

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
Kapitel:	IX: Cosmas Alder
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: 21.02.2026

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

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 Wannenmacher 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. Wannenmacher ausging. An dem erstenen hatte er in sittlicher und geistiger Beziehung ein Vorbild, während Wannenmacher 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 wollen min herrn widerumb annämmenn 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 anndernn 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. Údalr. Ader de Bremgarten, was die phonetische Umschrift des Namens Ulrich Alder in oberalemannischer 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 geehrt 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 Stift 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 Bauherrensprechers 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 sic 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 ſbel dinet vnd die knaben vngeschicklichen haltet, das er ver vrloub haben vnd man vmb ein andern lügen solle.“ BMS 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 Erdk 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 senkrechtter Strich oben in einem \natural 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 Augsburger 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 Mäddhen². 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 Mäddhen 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 Borcher verheiratete, Konrad und Heinrich könnten vor 1531 geborene Kinder Alders sein.

dem Begehrten, 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 Zuschriften 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 erhitzten. 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 Schmähsschriften, 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 geholfen 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 gfrens 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. Wannenmachers gesagt wurde⁶, gilt ebenso für die Kompositionen Alders. Auch hier treffen wir Lieder und Motetten, und zwar sowohl Cantus firmus-Bearbeitungen als auch Motiv-Motetten.

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 Wannenmachers¹, mit denen sie auch die formale Anlage als motivische Motetten teilen. Wieder begegnen wir der reichen Abwechslung zweistimmiger und vierstimmiger, polyphon imitierender und homophonakkordischer Stellen, wie wir sie in den Psalmen Wannenmachers gefunden haben. Auch hier wird die Stimmengleichzeitigkeit 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 Zusammensehen der beiden Außen- oder der beiden Innenstimmen häufiger. Die Motivbildung wird von Alder nicht so elastisch gehandhabt, wie von Wannenmacher. Dafür gewinnt das unveränderte Motiv verstärkte Bedeutung für die Gestaltung. So werden die entsprechenden Textstellen des 126. Psalms: „*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 Wannenmacher 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 Wannenmacher) 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 Zutaten 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 strenger 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 manigfaltigen 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“, das dreistrophige „Te lucis ante terminum“⁸ und das sechsstrophi ge „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 Wannenmachers Liedmotette³. Für Abwechslung sorgt die stropheweise 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 Stücks 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. Elisab. (Murbach, S. 127).

⁴ Umfang des Diskants: $\overline{c}-\overline{c}$; des Alten: $f-\overline{d}$.

⁵ Takte 16, 52 und 56.

„Wie Noe vom Wein überwunden, von seinem jüngsten Sohn Cham geshmäht wurde“ von Hans von Rüti. Die Verwendung der Motette bei diesem Anlasse wird erwiesen durch die Notiz der Handschrift: „Cosmas Alderinus faciebat (vs pisinne) 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 processionem in die S. Ressurrectionis 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, Zwingiana 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(irginis) 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 1. 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 Kompositionssform. 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 Schluß 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; veröffentlicht 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 ersten 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 Rüts 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 Rüts Drama „Joseph“, 1538, sprechen die folgenden Gründe. Nach der genauen Beschreibung, die A. von Weilen von der Dichtung Rüts 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 homophon 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.
Stimmenzahl:	3	4	4	4	4	4	4	2	4
Tempo:	andant.	allegr.	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 Rüts „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 umso mehr 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 ausgeradiert 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 Ledner² 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:

Ispruck 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 Deutsche 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. Düb's 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 König im dritten Teil des Stücks, wo er den Refrain einerseits durch den Kanon zwischen Diskant und Tenor, anderseits durch das Terzenduett 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 benutzt. 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 Liepmannssohn, 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 dreizehn-taktiges „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 Schöffer 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 Schöffer und Apiarius 1535/36, Nr. 41; das Lied wird demnächst in der „National Edition“ des Schweiz. Tonkünstlervereins erscheinen.

⁶ Z. B. „s’arm Beetali wott hürote“; „Ich hab’ ein Häus“, Trüb, Fahrtenlieder, No. 150 und 164.

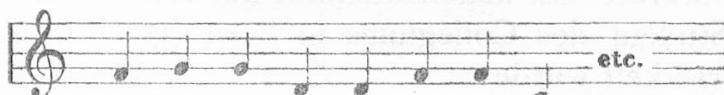
beruht auf der Doppelsinnigkeit volkstümlicher Redensarten. In unserem Fall liegt noch eine Steigerung darin, daß nacheinander beide Ehehälften ans Aufprotzen kommen¹. Wiederum zeigt die Melodie Alders im Vergleich mit der von Böhme² wiedergegebenen wesentliche Änderungen. Die einschneidendste betrifft die Tonarten: bei Böhme mixolydisch, der erste Teil des Abgesanges dorisch; bei Alder transponiert ionisch, der Mittelteil mixolydisch. Melodische Abweichungen sind der Quartschritt zu Beginn und die Vereinfachung des Mittelteil-Motivs:

Böhme:



die fraw die lacht, ja morn zu nacht.

Alder:



die fraw 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 edt gassenhauerische Melodie in die feierliche Form einer Cantus firmus-Motette und vermeidet geflissentlich alles, was an ein Lied erinnern könnte. Die Melodie zerfleckt er auf alle erdenklichen Arten, sodaß man vermuten möchte, er wolle sich lustig machen über die motettische Kompositionsf orm 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.