

Als dritte wertvolle Erinnerung aus dem Nachlasse Heinrich Bullingers besitzt das Landesmuseum dessen goldenen Siegelring. Er ist ein einfaches, aus einem Stück gearbeitetes Kleinod in der typischen Form seiner Zeit, wie es einem ernsten Manne geziemte, der sich seiner nicht zum Schmucke, sondern zur Versiegelung der zahlreichen Korrespondenz bediente, in der manches Goldkorn der Nachwelt überliefert wurde, das wertvoller ist als der Goldreif.

Hans Lehmann.

Goldener Siegelring des



Reformators H. Bullinger.

Cosmas Alders Komposition auf Zwinglis Tod.

Der Liber musicalis pro Christophoro Alutarij Novocastrense (1534), ein sauber geschriebenes Folioheft der Basler Universitätsbibliothek, F II 35, aus dem Besitz eines Neuenburgers also, enthält folgendes, durch den Berner Komponisten Alder zu einem vierstimmigen Satz verwertetes Epitaph:

Inclytus antistes Tigurinae Zwinglius urbis
In, pro cumque suo grege caesus, clara trophaea
Impio ab hoste ferens summum conscendit Olympum,
Undecimum dum sol octobrem illuminat ortu.

Schon F. Richter hat das Stück im Katalog der Musikabteilung erwähnt, meint aber unseres Erachtens irrigerweise, die Durchkomposition erstrecke sich auf drei Strophen, deren dritte nicht in ihrem Text aufgezeichnet sei. Wohl sind in der Handschrift augenscheinlich mehrere Schreiber tätig gewesen, auch der Ductus der Notenköpfe mag auf den beiden Seiten, welche Richter versehentlich einbezieht, identisch mit derjenigen unseres Tonsatzes sein; indessen wiegen doch innere Gründe stärker als äussere. Die betreffende Komposition ist andersartig und notiert überdies als fünfte Stimme einen sogenannten „Vagans“ mit¹⁾.

¹⁾ Auch A. Thürlings meint offenbar — ohne irgendwelche Quellenangabe — den fraglichen 4-stimmigen Chor in seinem Vortrag über: Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation. Bern 1903, S. 16 f

Übrigens sind die Hexameter mit der nebensächlichen Abweichung undecimo statt undecimum gedruckt z. B. in: „Epitaphia Joan. Oecolampadii et Huldrychi Zwinglii per eruditos quosdam conscripta“ s. l. et a., auf S. 9 und 10, wo — „per Henricum Lupulum Bernatem“ — noch zwei weitere Epitaphien, und eine „Consolatio super morte Huldrychi Zwinglii . . .“ sich finden ¹⁾. Ferner in: „Monumentum instaurati patrum memoria per Helvetiam regni Christi et renascentis evangelii . . .“ Bas. per Seb. Henricpetri 1591; d. h. in einem Neudruck der Baslerausgabe von 1536, welche vor der Korrespondenz Oecolampads und Zwinglis die durch Oswald Myconius verfasste Biographie der Reformatoren und als Zugabe die betreffenden Epitaphien enthält²⁾. Der Dichter H. Lupulus (Heinrich Wölflin), ein Berner Chorherr und als solcher auch Kantor³⁾, einst Zwinglis Lehrer, wird persönlich mit dem Berner Komponisten Cosmas Alder bekannt gewesen sein. Und wenn er ihn auch nicht geradezu veranlasst hat, die vier Zeilen in ein etwas weniger nüchternes Tongewand zu hüllen, so stand doch vermutlich Alder zur neukirchlichen Bewegung mindestens in durchaus freundschaftlichem Verhältnis. Vor einigen Monaten ist, beiläufig bemerkt, eine andere Komposition des Bernermusikers veröffentlicht worden durch A. Thürlings⁴⁾, nämlich ein Tonsatz zu der durch Heinrich Isaac und die spätere geistliche Parodie berühmt gewordenen Melodie über: „Innsbruck ich muss dich lassen“. Das führt uns zu noch einigen kurzen Bemerkungen über den „Grabgesang“ und seine Wiedergabe in modernisierter Form. Ist die dem deutschen Texte zugehörige Melodie eine schlichte Volksweise und liegt sie, was in jener Zeit ja durchaus nicht selbstverständlich ist, offen und frei im Diskant, so gibt sich dagegen auch die Komposition der lateinischen Hexameter ein viel gelehrteres Aussehen. Freilich, hier wie dort handelt es sich nicht um einen einfachen Satz; sondern die Nachahmungen der einzelnen Stimmen unter sich sind in beiden Stücken das treibende künstlerische Moment. Beide sind

¹⁾ Vrgl. G. Finsler, Zwingli-Bibliographie Zürich 1897, S. 105 Nr. 207.

²⁾ A. a. O. S. 134. Nr. 596 cf. S. 105 Nr. 206.

³⁾ Vrgl. Sammlung Bernischer Biographien Bd. II. Bern 1896, S. 352 ff, speziell S. 354 u. 357.

⁴⁾ Festschrift zum zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft . . . Basel 1906, S. 54 ff., (jetzt: Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig).

motettenartig gehalten. Aber das musikalische Epitaph ist beträchtlich reicher ausgestaltet und gerade die volltönenden homophonen Zwischenpartien wirken kräftig und auch für unser Ohr ungezwungen schön. Vergessen wir übrigens nicht, dass die unangefüllten Dreiklänge noch im 16. und 17. Jahrhundert an der Tagesordnung waren; dann werden wir um so angenehmer überrascht sein durch gelegentliche Schlussakkorde mit eingefügter Terz. An einigen altertümlichen Härten, die namentlich beim Klavierspiel fühlbar werden, dürfen wir andererseits uns nicht stossen. Sie sind bedingt einmal durch die peinliche Gewissenhaftigkeit des Komponisten, die Regeln des strengen Satzes nicht zu verletzen; sodann durch das Wesen der mittelalterlichen Tonarten. Wo insbesondere die Anwendung nicht vorgeschriebener Versetzungszeichen in Frage kommt, hat der Herausgeber auf eigene Gefahr hin solche über die betreffenden Noten gesetzt, falls ihm der Gebrauch tatsächlich nicht ausgeschlossen scheint. Wer überzeugt ist, sie eliminieren zu müssen, mag es tun. Für sogenannte Durchgangstöne sind sie überhaupt nicht in Vorschlag gebracht worden. Die Mensur- (nicht: Takt-) striche dienen in erster Linie zu grösserer Übersichtlichkeit. Selbstverständlich kennt sie die Originalhandschrift so wenig, als etwa dynamische Vorschriften. Letztere erweisen sich durch Klammern als freie Zutaten. Die auffälligste „Modernisierung“ mögen indessen die, vielfach übliche, Reduktion auf die Hälfte des angegebenen Wertes, sowie die Zusammenziehung der vier für sich fortlaufend geschriebenen Stimmen auf zwei Liniensysteme bedeuten. Damit im Zusammenhang steht die Verwendung der uns geläufigen Schlüssel, von denen der überall durchstrichen zu denkende -Schlüssel soviel besagen will, als: „um eine Oktave tiefer zu lesen“. Die ganze Komposition ist demnach für Männerstimmen, eventuell noch Knabenstimmen im Diskant, gedacht und sie bewegt sich tatsächlich in der Form eines Da-Capo-Chores. Vom ersten Teil ist ein gutes Stück wiederholt, nur der kadenzierende Schluss bei der Reprise verändert. Ganz nach seinem künstlerischen Ermessen hat Alder den dritten Hexameter durchschnitten und von dessen zweiter Hälfte aus eine würdevolle Steigerung im Mittelsatz gewonnen.

Eduard Bernoulli.

Cosmas Alder.

(I.) * In - cly - tus an - - - - -
In - cly - tus an - - - ti
In - cly - tus an - - - - -
In - cly - tus an - - - - -
ti - - - - -
- - - - - stes, an - ti (4) (2)
ti - - - - -
ti - - - stes, an - - - - - ti - - -
- - - - - stes Ti - gu - ri - ne Zwin - gli -
stes Ti - gu - ri - ne, Ti - gu - ri -
- - - - - stes Ti - gu - ri - ne Zwin - gli us
- - - - - stes Ti - gu - ri - ne Zwin - gli -

* Der Text wurde, da er im Originalmanuskript zwar unter die Noten geschrieben, aber nicht genau untergelegt ist, öfters der gesanglichen Prosodie wegen etwas verschoben.

Worte in runden Klammern sind entweder nur in der einen Niederschrift des ersten (hier bis zum Doppelstrich **==** nur einmal wiedergegebenen) Teiles vorhanden, oder vom Herausgeber frei wiederholt. Die eckigen Klammern schliessen das für „cesus“ im Diskant korrigierte „ferens“ ein.

Bindebogen sind bei Noten verschiedener Tonhöhe das Zeichen für sogen. Ligaturen (der Mensuralnotation).

us Ti - gu - ri - ne

ne Ti - gu - ri - ne Zwin - gli
ur - bis Ti-

us ur - bis

Zwin - gli - us Ti - gu - ri -

us gu - ri - ur - bis Ti - gu -
ne Zwin - gli - us ur - bis

Ti - gu - ri - ne Zwin - gli - us ur - bis

ne Zwin - gli - us ur - bis Ti - gu -

ri - ne Zwin - gli - us - ur
Ti - gu - ri - ne Zwin - gli - us, ur - bis Ti-

Ti - gu - ri - ne Zwin - gli - us

ri - ne Zwin - gli - us ur

bis gu - ri - ne Zwin - gli - us ur
(4) Zwin - gli - us ur

ur - bis Zwin - gli - us

bis In pro - cum - que su - o gre - ge

ur - bis In

bis In pro - cum - que su - o gre - ge

bis (mf) In pro -

In pro - cum - que su - o

cum - que su - o gre - ge In pro - cum -

pro - cum - que su - o In pro

ce - - - - sus

gre - ge ce - - - sus Cla-

que su - o gre - ge ce - sus (mf)

cum - que su - - - o gre - ge ce - sus Cla-

ra tro - phe - a im - pi - o - - ab ho - -

ra tro - phe - a im - pi - o - - ab ho - -

ra tro - phe - a im - pi - o ab hos - te

Cla - ra tro - phe - a im - pi - o ab ho - ste [fe-
(h)

ste fe - rens Ab ho - ste
Cla - ra tro - phe - a im - pi - o ab ho -

fe - rens

rens] Cla - ra tro - phe - - a im - pi -

fe - rens Cla - ra tro - phe - - a im - pi -
ste Cla - ra tro - phe - a im - pi -
(forte)

Cla - ra tro - phe - a im - pi - o

o Cla - ra tro - phe - a

o ab ho - ste Cla - ra tro -
o ab ho - - ste fe - rens

ab ho - ste fe - - - - -

im - - pi - o ab ho - - ste

phe - - - a im - pi - o ab ho - - -
Im - pi - o ab ho - ste fe - rens

rens ab ho - ste fe - rens (ab

fe - - - rens ab ho - ste [fe - rens.]

ste fe - - - rens (fe - rens).

ho - ste fe - rens) ab ho - ste fe - rens.

(II.)

Sum - mum con - scen - dit O - lym - pum un-

f *ff*

de - ci - mum dum sol Oc - to - brem il-

un - de - ci - mum dum sol Oc - to - brem

de - ci - mum dum sol Oc - to - brem

de - ci - mum dum sol Oc - to - brem il - lu - mi-

lu - mi - nat or - - - - tu

il - lu - mi - nat un - de - ci - mum dum

il - lu - mi - nat un - de - ci - mum dum

nat un - de - ci - mum dum sol Oc - to -

un de - ci - mum dum — — sol Oc-

sol Oc - to - - - brem il - lu - mi-
sol Oc - to - - - brem il-

- - - - brem il - lu - mi - nat or - -

to - brem il - lu - mi - nat or - - tu.

nat il - lu - - mi - nat — or - - tu.
lu - mi - nat or - - - - tu.

- - tu il - lu - mi - nat — or - - tu.

(I.)

In - cly - tus (ur) - - - -
(ur) - - - -
ur - - - -

(Zwin) - gli - us

bis. — — — — —

- - - bis (ur - bis.)

bis. — — — — —

ur - - - - - bis.