

Zu Disentiser Musikgeschichte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Müller, Iso**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-397619>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

den Tod eines Kindes» mit Eichendorffs «Auf meines Kindes Tod»! Salis gehört zu jenem lyrischen Typus, der seine Stimmung, wie Max Kommerell sagt, auf dem Wege zur Sprache gewissermaßen verschüttet: «Statt daß er die Worte selbst nach dieser Stimmung stimmte, verständigte er uns durch seine Worte über die Stimmung, von der er zeugen will.»¹⁵ Manches der langatmigen Gebilde ist wohl Lavaters oder Gellerts geistlichen Liedern ebenbürtig, aber das bedeutet ein bescheidenes Lob, wenn man bedenkt, wie oft das religiöse Lied von Paul Gerhardt bis Rudolf Alexander Schröder den Rang des Kunstwerkes erreicht hat. Biographisch gewertet jedoch sind Salis' Gedichte das überzeugendste Dokument seiner wachsenden Verinnerlichung, seiner christlichen Ergebung und Frömmigkeit.

Zur Disentiser Musikgeschichte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von P. Iso Müller

I. Die konzertante Kirchenmusik

Als Abt Bernhard Frank von Frankenberg (1742–1763) mit fein frisierter Perücke auf dem Haupte und glänzend weißen Spitzen an seinem Mozett nach Disentis kam, da empfingen ihn feierliche Orgelklänge, Figuralgesang und Orchestermusik.¹ Für das stille Bergkloster begann das Zeitalter des galanten Rokoko. Nicht als ob es dem Abte, einem früheren Mönche der Abtei St. Gallen, der sich in Rom das kirchenrechtliche Doktorat erworben und in St. Gallen lange Jahre das Offizialat (Generalvikariat) verwaltet hatte, an monastischem Sinn und kirchlicher Frömmigkeit gefehlt hätte. Aber der Geschmack der Zeit und die Lebensformen der Aufklärung drangen auch ins Kloster und dessen Schule ein. Wie bezeichnend ist es ja, daß der gleiche Abt die Orgel, die sich früher im Chore beim Hochaltar befand, auf die Rückempore versetzen ließ, wo nun auch Chorstellen für

¹⁵ M. Kommerell, Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M. 1943, S. 33.

¹ Stiftsarchiv Einsiedeln (Kongregation): Acta Monasteriorum Einsidl. Fabar. Disertin. Archiv S. G. Nr. 404, S. 667, P. Beat Keller an Abt Coelestin. 16. Febr. 1743: majori Organo consonante. . . Hymnum Abrosianum, quem Chorus majori Organo alternantibus vocibus ac Instrumentis musicis ad finem usque perduxit.

die Mönche eingerichtet wurden.² Diese Umstellung erleichterte konzertmäßige Aufführungen, trennte aber auch in sichtbarer Weise die Mönche vom Altare.

Abt Bernhard knüpfte die Beziehungen zu St. Gallen, das damals in Wissenschaft und Kultur hoch in Ehren stand, enger. So fanden nun auch sanktgallische Musikalien den Weg schnell nach Disentis. Wenn wir uns die vergilbten Handschriften des Klosters ansehen, da erleben wir auch bald Überraschungen. Wir finden da gleich 12 Messen für 4 Stimmen (Solo und Chor) und Orgel, die der St. Galler P. Johann Baptist Wohlgemuth seinem Dekane auf Neujahr 1748 gewidmet hat. Leider ist bei uns nur noch die Organo-Stimme in beziffertem Generalbaß vorhanden, sicher aber hatte man früher auch die Singstimmen, da sich ja mit der Orgel allein das Ganze keineswegs spielen ließ.³

Die St. Galler Benediktiner schrieben aber nicht nur selbst Tondichtungen, sondern druckten auch in ihrer berühmten Offizin die Kompositionen anderer Musiker. So verlegten sie 1754 die *Adoratio Dei per XV Offertoria Solemnia* für Figuralgesang mit Instrumentalbegleitung (opus III) von P. Johann Evang. Schreiber, eines Zisterziensers von St. Urban, der sich als sehr tüchtiger und fruchtbarer Musiker sogar über die Grenzen der Schweiz bekannt gemacht hatte.⁴ Hier begegnen wir dem ausgesprochenen konzertanten Stile der Zeit, wie schon die Rezitative und Arien, die Duette und Chöre zeigen. Das 13. Offertorium pro omni tempore weist den Text des Hohen Liedes auf: «Ich bin krank vor Liebe. Ach, wohin ging doch der Geliebte?» (*Amore languet, ah, quo dilectus meus abiit?*) Dieses Offertorium kann nach den Angaben des Komponisten «mit einem Echo ausgeführt werden; dabey müssen aber alle Instrumenten auf dem bezeichneten Tact so lange still halten, bis nach vernünftig angebrachtem Wiederhall die Singstimm mit denen Instrumenten fortfahren kan.» Der damalige Brauch wollte es auch, daß die Stücke zu lange waren und gleichsam sich nur allzusehr vordrängten. Der Komponist

² Pieth-Hager, Pater Placidus Spescha 1913, S. 62. Mit der Verlegung der Orgel hängt vielleicht zusammen, daß der Einsiedler Laienbruder Paul Fäustle 1752 per Expreß für die Orgelausbesserung nach Disentis verlangt wurde und auch 1755 wiederum ins Bündner Kloster kam. Henggeler R., Profeßbuch von Einsiedeln, 1933, S. 403.

³ Weiteres siehe Henggeler R., Profeßbuch von St. Gallen, 1929, Nr. 486.

⁴ Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens II. 3 (1881) 218/219. Schubiger A., Pflege des Kirchengesanges, 1873, S. 49. Geschichtsfreund 1947, S. 112/113.

gibt wohlweislich die Erlaubnis, «nach belieben die Aria oder Duetto fürlich auszulassen». Um die Worte der Gesänge besser zu verstehen, ließ er Orgel, Clarin (hohe Trompete) und Pauken weg, durch welche «der Concept des Componisten . . . samt dem Text unverständlich gemacht wird». Wo man sie aber dennoch «in großen Kirchen bey vielen Stimmen» wünscht, stehen sie auch schon zur Verfügung. Sicher hat man dieses Werk Schreibers bei uns aufgeführt, denn die Stimmen sind in blumigen Rokoko und bunten Tönungen eingebunden und da und dort mit Textänderungen versehen. So modelte man ein Weihnachtsoffertorium auf das Neujahrsfest um und schmuggelte eine fürstbätliche Gratulation hinein (*Vivat sospes coelitus Princeps clementissimus*). Man wird dieses letztere Stück vielleicht außerhalb der Kirche aufgeführt haben. Im übrigen wollten die Disentiser Musikanten sowohl die Stimmen des Gesanges wie des Orchesters vollständig ausnützen, wie uns noch die erhaltenen Exemplare belehren: Canto (= Sopran), Alto, Organo, Viola, Violino I und II sowie Violoncello (nur noch Deckel), dazu noch Clarino (ungebunden). Wir vermissen also nur Tenor und Basso sowie, sofern man Freude hat, die Pauken. Schreibers Offertorien sind die ersten uns sicher bekannten Orchesteraufführungen in Disentis.

Ein Schüler St. Gallens und ein Freund der schweizerischen Benediktinerklöster war der Luzerner Hoforganist Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee, der bedeutendste Komponist seiner Zeit auf schweizerischem Gebiete. Für seine Geistesrichtung sind neben seinen 40 Arien vor allem typisch seine 32 Antiphonae Marianae, die er 1757 bei Johann Jakob Lotter in Augsburg herausgab. Es handelt sich um 12 Salve Regina, 6 Alma Redemptoris Mater, 6 Ave Regina coelorum und 8 Regina coeli, die er unter dem bezeichnenden Titel «Süßklingende marianische Lieder des honigfließenden Lehrers» (St. Bernhard) herausgab (*Cantica Doctoris Melliflui Mariano-Dulcisona*). Wie gerade das erste Salve Regina zeigt, liegt hier der konzertante, opernhafte Stil vor, der sinnenfällige Ausdruck einer spielfreudigen und empfindsamen Zeit, die es liebte, ihre Gefühle in reichen und unruhigen Solomelodien auszusprechen.⁵ Wir besitzen von diesen 32 Antiphonen nur Soprano und Basso, Organo und Timpano, so daß

⁵ Über Meyer siehe Saladin J. A. im «Geschichtsfreund» 1947, S. 95–123, dazu Eugen Koller, Franz Josef Leonti Meyer v. Schauensee, Leipzig 1922, wo S. 73–75 und 111–114 die 32 Antiphonen musikästhetisch analysiert sind.

uns also Violin und Viola, Flauto (Oboe) und Trompeten (Cornett) verloren gegangen sind. Sicher hat man die Kompositionen des bekannten Luzerner Organisten benützt, denn das dritte Salve und das vierte Alma sind auf Incarnatus-Texte überschrieben. Die Stimmen unseres Opus sind mit den Werken gleichzeitiger Komponisten (Kobrich und Kraus) zusammengebunden.

Wie die Kompositionen Meyers zeigen, fand damals ein reger kultureller Austausch zwischen der Nordostschweiz und Süddeutschland statt. Sein erstes Werk ließ der Luzerner Tondichter in St. Gallen drucken, dann aber die Antiphonen in Augsburg. Umgekehrt gab die st. gallische Klosterdruckerei 1762 die acht Missae Solemnes des Priors von Metten, P. Lambert Kraus, heraus, nachdem diese freilich schon 1760 in Augsburg eine Erst-Edition erlebt hatten (Opus 1). In der Vorrede versichert Kraus seine Leser, daß er dieses sein erstes Werk nicht gern veröffentlicht habe «in jetziger Zeit, wo die Kritik, wie die Musik, auf das höchste gestiegen und der zärtliche Geschmack nur außerordentliche Künste verlangt». Er mahnt die Chordirektoren, daß «sie ihnen die angezeigten Presto, Vivace, Allegro, Andante, Adagio wie auch die Piano und Forte wollen anbefohlen seyn lassen, deren Unterscheid (!) einer gantzen Musik ein anderes Weesen (!) geben kann». Die Kompositionen des Mettener Mitbruders sind die erste volle Orchestermesse, die für Disentis nachweisbar ist. Denn ohne Zweifel führte man hier einige Messen davon auf, sind doch die verschiedenen noch erhaltenen Stimmen recht hergenommen. Wir besitzen die Hefte für die Sänger (Canto, Alto, Tenore, Basso) und für Violino I und II, Clarino I und II sowie das Organo. Im Clarino II sind Melodien für die Flöte handschriftlich eingetragen.

Offensichtlich gefiel in Disentis der Stil des bayrischen Benediktiners, weshalb man auch dessen weitere Werke verlangte. P. Lambert gab 1764 bei Matthaëus Rieger in Augsburg 8 Litaneien (Opus III) mit ebensovielen Tantum ergo heraus, und zwar für vierstimmigen Chor und Instrumentalbegleitung (2 Violine, 2 Flauto, 2 Clarini, Pauken, 2 Cornett ad libitum und Generalbaß). Der Komponist gestattete, wie er im Vorwort sagt, die Flöte durch Violinen mit Sordinen zu ersetzen. Disentis besitzt leider nur noch die Organo-Stimme, die dazu noch mit Werken Kobrichs zusammengebunden ist. Auf alle Fälle zeigen die Werke des Mettener Musikers wohl den konzertanten Stil der Zeit, also eine verweltlichte Kirchenmusik. Die Oper in der Kirche!

Aber diese sinnenfällige Kunst zersetzte nicht den Geist des Komponisten, der nicht nur Pfarrer, Novizenmeister und Prior, sondern später auch Abt wurde. Gerade seine lauretanischen Litaneien wollen, wie der Titel betont, nichts anderes sein als ein inniges Lied der Muttergottes (*Alauda Mariae praeconia festive et pie cantans*).⁶

Nachdem einmal die Orchestermessen eingeführt waren, beliebten sie auch weiterhin. Neben P. Lambert Kraus rückte Johann Anton Kobrich, Organist der Pfarrkirche zu Landsperg, der alle seine hier in Betracht kommenden Werke bei dem uns schon bekannten Musikverlag Johann Jakob Lotter in Augsburg herausgab. Die 1771 gedruckten 6 *Missae Solemnes* (*Opus XXVI*) sind wirklich *ad modernum genium* gedacht, deren Solo und Duette aber entgegen dem Vorworte der «Majestät des Kirchen-Stylus» keineswegs entsprechend. Erhalten sind uns nur wenige Stimmen (*Canto und Basso, Organo und Tympano*), so daß wir *Alto und Tenore*, dann die beiden Violinen, *Viola*, 2 *Clarini*, 2 *Cornette* sowie das *Cello* vermissen. Hineingeklebte Ergänzungen in den vorhandenen Stimmen beweisen, daß man die Editionen nicht nur kaufte, sondern auch benützte. Der fleißige Organist und Komponist beschenkte übrigens die musikfreudige Welt schon wieder 1772 mit einem neuen Werke, seinen 9 *Offertoria solemnia stylo moderno accomodata* für vierstimmigen Chor und Orchesterbegleitung (*Opus XXVIII*). Leider besitzt unser Kloster nur noch das *Organo*. Das gleiche ist der Fall bei den 6 *Missae breves et 6 Offertoria stylo ecclesiastico facili et amoeno ad modernum genium elaboratae*, die als *Opus XXX* im Jahre 1777 veröffentlicht wurden. Aber auch hier besagen schon die Titelsätze, daß auch die Musik dem Zeitalter der lieblichen Hirtenpoesie und der leichten Opern nur allzusehr entsprach. P. Griesbacher, welcher die Kunst Kobrichs analysierte, kommt zu dem Urteil: Wenn wir die Werke Kobrichs, aber auch die von Kraus und den andern zahlreichen Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts durchschauen, so ergibt sich immer wieder das gleiche Bild: «Melodien voll Hast und Leichtsinn oder übertriebene Koloratur! Harmonien von unerhörter Seichtigkeit und Hohlheit und eine Textbehandlung, die jeder Würde spottet.

⁶ Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens II. 3 (1881) 18/19. Fink W., Profeßbuch von Metten, 1926, S. 6, 46, 52–53. Griesbacher P., Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre 3 (1913) 191, 194, 216–219, 247–250, 269–289, 299–305; 4 (1916) 34, 78, 81, 111–112, 124.

Der Genius der Kunst ist geflohen! Die Musik hat trauernd ihr Haupt verhüllt.»⁷

All dieser konzertanten Kirchenmusik fehlte der tiefere religiöse Geist und auch die umfassende musikalische Begabung. Auf eine höhere Stufe der Kunst brachte sie dann Josef Haydn (1732–1809), der aber auch diese sinnenfällige gottssichere Fröhlichkeit als gewolltes Kunstideal erstrebte und der selbst von sich gestand: «Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er's mir schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene.»

Daß all diesem Musizieren in der Kirche doch eine persönlich fromme Einstellung zugrunde lag, ersehen wir in Disentis an den vielen Verordnungen, die Dekan P. Fintan Birchler 1785/1786 für den liturgischen Gottesdienst erließ. Daraus interessieren uns diejenigen am meisten, welche die Kirchenmusik betreffen. An den Festen, an denen der Abt oder Dekan das Amt zelebrierte oder die als erstklassig galten, sollte das Magnificat bei der Vesper und das Salve Regina nach der Komplet cum musica figurali gesungen werden. Zu den kleinen Horen, die an diesen Tagen gesungen waren, spielte die Orgel. Bei der Messe selbst, wie überhaupt bei den feierlichen Ämtern, sollte ein vollständiges Credo (ex integro) dargeboten werden. Nach dessen Beendigung durfte der Priester das Dominus vobiscum singen und erst darauf sollten die Musiker ihr Offertorium vortragen. Somit wollte man jeder Hast und Kürzung zuvorkommen.⁸ Daraus kann man zumindest den ernststen Willen ersehen, die Liturgie gewissenhaft und feierlich zu pflegen.

Die leichte Kirchenmusik tönte noch weit ins 19. Jahrhundert hinein nach. Diesen Stil schrieb auch der Neapolitaner Anfossi Pasquale († 1797), bekannt durch seine anmutigen und reich instrumentierten Opern, in seinen Kirchenkompositionen. Sie erlangten zwar nicht die gleiche Verbreitung wie seine weltlichen Werke. Doch eines davon eroberte sich dennoch weiteste Kreise auch außerhalb Italiens, nämlich sein Salve Regina.⁹ Es ist für zwei Sopranstimmen und ein

⁷ Griesbacher 3 (1913) 219, dazu 196, 200–204, 210, 219, 264, 305–308.

⁸ Stiftsarchiv Einsiedeln R 377, S. 334, 335, 339. Photokopie in Disentis.

⁹ Schilling G., Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften 1 (1835) 204. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II 3 (1913) 317. Griesbacher l. c. 3 (1913) 385. Bücken E., Die Musik des Rokoko und der Klassik, S. 116, 211.

Streichquartett (Violino I und II, Viola und Basso) bestimmt. Auf der Disentiser Handschrift, auf welcher der Komponist als «Sigr. Anfossi» angegeben ist, hat sich auch der Kopist signiert: «Fr. Bened. Soliva 1800» und nochmals «1801 P. Benedictus Soliva von Disentis».

Als man in der restaurierten Marienkirche die Bruderschaft der Mater misericordiae gegründet hatte, ließ man Opus I des Organisten von Altötting, Maximilian Keller, kommen, das dieser 1805 im Verlage Joh. Jakob Lotter in Augsburg herausgegeben hatte. Es waren dies 7 Lauretanische Litaneien für vierstimmigen Chor und Instrumentalbegleitung (Violino I und II, Viola, Organo obligato). Man wollte also gleichsam das musikalische Leben des berühmten bayrischen Wallfahrtsortes nachahmen. Wie sehr die Kompositionen dem Zeitgeschmacke entsprachen, ergibt sich aus einer Bemerkung der Vorrede: «Die Trompeten, oder Waldhorn, sind zwar nicht obligat, allein da, wo man sie besetzen kann, sollen sie nicht geflissentlich ausgelassen werden.» K. G. Fellerer sieht Kellers Werke schlechthin als «im seichten Stil der Zeit» geschrieben an.¹⁰ Disentis besitzt nur noch die Organo-Stimme und auch diese noch einzig in einem Konvolut.

In die gleiche Zeit hinein gehören auch die 34 Psalmi Vespertini (Opus XII) und die VI Symphoniae (Opus XXI) von Johann Melchior Dreyer, Musikdirektor in der Pfarrkirche des hl. Vitus zu Ellwangen (Württemberg). Gerade die leichte Orchesterbegleitung seiner Werke trugen viel zur großen Verbreitung seiner Werke bei. Sein größtes Wirken fällt auf das Ende des 18. Jahrhunderts.¹¹ Von den genannten Stücken ist aber nur wenig bis auf unsere Zeit gerettet worden. Von den Psalmen ist die Stimme des Organo und von den Symphonien die des Basso erhalten, beide zusammen aber mit Kellers Litaneien in einem Sammelband im Geschmacke des Biedermeier vereinigt.

II. Der Komponist P. Benedikt Reindl

Um gleich Klarheit zu schaffen, ist der Disentiser Pater Benedikt Reindl von seinem Zeit- und Namensgenossen Konstantin Anton Ignaz M. Reindl, der aus dem fränkischen Jettenhofen stammte und

¹⁰ Lexikon für Theologie und Kirche 5 (1933) 922. Dazu Ursprung O., Die Katholische Kirchenmusik, 1931, S. 261.

¹¹ Schilling l. c. 2 (1835) 492, ohne genaue Lebensdaten. Das Positive seiner Kunst hebt hervor Ursprung l. c. S. 254.

seit 1763 als Jesuit und Musiker am Luzerner Kolleg wirkte und als Komponist ganz bedeutende Erfolge erzielte, zu unterscheiden.¹² Während wir über diesen Luzerner Tonkünstler schon wesentliche Beiträge zur Verfügung haben, ist über den Disentiser Musikermönch noch sehr wenig geforscht worden. Die ganze neuere musikalische Literatur, angefangen von P. Anselm Schubiger (1873) bis E. A. Cherbuliez (1937), erwähnt wohl dessen sechs Messen vom Jahre 1789. Aber alle Forscher geben nicht viel mehr als den nackten Namen, dazu den lateinischen Titel seiner Messen und eine trockene Jahrzahl an.¹³ Es dürfte sich aber lohnen, Leben und Werk dieses Musikers näher zu skizzieren.

Wie sein Namensvetter, der Jesuit Reindl, so stammte auch P. Benedikt aus den deutschen Landen. Sein Vater Anton Joseph Reindl († 1733) war der Vertreter des Klosters Scheyern (Oberbayern) in Gerichtssachen. Er verwaltete insbesondere die niedere Gerichtsbarkeit im Auftrage des Fürstabtes. 1705 heiratete er Maria Anna Magdalena Höggin (Höckhin), die Tochter eines angesehenen juristischen Sekretärs beim Fürstbischof von Freising. Aus dieser Ehe entsproß am 26. Februar 1723 Anton Joseph Reindl.¹⁴ Ein gutes Omen lag über seiner frühesten Jugend, durfte er sie doch im Schatten eines Klosters verleben, dessen religiöse Geistigkeit und kulturelle Atmosphäre nur glücklich auf den heranwachsenden Anton Joseph einwirken konnten. Der Kirchengesang und die Musik überhaupt blühten damals im Kloster.¹⁵ Ein Schlag für den Jungen war nur der 1733 erfolgte Tod seines Vaters. Es ist möglich, daß dann die Mutter fort zog, vielleicht zu ihrer Familie nach Freising. Darum fehlt ja auch in den Pfarrbüchern von Scheyern jede weitere Nachricht von ihr. Auf welchen Wegen der junge Reindl nach Disentis gekommen ist, entzieht sich unserer Kenntnis.¹⁶

¹² Geschichtsfreund 1935, S. 222/223 mit weiterer Literatur.

¹³ Schubiger P. A., Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz, 1873, S. 51. Eitner R., Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon 8 (1903) 177. Refardt E., Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz 1928, S. 255. Cherbuliez A. E., Zur Musikgeschichte in Graubünden, Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden 1937, S. 149.

¹⁴ Die Auszüge aus den Pfarrbüchern verdanke ich P. Beda Parzinger und P. Stephan Kainz in Scheyern.

¹⁵ Studien und Mitteilungen OSB, II. Jahrg. 1881, Heft 3, S. 208.

¹⁶ Holzhalb H. J., Supplement zu Leus allgemeinem helvetischen Lexikon 5 (1791) 60, meldet sehr irrtümlich: «Reindl, ein Geschlecht in Graubündten, aus welchem Benedikt, von Scheuren, geb. 1723, Konventual zu Disentis worden 1745.»

Mit 22 Jahren legte dann der junge bayrische Novize 1745 im Kloster Disentis das Beständigkeitsgelübde ab und erhielt 1749 die Priesterweihe. Seine monastische Jugendzeit fiel also gerade in jene Epoche, in der unter Abt Bernhard Frank (1742–1763) Figuralgesang und Instrumentalmusik sich hoher Pflege erfreuten und im neuen empfindsamen Stile alle Herzen eroberten. P. Benedikt galt als «vollendeter Musiker» und ragte besonders als Organist und Cellist hervor.¹⁷ Obwohl der junge Pater nicht nur in der Musik, sondern auch sonst als ein Mann galt, mit dem etwas anzufangen war, sah sich dann doch der neue Abt Hieronymus Casanova (1763/64) aus disziplinierten Gründen veranlaßt, den erst 40jährigen Musiker in ein anderes Kloster zu senden. Zunächst kam er nach St. Gallen, wo er sich aber als überflüssig ansah, da dort schon genug Musiker und Mönche waren.

Auf Abt Casanova folgte Kolumban Sozzi (1764–1785), der mit unserem Musikermönch einige Sorgen hatte. Reindl zog es mit aller Gewalt in die Ferne, nach dem Sitze der Päpste, nach der Stadt der römischen Oper und der vielhörigen Messen, in das Land Italien, die Heimat der großen Musiker. Man denke nur an die damals noch lebenden Komponisten wie Jommelli, Majo und Traetta.¹⁸ In leichtsinniger Gedankenlosigkeit trat er aber seinen Weg nach Rom ohne Begrüßung des Abtes an. Sobald Nuntius Valenti-Gonzaga in Luzern davon Kenntnis erhalten hatte, ließ er den «römischen Pilger» durch seinen Agenten in der Tiberstadt sofort suchen und ihn dann nach Luzern bringen. Dort kam P. Benedikt auch am 31. Januar 1767 wieder an. Der päpstliche Gesandte schrieb ganz richtig die Extratour dem naiven Sinne des jungen Musikers zu, der auch sogleich um Verzeihung bat. Doch wäre Reindl am liebsten in ein Priorat zu Chiavenna gegangen, aber der Nuntius sandte ihn zunächst nach Engelberg, wo ihn dann auch der Bote des Abtes Kolumban erreichte.¹⁹

Über die weiteren Schicksale von P. Benedikt sind wir nicht genau unterrichtet. Sicher war er längere Jahre in Fischingen. Von dort aus schrieb er 1775 an den St. Galler Abt und bat um eine Verset-

¹⁷ Archiv St. Gallen in Einsiedeln, Nr. 404, S. 885, Nr. 79: Brief des Abtes Hieronymus von Disentis an Abt Cölestin Sfondrati in St. Gallen, 20. November 1763: perfectus musicus praesertim quoad organum et chelim et alias subjectum capax. Dazu auch S. 919 Nr. 89.

¹⁸ Haas R., Die Musik des Barocks, 1928, S. 69–78, 205–210. Bücken E., Die Musik des Rokoko und der Klassik, 1927, S. 31 ff.

¹⁹ Bundesarchiv Bern, Kopien der Nunziatura Sviz., Vol. 218, Nr. 16–18, Briefe des Nuntius vom 1. und 4. Februar 1767 an Engelberg und Disentis.

zung.²⁰ Die Bitte hatte aber keinen Erfolg und P. Benedikt blieb in Fischingen, von wo er erneut anfangs 1778 fortgehen wollte, was aber wiederum nicht gelang.²¹ Reindl befand sich vermutlich auch noch dort, als er 1778/79 als Sekretär des Disentiser Klosterkapitels beim St. Galler Abte Klage gegen die st. gallischen Administratoren in Disentis führte.²² Auch noch 1780 treffen wir ihn im gleichen Kloster als Konventbeichtvater.²³ Wann er dann nach Einsiedeln kam, ist nicht übermittelt. Auf alle Fälle datierte er hier 1789 seine Messekompositionen. Diese verschiedenen Versetzungen waren damals insofern nicht auffallend, als infolge der lässigen Regierung des Abtes Kolumban (etwa 1776) gerne die Mönche in andere Konvente gesandt wurden. Vermutlich starb P. Benedikt Reindl aber in seinem Profößkloster, das den 14. November 1793 als seinen Todestag und sein Grab vor dem Altare der Mater Dolorosa in der großen Martinskirche meldet.

Vermutlich schuf P. Benedikt verschiedene Kompositionen, da er mit einer gewissen Leichtigkeit arbeitete. Erhalten sind uns indes nur 20 Offertorien und 6 Messen. Die Offertorien sind wohl in Disentis entstanden und deshalb auch heute noch im Stiftsarchiv Disentis aufbewahrt. Die Urheberschaft ist schon durch den eigenhändig geschriebenen Titel gewährleistet: Offertoria XX abs P. Benedicto Reindl Capt. Monasterii Disertinensis. Erhalten sind nur die Stimmen für Violone, Basso und Alto, während diejenigen vom Sopran, Tenor und Orgel fehlen. Unter diesen vermißt man am meisten die Sopranstimme, die am besten die Linienführung der ganzen Musik hätte darstellen können. Die Offertorien sind als Terzette oder auch Quartette gedacht. So ordnete er das erste Stück für Sopran, Alt und Baß an, das zweite für zwei Sopranenstimmen und Baß, das sechste für Sopran, Alt, Tenor und Baß usw. Die Musik zeigt sich abwechslungsreich und leicht bewegt, wie schon die verschiedenen Bezeichnungen andeuten: Allegro, Allegrino, Allegretto und sogar Tempo di Menuetto (Nr. 18 und 19). Das repräsentativ-theatralische Moment erkennt man auch aus dem nicht seltenen emphatisch abwärtsgehenden Octavschrift.

²⁰ A SF (30) 6 zum 14. Oktober 1775. Stiftsarchiv Einsiedeln.

²¹ A SF (30) 22 zum 4. Februar 1778. Abt v. Fischingen an Abt von St. Gallen. Stiftsarchiv Einsiedeln.

²² Archiv Muri-Gries in Sarnen, Acta Disert. nr. 70 ohne Datum und Siegel. Zu den St. Galler Administratoren siehe Spescha, ed. Pieth-Hager, 1913, S. 67.

²³ Henggeler R., Profößbuch von Pfäfers, Rheinau und Fischingen, 1931, S. 501.

Wer glaubt, aus den Texten schließen zu können, wann die Offertorien jeweils aufgeführt wurden, ist reichlich enttäuscht, denn es handelt sich nicht so sehr um eigentliche Offertoriumstexte, sondern um Hymnen, von denen einzelne Strophen oder auch Sätze herausgenommen wurden. Aus dem Hymnus *Primo dierum omnium* (Sonntags Matutin) nahm man einfach 2–3 Strophen und fügte am Schlusse aus einem Hymnus zum hl. Geiste noch hinzu: *Tu quoque Sancte Spiritus, accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus*. Der Hymnus *Urbs Jerusalem beata* (Vesper der *Dedicatio*) muß sich eine Reduzierung auf die Hälfte gefallen lassen. Im Texte des *Hostis Herodes impie* fehlt die Doxologie. *O Lux beata Trinitas* (Vesper am Samstag) ist nur dank seiner Kürze ganz vertont. Eine spätere Feder unterlegte bereits den Marienhymnus *O gloriosa Domina*. Das gleiche bemerken wir beim Osterhymnus *Ad coenam agni providi*. Aber auch andere Texte als die der Hymnen dienten als Offertorien. Für die Epiphanie nimmt der Komponist die *Communio: Vidimus stellam eius*. Das große *Te Deum* wird in zwei Offertorien geteilt, aber trotzdem nicht ganz vorgetragen. Hier wird insbesondere klar, wie der Tondichter mit den vielen Wortrepetitionen arbeitet, finden wir doch 3 mal *proclamant*, 7 mal *in aeternum* und 14 mal *Deus* (*Dominus Deus Sabaoth*).

Und nun zu seinen Messen, die schon lange bekannt waren, da sie sich in der Musikbibliothek des Stiftes Einsiedeln befinden (Nummer 592,6). Sehen wir uns zunächst Titel und Vorrede an, die sich mit kraftvoller und deutlicher Schrift in der Organo-Stimme finden, vom Komponisten selbst geschrieben. Ganz barock mutet die Überschrift an: *Annulus Eucharisticus sex gemmis coruscus*. Unter diesem mit 6 Edelsteinen funkelnden Ringe der Eucharistie ist die hl. Messe gemeint, die hier in den 6 Messekompositionen sechsmal in Dankbarkeit aufleuchten. Die Vorrede nimmt dann das Thema des Titels wieder auf: «Wem ich nun aber diesen Ring, der mit diesen Gemmen glänzt, weihen soll, darüber bin ich keineswegs un schlüssig. Der Ring ist ein Symbol der Vereinigung, in der sich Geist oder auch Körper gegenseitig ein Unterpfand geben. Gab es aber je zwischen dem Desertum und dem Eremum der wundertätigen Einsiedler Jungfrau eine innigere Verbindung als in heutiger Zeit?» Der Verfasser will nicht an die früheren Beziehungen erinnern, kamen doch vom Meinradskloster die Äbte Otker und Adelgot sowie Thüring. Auch waren zwei Ein-

siedler Prälaten Placidus Reimann (1629–1670) und Nikolaus II. Imfeld (1734–1773) «hervorragende Wohltäter und Freunde» von Disentis. P. Benedikt denkt vielmehr an den jetzigen Einsiedler Abt Beat Küttel (1780–1808), der das Band zwischen Einsiedeln und Disentis dadurch enger geknüpft, daß er seinen Konventualen P. Lorenz Cathomen, gebürtig aus Brigels, für den Disentiser Abtsthron zur Verfügung stellte. «Damit Disentis nicht untergehe» (*ne mergeretur*), so spricht Reindl den Abt Beat an, «hast Du ihn auf den Disentiser Acker versetzt.» Reindl ist dem Abt Küttel auch für seine wohlwollende Gastfreundschaft sehr dankbar, die er überhaupt allen Besuchern zuteil werden läßt. Daher widmet er, wie schon im Titelblatte angegeben, sein «ärmliches und sehr mangelhaftes Werk» (*opus exile valdeque imperfectum*) dem Einsiedler Prälaten und legt es ihm als Zeichen seiner Dankbarkeit «als niedrigster und gehorsamster Sohn demütigst zu Füßen». Datiert ist die Arbeit: «Anno R(eparatae) S(alutis) 1789.»

Aus dem ganzen Vorwort hat man den Eindruck, daß hier nicht eine selbstbewußte Persönlichkeit der Aufklärung, sondern doch eine noch ganz vom Geiste des Barocks lebende Seele ihr Herz ausgegossen hat. Auch die flüssig lateinische Sprache, die stark rhetorische Form und die humanistische Ausdrucksweise sowie die devoten Höflichkeitsformen stimmen hier überein.²⁴ Und diese Gesinnung dokumentiert genau aus dem Jahre, in welchem die französische Revolution eine ganz andere Tonart anschlägt. Dazu paßt auch seine Einstellung zu seinem Mutterkloster, von dem er, der nun 66 Jahre alt war, schon solange entfernt war. Seine Anhänglichkeit zu Disentis ist im wesentlichen ungebrochen. Er unterzeichnet sich auf dem Titelblatt ohne Scheu als *Professus Capitularis Disertinensis*. In der Vorrede gibt es ja nur zwei Gedanken, die ihn beschäftigen: Disentis und Einsiedeln. Er spricht vom *nostrum Desertum*, er dankt für die Hilfe, die seinem Disentis zuteil wurde. Reindl ist ein abgeklärter Mönch, ein reifer und ruhiger Charakter geworden.

Die musikalische Bestimmung des Werkes teilt der Untertitel mit: *VI Missae pro Festis Duplicibus a 3 Vocibus: C(anto), A(lto) ac B(asso) unacum Organo, Violone ac 2 Alto Violis*. Vorhanden sind allerdings nur die Stimmen für den Canto (= Sopran), Alto, Basso so-

²⁴ Vgl. Ausdrücke wie *supremum numen*, ferner die antiken Stilmittel wie die Alliteration (*solatium, salutem*), die *Praetermissio* (*nolo adducere, taceo* usw.), das *Hyperbaton* (*nostrum inter desertum*), die Assonanz und Dreizahl (*tutarunt, conservarunt, ampliarent*).

wie für Violone und Organo. P. Johann Baptist Bolliger, Stiftsorganist in Einsiedeln, macht darauf aufmerksam, daß die beiden Altviolen wohl überhaupt nie geschrieben vorlagen, sondern wohl einfach den Part der Sopranisten und Altisten mitgeigten. Als selbständige Instrumentalstimme figuriert nur eine Violone (Baßgeige), in der Hauptsache identisch mit der Organo-Stimme. Der Unterschied besteht nur darin, daß «gewisse Stellen der Baßgeige Ferien geben und sie mit oft längern Pausen beschenken.» Die Organo-Stimme stellt einen bezifferten Baß dar, eine Mode, die 1580–1600 in Italien entstand. Das Fehlen einer Partitur macht die Übersicht über das Ganze nicht leicht. P. Joh. Baptist faßt seinen Eindruck dahin zusammen: «Die einzelnen sechs Messen sind mit Ausnahme des Credo textlich durchkomponiert, immerhin kurz und knapp, aber in der typisch weltfreudigen, aufgelockerten und zwangslosen Kantatenform, wie sie sich vom Barock her weithin in die Wiener Klassik zäh am Leben erhält: Chorsätze wechseln ab mit Duetten und Solonummern, besonders Gloria und Credo sind so aufgeteilt.»

Wenn wir den Texten näher nachgehen, finden wir tatsächlich, daß ein gewisser Teil des Credo fehlt. Mehr aber noch fällt auf, daß die verschiedenen Stimmen gleichzeitig die verschiedensten Texte singen, eine Methode, welche die Kritik als Polytextie, bzw. Textpolyphonie bezeichnet und als «plapperndes Durcheinander» charakterisiert hat. Dadurch wird natürlich eine große Kürzung des Ganzen erzielt, so daß sich das Credo, das doch an sich um die Hälfte länger ist als das Gloria, stark oder sogar ganz in seiner Länge dem Engelsgesange gleicht. Schon Kraus bediente sich dieser Stimmenteilungsmethode.²⁵

In den ersten zwei Messen Reindls erhalten Kyrie und Agnus die gleichen Melodien und daher auch die gleichen Taktzahlen. In der 6. Messe ist ebenfalls ein großer Teil gleich, der Unterschied liegt nur im *Dona nobis pacem*. Auch das ist nichts Neues, sondern seit der Kompositionspraxis des Niederländers Agricola († 1506) schon geübt und insbesondere von diesen sog. Monodisten des 18. Jahrhunderts bevorzugt.²⁶

Wie schon bei den Offertorien arbeitet Reindl auch hier reichlich mit Wortwiederholungen. Im Sanctus wird das *Deus* 7 mal repetiert

²⁵ Griesbacher III, S. 297–301.

²⁶ Griesbacher III, S. 307.

(1. Messe), im Gloria das Amen 13 mal wiederholt (2. Messe), im Benedictus das venit bei der ersten Messe 11 mal, bei der zweiten Messe sogar 23 mal nacheinander gesungen. Dadurch erhält die ganze Musik einen theatralisch-pathetischen Charakter. Allerdings wiederholte man schon seit dem 16. Jahrhundert bezeichnende Worte gerne, wie auch die Werke von Händl, Schütz und Madrigal beweisen. Das gilt insbesondere für Amen, Alleluja und Hosanna. Aber jetzt wird dieses Verfahren nur zu einer «willkommenen Gelegenheit, technisches Können zu zeigen». Wenn es oft nur nebensächliche Worte beschlägt, wirkt sich das zudem leicht lächerlich aus. All das findet sich bereits bei den 8 Messen von P. Lambert Kraus 1762.²⁷

Wie schon alle die genannten Charakteristika vermuten lassen, wirkten Reindls Messen als Ganzes sehr konzertmäßig und weltlich. Sie erinnern nicht an den hochbarocken feierlich-ernsten Stil der Orgel, sondern an die weltliche Musik des Klaviers, also an eine bewegliche Tonkunst, welche die Figurationen reichlich verwendet. Die damalige Instrumentalmusik schenkte ja auch den Geigen und Flöten eine verschwenderische Notenfülle. Bei Reindl ist ja insbesondere die lebhafteste Baßbegleitung in dieser Hinsicht typisch. Deshalb setzt der Musikhistoriker Arnold Geering die Messekompositionen Reindls in Parallele mit dem virtuosen und sangbaren Klavierstil des italienischen Pianisten und Komponisten Muzio Clementi († 1832), der bereits im Zeitalter der Klassik steht und stark auf Beethoven einwirkte.²⁸ Hören wir Geering selbst: «Bald überwucherte der Instrumentalstil, vor allem der des Klaviers, die Messekompositionen so sehr, daß beispielsweise die Werke eines Benedikt Reindl sich ähnlich anhören wie etwa Clementische Klaviersonaten, zu denen der Messtext gesungen würde.»²⁹

Lassen wir noch P. Otto Rehm, früherer Stiftskapellmeister von Einsiedeln, einen hervorragenden Musiker, über P. Benedikt zum Worte kommen: «Reindl war ein von reicher Phantasie sprühender Komponist. Das zeigt sich sowohl in seinen Offertorien als auch vor allem in seinen Messen. Inwieweit und von welcher Seite er sich stilistisch beeinflussen ließ – er schreibt im konzertanten Stil seiner Zeit – ist schwer zu sagen. Doch deutet manches auf Süddeutschland

²⁷ Griesbacher III, S. 247–250.

²⁸ Bücken E., Die Musik des Rokoko und der Klassik, 1927, S. 229–231.

²⁹ Schweizer Musikbuch, 1939, S. 79.

hin. In Stuttgart wirkte von 1754–1769 als Kapellmeister und Komponist Nicola Tomelli, ein Schüler des berühmten Francesco Durante in Neapel (1684–1755). Tomelli schrieb für Kirche und Konzert, so zum Beispiel eine große Missa solenne für vierstimmigen gemischten Chor und Instrumente in konzertierendem Stile, ferner ein Requiem (Es-dur) a 4 voci concertanti (mit Streichquintett und Orgel), desgleichen ein Magnificat a 4 voci concertanti usw. Charakteristisch sind bei ihm schon gewisse Tonmalereien, so zum Beispiel zeichnet er im *descendit de coelis* das Herabsteigen vom Himmel mit abwärtsgleitenden Tonleitern. Reindl in seiner Missa III mit abwärtsgleitenden Triolen und Octavsprung. Oder es werden gewisse Worte oft wiederholt, zum Beispiel das Wort *Credo* bei Tomelli, in Missa II von Reindl im *Benedictus* das Wort: *venit* usw. Ob nun Reindl selbständig vorgeing oder sich von außen beeinflussen ließ? Sicher ist, daß Disentis musikalische Beziehungen zu St. Gallen hatte und dieses wieder mit süddeutschen Musikzentren.»

Geschichtlich wird man tatsächlich zuerst auf St. Gallen und dann auf Augsburg zurückgehen, wo die kirchenmusikalischen Werke verlegt wurden, die man auch in Disentis anschaffte und aufführte. Aus diesen Mittelpunkten stammten die Werke von P. Joh. Schreiber (1754) und Josef Leonti Meyer (1757), P. Lambert Kraus (1762, 1764) und Johann Anton Kobrich (1771, 1777), die natürlich alle ihrerseits wieder auf das klassische Land der damaligen Musik zurückgehen, auf Italien. Mag man auch noch andere geistige Ursprungsorte nennen wollen wie etwa Stuttgart, immer erscheinen sie wieder gespeist durch die italienische Musik. Die genannten Orte und Komponisten genügen aber im wesentlichen, um die künstlerische Artung P. Benedikts zu erklären. Aber wenn es auch einmal gelingen sollte, noch weitere und unmittelbarere Vorbilder seiner musikalischen Kunst namhaft zu machen, so wird man trotzdem immer wieder seinen sprudelnden Melodienreichtum und elegante Geschicklichkeit anerkennen müssen.

Und noch eine letzte Frage. Wurden seine Messen auch wirklich aufgeführt? Vermutlich ja. Denn warum hat man die einzelnen Stimmen damals eingebunden, wenn nicht um sie zu gebrauchen? Die Exemplare verraten auch eine leichte Abnützung. Die Dedikation an den regierenden Fürstabt von Einsiedeln erhielt erst so ihren vollen Sinn. Dann wurden die sechs Messen wohl nicht alle auf einmal komponiert, sondern nach und nach, vielleicht auch einzeln vorher auf-

geführt. Sie empfahlen sich übrigens dadurch, daß sie im modernen Zeitstile abgefaßt waren.

III. Die weltliche Musik

Wenn schon die konzertante Musik in der Kirche solchen Anklang fand, dann selbstredend noch mehr an der Klosterschule. Studenten ohne Musik, daß hieße der Rhein ohne Wasser. Josef Lorenz Demont, der spätere berühmte General und Marschall in Napoleons Diensten, schrieb, als er noch in Disentis die lateinische Grammatik studierte: «Ich befinde mich ietz schon drey Wochen zu Disentis, worin ich die Zeit sehr wohlanwende im studieren wie auch im Musizieren.» (1761) Und er liebte Frau Musika, ihre Lieder und Opern aus innigster Seele. In einem Briefe an seinen Goldonkel zitierte er 1768 italienische Verse aus dem in Ägypten spielenden Liebesdrama Nitteti, das der bekannte Pietro Metastasio († 1782) gedichtet und M. G. Sacchini (1734–1786), einer der «ersten Melodisten der Welt» zu einer zauberhaften Oper vertont hatte.³⁰

Noch einen anderen klösterlichen Musikliebhaber finden wir damals: P. Placidus Spescha (geb. 1752). Schon als Knabe kam Spescha nach Chur, wo er beim bischöflichen Kaplan Thomas Romanin Unterricht in Latein und Musik erhielt. Seiner Geige blieb er auch als Klosterschüler (1772) und dann als Novize (1774) und Konventuale treu. «Bis in sein hohes Alter bewahrte er seine Liebe zur Musik. Wenn Verdruß und Ärger ihn geplagt, erzählt uns einer seiner alten Bekannten, habe der Pater zur geliebten Geige gegriffen, einige kräftige Melodien gespielt und Alles sei wiederum gut gewesen.»³¹ Daß diese Tradition nicht aus der Luft gegriffen ist, dafür liegen verschiedene Anhaltspunkte vor. In einer Handschrift um 1800 notierte er sich eine Melodie.³² Dann reservierte er sich 1822, Inschrift und Ton einer Glocke zu bestimmen.³³ Vielleicht hat er auch das Festlied auf die Zentenarfeier des Grauen Bundes im Jahre 1824 nicht nur gedichtet, sondern auch komponiert. Jedenfalls hat er es eingeübt.³⁴ So

³⁰ Näheres «Bündner Monatsblatt» 1946, S. 294–297. Zu Sacchini vgl. Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte II. 3 (1913) 317. Ganz einseitig Griesbacher III. 385.

³¹ Decurtins C., Pater Pl. Spescha, 1874, S. 8. Pieth-Hager, Spescha, 1913, S. X. Alle Hinweise auf die musikalischen Talente Speschas verdanke ich meinem Mitbruder Dr. P. Florin Maissen, Disentis.

³² Kantonsbibliothek Chur, Hs. B 1773, S. 125.

³³ Pieth-Hager S. XXIV.

³⁴ Pieth-Hager S. 501.

war P. Placidus, der dann sein Leben der Erforschung der Bergblumen und Firngletscher gewidmet hat, ebenso wie Demont, dessen Liebe später dem Soldatendruck und Schlachtengewirr galt, Söhne jener musikalischen Kultur im Zeitalter des Rokoko.

Eine Vertiefung der galanten Musik und des empfindsamen Stiles brachte Josef Haydn (1732–1809), der die Wiener Klassik eröffnete, welche dann Mozart und Beethoven so glänzend vertraten. Die Symphonien und Quartette Haydns fanden schon seit etwa 1770 durch Drucklegung wie durch handschriftliche Abschreibung sehr große Verbreitung.³⁵ Was Wunder, wenn wir auch in der Bibliothek unseres Klosters eine solche Kopie finden: «Basso ad 12 Quartetti da Signore Haydn.» Die Nummer 344, die noch am oberen Seitenrande steht, bezieht sich wohl auf einen Bibliothekskatalog. Öffnen wir die Handschrift, so finden wir wiederum eine gleiche Inhaltsangabe: «Violoncello ad XII Quartetti del Signore Haydn.» Aus der Bezeichnung: Signore Haydn, darf man vielleicht folgern, daß der weltberühmte Komponist damals noch sich des Lebens erfreuen konnte. Schade, daß nur die Cello-Stimme erhalten ist und die beiden Violinen mit Baßgeige fehlen.³⁶

Am Ende des 18. Jahrhunderts tritt uns unter den gebildeten und eleganten Patres unserer Abtei ein Musiker entgegen, es ist P. Benedikt Soliva von Disentis (1776). Kaum hatte er sich 1794 in der Profeß dem Kloster geschenkt, als auch schon die Folgen der französischen Revolution sich geltend machten. Die französischen Soldaten zündeten 1799 Kloster und Dorf an. Soliva flüchtete nach dem Kloster Fischingen, wo er aber seine Zeit durch Studien und Musizieren gut anwendete. Aus seiner damaligen Exilszeit stammen «VI. Quartetto à Violino primo e secondo con Viola e Violoncello del Sigr. Cramer. 1799 Fischingae Fr. Ben. Soliva Professor Disertinensis.» Es handelt sich hier um die Kompositionen des hochgeschätzten Sologeigers und Tondichters Wilhelm Cramer (1745–1799) aus Mannheim, der seit 1772 in London Konzerte und Musikfeste leitete.³⁷

Von Haydn geliebt, von Mozart belobigt, schrieb der Wiener Meister Ignaz Josef Pleyel (1757–1831) wenigstens in seiner ersten

³⁵ Allgemeine Deutsche Biographie 11 (1880) 135.

³⁶ P. Otto Rehm, Einsiedeln, verglich die Handschrift mit der Edition von Eulenburg und fand alle Stücke bereits darin ediert. Es handelt sich um Op. 9 Nr. 1–6 = Eulenburg Nr. 19–24, Op. 17, Nr. 1–5 = Eulenburg Nr. 25–29 und Op. 20 Nr. 1 = Eulenburg Nr. 31.

³⁷ Allgemeine Deutsche Biographie 4 (1876) 551–552.

Schaffensperiode elegante und klangvolle Kammermusik, die in ihrer schlichten Natürlichkeit und geistreich plaudernden Form die Mitwelt bezauberte. Seine Streichquartette und Klaviersonaten spielte man in Wien wie in Berlin, in Paris wie in London. Und wenn man einen Meister in so großen Städten ehrt, dann dürfen natürlich Fischingen und Disentis nicht hintanstehen. Aus Solivas Feder stammt ein «Rondo à Violino primo et secondo. Viola con Basso. Pleyel. 1799. Fischingen.» Ob auch die andere Handschrift: «Sonate à quatre mains pour le Clavecin où Piano Forte composées par M. J. Pleyel» von P. Benedikt kopiert wurde, ist nicht zu ermitteln. Pleyel gründete 1807 eine weltberühmte Klavierfabrik und dann einen musikalischen Verlag, um so mit dem künstlerischen Berufe auch eine kaufmännische Tätigkeit zu verbinden. Der Quartette und Sonaten wurden nur zu viele von ihm produziert, die musikalischen Qualitäten verschwanden zugunsten der merkantilistischen Erfolge. Aber er war Mode! Wir besitzen von ihm 6 gedruckte Quartett-Sammlungen, undatierte Editionen von London und Paris, die teils dem preußischen, teils dem neapolitanischen König gewidmet sind. Hier, wo wir einen Verlust leichter tragen könnten, sind alle Stimmen vorhanden (Violino I und II, Alto, Basso). Die Titelvignetten sind bereits klassizistisch wie ja auch die Kompositionen den vereinfachenden Sinn des Empire zeigen.³⁸

Doch verlassen wir nun die Kammermusik, die man in den Zellen des Klosters und den Sälen der Schule weit ins 19. Jahrhundert hinein sehr liebte, um uns der Feldmusik zuzuwenden, die sich gerade bei den romanischen Studenten in Disentis großer Vorliebe erfreute. Auch ihre Wurzeln gehen noch ins 18. Jahrhundert zurück.

Entfernte Vorbilder der Feldmusik gab es verschiedene. Wir nennen zuerst den Pfeifer der Landsgemeinde. Als im 14. Jahrhundert die Cumin der Cadi aufkam, erhielt der Mistral bald eine entsprechende Begleitung durch den Weibel und Pfeifer. Eben damals kamen ja die Pfeifer auf, die bei Tagsatzungen und Festanlässen, bei Marktversammlungen und Soldaten-Einberufungen aufgeboden wurden, um ihre Blasinstrumente ertönen zu lassen. Für Luzern sind uns solche 1380, für Basel 1396 nachgewiesen. Der Pfeifer der Cadi, der zugleich

³⁸ Allgemeine Deutsche Biographie 26 (1888) 289–297. Dazu die entrüsteten Bemerkungen Griesbachers III, S. 385, der nicht nur Pleyel, sondern auch Anfossi und Sacchini zu den «Kleingeistern» und deren Kompositionen zu den «Sudelwerken der Sumpfsperiode» des 19. Jahrhunderts zählt.

auch als Bote oder Schnell-Läufer amtete, ist 1444 und wiederum 1462 als Beauftragter des Fürstabtes in Luzern nachgewiesen.³⁹ Dazu kam nun weiter, daß die Trompete sowohl bei der weltlichen wie kirchlichen Musik im 17. Jahrhundert bei vielen und keineswegs unbedeutenden Meistern eine beachtenswerte Rolle spielt (Bach, Colonna, Pallavicino, Scarlatti). Der Konzerttrompeter, der im Orchester das Clarino blies, fehlte dann im 18. Jahrhundert selten.⁴⁰ Selbstverständlich benutzte man die Festtrompete auch für Solospiele. Das dürfte auch in der Cadi in Übung gewesen sein, vielleicht sogar in der Kirche an Festen. Der Organist Podestà Johann Berchter († 1703) wird uns als Fanforist, das heißt Trompeter überliefert.⁴¹ Noch mehr als diese entfernten Anregungen wirkten die feierlichen Einzüge (Intraden) bei Festen unter dem Schalle von Blas- und Schlaginstrumenten, wie das seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar ist. Der Chronist Bartholomäus Anhorn († 1640) erzählt uns von solchen Festen in Bünden, bei welchen eine «türkische Musik» erklang, also eine Nachahmung der osmanischen Militärmusik («Janitscharenmusik»)⁴² Nachdem schon im 17. Jahrhundert den Heeren Bläserchöre beigegeben wurden, erhielten die vergrößerten Armeen des 18. Jahrhunderts eigentliche Musikkapellen. So legte Friedrich der Große den Grundstein zu einer solchen Organisation. Daher wundert es uns nicht, daß dann die französische Armee am 10. März 1799 unter General Demont «mit klingendem Spiel mit einer vortrefflichen Türkischen Musik» in Disentis einzog.⁴³ Wir vernehmen auch, daß bald darauf in Chur bei der Errichtung eines Freiheitsbaumes «Musikanten, die in Türkischer Art sehr treflich aufspielten», erwähnt werden.⁴⁴ Nachdem dann 1804 die Disentiser Klosterschule wieder neu organisiert war, treffen wir bereits 1812 eine studentische Feldmusik an, die sich dann sowohl bei geselligen wie auch kirchlichen Anlässen hören ließ.⁴⁵

Damit sind wir aber ins 19. Jahrhundert vorgestoßen, das außerhalb des vorgezeichneten Rahmens liegt.

³⁹ Geschichtsfreund 93 (1938) 76–78.

⁴⁰ Haas R., Die Musik des Barocks, 1928, S. 145, 156, 211–212, 273.

⁴¹ Berchtersches Tagebuch, 17./18. Jahrhundert, S. 180. Stiftsarchiv Disentis.

⁴² Jahresbericht der Hist.-antiquar. Gesellschaft von Graubünden 1937, S. 77–78.

⁴³ Spescha ed. Pieth-Hager, 1913, S. 87. Dazu die Kapitelsakten, ediert im Bündner Monatsblatt 1946, S. 295.

⁴⁴ Spescha l. c., S. 91.

⁴⁵ Weiteres siehe Gedenkschrift des Kath. Schulvereins Graubünden 1945, S. 173.