

Martin Agricola

Ein frühprotestantischer
Schulmusiker

VON
HEINZ FUNCK

1 9 3 3

Georg Kallmeyer Verlag / Wolfenbüttel

Martin Agricola

Ein frühprotestantischer
Schulmusiker

VON
HEINZ FUNCK

1933

Georg Kallmeyer Verlag/Wolfenbüttel

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

Inhalt

Einleitung	Seite: V
Literaturübersicht	1

ERSTER TEIL:

Martin Agricolas Leben und Wirken

Kapitel I: Jugendzeit in Schwiebus und Lehrjahre Herkunft aus einer Bauernfamilie — Urkundliche Quellen zur Familiengeschichte der Sores — Schwiebus, die Geburtsstadt Agricolas — Der Name Agricola als Bezeichnung bäuerlicher Abstammung — Geburtsdatum Agricolas — Politische und wirtschaftliche Verhältnisse der Stadt Schwiebus um 1500 — Agricola als Schüler der Schwiebuser Trivialschule — Bekanntschaft mit der Gregorianik — Agricola als Bauer — Eigenes Musikstudium — Wanderschaft — Frankfurt an der Oder — Leipziger Kreis um Georg Rhau — Freundschaft zwischen Agricola und Rhau — Agricola wahrscheinlich nicht in Leipzig — Kein Universitätsstudium.	3
Kapitel II: Magdeburg Zeitpunkt der Ankunft Agricolas in Magdeburg — Bedeutung der Stadt um 1500 — Schulwesen in der vorreformatorischen Zeit — Musikwesen — Agricola als Privatlehrer der Aristokratie — Einführung der Reformation (1524) — Errichtung einer städtischen Schule im Herbst 1524 — Einrichtung des Kantorats — Berufung Agricolas unter Rektor Cruciger — Wohnung beim Ratskämmerer Alemann — Agricola als erster evangelischer Kantor.	21
Kapitel III: Der Kantor Aufgaben der reformatorischen Musiker — Agricolas Musik- und Berufsauffassung — Agricola übersetzt die Musiklehre ins Deutsche — Einführung des instrumentalen Musizierens in den Schulunterricht — Gruppe der deutschen Schriften um 1530 — Ausbau und Blüte der Schule unter Rektor Major — Schulordnung — Schulgesang und Musikunterricht — Kantorei — Außergottesdienstliche Aufgaben des Schulchores — Schulhymnen alt- und neuchristlicher Dichter — Humanistische Forderungen an die Musik und an den Musikunterricht — Gruppe der lateinischen Schulbücher um 1540 — Zusammenbruch der Schule infolge Pest 1538/39 — Bedeutung des „Sangbüchleins“ (1541) als erste Sammlung deutscher Evangelienlieder — Förderung und Anerkennung Agricolas durch die Magdeburger Aristokratie — Pflege der Instrumentalmusik — Agricola als Gegner des Papsttums und des Interims — Letzte Schuljahre — Agricolas Ende (10. Juni 1556) — Plan einer Gesamtausgabe seiner Werke — Nachrufe.	39

ZWEITER TEIL:

Martin Agricolas musikalisches Schaffen

A. Musiklehre

Einleitung: Begriff und Einteilung der „Musik“	88
Stoffgruppe I: Musica plana	94
Stoffgruppe II: Musica figuralis	99
Stoffgruppe III: Musica instrumentalis	103

B. Komposition

Erstes Kapitel: Uebungsbeispiele	123
Beispiele zu den Lehrbüchern	
Instrumentische Gesänge	
Zweites Kapitel: Kompositionen für Schule und Kirche	135
Schulhymnen	
Psalmen und Magnificat	
Motetten über alt- und neutestamentliche Texte	
Deutsche Kirchenlieder	
	Anhang:
Verzeichnis der Gesänge und Motetten Agricolas	149
Verzeichnis der Abkürzungen	150
Notenbeilage	

Einleitung

Die deutsche Musik der Reformationszeit wird von einer Musikerschicht getragen, die sich als die dritte Generation der deutschen Meister zu erkennen gibt. In seinem *Sixtus Dietrich* hat Hermann Zenck jüngst mit einem ihrer bedeutendsten Vertreter bekannt gemacht.

Die Gruppe dieser „sekundären Meister“ ist im wesentlichen einer bestimmten Lebenssphäre verhaftet; sie findet ihre Schaffensbasis innerhalb einer städtisch-bürgerlichen Kultur und unterscheidet sich daher auch lebensmäßig von der vorhergehenden Generation, deren Vertreter einer spätmittelalterlich-höfischen Kultur verpflichtet waren.

Im städtischen Bürgertum aber gewinnt die reformatorische Bewegung ihre erste Vorkämpferin; somit „wird die bürgerliche Musiksphäre, wie das Schaffen der sekundären Meister zeigt, am stärksten von den reformatorischen Tendenzen ergriffen“ (Zenck).

Der neu erwachsende Aufgabenkreis umschließt die von Kirche, Schule und bürgerlicher Gesellschaft gestellten musikalischen Forderungen und erfüllt sich beruflich im evangelischen städtischen Schulkantor.

Sixtus Dietrichs musikalisches Schaffen legt in hervorragender Weise von der frühprotestantischen Musikanschauung Zeugnis ab. Die Zeichnung seiner Persönlichkeit vermittelt daher ein gleichsam typisches Bild vom lebensmäßigen und künstlerischen Dasein des Komponisten der Reformationszeit.

Der umfassende Begriff „Musiker“ schließt in dieser Epoche jedoch ein weiteres Charakteristikum ein: die unbedingte berufliche Gebundenheit an Kirche und Schule, wie sie im sächsisch-norddeutschen Kantor ihre Ausprägung gefunden hat. Die überragende Rolle, die der evangelischen Lateinschule innerhalb des kulturellen Lebens zufiel, läßt die Bedeutung ihres musikalischen Vertreters, des reformatorischen Schulmusikers, erkennen.

Martin Agricola muß als einer der ersten und in organisatorisch-künstlerischer Hinsicht zugleich bedeutendsten Repräsentanten

dieser großen deutschen Kantorentradition gelten. Es ist daher die Aufgabe der vorliegenden monographischen Darstellung, die ihr Entstehen der Anregung des Herrn Professor Dr. Wilibald Gurlitt verdankt und dem Arbeitsplan des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br. entwachsen ist, vor dem Komponisten und Musiklehrer den Kantor Agricola herauszustellen.

Literaturübersicht

Im 16. Jahrhundert findet Agricolas Name vielfach Erwähnung. Insbesondere sind es seine Freunde, Kollegen an der Magdeburger Schule, die sich anlässlich der Herausgabe seiner Werke über diese und über seine Persönlichkeit in Lobsprüchen ergehen. Wie in der Stadt sein Ruhm noch lange den Tod überdauert, so wird auch über Magdeburgs Grenzen hinaus sein Name oftmals genannt, u. a. von Georg Rhau (1530), Johann Spangenberg (1536), Ortholph Fuchsberger (1533), Cyprian Vommelius (1538), Joachim Woltersdorf (1539), Vincent Ceddin (1539), Georg Thymus (1549), Joh. A. Holtheuser (1551), Gottschalk Praetorius (1556), Siegfried Sack (1559), Wolfgang Figulus (1559), Gallus Dresseler (1561), Georg Fabricius (1562/66), Gabriel Rollenhagen (1602), Friedrich Weißensee (1602).

Eine erste und einzige monographische Darstellung verdanken wir erst der Zeit einer beginnenden systematisch-musikgeschichtlichen Forschung. Im Jahre 1758 verfaßte der derzeitige Rektor der Magdeburger Schule, Elias Caspar Reichard, eine umfangreiche Studie über Agricola mit einer kritischen, durch zahlreiche biographische Hinweise bereicherten Würdigung seines literarischen Schaffens. (Sie ist als Glückwunschschreiben zur Hochzeit des Kantors J. H. Rolle abgefaßt und in den *Histor.-krit. Beyträgen z. Aufnahme der Musik von Fr. W. Marpurg*, Bd. 5 (1761) 2. Stück S. 121 ff. und 3. Stück S. 229 ff. abgedruckt. Vgl. R. Kaestner, *Johann Heinrich Rolle* (1932) S. 20.)

Die theoretische Seite Agricolas streiften vorher schon Michael Praetorius (*Syntagma musicum* II, 1619), Wolfgang Caspar Printz (*Histor. Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* 1690), Johann Mattheson (*Organistenprobe* 1719 und *Der neue Ephorus* 1727) und Jacob Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* 1758). Das gegen führt Georg Draudius (*Bibliotheca classica*, 2. Aufl. 1625) bereits Musikalien von Agricola an.

Mit J. G. Walther (*Musikal. Lexikon* 1732) beginnt die eigentliche Lexikographie. In zeitlicher Reihenfolge schließen sich an: Chr. G. Jöcher (*Allgemeines Gelehrtenlexicon* I, 1750), J. S. Gruber (*Beyträge z. Literatur d. Musik* 1785) und J. N. Forkel (*Allg. Litteratur d. Musik* 1792), letzterer zuerst wieder mit der Vollständigkeit der bio-bibliographischen Angaben Walthers. — E. L. Gerber (*Neues hist.-biogr. Lexicon* I, 1812) erweitert die Biographie. Agricolas musikgeschichtliche Bedeutung wird nunmehr ausschließlich in den theoretischen Werken gesehen, die das beginnende 19. Jahrhundert inhaltlich als „nur noch für die Geschichts- und Altertumsforscher interessant“ betrachtet. In Gerbers Gefolge stehen P. Lichtenhal (*Dizionario e Bibliografia della Musica* 1826), G. Schil-

ling (Encyklopädie usw. I, 1835 bzw. 1840), C. F. Becker (System. chronolog. Darstellung d. mus. Lit. 1836 und Die Tonwerke des 16. und 17. Jhs. 1847 bzw. 1855), F. S. Gassner (Universalexikon 1849), E. Bernsdorf (Neues Universalexikon I, 1856), K. Goedecke (Grundriß z. Gesch. d. deutschen Dichtung 1859). F. J. Fétis (Biogr. universelle, 2. Aufl. 1860) gibt als Biographie nur eine Uebersetzung Gerbers; die theoretischen Werke kennt er jedoch nahezu vollständig und bezieht zum ersten Mal auch Kompositionen mit in die Betrachtung ein.

Die Darstellungen der allgemeinen Musikgeschichte beschäftigen sich in der Regel nur mit dem Theoretiker Agricola, so J. Hawkins (General History aso. 1853), J. N. Forkel (Allg. Gesch. d. Musik II, 1801), R. G. Kiewewetter (Gesch. d. europ. abendl. oder unserer heutigen Musik Bd. 3, 1868), A. v. Dommer (Hdb. d. Musikgesch., 3. Aufl. (Schering) 1914), Hdb. d. Musikgesch., hsg. v. G. Adler (2. Aufl. 1930). H. J. Moser (Gesch. d. deutschen Musik I, 4. Aufl. 1926, u. II, 5. Aufl. 1930) kennzeichnet teilweise auch die Kompositionen Agricolas.

Mit dem protestantischen Tonsetzer Agricola beschäftigen sich C. v. Winterfeld (Ev. Kirchengesch. I, 1843), Ed. E. Koch (Gesch. d. Kirchenliedes I, 3. Aufl. 1866), R. v. Liliencron (Gesch. d. ev. Gottesdienste ... 1893); Fr. Blume (Die ev. Kirchenmusik 1931) nennt ihn allerdings nur im Vorbeigehen. Notationskundliche Erläuterungen gibt J. Wolf (Hdb. d. Notationskunde I/II 1913/19). Den Schulmusiker behandeln A. Prüfer (Außerkirchl. Kunstgesang usw. 1890), Fr. Sannemann (Die Musik als Unterrichtsgegenstand usw. 1904) und G. Schünemann (Gesch. d. deutschen Schulmusik 1928, 2. Aufl. 1931). Die wichtigsten neueren Einzeluntersuchungen, besonders biographischer Art, stammen aus der Feder B. Engelkes (MGBll. 1912/15, sowie „Musikalisches aus unseres Herrgotts Kanzlei“ 1924). Weitere Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Magdeburg liefert neuerdings E. Valentin (neben den Biographien G. Ph. Telemanns (Burg 1931 u. Z. f. Mw. XV, S. 193) und J. H. Rolles (1933) vor allem: „Alt-Magdeburger Musikstätten“ (1932) und „Musikgeschichte Magdeburgs“ (= MGBll. 68, 1933), die bei Drucklegung der vorliegenden Arbeit leider noch nicht vorlag.

Die Lexikographen H. Mendel (Mus. Konversationslex. I, 1870), U. Kornmüller (Lex. d. kirchl. Tonkunst II, 2. Aufl. 1895), O. Paul (Handlex. d. Tonkunst I, 1873), W. v. Maltzahn (Deutscher Bücherschatz 1875), A. v. Dommer (Allg. Deutsche Biogr. I, 1875 u. Mus. Lex. 1865), Grove (Dictionary . . . I, 3. Aufl. 1927), S. Kümmerle (Encyklop. d. ev. Kirchenmusik I, 1888) geben auf Gerber und Fétis fußende Abrisse. Erst R. Eitner (Quellenlexikon I, 1900) bringt eine annähernd vollständige bibliographische Zusammenfassung, während das Musiklexikon von H. Riemann unter Verarbeitung der Forschungen Engelkes seit der 8. Aufl. (1916) für die Biographie neue Gesichtspunkte gewinnt. Ihm schließt sich H. Abert (Illustr. Musik-Lex. 1927) an. Das Musiklexikon von H. J. Moser (1932 f.) berücksichtigt bereits die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit.

ERSTER TEIL

Martin Agricolas Leben und Wirken

Erstes Kapitel

Martin Sore¹⁾ — erst später nannte er sich „Agricola“ — wurde wahrscheinlich am 6. Januar 1486 in der kleinen, östlich Frankfurt an der Oder gelegenen Tuchmacherstadt Schwiebus geboren. Er entstammte einer angesehenen Familie aus dem Kreise der besitzenden Ackerbürger. Sein Vater war vermutlich jener Hans Sorrow, der zuerst 1489 und 1501 im Schwiebuser Richterbuch Erwähnung findet, und von dem es 1518 heißt: „Hans Burggraff bekennt in einem Verzicht, daß er genugsam von seinem Schwager Hans Sore empfangen hat“. Wie dieser Ahnherr, so trieben, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Generationen hindurch alle Sores Ackerbau. Zahlreiche Notizen in den Schwiebuser Stadtbüchern²⁾ geben Auskunft über Ankäufe von Häusern in der Stadt, von Ländereien vor den Toren, über Stiftungen an Hospitäler und über den im Zusammenhang mit dem Aufblühen der Stadt ständig zunehmenden Wohlstand der Familie. In welch hohem Ansehen die Sores in Schwiebus standen, bezeugt die Tatsache, daß immer wieder Mitglieder der Familie auf den Schöffenstein berufen und in den Stadt- und Kirchenrat gewählt wurden. Etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts widmeten sie sich zuweilen auf der Schwiebus am nächsten gelegenen Universität zu Frankfurt a. O. dem aka-

1) In diesem Kapitel wird aus Gründen besserer Uebersichtlichkeit des öfteren der ursprüngliche Familienname Sore statt Agricola verwendet. Im allgemeinen liegt jedoch kein Grund vor, den eingebürgerten Namen Agricola aufzugeben, zumal Martin selbst seit der Magdeburger Zeit sich fast ausschließlich seiner bediente.

2) Herr Museumsleiter Max Hilscher, Schwiebus, unterzog sich in liebenswürdiger Weise der Durchsicht aller in Frage kommenden Bücher. Für die mühevollen Arbeit und weitere wichtige Hinweise bin ich ihm zu großem Dank verpflichtet.

demischen Studium³⁾), und wenige Jahrzehnte später hatte der erste Sore das Baccalaureat an der Schule seiner Heimatstadt inne⁴⁾).

Martin selbst wird in den Schwiebuser archivalischen Quellen leider nie genannt. Das älteste Kirchenbuch reicht nur bis zum Jahre 1556 zurück. Daß auch die Stadtbücher seinen Namen verschweigen, mag seinen Grund darin haben, daß er schon in jungen Jahren seine Heimatstadt verließ und zu irgendwelchen Protokollen bei Ankäufen oder richterlichen Entscheidungen, die meist die Kenntnis von bürgerlichen Namen vermitteln, keinen Anlaß bot⁵⁾. Trotzdem

3) Als erster ist ein Michael Sore 1547 immatrikuliert (s. Aeltere Universitätsmatrikel I, Universität Frankfurt a. O., hrsg. v. E. Friedlaender, Bd. I, S. 100). 1555 wird er unter den Schwiebuser Schöffen genannt und erwirbt 1561 einen Garten auf dem Tragsheim.

4) „1583 folgte Wolfgang Sohre, welcher 1589 wegzog und vom Rathe 3 Fl. zur Zehrung bekam, als er sein Hausgerät abholte“ (s. G. Knispel, Geschichte der Stadt Schwiebus 1765). Er wurde als „Wolfgangus Soren Schwibusensis“ 1574 auf der Universität Frankfurt a. O. eingetragen (Friedlaender S. 237) und kam nach dem Kirchenbuch bereits am 13. Dezember 1581 ins Schulamt: „Huic in officio scholastico succedit Wolfgangus Sorerus, die Lucia“.

5) Aus Mangel an urkundlichen Quellen für die Frühzeit Martins sei es daher gestattet, weitere archivalische Notizen zur Familiengeschichte der Sores aus den Schwiebuser Stadt-, Richter-, Kauf- und Kirchenbüchern hier anzuführen. a) Doch sind die Nachrichten leider so lückenhaft, daß sie keine sicheren Rückschlüsse auf die Art der verwandtschaftlichen Beziehungen zulassen:

Vermutlich Martins älterer Bruder ist der 1505 zuerst genannte Kaspar Sore. Er begegnet erst wieder 1530, in welchem Jahre „der Edle Kaspar Soror“ als Zeuge bei einer Gerichtsverhandlung zugegen ist. 1536 verzeichnet er zugunsten seines Schwagers Paul Peschke auf ein Haus von Bartholomäus Sore, erwirbt 1537 ein anderes von Hans Tauchwitz und hinterläßt bei seinem Tode 1545 seine Witwe Anna mit ihren Söhnen Hans und Georg. Hans kauft 1550 Haus und Hof, Georg und Frau machen 1552 dem Hospital eine Schenkung.

Dieser jüngeren Generation gehören wohl außer dem oben genannten Schöffen Michael noch an: Wolf, der 1548 in den Rat kommt und im Jahre 1568 stirbt: „Herr Wolff Sohr, im Rath und Kirchenvater, ist im Herrn verschieden, 25. Novembris“, und Matern (Martin), Handwerksmeister der Tuchmacher, dessen am Sonntag Quasimodogeniti (25. April) erfolgter Tod im Jahre 1557 verzeichnet ist.

Als Enkel des älteren Kaspar sind anzusehen der bereits oben als Baccalaureus genannte Wolfgang und der jüngere Kaspar, der 1571 und 1572 als Schöffe genannt, 1577 „als Rathherr angeordnet“ wird und noch 1588 bis 1592, „da er abgegangen war“, als „Rathmann“ begegnet.

Mit dem jüngeren Wolfgang, der im Jahre 1609 auf der Universität Frankfurt a. O. als „Wolfgangus Sorau Schwibusensis“ eingeschrieben (Friedlaender S. 536) und in einer Urkunde von 1614 unter den Schwiebuser Schöffen als „Wolf Sorer“ aufgeführt ist, befinden wir uns bereits im 17. Jahrhundert, an dessen Ende, zwei Jahrhunderte nach Martins Geburt, die Sores noch immer in Schwiebus nachweisbar sind. b)

a) Erkundigungen beim Geheimen Staatsarchiv zu Berlin-Dahlem und

dürfte es wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß wir als Sores Geburtsort Schwiebus zu betrachten haben. Zwar nimmt die gesamte historische und lexikographische Literatur des 16. — 20. Jahrhunderts⁶⁾, soweit sie seine Biographie behandelt, Sorau in der Niederlausitz an. Doch spricht Sore selbst ausdrücklich von Schwiebus als seiner Heimat. So unterzeichnet er die Widmung des „Sangbüchlein“:

„Martinus Sore / oder Agricola / ein Schlesier geborn. Welcher Region / und sonderlich den zu Schwibsen / als meinem Vaterland / wünsch ich Gottes gnad“.

Oder er sendet seine *Rudimenta musices* nach Schwiebus, versehen mit einer Widmung an seinen Schwager, den dortigen Rechtsgelehrten Dr. Georg Glocke⁷⁾.

Für Sorau dagegen fehlen ähnliche Zeugnisse. Die Annahme, Sore sei dort geboren, beruht auf einer Verwechslung, deren Gründe klar zutage liegen. Sores Name selbst bot schon seinen Zeitgenossen Anlaß dazu. So unterließ seinem Magdeburger Kollegen Siegfried Sack zuerst der Irrtum, Agricola habe sich den Namen Sore oder Sorow nur als Beinamen zugelegt, um damit seine Herkunft aus Sorau (Sorow) zu bezeichnen. Infolgedessen gab er nach Martins Tode dessen *Duo libri musices* 1561 unter der Verfasserangabe „A Martino Agricola Silesio Sarauiensis“ heraus. Von dort geriet diese Verwechslung in die Lexikographie.

Martins Familienname also war Sore. Wann er die Namensänderung in Agricola vornahm, läßt sich nicht bestimmen; ver-

beim Preußischen Staatsarchiv zu Breslau blieben in dieser Hinsicht bisher ergebnislos.

b) Vgl. die für das Jahr 1686 zusammengestellte Namensliste der evangelischen Einwohner bei G. Zerndt, Geschichte von Stadt und Kreis Schwiebus (1909) S. 354.

6) Bis zur 7. Auflage des *Riemanns*-Lexikons 1909.

7) Ueber die Familie Glocke liegen verschiedene urkundliche Nachrichten in Schwiebus vor: Am Mittwoch vor Andreas (27. November) 1521 erscheint in einer Erbschaftssache Stanislaw Klocke mit ihren Kindern Paul Georg, Albert, Thomas und Margarete vor Gericht (Zerndt S. 184 f.). Georg läßt sich noch im selben Jahre als „Gregorius Glocke de Swibischen“ auf der Universität Frankfurt a. O. einschreiben (Friedlaender S. 60) und wird 1543 und 1544 als Schöffe in seiner Heimatstadt genannt. 1544 übergibt ihm sein Bruder Thomas sein mütterliches Erbteil; im nächsten Jahr tritt er sein Neuland an Bartel Prisker, Hofrichter zu Schwiebus, ab. Auch Albrecht Klocke empfängt 1545 von Thomas das väterliche und mütterliche Erbe. Georg stirbt 1547; seine Witwe verkauft in diesem Jahre einen Garten. Außerdem ist in den Frankfurter Matrikeln vom Jahre 1523 noch ein „Joannes Clocke de Schwibissenn“ erwähnt (Friedlaender S. 62).

mutlich wurde er erst im Magdeburger Kantorat dazu veranlaßt. Jedenfalls erschienen bereits seine ersten Druckwerke im Jahre 1528 unter diesem Namen. Er selbst unterzeichnete zuweilen vollständig „Martinus Sore oder Agricola“, meist aber nur kurz *Agricola*. Im Gegensatz zu seinem großen deutschen Namensvetter Alexander Agricola (wahrscheinlich 1446—1506), der nach humanistischer Gepflogenheit seinen Namen Ackermann in Agricola latinisierte, gebrauchte Martin diese Bezeichnung in einer ganz bestimmten Bedeutung: als Betonung seiner bäuerlichen Abstammung. Vom Pflug weg Musiker geworden zu sein, ist ein Wort, das sich an vielen Stellen seiner Schriften in abgewandelter Form aber stets gleichen Sinnes ausgesprochen findet.

Eine soziologische Betrachtung hätte hier aufzuweisen, in welchem Maße dieses stolze Bekenntnis nicht überhaupt einem großen Teil des Reformatorenkreises zu eigen war. Im Zusammenhang mit der Reformation vollzog sich eine folgenschwere Bewegung der Stände von unten her. Sie führte auf kulturellem Gebiet zu einer Ablösung der spätmittelalterlich-höfischen durch eine städtisch-bürgerliche Kultur. Neben dem Bürgertum war es der Bauernstand, der in hervorragendem Maße an der kulturellen und politischen Umgestaltung des Volkes teilhatte. Wie viele Bauernsöhne waren gerade unter den Humanisten und Reformatoren! Von hier aus wird Martin Sores Bekenntnis verständlich, in gleicher Weise wie jenes stolze Wort seines geistigen Führers Martin Luther: „Ich bin eins Baur'n Sohn, mein Vater, Großvater, Ahnherr sind rechte Baur'n gewest“⁸⁾.

Das Geburtsjahr Sores ist quellenmäßig nicht sicher zu bestimmen. Der erste Agricolabiograph E. C. Reichard (1758) errechnete sein Lebensalter auf etwa siebzig Jahre⁹⁾. Da das Sterbedatum (10. Juni 1556) festliegt, setzte E. L. Gerber¹⁰⁾ deshalb Sores Geburt „wahrscheinlich um 1486“ an, wofür seit F. J. Fétis¹¹⁾ einfach „1486“ tradiert wurde. Das in neueren Nachschlagewerken¹²⁾ begehende genauere Datum, 6. Januar 1486, führte, soweit

8) Luthers Werke, Weim. Ausg. Tischreden Bd. I, Nr. 855.

9) Vgl. Fr. W. Marburg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik Bd. V, 3. Stück (1761) S. 244.

10) Neues hist.-biogr. Lexicon der Tonkünstler Bd. I (1812) S. 27.

11) Biographie universelle des musiciens vol. I, 2. ed. (1860) p. 30.

12) Vgl. z. B. Kümmerle, Encyclopädie d. ev. Kirchenmusik Bd. I (1888) S. 14 und H. Riemann, Musiklexikon, seit der 7. Aufl. (1909).

ich sehe, zuerst Ed. E. Koch an¹³⁾, ohne jedoch seine Quelle zu verraten¹⁴⁾).

Dieser Gruppe von Forschern steht eine andere gegenüber, die Reichards hypothetische Berechnung anzweifelt und Sores Geburtsjahr willkürlich in die Zeit um 1500 setzt¹⁵⁾. Trotz Anerkennung des berechtigten Zweifels an Reichards Vermutung wird der Ansicht dieser Gruppe jedoch entgegenzutreten sein, wenngleich direkte Gegenbeweise fehlen. Wir wissen nämlich nur, daß Sore sich bereits 1519 in Magdeburg als Musiker und Musiklehrer niederließ, zu einer Zeit also, als er sicherlich älter als neunzehn Jahre alt war; ferner, daß bei seinem Tode sowohl sein ehemaliger Kollege Siegfried Sack wie auch der Meißener Rektor Georg Fabricius ausdrücklich von ihm als einem „Greise“, also einem mindestens Sechzig- bis Siebzigjährigen, sprachen:

„Gratior autem hic libellus adolescentibus esse debet, quia senex eum conscripsit, cum iam ad annos 36 professus esset musicus“¹⁶⁾. „Urbs (Magdeburg) amissum grato concinit ore senem“¹⁷⁾. „Expertus enim est longo usu senex et exercitatus musicus“¹⁸⁾.

Wenn diese Hinweise auch keine genaueren Rückschlüsse auf das Geburtsjahr zulassen, so wird durch sie die Datierung um 1500 immerhin sehr in Frage gestellt, während eine solche um 1490 bzw. 1486 an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Dieses letztere Datum noch näher einzukreisen, dürfte jedoch nicht geboten sein, bevor nicht die Quelle, die Koch anscheinend vorgelegen hat, wieder bekannt geworden ist.

Ebenso verhält es sich mit Sores Geburts tag. An sich läge die Vermutung nahe, daß er seinen Rufnamen Martin vom heiligen Martinus empfangen hätte; d. h., daß er am Martinstage, dem 11. November, geboren wäre. Diese Annahme würde durchaus dem Zeitgebrauch entsprechen; der Wittenberger Reformator führte aus die-

13) Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges Bd. I, 3. Aufl. (1866) S. 461.

14) Der irrtümlich dem Namen Agricolas von Koch beigelegte Hinweis auf Forkels Musik-Almanach (1784) S. 165 bezieht sich auf den Abschnitt über Ludwig Senfl.

15) Fr. Gehring in Groves Dictionary of Music and Musicians T. I, 3. ed. (1927) p. 49 und neuerdings R. Haas, Aufführungspraxis der Musik (= Hdb. d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bücken) 1931, S. 288.

16) Siegfriedus Saccus in der 1559 datierten Vorrede zu Agricolas Duo libri musices vom Jahre 1561, Bl. A3b.

17) G. Fabricius im Tristium, sive tumulorum Liber = Poematum sacrorum libri XXV, Basel 1567, pars II, p. 387.

18) S. Saccus, a. a. O. Bl. A 4.

sem Grunde den gleichen Rufnamen¹⁹⁾. Dennoch lassen sich keinerlei Beweise erbringen, sodaß wir darauf angewiesen sind, die rätselhafte Angabe Kochs zunächst beizubehalten.

Die Jugendzeit Sores fiel in einen für die Stadt Schwiebus glücklichen Zeitabschnitt. Seit 1163, in welchem Jahre Schwiebus aus polnischem Besitz an Schlesien kam, hatte die Stadt mit dem Kreis gleichen Namens²⁰⁾ stets das wechselvolle Schicksal der schlesischen Fürsten geteilt und war mit ihnen nacheinander von der polnischen Oberhoheit unter böhmische, ungarische, wieder böhmische und schließlich (1527) unter österreichische Herrschaft gekommen²¹⁾. Als eine Folge dieser andauernden politischen Veränderungen hatte eine Kette von kriegerischen Ereignissen das Land und seine Grenzstadt Schwiebus in immer neue Leidenszeiten gejagt und zusammen mit Feuer und Pest jeden Ansatz zu neuer, aufsteigender Entwicklung im Keime erstickt. Nun aber, nachdem eben der Märkische (1476—1478) und der Glogauische Krieg (1488—1489) mit allen ihren Wirren und lähmenden Raubzügen überstanden waren, als Hans von Sagan, der sich bei dieser Gelegenheit vorübergehend in den Besitz der Stadt gesetzt hatte, endgültig 1489 durch König Matthias von Ungarn bezwungen worden war, besonders aber, seitdem Schlesien 1490 an den milden Wladislaus von Böhmen gefallen war, brach für Schwiebus endlich eine Zeit der Ruhe an. Eilig wurde diese von Bürgerschaft und Landvolk zu eifriger Aufbauarbeit benutzt. Schon nach wenigen Jahren waren Reichtum und Zufriedenheit eingezogen, konnten Kirche und Hospitälere fromme Stiftungen empfangen, sodaß alle Historien aus dieser Zeit übereinstimmend von dem „florissanten Wohlstand“ der Schwiebuser sprechen. Viel mochte die blühende Tuchfabrikation dazu beigetragen haben: schon 1486 hatten die Tuchmacher ihrer Innung und Gesellenbruderschaft eine feste Satzung gegeben. Nicht weniger Bedeutung fiel aber der Schwiebuser Landwirtschaft zu, die in der fruchtbaren Ebene einen ertragreichen Getreidebau, in den z. T. höher gelegenen Gärten Obst-, Gemüse- und Weinbau betrieb: „Hat einen herrlichen Weizen- und Korn-Boden, auch gute Wiesen und Obst-Gärten: daher die Viktualien in großer Menge, auch um leidlich Geld wol zu be-

19) Luther wurde zwar schon in der letzten Nachtstunde des 10. November 1483 geboren, seine Taufe fand jedoch am nächsten Morgen, also am Martinstage, statt.

20) Einen selbständigen Kreis Schwiebus gab es bis 1817. Erst seit dieser Zeit heißt der nun brandenburgische Kreis Züllichau-Schwiebus.

21) G. Z e r n d t, a. a. O., 1. Teil.

kommen²²⁾. Fast sämtliche umliegenden Aecker, Wiesen, Seen und Mühlen hatte die Stadt mit der Zeit aus landesherrlichem Eigentum in ihren Besitz gebracht.

Selbstverständlich konnte sich auf diesem Unterbau der in zunehmendem Maße gefestigten wirtschaftlichen Verhältnisse auch ein reges geistiges Leben ausbreiten. Schon das in der Stadt befindliche Kreishofgericht mit seinen gelehrten Schreibern trug dazu bei. Nicht unwichtig als indirekter Zeuge für die Bildungsverhältnisse dieser Zeit ist z. B. die um 1462 in Schwiebus angefertigte Abschrift des Sachsenspiegels, von der noch heute zwei Bände im Stadtarchiv vorhanden sind²³⁾. Zweifellos auch trugen die Beziehungen der reichen Kaufmannsfamilien zu den größeren Städten wie Frankfurt und der rege Verkehr auf den Schwiebus berührenden Handelswegen zur Förderung der kulturellen Verhältnisse bei. Immerhin aber wird man das gesellige Leben des aufstrebenden Bürgertums für Schwiebus nicht zu hoch veranschlagen dürfen. Ueber das Schulwesen z. B. liegen kaum Nachrichten vor. Die 1541 eingeführte Reformation scheint auch darin eine feste Ordnung geschaffen zu haben. Jedenfalls wurde in diesem Jahre die evangelische Schule eingerichtet und Rektor, Konrektor, Kantor und Baccalaureus seitdem regelmäßig in den Kammerei-Rechnungen aufgeführt²⁴⁾. Jedoch kommen auch für die vorreformatorische Zeit mindestens zwei Schulinstitutionen in Frage. Einmal ist das nahe gelegene Kloster Paradies zu nennen²⁵⁾, unter dessen kulturellem Einfluß Schwiebus von jeher gestanden war. Hier unterhielten die Zisterziensermönche sehr wahrscheinlich eine Klosterschule, in die auch die Kinder aus der Stadt geschickt wurden²⁶⁾. Außerdem aber befand sich in Schwiebus selbst eine städtische Schule. Eine Nachricht im ältesten Kirchenbuch von dem großen Brand im Jahre 1522 meldet, „das in der Stadt nichts bliebe, als de kyrche, Schule, Schlos und Rat-

22) Zeidler, Merian in der Topograph. Provinciarum Austr. Austriae, Styriae etc. (s. G. Zerndt, a. a. O. S. 8).

23) Vgl. C. Borchling, Zeitschrift d. Savigny-Stiftung f. Rechtsgeschichte XXVII, Germ. Abt. S. 317 und G. Zerndt, a. a. O. S. 140.

24) Der erste protestantische Rektor (1541—1544) ist Antonius Albertus aus Namslau. Ein Antonius Albertus Schwibicensis ist 1567 in Frankfurt immatrikuliert (Friedlaender S. 196).

25) Diesen Hinweis gab mir freundlicherweise Herr Museumsleiter Max Hilscher, Schwiebus.

26) Die urkundliche Geschichte des ehem. Zisterzienserklosters zu Paradies von Th. Warminski (1886) gibt über sie leider keinerlei Auskunft.

hauss". Und 1568 wurde Dn. Johannes Eberesch begraben, „der 40 Jaren alhier Cantor gewesen“²⁷⁾.

Eingerichtet wurde diese Anstalt, eine Trivialschule mit den für die Vorbereitung der Kinder auf das Verständnis und die Mitgestaltung des Gottesdienstes notwendigen Unterrichtsfächern Lesen, Schreiben, Religion, Gesang und Latein, wahrscheinlich von dem um 1460 in den Stadtbüchern genannten Schulmeister Johannes Pellisich²⁸⁾. Sie ist es vermutlich gewesen, die auch der junge Martin Sore — nach Brauch der Zeit etwa vom siebenten Jahre an — besuchte und in der er die ersten Elemente des Gesanges erlernte. Zwar kann dies nicht der Ort gewesen sein, an dem er den Grund zu seinem umfangreichen humanistischen und musiktheoretischen Wissen legte²⁹⁾. Immerhin aber wird er hier als Chorschüler seine ersten praktisch-musikalischen Eindrücke empfangen haben.

Vor allem ist es die Welt des gregorianischen Chorals, die in ständig sich erneuerndem Ablauf des Kirchenjahres und mit dem Wechsel jedes einzelnen Festtages immerfort lebendig war, deren mannigfaltige Gesangsarten zusammen mit deutschen geistlichen Liedern bei den verschiedensten kirchlichen und bürgerlichen Anlässen, in der Messe und im Stundendienst, bei Umzügen, Leichenbegängnissen und Hochzeiten erklangen. Die Frage, in welchem Maße wir auch die Pflege mehrstimmiger Musik hier ansetzen dürfen, kann dagegen nicht eindeutig beantwortet werden. Schwerlich wird schon in diesen Jahren, in der Zeit um 1500, die an Fürstenhöfen und kirchlichen Kunstzentren gepflegte zeitgenössische Kunst der Niederländer bis in diese kleine Stadt an der deutschen Ostgrenze vorgedrungen sein. Eher noch dürfte an die eigenartige, an der alten westlichen Organumspraxis etwa des 11. Jahrhunderts festhaltende, bis ins 16. Jahrhundert hinein in Deutschland lebendige Mehrstimmigkeit zu denken sein, von der sich Reste u. a. in Graz, Innsbruck, Engelberg, Breslau und Zwickau erhalten haben³⁰⁾. Wichtiger aber als die Entscheidung dieser Frage, zu deren Klärung von Sei-

27) G. Zern dt, a. a. O. S. 214.

28) Ebenda S. 121.

29) Ueber die Verhältnisse an Trivialschulen kleinerer Städte in dieser Zeit vgl. O. S ch e e l, Luther und die Schule seiner Zeit = Luther-Jahrbuch 1925, S. 147.

30) Vgl. H. F u n c k, Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119 (= Z.f. Mw. XIII, S. 558 ff.) und O. U r s p r u n g, Die katholische Kirchenmusik (= Hdb. d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bücken) 1931, S. 141.

ten Agricolas selbst keinerlei Aeufferungen überliefert sind, ist für seine musikalische Entwicklung die eingehende Bekanntschaft mit der Gregorianik, mit der er hier frühzeitig in Berührung kam und die zeitlebens die Grundlage seines musikalischen Schaffens blieb. Sie muß einen derartig bestimmenden Eindruck auf ihn ausgeübt haben, daß er sich in zunehmendem Maße zur „edlen Fraw Musica“ hingezogen fühlte und schließlich ihren Dienst als Lebensberuf ergriff:

„Ja ich sag das zu dieser fart
Das mir für diesem Frewlein zart
Nie keine besser gefallen
Drumb sie mir die liebste für allen“³¹⁾.

Daß er diese Liebe zur Musik schon von seiner frühesten Jugend an in sich trug, bekennt er selbst in einer Randglosse zu diesen Versen aus der Spätzeit: „Ab incunabulis sola hec nobilissima mihi complacuit“.

Ein „Singe Knabe“ in dem Sinne, daß er seine Erziehung ausschließlich in einer geistlichen Schule — auch lebensmäßig der Gemeinschaft der *Chorales* fest eingegliedert — genossen hätte, die musikalische oder klerikale Laufbahn ihm also von vornherein vorgezeichnet gewesen wäre, war Agricola jedoch zweifellos nicht. Schwerlich werden seine Eltern das nötige Verständnis für die besondere musikalische Begabung ihres Sohnes aufgebracht haben; auch wird der Schulmeister kaum in der Lage gewesen sein, über die Vorbereitung des gottesdienstlichen Gesanges hinaus andere Lehrgebiete praktischer Musikübung oder gar musikalischer Theorie seinen Schülern zu vermitteln. Der Meister läßt uns darüber nicht im Zweifel, denn später spricht er mit folgenden Worten über die Dürftigkeit seines Schwiebuser Jugendunterrichtes:

„Vnd hett ich / wie jtz die knaben
Solch gelegenheit mögen haben
Für zeiten jnn der jugend brunst
Ich hett anders braucht dieser kunst
Dann jtzund thun viel Schul kinder
Die da hin gehen wie die Rinder /
Vnd nehmen sich jhrer nichts an . . .“

Jedenfalls vertauschte er nach Absolvierung der Schulzeit das Gesangbuch mit dem Pflug und wurde ein „rechter Bawer“. Diese Hinwendung zum Bauernberuf war zweifellos eine Selbstverständ-

31) *Musica instrumentalis deudsch* (1545) Bl. 8.

lichkeit innerhalb der Tradition der Familie. Die Sitte erforderte, daß zunächst alle Söhne auf dem väterlichen Gute heranwachsen. Wenn dann später einer der Brüder Haus und Hof übernahm, mußten freilich die übrigen ihr Fortkommen auf andere Weise suchen. Anfangs hatte Martin darin also durchaus den herkömmlichen Brauch zu befolgen. Zweifellos meinte er auch mit seinen späteren Aussprüchen diese Zeit seines eigenen Bauerntums im besonderen neben seiner bäuerlichen Abstammung im allgemeinen, wenn er von sich als von einem „Bawer vom dorffe“ sprach, der „vom Pflug“ zur Musik gekommen wäre.

Ein starkes inneres Verlangen trieb ihn jedoch weiterhin zur Musik. Da sich keine geschulte Kraft in dem Städtchen befand, die sein ungewöhnliches musikalisches Lernbedürfnis hätte befriedigen können, machte er sich nun selbständig an das Studium und trieb Musiklehre ohne Anleitung allein nach Büchern. Darin — allein schon in der Beschaffung der nötigen Literatur; gedruckte Schriften, die in diesen Jahren noch äußerst selten waren, werden ihm sowieso wohl kaum zur Verfügung gestanden haben — lagen jedoch gewaltige, uns heute kaum vorstellbare Schwierigkeiten. Zur Lektüre der ohne Ausnahme in lateinischer Sprache verfaßten Traktate gehörte ein eigenes Sprachstudium, für das die Trivialschule wohl nur die ersten Grundlagen vermittelt hatte — das Griechische stand überhaupt nicht im Lehrplan. Die eigenen späteren Werke, vor allem die Vorreden, lassen erkennen, welcher Fleiß, welche übergroße Liebe zur Musik hier alle Schwierigkeiten überwinden half:

„Aber das sag ich warlich / das mich die vberschwenckliche lust
vnd liebe / die ich zu dieser edlen Fraw Musica gehabt / zu sol-
chem sönderlichen / einsamen und heimlichen studirn bewogen /
vnd gleichsam mit einer gerten darzu gezwungen hat / sunst (wie
ein jtztlicher verstendiger bekennen wird) wer mirs vnmüglich ge-
wesen“³²⁾.

Ueber solchen Studien mag es dem jungen Sore klar geworden sein, daß in der Musik und nicht im Bauerntum seine eigentliche Berufung läge. So ließ er denn Pflug und Heimat und begab sich auf die Wanderschaft — keine Bachantenfahrt von Schule zu Schule, sondern eine musikalische Handwerksreise echten Sinnes, wie sie noch nach Jahrhunderten zur gründlichen Ausbildung des praktischen Musikers gehörte.

32) *Musica instrumentalis*, Bl. Lvb.

Einen äußeren Anlaß und den Zeitpunkt seines Aufbruches kennen wir nicht. Wenn G e r b e r³³⁾ und in seinem Gefolge die meisten älteren Nachschlagewerke angeben, daß Agricola bereits 1510 nach Magdeburg gekommen sei, so befinden sie sich offensichtlich im Irrtum³⁴⁾. Wir erfahren von ihm selbst, daß er sich erst ein Jahrzehnt später dort niederließ. Immerhin aber fällt in das Jahr 1510 ein Ereignis äußerer Art, das Agricolas Entschluß zur Abreise befördert haben könnte, nämlich die in der Stadt Schwiebus in diesem Jahre in katastrophaler Weise wütende große Pest, das „lange Sterben“:

„Anno 1509 entstund in Schwiebus ein so großes Wetter und starker Platzregen, daß . . . das Getreide, in allen Scheunen, ersäufet wurde. Das folgende 1510 te Jahr war für die Stadt unglücklich. Es entstund die große Pest, die den ganzen Sommer durch grassirete, und das lange Sterben genannt wurde. Die Menschen starben in so großer Menge, daß sie nicht gezählet werden konnten“³⁵⁾.

Teilweise entzogen die Einwohner sich durch rechtzeitige Flucht der Gefahr der Ansteckung. Es wäre immerhin möglich, daß auch Agricola sich unter diesen Flüchtlingen befunden und also gezwungenermaßen seine Heimatstadt verlassen hätte.

Andererseits würde das späteste Datum dadurch einzukreisen sein, daß wir die oben erwähnte Zeitsitte berücksichtigen, nach der die Söhne eines Bauern bis zu dessen Tode auf dem Hofe blieben, während dann nach Uebernahme des Gutes durch den ältesten Bruder die übrigen sich ein anderes Weiterkommen suchen mußten. In diesem Falle wäre es möglich, daß Martins Vater Hans Sore, der urkundlich zuletzt 1518 erwähnt wird, in diesem oder im nächsten Jahre gestorben wäre. Sein ältester Sohn Kaspar hätte dann den Hof übernommen und Martin wäre also aus diesem Grund gezwungen worden, seinen Lebensunterhalt selbständig zu erwerben.

Als einigermaßen gesichert können wir deshalb annehmen, daß Agricolas Wanderjahre in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fallen. Wohin er sich zunächst wandte, bleibt wiederum unbekannt. Selbstverständlich kam infolge der Lage der Stadt Schwiebus nur der Weg westwärts in Betracht, der über den nächstgelegenen größeren Ort von kultureller Bedeutung, die Universitätsstadt F r a n k f u r t an der Oder, führte.

33) Neues hist.-biogr. Lexicon usw., S. 27.

34) Ueber das Zustandekommen dieser Angabe vgl. unten S. 21.

35) Vgl. S. G. K n i s p e l, Geschichte der Stadt Schwiebus von ihrem Ursprung an, bis auf das Jahr 1763 (Züllichau 1765).

Frankfurt bildete den wichtigsten Mittelpunkt für das wirtschaftliche und geistige Leben innerhalb dieses östlichen Grenzlandes. Zwar glaubt Fr. Paulsen³⁶⁾, daß seine 1508 gegründete Hochschule, „als jenseits der Grenzen der Civilisation gelegen, wohl von Anfang an nur die dürftigen Umrisse einer Universität dargestellt habe“, doch beweist schon ein flüchtiger Blick auf ihre Statistik in Bezug auf die Besucherfrequenz und die große Zahl berühmter Gelehrten, die in diesen Jahrzehnten dort dozierten oder ausgebildet wurden, die Sinnlosigkeit dieser Behauptung³⁷⁾.

Die Verfechter der These, daß Agricola ein Universitätsstudium durchgemacht habe, müßten es also wohl hier für Frankfurt ansetzen, zumal die Schwiebuser Studenten fast ausschließlich diese Hochschule bezogen. Wir haben jedoch nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß Agricola sich auf der Frankfurter, noch überhaupt auf einer Universität eingeschrieben habe. Nicht unmöglich aber mag sein, daß er sich als praktischer Musiker, als Instrumentalist, schon hier betätigt hat. Wie verschiedene Bemerkungen in der „Musica instrumentalis“ wahrscheinlich machen, war das instrumentale Musizieren die zweite leitende Kraft auf seinem Wege zur *Fraw Musica*. Agricola war kein Orgelspieler; er wurde es auch später nicht mehr; wohl aber beherrschte er verschiedene andere Instrumente, vor allem die Flöte, Querpfeife und Geige. Es wäre daher durchaus denkbar, daß er sich als Stadtpfeifer in Frankfurt seinen ersten Lebensunterhalt verschafft hat³⁸⁾. Freilich verliert Agricola in seinen Schriften niemals ein Wort über seine instrumentale Ausbildung. Wir können nicht einmal vermuten, ob er auch hier Autodidakt oder bei irgendeinem „Meister“ in der Lehre gewesen ist. Einigermaßen wahrscheinlich erscheint nur, daß er in seiner Jugend mit aus Polen eingewanderten Spielleuten in Berührung gekommen ist. Seine genaue Kenntnis polnischer Instrumente, seine wohl nur auf Grund eigener Anschauung vorgenommenen Beschreibungen polnischer Spielmanieren — beispielsweise:

36) Gesch. d. gelehrten Unterrichts Bd. I (2. Aufl. 1896) S. 191.

37) Die Bemerkungen „Zur Musikpflege an der Universität Frankfurt a. O.“ von E. Kirsch („Volk und Heimat“ 1924) sind für diese Frühzeit nicht aufschlußreich.

38) Ueber die musikalischen Verhältnisse in Frankfurt zur Studentenzeit des Michael Praetorius vgl. W. Gurlitt, Michael Praetorius Kreuzbergensis (1915) S. 92 f.

„Drumb sie haben einerley brauch
Die Polschen vnd die kleinen auch /
Allein das die Polacken zwar
Greiffen zwischen die seiten gar /
Vnd sie mit den negeln rürn an
Da die bünd recht solten stan“.

— deuten auf Beeinflussung von dieser Seite hin³⁹⁾, die entweder bereits in Schwiebus oder in Frankfurt stattgefunden haben muß.

Als ein weiterer Punkt, den Agricola auf seiner Wanderschaft berührt haben soll, wird oftmals L e i p z i g genannt. Zweifellos war diese Stadt auch in musikalischer Hinsicht ein Mittelpunkt von besonderer Bedeutung, der seine Anziehungskraft wohl gerade auf den jungen, lernbegierigen Agricola ausgeübt haben würde.

Gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts herrschte hier ein reges musikalisches Leben, das vor allem getragen wurde durch eine Gruppe jüngerer Musiker um Georg R h a u, den späteren bedeutenden Wittenberger Musikdrucker und Freund Agricolas. Charakteristisch für diese „erste Leipziger Schule“⁴⁰⁾ ist der hier stattfindende Einbruch der jungen humanistischen Ideen in die Schulmusik, der wohl durch die Universitätslehrer Petrus M o s e l l a n u s, Christoph H e g e n d o r f und andere Leipziger Humanisten seine Förderung fand. So nimmt die lange Reihe der Vertonungen von Hymnen des P r u d e n t i u s durch reformatorische Schulkantoren ihren Ausgangspunkt von der eifrig besuchten Vorlesung des Mosellan über diesen großen altchristlichen Dichter⁴¹⁾ — eine Parallele zu der durch die in den Jahren 1494 bis 1497 von Konrad C e l t e s in Ingolstadt gehaltene Vorlesung über Horaz angeregten Kette von Odenkompositionen in antiken Metren durch die bedeutendsten deutschen Komponisten⁴²⁾. Außer dieser Prudentius-Tradition und anderen humanistischen Einflüssen auf die jungen, um 1520 in Leipzig versammelten Musiker ist das musikpädagogische Interesse dieses Kreises besonders hervorzuheben. Alle ihre Mitglieder verfaßten Lehrbücher und kurze Kompendien für den Schulunterricht.

Georg R h a u selbst, der 1518 auf der Leipziger Universität als Baccalaureus noch einmal immatrikuliert wurde und sich im Sep-

39) Vgl. ZIMG XIV, S. 34 und XIII, S. 57 f.

40) Vgl. R. W u s t m a n n, Musikgesch. Leipzigs Bd. I (1909) S. 41.

41) Vgl. O. G. S c h m i d t, Petrus Mosellanus (1867) S. 72.

42) Vgl. R. v. L i l i e n c r o n, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen d. 16. Jhs. (V. f. M w. III, 1887, S. 26 ff.) und H. J. M o s e r, Paul Hofhaimer (1929) S. 162 ff.

tember als Assessor an der artistischen Fakultät habilitierte⁴³), hatte noch in demselben Jahre bei Schumann ein musikalisches Lehrbuch für Anfänger herausgegeben: „Enchiridion musices ex variis musicorum libris depromptum, rudibus huius artis tyronibus saneque frugiferum“. Im August war er nämlich schon als Kantor an die Thomasschule berufen worden und stellte nun hier für seine Schüler (also nicht etwa für die Wittenberger Schule) die erste Einführung in den Choralgesang zusammen, der er dann zwei Jahre später sein „Enchiridion musicae mensuralis“ folgen ließ. Als Thomaskantor (dieses Amt verwaltete er noch am 1. Mai 1520) leitete er auch den musikalischen Teil der Eröffnungsfeier zur Disputation zwischen Luther und Eck am 27. Mai 1519 in der Thomaskirche und führte dabei an mehrstimmigen Werken nach dem Bericht des Galliculus eine (eigene?) zwölfstimmige Messe *De Sancto Spiritu*⁴⁴), weiterhin an diesem Tage ein *Veni Sancte Spiritus*⁴⁵) und ein *Te deum laudamus* mit Instrumenten auf. Neben dieser Tätigkeit aber hielt er musiktheoretische öffentliche Vorlesungen an der Universität⁴⁶), bis er im Herbst 1520 als *Ludimagister* nach Eisleben ging.

Zu seinem engeren Freundeskreise in Leipzig zählte vor allem Johannes Gallculus, der Rhau einen „hominem mihi familiaritate iunctissimum“ nannte⁴⁷). Rhau und seine Freunde an der Universität wiederum schätzten den Galliculus, von dessen amtlicher Tätigkeit wir uns heute kein klares Bild machen können, besonders als „homo in componendis cantilenis ingenio facundissimus“⁴⁸). Seine Kompositionslehre wurde in einem gemeinsamen Band mit Rhau „Enchiridion“ 1520 von Schumann herausgegeben, später von Rhau, dem sie gewidmet war, in seinen eigenen Verlag übernommen und wiederholt aufgelegt.

Ferner gehörten zu dieser Gruppe der Leipziger Musiklehrer Männer wie Michael Koswick, Ulrich Burchard, Lukas Hordisch und Sebastian Förster. Die beiden letzteren waren nacheinander Thomaskantoren, bis im Jahre 1531 Johann Hermann dieses Amt übernahm.

43) W. Wölbing, Der Drucker und Musikverleger Georg Rhaw, Diss. Berlin 1922 (maschinenschriftlich) und W. Göblau, Die religiöse Haltung in der Reformationsmusik (1933), Anhang: Das Leben Georg Rhaws.

44) Vgl. J. Gallculus, Isagoge de Compositione Cantus, Leipzig 1520, Kap. I, fol. Aiijb.

45) Ueber die Beteiligung von Instrumenten vgl. R. Wustmann, a. a. O. S. 37. Vgl. ferner O. G. Schmidt, a. a. O. S. 49.

46) Vgl. sein Enchiridion utriusque Musicae practicae, Wittenberg 1531, Vorrede fol. Aijb.

47) Isagoge etc. Kap. I, fol. Aiijb.

48) Vgl. O. Clemen, Nachträge in Eitners Quellen-Lexikon Bd. X, S. 466.

Agricola in diesen Kreis der jungen um Rhau versammelten Musiker hineinzustellen, wäre ein verlockendes Unterfangen. So spricht B. Engleke ausdrücklich von Agricolas „Leipziger Lehrjahren“⁴⁹⁾ und versucht in seinem Aufsatz „Musikalisches aus unseres Herrgotts Kanzlei“⁵⁰⁾, mehrere Gründe zur Stützung dieser Vermutung beizubringen. Wir bewegen uns jedoch auch in diesem Fall auf völlig ungesichertem Boden. Schon die ohne Einschränkung ausgesprochene Annahme⁵¹⁾, Agricola habe in Leipzig mit Georg Rhau Freundschaft geschlossen, ist nicht haltbar. Diese Freundschaft beruhte vielmehr ausschließlich auf brieflichem Verkehr; die beiden Männer haben sich bis zum Jahre 1545 und wohl überhaupt niemals persönlich gesprochen⁵²⁾:

„Meinem günstigen lieben herrn vnd Patron / mit welchem ich / wiewol p e r s ö n l i c h alle meine tage noch n i c h t s / jdoch durch brieffe viel jnn freundschaftt vnd kundschaftt geredt habe“,

schreibt Agricola nämlich noch am 14. April 1545 an Georg Rhau⁵³⁾. Diese Aussage verleitet also im Gegenteil zu der Annahme, daß er gegen 1520 n i c h t in Leipzig war, denn sonst wäre eine Begegnung mit Rhau wohl unausbleiblich gewesen.

Ebensowenig gerechtfertigt ist es, die im Mensuralkodex des Magister Apel überlieferte, *M. S.* gezeichnete dreistimmige Messe⁵⁴⁾ mit Agricolas dortigem Aufenthalt in Verbindung zu bringen. Zwar wäre die Namensabkürzung bequem in „Martin Sore“ aufzulösen, gegen seine Verfasserschaft spräche aber schon — von stilkritischen Gründen abgesehen⁵⁵⁾ — die äußere Tatsache, daß der Kodex bereits 1504 gebunden wurde, nachdem die Sammlung schon fertig zusammengestellt war. Spätere Eintragungen beziehen sich nicht auf den Notentext, der im wesentlichen etwa in den Jahren 1481—1483 geschrieben wurde⁵⁶⁾. Außerdem läßt eine Inhaltsübersicht erken-

49) In „Einige Bemerkungen zu Dresselers Praecepta musicae poeticae“ = MGBll. 49/50 (1914/15) S. 397.

50) In „Aus unsres Herrgotts Kanzlei — Magdeburg in Vergangenheit und Gegenwart“, hrsg. v. H. D a n n e i l (1924), S. 159 ff.

51) Ebenda S. 160.

52) Agricola kann auch nach 1545 nicht mehr nach Wittenberg gekommen sein; Rhau war damals schon sehr leidend und ist bereits am 6. August 1548 gestorben.

53) Mus. instr. Neudruck (Eitner) S. 130.

54) Univ.-Bibl. Leipzig, Ms. 1494, fol. 178b—181 u. 184b—185.

55) Vgl. H. R i e m a n n, Handbuch der Musikgesch., Bd. II,1 (1907) S. 182 f.

56) Vgl. H. R i e m a n n, Der Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen = Km. Jb. (1897) S. 1 f.

nen, daß der Kodex keine Denkmäler der dritten großen Generation deutscher Musiker (Senfl, Rhau, Agricola usw.) enthält, sondern durchweg gerade das Repertoire der ersten (Adam von Fulda usw.) und zweiten (Isaac usw.) Musikerschicht darstellt, daß M. S. also doch eher in „Magister Stoltzer“ aufzulösen wäre, wenn hinter diesen Initialen unbedingt ein deutscher Komponist gesucht werden soll⁵⁷⁾.

Ferner führt Engelke an, daß Agricola von Leipzig her mit Johannes Gallculus befreundet gewesen sei und dort dessen Vorlesungen über Kompositionslehre gehört habe⁵⁸⁾. Was zunächst diese Freundschaft anlangt, so läßt sich kein gesicherter Beweis dafür erbringen. Es wäre verwunderlich, wenn sie weder Agricola noch Galliculus an irgendeiner Stelle erwähnt hätten. Zweifellos auch würde in diesem Fall Agricola durch die Vermittlung des Galliculus mit dem diesem damals eng befreundeten Georg Rhau bekannt geworden sein, was ja gerade in Abrede gestellt wurde. Die Bedeutung des Galliculus als Kompositionslehrer wird häufig vermutet, wenn sie auch nicht in klaren Umrissen zu erkennen ist. Dieser Ruf beruht hauptsächlich auf dem *Libellus de compositione cantus*, der zuerst 1520 in Leipzig erschienen ist, später von Rhau immer wieder aufgelegt wurde, und von dem wir annehmen dürfen, daß er auch Agricola bekannt gewesen ist. Aber eben dadurch, daß Galliculus nicht, wie es bis dahin noch üblich war, die Regeln des Kontrapunkts als nur persönlich zu offenbarende Geheimnisse seinen Schülern vermittelte, sondern sie — *multorum precibus inductus* — in Buchform öffentlich traktierte, war Agricola nicht darauf angewiesen, diesen Zweig musikalischen Wissens im akademischen Hörsaal zu erwerben.

Es muß aber nicht nur bezweifelt werden, daß Agricola die Vorlesungen des Galliculus (falls dieser überhaupt an der Universität unterrichtet hat) gehört, sondern auch, daß er überhaupt eine Hochschule besucht hat. Ausdrücklich betont er nämlich selbst, sein gesamtes humanistisches und musikalisches Wissen ausschließlich aus Büchern im strengen, häuslichen Selbstunterricht erarbeitet zu ha-

57) Die M.S.-Bezeichnung kommt außer im Leipziger auch noch im Breslauer Kodex bei dem Hymnus „Jesus Christus nostra salus“ vor. Fritz Feldmann, Der Codex Ms. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Eine palaeographische u. stilistische Beschreibung (1932) I. Teil, S. 105 ff., möchte beide Stücke Stoltzer wiederum absprechen, gelangt jedoch zu keiner anderen positiven Deutung der Buchstaben.

58) „Musikalisches . . .“ a. a. O. S. 160 und MGBll. 49/50 S. 397.

ben und allein durch die Liebe zur Sache, durch eine *occulta quadam naturae vi* und Gottes Hilfe, nicht aber durch einen persönlichen Lehrer gefördert worden zu sein. Der Leser seiner Schriften habe also zu bedenken,

„das ich mein leben lang / so zu rechen / jnn der Musica on Gott / keinen sonderlichen prezeptorem gehabt / sondern / wie ich sagen mag / vom pflug dazu komen bin“⁵⁹⁾.

Und ähnlich ruft er einige Jahre später in geschultem Latein:

„Praeterea lector optime, cogitabis me nequaquam potuisse singula artificiosissime tradere, quemadmodum alii excellentes Musici, quum ego nunquam certo aliquo praeceptore in hac arte usus sim sed tanquam Musicus ἀβροφύης occulta quadam naturae vi, quae me huc pertraxit, tum arduo labore atque domestico studio, id quod cuilibet perito facile est aestimare, deo denique auspice exiguum illud quod intellego, sim assecutus“⁶⁰⁾.

Am schönsten aber spricht Agricola wohl mit folgenden Worten von seinem im Vergleich zur Ausbildung späterer protestantischer Kantoren völlig ungewöhnlichen Bildungsgang⁶¹⁾:

„... das ich (welchs wol ehimals von mir gehört) alle meine tage jnn solcher kunst / weder in Practica / als Plana / Figurale / Instrumentali / odder Theorica / keinen actuum Praeceptorem von menschen gehabt / sondern das jenige / was ich darinne verstehe / erstlich von Gott / welcher seine gaben mitteilte wem er wil / vnd darnach durch trefflichen großen vleis und studirn / jdoch bey mir allein mit der Gotts hülffe vberkomen hab / drum möchte ich wol ein selbwa chsen Musicus gnant werden“⁶²⁾.

Wir dürfen also nun wohl zu dem Schluß kommen, daß von einer Wanderschaft Agricolas in dem Sinne, daß er zwecks weiterer Ausbildung eine Universität bezogen habe oder zu irgendeinem Meister in die Lehre gegangen sei, nicht mehr zu reden ist. Vielmehr wird zu betonen sein, daß Agricola diesen Zeitabschnitt zwischen dem Schwiebuser und Magdeburger Aufenthalt, der wohl im wesentlichen die Jahre umfaßt, in denen er seine vielseitigen sprachlichen wie musikalischen Kenntnisse erwarb, mit zäher Arbeit und selbst-

59) Musica Figuralis Deudsch (1532) Bl. Aiiij u. Aiiij.

60) Scholia in musicam planam ... (1538) fol. 3b.

61) Vgl. G. Pietzsch, Bildung und Aufgaben des Kantors im Mittelalter und Frühprotestantismus = Die Musikpflege, 4. Jahrg. (1933) S. 230 f.

62) Mus. instr. Neudruck S. 281.

ständigen literarischen Studien ausfüllte. Unter dieser Blickrichtung kann es letzten Endes nicht mehr von Belang sein, an welcher Stelle er diese Lehrzeit verbrachte. Allein entscheidend für seinen Bildungsgang bleibt die Tatsache, daß er ohne Anleitung irgendeines persönlichen Lehrers die Leistung aufbrachte, sich zu einer Höhe praktischen Könnens und theoretischen Wissens emporzuarbeiten, die allein ihm die Befähigung geben konnte, in hervorragender Weise den neuen lutherischen Glauben in der für den Protestantismus später so bedeutenden Stadt Magdeburg verbreiten und befestigen zu helfen: eine der wichtigsten und schwierigsten Aufgaben, die je einem protestantischen Kantor übergeben werden konnte.

Zweites Kapitel

Um das Jahr 1519 wandte sich Agricola nach Magdeburg, der Stadt, die ihn zeitlebens in ihren Mauern beherbergen sollte.

Da es sich hier um einen entscheidenden Zeitpunkt handelt, sei zunächst das Zustandekommen der auf einer Berechnung Gerbers¹⁾ beruhenden Angabe aller älteren Nachschlagewerke, daß Agricola sich bereits 1510 in dieser Stadt niedergelassen habe, aufgezeigt. Es muß nämlich auffallen, daß sämtliche Lexika, die dieses Datum anführen, gleichzeitig als erstes Werk Agricolas die *Melodiae scholasticae*, die tatsächlich erst nach seinem Tode erschienen, nennen und in das Jahr 1512 verlegen. Diese Schulgesänge nun, die Jahrzehnte lang von den Nachfolgern Agricolas im Magdeburger Unterricht verwendet wurden, kamen unter dem Titel „*Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantandae, Autore Mart. Agricola*“ im Jahre 1612 bei Johann Franck in Magdeburg noch einmal heraus. Die Ausgabe ist zwar nicht erhalten, doch wissen wir von ihrem Erscheinen, da sie in dem genannten Jahr auf der Frankfurter Frühjahrsmesse zum Verkauf gelangte, wie der Frankfurter öffentliche Katalog und der Katalog Lamberg von 1612 anzeigen²⁾. Sie war es, die G. Draudius meinte, als er das Werk in der zweiten Auflage seiner *Bibliotheca classica* von 1625 anführte³⁾. Von Draudius wieder übernahm J. G. Walther⁴⁾ das Erscheinungsjahr 1612, das Gerber endlich, da er es mit Agricolas Lebensdaten nicht mehr in Beziehung zu bringen wußte, kurzerhand in 1512 „verbesserte“. Von nun an galten also die *Melodiae scholasticae* als Erstlingsarbeit des jungen Magdeburger Lehrers; der Grund dafür, seine Ankunft dort mindestens zwei Jahre früher, also um oder in das Jahr 1510 zu setzen.

Hören wir nun Agricolas eigene Aussagen und die seiner Zeitgenossen: im Nachwort nämlich, das Agricola der gegen Ende⁵⁾ 1545 an Rhau zurückgesandten Korrektur seiner neubearbeiteten *Musica instrumentalis* beifügte, schrieb er an die Schüler, er habe ihnen und

1) A. a. O. S. 27 ff.

2) Vgl. A. Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien, 2. Teil (1902) S. I und SIMG III (1901/02) S. 309.

3) Pag. 1650. Die erste Auflage von 1611 nennt das Werk noch nicht.

4) Musikalisches Lexikon (1732) S. 14.

5) Zu entnehmen aus der Stelle im Nachwort: „Vnd nement jtzund dis geringe göblein zum newen jar also für gut“.

ihren Vorfahren „alhie zu Magdeburg / fast bey fünff odder sechs und zwentzig jarn / jnn Schulen vleissig bisher gedienet“⁶⁾, d. h. also: seit 1519 oder 1520. Sodann teilte S. Sack bei der Herausgabe der *Duo libri musices* mit, Agricola habe diese geschrieben, „cum iam ad annos 36 professus esset Musicam“⁷⁾. Agricola starb am 10. Juni 1556. Bei seinem Tode lag das Manuskript fertig vor, da Sack ihn noch hatte veranlassen wollen, selbst die Ausgabe zu besorgen. Dann ist aber der plötzliche Tod dazwischen gekommen. Agricola wird also die Sammlung im Winter 1555/56 zusammengestellt haben; das hieße für unseren Zusammenhang, er wäre seit 1520 in Magdeburg Musiklehrer gewesen. Schließlich könnte man auch noch den Nachruf des G. Fabricius anführen, der mit den Worten beginnt: „Septem lustra sacram qui tradidit impiger artem, Martinus tumulo hoc conditur Agricola“⁸⁾. Doch ist der Ausdruck „Septem lustra“, der streng genommen ja nur 35 Jahre bedeutet, als dichterische Form hier wohl nicht genau wörtlich zu nehmen. Außerdem besteht die Möglichkeit, daß die Kenntnisse des Fabricius und Sack auf dem zuerst zitierten Ausspruch Agricolas selbst beruhen. Wir können daher nur mutmaßen, Agricola habe sich seit etwa 1520 als Musiklehrer betätigt und sei daher wohl spätestens 1519 nach Magdeburg gekommen.

Daß er gerade hierher seine Schritte lenkte, kann kaum verwunderlich erscheinen. Magdeburg war die größte und bedeutendste Stadt ganz Sachsens und bildete den Mittelpunkt für den gesamten Verkehr des Ostens. So wie die rege, nach Osten gerichtete Missionstätigkeit von hier, von der alten berühmten Kathedrale, ihren Ausgangspunkt nahm, verbreitete sich auch der Ruf des Magdeburger Schöffenstuhles weit in die östlichen Lande: Fürsten und Städte holten hier Rechtsbelehrungen und Urteilsprechungen ein. Vornehmlich aber stellte die „Altstadt“ einen Handelsplatz ersten Ranges dar.

Das Gesicht Magdeburgs, wie es sich dem einziehenden Agricola darbot, lassen alte Abbildungen und Beschreibungen noch gut erkennen⁹⁾. Den auf dem linken Elbufer liegenden Raum des heutigen Stadtgebietes nahmen drei, eigentlich vier aneinander grenzende Städte ein. In der Mitte lag, von Wall und Graben umgeben, die

6) Im „Beschlus“, Neudruck S. 282.

7) *Epistola dedicatoria* fol. A 4.

8) *Poematum sacrorum libri XXV*, Basel 1567, pars II, pag. 387.

9) Vgl. K. J a n n i c k e, Magdeburg beim Beginne der Reformation = MGBll. 2 (1867) S. 5 ff.

„alte Stadt Magdeburg“. Ihr südlicher Teil, das Domviertel, hatte einen eigenen Namen: der „neue Markt“. Das war die Stadt des Klerus, wie jene die der Bürger, und unterstand in Verwaltung und Rechtspflege dem Erzbischof. An die Altstadt schloß sich elbabwärts die „neue Stadt“ mit eigenem Wall und Graben an, während sich dem Domviertel südlich die Sudenburg vorlagerte. Der Umfang, den dieses Groß-Magdeburg einnahm, übertraf sogar den der größten Städte Gent, Paris und Köln. Anders verhielt es sich dagegen mit der Einwohnerzahl. Der Neumarkt wies höchstens 1200 Seelen auf, während die Altstadt kaum 15 000 Bürger in ihren Mauern beherbergte¹⁰⁾.

Im Gegensatz zu dem geruhsam daliegenden, von der Altstadt durch Schlagbäume abgetrennten Neumarkt herrschte hier emsiges bürgerliches Leben. Dort, in der Stadt der Geistlichen, lagerten sich nur einige breite, wenig belebte Straßen, mehr Plätze und Gärten, um den Dom, die übrigen drei Stiftskirchen und die verschiedenen Wohnungen der Domherren. Hier, in der Stadt der Bürger, bot sich dagegen das „mittelalterliche“ Bild enger Gassen und Giebelhäuser mit Marktplatz und vielen Kirchen, durchschnitten allein von der in der Nord-Südrichtung verlaufenden Hauptstraße, dem „Breiten Wegk“. Die einzelnen Stadtviertel bildeten Parochien; jedes war einer eigenen Pfarrkirche zugeordnet. Die verschiedenen bürgerlichen Gesellschaftsklassen gaben ihnen schon äußerlich auch ein verschiedenes Gepräge. So lautet ein alter Spruch:

„Zu St. Ulrich die Reichen,
Zu St. Johannes die Säuberlichen,
Zu St. Catharinen das Mittelgut,
Zu St. Jacob die Armut,
Zu St. Peter die Fischer,
Zum heiligen Geist die Tischer“.

Die reichsten Bürger neben der Ulrichsgemeinde, deren Glieder meist Ackerbürger waren, hatte die Johannispfarre. Ihr gehörten großenteils die wohlhabenden Kaufmannsfamilien und vornehmen Patriziergeschlechter an. Doch war darüberhinaus die Johanniskirche für die ganze Altstadt von Bedeutung. Aehnlich, wie der erzbischöfliche Dom auf dem Neumarkt den kirchlichen Mittelpunkt für das Gebiet des Erzbischofs einerseits und für die christianisierten östlichen Lande andererseits bildete, so war die *ecclesia forensis* auch für die durch den anwachsenden Handelsverkehr herbeigezogenen

10) Vgl. H. Holstein, Statistische Nachweisungen über die Bevölkerung der Stadt Magdeburg . . . = MGBll. 11 (1876) S. 113 und O. Sch e e l, Martin Luther Bd. I (1921) S. 64 f.

Fremden bestimmt¹¹⁾. Sie lag in unmittelbarer Nähe des alten Marktes und Rathauses und galt als Ratskirche¹²⁾.

Der zunehmende Wohlstand der Bürgerschaft trug wesentlich auch zur Förderung des geistigen Lebens bei und bewirkte besonders, daß die Bürger auf den Ausbau des städtischen Schulwesens Bedacht nahmen. Allerdings brauchte der Ruf Magdeburgs als bedeutendste Schulstadt Norddeutschlands nicht erst begründet zu werden. Er bestand das ganze Mittelalter hindurch und leitete sich vornehmlich von der alten, besonders im 13. Jahrhundert in hoher Blüte stehenden Schule des Domstifts¹³⁾ und der des Klosters Berge her. Waren auch infolge des aufkommenden Universitätsstudiums die Bildungsaufgaben der Kathedralschulen inzwischen wesentlich verschoben worden, so hatte doch gerade die Magdeburger Domschule ihren Ruf am Ausgang des Mittelalters noch keineswegs eingebüßt¹⁴⁾ und galt noch immer als besonders leistungsfähige Trivialschule. Sie war es auch, die der junge Martin L u t h e r ein Jahr lang besuchte, als ihn im Jahre 1497 seine erste Schülerfahrt von Mansfeld zur bedeutenderen Schule nach Magdeburg führte. Er schrieb später, daß er in Magdeburg „zu den Nullbrüdern in die Schule“ gegangen sei¹⁵⁾. Das waren die Brüder vom gemeinsamen Leben oder „Troilusmönche“¹⁶⁾, eine freie Brüdervereinigung, die hier in besonderen Beziehungen zum erzbischöflichen Hofe standen und an der Domschule unterrichtet¹⁷⁾.

Daneben gab es in der Altstadt bei den einzelnen Pfarrkirchen Parochialschulen¹⁸⁾, die ebenfalls noch der geistlichen Obrigkeit des

11) Vgl. F. Geisheim, Ueber das Kaufhaus der Stadt Burg in Magdeburg ... = MGBll. 7 (1872) S. 285.

12) Vgl. A. Frantz, St. Johannis, die Hauptpfarr- und Ratskirche der Stadt Magdeburg (1931).

13) Vgl. H. Holstein, Geschichte des Domgymnasiums zu Magdeburg (1875); dazu Besprechung MGBll. 11 (1876) S. 94 ff.

14) Vgl. über die unterschiedlichen Bildungsverhältnisse an mittelalterlichen Kloster- und Domschulen: G. Pietzsch, Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters (1932) S. 140.

15) Im Brief an den Bürgermeister Storm 1522 (Briefe II, 212).

16) Vgl. K. Hirsche, Art. „Brüder des gemeinsamen Lebens“ in der Realencyclopädie f. prot. Theologie u. Kirche Bd. 2 (1878) und E. Leitsmann, Ueberblick über d. Gesch. u. Darstellung d. päd. Wirksamkeit d. Brüder des gemeinsamen Lebens (1886); für Magdeburg im besonderen O. Scheel, a. a. O. Bd. 1, S. 78 ff.

17) Vgl. O. Scheel, a. a. O. S. 67 ff. Siehe auch A. Frantz, Martin Luthers Schülerfahrt gen Magdeburg 1497 = „Aus unsres Herrgotts Kanzlei ...“ (a. a. O.) S. 65 f.

18) Vgl. G. Rollenhagen, Oratio valedictoria bei J. Blocius, „Promulsis Magdeburgensis historiae ...“ 1622.

Neumarktes unterstanden. Eine eigentliche Ratsschule ist vor der Einführung der Reformation nicht bezeugt. Allerdings genoß die zur Johanniskirche gehörige Pfarrschule besonderen Ruf. Ihr vor allem wandte der Rat seine Aufmerksamkeit zu und gliederte ihr später die neue evangelische Stadtschule an. In den Jahrzehnten vor der Reformation wird sie mehrfach genannt.

¶ Eine Halberstädter Quelle von 1487 berichtet von einem Schulmeister zu St. Johannes, der sich weigerte, die Brautmesse zu singen, da die Brautleute ihm keine Suppe geboten hatten¹⁹⁾. Im Jahre 1505 verbietet eine städtische Polizeiverordnung, bei Hochzeiten „den Schulmeister mit seinen Baccalaren oder Collaboratoren und seinen und des Pfarrers Schülern“ zu bewirten²⁰⁾. Und in einer seiner „Leychpredigten“²¹⁾ erzählt S. Sack, der Freund Agricolas, eine Begebenheit aus der Zeit, als Gregor Wilcken, der anfangs die Leitung der neuen Stadtschule übernahm, noch Schulmeister an St. Johannes gewesen ist:

„Vnter andern wird gesagt / das sichs einmal zugetragen / do noch die Pfar Schulen in den fürnembsten Kirchen unterschieden / vnd M. Gregorius Wilcken / Schulmeister zu S. Johannes gewesen / das etliche große und alte Bachanten / wie derselben damals viel auff den Schulen gelegen / sich gar trotziglich wider jhren *Præceptorem* auffgelehnet / also das es der Schulmeister an einen Erborn Raht hat müssen gelangen lassen. Do ist der Herr Bürgermeister Heinrich Westphal seliger mit den Stadtknechten selbs in die Schul gangen“,

hat sie „wohl abstriegein“ und aus der Stadt weisen lassen.

Aus diesen Berichten entnehmen wir einmal, daß vor Einführung der Reformation außer der Domschule auch die Parochialschulen Chorschüler stellten. Dann aber sehen wir die Bemühungen des Rates um die Erlangung einer städtischen Schulhoheit — noch hatte ja die Obrigkeit des Neumarkts die Oberaufsicht über alle Magdeburger Schulen — einer der vielen Punkte, wegen derer ein nur selten unterbrochener Kampf zwischen städtischer und geistlicher Gewalt um die Macht auf dem Gebiete der Gerichtshoheit geführt wurde. Die Kämpfe, die gerade in den Jahren, als Agricola

19) Vgl. Schmidt, Chronikalische Aufzeichnungen aus Magdeburg 1487 bis 88 = MGBll. 10 (1875) S. 338.

20) Vgl. G. Kawerau, Welche Schule in Magdeburg hat Luther besucht? = MGBll. 16 (1881) S. 309 ff.

21) „Leychpredigten ... von Anno 1567. an / bis auff diss 1592. Jahr ... Durch Siegfridum Saccum. D. Thumbprediger daselbst“. Magdeburg 1598 (2. Aufl.), Teil III, S. 503 b. Vgl. auch MGBll. 2 (1867) S. 484.

sich in Magdeburg niederließ, wieder von neuem entbrannten, gingen letzten Endes um die politische Herrschaft, um die Reichsunmittelbarkeit der Stadt, deren Erlangung man von erzbischöflicher Seite aus durch neue Verträge immer wieder zu verhindern verstand. Die aufblühende und an Bevölkerungszahl zunehmende Stadt strebte aber immer größere Freiheit und Selbständigkeit an. Der Streit ging schließlich um kleine rechtliche Fragen, während sich die Spannung unverhältnismäßig erhöhte und zu einem gefährlichen Haß von Seiten der Bürgerschaft gegen die Geistlichkeit führte. Hier, nicht allein in Religionssachen, liegen die Gründe dafür, daß sich die Altstadt so schnell und entschieden der neuen lutherischen Lehre als einer Befreierin vom geistlichen Joch in weltlichen Dingen zuwenden sollte.

Hinter den Schranken des Neumarkts entfaltete sich zudem ein prunkvolles kirchliches Leben. Dafür sorgten der Dom, die vielen Stifter und Kapellen mit ihrer zahlreichen Geistlichkeit. Den größten Glanz pflegte man am 22. September, dem Festtag des von der ganzen Stadt als Schutzpatron verehrten heiligen Mauritius, zu entfalten. Zahlreiche Prozessionen, an denen die gesamte Geistlichkeit, der Erzbischof, die Aebte der Klöster, alle Kleriker, Mönche und Chorschüler teilnahmen, schufen eine überaus eindrucksvolle Welt der Pracht und des Glanzes. Daß bei diesen großen Festen gerade der Musik eine bedeutende Rolle zufiel, ist hinlänglich bekannt. Die vielen Umzüge wären ohne Gesang der Chorknaben, ohne Instrumentenspiel der Zinkenisten und Posaunisten undenkbar gewesen. Bildliche Darstellungen von Prozessionen aus dieser Zeit beweisen das zur Genüge²²⁾.

Einmal war es die erzbischöfliche *musica turba*, die Hofkapelle, die zu Zeiten des Erzbischofs Ernst von Sachsen (1476—1513) in solcher Blüte stand, daß sie selbst zu auswärtigen Festlichkeiten herangezogen wurde²³⁾. An Instrumentalisten sind außer den höfischen „Trommetern“ und Paukern auch Pfeifer, Lautenisten und Organisten genannt. Daneben hatte der Dom von jeher die Musik in besonderem Maße gepflegt²⁴⁾. Schon im frühen 13. Jahrhundert war das Kantorat vom Domkapitel gestiftet worden. Der Kantor, oft eine

22) Vgl. etwa die Abbildungen bei G. Schünemann, Tafelband zur Geschichte der deutschen Schulmusik (1932) Tafel 35 und G. Kinsky, Geschichte der Musik in Bildern (1929) S. 149.

23) Vgl. B. Engelke, Gesch. d. Musik im Dom usw. = MGBll. 48 (1913) S. 271.

24) Ebenda S. 264 ff.

hervorragende geistliche Persönlichkeit, hielt sich für die Ausübung und Leitung der liturgischen Musik einen *Succentor*, den „Sangkmeister“ und direkten Vorgesetzten der Chorschüler²⁵⁾. Diese, die „SingeKnaben“ oder *Chorales*, waren die musikalische Auslese der eigentlichen Domschüler. Zusammen mit den erwachsenen „Singern“ — bei mehrstimmigem Gesang²⁶⁾ führten die Choralisten allein den Diskant aus — bildeten sie eine enge, lebensmäßige Gemeinschaft, die „Choraley“, wohnten gemeinsam in unmittelbarer Nähe der Schule und des Domes und trugen einheitliche Kleidung. Bei festlichen Gelegenheiten gesellte sich ihnen noch der *organista* zu. Der Dom besaß nämlich seit seinem Neubau (Mitte des 14. Jahrhunderts) zwei Orgeln: ein großes Werk zwischen den Westtürmen und eine kleine Chororgel. Ob Agricola den damaligen erzbischöflichen Organisten Wolff H e i n z²⁷⁾, der gemeinsam mit ihm in der großen Sammelhandschrift der Bibliothek der Thomaskirche zu Leipzig vertreten ist, noch persönlich gehört hat, erscheint sehr fraglich; denn 1520 wird bereits ein Valentin Jordan als Organist genannt.

Die Namen der langen Kantorenreihe sind uns durchweg bekannt. Zu Agricolas Magdeburger Zeit und schon früher hatte Johann von Walwitz das Kantorat am Dom inne (1517—1545). Die Liste der Succentoren kennen wir ebenfalls noch aus vorreformatorischer Zeit: in den 20er Jahren verwaltete ein Johann Redel dieses Amt. Auch die Chorschüler sind für diese Zeit mehrfach bezeugt. Wir hörten oben schon von der „Choraley“ am Dom. Im *Liber de consuetudinibus* sind genaue Anweisungen für den Gesangunterricht enthalten²⁸⁾.

25) Vgl. G. P i e t z s c h, *Bildung und Aufgaben des Kantors usw.* (a.a.O.) S. 229.

26) Falls dieser hier schon anzusetzen ist. In einer Bestallungsurkunde von 1619 (!) heißt es nämlich:

„... dem nach wir zur Ehre Gottes vndt zum Wolstandt vndt Zierat Vnserer Dom Kirchen, nebenst der Choral Musica, eine figuralem angeordnet, welche zu gewissen festivitäten vndt sonst, inhalts einer sonderbahren ordnungk vndt verfassungk solle gebraucht werden...“ (Engelke S.283).

Andererseits ist darunter aber doch wohl die Einrichtung der großen „Konzertmusik“ mit Instrumenten zu verstehen. Die „Ordinantz“ besagt nämlich, die Domherren hätten „verordnet vndt geschlossen, eine vocalem vndt instrumentalem Musicen zu vnterhalten“ (Engelke S. 286). Figuralmusik wird trotzdem vorher schon gepflegt worden sein. Denn in dem mit dem altstädtischen Kantor Heinrich Grimm 1619 abgeschlossenen Verträge heißt es: „So ist zwort dem herkommen ohne das gemees, das der Cantor pro tempore in der Altstadt Magdeb. alle vier Wochen mit seinen Scholaren in Vnserer Domb Kirchen aufwarte...“. Warum auch hätte das Domkapitel seit 1564 bereits fremden Kantoren und denen der Altstadt immer wieder Geldgeschenke für dedizierte mehrstimmige Kompositionen gemacht? (Engelke S. 282).

27) Im Jahre 1516 wird er als „Henricus organista“ in den Registern der „Clavigeri“ aufgeführt (Engelke S. 275).

28) Vgl. B. E n g e l k e, a. a. O. S. 270.

Der Succentor hatte sorgfältig die „responsoria et versus“ zu „überhören“ und bei Kirchenbesuch und Prozessionen auf Ordnung unter den Choralisten zu achten. In der Schule mußte er die Gesänge der Messe mit den Schülern einüben und sie *de modo cantandi*, in der *Musica choralis* und *mensuralis (de pausis et distinctionibus)*, unterrichten. Das schon erwähnte Halberstädter Blatt bezeugt z. B. diese Chorschüler am Dom für das Jahr 1488²⁹⁾.

Chorales gab es außerdem an den Parochialschulen der Altstadt. Ein Teil der Schüler hatte beim Gottesdienst in den Pfarrkirchen zu singen. Ausdrücklich werden „chorschuler und andere schuler“ getrennt genannt. Im Jahre 1497 fordert die geistliche Obrigkeit für das gesamte Magdeburger Stadtgebiet:

„Es sollen abir aller kirchen der dreyer stete alhie zu Magd- burgk gesworne dyner und chorschuler und andere schuler in burglichen und peinlichen sachen vor geistlich gericht vorclaget und gerechtvertiget werden“³⁰⁾.

Auch außerhalb des Gottesdienstes gab es für die Choralisten mancherlei gesangliche Verpflichtungen; vor allem waren sie bei Hochzeiten und Leichenbegängnissen unentbehrlich. Wir hörten schon von dem Schulmeister zu St. Johannes, der eine Brautmesse nicht singen wollte. Und unter des „Pfarrers Schülern“, die bei Hochzeiten nicht gespeist werden durften, sind ebenfalls die Chor- knaben zu verstehen.

Es war also durchaus keine „musikarme“ Welt, die Agricola um- fing. Wenn man noch das häufige Auftreten des „städtischen Or- chesters“ bei Ratsveranstaltungen und Umzügen berücksichtigt — beispielsweise bestand über hundert Jahre (1441—1546) die Ge- wohnheit, alljährlich im festlichen Zuge unter Beteiligung des Rats vom Domplatz zum Rathaus zu marschieren. Dabei mußten „alle Musicanten aus den drey Städten . . . vorhergehen / und auffspielen; Forne an giengen die Stadt-Pfeiffer / und folgten alle 3. Räte / viel Bürgers-Söhne . . . und allerley Spiel-Leute mit mancherley In- strumenten unter einander“³¹⁾ — so ergibt sich ein Bild regen musika- lischen Lebens.

Für die musikalische Stellung, die Agricola in seinen ersten Mag- deburger Jahren einnahm, ist als einziger Hinweis sein eigener, an die Schüler gerichteter Ausspruch von 1545 zu nennen:

29) Vgl. Schmidt, a. a. O. S. 340.

30) Vgl. G. Hertel, Urkundenbuch der Stadt Magdeburg Bd. III = Geschichtsquellen der Provinz Sachsen Bd. 28 (1896) S. 605.

31) Vgl. J. Vulpinus, Magnificentia Parthenopolitana (1702) S. 298.

„Vnd dieweil ich euch / vnd ewrn vofahrn alhie zu Magdeburg / fast bey fünff odder sechs vnd zwentzig jarn / jnn Schulen vleissig bisher gedienet / . . .“³²⁾.

Daraus wäre also zu entnehmen, daß er nicht nur an einer Schule, sondern „jnn Schulen“, nicht erst seit Neugründung der evangelischen Lateinschule an dieser, sondern schon seit 1520 an irgendeiner anderen unterrichtet habe. Aber es fehlen jegliche Dokumente einer Anstellung Agricolas, sodaß Fr. Hülße³³⁾ vergeblich fragt, welche Parochialschule wohl zu nennen wäre. Dennoch scheint die Lösung einfach. Wir sahen nämlich, daß denen „in den fürnembsten Kirchen“ erhöhte Bedeutung zukam, daß besonders die Johannisschule überragte, ja fast den Charakter einer Ratsschule annahm, deren Musikpflege überdies eindeutig bezeugt ist. Wäre es nicht naheliegend, in Agricola einen der Gehilfen des Gregor Wilcken an dieser Schule zu sehen? — Aus Mangel an Nachrichten läßt sich kein Gegenbeweis führen, doch bleibt diese Annahme höchst unwahrscheinlich. Es wäre verwunderlich, wenn Agricola, der doch aus dem Leben der evangelischen Lateinschule verschiedene Einzelheiten berichtet hat, diese erste Tätigkeit an einer Pfarrschule nicht wenigstens einmal erwähnt hätte. Andererseits sind wir keineswegs verpflichtet, den Ausdruck „jnn Schulen gedienet“ derartig eng zu fassen. Der Sprachgebrauch der Zeit konnte darunter sehr wohl allgemein „unterrichten“ verstehen. Es wäre also zu fragen, welches Unterrichten, außer an geistlichen und städtischen Schulen, Agricola mit seinem Ausspruch gemeint haben könnte. Da ist in erster Linie an die verschiedenen Arten des Privatunterrichtes zu denken, von denen der fachliche Unterricht im modernen Sinn zunächst auszuschalten wäre — wir werden sehen, daß auch diesen Agricola in späteren Jahren erteilte. Sodann bleibt der Unterricht innerhalb einzelner bürgerlicher Familien nach Hauslehrerart und schließlich der an kleineren, von bestimmten Gesellschaftsschichten eingerichteten Privatschulen. Beide Arten sind im allgemeinen für die Zeit und im besonderen für Magdeburg häufig belegt. Zudem aber wissen wir, daß Agricola schon in wenigen Jahren innerhalb der Magdeburger aristokratischen Kreise zu hohem Ansehen kam. Dort gab es einige Familien, die sehr bald seine Meisterschaft auf musikalischem Gebiet erkannten und ihn deshalb gern

32) Mus. instr. Neudruck S. 282.

33) „Hat eine sogen. Stadtschule vor 1524 in Magdeburg bestanden?“ = MGBll. 17 (1882) S. 440 ff.

an ihr Haus fesselten. In späteren Jahren griff er oftmals zur Feder, um öffentlich seine Dankbarkeit gegen diese verschiedenen Gönner zu bekunden.

Es darf demnach zusammenfassend die Vermutung ausgesprochen werden, daß Agricola nicht an Pfarrschulen unterrichtete, sondern schon in seinen ersten Magdeburger Jahren der Privatlehrer solcher Patrizierkreise wurde, die ihre Söhne und Töchter nicht in öffentliche Schulen gaben. Ob wir in ihm den Hauslehrer einer einzelnen Familie oder den Angestellten einer aristokratischen Privatschule erkennen wollen, mag dahin gestellt bleiben, zumal sich über das Gegenständliche des Unterrichts, der sich natürlich nicht ausschließlich auf Musik beschränkte, keinerlei eindeutige Aussagen machen lassen.

Inzwischen waren auch die Ideen des Humanismus nach Magdeburg gelangt³⁴). Magdeburger Bürgersöhne studierten auf allen umliegenden Universitäten: Leipzig, Erfurt, Frankfurt. Vor allem aber zog Wittenberg sie an. Hier hörten sie die neue Lehre, halfen von hier aus die junge Bewegung nach Magdeburg tragen und verkündeten dort in den oberen Gesellschaftsschichten mit großer Begeisterung das, was das niedere Volk mit Hilfe schnell bereiter Prediger im Nu ergriffen hatte: die reformatorische Botschaft. Noch stand dem Volk der unerhörte Unfug vor Augen, den vor kurzem der Ablasskommissar Johann Tetzel hier getrieben hatte. Daß es jedoch nicht nur Religionssachen waren, die die rasche Aufnahme des reinen Evangeliums bewirkten, wurde bereits erwähnt. Nachdem sich Luther durch die Verbrennung der päpstlichen Bannbulle am 10. Dezember 1520 endgültig von der römischen Kirche losgesagt hatte, war in Magdeburg für die Verbreitung des neuen Glaubens der Boden bereits geebnet.

Das Jahr 1524 brachte die Entscheidung. Fanatische Laien, Handwerksgesellen, predigten auf offener Straße. Auch auswärtige Prediger siedelten sich in Magdeburg an. Mit ihnen kam der erste Buchdrucker, Hans K n a p p e aus Eilenburg, der schon 1524 als einen der ersten Einzeldrucke das Lied „*Es wollt uns Gott genädig sein*“ herausbrachte, das dann in die früheste Liedersammlung, das in Nürnberg in diesem Jahr erschienene „*Achtliederbuch*“, aufgenommen wurde³⁵). Am 6. Mai kam es zum offenen Aufstand³⁶).

34) Vgl. Fr. H ü l ß e, Die Einführung der Reformation in der Stadt Magdeburg = MGBll. 18 (1883) S. 209.

35) Vgl. L u t h e r s Werke WA Bd. 35 S. 376; J. S m e n d, Das evangelische Lied von 1524 (1924) und Fr. B l u m e, Die evangelische Kirchenmusik (= Hdb. d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bükén) 1931, S. 22.

36) Vgl. Fr. H ü l ß e, a. a. O. S. 209.

Ein herumziehender Handwerksgeſelle bot an dieſem Tage auf dem Marktplatze vor dem Rathaus die neuen Lieder Luthers zum Verkauf. Er verbreitete gedruckte Exemplare, wahrſcheinlich des „Achtliederbuches“, und ſang der um ihn verſammelten Menge das „Aus tiefer Not ſchrei ich zu dir“ und „Es wollt uns Gott genädig ſein“ ſolange vor, bis alle mitsingen konnten³⁷⁾. Darüber berichtet der erzbischöfliche Polizeikommiſſar Langhans:

„Ein loſer Bettler hatte zu Magdeburg auf dem Marckte etliche Martinische Lieder feile und ſang die öffentlich hin und wieder wo er kam, und lernt Mann und Weib, auch Jungfrauen und Geſellen, ſo viele, daß die deutſchen Lieder und Pſalmen ſo gemeine worden, daß die von gemeinem Volcke dieſelbigen dornach teglich in allen Kirchen, ehe man die Predigten angefangen, öffentlich geſungen und noch ſingen“.

Es iſt bekannt, in welchem Maße die Reformation gerade durch dieſe erſten lutheriſchen Lieder die gläubigen Herzen des Volkes gewann. Am 6. Mai 1524 begründete Magdeburg ſeinen Ruf als evangeliſche Hauptſtadt Norddeutſchlands. Die vollſtändige Einführung ging nun Schritt für Schritt vor ſich, namentlich, nachdem Luther am 24. Juni auf Verlangen der Bürgerschaft ſelbſt in Magdeburg erſchienen war; die überfüllten Kirchen vermochten bei ſeinen Predigten die Maſſen nicht zu faſſen. Auch der Rat war nun gewonnen; die Gemeinden konnten die evangeliſche Gottesdienſtordnung fordern, und ſo wurde einige Wochen ſpäter in den Hauptkirchen zum erſten Mal die deutſche Meſſe gehalten. Unter dem Geſang lateiniſcher Hymnen, des *Te deum laudamus* u. a., führte man die neuen Prediger feierlichſt in ihre Aemter ein.

Dennoch lag eine Gefahr in dieſer übereilten Einbürgerung. Die Geiſtlichen predigten zum Teil in einem übergroßen Fanatismus, der den Anſchluß an die ſektiereriſchen Strömungen der Karlſtadt, Münſter uſw. verriet und von dem niederen Volk, das ohnehin die Idee der religiöſen Freiheit mit der der politiſchen und ſozialen verband, haſtig aufgegriffen wurde. Um dieſen ſchwärmeriſchen Ausſchreitungen entgegenzutreten, ſetzte Luther ſeinen nächſten und vertrauteſten Freund Nikolaus von Amſdorf als oberſte geiſtliche Behörde in Magdeburg ein. Kurz vor dem 24. September kam dieſer hier an und nahm ſofort den Kampf auf gegen die Schwärmer einerſeits, die er ſchon nach kurzer Zeit sämtlich der reinen Lehre

37) Vgl. J. Vulpus, a. a. O. S. 92 f.

Luthers zurückgewann, und gegen die Domgeistlichkeit andererseits, die immer noch einer städtischen Aufsicht über das Kirchenwesen hartnäckigen Widerstand leistete³⁸). Eine der ersten Sorgen Amsdorfs galt außerdem der Errichtung einer städtischen Schule.

Luther hatte Ende Januar oder Anfang Februar desselben Jahres sein „Sendschreiben an die Radherrn aller stedte deutsches lands: das sie Christliche schulen auffrichten und hallten sollen“ ausgehen lassen, dessen Hauptanliegen war, die vorhandenen Schulen vor dem Verfall zu bewahren. Hier lagen Amsdorfs Hauptaufgaben, bei deren Lösung ihm der Rat, der als erste deutsche Stadtverwaltung gewillt war, Luthers Mahnruf in die Tat umzusetzen, mit großer Tatkraft zur Seite stand. Zunächst kam es zur Bildung einer städtischen Schulbehörde, dem „Scholarchat“, das sich aus einem der beiden regierenden Bürgermeister, dem Stadtsyndikus und dem Superintendenten Amsdorf zusammensetzte³⁹). Es handelte sich bei Luthers Sendschreiben nicht um einen „Stiftungsbrief der deutschen Gymnasien“⁴⁰), um den Aufruf zur Gründung eines neuen Schulsystems, sondern zunächst einmal um die Zusammenfassung und Festigung des Vorhandenen. So schuf auch in Magdeburg das Scholarchat keine neue Schule, sondern faßte unter Beibehaltung der alten Form der Lateinschule die vorhandenen Parochialschulen der Altstadt zu einer leistungsfähigeren städtischen Anstalt zusammen. Luther selbst ließ sich die Hebung des Magdeburger Schulwesens angelegen sein. Man hat sogar den Eindruck, als ob ihm beim Abfassen seiner Schrift die Magdeburger Verhältnisse besonders vor Augen geschwebt hätten⁴¹). Er kannte sie aus eigener Erfahrung und stand zu dieser Zeit gerade im Briefwechsel mit Klaus Storm, dem evangelischen Bürgermeister der Stadt. So setzte er sich auch jetzt besonders für diese Schule ein und war im Verein mit Melanchthon zeitlebens bemüht, ihr die besten pädagogischen Kräfte seiner Umgebung zuzuführen.

Wahrscheinlich kurz nach Amsdorf Ankunft, jedenfalls noch im Spätherbst des Jahres 1524, konnte der Unterricht in der neuen Schule beginnen. Als Schullokal wählte man zunächst das der *Schola Joannitana*, das man aber bald wegen Platzmangels mit der gegenüber dem Rathause gelegenen Stephanskapelle vertauschen mußte. Wie auf allen Gebieten der jungen Bewegung zeigte sich

38) Vgl. Th. Pressel, Nicolaus von Amsdorf. Leben und Schriften der Väter und Begründer d. luther. Kirche, Bd. 8 (1862) S. 16.

39) Vgl. F. A. Wolter, Geschichte der Stadt Magdeburg (1890) S. 200.

40) Vgl. O. Scheel, Luther und die Schule seiner Zeit (a. a. O.) S. 141.

41) Vgl. Zuckschwerdt, Unseres Herrgotts Jugendbrunnen im Sachsenland = „Aus unsres Herrgotts Kanzlei“ (a. a. O.) S. 155.

auch hier zunächst der Mangel an geeigneten Unterrichtskräften. Luther konnte der Bitte des Rates, einen tüchtigen Rektor zu schicken, nicht sofort nachkommen. So behalf man sich mit den Schulmeistern der alten Pfarrschulen. Die interimistische Leitung übernahm der uns schon bekannte Gregor Wilcken und Sebastian Werner⁴²⁾.

Erst mit Beginn des neuen Jahres schlug Luther dem Rat seinen fähigsten Schüler, den jungen Magister Kaspar Cruciger⁴³⁾, als Rektor vor, der den Ruf annahm und Anfang Mai in Begleitung seines Freundes Melancthon in Magdeburg erschien⁴⁴⁾. Schon das erste Semester unter seinem Rektorat brachte eine solche Zunahme der Schülerzahl, daß die Räumlichkeiten sich wiederum als zu klein erwiesen und darum im Winterhalbjahr ein Umzug in die weit größeren Räume des Augustinerklosters erforderlich war. Gleichzeitig wandte sich Cruciger wegen geeigneter Lehrkräfte nach Wittenberg⁴⁵⁾. Er selbst aber, den Luther nicht länger entbehren konnte, wurde an die Schloßkirche zu Wittenberg berufen, wohin er am 13. April 1528 zurückkehrte. Die Rektorstelle blieb zunächst unbesetzt, bis der Rat auf Luthers Empfehlung den Magister Georg Major aus Wittenberg berief, der zum Sommersemester 1529 sein Amt antrat und schon bald eine großzügige Erweiterung der Schule veranlaßte. Inzwischen wurde auch ein Kantorat eingerichtet, das Martin Agricola einnehmen sollte.

Wann er dieses Amt angetreten hat, läßt sich nur mutmaßen. Aeltere Darstellungen und Nachschlagewerke⁴⁶⁾ nehmen seine sofortige Anstellung nach Gründung der Schule (1524) als selbstverständlich an. Sie bezeichnen Agricola als *Quartus* in der Stufenfolge der neuen Lehrer, dessen erste Kollegen Cruciger als *Rektor*, Wilcken als *Konrektor* und Seb. Werner als *Tertius* gewesen seien⁴⁷⁾; sie können sich dabei aber nur auf die Annahme stützen, daß Agricola ehemals Lehrer an einer Parochialschule gewesen und zusammen mit Wilcken und Werner an die neue Schule übernommen worden sei. — Demgegenüber vertreten einige neuere Untersuchungen, be-

42) Vgl. H. Holstein, Beiträge z. Gesch. d. altstädtischen Gymnasiums in Magdeburg = MGBll. 1 (1866).

43) Vgl. Th. Pressel, Caspar Cruciger = Leben und ausgewählte Schriften ... Bd. 8 (1862) S. 11 f.

44) Corpus Reformatorum I 743/44 Nr. 335/36.

45) Vgl. Ebenda 870 Nr. 446 und Melancthons Briefwechsel, hrsg. v. O. Clemen, Bd. I = Supplementa Melancthoniana VI, 1 S. 364 Nr. 551.

46) Seit Gerber (a. a. O.).

47) Vgl. H. Holstein, a. a. O. S. 18.

sonders die Arbeiten B. E n g e l k e s, den Standpunkt, daß das Kantorat überhaupt nicht schon 1524, sondern erst bei einer späterer Erweiterung der Schule eingerichtet worden sei. Der Zeitpunkt dafür wird entweder allgemein mit „Ende der 20er Jahre“⁴⁸⁾ oder genauer mit 1527⁴⁹⁾ angegeben, in welchem Jahre jedoch weder ein Ausbau noch eine Verlegung der Schule stattfand. Eine Erweiterung wurde vielmehr, wie wir sahen, jeweils nach Amtsantritt der neuen Rektoren, also 1525 und 1529, vorgenommen.

Sodann werden als weiteres Argument gegen die Kantorschaft Agricolas in den ersten Jahren nach Einrichtung der neuen Schule fünf Briefe aus Magdeburg angeführt, die ein Georg K r y n n e r in den Jahren 1527—1530 an den mit ihm von seiner Wittenberger Studienzeit⁵⁰⁾ her befreundeten Stephan R o t h nach Wittenberg und Zwickau geschrieben hat⁵¹⁾. Aus diesen geht hervor, daß Kryner in Magdeburg für jährlich 50 Gulden und freie Wohnung angestellt war, mit Cruciger und Amsdorf verkehrte, also wohl an der Schule unterrichtete. Da er in allen Briefen von Musikalien spricht, die er für Roth zusammenstellt oder von einem Baccalaureus abschreiben läßt, so muß er der dortige Musiksachverständige, der Kantor an der *Schola Joannitana*, gewesen sein. — Dieser sonst nicht bekannte Kryner läßt sich wohl in Beziehung zu jenem Wittenberger Grammatiker bringen, von dem Melanchthon am 17. Juni 1527 an Cruciger auf dessen Anfrage hin schrieb, daß er den Unterricht in der untersten Stufe wohl übernehmen, außerdem auch singen, aber keine Verse machen könne. Dazu halte man den vom 27. Juni 1527 datierten ersten Brief Kryners, aus dem man den Eindruck gewinnt, als ob er erst vor kurzem nach Magdeburg gekommen sei und sogleich dem eng befreundeten Roth über die dortigen Verhältnisse Mitteilung gemacht habe: „... Man gibt myrs Jar 50 fl. und frey wonung, do benügt myr wol...“, und man wird sich zu der Annahme bekennen, daß Kryner mit dem „grammaticus Vitebergensis“ identisch, also zwischen dem 17. und 27. Juni 1527 an die Schule gekommen ist. — Wenn Kryner, der Grammatiklehrer für die Anfänger, aber auch singen konnte, — für seine musikalische Bildung spricht fernerhin, daß er Musiksammlungen zusammenstellte, abschreiben ließ und zu „vbersehen oder vbersingen“ pflegte — und diese seine Fähigkeit bei der Anstellung sogar von Bedeutung wurde, so wird von vornherein beabsichtigt gewesen sein, ihn auch zum Gesangunterricht heranzuziehen.

48) Vgl. B. E n g e l k e, „Musikalisches...“ (a. a. O.) S. 161.

49) Vgl. R i e m a n n-Lexikon, 11. Aufl. (1929) S. 15.

50) Er ist im Sommersemester 1526 als „Georgius Crinner Bambergensis“ in Wittenberg immatrikuliert.

51) Vgl. O. C l e m e n, Briefe aus Magdeburg 1527—30 = Z. f. Kirchengesch. (bgr. v. T. Brieger) XLIV. Bd., Neue Folge VII, (1925) S. 98.

Dagegen sind nun verschiedene Einwände zu erheben. Krynner, der nur vorübergehend und aushilfsweise angestellt war, kann bei der Einrichtung des Kantorats niemals im Wege gewesen sein. Freilich blieb er immerhin länger da, als daß man mit den neueren Darstellungen annehmen könnte, der Rat habe sich mit dem *Grammaticus* als einem, der „auch singen konnte“, bis zur endgültigen Berufung eines Kantors bei der Erweiterung der Schule im Herbst 1529 beholfen. Erstens schreibt nämlich Krynner selbst am 1. August 1528: „ich hab noch ij iar czu pleiben, so mir got das leben gñet. . .“ und ist tatsächlich noch länger als zwei Jahre in Magdeburg, wie aus dem fünften, vom 11. November 1530 datierten, Brief hervorgeht. Sodann veröffentlicht Agricola seit 1528 bereits fortlaufend in jedem Jahre neue Schulbücher für seinen Unterricht, muß demnach zu dieser Zeit an der Schule tätig gewesen sein. Daraus ist zu folgern, daß Krynner nicht als vorläufiger Ersatz für Agricola, sondern neben diesem angestellt war und daß das Kantorat nicht erst bei der Vergrößerung der Schule unter Georg Major eingerichtet wurde, sondern schon 1528 bestand.

Doch ist nicht anzunehmen, daß der Kantor gerade in der rektorlosen Zeit, dem Jahre 1528, eingeführt wurde. Wir müssen noch weiter zurückgehen und werden darin bestärkt durch eine Stelle in einer Vorrede vom 28. März 1541, wo Agricola sagt, er wohne „nu fast xiiij Jar“ bei seinem Gönner, dem Ratsherrn Heinrich Alemann. Demnach wäre er im Sommer 1527 in dessen Haus gezogen; schwerlich erst bei seiner Berufung, wahrscheinlich, als er das Kantorat schon innehatte; denn, wie bei Krynner, wird die freie Wohnung einen vertragsmäßig festgesetzten Teil seines Gehalts ausgemacht haben.

Die aus diesem Ausspruch gewonnene spätesteste Grenze seines Amtsantritts, das Jahr 1527, läßt sich noch zurückverlegen, wenn man sich das Zustandekommen seines ersten Lehrbuches vergegenwärtigt. Offensichtlich hat Agricola es nicht schon nach seinem ersten Dienstjahr herausgegeben, sondern auf Grund langjähriger, im Umgang mit den Schülern gewonnener praktischer Erfahrungen zusammengestellt. Ferner liegen, als er am 15. April 1528 die Handschrift in Druck gibt, die Komposition der anhangsweise beigefügten kleinen Psalmen- und Magnificatintonationen voraus sowie die Anfertigung des Manuskripts und die Verhandlungen mit dem Drucker Rhau. Auch befinden sich bereits unter den von Krynner im Sommer 1527 abgeschriebenen Noten einige Kompositionen Agricolas. Schließlich wird man gerade in Magdeburg, das schon eine schulmusikalische Tradition aufzuweisen hatte, kaum die Chorschüler sechs Semester lang ohne Leitung gelassen haben, zumal sich seit der Einführung der Reformation die Bedeutung des Schülerchores für den Gottesdienst noch wesentlich gesteigert hatte.

Wenn wir nun als äußeren Anlaß für die Einrichtung des Kantorats eine Erweiterung der Schule gelten lassen wollen, so kommt dafür nur die vom Jahre 1525 in Betracht. Agricola ist also wahrscheinlich unter dem Rektorat des Kaspar Cruciger im Herbst 1525, spätestens jedoch in einem der beiden folgenden Jahre, als Kantor an die evangelische Lateinschule berufen worden. —

Im Gegensatz zum kirchlich-katholischen Kantorat war mit dem protestantischen Schulkantorenamt keine erhebliche Besoldung verbunden. Bei Krynner hörten wir von einem Gehalt von jährlich nur 50 Gulden. Da Agricola als Kantor eine rangmäßig höhere Stelle einnahm und den Unterlehrern übergeordnet war, werden wir für ihn eine etwas höhere Besoldung annehmen dürfen. Auch empfing er als Ordinarius der vierten Klasse das Schulgeld von deren Schülern. Immerhin reichte das Einkommen nicht aus, um damit ein sorgenfreies Leben führen zu können. Er blieb zeitlebens auf Naturalleistungen oder Unterstützungen anderer Art, vor allem auch auf freie Wohnung und Kost angewiesen, die ihm sein edelster Gönner, der Ratskämmerer Heinrich A l e m a n n, bot.

Dieser, ein Glied jenes berühmten, schon im 13. Jahrhundert in Magdeburg nachweisbaren Patriziergeschlechts, das an der Durchführung der Reformation in Magdeburg einen wesentlichen Anteil hatte⁵²⁾, war zu dieser Zeit zwar kein aktives Ratsmitglied mehr, stellte aber als Senior seiner Familie eine der einflußreichsten Persönlichkeiten der Stadt dar⁵³⁾. Seit wann Agricola mit ihm bekannt war, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Möglicherweise war er bereits vor seiner Berufung an die Stadtschule der Privatlehrer des jungen Ebeling gewesen, den er später als seinen Lieblingsschüler besonders schätzte. Der Rat mußte dem neuberufenen Kantor eine Wohnung stellen, und so nahm Heinrich als alter Ratsverwandter ihn in sein Haus auf. Dieses lag ebenfalls am Johanniskirchhof, in

52) Luther fand nach eigener Aussage eine treue Mitarbeiterin aus dem Geschlecht der Alemann (K ö s t l i n, Luther, 7. Aufl. S. 354); der um die Einführung der Reformation so verdiente Bürgermeister Storm hatte eine Alemann zur Frau, ebenso Amsdorf. Vgl. E. v. A l e m a n n, Geschichte des Geschlechts von Alemann (1909) S. 83 ff.

53) Heinrich Alemann, der Scheele genannt, war etwa 1465 geboren; sein mit etwa 1544 angegebenes Todesjahr müssen wir an Hand von Agricolas Widmung auf frühestens 1546 umdatieren. Vgl. über ihn und seine Brüder das Verzeichnis der Magdeburger Bürgermeister und Kämmerer = MGBll. 24, 135 und 2, 276; s. ferner E. v. A l e m a n n, a. a. O. S. 82 und 93.

unmittelbarer Nähe der Schule, und war wohl dasselbe, das Heinrichs Vater, der reiche Bürgermeister Hinrick Alman, bewohnt hatte⁵⁴).

Mit dieser Uebersiedlung war Agricola den größten materiellen Sorgen enthoben, zumal Alemann ihm nicht nur freie Wohnung gewährte, sondern auch für seine Verpflegung aufkam und ihm überdies zahlreiche Wohltaten erwies, „ya gleichsam mein leiblicher Vater versorget hat“⁵⁵). Andererseits hatte er damit verschiedene außermusikalische Verpflichtungen übernommen; er mußte für die Ausbildung des Sohnes Ebeling sowie für die Instandhaltung des Hauses Sorge tragen, welchen Aufgaben er sich auch mit Fleiß und Pflichtbewußtsein unterzog:

„Widderümb hab ich / alss ein getrewer Knecht / yhm vnnnd den seinen (wie ich wol weis) schaden zuuerwaren / vnd mehr dan sie glauben haben / auch meinen möglichen fleis angewend . . .“⁵⁶).

Dafür freilich war es ihm nun möglich, alle übrige Zeit auf den Unterricht in der Schule, den er in Musik und in lateinischer Grammatik zu erteilen hatte, auf eigenes Musizieren, auf die Komposition und die Abfassung seiner Lehrschriften zu verwenden:

„Vnnnd wenn ich solche gelegenheit bey diesem ehrlichen Manne nicht gehabt / so wer (on allen rhum gesagt) viel dinges / so ich nach meinem vermügen / dem negsten vnd den Schulen zu gut geschafft / nach blieben“⁵⁶).

So war die Altstadt Magdeburg — die erste für die Reformation gewonnene Stadt Norddeutschlands⁵⁷) — nicht nur mit der Gründung einer evangelischen Stadtschule, sondern auch mit der Errichtung eines evangelischen Kantorats allen übrigen Städten deutschen Landes vorangegangen. In Agricola ist deshalb nicht nur der Begründer der „Magdeburger Schule“, der Vorgänger einer stattlichen Reihe berühmter Nachfolger im Magdeburger Kantorat, eines Dressler, Schröter und Weißensee, zu sehen, sondern zum an-

54) Urkundliche Nachrichten über das Haus wie über Hinrick Vater und Heinrich Sohn s. bei G. Hertel, Urkunden usw. (a. a. O.) Nr. 910, 1086, 187 (Nachtrag) und 1374. Vgl. ferner E. v. Alemann, a. a. O. S. 63 und 67.

55) Vgl. Ein Sangbuechlein aller Sontags Euangelien, Magdeburg 1541, Bl. 4 b.

56) Ebenda Bl. 5 b.

57) Vgl. L. Ranke, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Bd. 2. (1839) S. 352 f.

dern auch der erste Vertreter jener großen deutschen Kantorentradition zu erkennen, die hier im engsten Kreise um Luther anhebt und aus der Predigt seines Wortes Jahrhunderte lang die Kraft schöpft, die ureigensten und unvergänglichsten Werke deutscher Kunst hervorzubringen.

Drittes Kapitel

Diese deutsche Kantorentradition, deren Ursprung also in Magdeburg liegt, findet ihren ersten Vertreter in Martin Agricola. Seine eigentliche Bedeutung ist daher auf dem Gebiete der Organisation des protestantischen Musiklebens zu suchen. Dieser Aufbauarbeit widmete er in erster Linie seine Kräfte. Schon der nächsten Generation mußten grundsätzlich andere Aufgaben zufallen; ihr waren auf organisatorischem wie auf stilistischem Gebiet die Wege weitgehend geebnet; ihr wurde stillschweigend vererbt, was die erste kämpfend hatte erwerben müssen, sodaß z. B. bei einem Leonhart Schröter, beruflich durchaus noch ein Kantor mit herkömmlichen Pflichten, die Größe der Bedeutung bereits ausschließlich an seinen Kompositionen zu messen ist¹⁾. Innerhalb der ersten Generation dagegen ging es zunächst einmal um die Aufnahme und Auseinandersetzung mit der „reformatorischen Botschaft“²⁾, um die Erkämpfung des Bekenntnisses, um eine die Grundlagen der eigenen Existenz in Frage stellende Entscheidung. Es galt den Einsatz der Persönlichkeit, den Kampf für das Evangelium, die Erarbeitung einer der neuen religiösen Anschauung zugeordneten Musikanschauung. Es galt, die Musik gleich der Predigt dem Wort dessen, „der sie geschaffen hat“ (Luther), dienstbar zu machen, sie einzubauen in den größeren Vorgang der Vorbereitung auf die Aufnahme des Gotteswortes.

Es war das Entscheidende für die neue Lehre, daß sie, wie sie auf religiösem Gebiet in erster Linie an die niederen Volksschichten herantrat, auch deren Musik, das vorreformatorische deutsche geistliche Lied und das Volkslied in Kontrafaktur, aufnahm und dadurch der evangelischen Kirchenmusik den „aktuellen Charakter“ (Blume) sicherte. Darin sollte sich die Musik dieser Epoche grundsätzlich von der der vorhergehenden unterscheiden, daß sie keine selbständige Kunst mehr war, sondern sich erfüllte als Verkünderin des göttlichen Wortes.

Entsprechend der durch die Reformation verursachten gesellschaftlichen Umschichtung trat eine weitgehende Verbürgerlichung der

1) Vgl. G. Hofmann, Leonhart Schröter. Ein lutherischer Kantor zu Magdeburg (Dissertation Freiburg i. Br. 1932).

2) Vgl. zum Folgenden W. Gurlitt, Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit = Luther-Jahrbuch 1933.

Musik ein. Die bisher noch in der Tradition spätmittelalterlich-höfischer Musikpflege verwurzelte Kunstübung wurde durch diejenige einer aufblühenden städtisch-bürgerlichen Kultur ersetzt. Gleichzeitig konnte der Typus des bürgerlichen Künstlers entstehen³⁾, der im protestantischen Kantor seine reinste Verkörperung fand⁴⁾.

Es ist bezeichnend für das große persönliche Verantwortungsgefühl, welches diese Männer in sich trugen, daß eine hohe ethische Auffassung von ihrem Beruf als einer von Gott gegebenen Berufung sie erfüllte. Aus dieser Gesinnung heraus entstanden ihre Werke, von hier aus erst kann sich eine historisch gerechte Beurteilung ergeben.

Für Agricola im besonderen ist von Bedeutung, daß er sich während seiner ersten Kantorjahre deutlichst seines Platzes an der Spitze einer geschichtlichen Entwicklung, als Vorbereiter und Organisator, bewußt war. Hierin wurzelt der eigentümlich vorbereitende Charakter seiner Werke, zumal der Lehrschriften. Er wollte Anreger sein; sollten andere, fähigere Nachfolger kommen, verbessern und ausbauen! In welchem Maße Agricola der Ueberzeugung lebte, ein Neuerer, ein Kämpfer zu sein, zeigen deutlich die Vorreden, vor allem aber das planvolle System seiner Veröffentlichungen. Es ist nicht zufällig, daß er gerade auf dem Gebiet der Musiklehre die erste Autorität des Reformationskreises wurde. Hier war noch alles zu tun, während auf dem Gebiet der Komposition, der Einrichtung der Kirchenmusik, des Aufbaues der Liturgie, Luther in der überragenden Persönlichkeit des Johannes Walter sehr bald der geeignete musikalische Führer zur Seite trat. Es wurde zwar das pädagogische Interesse jener Leipziger Musikergruppe um Georg Rhau hervorgehoben. Deren Lehre aber richtete sich in erster Linie an eine akademische Schülerschaft; auch stand sie noch völlig auf dem Boden der Tradition, obwohl sie gelegentlich neues italienisches Gedankengut verarbeitete. Vor allem aber entbehrte sie jener spezifisch protestantischen Gesinnung, die auch der Musiklehre dienstbar zu machen, in Agricolas Bestreben lag. Wie vereinzelt er darin anfangs dastand, zeigen die vielen Angriffe, gegen die er sich immer wieder zu verteidigen hatte, die ihn aber gerade in der Verfolgung seines vorgesteckten Zieles bestärkten. Nur einer erkannte sehr bald die

3) Die scharf geschnittenen Gesichter der höfischen Organisten und Komponisten wurden durch die mächtigen Bauernschädel der in städtischen Diensten stehenden Musiker abgelöst.

4) Vgl. dazu H. Birtner, Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert, dargestellt an Joachim a Burck (1546—1610) = Z. f. Mw. X (1927/28).

Bestrebungen des jungen Magdeburger Kantors, nämlich der Wittenberger Drucker Georg Rhau, der, selbst längst der neuen Lehre zugewandt⁵⁾, nicht nur Agricolas erstes Werk verlegte, sondern ihn in den nächsten Jahren auch zur Abfassung weiterer Schriften aufmunterte⁶⁾.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß Agricola, obwohl ganz bescheiden, das Bild des Wittenberger Reformators auf musikalischem Gebiet widerzuspiegeln trachtete. Die neuen evangelischen Schulen waren errichtet; es fehlte an Lehrbüchern. Luther hatte die Bibel übersetzt; er übersetzte weiterhin Hymnen und Psalmen in die deutsche Sprache. Sein Bestreben ging dahin, die heilige Schrift dem ganzen Volke verständlich zu machen. — Agricola übertrug mit äußerster Konsequenz den gesamten Bau der praktisch-musikalischen Lehre mit allen ihren Einzelfächern ins Deutsche. Wie der Reformator auf religiösem Gebiet, so wollte auch er hier kein Privileg für Gelehrte dulden. Das Volk, das nun das Evangelium in der Muttersprache hörte, sollte auch Gelegenheit haben, die Grundlagen der Musik, der vornehmsten Verkünderin des Gotteswortes, in seiner Sprache kennen zu lernen. Dafür aber waren die älteren, sämtlich in lateinischer Sprache abgefaßten Lehrbücher nicht geeignet. So schuf er zunächst eine deutsche Musiklehre dort, wo sie am nötigsten war, auf dem Gebiet des einstimmigen Singens, des kirchlichen Gesanges der deutschen Lieder, Hymnen und Psalmen, die fast noch nachhaltiger als die Predigt selbst die Seele des Volkes trafen und allerorts die Reformation einführen halfen.

Es ist hervorzuheben⁷⁾, daß er sie nicht nur für seine Magdeburger Schulkinder schrieb — wie er es ein Jahrzehnt später tat, als jeder Kantor sein eigenes Unterrichtsbuch verfaßte — sondern sie „der Jugent des gantzen Deutschen lands zu gut vnd nutz / ynn unsere rechte Deudsche muttersprache zubringen“⁸⁾ beabsichtigte:

5) Wann und wo Agricolas erste Begegnung mit der Wittenberger Lehre erfolgte, läßt sich nicht bestimmen. Er soll in seinen Wanderjahren dem Lutherkreise nähergetreten sein; doch kommt Leipzig, wo sich ihm schon vor 1520 die Möglichkeit dazu geboten hätte, nicht mehr in Betracht. Vermutlich wird er erst unter dem Eindruck der Magdeburger Ereignisse die Gelegenheit zu direkter Auseinandersetzung gefunden haben. Letztlich beruhen seine Kennnisse auf dem Studium der Lutherschriften selbst, die ihm sämtlich schon bald nach Erscheinen bekannt waren.

6) Von den Briefen des G. Rhau an Agricola findet sich leider keine Spur.

7) Gegenüber der Auffassung G. Schünnemanns in seiner Geschichte der deutschen Schumusik, 1. Aufl. 1928, S. 100.

8) Vorrede Bl. Alb.

als musikalischen Katechismus der deutschen Schuljugend.

Daß ein zweites gleich wichtiges Bestreben darin lag, die Musikregeln nach Art lutherischer Handbüchlein in aller Kürze, in größtmöglicher Klarheit und leichter Faßlichkeit den Schülern zu bieten, kann hier nur kurz berührt werden. Agricola steht auch darin an der Spitze einer langen Entwicklung, die bis zu den eben wegen ihrer Kürze in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so geschätzten *Compendiola* und *Brevissima Rudimenta* Heinrich Fabers führt. Zur Begründung führt Agricola aus: es hätten zwar viele (humanistische) Theoretiker vor ihm die Musik bereits beschrieben, „doch dieweil sie gemeynlich / mit langen Büchern vnd viel worten daselbig gethan / vnd zu besorgen / das sie die Jugent (welche doch erstlich mus auffs kürtzte vnd klerlichste / ynn allen künsten vnterichtet werden) villeicht damit mehr abgeschreckt denn geleret“⁸⁾, so habe er hier nur erstmalig ein kurzes deutsches Lehrbuch verfaßt.

Anfang 1528 lag das Werk fertig vor:

„Ein kurtz Deudsche Musica. Mit /LXIII/ schönen lieblichen Exempeln / yn vier stymmen verfasst. Sampt den kleynen Psalmen vnd Magnificat / auff alle Thon artig gerichtet. Mart. Agricola.“

Da er das Büchlein in Magdeburg selbst nicht drucken lassen konnte — Lotther siedelte erst im nächsten Frühjahr dorthin über — so sandte er es am 15. April nach Wittenberg, versehen mit einem Vorwort an den Leser und einem Geleitschreiben an den Drucker Georg Rhau.

Rhau hatte seit 1524 bereits eine stattliche Anzahl allerdings ausnahmslos literarischer Schriften verlegt. Mit diesem Werk veranstaltete er seinen ersten musikalischen Druck und eröffnete damit die große Reihe seiner musiktheoretischen und praktisch-liturgischen, für die evangelischen Lateinschulen bestimmten Veröffentlichungen, die ihm den Ruf des bedeutendsten Druckers und zentralen Verlegers der Musik der Reformationszeit einbrachten.

Wann Agricola erstmalig in freundschaftliche Beziehungen zum Wittenberger Kreis und im besonderen zu Rhau trat, ist unbekannt. Immerhin scheint aus dem Begleitschreiben⁹⁾ hervorzugehen, daß die Handschrift von Rhau angefordert wurde, daß die Männer also vorher schon miteinander bekannt waren. Auch der herzliche Ton der Widmung würde darauf hinweisen:

9) Etwa aus der Stelle: „... Vnd yhrs von mir weiter begeren werdet...“.

„Euch / lieber herr Georg Rhaw / als meinem besondern günstigen freunde und günner / auch solcher kunst ein sonderlicher liebhaber / zu geschriben . . .“

Vielleicht war es Amsdorf selbst, der diese Freundschaft vermittelte; vielleicht die jungen Brüder Alemann, die in Wittenberg studierten und dort gut bekannt waren; vielleicht auch Cruciger, der in diesen Tagen gerade nach Wittenberg zurückkehrte.

Mit deutlichen Worten spricht Agricola in der Zueignung selbst die Gründe aus, die ihn zu der Veröffentlichung veranlaßten. Einmal sei es die Tatsache, daß alle übrigen Künste nach besonderer göttlicher Ordnung bereits eine kurze und klare Beschreibung gefunden hätten, daß allein die Musik, die vornehmste der Künste, noch wie ein Licht unter einem Scheffel verborgen läge. Dieses Büchlein solle ein Wegbereiter sein, daß die *ars musica* mit der Zeit immer „heller vnd klerer herfür an tag komen möchte“, d. h. einer immer größeren Gemeinde von „liebhabern“ zugänglich und verständlich gemacht werden möchte. — Zum Zweiten will er die von Luther so dringend geforderte Unterweisung der Jugend fördern, die „wie ynn andern rechten künsten“ besonders in der „köstlichen vnd nöttigen kunst Musica“ zu geschehen habe:

„darynne die Jugent / beyde Choral vnd Figural gesenge zu lernen / sol vnd mus erzogen vnd vnterweiset werden.“ —

Der dritte und wichtigste Grund entspringt einer rein protestantischen Musikanschauung. Es begegnen hier schon Gedankengänge, wie wir sie in den Gesangbuchvorreden von Walter, Luther, Melanchthon und anderen immer wieder antreffen. Die vornehmste Aufgabe der Musik ist, „Gott den almechtigen mit singen / tichten vnd allerley seytenspiel zu loben vnd zu preysen“. Zu diesem Zweck ist sie von Gott geschaffen. Zu Gottes Lob und Ehre dienen daher auch die vielen deutschen geistlichen Lieder und Psalmen, auch die deutsche Messe, wie sie in Wittenberg und in anderen Städten gedichtet und komponiert werden, im Druck erscheinen und „teglich noch gemehret werden“. Zur Ausführung dieser deutschen christlichen Gesänge ist in erster Linie die Jugend berufen, nicht jedoch, um jene nach alter Gewohnheit wie einen Gassenhauer herunterzuleiern, sondern um sie „nach rechtschaffener vnd richtiger art vnd weise der Musica“ auszuführen. Es muß sogar die Möglichkeit bestehen, daß die Jugend gegebenenfalls diese Lieder aus sich selbst heraus, „on zuthun des lehrmeisters / gantz leichtlich lernen vnd künstlich singen“ kann. Dazu bedarf sie freilich einer schriftlichen

Anleitung, wozu die vorliegende „Deudsche Musica“ eine erste Handhabe bieten soll.

Rhau nahm das Werk sogleich unter die Presse; nach kurzer Zeit schon waren die 88 Seiten gedruckt und veröffentlicht. Der gewünschte Erfolg blieb nicht aus: ein reißender Absatz sorgte dafür, daß die Auflage schon in wenigen Monaten vergriffen war. Sofort veranstaltete Rhau eine neue Ausgabe, die noch Ende desselben Jahres oder Anfang 1529 erschien. Auch Agricola scheint im Magdeburger Unterricht mit dem Büchlein zufrieden gewesen zu sein; außer einzelnen belanglosen Korrekturen nahm er keinerlei Veränderungen im Text vor und fügte lediglich den acht Magnificat-Intonationen im Anhang eine neue Reihe durch alle Töne hinzu. Diesen Zusatz vermerkt auch der Titel: „Gebessert mit VIII. Magnificat / Nach ordnung der viij. Thon“, der sich im übrigen durch Rotdruck von dem Kopf der ersten Ausgabe unterscheidet. —

Der Erfolg ermutigte Agricola zur weiteren Ausführung seines schon im April angekündigten Planes, auch die übrigen Gebiete der *musica practica*, die *musica mensuralis* und *instrumentalis*, in ähnlicher Weise in kurze Kompendien zu fassen. Die Instrumentalmusik pflegte er nämlich nicht nur im Privatunterricht; als einer der ersten führte er die Instrumente auch in die Schulmusik ein und gab seinen Lateinschülern Anweisung im Blockflöten- und Geigenspiel. Da alle Musik zum Lobe Gottes dient, steht für ihn das instrumentale Musizieren gleichgeordnet neben dem vokalen. Wenn zwar in der Schule im allgemeinen das Singen im Vordergrund stehen soll, so werden doch solche Schüler zum instrumentalen Spiel herangezogen werden, die während der Mutation einer stimmlichen Schonung bedürfen oder von Natur aus zum Gesang ungeeignet sind. Auch diesen Schülern ein kurzes Lehrbuch bereitzustellen, mußte in der Tat als ein Bedürfnis erscheinen, zumal die einzige deutsche Instrumentalmusikschule, die von Sebastian V i r d u n g im Jahre 1511 verfaßte *Musica getutscht*, für den Schulunterricht nicht zu gebrauchen war. Wie die übrigen Musiklehren des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts gehörte sie zu jenen Schriften, die durch ihre umständliche Darstellung und Fülle des Stoffes die anfangenden Schüler eher abzuschrecken als anzulocken pfl egten.

„Denn es mus ia also sein / vnd ist ynn der warheit hoch von nötten / das die iugent so erstlich zu lernen anfehert / nicht mit viel vergebliehen worten vnd regeln vberschüttet vnd abgeschreckt werde / sondern durch kurtzen klaren vnterricht vnd anley-

tung der kunst vleissig vnterweiset / zum studiren gelocket vnd gereyztet werde.“¹⁰⁾

Wie man einem Kind, das essen lernen soll, nicht verschiedene, nicht viele und starke Speisen geben dürfe, sondern ihm weichen Brei einflößen müsse, so werde man auch einen Anfänger in jeder Kunst „die *Prima elementa* / das fundament / den rechten grund vnd kern der kunst / auffs kürtzezt vnd leichtest furlegen vnd dasselbige wol lernen lassen“.

Somit war also die Veröffentlichung einer Instrumentalschule mehr als gerechtfertigt. Bereits am 24. August schickte Agricola das Manuskript an Rhau, der es wiederum sofort in Druck nahm. Am 30. Oktober befand sich das Werk unter der Presse; an diesem Tage nämlich berichtete Rhau an seinen Schwager Stephan Roth in Zwickau:

„. . . Auch so (auff einen kleyn modum) drücke ich ein deutsche Musicam auff alle *Instrumenta Musicalia* schön zugericht mit figuren . . .“¹¹⁾

Anfang 1529 erschien sie, wie die *Deudsche Musica* in kleinem, handlichem Oktavformat, in der Oeffentlichkeit unter dem Titel:

„Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist / wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol / Auch wie auff die Orgel / Harffen / Lauten / Geigen / vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel / nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen. Mart. Agricola.“¹²⁾

Die am deutlichsten auffallende Eigenart dieses Lehrbuches, seine poetische Form, entwuchs rein praktisch - pädagogischen Gesichtspunkten. Merkverse spielten von jeher im Schulunterricht eine bedeutende Rolle. Auch hatte Venceslaus *Philomathes* 1512 bereits eine Musiklehre in lateinische Verse gefaßt. Sie war allerdings Agricola damals noch nicht bekannt geworden. Eher mochte ihm die gereimte *Kurtz Bibel*, die 1527 bei Heinrich Oettinger in Magdeburg erschienen war, eine Anregung geboten haben. Jedenfalls goß er nun, damit der Stoff umso einprägsamer sei, die ganze Instrumenten-

10) Vorrede Bl. ib und ij (Neudruck S.2 f.).

11) Vgl. G. Buchwald, Stadtschreiber M. Stephan Roth = Arch. f. Gesch. d. deutschen Buchhandels XVI (1893) S. 80.

12) Von R. Eitner 1896 als Jg. 24, Bd. 20, der Publ. älterer prakt. und theor. Musikwerke der Gesellschaft für Musikforschung im Neudruck herausgegeben.

lehre in deutsche Knittelverse nach Art des in Magdeburg damals noch gepflegten Meistersanges¹³⁾:

„Hab aber das aus sonderlicher vrsach ynn deusche Reymen vnd Rithmos verfasst / auff das die iugent vnd andere / so ynn dieser kunst studiren wöllen /deste leichtlicher begreifen / vnd lenger behalten mügen. Denn die erfahrung gibts / das feine sprüche vnd Sprichwörter die sich reymen / viel leichtlicher verstanden werden / vnd lenger ynn frischem gedechtnis bleiben denn andere / die sonst schlechter weise one Reymen gered werden.“

Die unbedingte praktische Verwendbarkeit sicherte der Schule ihren ungeheuren Erfolg und damit Agricola den Namen des wichtigsten Instrumentaltheoretikers seiner Zeit und des führenden Lehrers auf dem Gebiete des instrumentalen Musizierens im Reformationszeitalter. Denn wieder war dieses Lehrbuch nicht allein für die Magdeburger Schule geschrieben, sondern für die gesamte studierende deutsche Jugend, ja darüberhinaus für alle „leyen“ und „liebhaber“, soweit sie nur lesen können:

„Dem nach / hab ich das ander stück der Musica / welchs man heist Musicam Instrumentalem . . . / nach dem mir Gott gnade verliehen / auch auffs kürtzezt vnd eynfeltigest / deusch ynn ein büchlein sampt yhrer rechten art vnd tabulathur gebracht / der iugent vnd allen andern auch leyen vnd vngelerten / die nur lesen können / solcher edelen kunst liebhabern / zu großem nutz vnd fromen / aus hertzlicher Christlicher lieb vnd freundlicher meynung / die wir alle vntereinander schuldig / ynn druck gegeben.“

Wie sehr es Agricola darauf ankam, auch die Instrumentalmusik in den Dienst der Verkündigung des Evangeliums und der Lobpreisung Gottes zu stellen, zeigt sein wiederum an Rhau gerichtetes Widmungsschreiben. Er stellt darin öffentlich alle jene Musiker an den Pranger, die ihre Kunst nicht der christlichen Sache unterordnen, sondern sie von einem *l'art pour l'art*-Standpunkt aus betreiben und dem Satze leben: „Man mus kunst halten das kunst bleibt“. Es gäbe viele „solcher (instrumentalen) kunst hochberümpften vnd wol erfarnen / Aber gar wenig / die der Jugent vnd yhren nehisten zu gut / aus brüderlicher Christlicher lieb vnd billickeit / solche edele kunst gedöchten herfür an tag zubringen / oder ynn druck zugeben“. Sie behielten ihre Wissenschaft für sich „aus abgünstigem willen vnd

13) Vgl. Fr. Hüß e, Meistersänger in der Stadt Magdeburg = MGBll. 21 (1886) S. 59.

hoffartigem hertzen“, um auf diese Weise den Ruhm und die Ehre der Welt zu erlangen; vor Gott aber handelten sie damit „warlich vnchristlich / ia ganz Heydenisch“. Da er nun „auch fur ein kleynen Musicum vnd solcher kunst geübten / wiewol vnwirdig“ geachtet werde, so wolle er mit diesem neuen Lehrbuch jenen selbstsüchtigen Musikern wiederum „ein Christlich Exempel vnd ebenbilde / der iugent zu helffen“ vorhalten. Er schließt mit der Bitte, sein „freundlicher lieber herr Jörg“ möge besondere Sorgfalt auf die Druckausführung verwenden und „darnach fur den vnflეთigen schentlichen / hessigen affterkösern / getrewlichen helffen vorfechten / beschützen vnd handhaben“. Im „Beschlus dis Büchleins“ fordert er noch einmal mit eindringlichen Worten zur Mitarbeit auf:

„Ich wil auch hie vleissig vnd freundlich gebeten vnd vermanet haben alle namhafftige Musicos vnd solcher kunst erfarnе / sie wöllen ynn Christlicher meynung diese edle kunst yhren nehisten zu nutz herfur an tag zubringen müglichen vleis furwenden / damit Gott gelobet vnd gepreiset möchte werden ynn ewigkeit A m e n“¹⁴⁾.

Die *Musica instrumentalis* fand einen noch größeren Absatz als die *Deutsche Musica*, sodaß schon im nächsten Jahre eine zweite, 1532 eine dritte Auflage notwendig wurde. Weithin gelangten die Bücher zur Verbreitung¹⁵⁾. —

Damit hatte Agricola nun eine deutsche Anleitung für den einstimmigen Gesang und für das instrumentale Musizieren herausgegeben, „damit sie (die Jugend) auch auff I n s t r u m e n t e n leichtlich vnd künstreich vnterricht würden / gleich wie sie zuuor ynn meinem ersten büchlein der Musica leichtlich vnd artig zu s i n g e n gelernet sein“. Es fehlte noch ein Lehrbuch für das mehrstimmige Singen, den Figuralgesang des für die Musikübung in Kirche und Schule so wichtigen Schülerchores. Ebenfalls für das mehrstimmige instrumentale Musizieren waren die Grundregeln der Mensuralmusik unerlässlich. So schrieb er denn die 1528 schon angekündete *Musica*

14) Bl. 60 (Neudruck S. 119).

15) Selbst dem Hofrichter und Sekretär des Konvents zu Manse, Ortholph Fuchspurger von Ditmoning, waren sie nicht unbekannt, als er 1533 seine Dialektik in deutscher Sprache verfaßte. Zu ihrer Begründung schrieb er nämlich:

„Habend nit auch herr Sebastian Vierdumb weyland Priester zu Amberg / vnd yetzo Martin Agricola zu Maigdburg inn Sachsen / der Musiken verborgenest heimlichkeiten in bedeutlich Teutsch gefasset?“

Vgl. „Ein grundtlicher klarer anfang der... *Dialectica*...“ Ausgabe Zürich 1556, Vorwort Bl. 3 b.

Figuralis Deudsch und sandte sie am 3. Februar 1532 an Rhau, der sie noch im selben Jahre herausbrachte:

„Musica Figuralis mit jhren zugehörenden exempeln / sampt einem besünderlichen schönen Büchlein von den proportionibus / welche allen gemeinen sengern / Instrumentisten vnd anhebern dieser kunst / gantz nützlich zu wissen / auffß einfeltigst vnd vorstendlichst jns Deudsche verfasst“.

Die Widmung richtet sich an den „Erbarn vnd weisen herrn Heinrich Harsleben / Radtman der altenstadt Magdenburg / meinem besonderen gunstigen herrn“. Seit Jahren habe er diesem Anweisung im Geigen- und Flötenspiel gegeben und täglich mit ihm musiziert¹⁶⁾. Nun, da Harsleben in seinem Alter auch noch Unterricht in der Mensuralmusik wünsche, wäre es ihm eine Freude, die *Musica figuralis* seinem Gönner zuschreiben zu dürfen.

Als Gründe für ihre Abfassung nennt Agricola einmal die Bitten zahlreicher Freunde, dann die eigene Erkenntnis, daß die *Musica instrumentalis* nur „gantz schwerlich vnd nicht gründlich / one die *Mensuralem* verstanden odder gelernet mag werden“, schließlich und vornehmlich aber das Bestreben, den Chören verschiedener „namhaftiger Schulen / so neulich zu Magdenburg / Hamburg / Lübeck vnd anderen örtern / auffgericht / . . . mit einer Deudschen Musica / zu hülf zukomen“. Den Abschluß des Vorworts bildet eine große Mahnpredigt an alle Musiker und Komponisten, doch endlich mit dem Dichten und Komponieren weltlicher Texte aufzuhören und sich der Kunst, die doch „mit dem höchsten schatz dem Euangelio . . . vns Deudschen one zweuel von obenherab gegeben“, würdig zu erweisen:

„Vnd wil also den künstreichen dieser kunst / aber ein mal ein Exempel vnd anreizung gethan haben / das sie sollen gedencken / das es jhn wol eine schande sey / das ein Bawer vom dorffe (die weil sie es nicht thun wöllen) sich sol vnterwinden / vnd jnn solcher subtilen vnd edlen kunst (welchs allein den künstreichen zugehört) etwas schreiben vnd vnterrichtung thun sol.

Drumb bit ich noch vleissig / alle erfarnе Musicos vnd Componisten / die noch verhanden sind / sie wolten nicht /wie bisher / jhres schendlichen Texts / als bullieder tichtens / warten / damit sie viel guts pappirs vnnützlich beklecket / verderbet / vnd kein

16) Die Tatsache, daß ein Patrizier sich vom Schulkantor privatim Musikunterricht erteilen läßt, ist ein weiterer Beleg für die oben erwähnte Verbürgerlichung der Musikpflege.

guts geschafft / sondern zu vielen lastern vnd schanden / der ju-
gene ein exempel geben haben / Sondern diese kunst Gott zu lob /
vnd dem nehisten zu gutte / jdoch ein jeder nach seinem vermügen
/ an tag geben vnd mitteilen / Denn was hilffts doch / wenn wir
aller welt künste vnd gütter hetten / vnd derselben nicht recht
Christlich brauchen / vnd endlich zum Teuffel drumb faren.

Darumb dieweil es mit mir / wie ich selbs bekenne / gantz schlecht
vnd geringe ding ist / so thue doch vmb Gottes willen einer / der
mehr denn ich weis / auch etwas zur sache.“

Damit hatte Agricola seinen Plan, alle Wissensgebiete der *musica practica* in volkstümlichen Darstellungen zu behandeln, zur Ausführung gebracht¹⁷⁾. Vorerst ließ er daher keine Schriften mehr erscheinen, zumal nun jene „Kunstreichen“ seinen Mahnrufen Gehör schenkten und seit dem vierten Jahrzehnt mit zahlreichen Kompendien auf den Plan traten, voran Listenius (1533), Spangenberg (1536) und Heyden (1537). Er beschränkte sich vielmehr darauf, jene Lehrbücher, die wir nun als die Gruppe deutscher Schriften um 1530 zusammenfassen können, in neuen Auflagen immer wieder herauszugeben. In der Absicht, eine äußerliche Vereinheitlichung aller Titel herbeizuführen, erschien die im übrigen unveränderte dritte Auflage der *Deutschen Musica* 1533 mit dem neuen Kopf *Musica Choralis deutsch*, sodaß als geschlossene Gruppe nunmehr vorlagen:

Musica choralis deutsch,
Musica figuralis deutsch und
Musica instrumentalis deutsch. —

An dieser Stelle sind noch einige Bemerkungen über Sprache und Stil Agricolas anzufügen. So gut gewählt und klar formuliert die lateinischen Vorreden abgefaßt sind, so wenig lassen seine deutschen Schriften ein ziemliches Maß an Derbheit vermissen, überraschen andererseits aber durch eine überaus reiche Bildersprache mit ungezählten Vergleichen aus der Natur. Müssen wir eine mehr oder weniger kräftige und anschauliche Ausdrucksweise als zeiteigenes Gut ansprechen, so beruhen die überall in seinen Schriften anzutreffenden Vergleiche mit den Bäumen und der Pflege des Gärtners, mit Wiesen und Aeckern, mit dem „guten gefegten weytz“ und dem „futterschneyder gmein“, mit dem „pflug und fur-

17) Er hatte sich sogar mit dem Gedanken getragen, auch die *musica poetica* ins Deutsche zu bringen, der aber, da in Laienkreisen kein Bedürfnis für eine deutsche „Komposition“ vorlag, unverwirklicht blieb.

werck“, mit den groben „ackertrolln“ und den Bienen, die den Honig eintragen, offensichtlich auf einem seiner Herkunft entsprechenden innigsten Vertrautsein mit allen Bildern und Vorgängen der Natur:

„Du must mirs nicht für vbel han
Das ich red wie ein ackerman /
Dann mercke das sprichwort alhie
Tractant fabrilis fabri.“¹⁸⁾

Bedeutsamer noch als dieses Streben nach volkstümlicher Anschaulichkeit wurde Agricolas Uebersetzertätigkeit. Der für einen Schulmann seiner Zeit ungewöhnlich großen Vorliebe des Schwiebusers Bauernsohnes für „vnserre rechte Deudsche muttersprache“ haben wir es zu verdanken, daß er als sprachlicher Mitschöpfer an Luthers Seite der hochdeutschen Sprache in größerem Umfang zum ersten Male Eingang in die Musiklehre und musikalische Praxis verschaffte. Es bleibt eines seiner rühmlichsten Verdienste, manche uns heute geläufigen Ausdrücke wie Ton (neben zwei anderen auch schon in unserer heutigen Bedeutung), Tonleiter, Schlüssel, Zeichen, Taktschlag, vollkommenes und unvollkommenes Intervall, fremder Ton und andere recht eigentlich erst deutsch geprägt zu haben. —

Die Erscheinungsjahre der genannten Schriften Agricolas fallen schon in die Amtszeit des jungen Rektors Georg Major, dessen Amtsantritt den Beginn der Glanzzeit der Magdeburger Stadtschule bezeichnet. Schon während des Sommersemesters wollten die Räume des Augustinerklosters die zunehmende Schülerzahl nicht mehr fassen. Major bewirkte deshalb unverzüglich einen Umbau des größeren Franziskanerklosters und die Verlegung der Schule dorthin¹⁹⁾. Am 29. September 1529 konnte bereits das neue Schulgebäude feierlich eingeweiht werden. Im Bericht des Gabriel Rollenhagen über diese Festlichkeiten wird auch die Mitwirkung des Kantors erwähnt:

„... Comitantibus hunc actum publicum octo Collegis ipsius. M. Gregorio Wilken, Ottone Poeta, postea temporis ad D. Jacobum pastore piae memoriae, Sebastiano Wernero, et cuius antea cum honore meminimus Martino Agricola Musico, Johanne item Falkenhagio tertio classis Magistro.“²⁰⁾

18) Mus. instr., Ausg. 1545, Bl. 45.

19) Vgl. H. Holstein, Das altstädtische Gymnasium zu Magdeburg = Jb. f. Philol. u. Pädag. II. Abt. 30. Jg. (1884) S. 21 f.

20) Oratio valedictoria habita in Gymnasio Magdeburgensi, abgedruckt bei J. Blocius, a. a. O. fol. Kr.

Im wechselseitigen Verhältnis nahm Schülerzahl und Bedeutung der Schule weiterhin zu. Wenige Semester später bereits strahlte sie ihren Ruhm weit in alle protestantischen Lande aus. Der Reformator selbst ließ es an Lobsprüchen nicht fehlen; er sprach von der „Blüte und Krone aller Schulen“²¹⁾ und lobte sie in den Tischreden mit folgenden Worten:

„Zu dem ist Magdeburg fein angericht und ist die Kron aller Schulen, da bei sechs hundert Knaben aufs Beste instituiert werden. Georg Maior, Schulmeister daselbst, hat wol gethan mit seiner Institution.“²²⁾

Es ist für unsere Betrachtung nicht unwesentlich, daß Major, bevor er im Wintersemester 1511/12 in Wittenberg eingeschrieben wurde, in der kurfürstlichen Hofkantorei Friedrichs des Weisen als Singeknabe (*inter adolescentes symphoniacos*) erzogen worden war²³⁾. Von hier aus trug er nicht nur das Erlebnis der großen burgundisch-niederländischen Chorkunst nach Magdeburg, sondern vor allem das musikalische Verständnis für die Bestrebungen seines Kantors bei der Einrichtung der Magdeburger Schulmusik und beim Ausbau der reformatorischen Kirchenmusik in den von den Chor-schülern der Lateinschule zu versorgenden Stadtkirchen.

Zunächst bemühte er sich um die Ausarbeitung einer grundlegenden Schulverfassung, die unter dem musikalischen Beistand Agricolas schon anfang der 30er Jahre zustandekam. Leider hat sich ein Exemplar dieser ersten Magdeburger Schulordnung nicht gefunden, sodaß wir auf die Ueberarbeitung angewiesen sind, die Gottschalk Praetorius²⁴⁾, der spätere Rektor und Freund Agricolas, noch zu dessen Lebzeiten vornahm und 1553 unter dem Titel „Ludi litterarii Magdeburgensis ordo, leges, statuta auctore Godescalco Praetorio . . . anno MDLIII“ herausgab²⁵⁾. Von vornherein unterscheiden die *Constitutiones scholae Magdeburgensis* zwischen dem Musikunterricht und dem täglichen Singen in der Schule einerseits und dem liturgischen Gesang in der Kirche andererseits.

21) Vgl. H. Holstein, a. a. O. S. 21.

22) WA Tischreden Bd. 3, Nr. 3544.

23) Vgl. H. Holstein, a. a. O. S. 20 Anm. 13 (nach Adami vitae theolog. pag. 223).

24) G. Rollenhagen bemerkt dazu: „Collegit leges scholae easque iam antea a M. Maiore typis traditas auxit“. Vgl. H. Holstein, a. a. O. S. 68.

25) Neudruck bei R. Vorbaum, Die ev. Schulordnungen des 16. Jhs. (1860) S. 412 ff.

Das Singen in der Schule war fest in den täglichen Unterrichtsbetrieb eingebaut. Einmal waren es einstimmige Lieder, Bittgesänge, Hymnen und Dankgebete, die sämtliche Schüler von der ersten bis zur letzten Klasse zu Beginn und am Ende des Vor- und Nachmittagsunterrichts gemeinsam zu singen hatten. Gleichsam ein Spiegelbild des kirchlichen Stundenoffiziums standen die Gesänge den Tageslauf gestaltend im Leben der Schule. Sodann waren es die mehrstimmigen, in antiken Metren komponierten Oden, die ihren festen, jeweils vorgeschriebenen Platz zwischen den einzelnen Unterrichtsstunden einnahmen. Grundlegend wurde hier die musikalische Ordnung aufgebaut, wie sie das ganze Jahrhundert hindurch für alle größeren Schulen in Geltung blieb, wurde hier erstmalig das Repertoire zusammengestellt, wie es späterhin jeder Kantor für den besonderen Gebrauch seiner Schule immer wieder neu zu schaffen hatte. Fast alle in der Folgezeit, meist unter dem Titel *Hymni sacri et scholastici*, erschienenen Gesangbücher für die sächsischen Schulen, etwa Zwickau und Goslar (Thymus), besonders auch für die Landesschulen Meißen (Figulus), Grimma (Birck) und Schulpforta (Calvisius), sind in der Anlage und im Aufbau, größtenteils auch inhaltlich, durch irgendwelche Fäden mit der Magdeburger Schule und ihrem großen Kantor verknüpft.

Wenden wir uns nun der Schulordnung im einzelnen zu, deren *Ordo II* auch über den Einbau der Lieder und Gesänge Auskunft gibt. Der Unterricht verteilte sich mit je fünf Stunden auf die einzelnen Werkstage mit Ausnahme des freien Nachmittags am Donnerstag oder Mittwoch und fand von 7 bis 9 Uhr und von 12 bis 15 Uhr statt. Nachdem die Schüler versammelt und ihre Namen verlesen waren, begann die Morgenandacht unter der Leitung des Kantors. Sämtliche Klassen hatten sich am Aufsagen des Katechismus und am einstimmigen Gesang der Katechismuslieder zu beteiligen. Darauf wurde ein für diese Stunde und diesen Wochentag bestimmter Hymnus gesungen; für Montag z. B. war „*Jam lucis orto sidere*“ festgelegt. An die Gebete schloß sich die erste Unterrichtsstunde an, die wiederum mit Gesang beendet wurde, um Gott für das in dieser Stunde Gelernte zu danken und um Erfolg für die nächste zu bitten. Diese zweite Lektion war schon die letzte des Vormittagsunterrichts, der durch einen kleinen Gesang, eine Ode oder ein Tischgebet beschlossen wurde. In ähnlicher Weise war der Stundenplan des Nachmittags aufgebaut. Ein Hymnus, hier ausnahmsweise an allen Wochentagen derselbe: „*Veni maxime Spiritus*“, pfl egte den Unterricht

einzuleiten; ein Vespergesang — am Dienstag z. B. „*Te lucis ante terminum*“ — ihn zu beenden. Für alle diese Gesänge war eine bestimmte Ordnung vorgeschrieben, die vom Kantor an der Schultafel bekannt gegeben wurde. Unter Beihilfe des Rektors Praetorius selbst stellte Agricola in seinen *Melodiae scholasticae* später eine feste Norm für die Hymnenfolge auf, die für viele Schulen vorbildlich wurde; so ist beispielsweise die in der Brieger Ordnung von 1581²⁶⁾ abgedruckte Zeittafel ohne das Magdeburger Vorbild nicht denkbar.

Eine erhebliche Stundenzahl war dem Unterricht in der *Musica*, in der praktischen Musiklehre, eingeräumt. Er wurde den fünf Oberklassen und zwar täglich, ausgenommen am freien Tage, von 12 bis 13 Uhr erteilt, während die vier Unterklassen sich nur an den allgemeinen Gesängen zu beteiligen hatten²⁷⁾. Dabei erinnert an die moderne Gesangsstunde allein die heute noch häufig für sie angesetzte Unterrichtszeit in der Mittagsstunde, freilich mit dem wesentlichen Unterschied, daß die Singstunde unserer Zeit ihrer Wertung entsprechend dem Vormittagsunterricht angehängt wird, während hier die *Musica Exercitia* nach dem Essen, in der ersten Stunde des Nachmittagsunterrichts, getrieben wurden.

Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß Agricolas organisatorische Bestrebungen sämtlich dem obersten Grundsatz unterstanden, der Praxis möglichst nützlich zu sein. Es braucht daher kaum erwähnt zu werden, daß diese Forderung für den Unterricht in der Musik im besonderen Maße zu gelten hatte. Zwar blieb die mittelalterliche Musiklehre ihrer äußeren Gestaltung nach insofern bestehen, als die *Musica* als eine den übrigen Disziplinen gleichgeordnete Wissenschaft im Unterricht behandelt und an sämtliche Schüler, nicht etwa nur an stimmbegabte, erteilt wurde. Dennoch ging es hier nicht um die Wissenschaft als Selbstzweck — das wissenschaftliche Studium der Musik blieb Sache der Universitäten²⁸⁾. Der Musikunterricht in der Schule erfüllte sich erst dann als „der Praxis dienlich“, wenn es ihm gelang, die mitgeteilten Regeln für den praktischen Gebrauch, für das kirchliche Singen des Schülerchores, nutzbar zu machen. Hier liegt die Erklärung dafür, daß Agri-

26) Vgl. R. Vorbaum, a. a. O. S. 320 f.

27) Ordo III de classium Distributione et Lectionibus (Vorbaum S. 414).

28) Vgl. über diese Unterschiede des Lehrbetriebs, besonders im Gegensatz zum italienischen Musikstudium dieser Zeit: G. Pietzsch, Seth Calvisius und Johannes Kepler, ein Beitrag zur Musikanschauung in Deutschland um 1600 = „Die Musikpflege“ Jg. 1 (1930) S. 389.

cola — wie auch spätere Kantoren, etwa Calvisius²⁹⁾ — ausschließlich den einen großen Teil des Musikbereiches, die *musica practica*, in Lehrschriften behandelt hat: eine für deutsche Verhältnisse insofern moderne Haltung, als die deutschen Musiklehrer dieser Zeit immer noch die Theorie der Praxis rangmäßig voranstellten³⁰⁾.

Agricola hatte seiner Stellung entsprechend den an ihn gestellten Anforderungen in zweifacher Weise nachzukommen: als Musiklehrer der Schule und als Leiter der Kantorei. Demnach mußte sich sein Unterricht notwendigerweise zweiteilig aufbauen. Der häufig begegnende Ausdruck *artem lernen* verlangte einerseits von den Schülern das Verstehen und Erfassen der musikalischen Grundregeln mit dem Ziele, die Kunst des Singens zu beherrschen, entsprechend den Forderungen Luthers von 1524, die Schüler sollten „singen und die *musica* . . . lernen“³¹⁾. Zum andern mußten in der Schule die für den kirchlichen Gottesdienst bestimmten liturgischen Gesänge, an denen sich der größte Teil der Schülerschaft beteiligte, und vor allem die mehrstimmige Figuralmusik, die ein ausgewählter Chor, der *chorus symphoniacus*, auszuführen hatte, eingeübt und „übersungen“ werden³²⁾.

Jede musikalische Uebung in der Schule unterstand also dem Ziele praktischer Auswertung innerhalb des kirchlichen Singens. Ohne den Gesang des Schülerchores ist der lutherische Gottesdienst nicht denkbar. Sein Gesang „raitzte“ die Gemeinde zur Andacht und bereitete sie zur Aufnahme der Predigt vor, führte sie ebenso zur aktiven Teilnahme an der gottesdienstlichen Handlung³³⁾. Es ist bekannt, daß anfänglich die Schüler beim Singen deutscher Kirchenlieder sich im Kirchenraum verteilen mußten, damit die Gemeinde auf diese Weise die neuen Lieder besser und schneller erlernen konnte³⁴⁾ — die Gesangbücher waren ausschließlich für den häuslichen Gebrauch bestimmt. Dieser Bedeutung des kirchlichen Musizierens der Schüler entsprechend handelt der erste Abschnitt der Magdeburger Schulordnung *de statu rerum in templo*³⁵⁾. Die Kinder hatten an Sonn- und Festtagen in allen sechs Pfarrkirchen

29) Ebenda S. 390.

30) Ebenda S. 391.

31) Sendschreiben an die Ratsherrn = WA Bd. 15 S. 46.

32) Ueber die Ausgestaltung des Musikunterrichts im einzelnen vgl. G. Schünemann, a. a. O. S. 82 ff. und 98 ff.

33) Vgl. H. Funk, Luther und die Schulmusik = Zeitschr. f. Schulmusik, Jahrg. 6 (1933) S. 121 ff.

34) Vgl. Fr. Blume, a. a. O. S. 35.

35) Vgl. R. Vormbaum, a. a. O. S. 412.

der Stadt zu singen, und zwar jeweils in denen, deren Gemeinde sie angehörten. Nach dieser Ordnung wurden sechs Chöre gebildet, über die die einzelnen Lehrer die Aufsicht zu führen hatten, ausgenommen Rektor, Konrektor und Kantor. Letzterer, der *cantor scholae pro cantu figurali*, führte die Aufsicht über die gesamte Kirchenmusik in allen Stadtkirchen. Als später die einzelnen Pfarrkirchen eigene Kirchenkantoren anstellten, die jedoch dem städtischen Schulkantor unterstanden, erhielt er (seit 1666) den Titel eines *Generalkantors*, seit Johann Scheffler den eines *Director musicus*. — An den Festtagen kam man früh zur Matutin und nachmittags zur Vesper zusammen. Pünktlich nach dem Glockenläuten wurde mit den Gesängen begonnen, die *pro temporis ratione* festgesetzt und an den Tafeln verzeichnet waren. Auf „andechtliches“ Singen sollte besonderer Wert gelegt werden. Deshalb mußten die Knaben stets ihre Vorsänger und Lehrer ansehen und durften keine Stühle nehmen, wenn der Chor schwieg und die Gemeinde sang. Damit aber Gott *unanimes consensu voceque* gepriesen würde, mußten sämtliche Schüler, vor allem die Vorsänger, sich um 6 Uhr früh in der Ulrichskirche versammeln, wo *Musicae figuralis exercitia* gesungen wurden. Hierbei waren auch Rektor, Konrektor und Kantor anwesend.

Die Ulrichskirche nahm in der Reformationszeit unter den Magdeburger Stadtkirchen eine führende Stellung ein. Ihre Gemeinde, deren Glieder meist Ackerbürger waren, hatte sich am schnellsten zur Reformation bekannt. Sie gewann noch an Ansehen, als Amsdorf die Stelle ihres Predigers einnahm. Sie wurde somit die Kirche des ersten evangelischen Superintendenten und wenig später die der evangelischen Stadtschule. Hier musizierte der geschulte Figuralchor unter der Leitung des Kantors, während die übrigen Pfarrkirchen anfänglich nur mit einstimmigem Gesang versorgt wurden. Erst mit zunehmender Blüte der Kantorei, die Agricola durch unablässige Schulung der Singeknaben nicht nur zum Mittelpunkt des Magdeburger Musiklebens, sondern auch zu einem Zentrum protestantischer Musikpflege entwickelte, sang der *Chorus musicus* auch außerhalb der Schulkirche, und zwar abwechselnd in allen Pfarrkirchen der Stadt, schließlich sogar im Dom³⁶).

Wird hier für die Frühzeit ausdrücklich St. Ulrich als Schulkirche genannt, so war seit mindestens 1609, in welchem Jahre Joachim Bonus als *cantor figuralis* an St. Ulrich angeführt wird (freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Erich Valentin, Magdeburg), das Generalkantorat mit der Johanniskirche verbunden. Valentin und Engelke

36) Vgl. oben S. 27, Anm. 26.

vertreten entgegen den Angaben der Schulordnung sogar die Ansicht, daß schon mit der Einführung der Reformation die Ratskirche von St. Johannis zum Sitz des Generalkantorats und als Schulkirche bestimmt wurde³⁷⁾.

Außerhalb des Gottesdienstes und des Schulunterrichts fand die Musik vielfache Verwendung bei Veranstaltungen der Schule, Aufführungen und Schulfesten, sowie bei verschiedenen Gelegenheiten des bürgerlichen Lebens, Trauungen und Begräbnissen. Bei den letzteren wurde meist einstimmig gesungen. Der Chor unterstand hier nicht der Leitung des Kantors, sondern eines seiner Gehilfen. Der Zeitgebrauch verlangte von jedem Lehrer, daß er den Gesang zu beaufsichtigen verstand³⁸⁾. Luther erklärte sogar: „Ein schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an“³⁹⁾.

Für das Singen bei Trauungen wurden nach Anordnung der Schulverfassung jeweils besondere Chöre gebildet. Sämtliche Schüler der betreffenden Gemeinde hatten sich daran zu beteiligen. Die Aufsicht führte ein ebenfalls dieser Gemeinde angehöriger Unterlehrer, der auch die in dieser Pfarrkirche üblichen Hochzeitsgesänge auszuwählen hatte.

Den Leichenbegängnissen widmet die Schulordnung einen besonderen Abschnitt⁴⁰⁾. Hier brauchten nicht alle Schüler mitzusingen. Die Primaner nahmen ohnehin mit Rücksicht auf ihr Alter und ihr Studium nicht teil. Wer aber mitsingen wollte — die Schüler drängten sich, da sie hier eine finanzielle Entschädigung für die dem Einstudieren und der Ausführung der Gesänge gewidmete Mühe und Zeit empfangen — sollte sich auch besondere Mühe geben, damit die Lieder schön und würdig erklangen. Ebenso sollten, falls viele Knaben vorhanden wären, die Kleinen sich zurückhalten und die Großen stärker hervortreten lassen, damit durch die Verschiedenheit der Stimmen der Gesang nicht durcheinander geriete. Die Lehrer, die ihrer Gemeindegemeinschaft entsprechend teilzunehmen hatten, sollten auf gesittetes Benehmen der Schüler, vor allem aber auf Schönheit und Wohlklang bei der Ausführung der Gesänge achten sich, da sie hier eine finanzielle Entschädigung für die dem Ein-

37) Vgl. B. Engelke, Die Kirchenmusik in der Ulrichskirche vor der Zerstörung der Stadt (Montagsblatt, wiss. Wochenbeilage der Magdeburgerischen Ztg., 1911, Nr. 44); E. Valentin, Alt-Magdeburger Musikstätten. Ein musikgeschichtlicher Streifzug durch Magdeburg (Montagsblatt 1932, Nr. 37 ff.) und Z. f. Mw. VX, S. 193.

38) Umgekehrt hatte der Kantor die Anfänger auch in lateinischer Grammatik zu unterrichten.

39) Tischreden (a. a. O.) Nr. 6248.

40) Ordo VIII de funeribus (Vormbaum S. 420).

weilen konnten jedoch auch lateinische Gesänge angestimmt werden. In erster Linie sollten Kompositionen über solche Melodien ausgewählt werden, die beim Volke beliebt waren. So werden *Cantiones Job* (z. B. „*Hiob tonso capite*“) und das *Canticum Simeonis germanicum* („Mit Fried und Freud ich fahr dahin“) empfohlen, die beide in mehrstimmigen Kompositionen Agricolas vorliegen.

Von diesen Vorschriften und Pflichten, die sich auf den Sängerkor und die einzelnen Teilchöre beziehen, unterscheidet die Schulordnung solche für die ärmeren *Kurrendaner*, die sich durch Singen vor den Häusern der Bürger einen Teil ihres Lebensunterhalts erwarben⁴¹). Falls sie choraliter singen wollten, so durfte es nur lateinisch geschehen, damit die Gesänge immer *pro tempore et festiuitatibus* ausgewählt würden. Wenn sie Figuralmusik aufführen wollten, so sollten sie ebenfalls das Kirchenjahr nicht außer Acht lassen. Um keine Verwirrung hervorzurufen, durften nur solche Schüler mitsingen, die ihre Stimme völlig beherrschten. Ein älterer Schüler hatte darüber zu wachen und war ferner dafür verantwortlich, daß keine Bierlieder und Gassenhauer sondern nur „*piae sacrae et castae melodiae*“ gesungen wurden.

Ihre besondere Eigenart verrät die Magdeburger Ordnung schließlich auch in dem Kapitel *De publicis exercitiis vel actionibus*⁴²). Zweimal jährlich wurden theologische und philosophische, auch die Musik behandelnde *Disputationes* veranstaltet, die einen erneuten Beweis für den hohen Stand des Musikunterrichts an der Magdeburger Schule bieten und für welche Agricola einen eigenen Leitfaden verfaßte. Die *Actiones* umfaßten die jährliche Aufführung je einer lateinischen und deutschen Komödie oder Tragödie durch die Schüler. Im Herbst wurde vor den Lehrern und dem Scholarchat eine lateinische „*Comoedia agiata*“, um „*profectus in litteris*“ zu zeigen. Im Sommer pflegte man vor dem auf dem Rathause versammelten Rat eine deutsche Komödie zu spielen:

„damit auch zu allerletzt menniglich, beid gelert vnd vngelert, Bürger, Bawer vnd alle man den *profectum*, wachs vnd zunehmen der Schulen sehen vnd erfahren. Auch ein jeder deste mehr lust, die seinen zur Schulen zu halten, haben muge, wirt solche Comedien ferner offentlich vnter dem freien Himmel für jedermann aus vnser schulen agiret vnd gespielet“⁴³).

41) Ordo XI de cantionibus eorum qui victum ostiatim quaeritant (Vormbaum S. 432).

42) Vgl. R. Vormbaum, a. a. O. S. 417.

43) Vgl. J. Baumgarten, „Judicium Salomonis, das Gericht Salomos“ (1561) Vorrede.

Dieser Brauch datierte schon von Agricolas ersten Kantorjahren her. In der Vorrede zum *Tobias*⁴⁴⁾ bemerkt Rollenhagen, daß er sogar auf den ersten Rektor Cruciger zurückginge. Tatsächlich weilte dieser ja in Leipzig zu der Zeit, als Hegendorf dort seine lateinischen Komödien aufführte, mochte also die dort empfangenen Anregungen nach Magdeburg mitgebracht haben. Ob es jedoch unter seinem Rektorat schon zu einer öffentlichen Aufführung kam, läßt sich nicht beweisen.

Der eigentliche Veranstalter solcher Aufführungen und der Anreger zahlreicher Neudichtungen biblischer Dramen war Georg Major. Er machte die Magdeburger Schule zum Ausgangspunkt des biblischen Schuldramas in deutscher Sprache, des Dramas der Reformation, und verfolgte damit dieselben praktischen Ziele wie Agricola mit seinen Musiklehren. Die pädagogische Tendenz dieser Dramen ist unverkennbar; sie übersteigt weitaus die künstlerische. Major selbst meinte später, wie durch Schrift, Gemälde, Schnitzwerk, Psalmen, Instrumentalmusik und Gesänge, so könnte auch durch diese Schauspiele Gottes Wort gefördert werden; es sei ja bekannt, daß in Niederdeutschland viele durch sie dem Evangelium gewonnen seien⁴⁵⁾.

Major begann sein Werk 1533 mit der Berufung des aus Zwickau stammenden und mit Stephan Roth eng befreundeten Joachim Greff, den er schon vorher in Wittenberg kennengelernt hatte, als dieser sich dort mit Plautus- und Terenz-Uebersetzungen beschäftigte. Er veranlaßte ihn nun zur Abfassung eines Dramas:

„Ein lieblich vnd nützlich spiel von dem Patriarchen Jacob vnd seinen zwölf Sönen, . . . vnd zu Magdeburg auff dem Schützenhoff ym 1534. jar gehalten“.

Diese erste öffentliche Aufführung durch die Schüler der Lateinschule fand bei den zahlreichen Gästen, die „von mancherley Landen vnd Stedten zu Magdeburg eingekomen“, einen solchen Beifall⁴⁶⁾, daß die Schreibstuben nicht genügend Abschriften herstellen konnten und das Werk auf Veranlassung Majors als das älteste in Norddeutschland gedruckte Stück bei Lotther erschien.

44) Vgl. G. Hofmann, Die freien Kompositionen Leonhart Schröters = Z. f. Mw. XVI.

45) Vgl. W. Kawerau, Joachim Greff in Magdeburg = MGBll. 29 (1894) S. 154.

46) Vgl. darüber den Bericht Greffs, den er am 23. August als Begleitschreiben zu einem schon gedruckten Exemplar an Roth sandte. S. Buchwald, a. a. O. S. 150.

Leider haben alle Auflagen dieses Werkes weder die bei den Auführungen gesungene und gespielte Musik selbst noch irgendwelche diesbezüglichen Angaben überliefert. Wir können daher den Anteil Agricolas an dieser und den jährlich folgenden Veranstaltungen nur vermuten. Daß solche Schuldramen — ähnlich den mit Chören an den Aktschlüssen versehenen lateinischen Komödienbearbeitungen von Reuchlin und Hegendorf — mit gesanglichen und instrumentalen Einlagen aufgeführt wurden, ist vielerorts bezeugt. Es wäre merkwürdig, wenn Magdeburg, dessen Schulmusikorganisation für die sächsischen Schulen tonangebend war, nicht auch hierin den Weg gewiesen hätte⁴⁷⁾.

Für die Nachfolger Agricolas läßt sich außerdem eine Betätigung auf diesem Gebiet nachweisen. Auf dem Titel zu Rollenhagens *Abraham* von 1569 heißt es z. B.:

„mit des Herrn Galli Dressleri Magdeburgischen Musici schönen lieblichen Melodien die zwischen den Actis zugebrauchen.“

Ebenso verfaßte Leonhart Schröter zu Rollenhagens *Tobias* (1576) Instrumentalmusik, Schlußgesänge und innerhalb der Akte zu singende Chorlieder für „Knaben und Mägdlein“ und stattete Lonemanns *Lazarus* mit Musik für „vier Pfeifer mit Krummhörnern“ und Chorgesängen nach den Aktschlüssen aus. Nach einer in diesem Stück gehaltenen Leichenpredigt sollten gar „die Trompeten geblasen“ werden⁴⁸⁾.

Der K o m p o n i s t Agricola war inzwischen längst zu einer über Magdeburgs Grenzen hinausreichenden Bedeutung gelangt. Schon 1528 hatte er sein erstes Lehrbuch „mit lxiiij. schönen Contrapunten / welche one zweuel / mit sonderlicher lust vnd lieblichkeit / yedermann zu hören vnd zu singen gefallen werden“ versehen. Diese 63 Beispiele mit Psalmintonationen und Magnificats mögen seinen Ruf als praktischen Musiker begründet haben; verschiedene Urteile heben gerade seine Fähigkeit hervor, schwierige Probleme und Regeln durch knappe Uebungstücke zu veranschaulichen. Noch zwei Menschenalter später schmähete es Friedrich Beurhusius nicht, Proben daraus in seine Musiklehre zu übernehmen⁴⁹⁾. Wich-

47) Vgl. dazu ferner H. Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts = Schriften d. Vereins f. Reform.-Gesch. 4 (1886).

48) Vgl. G. Hofmann, a. a. O. Vgl. auch die bildliche Darstellung einer Schulkomödienszene mit Instrumentalmusik bei G. Schünemann, (a. a. O.) Tafelband, Tafel 46 a.

49) *Erotematum Musicae libri duo* ... (1580).

tiger noch wurden die 36 Notenbeispiele zur *Musica figuralis*, von denen später ebenfalls ein großer Teil in Umlauf geriet⁵⁰). Daneben begegnen um 1530 die ersten Schulkompositionen. Es sind vierstimmige Oden in antiken Metren, bezeichnender Weise aber nicht über Horazische und andere antike Texte, wie sie Tritonius, Senfl, Hofhaimer und andere geschaffen hatten: der protestantische Kantor übertrug vielmehr diese Kompositionsgattung auf Textvorlagen frühchristlicher Dichter, mit denen die studierende Jugend gerade in den 20er Jahren durch die Leipziger Prudentiusvorlesungen des Mosellan und Borner bekannt gemacht wurde. Der Rektor Cruciger, der ein begeisterter Schüler des Mosellan gewesen war⁵¹), vermittelte Agricola sicherlich die ersten Anregungen, durch die dieser sich nun unter Anwendung des — jedoch im echt protestantischen Sinn „christlich umgedeuteten“ — Prinzips der Odenvertonung mit an die Spitze der musikalischen Prudentius-Tradition stellte⁵²). Weitere Förderung auf diesem Gebiete fand er durch die Freundschaft mit Georg Fabricius, dem später so berühmten Rektor der Meißener Fürstenschule. In einer Aufzählung der Komponisten seiner Hymnen nannte dieser den Magdeburger Kantor sogar vor Johannes Walter:

„Postea novos addiderunt stimulos uiri ingeniosi, et clari aliquot Musici, qui suorum uarietate cantuum nostra fecerunt modulationa, Martinus Agricola, Johannes Vualtherus, Antonius Scandelius, Mattheus Maistre, Johannes Reuschius, Vuolfgangus Figulus, Valentinus Rabus, Johannes Keitzenhouius, Vnde plures huius generis libri sunt, ut uidebis, consecuti.“⁵³).

Fabricius wurde erst im Sommer 1535 in Leipzig immatrikuliert, wo er die Prudentiusvorlesung des Kaspar Borner⁵⁴) hörte, die dieser nach Mosellans Tode übernommen hatte⁵⁵). Die hier empfangenen

50) Z.B.: Berlin Mus. ms. theor. 1175 (früher 4,57).

51) Vgl. etwa seinen an Roth in Zwickau gerichteten Brief vom 25. 9. 1518, abgedruckt bei G. Buchwald, a. a. O. S. 28.

52) Zwar hatte schon 1525 der Zwickauer Rektor Rivius den Kantor M. Valentin Hertel zur Vertonung von Hymnen des Prudentius angeregt; die von diesem angelegte Sammlung scheint jedoch nicht im Druck erschienen zu sein (Buchwald S. 39). Ueber weitere gleichzeitige Prudentius-Komponisten vgl. S. 135 f.

53) In der Vorrede zum 4. und 5. Buch der Hymnen in „Georgii Fabricii Chemnicensis, uiri clarissimi, Poematum Sacrorum Libri XXV“, Basel 1567. Die früheren Ausgaben enthalten diese Vorrede nicht.

54) Vgl. R. Kallmeyer, Caspar Borner (1898) S. 27.

55) Vgl. Fabricius' Vorrede der „Poetarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana“, Basel 1562, pag. 8:

Anregungen führten ihn sehr bald zu eigenen Versuchen in dieser Dichtungsgattung⁵⁶). So schrieb er im Laufe der Zeit zahlreiche Hymnen für seine Schüler, deren Verwendung innerhalb des Schulunterrichts er anstrebte⁵⁷). Zu diesem Zweck mußte er auch um ihre musikalische Komposition bemüht sein, zu der er alle ihm bekannten Musiker, meist Schulkantoren, anregte. Zuerst ging er Agricola, von dem schon einige Sätze über altchristliche Texte bekannt waren, darum an und widmete ihm eine ganze Sammlung eigener Dichtungen, die Agricola teilweise sogleich vertonte und Jahre hindurch von seinen Schülern singen ließ. Sie verbreiteten sich scheinbar in allen sächsischen Schulen und gehörten sogar zum Hymnenbestand der Lüneburger Schuljugend. Seinen Plan, die Sammlung vollständig in Musik zu setzen und dem Meißener Rektor als Gengabe zu widmen, konnte Agricola jedoch nicht mehr zur Ausführung bringen; nur den ersten Teil stellte er noch vom Sterbelager aus für den Druck zusammen⁵⁸).

Ein besonderer Verehrer der Hymnenvertonungen Agricolas war außerdem der Zwickauer Rektor Georg Th y m u s⁵⁹), der 1544 als Unterlehrer an die Magdeburger Schule gekommen war. Er gehörte wohl zu den näheren Bekannten des Kantors, da sich auch in seinen Dichtungen Einflüsse Agricolas nachweisen lassen. Im April 1548 wurde er im Beisein Crucigers und Majors in sein neues Amt als Rektor der Schule seiner Vaterstadt eingeführt, bei welcher Gelegenheit Major ihn auf den Wert des Hymnengesanges aufmerksam machte und ihn veranlaßte, selbst eine Sammlung für Schulzwecke herauszugeben. Thymus nahm die ihm noch von seiner Magdeburger Zeit her bekannten Bearbeitungen Agricolas (eine datiert von 1530) und fügte ihnen einige Sätze des Kantors an der Marienkirche zu Zwickau, Paul Sch a l r e u t e r, bei. Im August 1549 lag die

„Noueram autem e poetis Christianis, excepto Prudentio, neminem: neque eum magnificissem, nisi Lipsiae audiuissem Casp. Bornerum, hymnos eius interpretantem eruditissime quam lectionem a uiro clarissimo Petro Mosellano, sibi quasi per manus traditam, fideli possessione ad usum publicum multos annos retinet“.

56) Während er noch Lehrer unter V. Hertel in Chemnitz und Rivius in Freiberg war (vgl. Anm. 53).

57) Auch Luther war für den Gebrauch Prudentianischer Hymnen in der Schule eingetreten. Vgl. WA Tischreden Bd. 4, Nr. 4042.

58) Es sind die *Melodiae scholasticae* (1. Ausgabe: Wittenberg 1557; weitere Auflagen: Magdeburg 1567 und 1612, Mühlhausen 1578), die außerdem altchristliche Hymnen und verschiedene Motetten für den Schulgebrauch enthalten. Vgl. unten S. 84 und 137.

59) Vgl. P. Zimmermann, Georg Thymus Dichtung und die Sage von Thedel von Wallmoden = Z. d. Harz-Vereins f. Gesch. und Altertumskunde 20 (1887) S. 329; ferner E. Fabian, Die Wiederaufrichtung der Zwickauer Schule nach dem Schmalkaldischen Kriege = Mtlg. d. Altertumsvereins f. Zwickau und Umgebung 2 (1888) S. 1 ff.

Sammlung druckfertig vor, wurde aber erst drei Jahre später von dem nun Goslarer Rektor veröffentlicht:

„Hymni aliquot sacri veterum patrum una cum eorundem simplici Paraphrasi, brevibus argumentis, singulis Carminum generibus, et concinnis Melodijs a. D. Cantore Parthenopolitano Martino Agricola Musico celeberrimo compositis, quos ex Veteri institutione discipuli non solum Magdeburgensi, Verumetiam Cygneae (Zwickau) pariter, atque Goslariae in Schola quotidie singulis horis alternatim in laudem et gloriam Dei Optimi Maximi Psallere solent . . .“⁶⁰⁾

Ein weiterer Kenner des Komponisten und Musiklehrers Agricola war Wolfgang Figulus. Man könnte sogar meinen, daß er vor seiner Anstellung als Kantor an der Stadtschule zu Lübben i. L. (etwa 1545)⁶¹⁾ in Magdeburg Agricolas persönlicher Schüler gewesen sei. Offensichtlich war der Magdeburger Kantor ihm ein Vorbild, dem er in 37 jähriger Amtszeit an der Fürstenschule zu Meißen nachzustreben sich bemühte. Schon für seine Musikvorlesungen an der Universität zu Leipzig, wo er seit 1549 Thomaskantor war, benutzte er die Schriften Agricolas von 1538/39⁶²⁾. Ganz besonders schätzte er ferner das *Sangbüchlein* von 1541, „welches etwan mein günstiger HErr vnd guter Freund / Martinus Agricola seliger gedechtniss / ein berühmeter Musicus / für die Schulkinder der alten Stat Magdeburg mit fleys vbersehen“, bearbeitete es für seine Meißener Schüler und ließ es in mehreren Auflagen erscheinen. In seinen eigenen theoretischen Arbeiten schloß er sich ebenfalls eng an den Magdeburger Meister an. Auch benutzte er dessen Hymnenbearbeitungen in Meißen und veröffentlichte sie in seiner eigenen Sammlung⁶³⁾.

Agricolas deutsche Schriften der Gruppe um 1530 hatten inzwischen weite Verbreitung gefunden. In allen größeren deutschen Städten regten sich nun auch die „Kunstreichen“ und folgten dem Beispiel des Magdeburger Kantors. Bald gab es keine bekanntere Schule mehr, die nicht ihr eigenes Lehrbuch für den Musikunterricht besaß.

60) Die Ratsschulbibliothek bewahrt Thym's Dedikationsexemplar für den Zwickauer Rat. Vgl. O. Clemen, Jodocus und Paul Schalteuter in Zwickau = Z. f. Mw. XV, S. 320 ff.

61) Vgl. Vorrede zum De Musica Practica Liber Primus, Noribergae 1565.

62) Vgl. O. Clemen, Ein Buch aus dem Besitze des Wolfgang Figulus = Z. f. Mw. XI (1928/29) S. 441 ff.

63) S. unten S. 136.

Es sei beispielsweise an die *Quaestiones musicae* von Johann Spangenberg erinnert, deren Vorrede mit dem Bericht über die Nordhäuser Unterrichtsverhältnisse zugleich ein Lob unseres Meisters verbindet. Obgleich in dieser Schule seit vielen Jahren über die Musik gelesen worden sei (*musica praelegeretur*), schreibt Spangenberg am 12. August 1536, so habe doch kaum einer der Schüler auch nur die Grundlagen dieser Kunst erfaßt. Deshalb habe er nun ein besonderes Lehrbuch in Frage- und Antwortform auf Grund der Schriften seines Freundes Rhau und „Martini Agricolaemusici peritissimi“ verfaßt⁶⁴).

Die von Agricola angestrebte Volkstümlichkeit in Darstellung und Lehrweise wurde allerdings von keinem dieser Schriftsteller erreicht. Dafür gerieten sie — unter Beibehaltung einer möglichst knappen Form — mehr und mehr in humanistisches Fahrwasser. Sie kamen damit den Forderungen entgegen, die die Zeit an den Unterricht der evangelischen Lateinschulen stellte: die lateinische Sprache fest in die gesamte Erziehung der Schüler einzubauen. Luther selbst redete dieser Entwicklung das Wort; seine besondere Bewertung der alten Sprachen ist zur Genüge bekannt. Auch die Magdeburger Schulordnung forderte ausdrücklich von allen Lehrern, mit den Knaben so viel wie möglich lateinisch zu reden. Der Musikunterricht in der Schule war in dieser Beziehung ein Fach wie alle anderen. Sogar auf den Kirchengesang, soweit er von den Schülern bestritten wurde, erstreckte sich diese Forderung. Sie mußte notwendig zu einer Scheidung zwischen Schülerchor und Gemeinde beim Gottesdienst führen. Die Gemeinde sang deutsch, der Chor lateinisch. Luther erklärte:

„Will man deutsch singen, so singe man gute deutsche Lieder; will man lateinisch singen, wie der Chor soll, so behalte man die alten Choräle und Texte und tue das Unreine davon. Besser wird's keiner machen.“⁶⁵

In derjenigen Gottesdienstform, die er für die größeren, mit Schülerchören versehenen Stadtkirchen („Für die Stifter und Dome“) vorschlug, beließ er deshalb die lateinischen Gesänge, während in kleineren Kirchen deutsch gesungen werden sollte⁶⁶). In diesem Sinne

64) Ausgabe Leipzig 1540/41, Vorrede (s. M. f. M. 20, S. 157 f.).

65) Vgl. Jahrbuch der Luther-Gesellschaft VI S. 27.

66) Vgl. Th. Schrems, Die Gesch. d. Gregor. Gesanges in den prot. Gottesdiensten (1930) Kap. I.

legten die Sammlungen von Spangenberg⁶⁷), Keuchenthal und Lossius den Bestand an liturgischen Gesängen fest⁶⁸). Auch die für den Figuralchor bestimmten Neukompositionen und Neuauflagen älterer mehrstimmiger Musik trugen diesem Bedürfnis Rechnung. Wie sich beispielsweise in den einzelnen Auflagen des Wittenberger Gesangbüchleins das Verhältnis zwischen den deutschen und lateinischen Tonsätzen zugunsten der letzteren mehr und mehr verschob, so fand auch unter den Neuveröffentlichungen allgemein eine starke Zunahme der lateinischen Motetten statt. Am deutlichsten prägt sich diese Entwicklung in dem systematischen Editionswerk des Druckers Georg R h a u aus, der in den Jahren 1538—44 den Chören der evangelischen Lateinschulen in zahlreichen, alle liturgischen Zwecke berücksichtigenden Ausgaben eine Fülle lateinischer Motetten vorlegte. Agricola selbst ist in diesen Werken nicht vertreten; doch spricht seine genaue Kenntnis ihres Inhalts dafür, daß sie auch in Magdeburg zum eisernen Bestand der liturgischen Figuralkompositionen zählten.

Offensichtlich unterstand dieser pädagogischen Tendenz zur Latinisierung nun auch die Entwicklung der Musikkompendien. Diese wandten sich von nun an nur noch an die Schüler der Lateinschulen und waren deshalb in lateinischer Sprache abgefaßt. Dadurch unterschieden sie sich wesentlich von den ersten Lehrbüchern Agricolas: sie richteten sich nicht mehr an die gesamte deutsche Jugend und alle Laien, soweit diese nur lesen konnten, sondern beschränkten sich auf den Gebrauch in der Schule und bei der häuslichen Nacharbeit, bildeten somit einen bequemen Ersatz und eine Ergänzung der Schultafel.

Auch Agricola hatte sich dieser Entwicklung zu fügen. Von nun an war er in erster Linie der Kantor der humanistischen Magdeburger Stadtschule, nicht mehr der Musiklehrer der deutschen Jugend oder des deutschen Volkes. Den Humanisten Major hatte der ebenfalls in Wittenberg ausgebildete Joachim W o l t e r s d o r f 1537 im Magdeburger Rektorat abgelöst. Wahrscheinlich unter dessen Einfluß, bestimmt aber von Wittenberg aus, wurde Agricola dazu veranlaßt, seine ihm so sehr ans Herz gewachsene Muttersprache auf-

67) In seinen „Cantiones ecclesiasticae“ und „Kirchengesänge Deutsch“ (1545) heißt es:

„Das lateinisch vmb der schüler vnnnd gelerten,
Das deutsch vmb der leyen vnd vngelerten willen“.

68) Vgl. Fr. B l u m e, a. a. O. S. 26.

zugeben. Vor aller Öffentlichkeit forderte sein Verleger Rhau ihn dazu auf:

„Scriptis enim MARTINUS AGRICOLA, musicus sane eruditus, et amicus noster singularis, hac de re elegantissimos libellos, qui si sic in Latino sermone, ut sunt Germanice scripti, extarent, nihil ultra in hac arte quopiam merito desyderari posset“⁶⁹⁾.

Dennoch beabsichtigte Agricola zunächst nicht, ein neues Lehrbuch herauszugeben. Zwei Enttäuschungen ließen ihn den Mut dazu nicht finden. Die eine war finanzieller Art. Die drei deutschen Musiklehren hatten nämlich trotz ihrer zahlreichen Auflagen kein nennenswertes Honorar eingebracht, auf das er bei seinem geringen Gehalt dringend angewiesen war. Sie hatten ihm nicht einmal den Lohn gewährt, der den bei der Vorbereitung angewandten Mühen entsprochen hätte:

„Nam emolumentum pro omnibus mei molestiis ac laboribus, quos superioribus Musicis vernaculo sermone a me aeditis impendi, nimis sane quam exiguum recepi“⁷⁰⁾.

Weit schmerzlicher war ihm die Feststellung, daß — trotz verschiedener Anerkennungen aus der Fachwelt — die Magdeburger Bürger, vor allem die Eltern seiner Schüler, ihm immer noch keinen Dank wußten und das nötige Verständnis für seine Bemühungen nicht aufbrachten. Mit scharfen und zugleich bitteren Worten richtete er sich wie Luther gegen den „trivialen Nützlichkeitsinn“ (O. Scheel) der Bürger und Handwerker, des „fleischlichen Haufes“, der kein Interesse an einer guten Schule habe. In ihren Augen scheine ein Schulmeister arm sein zu müssen; eine echt christliche Auffassung müsse sich aber an das Bibelwort erinnern: „Ein Tagelöhner ist seines Lohnes wert.“ —

Dieser Undank hinderte ihn jedoch nicht daran, sich weiterhin um die Ausbildung seiner Schüler zu bemühen. Seine deutschen Bücher durfte er nun in der Lateinschule nicht mehr benutzen. Die Schüler brauchten aber außer der Schultafel dringend eine Handhabe zur Festigung und Wiederholung des Stoffes. So verfiel er auf den Gedanken, die *Musicorum libri quattuor* des Venceslaus Philomathes in den Unterricht einzubeziehen.

69) Epistola nuncupatoria im Enchiridion utriusque musicae practicae vom 12. Juni 1530.

70) Scholia etc. (1538) fol. 3 b.

Dieses bereits 1512 in Wien erschienene Werk war nicht unbekannt. Es hatte an den Universitäten längst Aufnahme gefunden und wurde besonders von dem Leipziger Musiker- und Humanistenkreis bevorzugt: Hegendorf besorgte 1518 eine Neuausgabe, für welche der mit Rhau befreundete Humanist Philipp Novenianus eine an diesen gerichtete Vorrede schrieb; Rhau übernahm zahlreiche Merkmale in sein Lehrbuch⁷¹⁾ und veranstaltete vom Original mehrere Neuauflagen, zuletzt 1534⁷²⁾. Durch diese Ausgabe lernte Agricola das Werk kennen und studierte es nach seiner Gewohnheit mit größter Gründlichkeit (*quam ego summa diligentia pro meo more perlegi*). Wie er selbst erzählt, hat er dabei gemerkt, dieses Buch sei für den Schulunterricht sehr geeignet, da die Knaben mit Hilfe der Hexameter die Regeln leicht auswendig lernen könnten. Da das Büchlein aber aus dichterischen Gründen sehr knapp gefaßt und daher besonders für Anfänger nicht ohne weiteres verständlich sei, da es andererseits auch sehr viel Zeit kosten würde, den Schülern die nötigen Erklärungen in die Feder zu diktieren, habe er auf den Rat einiger Freunde das erste Buch des Philomathes mit aus den besten Schriftstellern zusammengestellten Kommentaren versehen und in Druck gegeben.

Diese Erläuterungen waren die erste Veröffentlichung einer neuen Werkreihe des Meisters. Sie erschienen 1538 unter dem Titel:

„Scholia in musicam planam Venceslai Philomathis de Nova Domo (Neuhaus i. Böhmen), ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholae tyronibus collecta per Martinum Agricolam.“

Drucker und Druckjahr sind nicht genannt; letzteres ergibt sich jedoch aus einem Hinweis in seinem nächst veröffentlichten Werk⁷³⁾. Den Druck könnte Lotther in Magdeburg ausgeführt haben, dessen Arbeiten ein ähnliches äußeres Gepräge zeigen. Bezeichnenderweise hat Agricola dieses Werk nicht seinem Wittenberger Verleger Rhau übergeben. Wahrscheinlich hat er einen Versuch mit dem ihm inzwischen persönlich bekannt gewordenen Magdeburger Drucker machen wollen.

Das Experiment verlief nicht gerade glücklich. Scheinbar hatte Lotther mit dem Typendruck der Noten Schwierigkeiten. Gerade die Beispiele jedoch sollten den Wert des Buches ausmachen. Agricola schrieb nämlich, sein besonderer Freund Georg Rhau, der

71) *Enchiridion* ... (a. a. O.).

72) Im Vorwort zu den Scholien sagt Agricola, jene sei „ante triennium“ erschienen; mithin sind die Scholien 1537 verfaßt.

73) Vgl. O. Clemen, a. a. O. S. 443.

Fürst unter den zeitgenössischen Musikern, habe zwar schon in seinem *Enchiridion* genügend Erläuterungen zu den Versen des Philomathes gegeben; doch wären mit Rücksicht auf die Knaben wohl noch einige Einzelheiten zu ändern und vor allem die alten und allzu oft wiederholten Beispiele durch neue vierstimmige Uebungsstücke zu ersetzen, die größtenteils figuraliter komponiert sein müßten. — Diese Beispiele sind leider nicht erhalten. Das einzige bisher bekannt gewordene Exemplar der Ratsschulbibliothek in Zwickau ist unvollständig; es enthält weder Titelbordüre noch Tabellen und Exempla. Von letzteren sagte Agricola, da sie schwierig zu stechen seien, habe er die umfangreichsten Beispiele ausgelassen und werde sie dafür zur angegebenen Zeit an die Wandtafel schreiben und den Schülern diktieren.

Zur gründlichen Ausbildung des Musikers hielt Agricola die genaue Kenntnis der Kirchentöne für unerläßlich. Ihrem Studium sollten sich die Schüler widmen, damit sie als gute Musiker die Schule verlassen könnten und nicht als schlechte Sänger, die gerade erst stottern könnten und sich trotzdem den Titel eines Musikers zulegte, obwohl sie diese Kunst (nach dem Sprichwort) noch nicht einmal gemalt gesehen hätten. Zu diesem Zweck ließ er verschiedene Beispiele in jedem Ton auswendig lernen und sie am Sonnabend, der von der Schulordnung für Generalrepetitionen bestimmt war, vorsingen: eine streng durchgeführte Einrichtung, für die er ein besonderes Lehrbuch *Libellus de octo tonorum regularium compositione* verfaßte und den Scholien beifügte. In ähnlicher Weise wie vorher die Hexameter des Philomathes kommentierte er hier die Merkverse seines in der Dichtkunst wie in der Musik gleich erfahrenen Freundes und Schulkollegen Cyprian V o m e l i u s aus Friesland, der in den Scholien dem Leser bereits die *Musa canora Martini* empfohlen hatte.

Laut Schulverfügung wurden beide Bücher sofort in den Unterricht eingeführt. Bei dem starken Anwachsen der Schülerschaft bedeuteten solche Kompendien eine wesentliche Erleichterung für den Kantor. Auch das Interesse der Knaben scheint sich in diesen Jahren wesentlich gesteigert zu haben. Der Meister war mit ihren Leistungen durchaus zufrieden⁷⁴). Die Schule stand jetzt in höchster Blüte und beherbergte eine Menge Schüler, die später zu den berühmtesten Gelehrten zählten.

Umso schwerer mußte sie die furchtbare Katastrophe treffen, die mit einem Schlage das ganze Schulleben vernichtete: die im Spät-

74) Vgl. Vorwort der Rudimenta.

jahr 1538 und im Sommer 1539 besonders in Magdeburg infolge einer Ueberschwemmung der Elbe auf das Grausamste wütende Pest. Ein großer Teil der Schülerschaft wurde hinweggerafft; der Rest floh, da er wohl wußte, wie Agricola berichtet, das wirksamste Mittel gegen diese abscheuliche Seuche sei, ihrem Ansteckungsherd möglichst fern zu sein. Der Kantor blieb anscheinend verschont; mitten im Unglücksjahr faßte er einen neuen Plan, seinen Schülern zu helfen, und fand darin die Unterstützung des Rektors Woltersdorf. Gemeinsam bereiteten sie die Neueinrichtung der Schule vor, damit die Schüler nach und nach zurückkehren könnten. Das letzte Lehrbuch Agricolas war unter solchen Umständen natürlich nicht mehr zu gebrauchen; es war dem Verständnis der Knaben angepaßt gewesen, die während der Blütezeit die Schule besuchten und geregelten Unterricht hatten. Mit den Zurückkehrenden dagegen mußte der Kantor wieder von vorne anfangen, da sie sich ihm „*rudes fere huius artis*“ geben würden. Es kam jetzt darauf an, eine kurze und systematische Zusammenfassung zu geben, um bekannte Dinge wieder ins Gedächtnis zurückzurufen und neuen Stoff schnell auswendig lernen zu lassen.

Dies waren die Gründe, die Agricola zur Abfassung eines noch kürzeren, nur 30 Blätter umfassenden Lehrbüchleins bestimmten. Am 9. März sandte er es an Rhau, der sofort mit dem Druck begann und es noch im selben Jahre in bewährter Ausführung herausbrachte:

„*Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime complexum, pueris una cum Monochordi dimensione traditur per MAR. AGRICOLAM 1539*“.

Die Widmung richtete Agricola an seinen Schwager, den Rechtsgelehrten Dr. Georg Klocken (Glocke) zu Schwiebus, der sich über sein vorjähriges Werk sehr lobend ausgesprochen hatte. Er dankte zugleich für viele erwiesene Wohltaten und bat den Empfänger, ihn vor den schändlichen Nachreden der *Synophantorum* beschützen zu helfen.

Eine weitere rein humanistische Vorrede des Rektors Woltersdorf richtete sich an die Schuljugend. Er gab darin eine Lobpreisung der Künste und ermahnte die Knaben, sich mehr um sie zu bemühen, besonders um die Musik, die ihnen ihr Kantor mit solch großem Fleiß und in bewunderungswürdiger Kürze zum Lernen bereitgestellt hätte. Ebenso preist ein anderer Kollege, Vincent C e d d i n aus Havelburg, die knappe Fassung des Büchleins:

„Huc (zur Singekunst) parvo et tenui iuvenis studiose libello
Ducere te Agricolae sedula musa cupit“.

So war Agricola besonders auf dem Gebiete der Musiklehre unablässig am Werke. In welchem Maße ihn in diesen Jahren die Komposition beschäftigte, entzieht sich unserer Kenntnis. Der größte Teil der ungedruckt gebliebenen Kompositionen ist verloren; der Rest erlaubt nicht immer Rückschlüsse auf die Entstehungszeit zu ziehen. Aus den 30 er Jahren kennen wir Hymnen und Motetten; auch für die Spätzeit sind bestimmte Werke beglaubigt. Allem Anschein nach überwog dafür in den Jahren um 1540 — wie schon in jenen um 1530 — das literarische Schaffen weitaus.

Diesen periodisch wechselnden Ablauf bedingen offensichtlich konkrete Gründe. Jedem theoretischen Werk des Meisters lag eine bestimmte Absicht zugrunde. Aus seiner protestantischen Musikauffassung heraus entstand die erste Gruppe der deutschen Schriften. Die zweite Gruppe wandte sich ausschließlich an die Lateinschüler und berücksichtigte die jeweiligen Erfordernisse des Unterrichts an der Magdeburger Stadtschule. Um diese beiden Pole gruppieren sich die Jahre vornehmlich praktisch-musikalischen Schaffens. Agricola begnügte sich durchaus nicht damit, den nötigen Lernstoff bereit zu stellen, sondern beteiligte sich, sobald er hier freiere Hand bekam, an der größten Aufgabe des frühprotestantischen Musikers, an der Beschaffung des Singstoffes und Musiziergutes für Kirche und Schule. Wie zeitgenössische Briefe bekunden, war die Nachfrage nach geeigneter liturgischer Musik in diesen Jahren immer noch brennend. Wir kennen vor allem zahlreiche Bitten kleinerer Kantoren, die sich an Stephan Roth um Vermittlung von Gesängen für den sonntäglichen Bedarf wandten. Freunde des Meisters wie Greff⁷⁵⁾ und Thymus kamen solchen Bitten mit Kompositionen Agricolas nach. Der Kantor war demnach keineswegs ein nur in Magdeburg geschätzter Schulmeister, auch nicht allein ein in weiten deutschen Landen gekannter Musiklehrer; er war ebenso ein zumal in sächsischen Schulen und Kirchen beehrter Komponist.

Als Beispiel, welche Pflichten neben denen des Schulkantors auch dem *Symphonistae Parthenopolitano*, dem städtischen Musikmeister Agricola, dem obersten Sachverständigen der Stadt in Dingen der Musik, oblagen, mag eine Äußerung Gabriel R o l l e n h a g e n s aus dem Jahre 1602 herangezogen werden:

75) Vgl. unten S. 140.

„Quartus Collega Martinus Agricola Soraviensis Silesius, ea tempestate Musicus excellentissimus, qui horologium illud Musicum in foro piscario ad curiam conspicuum ingeniosissime concinnavit et praeclara multa de Musica instrumentali et vocali scripta reliquit.“⁷⁶⁾

Agricola hatte also die seit 1425⁷⁷⁾ im Giebel des alten Rathauses befindliche Uhr mit einem Glockenspiel versehen⁷⁸⁾, über das die Reisebeschreibung des Frankfurter Studenten Michael Franck von 1590 berichtet:

„Auf dem Rathhauss war auch eine Singeuhr, wie in den Seestädten gebräuchlichen, wie gemeldet, welche auf alle Viertelstunden zweene Verss aus einem Geistlichen Psalm gesungen, lieblichen anzuhören.“⁷⁹⁾

Ein neues Beispiel dafür, wie sehr der Gegenwart verbunden, aus den Bedürfnissen des Tages heraus, das Werk Agricolas gestaltet ist, bietet das von Lotther in Magdeburg gedruckte *Sangbuchlein* von 1541, eine Sammlung von Evangelienliedern für alle Sonntage des Jahres mit einer vorangestellten kleinen Musiklehre, einer deutschen Bearbeitung der *Rudimenta*. Agricola unternimmt es hier zum ersten Male, eine musikalische Schulung der Gemeinde in die Wege zu leiten. Diese „Leyen Musica“ ist deshalb deutsch verfaßt und richtet sich an die Schulkinder niederer Schulen, an die „Leyen / Junckfrauwen / Frauwen / vnd jedere die lesen können“. In der Vorrede beruft sich Agricola auf seine „fünff *Musices Opuscula*“ für die Magdeburger und andere Schulen⁸⁰⁾. Im Gegensatz zu diesen habe er das vorliegende Werk „für die Leyen drucken lassen:

daraus ein jglicher / dem die andern Musiken villeicht zuschwer sein / einen gemeinen gesang leichtlich solmisiren odder singen lernen mag . . . vnd solche christliche gesenge / nicht (wie bisher) nach der laruen / sondern künstlich zusingen / würde angeführt . . .“

Außerdem liegt die Bedeutung des Büchleins darin, daß es zum ersten Male eine nach dem Jahreskreis geordnete Sammlung von

76) Vgl. G. Rollenhagen, a. a. O. fol. J 2 b.

77) Vgl. MGBll. 45 (1910) S. 235.

78) Nach freundlicher Mitteilung Dr. B. Engelkes geschah der Einbau im Jahre 1540. Die Zerstörung der Stadt (1631) vernichtete auch die Rathausuhr.

79) Vgl. MGBll. 13 (1878) S. 357.

80) Gemeint sind die drei deutschen Schriften sowie die Scholia und Rudimenta.

deutschen Evangelienliedern bereitstellt⁸¹⁾. Agricola zeigt sich darin als der erste Vorläufer einer langen Entwicklung⁸²⁾. Er unterscheidet zwischen kirchlichem Gottesdienst und häuslicher Andacht. Für beide Gelegenheiten hat er seine Evangelienlieder gereimt: für den Gottesdienst, damit der von den Schulknaben gesungene Text der Sonntagsevangelien der Gemeinde verständlicher würde; für die häusliche Andacht darum, daß die Laien die Evangelien nun auch selbst singen lernten, um sie wie das Vaterunser und „andere geistliche Lieder“ auswendig singen zu können:

„Dis ist aber die vrsache / das ich die *Evangelia* / welche vorhyn besser / denn ichs immer vermag / verdeuscht vnd geordnet sein / yn gesangs art vnd reime gesetzt hab. Erstlich / das sie vnser Schulkinder deste leichter vnd für den zu hörern verstendlicher / denn zuuor /yn Kirchen lesen odder singen möchten. Zum andern / das die leyen / so die selbigen singen / nicht so baldt / wie im schlechten lesen / müde würden / sondern deste größer lust / nach art der edlen Musica / darzu vberkomen / vnd wir sie alle miteinander / wie das *Pater noster* / mit der zeit außwendig lernen / dran glauben / darnach thun / vnd endlich selig werden möchten.“

Wie schon in seiner *Musica instrumentalis* benutzt Agricola auch hier den Vers als Mittel zur leichteren Einprägung des Textes. Auf Grund der „Lutherischen translation“ formt er strophische Gebilde zu je sechs Versen, von denen je zwei auf die Stollen des Aufgesanges, die letzten beiden auf den Abgesang entfallen. Einer solchen Liedstrophe entspricht eine für das ganze Evangelium gleichbleibende Melodie. Vor Eintönigkeit bewahrt die im einzelnen beschriebene Alternatimstechnik.

Uebrigens können diese Evangelienlieder kaum als „Liedparaphrasen“⁸³⁾ angesprochen werden, da sie sich sehr eng an das Original

81) Vgl. J. D. von der Heydt, *Gesch. d. evang. Kirchenmusik in Deutschland* (1926) S. 89.— Auch der Magdeburger Meistersang bemühte sich in diesen Jahren um eine gereimte Postille der Sonntagsevangelien: zwischen dem 23. Februar 1535 und 1556 entstanden „Die postill. Evangelia an den Sontagen des gantzen Jars in Meistersang gesetzt“ das Magdeburger Meistersingers Valentin Voigt. Vgl. P. Uhle, *Der Dramatiker und Meistersänger Valentin Voith aus Chemnitz* = *Mitt. d. Vereins f. Chemnitzer Geschichte* IX (1897) S. 188.

82) N. Hermann (1560), H. Herpol (1555), B. Ringwald und J. Hermann. Vgl. A. Schweitzer, *J. S. Bach* (3. Aufl. 1920) S. 50, wo jedoch Agricolas „deutsche Segen-Music“ in „Deutsche Leyen Musica“ zu verbessern ist. Weitere Aufzählung s. bei H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums I* (1931) S. 9 a. Das Erscheinungsdatum des Sangbuchleins muß in 1541 berichtigt werden.

83) Vgl. H. J. Moser, a. a. O. S. 58b.

anschließen und auch durchaus die Funktion der Evangelienlesung übernommen haben. Es muß gegenüber H. J. Moser hervorgehoben werden, daß sie keinesfalls „meist nur als Schullied, bestenfalls Predigtlied gemeint“⁸⁴⁾ waren, sondern von Agricola als gottesdienstliche Vertreter für die eigentliche Evangelienlesung sehr wohl beglaubigt sind. Schon die bisher zitierten Stellen aus der Vorrede dürften an ihrem liturgischen Charakter kaum einen Zweifel lassen. Einen eindeutigen Beweis aber liefern die ebenso wichtigen wie völlig unbekanntenen Aufführungsvorschläge, die der Meister für seine Evangelienlieder gegeben hat:

„Ein anders: Auff diese Melodey möcht man wol / beid in Vespern nach oder für dem Magnificat / vnd in Messen für der Epistel / die volgende Euangelia die L e y e n allein / oder mit dem Ch o r / einen verß vmb den andern / singen / vnnnd (das es deste prechtiger Gotte zu lob jnn diesem aller edelsten gesang zuginge) die O r g e l im selbigen thon darzwisschen gehen lassen. Vnd ob es schon zwier jnn Messen nemlich auch (wie gewöhnlich) vom Cappellan gesungen / da lege nichts dran / dan / wie man spricht / ein gut Liedlein singet man wol zwier / Nu ist diser gesang (wie ein itzlicher Christe bekennen mus) dem Text nach / der aller beste der im Himmel odder auff Erden / erfunden / ya der vns von Gott dem Vater selber / durch Christum von oben herab gegeben ist. Weiter / wil man die Vorrede / wie oben gemeldt / als / So schreibt der heilige N. jnn seinem Euangelio / einen Knaben / oder sonst einen / vorher lassen singen / auch gut / jedoch also / das das Euangelion im Ditono vnder der letzten noten der Vorred / angefangen werd. Wol an / ein jeder verstendiger wirts wol wissen zu ordnen / denn ich wils nicht geboten / sondern allein einen rath nach meinem bedüncken gegeben haben“⁸⁵⁾.

Die „in reime vnd gesanges weise“ gefaßten Evangelien konnten also anstelle und neben der Evangelienlesung des Kaplans gesungen werden. Ihre liturgische Bestimmung ist somit gesichert.

Zugleich erhalten wir einen Bericht über aufführungspraktische Gepflogenheiten in den Magdeburger Stadtkirchen, zumal in der Ulrichs- bzw. Johanniskirche, wo Agricola selbst die musikalische Leitung des Gottesdienstes in Händen hatte und seine eigenen Vorschläge zweifellos zur Ausführung brachte. Diese einstimmige Alternierpraxis war keineswegs eine neue Erfindung; sie ist bereits im 14. Jahrhundert nachweisbar⁸⁶⁾, findet hier allerdings einen verhält-

84) Ebenda.

85) Fol. 29b/30b.

86) Vgl. L. S ö h n e r, Die Gesch. d. Begleitung des gregor. Chorals usw. (1931) S. 16 f.; dazu Besprechung in „Acta Musicologica“ IV (1932) pag. 26.

nismäßig späten Beleg aus einer Zeit, als schon das mehrstimmige instrumentale Respondieren zum einstimmigen Choralgesang in Deutschland üblich war.

Auch die *Passion* bezieht Agricola in diese Art des Evangelisirens ein⁸⁷). Wie für die Evangelien, so schreibt er auch für die *Passion* zwei verschiedene Arten des Vortrags vor. Die eine ist für den *Chor* bestimmt und ist *psalmodisch*. Sie ist der alten lateinischen Passionspsalmodie nachgebildet und kann lateinisch und deutsch gesungen werden, wobei es nur auf die Beachtung der verschiedenen Kadenzformeln ankommt. Diese Art des Passionsvortrags ordnet sich also dem Typus der Choralpassion ein. — Die andere ist für die *Gemeinde* bestimmt. Sie ist *liedhaft* und entspricht den Liedstrophen, in die die Passionshistorie eingekleidet ist. Da ihre Melodik weder an den gregorianischen Passionston gebunden, noch überhaupt rezitativisch geartet ist, entfernt sie sich von dem Typus der choralischen *Passion*. Von der motettischen *Passion* unterscheidet sie ihr monodischer Charakter. Es darf daher dieser Zwischentypus als „*Liedpassion*“ gesondert werden, als spezifisch protestantische Abzweigung von der Choralpassion; protestantisch insofern, als sie die Anteilnahme der Gemeinde, die persönliche Aktivität des einzelnen Laien ermöglicht. Daß sie nach Art der Motettenpassion die vier Passionen textlich vereinheitlicht, besagt nichts gegen ihren protestantischen Charakter. Bereits 1526 hatte J. *Bu-ge-n-h-a-g-e-n* eine solche „*Passionsharmonie*“ veröffentlicht⁸⁸).

Verschiedene biographische Nachrichten enthält die 30 Seiten lange Vorrede, die sich an seinen „gantz gönstigen herrn vnd Patron“, den Kämmerer Heinrich Alemann, wendet, der ihm nun seit 14 Jahren freie Wohnung und Kost gewährt hat:

„Auff das nu solche Christliche woltadt mir / alß dem Negsten /
ya Gott selbst erzeigt / mit sampt der ehr / lob vnd preiß / die
solchen leuten / welche sich jhres negsten yn der not annehmen
(der man itzund wenig findet) gebürt / dar zu meine danckbar-
keit / Erstlich kegen Gott / vnd E. E. der ichs mit gelde nicht be-
zalen kan / der gantzen weld kundt gethan würd. So wil ich dis
Christliche Büchlein / nicht zur bezalung / sondern allein zur ver-
ehrung E. E. vnd nicht allein alß einem gutten / sondern besten
freunde den ich zu Magdeburgk weis / meinem gönstigen herrn /

87) Also vor A. Praetorius, der erst 1558 die *Passion* „reimweis“ vertonte. S. H. J. Moser, a. a. O. S. 9a.

88) Vgl. R. Gerber, Die deutsche *Passion* von Luther bis Bach = Luther-Jahrbuch 1931 S. 131 ff. und S. 139.

Patron vnd liebhaber des Euangelij / zugeschrieben vnd geschenkt haben / freundlich bittend / wolt also meinen guten willen dar an spüren / vnd den selbigen für die tadt / da mirs am meisten an feilet / auff dis mal williglich vnd zu danck annemen / vnd mich für den vnflätigen vnd vndanckbaren lesterern / welche (wiewol sie selber nichts tüglichs zur sache wissen zuthun) meinen getanen vnd wolgemeinten fleis veracchten / helffen beschützen⁸⁹⁾.

Eine ähnlich wortreiche „Danksagung“ widmet er sodann seinem „alten vnd ehrlichen discipulo“ Ebeling Alemann, den Agricola als Schüler außerordentlich schätzte, sodaß er wünschen konnte, „das allen getrewen preceptoribus eine solche Christliche belonung von yhren discipulis begegnete“. Daß ihm demgegenüber manche Enttäuschungen im Schuldienst nicht erspart blieben, erzählt er mit folgenden drastischen Worten:

„aber es geschicht oft hinder sich / wie der Krebs krecht / wie mirs an andern örtern auch widerfaren / das ich für meinen gethanen fleis hon vnd spot leiden / vnd noch geldt darzu geben muste / idoch es mus zugehn / wie das alte Sprichwort laut / Wenn man die Perlen für die Sewe wirfft / so trampeln sie mit den vnflätigen füßen vberher.“

Umso mehr wußte er das Verständnis zu schätzen, das einzelne aristokratische Familien, besonders seine Vorgesetzten, ihm und seinen Arbeiten entgegen brachten, indem sie ihm Stipendien vermittelten, seine Kantorstelle mit persönlichen Gehaltszulagen ausstatteten und ihm ihre Häuser zum freundschaftlichen Verkehr in ihren Familien öffneten:

„Darnach bedanck ich mich kegen alle andere / die mir aus Gottes geschick / fürderlich darzu gewesen / alß nemlich / kegen dem Ehrwürdigen vnd meinem gönstigen herrn vnd freunt D. Nicolaum Amßdorffium / Bischoff zu S. Vlrich / Unnd dem Ehrbarn herrn Vlrich von Emden / seiner E. tugentsamen Eelichen gemal / Frauw Heilen / vnd allen andern / die des gleichen an mir geübt haben“.

In der Vorrede erweist er sich außerdem als ein gründlicher Kenner der Lutherschen Schriften und Liederbücher. Er beruft sich ausdrücklich auf den „auserwelten Mann Gottis (den ehr vns lange gesund spare) D. Doct. Mart. Luther solcher vnd aller andern künste

89) Bl. 4b und 5.

trefflich erfahren“ und gibt in schöner deutscher Uebersetzung aus dessen Vorrede zu Rhaus drei Jahre zuvor erschienener Motettensammlung den Passus von der Musik als einer „Göttlichen vnd trefflichen gabe“. Endlich fügt Agricola eine größere Darlegung über den „Nutz der Schulen“ bei, die sich an Luthers diesbezügliche Schriften, an das Sendschreiben von 1524 und an die Schulpredigt von 1530 („Sermon, daß man die Kinder zur Schule halten solle“), anlehnt, im einzelnen aber erhebliche Abweichungen aufweist, auf die Magdeburger Verhältnisse Bezug nimmt und eindeutig seine Auffassung vom Schulamt zu erkennen gibt.

Inzwischen waren die schweren Wunden, die die Schule in der Pestzeit davongetragen hatte, ausgeheilt. Die Schülerzahl und der Unterricht hatten ihre alte Höhe erreicht.

Aus dem Jahre 1543 stammt Luthers Ausspruch von „vnseres Herrgotts Jugendbrunn im Sachsenlande“ und Melanchthons Lob vom „nobile ornamentum ecclesiae Saxonicae“⁹⁰⁾. 1563 sagte Siegfried Sack:

„Wir wissen gottlob, daß in 30 jahren viel gewaltige schöne und herrliche ingenia in dieser schule erzogen sind, aus welchen noch jetziger Zeit viel hin und her in vielen landen und städten, in hohem und niedrigem Stande, in geistlichen und weltlichen ämtern zu Gottes lob und vielen menschen nutz vorhanden sein“⁹¹⁾.

Der neue Aufschwung der Schule kam auch dem Musikunterricht zugute. Deutlich erkennbar wird diese Tatsache — worauf B. E n g e l k e bereits hingewiesen hat⁹²⁾ — daran, daß die Musik selbst als Gegenstand öffentlicher Schuldisputationen zu dienen imstande war. Als Agricola für diesen Zweck ein besonderes Schulbuch verfaßte, hatte der Brauch sich schon eingebürgert. Wie er im Vorwort berichtet, pflegten die Disputationen mit großem Nutzen für die Schüler die Grundfragen der sieben freien Künste zu erörtern. Da diese aber ohne ihre hervorragendste Disziplin, die Musik, nicht bestehen könnten, so sollten sich die Schüler auch die Grundlagen dieser Kunst durch wechselseitiges Fragen einprägen:

„Alumni scholae nostrae, quotannis certisque et a praeceptoribus constitutis temporibus, quaestionibus, quae artium liberalium principia ac summas continent, publice disputando invicemque interrogando, sese mutuo exercere solent. Quocirca, ut eo dexterius

90) Vgl. H. H o l s t e i n, a. a. O. S. 21.

91) Ebenda S. 73.

92) Einige Bemerkungen usw. (a. a. O.) S. 399.

hanc quoque iucundissimam nobilissimamque Musices disciplinam, sine qua nec ulla artium aliarum absoluta esse poterit, alternis interrogamentis imbiberent. . .“

Dazu seien die 1539 herausgegebenen *Rudimenta* nicht geeignet. Zu ihrer Ergänzung, und damit der Stoff von vornherein den Schülern in Frage- und Antwortform geboten sei, habe er die *Quaestiones vulgatiores in Musicam* zusammengestellt. Wenn die Knaben den Inhalt gründlich erfaßt hätten, so würden sie nicht nur ihre wissenschaftlichen Kenntnisse vermehrt, sondern einen großen Nutzen für ihr ganzes Leben erworben haben. Im übrigen befaßt sich das Vorwort des 1543 von Lotther gedruckten Lehrbuches vornehmlich mit der Musikanschauung und der Musikübung der Antike. Agricola beweist, daß er im Gegensatz zu den meisten Musiklehrern der Zeit die angezogenen griechischen und römischen Schriftsteller nicht nur aus Zitaten kennt, sondern ihre Werke persönlich studiert hat, wie er es von Macrobius und Quintilian besonders hervorhebt. —

In den letzten hier aufgezählten Schriften hat Agricola nie versäumt, auf die *I n s t r u m e n t a l m u s i k* als einer der gesanglichen Musikübung durchaus gleichwertigen Kunst hinzuweisen. Sobald er von den Alten spricht, beruft er sich auf König David; redet er aber von der Gegenwart, so führt er aus, daß die Lobpreisung Gottes, die einzige große Aufgabe aller Musikübung, in gleicher Weise durch das von Menschenhand betätigte Instrument wie durch die menschliche Stimme selbst geschehen könne. So sagt er im Vorwort der *Rudimenta*:

„. . . et hanc non modo voce humana, verumetiam, ut David, Moses, caeterique sancti instrumentis Musicis, in Dei gloriam usurpare licebit“.

Und gibt im *Sangbuchlein* vornehmlich ein Lob der Orgel:

„Lieber Leser merck mich eben
Was ich dir itzt wil für geben /
Ihr Geistlichen von oben an
Bis herunter zum Cappellan
Kompt / Cantor / Küster /wie yr gnant
Gedenckt / wie euch sanct Paul vermant.

Solt wol von orgeln sagen auch
Wie sie vom Geistlichen gebrauch
Bey etzlichen verworffen gar.
Der Dauid sagts gantz offenbar

Wie man GOTT lobt in solcher mass
Auff Instrumenten / da lehst das
Denns wold sich hie zu lang verzyn
Drümb gedenckt dran vnd nempts zu sin.

Ich achts dar für in meinem mut
Wenn solche Instrumenta gut /
Im gebrauch wern gewesen gemein
Bey Dauids zeit / wie itzundt sein /
Er sold anders da mit / dan wir
Gott zu lob / geprangt haben hir.

Kein bessers ist in Kirchen nicht
Denn die Orgel / wol zugericht“.

So beschreibt er 1545 die Vorzüge des instrumentalen Musizierens mit folgenden Worten:

„Auff das ich jhn nu jnn solcher edlen kunst / nemlich in der Instrumental / nach meinem vermögen weiter dienen möchte / Welche denn die sie wissen / viel vnnützer speculation / fantasey vnd gedancken aus dem kopffe wegtreibt / vnd merckliche recreation vnd erlüstigung (wie ichs erfarn hab) gebirt. Auch furnemlich das sie Gott / der diese liebliche vnd fröliche kunst / mit welcher jhn auch die heiligen Engel / wie Apocalip. (4. / Esaie. 6) geschrieben steht / ohn vnterlas loben vnd zu ewigen zeiten preisen werden / vns betrübten vnd elenden menschen auff diesem jammertal / jhn darmit zu loben gegeben hat / auff mancherley Musicalische weise / als nemlich mit singen / Pfeiffen / vnd Seitenspiel / wie der Königliche Prophet Daid / auch Moses / Salomon / etc. / loben möchten / hab ichs von wegen jtz gesagten vrsachen nicht allein nützlich / sondern auch nötlich geacht / eine andere Instrumentalem von mancherley Instrumenten fein deudlich auffs einfeltigst und verstandlichst / für vnsere schulkinder vnd andere die es begeren / zu zurichten“

und bemüht sich, in Schule und Kirche der Instrumentalmusik Geltung zu verschaffen. Die Magdeburger Stadtschule verfügte wohl als erste über eine im Instrumentenspiel bewanderte Schülerschaft und darf daher, „dieweil alle andere Schulen fast im gantz Sachßner lande etc. / jtzund mit Schulmeister / Cantoribus / Baccauaurien . . . offtmals daraus gespeist vnd versorget werden“, der Ausgangs- und Mittelpunkt instrumentalen Musizierens in der Reformationszeit genannt werden. Daß Agricolas Bestrebungen auch über Magdeburgs Grenzen hinaus beachtet wurden, beweisen die zahl-

reichen Auflagen seiner weit verbreiteten Instrumentalschule, deren letzte Ausgabe 1542 erschienen war. Am meisten freilich mußte sich seine Begeisterung für das instrumentale Spiel innerhalb seiner eigenen Schülerschaft auswirken. Hier, im eigenen Unterricht, hatte er Gelegenheit, sein Lehrbuch praktisch auszuwerten; hier war es ihm möglich, arteigene Instrumentalmusik, „Instrumentische Gesänge“, zu schaffen und auch zur Aufführung zu bringen.

Dieser Möglichkeit, die im Instrumentalunterricht auftauchenden Probleme praktisch zu lösen, verdankt das letzte vom Meister selbst besorgte Werk seine Entstehung: die völlige Umgestaltung der *Musica instrumentalis* vom Jahre 1545. Ihre Bestimmung ist die gleiche geblieben: Agricola hat sie „für vnser Schulkinder vnd andere gemeine Senger“ geschrieben, so wie er sie 1529 „der iugent vnd allen andern auch leyen vnd vngelehrten / die nur lesen können“, d. h. allen Schülern und allen Gliedern der Gemeinde, gewidmet hatte. Das Werk behauptet also eine Zwischenstellung zwischen den reinen Schulschriften und den für die Gemeinde bestimmten Büchern. Unter „Schüler“ muß hier wieder umfassend die ganze deutsche Schuljugend verstanden werden. Magdeburg und Wittenberg werden namentlich hervorgehoben — allerdings nicht so sehr „bezugnehmend auf den vorzüglichen Stand der Wittenberger Gymnasialmusik“, wie A. Schering interpretiert⁹³), sondern unter Berufung auf die Erfahrungen im Magdeburger Unterricht. Agricola sagt nämlich von den Wittenbergern nur, daß sie im Singen, choraliter und figurativer, sehr bewandert seien:

„... dieweil ich bey euch zu Wittenberg auch jnn vnser löblichen schul / viel feiner junger knaben vnd gesellen spüre / die sich (welchs mir hertzlich wol gefelt) jnn den andern *Musicis actiuis* / als in *Plana* vnd *Mensurata* / weidlich tummeln vnd geschickt werden“,

sodaß die Voraussetzungen gegeben waren, sie auf Instrumenten musizieren zu lassen, während er in Bezug auf die Magdeburger Schule bemerkt, daß er im Unterricht die Erfahrung gemacht habe, „das die *Instrumentalis* / welche ich für 16 jarn hab lassen ausgehen / den knaben an etlichen örtern zutunckel vnd schwer zu verstehen“ sei.

Das neue Schulwerk ist wieder Rhau gewidmet:

93) Aufführungspraxis alter Musik (1931) S. 93.

„dem ersamen vnd weysen herrn Georgio Rhaw / Buchdrücker / vorweser vnd fürderer der edlen fraw Musices / zu Wittemberg / meinem großgönstigen lieben herrn vnd Patron . . . als einem der nicht ein geringer mithelffer ist / in dem / als die edel fraw Musica / mit aller zugehörung gantz klar / verstendlich vnd fein geschmückt / herfür an den tag kömpt“.

In der Vorrede wendet Agricola sich gegen seine Feinde. Hier erfahren wir endlich, wer eigentlich die Widersacher des Kantors und welches die Gründe für ihre Feindschaft gewesen sind. Es sind religiöse Gegner, Anhänger der alten Kirche, vor allem wohl die Geistlichen am Magdeburger Dom, die in diesen Jahren noch in stärkster Opposition zu den Vorgängen in der Altstadt standen, bis der Rat auf Andringen der Bürgerschaft den Dom und die übrigen Stiftskirchen 1546 zwangsweise schloß⁹⁴). Der katholische Klerus verdamnte die Erneuerungsbestrebungen des altstädtischen Kantors, vor allem die von ihm bewirkte Einführung der instrumentalen Musik in den Gottesdienst der evangelischen Stadtkirchen; er hatte deshalb seine Instrumentalschule und den Kantor selbst „schendlich verachtet“. Fast hätten die Widersacher ihm die Lust zu weiteren Veröffentlichungen überhaupt genommen, wenn nicht in ihm die Erkenntnis gesiegt hätte, daß ihre Gegnerschaft auf völliger Verständnislosigkeit gegenüber der instrumentalen Kunst beruhte, und wenn ihm nicht in der heiligen Schrift und in Luther selbst⁹⁵) gewichtige Bundesgenossen erstanden wären:

Wiewol / mein lieber herr Georg Rhaw / mich etzliche / welche die Instrumentalem / vnd mich jhrenthalben / auch sonst one grund vnd vrsache schendlich verachtet haben / schier von meinem forgenomen vnd nützlichem schreiben hetten abgeschreckt. Jdoch gedacht ich zu letzt / sihe / dieweil sie so klösterlich / da man gantz beschawlich lebet / vnd on alle Musicalische Instru-

94) Vgl. G. Hertel und Fr. Hülße, Fr. W. Hoffmanns Geschichte der Stadt Magdeburg (1885) S. 480.

95) Vgl. etwa Luthers Brief vom Jahre 1535 an den Organisten Matthias Weller in Freiberg:

„Darumb, wenn Ihr traurig seid und will überhand nehmen, so sprecht: Auf! Ich muß unserm Herrn Christo ein Lied schlagen auf dem Regal (es sei Te deum laudamus oder Benedictus usw.); denn die Schrift lehret mich, er hört gern fröhlichen Gesang und Saitenspiel. Und greift in die Claves und singet drein, bis die Gedanken vergehen, wie David und Elisa taten.“ (H. J. Moser, A. f. Mw. 2, S. 339)
oder den Ausspruch: „Lieber schlaget mir eins, wie Dauid hat geschlagen.“ (Tischreden WA Bd. 5 Nr. 5603); ferner sei auf sein eigenes Lauten- und Flötenspiel sowie auf seine Duldung der Orgel im Gottesdienst hingewiesen.

ment /allein Choraliter dahin singet⁹⁶⁾ / von der sache reden / vnd villeicht nichts sonderlichs von dieser edlen kunst verstehen / so magstus auff dis mal jhn zu gute halten / du wilt nicht jhn / sondern dem Mosi / Daudi / vnd vielen andern trefflichen leuten folgen / welche gantz viel (wie der Psalter / etc. ausweist) daruon gehalten / vnd vns auff allerley weise Gott zu loben / exempel furgestellt / vnd nach sich gelassen haben. Desgleichen jtzund bey vnsern zeiten neben vielen andern D. D. Mart. Lut. (Gott sey bey ihm / vnd friste jhn lang gesund) auch thut. So bin ich jnn solchem meinem guten / vnd den schulkindern nützlichem furnemen / nichts desteweniger fortgefahren / Es mag komen wie es kan / Ich weis doch wol / das / wer viel leuten dienet einem jedern nicht zu dancke handeln kan / es mus aber darumb nicht nachgelassen sein. Aber du verachter / sich dich gleichwol fur / mein pferd schlegt dich widder“.

Solche persönlichen Angriffe mochten Agricola, der ohnehin eine starke Abneigung gegen die Sitten und Gebräuche der katholischen Kirche trug, noch weiter in seinem Haß gegen das Papsttum bestärkt haben. Der Ort, wo man „allein Choraliter dahin singet“, war zugleich die Welt „der gleissenden vnd verborgenen büfferey des Antichrists / des Bapst / dardurch die gantze Christenheit schendtlich betrogen / vnd schyer gar ausgerottet ist“. Schon in seiner Abhandlung über den „Nutz der Schulen“ von 1541 war er mit leidenschaftlichen Worten gegen die Mißbräuche der alten Kirche, des „Papistischen Teuffelsreiches“, zu Felde gezogen, im besonderen gegen des „Bapst vnd Cardinals Ablas“ und gegen die „Geistlosigkeit“, mit der sie „die öffentliche erkante warheit verlestern“. Aus diesem Grunde hatte er die Stadtverwaltungen ermahnt, ihre ganze Sorgfalt auf die evangelischen Schulen zu verwenden;

„vnd viel lieber alle Papistische Geistligkeit / da eitel Gotts lestrung geschicht / denn die Schul / darinn die kinder zur zucht vnd forcht Gottes erzogen / zurgehn vnd farn lassen“.

Waren diese Ausführungen noch in der Hauptsache unter starkem Einfluß der Lutherschen Schulschriften gestanden, so wetterte Agricola nun in seinem letzten Werk aus eigenem Trieb noch einmal in einer scharfen Reimpredigt gegen das Papsttum — zwar nicht direkt gegen das Interim⁹⁷⁾, aber in ähnlich heftiger Opposition:

96) Vgl. etwa Luthers Ausspruch von dem „wüsten, wilden Eselgeschrei des Chorals oder der Hunde oder Säue Gesang und Musica“ (Encomion).

97) So meint B. Engelke, Musikalisches usw. (a. a. O.) S. 161. Das Interim kam aber erst drei Jahre später zustande.

„Aber hüt dich du pfeffscher schalck
Der Teuffel wird schürn deinen Balck
Wo du dich nicht zu Gott wendest
Sondern jhn lesterst vnd schendest
Mit dem Papistischen wesen
Als klingeln odder Messlesen“.

Eine Zeile überbietet die andere an Schärfe der Ausdrucksweise, die nur verständlich wird aus der übermäßigen Verbitterung, in der auf beiden Seiten der Kampf geführt wurde. Als sich nach hundert Versen sein Vorrat an wichtigen Ausdrücken erschöpft, fordert er den Papst auf, sich weitere „gwalte stürm flüche“ in Luthers neuester, soeben erschienener Schrift:

„Widders Bapstum / die überschrift
Zu Rom / von dem Teuffel gestift“

zu suchen.

Inzwischen hatten die Konfessionsstreitigkeiten bedenkliche Ausmaße angenommen. Nachdem der protestantische Schmalkaldische Fürstenbund, dem Magdeburg und Bremen als erste Städte beigetreten waren⁹⁸⁾, im Jahre 1547 durch den kaiserlichen Feldzug gesprengt worden war, wurde Magdeburg die eigentliche Hochburg des Protestantismus. Aller Augen richteten sich auf diese Stadt, die, nachdem sie die Uebergabe stolz verweigert hatte, am 27. Juli 1547 in die Reichsacht erklärt worden war. Der Mut und der Haß der Bürgerschaft vergrößerte sich dadurch nur umso mehr.

Der Kaiser hatte sich indessen um das Zustandekommen des sog. Interims bemüht. Tatsächlich wurde dieses am 30. Juni 1548 als Reichsgesetz erlassen und gewaltmäÙig durchgeführt. Je mehr Fürsten und Städte das Interim annahmen, umso standhafter blieben die Magdeburger. Da sie den verfolgten Interimsfeinden eine sichere Zufluchtsstätte boten, fanden sich immer mehr Geistliche in ihren Mauern ein, die wegen ihres Bekenntnisses vertrieben worden waren; voran der ehemalige Superintendent Amsdorf und zahlreiche andere treue Anhänger Luthers. Magdeburg wurde somit der Mittelpunkt der Widersätzlichkeit gegen das Interim und, wie die Stadt in diesen Jahren schon genannt wurde, „unsers Herrgotts Kanzlei“. Ihr Widerstand gab sich nämlich hauptsächlich kund in einer Flut von Kampf- und Schmähschriften, in zahlreichen Spottgedichten und -lie-

⁹⁸⁾ Vgl. L. Ranke, Deutsche Gesch. i. Zeitalter d. Reformation Bd. 3 (1840) S. 315 und 390.

dern, in Holzschnitten und Buchkarikaturen, die wegen des kaiserlichen Verbotes fast ohne Ausnahme in Magdeburg selbst gedruckt wurden und von hier aus ihre Verbreitung fanden.

Zwar hat Agricola aus seinen letzten Lebensjahren keine autobiographischen Nachrichten hinterlassen; wohl aber kann als selbstverständlich angenommen werden, daß er sich unter den heftigsten Gegnern des Interims befand. Der Bedeutung entsprechend, die der Stellung des Kantors in dieser Zeit nicht nur in der Schule, sondern innerhalb der tief religiösen Bürgerschaft zukam, kann es nicht wundernehmen, daß Agricola auch seine musikalische Persönlichkeit in den Dienst der gemeinsamen Sache stellte. Wieviele Werke er auf diese Weise als Gelegenheitskompositionen geschaffen hat, sei es zur Unterstützung des Kampfes gegen das Interim und gegen die Belagerer, sei es zur Beruhigung seiner Mitbürger, ist uns unbekannt; sie werden mit seinem handschriftlichen musikalischen Nachlaß zugrunde gegangen sein. Nur zwei Kompositionen hat der Druck zufällig vor der Vernichtung bewahrt: die vierstimmige Vertonung eines in Magdeburg entstandenen Spottverses, die einzige mehrstimmige Komposition überhaupt neben ungezählten Liedern auf das Interim: „*Beatus vir, selig ist der Mann*“⁹⁹), und ein Responsorium auf die Belagerung der Stadt: „*Domine Deus qui conteris bella*“¹⁰⁰). Daneben wird der Kantor sich an der musikalischen Redaktion der meist von Erasmus Alberus in diesen Jahren in Magdeburg verfaßten geistlichen Lieder und Kontrafakturen beteiligt haben.

Die wiederholte Achtserklärung war unter dem Oberbefehl Moritz' von Sachsen nun doch zur Ausführung gekommen. Die Einmütigkeit von Bürgern und Landsknechten bedeutete jedoch eine unerwartet starke Verteidigungskraft und ließ die Bürgerschaft die gewaltigen Sorgen und Entbehrungen einer von Herbst 1550 bis Winter 1551 dauernden Belagerung mit Geduld auf sich nehmen. Gerade die Alemanns leisteten in dieser Zeit Gewaltiges für ihre Vaterstadt, unter ihnen der junge Ebeling, der als Oberst der 2000 Landsknechte die kühnsten Leistungen vollbrachte. Erst der politische Gesinnungswechsel des Kurfürsten Moritz ermöglichte einen Vergleich: unter dem Versprechen, daß er ihre Religion nicht antasten würde, erkannten die Magdeburger den sächsischen Fürsten schließlich als Burggrafen an.

99) Vgl. H. F u n c k, Zur Komponistenfrage und Ueberlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim = Z. f. Mw. XVI.

100) Enthalten in den *Melodiae scholasticae* (1557).

Von Agricola erfahren wir nach der Belagerung nichts mehr. Wir wissen nur, daß er in treuer Pflichterfüllung bis an sein Lebensende im Schulamt aushielt, obgleich dieses ihm nicht wenig Verdruß bereitet hatte. Sein sehnlichster Wunsch, einmal eine selbständige Lebensstellung zu erwerben, war niemals in Erfüllung gegangen. Zeit- lebens mußte er als unverheirateter Mann in finanzieller Abhängigkeit von Freunden und Gönnern leben. Noch 1545 sah er sich gezwungen, die Eltern seiner Schüler darum anzugehen, ihm im nächsten Jahr das Schulgeld zu erhöhen oder sich für ihn um eine Gehaltszulage zu bemühen:

„Vnd dieweil ich euch / vnd ewren vorfahrn alhie zu Magdeburg / fast bey fünff odder sechs vnd zwentzig jarn / jnn Schulen vleisig bisher gedienet / vnd auch mit betteley stets beholffen hab / Auff das ich euch dester füglicher weiter jnn solcher kunst der Music dienen möcht / jhr wöllet bey ewren Eltern / vnd andern die es zuthun haben / anhalten / das mir mein Stipendium etzlichermassen gebessert möcht werden / . . .“

Die „betteley“ ist zwar nicht streng wörtlich zu nehmen¹⁰¹); sie mag etwa „armselige Abhängigkeit“ bedeuten. Als Agricola diese Worte schrieb, wohnte er immer noch „jnn des Ersamen vnd weysen Herrn Heinrich Ahlmans hause“, von dem er nach eigenem Geständnis außer freier Wohnung und Verköstigung noch andere „woltaten“ empfing. Ebenso kann man der Stadtverwaltung kein mangelndes Verständnis für die Bedeutung und Verdienste ihres Kantors vorhalten¹⁰²). Agricola teilte nur das Schicksal seiner sämtlichen Kollegen, sogar seiner Vorgesetzten, der Rektoren und Superintendenten. Eine ausreichende staatliche oder städtische Gehaltszahlung kannte die Zeit nicht. Immerhin konnte der Rat einzelne Lehrer dadurch auszeichnen, daß er ihnen Stipendien verlieh. Es bedeutet für Agricola also sehr wohl eine Ehrung und Anerkennung seiner Verdienste, wenn Bürgermeister und Superintendent „vber eines ehrbarn Rathes Besoldung“ hinaus ihm private Zuwendungen zukommen ließen.

Jedenfalls verlor Agricola auch in seinen letzten Lebensjahren nicht die Lust am Schuldienst, den er oft als den schwierigsten und zugleich schönsten Beruf schilderte. Daß auch seine körperlichen Kräfte ihn nicht im Stich ließen, davon legen zahlreiche kompositorische und literarische Pläne Zeugnis ab:

101) Wie es durchweg zu geschehen pflegt.

102) Vgl. A. f. Mw. IV, S. 171.

„Drumb bitte Gott vleissig vmb gnad
Der Himmel vnd Erd gschaffen hat
Woit mir gsund fristen mein leben
Denn ich hab dir noch viel zgeben“.

Allem Anschein nach hat der alternde Meister sich wieder besonders der Komposition gewidmet. Im Zusammenhang mit der Uebearbeitung der Instrumentalschule hatte er den Plan gefaßt, die zugehörige Literatur für das übungsmäßige und gesellige Musizieren, wie er es in Schule und Haus pflegte, durch den Druck bekannt zu machen. Auf diese Weise entstanden seine „*Instrumentische gesenge odder exercitia*“, deren Veröffentlichung selbst zu besorgen ihm allerdings nicht mehr vergönnt sein sollte. Sie wurden zusammen mit seinen letzten Lehrbüchern drei Jahre nach seinem Tode vom Rektor Siegfried Sack zusammengestellt und nach Wittenberg gesandt, wo sie nach zwei weiteren Jahren bei den Erben Georg Rhau unter dem Titel *Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla* im Druck erschienen. Dieser dreiteilige Sammelband mit einer *Musica choralis*, einer *Musica figuralis* und dem Anhang der *Instrumentischen Gesänge* stellt somit den gesamten Unterrichtsstoff nach Art und Umfang dar, wie Agricola ihn in seinen letzten Kantorjahren zu verwenden pflegte, und faßt in letzter Fassung noch einmal alle drei Teilgebiete des großen Bereiches der *musica practica* zusammen, der Agricolas ganzes künstlerisches Schaffen galt.

Wie sehr er selbst noch in den letzten Lebenstagen seine Kraft der „ab incunabulis“ geliebten „Fraw Musica“ widmete, erfahren wir aus den Erzählungen seiner Freunde. Der als Bearbeiter der Majorschen Schulordnung bekannte Rektor Gottschalk Praetorius berichtet drei Wochen nach Agricolas Tode, sie beide hätten vor wenigen Monaten noch gemeinsam die Hymnensammlung für Georg Fabricius zusammengestellt. Martin habe dabei bemerkt, die nun fertigen Hymnen seien erst der Anfang, gleichsam ein Präludium, dem die übrigen bald folgen würden. Sie alle sollten dem Namen des Fabricius gewidmet sein. Da der Tod Agricola an der Ausführung seines Planes gehindert habe, wolle er, Praetorius, nun dafür sorgen, daß die Stücke nicht in alle Winde flatterten.

Martin Agricola starb am 10. Juni des Jahres 1556. „Abends, vor Einbruch der Nacht, wurde er aus diesem Leben ins himmlische be-

rufen", schrieb sein vertrauter Freund Sack, als der Todestag sich zum dritten Male jährte:

„quo die ante annos tres Martinus Agricola vesperi ante noctem intempestam ex hac mortali vita ad coelestem consuetudinem euocatus est“.

Die Trauer in der Stadt, der er mehr als dreieinhalb Jahrzehnte gedient hatte, war groß. Trauerte man hier um den Verlust des alten Kantors, der auf seinem Posten alle Schicksale der Stadt von der Einführung der Reformation bis zur Belagerung mit erlebt hatte, der die protestantische Musik in den Stadtkirchen organisiert, der den Ruf der Magdeburger Schule mitbegründet und ausgebaut hatte, um einen Verlust, der erst nach Jahren durch die Persönlichkeit eines Gallus D r e s s e l e r ersetzt werden konnte, so rühmte man außerhalb Magdeburgs vor allem den Pädagogen, den Begründer der evangelischen Schulmusik, den Komponisten Agricola.

Schon längst zu seinen Lebzeiten waren solche anerkennenden Stimmen laut geworden. Wir hörten aus Wittenberg und Nordhausen die Urteile von Rhau und Spangenberg über den Musiklehrer, ebenso Fuchsbergers Anerkennung seiner Verdeutschungsbestrebungen; wir erfuhren Greffs, Thymus' und Figulus' Hochschätzung des Komponisten und finden ihn als solchen in H o l t h e u s e r s¹⁰³⁾ Aufzählung der berühmtesten Meister eingeordnet zwischen Stoltzer und Resinarius:

„Et cui Stoltzeri non nota est MVSICA Thome
Non hac Martinus notus et A g r i c o l a ?
Omittendus erit mihi nec Resinarius . . .“

Wir erwähnten Wolterdorfs Lob über die *Summa fides* seines Kantors; unbeachtet blieben zahlreiche Hexameter und Epigrammata seiner Kollegen, die in erster Linie auf die praktische Brauchbarkeit und Kürze der lateinischen Schulschriften hinweisen.

Solche rühmlichen Anerkennungen fand der Meister auch nach seinem Tode. Georg Fabricius pries sein Verdienst als Komponist und nannte ihn unter den bekanntesten Prudentius-Vertonern neben Senfl und Figulus. Die *uiri ingeniosi et clari musici* ordneten sich nach seiner Aufzählung in der Reihenfolge: Agricola, Walter, Scandellus, Le

103) „Encomium Musicae, Artis Antiquiss: Et Divinae Carmine Elegiaco Scriptum Et Recitatum in celeberrima Academia Vitebergensi, in prelectione Musicae Henrici Fabri. Anno 1551 26. Aprilis a Johanne A. H o l t h e u s e r o Hilperhusano“.

Maistre. Er war es auch, der dem Meister das Grablied sang: „*Sic meritum carpere nemo potest*“. Die Magdeburger Rektoren standen dem Meißener Kollegen in ihren Dankesbezeugungen keineswegs nach. Praetorius bemühte sich um den Druck der Hymnen Agricolas; er schätzte ihn zugleich als Musiklehrer und als Komponisten, der in einer Rangliste der deutschen Musiker nicht an letzter Stelle aufgeführt zu werden verdiene:

„*Scis Martinum in sua facultate siue Theoremata siue exempla spectes, ita uersatum est, ut inter Germaniae Musicos postremus numerari non possit*“.

Noch mehr setzte sich der spätere erste evangelische Domprediger Sack für die Erhaltung der musikalischen Werke seines Freundes ein, mit dem er als Konrektor (seit 1554) in engem Verkehr gestanden war. Sobald er 1559 Rektor wurde, veranstaltete er zunächst die Ausgabe der *Duo libri musices*, über deren Veröffentlichung Agricola noch kurz vor seinem Tode mit ihm gesprochen hatte. Wie er diese wegen ihrer klaren und knappen Fassung schätzte — „*Nam et perspicue et breuiter summam negotij complexus est MARTINUS AGRICOLA*“ — so lobte er andererseits in seinem Freunde den Komponisten der *Instrumentischen Gesänge*: „*Expertus enim est longo usu senex et exercitatus Musicus*“. Darüberhinaus plante er eine Gesamtausgabe aller ungedruckten Werke, die er mit eindringlichen Worten den von Agricola eingesetzten Verwaltern seines Nachlasses nahelegte:

„*Ornatissimis uiris prudentia et pietate praestantibus D. Ebelingo Alemanno Consuli, M. Gregorio Willichio Scabino, Mattheo Baur, et Petro Backmeister Senatoribus, Martini Agricolae testamentarijs*“.

Diese waren wohl sämtlich gute Freunde des Verstorbenen. Den Bürgermeister Ebeling Alemann haben wir bereits als den Liebblingsschüler Agricolas erwähnt, den Schöffen Gregor Willich (Wilcken) als den allerersten Kollegen des Kantors bei der Einrichtung der Stadtschule. Der Ratsherr Matthäus Baur (Matz Bawer) war anscheinend in musikalischem Verkehr mit Agricola gestanden; er hatte beispielsweise einen in Magdeburger Meistersingerkreisen bekannten *Ton* erfunden¹⁰⁴). Es wäre also sehr wohl denkbar gewesen, daß die Stadtverwaltung in Anerkennung der Verdienste ihres Kantors eine Sammelausgabe seiner Werke veranstaltet hätte, — eine Ehrung,

104) Vgl. Fr. Hülße, Meistersänger usw. (a. a. O.) S. 59.

die Joachim a Burck noch zu Lebzeiten durch die Stadt Mühlhausen erfuhr — zumal der Rektor sich nach Kräften um das Zustandekommen dieses Planes bemühte.

Es sei die Pflicht aller derer, die sich Freunde und Kollegen des Meisters genannt hätten, seine Werke vor dem Untergang zu bewahren, umso mehr, als er selbst ihnen den Schutz über seine Sachen anvertraut hätte. Auch für die Schule sei es höchst notwendig, die noch nicht gedruckten Werke sicher zu stellen. Nicht nur die Schüler des Meisters würden dafür den Stadtvätern Dank wissen, sondern „Deus ipse propagationem bonorum librorum abunde compensabit“.

Die Stadt hatte andere Sorgen; einstweilen übernahm sie nur den Druck der *Duo libri musices*. Die übrigen Werke — es waren vermutlich in der Hauptsache Kompositionen, da die Lehrschriften vollständig im Druck vorliegen — wanderten in das Kantorhäuschen in der Schulstraße, wo Dresseler sie kennenlernte und benutzte, wo selbst der vierte evangelische Kantor, Friedrich W e i ß e n s e e, sie noch ehrfurchtsvoll verwahrte:

„Adsunt hodie domi meae cantoris Agricolae non tantum
m a n u s c r i p t a m o n u m e n t a, sed etiam libelli musici eru-
diti et docti, typis publicis impressi“¹⁰⁵⁾.

Die Zerstörung der Stadt im 30 jährigen Kriege vernichtete nicht nur diese Werke; sie löschte die große Magdeburger Kantorentadition zugleich mit dem Ruhm ihres Begründers aus. Unbekannt blieb seither das Grabmal, das Fabricius dem Meister einst gesetzt hatte:

Septem lustra sacram qui tradidit impiger artem,
Martinus tumulo hoc conditur Agricola.
Ingenium studiumque uiri monumenta loquuntur,
Quae manibus pubes nunc studiosa tenit.
Urbs quoque, Parthenia quae nomen traxit ab arce,
Et qua magnanini floret Othonis opus,
Quod bene de tenera meruit tot lustra iuuenta,
Amisum grato concinit ore senem.
Parce sitos cineres lingua temerare prophana
Jnuide: sic meritum carpere nemo potest¹⁰⁶⁾.

105) Vgl. Vorrede zum Opus melicum, Magdeburg 1602.

106) Vgl. oben S. 7, Anm. 17.

ZWEITER TEIL

Martin Agricolas musikalisches Schaffen

A. Musiklehre

Einleitung

Die Musik ist für Agricola ein Gebiet des Wissens. Sie gehört zu den sieben „freien Künsten“, innerhalb derer Grammatik, Rhetorik und Dialektik das *Trivium*, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astrologie (Astronomie) das *Quadrivium* bilden.

Mit dieser Auffassung steht Agricola in der mittelalterlichen und antiken Ueberlieferung. Doch untermischt sich sogleich ein reformatorischer Zug: die *artes liberales* sind dem Menschen wie das Evangelium von Gott gegeben. Ihre vornehmste Aufgabe besteht darin, der Erkenntnis und Verbreitung des Evangeliums zu dienen. Die Musik ist dazu im besonderen Maße befähigt und nimmt daher eine bevorzugte Stellung ein: sie ist „vnter den Andern freyen künsten die eldiste / edelste vnd vohrnemste / eine Götliche vnd vnuer-gengliche kunst“¹⁾, „sine qua nec ulla artium aliarum absoluta esse poterit“²⁾.

Darin liegt — vom mittelalterlichen *musicus* aus gesehen — bereits eine Einschränkung, indem unter „Musik“ nurmehr ein Teilbereich des Gesamtsystems, nur die *sinnlich wahrnehmbare*, verstanden wird. Diese ist es, die der Wittenberger Kreis „*Fraw Musica*“, Agricola gewöhnlich „ein Frewlein zart“ oder „ein holdseliges Junckfrawlein“³⁾ nennt, die in zahlreichen bildlichen Dar-

1) Sangbuchlein fol. 2 und die Einleitungen sämtlicher Schriften Agricolae.

2) Quaestiones fol. 2.

3) „Hastu lust zu den gesagten künsten
So mustu lauffen ynn vollen brünsten
Zu einem holdseligen Junckfrawlein /
Das ist gantz liplich / freundlich vnd fein
M Mir hat nie keine also wohl behaget
u Vor disser hertze allerlibsten Maget /
s Sie ist ganz fruntlich bey yderman
i Ich schatz sie die libst / on allen wan.
c Zu yhren namen ich dich weisen wil . . .“

(Mus. instr. Neudruck S. 59).

stellungen, besonders in Rhadrucken, als Frauengestalt erscheint⁴). Nicht, als ob es sich um einen Wandel des Begriffs „Musik“ handelte, der sich erst oder ausschließlich unter der Einwirkung der Reformation vollzogen hätte. Vielmehr war die *musica practica* die einzige Musikart aus dem Gesamtsystem, die den praktischen Forderungen der Reformation entgegenkam.

Schon in der Klassifikation macht sich die Betonung der praktischen Musik bemerkbar. Agricola kennt zwar die mittelalterlichen Einteilungen des Musikbereichs⁵); für seinen Zweck kann er sich aber auf eine Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Musik beschränken, „wiewol sie sonst man cheltig beschrieben wird“⁶). Hierin knüpft er an eine Strömung an, die vom mittelalterlichen *cantor* getragen wurde. Dieser überließ nämlich die wissenschaftliche Betrachtung dem rangmäßig übergeordneten *musicus*, während er selbst die Musik ausschließlich handwerklich betrieb. Der reformatorische Kantor Agricola, dessen Aufgabe in erster Linie darin besteht, der Verkündigung des Gotteswortes durch die Musik zu dienen, steht somit in der mittelalterlichen Kantorentradition, als deren letzter großer Vertreter Hugo von Reutlingen gelten mag⁷).

Die *musica practica* gliedert Agricola auf der einen Seite nach klanglichen Gesichtspunkten (bzw. nach den verschiedenen Arten der Klangerzeugung):

Primo, *voce humana*
Secundo, *tibiarum sono*
Tertio, *fidium tinnitu*⁸).

Die Tonerreger gruppieren sich also in menschliche Stimme, Blas- und Saiteninstrumente. Zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik

4) Vgl. G. Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vgolino von Orvieto = Studien z. Gesch. d. Musiktheorie i. Mittelalter I (1929) S. 41 f.

5) Er kennt beispielsweise die von Boetius gegebene Klassifikation der Musik als Wissenschaft in *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis* (G. Pietzsch, S. 40).

6) Ein kurtz Deudsche Musica Bl. 3b.

7) Vgl. sein Hauptwerk *Flores musices artis* 1332 = *Bibl. d. liter. Ver. eins Stuttgart* 89 (1868).

8) Diese Ordnung schon bei Hugo von St. Victor (gest. 1141); sie geht aber auf ältere Schriftsteller zurück (vgl. G. Pietzsch, a. a. O. S. 76). Vgl. auch die Einteilung der *musica instrumentalis* bei Jacobus von Lüttich, s. W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des *Speculum musicae* von Johannis de Muris (1924) S. 33.

besteht kein grundsätzlicher Unterschied; sie sind Klassen einer Musikart, der klingenden Musik:

„Omnia igitur musices instrumenta, quod signum canendi praebeant, canere dicuntur. Quocirca tibicines tibia, tubicines tuba, fidicines fidibus, etc. canere dicimus“⁹⁾.

Dieser Ordnung stellt er die in der Welt des Kantors herkömmliche „gemeine Eyleung“ gegenüber:

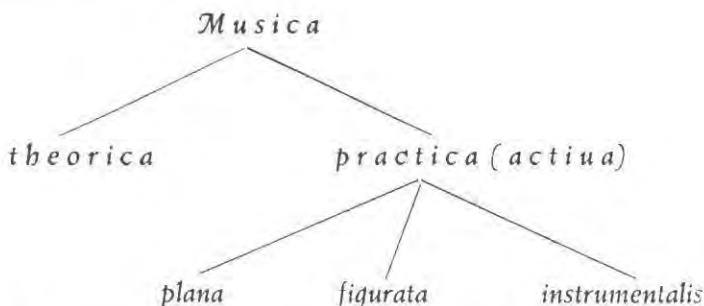
„Et est secundum vulgarem eius diuisionem duplex, Choralis vel plana, et mensurata siue figurata“.

Es ist also eine Zweiteilung der Vokalmusik in ihre beiden großen Gruppen, in welche er seine Choral- und Mensurallehren einordnen kann.

Dieses System erweitert Agricola, indem er die Instrumentalmusik, als der vokalen gleichgeordnet, einbezieht. So kommt es schließlich zu der Dreiteilung:

„Musica actiua est triplex, uidelicet Plana, Figurata et Instrumentalis“¹⁰⁾,

in welcher die einzelnen „stücke“ gleichwertig nebeneinander stehen. Das Schema lautet demnach:

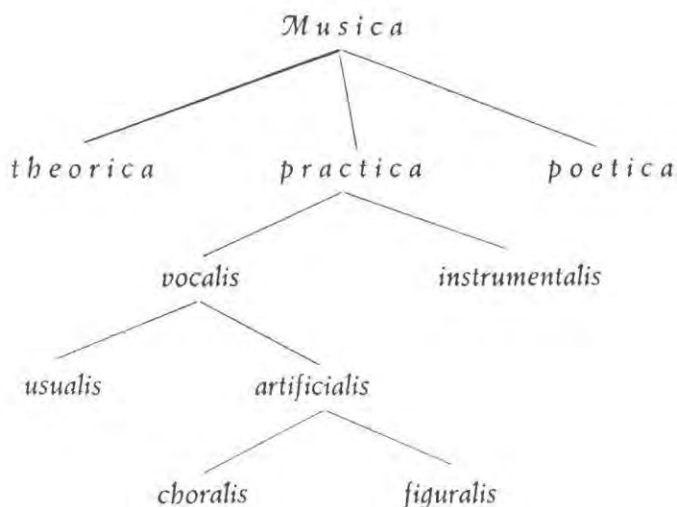


Es stellt sich wesentlich vereinfacht dar gegenüber einer zeitgenössischen Gliederung, wie sie am vollständigsten etwa Hermann F i n c k¹¹⁾ gibt:

9) Rudimenta musices fol. 7.

10) Duo libri musices fol. A5b.

11) Practica Musica (1556). Vgl. ebenfalls G. R h a u, „Enchiridion utriusque musicae practicae“ (1531).



Den bei Finck und anderen gleichzeitigen deutschen Musiklehrern auftretenden Begriff *musica poetica* für die „schöpferisch-musikalische Tätigkeit“¹²⁾ nimmt Agricola nicht auf. Sein enger Anschluß an die italienischen Vorbilder, namentlich Gafurius, läßt ihn die Oberteilung in *theorica* und *practica* beibehalten. Der Vorgang der musikalischen Komposition liegt für ihn in der *musica practica* beschlossen, findet allerdings bei deren Einteilung keine Berücksichtigung, da Agricola selbst keine Kompositionslehre verfaßt hat; die mehrfach angekündigte „Deutsche Composition“ ist bezeichnenderweise nicht zur Ausführung gekommen.

Entsprechend der Wertung, die die *musica practica* in der Reformationszeit erfährt, fällt auch der praktischen Musiklehre eine erhöhte Bedeutung zu. Zwar wurde das musikalische Lehrgebiet gelegentlich schon im Mittelalter schriftlich fixiert¹³⁾; nunmehr aber gehört es zu den selbstverständlichen Obliegenheiten jedes protestantischen Kantors, einen eigenen Leitfaden für seinen Unterricht zu verfassen. Diese Schriften sind somit keine spekulativen Abhandlungen, sondern beschäftigen sich ausschließlich mit der empirischen Musiklehre.

An der Spitze der frühprotestantischen Musikpädagogik steht

12) Vgl. dazu G. Pietzsch, Seth Calvisius ... (a. a. O.) S. 388.

13) Vgl. G. Pietzsch, Die Klassifikation usw. S. 4.

Martin Agricola. Alle seine Lehrbücher ordnen sich der genannten Dreiteilung der *musica actiua* ein.

Die erste Stoffgruppe umfaßt die *musica plana* oder *choralis*, die Lehre vom Bau und von der gesanglichen Wiedergabe der einstimmigen, nicht mensurierten Melodie. Diese Elementarlehre, die Anfangsstufe auf dem Wege zum erstrebten Lehrziel „singen lernen“, behandeln folgende Schriften:

1. „Ein kurtz Deudsche Musica“ 1528, 2. Aufl. 1529, 3. Aufl. 1533 als „Musica Choralis Deudsch“¹⁴⁾
2. „Scholia in musicam planam Venceslai Philomathis“ 1538 mit dem Anhang „Libellus de octo Tonorum regularium compositione“¹⁵⁾
3. „Rudimenta musices“ 1539¹⁶⁾
4. „Eine Kurtze Deudtsche Leyen Musica“ 1541¹⁷⁾ und die Bearbeitung durch W. Figulus in den Ausgaben 1560/63/68.
5. „Quaestiones vulgatiores in musicam“ 1543¹⁸⁾
6. Erstes Buch der „Duo libri musices“ 1561¹⁹⁾.

Das zweite Stoffgebiet, die *musica mensurata* oder *figuralis*, die Lehre von den verschiedenen Notenwerten, Taktbildungen und Ligaturen in der mehrstimmigen Musik, stellt Agricola an folgenden Stellen dar:

14) Titel s. oben S. 42; vgl. weiterhin S. 49.

15) Titel s. oben S. 66 f.

16) Titel s. oben S. 68.

17) Vgl. oben S. 70. Der Titel lautet: „Ein Sangbuchlein aller Sontags Euangelien. Eine Kurtze Deudtsche Leyen Musica / mit sampt den Euan-gelien durchs gantze Jar / auff alle Sontage / für die Schulkinder / Leyen / Junckfrawen / Frauwen / vnd jedere die lesen können / in reime vnd gesanges weise / darnach sie gantz lustig zulesen vnd zusingen sein / gesetzt durch Martinum Agricolam. Musicum zu Magdeburg“, zeitgenössischer handschriftlicher Eintrag: 1541. A. E.: Gedruckt zu Magdeburg durch Michel Lotther. Abdruck der ersten drei Kapitel besorgt durch W. Leib in „Der deutsche Chorgesang“ 1. Jg. Nr. 9 (1930) S. 1–7.

18) Vgl. oben S. 76. Der Titel lautet: „Qvaestiones vulgatiores in Musicam, pro Magdeburgensis Scholae pueris digestae, per Martinum Agricolam. 1543. Item de recto Testudinis collo ex arte probato, de Tonorum formatione, Monochordo, ac lectionum accentibus.“ A. E.: Magd. apud Micha. Lottherum.

19) Vgl. oben S. 84. Der Titel lautet: „Dvo libri musices continentes Compendium artis, et illustria exempla. Scripti a Martino Agricola Silesio Sorauensi, in gratiam eorum, qui in Schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt. VVitebergae Ex Officina Haeredum Georgij Rhaw. Anno salutis 1561.“

1. Kapitel III der „Musica instrumentalis deutsch“ 1529
2. „Musica Figuralis Deudsch“ 1532²⁰⁾ mit dem Anhang „Von den Proporcionibus“²¹⁾
3. Kapitel III der „Scholia . . .“ 1538
4. Kapitel I der „Quaestiones . . .“ 1543
5. Zweites Buch der „Duo libri musices“ 1561.

Die *musica instrumentalis* schließlich, die die verschiedenen Instrumente beschreibt, Spielanweisungen gibt und die Kenntnis vom *Intavolieren* vermittelt, hat Agricola nur in deutscher Sprache bearbeitet:

1. „Musica instrumentalis deutsch“ 1529²²⁾, weitere Auflagen 1530/32/42.
2. „Musica Instrumentalis Deudsch / darin das fundament vnd application der finger vnd zungen / auff mancherley Pfeiffen / als Flöten / Kromphörner / Zincken / Bomhard / Schalmeyen / Sackpfeiffen und Schweitzerpfeiffen / etc. Darzu von dreierley Geigen / als Welschen / Polisschen / vnd kleinen handgeiglein / vnd wie die griffe drauff / auch auff Lauten künstlich abgemessen werden / Item vom Monochordo / auch von künstlicher stimmung der Orgelpfeiffen / vnd zimbeln / etc. kürztlich begriffen / vnd für vnser Schulkinder vnd andere gemeine Senger / auffs verstendlichst vnd einfeltigst / jtzund newlich zugericht / Durch Martinum Agricolam. Anno Domini / 1545“²³⁾.

Ueber die Einteilung des Griffbretts der Laute und über das Monochord als Schulinstrument handeln außerdem:

3. „Rudimenta musices“ 1539, Kapitel IV
4. „Quaestiones vulgatiores“ 1543, Kapitel II und VII.

20) Vgl. oben S. 48; 2. Aufl. 1545.

21) Der Titel lautet: „Von den Proporcionibus. Wie dieselbigen jnn die Noten wircken / vnd wie sie jm figural gesang gebraucht werden. Mart. Agricola.“

22) Vgl. oben S. 45.

23) Vgl. oben S. 78 f.

Stoffgruppe I

Ein wesentlicher reformatorischer Zug des Musiklehrers Agricola liegt darin, daß er dem Unterricht der Schüler die musikalische Schulung der *Gemeinde* an die Seite stellt. Für die lateinischen Schulbücher wie für die deutschen Laienschriften gelten zwei grundsätzliche Forderungen:

1. Stoffliche Beschränkung auf die für den Unterricht unbedingt erforderlichen Grundregeln;
2. Kürzeste und möglichst verständliche Darstellung.

Nach diesen Gesichtspunkten ordnet Agricola seine *Kurtz Deudsche Musica* von 1528, deren Stoffgruppierung für die protestantische Musiklehre vorbildlich wird und beispielsweise bei Georg Rhau im *Enchiridion vtrivsqve mvsicae practicae* 1531 und in der *Musica Nicolai Listenii*²⁴⁾ 1537 in gleicher Weise wiederkehrt:

Agricola	R h a u
1. Von der beschreibung der Musica / vnd wie manchfeltig sie genomen wird.	1. De divisione musicae.
2. Von den schlüsseln / vnd Sechs stymmen odder syllaben.	2. Caput primum scalas, una cum clavibus et vocibus in eis contentis docet.
3. Von Dreyerley gesange.	3. De Hexachordis.
4. Von der verwandlung der syllaben / odder zeychen der stymmen.	4. De mutatione vocum quae ad Solmizationem perquam necessaria est.
5. Von der erdichten Musica.	5. De coniunctis seu musica ficta.
6. Von Solmisiren.	6. De solfizatione.
7. Von versetzung der schlüssel.	7. Clavium transpositionem declarat.
8. Von den fellen.	8. De intervallis modis musicis.
9. Von den Acht Tonis.	9. Tonorum vim ac naturam explicat.

Teilweise werden die Kapitel später noch enger zusammengefaßt; im wesentlichen aber übernimmt Agricola diese Anordnung auch in seine lateinischen Lehrbücher der „*musica choralis*“.

Am Anfang sämtlicher *Chorallehren* gibt Agricola eine Definition der Musik. Sie lautet 1528:

²⁴⁾ Vgl. G. Schünnemanns Faksimile-Neuausgabe (1927), Einführung S. XX.

„Mvsica (nach yhrer gemeynen beschreibung) ist eine freye kunst / durch welche wir zu einem rechten verstand des gesangs komen“.

Die lateinischen Schriften um 1540 geben Augustinus Beschreibung: „Mvsica (secundum Augustinum) est bene modulandi scientia“²⁵). Daneben ziehen sie die Definitionen der Musik heran, wie sie Boetius und Gafurius geben. In seinem letzten Werk formuliert Agricola:

„Mvsica est recte cantandi scientia. Ex quibus liquet neminem, nisi praeceptorum Musicalium expertum, bene, recte, artificioseque cantare posse“.

Als reformatorischer Kantor nimmt er die *scientia* auch für die Praxis in Anspruch.

Auf die allgemeine Definition der Musik folgt zunächst eine Beschreibung der *musica choralis*:

„Plana siue Choralis est quae planum uel choralem cantum tradit. Cuius singulae notulae, perpetuo aequalem retinent quantitatem . . .“²⁶).

Sie lehrt den einstimmigen, in gleichen Notenwerten vorgetragenen kirchlichen Gesang, der auch Ambrosianischer oder Gregorianischer genannt wird,

„quod Gregorius et Ambrosius, huius Musicae cantum choralem, ut uocant, puta Responsoria, Introitus, Antiphonas, Hymnos etc. quemadmodum in ecclesiarum choris, illis temporibus passim exercitabatur, primum instituerunt et ordinarent“²⁷).

Der gregorianische Gesang soll durch deutsche geistliche Lieder ersetzt werden. Infolgedessen beabsichtigt Agricola, mit der *musica choralis* der Jugend

„eine anleytung vnd vntrricht zu geben / . . . Wie sie solche (die Wittenberger „geistlichen lieder vnd Psalmen“) vnd andere der gleichen Christliche geseng vnd lieder / nicht wie etwan / allein nach der laruen vnd gewohnheit / sondern nach rechtschaffener vnd richtiger art vnd weise der Musica / von yhn selbs / on zuthun des lehrmeisters / gantz leicht lernen vnd künstlich singen mügen“²⁸).

25) Vgl. H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift *De musica* (Dissertation Freiburg i. Br. 1929) S. 69 ff.

26) *Duo libri musices* fol. A5b.

27) *Scholia* fol. 9.

28) *Deutsche Musica* Bl. A3.

Die *Musica choralis* soll also das herkömmliche Nachgehörigen durch das Vomblattsingen ersetzen, sie soll den Sänger lehren, wie er eine notierte Melodie verstandesmäßig aufnehmen und absingen kann. Zu diesem Zweck kommt alles auf äußerste *V e r a n s c h a u l i c h u n g* des Lehrstoffes an, wie etwa folgendes Beispiel verdeutlichen möge.

Die Darstellung beginnt mit den Elementen *Claves, Voces, Scala*. Agricola übersetzt: Schlüssel, Stimme oder Silbe, musikalische Leiter; d. h. Tonstufenbezeichnung²⁹⁾, Tonsilbe, Tonleiter. Das aus dem Mittelalter übernommene Tonsystem wird an Hand dieser Begriffe anschaulich erklärt:

„*Cla u i s* / odder schlüssel alhie ist ein musicalisch wörtlein / durch welche der gesang / gleichsam ein schlos durch einen rechten schlüssel aufgeschlossen vnd eröffnet wird“.

„*V o x* / (wie es alhie genommen wird) ist eine syllaba / dar durch die modi des gesangs / gleichsam die wort in lesen durch die buchstaben zuhauffgelegt vnd buchstabyrten werden / vnd der sein sechs als *ut/re/mi/fa/sol/la*“.

„*S c a l a* alhie / ist eine Musicalische figur / wie eine leyter zugericht / durch welche die menschliche stimme / nach ausweisung der schlüssel vnd noten des gesangs / von einer linien zur andern odder einem spatio zum andern / gleichsam der leib auff einer rechten leiter / von einem sprassen zum andern / auff vnd nider geleitet wird“³⁰⁾.

Die Tonleiter wird „ynn gemeynem gebrauch“ aus 20 Tonstufen gebildet, „denn mit solcher höhe vnd tieffe ist die menschliche stymme beschlossen“. Zuweilen muß das System erweitert werden:

„Man mag auch yhr mehr brauchen / ynn dem Figural gesang / Vnd auff den Instrumenten sonderlich / nicht allein vnter das *ut* / sondern auch vber das *ee la*“³¹⁾.

Innerhalb dieser Tonleiter wird jeder Ton durch seinen Schlüssel aufgeschlossen, d. h. er hat seine eigene Bezeichnung. Zur eindeutigen Fixierung der Tonstufe setzt sich der Schlüssel aus einem Tonbuchstaben (*a, b* usw.) und einer oder mehreren Tonsilben (*ut, re* usw.) zusammen, sodaß beispielsweise „*c sol fa ut*“ den Ton *c* samt seiner Oktavlage im System bezeichnet. Von diesen 20 *Claves* wer-

29) Nicht etwa „*Clavis* = Buchstabe, also Taste, Note“, wie in A. f. Mw. 2, S. 26, übersetzt wird.

30) Leyen *Musica* Bl. 19/20 b.

31) Ebenda Bl. 5.

den jedoch nur 4 dem Gesang vorgezeichnet; es sind die „gezeichneten schlüssel“ F b c g, unsere heutigen Schlüssel und Vorzeichen. Diesen Darlegungen folgt eine Abbildung der Scala³²).

Der Erklärung der Scala mit ihren Claves und Voces folgen in ebenso anschaulicher Darstellung die übrigen Kapitel der Elementarlehre. Ueber die drei Hexachorde, den *cantus b duralis*, *cantus naturalis*, *cantus b mollis*, handelt der Abschnitt „Von Dreyerley gesange“. Das Wesen jedes „Gesanges“ sowie die Vermischung der drei *cantus* veranschaulichen vierstimmige Beispiele in gleichen Notenwerten und einfachem Kontrapunkt³³). Diese Dreigliederung ersetzt Agricola bald durch die neue Zweiteilung, „alß *b moll* vnd *b dural* gesangs“, die er vermutlich von Sebald H e y d e n übernimmt und zum ersten Mal in den *Rudimenta* (1539) verwendet³⁴). Entsprechend nimmt er als erster eine Zweiteilung der Voces in *molles et duras* vor. Nachdem der Schüler die verschiedenen „Gesänge“ kennengelernt hat, wird der Uebergang von einem zum andern Hexachord, die *mutatio vocum* oder „verwandlung der syllaben / odder zeychen der stymmen“, wiederum mit Hilfe schematischer Darstellungen und Notenbeispiele erklärt. Darauf schiebt Agricola einen Abschnitt *De cantu ficto*, „Von dem erdichten gesang“, ein. In dieser Anordnung folgt ihm Listenius, während Rhau eine Umstellung vornimmt. Dem Kapitel von der „versetzung der schlüssel“ schließt sich die von Agricola besonders betonte Lehre von den „fellen odder

32) Fr. S a n n e m a n n, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den ev. Lateinschulen d. 16. Jhs. (1904), S. 66, gibt eine Abbildung dieser Scala.

33) Man hat Agricola den methodischen Fehler zum Vorwurf gemacht, „daß er des öfteren auf die erst später folgende Figur verweist, während er seine Erklärung auf Grund der vorangestellten Zeichnung hätte geben sollen.“ (Sannemann S. 67 ff.). Diese Schriften sollten aber keineswegs den Lehrer und die Schultafel ersetzen, sondern lediglich als Gedächtnishilfe dienen. Bei der beschreibenden Lehrform zeichnete der Kantor selbstverständlich zuerst die zu besprechende Figur an die Tafel, bevor die Erklärung der Begriffe vorgenommen wurde. Agricola selbst äußert sich über die Verwendung der Schultafel in den „Scholia“: „... neque tamen interim meo parcam labori, sicut neque antehac unquam, verum singula exempla diligentissime in nostro ludo literario a scribam, nostrisque discipulis impartiar.“

Anders bei den Lehrbüchern in Katechismusform, die etwa den Unterrichtsgang widerspiegeln sollten und also auch dessen Methode beibehalten mußten. Aus diesem Grunde — und nicht infolge „didaktischer Reife“ — stellt Agricola in den „Quaestiones“ die Abbildung der Scala an die Spitze der Darstellung, während er in den nicht erotematisch gefaßten „Duo libri“ wieder auf die frühere Lehrform zurückgreift.

34) Vgl. A. A b e r, Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat = SIMG XV, S. 74.

spacien" an. Außer den neun üblichen Intervallen werden noch sechs weitere behandelt und sogleich am praktischen Beispiel gezeigt. Auch musikalisch nicht verwendbare Intervalle werden theoretisch abgeleitet: als Querverbindung zur Mathematikstunde läßt Agricola im Musikunterricht das proportionale Verhältnis der kompliziertesten Intervalle berechnen. Als wichtigstes Hilfsmittel für die Anschauung dient dabei das Monochord. Am Ende der *Rudimenta* gibt er eine Anweisung für den Gebrauch und zur Berechnung der Intervalle und in den *Quaestiones* teilt er 28, in der *Musica instrumentalis* gar 44 solcher Zahlenverhältnisse mit.

Den Abschluß der *Musica choralis* bildet die Lehre von den Kirchentönen. Agricola erklärt zunächst die dreifache Bedeutung des Begriffs „Tonus“:

Einmal wird er zur Bezeichnung des Sekundintervalls angewendet, „zum andern / wird er genomen für einen laut / resonantz oder Melodey / als wenn man sagt / diese glocken hat einen guten oder bösen Thon oder laut“. Drittens wird damit die Tonart bezeichnet.

Sodann spricht er von den vier Tonis der Griechen und von den übrigen vier, „so von den Latinischen erfunden worden“. Umfang, Reperkussion und „stüle“ (*Finales*) jedes Tones werden ausführlich beschrieben und durch Exempel, mehrfach auch durch Beispiele aus dem gregorianischen Choral, belegt. Agricola betrachtet das Wissen von den Tonis geradezu als Grundlage künstlerischen Singens und begnügt sich nicht damit, daß die Schüler die Tonart jeder Melodie bestimmen können, „uerumetiam ut ipsi quoque tandem cuilibet tono accomodare melodia calleant“; er bringt sie also dahin, eine Melodie jedem beliebigen Tone anzupassen, und verfaßt zu diesem Zweck ein besonderes Lehrbüchlein. Dagegen nimmt er auch in seinem letzten Werk nicht mehr das von Glarean auf zwölf Modi erweiterte System auf; diese Neuerung in den Magdeburger Unterricht einzuführen, blieb seinem Nachfolger Dresseler³⁵⁾ vorbehalten³⁶⁾.

35) PRACTICA MODORVM EXPLICATIO COLLECTA PER GAL-
LUM DRESSLERVM NEBRAEVVM SCHOLAE MAGDEBVRGENSIS
CANTOREM. IENAE Anno MDLXI.

36) Ueber Einzelheiten des Unterrichtsstoffes vgl. Fr. Sannemann,
a. a. O. — Die dort gegebenen biographischen Hinweise sind allerdings völ-
lig unbrauchbar. Eine Widerlegung erübrigt sich. Gegenüber H. Birtner
(J. a. Burck . . ., Diss. Lpz. 1924), der sich dieser Aufgabe unterzogen hat,
muß bemerkt werden, daß Joachim Bonus als Nachfolger Agricolas nicht

Stoffgruppe II

Neben der Chorallehre steht gleichgeordnet die *musica figuralis*. Agricola definiert:

„Mensuralis odder Figuralis Musica / ist eine kunst / aus welcher wir alles / was zum gemessen gesange nottürfftig / gründtlich lernen / Vnd heist Figuralis / darümb / das jhre Noten mit manchfeldigen figuren vnd charaktern / wie volget / gemacht werden / Odder das sie mit mancherley figuren vmbgehet. Aber sie heist Mensuralis odder eine gemesne / darümb / das alle jhre Noten nicht einerley (wie im Choral / do sie alle gleich gelten) gemessen werden“.

Die Mensurallehre ist für den Sänger ebenso unentbehrlich wie für den Instrumentisten. Sie dient als Fortsetzung der *musica choralis* und als Vorbereitung auf das mehrstimmige Musizieren in der Kantorei.

Agricola hält sich in der Einteilung des Stoffes eng an seinen Gewährsmann, den Italiener Gafurius:

1. Von der beschreibung der *Musica*
2. Von den Noten vnd Pausen
3. Von den Ligaturen
4. Von den dreien *Gradibus*
5. Von den eußerlichen vnd jinnerlichen zeichen
6. Vom schlag odder Tact
7. Von der Augmentation odder größerung des gesanges
8. Von der Diminution odder geringerung vnd halbirung
9. Von Puncten
10. Von der Imperficirung vnd schwertzung der Noten
11. Von der Alteration odder Duplirung der Noten
12. Von den *Proportionibus*.

Kennzeichen der Mensuralmusik sind die Noten und Pausen in der Verschiedenheit ihrer Werte; der

„Figuralische gesang wird / durch die Musicos mit manchfeldigen figuren der Noten / gleichsam ein Carmen durch die Poeten / mit mancherley pedibus / gemessen“.

in Betracht kommt. Vgl. darüber B. Engelke in MGBll. 49/50 (1914/15) sowie die Aussage Dresselers in der Vorrede seiner „*Practica modorum explicatio*“:

„... ut ostenderem, non negligeram eam artem, quam antecessor meus Martinus Agricola pia memoriae multos annos cum laude professus est.“

Die Betrachtung der Noten- und Pausenwerte bildet daher Grundlage und Ausgangspunkt der Mensurallehre. Zu den fünf Notenwerten der „alten Musici“ (*Maxima bis Minima*) treten die drei „kleinen Noten“ (*Semiminima bis Semifusa*). Von diesen ist zu merken,

„das sie die melody des gesangs / vnd zuuoraus die füse vnd semifüse auff den Musicalischen instrumenten / gantz seer zieren / vnd jnn jn bequemen leufftlein der clauseln / als ritzwerck oder zwickwerck / lieblich lautent machen . . .“.

Jedem Notenwert entspricht eine Pause,

„denn gleich wie jm singen die Noten / also werden jm schweigen die pausen gebraucht“.

Ihre Anwendung geschieht aus folgenden Gründen:

1. Vmb erquickung willen / vnd zu einer sterckung der stym des sengers.
2. Vmb der Fugen willen (im Kanon) / so müssen etliche pausen mit vntergemischt werden.
3. Von wegen der manchfalt vnd wandelbarkeit der stymmen des gesangs / damit er um so lieblicher vnd subtiler von den zuhörern geschätzt wird.
4. Wenn eine Nota schwerlich zu setzen ist.
5. Zur Vermeidung von Tritonus, Semidiapente, Semidiapason etc.
6. Zur Vermeidung von Parallelen „zweyer volkomen Concordanten“.

Neben den einfachen Notenformen gibt es Verbindungen („zuhauseffbindungen“) zweier oder mehrerer, auf einer Textsilbe zu singender Noten. In solchen Ligaturen haben die Noten verschiedenen Wert, der sich nach ihrer Stellung am Anfang, in der Mitte oder am Ende der Ligatur, sowie nach deren Schreibung in quadratischer oder schräger Form richtet. Da sämtliche Ligaturen in der Praxis noch Verwendung finden, behält Agricola die alten Regeln bei und gibt sie in knapper deutscher Uebersetzung³⁷⁾.

Einen besonders breiten Raum nimmt die Lehre von den drei musikalischen Graden, vom *Modus*, *Tempus* und *Prolatio*, ein, in der

37) Eine deutsche Beschreibung der Wertverhältnisse innerhalb der Ligaturen hatte schon Seb. Virdung zur Erklärung der Tabulaturen gegeben. Agricola übertrug dagegen die kurzen, im Unterricht gebräuchlichen lateinischen Regeln ins Deutsche. Zu der Aeußerung G. Schünnemanns (a. a. O. S. 108): „... während Gumpelzhaimer eine deutsche Uebersetzung versucht“, ist zu bemerken, daß Gumpelzhaimer sich streng an Agricolas Uebersetzung hielt.

Agricola seinen engen Anschluß an Gafurius stark betont. Er behandelt sämtliche Mensurverhältnisse, wie sie in der älteren niederländischen Musik vorkommen, und geht darin offenbar über das für die zeitgenössische Praxis Erforderliche weit hinaus. Die übrigen frühprotestantischen Musiklehrer erörtern diesen Punkt wesentlich kürzer; er selbst bekennt zuweilen, daß manches „bey vnsern zeiten gantz selten gebraucht“ werde, und beschränkt sich später auf eine summarische Darstellung.

Ebenso mannigfaltig sind die Erkennungszeichen für die Mensurverhältnisse, die „eußerlichen vnd innerlichen zeichen“. Erstere stehen am Kopf des Stückes wie unsere Taktzeichen; letztere sind bestimmte, im Innern des Stückes notierte Pausen- und Notengruppierungen. Die Schwierigkeit dieser Wertmessung liegt darin, daß (von den kleinen abgesehen) jede Note zwei- und dreiteilig gemessen werden kann. Außerdem besteht die Möglichkeit, sie nach den Regeln der Augmentation auf den nächsten Notenwert zu vergrößern, durch Diminution entsprechend zu verkleinern. Als Erkennungszeichen werden in solchen Fällen Punkte gesetzt, die ihrerseits wiederum die verschiedensten Bedeutungen haben können, sodaß ein besonderes Kapitel *De Punctis* erforderlich wird.

Sind die Mensurverhältnisse einmal erkannt, so gehört zur Ausführung des Gesanges noch der *tactus*, das ordnende Zeitmaß:

„Der Tact odder schlag / wie er alhie genomen wird / ist eine stete vnd messige Bewegung der hand des sengers / durch welche gleichsam ein richtscheit / nach ausweisung der zeichen / die gleichheit der stymmen vnd noten des gesangs recht geleitet vnd gemessen wird / Denn es müssen sich alle stymmen / so der gesang wol sol lauten / darnach richten“.

Agricola unterscheidet:

1. den „gantzen Tact“, bei dem auf eine Bewegung eine *Semibrevis* gesungen wird,
2. den „halben Tact“, der „mit dem nidderschlagen vnd auffheben eine *Minima* begreift“ (Beispiel 1 a),
3. den „Proporcien Tact“, bei dem zwei Noten auf den Nieder- und eine auf den Aufschlag kommen (Beispiel 1 b).

Der Dreiertakt wird gebraucht in der *Prolatio perfecta*, in der *Proportio tripla* und in der *Hemiola*, er

„wird alzeit gehalten jnn den Melodeyen / auff die volsprünghigen tentze zugerichtet / wie jnn dem alten liedlein / Hastu mich genommen etc. wird erfunden“.

Mit dieser Unterscheidung von drei verschiedenen Taktgrößen, die auch z. B. bei Listenius wieder begegnet, kommt Agricola den praktischen Bedürfnissen der Sänger entgegen, während andere Theoretiker, etwa Heyden, für die alleinige Berechtigung des großen oder ganzen Taktes eintreten³⁸⁾.

Den Abschluß des Lehrgangs bildet die Lehre „von den Proportionibus“ von der „vogleichung odder zuhauffschätzung zweierley zal der Noten / nemlich / wenn die oberste / sie sey die größte oder kleinste / der vndersten zal der Noten vogleicht“, d. h. wenn nach bestimmten Verhältniszahlen die Notenwerte vergrößert oder verkleinert werden. Im Anschluß an Gafurius teilt Agricola eine große Menge solcher Verhältniszahlen mit. In der *Musica figuralis* beschränkt er sich zwar noch mit Rücksicht auf möglichst kurze Darstellung:

„Vnd wiewol fünff geschlecht der Proporcien erfunden werden / jdoch wil ich vmb kürtz willen nicht alle / sondern etliche von ihnen zum gesange nottürfftig / vorzelen“.

Dafür fügt er aber — sehr selbständig gegenüber seiner Vorlage — ein „Büchlein von den proportionibus“ bei und gibt darin eine Beschreibung des „Ersten Geschlecht *Multiplex* genant“ bis zum „fünfften geschlecht *Multiplex superparciens* genant“ sowie eine Berechnung sämtlicher Proportionen in handlicher Tabellenform. Was 1532 noch für die Ausbildung des Chorschülers erforderlich schien, fand bereits um die Mitte des Jahrhunderts im Schulunterricht keine Berechtigung mehr. Die Praxis verlangte nicht mehr die Kenntnis solcher komplizierten Taktbildungen; infolgedessen blieben sie in den *Duo libri musices* unerörtert³⁹⁾.

38) Vgl. V. f. Mw. V, S. 55.

39) Ueber weitere Einzelheiten vgl. G. Schünemann, a. a. O.

Stoffgruppe III

Der dritte Teilbereich der *musica practica*, den Agricola den beiden vokalen Gruppen gleichordnet und als erster und einziger protestantischer Kantor theoretisch behandelt, ist die *musica instrumentalis*, die Lehre vom Instrumentenspiel. Seine Definition lautet:

„Es ist eine kunst / die vns thut führen
Wie wir die Instrument solln anrühren;
Vnd der gebrauchen mit behendigkeit“.

Die *musica instrumentalis* ist also eine „Kunst“, die man theoretisch erörtern und lehrmäßig betreiben kann. Ihre praktische Aeußerung, das Instrumentenspiel, steht gleichberechtigt neben dem gesanglichen Musizieren, sofern es wie dieses zur Lobpreisung Gottes eingesetzt wird. Aus diesem Grunde gehört die Ausbildung von Instrumentalisten wie die von Sängern zu den wichtigsten Aufgaben des protestantischen Kantors. Infolgedessen hat Agricola ausschließlich die Praxis im Auge: Inhalt und Aufbau des Lehrbuches werden von rein praktischen Gesichtspunkten diktiert. Die Aufgabe ist eine dreifache:

1. Beschreibung der Instrumente,
2. Spielanweisung,
3. Erklärung der instrumentalen Notationsform, der Tabulatur.

Für die Methode der Behandlung dieser Fragen ergeben sich zwei Möglichkeiten, die sukzessive und die gleichzeitige. Agricola wählt die letztere, indem er jeweils eine Instrumentengruppe zusammenfaßt und zugleich Spielweise und Tabulatur erklärt; wir halten uns bei der Beschreibung der einheitlicheren Darstellung halber an das erstere Verfahren.

Das Instrumentarium wird geteilt „ynn dreierley geschlecht“. „Das erste geschlecht der Musicalischen Instrument / welche alleine durch den wind (dieweil sie hole rören haben) lautend gemacht / vnd geblasen werden“.

I. Art: „Etliche werden durch des menschen wind geblasen“,

1. „Etliche werden mit finger löchern gebort“:

- a) Blockflöte
Zink
Bomhart
Schalmei
Krummhorn
Schwegel

Platerspiel
Sackpfeife
Gemsenhorn
Ruspfeife

- b) Schweitzer- oder Querpfeife
- c) Kleinflötlein

2. „Die durch menschlichen wind geblasen mügen werden / vnd keine finger löcher haben“:

Posaune
Feldtrompete
Clareta
Türmerhorn

II. Art: „Die durch blasbelge geben einen schal“:

Orgel
Positiv
Portativ
Regal

„Das ander geschlecht der musicalischen Instrument / welche mit Seiten bezogen (vnd dauon sie auch Seyttenspiel / wie folget / genant) werden“.

I. Art: „Auch sind etliche mit Clauirn gemacht Durch welch yhre Melodey wird vorbracht“:

Clavichord
Clavicymbel
Clavicytherium
Symphoney
Virginal
Drehleier
Schlüsselfiedel

II. Art: „Die ander art der Seyttenspiel / welche keine schlüssel / sondern bündte haben / durch welche sie recht gegriffen vnd wol-lautend gemacht werden“:

- a) Laute
Quintern
- b) Großgeigen
Kleingeigen (Quartenstimmung)
Kleingeigen (Quintenstimmung)

III. Art: „Die dritte art der Seyttenspiel / welche wider schlüssel noch bünde / sondern viel Chöre der Seyten haben / auff welchen man eine / zwo / drey odder vier stymmen machen odder spielen kan“:

Harfe
Psalterium
Hackbrett

IV. Art: „Die vierde art der Seytenspiel / welche auch keine schlüssel noch bünde sondern einen / zwen oder drey Chör der Seyten haben“:

Kleingeigen (Quintenstimmung)
Trumscheit

„Das drit geschlecht ist / aller Instrument Die von Metall gemacht werden behent Vnd ander Materia die klinget“:

Der „Ampos mit Hemmern“ des Pythagoras
Glocken
Zimbeln
Strohfiedeln

Diese Dreigliederung des Instrumentariums in Blasinstrumente, Saiteninstrumente und Selbstklinger übernimmt Agricola von Sebastian Virdung, der sich in seiner 18 Jahre zuvor erschienenen *Musica getutscht* ebenfalls eine „austeilung aller instrument in dryerley geschlecht“ einzuhalten bemüht. Die im modernen Vierklassen-System (Mahillon)⁴⁰⁾ unterschiedene Gruppe der Membraninstrumente, von der Virdung noch die Pauken, große und kleine Trommel — allerdings untergeordnet — behandelt, wird wie die symbolischen, nicht klangfähigen Instrumente des Hieronymus von Agricola völlig ausgeschaltet. Er hält sich streng an die Dreiteilung und nimmt außerdem gegenüber Virdung eine nicht unwesentliche und für die Ablösung der humanistisch-höfischen Kultur durch eine städtisch-bürgerliche außerordentlich bezeichnende Veränderung insofern vor, als er die Blasinstrumente an die Spitze rückt und den Saiteninstrumenten rangmäßig überordnet: eine deutliche Bevorzugung der Bläser, wie sie in der Barockzeit wieder begegnet und dort ihren literarischen Niederschlag vornehmlich in der *Organographia* des Michael Praetorius findet, der die „blasenden Instrumente“ ebenfalls den „besaiteten“ voranstellt⁴¹⁾.

Die Anzahl der Blasinstrumente und ihre Unterteilung bleibt im wesentlichen dieselbe wie bei Virdung. Blockflöten, Krumm-

40) Vgl. E. M. Hornbostel und C. Sachs, Systematik der Musikinstrumente = Ztschr. f. Ethnologie 1914, Heft 4/5.

41) Vgl. W. Gurlitt, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte = Bericht üb. d. Freiburger Tgg. f. deutsche Orgelkunst (1926) S. 12 f.

hörner und — von Virdung abweichend — auch Querflöten werden in ihren Familien (Diskant/Alt/Tenor/Baß) abgebildet. „Flöte“ bedeutet Blockflöte, während die Querflöte „Schweitzer- oder Querpfeife“ heißt. Neben den eigentlichen Krummhörnern steht das ältere Platerspiel. Ein weiterer „Krummhorn“ benannter Typ, ein Tierhorn mit Mundstück und Grifflöchern, nimmt etwa die Stelle des noch nicht vorhandenen krummen Zinken ein. Zur Gruppe der Flöteninstrumente gehört auch die Sackpfeife, der volkstümliche Dudelsack. Agricola bildet ihn 1529 unbekümmert unter den „künstlichen“ Instrumenten ab, sieht sich aber bei der Bearbeitung 1545 gegenüber den Vorwürfen der Zunftpfeifer zu einer Rechtfertigung genötigt:

„Letzlich werd ich von diesem schwanck
Verdien en gantz geringen danck
Von etzlichen Pfeiffern furwar
Ich achts geringer dann ein har /
Sie sprechen ich mache zü g m e i n die kunst
Antwort / ich habs von Gott vmbsonst /
Spricht / vmb sonst habt jhrs empfangen
Vmb sonst lasts zum negsten glangen /
Ihr solt nicht suchen was ewr ist
Sonderns negsten / zu aller frist“.

Der Dudelsack bildet den Uebergang zu solchen Blasinstrumenten, „welche des menschen wind nicht blasen mag“. Agricola behält Virdungs Holzschnitte bei, gibt aber nur eine kurze Beschreibung von Orgel, Positiv, Portativ und Regal und verweist im übrigen auf die Erklärung der Tabulatur. Er ist weder Organist noch Klavierspieler; einer der Gründe, weshalb er im späteren Werk selbst die Abbildungen sowohl der Orgelinstrumente wie der mit Saiten bezogenen Klavierinstrumente, der ersten Art der „Seytenspiel“, ausschaltet, von denen er 1529 noch das Clavichord und das Clavicymbel — letzteres in der einfachen Form mit aufrecht gestelltem Corpus (Clavicytherium) und mit Registerzügen versehen (Symphony) — sowie die volkstümliche Schlüsselfiedel und Bauernleiter anführt.

Dafür wendet sich das Interesse des Kantors solchen Instrumenten zu, die er in der Schule verwenden und deren Unterricht er selbst erteilen kann: von den Blasinstrumenten die Flöten, von den Saiteninstrumenten die Geigen und Lauten. Die letzteren gehören e i n e r „Art“ der Saitenspiele an; die Frage nach der Tonregulierung, ob mittels Klaviatur oder Griffbrett mit Bünden, ist also von

größerer Bedeutung als die Frage nach der Tonerregung, ob durch Streichen oder Zupfen.

Von den *Zupfinstrumenten* beschreibt Agricola die Laute und die kleinere Quintern (Mandola).

Besondere Betonung finden bei ihm die von Virdung⁴²⁾ in Groß- und Kleingeigen geteilten, aber völlig untergeordnet behandelten und gar „für on nütze“ erachteten *Streichinstrumente*. Der Magdeburger unterscheidet „dreierley Geigen“; *erstens* die „großen Geigen“ (Gamben) mit dem fünfsaitigen Diskant, dem ebenfalls fünfsaitigen, in der Größe nicht unterschiedenen Alt und Tenor, sowie dem sechssaitigen Baß und mit der Stimmung in Quartan und einer mittleren Terz; *zweitens* die „großen odder cleinen Geigen“ (Mitteltyp) mit vier Saiten in allen Größen und Quartanstimmung; *drittens* die „kleinen Geigen“ (Geigen) mit drei Saiten in allen Stimmgattungen und Quintanstimmung. Alle drei Typen haben Bündel; nur der letzte wird gelegentlich auch bundfrei gespielt, wovon Agricola dem Anfänger aber dringend abrät. Daneben gibt es noch einen *vierten* Typ (Rebec), wie der dritte „clein Geigen“ genannt und ebenfalls mit drei Saiten in Quintanstimmung versehen. Der Unterschied besteht hauptsächlich in der schlanken Birnenform des Rebecs, der außerdem grundsätzlich bundlos ist:

„Dieweil sie kein abmessung haben
Ist yhr gebrauch gantz schwerlich zu fassen
Allein durch gros vbung / on alle massen“.

Infolge seiner Bündellosigkeit teilt Agricola ihn einer besonderen Klasse, der „vierden art der Seytenspiel“, zu, der sonst nur das Trum-scheit, die einsaitige Nonnengeige, angehört.

Dieser planmäßige Ausbau der Einzelinstrumente zu Familien, etwa der Blockflöten, Krummhörner und Querflöten, sowie der verschiedenen Violentypen, liegt zweifellos in einem renaissancemäßigen Streben nach klanglicher Ausgeglichenheit begründet, das im verschmelzenden *A cappella*-Chorklang seine reinste Verkörperung findet⁴³⁾. Da weder arteigene Vokal- noch Instrumentalmusik unterschieden wird, sondern die Instrumente im allgemeinen die vokalen Stimmteile unterstützen, nach Bedarf ersetzen, zuweilen auch einen ganzen Vokalsatz zur Ausführung bringen, so wird der homogene Chorklang auf den instrumentalen Klangkörper übertragen, d. h. das

42) Vgl. K. Nef, Seb. Virdung's Musica getutscht = Bericht üb. d. musikwiss. Kongreß in Basel (1925) S. 15.

43) Vgl. W. Gurlitt, a. a. O. S. 11.

einzelne Instrument in Familien von mindestens vier, den menschlichen Stimmlagen entsprechenden Typen gebaut. Die Vorliebe des 16. Jahrhunderts für solche Chöre gleichartiger Instrumente ist durch bildliche Darstellungen und literarische Zeugnisse häufig belegt⁴⁴⁾.

Gegenüber Virdungs Groß- und Kleingeigen stellen die von Agricola genannten, jeweils in den vier Stimmlagen gebauten vier Familien eine bedeutende Erweiterung der Gruppe der Geigen dar. Diese Tatsache ist umso merkwürdiger, als sich der von Italien ausgehende Vormarsch der Streicher mit ihrem modulationsfähigen und ausdrucks-gesättigten Violinklang in Deutschland erst in der nachbarocken Epoche Geltung verschafft⁴⁵⁾ und Agricola selbst keineswegs die Bläser beiseite rückt. Die renaissanceartige Begründung seiner Vorliebe für die Geigen, die infolge ihrer tonlichen Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Stimme am nächsten kommen, mutet auf deutschem Boden in dieser Zeit (1529) äußerst seltsam an:

„Ich halts das kein Instrument sey
Der menschen stim mit melody
So ähnlich / gleichsam die Geigen
S i n g drein / so hörstus eigen“.

Wie sehr es dabei um das rein Klangliche geht, bezeugt sein Werturteil über das Vibrato:

„Auch schafft man mit dem zittern frey /
Das süsser laut die melody“.

Hier kämpfen zwei Ideale miteinander, das deutsche und das italienische, denen sich noch ein drittes Moment untermischt: Agricolas eingehende Kenntnis der polnischen Instrumente, für die er schon in seiner Jugend den Grund gelegt hat. Die Einteilung in „Welsche, Polische vnd kleine dreyseitige“ (ebenfalls in Polen gebräuchliche) Geigen bezeichnet bereits deutlich die beiden Kernländer des Streichinstrumentenspiels, Italien und Polen.

Die Auffassung Karl N e f s, daß man „von der ersten zur vierten Auflage von Agricolas Musica instrumentalis von 1528 bis 1545 das Wachstum des Interesses für die Streichinstrumente deutlich verfolgen“ kann⁴⁶⁾, wird sich kaum aufrechterhalten lassen. Dieses Interesse ist vielmehr 1529 bereits in seinem ganzen Umfang vorhan-

44) Vgl. K. N e f, a. a. O. S. 20.

45) Vgl. W. G u r l i t t, a. a. O. S. 31.

46) Vgl. a. a. O. S. 17.

den, allerdings sehr im Gegensatz zu dem in dieser Beziehung stärker in der deutschen Tradition verankerten Virdung. Agricola nimmt in der letzten Bearbeitung eher eine Reduktion der Typen vor, indem er die ersten beiden der genannten Arten zur Familie der „großen welschen Geigen“ (Gamben) mit Quart/Terz-Stimmung der vier Saiten im Diskant, Alt, Tenor und der fünf Saiten im Baß zusammenfaßt. (Der Diskant bekommt zuweilen eine fünfte Saite, um das Greifen des e³ zu erleichtern.) Das zweite Geschlecht bilden nun die bundlosen viersaitigen „Polischen Geigen“ (Geigen) mit Quintstimmung; das dritte schließlich die als vierte Art schon oben erwähnten „kleinen dreiseitigen handgeiglein“ (Rebec), „auch auff Polisch die quint gestimmt“. Der mittlere Typ, also die eigentliche Geige, findet folgende Beschreibung:

„Weiter wil ich dir anzeigen
 Das ander geschlecht der Geigen
 Welche im Polerland gmein sind
 Drauff die seiten gestimmt die quint.
 Vnd werden auff ein ander art
 gegriffen / dann wie vor gelart /
 Mit den negeln rürt man sie an
 Drumb die seiten weit von ein stan.
 Mich düncket sie lauten gantz rein
 Auch das sie viel subtiler sein
 Künstlicher vnd lieblicher gantz
 Dann die Welschen mit resonantz“.

Neben der Klassifikation und Beschreibung der Tonwerkzeuge steht als zweite Aufgabe die *Spielanweisung*. Virdung wählte einzelne Instrumente aus, das Clavichord, die Laute und die Flöte, gab einige Erklärungen zur Spieltechnik, im wesentlichen aber eine Anweisung zum Intavolieren, und glaubte — wie später Praetorius⁴⁷⁾ — mit dem *fundamentum* dieser Typen den Zugang zu sämtlichen „clavierten“, besaiteten und blasenden Instrumenten vermittelt zu haben. Anders Agricola, dem diese Methode für die Praxis zu summarisch ist, dem es besonders auch auf die Spieltechnik der einzelnen Instrumente ankommt. Sobald die praktische Lehrtätigkeit beginnt, bewegt er sich auf ureigenstem Gebiet; jede Bemerkung erwächst der Erfahrung und Beobachtung. Dort, wo er das Instrument nicht selbst beherrscht, gibt er auch keine Spielanweisung, sondern beschränkt sich auf eine theoretische Erörterung der Notation oder

47) Vgl. W. Gurlitt, a. a. O. S. 18.

Griffschrift. Zwar faßt auch Agricola einzelne Instrumentengruppen zusammen, jedoch nur soweit, als sie wirklich gleiche Fingertechnik haben.

Die Grundlage für alles Instrumentenspiel bildet die *Musica*, d. h. der „Gesang“, die „ars canendi“. Nur derjenige Instrumentalist gelangt zu einem kunstvollen Spiel, der auf seinem Instrument zu sitzen weiß. Wie das Instrument keinen Eigenwert besitzt, so gibt es auch kein losgelöstes, selbständiges Instrumentalspiel. Spielen bedeutet im Grunde Singen, äußerlich unterschieden nur durch die Zwischenschaltung eines Werkzeuges:

„Wiltu ein recht Fundament vberkomen
So bringt dir der gesang großen fromen
Auff den Instrumenten geths also zu
Wer den gsang versteth der mag mit rw:
Ynn einem halben Quartal (wenn er vleis thut)
Mehr fassen vnd lernen ynn seinem mut
Als einer des gsangs vnerfahren
Ynn eim halben jar mag ersparen.
Denn die Musica ist das fundament
Daraus her flissen alle Instrument“.

Während Viridung die Spielanweisung für Blockflöten, die er als typisch für „alle andern gelöcherten pfeiffen“ gelten läßt, ganz an das Ende seines Buches rückt, behandelt Agricola die Flöteninstrumente am Anfang. Er trifft zunächst eine Unterscheidung zwischen Längsflöten, Querpfeifen und Kleinflöten. Zur ersten Gruppe gehören Zink, Bomhart, Schalmei, Krummhorn usw., für die gemeinsam die Spielweise der Blockflöte gilt. Diese bespricht er in der Stimmung: Diskant g, Alt/Tenor c, Baß F — gemeint ist freilich g', c', f, da er sich der 4'-Lage des Flötenensembles nicht bewußt ist⁴⁸⁾ — also im Quintabstand mit je zwei Oktaven Umfang. Damit die Flöten beim Zusammenspiel in der Stimmung möglichst ausgeglichen seien, rät er, keine Einzelinstrumente, sondern gleich einen zusammengehörigen und aufeinander abgestimmten Chor im Futteral anzuschaffen:

„Wist auch meine lieben knaben
Wolt jhr gstimpte pfeiffen haben /
So keufft euch die jnn futtern fein
Dann die andern sind falsch gemein“.

48) Vgl. W. Sch u h, Das Oktavieren der Blockflöte = Collegium Musicum, 2. Jahrg. 1932, S. 6 ff.

Von den Krummhörnern, deren Baß bis ins Contra B (bzw. B) hinabreicht, ist zu merken, daß sie im Unterschied zu den Blockflöten nicht überblasen werden können; ihr Umfang beträgt eine Non. Da sie also nicht zur Ausführung jedes Musikstückes geeignet sind, kündigt Agricola an, bei Gelegenheit arteigene Krummhornmusik zu komponieren:

„Die Kromhörner aber nicht höher gan
Denn die acht löcher werden auffgethan.
Darümb aller gesang sich drauff zimpt
Der sich auff flöten vnd großpfeiffen stimpt.
Derhalben werd ich gelegenheit sehn
So wil ichs (ists müglich) lassen geschen
Vnd zu yglichen pfeiffen gsang machen . . .“

In den beigefügten Griffstabellen, *Fundament* genannt, wird sorgfältig der Umfang aller Flöteninstrumente, auch gelegentlich abweichende Griffe der Schalmeien und Bomharte vermerkt. Es würde zu weit führen, alle Einzelheiten der Spieltechnik hier zu besprechen; angemerkt sei nur, daß mancher gute Rat des alten Praktikers die Beachtung selbst unserer modernen Blockflötenbläser zu finden würdig wäre, beispielsweise seine Bemerkungen zur Fingertechnik:

Auch wenn du die finger auff wilt heben
So las sie ober den löchern schweben.
Ein yglicher bey seim loch bleiben sal
So gewint er nicht einen falschen fal“.

Eine besondere Behandlung erfährt das „klein Flötlein“, das nur vier Grifflöcher hat und daher mit einer hand gespielt werden kann. Unter Zuhilfenahme eines Fingers der freien Hand kann jedoch durch Halbdecken auch die untere Schallöffnung der Flöte benutzt werden. Auf diese Weise erreicht das Instrument, das einen Ton tiefer als der Blockflötendiskant, also in *f* (*f'*), steht, immerhin den Umfang einer Undezime.

Die Eigenart der „Schweitzerpfeiff“ oder Querflöte, ihre Unterscheidung von der Längsflöte, beruht vor allem auf ihrer tonlichen Modulationsfähigkeit. Die Erlernung des ausdrucksmäßigen Spiels ist daher das A und O des Querflötenstudiums:

„Auch wiltu haben den grund vnd bodem
So lern pfeiffen mit zitterndem odem
Denn es den gesang gantz sere zyret
Auff allen pfeiffen wie man hofiret“.

Da der Ton vom Spieler zu beeinflussen ist, kommt der Querflötenklang der menschlichen Stimme weitaus näher als der durch Windkapsel oder Block festgelegte Klang der Längsflöten. Agricola teilt dem ersteren den Vorrang zu und weicht darin erheblich von der Auffassung seiner deutschen Zeitgenossen ab. Er verweist auf den verwandten Ton der vibratofähigen „Polischen Geigen“, für die er an anderer Stelle lebhaft eintritt, und macht den deutschen Orgelbauern sogar den Vorwurf, daß sie nicht das entsprechende Register, die *vox humana*, das Abbild der beseelten menschlichen Stimme⁴⁹⁾, in die klangstarre Orgel aufnahmen:

„Avch sey im Pfeiffen darauff gsinde
Das du blest mit zitterndem wind /
Dann gleich wie hernach wird gelart
Von der Polischen geigen art
Das / das zittern den gesang zirt
Also wirds auch alhie gespürt.
Auf Orgeln wers ein gros ornat
Wiewol mans selten gebraucht hat
Bisher jnn den Deutschen landen
Ich hoff es sey schon vorhanden
Wo die Orgelmacher nicht luschn
Vnd halten darmit hindern puschn“.

Die Querflöten werden ebenfalls chorisch in den Stimmlagen Diskant e (d), Alt / Tenor A (G), Baß D (C) — gemeint ist wiederum e' (d'), a (g), d (c) — gebaut. Agricola gibt ausdrücklich ein „schönes und recht Fundament / wie drey odder vier Schweitzerpfeiffen / nach forderung des gesanges / m i t e i n a n d e r gebraucht“ werden sollen⁵⁰⁾. Jedes Instrument hat drei Oktaven Umfang. Die Bauart ohne Mundstück und mit sechs Grifföchern erfordert eine von den Blockflöten völlig abweichende Spieltechnik. Das Anblasen hat nicht wie dort gleichmäßig, sondern zur Höhe hin immer schärfer zu geschehen; über die Fingersätze geben Griff Tabellen Auskunft, über die Applikation der Zunge (auf jede Note von der Semibrevis abwärts kommt mit der Fingerbewegung zugleich eine Zungenbewegung; Maxima, Longa und Brevis werden in Semi-

49) Vgl. W. Gurlitt, a. a. O. S. 34.

50) Ein textloser Satz „Schweitzerpfeiff“ befindet sich im Ms. LXXXI, 2 der Ratsschulbibliothek zu Zwickau; vgl. Katalog (Vollhardt) S. 37, Nr. 16, Stück 111.

breven untergeteilt) und über die „flitter zunge“ (Triller) ebenso Notenbeispiele.

Gegenüber diesen Flöten sind die „Pfeiffen / die durch menschlichen wind geblasen mügen werden / vnd keine finger löcher haben“, also „Busaun / Trummet / Clareta / Türmerhorn“, nur der Vollständigkeit halber aufgezählt und abgebildet. Agricola beherrscht sie zu wenig, um über ihre Spieltechnik zu schreiben:

„Dauon sag ich nicht viel zu dieser stund
Denn ich hab auch noch nicht den rechten grund“.

Für das Geigenspiel werden dagegen wieder bis ins Einzelne gehende Anweisungen gegeben. Hier kommt alles auf die Bogenführung an. Agricola verlangt, daß möglichst dicht am Steg gestrichen werden solle. Die Strichart wird in der Weise geregelt, daß jeder Note von der *Semibrevis* an abwärts ein Bogenstrich entspricht. Für die *Brevis* gilt dasselbe, wenn sie im vollen Takt steht; in anderen Fällen wird sie wie die *Longa* und *Maxima* in *Semibreuen* untergeteilt. Auf der Gambe gibt es kein Lagenspiel. Jeder Halbton wird von einem besonderen Finger gegriffen; das b der a-Saite wird also mit dem ersten, das h mit dem zweiten Finger gespielt. Den Diskant beschreibt Agricola 1529 in den Stimmungen $f/a/d'/g'/c''$ und $g/c'/f'/a'$. 1545 vereinfacht er zu $g/h/e'/a'$; da in der Sopranlage die Höhe aber wichtiger als die Tiefe ist, so kann entweder eine Quarte höher gestimmt oder eine fünfte Saite (d'') hinzugefügt werden. Die Stimmungsangaben sind überhaupt nur als Vorschläge gedacht. Im allgemeinen stimmt man den Diskant so hoch, daß die Saiten den Zug noch gerade aushalten, und richtet danach die übrigen Instrumente ein:

- „1 Vornemlich der Discant auff den Geigen
Wird so hoch gestimmet wie ers kan leiden.
- 2 Darnach stym den Tenor nach dem Discant
- 3 Vnd den Bass nach dem Tenor allzuhant“.

In der Stimmlage unterscheiden sich vom Diskant nur der Tenor und Baß; der Alt entspricht dem Tenor und steht 1529 in $c/f/a/d'/g'$ oder $c/f/a/d'$; 1545 in $c/e/a/d'$). Als Stimmung des Basses schlägt Agricola $G/c/f/a/d'/g'$ oder $G/c/f/a$ vor; 1545 dagegen $F/A/d/g/h$, da die Griffe hier näher liegen als in der üblichen Stimmung $F/G/c/e/a$. Im allgemeinen beträgt der Abstand der Stimmlagen innerhalb der Gambenfamilien 1529 also eine Quarte, 1545 eine Quinte.

Große Sorgfalt verwendet Agricola auf die genaue Abmessung der Bünde, die vom Spieler selbst vorzunehmen ist:

„Endlich mustu merken mit vleis
Das die geigenbünd nicht quantsweis
Auff die kragen werden gelegt
Wie es von vielen wird gepflegt /
Welche die bünd auffziehen schlecht
Achten nicht ob es klinget recht
Wenn man darüber greifen thut
Vnd verderbet die melody gut“.

Er teilt in Tabellenform die Verhältniszahlen mit, nach denen der Spieler „mit dem zirckel nach Monochordischer art“ das Griffbrett in Abschnitte zu zerlegen und danach die Bünde zu bespannen hat.

Die „Polischen Geigen“ sind oben bereits besprochen worden. Ihre Spieltechnik ist von der der Gamben sehr verschieden, da — wie bei der modernen Geige — die Finger nicht chromatisch aufgesetzt, sondern jeweils zwei Halbtöne, z. B. b und h, von ein und demselben Finger gegriffen werden. Die Stimmung geschieht in Quinten, ist jedoch nicht absolut festgelegt, sondern richtet sich nach der Zugkräftigkeit der obersten Saite des Diskantinstrumentes. Auf gute Auswahl der Saiten ist der größte Wert zu legen; Agricola empfiehlt daher dem Spieler folgende Probe:

„ . . . span sie mit den henden von ein
Vnd schlag darauff mit dem daumen allein
Also / das die seyt zittert vnd brummet
Darnach sih vleissig auff / was daraus kummet
Ja geringer widderscheinung ist /
Ja besser die seyt / das sag ich mit list.
Vnd ia größer widderschlagung der seyt
So viel erger sie auffs Instrument steyt.
Denn eine falsche seyt / sag ich dir schlecht
Kan gar selten werden gestymmet recht“.

Schwieriger als die Geigen sind die Lauten zu stimmen, da sie doppelchörigen Bezug haben. Die Stimmung geschieht in Quartén mit einer Terz in der Mitte: G / c / f / a / d' / g'. Die drei unteren Chöre bekommen zur Darmsaite je eine in der Oktave mitschwingende Messingsaite; die zwei nächsten Chöre werden mit je zwei gleichen Darmsaiten, der oberste Chor nur einfach bezogen. Während Agricola 1545 aus eigener Uebung und Erfahrung spricht — da das tiefe F häufig gebraucht wird, schlägt er z. B. statt des umständ-

lichen „Abzugs“ einen siebenten in F gestimmten Chor vor, sodaß das Instrument nunmehr mit 13 Saiten bezogen ist — so muß er 1529 noch bekennen, kein praktischer Lautenspieler zu sein. Das hindert ihn jedoch nicht, wenigstens in der Tabulatur zu unterrichten, bei der es weniger auf das Können und mehr auf das Wissen ankomme.

Ueberhaupt liegt das Schwergewicht der Instrumentalschule in der Lehre vom Intavolieren, vom Uebersetzen der Vokalmusik aus der Mensuralnotenschrift in die Tabulatur der einzelnen Instrumente. Schon der Untertitel deutet diese Aufgabe an:

„wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol / Auch wie auff die Orgel / Harffen / Lauten / Geigen / vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel / nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen“.

In dieser pädagogischen Absicht liegt einer der Berührungspunkte der *Musica instrumentalis* mit der *Musica getuscht*, zugleich aber auch ein trennendes Moment, da Agricola selbständige Wege einschlägt. Sein Plan geht dahin, das Tabulaturwesen zu vereinfachen, die trockene, mechanische, vom Musikalischen weit entfernte Griffschrift durch eine Einheitstabulatur zu ersetzen, nach Möglichkeit aber wenigstens die Spieler von Melodieinstrumenten zum Musizieren nach der Mensuralnotation zu erziehen.

Zunächst wendet Agricola sich gegen die „Alte tabelthur auff die pfeiffen“, die als ein „kökelwerck“ betrachtet werden müsse. Wenn es unbedingt erforderlich sei, die Gesangsmusik für Pfeifen und andere Melodieinstrumente erst zu intavolieren, dann solle man sich statt der alten Zahlen-Griffschrift einer einfacheren und musikalischeren Buchstabentabulatur bedienen. Diese „Tabelthur auff alle eynstymmige Instrument“ bespricht er später an Hand eines vierstimmigen Notenbeispiels im Kapitel über die Geigen. Sie verwendet nicht das gesamte Alphabet, sondern die Tonbuchstaben A—G in den drei Klassen der großen (A usw.), der kleinen (a usw.) und der „duppelten“ (aa = ā) sowie die alten rhythmischen Tabulaturzeichen. Jede Stimme wird einzeln übertragen; d. h. es werden intavolierte Stimmbücher angefertigt. Ratsamer sei es freilich, allerdings auch schwieriger, direkt nach der vokalen Notenschrift zu geigen und zu blasen.

Anders verhält es sich mit solchen Instrumenten, auf denen mehrstimmig gespielt wird. Hier tritt auch Agricola für den Gebrauch der Tabulatur ein: er beschreibt ausführlich die deutsche Orgeltabu-

latur, die für sämtliche Instrumente mit Ausnahme der Laute, „sie sind Clauirt odder vngeclauirt / auff welchen man mehr denn eine stym für“, Geltung hat, und zwar in der Form der partiturmäßigen Anlage mit mensural notierter Oberstimme und Buchstaben in den Unterstimmen. Daneben kennt er aber bereits 1529 die reine Buchstabentabulatur, die sich erst ein halbes Jahrhundert später in Deutschland durchsetzen sollte⁵¹).

Man hat oftmals behauptet, Agricola habe die Lautentabulatur abgeschafft⁵²). Davon kann jedoch keine Rede sein; es lag allein in seiner Absicht, „die alte vnd vnbequeme Tabelthur der Lutinisten“ durch „eine andere vnd wolgegründete / welche aus dem rechten Fundament der Musica her kompt“, zu ersetzen. Als Grund für seine Kampfansage, die aus echt reformatorischem Streben nach Anschaulichkeit erwächst, nennt er den trockenen und unmusikalischen Charakter dieser Griffschrift, die mit dem Alphabet und mit Zahlen operiere, anstatt wie die Orgeltabulatur die einmal bekannten Tonbuchstaben zu verwenden:

„Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Vnd heimlich bey mir selber verwundert
Der alphabethischen Tabulathur
Wie sie doch erstmals sey komen herfur.
Auch mag ich billich mit solchem bescheyd
Also sagen / wie mirs ym hertzen leyd
Das die Organisten viel clüger seyn
Als die Lutinisten mit yhrem scheyn“.

Mit heftigen Worten wendet er sich gegen den blinden Lautenschläger (Konrad Paumann), der diese Tabulatur erfunden habe und damit „weit von der kunst gewichen“ sei. Die Tatsache, daß die Lautenisten fast ausschließlich Gesangsmusik zu intavolieren haben, dient Agricola als Ausgangspunkt für den Vorschlag einer neuen Tabulatur „aus dem rechten Fundament der Musica“. Jeder Lautenschläger kann singen; er beherrscht also ohnehin die Tonstufenbezeichnungen A—G. Aus diesen Tonbuchstaben nun und aus den bekannten Wertzeichen soll er seine Tabulatur nach Art der organistischen anfertigen, von dieser nur darin abweichend, daß er auch die Oberstimme in Buchstaben notiert. Auf diese Weise er-

51) Vgl. J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II (1919) S. 29, wo als erste Belege die Tabulaturen des E. N. Ammerbach von 1571/75/83 angeführt sind.

52) Zuerst J. Mattheson, Der neue göttingsche ... Ephorus (1727) S. 123 f.

reicht er anstelle der „vngegründdten“ Griff-Schrift, die mechanisch die Bünde nach Zahlen und Buchstaben abzählt, eine wirkliche Ton-Schrift, die dem Spieler notierte Töne zu greifen erlaubt. Agricola nennt sie daher „die rechte Musicalische vnd neue Tabulathur“ und gibt in dieser Schreibart neben einem kurzen Uebertragungsbeispiel eine Lautenbearbeitung über „Ach gott von hymel sich dareyn“.

Damit wird zum ersten Mal eine für alle Instrumente gültige Einheitsschrift propagiert, deren wichtigste Eigenschaft auf der Notierung mittels Tonbuchstaben beruht und daher dem Organisten wie dem Lautenisten, dem Geiger wie dem Sänger verständlich ist. Im einzelnen wird dahingehend modifiziert, daß Gesänge für zum mehrstimmigen Spiel geeignete Instrumente in Partituranordnung, für Geigen, Flöten und andere Melodieinstrumente in einzelnen Stimmen intavioliert werden; ferner, daß die Tonschrift für Orgel den Diskant im Fünfliniensystem mit Mensuralnoten, diejenige für Laute, Harfe, Psalter und Klavierinstrumente auch die Oberstimme in Buchstaben, darin wieder mit der Geigentabulatur übereinstimmend, aufzeichnet.

In der Bearbeitung der *Musica instrumentalis* 1545 hat Agricola das Tabulaturenwesen nicht mehr behandelt. Im Laufe der sieben Jahre hat sich die Auffassung von der Instrumentalschule als einem Lehrbuch vornehmlich für die Uebertragung von Gesangsmusik in die instrumentale Notenschrift gründlich geändert. Die Behandlung der Spieltechnik, die Anweisung für Flöten und Geigen, tritt nunmehr in den Vordergrund. Hinzu kommt das anwachsende mathematische Interesse des Kantors, das ihn seit 1539 veranlaßt, sich in ausführlichen Berechnungen der Verhältniszahlen der Intervalle und der Proportionen der Augmentations- und Diminutionspraxis zu ergehen. Anstelle der Beschreibung der Lautentabulatur gibt er nun die Lehre „von künstlicher abmessung der bünde“. Der Grund für „manche schale roßquint“ ist nämlich der, daß Lautenisten und Gambisten die Bünde in gleichen Abständen voneinander auflegen, ohne zu beachten, daß das *Semitonium maius* fünf Commata, das *Semitonium minus* aber nur deren vier begreift. Agricola teilt deshalb die Tabellen der Verhältniszahlen mit, nach denen die Saiten abgemessen werden können.

Die Grundlage für alle diese rechnerischen Aufgaben bildet die Lehre von den Proportionen der vier „musikalischen Hämmer“ des alten Pythagoras. Im Anschluß an Macrobius, Boetius, Berno und

Guido erzählt Agricola die Historia, wie der „Meister der Rechenkunst“ auf spekulative Art den Zugang zur Musik gesucht habe:

„Dann sie war bey jhn nicht so klar
Wie jtz bey vns / gleub mir furwar /
Drumb speculirt er manche stund
Das er erfüre den rechten grund
Dieser Music edel vnd zart
Nach speculatiuischer art
Wie es zugienge mit den sonis
Vnd er der sach würd gewis /
Nemlich / was für proportion
Gibt der hoch vnd nidrige Ton
Wenn sie werden zuhauff geschatzt
Wie Theorica daruon schwatzt“.

Die Kenntnis der musikalischen Schwingungsverhältnisse aber ist unerläßlich für die rechte Einteilung der „Geigen vnd Lauten kragen“ und der Monochordsaite sowie für das Anfertigen und Gießen metallener Schwingungskörper. Um

„den knaben vnd andern die lust zu solchen künstlichen stücken hetten / weiter zu speculirn vrsache“

zu geben, vermittelt die Instrumentalschule daher sogar

„eine künstliche speculation / wie die Orgelpfeiffen durch die Proportiones Theoricas / der interuallorum Musicalium / für der zuhauffflöttung jhrer blech / recht gründlich vnd künstlich gestimmt werden / allen Orgelmachern vnd andern visirlichen / spitzen vnd speculirlichen köpfen nützlich zuwissen“

sowie

„ein ander schöne speculation / vnd recht muster / wie Glöcklein odder Zimbeln / auch ander klingende metall nach Pythagorischer vnd speculatiuischer art gestimmt / vnd durchs gewichte zugerichtet werden“.

Als wichtigstes Instrument und Hilfsmittel für diese mathematische Seite des Schulunterrichts kommt das altbewährte Monochord wieder zu Ehren.

Damit wendet sich Agricola in seinen späten Schriften noch der spekulativen Musiklehre zu. Bezeichnenderweise zieht er aber auch jetzt die Lehre von den „Musicalischen Sonis“ nur soweit heran, wie sie unmittelbar der Praxis dienstbar zu machen ist, sei es zum Abmessen des Geigen- und Lautengriffbretts, sei es zum Stimmen der Glocken und Orgelpfeifen.

In der *Musica instrumentalis* wird Agricolas methodische Forderung, „das die Jugent auffß kürztzte vnd klerlichste jnn allen künsten mus vnterrichtet werden“, wie in der Gesangs- und Mensurallehre zum Prinzip erhoben. Seine Bemühungen gehen dahin, für den Schulunterricht weniger geeignete Probleme auszuschalten, dafür wichtigere Fragen stärker zu betonen und vor allem leicht faßlich darzustellen. Sein Wahlspruch lautet:

„Vorgeblich das ein ding durch viel geschicht
Wens wol durch wenig mag werden entricht.
Was kurtz vnd gut ist / das lob ich
Vor langem geschwetz hüt du dich“.

Neben dieser Forderung, die alle reformatorischen Musiklehrer von ihren humanistischen Vorgängern des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts unterscheidet, ist die Neuerung in der äußeren Druckgestaltung nicht ohne Bedeutung. Infolge ihrer vielen Textabbeviaturen waren jene Lehrbücher für den Gebrauch im Schulunterricht, d. h. als Gedächtnishilfe für den Schüler, nicht zu verwenden. Die neuen werden nun ohne jede Abkürzung und durchweg in handlichem Oktavformat gedruckt. Weiterhin wird die Anwendung von Memorierversen zur leichteren Einprägung der Regeln gebräuchlich; ebenso gelangt die erotematische Lehrform unter den reformatorischen Musiklehrern zu allgemeiner Beliebtheit. Agricola übernimmt sie in seinen *Quaestiones* von Spangenberg.

In zwei Punkten aber steht der Magdeburger Kantor völlig allein unter seinen Kollegen da: in den deutschen Uebersetzungen der Musiklehre und in der Einbeziehung der *Musica instrumentalis* in den Schulunterricht.

Im ganzen genommen sind die Gesangslehren der reformatorischen Kantoren inhaltlich eng miteinander verwandt. Sie streben alle demselben Ziele zu und ruhen sämtlich — mehr oder weniger deutlich erkennbar — auf den Werken der älteren Schriftsteller. G a f u r i u s und C o c h l a e u s sind die berühmten, überall anerkannten Vorbilder. Ihre durch den jungen Musikdruck weit verbreiteten Werke dienen durchweg den protestantischen Musiklehrern als Quellen, aus denen sie schöpfen und für ihre Zwecke umformen. Ist bei Rhau und Spangenberg eher der Einfluß des gelehrten Cochlaeus zu bemerken, so lehnt sich Agricola häufig an den großen Italiener an. Bemerkenswert ist, daß er den Gafurius nicht — wie andere deutsche Musiklehrer⁵³⁾ — auf dem Umwege über Ornito-

53) Vgl. G. P i e t z s c h, Seth Calvisius usw. (a. a. O.) S. 388.

parch kennenlernt, sondern dessen Werke selbst gelesen und ständig zur Hand hat, sodaß er sich in schwierigen Fällen immer wieder auf sie berufen kann⁵⁴). Trotzdem verschreibt Agricola sich nicht blindlings seinem Gewährsmann; abweichende Darstellungen und eigene Vorschläge, vor allem auch Zitate aus älteren Theoretikern, z. B. Macrobius, Boetius, Berno, Guido, Aulus Gellius u. a., finden sich nicht selten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Agricola diese Traktate nicht aus zweiter Hand gekannt, sondern eifrig studiert hat; er selbst gibt darüber an verschiedenen Stellen eindeutige Aussage. Ebenso wissen wir, daß er musikalische Neuerscheinungen gewohnheitsgemäß mit dem größten Interesse durchzuarbeiten pflegte.

Bei dieser Gelehrsamkeit und der von den Zeitgenossen oft gerühmten praktischen Erfahrung Agricolas ist es nicht zu verwundern, daß auch seine Schriften über Magdeburg hinaus bekannt und begehrt waren. Viele Musiklehrer berufen sich ausdrücklich auf ihn; andere verschweigen ihre Quelle; zuweilen lassen sich Beeinflussungen durch Vergleich deutlich nachweisen. Das Lehrbuch Georg Donats (um 1543), der als Wittenberger Kaplan an der Universität *de musica* las⁵⁵), hält sich, wie A. Aber nachgewiesen hat⁵⁶), im Text durchweg an die *Deutsche Musica* und, wie hinzuzufügen ist, an die *Musica figuralis*. Weniger bekannt dürfte sein, daß bereits Listenius zahlreiche Tafeln und Tabellen sowie die Kanonform für Übungsbeispiele aus der *Musica figuralis* in seine *Rudimenta Musicae* von 1533 übernommen hat; ferner, daß der bisher unbeachtet gebliebene kurze Traktat, den sich der Basler Basilius Amerbach, der Sohn des Humanisten Bonifacius Amerbach, im Jahre 1546 zusammengeschrieben hat⁵⁷), im wesentlichen einen in Frage und Antwort gefaßten Auszug aus Agricola und Listenius darstellt. Den direkten Einfluß Agricolas belegen für die Mitte und für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts beispielsweise der *Anonymus Berlin Mus. Ms. theor.* 1175 und einige theoretische Werke seines Magdeburger Nachfolgers Dresseler.

Zweifellos nimmt die *Musica instrumentalis* unter den Schriften Agricolas eine besondere Stellung ein. Hier, am deutlichsten im Ta-

54) In erster Linie *Musica practica* (1496) und *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, verfaßt um 1500, gedruckt 1518.

55) Vgl. W. Gurlitt, Joh. Walter (a. a. O.) S. 58.

56) Vgl. a. a. O. S. 68 f.

57) U. B. Basel: Ms. F IX 33, fol. 1—9. Vgl. W. Merian im A. f. Mw. 2, S. 32, Anm. 2.

bulaturenwesen, geht er eigene und neue Wege. Das Verhältnis zur *Musica getutscht* ist oben verschiedentlich besprochen worden. Virdung berichtet, seine Schrift bilde nur einen kleinen Auszug aus einem größeren, in deutschen Versen abgefaßten Werk⁵⁸). Daß Agricola dieses „gedicht der deutschen musica“ gekannt habe, ist sehr unwahrscheinlich, da nicht einmal feststeht, ob es jemals gedruckt wurde⁵⁹). Vielleicht gab schon Virdungs Ankündigung Agricola die Anregung, seinerseits die *Instrumentalis* in Form eines deutschen Gedichtes abzufassen. Denn daß Agricola die *Musica getutscht* benutzt hat, unterliegt schon wegen der gleichen Einteilung und verschiedener wörtlicher Textanklänge in der ersten Ausgabe der *Instrumentalis* keinem Zweifel. Ebenso haben dem Zeichner der vermutlich aus der Cranachschen Werkstatt hervorgegangenen Instrumentenabbildungen die Holzschnitte des Basler Meisters Vrs Graf⁶⁰) vorgelegen, die er zum Teil getreu nachgezeichnet, teilweise verändert und mit neuen Tafeln und Griffstabellen für die *Instrumentalis* angefertigt hat. Trotz dieser Uebereinstimmungen ist es aber keineswegs gerechtfertigt, die letztere für eine in Verse gebrachte Uebearbeitung der *Musica getutscht* zu erklären. Es konnte mehrfach darauf hingewiesen werden, daß es ein völlig selbständiges, aus gänzlich veränderten Bedingungen heraus entstandenes und für die instrumentale Praxis der evangelischen Lateinschulen geschaffenes Werk darstellt.

Abschließend muß noch einmal betont werden, was in den Darstellungen Sannemanns und Schünemanns nicht genügend oder gar nicht zum Ausdruck kommt, daß Agricola am Ausgangspunkt dieser Entwicklung der Musikkompendien steht, die sich über das ganze Jahrhundert erstreckt; daß er die protestantische Musikerziehung begründet, d. h. den überkommenen Lehrstoff zubereitet hat, wie er in den Lateinschulen Verwendung finden konnte; daß er über den

58) Vgl. B. Wallner, Seb. Virdung von Amberg = Km. Jb. 24 (1911) S. 85 f.

59) Da auch die handschriftliche Vorlage verschollen zu sein scheint, läßt sich ein Beweis für oder wider nicht erbringen.

60) Vgl. K. Nef, a. a. O. S. 7 f. Es ist aber zu bemerken, daß die Holzschnitte bei Agricola gegenüber der „Musica getutscht“ spiegelverkehrt, in Wirklichkeit also naturgetreu erscheinen, sodaß nun die längsten Saiten der Klavierinstrumente und die größten Orgelpfeifen tatsächlich zur Linken im Baß liegen.

Unterricht in der Schule hinaus eine musikalische Schulung der Gemeinde in die Wege geleitet und damit für die junge protestantische Musik als Musikerzieher und Instrumentallehrer das geleistet hat, was Johannes Walter als Komponist und Organisator und Georg Rhaug als Verleger und Drucker für sie bedeuten.

B. Komposition

Erstes Kapitel

Das kompositorische Gesamtwerk Agricolas gliedert sich in Uebungsbeispiele für den theoretischen Unterricht und in Sing- und Musiziergut für den *chorus musicus*.

An Uebungsbeispielen liegt ein Bestand von mehr als 200 mehrstimmigen Sätzen vor. Von Anfang an erkennt Agricola die Notwendigkeit, den in Regeln gefaßten theoretischen Lehrstoff durch praktische Beispiele zu verlebendigen. Er erhebt Senecas Wort:

„Difficile est iter per praecepta,
Facile vero et efficax per exempla“¹⁾

zu seinem pädagogischen Grundsatz und läßt als erster seine Lehrbücher mit einer größeren Anzahl von Notenbeispielen ausgehen.

Schon die *Kurtz Deutsche Musica* (1528) enthält 71 in Choralnoten gedruckte vierstimmige Exempla. Die Schüler haben noch keine Kenntnis der verschiedenen Notenformen; aus Erfahrung sind ihnen höchstens die Choralnoten \blacklozenge und \blackup geläufig. Um aber neben diesen in der Mensur einander gleichen wenigstens einen kleineren Notenwert verwenden zu können, erhebt Agricola das im 15. Jahrhundert schon praktisch geübte Prinzip der Kaudierung von Choralnoten auch theoretisch zur Gültigkeit, indem er \blacklozenge bzw. $\blackup = \blacklozenge$ und $\blackdown = \blackup$ setzt. Damit lassen sich schon Sätze mit bewegter Melodiebildung gestalten.

Für die merkwürdige Tatsache, daß Agricola sämtliche Beispiele im vierstimmigen Satz gibt, bevor die Schüler die Grundlagen des Singens beherrschen, muß wohl als Grund gelten, daß die ersten Beispiele nach dem Gehör eingeübt wurden; ferner, daß Agricola von vornherein auf die vierstimmige Setzart abzielte, weil sie in der figuralen Chormusik, die die Schüler in fortgeschrittenem Alter auszuführen hatten, die allgemein gültige war. Die jüngeren Schüler wurden somit durch das gehörmäßige Mitsingen im Diskant dieser Uebungsbeispiele an den vierstimmigen Chorsatz bereits gewöhnt, bevor sie mit dem theoretischen Lehrgang und dem Figuralgesang begannen.

1) Vgl. *Duo libri musices* Vorrede fol. A 4.

Beide Eigenschaften dieser Sätze, die chorale Notierungsweise wie die Vierstimmigkeit, entspringen also protestantisch-kirchlichen Bedürfnissen. Gegenüber dem gregorianischen Choral mit seinen gleichen Notenwerten stellt das evangelische Kirchenlied, mit dem die protestantische Musikerziehung zu beginnen hat, melodische, aus Längen und Kürzen zusammengesetzte Gebilde dar. Eine Elementargesangslehre hat also dieser Tatsache Rechnung zu tragen. Ebenso muß im Unterricht von aller Anfang an das vierstimmige Singen gepflegt werden,

„sintemal souiel deudscher geistlicher lieder vnd Psalmen / zu Gottes lob vnd Ehre / hyn vnd widder ynn allen vmblickenden lenden / vnd sonderlich bey euch zu Wittemberg / mit vier stymmen sampt der deudschen Messen / komponirt / gemacht vnd durch den druck ausgangen vnd teglich noch gemehret werden“.

Die Exempla der *Deutschen Musica* gliedern sich in eigentliche Uebungsbeispiele (46) und Psalm- und Magnificatintonationen (25). Ihrer Satztechnik nach lassen sich folgende drei Haupttypen erkennen:

1. Einfache Kontrapunkte.

Die Stimmen werden im vierstimmigen Satz Note gegen Note geführt.

2. Imitatorische Sätze.

Imitatorische Anlage und sequenzierende Melodiebildung werden erforderlich, sobald eine bestimmte Aufgabe, z. B. die Veranschaulichung bestimmter Intervallschritte, von allen vier Stimmen gelöst werden soll.

3. Kanonformen.

Beschränkt sich der dozierende Charakter auf zwei Stimmen, etwa Diskant und Tenor, so sind diese häufig im Kanon geführt, während die übrigen nur Eingangsimitation oder gar keine Anlehnung an den Kanon zeigen. Dieser dritte Typus ist im Grunde nur ein Sonderfall des zweiten, darf aber trotzdem getrennt genannt werden, weil Agricola damit die Kanonform in den Schulmusikunterricht einführt; ein Verdienst, das bisher Listenius zugeschrieben wurde²⁾. Im Gegensatz zu Sannemanns Behauptung: „In diesem Buch (*Mus. chor.*) ist der einfache 4 st. Kontrapunkt Alleinherrscher“³⁾ muß

2) Vgl. Fr. Sannemann, a. a. O. S. 128 und G. Schünemann, a. a. O. S. XXV.

3) A. a. O. S. 125.

festgestellt werden, daß sich unter 46 Uebungsbeispielen nur 8 im einfachen Kontrapunkt, eine ebensolche Anzahl im Kanon, bei weitem die Mehrzahl aber, nämlich 30 Stücke, in imitatorischer Anlage finden.

Die zur Intonierung der kleinen (Psalmen Davids) und großen Psalmen (Magnificat und Benedictus) in allen acht Tönen gegebenen Beispiele verteilen sich auf die Haupttypen in der Weise, daß die 17 großen Psalmen (für jeden Kirchenton zwei, für den „frembden Ton“ ein Beispiel) die polyphone Schreibart vertreten, während sich die kleinen in psalmodischem Rezitativ dem ersten Typus einordnen.

Die *Musica instrumentalis* enthält keine Exempla sondern lediglich einige Tabulaturen. Neben je einem kurzen fugierten Beispiel für die Orgel-, Lauten- und Geigen-, bzw. Flötentabulatur steht nur die Lautenbearbeitung von „Ach gott von hymel sich dar eyn“, die erste größere, also auf spätestens 1528 zu datierende Komposition Agricolas: ein dreistimmiger Satz mit dem fast unangetasteten, nur gelegentlich kolorierten Lutherliede als *cantus firmus* im Tenor, einer auf diesen bezogenen einfachen Baßstimme und einem organistisch ausgezierten Diskant (Beispiel 2: „Auff die Lauten ein Tabelthur“). Das organistische „zwickwerck“ empfiehlt Agricola ausdrücklich auch für Lautenisten und andere Instrumentalisten:

„Aber diesen radt hab von mir
Die Orglische art imitier
Im Pfeiffen / Geigen / Lautenschlan
Vnd wie man sie mehr nennen kan /
Denn ich sag es zu dieser fart
Das diese ist die beste art
Mit Coloratur / Risswerck auch
Drumb üb dich wol jnn solchem brauch“.

Eine Sammlung kompliziertester, pädagogisch und künstlerisch zum Teil höchst wertvoller Uebungsbeispiele bietet die *Musica figuralis*. Die 36 drei- bis fünfstimmigen Exempla dienen zur Veranschaulichung der verschiedenen Notenformen, der Ligaturen, der drei musikalischen Grade *Modus*, *Tempus* und *Prolatio* sowie der Proportionen und bezwecken, unmittelbar in die Chorpraxis einzuführen; d. h. da diese in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem herrschenden Einfluß der niederländischen Polyphonisten steht, auf die Werke der großen Meister Ockeghem, Obrecht, Isaac, Josquin, La Rue, Renier, Finck, Stoltzer u. a. vorzubereiten. Mithin

ist der Stil dieser Beispiele vorgeschrieben; Agricola lehnt sich engstens an seine Vorbilder an. Während die übrigen protestantischen Lehrer ihre Beispiele teilweise den Kompositionen jener Meister selbst entnehmen, verwendet Agricola kein einziges fremdes Musikstück. Es kommt ihm darauf an, die zu behandelnden Probleme in möglichst sinnfälliger und konzentrierter Form zur Darstellung zu bringen. Infolgedessen nimmt er absichtlich Uebertreibungen vor und steigert seine Beispiele häufig zu solchen Schwierigkeitsgraden, wie sie in der Praxis gar nicht anzutreffen sind. Besonders deutlich wird dieses Verfahren in den Beispielen zur Proportionslehre, wo er das Verhältnis der Notenwerte zum *integer valor* z. B. folgendermaßen in rascher Folge und in den einzelnen Stimmen unterschiedlich variiert:

$$\phi \frac{1}{3}, 0_2, \phi, \phi, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{6}{2}, \phi, \frac{3}{1}, \frac{2}{6}, \phi; \phi$$

oder etwa eine Stimme mit dieser Proportion versteht (Beispiel 3a), die sich nach Auflösung und Einordnung in den zweiteiligen Takt der übrigen Stimmen als einfach und glatt fließender Melodieverlauf entpuppt (Beispiel 3b). Wenn zwar das Urteil, daß diese Stücke, die eine selten vollständige Beispielsammlung für schwierige Mensurbildungen darstellen, nicht in Partitur zu bringen seien, der persönlichen Meinung E. L. G e r b e r s (a. a. O. S. 27) entstammt, so muß doch zugegeben werden, daß die Uebertragung eine äußerst mühevollen Vertiefung in die uns völlig ungewohnten Proportionsprobleme erfordert.

Das wichtigste kompositionstechnische Mittel dieser Sammlung ist die Imitation, die in 18 von 36 Fällen zur strengen Nachahmung ausgeformt wird.

1. K a n o n f o r m e n.

Der Kanon erscheint niemals in reiner Form, bei der sämtliche Stimmen aus einer entwickelt werden, sondern wird stets in einen polyphonen Stimmverband eingeflochten. Dieser Fall, daß zu dem zweistimmigen Kanon ein bis drei weitere Stimmen frei kontrapunktieren, begegnet in der älteren (seit der *Ars nova* und Dufay-Zeit) und gleichzeitigen Satztechnik nicht selten und wird unter den frühprotestantischen Musikern von Agricola weitaus am häufigsten verwendet. Unterschiede gegenüber dem Gebrauch der Kanons in der *Deutschen Musica* bestehen darin, daß dort die Kanonstimmen ausgeschrieben wurden, während sie hier als *Fuga* tatsächlich *ex una* zu entwickeln sind; zweitens, daß die Kanonbeziehung dort aus-

schließlich zwischen Diskant und Tenor bestand, während hier Diskant/Alt, Diskant/Tenor, Alt/Tenor und Tenor/Baß miteinander gekoppelt werden. Deutlich unterscheiden sich zwei Hauptarten der Kanonbehandlung:

a) Der Kanon liegt nach Art eines verdoppelten c. f. in langen Notenwerten in den Ober- oder Unterstimmen oder in einer Ober- und einer Unterstimme und gerät erst im Schlußteil in die figurale Bewegung der Gegenstimmen. Diese c. f.-mäßige Kanonverarbeitung geschieht je nach der Behandlung der Gegenstimmen in drei verschiedenen Typen:

1. Die Gegenstimmen sind völlig frei geführt und beginnen gleichzeitig mit einer der Kanonstimmen.

2. Die Gegenstimmen imitieren untereinander, wobei sie entweder eigenes Motivmaterial verwenden oder solches dem Kanon entleihen und in Verkürzung verarbeiten.

3. Die Gegenstimmen sind unter sich nahezu oder vollständig im Kanon geführt (Doppelkanon).

b) Kanon und Gegenstimmen bilden in rhythmischer und größtenteils auch in melodischer Beziehung ein einheitliches Satzgefüge. Diese Art kommt vornehmlich im Dreiertakt zur Anwendung.

Die „Fugen“ stehen in den verschiedensten Intervallen vom Einklang über Ober- und Unterquart und Oberquint zur Oktave und sind abwechselnd im weitesten Abstand (bis zu 12 Takten) und kunstvoll eng geführt. Agricola gibt sich in diesen Stücken als ein vollkommener Beherrscher der Kanontechnik in ihren verwickeltesten Ausformungen zu erkennen. Neben dem Doppelkanon sei etwa der Krebskanon — Beilage I bringt das einzige textierte Beispiel „*Verbum Domini manet in eternum*“ mit einem Krebskanon in den Mittelstimmen — oder jene sonderbare Form erwähnt, die einen aus Pfundnoten von 12 Takten Länge gebildeten Kanon darstellt, der als solcher garnicht mehr wahrzunehmen ist und als einfacher oder (nach Einsatz der Kanonstimme) doppelter Orgelpunkt in den Unterstimmen ruht.

2. Kanonlose Formen.

Die zweite Gruppe der Uebungsbeispiele gestaltet Agricola nicht weniger im niederländischen polyphonen Stil. In überwiegender

Mehrzahl gibt er gleichsam namenlose c. f.-Bearbeitungen, daneben einige freie Formen:

a) Der c. f. liegt in der Regel in langen Notenwerten, selten leicht figuriert, im *Tenor*. Folgende Typen sind zu unterscheiden:

1. Die Gegenstimmen sind mit dem c. f. durch Eingangsimitation verbunden.

2. Der c. f. wird vom Diskant imitiert, während die übrigen Stimmen frei kontrapunktieren. Dieser Fall führt bei strenger Nachahmung zu der unter 1. a) beschriebenen Kanonbearbeitung.

3. Die Gegenstimmen sind völlig unabhängig vom c. f. und imitieren untereinander.

b) Ein c. f. ist nicht zu erkennen; die Stimmen verschmelzen sowohl rhythmisch wie melodisch miteinander.

1. Alle Stimmen beginnen gleichzeitig ohne Nachahmung.

2. Nachahmung findet ausschließlich zu Beginn des Stückes statt.

3. Der Satz wird nach motettischer Art abschnittsweise durchimitiert.

Mit diesen Beispielen zur *Musica figuralis* steht Agricola völlig auf dem Boden der älteren deutschen und niederländischen Meister. Die mannigfaltige Gestaltung des Gesamtaufbaus, die verschiedenen Formen der Nachahmung, die unterschiedlichen Arten der Kanonbehandlung, musikalische Gestaltungsformen, die der gegenseitigen Durchdringung der älteren deutschen c. f.-Technik und der niederländischen Durchimitation entwachsen sind, lassen eine Schaffensart erkennen, wie sie bei den zeitgenössischen Meistern der Senfl-Generation häufig anzutreffen ist⁴⁾.

Selbst in der Melodiebildung zehrt der Magdeburger größtenteils vom Allgemeingut der Zeit. Als Beispiele seien nur wenige Einzelheiten angemerkt, die auch in den späteren Werken immer wieder auffällig hervortreten und zuweilen Agricolas eigenartige Verarbeitungsweise zeitüblicher Schemen verdeutlichen. Eine schon in den Frühwerken und später in zunehmendem Maße häufig anzutreffende Art der Melodiebildung stellt die *Sequenz* dar, die in den verschiedensten Ausformungen, bald aufsteigend, bald absteigend, bald als ein aus wenigen Tönen gebildetes, bald als ein lang ausgesponnenes Motiv begegnet (Beispiel 4). Zuweilen erschei-

4) Vgl. H. Z e n c k, Sixtus Dietrich (1928) S. 77 u. a.

nen die Sequenzketten in *Cambiata*form. Sehr häufig führt eine Sequenzbildung in allen Stimmen zur Akkordrückung bzw. „Harmoniesequenz“, die namentlich bei Josquin und Obrecht⁵⁾ oder etwa in der anonymen Messe deutscher Herkunft im Breslauer Kodex Mf. 2016⁶⁾ begegnet, beispielsweise in Sekundstufen abwärts (Beispiel 5).

Auch in der *Rhythmik* lassen sich gewisse, von Agricola immer wieder bevorzugte Bildungen erkennen. Ihr eigenartig schwebender Charakter beruht vornehmlich auf dem ruhigen Wechsel von gerader Mensur und überbrückender Synkopation (Beispiel 6). Die reiche *Melismatik* wird in erster Linie durch Tonleiterbildungen in ihren verschiedensten richtungsmäßigen und rhythmischen Umformungen erzielt (Beispiel 7).

Ein gleiches Bild von der Aufnahme und Verarbeitung älterer Stilmittel durch Agricola ergibt eine Betrachtung des *Klauselwesens*. Es sind alle Schlußbildungen vertreten, wie sie von sämtlichen niederländischen Schulen ausgebildet wurden. Der Häufigkeit nach weitaus an erster Stelle steht die übliche „vollkommene Klausel“ (Dressler) mit der abwärts gerichteten Sekunde im Tenor, dem aufsteigenden, die *Synkopatio* auflösenden Sekundschrift des Diskants, dem Quintsprung im Baß und dem liegenden Alt (Beispiel 8). Oftmals begegnet selbst die Diskantklausel des 15. Jahrhunderts, sowohl in der abschließenden *clausula perfecta* wie in der *semiperfecta* (mit Terz); hier mit der Tenorklausel im Baß, dem Quintsprung im Tenor und der *Cambiata* im Alt gekoppelt (Beispiel 9).

Dem niederländischen Kompositionsstil des Josquinkreises in sondern ausgeprägter Weise verhaftet sind außer diesen *Exempla* einige dreistimmige Sätze der Zwickauer Ratschulbibliothek, die in einer handschriftlichen Sammlung von untextierten *trium* stehen und im Sommer 1527 von *Krynnner* in Magdeburg für Stephan Roth zusammengestellt wurden (s. oben S. 34). Die Stücke, von denen drei mit „Agricola“ oder „Martin Agricola“ gezeichnet sind, fanden anscheinend aus diesen örtlichen Gründen Aufnahme und nehmen sich in der sonst niederländischen Sammlung — in der Umgebung eines Obrecht, Josquin und Isaac — stilistisch durchaus nicht fremdartig aus. Der letzte (mit „*Equalium*“ überschriebene) Satz verarbeitet besonders eindringlich das beliebte *Mi-mi*-Motiv, und zwar in der Ausformung,

5) Vgl. A. W. Ambros, Geschichte der Musik Bd. III (1868) S. 122 f.

6) Vgl. F. Feldmann, a. a. O. S. 62.

wie sie Ockeghem als Kopfmotiv in der Baßstimme seiner *Missa mi-mi* verwendet hat.

Gegenüber den Uebungsbeispielen der *Musica figuralis* sind die Exempla der lateinischen Kompendien von durchaus untergeordneter Bedeutung. Ueber die zahlreichen Beispiele, die die *Scholia* enthalten haben müssen, von denen das einzig erhaltene Exemplar nur noch die Ueberschriften mitteilt, läßt sich nichts aussagen. Es darf jedoch die Vermutung ausgesprochen werden, daß sie zu demselben Beispielbestand gehört haben, der fast unverändert in allen Schriften der Gruppe um 1540 wiederkehrt.

Die *Rudimenta* (1539) stellen eine verkürzte lateinische Bearbeitung der *Deutschen Musica* unter teilweiser Beibehaltung ihrer Beispiele dar. Es ist bemerkenswert, in welcher Weise Agricola die Auswahl trifft. Die Exempla im einfachen Kontrapunkt werden zugunsten der Kanons und polyphonen Sätze aufgegeben. Nur die letzteren werden übernommen, die akkordischen Sätze dagegen durch weitere kurze Kanons ersetzt. Die neuen Beispiele lassen sich in zwei verschiedene Gruppen einteilen. Einmal ist schon hier jener dreistimmige Typus mit dem Kanon in den Oberstimmen und einer frei kontrapunktierenden, gelegentlich imitierenden Unterstimme vertreten, der wenige Jahre später die Satztechnik der „Instrumentischen Gesänge“ beherrscht. Daneben begegnet eine sonderbare Art kürzester vierstimmiger Beispiele, die in einer für Agricola geradezu typischen Weise mehrere erzieherische Aufgaben gleichzeitig löst. Es handelt sich um die musikalische Darstellung der Eigenschaften aller acht Kirchentöne. Agricola gibt 8 Melodien, die *Finalis*, *Ambitus*, *Tuba* etc. jedes Tones veranschaulichen und gleichzeitig im Kanon mit der zweiten Stimme in der Oberoktav gesungen werden können. Die Kanons der authentischen Töne stehen in der Lage Tenor/Diskant, die der plagalen in der Lage Baß/Alt, sodaß sich die Möglichkeit ergibt, je einen authentischen Kanon mit seinem verwandten plagalen zu koppeln. Wir erhalten also vier Doppelkanons auf den Finaltönen D/E/F/G (S. Beilage II).

Eine diesen Uebungsbeispielen für die Kirchentöne ähnliche Anlage zeigen zwei kurze lateinische Stücke, „*Festina lente*“ und „*Dapacem Domine*“, mit denen Agricola in der von Clemens Stephani aus Buchau im Jahre 1567 veranstalteten eigenartigen Kanonsammlung

„*Suavissimae et iucundissimae harmoniae: octo, quinque et quatuor vocum, ex duabus vocibus, a praestantissimis artificibus huius artis compositae*“

vertreten ist. Beide Sätze sind vierstimmig und stellen Doppelkanons für je ein hohes und tiefes Stimmenpaar dar. Das erste Stück verwendet gleiches thematisches Material für beide Kanons; das zweite ist aufgespalten in ein starres Gerüst der Unterstimmen und einen rhythmisch aufgelockerten Oberstimmenkanon.

Die Exempla der *Rudimenta* kehren sowohl in der *Leyen Musica* (1541), hier ohne die aus der *Musica* 1528 übernommenen Beispiele, wie in den *Quaestiones* (1543) wieder; lediglich ein zweistimmiger Kanon (*Quaest. Ex. 7*) und einige einstimmige Beispiele über die verschiedenen Intervalle werden beigelegt.

Seltsam mutet jenes auf 117 Takte ausgedehnte Beispiel an, das Gallus Dressler in seine *Musicae practicae elementa* aufgenommen hat⁷⁾. Das untextierte vierstimmige Stück legt einen langgestreckten, aus wenigen Noten bestehenden c. f. in den Tenor und läßt die übrigen drei Stimmen abwechselnd figurieren oder im *Parlando* einerschreiten. Zahlreiche unsangliche Erscheinungen in der Melodieführung lassen eine ursprünglich instrumentale Verwendung dieses Stückes nicht unmöglich erscheinen.

Das letzte Lehrbuch Agricolas, die nachgelassenen *Duo libri musices*, enthalten weitere Uebungsbeispiele im Stile der Exempla um 1540. Am häufigsten ist der dreistimmige Typ mit zwei im Kanon geführten Oberstimmen und einem freien Baß. Daneben finden sich merkwürdigerweise wieder einige drei- und vierstimmige Stücke ohne Kanon, die vierstimmigen mit Diskant-c. f., alle aber durch eine deutlich erkennbare Melodieauflockerung von den früheren unterschieden.

Eine selbständige, schon durch neue Zählung äußerlich von jenen Uebungsbeispielen getrennte Sammlung bilden die den *Duo libri musices* als Anhang beigegebenen „Instrumentischen Gesänge“, ein Jahreszyklus von 54 Stücken, von denen jedes einer bestimmten Woche des mit Ostern beginnenden Schuljahres zugeordnet ist. (Die Zahl 54 ergibt sich daraus, daß zwei Wochen je zwei Stücke zugeordnet sind)⁸⁾.

Bei Gelegenheit seiner Neubearbeitung der *Musica instrumentalis* (1545) hatte Agricola die Veröffentlichung arteigener Instrumentalstücke angekündigt, „welche sөnderlich vnd mit vleis nach Instrumentischer art gemacht sein“, wie sie bisher in Druckausgaben selten angetroffen würden:

7) Ausgabe Magdeburg 1575 fol. L3b/M4a.

8) Vollständige Neuausgabe durch H. Funck im Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel 1935.

„Also hastu lieber leser mein
Die kunst auff Instrumenta fein
Nemlich wie du jhn solt nachgan
Vnd drauff zulernen fangen an /
Wenn du die kunst verstehst nu
So ghört noch etwas mehr dazu
Als gutte Instrumentisch stuck
Die man seldom findet im druck.
Derhalben (wie gesagt zu vörn)
Wo ich werd gelegenheit spörn
Vnd so mans wird begern von mir
Wil ich gesenge zu nutze dir
Welche sich fügli ch drauff schicken
Mit der zeit auch lassen drücken
Darin du wirst finden viel guts
Das du kanst brauchen dir zu nutz“.

Die Stücke waren 1545 bereits komponiert; Rhau hatte seinem Magdeburger Freunde sogar schon den Druck versprochen:

„... jhr wisset das ich euch in kurtz vergangen zeiten / mir etliche Instrumentissche gesenge odder exercitia zudrücken / angelanget / vnd eine gutte antwort / darinn ewr gutter wille vnd radt mir jnn solcher sache zu dienen angezeigt / empfangen hab“.

Es ist unbekannt, aus welchen Gründen der Druck damals unterblieb; die beiden Freunde erlebten ihn nicht mehr. Erst der von den Erben Rhau gedruckte erste und einzige Band der von Sack angeregten Gesamtausgabe der Werke des Kantors enthielt auch die „Instrumentischen Gesänge“, die dem zweiten Buch der *Duo libri* beigegeben, jedoch bereits vom Herausgeber von den Beispielen dieses Lehrbuches deutlich unterschieden wurden:

„Sequitur secundus huius compendij liber,
(1.) omnium praeceptorum hactenus traditorum e x e m p l a,
(2.) et pro primis Tyronibus e x e r c i t i a composita, quae in singulasque totius anni Septimanas digesta sunt, complectens. Per Mart. Soren M u s i c u m et S y m p h o n i s t a m Magdeburgensis Scholae“.

Es soll zwar durchaus nicht für unmöglich erklärt werden, daß diese „*Exercitia*“ in der Schule als Solmisationsübungen benutzt wurden (dann allerdings höchstens die Kanonoberstimmen), im übrigen aber liegt nichts im Wege, sie als die lange gesuchten „Instrumentischen Gesänge“ zu betrachten, von denen Agricola mehrfach an-

kündigte: „wo sichs schicken wil / gedencke ich die jtz gesagten *exercitia* auch drücken zu lassen“.

Die Sammlung, ein Gegenstück zu den

„Sechs vnd zwentzig Fugen auff die acht Tonos . . . auff allen gleichstimmigen Instrumenten vnd Sonderlich auff tzincken auch der Jugent tzu Sonderlicher leichter anführung vnd vbung sehr nützlich bequem vnd dienstlich 1542 Autore Joanne Walthero“⁹⁾,

haben wir also in erster Linie als Schulwerk für den instrumentalen Unterricht an der Magdeburger Schule, sodann als Spielbuch für das gesellige Musizieren in bürgerlichen Kreisen aufzufassen. In der Tat gibt sich Agricola als Lehrer (*musicus*) und Musiker (*symphonista*) zugleich, indem er kunstvolle, nach technisch-musikalischen Schwierigkeitsgraden angeordnete Uebungsstücke mit Kirchenliederfantasien abwechseln läßt. Die erzieherische Absicht ist unverkennbar; auch in dieser Beziehung erweist sich das Werk als eine vollständig in sich geschlossene Sammlung, indem es mit der Behandlung der einfachsten Tonstufen und Rhythmen beginnt und zu den schwierigsten melodischen und taktlichen Verhältnissen fortschreitet. Für die progressive Anordnung ein Beispiel: Stück 1 hat nur Sekundanschlüsse; die Beispiele 2 und 3 bringen Terzschritte; 4 und 5 Quartintervalle. Diesen Uebungen folgen zwei Kompositionen unter Anwendung des Gelernten über „Christ ist erstanden“ und „Jesus Christus unser Heiland“. Darauf beginnen wieder Uebungsstücke, diesmal in b-Tonarten und unter komplizierteren rhythmischen Verhältnissen, weitere Liedbearbeitungen usw.

Die 15 Choralbearbeitungen sind über die bekanntesten Lutherischen Lieder und Psalmenübertragungen gesetzt. Agricola entnimmt die c. f. nicht — was naheliegen würde — den 1540 bei Lotther in Magdeburg gedruckten „Geistlichen liedern vnd Psalmen“, sondern gibt sie in der bei B a b s t aufgezeichneten Fassung.

Stilistisch unterscheiden sich diese *Exercitia* nicht wesentlich von gesanglichen Uebungen. Sie sind drei-, zuweilen auch vierstimmig und lassen durchweg zu dem Kanon der Oberstimmen einen freien Baß kontrapunktieren. Alle zu behandelnden Probleme werden in diesem Kanon entwickelt, der in den meisten Fällen im Einklang, häufig in der Ober- oder Unterquint, gelegentlich in der Quarte und Sekunde, auch in der Verlängerung und als Krebskanon sowie in

⁹⁾ Vgl. B. Engelke, ZIMG 13 (1911/12) S. 275. Neudruck hrsg. v. W. Ehm ann (1930/33); vgl. auch Kleine Bärenreiter-Ausgabe 571/572.

den verschiedensten zeitlichen Abständen von $\frac{1}{2}$ bis 5 Takten gegeben ist. Die Unterstimme imitiert höchstens den Eingang, ist aber an der allmählich fortschreitenden Schulung der anderen Stimmen nicht beteiligt, sondern weist von Anfang an eine sehr viel verwickeltere Melodieführung auf. Nur in wenigen Fällen weicht Agricola von dieser Anlage, die an eine alte, schon in der *Ars nova* gepflegte Motetten-Praxis anknüpft, ab (Vgl. die Neuauflage).

Unterschiede zwischen den „Instrumentischen Gesängen“ und den früheren Uebungsbeispielen bestehen einmal in dem äußeren, gegen Schluß der Sammlung immer mehr zunehmenden Umfang der Stücke; im einzelnen beispielsweise in den instrumentalen Doppelgriffen von Grundton und Quinte an den Schlüssen der Unterstimme oder im Umfang der Einzelstimmen, der noch in den *Duo libri* häufig die Undezime erreichte, während er hier selten über die Oktave oder None hinausgeht, ein Umfang, wie ihn Agricola für Krümmhörner und andere Blasinstrumente beschreibt (s. oben S. 111). Die Unterstimme ist allerdings auch darin freier gestaltet; sie steigt häufig bis zur Dezime hinauf, grundsätzlich aber — von einer einzigen Ausnahme abgesehen — nicht unter das c hinunter. Da der Diskant in den meisten Fällen bis zum e“, selten auch bis zum f“ oder g“ hinaufgeführt wird, ergibt sich eine Diskant/Alt/Tenor-Lage; d. h. sämtliche Tonstücke sind von den Diskant- und Altinstrumenten der von Agricola beschriebenen Gamben- und Violenfamilien sowie von den Chören der Blockflöten und übrigen Blasinstrumente ohne Transposition ausführbar. Agricola hat keine bestimmten Instrumente gefordert. Es ergeben sich die verschiedensten Möglichkeiten, von denen die Besetzung durch zwei Blockflöten für den Kanon und eine Gambe für die freie Stimme am geeignetsten erscheinen mag.

Zweites Kapitel

Bei der zweiten Gruppe der Kompositionen Agricolas handelt es sich um Oden bzw. Hymnen für den Schulgebrauch und liturgische Gesänge für die Kirche.

Ueber die Bedeutung der Vertonungen altchristlicher und neulateinischer Hymnen durch Agricola und über ihre Verwendung zu Beginn und am Ende der Unterrichtsstunden ist oben (S. 52 und 60) gesprochen worden. Wie schon aus der weiten Verbreitung seiner Sammlungen und einzelner Sätze hervorgeht, steht Agricola auf diesem Seitengebiet humanistischer Odenvertonung an führender Stelle. Fabricius bestätigt das im Kommentar zu seiner Ausgabe altchristlicher Dichter¹⁰⁾ durch folgende Aufzählung:

„Musici, qui nostro tempore melodias ediderunt in Prudentium, et alios poetas pios, de quibus mihi compertum est, sunt: Ludouicus Senflius, Martinus Agricola, Joannes Mopsus, Joannes Reuschius, Lucas Hordisius, Sebastianus Forsterus, Vuolfgangus Figulus“.

Die Sammlungen der hier genannten Komponisten lassen sich fast ohne Ausnahme nachweisen.

Senfls 1534 erschienene *Varia carminum genera, quibus tum Horatius tum alii* . . . fußen mit 26 Kompositionen meist Horazischer und anderer antiker Metren zwar in erster Linie auf der ähnlich angelegten Horaz-Ausgabe von Tritonius, enthielten darüberhinaus aber 5 geistliche Hymnen des Prudentius, während Tritonius nur eine Anweisung, die geistlichen Hymnen den Horazischen Versmaßen anzupassen, gegeben hatte¹¹⁾. — Beiläufig sei auch erwähnt, daß der Paulomime Grefinger bereits 1515 *Melodiae Prudentianae* komponiert und der neben Senfl bedeutendste Meister dieser Gruppe von Komponisten antiker Oden, Paul Hofhaimer, sich noch kurz vor seinem Tode mit dem Gedanken getragen hatte, seiner Sammlung Horazischer Oden (Ausgabe 1539) einige Hymnen des Prudentius beizufügen, ihn jedoch nur noch zum Teil verwirklichen konnte¹²⁾. — Reusch, der Kantor und

10) „In Poetarum veterum Ecclesiasticorum Christiana opera, et operum reliquias atque fragmenta, Georgii Fabricii Chemnicensis Commentarius“ Basel 1564 (Vorrede v. 20. VI. 1562) pag. 90.

11) Vgl. C. v. Winterfeld, *Gesch. d. evang. Kirchengesanges I* (1843) S. 169 ff.

12) Vgl. R. v. Liliencron, *V. f. Mw.* 3, S. 32.

spätere Rektor der Stadtschule zu Meißen, der 1547 vorübergehend auch an der Fürstenschule unter Fabricius als Kantor angestellt war, veröffentlichte 1554 seine *Melodiae odarum Georgii Fabricii*¹³⁾. Figulus hatte ebenfalls noch unter dem Rektorat des Fabricius die Kantorstelle an der Fürstenschule und schrieb unter dessen und seines Nachfolgers, des Rektors Georg Dresser, anfeuerndem Beifall *Melodiae in Prudentium et alios poetas pios*¹⁴⁾, die uns zum Teil — mit Hymnenbearbeitungen Agricolas gemischt — in der von seinem Schwiegersohn M. Friedrich Birk¹⁵⁾ besorgten Ausgabe *Hymni sacri et scholastici* von 1594 erhalten sind¹⁶⁾. Die Kompositionen der Thomaskantoren Hordisius und Seb. Forster sind die, deren Bekanntschaft Fabricius schon als Student in Leipzig gemacht hatte und für deren Veröffentlichung im Jahre 1533 sich Borner, der 1523—29 gleichzeitig Rektor der Thomasschule war, selbst eingesetzt haben mag. Sie erschienen unter dem Titel *Melodiae Prudentianae et in Virgilium magna ex parte nuper natae* bei N. Faber in Leipzig¹⁷⁾. Die Nachfrage nach dem Werk setzte so lebhaft ein, daß noch in demselben Jahr zwei weitere Ausgaben erfolgen konnten. Allein von der Sammlung des noch genannten Joannes Mopsus scheint kein Exemplar erhalten geblieben zu sein. Fabricius wird sie ebenfalls in Leipzig kennengelernt oder auch in diesem Fall die Anregung gegeben haben. Mopsus war nämlich um 1536/37 wohl Kantor an der Thomasschule¹⁸⁾, also gerade in den Jahren, als Fabricius ebendort als Lehrer angestellt war.

Eine musikalische Betrachtung der den antiken Versmaßen streng angepaßten und im einfachsten akkordischen vierstimmigen Satz gehaltenen Stücke erübrigt sich, da sie an anderer Stelle mehrfach vorgenommen wurde. Nachdem Rochus von Liliencron mit seiner Abhandlung über die „Horazischen Metren in deutschen Komposi-

13) Vgl. G. Hofmann, Leonhart Schröter (a. a. O.).

14) Titel nach J. A. Müller, Versuch einer vollständigen Gesch. d. Chursächs. Fürsten- und Landschule zu Meißen, Bd. II (1789) S. 251.

15) Aus Großenhain, Kantor in Grimma. Aus der Vorrede geht hervor, daß Figulus die Originalausgabe, die wahrscheinlich ebenfalls verschiedene Sätze von Agricola enthielt, selbst besorgt hat. Leider ist davon anscheinend kein Exemplar mehr bekannt.

16) Das mir vorliegende, bisher unbekanntes Exemplar aus der U. B. Halle (Ed. 1149) scheint das einzig erhaltene zu sein. Es wurde 1604 bei M. Lantzenberger in Leipzig gedruckt.

17) Vgl. O. Clemen, *Melodiae Prudentianae*, Leipzig 1533 = Z. f. Mw. X, S. 106 ff.

18) In diesen beiden Jahren bekam er vom Rat der Stadt Leipzig Geldgeschenke für die Anfertigung verschiedener Kompositionen. Vgl. R. Wustmann, a. a. O. S. 37.

tionen des 16. Jahrhunderts¹⁹⁾ die Anregung zur Beschäftigung mit diesem Zweig musikalischer Komposition gegeben hatte, machte Arthur Pr ü f e r in seinen „Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts“ (1890) erstmals auf die Hymnensammlung Agricolas von 1557 aufmerksam, indem er dem vollständigen partiturmäßigen Abdruck der *Melodiae scholasticae* eine ausführliche, heute allerdings keineswegs mehr maßgebliche Würdigung beifügte. Schließlich darf auf die zusammenfassenden Ausführungen Hans Joachim M o s e r s im Kapitel „Der musikalische Humanismus“²⁰⁾ und in dem Abschnitt „Die Odenkompositionen“²¹⁾ verwiesen werden.

In drei weiteren, von den genannten Forschern nicht besprochenen Quellen begegnet ein Teil dieser 52 Hymnenvertonungen zeitlich bereits vor den *Melodiae scholasticae*, deren Bestand überdies durch einige Nummern erweitert wird. Während sich die Sätze der ehemals im Besitz des Lüneburger St. Michaelisklosters befindlichen Handschrift KN 144²²⁾ (davon 5 sonst nicht belegt, 4 auch in den *Melodiae*, 1 in der Figulus-Sammlung) und der von Wolfgang Figulus veranstalteten Hymnensammlung (bei mindestens 9 Stücken ist durch Vergleich Agricolas Verfasserschaft nachzuweisen) in nichts von denen der *Melodiae* unterscheiden, weisen die von Georg Th y m u s im Jahre 1552 herausgegebenen, aber teilweise schon aus Agricolas ersten Kantorjahren stammenden *Hymni aliquot sacri* (s. oben S. 61) insofern eine Besonderheit auf, als sie den akkordisch-metrisch vorgetragenen Hymnus jeweils durch ein kurzes figuriertes Amen beschließen (S. Beilage III).

Im Mittelpunkt des kompositorischen Schaffens Agricolas stehen — wenigstens soweit die Denkmäler heute erkennen lassen — die mehrstimmigen Kompositionen lateinischer Psalmen und Spruchtexte des Alten Testaments sowie lateinischer Evangelientexte, wie sie vornehmlich in Handschriften der Schul-

19) V. f. Mw. 3 (1887) S. 26 ff.; vgl. auch V. f. Mw. 7 (1891) S. 129 f.; ferner desselben Aufsatz „Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert“ = V. f. Mw. 6 (1890) S. 309 ff.

20) Geschichte der deutschen Musik Bd. I (4. Aufl. 1926) S. 379 ff.

21) Paul Hofhaimer (1929) S. 162 ff.

22) Der Verbleib der Handschrift ist augenblicklich unbekannt. Eine Umfrage durch das Auskunftsbureau der deutschen Bibliotheken bei den in Betracht kommenden Bibliotheken in Kassel, Göttingen und Berlin verlief ergebnislos. Herrn Dr. Engelke bin ich für freundliche Ueberlassung der Sparten, Herrn Dr. H. Koch und Herrn Organisten G. Sasse (Lüneburg) für liebenswürdige Vermittlung und Nachforschungen zu Dank verpflichtet.

bibliotheken zu Zwickau, Leipzig (Thomaskirche), Grimma und Heilbronn erhalten geblieben sind.

Die im Jahre 1558 gebundenen fünf Stimmbücher der Hss. 49/50 der Bibliothek der Thomaskirche zu Leipzig²³⁾ überliefern eine vier- bis fünfstimmige Vertonung des in der Sonntagsvesper gesungenen 113. (114./115.) Psalmes „*In exitu Israel de Aegypto*“²⁴⁾. Im Gegensatz etwa zu Jean Mouton, der alle 27 Verse des Psalmes durchkomponiert²⁵⁾, bearbeitet Agricola, der liturgischen Praxis des figuralen und choralen Wechselgesanges folgend, nur jeweils einen Vers um den andern. Die Komposition geschieht im engen Anschluß an den liturgischen, für diesen Psalm gebräuchlichen *Tonus Peregrinus* oder „frembden Ton“, wie Agricola ihn an anderer Stelle nennt, der außerhalb der Reihe der acht Psalmtöne steht. Er erscheint als c. f. in allen 15 Teilen des Stückes und zwar metrisch im allgemeinen zu Breven und Semibreven umgeformt, melodisch durchschnittlich notengetreu beibehalten, jedoch regelmäßig mit der germanischen Ueberhöhung der romanischen Sekunde zur kleinen Terz in der Eingangsligatur versehen²⁶⁾, wie folgende Gegenüberstellung veranschaulichen möge: Romanische Fassung (Beispiel 10a) — Agricola (Beispiel 10b).

Teil I—IV sind vierstimmig; in allen Teilen liegt der c. f. meist rein und unverändert im Diskant. Die Nebenstimmen sind teils imitatorisch, teils frei gehalten; charakteristisch ist im II. Teil die Vorimitation des verlängerten c. f., wozu zwei andere, in sich gebundene Stimmen frei kontrapunktieren. Auf's deutlichste kommt der Text des IV. Teiles „*Montes exultastis sicut arietes, et colles sicut agnovium*“ musikalisch zum Ausdruck, indem der blockhaften, durch alle Stimmen im geraden Takt nachgeahmten Eingangsligatur auf „Berge“ das „Hüpfen der Lämmer“ im tanzmäßig homophonen Satz in der *Prolatio maior* gegenübergestellt wird, während die unverändert im Diskant liegende liturgische Melodie die gegensätzlichen

23) Beschreibung s. bei J. Wolf, a. a. O. Bd. I S. 452; vgl. auch Obrecht-Ausgabe Lieferung 28.

24) D fol. 219; A 231b; T 199; B 220. Photocopien aller Kompositionen Agricolas dieser Handschrift im Archiv des Musikwiss. Seminars d. Univ. Freiburg i. Br. Für freundliche Vermittlung bin ich Herrn Privatdozent Dr. H. Zennck, Göttingen, dankbar.

25) Petreius, *Tomus secundus Psalmorum* 1539, Nr. 11.

26) So auch bei L. Lossius, *Psalmodia* 1553 S. 349. Vgl. dazu P. Wagner, *Germanisches und Romanisches usw.* = Bericht über den I. Musikwiss. Kongreß d. DMG, Leipzig 1926, S. 21 ff.

Teile miteinander verkettet (S. Beilage IV). Der fünfstimmige Teil V durchbricht die bisherige Vierstimmigkeit. Der c. f. liegt wörtlich beibehalten und zum ersten Mal auch in der Originallage in der Oberstimme; im Kanon mit verlängerten, bzw. verkürzten Notenwerten folgt der zweite Diskant, während die Unterstimmen unter sich frei imitieren. Ebenso abwechslungsreich sind die einzelnen Teile der zweiten Psalmhälfte gestaltet. Der c. f. bleibt im Diskant und wird, um dieser Stimmlage zu entsprechen, in die Oberquart transponiert. Melodisch bleibt er bis auf die figurierte Finalis in der Regel unangetastet. Falls eine besondere durch Pausen abgetrennte Clausula angefügt wird, bleibt auch die chorale Finalis erhalten. Erst mit dem X. Teil beginnen melodische Auszierungen und Einschübe den c. f. in zunehmendem Maße unkenntlich zu machen.

Die Bearbeitung geschieht in ähnlicher Mannigfaltigkeit. Die Vierstimmigkeit mit Eingangs- und gelegentlicher Innenimitation überwiegt. Eine große Rolle spielt die Nachahmung der Unterstimmen untereinander, wobei Tonleiterbildungen den wichtigsten Motivstoff bieten. In fünfstimmigen Sätzen pflegt sich eine mittlere Stimme, häufig der Tenor, mit dem c. f. imitatorisch oder annähernd kanonisch zu verbinden; zu reinen Kanons kommt es nicht. Polyphone und homophone Schreibweise wechseln miteinander ab, gelegentlich innerhalb eines Stückes. Es sei beispielsweise der 15. Vers (Teil IX) herangezogen mit seiner durch die Dreigliederung des Textes

„Sie haben Hände und greifen nicht;
Füße haben sie und gehen nicht;
Und reden nicht durch ihren Hals“

bedingten dreiteiligen Satzanlage, nämlich einem polyphonen, durch ein Bicinium eingeleiteten ersten Abschnitt, einem akkordisch einherschreitenden Mittelstück und einem deklamatorisch rhythmisierten, figural ausschwingenden Schlußglied (S. Beilage V). Während die Unterstimmen sich in reichen Melismen ergehen, geschieht der Textvortrag in der Oberstimme durchweg psalmodisch, in den Unterstimmen dagegen nur, soweit sie sich am Vortrag der liturgischen Weise beteiligen, mit dieser in Parallelen geführt sind oder ihn abschnittsweise fugieren. In dem letzteren Fall wird der psalmodische Rezitationston gern zur Tonreperkussion verkürzt und erscheint mit nachfolgendem Melisma in der Art der Nachahmungstechnik *J o s - q u i n s*.

Der Psalm ist nicht vollständig überliefert. Für die letzten Verse fehlen einige Stimmen, deren Notierung vom Schreiber zum Teil

mitten im Satz abgebrochen wurde. Die kunstvolle und vielgestaltige Anlage dieser Komposition tritt dennoch ungestört in Erscheinung.

Die Zwickauer Ratsschulbibliothek bewahrt als Ms. I, 1 (Vollhardt 388) eine weitere Psalmvertonung Agricolas, die dessen Freund Joachim Greff auf fünf eigenhändig geschriebenen Einzelblättern als Brief mit dem zweiten Diskantblatt als Umschlag etwa 1534 nach Zwickau sandte²⁷⁾. Es handelt sich um den in der Vesper (*Feria Quarta*) gesungenen 130. (131.) Psalm „*Domine, non est exaltatum cor meum*“. Agricola hält sich wiederum an den liturgischen Psalmton (*Quartus Tonus*), der in allen fünf Versen mehr oder weniger notengetreu in den Diskant verlegt wird. Der Sekundschrift der *Finalis* pflegt zur Terz erhöht zu werden; von den absteigenden Ligaturen erscheinen nur die Kopftöne (Beispiel 11a und b). Vers I ist fünfstimmig. Der *Finalis* des c. f. wird nach einer Pause eine freie Diskantklausel angehängt. Der zweite Diskant ist in der ersten Zeile kanonartig geführt; in der zweiten begnügt er sich mit Vorimitation des c. f. wie die drei Unterstimmen, die nur an dieser Stelle vom Choralgut zehren und sonst paarweise abwechselnd aufeinander bezogen sind. Im II. Vers verteilt sich der c. f. auf den Kanon zwischen Tenor und Diskant. Da sich alle Stimmen am psalmodischen Textvortrag beteiligen, ist der Satz durchaus syllabisch gehalten. Der vierstimmige Vers III spaltet sich satzmäßig in die den Psalmton tragende Oberstimme und einen davon unabhängig fugierten dreistimmigen Unterbau. Der c. f. des nächsten Verses wandert vom Diskant in den Tenor und wird in der ersten Zeile vom Alt im Kanon beantwortet; Vagans und Baß sind wie in allen Versen am Vortrag des Psalmtones unbeteiligt. Die erste Zeile des letzten Verses wird dem Text entsprechend vierstimmig homophon mit chorischem Melisma auf „*Domino*“, die zweite Zeile imitatorisch mit Psalmtonandeutung im Alt gegeben. — Darauf folgt in ähnlicher Satzweise die kleine Doxologie: das *Gloria Patri* und das *Sicut erat*. Beide gliedern sich wie die Psalmverse musikalisch in zwei Zeilen mit — allerdings überbrückter — Innenkadenz in jeder Stimme. Im vierstimmigen *Gloria Patri* wandert der Psalmton vom Tenor in den Diskant; im wieder fünfstimmigen *Sicut erat* liegt er kanonartig im

27) Der Empfänger Wolfgang Schleifer, seit 1525 Kantor an St. Katharinen, seit 1529 an St. Marien (vgl. Herzog, Gesch. d. Zwickauer Gymnasiums (1869) S. 95), wurde bereits 1535 Diakon in Gluchau (vgl. Kreyssig, Album d. ev. luth. Geistlichkeit usw. (1885) S. 257). Da Greff 1533 nach Magdeburg berufen wurde, läßt sich der Brief etwa in das Jahr 1534 datieren.

Quintabstand in den beiden Oberstimmen. Das in der Handschrift folgende *Deo dicamus gratias* gehört nicht unmittelbar zur Psalmkomposition, vielmehr wird nach der Doxologie die Wiederholung des ersten Verses gefordert.

Eine dritte Psalmvertonung „*Deus, auribus nostris audivimus*“ (Psalm 43. I bzw. Ps. 44, 1—9) enthalten die *Melodiae scholasticae*. Zur Partitur Prüfers (S. 54—72) ist zu bemerken, daß anstelle des Violinschlüssels in *Pars I/III* der G-Schlüssel auf der dritten Linie gelesen werden muß²⁸⁾, ferner, daß *Pars IV* nicht „in Folge mangelhafter Ueberlieferung gänzlich entstellt“ ist, sondern bei richtiger Auflösung der geschwärtzten Ligatur keinen einzigen Notations- oder Druckfehler aufweist, der Tenor S. 71/72 also um einen halben Takt zu verschieben ist. — Von einer c. f.-Bearbeitung im Sinne der vorher genannten Kompositionen kann in diesem Falle keine Rede sein. Agricola verteilt die zehn Psalmverse auf vier musikalische *Partes*, innerhalb derer die einzelnen Verse mit jeweils neuerfundendem Motivstoff wie Motettenabschnitte durchimitiert werden. Nur der erste Vers der *prima pars* (Vers 1—3 verrät den liturgischen Psalmtön, der im Tenor des homophon beginnenden und erst später fugierten vierstimmigen Satzes liegt. Es ist der *Quintus Tonus*. Die stark fugierte und melismenreiche *pars altera* (Vers 4—5) wird durch ein kanonartiges *Bicinium* eingeleitet. Die beiden Verse sind im Innern des Satzes durch gleiches Motivgut eng miteinander verknüpft. Der die Verse 6—9 umfassende dritte Teil ist in Bezug auf seine Textbehandlung bemerkenswert. Wichtige Textstellen werden durch rhythmisches Zusammentreten aller Stimmen, betonte Wörter durch melismatische Silbendehnung hervorgehoben. Fugierte Stellen wechseln fortwährend mit homophon-syllabischen ab. Besonders reich ist dieser Satz an Tonwiederholungen, die zumal als Nachahmungsstoff Verwendung finden. Der Schluß auf „*confudisti*“ ist überaus weit ausgesponnen und wird von durchgehenden Skalenmotiven beherrscht. Den Abschluß des Psalmes bildet der wieder einfachere, im Dreiertakt gegebene vierte Teil (Vers 10) „*In Deo laudabimur tota die*“.

Unter den in der Leipziger Handschrift enthaltenen *Magnificat*-kompositionen wird nur eine mit Bestimmtheit Agricola zugewiesen: die fünfstimmige Vertonung des *Magnificat Tertii Toni*²⁹⁾. Die Komposition des in der Sonntagsvesper gesungenen *Canticum B. Mariae*

28) Vgl. auch die Besprechung in M. f. M. 23, S. 31.

29) D fol. 249 b; A 272b; V 98; T 231 b; B 256 b.

Virginis (Lucas 1, 46—55) beginnt in der üblichen Weise erst nach der choralen Intonation³⁰⁾ auf *Et exultavit spiritus meus* und berücksichtigt jeweils jeden zweiten Vers, umfaßt also mit dem *Sicut erat* sechs Teile. Die einzelnen Sätze sind über den liturgischen c. f., den *Tertius Tonus* gearbeitet. Das *Et exultavit* legt den Psalmton in den Tenor, läßt ihn aber erst nach 19 Takten einsetzen, nachdem das einleitende *Tricinium* unter Ueberbrückung der Zäsur durch die Vorimitation des Basses kadenziert hat. Das Textmotiv „*Salutari meo*“ bietet die Veranlassung, eine sechsstimmige Episode in der *Prolatio maior* mit zwei dreistimmigen, zunächst abwechselnden und dann zusammentretenden Chören einzufügen. In ähnlicher Weise spielt das *Quia fecit* zwei Chöre, einen drei- und einen zweistimmigen, gegeneinander aus, wobei der c. f. vorübergehend verloren geht. Außersordentlich abwechslungsreich ist der vierte Teil *Esurientes* gestaltet. Der fünfstimmigen Eingangsimitation des choralen *Juitium* folgt ein dreistimmiges Zwischenstück mit im Kanon geführten Ausenstimmen und sequenzierenden Mittelstimmen. Darauf setzt der Baß mit dem c. f. in der Verlängerung ein, um durch eine eingeschobene Proporz mit abwechselndem hohen und tiefen Chor auf dem mehrfach wiederholten Text „*implevit bonis*“ unterbrochen zu werden, die ihrerseits durch einen imitatorischen Satz im *Tempus imperfectum* abgelöst wird. Die Gegenüberstellung zweier Chöre spielt besonders im letzten Satz eine große Rolle, wo es nur in wenigen Takten zu realer Fünfstimmigkeit kommt. Als Abschluß des Magnificat wird das Amen in der Tripla wiederholt.

Neben diesen vierteiligen Psalmen- und Magnificatvertonungen steht eine nicht weniger bedeutende Gruppe von Antiphonen, Responsorien und Spruchmotetten, von Agricola *Cantiones*, *Cantilenae*, *Cantica* oder *Harmoniae* benannt. Neben den Evangelisten sind auch die alttestamentlichen Schriftsteller Josua, Jesaias und Jeremias häufig vertreten³¹⁾.

Die Antiphonen in der Leipziger Handschrift können durchweg als c. f.-Bearbeitungen liturgischer Chormelodien angesprochen werden. Zwei fünfstimmige Stücke, „*Accipite Spiritum Sanctum*“ und „*Ne reminiscaris Domine delicta mea*“, lassen den fast unangetasteten Choral in langen Notenwerten als verdoppelten c. f. im Kanon vortragen; lediglich am Schluß wird eine vom Choral durch Pausen

30) Im Anhang der „Deutschen Musica“ befinden sich solche von Agricola für alle acht Töne vierstimmig gesetzten Intonationen.

31) Vgl. dazu H. J. Moser, Evangeliumsvertonung (a. a. O.) S. 7b.

abgetrennte *Clausula* angefügt. Die übrigen drei Stimmen zeigen äußerst gegensätzliche Faktur, weshalb B. Engelke sie als Orgelbegleitung zum gesungenen Kanon auffaßt³²⁾.

Von diesen Sätzen unterscheidet sich die verstimmige *Evangelienmotette* „*Ecce concipies et paries filium*“³³⁾ (Lucas 1, 31/32) vor allem dadurch, daß der in den Oberstimmen liegende c. f.-Kanon wohl intervall-, aber nicht mensurgetreu durchgeführt wird. Der in der Unterquart einsetzende Alt folgt dem Diskant abwechselnd in Engführung und weitem Zeitabstand. Gelegentlich geht er auch der Führerstimme voraus und dehnt oder kürzt einige Notenwerte. Der Tenor ahmt jede einzelne Choralzeile in freierer Art nach, während der Baß sich erst nach der mittleren Zäsur auf „*Hic erit*“, dem Anfang der eigentlichen *secunda pars* (Luc. 1, 32), an der Imitation beteiligt.

Im engen Zusammenhang mit dieser Motette steht der in der Handschrift als übernächstes Stück folgende sechsstimmige Satz über die Antiphon „*Spiritus Sanctus in te descendet, Maria*“, dessen c. f. durch alle Stimmen wandert und Zeile für Zeile durchimitiert wird. Dieser Tonsatz bietet einen Beleg für die bei Agricola ungewöhnliche Technik der c. f.-Verquickung. In den Satz singt nämlich der *Secundus Vagans* als zweiten c. f. die zuvor vierstimmig bearbeitete Melodie des „*Ecce concipies*“, deren Zeilen durch Pausen bis zu 70 Semibreven voneinander getrennt werden.

Eine besonders klare Gliederung zeigt die vierstimmige Motette „*Sic benedicetis filiis Israel*“. Deutlich setzen sich die sechs Zeilen voneinander ab und werden je drei zu drei durch ein der ersten und vierten Zeile vorangestelltes, im Kanon geführtes Doppelbiccium zusammengefaßt. Die scharfe Gliederung kommt dadurch zustande, daß entweder alle Stimmen gleichzeitig kadenzieren und mit der nächsten Zeile sogleich gemeinsam einsetzen, wobei höchstens der liegende Baß den Einschnitt überbrückt (Zeile 1—3), oder aber, daß die Stimmen nacheinander auslaufen und erst nach längerer Zäsur mit der nächsten Zeile beginnen (Zeile 4—5). Daß sie alle zugleich in die Schlußlonga einmünden, stellt für die Leipziger Motetten geradezu einen Ausnahmefall dar.

Die fünfstimmige *Evangelienmotette* „*Nuptiae factae sunt*“ (Joh. 2, 1) begegnet bei Agricola lange vor *Lasso's* sechsstimmiger Ver-

32) Veröffentlicht bei B. Engelke, MGBll. 48 (1913) Anh. S. 8.

33) Nicht identisch mit der anonymen Komposition desselben Textes bei G. Rha u, *Symphoniae iucundae* 1538 Nr. 17.

tonung³⁴). Sie hatte ihren liturgischen Platz am 2. Sonntag nach Epiphania, wurde aber auch sonst als Hochzeitsmotette gebraucht, wie der zweite und dritte Teil „*Dulcis coniugii bonum sit omen*“ und „*Nascitur similis puer parenti*“ erkennen lassen. Agricola benutzt als c. f. die Antiphon, wie sie bei L o s s i u s vorliegt, und läßt sie figural ausgeziert von den beiden Diskantstimmen im Kanon vortragen. Im übrigen gehört die Komposition dem Typus der Antiphonen „*Accipite*“ und „*Ne reminiscaris*“ an.

Eine weitere Evangelienmotette Agricolas, das Responsorium für die Weihnachtsvesper „*Verbum caro factum est*“ (Joh. 1, 14), findet sich in der wohl nicht um 1534 sondern erst in den vierziger Jahren von dem Zwickauer Musicus Jodocus S c h a l r e u t e r³⁵) angefertigten Sammelhandschrift³⁶), die im ganzen acht Vertonungen dieses Textes von Josquin, Finck, Stoltzer, Senfl, Martin Agricola, Brätel, Hauck und Gregor Arnoldt aufweist. Agricola komponiert den Evangelienvers in drei vierstimmigen Abschnitten: „*Verbum caro factum est*“, „*Cuius gloriam vidimus*“ und „*Plenum gratia*“, denen er in der üblichen Weise den Vers „*In principio erat verbum*“ (Joh. 1, 1) beifügt. In allen vier Teilen liegt der c. f. in langen Notwerten und mit angehängter *Clausula* im Diskant; die Gegenstimmen ahmen untereinander nach unter Beibehaltung des choralen Anfangsintervalls.

Außer diesen Evangelienmotetten sind verschiedene Vertonungen von Spruchtexten des Alten Testaments erhalten, beispielsweise eine vierstimmige Komposition der Hiobsklage „*Job tonso capite*“³⁷) (Hiob 1, 20—21). Agricola gliedert den Satz in Erzählung und direkte Rede. Für erstere (Vers 20) verwendet er als musikalisches Mittel das *Bicinium*; jede Zeile wird von einem hohen Stimmenpaar vortragen und darauf als Kanon in der unteren Oktave vom Tenor und Baß wiederholt. Erst bei den Worten Hiobs (Vers 21) treten alle vier Stimmen zusammen und fugieren jede einzelne Zeile der Rede.

Drei weitere Spruchmotetten enthalten die *Melodiae*, zunächst eine Vertonung der Verse 23 und 24 aus dem 65. Kapitel des Pro-

34) Vgl. dazu H. J. M o s e r, a. a. O. S. 41a und 23a.

35) Er wurde sechzigjährig am 31. Januar 1547 als Anhänger des Kurfürsten Johann Friedrich aus Zwickau vertrieben und fiel am 22. Sept. 1550 in einem Treffen auf Seiten der Magdeburger. Sein Sohn ist der oben (S. 61) genannte Paul S. Vgl. über beide O. C l e m e n in der Z. f. Mw. XV, S. 320 ff.

36) Ratsschulbibl. Zwickau Ms. LXXIII, 12 (Vollh. 4, 85).

37) Vgl. dazu H. J. M o s e r, a. a. O. S. 17a.

pheten Jesaias: „*Electi mei non laborabunt frustra*“ und „*Eritque antequam clament ego exaudiam*“, die beide durch je ein *praeludium*, „*Petite et accipietis*“ (Joh. 16, 24) und „*Non te desero neque derelinquo*“ (Josua 1, 5), eingeleitet werden; sodann eine sechsteilige Motette über Texte aus Jeremias und Matthäus wider die falschen Propheten „*Nolite audire verba Prophetarum*“, schließlich eine Komposition in vier Teilen über „*Ad punctum in modico derelinqui te*“ (Jes. 54, 7—10). Fast alle diese c. f.-losen Stücke (vgl. Prüfer Parr. S. 1—9; 29—41; 72—88) bevorzugen in hervorragender Weise die Kanonform, die in den verschiedensten Zeit- und Intervallabständen, auch in der Augmentation, zur Anwendung gelangt. Die übrigen Stimmen werden durchaus zur Nachahmung herangezogen und bilden mit dem Kanongerüst ein einheitliches Satzgefüge. Selten begegnet die bei den Leipziger Motetten beschriebene Art, daß der Satz in einen vokalen c. f.-Kanon und freie, rhythmisch abstechende Instrumentalstimmen aufgespalten wird. Der Kanon liegt hier in der Regel in den Unterstimmen und wird nicht mehr notiert, sondern durch Einsatz- und Intervallbezeichnungen kenntlich gemacht. Besonders kunstvoll gestaltet ist die Motette „Gehorcht nicht den Worten der Propheten“ mit ihrem eindringlichen „*Cavete*“-Eingang (Pars III; Beispiel 12). Dieses Motiv wird von dem Unterstimmenkanon noch in der *Quinta pars* (S. 38) wiederholt und in die vierstimmige Motette „*Si quis vobis dixerit: Ecce hic Christus, aut illic, nolite credere!*“ zuerst in Mensurverdoppelung, dann in Verdreifachung und schließlich in Vervierfachung hineingesungen.

Neben diesen der polyphonen Schreibweise der Josquinschule verhafteten lateinischen Psalm- und Antiphonenkompositionen sowie Spruchmotetten treten die wenigen Bearbeitungen *lutherischer Kirchenlieder* völlig in den Hintergrund. Es muß verwundern, daß der protestantische Kantor nicht mehr Werke dieser Art hinterlassen hat. Wenn zwar anzunehmen ist, ein großer Teil der Kompositionen sei bei der Zerstörung Magdeburgs untergegangen, so bleibt doch als Tatsache bestehen, daß lateinische Kompositionen fast ausschließlich in Handschriften vorliegen, während die wenigen deutschen Kirchenlieder ihre Ueberlieferung nur dem Druck verdanken, also wohl kaum in den Schulbibliotheken vorhanden gewesen sein werden. Die Begründung dafür, daß es dem Kantor vorzugsweise um die Beschaffung lateinischen Musiziergutes für den *chorus musicus* zu tun war, darf wohl in erster Linie damit in

Zusammenhang gebracht werden, daß Bearbeitungen deutscher Gemeindelieder in ausreichender Zahl zur Verfügung standen — das von Agricola namentlich genannte Wittenberger Gesangbüchlein wurde zweifellos auch in Magdeburg benutzt. Ferner dürfte auch hierin eine Auswirkung der Forderung der Reformatoren, der Chor solle lateinisch singen, sowie überhaupt der gegen Mitte des Jahrhunderts immer deutlicher in Erscheinung tretenden Tendenz zur lateinischen Musik zu erkennen sein. Georg Rhaus große Veröffentlichungsreihe lateinischer Kompositionen seit 1538, innerhalb derer die „Newen Deutschen Geistlichen Gesenge“ eine Ausnahme bilden, und die Zunahme lateinischer Motetten von 5 auf 47 von der ersten bis zur fünften Auflage (1551) des Wittenberger Gesangbüchleins bieten dafür parallele Zeugnisse³⁸⁾.

Außer den besprochenen Instrumentalkanon sind nur noch drei Bearbeitungen lutherischer Kirchenlieder zu nennen, die Rhau in die 123 geistlichen Gesänge von 1544 aufnahm³⁹⁾. Alle drei Sätze sind c. f.-Kompositionen nach Art der Liedbearbeitungen Johannes Walters. Die Luthersche Uebersetzung des Lobgesanges Simeonis „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (Neuausg. S. 12)⁴⁰⁾ legt den c. f., der in der nahezu im Kanon geführten Oberstimme eine Verdoppelung erfährt, in den Tenor; Alt und Baß zeigen zu Anfang Vorimitation, sind aber im übrigen selbständig geführt. Der Satz ordnet sich durchaus dem von Fr. Blume beschriebenen ersten Typus der Walterschen Liedbearbeitung ein⁴¹⁾. Dem dort aufgeführten zweiten Typus entsprechen die homophone, durch Einschnitte scharf gegliederte Komposition der Lutherschen Psalmbearbeitung „Ein feste Burg ist unser Gott“ (Neuausg. S. 94)⁴²⁾ und das schlichte, schon von C. v. Winterfeld⁴³⁾ hochgerühmte Psalmlied Luthers „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (Neuausg. S. 91)⁴⁴⁾ mit der phrygischen Melodie in der Oberstimme und (kanonartig) im Tenor.

An Vertonungen lateinisch-deutscher Mischtexte seien schließlich

38) Vgl. Fr. Blume, a. a. O. S. 40.

39) Neuausgabe durch Joh. Wolf als Bd. 34 der DDT (1908).

40) Abgedruckt bei Joh. Plath und O. Richter, Wechselgesänge f. d. Weihnachtszeit (Bertelsmann, Gütersloh).

41) A. a. O. S. 40 ff.

42) Abgedruckt bei Fr. Zelle, „Ein feste Burg“ usw. (1895) II S. 3; A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst (1832) I Nr. 3; Joh. Wolf, Musikbeilage zu „Mittlg. d. ev. Chorges.-Verb. f. d. Prov. Brandenburg (1905) Nr. 51; A. Schering, Einst. Chors- und Sololieder I (1912) Nr. 10.

43) A. a. O. I, S. 191.

44) Abgedruckt bei C. v. Winterfeld, a. a. O. I, Beilage 14.

genannt der gegen das Augsburger Interim von 1548 gerichtete Spottgesang (s. oben S. 82):

„*Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum.*
Selig ist der Mann, der Gott vertrauen kann
und willigt nicht ins Interim,
dann es hat ein Schalk hinter ihm“

und der quellenmäßig weitverbreitete Weihnachtsgesang:

„Her, her, ich verkünd' euch neue Mär:
Verbum patris refulsit in Bethlehem Judae“,

eine an die ältesten Bestandteile des mittelalterlichen Weihnachtsspiels und des Hirtenspiels⁴⁵⁾ anknüpfende, volksmäßig dramatisierte Weihnachtbotschaft an die Hirten auf dem Felde⁴⁶⁾. Beide Stücke sind vierstimmige freie Kompositionen, die auf ein c. f.-Gerüst verzichten und unter Verwendung der Sequenz zur Melodiebildung den Satz in gegensätzliche deklamatorisch-homorhythmische und polyphone Abschnitte aufteilen.

Wie aus der skizzenhaften Betrachtung der musikalischen Werke hervorgegangen sein dürfte, steht das kompositorische Schaffen im Gesamtwerk Agricolas durchaus an untergeordneter Stelle. Der Magdeburger ist in erster Linie Lehrer und Organisator. Einen großen Teil seiner Kompositionen bilden daher Beispiele für seine Lehrbücher, unter denen bezeichnenderweise eine Anleitung zur Komposition fehlt, und Übungsstücke für den theoretischen Unterricht, die Agricola als erster unter den frühprotestantischen Musikern in größerer Anzahl veröffentlichte. Da diese Stücke ohne Ausnahme eine pädagogische Absicht in den Vordergrund rücken, kam es bei ihrer Besprechung darauf an, gerade den Methodiker Agricola auch von dieser Seite her zu kennzeichnen. Wenn trotzdem bei den Übungsspielen schon gelegentlich auf die stilistische Grundhaltung und auf Einzelzüge der Kompositionsweise Agricolas eingegangen wurde, so dürfte bereits dort ersichtlich geworden sein, was die Betrachtung der liturgischen Kompositionen in noch größerem Maße bestätigte: daß Agricola in seinem musikalischen Schaffen, mit dem

45) Vgl. E. Beichert, Das mittelalterliche Weihnachtsspiel = *Musica Sacra* 1931, S. 432.

46) Neuausgabe durch H. Funk als 1. Heft der „Ausgewählten deutschen Chormusik der Reformationszeit“, hrsg. v. W. Gurlitt im Bärenreiter-Verlag, Kassel 1931.

er sich durchaus in der Reihe der „sekundären Meister“ zu behaupten vermag, fest in dem von den älteren deutschen und niederländischen Meistern bereiteten Boden verwurzelt ist. Abgesehen von der Betätigung des Lateinschulkantors auf dem rein humanistischen Gebiet der Odenvertonung, sind es die Stilmittel vor allem des Josquinkreises, die er — wie viele seiner deutschen Generationsgenossen — aufgreift, um sie in selbständiger, seiner bürgerlichen Gesinnung und Musikauffassung entsprechender Umformung entweder als Lehrer seinen pädagogischen Zwecken dienstbar zu machen oder als protestantischer, von der reformatorischen Frömmigkeit ergriffener Musiker in bescheidenem Maße als Bekenntnis einzusetzen und in den Dienst der Verkündigung im Sinne der neuen Lehre zu stellen. *Weltliche* Kompositionen finden sich daher unter seinen Werken *nicht*. Noch einmal aber muß betont werden, daß in dem gesamten Wirken und Schaffen dieses Meisters der Komposition nur eine nebensächliche Bedeutung zukommt. Vielmehr hat Agricola seine Lebensaufgabe erfüllt als erster evangelischer Kantor und Musiklehrer, als Bahnbrecher der evangelischen Kirchenmusik in Magdeburg und als Vorkämpfer und Führer der protestantischen Schulmusik.

Verzeichnis der Gesänge und Motetten Agricolas.

- Accipite Spiritum Sanctum 5 voc.
 Ach Gott vom Himmel sieh darein
 Beatus vir / Selig ist der Mann
 (Spottlied auf das Interim) 4 voc.
- Ad punctum in modico derelinqui te
 ((Jes. 54) 4 partes 4—5 voc.
 Da pacem Domine 4 voc.
 Deus auribus nostris audivimus ((Ps. 43)
 4 partes 4 voc.
 Domine Deus qui conteris bella (Respon-
 sorium auf die Belagerung 1550) 3 p.
 4—5 voc.
 Domine non est exaltatum cor meum
 (Ps. 130) 7 p. 4—5 voc.
 Ecce concipies et paries filium (Luc. 1)
 4 voc.
 Ecce Maria genuit 4 voc.
- Ein feste Burg ist unser Gott
 Electi mei non laborabunt (Jes. 65) 4 p.
 4—5 voc.
 Festina lente 4 voc.
 Her / her, ich verkünd' euch neue Mär /
 Verbum patris refulsit 4 voc.
- In exitu Israel de Aegypto (Ps. 113)
 15 p. 4—5 voc.
 Job tonso capite (Hiob 1) 4 voc.
 Magnificat Tertii Toni 6 p. 5—6 voc.
 Mit Fried und Freud ich fahr dahin
 Ne reminiscaris Domine delicta mea
 5 voc.
 Nolite audire verba Prophetarum
 (Jerem. 23) 6 p. 3—6 voc.
 Nuptiae factae sunt (Joh. 2) 3 p. 5 voc.
 Sic benedicetis filiis Israel 4 voc.
 Spiritus Sanctus in te descendet, Maria
 6 voc.
 Verbum caro factum est (Joh. 1)
 4 p. 4 voc.
 Drei untextierte Tricinien
- Leipzig, Bibl. d. Thomaskirche
 Ms. 49/50 Nr. XXIV
 Rhau 1544 Nr. 59
 Heilbronn, Gymnasialbibl.
 hdschr. Anhang zu XI—XV,
 Regensburg, Proskebibl. Mus.
 ms. AR 940/42, sowie auf zwei
 Holzschnitten (Nürnberg. u. Bln.)
 Melodiae 1557 Nr. 5
- Stephani 1567 Nr. 7
 Melodiae 1557 Nr. 4
 Melodiae 1557 Nr. 3
- Zwickau, Ratsschulbibl.
 Ms. I, 1 (Kat. 388)
 Leipzig Nr. XXXIII
- Grimma (Dresden)
 Ms. LI Q 272—274 Nr. 6
 Rhau 1544 Nr. 62
 Melodiae 1557 Nr. 1
- Stephani 1567 Nr. 2
 Grimma Nr. 25
 Breslau Mss. 6, 8, 92
 Figulus 1575 Nr. 10
 Leipzig Nr. XLVII
- Leipzig Nr. XXVII
 Leipzig (o. Nr.)
 Rhau 1544 Nr. 13
 Leipzig Nr. XLVIII
- Melodiae 1557 Nr. 2
- Leipzig Nr. XXXVI
 Leipzig Nr. XXI
 Leipzig Nr. XXXV
- Zwickau Ms. LXXIII, 12
 (Kat. 4, 85)
 Zwickau Ms. LXXVIII, 3
 (Kat. 12)

Abkürzungen

A. f. Mw.	=	Archiv für Musikwissenschaft
Km. Jb.	=	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
M. f. M.	=	Monatshefte für Musikgeschichte
MGBII.	=	Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg
SIMG	=	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
V. f. Mw.	=	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
Z. f. Mw.	=	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	=	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

Die Drucklegung der vorliegenden Arbeit wurde durch gütige Unterstützung von Seiten des Magistrats der Stadt Magdeburg, der Industrie- und Handelskammer zu Magdeburg und der Kreissynode des Kirchenkreises Magdeburg ermöglicht, wofür auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Notenbeispiele

Nr. 1a

- 1) \circ ein ganz tact; C 3 1 tact C 1 tact; C 1 tact
 2) ϕ ein halb tact; \circ 2 $\frac{1}{2}$ tact ϕ $\frac{1}{2}$ tact; C_2 $\frac{1}{2}$ tact

1nieder 2auf 1nieder 2auf 1nieder 2auf 1nieder 2auf

Nr. 1b

ein propor:tact; ein propor:tact; ein propor:tact

1nieder 2auf 1nieder 2auf 1nieder 2auf

Nr. 2

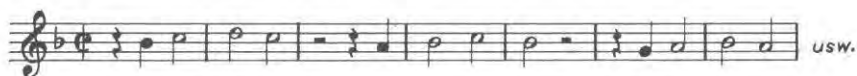
Ach gott von

hy - mel sich dar - ein usw.

Nr. 3a

Nr. 3b

Nr. 4



Nr. 5

Musical notation for Nr. 5, consisting of four staves in 3/4 time with a key signature of one flat. The notation includes quarter notes and eighth notes. The text "usw." is written to the right of each staff.

Nr. 6

First system of musical notation for Nr. 6, consisting of four staves in 2/4 time with a key signature of one flat. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Second system of musical notation for Nr. 6, consisting of four staves in 2/4 time with a key signature of one flat. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The text "usw." is written to the right of each staff.

Nr. 7

Musical notation for Nr. 7, consisting of two staves in 3/8 time with a key signature of one flat. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The text "usw." is written at the end of the second staff.

Nr. 8

Musical score for Nr. 8, featuring four staves with vocal and instrumental parts.

Nr. 9

Musical score for Nr. 9, featuring four staves with vocal and instrumental parts.

Nr. 10a

Musical score for Nr. 10a, a single staff with lyrics "In ex - i - tu Is - ra - el de" and "usw."

Nr. 10 b

Musical score for Nr. 10 b, a single staff with lyrics "In ex - i - tu Is - ra - - el de" and "usw."

Nr. 11 a

Musical score for Nr. 11 a, a single staff.

Nr. 11 b

Musical score for Nr. 11 b, a single staff.

Nr. 12

Musical score for Nr. 12, featuring four staves with lyrics "Ca - ve - te, ca - ve - te, ca - ve - - - te" and "usw."

Notenbeilagen

I Musica figuralis, Exempel 15 [Krebskanon in den Mittelstimmen]

Ver - bum Do - mi - ni ma -

net in e - ter -

ter - num. Ver -

bum Do - mi -

ni ma - - - net in e - - - ter - num.
 ni ma - - - net in e - - - ter - num.
 ni ma - - - net in e - - - ter - num.
 ni ma - - - net in e - - - ter - num.

II Rudimenta musices, Exempel 8 [Doppelkanon im I. Ton (authentisch und plagal)]

Fuga epidiapasonica post 2 tempora
 Fuga in Epidiapason duorum temporum

III Hymni aliquot sacri, Nr. 7 [Metrischer Hymnus mit figuralem Amen]

O Lux be-a - ta Tri - ni - tas, et prin - ci - pa - lls u - ni - tas,

Jam sol re - ce - dit ig - ne - us in - fun - de lu - men cor - di - bus.

A - - - - - A - - - - -

men. - - - - - men. - - - - - men. - - - - -

men, A - - - - - men.

men. - - - - - men.

men, A - - - - - men.

IV In exitu Israel de Aegypto (Ps. 113), Vers IV

Mon - tes ex - ul - ta - stis

Mon - - tes ex - ul - ta - stis

Mon - - tes ex - ul - ta - stis

Mon - - - tes ex - ul - ta - stis

si - cut a - ri - e - - tes, et col - les si - cut

si - cut a - ri - e - - tes, et col - les si - cut

si - cut a - ri - e - - tes, et col - les si - cut

si - cut a - ri - e - - tes, et col - les si - cut.

ag - ni o - - - vi - um.

ag - ni o - - - vi - um.

ag - ni o - - - vi - um.

ag - ni o - - - vi - um.

V In exitu Israel de Aegypto (Ps.113), Vers IX

Ma - nus ha - bent
Ma - nus ha - bent, ha -

nus ha - bent et non pal - pa - bunt;
et non pal - pa - bunt, et non pal - pa - bunt;
bent et non pal - pa - bunt;
bent et non, et non palpa - bunt, et non palpa - bunt;

pe - des ha - bent et non am - bu - la - bunt; non cla - ma - bunt
pe - des ha - bent et non am - bu - la - bunt; non cla - ma - bunt
pe - des ha - bent et non am - bu - la - bunt; non cla - ma - bunt
pe - des ha - bent et non am - bu - la - bunt; non cla - ma - bunt

in - gut - tu - re su - o.
in - gut - tu - re su - o.
in - gut - tu - re su - o.
in - gut - tu - re su - o.

Martin Agricola

Instrumentische Gesänge

Neu herausgegeben von Heinz Funck

54 meist dreistimmige Instrumentalsätze mit Oberstimmenkanon und freikontrapunktierender Unterstimme für Blockflöten, Gamben oder andere Instrumente

Vollständige Ausgabe RM. 5.—, oder 25 Notenlieferungen je RM. —.20 und Textteil mit Umschlag RM. 1.—

Aus einem ausführlichen Gutachten von Prof. Dr. Fr. Blume, Berlin

Agricola zeigt sich hier als ein wirklicher Pädagoge von Format. Das ganze Werk ist sehr konsequent aufgebaut, nach Schwierigkeitsgraden geordnet, beginnend mit einfachsten Intervall- und Skalenverhältnissen und einfachsten Rhythmen, allmählich fortschreitend zu schwierigeren Formen und gesteigert bis zu freien Kompositionen.

Nie ist er in seinem Stile ledern und phantasielos, immer fällt ihm etwas Hübsches ein. Je mehr das Werk fortschreitet und in seiner Progressivität technische und kompositionelle Freiheiten gestattet, um so besser werden die Stücke, sodaß hier tatsächlich das Beste zuletzt kommt.

Die vielen eingestreuten Choralbearbeitungen sind, ohne den durch die pädagogische Absicht gesteckten Rahmen zu sprengen, jeweils durchaus dem betreffenden Schwierigkeitsgrad eingeordnet und dürfen alle als kleine Meistersätze angesprochen werden. Stücke wie Nr. 39 und 44 stellen Kompositionen von selbständigem Kunstwert dar.

Die besondere Eignung des Werkes für heutige Unterrichts- und Studienzwecke erblicke ich, von dem rein Instrumententechnischen abgesehen — darin, daß, wie das Werk hübsch beweist, gewisse technische Probleme damals die gleichen gewesen sind wie heute: Die Beherrschung verschiedener Höhenlagen, verschiedener Tonalitätsverhältnisse und der verschiedensten rhythmischen Bewegungsformen. In der letzten Beziehung ist die Sammlung erstaunlich reich. Von den fast marschartigen schlichten rhythmischen Verhältnissen der ersten Nummern schreitet Agricolas Werk über die schwierigeren, aber zwischen allen Stimmen gleichartigen der mittleren Stücke bis zu den z. T. höchst verwickelten, in den Stimmen ganz selbständigen polyrhythmischen Bewegungsformen der letzten etwa 10 Nummern fort. Stücke wie Nr. 43 und 53 stellen auch an den sicheren Ensemblespieler tüchtige Anforderungen und erreichen die Flüssigkeit Josquinscher Rhythmik.

Prof. Dr. Hans Hoffmann, Halle (Saale)

Die Veröffentlichung der »Instrumentischen Gesänge« des Martin Agricola begrüße ich sehr. Ohne falschem Historismus zu huldigen, muß immer wieder betont werden, wie sehr gerade in der Musikerziehung und für das Musizieren im Laienkreis solche gekonnte und gründlich erprobte Musik gebraucht wird: tadellose Stimmführung, leichte Faßlichkeit, einfache Struktur und Freizügigkeit für die Darstellung mit den verschiedensten Instrumenten werden diesen Spielstücken des alten Schulmannes die Liebe der lehrbegierigen Musikanten schenken. Im Plan der Pädagog. Akademie wird diese ernste und gekonnte Spielmusik, die besonders auch den Blockflötenspielern gute Aufgaben gibt, unentbehrlich sein.

Ferner erschien:

Martin Agricola / Weihnachtsgesang

für 4 gemischte Stimmen. Herausgegeben von H. Funck
(Bärenreiterverlag, Kassel) RM. —.50; ab 10 Stück je RM. —.30

Verlangen Sie ausführliche Verlagsverzeichnisse.

GEORG KALLMEYER VERLAG :: WOLFENBUTTEL-BERLIN

