

Lektor Dr. F. Haberl: Geschichte der katholischen Kirchenmusik (1) — Ü im Harmonisieren der Einheitslieder (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Hoerbinger: Instrumentenkunde (1) — Formenlehre II (1).

Lehrbeauftragt. J. Thamm: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel und -lesen II (1) — Gehörbildung (1) — Harmonielehre I (1).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Die symphonische Dichtung (Von Beethovens Pastorale zur Alpensymphonie von Richard Strauß) (1) — S: Probleme der Programmmusik (2) — Ü im Partitur- und Generalbaßspiel (2) — CM instr., voc. (je 2).

Dozent Dr. G. Reichert: Die mehrstimmige Messe vor Palestrina (1) — Das Lied im Mittelalter in der Musik und in der lateinischen, französischen und deutschen Literatur (Colloquium mit Prof. Dr. K. Wais und Prof. Dr. H. Kuhn) (2) — Harmonielehre I (2) — Singkreis für alte Musik (2).

BESPRECHUNGEN

Ohrenvergnügendes und gemütergötzendes Tafelconfect (Augsburg 1733 / 37 / 46). Reichsdenkmale deutscher Musik. Bd. 19. Hrsg. von Hans Joachim Moser. 1942. Verlag B. Schott's Söhne in Mainz.

Das hätte sich der selige Valentin Rathgeber (1682—1750) gewiß nicht träumen lassen, daß sein „Ohrenvergnügendes und gemütergötzendes Tafelconfect“ zweihundert Jahre, nachdem er's herausgebracht, in eine monumentale Reihe deutscher Musikdenkmäler seinen Einzug halten würde. Er hatte aus triftigen Gründen sein Inkognito zu wahren versucht; aber die verschmitzte Einflechtung seiner Namensinitialen auf dem Titel bewahrte ihn doch nicht vor dem Schicksal, 1902 durch Max Friedländer eindeutig als Autor ermittelt zu werden. Inzwischen hat das Bild seiner Persönlichkeit durch Nachforschungen von Martin Kuhn, auf welche sich Hans Joachim Moser bezieht, wesentlich schärfere Konturen gewonnen. Danach ergriff er als Sohn eines Schulmeisters und Organisten in der fränkischen Rhön zunächst denselben Beruf und betä-

tigte sich um 1704 als Lehrer in Würzburg, wo ihm aber schon 1707 die Stellung aufgekündigt ward. Er wandte nun seine Schritte nach dem oberfränkischen Benediktinerkloster Banz, fungierte zunächst als Kammerdiener des Abtes, erhielt 1711 die Priesterweihe und hieß sich von da an Pater Valentin Rathgeber. Über seine musikalische Wirksamkeit in Banz erfahren wir, daß er bei der Einweihung der bekannten Barockkirche Dientzenhofers als „concinator et chori rector“ in Erscheinung trat, gleichzeitig aber auch das Festmahl der Klosterbrüder mit eigenen weltlichen Singstücken würzte. Nach etwa 20-jährigem Klosterleben — das wir uns, zumal bei den kunstfreudigen Benediktinern, gewiß nicht allzu asketisch denken dürfen — brach er 1729 aus und begab sich ohne Urlaub auf eine neunjährige Reise, die ihn von Mainfranken ins Rheinland und nach Württemberg, zuletzt nach Augsburg und München führte. Es ist die Zeit, in der er sein „Tafelconfect“ (neben einer stattlichen Reihe von geistlichen Kompositionen) veröffentlicht hat. 1738 tauchte er wieder in Banz auf, erlangte nach kurzer, aber strenger

Haft Begnadigung, schuf noch einige Werke und verstarb 1750 im dortigen Kloster.¹

Das Verdienst, sein „Tafelconfect“ wieder ans Licht gezogen zu haben, gebührt dem mit Ludwig Erk befreundeten Berliner Journalisten Ernst Otto Lindner, der als erster auch die frühdeutsche Oper in Hamburg beleuchtet hat. Auf den Neudruck der drei ersten „Trachten“ (mit gekürzten Texten) in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ (1871) war man bislang angewiesen, wollte man sich über Rathgebers Werk ein eigenes Urteil bilden; denn das in späteren Neudrucken Verstreute bildet nur einen kleinen und nicht einmal bezeichnenden Bruchteil davon.

Die Jahrzehnte von Schwartzens „Musae Teutonicae“ (Königsberg 1705/06) bis zum „Tafelconfect“ sind nicht eine schlechthin „liederlose“ Zeit. Das zeigen Handschriften wie das Liederbuch Kammerers von 1715 (Ulm), die „Musikalische Rüstkammer“ von 1719 (Leipzig), das Sing- und Spielbuch Eberhards von Oeynhausens 1725/34 (Westfalen) und die Liederhandschrift Danz'g Ms. 4014 von 1727. Aber das Versiegen der Drucke ist doch eine so auffallende Erscheinung, daß schon aus diesem Grunde die Augsburger Veröffentlichung eine hervorsteckende Figur macht. Ihren entwicklungsgeschichtlichen Standort läßt aber erst der Inhalt erkennen. Man wird dem „Tafelconfect“ weder gerecht, wenn man es nur als Ausläufer der alten Quodlibet- und Ensembleliedpraxis betrachtet, noch wenn man es mit dem Rokokolied à la Sperontes, Gräfe usf. in einen

inneren Zusammenhang stellt. Denn das „Tafelconfect“ bringt sehr verschiedene Typen von „Sing- oder Tafelstücken“. Es wurzelt mit vielen Zügen im älteren deutschen Lied, mit den entscheidenden Elementen seines Stils dagegen durchaus in der Musiksphäre des süddeutschen Hochbarock. Als echte Quodlibets (eindeutig und mehrstimmig) erweisen sich nur etwa 6 Stücke, das Orchesterlied nach Art Adam Kriegers begegnet zweimal, etwa 10 Ensemblestücke nicht quodlibetmäßigen Charakters sind vom Text her nach sehr verschiedenen Prinzipien angelegt, den Rest und damit die Hauptmasse bilden einfache Sololieder im Stile der Zeit. Das einigende Band ist der gebrauchshafte, gesellige, echt volkstümliche und nur auf Fidelitas gestimmte Charakter des Werkes. Es spiegelt die Musizierfreudigkeit, wie sie in den süddeutschen Studentenkollegien, bei Klosteraufwartungen und anderen Festivitäten damals herrschte, mit einer Frische und Lebensnähe, die doch etwas anderes zum Zuge bringen als die von Lindner empfundene „triviale Munterkeit“.

Gewiß, Rathgeber ist ein Spaßmacher, ein Juxkomponist, auch wenn er zwischendurch einmal — aber ohne den leichten Ton zu verlassen — die Musik, die Hoffnung, die Geduld oder das gute Gewissen preist. Aber er ist mehr als ein unterhaltsamer Spaßmacher, nämlich ein Vertreter musikalischen Humors, wie es in dieser Art und von diesem Format in der Geschichte der deutschen Musik nicht sehr viele gegeben hat. Sein großes Talent zeigt sich darin, daß er mit den musikalischen Mitteln seiner Zeit ein souveränes Spiel treibt, Techniken und Stile auf die einfachste Form zurechtbiegt und dabei sich unerschöpflich als Erfinder einprägsamer Melodien und spaßi-

¹ Neuerdings liegt auch eine Dissertation über Rathgeber vor: Max Hellmuth, Johann Val. Rathgeber. Ein mainfränkischer Barockkomponist. Leben und Werkverzeichnis. 1943, Erlangen (maschinenschriftl.).

ger Einfälle erweist. Er schlüpft in die Tanzrhythmen der Zeit (Allemande, Menuett, Ländler), zitiert gelegentlich ein Volkslied, parodiert den Psalmenakzent, den Opern- und Kantatenstil und gibt in dem schlechterdings nur als genial zu bezeichnenden Solmisationsquartett einen Kontrapunkt- und Fugenkurs, wie er unterhaltsamer und lustiger nie abgefaßt worden ist. Kein Zweifel, dieser Generationengenosse eines Seb. Bach und G. Fr. Telemann war ein vortrefflicher Musiker, ein wirklicher Köhner. Er formt nicht nur kleine Gebilde, sondern bewegt sich ebenso sicher in größeren, zusammengesetzten Formen. Wenn er hier Melodien auf eine endlose Schnur reiht, so überrascht er anderswo plötzlich durch prächtig parodierende Steigerungen. Das Wesentliche aber ist: er verfährt nicht schematisch, sondern zieht immer neue Register, ohne irgendwie an Natürlichkeit der Diktion zu verlieren. Wenn Moser ihn treffend als Repräsentanten des „gutmütigen mainfränkischen und schwäbischen Humors“ bezeichnet, so bedarf diese Charakterisierung doch der Ergänzung durch die richtige Beobachtung Hermann Kretzschmars, daß diesem Humor sich bisweilen auch „ein Rattenfängerzug, ein ungestümes, dämonisch forttreibendes Feuer“ beigesellt. Es ist — cum grano salis — eine ähnliche Mischung wie bei Mozart, auf den so vieles in diesem „Tafelconfect“ bis auf einzelne Wendungen (z. B. II, 7, Takt 352 f. „die Katz die last das Mausen nicht“ = Zauberflöte, ers'es Finale: „Zum Ziele führt dich diese Bahn“) vorausdeutet.

Als Komponisten der vierten, hier erstmals neugedruckten „Tracht“ nimmt Moser aufgrund entsprechender Initialendeutung und der von Eitner gegebenen Daten den 15 Jahre jüngeren Augsburgsburger Kantor I. C.

Seyfert (1697—1767) an, was mir einleuchtend erscheint. Dieser Teil läßt wohl hinsichtlich des Humors, dagegen musikalisch kaum ein Absinken gegenüber dem Vorbild erkennen. Die Musik neigt schon mehr dem galanten Stil zu, ist reich an hübschen Melodien und geschmackvoll harmonisiert.

Die vollständige Herausgabe des „Tafelconfects“ mit stilgemäß sparsamer Continuo-Ergänzung, Faksimilewiedergabe der Titel und einer Notenseite kann man nur auf ichtig begrüßen. Im Vorwort bezw. dem kritischen Apparat wünschte man sich etwas mehr Quellenhinweise. Für die zahlreichen Fäden, die zumal von den Quodlibets ins 16. und 17. Jahrhundert (Schmeltzl 1544, Orlando di Lasso sowie die Literatur des 17. Jh.) zurückführen, erhält der Benutzer nur spärliche Winke. Übrigens zitiert Raßgeber beide Volksliedweisen, die Bach im Quodlibet seiner Goldberg-Variationen verwendet: In II, 7, T. 292 ff., wie der Kritische Peicht verzeichnet, „Kraut und Rüben“ und in I, 5. Canto I. T. 7, was Moser nicht vermerkt, zu den Worten „der Seelen allergrößtes Gift“ die Weise „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“. Einige störende Druckfehler seien schließlich noch verzeichnet. S. 13. Cembalo, T. 175, zweiter Akkord muß es c“ statt a“ heißen. S. 77. Baß, T. 4, erstes Achtel muß Fis heißen. S. 162, I. Viol., T. 181, zweites Achtel ist h“ statt b“ zu lesen. S. 163. T. 205—218 ist bei sämtlichen Systemen # statt b zu setzen. S. 166, I. Viol., T. 302, zweites Viertel ist gis“ statt g“ zu lesen. Helmuth Osthoff

Daniel Friderici, Ausgewählte geistliche Gesänge. Das Erbe deutscher Musik. Landschaftsdenkmale Mecklenburg und Pommern, Heft 2. Bearbeitet von Erich Schenk und Wolfgang Voll. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1942. VI und 23 S.

Mit diesem Heft wird erstmalig dem Landschaftsraum Mecklenburg ein kleiner Ausschnitt gewidmet. Wenn hierfür Kompositionen von Daniel Friderici (1584—1638) gewählt wurden, so findet das seine Berechtigung in der zentralen Stellung, welche diesem Tonsetzer in der Musikgeschichte Mecklenburgs zukommt. Zu erwägen blieb nur, ob seinen geistlichen oder weltlichen Arbeiten der Vortritt zu lassen war. Beide Sektoren halten sich in seinem reichen und größtenteils zum Druck gelangten Schaffen etwa die Waage. Wenn die Entscheidung zugunsten der geistlichen Werke fiel, so mag die Herausgeber dabei die Überlegung geleitet haben, daß in Neudrucken bisher nur Proben aus den weltlichen Gesängen Fridericis vorlagen, während seine geistlichen Kompositionen gänzlich unerschlossen waren. Daß der Kantor der Rostocker Marienkirche auch mit ihnen viel Beachtung über den engeren Kreis seines Wirkens gefunden hat, beweisen die mehrfachen Neuauflagen einzelner Sammlungen sowie die Verbreitung einzelner Stücke durch Abschriften und Nachdrucke bis in die Schweiz. So lassen sich für die getroffene Entscheidung manche sachlichen Gesichtspunkte anführen.

Über das Leben des Tonsetzers hat die gründliche Arbeit des Mitherausgebers Wolfgang Voll („Daniel Friderici. Sein Leben und seine geistlichen Werke.“ Rostocker Dissertation, erschienen Kassel 1936) viel Neues erbracht. Aus der Gegend bei Querfurt in Thüringen stammend, kam er als armer Leute Kind auf

der Schule in Eisleben und Gerbestedt — wo er Valentin Hausmann begegnete — früh mit der Musik in Berührung. Es folgen die Lernjahre des Scholaren mit den Stationen Salzwedel, Burg, Magdeburg, Meißen und Braunschweig, auf deren Lateinschulen er den Grund zu einer gediegenen humanistisch-theologischen Bildung legte. In Magdeburg trat ihm die Persönlichkeit Friedrich Weißensees entgegen, der als Motettenkomponist deutsch-niederländische Überlieferungen mit dem neitalienischen Chorstil verschmolz. Dann führten Wanderjahre den gereiften, immer noch rastlos an seiner Bildung arbeitenden Jüngling nach Hessen Westfalen und bis in die **Niederlande, von da aus zurück nach** Osabrück, wo er seine erste Anstellung (als Lehrer) fand. Als Achtundzwanzigjähriger entschließt er sich noch zum Besuch einer Universität und kommt damit zum ersten Male mit Rostock in Berührung. Von 1614 bis 1618 bekleidet er sein erstes Amt als leitender praktischer Musiker am gräflich oldenburgischen Hofe. Dann findet er 1618 als Marienkantor in Rostock den Wirkungskreis, dem er sich bis zu seinem Tode (1638) mit Hingabe und Erfolg verschrieb.

Das Heft bietet eine Auslese aus fünf in dem Zeitraum von 1614 bis 1630 erschienenen Drucken des **Tonsetzers. Drei weitere Veröffentlichungen** Fridericis konnten entweder aus Raumgründen oder wegen des Fehlens einzelner Stimmen nicht berücksichtigt werden.

Das erste von Friderici herausgegebene Werk, das „Sertum musicale I“ von 1614, eine Sammlung mit 21 Trizinen über von Friderici selbst geschickt versifizierte Texte des **Alten Testaments**, wird durch zwei Stücke vertreten, die sehr bezeichnend für den Standpunkt sind, den der junge Tonsetzer zu einer Zeit

einnahm, als sich im Gesamtbild der deutschen Musik die verschiedensten Strömungen kreuzten. In diesen Sätzen bekennt er sich weder ganz zu den älteren deutsch-niederländischen Mustern noch zum reinen Villanelle- oder Madrigaltypus, sondern entnimmt diesen Vorbildern die ihm jeweils geeignet erscheinenden Stilmittel, doch so, daß nicht die archaischen Elemente als vielmehr die „forschriftlichen“ Madrigalisten und auf geschärfte Deklamation abzielenden romanischen Züge überwiegen, wie sie die Spätniederländer — zumal Orlando di Lasso und Jacob Regnart — dem Norden vermittelt hatten. Der Grundriß ist in beiden Fällen ausgesprochen villanellesch, und der Stil weist vor allem auf die bekannten weltlichen Muster von Regnart. Dennoch entbehrt das Gesamtbild in der feinen Verwertung und Einschmelzung der verschiedenen Techniken nicht der eigenen Züge. Bezeichnend für das Klangideal des deutschen Musikers ist vor allem der unbekümmerte Gebrauch leerer Quinten, die dem Satz neben anderem gelegentlich eine unromanische Herbheit verleihen. Einheitlicher geformt sind die beiden vierstimmigen Gesänge aus dem zweiten Teil des „Sertum musicale“ (1619). Sie betonen gleich den Trizinen den Grundriß der zweiteiligen Liedform (mit Wiederholungen), drängen aber das madrigalische Figurenwerk zugunsten eines zügigen Vortrags erheblich mehr zurück.

Gediegene kontrapunktische Kleinarbeit zeigen die beiden Stücke aus den lateinischen Binien von 1623. Gern hätte man sich eine stärkere Berücksichtigung dieses der Rostocker Schuljugend gewidmeten umfangreichen Werkes gewünscht, das gewissermaßen die praktische Ergänzung zu Fridericis bekannter und weitverbreiteter „Musica figuralis“ bildet.

Die gut gewählten Beispiele zeigen, wie Friderici hier im Sinne bester deutscher Überlieferungen ein Werk schuf, das seinem dreifachen Zweck als Übungsstoff für den Musikunterricht wie als Musik für Nebengottesdienste (vielleicht auch die Currende) und das häusliche Singen in vorzüglicher Weise gerecht wird.

Es folgen vier Stücke aus einem der Hauptwerke Fridericis, den „Cantiones sacrae“ von 1625, die, nach der Widmung an einen Kreis Hamburger Musikfreunde und den zahlreich vorkommenden freien Texten zu schließen, wohl in erster Linie als häusliche Erbauungsmusik gedacht waren. Auch hier herrscht die stereotype zweiteilige Liedform, die je nach den Ausdrucksabsichten des Komponisten bald in mehr madrigalischer, bald mehr motettischer Art ausgefüllt wird oder auch rein homophon-akkordischen Odenstil (Nr. 8) zeigt. Doch fesselt an diesen Arbeiten mehr als das Technisch-Stilistische die sehr verinnerlichte Auffassung der zugrunde liegenden lateinischen Texte: Hier erhebt sich Friderici ersamlich zur Höhe einer musikalischen Rhetorik, die stark der Art seines großen Generationgenossen und Landsmannes Heinrich Schütz verwandt ist.

Den Beschluß machen vier deutsche, schlicht liedhafte Quartettsätze aus den „Deliciae juveniles“, welche Friderici 1630 — während der Besetzung Rostocks durch Wallensteins Truppen — veröffentlichte: frische, mit sicherer Hand geformte Stücke, die jedoch keine neuen Züge von Belang hervortreten lassen.

Im ganzen vermittelt das Heft einen aufschlußreichen Querschnitt durch das geistliche Schaffen des Rostocker Kantors. Wer die Schwierigkeit ermißt, aus einem so umfangreichen Werk das Beste und zugleich Bezeichnendste für eine räumlich be-

grenzte Veröffentlichung zusammenzustellen, wird den Herausgebern für ihre Arbeit Dank wissen. Das Vorwort bietet gute Hinweise zum Verständnis der einzelnen Stücke.

Einige kritische Vermerke seien noch angefügt. Bei Nr. 2 („Also Herr Gott“) ist in der Mittelstimme, Takt 34, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, es' statt e' zu lesen. Bei Nr. 7 („O quam dulce“), Oberstimme, Takt 14, ist das letzte Viertel c'' in h' zu verbessern. Ferner ist zu Anfang von Nr. 8 („Nomen ad sanctum“) in der Oberstimme wohl g' statt gis' zu lesen; der Quartsprung mit alteriertem Grundton (gis'-c'') ergibt hier einen störenden Querstand, auch kann die betreffende Textstelle schwerlich dem Tonsetzer Anlaß zu einer so übertriebenen Ausdrucksschärfung geboten haben. Bei Nr. 13 („Auf daß in unserm Lande“) ist im Baß, Takt 1, entsprechend den übrigen Stimmen, h statt b zu lesen. Bei der Akzidentienergänzung vermißt man ein durchgehendes Prinzip. In manchen Fällen sind, wie es wünschenswert ist, bei allen entsprechenden Tönen die fehlenden Zeichen hinzugefügt, während anderswo die notwendige Ergänzung dem Benutzer überlassen bleibt. Zu verbessern ist auch das auf dem Titel angegebene Geburtsjahr Fridericis, das 1584, nicht 1586, lauten muß.

Helmuth Osthoff

Georg Rhau, Sacrorum Hymnorum Liber Primus. Erster Teil: Proprium de Tempore. Herausg. von Rudolf Gerber. Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale Bd. 21. Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1942. XX, 99 S.

Sacrorum Hymnorum Liber Primus. Zweiter Teil: Proprium et Commune Sanctorum. Herausg. von Rudolf Gerber. Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale Bd. 25. Leipzig,

Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1943. XII, 98 S.

Als die Denkmäler Deutscher Tonkunst die von Georg Rhau 1544 gedruckten protestantischen Choralsätze in der Neuausgabe von Johannes Wolf vorlegten (DDT Bd. 34), betonten sie damit die besondere Stellung, die der Wittenberger Verleger nicht nur als Herausgeber der Kirchenmusik des Urprotestantismus, sondern auch als Überlieferer deutscher Mehrstimmigkeit aus ihrer ersten Blütezeit schlechthin einnimmt. Als neue vollständige Veröffentlichung eines Rhauschen Verlagswerks können wir die vorliegende zweibändige Ausgabe der 134 Hymnenbearbeitungen begrüßen, die 1542 in Wittenberg erschienen sind. Gerber weist im Vorwort zu seiner Neuausgabe darauf hin, daß der nach der Bezeichnung des Drucks als „Liber Primus“ zu erwartende „Liber Secundus“ nicht ebenfalls als Sammelwerk herausgekommen ist, sondern in dem „Novum opus musicum tres tomos sacrorum Hymnorum continens...“ zu suchen ist, in welchem Rhau 1545 die Hymnensammlung des Sixt Dietrich veröffentlichte. Zusammen mit den Hymnen Dietrichs, deren Neuausgabe gleichzeitig mit der des Rhauschen Sammeldrucks begonnen hatte (Reichsdenkmale Bd. 23. Herausg. Hermann Z e n c k), besitzen wir also allein in Rhau-Drucken insgesamt 256 Hymnenbearbeitungen, von denen schon jetzt vier Fünftel in Neuausgaben zugänglich sind: die 134 des Sammeldrucks und 69 von Dietrich. Die noch fehlenden 53 Dietrich-Hymnen werden dem Vernehmen nach bald folgen, so daß diese wichtige Ausgabe nicht Torso bleiben wird.

Was Rhau an Hymnensätzen vereinigt hat, muß nicht nur als Grundstock lutherischer Hymnenpflege, sondern vor allem auch als Auslese des

bedeutendsten mehrstimmigen Hymnenbestandes seiner Zeit überhaupt gewertet werden. Vieles von diesem Material stammt unbestreitbar und nachweislich aus vorreformatorischer Zeit, nur ein verschwindend kleiner Bruchteil aber aus niederländischer Feder (4 Stücke). Wenn auch der nicht unerhebliche Anteil anonym überlieferter Kompositionen (41 Sätze, also fast ein Drittel des ganzen Bandes) manches Rätsel aufgibt, so muß man doch wohl Gerber beipflichten, der diesen Anteil für wahrscheinlich deutschen Ursprungs hält. Deutlich zeigt jedenfalls auch diese Rhau-Sammlung wiederum, wie stark die frühlutherische Kirche noch geneigt und — vielleicht — gezwungen war, Kirchenmusik nichtprotestantischer Herkunft zu übernehmen. Läßt man die 41 anonymen Stücke zunächst beiseite, so bleiben 93 signierte Sätze übrig, von denen 22 dem Ältesten Heinrich Finck, 39 dem sicherlich eine Generation jüngeren Thomas Stoltzer, 3 dem wiederum jüngeren Ludwig Senfl und 4 seinem Zeitgenossen Arnold von Bruck gehören. Rund drei Viertel des signierten Bestandes stammen also von Komponisten, die mit ziemlicher Sicherheit alle als nichtlutherisch anzusprechen sind. Hinzu kommen noch die 4 niederländischen Stücke: je eines von Josquin, Obrecht, Isaac und Renier. Die übrigen signierten Sätze (21) sind von deutschen „Kleinmeistern“ geschaffen, die z. T. ebenfalls nicht zu den Anhängern der neuen Lehre zu rechnen sind, wie z. B. Wolfgang Greflinger. Sicher ist das Bekenntnis zu Luther nur zu belegen bei dem Schneeberger Thomas Pöpel (Popel) der der Reformation schon sehr früh zufiel, bei Nicolaus Kropstein, der aus Zwickau stammte und in geistlichen Ämtern wirkte (Diakon in Zwickau, Pfarrer in Geyer bei Schnee-

berg), bei Wilhelm Breitengraser, dem Freunde Eoban Hesses und Schulmeister an St. Ägidien zu Nürnberg, dem Thomas Venatorius, Nürnbergs Reformator, ein Epitaphium dichtete, bei Balthasar Hartzler (Pasinarius), dem evangelischen „Bischof“ von Böhmischem-Leipa, bei dem ehemaligen Zwickauer Marien Kantor und späteren Pfarrer in Kohren Simon Cellarius (Haußkeller) und natürlich bei dem lutherischen „Ur-Kirchenmusiker“ Johann Walter. Wahrscheinlich ist die Zugehörigkeit zum Luthertum bei Matthias Eckel, der hauptsächlich in Dresden gelebt zu haben scheint und 1537 auf Befehl des protestantischen Herzogs Heinrich von Sachsen eine Komposition schrieb (Budapest, Ungar. Nationalmuseum Bártfa Ms. 22, Nr. 139). Unklar ist die Stellung des Virgilius Hauck (Haugk) und des Andreas Capella (Capellus, Cappel). Das bedeutet, daß eigentlich lutherischen Ursprungs mit Sicherheit nur 10 von 93 signierten Stücken sind. (Wenn man etwas kühner folgert, sind es höchstens 12.) Daß die Schar der älteren und jüngeren reformatorisch gesinnten Musiker so spärlich oder gar nicht bei Rhau vertreten ist — immerhin im Jahre 1542, als es schon einige Namen von überörtlicher Bedeutung gibt, also nicht etwa in der ersten Morgenröte der Reformation — scheint mir ein klarer Beweis für das rasch versiegende Interesse der protestantischen Komponisten an der mehrstimmigen Hymnenbearbeitung zu sein. Damit soll keineswegs behauptet werden, daß sich auch die Musikpflege der Kirche Luthers so schnell vom mehrstimmigen Hymnus abwendet. Der Quellenbefund aus den Jahren nach 1542 zeigt aber deutlich, daß der Hymnensatz für das protestantische Musikschaffen seine große Rolle ausgespielt hat. Neue Bearbeitungen finden sich

immer seltener; das alte, größtenteils vorreformatorische Repertoire wird, besonders in einigen Lieblingskompositionen, von Quelle zu Quelle getragen, und manche Handschriften zehren vom Abschreiben der bei Rhau erschienenen Stücke, wie ganz besonders der in Budapest, Ungar. Nationalmuseum, unter der Signatur Imp. VI aufbewahrte, aus der deutschprotestantischen Gemeinde Bartfeld stammende handschriftliche Anhang zu den bei Rhau 1544 gedruckten Responsoriumsätzen des Balthasar Resinarius.

Kann man also Rhau's Hymnendruck vom Gesichtspunkt der reformatorischen Musikpflege aus keinesfalls als einen verheißungsvollen Anfang bezeichnen, sondern vielleicht als eine im letzten Augenblick zusammengegraffte Blütenlese aus einer bereits zum Absterben verurteilten Gattung, so ist er für die deutsche Musikgeschichte schlechthin eine Quelle von unschätzbarem Wert. Ohne ihn wäre höchstwahrscheinlich der größte Teil der Hymnenkompositionen verlorengegangen oder im Halbdunkel anonym, handschriftlicher und örtlicher Überlieferung geblieben. Daß Rhau wenige Jahre vor Luthers Tod zusammenfaßt, was in der Hochburg der Reformation als Kirchenmusik geschätzt und gepflegt wird, ist also nicht nur als Zeugnis für den Musikwille und die musikalische Denkrichtung des Reformators und seiner engeren Mitarbeiter von Bedeutung, sondern hat uns einen kostbaren Schatz deutscher Musik aus den Jahren zwischen etwa 1470 und 1510 bewahrt, der sonst wohl bei dem rasch sinkenden Interesse für diese Gattung und bei dem Aufsteigen neuer Formen protestantischer Kirchenmusik in solcher Vollständigkeit schwerlich über vier Jahrhunderte hinweggerettet worden wäre. Gerade die Traditionsgebundenheit, die sich in

Rhau's Sammeldruck widerspiegelt und die zum nicht geringen Teil auf Luthers Haltung zurückzuführen ist, hat reiche Frucht getragen. Verdanken wir ihr doch die herrliche Hymnenfülle Fincks und Stoltzers. Diese beiden Großmeister, mit der imponierenden Zahl von 61 Kompositionen fast die Hälfte des Buches bestreitend, bilden das Rückgrat der ganzen Sammlung. Auf ihrer reifen Meisterschaft beruht in erster Linie der rein künstlerische Wert des Drucks. Die Neigung des deutschen Volkes zum Hymnengesang als zu einer der Lieder nahestehenden Gattung ist der Boden, aus dem die intensive Beschäftigung gerade der deutschen Meister mit dem mehrstimmigen Hymnensatz sprießt. Wie dieser sich im 16. Jahrhundert in reichem Maße entfaltet, beweisen auch handschriftliche Quellen von hohem Rang und bedeutendem Inhalt, auf die Gerber in seinem Vorwort verweist. Daß er eine vorwiegend deutsche oder doch in Deutschland mit ganz besonderer Hingabe gepflegte Kunstform ist, zeigt ein Blick auf die außerdeutsche Hymnenproduktion, die zahlenmäßig die deutsche bei weitem nicht erreicht und, wie Gerber ausführte, „eigentlich das Typische und Allgemeine in der Festfolge“ betont, während „der individualisierende Drang der Deutschen“ hier „einen größeren künstlerischen Reichtum“ schuf. Durch die Neigung zum Allgemeinen ist der weitgehende Verzicht der außerdeutschen Hymnenpflege auf mehrstimmige Bearbeitung von Heiligenhymnen bedingt. (Eine Untersuchung der mehrstimmigen Sequenzenkomposition in Deutschland und den übrigen europäischen Musikländern des 15. und 16. Jahrhunderts dürfte für die Gattung das gleiche Bild ergeben.) Dadurch begrenzt sich also schon selber die Hymnenproduktion außerhalb des deutschen Kulturraumes. Der An-

teil der Hymnensätze am Schaffen namhafter Niederländer ist weder absolut noch relativ auch nur im entferntesten mit dem Anteil bei Finck und Stoltzer zu vergleichen. Diese beiden Meister sind also Kern und Grundstock des Rhauschen Sammelwerks. Die herbe Schönheit und vom späteren Wortausdeuten noch unberührt gebliebene Großlinigkeit der Finckschen Sätze, ganz auf inniges, liebevolles Versenken in den melodischen Fluß des c. f. gerichtet, scheint aus demselben Geiste geboren wie die Meisterwerke früher deutscher Malerei. Noch ist der Hymnenduktus ungetrübt durch humanistische Deklamationstendenzen, und bei aller Intimität mancher Einzelheiten scheint noch nichts an diesen Vertonungen „vermenschlicht“. Bei der Beurteilung solcher Musik läuft man allerdings stets Gefahr, in den Musikern des 15. und 16. Jahrhunderts nur Verkünder des Außer- und Überindividuellen zu sehen. Gewiß spricht aber nicht nur etwas „aus ihnen“, dessen unpersönliche Mittler sie sind. (Wann in der Geschichte der europäischen Kunst hat es überhaupt ein solches Mittelertum jemals gegeben?) Auch Heinrich Finck ist kein Mund, der nur Worte spricht, die ein „Höheres“ oder „Übermenschliches“ durch ihn sagen will. Er ist trotz aller Unterordnung unter überpersönliche Bindungen Individualität und formt seine Werke mit seiner Meisterschaft, aus seiner persönlichen Geisteshaltung und nach seinem schöpferischen Willen. Dieser Wille aber richtet sich nicht, wie der einer späteren Generation, auf die expressiv-deklamatorische Ausdeutung des Wortes, sondern sucht die Geborgenheit des Dienstes am liturgischen Melos. Insofern kann man von ihm sagen, er lasse eine „Vermenschlichung“ der Hymnenvertonung nicht zu. Er erstrebt, wie Cle-

mens Stephani mehrere Generationen später über einen anderen Meister und aus einer anderen Situation heraus sagen konnte, eine „schöne, langsame und gottselige Melodey mit künstlichen Fugen und Stimmen“, d. h. er achtet die Hymnenmelodie und gewinnt aus ihr künstlerische Kraft und Anregung; sie ist für ihn konstruktives und ethisches Grundelement zugleich, nicht aber reines „Material“, mit dem er nach den Gesetzen kontrapunktischer Handfertigkeit beliebig schalten kann, jedenfalls nicht im „motettischen“ Sinne. Damit soll keineswegs gesagt werden, daß Finck der polyphonen Technik und der handwerklichen Kontrapunktik nicht das Ihre gegeben habe. Diese kann sich vielmehr durchaus entfalten, sie kann aber den Hymnus nicht ummodellern. Die Ungebrochenheit des c. f. ist ja eines der wesentlichen Kennzeichen der von niederländischen Motettenkünstlern noch kaum berührten frühen deutschen Mehrstimmigkeit. Man vergleiche aber nur die drei verschiedenen Bearbeitungen derselben Hymnenmelodie (*Fit porta Christi pervia*) in Nr. 28-30 der Neuausgabe, um zu erkennen, daß Finck bei aller c. f.-Bezogenheit des Satzes mit eigener schöpferischer Willensrichtung arbeitet. Die Kompositionstechnik in Einzelheiten zu verfolgen, ist hier nicht der rechte Ort. Man wird bei einer hoffentlich zu erwartenden eingehenden Untersuchung der nun leicht zugänglichen Hymnenbearbeitungen sicherlich zu wesentlichen und für die deutsche Musikgeschichte bedeutungsvollen Ergebnissen gelangen. Dazu wird der Vergleich der bei Rhau vertretenen Meister eine gute Handhabe bieten. Besonders für eine Gegenüberstellung Finck-Stoltzer liefert Rhau Druck Material in Fülle, zumal mancher Hymnus von beiden Meistern bearbeitet worden ist. Stoltzers über-

ragender Anteil an der Sammlung bietet allerdings nur einen Bruchteil seines Schaffens — das Gleiche gilt natürlich für Finck und alle anderen **Meister des Rhau-Drucks** — wie ja überhaupt die Gesamtpersönlichkeiten der Komponisten aus der Hymnenkomposition allein nicht zu erkennen sind. Mancher wesentliche Zug aus ihrem Schaffen wird sich gleichwohl aus der Behandlung dieser Gattung erforschen lassen. So wird z. B. auf den ersten Blick Stoltzers bei aller — von der Senfzeit aus gesehen — noch altertümlichen Leere des Klanges und Härte des Satzes doch nicht zu verkennende Hinwendung zu größerem Wohllaut und vollerer Harmonik auffallen. Dem großen „Block“ der Stücke von Finck und Stoltzer stehen die 41 anonymen Kompositionen gegenüber. Es lag nahe, diese ebenfalls als geschlossenen „Block“ anzusehen und einem ungenannten Meister zuzuschreiben. Das Geheimnis um den Komponisten Georg Rhau, von dem wir wissen, daß man seine Werke hochschätzte, von dem wir aber außer kleineren Beispielen in theoretischen Schriften nicht ein einziges Stück kennen, bot Anlaß, in den anonymen Sätzen — übrigens nicht nur in denen seines Hymnendruckes — Kompositionen aus seiner Feder zu vermuten. Gerber kann mit guten Gründen diese etwas unbekümmert aufgestellte Hypothese einwandfrei widerlegen, indem er einige der unsignierten Hymnenbearbeitungen schon im 15. Jahrhundert nachweist. Keineswegs ist aber damit eine Beteiligung Rhaus an den anonymen Stücken seiner Sammlung überhaupt widerlegt. Es bleibt immerhin merkwürdig genug, daß ein von den Reformatoren hochgeachteter Komponist das eigene Schaffen in den Sammelwerken, die er für diese Reformatoren und von ihnen ange-

regt herausbrachte, unterdrückt haben soll. Gleichgelagerte Fälle zeigen, daß Autor und Verleger in einer Person damals durchaus zu Wort kommen konnten (Susato, Gardane). So bleibt das Rätsel des Komponisten Rhau nach wie vor ungelöst. Stilistische und weitere bibliographische Arbeiten werden vielleicht noch einige der anonymen Hymnensätze nach Alter und Herkunft bestimmen lassen, die Auffindung signierter Konkordanzan aber ist unwahrscheinlich — wenn nicht ganz neue Quellen entdeckt werden sollten —, denn Gerbers profunde Quellenkenntnis, die sich in dem ausgezeichneten Kritischen Bericht äußert, hat nicht einen einzigen der 41 Sätze einem Autor zuweisen können. Was dann vielleicht Rhau zuzuschreiben ist, muß erst noch durch vorsichtige Stilkritik zu erforschen versucht werden; es wird ohnehin nur hypothetisch geschehen können, solange uns nicht durch ein eindeutig von ihm stammendes Stück eine Stütze für stilistische Untersuchungen gegeben ist. Der Parallellfall der anonymen Choralsätze in Rhau's Sammeldruck von 1544 kann hier unter Umständen zu Hilfe kommen. Sollte sich nämlich herausstellen, daß zwischen anonymen Kompositionen aus dem Hymnenbuch von 1542 und solchen aus den geistlichen Gesängen von 1544 unverkennbare Ähnlichkeiten bestehen, deren Evidenz auch nicht im mindesten bestritten werden könnte und die über zeitstilistische Gemeinsamkeiten und satztechnische Gemeinplätze weit hinausgingen, so käme man vielleicht dem Komponisten Rhau doch noch auf die Spur. Vorläufig bleibt es aber dabei, daß er nicht als Verfasser der unsignierten Hymnenbearbeitungen angesehen werden kann und daß auch eine Beteiligung an der Hymnenkomposition überhaupt nicht nachzuweisen ist. Die liedmäßige Begrenztheit der Hym-

nenstrophe setzt dem Umfang der mehrstimmigen Ausgestaltung gewisse Schranken. Trotzdem kann man auch hier Schwankungen feststellen, die im wesentlichen von Anlage und Entfaltung der Imitation abhängen. Neben knappen Sätzchen über pausenlosem Semibreven-Tenor (z. B. Nr. 60) stehen — auch bei älteren deutschen Meistern — Kompositionen, die das Drei- und Vierfache an Umfang erreichen. Die Mehrzahl der Stücke umfaßt aber 30-50 Tempora beim gebräuchlichen und auch im Rhau-Druck fast stets verwandten *tempus imperfectum diminutum*. Nun sagen solche Zahlenaufstellungen nur sehr bedingt etwas über die Gestaltungsstendenzen und -mittel der Meister aus, da ja schon eine längere Hymnenstrophe auch eine längere Bearbeitung verursacht und die Dehnung einer solchen Bearbeitung nicht unbedingt auf „motettische“ Ambitionen zurückgeführt werden muß, sondern z. B. schon dadurch entstehen kann, daß der an und für sich unversehrt bleibende c. f. in Brevem statt in Semibreven geführt wird. Daß Josquins einzige hier vertretene Hymnenbearbeitung zu den längsten des ganzen Bandes gehört — sie wird nur von der anonymen Nr. 42 etwas übertroffen —, deutet aber doch wohl auf die Neigung der Niederländer zur motettischen Ausweitung auch des Hymnus hin; Obrechts Satz rechnet mit 70 Tempora ebenfalls zu den längsten Stücken. Die beiden zeitweise in Deutschland wirkenden Niederländer Isaac und Renner weichen dagegen nicht von der „mittleren Normallänge“ der deutschen Meister Finck und Stoltzer ab, haben sich also vielleicht der deutschen Praxis angeglichen. Die jüngeren deutschen Komponisten sind im allgemeinen bereits von der knapperen Form der Hymnusbehandlung abgewichen, die anscheinend die ursprüngliche ist. Es

sind vor allem Hartzler, Eckel, Breitengraser, von Bruck und Kropstein, während sich Hauck und Cellarius noch im Rahmen des „normalen“ Umfangs halten. Bei den Sätzen Josquins und Obrechts ist jedenfalls schon der Umfang ein Kriterium für ihre „fremdartige“ Erscheinung, sie fallen hier ebenso auf wie die Choralmettetten des Lupus Hellinck zwischen den vielen deutschen Choralensätzen, die der Rhau-Sammeldruck von 1544 enthält.

In der Satztechnik bietet die Rhau-sche Sammlung jenes bei aller zeitstilistischen Einheitlichkeit doch reiche und vielfältige Bild, wie es der Sachkennner schon bei Nennung der Komponistennamen vermuten muß. Allein die Mannigfaltigkeit der von Stoltzer angewandten satztechnischen Mittel wäre z. B. eine eigene Studie wert, wie denn überhaupt durch die Neuausgabe der Musikforschung reizvolle Aufgaben gestellt werden, an denen hoffentlich besonders die heranwachsende junge Forschergeneration nicht vorübergehen wird. So viel Material für einen Vergleich zwischen Finck und Stoltzer bietet sich, wie schon gesagt, bisher nirgendwo in so leicht zugänglicher und bequem benutzbarer Form. Von einer Untersuchung in dieser Richtung ist aber wertvolle Bereicherung unserer Erkenntnis zu erwarten, muß sie doch an die Grundlagen unserer nationalen Musikkultur heranführen. Mannigfaltige andere Möglichkeiten zur Erforschung der deutschen Musikgeschichte bieten sich ferner, wenn man die demnächst vollständige Neuausgabe der Dietrich-Hymnen von Zenck heranziehen wird. Die Bereitstellung von Material zur Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts schreitet so schnell vorwärts, daß ein dringender Hinweis auf die hier erschlossenen Schätze sehr von Nöten ist. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß manche

der bei Rhau abgedruckten Hymnensätze die bisher einzigen im Neudruck vorliegenden Zeugnisse für die nicht zu unterschätzende Tätigkeit einiger deutscher Kleinmeister vor und während der Reformation sind. Sie dürften wohl geeignet sein, diese etwas zu sehr vernachlässigten Vertreter einer allerorten aufblühenden Kunst in das rechte Licht zu rücken.

Die von Gerber mit ausgezeichnetem Sachkenntnis besorgte Neuauflage verwendet die für das „Erbe deutscher Musik“ verbindliche Editions-technik und bringt auch, den Gepflogenheiten dieser Denkmalsreihe entsprechend, gute und instruktive Bildbeigaben. In der Textunterlegung wird man mit dem Herausgeber über einige Einzelheiten streiten können. Da es aber wohl schon in der Entstehungszeit der Quelle mehr als eine Möglichkeit gegeben hat, die Texte unter die Noten zu verteilen, besonders in den nicht-c. f.-tragenden Stimmen, würde das nur ein müßiger Streit werden. Im vorbildlichen Kritischen Bericht hat Gerber die Ergebnisse seiner ausgedehnten Quellenforschungen niedergelegt und damit ein Repertorium der Hymnenbearbeitungen vorbereitet, zu dessen Schaffung er als hervorragender Kenner dieses Gebiets berufen wäre.

Hans Albrecht

Wilhelm Martin Luther, Gallus Dreßler. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert. Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Herausg. von Hermann Z e n c k. Bd. I. Kassel, Bärenreiter-Verlag, o. J. 165 S. DM 4,80.

Der Untertitel dieser alles in allem vorzüglichen Arbeit verkündet sozusagen ein Programm. Ein „Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats“ kann schließlich nicht nur mit musikwissenschaftlichen Me-

thodenzustandekommen, sondern verlangt ein tieferes Eingehen auf die Grundlagen des Lateinschulwesens als eine reine Musikermonographie. Im Grunde folgt Luther den Spuren seines Lehrers Hermann Z e n c k, dessen „Sixtus Dietrich“ ihm ebenso Vorbild gewesen ist wie B i r t n e r s „Joachim a Burck“. Nicht nur die biographische und stilkritische Methode, sondern auch die ganze geistige Zielsetzung verraten den Einfluß der von den beiden genannten Forschern vertretenen Richtung, Musikgeschichte nicht nur als Geschichte einer Kunst zu sehen und zu treiben. Im Schulmann und Komponisten Dreßler soll die Lage des mitteldeutschen Protestantismus miterfaßt werden, besonders soweit sie sich in der Schulmusikpflege und im Musikschaffen seiner Zeit widerspiegelt. Diese Art musikgeschichtlicher Betrachtung hat sich für unsere Forschung als durchaus fruchtbringend erwiesen. Schon bei einer leichten Überspitzung der Methode setzt man sich allerdings der Gefahr aus, daß man sich vom eigentlichen Gegenstand der Musikgeschichte, der Musik, zugunsten ihrer Überwucherung mit philologisch-historischen Erörterungen zu weit entfernt und daß man sich damit die musikalisch wertende Urteilsfähigkeit schmälert, ohne die nun einmal auch die objektivste Musikgeschichtsschreibung nicht auskommt. Wenn L.s Arbeit Religions- bzw. Konfessionsgeschichte und Musikforschung eng ineinanderschachtelt, so ist damit keineswegs gesagt, daß sie dieser Gefahr erlegen ist. Die nachlutherischen innerprotestantischen Spaltungsvorgänge sind vielmehr ein Stück deutscher Geistesgeschichte, dessen genauer Beobachtung der Biograph eines Gallus Dreßler nicht entraten kann. Das kleinliche Theologengezänk, unter dem anscheinend auch Dreßler zu leiden

hatte und das nicht nur von der ihm verhaßten Orthodoxie ausging, hat manchem Gelehrten und Musiker allerlei Unbilden aufgebürdet. Allerdings sind wohl mehr Haarspaltereien als wirkliche innere Glaubensgegensätze dabei im Spiel, und auf den meisten der davon Betroffenen hat sicherlich die wirtschaftliche Bedrückung schwerer gelastet als echte Seelennot. Trotzdem bleiben die Opfer, die diese gehässigen Plänkeleien gefordert haben, auch für den historisch Denkenden eine sinnlose Kraftvergeudung, denn die Pseudo-Bekennnisprobleme einer spitzfindigen Geistlichkeit haben manche Quelle verschüttet, aus der Kunst und Wissenschaft hätten gespeist werden können und sollen. Wenn man nun sogar vermuten muß, daß Dreßlers Produktivität eigentlich vom Streit zwischen den sogenannten Philippisten und den orthodoxen Lutheranern erstickt worden ist, dann tut man gut daran, die Schande der nach dem Tode der Reformatoren sich gegenseitig verdächtigenden und verfolgenden Theologen nicht zu bemänteln. Insofern hat auch die Musikforschung das Recht, historische Begebenheiten nicht nur zu registrieren, sondern in ihrer Wirkung auf das musikgeschichtliche Geschehen auch wertend zu beurteilen.

Der erste, dem Leben und Wirken Dreßlers gewidmete Teil der L.schen Schrift bringt einige wichtige Klarstellungen. Zunächst macht L. eine für die deutschen Musiker der damaligen Zeit ganz ungewöhnliche Studienreise des jungen Dreßler nach den Niederlanden (in das heutige Belgien) glaubhaft. Die Argumente, mit denen diese These gestützt wird, sind durchaus einleuchtend und stichhaltig, und L. kann auch die Spuren der niederländischen Ausbildungszeit im Schaffen Dreßlers auf Schritt und Tritt nachwei-

sen. Ebenso gilt nunmehr die unmittelbare Nachfolge Martin Agricolas im Magdeburger Lateinschulkantorat — nach zweijähriger Vakanz — als gesichert, da L. die Behauptung widerlegt, die zwei Jahre zwischen Agricolas Tod und Dreßlers Amtsantritt seien durch ein Kantorat des Joachim Bonus ausgefüllt gewesen. Schließlich muß man mit L. — entgegen neueren Lexikographen — das Magdeburger Antrittsjahr auf 1558 festsetzen.

Das Kapitel über Dreßlers Magdeburger Zeit gehört übrigens zu den besten Abschnitten der Arbeit. Hier bewährt sich die religionsgeschichtliche Untermauerung besonders. L. versteht es, Lebensdaten und kluge Kombinationen über geistig-seelische Erlebnisse des Meisters mit Angaben über Entstehungszeit und -grund der Werke zu einer einheitlichen Darstellung zu verschmelzen. (Gerade die vorhergehende Behandlung der Jenaer Studienzeit übernimmt sich dagegen etwas an Exkursen über Lehrgegenstände, Studentenbräuche und konfessionell-philosophische Zeitprobleme.) Die zunächst feste Stellung des Melancthon-Anhängers Dreßler an der philippistisch gerichteten Lateinschule gerät ganz allmählich mit der seiner Schulkollegen ins Wanken. Sie wird gewissermaßen von innen her ausgehöhlt dank den Anfeindungen der Schule durch orthodox-lutherische Hetztheologen. Trotz einiger Rückschläge erobern sich diese Magdeburg mehr und mehr. Die Stütze, die Dreßler als Ersatz für seine orthodox gewordene Jenaer Universität in Wittenberger Kreisen gefunden hat, bricht mit der Verjagung der philippistisch gesinnten Professoren von der Leucorea auch zusammen, nachdem er 1570 noch den Grad eines Magisters an dieser erworben hatte. Unter dem Eindruck der auch in Wittenberg

wachsenden Macht der Orthodoxie wendet der Magdeburger Kantor sich immer mehr dem ganz melanchthonfreundlichen Anhalt zu, wo er schließlich 1575 als zweiter Diakon an St. Nikolai zu Zerbst unterschlüpft.

Nun ist aber festzuhalten, daß die Orthodoxie ihn in Magdeburg keineswegs brotlos gemacht hat, daß er vielmehr 1575 auf seinen Wunsch und in Gnaden entlassen wird. Man wird also geneigt sein, seine äußere Belastung durch den Konfessionsstreit zunächst einmal nicht zu schwer zu nehmen. Überraschend ist jedoch, daß der erst 38 Jahre alte Komponist ab 1571 verstummt. L. vermutet für das plötzliche Versiegen seines Schaffens „schwere äußere und innere Erschütterungen“, in erster Linie Glaubenskämpfe, da Dreßler wohl von den mächtiger werdenden orthodoxen Theologen bedrängt worden sei. Dafür, daß er nun aber in Zerbst nicht neuen Auftrieb bekommt, findet L. die Erklärung, ihm habe das Schulamt gefehlt. Wenn das richtig ist, dann müßte tatsächlich, wie L. auch argumentiert, das Kantorat für Dreßler der Ansporn zum Schaffen gewesen sein. Dann gehörte er aber zu den Kantoren im engsten Sinne des Wortes, zu jener Sorte auchkomponierender Schulmeister, denen die eigene schöpferische Leistung nur Lehrgegenstände und -beispiele zu liefern hat und die nur des Amtes wegen überhaupt komponieren. Solche „Kleinstmeister“ gibt es in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts auch; so selbstverständlich, wie L. das hinstellt, ist aber selbst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts diese Haltung nicht. Protestantische Kantorengestaltung in derartig engstirniger Form ist eigentlich ein Zeichen für schöpferische Unfruchtbarkeit. Davon kann aber doch bei einem Musiker vom

Format Dreßlers keine Rede sein. Seine Werke stehen hoch über dem Durchschnitt dessen, was man abfällig als „Kantorenmusik“ zu bezeichnen pflegt. Kann er also wirklich nach Aufgabe des Kantorats nicht mehr schaffen, weil ihm der Ansporn fehlt? Oder will er in dem untergeordneten Zerbster geistlichen Amt untertauchen und nicht mehr schaffen? Wenn man die letztere Möglichkeit erwägt, so braucht man keineswegs einer Heroisierung des gewiß bürgerlich-humanistischen Menschen Gallus Dreßler das Wort zu reden; ein gewollter Verzicht auf produktive musikalische Tätigkeit muß etwa nicht sofort einen Vergleich mit Karl V. herausfordern, er kann wesentlich unbedeutenderen Motiven entspringen. Über den letzten Lebensjahren des Meisters liegt ja überhaupt noch ein Dunkel, das auch L. nicht hat lichten können.

Der zweite Teil der Schrift behandelt Dreßlers Schaffen. In der eingehenden Untersuchung seiner Musiklehre, die sehr zu begrüßen ist und die offenbar von Zencks und Birtners Arbeiten her manche Anregung erhalten hat, geht L. wiederum bis an die Wurzeln der protestantischen Musikanschauung des Reformationszeitalters und der nachlutherischen Jahrzehnte und erreicht damit sein Ziel, im Kantor und Musiktheoretiker Dreßler den Typus des nachlutherischen Schulkantors überhaupt zu ergründen. Wiederholt stellt er hier den Einfluß des ebenfalls mitteldeutschen Theoretikers und Schulmannes Heinrich Faber fest, dessen Bedeutung für die Musiklehre, vor allem in den Schulen, über Mitteleuropa hinaus neuerdings stärker erkannt zu werden scheint. Der handschriftlich überlieferte Traktat Fabers über die *musica poetica* ist jüngst von Gurlitt gewürdigt wor-

den („Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts“. Tijdschrift der Vereniging voor Nederl. Muziekgeschiedenis, Deel XVI — 3e Stuk, Amsterdam 1942). Ein eingehender Vergleich zwischen den „beiden grundlegenden Darstellungen der *musica poetica* im 16. Jahrhundert“, wie Gurlitt Fabers und Dreßlers Traktate nennt, könnte auch für dieses Gebiet Gemeinsamkeiten zutage fördern, wie sie L. für die *musica practica* nachweist. (Gurlitts Aufsatz hat von L. nicht mehr benutzt werden können.) Das Eintreten Dreßlers für *Glarean*, dessen Lehre von den 12 Modi nur langsam in der deutschen Musiklehre Boden gewann, und seine Bevorzugung der Werke von *Orlando di Lasso* und *Clemens non Papa* in den theoretischen Schriften kennzeichnen seine „moderne“ Haltung. Die vielen Ergebnisse von L.s Untersuchungen zu diesem Teil des Dreßlerschen Schaffens eingehender zu besprechen, ist räumlich leider unmöglich.

Auch über den Kompositionen gewidmete Abschnitt kann nur in großen Zügen gewürdigt werden. L. behandelt die Werke in klaren, übersichtlichen Ausführungen und genauen, doch nicht formalistischen Analysen, wobei mancher kleinere oder größere Umweg nicht vermieden wird, wenn er Aussicht auf neue oder interessante Perspektiven zu bieten scheint. Überall findet L. starke Anlehnung an niederländische Vorbilder. Neben deutschen Psalmen- und Spruchmotetten, mit denen sich Dreßler in die von Stoltzer zu Lechner führende Reihe einordnet, sind es hauptsächlich *cantiones sacrae*, die er pflegt. Unter dieser eigentlich allgemeinen, für keine besondere Gattung geltenden Bezeichnung sind bei ihm liturgisch ungebundene Kompositionen auf lateinische biblische Texte gemeint,

also lateinische Spruch- und Evangelienmotetten. Die Worte stammen aus dem Neuen Testament, mit Vorliebe werden Aussprüche und Reden Christi gewählt, nur selten findet sich ein Lesungstext. Humanistische, bei dem Melanchthon-Anhänger Dreßler selbstverständliche Tendenzen finden ihren Niederschlag in mehreren Symbola. Hier greift der Meister auf die alte Technik des *ostinato* c. f. zurück. Die „politischen“ Motetten der Niederländer, vor allem *Clemens non Papa* und *Lasso*, mögen für ihn tatsächlich unmittelbare Vorbilder gewesen sein, obwohl die Technik längst von der deutschen Musik aufgenommen worden war (Senfl, Lemlin, Breitengraser, Walter, Othmayr u. a.). In den c. f.-losen Stücken findet L. vorwiegend die „Form der textinterpretierenden und affektausdrückenden Motette“ vor. Daß in ihnen niederländischer Einfluß und unmittelbare Einwirkung (*Clemens non Papa*) mit vollem Gewicht zur Geltung kommen, läßt sich nicht verkennen. Dreßler ist also durchaus den allgemeinen zeitstilistischen Tendenzen verpflichtet, die das Einschmelzen der letzten Reste deutscher Tradition in die siegreiche neue Kunst erstreben. Das Zeitalter, dem er generationsmäßig angehört, spült die letzten Spuren einer älteren deutschen Mehrstimmigkeit fort, und deren z. T. noch lebende Vertreter (etwa Jobst vom Brandt und Johannes Reusch) sind schon vergessen.

In einem Anhang bringt L. einen dankenswerten Bericht über die Überlieferung von Dreßlers Werken, ein Verzeichnis der Quellen und Neuausgaben, sowie schließlich ein thematisches Verzeichnis der Kompositionen. Im letzteren hätte man sich statt der in Buchstaben angegebenen Diskantanfänge lieber Noten gewünscht. Thematische Verzeichnisse von Chormusik des 16. Jahrhunderts haben

eigentlich nur einen Sinn, wenn die Anfänge aller Stimmen aus allen partes der Werke mitgeteilt werden. Diese Forderung ist aber heute nicht zu verwirklichen. So nimmt man denn mit den Buchstaben vorlieb.

L.s Arbeit erweist sich als ein sehr eingehender, grundlegender Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats und hat somit ihre Absicht erreicht. Wenn sie sich auch an einzelnen Stellen im Gestrüpp kleiner Spezialprivatissima über Nebenfragen zu verlieren droht, so ist sie doch keineswegs nur eine fleißige Zusammentragung von Material. L. steht vielmehr durchaus über seinem Stoff und weiß sein Ziel im Auge zu behalten. Trotzdem hätte man es ihm nicht übelgenommen, wenn er die Zügel noch straffer gefaßt hätte. Die Fülle von mehr oder weniger nur bedingt zum Thema gehörenden Erörterungen wird zwar immer noch gebündelt, eine stärkere Drosselung der Materialien und des Vielwissens käme aber der ganzen Darstellung zugute. L. wird das inzwischen selbst schon empfunden haben. (Die Arbeit ist längere Zeit vor dem Kriege bereits fertiggestellt gewesen.) Für die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts ist seine Dreßler-Monographie jedenfalls eine wertvolle Bereicherung und wird hoffentlich nicht sein einziger Beitrag zu diesem Forschungsgebiet bleiben.

Hans Albrecht

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

BEKANNTMACHUNG DES PRÄSIDENTEN

Aus der Tagesordnung der Vorstandssitzung der Gesellschaft für Musikforschung, die am 4. und 5. September 1948 stattgefunden hat, gebe ich Folgendes bekannt.

1. Die finanzielle Lage der Gesellschaft nötigt zu einer Nacherhebung eines Teiles der Mitgliederbeiträge für 1948.

Der Vorstand hat die in „Musikforschung“, Heft 1, S. 79 f. unter Ziff. 3 angesetzte Nachzahlung genehmigt. Um baldige Einzahlung wird gebeten. Alle Zahlungen sind zu leisten auf das Postscheckkonto der Gesellschaft, Hannover Nr. 28920. Barzahlungen an die Geschäftsstelle in Kiel werden in Zukunft zurückgewiesen werden.

2. „Die Musikforschung“ erscheint, wie vorgesehen, im Jahrgang 1948 mit zwei Einzelheften und einem Doppelheft. Beiheft Lipphardt (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 2) wurde bereits versandt; als Beiheft 3 erscheint H.-H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente (Musikwissenschaftl. Arbeiten Nr. 3).

3. Die satzungsmäßige Beirats- und Mitgliederversammlung für das Jahr 1949 wird voraussichtlich im Oktober in Kiel stattfinden. Die geplante Arbeitstagung der Gesellschaft, die im Juni oder Juli in Goslar stattfinden und mit einer Tagung für Volksmusikforschung verbunden werden sollte, fällt mit Rücksicht auf den Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel (29. Juni bis 3. Juli 1949) aus. Stattdessen wird für das Jahr 1950 ein allgemeiner musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung im Zusammenhang mit der Bach-Zweihundertjahrfeier geplant.

4. Die Arbeit am „Standard-Katalog“, die durch die Währungsreform unterbrochen worden war, wird fortgesetzt.

5. Die Arbeit an Quellenpublikationen und Gesamtausgaben wird in Verbindung mit den Forschungs-Instituten Regensburg und Kiel beschleunigt fortgesetzt. Mit dem Erscheinen des Bandes 3 der Lieder von Senfl sowie mit dem Beginn der Telemann- und der Gluck-Ausgabe ist in Kürze zu rechnen. Die