangsweisen des heil. Bernhard stets getreulich beibehalten. Opp. S. Bernardi T. I. p. 703.

3) Gerb. l. c. II. 110.

Solche Uebelstände hatte Papst Johann XXII. schon 1322 beklagt: (Extravag. com. lib. III. lit. I. de vita et honestate cleric.) „Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant et non medentur: gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur . . . Melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant . . . Quocirca praecipimus, ut nullus deinceps talia, vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel cum Missarum solemnia celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contra fecerit, per Ordinarios locorum . . . in exemtis per Praepositos et Praelatos suos . . . per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate huius canonis puniatur. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festivis praecipue, sive solemnibus in Missis . . . aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen ut ipsius cantus integritas illibata permaneat et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur . . .“

In den Klöstern, wo man mehrstimmigen Gesang betrieb, fehlte es ebenfalls nicht an dergleichen Unzukömmlichkeiten, worüber soviel geklagt wurde¹⁾ und es scheint vollkommen gerechtfertigt, dass solche Musik besonders in den Klöstern untersagt wurde. In der Regel Ordinis Sempringham²⁾ heisst es: „In Monasterio officium Clericorum in Missis et horis teneant, organum tamen et Decentum, Fausothum et Pipeth omnino in

1) Gerb. I. c. II III, 171.

2) Der Orden von Sempringham in England oder der Gilbertiner wurde 1141 gegründet, umfasste je ein Kloster für Nonnen, welche nach der Regel des heil. Benedict lebten, und ein Kloster für Chorherren, welche die Leitung der Nonnen besorgten, aber die Regel des heil. Augustin befolgten. Holstenii codex regularum II. 482.

divino officio omnibus nostris utriusque sexus prohibemus“.) In den Constitutionen der Mönche der Congregation von Casale war der cantus figuratus verboten; ebenso in denen der Casinenser-Congregation: „Et idem (interdicere) de cantu figurato intelligimus, videlicet, quod neque ipsi addiscere neque alios docere, neque extra chorum eo uti possit sine licentia superioris . . . Quoniam ex huiusmodi vana levitate plurimos labi vidimus in suarum perniciem animarum.“²⁾

Doch auch der Chorgesang war in diesem und im folgenden Jahrhundert nicht überall in guter Ordnung und stellte sich theils Eilfertigkeit, theils vordrängendes Schreien ein, theils wieder eine ungerechtfertigte Langsamkeit und besondere Dehnung der Neumata oder Jubilien. An manchen Orten waren zum ordentlichen Chordienst mit der Zeit so viele besondere Gebete und Gesänge hinzugefügt worden, dass man darob sich belä-

1) Decentus = Discantus, Déchant, war ein zweistimmiger Gesang, wobei eine Stimme den Choral (cantus firmus), die andere entweder einen sehr oft geschmückten, oder einen einfachen gleichen Contrapunkt vortrug; Fausethum = Falset; es war damals beliebt, sehr hoch zu singen, wie es öfter vorkömmt: „altissimis vocibus“ Pipeth will ohne Zweifel den „Hoquetus“ bezeichnen, einen Zwiagesang, wobei eine Stimme fast alle Augenblicke durch Pausen, ähnlich dem Schluchzen, unterbrochen wurde. Andere noch gebräuchliche Gesangs- oder vielmehr Compositionsarten waren: Conductus, Triplum (treble), Motettum u. s. w. Vgl. Ambros, Geschichte der Musik II. 336. — Gerbert, De cantu II. 128. Diese letzteren Singweisen mussten um so mehr Anstoss erregen, weil sie entweder die kirchlichen Melodien (Choral als cantus firmus) ganz ignorirten, oder fremde, selbst weltliche Texte einmischten.

2) Gerb. I. c. 190. In gleicher Weise war auch bei den Camaldulensern bestimmt: „Quoad cantum figuratum seu musicalem Patres volunt, omnino esse interdictum, non solum in Choris nostrarum Ecclesiarum, ita ut nullo pacto permittatur, sed etiam in omnibus locis, ubi adsint saeculares cuiusvis conditionis et gradus, et consequenter, ut nulli liceat pueros vel alios praeter nostri Ordinis Musicam docere.“ Holstenii cod. reg. II. 227.

stigt fühlte und die Gesänge verkürzte. Desshalb haben auch Synoden und Concile eingegriffen, wie z. B. das Concil von Basel 1435 den Vorstehern zweier Klöster (Windense und in Wittenborch) die Vollmacht erteilt, „abbreviabit, etiam in monasteriis iam reformatis seu reformandis, quod easdem horas et alia iis incumbentia cum debita gravitate et protractione possint bene et devote adimplere.“¹⁾ Auch die Weglassung der Neumata bei einzelnen Gesängen und die Verkürzung reicherer Tonfiguren wurde von einem Concil zu Rheims 1564 begutachtet. Die Jubilen nach dem Alleluja und nach Antiphonen hatte man hin und wieder schon im 12. Jahrh. durch die Orgel ausführen lassen, wie Ekkehard in Vita Notkeri schreibt: „Iubilus, i. e. neuma, quem quidam in organis iubilant.“²⁾

Die Orgeln hatten sich in diesem Jahrhundert schon ziemlich aus den rohen Anfängen herausgearbeitet und waren auf den Umfang von etwa 3 Octaven gebracht worden; die für einen Ton bestimmten Pfeifen ertönten nicht mehr zugleich, wie im 11. Jahrh., sie waren bereits in Register geschieden, welche Scheidung, nach Walther Odington zu schliessen, im 13. Jahrh. vor sich gegangen sein wird. In Deutschland besaßen viele Klöster Orgelwerke oft von ansehnlicher Grösse. Nach Bruscius (Chronologia Monasteriorum Germaniae) liess der Abt Georg von Salem (1441) eine grosse Orgel bauen: „Fecit fieri maius organum, cuius maxima et medioxima fistula habet in longitudine 28 pedes, in circumferentia spithamas quatuor.“³⁾ 1450 liess Abt Heinrich von

1) Gerb. I. c. 183. So bestimmte auch ein Statut bei den Cluniacensern: „ut pneuma, quod in fine antiphonarum canitur, ubi plures antiphonae se invicem sequentes fuerint, sicut ad Vesperas et Matutinos, ulterius non cantetur, exceptis quinque praecipuis festivitibus . . .“ Holsten. I. c. 189.

2) Gerbert, de cantu I, 408.

3) Ibid. II. 189.

Marienrode ebenfalls eine grosse Orgel erbauen, ad decorem domus Dei et fratrum sublevationem et allevamen in divinis.“ Ja man begnügte sich an grossen Klosterkirchen mit einer einzigen Orgel gar nicht, sondern baute auch noch kleinere für den Brüderchor oder für die nicht festlichen Gottesdienste. Solches wird z. B. von der Klosterkirche Neuwerk bei Halle um diese Zeit berichtet. Waren beide Orgeln in der Kirche selbst aufgestellt, so spielte man sie bei grossen Festlichkeiten zugleich. Das Kloster S. Blasien im Schwarzwald hatte im 15. Jahrh. einen bedeutenden Orgelbauer in der Person des Conventualen Conrad Sittinger, welcher mehrere Orgeln in Klöstern des Breisgaues und auch in Kirchen der Schweiz baute.¹⁾ So vollendete er 1474 im Kloster S. Trudpert unter dem dortigen Abte Nicolaus die von ihm daselbst erbaute Orgel; 1488 baute er eine grosse Orgel für S. Blasien selbst, dann eine für die fürstliche Frauenabtei des Benedictinerordens in Zürich und 1485 eine für die sogenannte Wasserkirche an der Limat daselbst. Um 1394 lebte im Kloster Reichenbach in der Oberpfalz ein Mönch Engelhard, der im Rufe eines der grössten Künstler stand, für sein Kloster zwei Orgeln baute und schöne Malereien lieferte.²⁾

Das Orgelspiel stand im 14. und auch im 15. Jahrh. noch auf einer niederen Stufe; es gab noch keinen eigentlichen Orgelstyl, man hielt sich noch ganz an den Vocalstyl, ausser einigen Coloraturen und Figurationen; gleichwohl fand man darin eine Zierde des Gottesdienstes und suchte sich, wenn unter den Mönchen keiner des Orgelspiels Kundiger war, geeignete weltliche Organisten herbeizuziehen, wie dies 1515 Fürstabt von S. Gallen that.³⁾

1) Gerb. I. c. II. 192. Schubiger P. Ans. „Pflege d. Kirchenmusik, u. s. w.“ pag. 23.

2) Mettenleiter Dr. Dom. Musikgeschichte der Oberpfalz.

3) Schubiger P. Ans. I. c. 24.

Freilich gab es manchmal auch Gelegenheit zu Klagen, indem die Organisten in einer Weise spielten, wie sie sich für die Kirche nimmer geziemte. ¹⁾ Man muss annehmen, dass ähnliche Missbräuche und Aergernisse, welche in den Säcularkirchen so bittere Klagen hervorriefen, auch, wenn wohl in geringerem Masse, auf den Klosterchören stattfanden. Desshalb wurde der Gebrauch der Orgel hin und wieder ganz verboten. So arbeitete man im 14. Jahrhundert in der Magdeburgischen Kirchenprovinz bei der Reformation der Klöster dahin, dass nicht einmal die regulirten Chorherren die Orgeln beibehalten sollten. Die Congregationen von Casale und Casino schlossen die Orgel von ihren Kirchen aus; in den alten Constitutionen der letzteren, welche 1578 von Gregor XIII. approbirt wurden, wird verboten, neue Orgeln zu bauen; die bisher bestandenen Orgelwerke durften nur an festis duplicibus, und zwar nicht von Mönchen gespielt werden; ebenso war diesen Mönchen das Erlernen oder das Lehren des Orgelspiels untersagt. ²⁾ Navarrus rechtfertigt ein solches Verbot in Klosterkirchen, in welchen es keinen concursus populi gibt, also: „Quando quidem, ut dictum est, duntaxat permittuntur (organa) ad excitandam devotionem vulgi, quo magis eis afficiatur per melodiam et solemnitatem, quam addere videtur organum. Hi vero neque habent populum, cuius devotionem excitent, nec quem diutius retineant, neque addunt, quin potius adimunt solemnitatem, citius expediendo sono ipso organico quam cantu; quin quandoque (quod non sine dolore animadverti) magis, quam cum debita pausa recitando.“ ³⁾

Dem entsprechend findet sich der Gebrauch der Orgeln (und auch des Figuralgesanges) häufiger in den

1) Vergl. Gerbert l. c. II., 194. — Ambros, Geschichte der Musik, III., 438. Anmerk.

2) Gerb. l. c. 189.

3) De horis canon. XVII. 34.

Kirchen derjenigen Klöster, welche mehr im Verkehr mit der Aussenwelt standen, wogegen er in den Abzweigungen des Ordens, welche strengster Abschlusung huldigten, ausgeschlossen ist.

Von hervorragenderen Musikern des 15. Jahrh. sind zu nennen: Anselm von Parma, welcher um 1443 starb und unter den Mensuralisten seiner Zeit eine ehrenvolle Stelle einnimmt; er schrieb „De harmonia Dialogi,“ welches Werk sich in der Ambrosiana zu Mailand findet; — Adam von Fulda, welcher um 1490 blühte und unter die ersten musikalischen Gelehrten seiner Zeit zählt; von ihm edirte Gerbert im III. Bd. der Script. einen Tractat „Adami de Fulda Musica,“ in dessen III. und IV. Theil die Musica figurata behandelt wird. — Johannes Keck von Tegernsee, auch im Uebrigen ein gelehrter Mann, welcher 1442 Professus seines Klosters wurde, schrieb ein „Introductorium musicae“ (Gerb. Script. III.), eine Einleitung zu einem grösseren Werke über die Musik, welches verloren gegangen zu sein scheint; Gerbert vermag daraus nur ein Orgelschema zu geben (de cantu II. Tafel 35).

Im 16. Jahrh., wo die mehrstimmige Gesangsmusik ihre höchsten Triumphe in den ausgezeichneten Compositionen Palästrina's und Orlandus Lassus feiert, findet der polyphone Gesang auch in den Benedictinerklöstern seine Pflege, zumal ihnen die bestehenden Knabeninstitute die zur Ausführung solcher Werke nöthigen hohen Stimmen gewähren; auch im Musikstudium und in der Composition bethätigten sie sich und es werden mehrere nicht unrühmliche Compositeure aus dieser Zeit, welche dem Benedictinerorden angehören, genannt, so: Benedictus Lucchinus von Mantua, Abt im Kloster zu Padolyrone († 1599), wird als ausgezeichneter Compositeur gerühmt; — Laurentius Gaza, im Anfange des 16. Jahrh. Mönch in Padua; von ihm meldet P. Ziegelbauer (II. 346), dass er allge-

mein bewundert wurde und so angesehen in der dortigen Musikwelt war, dass bei Herausgabe von Musikwerken vorerst sein Urtheil erholt wurde; — im Kloster S. Mathias zu Trier lebte der Mönch Engelbert, welcher eine gerühmte Schrift „De arte symphoniaca et monochordo“ hinterliess (ibid.); — Placidus Flaccorius, im Kloster S. Euphemiae zu Rom, arbeitete viel und Tüchtiges, besonders in der Kirchenmusik; im Druck erschienen von seinen Werken: a) Missae seu Introitus per totum annum. Venetiis 1575; b) Passio seu voces Hebdomadae sanctae, ibid. 1580; c) Responsoria in Hebd. s. 1580; d) Magnificat octo Tonorum, ibid. 1588. — Archangelus de Leonato zu Brixen, welcher besonders gute Kirchenstücke componirte und viel Fleiss auf die Bildung seiner Sänger verwendete; von ihm erschienen in Venedig 1585 „Cantiones sacrae tum in Nativitate Domini, tum in hebdomada sancta decantari solitae;“ — Maurus Chiaula im Benedictinerkloster zu Palermo „in arte musica ad stuporem excelluit“ (ibid.), vorzüglich in mehrhörigen Compositionen; mehrere seiner Messen erregten Staunen. 1590 edirte er „Sacrarum Cationum, quae octo tum vocibus tum variis instrumentis chorisque coniunctis ac separatis concini possunt, lib. unum. Venetiis,“ und hinterliess mehreres im Manuscript, darunter ein paar Tragödien; — Nucius Johannes, † 1620 als Abt zu Himmelwitz in Schlesien, war als Theoretiker und Componist seiner Zeit sehr geschätzt. Mehrere seiner Kirchenwerke erschienen im Druck, auch eine theoret. Schrift: „Musicae poëticae, sive de compositione cantus etc.“ (Neisse 1613).

P. Anselm Schubiger macht mehrere Benedictinermönche aus der Schweiz namhaft, welche sich im 16. Jahrh. um die Pflege der Figuralmusik grosse Verdienste erwarben.¹⁾ Als ersten nennt er den Fürstabt Ulrich

1) Schubiger P. Ans. l. c. pag. 39. ff.

Witwyler zu Einsiedeln, welcher, ein Schüler des berühmten Musikgelehrten Glarean (Heinrich Loriti), zu Freiburg im Breisgau † 1563, nicht nur dessen sämtliche Werke zum Gebrauche für seine Conventualen anschaffte, sondern auch neue Choralbücher schreiben liess und vor seinem Tode noch einen Tractat über die alten Kirchentöne nach Glareans Grundsätzen verfasste, welche Grundsätze er seinen Ordensbrüdern angelegentlich festzuhalten empfahl. Diethelm Blarer, Fürstabt von S. Gallen um Mitte des 16. Säculums, protegirte den gediegenen Componisten Barbarin Lupus, einen gebornen Italiener, welcher für S. Gallen 2 Bände polyphoner Musikstücke componirte, die noch jetzt eine Zierde der dortigen Bibliothek sind. Zusammengeschrieben wurden diese Bände von P. Heinrich Keller, Subprior und Stiftsorganisten. Einsiedeln hatte um diese Zeit einen vortrefflichen Organisten in der Person des P. Conrad Beul, welcher zugleich Stiftsdechant war († 1572); sein Nachfolger, P. Augustin Hofmann, scheint gleich gut gewesen zu sein (er wurde später Abt). Die Stiftskirche erfreute sich damals schon zweier Orgeln, welche aber nebst vielen Musikbüchern 1577 durch einen Brand zu Grunde gingen. Abt Adam und Ulrich aber thaten das möglichste, um den Schaden sobald als möglich wieder gut zu machen.

Vom Kloster Weingarten in Schwaben ¹⁾ erfahren wir auch, dass die Aebte Gerwig (1520—1567), Johann (1567—1575) und Johann Christoph (1575 bis 1586) viel für die Musik gethan und namentlich den polyphonen Kirchengesang gefördert haben. Unter letzterem Abte war Jacob Rainer Chordirector († 1606); als Knabe erlernte er Musik und Gesang im Kloster und erwies sich so talentvoll, dass die Aebte nicht anstanden, ihm die Mittel zur höheren musikali-

¹⁾ Monatshefte f. Musikgeschichte. Von Rob. Eitner. 1871. Nr. 7.

schen Ausbildung zu gewähren, welche er auch bei Orlandus Lassus fand; seine Werke nehmen eine hohe Stelle unter den Tonschöpfungen des 16. Jahrh. ein. Er war kein Mönch, sondern ein Laie, und zugleich weltlicher Magister scholae. Zu dieser Zeit hatte das Kloster auch zwei vorzügliche Bassisten, P. Johann Schwegler († 1612), und P. Anton Spon († 1616) „deren colossale, markige Stimmen dröhnten in der Tiefe wie Orgeltöne, in der Höhe wie schöne Barytone.“ O. Dressler, der Biograph Rainer's, meint, auch Instrumentalmusik sei damals in Weingarten bei feierlichen Gottesdiensten angewendet worden.

Der Figuralgesang und überhaupt die Liebe zur Musik machte sich indess nicht bloss in den Mannsklöstern des Benedictinerordens heimisch, sondern auch in den Frauenklöstern. So begannen die Nonnen vom Kloster Urspring in Schwaben 1547 eine vorzügliche Musikpflege unter der Leitung des P. Blasius Hypolytus aus Blaubeuern und kamen bald dahin, dass sie, wie Ziegelbauer (l. c. II.) schreibt, mit fürstlichen und selbst kaiserlichen Sängern sich messen konnten.

Diese wenigen Daten, welche mir zu Gebote standen, mögen genügen, um sich ein Bild zu machen, in wie weit die Benedictinerklöster der Musik bis zum 17. Jahrh. Pflege angedeihen liessen. Die folgenden Jahrhunderte sollen einem später erscheinenden Abschnitte vorbehalten sein.

(Fortsetzung folgt.)
