

Wer sich mit mittelalterlicher Musik, insbesondere dem Gregorianischen Choral oder Tropen und Sequenzen, den im Frühmittelalter neu entstandenen Gattungen liturgischer Musik, beschäftigt, kommt an St. Gallen nicht vorbei. Hier im Kloster wurde die St. Galler Neumennotation zur Perfektion gebracht, eine frühmittelalterliche Notenschrift, mit der erstmals alle Choralmelodien schriftlich festgehalten wurden. Hier lebte der Mönch Notker Balbulus († 912), der Sequenzen dichtete – liturgische Stücke, die nach dem Alleluia und vor der Evangelienlesung gesungen wurden – und die Entwicklung dieser Gattung entscheidend prägte. Hier lebte und wirkte auch Tuotilo, ein enger Freund Notkers († um 913). Er schuf als Dichter und Komponist Tropen, d.h. in vorhandene gregorianische Choräle eingefügte oder ihnen vorangestellte melodische, textliche oder aus einer Kombination von beidem bestehende Erweiterungen. Auch er gab damit einer neuen Gattung der liturgischen Musik grundlegende Impulse. Die ersten beiden Vitrinen widmen sich diesen Themen.

Die musikalische Praxis bedurfte auch im Mittelalter einer theoretischen Fundierung. In der dritten Vitrine sind daher einige musiktheoretische Texte ausgestellt. Sie decken mit Traktaten des 6. bis 16. Jahrhunderts ein weites Spektrum ab: von grundlegenden Texten zur Musik als einer mathematischen Wissenschaft über die Lehre vom Tonsystem und den Kirchentonarten bis hin zu einem kurzen Traktat in Versen über Dirigierkunst.

Auch in der Renaissance und bis ins 18. Jahrhundert entstanden im Kloster Musikhandschriften; einige weitere kamen mit dem Nachlass des Schweizer Historikers Aegidius Tschudi in die Klosterbibliothek. Die vierte Vitrine zeigt einen prachtvollen Codex mit vierstimmigen Choralbearbeitungen des italienischen Komponisten Manfred Barbarini Lupus (geschrieben 1562) sowie Liederbücher mit geistlichen und weltlichen Kompositionen der Renaissance.

Im Zentrum der fünften Vitrine steht der Organist Fridolin Sicher, der ab 1516 an der St. Galler Klosterkirche tätig war, mehrstimmige Vokalkompositionen für Orgel arrangierte, Handschriften kalligraphierte und eine Chronik verfasste.

Die sechste Vitrine ist dem 18. Jahrhundert gewidmet; sie zeigt ein reich geschmücktes Antiphonar (eines der letzten Zeugnisse sanktgallischer Handschriftenproduktion), eine Komposition des St. Galler Mönchs Maurus Christen, einen Druck mit Arien aus der Klosterdruckerei sowie eine – allerdings erst nach der Aufhebung des Klosters entstandene – Abschrift einer Mozart-Sinfonie.



STIFTSBIBLIOTHEK ST. GALLEN

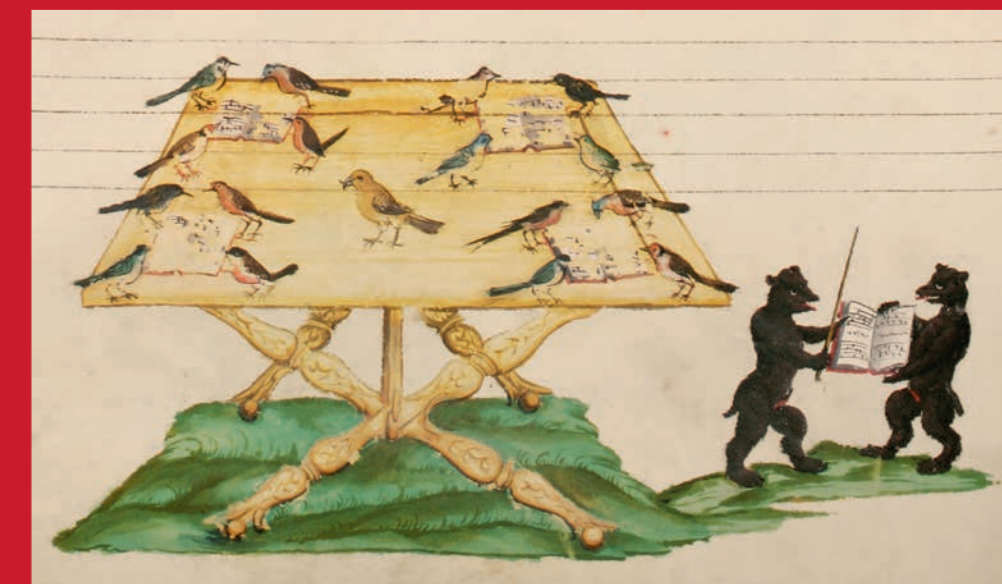
Klosterhof 6D, CH-9004 St. Gallen (Schweiz)
www.stiftsbibliothek.ch stibi@stibi.ch

MUSIK IM KLOSTER ST. GALLEN

MUSIK IM KLOSTER ST. GALLEN



Abbildung Umschlagseite vorne und Detail unten: Introitus zu Marienfesten («Salve, sancta parens») in den vierstimmigen Choralbearbeitungen zu den Hochfesten des Jahres von Manfred Barbarini Lupus (1562).
Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 542, S. 724 (siehe 4. Vitrine).



MUSIK IM KLOSTER ST. GALLEN

MUSIK IM KLOSTER ST. GALLEN

Katalog zur Jahresausstellung in der Stiftsbibliothek St. Gallen
(29. November 2010 bis 6. November 2011)

Am Katalog beteiligte Autoren:

Franziska Schnoor (F. S.)

Karl Schmuki (K. S.)

Ernst Tremp (E. T.)

© 2010 Verlag am Klosterhof, St. Gallen

Gestaltung und Satz: Atelier Hans-Peter Kaeser, St. Gallen

Druck und Ausrüstung: Ostschweiz Druck Kronbühl

Bestelladresse: Stiftsbibliothek St. Gallen, Postfach, CH-9004 St. Gallen

stibi@stibi.ch; www.stiftsbibliothek.ch

ISBN 978-3-906616-98-8

Inhalt

Einführung (E. T.)	7
1. VITRINE Die Anfänge des Gregorianischen Chorals (F.S.)	11
2. VITRINE Neue Gattungen der liturgischen Musik im Frühmittelalter: Tropus und Sequenz (F.S.)	29
3. VITRINE Musiktheorie vom Frühmittelalter bis zur Renaissance (F.S.)	42
4. VITRINE Geistliche und weltliche Musik des 16. Jahrhunderts (F.S.)	59
5. VITRINE Fridolin Sicher als Kalligraph, Organist, Musiksammler und Chronist (F.S.)	69
6. VITRINE Musikhandschriften und -drucke des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts (F.S.)	83
7. VITRINE Der St. Galler Klosterplan und die Musik (E. T.)	92
8. VITRINE Kostbarkeiten aus der Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek (K.S.)	101
 Anhang	
Literaturhinweise	114
Ausgestellte Handschriften	123
Weitere erwähnte Handschriften	123
Ausgestellte Drucke	123

Einführung

Schweigen bestimmt weitgehend den Tageslauf eines Benediktinerklosters. Der Schweigsamkeit widmet der Mönchsvater Benedikt von Nursia (um 480–547) in seiner Regel ein ganzes Kapitel (c. 6). Stille und Schweigen bedeuten offen sein für die Suche nach Gott. Mitten aus dem Schweigen ragt aber die gemeinschaftliche Liturgie mit dem täglich feierlich gesungenen Stundengebet und der Eucharistiefeyer heraus. Dem richtigen Psalmensingen wendet die Benediktinsregel grosse Aufmerksamkeit zu. Sie gipfelt in den Ausruf des Ordensvaters im Kapitel 19: *Psallite sapienter!* («Psalliert weise!»), d.h. singt die Psalmen mit Einsicht, in gutem Rhythmus, die innere Aufmerksamkeit voll auf die einzelnen Worte eines Psalms gerichtet.

Im Kloster St. Gallen entwickelte sich das täglich praktizierte Psalmensingen der Mönche im Chor der Kirche seit der Frühzeit zu einer hohen Gesangskunst. Die Wurzeln dieses liturgischen Gesangs verlieren sich im anonymen Dunkel der Geschichte. Einhellig galt Papst Gregor der Grosse († 604) als Schöpfer des nach ihm benannten Gregorianischen Chorals. Die St. Galler Klostertradition liefert dafür illustre Zeugnisse, allen voran die Darstellung im Antiphonar des Reklusen Hartker († 1011); sie zeigt, wie Papst Gregor einem Schreiber die ihm vom Hl. Geist in Gestalt einer Taube ins Ohr geflüsterten Gesänge diktiert. In St. Gallen war man sich aber auch stets der hohen Bedeutung von Karl dem Grossen (768–814) für die Einführung und Verbreitung der römischen Liturgie und damit des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich bewusst. Die Vorstellung, dass die Choralmelodien unter Karl durch liturgische Bücher und kundige Sänger aus Rom eingeführt worden wären, verband sich hier mit dem Bewusstsein, dass das Galluskloster sich durch eine besonders authentische Gesangskultur auszeichnete. Beim Klosterchronisten Ekkehart IV. († um 1060) schlug sich diese Tradition in der Erzählung vom gesangskundigen Römer Romanus nieder, der in St. Gallen geblieben sei und sein Antiphonar aus Rom mitgebracht habe. Romanus in St. Gallen und sein Kollege Petrus in Metz sollen in der Gesangskunst miteinander gewetteifert haben (*Casus sancti Galli*, c. 47).

Aus der anonymen oder legendenhaften Formung und Entwicklung des Gregorianischen Chorals treten in St. Gallen seit dem 9. Jahrhundert für die erweiternden Gattungen liturgischer Musik einzelne, namentlich nachweisbare Dichter- und Musikerpersönlichkeiten heraus: Notker Balbulus († 912) als Schöpfer der Sequenzen, Tuotilo († um 913) als Dichter und Komponist von Tropen und Ratpert († nach 902) als Verfasser von strophischen Gesängen für die Liturgie oder den Herrscher-Empfang. Zur gleichen Zeit wurden die zunächst mündlich weitergegebenen Choralmelodien mit Hilfe von Neumen erstmals schriftlich fixiert.

Von der intensiven Pflege des geistlichen Gesangs im Kloster St. Gallen im frühen Mittelalter legen die zahlreichen hier entstandenen und heute noch in der Stiftsbibliothek St. Gallen aufbewahrten Handschriften Zeugnis ab. Der Schatz der autochthonen Musik-Handschriften ist «in seinem Umfang, seiner Geschlossenheit und Unversehrtheit einmalig» (Stefan Johannes Morent). Er erlaubt es, die litur-

gisch-musikalische Kultur des Gallusklosters umfassend und in seinem zeitlichen Ablauf bis in die Neuzeit zu studieren. Nach der ersten Stufe der Aneignung und Anpassung, der Erweiterungen in Dichtung und Musik im frühen Mittelalter erfolgte im 11. Jahrhundert durch die klösterliche Haustradition eine bereits rückblickende und teilweise verklärende Rezeption, welche die eigene Gesangskunst als Ausdruck des altsanktgallischen Mönchtums gegenüber den Reformströmungen zu behaupten suchte. Im 16. Jahrhundert scheiterte ein Versuch, die alte Tradition durch polyphone Renaissancegesänge zu bereichern. So blieb der Chorgesang durch die Jahrhunderte bis zum Untergang der Abtei um 1800 in St. Gallen lebendig.

Schon seit längerem plante die Stiftsbibliothek, dem Thema Musik eine Jahresausstellung zu widmen. Einem vor gut zehn Jahren skizzierten diesbezüglichen Projekt wurde der Titel «St. Gallen – Bethlehem der abendländischen Musik», der etwas übertrieben erscheinen mag, gegeben. Aber die Einzigartigkeit der Überlieferung und die herausragenden Dichter- und Musikergestalten der Frühzeit, deren grossartige Schöpfungen während des Mittelalters in den Gotteshäusern ganz Europas erklangen, würden einen solchen Superlativ rechtfertigen. Auch ist zu bedenken, dass die Musikhandschriften der Stiftsbibliothek für die Erforschung nicht nur der liturgischen Musik St. Gallens, sondern des Mittelalters im Allgemeinen von grösster Bedeutung sind.

Nun können wir das Vorhaben unter dem bescheideneren und dennoch umfassenderen Titel «Musik im Kloster St. Gallen» für die Jahresausstellung 2010/2011 verwirklichen. Das Thema ist weit gespannt; die Vitrinen der Ausstellung, die den Kapiteln im Ausstellungskatalog entsprechen, behandeln neben der frühmittelalterlichen Blütezeit auch die Renaissance- und Barockzeit sowie neben der geistlichen auch die weltliche Musikpflege und die Musiktheorie.

Den Anfängen des Gregorianischen Chorals und den neuen Gattungen der liturgischen Musik im Frühmittelalter, Tropus und Sequenz, sind die erste und die zweite Vitrine gewidmet. Die musikalische Praxis bedurfte auch im Mittelalter einer theoretischen Begründung. In der dritten Vitrine sind daher einige musiktheoretische Texte ausgestellt. Sie decken mit Traktaten des 6. bis 16. Jahrhunderts ein weites Spektrum ab: von grundlegenden Texten zur Musik als einer mathematischen Wissenschaft über die Lehre vom Tonsystem und den Kirchentönen bis hin zu einem kurzen Traktat in Versen über Dirigierkunst. Auch in der Renaissance und bis ins 18. Jahrhundert entstanden im Kloster St. Gallen Musikhandschriften; einige weitere kamen mit dem Nachlass des Schweizer Historikers Aegidius Tschudi in die Klosterbibliothek. Dies zeigt die vierte Vitrine, nämlich einen prachtvollen Codex mit vierstimmigen Choralbearbeitungen des italienischen Komponisten Manfred Barbarini Lupus (geschrieben 1562) sowie Liederbücher mit geistlichen und weltlichen Kompositionen der Renaissance. Im Mittelpunkt der fünften Vitrine steht der Organist Fridolin Sicher, der ab 1516 an der St. Galler Stiftskirche tätig war, mehrstimmige Vokalkompositionen für Orgel arrangierte, Handschriften kalligraphierte und eine Chronik verfasste. Die sechste Vitrine ist dem 18. Jahrhundert gewidmet; sie zeigt ein reich geschmücktes Antiphonar (eines der letzten Zeugnisse der sanktgallischen Handschriftenproduktion), eine Komposition des St. Galler Mönchs Maurus

Christen, einen Druck mit Arien aus der Klosterdruckerei sowie – als Kuriosität – eine Abschrift der Haffner-Sinfonie von Wolfgang Amadeus Mozart aus dem beginnenden 19. Jahrhundert. Die siebte Vitrine mit dem karolingischen Klosterplan ist der räumlich-topographischen Einordnung der frühmittelalterlichen Musikpflege im Kloster St. Gallen gewidmet, was mit Hilfe des Klosterplans und von Nachrichten in der Klosterchronistik unternommen wird. Die achte Vitrine präsentiert schliesslich, wie in den Ausstellungen der Stiftsbibliothek üblich, eine Auswahl von Kostbarkeiten aus der Handschriftensammlung, die in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Thema der Ausstellung stehen.

Dank dem grosszügigen Entgegenkommen befreundeter Institutionen kann die Ausstellung um einige Leihgaben erweitert werden. Das Stiftsarchiv St. Gallen, das gemeinsam mit der Stiftsbibliothek das geistige Erbe des Gallusklosters hütet, stellt ein Kopialbuch von Abt Franz Gaisberg zur Verfügung. Die Vadianische Sammlung der Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen leiht die Chronik des Münsterorganisten Fridolin Sicher. Die gewiss kostbarste Leihgabe stammt aus der Stiftsbibliothek Einsiedeln, eine kleinformatige Handschrift mit Messgesängen, die mit feinsten, wunderschönen Initialen und ganzseitigen Zierseiten ausgestattet ist. Ihr reicher Buchschmuck weist darauf hin, dass dieses Sequentiar und Graduale für eine hochgestellte Person, nämlich den Einsiedler Abt Gregor im letzten Drittel des 10. Jahrhunderts, geschaffen wurde. Die Prachthandschrift wird das Auge des Besuchers während der ersten drei Monate der Ausstellung erfreuen.

Wohl kein anderes Ausstellungsthema ist für die Veranschaulichung und praktische Umsetzung so sehr geeignet wie das Thema Musik. Erst wenn die Gesänge und Musikstücke in den Handschriften zum Erklingen gebracht werden, entfalten sie ihre Schönheit und ihren Reichtum. Nur so können wir erahnen, weswegen die St. Galler Mönche ihre Musiktradition als Teil ihrer Identität so selbstbewusst und beharrlich pflegten. Ein Rahmenprogramm, das die Stiftsbibliothek in enger Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft durchführt, wird die Ausstellung im Laufe des Jahres durch Konzerte und Vorträge begleiten. Die elf Anlässe finden in der Regel monatlich von Januar bis Oktober 2011 statt. Ihr Themenspektrum reicht von den Gesängen für die St. Galler Heiligen über Musik zu Karwoche und Ostern, Vokalmusik der Renaissance, Liederbücher des 16. Jahrhunderts, Festmusik zur Reliquienüberführung im Barock, den St. Galler Komponisten Ferdinand Fürchtegott Huber, den Domorganisten Johann Gustav Eduard Stehle bis hin zu den neuesten Forschungen an einem computergestützten Neumen-Erkennungsprogramm (das Veranstaltungsprogramm kann im Sekretariat der Stiftsbibliothek angefordert oder von der Internetseite www.stiftsbibliothek.ch heruntergeladen werden). Mit einem solch breiten Rahmenprogramm zur Jahresausstellung betritt die Stiftsbibliothek Neuland. Sie hofft, damit beim Publikum auf Anklang und Zustimmung zu stossen.

Noch in einem anderen Bereich hat die Musik-Ausstellung die Stiftsbibliothek zu neuem Tun beflügelt: Zusammen mit dem Südwestrundfunk SWR konnte sie als Co-Produzentin die Produktion einer neuen CD mit St. Galler Musik des Frühmittelalters veranlassen. Das Ensemble Ordo Virtutum unter der Leitung des Tübinger

Musikwissenschaftlers Stefan Johannes Morent spielte Sequenzen Notkers des Stammers, Tropen seiner Zeitgenossen und Gregorianischen Choral aus St. Gallen ein. Die beim Label Christophorus produzierte CD erscheint pünktlich zur Ausstellungseröffnung.

Schliesslich darf auch nicht ohne Stolz hervorgehoben werden, dass der Katalog zur Ausstellung diesmal rechtzeitig zur Ausstellungseröffnung vorliegt. Dies ist vor allem dem grossen Einsatz und der Fachkompetenz unserer neuen wissenschaftlichen Mitarbeiterin Franziska Schnoor, M. A., zuzuschreiben. Sie hat den Löwenanteil der Vorbereitungen von Ausstellung und Rahmenprogramm sowie der Katalogtexte übernommen und damit die beiden anderen Ko-Autoren wesentlich entlastet. Das hochgesteckte, ehrgeizige Ziel konnte erreicht werden, ihr sei dafür gedankt.

Die Anfänge des Gregorianischen Chorals

Bedeutende Werke oder Erneuerungen werden gerne mit grossen Namen assoziiert. So ist es auch mit dem Gregorianischen Choral, der seit dem frühen Mittelalter untrennbar mit dem Namen Papst Gregors des Grossen (* um 540, † 604, Papst seit 590) verbunden ist.

Bereits im 8. Jahrhundert wurden Gregor ein Antiphonar und ein Missale zugeschrieben, also Bücher mit den Gebeten und Gesängen für Stundengebet und Messe, und spätestens seit der Vita Gregors von Johannes Diaconus (825–880/882) galt der Papst einhellig als Schöpfer des Chorals.

Die Gründungslegende des Gregorianischen Chorals ist im Hartker-Antiphonar (Cod. 390/391) erstmals bildlich dargestellt: Auf der Schulter des Papstes sitzt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube und flüstert Gregor die Melodien und Texte ein (vgl. S. 25). So einfach ist es allerdings nicht. Zwar sind die Anfänge des Gregorianischen Chorals auch heute noch nicht endgültig geklärt, doch herrscht in der Musikwissenschaft weitgehend Einigkeit darüber, dass Gregor d. Gr. weder für die Komposition der Choräle noch für ihre Erweiterung und Reformierung verantwortlich war und dass der Gregorianische Choral aus der Begegnung des römischen Repertoires mit der fränkischen Liturgie entstand.

Eine nicht unbedeutende Rolle hierbei spielte Kaiser Karl der Grosse, der in seiner *Admonitio generalis* von 789 unter anderem forderte, die römische Liturgie im gesamten Frankenreich verbindlich einzuführen, so dass sich in ganz Europa ein einheitliches Choralrepertoire etablierte.

Die Choralmelodien wurden zunächst mündlich weitergegeben und später schriftlich fixiert; die ersten Handschriften mit Neumen, der frühmittelalterlichen Notenschrift, stammen aus dem zweiten Viertel des 9. Jahrhunderts. In St. Galler Codices findet man erste vereinzelte Beispiele seit dem ausgehenden 9. Jahrhundert. Die hier gezeigten Quellen sind etwas jünger – das Cantatorium (Cod. 359) aus der Zeit um 922–926 ist die älteste komplett neumierte liturgische Handschrift, wenn auch nur mit den solistischen Gesängen der Messe. Codex 342 ist das älteste St. Galler Graduale, in dem alle Stücke mit Neumen versehen sind. Etwas jünger sind die Codices 339 (mit Messgesängen) und 390/391 (das sog. Hartker-Antiphonar mit den Gesängen des Stundengebets), die gegen Ende des 10. Jahrhunderts geschrieben wurden. Die wichtigste Handschrift mit St. Galler Neumen, die nicht in St. Gallen entstanden ist, ist der Einsiedler Codex 121. Er wurde wohl im letzten Drittel des 10. Jahrhunderts in Einsiedeln für den dortigen Abt Gregor (Abt 964–996) geschrieben.

Neben den Handschriften mit Gesängen für Messe und Stundengebet wird auch ein kleiner Codex mit Prozessionsgesängen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts gezeigt (Cod. 360).

Die St. Galler Neumennotation

Die St. Galler Neumennotation ist eine frühmittelalterliche Notenschrift. Sie funktioniert als Gedächtnisstütze, d.h. sie begleitet und unterstützt die mündliche Tradition der Chormelodien, kann sie aber nicht ersetzen. Das liegt daran, dass die Neumen nicht auf Notenlinien geschrieben sind – diese wurden erst im frühen 11. Jahrhundert von Guido von Arezzo eingeführt. Daher lassen die Neumen keine absolute Tonhöhe erkennen, sondern lediglich die Bewegungsrichtung der Melodie (aufwärts oder abwärts). Auch die Grösse des Intervalls zwischen zwei Tönen lässt sich aus der Notation nicht ablesen. Man kann also aus Neumen nicht vom Blatt singen, und wenn man versucht, die Melodien des Gregorianischen Chorals zu rekonstruieren, so ist man auf spätere, auf Notenlinien geschriebene Überlieferung angewiesen. Nur wenn es solche Quellen gibt, kann man sie mit der Neumennotation desselben Gesangs vergleichen und prüfen, ob die spätere Melodie mit den Neumen übereinstimmt oder ob es Widersprüche gibt (etwa wenn auf Linien ein aufsteigendes Intervall notiert ist, wo in der älteren Handschrift eine Neume für ein abwärts gerichtetes Intervall steht).

Es gibt einige Neumengrundformen, die miteinander zu grösseren Zeichengruppen kombiniert werden können. Bei den Einzeltönen unterscheidet man zwischen der *Virga*, die einen im Verhältnis zur vorangehenden oder folgenden Note relativ hohen Ton bezeichnet, und dem *Punctum* oder *Tractulus* für einen vergleichsweise tiefen Ton. Der *Pes* ist eine aufsteigende Zweitongruppe, die *Clivis* sein Gegenteil. *Torculus* (tief–hoch–tief), *Porrectus* (hoch–tief–hoch), *Scandicus* (tief–hoch–hoch) und *Climacus* (hoch–tief–tief) umfassen jeweils drei Töne.

Für diese Zeichen sowie weitere, die aus der Kombination mehrerer Neumen entstehen, gibt es eine Normalform (auch «kurrente» Form, weil sie flüssig geschrieben und gesungen wird) und eine abgewandelte, «nicht-kurrente» Form, die eine leichte Dehnung der Töne anzeigt. So bedeutet etwa ein eckiger *Pes* im Unterschied zur runden Normalform, dass beide Töne etwas länger ausgehalten werden. Die Längung eines Tons kann auch dadurch gefordert werden, dass ein kleiner Strich (*Episem*) einer Neume hinzugefügt wird. Durch Zusatzbuchstaben lassen sich weitere Feinheiten des Vortrags festhalten (vgl. S. 14). Selbst Details der Artikulation wie eine besonders deutliche Aussprache klingender Konsonanten (l, m, n oder r) lassen sich durch eine Modifizierung der Neumengrundform (*Liqueszenz*) ausdrücken.

Zur Entstehung der Neumenzeichen existieren mehrere Theorien; eine leitet sie aus Akzentzeichen ab, eine andere aus den Winken des Kantors. Tatsächlich lassen sich die St. Galler Neumen in Dirigierbewegungen umsetzen; es gibt allerdings keinen direkten Beweis für die Richtigkeit dieser Theorie.

Einige Zeichen der St. Galler Neumennotation

Name	kurrente Form (Normalform)	nicht-kurrente Form	Form(en) mit Episem	Liqueszenz (augmentativ)	Übertragung
Punctum	•		◄	◡	• (tief)
Tractulus	-		◄	◡	• (tief)
Virga	/		↗	℘	• (hoch)
Pes	✓	✓	↗	℘	••
Clivis	∩	∧	↗ ↘	℘	••
Porrectus	∪		↗ ↘	℘	••
Torculus	∩	5	↗ ↘	℘	••
Climacus	/.	/=	↗.	/,	••
Scandicus	! /	= /	! /	! /	••
Pes subbipunctis	✓.	✓=	↗. ↘.	✓,	••
Pressus	∩.		∩.	∩,	••
Pes stratus	∩				••

Zusatzbuchstaben zur St. Galler Neumennotation: Notkers Brief an Lantbert über die *litterae significativae*

Einen wichtigen Bestandteil der frühen St. Galler Neumennotation bilden die sogenannten *litterae significativae*, erklärende Buchstaben, die Aufschluss über Details der Tongestaltung geben. Notker Balbulus († 912) erläutert in einem Brief an einen Bruder Lantbert (über den man ausser dem Namen nichts weiter weiss) diese *litterae significativae*. Er ordnet jedem Buchstaben des Alphabets eine Bedeutung zu, und damit sich diese dem Gedächtnis besser einprägen, verwendet er alliterierende Merkwörter: Die zentralen Worte der Erklärung beginnen mit dem jeweils behandelten Buchstaben.

Notkers Brief ist einzig im St. Galler Codex 381 überliefert, einer kleinformatigen Handschrift aus dem ersten Drittel des 10. Jahrhunderts mit dem St. Galler Tropen- und Sequenzenrepertoire (vgl. Vitrine 2, S. 38).

Einige der in St. Galler Musikhandschriften am häufigsten verwendeten Buchstaben seien hier vorgestellt:

a. <i>Vt altius eleuetur admonet.</i>	a ermahnt, dass [die Stimme] höher erhoben wird.
c. <i>Vt cito vel celeriter dicatur certificat.</i>	c bezeugt, dass schnell oder rasch gesungen werden soll.
d. <i>Vt deprimatur demonstrat.</i>	d zeigt an, dass [die Stimme] niedergedrückt werden soll.
e. <i>Vt equaliter sonetur eloquitur.</i>	e drückt aus, dass gleich gesungen werden soll.
f. <i>Vt cum fragore seu frendore feriatu efflagitat.</i>	f fordert, dass [der Ton] mit Getöse oder Knirschen [d.h. kräftig] hervorgebracht werde.
i. <i>Iusum vel inferius insinuat [...].</i>	i bedeutet abwärts oder tiefer.
l. <i>Leuare laetatur.</i>	l freut sich daran, [die Stimme] zu erheben.
s. <i>Susum vel sursum scandere sibilat.</i>	s flüstert ein, aufwärts oder in die Höhe zu steigen.
t. <i>Trahere vel tenere debere testatur.</i>	t bekundet, dass man [den Ton] in die Länge ziehen oder aushalten muss.

Einige Buchstaben (a, d, i, l und s) beziehen sich auf die Tonhöhe, sie bezeichnen ein relativ grosses – auf- oder abwärts gerichtetes – Intervall. Das e zeigt an, dass auf demselben Ton weitergesungen wird, mit dem die letzte Melodiebewegung endete. Andere *litterae significativae*, wie etwa c und t, geben Auskunft über die Dauer eines Tons. Schliesslich gibt es Buchstaben (z.B. das f), die auf eine besondere stimmliche Qualität des Tons hinweisen.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 381, S. 6–9:
Brief des Notker Balbulus an Lantbert (S. 7). Pergament –
500 Seiten – 14,5 × 11,5 – Kloster St. Gallen – um 930 –
www.cesg.unifr.ch.*

- e.** Ut equaliter sonetur doquitur.
f. Ut cū fragore seu frendore feriat efflagitat.
g. Ut in gutture gradatim garruletur
genuine gratulatur
h. Ut tantum in scriptura aspirat. Ita &
in nota id ipsum habitat.
i. lusum t̄ inferius insinuat. grauitudi
nemq; p̄g. interdum indicat
k. Licet apud Latinos nihil ualeat. apud
nos tamen a Lemannos p̄ x. greca po
sitū. chlenche id est elange clauitat.
l. Leuare laetatur.
m. Mediocriter melodiam moderari men
dicando memorat
n. Notare hoc est noscicare notificat

Die älteste Handschrift der solistischen Messgesänge mit Neumenschrift: das St. Galler Cantatorium

Die weltweit älteste vollständig neumierte, d.h. mit musikalischer Notation versehene Handschrift mit Messgesängen ist das St. Galler Cantatorium. Sein Entstehungszeitpunkt lässt sich dank einer dendrochronologischen Untersuchung des Kastens aus Eichenholz, in den es eingebunden ist, recht präzise bestimmen; demnach ist die Eiche, die das Holz für den Einband lieferte, vermutlich zwischen 923 und 931 gefällt worden. In diesen Zeitraum fällt auch die Regierungszeit von Abt Hartmann (922–925), der laut dem St. Galler Chronisten Ekkehart IV. (um 980/990 – um 1060) ein grosser Förderer des liturgischen Gesangs im Kloster war. Man kann daher annehmen, dass das Cantatorium während des Abbiats Hartmanns geschrieben worden ist.

Aufgrund seines Alters und seiner sehr differenzierten Notation ist das Cantatorium einer der wichtigsten Textzeugen für die Erforschung des Gregorianischen Chorals. Allerdings sind in ihm nur die solistisch vorgetragenen Gesänge der Messe – Graduale und Alleluia bzw. Tractus, der in der Fastenzeit an die Stelle des Alleluia tritt – mit Neumen versehen. Die übrigen Gesänge – Introitus, Offertorium und Communio – sind nur mit ihrem Incipit (dem Textbeginn) angedeutet.

Der Neumenschreiber des Cantatoriums hat ausführlich vom System der *litterae significativae* Gebrauch gemacht, er präzisiert also die Neumennotation durch ergänzende Buchstaben, die Details der Tongestaltung wie Länge, Höhe oder klangliche Qualität anzeigen (vgl. hierzu den Abschnitt über Notkers Brief an Lantbert, S. 14).

Ungewöhnlich ist das sehr hohe und schmale Format der Handschrift. Es ist gewählt, damit die Form der Seiten zu den beiden kleinen Elfenbeintafeln passt, die übereinander angeordnet, die Vorderseite des Holzkastens zieren. Sie zeigen Szenen aus dem Kampf des Dionysos gegen die Inder und sind wesentlich älter als das Cantatorium: Der Stil der Darstellungen deutet darauf hin, dass sie um das Jahr 500 vermutlich in Byzanz geschnitzt wurden. Wann und wie die Elfenbeintafeln nach St. Gallen kamen, weiss man leider nicht.

Den zur Verfügung stehenden Platz hat der Schreiber des Cantatoriums bei weitem nicht ausgenutzt; vor allem der untere Rand ist mit rund einem Viertel der Seitenhöhe ausserordentlich gross. Hier dürften ästhetische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben; der Schreiber bemühte sich um ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Höhe und Breite des Schriftraums. Nicht zuletzt weist der grosszügige Umgang mit dem Pergament auf die Bedeutung der Handschrift hin – für sie musste an dem wertvollen Material nicht gespart werden.

Wie die abgegriffenen Ecken der Seiten und die zahlreichen Nachträge aus der Zeit vom 10. bis ins 15. Jahrhundert zeigen, wurde das Cantatorium über Jahrhunderte intensiv benutzt.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 359 (S. 24/25).
Pergament – 178 Seiten – 28 × 12,5 – Kloster St. Gallen –
um 922–925 – www.cesg.unifr.ch.*

DOMINI
 CA PRIMA DE
 ADVENTU DNI
 STATIO AD SCM
 ANDREAM
 POST PRESEPE
 ANTIPHONA
 AD INTROITUM

ADTE
 LEUA
 VI
 M

NIMAM MEAM DS MS INTE CONFIDO

non erubescam. PSALMUS. *Vias tuas dno*

AD REPETENDUM. *Dinge me Inuertare tua*

RESPONSORIUM GRADUALE

*V*niuer si qui te expectant

non confundentur domine

*U*nias tuas domine

Eine kleinformatige Prachthandschrift mit Messgesängen aus Einsiedeln

Ein ganz anderes Format als das Cantatorium hat die Handschrift 121 der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Sie ist nicht so länglich und mit nur 15,7 × 10,5 cm Grösse deutlich kleiner. Schlägt man sie auf, erweist sie sich aber als Prachthandschrift mit wunderschönen Initialen und einigen ganzseitigen Zierseiten.

Ein Vorsatzblatt, das bei einer Restaurierung der Handschrift im Jahr 1597 vorgebunden wurde, nennt als Besitzer den dritten Abt des Klosters Einsiedeln, Gregor (Abt 964–996): *Gradual Des Heilligen Hochwürdigisten Durchlüchtigisten Inn Gott Fürsten vnnnd Herren Herren Gregorii Abbe Des würdigen Gottshuss vnser Lieben Frouwen zu den Einsidlen etc. Welcher ein Son ist gewesen des Königs von Engellandt.* Für diese Zuschreibung spricht die Initialornamentik, die man mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit Abt Gregors einordnen kann. Überhaupt lässt der reiche Buchschmuck vermuten, dass der Codex nicht für den liturgischen Gebrauch geschrieben wurde, sondern als Privatexemplar einer hochgestellten Person, und auch das Format deutet auf diesen Verwendungszweck hin. Vermutlich ist die Handschrift in Einsiedeln entstanden; der Stil des Buchschmucks zeigt Einfluss der Reichenau.

Codex 121 besteht aus zwei Teilen, die aber zur gleichen Zeit im selben Skriptorium geschrieben wurden: einem Graduale und einem Sequentiar. Das Graduale entspricht dem römischen Typ, enthält also lediglich die Messgesänge der anfänglich römisch-fränkischen Tradition. Choräle für Einsiedler Lokalheilige sind nicht enthalten. Der erste Gesang zu nahezu jedem Fest – der Introitus – beginnt mit einer mindestens zweizeiligen Initiale in Gold- und Silbertinte, mit Blau und Grün schattiert. Besonders aufwendig sind die Textanfänge zu den höchsten Festen (Weihnachten, Ostern) gestaltet.

Aufgrund des kleinen Formats der Handschrift blieb dem Neumenschreiber nur wenig Platz für die Notation. Häufig musste er Neumen, die zu einer Silbe gehören, über der nächsten weiterschreiben, so dass mitunter schwer zu erkennen ist, welche Töne zu welcher Silbe gehören. Um auch beim Text Platz zu sparen, hat der Textschreiber bei den Psalmversen im Introitus, die weitgehend syllabisch gesungen werden und daher wenig Raum für Neumen brauchen, nur die Vokale geschrieben. Das war problemlos möglich, da die Psalmen der Mönchsgemeinschaft bekannt waren. Auf der abgebildeten Seite ist in der vierten Zeile von unten ein Beispiel für diese Kurzschrift zu sehen. In der ausgeschriebenen Form lautet der Text: *Cantate Domino canticum nouum* [= novum] *quia mirabilia fecit.*

Der zweite Teil des Codex enthält insgesamt 71 Sequenzen. Über das in St. Gallen übliche Repertoire hinaus findet sich hier eine Sequenz für Mauritius, einen der Einsiedler Klosterpatrone.

*Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 121 (S. 30).
Pergament – 600 Seiten – 15,7 × 10,5 – Einsiedeln – letztes
Drittel des 10. Jahrhunderts – www.e-codices.unifr.ch. –
Ausgestellt von November bis Ende Februar.*



Die älteste St. Galler Handschrift mit Neumennotation für alle Gesänge der Messe

Lange hat der Codex 342 im Schatten des Cantatoriums (Cod. 359; vgl. S. 16) und des Graduale Codex 339 (vgl. S. 22) gestanden. Dies liegt daran, dass die musikwissenschaftliche Forschung die Handschrift lange Zeit ins 11. Jahrhundert einordnete und ihr deshalb keine so grosse Bedeutung beimass wie dem inhaltlich fast identischen, wohl im späten 10. Jahrhundert geschriebenen Codex 339. Als im 19. Jahrhundert, ausgehend von den Benediktinern der Abtei St-Pierre in Solesmes (Frankreich), eine intensive Beschäftigung mit dem Gregorianischen Choral einsetzte und die Reihe «Paléographie Musicale» mit Faksimile-Ausgaben der wichtigsten Neumenhandschriften erschien, wurde Codex 342 daher nicht berücksichtigt.

Neuere Forschungen von Susan Rankin datieren den Gradualteil von Codex 342 mit aller gebotenen Vorsicht in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts. Eine präzise Datierung aufgrund paläographischer Kriterien (also der Schriftform) ist allerdings schwierig; zwar stammt die Schrift des Graduale mit grosser Sicherheit aus dem 10. Jahrhundert, doch ist innerhalb dieses Jahrhunderts gerade in St. Gallen die Schrift so stabil, dass eine nähere zeitliche Einordnung kaum möglich ist. Zudem unterscheidet sich die Schrift in liturgischen Büchern mit Neumennotation von der in St. Gallen üblichen Textschrift: Da für die Notation Platz gelassen werden musste, ist sie kleiner und mit einer feineren Feder geschrieben; sie lässt sich daher nur schwer mit datierbaren Schriften aus St. Gallen vergleichen.

Die Neumennotation, die ebenfalls einen Hinweis auf die Entstehungszeit liefern könnte, stammt in Codex 342 von insgesamt fünf Händen. Deren erste ist dem Notator des Cantatoriums (Cod. 359) sehr ähnlich – allerdings mit dem bemerkenswerten Unterschied, dass der Notator des Cantatoriums sehr intensiv von den Zusatzbuchstaben (*litterae significativae*; vgl. S. 14) Gebrauch macht, während der erste Notator in Codex 342 sie überhaupt nicht verwendet.

Eine Datierung in zeitlicher Nähe zum Cantatorium, etwa im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts, ist daher denkbar, aber schwer zu beweisen. Codex 342 wäre dann um einige Jahrzehnte älter als Codex 339 und enthielte damit das älteste Graduale mit vollständigem Notentext in St. Galler Neumenschrift. Anders als das Cantatorium enthält Codex 342 nämlich nicht nur die solistischen Gesänge, sondern alle Gesänge des Proprium Missae, d.h. der je nach Tag wechselnden Messgesänge (Introitus, Graduale, Alleluia bzw. Tractus, Offertorium und Communio; im Gegensatz zum Ordinarium Missae, den gleichbleibenden Gesängen der Messe – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei).

Neben dem Gradualteil enthält Codex 342 ein Kalender mit Heiligengedenktagen, ein Sakramentar mit Gebeten für die Messe und ein Lektionar mit den Lesungen des Stundengebetes.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 342,
S. 109–272: Graduale (S. 120). Pergament – 844 Seiten –
23,5 × 17,5 – Kloster St. Gallen – 10. und 11. Jahrhundert –
www.cesg.unifr.ch.*

120.

INDIE NATALIS DN̄I

A

VERNA TUS EST NO

BIS ET FILIVS DATVS EST NOBIS CUIVS

imperium super humerum eius & uocabitur nomen

eius magni consili angelus Es Cantate quia mir

RG Viderunt omnes fines terre salutare dei

nostri iubilate deo omnis terra

V Notum fecit do minus salutare

suum ante conspectum gentium reuelabit

iustitiam suam **T** descendit lux magna sup terram

A **L**EVIA Dies sanctificatus inluxit nobis

venite gentes & adorare dominum quia hodie

OF Tuisunt caeli & tua est terra orbem terrarum

& plenitudinem eius tu fundasti iustitiam &

Eine Handschrift mit Gesängen und Texten für die Messe aus dem späten 10. Jahrhundert

Codex 339, geschrieben wahrscheinlich im späten 10. Jahrhundert, enthält – ebenso wie der etwas ältere Codex 342 – Texte und Gesänge für die Messe. Er beginnt mit einem Heiligenkalender, an den sich ein Graduale anschliesst. Dieses umfasst die Gesänge des Proprium Missae, d.h. die je nach Festtag wechselnden Gesänge (Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio). Die liturgischen Gesänge im Graduale sind mit überaus zarten Neumen versehen, die grosse Ähnlichkeit zu den Neumen in Codex 390/391 (vgl. S. 24) aufweisen, möglicherweise also von Hartker oder dem Hauptnotator des Hartker-Antiphonars geschrieben wurden.

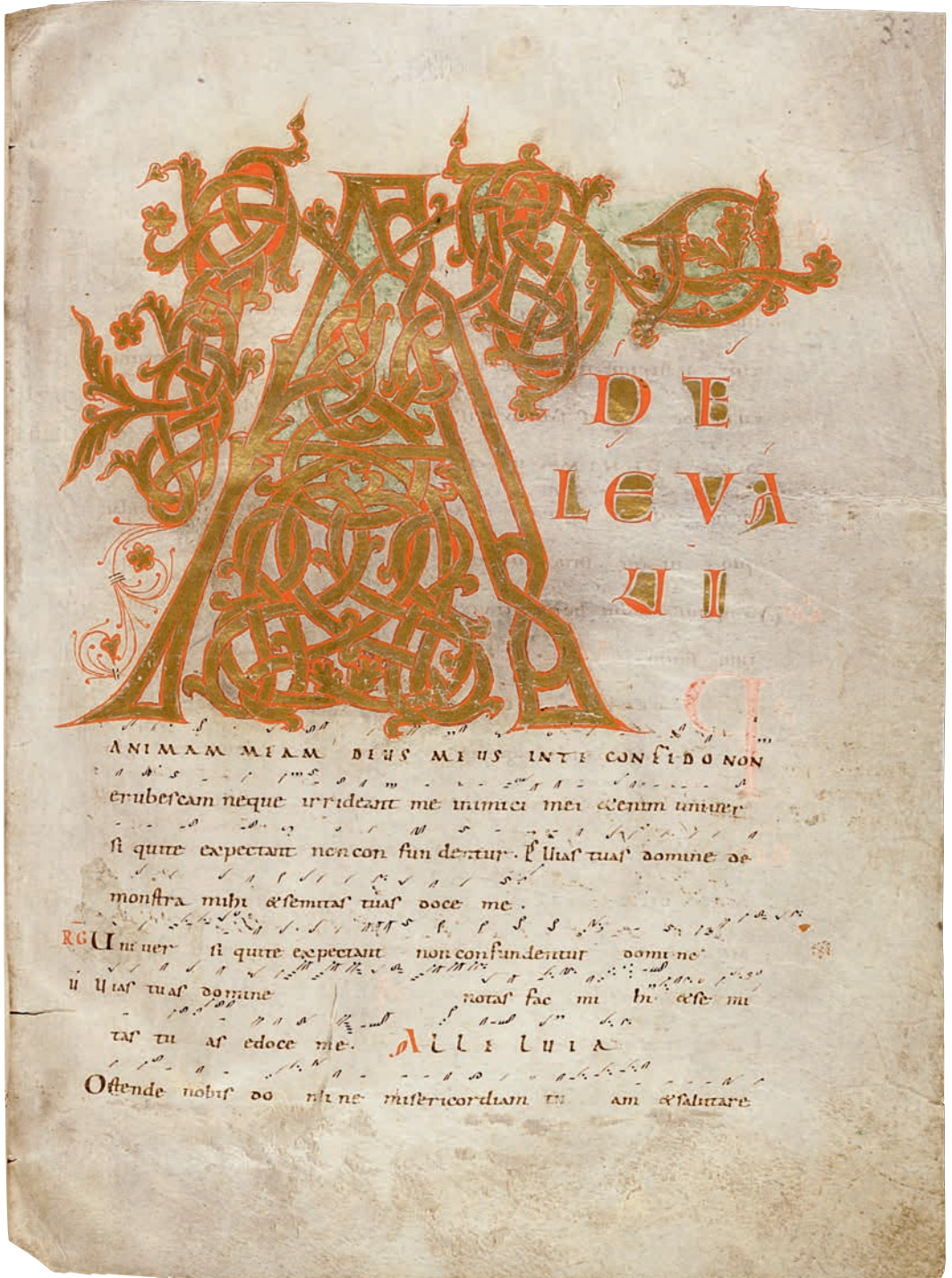
Das Graduale beginnt mit dem Introitus für den ersten Sonntag des Kirchenjahres, den ersten Advent: *Ad te levavi animam meam* («Zu dir habe ich meine Seele erhoben»). Der Anfang ist durch eine prachtvolle A-Initiale mit Flechtwerk und Ranken in roter und goldfarbener Tinte vor einem blassgrünen Hintergrund geschmückt. Die ersten drei Wörter sind durch rote Grossbuchstaben mit Goldfüllung ebenfalls herausgehoben, und auch die erste Textzeile hebt sich noch vom Rest ab, indem sie in Capitalis Rustica, einer reinen Majuskelschrift (also nur in Grossbuchstaben), geschrieben ist.

Auch der Introitus an weiteren wichtigen Festen – Weihnachten, Ostern, Auffahrt und Pfingsten – ist jeweils in ähnlicher Weise von den übrigen Gesängen abgehoben, wiewohl keine der Initialen so kunstvoll geschrieben ist wie die erste.

Gut lässt sich im Graduale erkennen, dass Text und Neumen in zwei Arbeitsschritten und vermutlich von verschiedenen Personen geschrieben worden sind. Der Textschreiber hat dort, wo ein langes Melisma auf einer Silbe zu stehen hat, entsprechend Platz vor der nächsten Textsilbe gelassen. Nicht immer aber reicht dieser Raum für die Neumen aus, so dass der Neumenschreiber mitunter in etwas höherer Lage über der nächsten Silbe weiterschreiben musste, ehe er direkt über der Silbe die ihr zugehörigen Neumen eintragen konnte. Dennoch ist die Zuordnung der Neumen zum Text stets eindeutig möglich – nicht zuletzt, weil zwischen den Textzeilen viel Platz für die Notation gelassen wurde.

Neben den Messgesängen enthält Codex 339 auch Texte für die Messe. Direkt auf das Graduale folgt ein kurzer Teil mit einem *Breviarium Missae*; hierin sind jedem Festtag seine Gesänge sowie Epistellesung und Evangelium zugeordnet, jeweils nur mit den ersten Worten. Den letzten Teil der Handschrift bildet ein Sakramentarteil, der alle Gebete der Messe an den verschiedenen Sonn- und Festtagen aufführt. Er enthält auch sog. Votivmessen für besondere Gelegenheiten, etwa bei grosser Dürre oder Überschwemmungen, in Kriegszeiten und anderen Notlagen.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 339, S. 33–173:
Graduale (S. 33). Pergament – II + 650 Seiten – 34,2 × 17,8 –
Kloster St. Gallen – um 1000 und um 980 –
www.cesg.unifr.ch.*



ANIMAM MEAM DEUS MEUS INTE CONFIDO NON
 erubescam neque irideant me inimici mei & cum uniter
 si quite expectant non confundentur. Uias tuas domine de
 monstra mihi & sentias tuas doce me.
 RGU ne uer si quite expectant non confundentur domine
 u uias tuas domine notas fac mi hi este mi
 tas tu as edoce me. **Alleluia**
 Ostende nobis do mi ne misericordiam tu am & salutare

Die älteste Handschrift der Gesänge des Stundengebets mit Neumenschrift: das Hartker-Antiphonar

Das sogenannte Hartker-Antiphonar (Cod. 390/391), entstanden etwa um das Jahr 1000, enthält die Offiziumsgesänge, d.h. die liturgischen Gesänge für das Stundengebet der Mönche. Es ist die früheste vollständig mit musikalischer Notation versehene Handschrift der Offiziumsgesänge. Ursprünglich war das Antiphonar ein Band, doch im 13. Jahrhundert wurde es neu gebunden und dabei in einen Winterteil (Cod. 390, Sonn- und Feiertage vom 1. Advent bis Gründonnerstag) und einen Sommerteil (Cod. 391, beginnend bei Karfreitag) aufgeteilt. Seinen Namen trägt es nach dem St. Galler Mönch und Reklusen Hartker († 1011), der sich um 980 in einer Zelle oberhalb des Klosters (im heutigen Stadtteil St. Georgen) einmauern liess und in Codex 390 auf S. 11 abgebildet ist. Die Federzeichnung zeigt, wie Hartker sein Antiphonar dem hl. Gallus widmet; eine Beischrift – die nicht von Hartker stammt – nennt seinen Namen und verweist darauf, dass er als Klausner lebte (*Hartkerus reclusus*).

Neben dem Widmungsbild enthält das Antiphonar fünf Federzeichnungen: S. 13 in Codex 390 stellt dar, wie Gregor der Grosse einem Schreiber die nach ihm benannten gregorianischen Gesänge diktiert, die ihm der Hl. Geist in Gestalt einer Taube ins Ohr flüstert. Sogar die Neumen, die der Schreiber notiert, sind auf der Zeichnung als solche zu erkennen. Die weiteren Miniaturen zeigen das letzte Abendmahl (Cod. 390, S. 183), die Fusswaschung (Cod. 390, S. 186), die Kreuzigung (Cod. 391, S. 27) sowie das leere Grab (Cod. 391, S. 33).

Lange Zeit nahm man an, das gesamte Antiphonar – Text wie Neumennotation – sei von Hartker selbst geschrieben worden. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass eine einzige Person den Text schrieb, während an der Niederschrift der äusserst feinen Neumen fünf Personen beteiligt waren. Es ist denkbar, dass Hartker den Text sowie den grössten Teil der Neumen geschrieben hat, bei der musikalischen Notation aber eng mit anderen Mönchen des Klosters zusammenarbeitete. Diese Beobachtung schmälert die Leistung Hartkers keineswegs, ist aber für die musikalische Bildung der St. Galler Mönche um die Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert bemerkenswert: Es muss zu dieser Zeit ausser Hartker mindestens vier Brüder gegeben haben, die mit der St. Galler Neumennotation so gut vertraut waren, dass sie die Gesänge des Antiphonars mit Neumen versehen konnten.

Am Rand neben den Antiphonen stehen Buchstaben, manchmal ein einzelner Vokal und manchmal eine Kombination von einem Vokal und einem Konsonanten. Diese Buchstaben verweisen auf den Modus der Antiphon, d.h. auf die Kirchentonalart, in der sie komponiert ist, sowie auf die jeweilige melodische Schlusswendung, die sog. Differenz (vgl. hierzu die Ausführungen zu Bern von Reichenau, S. 48).

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 390/391
(Cod. 390, S. 13). Pergament – 194 Seiten (Cod. 390) /
264 Seiten (Cod. 391) – 22 × 16,5 – Kloster St. Gallen –
um 990–1000 – www.cesg.unifr.ch.*



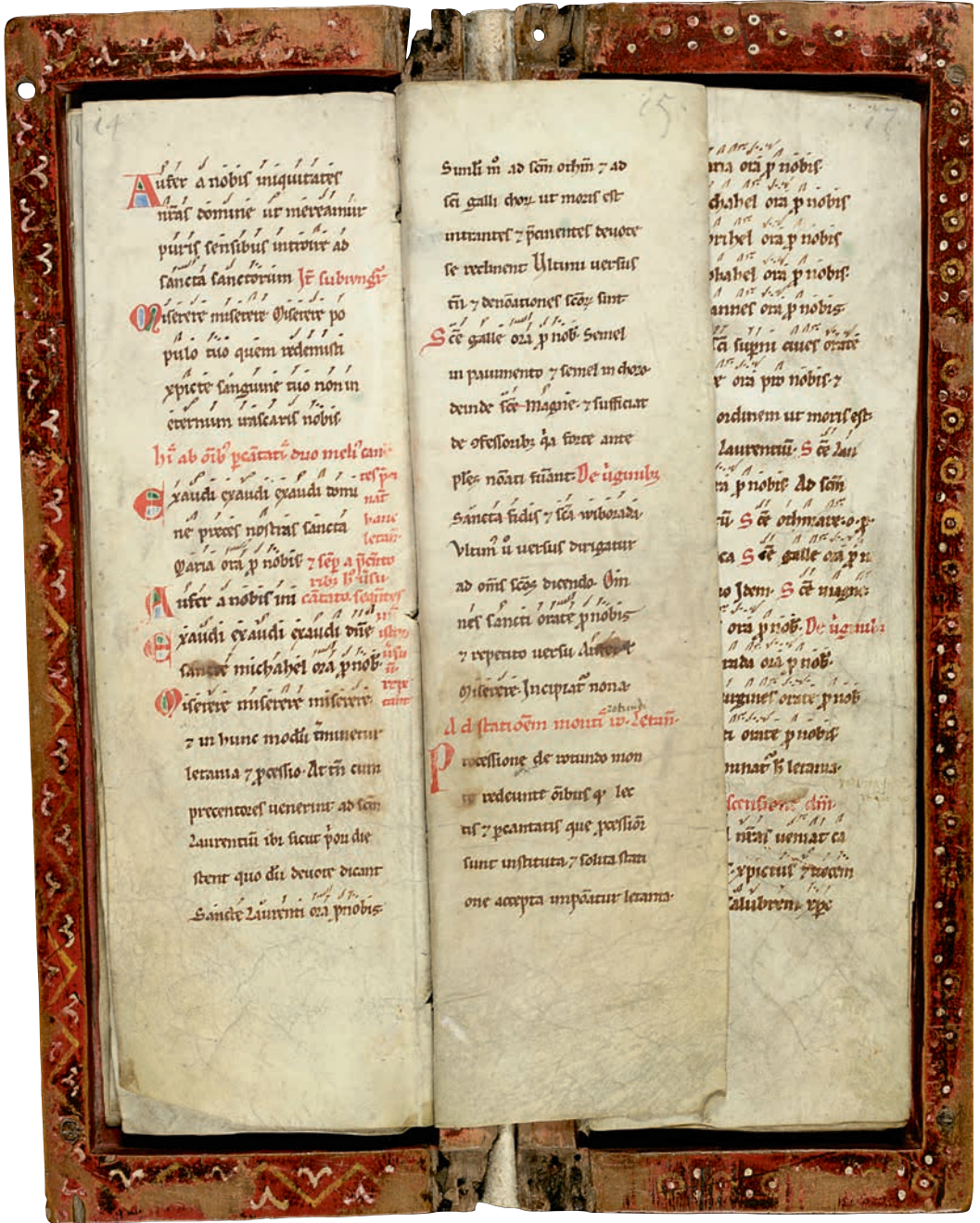
Ein Büchlein mit Prozessionsgesängen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts: das St. Galler Prozonale

Das um 1150 entstandene Prozonale enthält Prozessionsgesänge für die Hochfeste des Kirchenjahrs (u.a. Weihnachten, Unschuldige Kinder, Epiphanie, Ostern, Aufahrt und Pfingsten), die Feste der St. Galler Hausheiligen Gallus und Otmar sowie den Markustag (25. April) und die beiden zugehörigen Bitt-Tage, ausserdem für gewöhnliche Sonntage. Auch für kleinere Prozessionen, etwa vor der Lesung des Evangeliums, sind Gesänge notiert. Auf dem letzten Blatt ist von anderer Hand ein Hymnus für Königsempfänge nachgetragen.

Grösstenteils stammen die Prozessionsgesänge von St. Galler Mönchen, die im 9. und 10. Jahrhundert lebten, etwa von Ratpert, dem Zeitgenossen und Freund der ebenfalls dichterisch begabten Mönche Tuotilo und Notker Balbulus (vgl. Vitrine 2).

Betrachtet man die Handschrift, so fällt sofort ihre aussergewöhnliche Form ins Auge. In ein Holzkästchen, das sich wie ein Buch aufschlagen lässt, sind links und rechts je eine Lage Pergamentblätter eingebunden, insgesamt nur 34 Seiten. Diese Besonderheit lässt sich leicht erklären: Das kleine Gesangbuch wurde bei Prozessionen mitgeführt und war durch das Holzkästchen vor Regen und anderen Widrigkeiten der Witterung geschützt. Von aussen ist das Kästchen aus Birn- oder Apfelbaumholz durch feine Schnitzarbeiten aus Knochen auf vergoldetem Kupferblech geschmückt, innen ist es rot gefärbt und mit weissen und gelben Ornamenten verziert.

Bei den meisten Gesängen sind am Rand in roter Tinte die Stationen der Prozessionen genannt. Diese Informationen sind für die Kenntnis der sanktgallischen Kirchentopographie im 12. Jahrhundert sehr aufschlussreich. Einige Prozessionen beschränken sich auf den Bezirk des Klosters. Drei Stationen innerhalb des Gallusmünsters werden erwähnt – *in pavimento* («auf dem Fussboden»), *ad crucem* («beim Kreuz») und *in choro* («im Chorraum») –, ausserdem die an das Münster angebaute Otmarskirche. Die Prozessionen an den Bitt-Tagen zu St. Markus hingegen führten auch zu weiteren Kirchen auf dem Stadtgebiet: zur nahe beim Gallusmünster gelegenen Kirche St. Laurenzen, zur noch jungen Kirche St. Leonhard (erstmal urkundlich erwähnt 1153) sowie zur Kapelle St. Peter und Paul auf Rotmonten (*mons rotundus*), ausserhalb der Stadtmauern. Hier ist zwischen den vorzutragenden Gesängen der Prozessionsweg genau beschrieben und mit Anweisungen für die Sänger versehen. Diese «Regieanweisungen» sind von den Prozessionsgesängen leicht zu unterscheiden, da sie keine in Neumen notierten Melodien tragen.



24
Aufer a nobis iniquitates
 nias domine ut mereamur
 puris sensibus intromere ad
 sancta sanctorum *se subingit*

Miserere miserere Miserere po
 pulo tuo quem redemisti
 ex parte sanguine tuo non in
 eternum miserearis nobis

hi ab oib peccatis duo meli cano
Exaudi exaudi exaudi omni
 ne preces nostras sancta *hanc*
 Maria ora p nobis *7 sep a pte*

Aufer a nobis iniquitates
 exaudi exaudi exaudi dñe
 sancte michabel ora p nobis

Miserere miserere miserere
 7 in hunc modu inuenitur
 letania 7 passio. At tñ cum
 presentat uenerunt ad san
 Laurentii ibi sicut pou die
 stent quo dñi deuote dicant
 Sancte Laurenti ora p nobis

Sicut in ad san oibm 7 ad
 sci galli dnoy ut mort est
 intantet 7 panentes deuote
 se reclinat Ultim uersus
 tñ 7 deuotiones scy sint

Sec galle ora p nobi Senel
 in pauimento 7 senel in dno
 deinde sci Magne 7 sufficit
 de ofessionib; q; fore ante
 ples noati tuant *De uigily*
 Sancta fides 7 sci wibozada
 Ultim u uersus dirigitur
 ad omi scy dicendo Om
 nes sancti orate p nobis
 7 repetit uersu dñe
 Miserere Incipiat nona

Ad stat oibm mouit id. Letan.

Processione de uirgino mon
 it uideant dñus q; le
 tis 7 peccatis que passio
 sunt instituta 7 soluta stan
 one accepta impatit letania

27
 ma ora p nobis
 chabel ora p nobis
 rabel ora p nobis
 shabel ora p nobis
 annel ora p nobis
 sa supm auet orate
 r ora pro nobis 7

ordinem ut mort est
 laurentii. *S ec Lau*
 ra p nobis Ad san
 tu *S ec ordinar o p*
 ca *S ec galle ora p n*
 io san. *S ec magne*
 ora p nob. *De uigily*
 ruda ora p nob
 uigines orate p nob
 a orate p nobis
 minar h letania

scensent dñi
 nias ueniat ca
 xpianus 7 dicitur
 alubren. rpe

Neue Gattungen der liturgischen Musik im Frühmittelalter: Tropus und Sequenz

Die liturgische Musik, deren Grundbestand der Gregorianische Choral bildete, erfuhr seit dem Frühmittelalter eine enorme Bereicherung durch Neukompositionen. In der zweiten Hälfte des 9. und Anfang des 10. Jahrhunderts begannen sich zwei äusserst produktive Gattungen zu formen, der Tropus (Ergänzungen und Einschübe zu den Messgesängen) und die Sequenz (ein liturgischer Gesang zwischen Alleluia und Evangelienlesung). Beide Gattungen wurden in ihrer Anfangszeit entscheidend durch St. Galler Mönche (Tuotilo und Notker Balbulus) geprägt.

Die ältesten Handschriften der Stiftsbibliothek mit Tropen und Sequenzen (Cod. 381 und 484) stammen aus dem zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts und sind somit zugleich die ältesten umfangreichen Sammlungen von Tropen und Sequenzen aus dem ostfränkischen Raum, dem östlich von Rhein und Aare gelegenen Teil des ehemaligen Frankenreichs. Die zwei kleinformatigen Codices (Cod. 381: 14,5 × 11,5 cm; Cod. 484: 10 × 8 cm) sind auf Pergament mittlerer Qualität geschrieben und weisen ausser roten Überschriften und Initialen sowie rot hinterlegten Grossbuchstaben keinen Buchschmuck auf.

Die nächstjüngeren Handschriften (Cod. 376, 378, 380) stammen aus der Zeit um 1050/1060. Sie sind verglichen mit den ältesten Codices repräsentativer – grösser, auf besserem Pergament geschrieben und teilweise mit prachtvollen Initialen versehen. Ihr weitgehend einheitlicher Bestand an Gesängen zeugt davon, dass sich um die Mitte des 11. Jahrhunderts in St. Gallen ein Repertoire an Tropen und Sequenzen, die regelmässig gesungen wurden, gefestigt hatte. Die dazugehörigen, in linienlosen Neumen notierten Melodien sind dieselben wie in den ältesten Handschriften, sie wurden also weit mehr als hundert Jahre nicht verändert.

Codex 382 ist grösstenteils im 11. Jahrhundert geschrieben worden, enthält aber auch zahlreiche Seiten mit Nachträgen aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Dies lässt darauf schliessen, dass auch in jener Zeit noch Tropen und Sequenzen im Kloster St. Gallen ein selbstverständlicher Teil der Liturgie waren.

Irgendwann muss diese Tradition weitgehend abgerissen sein, denn als Joachim Cuontz († 1515) zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Sequenzensammlung (Cod. 546) zusammenstellte, konnte er offensichtlich nicht mehr auf die alten Melodien zurückgreifen; jedenfalls weichen seine Melodien von der ältesten Überlieferung ab.

Der Tropus erlebte seine Blütezeit bereits zu Beginn seiner Geschichte, im 9. und 10. Jahrhundert. Sequenzen wurden hingegen auch im Hoch- und Spätmittelalter noch gedichtet und komponiert. Mit der auf dem Tridentinischen Konzil (1545–1563) beschlossenen Liturgiereform fand auch ihre Geschichte weitgehend ein Ende: Nur fünf Sequenzen durften weiterhin gesungen werden, von denen keine der ältesten Schicht des Repertoires angehört.

Eine Prachthandschrift mit den Tropen Tuotilos († um 913)

Ekkehart IV. (um 980/990 – um 1060), Geschichtsschreiber des Kloster St. Gallen, beschreibt den Mönch Tuotilo folgendermassen: «Dagegen war Tuotilo auf gänzlich andere Art tüchtig und trefflich, ein Mann von Armen und lauter Gliedern, gleichwie Fabius [d.h. Quintilian] lehrt, Ringkämpfer auszulesen. Er war beredt, von heller Stimme, in Relieftechnik und Malkunst ein Meister von Geschmack. Ein Musiker war er wie auch seine Gefährten, aber allen überlegen in jeglicher Art Saiten- und Blasinstrument. [...] des Dichten kundig in beiden Sprachen und hierzu von Natur aus befähigt, verstand er im Ernst und im Scherz unterhaltlich zu sein, und zwar so sehr, daß einmal unser Karl den verwünschte, der einen Mann von solchem Schlage zum Mönch gemacht.»

Dieser vielseitig begabte Mönch gab der musikalischen Gattung des Tropus die entscheidenden Impulse. Ein Tropus ist eine Ergänzung zu einem Messgesang. Verschiedene Arten der Tropierung sind möglich: Ein bereits vorhandenes Melisma wird mit einem Text unterlegt, ein Gesang wird um einen rein melodischen Einschub erweitert, oder Melodie und Text werden neu geschaffen. Typisch für den Tropus ist, dass er seinen Bezugsgesang aktualisiert, indem er eine Verbindung zwischen der Gemeinde der Feiernden und dem jeweiligen Fest herstellt. Häufig beginnt daher ein Tropus mit dem Wort *hodie* («heute») und fordert zum Lobpreis Gottes auf: Heute, in diesem Moment soll Gott für seine Wunder gepriesen werden.

Der wohl berühmteste Tropus Tuotilos ist sein Weihnachtstropus *Hodie cantandus est nobis puer* zum Introitus *Puer natus est nobis*. Tuotilo beginnt mit einer Aufforderung zum Singen («Heute sollen wir den Sohn besingen, den der Vater auf unaussprechliche Weise vor aller Zeit gezeugt und den die berühmte Mutter geboren hat») und schliesst daran einen kleinen Dialog an: Auf die Frage, wer dieser Sohn sei, folgt die Antwort: Es ist derjenige, dessen Ankunft der Prophet geweissagt habe, mit den Worten «Uns ist ein Sohn gegeben». Raffiniert führt Tuotilo mit diesem Bibelzitat (Jesaja 9, 5) den ersten Vers des Weihnachtsintroitus *Puer natus est nobis* (in der Handschrift durch Grossbuchstaben ausgezeichnet) ein und verbindet so den Tropus unmerklich mit seinem Bezugsgesang.

Abgebildet ist der Tropus in Codex 376, einer prachtvollen Handschrift aus der Mitte des 11. Jahrhunderts. Sie besteht aus mehreren Teilen: Zu Beginn steht ein Kalendar mit einer Übersicht über die Heiligenfeste, gefolgt von einem Computus, der alle Angaben enthält, die zur Berechnung des Ostertermins nötig sind. Hieran schliessen sich ein Tropar, ein Graduale und ein Sequentiar an, es sind also alle Gesänge für die Messe in einem Band versammelt.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 376, S. 38–81:
Tropar (S. 39). Pergament – 436 Seiten – 26,3 × 18,5 –
Kloster St. Gallen – Mitte des 11. Jahrhunderts –
www.cesg.unifr.ch.*

INCIPIUNT TROPICARUM INDI
 VERSIS FESTIS CANENDI.
HO DIE CANTANDUS EST NOBIS
 puer quem gignebat ineffabiliter ante tem
 pora pater & eundem sub tempore generauit in clyta
 mater. Quis est iste puer quem tam magnis preconis dignū
 uociferatis dicite nobis ut conlaudatores esse possimus.
Hic enim est quem presagus & electus symonista dei adter
 ras uenturum preuidens longe ante prenotauit sicq
 predixit. **P**UER NATUS EST NOBIS. **P**reter omnium
 puerorum consuetudinem de uirgine procreatus.
 ET FILIUS DATUS EST NOBIS. Ex tempore quidem
 matri sempiternitate uero consubstantialis deo patri.
 cuius IMPERIUM SUPER HUMERUM EIUS. Crucis
 uidelicet lignum ad debellandos inuisibiles inimicos
 ET UOCABITUR. Privilegio patris filii supni. NOMEN
 EIUS. Iudeis aegentibus adnuntians se deum. MA
 GNI CONSILII ANGELIS. **P** Cantate dno canticum

Notker Balbulus († 912) erklärt die Geschichte der Sequenz in der Vorrede zu seinem *Liber hymnorum*

Die Gattung der Sequenz ist untrennbar mit dem Namen des St.Galler Mönchs Notker Balbulus verbunden. Dieser war ein Zeitgenosse und Freund Tuotilos (zu ihm vgl. die Ausführungen zu Codex 376, S. 30), aber sowohl im Äusseren als auch im Charakter gerade das Gegenteil: Ekkehart IV. (um 980/990 – um 1060) beschreibt ihn als «dürr an Leib, aber nicht an Seele, stammelnd in der Rede, aber nicht im Geiste». *Balbulus*, d.h. Stammer, nannte er sich selbst wegen eines Sprachfehlers, der wohl daher rührte, dass ihm schon früh die Zähne ausgefallen waren.

In der Vorrede zu seiner Sequenzensammlung – in den Handschriften stets *Liber hymnorum* genannt – berichtet Notker Balbulus, wie er auf die Idee kam, Sequenzen zu dichten. Er beginnt mit einem Rückblick auf seine Jugend: *Cum adhuc iuenculus essem et melodiae longissimę sepius memorię commendatę instabile corculum aufugerent, cepi tacitus mecum uoluere, quonam modo eas potuerim colligare.* – «Als ich noch ein junger Mann war und die überaus langen Melodien – obgleich ich sie häufig memorierte – immer wieder meinem unbeständigen schwachen Verstand (oder wörtlich: Herzlein) entflohen, begann ich im Stillen zu überlegen, wie ich sie festhalten könnte.» Notker hat also Mühe, sich die langen Melodien des Gregorianischen Chorals zu merken, und zwar vor allem die ausgedehnten Melismen – Melodien, die auf einem einzigen Vokal gesungen werden.

Da trug es sich zu, dass ein Priester aus dem von den Normannen zerstörten nordfranzösischen Kloster Jumièges nach St.Gallen kam und ein Antiphonar mitbrachte, in welchem *uersus ad sequentias* enthalten waren – wohl mit Text versehene Melismen, die an das Alleluia angehängt wurden. Notker gefiel das Prinzip, an der Ausführung aber hatte er einiges zu bemängeln, so dass er sich selbst an der Nachahmung – und Verbesserung – der Gesänge aus Jumièges versuchte. Seine ersten Dichtungen legte er seinem Lehrer Iso vor, von dem er die Anregung bekam, das Prinzip «eine Textsilbe pro Ton» strenger zu befolgen. Notker griff diesen Verbesserungsvorschlag auf und dichtete fleissig weiter. Anfangs kursierten seine Sequenzen auf einzelnen kleinen Pergamentblättern; Notkers Lehrer Marcellus schliesslich sammelte die Sequenzen seines Schülers, liess sie von anderen Schülern singen und sorgte so für ihre Verbreitung innerhalb des Gallusklosters. Auf Drängen seines Lehrers entschloss sich Notker im Jahr 884 endlich, seine Sequenzen in einem kleinen Buch zusammenzustellen und diese Sammlung einer hochgestellten Persönlichkeit zu widmen. Als Adressaten des Sequenzenbuchs wählte Notker Bischof Liutward von Vercelli, der ein Jahr zuvor mit Kaiser Karl III. das Kloster St.Gallen besucht hatte.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 378, S. 146–296: Sequentiar (S. 146). Pergament – I + 400 + I Seiten – 18,8 × 12,5 – Kloster St. Gallen – um 1050–1060 – www.cesg.unifr.ch.

CUM ADHUC

146
IUVENCULUS ESSEM
& melodiae longissime sepius
memoriae commendate. In sta-
bile coreulum aufugerent. ce-
pi tacitus mecum uoluerē. q̄
nam modo eas potuerim col-
ligare. Interim uero contigit
ut p̄br̄ quidam de ḡmedia
nup̄ a nordmannis uastata ue-
nira ad nos antiphonarium
suum secum deferens. In quo
aliqui uersus ad sequentias
erant modulati. sed iam tunc
numum uitati. Quorum ut

Sequenzen des Notker Balbulus

Notkers Vorrede zu seiner Sequenzensammlung (vgl. S. 32) gibt Auskunft über die Entstehungsgeschichte der Sequenz, liefert aber keine Gattungsdefinition. Diese könnte in sehr allgemeiner Form lauten: Eine Sequenz ist ein liturgischer Gesang, der in der Messe nach dem Alleluia und vor dem Evangelium gesungen wird.

Notker dichtete seine Sequenzen zu bereits vorhandenen Melodien. Obgleich im 9. Jahrhundert mitunter lange Melismen an das Alleluia angehängt und textiert wurden, lässt sich bei den wenigsten Sequenzen Notkers ein Zusammenhang mit einem bestimmten Alleluia feststellen. Die Sequenzmelodien tragen in den Handschriften Namen, die im Anschluss an den liturgischen Anlass geschrieben stehen. Im Fall der abgebildeten Pfingstsequenz (*Dominica sancta pentecosten* = «am Pfingstsonntag») ist dies *Occidentana* («die Westliche»). Einige Melodien waren so beliebt, dass sie mit mehreren Texten zu verschiedenen Festen unterlegt wurden.

In der Frühzeit der Gattung bestehen Sequenzen meistens aus Versikelpaaren, d.h. aus jeweils zwei Zeilen, die auf dieselbe Melodie gesungen werden. Am Anfang und am Ende der Sequenz kann je ein einzelner Vers stehen. Man erkennt dieses Prinzip auf der Abbildung aus Codex 382 (S. 147) gut an den Neumen, die bei Sequenzen nicht über die Worte, sondern am Rand daneben geschrieben sind: Der erste Vers hat eine eigene Melodie, danach folgt über zwei Zeilen eine Melodie, die sich in der vierten und fünften Zeile wiederholt, anschliessend in Zeile 6 eine neue Melodie, die direkt darunter wiederholt wird. Der Beginn eines neuen Versikels ist jeweils durch einen roten Grossbuchstaben gekennzeichnet.

Die Versikel unterliegen keinem bestimmten Metrum und haben nicht alle dieselbe Länge, sie sind also Prosatexte, wenn auch in höchst bildreicher, poetischer Sprache verfasst. Dennoch gibt es gewisse formale Prinzipien, aufgrund derer man Sequenzen durchaus als Dichtung bezeichnen kann: So haben je zwei zu einem Paar zusammengefasste Versikel dieselbe Anzahl von Silben. Notkers Sequenzen gehen noch einen Schritt weiter: Hier stimmen auch die Wortgrenzen und die Wortbetonungen innerhalb eines Versikelpaares häufig überein. Notker verwendet sogar häufig ähnlich klingende Worte an den einander entsprechenden Stellen eines Versikelpaares und sorgt so für einen besonders engen klanglichen Bezug der zusammengehörigen Versikel.

Codex 382, aus dem die Abbildung der Pfingstsequenz entnommen ist, ist teilweise im 11. Jahrhundert geschrieben worden, enthält aber zahlreiche Nachträge aus dem 13. und 14. Jahrhundert, so auch auf der gezeigten Seite. Obgleich zu dieser Zeit die Notation auf Linien andernorts längst üblich war, sind die Neumen hier nach wie vor ohne Linien geschrieben; die St. Galler Schreiber waren in dieser Hinsicht sehr konservativ.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 382, S. 94–218:
Sequentiar (S. 147). Pergament – 270 Seiten –
18–18,5 × 12,5–13 – Kloster St. Gallen – 11. Jahrhundert
(bis ca. 1400) – www.cesg.unifr.ch.*

247
Electi gregis principes et bellatores milites
 donasti forti pectore nescio penitēdum.

Intende uocis supplicium tibi nunc suspiran-
 tium pro quem deuoti gemitus parant dei auribus.

Dignatus idem hodie terrestria inuolare forma
 sti morem hominum exemplar ad celestium.

Splendor uirtutis laus tibi sit cum patre par et
 filio sacrorum sancte spiritus per seculorum
 secula. **Dom. S. Pentecosten.**

Sancti spiritus alit nobis gratia.
Que corda nostra sibi
 faciat habitaculum.

Expulsis inde cunctis
 uirtutis spiritualibus.

Spe alme illustrator hominum.

Horridas nostre mentis purga tenebras.

Amator sancte sensatorum
 semper cogitatum.

de va

de va

de va

de va

de va

de va

de va

de va

de va

Ein kleinformatiges Tropar mit einer Sammlung von Sequenzmelodien

Eine kleine, unscheinbare Handschrift, auf etwas ungleichmässig beschnittenem Pergament mit einigen Rissen und Löchern, ohne grosse Initialen oder prachtvolle Miniaturen – so präsentiert sich Codex 484 auf den ersten Blick dem Betrachter. Erst bei näherem Hinsehen erschliesst sich ihr unschätzbare Wert, ist sie doch die älteste umfangreiche Sammlung von Tropen im ostfränkischen Bereich. Verschiedene Datierungsvorschläge – zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert – sind im Laufe der Zeit vorgebracht worden. Zuletzt haben die Herausgeber der Faksimile-Ausgabe von Codex 484, Wulf Arlt und Susan Rankin, den Hauptschreiber der Handschrift mit dem Kopisten einer Urkunde des Klosters St. Gallen von 926/928 identifiziert. Sie nehmen daher für den Beginn der Arbeit an Codex 484 das zweite Viertel des 10. Jahrhunderts an.

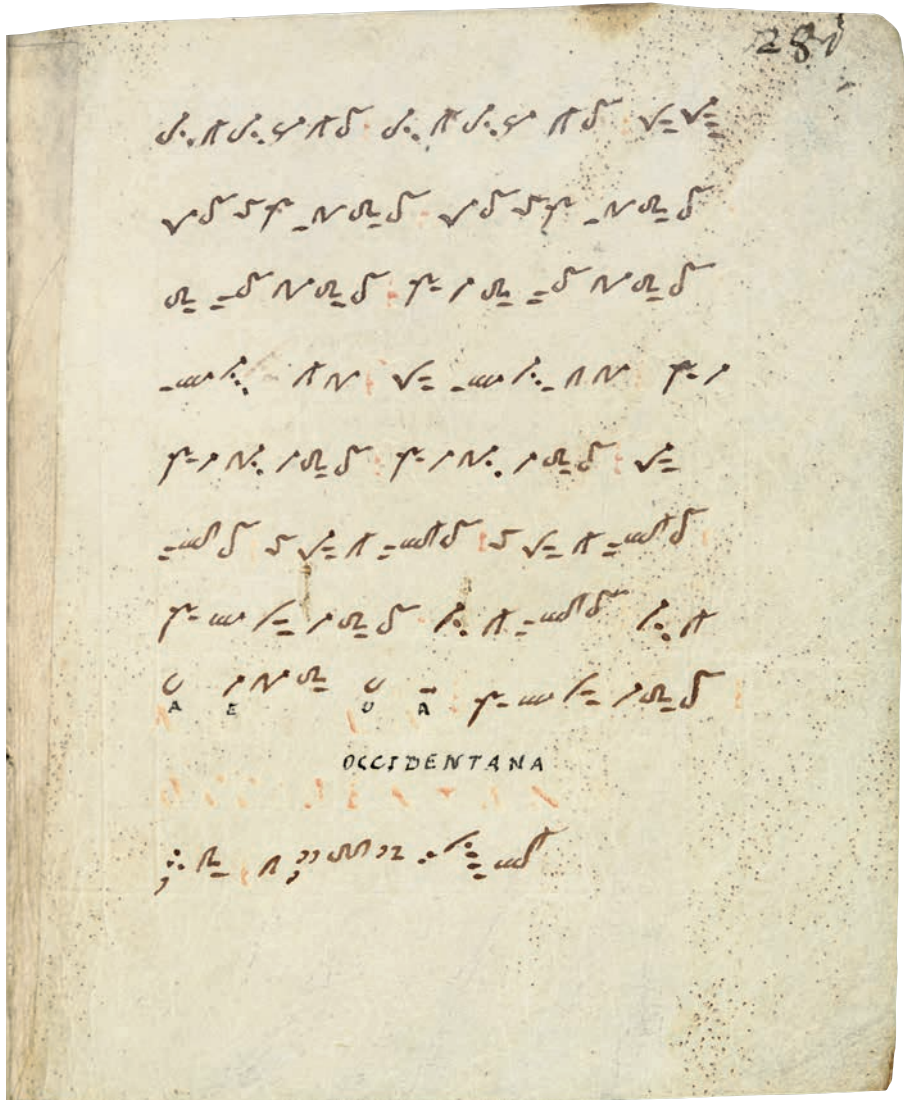
Der Schreiber dieser Handschrift war der erste, der versuchte, das zu seiner Zeit im Kloster St. Gallen gebräuchliche Repertoire an Tropen systematisch zu erfassen. Dass es nicht einfach war, eine Ordnung in diese Gesänge zu bringen, zeigt der Codex an vielen Stellen: Der Schreiber und Kompilator musste vielfach Korrekturen anbringen, Blätter oder Lagen nachträglich hinzufügen und Tropen von einem Ort in der Handschrift an einen anderen verschieben.

Neben den Tropen enthält Codex 484 auf den Seiten 258–297 eine Sammlung von in Neumen notierten Sequenzmelodien. Das Ungewöhnliche hieran ist, dass sie entgegen normaler abendländischer Schreibgewohnheit von unten nach oben geschrieben sind: Zuunterst steht der Name der Melodie, darüber schliessen sich die Neumen an. Nimmt eine Melodie mehr als eine Seite in Anspruch, so wird sie unten auf der nächsten Seite fortgesetzt. Der Melodienname ist nie von der zugehörigen Melodie getrennt – selbst wenn auf einer Seite in der obersten Zeile noch Platz für den nächsten Namen wäre. Auf diese Weise werden Missverständnisse vermieden, da es sonst so aussähe, als gehöre der Name zur *darunter* stehenden Melodie. Warum aber die Melodien von unten nach oben geschrieben sind, konnte bisher nicht geklärt werden. Der Beginn eines neuen Versikels ist jeweils durch ein orange geschriebenes grosses *F* kenntlich gemacht, das wohl für *frangere* («unterbrechen») steht.

Ein Vergleich mit den anderen St. Galler Sequenzensammlungen zeigt, dass die Melodien keineswegs willkürlich angeordnet sind. Vielmehr stehen sie in der Reihenfolge der zugehörigen Feste nach dem Kirchenjahr, beginnend mit der Melodie *Dies sanctificatus* für die Weihnachtssequenz *Natus ante saecula*.

Abgebildet ist Seite 281 mit der Sequenzmelodie *Occidentana* für die Pfingstsequenz *Sancti spiritus assit nobis gratia*. In der untersten Zeile steht der Schluss der Melodie *Confitemini* für die Sequenz am Sonntag nach Auffahrt, *Quam mira sunt*.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 484 (S. 281).
Pergament – 323 Seiten – 10 × 8 – Kloster St. Gallen –
1. Hälfte des 10. Jahrhunderts – www.cesg.unifr.ch.*



Eine kleinformatige Handschrift mit Tropen, Sequenzen und Versus

Nachdem der Schreiber von Codex 484 (vgl. S. 36) seine Sammlung von Tropen kompiliert hatte, schrieb er diese Zusammenstellung noch einmal ordentlich ab. Zumindest war dies zunächst seine Absicht; während des Schreibprozesses fügte er allerdings weitere Tropen hinzu und arrangierte sein Material teilweise – wie in Codex 484 – neu oder bearbeitete es. Das Ergebnis dieser Überarbeitung findet man in Codex 381, der Schwesterhandschrift zu Codex 484. Sie ist, was das Seitenformat angeht, nur wenig grösser, aber dafür wesentlich dicker, denn sie enthält nicht nur Tropen, sondern ausserdem zahlreiche weitere Gesänge für die Messe.

Die Handschrift beginnt allerdings mit zwei theoretischen Texten. Der erste, Notkers Brief an Lantbert über die Zusatzbuchstaben zur Neumenschrift, ist auf S. 14 ausführlich besprochen. Der zweite handelt ebenfalls von Buchstaben, aber unter einem anderen Gesichtspunkt. Dieser Text ist ein Ausschnitt aus dem Werk *De nuptiis Philologiae et Mercurii* des spätantiken Autors Martianus Capella, einer allegorischen Enzyklopädie über die Sieben Freien Künste. Im Rahmen der Grammatik (der ersten der *Septem Artes Liberales*) werden auch alle Buchstaben des Alphabets besprochen, und Martianus Capella erklärt genau, welche Position Lippen und Zunge einnehmen müssen, um die Buchstaben zu formen.

Dass ein solcher Text in einer Handschrift mit Gesängen für die Messe überliefert ist, erstaunt höchstens auf den ersten Blick. Der liturgische Gesang lebt vom gleichberechtigten Miteinander von Wort und Melodie. Um aber den Text beim Singen verständlich zu machen, muss der Sänger die Vokale und Konsonanten sehr sorgfältig formen, und hierbei helfen ihm die Anweisungen von Martianus Capella.

Auf diese theoretischen Grundlagen des Gesangs folgen Gesänge des Ordinarium Missae (vgl. hierzu S. 20) in griechischer Sprache, Versus (Prozessionsgesänge in metrischen oder rhythmischen Versen), Psalmverse, Sequenzen und Tropen. Die Sequenzen sind in Codex 381 mit Melodie und Text notiert, die Melodie in der für Sequenzen typischen Schreibweise am Rand neben den Textzeilen.

Während das Sequenz-Repertoire aus Codex 381 nahezu unverändert auch in den Sequenz-Handschriften des 11. Jahrhunderts wiederkehrt, ist die Sammlung von Tropen in den frühen Quellen (Cod. 484 und 381) wesentlich umfangreicher als in den späteren (etwa Cod. 376 und 382).

Allein für den Introitus zum Weihnachtsfest stehen in Codex 381 zehn verschiedene Tropen. Abgebildet sind hier fünf Tropen, die nur aus melodischen Einschüben bestehen (S. 198). In Codex 376 (vgl. S. 30) findet man nur noch zwei Tropen zum selben Introitus – nur die längeren und kunstvolleren haben sich auch im 11. Jahrhundert noch erhalten.

198

Imper. **U**t Imper.
 Cius Tur. Cius
 Deus Amen. **A**t
PUER·NOBIS. **E**t filius nob.
 Hum eius. Nom eius.
 Amen. **I**TEM **A**LITER
PUER·NOBIS. **E**t filius nob.
 Hum eius. Tur.
 Nom eius. **I**TEM **A**t
PUER·NOBIS. Natiuitas est hodie saluato
 ris mundi. Hum eius. Cuius potestas est
 in hoc seculo. Nom eius. Deus fortis pater
 futuri seculi. **I**TEM **A**t
PUER·NOBIS. **E**t filius nobis.

St. Galler Tropen und Sequenzen, auf Linien notiert: der Codex Cuontz (um 1507–1514)

Mehrmals wurde im Kloster St. Gallen der Versuch unternommen, den Mönch Notker Balbulus, den berühmtesten Schöpfer von Sequenzen, heiligsprechen zu lassen. Dem ersten Anlauf um das Jahr 1215 war kein Erfolg beschieden; erst rund 300 Jahre später, im Jahr 1513, wurde Notker immerhin seliggesprochen.

Im Vorfeld der Seligsprechung stellte der St. Galler Mönch Joachim Cuontz († 1515) im Auftrag seines Abtes Franz Gaisberg (Abt 1504–1529) einen Codex mit dem St. Galler Sequenzenrepertoire zusammen. Er schrieb die Melodien in der sog. Hufnagelnotation nieder, die ihren Namen deshalb trägt, weil eine der Formen für einen Einzelton an einen Hufnagel erinnert. (Die zwei verschiedenen Formen für den Einzelton, ein auf der Spitze stehendes Quadrat und der «Hufnagel», gehen auf die Neumennotation zurück, in welcher zwischen dem *punctum*, einem Punkt für einen relativ tiefen Ton, und der *virga*, einem Schrägstrich für einen relativ hohen Ton, unterschieden wird. Der «Hufnagel» bezeichnet also nicht zwei Töne, sondern nur einen einzigen, und zwar dort, wo sich der «Nagelkopf» befindet.)

Codex 546 enthält die umfangreichste St. Galler Sequenzensammlung mit auf Linien notierten Melodien, also mit eindeutig lesbarem Tonhöhenverlauf. Ein Vergleich der Melodien mit den Quellen aus dem 10. und 11. Jahrhundert zeigt aber, dass es in St. Gallen keine kontinuierliche Melodietradition gegeben haben kann, da sich an einigen Stellen die ältere Neumennotation und die spätere Notenschrift auf Linien direkt widersprechen. Viele Sequenzen sind sogar ganz ohne Noten geschrieben, da Cuontz nicht in der Lage war, die alte Neumennotation zu lesen. Er griff auf Handschriften und Drucke mit Liniennotation zurück, die teils in St. Gallen vorhanden waren, teils von ausserhalb stammten; in diesen waren aber nicht alle Sequenzen überliefert, zu denen Cuontz Texte in den ältesten St. Galler Handschriften finden konnte.

In der Inhaltsübersicht kennzeichnet Cuontz alle Sequenzen, als deren Verfasser er Notker ansieht, mit einem roten *bn* (für *beatus Notker*). Insgesamt sind dies etwa hundert Sequenzen – weit mehr als die rund vierzig, die Notker aufgrund stilistischer Merkmale von Wolfram von den Steinen zugeschrieben wurden, und auch deutlich mehr als die etwa 75 Stücke, die in Codex 381, der ältesten Handschrift mit Notkers Sequenzensammlung, enthalten sind. Es ist gut möglich, dass Notker, gewissermassen dem «Urvater» der Gattung, im Laufe der Jahrhunderte auch viele Sequenzen anderer Verfasser zugeschrieben wurden – so wie im Mittelalter häufig berühmte Autornamen Zuschreibungen fremder Werke geradezu magisch angezogen haben.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 546 (S. 81).

*Papier – II + XXIX + 377 + I Blätter – 41 × 27,5–28 – Kloster
St. Gallen – 1507–1514 – www.cesg.unifr.ch.*

147

In die Sacratissimo Penthe-
costes feys 2^a 3^a 4^a sabbo
De scto spu bñssimi Nocte
a moni & pba sacry spoli
Ad rotam pome molendone
mostio mo hac melodia sonate
Sequena vca/ ti/ Oridenaria

112

Domi spiritus allit nobis gracia
Que corda nra sibi faciat habitaculu **E**xpulsis
Inde cumatis vicys spiritualibus **S**piritus alme illustrator hominu
Horridas nocte mentis purga tenebras **A**imator sancte sensatoru
Semper cogitatu **I**nsunde victionez tuaz demens nostris sensibus
Tu purificator omnium flagitioru spiritu **P**urifica nostri oculum
Interioris hominis **U**t videri supremo genitor possit a nobis **Q**ui
Di cordis quez soli cernere possunt oculi **P**rophetas tu inspirasti ut p
Conia xpi panniissent inclita **P**ostolos confortasti uti teopheuz xpi

Musiktheorie vom Frühmittelalter bis zur Renaissance

Musik ist nach mittelalterlicher Auffassung eine mathematische Wissenschaft, da sie auf Zahlenproportionen basiert. Entsprechend hat sie im System der *Septem Artes Liberales*, der «Sieben Freien Künste», die im mittelalterlichen Bildungskanon als vorbereitende Disziplinen für das Studium der Theologie dienen, ihren Platz unter den Fächern des Quadriviums, der vier Wissenschaften der Zahl (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie; vgl. Cod. 855).

Eine Legende besagt, der griechische Philosoph und Mathematiker Pythagoras (um 570 – nach 510 v. Chr.) habe die Proportionen der musikalischen Intervalle entdeckt, als er eines Tages an einer Schmiede vorbeikam und hörte, wie verschiedene Hämmer auf den Ambossen einen konsonanten Zusammenklang ergaben. Als er die Hämmer wog, habe er festgestellt, dass ihre Gewichtsverhältnisse einfache ganzzahlige Proportionen ergaben – 2:1 für die Oktave, 3:2 für die Quinte, 4:3 für die Quarte. Diese Verhältnisse habe er mit Hilfe des Monochords, eines Instruments mit einer einzigen Saite und einem verschiebbaren Steg, überprüft und bestätigt gefunden.

Viele mittelalterliche Musiktraktate befassen sich mit Intervallproportionen, so etwa der althochdeutsche Traktat Notkers (Cod. 242). Ein weiteres wichtiges Thema sind die acht Kirchentonarten oder Modi mit ihrem Tonumfang, typischen Melodieverläufen, Anfangs- und Schlusswendungen (vgl. Cod. 898).

Im 16. Jahrhundert dehnte der Glarner Humanist Heinrich Glareanus (1488–1563) in seinem Dodekachordon (Druck NN rechts II 6) das System der Kirchentonarten von acht auf zwölf Modi aus. Die neu hinzugekommenen Modi sind die Vorläufer des heutigen Dur und Moll.

Zur besseren Memorierbarkeit von Melodien führte Guido von Arezzo (um 992 – nach 1033) die sogenannten Solmisationssilben (*ut, re, mi, fa, sol, la*) ein. Diese sechs Tonstufen (auch als Hexachord bezeichnet) entsprechen den Tönen *c-d-e-f-g-a*; sie können aber auch transponiert werden und entweder auf *f* (*f-g-a-b-c-d*) oder *g* (*g-a-h-c-d-e*) beginnen. In jedem Fall bleibt die Struktur des Hexachords (zwei Ganztöne, ein Halbton, zwei Ganztöne) gleich. Auf diese Weise weiss der Schüler, der eine mit Solmisationssilben unterlegte Melodie neu lernt, sofort, welche Intervalle er zwischen den Tönen zu singen hat (vgl. Cod. 937).

Im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit erweitert die Musiklehre ihre Themenkreise; sie beschäftigt sich nicht mehr ausschliesslich mit dem Tonsystem und einstimmigem (Choral-)Gesang, sondern auch mit mehrstimmiger Musik, Komposition, Dirigieren und Stimmbildung (vgl. die Drucke 15'031 und TT links VII 5).

Das mittelalterliche System der Kirchentonarten (Modi)

Alle Kirchentonarten beruhen auf dem im Mittelalter gebräuchlichen Tonvorrat, der diatonischen Skala (vereinfacht gesagt: den weissen Tasten auf dem Klavier, mit einer Ausnahme: der Ton *h* kann um einen Halbton zum *b* erniedrigt werden). Sie umfassen jeweils einen Ausschnitt aus dieser Skala und unterscheiden sich voneinander durch verschiedene Charakteristika: Finalis, Ambitus und Tenor. Die *Finalis* ist der Ton, auf dem jeder einem Modus zugeordnete Gesang endet. Hiervon gibt es lediglich vier: *d*, *e*, *f* und *g*. Als *Ambitus* bezeichnet man den Tonumfang eines Modus. Der *Tenor*, auch Rezitationston genannt, ist schliesslich der Ton, auf dem Psalmen vorgetragen werden. Man unterscheidet nun zwischen authentischen und plagalen Modi: Ein authentischer Modus geht im Ambitus von der Finalis bis etwa zu einer Oktave darüber. Zu jedem authentischen Modus gehört ein plagaler, der zwar dieselbe Finalis hat, aber einen anderen Tonumfang, nämlich etwa von einer Quarte unter der Finalis bis zu einer Quinte über ihr. Entsprechend können die Modi auch als Kombination einer Quinte und einer Quarte (mit jeweils unterschiedlicher Verteilung der Ganz- und Halbtonschritte innerhalb dieser Intervalle) betrachtet werden: Beim authentischen Modus ist die Quinte unten und die Quarte oben, beim plagalen umgekehrt.

Für die Benennung der Kirchentonarten gibt es im Mittelalter verschiedene Varianten, von denen Bern von Reichenau in seinem Brief über die Kirchentonarten (vgl. Cod. 898, S. 48) zwei vorstellt. Zum einen können die Modi von 1 bis 8 durchgezählt werden, zum anderen kann man sie zu Paaren von je einem authentischen und einem plagalen Modus ordnen, so dass man einen authentischen und plagalen ersten, zweiten, dritten und vierten Modus erhält. Die dritte Möglichkeit, die bei Bern nicht vorkommt, zu seiner Zeit aber auch schon gebräuchlich ist, besteht darin, die Modi mit griechischen Namen (Dorisch [mit der Finalis *d*], Phrygisch [*e*], Lydisch [*f*], Mixolydisch [*g*]) zu bezeichnen. Die Namen gehen auf die antiken griechischen Tonarten zurück, wenngleich die mittelalterlichen Modi mit den gleichnamigen griechischen Tonarten nicht übereinstimmen. Bei dieser Form der Benennung erkennt man die plagalen Modi an der Vorsilbe *Hypo-*, also Hypodorisch, Hypophrygisch etc. Heinrich Glareanus (1488–1563; vgl. S. 52) erweiterte das mittelalterliche System um vier weitere Modi: Aeolisch/Hypoeolisch (Finalis *a*) und Ionisch/Hypoionisch (Finalis *c*).

Da die diatonische Tonleiter über insgesamt sieben Tonstufen verfügt, wären noch zwei weitere Modi theoretisch denkbar, nämlich diejenigen mit der Finalis *h*. Diese beiden Modi, Hyperaeolisch (*h–h*) und Hyperphrygisch (*f–f*), weist Glareanus zurück, da ihre Skalen aus einer verminderten Quinte (*h–f*) und einer übermässigen Quarte (*f–h*) bestehen.

Spätantike Musiklehre in einer St. Galler Schulhandschrift: *Die Institutiones divinarum et saecularium litterarum* des Cassiodor

Magnus Aurelius Cassiodorus Senator (ca. 485 – ca. 580) entstammte einer vornehmen syrischen Familie, die seit Anfang des 5. Jahrhunderts im heutigen Kalabrien lebte. Cassiodor erhielt vermutlich in Rom eine Ausbildung in Rhetorik und Jurisprudenz; am gotischen Hof zu Ravenna bekleidete er höchste zivile Staatsämter. Nach dem Ende seiner politischen Laufbahn wandte er sich vermehrt einem christlichen Leben zu und gründete in der Nähe des heutigen Squillace in Kalabrien das Kloster Vivarium.

Als Lehrbuch für die Mönche seines Klosters verfasste Cassiodor die *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, eine Einführung in die Theologie sowie die weltlichen Wissenschaften. Obgleich sie ursprünglich für ein kleines Publikum geschrieben waren, wurden die *Institutiones* im Mittelalter eines der wichtigsten Lehrbücher der «Sieben Freien Künste». Sie wurden das ganze Mittelalter hindurch immer wieder abgeschrieben und an Schulen als Unterrichtsmaterial verwendet.

Im Rahmen der mathematischen Künste behandelt Cassiodor die Musik, die als «Lehre vom rechten Mass» (*scientia bene modulandi*) alles menschliche Dasein und das ganze Weltall durchdringe. In mehreren Kapiteln bespricht er den Ursprung der Musik, ihre Verbindung mit der Religion, die verschiedenen Arten von Musikinstrumenten, Konsonanzen, die Tonarten und die (Heil-)Kraft der Musik.

Der um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene Codex 855 enthält neben den *Institutiones* die ausführlichere Grammatik des Donat, Alkuins Rhetorik sowie Ausschnitte aus der Schrift *De natura rerum* des Isidor von Sevilla. Er dürfte als Schulhandschrift im Unterricht an der St. Galler Klosterschule verwendet worden sein. Für eine didaktische Ausrichtung sprechen auch die zahlreichen Schaubilder, die wohl als Merkhilfen dienen sollen. So ist etwa zur Veranschaulichung der Vierteilung der Mathematik (S. 276) ein nicht ganz eindeutig erkennbares vierfüßiges Tier gewählt worden: Während der Körperbau eher für einen Panther spricht, deuten Halsband, Leine und Decke auf ein zahmes und für die Jagd einsetzbares Raubtier hin, also auf einen Gepard. Weitere vier Schaubilder illustrieren musikalische Sachverhalte: Ein behelmter Mann mit einem Palmzweig in der Hand und einem Trinkgefäß steht für die Unterteilung der Musik in harmonisch, rhythmisch und metrisch (S. 305). Ein Fisch, von dessen Maul, Bauch und Schwanzflosse drei Linien ausgehen, zeigt drei Klassen von Musikinstrumenten – Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente (S. 306). Ein Löwe dient als Merkhilfe für die sechs konsonanten Intervalle – Quarte, Quinte, Oktave, Undezime (Oktave + Quarte), Duodezime (Oktave + Quinte) und Doppeloktave (S. 308). Eine Ähre mit langen Grannen veranschaulicht die 15 Tonarten des antiken Tonsystems (S. 310).

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 855, S. 187–346:
Cassiodor, Institutiones (S. 276). Pergament – 429 Seiten –
16,5 × 11 – Kloster St. Gallen – Mitte des 9. Jahrhunderts –
www.cesg.unifr.ch.*

haec ita dicitur
 Diuisio mathematicae



Arithmetica est disciplina qua
 titatis numerabilis scdm se.

Musica est disciplina qua ede nume
 ris loquitur. quia daliquid sunt
 his qui inueniuntur in sonis.

Der althochdeutsche Musiktraktat des Notker Labeo (um 950–1022)

Mehrere berühmte Mönche des Klosters St. Gallen trugen den Namen Notker. Zu ihrer Unterscheidung wurden sie gezählt und schon im Mittelalter aufgrund körperlicher Eigenschaften, ihres Charakters oder ihres Amtes mit Beinamen versehen. Der dritte Notker in dieser Reihe war Notker Labeo, «der Grosslippige» (um 950 – 1022), auch Notker Teutonicus («der Deutsche») oder Notker magister («der Lehrer») genannt, da er als Lehrer der Klosterschule zahlreiche Texte aus dem Lateinischen ins Althochdeutsche übersetzte. Der eine Generation jüngere St. Galler Chronist Ekkehart IV. (um 980/990 – um 1060), selbst ein Schüler Notkers, schreibt dazu in seinem *Liber benedictionum* (Cod. 393, p. 155): *Teutonice propter caritatem discipulorum plures libros exponens* («Aus Liebe zu seinen Schülern erläuterte er mehrere Bücher auf Deutsch»). Unter Notkers althochdeutschen Werken befinden sich Übersetzungen und Kommentare von Büchern der Bibel ebenso wie theologische Texte und grundlegende (Schul-)Texte aus dem Bereich der *Septem Artes Liberales*.

Ausgestellt ist eine unvollständige Abschrift des Musiktraktats Notkers, der ältesten Abhandlung über Musik in deutscher Sprache. Er ist zusammen mit anderen Schultexten in einer Sammelhandschrift überliefert, deren einzelne Teile zwischen dem 8. und 11. Jahrhundert geschrieben wurden. Notkers Musiktraktat umfasst fünf Kapitel: über das Monochord, die acht (Kirchen-)Tonarten, Tetrachorde, die acht Modi und die Mensur von Orgelpfeifen. Insgesamt fünf Handschriften überliefern Teile des Traktats; im St. Galler Codex fehlt das erste Kapitel, hingegen sind die Kapitel 2–4 nur hier erhalten. Am breitesten überliefert (in vier Handschriften, meist einzeln) ist der Abschnitt über Orgelpfeifenmensur. Hierin legt Notker dar, wie von einer Orgelpfeife von anderthalb Ellen Länge und beliebiger Weite ausgehend eine Pfeifenreihe konstruiert werden kann, die alle Töne der diatonischen Tonleiter über zwei Oktaven enthält. Anders als von manchen Forschern angenommen, ist dieses Kapitel keine Bauanleitung für einen des Lateinischen unkundigen Orgelbauer, sondern es dient ebenso wie das Monochord-Kapitel zur Demonstration der Intervallproportionen. Während sich allerdings auf dem Monochord alle Intervalle durch einfache Saitenteilung erzeugen lassen, hat bei den Orgelpfeifen nicht nur ihre Länge, sondern auch ihre Weite Einfluss auf die Tonhöhe, was bei der Berechnung als sog. Mündungskorrektur zu berücksichtigen ist. So lautet etwa die Anweisung für die Konstruktion der zweiten Pfeife (einen Ganzton höher als die erste): «[...] entferne bei der Länge der ersten Pfeife ein Achtel der Weite, und unterteile sie dann abwärts bis zur Zunge [...] in neun gleichgroße Teile. Von diesen neun Teilen gib acht Teile an die zweite Pfeife. Das ist deren Länge, von der Zunge aufwärts.»

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 242, S. 10–16:
Notker Labeo, De musica (S. 14). Pergament – 272 Seiten –
24,5–25 × 18,5–19 – Kloster St. Gallen – 8.–11. Jahrhundert –
www.cesg.unifr.ch.*

suegela fone dero hungun uf an demo cristen buohstabe he chur h
 si unde hueio langiu he lang si unde aber under dien huiß kien
 gagen anderro halbero langiu gelimstih si So hab& tu abto
 da ane halbdiametrū eimero etno dodrante in lengi unde diu
 finstra henda mer danne triente dah chit den tritrent teil
 eimero etno DE MENSURA FISTULARIŪ ORGANICARŪ
 Sid tu nu bece nneft uiuo alle die suegela ein ander en enche
 den sone bedrieh die ouh iro ma ha helir nenne Macha dia
 cristin so langa so dar fore gesage ist ubt du uuellest unde so ui
 ta du uuellest tero uuiti sulen sie alle sin Unde mi h ria ande
 run bidero cristin sus Sib he crist uiuo uuit si si diu uuiti hei
 he diametrū Tara nah la andero cristin suegelun lengi fore
 den abto den teil dero uuiti unde teile sia dann an nider
 uih hedero hungun diu plectrū heih& in nuun teil eben mi
 cheliu Dero nuun teilo gib abto teil dero anderun Tah ist
 iro lengi fone dero hungun uf la dara nah fore andero an
 derun suegelun lengi hueie abto teila des diametri unde
 de teile dah ander aber also in nuunuu unde gib teronuu
 no abto teil dero drittin Dah ist iro lengi fone dero hun
 gun uf Nim danne dia cristin unde la fore an iro lengi den
 dritten teil des diametri unde teile sia dann an nider
 uih hedero hungun in fier teil unde dero gib triu dero fier
 dien Tah ist iro lengi Unde tara gat diatefferon mit tano
 tono semitono Unde ferum io he io getichemo male so

Bern von Reichenau über die Kirchentonarten

Die Sammelhandschrift aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts enthält verschiedene Werke des Abtes Bern von Reichenau (um 978 – 1048, Abt seit 1008): Briefe, Predigten, Sequenzen zu Heiligenfesten, ein Ulrichsoffizium und ein kurzes Tonar. Viele der Texte, darunter auch das Tonar, sind nur in dieser Handschrift überliefert.

Ein Tonar ordnet Gesänge des Stundengebets oder der Messe den einzelnen Kirchentonarten zu. Jede Kirchentonart hat nämlich für sie typische melodische Muster, vor allem am Anfang und Schluss eines Gesangs. Da die Neumenschrift im Frühmittelalter keine absoluten, sondern nur relative Tonhöhen angibt, ist der Modus eines Gesangs eine wichtige Zusatzinformation, mit deren Hilfe der Melodieverlauf leichter zu erfassen ist. Zu diesem Zweck ist in manchen Choralhandschriften am Rand neben jedem Gesang angegeben, in welchem Modus er steht. Dies ist beispielsweise im Hartker-Antiphonar (Cod. 390/391, vgl. S. 24) der Fall. Die acht Kirchentonarten sind durch Vokale gekennzeichnet; da das lateinische Alphabet hierfür nicht ausreicht, kommen noch drei griechische Vokale hinzu: α , ϵ , ι , \omicron , υ , η , γ , ω . Zur eindeutigen Charakterisierung einer Melodie genügt das allerdings nicht. Bei der Psalmodie gibt es nämlich weitaus mehr als acht verschiedene Schlusswendungen, mit denen von der Doxologie («Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist...») zur Antiphon des Psalms übergeleitet werden kann. Jeder Modus hat eine besonders typische Schlussformel und darüber hinaus einige andere. Diese sogenannten Differenzen werden ebenfalls durch Buchstaben gekennzeichnet: Im «Normalfall» steht nur der Vokal, der den Modus angibt; bei allen anderen Varianten folgt auf den Vokal ein Konsonant (b, d, f etc.).

Es gibt aber neben diesen Zusatzbuchstaben noch eine zweite Form des Tonars; diese liegt in Berns Brief vor. Hier wird jedem Modus eine Mustermelodie für Choral und Psalmodie zugeordnet, und anschliessend folgt eine Liste von Gesängen, die dem jeweiligen Modus angehören. Die Mustermelodien sind zur besseren Memorierbarkeit mit Texten unterlegt, in denen die Zahl des Modus vorkommt, so beispielsweise für den ersten (*primus*) Modus: *Primum querite regnum Dei* («Trachtet zuerst nach dem Reich Gottes»).

Dem Kurztonar vorangestellt ist ein Brief Berns an zwei Reichenauer Mönche, Purchard und Kerung, die ihn offensichtlich gebeten hatten, etwas über die Kirchentonarten zu schreiben. Obgleich Bern – wohl in topischer Bescheidenheit – beteuert, er sei überhaupt nicht sprachbegabt (*totius eloquentiae expers*) und daher für diese Aufgabe gänzlich ungeeignet, konnte er sich den Bitten seiner Mönche schliesslich nicht entziehen, heisst es doch schon in der Bibel: «Gib dem, der dich bittet» (*Qui petit a te, da ei*; Mt 5, 42). In seinem Brief gibt Bern einen knappen Überblick über die Benennung der acht Kirchentonarten und ihren Tonumfang.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 898, S. 2–10:
Brief Berns über die Tonarten und Tonar (S. 5). Pergament
– 110 Seiten – 21,5 × 16 – Reichenau – 2. Drittel des 11. Jahr-
hunderts – www.cesg.unifr.ch.*

tonoy differentis. que p̄ diuersa doctoꝝ consue-
tudinē aliquib; innotulis parū qd discordare
uidentur. singulis tantū uersiculis. principate
sui sonitus tenorem tā in antiphonis quā in re-
sponsoris. exempli causa ad unximus. In sup
α alioꝝ eiusdē regulę uersus. ad introitus &
cōmunionēs p̄tinentes. cum suis tamen diffe-
rentis quia pauciores sunt & ceteriores. nihilom̄
sup addere curauimus. Quod si karitatē ur̄am
differentiali siue diffinitionē antiphonarū de-
lectat ur̄o more subnectere. sat placere nobis
scitote. Ceterum obedientiā ur̄am om̄ino
cōtestor. quatinus hęc eo karitatis affectu. quo
ā me sunt cōposita suscipiatis. mei sit pote
boni filii sui patris. memoriā in xp̄o habeatis.

V A L E T E .

Primum querite regnum dei.
Gloria seculorum amen. Ecce nomen d̄ni. Angl̄s d̄ni.
Ante quā conuenirent. Gloria patri & filio & spiritui
santo. Bena et MARIA.
Secundum autem simile est huic.

Eine Merkhilfe für neu zu lernende Melodien: Die «Guidonische Hand»

Die Sammelhandschrift mit Texten vor allem theologischen Inhalts (Predigten, Legenden, Auslegungen der Bibel und des Vaterunsers etc.) ist etwa zwischen 1413 und 1424 entstanden. Sie stammt von mehreren Schreibern, von denen sich namentlich lediglich der St. Galler Konventuale Heinrich Bösch aus Wil († 1439) nennt.

Auf S. 684–700 findet man eine Anleitung zum Gregorianischen Gesang. Besonders interessant hieran sind die beiden Darstellungen der sog. Guidonischen Hand (benannt nach Guido von Arezzo, wenngleich nicht von ihm erfunden; zu Guido vgl. S. 42), die eine Merkhilfe für die mittelalterliche Tonskala bietet. Diese Skala umfasst – nach moderner Schreibweise – die Töne *G A H c d e f g a b/h c' d' e' f' g' a' b'/h' c'' d'' e''*, also die Töne der diatonischen Tonleiter mit *b* und *h* als Varianten. Sie sind auf der Innenseite der linken Hand spiralförmig angeordnet. Bei der Daumenspitze mit dem tiefsten Ton beginnend, folgen die restlichen Töne der Tonleiter abwärts bis zur Daumenwurzel, auf den Fingerwurzeln bis zum kleinen Finger, den kleinen Finger hinauf bis zu seiner Spitze, entlang den Fingerkuppen bis zum Zeigefinger, dort wieder abwärts bis zu dessen unterstem Glied, weiter zum Ringfinger und über sein mittleres Glied zum mittleren Glied des Mittelfingers. Der höchste Ton befindet sich oberhalb des Mittelfingers.

Betrachtet man die beiden Zeichnungen genau, so fällt auf, dass sie die Anatomie der Hand nicht korrekt wiedergeben: Alle Finger haben ein Glied mehr als in der Natur üblich ist, der Daumen drei und die restlichen Finger je vier. Dieser anatomische Fehler ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass auf jedem Finger vier Tonstufen untergebracht werden müssen, die Finger aber nur drei Glieder haben. Richtigerweise hätten die Töne *H* bis *f* unterhalb der Fingerwurzeln angeordnet werden müssen oder allenfalls auf dem Gelenk, nicht aber über diesem.

Auf den Fingern der Guidonischen Hand stehen nicht nur die Tonbuchstaben, sondern auch die ihnen jeweils zugeordneten Solmisationssilben (*ut, re, mi, fa, sol, la*). Den Zeichnungen vorangestellte Merkverse in Hexametern erleichtern es dem Musikschüler, sich die Lage der Töne und ihre Solmisationssilben einzuprägen, so etwa der erste Vers: *Fut ac a re b mi pollex sociare* («Der Daumen vereinigt fut, a re und b mi», d. h. G, A und H).

Sobald der Schüler mit der Lage der Töne vertraut ist, kann sein Lehrer, wenn er ihm eine neue Melodie beibringt, während des Singens bei jedem Ton auf die entsprechende Stelle der Hand zeigen. Der Musikschüler verknüpft dadurch beim Lernen mehrere Informationen: den Klang der Melodie, die zugehörigen Notennamen und Solmisationssilben und eine Position im Raum. Durch diese Verknüpfung wird das Lernen erleichtert und das Gelernte tiefer eingepägt.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 937, S. 684–700:
Anleitung für den Gregorianischen Gesang (S. 695).
Papier – 707 (eigentlich 708) Seiten – 21,5 × 14,5–15,5 –
Kloster St. Gallen – 1413–1424.*

Das System der Kirchentonarten wird erweitert: das *Dodekachordon* von Heinrich Glarean (1488–1563)

Der Schweizer Universalgelehrte – Dichter, Musiktheoretiker, Historiker, Mathematiker, Geograph – Heinrich Glarean (1488–1563), der eigentlich Heinrich Loriti hiess, sich aber nach seiner Herkunft aus dem Kanton Glarus «Glareanus» nannte, ist heute vor allem für ein musiktheoretisches Werk bekannt, das *Dodekachordon*. Wörtlich übersetzt heisst *Dodekachordon* «zwölfsaitiges Instrument», was auf die entscheidende Innovation in Glareans Werk anspielt: die Erweiterung der Kirchentonarten von acht auf zwölf. Neu sind in Glareans System der aeolische (*A–a*) und der ionische (*C–c*) Modus, die in ihren Tonschritten dem heutigen Dur und Moll entsprechen, sowie die jeweils zugehörigen plagalen Modi, Hypoaeolisch und Hypoionisch, deren Skalen je eine Quarte tiefer beginnen. Auf der abgebildeten Titelseite sind diese zwölf Modi Glareans sowie zwei weitere Modi aufgeführt, die durch Sternchen als «zurückgewiesen» gekennzeichnet sind (vgl. hierzu S. 43).

Glarean stand in jungen Jahren der Reformation nahe, er schätzte die Schriften Luthers. 1523 aber wandte er sich abrupt von den reformatorischen Ideen ab. Zu dieser Kehrtwendung mag einerseits der Einfluss Erasmus' von Rotterdam beigetragen haben, mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband; andererseits fürchtete der Humanist Glarean, die Reformation könne, als sie zur Volksbewegung wurde, in ihrer Konzentration auf die deutsche Sprache die humanistischen Bildungsbestrebungen hemmen. 1529 verliess daher Glarean das reformierte Basel und zog nach Freiburg im Breisgau. An der dortigen Universität lehrte er bis zu seinem Tod, und dort entstanden auch die meisten seiner Werke.

Am *Dodekachordon* arbeitete Glarean mehr als ein Jahrzehnt; es dauerte dann noch einige Jahre, bis das Werk schliesslich 1547 in Basel gedruckt werden konnte. Zur Verbreitung dieser Schrift trug Glarean aktiv bei; er schickte Widmungsexemplare an Freunde, hochstehende katholische Geistliche sowie alle Klöster der Eidgenossenschaft. Das St.Galler Exemplar ist handschriftlich dem Fürstabt Diethelm Blarer (Abt 1530–1564) gewidmet. Glarean begründet seine Widmung folgendermassen: Er wünsche, dass sein Werk bei den Schriften des Hermannus Contractus, die sich in der Bibliothek des Klosters befänden, aufbewahrt werde. Der Mönch Hermannus Contractus (1013–1054) war u. a. Komponist und Musiktheoretiker, lebte aber nicht, wie Glarean fälschlich annimmt, in St.Gallen, sondern auf der Reichenau.

Nicht nur eine handschriftliche Widmung zielt das St.Galler Exemplar des *Dodekachordon*; Glarean hat sich sogar die Mühe gemacht, eine handschriftliche Liste mit zu korrigierenden Fehlern hinzuzufügen. Darin weist er etwa darauf hin, dass die Pausen in den Notenbeispielen unterschiedlich dick gedruckt seien, was äusserst lächerlich sei.

*Stiftsbibliothek St. Gallen, Bandsignatur NN rechts II 6
(Titelseite). Glareani Dodekachordon, Basel (Heinrich Petri)
1547.*

+

Liber S. Galli, regis Bohemiarum.

GLAREANI

ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ

Plagij Authentæ

A Hypodorius D Dorius

Hypermixolydius Ptolemæi

B Hypophrygius E Phrygius

Hyperæolius Mar. Cap.

C Hypolydius F Lydius

Hyperphrygius Mar. Cap.

D Hypomixolyd. G Mixolydius

Hyperiaftius uel Hyperionicus Mar. Cap.

Hyperlydius Mart. Cap.

E Hypoæolius A Aeolius

Hyperdorius Mart. Capell.

G Hypoionicus C Ionicus Porphyrio

Hypoiaftius Mart. Cap.

Iaftius Apuleius & Mar. Cap.

* F Hyperphrygius * B Hyperæolius

Hyperlydius Politia. fed est error

B A S I L E Æ.

Lehrtexte des Quadriviums aus dem Besitz des St. Galler Mönchs Mauritius Enck († 1575)

Ausgestellt ist ein Band mit Lehrtexten zu den Fächern des Quadriviums aus dem Besitz des St. Galler Mönchs Mauritius Enck († 1575). Der aus Altstätten im Rheintal gebürtige Enck studierte, ehe er in St. Gallen die Profess ablegte, ein Jahr lang an der Universität Freiburg im Breisgau. Nach dem Bakkalaureat 1557 erwarb er den gezeigten Band, wie aus einer handschriftlichen Notiz auf dem Titelblatt des ersten Drucks hervorgeht: *Mauritius Enck Altstettensis emit Friburgi post Baccalaureatus gradum adeptum Anno humanae salutis 1557* («Mauritius Enck aus Altstätten kaufte [dieses Buch] in Freiburg nach Erlangen des Bakkalaureats im Jahr des menschlichen Heils 1557»).

Der Sammelband enthält die Arithmetik des Ulrich Regius, die Euklid'sche Geometrie in der Bearbeitung von Johannes Vögelin, die Sphärenlehre des Johannes de Sacrobosco sowie, als dritten Text, die Musiklehre von Nikolaus Listenius. Listenius, geboren um 1510 in Hamburg, studierte von 1529 bis 1531 an der Universität Wittenberg. Anschliessend lehrte er an der Lateinschule in Salzwedel und leitete dort auch die Kirchenmusik. Wohl ohne Erlaubnis des Brandenburger Kurfürsten versuchte er, diese lutherisch zu reformieren, was ihm eine Rüge des Kurfürsten eintrug. Sein Traktat erschien erstmals 1533 unter dem Titel *Rudimenta musicae*, die hier gezeigte erweiterte Fassung trägt den schlichten Titel *Musica*. Beide Fassungen zusammen erschienen in mehr als fünfzig Auflagen; damit gehört der Traktat des Listenius zu den am weitesten verbreiteten Musiklehrbüchern an Lateinschulen in Mitteldeutschland, Pommern, Württemberg und Österreich im 16. Jahrhundert. Es ist bemerkenswert, dass der spätere Benediktiner Enck einen Traktat eines lutheranischen Autors besass, in welchem eines der Notenbeispiele sogar einem Luther-Lied («Wir glauben all an einen Gott») entnommen ist.

Listenius liefert eine allgemeine Musiklehre für Choral und Mensuralmusik; auf Kompositionstechnik und Kontrapunkt geht er nicht ein. Sein Lehrbuch ist didaktisch konzipiert: die Regeln sind eher kurz gefasst und werden durch eine Vielzahl von Beispielen illustriert (darunter auch einige Kanons).

Mauritius Enck hat sich offensichtlich intensiv mit der Musiklehre des Listenius auseinandergesetzt, zumindest mit den ersten Kapiteln, wie zahlreiche Worterklärungen und Anmerkungen zwischen den Zeilen und am Rand zeigen. Vor allem für seine beiden Verteidigungsreden der mehrstimmigen Musik, die Enck begleitend zu den vierstimmigen Choralbearbeitungen von Manfred Barbarini Lupus schrieb (vgl. hierzu S. 62), hat er auf die Chorallehre von Listenius zurückgegriffen.

*Stiftsbibliothek St. Gallen, Bandsignatur 15'031 (Bl. a4^v).
Musica Nicolai Listenii, ab autore denuo recognita,
multisque novis regulis et exemplis adaucta, Nürnberg
(Gabriel Hain) 1557. – Ausgestellt von November bis Mai.*

*Sufficiens in quinta pro humana voce licet
sonet plures per lineam vocem repetitione
ad huc possent, quod in cantu mensurali
possent fieri.*

fuerit in cantu mensurali (Choralis enim nunquam expatiatur) sursum uel deorsum uersus sumantur clauēs & uoces inferioris aut superioris octauæ ac classis. Differunt autem clauēs inter se, loco, figura & modo. Aliæ enim infimum, Aliæ medium, Aliæ supremum sortiuntur locum.

Aliæ simplicem capitalium, aliæ minuscularum, aliæ geminatarū literarum formā induunt.

Item aliæ graues, ut Are, □ mi, &c. aliæ finales, affinales, qui diuerso appellantur nomine, ut uideri licet in subscripta tabula.

DIVISIO SCALÆ Musicæ.

Scala diuiditur in literas	Geminatas & excellentes.	ee	la		
		dd	la	sol	→
		cc	sol	fa	
	Minores & acutas.	bb	fa	mi	
		aa	la	mi	re
		g	sol	re	vt
		f	fa	vt	
		e	la	mi	
	Majores & graues uoces:	d	la	sol	re
		c	sol	fa	vt
		b	fa	mi	
		a	la	mi	re
		G	sol	re	vt
		F	fa	vt	4 finales
E		la	mi		
D	sol	re			
C	fa	vt			
B	mi				
A	re				
T	vt				

Idem plane iudicium est de octauis, quæ similibus constant literis, G enim à g, octaua distat, &c.

Caput

Eine Musiklehre in Versen aus dem Besitz des St. Galler Mönchs Mauritius Enck († 1575)

Ebenfalls aus dem Besitz des Mauritius Enck stammt eine Musiklehre in vier Büchern des böhmischen Musiktheoretikers Wenzeslaus Philomathes. Anders als die *Musica* von Listenius weist dieser Druck keine handschriftlichen Bemerkungen auf, Enck scheint sich also nicht intensiver mit dem Werk auseinandergesetzt zu haben.

Philomathes (* um 1480 in Neuhaus, dem heutigen Jindřichův Hradec, † nach 1532) studierte in Wien und veröffentlichte dort 1512 sein Werk über Musik. Aus einem Chronogramm am Ende des Werks geht hervor, dass es ein Jahr zuvor vollendet worden war:

*Annus aeditionis. Ne liber in magnum (satis est cecinisse) volumen / CresCat, et hoc
VersU CognosCe poëMatIs annos* («Jahr der Herausgabe. Dieses Buch möge nicht zu einem dicken Band anwachsen; es ist genug gesagt worden. Und an diesem Vers erkenne das Jahr des Gedichts»). Die fettgedruckten Grossbuchstaben (im Original nicht hervorgehoben; U = V) ergeben addiert das Jahr 1511 (M+C+C+C+C+V+V+I).

In lateinischen Hexametern behandelt Philomathes den Gregorianischen Choral, mehrstimmige Musik, Dirigierkunst und Stimmbildung sowie Kontrapunkt. Besonders interessant ist das Buch über Dirigieren und Stimmbildung (*De regimine utriusque cantus et modo cantandi*). Philomathes mokiert sich über zahlreiche Unarten von Dirigenten, die etwa beim Anleiten des Gregorianischen Chorals mit beiden Händen wild in der Luft herumwedeln oder den Takt mit dem Fuss stampfen wie ein Pferd, das auf der Weide umhertollt. Auch warnt er davor, gemeinsam mit schwachen Sängern zu singen; es könne sonst passieren, dass man bereits nach der Hälfte des Stücks eine Quinte tiefer lande als man begonnen habe. Schliesslich gibt Philomathes dem angehenden Dirigenten auch einen Rat für den Fall, dass sich im mehrstimmigen Gesang eine Stimme unrettbar verirrt. In einem solchen Notfall soll der Dirigent das Stück so schnell wie möglich zu einem improvisierten Ende bringen: Der Dirigent singt eine Schlusswendung, die anderen Sänger schliessen sich ihr spontan an, und anschliessend kann das Stück von Neuem begonnen werden. Auf diese Weise bemerkten die Zuhörer den Unfall nicht, und dem Dirigenten bliebe der Spott seines Auditoriums erspart. Allerdings setzt die vorgeschlagene Methode gut ausgebildete Mitsänger voraus, die in der Lage sind, jederzeit spontan eine Schlussklausel zu improvisieren. Mit so versierten Sängern sollte eine solche «Notbremse» gar nicht nötig sein, hingegen dürfte sie mit durchschnittlichen Sängern geradezu zwingend misslingen. So ist wohl der Dirigent, der sich nicht blamieren möchte, gut beraten, wenn er nur hervorragende Sänger um sich scharf.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Bandsignatur TT links VII 5 (Titelblatt). Venceslai Philomathis de nova domo Musicorum libri IV, Strassburg (Jacob Frölich) 1543 [Erstdruck Wien 1512]. – Ausgestellt von Mai bis November.



Sunt Mauricij, Emph, Alphon
Spent, Amos, Aug, &?

VENCES

LAI PHILOMATHIS
DE NOVA DOMO
MUSICORVM LIB
*bri Quatuor, compendioso
Carminē elucubrati.*



EXCVSVM ARGEN
*tine, in ædibus Iacobi Iucun=
di, Anno M. D. XLIII.*



Geistliche und weltliche Musik des 16. Jahrhunderts

Fürstabt Diethelm Blarer (Abt 1530–1564) versuchte in den letzten Jahren seines Abbiats, für hohe Festtage mehrstimmigen liturgischen Gesang in St. Gallen einzuführen. Zu diesem Zweck beauftragte er den italienischen Komponisten Manfred Barbarini Lupus, Gesänge der Messe und des Stundengebets vierstimmig zu vertonen. Die Kompositionen von Barbarini Lupus füllen zwei grossformatige Bände, Codex 542 mit den Messgesängen und Codex 543 mit denen des Stundengebets.

Dem vierstimmigen Gesang war aber auf Dauer kein Erfolg beschieden, obwohl Abt Diethelm Blarer den Mönch Mauritius Enck beauftragte, zwei Reden zur Verteidigung der Mehrstimmigkeit zu verfassen (diese sind überliefert in Cod. 443). Wahrscheinlich waren die vierstimmigen Kompositionen für die Mönchsgemeinschaft, die das mehrstimmige Singen nicht gewohnt war und sicher nicht nur aus begabten Sängern bestand, einfach zu anspruchsvoll. Auf jeden Fall gerieten die Kompositionen Barbarinis nach dem Tod Diethelm Blarers (1564) in Vergessenheit, und so blieb es bei einer kurzen Episode des mehrstimmigen Gesangs in St. Gallen.

Einen wichtigen Teil ihres Handschriftenbestandes verdankt die Stiftsbibliothek dem St. Galler Fürstabt Beda Angehrn (Abt 1767–1796), der 1768 den handschriftlichen Nachlass des Schweizer Gelehrten und Historikers Aegidius Tschudi (1505–1572) aufkaufte. Nach Tschudis Tod hatte sich der Nachlass zunächst im Besitz seiner Nachkommen befunden; Josef Leodegar Tschudi bot schliesslich die Schriften sowohl der Zürcher Regierung als auch Abt Beda Angehrn zum Kauf an. Der Fürstabt von St. Gallen erhielt den Zuschlag, obgleich die Zürcher Regierung ein höheres Angebot unterbreitet hatte, und erwarb die Handschriften für 2'640 Gulden. Das von Josef Leodegar Tschudi hergestellte Nachlassverzeichnis umfasst 121 Stücke, die fast ausnahmslos auch heute noch in der Stiftsbibliothek aufbewahrt werden. Tschudis eigenhändig geschriebene Manuskripte, die vorher zumeist aus losen Bögen, Faszikeln und Konvoluten bestanden hatten, wurden vielfach zu grösseren, thematisch geordneten Bänden zusammengebunden. Einige Codices, die mit dem Tschudi-Nachlass nach St. Gallen gelangten, gehören heute zu den berühmtesten Stücken der Stiftsbibliothek, so etwa die Nibelungenhandschrift B (vgl. S. 112).

Unter ihnen befinden sich auch drei Liederbücher mit geistlichen und weltlichen Kompositionen. Codex 462 gehörte ursprünglich Johannes Heer (ca. 1489–1553), einem Glarner Landsmann von Tschudi. Zwei weitere, nämlich die Codices 463 und 464, stammen von Aegidius Tschudi selbst.

Die vierstimmigen Choralbearbeitungen von Manfred Barbarini Lupus aus dem Jahr 1562

Im Auftrag des Fürstabts Diethelm Blarer (Abt 1530–1564) komponierte der aus Correggio in Italien stammende Manfred Barbarini Lupus Anfang der 1560er Jahre vierstimmige Gesänge für die Messe und das Stundengebet an hohen Festtagen. Barbarini Lupus hat seinen Kompositionen die Melodien des Gregorianischen Chorals zugrundegelegt; sie befinden sich als in der Regel rhythmisch gleichförmiger *cantus firmus* im Tenor. Dieser ist daher als einzige Stimme meist in Hufnagelnotation geschrieben, der in St. Gallen im 15. und 16. Jahrhundert üblichen Notierung des Gregorianischen Chorals. Sopran, Alt und Bass (in weisser Mensuralnotation geschrieben) umspielen den Tenor in lebhafterer Bewegung.

Die Kompositionen des Barbarini Lupus liess Abt Diethelm Blarer in zwei grossformatigen Prachthandschriften, einem Graduale (Cod. 542) und einem Antiphonar (Cod. 543), von seinem Organisten und Kalligraphen Heinrich Keller niederschreiben. Jeweils auf der linken Seite einer Doppelseite sind Sopran und Tenor zu finden, auf der rechten Seite Alt und Bass.

Für den Buchschmuck sorgte der Maler Caspar Härtli aus Lindau. Fünf ganzseitige Miniaturen (zu Ostern, Auffahrt, Fronleichnam sowie den Festen der St. Galler Patrone Gallus und Otmar) zieren das Graduale, während das Antiphonar nur zwei ganzseitige Bilder (ein Widmungsbild und eine Miniatur zu Allerheiligen) enthält und insgesamt weniger aufwendig gestaltet ist. Besonders interessant sind die fantasievollen Bordüren, die jeweils die erste Doppelseite des Introitus zu einem jeden Fest umranken. Härtli flicht die Wappen von St. Galler Mönchen in die Ranken ein und bevölkert die Bordüren mit Vögeln – die meisten von ihnen lassen sich klar identifizieren – sowie mit musizierenden Putten und Menschen. Diese Darstellungen dokumentieren systematisch den zeitgenössischen Bestand an Musikinstrumenten, darunter heute nicht mehr oder nur noch im Rahmen historischer Aufführungspraxis gebräuchliche Instrumente wie Drehleier, Zink und Pommer. Wo es sich anbietet, stellt Härtli Instrumentenfamilien mit je vier verwandten Instrumenten in unterschiedlicher Stimmlage vor, so etwa ein Traversflötenquartett (S. 10/11) oder ein Gamberconsort (S. 130/131). Die abgedruckte Seite 363 (zum Fest Epiphanie, 6. Januar) zeigt in der oberen Ecke einen Mann, der auf einem Trumscheit spielt. Dieses ungewöhnliche Streichinstrument hat eine einzige Saite. Sein Steg steht nur mit einem Fuss fest auf dem Resonanzkörper, während der andere über der Decke schwebt und beim Streichen der Saite auf den Resonanzkörper schlägt. Hierdurch hat das Trumscheit einen schnarrenden Ton; von Weitem klingt es trompetenartig. Weiter unten sieht man einen Mann mit einem Platerspiel, einer Art Sackpfeife in Form eines Krummhorns mit drei Luftsäcken.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 542 (S. 363).
Pergament – 796 Seiten – 53,5–54 × 39–39,5 –
Kloster St. Gallen – 1562 – www.cesg.unifr.ch.*

365

Altus, Organum et Chorus, Introitus.

Domina tor domi nus vñs et re
gnum in ma nu e ius // et
potestas // et imperi

Bassus, Organum et Chorus, Introitus.

Domina tor domi nus & regni
in manu // eius et potestas //
et imperium //

Die Vorreden des St. Galler Mönchs Mauritius Enck zu den vierstimmigen Choralbearbeitungen von Manfred Barbarini Lupus

Als Abt Diethelm Blarer in den frühen 1560er Jahren den italienischen Komponisten Manfred Barbarini Lupus beauftragte, die Choräle für Messe und Stundengebet an hohen Festen vierstimmig zu bearbeiten, wagte er etwas Neues. Über Jahrhunderte war in St. Gallen der einstimmige liturgische Gesang gepflegt worden, und nun sollte auf einmal die Mehrstimmigkeit im Kloster Einzug halten. Diese Erweiterung des üblichen Repertoires stiess sicher nicht nur auf Gegenliebe. Daher liess Diethelm Blarer den gelehrten Mönch Mauritius Enck (zu ihm vgl. S. 54) eine Vorrede zu dem geplanten Graduale und Antiphonar verfassen. Hierin sollte Enck die vierstimmigen Kompositionen wissenschaftlich fundiert verteidigen.

Enck schrieb sogar zwei Vorreden. Die erste ist mit 22 Seiten schon recht ausführlich, wird aber durch die zweite, die fast doppelt so lang ist, noch bei weitem übertroffen. Während Enck in seiner ersten Abhandlung eher allgemein die Gleichberechtigung von Gesang und Instrumentalmusik postuliert und durch zahlreiche Bibelzitate belegt, geht er in der zweiten Rede genauer auf die Frage ein, ob der Choral der mehrstimmigen «Figuralmusik» vorzuziehen sei oder umgekehrt. Diese Frage beschäftigte nicht nur Mauritius Enck, Abt Diethelm Blarer und den Konvent des Klosters St. Gallen, sondern sie wurde zu jener Zeit vielerorts intensiv diskutiert, nicht zuletzt auf dem Konzil von Trient (1545–1563), auf dem eine Reform der Kirchenmusik angestrebt wurde.

Zentraler Kritikpunkt an der mehrstimmigen Musik ist ihre angebliche *lascivia*, d.h. ihre «Zügellosigkeit», die zu verdorbenen Gedanken, Hochmut und fleischlichen Begierden verleite. Auch Abt Diethelm Blarer hatte aus Furcht um die Klosterzucht zunächst Vorbehalte gegen die Figuralmusik. Enck gesteht zu, dass es derartige Kompositionen gebe, betrachtet sie aber als gelegentliche Auswüchse. Grundsätzlich sei die Figuralmusik aufgrund ihrer Vielfältigkeit feierlicher und grossartiger als der Gregorianische Choral, weshalb sie gerade an hohen Festtagen den Gottesdienst angemessen schmücke. Die beste Form der Kirchenmusik aber sei eine Kombination von Choral und Figuralmusik, wie sie in den Kompositionen von Manfred Barbarini Lupus vorliege: Dadurch, dass der Choral unverändert im Tenor erklingt und die anderen Stimmen ihn umspielen, vereinten sich in diesen Stücken die positiven Eigenschaften des Chorals (seine schlichte, majestätische Art) und der Figuralmusik (ihr kunstvoller Reichtum).

Dass die mehrstimmigen Gesänge von Barbarini Lupus dennoch bald nach ihrer Einführung wieder abgeschafft wurden, lag wohl nicht an theoretischen Vorbehalten, sondern eher an der Kompliziertheit der vierstimmigen Kompositionen, welche die an Einstimmigkeit gewöhnten St. Galler Mönche überforderten.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 443, S. 27–86: Mauritius Enck, Reden zur Verteidigung der mehrstimmigen Musik (S. 49). Papier – 86 Seiten – 21–22 × 16,5 – Kloster St. Gallen – 15. Jahrhundert / 1562.

49

posterior prefatio.

† Regalis †

Prefatio F. Mauritij Emk palatropolitani
Rheinswallensis huius S. Gallo dedicati Mona-
sterij conventualis legitime professi in peste
vixit (ut uscant) librum Figura tum Vesperas
aliquot principales Pastor integras: Responso-
ria ite et antiphonas cum quibusdam alijs Eccl-
lesiasticis canticis iussu et mandato Rmali:
Dni D. Diesthelmi in Christo parris, et divi-
na prudentia iam disticti Monasterij Lau-
dasilensis immediati S. Romanae Apostolicae
sedis subiecti Abbatis inclutissimi perinde ac
S. Romani Imperij principis maxime filii
fratris P. Manfredi Barbarini Lupi Coregii
sem fratris Musici insignis tribus Figurati-
um usum Symphoniarum manenti Chora-
lij p oia duliter consonis condecorata com-
pertentem.

Pauis ex breui compendis integerimor, qui
breuitatini semp pra caeteris existere stu-
dissimum mare Lacedaemonior. Cuius iussu
et auctoritate ille liber compositus, scriptus
et compactus: Quis Symphonia in eadem
ad choralem modulata author: Quis scri-
ptor, et quis deniqz deniqz picturarum artifex

Die Liederbücher des Aegidius Tschudi (1505–1572)

«Ein Glarner Multitalent» – so titulierte eine Sonderausstellung zum 500. Geburtstag von Aegidius Tschudi (1505–1572) im Museum des Landes Glarus in Näfels den aus Glarus gebürtigen «Vater der Schweizergeschichte». Und tatsächlich muss man weit ausgreifen, wenn man alle Gebiete aufzählen will, auf denen Tschudi sich wissenschaftlich betätigte: Neben seinen politischen Ämtern war er Historiker, Geograph, Theologe, befasste sich mit Inschriften-, Wappen- und Münzkunde und sammelte Handschriften und gedruckte Bücher. Dies alles, ohne je ein Universitätsstudium absolviert zu haben; als Knabe besuchte Aegidius Tschudi die Lateinschule in Glarus und erhielt ein Jahr lang Unterricht in Basel bei Heinrich Glarean (zu ihm vgl. S. 52). Als Glarean von Basel nach Paris ging, folgte ihm Tschudi nicht, blieb aber zeitlebens in engem Kontakt zu seinem Lehrer. Danach ist über seine weitere Ausbildung nichts bekannt; Tschudi scheint seine vielseitige Bildung weitgehend autodidaktisch erworben zu haben.

Aegidius Tschudi war auch musikinteressiert; er erwarb nicht nur nach dem Tod seines Glarner Landsmanns Johannes Heer dessen Liederbuch (Cod. 462), sondern sammelte auch selbst Werke von Renaissance-Komponisten und schrieb sie teilweise eigenhändig in Stimmbüchern nieder. Vier dieser Stimmbücher kamen mit Tschudis Nachlass nach St. Gallen und wurden dort in zwei Hefte zu je zwei Stimmen (Cod. 463: Diskant und Alt; Cod. 464, Skizzenbuch für die Sammlung Cod. 463: Bass und Diskant) zusammengebunden. Da die enthaltenen Stücke bis zu achttimmig sind, wie aus dem Inhaltsverzeichnis in Codex 463 hervorgeht, muss man davon ausgehen, dass ein grosser Teil der Tschudischen Stimmbücher verlorengegangen ist.

Tschudis Liederbücher enthalten geistliche und weltliche Vokalmusik, in lateinischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache. Unter den Komponisten befinden sich auch heute noch bekannte Namen wie Josquin Desprez († 1521), Jacob Obrecht († 1505), Heinrich Isaac († 1517) und Loyset Compère († 1518). Über dem jeweiligen Stück gibt Tschudi ausser dem Komponisten auch den Modus an, in dem das Werk steht. Tschudi hat sich als Schüler und später vertrauter Freund von Heinrich Glarean auch mit dessen System der zwölf Modi auseinandergesetzt (vgl. hierzu S. 43); seine Sammlung illustriert Glareans Theorie gleichsam durch Beispiele.

In Codex 464 ist auf den letzten Seiten von Glareans Hand eine Übersicht über die zwölf Modi eingetragen, die Tschudi als Grundlage für seine tonartige Einordnung der Stücke dienen konnte.

Von Tschudis aussermusikalischen Interessen zeugen die lateinischen und deutschen Sprichwörter, die auf einigen Blättern eingetragen sind, so etwa auf f. 7^v: *Olla sono homo moribus cognoscitur* («Der Topf wird am Klang, der Mensch an seinen Sitten erkannt»).

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschriften Nr. 463/464 (Cod. 463, Bl. 7^v). Papier – I + 143 Blätter (Cod. 463) / II + 25 + II Blätter (Cod. 464) – 15 × 21,5 (Cod. 463) / 14,5 × 21–21,5 (Cod. 464) – 16. Jahrhundert – www.cesg.unifr.ch.

ar. Iosquimus Prateris. Mixolydij Hypomixolydij romeyo.

.xv. **E**

In terra pauperibus bonae voluntatis Laudamus te benediximus tibi Adoramus te Glorificamus te Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam Domine fili unigenite Iesu christe sancte Spiritus alme orphaneu paraclite Primogenitus Mariae uirginis matris suae ad Mariam gloriam.

Olla feno homo moribus cognofatus.

Das Liederbuch des Johannes Heer (ca. 1489–1553)

Johannes Heer (ca. 1489–1553), aus dem Kanton Glarus gebürtig, studierte von 1508 bis 1510 an der Universität Paris. Nach dem Erwerb des Magistergrades schloss er ein Theologie-Studium an und war spätestens ab 1518 bis zu seinem Tod als Geistlicher in Glarus tätig. Er trat 1529 zum reformierten Glauben über und heiratete. Dennoch wirkte er in der paritätischen Kirche auch an Gottesdiensten der Katholiken mit, wandte sich also nicht radikal von seinem alten Glauben ab.

Das Liederbuch ist grösstenteils von Johannes Heer selbst geschrieben, wie ein Schriftvergleich mit einem Brief Heers an Huldreich Zwingli zeigt. Etwa zwei Drittel der Lieder hat Heer während seiner Studienzeit in Paris gesammelt: Auf der Innenseite des Vorderdeckels steht *Parisiis 1510* («1510 in Paris»), auf dem vorletzten Blatt in griechischer und lateinischer Sprache *ΤΕΛΟΣ Parisiis 1510* («Vollendung in Paris 1510»). Das letzte Drittel der Handschrift besteht aus späteren Nachträgen aus den Jahren bis 1530.

Nur in den wenigsten Fällen nennt Heer bei den Stücken den Namen des Komponisten; einige andere lassen sich durch Vergleich der Werke mit anderen Handschriften und Drucken identifizieren. Es sind im wesentlichen Zeitgenossen Heers oder Komponisten, die rund eine Generation vor ihm lebten, etwa Jacob Obrecht (†1505), Heinrich Isaac (†1517), Josquin Desprez (†1521) und Ludwig Senfl (†ca. 1543). Bei zwei Sätzen gibt sich Heer selbst als Komponist zu erkennen. Das Liederbuch ist für die Geschichte der Renaissancemusik eine wichtige Quelle, vor allem da knapp die Hälfte der insgesamt 88 Stücke nur hier überliefert ist.

Das Liederbuch enthält neben einigen wenigen lateinischen geistlichen Gesängen weltliche Lieder in deutscher, französischer und italienischer Sprache. Die deutschen weltlichen Lieder überwiegen bei weitem. Sie sind grösstenteils erotisch, zum Teil in recht deutlicher Sprache, und spiegeln so das studentische Lebensgefühl wider. Die Abbildung (S. 57) zeigt ein solches Beispiel:

Es gieng guot tröscher [Drescher] über land.
 Er kam, da er ze tröschen fand.
 Do fidelet er ir, do giget si im gar süeße.
 «Zart jungfrow, ir sind wolgemuot,
 uff üwerem tenn wär treschen guot.»
 Do fidelet er ir, do giget si im gar süeße.
 Er leit [legt] si nider uff das tenn,
 er tet ir wie der han der henn.
 Do fidelet er ir, do giget si im gar süeße.

Nach dem Tod Heers erwarb Aegidius Tschudi dessen Liederbuch. Mit dem Tschudi-Nachlass kam es 1768 in die Stiftsbibliothek (vgl. Einleitung zur Vitrine, S. 59).

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 462 (S. 57).
 Papier – 182 Seiten – 18,5 × 24,5 – 16. Jahrhundert –
 www.cesg.unifr.ch.*

21 57

Bassus *Exultando tempo*

Dissonans

Tenor

Alto

Basso

Effronce g'i tuissez vber
landi e kam da ex te tris te
landi do felece e in bagie
lozet si mi gax sieffe
Zart mit froliche sind
Zool gemit vif vivare
ten maer hassen gott da
koller er in do ghet si mi
gome sieffe
Ex hie se mider off bal
tan er tot in wie der han
der hon do felece
er in do ghet si
mi gax sieffe

E

Fridolin Sicher als Kalligraph, Organist, Musiksammler und Chronist

Fridolin Sicher wurde am Fridolinstag (6. März) des Jahres 1490 in Bischofszell geboren. Mit 13 Jahren ging er zu dem Konstanzer Organisten Martin Vogelmaier in die Lehre und blieb dort ein Jahr. Der Unterricht bei Vogelmaier nahm ein jähes Ende, als dieser nach einem Reitunfall starb.

Über die folgenden Jahre ist nichts Näheres bekannt; Sicher dürfte aber nach seiner Organistenausbildung Theologie studiert haben, denn 1510 verliehen ihm die Bischofszeller Chorherren eine kleine Pfründe als Kaplan an St. Agnes in Bischofszell, wo Sicher 1511 seine erste Messe hielt. Zwischen 1512 und 1513 war er für ein weiteres Jahr in Konstanz, um dort bei Johannes Buchner (von Sicher in seiner Chronik als *Maister Hans von Ravensburg* bezeichnet) sein Orgelstudium fortzusetzen.

Dass er anschliessend in Bischofszell als Organist tätig war, geht aus Sichers Chronik indirekt hervor; er schreibt dort nämlich, er sei 1516 mit Erlaubnis der Bischofszeller Chorherren nach St. Gallen gegangen, wo Abt Franz Gaisberg (Abt 1504–1529) eine neue Orgel hatte bauen lassen, die offenbar wesentlich mehr zu bieten hatte als Sichers bisheriges Instrument: *Do verdroß mich mines werchs* [d.h. der Orgel] *zû Bischofszell* (Chronik, ed. Götzinger, S. 180). Sicher liess das Geld, das seine Pfründe an St. Agnes weiterhin einbrachte, in eine Renovierung der Bischofszeller Orgel investieren. Hiermit konnte im Jahr 1519 begonnen werden; die Arbeiten wurden 1523 abgeschlossen, und Sicher selbst übernahm gemeinsam mit einem St. Galler Kollegen die Intonation der neuen Orgel.

Hatte Sicher ursprünglich gedacht, er ginge etwa für ein oder zwei Jahre nach St. Gallen, so wurden es schliesslich dreizehn Jahre; erst 1529, als in der Reformation die Mönche aus dem Kloster vertrieben wurden, zog er sich wieder nach Bischofszell zurück. 1531 musste er aufgrund der politischen Umstände nach Ensishem im Elsass übersiedeln; 1537 konnte er nach Bischofszell zurückkehren, wo er 1546 an den Spätfolgen einer misslungenen (Kropf?-)Operation starb.

Sicher war während seiner ersten St. Galler Jahre und nach seiner Rückkehr aus dem Elsass auch als Schreiber für die Klosterbibliothek tätig. In der Stiftsbibliothek sind insgesamt 13 von Sicher hergestellte Handschriften erhalten. Drei dieser Codices sind ausgestellt: Das Liederbuch (Cod. 461), die Orgeltabulatur (Cod. 530) und ein Band des *Directorium perpetuum*, einer Ordnung für die Lesungen im Stundengebet (Cod. 529). Schliesslich betätigte sich Sicher auch als Chronist; er kompilierte Chroniken zu den Jahren 1427 bis 1515 und ergänzte sie durch eigene Aufzeichnungen, die bis 1531 reichen (VadSlg Ms. 71). Ergänzend ist das Kopialbuch von Abt Franz Gaisberg (StiASG, Bd. 98) gezeigt, in welchem u.a. Verträge für den Orgelneubau und Anstellungsverträge der Organisten stehen.

Die Chronik des Fridolin Sicher

Die Chronik des Fridolin Sicher umfasst einen Zeitraum von gut hundert Jahren und besteht aus drei Teilen. Für den ersten Teil, vom Jahr 1427 bis 1437, hat Sicher auf die sog. Klingenberger Chronik des Rapperswiler Stadtschreibers Eberhard Wuest zurückgegriffen. Für die Jahre von 1437 bis 1515 zog er eine 1515 in Augsburg gedruckte Chronik heran, als deren Autor Sicher den ansonsten unbekanntem Toggenburger Heinrich Forrer von Lichtensteig nennt. In diese Chronik hat Sicher an einzelnen Stellen Bemerkungen zu seiner eigenen Biographie eingeflochten, so etwa den Tod seiner Eltern, die nacheinander innerhalb von nur drei Wochen starben, als Sicher erst zwanzig Jahre alt war. Schliesslich beginnt mit dem Jahr 1515 Sichers eigene Chronik, die bis zum Jahr 1531 reicht.

Sicher schreibt – ausser über sein eigenes Leben – über alles, was ihm bemerkenswert erscheint, ob es sich in seiner unmittelbaren Umgebung zuträgt oder in fernen Ländern. Das kann eine Pestepidemie sein – im Jahr 1519 etwa starben in St. Gallen in den Wochen nach Pfingsten bis zu dreissig Menschen am Tag, insgesamt mehr als 1700. Viele Bürger verliessen die Stadt, so auch Sicher, der nach Bischofszell floh. Auch dort forderte die Pest zahlreiche Opfer, Sicher aber blieb glücklicherweise verschont. Oder er notiert aussergewöhnliche Wetterereignisse und Himmelererscheinungen – einen heftigen Hagel, eine Überschwemmung oder einen doppelten Halo in allen Farben des Regenbogens um die Sonne. Auch einen besonders guten Weinjahrgang 1516 vermerkt Sicher, der einen eigenen Weinberg besass (*süeß wie hunig; doch ward nit sonders vil wins*), desgleichen einen Heuschreckenschwarm, der von der Türkei nach Polen zog.

Kriege bleiben nicht unerwähnt; so schreibt Sicher beispielsweise über die Belagerung der Stadt Wien durch die Türken (1529). Vor allem aber nehmen die konfessionellen Auseinandersetzungen einen immer breiteren Raum ein: Sicher behandelt die Anfänge der Reformation in Zürich, Basel und an anderen Orten, erste evangelische Predigten in St. Gallen, den Bildersturm im St. Galler Münster (1529), die Flucht des Klosterkonvents nach Wil und Einsiedeln etc. Er selbst blieb in der Reformationszeit zwar dem katholischen Glauben treu, äussert sich aber keineswegs abfällig über die Reformatoren, sondern lässt manchmal sogar Sympathie für ihre Glaubensgrundsätze erkennen. Wenn Sicher meint, von einer Angelegenheit nicht genug zu verstehen, enthält er sich im Zweifelsfall lieber eines Urteils, ehe er jemandem Unrecht tut: *Mir zimpt nit witer, ich müest sunst antwerderem* [dem einen oder anderen] *tail recht oder onrecht geben; das verston ich nit, darumb hör ich nun uf*. Diese bemerkenswerte Bescheidenheit macht Sicher als Chronisten glaubwürdig und sympathisch.

St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vadianische Sammlung Ms. 71, S. 237–352: Chronik von Fridolin Sicher (S. 357). Papier – 440 Seiten – 30–34,5 × 20,5–23,5 – Bischofszell – um 1530/18. Jahrhundert.

14. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

also unterhalten ist habend by pflegt Saamb allam got ist da der
 sig gibt / on mit die file

2
 334

woen man die lauffen Orglen hatt gemacht zu beschaffell
 zu dem 15. 16. do macht man hier die Kunstschellen in musike für
 vordich / hie da maister da 15. macht Maister Ruprecht / do vordich
 mich minnes vordich zu beschaffell in stalt und erlobung minne hie
 do dem capittel zu beschaffell In dem Capitel ist do jermal was / zu
 dem hien do Kunst gellen / mit dem pfund das man die pult so man
 pfund etung solt zamen legen / on daru das wasch zu beschaffell
 uformian / also zoch ist per Kunst gellen der mung 1 jar oder jwa
 da für / also blai ist hie das man salt 1 1/2 2 3 jar dem von komit
 hinde das burren arde am mege hinde das rangel / am ist vordich
 och aller zornig in vordich han die dan do jmal lauffend in dem
 vordich / also in 15 jar do vordich man in maister hantzen da das
 guch vordich in musike zu Casten hat gemacht in hundert gulden
 on solt man in allen zug geben / schloche hantzen / in hie minne
 on blaffe / doch solt a mit in selb effen / on vordich die trometen
 allam in das jadal angdingt on do vordich man aber vordich jar
 in man vordich in durch das jang manmal han / also vordich in dem
 jar / 23 ist gemacht und ist nachsten tag nach vordich in selbigen jar
 nam ist die hantzen vordich och organisten zu Kunst gellen ist inphelt
 minne han do dem Capitel zu amie schellen on bringend das vordich
 on was tulich on vordich macht nach hie die vordich jar die
 vordich minne hie in 15 jar on in 15 jar zu dem vordich in
 vordich on gab man maister hantzen 1 1/2 zu beschaffung

14. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

15. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

16. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

17. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

18. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

19. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

20. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

21. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

22. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

23. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

24. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

25. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

26. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

27. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

28. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

29. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

30. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

31. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

32. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

33. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

34. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

35. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

36. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

37. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

38. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

39. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

40. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

41. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

42. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

43. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

44. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

45. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

46. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

47. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

48. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

49. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

50. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

51. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

52. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

53. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

54. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

55. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

56. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

57. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

58. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

59. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

60. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

61. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

62. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

63. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

64. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

65. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

66. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

67. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

68. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

69. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

70. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

71. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

72. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

73. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

74. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

75. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

76. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

77. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

78. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

79. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

80. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

81. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

82. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

83. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

84. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

85. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

86. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

87. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

88. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

89. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

90. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

91. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

92. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

93. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

94. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

95. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

96. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

97. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

98. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

99. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

100. In dem Jahr 1516/17 zu groß ist die Zahl der Kunstschellen

Die Orgel in der St. Galler Klosterkirche: Orgelbauverträge zum Neubau 1513–1515 und Anstellungsverträge für Organisten aus dem Kopialbuch des Abtes Franz Gaisberg

Als im Jahr 1624 die Orgel in der Klosterkirche abgerissen wurde, fand man auf ihr drei Jahreszahlen. Das früheste dieser Daten war das Jahr 1476. Vermutlich bezeichnet dieses Datum den Zeitpunkt des ersten Orgelbaus. Falls es schon früher eine Orgel in der Klosterkirche gegeben hätte, so wäre sie wohl beim Klosterbrand 1418 zerstört worden. Die Feuersbrunst traf das Kloster verheerend; mit einem Wiederaufbau der Kirche wurde nicht vor 1439 begonnen, und erst nach 44jähriger Bauzeit konnte der Neubau fertiggestellt werden. Dass unter diesen Umständen ein Orgelbau nicht das dringlichste Vorhaben war, sondern der Beschluss erst gefasst wurde, als der Kirchenbau sich der Vollendung näherte, ist gut denkbar.

Mehrfach wurde die Orgel überholt und repariert; die umfangreichsten Renovierungsarbeiten, fast schon ein Neubau, erfolgten in den Jahren 1513 bis 1515 unter Abt Franz Gaisberg (Abt 1504–1529). Dieser schloss zunächst im Jahr 1511 einen Vertrag mit dem Stuttgarter Orgelbaumeister Hans Schentzer (möglicherweise der «Hans Orgelmacher» genannte Komponist eines vierstimmigen Satzes in Sichers Orgeltabulatur, vgl. S. 78). Die Renovierung wurde in Angriff genommen, doch wurden die Arbeiten schon nach einigen Monaten unterbrochen. 1513 schloss Abt Franz einen neuen Vertrag mit einem anderen Orgelbaumeister, Ruprecht Eggstetter (vgl. nebenstehende Abbildung). Dieser begann sogleich mit den Arbeiten und konnte sie nach zwei Jahren abschliessen.

Es ist nicht klar, warum Schentzer die Renovierung nicht beendet hat – immerhin baute er später die grosse Orgel im Münster zu Konstanz, war also sicher kein unbegabter Orgelbauer. Auch weiss man nicht mit Sicherheit, wie viele der Veränderungen und Neubauten, die im ersten Vertrag festgelegt waren, tatsächlich umgesetzt wurden, bevor die Renovierung unterbrochen wurde. Möglicherweise wurden in der ersten Bauphase bereits zwei neue Manuale für das Hauptwerk und das Positiv eingebaut; hiervon ist nämlich im Vertrag mit Eggstetter nicht mehr die Rede. Die Manuale, so steht es explizit im Vertrag, sollten leichtgängig sein, also schnelles und virtuoses Spiel ermöglichen.

Bei der Renovierung wurden ausserdem die Windladen und die Blasebälge erneuert. Der Tonumfang des Pedals wurde um zwei Töne nach unten bis zum grossen *F* erweitert; er umfasste somit hinterher anderthalb Oktaven (*F–c'*). Die beiden Manuale reichten jeweils über drei Oktaven und eine grosse Terz (*F–a''*). Zum Vergleich: Eine moderne Orgel, wie etwa die 1968 gebaute grosse Orgel der Kathedrale in St. Gallen, umfasst im Pedal zwei Oktaven und eine Quarte (*C–f'*), im Manual vier Oktaven und eine Quinte (*C–g''*).

Stiftsarchiv St. Gallen, Bd. 98: Kopialbuch von Abt Franz Gaisberg (Bl. 167^v). Papier – IX + 202 + XIV Blätter – 30 × 21,5 – Kloster St. Gallen – 1504–1523.

Orgeln

1813

Zu vorstehendes der hochwürdig frucht vund her her frucht abbt des
 gezeigend sammt galler ninn gnediger her dem leben vund künstliche
 maister Schreyer eopstere explemarger, Die orgeln in sinte jnaden
 gezeigend vund maister sammt galler, zumergen New her nach von ame
 an das ander beschreiben stet verdingt hat Nembig des d' der
 selbig maister Schreyer d' weicht selts morgan das es der profi
 an der stin hab das d' prof vor in pedel sel d' prof la wach im
 voming andrer Item er sel die piffen alle vunde org stark
 vund die morgan vund d' weicht sel zwos vunde laden haben
 die am zinn weicht vund die ander zinn piffen sel d' weicht
 sin Item er sel am steten vund morgan die alten d' weicht
 herab tzen vund vol vunde zibrait Item d' manmal sel
 eigene register haben damit weicht stin man d' weicht d' weicht
 d' mit in dem pedel org pang d' weicht sel er in dem pedel org
 eigene register haben vor stin vunde d' weicht d' weicht
 in dem manmal org pang vund d' das manmal blende regist
 habe d' man alle stinnen vunde d' weicht vund d' pedel org
 eigene register hab d' man alle stinnen vunde d' weicht Item
 d' pedel sel eigen for haben d' kann piffen d' weicht in dem manmal
 sel d' weicht sel d' manmal org eigen for haben d' kann
 piffen vunde principal in dem pedel sonder als mit eigenen
 piffen sel Item d' pedel sel haben sonde räum 2f d'
 C e a b d c c d d e t f fe p x e a b t e Item
 d' manmal sel haben vier fa alle verzingt 2f d'
 a b h c d d d e t f fe p x e a b t e c d d e t f
 fe p x e a b t e c d d e t f fe p x e a Das
 räum sonde die zwos manmal haben d' am weicht

Die neue Orgel verfügte über insgesamt 20 Register, verteilt auf Pedal, Hauptwerk und Positiv, mit der folgenden Disposition (nach Nef, S. 12 f.):

<i>Manual</i>		<i>Positiv</i>		<i>Pedal</i>	
Prinzipal	8'	Prinzipal	4'	Prinzipal	16'
Oktav	4'	Oktav	2'	Oktav	8'
Oktav	2'	Gedackt	4'	Oktav	4'
Hintersatz	?	Hörnli	2' ?	Gedackt	8'
Zimbel	?	Hintersätzlein	?	Posaune oder	
Gedackt	8'	Schwegel	4'	Trompete	16' oder 8' ?
Hohlflöte	8'			Hintersatz	?
				Hörböggen	?

Wie man sieht, waren die Pedalregister unabhängig von den Registern der Manuale, was in den Verträgen auch ausdrücklich festgehalten wurde. Über die als «Hintersatz» bezeichneten Register geben die Verträge keine genauere Auskunft; es handelt sich hierbei wohl um Mixtur-Register, die hinter den (vorne sichtbaren) Prospekt-Pfeifen standen. Hierfür sollten die noch brauchbaren Pfeifen der alten Orgel stehen gelassen werden. Auch «Zimbel» ist ein Mixturregister, «Hohlflöte» und «Schwegel» sind offene Flötenregister. Unter «Gedackt» versteht man ein Register mit oben geschlossenen Orgelpfeifen. Die Bedeutung von «Hörböggen» ist unklar.

Diese gründlich renovierte und erweiterte Orgel zog Fridolin Sicher nach St. Gallen und sorgte dafür, dass er weitaus länger als die ursprünglich geplanten ein bis zwei Jahre als Organist an der Klosterkirche tätig war.

Die Orgelbauverträge sind zusammen mit einigen Organisten-Anstellungsverträgen im Kopialbuch von Abt Franz Gaisberg (Stiftsarchiv St. Gallen, Bd. 98) überliefert. Der Anstellungsvertrag mit Fridolin Sicher ist leider nicht erhalten, wohl aber die Verträge für seine Vorgänger, Valentin Negelin und Melchior Högger. In ihnen ist unter anderem festgehalten, an welchen Festen die Orgel bei welchen liturgischen Gesängen beteiligt war. In den Fastenzeiten (vor Karfreitag und im Advent) hatte die Orgel ganz zu schweigen, und an den höchsten Festtagen musste der Organist am meisten spielen und durfte auch alle Register zum Einsatz bringen. Der Vertrag mit Melchior Högger (Abb. rechts) ist in einigen Punkten ausführlicher und gleichzeitig restriktiver als der mit Valentin Negelin. Högger befand sich noch in der Ausbildung, als er die Stelle als Organist in St. Gallen antrat, und so legt der Vertrag fest, dass er seine Lehre bei Hans Buchner in Konstanz fortsetzen sollte, wann immer es ihm sein Dienstplan in St. Gallen erlaubte. Einen eigenen Schlüssel zur Orgel bekam Högger nicht, sondern er musste ihn stets beim Dekan ausleihen und nach dem Orgelspielen wieder abgeben. Auch welche Tage in die unterschiedlichen Festkategorien fallen, ist in Höggers Vertrag bis ins Einzelne niedergeschrieben, wohl damit es bei dem unerfahrenen Organisten keine Unklarheiten über die Anzahl der zu spielenden Stücke gab.

Stiftsarchiv St. Gallen, Bd. 98: Kopialbuch von Abt Franz Gaisberg (Bl. 177^v). Papier – IX + 202 + XIV Blätter – 30 × 21,5 – Kloster St. Gallen – 1504–1523.

Das Liederbuch des Fridolin Sicher

Das Liederbuch des Fridolin Sicher ist eine Anthologie von Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts mit 49 Stücken hauptsächlich franko-flämischer Komponisten. Die bekannteren Namen hierunter, jeweils mit mehreren Werken vertreten, sind Johannes Ockeghem (†1497), Josquin Desprez (†1521), Jacob Obrecht (†1505), Antoine Brumel (wirkte 1483–1510), Alexander Agricola (†1506), Heinrich Isaac (†1517) und Loyset Compère (†1518). Insgesamt zwölf Stücke sind einzig in dieser Sammlung überliefert.

Über die Entstehung der Handschrift ist wenig mit Gewissheit bekannt. Vermutlich ist sie etwa um 1515 geschrieben worden; sie muss auf jeden Fall nach 1502 entstanden sein, da eines der enthaltenen Werke (Heinrich Isaac, *La mi la sol*) erst 1502 komponiert worden ist. Dass sie in Flandern geschrieben wurde, wie die Forschung lange Zeit annahm, ist angesichts der Fehler in den flämischen Text-Incipits nicht überzeugend. 14 der 49 Stücke sind aus dem 1501 in Venedig von Petrucci gedruckten Band *Harmonice Musices Odhecaton A* abgeschrieben, einer Anthologie franko-flämischer weltlicher Musik und dem ersten mit beweglichen Lettern hergestellten Musikdruck. Man hat daher auch die Theorie aufgestellt, die Handschrift stamme aus Italien. Der Musikwissenschaftler David Fallows plädiert in seiner Einleitung zum Faksimile-Druck für eine Schweizer Herkunft der Handschrift. Möglicherweise hat Fridolin Sicher die Stücke selbst abgeschrieben; da aber nur sehr wenig Text vorkommt, ist ein Schriftvergleich mit anderen von Sicher geschriebenen Büchern kaum zu leisten. Auf jeden Fall befand sich die Sammlung einst im Besitz von Fridolin Sicher, der von eigener Hand auf der ersten Seite des Liederbüchleins seinen Besitzvermerk eingetragen hat: *liber fridolini sichery canonici capituli zellensis necnon capellani S. Jacobi ac organiste in Sancto Gallo: 1545* («Dieses Buch gehört Fridolin Sicher, Kanonikus im Domkapitel von [Bischofs-]Zell, Kaplan an St. Jakob und Organist in St. Gallen. 1545»).

Ogleich es sich bei den Stücken ursprünglich um Vokalmusik handelt, sind sie nicht textiert, und selbst ein Text-Incipit kommt nur in wenigen Fällen vor. Man kann also annehmen, dass die Werke instrumental aufgeführt wurden.

Das Buch ist so eingerichtet, dass jeweils auf einer Doppelseite vier Stimmen notiert werden konnten. Dazu ist zu Beginn des ersten und sechsten Notensystems Platz für eine Initiale gelassen. Nicht auf allen Seiten wurde diese Einteilung eingehalten; die Initialen sind dann mitunter über die Notenlinien geschrieben. Die durchweg kurzen Stücke finden fast immer auf einer Doppelseite Platz; einige nur dreistimmige sogar auf einer einzelnen Seite. Abgebildet sind Sopran und Tenor des dreistimmigen *Ales regres* [*Allez regrets*] von Alexander Agricola.

*St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschrift Nr. 461 (S. 82).
Pergament – 94 Seiten – 17,5 × 14 – Schweiz (?) – um 1515.*

82

Agricola

les reges

les reges

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '82' in the top left corner. The music is written on five-line staves. At the top, the word 'Agricola' is written in a cursive hand. Below it, the words 'les reges' appear twice, once in black ink and once in red ink. The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and bar lines. Two large, highly decorative initials are prominent: a blue one at the top left and a red one further down. The blue initial is particularly elaborate, with intricate flourishes extending into the margins. The red initial is also decorative and appears to be a large 'R' or 'S'. The overall style is characteristic of a 16th-century manuscript.

Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher

Möglicherweise schon während seiner Orgelstudien beim Konstanzer Organisten Johannes Buchner begann Fridolin Sicher eine Sammlung mit Werken zeitgenössischer Komponisten anzulegen. Sie enthält ähnliche Stücke wie das Liederbüchlein, dient aber einem anderen Zweck: Während das Liederbüchlein auf eine Aufführung der Werke mit mehreren Instrumenten zielt und daher die Kompositionen dort in Einzelstimmen notiert sind, hat Sicher die Stücke in der Tabulatur so geschrieben, dass sie auf einem Instrument, nämlich der Orgel, gespielt werden können. Er bedient sich hierzu einer besonderen Notenschreibweise, der sog. deutschen Orgeltabulatur. In dieser Schrift ist die Oberstimme in Mensuralnotation auf einem Fünf-liniensystem notiert. Für die bis zu drei Unterstimmen stehen Tonbuchstaben mit darüber geschriebenen rhythmischen Zeichen. Diese rhythmischen Zeichen entsprechen in ihrer Form der Mensuralnotation, nur dass die Notenköpfe fehlen. Es sind also lediglich die Notenhälse geschrieben, gegebenenfalls mit Fähnchen oder Balken. Um anzuzeigen, in welcher Oktave die Töne liegen, werden die Buchstaben gross (für die grosse Oktave), klein (für die kleine Oktave) oder klein mit einem oder mehreren waagerechten Strichen über dem Buchstaben (für die eingestrichene Oktave etc.) geschrieben.

Eine weitere Besonderheit sind die Akzidentien, d.h. die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tons um einen Halbton. Für sie steht kein vorgezeichnetes Kreuz oder *b*, sondern in der Oberstimme ein nach unten gerichteter und schräg durchgestrichener Notenhals. Das Lesen dieses Zeichens wird dadurch etwas erschwert, dass es sowohl eine Erhöhung als auch eine Erniedrigung bedeuten kann. In den Unterstimmen sind Halbtonverschiebungen durch einen an den Buchstaben angehängten Schnörkel ausgedrückt, die in der zeitgenössischen Schrift übliche Abkürzung für *-is*.

Sichers Sammlung enthält 176 Stücke, darunter viele von franko-flämischen Komponisten (Alexander Agricola, Josquin Desprez, Jacob Obrecht etc.) Einige wenige Werke stammen von Sicher selbst und seinen beiden Orgellehrern. Etwa zwei Drittel der in Tabulatur geschriebenen Stücke sind ursprünglich liturgische oder allgemein geistliche Vokalwerke, ein Drittel nur geht auf weltliche Kompositionen zurück. Tanzsätze sind nicht enthalten, so dass die Stücke – auch diejenigen mit einer weltlichen Grundlage – im Gottesdienst gespielt werden konnten.

Abgebildet ist eine Seite mit einem Weihnachtslied (*Resonet in laudibus*) in einem Satz von Sicher und «Hans Orgelmacher» (vielleicht Hans Schentzer aus Stuttgart, der im Jahr 1511 den Auftrag bekam, die Orgel im Gallusmünster zu erneuern; vgl. S. 72). Die Melodie, die dem heute noch bekannten Lied «Josef, lieber Josef mein» entspricht, ist im Alt in Buchstaben notiert (beginnend mit den Tönen *g e c c g a g*).

Fridolin Sicher

Ritornel & Sings und hauf orgelmacher

ge it ga gl

Engel ad aere adre

bis er erker gree

fe fe fe so

bruder ad aere

Sater Sater Sater Sater Sater

raher gree adre adre adre adre

Fridolin Sicher schreibt die Ordnung des Stundengebets im *Directorium perpetuum*

Viele Feste des Kirchenjahres hängen vom Ostertermin ab und können daher jedes Jahr auf ein anderes Datum fallen: der Beginn der Fastenzeit (vierzig Tage vor Ostern), Auffahrt (vierzigster Tag des Osterfestkreises), Pfingsten (fünfzigster Tag des Osterfestkreises) und Trinitatis (eine Woche nach Pfingsten). Die bis zum Ende des Kirchenjahres folgenden Sonntage werden als Sonntage nach Pfingsten bzw. Trinitatis gezählt, berechnen sich also mittelbar auch nach Ostern.

Ostern ist seit dem Konzil von Nicäa (325 n. Chr.) festgelegt als der erste Sonntag nach dem Vollmond, der auf die Frühlings-Tagundnachtgleiche folgt. Diese wurde auf den 21. März festgesetzt, obgleich sie auch auf den 19. oder 20. März fallen könnte. Hieraus ergeben sich 35 mögliche Ostertermine (22. März bis 25. April).

Will man nun für jeden Tag des Jahres wissen, welcher Festtag auf ihn fällt und welche liturgischen Lesungen und Gesänge ihm folglich zugeordnet sind, so ist die in der Herstellung aufwendigste, in der Benutzung aber bequemste Methode, alle 35 denkbaren Jahreskreise mit sämtlichen Texten und Gesängen aufzuschreiben. Man muss dann im betreffenden Jahr nur die Zusammenstellung zur Hand nehmen, die dem aktuellen Ostertermin zugeordnet ist, und kann dann die liturgische Ordnung Tag für Tag nachlesen.

Eine solche liturgische Ordnung mit den Lesungen und Gesängen für das Stundengebet mit insgesamt 36 (nicht 35) Ordnungen oder *regulae* findet man im siebenbändigen *Directorium perpetuum* (Cod. 533–539). Hiervon hat Fridolin Sicher um das Jahr 1520 im Auftrag von Abt Franz Gaisberg (Abt 1504–1529) sechs Bände geschrieben; nur der erste Band stammt nicht von seiner Hand.

Das *Directorium perpetuum* enthält einige ganzseitige Miniaturen von der Hand des Augsburger Malers Nikolaus Bertschi und viele wunderhübsche Initialen und von verschiedensten Tieren bevölkerte Bordüren. Die abgebildete Seite stammt aus Cod. 539; dieser enthält die Ordnungen für den Weihnachtsfestkreis (vom Samstag vor dem ersten Advent bis zum Vortag von Epiphanie). Da die beweglichen Feste im Weihnachtsfestkreis, die Adventssonntage, nicht mit dem Osterfestkreis zusammenhängen und nur auf sieben verschiedene Daten fallen können, wurden diese Ordnungen in einen eigenen Band ausgelagert, um so Wiederholungen zu vermeiden.

Zu sehen ist die Ordnung für ein Jahr, in dem der 1. Advent (wie 2010) auf den 28. November fällt. Am Rand sind die Wappen von Wil, dem Kloster St. Gallen, Gaisberg/Toggenburg, Rorschach und Altstätten zu sehen. Drei musizierende Bären sitzen im Rankenwerk; sowohl der Gambist als auch der Lautenist scheinen Linkshänder zu sein, denn sie greifen das Instrument mit der anderen Hand als üblich.

St. Gallen, Stiftsbibliothek, Handschriften Nr. 533–539 (Cod. 539, S. 21). Ausgestellt im Wechsel: Handschriften Nr. 534 und 539. Pergament – 419 Seiten (Cod. 534) / 118 Seiten (Cod. 539) – 27–28 × 19–20 – Kloster St. Gallen – um 1520.

21

Regula 2^a

Erit littera dominicalis
ad aduentu domini fit
erit quarto kalendis
Decembris

Sabbatho In 2^o sup 1^o de iugibus
an 4^{ta}
sic fulgebit Cap de Aduentu Rm
Ecce dies veniunt In^o Conditor a Glo
Rorate et sup m^o an Ecce nome domi
suffe de s Elizabeth de b^{ta} maia v^gie
an Musus est que accipit per totaz
istaz septimana de b^{ta} v^gie ad 2^o 2^o
deinde de oib⁹ sancte an Ecce domus q
per totu aduentu sumit^r tuz ad laudes
qua ad 2^o 2^o Et nota q nulla suffragia
dicunt^r p aduentu de patois s solumodo
ista duo Nulla est euangelical anti^a
obmutenda e aut em accipit^r ad horas
aut m^o aut ad benedictus

Dominica prima Aduent⁹ dⁿⁱ In
cipit liber Esae pph⁹ Visio esae Rm
tantu illo die Aspiciens a longe tuz rel
de ceteris oib⁹ vt i anti^a Dm⁹ euan⁹
Cuz appinquaasset res sup bndictu anti^a
sp^uatus sancto Suffe de b^{ta} v^gie q subse
queter p istaz ebdomoda sumit^r ad lau
des an Angelus co⁹ de oib⁹ scis an Ecce

Musikhandschriften und -drucke des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts

Verglichen mit der Anzahl frühmittelalterlicher Musikhandschriften ist der Bestand an handschriftlichen Musikalien des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek St. Gallen klein, und im Vergleich zu Musikaliensammlungen anderer Klöster wie etwa Einsiedeln wirkt er geradezu unbedeutend: Die Sammlung umfasst nur gut vierzig Musikhandschriften, von denen leider bei einigen nicht alle Stimmen erhalten sind.

Man muss davon ausgehen, dass es im Kloster St. Gallen im 17. bis frühen 19. Jahrhundert weitaus mehr Musikmanuskripte gab, diese aber grösstenteils der Klösteraufhebung zum Opfer fielen. Seit dem späten 17. Jahrhundert wurden feierliche Gottesdienste gerne durch mehrstimmige Musik ausgeschmückt. So wurde etwa am 15. September 1680 die Überführung von Reliquien der frühchristlichen Märtyrer Sergius, Bacchus, Hyacinthus und Erasmus ins Kloster St. Gallen mit einer Messe und drei Motetten des St. Galler Mönchs Valentin Molitor (1637–1713) gefeiert. Die Werke sind mit zwei vierstimmigen Chören und vier Violinstimmen (von denen zwei durch Bläser ersetzt werden können) aufwendig besetzt. Eine Handschrift der Messe und Motetten ist nicht erhalten; das einzige Exemplar des Drucks von 1681 befindet sich heute in der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Eine moderne, kritische Edition erscheint 2011 in der Reihe «Musik aus Schweizer Klöstern».

Valentin Molitor war nicht der einzige komponierende St. Galler Mönch in der Barockzeit und Klassik. In der Stiftsbibliothek ist ein Werk von Maurus Christen (1747–1812) erhalten (Cod. Mus. 36), und im ehemaligen Benediktinerkloster Neu St. Johann im Thurtal, das im Jahr 1555 als Priorat dem Kloster St. Gallen inkorporiert wurde, liegen noch heute Handschriften mit Werken der St. Galler Mönche Maurus Buol (1691–1764), Johann Baptist Wolgemuth (1703–1780), Karl Helbling (1708–1746) und Euseb Speth (1736–1809) – insgesamt mehr als dreissig Messen und weit über siebzig Motetten und andere kleine Kompositionen.

Auch einige wenige nicht-geistliche Werke findet man in der St. Galler Musikaliensammlung; als Beispiel ist eine handschriftliche Abschrift der Haffner-Sinfonie von Wolfgang Amadeus Mozart ausgestellt, die allerdings erst nach der Aufhebung des Klosters entstanden ist (Cod. Mus. 12).

Seit 1633 gab es eine Klosterdruckerei; anfangs befand sie sich wegen der Bedrohung durch schwedische Truppen im Dreissigjährigen Krieg in Neu St. Johann, später in St. Gallen selbst. Auch Musikdrucke verliessen die dortige Druckerpresse, darunter das Erstlingswerk des Luzerner Komponisten Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee (Sign. 37'127).

Trotz der Möglichkeit des Buchdrucks wurden auch im 18. Jahrhundert noch einige grossformatige und prachtvolle Chorbücher mit Gesängen für Messe und Stundengebet im Kloster geschrieben und verziert (Cod. 1762–1764 und 1795).

Das Antiphonar des Dominikus Feustlin von 1757/1759

Bei St. Galler Handschriften denkt man zunächst an die frühmittelalterlichen Codices, für welche die Stiftsbibliothek zu Recht berühmt ist. Weniger bekannt ist, dass sich die Tradition der Handschriftenproduktion, wenngleich in weitaus geringerem Umfang, bis ins 18. Jahrhundert gehalten hat. Obgleich es schon seit 1633 eine Klosterdruckerei gab, wurden mitunter noch Bücher, vor allem liturgische Prachthandschriften, von St. Galler Mönchen per Hand kalligraphiert.

Zu den spätesten Zeugen sanktgallischer Handschriftenproduktion zählt das einst zweibändige, heute in vier Bände aufgeteilte Antiphonar des Dominikus Feustlin (1713–1782). Dieser war seit 1736 Mönch in St. Gallen und muss während seines Theologie-Studiums mitunter nachlässig gewesen sein. So berichtet Abt Cölestin Gugger über ein Examen Feustlins im Oktober 1742, dieser sei schlecht vorbereitet gewesen und habe den Text, der Prüfungsgegenstand war, nicht einmal gelesen. Die Strafe liess nicht lange auf sich warten: Dominikus Feustlin wurde in Anwesenheit aller Mitstudenten und der Theologie-Professoren vor den Abt zitiert, und dieser strich ihm den Jahresurlaub, setzte eine Nachprüfung an und drohte, ihn nicht zur Priesterweihe zuzulassen, sollte er weiterhin so schlampig studieren. Offenbar wirkte die Drohung; jedenfalls wurde Feustlin 1743 zum Priester geweiht.

Er war im Kloster als Lehrer der Poesie, Kalligraph und zweiter Kapellmeister tätig. Abt Beda Angehrn vermerkt in seinem Tagebuch anlässlich des Todes Feustlins: *Fuit religiosus bonus et simplex; bonus scriptor pro choro varia descripsit* («Er war ein guter und einfacher Mönch; als Kalligraph schrieb er verschiedene [Handschriften] für den Gebrauch im Chor»).

Von jugendlicher Nachlässigkeit ist dem Antiphonar, das Feustlin in den Jahren 1757 und 1759 schrieb, nichts mehr anzumerken. Feustlin nennt sich selbst als Schreiber auf dem Titelblatt des ersten Bandes; er war wohl auch für die Zierseiten und Initialen verantwortlich. Der Text der Antiphonen ist in sehr sorgfältiger Antiqua geschrieben; die Noten stehen in Hufnagelnotation, der auch im 18. Jahrhundert in St. Gallen noch üblichen Schreibweise für Choralmelodien, auf roten Linien. Aussergewöhnlich ist die Gestaltung der Überschriften und Initialen: Sie sind umrahmt von Tausenden kleiner Stäbchen in kräftigen Farben. Möglicherweise haben östliche Vorbilder für diesen Stil Pate gestanden, der in St. Galler Handschriften sonst nirgends vorkommt.

Die abgebildete Seite zeigt die Gesänge zum Osterfest; nach der Passionszeit mit Initialen in Violett (der liturgischen Farbe der Passionszeit) und Blau und dem ganz in Schwarz gehaltenen Karfreitag wird die überschäumende Freude über das österliche Licht in Gelb und Rot auch farblich zum Ausdruck gebracht.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschriften Nr. 1762–1764 und 1795 (Cod. 1763, S. 123 [281]). Papier – IV + 300 Seiten (Cod. 1762) / I + 386 Seiten (Cod. 1763) / IV + 302 Seiten (Cod. 1764) / II + 366 Seiten (Cod. 1795) – 48–48,5 × 35–35,5 – Kloster St. Gallen – 1757 und 1759.

Dominica Resurrectionis.

281. ¹²³

DOMINICA
RESURRECTIONIS
AD MATUTINUM
Invitatoriu.

S

ur re xit
Do minus ve -
re. Al le
lu ja. Veni te.

Franz Leonti Meyer von Schauensee, 40 Arien op. 1

De Semine Bono, ex Terra Bona Fructus Laboris, et Artis Flos Vernans in Foecundis Helvetiorum Convallibus Exortus [...] – «Die Frucht der Arbeit, aus gutem Samen und guter Erde, eine blühende Blume der Kunst, gewachsen in den fruchtbaren Tälern der Helvetier [...]»: Mit dieser barock-ausufernden, phantasievollen Beschreibung betitelte der Luzerner Komponist Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee (1720–1789) sein Opus 1, eine Sammlung von vierzig Arien für Sopran oder Alt mit Instrumentalbegleitung, die 1748 in der St. Galler Klosterdruckerei gedruckt und in Oberammergau verlegt wurde.

Meyer von Schauensee studierte in Mailand, kämpfte anschliessend während des österreichischen Erbfolgekriegs als Offizier im Luzerner Söldnerregiment in Italien und begann gleichzeitig zu komponieren. Seine Arien op.1 entstanden in Italien, sind also genau genommen keine Frucht helvetischer Erde – oder jedenfalls nur indirekt, als Schöpfungen eines in den Schweizer Tälern aufgewachsenen Musikers. Dass er sein Werk in St. Gallen drucken liess, ist wohl darauf zurückzuführen, dass er als ehemaliger Schüler der Klosterschulen in Neu St. Johann und St. Gallen dem Kloster verbunden war.

Ursprünglich waren die Arien auf italienische Texte des vor allem für seine Opernlibretti berühmten Dichters Pietro Metastasio komponiert; um sie aber einem grösseren, des Italienischen nicht mächtigen Publikum zu erschliessen und auch für den Gebrauch in der Kirche nutzbar zu machen, liess Meyer von Schauensee die Texte von einem Freund ins Lateinische übersetzen.

In einer ausführlichen Vorrede rechtfertigt sich der Komponist für das Wagnis, sein Erstlingswerk der Öffentlichkeit vorzustellen, und verspricht für den Fall, dass seine Arien dem Publikum gefallen sollten, weitere Kompositionen desselben Stils. Sodann geht er auf einige aufführungspraktische Fragen ein: Er erläutert die Taktvorzeichnungen, verschiedene Schlüsselungen für die Trompeten- und Hornstimmen sowie die Bedeutung der italienischen Tempovorschriften (Largo, Andante, Allegro, Presto etc.). Mit einem Augenzwinkern empfiehlt er das sorgfältige Stimmen vor der Aufführung: *Schlüsslichen hoffe, es werde der Italiener vortrefliches Sprüchwort: E ben' accordato è mezzo Suonato: wohl gestimt ist halb gespihlt etc. auch bei den teutschen Herren Musicanten nit unbekant seyn.*

Ausgestellt ist das Stimmbuch für die Viola – eines von vier Stimmbüchern des Werks, die sich heute in den Beständen der Stiftsbibliothek befinden. Die Viola ist nach Meyer von Schauensee geradezu das Herz einer jeden Komposition, und so singt er ihr ein (seltenes!) Lob: [...] *der Viola, die ich allezeit als eine [...] höchst nöthige Stim ansiche, ohne welche die Music niemahls Complet seyn und ohnmöglich die ganze Harmonie ausgeführt werden kann [...].*

Stiftsbibliothek St. Gallen, Bandsignatur 37'127: Stimmheft Viola (S. 1). *De Semine Bono [...]* *Flos Vernans [...]* per *Franciscum Josephum Leontium Meyer de Schauensee [...]* opus 1 [Ariae XL], St. Gallen (Klosterdruckerei) 1748.



VIOLA.

I.

Recitativo Stromentato,

A Daggio. Timida mens quid hæres ah! quid

Pianissimo.

flu ctu as increns a nima linqui to tandem somnia va na ad

DE um ad sponsum corde to to & devo - to anxi - a te converte

Forte. Piano. For.

no - li tar - da re amorem red a - ma re DEO tu oadhære

Piano.

Volta subito.

Signe. Meyer, Aria XL. Opus I. A o

Viola.

Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie Nr. 35, KV 385 («Haffner-Sinfonie»)

Nicht nur (geistliche) Vokalmusik findet man im kleinen Bestand handschriftlicher Musikalien aus dem 17. bis 19. Jahrhundert in der Stiftsbibliothek, sondern auch einige Instrumentalwerke, so etwa ein Streichquintett des Wiener Komponisten Johann Michael Malzat (1749–1787) oder eine Sinfonie seines ungleich berühmteren Zeitgenossen Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Die hier gezeigte Abschrift der sog. Haffner-Sinfonie Nr. 35 (KV 385) ist allerdings erst kurz nach der Aufhebung des Klosters St. Gallen (1805) entstanden; sie ist höchstwahrscheinlich von einem nach 1807 beim Verleger Simrock erschienenen Druck abgeschrieben worden.

Die Sinfonie trägt ihren Beinamen nach Sigmund Haffner d.J. (dem Sohn des Salzburger Bürgermeisters Sigmund Haffner d.Ä.), anlässlich dessen Erhebung in den Adelsstand Mozart 1782 eine Serenade komponiert hatte. Dieses Stück arbeitete Mozart wenig später um, da er für seine Akademie in Wien eine Sinfonie benötigte. Im Wesentlichen kürzte er die Serenade um den Marsch und eines ihrer beiden Menuette und fügte in den beiden Aussensätzen Klarinetten hinzu. Mit Streichern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken ist die Haffner-Sinfonie für eine Sinfonie zu Mozarts Zeit eher gross besetzt (Flöten- und Klarinettenstimmen fehlen in der St. Galler Abschrift wie auch in anderen zeitgenössischen Stimmensätzen). Am 23. März 1783 wurde die Sinfonie im Burgtheater in Wien uraufgeführt.

Der erste Satz beginnt mit einem fanfarenartigen Thema, das sich durch aussergewöhnlich grosse Sprünge (über zwei Oktaven) auszeichnet und die Tonart des Werks, D-Dur, exponiert. Das Thema wird im Verlauf des Satzes verarbeitet und variiert.

Der langsame Satz, ein träumerisches, verspieltes *Andante*, entspricht von allen Sätzen am ehesten dem typischen Seradencharakter: Der Zuhörer fühlt sich in einen Garten versetzt, in dem laue Abendwinde wehen und von ferne ein Ständchen zur Begleitung auf der Laute zu hören ist.

Es folgt als dritter Satz ein etwas steifes Menuett: Die Abendgesellschaft hat den Garten verlassen und widmet sich nun dem Tanzvergnügen – ohne dabei auch nur einen Moment die Contenance zu verlieren.

Lebhafter und ausgelassener wird es erst wieder im letzten Satz. Dieser erinnert stark an die Arie «Ha, wie will ich triumphieren» des Osmin aus der Oper *Die Entführung aus dem Serail*. Er ist zwar nicht ganz so rasend wie der Wutausbruch des bössartigen Haremsaufsehers Osmin, aber ebenso rasant. Hinter der Tempobezeichnung *Presto* verbirgt sich ein «Perpetuum mobile», das insbesondere den Streichern einiges an Virtuosität abverlangt. In einem Brief an seinen Vater Leopold schreibt Mozart über diesen Satz, man solle ihn «so geschwind als es möglich ist» spielen – und so schliesst die Sinfonie mit einem furiosen Kehraus.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Mus. 12 (Stimmheft Violine 1, S. 1). 12 Stimmhefte: Vl 1/2, Va, Vc, Ob 1/2, Tp 1/2, Fg, Hrn 1/2, Pk – Papier – 32/36 × 24,5–25,5 – nach 1807.

Sinfonia. *Violino I.* *Mozart.*

All^o con spirito.

sciolto.

sciolto.

stacc

Vollf. se.

This is a page of handwritten musical notation for the first violin part of Mozart's Symphony No. 40, first movement. The page is aged and has irregular, torn edges. It features 12 staves of music written in a cursive hand. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Key annotations include 'All^o con spirito' at the top left, 'sciolto.' appearing twice, 'stacc' near the bottom, and 'Vollf. se.' at the bottom right. The paper shows signs of wear, including some staining and foxing.

Eine Arie für Tenor des St. Galler Mönchs Maurus Christen (1747–1812)

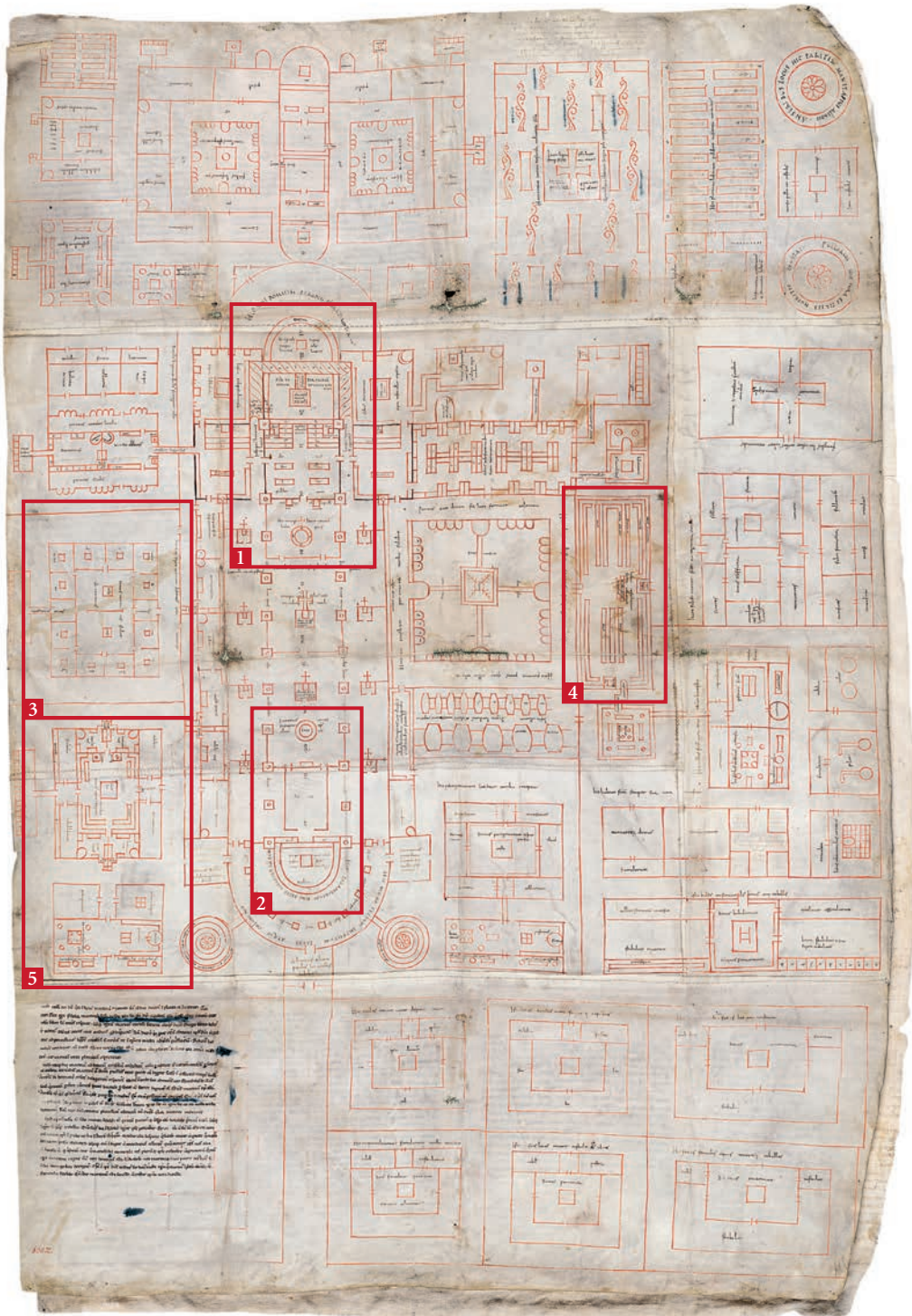
Über die Jahrhunderte haben sich immer wieder St. Galler Mönche auch als Komponisten hervorgetan, angefangen im 9. Jahrhundert bei Tuotilo, dem Schöpfer zahlreicher Tropen (vgl. S. 30). Während allerdings der frühmittelalterliche Mönch Tuotilo seine Zeitgenossen überstrahlt, da er einer der wenigen namentlich greifbaren Komponisten seiner Epoche ist, sind die St. Galler Klosterkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts kaum bekannt. So dürften die Namen Valentin Molitor (1637–1713), Maurus Buol (1691–1764), Johann Baptist Wolgemuth (1703–1780), Karl Helbling (1708–1746) und Euseb Speth (1736–1809) den wenigsten Musikliebhabern etwas sagen. Ihre Werke liegen grösstenteils nur handschriftlich oder in zeitgenössischen Drucken vor, nicht aber als moderne Noteneditionen.

Der einzige St. Galler Mönch, von dem Werke heute noch in der Stiftsbibliothek aufbewahrt werden, ist Maurus Christen (1747–1812); die Kompositionen der übrigen oben genannten Mönche findet man grossenteils in Neu St. Johann im Thurtal (vgl. hierzu die Einführung, S. 83). Maurus Christen war Kapellmeister in Neu St. Johann, Kornherr, Regierungs- und Pfalzrat und Pfarrer in Nesslau und später in Wil. Dort starb er an einer Rauchvergiftung, als ein Blitzschlag das Pfarrhaus in Brand setzte.

Ausgestellt ist eine Arie für Tenor, 2 Violinen, Viola und Orgel, die in der Totenmesse nach der Elevation gesungen werden sollte. Ihr Text lautet: *Heu! mihi Domine, quia peccavi nimis in vita mea, quid faciam miser, ubi fugiam? nisi ad te Deus meus. Anima mea turbata est valde, sed tu Domine succurre ei.* – «Weh mir, Herr, denn ich habe in meinem Leben allzu sehr gesündigt, was soll ich Elender tun, wohin soll ich fliehen ausser zu dir, mein Gott? Meine Seele ist sehr verstört, aber du, Herr, eile ihr zu Hilfe.»

Maurus Christen bedient sich zur Verdeutlichung des Affekts vielfältiger tonmalerischer Mittel. So ist beispielsweise im Wort *peccavi* («ich habe gesündigt») entgegen der Wort- und Taktbetonung die letzte Silbe lauter als die ersten, das sündige Leben ist also durch einen kompositorischen «Fehler» ohrenfällig gemacht. Wortwiederholungen (*miser* – «ich Elender») drücken die Verzweiflung aus, die sechsfache Tonwiederholung auf *ubi* («wohin») die Erstarrung des Menschen, der nicht weiss, wohin er fliehen soll. Mit einem schnellen Lauf in 32tel-Noten wird die Flucht (*fugiam*) hörbar. Scharfe Punktierungen und übermässige Intervalle auf *turbata* («verstört») bringen den Aufruhr der Seele zum Ausdruck. Schliesslich mündet der zweite Teil der Arie auf *valde* («sehr») in einen verkürzten Dominantseptakkord mit tieferer Quinte – einen sehr dissonanten, ausdrucksstarken Akkord, der das Verzweiflungsgefühl noch intensiviert, ehe er aufgelöst wird und zum Beginn des ersten Teils zurückführt.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Mus. 36 (Tenorstimme, S. 1). 5 Stimmhefte: T solo, VI 1/2, Va, b. c. –
Papier – 34–34,5 × 22 – um 1774.



Klosterplan, Gesamtansicht. Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 1092. Pergament – 112 × 77,5 cm – Reichenau – 819 oder 826/830. www.stgallplan.org. Die hervorgehobenen Ausschnitte zeigen die im Text erwähnten Orte, an denen Musik erklingen konnte: 1. Mönchschor in der Klosterkirche. 2. Zweiter Chor im westlichen Teil des Mittelschiffs. 3. Schule. 4. Refektorium. 5. Gästehaus.

Der St. Galler Klosterplan und die Musik

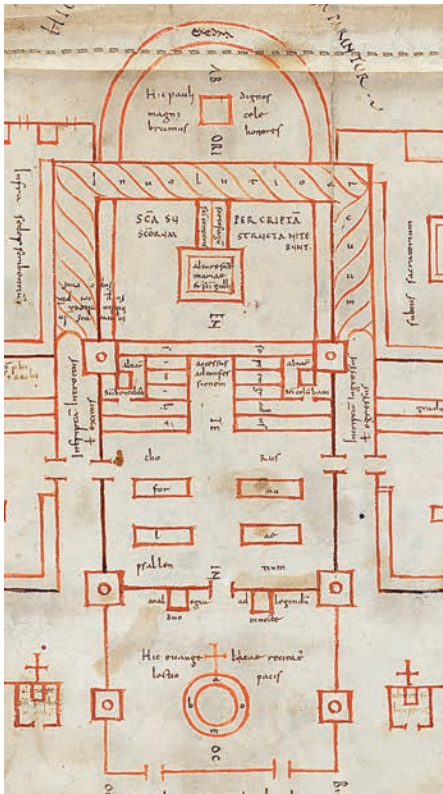
Der St. Galler Klosterplan (Cod. 1092) wurde um 820 im Kloster Reichenau für den St. Galler Abt Gozbert (816–837) geschaffen. Er gehört als ältester erhaltener Architekturplan des Abendlandes zu den grössten Kostbarkeiten der Stiftsbibliothek. Dem flachen, stummen Pergament, das aus fünf zusammengenähten Stücken besteht und 112 × 77,5 cm misst, können auch Töne entlockt werden, wenn man es nur richtig befragt. Dies gelingt, wenn man dem Dokument die Texte zuordnet, die ihm zugrunde liegen und die das Kloster mit Leben füllen. Denn sowohl die Schöpfer des Plans, die Reichenauer Mönche um den Bibliothekar Reginbert, wie auch die Empfänger in St. Gallen um Abt Gozbert, die den Plan gemäss Widmungsbrief «erforschen» (*perscrutinare*) und an ihm ihre «Spitzfindigkeit üben» (*sollertiam exercere*) sollten, kannten von Grund auf die Gesetze und Regeln, die das Leben der Mönchsgemeinschaft leiteten. Der Plan ist ein Rahmen, eine Art Gefäss, in dem sich dieses Klosterleben in seiner Vielfalt abspielte.

Auskünfte über die Funktionen der 52 Gebäude des Planklosters mit ihren verschiedenen Räumen geben zum einen die 333 Tituli, die dem Plan beige geschrieben sind. Zum andern liefern die Leittexte des benediktinischen Mönchtums, die Regel des Ordensgründers Benedikt von Nursia (um 480–547) und die Texte rund um die Aachener Mönchsreform unter Kaiser Ludwig dem Frommen und Benedikt von Aniane von 816/819, einschlägige Nachrichten. Für St. Gallen kommt drittens noch die reiche chronikalische Überlieferung hinzu, allen voran die *Casus sancti Galli* Ekkeharts IV. (um 980/990 – um 1060).

Die *Casus sancti Galli* Ekkeharts stammen zwar aus dem 11. Jahrhundert, aber die darin erzählten Geschichten spielten sich in den Gemäuern des Klosters ab, die im Grundbestand und in der Anordnung überwiegend noch jenen des 9. Jahrhunderts entsprachen. Die Gleichsetzung der in St. Gallen vorhandenen Klostergebäude mit den Plangebäuden ist auch nicht ohne weiteres statthaft. Denn beim Klosterplan handelt es sich bekanntlich um einen Idealplan einer karolingischen Klosteranlage. Bei der Ausführung seiner Bauten ging Abt Gozbert frei damit um und nahm Änderungen vor, wozu ihn der Absender, wohl Abtbischof Heito (763–836, Abt von Reichenau 806–823, Bischof von Basel 805–823), im Widmungsbrief zur Planzeichnung ja aufgefordert hatte. Aber die Hauptbestandteile der Plananlage waren in der einen oder anderen Weise in St. Gallen vorhanden. Sie bildeten den Rahmen, innerhalb dessen sich Ekkeharts Gestalten bewegten.

Das Schweigegebot bestimmte nach der Benediktsregel (c. 6) den Tageslauf der Mönche. Das ganze *claustrum* war grundsätzlich ein Ort der Stille. Alles Reden, Beten, Singen und Musizieren war abgegrenzt, an bestimmte Zeiten und Orte gebunden; wie Inseln ragten diese aus dem Raum des Schweigens empor.

Die Klosterkirche



Mönchschor in der Klosterkirche.

Ausschnitte aus dem Klosterplan. Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 1092. Pergament – 112 × 77,5 cm – Reichenau – 819 oder 826/830. – www.stgallplan.org.

Der wichtigste Ort des gemeinsamen Betens und Singens war natürlich das Bethaus oder Gotteshaus, auf dem Klosterplan als «heilige Kirche» (*sanctum templum*) bezeichnet. Benedikt von Nursia nennt diesen Ort *oratorium* und bestimmt ihn zur Stätte des gemeinsamen Gottesdienstes und des stillen Gebetes der Einzelnen (Regula Benedicti, c. 52). Unter den verschiedenen Formen des Mönchsgottesdienstes nahm seit Benedikt das feierliche Psallieren (c. 19) den höchsten Rang ein. Zum Singen und Beten standen die Mönche in aufrechter Haltung. «Im absichtslosen, zweckfreien Stehen des Beters vor Gott offenbart sich der Kern der christlichen Berufung: der Vorrang des Seins vor dem Tun, der Primat des Sinns vor dem Erfolg» (Holzherr, S. 189).

Der Chorraum der Psallierenden (*chorus psallentium*) ist auf dem Plan im vordersten Teil des Mittelschiffs eingezeichnet, unmittelbar vor den sieben Stufen, die zum Altarraum hinaufführen, und wird auf drei Seiten durch Chorschranken vom übrigen Kirchenschiff abgegrenzt. Je zwei Bänke (*formulae*) befinden sich auf beiden Seiten eines Mittelganges. An den mittleren Schranken stehen zwei Pulte für die nächtlichen Lesungen (*analogia duo ad legendum in nocte*). Nach Ekkehart verfügte der Mönchschor über dreizehn Sitze mit Psalterien, d.h. Leseputen, auf denen mit Gold bemalte oder auf andere Weise kostbar ausgestattete Psalter-Handschriften aufgelegt waren. Auf einem dieser Sitze, «einem Eckplatz dicht an der Tür», soll Notker der Stammler zu psallieren gepflegt haben (Causus, c. 42).

Ein zweiter Mönchschor (*chorus*) befand sich im westlichen Teil des Mittelschiffs, in der Längsachse zwischen dem Taufstein und dem Petrusaltar in der Westapsis. Eingezeichnet sind im Plan hier allerdings nur die Chorschranken, sie sind mit zwei Durchlässen auf der Ostseite und einem Durchlass auf der Westseite versehen. Auch in den beiden kleinen Nebenkirchen, die zum Infirmarium und zum Noviziat gehören, sind neben je einem Altar und Stufen je zwei Bänke vorgesehen. Hier psallierten die Kranken, sofern sie dazu in der Lage waren, und die Novizen unter der Leitung ihres Novizenmeisters.

Aufgrund von Ekkeharts Zeugnis erfahren wir, dass sich in der Klosterkirche «nahe beim Apostel-Altar», also im westlichen der beiden Chöre, eine Vorrichtung und Ablage für ein Antiphonar befunden hat, ein «Pultgestell, das vom Wort <cantus> <cantarium> hiess». In dem darauf aufgelegten Antiphonar werde, so Ekkehart wei-

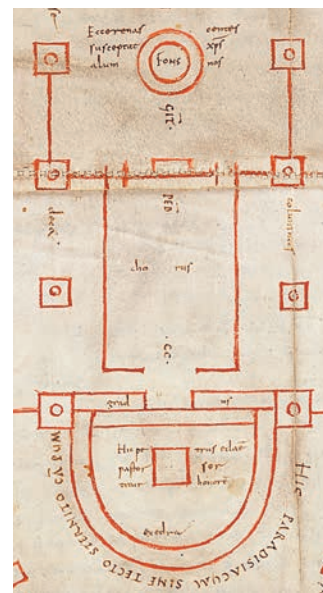
ter, bis zu seiner Zeit, «wenn irgend im Gesang etwas nicht stimmt, der Irrtum korrigiert und auf diese Weise wie in einem Spiegel insgesamt beseitigt». Zu den Zeiten Karls des Grossen soll der gesangskundige Römer Romanus dieses Gestell im Mönchschor nach dem Muster einer solchen Einrichtung in Rom, die allen Besuchern der Peterskirche öffentlichen Einblick in das «urschriftliche Antiphonarium» geboten habe, angefertigt haben. Die in St. Gallen als Normexemplar verwendete Antiphonar-Handschrift sei eine Kopie des «originalen Antiphonars», die Romanus aus Rom selber mitgebracht habe (Casus, c. 47).

Wie die Mönche sangen und wie ihr Gesang auf die Zuhörer gewirkt haben mag, kann bei Ekkehart aus verschiedenen Bemerkungen herausgelesen werden. Für den Chronisten gehörte der liturgische Gesang zu den besonderen Glanzlichtern des altsanktgallischen Mönchtums. Die musikalischen Schöpfungen der Väter waren für ihn Zeugnisse einer Blütezeit, die von den Reformern seiner Gegenwart nicht mehr erreicht werden könne. Verschiedentlich notierte Ekkehart sorgfältig, welche Gesänge oder Melodien von welchen Mönchen geschaffen worden waren: von Notker dem Stammler, Tuotilo, Ratpert, dem Dekan Waltram, dem älteren und dem jüngeren Hartmann, dem Dekan Ekkehart (I.), dem Höfling Ekkehart (II.) oder Notker dem Arzt (Casus, c. 6, 34, 37, 46, 47, 80, 108, 109, 123; Haug, Sp. 963 f.).

Der geistliche Gesang war der intimste Ausdruck der inneren Stimmung und Gefühlslage des Konventes. Unter aussergewöhnlichen Umständen konnte ihm grosse Bedeutung zukommen. Als der vom Konvent abgelehnte Abt Craloh in Begleitung des Bischofs Ulrich von Augsburg ins Kloster zurückkehrte, stimmte sein innerklösterlicher Gegenspieler, der rätische Mönch Victor, der eine besonders klangvolle, schöne Stimme besass, ein Responsorium an, und die Brüder «sangen es trauervoll zu Ende» (Casus, c. 74). Das Ringen um die Einführung der lothringischen Klosterreform in den 960er Jahren betraf auch zentral die Art und Weise des Chorgesangs. In Anwesenheit der vom Hof eingesetzten grossen Visitationskommission von Bischöfen und Äbten sangen die Mönche zur Bewunderung der Visitatoren besonders freudig, laut und mit «klangvollen Kehlen» (Casus, c. 108, 109).

Aber gerade das war es, was dem wenige Jahre danach in St. Gallen wirkenden Reformers Sandrat am altsanktgallischen Mönchtum am meisten missfiel: der melodieneiche Chorgesang mit den Antiphonen, Sequenzen und Tropen, wie er seit den Zeiten Notkers des Stammlers gepflegt wurde und den Stolz der Mönche bildete. Dieses «ruhmsüchtige und keinesfalls mönchische Jubilieren der Stimmen in der Kirche» (Casus, c. 140) wollte der aus dem lothringischen Reformkreis kommende Neuerer durch Modernisieren vereinfachen und straffen. Doch damit stiess er in der traditions- und selbstbewussten alemannischen Abtei auf entschiedene Ablehnung.

Die hochentwickelte St. Galler Gesangskunst kam bei feierlichen Anlässen besonders zur Geltung. Als im Jahr 972 Otto I. mit seinem kaiserlichen Hof St. Gallen besuchte, schuf man für seinen Empfang neue Lobgesänge (*Laudes imperiales*). Nach



Zweiter Chor im westlichen Teil des Mittelschiffs

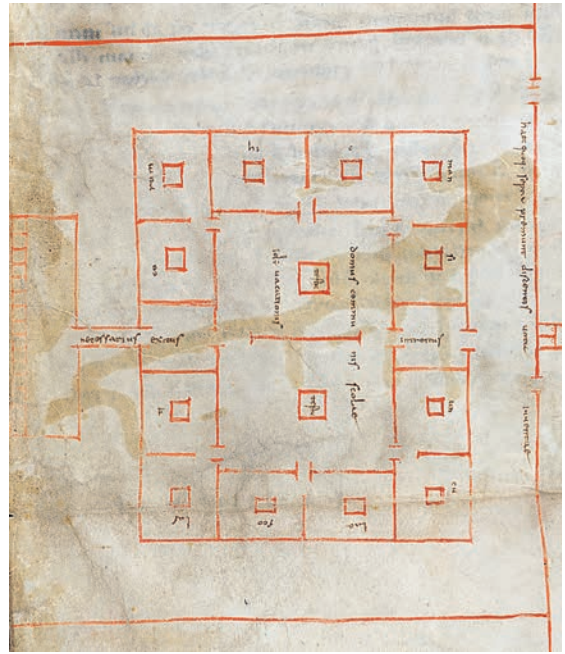
dem Einzug verharnte der alte Kaiser allein inmitten der Kirche, auf seinen Stock gestützt wie ein Standbild, während der Konvent von beiden Seitenschiffen her in geraden Reihen aufgestellt war und die *Laudes* sang (Casus, c. 146). Eine eigenartige Wirkung übte liturgischer Gesang auf die Ungarn aus, die das Kloster St. Gallen Anfang Mai 926 heimsuchten. Als der von ihnen gefangen gehaltene Kleriker die Antiphon zum Fest Kreuzauffindung des folgenden Tages (3. Mai) anstimmte und Heribald, der als einziger St. Galler Mönch nicht geflohen war, mit rauer Stimme mitsang, strömten die Barbaren zusammen, tanzten in ausgelassener Freude und rangen im Wettkampf vor ihren Anführern (Casus, c. 54).

Ob sich in der Klosterkirche zur Begleitung und Ausschmückung des Chorgesangs eine Orgel befunden hat, geht aus den schriftlichen Quellen nicht direkt hervor. Allerdings kann die Existenz eines solchen Instrumentes in St. Gallen erschlossen werden, wenn man die *Taten Kaiser Karls des Grossen* Notkers des Stammlers († 912), dieses an kulturgeschichtlichen Zeugnissen reiche Geschichtswerk, sorgfältig liest. Im Bericht über die griechischen Gesandten am kaiserlichen Hof beschreibt Notker mit genauer Kenntnis das Funktionieren und die Klangwirkung einer Orgel, wie sie die Griechen als Geschenk mitgebracht hatten und wie sie von den Werkleuten Karls nachgebildet wurde: «Vorzüglich aber [bildeten die Werkleute] jenes vorzüglichste aller Instrumente [nach], welches mittels der mit Luft gefüllten ledernen Blasbälge, die wunderbar durch ehernen Pfeifen blasen, das Rollen des Donners durch die Kraft des Tones und das leichte Geschwätz der Leier oder Zimbel an Süßigkeit erreichte.» (Gesta II, 7). Von Notker selbst erfahren wir aber, dass er, «langsamer und weit träger als eine Schildkröte» (Gesta I, 34), das eigene Kloster kaum je verlassen hat und nie nach Francien gelangte. Also wird er sich das Wissen über die Orgel durch eigene Anschauung im Galluskloster erworben haben.

Die Schule

Die Schule auf der Nordseite der Kirche war die Unterrichtsstätte der Schuljugend (*discentis iuventae*), wo angehende Mönche neben künftigen Weltpriestern ihre Ausbildung genossen. Die praktische Einübung in den liturgischen Gesang werden sie wohl nicht hier, sondern im Noviziat unter der Anleitung des Novizenmeisters (siehe S. 94) und durch ihre Mitwirkung am Chorgesang der Mönche erworben haben. In der Schule wurden den Schülern im Rahmen des Quadriviums hingegen das theoretische Wissen und die Kunst der Musik beigebracht. Wie Ekkehart IV. berichtet, soll neben Iso der gelehrte Ire Marcellus die Grundlagen für das Aufblühen der Klosterschule geschaffen und insbesondere die Musikpflege begründet haben: «[Marcellus] war in göttlichem und menschlichem Wissen gleicherweise beschlagen und führte [die Schüler] den sieben freien Künsten zu, insbesondere aber der Musik. Diese Kunst ist ursprünglicher als die übrigen Künste, obzwar schwieriger zu erlangen, in ihrer Anwendung gewiss lieblicher. In ihr brachten sie [d.h. Notker, Ratpert und Tuotilo] es am Ende zu solcher Meisterschaft, wie sie in den Werken eines jeden [...] deutlich sichtbar wird.» (Casus, c. 33).

Die Musik gehörte zu jenen Fächern, mit denen eine Schule – gerade auch die St. Galler Klosterschule – ihr hohes Niveau besonders gut zeigen und sich damit rühmen konnte. Im Kommentar zur Benediktsregel, den der aus Corbie stammende, im norditalienischen Kloster Civate wirkende Mönch Hildemar († um 850) verfasste, wird dem Abt der Rat erteilt, er möge, wenn ein gebildeter Gast kommt, diesem ein aufgewecktes Kind zuführen, damit er es über die Musik oder den Computus (Berechnung des Osterfestes) – also Stoffe des Quadriviums – oder auch über die Grammatik ausfragen könne (Hafner, S. 183). In St. Gallen wurde das Wissen des Quadriviums und damit der Musik nicht nur aus den überlieferten Schulbüchern rezipiert, sondern es wurde auch Neues geschaffen. Notker III. der Deutsche († 1022), der Lehrer Ekkeharts IV., schrieb unter seinen



Schule

Lehrbüchern zum Trivium und zum Quadrivium den Traktat *De musica*, die einzige völlig in Althochdeutsch (unter Beizug lateinischer Termini) verfasste Schrift Notkers. Das Werk ist im Codex 242 der Stiftsbibliothek überliefert (siehe Vitrine 3, S. 46).

Zur Ausbildung begabter Schüler gehörte das Spielen von Musikinstrumenten. Von Tuotilo, dem vielbegabten Künstler, wird berichtet, er habe seine Melodien auf dem «Psalterium» (Leier) oder der «Rotta» (Harfensalterium oder Zupfleier) komponiert: «Tuotilos Kompositionen aber sind von einzigartiger und unverkennbarer Tongestaltung; denn die Melodien, die auf dem Psalterium ersonnen werden oder auf der Rotta, die er noch besser beherrschte, sind gar lieblich; [folgt eine Aufzählung verschiedener Tropen] diese hier haben wir darum vorgelegt, damit dir, wenn du Musikverständnis hast, begreiflich werde, wie sehr sich Tuotilos Liedweise von anderen unterscheidet.» (Casus, c. 46). Seine meisterliche Beherrschung jeglicher Art von Saiten- und Blasinstrumenten kam auch dem Musikunterricht zugute. Der Abt wies ihm einen bestimmten Raum an, wo er die Söhne des Adels im Saitenspiel unterrichten konnte (Casus, c. 34).

Das Refektorium

War das Refektorium der Mönche ein weiterer Ort, an dem Gesang und Musik ertönten? Grundsätzlich sollte hier gemäss der Benediktsregel wie im ganzen Klausurbereich tiefstes Stillschweigen (*summum silentium*) herrschen, das nur von der Stimme des Vorlesers unterbrochen werden dürfe (Regula Benedicti, c. 38). Mit

Hilfe der St. Galler Überlieferung können aber auf diese Frage differenzierte Antworten gefunden werden.

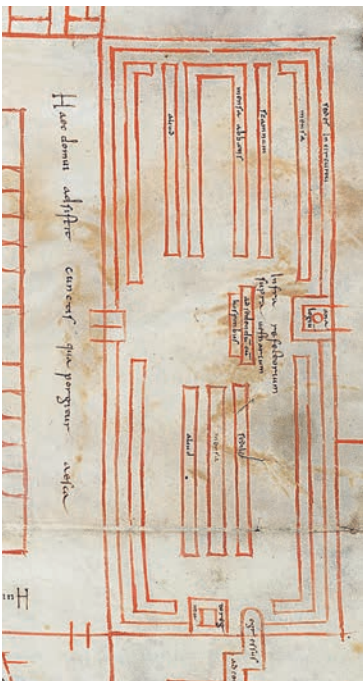
Im Klosterplan ist der Speisesaal als grosses, langes Haus am südlichen Kreuzgangflügel eingezeichnet. Auf beiden Seiten und den Wänden entlang befinden sich Tische und Bänke, und in der Mitte gegenüber dem Eingang steht auf einem Podest das Lesepult (*analogium*) für die Tischlesung. Auf dem freien Platz unmittelbar davor sind spezielle «Tische zum Sitzen mit den Gästen» (*ad sedendum cum hospitibus*) vorgesehen. Bei den Gästen konnte es sich eigentlich nur um andere Mönche oder allenfalls noch um Weltgeistliche handeln. Denn Laien durften gemäss den Vorschriften der Aachener Reform, die sich in den *Consuetudines* des Benedikt von Aniane und im Regelkommentar Hildemars von Civate wiederfinden, grundsätzlich nicht in das Refektorium der Mönche zugelassen werden (Hafner, S. 189). Tatsächlich enthält das Gästehaus nördlich der Kirche (siehe S. 99) einen grossen zentralen Raum mit Tischen und Bänken, der als Speisesaal diente und auch als solcher beschriftet war: «Gästehaus zum Essen» (*domus hospitum ad prandendum*); zum Gästehaus gehörte auch eine eigene Küche.

In der Praxis liess sich eine strikte Trennung zwischen Klausur und Welt der Laien auch in St. Gallen nicht immer durchführen. Bei einem hohen Besuch war es eine Frage der Gastfreundschaft, den Laien Zutritt zu den inneren Räumen zu gewähren, und an Festtagen war es Brauch, dass Laien an den Prozessionen der Mönche in das Klosterinnere teilnahmen und hier zum Festmahl eingeladen wurden. So sollen noch zu Zeiten Ekkeharts IV. an einem Osterfest acht Adlige «in Mönchsröcke gehüllt», wie Ekkehart betont, als Gäste des Abtes mit den Mönchen zu Tische gesessen haben, wo es dann lustig zugegangen sei (Casus, c. 136).

Fröhlich waren auch die Mahlzeiten im Refektorium beim Besuch König Konrads an den Weihnachtstagen des Jahres 911. Die kleinen Schulknaben durften der Reihe nach den Vorleser machen und erhielten als Belohnung vom König ein Goldstückchen in den Mund gelegt (Casus, c. 14). Bei dem von Ekkehart in Reimprosa geschilderten Festmahl am letzten Tag des hohen Besuchs erklangen Musik und Gesang:

Gaukler tanzten und sprangen,
Musikanten spielten und sangen.
Niemals erlebte der Saal des Gall
von sich aus solchen Jubelschall.
Der König, unter dem Klang der Lieder,
schaute auf die gesetzteren Brüder
und lachte über einige von ihnen,
denn da ihnen alles neu war,
verzogen sich ihre Mienen.

(Casus, c. 16).

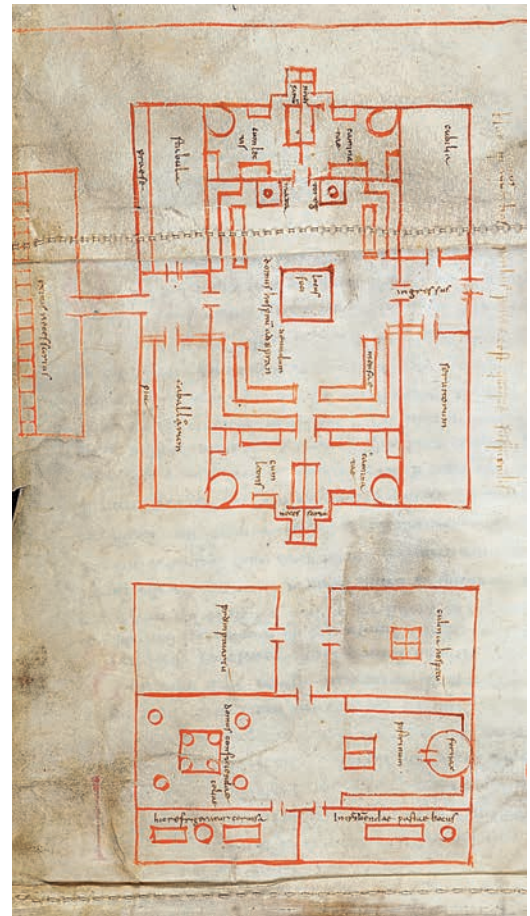


Refektorium

Das Gästehaus

Der Klosterplan sieht für die Beherbergung der Gäste zwei verschiedene Einrichtungen vor, ein Haus für die vornehmen Gäste auf der Nordseite der Kirche und eine Herberge für Pilger und Arme auf deren Südseite. Über die Unterhaltungen der Gäste und Fremden, über Musik und Gesang in ihren Unterkünften, die sich ausserhalb der Klausur befanden und somit dem Schweigegebot nicht unterworfen waren, ist von den St. Galler Quellen naturgemäss keine Auskunft zu erwarten. Hildemar von Civate weist in seinem Regelkommentar darauf hin, dass die Laien oft um Mitternacht noch nicht schliefen und sich vergnügten; der Mönch, der beten und schweigen soll, solle daher den Schlafräum nicht mit ihnen teilen (Hafner, S. 190).

Wie recht Hildemar mit seiner Feststellung hatte, erwies sich beim bereits erwähnten Besuch König Konrads in St. Gallen im Jahr 911. Während die Mönche schliefen, so schreibt Ekkehart, habe der König den letzten Abend und die letzte Nacht in Heiterkeit zugebracht (Casus, c. 16). Wir werden kaum fehlgehen in der Annahme, dass die Hofgesellschaft im Gästehaus mitsamt den mitgereisten Musikern, Sängern und Gauklern, die am darauffolgenden Tag die Mönche im Refektorium erheitern sollten, ein fröhliches Gelage hielten. Da ertönte gewiss andere Musik als in der Kirche – weltliche Musik, vielleicht altgermanische Heldenlieder. Nur berichtet uns die schriftliche Überlieferung davon leider nichts.



Gästehaus

Kostbarkeiten aus der Handschriftensammlung
der Stiftsbibliothek

Das wichtigste Buch zur Rekonstruktion der altirischen Sprache – 3'478 Glossen in altirischer Sprache in der Priscian-Grammatik

Das Korpus altirischer Handschriften in der Stiftsbibliothek St. Gallen besteht aus vier vollständig und elf fragmentarisch erhaltenen Handschriften vom 7. bis zum 9. Jahrhundert. Aber diese kleine Sammlung ist nichtsdestotrotz bedeutend: es ist die grösste ihrer Art auf dem europäischen Kontinent. Dazu gehört auch eine von irischen Schreibern um 845 geschriebene Priscian-Grammatik; die *Institutiones grammaticae* des Priscian von Caesarea (nach 500) gehören zu den am fleissigsten studierten Schultexten des Mittelalters und sind heute noch in mehreren hundert Abschriften erhalten.

Der in zwei Spalten sorgfältig in einer charakteristischen insularen Minuskel (Kleinbuchstaben) geschriebene lateinische Grammatiktext ist zwischen den Zeilen und an den Rändern intensiv bearbeitet und kommentiert worden. Den speziellen Reiz der Handschrift machen diese Kommentierungen, Sacherklärungen und übrigen Bemerkungen aus. Fast zwei Drittel dieser so genannten Glossen sind in lateinischer Sprache geschrieben; wichtiger sind indessen die 3'478 Glossen in altirischer Sprache. Diese machen die irische Priscian-Handschrift von St. Gallen zur reichhaltigsten Quelle zur Rekonstruktion der altirischen Sprache.

Die zum Verständnis des lateinischen Textes dienenden Glossen erläutern grösstenteils Begriffe aus der Grammatik, aber immer wieder finden sich verstreut zahlreiche persönliche Bemerkungen, Kommentare und Ausrufe, die einen informativen Einblick in ein Skriptorium des 9. Jahrhunderts erlauben. Sechs Schreiber, deren Namen wir kennen, waren an der Schreibearbeit beteiligt, und sie äussern sich an einigen Stellen über ihre Mühen und Gefühle. «Ach, meine Hand», «Diese Seite ist nicht sehr langsam geschrieben» oder «Das Pergament ist rau und das Schreiben», so lauten drei Schreibersprüche. In einem altirischen Gedicht (unterer Rand der Seiten 203 und 204) zeichnet ein Schreiber in poetisch einfühlsamer Weise die Umgebung, in der sich seine Schreibstube befindet:

In Waldes Wänden sitze ich inmitten
Und schreibe. Eine Amsel jubiliert.
Auf meine Zeilen, sorgsam rubriziert,
Die Vögel ihren wirren Jubel schütten.
Der Kuckuck ruft und rückt von Zweig zu Zweigen
Mir näher nah mit seinen grauen Schwingen.
Herr, mach mich stet und still! Lass mich vollbringen
Dein helles Wort im dunkeln Blätterschweigen!

Die Handschrift enthält ebenso einige Eintragungen in Ogam-«Schrift». Diese Schrift – aus senkrechten und diagonalen Strichen bestehende Eintragungen – kennt man vor allem von irischen Steinmonumenten des 5. bis 7. Jahrhunderts.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Handschrift sind die zahlreichen schwarzen Federinitialen mit ornamentalen Elementen, Menschen und Menschenköpfen, mit ganzen Tieren, etwa Schlangen, Vögeln oder Fischen, oder Teilen von Tieren.

Die textgeschichtlich wichtigste Abschrift der Ordensregel des heiligen Benedikt

In der Überlieferung der Regula Benedicti, der Ordensregel des heiligen Benedikt, nimmt eine Handschrift eine besondere Stellung ein, die Handschrift Nr. 914 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Sie ist zwar nicht die älteste, aber die zuverlässigste Abschrift der verloren gegangenen «Urschrift», es ist, so Herausgeber Rudolf Hanslik im Jahr 1960, «die vorzüglichste unter den erhaltenen Regelhandschriften».

In seinem Bemühen um die Reinheit und Einheitlichkeit der von ihm als wichtig erachteten Texte bestellte König Karl der Grosse im Jahr 787 im Kloster Montecassino eine buchstabengetreue Abschrift der Benediktsregel. In diesem zwischen Rom und Neapel gelegenen Kloster hatte der Ordensgründer zuletzt gelebt und gewirkt. Der sich in Montecassino befindliche Text war zwar bereits nicht mehr das untergegangene Original aus dem frühen 7. Jahrhundert, jedoch eine zuverlässige Abschrift davon. Die Abschrift Karls des Grossen, die ebenfalls verloren ist, kam nach Aachen und galt fortan als Normexemplar. Von dieser Abschrift stellten um 817 die beiden Reichenauer Mönche Tatto und Grimalt für ihren Lehrer Reginbert eine detailgetreue textkritische Abschrift her. Der Regeltext wurde – so ist zu vermuten – kurze Zeit später auch für das oder im Kloster St. Gallen abgeschrieben. Und weil auch das Reichenauer Exemplar verloren ist, genießt heute das in einer breiten alemannischen Minuskelschrift geschriebene St. Galler Exemplar aus der Zeit um 820 den Ruf höchster Authentizität.

Vor allem im 15. und frühen 16. Jahrhundert wurde diese textgeschichtlich wichtigste Abschrift der Regula Benedicti intensiv bearbeitet, wurden Bibelstellen eingetragen und lateinische und vor allem deutsche Glossen zwischen die Zeilen geschrieben. Der Münchner Paläograph Bernhard Bischoff rügte dies, vor allem das Anbringen von Zeichnungen, in seiner Einleitung zur Faksimile-Ausgabe von Benedikt Probst: «[...] wie auch andere Teile der Handschrift wurde sie [die Benediktsregel] auf das respektloseste durch grobe Zeichnungen verunstaltet».

Die Handschrift enthält nicht nur die fast vollständige Abschrift des Regeltextes (am Ende fehlen etwas mehr als sechs Wörter), sondern auch weitere für die Überlieferung wichtige Texte, die Kopie des Begleitbriefes des Abts Theodemar von Montecassino an Karl den Grossen von 787, das *Capitulare Monasticum III* von 816/817, die Mönchsregel des Fructuosus von Braga, den Brief der Reichenauer Mönche Tatto und Grimalt an ihren Lehrer Reginbert, einige Consuetudines und das älteste St. Galler Necrologium.

Die Kapitel 8 bis 19 der Benediktsregel handeln über den Gesang der Mönche im Gottesdienst und im Stundengebet; auf das Genaueste ist hier festgehalten, wann welcher Psalm zu singen ist.

*Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 914 (S. 70) –
Pergament – 272 Seiten (irrtümlich 285 paginierte Seiten) –
24,5 × 17 – wohl Kloster St. Gallen – um 820 –
www.cesg.unifr.ch.*

70

qui minus a psal teno cum
cantat con su & u d i n a n s p e r
sep timane circulum psallunt

Dum quan do legamus scōr
pa tres nros uno die hoc stre
nue implese quod nos tepidi

us se:
psalmodie iux: utinā septimana in te gra psal ba
xum de discipuli napsale xoi mus

Ubiq; credimus diuincem ee
prae sentiam & oculos dñi
in omni loco speculari bonos &
malos; Maxime tamē hoc
sine aliqua dubitatione cre
damus cum eod opus diuinum
cedis amur; Ideo semper me
mores simus quod ait proph &
Serui te dño in amore; & ite
rum; p̄cellite sapiēter & in con

*Sit q̄ salendi iuris q̄ mandata
modestis qualis
ut mandata q̄ p̄fens aliquid
indem*

Neu restauriert und gesichert: Fragmente der ältesten Abschrift des Edictus Rothari, des ältesten Stammesgesetzes der Langobarden

Am 22. November 643 liess der langobardische König Rothari die Rechtsgewohnheiten seines im 6. Jahrhundert in Oberitalien eingewanderten Stammes aufzeichnen. Die älteste erhaltene Abschrift dieses Edikts (*Edictus* oder *Edictum Rothari*) stammt aus den Jahren 670/680 und dürfte im Kloster Bobbio geschrieben worden sein. Ab dem 9. Jahrhundert befand sich diese Abschrift im Kloster St. Gallen. Angesichts der ungewohnten Schrift wurde das Buch jedoch bald beiseitegelegt, auseinandergenommen und als Verstärkung in Buchrücken und -deckel neu entstehender Handschriften eingearbeitet. Die wahre Bedeutung der erhalten gebliebenen Fragmente wurde erst gegen 1800 erkannt. Daraufhin wurden die Blätter wieder aus verschiedenen Handschriften herausgelöst und um 1822 zu einem eigenen Band (Cod. 730) zusammengebunden. Pater Ildefons von Arx (1755–1833), der damals beste Kenner der Klosterbibliothek von St. Gallen, schrieb handschriftlich auf ein Papierblatt, das er den Fragmenten beilegte: «Dieser Codex ist aus allen, welche das langobardische Gesetz enthalten, in Teutschland der erste.» Die St. Galler Fragmente des Edictus Rothari umfassen heute mehr als fünfzig Blätter und damit rund die Hälfte des gesamten Rechtstextes. Weitere Fragmente derselben Abschrift befinden sich heute in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe sowie in der Zentralbibliothek und im Staatsarchiv in Zürich.

Übergrosser Wissensdrang führte dazu, dass die Handschrift im 19. Jahrhundert stark in Mitleidenschaft gezogen wurde. Stiftsbibliothekar Anton Henne (1798–1870; im Amt 1855–1861) versuchte mit Einsatz chemischer Reagenzien, die Lesbarkeit der Schrift zu verbessern, mit verheerenden Folgen. Auf vielen Seiten sind heute markante blaue und schwarze Stellen sichtbar, die sich auch mit modernsten Techniken nicht entfernen lassen. Dafür wurde Henne von seiner Oberbehörde zur Rechenschaft gezogen; es war dies einer der Gründe, dass er 1861 seines Amtes enthoben wurde. Um das St. Galler Exemplar des Edictus Rothari zu vervollständigen, liess man nach 1970 Schwarz-Weiss-Fotos der Fragmentblätter in Karlsruhe und Zürich anfertigen und band die Fotos mit den Pergament-Stücken zusammen. Ebenso wurden Bruchstücke von Pergamentseiten mit Fotos der auswärtigen Fragmente mit ungeeignetem Leim zusammengefügt. Nach heutigen Kriterien der Restaurierungstechnik ist dieser enge Kontakt zwischen dem Pergament und dem mit vielen Chemikalien versetzten Fotopapier der Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts für das Pergament äusserst schädlich. Deshalb liess der Freundeskreis der Stiftsbibliothek St. Gallen auf Antrag der Bibliotheksleitung 2008/2009 diese «konservatorische Sünde» unter hohen Kosten rückgängig machen und die 55 Pergamentblätter durch Restaurator Martin Strebel in einen hübschen neuen Einband binden.

*Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 730 (S. 18) –
Pergament – 55 Pergament- und 3 papierene Vor- und
Nachsatzblätter – 20 × 14 – wahrscheinlich Kloster Bobbio –
um 670/680 – www.cesg.unifr.ch.*

18
 Lxx **S**iquis alio polo compedes
 excusserit comp solo, sedice
 Lxxi **S**isecundum die nope
 de excusserit comp solo, sex
 Lxxii **S**itertium die nope
 excusserit comp solo, tres
 Lxxiii **S**iquartum die nope
 excusserit comp solo, tres
 Lxxiiii **S**iquintum die nope
 excusserit comp solo, duo
 Lxxv **N**ominis ista p
 cas i perit assu
 peri usscriptasque
 inter hominis liberos e
 uenit. Ideo aiure con
 positione posuimus qu
 antiqua nostri utraque
 est inimica post accepta ssa
 compositione posponatur et
 amplius non requiratur nec d
 us

Das älteste Buch in deutscher Sprache – die St. Galler Abrogans-Handschrift

Die St. Galler Abrogans-Handschrift, in der Fachwelt als «ältestes Buch in deutscher Sprache» bekannt, wurde in den letzten Jahren des 8. Jahrhunderts in einem Kloster im Südwesten des deutschen Sprachraums (vielleicht Murbach im Elsass?) von etwa zwanzig verschiedenen Händen geschrieben. Gemäss der St. Galler Klosterüberlieferung lange Zeit als *Keronisches Glossar*, als Wörterbuch des – fiktiven – St. Galler Mönchs Kero, bezeichnet, enthält der kleinformatige Band ein alphabetisch geordnetes lateinisches Synonymwörterbuch, das mit dem Wort *abrogans* («sich aufhebend») beginnt und dieses schwer verständliche Wort in sehr freier Weise mit *humilis* («demütig») gleichsetzt. Das lateinische Wortpaar *abrogans* – *humilis* wurde später in die althochdeutsche Sprache übersetzt, nämlich *abrogans* mit *dheomodi* («demütig») und *humilis* mit *sanftmoati* («sanftmütig»). Dabei erscheint in der St. Galler Handschrift – es gibt zwei jüngere Fassungen in den Bibliotheken von Paris und Karlsruhe – die einzelne deutsche Übersetzung eines Wortes nicht wie damals üblich zwischen den Zeilen, sondern im unmittelbaren Anschluss an das dazugehörige lateinische Wort in derselben oder der nächsten Zeile. Lateinische und althochdeutsche Wörter wechseln sich ab, und so finden sich auf den über dreihundert Seiten insgesamt 3'239 althochdeutsche Wörter.

Die Abrogans-Handschrift, in der im hinteren Teil auch die ältesten Fassungen des deutschen Vaterunser und des Credo geschrieben sind, bietet also keinen zusammenhängenden Lesetext in deutscher Sprache, aber sie enthält rein chronologisch das erste wichtige Dokument innerhalb der Geschichte der deutschen Sprache – auch wenn die Übersetzung aus dem Lateinischen bisweilen recht fehlerhaft ist. Die Handschrift muss noch im 9. Jahrhundert ins Kloster St. Gallen gelangt sein. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass sie im Schulunterricht Verwendung fand. Der *Abrogans*, wie das Buch der Einfachheit halber auch genannt wird, könnte aber ursprünglich durchaus als Stilwörterbuch, als Hilfsmittel zur Erlernung ausgefallener lateinischer Wörter, angelegt worden sein. Die altgermanistische Forschung nimmt heute an, dass das Wörterbuch möglicherweise im Bistum Freising nach 750 aus zahlreichen älteren Glossaren zusammengestellt wurde und seltene Ausdrücke des biblischen Latein enthielt, die dann mit anderen, besser bekannten lateinischen Wörtern erklärt wurden, welche schliesslich allesamt ins Althochdeutsche übersetzt wurden. Der Titel vor dem ersten Wort *Abrogans* auf Seite 4 der Handschrift lautet denn auch: *Incipiunt closas ex vetere testamento* («es beginnen die Wörter aus dem Alten Testament»).

Auch einige musikalische Begriffe findet man im *Abrogans*, so etwa auf der abgebildeten Seite (S. 66) *cano singu* [«ich singe»] oder *concinent singant* [«sie singen»].

Antiquae. Anstyse. Uctustae.
 firmi. Eccc riosae. Ed uraela.
 Caeno. Singu. dico. quidhu.
 Caenore. kchitelona. Caeno
 Singu. graeuia. Liplih
 ho. E succuice. Edho su
 uaez lhhho. idbnbnie sona
 ns. Afœuuelæ. hlu cãnd
 Concimbz. Singænz. Con
 sonbz. hlurãnz. Concre
 pænt. hellænz. Cœcæ
 pœcæ æpurn. Cœcæ ykœas
 Inuocet contruærum.
 Instim no. thonæ ron nts
 cedros. cedros. Montes.
 pirkeiael eos. hodie.

RIND

Das Evangelium longum und sein Einband

Zu den fast immer präsentierten Zimelien der Stiftsbibliothek St. Gallen zählt das *Evangelium longum*, ein Evangelienbuch, über dessen Entstehungsgeschichte man so viel weiss wie über kein anderes Buch des frühen Mittelalters. Die *Casus sancti Galli*, die um 1040/1050 verfassten St. Galler Klostergeschichten Ekkeharts IV., nehmen sich der Schaffung (um 893/894) und des weiteren Schicksals der Handschrift eingehend an.

Am Ursprung dieses Evangelistars stehen zwei grosse Elfenbeintafeln, die im unbeschrittenen Zustand Kaiser Karl dem Grossen als Schreibdiptychon gedient hatten. Diese Tafeln befanden sich noch im Jahr 890 im Besitz von Hatto, Erzbischof von Mainz und Abt des Klosters Reichenau. Durch eine List gelang es dem St. Galler Abtbischof Salomon (890–920), die Elfenbeintafeln in seinen Besitz zu bringen. Sofort beauftragte er seinen talentiertesten Künstler, den Mönch Tuotilo († 913), die Tafeln mit Motiven für den Einband eines Buches für den feierlichen Gottesdienst zu beschneiden. Gleichzeitig erhielt der Mönch Sintram, ein Kalligraph von hervorragender Qualität, den Auftrag, ein Evangelienbuch mit den nach dem Kirchenjahr geordneten Evangelienlesungen zu schreiben und mit glanzvollen Initialen auszuschnücken. Sintram, «der beste Schönschreiber nördlich der Alpen», wie Ekkehart IV. schwärmt, führte die Arbeit mit grösster Regelmässigkeit und in einer Art aus, «dergleichen es unseres Erachtens nicht mehr geben wird». Tuotilo schuf auf dem Vorderdeckel eine *Maiestas Christi* (unter anderem mit Evangelistenporträts und ihren Symbolen sowie Engeln). Auf dem rückseitigen Einbanddeckel gestaltete er eine Tierkampfszene, die Himmelfahrt Mariens und die Geschichte von Gallus und dem Bären, den bekanntesten Teil der Gründungslegende des Klosters St. Gallen. Derselbe Tuotilo – er gilt als der erste namentlich fassbare Schweizer Künstler – zeichnete auch für die in Gold gefassten und mit Edelsteinen verzierten Rahmen verantwortlich. Darüber hinaus war Tuotilo auch ein vielseitig begabter Musiker und ein Dichter und Komponist von Tropen (vgl. S. 30).

Im 13. Jahrhundert wurden über einigen Evangelienlesungen Neumen nachgetragen. Sie deuten die Melodien an, auf denen der Evangelientext gesungen wurde. An den meisten Sonntagen sind diese Melodien, die sog. Lektionstöne, so einfach, dass sie nicht aufgeschrieben werden mussten – der Text wird auf einem Ton rezipiert, und nur jeweils am Satzende gibt es eine kurze Schlussfloskel von zwei oder drei Tönen. An einigen Festen jedoch – beispielsweise in der Woche nach Weihnachten und an Epiphanie – sind die Melodien und die Schlusswendungen kunstvoller, so dass es sinnvoll sein konnte, sie zu notieren.

Domini vobis scum

relinquetur uobis. domus ura deserta.
Dico enim uobis. non me uidebitis amo
do. donec dicatis. Benedictus qui ue
nit. in nomine dñi.

INNATI. S. IOHANNIS.
SEQ. SCI. IY. SCDM. IOHAN.

SINILLO TEMP. DIXIT IHC PETRO.
sequere me. Conuer
sus petrus. uidit illum discipulum
quem diligebat ihc sequentem. qui
& recubuit in caena super pectus eius. &
dixit. Dne. quis est qui tradet te. hinc
ergo cum uidisset petrus. dicit ihc. Dne.
hic autem quid. dicit ei ihc. Sic cum
uolo manere donec uenio. quid ad te.
Tu me sequere. Exiit sermo iste inter
fratres. quia discipulus ille non mortuit.
Et non dixit ei ihc quia non mortuit.
sed sic cum uolo manere donec ueniam.
quid ad te. hic est discipulus qui testi
monium perhibet de his. & scripsit haec.
Et scimus quia uerum e. testimonium eius.

Domini vobis scum
Donuena fo euange
ly scum dum oarhu

INNATI. INNOCENTII.
SEQ. SCI. IY. SCDM. MATHV.

ASINILLO TEMPORÉ.
noctas dñi. appa
rit in somnis ioseph dicens. Sur
ge & accipe puerum & matrem eius. & fu
ge in aegyptum. & esto ibi. usq. dum di

Weltkulturerbe und Weltdokumentenerbe – die St. Galler Nibelungenhandschrift B

«Mein Hauptzweck in St. Gallen war, den berühmten Kodex des Nibelungenliedes auf der dortigen Bibliothek zu sehen [...]», schrieb der 26jährige Hauslehrer und spätere preussische Geheimrat Georg Wilhelm Kessler (1782–1846) in seinen 1810 im Druck erschienenen *Briefen auf einer Reise durch Süd-Deutschland, die Schweiz und Ober-Italien*. Dieser Satz darf, vielleicht nicht mehr so ausgeprägt wie damals, heute noch Gültigkeit beanspruchen: Die Nibelungenhandschrift B der Stiftsbibliothek St. Gallen ist auch zweihundert Jahre später immer noch ein Hauptanziehungspunkt für Gäste, eines der bekanntesten Manuskripte der Bücherei des aufgehobenen Klosters St. Gallen.

Der nach 1250 von sechs Händen in einem weltlichen Skriptorium (vielleicht in Südtirol) für unbekannte Adelige einheitlich geschriebene Pergamentcodex enthält in bester Überlieferung zwei Dichtungen des Wolfram von Eschenbach, nämlich *Parzival* (Fassung D: S. 5–288) und *Willehalm* (Fassung G: S. 561–691), die Kreuzzugsdichtung *Karl der Grosse* des Strickers (Fassung C: S. 452–558) und die Fassung B des Nibelungenliedes (S. 291–416) zusammen mit der (nach dem Untergang der Burgunder) sich anschliessenden *Klage* (Fassung B: S. 416–451). Über die Geschichte dieses im 18. Jahrhundert sehr umworbene Bandes weiss man nur wenig: Die Sammelhandschrift war im 16. Jahrhundert im Besitz des Schweizer Universalgelehrten Aegidius Tschudi (1505–1572) aus Glarus. Dieser, der erste namentlich fassbare Eigentümer, brachte darin auch zahlreiche Randglossen an. Wegen finanzieller Probleme brachten Nachfahren Tschudis die zuletzt auf Schloss Gräpplang bei Flums aufbewahrte Handschrift im Februar 1768 auf eine Auktion. Fürstabt Beda Angehrn aus St. Gallen erhielt am Ende den Zuschlag. Für 2'640 Gulden gelangte die Nibelungenhandschrift zusammen mit 119 weiteren Handschriften aus dem Nachlass des Glarner Gelehrten in den Besitz der Bibliothek des Gallusklosters.

Die Handschriften der Stiftsbibliothek, auch die Nibelungenhandschrift B, sind integraler Bestandteil des UNESCO-Weltkulturerbes «Stiftsbezirk St. Gallen». Seit 2009 gehören die drei wichtigsten Handschriften des Nibelungenliedes, die Handschrift A in München, der St. Galler Codex 857 und die in Karlsruhe befindliche Handschrift C, überdies auch zum Weltdokumentenerbe der UNESCO «Memory of the World».

Musik spielt im Nibelungenlied keine zentrale Rolle, doch eine wichtige Person ist ein Spielmann: Volker, ein Edelmann, Krieger und Fiedler, der auf der Seite der Burgunden gegen die Hunnen an Etzels Hof kämpft. Sein Kampf wird oft mit musikalischem Vokabular beschrieben. So sagt der Hunnenkönig Etzel über Volker: «Seine Gesänge klingen schrecklich, seine Bogenstriche sind blutrot. Seine Töne bringen vielen Helden den Tod» (Str. 2002, übersetzt von H. Brackert; auf der abgebildeten Seite in der linken Spalte, achte bis zehnte Zeile von oben).

*Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 857 (S. 392) –
Pergament – 696 Seiten – Südtirol (?) – nach 1250.*

392
 not. daz alle mine recken soln vor
 in tot.

Ach we der hochgezite sprach der
 chönech her. da nihtet einer inne
 der herzer volker. als ein eber wilde
 unde ist ein spilman. ich danches mi
 nem heile daz ich dem rivel entran.

Sine leiche lirtent vbele sine woge
 di sint tot. ja vellent sine done vil
 manigen helt. tot. ine werz niht
 waz vnt wize der selbe spilman.
 want ich gant in dehemen so rehte
 leiden gewan.

Si heren di si wolben lizen für den
 sal. do hvt sich innerthalben ein
 grozilicher schal. di geste sere rach
 en daz in e geschach. volker der
 vil chöne hey waz er helme cer
 brach.

Sich herre gegen dem schalle vnt
 sich. ver könech her. hört ir döne
 klagen. di dort volker vidett
 mit den klinnen swer zu dem torn
 gat. ez ist ein riter austrich den er
 edem videlbogen hat.

Dich riuet ane marze so sprach Ha
 gene. daz ich ir gesaz in dem huse
 vor dem degene. ich was sin gefelle
 vnde oveh er der min. vnd chome
 wir immer wider heim daz soln
 wir noch mit truwen sin.

No schowe könech here volker ist
 du holt. er dienet vnzrechliche
 du silber vnt du golt. sin videlboge
 im findet dorch den heren stal. er
 bricht vf den helmen diu liehte
 schinenden mal.

Sine gesach nie videlere so herlichen
 kan. als der degene volker diuce
 hat getan. di sinen leiche hellou
 dorch helme vnd rant. ja sol er
 ruten gutt ross vnde tragen her
 lich gewant.

Swaz der klinnen mage in dem sal
 was genesen. ver enwas no vheer
 ner dar inne. nie genesen. des was
 der schal gewist. daz nemen
 mit in streit. diu swert von handen
 legeten di chönen recken gemett.

Di Herren nach ir möde
 sizen do ce tal. Volker vnde
 klagen grengen für den sal.
 sich leuten ober schilde di obermo
 ten man. do wart da rede vil
 sparhe von in beiden getan.

Do sprach von horgonden biselher
 der degene. iane müget ir liebe
 vntwode rwe niht gepflegen. ir solt
 di toten lirt. vnd dem hyle tragen.
 wir werden noch bestanden ich wilz
 ir warliche ligen.

Sine soln vns vnder fizen hi niht
 langer ligen. e daz vns di klinnen
 mit sturme an gesigen. wir gehawen
 noch di vunden di mir sinfte tot.
 des han ich sprach do biselher einen
 klagen mit.

So wol nuch solhes herren sprach
 do klagen. der rat enzame nemen
 wan einem degene. den vnt min
 iunger herre hirt hat getan. des
 müget ir horgonden alle vil vroli
 che stan.

Do volgeten si dem rate vnt torgen
 für di drit sibent toten
 wif en si dar für. vor des sales
 she got da vielen si ce tal. do hvt
 sich von ir magen en vil chlageli
 cher schal.

Ez was ir erelicher so marliche vnt.
 der sin saptter pflage er wurde
 noch gesunt. der vor dem hohen
 valle möse ligen tot. daz chlageten
 di ir frumde des gi in warliche not.

Do sprach der videlere volker ein
 helt gemett. no chuse ich des die
 warheit als mir ist geset. di klinnen
 di sint böse si clagent sam diu wip.
 no solden si beruchen der vil sere
 vunden lip.

Do vande ein margave er riet r
 durch got. er sach einen finen mach
 gewillen in daz plor. er besloz in
 mit den armen vnde wold in tra
 gen dan. den schor ob im ce tode der
 vil chöne spilman.

Do daz di ander sizen diu floht diu

Anhang

Literaturhinweise

Vorbemerkung: In der Stiftsbibliothek (Büro Ausleihe) ist ein Handapparat mit Literatur zur Ausstellung aufgestellt; die Bücher können dort im Lesesaal konsultiert oder ausgeliehen werden.

Allgemeine und einführende Literatur:

Einen raschen Überblick über die einzelnen Themen verschaffen die einschlägigen Artikel in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von FRIEDRICH BLUME. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von LUDWIG FINSCHER, 26 Bde. in zwei Teilen, Kassel u. a. 1994–2007 [= MGG neu] (Gregorianischer Gesang; Handzeichen; Hexachord; Liturgische Gesangbücher; Modus; Notation. IV. Neumen; Sequenz; Solmisation; Sankt Gallen; Tonar; Tropus). – The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von STANLEY SADIE, 20 Bde., London 1980/2. Auflage, 29 Bde., New York 2001–2002 (Gregorian chant; Gregorian and Old Roman chant; Gregory the Great; Neumatic notations; Notation, § III, 1: Western, plainchant; Plainchant; Solmization; Sequence; Tonary; Trope).

Zur Musik im Kloster St. Gallen und Musikhandschriften der Stiftsbibliothek: JOHANNES DUFT, Gesangskunst – Buchkunst. Handschriften aus dem 8. bis 18. Jahrhundert in der Stiftsbibliothek St. Gallen, in: Katholische Kirchenmusik 96 (1971), S. 161–179. – DERS., Der Beitrag des Klosters St. Gallen zum kirchlichen Gesang, in: Katholische Kirchenmusik 114 (1989), S. 264–271. – THERESE BRUGGISSER-LANKER, Musik und Liturgie im Kloster St. Gallen in Spätmittelalter und Renaissance, Göttingen 2004.

Kurzbiographien St. Galler Mönche: RUDOLF HENGGELE, Professbuch der fürstlichen Benediktinerabtei der Heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen (= Monasticon-Benedictinum Helvetiae), Zug [1929].

Allgemein zu Handschriften der Stiftsbibliothek: Cimelia Sangallensia. Hundert Kostbarkeiten aus der Stiftsbibliothek St. Gallen, hrsg. von KARL SCHMUKI, PETER OCHSENBEIN und CORNEL DORA, St. Gallen 1998, ²2000. – ANTON VON EUW, Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (= Monasterium Sancti Galli 3), 2 Bde., St. Gallen 2008. – Mittelalterliche Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen können in wachsender Zahl im Rahmen des Unternehmens «Codices Electronici Sangallenses (CESG)» im Internet frei besichtigt und mit Hilfe der begleitenden Beschreibungen erforscht werden (Stand Oktober 2010: 383 Handschriften): www.cesg.unifr.ch.

Literatur zur VITRINE 1:

Die Anfänge des Gregorianischen Chorals

Die Literatur zum Gregorianischen Choral ist nahezu uferlos. Hier können nur einige Titel genannt werden; eine sehr ausführliche Bibliographie findet man in DAVID HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993.

DOM EUGÈNE CARDINE, *Sémiologie Grégorienne*, in: *Études Grégoriennes* 11 (1970), S. 1–158. – MICHEL HUGLO, *Les livres de chant liturgique* (= *Typologie des sources du moyen âge occidental* 52), Turnhout 1988. – LUIGI AGUSTONI und JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, 2 Bde., Regensburg 1987–1992; zu den *litterae significativae* S. 154–155. – WULF ARLT, *Liturgischer Gesang und gesungene Dichtung im Kloster St. Gallen*, in: *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert*, hrsg. von PETER OCHSENBEIN, Stuttgart 1999, S. 137–165, hier S. 137–149. – ANDREAS PFISTERER, *Cantilena Romana. Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals* (= *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 11), Paderborn u.a. 2002. – DAVID HILEY, *Gregorian Chant* (= *Cambridge Introductions to Music*), Cambridge 2009. – STEFAN KLÖCKNER, *Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg 2009.

Zum St. Galler Cantatorium (Handschrift Nr. 359): JOHANNES DUFT und RUDOLF SCHNYDER, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen* (= *Kult und Kunst* 7), Beuron 1984, S. 95–128 und 160–162. – *Die Handschrift St. Gallen Stiftsbibliothek 359 Cantatorium* (= *Monumenta palaeographica Gregoriana* 4), Münsterschwarzach 1987 [Faksimile-Edition]. – OCHSENBEIN, *Das St. Galler Cantatorium – eine Hauptquelle des gregorianischen Messgesangs*, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 104–105. – VON EUW, *St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 131.

Zur Prachthandschrift mit Messgesängen aus Einsiedeln (Stiftsbibliothek Einsiedeln, Handschrift Nr. 121): *Codex 121 Einsiedeln. Graduale und Sequenzen Notkers von St. Gallen*, Faksimile und Kommentar, hrsg. von ODO LANG, Weinheim 1991; im Kommentar v.a. die Beiträge von ODO LANG, Einführung, S. IX–XV; ANTON VON EUW, *Beschaffenheit und künstlerische Ausstattung der Handschrift*, S. 1–68; RUPERT FISCHER, *Das Graduale des Codex 121 der Stiftsbibliothek Einsiedeln*, S. 69–118; GODEHARD JOPPICH, *Die rhetorische Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln*, S. 119–188; ANDREAS HAUG, *Der Sequentiartheil des Codex Einsiedeln 121*, S. 207–256.

Zur ältesten St. Galler Handschrift mit Neumen für alle Gesänge der Messe (Handschrift Nr. 342): SUSAN RANKIN, *Ways of Telling Stories*, in: *Essays on medieval music in honor of David G. Hughes*, hrsg. von GRAEME M. BOONE, Cambridge (Mass.) 1995, S. 371–394. – VON EUW, *St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 137. – BEAT VON SCARPATETTI, *Das St. Galler Scriptorium*, in: OCHSENBEIN (Hrsg.), *Das Kloster St. Gallen* (wie *Vitrine 1*), S. 31–67, hier S. 56–61. – FRANZ KARL PRASSL, *Codex St. Gallen 342 – eine wichtige Quelle für semiologische Studien*, in: *Psallite sapienter. Festschrift zum 80. Geburtstag von Georg Bére*, Budapest 2008, S. 401–433.

Zum Messgesangbuch aus dem späten 10. Jahrhundert (Handschrift Nr. 339): *Le codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (X^e siècle). Antiphonale missarum Sancti Gregorii* (= *Paléographie musicale*, sér. 1, 1), Solesmes 1889 [Faksimile-Edition]. – VON EUW, *St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 142.

Zum Hartker-Antiphonar (Handschrift Nr. 390/391): *Die Handschrift St. Gallen Stiftsbibliothek 390–391: Antiphonarium Hartkeri*, 2 Bde. (= *Monumenta palaeographica Gregoriana* 4), Münsterschwarzach 1986 [Faksimile-Edition]. – SCHMUKI, *Das zweibändige Hartker-Antiphonar*, ein

◊Meisterwerk in Schrift, Neumen und Initialzeichnung, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 118–119. – VON EUW, *St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 143. – KEES POUDE-ROIJEN, *Wer ist Hartker? Die Entstehung des Hartkerischen Antiphonars*, in: *Beiträge zur Gregorianik 47* (2009), S. 67–86.

Zum *St. Galler Prozessionale* (Handschrift Nr. 360): DUFT/SCHNYDER, *Die Elfenbein-Einbände* (wie *Cantatorium*), S. 129–145 und 163–164. – SCHMUKI, *Das Sankt Galler Prozessionale aus dem 12. Jahrhundert*, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 144–145.

Literatur zur Vitrine 2:

Neue Gattungen der liturgischen Musik im Frühmittelalter: Tropus und Sequenz

SUSAN RANKIN, *Notker und Tuotilo: Schöpferische Gestalten in einer neuen Zeit*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N. F. 11 (1991), S. 17–42. – ARLT, *Liturgischer Gesang* (wie Vitrine 1), S. 149–165. – PETER OCHSENBEIN, *Die Ursprünge der Sequenz und des Tropus im Blick auf St. Gallen*, in: *Congaudent angelorum chori. P. Roman Bannwart OSB zum 80. Geburtstag*, hrsg. von THERESE BRUGGISSER-LANKER u. a. (= Schriftenreihe der Musikhochschule Luzern 1), Luzern 1999, S. 41–52.

Zur Gattung des Tropus und zur Prachthandschrift mit Tropen und Sequenzen (Handschrift Nr. 376): SCHMUKI, *Eine Prachthandschrift für den feierlichen Messgottesdienst*, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 134–135. – VON EUW, *St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 159. – CRISTINA HOSPENTHAL, *Tropen zum Ordinarium missae in St. Gallen. Untersuchungen zu den Beständen in den Handschriften St. Gallen, Stiftsbibliothek 381, 484, 376, 378, 380 und 382* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, 52), Bern 2010.

Zur Gattung der Sequenz und zu den Handschriften Nr. 378 und 382: WOLFRAM VON DEN STEINEN, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 Bde., Bern 1948. – HAUG, *Sequentiarteil* (wie *Cod. Einsiedeln 121, Vitrine 1*). – SILVIA WÄLLI, *Notkers Sequenz-Melodien des 9. Jahrhunderts: Aspekte der Rekonstruktion und Rezeption am Beispiel von Natus ante saecula*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N. F. 23 (2003), S. 35–110. – VON EUW, *St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 160.

Zu den beiden kleinformatigen Handschriften mit Tropen und Sequenzen (Handschriften Nr. 381 und 484): *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 & 381*, kommentiert und in Faksimile herausgegeben von WULF ARLT und SUSAN RANKIN, 3 Bde., Winterthur 1996. – OCHSENBEIN, *Eine frühe St. Galler Sequenzen- und Tropen-Sammlung*, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 108–109.

Zum *Codex Cuontz* (Handschrift Nr. 546): FRANK LABHARDT, *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, 8), 2 Bde., Bern 1959/1963. – BEAT VON SCARPATETTI, *Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen, Bd. 2: Abt. III/2: Codices 450–546*, Wiesbaden 2008, S. 422–430.

Literatur zur VITRINE 3:

Musiktheorie vom Frühmittelalter bis zur Renaissance

MICHAEL BERNHARD, Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter, in: Geschichte der Musiktheorie, hrsg. von FRIEDER ZAMINER, Bd. 3: Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, Darmstadt 1990, S. 37–103. – KLAUS-JÜRGEN SACHS, Musikalische Elementarlehre im Mittelalter, ebd., S. 105–161.

Zu den *Institutiones* Cassiodors und der Handschrift Nr. 855: Cassiodori senatoris institutiones, hrsg. von R. A. B. MYNORS, Oxford 1963. – SCHMUKI, Die Unterteilung des Quadriviums in Cassiodors *«Institutiones saecularium litterarum»*, in: Cimelia Sangallensia (wie Einführung), S. 56–57. – Cassiodor, *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*. Einführung in die geistliche und weltliche Wissenschaft, übersetzt und eingeleitet von WOLFGANG BÜRSGENS, 2 Bde. (= Fontes Christiani 39), Freiburg i. Br. 2003. – VON EUW, St. Galler Buchkunst (wie Einführung), Nr. 56.

Zum althochdeutschen Musiktraktat des Notker Labeo (Handschrift Nr. 242): KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Mensura fistularum: Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter* (= Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung 1–2), Bd. 1: Edition der Texte, Stuttgart 1970; Bd. 2: Studien zur Tradition und Kommentar der Texte, Murrhardt 1980. – DERS., Die Rolle der Mensura von Monochord, Orgelpfeifen und Glocken in der mittelalterlichen *Ars Musica*, in: *Mensura. Maß, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, hrsg. von ALBERT ZIMMERMANN, 2. Halbband, Berlin 1984 (*Miscellanea Mediaevalia* 16, 2), S. 459–475. – JAMES CECIL KING, Notker der Deutsche zur Mensurberechnung der Orgelpfeifen, in: *American Journal of Germanic Linguistics and Literatures* 2 (1990), 1, S. 53–66. – SACHS, *Musikalische Elementarlehre*. – Notker Labeo, *De musica*. Edition, Übersetzung und Kommentar von MARTIN VAN SCHAIK, Utrecht 1995. – ANDREAS TRAUB, Der Musiktraktat Notkers des Deutschen, in: *Deutsche Literatur und Sprache 1050–1200. Festschrift für Ursula Hennig zum 65. Geburtstag*, hrsg. von ANNEGRET FIEBIG und HANS-JOCHEN SCHIEWER, Berlin 1995, S. 333–345. – SCHMUKI, Eine reich glossierte Schulhandschrift aus dem Kloster St. Gallen, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 116–117.

Zu Bern von Reichenau und seinem Tonar (Handschrift Nr. 898): ALEXANDER RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation, Tutzing 1999*.

Zur Guidonischen Hand und der Handschrift Nr. 937: BRUGGISSER-LANKER, *Musik und Liturgie* (wie Einführung), S. 22–24 und 231.

Zu Heinrich Glarean und seinem Dodekachordon (NN rechts II 6): RUDOLF ASCHMANN u.a., *Der Humanist Heinrich Loriti, genannt Glarean, 1488–1563. Beiträge zu seinem Leben und Werk*, hrsg. vom Ortsmuseum Mollis, Glarus 1983; darin v.a. die Beiträge von FELIX STÜSSI, *Lebenslauf*, S. 30–41; RUDOLF ASCHMANN, *Glarean als Musiktheoretiker*, S. 145–186. – HANS-HUBERTUS MACK, *Humanistische Geisteshaltung und Bildungsbemühungen am Beispiel von Heinrich Loriti Glarean (1488–1563)*, Bad Heilbronn / Obb. 1992. – CRISTLE COLLINS JUDD, *Musical Commonplace Books, Writing Theory, and «Silent Listening»: The Polyphonic Examples of the Dodekachordon*, in: *The Musical Quarterly* 82, 3/4 (1998), S. 482–516. – DIES., *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000, S. 138–176. – NICOLE SCHWINDT (Hrsg.), *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?*, Kassel 2006; darin v.a. die Beiträge von LAURENZ LÜTTEKEN, *Gratwanderung oder integrales Konzept? Glarean in der musikalischen und intellektuellen Geschichte des 16. Jahrhunderts*, S. 11–23; BARBARA MAHLMANN-BAUER, *Glarean und die Reformation – eine Neubewertung*, S. 25–64; Christian Meyer, *Zur «Konstruktion» der antiken Musiktheorie bei Glarean*, S. 147–159.

Zu Mauritius Enck und den Musiklehren von Listenius und Philomathes aus seinem Besitz (15'031 und TT links VII 5): HENGGELER, Professbuch (wie Einführung), S. 251–252. – HEINZ VON LOESCH, Listenius, in: MGG neu (wie Einführung), Personenteil, Bd. 11 (2004), Sp. 202–203. – DERS., Ornithoparch, in: MGG neu (wie Einführung), Personenteil, Bd. 12 (2004), Sp. 1425–1427. – KARL SCHMUKI, Ein Lehrbuch zu den naturwissenschaftlichen Fächern des Quadriviums aus dem Besitz des St. Galler Mönchs Mauritius Enck, in: Das Kloster St. Gallen und seine Schulen, Ausstellungskatalog Stiftsbibliothek St. Gallen 2008/2009, St. Gallen 2009, S. 88–89.

Literatur zur Vitrine 4:

Geistliche und weltliche Musik des 16. Jahrhunderts

PETER OCHSENBEIN und KARL SCHMUKI, Bibliophiles Sammeln und Historisches Forschen. Der Schweizer Polyhistor Aegidius Tschudi (1505–1572) und sein Nachlass in der Stiftsbibliothek St. Gallen, Ausstellungskatalog Stiftsbibliothek St. Gallen 1990/1991, St. Gallen 1991. – JOHANNES DUFT, Die Tschudi-Handschriften in der Stiftsbibliothek St. Gallen, in: DERS., Die Abtei St. Gallen, Bd. 1: Beiträge zur Erforschung ihrer Manuskripte, Sigmaringen 1990, S. 165–175. – KARL SCHMUKI, Die Handschriften aus dem Besitz des Aegidius Tschudi, in: ERNST TREMP, JOHANNES HUBER und KARL SCHMUKI, Stiftsbibliothek St. Gallen. Ein Rundgang durch Geschichte, Räumlichkeiten und Sammlungen, St. Gallen 2007, S. 108–110.

Zu den vierstimmigen Choralbearbeitungen von Manfred Barbarini Lupus (Handschrift Nr. 542): BRIGITTE BACHMANN-GEISER, Der Codex 542 der Stiftsbibliothek St. Gallen als Beitrag zur Instrumentenkunde des 16. Jahrhunderts, in: *Studia instrumentorum musicae popularis* 4, Stockholm 1976, S. 60–62. – DIES., Klingende Miniaturen. Eine St. Galler Handschrift von 1561–1563 als Instrumentenkunde, in: *Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa*, hrsg. von MONIKA LUSTIG u.a., Blankenburg 2000. – SCHMUKI, Vierstimmige Gesänge aus dem Kloster St. Gallen in einem grossformatigen Graduale, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 190–191. – BRUGGISSER-LANKER, Musik und Liturgie (wie Einführung), S. 59–95, 116–155 und 290–313. – VON SCARPATETTI, Handschriften (wie Cod. 546, Vitrine 2), S. 397–409.

Zu den Verteidigungsreden der mehrstimmigen Musik von Mauritius Enck (Handschrift Nr. 443): BRUGGISSER-LANKER, Musik und Liturgie (wie Einführung), S. 97–115.

Zu den Liederbüchern von Aegidius Tschudi (Handschriften Nr. 463 und 464): DONALD GLENN LOACH, Aegidius Tschudi's songbook (St. Gall Ms 463). A humanistic document from the circle of Heinrich Glarean, Ann Arbor, Mich. (University Microfilms) 1970. – JUDD, Musical commonplace Books (wie Druck NN rechts II 6, Vitrine 3), S. 482–516. – DIES., Reading Renaissance Music Theory (wie Druck NN rechts II 6, Vitrine 3), S. 321. – VON SCARPATETTI, Handschriften (wie Cod. 546, Vitrine 2), S. 42–46.

Zum Liederbuch von Johannes Heer (Handschrift Nr. 462): Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus. Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Cod. 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen), hrsg. von ARNOLD GEERING und HANS TRÜMPY (= Schweizerische Musikdenkmäler 5), Basel 1967. – SCHMUKI, Das Liederbuch des Glarner Kaplans Johannes Heer, in: *Cimelia Sangallensia* (wie Einführung), S. 178–179. – VON SCARPATETTI, Handschriften (wie Cod. 546, Vitrine 2), S. 39–42.

Literatur zur VITRINE 5:

Fridolin Sicher als Kalligraph, Organist, Musiksammler und Chronist

Zur Chronik von Fridolin Sicher (Kantonsbibliothek St. Gallen, VadSlg, Ms. 71): Fridolin Sichers Chronik, hrsg. von ERNST GÖTZINGER, St. Gallen 1885 (= Mittheilungen zur Vaterländischen Geschichte 20). – RUDOLF GAMPER, Liebe und Zorn – Menschliche Regungen und die Allmacht Gottes in den St. Galler Chroniken der Reformationszeit, in: Liebe und Zorn. Zu Literatur und Buchkultur in St. Gallen, hrsg. von ANDREAS HÄRTER (= Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München 77), Wiesbaden 2009, S. 41–63, hier S. 58–59.

Zur Orgel in der St. Galler Klosterkirche, den Orgelbau- und Organistenverträgen (Stiftsarchiv St. Gallen, Bd. 98): WALTER ROBERT NEF, Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur (= Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft 7), Basel 1938, S. 7–20 und 142–149. – ESTHER STALM, Fridolin Sicher (1490–1546) und die Orgeltabulatur in der St. Galler Stiftsbibliothek (Codex 530), in: Musik und Gottesdienst 49 (1995), S. 126–141.

Zum Liederbuch von Fridolin Sicher (Handschrift Nr. 461): The Songbook of Fridolin Sicher, around 1515. Sankt Gallen, Stiftsbibliothek Cod. Sang. 461. Introduction DAVID FALLOWS, Peer 1996 [Faksimile]. – VON SCARPATETTI, Handschriften (wie Cod. 546, Vitrine 2), S. 37–39.

Zur Orgeltabulatur von Fridolin Sicher (Handschrift Nr. 530): NEF, Fridolin Sicher (wie StiASG, Bd. 98). – St. Galler Orgelbuch. Die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher (St. Gallen, Codex 530), hrsg. von HANS JOACHIM MARX in Zusammenarbeit mit THOMAS WARBURTON (= Schweizerische Musikdenkmäler 8. Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts 3), Winterthur 1992. – STALM, Fridolin Sicher (wie StiASG, Bd. 98). – OCHSENBEIN, Ein frühes Orgelbuch des St. Galler Stiftsorganisten Fridolin Sicher, in: Cimelia Sangallensia (wie Einführung), S. 180–181.

Zum Directorium perpetuum (Handschriften Nr. 533–539): VON SCARPATETTI, Handschriften (wie Cod. 546, Vitrine 2), S. 379–388.

Literatur zur VITRINE 6:

Musikhandschriften und -drucke des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts

HENGGELER, Professbuch (wie Einführung), S. 323, 368, 372–374 und 403. – PETER OCHSENBEIN, Die Musikaliensammlung in Neu St. Johann, in: Das Kloster St. Johann im Thurtal, hrsg. von WERNER VOGLER, St. Gallen 1985, S. 238–246. – KARL SCHMUKI, Die St. Galler Klosterdruckerei 1633–1798, in: K. S. und CORNEL DORA, Ein Tempel der Musen. Die Klosterbibliothek von St. Gallen in der Barockzeit, Ausstellungskatalog Stiftsbibliothek St. Gallen 1995/1996, St. Gallen 1996, S. 73–84.

Zum Antiphonar des Dominikus Feustlin (Handschriften Nr. 1762–1764 und 1795): BEAT VON SCARPATETTI, Die Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen. Beschreibendes Verzeichnis. Codices 1726–1984 (14.–19. Jahrhundert), St. Gallen 1983, S. 110*, 32–34 und 56–57. – SCHMUKI, Das Antiphonar des Dominikus Feustlin in vier Bänden, in: Cimelia Sangallensia (wie Einführung), S. 202–203.

Zu Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee und seinen Arien op. 1: EUGEN KOLLER, Franz Josef Leonti Meyer v. Schauensee 1720–1789. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert, Frauenfeld/Leipzig 1922, insb. S. 1–57.

Zur Haffner-Sinfonie von Wolfgang Amadeus Mozart (Cod. Mus. 12): Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 4: Orchesterwerke, Werkgruppe 11: Sinfonien, Bd. 6, hrsg. von CHRISTOPH HELLMUT MAHLING und FRIEDRICH SCHNAPP, Kassel u.a. 1970, S. 113–164. Im Kritischen Bericht zu diesem Band, vorgelegt von HENNING BEY, Kassel 2004, S. f/33–f/44, ist der St. Galler Stimmensatz nicht genannt. Die Auskünfte über die St. Galler Handschrift und ihr Verhältnis zu anderen Quellen verdanke ich Dr. ULRICH LEISINGER, dem Wissenschaftlichen Leiter der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, per E-Mail. – VOLKER SCHERLIESS, Die Sinfonien, in: Mozart Handbuch, hrsg. von SILKE LEOPOLD, Kassel u.a. 2005, S. 250–325, über die Haffner-Sinfonie S. 302–304. – WOLFGANG GERSTHOFER, Die Sinfonien KV 385 («Haffner»), KV 425 («Linzer») und KV 504 («Prager»), in: Das Mozart-Handbuch, hrsg. von GERNOT GRUBER in Verbindung mit DIETER BORCHMEYER, Bd. 1: Mozarts Orchesterwerke und Konzerte, hrsg. von JOACHIM BRÜGGE und CLAUDIA MARIA KNISPEL, Laaber 2007, S. 69–93, über die Haffner-Sinfonie S. 69–74.

Zu Maurus Christen und seiner Arie für Tenor (Cod. mus. 36): HENGGELER, Professbuch (wie Einführung), S. 412.

Literatur zur VITRINE 7:

Der St. Galler Klosterplan und die Musik

Notker der Stammler, Taten Kaiser Karls des Grossen, hrsg. von HANS F. HAEFELE (= Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum, Nova series 12), Berlin 1959, München 1980. – Einhard / Notker der Stammler, Leben und Taten Karls des Grossen, Mit einem Nachwort von HERMANN SCHREIBER, München 1965. – WOLFGANG HAFNER, Der St. Galler Klosterplan im Lichte von Hildemars Regelkommentar, in: Studien zum St. Galler Klosterplan, hrsg. von Johannes Duft (= Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte 42), St. Gallen 1962, S. 177–192. – WALTER HORN und ERNEST BORN, The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy of, and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery, 3 Bde., Berkeley / Los Angeles / London 1979. – KONRAD HECHT, Der St. Galler Klosterplan, Sigmaringen 1983. – ANDREAS HAUG, Sankt Gallen, in: MGG neu (wie Einführung), Sachteil, Bd. 8 (1992), Sp. 948–969. – WALTER BERSCHIN, Der St. Galler Klosterplan als Literaturdenkmal, in: Studien zum St. Galler Klosterplan II, hrsg. von PETER OCHSENBEIN und KARL SCHMUKI (= Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte 52), St. Gallen 2002, S. 107–150. – Ekkehard IV., Casus sancti Galli, St. Galler Klostergeschichten, hrsg. und übersetzt von HANS F. HAEFELE, Darmstadt 1980, 42002. – Die Benediktusregel. Eine Anleitung zu christlichem Leben. Der vollständige Text der Regel, übersetzt und erklärt von GEORG HOLZHERR, 7. Auflage, Freiburg/Schweiz, 2007. – ANDREA ZUR NIEDEN, Der Alltag der Mönche. Studien zum Klosterplan von St. Gallen, Hamburg 2008. – GILES CONSTABLE, Carolingian monasticism as seen in the plan of St. Gall, in: Le monde carolingien. Bilan, perspectives, champs de recherches, Turnhout 2009, S. 199–217. – BARBARA SCHEDL, Der St. Galler Klosterplan – ein materialisierter Diskurs, in: Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas, hrsg. von GERFRIED SITAR und MARTIN KROKER unter Mitarbeit von HOLGER KEMPKENS, 2 Bde. (Essays und Katalog), Regensburg 2009, Bd. 1: Essays, S. 134–147. – Internetseite des Forschungsprojekts der University of California Los Angeles über den Klosterplan: www.stgallplan.org.

Literatur zur VITRINE 8:
Kostbarkeiten aus der Handschriftensammlung der Stiftsbibliothek

Zur Priscian-Grammatik mit irischen Glossen (Handschrift Nr. 904): Edition der irischen Glossen und Texte: *Thesaurus Palaeohibernicus. A Collection of Old-Irish Glosses, Scholia Prose and Verse*, hrsg. von WHITLEY STOKES und JOHN STRACHAN, Bd. 2, Cambridge 1903, S. XVIII–XXIII, 49–224 und 290. – JOHANNES DUFT und PETER MEYER, *Die irischen Miniaturen der Stiftsbibliothek St. Gallen, Olten/Bern/Lausanne 1953*, S. 72–74 und 107–109. – RIJCKLOF HOFMAN, *The Sankt Gall Priscian Commentary (= Studien und Texte zur Keltologie 1)*, 2 Bde., Münster 1996. – PÁDRAIG O’NEILL, *Irish observance of the three lents and the date of the St Gall Priscian (MS 904)*, in: *Ériu* 51 (2000), S. 159–180. – MICHAEL RICHTER, *St Gallen and the Irish in the early Middle Ages*, in: *Ogma. Essays in Celtic Studies in honour of Proinseas Ni Chathain*, hrsg. von MICHAEL RICHTER und JEAN-MICHEL PICARD, Dublin 2002, S. 65–75, bes. S. 70. – MICHELLE WALDISPÜHL, *Randbemerkungen zu Priscian*, in: *Geheimnisse auf Pergament, Ausstellungskatalog Stiftsbibliothek St. Gallen 2007/2008, St. Gallen 2008*, S. 56–57. – ANDERS AHLQUIST, *Deux poèmes vieil-irlandais du Codex 904 de Saint-Gall*, in: *Priscien. Transmission et refondation de la grammaire de l’antiquité aux modernes*, hrsg. von MARC BARATIN, BERNARD COLOMBAT und LOUIS HOLTZ (= *Studia Artistarum* 21), Turnhout 2009, S. 57–64.

Zur textgeschichtlich wichtigsten Abschrift der Benediktsregel (Handschrift Nr. 914): LUDWIG TRAUBE, *Textgeschichte der Regula Benedicti*, München 1898. – RUDOLPHUS HANSLIK (Hrsg.), *Benedicti Regula. Editio altera emendata (= Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 75)*, Wien 1977. – LÉON GLISSEN, *Observations codicologiques sur le codex Sangallensis 914*, in: *Miscellanea Codicologica. Gedenkschrift für François Masai (= Les publications de Scriptorium 8)*, Gent 1979, S. 51–70. – [Faksimile] *Regula Benedicti de codice Sangallensi*, edita a P. BENEDIKT PROBST OSB, St. Ottilien 1983. – KLAUS ZELZER, *Von Benedikt zu Hildemar. Zu Textgestalt und Textgeschichte der Regula Benedicti auf ihrem Weg zur Alleingeltung*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 23 (1989), S. 112–130. – *Regula Benedicti – Die Benediktusregel lateinisch/deutsch*, hrsg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz, 4. Auflage, Beuron 2006. – *Die Benediktsregel*, übers. von HOLZHERR (wie Vitrine 7). – MIRKO BREITENSTEIN, *Die Regel – Lebensprogramm und Glaubensfibel*, in: *Macht des Wortes*, hrsg. von SITAR/KROKER (wie Vitrine 7); hier: Bd. 1, S. 23–29. In Band 1 auch: SIEGFRIED STATTMANN, *Benediktinische Spiritualität und Lebenskultur*, S. 31–33. Katalogteil S. 33–96. – *Die Benediktsregel lateinisch/deutsch, mit der Übersetzung der Salzburger Äbtekonferenz* hrsg. von ULRICH FAUST (= *Reclams Universalbibliothek Nr. 18’600*), Stuttgart 2009. – BERNHARD ZELLER, *Die frühmittelalterlichen Necrologien des Klosters St. Gallen*, in: *Bücher des Lebens – Lebendige Bücher*, hrsg. von PETER ERHART und JAKOB KURATLI HÜEBLIN, St. Gallen 2010, S. 183–189.

Zum Edictus Rothari (Handschrift Nr. 730): FRANZ BEYERLE, *Die Gesetze der Langobarden*, Weimar 1947. – ALBAN DOLD, *Zum Langobardengesetz*, in: *Deutsches Archiv für Geschichte des Mittelalters* 4 (1940), S. 1–52. – ALBAN DOLD, *Zur ältesten Handschrift des Edictus Rothari*, Stuttgart/Köln 1955. – FLORUS VAN DER RHEE, *Über Umfang und Aufbau des Codex Sangallensis 730 (Edictum Rothari)*, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 29 (1973), S. 551–558. – CLAUDIO AZZARA und STEFANO GASPARRI (Hrsg.), *Le leggi dei Longobardi: storia, memoria e diritto di un popolo germanico (= Altomedioevo 4)*, Rom 22005. – ANTON VON EUW, *Zur künstlerischen Ausstattung früher Leges-Handschriften Cod. 729, 730 und 731 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, in: *Ausbildung des Rechts. Systematisierung und Vermittlung von Wissen in mittelalterlichen Rechtshandschriften*, hrsg. von KRISTIN BÖSE und SUSANNE WITTEKIND, Frankfurt 2009, S. 63–82.

Zum althochdeutschen Abrogans (Handschrift Nr. 911): GEORG BAESECKE, *Der deutsche Abrogans und die Herkunft des deutschen Schrifttums*, Halle 1930. – JOCHEN SPLETT, *Abrogans-Studien. Kommentar zum ältesten deutschen Wörterbuch*, Wiesbaden 1976. – *Das älteste deutsche*

Buch. Die Abrogans-Handschrift der Stiftsbibliothek St. Gallen, im Faksimile hrsg. und beschrieben von BERNHARD BISCHOFF, JOHANNES DUFT und STEFAN SONDEREGGER, 2 Bde., St. Gallen 1977.

Zum Evangelium longum (Handschrift Nr. 53): DUFT/SCHNYDER, Die Elfenbein-Einbände (wie Vitrine 1), S. 13–28, 55–93 und 157–160. – PETER OCHSENBEIN, KARL SCHMUKI und CORNEL DORA, Vom Schreiben im Galluskloster. Handschriften aus dem Kloster St. Gallen vom 8. bis 18. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Stiftsbibliothek St. Gallen 1993/1994, St. Gallen 1994, S. 80–88. – ANTON VON EUW, Wer war Sintram? Zu Ekkeharts IV. Casus sancti Galli c. 22, in: *Scripturus vitam. Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart*. Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag, hrsg. von DOROTHEA WALZ, Heidelberg 2002, S. 423–434. – Ekkehard IV., Casus Sancti Galli – St. Galler Klostergeschichten, hrsg. und übersetzt von HANS F. HAEFELE, 4. Auflage mit einem Nachtrag von STEFFEN PATZOLD (= *Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters* 10), Darmstadt 2002, bes. Kapitel 22 und 29. – VON EUW, *Die St. Galler Buchkunst* (wie Einführung), Nr. 108.

Zur St. Galler Nibelungenhandschrift (Handschrift Nr. 857): Ausgaben: Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Text, Übersetzung und Kommentar, hrsg. von JOACHIM HEINZLE (= *Bibliothek des Mittelalters* 9), Frankfurt 1991. – *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*, hrsg. von HELMUT BRACKERT, 2 Bde., Frankfurt 1993/1994. – Wolfram von Eschenbach, Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von KARL LACHMANN, Übersetzung von PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, Berlin / New York 1998. – *Die Nibelungenklage*. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, hrsg. von JOACHIM BUMKE, Berlin / New York 1999. – *Sankt Galler Nibelungenhandschrift (Cod. Sang. 857)*, Parzival, Nibelungenlied, Klage, Karl der Grosse, Willehalm, hrsg. von der Stiftsbibliothek St. Gallen und dem Basler Parzival-Projekt, Konzept und Einführung: MICHAEL STOLZ, St. Gallen 2005 (CD-ROM mit Textheft mit ausführlichen Literaturangaben). – Wolfram von Eschenbach, Parzival, auf der Grundlage der Handschrift D hrsg. von JOACHIM BUMKE (= *Altdeutsche Textbibliothek* 119), Tübingen 2008.

Sekundärliteratur: GEORG WILHELM KESSLER, Briefe auf einer Reise durch Süd-Deutschland, die Schweiz und Ober-Italien im Sommer 1808, Leipzig 1810, S. 79. – JOHANNES DUFT, Die Nibelungen-Handschrift in der Stiftsbibliothek St. Gallen, in: *ders.*, *Die Abtei St. Gallen* (wie Vitrine 4), S. 147–164. – NIGEL F. PALMER, Der Codex Sangallensis 857: Zu den Fragen des Buchschmucks und der Datierung, in: *Wolfram-Studien* 12, Berlin 1992, S. 15–31. – BERND SCHIROK, Die Handschrift B. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 857, in: *Die Nibelungen*. Sage – Epos – Mythos, Wiesbaden 2003, hrsg. von JOACHIM HEINZLE, KLAUS KLEIN und UTE OBHOF, S. 254–269 (mit umfassender Literaturübersicht). – «Uns ist in alten Mären ...»: *Das Nibelungenlied und seine Welt*, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek und dem badischen Landesmuseum Karlsruhe (*Ausstellungskatalog* 2003/2004), Darmstadt 2003. – *The Nibelungenlied: Genesis, Interpretation, Reception*, hrsg. von SYBILLE JEFFERIS (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 735), Göppingen 2006. – JÖRG OBERST, *Der Schatz der Nibelungen. Mythos und Geschichte*, Bergisch-Gladbach 2008. – JOACHIM HEINZLE, Zu den Handschriftenverhältnissen des Nibelungenliedes, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 137 (2008), S. 305–334. – JULIA HILLER VON GAERTRINGEN, *Das Nibelungenlied. Karlsruher Handschrift jetzt UNESCO-Weltdokumentenerbe*, Sonderausstellung in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (28.–31. Januar 2010), Karlsruhe 2010. – BRIGITTE GULLATH und PETER SCHNITZLEIN, *Unsterblicher Heldegensang. Das Nibelungenlied im UNESCO-Weltdokumentenerbe*, in: *Bibliotheks Magazin: Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken Berlin und München*, 2010, Heft 1, S. 46–49.

Ausgestellte Handschriften

Einsiedeln, Stiftsbibliothek

Cod. 121: 18–19

St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana

Vadianische Sammlung Ms. 71: 70–71

St. Gallen, Stiftsarchiv

Bd. 98: 72–75

St. Gallen, Stiftsbibliothek

Cod. Mus. 12: 88–89

Cod. Mus. 36: 90–91

Cod. Sang. 53: 110–111

Cod. Sang. 242: 46–47

Cod. Sang. 339: 22–23

Cod. Sang. 342: 20–21

Cod. Sang. 359: 16–17

Cod. Sang. 360: 26–27

Cod. Sang. 376: 30–31

Cod. Sang. 378: 32–33

Cod. Sang. 381: 14–15, 38–39

Cod. Sang. 382: 34–35

Cod. Sang. 390: 24–25

Cod. Sang. 391: 24–25

Cod. Sang. 443: 62–63

Cod. Sang. 461: 76–77

Cod. Sang. 462: 66–67

Cod. Sang. 463: 64–65

Cod. Sang. 464: 64–65

Cod. Sang. 484: 36–37

Cod. Sang. 530: 78–79

Cod. Sang. 534: 80–81

Cod. Sang. 539: 80–81

Cod. Sang. 542: 60–61

Cod. Sang. 546: 40–41

Cod. Sang. 730: 106–107

Cod. Sang. 855: 44–45

Cod. Sang. 857: 112–113

Cod. Sang. 898: 48–49

Cod. Sang. 904: 102–103

Cod. Sang. 911: 108–109

Cod. Sang. 914: 104–105

Cod. Sang. 937: 50–51

Cod. Sang. 1092: 92–99

Cod. Sang. 1762: 84–85

Cod. Sang. 1763: 84–85

Cod. Sang. 1764: 84–85

Cod. Sang. 1795: 84–85

Weitere erwähnte Handschriften

St. Gallen, Stiftsbibliothek

Cod. Sang. 533: 80

Cod. Sang. 535: 80

Cod. Sang. 536: 80

Cod. Sang. 537: 80

Cod. Sang. 538: 80

Ausgestellte Drucke

St. Gallen, Stiftsbibliothek

15'031: 54–55

37'127: 86–87

NN rechts II 6: 52–53

TT links VII 5: 56–57

Abbildungsnachweis:

Stiftsbibliothek St.Gallen/Codices Electronici

Sangallenses, www.cesg.unifr.ch

