**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:** VI: Über die Stellung des mehrstimmigen Gesanges in der Musikpflege des 16. Jahrhunderts
**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:** 16.07.2025

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

# 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 war[1], 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 eintzigen 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, Dodecachordon, 1547. Ex. der Basler Universitäts-Bibliothek, Sig. C. D. IV. 21, S. 175. Bohns 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 uiguêre, et hodie sunt authoritate ac existimatione permanere uelim"[1].

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 wurden[2]. 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 gstelt
Uß kunst der Matematica[3],
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.

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

Jubal: Ich mag alles das man kan singen
Vff zechen 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 seytten spil,
Von tärmen, möß vnd stachel pur[1]
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 sölch b'gird, fröud vnd brunst,
Wie mir ist gschehn, kan ich nit sagen.
Ach das sy hie blibent mer tagen.

Jubal: Jetz wend wir hören etwas gůts.
Nun blasent hartlich drin gůts můts.
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 (?).

Trummenschlacher.
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 seyttenspil 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 fehlte[1]. Die Vorschläge, die Matthias Apiarius in der Vorrede zu den Bicinien von Joh. Wannenmacher für deren Verwendung macht, setzen denselben Klangsinn voraus[2].

Die beste Vorstellung vom Verhältnis des Instrumentenspiels zum mehrstimmigen Gesang im Musikleben der nachreformatorischen Zeit vermittelt ein Gemälde, das vermutlich aus dem Besitze Felix Platters stammt[3]. Der unbekannte Meister, der es um 1540 schuf, gehörte dem Südwesten Deutschlands an[4]. 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 Orchestergeschichte 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 wurden[1]. Wenn wir im folgenden an die weltlichen Vokalsätze[2] der in der Schweiz wirkenden Musiker herantreten, so mögen wir sie uns von dieser biederen 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 vorstellen[3] und die Schweizer Dramatiker der Zeit betonten gerne die hemmunglösende 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 gůt 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 Kainiten[2]:

„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 nemmen[3].

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 hett[4].

---

[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.

---