

Die deutsche Orgeltabulatur New York Public Library Mus. Res. MN T 131 und das Breslauer Musikleben des 17. Jahrhunderts

Barbara Wiermann

Im Jahr 1962 machte Friedrich Blume erstmalig auf eine bis dahin unbeachtete deutsche Orgeltabulatur der New York Public Library aufmerksam. Er beschrieb die Quelle und ordnete sie in ihre Zeit ein¹. In einem weiteren Artikel thematisierte er die in dem Manuskript überlieferten Werke von Michael Praetorius². Kein Musikwissenschaftler hat sich seither eingehend mit der Tabulatur beschäftigt, obwohl zahlreiche Fragen bis heute offen sind.

Im Folgenden möchte ich die Orgeltabulatur zunächst knapp vorstellen, dann die Provenienz und die musikalischen Aktivitäten ihres Besitzes skizzieren und die Handschrift abschließend in den Kontext des Breslauer Musiklebens einordnen.

Aufbau und Inhalt der Tabulatur

Die 44 Blätter umfassende Handschrift Mus. Res. MN T 131 wurde, wie Blume nur vermuten konnte, ursprünglich als Rechnungsbuch angelegt. Auf den Seiten fol. 1^v und 2^r, die in der von Blume eingesehenen Mikrofilmkopie des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs fehlen, finden sich einzelne Rechnungseinträge, denen erst ab fol. 2^v Intavolierungen folgen. Mus. Res. MN T 131 umfasst 242 Werke: 171 Instrumentalstücke, 63 weltliche und acht geistliche Vokalwerke. Das Manuskript kann in drei Abschnitte unterteilt werden.

Der erste Abschnitt (Nr. 1–153) ist eine saubere Abschrift mit nur wenigen Korrekturen. Alle Stücke bis Nummer 128 sind laufend durchgezählt. Es handelt sich überwiegend um Tanzsätze – unter anderem 79 Couranten, 15 Ballette, elf Paduanen –, von denen nur wenige Komponistennamen aufweisen (vgl. Anhang 1). Zahlreiche Couranten tragen die Initialen »SL«. Zwischen den Tanzsätzen befinden sich einige anonym überlieferte weltliche Lieder und eine anonyme Psalmvertonung »Ihr Gewaltigen von Macht«. Alle Stücke, bis auf das Eingangswerk, sind in der Intavolierung auf zwei Stimmen reduziert.

Der zweite Abschnitt (Nr. 154–225)³ setzt sich schon durch eine andere Aufteilung der Seite vom ersten ab⁴. Während dort jede Seite separat beschrieben ist, laufen die Systeme nun über die Doppelseiten. Zudem sind die Intavolierungen wesentlich ausführlicher. Der musikalische Text ist nicht länger auf zwei Stimmen reduziert, sondern umfasst alle Stimmen. Der Schreiber übernahm zudem präzise die Angaben zur Besetzung. Der Wechsel im Stil der Intavolierung korrespondiert mit Veränderungen im Repertoire:

1 Friedrich Blume, *Die Handschrift T 131 der New York Public Library*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, Regensburg 1962, S. 51–66.

2 Friedrich Blume, *Eine Tabulaturquelle für Michael Praetorius*, in: *Mf* 15 (1962), S. 45–48.

3 Ab Nr. 129 liegt keine durchgehende Nummerierung der Werke mehr vor. Die Zählung wurde von mir zur besseren Orientierung vorgenommen.

4 Vgl. hierzu Blumes Diskussion (wie Anm. 1, S. 52) der Entwicklung der deutschen Orgeltabulatur.

Im zweiten Abschnitt liegen wesentlich längere und komplexere Kompositionen vor. Anstelle von Tanzsätzen finden wir Sinfonien, Canzonen, zahlreiche weltliche Lieder und einige geistliche Stücke.

Während die Werke des ersten Abschnitts schwer zu identifizieren sind, ist die Sachlage im zweiten Abschnitt deutlich einfacher. Der Schreiber gab für zahlreiche Werke die Komponistennamen an und arbeitete, wie in Anhang 2 zu sehen, relativ systematisch nach ihm vorliegenden Drucken. Blume identifizierte die meisten der Sinfonien als Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele zu Werken aus Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (Wolfenbüttel 1619). Die Nummern 159–179 entstammen Johann Nauwachs *Erstem Theil Teutscher Villanellen* (Dresden 1627). Fünf Stücke wurden aus Johann Hermann Scheins *Diletti pastorali* (Leipzig 1624) entnommen. Offensichtlich kopierte der Schreiber in diesem Abschnitt der Tabulatur systematisch aus Drucken, zu denen er Zugang hatte. Die enge Verbindung zwischen Druck und Handschrift zeigt sich daran, dass die Werke von Nauwach und Schein mit der Originalnummerierung versehen sind. Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Abschnitt die Nummern 210 bis 219 (Anhang 3). Aufgrund einer separaten Zählung scheinen auch sie aus einem Druck zu stammen, der allerdings bislang nicht ermittelt werden konnte. Bereits Blume wies darauf hin, dass es sich hierbei möglicherweise um Martin Manigelius' Sammlung *Missus musicus decadis primae schöner neuer und lustiger Hirtenlieder* à 3 handelt, die 1626 in Gross' Messkatalog für die Leipziger Frühjahrsmesse angekündigt war, von der jedoch kein Exemplar mehr nachweisbar ist⁵.

Zwischen den Werken von Praetorius, Nauwach, Schein und vermutlich Manigelius befinden sich immer wieder einige nicht zu identifizierende Kompositionen. Zwei von ihnen sind datiert: Nr. 221 auf den 2. Januar 1635 und Nr. 224 auf den 21. Juni 1636. Der zweite Abschnitt schließt mit einer Seite »Textus variij« (fol. 37^v). Es handelt sich um lateinische Psalmverse, deren Funktion an dieser Stelle ungeklärt ist. Die folgenden vier Seiten sind leer.

Wie in Anhang 4 zu sehen, umfasst der dritte Abschnitt der Tabulatur (Nr. 226–242) Instrumentalsätze, die aus geistlichen Vokalwerken von Praetorius, Staden und Schein stammen. Hinzu kommen einige bruchstückhafte Kompositionen. Die Intavolierungen sind zum Teil wie im ersten Abschnitt mit einer Reduzierung des musikalischen Satzes auf zwei Stimmen verbunden, geben aber zum Teil die Werkabschnitte auch in vollständiger Stimmenzahl wieder. Zudem finden sich Tabulturen, die explizit als »Mittelstimmen« gekennzeichnet sind (zum Beispiel Nr. 239). Angaben zur Besetzung der Werke fehlen.

Die starken Reduzierungen im ersten und dritten Abschnitt deuten darauf hin, dass der Schreiber anderes Stimmenmaterial ergänzt und die Handschrift selbst nur für Begleitzwecke angelegt hat. Von wenigen Ausnahme abgesehen, auf die ich später zu sprechen kommen werde, ist der Verbleib der weiteren Stimmen unbekannt. Trotz der klar zu trennenden Abschnitte der Tabulatur kann es, entgegen Blumes Zweifeln, als sicher gelten, dass das Manuskript durchgehend von einer Hand geschrieben wurde und die Veränderungen im Schriftbild auf eine zeitliche Entwicklung und auf die Unterschiede zwischen Rein- und Konzeptschrift zurückzuführen sind⁶.

5 Albert Göhler (*Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, S. 82) nennt für die Sammlung einen Eintrag im Gross'schen Katalog für die Leipziger Frühjahrsmesse 1626. Vgl. auch Blume (wie Anm. 1), S. 61–62. – Manigelius wurde in Sprottau in Niederschlesien geboren. Er studierte seit November 1620 an der Universität Wittenberg, wo er 1627 den Magistergrad erwarb. Zum weiteren Werdegang notiert die Matrikel »pastor in salinis archiep. Magdeb. minorib.«. Vgl. Bernhard Weissenborn, *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe*, Bd. 1.1, Wittenberg 1934 (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 14), S. 247.

6 Vgl. Blume (wie Anm. 1), S. 53.

In seiner Beurteilung der Handschrift kommt Blume zu dem Schluss, die Tabulatur stamme aus dem mitteldeutschen Raum und sei im Umkreis von Schein und Schütz entstanden⁷. Anhaltspunkt war für ihn in erster Linie die Repertoirezusammenstellung. Betrachtet man allerdings die Mischung aus süddeutschen, norddeutschen, mitteldeutschen und gegebenenfalls schlesischen Drucken, die der Tabulatur zugrunde liegen, erscheint die Zuordnung nicht zwingend, handelt es sich zumeist doch um Musikstücke, die im protestantischen Raum weit verbreitet waren.

Der Schreiber von Mus. Res. MN T 131

Die Tabulatur fand meine Aufmerksamkeit in erster Linie durch ihre schlesischen Anteile: die Liedersammlung, die gegebenenfalls Martin Manigelius zuzuordnen ist, und das Einzelwerk von Paul Schäffer (Nr. 1). Da weder die Stücke Manigelius' noch die Kompositionen Schäffers in ihrer Zeit weit zirkulierten, dienten sie mir als Indiz für eine schlesische Provenienz der Handschrift. Und in der Tat bestätigt sich eine Breslauer Provenienz durch die ersten zwei Rechnungsseiten, auf denen Ausgaben des Monats Januar 1607 vermerkt sind, die mit »Breßlaw« in Zusammenhang stehen. Ferner ist es nicht schwierig, die Tabulatur mit einem Teilbestand der Musikaliensammlung der Stadtbibliothek Breslau, heute aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin⁸, in Verbindung zu bringen. Unter der Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 166 liegen 35 geistliche und zwei weltliche Konzerte von Sebastian Lemle vor⁹. Es handelt sich überwiegend um autographe Tabulaturen und Stimmenmaterialien, zum Teil durch Einzelstimmen von weiteren Schreibern ergänzt. Die Handschrift der zahlreichen Tabulaturen stimmt mit den Schriftformen von Mus. Res. MN T 131 überein. Die Breslauer Materialien spiegeln auch die in der Tabulatur anzutreffenden Varianten und Entwicklungen der Schrift. Zudem finden sich in einzelnen Konzerten die Initialen »SL«¹⁰ für Sebastian Lemle in derselben verschränkten Form wie in Mus. Res. MN T 131. Damit ist für einen Großteil der Tänze aus dem ersten Abschnitt der Tabulatur der Komponist identifiziert.

Wer war Sebastian Lemle? Untersuchungen im Staatsarchiv Breslau führten zu folgenden Eckdaten seiner Vita: Sebastian Lemle wurde in Breslau geboren. Wie zahlreiche Breslauer Männer immatrikulierte er sich im April 1616 an der Universität Wittenberg¹¹. Am 31. Mai desselben Jahres bewilligte ihm der Rat der Stadt Breslau ein Stipendium zur Fortsetzung seines Jurastudiums an der Universität Leipzig, das am 8. April 1618 nochmals für zwei Jahre verlängert wurde¹². Wahrscheinlich blieb Lemle bis

7 Ebd., S. 63.

8 Zum Schicksal der Bestände im 20. Jahrhundert vgl. Aniela Kolbuszewska, *Historische Grundlagen der Musikaliensammlung in der Universitätsbibliothek zu Breslau*, in: Klaus-Wolfgang Niemöller u. H. Loos (Hrsg.), *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkungen mit den Nachbarn im Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*, Bonn 1994 (= Deutsche Musik im Osten 6), S. 295–302, und Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, [Holzgerlingen] 1999, S. 14 f.

9 Vgl. Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau 1890, S. 147–152.

10 Zum Beispiel in dem Konzert »Veni Sancte Spiritus« (Slg. Bohn Ms. mus. 166.35).

11 Vgl. auch Weissenborn (wie Anm. 5), S. 185.

12 Vgl. das *Stipendiaten Rechnungsbuch 1588–1668* im Archivum Panstwowe we Wrocławiu, Bestand Magistrat M. Wrocławiu, Signatur P 31, fol. 152 f. Vgl. auch Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister 1*, Leipzig 1909, S. 261.

1619 in Leipzig, wo er in dieser Zeit an akademischen Schriften beteiligt war¹³. Wir wissen wenig bis gar nichts über Lemles Rückkehr nach Breslau. Spuren seines weiteren Lebens lassen sich bisher nur im Breslauer Musikalienbestand nachweisen. Auf der Titelseite eines von ihm komponierten *Concertus Gratulatoris* »Singet fröhlich Gott, der unser Stärke ist« (Slg. Bohn Ms. mus. 166.34) unterzeichnete er »Sebastiano Lämblein, beyder Rechten Candidato und Philomuso«. Der Jurist und »Liebhaber der Wissenschaft und Künste« betrieb die Musik offensichtlich nicht als Beruf, sondern nur als Nebenbeschäftigung, der noch genauer nachzugehen sein wird.

Einige abschließende Worte, die sich nun für die Datierung von Mus. Res. MN T 131 ergeben: Der Zeitpunkt, zu dem Lemle die Tabulatur anzulegen begann, ist schwierig zu bestimmen. Als terminus post quem ist das Jahr 1607 anzusetzen, in dem der Band noch als Rechnungsbuch Verwendung fand. Wahrscheinlich gelangte das abgebrochene Rechnungsbuch erst nach Lemles Rückkehr aus dem Studium in seinen Besitz. Das wäre um 1619 gewesen. Nur ein Jahr zuvor war die jüngste verwendete Quelle des ersten Teils der Handschrift, Erasmus Widmanns *Musikalischer Kurtzweil*, veröffentlicht worden. So ist davon auszugehen, dass die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 Anfang der 1620er Jahre begonnen wurde. Wie die beiden bereits erwähnten datierten Abschriften zeigen, beschäftigte sich Lemle mit dem zweiten Teil der Tabulatur bis Mitte oder Ende der 1630er Jahre. Wann der dritte Abschnitt ergänzt wurde, ist nicht zu klären.

Exkurs: Lemles Musikalien und sein Engagement im Breslauer Musikleben

Das Musikleben Breslaus im 17. Jahrhundert ist in erster Linie durch die Musikalienbestände der vormaligen Breslauer Stadtbibliothek, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, im Glinka-Museum Moskau und der Universitätsbibliothek Breslau aufbewahrt werden, dokumentiert¹⁴. Sie geben Einblick in das an den protestantischen Hauptkirchen St. Maria Magdalena, St. Elisabeth und St. Bernhardin sowie an einigen Nebenkirchen gepflegte Repertoire und werfen Licht auf die musikalischen Aktivitäten einzelner Persönlichkeiten – zu nennen wären in erster Linie der Kaufmann, Musikaliensammler und Elisabeth-Organist Ambrosius Profe und der Lehrer der Schule an St. Elisabeth, Daniel Sartorius¹⁵.

Sebastian Lemle ist eine weitere Person, deren Wirken im Breslauer Musikleben in den erhaltenen Musikalien dokumentiert ist. Bisher sind über 60 Musikhandschriften aus Lemles Hand nachzuweisen, die Rückschlüsse auf seine Tätigkeiten erlauben und einen wichtigen Kontext für die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 darstellen. Lemles Anteile an der Breslauer Musikaliensammlung zeugen zum einen von privatem Sammelinteresse; Handschriften, die der Jurist gemeinsam mit dem Kantor von St. Maria Magdalena, Michael Büttner, anlegte, deuten zum anderen aber auch auf Aktivitäten im Rahmen der

13 Siehe unter anderem Christoph Preibis, *Theatrum Ethicum. In gratiam nonnullorum virorum-Iuvenum literatissimorum apertum a Christophoro Preibisio Sprotta-Silesia, I. U. Doctore, Professore publico, & p. t. inclytæ Fucultatis Philosophicæ Decano*, Leipzig 1618; Christoph Preibis u. Sebastian Lemle, *Collegii Ethici Disputatio VII. Liberalitatis, Magnificentiae, Magnanimitatis Et Modestiae Naturam Continens / Sub Praesidio Christophori Preibisii Sprotta Silesii [...] Proposita a Sebastiano Lemlein / Vratislaviense Silesio [...]*, Leipzig 1617.

14 Zur Überlieferungssituation der Sammlung vgl. unter anderem Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 344–349.

15 Vgl. Barbara Wiermann, *Die Musikaliensammlung und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, in: SJB 30 (2008), S. 93–109.

Kirchenmusik hin¹⁶. Das von Lemle zusammengetragene Repertoire dokumentiert in typischer Weise den Umbruch von der Motettentradition des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts hin zur Pflege konzertierender Musik. Einige Charakteristika seiner Sammlung seien im Folgenden anhand ausgewählter Handschriftengruppen diskutiert.

Die Anfänge von Lemles Sammeltätigkeit: Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 und die Stimmbücher Slg. Bohn Ms. mus. 23

Den Anfängen von Lemles Sammeltätigkeit sind die Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 und die Stimmbücher Ms. mus. 23 zuzuordnen, von Form und Inhalt her die traditionellsten Handschriften seiner Sammlung. Das Tabulaturbuch Slg. Bohn Ms. mus. 20 umfasst 378 Werke, überwiegend Motetten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Erst am Ende des Bandes oder als nachträgliche Einfügung tauchen wenige moderne Konzertkompositionen auf, darunter Werke von Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz und Daniel Selich¹⁷. Der Band wurde mit Ausnahme von 20 Werken vollständig von Lemle geschrieben. Die Schriftentwicklung macht deutlich, dass der Jurist über einen längeren Zeitraum mit den Intavolierungen beschäftigt war, was auch der inhaltlichen Entwicklung des Tabulaturbuchs entspricht.

Die acht Stimmbücher Slg. Bohn Ms. mus. 23 umfassen 153 Werke. Gut zwei Drittel sind auch in der Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 enthalten, so dass von einer gemeinsamen Konzeption und Nutzung der Bände ausgegangen werden kann¹⁸. Wie in der Tabulatur zeichnet sich auch im Verlauf der Stimmbücher eine Entwicklung von mehrhörigen motettischen Werken hin zu Konzertkompositionen ab. Stärker noch als die Tabulatur tragen die Stimmbücher einen persönlichen Charakter. Lemle eröffnete das Stimmbuch *Quinta vox* mit sieben Versen, die als Zitat aus dem *Liber Apotheosis* des im 5. Jahrhundert nach Christus wirkenden Aurelius Prudentius Clemens identifiziert werden konnten (Verse 386–393)¹⁹. Die Zeilen des im Jahr 1613 erstmalig im deutschsprachigen Gebiet gedruckten Werkes vermitteln einen Eindruck von Lemles weitem Bildungshorizont²⁰. Ihr Inhalt, ein Lob auf die Musik, die mit unterschiedlichen Instrumenten Christus verherrlicht, rühmt und preist, deutet Lemles Motivation für seine musikalische Sammeltätigkeit und sein musikalisches Wirken an.

16 Zur Identifizierung der Handschrift Michael Büttners vgl. Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit*, in SJB 19 (1997), S. 21–36, hier S. 23. Zu Büttners Wirken in Breslau und seiner Musikaliensammlung siehe Wiermann (wie Anm. 14), S. 349–372, zur Handschrift speziell ebd., S. 356–358.

17 Selichs Konzert *Das neugeborne Kindelein* (Nr. 22) stellt einen jüngeren Nachtrag von der Hand Büttners dar.

18 Bohn (wie Anm. 9, S. 74) weist zusätzlich auf einen Zusammenhang zwischen der Tabulatur 23 und den Stimmbüchern Slg. Bohn Ms. mus. 21 hin. Eine Schnittmenge von acht Werken erscheint im Vergleich zu einer Schnittmenge von über 100 Werken, wie sie zwischen Slg. Bohn Ms. mus. 20 und 23 zu finden ist, allerdings eher zufällig, so dass ein Bezug zwischen Slg. Bohn Ms. mus. 23 und 21 nicht zwingend ist.

19 Quidquid in aere cavo reboans tuba curva remugit,
quidquid ab arcano vomit ingens spiritus haustu,
quidquid casta chelys quidquid testudo resultat
organa disparibus calamis quod consona miscent,
aemula pastorum quod reddunt vocibus antra,
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum
muta etiam fidibus sanctis animata loquuntur.

20 *Aurelii Prudentii Clementis V. C. Opera: Noviter Ad Msc. Fidem Recensita, Interpolata, innumeris a mendis purgata, Notisque & Indice accurato illustrata* / A M Weitzio, P. L. [...], Hanau 1613.

Die Bände Slg. Bohn Ms. mus. 23 wurden in wesentlichen Teilen von Lemle selbst kopiert. Sein persönliches Interesse, ein vielfältiges Repertoire zusammenzutragen, zeigt sich jedoch auch daran, dass er andere Musiker und Musikliebhaber zu Eintragungen in seine Stimmbücher einlud. So wurden die beiden Teile von Samuel Scheidts Motette »Ich hebe meine Augen auf« (Nr. 117 und 118) von dem Breslauer Musiker Jacobus Grynaeus geschrieben²¹. Scheidts Motetten »Zion spricht, der Herr hat mein vergessen«, »Ein feste Burg ist unser Gott« und »Lobet den Herrn, denn er ist freundlich« (Nr. 120–122) tragen in den Stimmbüchern den Vermerk: »Sequentes tres motetas scribicurab: Paulus Clemens | Civis Vratisl: philomusos An: 1627 Mens. Oct.« Die Eintragungen belegen, wie das Sammeln von Musikstücken einen kommunikativen Prozess darstellte, der auf Austausch basierte. Dabei war Lemle offensichtlich nicht der einzige aktive Musikliebhaber; auch Paulus Clemens scheint die Musik nur nebenbei betrieben zu haben.

Die persönlichen Vermerke geben einen Anhaltspunkt für die Datierung der Stimmbücher. Clemens schrieb seine Stücke mit den Nummern 120–122, die sich im letzten Viertel der Bände befinden, im Oktober 1627. Zu Ende der 1620er Jahre dürfte die Handschrift wohl abgeschlossen gewesen sein. Aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen Tabulatur und Stimmbüchern ist für erstere ein ähnlicher Entstehungszeitraum anzunehmen. Wo und wie die Handschriften genutzt wurden, ist ungeklärt. Wenige Einträge des Kantors Michael Büttner belegen lediglich, dass die Materialien zu einem nicht zu benennenden Zeitpunkt in seinen oder den kirchlichen Besitz gelangten, sagen jedoch nichts über eine unmittelbare Verwendung an St. Maria Magdalena aus²².

Tabaturen und Stimmenmaterialien konzertierender Musik

Anhang 5 gibt Stimmenmaterialien und Tabaturen mit konzertierender Musik wieder, die von Sebastian Lemle allein oder unter seiner Beteiligung erstellt wurden. Das im Vergleich zu den Werken der Bände Slg. Bohn Mus. ms. 20 und Mus. ms. 23 moderne Repertoire umfasst Kompositionen der zentralen protestantischen Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Michael Praetorius, Heinrich Grimm und Melchior Franck. Hinzukommen einige wenige Kompositionen italienischer Meister, so von Lodovico Viadana, Giovanni Valentini,

21 Im Tenor-Stimmbuch heißt es nach Nr. 118: »Praeced: 2. Mot: Scrib: Jacobus Grynaeus Music: Wratiss.« Die Tatsache, dass das Werk in der Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 in der Handschrift Lemles auftaucht, deutet darauf hin, dass die Tabulatur nach den Stimmbüchern abgesetzt wurde.

22 Zu den Nachträgen Büttners gehört unter anderem der oben erwähnte Eintrag von Daniel Selichs Konzert »Das neugeborne Kindelein« (Nr. 22 der Tabulatur). Büttner selbst besaß einen 286 Kompositionen umfassenden Tabulaturband mit einem ähnlichem Repertoire (Slg. Bohn Ms. mus. 21), in dem entsprechende Werke für den Gebrauch in St. Maria Magdalena bereitgestellt wurden. Dass Lemle drei Kompositionen zu Büttners Sammlung beisteuerte, zeigt den frühen Austausch zwischen Musiker und Jurist. Es handelt sich um Nr. 4: Melchior Vulpius, »Jerusalem gaude gaudio magno«, Nr. 5: Thomas Fritsch, »Anima Christi sanctifica me« und Nr. 135: Heinrich Pfendner, »Petite et accipietis«. Neben den Einträgen Lemles sind nur wenige Werke in Ms. mus. 21 von fremder Hand, alle übrigen Stücke wurden von Büttner selbst geschrieben. – Die Tatsache, dass unter den Breslauer Musikhandschriften das kirchenmusikalische Repertoire einiger Kantoren und Organisten umfänglich erhalten ist, das Repertoire anderer Kantoren aber gänzlich fehlt, deutet darauf hin, dass die Amtsinhaber persönlich für einen adäquaten Musikalienvorrat verantwortlich waren. Einige Sammlungen gelangten, vermutlich nach dem Tod des jeweiligen Musikers, in die Kirchenbibliothek, andere Sammlungen wurden zerstreut. Archivalische Belege für diese Regelung fehlen noch. Denkbar wären auch unterschiedliche Bestimmungen für handschriftliche und gedruckte Musikalien.

Ruggiero Giovanelli und Giovanni Rovetta. Unsicher ist, wem die verschiedenen anonym überlieferten Werke zuzuschreiben sind. Wahrscheinlich handelt es sich zum großen Teil um Eigenkompositionen und um Stücke aus dem Breslauer oder schlesischen Umfeld.

Die konzertierende Musik ist in typischer Weise nicht in umfangreichen Stimmbüchern, sondern in nur wenige Kompositionen umfassenden Stimmheften bzw. in Stimmenmaterialien mit jeweils nur ein bis zwei Sätzen überliefert. Auf diese Weise konnten die zunehmend individuellen Besetzungen leichter wiedergegeben werden. Wie verschiedene Eigenarten belegen, wurde das Material offensichtlich unmittelbar für die Praxis erstellt. In zahlreichen Stimmenmaterialien finden sich mehrfache Bassocontinuo-Stimmen mit genauen Besetzungsangaben²³, welche in ihrer großen Anzahl nur für auführungspraktische Zwecke sinnvoll sind. Des Weiteren weisen zahlreiche Handschriften Korrekturen auf, wie zum Beispiel Ergänzungen versehentlich beim Kopieren übergangener Takte, die mit großer Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang mit einer Aufführung vorgenommen wurden. Schließlich sind mehrere Kompositionen für die kirchenmusikalische Nutzung speziell eingerichtet worden. Dies gilt zum Beispiel für die Konzerte »Alleluia. Ich fahre auf« von Melchior Franck, »Und Tobias sprach« von Heinrich Grimm, »In te Domine speravi« von Giovanni Rovetta (mit jeweils ergänzter Sinfonia), »In dulci jubilo« von Samuel Scheidt (mit ergänzter Capella) sowie »Mache dich auf, werde licht« und »Singet dem Herrn ein neues Lied« von Johann Hermann Schein (mit grundlegender Überarbeitung)²⁴. Diese Bearbeitungen wurden, soweit rekonstruierbar, entweder von Lemle, von Büttner oder gemeinschaftlich vorgenommen. So heißt es etwa auf dem Titelblatt zu Rovettas Konzert »In te Domine speravi«: »Sinfoniam à 3. Violin. adjecit Sebastiano Agnelli.« (Slg. Bohn Ms. mus. 193)²⁵.

Die Zusammenarbeit, wie sie in den Handschriften dokumentiert ist, belegt wohl eindeutig, dass Sebastian Lemle im Umfeld der Maria-Magdalenen-Kirche aktiv war und den dortigen Kantor Michael Büttner in einer nicht genauer zu bestimmenden Weise bei seinen Amtspflichten unterstützte. Dabei übernahm er nicht nur Kopistentätigkeiten, sondern hatte an der Einrichtung der Musik für die Aufführungen in der Kirche als Musikliebhaber einen nicht zu vernachlässigenden Anteil²⁶. Bei der Einschätzung seines Beitrags zur Kirchenmusik ist zu bedenken, dass das überlieferte Material keineswegs vollständig sein muss²⁷.

23 So enthält zum Beispiel das Stimmenmaterial Slg. Bohn Ms. mus. 59 einen »Basso pro Violone«, einen »Basso pro Theorba« und einen »Basso pro Clavicymbalo«.

24 Für genaue Angaben siehe Anhang 5. Zu den Bearbeitungen der Werke Scheins vgl. Nicole Restle, *Die Bearbeitung dreier instrumentalbegleiteter geistlicher Konzerte von Johann Hermann Schein in der Sammlung Bohn*, in: JbPrKu 2000, S. 136–149; vgl. weiter Wiermann (wie Anm. 14), S. 367–371 und 624–627. Siehe auch Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen. Fragmente sowie Werke zweifelhafter Zuschreibung*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 2010 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 10.4), S. 87–106. Hier gilt die Breslauer Fassung von *Mache dich auch auf, werde licht* als Werk zweifelhafter Zuschreibung.

25 Vgl. Wiermann (wie Anm. 14), S. 312–315 und S. 367–371.

26 Zu dem an der Kirche St. Maria Magdalena gepflegten Repertoire und besonders zur Musikaliensammlung Büttners, die seiner Position entsprechend deutlich umfangreicher war als die hier dargestellten Anteile Lemles, vgl. Wiermann (wie Anm. 14), S. 356–372 und S. 465–475.

27 Handschriften wie die Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 59, die schon den zeitgenössischen Vermerk »Incomplet Ding« trägt, veranschaulichen, dass die Materialien in wenig geordnetem Zustand in der Kirchenbibliothek aufbewahrt wurden.

Sebastian Lemles geistliche Konzertkompositionen

In welchem Ausmaß Lemle an der Seite Büttners aktiv war, zeigt schließlich der Bestand seiner eigenen Kompositionen. Unter der Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 166 finden sich, wie bereits erwähnt, Materialien zu 35 geistlichen Konzerten. Die Handschriften wurden mit großer Systematik angelegt: Sie umfassen fast durchgehend eine das jeweilige Werk in vollständiger Besetzung wiedergebende Tabulatur in Lemles Hand. Daneben finden sich Stimmen, die von Lemle, Büttner und zum Teil weiteren Kopisten angelegt wurden. Ferner existieren zu den meisten Konzerten stark reduzierte Tabulaturen für die Basso-continuo-Instrumente sowie zum Teil auch Direktionspartituren, in denen für die mehrchörigen Werke die Bassstimmen der einzelnen Chöre zusammengezogen sind.

Dass die Werke als einheitliche Folge entstanden, belegen die Titelblätter der Tabulaturen, die sich durch eine einheitliche Gestaltung mit in der Regel standardisierten Angaben auszeichnen. Hierzu gehören der Titel des jeweiligen Werkes, der vollständige Vokaltext, ein Hinweis zur Länge der Komposition durch Angabe der Tempora sowie präzise Informationen zur Besetzung durch Claves signatae, die Lemle als »Systema« bezeichnete. Zudem tragen die Titelseiten ein Datum: Da es sich immer um Wochentage und nie um Sonn- oder Feiertage handelt, hat Lemle offenbar nicht einen Aufführungstermin, sondern den Zeitpunkt des Abschlusses der Komposition bzw. der Kopierarbeiten festgehalten. Dass an Wochentagen Musik in den extrem großen Besetzungen aufgeführt wurde, ist kaum vorstellbar.

Die Anlage der Titelblätter, insbesondere die Tempora-Zählung und die Systema-Angabe, zeigen, dass Lemle sich an den Veröffentlichungen von Michael Praetorius orientierte, insbesondere an dessen *Polyhymnia caduceatrix*, in der der Wolfenbütteler Kapellmeister in gleicher Weise Umfang und Besetzung zu jedem Werk systematisch festhielt²⁸. Auf den ersten Blick bot Praetorius' Schaffen auch eine stilistische Orientierung für Lemle. Bei den 35 Werken handelt es sich fast durchgehend um reich instrumentierte doppel- bis vierchörige Kompositionen, die zum Teil noch zusätzliche Capellae aufweisen²⁹. Inwieweit Besetzung und musikalischer Satz wirklich an die Charakteristika der Werke des Wolfenbütteler Meisters anknüpfen, wäre noch eigens zu untersuchen. Das überlieferte Material dokumentiert, mit welchem Aufwand die Werke dargeboten wurden. Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang auf die Stimmen für zusätzliche, nicht-obligate Capellchöre und die zahlreichen Basso-continuo-Tabulaturen. Letztere tragen regelmäßig aufführungspraktische Notizen von Lemles Hand. Sie belegen unter anderem die Gewohnheit, jeden Chor durch ein eigenes Generalbassinstrument zu begleiten und dabei durch unterschiedliche Tasteninstrumente Kontraste zwischen den Chören zu unterstreichen oder herbeizuführen. Der Unterschied zwischen »Flügel«, Positiv und Orgel lässt eine Verteilung der Chöre im Raum vermuten. Zusätzlich zu den Tasteninstrumenten setzte Lemle für den Basso continuo Theorben, Posaunen und Violonen ein. Im Material spiegelt sich die Praxis eines starken Bassfundaments. Die umfangreichen Stimmenmaterialien wären unter aufführungspraktischen Fragestellungen separat auszuwerten.

Lemles Konzerte sind Belege seines außergewöhnlichen kirchenmusikalischen Engagements. Auch deuten die gemeinsam mit Büttner erstellten Stimmen auf den Einsatz der Werke in der Kirche St. Maria

²⁸ Siehe http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/digmus/pre1700_indices/praetorius_polyhym.html (zuletzt aufgerufen 10.2.2011).

²⁹ Vgl. zum Beispiel Max Schneider, *Blütezeit der Musik in Schlesien*, in: Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat 4 (1927), S. 306–309, hier S. 307.

Magdalena hin. Die Datenreihe auf den Titelblättern begrenzt die Aktivitäten auf die 1630er Jahre: Das älteste Konzert ist auf den 16. August 1631 datiert, das jüngste auf den 2. September 1639. Berücksichtigt man zusätzlich das Datum der Bearbeitung von Giovanni Rovettas Konzert »In te Domine speravi«, 17. August 1640, so ist Sebastian Lemle ein knappes Jahrzehnt im Umfeld von St. Maria Magdalena nachweisbar.

Lemles eigene Kompositionen und ihre offensichtlich regelmäßige Verwendung als Kirchenmusik zeigen mehr noch als seine Sammlung mit Werken fremder Komponisten, wie sehr die Kirchenoberen und der Kantor sein musikalisches Wirken schätzten. Möglicherweise fanden die Aufführungen von Lemle sogar unter seiner Leitung statt. Ein Indiz dafür sind die Direktionspartituren, die bei von Büttner angefertigten Stimmensätzen nicht vorhanden sind. Dies lässt darauf schließen, dass der Kantor sie nicht verwendete, sie also für einen anderen »Dirigenten«, naheliegender Weise wohl für Lemle selbst, gedacht waren.

Weltliche Werke

Spuren außerkirchlichen, weltlichen Musizierens sind im Bestand der ehemaligen Breslauer Stadtbibliothek nur in geringem Maß nachzuweisen, was vor dem Hintergrund, dass die Sammlung aus den ehemaligen Kirchenbibliotheken zusammengetragen wurde, nicht weiter verwundert. Unter Lemles Eigenkompositionen befinden sich zwei weltliche Konzerte: die Chanson d'amourette »Hertzliebste schaut die Krankheit an« für zwölf Stimmen in zwei Chören (Slg. Bohn Ms. mus. 166.18) und die Canzone »La Valette. Herzliebstes Herz, dich hat erwählt« für 13 Stimmen in zwei Chören (Slg. Bohn Ms. mus. 166.19). Darüber hinaus ist im Breslauer Musikalienbestand eine Bearbeitung von Johann Hermann Scheins Konzert »Amor, das liebe Räuberlein« aus den *Diletti pastorali* in Tabulatur und Stimmen von der Hand Lemles überliefert (Slg. Bohn Ms. mus. 200c).

Zusammengenommen dokumentieren die erhaltenen Musikalien aus der Hand Lemles einen starken Schwerpunkt seines Wirkens in der geistlichen Musik. Vorsicht ist jedoch insofern geboten, als dieser Eindruck lediglich auf die Überlieferungssituation zurückzuführen sein könnte. Lemles Materialien von geistlichen Werken entstanden entweder unmittelbar für die Kirche St. Maria Magdalena oder gingen wie der frühe Tabulaturband Slg. Bohn Ms. mus. 20 und die Stimmbücher Slg. Bohn Ms. mus. 23 zu einem nicht bestimmaren Zeitpunkt in die Hände Büttners und dann in den Kirchenbestand über. Diese unmittelbare Anbindung an die Kirchensammlung, die eine relativ geschlossene Überlieferung begünstigte, ist für die weltlichen Werke nicht gegeben. Die zwei Kompositionen weltlichen Inhalts scheinen wohl unbeachtet im Stapel von Lemles geistlichen Werken in die Kirchensammlung gelangt zu sein. Auf ähnliche Weise kam wohl auch Scheins Madrigalbearbeitung in die Bibliothek von St. Maria Magdalena. In welchem Umfang Lemle weitere Handschriften mit weltlichen Kompositionen besaß und wie sie zerstreut wurden, ist nicht mehr zu rekonstruieren.

Das Repertoire von Mus. Res. MN T 131 im Kontext des Breslauer Musiklebens

Mit der Tabulatur Mus. Res. MN T 131 existiert bis jetzt der einzige Beleg für eine Handschrift aus Lemles Besitz, die unabhängig von der Kirchensammlung einen eigenen Überlieferungsweg nahm, dessen einzelne Stationen nicht mehr nachzuvollziehen sind³⁰. Die Mischung aus geistlichen und weltlichen

30 Die New York Public Library konnte keine Angaben zu Erwerbungsdatum und möglichen Vorbesitzern machen.

Werken sowie Instrumentalsätzen verweist darauf, dass Lemle die Handschrift für seinen privaten Gebrauch anlegte, was ihren separaten Überlieferungsweg erklären mag. Das Wissen um die Herkunft der Tabulatur und die Rolle ihres Besitzers bietet verschiedene Chancen zur weiteren Bewertung des in der Handschrift zusammengestellten Repertoires und dessen stilistischer Einordnung.

Sebastian Lemles Wirken im Umfeld der Kirche St. Maria Magdalena lässt vermuten, dass dem Juristen für seine Intavolierungen sowohl die Musikalien des Kantors als auch der Musikbestand der Kirche zur Verfügung standen, zu dem neben Handschriften auch eine umfangreiche Drucksammlung gehörte, die heute zum Teil in der Universitätsbibliothek Breslau überliefert³¹, zum anderen Teil nur über einen historischen Katalog zu rekonstruieren ist³². Eine Sichtung der Drucke auf mögliche Vorlagen für die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 ist nur begrenzt erfolgreich. Drei Titel sind nachweisbar, aus denen Lemle mehrere Werke übernahm: Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (Wolfenbüttel 1619), Scheins *Opella nova* II (Leipzig 1626) und Hasslers *Lustgarten neuer Teutscher Gesäng* (Nürnberg 1601)³³. Für die übrigen Drucke, auf die einzelne Werke oder Werkreihen der Tabulatur zurückgehen (vgl. Anhang 1–4), sind in der Breslauer Sammlung keine Exemplare zu belegen. Aufgrund der großen Anzahl der intavolierten Werke und der Originalnummerierung der kopierten Stücke ist zumindest in den Fällen von Johann Stadens Sammlung *Harmonia sacrarum continuatio* (Nürnberg 1621), Johann Nauwachs Sammlung *Erster Theil Teutscher Villanellen* (Dresden 1627) und Scheins *Diletti pastorali* (Leipzig 1624) davon auszugehen ist, dass Lemle Zugang zu den vollständigen Veröffentlichungen hatte. Ob sie vormalig in der Kirchenbibliothek waren oder ob er sie selbst besaß, ist ungeklärt. Sammlungen, aus denen er nur einzelne Werke entnahm, lagen ihm wohl kaum als Ganze vor. Hier ist vielmehr anzunehmen, dass er mit handschriftlichen Zwischenquellen der Einzelwerke arbeitete.

Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* und Scheins *Opella nova* II wurden sehr wahrscheinlich unmittelbar für die kirchenmusikalische Nutzung angeschafft. Hiervon zeugen zusätzliche Aufführungsmaterialien in der Hand Büttners und verschiedener Schreiber aus seinem Umfeld (Slg. Bohn Ms. mus. 187–187d, Slg. Bohn Ms. mus. 200f). Nicht überzeugen mag die Annahme, dass Hasslers *Lustgarten neuer Teutscher Gesäng* ursprünglich in die Kirchenbibliothek gehörte. Zu beachten ist allerdings, dass der Druck kein Einzelstück weltlichen Inhalts ist, vielmehr besaß die Kirche St. Maria Magdalena noch zwölf weitere Veröffentlichungen mit weltlichen Liedern und Instrumentalsätzen, deren Nutzung im kirchlichen Umfeld nicht nachvollziehbar ist³⁴. Für diese kleine Sammlung wäre zu überlegen, ob sie aus

31 Siehe Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek der academischen Instituts fuer Kirchenmusik und der koeniglichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883.

32 *Verzeichnis der in der Bibliothek der Magdalenenkirche in Breslau vorhandenen Musikalien* (D-B, Mus. ms. theor. Kat. 163).

33 Sie befinden sich in dem *Verzeichnis Magdalenenkirche* unter folgenden Nummern: 1033–1047 (Praetorius), 1363–1368 (Schein) und 1369–1376 (Hassler). Der Druck Hasslers liegt in der Auflage Nürnberg 1610 vor.

34 Sie sind im *Verzeichnis Magdalenenkirche* alle unter derselben Nummer 1369–1376 aufgeführt. Es handelt sich um folgende Titel: Valentin Haussmann, *Neue liebliche Melodien*, Nürnberg 1606; Johann Staden, *Venuskrantzlein*, Jena 1610; Valerius Otto, *Neue Paduanen und Galliard*, Leipzig 1611; Balthasar Fritsch, *Neue deutsche Gesäng*, Leipzig 1608; Samuel Völckel, *Neue teutsche weltliche Gesänglein*, Nürnberg 1613; Johann Ghro, *Dreissig neue auserlesene Padovane und Galliard*, Nürnberg 1612; Christoph Demantius, *Fasciculus chorodiarum*, Nürnberg 1613; Johannes Jeep, *Studentengärtleins erster Theil*, Nürnberg 1614; Melchior Franck, *Tricinia nova*, Nürnberg 1611; William Brade, *Neue außerslesene Paduanen*, Hamburg 1609; *Musicalischer Zeitvertreiber*, Nürnberg 1609. Nicht eindeutig lässt sich der Eintrag »Valentin Haussmann Ballette Nürnberg 1609« identifizieren.

privatem, gegebenenfalls Lemles Besitz in die Kirchenbibliothek gelangte. Damit eröffnet die Breslauer Musikaliensammlung nicht nur einen Kontext für die Handschrift Mus. Res. MN T 131. Umgekehrt bietet auch die Tabulatur neue Ansätze zur Einordnung der weltlichen Drucke im Kirchenbestand.

Verglichen mit diesen praktischen Zusammenhängen zwischen der Breslauer Musikaliensammlung und der Handschrift Mus. Res. MN T 131 ist die stilistische Einordnung der Tabulatur im Kontext der Kirchenmusik weitaus spannender und weitreichender. Zwei Beispiele seien abschließend herausgegriffen.

Wie bereits eingangs dargestellt, setzte Lemle in seiner Orgeltabulatur 18 verschiedene Instrumentalsätze von Praetorius, Staden und Schein ab. Es handelt sich in der Regel um instrumentale Vor- und Zwischenspiele verschiedener groß besetzter Konzerte (vgl. Anhang 2 und 4). Sie bezeugen Lemles besonderes Interesse an Instrumentalsätzen, die allerdings kaum als eigenständige Instrumentalwerke musiziert worden sein dürften. Vielmehr hat sie Lemle wohl in anderen geistlichen oder weltlichen Vokalwerken als Vor- und Zwischenspiele eingesetzt. Sie wurden geradezu bausteinartig verwendet: aus ihrem Kontext entnommen und in ein neues Umfeld eingefügt. Wie radikal Lemle dabei voringing, zeigt der Satz Nr. 189 der Tabulatur: Aus Praetorius' Konzert »Wachet auf, ruft uns die Stimme« intaviolierte Lemle von drei vokal-instrumental besetzten Passagen (T. 10–15, 20–25 und 40–45) lediglich die vier Posaunenstimmen. Die Cornetti und Vokalstimmen wurden nicht übernommen, so dass in der Tabulatur von der virtuosen Pracht nur äußerst schlichte Sätze übrigblieben.

Wie beliebt die Praxis des freien Kombinierens in Breslau war, lässt sich nun anhand der zahlreichen von Lemle und Büttner bearbeiteten kirchenmusikalischen Werke beobachten, in die unabhängig von den jeweiligen Kompositionen entstandene Vor- und Zwischenspiele eingefügt wurden. Anzuführen wären die bereits erwähnten Konzerte »Alleluia. Fürchtet Euch nicht« und »Alleluia, ich fahre auf«, beide von Melchior Franck (Slg. Bohn Ms. mus. 140 und 140a), »Und Tobias sprach« von Heinrich Grimm (Slg. Bohn Ms. mus. 141) oder »Vater unser im Himmelreich« von Michael Praetorius (Slg. Bohn Ms. mus. 187d)³⁵. Die Breslauer Praxis zeigt ein großes Interesse an der Verwendung von Instrumenten und deren Klanglichkeit in der Kirchenmusik. In den bausteinmäßig montierten Stücken bleiben die Instrumente allerdings akzidentell, da eine motivische oder thematische Verbindung mit dem Vokalsatz und ein Beitrag zur Entwicklung des musikalischen Ablaufs fehlen. Die Möglichkeit, diese Instrumentalsätze mit mehr oder weniger beliebigen Vokalstücken zu kombinieren, erinnert an Samuel Scheidts Veröffentlichung von 70 Sinfonien, die explizit additiv mit Vokalkonzerten zusammengefügt werden sollten. Eine Sonderstellung unter den Breslauer Bearbeitungen nimmt das bereits erwähnte Konzert »In te Domine speravi« (Slg. Bohn Ms. mus. 193) von Giovanni Rovetta ein, in dem die von Lemle ergänzten Instrumente zum Teil auch begleitend eingesetzt werden, wodurch der bausteinartige Charakter aufgebrochen wird und das Werk in der bearbeiteten Fassung eine größere Homogenität erhält.

Johann Hermann Scheins Madrigal »Amor, das liebe Räuberlein« ist das einzige Werk der Tabulatur Res. Mus. MN T 131, zu dem im Breslauer Musikalienbestand vollständige handschriftliche Stimmenmaterialien überliefert sind (Slg. Bohn Ms. mus. 200c; vgl. Abbildung 1)³⁶. Ein Vergleich der beiden Notentexte eröffnet einen neuen Blick auf Lemles Umgang mit dem Werk und ermöglicht eine relativ konkrete Einordnung seiner Bearbeitung.

35 Für weitere Beispiele siehe Wiermann (wie Anm. 14), S. 476–478.

36 Für das anonyme Konzert »Aus der Tiefe rufe ich Herr zu Dir« (Nr. 204) existiert unter der Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 59.18 nur noch eine Alt-Stimme aus der Hand Lemles, so dass die Beziehung zwischen dem Material und der Tabulatur nicht mehr weitergehend untersucht werden kann.

»Amor, das liebe Räuberlein« erscheint in der Tabulatur als erstes von fünf Werken aus Scheins *Diletti pastorali* (Nr. 183–187). Die Angabe der Originalnummerierung lässt vermuten, dass Lemle die Sätze auf der Grundlage des Drucks intavolierte. Die Tabulatur gibt die Originalgestalt des Werkes mit allen fünf Stimmen wieder³⁷. Lemle verzichtete lediglich auf den Text. Ferner ergänzte er systematisch »Fav.[oriti]- und »Tutti«-Bezeichnungen. Die Besetzungshinweise finden sich an folgenden Stellen:

Tutti (Takt – Semiminima)	Favoriti (Takt – Semiminima)
1 – 1	2 – 1
5 – 6	6 – 5
9 – 3	12 – 1
17 – 7	20 – 8
26 – 3	
28 – 1	30 – 7
32 – 5,5	34 – 6
35 – 2	36 – 1
37 – 6	

Das fünfstimmige Madrigal kennt keine Differenzierung zwischen solistischen und Tuttiabschnitten. In der Besetzung fehlt der Kontrast zwischen geringstimmigen und vollstimmigen Partien, vielmehr arbeitet Schein mit sehr flexibel wechselnden Stimmkombinationen. Auch die Satzstruktur weist keine Gegensätze auf, die eine Differenzierung zwischen Tutti- und Soloabschnitten nahelegen würde. Vielmehr sind alle Stimmen durchgehend in großer Eigenständigkeit geführt; homophone Partien fehlen fast vollständig. Der Hinweis »Tutti« bezeichnet in der Tabulatur damit lediglich Stellen, in denen kurzzeitig die Vollstimmigkeit erreicht ist, der Begriff »Favoriti« die Abschnitte, in denen mindestens eine Stimme aussetzt. Der implizierte Kontrast ist kein architektonisches Prinzip der Komposition. Warum Lemle die einzelnen Stellen entsprechend markierte, ist damit zunächst schwer nachzuvollziehen. Genauere Hinweise dazu, ob in den Tutti-Abschnitten zusätzliche Vokalstimmen oder Instrumente eingesetzt werden sollten, fehlen.

Ein präziseres Bild, wie das Werk Scheins in Breslau aufgeführt wurde, vermittelt das Stimmenmaterial Lemles (Slg. Bohn Ms. mus. 200c). Es handelt sich um eine Umarbeitung des Madrigals zu einem »Concert à 2« für Cantus, Tenor, drei Violon und Violone³⁸ (vgl. Abbildung 1). Der Cantus übernimmt durchgehend die Stimme von Canto I des Madrigals. Aus dessen Alto und Tenore wird der Tenor des Concertos. Ausschlaggebend für seine Zusammensetzung sind Aspekte der Stimmführung und der Kadenzierung. Die Streicher treten nur an ausgewählten Stellen zu den beiden Vokalsolisten hinzu. Diese Passagen sind identisch mit den Abschnitten, die in der Tabulatur Mus. Res. MN T 131 als »Tutti« bezeichnet sind (siehe obige Tabelle). Die Streicher übernehmen hier die Madrigalstimmen Canto II, Alto, Tenore und Basso; der Vokaltenor wird somit in diesen Takten instrumental verstärkt. In den Favorit-Abschnitten werden Canto II, Basso und Alto oder Tenore konsequent gestrichen. Das Werk erhält auf diese Weise klare Besetzungskontraste, die mit der Gleichberechtigung aller Stimmen im Madrigal, seinen ständig wechselnden und flexibel gestalteten Stimmkombinationen sowie seinem daraus resultierenden mehr prozesshaften als architektonischen Charakter allerdings kaum zu vereinbaren sind.

37 Der originale Notentext ist abgedruckt in J. H. Schein, *Diletti Pastorali. Hirtenlust 1624. Weltliche Madrigale zu 5 Stimmen und Generalbaß*, hrsg. von Adam Adrio, Kassel u. a. 1969 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 8), S. 91–98.

38 Die Fassung ist abgedruckt in Theis (wie Anm. 25), S. 163–171.

CC

33.

I mor & liebe Räuberlein in Filii 'augelein em
 gültter bojer (süß) mit seiner list und swing mit seiner: hat süß y
 lo gi ret em lo gi ret em hat süß lo gi ret em lo gi
 ret em In andrer Vnherdruß viel tau'sat tau'sat y feil verstoß sen
 viel tau'sat: viel tau'sat tau'sat y feil ... verstoß sen
 Die manß feyln geferer gebreit wie lauter feuer
 gebreit wie lauter feuer Und süßer es mehr der feile reiß, so
 mangelst ihm keine doch Ich kommet daher e ben weil Filii eigenlichelein.

Abbildung 1: J. H. Schein, »Amor das liebe Räuberlein«, bearbeitet von Sebastian Lemle, D-B, Slg. Bohn Ms. mus. 200c, Tenor-Stimme

Das Stück verliert an ausgefeilter Farbigkeit. Dies gilt zum Beispiel für die Takte 2–5, in denen Schein mit immer neuen Kombinationen der fünf Stimmen arbeitet, während in der Breslauer Fassung nur noch Cantus und Tenor gegenübergestellt werden. Die Instrumentalstimmen werden zum Teil konträr zur vokal entwickelten Phrasenbildung umgestaltet, um die im Madrigal eigenständig imitatorisch geführten Stimmen stärker als Gruppe zu vereinen. So sind in T. 9–10 die Phrasen von Viola 1 und 2 entgegen der ursprünglichen Textierung »hat sich logieret« verkürzt, wodurch ein gemeinsamer Abschluss der Instrumente erreicht wird (Notenbeispiel 1a und b). In den Takten 26–27 strebt der Bearbeiter einen annähernd blockhaften Einsatz der Instrumente an. So beginnt Viola 1 mitten in der Phrase auf der ursprünglichen Silbe »-er« aus »gebrennt wie lauter Feuer«. Dieser Schlussston wird durch eine ergänzte Semiminima *g'* unmittelbar mit der nächsten Phrase verknüpft. In Viola 2 wird die Brevis *d*, zur Silbe »Feu-« auf eine Semibrevis verkürzt, um einen gemeinsamen Einsatz mit Viola 1 zu erreichen (Notenbeispiel 2 a und b).

Auch büßt das Original seine differenziert angelegte Steigerung ein. Die drei Abschnitte des Madrigals können wie folgt charakterisiert werden: T. 1–11 schneller Wechsel der Stimmkombinationen

ter Feu - - - er, ge-brennt wie lau - - - ter Feu - - - er.
 ter Feu - - - er, wie lau - - - ter Feu - - - er.
 Feu - - - - - er, ge-brennt wie lau - - - - - ter Feu - - - er.
 ge-brennt wie lau - - - ter, ge-brennt wie lau - - - ter Feu - - - er.
 ge-brennt wie lau - - - ter, wie lau - - - ter Feu - - - - - er.

7 6 5 4 3 5 6 6 7 3 6 5 3 #

Notenbeispiel 2a: »Amor, das liebe Räuberlein« (*Diletti pastorali*), T. 26–27

ter Feu - - - er, ge-brennt wie lau - - - ter Feu - - - er.
 ge-brennt wie lau - - - ter, ge-brennt wie lau - - - ter Feu - - - er.

7 6 5 4 3 5 6 6 7 3 6 5 3 #

Notenbeispiel 2b: »Amor, das liebe Räuberlein«, Bearbeitung als Concerto à 2, T. 26–27

unter Einsatz aller Stimmen; T. 12–27 Gegenüberstellung längerer dreistimmiger Passagen in den Kombinationen Canto I/II-Alto oder Alto-Tenore-Basso, unterbrochen durch einen Tuttiabschnitt; T. 28 bis 43 fast durchgehend vollstimmige Textur mit wenigen geringstimmigen Abschnitten, die erneute Steigerungen einleiten. Diese Folge dreier unterschiedlich gestalteter Teile mit deutlicher Intensivierung geht im Concerto verloren, da alle drei Teile mit den Abstufungen Solostimme-Duett-Tutti arbeiten. In der Bearbeitung ist der dritte Teil lediglich dadurch herausgehoben, dass die solistischen Abschnitte deutlich kürzer werden, was aber musikalisch wenig schlüssig ist³⁹.

Das Werk »Amor, das liebe Räuberlein« in der Fassung der Handschrift Slg. Bohn Ms. mus. 200c wird von Claudia Theis als Werk zweifelhafter Zuschreibung vorgestellt⁴⁰. Bereits aufgrund der Gestalt der Concerto-Version ist eine Autorschaft Scheins, wie die kurzen Anmerkungen deutlich gemacht haben dürften, auszuschließen, was auch die von Theis artikulierte Frage nach der Priorität zwischen Madrigal und Concerto aufhebt⁴¹. Aufgrund der Quellenlage kann es nun als sicher gelten, dass die Bearbeitung Sebastian Lemle zuzuweisen ist. Die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 macht deutlich, wie er das »Concerto à 2« aus dem Madrigal entwickelte. Die Bearbeitung des Madrigals fügt sich auch – sieht man vom weltlichen Inhalt des Werks ab – problemlos in das Repertoire von St. Maria Magdalena und damit in einen wesentlichen musikalischen Erfahrungshorizont Lemles ein. Wiederum war es der Kantor Michael Büttner, der zum Teil in Zusammenarbeit mit Lemle verschiedene Werke vokal-instrumental bearbeitete und dabei häufig, zum Beispiel durch den Einsatz von Capellen, Kontraste stärkte und damit architektonische Strukturen schuf⁴².

*

Meine Betrachtungen zur New Yorker Tabulatur Mus. Res. MN T 131 und den weiteren Quellen aus der Hand und dem Umfeld Sebastian Lemles erlauben folgende Schlüsse für das Breslauer Musikleben und die Musikpraxis des 17. Jahrhunderts:

Die vormals in der Stadtbibliothek Breslau aufbewahrten Musikhandschriften und -drucke bieten vielfältige Zugänge zum kirchlichen Musikleben der Stadt. Von der weltlichen Musikpflege haben sich nur kleinste Bruchteile erhalten, ein Tatbestand, der durch die Überlieferungsgeschichte der Sammlung zu erklären ist. Die Handschrift Mus. Res. MN T 131 ergänzt den Breslauer Bestand, gibt einen Einblick in die bürgerliche Musikpflege und bildet einen Kontext für versprengte Einzelquellen weltlichen Inhalts aus der Breslauer Sammlung. Eine weitere, allerdings etwas später entstandene Quelle mit ähnlichen Inhalten ist die Tabulatur 60417 Muz., die heute in der Universitätsbibliothek Breslau überliefert ist. Die Handschriften Mus. Res. MN T 131 und 60417 Muz. stehen exemplarisch für eine nicht mehr zu rekonstruierende Menge an Materialien der nicht-kirchlichen Musikpflege.

Besonders anschaulich dokumentieren die Quellen aus dem Besitz und Umfeld Lemles die Durchlässigkeit zwischen weltlicher und geistlicher Musik: Die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 mit Tanzsätzen, weltlichen Liedern und Psalmvertonungen ist zunächst ein Spiegel des im privaten Rahmen genutzten

39 Dies wird unter anderem deutlich in T. 34, in dem für einen halben Takt ein solistischer Abschnitt eingefügt ist. Durch diesen kurzen Tutti-Favoriti-Kontrast, der kaum eine Wirkung entfalten kann, wird die von Schein verfolgte Steigerung des musikalischen Geschehens gestört. Ebenso fehlen in T. 36–37 die Mittelstimmen für die von Schein angelegte allmähliche Zunahme der Bewegung zu den Worten »Feuer und Pfeile«.

40 Theis (wie Anm. 25), S. X.

41 Ebd.

42 Vgl. Wiermann (wie Anm. 15), S. 478–483.

gemischten Repertoires. Für die abgesetzten Vor- und Zwischenspiele aus geistlichen Konzerten von Praetorius, Staden und Schein ist aufgrund des Kontexts der Tabulatur anzunehmen, dass sie nicht nur mit geistlichen, sondern ebenso mit weltlichen Werken kombiniert wurden, und dass die Praxis, Instrumentalabschnitte von einem Werk in eine andere Komposition zu transferieren, keine Grenzen zwischen weltlichem und geistlichem Repertoire kannte. Ferner veranschaulicht die in Res. Mus. MN T 131 und Slg Bohn Ms. mus. 200c vorliegende Bearbeitung des Madrigals »Amor, das liebe Räuberlein«, wie die Klangvorstellungen für Werke des geistlichen und weltlichen Bereichs einander beeinflussten. Offenbar wurde die in vielen Bearbeitungen der Breslauer Musikalien forcierte Formgebung mittels Kontrasten im kirchenmusikalischen Kontext unter Ausnutzung der räumlichen Bedingungen der Kirchen besonders gepflegt und dann auf ein weltliches Werk wie »Amor, das liebe Räuberlein« übertragen.

Die Quelle Mus. Res. MN T 131 und die Breslauer Musikalien aus dem Umfeld Lemles geben schließlich Hinweise darauf, von welchen gesellschaftlichen Gruppen neben den offiziellen institutionellen (Kirchen-)Strukturen das Musikleben in Breslau gestaltet wurde. Anhand einzelner Belege zeichnet sich ab, wie die Kirchenmusik von Breslauer Bürgern durch Spenden und Legate unterstützt wurde⁴³. Persönlichkeiten wie Ambrosius Profe und Daniel Sartorius veranschaulichen, wie Musik Teil des kulturellen Lebens in privaten Kreisen war. Eine Person wie der Jurist Sebastian Lemle, der Musikalien sammelte und dafür mit anderen Musikern und Musikliebhabern im Austausch stand, der Musik in privaten Zirkeln pflegte und schließlich die Kirchenmusik aktiv unterstützte, bildet ein weiteres Puzzleteil zum Verständnis der gesellschaftlichen Verankerung des Breslauer Musiklebens.

Anhang 1

Teil 1 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131: Identifizierte Werke

Nr.	Komponist	Titel	Vorlage
1	P. Schäffer	Paduan	
8	H. L. Hassler	Zu Dir steht all mein Sein	<i>Lustgarten neuer Teutscher Gesäng</i> , Nürnberg 1601
55	R. Allison	Paduana Sharp	Ungedruckt
120	E. Widmann	Ein junger Gesell wolt beten	<i>Erster Theil Musikalischer Kurtzweil</i> , Nürnberg 1618
129	P. Philips	Paduana Filippi	Zacharias Füllsack, Christian Hildebrand (Hrsg.), <i>Auserlesene Paduanen und Galliarden I</i> , Hamburg 1607
148	J. Dowland	Paduana Lachrymae	<i>Lachrymae or Seven Tears</i> , London 1604
149	J. Dowland	Come againe	<i>The first book of songs and ayres</i> , London 1597

Die Nummern 29–40, 42, 50–51, 58–59, 61–63, 65–67, 69, 94 sind Tänze von »SL«.

43 Ebd., S. 350–356.

Anhang 2

Teil 2 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131: Identifizierte Werke

Nr.	Komponist	Titel	Vorlage
157	M. Praetorius	Sinfonia in Echo [Vater unser im Himmelreich, 4. Teil]	<i>Polyhymnia caduceatrix</i> , Wolfenbüttel 1619
158	M. Praetorius	Sinfonia [Siehe wie fein und lieblich, T. 1–13 Eingangssinfonia]	wie Nr. 157
159	–	O Ihr Fürstlichs Paar No. 1 à 2	<i>Erster Theil Teutscher Villanel- lenen</i> , Dresden 1627
160	J. Nauwach	Gleich wie die Götter No. 8 à 2	wie Nr. 159
161	J. Nauwach	Jetzt und kompt die Nacht herbey No. 10 à 2	wie Nr. 159
162	J. Nauwach	Ach Liebste laß uns eilen No. 7 à 2	wie Nr. 159
163	J. Nauwach	O du Gott der süßen Schmetzen No. 2 à 3	wie Nr. 159
164	J. Nauwach	Wenn lieber kömpt No. 3 à 3	wie Nr. 159
165	J. Nauwach	Amor mit hat genommen No. 4 à 3	wie Nr. 159
166	J. Nauwach	Asterie mag bleiben No. 5 à 3	wie Nr. 159
167	J. Nauwach	Weg Venus, weg Pest der jungen Zeit No. 6 à 3	wie Nr. 159
168	J. Nauwach	Fillis zart gebeten wardt von Corydon	wie Nr. 159
169	J. Nauwach	Tugendt ist der beste Freundt No. 9 à 2	wie Nr. 159
170	J. Nauwach	Corydon der gieng betrübet No. 11 à 3	wie Nr. 159
170b	J. Nauwach	Seyt das ich hinweg bin kommen à 3, secunda pars	wie Nr. 159
170c	J. Nauwach	Dein Verstand und kluge Sinnen, tertia pars	wie Nr. 159
170d	J. Nauwach	Täglich geht die Sonne nieder, quarta pars	wie Nr. 159
170e	J. Nauwach	Unter dessen meine Frewde, quinta pars	wie Nr. 159
170f	J. Nauwach	Also sang er, sexta et ultima pars	wie Nr. 159
171	J. Nauwach	Was wirffstu schnöder Neid mir für No. 12 à 3	wie Nr. 159
172	J. Nauwach	Corydon sprach mit Verlangen No. 13 à 3	wie Nr. 159
173	J. Nauwach	Wer von Amor ist arrestirt No. 14 à 2	wie Nr. 159
174	J. Nauwach	Solang mir Hoffnung No. 15 à 2	wie Nr. 159
175	J. Nauwach	Allhier in dieser wüsten Heyd	wie Nr. 159
176	J. Nauwach	Kompt last uns jetzt spatzieren No. 17 à 3	wie Nr. 159
177	J. Nauwach	Ihr meine Seufftzer last nicht ab No. 18 à 3	wie Nr. 159
178	J. Nauwach	All Leut und Thier No. 19 à 2	wie Nr. 159
179	H. Schütz	Glück zu dem Helicon [SWV 96] No. 20 à 3	wie Nr. 159
183	J. H. Schein	Amor das liebe Räuberlein No. 14	<i>Diletti pastorali</i> , Leipzig 1624
184	J. H. Schein	Wie kömbts, o zarte Filli, mein No. 8	wie Nr. 183
185	J. H. Schein	O Amarilli zart gieng No. 12	wie Nr. 183
186	J. H. Schein	Wenn Filli ihre Liebesstrahl No. 5	wie Nr. 183
187	J. H. Schein	Aurora schön mit ihrem Haar No. 13 [unvollständig]	wie Nr. 183
188	M. Praetorius	Sinfonia à 5 voc. [Wachet auf ruft uns die Stimme; 1. Teil, T. 1–6]	wie Nr. 157
189	M. Praetorius	Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme; 1. Teil, T. 10–15, 20–25, 40–45]	wie Nr. 157
191 = 158	M. Praetorius	Sinfonia [Siehe wie fein und lieblich, T. 1–13]	wie Nr. 157
192	M. Praetorius	Sinfonia [Nun komm der Heiden Heiland; T. 1–6, 3. Ritornell Schlusstakte 78–79, Schlusstakte Vokalteil 121–124, Schlusstakte 134–135]	wie Nr. 157

193	M. Praetorius	Sinfonia [Herr Christ der einig Gottessohn, Eingangssinfonia]	wie Nr. 157
195	M. Praetorius	Sinfonia [Missa Teutsch, 1. u. 2. Sinfonia]	wie Nr. 157
196	M. Praetorius	Sinfonia [Missa Teutsch, 3. Sinfonia]	wie Nr. 157
197	M. Praetorius	Sinfonia [Missa Teutsch, 4. Sinfonia]	wie Nr. 157
198	M. Praetorius	Sinfonia [Missa Teutsch, 5. Sinfonia]	wie Nr. 157
199	M. Praetorius	Sinfonia [Meine Seel erhebt den Herren, Sinfonia 1]	wie Nr. 157
200	M. Praetorius	Sinfonia [Meine Seel erhebt den Herren, T. 30–34, 15–18]	wie Nr. 157
207	M. Praetorius	Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 2. Teil, T. 12–16]	wie Nr. 157
208	M. Praetorius	Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 1. Teil, T. 10–14]	wie Nr. 157
209	M. Praetorius	Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 1. Teil, T. 43–45]	wie Nr. 157
222	M. Praetorius	Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 3. Teil, T. 9–17]	wie Nr. 157

Anhang 3

Stücke eines unbekanntes Druckes innerhalb von Teil 2 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131 (gegebenenfalls Martin Manigelius, *Missus musicus decadis primae schöner neuer und lustiger Hirtenlieder* [...] 1626)

Titel und Nummerierung nach Mus. Res. MN T 131

210	Ach Filli schau die Krankheit an No. 1
211	Sag Amor was hast du vor Pfeil No. 2
212	Amor hör lass weg dein lamentieren No. 3
213	Ach Amor schaue an den Schmerz No. 4
214	Nu Corydon sey freudenvoll No. 5
215	Ach Scheiden, ach du bittres Kraut No. 9
216	Wie kann dir Filli besser sein No. 6
217	Ach traure nicht mein Corydon No. 7
218	Phöbus läßt die helle Sonne No. 8
219	Ach Trost wie lange No. 10

Anhang 4

Teil 3 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131: Identifizierte Werke

Nr.	Komponist	Titel	Vorlage
227	M. Praetorius	Sinfonia à 4 [Gelobet und gepreiset, Eingangssinfonia]	<i>Polyhymnia caduceatrix</i> , Wolfenbüttel 1619
228	J. Staden	Sinfonia No. 17 [Gloria in excelsis Deo]	<i>Harmoniarum sacrarum continuatio</i> , Nürnberg 1621
229	J. Staden	Sinfonia No. 19 [Gloria in excelsis Deo]	wie Nr. 228
230	J. Staden	Sinfonia No. 20 [Surge peccator]	wie Nr. 228
231	J. Staden	Sinfonia No. 21 [Benedic anima mea]	wie Nr. 228
232	J. Staden	Sinfonia No. 22 [Surrexit Dominus]	wie Nr. 228

233	J. Staden	Sinfonia No. 23 [Loquebantur variis linguis]	wie Nr. 228
234	J. Staden	Sinfonia No. 24 [Duo Seraphim clamabant]	wie Nr. 228
235	J. Staden	Sinfonia No. 25 [Cantemus et excultemus]	wie Nr. 228
236	J. H. Schein	Sinfonia [Komm heiliger Geist]	<i>Opella nova</i> II, Leipzig 1626

Anhang 5

Materialien zu geistlichen Konzertkompositionen in der Hand Sebastian Lemles (ausgenommen sind die Eigenkompositionen Slg. Bohn Ms. mus. 166 und Werke aus dem Anonyma-Bestand Slg. Bohn Ms. mus. 211–351a)

Signatur Slg. Bohn Ms. mus.	Komponisten	Vorhandenes Material	Anzahl Werke	Schreiber
34	Nicolaus Zangius Stefano Felis Samuel Scheidt Heinrich Schütz Andreas Hoeschelshoven	Stimmen, Tabulatur	5	Lemle, Büttner
37	Anonym Giovanni Valentini Lodovico Viadana Heinrich Grimm	Stimmen	18	Lemle, Schreiber
42	Jacques le Febure Hieronymus Praetorius Melchior Franck Ruggiero Giovanelli Anonym Johannes Robach	Tabulatur	7	Lemle
43	Nicolaus Zangius Johannes Phengius Anonym	Tabulatur	3	Lemle, Schreiber
59	Johann Hermann Schein Melchior Franck Sebastian Lemle Anonym Michael Praetorius	Tabulatur, einzelne Stimmen	26	Lemle
82	Anonym	Stimmen, Tabulatur	3	Lemle, Büttner, Schreiber
105	Bartholomäus Gesius Hans Leo Hassler Christoph Demantius Jacob Hassler Melchior Franck Heinrich Hartmann Georg Vintzius Sebastian Ertel Augustin Plattner Hieronymus Rossi Gregor Schnitzkius Thomas Fritsch	Tabulatur, einzelne Stimmen	35	Lemle, Büttner, Schreiber

110	Hieronymus Praetorius Pierre Bonhomme Anonym	Tabulatur	6	Lemle, Büttner, Schreiber
140a	Melchior Franck	Stimmen	1	Lemle, Büttner, Schreiber
140b	Melchior Franck	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle, Büttner, Schreiber
144	Ruggiero Giovanelli	Stimmen	1	Lemle, Büttner, Schreiber
149a	Jacob Handl	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle, Büttner, Schreiber
182a	Heinrich Pfendner	Tabulatur	1	Lemle
183	Johannes Phengius	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle, Büttner, Schreiber
193	Giovanni Rovetta	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle
199a	Samuel Scheidt	Stimmen	1	Lemle
200a	Johann Hermann Schein	Tabulatur	7	Lemle
200c	Johann Hermann Schein	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle
200f	Johann Hermann Schein	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle, Büttner, Schreiber
200g	Johann Hermann Schein	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle, Büttner, Schreiber
201b	Heinrich Schütz	Stimmen, Tabulatur	1	Lemle

