

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 5 (1931)

Artikel: Die Sterbebesänge des Meyer'schen Totentanzes von 1650
Autor: Schuh, Willi
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835015>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

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

Die Sterbegesänge des Meyer'schen Totentanzes von 1650.

Von Willi Schuh (Zürich).

Die nahezu ausschließliche Geltung, die sich die Goudimel-Lobwasser'schen Psalmen in der reformierten Kirche der deutschen Schweiz im Verlaufe der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts errungen hatten und die bevorzugte Stellung, die sie auch im außerkirchlichen Musizieren in den Schulen und den z. T. mit dem Zwecke einer intensiveren Pflege des Psalmengesanges gegründeten Collegia musica behaupteten, bewirken für jenen Zeitraum bekanntlich ein etwas dürftiges Gesamtbild der geistlichen Musik in der deutschen Schweiz. Umso mehr hat das wenige, was uns aus der Zeit der Vorherrschaft der Psalmen an eigenem, auf heimischem Boden erwachsenem Musiziergut erhalten ist, Anspruch auf Beachtung. Den beiden Werken, die sich schon durch ihre mehrfachen Auflagen als besonders einflußreich kennzeichnen, J. W. Simlers „Teutschen Gedichten“ (ab 1648 in vier Auflagen) und der St. Galler „Geistlichen Seelenmusik“ (ab 1682 in neun Auflagen), haben schon Weber, Nef, Bernoulli und Goldschmid den ihnen gebührenden Platz angewiesen¹, eine weitere, in mehrfacher Beziehung bemerkenswerte kleine Sammlung von geistlichen Gesängen scheint dagegen bisher noch nicht gewürdigt worden zu sein, obschon sie sich in einem in der schweizerischen Kunstgeschichte wohlbekannten und von Bibliophilen geschätzten Zürcher Druck als respektabler Anhang (im Umfang von 38 Seiten) findet, nämlich in *Rudolf Meyers Todtentanz*. Ergänzt und herausgegeben Durch *Conrad Meyern*, Maaler in Zürich. Im Jahr 1650.

¹ Über die Bedeutung, die diese beiden Sammlungen im romanischen Sprachgebiet gewonnen haben, vgl. u. a. den Aufsatz von A.-E. Cherbuliez in diesem Jahrbuch.

Es handelt sich um den von Rud. Meyer gestochenen Kupferstich-Totentanz, den (nach dem Tode Rudolfs) dessen Bruder Conrad¹ „über anliegendes begehren viler kunstliebender Leuhten / in dise form / wie er sich gegenwärtig in Kupferstucken / Todesgesprächen / und Sterbliedern befindet / zubringen“ sich bewegen ließ, – also um einen dem bußfertigen Zeitgeist so recht entsprechenden „Sterbensspiegel“, wie er u. a. auch Holbein und den ihn kopierenden Merian beschäftigt hat. Uns interessieren hier von diesem in „Bild, Reimen und Gesang“ gestellten Totentanz nur die im Anhang (S. 123–160) vereinten „beweglichen zu vier stimmen aufgesetzten Totengesänge“, die auf dem Innentitel wie folgt bezeichnet sind:

Anhang des
Totentanzes

in acht erbawlichen / zu vieren stimmen außgesetzten:
und nach den unterschiedlichen acht Musiktönen zu-
gerichteten Sterbgesängen.

	TONUS
I. Eines wol- und gernsterbenden Jubel- lied.	1. Hilaris
II. Eines übel- und nicht gern sterbenden Traurlied.	2. Moestus
III. Vber die wort Christi: Kommt her ihr Gesegneten.	3. Blandus
IV. Vber die wort Christi: Geht hin ihr ver- fluchten.	4. Austerus
V. Des fleisches Zärtlichkeiten und Tods- schewen.	6. ² Lenis
VI. Gegensatz des Geistes / wider dise. . .	5. Asper

¹ Vgl. Brun, Schweiz. Künstlerlexikon und Thieme-Becker, All. Lexikon d. bild. Künstler, wo man die Literatur über die beiden Meyer verzeichnet findet. Ein Neudruck des Totentanzes erschien 1919.

² Die Vertauschung bei den Toni geht auf einen Druckfehler des Originals zurück, der im Errata-Verzeichnis richtig gestellt wird. Auch im Notenteil findet sich die obige Anordnung.

VII. Stille Erinnerung an die Frommen. . . . 8. Placans

VIII. Ernsthafte Warnung an die Vnbuß-
fertigen. 7. Indignans

Daß diese, zwei Jahre nach den Simler'schen „Teutschen Gedichten“ vorgelegten und gleich diesen bei Johann Jakob Bodmer in Zürich gedruckten Sterbegesänge in den geistigen Umkreis der erbaulichen Lieder Simlers gehören, geht aus der „Zuschrift“ deutlich hervor, steht doch unter den vier „allerseits hochgeehrten und großgünstigen Herren, Vätern, Beförderern“, denen Conrad Meyer das Werk widmet, der „ehrwürdige, hoch- und wohlgelehrte“ Johann Wilhelm Simler an erster Stelle.¹ Dies bestätigt uns nicht allein die hervorragende Rolle, die Simler als Freund und Förderer des geistlichen Gesanges gespielt haben muß, – es gibt uns auch, wie wir später sehen werden, einen wertvollen Fingerzeig in der Autorfrage. Der Komponist der Sterbegesänge ist leider weder in der Auflage von 1650 und 1657 (diese konnte ich persönlich nicht einsehen) noch in der mehr als ein Jahrhundert späteren von 1759 genannt. Die letzterwähnte Auflage verzichtet überhaupt auf den ganzen, stilistisch längst überholten musikalischen Anhang, identifiziert dagegen den bisher ebenfalls anonym gebliebenen Dichter mit Johann Georg Müller, Pfarrer zu Thalwil und Dekan im Zürcherseer Capitel († 1672). Ob Müller, dessen Zusammenarbeit mit C. Meyer auch anderweitig bezeugt ist, auch der Dichter der Sterbegesänge ist, oder ob ihm nur die Verse des Hauptteils zuzuschreiben sind, bleibt fraglich. Die Komponistenfrage soll uns später beschäftigen; zunächst wenden wir uns den Gesängen selber zu. Sie folgen dem aufgeführten Titel-Inhaltsverzeichnis in der zeitüblichen Anordnung: Cantus und Tenor jeweils untereinander auf der linken, Altus und Bassus auf der rechten Blattseite; da die Gesänge ziemlich umfangreich sind, folgen Fortsetzung und Schluß erst auf einem zweiten Blattpaar. Den Stimmen ist der Text der ersten Strophe unterlegt. Nach dem Notentext wird jedesmal das vollständige, achtstrophige Ge-

¹ Die übrigen sind: Dietrich Meyer, Rat der Stadt Zürich, Hans Jörg Werdmüller, Rat und Befestigungsverwalter, sowie Hans Heinrich Rahn, Zensor

gedicht abgedruckt, wobei ähnlich wie in Simlers „Teutschen Gedichten“, eine Beziehung zu den Lobwasser-Goudimel'schen Psalmen hergestellt wird: jedes Gedicht ist im Versmaß eines der Lobwasser'schen Psalmen gehalten, kann also auch mit dem betreffenden, allgemein bekannten Tonsatz gesungen werden; so waren die acht Sterbebesänge „nach der melody“ des 42., 102., 84., 50., 85., 89., 113. und 6. Psalms eingerichtet. Erst die letzten Seiten des musikalischen Anhangs (S. 156–160) enthalten dann noch bezifferte Continuostimmen zu den acht Gesängen, und zwar mit der bei jedem Stück wiederholten Bezeichnung „Partitura a. 4. voc.“ – Von der geschmacklos-schwülstigen und drastischen Ausdrucksweise der Lieder mögen einige kurze Zitate Zeugnis geben. Im sechsten Gesang heißt es beispielsweise:

Laßt uns das Wöllustthier anschawen nur von hinden/
so wird sein Schlangenschwanz zur Lieb uns nicht anzünden.

Oder im fünften Gesang:

Das Grab zuletzt auch sterbensforcht eynsenkt;
das madennest / wurmschäisse / schlangenbrut /
dem stoltzen Kot verbittert freud und müht /
wann er zuvil an dise ding gedenkt.

Und in der Schlußstrophe des vierten Gesanges findet sich diese Drohung:

Weh euch ihr Schwein weh euch ihr schnöde Hünd
die ihr ohn scheu sünd hauffen auff die sünd:
der Tod ist euch so gwüß die Höllenthür
so gwüß ihr fahrt mit fräfeltahten für.

Die Tonsätze zu diesen Gedichten verdienen um ihres musikalisch-stilistischen Eigenwertes willen kaum eine eingehendere Betrachtung, da sie aber in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung innerhalb des spärlichen Liedgutes der reformierten Schweiz einnehmen und zudem auf die Musikanschauung ihrer Zeit und Umwelt einige Streiflichter werfen, mag ihre Eigenart hier wenigstens flüchtig umrissen werden. Als Vergleichsobjekte bieten sich natürlicherweise, außer den beträchtlich älteren Goudimel'schen Psalmsätzen, die in unmittelbare Nähe gehörenden Tonsätze des Simler'schen Gesangbuches (vor allem

seiner ersten beiden Auflagen), sowie die ihnen stilistisch konformen und teilweise mit ihnen identischen der frühesten Neujahrsblätter der Bürgerbibliothek Zürich dar. Haben wir es hier mit sehr einfachen, vielfach dilettantische Züge aufweisenden Sätzchen zu tun, die im wesentlichen gleich wie die Goudimel'schen Psalmen, 4-stg. Note gegen Note gesetzt sind, bei denen aber „die gemeine Weis durchauß im Discant verbleibt“¹, so zeigen die Totengesänge außer einer im Vergleich zu den Psalmen lebhafteren Ausdrucksweise – die mit der reichlicheren Verwendung kleinerer Notenwerte Hand in Hand geht – auch einen anspruchsvolleren Satz. Er ist zwar kaum kunstreicher zu nennen, geht aber teilweise in kontrapunktische Schreibweise über. (Vgl. die Notenbeispiele). Die Liedweise liegt auch hier stets im Diskant, doch nehmen Wort- und Satzwiederholungen einen breiteren Raum ein als bei Simler und vor allem tritt fast regelmäßig Anfangsimitation, allerdings etwas primitiver Art auf.² Daß sich der Komponist dabei offenbar auf ungewohntem Terrain bewegte, mag an den hier abgedruckten Beispielen³ aus der unbeholfenen Art der Überführung der mit einfachsten Dreiklang-, Quartsprung- und Skalenmotiven arbeitenden Imitationen in den akkordischen Satz⁴, wie überhaupt aus den zahlreichen Satzfehlern⁵ (Quinten-, Einklang- und Oktavenparallelen), sowie der ungeschickten Figurations-technik⁶ ersehen werden. Über hübsche Ansätze⁷ gelangt der unbekannte Tonsetzer kaum je hinaus; am glücklichsten er-

¹ Vgl. Vorwort Simlers zu den „Teutschen Gedichten“. Zitiert bei Ed. Bernoulli, Proben vokaler Kleinkunst . . . in Festschrift zum 2. Kongreß der I. M. G. Basel 1906. S. 123 f. und bei W. Nagel, Andreas Schwilge. Monatshefte f. Musikgeschichte, 24, 1896. S. 122 f.

² Beispiele 1, 2, 3.

³ Die Notenbeispiele sind zum größten Teil untextiert gegeben und erscheinen ohne eigenes System für die Continuostimme (mit einer Ausnahme, Bsp. 4); wo diese vom Singbaß abweicht, ist sie in kleinen Stichnoten angedeutet. — Die Entscheidung, ob an einzelnen Stellen Druckfehler oder Ungeschicklichkeiten des Komponisten anzunehmen sind, ist öfters nicht leicht (vgl. Bsp. 3, 4, 9).

⁴ Beispiele 6, 7, 8, 9, 10. ⁵ Beispiele 1, 2, 3.

⁶ Beispiele 1, 3, 4, 5. ⁷ Beispiele 4 und 5. ⁸ Beispiel 5.

scheint er in anspruchsloseren homophonen Partien von leichter Haltung, wie sie etwa der den Textworten nicht eben deutlichen Ausdruck gebende Anfang des sechsten Gesanges (im 5. Ton) zeigt¹; er erinnert ein wenig an den in der St. Galler Seelenmusik und in den späteren Auflagen des Simlerschen Gesangbuches zu Wort kommenden Daniel Frederici.

Heben sich die Totengesänge vom Simlerschen Liedgut deutlich genug ab, so zeichnen sie sich vor jenen auch noch durch die separat notierte Continuo-Stimme bedeutungsvoll aus. Wie wir aus der interessanten Vorrede Simlers wissen, waren auch *seine* Lieder mit Instrumentalbegleitung gedacht;² während es aber dort der Geschicklichkeit des „erfahrenen Musikanten“ überlassen blieb, in welcher Weise er „auf dem Clavier, auf Posaunen, Fagot, Flöten, Geigen und Lauten“ an der Ausführung Teil haben wollte – auf eine eigene und bezifferte Continuo-Stimme also verzichtet wurde – finden wir in den Totengesängen *zum ersten Male* innerhalb des deutschschweizerisch-reformierten Musikkreises einen *bezifferten Baß*, der sich im wesentlichen allerdings noch mit dem Singbaß deckt. – Selbstverständlich handelt es sich bei unsern Sterbeliedern um „Erbauungsmusik“ und nicht um eigentliche Kirchenmusik; Instrumentalwirkung in der Kirche war ja damals und noch auf lange Zeit hinaus gerade in Zürich verpönt. Wir werden dagegen nicht fehl gehen, wenn wir sie zum Musiziergut der Zürcher Musikkollegia rechnen. Einer weiteren Verbreitung mag wohl die Tatsache im Wege gestanden haben, daß diese Totenlieder sich in einem verhältnismäßig kostbaren, in erster Linie doch der Kupferstiche wegen begehrten Druck verbargen.

Die auf dem Titelblatt sowohl wie bei den einzelnen Liedern erfolgte Feststellung, daß diese Sterbegesänge „nach den unterschiedlichen acht Musiktönen zugerichtet“ seien, rechtfertigt ein kurzes Verweilen, gibt sie uns doch nicht uninteressante

¹ Beispiel 6.

² Eine aufschlußreiche Illustration bietet das von Conrad Meyer gestochene Titelbild zu den „Teutschen Gedichten“.

Aufschlüsse über den musiktheoretischen resp. -ästhetischen Horizont des Komponisten oder Herausgebers. Ist schon die ausdrückliche Berufung auf die „natura“, die Eigenschaften der Toni, ein so betontes Festhalten an einer von antiken und mittelalterlichen Anschauungen bestimmten Lehre um 1650 beachtenswert genug, so muß die Beschränkung auf *acht* Kirchentöne erst recht als ein Zeichen konservativer Einstellung gewertet werden. Um eine zufällige Beschränkung kann es sich kaum handeln, erwähnt doch auch Simler in der wiederholt genannten Vorrede der „Teutschen Gedichte“, daß seine Gesänge „acht die begrifflichsten, samt des b-mollarischen gesangs mischthon bey sich haben“. Die neueren Modi Glareans nebst den in der theoretischen Literatur der Zeit beschriebenen „Neben“-Modi (wie Hyper-Jonisch u. a.) werden demnach hier nicht zu den gebräuchlichen gezählt. Es drängt sich die Frage auf, welchen theoretischen Schriften der Autor die Kenntnis gerade der im Titel fixierten Töneigenschaften verdanken mag. Eine bestimmte Antwort läßt sich natürlich nicht geben, doch könnte es vielleicht Adam Gumpelzhaimers (nach Faber-Rids Handbüchlein bearbeitetes) oftmals aufgelegtes „Compendium musicæ latino-germanico“ gewesen sein, dessen Zuschreibungen mit den bei den Sterbegesängen vermerkten genau übereinstimmen.¹ Es mag immerhin nicht unerwähnt bleiben, daß auch auf Zürcher Boden schon hundert Jahre zuvor Johann Fries in seiner „Brevi Musicae Isagoge“ (1554) eine Aufstellung gibt, die sich mit zwei Ausnahmen – 5. Ton: delectans, 6. Ton: lachrymosus – mit derjenigen Gumpelzhaimers und des „Totentanzes“ deckt. Eine reine Verkörperung der betreffenden Kirchentönen darf man natürlich in den Sterbegesängen nicht erwarten; sie lassen

¹ Daß Gumpelzhaimer in der Ostschweiz besonders beliebt gewesen ist, dafür zeugen u. a. St. Galler Noteninventare von 1649 und 1650 (vgl. Karl Nef, Collegia musica, S. 130 f.), sowie ein Winterthurer Verzeichnis, in dem das „Compendium“ aufgeführt ist (vgl. Max Fehr, Das Musikkollegium Winterthur. I. S. 28). Daniel Fredericis „Musica figuralis“, an die in diesem Zusammenhang ebenfalls gedacht werden könnte, enthält zwar außergewöhnlich ausführliche Angaben „de natura et proprietate modorum“, aber sie sind mit denen Gumpelzhaimers und der Sterbegesänge nicht identisch.

sich tonartlich vielmehr nach der u. a. von Mattheson (Neu eröffnetes Orchester, Cap. I, S. 60) gegebenen Tabelle bestimmen:

- | | |
|-----------------|----------------|
| 1. Ton = d-moll | 5. Ton = C-Dur |
| 2. Ton = g-moll | 6. Ton = F-Dur |
| 3. Ton = a-moll | 7. Ton = D-Dur |
| 4. Ton = e-moll | 8. Ton = G-Dur |

Ergab sich im Zusammenhang mit der Toni-Charakteristik neuerdings eine Beziehung zum Simler'schen Gesangbuch, so kann vielleicht auch die Autorfrage, die zum Schluß wenigstens aufgeworfen sei, mit diesem in Verbindung gebracht werden. In seiner Vorrede nennt uns ja Simler den Namen seines musikalischen Mitarbeiters: Andreas *Schwilge*. Es liegt nun nahe, nachzuprüfen, ob dieser vielleicht auch als Autor der anonymen Sterbelieder in Betracht kommen kann. Außer *Schwilge* sind uns im engeren schweizerischen Umkreis jedenfalls kaum Namen bekannt, die mit ihnen in Zusammenhang gebracht werden dürften. Der Herausgeber Conrad *Meyer* scheidet als Maler¹ wohl aus, denn die Sätze weisen bei aller Unbeholfenheit doch über bloße Dilettantenversuche hinaus; auch der Gedanke an *Simler* ist zu verwerfen, erscheint es doch zweifelhaft, ob er selber je als Komponist² tätig gewesen ist. Auch kann er dem Wortlaut seiner dem „Totentanz“ vorgedruckten Lobgedichte³ nach als Komponist der Sterbebesänge nicht in Frage kommen, heißt es doch in einem von ihnen:

¹ In seinen handschriftlichen Familienaufzeichnungen (Zentralbibliothek Zürich, Ms. B. 302) berichtet Meyer, seine Schwester Agnes habe von ihrem Bruder Hans „die Kunst der Musik erlernet“.

² Die Angaben des Refardt'schen Lexikons über Simler als Komponisten bedürfen nachstehender Berichtigung: Die in Simlers 3. Auflage übergegangenen Tonsätze der Neujahrsstücke 1646/49 und 1662 stammen laut Register von A(ndreas) S(chwilge), resp. C(asper) D(iebold). Es erscheint deshalb auch wenig wahrscheinlich, daß der einzig verbleibende (anonyme) Tonsatz Neujahrsbl. 1659 von Simler selber komponiert sein sollte.

³ Simler, der Conrad Meyers ältestem Sohn Dietrich (geb. 1651) Pate war, hat sie, um einige weitere vermehrt, in der 3. Auflage seines Gesangbuches nochmals abgedruckt.

Diß dreyfachgute Werk selbselb den Meister rühmet,
 nicht nöhtig daß es werd mit *frömdem* ruhm verblühmet:
 die kluge Künstlerhand, der flammend Dichtergeist
 und hohe Sängerkunst uns hier verstummen heißt.

Vermögen uns die Sterbebesänge auch nicht von „hoher Sängerkunst“ zu überzeugen, so scheint doch auch der in Johann Walthers Lexikon etwas spöttisch apostrophierte Caspar *Diebold*, der der Zeit nach als Autor in Betracht kommen könnte, auszuscheiden, bekennt und bestätigt er sich doch in seiner vierstimmigen Ausgabe von Rists „Galathea“ (1656) als bescheidener Handwerker und musikalischer Autodidakt.¹ – Da sich weitere Namen kaum darbieten, wäre – bevor man auf Schwilge zurückkommt – noch die Möglichkeit zu bedenken, daß es sich bei den Sterbebesängen um ohne Autorangabe übernommene Stücke aus einer deutschen Sammlung handeln könnte, wissen wir doch, daß Christian Huber in St. Gallen (Seelenmusik) und Simler sich mangels einer musikalischen Eigenproduktion mit Entlehnungen beholfen haben. Aber gerade sie haben ihre Quellen und die Komponistennamen genannt oder wenigstens durch Initialen² angedeutet. Ist die Möglichkeit einer Entlehnung auch nicht völlig von der Hand zu weisen, so sprechen doch innere Gründe gegen sie. Wenn Simler und Huber fremdes Gut übernehmen, greifen sie auf bekannte Werke von einem gewissen künstlerischen Rang (man denke etwa an Frederici), die Gedichte der Sterbelieder weisen aber in ihrer dichterisch-religiösen Haltung wie auch mit der Wahrung des Psalmversmaßes auf schweizerischen Ursprung, und die Tonsätze lassen sich als erste, tastende Versuche auf einem bisher un bebauten stilistischen Feld³ ebenfalls am zwanglosesten erklären. Damit kommen wir auf Andreas Schwilge zurück: er *muß* nicht, aber er *kann* sehr wohl der Komponist der Sterbelieder sein, denn er war nicht bloß

¹ Seine mit C. D. gezeichneten Beiträge zu Simlers 3. Auflage stehen auf gleicher Linie. — Über Diebold vgl. W. Krabbe, Joh. Rist u. d. deutsche Lied.

² So Simler in der 3. Auflage, 1663.

³ Von den 13 Jahre nach dem „Totentanz“ veröffentlichten, möglicherweise aber etwa gleichzeitig mit diesem entstandenen „Fugen“ Schwilges ist weiter unten (S. 136) die Rede.

Musiker von Beruf, sondern verfügte als ehemaliger Jesuitenzögling, Philosophie- und Theologiestudent, sowie als späterer reformierter Pfarrer,¹ auch über jenen Bildungsgrad, den wir beim Autor dieser Gesänge schon im Hinblick auf die Herausstellung der Toni-Charakteristik voraussetzen müssen. Als gebürtiger Katholik und weitgereister Mann (1636 hielt er sich in Rom und Mailand auf) muß er auch mit den musikalischen Zeitstilen, vor allem mit italienischer Musik, vielleicht auch mit den Kircher'schen Toni-Spekulationen² nähere Bekanntschaft gemacht haben – mit Dingen also, die den exklusiven Zürcher Reformierten mehr oder weniger fremd bleiben mußten. In diesem Zusammenhang erscheint z. B. die Einführung einer separaten Continuo-Stimme als eine Selbstverständlichkeit. – In der 1663 (also 11 Jahre nach Schwilges Wegzug von Zürich) erschienenen 3. Auflage der Simler'schen „Teutschen Gedichte“ tauchen nun auch (S. 424–459) unter den „Neu-außgesetzten Geistlichen Musikstücken“ sechs im Register mit den Initialen A. S.³ gekennzeichnete Fugen, d. h. „fugweis“, im kontrapunktischen Stil gesetzte Gesänge auf, die als *einzig*e unter den sehr zahlreichen alten und neuen Stücken der Sammlung eine eigene und gleich wie im „Totentanz“ mit „Partitura a. 4.“ überschriebene Continuo-Stimme aufweisen. Da sich diese Fugen zudem in Stil und Satztechnik von den Sterbebesängen kaum unterscheiden⁴, gewinnt die Vermutung, daß auch die letzteren von Schwilge stammen könnten, noch größere Wahrscheinlichkeit.

¹ Über Andreas Schwilge (geb. 1608 in Thann im Elsaß, gest. im August 1688 in Ulm als Musikdirektor, 1639–52 in Zürich), vgl. Wilibald Nagel, Monatshefte f. Musikgeschichte, 24, 1892 und Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft, II, 1927.

² Wie sie Athanasius Kircher dann in seiner „Musurgia“ (1650), gegen die später Mattheson polemisierte, niedergelegt hat.

³ Nagels Korrektur der Eitner'schen Initialen-Deutung (A. S. = A. Steigleder) in A. S. = Andreas Schwilge (vgl. W. Nagel, a. a. O.) kann zu keinen Zweifeln Anlaß geben.

⁴ Siehe die in Bsp. 11 und 12 zum Vergleich dargebotenen Schwilge'schen Fugenanfänge 5 und 6.

Wenn Schwilge wirklich der Komponist der Sterbegesänge sein sollte, dann muß man sich freilich die Frage vorlegen, weshalb sein Name in der Totentanzausgabe verschwiegen wurde. Da ist zunächst daran zu erinnern, daß ja auch der Dichter (J. G. Müller) vorerst anonym blieb und erst in der Auflage von 1759 genannt wurde. Ein Vergleich der Vorreden zur ersten und zur zweiten Auflage von Simlers „Teutschen Gedichten“ läßt zudem einen weitem Grund wenigstens vermuten. Simler führt Schwilge nur in der 1648er Auflage namentlich an, in derjenigen von 1653 spricht er nur noch von einem „trefflichen Musikanten“. Der Grund für diese auffällige Textänderung ist leicht zu erraten: mußte doch Schwilge (wie Nagel festgestellt hat) im Jahre 1652, also gerade ein Jahr vor dem Erscheinen der zweiten Auflage, seine Pfarrstelle an der Spannweid „mit Schand“ verlassen. Daß der Pfarrherr Simler den Namen des Sünders nun lieber unterdrückte und in den spätern Auflagen seines Gesangbuches nur noch mit Initialen andeutete, kann also nicht überraschen. Der „Totentanz“ ist freilich schon vor der Entlassung und auch vor der Pfarrwahl erschienen; wenn man aber an die von Nagel auch schon aus frühern Jahren berichteten „Klagen über Dienstvernachlässigung und Bacchuskult“ denkt, die Schwilges Charakter in etwas zweifelhaftem Licht erscheinen lassen, so ist doch die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß Schwilges Name schon 1650 dem Simlerschen Kreise nicht mehr als Empfehlung für ein geistliches Werk gelten mochte. – Ein schlüssiger Beweis für die Autorschaft Schwilges läßt sich – mindestens einstweilen – nicht erbringen; ob die acht erbaulichen Stücke ihm oder einem andern mittelmäßigen Komponisten zuzuschreiben sind, ist schließlich weniger wichtig als die Tatsache, daß wir in diesen Sterbegesängen einen der ersten und originellsten Beiträge zur instrumental begleiteten, vierstimmigen geistlichen Gesangsmusik in der reformierten deutschen Schweiz erblicken dürfen.

Noten-Beispiele.

Bsp. 1.

Musical notation for Example 1, consisting of two staves (treble and bass clef) in a common time signature. The melody in the treble clef starts with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of a half note chord G2-B2, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

6. Toni.

Musical notation for Example 1, continuing from the previous block. The treble clef melody continues with quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef accompaniment continues with quarter notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Bsp. 2.

Musical notation for Example 2, consisting of two staves (treble and bass clef) in a common time signature. The melody in the treble clef starts with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef accompaniment consists of a half note chord G2-B2, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

8. Toni.

Bsp. 3

Da der Bott auf mich zu - lief

2. Toni.

Bsp. 4.

Continuo 343*

3. Toni.

Musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features a melodic line in the treble and accompaniment in the bass. A circled '3' is written above the middle staff, and a circled '3' is written above the bottom staff.

Bsp. 5

Trau rig - - keit

Musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time. The top staff has a slur over the first two notes. The bottom staff has a slur over the first two notes. The text "2. Toni." is written below the first measure of the bottom staff, and the numbers "6", "76", and "6" are written below the second, third, and fourth measures of the bottom staff respectively.

orig. g!

Musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in common time. The top staff has a slur over the first two notes. The bottom staff has a slur over the first two notes. The number "65" is written below the first measure of the bottom staff, and the number "343" is written below the third measure of the bottom staff.

Bsp. 6

Des des ernsten Geistes des ernsten des ern-sten

5. Toni.

Musical notation for Bsp. 6, 5. Toni. The score consists of two staves, Treble and Bass clef, in common time. The melody is written in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The lyrics are: "Des des ernsten Geistes des ernsten des ern-sten". The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The piece ends with a double bar line.

6 6

Musical notation for Bsp. 6, 6. Toni. The score consists of two staves, Treble and Bass clef, in common time. The melody is written in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The piece ends with a double bar line.

Bsp. 7.

1. Toni.

Musical notation for Bsp. 7, 1. Toni. The score consists of two staves, Treble and Bass clef, in common time. The melody is written in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The piece ends with a double bar line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a sharp sign (F#) on the second measure. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment. A bracket above the treble staff spans the first two measures.

Bsp. 10

zur ver - zu - kung senkt

The second system of music continues the piece. It features two staves. The upper staff has the lyrics 'zur ver - zu - kung senkt' written below it. The lower staff includes fingerings '6' and '56' under specific notes. A bracket above the treble staff spans the first two measures.

3. Toni.

The third system of music continues the piece. It features two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. A bracket above the treble staff spans the first two measures.

Bsp. 11. (Schwilge, Fuga 5).

First system of musical notation for Example 11. The treble staff contains a melodic line with a bracket spanning the first four measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation for Example 11. The treble staff has a question mark above the final measure. The bass staff has a bracket under the last four measures and a '6' below the first and last notes of this group.

Bsp. 12. (Schwilge, Fuga 6.)

First system of musical notation for Example 12. The treble staff contains a few notes and rests. The bass staff has a melodic line with a bracket.

Dan es wird ein-mal er-schei-nen . .

Second system of musical notation for Example 12. The treble staff has two question marks above the first two notes. The bass staff continues the accompaniment.



Serenade zu Ehren des Bürgermeisters Johannes Fries in Zürich, 1753.