

# ***Magnificat anima mea in exilium.***

## **Zur Musikpraxis der Einsiedler Mönche während ihres Exils (1798–1804)**

Eva-Maria Hamberger, Julius-Maximilians-Universität Würzburg/Schola Cantorum Basiliensis<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.39.3](https://doi.org/10.36950/sjm.39.3)

**Keywords:** Convent of Einsiedeln, Magnificat, Music in Exile

**Abstract:** *In 1798 the monks of the Benedictine convent of Einsiedeln had to flee from the French revolutionary troops invading their village and abbey, losing not only their home, but also their beloved instruments and musical manuscripts. The flight led them to the small monastery of St. Gerold in Austria. Einsiedeln was proud of its musical culture; therefore, the exile represented both a mental and musical caesura. Based on Magnificat compositions written by the monks themselves between 1760 and 1800 it is possible to trace some of the adjustments made in exile. In Einsiedeln composers such as P. Justus Burach wrote both small-scale pieces for four voices and continuo, as well as larger works for two choirs. The same dual repertoire can be found in the hand of P. Marcus Zech with pieces for four voices plus continuo, as well as masterful works in cantata style for orchestra, choir and soloists. P. Marian Müller also wrote large-scale works in a similar cantata style. In contrast, the earliest compositions written in exile, such as those by P. Marcus Landtwing, pursue the tradition of Burach's and Zech's smaller compositions, while the cantata style is no longer appropriate to the new context. On the basis of this repertoire analysis one can observe how the Einsiedeln monks reacted to the new environment of St. Gerold while striving to develop their own musical traditions.*

### **Einleitung**

Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Meyne seel erhebt den Herrn vñ meyn geyst frewet sich ynn Gott meynem heyland.<sup>2</sup>

Mit diesen Worten beginnt das Magnificat, jener Lobgesang Mariens, mit welchem sie dem Lukasevangelium zufolge auf den Willkommensgruss ihrer Cousine Elisabeth antwortet und der sowohl den liturgischen als auch den musikalischen Höhepunkt der katholischen Vesper bildet. Wurde – und wird – der Gesang an Werktagen zumeist einstimmig und in Alternatim-Praxis gesungen, so entstanden für Sonn- und Feiertage über die Jahrhunderte eindrucksvolle Kompositionen. Dabei sind von Cantus-firmus-Sätzen auf Grundlage der gregorianischen Magnificat-Töne bis hin zu freien Chor- und Orchesterwerken nahezu alle Satztechniken vertreten. Der Text, der sich bei genauerer Betrachtung als eine Kompilation alttestamentarischer Verse herausstellt, bietet sich dabei sowohl für die Alternatim-Praxis als auch für eine Vertonung in verschiedenen Abschnitten und Sätzen geradezu an.<sup>3</sup>

Auch in der Benediktinerabtei Maria Einsiedeln (Kanton Schwyz) kommt dem Magnificat nicht zuletzt aufgrund der grossen Marienverehrung, deren sichtbares Zentrum die in der sogenannten Gnadenkapelle verehrte „Schwarze Madonna“ bildet, eine aus Lindenholz geschnitzte Schutzmantelmadonna aus dem 15. Jahrhundert, eine besondere Bedeutung zu. Das im 13. Jahrhundert zur Reichsabtei erhobene Kloster

1 Email Adresse der Autorin: [cembalo91@gmail.com](mailto:cembalo91@gmail.com).

2 Lk 1, 46–47 (Vulgata); Übersetzung: LUTHER 1522: fol. XLlr.

3 Vgl. hierzu u. a. KAUT und SCHNEIDER 1997: 1191–1192; KIRSCH und SCHLAGER 2016 [1996].

war im 18. Jahrhundert für seine musikalischen Darbietungen bekannt und brachte aus den eigenen Reihen zahlreiche Komponisten hervor.<sup>4</sup> Im Bestreben, das weithin gerühmte musikalische Niveau zu halten, wurden lange Zeit sogar nur Anwärter in Betracht gezogen und als Novizen aufgenommen, welche über hohe sängerische und/oder instrumentaltechnische Fähigkeiten verfügten.<sup>5</sup> Auch die damals nur etwa 30 Schüler betreuende Klosterschule legte grossen Wert auf die musikalische Erziehung ihrer Zöglinge, waren diese doch unverzichtbar für die Aufführung von Kompositionen mit hohen Stimmen.<sup>6</sup>

Im Zeitraum von 1760 bis 1804 wurde das Kloster von drei Äbten regiert: Nikolaus II. Imfeld (Abt von 1734–1773), Marian Müller (Abt von 1773–1780) und Beat Küttel (Abt von 1780–1808).<sup>7</sup> Während Abt Nikolaus und Abt Marian selbst musikalisch aktiv waren und Letzterer auch als Komponist in Erscheinung trat (Marian Müller wurde sogar zum Kompositionsstudium nach Mailand geschickt), wurde mit Beat Küttel ein in künstlerischer Hinsicht eher nüchterner Abt an die Spitze des Klosters gewählt. Es finden sich zwar Hinweise darauf, dass er ebenfalls musikalisch aktiv war (so zählt ihn etwa der Stiftsarchivar P. Othmar Ruepp [1739–1801] an mehreren Stellen als „Bassstreicher“ unter die „Musicanten Patres“).<sup>8</sup> Die Zeit der gross angelegten und musikalisch reich ausgeschmückten Messen und mehrere Stunden dauernden Vespere neigte sich unter seiner Herrschaft dennoch dem Ende zu.

Allerdings darf dies nicht allein der Person Beat Küttels zugeschrieben werden. Bereits unter Abt Marian waren Bestrebungen und eifrige Schritte in Richtung einer katholischen Aufklärung gemacht worden (z. B. in Naturwissenschaften wie Physik, der Imkerei oder auch im Schulwesen).<sup>9</sup> Man war bestrebt, den Vorwürfen entgegenzuwirken, die Klöster würden mit Prunk und Pracht über ihre eigentlichen nicht erfüllten Aufgaben hinwegtäuschen und hätten ohnehin in einer „vernünftigen Welt“ keine Daseinsberechtigung mehr. Im Zuge dessen wurden die prunkvollen musikalischen Darbietungen eingedampft, man versuchte sich (erfolgreich) an deutschsprachigen Kirchenliedern und Messen und suchte durch eine den Menschen verständlichere Liturgie den Zugang zum „einfachen Mann“ wie „zur einfachen Frau“.

Dennoch gerieten die Klöster allgemein immer mehr in die Kritik – immerhin liess sich von aussen betrachtet das monastische „Ora et labora“ mit all seinen geheimnisvollen Pflichten und Zwängen innerhalb der Klausur nur schwer mit einer aufgeklärt selbstbestimmten und sowohl für die Gemeinschaft als auch das denkende Individuum nützlichen Tätigkeit verknüpfen. Spätestens mit dem Ausbruch der Französischen Revolution führte dies zu einer antiaufklärerischen Haltung vonseiten der Mönche und ihres Abtes Küttel. Schliesslich sahen sie in der Aufklärung einen Mitauslöser für die Umbrüche, welche ihre gewohnten Feudalrechte und die gottgewollte Ordnung der Welt ins Chaos stürzten.<sup>10</sup>

Im Lauf der Französischen Revolution wurde Einsiedeln darum eine Anlaufstelle für geflüchtete Geistliche, die in ihrer französischen Heimat sprichwörtlich um ihr Leben fürchten mussten. Man wusste also oft aus erster Hand Bescheid über die Vorgänge und die Angriffe auf den Glauben und die katholische Kirche im westlichen Nachbarland, was dazu führte, dass die Einsiedler schliesslich „von der Kanzel und im Beichtstuhl“<sup>11</sup> eifrig gegen die Revolution mobil machten. Dies sollte nicht lange vor den Revolutionären verborgen bleiben, sodass diese – als die Helvetische Revolution von Westen her

4 Zur Geschichte des Klosters Einsiedeln im 18. Jahrhundert siehe Böck 1989: 95–180, SALZGEBER 2006: 131–170, HELG 2006, HELG 2019, FÄSSLER 2019.

5 An dieser Stelle sei auf das Diarium von Abt Beat Küttel verwiesen, der an mehreren Stellen bedauernd erwähnt, dass sich das Kapitel zuweilen aufgrund ihrer Musikalität für die Aufnahme von Novizen und Scholaren ausgesprochen habe, deren moralische und geistliche Kompetenz ihm hingegen eher fragwürdig erscheine, siehe z. B.: KAE, A.HB.75.17, KÜTTEL, *Diarium*, 599–600; vgl. auch HELG 2019: 10.

6 Auch wenn sich in verschiedenen Diarien und Rechnungsbüchern immer wieder Erwähnungen von erwachsenen „Diskantisten“ finden, dürften die Knaben die meisten der Sopranpartien übernommen haben.

7 HENGELER 1933: „Nikolaus Imfeld von Sarnen“, „Marian Müller von Aesch“ und „Beat Küttel von Gersau“.

8 „P. Beatus Küttel Decanus Baßstrieher“, in: KAE, A.HB.67; RUEPP 1778–79: 134.

9 FÄSSLER 2019: Insb. Kapitel 3.6.1 „Vorsichtige Aufnahme der Interessen und Postulate der Aufklärung unter Abt Marian Müller (1773–1780)“: 133–175.

10 FÄSSLER 2019.

11 Abt Cölestin Müller (1772–1846), zit. nach FÄSSLER 2019: 367–368.

langsam über die Schweiz hereinbrach<sup>12</sup> – Anfang Mai 1798 zum Sturm auf die ihnen verhasste Benediktinerabtei bliesen.

Nur Stunden bevor an die 6000 Mann in das Klosterdorf einmarschierten, hatten die letzten Mönche das Kloster verlassen. Das Ziel ihrer Flucht war vorerst die seit dem 13. Jahrhundert zu Einsiedeln gehörende Propstei St. Gerold im Grossen Walsertal in Österreichs westlichem Bundesland Vorarlberg.<sup>13</sup> Hier trafen die in verschiedenen Kleingruppen geflüchteten Mönche wieder zusammen, ehe sie sich auf den Weg in befreundete Klöster machten. In der Propstei, welche normalerweise nur von wenigen Mönchen und Bediensteten bewohnt wurde, konnten die knapp 100 Einsiedler unmöglich dauerhaft bleiben. Dennoch entwickelte sie sich zum geistigen und geistlichen Zentrum, schliesslich war sie der „letzte Strohalm“ und eigene Besitz, an den sich die Einsiedler klammern konnten, nachdem ihre Abtei 1798 säkularisiert worden war.

Von musikalischer Seite stellt sich natürlich die Frage, wie die Einsiedler auf die veränderten Bedingungen während des Exils reagierten, und ob sich unter dem Eindruck von Krieg und Flucht entstandene musikalische Konsequenzen erkennen lassen. Anhand verschiedener Magnificat-Vertonungen, welche ausschliesslich von Einsiedler Konventualen komponiert wurden, soll deshalb mehreren Fragen nachgegangen werden: Stellten die Mönche ihren Kompositionsstil im Exil in St. Gerold komplett um? Erfanden sie sich sozusagen neu? Oder: Konnten sie auf bereits Altbekanntes zurückgreifen? Dann hätte das Exil auch musikalisch nicht den „bedeutenden Umbruch“ in der Klostergeschichte erwirkt, welcher der Periode von 1798–1804 aus der Retrospektive des 19. Jahrhunderts gerne angedichtet wurde.<sup>14</sup>

### **1766 – Kontraste im Jahr der „Grossen Engelweihe“**

Da, wie bereits erwähnt, die aufwändig und pompös gefeierten, stunden- und tagelangen Feierlichkeiten gegen Ende des 18. Jahrhunderts seltener wurden, finden sich in den 1780er und 1790er Jahren auch weniger klostereigene Kompositionen. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie viel Zeit und Energie es die Mönche gewiss kostete, den unaufhörlichen Pilgerstrom und die Masse der Flüchtlinge, die sich alle in Einsiedeln seelsorgerischen Beistand erhofften, zu betreuen. Dass das Komponieren da nicht mehr an allererster Stelle stand, ist verständlich.

In Ermangelung repräsentativer Magnificat-Kompositionen aus der Zeit unmittelbar vor dem Exil sollen die ersten Beispiele darum ein Rückgriff auf das Jahr 1766 sein, was auch die Möglichkeit gibt, den stilistischen Wandel bzw. das stilistische Nebeneinander im Einsiedler Repertoire während des 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen.

1766 wurde in Einsiedeln unter Abt Nikolaus eine sogenannte „Grosse Engelweihe“ gefeiert. Das Fest der Engelweihe am 14. September beruht auf der Legende, Christus selbst habe mit seinen Engeln die Gnadenkapelle im Jahr 948 geweiht und wäre damit dem extra angereisten Bischof Konrad von Konstanz (um 900–975) um einen Tag zuvorgekommen. Fiel der 14. September auf einen Sonntag (wie es 1766 der Fall war), wurde die „Grosse Engelweihe“ besonders prunkvoll und ausgedehnt gefeiert. Im 18. Jahrhundert erstreckten sich die Feierlichkeiten über zwei volle Wochen vom 14. bis zum 28. September. Festprediger wurden eingeladen, zahlreiche Gäste und Schaulustige reisten ins Einsiedler Hochtal und dementsprechend wurde auch für musikalische Unterhaltung und eine reiche Ausschmückung der

12 REINHARDT 2014: 1164–1445, FÄSSLER 2019: 389–514.

13 Zur Geschichte der Propstei St. Gerold siehe: RUSCH 1870; SALZGEBER 1997: 81–96; REICHLIN 2014.

14 Das beinahe entschuldigende und erklärende „Schönreden“ der Revolutionsjahre findet sich vor allem in den nachträglich verfassten Fluchtberichten einzelner Mönche sowie in Schriften zur Klostergeschichte, die im 19. Jahrhundert entstanden und in welchen versucht wurde, das eigene Handeln (und insbesondere die als „feiger Landesverrat“ deutbare Flucht) zu rechtfertigen. Siehe z. B. die Reiseberichte von P. Adelrich Rothweiler (KAE, A.LT.2), Br. Mathäus Grob (KAE, A.LT.3) oder P. Michael Dosenbach (KAE, A.LT.5).

Liturgie gesorgt.<sup>15</sup> In ebendiesem Jahr entstanden die beiden hier vorgestellten Magnificat-Vertonungen von P. Justus Burach (1706–1768). Leider vermerken die Manuskripte nur das Kompositionsjahr 1766, jedoch nicht den Anlass, für den die Stücke komponiert wurden. Es wäre allerdings durchaus möglich, dass in einer der 14 Vespere während der Feierlichkeiten auch einmal eines dieser Werke zur Aufführung gelangte.

Burach war sowohl als Kapellmeister tätig als auch ein höchst gelobter Organist.<sup>16</sup> Von ihm stammt eine Sammlung von Antiphon-Begleitungen für Orgel,<sup>17</sup> welche auf das Jahr 1755 datiert ist. Auffallend ist dabei, wie nahezu jedem Ton des Gregorianischen Gesangs<sup>18</sup> ein Basston mitsamt eigener Harmonie und Bezifferung zur Seite gestellt wurde, wodurch ein dichter, homophoner Satz entsteht. Es ist anzunehmen, dass die Mönche diesen Satz ebenfalls vierstimmig sangen – eine Praxis, die im deutschsprachigen Raum vielfach belegt ist und sich in Einsiedeln durch die auffallend genaue Bezifferung bestätigt sieht, welche stets die gregorianische Melodie in der Oberstimme der rechten Hand verortet.<sup>19</sup>

Das *Magnificat a 4tro* CH-E 427,8 ist eine klein besetzte Vertonung des Lobgesangs Mariens für vier Stimmen und Continuo.



Abb. 1. Titelblatt der Continuo-Stimme des autographen *Magnificat a 4tro*, CH-E 427,8 mit Incipit.

Dem damaligen klosterinternen Usus folgend finden sich für die Begleitung sowohl eine Orgel-, als auch eine Violoncello-Stimme. Unklar ist, ob die Stimme für das Streichinstrument tatsächlich auf dem Violoncello oder vielleicht sogar auf dem Violone aufgeführt wurde. Teilweise vermerken die Einbände das Instrument als „Violone“ oder „Kontrabasso“, während die von derselben Hand geschriebene Einzelstimme dann den Titel „Violoncello“ trägt und vice versa. Es kann davon ausgegangen werden, dass beide Alternativen für die Einsiedler als klanglich zufriedenstellend und somit gleichberechtigt

15 Zur Legende der Engelweihe siehe JÄGGI 2022. Zur musikalischen Gestaltung der Grossen Engelweihe siehe RIEDO 2010: 177–216.

16 HENGELER 1933.

17 CH-E MW 577.

18 Hier gilt zu beachten, dass es sich nicht mehr um gregorianische Choräle im Sinne der römischen Tradition handelt, sondern vielmehr um einen eigenen Einsiedler Choralstil, welcher als Antwort auf die Neuordnung der Kirchenmusik infolge des Tridentinischen Konzils (1545–1563) entstand.

19 Vgl. hierzu z. B. FELLERER 1932. Die Autorin kann zudem aus praktischer musikalischer Erfahrung mit den Choral-Kompositionen der Einsiedler Mönche bestätigen, dass sich eine Aufführung der Gesänge sowohl durch einstimmigen Gesang mit Orgelcontinuo als auch im vierstimmigen Chorsatz mit Orgelbegleitung als praktikabel und klanglich überzeugend erwiesen hat.

nebeneinander existierten. Anders als man vermuten könnte, handelt es sich bei CH-E 427,8 nicht um eine vierstimmige Vertonung und Aussetzung eines der acht Magnificat-Töne. Vielmehr ist es ein meist homophoner Satz in Es-Dur, dessen Charakter von den Aussenstimmen Canto und Basso bestimmt wird. Die beiden Mittelstimmen dienen als Füllstimmen (vgl. Notenbsp. 1, S. 52–53).

Einer langsamen Adagio-Einleitung folgt ab der Textzeile „Et exultavit spiritus meus“ ein beschwingtes Allegro im Dreier-Metrum. Die Orgelstimme stellt sich bereits in Takt 12 als Basso seguente heraus. Bemerkenswert ist hier zudem die extrem genaue Bezifferung, die den beiden Oberstimmen folgt. Kurze solistische Abschnitte unterbrechen den Chorsatz, wobei auffällt, dass dem Canto stets mindestens eine weitere Stimme im Duett oder Terzett zur Seite gestellt wird. Könnte die höchste Stimme von einem oder mehreren Knaben gesungen worden sein, der bzw. die noch nicht sattelfest genug war(en), um alleine zu singen?

Wesentlich brillanter zeigt sich im Gegensatz dazu die Cantostimme des ersten Chores aus Burachs *Magnificat à 2 Choris Concertanti* (vgl. Notenbsp. 2, S. 54–55). Schon nach dem eröffnenden Magnificat-Ruf streut sie solistische Diminutionen zwischen die homophonen Einsätze der beiden Chöre. Auch im weiteren Verlauf des ersten Teiles darf sich die erste Cantostimme durch zahlreiche Soli hervortun.

Dieses Magnificat mit der Signatur CH-E 427,5 ist nicht nur vonseiten der Besetzung mit zwei Chören und dem bereits bekannten Continuo für Cello und Orgel grösser angelegt. Burach vertont diesmal den Text grosszügiger, unterteilt ihn in mehrere Abschnitte mit unterschiedlichen Texturen und Besetzungen. Eine Besonderheit stellen dabei die „Foglietti“ dar – kleine Handzettel, auf denen die Stimme des „Canto solo“ notiert ist, welche sich ab dem zweiten Satz von der „Canto primo“-Stimme emanzipiert und nach einer Solo-Arie über die Textzeile „Quia respexit“ im dritten Satz („Quia fecit mihi magna“) in Dialog mit den beiden Chören tritt.



Abb. 2. Foglietto mit dem „Quia respexit“. CH-E 427,5.

Notenbsp. 1. P. Justus Burach: Magnificat a 4tro. Partitur der Takte 1–34, CHE 427,8.  
 Alle Editionen: Eva-Maria Hamberger

## Magnificat a 4tro

Justus Burach

**Adagio** **Allegro**

tt. tt.

Canto  
 Mag-ni-fi-cat a - ni-ma me - a Do - mi-num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Alto  
 Mag-ni-fi-cat a - ni-ma me - a Do - mi-num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Tenore  
 Mag-ni-fi-cat a - ni-ma me - a Do - mi-num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Basso  
 Mag-ni-fi-cat a - ni-ma me - a Do - mi-num, Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

Violoncello

Orgel

Tutti.

9

me - us, spi - ri - tus me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me-o

me - us, spi - ri - tus me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me-o

me - us, spi - ri - tus me - us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me-o

me - us, spi - ri - tus me - us

Edition: Eva-Maria Hamberger 2020

2

17

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae Ec - ce e - nim ex hoc be -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae ec - ce en - im ex hoc be -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae ec - ce e - nim ex hoc be -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cill - ae su - ae ec - ce e - nim ex hoc be -

6 — — 6 — —  $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{7}{4}$   $\flat$  3 3 3 3 3 7 —  $\sharp$  3 3 3 3 3

26

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes,

- a - tam me di - cent om - nes, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes, S. Qui - a  
*po*

$\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\sharp$  6  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\flat$  — S.

Notenbsp. 2. P. Justus Burach: Magnificat Ex C. à 2 Choris Concert. Con Fogliettis.  
Partitur der Takte 1–13, CH-E 427,5.

## Magnificat Ex. C. à 2 Choris Concert. Con Fogliettis

Auth.e P. Justo Burach



The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Soprano (Sr.) part and the four voices of the Primo Chori (Alto, Tenore, Basso). The second system includes the four voices of the Secundi Chori (Alto, Tenore, Basso) and the Violoncello and Organo parts. The lyrics are: "Mag - ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat, mag - ni - fi - cat". The Soprano part has a fermata over the first measure and a dynamic marking of *S.* at the end. The Violoncello and Organo parts have a dynamic marking of  $\frac{1}{2}$  and *S.* respectively.

2

7

*ii.* *S.*

a - ni-ma me - a, mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a, mag -

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a, Do-mi-num,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a, Do-mi-num,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a, Do-mi-num,

mag - ni - fi-cat a - ni-ma me - a, a - ni-ma me - a, Do-mi-num,

*ii.* *S.*

*ii.* *S.*

Auch wenn das Manuskript keinen Hinweis darauf gibt, für welchen Anlass die Komposition bestimmt war, können doch aus dem Bericht über die Grosse Engelweihe 1766 von P. Othmar Ruepp aufführungspraktische Dinge abgeleitet werden. So schreibt er: „am ersten Sonntag waren alle Hora auf beeden Orgel gesungen [...] nur die Complet war im Chor“.<sup>20</sup> Dies bestätigt, dass sich die beiden Chöre wohl auch ausserhalb der Engelweihfestlichkeiten in mehrchöriger Manier auf den in der Einsiedler Klosterkirche zahlreich vorhandenen Emporen verteilten, wobei offenbar jedem Chor eine eigene Orgel zur Verfügung stand. Dadurch konnte man die gewünschten räumlichen Effekte der Doppelchörigkeit erzielen. Die kleineren Messen und Stundengebete, die keinen derart ausgeprägt repräsentativen Charakter hatten wie das Hochamt und die Vesper, wurden hingegen in der Abgeschiedenheit des Chores und in räumlicher Distanz vom Hauptschiff mit den weltlichen Messgängern gesungen. Die sehr genauen Tutti- und Solo-Markierungen sowie die ebenfalls bezifferte Cellostimme deuten in CH-E 427,5 darauf hin, dass zwei Orgeln zum Einsatz kamen, von denen eine in den Solo-Stellen aussetzte, wobei der Cellist aus denselben Noten spielte wie der Organist.

Einen Wermutstropfen stellen die auffälligen Unachtsamkeiten von Schreiberseite dar, die sich insbesondere im zweiten Chor dieses Magnificats häufen. Mehrere Takte anhaltende Quintparallelen zwischen Canto und Alto lassen sich eindeutig auf einen unaufmerksamen Kopisten zurückführen, der dieselben Noten in unterschiedlichen Schlüsseln notierte. Einen solchen Fauxpas hätte sich Burach selbst wohl nicht erlaubt.

### Klein versus gross – Besetzungsextreme

Gleichzeitig mit dem doppelchörigen Stil Burachs finden sich dieselben Besetzungsextreme in einer orchestralen Schreibweise im Repertoire der Einsiedler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Standard wurde. Diese langsame Abkehr von der Doppelchörigkeit und die zunehmende Anwendung des hochbarock-konzertanten Stils mit gross besetztem Orchester, virtuosen Solopartien und teilweise ausufernd langen Instrumentaleinleitungen vor dem ersten Einsatz des Chores ist bezeichnend für die Einsiedler „Trendwende“ im 18. Jahrhundert.

Im Gegensatz dazu finden sich bis in die 1790er Jahre hinein immer noch klein besetzte Magnificat-Vertonungen für vier Gesangsstimmen und Continuo, allerdings sind diese nicht mehr so zahlreich vertreten wie noch bei Burach. Dennoch erinnert das *Magnificat à 4tro Senza Sinfonia. in A#* (CH-E 280,17) von P. Marcus Zech (1727–1770) an den Schreibstil Burachs. Möglicherweise ist das 1769 entstandene Werk sogar an die Kompositionen des Klosterorganisten angelehnt. Anders als Burach wagt es Zech, die hohen Stimmen im Duett ohne begleitenden Continuo-Bass beginnen zu lassen und ihnen stattdessen eine obligate Colla-parte Orgel zur Seite zu stellen. Die Vermutung liegt nahe, dass hier wiederum Knabenstimmen zum Einsatz kamen, die in den solistischen Abschnitten die Unterstützung durch die Orgel gebrauchen konnten. Die Nähe zu Burach ist beispielsweise an der sehr detaillierten Bezifferung und insbesondere am Bassverlauf in den Takten 15–19 erkennbar: Der pochende Achtelbass, gefolgt von einem Orgelpunkt, findet sich auch bei Burach an mehreren Stellen wieder (vgl. Notenbsp. 3, S. 58–59). Im Gegensatz zu Burachs zuvor beschriebener Komposition tauchen bei Zech mehr Chromatismen auf und eine Tendenz zur Teilung des Chorsatzes in Ober- und Unterstimmen ist zu erkennen.

Zwei Beispiele für die grösseren Besetzungen stammen von Abt Marian Müller (1724–1780) selbst.<sup>21</sup> Neben dem Chorsatz inklusive Solisten und einem Streichersatz kommen zwei Oboen, zwei Trompeten und das obligatorische Orgelcontinuo zum Einsatz. Beide Beispiele stehen in D-Dur, was nicht weiter verwunderlich ist. Das Kloster kaufte wohl knapp zuvor zwei Trompeten in D, die es nun gebührend einzusetzen galt. Diese These lässt sich dadurch begründen, dass abgesehen von vier Ausnahmen<sup>22</sup>

20 KAE, A.QE.5, RUEPP 1766, fol. 5v.

21 Allerdings sind fast alle Kompositionen Müllers auf die Zeit vor seiner Abtwahl datiert.

22 Von Müller ist ein Magnificat in G-Dur überliefert, von Zech stammen zwei Werke in Es-Dur und eines in F-Dur.

alle Magnificat-Vertonungen der Einsiedler Klosterkomponisten, welche Trompeten vorsehen, in D stehen.

Beide Werke Müllers beginnen mit auffallend langen Orchestereinleitungen: beim *Magnificat a piu Stromenti* aus dem Jahr 1771 (CH-E 562,1) mit einer Länge von 29 Takten; beim *Magnificat a piu Stromenti* für das Fest des Hl. Urban am 25. Mai 1760 (CH-E 562,4) erklingen gar 31 Takte vor dem ersten Choreinsatz. Erstaunlich ist auch die grosse Experimentierfreude mit verschiedenen Besetzungen für die weiteren Textzeilen nach dem im Tutti vorgetragenen Eröffnungssatz „Magnificat anima mea“. So überrascht das frühere Werk von 1760 mit einer Arie über die Zeile „Suscepit Israel puerum suum“ für Soprano Solo mit obligater Orgel, der Müller sogar eine Registrierung mit „Voce umana“ vorschreibt.



Abb. 3. Erste Seite der Orgelstimme des „Suscepit Israel“, CH-E 562,4.

Der aussergewöhnlich grosse Umfang der Koloraturen wirft gleich zwei Fragen auf: Zum einen, von wem dieses Solo wohl gesungen wurde und zum anderen, auf welchem Stimmton die Orgeln intoniert waren. Letzteres lässt sich leider nicht restlos klären, da sämtliche Instrumente des Klosters aus der betreffenden Zeit während der Revolution zerstört oder im Lauf der Jahre durch modernere ersetzt wurden. Dennoch wäre die Partie durch einen tieferen Stimmton (etwa um 392 oder 415 Hz) für falsettierende Männer singbar. Ein höherer Stimmton würde für den Einsatz von Knaben- oder gar Kastratenstimmen sprechen. Zwar scheint auf den ersten Blick die Vermutung naheliegend, dass die anspruchsvolle Solopartie nicht von einem der Schulknaben gesungen wurde, da u. a. der innerhalb eines einzigen Taktes zu bewältigende Umfang von über zwei Oktaven (z. B. in Takt 39f.) für eine Knabenstimme doch sehr gross scheint (vgl. Notenbsp. 4, S. 60).

Notenbsp. 3. P. Marcus Zech: Magnificat à 4tro Senza Sinfonia. Partitur der Takte 1–28, CH-E 280, 17.

Magnificat à 4tro Senza Sinfonia. in A#

P. Markus Zech OSB

**Presto**

S. *Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -*

Alto. *Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num, et e - xul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -*

Tenore. *Magnificat.* *Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -*

Basso. *Magnificat.* *Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus spi - ri - tus me -*

Violoncello. *Presto.* *f*

Organo. *Solo.* *tt.* 7 6 7 6 7 6 5 # 6 7 7

8

S. *us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o Qui-a res-pex-it hu-mi-li-ta-tem an-cill-ae su-ae*

Alto. *us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o Qui-a res-pex-it hu-mi-li-ta-tem an-cill-ae su-ae,*

Tenore. *us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o*

Basso. *us, in De-o sa-lu - ta - ri De-o sa-lu - ta - ri me - o*

Violoncello. 6 6 6 6 6 6 # #

Organo. *tt.*

Edition: Eva-Maria Hamberger 2020

2

15 *tt.*

Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

*tt.*

Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

*tt.* *S.*

Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes Qui - a fe - cit

*S.*

Ec - ce en - im ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes Qui - a fe - cit mi - hi mag - na

6 — — 5 6 — 5 # 4 3# 7 4 9 8 7 6 5 6 # 3 3

22

et san - ctum no - men ei - us.

et san - ctum no - men ei - us

*S.*

mi - hi mag - na qui po - tens est et san - ctum no - men ei - us. Et mi - se - ri - cor - di - a ei - us à pro - ge - ni - e

*S.*

mi - hi mag - na qui po - tens est et san - ctum no - men ei - us. Et mi - se - ri - cor - di - a ei - us à pro - ge - ni - e

8 - 6 7 6 # 7# 3# # — # — # —

Notenbsp. 4. P. Marian Müller: Magnificat a piu Stromenti. Partitur der Takte 35–54, CH-E 562,4. Dass es sich in dem Satz nicht nur um einzelne Spitzentöne handelt, sondern sich die Koloraturen fast ausschliesslich im oberen Bereich der zweigestrichenen Oktave bewegen, ist an dieser Passage deutlich zu erkennen.

24

35

Mi-se-ri-cor - di-ae su - ae, mi-se-ri - cor - di-ae su - ae, re-cor-da -

39

43

-tus, re - cor - da - - - - - tus, mi - se - ri - cor - di-ae su -

49

-ae.

52



Da Müller in diesem Satz bei den Sängern auf die Tenorstimme verzichtete, kann die These aufgestellt werden, dass der Tenorsolist wohl zugleich Bratschist war und für diesen Satz aus dem Gesangsensemble ins Orchester wechselte. Diese Multifunktionalität der „Musicantenpatres“ lässt sich an verschiedenen Stellen gut belegen, nicht nur anhand der in ihrem Nachruf oder in Diarien aufgezählten Instrumentalkünste. Die wenigsten unter ihnen beherrschten demzufolge nur ein Instrument. Zudem sehen zahlreiche Partituren der Einsiedler Mönche für die ruhigeren, pastoralen Mittelsätze einen Wechsel von der Oboe zur Traversflöte vor.<sup>26</sup> Es kann folglich davon ausgegangen werden, dass die Bläser in der Regel alle Instrumente der Holzbläser-Familie spielen konnten.

### Kontrafakturen – eine „Einsiedler Spezialität“

Mit einer noch grösseren Besetzung als Müller wartet der bereits bekannte P. Marcus Zech auf. Sein *Magnificat Con Sinfonia* setzt neben Chor und Solisten, Streichersatz, Oboen, Traversflöte, Trompeten und Orgel noch zwei Hörner in D voraus. Was sich jedoch bei all seinen Magnificat-Kompositionen beobachten lässt, ist das Fehlen eines Viola-Parts. Zwar enthalten manche Archivumschläge mit seinen Kompositionen eine Violastimme, doch ist diese auffallend oft auf anderem Papier und von späterer Hand notiert. Vermutlich wurde die Einzelstimme in diesen Fällen aufgrund der Annahme, dass selbige verloren ging, nachträglich ergänzt. Dem Magnificat CHE 280,19 scheint die Stimme harmonisch jedenfalls nicht abzugehen.

Was uns hier begegnet, ist eine in Einsiedeln weit verbreitete und bereits gut dokumentierte Praxis: jene der Kontrafaktur.<sup>27</sup> Diese taucht in Zechs Magnificat allerdings nicht in Form der Umtextierung eines weltlichen Werkes auf, sondern als Alternativtext innerhalb einer von vornherein als liturgisches Werk angelegten Eigenkomposition aus dem Kloster. Bereits im eröffnenden *Magnificat*-Satz erhalten Sopran und Tenor eine zweite Textzeile mit dem „Lauda Sion“ unterlegt, wobei die Übertragung des Kontrafaktur-Textes hinsichtlich der Silbenaufteilung an einigen Stellen Fragen aufwirft.

Abb. 5. P. Marcus Zech:  
*Magnificat Con Sinfonia*.  
1. Seite der Canto-Stimme  
mit dem eröffnenden  
*Magnificat* sowie der  
alternativen Textunterlegung  
mit „Lauda Sion“,  
CHE 280,19.



<sup>26</sup> Ein Umstand, der in vielen Fällen bei der Erfassung durch RISM leider übersehen wurde, da der Instrumentenwechsel nicht auf dem Titelblatt bzw. der ersten Seite der jeweiligen Stimmen, sondern erst im Verlauf des Stückes angezeigt wird.

<sup>27</sup> HANKE KNAUS 2010: 71–84.

Zudem erscheint es seltsam, weshalb auf die Umtextierung der Alt- und Bassstimme verzichtet wurde. Sollte das „Lauda Sion“ möglicherweise nur als Duett aufgeführt werden? Im weiteren Verlauf des Stückes tauchen in mehreren Sätzen und auch in allen Stimmen weitere Alternativtexte auf, wobei es sich nicht um einen zusammenhängenden Gesamttext handelt – der Fronleichnamsequenz „Lauda Sion“ folgt beispielsweise später als Unterlegung des „Gloria patri“ eine Zeile aus dem „Te Deum“ („te Ergo quaesumus“). Eben dieser Satz, der auf die Besetzung Violine 1/2, Continuo und zwei Soloinstrumente – „Violino principale“ und „Traversiere Concertante“ – als Begleitung für das Sopran-Alt-Duett reduziert ist, enthält sowohl am Ende der Orchestereinleitung als auch für das Finale zwei ausgeschriebene Kadenz für die Concerto-Stimmen, die auf zwei separaten, in die Orgelstimme eingelegten Notenblättern erhalten sind.



Abb. 6. Kadenz für Violino principale und Traversflöte am Ende der Orchestereinleitung des „Gloria patri“, CH-E 280,19.

Zech war wohl bewusst, dass es für ein Duo kaum möglich ist, aus dem Stegreif gemeinsam eine Kadenz zu improvisieren,<sup>28</sup> weshalb er diese lieber festlegte. Interessant sind dabei zwei Beobachtungen: Einerseits verwendete Zech an beiden Stellen für die Kadenz kein musikalisches Material aus der zuvor gehörten Einleitung bzw. des Duetts. Vielmehr sind seine Kadenz ein Wechselspiel aus Tiraden, Dreiklangsbrechungen und kurzen Motiven, die entweder von beiden Instrumenten gleichzeitig im Terzabstand vorgetragen werden oder sich als virtuoses Ping-Pong-Spiel zwischen Violine und Traversflöte gegenseitig aufschaukeln. Andererseits sind die Kadenz – insbesondere im getragenen Duktus des vorgeschriebenen „Adagio molto“ – zu lang, um sie „auf einen Atem“ zu spielen, wie es in der überwiegenden Zahl der im Barock entstandenen Anleitungen zum Kadenzspiel propagiert wird.<sup>29</sup>

28 Auf diesen Umstand verweist auch Quantz im XV. Hauptstück – „Von den Cadenzen“ in seinem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. QUANTZ 1780: 157–158.

29 QUANTZ 1780: 156.

## Das Exil – schon Dagewesenes oder gänzlich Neues?

Solch grosse Besetzungen mit Blechbläsern, mehrfachem Orgelcontinuo, vielstimmigem Streicherapparat und einer Verteilung des Ensembles auf mehrere Emporen waren nachvollziehbarerweise im Exil in St. Gerold nicht mehr realisierbar. Nicht nur die räumlichen Gegebenheiten schränkten die Einsiedler ein, es muss auch davon ausgegangen werden, dass keine bzw. kaum Instrumente auf der Flucht mitgenommen wurden. Die wenigen erhaltenen Fluchtberichte erzählen davon, wie lediglich das Nötigste in ein quadratisches Tuch eingeschlagen wurde, bevor man sich Hals über Kopf auf den Weg machte. Instrumente mitzutragen hätte die Flucht über Stock und Stein nur unnötig behindert. Zudem waren die Instrumente nicht das Privateigentum der Mönche, sondern Klosterbesitz, weshalb sie im persönlichen „Fluchtpaket“ der Patres nichts zu suchen hatten.<sup>30</sup> Auch waren die wertvollsten Musikalien von Kapellmeister P. Anton Fornaro (1753–1828) bereits vor der Flucht fernab des Grossen Walsertales, namentlich im Euthal (SZ), in Sicherheit gebracht worden. Somit standen den Patres ihre geliebten (meist italienischen) Werke nicht mehr zur Verfügung.<sup>31</sup>

Wie könnte also die musikalische Praxis der Einsiedler Mönche nach ihrer Ankunft in St. Gerold ausgesehen haben? Im Gegensatz zu Salve-Regina-Vertonungen, die untrennbar mit der Gnadenkapelle verbunden sind und somit im Exil keine Rolle mehr spielten, wurde die Vesper und somit als deren Herzstück das Magnificat weiterhin gebetet und gesungen. So verwundert es nicht, dass sich die erste Magnificat-Komposition eines Klosterkomponisten knapp nach dem Eintreffen der Mönche in St. Gerold findet. Es handelt sich um einen vierstimmigen Satz mit Orgelcontinuo von P. Markus Landtwing (1759–1813).



Abb. 7. P. Marcus Landtwing: *Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus*. Organo-Stimme, CH-E 530,8.

Anhand der Besetzung könnte man davon ausgehen, das Werk müsse Ähnlichkeiten mit jenen Burachs und Zechs aufweisen. Tatsächlich ist Landtwings Komposition näher am gregorianischen Choral als die gezeigten Beispiele seiner Vorgänger und versucht zudem, den gregorianischen Duktus beizubehalten. Allerdings weicht auch er recht schnell von der Choralvorlage ab.

Das *Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus* (CH-E 530,8) ist datiert auf den 14. August 1798, also etwas mehr als drei Monate nach der Flucht und auf den Vortag zu Maria Himmelfahrt.

<sup>30</sup> Herzlichen Dank an P. Thomas Fässler für diese Hintergrundinformationen.

<sup>31</sup> Siehe CH-E ML 523, MOREL, fol. 100v–101r.

Da das Datum nicht näher spezifiziert wird, stellt sich die Frage, ob es sich dabei um das Kompositionsdatum oder den Tag der „Uraufführung“ handelt. Es ist durchaus denkbar, dass dieses Magnificat in der ersten Vesper des Marienfeiertages am Vorabend des 15. August gesungen wurde. Der Beginn scheint dem ersten Magnificat-Ton zu folgen. Allerdings weicht das Ende des Wortes „Dominum“ vom Choralton ab und führt den Satz harmonisch nach e-Moll zurück (vgl. Notenbsp. 5–6, S. 66–67). Anders als bei Burach und Zech ist nicht der vollständige Magnificattext vierstimmig vertont, sondern, wie der Titel bereits ankündigt, nur die geraden Verse alternierend mit dem einstimmig gesungenen Choral. (Diese Alternatimtechnik mit abwechselndem Choral und Chorsatz wird heute noch an Sonn- und Feiertagen von den Einsiedler Mönchen in beiden Vespere praktiziert.) Das Orgelcontinuo bleibt dabei in der Textur sowohl im Choral als auch im vierstimmigen Satz unverändert. Anhand der isolierten Orgelstimme lässt sich also nicht festmachen, ob man sich gerade in einem Choral- oder einem Chorvers befindet.

Im Archiv der Einsiedler Musikbibliothek findet sich ein weiteres, ähnliches *Magnificat in VIII Tono* von Landtwing mit der unmittelbar folgenden Signatur CH-E 530,9. Dieses ist zwar nicht datiert, wurde aber mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls in St. Gerold bzw. im Exil komponiert. Darauf deuten das Format der Quelle und die Nähe zu CH-E 530,8 hin. Der Satz dürfte zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein, da Landtwing je zwei Klarinetten und zwei Hörner vorsieht. Diese müssen die Mönche also in der Zwischenzeit irgendwo erstanden oder als Stiftung geschenkt bekommen haben. Auch hier folgt Landtwing nur scheinbar dem achten Magnificat-Ton. Die Oberstimme des alternierenden Chorsatzes weicht schon ab dem Wort „spiritus meus“ von der gregorianischen Vorlage ab.

The image shows a manuscript page with musical notation. It features several staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ continuo. The lyrics are written below the vocal staves. The notation includes clefs, notes, rests, and bar lines. The organ continuo part is written in a simplified style, often using block letters for notes. The page is divided into two systems of staves.

Abb. 8. Manuskriptseite in Partitur. Bemerkenswert ist die Aussetzung der Continuo-Begleitung in den ungeraden Textzeilen, vgl. Notenbsp. 7, S. 68.

Notenbsp. 5. Partitur der ersten drei Textzeilen des Magnificat Chorale, CH-E 530,8.

Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus.

*Chorus.*

Ma - gni - fi - cat: A - ni - ma me - a Do - - mi num. \_\_\_

*a 4. Voc.*

Et ex - ul - ta - vit Spi - ri - tus me - us: in De - o Sa - lu - ta - ri\_\_\_ me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri\_\_\_ me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri\_\_\_ me - o.

Et ex - ul - ta - vit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri\_\_\_ me - o.

8 6 7 3 5 3 5 — 4 #

*Chorus.*

Qui - a\_\_\_ re - spe - xit humilitatem an - cil - la su - a:

4 5 3 5 6 4 3

Ec - ce enim ex hoc beatam me dicent om - nes ge - ne - ra - ti - o - - nes. \_\_\_

5 4 #

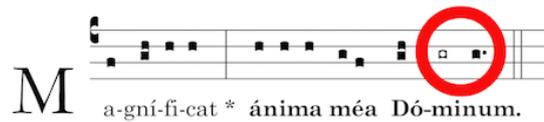
Notenbsp. 6. Vergleich des Beginns mit dem ersten Magnificat-Ton. Die Abweichung der Oberstimme von der Vorlage in der zweiten (und somit in jeder vierstimmig gesetzten) Textzeile ist offensichtlich.

### Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus.

*Chorus.*



Ma - gni - fi - cat: A - ni - ma me - a Do - - mi num



M a-gní-fi-cat \* ánima méa Dó-minum.



2. Et exs-ultávit spíritus méus \* in Déo salutari mé-o.

*a 4. Vóc.*



Et ex - ul - ta - vit Spi - ri - tus me - us: in De - o Sa - lu - ta - ri me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et exultavit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spiritus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

8 6 7 3 5 3 5 — 4 #

Notenbsp. 7. P. Marcus Landtwing: Magnificat in VIII. Tono. Partitur der ersten drei Textzeilen, CH-E 530,9.

## Magnificat in VIII Tono

Ma - gni - fi - cat anima me - a Domi - num.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us: in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Qui - a re - spexit humilitatem an - ci - lae - su - ae, ecce enim ex hoc beatem me dicent omnes ge - ne - ra - ti - o - nes

Geradezu abenteuerlich muten teilweise die harmonischen Modulationen von G-Dur am Beginn hin zu E-Dur an der Mittel-Zäsur bis C-Dur am Ende der Zeile an. Allerdings ist Landtwing in bester Gesellschaft und ganz einer Art „Einsiedler Harmonie-Tradition“ verpflichtet. Bereits bei Burach finden wir im *Antiphonae*-Begleitbuch auf genau diesen Magnificat-Ton ein Continuo mit drei verschiedenen Varianten für das Ende der geraden Verse und auch das berühmte „Einsiedler Salve“ kann mit den für heutige Ohren seltsam anmutenden Harmonien und ungewohnt häufigen Querständen mithalten.<sup>32</sup>

Bislang bleibt noch die Frage offen, wer schlussendlich die hohen Stimmen der beiden St. Gerolder Magnificate gesungen haben könnte. Knabenstimmen scheiden aus, da die Einsiedler ihre Togaten<sup>33</sup> bereits vor der Flucht nach Hause zu ihren Familien geschickt hatten und es unwahrscheinlich erscheint, dass die St. Gerolder Knaben, um deren Schulbildung man sich zu kümmern begann, zu diesem Zeitpunkt bereits ausreichend ausgebildet worden waren. Das Transponieren des Satzes in eine für Männerstimmen singbare Lage ist durch die Mitwirkung der Bläser ausgeschlossen, wodurch nur noch entweder Diskantisten oder Frauenstimmen für die Canto- und Alto-Partien in Frage kommen. Letzteres scheint zwar auf den ersten Blick für einen Männerorden abwegig, könnte aber durch ein Zitat von P. Otmar Ruepp 1792 gestützt werden. Er fordert nämlich im Vorwort zu der einzigen sich heute noch in St. Gerold befindenden Musikhandschrift I 386 Folgendes:

Sowohl Knaben als auch Mädchen sollen [die Gesänge] in den Schulen sehr gut lernen, so wie auch alle Männer und Frauen, wie der Psalmist sagt: Junge Männer und junge Frauen, die Alten mit den Jüngeren sollen den Namen des Herrn loben sowie den Namen Mariens und aller Heiligen, im Chor und mit der Orgel und einst im Himmel in Ewigkeit. Amen.<sup>34</sup>

Ihm ging es dabei vor allem um die Gesänge der Messe und der Vesper, die die Gemeinde mitsingen durfte und sollte, wobei er ein starker Verfechter des lateinischen Gebets (im Vergleich zum aufkommenden „teutonischen Gesang“) war. Somit würde das Magnificat als Teil und Höhepunkt der Vesper zu ebenjenen von „Knaben und Mädchen, Männern und Frauen“ gesungenen Gesängen zählen.

## Konklusion

Obwohl die Einsiedler Mönche besonders am Beginn und in der Mitte des 18. Jahrhunderts sehr wohl Wert und viel Augenmerk auf grosse, aufwendig besetzte Magnificat-Vertonungen legten und es den Anschein erweckt, dass der Kantatenstil<sup>35</sup> mit Chor, Solisten und Orchester sich zunehmend gegen die mehrhörige Schreibweise durchsetzte und zum Standard wurde, sind die im frühen Exil entstandenen Magnificat-Sätze in ihrer Schlichtheit und „Minimalbesetzung“ durchaus in einer klostereigenen Tradition verwurzelt und stellen somit weder einen kompletten Bruch mit dem bereits Bekannten noch etwas völlig Neues dar. Zwar wählte Markus Landtwing mit der Orientierung am Magnificat-Ton einen anderen Kompositionsstil als seine komponierenden Vorgänger Burach und Zech, die wie gezeigt unabhängig von der gregorianischen Vorlage komponierten. Die Harmonik und Generalbassausstattung Landtwings folgt jedoch klar einer „Einsiedler Tonsprache“.

Die veränderten Bedingungen in der Propstei St. Gerold mit dem geringeren Platzangebot im Kirchen- bzw. Chorraum für die „Musicanten-Patres“, die fehlenden Musikalien und Instrumente stellten die Mönche am Anfang des Exils gewiss auf die Probe und mögen beim ein oder anderen Pater

32 BURACH 1755: [unpaginiert fol. 88v] sowie HELG 2006: 58–69.

33 Die Bezeichnung der Einsiedler für ihre Stiftsschüler ist abgeleitet von der schwarzen Toga, die die Knaben trugen.

34 „Addiscant autem et pueri in Scholis, & Virgines meliori modo; ut dein omnes Viri, & Mulieres seu, ut Psalmista ait: Juvenes & Virgines, Senes cum junioribus laudent Nomen Domini [...] & Nomen Mariae, & omnium Sanctoru[m] in Choro & Organo; & tandem in Caelo in aeternum. Amen.“ Bibliothek der Propstei St. Gerold, I 386: RUEPP 1792 (ohne Paginierung).

35 Zur Definition der Kantate siehe die zeitgenössische Darstellung im *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch: „Kantate. Ein lyrisches Gedicht, welches in verschiedene abwechselnde Sätze eingekleidet mit Instrumentalbegleitung gesungen wird. Die abwechselnden Sätze, woraus das Ganze besteht, sind, die Arie mit ihren Abarten, und das Recitativ oder Akkompagnement, nebst dem Arioso, zwischen welche in den größern Gattungen dieses Kunstproduktes auch oft Chöre eingestreut werden.“ KOCH 1802: 300.

(musikalische) Krisen ausgelöst haben. Die Mönche waren notgedrungen dazu bereit, auf kleinere Kompositionen in ihnen bekannten Besetzungen ohne zusätzliche Instrumente auszuweichen. Dennoch war der Wunsch nach neuem musikalischem Material und grösseren Instrumentalensembles so stark, dass sie sich mit der Zeit ein beachtliches Instrumentarium und auch wieder Notenmaterial erwarben, wie beispielsweise die in St. Gerold datierten und somit sicher auch dort aufgeführten Abschriften von Sinfonien aus dem Stift Schlägl (Niederösterreich)<sup>36</sup> oder auch gross besetzte Pastoralmusiken aus dem Kloster Stams (Tirol)<sup>37</sup> belegen. Ebenso gut dokumentiert ist die rege Sammeltätigkeit jener Einsiedler Mönche, die in österreichischen und süddeutschen Klöstern Aufnahme fanden und in den dortigen Musikbibliotheken eifrig Musik kopierten.<sup>38</sup>

Ein Musizieren auf mehreren Emporen wie im Mutterkloster oder auch das Spiel mit zwei bis vier Orgeln waren aus logistischen Gründen in St. Gerold nicht möglich, die schrittweise Erweiterung des Ensembles von der am Anfang des Exils genutzten vierstimmigen Choral-Schola mit Orgel zur Aufführung von Messen mit Solisten und *ad libitum*-Instrumenten<sup>39</sup> bis hin zur erwähnten Sinfonie mit vollem Streichersatz inklusive Hörnern und Oboen dürfte aber bereits bald nach der Ankunft der Mönche in St. Gerold eingesetzt haben. Allein an der Gattung des Magnificats kann also gezeigt werden, dass die Einsiedler bemüht waren, auch im Exil den eigenen musikalischen Standard zu erhalten. Weitreichende Reformpläne in Bezug auf die Kirchenmusik wurden hier zwar womöglich geschmiedet, aber erst Jahre nach der Rückkehr ins Kloster Maria Einsiedeln in die Tat umgesetzt.

**Eva-Maria Hamberger** studierte Cembalo, Klavier und Fortepiano in Österreich und an der Schola Cantorum Basiliensis. Ihr Interesse und Engagement gilt der Kammermusik, der Musikwissenschaft sowie der Musikvermittlung. Im Rahmen ihrer Dissertation forscht sie über das Musikleben der Einsiedler Mönche in ihrem Exil in Sankt Gerold während der Französischen Revolution.

## Bibliographie

### Quellen

Bibliothek der Propstei St. Gerold, I 386: RUEPP, Otmar: „Vorwort“, in: *Minus Chorale Cantus Ecclesiastici Gregoriani ad usum Chori & Organi Monasterii, Præposituræ, & Parochiæ Sant Gerold [...]*, St. Gerold: 15. April 1792.

CH-E 280,19: ZECH, Markus: *Magnificat Con Sinfonia [...] del S. M. Zech*.

CH-E 427,5: BURACH, Justus: *Magnificat ex C. à 2. Choris Concert Con Fogliettis*.

CH-E 427,8: BURACH, Justus: *Magnificat a 4tro*.

CH-E 530,8: LANDTWING, P. Marcus (zweifelhaft): *Magnificat Chorale, alternandum cum 4. Vocibus*.

CH-E 530,9: LANDTWING, P. Marcus: *Magnificat in VIII. Tono*.

CH-E 562,4: MÜLLER, Marianus: *Magnificat a piu Stromenti*, 1758.

CH-E ML 523: MOREL, Gall: *Notizen über die Musik in Einsiedeln*, Varia Musica.

CH-E MW 577: BURACH, Justus (1755): *Antiphonæ & c., Pro Organo, Ad horas & Vesperas*.

36 CH-E 5, 10.

37 CH-E 574, 3.

38 HELG 2019: 83–91; NEUMAYR 2011: 265–285.

39 Zum Beispiel die „Missa figurata dall’Organo e due Soprani“ von Conrad Tanner (CH-E 197,4) oder die „Missa a Canto, Alto, Basso/Due Violini/Con Organo.“ von Joseph (?) Schreiner (CH-E 613,5).

KAE, A.HB.19: *Diarium Einsidlense*.

KAE, A.HB.67: RUEPP, Othmar: *Diarium*, Bd. 2, 1778–1779.

KAE, A.HB.75.17, KÜTTEL, Beat: *Diarium*.

KAE, A.LT.2: *Beitrag zur Geschichte der Flucht der Einsiedler Patres im April 1798. Aus dem Munde des P. Adelrich Rothweiler aufgefasst den 1. März 1845*, von P. Gallus Morel.

KAE, A.LT.3: *Flucht aus dem Gotßhauß Einsiedlen*, v. Br. Mathä Grob.

KAE, A.LT.5: DOSENBACH, Michael (1789): *Reisebeschreibung von Bludenz nach Augsburg in Schwaben*, 2ter Theil.

KAE, A.QE.5: RUEPP, Otmar (1766): *Große Engelweihe C*.

KOCH, Heinrich Christoph (1802): Art. „Cantate“, in: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main: August Hermann dem Jüngern, 300–301, <https://archive.org/details/MusikalischesLexikon1802/page/n165/mode/2up> [05.10.2022].

LUTHER, Martin (1522): *Das Newe Testament Deutzsch*, Wittenberg: Cranach, Lukas d. Ä./Döringe Christian.

QUANTZ, Johann Joachim (1780): *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau: Johann Friedrich Korn d. Ä.

## Literatur

BACCIAGALUPPI, Claudio (2017): *Artistic Disobedience. Music and Confession in Switzerland, 1648–1762*, Leiden u. Boston: Brill.

BÖCK, Hanna (1989): *Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte*, Zürich u. München: Artemis Verlag.

FÄSSLER, Thomas (2019): *Aufbruch und Widerstand. Das Kloster Einsiedeln im Spannungsfeld von Barock, Aufklärung und Revolution*, Egg bei Einsiedeln: Thesis.

FELLERER, Karl Gustav (1932): *Beiträge zur Choralbearbeitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.*, Strassburg: Heitz & Cie.

HANKE KNAUS, Gabriella (2010): „Theaterstyl‘ und ‚Kirchenstyl‘. Zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz“, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23./24. Nov. 2007*, hrsg. von Giuliano Castellani, Bern u. a.: Peter Lang, 71–84.

HELG, Lukas (2006 [1988]): *Das Einsiedler Salve Regina. Eine musikalische Studie von P. Lukas Helg*, 2. erw. Aufl., Einsiedeln: Druckerei Franz Kälin.

HELG, Lukas (2019): *Ein himmlisch Werk. Musikalische Schätze aus dem Kloster Einsiedeln. Dokumente zur Ausstellung im Museum Fram vom 25. Mai bis 29. September 2019*, Einsiedeln: Franz Kälin AG.

HENGGELER, Rudolf (1933): *Professbuch der fürstl. Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln. Festgabe zum tausendjährigen Bestand des Klosters von P. Rudolf Henggeler O.S.B.*, [http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv\\_professbuch.php](http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch.php) [05.10.2022].

JÄGGI, Gregor: „Ausführliche Geschichte der Engelweihe“, in: *Homepage des Klosters Einsiedeln*, <https://www.kloster-einsiedeln.ch/geschichte-engelweihe/> [05.10.2022].

- KAUT, Thomas und SCHNEIDER, Franz (1997): Art. „Magnificat“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 6: *Kirchengeschichte bis Maximianismus*, begr. von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, Basel u. a.: Verlag Herder, 1191–1192, <https://archive.org/details/Lexikon-fur-Theologie-und-Kirche/Lexikon-fur-Theologie-und-Kirche-LThK3---Band-6%2C-eds.-Michael-Buchberger%2C-Walter-Kasper%2C1997/mode/2up>. [05.10.2022].
- KIRSCH, Winfried und SCHLAGER, Karlheinz (2016 [1996]): Art. „Magnificat“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14590> [05.10.2022].
- NEUMAYR, Eva und LAUBHOLD, Lars E. (2011): „Die Quellen der Salzburger Dommusik in der Musikbibliothek des Benediktinerklosters Maria Einsiedeln (Schweiz)“, in: *Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 151, 265–285, [https://www.zobodat.at/publikation\\_volumes.php?id=50708](https://www.zobodat.at/publikation_volumes.php?id=50708) [05.10.2022].
- REICHLIN, Kolumban (2014): *Propstei St. Gerold. Ihre wechselvolle Geschichte im Detail*. Zusammenstellung der Propsteigeschichte auf der ehemaligen Homepage der Propstei. Download durch die Autorin 2018.
- REINHARDT, Volker (2014 [2006]): *Die Geschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis heute*, 5. aktual. Aufl., München: C.H.Beck.
- RIEDO, Christoph (2010): „Um die Music mit gröserer auferbauligkeit, und mindrer unordnung und ausschweifungen diese hochfeierliche zeit hindurch vollführen zu können“. Einblicke in die Organisation der Musik in der Benediktiner-Abtei Einsiedeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel der ‚Grossen Engelweihe‘“, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23./24. Nov. 2007*, hrsg. von Giuliano Castellani, Bern u. a.: Peter Lang, 177–216.
- RUSCH, Johann Baptist (1870): *Geschichte St. Gerolds des Frommen und seiner Propstei in Vorarlberg. Nach urkundlichen und literarischen Quellen chronologisch dargestellt von Johann Bapt. Rusch zu Appenzell*, Wien: K.K. Hof- und Staatsdruckerei.
- SALZGEBER, Joachim (1997): „Zur Geschichte der Propstei St. Gerold von 950–1994“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 108, 81–96.
- SALZGEBER, Joachim (2006): *Das Kloster Einsiedeln*, Einsiedeln: ea Druck+Verlag.