



I. ABTHEILUNG.

Wissenschaftliche Studien.

Die Pflege der Musik im Benedictiner-Orden.

(Dargestellt von P. Utto Kornmüller.)

DRITTER ARTIKEL.¹⁾

Wie in den früheren Jahrhunderten, so lag auch im 17. und 18. Jahrhundert den Söhnen des hl. Benedict daran, ihre Ordensaufgabe, das Lob Gottes täglich zu singen, möglichst gut zu erfüllen. Freilich wurde in manchen Klöstern der Gesang etwas eingeschränkt, was noch mehr im 18. Jahrh. der Fall war, da die Vermehrung der äusseren Geschäfte, namentlich die Seelsorge und die Erziehung der Jugend (neue Studienordnungen), die Absingung des ganzen Officiums erschwerten oder unmöglich machten. Die Mauriner-Congregation in Frankreich hatte das Brevier in kürzere Form gebracht, um desto mehr Zeit für die wissenschaftlichen Studien und Arbeiten zu gewinnen, welche sie sich neben der speciellen Ordensaufgabe zum Ziele setzte und worin sie auch Staunenswerthes leistete. Gleichwohl wurde der Choralgesang hoch gehalten; Zeugnis dafür gibt das grosse, gründliche und wertvolle Choral-Lehrbuch, welches Petrus Bene-

¹⁾ Artikel I. vide Heft I. S. 64—90; Artikel II. dto. Heft II. S. 46—74. Schluss folgt im folgenden Jahrgange.

dict de Jumilhac auf Befehl seiner Obern eigens für die Mauriner-Congregation verfasste, welches aber auch ausser der Congregation Beachtung fand und erst vor ungefähr 20 Jahren in Paris neu aufgelegt wurde. Jumilhac war 1611 in der Diöcese Limoges geboren, trat 1629 in den Orden, sammelte sich zu Rom die gründlichsten Kenntnisse in der Liturgie und starb, nachdem er verschiedene Aemter bekleidet hatte, 1682 zu Paris im Kloster S. Germain de Près. Neben dem genannten Werke gab er auch das „Caeremoniale monasticum“ verbessert heraus.

Ueber Einschränkungen des Chorgesanges berichten uns theils Directorien und Congregations-Statuten oder besondere Aufzeichnungen, theils erhellt dies aus den in dieser Zeit erschienenen Antiphonarien, welche nicht mehr alle Gesänge enthalten, so z. B. das Antiphonale Monast. (editio Tullii Leucorum 1616 und 1643) bringt bloss mehr die Antiphonen für die Laudes und Vesper, sowie die Invitorien und Antiphonen für die höchsten Festtage, dazu allgemeine Commemorationen, die Gesänge für das marianische Officium in Sabbato und die Toni Venite exultemus; die Antiphonen für die Nocturnen und die Responsoria prolixa sind fortgelassen. Die Hymnarien enthalten noch die entsprechenden Gesänge für Vesper, Laudes und die kleinen Horen.

Um von Directorien ein Beispiel anzuführen, entnehme ich aus dem Werklein „die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster, von Georg Huemer,“ Seite 5 Folgendes: Die Bemerkungen über Chorgesang, von 1692 bis 1787 gleichlautend, gehen dahin, dass der Psalm Venite, das Te Deum und der Gesang in den Laudes im Verlaufe des Kirchenjahres 13 mal vorgeschrieben sei, an den Hauptfesten nämlich, wozu auch Nativ. S. Joannis Bapt. gerechnet wurde. Nur Te Deum und der Gesang ad Laudes wurde 11 mal an minderen Festen des Jahres genommen. Te Deum allein findet sich

22 mal an Apostelfesten, Pfingstmontag u. s. w. vorgeschrieben. Vom J. 1787 ab wird der Gesang des Venite und der Laudes dem Ermessen des Abtes anheimgestellt. 1789 aber bestimmt der Bischof Josef Anton Gall, „der Chorgesang habe ganz aufzuhören, nur in den höchsten Festtagen soll die Mette und Laudes zur vorhin gewöhnlichen Stunde und mit dem üblichen Gesange gehalten werden.“ Abt Thomas (1840—60) verfügte, dass an den Hauptfesten (6 mal im Jahre) nur das Te Deum „choraliter“ gesungen werde. Wenn auch im Brüderchor der Choralgesang zurücktrat und oft die Vespere und auch das Te Deum mit Figuralmusik ausgeführt wurden, so fand derselbe doch noch bei Todtenvesperen, Conventämtern, in der Fasten- und Adventzeit u. s. w. seine Anwendung mehr und gewöhnlich würdiger als in den Säcularkirchen. Im allgemeinen wurde, wenigstens in den grösseren Klöstern ausserhalb Oesterreich, der Gesang im Chore noch bis zum Beginne des 19. Jahrh. mit Sorgfalt bedacht¹⁾; ziemlich abgenützte Choralbücher könnte man dafür als Zeugen aufrufen, ebenso Orgelbegleitungen zum Chorale für die Conventämter.

1) Wie man über den Choral dachte, mag uns P. Meinrad Spiess (in seinem Tractatus musicus, pag. 70) sagen: „Gleichwie dieser Choral-Gesang vor allen andern Musik-Arten der erste und älteste ohnstreitig erkennet wird; also ist er auch dem Allerhöchsten Gott und seinen lieben Heiligen der allergenehmste . . . Es wird aber eben dieser Choral-Gesang Gott dem Allmächtigen dann am allergenehmsten sein, wann auf Seiten der Choralisten geschiehet, was mein H. Vatter Benedictus will S. Reg. c. 19. Sic stemus ad psallendum ut mens nostra concordet voci nostrae . . . Es haben dannenhero die Kirchenregenten, Erz- und Bischöffe, Prälaten und Präbst, Superiores und Inferiores, Saeculares und Regulares umsomehr auf einen erbaulichen Kirchen-Gesang zu invigiliren . . . Wo immer in einem Closter oder Collegio ein andächtiger, gravitätischer Choral-Gesang gehalten wird, da wird auch ohnfehlbar ein gut und schöne Disciplina Monastica, und Observantia Regularis anzutreffen sein. Wie der Kirchengesang, so ist auch die Closter-Zucht.“

Die Statuten der bayrischen Benedictiner-Congregation von 1684 stellen fest (Cap. IV. §. 1.): „In Cantu et Psalmidia pro maiore vel minore celebritate Festorum ea differentia servanda, ut in praecipuis festivitibus SS. Trinitatis, Nativitatis et Epiphaniae Domini, Paschatis, Pentecostes, Assumptionis Virginis, OO. SS., Ss. Angelorum Custod., S. Benedicti, Patrocinii et Dedicacionis Ecclesiae, Laudes integrae uti etiam Hymnus Ambrosianus et subsequenter Prima: in aliis Festis principalioribus Laudes, simul autem Hymnus Ambros., item Prima cantu Choralis secundum Tonos Antiphonarum cantentur. In solemnitate Ss. Corporis Christi et per Octavam Venerabili Sacramento publice exposito, Missae et Vesperae solenniter decantentur. Similiter Tertia, vel in diebus ieiunii Sexta, utra nimirum immediate Summum Officium Missae antecedit, semper cantanda est, sicut et Vesperae per totum annum, itemque Completorium, quando Officium B. Virginis non subiungitur. Aliae Horae psallendo persolvi possunt.“

Als die Buchdruckerkunst auch im Notendrucke Gutes zu leisten im Stande war, ward auch sie zur Vielfältigung der Chorbücher zu Hilfe genommen. Officinen für Notendruck fanden sich in mehreren Klöstern, z. B. St. Gallen, Einsiedeln, Tegernsee, Kempten. Bis zu Ende des 16. Jahrh. benützte man allerdings noch die alten Pergamentcodices, aber das 17. Jahrh. forderte theilweise eine Aenderung des Alten, indem nach dem Tridentinum sämmtliche liturgische Bücher einer Revision und Reformation unterworfen wurden und namentlich die Gradualia nach der Reform der Missalien einzurichten waren. Es kam zwar den Orden einigtheils die in der Bulle Pius V. vom Jahre 1570 ausgesprochene Präscription von 200 Jahren zu gute, doch lud sie dieselbe Bulle ein, wenn ihnen das neue Missale besser gefiele, sich desselben zu bedienen. Von den Benedictinern scheint auch diese Einladung ange-

nommen worden zu sein, oder es mag die ganze Reform der liturgischen Bücher für den Säkularclerus sie veranlasst haben, auch die klösterlich-liturgischen Bücher einer Revision und Reformation zu unterstellen, um der Einheit in diesen Dingen, welche so wünschenswert schien, möglichst zu genügen. Die Bulle Paul V. vom J. 1612, welche dem Benedictinerbrevier vorgedruckt ist, besagt: „Cum itaque dilecti filii Procuratores generales Monachorum militantium sub Regula S. Benedicti ad reformationem sui Ordinis Breviarii et aliorum librorum Ecclesiasticorum Choralium deputati, post diuturnos et multos labores Breviarium et libros huiusmodi reformaverint eaque reformatione praestiterint, ut Ordinis praedicti Religiosi in posterum uniformi ritu horas Canonicas recitaturi et sacrificium laudis cum consensu Altissimo immolaturi sint, cum antehac diversa Officia peragerent Nos cupientes, ut Breviarii et librorum praedictorum editio emendatior et fidelior peragatur etc.“ An diese Aenderung der Breviere und Missalien u. s. w. schloss sich naturgemäss auch die Neueinrichtung und Ordnung der liturgischen Gesangbücher an; wenn man auch hin und wieder bei den alten, so lange im Gebrauche stehenden Melodien verblieb, so conformirte man sich meistentheils den Choralweisen, wie sie die neuedirten römischen Bücher gaben. So lehnte sich das Antiphonale, welches zu Toul für den Benedictinerorden gedruckt und in den meisten deutschen Klöstern gebraucht wurde, in seinen Gesangsweisen fast ganz an das römische Antiphonarium an, welches 1608 in Paris erschien. Die helvetische Congregation hielt 1639 eine Versammlung und beschloss, jedes Kloster in Bezug auf das Graduale, Antiphonarium und Psalterium bei seinen bisherigen Gesang-Traditionen zu belassen, während das neu bearbeitete Directorium cantus (1639) in allem Uebrigen als Norm dienen sollte. Dann wurde auch die Einführung von

anderen Choralmissen, als den bisan üblichen verboten und verordnet, dass die Messgesänge, wie sie nach dem Festgrade für Duplex, Dominica, Semiduplex und Simplex und für die Missa de Beata bestimmt sind, vorzutragen seien.¹⁾ Um mehr Einheit in Bezug auf die Melodien selbst anzubahnen, wurde in Einsiedeln ein Werk ausgearbeitet und in Druck gelegt, welches den Titel führt; „Antiphonarium monast. ad Ritum Breviarii Benedictinum et ad normam cantus a S. Gregorio instituti, secundum exemplaria antiquissima Roma allata. Pro universali conformitate introducenda et conservanda. Impressum in Monasterio Einsiedlensi 1681.“

Von gedruckten Chorbüchern aus dem 16.—18. Jahrh. kann ich noch anführen ausser den genannten:

Antiphonale diurnum dispositum iuxta Breviarium Monasticum. Tullii Leucorum. 1616. 1643. 1715.

Graduale romano-monasticum iuxta Missale ex decreto Ss. Concilii Tridentini Pii V. Pontif. max. iussu antea editum . . . Cui additus est cantus Missarum omnium votivarum, qui desiderabatur antehac; item cantus Kyrialis, Hymni etc. Tullii Leucorum. 1680.

Directorium seu cantus et Responsoria in Processionibus etc. Pro uniformitate Helveto-Benedictinae Congregationis anno 1639 revisum et approbatum. Opera R. P. Valentini Molitor, Monachi S. Galli. In Monasterio S. Galli per A. Ioseph Ebell 1692.

Missale ad usum Cisterciensis Ordinis. Parisiis 1617. 1729. (1529. 1548.)

Antiphonale Benedictinum Romano-monasticum s. supplementum psalterii nuper editi. Campiduni 1691.

Officia nova ad normam Breviarii Monastico-Benedict. cum cantu choralis exposita. Tegernsee 1721.

Processionale Cisterciense Missali et Breviario monasticis accomodatum, Venetiis 1707. Paris. 1742.

¹⁾ P. Anselm Schubiger „die Pflege des Kirchengesanges u. s. w. in der deutschen kath. Schweiz“ pag. 43.

Funerale Monasterii Abdinghoff O. S. Bened. (bei Paderborn).

Funerale Benedictinum Abdinghoff. 1597.

Ceremoniale monast.-bened., quo exemta Congregatio bavarica sub titulo Ss. Angelorum Custod. ad varios religionis actus uti solet, iussu et auctoritate Capituli generalis etc. editum. Tegernsee 1737.

Ceremoniale monastico-bened. in usum Monasterii Mettensis, iussu D. D. Adalberti Praesulis eiusdem antiquissimi monasterii nec non Abbatis Cassinensis dignissimi editum. Straubingae 1765. Cass. Betz.

Processionale complectens Antiphonas, Responsoria, aliaque cantica sub Processionibus in celeberrimo S. R. I. Monasterio Ottenburano O. S. P. B. per annum cantari solita. Typis ducalis Monasterii Campidonensis 1671. Rudolph. Dreer.

Psalterium monastico-Benedictinum. Bruxellis 1782 apud Franciscum Sterstevens. Imperialformat, mit Commune Sanctorum und den Hymni totius anni in grosser Quadratnotenschrift.

Uebrigens wurden auch jetzt noch viele Choralbücher geschrieben.

Mit dem 17. Jahrh. wird auch die Begleitung der Choralgesänge durch die Orgel häufiger angewendet, besonders bei den Conventämtern; auch die Sequenzen, Hymnen und grössern Antiphonen werden harmonisch begleitet, wobei, um der grösseren Ermüdung der Sänger vorzubeugen, manche Theile, Verse oder Strophen, bloss still (submissa voce) gebetet und unterdessen von der Orgel ein „Versett“ gespielt wurde. Von geschriebenen Orgelbegleitungen sind mir aus früherer Zeit nur zwei bisher bekannt geworden; die eine, welche entweder am Ende des 17. oder ganz am Anfange des 18. Jahrh. geschrieben wurde, befindet sich in Metten; sie ist keineswegs so correct, wie unsere jetzigen Choralbegleitungen, oder wie eine solche aus der Mitte des

vorigen Jahrhunderts mir vorliegt, welche einem Prämonstratenserklöster angehörte; auch kommen die abschwächenden Dominantseptimen-Accorde häufig vor. Die andere befindet sich zu Ottobeuern und ist von P. Honorat Reich dortselbst 1701 geschrieben.¹⁾ Eine solche harmonische Begleitung des Chorals und Unterbrechung des Gesanges drängte sich vom 17. Jahrh. an sozusagen von selbst auf, da die Zahl der dazu verwendbaren Mönche vielfach abnahm und die anstrengenden äusseren Geschäfte: Jugenderziehung, Schulunterricht, Seelsorge, deren Kräfte genug in Anspruch nahmen.

Hiebei möchte zu bemerken sein, dass der lebendige und flüssige Choralvortrag durch Orgelbegleitung vielfach gehemmt wurde und sich jener unschöne Vortrag immer mehr einbürgerte, dass man jede Note fast gleich lang hielt und noch dazu dieselben selbst bei Ligaturen gleichsam abgebrochen und stossweise sang, eine Manier, welche leider bis in die neueste Zeit gang und gäbe blieb. Uebrigens hatte schon früher die Mensuralmusik auf den Choralgesang verschlechternd eingewirkt.

Die neuere und neueste Zeit hat auch hierin wieder eine Verbesserung gebracht und suchte den Choralvortrag nach Weise der Alten flüssig und ausdrucksvoll zu gestalten. Besonders veranlassende Ursachen hiezu scheinen mir vorerst in der Hervorziehung alter neumirter Codices, ferners in dem in den vierziger Jahren neu erwachenden katholischen Bewusstsein in Deutschland, sowie in der Rückkehr Frankreichs zur römischen Liturgie zu liegen.

Als im J. 1827 der damalige Bibliothekar von St. Gallen P. Ildephons d'Arx in der dortigen Bibliothek das echte Antiphonar des heil. Gregor²⁾ aufgefunden zu

¹⁾ Auch in Raigern befindet sich eine geschriebene Orgelbegleitung — Vesperale, Graduale, Kyriale — nach äusseren und inneren Kriterien gehört sie unzweifelhaft dem Schlusse des 17. Jahrhunderts an.

²⁾ Vgl. Cäcilienkalender 1880. Rgsbg., F. Pustet.

haben meinte, bemächtigten sich sogleich mehrere gelehrte Musikforscher der Sache, für welche das Interesse sich nach und nach in weitere Kreise verbreitete und die Aufsuchung ähnlich notirter Codices in anderen Bibliotheken zur Folge hatte. Die Ansicht und Vergleichung dieser Neumenfiguren und der darin häufig vorkommenden langen auf einer Silbe zu singenden melodischen Phrasen, welche in späteren notirten Choralbüchern entweder verkürzt oder ganz weggelassen waren, führte von selbst auf den Gedanken, dass Vieles nur ausschmückender Natur sei und darum einen bewegteren Vortrag erheische. Ebenso lenkte das neu auftauchende höhere katholische Bewusstsein den Blick auch in liturgischen Beziehungen nach Rom, wobei die Einheit der Liturgie und des Gesanges sich als nothwendiges Element ergab und zugleich trat wieder die Hochschätzung des gregor. Chorals im Gegensatz zur Figuralmusik in den Vordergrund. Eifrige Studien nach dieser Richtung unterstützten die Bewegung, welche besonders in den Rheinlanden, in Frankreich und Belgien sich kund gab (Congress in Paris 1860 und Mecheln 1863.) In Frankreich war es die um diese Zeit angebahnte und mehr und mehr vollzogene Rückkehr zur römischen Liturgie, welche auch die Restauration des römischen Chorals zur Folge hatte und, wenn auch der Vortrag nicht sobald seine rechte Weise fand, doch allenthalben zur Besserung antrieb. Hier waren es auch die Benedictinermönche von Solesmes, welche an die Spitze traten und dem Gesange im Chor und in der übrigen Liturgie die vollendete Art des Vortrags zu gewinnen suchten. Der gelehrte Abt Dom Prosper Guéranger dortselbst, welcher unermüdlich für die Liturgie thätig war, beauftragte einige seiner Mönche, nicht bloss die alte gregorianische Leseart möglichst getreu wieder herzustellen, sondern auch die Weise des richtigen Vortrages zu studieren. Ein Mönch des Klosters

Beuron im schwäbischen Donauthal (jetzt Prior zu Emaus in Prag) P. Benedict Sauter, welcher sich einige Zeit den Choralstudien in Solesmes hingab, um der Lehrer für Beuron zu werden, veröffentlichte einen Abriss der gewonnenen Resultate in dem 1865 erschienenen und allenthalben beifällig aufgenommenen Buche „Choral und Liturgie.“ Den Abschluss solcher Studien aber macht das vortreffliche Werk des P. Josef Pothier von Solesmes „Les mélodies grégoriennes d'après la tradition,“ worin der Choralvortrag gründlichst und weitläufigst behandelt und gelehrt wird. Vom 27. November bis 1. December 1870 tagte im Kloster zu Aiguebelle unter dem Vorsitze des dortigen Abtes und unter Leitung des P. Pothier eine Versammlung von Religiosen dieses Klosters, von den würdigsten Vertretern des Cistercienser-Ordens und anderer Orden, sowie des Weltclerus, und stellte zuletzt einige Fundamentalprincipe auf, welche dann auch in obgenannter Schrift niedergelegt sind. Doch auch in den deutschen Klöstern und in der Schweiz (von den Italienern¹⁾ und Spaniern habe ich zu wenig Kunde), war man nicht überall auf einen ganz nüchternen Choralvortrag herabgesunken, und ganz besonders ging die in den vierziger Jahren schon beginnende Bewegung nicht spurlos vorüber;

¹⁾ P. Gall Morel (Einsiedler Schulkatalog 1854) schreibt: „Der gute alte Kirchengesang erhielt sich in Italien in mehreren Domkirchen, bei einigen Klöstern und vorzüglich in der päpstlichen Capelle in Rom. In den meisten Fällen aber wird der Choral nicht mit jenem Ernst und Aufwand von Kräften, nicht mit der Zahl der Sänger vorgetragen, wie es erforderlich wäre. In den Benedictiner-Klöstern hat sich neben dem alten Choral eine heiter gefärbte Abart desselben eingeschlichen, die einen Uebergang zur modernen Musik bildet. Wahrscheinlich seiner weichlicheren Natur wegen, und weil er das Harte des eigentlichen Chorals bricht, nennt man diesen Choral „Canto fratto.“ Die derartigen Choräle, die wir zu hören und zu singen Anlass hatten, stammen aus den Benedictiner-Klöstern von Sicilien, und bilden mit den gewichtigen alten Tongängen einen merklichen Contrast.“

überall, in Baiern, in der Schweiz, in Oesterreich, wo überhaupt noch der Choralgesang in Uebung war, war man bestrebt, den Vortrag desselben zu verbessern, sofern nicht die bisherige Tradition den gerechten Anforderungen ohnehin entsprach.

Noch sei bemerkt, dass durch P. Pothier auch eine neue Ausgabe des Graduale und Antiphonars nach den in seinem Werke „Les mélodies grégoriennes“ aufgestellten Grundsätzen vorbereitet wird.

Wenden wir uns nun zu der Figuralmusik.

Schon im vorhergehenden (16.) Jahrhunderte konnten wir constatiren, dass in den Benedictinerklöstern die polyphone oder contrapunktische Gesangsweise, welche ihren Höhepunkt durch Palestrina erreicht hatte, nicht ignorirt, sondern fleissig gepflegt wurde; man bediente sich nicht bloss contrapunktischer Werke vorzüglicher Meister bei feierlichen Gottesdiensten, sondern es schufen Mönche einzelner Klöster selbst mannigfaltige Werke dieser Art. Die Bibliotheken und Musikarchive noch bestehender Klöster, sowie die noch vorhandenen Cataloge aufgehobener Stifte, enthalten oft einen grossen Reichthum von Werken Palestrina's, Lasso's, Gallus u. s. w., theils im Druck, theils handschriftlich. Und dieser Eifer für solche Musik setzte sich auch im 17. Jahrh. fort. Um nur ein Beispiel anzuführen, enthält ein Inventar des Magisters oder lateinischen Schulmeisters zu Kremsmünster vom Jahre 1584 „den Venediger Thesaurus,“ viele Lieder und „die Orlandischen Muteten“ (wohl das erste Buch der fünfstimmigen Motetten des Orl. Lasso); ferners „3. Messe ex Orlando di Lasso (d. h. seiner Messensammlung) 1587.“ Das dortige Archiv bewahrt noch eine Menge anderer älterer Kirchenwerke im mehrstimmigen Satze, von denen viele bald nach ihrem Erscheinen angekauft wurden. Darunter finden sich, um einige namhaft zu machen, zwei fünfstimmige Messen von Jac. Regnardt

(um 1552—1611), vier-, sechs-, acht- und zwölfstimmige Compositionen von Joh. Stadlmayer (um 1600) und Seb. Erthel (1615), das „Magnum opus musicum“ des Orl. di Lasso, welches von dessen Söhnen 1604 in Druck gegeben wurde; das „Promptuarium musicum“ des Joh. Donfridus (erste Hälfte des 17. Jahrh.), 693 Gesänge für 2, 3, 4 Stimmen mit Basso continuo versehen auf die verschiedensten Feste des Kirchenjahres von den berühmtesten Componisten seiner Zeit und vor ihm (1622, 1627); dann Compositionen von Leo Hasler († 1612), Franz Sale 1589; Blasius Ammon († 1614); Oriundo Bartolini 1634; Steph. Bernardi 1632; Erh. Bodenschatz („Florilegium portense“, 1618); Giacomo Carissimi († 1674); Alessandro Grandi 1629; Michael Kraft (1620, 1623); — ferner ein Manuscript, 1606 vollendet: „*Novae et veteres aliquot diversis festis usitandae, diversorum auctorum, ad quatuor, quinque, sex, septem et octo voces, cantiones suavissimae omnibus tum vocalibus, tum Instrumentalibus musicis in tabulatura organica, summe utiles, necnon in templis, sed et aliis locis honestissimis summopere inservientes*“, welches Messen, Litaneien, Motetten, Hymnen und Präambula enthält; selten ist aber der Name eines Componisten angegeben, mehrere Male erscheint Orl. di Lasso, Wolf Perlheimer, Bl. Ammon, Regnardt, Chr. Erbacher und einmal Joannes a Cossa; der Band enthält 130 Nummern auf 155 Blättern.¹⁾

Aehnlich war es um andere Klöster bestellt, wo man überhaupt in der Lage war, solche Werke an-

¹⁾ Huemer, P. Georg, „Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster.“ Wels, J. Haas. 1878. — Welchen Schatz an alten Meisterwerken, Messen, Motetten u. a. das Kloster St. Ulrich und Afra besessen haben mag, ersieht man aus dem neuesten von M. Schletterer in den „Monatsheften für Musikgeschichte v. R. Eitner, Berlin 1878“ veröffentlichten Catalog der städtischen und Kreisbibliothek zu Augsburg, welcher die vorzüglichsten Musikwerke der dort bis 1803 bestandenen Klöster einverleibt sind.

schaffen und aufführen zu können. Auch Mönche selbst lieferten solche Compositionen; jedes grössere Kloster besass, wenigstens von Zeit zu Zeit, einen Mann, oft auch mehrere, welche mit besonderem Musiktalente ausgerüstet der Composition sich widmeten. Im Kloster war es oft gar nicht so schwer, sich zum Tonsetzer zu bilden; die vielfältige Musikübung weckte das Talent, wo es noch schlummerte, eiferte zur Nachahmung an, bildete das Musikgefühl; die, wenn auch nur auf das Nothwendigste sich beschränkenden Lehrbücher von Gumpelzhaimer, Herbst, Volupius, Reisch¹⁾ und die grösseren Werke von Zarlino, Cerone, Artusi, Banchieri, Glarean u. a. gaben die Grundlagen der damaligen Tonsetzkunst an, das eigene Studium in den Werken der Meister brachte die Vollendung. Doch auch einen Lehrer in der Tonsetzkunst zu finden machte wenig Schwierigkeiten, da häufig diese Kunst sich traditionell in grösseren Klöstern fortpflanzte, die älteren darin erfahrenen Mönche die Lehrer der jüngeren Talente wurden, und wenn letzteres nicht der Fall war und ein Abt als besonderer Freund und Beförderer der Musik sich zeigte, die dazu tauglichen jungen Kräfte entweder zu Meistern in andere Klöster gesendet, oder auch weltliche befreundete Tonsetzer beigezogen wurden. So wurde der „Schulmeister“ und Chordirector Jacob Rainer (am Anfang des 17. Jahrh.), selbst ein Schüler Orlando di Lasso's, wieder der Lehrer der Tonsetzkunst für das Kloster Weingarten; P. Meinrad Spies im Kloster Irsee († 1761) studierte diese Kunst bei dem berühmten Hercules Bernabei in München;

¹⁾ Gumpelzhaimer Ad. „Compendium musicae lat.-germ.“ 1595 (1616 schon die 6. Auflage); Herbst J. A. „Musica poetica sive compendium melopoëticum.“ Nürnberg 1643; Volupius Decorus „Architectonice Musices universalis,“ Ingolstadii 1631; Reisch P. Gregor, Ord. Carth. „Margarita philosophica“ (V. Buch, Freiburg im Breisgau 1496; — erlebte viele Auflagen.)

P. Franz Sparry zu Kremsmünster wurde von seinem Abte 1740 nach Italien gesendet, wo er den Unterricht und Umgang zweier damals berühmter Meister in der Musik genoss: in Neapel Leonardo Leo's, Capellmeisters und später Directors des Conservatoriums della Pietà, und in Rom des Girolamo Chiti, Capellmeisters im Vatican; auch S. Blasien im Schwarzwalde schickte junge Leute zu Jac. Carissimi nach Rom. P. Georg Pasterwitz von Kremsmünster hatte den tüchtigen Organisten, Componisten und Capellmeister Eberlin zu Salzburg zum Lehrer des Contrapunktes, und wurde selbst wieder Lehrer für sein Stift. Der tüchtige Componist P. Franz Schnitzer in Ottobeuern erlernte die Grundregeln der Tonsetzkunst unter der Leitung des Benedict Kraus, ehemaligen Capellmeisters von Triest, welcher sich mehrere Jahre in diesem Kloster aufhielt, Messen, Antiphonen, 14—15 Theaterstücke u. a. componirte, und von welchem der Chronist sagt, dass diese seine Messen und Antiphonen „die genaueste Kunstprüfung aushalten“; leider blieben sämtliche Werke dieses B. Kraus Manuscript, mit Ausnahme von sechs Sonaten, welche im Stich herauskamen. Abt Anselm Erb von Ottobeuern schickte 1753 den P. Raphael Weiss nach Irsee zu P. Meinrad Spiess; P. Conrad Bagg (geb. 1749, † 1810) von ebenda, fand an dem im Kloster längere Zeit weilenden J. Neubauer einen Lehrer der Composition u. s. w.

Wie man in den Benedictinerklöstern einer gründlichen theoretischen Musikbildung und der Tonsetzkunst eifrige Pflege angedeihen liess, so hatte man umsoweniger Mangel an gutgeschulten, ausübenden Musikern, Sängern, Organisten, Instrumentalisten. Diese praktische Musikübung war nicht nur gefordert durch die immer häufiger werdende Aufführung kunstreicher Musik bei feierlichen Gottesdiensten, sondern auch durch die Seminarien und Erziehungs-Institute, in wel-

chen junge Leute, wie in den Wissenschaften, so auch in den schönen Künsten unterrichtet wurden. Für diese übernahmen gewöhnlich auch Mönche den Unterricht in der Musik. Einen annähernden Begriff von dem Eifer, mit welchem die Tonkunst in einigen Klöstern gepflegt wurde, können wir uns machen, wenn wir sowohl die grosse Menge der kirchlichen und weltlichen Musikstücke, welche die Musik - Archive bargen (schon im 17. Jahrh.), als auch die grosse Anzahl von Musik-Instrumenten, welche angeschafft und gebraucht wurden, in's Auge fassen. Das Kloster Kremsmünster soll uns wieder Zeugnis geben. Von Musikalien ist schon die Rede gewesen; an Instrumenten übernahm 1739 der dort die Musikdirection antretende P. Nonnosus Stadler ¹⁾ „4 Clavi-Cymbola seu Instrumenta“, 17 Violinen, „zwei Halbgeigl, ein Schallmey-Geigl,“ 6 Violon, 2 Fagott-Geigen, „2 Violae d'Amour, 4 Violettae di Gamba, 2 Halb-Gambae, 3 Ganz-Gambae, 4 Bassete, 1 Baryton,“ ferner 4 Violon, 2 Theorben, 1 Harfe, eine grosse und kleine Laute, „1 Chythara,“ 2 Mandorae, 6 alte und 6 neue Trompeten, 4 Waldhörner, „3 Cornettin, 1 grosser cornet, 3 cornet Mutti, 12 Hauthboen unterschiedlichen Tons, 2 uralt Hauthboen, 11 Fagott, 2 Buchsbaumerne Clarinett, 4 Bassflautten, 1 baar buchsbaumerne, 1 baar von dem gemeinen Holz ordinari Flautten, 1 baar Englischen tons, 1 baar ex A, 1 baar Alt-Flautten, 1 baar ganz helfenbeinerne Flettl, 3 Flute traversier, 1 schwegelpfeifen, 4 Krumbhoerner, 1 Cymbel von Stahel, 1 Altes clavicordl, 2 liegende Positiv, 3 stehende Positiv, 1 Regall, 2 baar Paucken, 7 Posaunen.“

Wozu nun so viele Instrumente? Es möchte am Platze sein, einiges über die Verwendung der Musik-Instrumente in früherer Zeit einzufügen, um diese Menge und Verschiedenheit von Instrumenten, welche zumeist

¹⁾ P. G. Huemer l. c. 42.

aus dem 17. Jahrh. stammen und im 18. Jahrh. grossentheils wieder ausser Gebrauch kamen, nicht unrichtig zu beurtheilen. Im 16. und 17. Jahrh. gab es noch keinen eigentlichen Instrumentalstyl, sondern es unterschieden sich die für Instrumente bestimmten Compositionen im allgemeinen nicht von der Vocalcomposition, bezüglich der Haltung und der Führung der Stimmen; ja man überliess sogar den Ausführenden die Wahl der Instrumente, weshalb es oft auf den Titeln von Gesangwerken heisst: „*appropriati per cantare et sonare d'ogni sorte di istromenti*“ oder „*cantiones suavissimae omnibus tum vocalibus tum instrumentalibus musicis . . . summe utiles, necnon in templis sed et aliis locis honestissimis summpere inservientes.*“ Man hatte dem entsprechend auch gewöhnlich vier Arten von einigen Gattungen der Instrumente, z. B. Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeige; ebenso vier Arten Lauten, Posaunen, 3 Arten Flöten u. s. w. und wendete dieselben als besondere Chöre je nach Erfordernis der Gelegenheit oder des Ortes an, theils für sich, theils mit einander verbunden.¹⁾ Die sanfteren Instrumente nebst Regal und dem Violon als kräftigerem Fundament fanden gewöhnlich zur Hausmusik Verwendung, während die schallstärkeren Blasinstrumente, namentlich Posaunen und Zinken, hauptsächlich für den Dienst der Kirche (gewöhnlich beim *Te Deum*), bei festlichen Anlässen, öffentlichen Aufzü-

¹⁾ Mit den Singstimmen verbunden, trugen sie gewöhnlich nichts anderes vor, als was dieselben sangen; mit dem Beginne des 18. Jahrh. beginnen sie sich freier zu bewegen. — Am Abende des Einzuges des Erzbischofes Johann Ernst in Salzburg gab es Musik, von welcher Hansiz (*Germaniae sacrae* tom. II. Archiep. Salisb. pag. 843) sagt: „*Collegium Academicum Parnasso pro foribus exstructo plateam, quam late patebat, occupaverunt: apicem pro Pegaso calcabat gentilitius monoceros: infra chorus Musarum cum Apolline concentum edebant: proximis in odaeis phonasci erant chelibus (Geigen) bene triginta concinentes,*“ welchen der Erzbischof wohl eine halbe Stunde zuhörte.

gen und Schaustellungen aller Art für tauglich erachtet wurden. Trompeten und Pauken wurden zumeist bei feierlichen Umzügen, z. B. beim Einzug einer fürstlichen Person gebraucht.¹⁾ Im 17. Jahrh. treten die verschiedenen Instrumente auch bei der Oper, in ihrer Gesamtheit bei der Einleitungs- oder Eröffnungsmusik auf.

Von den Kirchenchören hielten die Klöster die Instrumente, mit Ausnahme der Orgel, meistens ferne, und nur hin und wieder kam der Gebrauch derselben vor²⁾, doch nur bei feierlichen Gelegenheiten; beliebter wurde und blieb bis gegen Ende des vorigen Jahrh. die Begleitung mit 3 oder 4 Posaunen. Die übrigen Instrumente drangen erst ein, als sich um Mitte des vorigen Jahrhunderts ein eigentlicher Instrumentalstyl und ein mehr proportionirtes und selbstständiges Orchester herausgebildet und man durch Mischung der Klangcharaktere und selbst beim Gebrauche weniger Instrumente etwas für den Ausdruck gewonnen hatte.

Die obengenannten Verhältnisse des älteren Instrumentengebrauches machen es erklärlich, dass sich in einem grossen Kloster, zumal die Zöglinge solcher auch bedurften (wer geeignet war, erhielt Unterricht), eine hübsche Anzahl Instrumente aus älterer und neuerer Zeit anhäuften. Zu Spiel und Unterricht waren, wenn unter den Mönchen keine hinreichende Anzahl war, immer besoldete Musiker vorhanden.

Ganz abgesehen von der Kirche, wo die Instrumente früher selten gebraucht wurden, gab es in den Klöstern von einiger Bedeutung vom 17. Jahrh. ab gar manche Gelegenheit, Instrumentalmusik anzuwenden. Besuche hoher Herrschaften oder geistlicher Würdenträger, Wahl und Einführung eines neuen Abtes, Na-

¹⁾ Hansiz l. c. 609. Den Einzug des Erzbischofs Ernest 1540 begleiteten 20 Trompeter.

²⁾ Gerbert de Cantu II. 372.

menstage, Jubiläen, Schulfeyerlichkeiten, gaben jederzeit Anlass, mit musikalischen Productionen die hohen Gäste oder Gönner zu ehren, die Festivitäten zu verherrlichen. Ueberdies war es Sitte geworden, bei der Tafel an gewissen Tagen oder Festlichkeiten zu musiciren, wozu den Musikern genaue Vorschriften gegeben waren. ¹⁾

Dazu kommt noch, dass bei gewissen Gelegenheiten, namentlich am Schlusse eines Schuljahres, bei Namenstagen des Abtes u. dgl. die Aufführung eines Schauspiels, einer Comödie mit Gesang, kleiner Cantaten und derartiges gebräuchlich wurde. Es hat sich noch eine Menge solcher Spiele und Texte erhalten; die Musik dazu ist leider bei den allermeisten verloren gegangen, namentlich aus denjenigen Klöstern, welche im Anfange dieses Jahrhunderts säcularisirt wurden. Die Aufführung von scenischen Darstellungen in Klosterschulen und Collegien ist übrigens nicht so neu; Hansiz bemerkt in seiner Metropol. Salisb. ²⁾, dass am Abende des Einweihungstages der Basilica in Salzburg, 25. Sept. 1628 im Collegium des Benedictiner-Klosters zu St. Peter ein solches Spiel vorgeführt wurde. „Vespere lusus comicus in collegio Benedictino celebratus, tum spectaculum pyrotechnicum in insula Salzae Fluminis.“ Fast in jedem Kloster befand sich ein Mönch, welcher den Text zu solchen Singspielen schrieb und gewöhnlich fand sich auch ein Mönch oder ein befreundeter Musiker, der die Musik dazu setzen konnte. P. Georg Huebner führt unter den Compositeuren solcher Stücke manche ganz respectable Namen an. (l. c. pag. 25 u. a. a. O.) Die Form solcher Stücke war gewöhnlich nach den Singspielen und Opern der öffentlichen Theater eingerichtet. Doch auch Opern und Singspiele von Gluck, Mozart, Haydn u. a. legte man sich zu-

¹⁾ Huemer P. G. l. c. 14. 105 ff.

²⁾ l. c. II. 774.

recht und brachte sie zur Aufführung. (l. c. 122.) — Die Klöster, welche fleissig Musik betrieben, oder deren Aebte selbst gute Musiker waren oder die Musik nach Kräften förderten, hatten sich, besonders von Mitte des vorigen Jahrhunderts ab, der Freundschaft ausgezeichneter Musiker und Componisten zu erfreuen, mit welchen ein inniger Verkehr unterhalten wurde ¹⁾; solche fanden sich oft auf Besuch ein und ehrten die Aebte wieder durch Widmung eigener oder Mittheilung fremder Compositionen. So widmete P. Sebastian Erthel, Benedictiner von Garsten, dem Abte Anton Wolfradt von Kremsmünster eine zu München 1617 gedruckte Ausgabe seiner Vesperpsalmen und ein Canticum B. V. Mariae (8 Stimmen mit Instrumenten und Orgelbass, München 1615); Stadlmayr, Capellmeister des Kaisers Rudolf, widmete an denselben Abt „Cantici Mariani septies variati, 12 voces cum triplici Basso ad Organum“ (Innsbruck 1618); Benedict Aufschnaidter, Capellmeister zu Passau 1706 mehrere Kirchenstücke dem Abte Martin III.; der Capellmeister Pompejus Sale von Augsburg eine Festmesse dem Kloster Ottobeuern u. s. w.

¹⁾ Wohl kam es in einigen Klöstern vor, dass man die Musik, d. h. die weltliche, mit solchem Eifer betrieb, dass darüber der eigentliche Klostergeist Schaden litt. Schon Ziegelbauer klagt über solche: „Veterum pietate non parum in Monasteriis descitum est, ex quo Musicorum Instrumentorum concentu Monachorum aures titillari ac recreari, non animi vero compunctionem exstimulari coeperunt.“ Ein Beispiel anderer Art siehe: Aug. Lindner, „Die Schriftsteller und die um Wissenschaft und Kunst verdienten Mitglieder des Benedictiner-Ordens im heutigen Königreich Baiern.“ II. 137. Dass die Gastfreundschaft der Klöster häufig von fahrenden Tonkünstlern auf inhonette Weise ausgebeutet wurde, sei nur nebenbei bemerkt; ebenso dass ein und das andere kleinere Kloster sich nach dem Vorgange mancher Fürsten und Grafen (vrgl. Riehl, Musikal. Charakterköpfe I. 215.) eine Privatcapelle dadurch vervollständigten, dass auch die Dienerschaft musikalisch sein musste. In manchen Klöstern hing die Aufnahme der Candidaten sogar von der musikalischen Befähigung ab.

Vor den übrigen Instrumenten erfuhr die Orgel die liebevollste Pflege, das königliche Instrument, welches im 9. Jahrh. schon der ehrendsten Aufnahme in die Kirche sich erfreuen durfte. Und wie man früher schon nicht bloss an einer Orgel Genüge hatte, so begegnen uns auch vom 17. Jahrh. bis auf die Neuzeit Klosterkirchen, welche deren zwei ja drei besitzen; bei festlichen Gelegenheiten wurden dieselben manchmal mitsammen gespielt. Die Grösse der Kirche gab gewöhnlich den Massstab für die Grösse der Orgel ab, darum finden sich in den grössten Kirchen die bedeutendsten Orgelwerke. **Kremsmünster** erhielt zwischen 1735 und 1739 zwei Orgeln auf den beiden vorderen Chören vor dem Hochaltar, 1858 eine neue Orgel mit 40 klingenden Stimmen von Ludwig Moser, Orgelbauer zu Salzburg; **Niederalteich** in Niederbaiern erfreut sich einer guten Orgel von 32 Registern; **Ottobern** besitzt zwei Orgeln auf den Chören neben dem Hochaltar, die eine mit 25, die andere mit 65 klingenden Stimmen, 1757 gebaut von dem Orgelbauer Carl Riepp, Bürger zu Dijon; die Auslagen für beide Orgeln mögen 31.000 Gulden betragen haben. Die Klosterkirche in **Weingarten** in Württemberg ist geziert mit einer kleineren Chororgel von 22 Registern und einem grossen, berühmten Werke von 66 Registern und 6702 Pfeifen nebst 55 Glocken; beide wurden gebaut von Josef Gabler, damals in Ravensburg ansässig, letztere 1750 nach nahezu 14jähriger Arbeit vollendet und für beide 50.000 Gulden bezahlt. (Alle Materialien wurden vom Kloster hergeschafft und der Orgelbauer mit seinen Leuten beköstiget.) Das Benedictinerstift **Admont** baute nach dem Brande des Klosters und der Kirche 1865 eine neue Orgel mit 44 Registern und 2512 Pfeifen, welche an Grösse die frühere, auch im Brande zu Grunde gegangene Orgel nicht viel übertrifft. Die Kirche von **M. Einsiedeln** zieren drei keineswegs unbedeu-

tende Orgelwerke. — Zu guten Orgeln gehören auch gute Organisten, und auch dafür sorgten die Benedictinerklöster jederzeit; theils fanden sich solche unter den Mönchen selbst, theils wurden weltliche, besoldete Organisten beigezogen, wie P. G. Huemer in seinem schon öfter citirten Buche, S. 33, 34, die ganze Reihenfolge der besoldeten Organisten zu Kremsmünster von 1597 an aufführt, unter denen sich auch tüchtige Componisten befinden. Aus der grossen Anzahl Mönche, welche als Organisten zu verzeichnen sind, sollen hier nur einige Namen genannt werden. Geradezu als Virtuosen werden gerühmt: P. Peregrin Poegel zu Neustadt am Main † 1788; P. Stephan Hammel zu St. Stephan in Würzburg † 1830; P. Chilian Martin † 1795 und P. Bernard Jungleich † 1811 zu Banz; P. Columba Voraus zu Heil. Kreuz in Donauwörth † 1793; P. Marian Königsperger zu Priefling † 1769; sonst gerühmt werden PP. Florian Mersinger und Georg Pasterwitz in Kremsmünster; Meinrad Spiess und Anselm Schwink zu Irsee; Honorat Reich und Franz Schnitzer in Ottebeuern; Sebastian Prixner zu St. Emmeran in Regensburg; Sebastian Zeidlmeier, Leonhard Trausch und Nonosus Brand in Tegernsee; Coelestin Hochbrucker zu Weihestephan; Joh. Bapt. Sternkopf und Emmeram Kreutner zu Metten; Maximilian Stadler zu Mölk, später zu Lilienfeld u. s. w.

Die Hauptsache in der Musik blieb den Benedictinerklöstern stets, die Feierlichkeit des Gottesdienstes durch die Werke der Tonkunst zu erhöhen. War auch der Choral die gewöhnliche und bestgeeignete Musik hierfür, so fand doch auch, wie gesagt, die mehrstimmige oder Figural-Musik alsbald Aufnahme und liebevolle Pflege in den Klöstern. Schon im 16. Jahrh. mangelte es nicht an Mönchen, welche contrapunktische Studien trieben und herrliche Tonwerke für die Kirche schufen. Noch mehr geschah dies von 1600 ab.

Ich führe hier keine oder nur wenige Namen von Componisten an und behalte mir vor, in dem folgenden Artikel eine Zusammenstellung aller Musiker, Componisten, Theoretiker und musikalischen Schriftsteller aus dem Benedictiner-Orden seit 1600, soweit ich von solchen bisher Kenntnis erlangen konnte, zu geben.

Bis in's 18. Jahrh. hinein hielt man an dem contrapunktischen Style fest, welcher durch seine Geschlossenheit und seinen Ernst zur Erhabenheit des Gottesdienstes vollkommen stimmte und allen sinnlichen und Gefühls-Auswüchsen als ein fester Damm sich entgegenstellte. Auch von Instrumenten machte man in der Kirche selten, und nur auf grösseren Chören Gebrauch. Anfangs des 17. Jahrh. spielten die Instrumente nichts anderes, als was die Singstimmen sangen, oder ersetzten auch von diesen einige, wenn solche nicht zu haben waren. So schrieb z. B. der Mönch Sebastian Erthel aus dem österreichischen Benedictiner-Kloster Garsten (um 1615) viele 4—8stimmige Kirchenwerke, welche „*qua instrumentis qua vivis vocibus*“ aufzuführen waren. Später wurde die Begleitung des Gesanges durch mehrere Posaunen beliebt, da ihr feierlicher Klang zur Andacht stimmte und auf ihnen alle benötigten Töne (sie spielten mit den Singstimmen unisono) herauszubringen waren, was bei anderen Blasinstrumenten nicht der Fall war. Mit dem 17. Jahrh. beginnen erst einige Instrumente selbstständiger zum Gesange hinzutreten, etwa zwei Violinen, ein Violon, ein paar Krummhörner (Litui), auch eine Flöte findet sich manchmal ein. Bei diesen Compositionen hielt man bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wie bei den Singstimmen, so bei den Instrumentalstimmen und unter beiden gegenseitig die sog. *concertirende* (imitirende) Weise ein, einen Styl, welcher doch noch immer einen ernsteren und religiösen Charakter hatte; wenn er auch bei seiner grossen Beweglichkeit die Erhaben-

heit und Würde des Palästrina-Styles nicht bieten konnte, so haben einzelne Meister doch schöne Kunstwerke darin geschaffen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts jedoch begann die Verflachung der Kirchenmusik recht eigentlich. Mehr und mehr machte sich die weltliche Musikweise geltend, der strenge Contrapunkt trat in den Hintergrund, weichere Melodie und Harmonie, bloss mehr fussend auf dem Dur- und Mollgeschlechte des neueren Tonsystems, gewannen die Oberherrschaft und wurden auch den Kirchencomponisten geläufig. Nachdem die Kunst eines Josef Haydn und W. A. Mozart die weltliche und instrumentale Musik auf eine ungeahnte Höhe gehoben und Wunder musikalischen Ausdrucks durch kunstvolle Tonfügung und farbenreiche Instrumentirung hervorgezaubert hatten, gestattete man auch bald allen Instrumenten und einem ganz verweltlichten Style Eingang auf die Kirchenchöre. Dass auch viele Klöster das Beispiel der Säcularchöre nachahmten, ist nicht zum verwundern, wenn man erwägt, dass theils in einigen Klöstern weltliche Chorregenten wirkten, theils in anderen Stiften auch die neue Musikweise in der Hausmusik mit Eifer gepflegt und liebgewonnen wurde. Arien, viele Solo, selbst Recitative, weichliche, nichts-sagende oder triviale Melodien, oft mit gewaltigen Schnörkeln verbrämt, figurenreiche Instrumentalbegleitungen zeichnen die um und nach 1750 erschienenen Kirchenmusiken — selbst viele von Mönchen componirte — aus. Bitter klagt P. Meinhard Spiess von Irsee, „dass bei jetziger Welt nichts gemeineres will sein, als dass man alles leichtfertiges, was immer auf dem *Theatro*, auch bei der Cammer- und Tafel-*Concerten* ist *producirt* worden, in die Kirche bringe, auf *Theatralische* Art setze, über die *Theatralische Arien* einen Text zusammenschweisse, er mag sich schicken oder nicht, liegt wenig daran, wann man nur etwas lustiges unter

dem Gottesdienst *produciren* kann. Und *excediren* disfalls wider vielfältiges *dehortiren* wackerer Männer . . die Geistlichen und *Religiosen* selbst mehr, als alle andere, da doch diese, ihrer *Vigilanz* gemäss, alle üppige, unanständige *Musiquen* aus dem Gottesdienst zu *exterminiren* gänzlichen sollen beflissen sein.“¹⁾

Wie dieser neue Kirchenstyl die Anschauungen über den wahren Kirchenstyl beeinflusst hatte, mögen uns zwei Benedictiner sagen, von denen der erstere zwar dem neuen System huldiget, aber doch alle Ausschreitungen vermeiden möchte, der andere aber der ärgsten Zopfzeit angehört. P. Marian Königspurger von Priefling vertheidigt sich in der Vorrede zu seinem Opus XXIII. (1764) gegen den Vorwurf, dass seine Werke „weder etwas seltsames, weder nach heutigem Geschmacke noch Kirchenstyle zu Markte bringen.“ — „Ich stimme Ihnen bei, — schreibt er, — indem ich meine Musik nicht als etwas Hochsinniges halte. Ich kann mich nicht messen mit einem Isfrid Kayser von Marchthal (Ord. Prämonst.), einem Brixi von Prag, einem Zach von Mainz. Nahe kommen diesen die Herren Cammerloher, Meyer, Riepel, Schlecht, Giuliani, Lang, Eberlin, Haydn, Mozart, Michl, Bestehorn, Zoeschinger, Roesler und die Benedictiner Madlseder von Andechs, Schreyer von ebenda, Zech von Tegernsee, Kraus von Metten, Fasold von Fuldenbach, Haas von Ettenheim-Münster und viele andere. Da aber nicht alle Chöre sich an die Aufführung dieser Werke wagen dürfen, so glaube ich recht gethan zu haben, leichtere Werke für kleinere Chöre geschrieben zu haben. Wer definirt mir klar und kurz, was der wahre Kirchenstyl sei? Ich halte dafür: ein Kirchenstyl sei_jener, welcher durch die Ohren das Gemüth innerlich berühret, zur Andacht bewegt und zum Eifer des Gebetes anreizet. Da nun der

¹⁾ Tract. Mus. (1742) p. 161.

eine durch Trompeten und grossen Chor, der andere durch gravitatischen Contrapunkt, der andere durch Instrument- und Vocal-*Diversionen*, durch *Allegro*, *Andante*, *Largo*, durch *forte*, *piano* u. s. w. bewegt wird, so sieht jedermann, dass es eigentlich unmöglich sei, den Kirchenstyl zu definiren. Ebenso geht die Critik auseinander. Ich trachte die Chör nicht allzulustig aufzuführen und verschiedene *Solos* einzuschalten, mit *forte* und *piano* die *Variation* und dem Gehör Abwechslung zu geben, somit das Gemüth zur Andacht zu rühren. Der Autor ist noch nicht erstanden und wird nicht erstehen, der allen gefällt in allem.“ 1700 schreibt P. Eugen Pausch von Walderbach: „Diese gestrengen Herren haben das ausschliessliche Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vortheilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstyl kommen also mit den ihrigen ganz und gar nicht überein. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen competenten Richter, sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte und verwerfen Melodie, Instrumentenspiel und süsse reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur, sie mögen es mit der Kunst halten. Gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben u. s. w., und so die Andacht des grösseren Haufens zu befördern, so thue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter und auf den Ruhm eines Adepten in der Kirchenmusik.“ (Sechs Messen. Dillingen 1790, Vorrede.)

So galt in vielen Klöstern also als Princip der Kirchenmusik nur mehr das sinnliche Gefallen, reizende Melodien und Harmonien und zierliches Instrumentenspiel. Und doch muss man sagen, dass die klö-

sterlichen Compositeure noch viel würdiger schrieben, als eine Unzahl von weltlichen Tonsetzern, von welchen nur die grössten Meister eine Ausnahme machten.

Doch gab es noch Klöster genug, wo man sich gegen den neu auftauchenden Kirchenstyl abwehrend verhielt; es gab noch immer genug Aebte und Klostervorstände, welche dem Verderben der Kirchenmusik entgegen arbeiteten, die Instrumente darin verwarfen und auf den älteren Styl zurückgriffen.

Im Reichsstifte Weingarten trat um 1740 der Abt Gregor entschieden dagegen auf, indem er die Instrumentalmusik ganz verbot. „Instrumenta a mensa et ab ecclesia proscrispsit. Figuratam (musicam) raro admisit, rarissime ad organum absque alio instrumento.“ So berichtet P. Ziegelbauer. Nicht minder streng war der berühmte Fürstabt Martin Gerbert des Klosters St. Blasien im Schwarzwalde, welcher, um die Wiederherstellung einer guten Kirchenmusik anzubahnen und zu unterstützen, sein grosses unschätzbare Werk „De Cantu et Musica sacra“ (2 Bände, St. Blasien 1774) mit staunenswertem Fleisse bearbeitete und herausgab. „Propositum quippe fuerat (sagt er in der Vorrede zum II. Band) ob oculos posita vicissitudine cantus ac musicae, enormique novae a veteri discrepantia ad limpidissimos fontes reducere rivos, imo torrentes extra ripas diffluentes . . .“ „Res ipsa loquitur, ad eundem haec omnia collimare scopum. Utinam, qui incrementum dat, Deus, salutarem praestet effectum ad sanctitatem dignitatemque divini sui cultus; in iugi sacrificio, fructuque oris ad pabulum mentis: ut quisque cum apostolo dicat: Psallam spiritu, psallam et mente.“ Wie Gerbert in seinem Kloster wahre kirchliche Musik zu erhalten und zu befördern bemüht war, so suchte er auch andere dafür zu gewinnen und wandte sich sogar an den damaligen Erzbischof und Churfürsten von Mainz, Carl Joseph (welchem er zugleich sein Werk widmete), um

ihn als Beihilfe zur Verdrängung verweltlichter Kirchenmusik zu gewinnen.

Einen gleichen Eiferer gegen die rasch hereingebrochene Entartung sehen wir in dem P. Meinrad Spiess von Irsee, welcher sich in seinem „Tractatus musicus“ über sie in harten Worten auslässt und über dieses sein Werk sagt: „Ich suche auch nichts anderes, als durch diese mit vieler Mühe zusammen getragene *Fundamenta* die Lehrlinge der musikalischen *Composition* in so weit zu unterweisen, wie sie nach denen *Contrapuncts*-Reguln eine *Solide, ferme*, gründliche, gravitatisch- und majestätische Kirchen-*Music* gut praktisch solle setzen lernen.“

Besonders thätig in dieser Richtung war der Reichsabt Honorius Göhl von Ottobeuern (1767 bis 1802). P. Placidus Braun berichtet in seiner „Geschichte der Bischöfe von Augsburg“ (II., 184) also: „Abt Honorius liess sich angelegen sein die Einführung eines schönen und herzerwärmenden Kirchengesanges bei den festlichen Umzügen und Processionen. P. Franz Schnitzer, Mönch in Ottobeuern, Chormusikdirector, änderte die bisher üblichen, für die Festtage des Kirchenjahres anberaumten Antiphonen des einstimmigen Chores in vierstimmige schöne Kirchengesänge um, welche von mehr als 30 Kehlen mit Orgelbegleitung gesungen den Feierlichkeiten eine Herzerhebung und Andacht verschaffte, welche damals in den meisten, sogar Kathedralen und Metropolitan-Kirchen Deutschlands vermisst wurde.“ (p. 213.) „Abt Honorat führte allmählig an den höheren Festtagen des Kirchenjahres den schweren und ermüdenden Contrapunktgesang bei der feierlichen Messe zuerst und nachmals auch bei den Vespers und einigen Tagzeiten als: nach der Predigt bei der Non, und sonst bei der Complet, den mit dem Chor stets abwechselnden vierstimmigen Gesang ein. Unstreitig verdient so eine Kirchenmusik vor einer jeden anderen Figural-

musik bei dem öffentlichen Gottesdienste, besonders wenn es, wie eben damals, an einer Menge reiner und wohlgeübter Vocalstimmen nicht fehlt, einen entschiedenen Vorzug; jedoch konnte dieselbe Männern, welche in dem Chorgesang alltäglich vier- bis fünftalß Stunden lang mit vieler Anstrengung zu singen hatten ¹⁾, nicht wohl anders als beschwerlich fallen, und nur das Beispiel und die Mitanstrengung des alten würdigen Abtes gab derselben auf dessen noch übrige Lebensjahre eine unabgeänderte Fortdauer. Auch schaffte Honorius mehrere Compositionen aus dem römischen Vatican und von anderen ansehnlichen Plätzen unrückichtlich auf die damit verbundenen Kosten bei.“ „Bei der 25. Jubel-Abtfeier (1792) wurde eine Contrapunkt-Messe im Doppelchor aufgeführt.“ Besonders war es der damalige Chorregent P. Theodor Clarer (von ungefähr 1792 an), welcher den Abt Honorat hierin unterstützte und in der Aufführung contrapunktischer Werke vorzügliches leistete. Auch nach Aufhebung des Klosters betrieb er als Pfarrer von Ottobeuern die Pflege der Kirchenmusik mit Eifer und Erfolg, soweit die beschränkten Kräfte und Hilfsmittel es ihm erlaubten. In den letzten Jahren seines Lebens machte er sogar den Versuch, den Choral in seinem Gotteshause wieder einzuführen, wozu er junge Männer aus seiner Gemeinde, nicht ohne bedeutenden Erfolg, unter seiner und der noch zu Ottobeuern zurückgebliebenen Mitbrüder Anleitung vorbereitete.²⁾

Wie man in den genannten Klöstern gegen die Fluth der Verweltlichung der Kirchenmusik, welche besonders die Säcularchöre ³⁾ heimsuchte, anzukämpfen trachtete,

¹⁾ In Ottobeuern wurde also täglich im Chor das ganze Officium oder doch ein sehr grosser Theil desselben noch gesungen.

²⁾ Aug. Lindner l. c. II. 108.

³⁾ Der bekannte Nikolai von Hamburg schreibt in seinen „Reisen“ (Band IV. p. 544): „Die kathol. Kirche hatte in Absicht auf die

so gab es noch manche andere Klöster, wo man sich vom Zeitgeschmacke nicht fortreissen liess, wo man noch besonders den Choralgesang als die heiligste Kirchenmusik ehrte und pflegte und gerade hierin ein besonderes Schutzmittel gegen die Ausartung fand.

Im 19. Jahrh. stand es bis über die Mitte hinaus nicht besser.

Der Anfang dieses Jahrhunderts fand in Frankreich nur mehr die Ruinen der dort einst so schön blühenden Benedictinerklöster, aber das Wiederaufleben des Ordens war zugleich ein Aufblühen besserer Kirchenmusik. Süddeutschland mit Ausschluss von Oesterreich, verjagte die Mönche, welchen es so viel des Guten zu verdanken hatte, aus den stillen Zellen, den verborgenen Werkstätten der Wissenschaft und Kunst; die österreichischen Klöster seufzten unter dem Regimente des aufgeklärten Josephinismus. Spanien, Italien und die Schweiz blieben noch im Besitze ihrer Klöster; von ersteren ist uns nichts bekannt, Italien war aber schon im vorigen Jahrhunderte in der Kirchenmusik auf einen beklagenswerten Standpunkt herabgesunken mit sammt seinen Klöstern, von dem es sich gegenwärtig noch nicht erhoben hat. Die Schweiz, als Nachbarin von Italien, ward auch von gleichem Uebel angesteckt; die italienische, sinnenschmeichelnde, arien-

Composition bis vor einigen Jahren (vor 1783) noch immer viel von einem eigenthümlichen Charakter. Aber nunmehr drängt sich allenthalben die Opernmusik auch in die Kirche, und was noch schlimmer ist, die fade, neumodische, italienische Opernmusik. Dies fand ich auch in Wien nur allzusehr. Ich wusste wirklich bei manchem *Credo* oder *Benedictus* zuweilen nicht, ob ich auch etwa Musik aus einer italienischen *Opera buffa* hörte. Das beste war immer noch, wenn die Musik in dem Tone des Angenehmen und Lieblichen blieb, so dass sie nicht zu sehr herunter sank. Das war noch wenigstens erträglich. Selten hörte ich etwas Herzrührendes oder Erhabenes. Was prächtig sein sollte, war meist nur rauschend.“

reiche Kirchenmusik war auch in Klosterkirchen die beliebteste. Und die in den dreissiger Jahren neu aus dem Schutte erhobenen Klöster in Baiern — gingen in dieser Beziehung zunächst gleichfalls mit dem Geschmacke der Zeit. Erst mit den fünfziger Jahren brach für manche das Morgenroth einer besseren Zeit bezüglich der kirchlichen Tonkunst an. Seitdem aber der allgemeine deutsche Cäcilienverein (1868) sein „Sancte sanctis“ in die weite Welt hineinzurufen begonnen hat und die Grundsätze einer wahren kirchlichen Musik ins Leben zu setzen bestrebt ist, schaaren sich auch mehr und mehr Benedictinerklöster um das Banner der heil. Cäcilia, brechend mit den Anschauungen einer verflochtenen Zeit, sich entwindend einem Geschmacke, der Weltliches mit Geistlichem vermischte, ja oft nicht mehr Kirche und Theater oder Concertsaal von einander zu trennen verstand; auch für Musik suchen sie wieder geltend zu machen die Devise: „Ut in omnibus glorificetur Deus.“

Wenn wir das Wirken der Söhne des heil. Benedict für die Musik noch einmal vor unseren Augen vorüberziehen lassen und im Geiste ihre Thätigkeit auf dem Gebiete der Tonkunst, der geistlichen und weltlichen, überblicken, so müssen wir wohl gestehen, dass auch auf diesem Felde die Verdienste des Benedictinerordens gross sind. Griffen sie im ersten Jahrtausend unmittelbar und direct in die Entwicklung christlich-abendländischer Musik ein, so übten sie im zweiten Jahrtausend einen wohlthätigen Einfluss auf gutes Gedeihen und Verbreitung dieser schönen Kunst in uneigennützigster Weise, wenn sie auch an dem eigentlichen Ausbau keinen speciellen Antheil nahmen. Man kann auch in dieser Zeit die Benedictinerklöster als die Hauptbeförderer der Musik betrachten; durch ihre Zahl boten sie den Säcularchören das Gleichgewicht, und ihre Seminare und Institute lieferten ihnen stets aus-

reichend musikalische Kräfte, wodurch sie in grossem Vortheile waren, indem die übrigen Chöre, mit Ausnahme einiger fürstlichen Capellen, in der Regel schwach besetzt waren. Die Klosterzelle barg viele und grosse Meister; wenn auch ihr Wirken und ihre Werke der Aussenwelt mehr verborgen blieben, wenn sie ihre Compositionen selten veröffentlichten, wenn sie sich auch begnügten, zur Ehre Gottes dadurch beigetragen, ihre Mitbrüder erbaut und erfreut, ihren Zöglingen damit genützt zu haben, so war dies ihr Wirken keineswegs so unbedeutend, dass man es ignoriren könnte. Sind auch ihre bekannten Compositionen — die meisten sind unbekannt geblieben und jetzt zum grossen Theile ganz verloren gegangen — nicht hervorragende Meisterwerke, so sind doch genug darunter, welche hohe Achtung beanspruchen und sowohl von lebhaftem Geisteschwunge und tiefer Auffassung als von vollkommener technischer Durchbildung und freier Beherrschung der Kunstmittel das rühmlichste Zeugnis ablegen. Die Mehrzahl ihrer Schöpfungen, namentlich aus dem vorigen Jahrhunderte, sind für unsere Zeit wenig mehr brauchbar oder geniessbar, darin theilen sie aber nur gleiches Los mit vielen Schöpfungen der genialsten Tonmeister ihrer Zeit; auch so viele Kunstwerke weltlicher Componisten, welche die Welt bei ihrem Entstehen mit Entzücken begrüsst und mit Bewunderung anstaunte, sind ja jetzt zurückgelegt oder vergessen. Man darf überdies nicht übersehen, dass in der Kunst auch die Mönche Kinder ihrer Zeit blieben, und in dem Style schrieben, den ihre Zeit ehrte, ohne übrigens alle ihre Ausartungen zu theilen; sie schrieben im 16. und 17. Jahrh. im Contrapunkt, eigneten sich im 18. Jahrh. das neuere Tonsystem an, verschmähten auch manchmal in der Kirche die Instrumente nicht, liessen sich jedoch dann auch von der Strömung der Zeit mit fortziehen, so dass gegen Ende des vorigen und in der ersten

Hälfte unseres Jahrhunderts manche Klöster den verweltlichten Styl in den Kirchen für schön fanden, während gerade die hervorragendsten Klöster noch den würdigen Kirchenstyl sorgsam zu hüten und zu bewahren sich bemühten.

Musikalische Cultur- und Pflanzstätten waren sie und blieben sie bis auf den heutigen Tag; Unzählige verdankten und verdanken ihnen gründliche, musikalische Bildung oder Weckung des musikalischen Talentés und eine feste und sichere Grundlage zur Weiterentwicklung desselben. Man kann auf alle Klöster, namentlich auf diejenigen, welche Erziehungs-Institute, Seminarien, unterhielten und unterhalten, anwenden, was P. Beda Plank von Kremsmünster über sein Kloster sagt: „Das Stift Kremsmünster war von jeher bedacht, die Musik mit einem tüchtigen Personale von Sängern und Instrumentenspielern zu unterhalten . . . Dürftige Knaben, die in voriger Zeit sich über 30 und 40 beliefen, fanden durch die Musik im Stifte mit Kost und Kleidung Unterstützung, dass sie zugleich die lateinischen Studien fortsetzen und sich für ihren künftigen Lebensstand ausbilden konnten. Unzählige Jünglinge haben es dem Stifte zu verdanken, dass sie durch die Musik, worinnen sie hier den Grund gelegt, in ferneren Studien ihr Glück gemacht, durch diese sich in ansehnlichen Häusern in Wien und anderen Orten Eingang verschaffet und so zu dem Endzwecke ihres Berufes gelanget sind.“¹⁾

Wollen wir noch hinzufügen, dass von den Klöstern die musik-literarische Thätigkeit nicht ausgeschlossen war, sondern höchst ansehnliche Vertreter gefunden hat. Das theoretische Werk „Tractatus musicus“ von P. Meinrad Spiess nimmt noch immer einen ehrenvollen Platz unter gleichen Werken ein; „L'art du

¹⁾ P. G. Huemer l. c. pag. 65.

facteur d'Orgues“ (um 1760) von P. Bedos de Cellois zu Toulouse war bis auf unsere Tage das Schätzbarste und Ausführlichste, was über Orgelbaukunst geschrieben wurde; die Werke des Fürst-Abtes Martin Gerbert von St. Blasien bergen einen Schatz von musikhistorischen Daten, welcher noch lange eine unerschöpfte Fundgrube bleiben wird; und hohen wissenschaftlichen Wert behalten die betreffenden gelehrten Abhandlungen und Excurse von P. Augustin Calmet, P. Leopold Durandus, P. Oliverus Legipontius, P. Joh. Mabillon; die Schriften P. Anselm Schubiger's von Einsiedeln, P. Jos. Pothier's von Solesmes u. a.

Hiemit schliesse ich diesen geschichtlichen Abriss; so mangelhaft er auch ist, so wird er doch ein ziemlich klares Bild von der Pflege der Musik im Benedictiner-Orden geben. Die folgenden Artikel sollen, wie schon gesagt, eine Aufzählung aller mir bekannt gewordenen, um die Musik verdienten Benedictinermönche bringen.

Bemerkung. Im zweiten Hefte dieser Zeitschrift ist auf pag. 71 statt „Archangelus de Leonato zu Brixen“ „... zu Brescia“ zu lesen. Der pag. 52 als unbekannt gemeldete „Tractatus musicus“ des Abtes Udalscalcus von St. Ulrich und Afra in Augsburg (1124—1150) befindet sich (Original-Handschrift) auf der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Guelferbyt. inter Guden, Nro. 334). Der Text desselben ohne Neumen, wurde von A. Steichele im „Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg“ B. II. S. 68 veröffentlicht.
