

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 6 (1933)

Artikel: Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation
Autor: Geering, Arnold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835032>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Vokalmusik in der Schweiz

zur Zeit der Reformation

Leben und Werke von Bartholomäus Frank
Johannes Wannenmacher
Cosmas Alder

von

Arnold Geering

Vorwort.

Die zurückhaltende Stellung, welche die reformierte Kirche ursprünglich der Tonkunst gegenüber einnahm, hat die Schweiz für die Zeit, welche zu betrachten wir uns anschicken, in den Verruf der Musikfeindlichkeit und -armut gebracht. Und doch ist gerade diese Periode eine Glanzzeit der schweizerischen Musikgeschichte; denn ihr gehörten Ludwig Senfl aus Basel oder Zürich und Benedikt Ducis (Herzog) aus Opikon¹ im Kanton Thurgau an, zwei Schweizer, deren hohe musikalische Begabung sie bis in die höchsten Musikerstellen der damaligen Zeit an den Höfen des deutschen Kaisers Maximilian und des englischen Königs Heinrich VIII. führte. In dieser Epoche wirkte auch der bedeutende Musikgelehrte Heinrich Lori, genannt Glarean. Wir aber haben uns mit den kleineren Meistern, welche in der Schweiz tätig waren, zu befassen. In erster Linie sind es die drei Berner Kantoren: Bartholomäus Frank, Johannes Wannenmacher und Cosmas Alder.

Die Entwicklung der Musik in der Schweiz im 16. Jahrhundert verläuft in vier Phasen, welche mit der politischen und konfessionellen Geschichte des Landes in engem Zusammenhang stehen. Die erste schließt mit den Reformationsjahren 1525–29. In dieser Epoche zeigt die Musikpflege das traditionell kirchliche Gepräge des Mittelalters. Ihr Träger ist in erster Linie der Chor der Kirche. Die schweizerische Reformation entfernte im Gegensatz zur lutherischen gerade diese Hauptstütze des Musiklebens, den Chor, aus der Kirche. Dadurch wurde die Musik in die häusliche und staatliche Pflege gedrängt. Trotzdem war das Musikleben der Schweiz in den Jahren 1525–50 gerade in den reformierten Städten sehr rege. Gegen die Jahrhundert-

¹ Fr. Spitta in Monatsschrift f. Gottesdienst, Jahrgang XVII (1912) S. 88; von Einstein in Frage gestellt in Riemanns Musik-Lexikon 11. Aufl. I. S. 748.

mitte begann sich die katholische Seite von dem Verlust, den ihr die Reformation an ihren besten musikalischen Kräften beigebracht hatte, zu erholen. Besonders stark war die Wirkung, die von Glarean ausging. Drei Männer, welche gewissermaßen schon im Sinne der Gegenreformation tätig waren, bezeugen seinen Einfluß; es sind Gregor Meyer in Solothurn und Basel, Homer Herpol in Freiburg und Manfred Barbarini Lupus in St. Gallen. Ihre Wirksamkeit fällt in die Jahre 1547-1575. In der letzten Periode trat die reformierte Seite wieder etwas stärker in den Vordergrund. Auch auf musikalischem Gebiet offenbarte sich die Anlehnung der zwinglischen Kirche an den Calvinismus, der in der welschen Schweiz um die Mitte des Jahrhunderts musikalische Früchte gezeitigt hatte, wie die Werke von Louis Bourgeois und François Gindron.

Die vorliegende Untersuchung, eine Basler Dissertation, beschränkt sich auf die beiden ersten Phasen, den bedeutsamen Übergang von der Kunstübung des Mittelalters zu dem frohen Musikbetrieb der Humanistenzeit unter dem Einfluß der Reformation. Es gilt der Pflege des kunstmäßigen Gesanges in Kirche, Schule und Haus sowie in der Öffentlichkeit nachzugehen, um einen Einblick in die Bedingungen zu erhalten, unter denen sich Leben und Wirken der Komponisten in unserm Lande zu jener Zeit abspielte.

In den Beilagen finden sich die Belege, soweit sie nicht schon anderorts veröffentlicht sind. Die Inhaltsangaben zu den schweizerischen Liederbüchern möchten in Ergänzung zum Katalog der Basler Musik-Handschriften von J. Richter einen Überblick über das Gesangsrepertoire der Schweizer jener Epoche gewähren.

Mit dem Gegenstand unserer Untersuchung haben sich bisher P. Anselm Schubiger und Adolf Thürlings eingehend befaßt¹. Ergänzungen bieten George Becker und Edgar Refardt². Die

¹ s. das Literaturverzeichnis.

² Da die Darstellung von A.-E. Cherbuliez, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, Frauenfeld 1932, erst nach Abschluß meiner Arbeit erschienen ist, konnte sie nicht mehr benützt werden.

Biographien stützen sich auf die Arbeiten von A. Büchi, H. Dübi, A. Fluri, A. Thürlings u. a. Dagegen traf die Beschreibung der Werke auf wenig beackertes Neuland. Vereinzelt wurden Kompositionen unserer Meister besprochen durch Rob. Eitner, A. Thürlings, E. Bernoulli und P. Wagner. Die erhaltenen Werke der damals in der Schweiz tätigen Komponisten haben mir bis auf einen einzigen Tonsatz Cosmas Alders¹ sämtlich vorgelegen. Meine Arbeit stellt den Versuch dar, die Einzeluntersuchungen meiner Vorgänger zu einem Gesamtbild jener gehaltvollen Epoche zu vereinigen. Die Quellen habe ich nach Möglichkeit nachgeprüft und ergänzt.

Gerne erfülle ich die angenehme Pflicht des Dankes an alle, welche mir bei meiner Arbeit behilflich waren, die Vorstände der Bibliotheken in Basel, Berlin, Breslau, Kassel, Wien, Zürich, Zwickau, der Bischöflich Proskeschen Bibliothek in Regensburg und die Verwalter der Archive von Bern, Freiburg i. Ue., Freiburg i. B. und Sitten. Besonders verbunden bin ich Herrn L. Waeber in Freiburg für die uneigennützig überlassene seiner Notizen über Joh. Wannenmacher, Herrn Prof. Dr. W. Merian für seine gütige Hilfe bei den Übertragungen und Herrn Prof. Dr. J. Handschin für vortreffliche Beratung und manche Ergänzung. Den größten Dank schulde ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Karl Nef, für die Anregung zu dieser Arbeit und für reiche Förderung bei meinen Studien.

Ich betrachte es als eine hohe Ehre, daß meine Arbeit gewürdigt wurde, als Jahrbuch der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft zu erscheinen, und es ist mir ein Bedürfnis, dem Vorstand der Gesellschaft und dem Verleger für ihr Entgegenkommen meinen verbindlichen Dank auszusprechen.

Basel, den 5. Dezember 1932.

Arnold Geering.

¹ Handschr. d. bischöfl. Proskeschen Bibl. zu Regensburg (Sign. 940). Auf meine wiederholte Anfrage erhielt ich keine Auskunft.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Zur Einführung	V
Vorwort	XI
Quellen und Literatur	XVII

I. Teil:

Einleitung	3
I. Die Kantorei am Chorherrenstift zu St. Vinzenz in Bern 1485—1528	8
1. Die Berner Sängerschule	9
2. Der Chorgesang im Berner Münster	24
II. Das geistliche Lied	30
1. Zwinglis Stellung zum Kirchengesang	31
2. Die Anfänge des reformierten Kirchengesanges	37
3. Das geistliche Lied in der Hausmusik	42
III. Die Musik in den Schweizer Schulen	56
1. Musiker und Musik an der Universität Basel	56
2. Der Gesang in den Latein- und Volksschulen nach der Reformation	60
IV. Gesang im Drama	66
V. Die Liederbücher der Schweizer Humanisten	81
1. Sammler und Sammlungen	81
2. Die musikalischen Kreise	93
3. Gesellige Musik	99
VI. Über die Stellung des mehrstimmigen Gesanges in der Musikpflege des 16. Jahrhunderts	104

II. Teil:

VII. Bartholomäus Frank	116
1. Biographisches	116
2. Die Huldigungsmotette	121
VIII. Johannes Wannenmacher	127
1. Joh. Wannenmacher in Bern	127
2. Joh. Wannenmacher in Freiburg	132
3. Lebensabend	141

	Seite
4. Werke	144
1. Kirchenmusik	145
2. Weltliche Motetten	149
3. Lieder	150
IX. Cosmas Alder	157
1. Alders Lehrjahre und Kantorenzeit	157
2. Schreiberzeit	160
3. Werke	164
a) Kirchenmusik	165
b) Weltliche lateinische Motetten	172
c) Deutsche Motetten	173
d) Lieder	175
X. Die kleineren Meister	184
Egolf Koler	184
Johannes Heer	185
Fridolin Sicher	187
Christoph Schilling	189
Felix Leu	190
Stephan Schwarz	191
Matthias Apiarius	192
Clemens Hör	194
Schlußwort	197
Beilagen	199

QUELLENVERZEICHNIS

A. Musik-Handschriften:

1. Basler Universitätsbibliothek (Basler Hds.)
Sign. F. II. 35, fo. 9—12.
F. VI. 26. f. Nr. 6, fo. 4.
F. IX. 32—35. Nr. 13.
F. IX. 59—62. Nr. 45.
F. X. 5—9. Nr. 18 (19), Nr. 30, Nr. 26, Nr. 24, Nr. 33,
Nr. 26 (27).
F. X. 17—20. Nr. 61.
2. Ständische Landesbibliothek zu Kassel (Kassel)
Mscr. Mus. 4^{to} 24, Nr. 49, 71, 72, und 73.
3. Stiftsbibliothek St. Gallen
Mscr. 462 (Heer) fo. 16, 30, 60.
463 und 464 (Tschudi), Nr. 11, 83, 121, 161, 206.
461 (Sicher).
4. Kapitelarchiv auf Valeria, Sitten
Lade 87. Nr. 1.
5. Ratsschulbibliothek, Zwickau
Mscr. 73 (1547), Nr. 4 und 28.

B. Musik-Drucke:

1. Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im truck nie vßgangen, Argentorati apud Pet. Schoeffer & Math. Apiarius (s. a.; ca. 1536). Exemplar der Berliner Staatsbibliothek.
Nr. 12, 21 und 41.
2. Hymni sacri numero LVII. Quorum usus in ecclesia esse consuevit
Bernae Nuithonum in Helvetiis per Math. Apiarium typogr. 1553. Vier Stimmbücher kl. quart. Exemplar der Bischöfl. Proskeschen Bibliothek zu Regensburg.
Nr. 16—21 und 35—37.

¹ Die im Text verwendeten Titelabkürzungen werden in Klammer beigegeben.

XVIII

3. *Bicinia sive Dvo, germanica ad aedquales*, Tütsche Psalmen vnnd andre Lieder ... mit zweyen Stimmen zusammengesetzt, Bern, M. Apiarius 1553. Nr. 4, 5, 6, 9 und 10. Aus einer Abschrift nach den Exemplaren der *Vox comunis* in der Münchner Staatsbibliothek und der *Vox libera* in der Göttinger Universitätsbibliothek, welche mir Frau Dr. Rittmeyer in freundlicher Weise zur Verfügung stellte.
4. *Cantiones triginta selectissimae* 5, 6, 7, 8, 12 et plurimum vocum collectae et ... editae per Cl. Stephani Buchaviensem 1568. Exemplar der Münchner Staatsbibliothek.
Nr. XXIII.
5. Reuchlin, *De accentibus et orthographia linguae hebraicae* Hagenau 1518. Exemplar der Basler Universitätsbibliothek
fo. LXXXIII ff.

C. Archivalische Quellen.

a) Berner Staatsarchiv.

1. Die Stiftsmanuale der Chorherren zu St. Vinzenz in Bern (cit. B. S. M.) vom März 1488—1495, Nov. 1503—28 mit einer vierteljährlichen Lücke im Jahre 1513 und spärlichen Nachrichten über die Zeit von 1522—28. Sie enthalten die Beschlüsse des Kapitels, dem auch die Sorge für die Sängerei zukam.
2. Stiftsrechnung 1526/27.
3. Die Ratsmanuale (cit. B. R. M.) 229 (1531), 317 (1551).
4. Die Missiven (cit. B. Lat. Miss.).
5. Die Spruchbücher (cit. B. S. B.).
6. Gerichtsmanual 1553/1554.
7. Testamentbuch No. 4.
8. Interlakener Amtsrechnungen 1529—48 (cit. I. A. R.).

b) Freiburger Staatsarchiv.

1. Ratsmanuale (cit. F. R. M.) 31, 32, 37, 38.
2. Seckelmeisterrechnungen, 254 (1529 II), 255 (1520 I), 256 1530 II),
235 (1520 I).
3. Codex Praroman.

c) Basler Universitätsbibliothek.

Matrikel der Universität Basel.

Literatur.

- Aber, A.*, Handbuch der Musikkultur, Leipzig 1922.
- Allgemeine Dt. Biographie*, Leipzig 1875—1912.
- Ambros, A. W.*, Geschichte der Musik, III. Bd. Breslau 1868, V. Bd. 1882.
(Ambros III und V.)
- Analecta hymnica medii aevi*, herausg. von G. M. Dreves Bd. 51. Leipzig 1908/1909 (An. hymn. 51.)
- Anshelm, Valerius*, Berner Chronik, herausg. vom hist. Verein des Kantons Bern, 6 Bde. Bern 1884—1901. (Anshelm.)
- Bächtold, J.*, Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892. (Bächtold.)
- Bäumker, W.*, (und S. Meister), Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, 3 Bde. Freiburg i. Br. 1883/91. (Bäumker.)
- Becker, George*, La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du 18^{me} siècle. Notices historiques et biographiques. Genève et Paris 1874. Edition Nationale 1923, Genève. (Becker.)
- Bernoulli, Ed.*, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit. Eine bibliographische und notentypographische Studie, Leipzig 1910. (Bernoulli, Liederbücher.)
Der Zürcher Humanist Hans Fries als Förderer des Schulgesangs. Schweizer. Jahrbuch für Musikwissenschaft, Jahrg. 2, 1927. (Bernoulli Schweiz. Jahrb. II.)
- Böhme, F. M.*, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.
- Büchi, A.* Eine Motette des Berner Kantors Bartholomäus Frank 1494—95, in der Zeitschrift für Schweiz. Kirchengeschichte, 8. Jahrgang, Stans 1914, S. 241 ff. (Büchi, Frank.)
- Bullinger, H.* Reformationsgeschichte, herausg. von Hottinger & Vögeli, Frauenfeld 1838/40. Bd. 1.
- Cappelli, A.* Dizzionario di Abbreviature Latine ed Italiane, Milano 1899.
- Dierauer, J.* Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Bd. 2 u. Bd. 3, Gotha 1907.
- Dübi, H.* Cosmas Alder und die Bernische Reformation, Neujahrsblätter der Literarischen Gesellschaft Bern. Neue Folge, 8. Heft, Bern 1930.
- Eitner, Rob.* Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, 1877.
Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1900—1904. (Eitner.)

XX

- Erk & Böhme*, Deutscher Liederhort. 3 Bde. Leipzig 1893—94.
- Fétis, F. J.*, Biographie universelle des musiciens et bibliographie général de la musique. 8 Bde. 1837—44, 2. Aufl. 1860—65.
- Fluri, A.* Die Berner Stadtschule und ihre Vorsteher bis zur Reformation. Berner Taschenbuch 1893—94, S. 151 ff. (Fluri, Stadtschule.)
 Mathias Apiarius, der erste Buchdrucker Berns (1537—1554). Berner Taschenbuch 1897, S. 196—253. (Fluri, Apiarius.)
 Johannes Wannemacher (Vannius) 14..—1551, Sammlung Berner Biographien, Bd. 3, S. 541—548. (Fluri, Wannemacher.)
 Beschreibung der deutschen Schule zu Bern. Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, Bd. 16, Bern 1902, S. 539. (Fluri, Deutsche Schule.)
 Orgel und Organisten in Bern vor der Reformation. Bern 1905. (Fluri, Orgel.)
 Cosmas Alder, der Komponist des Gedächtnisliedes auf Zwingli. Zwingliana Bd. 2, 1907, S. 213 ff. (Fluri, Alder.)
- Fritzsche, O.*, Glarean, sein Leben und seine Schriften. Frauenfeld 1890.
- Glarean*, Dodecachordon, Basel 1547. Exemplar der Basler Universitätsbibliothek, Sign. C. D. IV. 21. Nr. 2.
 Dodecachordon, übersetzt von Bohn. Publication älterer ... Musikwerke Bd. 16, Leipzig 1888—90.
- Goedeke, K.*, Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1886, Bd. 2, S. 23—87 und 337—357.
- Grotefend, H.*, Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. 6. Aufl. Hannover 1928.
- Haller, B.*, Bern in seinen Ratsmanualen, Bern 1900. 3 Bde.
- Heinemann, F.*, Geschichte des Schul- und Bildungslebens im alten Freiburg. Freiburg 1895.
- Historisch Biographisches Lexikon der Schweiz 1921 ff.* (H. B. L. S.)
Schweizerisches Idioticon.
- Kretzschmar, H.* Führer durch den Konzertsaal. 2. Abteil. Bd. 1.
- Leichtentritt, H.*, Geschichte der Motette. Leipzig 1908.
- Lexer, M.*, Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, 16. Aufl.
- von Liliencron, R.*, Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Leipzig 1884. (Liliencron, Volkslied.)
- Lohner, C. F. L.*, Die reformierten Kirchen und ihre Vorsteher im eidgen. Freistaate Bern, nebst den vormaligen Klöstern. Thun 1863—64. S. 9 f.
- Marbach, C.*, Carmina Scripturarum, Argenterati 1907.

- Merian, W.*, Bonifacius Amerbach und Hans Kotter, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde. Jg. 16, S. 140—206. (Merian, Basl. Zeitschr. 16.)
 Gregor Meyer. Schweizer. Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 1, 1924, S. 138—153.
 Geistliche Werke des 16. Jahrhunderts, Edition Nationale, Genève 1927. (Merian, Geistl. Werke.)
- Mörkofer J. C.* Ulrich Zwingli, 2 Bde. 1867/69.
- Moser, J. H.*, Geschichte der deutschen Musik. Bd. 1, 4. Aufl. Stuttgart, Berlin 1926.
- Nagel, W.*, Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jahrhunderts. Monatshefte f. Musikgesch. Jg. 22. 1890, S. 67 ff.
- Nef, K.*, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. St. Gallen 1897. (Nef, Colleg. mus.)
 Die Entwicklung des reformierten Kirchengesangs in der deutschen Schweiz. Schweizer. Musikzeitung 47. Jg., 1907.
 Die Musik in Basel von den Anfängen im neunten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft 1908/09. S. 395 ff. (Nef, Musik in Basel.)
 Die Musik an der Universität Basel. Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität. Basel 1910. (Nef, Univ. Basel.)
- Odinga, Th.*, Das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter, 1889.
- Ott's, J.*, Liedersammlung von 1544. Publication älterer . . . Musikwerke, Bd. 3.
- Refardt, E.*, Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts, im Archiv für Musikwissenschaft Bd. 3, 1921, S. 199 ff. (Refardt, Archiv f. M. W. III, 1921.)
 Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Leipzig-Zürich 1928. (Refardt.)
- Richter, J.*, Katalog der Musiksammlung der Universitätsbibliothek Basel. Leipzig 1892. Beilage zu den Monatsheften f. Musikwissenschaft Jg. 23/24, 1891/92. (Richter.)
- Riemann, H.*, Handbuch der Musikgeschichte Bd. III, Leipzig 1907.
 Musik-Lexikon. 11. Aufl. Berlin 1929.
 Kompendium der Notenschriftkunde, Regensburg 1910.
- Riggenbach, Chr. J.*, Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. Basel 1870. (Riggenbach, Kirchengesang.)
- Schubiger, P. A.*, Die Pflege des Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln und New York 1873.

- Stammler, J.*, Der Humanist und Chorberr Heinrich Wölflin, genannt Lupulus, von Bern 1470—1534. Katholische Schweizerblätter 1887, S. 99 ff.
- Steck & Tobler*, Aktensammlung zur Geschichte der Berner Reformation, Bern 1918.
- Thürlings, A.*, Über Senfls Geburtsort und Herkunft. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 3, Bd. 2.
Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation. Bern 1903.
- Vogeleis, Martin*, Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß, Straßburg 1911.
- Wackernagel, Ph.*, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, Bd. 3, Leipzig 1886.
- Weber, G.*, H. Zwingli, seine Stellung zur Musik und seine Lieder 1884.
- Weber, H.*, Die Geschichte des Kirchengesangs in der deutschen reformierten Schweiz seit dem Reformationszeitalter 1876.
- Wolf, J.*, Handbuch der Notationskunde Bd. 1.
- Zahn, Joh.*, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, 6 Bde., Gütersloh 1888—93.
- Zwinglii opera*, herausg. von Schuler und Schultheß Teil 2/3, 8 Bde. 1828—1861. (Zwinglii op.)
- H. Zwinglis sämtliche Werke*, herausg. von E. Egli, G. Finsler, W. Köhler und O. Farner. (H. Zwingli, S. W.)

Abkürzungen:

- DTD = Denkmäler deutscher Tonkunst.
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
M. f. M. = Monatshefte für Musikwissenschaft.
MW. = Musikwissenschaft.
-

I. TEIL.

Einleitung.

Dem musikalischen Besucher der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand bleibt von den herrlichen Schätzen dieser Sammlung besonders ein wundervolles Musikerporträt in der Erinnerung haften. Es ist ein edles Jünglingsantlitz, umrahmt von blonden Locken. Den geistvollen Blick fesselt kein endliches Ziel. Die Hand hält ein Notenblatt, und der feingeschnittene Mund scheint sich eben öffnen zu wollen zum Gesang. Leonardo da Vinci nennt sein Bild „il musicista“. Er gibt damit einer Einschätzung des Sängers Ausdruck, die von der unsrigen stark abweicht; für ihn ist der Sänger der Inbegriff musikalischer Bildung. Dieselbe Anschauung bekundet Auctor Lampadius mit der Definition der Tonkunst, die er an die Spitze seines Lehrbuches¹ stellt als Antwort auf die Frage: „Quid est Musica?“ Er fährt fort: „Est quae rectas cantandi formulas demonstrat, teuton(ice) eyn singe kunst“. Im Mittelalter galt die Definition des Isidor von Sevilla², die sich sowohl auf die Instrumental- als auf die Vokalmusik bezieht. Das Berner Lehrbüchlein wiederholt davon nur den Teil, der vom Gesang spricht. Sein Autor verrät damit die Vorzugsstellung, welche die Vokalmusik am Anfang des 16. Jahrhunderts unter den Zweigen musikalischer Betätigung einnahm, in erster Linie in der Schule, für deren Zwecke er schrieb, darüber hinaus aber auch in der landläufigen Auffassung seiner Zeit³.

Unsere heutigen musikalischen Institutionen entsprachen im Mittelalter und im 16. Jahrhundert einerseits die Chöre der Kirchen und Höfe, andererseits die Stadtpfeifereien. Die letzteren standen jedoch an künstlerischer Bedeutung hinter den Kantoreien entschieden zurück. Ihre Aufgabe bestand in der musi-

¹ Compendium musices, Bern 1537.

² Gerbert, *Scriptores* I, 1, S. 120.

³ P. Epstein, *Der Schulchor*, 1929, S. 18.

kalischen Unterhaltung bei Tisch und bei festlichen Anlässen, im Aufspielen zum Tanz und in der Mitwirkung bei Volksschauspielen. Die Überlieferung der Musikstücke geschah gehörmäßig. Begleitstimmen wurden improvisiert. Von der Beteiligung der Stadtpfeifer bei der Kirchenmusik hören wir in der Schweiz erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im reformierten Bern.

Die Musik, welche höheren geistigen Ansprüchen diene, wurde von den Sängerschören geübt. In der Chormusik vollzog sich die Entwicklung der Mehrstimmigkeit, und auch die Höherentwicklung der Instrumentalmusik nahm ihren Anfang in der Übertragung von Chorwerken. Das zeigen die ersten schweizerischen Denkmäler instrumentaler Musik mit aller Deutlichkeit.

Auch die Chöre der Kirchen und Klöster der Schweiz pflegten den mehrstimmigen Gesang¹. Aus der Frühzeit stammt eine Handschrift aus einem deutsch-schweizerischen Dominikanerinnen-Kloster, die einige mehrstimmige Gesänge aus dem 13. Jahrhundert enthält. Zu St. Peter in Genf wurden im 14. und 15. Jahrhundert Evangelienlektionen mit mehrstimmigen Zeilenschlüssen gesungen. Eine Handschrift des Benediktinerklosters Engelberg aus der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts enthält ungefähr dreißig mehrstimmige Kompositionen, darunter eine Anzahl Motetten. Sie zeigt, daß damals in Engelberg musikalische Stilarten gepflegt wurden, welche Jahrhunderte früher in Frankreich aufgekommen waren. Und dennoch nimmt diese Sammlung unter den frühen Denkmälern mehrstimmiger Musik auf deutschsprachigem Gebiet eine hervorragende Stellung ein. Auch die Mönche der für das Geistesleben am Oberrhein einflußreichen Basler Karthause verschlossen sich dem mehrstimmigen Gesang im 15. Jahrhundert keineswegs. Besonders wichtig aber war die Rolle, welche die Sängerschule des St. Vinzenz-Münsters in Bern gegen 1500 in der Pflege der mehrstimmigen Musik zu spielen begann. Die geistlichen Häupter dieser Kirche

¹ Für das Folgende s. J. Handschin, Schweiz. Jahrbuch f. MW. 1928, S. 64 ff. und Neue Zürcher Zeitung 1931, Nr. 211, 219 und 226.

verstanden es, tüchtige Musiker als Leiter für ihren Chor zu gewinnen. Der Sängerdienst der Kirche bot diesen Gelegenheit zur Betätigung sowohl als Dirigenten, wie auch als Komponisten. Die Anregung in dieser letzteren Hinsicht muß hervorgehoben werden; denn wir verdanken ihr eine Reihe von Tonwerken. Die analogen Sängerschulen der Basler Kirchen scheinen mehr entlehntes Gut verwendet zu haben, und aus Zürich fehlen derartige Musikalien gänzlich. Auch als die Glaubensänderung den Chor, die zentrale musikalische Institution jener Zeit, aus den Kirchen entfernte, erhielt sich die Stadt Bern ihre Musiker, indem sie diese in geeignete öffentliche Schreiber- oder Schullehrerstellen unterbrachte. In diesen Berufen fanden die Meister Muße und Lust, die Musik als Nebenbeschäftigung auszuüben, und ernteten damit Beifall und Anerkennung. Denn die Freude an der Musik ließ sich das Schweizervolk nicht nehmen. Handschriftliche und gedruckte Musikalien, sowie literarische und archivalische Quellen aus jener Zeit legen davon beredtes Zeugnis ab.

Die Musikhandschriften aus dem 16. Jahrhundert in den schweizerischen Bibliotheken lassen sich ihrer Bestimmung nach in zwei Gruppen teilen. Die einen erweisen sich oft schon durch ihr Format und durch die Anordnung der Stimmen als Chorhefte zum kirchlichen Gebrauch. Als Denkmäler einstimmigen Gesanges sind die Prachthandschriften aus dem Berner St. Vinzenz-Münster zu nennen, die sich in der Sakristei der Kirche zu Estavayer befinden. Ebenfalls aus bernischem Gebiet scheint ein Tenorheft der Zürcher Zentralbibliothek zu stammen¹. Dem mehrstimmigen Gesang in den Basler Kirchen und Klöstern dienten die Chorhefte² und Stimmbücher mit Messen und liturgischer Musik³ in der Basler Universitätsbibliothek. Auch ein Druck Obrechtscher Messen mag im Basler Kirchendienst verwendet worden sein.⁴

Daneben stehen die Liederbücher der zweiten Gruppe mit vorwiegend weltlichem Inhalt. Ihre Bestimmung war die gesellige

¹ Signatur: Mscr. S. 284.

² Signatur: F. VI. 26. a, b, e, d; F. IX. 55.

³ F. IX. 25.

⁴ Richter, S. 15.

Unterhaltung, sei es der Schweizer Studenten in Paris, wie beim Liederbuch Johannes Heers, sei es des ernsteren, musikwissenschaftlich eingestellten Kreises um Glarean, wie beim Liederbuch Aegidius Tschudis¹, oder sie unterstützten das Studium der antiken Poesie und wurden bei Schul- und Volkskomödien benützt². Am zahlreichsten sind die Liederbücher, welche uns das Gesangsrepertoire des Amerbachschen Hauses verraten³. Die Zürcher Stadtbibliothek ergänzt diese Sammlung mit dem handschriftlichen Eintrag in einem Exemplar von Forsters Liederbuch von 1549 und einem Tenorstimmheft⁴. Daneben sei an die Orgeltabulaturen von Hans Kotter in Basel⁵, Fridolin Sicher in St. Gallen⁶, und einem Zürcher Arzt (?)⁷ erinnert, welche von dem Aufschwung zeugen, den das Instrumentenspiel in dieser Zeit genommen hat.

Musikdrucke sind in dieser Zeit auf Schweizerboden durchaus nicht selten. An den Druck zahlreicher Choralinkunabeln aus den Basler Offizinen⁸ reiht sich die Ausgabe der Konstanzer reformierten Gesangbücher in Zürich und der „Hymni sacri“ Cosmas Alders, sowie der „Bicinia“ Joh. Wannenmachers in Bern. Auch Rudolf Wyßenbachs Lauten-Tabulaturbuch⁹ sei hier erwähnt. Dem Bildungsbedürfnis des musikalisch Interessierten kamen die Lehrbücher von Keinspeck, Prasperger, Virdung, Lampadius, Frisius und vor allem die Werke Glareans entgegen¹⁰.

Aus literarischen und archivalischen Quellen ist ersichtlich, daß diese Sammlung der erhaltenen Musikalien nur die Reste

¹ s. unten Kap. V, 1.

² s. unten S. 58 f. und 69 und 78 f.

³ Merian, Basler Zeitschrift XVI, S 159 f.; s. unten Kap. V, 1.

⁴ Sign.: Mscr. S. 284, s. S. 5; ein weiteres Tenorheft der Zürcher Bibliothek, Sign.: Mscr. Q. 906, fiel einem Handschriftenraub in der Berliner Staatsbibliothek zum Opfer.

⁵ Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig 1927.

⁶ Stiftsbibl. Mscr. 530. Abschrift v. Thürlings, Basel, Univ. Bibl.: kr. VI. 613. Genannt sei auch Sichers Chansons-Sammlung, St. Galler Stiftsbibl. Mscr. 461.

⁷ Bernoulli, Zwingliana III, S. 404 f.

⁸ Refardt, Schweiz. Jahrbuch, I, 1924.

⁹ Zürich 1550; 2. Ausg. 1563. ¹⁰ s. unten S. 56 f.

eines sehr regen und vielseitigen Musiklebens vereinigt. Die Behauptung, daß die Schweiz auf musikalischem Gebiet hinter andern Gegenden zurücktreten müße, ist für unsere Periode, wie für das nachfolgende Viertel des Jahrhunderts abzuweisen. In stärkere geistige Abhängigkeit von ihren Nachbarländern geriet sie erst zu Ende des 16. Jahrhunderts; bis dahin besaß die Schweiz ihre eigenen schöpferischen Musiker.

I.

Die Kantorei am Chorherrenstift zu St. Vinzenz in Bern 1485–1528.

Die Schulen der Zähringer Städte Bern und Freiburg unterschieden sich im Mittelalter von der Großzahl der Bildungseinrichtungen anderer Städte insofern, als sie nicht einer Kirche beigeordnet, sondern dem Staate unterstellt waren. Naturgemäß trat hier der eigentliche Bildungszweck in den Vordergrund, während in den Dom- und Klosterschulen die Besorgung des Kirchendienstes an erster Stelle stand. Auch die lateinischen Stadtschulen von Bern und Freiburg mußten zwar beim Gottesdienst helfen¹, aber nicht in so ausgiebigem Maße wie das in den meisten Schulen der Fall war.

In Bern stand die Pflege des Gottesdienstes in der Leutkirche nicht sehr hoch. Sie wurde seit alters von den Herren des Deutschen Ordens besorgt. Immer stärker empfand das bürgerliche Selbstbewußtsein des zur mächtigsten Schweizerstadt aufblühenden Gemeinwesens den Abstand zwischen seinen kirchlichen Zuständen und denen kleinerer Städte wie Zürich, Luzern und Solothurn. Als äußeres Zeichen des Zunehmens an Macht und Reichtum stieg zwar seit 1420 das St. Vinzenz-Münster stolz empor und erhielt 1450 eine Orgel. Der Gottesdienst aber ließ zu wünschen übrig. Es fehlte an der würdigen Durchführung der Gebete und Gesänge in dem „fürstlichen buw“ der Pfarrkirche, die doch mit allen Kostbarkeiten wohl ausgestattet war, weil die Ordensherren „den kor so Tütsch regierten, daß selten keiner so vil Latin kond, daß die siben zit- und selget, gsang und amt, item zû not der

¹ Fluri, Stadtschule, S. 86–88; Heinemann S. 155.

sacramenten handlungen on ärgernuß und on spot volbracht wurdid"¹.

Während der Burgunderkriege hatte man Gelegenheit, bei dem unterlegenen Feind zu sehen, was für Ansprüche man an die Lebenshaltung stellen kann. Der Wunsch, es darin dem Besiegten nach Kräften gleichzutun, äußerte sich nicht nur in der Kleidung, sondern auch auf dem Gebiete des Kirchenwesens. Dabei waren allerdings auch tiefere, sittliche Motive wirksam². Der erste Schritt, den der Berner Rat zur Verbesserung des Gottesdienstes tat, war die Anstellung eines Kantors im Jahre 1481³. Möglicherweise war dies der „ersam Bartholomeus Frank“, den wir drei Jahre später in diesem Amte antreffen⁴.

Doch damit begnügte sich der Rat nicht; er wünschte direkten Einfluß auf die Besetzung der geistlichen Ämter seiner Kirche zu erlangen und der Herrschaft der Deutschordensherren ein Ende zu machen. Er scheute auch die Ausgabe von 2000 Gulden nicht, zur Erlangung der päpstlichen Stiftungsbulle, und vollzog im Jahre 1485 die Gründung des Chorherrenstiftes, dem gleichzeitig eine Sängerschule angegliedert wurde⁵. Sehr ähnlich war die Entwicklung, die sich am Anfang des nächsten Jahrhunderts in dem benachbarten Freiburg vollzog⁶.

1. Die Berner Sängerschule.

Die Einrichtung der neuen Berner Stiftsschule entsprach derjenigen gleichartiger Anstalten anderer Städte⁷. Die Oberaufsicht darüber hatte, wie über alle Angelegenheiten des Gottesdienstes der Stiftskantor, der sich mit Probst, Dekan und

¹ Anshelm I, S. 269. — Bern hatte 1448: 6000; Zürich 1467: 4476; Basel 1446: 9000—12 000 Einwohner. K. Schindler, Finanzwesen und Bevölkerung der Stadt Bern im 15. Jahrhundert, 1900, S. 50.

² Bloesch, Vor-Reformation in Bern, im Jahrb. f.d. Schweiz. Gesch. 1884, S. 52.

³ BRM 32, pag. 85.

⁴ s. unten Kap. VII.

⁵ Anshelm I, S. 269. Eine handschriftl. „Geschichte der St. Vincenzen-Stift“, die sich nach B. S. F. Schärer (Geschichte der öffentl. Unterrichtsanstalten des Kantons Bern, 1828) unter der Sign. Litt. P. Nr. 28, im Berner Stadtarchiv befand, ist zur Zeit unauffindbar.

⁶ Heinemann S. 154 f. ⁷ P. Epstein, Der Schulchor, 1929, S. 6 f.

Kustos in die Leitung und Verwaltung des Chorherrenstiftes teilte¹. Seine Befugnisse werden ähnliche gewesen sein, wie die des Basler Dom-Sängers: „Diser soll verschaffen, das wochentlich in des chors tafel verzeichnet werde, welche personen singen oder lesen sollen, oder (so von nöten) solches den selbigen mundtlich befelhen. Er soll persönlich zugegen sein zu wihnächten, ostern, pfingsten, kirchweihe, auf allen unser frauen tag, fronleichnams, uffarts unnd aller heiligen tag. Welche ihm nicht gehorden, soll er dem thumbdedian angeben. Er mag auch (ob er will) ein undersenger wehlen unnd ordnen“. Er besaß die dritte Stimme und wenn Priester ordiniert werden sollten, so hatte er sie im Gesang zu prüfen². Sein Amt bestand in der Oberaufsicht über den Gottesdienst; die eigentliche Leitung des Kirchenchores aber war die Aufgabe des ihm unterstellten Vorstehers der Sängerschule, der ebenfalls Kantor oder Sänger genannt wurde³. Der Aufzählung Wurstisens für Basel lassen sich als weitere Verpflichtungen des Berner Stiftskantors noch folgende anfügen: Er mußte im Bedarfsfalle nach geeigneten Kantoren für die Sängerschule Umschau halten⁴; er mußte sie und die Choristen zu treuer Amtserfüllung anhalten und etwaige Vergehen rügen⁵. Auch der Organist war ihm unterstellt⁶. Dem Stiftskantor kam es zu, im Winter den einen oder andern Gesang zu erlassen⁷. Auch überwachte er bauliche Aenderungen am und im Sängerhause⁸.

Der Stiftskantor wurde durch den Rat der Stadt und das Stiftskapitel in der Regel auf Lebenszeit gewählt und durch den Bischof von Lausanne investiert. Für die Wahl waren musika-

¹ Stammler, S. 107 f.

² Chr. Wurstisen, Basler Beiträge zur vaterländischen Geschichte XII, S. 464 und 466. Aus Bern fehlt eine analoge Ordnung.

³ Zur Unterscheidung der beiden wird im BSM der Stiftskantor mit „Dominus Cantor“ oder „Herr Sänger“ tituliert, während das einfache „Cantor“ oder „Senger“, „Senger in der Sengerei“, „Senger der die Knaben führt“ auf den Chorleiter zu deuten ist. Wir wählen deshalb für den letzteren die Bezeichnung „Kantor“ und für seinen Vorgesetzten den Titel „Stiftskantor“.

⁴ BSM VII, 216 und 238. ⁵ BSM VI, 218, 288, 305; VII, 149.

⁶ BSM V, 12. ⁷ BSM VI, 295. ⁸ BSM VI, 206; VII, 238

lische Fähigkeiten nicht ausschlaggebend, denn nötigenfalls konnte der Stiftskantor durch den Succentor oder die Kantoren gesanglich vertreten werden. Während der Dauer des Bestehens des St. Vinzenzstiftes (1485–1528) sind vier Träger der Stiftskantorwürde zu nennen:

Thomas vom Stein (a Lapide) von 1485 bis zu seinem Tode im Dezember 1519¹;

Martin Lederach vom Dezember 1519 bis zu seinem Tode im Juli 1523²;

Heinrich Wölflin (Lupulus) vom Juli 1523 bis zu seiner Ausschließung im Dezember 1524³;

Konrad Willimann vom Dezember 1524 bis zur Auflösung des Stiftes im Januar 1528⁴.

Nur bei zwei von diesen vier Stiftskantoren können wir musikalische Betätigung feststellen. Meister Heinrich Wölflin war vom Juni 1504 bis September 1505 Leiter der Sängerei, und Meister Martin Lederach wurde am 7. September 1519 zum Succentor ernannt⁵.

Ein Succentor oder Stellvertreter des Stiftskantors wird am 23. August 1512 zum erstenmal erwähnt⁶. Seine Hauptaufgabe war, im Gottesdienst die Intonationen zu singen⁷; daneben hatte er für die Disziplin im Chor zu sorgen⁸, Fehlbare, wie Schwätzer und Unruhige, zu warnen und Ungehorsame dem Normator anzuzeigen, der sie durch einen entsprechenden Lohn-

¹ Anshelm I, S. 276; B. Lat. Miss. H, 405. ² B. Lat. Miss. H, 415.

³ B. Lat. Miss. K, 70; I, 172. ⁴ B. Lat. Miss. I, 172.

⁵ BSM VI, 169. ⁶ BSM IV, 104. ⁷ BSM VII, 97.

⁸ BSM IV, 104. Vigilia Bartholomei, anno XII (23. Aug. 1512): „Es habent min herrn geratten vnd geordnet daß fürterhin Silentium gehalten wärd in jrem chor sub omnibus horis canonicis et vigiliis, vnd ob einer miner herrn oder der Capellaney in jrem chor schwätzen wurd, soll der Succentor vff daß gestiel klopfen, da mitt vnd der selbig schwetzer geriegt werd vnd von sinem schwätzen abstand, wo aber der selbig da von nitt abston wölti vff den ersten schlag, soll aber denn der Succentor noch ein mal klopfen, vnd soll in der Normator in daß täffilin straff vmb die presentz illius hore. Ouch in absentia succentoris ist sollichs klopfen allweg bevolchen dem Aeltern in choro.“ Vgl. auch BSM VI, 25. Die Stelle erinnert an Sebastian Brandts Satire auf diese Unsitte der Priester im „Narrenschiff“.

abzug bestrafen mußte. Der Succentor wurde bei seiner Einsetzung vereidigt¹. Er brauchte nicht Chorherr zu sein. Das Stiftsmanual nennt die folgenden sechs Namen:

Herr Steffan bis 27. Januar 1513.

Herr Johannes Wannemacher (vorher Kantor in der Sängerei) vom 27. Januar bis September 1513².

Herr Wernher (Fries) – (ebenfalls vorher Chorleiter) vom 9. November 1513 an³.

Herr Bartholomäus Frank (ebenfalls gewesener Kantor) bis 23. August 1519⁴.

Meister Martin (Lederach?) vom 7. September 1519 an⁵.

Herr Pankraz (Schwäbli?) von 1522 bis November 1523⁶.

Herr Meinrad (Steinbach?) vom 28. November 1523 an⁷.

Herr Johann Jardon von Exer hatte im März 1514 das Succentoramt vertretungsweise inne⁸. Er war gleichzeitig Kantor in der Sängerei.

Die Leitung des Chorgesanges der Kirche lag in der Hand des Kantors der Sängerschule⁹. Seine Aufgabe war eine dreifache: einmal stand er der Sängerschule vor, in der sechs Chorknaben auf Stiftskosten intern erzogen und unterrichtet wurden, wogegen sie Sängerdienste in der Kirche zu verrichten hatten. Diesen sechs Knaben hatte er täglich zwei Stunden zu erteilen, eine in Lesen und Schreiben, die andere in Musik. Der zweite Teil seiner Arbeit war, in der Kirche den Gesang bei allen Stundengebeten und Messen zu leiten. Es darf wohl angenommen werden, daß es zu dieser Aufgabe gehörte, für die hohen Feste mehrstimmige Stücke einzuüben und eventuell selber zu setzen. Drittens lag ihm ob, wie ein Kaplan wöchentlich drei bis vier Messen an einem ihm zugeteilten Altare zu halten. Der Kantor war auch verpflichtet zu intonieren, wenn kein Stiftskantor oder Succentor anwesend war. Da dieses Pensum

¹ BSM VI, 169.

² BSM IV, 182.

³ BSM IV, 182.

⁴ BSM VI, 159.

⁵ BSM VI, 169.

⁶ BSM VII, 94.

⁷ BSM VII, 139.

⁸ BSM V, 32.

⁹ s. oben S. 10. Im Basler Domchor hieß er „rector puerorum“. Er unterstand dem „Scholasticus“. Vogeleis, S. 53.

oft zu groß war für einen Einzelnen, so wurden gelegentlich zwei Kantoren angestellt, welche sich wöchentlich ablösten¹.

Über die Anstellung der Kantoren in der Sängerei erhalten wir ungleiche Auskunft. Einige von ihnen sind mit feierlichen Anstellungsverträgen bedacht; oft erfahren wir nur den Vornamen, sodaß der Familienname nur mutmaßlich angegeben werden kann; andere werden nicht einmal mit Namen genannt. Für den Grad der Feierlichkeit bei der Aufnahme war wohl bestimmend, ob der Bewerber geistlichen oder weltlichen Standes war. Als weiteren Hinweis auf die geistliche Würde dürfen wir die Anrede „Herr“ auffassen, während „Meister“ die Übersetzung des Magistertitels ist. Von den über zwanzig Namen, die im Zusammenhang mit der Sängerei genannt werden, können wir ein Dutzend als solche von Kantoren ansprechen:

Meister Hans Schatt, am 5. Dezember 1486².

Herr Bartholomäus Frank, im November 1488, wahrscheinlich bis 1502³.

Meister Franz Kolb, 1502 (?) bis 25. Juni 1504⁴.

Meister Heinrich Wölflin, 25. Juni 1504 bis 29. September 1505⁵.

Jakob, von Zürich, bis 6. Mai 1506⁶.

Herr Wernher (Fries) – (von Biel?), 6. Mai 1506 bis 10. Februar 1510⁷.

¹ Die Besoldung betrug vor der Errichtung des Stiftes 10 rheinische Gulden; im Jahre 1489 80 Pfund Pfennige; von 1504 an 100 Pfund bares Geld, 40 Mütt Dinkel und 15 Saum Wein. Dazu kamen noch die Erträgnisse des Altares St. Jost (50 Pfund) und die üblichen Gefälle. Die Nebenkantoren erhielten einfaches oder doppeltes Präsenzgeld (1 Schilling) und eine Belohnung von 2 Pfund oder 2 Gulden zu Frohnfasten. Die Belohnung des Kantors wurde vermindert, falls die Zahl der Knaben unter 6 fiel, und erhöht, wenn deren mehr als 7 waren. Als Beispiel mag die Bestellung Joh. Wannenmaches dienen. s. Beilage IV.

² BRM 51, pag. 211; Deutsche B. S. B. I, 570; Lohner, S. 11, las „Schlatt“.

³ BSM I, 22; II, 102. ⁴ BSM III, 24; s. unten S. 16 f.

⁵ BSM III, 28, 60. ⁶ BSM III, 85, 86 f.; s. unten Kap. VIII, 2.

⁷ BSM III, 55 und 86 f; IV, 17; Steck & Tobler, S. 514, Nr. 1359 und S. 592, Nr. 1465.

Herr Joh. Wannenmacher von Neuenburg a/Rhein, 13. Februar 1510 bis 15. Februar 1513¹.

Herr Johann Jardon von Exer, 15. Februar 1513 bis 29. November 1516².

Herr Jakob Huber von Zürich, 3. Dez. 1516 bis März 1518³.

Melchior Volmar Rot, 15. Juni 1519⁴.

Herr Peter Hänni, von Konstanz, II. September 1521 bis Weihnacht 1522 und 10. Juni 1523⁵.

Cosmar Alder, 6. April 1524⁶.

Künzi bis 1528⁷.

Außer diesen dem Namen nach genannten Kantoren taucht am 18. April 1520 ein Sänger aus Bremgarten⁸, am 20. Juni desselben Jahres ein anderer von Landsberg (in Bayern)⁹ und am 29. August 1522 einer aus Freiburg i Br.¹⁰ auf. Ebenso lassen sich Kantorenwechsel im August 1525¹¹ und Juni 1526¹² wenigstens vermuten, ohne daß ein Name genannt wird. Vorübergehend war im Herbst 1513 ein ungarischer Sänger einen Monat lang zur Probe angestellt¹³.

Gelegentlich taucht neben dem Kantor ein untergeordneter Sänger auf, der mit jenem im Dienst wöchentlich abwechselt. Als solche sind zu bezeichnen Ludwig Kramer¹⁴ und sein Nachfolger Herr Michel (Roettli)¹⁵, ebenso Herr Jakob Huber aus Zürich¹⁶. Noch 1523 wechselten zwei Sänger wöchentlich ab¹⁷.

¹ BSM IV, 17 f und 134. ² BSM IV, 134; V, 204.

³ BSM V, 205, 209, 253. Darauf Organist, vgl. Haller I, S. 180; Refardt S. 146.

⁴ BSM VI, 114 und 152; Fluri, Stadtschule S. 106; Heinemann S. 86.

⁵ BSM VI, 278, 313; VII, 16, 95; Steck & Tobler S. 47, Nr. 163.

⁶ BSM VII, 161.

⁷ Th. de Quervain, Kirchliche und soziale Zustände in Bern nach Einführung der Reformation, Bern 1906, S. 81, 17: „Nr. 12. Künzi Kantor 300 Pfund“. BSM VII, 311, 29. Nov. 1527; VII, 269, 6. Juni 1526.

⁸ BSM VI, 203. ⁹ BSM VI, 208. ¹⁰ BSM VII, 31.

¹¹ BSM VII, 238. ¹² BSM VII, 269. ¹³ BSM IV, 175.

¹⁴ BSM I, 32, 91, 205; II, 13, 49, 54, 65, 85. Vgl. auch Neues Berner Taschenbuch 1896, S. 76.

¹⁵ BSM II, 95; s. unten S. 21, 23 f. und Kap. VII.

¹⁶ BSM V, 205 und 209. ¹⁷ BSM VII, 97.

Einen weitem Grad der Abhängigkeit vom Kantor nehmen die Gehilfen Dionisius unter Frank¹, Nikolaus unter Wölflin², und Andreas unter Wannemacher³ ein. Der letztere war „schuler“, was wohl gleichbedeutend ist mit Lehrer. Die Beziehung des Lehrers der Stadtschule weist darauf hin, daß die nahe Beziehung der Ämter des Kantors und des Schullehrers auch nach der Einführung der Sängerschule fortbestand. In ähnlicher Doppelstellung vermuten wir den schon genannten Michael Roettli und den Magister Hans Schatt. Auch Berchtold Haller half als Provisor beim Kirchengesang mit⁴. Es scheint, daß der Berner Rat diese Gehilfenstelle der Sängerschule dazu benützte, sich tüchtige Leute für eine spätere Besetzung des Schullehrer-amtes der Stadtschule zu sichern, noch bevor diese Stelle frei wurde⁵.

Beim Chorgesang, vor allem beim mehrstimmigen, halfen außerdem Kapläne und Chorherren mit. Sie wurden dazu besonders aufgefordert und erhielten für ihre Mithilfe eine Belohnung⁶. Bei solcher Gelegenheit werden genannt: Johannes von Erlach⁷, die gewesenen Kantoren Frank und Wernher⁸, die Kapläne Steffan, Pankraz⁹ und Hans Ernst¹⁰, sowie die Chorherren Heinrich (Wölflin)¹¹ und Thomas (vom Stein?)¹². Um dem Chor ständig eine Stütze zu sichern, wurde an die Verleihung der Nideckpfründe, die jeweilen dem jüngsten Mitglied des Kollegiums zugeteilt wurde, die Bedingung geknüpft,

¹ 28. Aug. 1493; BSM II, 75.

² Juni 1504; BSM III, 28. Er erhält später eine Pfründe, BSM III, 69.

³ 15. März 1511; BSM IV, 42 und hinteres Deckblatt.

⁴ BSM IV, 174; vgl. Fluri, Stadtschule, S. 104.

⁵ BSB deutsch, I, 270. ⁶ BSM VI, 296.

⁷ BSM IV, 61. ⁸ BSM IV, 182.

⁹ 2. Aug. 1514, BSM V, 58; III, 6; vielleicht P. Schwäblin, s. Lohner S. 13.

¹⁰ Sept. 1520 und Juni 1523, BSM VI, 212; VII, 97; vgl. Haller I, S. 51, und 203; III, S. 239 und 336; Steck und Tobler S. 592, Nr. 1465.

¹¹ 12. Sept. 1520, BSM VI, 212 und 255.

¹² 12. Juni 1517, BSM V, 239.

daß ihr Inhaber beim Chorgesang mithelfen solle¹. Gelegentlich mußte auch der Organist mitsingen².

Die Schilderung des Lebenslaufes der Kantoren Frank, Wannemacher und Alder wird Gelegenheit bieten zu Angaben über die Personalien einiger ihrer Amtskollegen, soweit das möglich ist. An dieser Stelle seien nur zwei Kantoren hervorgehoben, die später nicht durch ihre Musikalität, sondern auf anderem Gebiete großes leisteten: der spätere Reformator von Wertheim, Nürnberg und Bern, Franz Kolb, und der Humanist Heinrich Wölflin, genannt Lupulus.

Franz Kolb soll sich nach der bisherigen Forschung³ während der Jahre 1502 bis 1504 in einer schwäbischen Karthause aufgehalten haben. Dieser Irrtum läßt sich bis zu Scheurer⁴ zurückverfolgen. Scheurer gibt dafür als Zeugnis an, daß Dr. Eck bei seiner Widerlegung der Disputation in Bern Kolb „Carthusianum fugitivum“ gescholten habe. Dieser Ausdruck Ecks bezieht sich jedoch auf Kolbs Nürnberger Karthäuserzeit, 1512 bis 1517. Die Behauptung Scheurers fußt offenbar auf der Angabe H. Pantaleons⁵, der über die Zeit 1502 bis 1512 nichts berichtet, sondern Kolb direkt von seiner Basler Schullehrerstelle weg in ein Kloster im Schwabenland ziehen läßt. Die Anwesenheit Kolbs in Bern im Jahre 1502 war übrigens schon Jakob Lauffer bekannt⁶. Neue Belege dafür sind die oben angeführten Stellen des Stiftsmanuals, obschon sie nur von „Meister Franz“ sprechen. Das tut dieselbe Quelle aber auch bei Kolbs zweitem Berner Aufenthalt 1509 bis 1512. Auf Kolb deutet neben dem Magistertitel seine Reise in seine Heimat nach Basel, resp. Inzlingen⁷. Kolb übernahm nach seiner Lehrer-

¹ BSM III, 6; V, 234 ff.

² BSM V, 242: „Mittwuch nach Ulrici XVII (8. Juli 1517). Der Organist sol jn die metti gan vnd hälffen singenn vund lectiones läsen.“ Vgl. auch BSM III, 117.

³ Eisenlöffel, Diss. Erlangen 1893, S. 7.

⁴ Bernisches Mausoleum II, S. 6, Bern 1744.

⁵ Teutscher Nation ware Helden III, S. 116, Basel 1571.

⁶ Lauffer, Beschreibung Helvetischer Geschichte VIII, S. 45, Zürich 1737.

⁷ BSM III, 24.

zeit an der St. Martinsschule in Basel, wo er von Ulrich Zwingli abgelöst wurde, als Nachfolger Bartholomäus Franks das Kantoramt in Bern und behielt es bis Ende Juni 1504 bei¹. Schon vor Ablauf seiner Amtszeit schloß er am 29. März 1504 einen Vertrag in Freiburg i Ue. ab, und seine Anstellung erfolgte am 15. Juli. Der Grund, der ihn nach Freiburg zog, mag gewesen sein, daß er dort Aussicht auf das Predigeramt hatte. Eine finanzielle Besserstellung bedeutete der Wechsel nicht. In Freiburg vollzog er eine Reorganisation der Sängerschule². Das Leben Franz Kolbs scheint, im Einklang mit dem entschlossenen Charakter des späteren Reformators, viel einheitlicher verlaufen zu sein als bisher angenommen wurde. Über seine weiteren Schicksale gibt die Arbeit Eisenlöffels erschöpfende Auskunft.

Kolbs Nachfolger in der Kantorei zu St. Vinzenz wurde der Chorherr und Humanist Heinrich Wölflin. Am 30. Juli 1470 in Bern geboren, erhielt er nach seiner Studienzeit in Paris im Jahre 1493 den Titel eines Magisters der freien Künste und wurde im gleichen Jahr Vorsteher der Berner Stadtschule. In vierjähriger Lehrtätigkeit brachte er diese Anstalt zu großem Ansehen. Zu seinen Schülern zählte auch Ulrich Zwingli. Nachdem Heinrich Wölflin am 16. Juli 1503 Chorherr geworden war, übernahm er am 25. Juli des folgenden Jahres das Kantoramt³. Die vertragsmäßig einjährige Amtszeit wurde bis Ende September verlängert⁴. Als Gehilfen wählte er sich Nikolaus, der am 13. August 1505 die Nydeckpfründe zugesagt erhielt⁵. Nach Ablauf seiner Amtszeit spielte Wölflin bei der jeweiligen Neubesetzung des Kantoramtes als musikalische Autorität eine ähnliche Rolle wie Bartholomäus Frank⁶. Daneben unterzog sich Wölflin auch der Aufgabe des Passionensingens. 1523 stieg er zur Würde des Stiftskantors empor, allerdings ohne die Investitur durch den Bischof, die offenbar wegen der reformationsfreundlichen Gesinnung des Wahlmannes versagt wurde. Er blieb auch nicht lange im Genusse der hohen Stellung; denn

¹ BSM III, 28.

² Heinemann, S. 159 f.

³ BSM III, 28.

⁴ BSM III, 60.

⁵ BSM III, 69 und 75.

⁶ BSM VI, 169.

schon am 16. Dezember 1524 wurde er abgesetzt und seiner Chorherrenpfründe verlustig erklärt „ob legitime uxoris matrimonio“¹, womit er sich offen als Anhänger des neuen Glaubens bekannte. Nach Berns Übertritt zur Reformation wurde Wölflin Chorschreiber und Notar. Uns interessiert er auch als der Dichter des Epitaphiums auf seinen ehemaligen Schüler Ulrich Zwingli, das Cosmas Alder in ein würdiges musikalisches Gewand gekleidet hat. Über das interessante und bewegte Leben des berühmten Humanisten und seine Werke unterrichtet J. Stammers Studie in vortrefflicher Weise.

Die Blütezeit der Berner Sängerschule mag mit den Namen Kolb, Wölflin und Wannemacher bezeichnet werden. Unter den späteren Kantoren scheint der Stand des Chores immer mehr gesunken zu sein. Der Kantor Jakob Huber erteilte keinen Unterricht mehr. Peter Hänni mußte der Vorhalt gemacht werden, daß er aus der Sängerei eine „Tränckstube“ mache. Bezeichnend sind die Bedingungen, welche ihm bei seiner Wiederanstellung am 11. Juni 1523 gestellt wurden: „Des ersten das er den knaben am nit also vrloub gebe, hin vß zû louffenn. Zum andern, jm tag zwei stund läse, eine jn cantu, die andre jn grammatica. Zum dritten, die maß Sant Josenn altar, allwäg zû der andern wuchen hora deputata halte. Zum vierten, das er die knaben summer vnd winterzit post octavam niendert hin schicke, weder vmb win, noch anderswo, vnd dafür hin kom prassen mit halten. Er sol ouch zû winterzit die knaben nit vß der stubenn triben, und ander da lassen prassenn. Er sol ouch, wann ein Succentor maß hulte vnd nit da wäre jntonieren. Deßgelichenn sorg vnd vffsächenn zû haben, das die (knaben) kein maß vngesungen lassen, alles by beröbung sines lons so er darvon hat. – Denne nit also vnder den thüren stande vnd singe, noch also von einem ort zû dem andern louffen . . .“². Die letzte Bemerkung ist ein Verbot des Kurrende-Singens.

In diesem Zustand traf der junge Cosmas Alder die Sängerei an. Kein Wunder, daß auch er sie nicht mehr zu heben ver-

¹ B. Lat. Miss. I, 172. ² BSM VII, 96 f.

mochte, zumal es die Zeit war, die sich über gottesdienstliche Gebräuche jeden Spott erlaubte.

Immerhin sei doch auch das Lob des bekanten Dichters und Malers Niklaus Manuel über die Berner Kirchenmusik erwähnt, das er in seinem Fastnachtsspiel von 1523 aussprechen läßt mit den Worten:

„Gen Bern ich in die kilchen vast trang:
Da hort ich orgelen und wol singen“¹.

Die sechs Freiplätze für Chorknaben an der Sängerschule waren sehr begehrt. Zum größten Teil wurden sie von Söhnen von Berner Bürgern eingenommen. Doch erschienen auch Knaben aus der übrigen Schweiz², sowie aus den mit ihr verbündeten Städten Mülhausen³ und Rottweil⁴, ja von noch weiter her tauchten Bewerber auf⁵. Die Besetzung der Plätze nahm das Kapitel auf vorangegangene Bewerbung vor. Persönliche Verwendung eines Verwandten konnte mitbestimmend sein⁶. Auch pflegten die neuen Kantoren Knaben mitzubringen⁷. Wurden Stellen leer, so mußte der Sänger schriftlich Knaben herbestellen⁸. Aufnahmebedingung war die Befähigung zum Chorgesang. Herr Bartholomäus Frank und Johannes Jardon wurden bei einer solchen Gelegenheit gefragt, „ob si vermeinent, der Choralis könne noch ein Jahr lang singen“ vor dem Stimmbruch⁹. Die Entlassung erfolgte, wenn Mutation der Stimme eintrat. Die Zufriedenheit mit dem Entlassenen drückte sich in der Höhe des Zehrgeldes aus, das die Knaben beim Abschied

¹ N. Manuel, Die Totenfresser, herausg. v. F. Vetter, S. 52.

² Baden: BSM V, 15; Basel: VII, 154; Beromünster: V, 146, 216, 236, 239; VI, 62; Saanen: V, 91; Solothurn: I, 6; V, 192; VI, 151; Wynigen Kt. Bern: V, 103; Zürich: V, 216, 236; VI, 112.

³ BSM V, 217. ⁴ BSM V, 73 und 98.

⁵ Breisach: BSM IV, 68; Landsberg: VI, 209; Markdorf im Linzgau: V, 25; Thüringen: V, 146.

⁶ BSM VI, 185 und 193.

⁷ z. B. der Sänger von Landsberg: BSM VI, 208 und 209; der Sänger von Bremgarten: VI, 203; Herr Peter Hänni sogar 2 Knaben: VI, 278.

⁸ BSM VI, 151. ⁹ BSM V, 25.

¹⁰ BSM IV, 68: 1 Pfund; IV 42, III, 110: 1 Gulden.

auf den Weg mit erhielten¹⁰. Die Entlassung konnte auch aus andern Gründen erfolgen. So wurde beispielsweise am 18. April 1515 ein Knabe aus Wynigen entlassen, „angesehen meerdlicher bubery, so er an im hatt vnnd aber kein hoffnung ist der beeserung“¹. Chorknaben, die sich gut gehalten hatten, wurden später gerne als Sänger wieder aufgenommen. Dies trifft bei Cosmas Alder zu, und der Choralist Lux wurde sogar direkt zur geistlichen Würde befördert².

Die Statuten für die Chorknaben, wie sie auf dem Generalkapitel im Sommer 1490 festgelegt wurden³, sind uns nicht erhalten; doch läßt sich über ihren Inhalt mutmaßlich etwa folgendes sagen: Die Knaben hatten bei den kanonischen Stundenbeten zu singen und durften dabei nie fehlen⁴. Außerdem mußten sie die Messe „de beate virgine“ singen helfen⁵. Dazu kamen Prozessionen⁶ und vorübergehend gehaltene Messen, wie etwa diejenige, welche an den Donnerstagen während des vergeblichen Mailänderzuges im Winter 1511 „pro pace“ gesungen wurde⁷.

Der Unterricht der Chorknaben bestand in zwei täglichen Lektionen in Grammatik und Musik⁸. Der Grammatikunterricht wird Lesen und Schreiben sowie die Anfangsgründe im Lateinischen umfaßt haben. Der Inhalt des Musikunterrichtes bildete wohl die Lehre von den Notenwerten, der Solmisation, der Mutation und das Studium der Tonarten. Der Übungsstoff bestand in den gregorianischen Melodien für den täglichen Gottesdienst und in mehrstimmigen Gesängen zur Aufführung an hohen Festen.

¹ BSM V, 103.

² BSM III, 134 und 148.

³ BSM I, 122.

⁴ BSM VII, 96 f.

⁵ BSM IV, 61; vgl. Türler, Neues Berner Taschenbuch 1896, S. 113; Lohner, S. 17.

⁶ BSM V, 241.

⁷ BSM IV, 63. Ausführlicher sind wir über den Dienst der Probsteischule Zürich durch ein Statut des 13. Jahrhunderts unterrichtet. J. Brunner, Die Ordnungen der Schulen der Probstei und Abtei Zürich. Mitteilungen der Ges. für deutsche Erziehungs- und Schulgesch. IX. 1899, S. 292 ff.

⁸ BSM VII, 96; IV hinteres Deckblatt. s. oben S. 12.

Der Grammatikunterricht scheint schon den damaligen Ansprüchen nicht voll genügt zu haben, wenigstens nicht für begabtere, weiter strebende Schüler, wie es das Knäblein aus Rottweil war, über das die Stiftsherren am 14. März 1515 auf Michael Röttlis, des Schulmeisters und Stiftschreibers Vorschlag beschlossen: „damitt vnnd der selbig knab der schül halb nitt verlig sunnder neben dem gsang ouch etwas leer in aliis litteris, das ich (Mich. Röttli) den selbigen knaben mög nemmen vß der Senngery vff die Schul vnnd inn mins vermögens vnnderwyß vnnd leer, der mâssen ich wöll red vnnd antwurt geben siner müter vnnd frundtschafft; vnnd (er) iedoch nitt dester minnder in habitu choralium cum onere et premio more ceterorum ad omnes horas gan soll on allen abgang etc.“¹. Das Knäblein hieß Melchior Volmar Rot und war der spätere Provisor der Stadtschule, kurze Zeit Kantor in Bern und Freiburg i/Ue. und wurde der berühmte Lehrer Calvins und Bézas in Orléans und Bourges. Der Hauptgrund für den tiefen Stand des Unterrichtes an der Stiftsschule ist darin zu suchen, daß der Kantor, der ohnehin ein großes Pensum auf sich hatte, diesen Unterricht erteilte². Spätere Kantoren waren dazu überhaupt nicht befähigt. In solchen Fällen gingen alle Chorknaben in die Stadtschule³, oder der Provisor erteilte die Stunden in der Kantorei⁴.

Die Chorknaben erhielten vom Stift freie Kost und Obdach. Sie wohnten in der Kantorei, einem zweistöckigen Hause, in dessen oberem Stock sich eine Stube und ein „Sal“ befanden⁵. Die Wohnverhältnisse waren nicht immer ideal. Besonders mit der Heizung haperte es oft⁶. Am 4. März 1517 mußte sogar nach-

¹ BSM V, 98; Fluri, Stadtschule S. 105.

² Daß es damit anderorts mindestens ebensoschlimm stand, wie in Bern, erfahren wir aus Thomas Platters Selbstbiographie. s. oben S. 12 f.

³ BSM V, 86 und 91; Provisor war Berchtold Haller. V, 227 und 237.

⁴ BSM IV, 42.

⁵ Fluri, Wannenmacher S. 541. Zeitweise (1515) wohnten die Knaben „in Herrn von Bubenbergs Haus auf der Hofstadt“, BSM V, 123: Am 10. Okt. 1515 wurde der Kauf von Hunigers Haus für die Kantorei beschlossen, BSM V, 133.

⁶ BSM IV, 55, 160 und 165.

gesehen werden, welcher von den Chorales erfroren sei¹. Vorübergehend wurden die Chorknaben in den Wohnungen der Chorherren untergebracht, wofür diese 4 Schillinge im Tag erhielten². Auch die Kleidung wurde den Knaben zum Teil vom Stift geliefert. Sie bestand aus Wams, Hose, Schuhen, Chorrock und Kutzkappe³.

Die Knaben bezogen beim Messesingen kleine Einkünfte. Wenn die Bader ihr Amt „auf dem Gebein“ halten wollten, hatten sie neben den größeren Abgaben an den Priester und die Kantoren jedem Chorknaben einen Fünfer zu entrichten⁴. Ähnlich werden die Einkünfte bei andern Seelenmessen gewesen sein. Verschiedentlich belohnten Geldgeschenke die besonderen Leistungen der Knaben⁵. Welcher Art diese Leistungen waren, geht aus den Angaben nicht hervor. Nur einmal erfahren wir näheres: Im Jahre 1520 bekam ein Vater einen Gulden geschenkt „für besserung sines knaben“⁶. Oft wurden bei Entlassungen Geschenke ausgeteilt⁷. – Auch ging es in der Berner Stiftsschule nicht ohne Strafen ab; wir erfahren einmal von Prügel und von Entlassung wegen schlechter Aufführung⁸.

¹ BSM V, 228. ² BSM VII, 267.

³ 1506 wird die Hose „aus Gnade“ geliefert, BSM III, 82; später anstatt der Hose eine Zusteuer von 10 Schill., BSM III, 97; 1510 14 u. 1516: 1 Pfund, BSM IV, 34, 71 und 118, V, 86; 10 Sch., V, 86; 1 Pfund, V, 156. Für Schuhe an Frohnfasten 5 Schillinge, BSM I, 121; 1 Pfund 5 Schillinge, I, 141. Kappen werden erst von 1513 an erwähnt, BSM IV, 175, VI, 15, VII, 201. Für den Rock: 1 Pfund, BSM I, 47. Zuweilen wurde nur das Tuch geliefert BSM IV, 11 (1509), IV, 58, V, 16. Der Rock war 1489 rot, dann braun und 1515 blau, BSM I, 47; V, 136. Einzige Erwähnung des Wamses 1504, BSM III, 35.

⁴ Vom Totenamt der Bader auf dem „Gebein“ bezog der Priester 5 Schillinge, die Sänger je einen Plapart, die Chorales je 1 Fünfer, BSM V, 212.

⁵ 1518 erhalten die beiden Knaben von Zürich (BSM VI, 112) und Münster (BSM VI, 62) je 1 Pfund. Dem letzteren ging es im Jahre vorher noch besser: er erhielt damals das Doppelte, BSM V, 239; 1515 bekommen zwei Knaben Kappen als Belohnung für ihre Besserung, BSM V, 136; 1516 erntete ein Solothurner Knabe „ehrungsweise“ sogar drei Pfund, BSM V, 192.

⁶ BSM I, 122. ⁷ s. oben S. 19 f.

⁸ BSM V, 180; BSM VI, 313, s. oben S. 20.

Aus den Jahren 1512¹, 1514² und 1520³ werden uns Krankheitsfälle gemeldet.

Die Namen der Knaben bleiben für uns zum großen Teil nichtssagend, da es sich um Vornamen handelt. Die beiden einzigen zitierten Familiennamen sind: Koler und Frank⁴. Für weitere Geschlechtsnamen sind wir auf Mutmaßungen angewiesen. Schon erwähnt wurde Melchior Volmar Rot⁵. Sehr wahrscheinlich ist auch, daß aus der Berner Stiftsschule ein zweiter großer Humanist hervorgegangen ist, Glarean, zu dem später mehrere Generationen von Musikern als zu ihrem hochgeschätzten Lehrer aufblickten. Glarean berichtet selbst, daß er in Bern seinen ersten Unterricht in den schönen Wissenschaften und der Musik bei seinem verdienten Lehrer, Michael Röttli (Rubellus) empfangen habe, dem er später nach dessen Vaterstadt Rottweil gefolgt sei⁶. Glarean war 1488 in Mollis bei Glarus geboren. Er wird zwischen 1499 und 1500 in Bern die Schule besucht haben. Das bestimmt uns, hinter dem „Herrn Michel“, der schon 1489 als Stiftsschreiber und Sänger genannt wird, und der am 10. Januar 1494 Herrn Ludwig Kramers Platz neben dem bewährten Bartholomäus Frank einnahm, Michael

¹ im Oktober 1542: Blattern, BSM IV, 115.

² BSM V, 50, zwei Knaben erhielten Urlaub nach Baden; „nach irer notdurft“.

³ Schulmeister Melchior Volmar pflegte einen Knaben acht Wochen lang und mußte an die Eltern schreiben, sie sollten ihn nach Hause nehmen, BSM VI, 197.

⁴ s. oben S. 19, Anmerkung 6. ⁵ s. oben S. 21.

⁶ „Ex eo oppido (Rottuila) mihi praeceptor fuit Michael Rubellus, uir perpetua memoria dignissimus. Is nos bonas literas, et Musice elementa bona fide, primum Bernae in Heluetiis ante annos iam Triginta, deinde in sua item patria docuit“. Dodecachordon, pag. 15, Bohns Übersetzung S. 115. Glarean sagt in der Vorrede, er habe 20 Jahre lang an seinem Werk gearbeitet, sodaß nach seiner obigen Angabe für seine Studien in Bern die Jahre 1497 bis 1501 in Betracht kommen. Glareans Aussage braucht also nicht falsch zu sein. wie O. F. Fritzsche, Glarean, S. 3, nach R. Wolf annimmt. Glarean schickte seine beiden Söhne an die Choralistenschule zu Freiburg i/Ue. Heinemann S. 162.

Röttli zu vermuten¹. Wann Röttli und sein Schüler Glarean nach Rottweil zogen, wissen wir nicht, doch muß es vor 1501 gewesen sein.

Für uns ist weiterhin von Interesse der Choralis Cosman, der am 19. März 1511 mit einem Geschenk von einem Pfund oder einem Gulden entlassen wurde. Es war dies offenbar Cosmas Alder, welcher später, im Jahre 1524, als Kantor „wiederum“ im Stift aufgenommen wurde².

2. Der Chorgesang im Berner Münster.

Die Sänger und Knaben, zusammen ein Chor von max. zwölf Stimmen³, führten die Gesänge der Tagzeitdienste und Messen aus. Es wurde sowohl der einstimmige Choral- als der mehrstimmige Figuralgesang am Ende des 15. Jahrhunderts im Berner Münster gepflegt. Schon die Bezeichnung „gemeiner Gesang“, d. h. der gebräuchliche, nämlich Choralgesang (cantus planus), in den Anstellungsverträgen der Kantoren setzt das Gegenstück, den Figural- oder mehrstimmigen Gesang voraus. Direkt darauf hingewiesen werden wir durch Bemerkungen wie diejenige vom 16. Dezember 1489, wo von Herrn Michel verlangt wird, er solle beim Figuralgesang während der Messe in der Marienkapelle auf dem Gebein mitwirken⁴. Auffallend ist, daß der Ausdruck „Figuralgesang“ erst 32 Jahre später, im Januar 1521 wieder auftaucht: Herr Heinrich (Wölflin) erhält drei mütt Dinkel „das er dester geflissner sye, jn sumis festivitibus zu figuri(r)en“⁵. Da er-

¹ Lohner, S. 15, nennt zwei Kapläne aus jener Zeit mit dem Vornamen Michael: Michel Horn, 1486, Kaplanei St. Johann Ev. und Michel Alard, Kaplan und Helfer 1493; was die genannte Hypothese etwas unsicher macht.

² BSM VII, 161. Sein Lebenslauf wird nachstehend skizziert und seine Werke besprochen, s. unten Kap. IX.

³ Der Chor entsprach etwa demjenigen von Konstanz. Zeitschr. f. MW. XII. (1929/30), S. 454.

⁴ BSM I, 95. Herr Michel wird am 10. Jan., 17. Febr. und 30. Juni 1490 für seine Mitwirkung beim Figuralgesang belohnt, BSM I, 96, 105, 153 und 155.

⁵ BSM VI, 255.

fahren wir auch, wann mehrstimmig gesungen wurde, nämlich an den hohen Festen. Am 30. August 1521 wird der Geistliche der Nydeckkirche ermahnt, daß er „fürwerthin baß sich flisse, vnd den Sängern hälffe figuri(r)en“¹, da er auf seiner Pfründe mit der ausdrücklichen Bemerkung eingesetzt worden sei, daß dies zu seinem Amt gehöre. Glücklicherweise sind wir nicht auf diese wenigen Angaben des Stiftsmanuals angewiesen, zeugen doch für den Gesang, sowohl den choralen als den mehrstimmigen, die erhaltenen Chor- und Stimmbücher.

Die im Gottesdienst verwendeten Chorbücher wurden durch Abschrift hergestellt. Die Vorlagen entlehnte der Rat der Stadt am 23. November 1485 aus dem Stift zu Zofingen². Diese Kopien, die den gregorianischen Choral enthielten, wurden mit Miniaturen und prächtigen Initialen ausgeschmückt. Ein Maler namens Zeefen wurde im Jahre 1488 beauftragt, ein neues Gradual mit sechs Buchstaben zu versehen, wofür er 5 Pfund Pfennige erhielt³. Die Chorbücher gehörten zu den größten Kostbarkeiten der Kirche und wurden daher vom Kustos und den Kantoren mit Sorgfalt verwahrt. Auch die Beleuchtung dafür wurde zweckdienlich eingerichtet⁴.

Vier große Pergament-Antiphonarien des Berner Stiftes mit prachtvollen Initialen wurden am 22. November 1530 von Nikolaus Selsach im Auftrage Jean de Cré's d'Abondance angekauft für die Kirche in Estavayer, wo sie sich in der Sakristei sehr gut erhalten haben und noch heute von dem Kunstsinn der Berner Chorherren zeugen⁵. Der Inhalt der vier Bücher in römischer Choralnotation ist laut Aufschrift:

Bd. I Pars hiemalis: Proprium de Tempore 771 Seiten
Proprium de Sanctis

Bd. II Incipit tempus estivale: Proprium de Sanctis 632 Seiten

¹ BSM VI, 296. ² Haller I, S. 199. ³ BSM I, 8. ⁴ BSM IV, 62.

⁵ s. Stämmeler, S. 240.

Bd. III Pars dominicalis a Pascha usque Adventum: 238 Seiten
 Proprium de Tempore,
 Incipit pars estivalis.

Bd. IV Pars estivalis: Proprium de Tempore¹ 232 Seiten

Die bisher besprochenen Bücher enthalten den einstimmigen Gregorianischen Choral. Die offenbar zahlreichen mehrstimmigen Kompositionen, welche im Berner Münster gesungen wurden, sind zum größten Teil während der Reformation verloren gegangen. Es ist das Verdienst des bekannten Buchdruckers Matthias Apiarius und des reformierten Theologieprofessors Wolfgang Musculus, im Jahre 1553 einen ganzen Jahrgang mehrstimmiger Hymnensätze durch den Druck gerettet zu haben. Der Komponist ist Cosmas Alder. Es handelt sich um die Hymnen der kanonischen Tagzeiten für die Feste des Kirchenjahres und für die gewöhnlichen Sonn- und Werk-tage. Wir erfahren daraus, daß zur Zeit, da Alder Kantor war, nicht nur an Festtagen, sondern auch an Werktagen die Hymnen der Vespers mehrstimmig gesungen wurden². Ob dies auch für Teile der Messe zutrifft, bleibt fraglich. Vielleicht diente dazu ein Tenorheft, das sich jetzt in der Zürcher Bibliothek befindet³.

Neben den Intonationen der Priester werden auch größere solistische Leistungen erwähnt, welche besonderes Studium verlangten. Meister Heinrich Wölflin wurde für die Fastenzeit 1517 von einzelnen Diensten dispensiert, „damit er studieren vnd den passion mög versehn“⁴. Es handelte sich um die Erlernung der Partien zum Vortrag der Passionen am Palmsonn-

¹ Initialen wurden veröffentlicht in der Zeitschrift „Fribourg artistique à travers les âges“ Jahrgang 1892, Nr. 19; 1893 Nr. 24; 1894, Nr. 11; 1896, Nr. 22; 1900, Nr. 3; 1904, Nr. 6; 1907, Nr. 24; 1908 Nr. 12.

² s. unten Kap. IX 3 a.

³ Das Heft wurde 1915 von der Landesbibliothek geschenkt, Signatur Mscr. S. 284.

⁴ BSM V, 225. Stammler möchte die Stelle auf die Vorbereitung der Passionspredigt beziehen. Dagegen spricht jedoch der Eintrag im „Register Normatorie Joh. Stürmeyer 1526—27“: „Cantandibus passionem XV Schilling“.

tag (secundum Mattheum), am Dienstag (secundum Marcum) und Mittwoch (secundum Lucam) der Charwoche und am Charfreitag (secundum Johannem).

Der Vortrag der Gesänge war nicht immer einwandfrei, wie uns eine ganze Anzahl Bemerkungen des Manuals ver-raten. Es schlichen sich Unsitten ein, welche als allgemein anzusehen sind und mit den dem Mittelalter eigenen Anschauungen und den daraus sich ergebenden Gepflogenheiten zusammenhängen. Durch Gaben an die Kirche suchte man sich ihre Fürbitte für das Seelenheil zu sichern. Die handgreiflichste Form solcher Anschauungen, der Ablasshandel, wurde zum Angriffspunkt für die Reformation. Auf ähnlichen Voraussetzungen beruhten aber auch die Stiftungen an Geld und Kunstschätzen, denen die Kirchen ihren reichen Schmuck an Altären und Bildern verdankten. Als eine der wirksamsten Formen wurde die Stiftung von Jahrzeitmessen zum Heile der eigenen Seele und derjenigen der Angehörigen der Familie oder der Bruderschaft angesehen. Je reicher die Stiftung war, desto größer die Ausstattung der Messe und umso bestimmter glaubte man die göttliche Hilfe erwarten zu dürfen. Für den Grad der Feierlichkeit war unter anderm auch die Zahl der Sänger ausschlaggebend. Der bürgerliche Konkurrenzgeist bewirkte vielerorts eine Häufung solcher Veranstaltungen, derzufolge die Priester den Gesang beschleunigten. Der Vortrag verlor an Würde und Verständlichkeit. Auch in Bern mußte aus diesem Grunde das Kapitel wiederholt eingreifen und wenigstens für die festlichen Gottesdienste Mäßigung verlangen und Pausen und Dehnungen einführen. Dem Stiftskantor wurde gelegentlich befohlen, darauf „acht (zu) habenn, das man nit also yle jn psalmis vnnd man pauß halte et praesertim jn maioribus psalmis secundum diversitatem festivorum dierum“¹. Ein Vorwurf, den auch Ulrich Zwingli der

¹ BSM VI, 288. Am 8. August 1509 wird mit dem Sänger allerlei besprochen, „besunder der Nüwerung halb, der pausen vnnd des Tennens halb“ BSM IV, 7. Vgl. auch Joh. Vleugel, Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500—1650 mit besonderer Berücksichtigung der Institutionen, Diss., Aachen 1928, S. 25; Vogeleys S. 127 und 199.

Kirchenmusik seiner Zeit machte, wurde in Bern schon im Jahre 1491 erhoben. Es ist die Verwendung weltlicher Melodien im Gottesdienst. Man beschloß daher, daß man die Psalmen in der Complet „secundum octavam tonum“ singen soll „vnd nitt me wie vor, jn trumeterß wyß“¹: Interessant ist, daß die Berner Chorherren an der Verweltlichung der Kirchenmusik Anstoß nahmen schon 70 Jahre bevor das Trienter Konzil Maßnahmen zur Reformierung des katholischen Kirchengesanges traf.

Die eben berührten Übelstände führten auch in Bern bei der Einführung der Reformation zur Entfernung des Chores, ja der Kirchenmusik überhaupt. Orgelspiel und Gesang gehörten nach Ansicht der Neugläubigen zur „Gleißerei der Totenfresser“². Bern verlor damit seine zentrale Musikinstitution, welche die ausübende Funktion heutiger Chöre mit der musikpädagogischen unserer Musikschulen in sich vereinigte. Der Mangel machte sich, wenn auch nicht unmittelbar nach der Reformation, so doch später empfindlich bemerkbar. Das musikalische Leben der Stadt erlitt eine starke Einbuße und seine führende Rolle war zu Ende.

Aber die Wirksamkeit der Berner Sängerschule beschränkte sich nicht auf die musikalische Verschönerung des Gottesdienstes in der St. Vinzenz-Kirche. Einmal diente ihre Einrichtung als Vorbild für die analoge Schule zu St. Nikolaus in Freiburg, der ein Fortbestehen bis auf unsere Tage beschieden war. Daß dazu die persönliche Übertragung durch die Kantoren Kolb und Wannenmacher beitrug, wird später gezeigt werden³. Für das Musikleben der Stadt Bern war es überaus förderlich, daß der Impuls, welcher von der kirchlichen Gesangspflege ausging, über die Reformationsjahre hinaus wirkte und daß die beiden Musiker Wannenmacher und Alder mit ihrer Kunst weiter der Musikliebe des Schweizervolkes dienten. Ihnen dies

¹ BSM I, 205; die Basler Synode von 1503 rügt die Verwendung der Melodie des Jakobsliedes für das Credo. P. Kleinert, Zur christl. Kultus- und Kulturgesch., Berlin 1889, S. 293.

² s. unten S. 31 ff. ³ s. unten Kap. VIII, 2.

ermöglicht zu haben, ist wiederum ein Verdienst der Bernischen Regierung, welche die arbeitslosen Musiker in den zahlreichen Verwaltungsstellen, die nach der Übernahme des Kirchengutes und -besitzes nötig wurden, als Schreiber anstellte. Wannemacher ließ es an Dank nicht fehlen. Er verherrlichte die Stadt, die seine Retterin und Erhalterin war, in einer schwungvollen Motette¹.

¹ s. Kap. V, 3 und VIII, 4 b.

II.

Das geistliche Lied.

Bei der zentralen Stellung, welche die kirchliche Gesangspflege im Musikleben der vorreformatorischen Zeit einnahm, ist leicht zu ermessen, welche einschneidende Wirkung die Entfernung der Sängerkörpers aus den reformierten Kirchen der Schweiz mit sich brachte. Der Gemeindegesang konnte die Lücke in künstlerischer Hinsicht keineswegs ausfüllen. Dennoch erweist sich die Annahme, daß das geistliche Lied in der Schweiz nicht gepflegt worden sei, selbst in den Städten Bern und Zürich, wo der Gemeindegesang erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Aufnahme fand, als nicht richtig. Es muß unterschieden werden zwischen der Abschaffung des geschulten Kirchenchores einerseits und dem fördernden Beispiel, das der Reformator Ulrich Zwingli durch die Pflege der Hausmusik gab. Luther behielt den Chorgesang bei, und man braucht nur die Namen Schütz und Bach zu nennen, um an die hohe Blüte der lutherischen Kirchenmusik zu erinnern¹. Der Verlust des Kirchenchores schnitt in der Schweiz eine ähnliche Entwicklung ab. Allerdings machte er sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in seiner ganzen Schärfe geltend, da die musikalischen Kräfte, welche die Glaubenserneuerung der katholischen Kirche entzog, auf reformiertem Gebiet weiter wirkten. Das geistliche Lied erklang nach dem Beispiel Zwinglis in Schule und Haus und wurde auf diese Weise in die Zeit hinübergerettet, wo es in der Kirche selbst wieder voll anerkannt wurde. Aber erst im 19. Jahrhundert eroberte sich der Kirchengesang etwas von seiner früheren Führerrolle in musikalischen Dingen zurück, im Rahmen des geistlichen Konzertes und neuerdings im musikalischen Gottesdienst.

¹ Joh. Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik, 1907.

Zwinglis Stellung zum Kirchengesang¹.

Luther und Zwingli sind die besten Repräsentanten für den hohen Stand der musikalischen Bildung des Liebhabers der Tonkunst im 16. Jahrhundert. Beide begnügten sich nicht mit der Wiedergabe dessen, was andere geschaffen, sondern übten selbst ihre Lieblingskunst auch schöpferisch aus. Sicherer als bei Luther sind wir darüber bei Zwingli unterrichtet. Umso verwunderlicher ist es, daß er im Gegensatz zu Luther in seiner Kirche der Musik keinen Platz ließ.

Zwingli hat sich zur Sache des Kirchengesanges vier Mal geäußert: Ein erstes Mal in den Artikeln 44–46 seiner Schlußreden zur ersten Zürcher Disputation am 29. Januar 1523; das zweite Mal ausführlich in „Uszlegen vnd gründ“² dieser Schlußreden; das dritte Mal in der zweiten Zürcher Disputation vom 26.–28. Oktober 1523³. Und endlich in der Dedication seiner „Action oder bruch des nachmals“ am 6. April 1525⁴. Inhaltlich sind die drei ersten Erklärungen einig in der Verabschiedung des Kirchengesanges. Im Gegensatz dazu läßt die Dedication für die Feier des Abendmals Gesang zu, da er der Andacht förderlich sein könne. Die Erklärung des scheinbaren Widerspruches liegt auf der Hand: Zwinglis Angriff vom Jahre 1523 galt dem Gesang der alten Kirche. Die Dedication aber bezieht sich auf den Gemeindegesang, der sich nach dem Erscheinen der ersten Liederbücher vom Jahre 1524 verbreitet hatte.

Zwinglis Ziel bei seinem Angriff auf die gottesdienstlichen Einrichtungen war, durch Beschneidung der Übelstände in der alten Kirche zu einer ursprünglicheren, besseren Ordnung zu gelangen. Auch das Evangelium versagte ja in rituellen Dingen meist mit Vorschriften und diente daher mehr negativ als Waffe denn als positiver Plan. Zum Teil wurden zur Abwehr die gleichen Schriftstellen verwendet, mit denen später die Einfüh-

¹ L. Stierlin, im 43. Neujahrsstück der Allg. Musikgesellschaft in Zürich, 1865; E. Fallet, in Neue Zürcher Zeitung, 1925, Nr. 1549, 1556 und 1566.

² Zwingli, S. W., Bd. II, S. 348–354. Wenn nicht besonders zitiert wird, so stützt sich die folgende Darstellung auf diese Begründung.

³ A. a. O., S. 785 f. und 788 f. ⁴ A. a. O., Bd. IV, S. 13 f.

rung des Gemeindeganges verteidigt wurde. Zwingli stützte sich vor allem auf die Stelle Matth. 6, 1–13, wobei er besonderen Nachdruck auf den 6. Vers legte: „Wenn du aber betest, so gehe in dein Kämmerlein, und schließe die Tür zu, und bete zu deinem Vater im Verborgenen“. Dazu tritt die Stelle Col. 3,16: „Das wort Christi soll rychlich under üch blyben . . ., das jr üch selbs leerind und warnind in psalmen, gottsloben und geistlichen gsangen, die jr in üwren herzen dem herren singind in der liebe“. Durch zu wörtliche Interpretation dieser Stelle entnahm Zwingli daraus das Gebot des Gesanges im Herzen, nicht aber mit der Stimme. Wenn man diese Folgerung, so wie hier, aus dem Zusammenhang herauslöst, so wundert man sich, wie Zwingli, dem die Musik so nahe lag, sie mit solchen Wortklaubereien bekämpfen konnte. Dabei ist aber zu beachten, daß sein Angriff nicht in erster Linie dem Gesang galt, sondern der alten Auffassung des Gottesdienstes als eines verdienstlichen Werkes. Er wandte sich dabei auch gegen den Gesang, weil er in ihm einen möglichen Hinderungsgrund bei der Beseitigung der alten Ordnung sah. Zwingli setzt am Gesang der alten Kirche vor allem aus, daß er um Lohn oder um Ruhm geschehe. Er dachte dabei offenbar an die Jahrzeitmessen, die je nach der Größe der Stiftung mit mehr oder weniger Pomp abgewickelt wurden. Er bekämpfte in der Kirchenmusik eine Form der Werkheiligkeit, und die damit verbundene Heuchelei. Ein weiterer Vorwurf war der der Unverständlichkeit des Gesungenen. Sie hatte ihren Grund vor allem in der Sprache, die nur dem Lateinkundigen erfaßbar war. Das Beispiel der Deutschherren im Berner Münster zeigt, daß das Verständnis des Latein selbst bei Priestern nicht immer vorhanden war¹; noch weniger durfte man die notwendigen Sprachkenntnisse von Sing-schwestern und Nonnen verlangen. Die Unverständlichkeit konnte aber auch durch die Darbietung verschuldet werden, wenn ein Stimmgewaltiger den Gesang zu einem Brüllen verzerrte oder ein weniger Begabter ihn zu einem undeutlichen

¹ s. oben S. 8 f.

Murmeln herabsinken ließ. Auch hier mag, wie in Bern, das rasche Absingen der Messen der Grund der Undeutlichkeit gewesen sein. Inwiefern für Zürich als weitere Ursache der mehrstimmige Vortrag angeführt werden darf, ist fraglich. Zürich und die Ostschweiz scheinen unter dem Einfluß des Klosters St. Gallen dem einstimmigen Choralgesang den Vorzug gegeben zu haben. Die Klage über das Eindringen von Tanzmelodien in der Kirche betrifft wohl eher das Orgelspiel als den Gesang¹.

Zwingli macht nicht nur Gründe gegen die Auswüchse der Kirchenmusik geltend. Er geht soweit, der Ansicht Ausdruck zu geben, daß das Singen die Aufmerksamkeit vom Sinn der Worte abziehe und auf den äußeren Wohlklang lenke. Zwingli fußte dabei auf einer einseitig rationalistischen Auffassung des Begriffes Andacht, die sich nach seiner Meinung auf die verstandesmäßige Betrachtung des Bibeltexes beschränken sollte². Daß er auch die positive Wirkung des Gesanges im Dienste der Religion anerkannte, bewies er vor und nach jenen Kampfsjahren durch seine eigenen Lieder. — In jenem Zeitpunkt aber galt es um jeden Preis die Gefahr zu beseitigen, daß die Entfernung des alten Ritus wegen der Anhänglichkeit an den äußeren Schönheiten dieses Gottesdienstes scheitere. Wollte man jedoch die kategorischen Äußerungen gegen die hergebrachte Form des Gebetes und Gesanges als Abweisung der Kirchenmusik überhaupt auffassen, so müßte man Zwinglis spätere Äußerungen als inkonsequent bezeichnen.

An der zweiten Zürcher Disputation vom 28. Oktober 1523 sprach sich Zwingli in seiner Antwort an Conrad Grebel noch in ähnlicher Weise aus. Er riet, man solle das Volk zunächst darüber aufklären, daß das Wort Gottes Gesang und ähnliche Einrichtungen nicht verordne, damit alle diese Dinge mit der Zeit ohne Aufruhr beseitigt werden könnten. Nach diesem Rat

¹ „mengerley mensuren der basdentzen, turdionen und hopperdentzen und ander proportzen“ — Basse danse = Schritztanz im $\frac{4}{4}$, Tourdion und Hoppertanz sind Proporzten = Nachtänze im $\frac{3}{4}$ Takt, Riemann, 11. Auflage, II, S. 1871.

² Cherbuliez, S. 363.

wurde denn auch gehandelt und zu Ende des darauffolgenden Jahres die Änderung vollzogen¹.

Selbst dem Reformator schien dann aber die plötzliche Ernüchterung im Gottesdienst zu weit zu gehen, und bei seiner Neuordnung der Abendmalsfeier (1525) begnügte er sich nicht mit der eigentlichen Communion, sondern er übernahm außerdem aus dem Ritus der Messe alles, was nicht im Gegensatz stand zu seiner Abendmahlslehre. So behielt er von den fünf Hauptgesängen der Messe das Gloria und das Credo bei und fügte als Abschluß den 112. Psalm hinzu. Dagegen mußten Kyrie, Sanctus, Agnus dei wegfallen, weil sie die Gegenwart Gottes im Sacrament zur Voraussetzung haben. Die übernommenen Gesänge sollten, wie Zwingli das schon in den Gründen der Schlußreden im Jahre 1523 für die Psalmen vorgeschlagen hatte, gesprochen werden. Und zwar sollte der Prädikant den ersten Vers jedes Gesanges (Intonation), und Männer und Frauen versweise abwechselnd den übrigen Teil sprechen. Zum „Amen“ vereinigten sich die Stimmen aller.

Die Dedikation dieser Neuordnung der Abendmalsfeier geht noch weiter und überläßt es den einzelnen Gemeinden, nach ihrem Gutdünken den Gesang einzuführen. „In dem wir aber ander kilchen mee ceremonien – als² vilicht inen füglich und zû andacht fürderlich –, als da sind: gesang und anders, gar nit verworffen haben wellend; dann wir hoffend, alle wächter an allen orten sygend dem herren ze buwen und vil volcks ze gewinnen all wäg geflissen“. Mit „Gesang“ sind hier die

¹ Bullinger faßt die Gründe, die Zwingli zu diesen Maßnahmen geführt hatten, zusammen in seinen *Commentarii in Cap. 14 Epistolae ad Corinthes*, pag. 235 sq: „Brevibus enarrabimus, quem ordinem in linguis et prophetia observet, restauratore felicis memoriae H. Zwinglio, ecclesia Tigurina. In primis exturbavit illas horas, quas vocant Canonicas, cantum quoque linguae peregrinae et theatricam obstreperamque musicam: non quod sacra displiceat lectio aut oratio, illas enim unice restitutas cupit: sed quod plurima in publico coetu cantata ac recitata sunt, quae dogmatis fidei christianae erant adversa, item quae erant superstitiosa etc.“.

² „als“ = welche; nicht „mehr . . . als“ wie Cherbuliez (*Zwingliana* IV, S. 370) annimmt.

deutschen Kirchenlieder gemeint, die durch Luther als mehrstimmige Chorlieder in die Liturgie eingeführt, sich rasch zu einstimmigen Gemeindeliedern wandelten und in dieser Form auch für die reformierte Kirche Zwinglis in Betracht kamen. Auch der Einführung des deutschen Psalmgesanges in Straßburg brachte er volles Verständnis entgegen¹.

Das wäre nun für Zwingli der Augenblick gewesen, den Gemeindegang auch in seiner Kirche einzuführen. Daß ihm der Gedanke damals wirklich nahe lag, erkennen wir daran, daß wahrscheinlich in jenem Jahre seine Bearbeitung des 69. Psalmes entstand im Zusammenhang mit der Übersetzung und Erklärung der Psalmen, die Zwingli im Jahre 1525 in der „Prophetey“, dem Theologiekurs des Kollegiums am Großmünster, vorgetragen hat². Dagegen zeigt die „Dedication“ deutlich, wie schwierig Zwinglis Stellung war zwischen den Altgläubigen einerseits und den radikalen Wiedertäufern andererseits. Besonders die letzteren, die sich seit der zweiten Disputation unter der Führung von Conrad Grebel abgesondert hatten, machten ihm viel zu schaffen. Grebel selbst hatte sich in Bezug auf den Kirchengesang die Meinung Zwinglis, welche dieser ihm gegenüber geäußert hatte, zu eigen gemacht. Er setzte sich damit in Gegensatz zu Thomas Münzer, dem Haupt der deutschen Wiedertäufer, und machte diesem³ fast genau die gleichen Entgegnungen, wie wir sie aus Zwinglis „Ußlegen und gründ“ kennen⁴.

Bei den Katholiken war Zwingli gerade wegen seiner Musikliebe in einen höchst zweideutigen Ruf gekommen⁵. Auch verbreitete sich das Gerücht, er wolle die Orgel durch Lauten, Geigen und Pfeifen ersetzen. So mußte Zwingli nach dieser Seite auf der Hut sein. Daraus ist sein Beharren auf den

¹ „Que de cantionibus Germanicis ac psalmis scribitis, fratribus omnibus placent“. Zwingli an Franc Lambert in Straßburg, 16. Dez. 1524, Zwinglis S. W. VIII, S. 276.

² Odinga S. 46. ³ Nicht Zwingli, wie H. Weber (S. 9) u. a. schreiben.

⁴ Münzer war der erste, der eine deutsche Messe herausgab (Altstedt 1524). Vgl. Mörikofer Bd. I, S. 283.

⁵ s. unten S. 43 f.

früher in aller Öffentlichkeit ausgesprochenen Ansichten zu erklären, wie ein Brief an Konrad Sam in Ulm zeigt, in dem er schreibt: „Agendum hoc est sine intermissione, ut quotidie aliquid de illorum regno aboleatur, donec vestigium nullum adpareat. . . . Romanus quoque pontifex stantibus in templis imaginibus, quae coluntur, vigente missa, canentibus scortis et nebulonibus monachis ac sibi perpetua succenturiatione succedentibus nihil spei abiicit, his autem antiquatis iam concidet. Ideo non sic cunctandum est”¹. So blieb es bei Zwinglis Verordnung des Sprechens der Psalmen und Gesänge², und als sich der alternierende Vortrag nicht bewährte, wurde die Mitwirkung der Gemeinde auf das gemeinsame „Amen“ beschränkt³.

Das Vorgehen Zwinglis weckte bald Widerspruch. Heftig erhob sein ehemaliger Freund Glarean das Wort gegen die Mißachtung des ihm so teuren Kirchengesanges in der Widmung an den Leser zu einer Handschrift, die sich jetzt in der Universitätsbibliothek in München befindet⁴. Noch in seiner „Musicae Epitome“, 1557, läßt er sich aus über die verderblichen Menschen, die endlich so weit kamen, daß sie den Gesang aus den Kirchen entfernten und ihn durch unwürdiges Stammeln ersetzt oder gar alle Musik ausgeschlossen hatten. Für Glarean war die Beseitigung des kirchlichen Gesanges sicherlich ein entscheidender Grund für sein Beharren bei der alten Kirche.

Selbst in Zürich war in diesem Punkt nicht jedermann mit Zwingli einverstanden. Der musikfreundliche Chronist Gerold von Edlibach schließt seinen Bericht über die Entfernung der

¹ U. Zwinglis S. W. IX, S. 52.

² In ähnlicher Weise regelt Zwingli auch den Gottesdienst der Prämonstratenser zu Rütinen. Cherbuliez S. 371.

³ Mörkofer I, S. 277.

⁴ Manusk. 4, 324. „ . . . Ecclesiasticas cantilenas canere et honestum et meritorium esse neminem vere Christianum ignorare puto. . . Valeant igitur qui suo maligno spiritu quidquid est, honestissimarum disciplinarum pessum ire cupiunt, scelerati nugones ac rerum humanarum nocentissimi alastores. Tu itaque Christiane lector ab his tanquam ab aspidum veneno tibi cave, nihil pestilentius a mille annis natum est, nihil peius obfuit religioni quantum in ipsis est“. Basel, 1. Dez. 1527, s. O. F. Fritzsche, Glarean, Frauenfeld 1890, S. 129.

Zürcher Orgeln mit dem Stoßseufzer: „Gott schicke eff zum besten. Amen.“¹

Und auch der Konstanzer Reformator, Johannes Zwick, war anderer Ansicht. Er versah zu Handen seiner Zürcher Käufer sein „Nüw gsangbüchle“, das 1540 in Zürich erschien, mit einer Vorrede, in der er sich mit den Zwinglischen Gründen von 1523 auseinandersetzt². Später wurde die Verteidigung der Kirchenmusik gegen die „Wiedertäufer“ und „Calvinistischen Klüglinge“ ein beliebter Gegenstand für Abhandlungen und Vorreden zu geistlichen Liedersammlungen bis zu Scheins „Cantional“, 1627³. Für uns ist unter den Vorreden diejenige von Wichtigkeit, welche Wolfgang Musculus den Hymnen Alders, 1552, vorangestellt hat, weil sie einen entscheidenden Schritt zur Einführung des Gemeindegesanges in der Berner Kirche (1558) darstellt⁴.

Die Anfänge des reformierten Kirchengesanges.

Man wundert sich, daß Zwinglis Befürchtung, die Entfernung des Kirchengesanges werde auf öffentlichen Widerstand stoßen, weder in Zürich noch in Bern sich erfüllte. Hauptgrund ist das Vertrauen der Regierungen in den Reformator und die Autorität der Disputationen. Dazu kam der allgemeine Tiefstand des Kirchengesanges und schließlich war wohl mit entscheidend, daß man sich von der Entfernung der Chöre eine erhebliche Ersparnis versprach, womit schon Zwingli in seinen „Gründen“ rechnete. In der Darstellung Gerold von Edlibachs glaubt man allerdings den Widerspruch, den Zwinglis Vorgehen in Zürich weckte, zwischen den Zeilen lesen zu können⁵.

Läßt sich Zwinglis Verzicht auf den Kirchengesang als Taktik der Vorsicht erklären, so fällt die Notwendigkeit der Zurückhaltung in dieser Beziehung in Bern dahin, besonders nachdem die Wirkung des Gemeindeliedes vorher in Basel und St. Gallen

¹ Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, IV, 1846, S. 251.

² Cherbuliez, Zwingliana IV S. 371 ff. ³ Moser, I, S. 355 f.

⁴ s. Beilage VII b.

⁵ s. oben S. 36 f; auch Mitteilungen der Antiquarischen Ges. Zürich Bd. 4, 1846, S. 262.

erprobt worden war. Über die Abschaffung der kirchlichen Zeremonien in Bern erzählt uns Bullinger ausführlich wie folgt: „Den 22. January was der tag S. Vincenty, welcher die Statt Bernn von allter har für iren patronen gehept, Dorumm die Chorherren zû Bern gar ein kostlich fest zû halten angesâhen hattend, vnd sungen gar solemnitetisch des abents die Vesper. Vnd alls der Organist vff das Magnificat schlachen soltt, macht er das Lied O du armer Judas, was hast du gethan, daß du vnseren Herren also verraten hast, vnd was das das letzte lied, das vff der orgelen geschlagen ward. Dann bald hernach ward die orgelen abgebrochen.“¹ Der Berner Organist Moritz Krœuel, auf den sich diese Anekdote bezieht, war wie sein Amtskollege in Freiburg, Hans Kotter, ein Anhänger des neuen Glaubens und erlaubte sich, am Vorabend der Reformation als Nachspiel dieses bekannte Spottlied erklingen zu lassen². Als die Chorherren zur Mette läuteten, schickten Schultheiß und Rat der Stadt ihnen die Weisung zu, die Messe sei stillgestellt. Die altgläubigen Metzger, welche dennoch das Fest feiern wollten, mußten sich alsdann einen fremden Priester und arme Schüler anstellen, die ihnen die Messe hielten. Dabei wurde ein „verdingtes Positiv“ verwendet. Nach der Feier kamen die Stadtknechte und räumten das Münster, und damit schwieg in der Berner Kirche vorläufig die Musik.

Anders verlief die Entwicklung in den Städten Basel und St. Gallen. Beide, teils durch ihre Lage, teils durch persönliche Beziehungen enger mit dem Wittenberger Kreise verknüpft, nahmen den Gemeindegesang sofort in ihren Gottesdienst auf.

In Basel wurde das Kirchenlied zum eigentlichen Kampfmittel. In den Ostertagen 1526 sangen die Gemeinden einiger Pfarr- und Klosterkirchen ohne ausdrücklichen Befehl oder Aufforderung von Oekolampad deutsche Psalmen, wie sie im

¹ Bullinger I, S. 437. Die Münsterorgel wurde am 26. November dem Meister Caspar Colmar, Organist in Sitten, um 130 Kronen verkauft. Fluri: Sammlung Bernischer Biographien Bd. III, S. 554.

² „vff“ heißt wohl hier „nach“ und nicht „statt“ wie Bächtold (Niklaus Manuel, S. XXXV) interpretiert.

Jahre zuvor in Straßburg im Druck erschienen waren¹. Dabei gingen vielen einfachen Leuten vor Freude und Rührung die Augen über, während die Gebildeten es nicht an Kritik und Spott über die Neuerung fehlen ließen². Der Psalmengesang wurde vom Rat sofort untersagt, weil die Altgläubigen sich dadurch geschmäht glaubten; denn der gesungene 10. Psalm entbehrte nicht der reformatorischen Tendenz. Oekolampad wandte sich in einer Bittschrift an den Rat der Stadt, worin er den Zweck und die Harmlosigkeit des Psalmensingens dartat. Als er damit nichts erreichte, benützte er die Predigt zu vorsichtiger Polemik in dieser Hinsicht und gab jenen 10. Psalm zugleich mit einer Predigt im Druck heraus. Zunächst erzielte er damit nur ein erneutes Verbot des Psalmensingens. Das Volk antwortete darauf mit wiederholtem Singen am 10. und 12. August. Man befürchtete auf katholischer Seite, daß die Neugläubigen an Mariæ Himmelfahrt eine ähnliche Demonstration im Münster versuchen würden. Ein solcher Skandal wurde jedoch dadurch vermieden, daß man dieses Fest statt mit großer Feierlichkeit, in aller Stille wie einen einfachen Wochentag beging. Nach längeren Verhandlungen im Rat erhielten die Reformierten die Erlaubnis, in einigen Kirchen mit dem neuen Brauch fortzufahren. Damit war in Basel die Einführung des Kirchengesanges vollzogen, noch ehe die Reformation zum Durchbruch gekommen war³.

In St. Gallen wurde auf Vorschlag der Prädikanten der Gemeindegesang durch das Reformationsmandat vom Jahre 1527 eingeführt. Darauf lernten die Kinder in der Schule zunächst den Psalm „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und sangen ihn am 8. September erstmals vor und nach der Kinderpredigt, und in der Folge wurden auch in der Sonntagspredigt um 8 Uhr morgens Psalmen gesungen. Johannes Keßler war dort wohl

¹ „Teutsch Kirchenampt, mit lobgesengen vnd götlichen psalmen, wie es die gemein zu Straßburg singt vnd halt“, 1525 bei Wolf Köpfel.

² Bon. Amerbach an einen Freund. Fluri, Deutsche Schule S. 607 ff.

³ Chr. Joh. Riggenbach, Kirchengesang, S. 12—19.

der Hauptförderer des Kirchengesanges. Er kannte ihn von seinem Wittenberger Aufenthalt. Sein starkes Verantwortungsgefühl bei dieser Sache macht sich in seinem Bericht über den Hergang der Einführung in den Worten Luft: „Gott laß es zu sinem lob und zu kainem falschen überflüßigen gottesdienst nimer mer raichen“¹. Ein weiterer Förderer erwuchs dem St. Galler Kirchengesang in Dominik Zyli, der am 7. März 1529 den ersten protestantischen Gottesdienst in der alten Klosterkirche feierte, wobei die Gemeinde den 51. Psalm von Mathias Greiter „O herre Gott begnade mich“ sang. Im Jahre 1533 wurde ihm vom Rat erlaubt, ein Gesangbuch herauszugeben. Wahrscheinlich ist es das anonyme St. Galler Gesangbuch, das 17 Psalmen und 11 geistliche Lieder enthält, welche im wesentlichen aus dem Augsburger Gesangbuch Jakob Dachsers von 1529 und 1530 stammen². Es ist dies das erste schweizerische Gesangbuch.

Schon im zweiten Jahrzehnt nach der Reformation regten sich da und dort im Gebiet der Zürcher Kirche Bestrebungen, den Gemeindegesang einzuführen.

An vielen Orten war die Aufnahme des Psalmensingens in den Lehrplan der Volksschule ein entscheidender Schritt dazu³. So machte im Jahre 1546 Heinrich Goldschmied, Pfarrer in Seuzach, dem Stadtrate von Winterthur in der Dedikation eines Gesangbuches den Vorschlag, dieser möge „die schönen loblichen und heiligen Psalmen offenlich in der Kilchen singen lassen“. Auch bemerkt er, daß er seit mehreren Jahren die Kinder im Gottesdienste zum Psalmensingen anhalte⁴. In Neukirch bei Schaffhausen hatte Ruprecht Schapper (Silvanus) den Schritt schon ein Jahr vorher gewagt.

Wichtig war, daß das einflußreiche Bern im Jahre 1558 diesem Beispiel folgte, nachdem in seinen Schulen schon seit 1538 Psalmen gesungen wurden. Hier förderte Wolfgang Musculus die Einführung⁵. Zunächst wurde nur vor der Predigt gesungen, spä-

¹ Joh. Keßler, Sabbata, herausgegeben von E. Goetzingen, S. 78.

² H. Weber, S. 16 und 209.

³ s. unten S. 61 ff.; Fluri, Deutsche Schule S. 607—615.

⁴ Refardt, S. 106. ⁵ s. unten Kap. V, 2.

ter, im Jahre 1569 der Lobgesang nach der Kommunion eingeführt und 1574 ein Kantor, d. h. ein Vorsänger, angestellt. Seit 1585 bliesen die vier Stadttrompeter zum Gemeindegesang in der Kirche und nach der Predigt vom Turm. Dabei blieb es bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. – Ein Jahr später als Bern schlossen sich Stein am Rhein und Schaffhausen an. In Glattfelden und Weinfelden machten sich die beiden Josua Maler, Vater und Sohn, in Burg bei Stein Hieronymus Mettler, in Bischofszell Joh. Allenspach um die Aufnahme des Gemeindegesanges verdient¹. In Zürich allerdings wurde der Kirchengesang erst im Jahre 1598, dank der Befürwortung durch Raphael Egli, eingeführt.

Nachhaltiger noch war in Zürich die Abschaffung der Orgel. In den Kirchen fanden sie erst im 19. Jahrhundert wieder Aufnahme, während Positive im 18. Jahrhundert als Hausinstrumente beliebt waren. Selbst die Orgel der alten Kirche in Fluntern, die sich jetzt in der Basler Instrumentensammlung befindet, diente privaten Konzertzwecken². Auch anderorts wurde das Orgelspiel eingestellt, in Straßburg von 1525 bis 1529³, in Basel von 1529 bis 1561, in Bern von 1528 bis 1731. Nur zur Begleitung von Schulfeiern wurde im Berner Münster seit 1581 eine kleine Orgel verwendet. Sogar in der lutherischen Kirche tauchten Gegner des Orgelspiels auf. So wurde in Frankfurt am Main im Jahre 1531 eine Orgel von zwei Schwärmern zerstört, und in Heidelberg durfte von 1570 bis 1657 keine Orgel gespielt werden⁴.

Neben der Entwicklung des einstimmigen unbegleiteten Kirchengesanges geht die Pflege des mehrstimmigen Liedes in Schule und Haus, sowie seine Förderung durch das schweizerische Volksschauspiel einher. Diesen drei Erscheinungen gilt es im folgenden nachzugehen.

¹ H. Weber, S. 18.

² M. Fehr, *Alter Orgelbau im Zürichbiet*, Neujahrsgabe 1929 der Orgelbau-Firma Th. Kuhn, A.-G.; K. Nef, *Katalog der Musikinstrumente*, Basel 1906, S. 22 f.; G. Weber, *Zwingli*, S. 40; 43. Neujahrsstück der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, 1855, S. 11, danach erhielten das Zürcher Neumünster 1839, das Fraumünster um 1855, das Großmünster 1876 Orgeln.

³ Vogeleis, S. 216 und 223. ⁴ Moser, *Geschichte I*, S. 355.

Das geistliche Lied in der Hausmusik.

Der größere Teil der reformierten Schweiz kannte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das geistliche Lied nur in der privaten Musikpflege. Sie wurde genährt und angeregt durch die Gesangbücher, die seit dem Jahre 1524 von Wittenberg, Erfurt, Straßburg und Augsburg aus verbreitet wurden. In der Schweiz waren besonders die Bücher Wolf Köpfels in Straßburg¹ und Jakob Dachsers in Augsburg bekannt. 1533 erschien das erste schweizerische Gesangbuch in St. Gallen durch Dominik Zyli². Außer diesem melodienlosen Druck kamen in der ersten Jahrhunderthälfte auf Schweizerboden noch drei Gesangbücher heraus. Davon waren die ersten beiden, obwohl sie in Zürich bei Christoph Froschauer erschienen, für Konstanz bestimmt; sie sind aber sicher auch in Zürich benützt worden. Es sind die beiden Zwickschen Gesangbücher von 1536 und 1540³. Die zweite Ausgabe ist auch für Zürcher Käufer berechnet. Darauf deutet die Vorrede Johannes Zwicks hin, welche Zwinglis „Gründe“, die er im Jahre 1523 in Zwicks Gegenwart an der zweiten Disputation vorbrachte, Punkt für Punkt widerlegt. Ein drittes Gesangbuch, das Heinrich Goldschmied, Pfarrer in Seuzach, im Jahre 1546 dem Schultheiß und Rat der Stadt Winterthur widmete, war für die Jugend bestimmt⁴. Unter den Komponisten dieser Lieder finden sich einige Schweizer, ein Beweis dafür, wie rege das geistliche Lied in unserem Lande gepflegt wurde.

Mußte der Name Ulrich Zwinglis an die Spitze der musikfeindlichen Bewegung einiger Schweizer Kirchen gestellt werden, so soll er nun auch an erster Stelle genannt sein unter den

¹ Teutsch Kirchen ampt, . . . 1524–25; Psalmen gebett und Kirchenübung, W. Köpphel 1526.

² s. S. 40.

³ Von der ersten Ausgabe (1536) ist kein Exemplar erhalten. Der Titel der 2. Ausgabe lautet: „Nüw Gsangbüchle von vil schönen Psalmen und geistlichen Liedern durch etliche Diener der Kirchen zu Costentz und andertwo merklichen gemeert, gebessert und in gschickte Ordnung zusammengestellt zu übung und bruch irer, ouch anderer christlichen Kirchen“.

⁴ s. S. 40.

Förderern schweizerischer Hausmusik. Nach dem Zeugnis H. Bullingers stand Zwingli auf einer Stufe der musikalischen Bildung, welche kaum mehr als Dilettantismus bezeichnet werden kann¹. Seine musikalische Ausbildung verdankte er den beiden Basler Aufenthalten. Während des ersten wurde er durch den Schulmeister Gregor Bünzli, welcher fand, daß er „eine güte stim vnd lust zü der Musica hat“, im Gesang so weit ausgebildet, daß er in Bern, wohin er bald zu dem berühmten Humanisten und Schullehrer Meister Heinrich Wölflin zog, den Dominikanern auffiel. Sie wollten ihn bestimmen, in ihren Orden einzutreten; er wurde aber durch Vater und Vetter daran verhindert. Oswald Mykonius berichtet² über seinen Studienfreund Zwingli, er habe sich bei seinem zweiten Aufenthalt in Basel (1502–06) als Schulmeister zu St. Martin und Student der Universität auch der Instrumentalmusik zugewandt. Er lernte „insonders die luthen schlahen, dessen er ein verrümpter meister was“³. Bernhard Wyß berichtet: „Ich hab ouch nie von keinem gehört, der in der kunst musica, das ist im gsang und allen instrumenten der music, als luthen, harpfen, gigen (Großgeigen), rabögli (Kleingeigen), piften, schwäglen – als güt als ein Eidgnoß – das trummschit, hackprätt, den zinken⁴ und das waldhorn, und was man söllichs erdacht und er es sach, schnell kund als bald ers zü handen nam und darzû so glert was, wie ob stadt“⁵.

Seine musikalischen Fertigkeiten trugen ihm aber nicht nur Lob ein. Sie brachten ihn auf den Italienzügen im Jahre 1512 und 1515 in den Verdacht ausschweifenden Lebenswandels⁶. Fast wäre ihm dieser schlechte Leumund bei seiner Berufung nach

¹ Reformationsgeschichte, I, S. 6 ff, 31; II, S. 132.

² De vita et obitu H. Zvinglii, Basileae 1591.

³ Bullinger Bd. I, S. 7.

⁴ Einen „cypressinen zingg“ aus Zwinglis Nachlaß besaß später Joh. Fries. Refardt S. 86.

⁵ Bernhard Wyß: Chronik, herausgegeben von Georg Finsler, Basel 1911, S. 4 f.

⁶ Bullinger I, S. 8.

Zürich im Jahre 1519 verhängnisvoll geworden¹. Auch der katholische Chronist der Reformation, Hans Salat, erzählt von Zwinglis Musikalität in dieser Färbung: er sei „fertig in allen buoberyen und lichtvertigkeiten, lert ouch trummenschlahen, pffifen, luten, harpfen und ward ein ganzer musicus“, und Thomas Murner nennt ihn ironisch „ein giger des heiligen evangelions und ein lutenschlager des alten und neuen testaments“². Eine andere katholische Anekdote, welche sich mit der Entfernung der Orgeln befaßt, tritt uns im Sendbrief des Doctor Johann Fabri³ entgegen, wo er Zwingli vorwirft: „Und bschönest dich kaineswegs . . . für deine zerrissenen orgeln in den Gottesheusern Hoflauten, geigen und pfeifen aufzerichten“. Zwingli packte die Sache von der humoristischen Seite an und antwortet mit einem fröhlichen Bekenntnis zur Hausmusik⁴: „Du haltst mir ouch für, lieber Faber, hofluten, gygen und pffyffen. Sag ich, daß ich nüts uff hofluten kann; du bist iro on zwyfel bas⁵ berichtet; weiß nit, was es für ein musick ist; aber uff der luten und gygen, ouch andren instrumenten lernet ich etwa, kumpt mir yez wol, die kind ze schweygen. Aber du bist den schimpffen und dingen ze heylig. Darumb wüss, daß David gar ein güter harpffer gewesen, dem Saul die tüfelsucht gestündet hatt; also ouch du, verstündist du dich der luten des himmelischen hofs, wurd dir die sucht der eeren, ja des gelts und blüts vergon. Warumb schiltest du, daß du weist in den siben fryen künsten, dero du ein meygister bist, eer und namen haben, ouch von

¹ Durch Myconius gewarnt, verteidigt er seine Lieblingsbeschäftigung Heinrich Utinger gegenüber mit den Worten: „Musicum nos esse non nulli sunt causati; nae illi sunt impudentes asini ac alieni prorsus ab omni consideratione; rei familiari hac parte consulimus. Nam illi mimum aut musicum qum audiunt, stipem depromere coguntur; nos (quod dicitur) intus nobis canimus gratisque audimus iucundam symphoniam.“ Zwingli, S. W. VII, S. 113; vergl. auch ebend. S. 107.

² E. Goetzinger, Zwei Kalender vom Jahre 1527, Schaffhausen 1865 S. 42.

³ Ein sandbrief doctor Johann Fabri an Ulrich Zwinglin, maister zuo Zürich, 16. April 1526.

⁴ H. Zwingli, S. W. V, S. 54.

⁵ „bas“ = besser; nicht „falsch“, wie E. M. Fallet, a. a. O. übersetzt.

allen frommen nie gescholten syn? Socrates, der alte, hüb erst an jungen, do er im alter lernet harpffen. Nun hat doch din kilch nit allein die musick, sunder ouch gloggenlütten für einen gotzdienst. Ich vererger mit miner musick nieman, gott geb, was dir dine verdorbnen kunden von Zürich unterschiebind". Noch deutlicher spricht sich Zwinglis Musikenthusiasmus in seinem Kommentar zum Propheten Jesaia aus. Er bemüht sich, die Stelle Jesaia 5, 12: „In quorum conviviiis citharae et nabra" auf den Mißbrauch der Musik als Reizmittel für die Sinne zu beschränken, da sie den Menschen doch zur Mäßigung und Besänftigung gegeben sei¹.

Zwingli war nicht nur ein fertiger Primavistaspieler und gewandter Praktiker auf allerlei Instrumenten, er war auch Komponist und zwar erfand er sowohl die Melodien zu seinen Liedern, als auch den mehrstimmigen Satz für Gesang, Laute und andere Instrumente und teilte sie seinen Freunden mit². Wir besitzen von ihm drei Lieder mit Melodien. Das erste dichtete und komponierte er, als er im Jahre 1519 an der Pest krank lag, das zweite zehn Jahre später, während des ersten Kappeler Krieges. Bullinger berichtet darüber³: „Vnd wie er

¹ Stähelin II, S. 58. Zwingli op. V, S. 603 f: . . . Taxat ergo divinus vates immodicum profusumque gaudium: quo quidam non satis habent quod vino exhilarescant, nisi ad insaniam asciscendam ipsa Musice quoque abutantur, quae hominibus data est ad moderandum et demulcendum feros adfectus; non ad magis ac magis extimulandum concitatos. De Musice non est hic tractandi locus. Veruntamen hoc mirum est, nullius disciplinae rationem tam profunde omnium animis immersam atque innatam esse, atque huius. Nulli enim tam stupidi sunt qui ea non capiantur, etiamsi artem prorsus ignorent. Nulli, contra, qui vocum confusione et inconcinnitate non offendantur, etiam ii qui rationem reddere non possunt dissonantiarum et incommoditatum. Adeo potens est ingenium omnium ad iudicandum de concertu.

² Wiederholt bittet ihn sein Straßburger Freund Wolfgang Capito, ihm Gesänge zu übersenden (27. Sept. 1530): „Mitte Cantiones, sed compositas etiam ad testudinem, si Tibi est, qui talibus curis distringendus. . . und am 22. Januar 1531: „Cantiones abs Te compositas habere cupio, nam easdem familia mea efflagitat. In aedes inferem Bernardi Friderici cui Zuingliana omnia in pretio habentur“. H. Zwingli op. VIII, S. 522 u. 572.

³ Bullinger II, S. 182.

die modos oder das gesang des sines ersten Liedts, das er hievor im 1519 iar machet vff die pestelentz, also macht vnd componieret er ouch dises liedli (das Kappelerlied) mitt vier stimmen. Dise lied wurdent hernach wyt vnd breit, ouch an der fürsten höffen, vnd in Stetten von musicis gesungen vnd geblaasen". Das dritte Lied „Hilff Gott, das Wasser gat mir bis an d'Seel" ist eine metrische Übersetzung des 69. Psalmes¹. Die drei Lieder mit ihren Melodien sind enthalten in den „Psalmen und Geystlichen Gesäng, so in der Kirchen und Gemein Gottes in Tütschen Landen gesungen werden. Getruckt zu Zürich by Christoffel Froschower im Jar MDLXX"². Das Kappelerlied war vorher schon vier Mal gedruckt worden³. Es findet sich ins Rhäto-romanische übersetzt im bündnerischen Gesangbuch des Durich Chiampel von 1562⁴. Handschriftlich erschien Text und Melodie schon früher in Johann Keßlers „Sabbata"⁵, offenbar nach einem Flugblatt aus dem Entstehungsjahre. Nicht viel später wird der Eintrag in das sogenannte Iselinsche Tenorheft⁶ geschehen sein. Das Lied wurde also schon gleich nach seiner Entstehung mehrstimmig gesungen. Dasselbe Heft bringt den gleichen Text nochmals zu einer andern Melodie⁷, und außerdem das Pestlied „Hilff Herr Gott hilff"⁸. Glücklicherweise besitzen wir wenigstens vom Kappelerlied zwei vollständige vierstimmige Sätze in einer handschriftlichen Orgeltabulatur, die als schlichte Übertragungen von Vocalkompositionen erscheinen, ohne die sonst üblichen instrumentalen Ausschmückungen⁹. Die

¹ Sie stammt wahrscheinlich von 1525. s. Odinga, S. 46; s. oben S. 35.

² Nr. 146, 147 und 153.

³ Straßburg, Köpfl, 1537, Fo. 80; Zürich 1540, S. 71, s. oben S. 43; Straßburg 1541 und 1543.

⁴ Spitta, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1898, S. 62.

⁵ Nach dem Original der Vadiana, St. Gallen, S. 344b—355a, in Facsimile veröffentl. von E. Egli in Zwingliana Bd. I, S. 251.

⁶ Basler Hdschr. F. X. 21 Fo. 65b: „V. Z. 1529“.

⁷ Fo. 105b—106a: „H. Z. 1544“, veröffentlicht von F. Spitta, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1898, S. 22 f.

⁸ Fo. 62b.

⁹ Handschriftlicher Anhang zum „Spiegel der artzney, vor zyten und zu nutz und trost den Leyen gemacht, durch Laurentium Friesen ... durch ...

unmittelbare zeitliche und örtliche Nähe des Fundes und der Entstehung läßt es als möglich erscheinen, daß hier die originalen Zwinglischen Sätze vorliegen. Zwei weitere Bearbeitungen teilt G. Weber aus Georg Nägelis Nachlaß mit¹, welche dieser aus einem Büchlein mit dem Titel „Tabulatur auf die Lauten“² abgeschrieben hat, von denen die erste im durchgeführten vierstimmigen Satz, die zweite auf die Laute abgesetzt ist. Es scheinen sich jedoch Abschreibe- und Übertragungsfehler eingeschlichen zu haben.

Als einstimmiger Kirchengesang erfreute sich das Kappelerlied im 16. und 17. Jahrhundert einer eigentlichen Beliebtheit. Von 1570 bis 1720 erschien es in acht Gesangbüchern³. In neueren Ausgaben findet es sich in textlicher Überarbeitung seit 1860⁴, und endlich gab Spitta dem Text die jetzt gebräuchliche Form und teilte gleich vier verschiedene Bearbeitungen von Heinrich von Herzogenberg mit⁵. Er erreichte damit eine begeisterte Aufnahme des Liedes in der lutherischen Kirche.

Gustav Weber versuchte, auch die beiden andern Zwinglieder wieder zu erwecken. Das Pestlied vertonte er gleich zweimal, als Lied und als Motette. Seine Behandlung des 69. Psalmes wurde durch Hans Münch als dreistimmiger Männerchor bearbeitet und in seiner Musik zum Gedenkspiel der Basler Reformation (1929) verwendet⁶. Das einzige Zwinglied, dessen

M. Othonem Brunfels, widerumb gebessert . . . Straßburg 1532“, Exemplar der Zürcher Stadtbibliothek, Sign. Mscr. Z. XI, 301; die beiden Bearbeitungen in Übertragung veröffentlicht von Ed. Bernoulli, Zwingliana Bd. III, S. 409 ff.

¹ a. a. O., S. 30 f. ² Entziffert von Pearsall.

³ Zürich 1599; Basel 1581; Bonn 1595 u. 1607; Altherr, St. Gallen 1627; Basel 1659; Zürich 1669; St. Gallen 1720.

⁴ Pfälzer Gesangbuch Nr. 676, dann in „Ausgewählte Psalmen“, bearbeitet und herausgegeben von Chr. Joh. Riggenbach und R. Löw, Basel 1868, S. 92 f. G. Weber gibt in seiner Zwingli-Schrift im Anhang eine eigene vierstimmige Bearbeitung, a. a. O. S. 62.

⁵ Für Gemeindegesang und Orgel, gemischten Chor, Männerchor, zweistimmigen Kinderchor mit Orgel ad lib., Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1897, S. 197/9 und Notenanhang.

⁶ Klavierauszug S. 6, Nr. 4.

Text wenigstens im jetzigen reformierten Gesangbuch, allerdings in stark bearbeiteter Form, einen Platz erhalten hat, ist das Pestlied¹.

Nach diesen Melodien ein abschließendes Urteil über die musikalisch-schöpferische Begabung des Reformators zu fällen, wäre gewagt. Wir glauben darin das Doppelgesicht der mittelalterlichen und der humanistischen Geistesart zu erkennen. Pestlied und Psalm tragen beide noch die Züge des Meistergesanges an sich. Hier ist das Schema „zwei Stollen und Abgesang“ das Gerüst, an das die zahlreichen Melodiezeilen aufgereiht werden. Anders das Kappelerlied, das in seiner Knappheit einen neuen, strafferen Formwillen offenbart. Noch deutlicher als im Text der drei Strophen, die durch das Akrostichon „Herr Gott, hilf!“ zusammengehalten werden und dessen Verse durch kunstvolle Reimstellung aufs engste miteinander verknüpft sind, prägt sich die Straffheit in der Melodie aus. Sie lehnt sich eng an die Worte an: sie richtet sich im Notenwert nach langen und kurzen Silben². Unwillkürlich wird man an die Vertonungen der Horaz-Oden erinnert. Zwingli folgt allerdings dem Prinzip, daß jede Silbe nur einen Ton tragen darf, nicht pedantisch, sondern nimmt sich die Freiheit, die Melodie in einer schönen Koloratur zu schließen. Der Zusammenhang mit den humanistischen Bestrebungen, der hier im Kappelerlied in Erscheinung tritt, ist vor allem deshalb von Interesse, weil diese Melodie tatsächlich zu Schulzwecken gedient hat. Der Frauenfelder Scholarch Peter Dasypodius dichtete (1530) darauf einen lateinischen Text, um einen Chor für seine Schulkomödie „Philargyros“ zu gewinnen³. Und nochmals treffen wir in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Kappelermelodie dramatisch verwertet in Joh. Hallers „Glückwünschung zu der erneuerten alten eidgenössischen Treue, Bern 1584“. Zwingli hat aber auch eigens für dramatische Zwecke komponiert, als Georg Binder

¹ Gesangbuch für die evangelisch-reformierte Kirche der deutschen Schweiz, Nr. 259.

² Takt 3: wa-gen, die erste Silbe ist im Schweizerdialekt kurz.

³ s. unten S. 68 f. und 78.

am 1. Januar 1531 den „Plutos“ des Aristophanes in griechischer Sprache aufführte¹.

Auf die Frage, zu welchem Zwecke Zwingli seine geistlichen Lieder dichtete und komponierte, da er sich doch scheute, den Gemeindegesang in seiner Kirche einzuführen, gibt wiederum Heinrich Bullinger die treffende Antwort: Er ist „eins fryen, frölichen gemüets gesin, das er ain grosse vnd vilfalltige arbeit, insonders durch Gottes gnad vnd sondere hilff, wol hat mögen erlyden, zû dem er dann die musicam gebrucht hat, zû erlabung vnd ergetzung des beschwerten gemüts“². In diesem Sinne wirkte das Vorbild des größten schweizerischen Dilettanten auf alle geistig Regen in seiner Umgebung befruchtend. Oswald Myconius hebt diesen Einfluß Zwinglis in der Verteidigung seiner Musikalität besonders hervor: „Seriis et iocos miscuit, et ludos: nam ingenio amoenus, et ore iucundus supra quam dici possit, erat. Dein musices omnis generis instrumenta perdidicit, et exercuit, non nisi ut ingenio seriis illis defatigato et recreari, et ad ea paratior redire posset. . . . Musicen ab hostibus illi uersam uicio, tanquam uoluptatum administram potius, quam studiorum auxiliatricem. Fateor et me non semel audisse, praesertim ex sacerdotibus concubinariis, longe foediora, uerum quid est usquam tam sanctum, quod prauae linguae spurcicies non conetur deturpare? Nos quod scimus loquimur, nec rabulas moramur. An non eius, cui testimonium fero, certissimum erit argumentum, quod non solum ipse musicen ita coluit, sed omnibus literarum studiosis, ut eandem pari secum ratione colerent, suasit diligentissime. Cum nihil sit enim, quod hominis animum, quacunque tristitia turbatum, honestius exhilaret, quacunque seueritate obnubilatum iucundius serenet, quid ni sic suasisset?“³

¹ Handschriftlicher Eintrag in einer Plutos-Ausgabe, die sich im Jahre 1874 im Besitze Mr. Howels in Zürich befand: „Plutos Aristophanis Acta Tiguri Anno 1531 κλς. Januarii Egit Georgius Binderus. modos fecit Huldrychus Zinglius, Doggius“. Auch die Rollenverteilung ist angegeben. A. Hug, Aufführung einer griechischen Komödie in Zürich am 1. Jan. 1531, Zürich 1874.

² Bullinger I, S. 306.

³ De vita et obitu H. Zvinglii, Basileae 1591.

Zu Zwinglis musikalischen Freunden aus der Zeit vor der Glaubensstrennung zählte in erster Linie Glarean. Aus Köln erhielt der Glarner Leutpriester selbsterfundene Melodien von dem jungen Poeta Laureatus¹, und wie freute sich dieser darauf, mit seinen Freunden Ulrich Zwingli und Johannes Heer in den Ferien in seiner Heimat zu musizieren!² Später interessierte sich Zwingli sehr für die musikalische Begabung von Glareans Schülern Johannes Zurgilgen und Felix Frei³ in Paris. Gelegentlich lieh er seinen Freunden Zimmermann und Myconius Musikhefte⁴.

Mehr noch hat Zwingli für die Verbreitung seiner Lieblingskunst getan, indem er sich wiederholt für Musiker verwandte⁵. Es geschah gewiß mit seinem Einverständnis, wenn nicht geradezu auf seine Veranlassung hin, daß der St. Galler Diakon und Organist Johannes Vogler, den er selbst als „celeber musicus“ schätzte, und für den er sich früher schon eingesetzt hatte, im Jahre 1528 im ehemaligen Barfüßerkloster in Zürich eine Musikschule auftrat. Vogler berichtet darüber an David von Watt: „Ich laß üch wissen, wie so früntliche gseltschaft by mir lernet allerlay saitenspil und hab die besten, lüstigsten gmach inn zü den Barfüßen. Es sind iren 28⁶, die da lernen. Noch sind ir vil willens ze lernen nach dißen monat, daß ich nit gewiß bin, wan ich ledig bin . . .“⁷. Während seines Zürcher Aufenthaltes ging Johannes Vogler bei Zwingli zu Tisch.

¹ Zwingli, S. W. VII, S. 4.

² Nachschrift von Glareans Brief an Zwingli vom 18. April 1511: „Jocus: Wenn ich kumm, so wellent wir güter dingen sin, latine: bonarum rerum, et volumus canere in trumpis.“ Zwingli, S. W. VII, S. 9.

³ Zwingli, S. W. VII, S. 126 und 155. ⁴ ebend. S. 372.

⁵ ebend., S. 243. VIII, S. 131.

⁶ Zehn Tage später waren es 31 Schüler; das Kloster befand sich zwischen Unterer Zäune und dem Oberen Hirschgraben.

⁷ St. Galler Mitteil. 28, S. 123 und 125; über Vogler s. Refardt, S. 321; s. auch unten Kap. V, 1 und 2.

Zwingli am nächsten stand Leo Jud (1482–1542)¹, sein treuer Freund und Mitarbeiter. Von ihm sagt Bullinger: „der music was er ergäben“ und Murner nennt ihn spottweise „ein iud vnd euangelischen sackpiffier des nuwen testaments“. Deutlich erinnert sich Johannes Jud an die Musikalität seines Vaters Leo: „Er was auch gern by der Music und Seiten-Spilen; dann er was ein herrlicher und guter Musicus, hat ein herrliche Stimm zu dem Discant, den er so häll sang, daß ims keiner vorthat; Es kamend vil zu im Hr. Dietrich Wanner, Pfarrer zu Horgen, und Hr. Jacob L ö u w , Kildherr zu Thallwyl, und andere Musici, asend allwegen mit im, und daruff sangend sy mit einanderen. Er hat auch etliche Psalmen componiert², wie man noch im Psalmenbüchli findt, als den: Dem König und Regenten dyn etc. Item: Gotts Gnad und syn Barmhertzigkeit etc. Singt man in s. Barten Lieds Wys. Item: Dyn, dyn sol syn, das Hertze myn, etc. Er kont das Hackbrät schlachen, und die Luten ein wenig.“³ Die drei erwähnten Lieder von Leo Jud sind in Zwick's „Neuem Gesangbüchlein“, Zürich 1540, enthalten, wo sich außerdem ein viertes, „Dir o Herr, will ich singen“ findet. Diese letztgenannte versifizierte Übersetzung des 9. Psalmes und diejenige des 72. Psalmes: „Dem könig vnd regenten din“ waren schon in den „Straßburger Psalmen“, 1538, mit anderen Melodien erschienen⁴. Vielleicht ist die eine oder andere Weise in der Schweiz entstanden. Das Lied „Gotts Gnad und sin Barmhertzigkeit“ ist auch in Iselins Liederbuch enthalten, eine Bestätigung, daß es mehrstimmig gesungen worden ist, und zwar sind gleich zwei Fassungen vorhanden. Die zweite ist von Sixt Dietrich⁵.

Von den Liederdichtern, welche sich an die Zürcher Reformatoren anschlossen, seien einige hier genannt, weil mit ihren

¹ Odinga S. 47 f. ² componiert = gedichtet.

³ Miscellanea Tigurina III, S. 62 f.

⁴ Zahn Nr. 7223, 7224; Nr. 8499, 8500. Texte bei Ph. Wackernagel, III, S. 832, 833 und 836.

⁵ Basl. Hs. F. X. 21, Nr. 33 und 34, fo. 37 f.

Dichtungen möglicherweise schweizerisches Melodiegut verbreitet worden ist.

Von dem Wiedertäufer Ludwig Hetzer, der ursprünglich dem Kreise Zwinglis angehört hatte, enthalten die „Psalmen gebett vnd kirchenübung“, Straßburg 1530, ein Lied „Erzürn dich nit, o frommer Christ“¹. Wieder gibt Zwicks „Nüw gsangbüchle“ von 1540 eine andere Weise² zu diesem Text.

Nach Basel weist der Name Johann Kolros. Seine Lieder, wenigstens diejenigen, welche ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben werden können, tauchten erst bedeutend später mit Melodien auf. Es sind: „Ewiger Gott, Vater und Herr“ im „new außerlesen Gesangbüchlin“ Carl Ackers, Straßburg 1568³, „Herr, ich erheb min Seel zu dir“ in „Psalmen, Geistliche Lieder vnd Lobgesänge“, Straßburg, Th. Rihel, 1569⁴. Das letztgenannte Lied erschien allerdings schon um 1534 im handschriftlichen „Liber Musicalis pro Christophoro Alutarii Nouocastrense“ in vierstimmigem Satz⁵.

Auf die Straßburger Dichter, vor allem auf Wolfgang Capito hatte Zwingli in musikalischer Beziehung einen entscheidenden Einfluß⁶, und auch zu dem Konstanzer Musiker- und Dichterkreis bestanden anregende Wechselbeziehungen. Das bestätigt die erwähnte Vertonung des Liedes von Leo Jud durch Sixt Dietrich.

* * *

Eine Quelle von besonderer Bedeutung sind die handschriftlichen Liederbücher der Schweiz aus jener Zeit. Die Bestimmung der darin enthaltenen geistlichen Lieder ist von vornherein nicht der Kirchengesang, der ja ausschließlich einstimmig war, sondern die kunstvollere mehrstimmige Hausmusik. Aus vorreformatorischer Zeit finden sich in den Basler Handschriften einige mehrstimmige katholische Lieder wie:

¹ Zahn, Nr. 7553. ² Zahn Nr. 7554.

³ Zahn Nr. 5570; Text bei Wackernagel III, S. 117.

⁴ Zahn Nr. 7668; Wackernagel III, S. 116.

⁵ Bernoulli, Liederbücher, S. 110. ⁶ s. oben S. 45.

„Ach mari gotz“¹,
 „Christ ist erstanden“²,
 „Her durch din blüte“³,
 „In Gottes namen faren wir“⁴,
 „Maria du pist genaden voll“⁵,
 „Kum heiliger geist, herre gott“.

Eine Handschrift vom Jahre 1546⁶ enthält fünf protestantische Tonsätze von Georg Walter aus dessen „Geystlichem gesangk Büchlein“ Wittenberg 1524⁷:

„Gelobet seystu, Jesu Christ“,
 „Uss tiefer not“,
 „Frölich wellen wir Alleluja singen“,
 „Din armer huff herr thut klagen“,
 „Herr Christ der einig gottes sun“.

Der Tenor des zweitgenannten Liedes findet sich auch im Iselinschen Liederbuch⁸.

Daneben treten noch einige Liedsätze, die sonst nicht bekannt sind. In der eben erwähnten Handschrift von 1546 erscheint das Lied „Kum heiliger geist herre gott“ in zwei Fassungen, welche beide von der Walterschen abweichen. Dem Straßburger Kirchenamt von 1525 (2. und 3. Teil) sind die drei Melodien entnommen:

„O Herre got, begnade mich“, für Orgel⁹,
 „Hilf Herre Gott, dem dinen knecht“¹⁰,
 „Nun welche hie ihr Hoffnung gar“¹¹.

¹ F X 21 (38) fo. 43.

² F X 1—4, Nr. 47. „H. Y“ (saac) und Nr. 102, „M. G“ (reiter), 5-stimm.

³ F X 22—24, Nr. 1 „L. Senfli“.

⁴ F X 1—4, Nr. 95, „L. S“ (enfl), 5-voc.; Bäumker I, 131.

⁵ F X 1—4, Nr. 94, „L. S“ (enfl), 5-voc.; Bäumker I, 79.

⁶ F IX, 32—35. ⁷ 2. Aufl.: 1544.

⁸ F X, 21 (67) fo. 74 b, und als Orgelsatz von Hans Kotter F IX 22 (1532) fo. 84 b.

⁹ F IX, 58 Nr. 6. ¹⁰ F X 22—24.

¹¹ F IX 32/35, Nr. 6; Richter, S. 39.

Aus dem Erfurter Enchiridion von 1524 stammen die Melodien zu:

- „Jesus Christus, unser Heiland“¹,
 „Herr Christ, der einig Gottes sun“².

Bei Rihel (Straßburg 1569) finden sich erstmals die Weisen von

- „Herr, ich erhebe min Seel zu dir“ von Kolros³
 „Nun wölle gott, das vnser gsang“⁴ von Johannes
 Zwick,
 „Warumb betrübst du dich“⁵.

Schließlich bleiben aus den Basler Liederbüchern noch drei Sätze zu nennen, deren Melodien bisher nicht identifiziert werden konnten:

- „Ach got wie kurtz ist hie die zit“⁶
 „Wir sagen dir her lob vnd danck“⁷
 „O Jesu Christ, der mächtig ist“⁸.

Weiterhin sind noch die beiden Joseph-Motetten zu erwähnen, deren eine, „Da Jacob nun das Klaidt ansach“, sicher und die andere, „Wie Joseph in Egyptenlant“, wahrscheinlich von Cosmas Alder stammt⁹. Die erste findet sich auch als handschriftlicher Eintrag in dem Exemplar von Forsters Liederbuch von 1549 in der Zürcher Stadtbibliothek neben drei anderen geistlichen deutschen Liedmotetten:

- „Gott ist mein Licht“,
 „Bwar mich Herr und sey nicht fern“ und
 „O trewer Gott, Erbarm dich vber uns“¹⁰.

¹ F X, 21 (31) fo. 34.

² F X, 21 (95) fo. 72 b; Erfurter Enchiridion 1526, „Capitan“ F X 21 fo. 5 b; Zahn Nr. 8133.

³ s. S. 52. ⁴ F X, 21 (87) fo. 10, 101. ⁵ F X 21 (92).

⁶ F X, 21 (22) fo. 26 b. ⁷ F X, 5—9, Nr. 36.

⁸ F X, 5—9, Nr. 25.

⁹ s. unten Kap. IX, 3 c.

¹⁰ Zürcher Zentralbibliothek, Signatur Mscr. 966. Es folgen noch drei lateinische Motetten auf den angehefteten Blättern des Buches: „Ad pastores“, „Noe, Noe“, „Natus est nobis“.

Ein Tenorheft der gleichen Bibliothek¹ enthält neben ausschließlich dem katholischen Kultus entstammenden Stücken das Lied:

„Jesus Christus unser heyland“,

das bei Walter, Wittenberg 1524 erschien.

Auch im Berner Oberland erklangen die Straßburger Psalmen von 1526. Joh. Wannemacher hat 7 von diesen Melodien offenbar während seinem Interlakener Aufenthalt (1531 bis 1551) zweistimmig gesetzt. Die Melodie des letzten der acht geistlichen Lieder der Sammlung stand, nachdem sie früher als Einzeldruck verbreitet war, in der 2. Ausgabe der Straßburger Psalmen von 1530.

Mit der Erwähnung der beiden Joseph-Motetten und des Kolrosschen 25. Psalmes haben wir bereits ein Gebiet betreten, auf dem das geistliche Lied in der Schweiz eine besondere Bedeutung erlangte: es ist das Drama².

¹ Sign.: Mscr. S. 284. ² s. unten Kap. IV.

III.

Die Musik in den Schweizer Schulen.

1. Musiker und Musik an der Universität Basel.

Die Sängerschulen, wie sie den Kirchen des Mittelalters angegliedert waren, sorgten vor der Reformation für die praktische Ausbildung des Musikers; die theoretische Schulung vermittelte die Universität. Die Musik als Teil der mittelalterlichen Bildung gehörte zu den für den Magistergrad vorgeschriebenen Vorlesungen und Exerzitien, welche von jedem Studenten der Universität besucht werden mußten.

An der 1460 gegründeten Basler Hochschule scheint jedoch in den ersten Jahren ihres Bestehens „musica“ nicht immer gelesen worden zu sein¹. Inwieweit der Basler Theoretiker Andrechin, den Adam von Fulda als Eklektiker und Ignoranten charakterisiert, mit der Universität in Verbindung stand, ist unbekannt². Der erste Dozent, den wir namentlich kennen lernen, ist Michael Keinspeck, der Verfasser eines Lehrbuches für Musik zum Gebrauch an der Universität (1492)³. Im Jahre 1501 erschien das musikalische Elementarbuch seines Nachfolgers Balthasar Praspergius aus Mersburg⁴. Wie der Inhalt dieser beiden Basler Lehrbücher zeigt, handelte es sich beim Musikkurs der Universität um die theoretische Fundierung des Choralgesanges, den der Gebildete und vor allem der Priester kennen mußte.

¹ Vischer, Geschichte der Universität, 1860, S. 154. Um so lebhafter war das musikalische Leben in den Studentenbursen um jene Zeit (1465). Siehe K. Nef, Die Musik an der Univers. Basel 1910, S. 27.

² Refardt, S. 8.

³ *Lilium Musice plane*, Basel 1492, Ulm 1497, Augsburg 1498 und 1500, Straßburg 1506.

⁴ *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* 1501, 04 und 07.

Der nächste Lehrer¹, den die Geschichte der Basler Universität nennt, ist Heinrich Loris, genannt Glarean. Bei seinem ersten Aufenthalt in Basel, von 1514 bis 1517 wurde er in die Artistenfakultät aufgenommen und hielt eine Burse. Eine Frucht dieser ersten Basler Zeit Glareans ist seine „Isagoge in musicen“, erschienen 1516. Auch dieses Buch behandelt nur den einstimmigen Choralgesang. Waren jedoch die erstgenannten Schriften mehr Leitfäden für die Studenten, so fußt Glarean in dieser Abhandlung schon auf einer umfassenden Kenntnis der Musikschriftsteller der Antike und des Mittelalters. — Glarean hatte dieses Büchlein dem kunstsinnigen Schultheißen der Stadt Freiburg im Uechtland gewidmet, der sich mit der Vermittlung eines französischen Stipendiums erkenntlich zeigte. Infolge davon siedelte Glarean 1517 nach Paris über. 1522 kehrte er nach Basel zurück, wurde in den Rat der Artistenfakultät aufgenommen und war von 1525 bis 1529 Dekan².

Als die Universität nach der Reformation im Jahre 1532 auf der neuen Grundlage wieder eröffnet wurde, erhielt die Musik ihren gewohnten Platz als letztes Fach der Artistenfakultät, und sollte von dem dritten Professor neben Mathematik, Cosmographie und Arithmetik gelehrt werden³. Tatsächlich scheint aber diese Aufgabe der Professor für griechische Sprache, Simon Grynäus, übernommen zu haben⁴. Grynäus brachte von seinem Wiener Aufenthalt reiche Anregung und eine große Liebe zur Tonkunst mit. Er war mit Benedictus

¹ Sebastian Virdungs „Musica getutscht“ scheint mit dem Musikkurs der Universität in keiner direkten Beziehung gestanden zu haben.

² Vischer, a. a. O., S. 198.

³ Thommen, Gesch. der Universität Basel 1532—1632, 1889, S. 30 f.

⁴ Simon Grynäus, 1493 zu Veringen (Hohenzollern) geboren, besuchte die Schule von Nik. Gerbel und Georg Simmler in Pforzheim und die Universität Wien. Er wurde Rektor der Budapester Hochschule, 1524 in Heidelberg, 1529 in Basel Professor für griechische Sprache und Neues Testament. In Basel erlangte er 1536 die theologische Professur und war 1540 Rektor. Er starb an der Pest 1541. Thommen, a. a. O., S. 109—113 und 307; s. unten Kap. IV und Kap. V 1 und 2.

Ducis befreundet, der ihn im Jahre 1532 in Basel besuchte. Andere Musiker, wie Sixt Dietrich in Konstanz und Hans Kotter in Bern, erhofften von ihm Förderung in geistiger oder materieller Hinsicht. Wir glauben auch die Einführung neuerer Unterrichtsmethoden, von denen weiterhin zu sprechen sein wird, wie auch die Entwicklung des Schul- und Volksdramas seinem Einflusse zuschreiben zu dürfen. Wer nach seinem Tode, der im Jahre 1541 erfolgte, den Lehrstuhl für Musik innehatte, ist nicht bekannt.

Die Matrikel der Universität Basel nennt eine ganze Reihe von Namen, welche für die Musikgeschichte, die allgemeine und die lokal schweizerische, von Interesse sind. Die wichtigeren sind im Anhang in chronologischer Folge und mit kurzen Hinweisen versehen zusammen gestellt¹.

Der Musikkurs der Universität trug einen vorwiegend theoretischen Charakter. Daneben kamen in den dreißiger Jahren auch praktische Übungen sogar in mehrstimmigem Gesang auf im Zusammenhang mit den Vorlesungen über lateinische Dichtung. Die Bemühungen um die Wiedererweckung der antiken Welt führten zur Erkenntnis der wichtigen Rolle, welche die Musik im klassischen Altertum gespielt hatte. Da man Originalmelodien nicht kannte, versuchte man auf der Grundlage der Versmetrik selbst neue zu erfinden. Melodien zu Horazischen Dichtungen gehören zu den ersten überlieferten Stücken weltlicher Musik des Mittelalters². Die Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts erneuerten diese Versuche mit besonderem Eifer. Nachhaltig war die Anregung des Ingolstadter Professors Conrad Celtes (1494–97), der seinen Schüler Petrus Tritonius zur Komposition der Horaz-Oden veranlaßte und sie in seinen Vorlesungen vierstimmig singen ließ³. Diese

¹ s. Beilage I.

² Adlers Handbuch I, S. 116.

³ „Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ super XXII genera carminum . . . per Petrum Tritonium et alios . . . Musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositæ et regulatæ ductu Chunradi Celtis foeliciter impressæ, Erhard Oeglin, Augustæ Vindellicorum 1507.“

Kompositionen waren dadurch vorbildlich, daß sich die Länge der Töne nach der Quantität der Silben richtete, im Gegensatz zur älteren akzentuierenden Behandlung antiker Verse, wie in den Megelschen Melodien zu Reuchlins Dichtungen. Die Besonderheit der Kompositionen des Tritonius lag vor allem in der Satzweise. Der Komponist ließ die vier Stimmen den Vers gleichzeitig skandieren. Diese streng akkordische Homophonie wich stark ab von dem damals herrschenden Motettenstil. Man bezeichnet diese Satzweise zutreffend als „Odenstil“¹. Der Lehrer der lateinischen Sprache hatte damit ein vorzügliches Mittel zur Verfügung, mit dem er seine Schüler in die fremdartige antike Metrik einführen konnte. Die Anwendung dieser neuen Methode an der Universität Basel ist wohl Simon Grynäus zuzuschreiben, der darin dem Beispiel seines ehemaligen Lehrers Conrad Zeltens folgte². Zwei Hefte des Studenten Christoph Alutarius (Gerber?) bestätigen diese Vermutung³. Das eine, gedruckte Heft enthält die Tonsätze des Tritonius, das zweite, handschriftliche, bietet neben Kompositionen für Schul- und Volkskomödien Ergänzungen zu den Vertonungen der Horazoden. Es sind drei Sätze zu antiken Strophen von Martial, Catull und Ovid. Der Tenor des einen dieser Sätze: „Vitamque faciunt beatiorum“ liegt auch in Bearbeitungen von Paul Hofhaimer und Ludwig Senfl vor, die Tonsätze weichen aber voneinander ab⁴.

¹ Tritonius fand Nachfolger in der Komposition antiker Strophen in Michael, Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl und Benedikt Ducis. Liliencron in Vierteljahrsschrift f. MW. III. 1887, S. 26; Moser, P. Hofhaimer, 1929, S. 162 ff.; Zeitschr. f. MW. XIII. S. 338 f.

² Grynäus erteilte auch Lateinunterricht an der Universität. Thommen, S. 269.

³ s. Beilage I, Nr. 19; Basler Univ. Bibl. a) der Druck: k. k. I. 27. b) Handschrift: F. II. 35 „Liber musicalis pro Christophoro Alutarii, Novocastrense 1534“; laut Bleistiftnotiz in b) gehörten die beiden ursprünglich zusammen.

⁴ Vielleicht stammen sie von B. Ducis.

Auch Johannes Reuchlin befolgte diese neue Methode. Im Anhang zu seiner hebräischen Grammatik teilt er eine Bibelweise nach den Angaben des Priesters Bossosthenius mit. Christoph Schilling aus Luzern hat sie im Odenstil vierstimmig gesetzt¹.

2. Der Gesang in den Latein- und Volksschulen nach der Reformation.

Die meisten Schulen der Schweiz waren vor der Reformation in ähnlicher Weise wie die Berner und Freiburger Stiftsschulen einer Kirche angegliedert und mußten in erster Linie den Kirchendienst besorgen; die Bildung der Zöglinge stand in zweiter Ordnung und sollte dazu dienen, die Schüler für ihre spätere Laufbahn als Geistliche vorzubereiten. Gleich geartet waren sowohl die fünf Basler Schulen am Münster, zu St. Leonhard, St. Martin, St. Peter und St. Theodor, als auch die beiden Zürcher Anstalten, die zu der Propstei am Großmünster und der Abtei am Fraumünster gehörten². Ein modernerer Schultypus fand sich ursprünglich in den beiden Zähringerstädten Bern und Freiburg. Es war die bürgerliche Schule, die dem Rate der Stadt unterstellt war. Dort stand das Bildungsinteresse im Vordergrund, und die Hilfe beim Gottesdienst war nur eine Nebenverpflichtung. Immerhin spielte auch der Gesangunterricht eine wichtige Rolle. Später begnügten sich die Kirchen dieser Städte nicht mehr mit dieser Anordnung, sondern drangen auf die Errichtung von eigenen Sängerschulen. In diesen Instituten war das Singen die Hauptbeschäftigung der Kinder. Neben den täglichen Übungsstunden sangen sie in zahlreichen Gottesdiensten, vor allem in den Gedächtnisämtern für Verstorbene. Sogar die Freizeit war oft mit Bettelsingen in den Straßen und unter den Türen ausgefüllt³.

¹ s. Kap. X.

² Fr. Haag, in Reins enzyklopädischem Handb. d. Pädagogik IX, S. 525 f.; J. Brunner, Die Ordnungen der Schulen der Propstei und Abtei Zürich, Mitt. d. Ges. f. deutsche Erziehungs- und Schulgesch. IX, S. 292 f.

³ s. oben S. 18 und 20.

Die Reformation änderte diese Verhältnisse gründlich. Die Sorge um den Unterricht ging von der Kirche auf den Staat über. Damit rückte die sprachliche Bildung in den Schulen in den Vordergrund. Die Anstalten wurden in Zürich, Bern und einigen Orten des bernischen Herrschaftsgebietes zu reformierten Prädikantenkollegien erweitert. Die neue Kirche verzichtete auf den Chor. Damit büßte der Gesang seine zentrale Stellung im Pensum der Lateinschulen ein. Den Schülern war die Möglichkeit genommen, ihren Unterhalt in oder außerhalb der Kirche selbst zu verdienen¹. Der Staat schuf auf dem Wege der Wohltätigkeit Ersatz durch die Errichtung der „Mußhäfen“.

Immerhin wurde der Gesang nicht aus dem Stundenplan ausgeschlossen, wenn auch das, was in den Schweizerschulen übrig blieb, keineswegs mit der Reorganisation des Gesangwesens in den lutherischen Schulen Deutschlands verglichen werden kann². In der Großmünsterschule zu Zürich hatte schon unter Ulrich Zwingli der Gesang einen Platz gefunden³. Die Schulordnung seines Nachfolgers Heinrich Bullinger aus dem Jahre 1532 enthält folgende Bestimmung: „Am morgen sol man zu allen tagen die Schul mit dem gebett anheben. Da sol einer ernstlich und mit luter verständlicher Stimm Ein Vater vnser bettin. Ze end der Schul vmb die 4 mit einem psalmen enden, aber am Zinstag, Donstag vnd Samstag sol man die carmina singen wie bisher gebracht“. Die Psalmen werden vielleicht nach Zwinglis anderorts geäußertem Vorschlag⁴ nur gesprochen worden sein. Dagegen läßt die Ordnung Bullingers über das Singen der Carmina keinen Zweifel. Für die Frage, was hier mit „Carmina“ bezeichnet wird, sei auf die beiden Erbauungsbüchlein für Kinder von Joh. Zwick⁵, dem Konstanzer Reformator

¹ Der Schülerchor sang jedoch auch später bei Hochzeiten etc.; s. unten Kap. V, 3.

² P. Eppstein, *Der Schulchor*, 1929, S. 14 ff.

³ Zwingli, *S. W.* II, S. 546 und V, S. 441. ⁴ s. oben S. 34.

⁵ „Rhapsodiæ sive preces diurnæ in gratiam puerorum congestæ“ und „Gebätt für Jung lütt . . .“, beide bei Froschauer in Zürich gedruckt, ohne Datum; vgl. die abweichende Ansicht Bernoullis, in *Zwingliana* IV, 1924, S. 211 und *Schweiz. Jahrb. f. MW.* II.

und Freund Zwinglis hingewiesen. Diese Schriftelein enthalten Gebete für alle Stunden und Gelegenheiten des Schullebens, daneben auch Lieder unter dem Titel „Carmen sive canticum“. Noten sind nicht beigefügt. Die Texte sind wohl auf Melodien bekannter Kirchenlieder gesungen worden. Die Methode des Einübens dieser einstimmigen Lieder war die damals übliche: Der Lehrer sang vor, und die Schüler wiederholten.

Im Jahre 1547 unternahm aber der damalige Lateinlehrer Joh. Fries, der sich schon als Knabe durch seine Musikalität ausgezeichnet hatte und später Lautenunterricht bei Joh. Widenhuber in St. Gallen nahm¹, eine eigentliche Reform des Gesangunterrichtes am Zürcher Gymnasium. Er war von seinem Vorgesetzten, dem Scholarchen Joh. Jakob Ammann, beauftragt worden, mit den Knaben die Horazoden zu behandeln. Zur Veranschaulichung der antiken Odenmasse wünschte er sie vierstimmig mit den Knaben zu singen. Die für den mehrstimmigen Gesang unerläßlichen Anfangsgründe der Musik setzte er seinen Schülern in zwei Lehrschriften auseinander². Da die vorhandenen Vertonungen der Horazoden für Studenten, d. h. für Männer- oder gemischte Stimmen eingerichtet waren, Fries sie aber mit den 7–16 jährigen Knaben der Lateinschule singen wollte, übernahm er aus der ihm bekannten Bearbeitung nur den Tenor und bat seinen Freund, den Organisten Heinrich Textor, die weggelassenen drei Stimmen in der gewünschten Lage für Knabenstimmen neu zu komponieren³.

¹ Refardt S. 86.

² „Synopsis Isagoges Musicæ“, 1552 und „Brevis Musicæ Isagoge“, 1554; Beilage II a.

³ S. Beilage II b; E. Bernoulli, Schweiz. Jahrbuch f. MW. II, 1927, S. 54, übersetzt die Stelle anders und kommt zum Schlusse, Textor sei nur der Komponist dreier nichthorazischer Oden, Fries dagegen entweder der Setzer der Horazoden oder der Redaktor der Ausgabe. — Wenn man das Vorwort als Ganzes vor sich hat, so ergibt sich die oben vorgeschlagene Interpretation als die einleuchtendere. Über Fries s. auch unten Kap. V, 2.

Auch in der Schule „uff Burg“, dem heutigen Gymnasium zu Basel, wurde gesungen. Thomas Platter bestätigt wohl in seinem Lehrplan vom Jahre 1540 die bisherige Übung, wenn er schreibt: „Am Frytag von 3-4 übt man Musicam mit inen (den Schülern) allen, die in 3a und 4a classe sind etzwa ein oder zwen Psalmen, die man inen zuo zitten singet“¹. Aber auch gesellige Lieder wurden eingeübt und in der Art der Kurrende bei Hochzeiten und ähnlichen Anlässen gesungen². Wahrscheinlich waren es leichte mehrstimmige Sätze, die bei solchen Gelegenheiten vorgetragen wurden.

Als in Bern die Stiftsschule einging, blieb die ältere städtische Lateinschule als untere Schule mit 5 Klassen weiterbestehen³. Sie bestand seit der Gründung der Stadt und hatte unter Meister Heinrich Wölflin (1494-98) den Ruhm erlangt, die vorzüglichste Schule der Schweiz zu sein. Bis zur Errichtung einer Stifts- oder Sängerschule wurde auch in der Stadtschule Gesangsunterricht erteilt. Später hören wir davon nichts mehr. Nach der Reformation empfand man bald die große Lücke, welche seit der Auflösung des Chores und der Entfernung der Orgeln im Musikleben der Stadt entstanden war, und der Rat der Stadt sah sich nach geeignetem Ersatz um. Zunächst glaubte er ihn – vielleicht nach dem Vorbilde Zürichs⁴ – in der Instrumentalmusik zu finden. In großzügiger Weise stellte er den Lautenisten Konrad Schönberger von Straßburg an und ließ öffentlich anzeigen: „Wir der schultheis und rat zû Bern thund kund und bekennen offenlich hiemit, das wir uff anrûfen ettlicher unser jungen burgern, so luscht haben, seitten spil ze leeren, den ersamen meyster Cûnrad Schönberger von Straßburg, den lutinisten, angenommen und bestellt haben und ime, zû einem jährlichen lon ze geben, zû gesagt haben, namenlichen ein behusung, vier fûder holtzes, jeder fronvasten zwen müdt dinkels

¹ Th. Burckhardt, Geschichte des Gymnasiums zu Basel, 1889, S. 283.

² S. unten Kap. V, 3.

³ Ihr wurde die „obere Schule“ im Barfüßerkloster angegliedert.

⁴ s. oben S. 50.

und ouch jeder fronvasten dry ʒ pfennig, und das alls lang er sich woll haltet und uns gevellig sin wirt in kraft diss brieffs. Datum 3 octobris anno &c, xxxj^o"¹. Aus welchem Grunde Schönberger schon eineinhalb Jahre darauf, am 5. Februar 1533 entlassen wurde, wird nicht gesagt².

Im Jahre 1538 wurde der Psalmengesang in der bernischen Volksschule eingeführt. Offenbar war in der Lateinschule schon früher damit begonnen worden. Vielleicht war 1528 einfach der Gesang deutscher und lateinischer Psalmen an die Stelle des gregorianischen Chorals getreten. Die Reformation hatte die Regelung der deutschen Schulen, die bis dahin fast ausschließlich private Unternehmungen waren, an die Hand genommen. Mit der Einführung des Psalmensingens folgte man dem Beispiel von Basel und St. Gallen. Am 21. Juni 1538 gelangte der Rat der Stadt Bern an die Chorrichter, denen das Schulwesen unterstellt war, mit der Weisung, sie sollen dem Vorsteher der Lateinschule und seinem Provisor den Auftrag geben, die deutschen Schullehrer daraufhin zu prüfen, wer Musik unterrichten könne, und dem Rate darüber zu berichten³. Unter den aufzubietenden deutschen Schullehrern befand sich auch der frühere Organist von Freiburg und Freund Bonifacius Amerbachs, Hans Kotter. Er war von 1533 bis zu seinem Tode 1541 Lehrer in Bern. Mit dieser Reform des Schulgesanges steht vielleicht auch die Ausgabe des Musiklehrbuches des Auctor Lampadius, 1537, bei Apiarius in Zusammenhang. Das Kompendium umfaßt sowohl den planen als auch den Figuralgesang und enthält zudem eine kurze Anleitung zur Komposition. Es ist auch möglich, daß die zweistimmigen Psalmen Wannemachers in den Berner Schulen gebraucht wurden. Ein deutscher Schullehrer, Joh. Kiener war es, der sie sammelte und ihren Druck befürwortete⁴.

¹ Fluri, in Zwingliana II, S. 113.

² „Den luttelisten geurloubet, 10 kronen in seckel, damit er hinweg kommen mög, und die fronvasten ussrichten“. Fluri, a. a. O.

³ Fluri, Deutsche Schule, S. 609. ⁴ s. Kap. V, 2.

Auch an kleineren Orten der reformierten Schweiz ging der Einführung des Gemeindegesanges in der Kirche die Aufnahme des Psalmensingens im Schulunterricht voraus¹. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts faßte der Gesang in der Volksschule festen Fuß. So wurde im Laufe der folgenden Jahrhunderte dem protestantischen Teile des Schweizervolkes eine gewisse gleichmäßige musikalische Bildung zuteil, die sich später im mehrstimmigen Gemeindegesang der Goudimelschen Psalmen äußerte². Allmählich ergaben sich die günstigen Voraussetzungen, auf denen die Bestrebungen Hans Georg Nägelis zu Beginn des letzten Jahrhunderts aufbauten, die für das gesamte deutsche Gesangsvereinswesen und den deutschen Schulgesangunterricht vorbildlich werden sollten³.

¹ s. oben S. 40 f.

² Nef, *Collegia Musica*, S. 6 ff.; vor allem S. 10 f.

³ M. Schipke, *Der deutsche Schulgesang*, S. 29 f., 84 ff. und 95.

IV.

Gesang im Drama.

Eine hübsche Anekdote¹ erzählt, daß Zwingli in dem Bestreben, in der Kirche in Basel den Gesang oder wenigstens das Saitenspiel abzuschaffen, vor dem Rat dieser Stadt erschienen sei und eine Bittschrift abgesungen habe. Dem über dieses sonderliche Gebaren erstaunten Rat habe Zwingli alsdann geantwortet: Wie sie, die Räte, sich darüber verwundern, so müsse es Gott ungereimt erscheinen, wenn die Menschen ihre Gebete singend vorbringen. Viel weniger noch habe Gott ein Gefallen an Orgel- und Saitenspiel; diese gehören viel mehr in die Komödien und ins Wirtshaus, als in die Kirche. Obwohl der Geschichtsschreiber bestreitet, daß diese Szene sich in Wirklichkeit zugetragen habe, ist das Histörchen trotzdem von Wert, weil es uns verrät, wo wir selbst im „gesanglosen“ Zürich im 16. Jahrhundert Musik und Gesang finden, nämlich im Drama und im Wirtshaus. Der letzte Ausdruck ist wohl als Bezeichnung für die gesamte private Musikkpflege aufzufassen. Hier haben wir es mit dem Gesang in den Komödien zu tun.

Es ist durchaus nicht ein Zufall, daß das Drama im 16. Jahrhundert gerade in der Schweiz eine gewisse Blüte erreichte. Durch die Burgunder- und Mailänderkriege, wie durch die Reisläuferei waren die Sinne des Schweizers an Prunk, Glanz, Farbe, Wohlklang, Genuß und Wohlleben gewöhnt worden. In Kleidung und Lebensführung äußerte sich dieser Einfluß als mondäner Ton, den die Mandate der Regierungen nur schwer zurückzudrängen vermochten. In der alten Kirche entsprach diesem Zeitgeist der feierliche Pomp zahlreicher Jahrtagsmessen.

¹ Hottinger, Kirchengeschichte, III, S. 203.

Auch Messen mit politischem oder „nationalem“ Charakter sind bezeugt. Zu ihrer Verschönerung dienten Musik und Gesang in hohem Maße, sowie der kirchliche Schmuck, der zahlreiche Künstler und Handwerker beschäftigte. Am meisten kamen Prozessionen und geistliche Spiele der Hör- und Schaulust entgegen.

Der Beitritt zur Reformation und die Entfernung der Bilder, Orgeln und Chöre aus den Kirchen der reformierten Städte bedeutete für Auge und Ohr ihrer Bürger eine große Einbuße an altgewohnten Schönheiten. Man verzichtete auch nicht ohne weiteres darauf, sondern schuf sich außerhalb der Kirche einen Ersatz. Mit dem prächtigen Zeremoniell der alten Kirche wanderte auch der Gesang in die Komödie. Was bisher Gegenstand der höchsten Verehrung gewesen war, wurde nun in Fastnachtspielen und geistlichen Komödien kritisiert und zuweilen verspottet. Bis zu einem gewissen Grade ersetzten diese Spiele, was der nüchterne Gottesdienst der evangelischen Kirche nicht mehr bot: Farbe, Geste, Handlung, Musik. Das Schauspiel leistete zudem der Sensationslust des Volkes willkommenen Vorschub. An die Stelle der stets wiederkehrenden Handlung der Messe trat ein phantasievolles und abwechslungsreiches Spiel, das bald durch seinen nationalen Inhalt, wie das Urner Tellenspiel von 1512, bald durch die mehr oder weniger ausgeprägte Spitze gegen die Mißstände in der Kirche, wie die Gespräche und Dramen Pamphilus Gengenbachs und Niklaus Manuels, allgemein großes Interesse erregten. Später, als die Fragen der Religionserneuerung etwas mehr in den Hintergrund traten, suchte man durch die prächtige Ausstattung zu ersetzen, was den Stücken an Witz und dramatischer Kraft abging. Dabei spielte die Musik eine äußerst wichtige Rolle.

Die älteren Komödien und Fastnachtspiele enthielten im Gegensatz zu den geistlichen Dramen nur vereinzelt Gesang, dagegen fast regelmäßig Instrumentalmusik. Die Ausführung lag den Stadtpfeifern ob. Sie bliesen zu Beginn und zum Schluß, wie auch im Verlauf des Stückes, wenn es die Handlung ver-

langte, z. B. bei feierlichen Aufzügen, auch „hofierten“ sie bei Tisch und spielten zum Tanz auf.

Das Spiel vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Zürich 1529) scheint bereits Gesänge enthalten zu haben, denn der Herold beschließt die Vorrede mit den Worten:

„Darum hörend zu vnd schwygen
Den sprüchen vnd ouch den gygen
Vnd darzu dem guten gesang
Damit ich durch den handel gang“¹.

Im Dienste des reichen Mannes stehen vier Sänger, die bei Tisch für die musikalische Unterhaltung sorgen. Ihre Entlassung nach dem Tode des Reichen soll die Vergänglichkeit der irdischen Pracht veranschaulichen helfen².

In der Folge jedoch entwickelte sich das Schweizerische Volksschauspiel in einer Richtung, die dem Gesang und vor allem dem geistlichen Liede eine besondere Rolle zuwies. Der neue Impuls ging von der lateinischen Schulkomödie aus. Der Humanist Johannes Reuchlin hatte in seinen „Scenica progymnasmata“ (1497) nach dem Vorbilde der antiken Tragödie den Chor zur Gliederung der Handlung verwendet. Sein „Henno“ war denn auch bald ein beliebtes und oft gespieltes Stück und wurde besonders durch seine Form das Vorbild für das humanistische Schuldrama³. An der Pflege und Entfaltung dieser Spiele nahm die Schweiz regen Anteil. Im Jahre 1530 verfaßte Petrus Dasypodius (Hasenfratz), der lateinische Schulmeister in Frauenfeld, ein Stück unter dem Titel: „Philargyrus, sive ingenium avaritiæ“ für seine vier Lateinschüler. Später erweiterte er die kurze Komödie und fügte ihr Zwischenaktchöre ein, „ad justæ comœdiæ modum“. Die Anregung dazu ging von Simon Grynäus aus, dem die erste Fassung des Stückes durch Jakob

¹ Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhundert. I (1890), S. 17.

² a. a. O., S. 42.

³ Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift f. MW. VI (1890), S. 309 ff.; Bächtold, S. 256.

Ruber überbracht worden war¹. Der Eifer um die Verlebendigung des klassischen Altertums veranlaßte Georg Binder, den Griechischlehrer an der Großmünsterschule in Zürich, zur Aufführung des *Plutos* von Aristophanes in giedischer Sprache (1531). Zu diesem Anlasse hatte er selbst einen lateinischen Prolog gedichtet, und Ulrich Zwingli hatte die Melodien für die Chöre gesetzt².

Reudhlins „Henno“ war in Basel wohlbekannt. Anfangs der dreißiger Jahre muß eine Aufführung des Stückes durch die studierende Jugend stattgefunden haben. Zu diesem Anlasse hatte ein Musicus die Melodien, welche der ersten gedruckten Ausgabe von 1498 beigegeben waren³, einer neuen Bearbeitung für drei Männerstimmen unterzogen⁴. Der Zwischenaktchor wurde zum charakteristischen Bestandteil einer stilgerechten Komödie¹. Deshalb wurden der plautinischen „*Aulularia*“ bei einer Aufführung in Basel ebenfalls fünf lateinische Chorlieder eingefügt⁵. Von einer späteren Wiedergabe dieses Stückes in Basel erzählt Felix Platter in seiner Selbstbiographie: „Auf der Mucken hult Humelius mit uns schuleren *Aululariam* Plauti, dorin war ich Lycondes, hat ein schönen mantel, so des Schärllins sun war, und Martinus Huberus mein knecht *Strobilus*.“⁶

Entscheidend für die Entwicklung des Dramas war, daß der deutsche Schulmeister zu den Barfüßern, Johannes Kolros den Chor in das deutschsprachige Volksschauspiel einführte, erstmals in seinem „*Spil von fünfferley betrachtunse*“, Basel 1532. Die vier Chorlieder, welche sein Stück einleiten, in drei annähernd gleiche Teile gliedern und es abschließen, verraten ihre Herkunft aus dem lateinischen Schuldrama noch durch ihre sapphische Odenform. Sixt Birck folgte dem Beispiel im gleichen

¹ Programm der Thurgauischen Kantonsschule 1919/20, S. 57 f.

² S. oben S. 48 f.

³ Die späteren Druckausgaben teilen mehrstimmige Sätze mit. Liliencron a. a. O., S. 354–358.

⁴ Bernoulli, Liederbücher, S. 20. ⁵ S. unten S. 79, No. 5.

⁶ Ausgabe Boos, Leipzig 1878, S. 145.

Jahre, indem er in ähnlicher Weise seiner „History von der frommen gottesfürchtigen frouwen Susanna“ zwei sapphische Chöre einfügte.

Bald hörte man in Basel kein Drama mehr, das nicht in ähnlicher Weise Chöre enthielt¹. Lange bewahrten diese Einlagen noch die sapphische Form. So enthielt Bircks „herrliche Tragedi“ (1535) und auch noch Mathias Holzwarths „König Saul“ (1571) Lieder in dieser Strophenform². Die Aufgabe dieser Gesangeinlagen war, die Pausen zwischen Akten und Szenen auszufüllen. Am Spiel selbst nahm der Chor nicht teil. Sixt Birck jedoch ging einen Schritt weiter und bezog den Chor in die Handlung ein. In seiner „herrlichen Tragedi wider die Abgötterey“ stellte er zwei Bühnenchöre einander gegenüber, entsprechend den gegensätzlichen Parteien seines Dramas. Die Heiden ließ er Lieder an den Abgott Beel auf die Hymnenmelodien der katholischen Kirche: „Pange lingua“, „Iste confessor“ und „Magnificat quarti toni“ singen, während der Chor der gläubigen Juden die folgenden protestantischen Kirchenlieder anstimmte: „Wir sönd alleyne lieben Gott vertrauwen“, „Kum heyliger geist, herre Gott“, „Nun lond uns fromme lüdt loben den Herren millt“ und den 25. Psalm von Kolros „Herr ich erhebe min Seel zu dir“. Mit der Aufnahme der bekannten Hymnenmelodien der katholischen Kirche und der evangelischen Kirchenlieder verlor die neue Form des Dramas den unpopulären Zug, den die etwas trocken lehrhaften Melodien des Tritonius zu den antiken Strophen hineingebracht hatten. Nun erst wurde die Neuerung recht beliebt. Valentin Bolz fügt seinem „Spil von St. Pauli Bekehrung“ (1550) ausschließlich bekannte Kirchenlieder ein. Es sind die beiden Lutherlieder „Mitten wir im Leben sind“ und „Kum heiliger geist, herre gott“ und der 53. Psalm von Wolfgang Dachstein „Der torecht spricht, es ist kein Gott“. Im „Weltspiegel“ (1550) stimmt die „volle Rotte“ eine Parodie im modernen Sinne des Wortes auf

¹ Eine Ausnahme machte Heinrich Bullingers „Lucretia“, 1533.

² Refardt, Archiv f. MW. III, 1921, S. 201 f.

das Wallfahrtslied „In Gottes namen fahren wir“ an; ein Bettler und sein Weib singen das Jakobslied „Welcher das Elend buwen will“, während die Auferstandenen zu Gottes Preise das Lied „Den vater dört oben wellen wir jetzt loben“ erschallen lassen.

In dieser Form mit eingestreuten geistlichen Liedern, genoß das Chordrama fortan in den Schweizerstädten und auch weit über Deutschland hin große Beliebtheit.

In Bern vollzog der Nachfolger Niklaus Manuels, Hans von Rüti, die Wendung zum Chordrama mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit: In seinem 1535 erstmals gespielten „Goliath“¹ verwendet er den Chor nur gelegentlich, wobei es noch fraglich ist, ob diese Einlagen nicht erst Zutaten der Aufführung von 1555 sind. Aber schon im „Joseph“ (1538) wird die Handlung des ersten Tages durch zwei Chöre gegliedert², ebenso in seinem „Gedeon“ (1540). In den folgenden Stücken, „Noe“ (1546) und „Osterspiel“ (1552), sind die musikalischen Zutaten noch zahlreicher. Das Spiel von Noah kennt daneben auch Bühnenmusik. In einem eingelegten „kleinen Spiel“, das Noah „in hofiernswis“ beim Gelage vorgeführt wird, erscheint Jubal, der Erfinder der Tonkunst, und führt ein ganzes Konzertlein auf mit dem Programm:

1. Gesang mit 4 Stimmen;
2. Flöten und Schwegeln;
3. Harfen, Lauten, Geigen, Clavicord, Hackbrett etc.;
4. Posaunen, etc.;
5. Trompeten etc.;
6. Trommeln und Pfeifen³.

J. Bächtold hat schon auf den singspielartigen Charakter von Hans von Rütis „Osterspiel“ aufmerksam gemacht. Noch besser würde in Anbetracht der völlig undramatischen Hand-

¹ Fluri, Neues Berner Taschenbuch 1909, S. 133.

² A. von Weilen, Der ägyptische Joseph, 1887, S. 31 und 34.

³ S. unten Kap. VI.

lung die Bezeichnung „Oratorium“ passen¹. Der Gegenstand des Stückes ist dem 4. und 5. Kapitel der Offenbarung entnommen. Es ist die Erscheinung der Engel, der Tiere und der Stimme Gottes. Die mangelnde Handlung wird aufgewogen durch den Aufwand an Chorliedern und Posaunenfanfaren². Die gesprochenen Stellen, mit Ausnahme der Kernstelle zwischen Johannes und dem „starken Engel“³ und der Schlußrede des Herolds, umfassen meist nicht mehr als 20 Verse. Die Chorlieder sind zum Teil eigens für das Stück geschrieben, wie „Johanni dem Apostel das geschah“ und „Wie hat es sich doch mit uns verkeert“⁴. Aus seinem „Noe“ übernahm Rütli „Das truren ist vergangen“ und „Gelobt sy Gott unser Herr“ und als Abschluß wird das alte Osterlied „Christ ist erstanden“ gesungen⁵. Von besonderem Interesse ist, daß das Mittelstück des Spiels, die Rede des „starken Engels“, eingerahmt ist von den zwei Gesängen „Te Deum laudamus“ und „Dignus es, domine, accipere librum“. Der lateinische Text wurde offenbar beibehalten, um der Stelle erhöhte religiöse Weihe zu verleihen⁶. Die Gesänge der alten Kirche waren damals in Bern noch nicht verstummt. Dies wird auch durch das Erscheinen von Alders lateinischen Hymnen bestätigt.

Um jene Zeit versorgte in Zürich vor allem der Arzt Jakob Ruf die Volksbühne mit seinen Stücken. In seinen dramatischen Werken läßt sich eine ähnliche Entwicklung zum Chordrama feststellen, wie bei Rütis Spielen. Sein „Iob“ (1535) kennt noch, wie Georg Binders „Acolast“ vom selben Jahre, einzig das Aufblasen der Spielleute zu Beginn und zu Ende des Stückes, sowie beim Tischgang. Die spätern

¹ E. Bernoulli, Liederbücher, S. 26.

² Einmal ausdrücklich „Pausunen mit vier stimmen ein Lied“.

³ Ca. 150 Verse.

⁴ „in der wyß: Da Jsrael uß Egipten zoch“.

⁵ Es findet sich schon in einem handschriftlichen „ludus paschalis“ des Klosters Neuburg aus dem 13. Jahrhundert. Bäumker I, S. 502, Nr. 242; s. auch unten S. 75.

⁶ S. unten S. 74 f.

Dramen Rufs dagegen, so der „Etter Heini“ (1538), das „Spiel von des Herren Weingarten“ (1539), „Joseph“ (1540), das „Tellenspiel“ (1545), die „Passion“ (1545) und „Adam und Eva“ (1550) haben alle zwischen Akten und Szenen, die ausdrücklich bezeichnet sind, die Regiebemerkung „Musica“. In ähnlicher Weise fordert Hans Rudolf Manuel, der Sohn des Niklaus, in seinem „Weinspiel“ (1548) mehrfach „Musica“¹.

Was ist nun unter „Musica“ zu verstehen? Nagel und Liliencron deuteten das Wort offenbar zu modern als Instrumentalmusik². Wahrscheinlich nahmen sie an, es entspreche der Bemerkung „Hofrecht“ in den Fastnachtspielen des Luzerners Zacharias Bletz³. Fragen wir die Stücke selbst um Erklärung über diese Regieanweisung: Im „Spiel von des Herren Weingarten“, in welchem zwischen Akten und Szenen 25 Mal „Musica“ gefordert wird, sagt der Hausknecht zu den Spielleuten am Schluß einer Szene: „Wie sitzend ir? Sind güter dingen, vnd thünd ein fart ein liedle singen.“⁴ Die darauf folgende „Musica“ wird somit wohl gesungen worden sein, ebenso an der Stelle, wo „Satan“ zu den Knechten sagt: „Ir gsellen, sind nun güter dingen lond vns ein frölichs liedli singen.“ Hier folgt sogar die nähere Bezeichnung des Gesanges: „Sond die räbluit singen: Schürtz dich grettli, schürtz dich! der win ist inhen thon“⁵. In dem Spiel von Joseph heißt es 10mal „Musica“, zweimal in längeren Regieanweisungen⁶, aus welchen allerdings nicht ersichtlich ist, welcher Art, ob instrumental oder vokal musiziert werden sollte. Dagegen gibt eine analoge Stelle genaue Auskunft. Nachdem Joseph seine Brüder ins Gefängnis hat

¹ Liliencron, S. 347/48.

² Rob. Wildhaber (Jakob Ruf, ein Zürcher Dramatiker des 16. Jhds., Diss. phil. I, Basel, 1929) schließt sich Nagel an.

³ Bletz, „Markolfus“, herausgegeben von E. Steiner.

⁴ Schweiz. Schauspiele des 16. Jhds. Bd. 2, S. 181, Vers 1105 f.

⁵ a. a. O., S. 200 f.

⁶ „Jetzt fragt Potyphar das wyb, wie es gangen syg. Sy verklagt den Joseph, zeigt das kleid, darzwüschend wirt etwas Music gehört“, (Fol. E II b.) und: „Jetzt gond sy heim hie zwüschchen wirt etwas Music gehört“, (Fol. L III.)

werfen lassen, heißt es: „Jetzt singt man etwas, darnach nimpt man sy wider uß den thurn vnd stellt sy für Josephen“¹. Ganz unzweideutig geht sodann aus Rufs Spiel von Adam und Eva hervor, daß mit „Musica“ Gesang gemeint ist. Der Herold endet den Prolog mit den Worten: „... darum so schwygend allsamen still! das ist hie unser aller will; dann wie bald 's g'sang ein end wirt han, werden d' engel 's spil heben an!“² Das Analogon zur Regiebemerkung „Musica“ wird also eher in der Forderung „Cantores“ bei Valentin Bolz zu suchen sein, als in der Anweisung „Hofrecht“ bei Zacharias Bletz. Für die Ansicht R. Wildhabers, es handle sich um begleiteten Gesang, verweigern Rufs Dramen jeden Anhaltspunkt. Andererseits läßt sich in allen genannten Stücken beobachten, daß das Eingreifen der Bläser mit deutschen Worten verlangt wird, wogegen das lateinische „Musica“ sich an den humanistisch gebildeten Chorleiter wendet. Zudem würde die häufige Unterbrechung der Handlung durch Instrumentalmusik bei dem ernsthaften Charakter dieser Dramen gewiß als störende Ablenkung empfunden worden sein, während eine passende Liedstrophe die geeignetste Überleitung von einer Szene zur folgenden ist, wie die überlieferten Gesangsstücke beweisen. Am deutlichsten wird das zuletzt Gesagte an Rufs Passion. Der Verfasser gibt hier zum erstenmal ausgiebiger Angaben über die verlangten Gesänge. So heißt es nach dem Prolog vor dem ersten Akt: „Yetz fahends an singen mit vier stimmen: Collegerunt autem summi pontifices consilium. Die wyl sy singend, gadt Christus vm vff der brügi mit sinen Jüngeren“³. Der vorgeschriebene Text ist das Graduale der katholischen Kirche für den Palmsonntag.

¹ Ein hübsch nüwes Spil von Josephen... Gedruckt zu Zürich bey Augustin Frieß 1540; Exemplar der Zürcher Stadtbibliothek Sign. Z. Gal. III, 218, No. 3, (Fol. G. VII).

² Neudruck in der Bibliothek der deutschen National-Literatur Bd. 26, Quedlinburg und Leipzig 1848, S. 10.

³ „Das lyden vnsers Herren Jesu Christi das man nempt den Passion... Vast textlich vnd mit wenig zusetzen. Gemacht im Jar 1545 durch Jacoben Ruff, Steinschnyder zû Zürich (Fol. B III).

Vor der Einsetzung des Abendmahles wird gesungen: „Manna cibus etc.”¹. Am Ende des ersten Spieltages (Verspottungsszene) steht: „Musica. Yetz fahends an vmb jn vmbher springen vnd singend einr vor anhin die andren all anhin. Ander wechter rüft die viere gegen tag vnd singt demnach den tag

Der tag kumpt har geschlychen
Dem armen als dem rychen
On den Gott niemant nit vermag
Das ist der häll vnd klare tag so gsell so.

Erst wächter entspricht jm: So gsell so”². Nach der ersten Szene des zweiten Tages heißt es: „Yetz büt er (Caiphas) jnen (den Hohenpriestern) heimlich in radt; sy aber gond in radt so man singt. Musica”³, und nachdem die Frauen das Grab leer gefunden haben: „Die wyber gond hinweg, sy singend Christ ist erstanden. Musica”⁴. Es wird wohl kein Zweifel darüber bestehen können, daß auch die andern 23 „Musica”-Stellen dieses Stückes von Gesängen ausgefüllt gewesen sind. Das Drama ist abgesehen von einigen derben Spott- und Volksszenen durchaus ruhig gehalten, da sich Ruf gemäß seiner Ankündigung im Titel an den Bibeltext hält. Die Musikeinlagen müssen Abwechslung hineinbringen, ohne zu sehr abzulenken. Rufs Passion ist das markante Gegenstück zu dem oratorienartigen Osterspiel von Hans von Rüti. Mit diesem Stück hat sie auch die Verwendung lateinischer Gesänge gemein. Hier wie dort mag damit religiöse Stimmung angestrebt worden sein⁵. Diese erste und offenbar einzige protestantische schweizerische Passion ist anderseits ein Gegenstück zu den drei katholischen Liturgie-Passionen, die der Correggianer Manfred Barbarini Lupus im Auftrage des Abtes Diethelm Blarer in den Jahren 1560–61 für St. Gallen

¹ a. a. O., Fol. C V. ² a. a. O., Fol. G IIII. ³ a. a. O., Fol. H I.

⁴ a. a. O., Fol. O VI., vgl. S. 72. Anm. 5.

⁵ Für lateinischen Gesang in Zürich um diese Zeit zeugen auch drei Gesänge, die möglicherweise aus einem Geburtsspiel stammen. Handschriftlich in Forsters Liederbuch von 1549, Exemplar der Zürcher Stadtbibliothek.

geschaffen hat. Nach alter Übung hat Barbarini nur die Turbæ, d. h. die Reden der Profanpersonen aus den Evangelientexten vierstimmig komponiert¹. Er hat also gerade das vertont, was bei Ruf gesprochen wurde. Die liturgischen Passionen sind die Vorläufer der Oratorien-Passionen². Aber auch der Einfluß der dramatischen Passion bestätigt sich dort in der Einfügung von Chorälen und Arien, die auf die Zwischenaktlieder zurückdeuten.

Das Volksschauspiel der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blieb der Form des Chordramas treu. Die Stücke von Josua und Christian Murer in Zürich, von Johannes Haller in Bern, von Mathias Holzwarth in Basel, von Rudolf Schmid und Hemmann Haberer in Lenzburg sind alle mit Chören durchsetzt. Man darf wohl sagen, daß das Volksschauspiel bis heute diese Dramenform vertritt. Denn was sind unsere Festspiele, die jedes größere Volksfest schmücken, anderes als die Ausläufer jener Spielfreudigkeit des 16. Jahrhunderts. Ein Festspiel aber ohne ausgiebige Beteiligung eines Chores, wenn möglich durch ein Orchester erweitert, läßt sich kaum mehr denken.

Auch in den weltlichen und geistlichen Spielen der katholischen Schweiz waren instrumentale und gesungene Musikeinlagen beliebt. Die Verwendung eines Zwischenaktchores treffen wir dort in der ersten Hälfte des Jahrhunderts allerdings nur in dem Spiel von Johannes dem Täufer von Joh. Aal (1549)³. Der hochgebildete solothurnische Probst zeigt darin seine besondere Liebe und Begabung für die Tonkunst, die ihn bei seinem Aufenthalt in Freiburg i. B. zum Freunde Glareans werden ließ. Am ersten Spieltag seines Dramas wurde auf den Wunsch des Dichters sieben Mal, am zweiten Tag neun Mal musiziert. Die Anweisung des Textbuches ist wiederum das

¹ Handschriftlicher Codex der St. Galler Stiftsbibl. No. 543.

² O. Kade: Die älteren Passionskompositionen bis 1631, 1891—94; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abt., Bd. I.

³ Neudruck deutscher Literaturwerke No. 263—267, 1929.

Wort „Musica“. Dabei werden folgende Gesänge mit den Anfangsworten angegeben: Am ersten Tag, Musica No. 2: „Baptista contremuit“; Musica No. 3: „Vox de coelis sonuit &c“; Musica No. 7: „Sedet in tenebris“. Am 2. Tag, Musica No. 8: „Secht zu etc.“; No. 9: „En quomodo perit iustus etc.“. Daneben taucht eine Anweisung auf, welche auf die Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik hindeutet: am 2. Tag, Musica No. 5: „mit singen Trumeten pfffen“¹. Außer an der hier bezeichneten wird begleiteter Gesang noch an zwei weiteren Stellen in schweizerischen Dramen erwähnt, und zwar in Bircks „Susanna“²: „Die junkfrow zû dem positiv“, und im Spiel von Bacchus (183 a): „ir Spillütt nent die Instrument vnd lönd die selben wol erklingen So will jch gwaltig zû vch singen“³.

Die Fastnachtspiele des Luzerners Zacharias Bletz verwenden fast ausschließlich Instrumentalmusik. Er eröffnet die Auftritte gern mit einem Hofrecht, bei dem mit Blasinstrumenten oder zur Abwechslung auch mit „Saitenspiel“ musiziert wurde. In seinem geistlichen Schauspiel „Entchrist“ (1549) treten zwei Bühnenchöre, „Engel“ und „Sinagoge“, auf. Sie werden auch in den späteren Osterspielen beibehalten. Die Mitwirkung der Kantorei als Festchor zur Ausfüllung der Zwischenakt-pausen findet erst in den Aufführungen von 1583 und 1597 statt.

Über die weite Verbreitung des Chordramas auf nicht-schweizerischem Gebiet gibt die Aufstellung Liliencrons Auskunft⁴. Er zählt von 1535–1612 vierundzwanzig Stücke mit Chören, dazu treten noch zehn weitere, welche ähnlich wie die Rufschen Dramen Zwischenaktmusiken verlangen. Inwieweit es sich bei diesen deutschen Stücken um Instrumentalmusik handelt, müßte noch nachgeprüft werden.

* * *

¹ a. a. O., S. 220. ² Schweiz. Schauspiele des 16. Jahrhunderts, II, S. 41.

³ Wildhaber, S. 159.

⁴ Liliencron in Vierteljahrschrift f. MW. VI, 1890, S. 309 f.; Vogeleis, S. 242 f.

Was ist nun von dem ganzen Reichtum an Chormusik auf uns gekommen? Das Ergebnis einer Sammlung ist nur klein. Die Druckausgaben der Dramen geben selten Noten. Ist es der Fall, so sind es nur die einstimmigen Melodien. In dieser Art sind überliefert:

1. Fünf Melodien aus dem lateinischen Schuldrama "Philargyrus" von Dasypodius¹, darunter die Weise von Zwinglis Kappelerlied in etwas veränderter Gestalt².

2. Fünf Melodien aus dem „Weltspiegel“ von Valentin Bolz³.

3. Eine Melodie aus dem „Geburtsspiel“ von Jakob Funkelin⁴.

Der Grund, weshalb diese Art der Überlieferung nicht häufiger ist, liegt wohl darin, daß vielfach allgemein bekannte Liedmelodien verwendet wurden. Für Chöre in antiken Vermaßen wurden die Melodien des Tritonius benützt. Dennoch verdanken wir der zufälligen, handschriftlichen Überlieferung eine Reihe von Musikstücken zu Dramen, die zudem meist mehrstimmig erhalten sind. Bei einigen kennen wir den Komponisten. Allerdings ist die dramatische Verwendung nicht immer sichergestellt. Chronologisch folgen aufeinander:

4. Vier dreistimmige Sätze zu Reuchlins „Henno“, Basel 1534⁵. Diese Bearbeitung der eigens für diese Texte bestimmten Tenores weicht ab von den drei- bis vierstimmigen Sätzen über

¹ Frauenfeld 1530, gedruckt 1565; Neudruck von G. Büeler, Petrus Dasypodius, Frauenfelder Gymnasialprogramm 1919/20. Die Übertragung der Melodien ist fehlerhaft. Diese allein sind gedruckt von Nagel, M. f. M. 1889, No. 7, und Liliencron, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VI, 1890, S. 376.

² E. Bernoulli, Zwingliana V, S. 214; s. oben S. 48.

³ Basel, 1550. Neudruck in Schweiz. Schauspiele des 16. Jahrhunderts II, S. 105—110.

⁴ Biel, 1553. Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 73.

⁵ Veröffentlicht von E. Bernoulli, Liederbücher, S. 69/72, aus dem „Liber musicalis pro Christophoro Alutarii Novocastrense 1534“ Handschr. der Basler Univ. Bibl. F. II, 35.

dieselben Melodien, die den Druckausgaben von 1532 und 1534 beigegeben sind¹. Sie enthält den Tenor durchweg in der mittleren Stimme.

5. Vier Chöre für vier Stimmen zu der „Aulularia“ des Plautus². Auch diesen Sätzen im Odenstil³ liegen bekannte Melodien zugrunde. So diente die Vertonung des 10. Epigramms von Martial im phalecischen Versmaß „Vitamque faciunt beatiorem“ dem Vortrag des ersten und fünften Chores⁴.

6. Drei vierstimmige Chöre zu Sixt Bircks „Tragedi wider die Abgötterey“⁵, Basel 1535. Der Tonsatz zu „Nun lund uns fromme lüdt loben den Herren milt“ ist eine Bearbeitung (Kürzung) der Horazode „Scriberis vario fortis“ im selben Heft. Die Melodien zu „Beel starker Gott, wir loben dich“ und „Herr, ich erhebe mein seel zu dir“ sind Kirchenlieder⁶. Die ursprüngliche Absicht des Dichters, die Baalspriester in parodistischem Sinne im Tone der katholischen Kirche singen zu lassen, wurde, wie es scheint, bei der Aufführung nur teilweise durchgeführt.

7. Zwei Motetten zu Hans von Rütis „Joseph“, Bern 1538⁷, welche vermutlich beide von Cosmas Alder herrühren. Die dramatische Verwendung in diesem Zusammenhang ist Vermutung⁸.

8. Zwei Tonsätze zu Hans von Rütis „Noe“, Bern 1546, wahrscheinlich ebenfalls von C. Alder⁹.

¹ Vierteljahrsschr. f. MW. VI, S. 214 f.

² In der gleichen Handschr. wie Nr. 4, auf Fo. 9—12; die Zugehörigkeit zum plautinischen Stück ergibt sich aus dem Text.

³ S. oben S. 58 f.

⁴ Der gleiche Tonsatz zu diesem Text auf Fol. 16 desselben Heftes. Die Bearbeitung weicht ab von denjenigen von Hofhaimer und Senfl; Liliencron, Vierteljahrsschrift f. MW. III, 1887, S. 373; Moser, Hofhaimer. 1929, S. 124.

⁵ Veröffentlicht von E. Bernoulli, Liederbücher, S. 108—110; Refardt, Archiv f. MW. III, 1921, S. 217—219. Aus derselben Quelle wie Nr. 4 und 5.

⁶ Refardt, a. a. O., S. 204.

⁷ Handschr. der Basl. Univ. Bibl. F. X. 5—9, Nr. 32 und 33. Davon die erste veröffentlicht von Bernoulli, Liederb. S. 104.

⁸ Über die Verwendung s. Kap. IX, 3 c. ⁹ S. Kap. IX, 3 c.

Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lassen sich anführen:

9. Ein vierstimmiger Satz aus einer lateinischen Schulkomödie „Susanne“, Basel ca. 1574¹. Die dramatische Verwendung ist ungewiß.

10. Ein zweistimmiges und ein dreistimmiges Stück aus dem „Sant Mauritzen Spiel“ von Johannes Wagner, Solothurn, 1581².

11. Musik von Fridolin Jung zum Luzerner Osterspiel 1583³.

12. Drei einstimmige Gesänge zum Freiburger Dreikönigspiel, 1594, von Fridolin Luttlenschlager⁴.

13. Zwei vierstimmige Gesänge zu Christ. Murers „Ecclesia Edesseana afflicta“⁵.

Johannes Wannemachers Motette „Invidie telum“ könnte ebenfalls zu einer lateinischen Schulkomödie gehört haben⁶.

¹ Enthalten in folgenden Handschriften der Univ. Bibl.: F. IX. 59—62, Nr. 45; F. X. 17—20, Nr. 61; F. X. 21, Nr. 73, Tenor; F. X. 25 u. 26, Tenor und Alt.

² Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 82.

³ Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 97 f.

⁴ Veröffentlicht von P. Wagner, Freib. Geschichtsblätter X, 1903, S. 89 ff.

⁵ Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 67.

⁶ S. Kap. VIII, 4 b.

V. Die Liederbücher der Schweizer Humanisten.

1. Sammler und Sammlungen.

Je mehr wir uns von den öffentlichen Einrichtungen und Veranstaltungen der privaten Musikpflege zuwenden, umso zufälliger wird die Überlieferung. Wir dürfen jedoch von einem günstigen Zufall sprechen. Denn von häuslichem Musikeifer berichten nicht nur zahlreiche Briefstellen, sondern hier fließen auch die praktischen Zeugnisse reichlicher. Die Andeutungen in Briefen tragen dazu bei, das Bild jener Musikübung zu beleben. Es sei deshalb erlaubt, die bezeichnendsten Stellen hier anzuführen, soweit sie auf die schweizerischen Sammler und Sammlungen Bezug haben¹.

Charakteristisch für die Renaissancezeit ist das Verhältnis von Künstler und Mäcen, das selbst im demokratischen Helvetien Grundton und Hauptthema der Künstlerbriefe ist. An Stelle der Fürsten allerdings sind es die Humanisten, denen die Rolle Mäcenas zukommt, wiederum bezeichnend für die Zeit, die an kein Gottesgnadentum mehr glaubt, sondern dem Tüchtigen und vor allem dem Gebildeten gerne die sozial höhere Stellung einräumt. Drei Humanisten sind es vornehmlich, welche sich der Musiker und ihrer Werke angenommen haben: Bonifacius Amerbach, Professor der Rechte in Basel, Joachim Vadian, Stadtarzt in St. Gallen, und Glarean.

Das schönste Beispiel des gegenseitigen Schenkens und Empfangens zwischen dem anregenden und beschützenden

¹ Der Wunsch nach Abrundung der Darstellung mag die Wiederholung einiger anderorts veröffentlichten Zitate entschuldigen.

Gönner und den mit ihren Kompositionen dankenden oder bittenden Musikern bieten Bonifacius Amerbach und dessen Kreis. Durch seinen Sammeleifer sind uns zahlreiche Zeichen der Verehrung, welche er von seinen Musikerfreunden empfing, erhalten geblieben. Die Beiträge, die sich in seinen Liederheften allmählich aneinanderreiheten, waren meist freiwillige Dankesbezeugungen der Verfasser. Die Briefe erzählen uns, daß sich auch Kinder der Amerbachschen Muse darunter befinden, welche auf Wunsch des Dichters vertont wurden. Gelegentlich forderte auch der Musiker den Humanisten auf, seine Carmina zur Vertonung zu schicken. Aufschlußreich sind namentlich die Briefe Sixt Dietrichs an seinen „fraitlichen lieben M. Bonifaci vnd bruder“. Er schreibt am 20. September 1517: „Item Ich schück euch hie bey meiner frawen ewer lied, bitt ich euch fraintlich, ir wöllendt für güt han an meiner schlechten Compositz. Ich hab aber fürwar allen fleyß angelegt, vnd hät ichs guldin mügen machen, ich hät es auch thûn. Item An dem text fünd ich nicks besonderes, das zû emendieren sey, gefalt mir wol . . . Item Ich bit euch auch fraintlich, machendt mir auch Carmina, wie irs dan ain mal angefangen hand . . .“¹. Über die Arbeit an Text und Melodie eines andern Amerbachschen Gedichtes berichtet Dietrich: „Mein lieber maiter Bo(nifaci) als ir mich so fast bitten vnd so hoch ermanendt, das ich ewer liedlin sol machen, vnd als ich ewer brief gelesen hab, ist mein aller gröster freyd gewesen. Vnd nach lesung ewers briefs ist ewer lied mit IIII stimmen in ainer stund darnach gar componiert gewesen: also groß ist mein begird euch zû diennen . . . Aber mein lieber M. Bonifaci, ich hab ains über mich genommen, das ich den Text ain wenig corrigiert hab. Main ich, ich hab im recht thûn, dan ir michs gehaissen hand. Dan es hat sich nit wol wellen quadrieren, vnd darum nemmentz in dem besten auf. Het ich gewest, was ewer mainung wer gewesen in den zway letzten gesatzungen, oder was ir für

¹ M. f. M. VII, 1875, S. 157; verglichen mit dem Original: Basl. Univ. Bibl. G. II. 29. Nr. 92; s. auch W. Merian, Basler Ztschr. XVI, S. 152.

hystori darein hettendt wollen bringen, ich het euch auch gemacht. Aber ir künnedts yetz wol nach dem ersten machen. Ich bit euch auch, ir wöllend mir den Text vol schücken, wan er auß gemacht würt . . .”¹ Als Sixt Dietrich später in Konstanz ein befriedigendes Einkommen gefunden hatte und nur bedauerte, „daß die Music so gar veracht vnd verspot” war, und er niemanden fand, der ihm seine Kompositionen singen half, übersandte er Amerbach sein gedrucktes Epicedion auf Thomas Sporrer mit ausführlichem Bericht über die Drucklegung. Auch seine Hymnen versprach er zu schicken, sobald sie gedruckt vorlägen. Durch Amerbach bewarb sich Dietrich um die Freundschaft des Basler Professors Simon Grynäus, der die Herausgabe der 8 Magnificat Dietrichs ermöglichte. Gelegentlich wurden Bücher musikalischen Inhalts auch ausgetauscht.²

Während die gedruckten Werke Sixt Dietrichs aus Amerbachs Besitz nicht vorliegen, sind uns von seinen handschriftlich übersandten Liedern elf vokale Bearbeitungen und eine solche für Orgel erhalten, vier davon allerdings nur fragmentarisch. Die vollständigen Lieder sind:

Dentelore,

Domine fili, zu drei Stimmen,

Fraw pin ich din, zu fünf Stimmen.

Ich seufz vnd clag,

Nun gruess dich got, min fine krott,

Nun gruess dich got, myn Truselin,

In jamers thal³.

Diskant, Alt und Bass sind erhalten von dem Liede „Ob allem werde”⁴.

¹ M. f. M. VII, S. 158 f. Konstanz 18. Sept. 1518; Basl. U-B: G. II. 29, Nr. 93; W. Merian, a. a. O. S. 152.

² Dietrich bat Amerbach um Vermittlung für den Tausch einer „Griechischen Musica“, die Grynäus herausgegeben hatte, gegen Joh. Froschs „Rerum musicarum opusculum“. Briefe vom 28. Sept. 1534, 5. Dez. 1535 und 16. Aug. 1540; M. f. M. VII, S. 126 f und S. 140.

³ Richter, S. 54 (No. 117), 51 (92), 61 (101), 54 (16), 49 (62), 49 (63), 58 (37).

⁴ Richter, S. 68 (7).

Von drei Stücken im sogenannten Iselinschen Liederbuch ist nur der Tenor vorhanden. Sie sind wahrscheinlich vor 1544 eingetragen worden¹. Die Textanfänge lauten:

Gotz gnad, aliud.

Trauren hat mich vmbgeben.

Von erst so well wir loben².

Für Orgel oder Klavier bestimmt ist das Lied: „Kann ich kein freid“³.

Auf ähnlichem Wege, durch mehr oder weniger persönlichen Verkehr, sind wohl auch die Gesänge anderer Meister in diesen Sammlungen zusammengetragen worden. Besonders wertvoll wäre es, zu wissen, wie die 44 Lieder von Ludwig Senfl in Amerbachs Hefte gekommen sind. Die Großzahl davon (32) scheinen nur an dieser Stelle überliefert zu sein. Auf die Beziehungen Amerbachs nach dem Osten deuten außerdem die Lieder von Johannes Buchner in Konstanz⁴, Georg Cesar⁵ und Benedikt Ducis⁶. Von der Verbindung mit dem Elsaß zeugen die Kompositionen von Mathias Greiter⁷, Wolfgang Dachstein in Straßburg⁸ und Joh. Schlend, dem Organisten in Zabern⁹. Von Paul Wüest in Reifersberg in der Pfalz sind zehn sonst unbekannte Lieder in Amerbachs Sammlungen enthalten¹⁰. Persönliche Bekanntschaft könnten die Liedsätze der Musiker W. Lausser¹¹, Franz Strus, Organist in Köln¹², Rob. Niederholzer, Schüler Heinrich Fincks¹³, Joh. Schrem¹⁴ und Joh. Fuchswild¹⁵ vermuten lassen.

Weiter noch wird der Kreis durch die Namen Heinrich Finck¹⁶, Heinrich Isaak, der mit vierzehn Liedern vertreten ist,

¹ Die Bemerkung H. Zencks (S. Dietrich, S. 23, A. 1) ist danach zu berichtigen.

² Richter, S. 61 (34), 34 (79), 48 (59). ³ Richter, S. 34 (70).

⁴ Richter, S. 43 und 47 (?).

⁵ Richter, S. 49 (67), 51 (91), 53 (107), 73 (59).

⁶ Richter, S. 49 (60). ⁷ Richter, S. 45, 47, 48, 50 und 52.

⁸ Richter, S. 54 (22). ⁹ Richter, S. 45; Vogeleis, S. 201 f.

¹⁰ Richter, S. 46 f. ¹¹ Richter, S. 47. ¹² Richter, S. 48.

¹³ Richter, S. 51. ¹⁴ Richter, S. 49. ¹⁵ Richter, S. 49.

¹⁶ Richter, S. 51.

wovon acht ev. Unica sind¹, Joh. Mouton², Pipelare³, De la Rue⁴, Papst Leo X.⁵ und A. Willaert⁶.

Von ganz besonderem Interesse aber sind in unserm Zusammenhang einige Beiträge, welche aus dem Innern unseres Landes stammen. Darunter finden sich von Joh. Wannemacher die Motetten:

Invidie telum,
Salve magnificum,
Grates domino jugiter referamus⁷,

und von Cosmas Alder:

Veni electa mea,
Ispruch muss ich dich lossen,
Da Jakob nun das Klaidt ansach,
Ich weiss ein stolze Müllerin.

Zwei anonyme Motetten zwischen den beiden letztgenannten Sätzen sind wahrscheinlich ebenfalls Alder zuzuschreiben, nämlich:

Wie Joseph in Egyptenlandt verkauft ward,
Floreat Ursine gentis.

Eine weitere Ergänzung erfährt die Zahl der Alderschen Kompositionen aus dem „Liber musicalis“ des Christoph Alutarius mit der Zwingli-Motette und mutmaßlicherweise aus den Liederheften des Basilius Amerbach mit dem geistlichen Liede „Ach herr vernimm“⁸.

Diese letztgenannten Büchlein müssen unsere Aufmerksamkeit noch kurze Zeit in Anspruch nehmen. Sie können uns zeigen, wie Bonifacius Amerbach frühzeitig um die musikalische Bildung seines Sohnes Sorge trug. Das Tenorheft enthält nämlich den Leitfaden, den Christoph Piperinus für den neunjährigen Basilius Amerbach angelegt hat. Piperin, ein Berner⁹, hatte sich, als ihm im Jahre 1542 sein geistliches Amt entzogen worden war, an Bonifacius Amerbach um Hilfe gewandt. Auf

¹ Richter, S. 33 ff. ² Richter, S. 54. ³ Richter, S. 54.

⁴ Richter, S. 48 und 53. ⁵ Richter, S. 53. ⁶ Richter, S. 57.

⁷ s. Kap. VIII 4 a u. b. ff. ⁸ s. Kap. IX 3 b, c u. d.

⁹ s. Beilage I, No. 20.

seine Bitte wurde ihm eine Schullehrerstelle übertragen¹. Ein halbes Jahr später erhielt Basilius seinen ersten Musikunterricht bei ihm. Piperin berichtet darüber an den Vater: „... fuit hodie filius tuus mecum, cui saltem principium aliquod Musices demonstraui. Jussi illum sibi parare quatuor partes ex pura charta, in unaquaque 12 quaterniones, in Tenore, aut una ex his 14². In eo illi componam atque conscribam, quidquid ad Musicam addiscendam pertinet, sed tantum simplicissima et necessaria praecepta, hoc est ea solum, quarum adminiculo statim ad canendi peritiam queat peruenire. Non obruam illum ullis, quarum usus non sit illi necessarius. Solent enim quidam omnia praecepta uadere, quibus magis juniorum confundunt animos, et aliquando discendi ardorem etiam quam promouerant, quemadmodum a principio in diuisione Musices, quod Humana, Mundana, Instrumentalis, Organica, Harmonica, Inspectiua, Actiua, Choralis, Mensuralis, plana etc. quæ taceo, quæ tenelli animi nondum capere aut intelligere possunt, neque etiam quodcumque ad canendi faciunt exercitium. Postquam adoleuerint, possunt ista secum ipsi legere. Sed *γλαῦκας εἰς Ἀθήνας* quæ haec ad te. In summa (ne tibi molestior sim) ita, diuina fauente clementia, filium instituem, ut paruo cum labore non multo post ex arte canere incipiat”.³ Den Leitfaden für seinen Unterricht nach diesen gesunden Grundsätzen stellte sich Piperin offenbar aus den elementaren Kapiteln des Lehrbuches von Auctor Lampadius, das fünf Jahre vorher in Bern

¹ Brief an Amerbach vom 10. Febr. 1542, Basl. Univ. Bibl.: G. II. 23, Fol. 115.

² Ich möchte den letzten Satz abweichend von F. Iselin (Basl. Taschenb. 1863, S. 165 f., bei Refardt, S. 246) folgendermaßen übersetzen: „Ich hieß ihn, sich vier Stimmbücher aus weißem Papier herstellen, in einem jeden zwölf Quartbogen, im Tenorheft, oder einem der vier, vierzehn (Quartbogen)“. Das dickste Heft wurde dann allerdings für die Altstimme verwendet. Die Beziehung des Briefes auf die vier Stimmbücher F. IX. 32—35 der Basler Univ.-Bibl. wird erwiesen durch die Übereinstimmung der Handschrift und des Papiers. Die Daten 13. Nov. 1546 (Disk.: 1547) sind von der Hand des Basilius Amerbach später beigelegt worden.

³ Basler Univ.-Bibl.: G. II. 23, Fol. 116.

erschienen war, zusammen. Die Liederhefte enthalten vierstimmige geistliche Tonsätze, die z. T. Joh. Walthers Geistlichem Gesangbüchlein (1524) entstammen.

Seine Klaviermusik bezog Bonifacius Amerbach bei Hans Kotter, dem Organisten in Freiburg im Uechtland, welcher offenbar sein Klavierlehrer gewesen war¹, und von Johannes Heusler, dem Organisten in Freiburg im Breisgau, wie aus den Briefen dieser Musiker an Amerbach und aus dessen Tabulaturbüchern hervorgeht². Sie bestand aus Prägambeln, Messen, Carmina, Kanonen und Tänzen.

Größer als der Kreis von Musikern, welchen wir um Amerbach finden, ist nach der brieflichen Überlieferung derjenige um Joachim von Watt, genannt Vadian, den St. Galler Stadtarzt. Vadian verdankt seinen großen Bekanntenkreis in erster Linie seiner glänzenden akademischen Karriere in Wien, welche ihm die Krönung zum Poeta Laureatus eintrug; dann aber auch seiner umsichtigen und besonnenen Leitung des Staatswesens seiner Vaterstadt St. Gallen in den Stürmen der Reformation.

Vadians Briefwechsel enthält Schreiben von den acht Musikern: Brätel, Buchner, Finck, Glarean, Hofhaimer, Valentinian, Vogler und Wüst. Recht eifrig ist vor allem der Austausch von Musikalien mit dem Organisten Hans Buchner in Konstanz. Jeder seiner vier Briefe aus den Jahren 1521–23 war von einem Gesangbuch, einer Messe oder einer andern Komposition begleitet. Sie geben ein anschauliches Bild von der Gepflogenheit des Ausleihens und Abschreibens von Musikalien. Notendrucke waren noch selten und teuer. In gewissem Sinne hat sich diese Art der Verbreitung musikalischer Werke bis heute erhalten: man denke an die Ausleihetätigkeit der großen Verlagshäuser Breitkopf & Härtel in Leipzig und Ricordi in Mailand.

¹ Basler Zeitschrift XVI. S. 170.

² W. Merian in Basl. Zeitschrift XIV, S. 150 ff.

Doch zurück zu Buchners Briefen. Die Stellen, welche wir im Auge haben, lauten: „... Gunstiger her doctor, hiemit schick ich euch Ewer gesangbucher wider und sag euch de; grossen und hohen danck, daß Jr so gutwillig sind gewesen und mirß so lang hand glaßen. Und bitt euch fleisig, daß ir mirß nit fer übel welt nemen, da; ich Euchß so lang forgehalten hab; mit erbietung: was ich gutz hab, wil ich och von herzen gern mit euch tailen. Und schick euch hieby ain meß von Josquin¹ und etlich stuck, wie ir sy findt...“². Wichtig ist namentlich der zweite Buchner-Brief, da er eventuell als Zeugnis für den Gesang mit Orgelbegleitung in Betracht kommt: „... Gunstiger her doctor, hiemit schick ich Euch den tenor mit sampt den dri stimen; bit darbi, Ewer wirdi wel uf da; mal von mir fer gut annemen. Hernach wirt es besser, och darbi ain zedel zu der tablaten; da; gend her Fridli³, daß erß uf der orgel schlach. Wormit ich Euch allzit dinen kan, wil ich mit sundern guten willen thun, und alß ich euch hie gepeten hab ainer meß und muteten halb, sind mein ingedenck...“⁴. Und dem nächsten Brief legte Buchner einen Psalm und eine Motette bei: „Uff solichs schick ich euch hiemit den psalm, so mir in doctor Bozhaim hof gesungen hand. Och danck ich euch fleisig um die mutet Benedicta. Sobald ichs abnotier, wil ich euchß wider schicken... Fergest mein nit mit ainer guten mess.“⁵ Der letzte seiner Briefe nennt Ludwig Senfl und Italien als Bezugsquellen für Musikalien: „Uff solichß so schick ich euch hiebey ain mess; die ist mir erst kurtzlich geschickt und fir gut geacht; gfalt mir och wol. Sonst hab ich nit sonders neweß, daß mir kurzlich worden sey. Ich kan kain potschafft zu dem Senfli haben gen Minchen; da wurd mir gnug new ding; da mocht ir baß haben dan ich. Och ist itz kain botschafft us dem Welschland. Deshalb bit ich euch, daß ir das von mir in gutem annemen welt; dan wan ich

¹ Nicht „Josa“. Freundl. Mitteilung von Herrn Walter Nef, St. Gallen.

² Konstanz, 1521, 21. Febr., St. Galler Mitteilungen 25, S. 342 f.

³ Fridolin Sicher, Organist, s. unten, Kap. X.

⁴ Konstanz, 7. Juni 1522, St. Galler Mitteil. 25, S. 431.

⁵ Konstanz, 23. Juni 1522, St. Galler Mitteil. 25, S. 435.

etwaß neweß hab, wil ich allzit gutwillig mit euch taillen, und so irs abschriben hand laßen, so schickt mirß wider, dan ichß sonst nindert hab. Und da schick ich euch ain duo, das ist ganz new..."¹. Von einer Korrespondenz mit Senfl ist in der Vadianschen Briefsammlung kein Zeichen erhalten; dagegen erscheinen zwei andere berühmte Musiker mit ihren Gaben: Heinrich Fink sandte dem St. Galler Stadtarzt die Prosa „de virgine Maria“ zu vier Stimmen mit den Begleitworten: „Mitto ad te prosam de virgine Maria vocum quatuor. Misissem pleraque; sed pacto coercitus gravi, quidquid pro sacelli usu editurus sum, prorsus cuiquam nihil a me præstandum largius. Tamen tui gratia videbo, si aliquando hunc pactum relaxaturus non nihil meæ lucubrationis“ (tibi mittere potero)². Und der Organist Paul Hofhaimer bedachte ihn mit einem Liede: „Ich schik Euch hyemit ayn klaynes theutsches lyedlein meines pawes, nit fur ayn khunstlichs werckh, sonder seiner art nach und der wort halben, so ich mir selbs also diser zeyt neulich gemacht hab und villeicht, als ich acht, Euch dergleichen dyenen möcht. Und wann ich füran ettwas mer newer haben, wird ich Euchs auch schiken;...“³. Als dritter bittet noch im selben Jahr 1524 Paulus Wüst in einem wortreichen Brief um Vadians Freundschaft und legt einen Psalm bei. Er schreibt: „... Edidi nuper tibi in tuam laudem super psalmum: Beati immaculati in via, qui ambulant in lege domini, cantilenas vocibus quinque, partibus vero quattuor, et cum illis alias alia phrasi cantiones; quas ut equus es, equo animo, munera sint quamvis hospitis hę Calabri, adcipias ac dominum Joannem Voglerum, singularem meum amicum, harum non expertem facias.“⁴

Die darauf folgenden Reformationsjahre lassen in diesem Musikalienaustausch eine Pause eintreten. Später jedoch erscheinen wiederum derartige Geschenke. Ulrich Brätel, Komponist

¹ Konstanz, 3. Nov. 1523, St. Galler Mitteil. 27, S. 43, Nr. 367.

² Salzburg, 10. Mai 1524, St. Galler Mitteil. 27, S. 68, No. 391.

³ Salzburg, 14. Mai 1524; Moser, Hofhaimer S. 55.

⁴ St. Galler Mitteil. 27, S. 91, Nr. 409, Reifersberg, 12. Nov. 1524.

und Ehegerichtssecretarius in Stuttgart, möchte eine Schrift seines ehemaligen Lehrers Vadian gegen musikalische Werke eintauschen. Die bezügliche Briefstelle lautet: „Und dieweil ich ain gelegentliche potschafft zu E. E. vorhanden gehabt, ich alter kundschafft und der ertzaigten trew willen mich nit enthallten mögen, sonnder ain klain gesenglin meiner arbeit E. E. uß schuldiger pflicht mittailen sollen und wellen, welhes ich E. E. hiemit züsende, vleissig bithennde solhes von mir gonstiger wolmaynung zû empfahen, alte geübte music mit newen stuckhlin widerum zû erfrischen, biß merers volget, auch mit vergueth nemen.“¹ Auch Johannes Vogler, der Freund Paul Wüsts, erfreute Vadian mit einer Komposition. Vogler, der frühere Geistliche und Organist in St. Gallen (1522–28) wurde Musiklehrer in Zürich und später am Hofe des Grafen Georg von Württemberg in Montbéliard, wo er auch das Amt eines Kaplans innehatte. Von hier aus schreibt er unter anderm an Vadian: „Ich schick üch ain neuwe, gütte composition, zû Bern gemacht...“². Von wem das Stück stammt, verrät er nicht.

Von der Musikaliensammlung Vadians, die nach den Briefen zu schließen mindestens ebenso reichhaltig gewesen sein muß wie diejenige Amerbachs, ist nichts auf uns gekommen. Dagegen bietet ein Musikbuch des Organisten Fridolin Sicher von 1545 einen Einblick in das Repertoire des St. Galler Kreises. Es enthält vor allem Tonsätze aus den ersten Chansondrucken von Petrucci³.

Hier sei auch kurz auf das Verhältnis Vadians zu den Musikern der kaiserlichen Hofkapelle hingewiesen. Vadian hatte als Poeta Laureatus, d. h. als kaiserlicher Hofdichter, den Hofkomponisten mit Texten für seine Kompositionen zu versehen. Darauf scheint sich die Mahnung des Hofkantors Gregor Valentinian zu beziehen: „Quod mihi nuper, Vadiane, diserte pollicitus es, si absque monitore effectum iri aliquando prope tamen diem cogitares, faceres rem, quæ et honestatem tuam

¹ St. Galler Mitteil. 29, Nr. 1024. Stuttgart, 27. Sept. 1538.

² St. Galler Mitteil. 29, S. 544. Mömpelgart, 17. März 1539, s. oben S. 50 und unten S. 95.

³ s. Beilage XI.

decet et me desiderio maximo expectationeque diuturna liberare potest. Natalis divi Gregorii imminet; musica confecta modo te expectat; quid velim, tenes..."¹. Vermutlich handelt es sich um den Text zu Senfls Kaisermotette für 6 Stimmen mit dem Cantus firmus: „Sancte Gregori confessor domini preciose“ auf den Text: „Sancte pater divumque decus hominumque Gregori“². – Ebenso stammt der Text der Kaisermotette von Heinrich Isaak „Virgo prudentissima“ von Vadian. Interessant ist zu erfahren, daß der Text der ersten Motette nach der Musik entstanden ist. Auf eine andere Seite der Tätigkeit des Hofdichters weisen die Briefe Hofhaimers mit der Bitte um Empfehlungen an seinen späteren Vorgesetzten, den Kardinal Matthäus Lang, nachmaligen Erzbischof von Salzburg³.

Aus Glareans Briefen erfahren wir, wie er sich um die Sammlung von vorbildlichen Kompositionen für sein Dodecachordon bemühte. So regte er den Solothurner Organisten Gregor Meyer durch die Vermittlung des dortigen Dompropstes Joh. Aal zu den Beispielen in den seltener gebrauchten Tonarten an, und in einem Brief an Aegidius Tschudi erwähnt er gelegentlich ein dreistimmiges „Quia fecit mihi magna“ seines Schülers Homer Herpol, das er in seinem deutschen „Auszug“ von 1559 mitteilt⁴.

Die schweizerischen handschriftlichen Sammlungen werden durch die Liederbücher der beiden Glarner Joh. Heer und Aegidius Tschudi sehr wertvoll bereichert. Während Heer als Komponist einiger Lieder seines Buches später zu nennen sein wird⁵, war Tschudi ausschließlich Sammler. Durch ihn ist auch das Liederbuch seines Landsmannes auf uns gekommen⁶. Die Zusammensetzung dieser Liederbücher ist bezeichnenderweise verschieden. Die Heersche Sammlung, die alle vier Stimmen einander gegenüber enthält, ist ein richtiges Studentenlieder-

¹ St. Galler Mitteil. 24, S. 148. 17. Febr. 1516.

² Moser, Hofhaimer, S. 40. ³ Moser, Hofhaimer, S. 37 ff.

⁴ Merian, im Schweiz. Jahrbuch f. MW. I, 1924, S. 138 f. Brief vom 30. IV. 1557, Abschrift in der Zürcher Zentralbibl. Mscr. J, 431. XXXI.

⁵ s. Kap. X. ⁶ Thürlings, Tonmeister, S. 12.

buch. Nach einem geordneten Anfang reihen sich die spätern Einträge bald in zwangsloser Folge an. Der Tschudischen Sammlung wurde es zum Verhängnis, daß sie in vier Stimmbüchern enthalten war. Davon sind nur Diskant und Alt vollständig auf uns gekommen¹. Das Altheft enthält für die mehr als vierstimmigen Sätze auch die Vagansstimmen. Außerdem ist von einem Teil des Diskantheftes ein Doppel vorhanden, sowie die Baßstimme zu den darin enthaltenen Stücken². Von andern Sätzen überliefert eine Handschrift der Münchner Universitäts-Bibliothek den Tenor³. Die auffallende Übereinstimmung des Münchner Heftes, das ebenfalls von einem Schüler Glareans stammt, verrät, daß Tschudi seine Sammlung unter der Anleitung dieses Musikgelehrten angelegt hat, eine Annahme, die auch durch die Ordnung der Stücke nach Tonarten im Glareanschen Sinne bestärkt wird. Das Heft Tschudis gibt uns das Repertoire des Kreises um den Glarner Humanisten mit einer Vollständigkeit wieder, wie wir sie uns nicht besser wünschen können. Bemerkenswert ist das starke Überwiegen der französischen resp. niederländischen Komponistennamen. Von Josquin Desprès, der im Autorenverzeichnis der Handschrift als „omnium princeps“ bezeichnet wird, sind vierundzwanzig Tonsätze enthalten. Dann folgen Jakob Obrecht mit sieben, Isaak, Comper, Richafort, Mouton mit je fünf Sätzen. Unter den 37 Komponistennamen, die das Verzeichnis nennt⁴, weisen nur acht auf deutschsprachiges Gebiet, und von ihnen sind einzig die beiden Schweizer Joh. Wannemacher und Stephan Schwarz mit zwei Sätzen, alle andern, selbst Senfl und Dietrich nur mit einem Satz vertreten. Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, daß Tschudi diese Sammlung während seines Pariser Aufenthaltes, 1517–20, angelegt hat.

¹ Stiftsbibl. St. Gall. Mscr. 463.

² Vorhanden sind die Nummern: 191–196, 200, 203–204, 206–212.

³ München, Univ. Bibl., Mscr. 324, 8^o, enthält: 14, 20, 27, 88, 97, 99, 100, 111, 112, 125, 128 und 148 des Mscr. St. Gallen 463. Der Schreiber des Heftes war Martinos Besardòs; die von Glarean eigenhändig geschriebene Vorrede ist datiert: Basel 1527; vgl. oben S. 36.

⁴ s. Beilage VIII.

In Zürich lernen wir als Sammler von Musikstücken Joh. à Schännis kennen. Er wurde 1568 in den großen Rat der Stadt aufgenommen, 1574 Zunftmeister und 1581 Landvogt zu Andelfingen¹. Aus seinem und des Caspar à Schännis Besitz stammt das Zürcher Exemplar von Forsters Liederbuch von 1549, das als handschriftliche Zusätze deutsche und lateinische geistliche Motetten enthält².

Aus Bern erfahren wir durch Matthias Apiarius, daß „nit ein kleiner schatz der edlen Musica durch . . . Joan. Vannium, Cosmam Alderinum und Sixt Theodericum, alle seliger gedechtnuss, verlassen, aber noch hinder mir und andern, mynen gûten gönnern, vorhanden . . .“³. Einen Teil davon bietet Apiarius in seinen beiden Druckausgaben der „Bicinia“ von Joh. Wannemacher und der „Hymni sacri“ von C. Alder. Aus der erstgenannten Sammlung lernen wir Apiarius auch als Komponisten kennen⁴.

2. Die musikalischen Kreise.

Das Haus des Sammlers war der Ort, wo sich die Musikliebhaber zu frohem Zusammenwirken trafen. Dort werden wir den Mittelpunkt der musikalischen Kreise suchen dürfen.

In Basel kam dem Amerbachschen Hause diese Rolle zu. Neben dem Haupte der Familie haben sich wohl namentlich der junge Basilius und später der Enkel, Ludwig Iselin, die nachmaligen Erben der musikalischen Tradition, betätigt. Die Musik scheint in diesem Hause die Sphäre geschaffen zu haben, die ihm trotz seiner Sonderstellung zwischen den religiösen Parteien, alte Freunde erhielt und neue gewann. Dies gilt insbesondere für die Verbindung mit dem Professor der Philologie, Simon Grynäus, der offenbar bei Amerbach die Musik Sixt Dietrichs kennen und lieben lernte. Ja, er schätzte sie,

¹ Leu, Lex. XVI, S. 155; s. oben S. 6. ² s. oben S. 54.

³ Apiarius im Widmungsbrief zu den Biciniën.

⁴ s. unten Kap. X.

nach dem Urteil des bescheidenen Komponisten, zu hoch ein¹. Weitere Musikfreunde, welche bei Amerbach verkehrten, nennen uns die kurzen Widmungen, welche die Liederbücher tragen. Auffallenderweise sind es meist Leute, die wie der Rechtsgelehrte selbst in Kleinbasel wohnten. Einer von ihnen, Jakob Salzmänn (Salandronius, Aleander), der Schulmeister zu St. Theodor, pflegte noch nach seinem Wegzug nach Chur (1521) eine eifrige Korrespondenz mit seinem Basler Freunde². Der Kleinbasler Mathias Brotbeck schickte aus "Tegbuiler" (?) durch seinen Sohn Liederbüchlein an Amerbach³, und mit Ambrosius Kettenacker aus Winterthur, dem nachmaligen Pfarrer in Riehen, hatte er sich wohl schon als Student der Universität Basel befreundet⁴. Dem Musiklehrer des jungen Basilius, Christoph Piperin⁵ und dem Studenten und nachmaligen Mädchenlehrer Christoph Alutarius sind wir schon begegnet⁶.

Das Haus zum Keiserstuhl an der Rheingasse war aber nicht das einzige in Basel, wo Musik gepflegt wurde. Auch beim Buchdrucker und Rektor am Gymnasium, Thomas Platter, hatte sie ein Heim gefunden. In seiner Druckerei belustigte Barthel Stehelin sich und seine Mitgesellen durch das Spiel auf der Maultrommel und dem Hackbrett. Zu Platters Tischgängern und Freunden zählten eine ganze Reihe Lautenisten wie Huber von Bern, Peter Dorn, der Provisor Joh. Schaler aus Sitten,

¹ Brief Dietrichs an Amerbach vom 28. Sept. 1534, M. f. M. S. 126; s. S. 82 f.

² Handschrift der Basl. Univ. Bibl.: F IX 55; Beitr. z. vaterl. Gesch. II, Basel 1843, S. 175; seine Korrespondenz mit Vadian, s. dessen Briefsammlung Nr. 297, 283, 446 und 451.

³ Dieselbe Hs. F. IX. 55.

⁴ s. Beilage I, No. 10 u. 12; Refardt, S. 163; Th. Burckhardt, B. Amerbach, S. 348; Handschr. der Basl. Univ. Bibl.: F. X. 10. Dasselbe Heft gehörte auch einmal dem Organisten Hans Kotter, W. Merian, Basl. Zeitschr. XVI, 1917, S. 149.

⁵ s. oben S. 85 f.

⁶ Handschrift der Basl. Univ. Bibl. G. II 14, Fol. 156: „Chr. A. Noucastrensis Parthenogogus Basiliensis indignus“; s. oben Kap. III 1.

Lorenz Richart und Thiebold Schönauer. Auch die Kinder Ursula und Felix übten sich im Lautenspiel. Peter Höchstetter und Thomas Schoepf waren wegen ihrem gewandten Klavichordspiel ebenfalls gern gesehene Gäste. Zu bedauern ist, daß der Gesang im Platterschen Hause nicht im gleichen Maße gepflegt wurde. Wollte man sich an einem mehrstimmigen Lied erfreuen, so bestellte man den Schülerchor¹.

In St. Gallen wirkten Johannes Keßler, der Vermittler des sangesfreudigen Geistes der Wittenberger, und Dominik Zyli, der Herausgeber des ersten schweizerischen geistlichen Gesangbuches². In der Nähe Vadians haben wir die Organisten Sicher und Vogler getroffen. Fridolin Sicher wird als Komponist zu erwähnen sein³. Johannes Vogler war von 1522 bis 1528 in seiner Vaterstadt Diakon und Organist als Gehilfe Siders⁴. Einen Namen machte sich auch der Lautenist Johannes Widenhuber, sowohl als Spieler wie als Lehrer. Seinen Unterricht genoß u. a. Johannes Fries aus Zürich⁵, der noch später mit einem St. Galler Musiker korrespondierte, nämlich mit dem Schulmeister Clemens Hör, welcher sich im Jahre 1553 im Komponieren von Messesätzen und Psalmen versuchte⁶.

Bei Ulrich Zwingli in Zürich wurde das Spiel auf Lauten, Violen und Klavichord und das Zinkenblasen geübt. Mehrstimmige Gesänge brachten willkommene Abwechslung in die musikalische Unterhaltung⁷. Im Hause des Zunftmeisters Joh. à Schännis erklangen weltliche und geistliche Gesänge⁸. Von den Bemühungen des Schullehrers Joh. Fries um die Hebung des Schulgesanges war bereits die Rede⁹. Aus seinem Nachlaß stammt eine Sammlung, die ursprünglich aus sechs Stimmbüchern bestand, eine „Missa in tempore paschali“,

¹ W. Merian, Sammelbände der I. M. G. XIII, 1911/12, S. 276 ff.; s. unten S. 100.

² s. oben S. 40. ³ s. unten Kap. X.

⁴ s. oben S. 50 und 89 f.; Refardt, S. 321. ⁵ Refardt S. 341.

⁶ s. Kap. X. ⁷ s. oben S. 42 ff. ⁸ s. oben S. 93. ⁹ s. oben S. 62 f.

Motetten, deutsche und französische Lieder enthält und Clemens Hör aus St. Gallen zum Schreiber und z. T. zum Komponisten hat¹.

Zahlreicher sind die Namen der Zürcher Musikfreunde aus der Zeit vor dem großen konfessionellen Wandel auf uns gekommen. Der Chronist Gerold von Edlibach legte auf den Vorsatzblättern einer deutschen Bibel ein Verzeichnis verstorbener Bekannter an. Nach der Aufzählung seiner Freunde fährt Edlibach fort:

„Hienach die günten senger unn m(üte)tisten.
 Heinrich und hans imegg, gebrüder
 Hans büselman. Hans asper goltschmid
 Felix von kapel, ann uon waltzhütten
 Hans günthart genant dienst vly kleibly kuttler
 Stäffen erlisholtz vnd adelheit sin schwester
 Bernhart senfly vnd baschon renninfeld
 Felix amen sattlers
 Her fridrich } mösser gebrüderen vnd bed organist
 Her baschion }
 M. hans blochholtz harpfynist vnd andre vil mer
 der ich uergessen hab.
 Gott helf vnser aller sellen amen“.²

Das Nebeneinander von Männer- und Frauennamen schließt aus, daß sich dieses Verzeichnis auf eine kirchliche Vereinigung oder auf die Musikantenbrüderschaft „Unser Lieben Frau“³ bezieht. Es wird sich vielmehr um einen privaten Motettendor handeln. Interessant ist die Erwähnung des Organistenpaares und des Harfenisten. Aus der Zahl der Sänger ist der Name Bernhart Senflys hervorzuheben, hinter

¹ s. Kap. X.

² Zürcher Stadtbibliothek, Sig. Cal. VIII bis, 2 und 3, 1477 bei Günther & Zeiner in Augsburg erschienen; veröffentlicht in Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft, Zürich 1846, Bd. 4, S. 261. Das Verzeichnis stammt etwa von 1529/30.

³ M. Fehr, Spielleute im alten Zürich, 1916, S. 12 f.

dem man den Vater des großen Ludwig Senfl vermutet. Bernhard stammte aus Freiburg im Breisgau und wurde am 30. Juli 1488 Bürger von Zürich¹.

Über den Kreis der Berner Musiker würde uns der Text der Motette „Musicorum Bernensium Catalogus“² gewiß erwünschten Aufschluß geben. Umsomehr ist zu bedauern, daß nur die Anfangszeilen der beiden Teile dieser Motette erhalten sind. Dennoch lassen sich aus dem Freundeskreis Alders einige Männer namhaft machen, die am Berner Musikleben tätigen Anteil nahmen. Sie finden sich z. T. unter den ehemaligen Geistlichen des Chorherrenstiftes. Als erster ist der bekannte Humanist Heinrich Wölflin zu nennen. Er stand als Chorherr ein Jahr lang der Kantorei vor³. Nach der Reformation wurde er Schreiber am neuerrichteten Chor- und Ehegericht, und am 26. März 1530 erfolgte seine Ernennung zum Notar zugleich mit C. Alder und Hans Glaner. Dem außeramtlichen Zusammenwirken der Berner Notare verdanken wir das Epitaph auf Ulrich Zwingli, dessen Dichter Wölflin und dessen Komponist Alder ist. Wölflin starb 1532. Der eben erwähnte Notar Hans Glaner aus Weilheim in Bayern war bis zur Reformation Priester. 1529 wurde er der Nachfolger Wölflins als Schreiber des Chor- und Ehegerichtes. Später bekleidete er verschiedene Schreiberämter und wurde 1567 Großrat. Er starb am 17. Februar 1574⁴. Glaner war ein warmer Freund Alders und seiner Musik. Dies bewies er durch seinen Beistand in einer Verleumdungsaffäre, in die der Musiker im Jahre 1536 verwickelt wurde, und durch die posthume Herausgabe von Alders „Hymni sacri“.

Weitere Musikfreunde finden wir unter den Berner Lehrern jener Zeit. Hans Kotter, der frühere Organist und Leidensgenosse Joh. Wannenmachers bei der Verbannung aus Frei-

¹ Zimmermann, im Zürcher Taschenbuch 1885, S. 2 und 328.

² s. Kap. IX, 3 b; die Vorrede des W. Musculus läßt vermuten, daß in Bern so etwas wie ein Singverein bestand, s. Beilage VII b.

³ s. oben S. 13 ff.

⁴ Sulser, Der Stadtschreiber Peter Cyro, Bern 1922, S. 115.

burg¹, war von 1534 bis zu seinem Tode, 1541, Lehrmeister der deutschen Schule in Bern, obwohl ihm dieses Amt sehr schwer wurde². – In der Lateinschule wirkte Johannes Entzisberger, genannt Telorus. Er bewährte sich ebenfalls als Freund C. Alders in der erwähnten Verleumdungsaffäre. Telorus verfaßte das lateinische Lobgedicht auf die Tonkunst, das der Buchdrucker Apiarius seinem ersten Berner Druck, dem „Compendium musices“ des Auctor Lampadius, voranstellte. Die Vorrede zu diesem Büchlein schrieb Eberhard von Rümlang, der als Stadtsekellemeister eine einflußreiche Persönlichkeit des Staatswesens war. Er weist sich darin als Musikkenner aus, der mit dem Charakter und der Verwendung der Tonarten wohl vertraut ist. Er war aus Winterthur gebürtig und wandte sich nach einer glücklichen juristischen Karriere, die ihn zum Verwalter des höchsten Finanzamtes in Bern aufsteigen ließ, der Lehrtätigkeit, zunächst in der Lateinschule, später am Collegium im ehemaligen Barfüßerkloster zu. Traurig war das Ende dieses Mannes, der, wegen sittlicher Vergehen seines Amtes entsetzt, nach Freiburg und Solothurn floh und auf der Reise von St. Urban nach Solothurn im Jahre 1551 starb³. Große Verdienste um das Berner Musikleben hat Wolfgang Musculus, der Nachfolger Rümlangs als Professor der Theologie am Collegium. Er trat sein Lehramt im Jahre 1549 mit einer Vorlesung über die Psalmen an⁴. Im Jahre 1551 dedizierte er dem Rate der Stadt einen Psalter und wurde dafür reich belohnt⁵. Für die Druckausgabe von C. Alders „Hymni sacri“ verfaßte er die Vorrede und bearbeitete die Texte, damit sie von Protestanten ohne Bedenken gesungen werden möchten⁶. Seinem Einfluß wird auch die Einführung des Gemeindegesanges in der Berner Kirche (1558) zum größten Teil zu verdanken sein. Musculus

¹ s. unten S. 137 ff. ² Merian, Basler Zeitschr. XVI, S. 162 f.

³ Sulser, a. a. O., S. 118; s. unten S. 141.

⁴ Fluri, Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte XI, 1901, S. 206 f.

⁵ Haller II, S. 231. ⁶ s. unten Kap. IX, 3 a.

hatte das Lehramt bis zu seinem Tode (1563) inne. – Zu erwähnen ist ferner Johannes Kiener, „nit der wenigst Musicus“, wie sich Apiarius¹ ausdrückt. Kiener wurde 1552 als deutscher Lehrmeister aus Biel nach Bern berufen. Er sammelte die Bicinien Wannemachers und befürwortete ihren Druck. Vielleicht waren sie vorher im Unterricht in den Berner Deutschschulen gebraucht worden, wo ja seit 1538 der Psalmengesang Unterrichtsfach war². Kiener war von 1574 bis 1580 Kantor, d. h. Vorsänger im Münster. – Auf Matthias Apiarius, den Buchdrucker, wird später zurückzukommen sein³, dagegen darf hier noch der Jurist und Dramatiker Hans von Rüti genannt werden. Daß er der Musik Verständnis und Liebe entgegenbrachte, kann man nach der häufigen und wirksamen Verwendung derselben in seinen Dramen wohl annehmen. Die musikalischen Einlagen trugen denn auch wesentlich zum Erfolg seiner Stücke bei⁴.

3. Gesellige Musik.

Die Lebensbeschreibung Felix Platters bringt deutlich zur Geltung, welch große Rolle die Tonkunst im Hause musikliebender Menschen des 16. Jahrhunderts spielte. Schon auf den kleinen Knaben machten die Trommler- und Pfeiferumzüge beim Basler Hauptschießen von 1541 und das volkstümliche Musizieren der Druckergesellen seines Vaters einen nachhaltigen Eindruck. Die Doktorpromotion wurde damals in Basel durch ein Bläserstück, anderorts durch Orgelspiel, feierlich eröffnet und beschlossen. Die Verlobung gab Anlaß zu Ständchen, und bei der Hochzeit durfte selbstverständlich die Musik nicht fehlen, ebenso unentbehrlich war sie beim Einzug Kaiser Ferdinands in Basel am 8. Januar 1563.

¹ Vorrede zu den Bicinien.

² Fluri, Deutsche Schule S. 548 f., 613 und 628; Refardt S. 164.

³ s. unten Kap. X.

⁴ Sulser, S. 111; Bächtold S. 310 und S. 80 der Anm.; s. oben S. 71 f.

Lag nun auch dem jungen Basler Arzt vor allem das Instrumentenspiel am Herzen und pflegte er den Gesang, besonders den mehrstimmigen, offenbar nur, weil seine Kenntnis zur allgemeinen Bildung gehörte¹, so hat er doch zu seiner Hochzeit neben dem Bläser und Violenspieler Christelin die Schüler bestellt, von deren Gesangsvorträgen ihm vor allem das Quodlibet „von löffeln“ gefallen hat; er schreibt darüber: „Die music war Christelin, der bleser, mit seiner violen, Cantores die schuler ... sangen under andrem das gsang von löflen“².

Halten wir nach weitem Gelegenheiten Umschau, bei denen der kunstvolle Gesang eine Rolle gespielt hat, so weist schon unsere kleine schweizerische Ernte verschiedene Anlässe auf, welche für das Zeitalter des Humanismus bezeichnend sind.

Huldigungen in musikalischem Gewande waren damals an den Fürstenhöfen und in akademischen Kreisen nichts seltenes. Sie sind ein Ausdruck des Persönlichkeitskultes der Renaissancezeit. Oft waren es Dankesbezeugungen für empfangene Hilfe und Unterstützung, zuweilen verknüpften sich damit Gewinnabsichten des Huldigenden. Ein solcher Nebengedanke im Hinblick auf seine persönliche Beförderung scheint z. B. den Berner Kantor Bartolomäus Frank geleitet zu haben bei der Abfassung seiner Motette zum Lobe des einflußreichen Bischofs von Sitten, Jost von Silenen, der in seiner Hofhaltung, wie in seiner Politik dem Vorbilde geistlicher und weltlicher Fürsten Italiens nacheiferte³. – Als Ausdruck des Dankes für seine Rettung vor Gefängnis und Tod um des Glaubens willen im Jahre 1530 kann Joh. Wannemachers „Encomium urbis Bernæ“ von 1535 aufgefaßt werden, wenn schon der allgemein gehaltene Text dieser Motette dafür keinen direkten Anhaltspunkt gibt⁴. – Für eine öffentliche Feierlichkeit ist die Motette: „Musicorum Bernensium Catalogus et eorundem Encomium“ komponiert worden⁵. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bereichert die

¹ s. unten S. 104 f..

² Das Quodlibet „von löffeln“ bei Wolfg. Schmelzel, 1541, s. Moser, *Gesch. I*, S. 248; über Platter s. Merian, *Sammelbd. d. IMG. XIII*, S. 272.

³ s. unten S. 121 ff. ⁴ s. unten Kap. VIII, 4 b. ⁵ s. unten Kap. IX, 3 b.

Gruppe panegyrischer Tonsätze um einen wertvollen Beitrag: Manfred Barbarinis fünfzehn „Symphonien“ über die Glareanschen Lobgedichte auf die dreizehn Schweizerorte und die beiden Tessiner Städte Locarno und Lugano.

Zu den ältesten Gattungen weltlicher Musik des Abendlandes gehörten die Totenklagen¹. Besonders rege in der Verherrlichung der Verstorbenen in Bild, Wort und Ton war die Zeit um und nach 1500. Unter den Schweizern des 16. Jahrhunderts wurden vornehmlich drei Männer auf diese Art ausgezeichnet. Als erster und zugleich größter Toter der Schweiz im Reformationsjahrhundert wurde Ulrich Zwingli von seinen Berner Freunden Heinrich Wölflin und Cosmas Alder durch eine Epitaphmotette geehrt. Die Fundstelle, der „Liber musicalis“ des Studenten der Basler Universität Christoph Alutarius, läßt vermuten, daß das Tonstück, welches für vier Männerstimmen gesetzt ist, von den Studenten dieser Universität bei feierlicher Gelegenheit vorgetragen wurde². Die beiden andern auf diese Weise gefeierten Persönlichkeiten sind die musikfreundlichen Basler Humanisten Bonifacius und Basilius Amerbach (gestorben 1562 und 1591). Zum Verfasser des Textes oder der Komposition haben die beiden Stücke Jakob Ryter, Pfarrer zu Läufelfingen und Liestal. Es ist zu bedauern, daß davon nur mehr die beiden Tenorstimmen vorhanden sind³.

Als eine Besonderheit der Zeit ist hier auch die politische Motette Joh. Wannemachers von 1516 anzuführen, mit welcher dieser Komponist die in Freiburg versammelte eidgenössische Tagsatzung von einem Bündnis mit Frankreich abzuhalten suchte⁴. Motetten mit politischer Absicht kamen damals hin und wieder vor. Bekannt ist die Psalmotette Ludwig Senfls, mit welcher dieser Musiker Karl V. im Jahre 1530 beim Reichstag in Augsburg begrüßte und versöhnlich stimmen

¹ Adlers Handbuch I, S. 160. ² s. unten Kap. IX, 3 b.

³ Richter, S. 31; Refardt, S. 267; die beiden Titel lauten: „Epitaphium D. Bonifacii Amerbachii“ und „Threnodiae in funus D. Basillii Amerbachii“.

⁴ s. unten Kap. VIII, 2 und 4 a.

wollte¹. Die Motette auf das Interim auf einem Augsburger Einblattdruck ist ein weiteres Beispiel².

Die Feierlichkeit der Anlässe, bei welchen die besprochenen Tonstücke erklangen, verlangte einerseits die lateinische Sprache ihrer Texte, andererseits die Form der durchkomponierten Motette. Die zwangslosere Geselligkeit im musikalischen Haus oder in der Studentenbursche wurde durch das Lied verschönt.

Die zwanzig Lieder, die in schweizerischer Bearbeitung vorliegen, vertreten alle ständischen Grade, vom feingefügten Kunstlied, („Hofweise“), bis zum Arbeitslied des Schornsteinfegers. Sie geben dem zart individuellen Charakter des Schöpfers – in manchen Fällen von Text und Melodie zugleich – wie der Freude am derb volkstümlichen Schwank und am balladenhaften Gassenhauer Ausdruck.

Am häufigsten vertreten sind Liebeslieder:

- „Zart frouw anschouw“, von Egolf Koler,
- „Verlangen hart hat sich gespart“, von Hans Heer,
- „Mich hat das glück“, von Fridolin Sicher,
- „Lieb mag nit lang on leid bestan“, von Felix Leu,
- „Ach hulf mich leid“, von Matthias Apiarius³,
- „Entzündt bin ich“,
- „Min gmüht und plüt“,
- „Erst hept sich jamer an“.

Die letzteren drei gehören zu den Bicinien von Joh. Wannemacher, welcher auch Lieder bearbeitete, die früher oder später andere Komponisten angeregt haben, wie:

- „Von edler art ein fröwlin zart“ und
- „Jetzt scheiden bringt mir schwer“.

Recht lebendig wird die Situation des Liebhabers in dem vierstimmigen „Thund vff den rigel von der thür“ von Wannemacher⁴ geschildert. Dieses Lied eröffnet eine Reihe gleichartiger Stückchen bis zu dem bekannten Duett von Joh. Brahms. Cosmas Alder schenkt uns eine innige Melodie in ausdrucks-

¹ Moser, Gesch. I, S. 448. ² Geisberg, Bilder-Katalog Nr. 923.

³ s. Kap. X. ⁴ s. Kap. VIII, 4 c.

vollem Gewande: „Für all auff erd min herz begert“ und er erweitert den Rahmen des Liedes zur Motette in seinem „Isbruck muß ich dich lossen“¹.

Eine andere Gruppe von Liedern beschäftigt sich mit persönlichen Angelegenheiten und Zeitereignissen. Hieher gehört Joh. Heers Studentenlied „Ein frölich leben“² und von Joh. Wannemacher das weltliche Bicinium „Wil ich groß gunst trag zû der kunst der Sengery“³. Die Klage über die schlechten Zeiten „Was wird es doch des wunders noch“, sowie das Judaslied von Cosmas Alder, entstammen den Stürmen der Reformationsjahre⁴.

Volkslieder liegen Wannemachers Bicinium „Zwischen berg und tieffe tal“⁵ und Apiarius' „Es taget vor dem walde“⁶ zu Grunde. Im Liederbuch des Joh. Heer findet sich ein lustiges „Kemifegerlied“, das gewiß auch aus der Schweiz stammt.

Zum Schluß seien die Schwänke Cosmas Alders „Ein armer Mann wolt weiben“ und „Ich weiß ein stolze Müllerin“⁷ genannt. Sie sind als Äußerungen des volkstümlichen Humors anzusprechen. Die kühne Derbheit des Textes erinnert an die gewagten Stücklein des Decamerone, des Rollwagenbüchleins und an die Späße eines Brueghel.

¹ s. Kap. IX, 3 d.

² s. Kap. X.

³ s. Kap. VIII, 4 c.

⁴ s. Kap. IX, 3 d.

⁵ s. Kap. VIII, 4 c.

⁶ s. Kap. X.

⁷ s. Kap. IX, 3 d.

VI.
Über die Stellung
des mehrstimmigen Gesanges
in der Musikpflege des 16. Jahrhunderts.

Wohin man im 16. Jahrhundert seinen Blick wendet im bewegten Leben der Schweizerstädte, überall trifft man Musik in Fülle. Kunstvolle mehrstimmige Gesänge ertönten in Schule und Haus und verschönten die öffentlichen Anlässe und Feste. Die vorstehende Darstellung beleuchtet ihre vielfache Verwendung. Gleichzeitig erhellt daraus, daß sich das Instrumentenspiel zunehmender Beliebtheit erfreute und daß auch volkstümlich einstimmige Lieder verbreitet und gern gesungen waren und in der Kirche Eingang fanden.

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß diese drei Zweige der Musikpflege, der einstimmige volkstümliche Gesang, die Instrumentalmusik und der kunstvolle mehrstimmige Gesang, dem Grade ihrer künstlerischen Anforderungen entsprechend von den verschiedenen Ständen ausgeübt wurden. Dennoch gaben selbst feingebildete und sehr musikalische Männer wie Felix Platter und der Musikgelehrte Glarean nicht ohne weiteres dem mehrstimmigen Gesang den Vorzug. Platter, von dessen Musikliebe schon die Rede war¹, sagt in seiner Biographie vom Gesang: „Daß gesang gefiel mir auch altzeit seer wol und lart deßhalben die Music, aber singen schampt ich mich, daß mul vor den leuten, wie ich altzyt sagt, ze zenen, dan ich gar schamhaft geweßt. Dorumb ich auch nie selbs vil vor der welt, es wer den etwan, wan ich geritten und lustig was, wie auch nit in der kirchen singen dörfen, aber eß dreffenlich gern gehort, biß in mein alter, sunderlich wo nit zuo fil kunst darby

¹ s. oben S. 99 f.

geweßt, als von einzigen personen, und wen man sang, waß ich etwan mer, sunderlich in der iugendt gehört hatt, auch die pergknappen"¹.

Diesem Bekenntnis zum einstimmigen Gesang schließt sich Glarean an. Sein Hauptwerk auf dem Gebiete der Musik, das *Dodekachordon* (1547), ist der Versuch, die Musiktheorie und die -praxis seiner Zeit miteinander in Einklang zu bringen, um so eine solide Grundlage zu gewinnen für die Beurteilung von musikalischen Werken. Seine Kritik betrifft vorwiegend einzelne Kompositionen. Doch wendet sich das 38. Kapitel gegen den mehrstimmigen Gesang als Gattung. Glarean betont dort den Vorzug der *Phonascen* (Komponisten einstimmiger neuer Melodien) vor den *Symphoneten* (Verarbeiter schon vorhandener Melodien in mehrstimmigen Sätzen) und äußert sich dabei über den Gesang folgendermaßen: „*Porro quando Musica est delectationis mater, Vtilius multo existimo quod ad plurium delectationem pertinet, quam quod ad paucorum. Vnius autem uocis insignis ac nobilis Tenor, et uerbis aptis prolatus apud homines, plureis oblectat, doctos pariter ac indoctos. Artificium enim illud quatuor pluriumue uocum quotus quisque est, etiam inter eximie doctos, qui uere intelligat? Omnes quidem, cum audiunt, laudant, ne quis indoctior habeatur, si uituperet*“². Neben der Reinheit der Tonarten, die Glarean am Gregorianischen Choral besonders schätzt, betreffen seine Erwägungen die praktische Ausführbarkeit. Sie mögen, da sie auch uns interessieren, hier folgen: „*Quoties enim reperias, scire uelim, treis aut duos saltem, qui tecum plureis intonent uoces? expertus id loquor, semper in his aliquid hiat, semper aliquid uel tædii uel molestiæ adest. Qui eruditi ea in re sunt, rogari uolunt, qui uero ignorat, subtristis, aliis canentibus assidet, aut quia uellet se quoque posse accinere, aut quia pudet, quod idipsum non didicerit, aut quia contemnit, quod uel non intel-*

¹ Boos, S. 136 f.; W. Merian, *Sammelbände der I. M. G.* 13, 1911/12, S. 272.

² Glarean, *Dodekachordon*, 1547. Ex. der Basler Universitäts-Bibliothek, Sig. C. D. IV. 21, S. 175. Bohms Übers. S. 128.

ligit, uel non assequitur. Qui aliquid in ea re profecerunt, nec tamen certi sunt, quorum magna est natio, identidem canendo errant, unde ingens peritis tædium nascitur. Adeo rarum est uel tres hac in re simul conuenire posse. Accedit ad hæc quod raro uoces habeant aptas, etiam qui cantum bene norunt. Quotus enim quisque est qui Basin, aliarum uocum fundamentum, recte et ut eius postulat dignitas, intonare queat? Nullus enim est qui non malit eam canere, etiam qui screant magis quam tonent. Supremam uocem pueri maximè canere possunt, si non iidem frequenter ignari cantus essent. In Altitonante, quam appellant uoce, plærunque etiam humana uox claudicat, quippe quæ nescio quid sui iuris obtineat. Tenorem quosdam pudet canere, utpote uocem nimis uulgatam, quosdam piget, ut qui in aliis audiri malint, adeo etiam hac in re non deest Ambitionis uitium, uulgo Cantorum morositas uocatur, quæ tanto maior apud quosdam est quanto sunt indoctiores. Sunt autem plærunque non modo indocti, sed, quod id uitium sequi solet, arrogantes quoque. Bonos ubique exceptos uolo. Ob has igitur, ac antea dictas causas ego eximios Phonascos neutique Symphonetis postposuero: sed neque Ecclesiasticum cantum, arte uera, ac Modis naturalibus constantem cedere puto oportere multarum uocum garritui. Vtrumque in honore atque sua, qua apud ueteres uiguère, et hodie sunt autoritate ac existimatione permanere uelim¹.

Im letzten, umfänglichsten Teile seines Werkes gibt Glarean eine reiche Auswahl mehrstimmiger Tonsätze mit dem nötigen Kommentar. Dabei hält er mit dem Lobe der Schönheit des mehrstimmigen Satzes, vor allem des vierstimmigen, keineswegs zurück. Bezeichnend ist etwa die folgende Stelle: „Ex his itaque quatuor uocibus, tanquam ex quatuor elementis, corpus mixtum fit pulcherrimo naturæ munere, cui corpori quidam singulas adiecerunt, ut ex quinque uocibus corpus constaret, alii binas, nonnulli plureis. Sed profecto non tam ad aurium uoluptatem, quantum ego iudico, quam ad ingenii ostentationem.

¹ Glarean, Dodecachordon, S. 178 (Bohn, S. 130 f.)

Vix enim natura fieri potest, ut humanum ingenium, ad tot ac tam uaria distractum, attente simul omnia consyderet...¹

Das Instrumentenspiel trat im 16. Jahrhundert mit dem kunstvollen Gesang in den Wettstreit ein, aus dem es im 18. Jahrhundert als Sieger hervorgehen sollte. Von seiner großen Beliebtheit war schon da und dort die Rede. Hans von Rüti gibt uns in der Konzertszene seines Dramas „Noe“ ein Beispiel, wie zu seiner Zeit Instrumental- und Vokalmusik beurteilt wurden². Vor allem wird der berückende Klang der Saiteninstrumente hochgelobt. Aber auch die andern damals gebräuchlichen Instrumentengruppen werden gut charakterisiert. Jubal, der Vater der Geiger und Pfeifer, tritt auf und bietet mit seinen Musikanten und Sängern das folgende Konzert dar:

Jubal: Herr, es weißt schon yetzt alle welt,
 Das ich d'stimm in ein zal han gstel
 Uß kunst der Matematica³,
 Wie jr bald werdend hören da.
 Als ich g'hört d'lüt on regel singen,
 Ouch d'vögel süß vnd lieblich klingen,
 Da han ich d'Music bald erdacht
 Vnd d'stimmen in ein ordnung bracht.

Gsang mit vieren etc.

Lamedh: Wie ist der gsang so gar lieblich?
 Ich mein die stimmen rymen sich.

Jubal: Ich mag alles das man kan singen
 Vff zehen linien zammen bringen,
 Wie wol man lieblichers findt nüt,
 Dann so recht wol singent die lüt,
 So han ich mich doch deß nit b'nügt,
 Sonders vil stimmen zammen gfügt

¹ Glarean, Dodecachordon, S. 240 (Bohn, S. 186).

² Siehe oben S. 71 f. und S. 79.

³ Jubal galt im Mittelalter nach 1. Mos. 4, 21 als Erfinder der Tonkunst. Auch werden gerne die Verdienste des Pythagoras auf ihn übertragen.

Durch Instrumenten mengerley.
 Züchent harfür eins oder zwey,
 Was thönt vom athem vnd vom mund,
 Flöutten, Schwäglen bruchend vom grund.

Flöutten, Schwäglen.

Lamech: Mir gfalt nüt baß, dann Concordantz.

Jubal: Die best vnd heiterst resonantz
 Erst z'letst ich hören lassen wil,
 Was jr hie hand von seyten spil,
 Von tärmen, möß vnd stachel pur¹
 Bruchent vor mir mit coloratur.

Harpffen, Lutten, Gygen,
 Clavicordium, Hackbrett etc.

Naema: Wie ist doch das ein gutter thon,
 Ich meint, ich wer in himel kon.
 Ich bin schier miner sinnen b'raubt.
 Ich het min lebtag niemer gloubt,
 Das d'menschen hend, gregiert mit kunst,
 Mir brächtint söld b'gird, fröud vnd brunst,
 Wie mir ist gschehn, kan ich nit sagen.
 Ach das sy hie blibent mer tagen.

Jubal: Jetzt wend wir hören etwas güts.
 Nun blasent hartlich drin güts müts.
 Z'erst setzent die Pausunen an,
 Oder krumhörner, laßt har gan.

Pausunen, etc.

Schnell, schnell nemend z'hand die Clareten.
 Blasent darzu mit den trummeten.

Trummeten, etc.

Mit trummen, pfyffen farent har.

¹ „möß“ = messingene Saiten (?).

Trummenschlader.

Mir wend die sach ußmachen gar.

Trummen, pfyffen.

Lamech: Was krafft ist doch in denen dingen?
 Wie mögent sy so gwaltig bringen
 Mengerley anfechtung ins blut?
 Sy b'wegent hertz, b'gird, sinn vnd gmüt.
 Die seyttenspiel gend früntlichkeyt,
 Das man zur liebe gantz wirt b'reit.
 Zu fröligkeit zücht mich der gsang.
 So bringt der Instrumänten klang
 Vil manheit vnd ein grossen mut,
 Es vber trifft herrschafft vnd gut.

Bezeichnend für die Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts ist die Zusammenstellung gleichartiger Instrumente. Ähnliche Gruppierungen beobachtete Felix Platter bei einer Abendmusik der Studenten in Montpellier, wobei allerdings der Gesang fehlte¹. Die Vorschläge, die Matthias Apiarius in der Vorrede zu den *Bicinien* von Joh. Wannemacher für deren Verwendung macht, setzen denselben Klangsinn voraus².

Die beste Vorstellung vom Verhältnis des Instrumentenspiels zum mehrstimmigen Gesang im Musikleben der nach-reformatorischen Zeit vermittelt ein Gemälde, das vermutlich aus dem Besitze Felix Platters stammt³. Der unbekannte Meister, der es um 1540 schuf, gehörte dem Südwesten Deutschlands an⁴. Er vereinigt in seiner Darstellung sämtliche Zweige musikalischer Betätigung, dazu eine Reihe antiker Gottheiten und historischer Persönlichkeiten um den „Castalischen Brunn“.

¹ W. Merian, Sammelbände der I. M. G. XIII (1911/12), S. 279.

² s. unten Kap. VIII, 4 c.

³ Das Bild befindet sich im Besitze des Hist. Museums in Basel. Angabe der Herkunft von R. F. Burckhardt, dem früheren Konservator. Nachträglich erhielt ich Einblick in ein Vortragsmanuskript von Eduard Bernoulli über ein ähnliches, jedoch bedeutend größeres Gemälde, welches sich im Schüpfgut am Zürichsee (Besitzer: Familie von Meyenburg) befindet.

⁴ Nach der gütigen Angabe von Herrn Dr. H. Koegler.

Die Zusammenstellung von Instrumenten bei den mythischen Personen (neun Musen und antike Götter) entstammt der Phantasiewelt des Künstlers. Ihre Auswertung für die Orchester-geschichte wird daher, wie bei den Engelkonzerten, nur mit Vorbehalt geschehen dürfen. Anders steht die Sache beim Instrumentarium der realistischen Gruppen. Hier wird offensichtlich versucht, einen wohlgeordneten Überblick über das Musikleben jener Zeit zu geben. Als wichtigster Zweig nimmt die bürgerliche Sängergruppe um den Tisch den größten Teil des Bildes ein. Es bleibt fraglich, ob die Einzelinstrumente des Vordergrundes ihren Gesang begleiten. Das Notenheft der Klavichordspielerin rechts läßt diese Möglichkeit zu, macht sie aber nicht notwendig. Für die Aufführungspraxis mehrstimmiger Vokalwerke beweist diese Darstellung, daß die Randstimmen, Diskant und Baß, gerne durch einen Zinken, respektive eine Zugposaune unterstützt wurden¹. Wenn wir im folgenden an die weltlichen Vokalsätze² der in der Schweiz wirkenden Musiker herantreten, so mögen wir sie uns von dieser biedereren Gesellschaft am runden Tisch vorgetragen denken.

* * *

Auch Gegner der Tonkunst ließen sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts hören.

Der Hauptvorwurf, welchen sie gegen die Musik immer wieder erhoben, war, daß sie zur Ausschweifung verleite. Sebastian Brant konnte sich die Wollust nicht ohne das Gefolge von Musikanten vorstellen³ und die Schweizer Dramatiker der Zeit betonten gerne die hemmungslösende Wirkung der Ton-

¹ Auch die kaiserliche Kantorei auf dem Bilde des Triumphzuges Maximilians wird durch Zinken und Posaunen unterstützt.

² In der Kirche kam auf schweiz. Gebiet nur die Orgel als Stützinstrument in Betracht, wie aus Zwinglis Kontroverse mit Faber hervorgeht. S. oben S. 44 f.

³ Narrenschiff, lateinische Ausgabe von Jacob Locher vom 1. März 1498, Fol. CXXXII f.; vgl. oben S. 43 f.

kunst. Oft mußte der Spielmann als komische Figur und als Narr des Spieles herhalten. Ein wesentlicher Charakterzug war seine Vorliebe für einen guten Tropfen, nach dem Grundsatz: „mit lärem buch ist nit güt singen“¹. Noch schlechter ergeht es der Musik in Rufs Stück „Adam und Eva“, wo sie in einem Atem mit den Unsitten der Zeit gegeißelt wird. Adam berichtet von den Kainiten²:

„Zu dem sy drumb ein statt hand buwen,
 das sy schmach, schand on underscheid
 verbringen künden d'üppigkeit,
 alle hoffart thuond sy pflantzen:
 pfyffen, singen, springen, tantzen
 üebend sy on alles schemmen.
 Wider gott sy wyber nemmen³.

Die richtige Antwort gibt Frau Musica selbst, wenn sie in Valentin Bolz' „Weltspiegel“ mit ihrem Harfenspiel die Teufel vertreibt und spricht:

„Gott schöpfer hat mich auch erdacht,
 Durch Jubal mich inn übung bracht,
 Das ich durch klang, der seitten stimm
 Gott sallt loben den schöpffer myn.
 So hats der myßbruch dohin bracht,
 Das ich von vielen bin veracht.
 Ach mensch, es ist kein ding vff erdt,
 Das nit durch d'menschen myßbrucht werd.
 Kein seitenspiel kein args nit thät,
 Wens der mensch nit myßbruch hett⁴.

¹ Aal, „Johannes“ Fol. Q II b, X; weitere Beispiele findet man in den Aufsätzen von Nagel und Refardt. Auch für die Sänger im Konzert am „Castalischen Brunn“ stehen die Trinkgeräte bereit; siehe die Abbildung.

² Auch in Rütis „Noe“ treffen wir die Musik bei den „heidnischen“ Kainiten. s. oben S. 107 f.

³ Bibliothek der deutschen National-Literatur, XXVI. Quedlinburg und Leipzig 1848 S. 101, Vers 3404 ff.

⁴ Refardt, Archiv f. MW. III, 1921, S. 215.

II. TEIL.

Aus der vorstehenden Sammlung von Zeugnissen ergibt sich, daß die Zahl der Musikbeflissenen in der Schweiz zur Zeit der Reformation recht ansehnlich war. Unter ihnen gilt es nun, die Vokalkomponisten, welche in unserm Lande tätig waren, näher ins Auge zu fassen. Dabei ist von vornherein zu unterscheiden zwischen den Komponisten, welche sich aus Liebhaberei schöpferisch betätigten und deren Tonsätze mehr nur als gelegentliche Versuche anzusprechen sind, und der Gruppe jener Musiker, welche die Komposition als einen Teil ihres Berufes übten. Die letzteren finden sich unter den Kantoren der Sängerschulen.

Der Kantor oder Leiter des Kirchengesanges nahm eine Mittelstellung zwischen dem Lehrer und dem Priester ein. Mit jenem verband ihn die Verpflichtung, die Knaben, welche beim Kirchengesang mithalfen, zu unterrichten im Gesang und den Anfangsgründen der lateinischen Grammatik. Mit dem Priester teilte er zahlreiche gottesdienstliche Funktionen, die er vertretungsweise ausübte. Das Kantoramt konnte somit als Vorstufe sowohl für eine Schulmeisterstelle an der Stadtschule, als auch zur Würde des Priesters gelten. Einige aber bekleideten das Amt des Sängers aus innerer Neigung und Begabung als Musiker. Zu diesen Berufenen gehörten Bartholomäus Frank, Johannes Wannenmacher und Cosmas Alder.

VII.

Bartholomäus Frank.

1. Biographisches.¹

Bartholomäus Götfriid Frank² amtete etwa 20 Jahre lang als Kantor in Bern. Sein dritter Name „Frank“ bezeichnet wohl seine Herkunft aus dem Frankenlande, dem Gebiet des Bischofs von Würzburg, wo er Erbensprüche hatte. Er ist der erste Berner Kantor, der mit Namen genannt wird und wahrscheinlich der erste überhaupt; denn das Amt des Sängers der Kirche wird wenige Jahre vor seinem Auftauchen in Bern zum ersten Mal erwähnt, damals nämlich, als der Rat der Stadt die Sorge um den Gesang der Kirche selbst in die Hand nahm und die Stellung des Kantors verbesserte durch eine Gehaltszulage³ und durch die Verleihung der Anwartschaft auf eine Pfründe in der Kirche⁴. Nachdem Bartholomäus Frank „ein gütte zitt mit erlicher Regierung des chorgesangs“ im Berner Münster gedient hatte, erlangte er im Jahre 1484 eine Empfehlung des Stadtrates an den Bischof von Würzburg für seine Beförderung zur geistlichen Würde und für die Unterstützung in seinen Erbschaftsangelegenheiten⁵.

Franks Aufenthalt in Würzburg scheint einige Jahre gedauert zu haben. Als er nach Bern zurückkehrte⁶, fand er die

¹ Büchi, Frank, S. 241. Auf Grund erneuter Durchsicht der Quellen ergeben sich einige kleine Retouchen.

² Feststellung des vollständigen Namens von Prof. Dr. H. Türler, s. Hist. Miscellen, im „Bund“ (Nr. 155, 2. April 1930). Ich verdanke Herrn Dr. Refardt die freundliche Mitteilung der Notiz. Die Vermutung, „Frank“ bedeute Franzose, ist wohl hinfällig.

³ BRM 32, pag. 85 (16. Mai 1481); Fetscherin, in Arch. d. Hist. Vereins d. Kts. Bern XXV, S. 241, 242 und 265.

⁴ BRM 39, pag. 23; Haller I, S. 169 liest „wort“, statt „wart“.

⁵ B. deutsche Miss. E, Fol. 271, s. Beilage II. ⁶ Vor 1488.

Verhältnisse am St. Vinzenz-Münster gründlich verändert. An Stelle der Deutschherren amtierten die Chorherren des inzwischen (1485) errichteten Stiftes. Die Sängerschule, deren Vorsteher er nunmehr wurde, hielt die nötigen Singknaben für den Kirchendienst bereit. Sein Vorläufer im Kantoramt war Magister Hans Schatt aus Nördlingen, welcher an der Basler Hochschule studiert hatte. Dieser wurde nun Schulmeister der Stadtschule¹. Barth. Frank unterstand dem Großkantor Joh. vom Stein (a Lapide). Seine Doppelaufgabe lautet auf Verwaltung des Kirchengesanges und Unterricht der Knaben. Dafür wurde er angemessen honoriert und erhielt einen besonderen Sängerrock². Bei der Verrichtung seines vielseitigen Amtes – es kam noch die Zelebration bestimmter Messen hinzu – halfen ihm nacheinander der frühere Kaplan der St. Vinzenzkapelle, Ludwig Kramer³, und die Gehilfen Dionisius⁴ und Herr Michel, der Stiftsschreiber⁵.

Bartholomäus Frank bewahrte sich als Vorsteher der Stiftsschule den Ruf eines tüchtigen Musikers und Chorleiters. Seine nunmehrigen Vorgesetzten, die Stiftsherren, drückten ihm gerne und wiederholt ihre Zufriedenheit und ihr Vertrauen in seine kundige Leitung aus. So befahlen sie ihrem „gelahrten“ Kantor: „... dargegen sol er aber unnßer Stiff mit singen ouch

¹ BRM 51, pag. 211, BSB deutsch I, 570; Fluri, Stadtschule S. 97. s. Beilage I, No. 2,

² Das Honorar betrug 30 Pfund; BSM I, 65 und 94.

³ 1488—93, s. oben S. 14; H. Türler, im Neuen Bern. Taschenb. 1896 S. 76.

⁴ 28. Aug. 1493, s. oben S. 15.

⁵ 10. Jan. 1494, s. oben S. 14, 23 und 24; der Humanist Michael Roettli aus Rottweil, der Lehrer Glareans in Bern und Rottweil, kehrte 1510 nach Bern zurück als Schulmeister der Stadtschule und Stiftsschreiber, als welcher er bis zu seinem Tode 1519 oder 1520 amtierte. Seine Musikalität befähigte ihn zum Gehilfen des Kantors beim mehrstimmigen Gesang (1494). Myconius zählte ihn neben Wölflin, Zwingli und Vadian zu den wissenschaftlichen Zierden Helvetiens. Vgl. auch Petrus Op-meer, *Opus chronographicum orbis universi, Antwerpiae MDCXI*, pag. 462; Printz, *Histor. Beschreibung ...*, Dresden 1690, S. 119.

die knaben allwegen ze vnderrichten, getrüwlich wartten. Vnd tun, das er dann bißhar nach vnserm benüglichen gvallen gtan hatt, vnd wir jm wol getrüwen an alle geüard..."¹. Diesem Wohlwollen verdankte er die günstigen Bedingungen bei seiner Belehnung mit einer Pfründe; mußte er doch die üblichen 100 Gulden nicht entrichten. Auch von den zehn Jahren, die jeder neue Chorherr sonst dienen mußte, wurden ihm drei geschenkt. Doch hatte er als jüngstes Mitglied die wöchentlichen Messen der Nideckkirche zu halten, bis er darin einen Nachfolger bekam, worauf er den Dienst eines Chorherrn am Münster übernehmen mußte. Daneben verpflichtete er sich, das Kantoramt noch sieben Jahre zu versehen. Zwei Jahre lang mußte er sich mit den Präsenzgeldern allein begnügen und auf seine Pfründeneinkünfte verzichten².

Mit der Beförderung zum Chorherrn im Jahre 1494 steht irgendwie Franks einziges erhaltenes Werk, die Huldigungsmotette an den Bischof von Sitten, Jost von Silenen, im Zusammenhang³. Die Vermutung liegt nahe, daß er mit dieser Reverenz die Gunst der einflußreichen, kunstliebenden Persönlichkeit zu gewinnen hoffte, um ihre Unterstützung in seiner Angelegenheit erwarten zu können. Der Neujahrswunsch in seiner Motette galt also wohl für 1494⁴. Die Komposition läßt erkennen, daß Frank nicht zu den modernen Musikern seiner Zeit gehörte. Aber er ist doch ein geschickter Meister, der frohe Klänge liebt und auch in seiner ausgedehnten Komposition stets frisch und interessant bleibt. Als Dichter der lateinischen Verse vermutet man Heinrich Wölflin. Doch ist die Annahme, daß der „gelahrt“ Herr Bartholomäus den 23jährigen Lehrer der Stadtschule um den Text für eine Motette bemüht hatte, keineswegs notwendig. Verse wie die vorliegenden dürften wir auch ihm selbst zutrauen, und die Worte „uff welchen schillt und helm so zart, ich gtiectet hab zu dieser fart ein

¹ BSM I, 65, 1489, Juli 7.; BSM I, 91, 1489, Dez. 6.

² BSM II, 101 und 102. ³ Büchi, Frank, S. 241; s. unten S. 111.

⁴ Büchi a. a. O.

Muteten und melody uß musica der kunst gar fry..." können auf Text und Komposition bezogen werden.

Im Jahre 1502 wurde Bartholomäus Frank seiner Verpflichtung zu sieben Jahren Kantorendienst ledig. Darauf hatte er nacheinander verschiedene Ämter zu besorgen. Als Jahrzeiter, Helfer und Verwalter der Büchsen genoß er das Vertrauen und die Anerkennung seiner Vorgesetzten¹. Auch wurden ihm verschiedentlich Schreiberarbeiten übertragen, besonders solche, die musikalisches Verständnis verlangten. So fiel ihm zu, die „bücher nach aller Notturfft zu corrigyren", wobei ihm der Chorherr Albert Löublin half²; später schrieb er zwei neue Obsequialien³. Gemeinsam mit Heinrich Wölflin bestimmte er die Festkalender für den Organisten⁴. Daneben betätigte er sich auch als Buchbinder⁵.

Finanziell scheint Frank nie glänzend gestanden zu haben. Lange Zeit erhielt er keine Pfründe, endlich räumte ihm der Rat im Jahre 1508 ein Haus neben der Stadtschule ein⁶. 1516 mußte man ihm, der doch die Jahrzeiten- und Büchsen-gelder zur vollen Zufriedenheit des Kapitels verwaltete, einen Schaffner begeben, der seine Präsenzgelder einnahm und daraus seine Schulden bezahlte⁷.

Während all diesen Jahren war Frank der Ruf einer Autorität in musikalischen Dingen treu geblieben. Immer wieder fielen ihm kleinere odere größere Aufgaben zu, die den Gesang und die Sängerei betrafen, und die eigentlich zu den Obliegenheiten des Stiftskantors oder seines Vertreters, des Succentors gehörten⁸. Einmal mußte er in die Lücke springen

¹ BSM III, 28, 57 (1503—1505); BSM III, 17, 19, 20, 26, 60; BSM III, 80, 145, IV 161.

² BSM I, 102 (1490). ³ BSM III, 57 (1505).

⁴ BSM IV, 165 (1513); vergl. BSM I, 222, II, 1, VI, 182.

⁵ BSM I, 206. ⁶ Haller I, S. 451. ⁷ BSM V, 196, 1516, Nov. 5.

⁸ 1505 mußte er um neue Kantoren nach Belfort schreiben (BSM III, 47). 1513 hatte er mit dem Kantor Wannemacher abzurechnen (BSM IV, 155). Auch das Kantoreihaus mußte er besichtigen (BSM V, 253, 1517) und den Ofen ausbessern lassen (BSM IV, 165, 1513). Die Knaben mußte er im Ge-

und die Leitung des Chores wieder übernehmen, als der damalige Kantor Johannes Jardon beurlaubt war¹. Schließlich erhielt er auch den Titel des Succentors und wirkte als solcher etwa von 1517 bis 1519², worauf er von Martin Lederach, dem späteren Stiftskantor, abgelöst wurde.

Das Succentorat war Franks letztes Amt. Von da an ging es mit seiner Gesundheit mählich abwärts. 1522 gab ihm das Kapitel die Erlaubnis, im Kirchendienst auszubleiben, dagegen überließ man es seinem Pflichtgefühl, im Chor mitzuhelfen, wenn es ihm möglich war³. Das ist das letzte, was wir von ihm vernehmen. Im November jenes Jahres erschien sein Bruder vor den Stiftsherren, die ihm die Regelung seiner Angelegenheiten übertrugen⁴. Vielleicht war unterdessen sein Tod schon eingetreten⁵.

Wie so manches Tonkünstlerleben erlosch auch dasjenige Bartholomäus Franks trübe und glanzlos. Doch klingt aus seinem einzig erhaltenen musikalischen, vielleicht auch literarischen Werk ein zufrieden frohes Wesen. Für seine Frömmigkeit, und wohl auch für seine Reiselust spricht ein Paßbrief, den er sich vom Rat ausstellen ließ, um eine Pilgerfahrt nach St. Oswald zu unternehmen⁶. Seine berufliche Tüchtigkeit wurde mehrmals gelobt. Wo man ihn hinbeordnete, stellte er seinen Mann, sei es als Musiker, sei es als Verwalter anderer kirchlicher Aemter. So läßt sich bei Bartholomäus Frank der Umriss einer positiv

sang prüfen (BSM V, 22, 1514), ihnen Kleider (BSM V, 16, 136), Wein etc. besorgen.

¹ BSM, 182, 1513 Nov. 9.

² 1517 wurde der bisherige Succentor Wernher Fries Stiftskaplan, Lohner S. 15; BSM VI, 159.

³ 1522 Aug. 26., BSM VII, 31. ⁴ 1522 Nov. 19, BSM VII 35.

⁵ Büchis Annahme, daß Wölflin 1523 Franks Nachfolger als Stiftskantor geworden sei, ist irrig. Frank war nie Inhaber dieser hohen Würde. Wölflins Vorgänger war Martin Lederach. Vergl. o. S. 11.

⁶ B. deutsch. Miss. H. 299, 1492 Juli 14.; St. Oswald im Kloster Herford in Westfalen (?).

eingestellten Persönlichkeit und eine im ganzen glücklich verlaufene Lebenslinie erkennen.

2. Die Huldigungsmotette von Bartholomäus Frank.¹

Das einzige Werk, das uns von dem langjährigen Kantor der Berner Sängerschule Bartholomäus Frank erhalten ist, steht auf einem Pergamentblatt des Kapitelarchivs auf Valeria in Sitten² geschrieben. Der Titel lautet: „Hie volget nach ein nūw Mutet oder Cantilen, so gemacht ist uff des hochwirdigen wohlgebornen fürsten und herren, herrn Josten von Silinen, von gottes gnaden bischove zu Sitten, prefect und graf zu Wallis wappenschild und helm“. Der Text ist ein zehnstrophiges, lateinisches Lobgedicht³ auf den Bischof von Sitten, Jost von Silenen (1482–96), den bedeutenden Staatsmann und kunst-sinnigen und skrupellosen Renaissancemenschen⁴. Das Gedicht verherrlicht des Bischofs Abstammung, seinen Ruhm als geistlicher und weltlicher Regent. Es schließt sich daran eine Beschreibung seines Wappens, wonach sich der Komponist als Berner Kantor Bartholomäus selbst vorstellt und mit der Bitte an die Jungfrau Maria um ein langes Leben für den Fürsten und der Empfehlung seiner eigenen Person schließt. Die auf der Rückseite beigegebene Übersetzung in deutschen Versen lautet:⁵

„Diese nachgeschriben rümen sind gemacht zelob mim gnedig(en) herren dem Bischof zu Sytten, Graf zu walliß etc. und dienet uff das latin under den noten gschriben:

¹ Büchi, Frank, S. 241. ² Lade 87 No. 1., s. die Abbildung 2.

³ Reimstellung: aab, ccb.

⁴ W. Ehrenzeller, Die Feldzüge der Walliser und Eidgenossen ins Eschentäl, Zürich 1912.

⁵ Schwer leserliche Wörter sind eingeklammert. Büchi las Vers 35: „und (zu hant) iren“; S. 123 V. 1: „(adell z. eren?)“; S. 123, V. 14: „geradelich“.

Syd ich ze loben vnderston
 Geistlich vnd weltlich Fursten schon,
 So bin ich doch zu allerzytt
 Mit minem lob gar schnell bereytt
 5 Dem hochwirdigen fürsten in gott
 Hern Josten von Silinen an spott
 Bischouen zu Sitten so rein,
 Wonn ich hör sag an alles neyn,
 Wie er ein fürst so erntrich sy
 10 Mit allen synen sachen fry;
 Inn Rechtenn und andren künsten güt
 Man sin gnad vast loben tüt.
 In tütscher und wälscher nacion
 Ist dieser fürst und herr so schon
 15 Gar wol erkant zû dieser frist,
 An richtûmb im ouch nitt geprist.
 Ein bschlossen kostlich land er hat,
 Dar inn man vindet allen rat
 Von korn, win und silber ercz
 20 Darzû von andrem gweds an schercz.
 Ouch fûrt sich dieser fürst so werdt,
 Beid, geystlich unde weltlich schwert
 Mit denen er regirt fürwar
 In sinen landen offenbar.
 25 Ein fürstlichen statt er ouch fûrt,
 Als sinen Gnaden wol gebürt.
 Kein übermût er dulden thût,
 Sin underthan halt er in hût
 Mit sinem gûten regiment.
 30 Gottes er er fûrdret an end
 Mit kostlichen püwen frü und spat,
 Dessglich man koum gesehen hat.
 Subtilen künsten ist er hold,
 Die liebet er für rottes gold,
 35 Zu singen (und discant)iren
 Zu seitenspil und hofiren,

Und was den (adel zieren) thut,
 Darzû stat alleczytt sin mût,
 Das im doch ouch in sunderheyt
 Sin lob thût gmeren wyt und breyt.
 Derczu so ist sich ouch geboren 5
 Dieser fürst so ußerkorn
 Gar wol von gûtem, edlen gschlecht,
 Fryen Rittern; streng und gerecht
 Sind all sin vordren gsin und noch,
 Das red ich in der wahrheit doch. 10
 Ein gar vil adellichen schilt
 Thût füren sich der fürst so milt,
 Ein rotten Löwen in gelbem feldt,
 Darob gar adellich gestellt
 Ein krönten helm gibt liechten schin 15
 Daruff einß Löwen gstallt gar vin.
 Ouch er darneben füren thût
 Das Bistumb jn hohen eren gût.
 Ein blosses schwert gar hofenglich
 Treyt man im ouch vor sicherlich, 20
 Das uns denn ouch anczoüung thut,
 Das er ist ein Graf von Walliß gût,
 Uff welchen schillt und helm so zart
 Ich gtiechtet hab zu dieser fart
 Ein Muteten und melody 25
 Uß musica der kunst gar fry
 Das ich, Bartholme, Cantor zû Bern,
 Diesem fürsten und fryen herrn
 Hye schenck in ein nüw sälig jar
 Und bitten gott, das er im spar 30
 Mit gsuntheit lang das leben sin,
 Darby mich bfilch in trüwem schin
 Dem klaren Fürsten also wyß
 In sine dienst mit ganczem vlyß
 Und bitt sin gnad gar wolgetan, 35
 Das er von mir vergût wöll han

Wol solche dienst und willig schendk
 Und mich dardurch wöll ouch bedenck
 Als sinen diener gnediglich
 Der edel Fürst und herr so rich. etc.”

Die Vorderseite des Pergamentblattes¹ ist in 5 Felder aufgeteilt, von denen das größte auf 5 Linien den durchtextierten Diskant enthält. Die untere Hälfte des Blattes enthält den Contrabassus und den Contraaltus mit dem Textanfang: „Celsa cunque coner laude etc.” Das mittlere Feld der unteren Hälfte zeigt den Hauptschmuck, das Wappen des Bischofs, einen roten Löwen in gelbem Feld.² Die auffallendste Eigentümlichkeit des Blattes aber bildet der Tenor, der nicht in Noten geschrieben steht, sondern unter dem Titel „Sequitur Canon rigmaticus³ Indicans hujus clipei Tenorem” in achtzehn lateinischen Hexametern folgendermaßen beschrieben wird:

„Pangere si queris illustris arma præsulis
 De Silinen Jodici Sedunensis atque Prefecti,
 Hunc petas canonem qui apperit tibi Tenorem.
 De lycanos meson⁴ scande ad trite diezeugmenon⁵
 Hinc sensim cadas, in licanos meson vadas
 Inibi claudetur, sequensque forma servetur
 Quater quem repete, aliamque speciem sume
 Tociens incipias, quas numerus reddit bis binas⁶
 Maxime, longe, breves dicuntur ac semibreves,
 Quarum penultima duplatur atque suprema⁷.
 Pausas ter quinas longarum cuique preponas
 Nec varies signum. Sic odis promseris dignum
 Noscere si cures, ubi sis ponens claves.

¹ Größe = 60 cm : 78 cm.

² Das Wappen des Bischofs reproduziert von Fr. Dubois in Archives héraldiques suisses 1914. Größe des Wappenfeldes 19,5 : 21 cm.

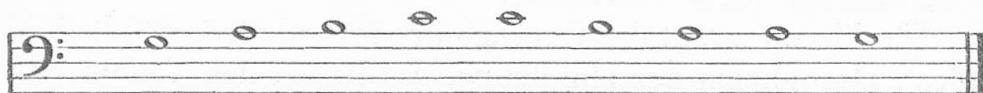
³ = gereimt, in Versen. ⁴ g. ⁵ c̄.

⁶ Semiditas (Reduktion auf die Hälfte), in Gegensatz zur Diminutio (Reduktion auf ein Drittel). Vergl. Wolf, Handbuch, S. 345.

⁷ Suprema: c̄; penultima: a.

Qua parte inchoentur. Hec leges probe tenentur.
 Campi yma pete, gradatim supra scande
 Ad galeam tende, conformi lege descende
 Illa quippe forma sunt thetrachorda movenda.
 Sic jura Tenoris armorum plane habebis."

Die Auflösung des Rätsels ergibt ein Motiv, das sich viermal wiederholt, zunächst in Maximen, dann in Longen, in Breven, und schließlich in Semibreven. Es enthält die Töne des Tetrachordes von g auf- und absteigend, wobei der höchste Ton, c̄, und der zweitletzte, a, wiederholt werden.



Dieser Tonfigur gehen jedesmal 15 Longenpausen voran. Die ausgedehnte Komposition gipfelt in den vier Einsätzen des Cantus firmus. Die jeweilige Verkürzung seiner Notenwerte bringt eine rhythmische Steigerung (*Accelerando*) zustande. Wenn auch die freien Stimmen keinerlei Nachahmung des Cantus firmus aufweisen, so lassen sie sich doch durch seine Würde zur Mäßigung ihres Tempos bewegen. Die Rückkehr in den Fluß der Zwischenspiele geschieht in allmählichem Übergang. Weitere Gliederung erfährt der Satz durch zwei kurze Stellen im Dreitakt. Der ersten dieser Perioden geht eine langsame Einleitung voraus. Die dreistimmigen Zwischenspiele zwischen den Tenoreinsätzen erhalten Spannung und Leben durch ausgiebige Verwendung von Sequenzen. Die drei Figuralstimmen zeigen nach vereinzelt Ansetzen zu Beginn und im Verlauf des Stückes hauptsächlich gegen den Schluß hin Imitation. Sonst stehen sie mehr im Verhältnis komplementärer rhythmischer Bewegung. Es werden häufig zwei Stimmen terzen- und sextenweise gegen die dritte geführt, vorzüglich verbinden sich Diskant und Baß gegen den Alt. Beim zweiten Auftreten des Cantus firmus im Tenor bildet der Alt stellenweise einen rhythmischen Kontrapunkt dazu. Auch werden zeitweise alle Stimmen parallel geführt. Der Zwang der

melodischen Folgerichtigkeit erweist sich dem harmonischen Empfinden überlegen. In der ersten sequenzierenden Stelle entstehen infolge davon parallele Quinten. Meist fließen die Stimmen in schöngerundeten Linien. Um so mehr fallen daher die Motive auf, welche hartnäckig die gleichen Töne wiederholen.

Schwieriger als das Rätsel des gereimten Tenors ist dasjenige der Textunterlage zu lösen. Sie gelingt nur durch Spalten von Notenwerten oder durch Auslassen zahlreicher Wörter. Es steht fest, daß Text und Musik unabhängig von einander entstanden sind, vielleicht diese vor jenem.

Die Motette trägt das Gepräge des frühen niederländischen Stiles¹. Das Thema der Huldigung, das Rätsel des Tenors und die dadurch bedingte Variationenform, auch der vielleicht instrumentale Charakter dieser Stimme und Ansätze zur Nachahmung in den Figuralstimmen, alles deutet auf dieses Vorbild. Im speziellen dürfen wohl als Muster die Kompositionen des Hauptvertreters der sogenannten „Niederländereien“, d. h. der kontrapunktischen Rätselkünste, Antoine Busnois, des Kapellsängers Karls des Kühnen von Burgund, angesprochen werden. Es ist, als sei mit der Beute der Burgunderkriege auch dieses musikalische Vorbild in unser Land eingeschleppt worden.

¹ P. Wagner, Zeitschrift f. Schweiz. Kirchengeschichte VIII, S. 242.

VIII.

Johannes Wannemacher.

Johannes Wannemacher nimmt unter den Tonmeistern, welche im 16. Jahrhundert in der Schweiz wirkten, wohl den ersten Platz ein. Schon zu seinen Lebzeiten drang seine Musik am weitesten. Das bezeugt Glarean, der in seine musikalischen Lehrwerke Musterbeispiele von Wannemacher aufnahm. Auch Schöffler, Ott und Apiarius veröffentlichten in ihren gedruckten Sammlungen Kompositionen dieses Schweizer Kantors, welche bis in die jüngste Zeit ihre Lobredner gefunden haben. Interessant ist der Lebensgang dieses Mannes¹, der, mitgerissen von den großen geistigen Strömungen seiner Zeit, diese Schicksalsstunde der Musik sozusagen am eigenen Leibe erlebte. Durch Wechsel des Aufenthaltsortes und der Beschäftigung grenzen sich in seinem Leben drei Perioden ab: Die Berner Kantorenzeit, 1510–1513, der Aufstieg zum Freiburger Stiftskantor, 1513–1530, und der Lebensabend als Landschreiber zu Interlaken, 1531–1551.

1. Johannes Wannemacher in Bern.

Bei seinem ersten Auftreten in Bern (1510) glich Johannes Wannemacher einem Schiffbrüchigen². Nach verschiedenen Zeugnissen stammte er aus Neuenburg a. Rhein³. Möglicherweise ist Caspar Wannemacher, der in den Jahren 1475 und

¹ Fluri, Wannemacher, S. 541–548. G. Becker, S. 28 und 30. Eitner, X, S. 1787. Schubiger S. 33.

² Er ließ sich von den Stiftsherren 20 Gulden vorstrecken. Dafür verpfändete er all sein Gut und verpflichtete sich zur Abzahlung innert 2 Jahren.

³ s. Beilage IV. Auf meine Anfrage teilte mir Herr Staatsarchivar Dr. Hefele in Freiburg i. Br. gütig mit, daß der Name Wannemacher in Neuenburger Akten nicht nachzuweisen sei.

1480/81 in Basel studierte, sein Vater gewesen¹. Johannes Wannemacher hatte einen Bruder²; wahrscheinlich war es jener Caspar Wannemacher aus Neuenburg, der 1553 in einer Erbschaftssache gegen Johannes Wannemachers Witwe auftrat³.

Am 13. Februar 1510 wurde Wannemacher feierlich als Kantor an Wernhers Statt angenommen⁴. Den aus dem allgemeinen Teil bekannten Verpflichtungen zum Sänger-, Kaplanei- und Schuldienst⁵ wurde für ihn die Bedingung beigefügt, wenn die Stiftsherren mit ihm nicht zufrieden seien, so könne man ihn absetzen. Liegt darin schon ein Ton des Mißtrauens gegen Wannemacher, so spricht er noch deutlicher aus kleinen Beifügungen, die ebenfalls in früheren Verträgen nicht vorkamen. So wird ihm die Verantwortung für das gute Betragen seiner Zöglinge besonders nahe gelegt, er soll sie in „guten sydten unterwisen“ und sie in „zucht vnnd guter meisterschaft halten“. Ihm persönlich wird zur Bedingung gemacht, daß er sich „nach Er vnnd wie einem frommen erlichen priester zimpt“ halten solle. Es scheint ihm wahrlich nicht der beste Ruf vorgegangen zu sein, und auch während seiner Berner Kantorenzeit gab seine Haltung zu Warnungen Anlaß. Zweimal hat ihn „sumlichkeit im Chor“ beinahe seine Stelle gekostet. 1511 wurde

¹ s. Beilage I, Nr. 1 und 4. ² BSM IV, 143.

³ s. unten S. 143. Ob und wie die Wannemacherin, die am 20. Juli 1510 erwähnt wird, mit dem Kantor zusammenhängt, ist unsicher. Sie mußte vom Chorherrn Konrad Willimann offenbar für ein uneheliches Kind abgefunden werden. BSM IV, 25. Der Name Wannemacher kommt auch in Berns Umgebung vor, ohne daß eine Beziehung auf Johannes Wannemacher anzunehmen ist. BSM VI, 132, 247 und 309. Steck & Tobler S. 54 Nr. 194, S. 836 Nr. 1910.

⁴ s. Beilage IV. BSM IV, 17; Herr Wernher (Wernhart) wurde am 8. Juni 1505 aus Biel berufen und trat am 3. Juni 1506 sein Amt an. Er wurde am 9. November 1513 Succentor. Wahrscheinlich ist er identisch mit Wernher Fries, der 1517 die Nideckpfründe erhielt. Im Jahre 1528 war er Kaplan der Lombach-Kapelle. BSM III, 55, 89; IV 89; V 234, 235, 236; VI 30. Lohner S. 15—16. Die Matrikel der Basler Universität erwähnt 1480 No. 24: „Wernher Frieß de Basilea — sol. quia pauper“.

⁵ s. oben S. 13.

er gewarnt¹, und im darauffolgenden August war die Chordisziplin dermaßen gelockert, daß das Kapitel sich zum Einschreiten genötigt sah. Der säumige Chorvorsteher wurde zu einem gewöhnlichen Sänger degradiert und die Sorge für die Chorordnung dem Succentor übertragen. Auch diesmal konnte sich Wannemacher rechtfertigen. Fünf Tage später wurde er mit den gleichen Bedingungen wie anno 1510 angestellt, mit dem Unterschiede nur, daß eine vierteljährliche gegenseitige Kündigungsfrist vorgesehen wurde. Auf seinen Wunsch erhielt der Kantor die Bestellung schriftlich. Man ist versucht, den Grund für Wannemachers Versäumnisse hinter seiner Vorliebe für einen guten Tropfen zu vermuten².

Wannemacher zeigte sich seinen Vorgesetzten aber nicht nur in ungünstigem Lichte. Der bleibende Eindruck, den er in Bern hinterließ, war durchaus gut. Das Stift belohnte seine Kantorendienste mit der Verleihung der Schmiedenpfünde, die er vom Februar 1513 bis zu seinem Wegzuge im Herbst genoß und vertraute ihm das Succentoramt an³. Auch der gnädige Erlaß eines Teiles seiner Schulden „angesehen seinen besondern flyß, so er nun bißhar in dem chor bewysdt“ zeugt für eine günstige Beurteilung⁴. Und bei seiner endgültigen Abrechnung im September 1513 ist die Rede von „sunder fründschafft so min herren offt und dick bewyßt haben“⁵. Wie nachhaltig die Achtung der Berner Freunde für Wannemacher war, durfte er im Jahre 1530 erfahren, als sie ihn mit andern Anhängern der Reformation aufnahmen und ihm eine Stelle als Landschreiber in Interlaken zuwiesen.

¹ BSM IV, 68 und 69 (20. und 31. Dezember 1511).

² Wannemacher klagte, den Bernerwein mit den Knaben nicht trinken zu können. Die schlechte Wirkung auf die Sänger wurde vom Kapitel mehr der Quantität als der Qualität des Weines zugeschrieben (BSM IV, 64). Wannemacher legte sich auf eigene Rechnung ein Extra-Fäßlein zu und ließ es sich später an seinen Schulden abziehen (BSM IV, 174). Gelegentlich besorgte man ein Faß Elsässer (BSM IV, 160). Aber schon 1514 mußte der Kantor sich wieder mit Berner Wein begnügen (BSM V, 74).

³ BSM IV, 108. ⁴ BSM IV, 158. ⁵ BSM IV, 174.

Mehreren Angaben glaubt man entnehmen zu dürfen, daß die Berner Sängerschule unter Wannemacher einen entschiedenen Aufschwung genommen hat. Ein halbes Jahr vor Wannemachers Antritt war man daran gegangen, den Kirchengesang zu heben und den Vortrag würdiger zu gestalten¹. In seinem ersten Amtsjahr wurden die Sängerstaturen revidiert². In Wannemachers Zeit fällt auch der Beschluß, daß man die Bücher mit mehr Sorgfalt behandeln und für ausreichende Beleuchtung des Antiphonars sorgen solle. Die steigende Anzahl der Knaben kann für die vermehrte Aufmerksamkeit sprechen, die man der Chorschule in jener Zeit zuwandte. In der Regel waren es sechs Choralisten gewesen. Schon bei der Anstellung Herrn Wernhers wurde mit der Möglichkeit der Erhöhung dieser Zahl gerechnet³. Das Maximum von 8 Knaben wurde zu Ende von Wannemachers zweitem Amtsjahr erreicht. Die Vermehrung geschah auf seine Veranlassung, indem er die Zuzüger zunächst auf eigene Kosten aufnahm. Nach seinem Weggang fiel die Knabenzahl wieder auf 6, vorübergehend auch noch weiter⁴.

Beim Gesang halfen Wannemacher außer dem „schuler“ Andreas, welcher seit März 1511 den Knaben Unterricht in Grammatik und Gesang erteilte⁵, Herr Pankraz⁶, der 1503 die Nideckpfründe innehatte, also schon damals zu Sängerdiensten verpflichtet und 1523 Succentor war⁷, und Herr Steffan⁸, welcher vor und nach Wannemacher das Succentoramt versah⁹. Auch Joh. von Erlach wird 1511 angewiesen, das Amt auf dem Geben zu singen¹⁰. Mit Pankraz und Steffan hatte Wannemacher in der Fastenzeit 1511 einen Urlaub erhalten¹¹.

¹ BSM IV, 7; s. oben S. 27

² BSM IV, 22 und 23; 19. und 27. Juni 1510.

³ BSM III, 86, 6. Mai 1506. ⁴ BSM V, 204.

⁵ BSM IV, 42 und Anhang.

⁶ P. Schwäbli 1523 oder P. Römerstal 1524, Lohner S. 13.

⁷ BSM III, 6. ⁸ BSM VII, 94 und 139.

⁹ BSM IV, 132; V, 58. ¹⁰ BSM IV, 61.

¹¹ BSM IV, 41, 42; 12.—19. März 1511.

Auf außerordentliche kirchliche Anlässe, bei welchen der Chorgesang eine Rolle spielte, läßt sich aus folgendem Erlaß schließen, den der Rat der Stadt während des ergebnislos verlaufenen „kalten“ Mailänderzuges im Winter 1511/12 bekannt gab: „Ist geratten vff miner Herren von Bern Rat vnd meinung, daz vff alle Dunnrstag fürterhin, dwyl vnd min herrn von Bern mitt irer baner ze feld ligendt, ein loblich mäß gesungen werden pro pace impetranda mitt besonderer Collecten De Vincentio nostro patrono. Darzû sollendt die Caplanen ministriern vnd der Organist in Organis spilen vnd die Cantores darzû singen“¹. Und als im Juli 1512 Neuenburg „mit frintlicher ufvorderung“ eingenommen worden war, wurden der Stiftsdekan Ludwig Löublin und der Kantor Hans Wannemacher mit einigen seiner Chorknaben zur Begehung einer feierlichen Messe abgeordnet².

Wannemachers Kantorenzeit umfaßte die 3 Jahre vom 13. Februar 1510 bis zum 15. Februar 1513. Sein Wunsch, von diesem Amte befreit zu werden, datierte offenbar von den Unstimmigkeiten im August 1512. Anfangs September erhielt er die durch den Wegzug Franz Kolbs ledige Schmiedenpfründe³. Dann sah man sich nach einem geeigneten Nachfolger für Wannemacher um. Als solcher sollte sich Gumpertus Kammerer, Kaplan zu Baden, vorstellen. Die Wahl fiel aber am 15. Februar 1513 auf Joh. Jardon von Exer, den bisherigen Kaplan zu Sewen⁴. An Stelle des Kantoramtes erhielt Wannemacher nun dasjenige des Succentors, das er bis zu seinem Wegzug bekleidete. Diese Zeit wurde unterbrochen durch einen 14tägigen Urlaub, den er zu einem Besuch bei seinem Bruder benützte⁵.

¹ BSM IV, 63; Dierauer II, S. 408.

² BSM IV, 98, 7. Juli 1512. Anshelm 3, S. 323. Dierauer II, S. 418.

³ Eissenlöffel, F. Kolb, Diss. Erlangen 1893, S. 16.

⁴ BSM IV, 134. Er amtete bis 29. Nov. 1516. Er hatte Beziehungen zu Basel wegen einer Pfründe. In seine Amtszeit fällt der Umzug der Sängerei in Hünigers Haus. BSM IV, 134; V, 204; V, 19, 91, 113, 180; 12, 32, 36, 98, 113; 104, 133, 134.

⁵ BSM IV, 143; 6. April 1513.

Der genaue Zeitpunkt von Wannemachers Übersiedlung nach Freiburg ist nicht festzustellen. Vielleicht dürfen wir als Datum seiner endgültigen Abrechnung in Bern den 17. September 1513 annehmen¹.

Von seinem neuen Wirkungsort aus spielte Wannemacher den Stiftsherren in Bern einen unliebsamen Streich, indem er einen der Knaben heimlich veranlaßte, zu ihm nach Freiburg durchzubrennen. Die Stiftsherren von Bern ließen den Entlaufenen durch den Stadtboten Madstetter wieder zurückholen. An sich war dies kein seltenes Vorkommnis; wurde doch anderorts den Kantoren beim Amtsantritt das Versprechen abgenommen, keine Knaben zu entführen.

2. Johannes Wannemacher in Freiburg.²

Wannemacher wurde 1513 vom Freiburger Rat als Kantor an die St. Niklauskirche berufen, möglicherweise im Hinblick auf die bevorstehende Neugründung des dortigen Chorherrenstiftes. Ein Jahr lang stand er der zu Beginn des Jahrhunderts eingerichteten Sängerschule vor. Er war der dritte Kantor, der den Weg von der Aare an die Saane eingeschlagen hatte. Vor ihm waren es Franz Kolb, 1504–1509, und Jakob, 1507, gewesen, welcher letzterer sehr wohl mit dem gleichnamigen Kantor von Zürich identisch sein kann.

Die Kunde von Wannemachers lebenslänglicher Anstellung verdanken wir einem eigenartigen Umstande. Der erst kurz zuvor in Freiburg Angekommene wurde vom Befehlshaber des Kardinal-Bischofs Matthäus Schiner förmlich bestochen, sein neues Amt im Stiche zu lassen und mit ihm an den bischöflichen Hof nach Sitten zu ziehen. Der Rat von Freiburg verwendete

¹ Am 28. September 1513 wurde ein ungarischer Kantor auf Probe angenommen. BSM IV, 175. Am 26. Oktober wandte man sich vergeblich an den Probst von Zofingen um einen Nachfolger; BSM IV, 180; schließlich wurde Herr Wernher Succentor; BSM IV, 182, 9. November 1513.

² F. Heinemann, S. 161, S. 75 f. A. Büchi, in Zschr. für Schw. Kirchengeschichte 18. Jahrg. (1924) S. 1 f.

sich darauf bei dem Kirchenfürsten wegen der Freigabe ihres Kantors, die auch sogleich erfolgte¹.

Die Verhältnisse, welche Wannemacher in Freiburg antraf, waren nicht so großzügig wie diejenigen in Bern. Auch finanziell bedeutete die Übersiedelung für ihn so wenig eine Besserung als seinerzeit für Franz Kolb. Diese Enttäuschung hat ihn vielleicht zu dem Abstecher nach Sitten bewogen. Der Einfluß Wannemachers in Bezug auf die Förderung der Kirchenmusik in Freiburg wurde dadurch besonders wirksam, daß er bei der Ausgestaltung, welche die Sängerei unter ihm erhielt, das Berner Beispiel vor Augen hatte. Die junge Sängerschule in Freiburg war im Jahre 1505 auf Kolbs Vorschlag als Internat unter der Leitung des Kantors oder seines Stellvertreters, des Schulmeisters, eingerichtet worden. Bei der Beaufsichtigung und beim Unterricht half der Provisor. In der Regel wurden vier Knaben aufgenommen. Der Unterhalt der Sängerschule wurde aus Schenkungen und Kollaturrechten gedeckt, zu deren Verleihung der Rat wiederholt aufforderte, damit man auf diese Weise „durch den Lobgesang unschuldiger Kinder Gott ehre und die Andacht fördere“. Wie in Bern, so war auch in Freiburg das Kantoramt mit einer Kaplanei verbunden. Als Kantor hatte Wannemacher die Knaben zu unterrichten oder sie unterrichten zu lassen und den Gesang zu leiten. Gesungene Dienste im besondern waren die „nationale Messe“ während des Marienamtes und die Vesper.

Einen weiteren Aufschwung des Gesanges an der St. Nikolauskirche brachte die Errichtung des Chorherrenstiftes im Jahre 1515. Waren die Berner Institutionen bisher schon vorbildlich für Freiburg gewesen, so wurden sie es in diesem Augenblick in ganz besonderem Maße; denn für das neue Collegiat wurden zunächst einfach die Statuten des Berner Stiftes übernommen. Für Wannemacher brachte die Neuerung

¹ Freiburg. Missiven 8, fol. 6; abgedruckt bei A. Büchi; Korrespondenzen des Kardinals M. Schiner, Basel 1920, Bd. I, S. 296.

die ehrende Erhebung zum ersten Stiftskantor¹; in dieser Würde stand er neben dem Propst Bernhard Javerney und dem Dekan Wilhelm von Praroman den elf Chorherren vor². Allerdings – und damit berühren wir den grundlegenden Unterschied zu den größeren Berner Verhältnissen – hatte er in seiner neuen Würde auch die Ämter des Succentors und des Kantors wie bisher zu verwalten.

Die nun folgenden Jahre waren für Wannemacher die glücklichsten und erfolgreichsten seines Lebens. Wohl waren die Kreise hier enger als in Bern, aber sie zeichneten sich durch ein reiches geistiges Leben aus³, das sich nicht erschöpfte im anregenden mündlichen Verkehr, sondern auch durch eine lebhaft Korrespondenz teilnahm an den großen Strömungen der Zeit, dem Humanismus und der Reformation. Die Freiburger Humanistenbewegung verdankte ihren Ursprung der stark germanisierenden Richtung, welche der 1481 vollzogene Eintritt des zweisprachigen Staatswesens in die Eidgenossenschaft zur Folge hatte. Sein einheitliches Gepräge erhielt der Kreis dadurch, daß die Auswahl durch einen Mann bestimmt wurde, der sich selbst durch hohe Bildung und starkes Wollen auszeichnete. Es war Peter Falk, der Schultheiß der Stadt Freiburg (seit 1516). Durch ihn war vermutlich schon Franz Kolb nach Freiburg gekommen und auch später, allerdings vergeblich, wieder dorthin entboten worden. Auch Wannemachers Wahl und kurz darauf diejenige des Organisten Kotter gingen wohl von Falk aus. Seiner Initiative verdankte vor allem das Chorherrenstift St. Niklaus seine endliche Gründung. 1518 wurde Hans Kymo Chorherr und Prokurator des Kapitels. Er sollte der erste sein, der um des Glaubens willen aus Freiburg ausgewiesen wurde. Zu den Neugläubigen trat auch Hans Hollard aus Orbe, der spätere Dekan. Dieser Kreis und seine

¹ Am 5. Juli 1520 wurde ihm eine Bestellungsurkunde ausgehändigt, FRM 38, 6.

² FRM 32, 91.

³ A. Daguët in Archives de la Société Historique du Canton de Fribourg II, S. 171.

Gleichgesinnten bei den Augustinern übernahmen die geistige Führung.

Obwohl direkte Zeugnisse darüber fehlen, haben wir Grund genug zur Annahme, daß Wannemacher und Falk gute Freunde waren. Was beide verband, war die Pflege der Musik¹. So nahe wie der Organist Kotter, der im Hause des Schultheißen oft und gern verkehrte, stand er diesem freilich nicht; doch zeigt eine hübsche Anekdote, die uns Glarean mitteilt, die beiden Männer in regem geistigem Austausch. Der raschen Wandlung, welche die schweizerische politische Gesinnung nach der Niederlage bei Marignano durchmachte und die Eidgenossenschaft aus einem Feind Frankreichs zu seinem nahezu dreihundertjährigen Verbündeten werden ließ, waren nicht alle Köpfe gleich rasch gefolgt. Als im November 1516 der Friedensvertrag in Freiburg besiegelt werden sollte, versuchte man noch einmal, die Wendung rückgängig zu machen. Zu diesem Zwecke hatte Wannemacher eine Motette komponiert, die durch geeignete Psalmstellen die Hörer zum Mißtrauen gegen die Fürsten und ihr Geld aufforderte². Die Wirkung dieser feinsinnigen und gutgemeinten politischen Propaganda wurde bald zunichte gemacht durch die handgreifliche Werbung des französischen Unterhändlers, der in der Versammlung der eidgenössischen Vertreter seinen Kronensack ausschüttete und damit sofort seinen Zweck erreichte. Einigen Gelehrten aber, die bei der Aufführung der Motette anwesend waren, hatte die originelle Arbeit sehr wohl gefallen. Unter ihnen befand sich vermutlich Glarean selbst, der uns das Werk und die Anekdote in seinem Dodekachordon mitteilt und gesteht, auch er sei der Ansicht des Komponisten gewesen³. Vielleicht hat er damals Wannemacher

¹ Für Falks Musikverständnis zeugt auch, daß ihm die Oberaufsicht über die Renovation der Freiburger Münsterorgel (1515) übertragen wurde. Freib. Geschichtsbl. XXVII, S. 196 A.

² s. unten S. 149.

³ Ausgabe Bohn S. 259. Um die Zeit des Kongresses besuchte Glarean seinen Freund Falk in Freiburg. Ihre Bekanntschaft datiert von der Tagsetzung im Januar 1515 in Zürich. Glarean empfing seinen Freund 1516 bei

macher selbst kennen gelernt und sich mit ihm über verschiedene zeitgenössische Komponisten ausgesprochen, wobei sich der Kantor als tüchtiger Musikkenner auswies¹, und damals auch wird Glarean jenes dreistimmige „Agnus dei“ erworben haben, das er als Musterbeispiel in seiner „*Musicae epitome*“ 1557 veröffentlichte. Die Bekanntschaft zwischen den beiden Musikern scheint sich auf diese eine Begegnung zu beschränken. Glareans Hochachtung vor Wannemachers Kunst verschaffte diesem die Ehre, fort und fort in den Musikgeschichten und Musiklexika als bedeutender Komponist genannt zu werden².

Folgenswer wurde für Wannemacher die Bekanntschaft mit einem andern Freunde Falks, Ulrich Zwingli³. Bei der Gründung des Chorherrenstiftes war Falk besorgt, Männer zu gewinnen, die im Sinne des neuen Geistes wirkten. Ja, wenn es nach seinem Wunsch gegangen wäre, so hätte er wohl Zwingli selbst nach Freiburg gezogen. Es war ein Verhängnis für den Kreis der Freiburger Humanisten, daß ihm schon 1519 in Peter Falk der hochherzige Führer und Gönner durch den Tod entrissen wurde und seine Glieder sich fremd und allein unter der anders gesinnten Bevölkerung der Stadt fanden. Vergeblich war die Hoffnung, die man in Bern und Zürich auf Thomas Gyrfalk als Reformator Freiburgs setzte. Er wurde ausgewiesen. Auch die Freundschaft des berühmten Arztes und Alchimisten Heinrich Cornelius Agrippa hatte ihn davor nicht bewahren können. Agrippa war 1523 als Stadtarzt berufen

dessen Rückkehr aus Palästina mit dem Büchlein „*Isagoge in musicen*“. Seine bündnisfeindliche Gesinnung hinderte ihn nicht daran, im Jahre darauf mit einem französischen Stipendium nach Paris zu ziehen. Fritzsche, Glarean.

¹ Bohn S. 326. H. J. Moser möchte diese Stelle auf ein seither verschollenes theoretisches Werk Wannemachers beziehen. *Geschichte der dt. Musik I*, 453.

² P. Op-meer, *Opus chronographicum . . . Antwerpiae 1611*, pag. 462 b. W. C. Printz, *Hist. Beschreibung* (1690), S. 119, danach I. G. Walter und Gerber IV, S. 427.

³ Zimmermann, Peter Falk, *Freiburger Geschichtsblätter XII*.

worden und wurde bald der Mittelpunkt einer eigentlichen okkulten Gesellschaft. Zu seinen intimsten Freunden gehörten außer Gyrfalk der Sedkelmeister Reyff, Anton Pallanchi, Joh. Wannenmacher¹ und ein gewisser Ulrich. Agrippa empfand jedoch bald den Einfluß der Gegenpartei, legte schon nach kurzer Zeit sein städtisches Amt nieder, um seinen Studien leben zu können, und zog bald weiter, zum Schmerz seiner Freiburger Freunde.

Unterdessen machte der Rat immer größere Anstrengungen zur Abwehr der reformatorischen Bewegung. Im Jahre 1523 wurde Besitz und Lektüre des deutschen Neuen Testaments bei Strafe der Ausweisung verboten. Im folgenden Jahr wurde von allen Bürgern der Schwur auf das katholische Glaubensbekenntnis verlangt. Neue Vorschriften schützten unter anderem auch den Kirchengesang in der hergebrachten Form und verboten das Singen von Psalmen in französischer und deutscher Sprache und das Abhalten nicht lateinischer Messen².

Je bedrängter die Lage wurde, desto mehr schloß man sich zusammen. Das zeigt die Freundschaft Wannenmachers mit dem Organisten Hans Kotter. War das Verhältnis zwischen den beiden im Jahre 1525 noch dasjenige des Vorgesetzten zum Untergebenen³, so wurde es im Jahre darauf schon viel herzlicher, da Wannenmacher ihn Bruder nannte. Wannenmachers geistige Entwicklung dürfte parallel zu derjenigen seines Freundes verlaufen sein, über die wir durch verschiedene Briefe unterrichtet sind. Am 22. Oktober 1520 bekannte sich Kotter seinem Freund und Gönner Bonifacius Amerbach gegenüber zu Luthers Lehre: „Also kumbt herr furrer die boßheit, so zû Rom furgath; es mag in die leng nit bestan. Ein Reformatz missen sie han,

¹ H. C. Agrippa, *Operarum pars post.*, Lugduni pag. 329. Amicus (Ulrichus) ad Agrippam LXXX: „... Salutem tibi nuntiari jubent D. Joannes Vannius musicus, et uxor mea. ...“ (Freiburg, 7. August 1525).

² Ch. Holder, *Les professions de foi à Fribourg au XVI^e siècle*. Arch. de la Soc. Hist. de Fribourg XI, S. 185.

³ Kotter nennt Wannenmacher damals noch „Herr“.

Carolus wurd das fahen an"¹. Kotter begeisterte sich bald dermaßen für Zwingli und dessen Lehre, daß er seinem Herzen in einem wortreichen Dankesbrief an den Reformator Luft machen mußte² und im Jahre 1525 bezeugte er Amerbach seine reformationsfreundliche Gesinnung aufs neue³. Aus einem zweiten Brief Kotters aus dem gleichen Jahr vernehmen wir, daß Wannemacher Amerbachs Bekanntschaft gemacht hatte und gerne nach Basel gekommen wäre, daran aber verhindert worden war⁴. Weitere Zeugnisse für die Beziehungen zwischen Amerbach und Wannemacher enthält ein handschriftliches Liederbuch der Basler Universitätsbibliothek, nämlich drei lateinische Stücke von Wannemacher aus den Jahren 1535 bis 44⁵.

Wannemachers Brief an Zwingli vom Jahre 1526 ist das wertvolle Bekenntnis des Musikers zur Reformation. Die Freundschaft zwischen ihm und dem Reformator muß recht warm gewesen sein⁶. Er wagte sogar, für seinen Zürcher Freund und dessen Sache einzutreten. Arnold Winterswyck, der aus Zürich ausgewiesene Kaplan und nachmalige päpstliche Notar und Sekretär des Kardinals Schiner,⁷ drohte Wannemacher vor die Tagsatzung zu zitieren und intrigierte heftig bei den freiburgischen Räten. Wannemacher erkundigte sich deshalb bei Zwingli, warum Winterswyck aus Zürich ausgewiesen worden war, um womöglich dem gefährlichen Gegner daraus einen Strick zu drehen.

¹ Merian in Basler Zeitschrift XVI, S. 183. ² Merian a. a. O. S. 184.

³ Merian a. a. O. S. 185 f.

⁴ Merian a. a. O. S. 191. „Her Hans Wannemacher laßt uch gruß verkünden; er ist ubel züfrieden, das im ist uberbliben die reiß gein Basel zekommen“.

⁵ Sign. F X 5-9. Richter, Katalog S. 59. s. oben S. 84.

⁶ Fluri, Wannemacher, S. 248. H. Zwinglis S. Werke VIII, S. 698 No. 523. Zwingli hatte sich angelegentlich nach Wannemachers Gesundheit erkundigt. Wannemacher läßt Grüße an Zwinglis Gemahlin bestellen. Vielleicht hatte Wannemacher sie während seinem Urlaub vom 30. August bis 29. September 1519 (FRM 37) besucht.

⁷ Büchi, Zeitschr. f. Schw. Kirchengesch. XVIII (1924) S. 309.

Die Anhänger der neuen Bewegung hatten im Rat der Stadt einen Freund an Peter von Praroman, dem Schwiegersohn Falks, dem sie es verdankten, daß sie so lange geduldet wurden. Aber im Spätjahr 1530 brach dennoch das Verhängnis herein. Die Abwesenheit Praromans in Peterlingen wurde benützt, um seine Freunde, den Dekan Joh. Hollard, den Kantor Joh. Wannemacher und den Organisten Hans Kotter gefangen zu nehmen. Der Prozeß erregte großes Aufsehen. Drei Chroniken berichten über den Hergang¹, an dem auch der einfache Mann Anstoß nahm. Soll doch der Henker ausgerufen haben, als man sie mit der Folter nach andern Anhängern der neuen Lehre befragte: „Was man mit biderben Erenlüten handeln wolle“. Alle drei waren bekannte Männer, die täglich vor aller Augen ihr Amt verrichtet hatten. Besonders die beiden geistlichen Würdenträger waren jedem Freiburger Kind wohl bekannt von dem kurz zuvor noch abgehaltenen Dreikönigsspiel, bei welchem die drei Vorsteher des Kapitels hoch zu Roß ihren Umzug hielten und vom Rat ein festliches Mahl, „das Himmelrich“ genannt, gespendet bekamen². Gegen Wannemacher war die Klage erhoben worden, daß er seinen Altar schon lange nicht mehr selbst versehe, sondern andere dazu anstelle. Als Entschuldigungsgrund gab er Krankheit an, was offenbar seine Richtigkeit hatte, klagte er doch Zwingli schon im Jahre 1526 seine Kränklichkeit. Die Herren von Freiburg und vorab der Seckelmeister vermuteten andere Gründe. Kotter war durch einen Gruß in den Verdacht der Neugläubigkeit gekommen und erlitt aus diesem Grunde das gleiche Schicksal. Was dem Dekan Joh. Hollard vorgeworfen wurde, ist unbekannt.

Die Kunde von dem peinlichen Verhör der drei war am 9. Dezember nach Bern gedrungen, worauf man sofort von dort aus ein erstes Mal vergeblich, beim zweiten Mal jedoch mit Erfolg für sie bat. Daraufhin wurde ihnen ohne weitere Vornahme

¹ Anshelm, VI, S. 24 f. Palliard, Anzeiger f. Schw. Geschichte 1888, S. 218. Chronik Rudella.

² Gefl. Mitteilung von Herrn Waeber in Freiburg.

ihr bisher Verdientes ausbezahlt – nach ihrer Meinung nicht einmal alles¹ – und nachdem sie ihre Schulden bis auf den letzten Heller beglichen hatten, wurden sie für immer des Landes verwiesen.

Interessant ist zu vernehmen, wie die Opfer den Hergang des Prozesses ansahen. Wannemacher äußerte sich folgendermassen: „Ach wes wellendt Ir mich doch zychen. Ich hab doch mitt wüssen Nyemandts In uwer myner Herren statt keyn Leydt gethan, wellendt ouch nitt ansehen myn ungeschickt, sonder das ich doch nitt alleyn bin, der dye seltzame Endrung dyser zytt begriffen hatt.“ Eingehenderes erfahren wir aus den wortreichen Briefen Kotters: „Ich hett vermeynt sye weren nitt also an myr gefaren, wen sye das bedenken kontten, dyewyl sy woll wüssen, wie ich mich frombklych by innen gehalten hab, und iren vorfordren lyeb und werdt byn gsyn, dye mich nye keyns argens zygen haben“, und später: „ich were villycht nitt des gemüets gesyn mich also lang (lebenslang) zû verbinden, aber dye altten frommen herren, dozûmal des regyments waren nitt also gesynnet als dye zû dyser zytt, ich wil doby nyemants meynen unfrumm zû syn, hetten ouch keyn abschüchen noch mysfallen an mym läben, sonder ir nochkommenden haben mer uffsähens gehept, wye sy eyn möchten mitt listen begryffen...“² Es ist leicht ersichtlich, wen Kotter mit den alten frommen Herren meint. Vielleicht hatte die Erinnerung an sie und besonders an Peter Falk auch den Rat so lange zurückgehalten, Hand an die Männer zu legen, die aus jener ruhmreichen Zeit Freiburgs noch überlebend waren. Mit ihrer Ausweisung ist die erste Blüte des Humanismus in dieser Stadt vorbei.

Die Berner Regierung verwandte sich nicht nur für die drei Glaubensgefährten. Sie sorgte auch für ihr Unterkommen. Sie

¹ Wannemacher und Kotter glaubten sich bei der Abrechnung benachteiligt und wandten sich an ihren Freund Praroman. Wannemacher bat um Auszahlung seiner Pfründe (50 Pfund) zu der Rety. Kotter um die Auslieferung eines Fasses Ryffwein. s. Beilagen IV und V.

² s. Beilage VI.

machte Hollard zum protestantischen Pfarrer in Ormont, gab Kotter eine Empfehlung an seine Vaterstadt Straßburg und setzte Wannenmacher als Landschreiber in Interlaken ein.

3. Wannenmachers Lebensabend.

Die Landvogtei Interlaken, die nach der Reformation das Herrschaftsgebiet des ehemaligen Klosters zu verwalten hatte, war eine der größten und wichtigsten des Staates Bern. Ihr war das ganze Oberland unterstellt. Sie war aber durch die Nachbarschaft der katholischen innerschweizerischen Orte sehr ausgesetzt, insbesondere da seit dem Interlakener Aufruhr von 1528 wiederholt Aufstände zu erwarten waren.

Wannenmacher wurde am 17. März 1531 angestellt. Der bezügliche Ratsbeschluß lautet: „Herr Hans Wannenmacher sol zû Inderlappen schryber sin, als lang es minen Herren gfalt umb die bsoldung, wie die venner die bestimmt“¹. Seine Besoldung war die gleiche wie die seines Vorgängers Anton oder Antino, der daneben noch Schullehrer in Interlaken und Pfarrer in Goldswil war². Wannenmacher diente als Schreiber unter den Landvögten Wilhelm Runsy bis 1533, Niklaus Schwinkhart bis 1538, Benedikt Roto bis 1543, Kaspar Wysshan bis 1546 und Benedikt Studer von 1547 an. Der musikfreundliche Seckelmeister Eberhardt von Rümlang³ half ihm im Antrittsjahr „die erste Rechnung setzen“⁴; denn eine der hauptsächlichen Aufgaben war das Führen der Amtsrechnung. Das Landschreiberamt spielte sich keineswegs nur hinter dem Schreibtisch ab. Im Gefolge des Landvogts ritt

¹ BRM 229, S. 31.

² Die Besoldung betrug 40 Pfd., 4—7 Saum Wein und 1 Mütt Hafer. Sulser, Der Stadtschreiber Peter Cyro und die Bernische Kanzlei zur Zeit der Reformation, Bern 1922. S. 213.

³ Sulser a. a. O. S. 118; s. oben S. 98.

⁴ IAR 1532—33.

neben dem Spittelmeister und den Knechten auch der Schreiber aus, wenn es hieß „die gericht vnd begoumer ze setzen, den geschwornen den Eid ze geben, ... uff die Rechnungen ze rytten, die zennden ze sammeln, Rinderfeh, Roß, höw vnd buw in den rebenn ze kouffen, vnd sunst wieder vnd für vff die Stöß ze rytten ... über den brünig ze spechen, den töuffern nachzejagen vnd die nidtsich ze ferggen”¹.

Wie armselig dem vor kurzem noch hochstehenden, angesehenen Manne seine neue Lage in Interlaken vorkam, vernehmen wir aus den drei Bittschreiben an den Freiburger Schultheißen. Alt und kränklich, völlig mittellos trat er sein neues Amt an, dessen Einkünfte geringer waren als diejenigen aller früheren. Vier Mal wandte er sich an Peter von Praroman (1531, 1532 und 1536), einmal auch an den Freiburger Rat wegen des letzten Pfründenanteils². Diesem Begehren ist schwerlich entsprochen worden. Seine neuen Vorgesetzten hingegen suchten ihn munterer zu stimmen. Gleich bei seinem Antritt erhielt er vier Saum Wein³. Zweimal, in den Jahren 1542 und 1543, beehrte ihn der Rat mit Geschenken von je 10 Pfund. Durch einen kleinen Landwirtschaftsbetrieb, den Wannemacher oder seine Frau führte, wurden seine regelmäßigen Einkünfte etwas gehoben⁴.

Wannemacher war in erster Ehe mit Barbara Frieß aus Bern verheiratet, die ihm einen Sohn, Israel, schenkte. Außerdem wird ein offenbar unehelicher Sohn des Landschreibers genannt, der im Jahre 1542 als Zimmermann in Brienz tätig war⁵. Barbara pflegte ihren Mann, als er auf einer Reise (1536/37) in Bern erkrankte, und brachte ihn zu Pferd und Schiff wieder heim nach Interlaken⁶. Die Ehe nahm ein unglückliches Ende. Verlassen starb die Frau 1546 an der Pest

¹ IAR. 1538/39. ² s. S. 139 f. und Beilage V. ³ IAR 1531.

⁴ Im Jahre 1536 erhielt er für einen Käse 1 Pfund Pfennige und in den drei folgenden Jahren je 2 Pfund für Zieger.

⁵ IAR. 1542. ⁶ IAR. 1536/37.

im Gasthaus zur Krone in Bern¹. – Johannes Wannemacher verheiratete sich ein zweites Mal, mit Madlen Ybach, die ihn überlebte. Er hinterließ ihr einen silbernen Becher, der ihr von Caspar Wannemacher aus Neuenburg a. Rhein, einem Bruder oder Vetter des Verstorbenen, streitig gemacht wurde².

Wie der Anfang dieses bewegten Lebens durch den Mangel an Quellen in Dunkel gehüllt ist, so auch sein Ende. Zufälligerweise fehlen die Amtsrechnungen der Jahre 1549 und 50. Diejenigen von 1551 sind nicht mehr von Wannemachers Hand, sondern von der seines Nachfolgers Isaak Zinckenberger, der die Schreiberstelle am 5. Juni 1551 zugesprochen erhielt³. Wannemachers Tod muß um jene Zeit erfolgt sein⁴.

Es war ein beliebter Gedanke jenes Jahrhunderts, daß die Musik den Zweck habe, den Menschen Erholung zu bringen in der Schwere der Zeit und ihres Geschickes. Für Wannemacher hat sie diese Aufgabe gewiß in hohem Maße erfüllt. Solange seine Lebensbahn aufwärts führte, verschaffte ihm sein berufliches Können als Musiker die Achtung seiner Zeitgenossen. Nach dem Sturz sodann war seine Kunst die Trösterin, welche ihm über die Einsamkeit und Armseligkeit seiner Lage hinweghalf. Was von seinen Kompositionen erhalten ist, war zum großen Teil in Interlaken entstanden.

¹ In ihrem Testamente vermachte Barbara Frieß ihrem Sohne Israel Wannemacher alle ihre Kleider und Schmuckstücke, die sie in Unterseen zurückgelassen hatte, mit der Bedingung, daß das Erbe, wenn er sterbe, verkauft und der Erlös den Armen gegeben werde, der alte Wannemacher aber, wenn er überlebe, leer ausgehen solle. Testamentbuch der Stadt Bern IV, pag. 171 ff.

² Das Berner Chorgericht sprach das Erbstück der Frau zu, wenn der Kläger nicht beweisen könne, daß ihr Mann den Gegenstand nur für seinen persönlichen Gebrauch erhalten hatte. Der Neuenburger, der vorerst die Prozeßkosten bezahlen mußte, behauptete, dafür Zeugen beibringen zu können. Fluri, Wannemacher S. 547.

³ BRM 317, S. 50.

⁴ Für Refardts Angabe, das Todesdatum falle nicht vor den 17. März 1551, konnte ich keine Belege finden.

4. Johannes Wannemachers Werke.

Von Johannes Wannemacher sind insgesamt siebenundzwanzig Kompositionen in Drucken und Handschriften bekannt. Einige darunter tragen ein bestimmtes Datum, so die Psalmotette „Attendite populus“ von 1516, das „Encomion urbis Bernæ“ von 1535 und „Invidiæ telum“ vom November 1544. Bei andern läßt sich die ungefähre Datierung aus der Fundstelle ableiten. Das „Agnus dei“ in Glareans „Epitome“ von 1557 könnte aus der gleichen Zeit stammen wie die genannte Psalmotette von 1516. Durch Glareans Vermittlung wird Aegidius Tschudi in den Besitz der beiden Stücke seiner Sammlung, „Adoramus te“ und „Salve regina“, gekommen sein, die somit auch um dieselbe Zeit anzusetzen sind. Die beiden lateinischen Psalmen der Heugelschen Handschrift in Kassel stehen zwischen Stücken aus der Zeit von 1535 bis 1538. Wie das Schaffen anderer protestantischer Tonmeister zur Genüge beweist, besteht zwischen der Komposition lateinischer geistlicher Musik und dem neuen Bekenntnis kein Widerspruch. Die Bicinien und die Liedmotette „An Wasserflüssen Babylon“ stammen aus der Interlakener Zeit, 1531 bis 1550. Unbestimmt muß die Entstehungszeit der Stücke „Grates domino“ – die Fundstelle deutet auf die Jahre 1535–44 – und „Thund uff den rigel von der Thür“ (vor 1535) bleiben. Dem Inhalt nach sind alle weltlichen und geistlichen Gattungen vertreten: Messensätze, Hymnen, Psalmen, geistliche und weltliche Motetten und Lieder.

Die Kirchenmusik war für Wannemacher Ausgangspunkt und Ansporn für seine schöpferische Tätigkeit. Bestätigung dafür ist die Form seiner Werke, die im wesentlichen die beiden Satztypen vertritt, welche in der kirchlichen Tonkunst ausgebildet wurden. Die erste der beiden Arten ist die Cantus-firmus-Anlage. Zu einer Hauptstimme, die eine schon vorhandene Melodie oder eine neuerfundene Weise sein kann, treten eine bis fünf Begleitstimmen. In Bartholomäus Franks Motette wird nach dem älteren Stil dieser Kompositionsform

die Hauptstimme von der Begleitung frei umspielt. Wannemacher dagegen verwendet die durch Okeghems Schule ausgebildete imitierende Satzweise.

Die zweite Kompositionsart hat sich aus dem antiphonischen Vortrag der Psalmen entwickelt. Hier herrscht nicht mehr eine einzelne Hauptstimme, sondern alle Stimmen gehen selbständig nebeneinander. Besonderer Beliebtheit erfreut sich die Gegenüberstellung von abwechselungsweise erklingenden hohen und tiefen Stimmen, wobei die beiden Gruppen bald mit den gleichen Motiven sich in den Vortrag der Verszeilen teilen, bald sich zur Vollstimmigkeit vereinen. Diese Satzart war vor allem durch Josquin Desprès ausgebildet worden, und seine Kompositionen galten für unsere Schweizer Meister als Vorbilder. Vor der Cantus-firmus-Motette hat sie größere Mannigfaltigkeit und Abwechslung im Aufbau voraus. Auch bietet die Erfindung von Motiven, welche sich den Worten eng anschmiegen, dem Komponisten vermehrte schöpferische Freiheit.

Das Lied stellt gewissermaßen die Synthese dieser beiden Typen dar und könnte als dritte Formgattung bezeichnet werden. Der Anlage nach wird die Melodie als Cantus firmus behandelt, doch sind die Liedzeilen oft wie Motive der jüngeren Motettenform durchgeführt.

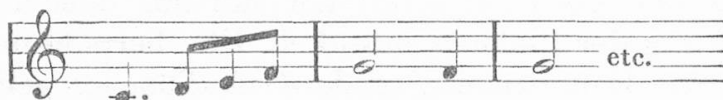
I. Kirchenmusik.

Unter den kirchlichen Tonsätzen Joh. Wannemachers finden sich Kompositionen für das *Ordinarium* und das *Proprium Missæ*, eine Motette, Psalmen und Hymnen. In formaler Beziehung gehören diese Tonsätze mit Ausnahme der Psalmen zu den Cantus firmus-Bearbeitungen.

Das „Agnus dei“¹ für drei hohe Stimmen trägt das ausgezeichnete Thema im Cantus. Zwischen dieser Stimme und der mit ihr in ruhigem Gange fortschreitenden untern, schlängelt

¹ Glareans Epitome, 1557, und „Ein Uszug“, 1559; Neudruck von Merian, Geistliche Werke des 16. Jahrh. S. 12, Nr. 1, um eine Quinte transponiert.

sich der bewegliche Tenor, der die ersten beiden Melodiezeilen im ungeraden Takt mit einer fünfmal wiederkehrenden variierten Tonfigur begleitet, für die der Aufstieg



charakteristisch ist. Das „miserere“ schließt den kurzen Tonsatz im geraden Zeitmaß mit parallelen Sextakkorden¹, wobei der Cantus mit den beiden Unterstimmen die Lage wechselt. Die Bemerkung „ex Joanne Vannio breve exemplum“ läßt vermuten, daß Glarean, der uns den Satz mitteilt, im Besitze der ganzen Messe von Wannemacher war².

Von dem sechsstimmigen *Traktus* der „Missa de Sancta Cruce“ „Adoramus te Domine“³ sind nur Diskant, Alt, Vagans und Baß erhalten. Dieser Tonsatz stellt insofern einen Sonderfall der Cantus firmus-Bearbeitung dar, als die Choralmelodie als zweistimmiger Kanon in den beiden fehlenden Tenorpartien von den vier übrigen Stimmen begleitet wird. Der Titel „Schwitzer Crütz“, den das Stück in dem einen Discantheft trägt, erinnert an die Bedeutung, welche die Heiligungskreuzmesse für die Eidgenossenschaft um diese Zeit bekam⁴.

Der Tonsatz „Grates Domino jugiter referamus“⁵ kann eine Motette im liturgischen Sinne, eine Einlage in die Messe sein. Vielleicht jedoch ist er erst nach der Reformation und nicht im Hinblick auf den katholischen Gottesdienst entstanden, was durch die Fundstelle wahrscheinlich gemacht wird. Das choralartige Thema im Tenor wird vom Komponisten selbst stammen, scheint es doch eigens auf diesen Text geschrieben zu sein. Bemerkenswert ist die ausdrucksvolle Deklamation

¹ Fauxbourdon.

² Thürlings, Vierteljahrsschrift f. MW. VIII, S. 413.

³ Tschudis Liederbuch, Nr. 206.

⁴ Um 1499 taucht das weiße Kreuz im roten Feld zum ersten Mal auf der gemeinsamen Fahne der eidgenössischen Orte auf. Vgl. C. Borgeaud in Schweiz. Kriegsgeschichte III, S. 95 f.

⁵ Basl. Handschr. F. X, 5—9, Nr. 3. Veröffentlicht von W. Merian, Geistliche Werke des 16. Jahrhunderts S. 13, Nr. 2.

vor allem der Worte „tam dira“, wobei die steigernde Sequenz in allen Stimmen die Wirkung noch erhöht. Liedhaft ist die strenge Repetition des zweiten, reich figurierten Teiles der einsätzigen Motette.

Im Dienste der Vesper mochten Wannemachers Psalmen und sein *Hymnus* „Salve regina“ gesungen worden sein. Von dem letztgenannten Satz in der dorischen Tonart sind nur die Diskantstellen der vier Teile erhalten¹.

Die *Psalmen* weisen, wie erwähnt, die andersartige antiphonische Struktur auf. Diese ausgedehnten zweiteiligen Kompositionen werden gegliedert durch versweisen Wechsel der Stimmgruppierungen. Häufig lösen sich zweistimmige und vierstimmige Partien ab. Die Kernstellen des Textes sind oft in homophonen Akkordfolgen in allen Stimmen silbenweise gleichzeitig rezitiert, damit die Worte gut verständlich werden. In Psalm 3, „Domine multiplicati sunt“² kommen auf diese Weise die Worte „Quoniam tu percussisti omnes adversantes mihi sine causa“ und „Domine est salus“ besonders zur Geltung. In ähnlicher Weise werden im 121. Psalm „Laetatus sum“³ die Schlußworte in allen Stimmen gleichzeitig gesungen. Im ersten Teil dieser Komposition sind außer der Ablösung von hohen und tiefen Stimmen auch andere Gruppierungen vorgenommen. Eine formale Schlußsteigerung wird erzeugt durch den Übergang von der geraden zur ungeraden Taktart. Bei einer anderen Stelle (Psalm 3, II. Teil, Takte 52–56) entpuppt sich die Notierung im Dreitakt als Finte, da die Motive, die sich in den vier Stimmen übersetzt folgen, dennoch geradtaktig sind. Die polyphonen Teile zeichnen sich durch die reichste Abwechslung in der Gestaltung aus; bald imitieren ein, zwei oder alle Stimmen, bald bewegen sie sich frei. Die Nachahmung zeigt verschiedene Grade der Strenge von der Wiederholung und vom Kanon bis zum bloßen rhythmischen und melodischen Anklang, oft in

¹ Tschudis Liederbuch Nr. 11.

² Mscr. der Ständisch. Landesbibl. zu Kassel, Sign.: Mus. 4^{to}, 24, Nr. 71.

³ ebenda Nr. 49; diese beiden Psalmen werden in Bälde durch den Schweiz. Tonkünstlerverein herausgegeben werden.

Die Bezeichnung „Psalm“ gilt zwar für die Motette „Attendite populus“ nur bedingt, und auch ihre liturgische Verwendung ist zweifelhaft¹. Der Text wurde vom Komponisten aus den Psalmen, Propheten und Episteln eigens zum Zwecke zusammengestellt, die politische Gesinnung der eidgenössischen Abgeordneten dahin zu beeinflussen, daß sie kein Bündnis mit Frankreich eingehen sollten². Der erste Teil enthält die Warnung vor den Fürsten und ihren Bestechungsversuchen, der zweite das Gebet um Gottes Hilfe zum Bunde des Friedens, modern ausgedrückt zur Neutralität. Nach einem vierstimmigen, imitierenden Eingang und einem Duett-Zwischenspiel wird der Höhepunkt des ersten Teiles auf den Worten „Nolite confidere in principibus“ erreicht. Im zweiten Teil werden die Stellen „Sustinuimus pacem et non venit“ und „Dissolve litis, vincula astringe foedera pacis“ homophon deklamiert. Selbst auf melodischen Schmuck wird hier verzichtet, damit der Hörer in keiner Weise vom Sinn der Worte abgelenkt werde. Für die Gliederung der Komposition sorgt der Wechsel vom imperfekten zum perfekten Tempus, wie er in beiden Teilen für je eine Psalmzeile vorkommt. – Die Idee, durch passend gewählte Bibelstellen einem Vorgesetzten seine Wünsche und Meinungen mitzuteilen, stammt, wie Glarean berichtet, von Josquin Desprès, der sich dieses Mittels verschiedentlich bediente³.

2. Weltliche Motetten.

Das „Encomium urbis Bernae“⁴ behandelt einen Cantus firmus im zweistimmigen Kanon zwischen Vagans und Tenor

¹ s. oben S. 135 f.

² Die Textstellen entstammen: Psalm 78, 1; 146, 3; 28, 3; 27, 3; 25, 10; 35, 20; I. Thess. 5, 3; II. Teil: Ps. 106, 6; Jer. 14, 19–20; Tob. 3, 3; Ps. 146, 19 und 11.

³ Glarean Dodek. übers. v. Bohn, S. 398; s. auch oben S. 101 f.

⁴ Basl. Handschr. F. X, 5–9, Nr. 18 (Vagans Nr. 19).

mit freien Begleitstimmen (Diskant, Alt und Baß), ähnlich wie wir es beim Traktus „Adoramus te“ getroffen haben. Während im ersten Teil der Vagans dem Tenor in der Oberquinte folgt, setzt er im zweiten Teil des Stückes in der Unterquinte ein. Für den langatmigen Text hätte sich wohl die Behandlung in der antiphonischen Form eher geeignet. Immerhin fehlt es der Komposition nicht an Schwung und Ausdruck. Auf wichtigen Worten, wie z. B. „Berna potens“, wird die Thematik breiter. Der Abschluß des Ganzen ist ebenfalls durch eine Dehnung und durch die Wiederholung der letzten Verszeile „Tu vivas, valeas, multos rege, Berna, per annos“ wirkungsvoll gestaltet¹.

Der Tonsatz „Invidie telum“ ist als Motivmotette angelegt². Das wohlklingende Stück fällt auf durch die häufigen homophonen Stellen, die den Einfluß des „Odenstils“ vermuten lassen³. Die Motette könnte sehr wohl als Einlage in eine Schulkomödie gedient haben. Bemerkenswert ist die Wiederholung der letzten Zeile und die Terz im Schlußakkord. Über Entstehungszeit und -ort unterrichtet die Notiz des Tenorheftes: „(15)44, Novemb(er) inter lacus“.

3. Lieder.

Im Jahre 1553 gab der Buchdrucker Matthias Apiarius in Bern auf Veranlassung des Lehrmeisters Johannes Kiener aus dem Nachlasse Wannenschmieders dessen zweistimmige geistliche und weltliche Lieder heraus unter dem Titel „Bicinia, sive Duo

¹ Die Hymne erlebte 1903 bei der Einweihung des Universitätsgebäudes in Bern eine Wiederaufführung in gekürzter Form auf Veranlassung von A. Thürlings. Der Text, wie er bei Dübi, S. 52, abgedruckt ist, zeigt verschiedene Abweichungen vom Original.

² Basl. Handschr. F. X. 5—9, Nr. 30. Text auch bei Dübi, S. 53. (Der Name „A. Willart“ (nicht „Willadt“) gehört zur nachfolgenden Komposition der Handschr.)

³ s. oben S. 58 ff.

germanica ad aequales"¹. Er widmete das Werklein in einer verschiedentlich neugedruckten Vorrede² dem Feldtrompeter Meister Michel Kopp, dem Feldpfeifer Wendel Schärer und seinem eigenen Sohn Siegfried Apiarius. Es enthält acht deutsche Psalmen und zehn weltliche Lieder. Von den letzteren stammen zwei vom Drucker selbst. Diese Lieder sind laut Vorrede besonders zum Blasen auf Schwegeln und Flöten geeignet und sollten als Übungsstücke für die jüngeren Glieder der Stadtpfeiferei dienen während der Zeit, da ihr Meister der Ruhe pflegte. Sie werden aber auch als Einlagen zwischen die prächtigen, lauten Stücke mit 4 und 5 Stimmen auf Posaunen und Zinken empfohlen, da die intimere Kunst der zweistimmigen Sätzlein das Ohr des Hörers in höherem Maße zur Aufmerksamkeit reize als die vielstimmigen Prachtsstücke. Der Herausgeber fügt den Text bei, obwohl es sich um Instrumentalmusik handle, weil die Stimmen „so artlich apliciert“ seien, um auch den Sängern zu dienen. Es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß der Komponist sie ursprünglich zu dieser letzten Verwendung bestimmt hatte, als er sie „mit sunderm flyß für sich selb componiert vnd zusammen gsetzt, damit so etwann zween zusammen kämend, sich erlustigen möchtend“.

Die Reihenfolge der Lieder von Joh. Wannemacher ist die folgende:

¹ Die 8 geistlichen Bicinien, im Neudruck herausgegeben v. A. Müller „Vom Turm!“, Hefte zur Beförderung des Turmblasens, Nr. 4, Dresden 1928. Von den weltlichen Bicinien sind die Nummern 2, 3 und 8 im Volksliederbuch für die Jugend, Ed. Peters 1930, Bd. I, S. 334, 338 und 336; die Nummern 1, 2, 7 und 8, herausg. von F. Piersig, Baerenreiter-Verlag, Cassel 1930, erschienen; die Nummern 4 und 5, veröffentl. von W. Schuh, Schweizer Sing- und Spielmusik, Blattausgabe Nr. 4.

² Veröffentl. durch Eitner in M. f. M. VIII, 1876, S. 104; durch Fluri im Berner Taschenbuch 1898, S. 229 ff. (getreueste Wiedergabe); durch A. Müller, a. a. O.; Facsimile aus dem Druck in der Vierteljahrsschrift f. M. W. VIII, 1912, S. 416 und Berner Taschenbuch 1898, S. 229.

a) Geistliche Bicinien:

1. An Wasserflüssen Babylon
2. Aus tieffer not schry ich zu dir
3. Der torecht spricht
4. O Herre Gott, begnade mich
5. O Herr, wer wird wonunge han
6. Ach Gott vom himmel sich darin
7. Es wöll uns got genädig syn
8. Do Israel uß Egypten zoch.

b) Weltliche Bicinien:

1. Wyl ich groß gunst
2. Zwüschen berg und tiefe thal
3. Was wird es doch
4. Entzündt bin ich
5. Myn gmüht und plüt
6. Erst hept sich not und jamer an
7. Von edler art
8. Jetzt scheiden bringt mir schwer.

Für die nähere Datierung der Bicinien innerhalb des letzten Lebensabschnittes Wannemachers gibt die Herkunft der Weisen der geistlichen Stücke einen Anhaltspunkt. Von den acht Melodien sind sieben den Straßburger Psalmen von 1526 entnommen, während das letzte Lied der Ausgabe von 1530 entstammt, in der jedoch die ersten zwei fehlen. Wannemacher muß entweder diese beiden Bücher gekannt haben, oder ein nichtüberliefertes, das alle acht Lieder enthielt¹. Die Entstehung ist also mit einiger Wahrscheinlichkeit in die ersten Jahre der Interlakener Zeit zu rücken. Tatsächlich läßt sich auch die Wahl der Lieder am ehesten mit dem Gemütszustand dieser Jahre größter menschlicher Umstellung im Leben Wannemachers verbinden.

¹ Dem Text nach sind die acht Lieder in Zwicks neuem Gesangbüchlein (Zürich 1540) enthalten; Zwick teilt aber zu dem Lied „Ach Gott vom Himmel, sich darein“ die Wittenberger Melodie mit und nicht die von Wannemacher bearbeitete Straßburger Weise.

machers vereinbaren¹. Alle erzählen von der Schwere der Zeit. Der Verbannungpsalm „An Wasserflüssen Babylon“, der das Büchlein eröffnet, lag ihm besonders am Herzen, wie seine großartige Bearbeitung in Otts Sammlung zeigt. Auf die flehentlichen Bitten um Errettung aus der Not (Bic. 2, 4, 6 und 7) folgen Trostgedanken (Nr. 3 und 8). Von schweren Tagen erzählen auch die weltlichen Lieder (weltl. Bic. Nr. 3). Selbst seine Liebeslieder hinterlassen eher eine wehmütige Stimmung (Nr. 2, 6 und 8). Nur seine Kunst vermochte ihn froh zu machen (Nr. 1).

Von den weltlichen Melodien und Texten könnten Nr. 4, 5 und 6 von Wannemacher selbst stammen, da sie anderswo nicht nachzuweisen sind. Die übrigen Lieder sind in Bearbeitungen anderer Meister schon vor dem Erscheinungsjahr der Bicinien (1553) bekannt². Bei den Wannemacherschen Sätzen liegt die Melodie in der *Vox communis*, während die *Vox libera* imitierend folgt oder das Thema vorausnimmt. Die Anfänge der Melodiezeilen sind meist streng thematisch, während die Zeilenschlüsse maß- und sinnvoll ausgestaltet werden. Die Klauselbildung der *Vox communis* richtet sich bald nach der Interpunktion des Textes, bald nach formal-musikalischen Gesichtspunkten³. So kann der schlichte Liedtenor der einen mit der

¹ W. Schuh, Schweiz. Musikzeitung 1930, S. 442.

² Bicinium Nr. 1, vergl. 5-stimmiger Tonsatz von U. Brätel in Schöffers und Apiarius (1536, Nr. 1); Nr. 2, vergl. Tonsatz zu 4 Stimmen von H. Isaac in Oeglin (1512, Nr. 3), in Ott (1534, Nr. 94); Nr. 3 mit anderer Melodie bei Forster II (1540), bei Rhaw, Bicinien (1554, Nr. 3), in Berliner Papierhandschrift 4^{to} Nr. 659 (1527); Nr. 7, vergl. Tonsätze von J. Schönfelder in Oeglin (1512), von L. Senfl in Ott (1534), von P. Rebhuhn (1534), von J. von Brand und A. von Bruck bei Forster (1556), von Gerle (1532); Nr. 8, vergl. A. von Aich (1519); Nr. 9 von M. Apiarius, vergl. bei Schöffers (1513) mit geistlichem Text; Nr. 10 von Apiarius, vergl. in Ott (1544, Nr. 9 u. 15), in Ott (1554, Nr. 19 u. 30), in Forster V (1556, Nr. 43), in Schmelzels Quodlib. (1544, Nr. 11).

³ Wie überhaupt in Dingen der Komposition, galt auch in der Kunst der Klauselbildung Josquin Desprès als das leuchtende Vorbild: „In formandis clausulationibus et fugis maxime omnium floruit Josquinius quem in hoc arte imitari consultissimum existimaui“, Lampadius, Compendium Musices, Fol. F. VIII.

kolorierten Form der nächsten Zeile wechseln¹. In der Begleitstimme löst oft die kontrapunktische Gegenbewegung der Hauptstimme die Imitation der Melodiezeile ab. Wie in den Motettenformen ergehen sich beide Stimmen in den Schlußzeilen in längeren Melismen. Der Stollen wird meist, auch wenn es der Text nicht verlangt, leicht variiert wiederholt, ebenso die Schlußzeile. Dadurch tritt die Barform besonders deutlich hervor.

Zu den liedartigen Werken sind die beiden Stücke aus den Sammlungen von Ott und von Schöffler und Apiarius zu zählen. Die Lied-Motette „An Wasserflüssen Babylon“² überragt an Bedeutung alle Kompositionen schweizerischer Provenienz aus dem 16. Jahrhundert, und reiht sich würdig den reifsten Werken ihrer Zeit an. Vorbildlich ist der Aufbau des 5 teiligen Stückes. Durch zwei dreistimmige polyphone Variationen (Strophen 2 und 4), von denen der Komponist die eine den drei Oberstimmen und die andere den drei Unterstimmen zuteilt, trennt er die vierstimmige erste von der fünfstimmigen dritten und diese von der sechsstimmigen Schlußstrophe. Wannemacher hatte eine ausgesprochene Vorliebe für scharfe Kontraste. An das rasche Fugato der 4. Strophe in den drei Männerstimmen reiht sich der homophone Largoeinsatz der Schlußstrophe mit den Worten „Du schnöde Tochter Babylon“. Dieser letzte Teil ist ein besonders kunstvolles Gebilde. Fünf Stimmen begleiten den ersten Diskant, der den Cantus firmus in figurierter Gestalt wiedergibt. Von den fünf Unterstimmen enthält der Tenor den Cantus firmus in seiner planen Form. Im übrigen weist die Begleitung die Reichhaltigkeit der Stimmgruppierung und Behandlungsweise der Psalmkompositionen auf, sodaß wir die Verknüpfung der oben unterschiedenen

¹ Bic. Nr. 8.

² J. Otts Liedersammlung von 1544, Neudruck in Eitners Publication älterer Musikwerke III, S. 300, Nr. CIV; die Melodie erscheint erstmals in den Straßburger Psalmen (1526) Bl. 439. Die von Dübi zitierte Komposition des Psalmtextes nach der Vulgata in der Basl. Handschr. F. X. 5—9, Nr. 11 findet sich auch in der Hdschr. Mscr. Mus. 4^{to} 24 der Ständisch. Landesbibliothek zu Kassel, Nr. 14.

Gestaltungsmöglichkeiten potenziert vor uns haben. Schon Robert Eitner, der Herausgeber des Stückes im Neudruck, hob die besondere Schönheit des Ganzen hervor, und noch kürzlich erregte es das Lob H. J. Mosers¹, der auch auf die Tonmalereien der 4. Strophe: „Reiss ab! reiss ab!“ aufmerksam macht. – Unwillkürlich stellt sich der Gedanke an ähnlich angelegte Variationenwerke von J. S. Bach und Joh. Brahms ein. Wir treffen in Wannemachers Satz denselben Gestaltungswillen mit den schlichteren Mitteln und im Geiste des 16. Jahrhunderts am Werk, der in den Schöpfungen der späteren Meister noch heute immer erneut unsere Bewunderung wachruft. Wenn ein Stück der ältern Schweizer Meister eine Wiedererweckung durch unsere Sängerschöre verdient, so ist es dieser deutsche Psalm.

Die Besprechung des vierstimmigen weltlichen Liedes „Tund auff, tund auff“ aus der Schöffer und Apiarius'schen Sammlung von 1536² bringt uns mitten hinein in den Fragenkomplex, den die Forschung um das Volkslied aufgeworfen hat. Die erste erhaltene Fassung des Liedes liegt in Wannemachers Satz vor, der bei Forster³ eine weitere folgt, welche mit Recht von Erk und Böhme⁴ als die volkstümlichere angesprochen wurde. Wir können den Forschern nicht ohne weiteres folgen in ihrer Annahme, daß damit das größere Alter dieser zweiten Fassung erwiesen sei. Wie die Untersuchungen J. Meiers⁵ festgestellt haben, ist umgekehrt die Abhängigkeit des Volksliedes vom Kunstliede das häufigere Verhältnis. Schon der Vergleich der beiden Texte spricht dafür, daß wir bei Forster ein zersungenes Kunstlied vor uns haben: die Situationen zeigen die Dichter auf ständisch verschiedenen Stufen. Die niedere Minne des hochgestellten Mannes bei Wannemacher wird vertauscht in das Verhältnis des Untergeordneten zur höher gestellten Frau

¹ Geschichte der dt. Musik S. 453.

² Text abgedruckt bei Dübi S. 51 f. Der Tonsatz wird demnächst durch den Schweizerischen Tonkünstlerverein veröffentlicht werden.

³ II, 1540 Nr. 34. ⁴ II, 291 Nr. 469.

⁵ Kunstlieder im Volksmunde. Halle a. Saale 1906.

bei Forster. Die einseitige, zartgefühlte Bitte des Mannes wird zu einem balladenhaften zweiseitigen Begehren. Der individuelle Ausdruck wird durch volkstümliche Formeln ersetzt¹. Der poetischen Ernüchterung entspricht die musikalische. Der ursprüngliche Cantus firmus verliert seine Zierlichkeit (Takt 5), die edle Rundung der melodischen Linie wird der eckigeren volkstümlichen Melodieformel geopfert (Takt 22). Dieselbe Tendenz weist auch absichtlich die Satzweise auf, die nach Forsters Worten nicht den „dapferen, sunder den schlechten (einfachen) singern“ dienen soll. Daß die Melodie in der Fassung Wannemachers das Original ist, zeigt auch die eingehendere Betrachtung ihres Baues. Die alte Barform ist durch die Anordnung der Motive so gewandelt, daß das Schema A B C B A' entsteht, wobei C aus der Umkehrung von A und seiner Transposition in die Quinte entstanden ist. Von diesem künstlichen Gebilde ist bei Forster nur noch das Gerüst übrig geblieben. Der schönen Melodie des Tenors halten bei Wannemacher die andern Stimmen ein edles Gleichgewicht. Als besonderer Zug sei das Zusammentreten aller Stimmen zu der Bitte „lond in!“ (Takt 18) hervorgehoben, die mit Beharrlichkeit zuletzt vom Alt noch allein ausgesprochen wird, während die andern Stimmen schon zur Ruhe gekommen sind².

* * *

Wannemacher war nicht ein Meister ersten Ranges. Immerhin ist er ein guter Repräsentant der Periode, welche mit den Namen Josquin Desprès und Ludwig Senfl bezeichnet wird. Der erste war sein Vorbild in der Motettenkomposition, mit dem andern verband ihn sein Liedschaffen. Als besondere Züge dürfen seine satztechnische Meisterschaft und seine Vorliebe für Klangmalerei, sowie die großzügige Gestaltung hervorgehoben werden.

¹ z. B. „Zuckermündelein“ wird zu „zart schönes Fräuelein“.

² Die Forstersche Fassung von Text und Melodie findet sich bei Erk-Böhme, Liederhort II, S. 291, Nr. 469. Danach findet sich das Lied auch bei Orlando di Lasso und bei Pater Werlin (1640, S. 3827).

IX.

Cosmas Alder.

Wie im Leben Georg Friedrich Händels, so begegnen sich auch in der Laufbahn Cosmas Alders die beiden Berufe des Juristen und des Musikers¹. Nur hat der Berner Meister sie in umgekehrter Reihenfolge erprobt. Seine Musikerkarriere fand beim Übertritt Berns zum reformierten Glauben ein jähes Ende. Ein Glück war es für Alder, daß er alsdann in der durch die Säkularisation der Kirchengüter vergrößerten Berner Staatsverwaltung einen Posten erhielt. Die Nachrichten über seine beiden ersten Lebensabschnitte, die Lehr- und Wanderjahre und die Kantorenzeit, welche vom musikhistorischen Standpunkt aus am interessantesten wären, sind bedauerlicherweise sehr spärlich.

1. Alders Lehrjahre und Kantorenzeit.

Cosmas Alder wurde um das Jahr 1497 in Baden im Aargau geboren. Wahrscheinlich gehörte er der Familie des Konrad Alder an. Dieser stammte offenbar aus Appenzell und war am 17. Oktober 1472 Bürger von Baden geworden. Wenn die An-

¹ Da die Arbeit von Herrn Dr. Heinrich Dübi (Cosmas Alder und die bernische Reformation. Bern 1930) das Leben des Berner Kantors und Notars Cosmas Alder eingehend darstellt, genügt hier eine knappe Zusammenfassung mit stärkerer Betonung der musikalischen Persönlichkeit. Außerdem haben sich über Alder geäußert:

Fluri: Cosmas Alder, der Komponist des Gedächtnisliedes auf Zwingli. Zwingliana Bd. II, Zürich 1907.

Sulser: Der Stadtschreiber Peter Cyro und die bernische Kanzlei zur Zeit der Reformation. Bern 1922. S. 107 ff.

Thürlings, Vierteljahresschrift f. M. W. 1892. S. 418. Alder wird erwähnt bei Fétis, I, 62. G. Becker, S. 40. Eitner, I, S. 100.

nahme richtig ist, so hatte unser Musiker vier ältere Geschwister: Ulrich, Dorothea, Konrad und Hans. Cosmas besuchte mit seinem jüngsten Bruder und einer Base, Margret Appenzeller, am 25. August 1504 das große Zürcher Freischießen.

Bald darauf wurde Cosmas in die Berner Stiftsschule zu St. Vinzenz geschickt, die er bis zu seinem Stimmbruch besuchte (1511). Nacheinander genoß er den Unterricht der Kantoren Franz Kolb, Heinrich Wölflin, Jakob von Zürich, Wernher (Fries) und Johannes Wannemacher in den Fächern Grammatik und Gesang. Es sollte sich später zeigen, daß der Geist dieser Männer ihn nicht unberührt gelassen hatte. Besonders stark scheint schon damals die Wirkung gewesen zu sein, die von Franz Kolb, Heinrich Wölflin und Joh. Wannemacher ausging. An dem ersteren hatte er in sittlicher und geistiger Beziehung ein Vorbild, während Wannemacher bei seiner Berufswahl zum Sänger bestimmend gewirkt haben mag. In Meister Heinrich Wölflin erhielt er später als Notar einen anregenden Freund und Amtskollegen.

Mit Alders Haltung an der Schule war man zufrieden. Dies äußerte sich in dem Geschenk von 1 Pfund, das ihm bei seinem Abschied vom Schaffner überreicht wurde¹. Wohin Alder damals zog und wo er sich die folgenden 13 Jahre aufhielt, ist bis jetzt nicht ermittelt².

Im Jahre 1524 wurde er wieder in Bern, diesmal als Kantor, aufgenommen. Das Stiftsmanual bemerkt darüber: „Cosmas den Sänger wöllen min herrn widerumb annämenn zu jrem Sänger, so lang vnnd vil er minen herrenn vnnd si jm gefellig sind, vnnd dewederen teil der ander nit gefellig ist, sol dem anddern vor-

¹ BSM IV, 28. Ein Doppel dieser Stelle auf dem hintern Deckblatt von BSM IV.

² Zwei Möglichkeiten, beide nur schwach gestützt, seien genannt: Innsbruck und Basel. Alders Innsbrucklied könnten wir sehr wohl einem persönlichen Erlebnis verdanken. Die Basler Universitätsmatrikel nennt 1515 (No. 20) Joh. Udalr. Ader de Bremgarten, was die phonetische Umschrift des Namens Ulrich Alder in oberallemannischer Aussprache sein mag. Ein Aufenthalt bei seinem studierenden Bruder (?) in Basel ist auch möglich.

hin ein Jahr abkünden"¹. Alder scheint keine geistliche Würde innegehabt zu haben, sonst wäre er wohl mit dem Titel „Herr“ und einer ausführlicheren Anstellungsurkunde beehrt worden. Die Sängerei traf er in schlechtem Zustand² und die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß es auch ihm nicht gelungen ist, die Chormusik im Berner Münster zu heben, sonst hätte das Stiftskapitel wohl kaum am 27. August 1525 dem Stiftskantor den Auftrag geben müssen, sich nach einem neuen Sänger umzusehen, „er sye dann Tütsch oder Wälsch, damitt die Stifft versorgett sye“³. Der Name von Alders Nachfolger ist unbekannt⁴. Der letzte Kantor des Berner Stiftes vor der Reformation hieß Künzi⁵. Aus dem Umstand, daß der Rat der Stadt Bern sich Alders im Jahre 1528 annahm und ihm am 15. April das Amt des Bauherrenschreibers übertrug, ist anzunehmen, daß er dem Stifte bis zu dessen Auflösung angehörte⁶.

Wichtig ist diese Periode in musikalischer Beziehung; denn in ihr muß Alders Hauptwerk, die 57 Hymnen, entstanden sein. Sie dienten zur Verschönerung der Stundengebete der Kirchen- und Heiligenfeste. Bei der Veröffentlichung im Jahre 1553 änderte der Herausgeber, Wolfgang Musculus, die Texte, damit sie auch für protestantische Sänger passend seien⁷.

Cosmas Alder war offenbar frühzeitig ein eifriger Anhänger des neuen Glaubens. Aus seinem Nachlaß befindet sich in der Berner Stadtbibliothek ein Exemplar von Zwinglis Schrift „Von dem Nachtmal Christi . . . Zürich, 23. März 1525“ mit dem handschriftlichen Eintrag „Cosmas Alderinus, 7. Aprilis“ und seinem Handzeichen⁸. Seine Verehrung für den Reformator bewies er in der kunstvollen Trauermotette auf dessen Tod (1531)⁹.

¹ BSM VII, 161. 6. April 1524.

² s. oben S. 18 f.

³ BSM VII, 238; vgl. BSM VII, 216.

⁴ BSM VII, 269 (6. Juni 1526). „Haben geratten, diewyl der Cantor so vbel dinet vnd die knaben vngeschicklichen haltet, das er ver vrloub haben vnd man vmb ein andern lügen solle.“ BSM VII, 311 (29. Nov. 1527): „Der Cantor oder Sänger ist angestellt bis vff künfftige Disputatz.“

⁵ s. oben S. 14.

⁶ Vielleicht als Schreiber.

⁷ s. unten S. 166 ff.

⁸ Sammelband A D 39, Nr. 8.

⁹ s. unten S. 172 f.

2. Cosmas Alders Schreiberzeit.

Alders Schreiberzeit, von 1528 bis zu seinem Tode, hat ihre eingehende Darstellung in den Arbeiten von Sulser¹ und Dübi² gefunden. Alder hatte das Bauherrenschreiberamt vom 15. April 1528 ohne Unterbruch bis zu seinem Tode, am 7. November 1550, inne. Ebenfalls im Reformationsjahre 1528 erhielt er die Schreiberämter des Frienisberghauses und des Oberen Spitals, von denen er das erstere bis 1540 besorgte, das letztere mit einer Unterbrechung, ca. 1535–1542 (7. August), bis zu seinem Tode. Diese Schreiberämter bedingten öfters Reisen, wie sie sich nach den Reitlöhnen, welche Alder erhielt, feststellen lassen³.

Er wurde auch bei wichtigen außerordentlichen Arbeiten beigezogen, so zu der Revision des Archivs unter dem Seckelmeister Eberhard von Rümlang, mit Hieronymus Manuel, Lorenz Gasser und Herrn Jakob. Am 26. März 1530 wurde er gleichzeitig mit Meister Heinrich Wölflin, Hans Glaner und Erck als Notar ohne Siegel patentiert. In seiner Amtsführung scheint er sich bewährt zu haben. Von seiner Tätigkeit als Schreiber zeugen die Rechnungen der Ämter, von der als Notar verschiedene Testamentsabschriften in den Testamentbüchern⁴. Seine Unterschrift versah er mit einem charakteristischen Handzeichen, das an seinen früheren Musikerberuf erinnert: ein Kreuz, dessen senkrechter Strich oben in einem \square oder b endet⁵.

Finanziell stellte sich Alder mit seinen drei Schreiberämtern sehr gut, hatte er doch ein fixes Einkommen von mindestens 92 Pfund. Dazu kamen noch 24 Mütt Dinkel, 6 Mütt Hafer und 2 Fuder Holz. Außerdem verschaffte er sich erhebliche Nebeneinnahmen durch die Erneuerung des Urbars von Landshut (1532),

¹ S. 107 f. ² S. 25 f.

³ 1534/35, 3 und 23 Tage; 1537/38 nach Ringgisberg und Wyler; 1537 zog er mit dem Welschseckelmeister Michel Augsburgers ins Waadtland zur Aufnahme zweier Zinsrödel.

⁴ Verzeichnis der Schreiberarbeiten Alders: Dübi S. 79.

⁵ Reproduziert von Thürlings in der Vierteljahrsschrift f. MW. 1892, S. 418, von Fluri im Neuen Bern. Taschenbuch 1898, S. 233, und Zwingliana II (1908), S. 216.

der Anfertigung des Zinsbuches des Obersimmenthals (1536), des Urbars der Bauherren vom Rate und dem Inventar des Frienisberghauses (1541).

Schon 1534 war Alder im Besitze eines Hauses, das er sich durch Kauf erworben hatte¹. Er wohnte neben dem Pfarrer und Reformator Berchtold Haller. Doch vier Jahre später hatte er ein Haus an der Kramgasse, „ob der fleischschal“ inne, und seine Nachbarn waren Pitius Haller und Paulus Ortwind. Er war zünftig zum goldenen Mittellöwen. Im Jahre 1538 wurde er in den Großen Rat aufgenommen.

Wie sein Amtskollege in Interlaken war auch Cosmas Alder zwei Mal verheiratet: Ein erstes Mal, vor 1531, mit Barbara von Hofen. Sie schenkte ihm 6 Mädchen². In zweiter Ehe war er seit dem 9. Dezember 1545 mit Barbara Schwägler verheiratet, welche ihm keine Kinder brachte und nach seinem Tode am 15. September 1552 Antoni Gasser heiratete.

Vier Mal hatte Cosmas Alder mit den Gerichten zu tun. 1533 wurde er von der Witwe seines Schwagers, verklagt, er hätte in einer Quittung sein Gelübde gebrochen. Ihr Vogt, auf dessen Behauptung ihre Aussage beruhte, mußte jedoch am 20. September in des Schultheissen Hand erklären: „was er geredt, habe er in einem Zorn unbedachtlich gethan, (er) wüsse nützit von Cosman dann einem biderman ze sagen“, und Alder behielt Recht. Weniger ehrenhaft kam er bei einer Sache davon, mit der sich das Chorgericht zu befassen hatte. Er wurde wegen „ergerlichem Wandel“, den er mit seiner Dienstmagd Apolonia treibe, gewarnt, weil er dabei von einigen Mädchen gesehen worden war, die ihn verzeigten, obwohl er versucht hatte, sie zum Schweigen zu bringen. Drei Jahre später war er der Kläger. Der Grund waren anonyme Schmähbriefe, die er dem Rat vorlegte mit

¹ Das größere Haus „der grauen Schwestern“ an der Kirchgasse.

² Eva, geb. 28. Aug. 1531, Barbli, 24. Okt. 1532, Sibilla, 20. Febr. 1534, Susanna, 13. Aug. 1537, Sibilla, 2. Sept. 1539; Judith, die sich am 12. Februar 1551 mit Niklaus Borchler verheiratete, Konrad und Heinrich könnten vor 1531 geborene Kinder Alders sein.

dem Begehren, daß sie von sachkundigen Leuten verglichen würden mit der Handschrift desjenigen, den er im Verdacht hatte. Der Rat willfahrte ihm. Die Expertise, um die sich außer dem Stadtschreiber Peter Girod, auch Marti Krumm und drei Freunde Alders, Joh. Entzisperger, Eberhard von Rümlang und Joh. Glaner, bemühten, war ergebnislos und man riet ihm, sich zu beruhigen; man wolle ihn durchaus für schuldfrei und ehrenhaft halten¹.

Hatte ihm der Rat bis dahin nur rückhaltloses Zuvorkommen gezeigt – wiederholt erhielt er Geschenke und Zuschüsse zu seinem guten Einkommen – so konnte er ihm seinen Schutz doch im folgenden Jahre nicht mehr gewähren, als er mitschuldig befunden wurde in einer Sache, über die sich die Gemüter im ganzen Schweizerland sehr erhitzen. Auf der Martinimesse 1538 bot der Berner Buchführer Hans Hippokras „ein new lied von der uffrur der Landlütten zu Interlappen“ feil. Er hatte es in Frankfurt gekauft. Einige Unterwaldner, welche den Jahrmarkt besuchten, nahmen Anstoß an den Ausfällen, die das Lied sich gegen die heilige Messe, noch mehr aber gegen den Einfall ihrer Landsleute im Jahre 1528 herausnahm. Ihr Wirt in Bern machte dem Rat Anzeige. Darauf wurden dem Buchhändler sämtliche Exemplare des Liedes abgenommen und verbrannt. Einige Tage darauf erhielt der Rat eine freundschaftliche Warnung von Basel, eine Woche später eine Klage der fünf katholischen Orte. Die fünf Orte begnügten sich nicht mit der Konfiskation der Lieder, sondern wünschten die Bestrafung des Verkäufers und brachten deshalb die Sache am 2. Februar 1539 vor die Tagsatzung. Es ging dabei nicht ohne gegenseitige Anzüglichkeiten ab. Die Aufregung wurde so groß, daß man in Interlaken einen erneuten Einfall über den Brünig befürchtete². Der Rat untersuchte darauf die Sache näher³. Es stellte sich heraus, daß Matthias Apiarius, der 1537 in Bern die erste Druckerpresse erstellt hatte, das

¹ 25. Februar 1538.

² 6. Februar 1539.

³ 16.—17. Februar 1539.

Büchlein im Jahre 1534 oder 35 in Straßburg gedruckt hatte, und daß ihm Cosmas Alder dabei irgendwie behilflich gewesen war. Da Apiarius den Druck nicht auf Schweizerboden hergestellt hatte, so wurde er von dem Verbot der Verbreitung von Schmähchriften, das der Landfriede von 1531 enthielt, nicht betroffen, wohl aber sein Helfershelfer Alder und der Buchhändler Hippokras. Diese beiden wurden um je 10 Gulden gebüßt. Aber erst auf Vermittlung der unbeteiligten Orte wurde nach Bekanntgabe des Strafvollzugs die Sache als erledigt betrachtet. Welcher Art die Mithilfe Alders gewesen war, geht aus der diesbezüglichen Notiz im Ratsmanual zum 20. Februar 1539 nicht ohne weiteres hervor. Diese lautet: „Der trucker, dwyl er nit hinder minen h. gesessen, noch dass in miner h. statt getruckt, der straff ledig. Dem Cosmas Alder, dwyl er nach dem Landsfriden und by 3 oder 4 Jar dem trucker um das fränzli geholffen und anleitung gen, gestrafft um X guldin und in der gfenknus ingelegt uff bürgschafft. Ipocras denn, dass er die nach dem Landfriden verkoufft hett, gestrafft.“ Fluri hatte zunächst vermutet, Alder sei geradezu der Verfasser des Liedes¹, und auf diese Deutung ist auch Dübi² jüngst wieder zurückgekommen. Fluri glaubte, „fränzli“ sei eine Bezeichnung für „Spottlied“. Abgesehen davon, daß seine Ableitung des Wortes von „fänzelen“, = foppen, nicht einwandfrei ist, ergibt sich damit aus der zitierten Stelle kein rechter Sinn. Sie erhält jedoch einen solchen, wenn man das Wort zusammenstellt mit Gefräns, n. = Zierrat³. Gemeint war damit das dreifache Wappenschild der Titelseite des Liedes. Diese Annahme wird auch gestützt durch den Befehl an die Amtleute, daß sie darauf Acht haben sollten, daß keine Schmach- und Schmutzlieder feilgeboten würden, „insonders so mit unserm Eeren Wapen verzeichnet und aber an unser Wüssen und Willen getruckt sind“. Dieses Schreiben trägt das gleiche

¹ Neues Berner Taschenbuch 1897, S. 227.

² Dübi, Alder, S. 46.

³ Schweiz. Idiotikon Bd. I, Spalten 1310 f: „Dise cherubin sind kein bilder gesyn, sunder ein gfreus und gezierd am kranzwerk der arch“ Zwingli.

Datum, wie der Urteilsspruch über die drei Beteiligten¹. Alders Schuld war, daß er dem Buchdrucker Angaben über die Wappen von Bern und Interlaken gemacht hatte. Es ist auffallend, daß vom Dichter des Liedes nie die Rede ist, obwohl allgemein bekannt war, daß das Lied in Bern entstanden war. Man wird vielleicht doch noch einmal zurückkommen auf Fluris Vermutung, Niklaus Manuel stehe dahinter².

Als Cosmas Alder am 7. November 1550 von der Pest dahingerafft wurde, blieb er den Berner Bekannten als ein „herrlicher musicus und componist“ im Gedächtnis³, und Rudolf Gwalther in Zürich, der spätere Antistes, feierte ihn in einem begeisterten Lobgedicht⁴. Sein Ruhm datierte wohl schon von seiner Tätigkeit als Musiker des Münsterchores vor der Reformation; doch auch während seinem letzten Lebensabschnitt war er mehr als Musiker und Komponist bekannt, denn als Schreiber. Der allgemeine Teil dieser Arbeit hat gezeigt, wie Alder sich auf den verschiedensten Gebieten der Musikpflege betätigte und seine schöpferischen Fähigkeiten in frohen und traurigen Tagen in den Dienst der Festfreudigkeit seiner Landsleute stellte⁵.

3. Cosmas Alders Werke.

Was zur formalen Charakterisierung der Werke Joh. Wannemachers gesagt wurde⁶, gilt ebenso für die Kompositionen Alders. Auch hier treffen wir Lieder und Motetten, und zwar sowohl Cantus firmus-Bearbeitungen als auch MotivMotetten.

¹ Fluri, Neues Berner Taschenbuch 1897, S. 227.

² Fluri, Neues Berner Taschenbuch 1904, S. 265. Das Gedicht, das Dübi gegen diese Ansicht zum Vergleich heranzieht, ist nicht von Manuel. Vgl. F. Vetter, Einleitung zu seiner Ausgabe „Die Totenfresser“, S. 38. Außerdem ist noch das lateinische Interlakenerlied von J. Rhelican, bei De Quervain, S. 261, zum Vergleich heranzuziehen.

³ Hallersche Chronik, bei Fluri, Zwingliana II, S. 218.

⁴ Das Gedicht ist Alders Hymnen vorangestellt, (gedruckt, nicht handschriftlich, wie Dübi, S. 54 schreibt); s. Beilage VII.

⁵ s. oben S. 79 und 100 ff. ⁶ s. oben S. 144 f.

a) Kirchenmusik.

Weitaus der größte Teil der Alderschen Tonsätze entstammt dem Kirchendienste, vor allem der Feier der Vesper. Es sind Psalmen und Hymnen.

Die beiden *Psalmen* Alders „Nisi Dominus ædificaverit domum“ (Psalm 126) und „De profundis clamavi“ (Psalm 129) sind in derselben Handschrift der Landesbibliothek zu Kassel bewahrt, wie die gleichartigen Stücke Wannemachers¹, mit denen sie auch die formale Anlage als motivische Motetten teilen. Wieder begegnen wir der reichen Abwechslung zweistimmiger und vierstimmiger, polyphon imitierender und homophon akkordischer Stellen, wie wir sie in den Psalmen Wannemachers gefunden haben. Auch hier wird die Stimmgleichzeitigkeit gerne für die Kernstellen des Textes oder solche, die besonders hervorgehoben werden sollen, verwandt. Sogar das einzelne Wort, „Domine“, erfährt einmal diese Unterstreichung (Psalm 129, Takt 63 f). Im polyphonen zweistimmigen Satz besteht auch hier die Tendenz, die beiden Ober- oder die beiden Unterstimmen zusammen erklingen zu lassen, mit einer Ausnahme in Psalm 129 (Takt 20 f), wo Alt und Baß zusammen duettieren. Im vierstimmigen Satz dagegen ist das Zusammengehen der beiden Außen- oder der beiden Innenstimmen häufiger. Die Motivbildung wird von Alder nicht so elastisch gehandhabt, wie von Wannemacher. Dafür gewinnt das unveränderte Motiv verstärkte Bedeutung für die Gestaltung. So werden die entsprechenden Textstellen des 126. Psalmes: „Nisi Dominus ædificaverit domum...“ und „Nisi Dominus custodierit civitatem...“ auf ähnlichen Themen gesungen und damit gleichsam auch musikalisch eine Wiederholung angedeutet, und der Abschluß des ersten Teiles wird durch die Wiederholung eines Motivs auf verschiedenem Text einheitlich gestaltet (Psalm 126, I. Teil). Aber auch die kontrapunktische Technik gewinnt durch den strafferen Motivbegriff.

¹ Landesbibliothek zu Kassel, Sign. Mus. 4^{to}, 24, Nr. 72 und 73; Psalm 126 wird demnächst durch den Schweiz. Tonkünstlerverein veröffentlicht.

So erklingt z. B. ein Thema zugleich mit seiner Verkleinerung in der Quinte (Psalm 129, Takt 20 ff). Im Verlauf der Kompositionen läßt sich eine Steigerung in der Verknüpfung der Stimmen gegen das Ende hin erkennen, das mit der bewegten Beteiligung aller Stimmen in Gegensatz tritt zum ruhigeren, gelockerten Wechsel von Duett- und Quartett-Partien zu Beginn der Stücke. Bisweilen treffen wir in diesen Kompositionen Alders auch hartklingende Stellen (z. B. Psalm 126 I, Takt 27).

Unter *Hymnen* versteht die katholische Liturgie diejenigen Gesänge, deren Texte nicht der Bibel entnommen sind, sondern in gereimten Versen das Lob Gottes und der Heiligen singen. Alders Hauptwerk, die „*Hymni sacri, numero LVII, quorum usus in ecclesia esse consuevit . . . Bernæ Nuithonum in Helvetiis per Math. Apiarium typogr. 1553*“¹, behandelt 49 Melodien aus dem reichen Schatz der Hymnen². Es sind 58 Tonsätze über 57 Strophen, von denen eine, „*Herodes hostis impie*“ in doppeltem musikalischem Gewande vorhanden ist, einmal im perfekten und einmal im imperfekten Tempus³. Bei einigen Hymnen hat Alder zwei, drei, einmal sogar fünf Strophen komponiert⁴. Aus diesen durchkomponierten Hymnen erhalten wir ein gutes Bild von Alders Geschick, dasselbe Thema innerhalb der engen Schranken einer festumschriebenen Kompositionsform auf verschiedene Art zu behandeln. Darin zeigt sich der auch bei Wannemacher konstatierte Zug zur musikalischen Großform.

¹ Vier Stimmbücher in der Bischöflich Proskeschen Bibliothek zu Regensburg, Bruchstücke im Staatsarchiv zu Bern; Thürlings, Vierteljahrsschrift f. MW. VIII, 1892, S. 412. (Die Staatsbibl. in Wien besitzt das Werk nicht, vgl. Eitner I, S. 100.)

² Die Herausgeber Apiarius und Musculus zählten nicht die Hymnen, sondern die behandelten Textstrophen.

³ s. Inhaltsübersicht, Beilage VII, Nr. 6 und 6 a. Die Numerierung folgt der Zählung der Herausgeber.

⁴ Mit zwei Strophen: Nr. 8/9, 30/31; mit drei Strophen: Nr. 35/37; mit fünf Strophen: Nr. 17/21.

Im Gegensatz zu der Verwendung des Chorals durch andere Komponisten¹, erscheint bei Alder (und Wannemacher) der Cantus firmus selten in seiner planen Gestalt in gleichen Notenwerten. Meist ist er ausdrucksvoll rhythmisiert und löst sich gegen das Zeilenende in figurale Klauseln. Einzig der Anfang der Melodiezeile wird beim ersten Auftreten in der Hauptstimme von Zutatun freigehalten; sie hebt sich auf diese Weise durch ihre ruhige Würde von der Bewegtheit der Begleitstimmen ab. Oft tritt in der Hauptstimme unmittelbar nach dem ersten deutlichen Antönen der kirchlichen Weise dasselbe Thema in figuraler Variation auf. Die Hauptstimme wird gleichsam vorübergehend zur Begleitstimme. Besonders die Schlußzeile ist mehrmals wiederholt und mit reichem melismatischem Schmuck ausgestattet. Die Behandlung jeder Zeile stellt in gewissem Sinne den zweiteiligen Aufbau des ganzen Satzes im Kleinen dar. Der Ablösung der strengen Intonation durch die freiere Figuration der Klausel in der Melodiezeile entspricht die Aufeinanderfolge der thematisch strengeren Anfangs- und der figuralen Schlußpartien. Infolgedessen heben sich Haupt- und Nebenstimmen zu Anfang der Zeilen und im ersten Teil des Stückes deutlich von einander ab, während sie am Ende der Zeilen und namentlich in den Schlußpartien oft ganz verschmelzen. Dieses Aufbauprinzip hält Alder in der mannigfaltigen Durchführung seiner 58 Tonsätze fest. Die Abwechslung wird bewirkt, einmal durch die Zuteilung der Führerrolle an die verschiedenen Stimmen, dann durch die kürzere oder ausführlichere Behandlung des Themas. Auch die wechselnde Anzahl der Stimmen und die Verwendung des Cantus firmus zu kanonischen Künsten bewirken eine reiche Variierung in den Grenzen des Schemas. Träger des Themas kann jede Stimme sein. Weitaus am häufigsten ist der Diskant mit der Führung betraut², seltener der Tenor³, einigemale der

¹ vergl. Zenck, Sixtus Dietrich, S. 109.

² Diskant 34 Mal: Nr. 1, 2, 11, 12, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57.

³ Tenor 6 Mal: Nr. 4, 5, 6 a, 13, 43, 54.

Baß¹, während der Alt nur im Kanon Thementräger wird. Vier Mal teilen sich Diskant und Tenor in die Führung². Im Kanon gehen Diskant und Tenor in Nr. 18, zwei Altstimmen in Nr. 21, zwei Tenöre in dem fünfstimmigen „Te lucis ante terminum“³. Auch ein Doppelkanon kommt vor⁴. Die Länge der Sätze wird variiert durch kürzere oder längere figurale Zwischenspiele nach den einzelnen Melodiezeilen der Hauptstimme. Dem ersten Einsatz des Chorals geht meist ein Vorspiel voraus. Wie an den Zwischenspielen, so kann sich die Hauptstimme auch an diesen beteiligen⁵. Der asymmetrische Bau der Sätze wird gerne noch dadurch unterstrichen, daß die ersten Zeilenübergänge betont werden, indem an diesen Stellen der Fluß des Satzes nur in einer Stimme weitergeführt ist, im zweiten Teil dagegen derartige fühlbare Einschnitte vermieden sind. Die Nebenstimmen stehen zur Hauptstimme durchaus im Verhältnis der thematischen Abhängigkeit. Noch deutlicher als in der Führerstimme unterscheidet sich hier der chorale Anfang von der schon nach wenigen Tönen eintretenden Figuration. Am stärksten ist der Anteil, den Diskant und Tenor auch als Begleitstimmen an der Substanz des Themas haben. Die Aneignung choralen Materials geht zuweilen so weit, daß eine eigentliche Rivalität zwischen Begleit- und Führerstimmen entsteht. Selbst Alt und Baß bringen oft als Nebenstimmen Choral-motive in sehr ausgeprägter Form.

Besondere Beachtung verdienen Alders Versuche, mehrteilige Stücke einheitlich zu gestalten. Es sind die beiden zweistrophigen Kompositionen: „Qui Christe lux es et dies“⁶ und „Pange lingua gloriosi“⁷, das dreistrophige „Te lucis ante terminum“⁸ und das sechstrophige „Gloria laus et honor“⁹. Die dreisätzige Hymne zu fünf Stimmen hat schon zu Alders Zeit Aufmerksamkeit erregt und ist von Clemens Stephani unter seine „Cantiones triginta selectissimæ . . . Noribergæ

¹ Baß 4 Mal: Nr. 6 b, 8, 14, 19. ² Nr. 15, 38, 39, 52.
³ Nr. 35, 36, 37. ⁴ Nr. 9. ⁵ Tenor in Nr. 5, Diskant in Nr. 44.
⁶ Nr. 8/9. ⁷ Nr. 30/31. ⁸ Nr. 35/37. ⁹ Nr. 16/21.

1568"¹ aufgenommen worden. Es sind drei zweistimmige Kanone zwischen den Tenorstimmen mit dreistimmiger Figuralbegleitung. Die reichhaltigste Variation eines Themas enthält der Hymnus zum Beschlusse der Palmsonntagsprozession „Gloria laus et honor“², dessen Melodie noch heute gesungen wird. Die Liturgie schreibt vor, daß der erste Vers, der eine eigene Melodie hat, nach jeder Strophe repetiert werde. In gewisser Hinsicht haben wir hier ein Gegenstück zu Wannemachers Liedmotette³. Für Abwechslung sorgt die stropfenweise variierte Stimmenzahl. Als Höhepunkte des Ganzen sind die beiden fünfstimmigen Strophen 3 und 6 herausgearbeitet, deren erste von der vierstimmigen zweiten und vierten umschlossen wird, während das volltönige Schlußstück nach der dreistimmigen fünften Strophe einen erwünschten Kontrast schafft. Die beiden fünfstimmigen Stücke sind als Kanon zwischen Diskant II und Tenor, resp. zwischen zwei Altstimmen gearbeitet. In den übrigen Teilen ist die Führung dem Diskant⁴ und dem Baß⁵ übertragen, sodaß tatsächlich alle Stimmen zu Wort kommen. Die Anfänge bringen den Choral kanonisch in sämtlichen Stimmen, mit Ausnahme des Anfangs der vierten Strophe, wo der Alt zugleich mit dem Diskant in figuriertem Kontrapunkt das Stück beginnt⁶. Aufmerken lassen die Schlüsse der Teile III, IV und V mit der Terz im Schlußakkord.

Hier mag ein Wort über die Texte der Hymnen Platz finden. Wie erwähnt, unterzog sie Wolfgang Musculus einer Redaktion, um die Alderschen Tonsätze für Protestanten singbar zu machen, und empfahl in der ausführlichen Vorrede die Pflege der geistlichen Musik aus pädagogischen Gründen⁷.

¹ Nr. 24; benützen konnte ich das Exemplar der Münchner Staatsbibliothek.

² Nr. 16/21. ³ s. oben S. 154 f. ⁴ 2. und 5. Strophe. ⁵ 3. Strophe.

⁶ In ähnlicher Weise beginnen zweistimmig die Nrn. 9 (Doppelkanon), 14, 25, 30, 39, 45 und 52; dreistimmig Nr. 11. Eine weitere Ausnahme vom thematischen Beginn aller Stimmen macht Nr. 13, wo der führende Tenor zuerst intoniert, worauf die andern Stimmen chorartig einfallen.

⁷ s. Beilage VII b.

Man fragt sich, wie Musculus darauf kam, diese lateinischen Hymnen den reformierten Bernern zu empfehlen. Bestandteile des katholischen Kirchengesanges zu verwenden, war damals für Protestanten nichts Außergewöhnliches; es braucht nur an die lateinischen Gesangseinlagen in den Volksdramen von Rüti und Ruf erinnert zu werden¹. Wolfgang Musculus stand bis zu seiner Flucht infolge des Augsburger Interims, 1548, in enger Beziehung zum Wittenberger Kreise, wo lateinische Hymnen und Meßgesänge noch lange Zeit zum Bestand der liturgischen Musik gehörten². Um einen Begriff davon zu geben, wie Musculus die Heiligenhymnen dem protestantischen Gewissen anpaßte, sei hier seine Umdeutung des Vesperhymnus vom Feste Mariæ Verkündigung von der Jungfrau auf Christus mit dem Original konfrontiert:

Analecta hymn. Bd. 51, S. 140:

Ave, maris stella,
Dei mater alma
Atque semper virgo,
Felix caeli porta.

Musculus:

Ave, maris stella,
Dei patris nate
Atque semper deus,
Felix coeli porta.

Zu den Hymnen gesellt sich die fünfstimmige *Antiphon* „Veni electa mea“³. Der Cantus firmus liegt im Tenor. Den größten Anteil an der Imitation nimmt der Diskant, während die andern Stimmen sich häufig in freier Figuration ergehen. Auffallend ist die hohe Lage der obersten Stimme über der zweiten⁴. Die Schlußsteigerung („Allegro“) zieht auch den Tenor hinein in die Bewegung der andern Stimmen, aus der sich eine kurze thematische Periode wirkungsvoll abhebt. Auch hier verbinden sich die Stimmen nicht immer reibungslos⁵. — Wir verdanken die Überlieferung dieses Stückes seiner Wiederaufführung nach der Reformation in dem Volksdrama

¹ s. oben S. 72 u. 74ff.

² Moser, Gesch. I, S. 378.

³ Basler Handschrift F. X. 5—9, Nr. 24. Ant. 2 ad Mat. S. Elisabeth. (Marbach, S. 127).

⁴ Umfang des Diskants: $\bar{c}-\bar{c}$; des Altes: $f-\bar{d}$.

⁵ Takte 16, 52 und 56.

„Wie Noe vom Wein überwunden, von seinem jüngsten Sohn Cham geschmäht wurde“ von Hans von Rüti. Die Verwendung der Motette bei diesem Anlasse wird erwiesen durch die Notiz der Handschrift: „Cosmas Alderinus faciebat (vs pusinne) Berne 1546 in actu Noe“¹. Als Stelle im Drama, an der die Antiphon gesungen wurde, kann das Konzert Jubals im „kleinen Spiel“ in Betracht kommen². Zwar wird an jener Stelle nur ein vierstimmiges Stück verlangt.

Der Ostergesang „Cum rex gloriæ“³ offenbart wiederum Alders Geschick in der Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Mittel in einer ausgedehnten mehrsätzigen Komposition. Die Melodie des „Cantus paschalis ad prozessionem in die S. Resurrectionis D.“ wurde am Ostertage vor der Matutin gesungen⁴. Der Tenor trägt den Cantus firmus in bedeutend schlichterer Form vor als in den bisher betrachteten Sätzen, ohne Repetitionen, höchstens zum Schlusse der Teile oder auf einem besonders bedeutungsvollen Worte zu einem längeren Melisma ausholend. Dem Zusammenschluß der vier Teile dient die Taktart. Der Anfang und der Schluß des Ganzen sind im perfekten, die übrigen Partien im imperfekten Tempus gehalten. Wiederum sorgt schon die Verschiedenheit der Anfänge für Abwechslung: auf den ersten Teil mit imitierendem Eingang

¹ Die in () gesetzten Wörter sind im Original schwer lesbar und haben zu verschiedenen Deutungen geführt. Richter, S. 56, gibt die Stelle als unlesbar durch Punkte wieder. Thürlings, Zwingliana II, S. 219, las: „vs pussinus (?)“ und übersetzte die ganze Notiz: „zur Busse (?) und beim Weine komponiert?“. Dübi, S. 63, liest: „ws gesungen“. Gegen beide Lesungen spricht, daß sie mitten in einer lateinischen Notiz zwei deutsche Wörter annehmen. Man möchte an dieser Stelle am ehesten das Datum der Aufführung erwarten, also etwa „(die) v(irgini)s Pusinne“ = 23. April. Dieser Tag war aber 1546 der Charfreitag, und die Aufführung fand am 4. April statt. Die Vermutung, daß diese Notiz als Hinweis auf Rütis „Noe“ zu deuten sei, stammt m. W. von Prof. Dr. H. Türler (Bern).

² s. oben S. 71 und S. 107 ff.

³ Ratschulbibl. Zwickau, Mscr. 73 (1547), Nr. 28 des I. Abschnittes.

⁴ P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, 1858, S. 54 und Exemplum No. 40.

folgt der vierstimmige Einsatz des zweiten; der dritte beginnt zweistimmig in Alt und Tenor, während im letzten Diskant und Tenor miteinander einsetzen und der Cantus firmus in allen Stimmen imitiert wird. Noch ausgeprägter als die Hymnen zeigt dieser Gesang die charakteristischen Züge der Kompositionsform. Sie beruht auf dem Gegensatz des ruhigen choralen Themas des Tenors und der bewegten Figuralstimmen, welche das melodische Material des Cantus firmus verkürzend oder ausschmückend verarbeiten. Während in den Hymnen die Hauptstimme oft aus der Ruhe in den Fluß der Begleitstimmen mitgezogen wird, bleibt in diesem Werk der Unterschied von Haupt- und Nebenstimmen bis kurz vor dem Schlusse gewahrt.

b) Weltliche lateinische Motetten.

In den beiden weltlichen lateinischen Motetten, die Alder zugeschrieben werden, bevorzugt der Komponist die jüngere, motivische Form.

Das Epitaph auf Ulrich Zwingli ist eine Motette in Da capo-Anlage¹. Die vier Hexameter stammen von Alders und Zwinglis Lehrer, dem Humanisten Heinrich Wölflin². Das Tonstück beweist aufs neue Alders Sinn für die Form. Auf die homophonen Eingänge der einzelnen Teile folgt die länger ausgesponnene imitierende Behandlung der übrigen Textpartien. Zur Deklamation der Worte „Clara trophea“ finden sich alle Stimmen zusammen. Bernoulli hat schon auf die Schlußharmonien des ersten und zweiten Teiles mit der Terz hingewiesen.

Ob die Motette: „Musicorum Bernensium Catalogus et eorundem Encomion“ Alder zuzuschreiben ist, muß dahin gestellt bleiben³. Den beiden Teilen des Stückes, von denen wohl der erste den Katalog, der zweite das Loblied enthielt,

¹ Basl. Handschr. F. XII, 35; veröffentl. von Bernoulli in Zwingliana 1907, S. 136 ff.

² Bernoulli, a. a. O. S. 137.

³ Basl. Handschr. F. X, 5—9, Nr. 25; Thürlings, Zwingliana II, S. 219; Dübi, S. 69 f. veröffentlicht einen Teil der Motette in photographischer Reproduktion.

waren offenbar je 12 Hexameter als Text unterlegt. Nur die Anfangsworte: „Floreat Ursine gentis canentum sacer ordo“ und „Splendeat o gracilis“ sind erhalten. Weder der Dichter des Textes noch der Komponist sind genannt. Der Name des ersteren wäre willkommen als Hinweis, wo der für die Berner Musikgeschichte interessante Text zu finden sein könnte. Vielleicht steht einer der Berner Lateinlehrer dahinter, etwa Joh. Entzisperger, der sich auch sonst in lateinischen Versen hervorgetan hat.

c) Deutsche Motetten.

Den hier zu erwähnenden Stücken ist außer Sprache und Form auch ihre Verwendung als Einlagen in den Volksdramen Hans von Rütis gemeinsam.

Von sämtlichen Kompositionen Cosmas Alders hat sein Gesang: „Da Jakob nun das Kleid ansah“ die weiteste Verbreitung erfahren. Neben der auf seinen Namen lautenden Abschrift im Amerbachschen Liederbuch¹ kommt das Stück noch in zwei handschriftlichen Sammlungen vor². Der Tenor findet sich außerdem anonym gedruckt in J. Th. Freigius, Pædagogus, Basel, 1582. Georg Rhaw aber tat dem Tonsatz die Ehre an, ihn unter dem Namen von Alders großem Landsmann, Ludwig Senfl, erscheinen zu lassen³. Für die Verwendung dieser und der Motette: „Wie Joseph in Egyptenlandt“ in Hans von Rütis Drama „Joseph“, 1538, sprechen die folgenden Gründe. Nach der genauen Beschreibung, die A. von Weilen von der Dichtung Rütis gibt⁴, wird am ersten Spieltag zweimal Gesang gefordert: 1. Nachdem Jakob die Kunde vom Tode Josephs erhalten hat, heißt es: „Hie soll gesungen werden“, und 2. nachdem der unschuldige Joseph im Gefängnis sein Gebet ver-

¹ Basl. Hs. F. X. 5—9, Nr. 32; veröffentlicht von Bernoulli, Liederbücher S. 104.

² Ratsschulbibl. Zwickau Mscr. 73 (1547) 1. Abschnitt Nr. 20, und handschriftlicher Eintrag in Forster I (1549) Exempl. der Zürcher Stadtbibl.

³ Neue Deutsche Gesenge, 1544; Neudruck DTD. XXXIII, S. 180.

⁴ Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhunderts, S. 30 f.

richtet hat: „Hie soll abermals etwas gsungen werden“. Die Situation ist beidemal gerade so, daß kein Gesang besser passen könnte, als die entsprechende Motette Alders. Als innerer Grund darf noch die Bevorzugung der homophonen Satzart erwähnt werden, die sehr wohl eine Beeinflussung durch den schulmäßigen „Odenstil“ sein könnte. – In der Jakobsmotette ist der dorische Cantus firmus hauptsächlich dem Tenor anvertraut. Die erste Melodiezeile erscheint 1553 wieder im IO4. Psalm von Burkard Waldis: „Da Jakob aus Aegypten zog“¹. Alder hat die zehn rohen deutschen Verse in geschickter Weise gegliedert und mit größter Freiheit der Stilmittel behandelt. Schon die Anlage des Tenors beweist dies. Gerne verwendet er den Wechsel des Tempos in Verbindung mit dem Wechsel der Satzart. Auf diese Weise hebt er vor allem die Klagerufe des alten Jakob über seinen Verlust in homophonen Adagioklängen hervor: „O wee, der grossen Noth, mein lieber sun, der ist todt“, und „O Joseph, Joseph, mein lieber sun“². Dazu bilden die lebhafteren, imitierenden Stellen einen schönen Kontrast. Das Ganze wird durch ein Andante eingeleitet. Besonders wirkungsvoll ist vor dem Eintritt des Schlußfugatos das Duett der 9. Melodiezeile, zuerst im Alt und Baß, dann in Diskant und Tenor. Über die reiche Abwechslung in den angewandten Mitteln gibt das folgende Schema einen Überblick:

Melodiezeile:	I.	II.	III/IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
Tonart:	dorisch	dor.	phryg.	phryg.	lyd.	dor.	dor.	lyd.	dor.
Stil:	polyph.	polyph.	hom.	pol.	pol.	hom.	pol.	pol.	pol.
Stimmzahl:	3	4	4	4	4	4	4	2	4
Tempo:	andant.	alleg.	lento	alleg.	and.	adag.	all.	all.	all.

Ganz unbegründet war es also nicht, wenn Rhaw annahm, daß Ludwig Senfl der Komponist des Satzes sei. Was jedoch dagegen und für die Autorschaft des kleineren Meisters Alder spricht, sind neben dem Zeugnis der örtlich und persönlich näheren Quellen einige Herbheiten im Satz, die für Alder

¹ Zahn III, S. 473, Nr. 5611.

² Melodiezeilen III, IV, VII.

nichts Ungewöhnliches sind, es wohl aber für Senfl wären. Darauf hat schon Joh. Wolf in der Vorrede seines Neudruckes in den Denkmälern deutscher Tonkunst aufmerksam gemacht¹.

Das zweite Stück, die Josephsmotette „Wie Joseph in Aegyptenlandt“², ist bedeutend homophoner gehalten. Offenbar wurde Silbengleichzeitigkeit angestrebt. Das phrygische Thema, das diesmal im Diskant liegt, ist etwas ärmlich ausgefallen. Wieder sind die direkten Redestellen durch deklamatorische Pausen und durch strenge Silbengleichheit in allen Stimmen hervorgehoben. Interessant ist die variierte Wiederholung der beiden letzten Verszeilen, mit Umstellung der Glieder: 1^a ABCA, 2^a BCAA. Gegen die Zuweisung des Satzes zu Alders Werken läßt sich kaum etwas einwenden.

Noch ist der Tonsatz: „Ach Herr vernimm min kläglich stimm“³ zu nennen. Es ist der „trurig gsang“ aus Hans von Rütis „Noe“. Auch dieses Stück könnte von Alder stammen. Die Form ist die eines Liedes mit wiederholtem erstem und zweitem Teil.

d) Lieder.

Dem reichen Schatze kirchlicher Werke Alders gegenüber ist die kleine Zahl von fünf Liedern, die wir von ihm besitzen, recht bescheiden; und doch sind gerade die Lieder sehr bedeutsam, da sie uns sowohl in Bezug auf die Persönlichkeit des Komponisten als über die Art der Lieder, die in der Schweiz gesungen wurden, interessante Ergänzungen gewähren. Dieser Umstand ist umsomehr zu begrüßen, als das Lob des Wolfgang Musculus in der Vorrede zu den Hymnen ein geschmeicheltes Bild von Alder entwirft.

¹ DTD. Bd. 34, Vorrede; das Stück ist auch von Schreck unter dem Namen L. Senfl für gemischten Chor herausgegeben bei Breitkopf und Härtel, Leipzig und wurde vom Münchner Domchor auf Homocord-Platte Nr. 4—2945 gesungen.

² Basl. Handschrift F. X. 5—9, Nr. 33; die Motette wird demnächst durch den Schweiz. Tonkünstlerverein herausgegeben.

³ Basl. Handschrift F. IX. 32—35, Nr. 13; das Lied wird demnächst durch den Schweiz. Tonkünstlerverein herausgegeben.

Adolf Thürlings wies nach, daß die Liedmotette „Isbruck muß ich dich loßen“¹, mit dem bekannten Liede Heinrich Isaaks mehr gemein hat, als nur den Textanfang. Dieser lautet bei Alder: „Isbruck muß ich dich loßen“ (im Baß: „lon“), wozu in der Altstimme noch beigefügt wird: „ist mir ein schwerer pin“. Der Rest des Textes, der in dieser Stimme stand, ist ausradiert und nicht mehr zu lesen. Thürlings machte schon darauf aufmerksam, daß aus der zweiten Kurzzeile im Alt nicht auf ein anders gebautes Versmaß geschlossen werden darf, da die andern Stimmen an dieser Stelle einen klingenden Reim verlangen. Im Alt handelt es sich nur um die Zusammenziehung der Zeilen 1 und 3 als Textunterlage für die erste Melodiephrase in dieser Stimme. Das Reimwort „Pein“ kommt in der dritten Zeile der Bearbeitung des Liedes durch Leonhard Lechner² vor. Die Umstellung der Worte „ich muß“ in „muß ich“ begegnet uns auch in der Heidelberger Handschrift Nr. 343³. Es ist anzunehmen, daß sowohl diesen beiden, als auch Alders Fassung ein Text zu Grunde lag, der von demjenigen Isaaks abweicht. Die erste Strophe des Alderschen Satzes mag also gelautet haben:

Isbruck muß ich dich loßen,
 (Ich far dohin min stroßen)
 Ist mir ein schwerer pin.
 (Min freud ist mir genommen,
 Die ich nit weiß bekummen,
 Wo ich im elend bin.)

Die Vorlage des Komponisten könnte ein fliegendes Blatt oder ein Einzeldruck sein, deren Erk und Böhme mehrere aus

¹ Basler Handschrift F. X. 5—9, No. 20, übertragen und veröffentlicht durch A. Thürlings in der Festschrift zum zweiten Kongreß der I. M. G., Basel 1906, S. 84 f. In photographischer Reproduktion veröffentlicht von H. Dübi, Cosmas Alder 1930, Tafel 1 und 2, S. 63 und 67.

² Teutsche Villanellen 1577 und 1590, Nr. 24.

³ Entstanden ca. 1550—55.

der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nachweisen¹. Durch den Vergleich der beiden Melodien stellte Thürlings die große Ähnlichkeit ihres Verlaufes fest, welche nicht aus der Behandlung des gleichen Textes allein zu erklären ist. Der charakteristische Unterschied ist der zwischen einer Kunstweise und einem Volkslied: bei Isaak lauter einmalige Wendungen², bei Alder volksliedmäßige Formeln. In den wenigen Stellen allerdings, wo er individueller ist, trifft er sich mit Isaak. Das hat Thürlings gezeigt und daraus auf das Vorhandensein eines älteren Volksliedes geschlossen. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Isaak seine einzigartige Melodie dadurch gewonnen hat, daß er einem vorhandenen Volkslied alle seine volkstümlichen Züge nahm. Bei ihm liegt eine Neubildung in Text und Melodie vor. Das Lied der Handwerksburschen ist erst aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nachgewiesen. An Melodien zu diesen Texten ist vor derjenigen Isaaks keine, nach ihr nur die im Satz von Alder enthaltene vorhanden. Es fragt sich, ob in der hier besprochenen die „zersungene“ Isaaksche erscheint. Dafür sind jedoch die Abweichungen fast zu groß. Es bleibt eine andere Möglichkeit, die einiges für sich hat: Alder hat das Lied von Isaak irgendwann einmal gehört. Nach Jahren kam ihm ein Flugblatt mit dem Text in der oben angegebenen Fassung in die Hände. Er versuchte nun aus der Erinnerung die Melodie wieder zu gewinnen. Diesen Versuch haben wir vor uns. Dafür spricht der bemerkenswerte Umstand, daß gerade die Stelle seiner Melodie, welche abweichend von volkstümlichen Formeln sich mit der Isaakschen Fassung am meisten berührt, so oft und beharrlich wiederholt wird. Es ist die zweite Melodiephrase mit dem charakteristischen Abstieg bis unter den Grundton, die er im Diskant sechs Mal (!) ohne jedes Beiwerk bringt. Es ist, als ob er das, was ihm als be-

¹ Deutscher Liederhort II, S. 546. Vergl. auch M. Meier, Liederbuch Ludwig Iselins. Basler Diss. 1913/14, S. 97.

² Mit Ausnahme der von Rietsch als altertümlich bezeichneten Tenorklausel. Siehe Petersjahrbuch Bd. 24, 1917, S. 19 ff.

sonders charakteristisch in Erinnerung geblieben ist, durch die Wiederholung auch seinen Hörern einprägen wolle. Der Satz Alders ist eine gut gefügte Liedmotette. Die Melodie liegt größtenteils im Diskant, nur an zwei Stellen, bei den stumpfen Verszeilen, im Tenor. Sehr wirksam wird der kanonische Fluß durch die Zusammenfassungen der Stimmen unterbrochen. Eine solche beschließt z. B. die zweite Melodiezeile, worauf in der dritten der thematische Tenor durch die Vorausnahme um eine Semibrevis heraustritt aus den drei homophon gesetzten Nebenstimmen. Eine zweite Vereinigung erfolgt in Takt 30, die letzte auf das letzte Wort. In den polyphonen Stellen nehmen die drei Unterstimmen starken Anteil an der Imitation.

Von allen Liedern Alders ist sein „Für all auf erd“¹ das einzige, das nach Text, Melodie und Behandlung im mehrstimmigen Satz ganz Eigentum unseres Meisters sein könnte. Die schöne dorische Melodie des Tenors darin ist wohl der wertvollste Gewinn. Der Text mit seinem reizvollen Anfang füllt die drei Strophen im übrigen mit den üblichen Ausdrücken und schließt jede Strophe mit dem Refrain: „halt ich mich dein, sei wo ich sei“². Die dreiteilige Melodie ist in ihrer Gedrungenheit ein kleines Meisterwerk. Der erste Teil, transponiert dorisch, mit dem charakteristischen Quintschritt abwärts zu Beginn³, steigt bis zur Sext auf und fällt zurück auf den Grundton. Der zweite Teil erweitert den Quintschritt zur Oktave und schließt transponiert hypolydisch. Darauf kehrt der dritte Teil zur Ausgangstonart und zur Reprise des verkürzten ersten Teilschlusses zurück. Der vierstimmige Satz zeigt verschiedene

¹ Schöffer und Apiarius, 65 deutscher Lieder Argentorati (1535/36). Veröffentlicht von R. Eitner, M. f. M. 26. Jhg. 1894, S. 62. Dübis Angabe (S. 50), auch in einer Forsterschen Sammlung seien Lieder C. Alders enthalten, beruht offensichtlich auf einem Versehen.

² Ein ähnlicher Refrain in *Wannenmachers weltl. Bicinium VI.*

³ Sie teilt ihn mit vielen Melodien des 16. Jahrhunderts. Vgl. bei Liliencron, *Volkslied*, Nr. 3, 108, 112, 116, 123, etwas verzögert bringen ihn auch Nr. 69 und 103.

Eigentümlichkeiten, so die leeren Klänge zu Beginn und die seltsame Verknotung der Stimmen (Takt 13 und 14). Alder zeigt sich als Könnler im dritten Teil des Stückes, wo er den Refrain einerseits durch den Kanon zwischen Diskant und Tenor, anderseits durch das Terzduett von Alt und Tenor in den drei letzten Takten hervorzuheben versteht.

Das Lied „O du armer Judas“ aus der gleichen Sammlung wie das oben genannte (Nr. 12)¹ gehört einer Gattung an, für die Alder eine Schwäche gehabt zu haben scheint: das politische Spottlied. Der geistliche Text widerspricht dem nur scheinbar. Er ist die Übersetzung der dritten Strophe des Hymnus: „Laus tibi qui pateris“, deren Anfang lautet „O tu, miser Juda“. Die Übersetzung taucht als katholisches Kirchenlied schon Ende des 14. Jahrhunderts auf in Spörls Liederhandschrift und ging seit 1527 auch in protestantische Gesangbücher über mit verschiedenen Texten². Es wurde wiederholt in mehrstimmigem Satze verarbeitet, so durch Arnold von Bruck und Ludwig Senfl³ und für Laute durch Joh. Gerle. Im Gegensatz zu diesen ernsten Vertonungen steht seine parodistische Verwendung, für die auch der Aldersche Satz ein Beispiel ist. Kaiser Maximilian ließ das Lied 1490 in Regensburg aufblasen, um die Bürger wegen ihres Verrates zu verhöhnen. Besonders zur Reformationszeit wurde es von beiden Parteien gerne zu ähnlichem Zwecke benützt. Luther selbst parodierte es auf Herzog Heinrich von Braunschweig (1541) „Wider Hans Worst: Ach du arger Heintze“. Auf katholischer Seite sang man: We euch ir armen reichstett“ und „O ir armen Schwaben“ (1547). Aber auch in der Schweiz wurde in ähnlicher Weise gesungen:

¹ Veröffentlicht durch E. Bernoulli. Liederbücher S. 79. Der Satz von Alder findet sich auch in einer handschriftlichen Lautentabulatur aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, Autographen, Versteigerungs-Katalog 63, Leo Liepmannsohn, Antiquariat, S. 15, Nr. 93.

² Erk-Böhme III, S. 671; Bäumker I 205f.

³ Otts Liederbücher von 1534 und 1544.

„O du armer Mur Narr
 Was hastu getan,
 Dass du also blint
 In der heiligen schrift bist gan?
 Des mustu in der kutten
 Leiden pein
 Aller gelerter Murr Narr
 Mustu sein
 Ohe ho, lieber Murnar”¹,

und in nächster Nähe Alders spielte, wie Bullinger berichtet, das Lied bei der Einführung der Reformation eine ähnliche Rolle², als nämlich der Organist Moritz Kröuel es als letztes Nachspiel vor der Reformation verwendete, und offenbar weit davon entfernt war, seinem Amte gerührt eine Träne nachzuweinen, wie eine romantische Anekdote aus dem letzten Jahrhundert erzählt. Was bei dem Alderschen Liede von vornherein die parodistische Auffassung wahrscheinlich macht, ist die Umgebung, in der es veröffentlicht wird. Es wäre der einzige geistliche Text unter den 65 Liedern der Sammlung. Dies läßt vermuten, daß das Lied nicht geistlich, sondern durchaus als Spottlied aufzufassen ist. Man wird in dieser Ansicht bestärkt, wenn man die Punktierung des Themas, das dadurch spöttisch schäkernd wird, beachtet. Dahin gehören auch die übrigen „Entstellungen” der Melodie, die schon Erk aufgefallen sind³. Tatsächlich bringt Alder den Cantus firmus nie wörtlich, immer läßt er ihn irgendwo anders enden, als da, wo er sollte. Das gibt diesem Satz etwas eigenartig Bizarres. Er ist durchweg imitierend gehalten mit abwechselnd zweistimmigen und vierstimmigen Gruppen. Den höchsten Triumph feiert der punktierte Rhythmus in der fünften Melodiezeile, wo der Name Luzifers achtmal hintereinander von verschiedenen Stimmen ertönt, eine Schilderung der Hölle im Kleinen (Takt 10-16). Von starker Wirkung ist das darauffolgende Zusammentreten aller Stimmen zur Verurteilung: „musstu ewig sein”. Ein dreizehntaktiges „Kyrie” beschließt den Satz. Interessant ist ein Ver-

¹ Böhme, S. 646.

² Siehe oben S. 38.

³ Liederhort III, S. 671.

gleich mit der ernsthaft aufzufassenden Motette Senfls¹ auf denselben Text. Das Thema erscheint in gleichen Noten im Kanon zwischen zwei Tenören, mit dreistimmiger Begleitung in freier Nachahmung. Weit mehr als Alder läßt sich Senfl zur Ausspinnung des „Kyrie“ hinreißen, dem er den größeren Teil der Komposition einräumt.

Der parodistische Zug der Alderschen Komposition gibt Anlaß, zu erwähnen, daß die gleiche Liedersammlung von Schöffler und Apiarius auch die drei Bohnenlieder enthält, mit denen das berühmte Berner Lied auf den Ablaß vom Jahre 1523 in Zusammenhang zu stehen scheint. Obwohl wir jene Fassung nicht kennen, können wir uns doch aus den erhaltenen Beispielen einen Begriff machen². Cosmas Alder ist durch seine Vorliebe für polemische Lieder neuerdings in den Verdacht gekommen, der Erfinder der Melodie des Trutzliedes gegen das Augsburger Interim von Janus Zymaius zu sein³. Die Neigung zu einer in der Eidgenossenschaft verbotenen Liedgattung vererbte sich augenscheinlich auf seinen Sohn Konrad, der als Student des Collegiums in Bern (1546) in eine Liedaffäre verwickelt wurde⁴.

Zur Gattung der Schwänke steuert Alder zwei ziemlich starke Stücke bei. Das erste, „Ein armer Mann wolt weiben“⁵, besingt ein Thema, das auch im heutigen Volkslied noch beliebt ist, die Armen-Hochzeit⁶. Der Witz dabei

¹ Ott, Liederbuch Nr. CII, Publikat. älterer Musikwerke III, S. 288 f.

² Das Schema der Spottstrophe lautet: Wer das und das tut, zu dem sagt man: „Gang mir aus den Bohnen!“, so in den Liedern von Th. Sporer und B. Arthopius. (Wüst kehrt das Schema um: Er begnüge sich mit seinem eigenen frohen Mut und sage: „Gang mir aus den Bohnen!“) Dieses Schema wurde wie unsre Schnitzelbankverse auf jede beliebige Gelegenheit zurechtgemacht, Sporer verspottet die Unsitten seiner Zeit. Auf den Ablaß würde am ehesten passen die erste Strophe bei Arthopius.

³ W. Schuh, in Schweiz. Musikzeitung, 1929, S. 282; s. oben S. 162 ff.

⁴ Fluri, in Mitteilungen f. Erziehungs- und Schulgeschichte XI, 1901, S. 192.

⁵ Schöffler und Apiarius 1535/36, Nr. 41; das Lied wird demnächst in der „National Edition“ des Schweiz. Tonkünstlervereins erscheinen.

⁶ Z. B. „s'arm Beetali wolt hürote“; „Ich hab' ein Häus“, Trüb, Fahrtenlieder, No. 150 und 164.

beruht auf der Doppelsinnigkeit volkstümlicher Redensarten. In unserem Fall liegt noch eine Steigerung darin, daß nacheinander beide Eehälften ans Aufprotzen kommen¹. Wiederum zeigt die Melodie Alders im Vergleich mit der von Böhme² wiedergegebenen wesentliche Änderungen. Die einschneidendste betrifft die Tonarten: bei Böhme mixolydisch, der erste Teil des Abgesanges dorisch; bei Alder transponiert jonisch, der Mittelteil mixolydisch. Melodische Abweichungen sind der Quartschritt zu Beginn und die Vereinfachung des Mittelteil-Motivs:

Böhme:



die frau die lacht, ja morn zu nacht.

Alder:



die frau die lacht, ja morn zu nacht.

Bei Alder tritt hier wiederum der Zug zum volkstümlichen auf. Dahin zielen auch die punktierten Rhythmen. Mit sichtlichem Vergnügen unterstreicht Alder den Humor des Liedes. Er beginnt kanonisch im Einklang, respektive in der Oktave. Er begnügt sich nicht mit der einfachen Wiederholung des Stollens, sondern gibt statt dessen eine Variation. Läßt er sich hier noch Freiheit in der Auszierung der Melodie in allen Stimmen, so bringt er den banalen Anfang des Abgesanges ganz ohne jede Zutat; besonders betont wird darauf die Frage „ich will erst von dir wissen“ durch die Zusammenfassung der Stimmen.

¹ Das Lied erschien um die gleiche Zeit in der Bearbeitung von Th. Sporer in den Reutterliedlein 1535, Nr. 6.

² Altdeutsches Liederbuch S. 315.

Noch derber ist der Schwank von der stolzen Müllerin¹. Die Strophe, die in der Handschrift beigegeben ist, ist die erste von 26. Das Poem ist eine kräftige Satire auf die Unsittlichkeit des Klerus zu Beginn des 16. Jahrhunderts². Das Lied erfreute sich in Basel großer Beliebtheit. Im selben Liederbuch findet sich noch eine zweite, anonyme Fassung³. Eine Bearbeitung bei Ott (Nr. 58) stammt von L. Senfl. Die Humanisten verstanden, wie man sieht, sehr derben Humor, wenn er gut war. Witzig ist Alders Behandlungsart auch hier. Dem geistlichen Herrn zu Ehren, den der Text aufs Korn nimmt, kleidet er die echt gassenhauerische Melodie in die feierliche Form einer Cantus firmus-Motette und vermeidet geflissentlich alles, was an ein Lied erinnern könnte. Die Melodie zerpfückt er auf alle erdenklichen Arten, sodaß man vermuten möchte, er wolle sich lustig machen über die motettische Kompositionsform als solche⁴. Nie findet die sonst im Liede übliche Zusammenfassung aller Stimmen statt, nicht einmal dort, wo wir sie mit Bestimmtheit erwarten: am Ende des Stollens; gerade an dieser Stelle aber eilt der Tenor hastig weiter. Der Reiz dieses Stückes besteht also im Gegenspiel der volkstümlichen Melodie und der feierlichen Form. Solche Anspielungen sind im Kreise der Berner und Basler Humanisten sehr wohl verstanden worden, und Alders Scherz hat gewiß in mancher Stunde fröhlichen Beisammenseins seine erheiternde Wirkung ausgeübt.

¹ Basler Handschrift F. X. 5—9, Nr. 26; nicht erwähnt von Thürlings in Zwingliana II, S. 216 und Dübi; dagegen von Richter (S. 57), Eitner I (S. 100) und Refardt (S. 5); das Lied wird demnächst in der „National Edition“ des Schweiz. Tonkünstlervereins erscheinen.

² Der Text aus drei fliegenden Blättern in der Staatsbibliothek Berlin, veröffentlicht durch R. Eitner, Publication älterer Musikwerke, Bd. III, S. 170 f.

³ Basler Handschrift F. X. 5—9, Fol. 26.

⁴ Melodisches Schema des Tenors: AB A B BC D D E EF EF FF.
Verszeilen: 1,2 3 4 4,5 6 6 7 7,8 7,8 8,8.

X.

Die kleineren Meister.

Die wichtigste Musikerstelle in der Kirche nächst dem Kantor hatte der Organist inne. Von den kleineren Vokal-Meistern der betrachteten Epoche gehörten mehrere diesem Berufe an, wie Egolf Koler, Fridolin Sicher, Stephan Schwarz (?). Allerdings bekleideten einige unter den Kantoren und Organisten jener Zeit ihr musikalisches Amt nur vorübergehend und wirkten später als Geistliche oder Schullehrer, so Hans Heer, Felix Leu, Christoph Schilling und Clemens Hör. Vereinzelt steht der Buchdrucker Matthias Apiarius, der mit Vorliebe und Sorgfalt den Druck von Musikalien ausführte und gelegentlich auch ein mehrstimmiges Stücklein eigener Komposition beisteuerte.

Egolf Koler¹.

Egolf Koler war vermutlich der Sohn des Luzerner Organisten Johann Koler (1466) und war von 1480–1496 Organist seiner Vaterstadt². Nach sechzehnjähriger Amtstätigkeit wurde er von seinen Vorgesetzten plötzlich entlassen, da er schon mehrere Male ohne Erlaubnis „von inen gelouffen“ war. Seine Ausflüge hatte er dazu benützt, sich um die Organistenstelle am Münster zu Bern zu bewerben. Da dieser Posten aber nicht frei war, so versorgten ihn die Berner Chorherren zunächst mit der Kaplanei der Bruderschaft „Unser Lieben Frau“ an ihrer Kirche. Auch hier machte er sich unmöglich und sollte am 8. April 1502

¹ A. Fluri, Orgel und Organisten in Bern vor der Reformation, 1905, S. 12 f., 15 f. P. X. Weber, im „Vaterland“ Luzern, 7. Sept. 1929.

² 1488 hatte er einen Anstand mit dem Kloster Muri vor der Tag-satzung, da er behauptete, das Kloster schulde seiner Frau 300 Pfund Haller.

wegen schlechter Aufführung das Land verlassen. Er scheint dann jedoch als Organist nach Thun versetzt worden zu sein. Von dort kehrte er am 23. März 1504 nach Bern zurück und amtete ein bis zwei Jahre provisorisch als Nachfolger Bernhardin Crützlingers an der Münsterorgel.

Egolf Koler führte gerne witzige Reden. So soll er als Kaplan des Berner Stiftes über seine eigene Unkenntnis der lateinischen Sprache und über diejenige seines obersten Vorgesetzten, des Stiftspropstes Johannes Armbruster, scherzweise gesagt haben: „die Tütschen herren wärid noch nit al von Bern vertriben, diewil si zwen da wärid“¹. Die Deutschherren, die bis 1485 den Gottesdienst im Münster hielten, hatten wegen ihrer Unbildung und Pflichtvergessenheit weichen müssen.

Eine Basler Handschrift hat das Lied „Zart frouw anschouw“ als einziges von Egolf Koler bewahrt². Das dreistimmige Stück enthält die Melodie im Tenor. Die verhältnismäßig schlechte Quelle macht die Unterscheidung von Schreiberfehlern und altertümlichen Härten des Satzes nicht gerade leicht. Auf die Orgel als Hauptinstrument des Verfassers deutet der homophone Satz hin, vielleicht auch die Unausgeglichenheit in der Führung der Diskantstimme.

Johannes Heer³.

Die erste Erwähnung des Musikers und Geistlichen Johannes Heer geschah anlässlich des Freischießens in Zürich im Jahre 1504, das er als Student besuchte. Später studierte er in Paris und erhielt dort den Magistergrad⁴. Nach 1517 war er Musiker, vielleicht Organist („choraulis“, „histrion“) im Gefolge des in jenen Jahren wenig seßhaften Kardinals Matthäus Schiner, von dem er

¹ Val. Anshelm, Chronik I, S. 270. ² F. VI. 26 f, Fol. 6.

³ Jahrbuch des hist. Vereins d. Kts. Glarus XXXVI, 1910, S. 79. Thürlings, Tonmeister, S. 12 und 24 f.

⁴ Nachweisen läßt er sich in Paris vom 30. Mai 1510 bis 3. März 1516. Im April 1511 war er in Glarus, s. oben S. 50.

in Ehren gehalten wurde¹. 1519 treffen wir ihn in Glarus, wo er 1523 Pfarrhelfer neben dem Leutpriester Valentin Tschudi, dem Nachfolger Ulrich Zwinglis, war. Diese Pfarrhelferstelle scheint Heer bis an sein Lebensende bekleidet zu haben. Im genannten Jahre 1523 brachten die beiden Glarner Seelsorger dem Reformator Ulrich Zwingli ein Obsequiale ihrer Pfarrkirche, das alte liturgische Bräuche aufwies². Johannes Heer, der 1530 heiratete, predigte den Evangelischen, sang aber dennoch auch in der Messe der Katholiken. Er war mit Valentin Tschudi der Ansicht, daß der himmlische Neubau der Kirche nicht „ohne Einheit im Geist und mit Vernachlässigung der Gemeinschaft der Heiligen nur allein durch den Schutz des Buchstabens“ bestehen könne³.

Heers Liederbuch⁴ ist ein anziehendes Zeugnis seiner Studentenzeit in Paris. Da finden sich zwischen den deutschen, französischen und italienischen Liedern und lateinischen Motetten zahlreiche sinn- und humorvolle Verse antiker und humanistischer Dichter. Den ursprünglichen Besitzer gibt das Buch auf der letzten Seite mit dem Zweizeiler kund: „Je suys au maistre Jehan her (de glaris) Lesquel moy tient en grand honeur“. Die Daten 30. Mai 1510 und 3. März 1516⁵ melden die Abfassungszeit.

Zwei Lieder sind darin enthalten, die mit einiger Wahrscheinlichkeit von Heer selbst stammen. Das erste, „Verlangen hart“, trägt am Ende des Tenors seinen Namen „HA. HER“.

¹ F. Cervinus schreibt am 23. Jan. 1521 aus Glarus an Zwingli über den Kardinal M. Schiner: „Nescio ego certe, cuius tum conditionis tum probitatis hic cardinalis homo sit, neque eum unquam vidi; sed quod saepius audiui e magistro Joanne Hero tuo, qui olim eius choraulis fuit, esse ipsum hominem modestissimum, peritum, liberalem, munificum, pium ac probum. Tamen et hic histrio hoc etiam fatetur, eum quondam honorifice tractasse; non solum muneribus, sed etiam prandiis et auro eum dotavit, sed pro tali beneficio tales rependit gratias.“

² Zwingli, S. W. VII, S. 201; Auslegung des 8. Artikels (1523), Zwingli, S. W. II, S. 133.

³ Thürlings, Tonmeister, S. 24 f. Über die Identität des „älteren“ Magisters und des „jüngeren“ Helfers Johannes Heer vergl. Zwingli, S. W. VII, S. 201, A. 10.

⁴ St. Galler Stiftsbibl. Mscr. 462; s. Beilage VIII. ⁵ Fol. 47 und 67.

Das zweite, „Ein frölich Wesen“, ist am Schluß mit seinem Familienwappen gezeichnet, in dessen oberem Feld an Stelle der Sterne die Initialen „IA. HE“ stehen¹. Die beiden Lieder müssen als Anfängerversuche aufgefaßt werden. Zwar zeichnet sich das vierstimmige „Verlangen hart“ durch seine schöne jonische Melodie aus. Die altertümliche Herbheit des Satzes erklärt sich aus dem Bestreben, an den Verszeilenschlüssen alle Stimmen auf konsonanten Tönen (d. h. auf Grundton und Quint eines Dreiklanges) schließen zu lassen. Auffallend ist auch das Tremolomotiv auf das Wort „mir“. An der Imitation nimmt hauptsächlich der Diskant teil.

Lebendiger ist das dreistimmige „nüwe frölich wesenn“, ein richtiges Studentenlied. Hier ist auch der Tenor reich ausgeziert. In Bezug auf die Zeilenschlüsse läßt sich die gleiche Beobachtung machen wie beim erstgenannten Stück. Es ergibt sich dort für unser Ohr der Eindruck altertümlicher Leere; derselbe Klang mag vom damaligen Hörer als vollendete Gelöstheit empfunden worden sein.

Fridolin Sicher².

Fridolin Sicher wurde am 5. März 1490 in Bischofszell geboren. Mit 13 Jahren trat er in die Lehre bei dem Konstanzer Organisten Hans Vogelmeier. Als dieser 1504 starb, beendete Sicher seine Lehrzeit bei Hans Buchner, der als Nachfolger Vogelmeiers in Konstanz Organist wurde. Sicher erhielt darauf die Kaplaneipfründe zu St. Agnes am Chorherrenstift zu St. Pelagius in seiner Vaterstadt Bischofszell und sang am Sonntag nach Ostern 1511 seine erste Messe. Mit seiner Pfründe war auch das Organistenamt verbunden. Als im Jahre 1515 die Klosterkirche in St. Gallen eine neue Orgel erhielt, „verdroß ihn seines Werks“ in Bischofszell. Er stellte den Ertrag seiner Pfründe für die Er-

¹ Fol. 16 und 30; vergl. das Wappen im B. H. L. S., Artikel Heer.

² A. Thürlings, Tonmeister, S. 21; E. Götzinger, F. Sichers Chronik, Mitteilungen z. vaterländischen Geschichte, neue Folge X, St. Gallen 1885.

neuerung des Instrumentes durch den Orgelbauer Meister Hans Schentzer zur Verfügung und zog als Organist nach St. Gallen. Nachdem die Bischofszeller Orgel verbessert war, wechselte Sicher seinen Aufenthalt beständig zwischen seiner Vaterstadt und St. Gallen. Diese Doppelspurigkeit kam ihm 1529 zustatten, als die Mönche und Kapläne der Abtei vertrieben wurden. Damals befand er sich in Bischofszell und entging damit dem Verhängnis. 1531 erhielt er überdies die St. Michaelspfünde in Ensisheim im Elsaß, welche die Universität Freiburg im Breisgau zu vergeben hatte. Nach der Restauration des Stiftes St. Gallen kam dazu die Kaplanei zu St. Jakob vor der Stadt, sodaß er am 13. Juni 1546 als wohlhabender Mann seine Tage beschossen haben mag. Auch Fridolin Sicher zeichnete sich durch seine eigenartige Stellung in den Stürmen der Reformation aus. Im Gegensatz zu Johannes Heer blieb er Katholik, trotz seiner entschiedenen Sympathie für die reformierte Sache, wie sie aus seiner Chronik mit aller Deutlichkeit spricht. Entscheidend war für ihn offensichtlich sein Beruf als Musiker, der ihn zu seiner vorsichtigen aber von Erfolg gekrönten Stellungnahme veranlaßte.

Für die Geschichte der Instrumentalmusik unseres Landes ist Sichers Orgeltabulaturbuch wichtig, das er während seinen Lehrjahren, 1503–1513, in Konstanz anlegte. Es enthält Liedbearbeitungen und Orgelstücke. Ebenfalls für Orgelspiel mag seine Sammlung französischer Chansons und Motetten bestimmt gewesen sein, welche er in einem Pergamentbüchlein zusammengestellt hat, obwohl die Stimmen nach Art der Chorbücher einander gegenüber angeordnet sind. Es enthält größtenteils Stücke, die in den Drucken von Petrucci aus den Jahren 1501 und 1502 erschienen waren¹. Auch als Kopist eines Antiphonarium horarum hat er sich betätigt (1544).

Ihn als Vokalkomponisten zu nennen, veranlaßt uns sein Lied „Mich hat das glück“, dessen Tenor im Iselinschen Liederbuch der Basler Universitätsbibliothek enthalten ist². Die

¹ St. Galler Stiftsbibliothek Mscr. 461. s. Beilage XI.

² Basler Handschrift F. X. 21, Fol. 61.

Melodie bewegt sich im großen und ganzen in G-Moll, endet aber transponiert phrygisch auf d. Die Stimme weist ein schönes Ebenmaß auf im Wechsel zwischen dem Hervortretenlassen der melodischen Struktur und melismatischer Einkleidung.

Christoph Schilling¹.

Christoph Schilling ist der Sohn des bekannten Verfassers der Luzerner Bilderchronik Diebold Schilling (1460–1520). Christoph studierte an den Universitäten von Basel (seit 1509), Pavia (bis 1515) und Tübingen (ca. 1518/19) Theologie. Sein Lehrer in Pavia, Heinrich Cornelius Agrippa, führte ihn in die okkulten Wissenschaften ein. Als dieser bekannte Universalwissenschaftler nach der Unglücksschlacht bei Marignano flüchten mußte, übergab er dem jungen Luzerner einige seiner Schriften, darunter seinen Kommentar zu den Römerbriefen und eine Einführung in die Geheimwissenschaften. Schilling rettete diese Manuskripte nach Luzern und stellte sie ihrem Verfasser zu, als sich dieser in der Schweiz aufhielt. Auch dann noch verbunden beide, Lehrer und Schüler, Freundschaft und gemeinsames Interesse an den Arkana. Eine besondere Freude erlebte Agrippa, als der berühmte Humanist Joh. Reuchlin in seinem Buch über die hebräischen Akzente (1518), Kompositionen seines ehemaligen Schülers veröffentlichte.

Schilling wurde zunächst Musiker am Hofe des Herzogs Ulrich von Württemberg, und (um 1523) Kaplan in seiner Vaterstadt. Da er sich zur Reformation bekannte, mußte er Luzern verlassen und fand in Basel Aufnahme. 1548 wurde er Präpositus des obern Collegiums daselbst und 1557 Professor der griechischen Sprache am Pædagogium. Im Jahr darauf zog er

¹ H. C. Agrippa, *Operarum pars post.*, pag. 732 f, 744, 805 f. Leu, *Lexikon*, Suppl. Bd. VII, S. 363; *Athenae Rauricae* S. 280, V; Th. von Liebenau, *Einführung zur Berner Chronik Diebold Schillings*, Bern 1892, S. 11; P. Hilber, *Des Luzerner Diebold Schilling Bilderchronik 1513*, Frauenfeld 1928, S. 24; s. Beilage I, Nr. 11.

als Pfarrer nach Riehen, mußte aber 1562 entsetzt werden und starb bald danach¹.

Seine Komposition der hebräischen Akzentmelodien rechtfertigt die Nennung Christoph Schillings in diesem Zusammenhang, wenschon seine Tonsätze weder in der Schweiz entstanden, noch kaum daselbst aufgeführt worden sind.

Die Bearbeitung für vier Männerstimmen enthält die Melodie nach den Angaben des Priesters Bossosthenius (Böschenstein)² im Tenor, d. h. in der dritten Stimme. Der Odenstil erfährt hier insofern eine Einschränkung, als die Vertonung nicht langen und kurzen Silben entsprechend skandiert, sondern offenbar wie die Melodie frei vorzutragen ist. Die Harmonisierung ist nicht sehr glücklich, weder markante harmonische Folgen, noch besonders schöne melodische Linien zeichnen sie aus. Zahlreich sind Terzverdopplungen selbst in den gehaltenen Schluß-Akkorden. Auffallenderweise fehlt hier zuweilen sogar die Quint.

Felix Leu³.

Felix Leu ist der Sohn des Malers Hans Leu des älteren, und Bruder des bekannten jüngern Künstlers gleichen Namens. Die Freude an der Tonkunst war in dieser Familie heimisch. Der Musik huldigte der Maler Hans Leu d. J. in seinem reifsten Werke „Orpheus und die Tiere“⁴. Felix war kurz vor der Jahrhundertwende in Zürich geboren und studierte in Basel (1515/16) und Pisa (1518) Theologie. Im Jahre 1520 machte er

¹ Vielleicht beziehen sich die letzten Daten auf einen Sohn Schillings namens Christoph, der 1547 in Basel studierte, 1550 Baccalaureus und 1553 Magister wurde. K. Gauß, Basilea Reformata, 1930 S. 137.

² „Diatonicum autem modulamen nobis attulit Bossosthenius sacerdos. Harmoniam fecit Christophorus Sillingus Lucernensis“. Reuchlin, De accentibus et orthographia linguae hebraicae, Hagenau 1518. Fo. LXXXIII; s. oben S. 60; H. Loewenstein, in Zeitschrift f. MW. XII, S. 514 und 646; O. zur Nedden, ebenda. XIII, S. 331.

³ Schubiger, S. 33; P. Ganz, Die Familie des Malers Hans Leu von Zürich, Zürch. Taschenb. 1901, S. 163 ff; Refardt S. 189; s. Beilage I, Nr. 16.

⁴ Besitz der Basl. Kunstsammlung.

sich in Zürich in Gesellschaft einer lockeren Malersippe unliebsam bemerkbar. Das folgende Jahr brachte ihm eine sichere Stellung als Kaplan der Heilig-Geist-Kapelle in der St. Nikolauskirche zu Freiburg i. Ue. Anfangs hatten seine Vorgesetzten, die Chorherren, an seinem „züchtigen wandel gutt gefallen“. Dann aber sonderte er sich ab und hielt zu den Neugläubigen. Er machte daraus auch kein Hehl, weshalb er 1524 vor den Rat der Stadt zitiert wurde. Doch änderte er seine Haltung keineswegs, und als er ein zweites Mal Rechenschaft ablegen sollte, zog er vor, in seine Heimat zu fliehen. Darauf wurde ihm die Rückkehr nach Freiburg verboten. Auch die Fürsprache des Zürcher Rates half nichts. In Zürich fand Leu bald seine früheren Gesellen wieder. 1527 wurde er wegen Nachtlärms verklagt. Im gleichen Jahr erschien Verena Brun aus Horgen gegen ihn vor Gericht mit der Aussage, er hätte ihr in Freiburg, wo sie ihm drei Jahre lang Haus gehalten, die Ehe versprochen und wolle sein Wort nun nicht einlösen. Sie wurde seiner ledig erklärt. Was nachdem aus Leu geworden ist, entzieht sich unserer Kenntnis; doch scheint sein Tod vor demjenigen seiner Mutter eingetreten zu sein, da er in ihrem Testament vom Jahre 1534 nicht erwähnt wird.

Tschudis Liederbuch enthält von Felix Leu die jonische Liebesklage „Lieb mag nit lang on leid bestan“, von der nur die Diskant- und Altstimme und vom Text die zitierten Anfangsworte vorhanden sind.

Stephan Schwarz¹.

Das einzige Zeugnis für die Existenz dieses Musikers ist Tschudis Liederbuch, das zwei Messensätze von ihm enthält und ihn im Autorenverzeichnis aufführt als „Stefanus Niger, Swartz, Sedunensis Valesianus“. Die Abfassungszeit des Lieder-

¹ Schubiger, S. 33; Eitner, S. 106; die abweichenden Angaben bei Refardt, S. 285, beruhen auf einem Versehen.

buchs datiert die Wirksamkeit dieses Komponisten ins 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts¹.

Als Fragmente sind erhalten der Introitus „Puer natus est nobis“ und die Communio „Viderunt“. Sie gehören dem Proprium Missæ für den Weihnachtstag an. Die Tonsätze zeigen in Anlage und Stil Verwandtschaft mit den beiden Stücken von Joh. Wannemacher in der gleichen Sammlung. Der Choral scheint wie dort in der fehlenden Tenorstimme enthalten gewesen zu sein². Vorhanden sind die Diskant- und die Altstimme.

Matthias Apiarius³.

Matthias Apiarius, eigentlich Biener, wurde um 1500 in Berchingen (Mittelfranken) geboren. Zunächst war er als Buchbinder in Nürnberg und Basel tätig. In der letztgenannten Stadt wurde er am 10. Dezember 1525 in die Safranzunft und am 3. April 1527 ins Bürgerrecht aufgenommen. 1528 besuchte er die Berner Disputation und unterschrieb die 10 Thesen. Im Jahre 1533 wechselte er Aufenthalt und Beruf und wurde als Mitarbeiter Peter Schöffers des Jüngeren Buchdrucker in Straßburg. 1537 eröffnete er in Bern die erste Buchdruckerpresse, wurde auch hier Bürger und besaß bald ein Haus⁴. Seine als „torecht“ bezeichnete Gattin schenkte ihm zwei Söhne, Samuel, später Buchdrucker in Bern, Solothurn und Basel, und Siegfried, Stadtpfeifer und Buchbinder in Bern. Matthias Apiarius

¹ Ulrich Zwingli erwähnt 1519 in einem Brief an Oswald Myconius (Briefe I., S. 243) einen Griechischlehrer Stephan Niger. Es handelt sich um einen der besten Schüler des Griechen Demetrius Chalkondylos. Niger lehrte in Mailand bis 1522, geriet dann aber in bedrängte Verhältnisse. Er stammte aus der Diözese Cremona, darf also kaum mit unserm Musiker zu identifizieren sein.

² s. oben S. 146 f.

³ A. Thürlings in Vierteljahrsschrift f. MW. VIII, 1892, S. 400, mit Facsimiles; A. Fluri im Bern. Taschenbuch 1897, S. 196—253; Refardt s. 9 f; s. S. 150 f., 162 ff. und 166.

⁴ Brunngasse jetzt No. 70.

starb in Bern im Spätjahr 1554. – Apiarius muß irgendwie eine auffallende Erscheinung gewesen sein. Man erzählte über ihn hübsche Anekdoten. Eine solche, die seinem verträglichen Charakter und seiner frommen evangelischen Gesinnung das beste Zeugnis ausstellt, teilt Jörg Wickram im Rollwagenbüchlein mit. Aber auch seine Musikliebe war bekannt. Aus diesem Grunde wandte sich der Lüneburger Kantor Auctor Lampadius an ihn für den Druck eines Musiklehrbuches¹. Apiarius bewies denn auch sein Interesse an der Musik durch eine ganze Reihe von Musikdrucken. Gemeinsam mit Peter Schöffler in Straßburg brachte er die folgenden Werke heraus:

1534 Epicedion Thomæ Sporeri per Sixt Dietrich,

1534 Wittenbergisch Gesangbüchli d. Joh. Walther,

1535 Rerum musicarum opusculum per J. Froschium,

1535 Magnificat von Sixt Dietrich,

(1536) Fünff und sechzig teütscher Lieder².

Seine Berner Drucke sind für das dortige Musikleben von besonderem Einfluß gewesen:

1537 Auctor Lampadius, Compendium musices.

1552 Janus Zymaius, Ein artlichs news lied von der zart schönen Frawen Interim,

1553 Joh. Wannemacher, Bicinia,

1553 Cosmas Alder, Hymni sacri³.

Das schönste Zeugnis für Apiarius' feinsinniges Verständnis in musikalischen Dingen enthält die Biciniensammlung, sowohl in seiner Vorrede⁴, als in den beiden Zwiegesängen seiner

¹ „... Caeterum, quod noster quicquid est libelli tibi, Domine Apiari, ad imprimendum sit missus, fecit christianus tuus animus et singularis de musicis rebus amor, cui nihil (vt audio) est gratius nihilque dulcius quam quod iuuentus studeat bonis cum artibus tum moribus, in primis syncerae pietati, atque sese Musica arte nobilissima iugiter exerceat...“ Lampadius, Vorrede zum Compendium musices.

² Vogeleis, S. 226.

³ Von der am 2. März 1552 vom Rate bewilligten Druckausgabe des Psalters von F. Gindron ist kein Exemplar erhalten. Refardt, S. 10 und 99.

⁴ M. f. M. VIII, 1892, S. 101 und Berner Taschenbuch 1898, S. 204; Müller, Hefte zur Beförderung des Turmblasens Nr. 4; vergl. oben S. 150 f.

eigenen Komposition, die er den Wannemacherschen folgen ließ mit der Bemerkung: „Math. Apiar(ius) olim faciebat“.

Das Bicinium „Ach hulf mich leid“¹ ist ein Beispiel meistersängerischer Dicht- und Tonkunst, das vielleicht aus seiner Nürnberger- oder Straßburger Zeit stammt. Das Lied findet sich einzig hier mit weltlichem Text, während schon Peter Schöffers Liederbuch von 1513 ein Bußlied mit gleichem Textanfang enthielt.

„Es taget vor dem Walde“² stellt den Gegensatz zu jener formelhaften Kunst dar. Mit der frischen Ursprünglichkeit des Volksliedes und mit der trefflich knappen Komposition ist es so recht dazu angetan, auch heute noch die Lust der Sänger und die Freude der Hörer zu wecken³.

Clemens Hör⁴.

Clemens Hör war von 1546 bis 1553 Schulmeister in seiner Vaterstadt St. Gallen, wo sein Vater Clemens vor ihm dasselbe Amt bekleidet hatte. Später wurde er Prediger in Grub⁵, Trogen⁶ und Arbon (1563). Er starb 1572.

Seine handschriftlich hinterlassenen Werke im Besitze der Bibliotheken von St. Gallen und Zürich zeugen von seinen weitgehenden außeramtlichen Interessen. Es sind zwei „Redh-

¹ Weltl. Bicinium Nr. 9.

² Weltl. Bicinium Nr. 10; veröffentlicht von M. Friedländer, Volksliederbuch für die Jugend, Ed. Peters 1930, I. S. 339; von W. Schuh, Schweizer Sing- und Spielmusik, Blatt-Ausgabe Nr. 4.

³ s. S. 153 f.

⁴ G. L. Hartmann, Ausgestorbene Geschlechter, Msc. Stadtbibl. St. Gallen. G. Scherer, Verzeichnis der Manuscripte . . . der Vadianischen Bibl. in St. Gallen, 1864, S. 118 f.

⁵ J. Kessler, Sabbata u. klein. Schriften, herausgeg. von Egli & Schoch, 1902, S. 616.

⁶ Scherer, a. a. O. S. 119.

nungsbüchlein", ein erstes von 1546 offenbar für den Schulunterricht, das andere von 1569 für Kaufleute geschrieben. Für die Dedication des ersteren erhielt er vom Bürgermeister und Rat der Stadt St. Gallen ein Geschenk; weitere Zueignungen wurden jedoch verboten. In einer ganzen Reihe von Schriften befaßte sich Hör mit Astronomie. Es sind dies: „Astronomische Tafeln" (1556), „Astronomisches Werk" (1566), zwei Abhandlungen über „der Planeten Lauf" (1566 und 1576), „Tractatus astronomici" und „Astrolabium". Auch einen Almanach auf 1558 hat er verfaßt.

Hörs musikalisch schöpferische Tätigkeit fällt in die letzten Jahre seiner Schulmeisterzeit. 1552 hat er die Psalmen Davids vierstimmig komponiert. Diese Tonsätze sind allerdings un auffindbar. Dagegen enthält eine Musikhandschrift der Zürcher Zentralbibliothek¹ einige Kompositionen von Hör². Er ergänzte nämlich eine „Missa in tempore paschali" von Heinrich Isaak in der Weise, daß er entgegen damaligem katholischem Brauch diejenigen Verse des Messetextes, welche sonst choraliter auf der Orgel gespielt wurden, ebenfalls mehrstimmig für Chor setzte. Doch auch diese Zeugnisse für Hörs Musikalität und sein eifriges Streben, seinem großen Vorbild, Heinrich Isaak, nahe zu kommen, sind in der Mehrzahl nur in Bruchstücken erhalten, da von den sechs Stimmbüchern nur vier erhalten sind, nämlich Diskant I und II, Tenor und Baß. Drei dreistimmige, darum vollständige Sätze: „Qui tollis" I, „Et in terra" und „Agnus" III hat Eisenring in Partitur mitgeteilt. Außer dieser Messe enthält das Liederbuch einen Weihnachtsgesang, „Dies est letitiæ", von Clemens Hör und einige deutsche, französische und lateinische Gesänge anderer Autoren, von welchen die Handschrift zwei, Le Brun³ und Antoine Fevin⁴, mit Namen

¹ Msc. Car. V. 169 a.

² G. Eisenring, Die Ostermesse eines Schweizerkomponisten des 16. Jahrhunderts, in Witts „Musica sacra" 46. Jahrg. 1913, S. 63 ff.

³ „Bona dies", 6 voc. Ten. S. 68. ⁴ „Pardonez moy", 4 voc. Ten. S. 70.

nennt. Die übrigen Stücke finden sich z. T. schon in den Sammlungen von Forster und Schmelzel¹. Clemens Hör, der Schreiber der Handschrift, widmete sein Werklein dem Zürcher Gymnasiallehrer und Musikfreund Johannes Fries in einer Zueignung, welche die Bescheidenheit des Komponisten ins beste Licht stellt und erwünschten Aufschluß gibt über die Intentionen des Verfassers².

¹ „Der Gugker ...“ Ten. 70 = Forster II (1540), Publ. Eitner, Bd. 29, S. 46/47, L. Lemlin.

„Von edler art“ Ten. 65 = Schmelzel, 1544, XI.

„Daz Gleut zû Speyr“ T. 63 = Schmelzel, 1544, Nr. XXIII.

² s. Beilage II c.

Schlußwort.

Zwischen der Musik und den bildenden Künsten der Schweiz in der Zeit nach 1500 treten bemerkenswerte Analogien zutage. In beiden äußert sich der Anbruch der Neuzeit in Bezug auf den Stil, doch werden allenthalben auch die älteren Formen weiter gepflegt. Noch ausgesprochener als in den Schwesterkünsten blieb dieses Nachklingen naturgemäß in der Musik, da es eine ihrer Eigentümlichkeiten ist, pietätvoll am Hergebrachten festzuhalten und gerne schon Bekanntes wieder zu verwenden. Dieser Hang zur Tradition gehört mit zur Charakteristik der älteren „mittelalterlichen“ Kompositionsform; denn in ihr ist der Kern, der Cantus firmus, meistens übernommenes Gut. Diese Satzart verwendet Bartholomäus Frank, der seinem Thema drei freie Stimmen beigibt; Johannes Wannemacher und Cosmas Alder verbinden Cantus firmus und Begleitstimmen innerlich stärker durch die Imitation.

Für ihre Zeit moderner war die antiphonische Kompositionsform, wie sie offenbar zuerst für die mehrstimmige Bearbeitung von Psalmen verwendet wurde. Das Neue dabei ist die Befreiung vom kirchlichen oder weltlichen Cantus firmus und der Schritt zum individuellen Ausdruck in Motiv und Gestaltung. Während bei der älteren Kompositionsform die Thematik gegeben war, und die Ausdruckskraft des Komponisten sich nur in der Melodik, Rhythmik und Figuration äußerte, richtet sich nunmehr der Ausdruck des Motivs schon nach dem Gehalt und der Form des zugrundeliegenden Textes. Neben die bisher gewohnte Gegenüberstellung einer thematischen und zwei oder mehr figuralen Stimmen treten alle möglichen Stimmkombinationen. Der größere Spielraum für die individuelle Ausdruckskraft des Komponisten begeistert ihn, die neuen Möglichkeiten weitgehend auszunützen durch die abwechslungs-

reichste Verwendung aller Stilmittel des homophonen und polyphonen Vokalsatzes. Daraus entspringt als wichtiges neues Moment in dieser Motettenkunst der Bau der Komposition nach symmetrischen Grundsätzen; das Prinzip der „musikalischen Architektonik“ tritt neben die vom melodischen Fluß beherrschte Kompositionsform der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. Damit stehen wir an der Schwelle der Neuzeit; denn hier treffen wir die Elemente des Ausdrucks und der Formung vorgebildet, auf denen letzten Endes die Musik unserer Klassiker beruht.

Die stilistische Entwicklung, die wir in den Musikwerken schweizerischer Herkunft aus den Jahren 1494 bis 1550 erkennen, entspricht somit der Linie, welche die Musikgeschichte mit den Namen Busnois (gest. 1492) – Ockeghem (1430–1495) – Desprès (1450–1521) bezeichnet. Die in der Schweiz wirkenden Meister schufen in den Spuren dieser Vorbilder in ihren Werken manches, was über das Mittelmaß der Leistungen ihrer Zeitgenossen aus anderen Gegenden hinausging. Als Besonderheit fällt bei ihnen der Zug zur Komposition größeren Formates auf. Die Großform wird erreicht durch die Zusammenstellung einzelner Sätze, beginnend mit der variierenden Durchkomposition mehrstrophiger Hymnen und Lieder. Man mag darin eine parallele Erscheinung sehen zu den Tafel- und Wandbildern der zeitgenössischen schweizerischen Malerei.

Daß die Werke unserer älteren Musiker erst verhältnismäßig spät wieder bekannt werden, liegt also mitnichten an ihrem geringeren Werte, sondern einzig an der Jugend der musikhistorischen Disziplin und an dem weiten Weg, den die musikalische Quellenforschung zurücklegen muß, um die Äußerungen früherer Epochen zum Erklängen zu bringen. Vielleicht ist dafür auch das Vorurteil verantwortlich zu machen, das selbst Fachmänner der schweizerischen Musikpflege des 16. Jahrhunderts entgegengebracht haben. Es war eine Aufgabe dieser Arbeit, diese Unterschätzung der musikalischen Vergangenheit unseres Landes in die richtigen Schranken zu weisen.
