Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit.[1])

Von Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br.

Die unsere Zeit tief bewegende Selbstbesinnung der evangelischen Theologie und Kirche weckt auch in der Kirchenmusik und damit im Musikleben der Gegenwart Erneuerungskräfte mannigfacher Art. Auf Grund des erneuten Studiums des reformatorischen Ursprungs seines Auftrags und seiner Kunst ringt der Kirchenmusiker, Kantor wie Organist, in Auseinandersetzung mit den jungen Bewegungen unserer Tage, der theologischen[2]) und der liturgischen[3]), der Sing-[4]) und der Orgelbewegung[5]), um ein theoretisch geklärtes und geschichtlich vertieftes Selbstbewußtsein.

In dieser Interessen- und Problemlage der Gegenwart, von der jede lebendige Wissenschaft noch immer ihre fruchtbarsten Antriebe empfangen hat, stellt sich der musikwissenschaftlichen Forschung die Frage nach Sinn und Bedeutung der evangelischen Kirchenmusik und des evangelischen Kirchenmusikers im Ganzen unseres heutigen Musiklebens. Diese Frage entfalten, heißt Wesenszüge eines evangelischen Stils der Musik und des Musizierens herausarbeiten. Gibt es überhaupt, und welches wären dann allgemeingültige Merkmale einer Musik und Musikanschauung, die das Gepräge evangelischen Christentums, evangelischer Frömmigkeit tragen? Wenn wir diese Frage an anderer Stelle für die deutsche

---

[1]) Dieser Abhandlung (abgeschlossen im Oktober 1932) liegt der am 11. Februar 1932 auf der 14. Jahresversammlung der Luther-Gesellschaft in Potsdam gehaltene Festvortrag des Verfassers zugrunde.

[2]) Paul Althaus, Das Wesen des evangelischen Gottesdienstes, Gütersloh 1926.

[3]) Adolf Allwohn, Das liturgische Problem (Theologische Rundschau, N. F. III, Tübingen 1931, Heft 2).

[4]) Richard Gölz, Gottesdienstliche Rundschau. Die Singbewegung (Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst, Jg. 32, Göttingen 1927, S. 268 ff.) und besonders der Artikel „Musik und Gesang III B" (Die Religion in Geschichte und Gegenwart, 2. Aufl., Bd. IV, Tübingen 1932, S. 310 ff.).

[5]) Friedrich Högner, Die deutsche Orgelbewegung (Zeitwende VII, München 1931, Heft 1); Herbert Birtner, Die Probleme der Orgelbewegung (Theologische Rundschau, N. F. IV, Tübingen 1932, Heft 1 u. 2).

Orgelkunst und den deutschen Organisten[1]) zu beantworten versucht haben, so dürfen wir uns hier auf die deutsche Chorkunst, den deutschen Kantor und die deutsche Kantorei beschränken. Wir verzichten wieder auf eine Antwort in Definitionen, wählen vielmehr auch hier den Weg durch das wirkliche Geschehen der Geschichte, indem wir ohne Rücksicht auf das heute allgemein verfügbare, durchschnittliche Verständnis evangelischer Kirchenmusik diejenige geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit befragen, in der die reformatorische Botschaft das gültige Baugesetz von Musik und Musizieren, Singen und Kantorei gewesen ist. Aus dem Zusammenhang der Musikgeschichte des ausgehenden Mittelalters gilt es den Umkreis reformatorischer Musik und Musikanschauung auszugrenzen und in der Musik der Reformationszeit den ursprünglichen evangelischen Ansatz aufzuweisen.

Dieser Fragenkreis besitzt seinen notwendigen Mittelpunkt in jener mehr genannten als wirklich gekannten Musikergestalt, die von der reformatorischen Botschaft am unmittelbarsten und nachhaltigsten ergriffen worden ist: dem Freund und musikalischen Beirat Martin Luthers, dem Vater der evangelischen Kirchenmusik, dem Urbild des deutschen evangelischen, lutherischen Kantors: Johannes Walter. Ihm verdankt die evangelische Kirchenmusik die unerschütterlichen geistigen, stilistischen und geschichtlich-gesellschaftlichen Grundlagen für ihre Weltgeltung in den Werken der Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Johann Sebastian Bach u.a.m.

Im Bereich der neueren geisteswissenschaftlichen Forschung und Lehre, bei Theologen wie Kirchenmusikern, fehlt es noch an der richtigen Kenntnis der Musikgeschichte des deutschen Luthertums, an der begründeten Einsicht, daß die Geschichte der lutherischen Kirchenmusik ein Stück Geistesgeschichte ersten Ranges ist. Dabei ist zu bedenken, daß das herkünftige Bild der Musikgeschichte der Reformationszeit von Historikern entworfen ist, deren Erkenntnishaltung bestimmt war durch die romantische und impressionistische Ästhetik und Stilkunde, sowie durch die Nachwirkungen jener verbreiteten Anklageliteratur, unter der Pietismus, Aufklärung und Frömmigkeitsromantik sich gegen die lutherische Orthodoxie durchgesetzt haben. Es läßt sich hier nur andeuten, wie dieses Bild der Musikgeschichte, namentlich der alten Lutherlande, besonders Kursachsens, immer mehr entstellt

[1]) Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 19 ff.

worden ist sowohl unter dem Einfluß einseitiger westeuropäischer Orientierung der Forschung im Kampf des Liberalismus, die zu einer teilweisen Überschätzung der kulturproduktiven Kräfte des Kalvinismus geführt hat, als auch infolge der Vorherrschaft impressionistischer Strömungen in der Musiklehre und -betrachtung, die ausschließlich formalästhetische Werte zur Geltung brachte, in allen außerästhetischen Gesichtspunkten aber Tendenz witterte und keinen Sinn besaß für die Wirklichkeitsmacht und den geistigen Ort einer religiös, kirchlich und konfessionell bestimmten Musik und Musikanschauung. Für die Würdigung einer im Zeitalter der lutherischen Orthodoxie und der Gegenreformation noch ganz lebendigen geschichtlichen Figur wie derjenigen J. W.s fehlte jeder Antrieb. Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn außer Carl von Winterfeld († 1852)[1]) eigentlich nur zwei sächsische Heimatmusikforscher eine Ausnahme hiervon bilden: Moritz Fürstenau († 1889)[2]) und Otto Kade († 1900)[3]), denen wir vereinzelte Beiträge zur Lebensgeschichte J. W.s und zum Verständnis seines Wirkenszieles verdanken. Die große Musikgeschichtsschreibung dagegen gerät auf der Suche nach einem Palestrina der evangelischen Kirchenmusik am Leitfaden des romantisierten Acappella-Ideals in abwegige Geschichtsklitterung, wenn z. B. A. W. Ambros († 1876) bezeichnenderweise erklärt: „Walter sei so wenig ein Palestrina, wie Cranach ein Raphael", oder gar: „Der Palestrina der protestantischen Kirche sei nicht Walter, sondern Joh. Seb. Bach" usw.[4]) In Hugo Riemann's († 1919) Handbuch der Musikgeschichte sucht man selbst den Namen J. W.'s vergeblich. Weitere Förderung über Fürstenau und Kade hinaus bietet nur noch die literargeschichtliche Studie von Hugo Holstein[5]). Aber aufs Ganze gesehen, fand die historische Forschung des 19. Jahrhunderts keine Möglichkeit eines allseitigen und unbefangenen Verständnisses der Eigenart dieser lutherischen Kantorengestalt.

Einen merklichen Umschwung bringt der in der Nachkriegszeit schnell aufblühende musikwissenschaftliche Mediaevalismus, der mit der Ver-

[1]) Der evangelische Kirchengesang, Bd. I, 1843, S. 103.

[2]) Joh. Walter, kurfürstl. sächs. Kapellmeister. Eine biographische Skizze (Allgem. Musikal. Zeitung, Jg. 1863, S. 245 ff.).

[3]) Vergl. die wichtigen Hinweise in dem von O. Kade 1881 herausgegebenen V. Bd. von Ambros' Geschichte der Musik, 3. Aufl. 1911, S. XLIV ff.

[4]) Ebenda, Bd. III, 3. Aufl. 1891, S. 424 f.

[5]) Der Lieder- und Tondichter Joh. Walter (Archiv f. Literaturgeschichte, Bd. 12, Leipzig 1884, S. 185 ff.).

gegenwärtigung der Musik des Mittelalters auf Grund der Forschungen Friedrich Ludwig's († 1930)[1]) einer grundlegenden Neusicht der reformatorischen Musik den Weg gebahnt hat. Einen neuen Ausgangspunkt und eine neue Blickrichtung bietet die Einsicht, daß die Musikgeschichte der Reformationszeit ja nicht erst mit dem Jahre 1517 anhebt, sondern von dem umgreifenden Zusammenhang zwischen Reformation und mittelalterlicher Kirche getragen wird. Sie erfordert deshalb zu einem tiefer eindringenden wissenschaftlichen Verständnis ihrer Voraussetzungen, z. B. der mehrstimmigen Choralbearbeitung, wie des fundamentalen Begriffs des Chorals überhaupt, gründliche Kenntnis der Musik und Musikpflege des späten Mittelalters. Als die wichtigsten Etappen auf diesem Forschungsweg ragen folgende Arbeiten hervor: Rudolf Ficker, Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben;[2]) Heinrich Besseler, Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalters;[3]) Hermann Zenck, Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation;[4]) Herbert Birtner, Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik des 16. Jahrhunderts;[5]) Hans Joachim Moser, Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus[6]); Heinz Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker[7]); und nicht zuletzt Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik[8]).

Nachdem insbesondere die weitverzweigten internationalen Zusammenhänge der spätmittelalterlichen, namentlich der burgundisch-altniederländischen Musikgeschichte, in die das Schaffen eines deutschen Musikers um die Wende des 15. und

[1]) Vergl. dessen Göttinger Rektoratsrede über „Die Erforschung der Musik des Mittelalters" (Göttingen 1930) und führende Darstellung der mittelalterlichen Musik in G. Adler's Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924 (2. Aufl. Berlin 1930).

[2]) Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 3, Halle 1925, S. 501 ff.

[3]) Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 141 ff.; dazu neuerdings: „Die Musik des Mittelalters und der Renaissance" im Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam, seit Lieferung 44 (1931).

[4]) Publikationen der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Th. Kroyer, Jg. 3, Leipzig 1928.

[5]) Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 10, Leipzig 1928, S. 457 ff.

[6]) Stuttgart und Berlin 1929.

[7]) Dissertation Freiburg i. Br. 1932 (erscheint bei Breitkopf und Härtel, Leipzig).

[8]) Im Handbuch der Musikwissenschaft, Ergänzungsheft Potsdam, seit Lieferung 50 (1931).

16. Jahrhunderts verflochten ist, durchsichtiger geworden sind, lassen sich auch die bodenständigen nationalen geschichtlichen Kräfte in der Kunst eines deutschen Reformationsmusikers deutlicher bestimmen.

Die folgende Darstellung gliedert sich in vier Abschnitte:

1. J. W. als Singer in der Hofkapelle des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen (1517—1526),
2. J. W. als Kantor an der städtischen Lateinschule und als Erneuerer und Leiter der Stadtkantorei zu Torgau (1526—1548),
3. J. W. als Organisator und Kapellmeister der Hofkapelle des Kurfürsten Moritz' von Sachsen zu Dresden (1548—1554),
4. Der evangelische Ansatz in der Musik und Musikanschauung J. W.'s.

I.

Johannes Walter als Singer in der Hofkapelle des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen (1517—1526).

Zu dem alten Lutherland Kursachsen gehören seit der Landesteilung von 1485 außer den vier Stammkreisen: Wittenberg, Torgau, Zwickau, Plauen die fünf thüringischen Kreise, auf die der Name Sachsen übergegangen ist: Weimar, Gotha, Pößneck, Altenburg und Franken.[1]) Das kursächsische Wappen vereinigt deshalb das alte Kurwappen als Herzschild (ein von Schwarz und Silber quergeteilter Schild, darin zwei kreuzweise — die Spitzen nach oben — verschränkte Schwerter: die Kurschwerter) mit dem thüringischen (Löwe mit Krone), dem altsächsischen (im quergeteilten Schild der grüne Rautenkranz) und dem meißnischen Wappen (im Schild rotbezungter, doppelschweifiger Löwe im goldenen Feld).[2]) Für die Neubesitzungen außerhalb der alten Stammkreise nimmt Friedrich III., der Weise (geb. 1463, † 1525), der seinem Vater Ernst 1486 als Kurfürst folgt, seinem Bruder Johann den Beständigen (geb. 1468, † 1532) als Mitregenten an. Während Friedrich der Weise meist in Altenburg, Torgau, oder seinem Jagdsitz Lochau, seltener in Wittenberg Hof hält, residiert Johann der Beständige vornehmlich in Thüringen, besonders in Weimar.

[1]) Vgl. Fr. Schneider u. A. Tille, Einführung in die Thüringische Geschichte, Jena 1931.

[2]) Vgl. Maximilian Gritzner, Geschichte des Sächsischen Wappens (Vierteljahrsschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde, Jg. 29, Berlin 1901, S. 71 ff.).

Die Persönlichkeit Friedrichs des Weisen ist noch ganz von dem Zauber der versinkenden ritterlich-höfischen Kultur des ausgehenden Mittelalters umflossen. Niemand, der eines der zeitgenössischen Bildnisse des Kurfürsten, etwa das besonders eindrucksvolle von Lukas Cranach d. Ä. von ca. 1515,[1]) gesehen hat, vergißt die hintergründige Melancholie im Ausdruck dieses kraftvollen Kopfes, den „Herbst des Mittelalters" in dieser edlen Gestalt. Auf die tief religiöse Gelassenheit als den Grundzug seines zurückhaltenden Charakters weist nicht nur die allgemeine Devise der Ernestiner (1. Petr. 1, 25): Verbum Dei (Domini) Manet In Eternum (VDMIE), sondern auch der besondere, zeitüblich einer burgundischen Chanson entnommene Wahlspruch des Kurfürsten: Tant que je puis. Der Inhalt beider Devisen ergänzt sich zu dem Bild des mit allen Fasern seines Wesens der Geisteswelt des Mittelalters verbundenen Landesherrn Luthers und Schirmherrn der Reformation.[2])

Der Hof Friedrichs des Weisen gehört zu den glänzendsten Territorialfürstenhöfen seiner Zeit und bildet, vor allem in der Zeit der Statthalterschaft des Kurfürsten beim Nürnberger Reichsregiment um die Jahrhundertwende, den Mittelpunkt regsten geistigen und künstlerischen Lebens.

Weithin bekannt ist des Kurfürsten Pflege der bildenden Künste,[3]) die er hauptsächlich in den Dienst seiner beiden Lieblingsschöpfungen, der 1499 eingeweihten Schloß- und Allerheiligenstiftskirche und der 1502 begründeten Universität Wittenberg stellt. Für sie arbeiten Albrecht Dürer (vermutlich seit 1496), Peter Vischer, Wolgemut, Burgkmair, der venetianische Maler Jacopo de'Barbari (alias Jakob Walch) und dessen Nachfolger (seit 1505) Lukas Cranach d. Ä., der repräsentative Meister der Wittenberger Hofkunst; weiterhin der Baumeister Conrad Pflüger[4]) und der Bildhauer Conrad Meit, der spätere Hofbildhauer der Margarete von Österreich, der Schöpfer

[1]) In Sybillenort, abgebildet bei C. Glaser, L. Cranach, Leipzig 1921, S. 164.

[2]) Vgl. Paul Kirn, Friedrich der Weise und die Kirche (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von W. Goetz, Bd. 30), Leipzig 1926. Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende, umfassende Monographie über Friedrich den Weisen fehlt leider. Die volkstümliche Schrift von E. Borkowsky über „Das Leben Friedrichs des Weisen", Jena 1929, vermag diesem auffallenden Mangel nicht abzuhelfen.

[3]) Vgl. Robert Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903.

[4]) Vgl. Wilhelm Winkler, Die Wittenberger Bauhütte von 1497 (Blätter für Heimatgeschichte, Jg. 8, Nr. 22, Wittenberg 1930), S. 87.

der unvergleichlichen Grabdenkmäler in Brou.[1]) Auch die Lebensgeschichte Dürer's, Barbari's und Cranach's führt nach den Niederlanden und veranschaulicht damit die engen kunsthistorischen Beziehungen der Frühzeit zwischen Kursachsen und Burgund, zwischen Wittenberg und Mecheln.

Weniger beachtet sind Friedrichs des Weisen Neigungen für Dichtung und Literatur. Seit des Kurfürsten persönlicher Begegnung mit Conrad Celtis, Mutian Rufus und Johann Reuchlin spielt die Gedankenwelt des vorreformatorischen internationalen Humanistenkreises eine bedeutende Rolle am kursächsischen Hof. Steht doch auch die erste Blütezeit der Universität Wittenberg so ganz unter dem Zeichen dieser frühhumanistischen Poetenbewegung, daß ihr Charakter als der einer „Poetenuniversität" sich noch bis in das 17. Jahrhundert (unter August Buchner) erhalten hat. Eine öffentliche Lektur für die „ars oratoria atque poetica" besteht hier von Anfang an neben den herkömmlichen kirchlich-scholastischen artes, zu denen von alters her die musica gehört, wie ja auch die bildende Kunst unter der Führung Barbari's in dem Wittenberger Kreis der artes liberales kanonische Gleichberechtigung sucht.[2]) Daher kommt es, daß der an anderen Universitäten herrschende Gegensatz zwischen den spätscholastischen Artisten und den neulateinischen Poeten in Wittenberg wesentlich gemildert erscheint durch den Geist eines mittelalterlich gebundenen, akademisch gefärbten Humanismus.[3]) Zu den führenden Namen des Wittenberger Poetenkreises gehören u. a. die für unseren Zusammenhang wichtigen Christoph Scheurl, Georg Sibutus, Wolfgang Cyclopius und Georg Spalatin, der spätere einflußreiche Hofhistoriograph und Hofkaplan Friedrichs des Weisen, der als Kurator der Hofkantorei auch musikgeschichtlich hervorragt. Von Georg Sibutus, dem gekrönten Wittenberger Hofpoeten, ist ein dialogisiertes Gedicht zum Preise Wittenbergs erhalten, das in Gegenwart des Kurfürsten und der Universitätsangehörigen vorgetragen und im Jahre 1507 als Unterlage für Vorlesungen an der Universität gedruckt worden ist

[1]) Vgl. Georg Troescher, Conrat Meit, Freiburg i. B. 1927.

[2]) Paul Kirn, Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari (Jb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 46, Berlin 1925).

[3]) Gustav Bauch, Beiträge zur Literaturgeschichte des schlesischen Humanismus I (Ztschr. des Vereins f. Geschichte und Altertum Schlesiens, Bd. 26, Breslau 1892) und dessen ungedruckte Abhandlung: „Wittenberg. Humanismus 1502—1506" (1902) im Nachlaß Bauch's auf der Breslauer Stadtbibliothek.

unter dem Titel: „Sivula in Albiorim illustratam".[1] Es handelt sich dabei um eines jener in der frühhumanistischen Literatur häufigen, der berühmten Beschreibung Nürnbergs von Celtis nachgebildeten neulateinischen Städtegedichte, worin es nach einer Schilderung des kurfürstlichen Altars in der Wittenberger Schloßkirche wörtlich folgendermaßen heißt: „Zu den beiden Seiten des Altars geruhte der Reichskurfürst Friedrich im Gebet die Hände emporzuheben und ebenso der Herzog Johann. Diesem Brüderpaar hängen die schwarzen Bärte über die Brust herab.[2] Ein Kunstkönnen (virtus) ist der Gegenstand, über den sie zu verhandeln gerüstet, wodurch sie der Erde Frieden, dem Volk das Heil

[1] Näheres über den aus Tannroda in Thüringen stammenden poeta laureatus, der 1505/06 in Wittenberg immatrikuliert ist, und sein bei Martin Landsberg in Leipzig gedrucktes Gedicht (Ex. auf der Jenaer Univ.-Bibl.) siehe Fr. G. Freytag, Adparatus litterarius II, 982 ff. Die daraus angezogene Stelle lautet im Original, S. c 4 f.:

„..Hanc circum imperii elector Fridericus in altum
Orando voluit palmas et dux Johannes
Fratribus his nigre pendent per pectora barbe.
Virtus materia est de qua tractare parati
Quo terre pacem: populo quo ferre salutem
Quo possunt animas celesti attollere regno
Nunc orant nunc auscultant componere voces
Quando ingens dulci gaudet modulamine cetus
Vox et quadruplici connexa est quelibet arte
Ethera cum cantus pulsat cum decipit aures.
Tunc Adamus adest de volda qui fuit olim
Principe sub nostro magno provisus in auro
Aut Isaacus adest divus quem Maximilianus
Ad decus et clarum toties conduxit honorem
Ut suus in totum cantus concresceret orbem
Hac virtute duces gaudent nam musicus illis
Ingens atque chorus dulci laudandus ab ore est
Non similem rheni palatinus vidit in oris
Nec divo proles nostro de rege Philippus
Nuper ab hac vita superas qui venit in oras
Non patris est maior resonanti carmine cetus
Hoc cum fratre suo curat princeps Fridericus..."

[2] Noch heute befinden sich in der Schloßkirche zu Wittenberg zwei schöne Statuen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen (mit den geschilderten schwarzen Bärten) in einprägsamer Gebetshaltung zu beiden Seiten des Altars.

zu bringen, die Seelen zum Himmelreich emporzurichten vermögen; bald ein Gebet verrichten, bald der Harmonie von Singstimmen zuhören, wenn die gewaltig große Versammlung sich an der süßen Musik erfreut und jede Stimme in vierfältiger Kunst (Vierstimmigkeit) verflochten ist, wobei der Gesang himmelan dringt und die Ohren entzückt. Dann ist zur Stelle Adam von Fulda, der seinerzeit unter unserem Fürsten um teures Gold fürsorglich bestellt wurde. Oder es ist Isaac zur Stelle, den der hehre Maximilian so oft zu Auszeichnung und ruhmvoller Ehre beförderte, daß sein Gesang über den ganzen Erdkreis hin wachsend sich ausbreitete. An solchem Kunstkönnen haben die Herzöge ihre Freude; denn sie müssen den Musiker loben, wie auch den gewaltig großen Chor um seines süßen Klanges willen. Seinesgleichen sah weder der Pfalzgraf an Rheinesufern (Philipp der Aufrichtige von der Pfalz, † 1508) noch der Abkömmling unseres hehren Königs, Philipp (der Schöne), der unlängst (1506) aus diesem Leben zu den oberen Gestaden dahinging. Nicht größer ist (selbst) seines Vaters (Maximilians) Chorvereinigung mit ihrem hallenden Gesang. Das ist es, dem Fürst Friedrich zusammen mit seinem Bruder alle Pflege widmet ..."

Dieser — bisher unbekannte — fesselnde Bericht des Wittenberger Hofpoeten Sibutus kennzeichnet die in der Musikpflege am Hofe Friedrichs des Weisen herrschende Einheit von tiefer Frömmigkeit und stolzem Kunstsinn und macht zugleich die beiden führenden Musiker am kursächsischen Hofe um 1500 namhaft: Adam von Fulda und Heinrich Isaac. Diese beiden Namen versetzen uns mitten in das zeitgenössische deutsche Musikleben, das um die Jahrhundertwende am Hofe Friedrichs des Weisen gipfelt.

Adam von Fulda, ein Altersgenosse von Johannes von Soest (1448—1506) und Alexander Agricola (ca. 1446—1506), ist in dem Wittenberger Humanistenkreis als Komponist und Musiklehrer, wie als Poet und Geschichtsschreiber hoch geschätzt. Während die musikalische und musiktheoretische Seite seines Schaffens neuerdings wiederholt gewürdigt worden ist,[1]) hat man der historiographischen Seite noch wenig Beachtung geschenkt. Und doch ergibt sich gerade erst aus dieser Vielseitigkeit seines Schaffens das bedeutende Bild dieses humanistischen Geistes. Auf seine Tätigkeit als Hofhistoriograph, worin er Vorgänger Spalatins war, macht Johannes Trithemius (1462—1516), der vielberufene humanistische Abt von St. Jacob in Würzburg,

[1]) Vgl. den betreffenden Abschnitt bei Wolfgang Stammler, Verfasserlexikon des deutschen Mittelalters, Berlin 1931, S. 9; dazu Wilhelm Ehmann, Adam v. Fulda in seinen kirchlichen Werken (Dissertation Freiburg i. B. 1933).

aufmerksam. Der musikalisch interessierte Abt, dem wir übrigens auch die erste Biographie des europäisch führenden Musiklehrers der Zeit, Johannes Tinctoris (ca. 1435—1511), verdanken,[1]) schreibt in einem Brief vom November 1506: Der sächsische Rat und Humanist Heinrich von Bünau und nach ihm Mutianus Rufus hätten ihm nach Friedrichs des Weisen Willen (— ein Stück der Diözese Würzburg ragt in kursächsisches Gebiet —) mitgeteilt, der Kurfürst wünsche, Trithemius möchte die Sachsenchronik vollenden, die Adam von Fulda seinerzeit begonnen, aber, durch den Tod verhindert, nicht abgeschlossen habe. Von Würzburg aus, wo er die nötige Muße findet, erklärt sich Trithemius hierzu bereit.[2]) Auch Georg Spalatin beruft sich in seiner „Chronica und Herkommen der Churfürst und Fürsten des löblichen Haus Sachsen" (gedruckt in Wittenberg bei Georg Rhau 1541) wiederholt ausdrücklich auf des Adam von Fulda „fleißig angefangene", lateinisch und deutsch abgefaßte Sachsenchronik.[3]) Nahe Beziehungen verbanden Adam von Fulda überdies mit W. Cyclopius (geb. ca. 1476 zu Zwickau, seit 1502 in Wittenberg, 1508 Leiter der Zwickauer Ratsschule), der noch 1512 ein nachgelassenes „sehr andächtig christlich Büchlein aus heiligen Schriften und Lehrern von Adam von Fulda in deutsch Reimen gesetzt" mit Widmung an Johann den Beständigen und 8 Holzschnitten von Cranach d. Ä. in Wittenberg bei S. Reinhart herausgab.[4]) Sogar noch Heinrich Glarean, der Freiburger Humanist, bringt in seinem Dodekachordon (Basel 1547) eine „per totam Germaniam cantatissimam" deutsche Liedkomposition von Adam („Francus Germanus Adam von Fulda") und zwar, um sie auch außerhalb Deutschlands bekannt zu machen, mit übersetztem lateinischen Text.[5]) — Über die Lebensgeschichte Adams von Fulda ist sonst wenig bekannt. Er ist um 1445 in Fulda („Adamus de Fulda Germanus") geboren, studiert und lebt in Süddeutschland, entwirft im Kloster Vormbach bei Passau seine bedeutende Abhandlung „De musica", die er am 15. November 1490 als „musicus ducalis" am kursächsischen Hofe abschließt; erhält am 12. März 1492 von Friedrich dem Weisen ein offenes Empfehlungsschreiben für seine historiographischen Studien[6]), steht

[1]) Vgl. jüngstens den betr. Artikel über Tinctoris von Charles van den Borren in der belgischen Biographie Nationale, Bd. 25, (Brüssel 1931), S. 288 ff.

[2]) Gustav Bauch, Heinrich von Bünau (Neues Archiv f. Sächs. Geschichte, Bd. 26, Dresden 1905), S. 58 f. Die angezogene Stelle bei Trithemius (Opera II, 518): „quod tua serenitas a me consumari desideret historiam de gestis Saxonum, quam Adam de Fulda olim inchoavit, sed morte praeventus non complevit". Diese Chronik des Adam von Fulda hat sich trotz vieler Umfragen und Nachsuchungen leider nirgends finden lassen.

[3]) Vgl. Adolf Seelheim, Georg Spalatin als sächsischer Historiograph, Halle 1876, S. 70.

[4]) Faksimileneudruck von Ed. Flechsig, Berlin 1914.

[5]) Vgl. H. Joachim Moser, Leben und Lieder des Adam von Fulda (Jahrbuch der Staatl. Akademie f. Kirchen- und Schulmusik Berlin, Jg. 1, Kassel 1929). Mehrere der dort angeführten Daten zur Lebensgeschichte A's beziehen sich nicht auf Adam von Fulda, sondern auf den „fremden Singer" Adam Rener aus Lüttich (vgl. Lütticher Kongreßbericht der Internat. Ges. f. Musikwissenschaft, Burnham, Bucks [England] 1930, S. 125 ff.).

[6]) Thüringisches Staatsarchiv Weimar, Gesamtarchiv, Cop. F. 20, Bl. 28 a: Montags nach Invocavit (= 12. März) 1492: „Adam Singer eynen gemeinen offenen briff gegeben, sich daruff

(spätestens seit 1489, wo er am 10. März Zehrung erhält, „heimzureiten und als er ander Singerknaben holen sollt",) neben Isaac der Hofkapelle Friedrichs des Weisen vor, erscheint zusammen mit dem späteren kurfürstlichen Rat Wolfgang Reißenbusch 1502 unter den Intitulati der neuen Universität Wittenberg und stirbt, nachdem er bis zuletzt an seiner Sachsenchronik hat schreiben lassen,[1]) 1505 in Wittenberg an der Pest. Seine hinterlassene Witwe, die „Adam Sengerin", kauft in diesem Jahr das Haus des Stadtrichters und Kämmerers Caspar Teuschel in Wittenberg „in der Schloßgassen am Markt zur Linken" (heute Schloßstraße 5), das nach ihrem Tod (1513) von dem kurfürstlichen Singer Hermann Baumgarten (seit 1511 in der Kantorei, † 1519), erworben wird, nach dessen Tod an die Witwe „Hermann Sengerin" und 1525 an den Stiftskaplan „Er Georg Donat" († 1556) übergeht.[2]) Es verdient auch Beachtung, daß Adams Nachfolger an der Wittenberger Schloßkirche, Johannes Weinmann (geb. ca. 1477 als ältester Sohn des Handelsmannes Alexander Weinmann zu Nürnberg, 1492 in Leipzig, 1498 in Erfurt immatrikuliert, seit 1506 in Wittenberg, wo er ca. 1522 heiratet und 1542 stirbt), nicht nur als Komponist und Organist, sondern auch als Geschichtschreiber tätig war, wie es in dem Nachruf auf ihn ausdrücklich heißt: „Adiunxerat autem ad suam artem et cognitionem Germanicarum historiarum tantam, quam vix in alio vidimus."[3])

In den uns überlieferten Quellen tauchen Kompositionen Adams von Fulda meist in der Umgebung von Werken Heinrich Isaac's (ca. 1450—1517) auf, wodurch gleichfalls die enge Zusammengehörigkeit der beiden Meister belegt wird.[4]) Während aber die Verbreitung der Kunst des deutschen Adam von Fulda auf deutsche Quellen beschränkt bleibt (darin dem späteren Ludwig Senfl ähnlich), erlangt das von der weltbeherrschenden Hofkultur des habsburgischen Reiches getragene Schaffen des niederländischen Isaac schon in des Meisters Jugendzeit europäische Berühmtheit. Der kosmopolitische Renaissancemusiker, der an den Höfen von Ferrara und Innsbruck gewirkt hat, bevor er für kurze Zeit in den Jahren 1497—1500 am kursächsischen Hofe nachweisbar ist,[5]) steht dem bodenständigen Deutschen gegenüber, der dem geistesgeschichtlichen Zug seiner Zeit aus dem altdeutschen Süden nach dem kolonialen Nordosten gefolgt ist.

---

in etlichen clostern, stifften und andern enden, da er sich hinfugen soll, umb alte historien, croniken und geschichten zu erkunden und wo er die funde, abezuschreiben und meym gnedigsten hern zuzubrengen."

[1]) In den von Aber nicht benutzten Weimarer Rechnungen heißt es aus Wittenberg 1504/05: „4 gr. adam singer von VII sesternen, die Er an der Chroniken hat schreiben lassen" (Thüring. Staatsarchiv, Bb. 2744, Bl. 53 b).

[2]) Stadtarchiv Wittenberg, Urbarium Bb. 4, Bl. 173.

[3]) Ernst Machholz, Geschichte des Geschlechtes Weinmann Nürnberg-Wittenbergischen Stammes, Magdeburg 1924, S. 37 ff. In einem Brief der hinterlassenen Witwe Walpurgis, geb. Poff aus Wittenberg von 1542 wird ausdrücklich von „36 Jahren Dienstzeit" des Joh. Weinmann gesprochen.

[4]) Vor allem in der schon 1504 gebundenen Handschr. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig, aber auch in den Hss. Berlin 40021 und Breslau Mf. 2016.

[5]) Vgl. meinen Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage (Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Lüttich, 1930), S. 126.

Hauptträgerin des Musiklebens am Hofe Friedrichs des Weisen ist die kursächsische Hofkapelle oder Hofkantorei. So entscheidend die Hofkapellen des ausgehenden 15. Jahrhunderts nach Herkunft, Organisation und Charakter kirchlich gebunden sind, so machen sich in ihrer Zweckbestimmung doch auch außerkirchliche Motive geltend im Vergleich mit den rein kirchlichen Musikinstitutionen, wie den älteren Kapellen,[1]) Choraleien und Chorstiftungen für Kapläne und Chorales, geistliche Herren und Chorschüler, wie z. B. an der Martinskapelle im Schloß zu Torgau und im sogenannten Großen und Kleinen Chor an der Schloßkirche zu Wittenberg. Als zeitgenössische musikalische Autorität bemerkt Johannes Tinctoris hierzu: „Die allerchristlichsten Fürsten haben zur Mehrung des Gottesdienstes nach Davids Beispiel Kapellen eingerichtet, in denen sie verschiedene Sänger mit ungeheuren Kosten unterhielten, um durch mehrstimmige (nicht widerstimmige) Kunst unserem Gott eine erfreuende und würdige Lobpreisung darzubringen. Und weil die fürstlichen Sänger Ehre, Ruhm und Reichtümer ernteten, hätten viele sich mit Feuereifer auf diese Studien geworfen. Daher habe in unserer Zeit das Studium der Musik so wunderbar zugenommen, daß man geradezu von einer neuen Kunst (ars nova) sprechen könne."[2]) Auf kirchlicher Grundlage wird der mehr weltliche

---

[1]) Die Bezeichnung „cappella" ist rein kirchlicher Herkunft, bedeutet ursprünglich den in Tours verwahrten Mantel des hl. Martinus, dann auch den Aufbewahrungsort dieses Mantels; weiter auch den Aufbewahrungsort anderer Reliquien, besonders das Heiligtum, worin der französische König die Reliquien aufbewahren läßt, die auf seinen Reisen seine „cappellani" mittragen; weiter jedes kleine Gotteshaus; weiter auch den darin gehaltenen Gottesdienst; weiter auch die Gesamtheit der Kleriker, die an dem Gottesdienst beteiligt sind; endlich auch die singenden Kleriker, den Chor „a cappella". Vgl. dazu Hans Rheinfelder, Kultsprache und Profansprache in den romanischen Ländern, Florenz 1933, S. 89 ff. (mir vom Verf. freundlicherweise zugänglich gemacht).

[2]) Proportionale musices, Prohemium, ed. de Coussemaker, Joannis Tinctoris Tractatus de musica, 2. Auflage (Lille 1875), S. 403: „Denique principes christianissimi ... cultum ampliare divinum cupientes more davidico cappellas instituerunt, in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus (non adversis) Deo nostro jocunda decoraque esse laudatio, ingentibus expensis assumpserunt; et quoniam cantores principum ... honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur. Quo fit ut hac tempestate, facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur". Tinctoris nimmt den Ruhmesgedanken sogar unter die 20 Wirkungen der Musik auf: „Musica peritos in ea glorificat" (Complexus effectuum musices, ed. Coussemaker, ebenda, Seite 525).

Einschlag dieses neuen Musizierens also auf die ausgesprochen renaissancemäßigen Motive der honor, gloria und divitiae zurückgeführt. Im Unterschied zur älteren klerikalen gotischen Kapelle mit rein kirchlicher Zwecksetzung ist die neue enger mit der fürstlichen Hofhaltung verbunden, wartet bei allen repräsentativen Festlichkeiten (nicht nur in der Kirche, sondern auch vor der Tafel) auf und dient außer der „Mehrung des Gottesdienstes" höfischer Repräsentation. Die Mitglieder, unter denen das Laienelement vordringt, werden frei angeworben, tragen Hofkleidung und werden am Hof verköstigt. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts macht sich eine erneute gegenhöfische Klerikalisierung der Kapellen bemerkbar, die dann im Barockzeitalter wiederum säkularisiert werden.

Als unmittelbares Vorbild für seine Hofkapelle wählt Friedrich der Weise die burgundisch-niederländische der Margarete von York und Philipps des Schönen in Mecheln. Sächsische, besonders Wittenberger Beziehungen dorthin begegneten bereits auf dem Gebiet der bildenden Künste. Diejenigen auf musikalischem Gebiet waren nicht weniger reichhaltig und lebhaft; strömten doch von dort die Einflüsse nicht nur der burgundisch-niederländischen, sondern auch der französischen und englischen Musik nach Sachsen. Am Mechelner Hof der Margarete von York († 1503), Schwester Eduards IV. von England († 1483) und dritter Gemahlin Karls des Kühnen von Burgund († 1477), wachsen, nachdem Maria von Burgund († 1482) sich mit dem kaiserlichen Prinzen Maximilian von Habsburg († 1519) vermählt hatte, beider Kinder: Philipp der Schöne (geb. 1478, † 1506) und Margarete von Österreich (geb. 1480, † 1530) auf. Welche glänzende Reihe auch musikgeschichtlich bedeutsamer Namen! Nach dem Tode Kaiser Friedrichs III. (1493) geht die alte burgundische Hofkapelle Philipps des Guten († 1467) in den Dienst des jungen, 1494 großjährig erklärten Philipp des Schönen über. Gelegentlich dieser Erbhuldigungsfestlichkeiten lernt Friedrich der Weise auf seiner niederländischen Reise das Musikleben am Mechelner Hofe kennen und dabei nicht nur die Stammkapelle Philipps des Schönen und die bedeutende Kathedralkapelle von St. Rombaut[1]), sondern auch die übrigen anwesenden Hofkapellen, dar-

[1]) Vgl. Chan. Em. Steenackers, L'école des choraux de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines (Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines, Bd. 31, 1926) und Georges van Doorslaer, Aperçu sur la Pratique du Chant à Malines, au XV^e siècle (Annales du Congrès d'Anvers 1930) Antwerpen 1931, S. 478 ff.

unter die berühmteste ihrer Zeit: die kaiserliche Maximilians. Hier knüpft er die Bekanntschaft mit jenen hervorragenden Musikern an, die für die Musikpflege am kursächsischen Hofe dann bedeutsam werden sollten. In dem Reisetagebuch des Kurfürsten von 1494 heißt es: „Am Sonntag Bartholomaei (24. August) ritten mein gnädiger Herr und alle anderen Fürsten mit dem römischen König (Maximilian) zur Kirchen. Da ward von des Königs oberländischen (österreichischen) und französischen (burgundischen) Singern ein köstlich Meß gesungen. Der König stand obenan, darnach ihm zunächst zur linken Hand der Erzbischof von Mainz, Herzog Friedrich (der Weise) von Sachsen, Herzog Philipp (der Schöne), des römischen Königs Sohn, der junge König von England (Heinrich VIII.), Herzog Albrecht von Sachsen, Markgraf Christoph und Markgraf Friedrich von Baden, Herzog Philipp von Braunschweig, Markgraf Jakob von Baden, der Abt von Fulda" (Johann II., † 1507) usw.[1])

Über den Umfang sich durchkreuzender internationaler Beziehungen in der Mechelner Hofmusik gibt die Zusammensetzung der burgundischen Stammkapelle von 1496 Auskunft. Unter dem aus der Grazer Hofkapelle Friedrichs III. stammenden Kapellmeister Messire Nicole Mayoul sind 18 Mitglieder vereinigt, sieben geistliche Herren (Messires) und elf Laien, nämlich: Johannes Lauwrier, M. Pière Barbry, M. Clair de Lie(re), M. Govard (Nepotis), M. Valentin (Hongre; aus der Hofkapelle des Königs Matthias Corvinus von Ungarn [† 1490]), Jaspart Werbeque († ca. 1514), Johannes Biest (ebenfalls aus der ungarischen Kapelle), M. Mahieu, M. Jacques Mouchiot, Pierchon de la Rue († 1518), Fransquin de Rit (Retis), Johannes Picquet, Gérard Barbet, Antonin Franchois, Loyset de Térache, Mahieu Lescalier, Loys de Lymme.[2]) Dazu werden in einem Verzeichnis der chapelle domesticaire Philipps des Schönen vom 1. November 1501 an weiteren Mitgliedern erwähnt[3]): Johannes Braconnier[4]), Géromme de Clybano, Maistre Alixandre (Agricola,

[1]) Georg Spalatin, Friedrichs des Weisen Leben und Zeitgeschichte, hrsg. von Neudecker und Preller, Jena 1851, S. 228. Vgl. dazu Zeitschr. des Vereins f. Thüringische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 4, Jena 1861, S. 131 f. und Adolf Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern, Leipzig 1921, S. 70.

[2]) Dieses Verzeichnis abgedruckt bei G. v. Doorslaer, a.a.O., S. 479.

[3]) Abgedruckt bei M. Gachard, Collection des voyages des souverains des Pays-Bas, Bd. 1, Brüssel 1876, S. 345.

[4]) Vgl. André Pirro, Notes sur J. Braconnier, dit Lourdault (Revue mus., Jg. 1928, S. 250 ff.)

† 1506), Henry (Bredemers) l'organiste u. a. m. Bedeutende Musiker befinden sich auch unter den Sangmeistern der Kathedralkapelle (Maîtrise) von St. Rombaut in Mecheln, z. B. der Josquin-Schüler Jean Richafort, Noel Bauldewijn († 1529), Jacques Campion. Leuchtende Namen, von denen viele in den Musikalienbeständen der kursächsischen Hofkapelle wieder begegnen! Auf seiner niederländischen Reise lernt Friedrich der Weise in Antwerpen auch Paul Hofhaimer (1459—1537) kennen, der wohl bei Jacob Obrecht's († 1505) Vorgänger als Sangmeister an der Kathedrale von Antwerpen, Jacques Barbireau († 1491), und dessen Schüler Heinrich Bredemers, dem Nachfolger von G. Nepotis im Organistenamt der Mechelner Hofkapelle, studiert hat. Der Kurfürst ist durch Hofhaimers figurale Orgelkunst derart gefesselt, daß er den damals 35 jährigen Meister mit sich nach Sachsen nimmt und ihm sächsische Orgelschüler in die Lehre gibt.[1])

Weitere Anregungen zum Aufbau seiner Hofkapelle gewinnt Friedrich der Weise auf den zahlreichen Reichs- und Fürstentagen, an denen er teilnimmt, und sonst auf seinen vielen Reisen. Um nur noch zwei Beispiele zu nennen, lernt der Kurfürst auf dem Reichstag zu Freiburg im Breisgau 1498, von wo Kaiser Maximilian am 20. Juli den Gründungserlaß seiner Wien-Innsbruck-Augsburger Hofkapelle[2]) ausgehen läßt, die Anfänge dieser neuen Kapelle mit Adam Rener aus Lüttich, dem späteren Hofkomponisten am kursächsischen Hofe, als Singerknabe („auf Brabantisch zu discantieren") kennen und zwei Jahre später in Nürnberg[3]) die Kapelle seines Bruders, des Erzbischofs Ernst von

---

[1]) Ein von Aber nicht benutztes Rechnungsbuch: „Ausgabe als mein gnädigster Herr wieder aus Niederlande kommen ist" (Thüring. Staatsarchiv Bb 5520) meldet unterm 30. Nov. 1494: „6 g 7 gl meister paulsen Organisten ausgeben als er mit m. g. h. von Amtorf (Antwerpen) bis gen der lochaw (Lochau) gezcogen lauts seiner ubergeben zcettel habe ich im zcalt." Das vom Kurfürsten bevorzugte Jagdschloß Lochau (das heutige Annaburg) lag in der Lochauer Heide, im Gebiet zwischen schwarzer Elster und Elbe. (Über die weiteren Beziehungen des Kurfürsten zu Hofhaimer vgl. H. J. Moser's Monographie (1929), besonders S. 44ff.).

[2]) Abgedruckt bei Josef Mantuani, Die Musik in Wien, 1904 (Geschichte der Stadt Wien, hrsg. von A. Starzer, Bd. III, 1. Hälfte), Wien 1907, S. 382.

[3]) „am mittwochen von Walpurgis vor vesperzeit komen here hertzog Fridrich von Sachsen und sein pruder bischof zu Magdeburg, pliben hie pis frue Walpurgis, und hat (Erzbischof Ernst) kostlich singer, sungen zu den predigern ein salve, zu sant Lorentzen ein vesper, an sant Walpurgen

Magdeburg († 1513)[1]), von der ebenfalls Fäden zur Musikpflege am kursächsischen Hofe führen.

Über Friedrichs des Weisen große Vorliebe für seine Hofkapelle und für die Musik überhaupt berichtet Georg Spalatin in seiner 1526 niedergeschriebenen Lebensgeschichte des Kurfürsten zusammenfassend: „Dieser Kurfürst zu Sachsen, Herzog Friedrich, hat auch so große Lust und Willen zur Musica gehabt, daß er viel Jahre und lange Zeit ein ehrliche, große Singerei gehalten und dieselbe oftmals auf die kaiserliche Reichstage mitgenommen, gnädiglich und wohl gehalten und besoldet, den Knaben einen eignen Schulmeister, sie zur Lehre und Zucht zu erziehen, gehalten. Der Kapellen Meister ist gewest Herr Conrad von Ruppisch. Hat auch sonderlich einen Altisten gehabt, einen Märker (Johann Schmidt aus der Mark Brandenburg), dergleichen röm. kais. Majest. und andere Fürsten und Herrn weit und breit nicht gehabt. Dieselbige Singerei hat er auch bis zu seinem tödlichen Abgang (1525) behalten."[2])

Die Anfänge der Hofkapelle oder „Singerei" Friedrichs des Weisen lassen sich bis in das vorletzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen, wo bereits 1488 Lorentz (Schwabach), am 10. März 1489 Adam (v. Fulda), der Zehrung erhält, „heimzureiten und als er ander Singerknaben holen sollt", 1490 Jörg (Sweytzer), „als ihn m. gn. h. von Worms gen Bayern Singerknaben zu holen schickt", 1491 Cuntz (Rupsch) und Erhart (Perger, aus Österreich) als Singer erstmalig erwähnt werden.[3]) Seit der niederländischen Reise des Kurfürsten setzt sich die Kapelle, z. B. im Jahre 1499, aus 5 Kaplänen, 7 großen Singern (Bassisten, Altisten, Tenoristen [stets in dieser Reihenfolge aufgeführt!]) und 12 Singerknaben (Diskantisten) zusammen, von denen einige sogar ihrer Herkunft nach bekannt sind (aus Innsbruck, Straßburg, Torgau, Zwickau, Freiberg, Schneeberg). Die Namen sämtlicher Kapellmitglieder

(30. April) obent zu unser lieben frauwen ein salve" ... Heinrich Deichler's Nürnberger Chronik unterm 29. April 1500 („Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrh.", Bd. 11, Leipzig 1874, S. 616 f.). Liebenswürdiger Hinweis von Dr. O. Gombosi (Berlin).

[1]) Zur Musikpflege am erzbischöflichen Hof in Magdeburg vgl. Bernhard Engelke, Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631 (Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, Jg. 1913), S. 271.

[2]) G. Spalatin, a.a.O., S. 53.

[3]) Staatsarchiv Weimar Bb 4139 (von Aber nicht benutzt), Bl. 7 b, 15 b, 30 b, 43 b; vgl. dazu A. Aber, a.a.O., S. 65.

werden in ziemlich lückenloser Reihenfolge durch Rechnungsbücher der kursächsischen Hofschneiderei aus den Jahren 1497 bis 1526 überliefert.[1]) Bei der Aufzählung aus dem Jahre 1499 werden übrigens noch mit Namen genannt: 4 „Singerknaben auf dem Schloß zu Torgau" (Chorschülerknaben der Torgauer Schloßchoralei), 4 Organisten, darunter Paul Hofheimer mit seinen „Knaben" (Schülern) und seinem „Knecht" (Kalkant), der Orgelmacher Meister Burkkart und 10 Trompeter; außerdem unter den „Herrenknechten", also in unmittelbarer Umgebung des Kurfürsten, „Isaac Componist", sowie Adam Singer (von Fulda), Cuntz Singer (Rupsch) und Merten der Lautenschläger. Bereits bei den großen Feierlichkeiten zur Vermählung Herzog Johanns mit Sophie von Mecklenburg tritt die Hofkapelle mehrfach Aufsehen erregend hervor. Man musiziert am 2. März 1500 in der Martinskapelle auf dem Schloß zu Torgau zwei Messen „mit Hilf der Orgel, dreier Posaun und eins Zinken, desgleichen vier Krummhörner zum Positiv fast (sehr) lustig zu hören", und am nächsten Tag werden zum Rennen „auf zweien Pfeifen und einer Posaunen gesetzte Motetten" geblasen usw.[2])

Zu den hervorragendsten Mitgliedern der Hofkapelle zählen:

Conrad Rupsch[3]), geboren ca. 1475 in Kahla, wo im Seelenregister (der Verstorbenen) der St. Nikolauskapelle ein Jörgen Rupericht und Else uxor, vermutlich die Eltern Conrads, erwähnt werden,[4]) gehört als Cuntz Singer schon vor 1500 der kursächsischen Hofkapelle an, wird 1505 Priester und hält am 24. März in Weimar seine Primiz; erhält ein Pfarrlehen an der St. Margarethenkirche in Kahla, verläßt aber 1522 unter Karlstadts in Kahla und Umgebung besonders mächtigem Einfluß zusammen mit dem Singer Paul Anod „all sin lehen"[5]) und heiratet Ell von Dohlenstein, Tochter eines kurfürstlichen Heerpaukers und Schwägerin des Torgauer Stadtarztes Röder (— bei dem Gütervertragsabschluß war J. W. als Zeuge auf Rupsch's Seite zugegen —), erwirbt Haus und Hof in Torgau, erhält 1526 seinen Abschied aus kursächsischem Dienst und stirbt Mitte Juli 1530 in Torgau. Die Torgauer Türkensteuerregister von 1531 und 1532 nennen

[1]) Diese sehr ergiebigen (hierfür noch unbenutzten, auch von Aber unberücksichtigten) Rechnungen befinden sich im Thüringischen Staatsarchiv Weimar unter Reg. Bb. 5907—5948.

[2]) A. Aber, a.a.O. S. 82. Dazu C. A. H. Burckhardt, Die Vermählung des Herzogs Johann von Sachsen, 1. bis 5. März 1500 (Neues Archiv für Sächs. Geschichte und Altertumskunde, Bd. 15, Dresden 1894, S. 283 ff.).

[3]) Vgl. Nikolaus Müller, Die Wittenberger Bewegung 1521 und 1522, 2. Aufl., Leipzig 1911, S. 395 ff. (mit 3 aufschlußreichen Briefen von Rupsch an Friedrich den Weisen aus dem Jahre 1520).

[4]) H. Bergner, Urkunden zur Geschichte der Stadt Kahla, Kahla 1899, S. 199 ff.

[5]) Zeitschrift für Kirchengeschichte, Bd. 22, Gotha 1901, S. 132.

unter den „Pfahlbürgern" bereits die Witwe Ell Ruppitzschin[1]). In seinem Testament (25. Januar 1529) bedenkt er J. W., dem vom Kurfürsten auf Rupsch's Fürsprache bereits dessen „Behausung in der Burg", dem ältesten Teil Kahla's, zu Erb und Eigen verschrieben war, sowie die beiden Torgauer Kapläne, Lorenz Schröter[2]) und Johannes Buchner (Amtsbrüder des Michael Schulteis, des Vaters des Wolfenbütteler Michael Praetorius). Neben dem Vermögen für die Ehefrau Ell und den Sohn Conrad Rupsch d. J. werden 3 Gulden dem Pfarrer, je 2 Gulden den beiden Kapläne und J. W. und je 1 Gulden den sechs Personen vermacht, „so seinen Leib zu Grabe trügen, unter welchen J. W. der eine Träger sein mag".[3]) — Von seinen Kompositionen, die sich im Umkreis der deutschen Musikhandschriften um 1500 (Leipzig, Univ.-Bibl. 1494; Berlin, Staats-Bibl. Ms. 40021; Breslau, Musikal. Inst. b. d. Univ. Mf. 2016) überliefert finden, sind bekannt: 1. „Haec dicit dominus", 6 vocum, aus Johannes Ott, Novum et insigne opus musicum (Nürnberg 1537, Nr. 12); dort im Inder mit Josquin gezeichnet, in den Stimmbüchern mit „Chunradus Rupsch" überschrieben (in der Tenorstimme des Jenaer Exemplars hinter Rupsch handschriftlich: „Joskin" eingezeichnet). Abgedruckt bei H. Joachim Moser, Die Kantorei der Spätgotik, Berlin 1928, S. 22 f. Die (ebenda, S. IV ausgesprochene) Vermutung, daß es sich dabei um eine Komposition von Rupsch d. J. handele, ist nicht stichhaltig, zumal Luther in den Tischreden (Weimarer Ausgabe Nr. 4316) mit folgenden Worten — zugleich ein unübertreffliches Beispiel lutherischer Musik- und Motettenauslegung — ausdrücklich auf dieses Werk Bezug nimmt: „26. Decembris (1538) canebant: Haec dicit Dominus, sex vocum, a Conrado Rupff compositum, qui cupiit in agone mortis hoc sibi decantari. Estque egregia muteta legem et evangelium, mortem et vitam comprehendens. Duae voces querulae lamentantur: Circumdederunt me gemitus mortis etc. (Ps. 18, 5), deinde quatuor voces überschreien diese: Haec dicit Dominus de manu mortis liberabo populum meum etc. Es ist sehr wohl und trostlich komponiert." Nicht unmöglich, daß das im Quintenkanon gedoppelte c. f.-Gerüst: „Circumdederunt me" (Tenor und Contratenor) von Josquin stammt. 2. „Maria salve virginum", 4 vocum (Mf. 1494 Leipzig, fol. 115 u. 159' [Dublette], sowie Cod. Mf. 2016 Breslau, fol. 106). Abgedruckt bei Fritz Feldmann, Der Cod. Mf. 2016 des Musikal. Instituts bei der Universität Breslau, Breslau 1932, Bd. II, S. 68 ff.; beschrieben ebenda, Bd. I, S. 111 ff. 3. „Cognoscimus domine", 4 vocum, 2 part. (Mf. der Abteilung Butsch der Bischöfl.

---

[1]) Staatsarchiv Weimar, Reg.-Pp. 302, 1—17, Bl. 26 u. 91.

[2]) Vater des späteren Magdeburger Kantors Leonhart Schröter, geb. ca. 1505 in Gotha, seit 1525 Kaplan in Torgau, 1539 Superintendent in Annaberg, 1543 dazu Domprediger in Meißen, 1545 dazu Konsistorialassessor (mit großem Einfluß auf die Kirchenregierung), 1547 wegen des Widerstandes gegen das Interim vertrieben, † ca. 1555 vermutlich in Saalfeld. Vgl. Gertrud Hofmann, Leonhart Schröter (1532—1601), ein lutherischer Kantor zu Magdeburg. Dissertation Freiburg i. B. 1932.

[3]) „Begiftung Ern Cunrad Ruppitzsch seinem elichen weybe. Auch sein Testament." (Eingetragen im Stadtbuch, Ratsarchiv Torgau, Sign.: Cap. II, 3, 6 a, fol. 2 (nach frdl. Mitteilung von Frl. Studienrätin Agnes Bartscherer (Burg bei Magdeburg), der Verf. überdies zahlreiche sehr wertvolle Auskünfte zur Lokalgeschichte Torgau's verdankt).

Bibl. Proske in Regensburg; in allen vier Stimmen mit roter Tinte: ἄδηλον, in zweien überdies mit schwarzer Tinte: „Alii C. Rupsch"). Eine Komposition von Conrad Rupsch d. J. begegnet in Mf. 18810 der Hofbibliothek Wien (fol. 52): ein fünfstimmiges „Nun bitt wir den hayligen gayst" über einem im Quintenkanon gedoppelten Choral-c. f.-Gerüst (Tenor und Contratenor) mit imitativem Beginn und dann freiem Linienspiel der Außenstimmen. Rupsch d. J. kommt (nach Moser) als Schüler Hofhaimer's in Betracht.

Johann Schmidt, der „Märker" († 1523), der berühmte Altist der Kapelle, Sohn eines Schuhmachermeisters in Berlin, seit 1503 Mitglied der Kapelle, heiratet 1510 in Torgau, wo er Haus und Hof erwirbt; sein Bruder Valentin ist einer der 14 Stiftskantoren des Wittenberger Allerheiligenstifts.

Benedikt Juckenranfft († 1531), Singerknabe in der Hofkapelle Maximilians I., studiert nach Eintreten der Mutation 1502—1504 an der Universität Wien,[1]) tritt 1508 als Altist in die kursächsische Kapelle ein, verheiratet sich, erwirbt Haus und Hof in Torgau, erhält 1527 den Teil einer Vikareipräbende in der Stiftskirche auf Schloß Altenburg und hinterläßt 7 Kinder in Armut; das Torgauer Türkensteuerregister von 1531 erwähnt bereits die Witwe Juckenranfftin als nach Wittenberg verziehend.[2])

Paul Knod († 1545[3]), aus Eger (Böhmen) gebürtig, Singerknabe am Hofe Maximilans I., seit 1501 als Paul Egerer in der kursächsischen Kapelle, wird 1513 Priester, erhält 1516 ein Altarlehen in der Torgauer Marienkirche (St. Petri und Pauli), 1518 an der Universität Wittenberg immatrikuliert, verläßt zusammen mit Rupsch unter Karlstadt's Einfluß 1522 sein Lehen, wird nach der Auflösung der Hofkapelle Friedrichs des Weisen Visitationsschreiber, heiratet 1531 in Wittenberg, wo er 1545 als Bürger stirbt.

Steffan Mummler, seit 1508 in der Hofkapelle, besitzt Haus und Hof in Torgau, wo er als Bürger lebt.

Als Hofkomponist wirkt unter Friedrich dem Weisen nach dem Weggang Heinrich Isaac's und dem Tode Adam's von Fulda neben Conrad Rupsch: Adam Rener, geboren ca. 1485 zu Lüttich (Adam von Lüttich, Renerus Leodiensis), tritt beim Eintreten der Mutation 1498 unter 6 „Mutantenknaben" zusammen mit Bernhart von Bergen (op Zoom) und 4 niederösterreichischen Singerknaben in die Hofkapelle Maximilians I. als Diskantist „auf Brabantisch zu diskantieren" (womit die Verzierungskunst beim figuralen Singen burgundischer Herkunft gemeint ist) ein, geht 1500 wiederum gemeinsam mit Bernhart von Bergen zum Studium nach Burgund zurück, kommt 1507 als „Adam Reneri Componist" an den Hof Friedrichs des Weisen, rangiert seitdem in den Mitgliederverzeichnissen der Hofkapelle, wird 1514 von einem Torgauer Bürger im Hause des Malers Franz Niederstetter in Torgau „des Nachts um elf hore unversehens hart gehauen und verwundt" (mit dem Degen), daraufhin in Haft gesetzt und stirbt nach längerer Krankheit ca. 1520 in Altenburg, wo das Hoflager Friedrichs des Weisen in den

[1]) Hertha Schweiger, Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I. (Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 14, 1932), S. 372 f.

[2]) Staatsarchiv Weimar, Reg. Pp. 302, 1—17, Bl. 17 b.

[3]) Vgl. Nikolaus Müller, a.a.O., S. 288 ff.

Jahren 1517—1520 meist sich aufhält.[1]) Eine Liste der gedruckten und handschriftlichen Sammlungen, in denen die zahlreich überlieferten Werke Rener's (Messen, Motetten und deutsche Lieder) enthalten sind, gibt Th. W. Werner in seiner Abhandlung über „Die Magnificat-Kompositionen Adam Rener's" (Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 2, 1920), S. 197, wo außer dem (Pirnaer) Cod. IV der Sächs. Landesbibliothek Dresden vom Jahre 1554 vor allem die beiden Codd. 33 und 36 der Universitätsbibliothek Jena zu ergänzen sind.

Als Hoforganisten treten hervor: Paul Hofhaimer mit seinen „Knaben" (Schülern), der bis 1499 in der Kapelle nachweisbar ist und sich auch später wiederholt am kursächsischen Hofe aufhält; Georg Petzsch, aus einer alten Torgauer Bürgerfamilie stammend, seit 1499 in der Kapelle, erhält 1527 eine Verschreibung auf Lebenszeit und eine Behausung in Eisenach; Johann Prewer, seit 1506 in der Kapelle; Johann Oyart von Köln († 1550)[2]), seit 1509 Schüler Hofhaimers auf Kosten des Kurfürsten, seit 1511 in der Kapelle, heiratet 1526 die Tochter des Ratsherrn Leonhart Koppe und erhält 1526 eine Verschreibung auf Lebenszeit, erwirbt 1532 Haus und Hof in Torgau und zieht 1547 nach Weimar, wo sein Sohn als Organist in ernestinischen Dienst tritt. Weiterhin finden sich erwähnt die Organisten Hensel (seit 1501), Martin (seit 1503), Sebalt (seit 1509). Die Organisten werden in den Hofrechnungen getrennt von den übrigen Instrumentalisten (Trompetern, Geigern, Lauteniſten usw.) stets unmittelbar nach den Singern aufgeführt. An den mehrfach überlieferten Messen „ad organum" von Heinrich Isaac u. a. und an der verbreiteten Praxis der Alternatim-Messe zwischen Choralgesang und figuralem Orgelspiel, bzw. begleitetem Figuralgesang und Orgel besaßen sie ein sehr reichhaltiges Repertoir; denn die Orgel war (nach Arnold Schlick 1511) „pfleglich in Kirchen zum Lob Gottes, Erleichterung Chorgesangs und Erquickung menschlichs Gemüts und Verdruß".

Von der großen Musikalien-Sammlung Friedrichs des Weisen sind von ehemals 36 handschriftlichen Kapellbüchern 17 erhalten, die zusammen mit einer Reihe von Musikdrucken in der Universitätsbibliothek Jena aufbewahrt werden.[3]) Es sind in der Hauptsache Prunkhandschriften auf Pergament in Großfolio mit reichem künstlerischen Schmuck an Initialen, Randleisten und

---

[1]) Vgl. meinen Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage (Lütticher Kongreßbericht der Internat. Gesellsch. f. Musikw., Burnham, Bucks (England) 1930); dazu auch H. Schweiger, a.a.O. S. 365 f. Die letzten Erwähnungen Rener's finden sich in den von Aber unbenutzten Altenburger Lagerbüchern von 1520, Staatsarchiv Weimar, Bb. 5709, Bl. 179 b und 200 b: „6 g kostgeld adam von ludigk in seyner krangkheyt die wochen", und Bb. 5710 Bl. 5 b und 18.

[2]) Vgl. A. Aber, a.a.O., S. 73 ff.; dazu neuerdings H. J. Moser, P. Hofhaimer, 1929, S. 44 ff. und Georg Buchwald, Friedrich der Weise als Freund und Förderer der Orgelspielkunst (Vierteljahrsschrift „Luther", Jg. 10, München 1929, S. 82 ff.).

[3]) Diese bisher nur von der Obrecht- und Josquin-Forschung (Joh. Wolf, A. Smijers) beachteten wertvollen Handschriften werden bereits 1746 von Joh. Christ. Mylius (Memorabilia bibliothecae academiae Jenensis, Jena 1746, S. 373 ff.) als „Libri musici ex bibliotheca electorali" flüchtig beschrieben. Joh. Wolf erwähnt in seinem wichtigen Verzeichnis der hand-

Miniaturen (Wappen, Devisen, Darstellungen von Patronatsheiligen, fürstlichen Persönlichkeiten, Madonnen usw.), die in Burgund, wahrscheinlich von Martin Bourgeois († ca. 1515) und von Pierre van den Hove, alias Alamire († 1534), dem berühmten escripain des livres de la Chappelle domestique, am Mechelner Hofe in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts geschrieben worden sind.[1]) Diese sehr wertvollen Handschriften überliefern einen beträchtlichen Teil des geistlichen Repertoirs der kursächsischen Hofkapelle, vornehmlich Messen in vorwiegend traditionellem Stil (Tenor-cantus firmus-Technik mit reicher Figuration der Außenstimmen nach brabantischer Diskantierkunst), wie sie bei den zahlreichen Anlässen der Universitäts- und Fakultätsmessen in Wittenberg gebraucht worden sind; außerdem Proprium-Kompositionen für Messe und Offizium, Magnifikats (— ein interessanter Kodex mit ausschließlich Magnifikat-Kompositionen verschiedener Meister aus der Zeit um 1512 geht den bekannten Magnifikat-Sammlungen von Rener und Senfl voraus —), Hymnen, Psalmodien usw. in mehrstimmiger Fassung. Bezeichnenderweise fehlen unter diesen liturgischen Werken solche des jüngeren reservata-Stils, überhaupt solche modernerer Prägung; vielmehr gehört der Hauptbestand des erhaltenen Repertoirs zur älteren Repräsentationskunst, nicht zur jüngeren Ausdruckskunst ihrer Zeit. Dazu befindet sich ein bisher unbeachtetes Verzeichnis von 16 gedruckten musikalischen Sammelwerken („Cantionum variarum libri insigniti") der kursächsischen Hofkapelle in einem handschriftlichen Katalog der Schloß- und Universitätsbibliothek zu Wittenberg von ca. 1536 unter der Rubrik „Im Kämerlin".[2]) Dieses Verzeichnis ist deshalb be-

schriftlichen Quellen des 15. u. 16. Jahrh. davon nur einen einzigen Messenband (Handbuch der Notationskunde, Teil 1, Leipzig 1913, S. 451). Jüngst hat Erich Roediger die reichhaltige Sammlung, die er neu entdeckt hat, in einem bisher noch nicht zugänglichen, demnächst unter dem Titel: „Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena" (Claves Jenenses, Veröffentlichungen der Univ.-Bibl. Jena, Bd. 3) im Druck erscheinenden thematischen Katalog erschlossen. Für die freundliche Erlaubnis, die Handschriften benutzen und daraus photographieren zu dürfen, sei der Direktion der Univ.-Bibl. Jena auch an dieser Stelle gedankt.

[1]) Vgl. Gh. de Boom, La librairie de Marguerite d'Autriche (Revue de l'Université de Bruxelles, Jg. 32, Brüssel 1926), S. 66 ff.; G. van Doorslaer, Calligraphes de musique à Malines au XVIe siècle, Mecheln 1929. Petrus Alamire schreibt übrigens schon 1496/97 Chorbücher für die Bruderschaft unserer lieben Frau zu Herzogenbusch (Ztschr. d. Vereinigung für Niederl. Musikgeschichte, Teil 13, Amsterdam 1932, S. 210 f.).

[2]) Ernst Hildebrand, Die kurfürstliche Schloß- und Universitätsbibliothek zu Wittenberg

deutsam, weil es neben den großen Messen- und Motettensammlungen deutscher (Wittenberger, Nürnberger) und italienischer (venetianischer) Musikdrucker vom Ausgang des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts das ergänzende weltliche Repertoir der Hofkapelle anzeigt mit den Liedersammlungen von Georg Forster, Heinrich Finck und Ludwig Senfl, den deutschen und italienischen Sammlungen von Bicinien, Tricinien, Madrigalen, Kanzonetten und Quodlibets. An Komponistennamen kommen darin von deutschen (außer den genannten) nur noch Sixt Dietrich vor, dagegen eine beträchtliche Zahl von italienischen, so Jacob Arcadelt, Adrian Willaert, Nicolas Gombert, Jachet, Cyprian de Rore, der venetianische Musikdrucker Geronymo Scotto und der Spanier Christobal Morales.

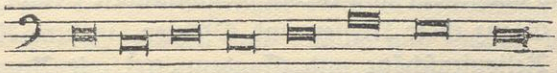
Unter den Komponisten des genannten handschriftlichen Repertoirs überwiegen die Hauptvertreter der zweiten Niederländer-Generation (1490—1520), die Ockeghem-Schüler und ihre Zeitgenossen; allen voran: Josquin des Preß († 1521) und Petrus de la Rue (genannt „Pierchon", 1492—1510 am Mechelner Hof, † 1518), die beiden zu Anfang des Jahrhunderts aufragenden Vertreter eines musikalischen Weltbürgertums und Meister prunkvoller höfischer Repräsentationsmusik. Mit ihnen versinkt ein letztes Stück mittelalterlicher Musikkultur, dem z. B. Martin Luther noch Neujahr 1537 in seinen Tischreden nachklagt: „Ach, wie feine musici sind in den letzten zehn Jahren gestorben: Josquin, Petrus Larue, Finck († 1527) et multi alii excellentes. Die Welt ist der gelehrten Leute nimmer wert!"[1]) Von diesen „gelehrten", d. h. scholastischen, mittelalterlichen, im Unterschied zu den jüngeren Renaissance-(Ausdrucks-)Musikern begegnen in dem sächsischen Repertoir weiterhin: Jacques Barbireau († 1491), Jacob Obrecht († 1505), Alexander Agricola († ca. 1506), Antonius de Févin († 1512), Matthaeus Pipelare († 1512), Antonius Divitis († ca. 1515), Loyset Compère († 1518), Jean Mouton († 1522), Noel Bauldewyn († 1529) und sein Nachfolger an St. Rombaut in Mecheln, Jacques Campion, ferner Johannes Gascoing, Johannes

1512—47. Zeitschrift für Buchkunde, Jg. 1925, S. 170. Den hs. Katalog besitzt die Universitätsbibliothek Jena. Eine Abschrift der betr. Teile verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Oberbibliothekars Lic. Bernh. Willkomm in Jena, der mir auch bei meinen Studien auf der dortigen Bibliothek sehr behilflich war.

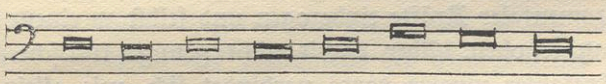
[1]) Abteilung „Tischreden" der Weimarer Lutherausgabe, Nr. 3516.

Prioris u.a.m. Deutsche Namen fehlen (mit Ausnahme von Agricola), auch Adam von Fulda und Heinrich Finck. Zwei umfangreiche Papierhandschriften überliefern dagegen zahlreiche Werke von Heinrich Isaac und Adam Rener: choralpolyphone Ordinarium- und deutsche Liedmessen, darunter Isaac's Missa carminum, die erst 1541 in Wittenberg von Georg Rhau in dessen „Opus decem missarum" im Druck erscheint.[1])

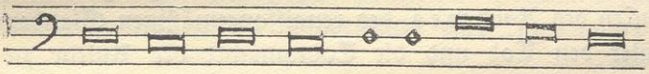
Als Unikum dieses Repertoirs verdient besondere Erwähnung eine Umdeutung der verbreiteten, 1505 in Venedig bei Petrucci gedruckten Huldigungsmesse von Josquin für Herzog Ercole I. von Ferrara († 1505) auf Friedrich den Weisen. Eine derartige Umdeutung des beliebten soggetto cavato ist auch auf Philipp den Schönen († 1506) bekannt. Der wortgezeugte, solmisationsgebundene Huldigungstenor lautet[2]):



die Umdeutung auf Philipp den Schönen[3]):



und endlich auf Friedrich den Weisen[4]):



[1]) Die Neuausgabe von R. Heyden in Friedrich Blume's „Chorwerk", Heft 7, Wolfenbüttel 1930, berücksichtigt diese frühe handschriftliche Vorlage der Messe noch nicht.

[2]) Vgl. A. Thürlings, Die soggetti cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen (Bericht über den 2. Kongreß der Intern. Musikgesellschaft zu Basel, Leipzig 1907, S. 183 ff.). Die klangsinnlichen Qualitäten der Sprache werden musikalisch gefaßt; also Hercules dux Ferrarie als re-ut-re-ut-re-fa-mi-re. Bei den Umdeutungen entfällt diese Einheit von Sprache und Musik. Vgl. Hermann Jenck, Zarlinos „Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance (Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 12, Leipzig 1930, S. 540 ff.), S. 568. Als spätestes Beispiel derartiger soggetti cavate dalle vocali steht dem frühesten von Josquin das B-a-c-h von Joh. Seb. Bach gegenüber.

[3]) Cod. 9126 der Königl. Bibliothek Brüssel, fol. 72 f.

[4]) Cod. 3 der Univ.-Bibl. Jena, fol. 15 f. Vgl. dazu die bekannte Huldigungsmotette „Virgo prudentissima" (protestantisch umgedeutet in „Christus filius Dei") von Heinrich Isaac auf

Ein schlagender Beweis für das hohe Ansehen, das Friedrich der Weise bei dem europäisch führenden Musiker seiner Zeit genießt, bei einem Meister, der künstlerisch und menschlich ganz der lateinischen Welt verhaftet ist, von Ferrara aus an den Hof Ludwigs XII. nach Paris geht und in Italien durch Isaac ersetzt wird! Erst später wirkt Josquin's Kunst dann stärker auf die deutsche Musik ein, während Isaac's Einfluß schon früh, am kursächsischen Hofe seit 1497, nachweisbar ist.

Die Huldigungsmesse Josquin's auf Friedrich den Weisen spiegelt in höchst anschaulicher Weise den Geist spätgotischer höfischer Repräsentation, der um die Jahrhundertwende in Wittenberg herrscht und dem Friedrich der Weise zeit seines Lebens so tief verpflichtet ist. Wie die Wittenberger Schloß- und Allerheiligenstiftskirche durch den edlen territorialen Wetteifer des Kurfürsten immer mehr zu einer Wallfahrts-, Gnaden- und Ablaßstätte größten Stils ausgebaut und in der berauschenden Pracht ihrer Altäre, in dem berückenden Glanz ihrer Messen und Offizien, in dem Reichtum ihrer ablaßgewährenden Reliquienschätze und Gnadenmittel mit Rom verglichen wird, so werden auch Musik und Musizieren in die Verzauberung durch diesen mystischen Strom sakramentaler Kräfte einbezogen und selbst zu einem überschwenglichen Gnadenschatz erhoben. Aber damit nicht genug: kultische Weihe dinglich-substantiell aufgefaßter musica sacra verbindet sich, wie allein schon aus der monumentalen Pracht der Aufzeichnung jener Huldigungsmesse hervorgeht, mit dem Gedanken des Ruhmes, des renaissancemäßigen Glaubens, daß Denk- und Ehrenmäler den Tod und die Todesmächte der Kultur zu überwinden vermögen. Vor das Lob Gottes tritt die Verherrlichung der Kunst und ihrer Mäzene: dem vierstimmigen kultischen Kyrie eleison geht die Huldigungsintonation des Fridericus dux Saxonie voraus, die als cantus prius factus (cantus firmus) der ganzen Messe im Tenor zugrundeliegt.

An die Tür derselben Wittenberger Schloßkirche, in der die kursächsische Hofkapelle unter Adam von Fulda, Heinrich Isaac, Adam Rener und Conrad Rupsch musiziert und jene Huldigungsmesse Josquin's erklungen ist, schlägt zur Vigilie des Allerheiligentages, des ablaßgesegneten Kirchweihfestes, am 31. Ok-

---

Kaiser Maximilian I., deren Huldigungsstelle: „pro Caesare Maximiliano" sowohl auf Kaiser Karl V. („pro Carolo Caesare romano"), als auch auf Kurfürst August von Sachsen („pro Augusto electore nostro") sich umgedeutet findet. (O. Kade, Beispielsammlung zum 3. Bande von A. W. Ambros' Geschichte der Musik, Leipzig 1911, S. 327).

tober 1517, Martin Luther seine 95 Thesen über das Ablaßwesen an mit der welthistorischen Wirkung, daß diese ganze großartige, in sich vollendete und im Abendrot des Mittelalters nochmals prächtig aufleuchtende Welt spätgotischer Frömmigkeit unter den Sturmzeichen der Reformation und Glaubenserneuerung von innen her zusammenbricht. Von der unsichtbaren Kraft der reformatorischen Botschaft, der Rechtfertigung allein aus dem Glauben, nicht durch verdienstliche Werke, sondern durch Hören („non operando sed audiendo"), durch Hören aus einer neuen Dimension, auf die Luther bereits in einer seiner ersten Vorlesungen, der über den Hebräerbrief von 1517/18, hinweist,[1]) wird aller Kult des Sinnenfälligen, besonders des sichtbar Erscheinenden, in Frage gestellt, der todüberwindende Ruhmesgedanken, die Vergötzung von Kulturwerten, einschließlich der künstlerischen, die Lebenssicherheit, die nur mit irdischen und menschlichen Maßen mißt, die Selbstbefangenheit einer Weltfrömmigkeit, die nicht nur den Herren und Schöpfer, sondern auch Schuld und Sünde, Tod und Teufel vergessen hat, überwältigt. Und in ebendemselben Jahre 1517, wo das Hoflager Friedrichs des Weisen sich auf Schloß Altenburg aufhält und dort für die Kapelle eine „Singerstube" eingerichtet wird,[2]) tritt in die kursächsische Hofkapelle unter dem Hofkaplan und Kanonikus des Georgenstifts in Altenburg, Georg Spalatin (1482—1545) als Kurator der Hofkapelle, Conrad Rupsch als Hofkapellmeister, Adam Rener als Hofkomponist und Johann Oyart als Hoforganist ein 21jähriger Singer, ein Landeskind, ein: Johannes Walter.[3])

Er wurde 1496 in Großpürschütz, einem kleinen Dorf in unmittelbarer Nähe von Kahla (bei Jena), als Sohn des Landwirtes Hans (Johannes) Walter und dessen aus der sogenannten Blankenmühle bei Kahla stammenden

---

[1]) „Solae aures sunt organa Christiani hominis." Vgl. Hans Preuß, Martin Luther der Künstler, Gütersloh 1931, S. 132.

[2]) Vgl. A. Aber, a.a.O., S. 70; dazu die (von Aber nicht benutzten) Altenburger Lagerbücher des Weimarer Archivs.

[3]) Das in der Torgauer Gymnasialbibliothek befindliche Original (pag. 659, IV) der Torgauer Chronik des Rektors Boehme (seit 1575 in Torgau, hat also Joh. Walter d. J. († 1578) dort noch gekannt, † 1613) berichtet ausdrücklich von 54 Jahren, die Joh. Walter d. A. „Churfürstl. Sächs. Kapellmeister und Musicus" gewesen sei. Gütiger Hinweis von Dr. Martin Granzin (Torgau); vgl. dessen Aufsatz „Zur Torgauer Geschichtsschreibung" (Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Bd. 19, Halle 1930, S. 217 f.).

Weibes geboren. Schon die zuverlässige Torgauer Boehme'sche Chronik berichtet: „Johann Walter hat auf einem Dorfe ohnweit Kahla (Cala, Cola) in Thüringen gewohnet und ein Weib aus der Mühle zu Kahla nächst am Tore, die Blankenmühle genannt, geheiratet, hat unter andern Kindern, so in gedachtem Kahla blieben, gezeuget Johann Walter, Kapellmeister, der geboren 1496."[1] Nach der Inschrift der verloren gegangenen Grabplatte des Erbbegräbnisses der Walter heißt es: „Natus 1496, denatus 1570".[2] Hans Walter in Großpürschütz wird nach einem Steuerregister von ca. 1496 mit 100 Gulden veranschlagt, während die Gesamtveranschlagung des ganzen Dorfes mit 14 veranschlagten Leuten (darunter zwei Walter und zwei Blanckenmoller) nur 987 Gulden beträgt,[3] woraus hervorgeht, daß J. W.'s Vater zu den wohlhabenden Bauern seines Dorfes gehört. Die Blankenmühle, in der die Blankenmüller (moller) von alters her saßen, liegt im Weichbild von Kahla, aber außerhalb der Stadtmauer, im Saaletal. Ein Nikel Blankenmüller, der mit seinem Vater die Mühle in den Jahren 1453—63 besessen hat, ist seit ca. 1483 in Großpürschütz nachweisbar, wo er 1496 mit 140 Gulden Steuern veranschlagt wird.[4] Beide Familien, die Walter und die Blankenmüller, die einen Familienverband zu bilden scheinen, lassen sich in Kahla und Großpürschütz als angesehene und wohlhabende Bauern, Müller und Ackerbürger, als Schreiber, Rats- und Bürgermeister, sowie als Pfarrer bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen. U. a. werden in Kahlaer Urkunden ein Schreiber (auf der Leuchtenburg) Johannes Walter 1424, ein Bürgermeister Conrad Walter seit 1445, ein Johannes Walter als Pfarrer zu Uhma (Auma zwischen Weida und Pöß-

---

[1]) Vgl. Otto Taubert, Geschichte der Pflege der Musik in Torgau vom Ausgange des 15. Jahrhunderts, Torgauer Gymnasialprogramm 1868, (I), S. 2. Der Nachtrag im Gymnasialprogramm 1870, (II), S. 11 ist nach obigem hinfällig. Zur Biographie vgl. Robert Eitner, Quellenlexikon der Musiker, Bd. 10, Leipzig 1904, S. 166 ff.; neuerdings (kritiklos): Richard Denner, Ein Kantor und ein Musikant, zwei große Söhne unserer Stadt („Heimatklänge", Heimatkundliche Beilage zum Kahlaer Tageblatt, Nr. 1—3, 1931) und vor allem Rudolf Mielsch, Johann Walter, der Schöpfer der kurfürstlichen Kantorei in Dresden (Wissenschaftliche Beilage des Dresdener Anzeigers, Jg. 8, Dresden 1931, Nr. 23, S. 91 f.).

[2]) O. Taubert, a.a.O., II, 13.

[3]) Staatsarchiv Altenburg, A. G. Kahla, Cl. XI. Ca. Nr. 1, Bl. 260 b. Nach gütiger Mitteilung von Herrn Rudolf Träger (Kahla), dem auch für weitere Auskünfte bestens gedankt sei.

[4]) Staatsarchiv Altenburg, ebenda Bl. 78 b und 260 b.

neck) 1456 und ein Neubürger Hans Walter 1491 erwähnt.[1]) Noch der Sohn J. W. nennt sich in seinem Testament ausdrücklich: „Johann Walter der Ältere, sonsten Blankenmüller genannt" und bezeichnet „die Stadt Kahla in Thüringen als sein liebes Vaterland" (nicht Vaterstadt); nennt weiterhin seine Geschwister Hans Blankenmüller in Kahla, Hans Blankenmüller in Pürschütz, Nikel Blankenmüller (ebenda), der 1562 schon gestorben war, und Clara Beckerin, „seine liebe Schwester", sowie die Kinder seines Vetters, des „jungen Hans Walter".[2]) Kahla und Großpürschütz gehören auch insofern zusammen, als sie beide dem Amt und Schloß Leuchtenburg unterstehen, das seit der Landesteilung 1485 kursächsisch ist, weshalb die Blankenmühle seit 1486 einen Mühlzins an das kurfürstliche Schloß Leuchtenburg entrichten muß. Die Pfarrei der St. Margarethenkirche zu Kahla, die (wie überall im Kolonialland, wo Kirche und Burg zusammengehören) „auf der Burg" liegt, ist seit 1413 dem neugegründeten Georgenstift auf Schloß Altenburg einverleibt. Noch Conrad Rupsch, der nach dem Tode von Conrad Becker als letzter „stiftischer" Pfarrer das Pfarrlehen seit 1507 innehatte, die Pfarrgeschäfte aber üblicherweise durch einen Stellvertreter besorgen läßt, verdankt die Kahlaer Pfarrpfründe dem Kapitel des Georgenstifts in Altenburg und vererbt seine „Behausung, in der Burg genannt, welche etwa zu der Vikareien unser lieben Frauen Altar in der Pfarrkirchen zu Kahl gewidmet geweſt", an J. W.[3])

Es ist allgemein bekannt, was die reformatorische Bewegung dem Bauernstand verdankt, mit welchem Stolz Martin Luther sich als Bauernsohn bekennt („mein Vater, Großvater, Ahn sind rechte Bauern geweſt") und wie hoch der Reformator den Ackerbau als vornehmsten Produktionszweig und den sittlichen Wert der landwirtschaftlichen Arbeit gegenüber Handel und Industrie geschätzt hat. Ein Blick auf die mächtigen Bauernschädel der ersten reformatorischen Generation (z. B. Georg Rhau) gegenüber den fein geschnittenen Renaissance-

[1]) Vgl. H. Bergner, Urkunden zur Geschichte der Stadt Kahla, Kahla 1899, S. 18, 31, 121, 189 u. a. m.

[2]) Das Original von „Johann Walters zu Torgau Testament und letztem Willen" aus dem Jahre 1562 befindet sich in der Urkunden-Sammlung des Geschichts- und Altertumsvereins zu Kahla. Vgl. den Auszug daraus bei R. Denner, a.a.O. Vollständiger Abdruck des Originals S. 75 ff. vorliegender Arbeit. Die Bezeichnung Johann Gewalter hat die Bedeutung eines Sammelnamens (wie z. B. Wasser — Gewässer) für die weitverzweigte Familie der Walter.

[3]) Vgl. Nikolaus Müller, a.a.O. S. 396 f.; dazu A. Aber, a.a.O. S. 85 f.

köpfen der höfischen Musiker (z. B. Paul Hofhaimer) genügt, um die gemeinsame Grundlage der Heimatliebe, Charakterstärke und nüchternen Überzeugungstreue dieser Männer in ihrem bäuerlichen Geblüt zu erkennen. Im Bauerntum liegen auch die Wurzeln der Kraft J. W.'s, des Bauernsohnes. Von seiner Mutter, der Müllerstochter aus der Blankenmühle, wird er seine musikalische Begabung überkommen haben; gehört doch ein Georg Blankenmüller, ein jüngerer Verwandter J. W.'s, zu den begabtesten deutschen Kleinmeistern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1]) Als Nebenzweige der damaligen Landwirtschaft sind in und um Kahla Müllerei, Weinbau und Fischerei üblich. Besonders der Winzerberuf mag in der Walter'schen Familie eine Rolle gespielt haben; denn in ihrem Besitz befinden sich Weinberge, und J. W. trägt in seinem Siegel eine Weintraube (vgl. Abbildung Nr. 12).

In einer Kahlaer Chronik von 1575 heißt es über die dortige alte Schule: „Es hat zu einer solchen Stadt eine ziemlich wohlbestellte Schule, daraus auch etliche gelehrte Leute kommen, als aus der alten der weltberühmte Komponist Johann Walter".[2]) An dieser alten Schule wird als Schulmeister Hans Zipfel, ein Vetter von Rupsch, genannt, der sonst nur als Vorgänger des als Grammatiker, Verfasser deutscher Schuldramen und Komponist bekannten Paul Rebhun (aus Niederösterreich, seit 1529 in Kahla, † 1546) bekannt ist.[3])

---

[1]) Über sein Leben ist nichts bekannt. Von seinen Kompositionen sind außer einer Reihe bedeutender deutscher weltlicher Lieder im vierstimmigen Liedstil Ludwig Senfl's aus den Sammlungen Mscr. 18810 der Wiener Hofbibliothek (ca. 1533; hier zusammen mit 2 Liedern von Adam Rener und einer 5 st. (Kanon-Tenor-c. f.-) Motette „Nun bitten wir den heiligen Geist" von Conrad Rupsch d. J.), von Georg Förster (1539 und 1549) und von Sigismund Salbinger (1540) noch erhalten: aus Joh. Kugelmann's Concentus (Augsburg 1540) eine 4 st. Tenor-c. f.-Motette mit imitierendem Anfang über „O Herre Gott begnade mich" und ein 4 st. c. f.-Satz im 1. Vers mit c. f. im Diskant, im 2. Vers im Tenor, im 3. Vers im Baß über „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", sowie aus Sig. Salbinger's Conventus (Augsburg 1545) eine 4 st. Motette „Eravit primus nomen" und ein 5 st. Kanon-Tenor-c. f.-Hymnus über „Christus qui lux es et dies". Überdies zählt das Musikalienverzeichnis der kurpfälzischen Hofkapelle vom Jahre 1544 (Univ.-Bibliothek Heidelberg, Pal. Germ. 318) noch eine Anzahl lateinische Motetten und 2 deutsche Liedmessen über „So dich Herz lieb" und „Ach Gott, wem soll ichs klagen" auf, die nicht erhalten sind. Vgl. dazu Rob. Eitner, Quellenlexikon der Musiker, Bd. II, Leipz. 1900, S. 61.

[2]) Kählische Chronica (Univ.-Bibl. Jena, Mscr. Prov. f. 136), S. 58: „Von der Schul zu Kahla".

[3]) Vgl. Rob. Eitner, Quellenlexikon, Bd. 8, Leipzig 1903, S. 149. Beachtenswert vor allem seine Bicinien in der Rhau'schen Sammlung (1545) und in Erasmus Rotenbucher's „Bergreihen"

Möglicherweise gehört J. W. auch zu den beiden Knaben, die Johann der Beständige in den Jahren 1506—11 auf Schloß Leuchtenburg erziehen läßt.[1]) Auf jeden Fall kommt er dann durch Rupsch's Vermittlung 1517 als Bassist in die Hofkapelle und zwar in Altenburg, von wo Rupsch manchmal nach Kahla „heimzog".[2]) Aus einem Brief von Rupsch vom 26. Juni 1520 aus Altenburg an Friedrich den Weisen geht die damalige Sorge des Hofkapellmeisters um den Singernachwuchs hervor, der ebenso von Nöten sei, wie das häufigere Probieren, zumal wenn der Kurfürst „willens, die Kantorei auf den künftigen Reichstag mitzunehmen".[3]) In den Rechnungen, die für die Jahre 1517—24 allerdings sehr lückenhaft sind, findet „Johannes der Singer" sich zum erstenmal am Hofe Johann des Beständigen, dem die Pflege des Kreises Altenburg unterstand, im Sommer des Jahres 1521 erwähnt,[4]) dann erst wieder in den beiden vollständigen Verzeichnissen der Hofkapelle von 1525, dem Todesjahr Friedrichs des Weisen.[5]) Die beiden Verzeichnisse ergänzen sich gegenseitig und ergeben folgenden Stand der Hofkapelle für die Zeit von J. W.'s Aufnahme: Voran die beiden Altenburger Domherren Georg Spalatin und Veit Warbeck, sowie der Wittenberger Kanonikus Simon Lomer (1499—1517 in der Kapelle); es folgen die „Singer und Kapellendiener": Konrad Rupsch (Kapellmeister), Georg Lang (Tenorist), Paul Knod (seit 1503 in der Kapelle; vgl. oben), Benedikt Fuckenranfft (Altist, seit 1508 in der Kapelle; vgl. oben), Steffan Mummler (seit 1508 in der Kapelle), Otto (Valerius Otto?), Walter Bassist, Leodegar Bassist, der Singer Baccalaureus (Joh. Mem-

---

(1551). Die bez. Angaben über Peter Schmitzerling bei Rich. Denner a.a.O., gar als Lehrer J. W.'s, sind irreführend.

[1]) Frdl. Hinweis von Frl. Studienrätin Bartscherer.

[2]) Vgl. Nikolaus Müller, a.a.O. S. 396. Nach einem (von Aber nicht benutzten) Altenburger Lagerbuch von 1517 (Staatsarchiv Weimar Bb. 322) erhält Rupsch z. B. unterm 14. April Zehrung: „Er Konrad Singer, der zu Pferd von Kahla nach Altenburg gekommen ist".

[3]) Dieser wichtige Brief ist abgedruckt bei Nikolaus Müller, a.a.O., S. 399 f., fehlt an der betr. Stelle bei Aber, a.a.O., S. 68 f.

[4]) Staatsarchiv Weimar, Bb. 5943, Bl. 25' (von Aber nicht benutzt).

[5]) Die Verzeichnisse für die Jahre 1518—24 fehlen, da das Hoflager Friedrichs des Weisen sich zumeist auswärts, zunächst in Altenburg, dann in Eilenburg usw. befand. Das von 1517 (Staatsarchiv Weimar Bb. 5935, Bl. 9) nennt J. W. noch nicht, falls er sich nicht etwa hinter dem dort verzeichneten „Notisten" verbirgt.

minger), Christanus Rein Altist; darüber 10 Singerknaben und die Organisten Oyart, Sebalt (Weinmann) und ein blinder Organist.[1])

Während die Liebe Friedrichs des Weisen zu seiner „Singerei" in den letzten Jahren seiner Regierung erkaltet und die Hofkapelle während dieser unruhigen Zeit auch mehr und mehr von ihrem alten Ruhm einbüßt, zumal Rupsch stark unter den Einfluß der musikfeindlichen Schwarmgeister, besonders Karlstadt's und Thomas Münzer's gerät, gewinnt sein Bruder, Johann der Beständige, zunehmenden Einfluß auf die Geschicke der Hofkapelle. Er und namentlich sein Sohn Friedrich stellen sich überdies sehr viel früher (mindestens seit 1520) und sehr viel entschiedener als Friedrich der Weise auf die Seite der Wittenberger Bewegung, die nun auch auf die Zukunft der Hofkapelle, ihre künstlerische Aufgabe und wirtschaftliche Grundlage umstürzend einwirken sollte.[2])

Was das Bekenntnis von Mitgliedern der Hofkapelle, wie Rupsch und Knod, zum Schwärmertum für das Schicksal der Kapelle bedeutet, erhellt aus einer aufschlußreichen Disputation Karlstadt's über kirchenmusikalische Zeitfragen aus dem Jahre 1522. In 53 Thesen führt Karlstadt, kurz zusammengefaßt, Folgendes aus: Wenn schon der einstimmige (gregorianische) Gesang den Geist von Gott entferne, weil der Singende, um nichts zu versehen, sorgfältiger den Noten als dem Geist der Worte nachgehen müsse, so komme erst recht dem Orgelgetön (strepitus organorum), das nur Klang sei und sonst nichts, den Trompeten und Flöten (tubae, tibiae), die gleich der Orgel an die Fürstenhöfe gehörten, sowie dem Mensuralgesang (cantus mensurativus), dem offenbarsten Hindernis der Andacht (praesentissimum impedimentum devotionis), kein Platz im Gottesdienst zu. Es fromme mehr, einem Armen ein Geldstück zu spenden als jenen Plärrern und Orgelspielern (illulatores, organices) tausend Gulden; denn das Gotteshaus sei kein Haus des Geschreies, sondern der Liebe (non clamoris, sed amoris). Beim Singen und Beten habe der Deutsche sich der deutschen Sprache zu bedienen, wie der Grieche der griechischen, der Afrikaner der afrikanischen. Und zum Schluß wörtlich: „Wenn du willst, daß der Gesang im

---

[1]) Staatsarchiv Weimar Bb. 5946, Bl. 61 b und Kr. S. 1—316, Nr. 6, Bl. 3b/4; vgl. dazu A. Aber a.a.O., S. 66.

[2]) Johannes Becker, Kurfürst Johann von Sachsen und seine Beziehungen zu Luther (Leipziger Dissertation 1890).

Gottesdienst weiterbestehen soll, so mag er ein Einstimmiger Gesang sein, auf daß Ein Gott, Eine Taufe, Ein Glaube, Ein Gesang sei."[1])

In diesen Thesen kommt der eifernde Kampf der Schwarmgeister gegen alles Musikalische im Gottesdienst klar zum Ausdruck. Ihre radikale Absage an den lateinischen (gregorianischen) Choralgesang, an die figurale Kunstmusik, an die Orgel- und Instrumentalkunst und damit an das Berufssänger- und -musikertum in der Kirche. Dieser Radikalismus der musikalischen Bilderstürmer richtet sich letztlich gegen den Geist spätgotischer höfischer Repräsentation in der Musik und dringt, wenn auch noch unklar, auf die wurzelhafte Ursprünglichkeit des gottesdienstlichen Singens und dessen unhöfische, volksmäßige Grundlage im einstimmigen deutschen Liedgesang. Ähnlichen, jedoch klareren, aber minder radikalen Bestrebungen wie Karlstadt, der die alten Singweisen verwirft, ohne neue zu schaffen, huldigt Thomas Münzer, der indessen an den alten Singweisen (und ihrer Choralnotation) festhält.[2]) Der Angriff gilt zunächst dem Allerheiligenstift in Wittenberg, wo Karlstadt seit 1505 als Professor und Kanonikus wirkt. Die altgläubigen Stiftsherren legen bereits in einem Gutachten über die Messe (Dezember 1521)[3]) ihre entgegenstehende Ansicht dahin fest:

„Und wie wohl wir Einen Gott und Einen Glauben haben, ad ephes. 4, jedoch hat ein jeder besonder Gnaden nach Maße, wie uns Gott gegeben und verliehen hat, 1. cor. 12, die Rede der Weisheit, der Kunst etc., wie es Gott gefällt. Derhalben will er von einem jeden in der Gabe, die er ihme verliehen, gelobet werden ... darum die Klöster und Stift nicht umb Heulen, sondern einträchtig zu singen, welchs ein groß Erheben und Andacht dem Herzen des Menschen zu Gott gibt ... Dergleichen, ob sie gleich den Gesang[4]) nicht gründlich verstehen, ist es doch genug, daß

---

[1]) „De cantu gregoriano disputatio", abgedruckt bei Hermann Barge, Andreas Bodenstein von Karlstadt, Bd. I, Leipzig 1905, S. 491 ff. Der Schluß (53. These): „Si ergo cantum in ecclesia permanere volueris, hunc non nisi unisonum velis, ut sit unus deus, unum baptisma, una fides, unus cantus." Wie Rupsch und Knod scheint auch J. W. zeitweilig dem Schwärmertum zugeneigt zu haben, wie seine Verbindung mit dem Augsburger Musikdrucker Sigmund Salminger nahelegt, einem Wiedertäufer, der 1530 allerdings widerruft.

[2]) Vgl. Karl Schulz, Thomas Müntzers liturgische Bestrebungen (Leipz. Diss. 1928), S. 23 ff.

[3]) Abgedruckt bei Herm. Barge, a.a.O., II, 552.

[4]) Die 14 Kantoren des Stifts sind 1508 mit Namen und Geburtsort in der Wittenberger Universitätsmatrikel verzeichnet als „gratis intitulati ob reverentiam ducis Friederci, quia eius cantores" (Album Academiae Vitebergensis, ed. C. Ed. Foerstemann, Leipzig 1841, S. 26). Unter ihnen befindet sich ein „Valentinus smyt de Berlyn", ein Bruder des Altisten der Hofkapelle, des berühmten „Märker" Joh. Schmidt (vgl. oben); der Leiter des Stiftschores ist der Dom-

sie deß ein Teil verstehen; denn es verstehet niemand zu Grund die Schrift, denn allein der heilig Geist, der sie eingibt. Und so sie auch gleich ganz nichts verstehen, erhebet derselb Sang und erweckt doch den Geist der Menschen ... Das befindet man auch im Orgeln[1]) itzt in unsern Kirchen, die (das) man doch nicht verstehet. Darum kan sich keiner daran ärgern, ob er nicht alles gleich verstehet, denn es verstehen auch viel nit die Predigt ganz, wenn man gleich deutsch predigt."

Aber der allmähliche Verfall der alten gottesdienstlichen Formen im Allerheiligenstift und das Durchdringen reformatorischer Ideen in Wittenberg schreitet fort und führt zur Auflösung auch der musikalischen Institutionen, sowohl des Stiftschores der Schloßkirche, als auch der Hofkapelle. Für die Schloßkirche enthalten wichtige, die Musikpflege einschränkende Bestimmungen bereits die beiden ersten von Bugenhagen und Jonas mit Rat Luthers verfaßten Gottesdienstordnungen von Weihnachten 1524 und Herbst 1525.[2]) In der Ordnung von 1524 wird das Singen von deutschen Hymnen und zwar von solchen, die Luther zu singen empfohlen hat, oder von lateinischen, aus der Bibel entnommenen, verordnet und die Mitwirkung der Orgel („da sie nun einmal vorhanden sei") auf das Te Deum und die deutschen Gesänge beschränkt; dagegen für die Messe, die nur noch Sonntags gehalten wird, verboten.[3]) Die entscheidenden reformato-

herr Ulrich von Denstat; zusammen mit anderen Domherren des Stifts hat er an der Universität „alle Tage die freien Künste mit Fleiß" zu lesen. Sonstige Beziehungen zwischen diesen Stiftskantoren und Mitgliedern der Hofkapelle Friedrichs des Weisen sind nicht nachweisbar; über ihre Aufgaben in der Schloßkirche nach der neuen Ordnung von 1508/09 vgl. A. Aber, a.a.O., S. 45 ff.

[1]) Die Allerheiligenstifts- und Schloßkirche in Wittenberg besitzt seit Ende des 15. Jahrhunderts zwei Orgeln, die auf der nach Süden gelegenen Empore (dem Altar gegenüber) an den Langseiten der Kirche einander gegenüberstehen. Von der ersten Orgel (zur Rechten) führten Windkanäle über das Kirchengewölbe zur zweiten Orgel, die 1714 „Baufälligkeit halber" abgetragen worden ist. Vgl. die Abbildung (mit Erläuterung), die das Innere der Kirche vor der Einäscherung am 15. Oktober 1760 darstellt (Christian Siegismund Georgi, Wittenbergische Klage-Geschichte, 1760, S. 49 ff.). Auch die Wittenberger Stadtkirche besitzt seit Mitte des 15. Jahrhunderts eine Orgel, die 1491 durch einen Neubau ersetzt wird; vgl. Pfr. Schattenberg, Geschichte der Orgel in der Wittenberger Stadtkirche (Blätter für Heimatgeschichte, Wittenberg, Jg. 1928).

[2]) Urkunden, das Allerheiligenstift zu Wittenberg betreffend, 1522—1526 (Aus dem Nachlaß von Nik. Müller hrsg. von K. Pallas), Archiv für Reformationsgeschichte, Jg. 12, Leipzig 1915, S. 111 f. und 124 ff.; vgl. dazu Georg Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1892, S. 20.

[3]) „Hymnus emittatur aut, si volent, canant hymnum aliquem germanicum ex illis, quos curavit Doctor Martinus excudi, aut hymnum aliquem latinum ex scripturis sacris desumptum" (Pallas a.a.O., S. 111 f.). „Organis (: quando iam illic sunt :) possunt, si

rischen Gesichtspunkte bringt, nachdem Luther am 29. Oktober 1525 die erste deutsche Messe gehalten hatte, die Neuordnung vom Herbst 1525. Für den Gottesdienst in der Schloßkirche wird angeordnet:

„Daß allen Tag die jungen Knaben aus der Kinderschule etliche deutsche Psalmen und Lobgesänge des Morgens eine Stunde oder halbe im Schloß singen. Denn solich Singen gehöret in die Kinderschule, daß man dieselbigen zu Gotts Wort gewöhne und in demselben aufziehe. Wenn es aber alte erwachsene Leute tun sollen, die müssen (es) ohne alle Stiftung, ohne alle Präsenz aus fröhlichem Gewissen, wackern Mut und Herzen tun. Denn zwar der größte rechte Dank, Jubel und Gesang der Fröhlichkeit des Gewissens und Herzens in der Christenheit von frommen Gotteskindern geschieht, gehet nit mit vielen Rufen, Schreien und Brüllen zu, geschieht auch nit in den großen Stiften und Kirchen, sondern mehr mit stillem Geist und brünstigem Herzen im Haus, in der Kammer, bei der Wiegen, hinterm Pfluge, ja am meisten in Stöcken und Türmen (bei den Armen und Gefangenen)... Darum ist an aller Stifterei nichts tauglich; denn wenn es gleich erst wohl gemeint wird, so wird doch endlich sollich daraus, wie wir sehen und gesehen haben. Denn alsbald es mit einem Gestift und Gesetz soll zugehen, so werden unwillige, verdrossene Mietlinge daraus, die dar nahe hintreten, singen und loren, wie ein Pfeifer umbs Geld pfeift und ein Drescher umbs Geld drischet."[1])

Damit geraten die bisherigen kirchlichen und höfischen Musikinstitutionen mit ihren Stiftungen und Privilegien in's Wanken. Es bricht die neue reformatorische Wirklichkeit der Kirche als innerlicher, verborgener Gemeinschaft (communio sanctorum) durch, die alles äußerliche Kirchentum als Mittel in Gottes Hand wertet. Die neue reformatorische Freiheitslehre, die dem Gedanken der Verdienstlichkeit das freiwillige Opfer der Liebe, die Freiheit der Gnade Gottes, dem Handeln nach einem äußerlichen „Gestift und Gesetz" ein solches nach dem inneren Gesetz des Glaubens aus der fröhlichen Zuversicht in Gott entgegensetzt, spiegelt sich auch in der Kirchenmusik und dem neuen kirchenmusikalischen Musizieren. Luther selbst rückt nicht nur für das Musizieren, sondern auch für das Komponieren diesen Gegensatz von Gesetz und Evangelium, von Werk und Gnade, in den Vordergrund, wenn er in den Tischreden den neuen Stil des späten Josquin als Ausdruck evangelischer Freiheit kennzeichnet: „Was lex ist, geht nicht vonstatten; was evangelium ist, das geht vonstatten. Sic deus praedicavit evan-

---

voluerint, uti solum dominica die ad Te deum laudamus et, si quando germanica carmina cecinerint... Organa vero ad missam non debent adhiberi." (ebda. S. 113).

[1]) Pallas, a.a.O., S. 128 f. Diese entscheidende Neuordnung findet sich weder bei Rietschel noch bei Aber berücksichtigt.

gelium per musicam, wie man sehe bei Josquin, dessen Kompositionen alle „fröhlich, willig, milde herausfließen, sind nicht gezwungen und genötigt per regulas, sicut des Finken Gesang".[1])

Mitten in diese Zeit des großen Umbruchs und der welthistorischen grundstürzenden Vorgänge in Wittenberg fällt der Tod Friedrichs des Weisen (5. Mai 1525). Sein Bruder Johann der Beständige wird Kurfürst und Alleinregent. Er löst den Stiftschor in Wittenberg vollständig auf, wonach zunächst alle Mitglieder, die „nicht belehnt, auch nicht sonderlich arm, noch zu Studiern geschickt oder geneigt", entlassen werden und an Stelle der Entlassenen niemand mehr angestellt wird, „damit dieselbigen Zins aus Verleihung Gotts Gnaden hinfürder in bessere und fürträglichere Wege angewandt werden".[2]) Es folgt die Auflösung auch der Hofkapelle Friedrichs des Weisen durch den neuen Kurfürsten. Von der entsprechenden Auflösung der Hofkapelle Maximilians I. († 1519) durch Karl V. ist bekannt, wie hart die einzelnen Mitglieder, darunter ein Meister wie Ludwig Senfl, durch diese Maßnahme getroffen werden. Die Singer werden mit Abfertigung eines Monatssoldes sämtlich aus dem Dienst entlassen, und den Singerknaben wird kein Stipendium für das Universitätsstudium, wie es den Mutantenknaben versprochen war, gewährt.[3]) Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Entlassung der Mitglieder der sächsischen Hofkapelle. Luther und Melanchthon verwenden sich deshalb beim Kurfürsten für einzelne Kapellmitglieder, insbesondere für J. W. Melanchthon schreibt aus Wittenberg am 20. Juni 1526: „Es hat mir Johannes Walter, der Componist in der Cantorei (in Nachfolge Adam Reners), angezeigt, daß er vernommen hab, man werd ihn und seine Gesellen abfertigen, und damit angezeigt sein Not, daß er jetzund in den seltsamen Läuften nicht weiter wisse, und mich gebeten, E. c. f. G. (Euer kurfürstl. Gnaden) um Gottes willen zu suplizieren, daß E. c. f. G. angesehen seine Not, ihn gnädiglich wollen bedenken und ihm etwas verschaffen oder leihen. Darum ich E. c. f. G. demütlich bitt, daß E. c. f. G. wolle ansehen, daß er bisher sich stille und züchtig gehalten, auch mit seiner Kunst gemeinen Nutz gefördert; denn er das Gesang, so jetzund sehr gebraucht wird, gemacht. Es ist auch in diesen Läuften, da Kirchengesang geändert, solcher Leut von Nöten, die da helfen konnten, daß nicht alt Gesang allein unterdrückt werden, sondern auch neue und besser wieder angericht wer-

---

[1]) Hans Preuß, a.a.O., S. 126.

[2]) Schreiben des Kurfürsten an das Stiftskapitel vom 17. Sept. 1525 (Pallas, a.a.O., S. 123).

[3]) Vgl. Adolf Koczirz, Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I. (Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 13, Leipzig 1931, S. 531 ff.).

den. Solche Leute halten, acht ich gänzlich für ein gut und recht Werk, dem Gott Wohlgefallen an hat. Man hat bisher Singerei an viel Orten zu unnützem Pracht oder andern unziemlichen Sachen gehalten, warum wollte jetzund die edel Kunst Musica nicht handhaben um Gottes willen, so sie zu Gottes Dienst und Ehre recht gebraucht würd. Darum bitt ich E. c. f. G. wolle diesen armen Gesellen Johann Walter gnädiglich bedenken, und ihm helfen. Solch würd ohn Zweifel Gott E. c. f. G. bezahlen. Gott bewahre E. c. f. G. allezeit."[1])

Luther, der am gleichen Tag aus Wittenberg an den Kurfürsten schreibt, fügt dem noch folgendes hinzu: „... Zuletzt, gnädigster Herr, bitte ich für mich, wie vormals, daß E. K. F. G. die Kantorei (d. i. die Hofkapelle) nicht wollte lassen so zugehen, sonderlich weil die jetzigen Personen drauf erwachsen und sonst auch die Kunst wert ist, von Fürsten und Herren zu erhalten, und doch sonst wohl mehr denn so viel anders, wo vielleicht nicht so wohl Not, gewandt wird; sie kunnten zu Wittenberg wohl sein. An solchen und dergleichen Personen wäre der Klöster Güter nützlich gewandt, und geschehe Gott Gefallen daran ..."[2])

Der Kurfürst erwidert unverzüglich am 22. Juni aus Torgau an Luther: „... der Kantorei halben bericht uns Er Conrad (Rupsch), der Kapellmeister, daß die mit den jetzigen Gesellen und Knaben fast übel gestimet und versehen sei, wie wir dann solchs täglichs im Singen hören. So haben wir Ern Conraden auf sein untertänig Bitt bereitan seinen endlichen Abschied geben und ihme zufrieden stellen lassen. Weil dann Er Conrat fürderlich bei der Kantorei sein wirdet, so kann die unsers Besorgens nit als wohl als zuvor in Ordnung und Regierung gehalten werden. Zudem, daß die Gesellen, den mehrern Teil auch die Knaben, übel gestimbt; achten auch dafür, daß man mit der Unkostung, damit sie bisher haben erhalten müssen werden, nach Gelegenheit aller Umständig wohl etwas Bessers und das Gott, auch der Welt, behäglich ausrichten können; dann so wir nit allhie (in Torgau) seien, so gehen dieselben Gesellen den mehrern Teil müßig und bringen ihr Zeit also in Faulheit und ohn Nutz zu. Aber wir wollen uns in dem allen, wie wir solchs bei uns für das Beste und Bequemste befinden werden, wohl zu erzeigen wissen".[3])

Nachdem J. W. im Spätsommer 1524 seine erste Veröffentlichung, das „Geistliche Gesangbüchlein", herausgebracht hatte, ist er Luther wohl öfter persönlich begegnet. Am bekanntesten ist der dreiwöchentliche Aufenthalt J. W.'s (zusammen mit Rupsch) bei Luther in Wittenberg bis Anfang November 1525 zur Beratung über die „Deutsche Messe". J. W. berichtet 1565 selbst darüber: Als Luther „vor 40 Jahren (1525) die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an

[1]) Corpus Reformatorum, Bd. I, 1834, S. 799, Nr. 385.

[2]) Erlanger Ausgabe von Luthers Werken, Bd. 53, 1835, S. 375.

[3]) Luthers Briefwechsel, hrsg. von E. L. Enders, Bd. 5, 1893, S. 362 f.

den Kurfürsten zu Sachsen und Herzog Johannsen, hochlöblicher Gedächtnis, seiner Kurfürstlichen Gnaden die Zeit alten Sangmeister Ern Conrad Rupff und mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumal von den Choralnoten und Art der acht Ton (Kirchentöne) Unterredung mit uns gehalten. ... Er hat mich die Zeit drei Wochen lang zu Wittenberg aufgehalten, die Choralnoten über etliche Evangelia und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Meß in der Pfarrkirchen gesungen ward (29. Oktober 1525). Da mußte ich zuhören und solcher ersten deutschen Messe Abschrift mit mir gen Torgau nehmen und hochgedachten Kurfürsten Ihrer Kurfürstlichen Gnaden aus Befehl des Herrn Doctoris selbst überantworten."[1])

Von dieser Zeit her sind Luther und J. W. in persönlicher Freundschaft verbunden; vom 21. September 1526 stammt ein Brief Luthers an J. W., der davon Zeugnis ablegt: „D. Johanni Walter, Musis amico et amato, suo in Domino carissimo. Gratia et Pax. Mein Lieber Walter, ich will Euch der Mühe und Koste lassen müßig gehen, und selbs an m. gn. h. für euch drei verlassen Cantores schreiben; denn mich dunk, daß nur hinausziehen (es wäre denn andere Sache) nichts nutze sei. Denn die Leute sollten wohl denken, ich wurde durch euch so hart getrieben; es ist besser, ich stelle mich, als treibe ich's von mir selber. Spalatinus habe ich auch angerufen: der schreibt, er wolle das Beste tun. Ich schreibe itzt Herr Conrad auch umb die Bücher[2]) und für euch des Lehns halben, für das Schwäblin zu versorgen, wie Ihr wißt. Die Bücher sollen demnach wohl auch zu Brauch und Nutz dienen, soviel ich vermag. Allein daß

---

[1]) Michael Praetorius, Vorrede zur Leiturgodia Sionia Latina (Wolfenbüttel 1612), auch Syntagma musicum, Bd. 1, Wolfenbüttel 1614, S. 449 ff.: „Verba des alten Johan Walthers"; vgl. dazu H. J. Moser, P. Hofhaimer, S. 190, Anm. 69; darunter die Rechnungsnotiz vom 4. Nov. 1525: „3 Gulden, 3 Groschen und 3 ₰ haben Conrad Rupsch und Walter in der Cantorei in Geschäft m. g. Herren bei Doktor Luther zu Wittenberg verzehrt und ausgeben." Als Zeichen der Dankbarkeit schenkt J. W. dem Reformator später (1530?) eine Sammlung von 137 Gesängen, die unter der Bezeichnung „Luther-Codex" durch O. Kade nach dem originalen, inzwischen wieder verschollenen Tenor-Stimmheft ausführlich beschrieben worden ist. Sie trug das Inscript Luthers, von dem vermutlich die Jahreszahl unecht ist: „hat myr verehret meyn guter freund Herr Johann Walther Componist Musice zu Torgaw 1530 dem Gott gnade". Vgl. dazu den bekannten Brief Luthers an J. W. vom 21. Dez. 1527, der die Aufschrift trägt: „Dem fursichtigen Johann Walther Componist Musice zu Torgaw meynn guten freunde". (Faksimilierte Wiedergabe bei Fr. Blume, Evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 24, Tafel II).

[2]) Von „Zwei Wittenbergischen Büchern", die er in seiner „Herberg zu Torgau in Verwahrung liegende habe, daraus man sich alles desjenigen, so in dem Gesang die Notdurft erfordert, zu gebrauchen in Willens ist, wohl genuglich zu erholen" habe, spricht Rupsch in einem Brief an Friedrich den Weisen vom 24. Mai 1520 aus Altenburg (Nik. Müller, a.a.O., S. 398 f.; vgl. dazu A. Aber, a.a.O., S. 69). Dem Kapellmeister war stets zugleich die Verwaltung des Musikalienbestandes anvertraut; so vermerken die Rechnungen bereits 1501: „$2^1/_2$ Elle rot lundisch (niederländisch) Tuch Cuntz Singer gegeben, die Gesangbücher zu überziehen" (St.-Arch. Weimar Bb. 5914).

man den Leuten eine Gestalt gebe, da sie nicht vorüber kunnten. Hiemit Gott befohlen und grüßt mir eure liebe Coste (costa = Rippe) und sagt, daß sie werde eine gerade und gelenke Riebe."[1])

Am 26. Juni 1526 verheiratet J. W. sich und führt Anna Hesse (1500—1571), Tochter des kurfürstlichen Reitschmiedes Hans Hesse († 1517)[2]), der den Kurfürsten auf seinen Reisen begleitet, in Torgau als Frau heim. Aus dieser Ehe ist am 8. Mai 1527 ein Sohn hervorgegangen, der bei der Taufe den Namen Johannes (Hans) erhält. Da die vom Kurfürsten durch Fürsprache Luthers, Melanchthons, Spalatins und Jonas' zugesagte Hilfe für das noch junge Kapellmitglied in Form eines Lehens, einer sog. „Verschreibung" auf Lebenszeit, noch auf sich warten läßt, wendet J. W. sich wegen einer „Verehrung" und möglichen Stellung an Herzog Albrecht von Brandenburg, dem er seine Dienste anbietet und Liedkompositionen, darunter eine über den kurfürstlichen Tenor: „Albrecht sein wir worden tauft" überschickt, wie an den Rat von Nürnberg[3]), dem er eine Komposition über die ernestinische Devise Verbum Dei (Domini) Manet In Eternum sendet. Er schreibt aus Torgau vom 6. Februar 1526: „. . bis solang ich mir einen Mut geschöpft und diesen E. F. G. Tenor, mit Namen: „Albrecht sein wir worden tauft" vor mich genommen und solliche E.F.G. zu Lob und Ehr, nach meinem geringen vermögen mit fünfen (Stimmen) gesetzt, überschickt nu E. F. G. solchen mit andern dreien fünfstimmigen Liedern, auch von mir gesetzt, bitt demütiglichen, E.F.G. wollen solchs von mir armen Gesellen, als zu einem Gedenkzeichen mit gnädigem Willen annehmen und mein gnädiger Herr sein. Dann worin ich E. F. G., es sei mit Liedern machen oder anderem Gesang zu Gefallen dienen kann, will ich gegen E. F. G. als ein eigener Diener bereit sein. Bitt deshalb E. F. G. wollen ihr diese meine Torheit gefallen lassen . . ." (unterzeichnet als „Johannes Walter Churf. Cappelndiener").[4])

Mit dem erhofften Lehen werden dem stellenlos gewordenen J. W. vom Kur-

---

[1]) Erlanger Ausgabe von Luthers Werken, Bd. 53, 1853, S. 384.

[2]) Aus dem kurfürstlichen Keller erhält Dienstag nach Joh. Bapt.: „1 Eimer (Wein) Walter Singer auf sein ehlich Beilager", Torgau, 26. Juni (Staatsarchiv Weimar Bb. 5229, Bl. 73 b, von Aber nicht benutzt).

[3]) Ratserlaß vom 18. Januar 1527: „Johann Waltern, der eym Rath den Reymen V. D. M. I. E. geschanckt, soll man 4 fl. zu vererung schencken". Nach Mitteilung des Bayr. Staatsarchivs Nürnberg.

[4]) Moritz Fürstenau, a.a.O. (Allgemeine Musikal. Zeitung 1863), S. 245 ff.; vgl. dazu Maria Federmann, Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525/1578 (14. Bd. der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Jos. Müller-Blattau), Kassel 1932, S. 149. Die betr. Devisen-Komposition ist erhalten in der Kopenhagener Handschrift des Kantors Stemmeboger von 1541 (vgl. Aarbog for Musik, 1923, S. 24 ff.).

fürsten Johann dem Beständigen zunächst 25 Gulden jährlich „auf sein Leben lang" von dem Einkommen der durch den Tod des Altenburger Stiftsvikars Jakob Ingolstadt erledigten Pfründe verschrieben, während das restliche Einkommen dieser Pfründe der Altist Benedikt Zuckenranfft erhält. Der betreffende Begnadungserlaß aus Torgau vom 8. Dezember 1527 begründet folgendermaßen: „Nachdem unser lieber getreuer J. W. weiland dem Hochgeboren Fürsten unserm lieben Brudern Herzog Friedrichen Kurfürsten seligs Gedächtnus ein Zeit lang für ein Bassisten und Singer in seiner Lieb Kapellen und Kantorei gedient und sich nach Absterben gedachts unsers lieben Bruders seligen also zugetragen, daß wir dieselbige Kantorei haben zuegehen und dem Walter und andern Singern berührter Kantorei ihren Abschied geben lassen, derselbige Walter auch zu wenig anderm Dienst geschickt und damit er sein zeitliche Nahrung erlangen möchte und es mit unser Kantorei die Veränderung erlanget, hat er uns untertäniglichen gebeten, ihn in ander Wege mit Gnaden zu bedenken ...".[1])

Mit dem Untergang der alten Hofkapelle Friedrichs des Weisen und der erreichten Begnadung durch Johann den Beständigen vollendet sich die höfische Laufbahn J. W.'s und damit ein erster Abschnitt der Lebensgeschichte des 31jährigen. Die verdienten älteren Kapellmitglieder werden vom Kurfürsten gleichfalls mit lebenslänglichen Pfründen begnadet, so namentlich Benedikt Zuckenranfft, der Altist, Jörg Lang, der Tenorist, und die Organisten Johann Oyart und Georg Petzsch. Andere, wie z. B. Steffan Mummler, leben von ihrem Haus und Hof (— an denen innerhalb der Torgauer Stadtmauern

---

[1]) Vollständig abgedruckt bei A. Aber, a.a.O., S. 72; vgl. dazu Nik. Müller, a.a.O., S. 403. Die im Domstift St. Georgen zu Altenburg seit der Reformation des Stiftes 1525 durch Georg Spalatin (vgl. Julius Wagner, Georg Spalatin und die Reformation der Kirchen und Schulen zu Altenburg, 1830) verfügbar werdenden geistlichen Lehen und Stiftsgüter werden bei der Sequestration, dem ursprünglichen Stiftungszweck möglichst entsprechend, hauptsächlich für Stipendien an Musiker und in musikalischen Angelegenheiten verwendet. Aus einem, dem Visitationsbericht von 1528 beigefügten „Verzeichnis aller Dignitäten, Offizien, Obedientien, Präbenden, Vikareien und anderer gestifter Lehen im Domstift St. Georgen aufm Schloß Altenburg" geht hervor, daß in der Altenburger Schloßkirche (wie in der Wittenberger) in vorreformatorischer Zeit ein großer Chor (mit 8 Chorales), „da man sang alle Gezeiten samt mancherlei Messen und Vigilien", und ein kleiner Chor (mit 4 Chorales und 4 Knaben), „da man ließt Horas de passione Domini", bestanden haben und ein Organist (Er Baltasar Opitz) angestellt war, den man „an den hohen Festen zu Meß und Vesper" gebraucht hat, daß aber seitdem „solche Gesänge und Solenitates gefallen sein, das Geld, so dahinten bleibt, itzt (1528) zur Bäckerei gebraucht" werde, die wegen großen Zinsabgangs sonst nicht könne erhalten werden. (Mitteilungen der Geschichts- und Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes zu Altenburg, Bd. I, 1844, S. 66 f.).

das vorzügliche Recht haftet, das berühmte starke Torgauer Schwarzbier zu brauen;[1]) sowohl J. W., wie der Schulmeister Marcus Crodel wurden bürgerliche Brauer —) oder treten in andere Dienste über, z. B. der Bassist Leodegar in die Hofkapelle des Pfalzgrafen Ludwigs V. (wo er am 11. November 1527 eine Anstellung auf 7 Jahre mit jährlich 30 Gulden, 10 Malter Korn, 1/2 Fuder Wein und einem Hofkleid erhält)[2]), Paul Knod, der Visitationsschreiber wird, oder der jüngere Christian Rein, der als Silberknecht, d. h. Aufseher über das kurfürstliche Silbergeschirr, übernommen wird. Johann der Beständige ist jedenfalls nicht willens, eine neue Hofkapelle alten Stils einzurichten; er sieht seine musikpflegerischen Pflichten vielmehr in Richtung auf das neue, in der reformatorischen Bewegung aufbrechende Ziel der Verkündigung und des Bekenntnisses lutherischen Christenstandes im Rechtfertigungsglauben.

II.

Johannes Walter als Kantor an der städtischen Lateinschule und als Erneuerer und Leiter der Stadtkantorei zu Torgau (1526—1548).

Aus dem 14. Jahrhundert bestanden, wie überall in deutschen Städten, auch in Torgau geistliche Bruderschaften, unter denen die des „heiligen wahren Leichnams unseres lieben Herrn Jesu Christi" hervorragt. Sie besaß seit 1386 ihren Altar (Beatae virginis) in der Nikolaikirche. Dem Wesen dieser vorreformatorischen laienchristlichen Vereinigungen entsprechend, verbinden sich in ihr meist

[1]) Agnes Bartscherer, Von den bürgerlichen Brauhäusern der Wettinerstädte und vom berühmten Torgischen Bier (Grahmann und Hübschmann, Zwischen Werra und Elbe. Ein mitteldeutsches Heimatbuch [Brandstetters Heimatbücher deutscher Landschaften, Bd. 30], Seite 267 ff.).

[2]) General-Landesarchiv Karlsruhe, Kopial 485, Bl. 428; die Bestallungsurkunde abgedruckt bei Fritz Stein, Geschichte des Musikwesens in Heidelberg, Heidelberg 1921, S. 41 f. Die alten Beziehungen zwischen Kursachsen und der Pfalz dauerten auch weiterhin; so buchen die Rechnungen vom 30. März 1539 aus Frankfurt a. M. ein Trankgeld für Pfalzgraf Ludwigs Komponisten: „hat Meins gnst. Herren Reim (Devise VDMJE) componiert" (Staatsarchiv Weimar Bb. 5588a, Bl. 392). Es handelt sich wohl um Caspar Othmayr, der eine Sammlung fünfstimmiger Devisenkompositionen herausgegeben hat: Symbola illustrissimorum principium nobilium aliorumque doctrina ac virtutum ornamentis praestantium virorum. (Nürnberg 1527).

Laien, Männer wie Frauen, aus dem religiösen Sehnen der Laienwelt, aus Sündenangst und Sorge um ihr Seelenheil zu besonderen frommen und mildtätigen Zwecken. Mit regelmäßigen Seelenmessen für die Stifter und ihre Verwandten, Prozessionen, feierlichen Begängnissen der verstorbenen Brüder und Schwestern, Almosenverteilung an Arme, sowie mit geselligen Zusammenkünften aller Art umschlossen sie das religiöse und gesellschaftliche Leben ihrer Glieder. Besonders in den Singbruderschaften der Meistersinger beim „Schulsingen" in der Kirche und beim „Zechsingen" im Wirtshaus, aber auch in anderen Formen von Bruderschaften spielt die Pflege der Musik eine große Rolle. Als Kalandsbruderschaften oder Kalande, wie die Singbruderschaften im Norden nach ihrer Versammlung am ersten des Monats heißen, sind sie vornehmlich im sächsisch-thüringischen Gebiet außerordentlich verbreitet und für die Musikpflege des Landes von hoher Bedeutung.[1] Zahlreiche und mannigfaltige Stiftungen fließen ihnen auch in Torgau (griech. Argelia, lat. Torga) zu, wovon nur je eine bürgerliche und eine fürstliche erwähnt seien. Die Stiftung der Witwe Brigitte Sonnenwald, „die Gezeiten von unser lieben Frauen (Marienkirche) durch 6 Chorales täglich zu singen und mit Messen auf 3 Priester dorzu geordnet ewiglich zu halten", die 1480 vom Bischof von Meißen bestätigt wird,[2] sowie die noch ansehnlichere der thüringischen Kurfürsten Ernst († 1486) und Albrecht des Beherzten († 1500) zu Gunsten der Torgauer Bruderschaft des heiligen wahren Leichnams (corporis Christi), die 1491 durch Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen bestätigt und erweitert wird. Gemäß dieser Bruderschaftsstiftung[3] soll an dem Altar Peter und Paul in der Torgauer Pfarrkirche jeden Donnerstag eine Leichnams- und jeden Sonnabend eine Marienmesse durch den jeweiligen Vikar des Altars „mit Hülf eines Schulmeisters und etlicher seiner großen Schüler" gesungen und außerdem „alle Donnerstag frühe vor der Messe das heilig, loblich, wahrhaftig Sakrament, der Leichnam unseres lieben Herrn Jesu Christi in der Monstranzien unverdeckt durch den Priester, darzu gehörende mit Fahnen und Kerzen auf Vorgehen der Priester

---

[1] Johannes Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte der sächsischen Kantoreien und ihrer kulturellen Vorläufer, der katholischen Bruderschaften. Leipziger Dissertation 1906.

[2] C. Knabe, Urkundenbuch von Torgau, Torgau 1902, S. 54 f.

[3] Die betr. Urkunde bei A. Aber, a.a.O., S. 35 ff.

und Schüler mit gebührlichem Gesange in der Kirchen ehrlich umgetragen, nach dem Umgange auf den vorgenannten Altar gesetzt und darnach die Messe von dem heiligen wahren Leichnam, durch gelahrte Personen aus der Stadt, die sich aus Andacht darbei finden, zierlich gesungen, vollbracht werden". Neben dieser Bruderschaftsstiftung errichtet Friedrich der Weise, „weil das fürstliche Wesen (Hoflager) gemeinlich zu Torgau gehalten wird", bei seiner Abreise in das heilige Land eine Chorstiftung in der (um die Mitte des 14. Jahrhunderts errichteten) Martinskapelle auf Schloß Hartenfels zu Torgau für 4 Priester (davon einer „Befehlshaber"), 7 Chorschüler (Chorales; davon einer „Custos"), 3 Knaben „alle Tag täglichen horas beatae virginis und zwo Messen zu singen", sowie einen Organisten „alle Sonntage und Feste, darzu 3 Tag in der Woche zu unser lieben Frauen Messen und anderen bequemen Zeiten in organis zu singen".[1]

Während diese kurfürstliche Chorstiftung für die Schloßkapelle gleichzeitig mit der Hofkapelle Friedrichs des Weisen 1526 durch Johann den Beständigen „abgeschafft" wird, leben die beiden Stiftungen für die Torgauer Pfarrkirche: das bürgerliche „Sonnenwald'sche Gestift", dessen Patronat der Rat der Stadt ist, und das kurfürstliche Bruderschaftsgestift in veränderter Gestalt weiter. Auf Grund der beginnenden Sequestration und des Protestes der Reformatoren gegen die zunehmende Veräußerlichung des Bruderschaftswesens werden beide Stiftungen für die Zwecke der neuen Kirche und Schule sichergestellt, sodaß z. B. die Bakkalaurien und der Kantor der städtischen Lateinschule zunächst aus Mitteln des Sonnenwald'schen Gestifts besoldet werden und die Torgauer „gemeine Singerei" (Kantorei) noch lange Zeit hin eine jährliche Beihilfe aus dem kurfürstlichen Bruderschaftsgestift erhält.

Der Traditionszusammenhang der Torgauer Kantorei, der berühmten Stammkantorei des Protestantismus, der die besondere Fürsorge der Reformatoren galt, führt nicht über die renaissancemäßige (moderne, „fortschrittliche", internationale, vorwiegend niederländisch-italienische) Richtung des deutschen Musiklebens, wie sie sich in den Hofkapellen und Stiftschören der weltlichen und geistlichen Fürstenhöfe der Zeit auswirkt, sondern vielmehr über die spätgotische (scholastische, konservative, unhöfische, nationale) in den Kloster- und Stadtkirchen

[1]) Die betr. Urkunde vom 19. März 1493 bei A. Aber, a.a.O., S. 38; in einer ergänzenden Urkunde heißt es übrigens statt „in organis singen": „dy orgel slahenn" (ebenda S. 42).

ganz unmittelbar zu der traditionsgebundenen, altertümlichen Musikpflege in den Schulchören der deutschen und lateinischen Stadt- und Ratsschulen, sowie in den Laien(Adjuvanten-)chören der geistlichen Bruderschaften des deutschen Mittelalters zurück.

Die städtische Lateinschule in Torgau ist erst gegen 1540 nach dem Muster der beiden damals führenden Knabenschulen zu Goldberg (Schlesien) unter Valentin Trozendorf und zu Zwickau (Sachsen) unter Petrus Plateanus neu gestaltet worden, und zwar durch den Schulmeister Marcus Crodel. Was Johannes Sturm († 1589) in Straßburg für den Westen, Trozendorf († 1556) in Goldberg für den Osten Deutschlands bedeutet, das war Plateanus († 1546) für Mitteldeutschland, Crodel († 1549) insbesondere für Torgau. Sein Vorgänger Benedikt Flemming († 1539) führte die Schule noch ganz im traditionellen Sinne einer spätmittelalterlichen Schule. Die Erneuerung des Schulwesens in Kursachsen geht von Plateanus in Zwickau aus.[1] Dieser bedeutende Schulmann stammt aus der Diözese Lüttich, wo er die berühmte Hieronymianer-Schule besucht hat und mit den reformpädagogischen Ideen des niederländischen Devotentums, der „Brüder vom gemeinsamen Leben", aufwächst. Hier lernt er die Bevorzugung der Bibellektüre und darin gründender praktischer Tugendlehre, die Stufung des Lehrgangs in „Klassen", die Einführung der halbjährigen Prüfung, der Versetzung usw. kennen. Seit 1524 ist er in Wittenberg, 1525 Rektor der Schule zu Joachimstal, 1536 der Zwickauer Ratsschule (wegen der strengen Disziplin „Schleifmühle" genannt), die er nach niederländischem Vorbild neu organisiert, und an der er eine (heute noch, auch musikgeschichtlich überaus reichhaltige) Bibliothek zusammen mit dem bekannten Stadtschreiber Stephan Roth († 1546) begründet.[2] Die nahe Beziehung Kursachsens zu den Niederlanden ist demnach nicht nur auf künstlerischem (vgl. Adam Rener aus Lüttich), sondern auch auf schulischem Gebiet nachweisbar, wozu übrigens auch gehört, daß Plateanus („Brabantinus", wie er sich nannte) vom Kurfürsten eine lebenslängliche Pfründe aus einem Kanonikat des Altenburger Georgenstifts

[1]) Vgl. Ernst E. Fabian, M. Petrus Plateanus, Rector der Zwickauer Schule (1535—1546). Gymnasialprogramm Zwickau 1878. Über Trozendorf vgl. Gustav Bauch, Val. Trozendorf und die Goldberger Schule (Monumenta Germaniae Paedagogica, Bd. 57), Berlin 1921.

[2]) Vgl. G. Buchwald, Stadtschreiber M. Stephan Roth (Arch. f. Gesch. des deutschen Buchhandels, Jg. 16, 1893); dazu H. Funck in Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 13, 1931, S. 558 f.

erhält. Crodel, der die Schulen in Goldberg und Zwickau besichtigt hat, beruft sich ganz ausdrücklich auf Plateanus und den Einfluß, den er hinsichtlich der Lehrweise und Lehrziele durch ihn erfahren habe, der selbst in Torgau gewesen sei und „was er hierinnen Gescheidigkeit und Vorteils wisse die Knaben zu lernen, mit sich aus dem Niederland bracht".[1])

Bei dem Übergang des spätmittelalterlichen Schul- und Unterrichtswesens von der Scholastik zum nordischen Frühhumanismus bilden sich die beiden Knabenschulen in Zwickau und Torgau zu Hauptpflanzstätten eines lutherischen Humanismus aus. Für die zunehmende Bevorzugung lutherisch-christlicher Elemente im Lehrstoff vor den scholastisch-gelehrten und literarisch-formalen bietet die Stellung der Musik in der Torgauer Schule einen lehrreichen Beleg. Während in der mittelalterlichen Stadt(Trivial-)schule von den Unterrichtsfächern des Triviums neben der Grammatik (lateinischer Sprachunterricht) die Musik im Mittelpunkt steht,[2]) rückt sie unter dem Einfluß der Sektenlehren, dem Niedergang des gelehrten Studiums der artes liberales, dem Vordringen des praktischen Verhaltens, der nützlichen Fächer mehr und mehr an die Peripherie. Auch das niederländische Devotentum hat für die Musikpflege wenig nur übrig. Erst infolge der neuen Verkirchlichung der Schule im konfessionellen und territorialen Sinn rückt die Musik wieder in ihre mittelalterlichen Rechte ein und wird nach Abwehr der spiritualistischen, utilitaristischen und studiumfeindlichen Bestrebungen, nicht zuletzt durch Luthers Eintreten für das mittelalterliche Bildungsgut der artes liberales, in ihrer Bedeutung für die Schule noch gesteigert.

Schon in seiner Schrift „An die Ratsherren aller Städte deutschen Lands, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen" (Anfang 1524) dringt Luther,

---

[1]) Das Schreiben Codels von 1541 befindet sich im Staatsarchiv Weimar, Reg. O 549. Gleichzeitig veröffentlicht Crodel seine hochbedeutsamen „Institutiones grammaticae latinogermanicae" (Basel 1541, Vorrede aus Torgau 1537), worin er die ars grammatica in Analogie zu der ars musica-Definition seiner Zeit folgendermaßen bestimmt: „Grammatica ist eine Kunst, die den Knaben lernet, recht lateinisch schreiben, recht lesen und aussprechen, und die lateinische Wörter geschicklich zusammensetzen, daß ein feine, verständliche, wohllautende Red daraus werde."

[2]) Vgl. Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928; dazu Gerhard Pietzsch, Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, Halle 1932. Auf die Musik in der Schule geht auch näher ein: Otto Scheel, Luther und die Schule (Jahrbuch der Luthergesellschaft, Jg. 7, München 1925).

dem die städtischen Lateinschulen immer besonders am Herzen liegen, mit großem Nachdruck auf die Pflege der Sprachen und Künste, besonders der Musik: „Ich rede für mich, wenn ich Kinder hätte und vermöcht's, sie müßten mir nicht allein die Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musica mit der ganzen Mathematica lernen". Luther fordert die weltliche Obrigkeit, besonders die Städte, auf, in ihren Schulen zunächst das Singen, den Gesang (cantus, cantilena, d. h. den „usus", die Praxis des Kirchengesangs) und weiterhin „die Musica mit der ganzen Mathematica" zu pflegen. Unter der „ganzen Mathematica" ist hier das quadruviale Studium der artes liberales zu verstehen, in dessen Rahmen die Musiklehre, die ars musica, gehört. Triviales Singen (usus, praktischer Kirchengesang) und quadruviale musica (Musiklehre, „artem lernen") gehören für Luther (nach hochmittelalterlicher Tradition)[1] zusammen, während das Schwergewicht in der Musik der Reformationszeit immer mehr von der ars auf den usus, von der musica auf den cantus und entsprechend von dem musicus auf den cantor übergeht. Der reformatorische Musiker ist deshalb der Kantor.

J. W. schlägt diesen Weg ein; aus dem höfischen Kapellsinger wird der stadtbürgerliche Schulkantor. Seit 1529 wohnt er mit Frau und Kind im Schulhaus der Torgauer Lateinschule, während er vorher wohl im Hause seiner Schwiegermutter, Barbara Hesse, Unterkunft hatte. Neben ihm sind an der Schule, die damals von 170 Knaben besucht wird, außer dem Schulmeister Benedikt Flemming noch die drei Coadjuvanten tätig: Marcus Crodel (geb. 1487 zu Weimar, studierte seit 1520 in Wittenberg, seit 1523 im Schuldienst, seit 1529 Baccalaureus an der Torgauer Schule, seit 1539 Rektor der Schule, † 1549), Georgius Wachsrink (ein Österreicher, 1529—1540) und Michael Schulteis, Vater des Michael Praetorius Creuzbergensis.[2] Gehalt bezieht J. W. zunächst aus dem Sonnenwald'schen Gestift in Torgau. Am 20. Februar 1530 wird er dann vom Kurfürsten „zur Ergetzlichkeit seiner dazumal (in der Hofkapelle) geleisteten Dienste" mit der „Behausung in der Burg" zu

[1] Vgl. dazu Bruno Maerker, Grundfragen der Musiklehre des Mittelalters. Studien zum Begriff und zur Geschichte der musikalischen Disziplin (Dissertation Freiburg i. B. 1931).

[2] Vgl. den Visitationsbericht vom 26. April 1529, abgedruckt bei Karl Pallas, Die Registraturen der Kirchenvisitationen im ehemals sächsischen Kurkreise (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen, Bd. 41), Teil 4, Halle 1911, S. 3 ff.

Kahla, die Conrad Rupsch innegehabt hat, belehnt.[1]) Dazu erhält er am 10. August 1531 eine Verschreibung über 25 Gulden und 1 Malter Korn aus dem Kloster Buch, nachdem ihm durch die Visitatoren „verordnet, daß er die Jugend allhie (zu Torgau) in der Schulen in der Musica unterweisen soll, wie er dan ein Zeit her getan und noch fürder, weil er solchs seines Leibs halben vermöglich zu tun willens (J. W. war augenleidend), zudem, daß er sonsten den Gesang den man allhie in der Pfarrkirchen alle Sonntag und Feste pflegt zu singen, anricht. Weil dan solchs zu Gottes Lob und Ehr reichen tut und die Musica dadurch bei der Jugend wiederum eingebildet und in Gedächtnis erhalten wird, und auch die ehrwürdigen und hochgelahrten, unsere liebe andächtige Martinus Luther, Just Jonas, Probst zu Wittenberg, beide Doktor, Philipp Melanchthon und andere den Walter gegen uns untertäniglich verbeten, weil er sich mit dem Zugang, den er sonsten hätte, mit Weib und Kindern schwerlich erhalten könnte, daß wir ihne mit Gnaden weiter bedenken wollten."[2]) Auch die Stadt Torgau beteiligt sich an der Besoldung J. W.'s, indem sie ihm „aus dem gemeinen Kasten soviel verschafft, daß er freie Herberge und freie Beholzung möge haben, dann er wolle des andern Verdiensts von der Choralei (dem Sonnenwald'schen Gestift) und sonsten, den er gehabt, hierfür sich äußern. Als hat ein Rat um Förderung und Lehr willen gemeiner Jugend in Beisein des Herrn Pfarrers Er Gabriel (Zwilling; seit 1523 in Torgau) bewilligt, ihm vor Herberge und Holz 10 fl. auf seine Bitt zu geben und zu verschaffen aus dem gemeinen Kasten."[3])

Am 16. August 1532 stirbt Johann der Beständige, dem Johann Friedrich der Großmütige († 1554), bis 1542 gemeinsam mit seinem Bruder Johann Ernst († 1553) regierend, folgt; Luther schreibt damals: „Mit Herzog Heinrich ist die Weisheit, mit Herzog Johannsen die Frömmigkeit gestorben, und nun hinfort wird der Adel regieren, so Weisheit und Frömmigkeit hinweg ist."[4]) Mit dem Bruder Friedrichs des Weisen geht „der letzte Ritter" aus der Glanzzeit des kursächsischen Hofes dahin. Im geistigen Leben am Hofe treten unter den nachfolgenden Kurfürsten mehr und mehr Wesenszüge der neuen bürgerlichen Kultur her-

---

[1]) Die Urkunde bei A. Aber, a.a.O., S. 85 f.

[2]) Die Urkunde bei A. Aber, a.a.O., S. 86.

[3]) Ratsakten Torgau 1531, fol. 32 a. Freundliche Mitteilung von Dr. Mielsch (Tharandt).

[4]) Georg Mentz, Johann Friedrich der Großmütige, Bd. I, Jena 1903, S. 93.

vor. Auch J. W. erwirbt in diesem Jahr (1532) ein Haus in Torgau (für 154 Gulden) und damit das Bürgerrecht. Mit Stolz nennt er sich seitdem: „Bürger vnd der Cantorey zu Torgaw Cantor".[1])

Über die Aufgaben des Kantors an der Torgauer Lateinschule geben die Visitationsprotokolle dank des sachkundigen Interesses des als Visitationsschreiber amtenden ehemaligen Singers der Hofkapelle, Paul Knod, genaue Auskunft. Diese Aufgaben betreffen den Dienst an der Schule und die Leitung der Kantorei. Schon bei der Visitation von 1529 wird verordnet, daß „um 12 Uhr die ersten drei classes oder Haufen dieselb Stund oder drei Viertel durch den Schulmeister und Kantor in der musica exerzieret und geübt werden sollen", und daß zur „Winterzeit die Knaben nicht gezwungen werden sollen, die ganz Predigt (in der Kirche) zu bleiben, sondern wenn sie vor der Predigt die deutschen Lieder (Choräle) gesungen, in die Schul gehn sollen und nach der Predigt der Kirchner, Altaristen und der Hauf des Volks (Gemeinde also neben Kirchner und Choralisten nur ausnahmsweise) mit deutschen Liedern beschließen soll".[2]) Nach der Predigt werden die Knaben verhört, was sie aus der Predigt gelernt haben. Erst nach Neuordnung der Schule durch Crodel werden die Schulaufgaben des Kantors noch einmal festgelegt[3]) und zwar dahingehend, daß J. W. von dem übrigen Schuldienst befreit wird und nur noch den Musikunterricht zu erteilen hat. Nicht nur ist die Zahl der Schüler außerordentlich gewachsen, sodaß 1545 eine Bestimmung erlassen werden muß, nicht mehr als 400 Knaben aufzunehmen, sondern auch die musikalischen Anforderungen an die Schüler sind bedeutend gestiegen. Dabei werden die Verpflichtungen J. W.'s bei einer Gehaltszulage von 5 Gulden dahin zusammengefaßt, er solle „die Wochen wie er bisher getan 3 Stunden die Schüler die Musica lernen und 2 Stunden in der Woche als am Freitag und Sonnabend in der Schulen übersingen. Darüber soll und will er noch 3 Stunden in der Wochen die Knaben, welche er zum Singen auf Schloß und im Chor gebraucht, in seinem Haus singen lernen. An den 3 Festen Weihnachten, Ostern und Pfingsten soll er die nächste Woche zuvor (d. h. die vorausgehende Woche) alle Tage in der Mittagsstunden mit den Knaben in der Schule übersingen." Für den Fall, daß J. W. „Alters- und Unvermögens halber" den Schuldienst nicht mehr versehen könne, müsse einer der 4 Bakkalaurien, der „die Kunst der Musica die Knaben lernen und selbst singen kann und unserem gnädigsten Herrn (dem Kurfürsten) zu einem Kantor gefallen wird, ihn ersetzen". „Darumb soll der Schulmeister zu Zeit bedacht sein, daß die itzigen Schulgehülfen der Musica gewahrnehmen, des J. W.'s Rat und Unterweisung hierinnen pflegen und dieselben lernen, oder aber sich sonsten darnach achten, daß er jederzeit mit einem solchen Gesellen unter den vieren gefaßt sei, der des Kantors Statt vertreten kann, damit die Enturlaubung des einen nachbleibe. Es soll auch der künftige Kantor alle 3 Kirchen, nämlich eine auf dem Schloß und 2 in der Stadt,

---

[1]) Unterschrift der Vorrede der Erstausgabe des „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica" (vgl. S. 93).

[2]) Karl Pallas, a.a.O., S. 7.

[3]) Staatsarchiv Weimar Reg. O 549, Bl. 12 f.

frühe, zur Vesper oder so oft das Volk zu der Kirchen versammelt ist, mit Gesängen versorgen und darbei sein, auch die Stunde in der Schule, davon oben gemeldt, mit Singen und Lernen der Musica halten, auch darneben, wenn er in der Schloßkirche nicht zu singen hat, die anderen Schulstunden in Verehrung der Religion der kleinen Knaben wie ein ander Schulgesell mithalten. Und damit er die Musica zu lernen dester mehrer Zeit, so soll er in der Schloßkirchen, es wäre dann an Festen oder am Sonntag mit der Vesper verschont bleiben und dasselbe, wie bis anher geschehen, die anderen Gesellen ausrichten."[1]) Aus diesen Sätzen spricht deutlich die in der Reformationszeit vielfach begegnende Sorge um den musikalischen Nachwuchs, besonders für das figurale Chorsingen. Schon 1541 schreibt Luther deshalb an den Kurfürsten: „Wir haben bisher großen Mangel (in Wittenberg) gehabt an einem Musico. Aber weil nichts vorhanden gewest, haben wir E. k. f. g. nicht mögen mit viel Supplicieren bemühen. Nu aber das Einkommen Licentiat Blankens erledigt, dünkt mich's wohl gut, daß davon ein stattlicher Musicus werde gehalten. Denn zu der Zeit hatten wir noch Vorrat aus dem Papsttum (wie andere Personen auch), die singen kunnten. Nu wir aber selbs eigene erziehen sollen, will's mangeln."[2])

Die Früchte dieser fleißigen täglichen Singarbeit J. W.'s in der Torgauer Schule kommen am sichtbarsten der Kantorei zugute. Schon nach einer der ersten reformatorischen Schulordnungen, der Braunschweigischen von Joh. Bugenhagen von 1528, soll sich der Kantor, sofern er Gesellen fände, die ihm Tenor, Baß und Alt singen helfen, „in ieweliker Schole anrichten eynne Cantorye, dat he kan singen in figurativis (womit die figurale Mehrstimmigkeit gemeint ist) to etliken tiden in der kerken dar syne Schule is, unde ock to tiden in den anderen haben".[3])

Für die Visitatoren gilt die Schule im mittelalterlichen Sinne hauptsächlich als Vorbereitung für die Kirche und als Sicherung des kirchlichen Nachwuchses. Wie alle Schulordnungen der Zeit tritt auch die kursächsische im „Unterricht der Visitatoren an die Pfarrherren im Kurfürstentum Sachsen" (Wittenberg 1528) als Teil der Kirchenordnung und damit als ein Stück weltlicher Gesetzgebung hervor. Bei der Neuordnung des Kirchen- und Schulwesens im evangelischen Sinne, die Johann der Beständige durch seine Kirchenvisitationen im Einverständnis mit den Landständen hat durchführen lassen, bedenkt er auch die durch J. W. erneuerte Torgauer Kantorei mit einer Stiftung von 100 Gulden aus Mitteln der Seque-

---

[1]) Diese aus dem Jahr 1545 stammende Urkunde auch bei A. Aber, a.a.O., S. 87 f.

[2]) Luthers Briefwechsel, hrsg. von Enders-Kawerau, Bd. 13, Leipzig 1911, Nr. 2963. In der Antwort bewilligt der Kurfürst ein Stipendium „etwo einem gelahrten musico (zu) verordnen".

[3]) Georg Schünemann, a.a.O., S. 83.

stration, d. h. der Sicherstellung der Güter durch die Landesgewalt für die Zwecke der neuen Kirche, Schule, Wohlfahrtseinrichtungen usw. Diese Stiftung wird sich gleichermaßen auf die ehemalige Bruderschaftsstiftung in der Pfarrkirche wie auf die Chorstiftung in der Martinskapelle auf dem Schloß zu Torgau zurückführen lassen; jedenfalls bestätigt und erneuert Johann Friedrich der Großmütige in einem Schreiben an die Sequestratoren von Ostern 1535 die Stiftung seines Vaters folgendermaßen[1]): „Lieben Getreuen. Uns haben die Versammlung der Kantorei zu Torgau, welche zu Gottes Lob, auch unser und der Stadt Torgau Ehre und der Jugend daselbst Nutze, angefangen, nach Absterben unseres gnädigen lieben Herrn und Vaters (Johanns des Beständigen) seligs Gedächtnis zu mehrmalen seiner Gnaden gnädigen getanen Vertröstung ihnen 100 Gulden zu Unterhaltung solcher Kantorei von geistlichen Lehen jährlich folgen lassen angezeigt, mit untertäniger Bitt, ihnen dieselben 100 Gulden also gnädiglich zu verschaffen, weil wir uns dann solcher unsers lieben Vaters gnädiger Bewilligung zu erinnern wissen, zudeme daß uns der ehrwürdige und hochgelahrte, unser lieber andächtiger Doctor Martin Luther seind deß schriftlich und mündlich höflich ermahnet hat, daß wir die Kunst der Musica, welche, wie er uns angezeigt, vor allen andern Künsten nach der Theologie göttlichen guten Grund und Lob haben soll, wollten behalten helfen, so sind wir solchs Gott zu Lobe und um der Jugend willen, damit dieselbe zu solcher Kunst möge auferzogen werden, und die Musica zu unserem und unsers unmündigen lieben Bruders Fürstentumen nit ganz falle und abgehe, zu fördern nit allein geneigt, erkennen uns auch das zu tun schuldig und begehren demnach, ihr wollet solcher Kantorei zu Torgau von eins Klosters Einkommen oder geistlichen Lehen jährlich 100 Gulden verordnen.“....[2])

Weiterhin weisen die Visitatoren in „Sonderlichen Artikeln, dem Rat zu Torgau zugestellt“ vom 22. März 1534 noch besonders auf die gesellschaftliche Bedeutung der Torgauer Kantorei hin: „Dieweil Gott der Allmächtige diese Stadt Torgau vor viel andern mit einer herrlichen Musica und Kantorei begnadt, so bedenken die Visitatores, daß man den Leuten, die darzu dienen, billig hinfür, wie bisher, im Jahr ein Collation zu einer Ergetzlichkeit gebe; desgleichen, daß auch ein Rat, ohne das auch denselben Personen in ihren Gewerben, so viel immer möglich und tunlich, ein Vorteil vor andern tue, sie dester williger zu solcher christlichen und ehrlichen Übung zu machen, auch andere darzu dester baß (besser) zu bewegen, bis solang ihnen ein ordentlich jährliche Verehrung darfür gemacht werde.“[3]) Hier ist der historisch-soziologische Zusammenhang der Kantorei mit dem stadtbürgerlichen Laien- (Adjuwanten-) Chor der geistlichen Bruderschaft an der Pfarrkirche deutlich zu be-

[1]) Staatsarchiv Weimar, Reg. O 953 (nicht 593, wie bei Joh. Rautenstrauch, a.a.O., S. 120 f.).

[2]) Vgl. dazu A. Aber, a.a.O., S. 89 ff.

[3]) Karl Pallas, a.a.O., S. 19 ff.; vgl. dazu O. Taubert, a.a.O., S. 3 f.

merken. In der Hinzuziehung von „Adjuvanten" zum Schulchor liegt das Gemeinsame. Um Unterstützung eines solchen Adjuvanten aus dem Handwerkerstand, des verarmten Tuchmachers Valentin Khun, der als Altist in der Kantorei mitwirkt, wendet sich der Schulmeister Crodel 1541 gemeinsam mit J. W. mit folgenden Worten an den Kurfürsten: „Nachdem die Kantorei allhier zu Torgau durch Absterben vieler und der besten darzu gehörender Personen sehr schwach und gering worden, auch endlich, wo man ihr Bestellung etlicher gewisser Personen nicht zuhelf kommt, ganz fallen wird, wissen wir ... nicht zu bergen, daß einer aus gemeldter Kantorei, ein Altist, mit Namen Valentin Khun, ein armer Tuchmacher, welcher zu dem Alt jetziger Zeit der best und tauglichst, im jetzigen schweren Jahren durch Krankheit und andere Zufällen, auch daß er erstlich aus Herzog Georgen Lande vertrieben worden, in Schuld kommen, daß er sein Häuslein verkäufen und sich gar von hinnen zu wenden aus Armut gedrungen wird." Die „Versammlung der Kantorei" und der Kurfürst bewilligen in diesem Falle je 10 Gulden.[1])

Indem die Kantorei J. W.'s derartige sozialethische Aufgaben erfüllt, Standesgegensätze überbrückt und die stadtbürgerliche Seite ihres Charakters gegenüber der kirchlichen stärker zur Geltung bringt, umfaßt sie Mitglieder aus mindestens 3 verschiedenen Schichten der Torgauer Bürgerschaft:

1. Unter den Geistlichen die Kapläne Lorenz Schröter (bis 1537 in Torgau, dann Pfarrer in Annaberg), Johannes Buchner (bis 1539 in Torgau, dann Pfarrer in Oschatz) und deren Nachfolger; weiterhin Michael Schulteis (gebürtig aus Bunzlau in Schlesien, 1528 in Wittenberg immatrikuliert, 1532—1554 in Torgau, bis 1539 als Baccalaureus an der Lateinschule, von 1539 bis 1549 als Diakon an der Pfarrkirche unter dem Stadtpfarrer Gabriel Zwilling [Didymus † 1558], 1549 infolge starren Festhaltens am ursprünglichen Luthertum seines Amtes entsetzt, dann Pfarrer zu Kreuzburg bei Eisenach, dort 1563 seines Amtes wiederum entsetzt, 1569 wieder eingesetzt, zieht sich, 1573 zum dritten Mal vertrieben, als „exul Christi" nach Torgau zurück.[2])

2. Unter den Lehrern der Schulmeister Benedikt Flemming, seit 1539 Marcus Crodel und die Bakkalaurien und Infimi, dazu ein Custos und ein Organist (seit 1532 mit unter „Schule" aufgeführt) nebst seinem Kalkant. Der ausgewählte Schulchor (chorus musicus, chorus symphoniacus), der die Musik bei Gelegenheiten von Schulfesten (Aufführungen lateinischer und deutscher Komö-

[1]) Abgedruckt bei A. Aber, a.a.O., S. 90 f.

[2]) Vgl. meine Dissertation über Michael Praetorius, Teildruck, Leipzig 1915, besonders die Einleitung über das Leben des Michael Schulteis, Vaters des Michael Praetorius Creuzbergensis.

dien und Tragödien), sowie des bürgerlichen Lebens (Trauungen, Begräbnisse) stellt, bildet den Kern der Kantorei. Um den Übergang zum figuralen Chorsingen zu bewerkstelligen, vereinigt er die symphoniaci (Figuralsänger) und die Schulkollegen, was dadurch ermöglicht wird, daß die Musikstunde für alle Klassen gemeinsam auf dieselbe Zeit von 12 bis 13 Uhr als erste Stunde des Nachmittagsunterrichts angesetzt ist, und Luther bekanntlich ausdrücklich fordert: „Man muß musicam necessario in den Schulen behalten. Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an."[1] Zu den Übersingstunden Freitags und Samstags und die Woche vor Weihnachten, Ostern und Pfingsten treten die Adjuvanten, die Geistlichen, die hauptsächlich den Tenor singen, und Bürger der Stadt hinzu.

3. Unter den Handwerkern, Künstlern und Kaufleuten der Stadt, Männer wie etwa der Gerbermeister Balthasar Summer (Vater des angesehenen Stadtarztes und Schulinspektors Gabriel Summer und Freund J. W.'s)[2] oder jener verarmte Tuchmachermeister Valentin Ahun (gerade die Weberzünftigen und Handwerker im Bekleidungsgewerbe spielen wie im Meistergesang auch in der Kantorei eine besondere Rolle)[3]; zudem aber auch einige noch in Torgau mit Hof und Haus ansässige alte Singer der Hofkapelle Friedrichs des Weisen, wie z. B. der Tenorist Jörg Lang und der Organist Johann Oyart, an denen das mehrstimmige Figuralsingen in der Kantorei starken Halt besitzt.

Ihr regelmäßiges Musizieren hielt die Kantorei sowohl in der Schule wie in der Pfarrkirche (Marienkirche) und in der Martinskapelle auf dem Schloß, wo mitunter der Schulmeister Crodel, der Kantor J. W. und der Organist Oyart auch mit einem Tricinium aufwarten.[4] Dabei mag die gerechte

---

[1] Luthers Tischreden, Weimarer Ausgabe, Bd. 5, Nr. 6248.

[2] Vgl. Rudolf Mielsch, Aus dem Tagebuch des Torgauer Stadtarztes und Schulinspektors Balthasar Gabriel Summer (1529—1601). Die Heimat, Beilage zur Torgauer Zeitung, Jg. 1926, Nr. 9, 10, 15 und Jg. 1927, Nr. 1.

[3] Ein guter Pelz war schon wegen des täglichen Besuches der ungeheizten Kirchen schlecht zu entbehren, und zu dem würdigen Bürger von Torgau gehörte eine stattliche Schaube aus feinem Tuch und Pelz, wie Conrad Rupsch eine an J. W. testamentarisch vererbt hat. Vgl. Agnes Bartscherer, Von der Entwicklung des Handwerkes im einstigen Amte Torgau (Meine schöne Heimat [Der Kreis Torgau], Kiel 1932, S. 60 ff.).

[4] Z. B. wird am 8. Juni 1540 Trankgeld gezahlt: „Dem Schulmeister, Kantor und Johann

Verteilung des kurfürstlichen Stipendiums nicht immer zur Zufriedenheit aller Mitwirkenden geschehen sein, denn noch 1593, ehe die Kantorei ihre richtigen Statuten (1596)[1] erhält, machen die Schuldiener Vorschläge für eine gestufte Verteilung der kurfürstlichen 100 Gulden an 21 Mitglieder der Kantorei (12 Erwachsene und 9 Knaben), wobei übrigens auch die damaligen Adjuvanten mit Namen aufgezählt sind.[2])

Von der Vielseitigkeit des Repertoirs der Torgauer Stadtkantorei sind folgende Werke geeignet, ein fesselndes Bild zu geben. An erster Stelle stehen die Kompositionen J. W.'s, besonders das „Geistliche Gesangbüchlein"[3]), das seit 1524 in 5 Auflagen (1525, 1537, 1544, 1551) erscheint, und dessen 1. Auflage 38 deutsche und 5 lateinische, die letzte 78 deutsche und 47 lateinische Stücke enthält; außerdem die Matthäus-Passion (ca. 1550), das Urbild der deutsch-prot. Choralpassion[4]). Ferner sind zu nennen der sog. „Luther-Codex" von 1545, eine handschriftliche Sammlung von 24 deutschen und 115 lateinischen Stücken, darunter Kompositionen von Josquin, Rener, Prioris, de la Rue, de Févin, Senfl u. a. m.[5]); weiterhin das sog. „Gothaer Cantional" von 1545, eine handschriftliche Sammlung von 42 deutschen und 69 lateinischen Stücken[6]); endlich die gedruckte Magnificat-Sammlung von 1557 und das gedruckte „Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri: Erhalt uns Herr etc." von 1566 mit 18 deutschen und 3 lateinischen Stücken.[7]) Dazu kommt eine dem Torgauer Rat für die studiosi und amatores musices am 30. November 1540 von Georg Rhau gewid-

von Köln, haben M. gnädigsten Herrn gesungen und auf dem Positiv geschlagen" (G. Buchwald, a.a.O., S. 85).

[1]) Vgl. O. Taubert, a.a.O., II, 14.

[2]) Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 7298, (alt) fol. 154.

[3]) Neuausgabe von O. Kade (Bd. 7 der Publikationen der Ges. f. Musikforschung), Berlin 1878. Eine vergleichend-kritische Neuausgabe durch Otto Schröder (Halle a. S.) in Vorbereitung.

[4]) Vgl. Reinhard Kade, Die Matthäuspassion J. W.'s (Beiträge zur Sächs. Kirchengeschichte 11, Leipzig 1896); dazu R. Haas im Archiv für Musikwissenschaft 4, 1922, S. 24 ff. und R. Gerber im Jahrb. der Luthergesellschaft, München 1931, S. 137 ff.

[5]) Neuausgabe von O. Kade, Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530, Schwerin 1878.

[6]) Beschrieben bei A. Aber, a.a.O., S. 93 ff. zusammen mit 3 anderen Walter-Handschriften in Berlin und Weimar (jetzt Jena).

[7]) Vgl. die Zusammenstellung der Werke von J. W. bei Hugo Holstein, a.a.O., S. 194 ff. und Robert Eitner, Quellenlexikon, Bd. 10, Leipzig 1904, S. 166 ff.

mete und in Wittenberg herausgegebene Sammlung von 10 vierstimmigen Messen, darunter 6 Liedmessen, 3 von Rener und 2 von Isaac; der Titel lautet: „Opus decem missarum quattuor vocum in gratiam scholarum atque adeo omnium musices studiosorum collectum a Georgio Rhawo" (Wittenberg 1541). In der Vorrede erwähnt Rhau besonders seine Arbeit für die Schule, und daß es sich bei diesen 10 Messen um Meisterwerke („ab optimis artificibus compositae") handelt. Eine „Missa Adae Reneri Leodiensis super A dieu mes amours" eröffnet die Sammlung. — 1542 schreibt J. W. 2- und 3-stimmige Instrumentalkanons für seine Kantoreimitglieder, die auch in der Instrumentalkunst erzogen werden: „26 (28) Fugen auf die 8 Tonos nach eines jeden Art dreimal gesetzt, unter welchen die ersten 17 dreistimmig, die andern 9 zweistimmig sind, auf allen gleichstimmigen Instrumenten und sonderlich auf Zinken, auch der Jugend zu sonderlicher leichter Anführung und Übung sehr nützlich, bequem und dienstlich."[1] Außer diesen „Instrumentischen Gesängen" gehört vor allem noch hierher das große Sammelwerk von Georg Rhau: „Neue deutsche geistliche Gesänge... für die gemeinen Schulen" (Wittenberg 1544) mit 123 nach dem Kirchenjahr geordneten Stücken. Sie bilden unter der Fülle lateinischer Schulmusik, die Rhau um 1540 herausbringt, eine sehr bemerkenswerte Ausnahme.[2])

Damit ist an den führenden einschlägigen Werken der weite Kreis figuraler Gebrauchskunst umschrieben, die der Torgauer Kantorei zur Verfügung steht. Es leuchtet ein, wie eine solche kirchlich-schulisch-bürgerlich-handwerkliche Institution zum Traditionsträger einer Musikpflege und -organisation werden konnte, die mitsamt ihrer bestimmten sozialen Trägerschicht ungebrochen bis an den Ausgang des 17. Jahrhunderts hinaufreicht. In der Torgauer Kantorei unter J. W. haben nicht nur die Väter zweier der bedeutendsten Meister aus der Musikgeschichte des

[1]) Handschriftlich erhalten auf der Bibliothek der Thomaskirche in Leipzig. Neuausgabe durch Wilhelm Ehmann in den „Spielstücken für Blockflöten", Kassel 1930. Über die Einführung der Kanonform in den Schulmusikunterricht und die Einbeziehung der musica instrumentalis in den traditionellen Lehrstoff für die Schule durch Martin Agricola, der 1525 erster Vertreter eines evangelischen Kantorats (an der Lateinschule der Altstadt Magdeburg) ist und Magdeburg zum Mittelpunkt instrumentalen Musizierens im Reformationszeitalter macht, vgl. Heinz Funck, M. Agricola (1486—1556). Ein frühprotestantischer Schulmusiker. Dissertation Freiburg i. Br. 1932.

[2]) Neuausgabe von Johannes Wolf in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Bd. 34 (1908); vgl. dazu: Werner Goßlau, Die religiöse Haltung in der Reformationsmusik, Erl. Diss. 1932.

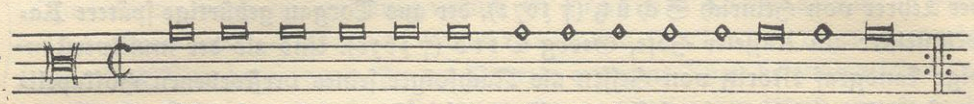
deutschen Luthertums, des Leonhart Schröter († 1601) und des Michael Praetorius († 1621), mitgesungen, sondern auch Luthers und J. W.'s Söhne, sowie der Lehrer von Heinrich Schütz († 1672), der aus Torgau gebürtige spätere Kapellmeister am Kasseler Hofe, Georg Otto († 1618). Und als der musikverständige Landgraf Moritz von Hessen als Nachfolger seines verstorbenen Hofkapellmeisters den jungen, ebenfalls aus Kursachsen stammenden Heinrich Schütz an seinen Hof ziehen will, begründet er seinen Versuch mit dem Hinweis, daß ja Georg Otto „gleichfalls von Torgau aus dem Lande zu Meißen (dem damaligen [albertinischen] Kursachsen) gebürtig gewesen, als daß es scheine, ob habe unsere Musica in so geraumer Zeit nunmehr gleichsam hergebracht, daß sie von deren Landsleuten regiert und geführet werden müssen".[1] In der Tat ist der Ruhm der Torgauer Kantorei unter J. W. als der ältesten und bedeutendsten rasch und weit über die Grenzen des sächsischen Kurkreises hinausgedrungen. Als Stammkantorei des reformatorischen Deutschland überliefert sie die starken, erhaltenden Kräfte der mittelalterlichen Musikpflege und -organisation an die Neuzeit und wächst zum Vorbild aller späteren Musizierformen in Deutschland empor.

Ein Ehrentag der Torgauer Kantorei ist der 5. Oktober 1544, an dem Luther die an Stelle der alten Martinskapelle in Schloß Hartenfels neu errichtete Schloßkapelle, den ersten evangelischen Kirchenbau, mit seiner berühmten Kirchweihpredigt einweiht, und J. W. mit der Torgauer Kantorei eine siebenstimmige und neun- (bzw. fünf-) teilige Huldigungsmotette eigener Komposition auf Luther, Melanchthon und Johann Friedrich den Großmütigen[2] aufführt. In dieser Motette singt zu einem vierstimmigen

[1] Wilh. Schäfer, Sachsen-Chronik für Vergangenheit u. Gegenwart, Dresd. 1854, S. 517.

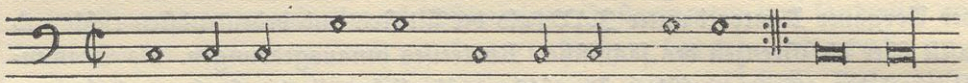
[2] Die Motette ist bei Georg Rhau in Wittenberg im Druck erschienen unter dem Titel: „Cantio septem vocum in laudem Dei omnipotentis et evangelii eius, quod sub illustrissimo principe D. Joanne Friderico, duce Saxoniae electore etc. per reverendum D. Doctorem Martinum Lutherum et D. Philippum Melanthonem e tenebris in lucem erutum ac propagatum est. Composita a Joanne Waltero, electoris Saxoniae symphonista". (Vgl. Die Wiedergabe der beiden Huldigungsstimmen S. 54). Die Verwandtschaft der Huldigungsmotette mit einer ebenso angelegten Huldigungskomposition von Josquin, die Glarean am Ende seines Dodecachordon (1547) textlos mitteilt, ist zu offensichtlich, um zufällig zu sein. Glarean weiß dazu zu erzählen, daß Ludwig XII. von Frankreich, der eine sehr schwache Stimme besessen haben soll, einst Josquin gebeten habe, er möge ein mehrstimmiges Stück schreiben, in dem der König selbst eine Stimme mitsingen könne. Josquin, der wußte, daß der König nichts von Musik verstand, wunderte sich und sagte nach kurzer Besinnung zu. So entstand eine Motette,

Kanon (Fuga 4 vocum in unisono) der übrigen Stimmen über den 119. Psalm („Beati immaculati in via") der Alt die ostinate Huldigung auf den Kurfürsten:



Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat Jo - an - nes Fri - de - rich,
E - lec - tor et dux Sa - xon - num,
De - fen - sor ve - ri dog - ma - tis
Pa - cis - que cus - tos per - vi - gil
Vi - vat, vi - vat per omne se-culum.

und der Baß die ostinate Huldigung auf die Reformatoren:



Vi - ve Lu - the - re, Vi - ve Me - lan[ch]-ton,
Vi - vi - te no - strae Lu - mi - na ter - rae,
Cha - ra - que Chri - sto Pec - to - ra, per vos
In - cly - ta no - bis Dog - ma - ta Chri - sti
Red - di - ta, ves - tro Mu - ne - re, pul - sis
Nu - bi - bus a - tris, Pro - di - it or - tu
Can - di - di - o - re Dog - ma sa - lu - tis
Vi - vi - te lon - gos Nes - to - ris an - nos. A - men.

Auf Wunsch des Kurfürsten stellt J. W. im Juli 1545 die unter der Bezeichnung „Gothaer Kantional" bekannte umfangreiche Sammlung von liturgischer Figuralmusik für die neue Schloßkapelle zusammen unter dem Titel: „Hic Cantionum Ecclesiasticus liber ab Illustrissimo principe Saxonum sacrique Romani Imperii Electore D. Johanne Friderico in huius arcis novum Sacellum comparatus est. Ab Joanne Gwalthero earundem Ecclesiasticarum cantionum moderatore (anno) millesimo quingentesimo quadragesimo quinto mense Julio".[1])

in der zwei Knaben einen Kanon, der König im Alt einen einzigen fortlaufenden Ton und Josquin im Baß durch einen ostinaten Quintenschritt (ebenso wie in der J. W.'schen Komposition) die Stimme des Königs stützt.

[1]) Das handschriftliche Original dieses Chorbuches befindet sich im Besitz der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha unter der Sign.: Chart. A. 98; vgl. A. Aber, S. 93 ff. In dieser Handschrift findet sich unter Nr. 16 J. W.'s Kirchweihmotette in erweiterter Form (9 statt 5 Teile) überliefert; außerdem noch in den Hs. 49 u. 50 der Bibliothek der Thomaskirche zu Leipzig unter Nr. 51 (frdl. Mitteilung des Leipziger Privatdozenten Dr. Hermann Zenck) und (in der 5teiligen Form) in

Das Interesse Luthers an der Torgauer Lateinschule und Kantorei wird noch gesteigert, seitdem der Reformator am 16. August 1542 seinen Sohn Johannes dem Schulmeister Crodel mit einem Gruß an J. W. empfiehlt: „Vale in Domino et Johannem Walterum iubeas salvum esse oratione mea, et ut filium sibi commendatum habeat in musica. Ego enim parturio quidem theologos, sed grammaticos et musicos parere etiam cupio".[1] Im August 1544 bezieht dann auch J. W.'s Sohn nach Beendigung seiner Torgauer Schulzeit im 17. Lebensjahr auf Rat Melanchthon's die Universität Wittenberg.[2] Crodel berichtet am 21. November „der Schulknaben halber daselbs, die Bürgerssöhne seind, so zum studio in der hohen Schul zu Wittenberg tüchtig geachtet werden", Folgendes: „Johanns Walters, des Kantors Sohn, ist zum studio geschickt und fleißig, ist von Herrn Philippo Melanchthon verhört, hat ihm seiner Geschicklichkeit schriftlich Zeugnis gegeben. Ist kein Zweifel, er werde mit Gottes Gnaden ein feinen gelehrten Mann geben, der Kirchen nützlich nach wenig Jahren."[3] Und noch am 7. Juli 1547 schreibt Melanchthon an Hieronymus Besold über J. W. und dessen Sohn: „Ac ille demum vere Musici laude dignus est, qui vim ingenii confert ad eum usum, ut Deum celebret. Id fecit ut scis, Walterus Torgensis, qui ad caeteras laudes etiam istam addidit, ut vir sit pius et sanctus. Cumque templis plurimas cantilenas composuerit, quas in sacris congressibus quotidie audimus, gratiam ei profecto ecclesiae debent et gratitudinem nostram erga filium declaremus. Nunc igitur in hac dissipatione Academiarum, cum pater hunc Joh. Walterum filium ad me miserit, ut quaeream ei aut scholam aut paedagogiam, fretus et amicitia tua et erga patrem benevolentia, misi eum ad te .. Et huic adolescenti propter patris merita debemus gratiam."[4]

Der Tod Martin Luthers (18. Februar 1546), von dessen Epitaphien J. W. eines der wertvollsten verfaßt hat,[5] die zunehmenden politischen Verwirrungen der reformatorischen Bewegung, die Ächtung seines Kurfürsten (Juli 1546) und

---

der aus dem Besitz des Kantors Stemmeboger stammenden Kopenhagener Handschrift von 1541; vgl. Julius Foß, Det Kgl. Cantoris Stemmeboger A. D. 1541 (Aarbog for Musik, hrsg. von Behrend und Skjerne, Kopenhagen, 1923, S. 24 ff.).

[1]) Briefwechsel Luthers, hrsg. von Enders und Kawerau, Bd. 14, Leipzig 1912, S. 322 f.

[2]) Förstemann, a.a.O., S. 215; „Joannes Walterus Torgensis".

[3]) Otto Taubert, a.a.O., S. 6.

[4]) Corpus Reformatorum Bd. 6, S. 596.

[5]) „Epitaphivm des Ehrwirdigen Herrn vnd Vaters / Martini Luthers / der Heiligen schrifft Doctorn / vnd des reinen wahren Euangelions trewen Lerhers vnd Predigers" (Wittenberg 1546, bei Georg Rhau); Neudruck in: Flugschriften aus der Reformationszeit in Facsimiledrucken, hrsg. von Otto Clemen, Bd. I Nr. 4, Leipzig 1921; vgl. dazu Wolfgang Stammler, J. W. als

der beginnende Schmalkaldische Krieg erschweren J. W. die Arbeit und das Leben in Torgau. Schon im Jahre voraus bringt er sich bei Herzog Albrecht von Brandenburg wieder in Erinnerung mit einigen ihm übersandten Kompositionen, darunter „ein klein Liedlein von dem jüngsten Tag auf eine alte Melodei" nebst einem Bittschreiben vom Januar 1545 mit der Unterschrift: „Johannes Walter, etwan in des Kurfürsten zu Sachsen Herzog Friedrichs Cantorei Bassist, itzund verordneten Cantorei zu Torgau Cantor".[1] Als aber nach der Niederlage von Mühlberg (12. April 1547) der geächtete Kurfürst Johann Friedrich, zu dessen unglücklicher Kriegsführung J. W. mit anderen Torgauer Bürgern zusammen dem Rat der Stadt Geld geliehen hatte, bei der Wittenberger Kapitulation (19. Mai 1547) die Kurwürde, das Kurland Wittenberg, die vogtländischen und meißnischen Besitzungen an seinen Vetter Moritz aus der albertinischen Linie verliert, strebt J. W. immer mehr von Torgau fort. Johann Friedrich, der bis 3. September 1552 Gefangener des Kaisers ist, führt fortan den Titel „Geborener Kurfürst", während seine Nachkommen den sächsischen Herzogstitel annehmen, und rettet für seine Familie zunächst nur einige Ämter, darunter z. B. Leuchtenburg, die Heimat J. W.'s, Kreuzburg, die Vaterstadt des Michael Praetorius, u. a. m. Während der Gefangenschaft Johann Friedrichs regiert unter dessen Oberleitung Johann Friedrich II., der Mittlere (geb. 1529, † 1595), zugleich im Namen seiner Brüder, Johann Wilhelms (geb. 1530, † 1573) und Johann Friedrichs des Jüngeren (geb. 1538, † 1565).[2] Das edle Märtyrertum des „Geborenen Kurfürsten" und sein unerschütterlicher Widerstand gegen das Interim sind für die Sache der Wittenberger Bewegung von unschätzbarem Wert und eine Quelle der Kraft und des Haltes für den reformatorischen Bekennermut der Prediger seines Landes gewesen. Die spätere Lebensgeschichte J. W.'s sowie die Widmungen seiner Werke beweisen, wie treu auch der Torgauer Kantor seinem angestammten Fürstenhause zeit seines Lebens anhängt.

Dazu kam der durch die kaiserliche, auch in Glaubenssachen absolutistische Politik

Verfasser des Epitaphiums Martini Lutheri (Braune's Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 48, Halle 1924, S. 326 ff.). Ein Exemplar enthält die Widmung „Joanne Gewalthero Musico et cive Torgense, autore".

[1]) Moritz Fürstenau, a.a.O.; die Briefe J. W.'s an Herzog Albrecht von Brandenburg befinden sich in sächsischem Privatbesitz.

[2]) Nach Schneider-Tille, a.a.O.

Karls V. geförderte Einbruch einer neuen Emigrantenwelle niederländischer Musik und Musiker in Sachsen, die auch J. W.'s Schaffen und Wirken in Torgau sehr beeinträchtigt, ja lahmlegt und dem allmählich Vereinsamenden den Weggang erleichtert. Als charakteristische Anzeige für diese neue niederländische Emigrantenwelle mag das plötzliche Auftreten des abenteuerlichen Adrian Petit Coclicus („Flandrus", ca. 1500—ca. 1563) in Wittenberg betrachtet werden. Um 1500 im Hennegau geboren, Schüler Josquins, Mitglied der päpstlichen Kapelle, trifft er nach dreijähriger Kerkerhaft und mehrjährigen Irrfahrten, die ihn nach Spanien und Frankreich, schließlich nach Deutschland führen, im Sommer 1545 in Wittenberg ein, wo er eine Wittenbergerin zur Frau nimmt und sich der reformatorischen Bewegung anschließt.[1]) Am 25. Januar 1546 richtet er an den Kurfürsten ein Gesuch um ein Stipendium und regt bei ihm die Errichtung einer Musikprofessur an der Universität Wittenberg an, wobei er durch ein Schreiben des Rektors und Senats und seiner Schüler unterstützt wird; gleichzeitig läßt er dem Kurfürsten durch Melanchthon einen Huldigungsgesang überreichen. Das Schreiben an den Kurfürsten gipfelt in dem Satz: „Tractatur hic tuo beneficio, princeps illustrissime, summo studio magnaque cum laude omnes artes liberales publice, sola aut Musica inter honestissimas artes nequaque extrema, tacet hic reglecta ac spreta, sine professore publico aliquo qui eam tractat." In dem Begleitschreiben des Rektors und Senats der Universität wird Coclicus folgendermaßen vorgestellt: „Es ist den vergangenen Sommer ein fürnehmer Musicus hie herkommen, mit Name Adrianus petit aus Flandern, der eine Zeit lang allhie musicam profitiert, und, wie wir bericht durch diejenigen, so der Kunst erfahren, eine sonderliche Art und Geschicklichkeit haben soll." Die zugehörige Eingabe der Studierenden ist wegen der eigenhändigen Unterschriften der Schüler von Coclicus bemerkenswert, unter denen sich auch der Nachfolger J. W.'s in Torgau, Michael Vogt, befindet. Der Kurfürst läßt Coclicus durch J. W. eine „Verehrung" für den überreichten Huldigungsgesang[2])

[1]) Vgl. Ernst Pasqué, Adrian Petit (Niederrheinische Musikzeitung, Jg. 9, Nr. 3, Köln 1861); dazu Maria Federmann, a.a.O., S. 25 ff.

[2]) Staatsarchiv Weimar, Bb. 5331, Bl. 165b: „11 gulden 9 gr. an 10 gulden gr zu vorehrung dem Componisten Hadriano petit Coclico von wegen eines gesangs, den ehr M. gnst. h. zu ehren gemacht, Walter dem Cantor zugestellet" (Torgau, Sg. n. Convers. Pauli [31. Jan.] 1546). Nach frdl. Mitteilung von Superintendent D. Dr. Buchwald.

und mit einem „Trankgeld" durch seinen Kanzler Hain den abschlägigen Bescheid zukommen: „es sei bisher der Brauch in der Universität nicht gewesen, daß zu dieser (Musik-) Lection ein sonderlich Stipendium verordnet oder ein sonderer Professor derselben unterhalten worden wäre".[1] Musiklehre (de musica) lesen an der Wittenberger Universität vielmehr immer nur die Kanoniker des Allerheiligenstifts und zwar fakultativ im Rahmen der artes liberales („all Tag die freien Künst mit Fleiß lesen", war ihre Aufgabe); bis 1517 wohl hauptsächlich der Stiftskaplan Simon Lomer, später jener Er Georg Donat († 1557), der seit 1519 Stiftsvikar, später Kaplan ist und 1525 das Haus der Adam Sengerin in Wittenberg kauft (vgl. S. 11). Seit der Reformierung des Stifts ist das Lesen der Musica dann wohl vollends unterblieben, bis 1554 Hermann Finck († 1558) den Unterricht wieder aufnimmt. Von Georg Donat hat sich ein handschriftliches Musiklehrbuch erhalten,[2] aus dem zu ersehen ist, was in einer solchen Musiklektur behandelt worden ist, und das im wesentlichen die Musiklehre an den Lateinschulen im Stil der führenden reformatorischen Lehrbücher von Martin Agricola (seit 1528), Nicolaus Listenius (1533), Johannes Spangenberg (1536) und Sebald Heyden (1537) wiedergibt.[3]

Michael Vogt (Voctus, 1526—1606), der Nachfolger J. W.'s in Torgau, stammt aus Merseburg, studiert seit Ende 1544 in Wittenberg, wo er Schüler von Coclicus wird, dann in der Kantorei unter J. W. in Torgau, erhält auf Melanchthons Empfehlung am 23. Februar 1549 die Kantorstelle an der Fürstenschule zu Meißen als Nachfolger von Johannes Reusch und Vorgänger von Wolfgang Figulus, wird 1550 durch den Torgauer Bürgermeister Andreas Spalteholz auf das Kantorat der Lateinschule in Torgau berufen, das in der kurzen Zwischenzeit nach J. W.'s Weggang von einem Bakkalaureus versehen worden war, baut sich 1574 ein Haus in Torgau, wo er am 10. März 1606 stirbt. Das Visitationsprotokoll von 1574 nennt ihn einen „bonus musicus theoreticus et practicus". Getragen von dem fremden, „welschen" Geschmack der nieder-

[1]) Staatsarchiv Weimar, Reg. O. 353; Ernst Pasqué, a.a.O.

[2]) Staatsarchiv Weimar, F. 1004; von A. Aber unter dem Titel: „Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543)" besprochen in den Sammelbänden der Intern. Musikges., Jg. 15, Leipzig 1913, S. 68 ff. Georg Donat stammt aus Torgau, studiert seit 1503 in Wittenberg und findet sich 1535 und 1536 im Urkundenbuch der Universität Wittenberg (bearb. von W. Friedensburg, Magdeburg 1926, S. 163 und 170) erwähnt.

[3]) Vgl. Georg Schünemann, a.a.O., S. 99 ff., dazu H. Funck, a.a.O.

ländischen Emigrantenwelle, gibt Michael Vogt 1568 bei Johannes Schwertel in Wittenberg eine Sammlung ausgewählter 5- und 6-stimmiger Messen der hervorragendsten Meister der Zeit (praestantissimorum artificum lectissimae missae) mit Werken von Thomas Crecquillon († 1557), Lupus Hellingk, Matthaeus Le Maistre († 1577) und Johannes de Cleve heraus mit Widmung an den Rat und die Kantorei in Torgau (in gratiam collegii musici apud Argelienses). Es handelt sich dabei um sog. Parodiemessen ad imitationem..., z. B. Nr. 1: Missa 5 voc. ad imitationem cantilenae, Surrexit Pastor, composita; Nr. 2: ad imitationem Psalmi, de Profundis clamavi, condita; oder Nr. 4: ad imitationem cantilenae, Ich weiß mir ein festgebautes Haus, composita und Nr. 5: ad imitationem cantilenae, Mille regrez, formata usw. Angesichts dieses Vordringens niederländischer Messenkompositionen in der Torgauer Kantorei auf Grund des altkirchlichen Traditionalismus unter dem Deckmantel der Adiaphora (Mitteldinge) nimmt es nicht wunder, wenn bei der Kirchenvisitation von 1575 besonders darauf aufmerksam gemacht wird, daß „der Kantor Michael Vogt neben dem Figural einen Sonntag um den andern die Choralgesänge, sowohl auch die deutschen geistlichen Lieder in der Kirchen treiben und erhalten soll, damit das Gesinde und junge Volk dieselben deutschen Gesänge lerne und zue Trost und Erinnerung ihrer selbst behalten können".[1])

So scheidet J. W. mit dem zweiten Abschnitt seines Lebens, 52 Jahre alt, unter dem Wetterleuchten einer aufsteigenden neuen Zeit, des Zeitalters der Orthodoxie, aus seinem reichen Torgauer Wirkungskreis, um in der drohenden Krisis der Musik und Musikpflege des ursprünglichen Luthertums Schutz und Beistand für Luthers „Frau Musica" zu suchen. Aus dem Torgauer Stadtkantor wird der Dresdener Hofkapellmeister.

---

[1]) Robert Eitner, Quellenlexikon, Bd. 10, S. 34; dazu Karl Pallas a.a.O., S. 44. Die bei Fétis (Biogr. univers.) sub Voctus erwähnten theoretischen Schriften des Torgauer Kantors sind ebenfalls erhalten; Nr. 4 ist eine spätere Auflage von Nr. 3 (in einer Ausgabe, Wittenberg 1584, auf der U.-B. Halle, Sign. Ed. 1021); eine weitere Schrift von Vogt bei Eitner sub Michael Vogt (nicht Voigt) erwähnt. Nur von dem bei Fétis erwähnten Hymnorum liber quinque vocum (Wittenberg 1568) läßt sich kein Exemplar nachweisen. Ein Schreiben vom 12. Aug. 1586 mit der Unterschrift: „Michael Voctus, Cantor und Bürger zu Torgau" befindet sich im Ratsarchiv Torgau, Cap. VII, 2, Nr. 1, S. 68 f., abgedruckt in meiner Dissertation über Michael Praetorius, Leipzig 1915, S. 66.

III.

Johannes Walter als Organisator und Kapellmeister der Hofkapelle des Kurfürsten Moritz' von Sachsen zu Dresden (1548—1554).

Der neue Kurfürst Moritz (1541—1553), der als junger Herzog die Torgauer Kantorei unter J. W. während seines Aufenthaltes am Hofe zu Torgau in den Jahren 1537—39 kennen gelernt hatte, beruft, nachdem er am 24. Februar 1548 vom Kaiser die Kurwürde erhalten hatte, J. W. auf Melanchthons Rat im Herbst 1548 nach Dresden mit dem Auftrag, eine am albertinischen Hofe bisher noch nicht bestehende Hofkapelle nach dem Vorbild der Torgauer Kantorei einzurichten. Damit zieht der bisherige Bundesgenosse des Kaisers die zeitgemäße, zukunftweisende musikorganisatorische Folgerung aus der Verselbständigung der landesherrlichen Macht im Zusammenhang mit dem Plan einer Vereinheitlichung des Kirchenwesens zur Förderung der politischen Einheit unter Aufrechterhaltung der reinen Lehre.[1]) Die für den 8. Oktober 1548 in Torgau vorgesehene Vermählung von Moritz' Bruder August mit der dänischen Prinzessin Anna mag das Vorhaben einer repräsentativen Hofmusik beschleunigt haben. Am 10. August 1548 fordert „Johannes Walter, Cantor zu Torgau" mit folgendem Ausschreiben zur Mitgliedschaft der zu gründenden „fürstlichen Kantorei" am Dresdener Hofe auf: „Der durchlauchtigst hochgeborne Fürst und Herre, Herr Moritz, Herzog zu Sachsen und Kurfürst etc. hat eine fürstliche Kantorei im Vorhaben anzurichten. Darauf Ihre Kurfürstlichen Gnaden mir, Johann Walter, Kantor zu Torgau, um wohlgestimmte, geübte und ansehnliche

---

[1]) Vgl. Emil Sehling, Die Kirchengesetzgebung unter Moritz von Sachsen, 1544—1549, Leipzig 1899. Auf der Grundlage der Herzog Heinrichs-Agende wird auf der für die spätere Entwicklung grundlegenden Leipziger Konferenz der angesehensten Theologen des Landes (23. März 1544) „für gut angesehen, daß an den Ortern, da Schüler oder gelehrte Leute sein, die lateinischen unverdächtigen Kirchengesänge fleißig erhalten und getrieben werden, ungeachtet, daß dieselbigen auch unter dem Papsttum im Gebrauch gewesen". Wegen der deutschen Lieder „soll es bei denen so zu Wittenberg itziger Zeit im Druck ausgegangen und in der Kirchen gebräuchlich, bleiben und keine neue Lieder an keinem Ort in der Kirchen zu singen verstattet werden, sie sind denn durch die Superintendenten zugelassen, welche die Melodia, Wort, den Inhalt und Meinung desselb wohl sollen erwägen, ob sie als der heiligen Schrift gemäß zugelassen sein sollen; dergleichen soll mit der Ordnung und Zulassung der lateinischen Gesänge auch gehalten werden". (S. 136 f.).

Personen zu solcher Kantorei dienstlichen mich in folgender Instruktion zu bewerben Befehl getan. Nämlich, daß ich allen Personen, die ich durch mein sonderlich oder öffentlich Schreiben besuchen würde, Vormeldung tun soll, daß diejenigen, so sich zu einer fürstlichen Kantorei tüchtig befinden, auch zu einer solchen vorhabenden Kantorei mit Dienst sich einzulassen Lust und geneigten Willen, auf schierst künftig Bartholomäi (24. August) oder aufs längst Sonntags danach zu Torgau ankommen mögen. So sollen sie von denen, die Ihre Kurfürstl. Gnaden darzu verordnet, versucht und verhört werden. Alsdann wollen Ihre Kurfürstl. Gnaden mit denen, die wohlgestimmt und tüchtig befunden, des Solds und der Bestallung halb(er) nach eins jeden Geschicklichkeit einig werden und die andern mit Zehrung freundlich abfertigen. — Derhalb hab ich, J. W., diesen eignen Boten abgefertigt mit freundlicher Bitt, es wolle ein jeder, wes Standes oder Dignität er sei, dieser meiner offenen eigenen Handschrift und Petschaft Glauben geben und zu solcher Kantorei durch sich selbs oder durch andere mit freundlicher Forderung sich erzeigen, und nachdem ich sonderlichen Befehl, nach guten wohlgestimmten Altisten zu trachten, so mögen diejenigen, so zum Alt eine reine wohlklingende Stimme hätten, sich des vorsehn, daß sie für (vor) andern gefordert werden. Bitte einen jeden ganz freundlich, wolle dies mein einfältig Schreiben mir zum Besten deuten. Das will ich hinwieder meines Vermögens willig und gern verdienen. Geben zu Torgau, am Tag Laurentii, im 1548. — Und nachdem aber auf mein Ausschreiben, so ich an etliche Orte getan, etliche ungestimmte junge Succrescenten, bei welchen die Mutation noch nicht vollkommen, allbereit ankommen sein, die ich dann mit kleiner Zehrung alsbald abgefertiget, so hoffe ich, ein jeder werde sich selbs prüfen, ob er zu einer fürstlichen Kantorei tüchtig; denn unser gnädigster Herr will wohlgestimmte, ansehnliche Personen, die nach der Mutation etliche Jahr gesungen und vollkommene reine Stimmen haben. So nu dergleichen sogar Ungestimmte mit unvollkommenen Stimmen ankommen würden, und sie ihrer Hoffnung nach dermaßen nicht mit Zehrung abgefertiget würden, daß sie solchs dem Walter oder niemand sonsten auflegen wollen, wiewohl ich damit niemand abschrecken will; denn man findet oftmals bei einem jungen Mutanten eine Stimme, die man sich nicht vorsehn; darum wird ein jeder sein Stimm halb(er) am besten Gelegenheit wissen."[1])

Dieses Ausschreiben wird „an etlichen Orten" bekannt gegeben, so vor allem den Studierenden an den Universitäten Leipzig und Wittenberg. In Wittenberg gibt es der Rektor der Universität, Caspar Cruciger, am 19. August in lateinischer Sprache und mit einer Einleitung Melanchthon'schen Gepräges über die theologische Bedeutung der Musik und Musikpflege bekannt:

„Et harmoniarum sensum et cantum et artem canendi haud dubie Deus ideo praecipue dedit generi humano, ut per cantilenas doctrina coelestes propagetur et conservetur. Nam prima aetas delectatur cantu et citius discit materias, quae cantilenas comprehenduntur ac

---

[1]) Nach dem Original des Universitätsarchivs Leipzig (Rep. G. A. X 10) abgedruckt bei Wilhelm Stieda, Die Anfänge der kurfürstlichen Kantorei von 1548 (Neues Archiv für Sächsische Geschichte, Bd. 42, Dresden 1921, S. 269).

memoria cantilenarum diuturnior est ... Necesse est autem artem conservari liberalitatem principum. Ideo et illustrissimus Dux Saxoniae Elector coetum Symphoniacorum colligi jussit ..."[1])

Es hatte den gewünschten Erfolg, indem eine größere Anzahl dem Aufruf zur „fürstlichen Kantorei" folgten, von denen 19 ausgewählt werden, darunter 5 Studierende. Schon am 22. September 1548 konnte deshalb der Kurfürst in Torgau eine Ordnung erlassen, wie er „künftig an seinem Hof eine Kantorei zu halten gedenke".[2]) In dieser von J. W. ausgearbeiteten Hofkantorei-Ordnung, die allen späteren zum Vorbild diente, werden folgende wichtige Punkte festgelegt:

1) „Erstlich wollen wir, daß in unserer Kantorei unter 11 großen Personen zum Baß, Alt und Tenor[3]) und den 9 Knaben zum Diskant nicht sein sollen, und soll allezeit einer unter den großen Personen, der vor den anderen sonderlich gelehrt und geschickt sein würde, vor einen Praeceptor der Knaben gebraucht werden." Die von J. W. angeworbenen Sänger werden zunächst versuchsweise auf ein halbes Jahr angestellt, um zu „hören und zu sehen, wie sie singen und sich sonst anlassen werden". Es sind 3 Bassisten: neben dem Kapellmeister Joh. Walter Johann Cellarius sen. (aus Altenburg, seit Januar 1544 an der Universität Wittenberg immatrikuliert) und sein Sohn Johann Cellarius jun. (aus Dresden, seit Juni 1545 ebenfalls in Wittenberg immatrikuliert); 3 Altisten: Johannes Hofmann (aus Olsnitz, seit Winter 1545 an der Universität Leipzig immatrikuliert), Paulus Aldus (aus Schweidnitz, seit Juni 1546 in Wittenberg immatrikuliert) und Johannes Priesel (aus Roßwein); 5 Tenoristen: Magister Johannes Sangerhauß (der Knaben Praeceptor), Jacobus Haupt (aus Penig, seit Sommer 1540 in Leipzig immatrikuliert), Johannes Cramer, Johannes Leßla und Jacobus Linck (aus Döbeln); 9 Discantisten: Johannes Wirckern[4]), Balthasar Schneider (aus Oschatz), Matthias Breu, Stephanus Breu (aus dem Buchholz), Paulus Rotenberger, Andreas Hebler, Johannes Gruner, Georgius Gorigk (aus Eisleben) und Martinus Frommelt (aus Borna); dazu der Organist Joachim Kelner.

2) Die Mitglieder der Hofkantorei sollen dem Kapellmeister als ihrem „Regenten und Moderator" „in allen ziemlichen und billigen Sachen, sonderlich, was das Singen und die Kantorei angehet, gebührlichen Gehorsam und Reverenz erzeigen und leisten, sich auch in alle Wege nach ihm richten und halten. Da aber sich ihr einer oder mehrere gegen ihn ungebührlich und ungehorsam

---

[1]) Vollständig wiedergegeben bei Otto Taubert, a.a.O., S. 7.

[2]) Das Original befindet sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 8687, Bl. 4 ff.; die einzige, allerdings durch zahllose sinnentstellende Lesefehler und Auslassungen sehr verderbte Wiedergabe dieser Ordnung bei Moritz Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle, Dresden 1849, S. 9 ff.

[3]) Die Reihenfolge nach der Stimmenanordnung im Chorbuch mit der Zuordnung von Baß und Alt (Contratenor), sowie Tenor und Diskant.

[4]) Nicht „Rinken", wie Fürstenau, a.a.O., S. 10 liest.

oder sunst in seinem Dienst unfleißig erzeigen und verhalten würde, denen oder dieselben soll der Kapellmeister zu jeder Zeit, doch mit unserem und unserer Räte Vorwissen, zu enturlauben und andere taugliche Personen an die Statt anzunehmen Macht haben". Streitigkeiten unter den Mitgliedern soll der Kapellmeister schlichten: „Da aber die Sache groß, daß sie durch den Kapellmeister nicht vertragen werden könnt, sollen die Part die Sache an uns oder unsere Räte gelangen lassen." Auch sollen die Mitglieder sich „der Bierhäuser, Schwelgerei, Scheltens, Fluchens" enthalten, sonst hätten sie ihrer gebührlichen Strafe zu gewärtigen.

3) Der Unterricht der 9 Diskantisten wird neben dem Kapellmeister dem Magister Johannes Sangerhauß, ihrem „Praeceptor und Zuchtmeister", anvertraut, der sich „treulich und fleißig zu Gottes Wort und Furcht halten, sie den Katechismum und Grammaticam, auch daneben die anderen artes dicendi lehren, sie oft epistolas schreiben und in der musica (Musiklehre) üben lassen, damit sie in der Jugend an ihren studiis nicht versäumet werden möchten".

4) „Wollen wir, daß solche[1]) unsere Cantores (die Knaben nämlich) täglichen zwier[2]), Vor- und Nachmittags, singen sollen, und damit die Knaben desto kühner werden möchten, wollen wir, daß abends und morgens alle Zeit zwei Knaben was aus der lateinischen und deutschen Biblien (Bibel) lesen sollen." „Wann es Zeit zu Chore, sollen sich alle Cantores zu unserm Kapellmeister in sein Haus verfügen und alle ordentlichen, ihre zwene und zwene (zwei und zwei) mit einander in aller Zucht gen Hofe gehen, erstlich die Knaben, darnach die großen Gesellen."

5) „Nachdem sunderlich itzo im Anfange hoch[3]) von Nöten, die schweren Motetten[3]) und Gesänge ofte zu übersingen, so wollen wir, daß alle Cantores täglich eine Stunde, auch sunsten, wenn sie unser Kapellmeister zum Übersingen fordern wird, unweigerlichen kommen und erscheinen sollen."

Der Kapellmeister erhält, „weil er die ganze Kantorei moderieren und regieren, auch die Knaben bei ihm haben soll, jährlichen 40 Gulden, auf jeglich Quartal 10 Gulden, zur Besoldunge und wöchentlichen 14 Groschen zum Kostgelde" aus der fürstlichen Kammer, und er und der Paedagogus täglich aus dem fürstlichen Keller je 1 Kanne Wein. Dem Paedagogo Magistro Johann Sangerhauß, weil er mit den Knaben sunderliche labores und Mühe haben wird, auch 40 Gulden und wöchentlichen 14 Groschen zum Kostgelde, damit er bei dem Kapellmeister (also nicht zu Hofe) essen und auf die Knaben desto besser Achtung geben möge. Desgleichen Johanni Cellario 40 Gulden um deswillen, daß er bisweilen predigen und die collectas lesen und auch mit auf unsere Edelknaben sehen will und soll". Johann Jacob Haupt und der Organist Joachim Kelner erhalten je 30 Gulden; die übrigen erwachsenen Sänger je 24 Gulden jährlich. „Da sie aber fleißig sein und sich, wie wir uns versehen (erwarten), im Singen bessern werden, wollen wir uns gegen einen jeden nach seinem Fleiß und Geschicklichkeit mit einer ziemlichen Zulage zu jeder Zeit zu erzeigen wissen." — „Diese große(n) Personen sollen alle neben dem Organisten in unserer Hofstuben über (an) einen (m) Tisch essen und gleich anderem Hofgesinde mit Essen und

[1]) Fehlt bei Fürstenau sinnentstellend.
[2]) D. h. zweimal; Fürstenau liest hier sinnentstellend „zu vier".
[3]) Fehlt bei Fürstenau sinnentstellend.

Trinken notdürftiglichen versehen und ihnen alle Abende eine Wasserkanne oder ein Rahm voll Bier ungefährlichen von 9 Kannen zum Schlaftrunk aus unserem Keller, auch im Winter zur Notdurft Licht aus unserer Kammer gegeben werden. Wenn sie zu Tisch aus- und eingehen und zu Tische sitzen, sollen sie sich zum Exempel den andern züchtig und eingezogen halten und allezeit einer um den andern mit Ernst das Benedicite und Gratias sprechen. — Es soll auch ihnen allen neben den Knaben jährlichen[1]) ein ehrlich Hofkleid[2]) gegeben werden; alleine dem Kapellmeister und Organisten haben wir aus Ursachen zwei Kleid geben zu lassen gewilliget und geordnet; doch soll allein den Knaben aus unserer Kammer das Machlohn gegeben werden. Dieweil aber den Knaben der Zucht und Gesundheit halben bequemer, daß sie bei dem Kapellmeister und ihrem Praeceptore sein und essen mögen, so wollen wir, daß der Kapellmeister die 9 Knaben in seinem Hause speisen, legen, unterhalten und auf sie neben dem Praeceptore allenthalben gute Achtung haben und geben soll, damit sie in Gottesfurcht, Zucht, Tugend, guten Sitten und Künsten erzogen werden möchten. — Und damit er sie mit Speise und Trank desto baß (besser) versehen möge, wollen wir ihm wöchentlich, vor einen jeden Knaben, 10 Groschen in die Kost und alle Tage auf den Abend den Knaben 4 Kandeln Bier aus unserm Keller zum Schlaftrunk geben lassen." (Nachschrift: „Und weil die großen Personen bei dem Kapellmeister ihre Wohnung nicht haben, so soll von obgemeldten 9 Kannen Schlaftrunk eine Kanne ihme aus dem Keller und dem Paedagogo von den vieren[3]) der Knaben Kannen eine gegeben werden." — „Was aber die Herberge, Holz, Waschgeld, Badegeld, Schuhegeld, Hemde(n), Bücher, Tinte, Papier, Bette(n) und anders, so man zu notdürftiger Unterhaltunge der Knaben bedarf, antrifft, soll der Kapellmeister auf Rechenschaft ausgeben und fleißig anschreiben ..."

---

[1]) Fehlt bei Fürstenau sinnentstellend.

[2]) Die Sänger sind ganz in Schwarz gekleidet, tragen schwarze Strümpfe und Schuhe, weite schwarze Spangenhose und kurze schwarze Jacke mit hohem, den Hals umschließenden Stehkragen, aus dem ein weißer eingehäkelter Kragen hervorsieht, einen hohen, oben abgerundeten Hut mit schmaler Krempe und einem kleinen gemsbartähnlichen Federchen und dazu einen Korbdegen an der Seite und einen Dolch im Gürtel. Auf der rechten Schulter am Ärmel ist mit Goldfäden die kursächsische Devise VDMIE eingestickt. — Eine Abbildung der kursächsischen Hofkapelle begegnet erst aus der Zeit von Heinrich Schütz (vgl. Supplement-Bd. 2 der Ges.-Ausg., hrsg. von Heinrich Spitta, Leipzig 1927, S. VI). An älteren Abbildungen von Hofkapellen seien erwähnt: der Holzschnitt von Hans Weiditz von ca. 1510 (veröffentlicht 1519), Kaiser Maximilian I. die Messe hörend; auf der einen Seite die Hofkantorei unter H. Isaac singend, auf der anderen Seite P. Hofhaimer auf dem Portativ spielend (wiedergegeben bei H. J. Moser, P. Hofhaimer, S. 27; auch bei Georg Kinsky, Geschichte der Musik in Bildern, Leipzig 1929, S. 75, Nr. 2); eine ähnliche Darstellung bei Robert Haas, Aufführungspraxis der Musik (Hdb. d. Musikwissenschaft, 1931), S. 137. Eine deutsche Stadtkantorei mit Sängern (6 Knaben und 12—14 Männer nebst Kapellmeister) und Bläsern (2 Zinken oder Krummhörnern und Posaune) ist dargestellt auf dem Titelblatt der „Practica musica" von Hermann Finck (Wittenberg 1566), wiedergegeben bei R. Haas, a.a.O., S. 125; auch bei G. Kinsky, a.a.O., S. 78, Nr. 5.

[3]) Fehlt bei Fürstenau sinnentstellend.

Aus dieser Ordnung spricht der Geist echter Kantorei-Gemeinschaft. Die Singer werden frei angeworben, nach Prüfung durch den Kapellmeister nur die besten ausgewählt; die Singerknaben verlassen Elternhaus und Heimat und treten in die patriarchalische Wohn-, Tisch- und Lebensgemeinschaft im Hause des Kapellmeisters ein, wo sie zugleich durch den Knabenlehrer gemeinsam erzogen und unterrichtet werden. Die erwachsenen Singer haben ihre Wohn- und Tischgemeinschaft bei Hofe, in der „Hofstube", versammeln sich alltäglich beim Kapellmeister, um unter seiner Leitung zusammen mit den Knaben zu singen, zu „übersingen" und „zu Chore" zu gehen. In diesen patriarchalischen Verhältnissen, in der Gemeinschaft des Glaubens und Bekennens, in dem gemeinsamen kirchlichen Chordienst und dem Miteinander im Wohnen, Essen, Kleiden usw. sind die Mitglieder der Kantorei, zu denen von Instrumentalisten ganz ausschließlich der Organist gehört, von einem ursprünglichen „Wir Singer"-Bewußtsein zusammengeschlossen und bei aller Trennung durch Unterschiede und Gegensätze zwischen einzelnen (— denn menschlich geht es in der Kantorei nicht anders als sonst in der Welt zu —) doch wesentlich miteinander verbunden. In diesem alltäglichen, existenziellen Zusammensein unter gemeinsamen Lebensbedingungen innerhalb ein und desselben Daseins- und Schicksalsraumes liegen die wurzelhaften Voraussetzungen für jene chorischen Gipfelleistungen einer solchen Kantorei-Gemeinschaft, die mit der Blütezeit der alten genossenschaftlichen Kantoreien verloren gegangen sind.

Zwei Jahre nach dem Tode des Kurfürsten Moritz († 1553) wird die kursächsische Kantorei-Ordnung durch seinen Bruder und Nachfolger August (1553 bis 1586) am 1. Januar 1555 bestätigt und beträchtlich erweitert.[1]) In dieser neuen, von J. W. verfaßten Ordnung wird eingangs darauf hingewiesen, daß Kurfürst Moritz „aus christlichem Bewegnis und Gemüt, sonderlich aber Gott dem Allmächtigen zu Lob und Ehr, auch Erhaltung christlicher Andacht und Zeremonien eine wohlgestimmte Kantorei in derselben Hofkapellen mit großer Mühe und Fleiß verordnet und anrichten lassen, dieselbig auch nicht ohne geringe Koste(n) stattlich ins Werk bracht und bis an uns erhalten. Als seind wir aus göttlicher Verleihung gleichergestalt gänzlich entschlossen und bedacht, dieselbige christliche Musica oder Kantorei nicht allein unseres geliebten Bruders löblichen und rühmlichen Exempel noch ferner zu Gottes Ehr im vorigen Stand länger zu erhalten, sondern auch mit Gnaden mehr zu

[1]) „Cantorej Ordnung Augusti Electoris 1555" (Original im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 8687, Bl. 9 ff.). Die einzige, wiederum durch Lesefehler entstellte Wiedergabe durch Moritz Fürstenau in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jg. 9, Berlin 1877, S. 235 ff.

zieren, zu bessern und zu erhöhen." Diese Vergrößerung der Kantorei erstreckt sich zunächst darauf, daß als Nachfolger J. W.'s im Kapellmeisteramt der Niederländer Matthaeus Le Maistre († 1577) berufen wird und mit ihm in die bereits unter Kurfürst Moritz erweiterte Kantorei[1]) niederländische Singer und Singerknaben und italienische Instrumentalisten aufgenommen werden. Die Zahl der „Kantoreiverwandten" steigt dabei von 22 (im Jahre 1545) auf 37 (im Jahre 1555), nämlich statt 3 Bassisten 4 (darunter 1 Niederländer, Hans Puffault), statt 3 Altisten 8 (darunter 2 Niederländer, Johann Basten und Antonius von Dorp[ff], statt 5 Tenoristen 7 (darunter 1 Niederländer, Valerian von Asper), statt 9 Diskantisten 14 (darunter 2 niederländische Knaben „incerti nominis") und statt 1 Organist 3 (Galle Philips, Jacobus Morße, Martinus Grefenthal).

Außerhalb der Kantorei finden sich die „Welsche in der Musica" (10 italienische Instrumentalisten) aufgeführt, nämlich Antonio Scandellus[2]), Angelo Scandellus, Cerbonio Besozzi[3]), Matthias Besozzi, Benedikt Tola, Gabriel Tola, Quirin Tola, Zacharias Freistein sen. („der neue Zinkenbläser"), Zacharias Freistein jun. und Balzer Voigt. In einem der Kantoreiordnung nachträglich beigefügten Abschnitt heißt es über die Instrumentalisten: weil bei ihnen „ein sonderlicher Unfleiß und Nachlässigkeit in Versäumnis des Diensts in der Kapellen gespürt worden, sollen sie hinfüro an Festen und in der Wochen gleichergestalt kein Offizium versäumen."

---

[1]) Vgl. die Aufzählung der Mitglieder der Kantorei in einem „Rechnungsauszug Kurfürst August, Torgau 3. Oktober 1553" (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 32673, Gen. Nr. 586). Durch Vermittlung des kaiserlichen Hofkapellmeisters Cornelius de Hond (Canis, † 1561) sind bereits 1549 zwei niederländische Knaben und ein Altist aus Antwerpen angeworben worden, wobei der kursächsische Geschäftsträger dem Kurfürsten angesichts der hohen Forderungen des Altisten (50 Taler und zwei gute Kleider jährlich außer der Verköstigung) bedeutet, daß es mit den Knaben genug sei, „denn sie sehr schwer auf- und fortzubringen sein werden und mutieren doch gemeiniglichen balde" (Otto Kade, M. le Maistre, 1862, S. 8 f.).

[2]) Vgl. Reinhard Kade, Antonius Scandelus (1517—1580). Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei. (Sammelbände der Intern. Musikges., Jg. 15, Leipzig 1914, S. 535 ff.).

[3]) Vgl. Walter Friedensburg, Die Chronik des Cerbonio Besozzi 1548—1563 (Fontes Rerum Austriacarum. Abt. I, Scriptores, Bd. 9, 1. Hälfte, Wien 1904). Besozzi kommt im April 1549 nach Torgau und beschreibt (ebenda S. 86 ff.) das Torgauer Schloß, die Schloßkapelle und den Gottesdienst mitsamt der „ceremonie dell'organo" in der Vesper.

Von den Organisten der Kantorei wird gefordert: „Sonderlich aber soll alleweg einer um den andern und eine Woche um die ander in der Kapell und vor der Tafel aufwarten; und derhalben sollen sie alle drei sich mit Fleiß üben, mit den welschen Instrumentalisten und unsern Lu(au)tenisten alle Stück fleißig tendieren, damit sie ihre Stimmen denselben in den Motetten und andern Stücken gleich halten können und vor unsere Tafel, wie bisweilen geschehen, nicht mehr confusiones gemacht werden. Gleichergestalt soll sich der Organist, der dieselbige Woch aufwarten muß, zuvorn bei dem Kapellmeister erkundigen, was er für ein Meß oder Motetten auf die Feste singen soll, damit er sich desto baß (besser) darauf üben möge."

Über die Singerknaben wird verordnet: „Damit aber die Knaben oder Diskantisten in unserer Kantorei nicht allein in der Musica und Singen (Musiklehre und Praxis), sondern auch andern freien Künsten, zuvoraus aber in christlicher Lehr und Zucht unterwiesen und auferzogen werden möchten, so haben wir aus vielen beweglichen Ursachen verordent und wollen, daß Magister Lazarus Lengefelder (Nachfolger des Magister Johannes Sangerhauß) dieselbigen Knaben, außerhalb der 2 niederländischen, wie bis anhero unter seiner Zucht, Lehr und Disziplin, auch bei sich in seiner Wohnung haben und mit Essen, Trinken, Lager und andern vorsorgen ...". Die niederländischen Singerknaben wohnen beim Kapellmeister Le Maistre[1]), der sie aus den Niederlanden mitgebracht hat, während die 12 übrigen, aus Dresden, Oschatz, Rochlitz, Borna, Eisleben, Buchholz und Joachimstal gebürtigen Knaben beim Knabenlehrer untergebracht sind und zwar „aus vielen beweglichen Ursachen", hauptsächlich deshalb, weil der Nachfolger J. W.'s altgläubiger Niederländer ist. Ausdrücklich heißt es aber, daß „derhalben der Kapellmeister, welcher mit seinem befohlenen Amt sonst genugsam zu schaffen hat, gemeldten der Knaben Praeceptorn nicht heimlich anfeinden soll". Und weiterhin: „Dieweil aber des Kapellmeisters Amt erfordert, die Knaben im Singen und Kolorieren täglich mit treuem Fleiß dermaßen zu unterweisen, daß man ihr Zunehmen und Geschicklichkeit von Tage zu Tage spüren möge, folgen und sie in züchtiger Ordnung zu ihme gehen lassen ..." Als Nachtrag ist angefügt: „Mit der Mutation der Knaben soll es wie zuvorn (!) also gehalten werden: Do ein Knabe seine Stimm verändern und zum Diskant nicht mehr dienstlich sein wirdet, wollen wir ihnen in unser Fürstenschulen eine (Schulpforta, Meißen, Grimma) mit 5 Talern abfertigen und darinnen 2 oder 3 Jahr unterhalten lassen. Befinden wir dann aus seiner Praeceptorn Zeugnis oder fruchtbarlicher Beweisung seines Studierens, daß etwas Hoffentliches von ihme zu erwarten, wollen wir ihnen 2 oder 3 Jahr zu Leipzig oder Wittenberg (auf einer der beiden Landesuniversitäten) jährlich mit 25 Gulden aus unser Kammer verlegen; doch daß er sich verpflichte und Versicherung mache, wo er nach Ausgang dieser Zeit zu einem Altisten oder Tenoristen in unser Kantorei tauglich sein würde, daß er sich darzu brauchen lassen und uns vermöge dieser Ordnung dienen wolle."

Über den Dienst der Kantorei in der Kirche und vor der Tafel wird verordnet: „Damit unsere Kantorei von Tag zu Tag mit kunstreichen und lieblichen Motetten und Gesängen desto herrlicher und prächtiger erhaben werde, auch die Kantores und Knaben desto mehr Ursach und Bequemlichkeit haben, sich zu üben und nicht alle Zeit, wie man im Sprichwort sagt, eandem

[1]) Otto Kade, Mattheus le Maistre. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, Mainz 1862 (mit 70 Seiten Notenbeispielen).

cantilenam singen dörfen, ordenen und wollen wir, daß die Kantores täglich aufs wenigste eine Stunde, auch sonst zu jeder Zeit, wann sie der Kapellmeister fordern lassen wirdet, in seine Herberge zusammenkommen, daselbst übersingen und tentieren sollen. Das dienet nicht allein darzu, daß man die Gesänge zuvor probier, welchs die besten, item, ob sie auch recht komponiert und umgeschrieben sein, daß man hernach in der Kapell oder vor der Tafel keine Konfusion mache, sondern ist auch gut, daß sich die Niederländer gewöhnen, den Text zu singen und ihre Stimmen zu rektifizieren und die alten Kantores ein fein lieblich Art mit Kolorieren an sich nehmen und ihre Stimmen zu mäßigen... So wir auch dem Kapellmeister werden ansagen lassen, mit etlichen Singern oder der ganzen Kantorei vor unser Tafel oder wann wir sonst Gastereien haben, aufzuwarten, soll er ohne Affekt die besten bestimmten Knaben und Gesellen, sonderlich in Gesängen duum, trium vocum darzu brauchen; und nicht allein die Niederländer, die bisweilen mit ihren Koloraturen so gar wohl nicht konkordieren, noch den Zuhörern genug tun, hervorziehen, damit solches nicht Uneinigkeit unter den Gesellen verursache, sich auch ein jeder fleiße, dem andern vorzuziehen. Wollen alsdann die welschen Instrumentalisten in ihre Instrument singen oder uns zu Ehren nach ihrer Art welsche Stück für sich singen: das soll ihnen der Kapellmeister nicht wehren."

Durch den Zustrom von Niederländern und Italienern wird die Stammes- und konfessionelle Einheit, der patriarchalische Zustand der alten Kantorei beeinträchtigt, und es ist nicht verwunderlich, daß sich dabei „nicht allein allerlei Uneinigkeit, Gezänk, Spaltung und Rottierung unter den alten und neuen Gesellen in der Kantorei zugetragen, sondern auch etliche unterstanden, einander zu verachten und mündlich und schriftlich an ihren Ehren anzugreifen und zu schmähen, auch bisweilen Gewalt zu gebrauchen und die Hand an einander zu legen, daraus dann große Unordnung, Mißstand und Konfusion erfolgt und endlich dahin geraten ist. Wo wir die Kantorei nicht wiederum in eine stracke gewisse Ordnung verfassen und etlicher mutwilligen Ungehorsam und Frevel strafen ließen, wäre zu besorgen gewesen, daß wir derobalde in der Kapellen und vor unser Tafel mehr Schimpf und Schande denn Ehr und Ruhm gehabt haben würden".

Über das Repertoir der kursächsischen Hofkapelle unterrichtet ein 1554 von J. W. aufgestelltes „Inventarium der Gesangbücher in der kurfürstlichen Sächsischen Cantorei"[1]) mit einem Verzeichnis derjenigen Musikalien, die J. W. vom Kurator der Kapelle, dem kurfürstlichen

[1]) Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 8687, Bl. 27 ff. Ein unzuverlässiger Abdruck bei Wilh. Schäfer, Sachsenchronik, Dresden 1854, S. 318 ff.; vgl. dazu die entsprechenden aufschlußreichen Inventarien der kurpfälzischen Hofkapelle von 1544 (Fritz Stein, Geschichte des Musikwesens in Heidelberg 1921, S. 45 ff.), der markgräflichen Hofkapelle von 1582 (Otto zur Nedden, Die Kantorei am Hofe des Markgrafen Philipp II. von Baden-Baden [Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 12, Leipzig 1929, S. 91 f.]), der württembergischen Hofkapelle von 1589 (Gustav Bossert, Die Hofkapelle unter Eberhard III. [Württemberg. Vierteljahrshefte für Landesgesch., N. F., Jg. 1912, S. 128 ff.]), der kursächsischen Hofkapelle von 1595 (Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. Ba. Vol. 29, Bl. 104 ff.) und der hessischen Hofkapelle von 1613 (Ernst Zulauf, Beiträge zur Geschichte der landgräflich-hessischen Hofkapelle zu Cassel, Leipziger Dissertation 1902, S. 99 ff.).

Leibarzt Dr. Johannes Neefe († 1574), im Jahre 1548 zugestellt worden sind und die J. W. 1554 wieder zurückgegeben hat. Matthaeus Le Maistre bescheinigt den Empfang unterm 30. Oktober 1554. Es handelt sich um eine Anzahl anonymer Messen- und Motettenbände, sowie Stimmbücher auch deutscher Lieder; weiterhin um solche Musikalien, die J. W. während seiner Kapellmeisterzeit „verzeiget und schreiben lassen und neben den vorigen auch treulich überantwortet" hat, nämlich 4 große Bände mit 4—6 stimmigen Messen, 2 große und 3 mittlere mit 4—6 stimmigen Motetten, darunter je ein Band mit Motetten für die Feste im Sommer und Winter, das „Sommerteil" und das „Winterteil" genannt. An Komponistennamen kommen vor: Adam Rener, Ludwig Senfl, Johann Reusch, Antonius Scandellus. Es folgt ein am 26. November 1593 verfertigtes Verzeichnis der nach dem Tode des Instrumenteninspektors, Musicus und Komponisten Jacobus Lossius in der Instrumentenkammer vorhandenen Instrumente.

Die Umbildung der Hofkantorei hat unter Kurfürst August eine Entwicklung genommen, mit der „der alte Kapellmeister" J. W. sich nicht mehr befreunden konnte. Das Eingreifen eines neuen staatlichen Machtwillens gegenüber der alten Stammeseinheit hat die Stammes- und konfessionelle Eigenart des kursächsischen Kantoreiwesens zurückgedrängt und dabei in zunehmende Abhängigkeit von der katholischen, insbesondere jesuitischen Musikpflege gebracht. Sein ursprünglicher, stadtbürgerlicher und reformatorischer Charakter, wie er durch J. W. von der Torgauer Schulkantorei auf die Dresdner Hofkantorei unter Kurfürst Moritz übertragen worden ist, geht mit dem Übergang der Musikpflege von den Städten auf die Territorialherren immer mehr verloren. Dazu kommt der Einbruch jener mächtigen Emigrantenwelle niederländischer Musik und Musiker, die Erneuerung weltlicher Kunst, das Vordringen italienischer Instrumentalmusik auch in der Kirche, wie des instrumentalen Musizierens überhaupt und die wachsende Säkularisierung der „Kirchendiener und christlichen Musici" in der Kantorei, um J. W. in seinem Alter den Rücktritt aus kurfürstlichen Diensten zu erleichtern. Kurfürst August hat J. W.'s Bestallung als Kapellmeister durch Erlaß vom 7. August 1554 in „eine jährliche Pension (von 60 Gulden) auf sein Leben lang" umgewandelt und auf wiederholtes Ersuchen dem Rücktrittsgesuch des „alter Kapellmeisters" stattgegeben, nachdem J. W. sich unter Kurfürst Moritz „zu einem Kapellmeister bestallen und brauchen lassen und in solchem Amt mit Abrichtung der Knaben zum Diskant und andern Kantorn, ehe die Kantorei recht in Schwang gebracht worden, sonderlich mit Ordnung der Gesänge und Zubereitung der Gesangbücher viel Mühe, Fleiß und Arbeit haben müssen, und vor oftmale untertänig anlangen und bitten lassen, weil er nun-

mehr fast (sehr) alt und unvermöglich worden, ihme von dem Kapellmeisteramt gnädigst zu urlauben..."[1])

J. W. zieht sich 1554 nach Torgau zurück, wo er Haus und Hof nebst Braurecht besitzt. Die Stadt hat sich freilich seitdem ziemlich verändert. Seine ehemaligen Freunde und Gönner sind gestorben, die Ernestiner halten jetzt in Weimar Hof. Die erbitterten Kämpfe um das kaiserliche Interim haben zu der Amtsentsetzung des Pfarrers Gabriel Zwilling (Dydimus) und zur Vertreibung des Diakons Michael Schulteis (Praetorius) geführt,[2]) und die alten Vorkämpfer des strenggläubigen Luthertums leben vereinsamt als „exules Christi". J. W. hält zu ihnen wie zu seinem angestammten Herrscherhause. Die sechsstimmige Epitaphium-Messe auf Kurfürst Moritz zu schreiben, überläßt er dem neuangekommenen Italiener in der Kapelle, Antonius Scandellus, und beauftragt später den Altisten Moritz Bauerbach (in der Kapelle), davon ein handgeschriebenes Prachtexemplar für den kurfürstlichen Hof anzufertigen.[3]) J. W. steht fest auf der Seite der streng konfessionellen luthertreuen Ernestiner, und es ist nicht fraglich,[4]) weshalb es von ihm keine Huldigungsmusik auf einen albertinischen Kurfürsten gibt, wohl aber ein infolge der Interimswirren unveröffentlicht gebliebenes Epitaphium auf Johann Friedrich den Großmütigen († 1554), dessen Anfang folgendermaßen lautet:

„Mir hat mein Gott sein Wort gesandt,
dadurch ich seinen Sohn erkannt,
Welchs ich auch für der Welt bekannt,
Und schütze solchs in meinem Land,
Darumb hat mich des Teufels Macht
Aus Neid umb Land und Leute bracht."[5])

---

[1]) Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden, Copial 221, Bl. 104 (alt), fol. 58, auszugsweise abgedruckt im Dresdener Journal 1860, Nr. 90, S. 359.

[2]) Vgl. meine Leipziger Dissertation, a.a.O., S. 31 ff.

[3]) Erhalten in der Sächs. Landesbibliothek Dresden unter dem Titel: „Missa super Epitaphium Mauricij Electoris Saxoniae. Sex vocum. Anthonius Scandellus". Am Ende: „Torgae scribebat Mauritius Bauerbachius Pirnensis. Anno 1562".

[4]) Vgl. dagegen Reinhard Kade in seinem Aufsatz: „Kurfürst Moritz und die Musik" (Dresdener Geschichtsblätter Jg. I, 1892), S. 41.

[5]) Thüringisches Staatsarchiv Weimar Reg. D. 223, Bl. 155 f.; fehlt in der Monographie von

Zugleich mit diesem Epitaphium überreicht J. W. den Söhnen des „Geborenen Kurfürsten" seine Magnificat-Sammlung und schreibt dazu in einem sehr aufschlußreichen Brief vom 1. Januar 1556:[1])

„Gnädige Herrn. Ich hab aus Gottes Gabe und Gnade den Lobgesang Mariae, der Mutter unsers Herrn Jesu Christi, welche man das Magnifikat nennet, achtmal, auf jeden Tonum einmal, in Figuralgesang gesetzt und solche zu Jena zu drucken untergeben, welche, wie ich hoffe, Gott der Herr im Gesang und Druck hat wohl geraten lassen. — Ich dann Euern Fürstl. Gnaden lieben Herrn Vater, des Namen und Beständigkeit in Ewigkeit wohl bleibet, als meinen gnädigsten lieben Landesherrn geliebet und noch (liebe), und ich auch nochmals, wie Gott weiß, von Herzen hold, alles Gute gönne und wünsche. So hab ich solch neue Magnifikat, sobald sie im Druck verfertiget, als zur untertänigen Anzeigung meines geneigten Gehorsams und Willens gegen E. F. G. zum seligen Neuen Jahr und untertäniger Verehrung mit diesem meinen eigenen Boten zu überschicken nicht unterlassen wollen ... E. F. G. wissen sich sonder Zweifel gnädiglich zu erinnern, daß ich vor dreien Jahren (also 1553, dem Todesjahr des Kurfürsten Moritz) dem durchlauchtigsten hochgeborenen Churfürsten zu Sachsen etc. Johannsfriedrichen, E. F. G. lieben Herrn Vater, meinen gnädigsten und sehr geliebten Herrn hochlöblicher seliger und christlicher Gedächtnus, etliche Pergament Gesangbücher und auch sonst eins, so in der Schloßkirchen zu Torgau gebraucht worden,[2]) die ich heimlich, davon niemands bewußt, bei mir gehabt, gen Jena ungefährlich 8 Tage vor Pfingsten bracht und untertäniglich durch den namhaften Herrn Secretarium Wolff Lauenstein überantworten lassen, dazumal mir dann Ihre Churfürstl. Gnaden durch gedachten Herrn Secretarium gnädiglich anzeigen lassen, daß ich Ihren Churfürst. G. zu gnädigstem Gefallen getan, daß ich solche Bücher bracht und geantwortet hätte. Und weil Ihre Churf. G. noch etliche Tage zu Jena zu verharren willens, sollte ich im Widerzuge von Kahla mich zu Jena bei Ihren Churf. G. angeben lassen, wollten hochgedachte Ihre Churf. G. selbs(t) mich ansprechen, welchs gnädiges Erbieten (m)ich dazumal hoch erfreuet. Aber es ward plötzlich verhindert, meines Erachtens von wegen des Kriegsvolks, so diesmal dem Bischofen zu gut von Herzog Moritzen geschickt ward, daß sein Churf. G. unvorsehens von Jena abreisete und ich nicht wußte, wo ich Sein Churf. G. antreffen möchte, dann ich mich so plötzlicher Seiner churf. G. Abschieds aus dieser Welt gar nicht vorsehen. — Ich hatte auch, gnädige Fürsten und Herren, ein Epitaphium hochgedachtes meines gnädigsten lieben Herrn zu machen fürgenommen, an welchem ich bei 100 Reimen vorfertigt. Weil ich aber des vergangenen Handels keinen gewissen Bericht hatte, hab ich müssen davon ablassen. Ich hab aber ein klein kurz Epitaphium gestellet. Solchs übersende ich untertäniglich E. F. G. inliegend. Datum Torgau am Neuen Jahrstag Anno 1556. E. F. G. untertäniger gehorsamer Johannes Walther der Alter, Bürger zu Torgau."

Georg Mentz über Johann Friedrich den Großmütigen, Jena 1903, wo überhaupt das künstlerische Leben am ernestinischen Hofe zu wenig, das musikalische gar keine Beachtung findet.

[1]) ebenda Reg. D. 223, Bl. 152 ff., vgl. A. Aber, a.a.O., 88 f.

[2]) Bei diesen Gesangbüchern auf Pergament kann es sich nur um die in der Universitätsbibliothek Jena aufbewahrten Kapellbücher aus der Hofkapelle Friedrich des Weisen handeln; vgl. hierzu Seite 20.

Verwandte Gedanken trägt J. W. dann „als ein armer, geringer, unwürdiger Schüler der Musica" in der Vorrede seiner Magnifikat-Sammlung vom 15. Sept. 1556 vor: „... daß es aber dahin (leider) kommen ist, daß dieser Kunst itzund in der Welt am meisten übel gebraucht wird, als im Papsttumb, da ohn Aufhören, doch ohn Verstand und Glauben täglich viel gesungen, geplärret und gelört und kein recht Gotteswort dabei gepredigt wird, darnach auch sunst von dem großen Haufen nur zu Anreizung der Unzucht, zu Leichtfertigkeit, böser Lust und Schanden mißbraucht wird, ist nicht der lieben Musica Schuld, soll auch niemands dieser Kunst darumb Feind sein oder sie verdammen; sonst müßte man auch Wein und Brot und alle andere Kreaturen, so zu Nutz des Menschen geschaffen, mit Danksagung zu gebrauchen und gleichwohl sehr mißbraucht werden, verdammen, schädlich und böse nennen. Aber der recht christliche und nützliche Brauch der Musica ist offenbar in heiliger, göttlicher Schrift ... Welcher nun dies Zeugnis der Musica verwerfen will und für ein leichtfertig unnütz Ding achten, dem will ich sie nicht gelobt, will ihm aber gleichwohl anzeigt haben, daß im ewigen Leben, in der ewigen Seligkeit nichts den eitel Cantores sein werden. Aber der Juristen, Sophisten und dergleichen wird man gar nichts bedürfen. Wollen sie aber in der Seligkeit (dazu uns Christus unser Heiland allen gnädiglich helfe) auch sein, so müssen sie sich nur mit Geduld recht darein ergeben, daß sie im ewigen Leben doch Cantores werden und sein müssen; denn es ist beschlossen, wie in der heiligen Schrift an vielen Orten stehet, daß alle Auserwählten mit den lieben heiligen Engeln Gott dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist, dem einigen, ewigen, wahren Gott in Ewigkeit das Te Deum laudamus singen, loben, ehren und preisen werden."

Seine Magnifikat-Sammlung, die 1557 im Druck erscheint, hat J. W. schon aus Dresden als „Churfürstlicher Sächsischer Kantorei-Kapellmeister" am 30. März 1554 dem Herzog Christoph von Württemberg überreicht, der durch den Sohn J. W.'s mit der kursächsisch-lutherischen Reformationskunst vertraut gemacht worden war.[1] Ist doch J. W. jun. nach seinem Wittenberger Universitätsstudium 1547 in den Kirchendienst nach Schnaitheim und von da am 29. Februar 1548 als Nachfolger Johann Krapners zum Musiklehrer an die Universität Tübingen berufen worden, wo er allerdings nur sechs Monate sich aufhält und Gregor Faber als „professor musices ordinarius" sein Nachfolger wird.[2] Von diesem Aufenthalt J. W.'s jun. in Tübingen datiert die verhältnismäßig späte und abgeleitete Entfaltung reformatorischer Musik und Musikpflege in Württemberg.[3] Nachdem J. W. jun. dann in der Hofkantorei des

[1] Gustav Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Christoph (Württemb. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., Jg. 7, Stuttgart 1898, S. 155 ff.).

[2] G. Bossert, Die Hofkapelle unter Eberhard III. (ebenda, Jg. 12), S. 114, und Blätter für Württemb. Kirchengesch., N. F., Jg. 9, Stuttgart 1905, S. 19.

[3] Vgl. Hans Marquardt, Die Komponisten der Württembergischen Hofkapelle im 16. Jahrhundert (Musik in Württemb., Jg. 1931, Heft 4, S. 3). In dem von August Halm gefer-

Kurfürsten Moritz als Altist angestellt worden ist[1]) und am 30. November 1551 sich mit Elisabeth Crodel, Tochter des 1549 verstorbenen Rektors der Torgauer Lateinschule, verheiratet hat, erwirbt er am 4. Oktober 1553 ein eigenes Haus in Torgau „hinter den Fleischbänken", wo er als „Kornschreiber" bis zu seinem Tode (8. November 1578) lebt.[2])

An den charaktervollen theologischen Kämpfen um den Bestand der „reinen Lehre" des ursprünglichen Luthertums, das in dem Studium Jenense einen kräftigen Halt gewinnt, und an denen auch der Laienstand in weitesten Kreisen beteiligt ist, nimmt der Vater J. W., „Joh. Walter der Ältere" oder „Joh. Walterus Senior", wie er sich nunmehr nennt, bis an das Ende seines Lebens mit der weltüberlegenen Sicherheit und Überzeugungskraft seines reformatorischen Gottvertrauens entschlossenen Anteil. So heißt es z. B. im Torgauer Ratsprotokall von 1560: „J. W. dem Älteren ist geschlossen, auf Klage des Herrn Pfarrherrn und Prediger allhier, zu untersagen, daß er sich die Kirche und Prediger zu reformieren und meistern solle enthalten, damit nicht Meuterei in der Gemeinde erfolge oder sonst ein Ärgernis; denn ihm sei die Kirche gar nit befohlen, viel weniger die Kirchendiener."[3]) Da J. W. krank geworden, wird die Sache vertagt, „bis er wieder ausgehen mag". Es handelt sich dabei hauptsächlich um die Abendmahlslehre im Widerstand gegen das kaiserliche Interim und den Kryptokalvinismus. Am 16. Juni 1561 schreibt J. W. deswegen an Matthaeus Juder († 1564) in Regensburg, wo die lutherische Orthodoxie unter Führung des Matthias Flacius Illyricus (1520 bis 1575) durch den erfolgreichen Kampf des zweiten Superintendenten der Stadt,

---

fertigten Katalog über „Die Musik-Codices des 16. u. 17. Jahrh. auf der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart" (Beilage z. d. Monatsheften f. Musikgeschichte Jg. 1902) findet sich eine 4 st. Komposition des Hymnus „A solis ortus cardine" von „Joannes Waltherus Junior 1557 Mense Dezemb: 4 vocibus inclusit" (S. 20). Ein 4 stimmiges Te Deum (in 4 Teilen mit dem vollständigen Text) und eine Motette „Spes mea Christus" von J. W. jun. überliefert die Hs. 23 der ehemaligen Kirchenbibliothek in Bártfa (jetzt i. d. histor. Abtlg. des Nationalmuseums in Budapest) Nr. 70 u. 72 (nur Tenorstimme erhalten); vgl. Otto Gombosi, Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa (Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1929, S. 38 ff.); dazu Ungarische Jahrbücher, Bd. 12, 1932, S. 331 ff. Näheres verdanke ich der frdl. Auskunft des Herrn Dr. O. Gombosi in Berlin.

[1]) In dem Rechnungsauszug von 1553 wird er als „Johan Walter der Junge" unter den Altisten mit 66 fl. 3 gr. Besoldung aufgeführt.

[2]) Otto Taubert, a.a.O., S. 9.

[3]) Frdl. Mitteilung von Fräulein Studienrätin Agnes Bartscherer.

Nicolaus Gallus († 1570), gegen Romanismus und Adiaphoristentum den vertriebenen lutherischen Predigern eine Zufluchtsstätte bereitet hat.[1] Von überall her wenden sich Gnesiolutheraner und „exules Christi" in religiösen und kirchlichen Zweifeln nach Regensburg. Das betr. Schreiben J. W.'s lautet: „Es sagen ihr viel, daß gut und von Nöten wäre, daß von dieser Sache, wie sich die Christen in Communione (Abendmahl) bei den halsstarrigen Adiaphoristen halten sollen, öffentlich im Druck geschrieben würde; denn sie sagen, privata scripta tun und dringen nicht so durch als publica. Darum hab ich dem Herrn Illyrico deshalb geschrieben, und do es sein könnt, so möcht ich gerne, daß der achtbar Herr Nicolaus Gallus davon ein Büchlein ließ ausgehen; denn den Herrn Gallum verachten die Adiaphoristen nicht so gar als den Herrn Illyricum. Wo des Name an einem Buche steht, des haben sie genug. Ich bitt E. Ach. wollt dazu helfen; mich dünkt, es sollte bei den schwachen Christen viel tun und den stolzen Adiaphoristen ein Stück von ihrem Mut niederlegen. Viel einfältiger frommer Leute begehren und wünschen solchs aufs Höchste; denn der Adiaphoristen Trotz ist groß, sie wollen auch niemand, der nicht kurz vor seim Ende das Sakrament von ihnen empfängt, mit den Schülern noch Kirchendienern (also ohne Gesang und Predigt) begraben lassen. Wie vor dreien Tagen Herr Gabriels (Zwilling), des verstorbenen alten Pfarrherrs, Tochter (Elisabeth Richter, Frau des Torgauer Stadtrichters Valentin Richter) geschehen, die doch ein öffentlich christlich gut Gezeugnis und auch zuvor etlich mal das Sakrament empfangen. Das arme Volk war heftig darüber verstürzt; denn die Adiaphoristen vermeinten, durch diesen Weg die gefährlichen Rotten, wie sie's nennen, zu dämpfen."[2]

In Torgau ist es vor allem der seit 1555 dort wirkende Superintendent Caspar Heydenreich, gegen dessen Adiaphoristentum J. W. sein kernfestes, ungebrochenes Luthertum zur Geltung bringt. Unter Heidenreich wird auch der Figuralgesang in der Torgauer Pfarrkirche zu Gunsten des Choralgesangs zurückgedrängt, wogegen der Torgauer Rat, „der die Musicam lieb hat", sich sehr beschwert.[3] Über die Verächter der Figuralkunst bemerkt J. W. noch 10 Jahre später in dem „Beschluß" seines „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica" (vgl. S. 92) vom 31. Aug. 1564 nachdrücklichst: „Diese Reimen von der edlen Kunst Musica habe ich aus Gottes Gnaden zum Valete und Abschied meines zeitlichen Lebens und Zeugnis meines Glaubens in meinem schwachen und itziger Zeit trübseligem Alter Gott zum Lobe und seiner gegebenen Kunst Musica zu Ehren gemacht und habe die Vorrede des heiligen, von Gott erweckten Propheten deutscher Nation, Doctoris Martini Lutheri, heiliger und seliger Gedächtnis, so er vor 26 Jahren (1538) vom Lob der Musica gestellet, nicht ohne sonderliche Ursache itzt im Druck ausgehen lassen, weil ich sehe und erfahre, daß diese Kunst Musica, von vielen, die sich evangelisch und lutherisch rüh-

---

[1]) Meine Leipziger Dissertation, S. 67.

[2]) Bayer. Staatsbibliothek München, Cod. Monac. germ. 1518, Bl. 60 („Ein brieff Johannis Walther an Matheum Judicem"); vgl. dazu Ignaz v. Döllinger, Die Reformation, ihre innere Entwicklung und ihre Wirkungen, Bd. 2, Regensburg 1848, S. 571 ff. und meine Leipziger Dissertation, S. 131 ff.

[3]) Vgl. meine Leipziger Dissertation, S. 67 ff.

men, verkleinert und veracht wird, vermeinen, es sei papistisch, so man in christlicher Gemeine und bei göttlichen Ämten vier- oder fünfstimmigen Gesang gebrauchen und als wollte man damit das Papsttum stärken, so die Musica im Figuralgesang gefö(r)dert werde, und heißens etliche Katzengebeiße, ein Ochsengeschrei, ein Geplärre und ein Anreizung zur Unzucht und dergleichen. — Diesen Feinden der göttlichen Kunst Musica stelle ich zur Gegenantwort gemeldte Vorrede und Lob von der Musica Doctoris Martini Lutheri. Denn wo die Musica ungöttlich, schädlich, papistisch wäre, würde der teure Mann Gottes solche so hoch nicht loben und ein unbegreifliche Weisheit Gottes nennen, die Gott allen Kreaturen zu seinem Lob eingepflanzet, und daß sie nach dem Predigtamt am höchsten zu halten; und ich will hiemit alle Christen, sonderlich die Musicos, erinnert haben, daß sie die unbegreifliche, unerforschliche Weisheit Gottes in der ganzen Art der Musica und sonderlich der menschlichen Stimmen wohl betrachten wöllten ..."

Angesichts seines Alters, seiner zunehmenden Vereinsamung und der wachsenden Unzeitgemäßheit seiner Musik und Musikanschauung ist es von innen und außen her wohl begreiflich, daß die Bestätigung der Torgauer Kantoreiordnung durch Kurfürst August vom 2. Oktober 1555 für J. W. schon nicht mehr die Gesamtleitung der Kantorei, sondern ihre Leitung nur noch bei Aufführungen in der Torgauer Schloßkapelle vorsieht. Dementsprechend wird verordnet, daß die „gemeine (Ver)sammlung der Kantorei zu Torgau" nicht nur verpflichtet sei „in der Pfarrkirchen, wie bishero geschehen (alle Sonntage und Feste durchs ganze Jahr zwiert [zweimal]), sondern auch, sooft wir oder Unser freundlich Gemahl und unsere Erben und Nachkommen zu Torgau sein werden und solches unserm alten Kapellmeister und lieben Getreuen Johann Waltern und andern seinen Nachkommen und Verwaltern der Kantorei von Unsertwegen vermeldet wird, sollen sich der Kantor auf der Schule (Michael Vogt) mit den Knaben und dann die andern zur Kantorei gehörigen Personen auf sein Ansagen neben ihm gehorsamlich in die Schloßkirche gesellen, allwo sich gemeldeter unser alter Kapellmeister, wie er zuvor in unserer Kapelle getan, neben ihnen verhalten soll ..."[1])

Als Säule des orthodoxen Luthertums im Widerstand gegen das Interim in Torgau ruft J. W. im Gefühl zunehmender Altersschwäche unter der herrschenden apokolyptischen Weltabendstimmung und dem Sündenpessimismus der Zeit zum 1. April 1562 Verwandte und Freunde aus Kahla, darunter den Bürgermeister der Stadt, nach Torgau als Zeugen bei der Aufrichtung seines Testamentes, das folgenden Wortlaut hat:[2]) „Johan Walters zu Torgau Testament vnd letzter Wille". Im nahmen der heiligen Dreyfaldigkeitt. Amen. Demnoch ich Johan Walter der Elder sonsten Blanckenmoller genant / bei mir gedencke / das ich ein sterblicher Mensch bin geboren / vnd nuhe ein gutte Zeit vff erden gelebett / Also das es fast mit mir

[1]) O. Taubert, a.a.O., S. 12 f.

[2]) Erstmalige Veröffentlichung; Wiedergabe nach dem in der Urkundensammlung des Geschichts- und Altertumsvereins zu Kahla befindlichen Original. (Photokopie davon in meinem Besitz).

dohien geratten / das mich der ewige Gott von diesem Elende / in Kurtz mochte abfordern / welches ich dan in seinen Gottlichen gnedigen Willen gesteldt haben will / Vnd aufn vhall beuelh ich meine sele / in die hende seiner Gotlichen barmherzigkeit / der wolle auch durch das verdienst / leiden vnd sterben / vnd sonderlich vmb die froliche vorstehung seines lieben sohnes Jesu Christi meines erlesers vnd seligmachers / meine Seele / wan sie von meinem leibe wirt abscheiden / leitten vnd bewaren / zur ewigen seligkeit. Amen. Ich will auch das sodan mein Cörper nach Christlichem brauch ehrlichen zum begrebnus gestattet werden / Vnd dieweill Gott der Almechtige / durch seinen milden segen mir narung / dermaßen hat gesegnett vnd gemehrett / dorfür ich vnd mein liebes Weib seiner Almechtigkeit nicht gnugsam dancken kennen noch vermegen / Als hab ich mit einwilligung gedachten meines lieben Weibes Anna / Gott dem Allmechtigen vnd seinem lieben Euangelio zu Ehren / von solchen vns von Gott gegebenen vnd vnsern wolerwonnenen Guttern vertestirt vnd vermacht / meinen Armen geschwistern vnd derselben Kindern vnd Erben Einhundert gulden Reinisch jhe ein vnd zwanzigk Zinsgroschen gutter gebottener Sechsischer Munz vor ein Gulden gerechnett / so Ich an gutten alden Thalern einen zu vier vnd zwanzigk groschen gezalt / bei einem Erbarn Weisen Rath der Stadt Kala in doringen / als meinem lieben Vatterlandt[1]) / erlegt / vertestire / vermache vnd bescheide berurtte Einhundert gulden / gemeltten meinen geschwistern vnd derselben kinder vnd Erben / wie volgett / Nemlich / zehen gulden Hansen Blanckenmoller zu Kahla / zehen gulden Hansen BlanckenMoller zu Borschitz[2]) / zehen gulden Nickel BlankenMollers kindern / vnd zehen gulden Clara Beckerin meiner lieben Schwester / Die sollen sie nach meinem Tode / vnd ehr nicht / von einem Erbarn Rath zu kahla empfahen / meines vnd meines lieben Weibes darbei zugedencken / So viel aber die hinderstelligen sechzigk gulden anlangen thut / ist mein entlicher wille vnd gemutt / das dieselben bei einem Erbarn Rath zu Kahla sollen liegen bleiben / bis obgemelter meiner geschwister Kinder / oder derselben Kindeskinder / oder meines Vettern / des jungen Hans Walters Kinder / einige oder mehr wirt studiren / Wan man als dan iren vleis vnd geschickligkeit wirt befinden / vnd sie zum Studiis geschickt vnd tuchtigk vindt / vnd in der Vniversitet zu Jhena studiren wollen / So solln von obgemeltten sechzigk gulden / ein Erbar Rat zu Kahla / meine gonstigen lieben Herren / einem jedern Knaben / so lange solch geldt der sechzigk gulden werden vnd reichen wirtt / zehen oder funfzehen gulden / zu einer hulf vnd steuer geben vnd reichen[3]) / Mein vnd meines lieben Weibes dorbei zu gedencken / Wiewohl mit diesem Bescheidt / do Got der Almechtige wegen vnser wollvordientten sunden Ein brandt oder Zugk[4]) / (das der almechtig nach seiner großen Barmherzigkeit verkennen vnd nicht gestatten wolde. Amen.) vber das Landt sold ergehen / vnd ich mit tode were verfallen vnd meine liebe Hausfrau Anna noch am leben were / oder auch / do sie sonst mit augenscheinlich blotzlicher Armutt / do Got fur sei / vberfiele / vnd nott leiden sollte / Vf den

---

[1]) J. W. bezeichnet Kahla nicht als seine Vater st a d t, sondern als sein Vater l a n d, worin sein Geburtsort, wo er die Stiftung seines Testaments nicht aufrichten konnte, mit umschlossen war.

[2]) Der Geburtsort J. W.'s: Großpürschütz bei Kahla.

[3]) Die Jenaer Universitätsmatrikel verzeichnet am 1. Januar 1554 einen „Johann Walter aus Kahla" und am 31. Januar 1589 einen „Friedrich Walter aus Kahla".

[4]) Wohl „Kriegszug" gemeint.

vhall vnd ehr nicht / solt gedacht mein liebes Weib macht haben sich zu der vbermaß der itzo legirtten hundert gulden zu halden / damit sie in irem Alder vnd hochster nott nicht an den Bettelstab (do Gott fur sei) kommen moge / Aber nach irem tode / soll sich wider vnser sohn / desselben Kindere oder vnsere beider Erben an solchem vertestirten Gelde ettwas zuerlangen ganz vnd gar nichts anzumaßen noch zu vnderfahen haben / Alles treulichen vnd sonder geferde.

Vnd dis will ich als meinen letzten willenn stehtt vheste vnd vnuerbruchlichen gehalden haben / so ferne ich nicht ein anders hirin schaffen vnd vorordnen werde / bei meinem leben / welches ich mir dan zu jeder Zeit zu thun bedingt vnd vorbehalden will haben / Vnd wan ich diese Widderruffung werde oder mochte thun / soll als dan ein Erbar Rath zu Kahla mir die hinderlegten hundert gulden in frist eines virtels Jars / neben dem zugestaldten Testament wider vberantwortten / Vnd dis seind meine Zeugen / nemlichen die Ersamen Wolweisen Hans Förtzsch / Ditterich Muller / Quirinus Heseling[1]) / Clement Gundermann / Andres Clemen / Hans Blankenmoller vnd Hans Walter Burger zu Kahla / welchen ich solches vertraulichen habe angezeigt.

So hab ich diesen meinen letzten Willen / mit selbst eigener Handt vnderschrieben / denselben obgemelten meinen lieben Herrn / vnd forderren einem Erbarn Weisen Rath der Stahl Kahla zu verwaren lassen vberantwortten / Vnd bitte sie demutig / das sie über diesen meinen letzten willen treulichen wolten halden / das dem also ganztreulichen nachgangen werde / wie dan ire v. W. mir des schriftlichen vnder irem Stadt Insigell zugesagt / das wirtt inen Gott vergelden vnd vnbelohnett nicht lassen / vnd ich will es / die Zeit meines Lebens vmb ire v. W. gantzwillig verordnen.

Vrkundtlich mit meinem Joan Walters des Eldern sonsten Blanckenmoller / vnd der obengenannten Zeugen furgedruckten Petzschaften besiegelt vnd bekreftigett / Zu welcher sigelung wir die oben benannten Gezeugen / das es zum Zeugknus geschehen / wir vns hirmitt bekennen / haben vns auch die wir schreiben kennen mit eigenen Henden vnderschrieben / Doch in andere wege vns vnd vnsern Erben ane schaden / Geschehen vnd geben Mittwochs nach der frolichen Vferstehung Jesu Christi so do war der Erste tag Aprilis im tausend Fünfhundert vnd in dem Zwei vnd Sechzigsten Jar."

Es folgen acht Petschaftsabdrücke des Erblassers und der sieben Testamentszeugen mit ihren eigenhändigen Unterschriften. J. W.'s Unterschrift lautet: „Das dis mein Johan Walters des Eldern letzter bestendiger vnd entlicher Wille sey / bekenne ich mit dieser meiner selbst aignen Handschrift vnd gewohnlichem meinem petschaft." **Endlich die Unterschrift des Torgauer Notars mit Notariatsstempel:** „Vnd ich Erasmus Nitzsch offenbarer Notarius vnd dieser Zeit Geschworener Stadtschreiber vnd burger zu Torgau / hirmit offentlich bekenne / Nachdem ich gedachten Herren Johan Walters des Eldern etc. letzten Willen / vf sein beger vnd bitt hab vf dis offene Instrument begriffen vnd vorfasset / Sich auch die angegebenen Zeugen (/ wiewol mir die nicht vorgestelt worden /) zum Zeugknus mit iren selbsten eigenen Henden / ein Jeder / so schreiben gekont / vnderschrieben vnd dorneben ihre gewonliche Petzschaft aufgetruckt / Als hab ich mich / der ich vom gedachten Herren Testatore hirzu

[1]) Der Bürgermeister von Kahla.

sonderlich erfordert requirirt vnd gebetten bin / mit eigener handt auch unterschrieben vnd mein gewenlich Notariat Zeichen hibei gemerckt / Geschehen im Jar tag vnd beisein wie obenn / Erasmus Nitzsch Tabellio manu propria etc."

„In seinem Alter und Schwachheit" gibt J. W. 1566 sein letztes größeres, achtzehn deutsche und zwei lateinische Gesänge enthaltende Werk: „Das christlich Kinderlied D. Martini Lutheri Erhalt uns Herr ... mit etlichen schönen christlichen Texten, lateinischen und deutschen Gesängen gemehret" an die Öffentlichkeit und widmet es am 8. Januar 1567 Herzog Joh. Wilhelm von Sachsen mit folgendem Schreiben[1]): „ich zweifel nicht, E. F. G. wissen und haben in gnädigem frischem Gedächtnis, daß ich aus Gottes Gnaden E. F. G. gnädigsten liebsten Herrn Vater und gnädigsten lieben Herrn Großvater, auch derselben gnädigsten Herrn Bruder, Herzog Friedrichen (dem Weisen), allen dreien hoch und ewig berühmtem christlichen Kurfürsten zu Sachsen etc. hochlöblicher und seliger Gedächtnis[2]) nach der Gabe, die mir Gott geben, in der Musica und Kantorei viel Jahr in Untertänigkeit gedienet, von welchen hochlöblichen Kurfürsten mir große Gnade und Wohltat widerfahren, dofür ich Gott zu danken und für das hochlöblich Haus zu Sachsen um alle Wohlfahrt Leibs und Seele zu bitten, mich schuldig erkenne ... Bitte E. F. G. in Untertänigkeit, wollen mit gnädigem Wohlgefallen solche christliche Gesänge von mir altem vorlebten Manne annehmen und von solchem Herzen, wie ich sie einfältig übersende, auch E. F. G. also gefallen lassen. Befehle E. F. G. hiemit dem Herren Jesu Christo in seinen allmächtigen Schutz, der wolle E. F. G. bei der reinen Lehre des Evangelii gnädiglich erhalten und vor allen Irrtumen bewahren. Amen. Geben zu Torga am 8. Januarii im 67. Jahre. Euer F. G. untertäniger gehorsamer Johannes Walter der Alter, der Geburt von Kahla in Thüringen, itzt Bürger zu Torga."

In diesem Brief J. W.'s von 1567 besitzen wir das letzte Schriftstück von seiner Hand. Nach seinem Tode erschien dann nur noch „Das Gratias. Eine christliche Danksagung Johannis Waltheri des Ältern letztes Gedicht nach der Melodei Lobet Gott ihr frommen Christen ..." (Eisleben 1571). Anfang des Jahres 1570 widmet J. W. Herzog Johann Wilhelm von Sachsen ein Kantional, wofür J. W. jun. im Juni eine Verehrung von 100 Gulden erhält.[3]) Am 24. April kommt der Stiftsverwalter zu Altenburg, Christoph Baumgärtner, bei Herzog Johann Wilhelm um einen jährlichen Zins von dem

---

[1]) Abgedruckt bei A. Aber, a.a.O., S. 89.

[2]) Auch hier bleiben charakteristischerweise die Albertiner Moritz und August unerwähnt.

[3]) Thüring. Staatsarchiv Weimar, Reg. Bb. 5061: „100 G. Johann Waltern (jun.) von Torga vor ein Cantional so er M. g. f. vnnd Herrn etc. in vnterthenigkeit dedicirt, laut beuelhs." Die betr. Rechnung ist geführt von Trinitatis 1570 bis Trinitatis 1571, also 21. Mai 1570 bis 10. Juni 1571, wobei der Eintrag ziemlich zu Anfang steht, demnach wahrscheinlich in den Juni 1570 fällt.

Einkommen einer Vikarei an der Altenburger Stiftskirche ein, „womit J. W. auf Lebzeit begnadigt" gewesen und der „durch das Absterben des Herrn Johannes Walter seliger zu Torgau wieder anheimgefallen."[1] Vermutlich am 25. März ist J. W. in Torgau gestorben,[2] wo er auf dem Friedhof bei der Vorstadtkirche zum heiligen Geist, der Begräbnisstätte des Torgauer Patriziats, beigesetzt worden ist. Sein Grab ist nicht erhalten; der Grabstein trug die Aufschrift: „Natus 1496, denatus 1570."[3] Am 23. Mai 1571 folgt ihm seine Frau in den Tod.

Die äußere Erscheinung J. W.'s ist auf keinem Bilde überliefert, was um so bedauerlicher ist, als „urkundlich feststeht, daß mehrere Porträts, vermutlich Cranach'schen Ursprungs, von ihm vorhanden gewesen sind. Eines von ihnen war noch im 18. Jahrhundert erhalten. Es befand sich nach einer Mitteilung des Torgauer Diakonus Krudthoff um die Mitte des Jahrhunderts im Besitz des Tuchmachers Walter, eines seiner Nachkommen. Der Meister war darauf als Halbfigur dargestellt, den Betrachter anblickend, in der Hand eine Notenrolle haltend."[4]

IV.

Der evangelische Ansatz in der Musik und Musikanschauung Johannes Walters.

Die Kunst J. W.'s berührt, sofern sie stilistisch angemessen, ihrem Wesen und ihrer Bestimmung gemäß zur Aufführung gelangt, den modernen Hörer zunächst ungewohnt und spröde, wie vergleichsweise das originale Lutherdeutsch. Wie aber Sprachen, Dialekte, Wörter, zwischen denen eine entscheidende geistesgeschichtliche Wende liegt, im Grunde unübersetzbar bleiben, so läßt sich auch die

[1] Ernst Pasqué, Hans Oyart von Köln, Niederrheinische Musikzeitung, Jg. 13, 1865, S. 25; die betr. Urkunde ist bedauerlicherweise im Weimarer Staatsarchiv nicht mehr zu finden.

[2] Schon Hugo Holstein, a.a.O., S. 189 ff. schließt aus den lateinischen Versen, die sich auf der Rückseite des 3. Blattes des letzten Liedes J. W.'s befinden, das ein Jahr nach seinem Tode erschien, auf den 25. März als Todestag. Das Gedicht zählt mehrere „Magnalia" auf, die am 25. März geschehen sein sollen. Vielleicht rechnet der Herausgeber des Liedes, vermutlich J. W.'s Sohn, den Tod seines Vaters auch zu diesen Magnalia.

[3] O. Taubert, a.a.O., II. S. 13.

[4] Rudolf Mielsch, a.a.O., S. 92.

Musik J. W.'s als eine Sprache des Geistes ihrer Zeit nicht in die Musiksprache der Gegenwart übertragen, ohne daß im Klang und Gefüge Wesentliches verloren ginge. Zum Verständnis ihrer geschichtlichen Eigenart führt deshalb nicht der bequeme Weg einer „Bearbeitung" durch Angleichen ihres Stiles an die stilistische Haltung moderner Musik, sondern allein die unbefangene Erkenntnis des wesentlichen Andersseins der in ihr wirkenden künstlerischen und geschichtlichen Kräfte.

Die stilistische Voraussetzung der Musik J. W.'s bildet jenes in der deutschen Musikgeschichte bis in das 16. Jahrhundert festgehaltene gotische Bauen von Mehrstimmigkeit vermittels „Diskantierens" über dem Choral als „cantus prius factus" im „Tenor". Die anschauliche Bezeichnung Dis-kantieren meint die Spaltung von Mehrstimmigkeit in eine haltende und feste Stimme (tenor, cantus firmus) und deren bewegtere Gegenspielerin (discantus), wobei die das Gegenspiel von discantus und tenor ergänzenden Stimmen nach ihrer (gegenüber dem Tenor als Mitte) hohen oder tiefen Lage als contra-tenor-altus und contra-tenor-bassus bezeichnet werden. Diesen Grundverhältnissen entspricht sowohl die Anordnung der Stimmen in den Chorbüchern, als auch die Aufzählung der Kantoreimitglieder in den Kantoreiverzeichnissen. Jenes musikalische Erbgut des gotischen Mittelalters (1150—1350) im Diskantieren wird ebenso in der deutschen Choralmotette,[1]) wie in der deutschen Liedkunst seit Oswald von Wolkenstein († 1445)[2]) gepflegt. Die Bedeutung des Tenors als eines struktiven Haltes der Mehrstimmigkeit wird seit dem 14. Jahrhundert immer wieder in Analogie mit der Baukunst und Anatomie als Fundament und Knochengerüst bestimmt. Um nur drei hervorragende Beispiele solcher Bestimmungen anzuführen, bezeichnet z. B. Johannes de Grocheo in seinem Tractatus de musica (um 1300) den Tenor als denjenigen Teil der mehrstimmigen Komposition, „auf dem alle anderen wie die Teile eines Hauses auf ihrem Fundament aufgebaut werden, der sie regelt

[1]) Vgl. das aufschlußreiche Zeugnis vorreformatorischer Choralkunst in Zwickau, das die vormensurale Stilistik gotischer Diskantierkunst noch für das 2. Jahrzehnt des deutschen 16. Jahrhunderts schlagend belegt (Heinz Funck, Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119 [Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 13, Leipzig 1931, S. 558 ff.]), und O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik (Hdb. d. Musikwiss. Potsdam, 1931), S. 141.

[2]) Vgl. Herbert Rosenberg, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert, Wolfenbüttel, 1931.

und ihnen wie das Knochengerüst den anderen Teilen ihre Länge gibt;“[1]) oder Jacobus von Lüttich in seinem Speculum musicae (um 1325) als diejenige Stimme, „über der der Diskant aufgebaut wird wie irgend ein Gebäude über seinem Fundament, und die deshalb so genannt zu werden pflegt, weil sie den Diskant hält und ihn stützt: wer wolle nämlich ohne Tenor diskantieren, wer ohne Fundament bauen?“[2]) Endlich Johannes Tinctoris in seinem Terminorum musicae diffinitorium (gedruckt um 1475) als den „Grund der Beziehung (der Stimmen) in jeder Komposition.“[3])

Von dieser Auffassung des Tenors als Fundament, Gerüst, Halt, Stütze, Beziehungsgrund der mehrstimmigen Komposition (cantus compositus, res facta) her läßt sich erst das richtige Verständnis für Luthers Apotheose der improvisierenden Diskantierkunst gewinnen, die erstmalig in der Praefatio („Martinus Luther musicae studiosis“) zu dem von Georg Rhau 1538 in Wittenberg veröffentlichten „Symphoniae iucundae atque adeo breves quattuor vocum, ab optimis quibusque musicis compositae“ erschienen ist. Diese hervorragende lateinische Vorrede ist nach Luthers Tod zweimal übersetzt worden, zuerst 1564 von J. W.[4]), später von

---

[1]) „Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum; et eas regulat et eis quantitatem dat, quemadmodum ossa partibus aliis. (Johannes Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo [mit Neuausgabe des Traktats], Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft, Jg. 1, Leipzig 1899, Seite 108).

[2]) „... de tenore supra quem discantus fundatur, sicut aedificium aliquid supra suum fundamentum; uti ille cantus tenor dicitur, quia discantum tenet et fundat. Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento aedificat?“ (Ed. de Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi, Bd. II, 1867, S. 386).

[3]) „Tenor est cuiusque cantus compositi fundamentum relationis“ (Joannis Tinctoris Tractatus de musica, ed. E. de Coussemaker, 2. Aufl., Lille 1875, S. 498. Dazu Tinctoris' Definition des Discantus: „discantus est cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris editus“ (ebenda, S. 480). Vgl. über die einschlägige Literatur: Gerhard Pietzsch, Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter I: Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto, Halle 1929.

[4]) „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica, mit einer herrlichen, schönen Vorrede des seligen, teuren, hochbegabten Mannes, Doctoris Martini Lutheri, vormals deutsch im Druck nie ausgegangen durch Johann Walther“, Wittenberg 1564. (Einziges vollständiges Exemplar in der Stadtbibliothek Breslau, Sign.: 4 Mus. 474, Nr. 4).

Wolfgang Figulus 1575.[1]) Die kongeniale, frei auslegende Übersetzung von J. W. findet sich seit Michael Praetorius (1605) oft wieder abgedruckt.[2]) Die entscheidende Stelle daraus lautet: „... Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man erst zum Teil (denn gänzlich kann's nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte [schlichte] Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) her singet, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herumbher umb solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen. Also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, daß nicht Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu kein Lust noch Liebe hat und durch solch lieblich Wunderwerk nicht beweget wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht wert ist, daß er solche liebliche Musica, sondern das wüste, wilde Eselgeschrei des Chorals oder der Hunde und Säue Gesang und Musica höre."[3])

---

[1]) Vorrede zu den Cantiones sacrae, Frankfurt a. O., 1575.

[2]) Vgl. Weimarer Luther-Ausgabe, Bd. 50 (1914), S. 364 ff.

[3]) Das Luther'sche Original lautet: „Ubi autem tandem accesserit studium, [et Musica artificialis, quae] quo naturalem corrigat, excolat et explicit, hic tandem gustare cum stupore licet (sed non comprehendere) absolutam et perfectam sapientiam Dei in opere suo mirabili Musicae, in quo genere hoc excellit, quod una et eadem voce canitur suo tenore pergente, pluribus interim vocibus circum circa mirabiliter ludentibus, exultantibus et iucundissimis gestibus eandem ornantibus, et velut iuxta eam divinam quandam choream ducentibus, ut iis, qui saltem modico afficiuntur, nihil mirabilius hoc saeculo extare videatur. Qui vero non afficiuntur, nae illi vere amusi et digni sunt, qui aliquem Merdipoetam [Simon Lemnius] interim audiant vel porcorum musicam." J. W. hebt die Tenorbedeutung gegenüber dem Original noch besonders hervor, führt das Spiel der Gegenstimmen näher aus und überhöht den Gegensatz von Figural- und Choralkunst. Wolfgang Figulus hält sich etwas näher am Original, indem er diese Stelle folgendermaßen verdeutscht: „Auch siehet man in dieser Kunst die große unaussprechliche, unbegreifliche und unerforschliche Weisheit Gottes, daß die eine Stimme ihrer Art nach fein gerade und einfältig hergehet, und die andern so wunderbarlichen auf

Weiterhin verdeutlicht J. W. die lutherische Tenorgesinnung in folgendem MVSICA = Akrostichon:

allen Orten, daneben und umbher spielen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblichen umbfangen, daß, wer ihm ein wenig nachdenket und es nicht für ein unaussprechlich Wunderwerk des Herrn hält, der ist nicht wert, daß er ein Mensch heißt, und sollte nichts anders hören, denn wie der Esel schreiet und wie die Sau grunzet ..." Michael Praetorius, der die J. W.'sche Übersetzung dem 1. Teil seiner Musae Sioniae (Wolfenbüttel 1605) voransetzt, bemerkt bei dieser Stelle am Rand ausdrücklich: „Notatio contra puncti" (Ges.-Ausg. der musikal. Werke von Michael Praetorius, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. I, Wolfenbüttel 1928, S. IX). Die Auslegung dieser Stelle bei Luther-Walter als instrumentale Begleitung des gesungenen Tenors durch Arnold Schering (Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert, Langensalza 1912, S. 17 und Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931, S. 92 ff.) findet keinen zureichenden Anhaltspunkt im Text. Auch in der freien Umdichtung von Luthers Auffassung durch J. W. in seinem „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica" (1564) ist von Instrumenten nicht die Rede, wenn es heißt:

„Musik ist ein gewunden Kranz
Und gleich ein himmelischer Tanz
Süßiglich jede Stimme singt
In Freuden zu der andern springt,
Concordia und Charitas
Aus Freud sich herzen, halten Maß.

An diesem Tanz sich hören läßt,
Choral mit Fugen ist das Best',
Jagt eins das ander artig fein,
Schwenkt sich und kümmt bald wieder ein,
Und alle Stimmen loben Gott
Mit Freud, der die Kunst geben hat.

Mich hoch erfreut ein Kantorei
Und wohl bestimmte Simphonei,
Schön lustig sie zusammen stehn
Im Schall und Klang gar herrlich gehn.
Cantores loben Gottes Wort
Aus Gottes Gabe hie und dort.

Im „Beschluß" J. W.'s heißt es dazu ausdrücklich: „Und ich will hiemit alle Christen, sonderlich die Musicos erinnert haben, daß sie die unbegreifliche, unerforschliche Weisheit Gottes in der ganzen Art der Musica und sonderlich der menschlichen Stimmen wohl betrachten wollten." — Die meist angenommene, aus der Alternatim-Praxis zwischen Chorgesang und Orgel hervorgegangenen Übernahme der deutschen figuralen Tenorchoralmotette auf die Orgel wirkt sich erst im liturgischen Orgelchoral des deutschen 17. Jahrhunderts aus (vgl. Fritz Dietrich, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert,

Mittel-Stimme, Tenor, ich heiß,
Vorzug vor andern hab im Kreis,
Steh fest und halt die andern an,
Im Gesang hört man meinen Ton,
Choral, mein Richtschnur, ist das Ziel,
Auf welchs sieht, was nicht irren will."[1])

Der Tenor-cantus firmus, die „Mittel-Stimme", gewinnt hier ihre mittelalterliche Bedeutung zurück als Symbol für das lineare Schweben der Komposition um die gemeinsame religiöse Lebensmitte und für die kreishafte Geschlossenheit

Kassel 1932). Sehr beachtenswert ist das Weiterleben der lutherischen Grundanschauung über die Bedeutung der Figuralkunst im musikalischen Schrifttum durch das 17. Jahrhundert hindurch, etwa bei Andreas Werckmeister (1645—1706) in seiner wertvollen Schrift: „Der edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch" (Quedlinburg 1691) S. 20 f.: „Darum können auch durch die Kunst allerhand variationes gebrauchet werden, damit die Gemüter nicht schläferig und verdrossen werden, und obschon der gemeine Mann durch die colores, Fugen, oder wenn ein schlichter Choral bald in Basso, bald in Tenore, usw. verwechselt wird, da die andern Stimmen umher hüpfen und tanzen, wie Lutherus redet, nicht alles verstehet, was da musizieret oder georgelt wird, so muß nicht alsobald ein Ärgernis daraus genommen werden, sondern es sollte sich billig ein frommer Einfältiger über die schöne harmoniam und Wunder Gottes verwundern und gedenken wie die lieben Alten: Haec si contingunt terris, quae gaudia coelo?"

[1]) Ähnliche Verse tragen verschiedene Stimmbücher des 16. Jahrhunderts als Inschrift (z. B. Forster's Liederbuch, Nürnberg 1539):

„Mein Art und Weis in mittel Maß
Gen andern Stimmen ist mein Straß',
Die habent Acht auf meine Stimm,
Den Männern ich vor andern ziem'."

Höchst interessante Verse über die Tenorbedeutung (mean) sind von John Redford († ca. 1545) erhalten (vgl. C. Friedrich Pfatteicher, John Redford, Organist and Almoner of St. Pauls Cathedral in the Reign of Henry VIII, Dissertation Freiburg i. Br. 1931, S. 136 ff.); sie beginnen folgendermaßen:

„Long have I been a singyng man,
And sundry parts oft have I sung,
But one part, since I first began,
I could nor can syng, old nor young,
The mean I meane, which part showeth well
Above all parts most to excell."

Lange schon bin ich Sänger gewesen
und habe oft verschiedene Stimmen gesungen,
aber eine Stimme, seit ich zuerst begonnen,
konnte noch kann ich singen, weder alt
noch jung: den Medius (Tenor) meine ich,
welche Stimme deutlich zeigt, daß
sie unter den anderen den Vorrang hat.

und klingen in einer moralischen Betrachtung über den „golden mean" aus. Vgl. auch die betr. Inschrift in dem Stralsunder Tenor-Stimmheft (mit Besitzvermerk von 1585), worin das Vor-

der um das Pult versammelten Chorgemeinschaft. In dem zähen Festhalten an dem tenoralen Diskantieren als stilistischer und organisatorischer Grundlage seiner Kunst prägt sich nicht nur ein traditionsverbundener, konservativer Zug in der Kantorengestalt J. W.'s aus, sondern es genügt ein Blick auf die Geschichte des deutschen Luthertums, um ihre Eigenart innerhalb der gesamteuropäischen Musikgeschichte in der schöpferischen Pflege und Weiterführung eben jener Tradition einer bestimmten historischen Stilstufe der Musik und des Musizierens zu erfassen, die als gotisches Diskantieren über dem Choral als Tenor-cantus firmus, sowie als existenzielle Kantoreigemeinschaft gegenüber allen neueren Musik- und Musizierformen sehr viel länger und deutlicher mittelalterliche Züge trägt. Es liegen dabei die historischen Voraussetzungen ähnlich wie in der Tradition des im Mittelalter (durch den lateinischen Hymnus, die Trobador-Kanzone, die französische Ballade usw.) verbreiteten Formschemas der spätgotischen deutschen Vers- und Strophenbildung im lutherischen Kirchenlied.

Zwei ausgeprägte musikalische Stilwelten stoßen in J. W.'s Werk zueinander: eine tragende, in den stadtbürgerlichen Kantoreien, Schul- und Kirchenchören innerhalb der alten Lutherlande gepflegte volkstümliche *spätgotische des Diskantierens* einerseits und eine getragene, in den Kapellen der fürstlichen und geistlichen Höfe außerhalb der alten Lutherlande gleichzeitig gepflegte unvolkstümliche *renaissancemäßige des Figurierens*, d. h. des kunstvollen wortgezeugten Durchimitierens eines frei erfundenen Themas anderseits. Die renaissancemäßige Tenorgesinnung jenes Fugenstils der altniederländischen Motetten- und Chansonkunst wird durch Heinrich *Glarean* in seinem Dodekachordon (Basel 1547, S. 240) folgendermaßen definiert: „Tenor velut thematis

dringen der Herrschaft des (General-) Basses mit der Osiander'schen Reform (1586) neben der alten Tenorgesinnung recht anschaulich zur Geltung kommt:

„Ich Tenor, der Stimmen Frau,
Mein Herr, der Baß, ist mir getrau,
Ich habe geboren den Diskant,
Meine Magd, der Alt, lauft mir zuhand,
Bisweilen mich man eine Mutter nennt,
Der Stimmen mich das Fundament,
Weil alle Stimmen auf mich allein
Gerichtet und gleich fundieret sein."

Willibert Müller, Stralsunds liturgisch-musikal. Reformationsarbeit (Baltische Studien, N. F. 30, 1928), S. 12.

filum, et primum vocum inventum, quem fere aliae respiciant voces, et ad quem omnia ordinentur, dictus videtur." Discantus sei dagegen nur eine vulgäre Bezeichnung für cantus, die von Knaben angestimmte (und deshalb süßeste) höchste Lagenstimme (bei Tinctoris „supremum" genannt).[1])

„Richtschnur" des Tenors ist der Choral, d. h. die plan (ungemessen, nicht mensuriert), einstimmig und ohne Begleitung gesungene Chorweise (musica plana, choralis) im Unterschied zu dem Figural der Nebenstimmen, die ihren Namen von den verschiedenen Notenwerten und Ligaturen („figurae") der gemessenen, mensurierten Musik (musica mensurata, figuralis) tragen. Dieser Grundgegensatz von planem Choral und figuriertem Diskant, Contratenor altus und bassus, die den Choral improvisationsgemäß „umspielen", „zieren und schmücken" (Luther), gewinnt für die Choralkunst J. W.'s liturgisch-dogmatische Bedeutung, indem der Tenorchoral in seiner wurzelhaften Einheit von Wort und Weise, in seiner planen, künstlerisch unbetonten, in den Hofkapellen und Kantoreien zumeist von Geistlichen vorgetragenen Gestalt als gültige Vergegenwärtigung des göttlichen Wortes, als Verkündigung des Evangeliums und damit als eine künstlerische Weise des Daseins der lutherischen Kirche erscheint.[2]) Von den 38 deutschen Choralmotetten des „Geistlichen Gesangbüchleins" vom Jahre 1524 (darunter 23 mit Liedtexten von Luther) bringen 36 den Choral in jener mittelalterlichen symbolhaften Tenorlage (mit Text, während die Figuralstimmen untertiert bleiben), davon 4 in der stilistisch ältesten Form kanonischer Doppelung (No 1, 11, 18, 20) mit altkirchlichen Hymnen und Psalmliedern in der Übersetzung von Luther. Die restlichen 2 folgen der niederländisch-italienischen Diskantchoralbearbeitung modernen Gepräges. Dabei erscheint in 18 Fällen der Choral vollkommen originaliter, in den übrigen Fällen mit geringfügigen mensuralen Abweichungen. In

[1]) Vgl. dazu Herbert Birtner, Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung, Heidelberg 1930.

[2]) Die Denkmäler, in denen der plane Tenorchoral in Quadratnotenschrift (Neumen) und die ihn „umspielenden" Figuralstimmen in Mensuralnotenschrift aufgezeichnet sind, wie z. B. die beiden Messeproprien-Chorbücher Cod. 35 der Univ.-Bibl. Jena und der 1528 in Lyon gedruckte „Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu", sowie die St. Gallener Hsf. 461—62 und 542, sind musikgeschichtlich noch unerschlossen. Über den Lyoner Druck und die St. Gallener Hsf. vgl. G. Eisenring, Zur Gesch. des mehrst. Proprium Missae bis um 1650 (Veröffentlichung der Gregorianischen Akademie in Freiburg (Schweiz), Heft 7).

dieser erneuten Dogmatisierung des Tenorchorals, seiner Symbolisierung und Entmusikalisierung und dem daraus sich ergebenden neuen Verhältnis von Choral und Mehrstimmigkeit liegt ein erstes Moment des evangelischen Ansatzes in der Musik J. W.'s.

Erst der württembergische Hofprediger und Kurator der Stuttgarter Hofkapelle, Lukas Osiander (1534—1604), bricht unter vorherrschend kalvinischem Einfluß mit jener lutherischen Tenorchoraltradition, indem er gegen die Meinung „etlicher Komponisten und Musici" in der bekannten Vorrede zu seinen „50 geistlichen Liedern und Psalmen" (Nürnberg 1586) dem traditionellen tenoralen Diskantieren die moderne, vom niederländisch-italienischen Diskantchoral beeinflußte monodische Oberstimmenbegleitung (Kantionalstil) mit folgenden Worten entgegenhält: „Ich weiß wohl, daß die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das tut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich; denn der gemein Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum hab ich den Choral in den Diskant genommen, damit er ja kenntlich und ein jeder Laie mitsingen kann."[1])

Für Luther hingegen steht als Hauptgesichtspunkt für die Empfehlung der kunstvollen figuralen Fassung seiner neuen geistlichen Lieder als Tenorchoral-Motetten durch J. W. die Sorge nicht um den mitsingenden Laien, der unter der Herrschaft der lutherischen Orthodoxie ja auch von theologischen Fragen weitgehend ausgeschlossen war, sondern um die in den städtischen Knabenschulen aufwachsende Jugend und die durch das Schwärmertum um ihre Würde und Ehre gebrachte Kunst. Ausdrücklich erklärt Luther deshalb in der auch musikgeschichtlich epochemachenden Vorrede zum „Geistlichen Gesangbüchlein" (1524), er habe neben andern „zum guten Anfang und Ursach zu geben denen, die es besser vermügen, etliche geistliche Lieder zusammenbracht, das heilige Evangelion, so itzt von Gottes Gnaden wieder aufgangen ist, zu treiben und in Schwang zu bringen... Und sind dazu auch in vier Stimmen bracht, nicht aus anderer Ursach, denn daß ich gern wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muß in der Musica und andern rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie

[1]) Friedrich Zelle, Das erste evangelische Choralbuch (mit Neuausgabe der 50 geistlichen Lieder und Psalmen von L. Osiander), Berlin 1903, S. X. Vgl. dazu meine Ausführungen in dem „Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst", Augsburg 1926, S. 22 ff.

der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde und an derselben Statt etwas Heilsames lernete und also das Gute mit Lust, wie die Jungen gebührt, einginge. Auch daß ich nit der Meinung bin, daß durchs Evangelion sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche für (vor)-geben; sondern ich wollt all Künste, sonderlich die Musica, gerne sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat."[1])

Aus diesen Worten spricht deutlich Luthers Wehr gegen das neuere weltliche frühmadrigaleske Lied, sowie gegen das eifernde Kunstbanausentum der Schwarmgeister, die, wie Münzer und Karlstadt, ihm Verachtung der gottesdienstlichen Kunst vorwerfen. Damit fügt sich das „Geistliche Gesangbüchlein", das liturgisch-musikalisch maßgebend werden sollte, ganz und gar in den Ideenzusammenhang der reformatorischen Bewegung beim Tode Friedrichs des Weisen ein (vergl. oben S. 32 ff.).

Luthers Kampf gegen die „Buhllieder und fleischlichen Gesänge" im Hinblick auf die Gefährdung der Jugend wird sofort verständlich, wenn man den feinen, ritterlichen, minnesingerlichen Ton der frühen deutschen Liedersammlungen von Erhard Oglin (1512), Peter Schöffer (1513), Arnt von Aich (um 1515) mit dem derben, nur zu oft in übelste Zoterei absinkenden „Auszug guter alter und neuer deutscher Liedlein" vergleicht, den Georg Forster seit 1539 veröffentlicht. Luther und J. W. folgen wiederum spätmittelalterlichem Brauch, wenn sie profane Lieder vermittels sogenannter Kontrafaktur evangelisieren. Die Verchristlichung profaner Liedkunst, die textliche und musikalische Nachbildung weltlicher Kunstlyrik, die Umdeutung weltlicher Motive in geistliche, etwa des Liebesmotivs in das Verhältnis von Gott und gläubiger Seele, hat ihren Höhepunkt in der mystisch-allegorischen Schriftauslegung (Allegorese) des niederländischen 15. Jahrhunderts. Hiervon zeigt auch J. W. sich in seinem Schaffen weitgehend beeinflußt.[2])

Eine der verbreitetsten Kontrafakturen war die Umsetzung der weltlichen Sommerfreude und -sehnsucht in geistliche Himmelsfreude und -sehnsucht. Ein Beispiel dafür bietet J. W.'s: „Ein schöner geistlicher und christlicher Bergreihen

[1]) Abgedruckt in der Neuausgabe des „Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch" durch Otto Kade, Berlin 1878.

[2]) Vgl. Kurt Hennig, Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation, Halle 1909. Auch der oberdeutsche Heinrich von Laufenberg ist hiervon beeindruckt.

von dem jüngsten Tag und ewigen Leben auf die Melodei und Weise ‚Herzlich tut mich erfreuen' etc., mit einer neuen Melodie gezieret durch Johann Walthern in itziger betrübten Zeit ihm und allen Christen zu Trost gemacht" (Wittenberg 1552). Der „alten Melodei" des unter den obersächsischen „Bergreihen" besonders beliebten Biciniums mit minnesingerlich blumenreichem Diskant über volksmäßig ungebrochenem Tenor stellt J. W. seine im Tenor umgeformte und im Diskant erneuerte Melodie gegenüber. Die beiden Fassungen lauten:

Die alte Melodei: [1])



[1]) Das weltliche Original mit demselben Diskant und Tenor in Georg Rhau's „Bicinia gallica, latina et germanica ex praestantissimis musicorum monumentis collecta" (Wittenberg 1545) mit folgendem Text: „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit, all

Die neue Melodei:



Ein lehrreiches Beispiel nicht nur für die reformatorische Kontrafaktur, sondern auch für die stilistische Umprägung überkommenen musikalischen Gutes durch J. W.! Es leuchtet ein, daß die profanen Originale durch solche Kontrafakturen verdrängt werden, die schöpferischen Kräfte in der deutschen weltlichen Liedkunst erlahmen und, durch binnendeutsche Kleinmeister vom Range J. W.'s vermittelt, auf den Choral und die figurale Choralbearbeitungskunst überströmen. Hierin liegt auch der Grund für die Gemeinverständlichkeit dieser Kunst und für ihre durch alle sozialen Schichten hindurchgreifende große Volkstümlichkeit. Der enge Zusammenhang der Choralbearbeitungskunst J. W.'s mit der profanen Liedkunst bekundet sich schon darin, daß einzelne Sätze des „Geistlichen Gesangbüchleins" in deutschen Liederhandschriften überliefert werden, z. B. in einer Kopenhagener von 1541[1]) und einer Basler von 1545.[2]) Auch der handschriftliche Nachtrag eines originalen Tenorstimmheftes der 1. Auflage des „Geistlichen Gesangbüchleins"[3]) enthält vorwiegend deutsche weltliche Lieder, die später in den bekannten Sammlungen von Johann Ott (1534) und Georg Forster (1539—56) wiederkehren. Volkstum und Kirche gehören für J. W. auf's innigste zusammen.

---

mein Geblüt verneuen, der Mai viel Wolluſt geit. Die Lerch' tut ſich erſchwingen mit ihrem hellen Schall, lieblich die Vöglein ſingen, voraus die Nachtigall." Vgl. dort auch die im gotiſchen Diskantiertyp ſtiliſtiſch verwandte, höchſt eindrucksvolle bizinale Faſſung von „Ein feſte Burg iſt unſer Gott" durch J. W. (Neuausgabe der deutſchen Stücke durch H. Reichenbach, Wolfenbüttel 1926). Zum Text vgl. Paul Althaus, Der Friedhof unſerer Väter. Ein Gang durch die Sterbe- und Ewigkeitslieder der evangeliſchen Kirche, 3. Aufl. Gütersloh 1928, S. 110 ff.

[1]) Vgl. Julius Foß, Det Kgl. Cantoris Stemmeboger A. D. 1541 (Aarbog vor Muſik, hrsg. von W. Behrend und G. Skjerne, Kopenhagen 1923, S. 24 ff.). In dieſer Handſchrift findet ſich auch J. W.'s 6ſtimmige Vertonung der Erneſtiniſchen Deviſe „Verbum Domini manet in Eternum".

[2]) Aus dem Beſitz von Baſilius Ammerbach (Univ.-Bibl. Baſel: F. IX, 32—35). Unter 27 Sätzen 7 von J. W., ſonſt Lieder von Greiter, Stoltzer, Hofhaimer u. a. m., überdies 5 franzöſiſche Chanſons. Vgl. Julius Richter, Katalog der Muſikſammlung auf der Univ.-Bibl. Baſel, Leipzig 1892, S. 39 f.

[3]) Vermutlich aus Torgauer oder Dresdener Kantoreibeſitz; denn es heißt darin: „Joan. Walther noster". Enthält 73 Blätter mit nachgetragenen lateiniſchen und deutſchen Geſängen hauptſächlich von Senfl. Vgl. die Beſchreibung durch Friedrich Zelle in der Ztſchr. f. Bücherfreunde, Jg. 5, 1901, S. 437 ff. Das wertvolle Original befindet ſich ſeit 1919 in der Lutherhalle zu Wittenberg, Kat. S. 403/1043.

Ein hervorstechender Wesenszug der Kunst J. W.'s besteht nach alledem darin, daß sie in weitestem Umfang Kontrafaktur, d. h. rein als Musik betrachtet, profaner Natur und Herkunft ist und zu evangelischer Musik und Kirchenmusik lediglich durch ihre zweckhafte Bindung an den evangelischen Choral und durch ihn an das im Glauben ergriffene Wort Gottes wird; denn „Gottes Wort ist der Schatz, der alle Dinge heilig macht" (Luther). Es gibt auf evangelischem Boden keine an sich heilige Musik, deren Ausführung Werk, Gestift, Gesetz, Verdienst wäre, keine musica sacra im Sinne formaler Selbstbestimmtheit und religiöser Ausdrucksqualität, sondern nur eine solche, die durch ihre Bindung an den Choral und das gültige Wort Gottes geheiligt (nicht heilig gesprochen) wird auf Grund der inneren Haltung und Gesinnung der Singenden und Hörenden allein aus dem Rechtfertigungsglauben. In solcher Heiligung der Musik liegt ein weiteres Moment des evangelischen Ansatzes in der Kunst J. W.'s unter dem Motto: „Das Liedlein, ob's wohl weltlich scheint, wird alles geistlich doch gemeint." (J. W.).

Wie in dem musikalischen Schaffen J. W.'s bekundet sich auch in seinen beiden größeren Strophendichtungen eine durchgängig theologisch bestimmte, streng religiöse Musikanschauung. Es sind die beiden Lobgedichte auf die Musik: „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica" (Wittenberg, bei Georg Rhau, 1538) und „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica" (Wittenberg, bei Lorentz Schwenck, 1564).

J. W.'s „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica" enthält zugleich die erste Veröffentlichung von Luthers bekanntem Gedicht, das er die „Frau Musica" sprechen läßt: „Vorrhede auff alle gute Gesangbucher. D. M. L. Fraw Musica" mit dem Anfang: „Für allen Freuden auf Erden Kann niemand keine feiner werden, Denn die ich geb mit meim Singen Und mit manchem süßen Klingen" usw. und dem Abschluß: „Dem (lieben Herre Gott) singt und springt sie [die Nachtigall] Tag und Nacht, Seins Lobs sie nichts müde macht, Den ehrt und lobt auch mein Gesang Und sagt ihm ein ewigen Dank."[1]) Unmittelbar

[1]) Vollständiger originalgetreuer Abdruck bei Hugo Holstein, a.a.O., S. 210 ff. Vgl. Luthers Werke (Weimarer Ausg.), Bd. 48 (1927), S. 293 ff.: „Das Faksimile des Lutherliedes von der Musica, dessen Urschrift Veit Dietrich angeblich in ein altes Choralbuch eingeklebt hat." Freundlicher Hinweis von Prof. D. Dr. Clemen, dem Verf. viele sehr wertvolle Auskünfte verdankt.

anschließend begrüßt J. W. den Torgauer Rat[1]) mit folgenden Strophen: „Gott grüße euch, ihr Herren all, Wie ich nach Würd euch nennen sall, Dieweil man itzt ein Freude hält, Zu Ehr der Musica gestellt, So hab ich solcher schönen Kunst Aus sonderlicher Lieb und Gunst Zu ihrem Lob, Ruhm, Ehr und Preis Ein kurze Red nach schlechter Weis Allhie zu tun bei mir bedacht, Zu Wohlgefalln hab ich's geacht, Eim Erbarn Rat in dieser Stadt, Do man Gott lob die Music[2]) hat." Dann folgt in 156 Reimpaaren das Lobgedicht selbst.

Ein bisher unbekannter Erstdruck von J. W.'s Lobgedicht mit einer abweichenden Titeleinfassung (Darstellung des alten Bundes) enthält eine den Herzögen Johann Friedrich und Johann Wilhelm von Sachsen gewidmete undatierte, mit „Johannes Walter Bürger / vnd der Cantorey zu Torgaw Cantor" unterzeichnete Vorrede. Darin heißt es: „... Und sintemal die Kunst Musica unter allen freien Künsten vorwahr nicht die geringste, sondern (meins Achtens) eine göttliche, himmlische, heilige Kunst, welche in der heiligen Schrift fur (vor) allen andern Künsten mit starkem Grund sehr gelobt und gerühmt wird ‚da(e)nn sie gehört auch eigentlich und erblich zu der heiligen Theologia, ja sie ist in der Theologie gar eingewickelt und verschlossen, also daß, wer der Theologia begehrt, nachforscht und lernt, der wird auch die Kunst Musica, ob er's gleich nicht siehet, fühlt noch verstehet, darunter erwischen. Darumb ist die Musica nicht eine solche Kunst, wie etliche sie halten, die nur zu Reizung fleischlicher Begierd, Freud und Leichtfertigkeit gebraucht, wie man denn pflegt alle Gottesgaben fleischlich und widersinnig zu gebrauchen, sondern sie ist eine Kunst, und dazu gegeben, daß man Gottes Gnad und Barmherzigkeit dadurch rühmen und preisen soll, davon dann der Geist zu Gott lustig und das faule, träge Fleisch zu Gottes Lob und Dienst fröhlich und wacker wird. Dieweil aber diese schöne Kunst Musica von wegen, daß man sie für unnötig, gering und leichtfertig gehalten, sonderlich in deutschen Landen, sehr gefallen (verfallen), hab ich Gott und seiner heiligen gegebenen Kunst Musica zu Lob und Ehr, zu Erweckung Lust und Lieb, Euern Fürstlichen Gnaden zu dieser Kunst, zu Trotz alle(r) derjenigen, so solcher Kunst Feind sein, etliche deutsche einfältige Reim, meines geringen Verstands, neulich gemacht, mit welchen ich E. F. G. als zum untertänigen geringen Geschenk will verehrt haben ..."[3])

---

[1]) Nicht den Wittenberger, wie H. Holstein, ebenda S. 205 behauptet.

[2]) J. W. betont durchgängig Músik (von lat. musica).

[3]) „Lob und preis der löblichen Kunst Musica. Durch H. Johan Walter / der Cantorey zu Torgau Cantor". Einziges Exemplar im Besitz der Herzoglichen Bibliothek Gotha, Sign.: Poes. et Litt. 4. 2935. Die betr. Vorrede und Widmung an die ernestinischen Herzöge fehlt in dem datierten Druck von 1538 (vollständige Exemplare in der Staatsbibliothek Berlin, der Landesbibliothek Weimar und in den Univ.-Bibliotheken Halle und Rostock).

Das zweite Lobgedicht J. W.'s auf die Musik (1564)[1] enthält zugleich die erste Veröffentlichung von J. W.'s Übersetzung der lateinischen Praefatio: „Martinus Luther musicae studiosis" von 1538, die unter der Überschrift: „Vorrede des heiligen teuren Mann Gottes, Doctoris Martini Lutheri, von der himmlischen Kunst Musica, vormals nie deutsch im Druck ausgangen. Allen Liebhabern der freien Kunst Musica wünsch ich Doctor Martinus Luther Gnad und Fried von Gott dem Vater und unserm Herrn Jesu Christ" mit folgenden Worten beginnt: „Ich wollt von Herzen gerne diese schöne und köstliche Gabe Gottes, die freie Kunst der Musica hoch loben und preisen." Es folgt eine Vorrede J. W.'s in 49 in Akrostichonform (musica oder acisum) gedichteten Strophen, weiterhin 4 Strophen über die musikalische Bedeutung des Discantus Altus, Tenor, Vagans, anschließend „der Musica Testament und letzter Wille samt allen ihren Stimmen in 7 geistlichen Strophen mit den Überschriften: Discantus, Altus, Tenor primus, Tenor secundus, Vagans, Basis und Basis secundus; endlich der „Beschluß Johann Walthers.... Geben Torgau am letzten Augusti Anno 1564." (Vgl. S. 74).

Noch sind die drei Holzschnitte erwähnenswert, die die J. W.'schen Lobgedichte von 1538 und 1564 schmücken: ein Lutherbildnis in Halbfigur (in der Haustracht) von Lukas Cranach d. J. (1515—1586) mit der Unterschrift: „Gott hat durch mich dem deutschen Land Sein Wort der Gnaden rein gesandt. Wie dieser Schatz jetzt wird verehrt, Solchs j(e)dermann sehr wohl erfährt. Was ich dem Undank prophezeit, Ist für (vor) der Tür, die Straf nicht weit;"[2] eine Darstellung der Frau Musica auf der Rasenbank, ebenfalls von L. Cranach d. J. (vgl. Abbildung Nr. 7); eine Darstellung der Frau Musica mit der Laute in modischer spanischer Tracht von Jacob Lucius d. Ä. (ca. 1530—1597), die zuerst in einer Holzschnittfolge der sieben freien Künste bei Gabriel Schnelboltz in Wittenberg erscheint. Lorenz Schwenck, der Wittenberger Drucker der W.'schen Reime, hat die Darstellung der Frau Musica aus ihrer reanissancemäßigen Umrahmung durch oberitalienische Archi-

---

[1]) Eine Faksimileneuausgabe der beiden Lobgedichte J. W.'s befindet sich im Bärenreiter-Verlag (Kassel) in Vorbereitung.

[2]) Vgl. Hildegard Zimmermann, Bildnis-Holzschnitte und Texte zu Luthers Gedächtnis (Zeitschr. für Buchkunde, Jg. 2, 1925), S. 101.

tektur bei J. Lucius herausgelöst und den gewonnenen Ausschnitt seinem Druckwerk beigegeben (vgl. Abbildung der Lucius'schen Vorlage Nr. 8).[1])

Die Literatur derartiger Lobgedichte auf die Musik ist auf humanistischem Boden weit verbreitet,[2]) obzwar die Quellen für Luther und J. W. dort nicht zu finden sind, sondern vielmehr im spätmittelalterlichen deutschen Meistergesang gesucht werden müssen. Schon die Erfindung der deutschen „Frau Musica", die bei Luther und J. W. zum ersten Mal begegnet, entspricht meistersingerlichem Brauch, abstrakte Begriffe zu personifizieren. Für diese Tradition sei auf ein bisher unbeachtet gebliebenes „Lob des Gesanges" des Magdeburger Meistersingers Valentin Voigt (Voith)[3]) hingewiesen, das folgendermaßen beginnt:

---

[1]) Über die Holzschnittfolge von Lucius vgl. Heinrich Röttinger, Beiträge zur Geschichte des sächsischen Holzschnittes, Straßburg 1921, S. 90 f. Die Originale der Folge (Dialectica, Rhetorica, Musica, Arithmetica, Astronomia) befinden sich in der Wiener Albertina. (Größe des Originals der Musica: 281×172 mm). Der Drucker (auch Musikdrucker) und Formschneider Jakob Lucius d. Ä. ist ca. 1530 in Siebenbürgen geboren, in Wittenberg zuerst in den 1550 er Jahren nachgewiesen, von wo er 1564 als Universitätsbuchdrucker nach Rostock und 1578 in gleicher Eigenschaft nach Helmstedt übersiedelt, wo er auch als Musikdrucker hervortritt (z. B. Leonhart Schröter's „Neue Weihnachtsliedlein" (1586/87) druckt) und 1597 stirbt. (Vgl. Hildegard Zimmermann im Künstlerlexikon von Thieme und Becker).

[2]) Es seien nur genannt: Johannes Boemus, Liber heroicus de musicae laudibus, Augsburg 1515 (deutsche Übersetzung in den Monatsheften f. Musikgeschichte, Jg. 5, Berlin 1873, S. 101 ff.) und Georg Libau, De musicae laudibus oratio, Krakau 1526, gedruckt 1540 (vgl. Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft, Jg. 13, Leipzig 1912, S. 472 und Ztschr. f. Musikwissenschaft, Jg. 5, Leipzig 1922, S. 20 ff.).

[3]) Diese aus sieben 26zeiligen kunstvollen Strophen (mit spätmittelalterlicher Binnenreimbildung) bestehende Dichtung befindet sich in einem 473 Seiten umfassenden Foliband, den Voigt mit eigenen Meistergesängen aus der Zeit von 1536 bis 1557 angelegt und „Anno Salutis 1557, Etatis mee 70" unter der Ernestinischen Devise: Verbum Domini manet in eternum seinen „gnädigen Herrn", den Herzögen Johann Friedrich, Johann Wilhelm und Johann Friedrich d. J. von Sachsen, gewidmet hat mit der Bitte, den Band in ihrer „christlichen Liberei zu verwahren" (heute im Besitz der Univ.-Bibl. Jena, Elect. fol. 100). Auf eine Genealogie des sächsischen Fürstenhauses folgt Bl. 10 ff.: „Lob des Gesanges Im Langen Wolfferam [Ton]. Lob des Gesangs In Gemein". Valentin Voigt ist 1487 in Chemnitz (Sachsen) geboren, 1507 in Wittenberg immatrikuliert und lebt seit ca. 1536 in Magdeburg als Steuerbeamter und Bürger. Vgl. Paul Uhle, Der Dramatiker und Meistersinger Valentin Voith aus Chemnitz (Festschrift zum 25. Jubiläum des Vereins für Chemnitzer Geschichte, Chemnitz 1897, S. 159 ff.). Bemerkenswert ist die stilistische Verwandtschaft mit der altertümlichen Strophenbildung Adams von Fulda.

„Nu horet zu in Liebe Brunſt
Von der aller edelſten Kunſt
Des Geſangs, und das nicht umbſunſt,
So will ich Euer Lieb und Gunſt
Sein. Ehr, Stärk, Nutz, den rechten Grund
Euch tuen kund / Gunt
Ihr mir hie der Zeite. —"

Es wird dann die Schöpfungsgeſchichte, der Sündenfall, Gericht, Barmherzigkeit und Gnade, ſowie die daraus fließende Erfindung des Geſangs als Lobpreiſung Gottes beſungen. Gegen irdiſches Leid und Jammer ſei ſchon Jubal „die Musica in manchem Ton" gegeben, woraus ein jeder den Zweck des Geſangs merken könne:

Valentin Voigt:

„Nämlich zu Gottes Lob und Ehr
Zu Nutz und Lehr / Mehr
Zu des Leibs Geſunde. —
Dieweil dann dieſe Kunſt auch zwar
Allein von Gott gegeben klar,
So hat ſie jo gar hoch vorwahr
vor andren Ruhm und Adel gar.
Sie iſt in der Theologei
Bedeckt ganz frei / Bei
Ewig ungeſcheiden. —
Wo Gottes Wort das Herz entzind
Der Geſang ſich ſo bald do find,
Den Geiſt er offenbart geſchwind;
Drumb all Kunſte dem gleich nicht ſind.
Auch Gottes Reich der nu(n)mehr ſchreit
Darumb allzeit / Weit
Ehrlich tu ihn leiden. —"

Johannes Walter:

„Hieraus wird jeder merken wohl,
Wie man die Muſic brauchen ſoll:
Aufs erſt zu Gottes Lob und Ehr,
Darnach dem Leib zu Nutz und Lehr.
Dieweil kann dieſe Kunſt vorwahr
Allein von Gott gegeben dar,
So hat ſie ja gar hoch und weit
Für andern Ruhm und Adelheit
Sie iſt mit der Theologie
Zugleich von Gott gegeben hie,
Gott hat die Muſic fein bedeckt
In der Theologie verſteckt.
Er hat ſie beid in Fried geſchmückt,
Daß kein der andern Ehr verrückt,
Sie ſind in Freundſchaft nahe verwandt,
Daß ſie für Schweſtern wern erkannt.
Wo Gottes Wort das Herz entzünd
Doſelbs die Muſic bald ſich find.
Die Muſic iſt ein himmliſch Kunſt,
Sie offenbart des Geiſtes Brunſt.
Kein Kunſt auf Erd wird ihr vergleicht.
Aus Gottes Reich ſie nimmer weicht."

Daraufhin werden die bekannten muſikaliſchen Stellen aus der Bibel aufgeführt (aus dem A. T. der Geſang der Iſraeliten nach der Errettung aus Pha-

raos Hand, die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai, die Mauern von Jericho, Saul, David, Elisa; aus dem N. T. der Gesang der Hirten bei Christi Geburt, Ausspruch des Paulus) und die Wirkungen der Musik auf den Menschen geschildert. Die letzte (7.) Strophe lautet bei:

Valentin Voigt:

„Der Gesang bei Gott ewig ist
All ander Kunst vorgehet, das wißt,
Allein Gesang der bleibt all Frist
Im Himmel gar ohn alle List:
Itzt hat man nur Schatten darvon,
Werd aufgeton / Schon
In Himmel so zarte. —
Man nicht bedarf in Himmel frei
Der Logik Kunst, Grammaticei,
Geometrie, Astronomei,
Kein Medizin, Juristerei,
Allein die schöne Musica
Die bleibt allda / Ja
Im Himmel allfahrte. —
Do werden all Cantores sein
Mit Ruhmb und Preis Gott loben, ehren rechte,
Gott danken seiner Gnad allein,
Uns erzeigt durch Christum menschlich Geschlechte.
Und singen all ein Liedlein neu
Von Gottes Lieb und hoher Treu.
Gott geb, daß wir ohn alle Scheu
Singen mit Freud ohn alle Reu,
Mit allen Auserwählten reich,
Wers gert wahrleich / Gleich
Sprech Amen, solchs warte. —"

Johannes Walter:

„Die Music mit Gott ewig bleibt,
Die andern Künst sie all vertreibt.
Im Himmel nach dem Jüngsten Tag
Wird sie erst gehn in rechter Wag.
Itzt hat man Hülsen nur darvon,
Dort wird der Kern recht aufgetan.
Im Himmel gar man nicht bedarf
Der Kunst Grammatik, Logik scharf,
Geometrie, Astronomei
Kein Medizin, Juristerei,
Philosophei, Rhetorica,
Allein die schöne Musica.

Do werdens all Cantores sein,
Gebrauchen dieser Kunst allein,
Sie werden all mit Ruhm und Preis
Gott loben hoch mit ganzem Fleiß
Und danken seiner großen Gnad,
Die er durch Christ erzeiget hat;
Sie singen all ein Liedlein neu
Von Gottes Lieb und hoher Treu.
Solchs Singen ewig nicht vorgeht,
Wie in Apokalypsi steht. (Offbg. Joh. 5, 9 und 14, 3

Gott helf uns allen auch dohin,
Daß wir bei Gott in einem Sinn
Und allen Auserwählten gleich
Singen mit Freud in Gottes Reich.
Lob, Ehr, Weisheit und großer Dank,
Preis und Kraft sei von Anfang,
Immer und ewiglich getan,
Drum laßt uns auch nu heben an
Und Gott den Herrn mit großem Schall
Und seinen Namen loben all.
Amen, Amen, daß Wahrheit sei,
Dorzu uns Gott sein Gnad verleih."

Aus der bloßen Gegenüberstellung schon dieser wenigen Strophen erhellt der enge Zusammenhang beider Lobgedichte auf die Musik, sowohl nach Aufbau und Gedankenführung, wie nach wörtlichen Übereinstimmungen. Auch das Lobgedicht von 1564 ist nichts anderes als eine erneute und vertiefte Umprägung des Gedankengutes von 1538. Erwägt man, wieviel der Meistergesang seinerseits der scholastischen Musiklehre und -literatur verdankt,[1]) so ist eine solche Übernahme traditioneller Motive des Lobes der Musik auch durch Valentin Voigt verständlich. Als Ausdruck der Selbstbesinnung des christlichen Musikers auf den Sinn der musica und der Bedingungen ihrer Möglichkeit wird im deutschen Kantorentum älteres Geistesgut aus der praktischen und schulmäßigen Lehre der „freien Kunst des Gesanges" weitergepflegt, älteres Geistesgut, das J. W. im breiten Zug des hochscholastischen Erkenntnisprogramms der „reductio artium ad theologiam" (Bonaventura) bedeutsam erneuert.

Den entscheidenden Anstoß zum Entwurf seiner Dichtungen hat J. W. im musikalischen Umgang mit Luther selbst empfangen, von dessen Musikliebe und -verständnis er das bekannte Zeugnis ablegt: „so weiß und zeuge ich wahrhaftig, daß der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral- und Figuralgesange große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmals gesehen, wie der teure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geiste ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wußte."[2]) Der äußere Anlaß dazu mag sich in dem musikalischen Hause des Wolfgang Reißenbusch in Torgau[3]) geboten haben, wo der Reformator Anfang April 1538 abgestiegen war

[1]) Vgl. Wolfgang Stammler, Die Wurzeln des Meistergesangs (Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 1, Halle 1923; S. 529 ff.).

[2]) Michael Praetorius, Vorrede zur Leiturgodia Sionia Latina (Wolfenbüttel 1612), auch Syntagma musicum Bd. 1, Wolfenbüttel 1614, S. 451. Vgl. über Luthers Hauskantorei Hans Preuß, M. Luther, der Künstler, Gütersloh 1931, S. 100 ff. Es ist überliefert, daß Luther „in cantu figurali den Alt mitsang" (ebenda, S. 101).

[3]) Der Kursächsische Rat Dr. W. Reißenbusch ist aus Torgau gebürtig, Singerknabe unter Rupsch, studiert seit 1499 in Leipzig, wendet sich im Stiftungsjahr der Universität Wittenberg dorthin, hat in Italien studiert, seit 1508 in Bologna, ist 1515 Kanzler der Universität Wittenberg, heiratet 1525 und kauft Haus und Hof in Torgau, wo bei seinen Söhnen der junge Michael Schulteis Hauslehrer war, und stirbt 1540.

und musiziert hatte, worüber es in den Tischreden heißt: „Deinde in domo Wolff Reissenbusch in coena cantores canebant. Respondit: Musica est insigne donum Dei et theologiae proxima."[1] Mit diesem Hinweis auf das überschwengliche Geschenk Gottes und die Nähe zur Theologie ist zugleich der Tenor des J. W.'schen Lobes der Musik angestimmt.

Abschließend kurz zusammengefaßt sind es vornehmlich zwei Schichten, die den für J. W. gültigen Musikbegriff, seine Musikanschauung bestimmen: 1) eine kontemplative (musica als ein Werk) und 2) eine aktive (musica als ein Wirken).

1) Musik ist ein Werk: Schöpfungswerk und Gnadengabe Gottes, Werkzeug des heiligen Geistes, den Schöpfer darin zu erkennen und zu lobpreisen, „ein Regiererin aller Bewegung des menschlichen Herzen..., ihr mächtig und gewaltig, durch welche doch oftmals die Menschen gleich als von ihrem Herren regiert und überwunden werden." (J. W. nach Luther.) Hiermit ist jener objektive Seinsgrund der ars musica gemeint, jene vorklangliche Tiefenschicht des Musikalischen, die von der künstlerischen Phantasie und dem Ichbewußtsein des Musikers abgelöst, der Erlebnisperspektive entrückt, sowohl das Dasein des Musikers als auch des musikalischen Kunstwerks begründet, und in der schon Augustin den existentiellen Wesensbegriff der Musik gesehen hat.[2] Über diese in der mittelalterlichen Tradition des musica-Begriffes verwurzelte objektive Seinsweise des Musikalischen, die nur einem kontemplativen Innewerden zugänglich ist, lagert eine aktive Schicht des Musikbegriffes, die in der reformatorischen Musikanschauung immer mehr an Bedeutung gewinnt, ohne jedoch ihren Halt in der grundlegenden kontemplativen Schicht zu verlieren; denn insbesondere das kontemplative Hören spielt für den Musiker der Reformationszeit noch eine nicht zu unterschätzende Rolle.[3]

---

[1]) Weimarer Ausgabe, Bd. 3, S. 636.

[2]) Vgl. die Freiburger Dissertationen von Heinz Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica" (1928); Wilhelm Hoffmann, Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de arte musica (1930); dazu Gerhard Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto (1929).

[3]) Luther erkennt darin die zentrale christliche Sinnestätigkeit überhaupt, wenn er in einer seiner ersten Vorlesungen, derjenigen über den Hebräerbrief von 1517/18 ausdrücklich sagt: „solae aures sunt organa Christiani hominis" (Hans Preuß, Martin Luther, der Künstler, Gütersloh 1931,

2) *Musik ist ein Wirken*: Musizieren, Singen, Spielen und Hören des Menschen, das aus dem Schöpfungsglauben, dem Bekenntnis zu Gott als dem Schöpfer und zu Christus als dem Erlöser lebt. Der gläubig, d. h. im Gehorsam gegen den Schöpfer und Herrn, Musik Vollziehende, der singende, spielende, hörende Mensch wird in seinem Musizieren und Hören hineingerissen in die Bewegungsrichtung der den Schöpfer durch sich selbst lobpreisenden musica, und dabei vor die Entscheidung für oder wider den Geist des Reiches Gottes und seiner Herrlichkeit gestellt, zum „rechten, christlichen und nützlichen Brauch der Musik", zur Lobpreisung Gottes und Vergegenwärtigung des göttlichen, im Glauben ergriffenen Wortes geführt. Aus dem entschiedenen Ernst des Glaubens entspringt ihm dann die frohe Hoffnung auf eine „*himmlische Kunst Musica*" und eine *himmlische Kantorei*, die nicht nur Verklärung und Vollendung des vergänglichen Musizierens auf Erden, sondern auch Verheißung auf ein rein geistiges Musik-Sein und -Wirken, ein Wegweiser zu einem ganz neuen und ewigen Musikalisch-Sein, den „letzten Dingen" der Musik bedeutet: „Do werden's all Cantores sein, gebrauchen dieser Kunst allein." (Vgl. den Lobgesang der Engel und Kreaturen in der Offenbarung des Johannes 5, 11—14). In solcher apokalyptischen Weisung und Verheißung der in die Ewigkeit hineingedachten musica, wo am Ende der Zeiten jenseits des Todes Musik und Musizieren, auf Erden verachtet und mißbraucht, herrlich in Erfüllung gehen, gipfelt J. W.'s Musikanschauung: „Weil das unwidersprechlich, daß die Musica eine göttliche Weisheit und Gottes Gabe, die er zu seinem Lob erschaffen, dadurch er auch im ewigen Leben von allen Auserwählten in Ewigkeit wird gepreiset werden, so mögen die Verächter dieser edlen Kunst bedenken, was sie Gott zu seiner Zeit für solche Verachtung antworten wollen." In dem Heimweh nach der himmlischen Musik, in der Erkenntnis des Glaubens und der gläubigen Hoffnung wird die „Frau Musica" zur Schwester der Theologie.

Von J. W.'s *musikalischer Eschatologie* her empfängt schließlich das lebendige und gültige Verhältnis des reformatorischen Musikers zu aller irdischen Musik und allem irdischen Musizieren einen neuen Ernst, eine neue Ehre, Würde, Freiheit, Verantwortung und rechte Ehrfurcht vor dem hohen

S. 132); allerdings verkennt Preuß die grundwichtige ontische Schicht in Luthers Musikbegriff, dessen Auslegung er vielmehr in der Richtung auf „musikalische Herzensergießungen" (S. 120) unternimmt; vgl. dazu „Die Furche" Jg. 19, Heft 1, S. 70 f.

und wunderbaren schöpferischen Geheimnis seiner Kunst und seines Amtes. Hierin liegt ein drittes und letztes Moment des evangelischen Ansatzes im Lebenswerk Johannes Walter's[1]), der in der Musikgeschichte aufragt als der bedeutendste und fesselndste Gründer der lutherischen Musik und Musikanschauung in den Kirchen Deutschlands: „in Germaniae Ecclesiis gravissimus et suavissimus Lutheranae Citharae conditor."[2])

---

[1]) Für eine kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke J. W.'s fehlt es vorläufig noch an einer genügenden Kenntnis, Sichtung und Durchforschung der dafür in Betracht kommenden handschriftlichen und gedruckten Quellen. Diese weitschichtige Aufgabe ist neuerdings von Otto Schröder (Halle a. S.) in Angriff genommen worden (vgl. dessen Hinweis in Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 14, Leipzig 1931/32, S. 178 ff.). — Eine musikgeschichtlich-stilkritische Untersuchung, die Verfasser vorliegender Abhandlung im Anschluß an diese zu veröffentlichen gedenkt, ist dem Wittenberger Chorgesangbuch von 1524 und dem Jugendschaffen J. W.'s insgesamt gewidmet; sie behandelt die Auseinandersetzung der innerdeutschen Tradition des spätgotischen Liedstiles mit der abklingenden humanistischen Romantik burgundisch-niederländischer Kunst am kursächsischen Hofe Friedrichs des Weisen und Johann des Beständigen.

[2]) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. I, Wolfenbüttel 1614, S. 15. Die wichtige Stelle ist (neben anderen) in dem der Univ.-Bibl. Freiburg i. Br. gehörigen, aus dem Besitz der Benediktinerabtei St. Peter im Schwarzwald („Monasterii D. Petri in sylvâ Herciniâ") stammenden Exemplar des Syntagma (Sign.: F. 9327) in unmißverständlicher Weise mit einem Papierstreifen überklebt.

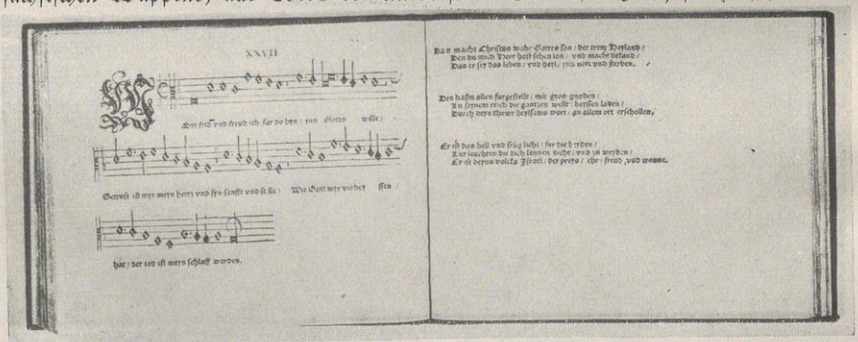
Verzeichnis der Abbildungen.

1. Anfang einer Huldigungsmesse von Josquin für Friedrich den Weisen (mit Darstellung des kursächsischen Wappens) aus Cod. 3 der Universitäts-Bibliothek Jena, fol. 15'; zu Seite 23.
2. Aus dem gedruckten Tenor-Stimmheft von J. W.'s Wittenberger Gesangbüchlein von 1524 der Stadtbibliothek (Stadtmuseum) Dresden; zu Seite 51.
3. Anfang einer Marienmesse von Josquin (mit Darstellung Friedrichs des Weisen und seines Schutzpatrons, des hl. Bartholomäus) aus Cod. 3 der Universitäts-Bibliothek Jena, fol. 29'/30; zu Seite 21.
4. Aus J. W.'s Kantional von 1545 der Herzogl. Bibliothek Gotha; zu Seite 54.
5. Aus einer gedruckten Huldigungsmotette von J. W. für Luther, Melanchthon und Friedrich den Großmütigen von 1544; zu Seite 54.
6. Aus derselben Motette.
7. Darstellung der Frau Musica auf der Rasenbank von L. Cranach d. J.; zu Seite 94.
8. Darstellung der Frau Musica mit der Laute von J. Lucius d. Ä.; zu Seite 94.
9. Probe der Handschrift von Conrad Rupsch (1521).
10. Probe der Handschrift von J. W. (1545).
11. Probe der Handschrift von J. W. (1567).
12. Abdruck des Siegels von J. W.
13. Torgau mit Schloß und Elbbrücke auf einem Jagdbild von L. Cranach d. J. (1545).
14. Torgau nach einem Stich von Merian (1650).

Abbildungen



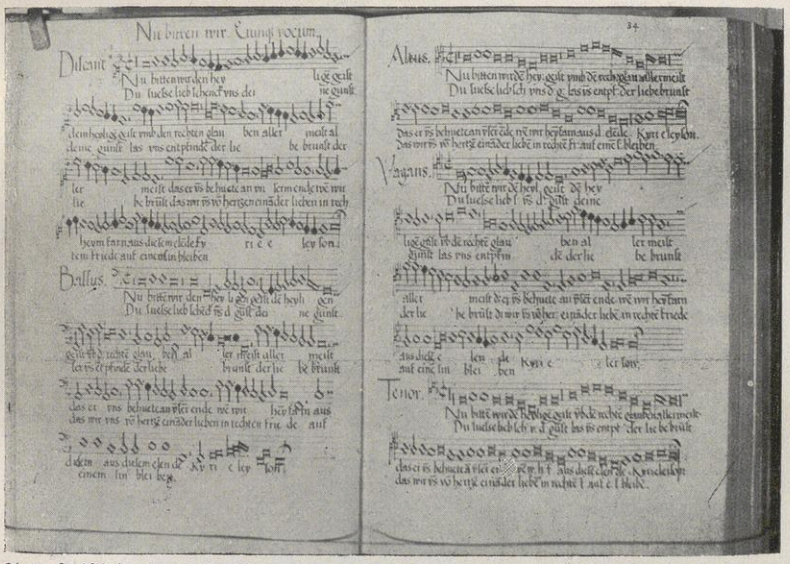
1. Anfang einer Huldigungsmesse von Josquin für Friedrich den Weisen (mit Darstellung des kursächsischen Wappens) aus Cod. 3 der Universitäts-Bibliothek Jena, fol. 15'; zu Seite 25.



2. Aus dem gedruckten Tenor-Stimmheft von J. W.'s Wittenberger Gesangbüchlein von 1524 der Stadtbibliothek (Stadtmuseum) Dresden; zu Seite 51.



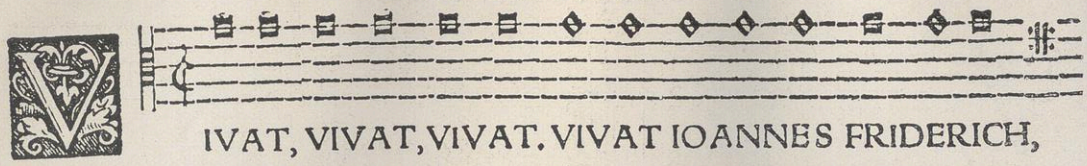
3. Anfang einer Marienmesse von Josquin (mit Darstellung Friedrichs des Weisen und seines Schutzpatrons, des hl. Bartholomäus) aus Cod. 3 der Universitäts-Bibliothek Jena, fol. 29'/30; zu Seite 21.



4. Aus J. W.'s Kantional von 1545 der Herzogl. Bibliothek Gotha; zu Seite 54.

TERTIA VOX. ALTVS.

PRIMA PARS.



VIVAT, VIVAT, VIVAT. VIVAT IOANNES FRIDERICH,
ELECTOR ET DVX SAXONVM,
DEFENSOR VERI DOGMATIS,
PACISQVE CVSTOS PERVIGIL,
VIVAT PER OMNE SECVLVM.

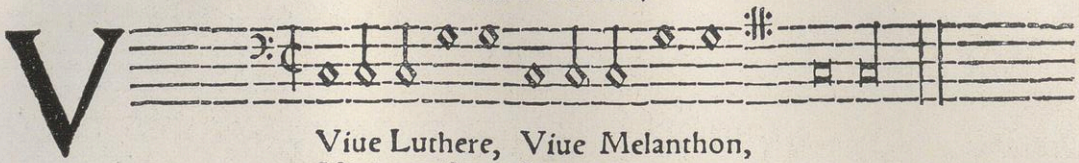




5. Aus einer gedruckten Huldigungsmotette von J. W. für Luther, Melanchthon und Friedrich den Großmütigen von 1544; zu Seite 54.

QVINTA VOX. BASSVS.

PRIMA PARS.



Viue Luthere, Viue Melanthon,
Viuite noſtræ Lumina terræ,
Charaq; Chriſto Pectora, per vos
Inclyta nobis Dogmata Chriſti Amen.
Reddita, veſtro Munere, pulſis
Nubibus atris, Prodijt ortu
Candidiore Dogma ſalutis,
Viuite longos Neſtoris annos.





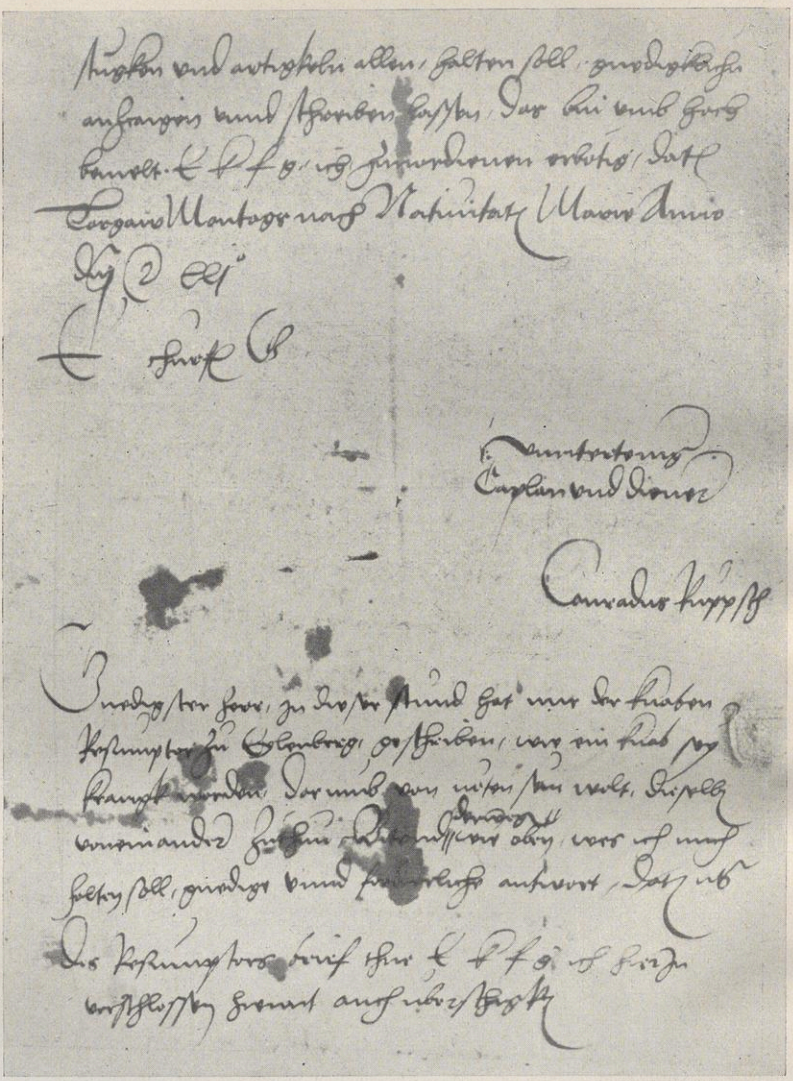
6. Aus derſelben Motette.



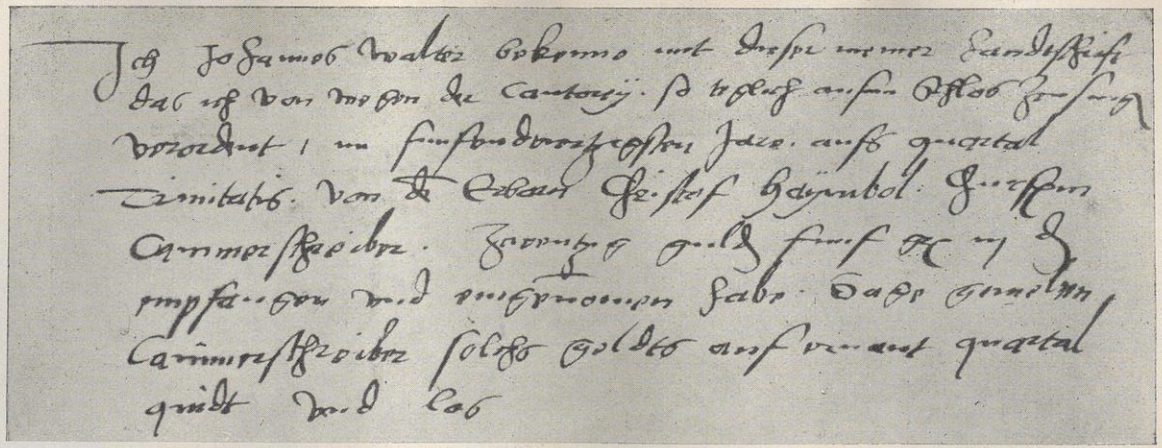
7. Darstellung der Frau Musica auf der Rasenbank von L. Cranach d. J.; zu Seite 94.



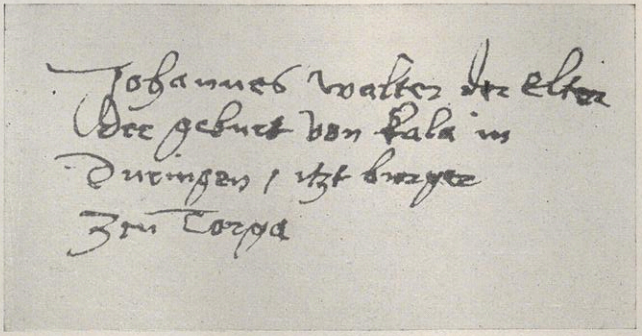
3. Darstellung der Frau Musica mit der Laute von J. Lucius d. Ä.; zu Seite 94.



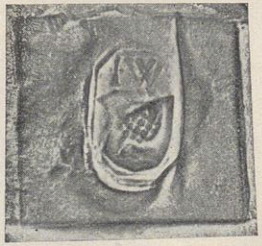
9. Probe der Handschrift von Conrad Rupsch (1521).



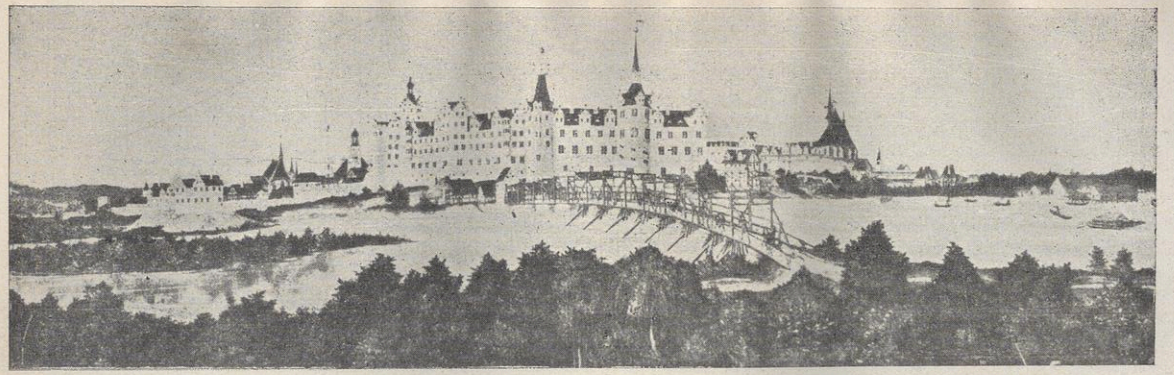
10. Probe der Handschrift von J. W. (1545).



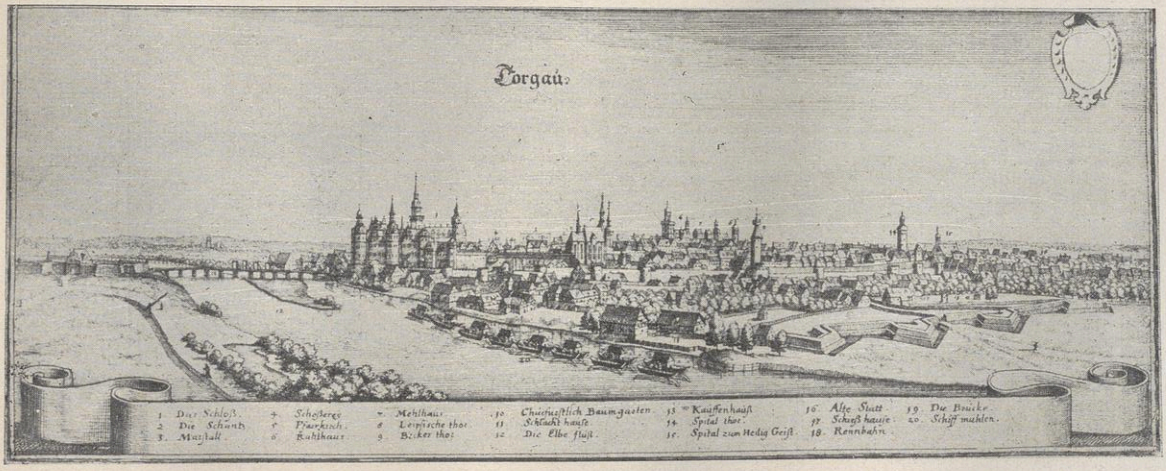
11. Probe der Handschrift von J. W. (1567).



13. Abdruck des Siegels von J. W.



13. Torgau mit Schloß und Elbbrücke auf einem Jagdbild von L. Cranach d. J. (1545).



14. Torgau nach einem Stich von Merian (1650).