

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

herausgegeben von
Jürgen Heidrich

in Verbindung mit
Werner Breig, Konrad Küster, Walter Werbeck

39. Jahrgang 2017



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Auch als eBook erhältlich
(epdf ISBN 978-3-7618-7170-6)

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

Layout: ConTypo, Carola Trabert – c.trabert@contypo.de – www.contypo.de

ISBN 978-3-7618-1695-0

ISSN 0174-2345

Inhalt

Vorträge des Schütz-Festes Den Haag 2016

Jahr des Januskopfes: Reger 1916 Reda Roman Summereder	7
Johann Jacob Froberger in Dresden Pieter Dirksen	20
Cornelis Thymensz. Padbrué: A Dutch Composer Contemporary of Heinrich Schütz Aagje Pabbruwe	29

Freie Beiträge

Ein Schmalkalder Noteninventar und das geistliche Vokalwerk Georg Ludwig Agricolas Bernd Koska	33
Vincenzo Albrici (1631–1687) und sein Bruder Bartolomeo: Neue biographische und musikalische Funde Matteo Messori und Anna Katarzyna Zaręba	54
Ein musikalisches Stammbuch im Umfeld des Geistlichen Ministeriums zu Braunschweig aus dem 17. Jahrhundert Helmut Lauterwasser	71
Die Verfasser der Beiträge	179

Abkürzungen

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMl	<i>Acta musicologica</i>
Bc	Basso continuo
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DKL	<i>Das deutsche Kirchenlied. DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien</i> , hrsg. von Konrad Ameln u. a., Band I, Teil 1: <i>Verzeichnis der Drucke</i> , Kassel u. a. 1975 (= RISM B/VIII/1)
FbWV	Froberger-Werkeverzeichnis. Siegbert Rampe (Hrsg.), <i>Neue Froberger-Ausgabe VII: Ensemblewerke und Verzeichnis sämtlicher Werke</i> , Kassel 2015
HGWV	Heinrich Grimm-Werkeverzeichnis. Thomas Synofzik, <i>Heinrich Grimm (1592/93–1637). »Cantilena est loquela canens«</i> . Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis, Eisenach 2000
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2. neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
ML	<i>Music and Letters</i>
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
mschr.	maschinenschriftlich
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen, hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>

SJb *Schütz-Jahrbuch*
Slg. Sammlung
SSWV *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Wiesbaden 2000
STMf *Svensk tidskrift för musikforskning*
StMw *Studien zur Musikwissenschaft* (Beihefte der DTÖ)
SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft
hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1
(1979), S. 63 ff.

Jahr des Januskopfes: Reger 1916 Reda¹

Roman Summereder

In der römischen Mythologie ist Janus der Gott des Anfangs und des Endes, aber auch des Zwiespalts, der Dualität göttlicher Gesetze, der Gott der Türen und Tore, des Eingangs und Ausgangs. So wird Janus immer als doppelgesichtiges Wesen dargestellt: Ein Gesicht ist vorwärts gerichtet, das andere rückwärts. erinnert sei an das Fresko des Anton Raphael Mengs, »Triumph der Geschichte über die Zeit« (1772) in der Biblioteca Vaticana, das eine doppelgesichtige Gestalt zeigt, die Jugend und Alter in sich vereint².

Sommer 1966

Im süddeutschen Heidenheim/Brenz brütet Kirchenmusikdirektor Helmut Bornefeld (1906–1990) in der Sommerhitze über den 100 Thesen seines »Orgelspiegels«, gleichermaßen intendiert als kritisch zusammenfassendes Resumé eines halben Jahrhunderts Orgelbewegung wie als Plädoyer für ein gegenwartsbezogenes und zukunftssträchtiges Musikinstrument. Der »Orgelspiegel« erschien im Bärenreiter-Verlag zu Bornefelds 60. Geburtstag (im Dezember 1966), graphisch gestaltet von Bornefeld selbst und auf Büttenpapier gedruckt³. In These 20 heißt es:

Die Orgel braucht Kritik, aber nicht um desavouiert, sondern um zu ihrem besten Selbst gebracht zu werden. Was gewonnen werden muß, ist eine ganz unbedingt musikalische Verfügung über ihr Wesen bis hin zu den letzten technischen Details.

Ein dieserweise musikalisch inspirierter Orgeltyp wird auch heute noch und wieder schöpferische Kräfte an sich binden und damit auf neuer Ebene eine gültige Gleichung von Geist und Werk dokumentieren.

Währenddessen feiert Siegfried Reda (1916–1968) am 27. Juli seinen 50. Geburtstag, nicht im heimatlichen Mülheim/Ruhr, sondern mitten im Trubel der 12. Internationalen Sommerakademie für Organisten im niederländischen Haarlem. Reda, seit 1946 Leiter der Abteilung Evangelische Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule in Essen sowie Professor für Komposition und Orgel, seit 1952 Kirchenmusikdirektor der Altstadtgemeinde an der Petrikerche in Mülheim, wirkte an der Haarlemer Akademie von 1962 bis 1968 allsommerlich als Dozent für »Moderne Orgelliteratur und Max Reger«⁴.

¹ Bei dem folgenden Text handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Vortragstextes für das Heinrich Schütz-Fest 2016 in Den Haag; dessen Kern geht zurück auf eine Erstveröffentlichung gleichen Titels in: Musik und Liturgie, Fachzeitschrift des Schweizerischen Katholischen Kirchenmusikverbandes SKMV, Ausgabe 3/2016.

² Siehe im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 5, Zürich/München 1990, S. 618 ff. (Eintrag »Janus« von Erika Simon).

³ Helmut Bornefeld, *Orgelspiegel. 100 Thesen in fünf Artikeln mit 25 Zeichnungen*, Kassel 1966.

⁴ Vgl. Paul Peeters (Hrsg.), *The Haarlem Essays. Celebrating Fifty International Organ Festivals*, Bonn 2014; betr. Siegfried Reda: S. 70 f., S. 321 ff. Siegfried Reda starb völlig unerwartet am 13. Dezember 1968 an einem Schlaganfall, der ihn auf dem Weg zur Petrikerche ereilte.

20 Jahre zuvor: Bornefeld lernt Reda im August 1946 im schwäbischen Bad Boll kennen, wo erstmals nach Kriegsende eine Singwoche des »Arbeitskreises für Hausmusik« stattfand, organisiert vom Bärenreiter-Verlag, dem institutionellen Tutor der Singbewegung⁵. Kaum zwei Wochen zuvor hatte Bornefeld erstmalig die »Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik« in eigener Regie veranstaltet⁶. In Bad Boll erkannten Reda und Bornefeld einander sofort als Gleichgesinnte. Spontan beschlossen sie, hinfort die Heidenheimer Arbeitstage gemeinsam zu planen und abzuhalten, was von 1948 bis 1960 auch geschah⁷.

50 Jahre zuvor: Mitten im ersten Weltkrieg war Max Reger verstorben. In einem Leipziger Hotelzimmer erlag er in der Nacht auf den 11. Mai 1916 einem Herzversagen⁸. Es ist Bornefeld selbst, der auf den Januskopf 1916 – Regers Todesjahr, Redas Geburtsjahr – verweist. In These 14 seines »Orgelspiegels« schreibt er:

Die Impulse für wesentliche Creationen und Recreationen können nie von historischer Retrospektive, sondern immer nur vom schöpferischen Ingenium her kommen. Die ersten Komponisten, die ihre Schreibweise wieder von den regenerierten Prinzipien der klassischen Schleifladenorgel bestimmen ließen, waren Hugo Distler und Siegfried Reda. (Für die Kontinuität der Entwicklung mutet es geradezu symbolisch an, daß Reda wenige Wochen nach Regers Tod geboren wurde.)

Die Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik

Auf welche Zusammenhänge, Brüche und Kontinuitäten spielt Bornefeld an? Er und Reda waren als überzeugte Pazifisten aus dem Zweiten Weltkrieg heimgekehrt. Die große Nachkriegshoffnung auf moralischen Wiederaufbau und Erneuerung des Musiklebens, auf Überwindung des geistigen Vakuums, das der völkische Ungeist hinterlassen hatte, widerspiegelt sich im gemeinsamen Projekt der »Heidenheimer Arbeitstage«. Letztmals fanden sie 1960 statt. Der ehemals rege Zulauf – in den Zenitjahren 1953 bis 1957 kamen jeweils mehr als 100 Teilnehmer – versiegte 1959: Es gab nur noch 50 Anmeldungen, 1960 kamen noch weniger, nämlich 45. Für 1961 erging zwar noch eine Ausschreibung; da aber nur 15 Anmeldungen einlangten, sagte Bornefeld die Arbeitstage ab. Den Grund des um sich greifenden Desinteresses erblickte er im »ausbrechenden« Wohlstand der Wirtschaftswunder-Jahre, wodurch materielle Interessen (auch in der Kultur) derart in den Vordergrund geschoben wurden, daß ein dieserweise auf Bescheidenheit beruhendes Unternehmen nicht mehr weiterzuführen war⁹.

Das ursprünglich erklärte Ziel der Arbeitstage war, die Kirchenmusik als eigentlich »evangelische« – also verkündende – aus dem Schatten des Historismus herauszuholen. Unter Historismus subsummierte Bornefeld die Schütz-Renaissance maßgeblicher singbewegter Kreise, etwa um Wilhelm Ehmann oder Gottfried Wolters (beide mit »nationalsozialistischer Vergangenheit«)¹⁰, die dem Gegenwartsschaffen teil-

5 Ernst Schieber, *Werkwoche des AfH in Bad Boll vom 23. bis 29. August 1946*, in: MuK 17 (1947), S. 23. Annemarie Viebig, *Von Leben und Aufgabe der Singbewegung*, in: Musica 1 (1947), S. 50 ff.

6 Nachberichte von Helmut Bornefeld in MuK 17 (1947), S. 25 f. sowie von Richard Baum in Musica 1 (1947), S. 53.

7 Roman Summereder, »Als gingen uns jetzt erst die Ohren auf«. *Helmut Bornefeld, Siegfried Reda und die Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik 1946–1960. Ein Beitrag zu musikalischen Auseinandersetzungen der Nachkriegszeit*, München 2010 (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 8).

8 Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 457–462.

9 Helmut Bornefeld, *Die Orgel als Schicksal*, Heidenheim 1986 (Eigenverlag), S. 10.

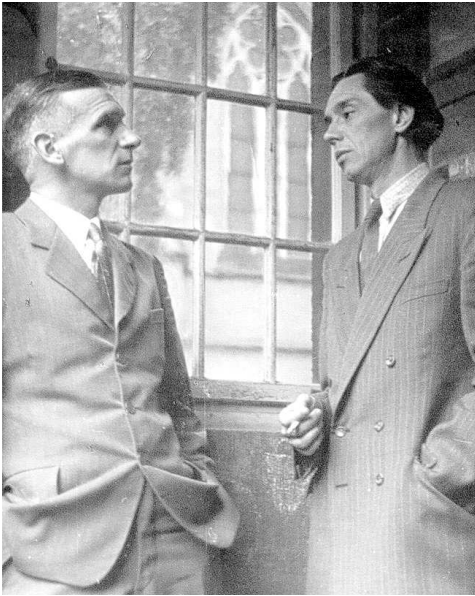


Abbildung 1: Helmut Bornefeld und Siegfried Reda

nahmslos oder ignorant gegenüber standen. Um zu gegenwartsnahem Komponieren in der Kirchenmusik zu gelangen, sollte die in der Zeit des Nationalsozialismus unterdrückte, als entartet gebrandmarkte Neue Musik in den Seminaren, Hörstunden, Aufführungen und Gottesdiensten der Arbeitstage eingebunden und aufgearbeitet werden – eine Aufgabe, der sich Bornefeld und Reda mit Leidenschaft stellten, waren sie doch beide mit Eloquenz und pädagogischem Geschick begabt.

Doch es ging nicht nur um Schaffen und Aufführen einer neuen, auch für engagierte Laienchöre erreichbaren Kirchenmusik, die vom Werk Hugo Dislers ihren Ausgang nahm. Im Zentrum der Bemühungen stand ebenso die Vermittlung stiltechnischer Errungenschaften der Neuen Musik, wie sie für Werk und Tonsprache von Hindemith, Bartók, Strawinsky, Schönberg, Berg und Webern typisch sind. 1957 stellte Bornefeld sogar Stockhausens brandneues elektronisches Poem *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* zur Diskussion, das im Jahr zuvor in Köln uraufgeführt worden war.

Zielpublikum der Heidenheimer Arbeitstage waren hauptberufliche Kirchenmusiker und Musikpädagogen, die Weiterbildung erstrebten, aber auch engagierte Laien und Pfarrer sowie Musikstudenten. Die Arbeitstage fanden im August statt, also in den Sommerferien, und erstreckten sich auf die Dauer einer Woche. Dabei hatte Bornefeld die Leitung des Gesamtchors und der Kantoreigruppen inne. Reda hielt die Orgelseminare; er gab jeweils selbst ein Konzert mit zeitgenössischer Orgelmusik. Aber auch seine Schüler, etwa Joachim Widmann (1930–2002) und Gisbert Schneider (geb. 1934), wurden mit Aufführungen betraut.

Man stimmte darin überein, daß die neu entdeckten Grundrisse und Leitlinien des klassischen Orgelbaus – Schleiflade, mechanische Traktur, Werkprinzip, reichhaltiger Obertonaufbau – nur dann regenerierend wirken können, wenn zeiteigenes Komponieren und neue Orgel einander wechselweise befruchten.

10 Vgl. Ernst Klee, *Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt/M. 2007, S. 129 und S. 675.

So ging man auf Distanz sowohl zur orchesterimitierenden, elektropneumatischen Orgel der Wilhelminischen Gründerzeit wie auch zum Historismus der Orgelbewegung. Keinesfalls aber galten die Ausdrucksbereiche des 19. Jahrhunderts als suspekt. Regers Orgelschaffen galt nicht als Finale einer Verfallsperiode – was weitgehend die Ansicht der Orgelbewegung war –, sondern vielmehr erschien es als »Fanal« der Wende und in die Zukunft weisender Impulsgeber geistiger, klanglicher und technischer Art¹¹.

Heidenheimer Impulse

Noch 1939 hatte Bornefeld begonnen, die Link-Orgel der Heidenheimer Pauluskirche (1898 erbaut) nach neuen Gesichtspunkten in Eigenregie umzugestalten, d.h. durch Umbau des vorhandenen Materials und Neuintonation eine neue Klanggestalt zu schaffen. Jedoch: Der Zweite Weltkrieg brach aus, Bornefeld wurde eingezogen, und die Arbeiten ruhten bis zu seiner Heimkehr im Juni 1945.

Von da an wuchs die Orgel als *work in progress*. Endlich, 1954, gewann sie mit drei Manualen und 38 Registern ihre endgültige Gestalt, blieb aber – mit elektrifizierter Kegellade – nur ein »schwererkaufte Kompromiß«¹². Vom Denkmalschutz für wertlos erklärt, wurde diese Orgel 1995 durch einen Neubau ersetzt. Gleichwohl schrieb dieses Instrument die Orgelgeschichte des 20. Jahrhunderts mit, denn hier gelangte ein Gutteil des Orgelwerks von Bornefeld und Reda zur Uraufführung.

Aus Redas Oeuvre seien genannt: die Choralkonzerte *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (1949) und *O Traurigkeit, o Herzeleid* (1952), die kontrastreichen, farbholtzschnittartigen *Marienbilder* (1953), *Präludium, Fuge und Quadruplum* (1957), schließlich 1960 – in Auseinandersetzung mit Ausdrucks- und Gestaltungsweisen der Dodekaphonie – die *Sonate* als Opus summum.

Zur Einweihung der endgültigen Gestalt bei den Arbeitstagen 1954 spielte Reda ein außergewöhnliches, gleichsam secessionistisches Programm: Schönbergs *Variations on a Recitative* op. 40 (Reda war einer der ersten europäischen Organisten, die sich an dieses 1941 im amerikanischen Exil entstandene Schlüsselwerk der Orgel-Moderne heranwagten), zwei Sätze von Messiaen, *Les Enfants de Dieu* aus der *Nativité* (1935) und *Trio I* aus dem *Livre d'orgue* (1951), sowie – aus brennend aktuellem Anlass – Regers zyklopenhafte *Variationen und Fuge in fis-moll* op. 73 (1903).

Weshalb brennend aktueller Anlaß? Am Höhepunkt des antiromantischen Reflexes der Orgelbewegung hatte Helmut Walcha (1907–1991) Regers gesamtes Orgelwerk zu Beginn des Studienjahres 1951/52 vom Lehrplan der Frankfurter Musikhochschule verbannt. Walcha begründete seine Maßnahme im Aufsatz *Regers Orgelmusik – kritisch betrachtet*, der Anfang 1952 in *Musik und Kirche* erschien¹³; dessen Tenor lautet: Regers Tonsatz sei substanzlos und nur scheinpolyphon, nervöse Übergangsdynamik und »aufbrüllende Akkordmassen« widerstreben der »statischen Eigengesetzlichkeit« der Orgel; angesichts »übermäßiger Anhäufung an Material« fühlte sich Walcha peinlich erinnert an den Heroismus des Völkerschlachtendenkmals bei Leipzig, erbaut 1913: »Statische Eigengesetzlichkeit« galt also weithin als programmatisches Schlagwort der Orgelbewegung – gar als antiromantischer Schlachtruf, wie er bereits 1938 in Walchas vielsagend betiteltem Aufsatz *Das Gesetz der Orgel – ihre Begrenzung* erscholl¹⁴.

11 Bornefeld (wie Anm. 3), Artikel 1 Voraussetzungen, insbesondere Thesen 8 bis 13.

12 Bornefeld (wie Anm. 9), S. 9.

13 Vgl. MuK 22 (1952), S. 2–14.

14 Vgl. MuK 10 (1938), S. 193–203.

Walchas Reger-Verdikt wurde in leidenschaftlichem Pro und Contra kommentiert¹⁵. Auch Bornefeld schrieb eine geharnischte Entgegnung, von der sich Walcha geradezu persönlich attackiert fühlte, denn Bornefeld verurteilte Walchas Maßnahme als inquisitorisch und verglich sie mit der paranoiden Verfolgung sogenannter entarteter Kunst durch die Nazis:

W.s Vorgehen bedeutet die Diktatur einer historischen Pedanterie gegenüber dem Schöpferischen, und wir sind damit im Raum der Kirchenmusik g e n a u da, wo die braunen Kulturpolitiker im liberalen Bereich mit ihrer Determinierung »entarteter« Kunst waren! Das Ganze ist ein Versuch, geistige Dinge durch Scheiterhaufen und Bücherverbrennungen zu entscheiden, und das sollte allerdings für jeden deutschen Musiker (nicht nur Kirchenmusiker!) ein Grund zu sehr ernsthafter »Beunruhigung« sein! Wenn diese Scheiterhaufen mit liturgischen Spruchbändern und illustren Portraits wirkungsvoll drapiert sind, dann macht das diese Art von Verbrennungsprozeß durchaus nicht sympathischer!¹⁶

Mit der bewußten Programmierung von Regers op. 73 setzte man also ein deutliches, anti-ideologisches, rein künstlerisch motiviertes Zeichen. Denn, so Bornefeld im Programmheft 1954, Reger »mit dem Maß eines angeblichen ›Normalorgelsatzes‹ zu messen«, wie Walcha es tat, sei völlig abwegig. Reger sei auch »nicht für den (in mancher Hinsicht fragwürdigen) Orgeltyp seiner Zeit verantwortlich zu machen, und auch in satztechnischer Hinsicht kann man eine Erscheinung vom Format Regers nur mit ihrem eigenen Maß messen [...]. Nur die klingende Erfahrung kann zeigen, ob uns diese Musik etwas zu sagen hat. Es ist uns besonders wichtig, an unserer wahrlich ›unregerisch‹ umgebauten Orgel mit dem gewichtigen Op. 73 diese Probe aufs Exempel machen zu können«.

Mülheimer Ergebnisse

Es versteht sich also von selbst, dass die in Heidenheim erreichte Klanggestalt – mitsamt Redas interpretatorischen Erfahrungen – die Orgel-Planung für die kriegszerstörte Petrikirche in Mülheim wesentlich beeinflusst hat. Ein erster Entwurf ist aus einem Brief Redas ersichtlich, den er am 8. Februar 1952 an seinen Freund, den Berliner Orgelbauer Karl Schuke (1906–1987) schrieb: »Vielleicht wäre das auch das erste Mal in unserem Jahrhundert, wo der schöpferische Musiker und der schöpferische Instrumentenbauer einander entsprächen und die Einheit des Kunstwerks entstehen ließen«.

Der Wiederaufbau der Petrikirche galt 1958 als abgeschlossen; erst jetzt konnte an die Errichtung der seit 1952 in Planung befindlichen Orgel gedacht werden. Zur Inauguration im September 1959 spielte Reda u. a. Regers *Introduktion und Passacaglia* f-moll aus op. 63.

Dies war der Auftakt von Aufführungsserien – zusammen mit Hans Bril (1921–2007) und seinem »Mülheimer Singkreis« im Jahresrhythmus programmiert – die Mülheims Petrikirche als Zentrum der Orgel- und Kirchenmusik weit ausstrahlen ließen¹⁷. Werfen wir einen Blick auf die Disposition der Petri-Orgel!¹⁸

¹⁵ Von Wolfgang Fortner, Erich Thienhaus, Alfred Dürr, Walter Hofmann, Rudolf Quoika, in: MuK 22 (1952), S. 52–55, und MuK 22 (1952), S. 98–111.

¹⁶ Helmut Bornefeld, Walchas Reger-Verdikt kritisch betrachtet, in: MuK 22 (1952), S. 49–52.

¹⁷ Hans Martin Balz, *Hans Bril und der Mülheimer Singkreis*, in: Forum Kirchenmusik 2002/2.

¹⁸ Aus: Programmheft zur Einweihung der Schuke-Orgel in der Petrikirche Mülheim, September 1959. Freilich hat sich ein Fehler eingeschlichen: Das Pedalregister Hintersatz müsste recte mit 5 f., 4' bezeichnet werden. Bei der Sanierung

DIE DISPOSITION

der Orgel der Petrikirche zu Mülheim an der Ruhr

<i>Hauptwerk</i>	<i>Schwellwerk</i>	<i>Pedal</i>
Principal 16'	Principal 8'	Principal 16'
Oktave 8'	Kleine Oktave 4'	Quinte 10 ² /3'
Oktave 4'	Quarte 2 ² /3', 2'	Oktave 8'
Flauto in Ottava 4'	Mixtur 5 f., 2 ² /3'	Sesquialtera 3 f., 5 ¹ /3', 3 ¹ /5', 2 ² /7'
Principal Quinte 2 ² /3' ab c	Quintzymbel 3 f., 1/4', 1/8', 1/8'	Hintersatz 6 f., 5 ¹ /3'
Oktave 2'	Stillgedeckt 8'	Mixtur 3 f., 1'
Mixtur I 4—6 f., 2'	Flaute douce 4'	Untersatz 3 2'
Mixtur II 3—5 f., 1'	Hohlflöte 2'	Subbaß 16'
Trompete 16'	Gemsguinte 1 ¹ /3'	Gedackt 8'
Trompete 8'	Blockflöte 1'	Baßflöte 4'
Spanische Trompete 4'	Spitzgamba 16'	Schweizer Pfeif 1'
<i>Brustpositiv</i>	Weidenpfeife 8'	Posaune 16'
Holzgedeckt 8'	Rauschwerk 3 f., 4', 2 ² /3', 2'	Trompete 8'
Spitzflöte 4'		Trompete 4'
Principal 2'	<i>Solowerk</i>	Cornett 2'
Tertian 2 f.	als Rückpositiv ausgeführt	
Scharff 3—4 f., 1/2'	Rohrflöte 8'	
Rankett 16'	Principalflöte 4'	
Krummhorn 8'	Feldpfeife 2'	
	Grobmixtur 4—6 f., 1 ¹ /3'	
	Quintadena 8'	
	Hohlschelle 4'	
	Rohrmasat 2 ² /3'	
	Sesquialtera 2 f.	
	Oberton 4 f.	
	Terzzymbel 3 f., 1/6', 1/8', 1/10'	
	Fagott 16'	
	Oboe 8'	

Tremulanten zum Solowerk, Brustpositiv, Schwellwerk und Pedal frei einstellbar

Koppeln

Brustpositiv/Hauptwerk
 Schwellwerk/Hauptwerk
 Solowerk/Hauptwerk
 Brustpositiv/Pedal
 Solowerk/Pedal

6 Setzerkombinationen

Schwelltritte zum Brustpositiv und Schwellwerk

Die Orgel hat mechanische Traktur und elektrische Registratur

2001 wurden drei Zusätze angebracht: Schwellwerk: Trompete 8' (auf vorhandener Leerschleife), Solowerk: Mixtur 3 f., 1' (durch Teilung der Großmixtur), Pedal: Oktave 4', Abzug aus Hintersatz 5 f. Schließlich gibt die Übersicht die Disposition des Brustpositivs inkorrekt wieder: Statt Rankett 16' muss es Musette-Regal 16' heißen.

Dass der Verkaufbau der norddeutschen Barockorgel sowie mechanische Traktur und Schleiflade zeitlos gültige Konstruktionselemente der Orgel sind, lag für Reda auf der Hand, war er doch als Distler-Schüler ein Kind der deutschen Orgelbewegung. Jedoch bedeutete ihm die strikte, nur reproduzierende »Normierung nach rückwärts«, worin Orgelbewegung und kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung verhaftet waren, eine unannehmbare »Einengung des Versuchsfeldes«. Im 1947 verfassten »Selbstbildnis«¹⁹ legitimierte er vehement seine »ununterbrochene schöpferische Bedrängnis« und forderte Vorrang für das Schaffen von Neuem.

Daraus erklärt sich Redas Anspruch, vor allem »eigene kompositorische Pläne zu verwirklichen«, wie er an Schuke schreibt. Differenziertheit und Kontrastreichtum der Petri-Orgel mit ihren vier Manualen und 62 Registern, Satttheit und Vielfalt der Grundstimmen, Kraft der Zungenchöre, Schwellbarkeit gleich zweier Werke, Tiefenstaffelung des Gesamtklangs (durch die Verkaufteilung erzielt), das Vermögen, »Farben extrem scharf ins Gehör zu setzen«²⁰, kommen der Aufführbarkeit von Orgelmusik des 20. Jahrhunderts zugute. »Für die Neue Musik ist das 19. Jahrhundert mit seinen instrumentalen und kompositorischen Errungenschaften die geschichtlich legitime Grundlage ihrer Möglichkeiten geblieben. Das bedingt für das Verständnis der Orgelmusik Hindemiths, Kreneks, Schönbergs, aber auch für die Werke Bornefelds, Ahrends, Redas, Erfahrungen und Einsichten, die den Bereichen um die Orgel zum Teil erst erschlossen werden müssen«. Dieser Satz aus Redas Essay im Programmheft zur Einweihung der Petri-Orgel hat häretische Qualität; direkter ließe sich die Abwendung vom historistischen Fundamentalismus der Orgelbewegung nicht ausdrücken: Die zeiteigene Musik selbst, nicht das Schaffen angeblich »kirchen-treuer«, »glaubenssicherer« Jahrhunderte soll zum Maßstab zeiteigener Klanggestaltung werden.

Kontrastierung und Mischen von Farben sind orgeleigene Gestaltungsmittel. Reda hat diese Mittel im Klangmaterial der Petri-Orgel gesteigert, differenziert, aufgeraut. Die Auseinandersetzung mit Stil, Sprache und Instrumentationstechnik eines Strawinsky, Bartók, Schönberg, Webern (was bei den Heidenheimer Arbeitstagen zum pädagogischen Programm gehörte) bewirkte dieses scharfe Gegeneinandersetzen der Registerfarben. Ein Vergleich mit den expressionistischen Malern der »Brücke« und ihrem Gebrauch unvermischter, krass leuchtender Farben liegt nahe. (Gerade dieser Parameter wird heute, in der postneobarock-neosymphonischen Ästhetik, mit verächtlichem Nasenrumpfen quittiert).

Schönberg bediente sich der Klangfarben, »um die Idee deutlich zu machen«. Dies ist auch Redas Ansatz: Kontrastreiche Registrierung, unterstützt von differenzierender Anschlagkultur, verdeutlicht die musikalische Struktur, macht sie sinnfällig. So entsteht »strukturelle Farbigkeit« – ein Terminus, der im Kontext der »Mülheimer Kirchenmusiken« vom ständigen Berichterstatter Klaus Kirchberg geprägt wurde²¹. Klangfarben waren für Reda kein beliebiges Gestaltungsmittel, sondern galten ihm als »Figuration des Ausdrucks«²². Komponieren und Registrieren waren für ihn untrennbar und wechselseitig verbunden; bereits der kompositorische Einfall bedingt die Klangfarbe.

Außerdem: Reflektiert die sperrige Robustheit der Petri-Orgel nicht das Spiegelbild des geistigen Vaters, dessen knorriger Charakter Ecken und Kanten hatte? So berichtet Karl Schuke:

19 In: MuK 17 (1947), S. 81–85.

20 Siegfried Reda, *Über die jüngsten Entwicklungen meiner Orgelmusik*, Referat bei der Arbeitstagung der hauptberuflichen Kirchenmusiker Württembergs, Januar 1965 in Bad Boll, unveröffentlichtes Typoskript.

21 Klaus Kirchberg, *Eine neue Orgel*, in: Musica 13 (1959), S. 718f. Vgl. auch Kirchbergs Nachruf auf Siegfried Reda: »Er stellte sich der Gegenwart«. Zum Tode Siegfried Redas im Dezember 1968, in: Musik und Gottesdienst 23 (1969), S. 89–97.

22 Reda (wie Anm. 20).

Alle meist temperamentvollen, wenn auch nicht immer freundlichen Aussprachen waren geführt im Geist einer inneren Harmonie, eines gleichen Verstehens und Wollens. [...] Immer wieder besuchte er uns an der Orgel und hörte sich hinein in die täglich sich vermehrenden Möglichkeiten des Registrierens. Reda konnte wie nur wenige begnadete Musikanten alle Artikulationen einer Orgelpfeife erlauschen, ja sie physisch und psychisch empfinden, mit ihnen musizieren. Wenn er abends spät an der Orgel erschien, abgespannt nach einem langen Arbeitstag, und wir ihm immer wieder neue Register präsentieren konnten, hatte er sofort ein unmittelbares Verhältnis zu den hinzugekommenen Stimmen, die er ausschließlich in der Improvisation seines Stils darstellte. Oft gab ich ihm ein Thema, das er aufgriff und genial durchführte²³.

Alle Registrierungen von Redas Orgelmusik, die er ab 1959 komponierte, sind auf Disposition und Klangstaffelung der Petri-Orgel bezogen. Auch die Schaltvorgänge der ursprünglichen Setzeranlage – mit sechs Kombinationen plus zwei Extrapositionen fürs Pedal – bezieht Reda kompositorisch ein: Sie gliedern die Form der Stücke; ersichtlich wird dies in den Reger-Metamorphosen *Servite Domino in Laetitia* und in der *Sonate*²⁴.

Schule des Orgelspiels

Als Reda 1946 an die Essener Folkwang-Schule berufen wurde, begann er eine »Schule des Orgelspiels« als Grundlage seines Unterrichtsprogramms auszuarbeiten. Das Werk blieb unveröffentlicht und wird als Typoskript in der Staats- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. aufbewahrt. Es besteht aus zwei Teilen: Textteil plus Notenteil mit einer Fülle an artikulatorisch minutiös bezeichneten Notenbeispielen aus zeiteigener Literatur, mit der er sich komponierend und interpretierend auseinandersetzte (Distler, Pepping, Bornefeld, Hindemith und eigene Beispiele). Ein dritter Teil, den Reda gemeinsam mit Bornefeld verfassen wollte, blieb ungeschrieben.

Vorrangige Intention war es, den Schüler zu einer werkverhafteten Auffassung zu leiten, um den Bauplan des Stücks herauszuarbeiten. Die organalen Gestaltungsmittel Phrasierung, Anschlag, Artikulation, Agogik formulierte Reda als eine Entwicklung des »federnden Anschlags« aus der Struktur der »schwebenden« Melodik. Somit vertrat er eine eigenständige Position, die von den einflussreichen Lehrmeinungen der Leipziger Straube-Ramin-Schule (die auf Riemanns Theorien beruht) wie auch von Albert Schweitzers Phrasierungsmanieren abweicht. Redas Vision einer verfeinerten Tastenspielkunst zielt auf einen »fließenden Wechsel der Anschlagmöglichkeiten«, um die einer Linie inne waltenden großen Spannungs- und Entspannungsmomente in ihren Details nachzuzeichnen; zweckwidrig wäre es, von einer Grundanschlagsart – etwa dem sogenannten Orgellegato – auszugehen. Diese Flexibilität der Anschlagarten vergleicht Reda mit einer von Licht und Schatten bedingten Kontur einer Landschaft.

»Die Schärfe der Linienkontur ist anschlaglich beeinflussbar. Sie verringert sich, je mehr sich der Anschlag dem legato zuneigt, sie intensiviert sich, wenn der Anschlag sich nach der non-legato-Seite hin-

²³ Karl Schukes Reda-Nachruf in: Programmheft »Kirchenmusiken in der Petrikirche 1959–1969« hrsg. von Walter Hufschmidt (= Gedenkheft für Siegfried Reda), ohne Seitenzählung.

²⁴ Im Rahmen der 2000/2001 erfolgten Generalrevision durch die elsässische Firma Mulheisen wurde die Petri-Orgel mit einer modernen elektronischen Setzeranlage ausgestattet.

wendet. Der Anschlag ist federnd und – je nach der rhythmischen Situation – mehr oder weniger scharf profilierend. Die eigentlichen Spannungspunkte werden intensiv herausgearbeitet. Die wenigen strengen Bindungen werden als Ausnahmen besonders bezeichnet und äußerst genau ausgeführt«.

Reda baute auf Distlers Lübecker Erfahrungen an der kleinen Jacobi-Orgel (Stellwagen, 1636) auf; insofern fungierte Distlers *Wachet auf*-Partita op. 8/II (1935) als programmatisches Paradestück bei den Heidenheimer Arbeitstagen. Die Spielweise geht vom deklamatorischen Element aus, versagt sich den Leerläufen einseitiger Virtuosität, wird vielmehr von vokalen und sprachlichen Ansätzen bestimmt, die bei Distler zu orten sind – man vergleiche Distlers Aufsätze, die er 1939/40 in *Musik und Kirche* veröffentlicht hat²⁵. Letzten Endes aber gehen diese Ansätze auf Heinrich Schütz und den *stylo oratorio* seiner Epoche zurück²⁶. Redas eigene Sprachbehandlung – im *Psalmbuch*, in den *Evangelienmusiken*, im *Graduallied* – ging Hand in Hand mit dem deklamatorisch eindringlichen Chorstil des »Mülheimer Singkreises« unter Hans Bril und fand ihren Niederschlag in der innerlichen und äußerlichen Strukturierung seines Orgelwerks²⁷.

Siegfried Reda als Interpret

Ehe Reda an der Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift in Spandau studierte (1938–1941) – zuerst bei Ernst Pepping, dann noch kurz bei Distler –, war er 1934 bis 1938 an der Walcker-Orgel (1909) in Dortmund-Reinoldi durch die romantisch-koloristische Schule von Otto Heineremann (1887–1977) gegangen und erlebte auch den nachromantischen Habitus des niederländischen Reinoldi-Organisten Gerard Bunk (1888–1958) noch mit. Wogegen Distler, dem Asketen, der »krisenhafte Gestaltwandel innerhalb der Moderne zwischen Reger und dem heutigen Orgelschaffen«²⁸ fremd blieb: In seiner wie auch in Peppings Weltsicht der *Stilwende* gehörte die schöpferische Impulsivität Regers und Schönbergs dem für »überwunden« gehaltenen »krisenhaften Gestaltwandel« an²⁹. Allerdings: Wenn Distler das

25 Hugo Distler, *Gedanken zum Problem der Registrierung alter, speziell Bachscher Orgelmusik*, in: MuK 11 (1939), S. 101–106 sowie Ders., *Johann Sebastian Bachs Dorische Toccata und Fuge. Gedanken zu einer Registrieranalyse*, in: MuK 12 (1940), S. 49–57.

26 Vgl. Winfried Lüdemann, *Vokale Gestaltungsprinzipien in Hugo Distlers Instrumentalstil*, in: MuK 61 (1991), S. 1–15.

27 Vgl. die 2005 veröffentlichte Neuauflage (Cantate C 57 630) historischer Aufnahmen von 1960/61 aus der Mülheimer Petrikirche mit Werken von Siegfried Reda, interpretiert vom Komponisten selbst und vom Mülheimer Singkreis unter Hans Bril: *Sonate, Choralkonzert O Traurigkeit, o Herzeleid, Ecce homo, Ostergeschichte, Meditation und Fuge über »Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist«* (letzteres mit Redas Schüler und Folkwang-Nachfolger Wolfgang Hufschmidt, geb. 1934, an der Orgel).

28 Distler (wie Anm. 25), S. 101.

29 Vgl. Distlers Rezension von Schönbergs Klavierwerk, in: Lübeckische Blätter 73 (1931), S. 855f.: »Man ist ebenso verblüfft von der Unterwerfung des architektonischen Elements unter die musikalisch-künstlerische Idee wie wiederum von der glänzenden Entwicklung logisch-gesetzlicher Verarbeitung trotz des ungehemmten Ausbruches eines hinreißenden Temperaments. Freilich: eben das Impulsive, oft Rudimentäre, oft Überspannte, das Plötzliche, das Unvorhergesehene, Unvorhersehbare ist es, was unsere heutige musikalische Auffassungsart nicht mehr verstehen kann, noch darf«. Siehe auch Wolfgang Hufschmidts Rede zum 50. Geburtstag Siegfried Redas bei der Semestereröffnung 1966/67 an der Folkwang-Hochschule Essen (Unveröffentlichtes Typoskript): »Vergessen wir aber auch nicht, daß Pepping, bevor er der »klassische« Komponist der »Stilwende« wurde, ein durchaus avantgardistischer Mann war; derselbe Pepping, der Jahre später dem jungen Reda erklärte, die Zeit der avantgardistischen Musik sei vorbei und eine

»Streben nach Sichtbarmachung des Strukturellen« zur Maxime des »heutigen künstlerischen Gestaltungswillens«³⁰ erhebt, zeigt er sich mit Schönberg und dessen Forderung nach »Verdeutlichung des Verlaufs der Stimmen« sowie »Durchsichtigkeit um durchschauen zu können«³¹ durchaus einig.

Prägende Wirkung auf den jungen Reda wird auch der kauzige Querdenker Herbert Schulze (1895–1985) gehabt haben, Dozent für Orgel und Klavier an der Berliner Kirchenmusikschule. Als echtes Kind der *roaring twenties* hatte sich Schulze in der Weimarer Republik mit neuer Klaviermusik, ihrer Analyse und ihren spieltechnischen Grundlagen auseinandergesetzt. Unter den konkurrierenden Orgelarchitekten³² der orgelbewegten Ära bildete er seinen eigenen progressiven, nicht historistisch orientierten Flügel. Davon zeugte die 1938/39 erbaute, vollmechanische Kemper-Orgel in der Spandauer Stiftskirche mit ihren vier Manualen und zahlreichen, auch ungeradzahligem Aliquoten, deren Konzeptverfasser er war³³. Hier hatte Reda Unterricht; zur Einweihung statuierte Schulze ein Exempel, indem er, sekundiert von zwei Registranten, Regers *Introduktion, Passacaglia und Fuge* in e-moll op. 127 spielte. An Klavier und Orgel ging es Schulze nicht um Kraft- und Klangentfaltung wie in der romantischen Epoche, sondern um klares Herausarbeiten der Strukturen. Aus diesen Ansätzen formte Reda seine »Schule des Orgelspiels«, vertiefte seine Kompetenzen als Interpret bei den Heidenheimer Arbeitstagen und festigte seine Reputation. Ein Passus in Bornefelds Nachruf gibt davon beredtes Zeugnis:

Unvergessen wird auch bleiben, daß Reda als Interpret fremder Werke immer Vorbildliches, ja oft geradezu Hinreißendes leistete (so z. B. mit Regers fis-moll-Variationen, Hindemiths Sonate I, Schönbergs Variationen, Kreneks Sonate und Messiaens *Livre d'orgue*). Wer seine wunderbare Artikulation und Agogik, seine rasante Rhythmik und seinen unerhörten Farbsinn an der Orgel einmal erlebt hat, wird das nie mehr vergessen können³⁴.

So kam Redas Ruf an die Haarlemer Sommerakademie für »Moderne Orgelliteratur und Max Reger« im Jahre 1962 nicht unvermittelt, galt er doch weithin als jemand, der die Entwicklung der Orgelmusik im 20. Jahrhundert hautnah an sich selbst und durch sich selbst erlebt hatte. Gleichwohl wurde das Jahr 1962 zur unumkehrbaren Wende, denn die bei *musica nova* in Bremen uraufgeführte »Neue Orgelmusik« (von Bengt Hambraeus, György Ligeti, Mauricio Kagel, Hans Otte) bewirkte zwangsläufig einen revolutionären Bruch³⁵, der Redas Auffassung von Zeitgenossenschaft erschütterte. Als daraufhin Karl-Erik Welin (1934–1992) Ligetis epochale *Volumina* für den WDR einspielen sollte, stellte Reda

neue Periode der »Klassizität«, der Neubessinnung der Kräfte, die die abendländische Musik vor ihrem Sündenfall in Expressivität und Dynamik bewegt hätten, stünde bevor«.

30 Distler (wie Anm. 25), S. 102.

31 Arnold Schönbergs Brief an den Dirigenten Fritz Stiedry vom 31. Juli 1930 in Bezug auf die Instrumentation der Bachschen Choralbearbeitungen *Schmücke dich, o liebe Seele* (BWV 654) und *Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist* (BWV 667), zitiert nach Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 79.

32 Es war Hans Henny Jahnn (1894–1959) selbst, der den Begriff »Orgelarchitekt« einführte und für sich beanspruchte. Vgl. seinen Text »Architekt und Orgelarchitekt« – *Vortrag, gehalten in Budapest anlässlich des I. Internationalen Orgelkongresses 1930*, Wiederabdruck in: Ulrich Bitz/Uwe Schweikert (Hrsg.) Hans Henny Jahnn: *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915–1935*, Hamburg 1991, S. 1017–1030.

33 Herbert Schulze, *Eine neue Aufgabe für den Orgelbau unserer Zeit*, Berlin 1947. Das Instrument wurde jeweils 1967 und 2003 eingreifend umgebaut. Vgl. auch Gottfried Matthaei (Hrsg.), *Ich lasse mir meinen Traum nicht nehmen. Dem Künstler, Musikpädagogen und Orgelarchitekten Herbert Schulze zum 100. Geburtstag*, Berlin 1995.

34 Helmut Bornefeld, Reda-Nachruf im Programmheft Mülheimer Kirchenmusiken 1969/70; vgl. Anm. 23.

35 Bengt Hambraeus, *Aspects of 20th Century Performance Practice. Memories and Reflections*, Uppsala 1997, S. 121–130.

dem jungen Kollegen aus dem Ausland bereitwillig die Petri-Orgel zur Verfügung. Zum Werk aber behielt er Distanz; mit dem geradezu gewaltsamen Materialeinsatz des »Grafen Dracula« (wie Reda Ligeti apostrophierte) und dem daraus folgenden Extremismus der Aufführungspraxis vermochte er sich nicht anzufreunden. Gleichwohl: So wie der junge Welin einen Stockholmer Pastor mit Tutti-Clustern provoziert hatte, so hatte der junge Reda schon 1939 das völkische Geschwätz eines Berliner Presbyters der *Deutschen Christen* in der vollen Breite eines Tutti-Clusters ertränkt³⁶.

Hommagen an Reger

Dass die klangliche Spannweite einer modernen Orgel selbstverständlich das Werk Regers mit zu erfassen habe, forderte Reda im Mülheimer Programmheft 1964 ein – erneut mit kritischem Bezug auf die antiromantischen Intentionen der Orgelbewegung:

Als Max Reger 1896 begann³⁷, seine großen Choralphantasien für die Orgel zu komponieren, hatten sich in der Instrumentalmusik und insonderheit im Bereich des »großen Orchesters« kraftvoll-umwälzende Entwicklungen vollzogen, die für das 20. Jahrhundert grundlegende Bedeutung gewannen, an denen die Kirchenmusik bis dahin jedoch keinen nennenswerten Anteil nahm. Erst durch den genialen Interpreten Karl Straube, der die Werke Max Regers hin und her in den Landen spielte, konnte ein Teil der verlorengegangenen Kontinuität für den Bereich der Orgelmusik wiederhergestellt werden.

Es ist jedoch – bereits von den Ansätzen des 18. Jahrhunderts her – nicht möglich gewesen, der Orgelmusik Regers ein ihr adäquates Instrument zu erstellen. Hier setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Kritik der deutschen Orgel-Bewegung an und gibt mit der Ablehnung der »romantischen« Orgel auch den durch Reger und Straube gewonnen Platz der Orgelmusik im Gesamttraum der Musik verloren. Der Anteil der großen Regerschen Orgelformen an den Orgelprogrammen wird immer spärlicher. Erst als es einerseits dem deutschen Orgelbau in jüngster Zeit gelungen ist, von einem ausschließlich archaisierenden Orgeltyp ausgehend, in einer Reihe von Neubauten eine Orgel eigener klanglicher Ausprägung durchzusetzen und andererseits in der Kirchenmusik eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der Musik der sogenannten Romantik spürbar wird, erhielt das Werk Regers erneut brennende Aktualität.

Zum Reger-Zyklus im Gedenkjahr 1966 engagierte Reda seinen österreichischen Kollegen Anton Heiller (1923–1979) an die Petri-Orgel, der als Komponist katholischer Kirchenmusik eine vergleichbare Position einnahm wie Reda im evangelischen Bereich. Heiller leitete in Haarlem die Bach-Seminare von Anfang an (also seit 1955), wies aber auch als Reger-Interpret nach (z. B. an der Marcussen-Orgel in der Utrechter Nicolaikerker, erbaut 1956), dass an der mechanischen Schleifladenorgel ein ungeahnter Grad an dynamisch-agogischer Beweglichkeit und struktureller Transparenz erreicht werden kann, effiziente Registrierung vorausgesetzt³⁸.

36 Der Verfasser bezieht sich auf Gespräche mit Hans Bril im November 1985 in dessen Mülheimer Villa.

37 Hier irrt Reda: Die Werkgruppe der sieben Choralphantasien beginnt erst 1898 mit op.27 *Ein feste Burg ist unser Gott*.

38 Vgl. Anton Heillers Reger-Aufnahmen (1971) an der Marcussen-Orgel (1968) im Linzer Dom, *Encyclopédie d'orgue*, Vol. 44, Erato, EDO 244.

Redas Hommage im Programmheft 1966 bringt nicht nur den kulturgeschichtlichen Stellenwert zum Ausdruck, den er dem zwischen den Zeiten stehenden Reger beimisst. Der Subtext offenbart in der Spiegelung einiges über den Verfasser selbst, nämlich das (heutige) Mühen um das rechte Verständnis von Redas eigenem Werk und Wollen, das weithin verblasst und vergessen ist:

Vor 50 Jahren starb Max Reger. Das Für und Wider des Streites um sein Schaffen ist verstimmt. Zurück bleibt sein Werk und unser Mühen um das rechte Verständnis eines Stückes unserer jüngeren Vergangenheit. Mit seinen Choralphantasien hat Max Reger – als späte Gabe einer klassisch-romantischen Epoche – der Orgel die Großform geschenkt, an der die übrige Instrumentalmusik dieser Zeit so reich ist. Das Evangelische Kirchenlied nimmt erneut einen kraftvollen Einfluß auf die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten und findet in diesen Werken Regers eine Spiritualität, eine Weltwirklichkeit, die seit Bachs Zeiten verloren gegangen zu sein schien, und die in der Darstellung durch Karl Straube im Dom zu Wesel die Zuhörer zu Beginn unseres Jahrhunderts in ihren Bann schlug. Die Folgezeit war dem Orgelwerk Regers nicht günstig. Die Gründe dafür liegen weniger in dem großen Stilumbruch, der sich in den Kompositionen Schönbergs und Strawinskys bereits zu einer Zeit abzeichnete, in der Max Reger seine letzten Orgel- und Orchesterwerke schrieb. In der Kirchenmusik vollzieht sich ein Wandel, der seine Kräfte zunächst aus einer gewissen Polarität zur »Romantik« zieht. Man begreift in Regers Musik die »geniale Maßlosigkeit« eines »Individualisten«, weniger den »letzten Klassiker« einer zu Ende gehenden großen Epoche deutscher Musik. [...] Vielleicht hat die Mißachtung des »Menschen«, die Verneinung alles »Humanen«, dessen sich unser Jahrhundert schuldig gemacht hat, in uns das Verständnis und die Liebe zu einem Jahrhundert geweckt, das – zwar – den Menschen in den Mittelpunkt seines Denkens stellte, aber Gott nichts vorenthielt.

Motivzellen

In Regers Spätwerk erfahren Melodik und Harmonik mittels meist viertöniger Motivzellen immer mehr Kohärenz. Eine solche, von Leittonspannung und symmetrischem Intervallbau geprägte Motivzelle ist, einschließlich ihrer Transpositionen, in den Opera 127, 129 und 135b allgegenwärtig: d-cis-b-a.

Auf Motivzellen als intervallisches Konstruktionsmittel stößt man auch bei Reda, z. B. im 1951/52 komponierten, fünf-, ursprünglich sechsteiligen Opus *Marienbilder*. Das gesamte horizontale und vertikale Geschehen wird von einem Viertonmotiv gespeist; es ist das von der Oboe intonierte Thema im zweiten Satz von Strawinskys *Psalmensymphonie*. Nicht umsonst untertitelte Reda das Manifest seiner *Marienbilder* mit »in Gedanken an Strawinskys *Psalmensymphonie*«

Handelt es sich dabei um eine programmatische Bezugnahme auf Strawinsky und sein stilbildendes Schlüsselwerk, so stellt das 1961 komponierte, 1962 durch Klaus-Martin Ziegler in Kassel uraufgeführte, erst 1982 aus dem Nachlass edierte Orgelstück *Servite Domino in Laetitia* eine besondere Referenz an Reger dar, die im Untertitel »nach einem Satz des 100. Psalmes von Max Reger« deutlich angesprochen wird³⁹.

³⁹ Der Herausgeber gibt im Notendruck (BA 6217) den Untertitel doppelt falsch wieder: Auf dem Titelblatt steht »nach einem Zitat aus dem 100. Psalm von Max Reger«; im Vorwort hingegen ist zu lesen: »nach einer Partie des 100. Psalmes von Max Reger«. Vgl. das hier abgedruckte Notenbeispiel der ersten Seite aus Redas Reinschrift mit dem autographen Untertitel. Überdies muss in Takt 49 die dritte Note im Alt laut Autograph »eis« lauten.

Zugrunde liegt die verhalten vorgetragene Textstelle »Dienet dem Herrn mit Freuden«, gerahmt von vier Orgel- und drei Posaunenakkorden, aus Regers Chor-Orchesterwerk von 1908 (T. 19–44). Daraus leitet Reda Zwölftonreihen ab, deren Tonabfolgen er als Zwölftonfelder und -melodien handhabt. In den modusartig angelegten Intervallgruppen scheint auch die oben genannte Reger'sche Motivzelle durch.



Im permanenten Gestaltwandel wird die Reger'sche Passage – notengetreu zitiert in der Mitte des Stücks – in Redas Ton- und Klangsprache transformiert: Aus Reger wird Reda, Reda mündet in Reger, Blick in die Vergangenheit und Blick in die Zukunft – Januskopf.



Johann Jacob Froberger in Dresden

Pieter Dirksen

Es ist allgemein bekannt, dass der kaiserliche Organist Johann Jacob Froberger nicht dauerhaft während seiner Anstellung (1641–1658) in Wien residierte, sondern dass er daneben auch umfangreiche Reisen unternahm. Diese waren nicht nur musikalisch motiviert, sondern Froberger wurde offensichtlich auch als kaiserlicher Kurier und politischer Beobachter eingesetzt. Seine Qualität als überragender Musiker konnte sich dabei als sehr praktisch erweisen. Die ausgedehnteste Reise ist in der Zeit zwischen September 1649 und Frühjahr 1653 anzusiedeln. In September 1649 war er noch in Wien, erst im Frühjahr 1653 trat er wieder für einige Jahre in den unmittelbaren Dienst als Organist am Kaiserhof (das erste Jahr als Mitglied des üppigen kaiserlichen Gefolges auf dem Reichstag in Regensburg). Wie er selber 1654 berichtet, bereiste er in jener Zeitspanne »einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engelland undt Niederlandt«¹, aber die Quellen dazu fließen recht spärlich: Wir wissen lediglich von Aufhalten in Brüssel (März 1650 und Dezember 1652), Utrecht (Mai 1650) und Paris (Herbst 1652)².

In diesem Zeitraum müssen auch einige weitere Ereignisse stattgefunden haben, für die es keine dokumentarische Bestätigung gibt, die indes durch die programmatischen Untertitel einiger Allemanden belegt sind: der Überfall lothringischer Soldaten zwischen Brüssel und Löwen (Suite XIV), eine heikle Rhein-Überfahrt bei St. Goar (Suite XXVII), sodann eine Reise nach London, auf der ein weiterer Überfall samt Schiffbruch zu beklagen war (Suite XXX)³. Zudem fällt in diese Jahre auch der legendäre Besuch am Dresdner Hof. Dieses musikgeschichtlich weitaus interessanteste Ereignis muss tatsächlich in den Jahren 1649–1653 stattgefunden haben, da der Antagonist Matthias Weckmann nur in jener Zeit, zwischen 1648 und 1655⁴, als Hoforganist in Dresden tätig war. Unterrichtet sind wir von diesem Besuch ausschließlich durch Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* von 1740, wo dieser Besuch an gleich zwei Stellen erwähnt wird, je in den Artikeln »Froberger« und »Weckmann«. Im Artikel »Froberger« heißt es, nach einem Paragraphen über seine Pariser Zeit⁵:

Hierauf hatte er Belieben, nach Dresden zu reisen, um die dortige Capelle zu besuchen: welches ihm auch der Kaiser nicht nur erlaubte; sondern recht gerne sahe, dass der Churfürst Johann Georg II, seinen Froberger gleichfalls hören mögte: zu welchem Ende denn Er ihm ein Empfehlungsschreiben mitgeben liess. Er spielte, unter andern, 6. Toccaten, 8. Capriccii,

1 Ulf Scharlau, *Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jacob Frobergers*, in: Mf 22 (1969), S. 47–52, hier S. 49.

2 Rudolf Rasch, *Johann Jacob Froberger's travels 1649–1653*, in: Christopher Hogwood (Hrsg.), *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge 2003, S. 19–35.

3 Suite XIV: *Lamentation sur que j'ay été volé* (so in A-Wm, Ms. XIV 743, fol. 83'; mit weiterer Erklärung); Suite XXVII: *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril* (so D-B, Mus.Ms. SA 4450, S. 33, mit weiterer Erklärung); Suite XXX: *Plainte faite à Londres pour passer la Melancolie* (ebd., S. 37, mit weiterer Erklärung).

4 Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns*, in: Sverker Jullander (Hrsg.), *Proceedings of the Weckmann Symposium. Göteborg, 30 August – 3 September 1991*, Göteborg 1993, S. 1–24, hier S. 5 f.

5 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 88.

2. Ricercaten und 2. Suiten, die er alle in ein schöngebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Churfürsten, und überreichte Ihm hernach das Buch zum Geschenk; wofür er eine güldene Kette bekam, bei Hofe wohl bewirhet, und, mit einem Churfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser, in allen Gnaden erlassen wurde.

Der einschlägige Paragraph im Artikel »Weckmann« ist ausführlicher⁶:

Johann Jacob Froberger, Kaiser Ferdinandi Hoforganist, kam um diese Zeit nach Dresden, und brachte dem Churfürsten ein kaiserliches Handschreiben. Mein Mathies, sprach der Churfürst heimlich zu Weckmann, wollet ihr mit Frobergern, um eine güldne Kette auf dem Clavier spielen? Von Hertzen gerne, antwortet Weckmann: aber, aus Ehrerbietigkeit für Ihre Kaiserliche Majestät, soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Capelle, der Weckmann heissen solle, der wäre am Kaiserlichen Hof sehr berühmt, und denselben mögte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm, dem schlug der Churfürst auf die Schulter, und sagte: Da steht mein Matthes. Nach abgelegten Begrüssungen, spielte denn Weckmann auch, und führte ein Thema, dass er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch; darüber sich sowohl dieser [Froberger], als der gantze Hof verwunderte, und Froberger zum Churfürsten mit dem Worten herausbrach: Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuoso. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt, und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so dass Weckmann auch dadurch der frobergerischen Spiel = Art ziemlich kundig ward.

Obwohl Mattheson in seinem Froberger-Artikel im Detail nicht sehr zuverlässig erscheint, gilt dies sicherlich nicht für die Biographie des späteren Hamburger Organisten Weckmann: Beide Berichte zu dem Dresdner Ereignis ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Auch die Tatsache, dass Johann Georg II. erst 1656 die Nachfolge seines Vaters Johann Georg I. antrat, stört nur wenig. Diese Verwechslung ist mit etlichen Jahrzehnten Abstand und aufgrund wohl mündlicher Überlieferung zu erklären. Weckmann war zudem bis zu seinem Weggang 1655 nach Hamburg grundsätzlich Mitglied der kurprinzlichen Kapelle (und nicht der eigentlichen Hofkapelle)⁷, und es erscheint naheliegend, dass dort das Wettspiel stattgefunden hat, während Frobergers Gesamtpräsentation seines Clavierbuches sich wohl unmittelbar vor Kurfürst Johann Georg I. abgespielt haben dürfte.

Wann fand nun jene Begegnung innerhalb des aus Frobergers und Weckmanns Biographien bestimmaren Spielraumes von Herbst 1649 bis Frühjahr 1653 statt? Mattheson verlegt sie in seinem Froberger-Artikel in die Zeit unmittelbar nach seinem Pariser Aufenthalt; er sagt ja nachdrücklich: »Hierauf hatte er Belieben, nach Dresden zu reisen«. Der Pariser Aufenthalt ist für Herbst 1652 belegt, dorthin angereist ist er aber möglicherweise schon viel früher⁸. Matthesons Angabe wird jedoch in der jüngeren Forschung angezweifelt, und eine Einordnung des Dresdner Besuches auf Ende 1649 bis Anfang 1650 erscheint jetzt allgemein akzeptiert⁹.

6 Ebd., S. 396.

7 Vgl. Mary E. Frandsen, *Music in a Time of War. The Efforts of Saxon Prince Johann Georg II to Establish a Musical Ensemble, 1637–1651*, in: *SJb* 30 (2008), S. 33–68.

8 Rasch (wie Anm. 2), S. 26–28.

Bei genauerer Betrachtung einerseits von Matthesons Bericht, andererseits der politischen Umstände unter Einbezug auch musikalischer Erwägungen kann das jedoch nicht stimmen. Mattheson spricht von einem »Empfehlungsschreiben« von Kaiser Ferdinand III. für den Kurfürsten (das »Handschriften« im Weckmann-Artikel bezieht sich wohl auf das gleiche Dokument¹⁰). Solch ein Schreiben muss aber nicht unbedingt in unmittelbarer zeitlicher Nähe ausgefertigt worden sein, wie argumentiert worden ist¹¹. Hingegen dürfte Johann Georg I. wohl damit gerechnet haben, dass sein »Antwortschreiben« bald dem Kaiser übergeben würde. Und das träfe wiederum angesichts der Datierung Matthesons zu, denn Froberger plante bald danach in Regensburg einzutreffen, wo der Kaiser seit Ende 1652 anlässlich des Reichstages residierte. Zuvor (November–Dezember 1652) hatte als Vorbereitung in Prag unter Ferdinands Leitung ein Kurfürstentreffen stattgefunden, bei dem auch Johann Georg I. von Sachsen sowie der Kurprinz (der spätere Kurfürst Johann Georg II.) anwesend waren. Jedoch ließ sich der sächsische Kurfürst – wie viele seiner (protestantischen) Kollegen – in Regensburg von einem Abgeordneten vertreten, dies, obwohl Ferdinand III. in Prag nachdrücklich um ihre persönliche Anwesenheit gebeten hatte¹². Johann Georg I. hatte somit allen Anlass, zu Beginn des Jahres 1653 dem kaiserlichen Organisten, der überdies auch Vertrauter Ferdinands III. war, ein besänftigendes Schreiben auf seine Weiterreise nach Regensburg mitzugeben. Dort war Froberger spätestens am 1. April dieses Jahres eingetroffen, denn von diesem Datum an bezog er wieder sein reguläres Gehalt als Organist.

Diese Neuinterpretation der Dokumente wird aus musikalischer Perspektive bestätigt. Hätte der Besuch tatsächlich kurz nach September 1649 stattgefunden, dann wären in dem von Mattheson beschriebenen Clavierbuch statt Capricci und Ricercari wohl eher Fantasien und Canzonen zu erwarten gewesen, wie diese im *Libro Secondo* aus jenem Jahr enthalten sind (vgl. Tabelle 1). Es fällt jedoch auf, dass Canzonen von Frobergers Hand mit Ausnahme der sechs aus jenem Buch nicht überliefert sind; Fantasien schrieb Froberger nach 1649 über längere Zeit offenbar gar nicht mehr. Erst im Spätautograph aus den 1660er Jahren taucht diese Gattung wieder auf¹³, aber jene Sechsergruppe fand offenbar keine weitere Verbreitung. Fantasia und Canzona wurden Anfang der 1650er Jahre durch Ricercar und Capriccio ersetzt, wie nicht nur der Inhalt der beiden weiteren Autographe, das *Libro Quarto* (1656) und das *Libro di Capricci e Ricercate* (um 1658) bezeugt (das *Libro Terzo* ist verlorengegangen), sondern darüber hinaus durch einige weitere Beispiele dieser beiden Gattungen, die in Sekundärquellen aus dem 17. Jahrhundert erhalten geblieben sind (dazu später mehr). Somit ist aus inhaltlichen Gründen für die Entstehungszeit des von Froberger in Dresden überreichten Manuskripts eher Ende 1652/Anfang 1653 als Ende 1649 anzunehmen. Wahrscheinlich war es weitgehend gleich oder gar identisch mit jenem verschollenen *Libro Terzo*, welches Froberger wohl gleich nach dem Eintreffen in Regensburg dem Kaiser überreicht haben wird. Dies geschah jedenfalls vor Juni, zu welchem Zeitpunkt Suite XI anlässlich der

9 Siegbert Rampe, *Das Hintze-Manuskript. Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jakob Froberger*, in: SJB 19 (1997), S. 71–111; Rasch (wie Anm. 2), S. 21 f. In seinem Aufsatz *Froberger and the Netherlands*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *The Harpsichord and its Repertoire*, Utrecht 1992, S. 124, datiert Rudolf Rasch den Besuch bemerkenswerterweise noch auf Anfang 1653! Vgl. auch André Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris, 1913, S. 54; Howard Schott, Art. »Froberger, Johann Jacob« in *New GroveD2*, Bd. 9, London 2001, S. 283.

10 Rasch (wie Anm. 2), S. 22.

11 Rampe (wie Anm. 9), S. 90 f.

12 Mark Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) – Eine Biographie*, Wien 2012, S. 304 f.

13 Simon Maguire, *Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript* [Auktionsbroschüre], London 2006, S. 10.

Krönung von Ferdinand IV. zum römischen König entstand¹⁴, und die 1656 ins *Libro Quarto* – also schon in die nächste Sammlung – aufgenommen wurde.

Tabelle 1: Inhalt der *Libri* Frobergers¹⁵

<i>Libro Secondo</i> (1649)	<i>Libro</i> für Johann Georg I. [= <i>Libro Terzo?</i> 1653?]	<i>Libro Quarto</i> (1656)	<i>Libro</i> [Quinto?] 1658 (?)
6 Toccaten	6 Toccaten	6 Toccaten	6 Ricercari
6 Fantasien	2 Ricercari	6 Ricercari	6 Capricci
6 Canzonen	8 Capricci	6 Capricci	
6 Suiten	2 Suiten	6 Suiten	

Aber es gibt noch weitere musikalische Perspektiven. In der sogenannten Düben-Tabulatur, einer für den jungen Gustav Düben (1627–1690) in Stockholm 1641 begonnenen und in den 1650er Jahren von ihm selbst weitergeführten Sammlung von Cembalowerken¹⁶, gibt es zwei Kompositionen von Froberger: eine Toccata in G (fol. 36^v–38^r, Toccata XIV) und ein Ricercar, das gleichfalls in G gesetzt ist (fol. 50^v–53^r). Letzteres Werk steht in der Froberger-Literatur (einschließlich meiner eigenen bisherigen Beiträge) noch immer als »Fantasia« da (unter Nr. VII)¹⁷. Jedoch begegnet dieser Werktitel nur in einer viel später entstandenen Quelle, nämlich der Tabulaturhandschrift von Johann Valentin Eckelt aus dem Jahr 1692¹⁸. Die aus der norddeutschen Sweelinck-Schule stammende Quelle »Düben« ist ungleich zuverlässiger und steht dem Komponisten viel näher. Somit muss der Terminus »Ricercar« als der von Froberger intendierte betrachtet werden. Die letzten Eintragungen, einschließlich der zwei Frobergiana, wurden um 1660 vorgenommen¹⁹. Der Inhalt dieser Quelle spiegelt in Teilen die engen Verbindungen zwischen der Düben-Familie in Stockholm und den Hamburger Organisten wieder, und es ist sehr gut denkbar, dass sie einen Überrest jener von Froberger in Dresden hinterlassenen Sammlung repräsentiert. Weckmann hat vom kurfürstlichen Widmungs-Exemplar ohne Zweifel eine Abschrift hergestellt und 1655 nach Hamburg mitgenommen, von wo aus dann die Weiterreise der beiden Stücke nach Stockholm bis um 1660 leicht vorstellbar ist.

Die Toccata-Aufzeichnung, von der Hand Gustav Dübens selbst, trägt zudem das Datum 1653 (Abbildung 1), und da sich dessen Datierungen in dieser Tabulatur offensichtlich auf Kompositionsdaten beziehen²⁰, ist dies ein weiterer Fingerzeig auf die Herkunft aus Frobergers für Dresden verfasster bzw. dort gespielter Sammlung und bestärkt zudem die Theorie, dass der Besuch tatsächlich in jenem Jahr stattgefunden hat.

14 Dieser Entstehungsanlass wurde erst bekannt, nachdem die Froberger-Handschrift der Singakademie (D-B, Mus.Ms. SA 4450, Suite XI, dort S. 47–50) wieder aufgetaucht ist.

15 *Libro Secondo*: A-Wn, Mus. Hs. 18706; *Libro Quarto*: A-Wn, Mus. Hs. 18707; *Libro* von 1658 (?): A-Wn, Mus. Hs. 16560 C.

16 S-Uu, instr. mus. handschr. 408; vgl. Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007, S. 127–154 (»More on the Düben Tablature and its Background«).

17 Auch noch im aktuellen Froberger-Werk-Verzeichnis; vgl. Siegbert Rampe (Hrsg.), *Neue Froberger-Ausgabe VII: Ensemblewerke und Verzeichnis sämtlicher Werke*, Kassel 2015; dort ist das Werk als Fantasia FbWV 207 verzeichnet.

18 PL-Kj, Mus. ms. 40035; vgl. Christoph Wolf, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: Klaus-Jürgen Sachs (Hrsg.), *Festschrift für Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1986, S. 374–386.

19 Dirksen (wie Anm. 16), S. 131.

20 Ebd., S. 61 f. Rampes Lesart »1659« (wie Anm. 17, S. 35) muss als Irrtum eingestuft werden (vgl. Abbildung 1).

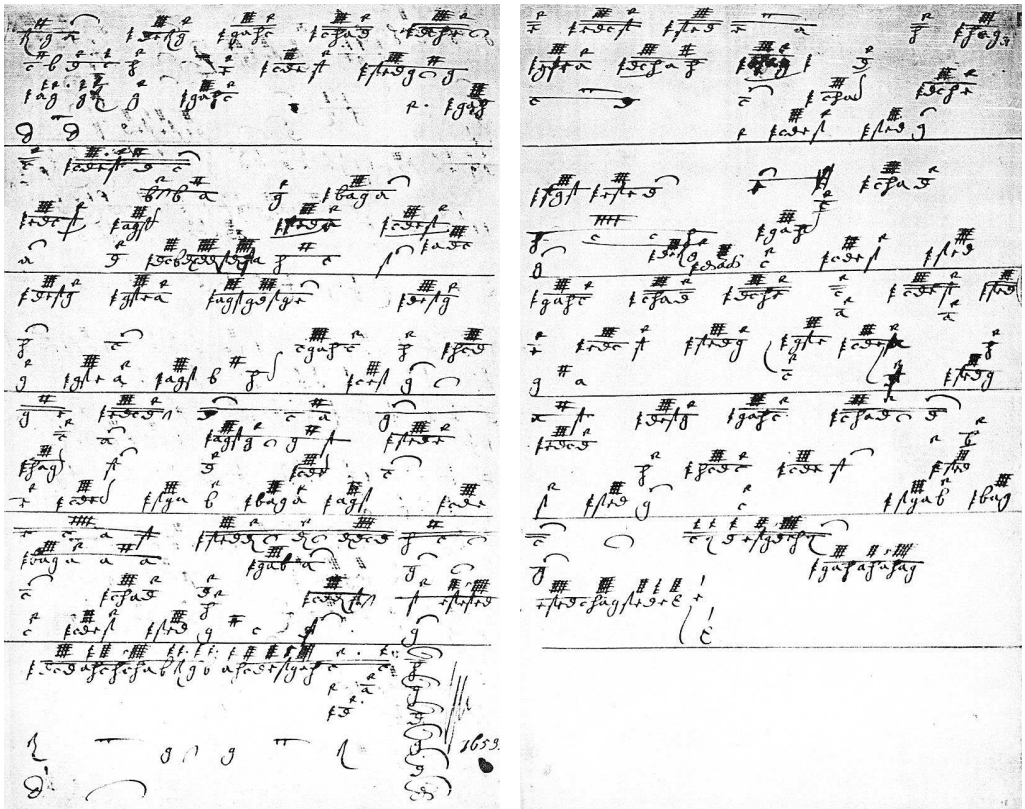


Abbildung 1: Uppsala, Universitetsbiblioteket, instr. mus. handskr. 408, fol. 37^v–38^r: Froberger, Toccata XIV, letzte Doppelseite mit Datum »1653«

Toccata und Ricercar entsprechen somit dem, was Mattheson an Gattungen erwähnt. Das mit der verlorengegangenen Sammlung inhaltlich wohl weitgehend gleiche *Libro Terzo* vom April 1653 lässt sich vielleicht in Umrissen rekonstruieren²¹. Neben der Toccata XIV in G gibt es noch fünf weitere Toccaten, die dieser stilistisch eng verwandt und zwischen *Libro secondo* und *quarto* anzusiedeln sind: Toccata XIII in e, XV in g, XVI in C, XVIII in F und XXI in D, was genau Matthesons Zahl von sechs Toccaten entspricht und überdies eine überzeugende Abwechslung der Tonarten bietet. Neben dem von Düben belegten Ricercar in G finden sich noch zwei einzeln überlieferte Ricercari (XIII in C und XIV in d)²², womit

21 Vgl. dazu auch Rasch (wie Anm. 9), S. 130–133; Alexander Silbiger, *Tracing the Contents of Froberger's Lost Autographs*, in: *Current Musicology* 54 (1993), S. 5–23.

22 Beide Ricercari blieben allerdings nur in einem späten Berliner Überlieferungskreis mit je sechs »Fugen« und »Capricen« erhalten; vgl. zu dieser Quellenbereich Akira Ishii, *Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, and Johann Jacob Froberger: The Dissemination of Froberger's Contrapuntal Works in Late Eighteenth-Century Berlin*, in:

auch Matthesons »2. Ricercaten« hinreichend dokumentiert sind. Neben den zwölf Capricci, die je zu sechst im *Libro Quarto* und im *Libro* von 1658 vorhanden sind, gibt es noch fünf weitere authentische und aus den 1650er Jahren stammende Beispiele dieser Gattung: Capriccio IX in G, X in d, XII in F, XIII in e und XVIII in C. Das reicht zwar nicht an Matthesons – recht üppige – Zahl von acht Capricci heran, aber dafür gibt es für seine »2. Suiten« ein Vielzahl von Möglichkeiten, denn aus den vorgehenden »Wanderjahren« stammten mit Sicherheit die programmatische Suite XIII in d (»Mazarin«-Suite, Paris 1652)²³, sowie die schon angesprochenen Suiten XIV in g (Lamentation auf den Raub bei Löwen), XXVII in e (Wasserfall) und XXX in a (Londoner Klage).

Mit der Begegnung von Froberger und Weckmann – von Wettkampf sollte man nur bedingt reden – fand vor allem eine fesselnde Konfrontation von ausgeprägt unterschiedlichen Stilen im Clavierpiel und in der Clavierkomposition statt. Und wahrscheinlich fiel es Weckmann desto leichter, Froberger den Preis gewinnen zu lassen, als der Vergleich auf dem »Clavier«, also auf dem Cembalo stattfand. Froberger war vor allem Cembalist, was sich aus der Überlieferung wie auch aus der Musik selbst ableiten lässt, während Weckmanns Hauptdomäne eindeutig die Orgel war. Und noch ein Unterschied springt ins Auge: Bei Froberger ist nur von »Spiel« die Rede, und er trug dem Kurfürsten sein Widmungsbuch *in toto* vom Blatt vor. Weckmann hingegen improvisierte über ein Thema von Froberger; tatsächlich war seine Improvisationskunst legendär²⁴.

Matthias Weckmann war ein wichtiger Exponent der norddeutschen Sweelinck-Schule. In Dresden, vor allem aber nach 1655, als er Organist an einer der berühmtesten Hamburger Orgeln wurde, führte er in seinen Kompositionen diese Stilrichtung zu einem neuen Höhepunkt. Froberger dagegen vereinte in seiner Tastenmusik gleich zwei andere Hauptrichtungen der damaligen europäischen Claviermusik, nämlich den italienischen und den französischen Stil. Seine *Libri* sind auf maximalen stilistischen Pluralismus hin angelegt. Dieser Pluralismus wurde vielleicht von Athanasius Kircher angeregt, dem gleichfalls vom Kaiser unterstützten Polyhistor, mit dem Froberger während seines zweiten Rombesuches (um 1648) in regem Kontakt stand. Kircher empfiehlt den zeitgenössischen Komponisten im siebten Buch seiner *Musurgia universalis* (1650) die Imitatio aller greifbaren Nationalstile als Basis eines eklektischen Stils²⁵. Das Herz von Frobergers betont »eklektischer« Sammlung von 1649 bildet eine Zurschaustellung kontrapunktischer Kunst auf italienische Art, in zwei konträre Konzepte unterteilt: das auf strenge Polyphonie ohne idiomatische Spielfiguren oder Figurenwerk angelegte Ricercar einerseits, das spielerische, virtuose Capriccio andererseits. Die Umrahmung wird gebildet von zwei freieren Konzepten. Am Anfang der Sammlung, gleichsam als Exordium, stehen Toccaten im italienischen Stil, die in ihren freien

BACH – Journal of the Riemenschneider Bach Institute 44/1 (2013), S. 46–133. Während Ricercar XIV in d aufgrund einiger kontrapunktischer Schwächen Echtheitszweifel hervorruft, besticht Ricercar XIII in C durch eine für Froberger charakteristische Satzqualität; letzteres kommt deshalb wohl in erster Linie als Pendant zum »Düben«-Ricercar innerhalb des *Libro* für Johann Georg I. in Betracht.

23 *Gigue nommée la rusée Mazarinique*, so in der Bulyowski-Handschrift: D-DI, Ms. 1-T-595, S. 17.

24 Neben Matthesons Beschreibung der Dresdner Begegnung wird das vor allem durch Johan Kortkamps Bericht über Weckmanns Hamburger Probespiel im Sommer 1655 belegt; vgl. Liselotte Krüger, *Johan Kortkamps Organistenchronik. Eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jhdts.*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–214, hier S. 205 f. Vgl. auch Mattheson (wie Anm. 5), S. 397.

25 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, S. 555–564.

Abschnitten jedoch nicht ohne Anklang an das französische »Prélude non mesuré« für Laute²⁶ sind. Der französische Stil ist dann das Hauptthema der Suiten. Insgesamt wird ein vielfarbiges, in Europa bis dahin bei keinem anderem Tastenkomponisten anzutreffendes Stilspektrum geboten.

Dieser neuartige kosmopolitische Aspekt seiner Clavierkunst dürfte in Dresden Eindruck gemacht haben und auf großes Interesse gestoßen sein. Die damit verbundenen Stilfragen waren damals gerade hier und im Blick auf die Vokalkomposition besonders aktuell. Und die Konfrontation der Clavierkunst Weckmanns mit derjenigen von Froberger dürfte sodann Reminiszenzen an den Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert hervorgerufen haben, der in den 1640er Jahren tobte und auch in Dresden die Gemüter erregte²⁷. 1643 veröffentlichte der Warschauer Kapellmeister Marco Scacchi eine grundlegende Kritik an der Qualität der Psalmkompositionen des Sweelinck-Schülers Paul Siefert, die eine Jahre andauernde scharfe Polemik provozierte. Scacchi, ein Anhänger der neuen italienischen Musikpraxis mit klar definierten stilistischen Gattungen, beanstandet vor allem die Vermischung von »altem« und »neuem« Stil in Sieferts Psalmen. Genau das strebte aber Sweelinck in seiner Ausbildung an, denn seine Musikauffassung war noch ganz dem universalen Musikdenken des 16. Jahrhunderts verpflichtet. Auf Basis einer soliden (imitativen) Satztechnik ist im Prinzip alles erlaubt, um einen Text adäquat zu vertonen. Dieses Prinzip wurde von Sweelinck auf die Tastenmusik übertragen und bildet die Grundlage etwa auch noch von Weckmanns Orgelwerken. Die neue italienische Schule propagierte hingegen eine strenge Trennung der Gattungen, wobei kirchliche Vokalwerke ohne Generalbass, wie Sieferts Psalmen, den Normen des *stile antico* entsprechen sollten. Auch Heinrich Schütz war in diesen Streit involviert. Dieser fällt bekanntermaßen ein Salomonisches Urteil: die Trennung der Stile sei zwar eine Notwendigkeit, wenn nicht ein Faktum der zeitgenössischen Musik, aber diese sollte auch nicht allzu dogmatisch interpretiert werden. Die ganz ähnliche Konfrontation zwischen »Nord« und »Süd« während Frobergers Dresdner Besuchs führte aber dieses Mal nicht zu einem Streit, sondern zu einem aufrichtigen Interesse an dem neuen, südlichen Cembalostil auf Seiten Weckmanns. Das zeigt jedenfalls seine Bereitschaft, eine Suite Frobergers mit allen vom Komponisten als notwendig erachteten »Manieren« zu erlernen ebenso, wie auch seine eigenen Toccaten, Suiten und Canzonen für Cembalo eindeutig an Froberger anknüpfen²⁸. Es ist auffallend, dass nur ein einziges Cembalostück Weckmanns überliefert ist, das noch im Stil der Sweelinck-Schule gehalten ist²⁹. Der »vertrauliche Briefwechsel« zwischen den beiden gleichaltrigen Virtuosen widmete sich wohl vor allem Stil- und Interpretationsfragen. Eine der Canzonen Weckmanns nimmt thematisch offensichtlich Bezug auf ein Capriccio Frobergers, das wohl in der Dresdner Widmungshandschrift mit enthalten war (Abbildung 2a).

Dieses Reperkussions-Thema (»Klopfmotiv«) kann als geradezu prophetisch für die norddeutsche Orgelkunst gedeutet werden, wo es ein fester Bestandteil des Themenfundus werden sollte³⁰.

26 Vgl. dazu David Ledbetter, *Harpsichord and lute music in 17th-century France*, Bloomington and Indianapolis 1987, S. 90 f.

27 Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: SJB 17 (1995), S. 63–79; Michael Heinemann, *Die »alte« Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert* (= Schütz-Dokumente 3), Köln 2014.

28 Siegbert Rampe (Hrsg.), *Matthias Weckmann. Sämtliche freie Orgel- und Clavierwerke*, Kassel 1991, S. VII–X und 16–61.

29 Die Zuschreibung dieses Stückes (es handelt sich um die zwei Variationen über »Lucidor, eins hütt der Schaf«), ist jedoch nicht ganz gesichert; vgl. Ebd., S. X f.; sodann: Pieter Dirksen, *New Perspectives on Lynar A 1*, in: Christopher Hogwood (Hrsg.), *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge 2003, S. 36–66, hier S. 61–65.



Abbildung 2a: Froberger, Thema Capriccio XIII in e (oben), Weckmann, Thema Canzona in c (unten)

Vielleicht sind die beiden Werke Frobergers in der Düben-Tabulatur, ansonsten ein Dokument der Sweelinck-Schule und darüber hinaus auch der englischen Virginalisten, dort zusammen überliefert, weil sie die neue südliche Clavierkunst einerseits, die Trennung der Stile andererseits dokumentieren: das Ricercar als strenge, kirchlich orientierte *prima prattica*, die Toccata als freie, madrigalistische *seconda prattica*.

Beide Stücke repräsentieren geradezu Musterbeispiele ihrer jeweiligen Gattungen. Das Ricercar ist konstruiert in klarer, klassisch-rhetorischer Dreiteilung mit einem *proportio sesquialtera*-Abschnitt in der Mitte.

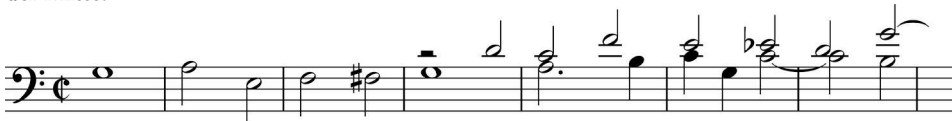


Abbildung 2b: Froberger, Thema Ricercar in G (»Fantasia VII«)

Der erste Teil verarbeitet das leicht chromatisch gefärbte Thema (Abbildung 2b) sowohl in der Originalgestalt, als auch in Umkehrung, gegen Ende noch in drei Engführungen. Etwas lockerer gehandhabt, wird diese gleiche thematische Disposition dann ins Dreiermetrum gebracht. Im Schlussabschnitt bleibt das Original des Themas allein zurück, jedoch begleitet von einem frei gehandhabten, beweglichen neuen Kontrasubjekt. Die Toccata demonstriert hingegen eine besonders radikale Ausprägung des neuen Stils, nicht nur in den »à discrétion« zu spielenden freien Teilen³¹, sondern auch in ihren imitativen Abschnitten: der erste bietet ein neuartige, von Komplementärrhythmik durchtränkte Schreibweise (Abbildung 2c). Der zweite basiert ganz auf athematischen Auftaktfiguren, die unerbittlich den ganzen Abschnitt hindurch weitergetrieben werden (Abbildung 2d). Eine solche Komposition dürfte in Dresden Anno 1653 ausgesprochen modern angemutet und wesentlich zum nachhaltigen Eindruck Frobergers beigetragen haben.

30 Vgl. dazu meinen Aufsatz, *Buxtehude und Bach – Neue Perspektiven*, Veröffentlichung in Vorbereitung (Buxtehude-Studien 3, 2019).

31 Vgl. die entsprechenden Anweisungen in der Abschrift dieser Toccata in der Froberger-Handschrift der Singakademie (D-B, Mus. Ms. SA 4450), S. 4–6.



Abbildung 2c shows two systems of musical notation for measures 7-11 of Froberger's Toccata XIV in G. The first system (measures 7-8) features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes. The second system (measures 9-11) continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Abbildung 2c: Froberger, Toccata XIV in G, T. 7–11



Abbildung 2d shows two systems of musical notation for measures 30-35 of Froberger's Toccata XIV in G. The first system (measures 30-32) features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes. The second system (measures 33-35) continues the piece, with the right hand playing a more active melodic line and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Abbildung 2d: Froberger, Toccata XIV in G, T. 30–35

Cornelis Thymensz. Padbrué: A Dutch Composer Contemporary of Heinrich Schütz

Aagje Pabbruwe

When, in 1609, young Heinrich Schütz started his studies in Venice with Giovanni Gabrieli, the principal organist of the San Marco, Schütz was well on his way to becoming one of the greatest composers of his time. Cornelis Thymensz. Padbrué, a contemporary of Schütz, was then a seventeen year old boy from Haarlem.

Let me start by saying just a few words about Haarlem. During the last decades of the sixteenth century, Haarlem had seen an impressive flow of immigrants from what is now Belgium, France and Germany. Among them were numerous skilled craftsmen and artists. They brought enormous economic growth and made Haarlem one of the leading towns in the Netherlands. It was the cradle of the »Golden Age«, the artistic center of Holland with painters such as Goltzius, Frans Hals and Heda, to name a few. Music then did not play such an important role, but that – as we will see – would change.

Padbrué's grandfather Jan Jans Patbrue (1520–1581), a singer, had travelled in 1545 from the north of France, then famous for its talented singers and its so called »Flemish polyphonists«, to Haarlem, where church chant was held in high esteem. He became a singer, »hoochconter« at the St Bavo cathedral. Jan Patbrue had two sons, the eldest one, David, who would become Cornelis' uncle, must have had a beautiful voice. As a young boy, he became chorister in the »Capilla Flamenca« at the Royal Chapel of Philipp II in Madrid; later, back in Holland, he became a musician and composer. Ten of his compositions for lute have appeared in the »Luitboek van Thysius« from around 1590. Jan's second son Thymen, the father of Cornelis, also became chorister at the St Bavo and later on »stadsmusicijn«, city-player. These professional musicians fell under the jurisdiction of the municipal authority and were quite important figures in public life, wearing a uniform with the city-arms. They played on wind instruments like the cornetto, cromhorn, chalm and trombone.

Cornelis Padbrué was Thymens second son. He probably went to the Latin School, where he was taught, amongst other things, poetry and music, subjects that would become very important later in his life. His father undoubtedly taught him to play the chalm, the precursor of the hobo. From Lossy, former teacher of the great Jan Pieterszoon Sweelinck, he learned vocal polyphony. Padbrué must have been an accomplished musician, playing the chalm, »chelys« (cittern) and harpsichord. He is mentioned as a good singer as well.

The Padbrué family lived on the Central Market Square in Haarlem, only a stone's throw away from the Town Hall. Four times a week, Cornelis, along with his father and brother and a fourth person, played their »mid-day« music, at noon, on the steps of the Town Hall as the official »stadspeelluiden«. So out of the ensemble of four players, three were Padbrué's, a real family-affair. In 1629, after the death of his father and brother, Cornelis became leader of the group, which gave him the right to call himself »Master«. Six years later however, he was dismissed because of continuous tensions within the ensemble. This must have been quite a disagreeable blow to him, but on the other hand, it set him free from the narrow straightjacket of performing more or less the same, often solemn, stately repertoire nearly every

single day. Now he was free and able to follow his aspirations: to compose whenever he wanted. Speaking of Padbrué as a composer: There is testimony, that he composed before his first printed work was published, but of that period unfortunately no manuscripts have survived.

In his time, Holland was part of the Republic of the Seven Provinces. There was no royal court, no ecclesiastical musical culture, no »Hofkapelle« with a »Kapellmeister«, and hence no commissions for composers. So, Padbrué had to think up something on his own initiative, and he did, as we will point out.

In the first half of the seventeenth century, vocal music prevailed. Numerous songbooks saw the light with texts on well-known melodies, so called »contrafacta«. These were very different from the sophisticated polyphonic madrigals with their intense relation between word and sound. During the last decades of the sixteenth century, several anthologies of Italian madrigals had found their way from the well known printing houses of Plantin and Phalèse in Antwerp to the Northern provinces. In 1605, a similar madrigal book, always on Italian texts, *Nervi d'Orfeo*, was printed in Leiden, with contributions by among others Jan Pieterszoon Sweelinck and Cornelis Schuyt. Gradually, a few compositions on Dutch texts began to appear. Padbrué, as an accomplished singer and »sanghmeester«, must have been inspired by these volumes. He may even have known Schütz' *Il primo libro de madrigali*, composed in Venice in 1611. In 1631, Padbrué's first printed composition was published, the *Kusjes*, little kisses, madrigals based on the *Basia*, a bundle of early sixteenth-century erotic neo-Latin poems by Janus Secundus, that won international fame and had been translated into Dutch. It contains madrigals for 3 to 5 voices and basso continuo/thoroughbass or basso seguente. It was the first time a composition with basso continuo appeared in the Republic. The thoroughbass could be performed by instruments like the harpsichord, lute, chitarrone, organ or gamba. Padbrué received a lot of praise and was profusely acclaimed for his talent, which must have been quite stimulating. Among the *Kusjes* – clearly still rooted in the Renaissance style – are little sparkling gems, interesting by their harmonic and rhythmic structures, witty and intricate. It is the work of a skilled composer who knew all the rules of counterpoint, polyphony and fugato and who seems to have been inspired – not surprisingly – by the motets of Sweelinck and the »canzonets« of the English madrigalists. Padbrué probably was acquainted with the music of Bull, Byrd, Philips, Dowland, Morley, Weelkes.

The great Dutch poet Joos van den Vondel must have heard Padbrué's music. Apparently he appreciated it, because he wrote a poem, wherein he expresses his admiration and esteem for him. It led to a fruitful cooperation between the two men. Padbrué composed music for four voices for one of Vondel's plays (*Gijsbrecht van Aemstel*), with which the main theater in Amsterdam – the »Stadsschouwburg« – was inaugurated, undoubtedly a big event. Unfortunately, the music is lost, but one setting remains, that of *O Kerstnacht schooner dan de daegen*. By the way, the melody has also been attributed to Sweelinck's son Dirck, but Bob van Asperen gives the honour to Padbrué. The melody became so popular, that it was used as a »contrafactuur« many times over. In 1640, at the beginning of what was to be a very fruitful decade for Padbrué, he again wrote music for two Vondel-plays. One is *The Kruisbergh* (Golgotha), a ten part sacred madrigal for three to five voices. It is his first spiritual work, short but monumental and expressive, very characteristic for the Baroque.

The composer has added four motets on Latin texts, of which *Da pacem Domine* is an ingenious canonic double motet for eight voices, with a clearly ecumenical character. Would Padbrué have been inspired by Schütz' »doppelchörige Motetten«? Frits Noske, who was a leading Dutch musicologist, considered these motets unique within the repertory of seventeenth-century sacred music.

This time, Padbrué had chosen a printer in Amsterdam. And a prestigious one at that, the official printer of the city, Broer Jansz., who had been a student with the great Sweelinck himself. In the mean-

time, the *Kusjes* had become so popular, that they were reprinted, in a somewhat modified version. And again, they had a tremendous success. Some well-known public figures wrote flattering odes on the *Kusjes* and therefore on their maker as well. It became a cult-book, so to say, and various contrafacta were made for songbooks.

Padbrué's star was rising steadily and so he was asked to write music for wedding parties of the high-society of Haarlem and Amsterdam, so called »siphoniae in nuptias«, that consisted of dances; a stately »pavana« and a faster »gaillarde«, being favourite dances at the time. Encouraged by his success, Padbrué undertook a most challenging and interesting project. As a real entrepreneur, he took it upon himself to address a request to celebrated poets and writers to create an ode on Jubal. Jubal is a biblical figure from the book Genesis. He is described as the »father of those who play the cittern and the flute, the inventor of music and musical instruments«. Apparently, this theme then was a novelty and a very appealing one and several famous poets, Cats, Vondel, Westerbaen, and Barleaus (van Baarle) accepted the invitation to write a tribute – either in Dutch or neo-Latin – to this almost forgotten old-testamental Jubal. It gave Padbrué the opportunity to set the texts of these illustrious men to music, for four to six voices. Thus he became one of those well-respected persons himself, an eclectic and learned man of the world. In 1641, *'t Lof van Jubal* was a »golden primeur« indeed, a »scoop«, highly original. He had added four motets of a Catholic character that contrasted surprisingly with the poems on Jubal, written by mostly Reformed/Protestant contributors. We know that in his time, Catholicism was formally forbidden, but overall, in everyday life, one was quite tolerant. Along with the growing prosperity of Haarlem, the city council, that consisted mainly of wealthy and, I suppose, opportunistic merchants was more than eager to keep that wealth and thus keen on lasting religious peace. The leading motto was conciliation and peaceful coexistence within the pluriform society, the so called »Pax ecclesiastica«, so fervently defended by Erasmus and Grotius. Whether the Padbrué family was Roman Catholic or Reformed, we do not know. Because of their family history and taking into account that many in the artistic circles at the time in Haarlem were Catholic, the same was probably true for the Padbrué's.

Padbrué received quite a large sum of money from the magistrate for his Jubal madrigals and even a silver bowl with a flattering inscription. From now on, he was referred to as the »Jubalist of Haarlem«, a prestigious title – for what it was worth. On the cover page of *'t Lof van Jubal* figures a Rembrandtesque engraving of Jubal, with ears of corn coming out of his head, carrying the names of famous composers. It certainly gave the madrigals an intellectual and learned flavor. To name some of them: David (»author« of the Psalms), Salomon (»author« of the Song of Songs), Desprez, Lejeune, Lassus, Monteverdi, with whom Schütz had worked in Venice in 1628, and also the two giants of his own country: Sweelinck and Schuyt. Unfortunately no Schütz. By the way, might it perhaps be our composer himself who is portrayed here?

Two years later, a second anthology of madrigals on Jubal-hymns, again followed by some motets, went to the press, his opus 4. The style of these madrigals for three voices is more and more monodic, gradually more solistic. Once more, he had succeeded to find well known contributors who belonged to the pick of society such as Vondel and Barleaus, artists of name and fame and others, leading members of the upper class. And again, he added *laudationes*, concerning his very own person. »Let Phebus crown Padbruee! That was certainly the ultimate praise he could wish for. Unfortunately, only the tenor part remains.

It goes without saying that Padbrué now was at the zenith of his fame as a composer. In 1646, he wrote his, so to say, revolutionary *magnum opus*, music for two to five voices to Vondel's play *Peter and Pauwels, De Tranen Petri ende Pauli* about the martyrdom of the two apostles. The tenor part is written

in *stile recitativo*. It was the first oratorio (Bob van Asperen calls it a »spiritual chamber opera«) in the vernacular in northern Europe and a genuine baroque work because of its enhancing dramatic and emotional musical setting. Only two parts (tenor and cantus II) and the basso continuo remain to us now. In 1987, for the commemoration of Vondel's 400th birthday, Bob van Asperen made a reconstruction and performed the *Tranen*. This work reminds us of the first Florentine opera's from around 1600 in the modern style, the *stile moderno*, with a growing role for monody/solo-chant and one recognizes the dramatic *stile rappresentativo* of Schütz and Monteverdi. Frits Noske, whom I already referred to, called it a »unique monument of the Dutch past«, a rare example of Venetian influence on Dutch music of the seventeenth century. Here, Padbrué, as a frontrunner, definitely has transgressed – although quite late – the threshold of the Renaissance to embrace the Baroque style – and thus the so called *seconda prattica*. As goes for *The Kruisbergh* and still another play by Vondel of which the music is lost, it was the first time, that one did not use existing melodies, but that new music was especially composed, a novelty indeed. The »portée« of the *Tranen* was clearly Catholic, so it probably has not been performed in public but only in the setting of private domestic circles. Liturgical performance was just one step too far. One wonders whether Padbrué himself heard these compositions at all. The *Tranen* are followed by four short motets, of which *Da pacem* had, earlier-on, also been set to music by Lassus, Sweelinck and Schütz.

And then, in 1648, finally, after 80 years of war, the Republic and Spain signed the peace-treaty of Münster. Haarlem's city council asked Padbrué to write a cantata for the occasion, but alas, it is lost. And if ever he wrote another composition afterwards, we do not know. Times and fashions had changed – severe troubles with England, a strong decline in prosperity – and Padbrué had become a man of age. But he was not completely forgotten.

In 1660, Constantijn Huygens, the well-known Dutch diplomate with a fine taste for music and an accomplished lute player himself, wrote a poem, entitled *Dédication de quelque musique par le compositeur Padbrué au roy de la Grande Bretagne*. Padbrué either has made a new composition for King Charles II of England or, rather, the great Huygens has chosen one of the madrigals from the *Kusjes*. The iambic metrum of the first *Kusje* happens to correspond exactly with Huygens poem and it probably is not a coincidence.

At the age of 77 Cornelis Thymensz. Padbrué died and was buried in the St Bavo, the church he had known all his long life. Sure: He was not an easy man to deal with, this ambitious, idiosyncratic bachelor, who could not keep peace with his fellow-city players, quarreled with his printers, caused trouble by flirting a bit too insistently with seamstress Lijsbeth, on more than one occasion behaved rudely in taverns and inns, litigated against his booksellers. But he had a broad and curious mind and was a good friend of highly praised poets, writers and painters, both Catholic and Reformed. He was a composer of profane and religious music, between tradition and innovation, on the threshold between modality and tonality. From »stadsspeelman«, conservative per force since he was bound to play traditional repertoire, to a renowned composer and in the latter profession making a shift from late-renaissance to baroque, going from *stile antico* to the much more expressive and more free *stile moderno*. Far from being a Schütz with over 500 compositions on his account, he played his own distinctive role in musical history, certainly in that of Holland. His music has reached a far wider audience than Haarlem or Amsterdam alone, and Vondel, in his poem for Padbrué, had said: »If I am right, you'll even sing after you've died«.

Ein Schmalkalder Noteninventar und das geistliche Vokalwerk Georg Ludwig Agricolas

Bernd Koska

Die Quellenlage zur Erforschung der Musikpflege in Thüringen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist auf den ersten Blick ernüchternd: Die einstmals sicherlich umfangreichen und hochwertigen Musikalienbestände der zahlreichen Fürstenhöfe sind weitgehend verschwunden, von den großen städtischen Sammlungen hat sich lediglich diejenige der Erfurter Michaeliskirche in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten. Immerhin sind in den letzten Jahrzehnten einige Notensammlungen aus mittelthüringischen Dörfern ans Licht gekommen und inzwischen ins Thüringische Landesmusikarchiv Weimar verbracht worden, wo sie als sogenannte Adjuvantenarchive nach und nach erschlossen und ausgewertet werden¹. Hinzu kommen kleinere Kollektionen wie das »Alt-Bachische Archiv« oder ein erst kürzlich bekannt gewordener Bestand von Notenfragmenten aus Mühlhausen².

Trotz dieser erfreulichen Funde ist es weiterhin unmöglich, allein anhand der erhaltenen Musikalien ein einigermaßen umfassendes Bild von der thüringischen Musikpraxis des 17. Jahrhunderts zu gewinnen. Eine wichtige Stütze insbesondere bei Repertoire- und Zuschreibungsfragen bleiben daher Inventare über ehemals vorhandene Notenbestände. Immer wieder werden solche Verzeichnisse entdeckt, die Auskunft über die regionale Musikpflege und das Schaffen einzelner Komponisten geben können³.

Als jüngster Zuwachs zu dieser Quellengruppe sei hier ein um 1701 angefertigtes Inventar aus der südwestthüringischen Kleinstadt Schmalkalden vorgestellt. Es verzeichnet neben sechzehn Musikdrucken 122 handschriftliche Kompositionen und spiegelt die örtliche Musikpflege im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wieder. Während die Noten selbst möglicherweise schon im Laufe des 18. Jahrhunderts als veraltet empfunden und makuliert wurden, verblieb das Inventar offenbar im Archiv der reformierten Schule zu Schmalkalden und mag nach deren Vereinigung mit der lutherischen Schule (1813 oder 1823)⁴ ins gemeinsame Schularchiv übergegangen sein. Später befand sich das Dokument im Besitz

¹ Siehe insbesondere Hans Rudolf Jung, *Zur Pflege der Figuralmusik in Goldbach bei Gotha im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Reinhard Szeskus (Hrsg.) unter Mitarbeit von Jürgen Asmus, *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum*, Leipzig 1986 (= Bach-Studien 9), S. 111–141; Hans Rudolf Jung, *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahnerl Eschenbergen in Thüringen*, Kassel u. a. 2001 (= Catalogus musicus 17); Steffen Voss, *Die Musiksammlung des Pfarrarchivs Udestedt bei Erfurt. Quellenuntersuchungen zur Musikkultur Thüringens im 17. und 18. Jahrhundert*, Schneverdingen 2006 (= Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 10); Christian Storch/Franz Körndle/Helen Geyer (Hrsg.), *Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringens. Beiträge zum zehnjährigen Bestehen der Academia Musicalis Thuringiae*, Altenburg 2010 (= Alte Musik in der Kulturlandschaft Thüringens 1).

² Siehe Peter Wollny, *Neu entdeckte Notenfragmente des 17. Jahrhunderts im Stadtarchiv Mühlhausen: Ein vorläufiger Fundbericht*, in: Mühlhäuser Beiträge 37 (2014), S. 51–62.

³ Vgl. die Literaturangaben im Anhang; hiernach auch die im Folgenden verwendeten Abkürzungen der Inventare.

⁴ Die unterschiedlichen Daten nach Manfred Ganß, *Historische Daten der Entwicklung des Schulwesens in Schmalkalden bis 1914*, in: Nova Historia Schmalkaldica 7 (2010), S. 78–90, hier S. 84, bzw. o. Verf., *Die Schulen Schmalkaldens früher und jetzt (im Jahre 1904)*, in: Schmalkalder Geschichtsblätter 12 (2005), S. 103–121, hier S. 113.

des 1873 gegründeten Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde zu Schmalkalden und gelangte schließlich, wohl im Zuge von dessen Auflösung 1945, ins Stadtarchiv Schmalkalden⁵.

Das Schmalkalder Inventar besteht aus zwei Teilen, die im Anhang dieses Artikels vollständig wiedergegeben werden. Im ersten Teil, betitelt als »Catalogus Aller musicalischen sachen, so sich bey unser reformirten schule befinden«, sind als erste Schicht fünfzehn Drucke aufgeführt, die einmal mehr Andreas Hammerschmidt als den führenden Komponisten geistlicher Gebrauchsmusik erkennen lassen. Daneben finden sich weitere protestantische Autoren des 17. Jahrhunderts, darunter Heinrich Schütz mit dem ersten Teil seiner *Kleinen Geistlichen Konzerte*. Außer den Drucken werden auch »7 alte geschriebene Bücher in 4to« genannt, deren Inhalt nicht näher bestimmt werden kann. Der »Catalogus« ist unterzeichnet von »JDEberhard, Cantor A[nn]o 1701«. Es handelt sich hier um den am 5. November 1674 in Schmalkalden geborenen Johann David Eberhard, der nach Schulbesuch in seiner Heimatstadt und Theologiestudium am Gymnasium illustre zu Bremen seit 1699 Kantor an der reformierten Schule in Schmalkalden war und 1716 als reformierter Pfarrer nach Steinbach ging, wo er 1741 starb⁶. Dem 1701 angefertigten Katalog fügte Eberhard später zwei Einträge hinzu: Erlebachs 1704 gedruckte und 1705 angeschaffte *Gott-geheiligte Sing-Stunde* sodann, zu einem unbekanntem Zeitpunkt, »122 geschriebene stücke, von H. J. C. Wernern«.

Eine Spezifikation dieses letztgenannten Postens bildet den zweiten und bedeutenderen Teil des Schmalkalder Inventars. Der offenbar autographen Liste stellte Werner, der lutherische Kantor Schmalkaldens, diese Erläuterung voran: »Nachfolgende Stücke sind von mir Joh. Caspar Wernern in die reformirte Kirche zu Schmalkalden verehret worden«. Es folgen die Manuskripte in alphabetischer Ordnung nach den Anfangsbuchstaben, wobei neben dem Incipit des zugrundeliegenden Textes Angaben zur Besetzung, zum vorhandenen Notenmaterial sowie zum Komponisten gemacht werden. Teils lagen die Werke in Partitur und Stimmen vor (»cum partitura«), teils nur in Stimmen (»sine partitura«), seltener war allein die Partitur vorhanden (»partitura sola«). Da lediglich in zwei Fällen mögliche Vorlagen in gedruckter Form ermittelt werden konnten⁷, handelt es sich um ein ganz überwiegend handschriftlich verbreitetes Repertoire. Zu etwa einem Viertel waren die Stücke in Werners Sammlung anonym überliefert, ein weiteres Viertel entfällt auf einen Komponisten namens Agricola (32 Werke); die übrige Hälfte verteilt sich auf verschiedene Musiker, worunter Sebastian Knüpfer (9), Johann Schelle (9), Johann Rosenmüller (5) und Johann Caspar Werner selbst (6) am häufigsten erscheinen. Die übrigen, mit nur wenigen Stücken im Inventar vertretenen Komponisten sind zuallermeist dem thüringisch-fränkischen Raum und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuzuordnen. Einer älteren, vor 1600 geborenen Generation gehören lediglich Melchior Franck (um 1579–1639) und, als einziger Italiener, Claudio Monteverdi (1567–1643) an.

5 Heute Stadt- und Kreisarchiv Schmalkalden, Archiv des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde, N 24 und F 37; alle Zitate im Folgenden, wenn nicht anders gekennzeichnet, aus dieser Quelle.

6 Johann Conrad Geisthirt, *Schmalkaldia Literata das ist historische Beschreibung hundert ein und neunzig gelehrter Leute* [...], Ms. 1720, hrsg. als: Zeitschrift des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde in Schmalkalden, Heft XII, Schmalkalden und Leipzig 1894, Reprint Schmalkalden 1997, S. 18. Das Todesjahr nach der chronikalischen Angabe im Kirchenbuch (Landeskirchliches Archiv Kassel, Kirchenbuch Steinbach-Hallenberg 1690–1789, Kirchenkreis Schmalkalden, S. 189); das genaue Todesdatum ist dort nicht angegeben.

7 Das Gloria von Monteverdi stammt offenbar aus dessen 1640/41 in Venedig gedruckter Sammlung *Selva morale e spirituale*, das Stück von Johann Caspar Horn ist im »Sommer-Theil« seiner *Geistlichen Harmonien*, Dresden 1680/81, enthalten. Das im Inventar genannte Werk von Franck ist in keiner seiner bekannten Drucke nachweisbar, könnte aber auf eine verschollene Publikation zurückgehen.

Sowohl für das Repertoire der Sammlung als auch für ihre Übergabe an Eberhard finden sich Erklärungsansätze in Werners Biographie, die der Eisenacher Kantor Johann Conrad Geisthirt (1672 bis 1734), ehemals Schüler Werners in Schmalkalden, ausführlich aufgezeichnet hat⁸. Demnach wurde Johann Caspar Werner am 1. Juni 1653 in Herrenbreitungen als Sohn des Pfarrers Reinhard Werner geboren, bekam im Kindesalter Privatunterricht durch den Theologiestudenten Johann Gebhard und wurde anschließend auf die Schule in Salzungen geschickt. In der dortigen Kirche soll ihn Herzog Ernst der Fromme von Sachsen-Gotha singen gehört und daraufhin in seine Hofkapelle aufgenommen haben. Werner wurde nun durch die Hofkapellmeister Wolfgang Carl Briegel (im Amt bis 1670) und Georg Ludwig Agricola (im Amt 1670–1676) als Kapellknabe ausgebildet und ist zudem »von letzterem in poesia musica wohl angeführet worden«⁹. Zugleich besuchte Werner das Gothaer Gymnasium, wo er unter anderem von dem Subkonrektor Johann Buffleb in Poesie unterwiesen wurde. Dieser Unterricht wird, neben Geisthirts Schilderung, durch eine mit Noten gedruckte neunstrophige Ritornellarie belegt, die Werner gemeinsam mit sieben weiteren Primanern dem Lehrer zu seinem Namenstag am 24. Juni 1673 überreichte¹⁰. Darüber hinaus ist Werner als Dichter des Liedes *Ich begehrt nicht mehr zu leben* bezeugt¹¹, das in einige Gesangbücher des 18. Jahrhunderts Eingang gefunden hat.

Werner wechselte 1674 auf das Gymnasium in Magdeburg und wirkte im dortigen Chor mit. Im folgenden Jahr studierte er kurzzeitig an der Universität Wittenberg, besuchte jedoch bald noch einmal ein Gymnasium, und zwar in Merseburg. Hier soll er Herzog Christian von Sachsen-Merseburg aufgefallen und so zur Chorpräfektur gelangt sein. Zum Wintersemester 1676 nahm Werner ein Jurastudium in Leipzig auf¹² und knüpfte Kontakt zu dem damals ebenfalls noch studierenden Christian Thomasius. 1678 wurde Werner auf das lutherische Kantorat in Schmalkalden berufen und erwarb sich in dieser Position große Verdienste »in literis et musica arte«¹³. Dazu gehört auch seine Tätigkeit als Komponist, die mithilfe des Schmalkalder Inventars erstmals greifbar wird. Genannt werden dort drei Werke für drei, sechs bzw. acht Vokalstimmen sowie drei groß besetzte vokal-instrumentale Kompositionen, darunter als Kuriosum das Stück *O dass ich dich, mein Bruder* »in Canone« für sechsstimmiges Vokalensemble

8 Geisthirt (wie Anm. 6), S. 85 f.

9 Ebd., S. 85.

10 *Hertzliche Freude, Welche Bey dem glücklich erschienenen Namens-Tage, Des Ehrwürdigen, Groß-Achtbarn und Wolgelahrten Herrn, M. JOHANN Bufflöbens* [...], Gotha 1673, Exemplar in der Forschungsbibliothek Gotha, Goth 4° 00053/12 (012). Dass J. C. Werners älterer Bruder Johann Sebastian Werner (geb. 1651, siehe Geisthirt (wie Anm. 6), S. 80) als erster der beteiligten Schüler genannt wird, mag ihn als eigentlichen Initiator des Glückwunschdrucks und vielleicht auch als Komponisten der Musik ausweisen.

11 Johann Caspar Wetzel, *Historische Lebens-Beschreibung Der berühmtesten Lieder-Dichter*, Teil 3, Herrnstadt 1724, S. 411.

12 Immatrikulationszeitpunkt nach: Georg Erler (Hrsg.), *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 2: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709*, S. 493. Bereits am 8. Juni 1676 wurde Werner als Depositus an der Universität Jena eingeschrieben, dürfte hier also allenfalls nur sehr kurz studiert haben; siehe Reinhold Jauernig (Bearb.)/Günter Steiger (Hrsg.), *Die Matrikel der Universität Jena*, Bd. 2: *1652–1723*, 10 Lieferungen, Weimar 1961–1977, S. 882. In den Matrikeln der Universität Wittenberg sowie des Gothaer Gymnasiums ist Werners Name nicht zu finden; vgl. Fritz Juntke (Bearb.), *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe, Teil 3 (1710–1812)*, Halle 1966 (= Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale 5) und Max Schneider, *Die Abiturienten des Gymnasiums Illustre zu Gotha aus Mgr. Andreas Reyhers und Georg Hessens Rektorat von 1653–1694*, in: Programm des Herzoglichen Gymnasium Ernestinum zu Gotha, Gotha 1911, S. 3–24.

13 Geisthirt (wie Anm. 6), S. 85.

und sieben »Clarini«¹⁴. Werners Textauswahl wirkt hingegen mit Bibelversen und einem Gebetstext ausgesprochen konventionell. »Nachdem er nun lange genug den beschwerlichen Schulstaub und mit selbigem viele Verdriesslichkeit geschmecket«, erlangte Werner 1701 das Pastorat in Barchfeld, wo er im Juli 1717 starb¹⁵.

Offensichtlich liegt in dem Wechsel Werners ins Pfarramt der Grund für die Abgabe seiner Musikalienbibliothek. Für den Übergang der Sammlung des ehemaligen lutherischen Kantors an die reformierte Schule im Jahr 1701 oder wenig später ist jedoch auch die besondere politisch-religiöse Situation in Schmalkalden von Bedeutung. Die Herrschaft Schmalkalden gehörte zu jener Zeit als Exklave inmitten Thüringens zur Landgrafschaft Hessen-Kassel, deren Herrscherhaus traditionell dem reformierten Bekenntnis anhing. Auf Betreiben der Landesherrschaft koexistierten in der Stadt Schmalkalden eine reformierte und eine lutherische Gemeinde, die sich gleichwohl das Schulgebäude wie auch die Stadtkirche zu teilen hatten. Da die einschlägigen Akten derzeit nicht verfügbar sind¹⁶, müssen weitergehende Fragen nach dem Verhältnis der beiden Konfessionen zueinander und zur jeweiligen Musikpflege vorerst unbeantwortet bleiben. Insbesondere lässt sich nicht klären, weshalb Werner seine Sammlung der (vermeintlich?) konkurrierenden Partei überließ und welche Verwendung die Reformierten überhaupt für derartige Musik haben konnten. Immerhin lässt sich sagen, dass die Schmalkalder Ausprägung des reformierten Bekenntnisses dem Einsatz vokal-instrumentaler Figuralmusik wohl nicht so ablehnend gegenüber stand wie gemeinhin zu vermuten. Anlass zu dieser Einschätzung liefert der Chronist Geisthirt, der etwa von dem Schmalkaldischen Dorf Fambach berichtet, dass der dort seit 1697 amtierende reformierte (und einzige) Schulmeister Johann Conrad Zeiss »ein sehr grosser Liebhaber der Music« sei; zudem finde man hier »ein feine Orgel« und »eine gute Music«¹⁷.

Den Grundstock für seine Sammlung dürfte Werner bereits während seiner Schulzeit in Gotha (späte 1660er Jahre bis 1674) gelegt haben. Darauf deutet die große Anzahl von Werken »Agricolae« im Inventar, womit zweifellos sein Lehrer, der Gothaer Hofkapellmeister Georg Ludwig Agricola gemeint ist, der nach nur sechs Jahren im Amt schon 1676 starb. Hingegen ist Werners erster Gothaer Musiklehrer Briegel, der 1670 nach Darmstadt ging, mit keiner einzigen handschriftlichen Komposition in der Sammlung vertreten. Weiteren Zuwachs könnte Werners Bibliothek während seiner bewegten Jugend in Magdeburg, Wittenberg und Merseburg (hier ebenfalls mit Kontakt zu einem Fürstenhof) erhalten haben.

Besonders wichtig dürften jedoch die Leipziger Studienjahre (1676–1678) für Werners Sammel-tätigkeit gewesen sein, zumal Werke der Thomaskantoren Knüpfer und Schelle sowie des zeitweise in Leipzig ansässigen Rosenmüller häufiger im Inventar genannt werden. Möglicherweise lernte Werner den am 10. Oktober 1676 verstorbenen Knüpfer noch persönlich kennen. Dessen Nachfolger Schelle dürfte er mit Sicherheit erlebt haben, vielleicht gar sein Schüler geworden sein. Denkbar sind daneben aber

14 Im Inventar Schweinfurt wird neben den drei Werken mit Instrumentalbegleitung noch eine Komposition Werners über den Psalm 34 *Ich will den Herren loben allezeit* für sieben Instrumente, vier Vokal- und vier Ripienstimmen genannt; vgl. Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikgeschichte im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: SJB 19 (1997), S. 113–163, hier S. 149, 152, 154 und 159.

15 Geisthirt (wie Anm. 6), S. 86.

16 Die Akten des Pfarrarchivs Schmalkalden wurden 2015 (oder wenig früher) an das Landeskirchliche Archiv Kassel abgegeben; sie werden seitdem restauriert und verzeichnet. Wann sie für die Benutzung verfügbar sein werden, ist ungewiss.

17 Johann Conrad Geisthirt, *Historia Schmalkaldica oder Historische Beschreibung der Herrschaft Schmalkalden [...]*, Ms. um 1734, hrsg. als: Zeitschrift des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde zu Schmalkalden, Supplementhefte I–VI, Schmalkalden und Leipzig 1881–1889, Reprint Schmalkalden 1992, S. 145 und 118.

auch die Schulzeit überdauernde Kontakte nach Gotha, das offenbar ein Verbreitungszentrum für die Werke der genannten Leipziger Musiker war¹⁸.

Eingehendere Betrachtung verdient der Gothaer Kapellmeister Agricola, der einerseits der mit Abstand meistgenannte Komponist des Schmalkalder Inventars ist, von der Forschung andererseits bisher kaum wahrgenommen wurde. Vermutlich dank seines Magistertitels wurde ihm die bei Musikern seltene Ehre einer gedruckten Leichenpredigt zuteil, der eine ausführliche Lebensbeschreibung angehängt ist¹⁹. Dieser zufolge war Georg Ludwig Agricola der am 25. Oktober 1643 in Großfurra bei Sondershausen geborene Sohn des Pfarrers Georg Agricola und seiner Frau Margaretha, geborene Tullius. Der Knabe besuchte die Schulen in Großfurra und Eisenach (ab 1656) sowie das Gymnasium in Gotha (ab 1659), bevor er zum Wintersemester 1662 die Universität Leipzig bezog. Ab 1663 setzte er seine Studien in Wittenberg fort und wurde hier 1669 zum Magister promoviert²⁰. Anschließend unterrichtete Agricola als Hofmeister die Kinder eines ungenannten Adligen »in patria« (Ludwig von Wurmb in Großfurra?) und wirkte zugleich in der Hofkapelle zu Sondershausen mit. Schon 1670 wurde er als Nachfolger Briegels nach Gotha berufen und schloss dort am 7. Mai 1672 mit Anna Maria Lentzer, einer Tochter des Suhler Archidiakons Daniel Lentzer, die Ehe, aus der die Kinder Paul Daniel und Elisabeth Maria hervorgingen. Agricolae früher Tod am 20. Februar 1676 verhinderte seine vollständige Entfaltung als Kapellmeister und Komponist.

In Bezug auf seine musikalische Prägung enthält Agricolae Leichenpredigt eine bemerkenswerte, wenn auch nicht ganz unproblematische Passage:

Mittlerweil trug er auch eine sonderbare Beliebung zur Music, und weiln er allbereits in seinen Schul-Jahren gute principia darinnen gefasset, gerieth er mit denen daselbst sich aufhaltenden Italiänischen Musicis in Conversation, und fasste von denenselben, sonderlich in arte componendi, so viel, daß er sich desselben nachgehends mit grossem Nachruhm, zu jedermanns Beliebung, bedienen konte, massen dann etliche specimina darvon in Druck kommen, und werden seine, bevorab diese letzte Zeit her, aufgesetzte sehr schöne Musicalische Compositiones, von allen der edlen Music Zugethanen vielfältig gewünschet und verlanget²¹.

Aus dem Kontext geht nicht zweifelsfrei hervor, an welchem Ort Agricolae Begegnung mit jenen Italienern, deren Kompositionen er sich zum Vorbild nahm, stattgefunden hat. Der Chronologie der Erzählung nach müsste eigentlich Wittenberg gemeint sein, doch sind italienische Musiker in dieser erzprotestantischen Universitätsstadt ohne Residenzstatus bisher nicht nachgewiesen und auch schwerlich vorstellbar. Eher noch wäre an Leipzig, das des öfteren vom Dresdner Hof besucht wurde, oder an die »Schul-Jahre« in Gotha, wo Aufenthalte von Italienern am herzoglichen Hof immerhin möglich erscheinen, zu denken. Letztendlich bleibt aber offen, in welcher dieser Städte Agricola italienische Stileinflüsse aufgenommen hat und insbesondere auch, wer die hierfür maßgebenden Komponisten waren.

18 Vgl. Wollny (wie Anm. 14), S. 124 f.

19 Johann Conrad Hack, *Der Christliche Capellmeister! Das ist! Einfältige Leich-Predigt [...] Bey Wolansehmlicher Volkreicher Leichbestattung Des Wol-Ehren-Vesten! Groß-Achtbaren! Wolgelahrten und Kunsterfahrnen Herrn M. Georg Ludwig Agricolae! Hoch-Fürstlichen Sächsischen Wolbestelten Capellmeisters auff Friedenstein! Die 22. Februarii, Anno 1676*, Gotha 1676.

20 Die Immatrikulationsdaten nach Erler (wie Anm. 12), S. 3, und Juntke (wie Anm. 12), S. 2 (Inskription 13. Mai 1663, Magisterpromotion 27. April 1669).

21 Hack (wie Anm. 19), unfol.

Der Hinweis auf Druckveröffentlichungen in der Leichenpredigt lässt sich hingegen präzisieren. Walther erwähnt »Musikalische Nebenstunden in etlichen Sonaten, Präludien, Allemanden etc.« mit zwei Violinen, zwei Violen und Generalbaß, die Agricola 1670 in Mühlhausen drucken ließ²². Zwei Fortsetzungen dieser Sammlung von Instrumentalstücken erschienen offenbar 1671 und 1675 in Gotha²³. Gerber berichtet von zwei weiteren Publikationen, »Buß- und Communionlieder, mit 5 und mehreren Stimmen gesetzt« sowie »Deutsche geistliche Madrigalien von 2 bis 6 Stimmen«, die beide 1675 in Gotha gedruckt wurden²⁴. Da alle diese Drucke verschollen sind, lassen sich zum Inhalt keine genaueren Angaben machen. Denkbar wäre immerhin, dass das im Schmalkalder Inventar genannte Stück »Fürwar, Er trug unsere Kranckheit. Madrigal. à. 5. Voc.« den *Deutschen geistlichen Madrigalien* entnommen wurde; die übrigen der im Inventar nachgewiesenen Werke Agricolas können jedoch wegen ihrer Besetzung aus keiner der erwähnten Sammlungen stammen.

Von diesen offenbar nur handschriftlich verbreiteten Einzelstücken Agricolas, die nach Mitteilung in der Leichenpredigt »vielfältig gewünschet und verlangt« wurden, haben sich einige wenige erhalten. Die Zuschreibung ist jedoch nicht in jedem Fall zweifellos gesichert, da Angaben zu den Vornamen fehlen können und dann auch andere Komponisten in Frage kommen²⁵. Nach bisherigem Kenntnisstand dürften fünf Stücke aus dem Besitz der Erfurter Michaeliskirche, zwei weitere aus Eschenbergen und ein Werk in der Düben-Sammlung dem Gothaer Agricola zuzuschreiben sein²⁶. Mithilfe des Schmalkalder Inventars lassen sich noch zwei weitere, anonym überlieferte Kompositionen mit hoher Wahrscheinlichkeit Agricola zuweisen. Es handelt sich zum ersten um den Osterdialog *Wo ist jemand, der da lebet*, der in einer auf 1676 datierten Stimmenabschrift in der Sammlung Erfurt erhalten geblieben ist²⁷. Die dort zu findende Besetzung mit Sopran, Alt, Tenor, Bass und entsprechenden Ripienstimmen sowie drei Violinen, Fagott und Generalbass stimmt weitestgehend mit dem Eintrag im Inventar Schmalkalden überein: »Wo ist iemand der da lebet, und den Tod nicht sehe? à. 2 Violini Fag. 4. Voc. c. p. Agricolae« (Nr. 115). Zum zweiten kann die in Sondershausen überlieferte Michaeliskantate *Es erhub sich ein*

22 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1993, S. 13 f. Vgl. auch das Verzeichnis der Werke Agricolas bei Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Sachsen-Thüringens*, masch. Diss. Halle 1951, S. 304 f.

23 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, Teil 2, Nr. 13 und 15.

24 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig 1812, Reprint Graz 1966, Sp. 25 f.

25 Etwa der Neuburger Hoforganist Johann Paul Agricola (um 1639–1697) oder der Coburger Hofkapellmeister und Stadtkantor Heinrich Agricola (nw. 1684); vgl. MGG2, Art. *Agricola, Johann Paul*, Personenteil, Bd. 1 (Armin Brinzing, 1999), Sp. 220–225, bzw. ebd., Art. *Coburg*, Sachteil, Bd. 2 (Rudolf Potyra, 1995), Sp. 924–931, hier Sp. 927.

26 *Ach siehe da, mein Zeuge ist im Himmel* (D-B, Mus.ms. 371, Slg. Erf. 1), *Gott, man lobet dich in der Stille* (D-B, Mus.ms. 365, Slg. Erf. 2), *Was ist der Mensch* (D-B, Mus.ms. 370, Slg. Erf. deest), *Das ist meine Freude* (D-B, Mus.ms.anon. 1039, Slg. Erf. 99, vgl. Wollny, wie Anm. 14, S. 123), *Kommt her zu mir alle* (D-B, Mus.ms.anon. 658, Slg. Erf. 134, vgl. ebd.), *Ich will den Herren loben allezeit* (D-WRha, GF 101/Ag 01), *O welch eine Tiefe des Reichthums* (D-WRha, GF 102/Ag 02), *Ich will schweigen* (S-Uu, Vok. mus. i hs. 82:1).

27 D-B, Mus.ms.anon. 1012 (Slg. Erf. 178). Eine Besprechung des Stücks bei Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow 2016 (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 5), S. 235 f. Für zahlreiche Hinweise zu diesem und anderen im Schmalkalder Inventar genannten Werken danke ich Peter Wollny (Leipzig) herzlich.

Streit im Himmel mit dem im Inventar genannten Stück »Es erhob sich ein Streit im Himmel. à. 2. Clar. 2 Violini. 2. Viole. 4. Voc. 4. Rip. c. part. Agric.« (Nr. 25) in Verbindung gebracht werden. Die einzige Abweichung besteht hier im Fehlen eines Systems für die zweite Viola in der erhaltenen Partitur. Der Widerspruch löst sich jedoch auf, wenn man annimmt, dass im Schmalkalder Inventar ein den Generalbass verstärkendes Streichinstrument gemeint ist.

Das Vorkommen dieses Werkes in Sondershausen könnte auf eine ehemals sehr viel breitere Agricola-Rezeption an diesem Ort hindeuten. Der Komponist stammte aus der nahen Umgebung der Stadt und spielte selbst kurzzeitig in der dortigen Hofkapelle mit; zudem sind anhaltende Kontakte durch zahlreiche in Sondershausen tätige Verfasser von Epicedien im Leichenpredigtdruck dokumentiert. Wahrscheinlich waren seine Werke hier in größerem Umfang präsent – und sind vielleicht noch heute als Anonyma vorhanden. Agricola wäre dann ein bemerkenswerter früher Parallelfall zu seinem dritten Amtsnachfolger Gottfried Heinrich Stölzel, dessen Kantaten ebenfalls über den Umweg des Sondershäuser Hofes überliefert sind.

Anhand der genannten Werke und der 32 Titelnachweise aus dem Schmalkalder Inventar lässt sich das geistliche Schaffen Agricolas insgesamt neu bewerten²⁸. Es besteht, abgesehen von den gedruckten rein vokalen Liedern und Madrigalen, hauptsächlich aus vollstimmigen Vokalwerken mit Instrumenten, teils auch zweichörig angelegt. Die verwendeten Texte sind unterschiedlicher Art, ohne dass eine Beschränkung auf eine bestimmte Textgattung vorläge: Es finden sich Psalmen und andere Bibelstellen, Choraltexte, moderne Neudichtungen, einige lateinische Texte; auch eine Mischform aus Psalm und Arie (*Der Gerechte muss viel leiden* im Schmalkalder Inventar) sowie eine Dialogkomposition (*Vater unser* ebenda) sind auszumachen. Agricola nutzte also in den wenigen ihm vergönnten Schaffensjahren das Textangebot seiner Zeit auf vielfältige Weise.

An vergleichbaren Inventaren über ähnliche Musikalienbestände lässt sich ablesen, dass Agricolas Werke zwar in geographischer Hinsicht relativ weit, quantitativ jedoch nur sehr schwach verbreitet gewesen sind, wobei auch hier das Problem der fehlenden Vornamen die Identifikation erheblich erschwert. Lediglich an der Lüneburger Michaelisschule und am Hof zu Rudolstadt lassen sich mehr als eine Komposition Agricolas nachweisen²⁹; eine gewichtige Ausnahme bildet zudem, neben Schmalkalden, die Reichsstadt Schweinfurt. Die dortige Musikpflege wird durch mehrere Inventare illustriert, die von Peter Wollny ausgewertet worden sind und nicht weniger als 56 Werke von »Agricola« (stets ohne Vornamen) aufführen³⁰. Dass es sich hierbei tatsächlich um den Gothaer Kapellmeister handelt, bestätigt ein Blick auf die Biographie des für die Schweinfurter Sammlung verantwortlichen Kantors Johann Nicolaus Eccard, die sowohl Verbindungen nach Gotha als auch nach Schmalkalden aufweist.

Eccard war ein Schmalkalder Landeskind, denn er wurde am 12. Januar 1636 in dem zur Herrschaft Schmalkalden gehörigen Dorf Brotterode geboren. Nach Besuch des Gymnasiums in Gotha und der Universität Leipzig (ab 1655) wurde er zunächst Schulmeister in Brotterode. 1663 ging er als Subkantor und Quintus nach Schweinfurt, stieg 1682 zum Kantor auf und starb im Amt am 27. September 1687³¹. Mit seinen Kontakten in die musikalischen Zentren Gotha und Leipzig verfügte Eccard prin-

28 Eine erste Einschätzung bei Wollny (wie Anm. 14), S. 122 f.

29 Inv. Lübg. S. 599 (*Aus der Tiefen, Macht auf die Tor, Wer bin ich, Herr*); Inv. Rud. I D11, D20 und E10 (*Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben, Der Gerechte muss viel leiden, Es stehe Gott auf*; alle anon., vgl. aber das Inventar Schmalkalden, Nr. 15, 12 und 26); Inv. Rud. II 828 (*Pater noster*).

30 Wollny (wie Anm. 14), S. 137–162.

31 Geisthirt (wie Anm. 6), S. 16; siehe auch Wollny (wie Anm. 14), S. 118 f.

zipiell über dieselben Bezugsquellen für seine Notensammlung wie der Schmalkalder Kantor Werner, freilich etwa zwei Jahrzehnte früher als dieser. Eccard hielt jedoch zeitlebens auch die Verbindungen in seine Heimat aufrecht und wollte dorthin wieder zurückkehren, wie drei erfolglose Bewerbungen nach Schmalkalden zeigen: 1666 und 1678 kandidierte er für das lutherische Kantorat (beim zweiten Mal neben Werner), 1680 für das Konrektorat³²; zudem ist für 1686 eine Reise Eccards nach Schmalkalden in einer unbekanntenen Angelegenheit dokumentiert³³.

Es dürfte somit außer Frage stehen, dass die auffälligen Überschneidungen zwischen den Inventaren Schmalkalden und Schweinfurt mit einer beruflichen, vielleicht freundschaftlichen Beziehung zwischen den maßgeblichen Kantoren Eccard und Werner zusammenhängen, insbesondere während der gemeinsamen Dienstzeit von 1678 bis 1687. Die Verwandtschaft der beiden Repertoires zeigt sich nicht nur an der Bevorzugung Agricolas, sondern sie erstreckt sich auch auf einige Werke von Rosenmüller, Knüpfer, Schelle, Mylius, Bleyer und Pohle. Des weiteren wird nun klar, wer der in Schweinfurt mit vier Werken vertretene, stets ohne Vornamen genannte Komponist »Werner« gewesen ist.

Möglicherweise kann auch das in Werners Sammlung enthaltene Stück »Verlaß mich nicht, Gott, im Alter etc. à. 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. s. part. Joh. Christ. Bach« als Resultat der aufgezeigten Verbindungslinie Schweinfurt–Schmalkalden gewertet werden. Als Komponist ist der Eisenacher Organist Johann Christoph Bach (1642–1703) anzunehmen, da von ihm, im Gegensatz zu anderen Musikern dieses Namens, einige ähnlich geartete Werke bekannt sind. Bach bewarb sich 1686, im Jahr vor Eccards Tod, um die Schweinfurter Organistenstelle (ohne den Dienst letztendlich antreten zu können) und dürfte schon zuvor über Beziehungen nach Franken verfügt haben³⁴. Für seine in Schmalkalden singulär belegte Vertonung von Versen aus Psalm 71, *Verlass mich nicht, Gott, im Alter*, ist aber noch ein anderer Überlieferungsgang denkbar: Ein Mitschüler Werners am Gothaer Gymnasium war von 1671 bis 1673 Jacob Bach (1654/55–1718), der zuvor zwei Jahre lang die Lateinschule in Eisenach besucht hatte und hier auch Schüler des Organisten Johann Christoph Bach, eines entfernten Verwandten, gewesen sein könnte. Jacob Bach wirkte ab 1676 als Schulmeister bzw. Kantor in Thal, Steinbach, Wasungen und Ruhla³⁵, unweit von Schmalkalden also. Er könnte durchaus mit Werner in Kontakt geblieben sein und Notenmaterial ausgetauscht haben. Hieraus ließe sich auch erklären, weshalb der einzige bekannte Nachweis einer Komposition von »Jac. Bach«³⁶ gerade im Inventar Schweinfurt auftaucht.

Dieses Beispiel deutet die Schwierigkeiten an, die Transferwege von handschriftlichen Musikalien zweifelsfrei zu ermitteln. Nur selten kann eine definitive Erklärung für das Vorkommen eines Komponisten oder eines einzelnen Stückes in einer bestimmten Sammlung gefunden werden, zu komplex und

32 Geisthirt (wie Anm. 6), S. 16; Stadt- und Kreisarchiv Schmalkalden, C.VI/2,46 [Bestallungen der Lehrer 1613–1799], Bd. 2, unfol.

33 Rainer Kaiser, *Johann Christoph Bachs Berufung auf die Schweinfurter Organistenstelle*, in: BJ 85 (1999), S. 191–200, hier S. 196.

34 Wollny (wie Anm. 14), S. 113 f. und 125; Kaiser (wie Anm. 33), passim.

35 E. W. Reichardt, *Die Bache in Thüringen*, in: Landeskirchenrat der Evang.-Luth. Kirche in Thüringen (Hrsg.), *Bach in Thüringen*, Berlin 1950, S. 147–189, hier S. 179. Zwar erscheint Jacob Bach nicht in der Abiturientenmatrikel des Gothaer Gymnasiums (vgl. Schneider, wie Anm. 12), doch ist seine Schulzeit dort durch eine handschriftliche Autobiographie im Landeskirchenarchiv Eisenach belegt. Bach hielt sich noch einmal 1675/76 in Gotha auf, wie Einträge im Kirchenbuch der Augustinerkirche zeigen. Für Auskünfte und die Überlassung von Aufzeichnungen zu Jacob Bach danke ich Prof. Dr. Peter Geck (Ruhla) herzlich.

36 Wollny (wie Anm. 14), S. 155 (Nr. 425), vgl. ebd., S. 127.

oft noch weitgehend verborgen sind die Netzwerke, die sich ein Musiker aufbauen konnte. Zu berücksichtigen sind insbesondere solche Kontakte, die während der Ausbildungszeit geknüpft werden konnten, aber auch Herkunft und Verwandtschaft konnten von Bedeutung sein. Im Fall von Johann Caspar Werner in Schmalkalden lagen die möglichen Bezugsquellen für seine Notensammlung demnach in Gotha, Leipzig und Schweinfurt sowie den Orten in der nächsten Umgebung.

Ein weiteres generelles Problem, das bei der Suche nach Konkordanzen in vergleichbaren erhaltenen oder nur noch nachweisbaren Musikalienbeständen auftritt, stellen Doppelzuschreibungen dar. Kommt ein Stück mit gleichem Textincipit und identischer oder sehr ähnlicher Besetzung mehrfach vor, jedoch mit unterschiedlicher Autorenangabe, kann oftmals nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob es sich bei dieser oder jener Quelle um eine wirkliche Fehlzuschreibung, um eine tiefgreifende, einen neuen Verfasseramen bedingende Bearbeitung der ursprünglichen Komposition oder um ein völlig eigenständiges Werk handelt.

In Bezug auf das Schmalkalder Inventar begegnet dieses Problem auffällig oft innerhalb des Personenkreises Agricola – Knüpfer – Rosenmüller, wobei schon angesichts der Häufung der Fälle in Zweifel gezogen werden muss, dass hierbei durchweg bloße Irrtümer bei der Autorenezuweisung vorliegen. Geht man daher davon aus, dass wenigstens in einigen Fällen einst tatsächlich zwei verschiedene Vertonungen desselben Textes vorgelegen haben, so ist zu fragen, ob die Doppelkomposition zufällig oder absichtlich zustande gekommen ist. Insbesondere bei selten verwendeten Texten, die anderweitig nicht oder kaum einmal als Grundlage von musikalischen Werken nachweisbar sind, ist diesbezüglich eine Absicht zu vermuten, die es zu erklären gilt. Im Einzelnen betrifft dies die folgenden Konkordanzen:

Agricola/Knüpfer

A solis ortus cardine

»A Solis Ortus Cardine. Festo Nativitatis Christi. à. 5. Strom. 5. Voc. sine part. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 6)

»Fest. Die Nativ. Hymn. Sedulii: A solis ortus cardine à 20. Seb. Knüpfer« (Inv. Halle 72)

»A solis ortu cardine« (von Knüpfer, Inv. Lpz. DDT S. XIX, A2)

Der Herr sprach zu meinem Herren (Psalm 110)

»Der Herr sprach zu meinem Herren. etc. à 6. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 21)

»Der Herr sprach zu meinem Herrn 5. [voci] 6. [stromenti] 5. [ripieni] Knüpfer.« (Inv. Schwf. 97)
erhaltene Komposition: »Der Herr sprach zu meinem Herren a 11 del Seb. Knüpff.« für 4 Trb., 2 Vl., CATTB, Bc. (D-B, SA 5127 [6])

Er küsse mich

»Er küsse mich, und laß mich spüren, den angenehmen Lippen-Thau. 5. Strom. 5. Voc. c. part. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 24)

»Er küsse mich.« (von Knüpfer, Inv. Lpz. DDT S. XX, B26)

Es stehe Gott auf (Psalm 68)

»Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreuet werden. à Fagotto. 2. Bassi. C. A. T. Ripieno. c. part. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 26)

»Es stehe Gott auf.« (von Knüpfer, Inv. Lpz. DDT S. XXI, B30)

Agricola/Rosenmüller

Ad proelium mortales

»Ad proelium mortales! C. 3 [stromenti] – [ripieni] Agricola.« (Inv. Schwf. 16)

»Ad proelium mortales. à 3. 2. Strom. Canto solo. Rosenmüll.« (Inv. Ansb., S. 65)

erhaltene Komposition: ohne Titel, »Rosenmüller«, für 2 Vl., Va., Canto, Bc. (D-B, Mus.ms. 18883)

Meine Sünde betrüben mich

»Meine Sünde betrüben mich etc. 6. Strom. 6 Voc. 6. Rip. c. part. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 71)

»Meine Sünde betrüben mich 6. [voci] 6. [stromenti] 6. [ripieni] Agricola.« (Inv. Schwf. 370)

erhaltene Komposition: »Dnca. 3. XI Trin. et al. sub Comm. Meine Sünde betrüben mich C. C. A.T.T. B. 6 instrm. & 6 Rip. J. Rosenm.« für 3 Vl., 3 Va., Fag., CCATTB, Bc. (D-B, Mus.ms. 18884)

Preise, Jerusalem, den Herren (Psalm 147)

»Preise Jerusalem den Herren. à 5. Strom. (2. Clarin 3 Tromb. pro piace.) C.A.T.B. Chori. 1. C.A.T.B. Chori. 2. 7. Rip. c. part. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 88)

»Preise Jerusalem den Herren. à 5. Viol. 2 Clarini pro piace. 4. Bombardi. 6. Voc. 6. Rip. c. part. Rosenmüller« (Inventar Schmalkalden, Nr. 87)

erhaltene Komposition: »Preise Jerusalem den Herrn«, anonym, wohl für 2 Cl., 4 Trb., 2 Vl., 2 Va., Vne., CCATTB, CCATTB in ripieno, Bc. (D-B, SA 4659 [4])

Wird denn der Herr ewiglich verstoßen (Psalm 77)

»Wird dann der Herr ewiglich verstoßen. à 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. p. Agricolae.« (Inventar Schmalkalden, Nr. 112)

»Wird denn der H. Ewiglich verstoß. 4. [voci] 5. [stromenti] 4. [ripieni] Rosenmüller.« (Inv. Schwf. 496, ähnlich auch in anderen Inventaren)

Könnten die Psalmvertonungen wegen der allgemeinen Verfügbarkeit der Texte noch am ehesten als zufällige Dopplungen abgetan werden (wenngleich auch in diesen Fällen nur relativ wenige entsprechende Werke anderer Musiker bekannt sind), so erfordern die übrigen Stücke doch tiefere Erklärungen.

Die Textgrundlage von Agricolas *Er küsse mich* ist anhand des langen Incipits im Schmalkalder Inventar, »Er küsse mich, und laß mich spüren, den angenehmen Lippen-Thau«, als Odendichtung des Philipp von Zesen (1619–1689) zu identifizieren, die sich als Exempel in seinem *Deutschen Helicon*, einer 1641 zu Wittenberg gedruckten Abhandlung über die Dichtkunst, findet³⁷. Für Knüpfers Werk ist freilich nur das verkürzte Incipit verfügbar, sodass es sich hierbei auch um eine seltene Vertonung des Hohelied-Textes »Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes« gehandelt haben könnte³⁸. Eindeutig dieselbe Grundlage hatten hingegen die beide Stücke *A solis ortus cardine*. Der Text ist ein spätantiker Hymnus des Sedulius (gest. um 450) mit ursprünglich 23 Strophen, von denen die ersten sieben traditionell dem Weihnachtsfest zugeordnet wurden. Im protestantischen Deutschland wurde das lateinische Original ab der Mitte des 17. Jahrhunderts offenbar nur noch ausgesprochen selten vertont, sondern

³⁷ Philipp von Zesen, *Deutscher Helicon (1641)*, hrsg. von Ulrich Maché, Berlin und New York 1971 (= Philipp von Zesen. Sämtliche Werke 9; Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts), S. 60 f.

³⁸ Die einzige gesicherte Komposition dieses Textes ist im Rudolstädter Inventar als Werk Erlebachs nachweisbar (Inv. Rud. II 184, »à 11, 5 Voci, 6 Strom. ex a-moll«).

eher Luthers deutsche Nachdichtung *Christum wir sollen loben schon* verwendet. Dass die einzige derzeit bekannte (und erhaltene)³⁹ Komposition dieses Textes eines Protestanten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, außer den inventarmäßig nachweisbaren Werken von Agricola und Knüpfer, von Johann Caspar Horn stammt, dürfte kaum ein Zufall sein. Denn Horn wohnte mit hoher Wahrscheinlichkeit von etwa 1663 bis 1676 in Leipzig und könnte ohne Weiteres, ebenso wie Agricola, ein Schüler Knüpfers gewesen sein⁴⁰. Es ist daher zu vermuten, dass die Vertonungen von Agricola und Horn durch das Vorbild von Knüpfer angeregt worden sind.

Dasselbe gilt für die Werkpaare bei Agricola und Rosenmüller. Zwar ist hier nicht von einem Schüler-Lehrer-Verhältnis auszugehen, doch hat Agricola Rosenmüllers Schaffen sicherlich in großem Umfang gekannt. Die Bibliothek des Letztgenannten, der den Titel eines herzoglich-sächsisch-altenburgischen Director musices von Haus aus führte, kam nach seiner Flucht aus Leipzig 1655 an den Altenburger Hof und dürfte infolge der Auflösung des Hofstaats nach dem Tod Herzog Friedrich Wilhelms III. 1672 nach Gotha überführt worden sein⁴¹. Die autographen Kompositionen Rosenmüllers wären dann direkt in die Hände des damals amtierenden Gothaer Kapellmeisters Agricola gelangt, was diesen offenbar zur produktiven Auseinandersetzung mit dem übernommenen Bestand veranlasst hat.

Erahn lässt sich dies unter anderem anhand des oben aufgeführten Stücks *Ad proelium mortales*, dem ein anderweitig nicht nachweisbarer, jedenfalls nicht biblischer Text zugrunde liegt. Während Rosenmüllers Werk für Sopran, zwei Violinen, eine Viola und Generalbass die einzige erhaltene Vertonung der Dichtung zu sein scheint, stellte die im Schweinfurter Inventar genannte, heute verschollene Parallelkomposition von Agricola für Sopran und drei *Stromenti* (sowie nicht erwähnten Generalbass) wahrscheinlich ein Gegenstück dar. Besonders augenfällig wird die mutmaßliche Abhängigkeit bei den Psalmvertonungen *Preise, Jerusalem, den Herren* im Inventar Schmalkalden: Beide Kompositionen werden dort nacheinander aufgelistet, und beide tragen den Hinweis »pro piace«, der nicht präzise zu interpretieren, sicherlich aber auf fakultativ einzusetzende Blechbläser zu beziehen ist. Es scheint, als habe Agricola dem Stück Rosenmüllers bewusst eine ähnliche Vertonung gegenüber stellen wollen, indem er wie im Vorbild mit fünf Streichern und drei (statt vier) Posaunen instrumentierte; außerdem setzte er zwei vierstimmige Vokalchöre und sieben Ripienstimmen ein (anstatt, wie Rosenmüller, einen sechsstimmigen Vokalchor mit zugehörigen Ripieni).

Dass sich Agricola tatsächlich an Rosenmüller orientiert hat, ist in einem Fall zu belegen, nämlich bei der bisher anonymen, nun Agricola zuzuschreibenden Dialogkomposition *Wo ist jemand, der da lebet*. Wie Peter Wollny gezeigt hat, imitierte der Komponist hier Rosenmüllers – wengleich anders textiertes – *Christum ist mein Leben* hinsichtlich der Besetzung der einzelnen Abschnitte und zahlreicher satztechnischer Details⁴². Inwieweit etwas ähnliches auch auf die oben besprochenen verschollenen Kompositionen zutrifft, ob es sich dabei um Nachahmungen vorbildhafter Werke mit wesentlichen eigenen schöpferischen Ideen oder lediglich um wenig selbständige Bearbeitungen gehandelt hat, lässt sich freilich nicht sagen. Dennoch liefert das Schmalkalder Inventar interessante Hinweise auf bewusste Doppelvertonungen, eine Praxis, die bisher zwar selten untersucht worden ist⁴³, jedoch durchaus allgemein war.

39 D-B, Mus.ms. 30210.

40 MGG2, Art. *Horn, Johann Caspar*, Personenteil, Bd. 9 (Claudia Zschoch, 2003), Sp. 352–355, hier Sp. 352.

41 Wollny (wie Anm. 14), S. 124 f.

42 Wollny (wie Anm. 27), S. 235 f.

43 Eine Fallstudie beispielsweise bei Wollny (wie Anm. 27), S. 364–379.

Anhang

Inventar der Notensammlung der reformierten Schule zu Schmalkalden, um 1701

(Stadt- und Kreisarchiv Schmalkalden, Archiv des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde, N 24 und F 37)

N 24

Catalogus

Aller musicalischen sachen, so sich bey unser reformirten schule befinden.

Originaler Wortlaut	Druckausgabe	RISM A/I
1. Niedens Musicalische Sonn- und Festtage Lust.	Sondershausen 1698	N 683
2. Kressen Musicalische seelen-belustigung.	Stuttgart 1681	K 2012
3. Briegels Musicalischer Lebens Brunn.	Darmstadt 1680	B 4484
4. Hammerschmieds Buß und Dancklieder. (deficiente Alto)	Zittau 1658, Dresden 1659	H 1951
5. Horns geistliche harmonien uber die evangelia.	Dresden 1680/81	H 7418/7419
6. Briegels evangelisch-gespräch (deficiente Alto)	Frankfurt/M. 1660, Mühlhausen 1662, Darmstadt 1681 (3 Teile)	B 4471–4473
7. Agricolae fasciculus Musicalis.	Würzburg 1647	A 442
8. Vulpjii pars 1. Cationum sacrarum, (def. Bass. 1.)	Jena 1602, Erfurt 1610	V 2569/2570
9. Ahlens Thuringischer Lustgarten. 1. theil.	Mühlhausen 1657	A 485
10. Hammerschmieds 4ter th. Musical. andachten.	Freiberg 1646	H 1931
11. Capricorni jubilus Bernhardi.	Stuttgart 1660	C 932
12. Dresdens Musical. seelen lust, (unbrauchbar).		
13. Henrici Sagittarii Erster theil Geistl. Concerten.	Leipzig 1636	S 2290
14. Hammerschm. Musical. gespräch über die evang.	Dresden 1655	H 1948
15. 7 ⁴⁴ alte geschriebene Bücher in 4to.		
16. Hammerschmieds Kirchen und taffel Music. (unbrauchbar).	Zittau/Dresden 1662	H 1952
17. 122 geschriebene stücke, von H. J. C. Wernern.		
18. Erlebachs Gott geheiligte Singstunde. Ao 1705.	Rudolstadt 1704	E 763

JDEberhard, Cantor

Ao 1701.

F 37

Nachfolgende Stücke sind von mir Joh. Caspar Wernern in die reformierte Kirche zu Schmalkalden verehret worden.

[Nr.] Originaler Wortlaut	Konkordanzen
[1.] Allein Gott in der Höh sei Ehr, und Danck für seine Gnade. 2. Violini. 2. Corn. 2. Flaut. 3. Tromb. 2. Cant. A. 2. Ten. B. 6. Rip. c. part. Capricorni.	D-B, Mus.ms.anon. 1037 (Slg. Erf. 89, anon.); D-B, Mus.ms. 22830 (Wecker); D-F, Ms.Ff.Mus. 169 (Conradi); Inv. Ansb. S.39 (Conradi) ⁴⁵
[2.] Allein zu dir Herr Jesu Christ mein Hoffnung steht auf Erden. 5. Strom. 5. Voc. c. part.	
[3.] Also hat Gott die Welt geliebet, daß Er seinen etc. à 6. Strom. 6. Voc. c. part. Wecker.	
[4.] Ach Gott erhör mein Seuffzen und Wehklagen. à 5. Strom. 5. Voc. s. part.	Inv. Schwf. 33 (Pachelbel)
[5.] Aus der Tieffen ruffe ich Herr zu dir. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. s. part. Agricolae.	Inv. Schwf. 29 (anon.)
[6.] A Solis Ortus Cardine. Festo Nativitatis Christi. à 5. Strom. 5. Voc. sine part. Agricolae.	Inv. Quf. 36? (anon.)
[7.] Ach Herr lehre mich bedencken stetiglich, daß sichs mit mir muß enden. à 5. Strom. 6. Voc. 6. Rip. s. part. Nicolai.	
[8.] Barmhertzig und Gnädig ist der Herr, gedultig etc. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. s. part. Schelle.	D-DI, Mus.1857-E-510
[9.] Bist du der da kommen soll. Dom. 3. Adv. à 5 Strom. C. A. T. B. c. part. Agricolae.	Inv. Schwf. 72
[10.] Beatus Vir, qvi timet Dominum. à 2. Violini. C. C. A. T. B. B. part. sola. Stratner.	
[11.] Corde natus ex parentis. Festo Nativitatis. 4. Viole. 4. Voc. 4. Rip. sine part. Agricolae.	
[12.] Der Gerechte muß viel leiden, Aria Herr hilf mir Armen. 4. Viole. 4. Voc. sine part. Agric.	Inv. Rud. I D20 (anon.)
[13.] Der Gott Abraham, der Gott Isaac, der Gott Jacob sei mit Euch. à 5. Strom. 5. Voc. c. part. Paul Hainlein.	
[14.] Da die Zeit erfüllet war, sande Gott seinen etc. à 8. Violini. 5. Voc. sine part. J. Groe. ⁴⁶	

⁴⁵ Zur Zuschreibungsfrage siehe Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S.205, und Hans Rudolf Jung, *Johann Georg Conradi. 2. Teil*, in: BzMw 14 (1972), S. 1–62, hier S. 17 und 56.

⁴⁶ Wegen der üppigen Streicherbesetzung dürfte tatsächlich kaum Johann Groh (um 1575–1627), sondern eher Heinrich Groh, Sänger am Hof zu Merseburg von 1653 bis mindestens 1679, gemeint sein; zu Heinrich Groh vgl. Wolfram Steude, *Bausteine zu einer Geschichte der Sachsen-Merseburgischen Hofmusik (1653–1738)*, in: Juliane Riepe (Hrsg.), *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogsböfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage Weissenfels 2001*, Schneverdingen 2003 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 8), S. 73–101, hier S. 78–81.

[15.] Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben etc. à 6. Strom. 4 Voc. 4 Rip. c. part. Agricolae.	Inv. Schwf. 90/560; Inv. Rud. I D11 (anon.)
[16.] Die Sele Christi heilige mich etc. à 4. Viole 5. Voc. 5. Rip. c. part. M.	
[17.] Dixit Dominus Domino meo. 5. Strom. 7. Voc. s. part. Knüpfßer.	
[18.] Die Güte des Herren ist. ab 8. Voc. s. part. Werners.	
[19.] Der Gerechte wird grünen, wie ein Palmbaum. à. 2 Clar. 3 Tromb. 2 Violin. 2 Viole. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Schelle. Festo Joh. Baptistae.	D-B, Mus.ms. 11782? (Slg. Erf. 44, Knüpfßer)
[20.] Die den Herren fürchten, hoffen auf den Herren, à 2. Clarin. 5. Viole 5. Voc. c. part.	
[21.] Der Herr sprach zu meinem Herren. etc. à 6. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Agricolae.	Inv. Quf. 46 (anon.)
[22.] Der Herr hat Lust an dir, und dein Land hat einen lieben Buhlen. 8. Voc. part. sola. Melch. Franc.	
[23.] Domine, Dominus noster. 5. Strom. 5. Voc. c. part.	
[24.] Er küße mich, und laß mich spüren, den angenehmen Lippen-Thau. 5. Strom. 5. Voc. c. part. Agricolae.	
[25.] Es erhuh sich ein Streit im Himmel. à. 2. Clar. 2 Violini. 2. Viole. 4. Voc. 4. Rip. c. part. Agric.	D-SHs, Mus. A2:1? (anon.); Inv. Quf. 47 (anon.)
[26.] Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreuet werden. à Fagotto. 2. Bassi. C. A. T. Ripieno. c. part. Agricolae.	Inv. Rud. I E10 (anon.)
[27.] Exsurgat Deus! ut dissipentur inimici ejus. 2. Clar. Tymp. 2. Violin. Fag. 3. Tromb. C. C. A. T. T. B. 6. Rip. sine part. Bleier.	Inv. Schwf. 147
[28.] Es erhuh sich ein Streit im Himmel. à. 9 Strom. 5. Voc. cum part. C. T.	Inv. Lpz. AfMw S. 288
[29.] Exaltabo Te Deus meus Rex. à. 6. Strom. 6. Voc. s. part. Conradi.	
[30.] Exultent justi in Conspectu Dei. à. 4. Strom. 5. Voc. c. part. J. C. Kerl.	A-Sd, A 211
[31.] Fürwar, Er trug unsere Kranckheit. à. 4 Viole. 6. Voc. 6. Rip. sine part.	
[32.] Factum est silentium. 5. Voc. 5 Strom s. part.	Inv. Lgbg. S. 158, Nr. 16 (Hainlein)
[33.] Fürchte dich nicht, denn ich hab dich erlöst. 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Rosenmüller.	D-B, Mus.ms. 18884 (3) (Slg. Bok. 855); S-Uu, Vok. mus. i hs. 66:1; Inv. Rud. I F4 (anon.); Inv. Lübg. S. 83, Nr. 301; Inv. Lgbg. S. 160, Nr. 43
[34.] Freuet Euch des Herrn ihr Gerechten à 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part. David Pohl.	Inv. Schwf. 168; Inv. Lübg. S. 78, Nr. 295; Inv. Halle 262; Inv. Ansb. S. 28
[35.] Fürwar, Er trug unsere Kranckheit. Madrigal. à. 5. Voc. c. part. Agric.	
[36.] Gott ist unsre Zuversicht und Stärcke. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part.	
[37.] Gott du krönest das Jahr mit deinem Gut. à. 5. Strom. 5. Voc. s. part. Dav. Pohl.	
[38.] Gott du krönest das Jahr mit deinem Gut. à. 2 Clarin. 2 Violin. 2 Viole. Fag. 5. Voc. c. part. Mylius.	

[39.] Gott sei mir gnädig nach deiner Güte, à 5 Viole. 5. Voc. s. part. Knüpfßer.	D-Dl, Mus.1825-E-506; Inv. Schwf. 195; Inv. Fbg. S. 133, Nr. 144; Inv. Schneebg. 165; Inv. Lpz. DDT S. XXI, B39; Inv. Halle 261; Inv. Ansb. S. 60
[40.] Gott ich will dir ein neues Lied singen. à 2. Clarini. 2 Violini. 1. Viole. 6. Voc. 6. Rip. c. part. Agricolae.	Inv. Schwf. 187
[41.] Gott fährt auf mit Jauchtzen. à 2. Clarini. 2 Violini. 3. Tromb. 1. Fagotto. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Schelle.	
[42.] Gott der da reich ist von Barmhertzigkeit. à 5. Strom. 4. Voc. c. part.	Inv. Schwf. 183 (Knüpfßer)
[43.] Gloria in excelsis Deo. 2. Violini. 2 C. A. 2. T. 2. B. c. part. Monteverde.	aus: <i>Selva morale e spirituale</i> , Venedig 1640/41, RISM B/I, M 3446
[44.] Gott sei gelobet, und gebenedeiet. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Knüpfßer	
[45.] Gott sei uns gnädig, und segne uns. à 2. Clar. 2. Violin. 2 Viole. 5. Voc. 4. Rip. c. part. Pohl.	Inv. Lübg. S. 78, Nr. 329; Inv. Quf. 6 (anon.)
[46.] Gott, du Gott Ißrael, deinem Nahmen sei ewig Ehr u. Lob. 4. Strom. 5. ⁴⁷ Voc. 5. Rip. c. part.	Inv. Schwf. 184 (Agricola)
[47.] Herr ich warte auf dein Heil. 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part.	
[48.] Höre Tochter schau drauf und neige deine Ohren. 2. Clar. 3 Viol. 4. Voc. 4. Rip. c. part.	
[49.] Herr unser Herrscher. 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part.	Inv. Wf. S. 267? (Erlebach)
[50.] Hertzlich lieb hab ich dich, Herr, 2. Violini. 2. Cornett. 3 Tromb. 6. Voc. 6. Rip. c. part. Capricorni.	Inv. Ansb. S. 17
[51.] Hertzlich lieb hab ich dich, Herr. 6. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part. Agric.	Inv. Schwf. 228
[52.] Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen. 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. s. part. Schelle.	D-B, SA 5127? (Slg. Koch I/10, Knüpfßer)
[53.] Herr, hilff uns wir verderben. 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. sine part. Knüpfßer.	D-B, Mus.ms. 11780 (9) (Slg. Bok. 522); Inv. Lübg. S. 59, Nr. 357; Inv. Brschw. S. 272; Inv. Lpz. DDT S. XXI, B42
[54.] Haec est dies, quam fecit Dominus. 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Agric.	
[55.] Herr Jesu Christ! ich weiß gar wol, daß ich einmal muß sterben. 6. Strom. 4. Voc. 4. Rip. s. part. Agric.	Inv. Schwf. 232
[56.] Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nahm etc. à 2 Clar. Tymp. 2. Corn. 3 Tromb. 2 Violin. 2 Viole. 1. Fagott. C. C. A. T. T. B. 5. Rip. s. part. Joh. Theil.	D-B, Mus.ms. 21823 (4) (Slg. Bok. 1010)
[57.] Ich hab einen guten Kampff gekämpffet. à 5. Viol. C. C. A. A. T. T. B. 7. Rip. c. part. Agricolae.	
[58.] Jesus sprach zu seinen Jüngern: Es sei dann eure Gerechtigkeit besser etc. à 4 Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. p. Horn. Dom. 6. p. Trinit.	aus: <i>Geistliche Harmonien</i> [...] <i>Der Sommer-Theil</i> , Dresden 1680/81, RISM B I, H 7419

[59.] In Principio erat verbum, et verbum erat ap. 5. Strom. C. C. A. T. B. B. c. part.	
[60.] Ich suchte des Nachts in meinem Bette. etc. 5. Strom. 6. Voc. 6. Rip. Rosenmüller.	D-WRha, Udestedt 39 b–c; D-DI, Mus.1-E-780, 2 (jeweils unvollständig); Inv. Schwf. 257; Inv. Fbg. S. 130, Nr. 31; Inv. Lübg. S. 86, Nr. 457; Inv. Nmbg. S. 404? (anon.)
[61.] Ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir etc. â. 5. Violen. 2. Clarini. 3 Tromb. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Schelle.	
[62.] Ich preise dich, Herr, dann du hast mich erhöht etc. auf unterschiedene Art zu musiciren. c. part. Agric.	
[63.] Ich bin eine Blume zu Saron etc. â. 2. Clarini. 2 Violini. 2 Tromb. Fag. 5. Voc. 5. Rip. c. part. sub Wol dem, der den Hn. fürchtet, mit eben diesen Instrumenten.	Inv. Schwf. 278 (Pezel)
[64.] Kommet herzu, laßet uns dem Herren frolocken etc. â. 5. Viol. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Knüpfper.	D-B, Mus.ms. 11786 (unvollständig); Inv. Fbg. S. 132, Nr. 136? (anon.); Inv. Schneeberg. 210 oder 256? (beide anon.); Inv. Stettin 12? (anon.)
[65.] Kommt her ihr Gesegneten meines Vaters. â. 5. Strom. C. C. A. T. B. B. 5. Rip. c. part.	Inv. Lpz. AfMw S. 288? (Thieme)
[66.] Lieber Herr Gott, wecke uns auf. â. 6. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part.	
[67.] Lieblich und schöne sein ist nichts. â. Violino. 3. Violen. Canto. 4. Rip. c. part. Agric.	
[68.] Laudate Dominum omnes gentes. â. 2 Violini Basso solo. s. part. G. C. W.	
[69.] Machet die Thore weit, und die Thür in der Welt hoch. 2. Clar. 2 Violini. 3 Tromb. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Nicolai.	Inv. Ansb. S. 25
[70.] Magnificat anima mea Dominum. 4 Strom. 4. Voc. part. sol.	
[71.] Meine Sünde betrüben mich etc. 6. Strom. 6 Voc. 6. Rip. c. part. Agricola.	Inv. Schwf. 370
[72.] Meine Sünde betrüben mich. A. T. B. s. part. Joh. Casp. Werner.	
[73.] Miserere mei Deus Secundum magnam misericordiam. 5 Strom. C. C. A. T. B. B. 6. Rip. c. part. C. Thiem.	
[74.] Magnificat anima mea Dominum. â. 10. ô. 15. ô. 20. sine part. S. Knüpfper.	Inv. Lpz. DDT S. XIX, A19–21?
[75.] Magnificat anima mea Dominum. â. 2. Violini 3. Violen. Fagotto. C. C. A. A. T. T. B. B. sine part. Joh. Casp. Werner.	Inv. Schwf. 363
[76.] Nisi Dominus aedificaverit Domum. â. 6. Strom. C. A. T. B. 4. Rip. c. part. Rosenmüller.	D-B, Mus.ms. 18889 (10) (Slg. Bok. 890); D-B, Mus. ms. an 18889 (3); D-DI, Mus.1739-E-513; GB-Ob, MS.Mus.Sch. C.31; Inv. Schwf. 388; Inv. Rud. II 581; Inv. Lübg. S. 89, Nr. 790; Inv. Wf. S. 314; Inv. Lpz. AfMw S. 287

[77.] Nun gibest du Gott einen gnädigen Regen. 2. Corn. 4. Tromb. 2. Violini. 3. Viole. C. C. A. T. T. B. B. cum part. Rosenmüller.	D-B, Mus.ms. 18893 (Slg. Erf. 69); Inv. Schwf. 392; Inv. Lüb. S. 89, Nr. 685
[78.] Nicht uns, Herr, sondern deinem Nahmen gib Ehre. 5. Strom. 5. Voc. sine part.	
[79.] Nisi Dominus aedificaverit domum. 5. Strom. 4. Voc. s. part. Bleier.	D-B, Mus.ms. 30096 (15) (Slg. Bok. 154); Inv. Rud. I N4; Inv. Ansb. S. 62
[80.] O! daß ich dich mein Bruder, der du meiner Mutter Brüste saugest etc. in Canone à 7. Clarini. 6. Voc. 6. Rip. s. part. Joh. Casp. Werner.	Inv. Schwf. 405
[81.] O du Leben meiner Selen, Jesu, Jesu liebstes Licht. 5. Voc. 5. Strom. sine part. Knüpfper.	Inv. Schwf. 406; Inv. Rud. I O19 (anon.); Inv. Lpz. DDT S. XXII, B75?
[82.] O du Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part.	Inv. Lüb. S. 73, Nr. 706 (Nicolai)
[83.] O Domine Dominator Coeli et Terrae, memento servorum tuorum etc. à 2 Violini. C. C. A. T. B. B. c. part.	
[84.] O Jesu Christ! du machst es lang mit deinem jungsten Tage. à 8. Strom. 2. Chor. B. Chori secundi. C. C. A. T. T. B. Chori 1. 6. Rip. c. part. Agricolae.	Inv. Schwf. 407
[85.] O Jesu du mein Leben. à 2. Violini. 3. Bracc. Fag. 6. Voc. 6. Rip. c. part. Trium Reg. D. Pohl.	Inv. Ansb. S. 28
[86.] O grande mysterium! Nativitatis Christi à 5. Strom. 5 Voc. 5. Rip. c. part.	D-B, Mus.ms. 30099 (11) (Slg. Bok. 167, Brückner); S-Skma, o. Sign., Musik Rar (unvollständig, anon.)
[87.] Preise Jerusalem den Herren. à 5. Viol. 2 Clarini pro piace. 4. Bom- bardi. 6. Voc. 6. Rip. c. part. Rosenmüller	D-B, SA 4659 (4) (Slg. Koch II/5, anon.); Inv. Schwf. 414; Inv. Fbg. S. 132, Nr. 107; Inv. Lüb. S. 89, Nr. 767
[88.] Preise Jerusalem den Herren. à 5. Strom. (2. Clarin 3 Tromb. pro piae.) C. A. T. B. Chori. 1. C. A. T. B. Chori. 2. 7. Rip. c. part. Agricolae.	
[89.] Sehet an die Exempel der Alten u. mercket etc. à 2. Violini A. T. B. c. part. Agricolae.	
[90.] Sie haben mich oft gedrängt, von meiner Jugend auf. 2. Violin. 4. Voc. 4. Rip. c. part.	Inv. Lpz. DDT S. XXII, B77 (Knüpfper)
[91.] Sanctus Dominus Deus Sab. à 2 Clar. 2. Corn. 3. Tromb. C. C. A. T. B. sine part.	
[92.] Seid barmhertzig, wie auch euer Vater etc. à 5 Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part. Agricolae.	
[93.] Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist etc. 6. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part. Agricolae.	
[94.] So halten wir es nun, daß der Mensch gerecht werde. 6. Strom. 4. Voc. 4. Rip. s. p. Knüpfper.	
[95.] Siehe es hat überwunden der Löwe. à 2. Clarini. 3. T[r]omb. Tam- buro. 2. Violini. 3. Viole. 5. Voc. 5. Rip. c. p. Schelle.	Inv. Schwf. 427

[96.] Te Dominum confitemur. à 3. Clarini. 3. Viole. C. C. A. T. T. B. B. s. part.	
[97.] Verlaß mich nicht, Gott, im Alter etc. à 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. s. part. Joh. Christ. Bach.	
[98.] Vater unser der du bist im Himmel 5. Strom. C. C. A. orantes. Tenor. Christus Mediator. Bassus. Deus exauditor. 5. Rip. s. p. Agricolae.	
[99.] Verbum caro factum est. à 2. Violini 3. Tromb. 5. Voc. s. p. Schelle.	
[100.] Veni Redemptor gentium. à 5 Strom. 5 Voc. c. part. Agricolae.	
[101.] Wol dem, der den Herrn fürchtet etc. u. auf etc. à 5. Viol. 2 Corn. 3. Tromb. 5. Voc. 5. Rip c. p.	
[102.] Weicht ihr Schätze dieser Erden, seit mich Gottes Lust erfreut. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. s. p. Mylius.	textlich identisch mit einer Sopranarie in <i>Rudimenta Musices</i> , Gotha–Mühlhausen 1685/86, RISM B VI/2, S. 607; Inv. Schwf. 476
[103.] Wehe dem, der da fällt, wenn Er allein ist. à 6. Strom. 4. Voc. s. p. Bleier.	
[104.] Wol dem, der den Herrn fürchtet, und auf etc. à 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. p. Knüpfner.	Inv. Fbg. S. 133, Nr. 168; Inv. Quf. 35
[105.] Wol dem, dem die Übertretung vergeben sind. à 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. part. Agricolae.	
[106.] Wo der Herr nicht bei uns were à 4. Voc. [r. Strom.?] 5. Voc. p. sola.	
[107.] Wol dem, der nicht wandelt im Rath etc. à 7. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. part. Conradi.	Inv. Rud. I W16 (anon.)
[108.] Wie murren dann die Leut im Leben also. à 4. Viol. C. A. T. T. B. 5. Rip. c. part.	
[109.] Wol dem, dem die Übertretung vergeben sind etc. à 6. Strom. 6. Voc. s. part.	
[110.] Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser etc. à 5. Viole. C. C. A. A. T. B. s. part. Agricolae.	Inv. Schwf. 520?
[111.] Wir dancken dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist. à 5. Strom. C. C. A. T. T. B. Weckers.	
[112.] Wird dann der Herr ewiglich verstoßen. à 5. Strom. 4. Voc. 4. Rip. c. p. Agricolae.	
[113.] Wer ist der von Edom kömmt, à 4. ô 5. Viole di Bracc. ô Viol di Gamb. 6 Voc. c. part.	Inv. Halle 143 (Pohle)
[114.] Wol dem, der ein tugendsam Weib hat. à 6. Strom. C. A. T. B. B. sine part. J. C. Werner.	Inv. Schwf. 505
[115.] Wo ist iemand der da lebet, und den Tod nicht sehe? à 2 Violini Fag. 4. Voc. c. p. Agricolae.	D-B, Mus.ms.anon. 1012? (Slg. Erf. 178, anon.)
[116.] Wie lieblich sind deine Wohnung Herr Zebaoth. à 6. Violini. Fag. 4. Voc. 4. Rip. s. p. Bleier.	Inv. Schwf. 489; Inv. Rud. I W4
[117.] Weh dem der allein ist etc. à 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. p. Agricolae.	
[118.] Wol dem der den Herrn fürchtet und auf seinen Wegen gehet. à 2. Clarin. 2. Violin. 2 Tromb. Fag. 5. Voc. 5. Rip. c. p.	D-B, Mus.ms. 19781 (11) (Slg. Bok. 978, Schelle)

[119.] Wol dem, der den Herrn fürchtet, der große Lust hat zu seinen Geb. â. 2. Corn. 3. Tromb. 2. Violini. 3 Viole. 10. Voc. Schelle.	Inv. Schwf. 501; Inv. Rud. II 876
[120.] Zweierlei bitt Ich von dir. â. 5. Strom. 5. Voc. 5. Rip. c. p. Schelle.	D-WRha, GF 361/Sche 06; Inv. Rud. II 887
[121.] Zion hörets und ist froh. â 6. Strom. 4 Voc. 4. Rip. c. part. Agricolae.	
[122.] Zweierlei bitte ich Herr von dir. 6. Voc. s. p. J. C. Werner.	

summa 122.⁴⁸

Abkürzungen

A-Sd	Dom Salzburg, Musikarchiv (jetzt im Archiv der Erzdiözese Salzburg)
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Dl	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
D-F	Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt/M., Abteilung Musik, Theater, Film
D-SHs	Stadtbibliothek »Johann Karl Wezel« Sondershausen
D-WRha	Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Thüringisches Landesmusikarchiv
GB-Ob	Bodleian Library Oxford (Sammlung Sherard)
Inv. Ansb.	Inventar Ansbach 1686, siehe Richard Schaal, <i>Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686</i> , Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1)
Inv. Brschw.	Inventar Braunschweig um 1700, siehe Werner Greve, <i>Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufstandes 1227–1828</i> , Braunschweig 1991 (= Braunschweiger Werkstücke 31), S. 268–275
Inv. Fbg.	Inventar Freyburg 1709, siehe Werner Braun, <i>Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)</i> , in: <i>Mf</i> 15 (1962), S. 123–145
Inv. Halle	Inventar Halle 1718, siehe Walter Serauky, <i>Musikgeschichte der Stadt Halle</i> , Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II/2, Halle 1940, S. 70–82
Inv. Lpz.	Inventare Leipzig um 1677/1686/1712, siehe Arnold Schering, <i>Die alte Chorbibliothek der Thomasschule Leipzig</i> , in: <i>AfMw</i> 1 (1918/19), S. 275–288 bzw. <i>DDT</i> 58/59, S. XIX–XXXIX
Inv. Lgbg.	Inventar Langenburg 1682/1683/1690, siehe Andreas Traub, <i>Ein Musikalien-Inventar des 17. Jahrhunderts aus Langenburg</i> , in: <i>Musik in Baden-Württemberg</i> 1 (1994), S. 143–177
Inv. Lüb.	Inventar Lüneburg 1696, siehe Max Seiffert, <i>Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit</i> , in: <i>SIMG</i> 9 (1907/08), S. 593–621
Inv. Nmbg.	Inventar Naumburg 1658, siehe Arno Werner, <i>Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.</i> , in: <i>AfMw</i> 8 (1926), S. 390–415
Inv. Quf.	Inventar Querfurt 1687/99, siehe Michael Maul, <i>Ein Noteninventar aus Querfurt als Quelle für das Repertoire an lateinischer Kirchenmusik in Halle um 1695</i> , in: <i>Händel-Jahrbuch</i> 51 (2005), S. 281–316
Inv. Rud. I	Inventar Rudolstadt um 1700, siehe <i>DDT</i> 46/47, S. XXII–XXVIII
Inv. Rud. II	Inventar Rudolstadt um 1720/30, siehe Bernd Baselt, <i>Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)</i> , in: <i>Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft</i> , Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105–134

- Inv. Schneeberg. Inventar Schneeberg 1682, siehe Eberhard Möller, *Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg*, in: SJB 13 (1991), S. 56–90
- Inv. Schwf. Inventar Schweinfurt 1688, siehe Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikgeschichte im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: SJB 19 (1997), S. 113–163
- Inv. Stettin Inventar Stettin 1702, siehe Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936 (= Pommernforschung. Studien zur Musik in Pommern 2), S. 140–142
- Inv. Wf. Inventar Weißenfels 1684–1725, siehe Klaus-Jürgen Gundlach (Hrsg.), *Das Weißenfeler Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*. Kommentierte Neuausgabe, Sinzig 2001
- Slg. Bok. Sammlung Bokemeyer (in D-B), siehe Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18)
- Slg. Erf. Sammlung Erfurt (in D-B), siehe Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: AfMw 7 (1925), S. 65–116
- Slg. Koch Sammlung Koch (in D-B), siehe Werner Braun, *Berliner Kirchenmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Zur Sammelhandschrift Koch aus der ehemaligen Sing-Akademie*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1996, S. 166–193
- S-Uu Universitätsbibliothek Uppsala (Sammlung Düben)

Register der Komponisten

Der Zusatz »D« verweist auf die Drucke im ersten Teil des Inventars (Signatur N 24), »H« steht für die Handschriften im zweiten Teil (Signatur F 37). Über Konkordanzquellen ermittelte Autorzuschreibungen stehen in Klammern.

- anonym H 2, 4, 20, 23, 31, 32, 36, 42, 47–49, 59, 65, 66, 70, 78, 82, 83, 86, 90, 91, 96, 101, 106, 108, 109, 113, 118
- Agricola, Georg Ludwig (1643–1676) H 5, 6, 9, 11, 12, 15, 21, 24–26, 35, 40, (46), 51, 54, 55, 57, 62, 67, 71, 84, 88, 89, 92, 93, 98, 100, 105, 110, 112, 115, 117, 121
- Agricola, Wolfgang Christoph (17. Jh.) D 7
- Ahle, Johann Rudolph (1625–1673) D 9
- Bach, Johann Christoph (1642–1703) H 97
- Bleyer, Georg (1647–nach 1683) H 27, 79, 103, 116
- Briegel, Wolfgang Carl (1626–1712) D 3, 6
- Brückner, Heinrich Alois (17. Jh.) H (86)
- Capricornus, Samuel (1628–1665) D 11, H 1, 50
- Conradi, Johann Georg (gest. 1699) H (1), 29, 107
- Drese, Adam (um 1620–1701) D 12
- Erlebach, Philipp Heinrich (1657–1714) D 18, H (49)
- Franck, Melchior (um 1579–1639) H 22
- Groh, Heinrich (nw. 1653–1679) H 14
- Hainlein, Paul (1626–1686) H 13, (32)
- Hammerschmidt, Andreas (1611/12–1675) D 4, 10, 14, 16
- Horn, Johann Caspar (1636–1722) D 5, H 58

- Kerll, Johann Caspar (1627–1693) H 30
Knüpfer, Sebastian (1633–1676) H 17, (19), 39, (42), 44, (52), 53, 64, 74, 81, (90), 94, 104
Kress, Johann Albrecht (1644–1684) D 2
M. H 16
Monteverdi, Claudio (1567–1643) H 43
Mylius, Wolfgang Michael (1636–1712/13) H 38, 102
Nicolai, Johann Michael (1629–1685) H 7, 69, (82)
Niedt, Nicolaus (gest. 1700) D 1
Pachelbel, Johann (1653–1706) H (4)
Pezel, Johann Christoph (1639–1694) H (63)
Pohle, David (1624–1695) H 34, 37, 45, 85, (113)
Rosenmüller, Johann (1617–1684) H 33, 60, 76, 77, 87
Schelle, Johann (1648–1701) H 8, 19, 41, 52, 61, 95, 99, (118), 119, 120
Schütz, Heinrich (1585–1672) D 13
Strattner, Georg Christoph (um 1644–1704) H 10
Theile, Johann (1646–1724) H 56
Thieme, Clemens (1631–1668) H 28, (65), 73
Vulpnius, Melchior (um 1570–1615) D 8
Wecker, Georg Caspar (1632–1695) H (1), 3, 68, 111
Werner, Johann Caspar (1653–1717) H 18, 72, 75, 80, 114, 122

Vincenzo Albrici (1631–1687) und sein Bruder Bartolomeo: Neue biographische und musikalische Funde

Matteo Messori und Anna Katarzyna Zaręba

I

Im Zuge der Redaktion des Artikels zu Vincenzo Albrici¹ (und seinem Bruder Bartolomeo) für die Musik-enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*² sowie der Vorbereitung der ersten Ausgabe der Tastenmusik Vincenzos (die auch einige erst kürzlich identifizierte Orgelversetten enthält), wurde von den Autoren eine Reihe biographischer Dokumente gefunden. Sie bereichern unser Wissen über diesen kosmopolitischen Musiker und seine »etwas unstete Natur«³, dessen Name zu seinen Lebzeiten in Italien⁴, Deutschland⁵, England⁶, Schweden⁷ und Böhmen⁸ wohlbekannt war, heute dagegen zu Unrecht nur noch Fachkreisen ein Begriff ist⁹.

1 In historischen Quellen gibt es viele Varianten des Familiennamens Albrici, z. B. Alberici, Albrizi, Alberizi, Albrigi, Alberigi, Arbrigi, die Eindeutschung Albritz, Albritz und Albornitz, die Version Albriczi in Prag, Albright, Albrice und Albreis in London, sowie die Latinisierungen in Albricius, Albericus, Alberitius und Albricitus.

2 Der Eintrag besteht aus einer wesentlichen Aktualisierung und Überarbeitung des Artikels *Vincenzo Albrici* von Wolfram Steude, in: MGG2, Personenteil, Bd. 1, 1994, Sp. 399–401.

3 August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Bd. 1, Leipzig 1884, Nachdruck Hildesheim 1969, S. 42. Der Autor bezieht sich offensichtlich auf die zahlreichen beruflichen Reisen des Komponisten durch halb Europa und wahrscheinlich auch auf seine kurzzeitige Konversion zum Luthertum.

4 Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica*, hrsg. von Cesarino Ruini, Florenz 1988, S. 326; Agostino Rossi, *Notitie historie di Mont'Alboddo*, Senigaglia 1694, S. 137.

5 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, S. 148 (wo jedoch der Name Vincenzo aus Unkenntnis mit Valentin angegeben wird); vgl. den Eintrag zu Johann Kuhnau in Johann Mattheson, *Grundlage Einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 153–158.

6 Samuel Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, Bd. 8 (von 1667), hrsg. von Robert Latham und William Matthews, Berkeley-Los Angeles 2000. Die Quelle bietet einige Schilderungen von Albricis Tätigkeit in London. Am Samstag, den 16. Februar 1667 hörte Pepys beispielsweise Albrici mit anderen Musikern in einem Konzert der »Italian Musick«, bei Lord Burkner »[...] and I confess, very good music they made; that is, the composition was exceeding good«. Für weitere Details zum englischen Aufenthalt der Albrici siehe: Ester Lavinia Lebedinski, *Roman vocal music in England, 1660–1710*, University of London 2014.

7 Erik Kjellberg, *Kungliga musiker Sverige under stormakstiden. Studier Kring Organisation, versambeter och Status, ca. 1620–ca. 1720*, University of Uppsala 1979. Weitere Informationen in dem Artikel von Geoffrey Webber, *Italian Music at the Court of Queen Christina. Christ Church, Oxford, Mus. MS 377 and the Visit of Vincenzo Albrici's Italian Ensemble, 1652–54*, in: STMf 75 (1993), S. 47–53. Siehe auch Lars Berglund, *The Roman Connection. Dissemination and Reception of Roman Music in the North*, in: *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection: Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006*, hrsg. von Erik Kjellberg, Bern 2010, S. 193–218.

8 In der Distichonanthologie von Sebastian Labe, *Salium Millenarij Secundi*, Prag 1691, S. 71, ist Vincenzo Albrici ein rätselhafter Nachruf gewidmet: »Aliud Epitaphium Vincentio Albricio, nobilissimi hujus [Heissleri] Musurgi Magistro longè præclarissimo inscriptum«. Ihm folgt ein musikalisches Rätsel. Johann Moritz Vogt bezeichnet im *Conclave thesauri magnæ artis musicae*, Prag 1719, S. xxi und 44, Albrici als »Alpha der Musiker des letzten Jahrhunderts« (»Vin-

Die umfangreiche Quellenstudie von Mary E. Frandsen zu den geistlichen Konzerten Albricis an seinem Schaffensort Dresden¹⁰ wurde zur Grundlage des Personenartikels im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (die Online-Version wurde 2015 aktualisiert). Albrici war sächsischer Hofkapellmeister (als Nachfolger von Heinrich Schütz). Die Archivreise, von denen wir berichten, werden im Folgenden in einen kurzen, aber notwendigen Exkurs zur aktualisierten Albrici-Biographie eingebettet¹¹.

Geboren wurde Vincenzo Albrici im Jahre 1631 in Rom, wahrscheinlich am 26. Juni¹², als Kind von Domenico und Petronilla Costantini¹³. Seine Geschwister waren Bartolomeo, Eleonora¹⁴ und Stefano¹⁵. Er entstammte einer Musikerfamilie. Sein Vater, gebürtig aus Ostra (Marken), hatte als Alt in der Kathedrale von Ferrara und in der Basilika von Loreto gesungen – an beiden Orten unter der Leitung

centius Albericus elapsi sæculi Musicorum Alpha»). Siehe auch Michaela Freemanová, *The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian lands in the 18th century*, in: Händel-Jahrbuch 46 (2000), S. 231–244; sodann: Marc Niubò, *Vincenzo Albrici u pražských jezuitů na konci 17. Století*, in: *Bohemia Jesuitica 1556–2006*, hrsg. von Petronilla Cemus, 2010, S. 1065–1078.

9 Bis heute gibt es nur eine einzige, ausschließlich der Musik Albricis gewidmete Aufnahme aus dem Jahr 2000 vom Ensemble Cappella Augustana unter der Leitung von Matteo Messori (»Vincenzo Albrici, Concerti sacri«, Musica Rediviva, MRCD-08, 2002).

10 Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries*, Oxford 2006. Siehe auch ihre Dissertation: *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, University of Rochester, New York 1996. Beide Texte bieten eine reichhaltige Bibliographie zu Albrici.

11 Die Dissertation von Carlo Mertens (Universität Greifswald) wird in Kürze weitere Archivquellen zur Albrici-Familie präsentieren.

12 Vgl. die Anmerkung zu Beginn des Manuskripts, das italienische Kantaten sowie einige Stücke für Tasteninstrumente enthält (dazu mehr im folgenden Abschnitt) und in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, unter Mus. 1-K-52, aufbewahrt wird: »Vincenzo Albrici nat. 26 giug. 1631 morì qualche anni dopo 1682«. Der mögliche Geburtstag ist nur noch aus diesem Eintrag ableitbar. Das *Universalexikon der Tonkunst*, hrsg. von Julius Schladebach, Bd. 1, Dresden 1855, S. 166–167, zitiert zum ersten Mal dieses Geburtsdatum, macht aber daraus den 16. Juni 1631, was von Mendel übernommen wird: Siehe *Musikalischen Conversations-Lexikon*, bearb. und hrsg. von Hermann Mendel, Bd. 1, Berlin 1870, S. 150–151. François-Joseph Fétis zitiert zum ersten Mal das originale Datum im Dresdner Manuskript (26. Juni), vgl. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie General de la musique*, Bd. 2, 2. Aufl., Paris 1860, S. 59.

13 Carlo Mertens hat freundlicherweise den Autoren die Entdeckung des Eintrages zur Ehe von Domenico mit Petronilla Costantini mitgeteilt, die im Jahr 1626 in Loreto geschlossen wurde. Im Dokument steht Petronilla nicht Plautilla, wie Mary Paquette-Abt schreibt, siehe *A professional musician in early modern Rome: the life and print program of Fabio Costantini, c. 1579–c. 1644*, The University of Chicago 2003, S. 99; Gleiches im Artikel von Mary E. Frandsen, in: Grove Music Online, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/\(2015 aktualisiert\)](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/(2015 aktualisiert)).

14 »Leonora«, eine Version des Vornamens in der Fachliteratur, stimmt nicht mit ihrer Unterschrift, die in den National Archives London überliefert ist, überein. Vgl. *State Paper Office, Entry Books*, Mai 1671 (The National Archives, Kew, Richmond, England, Secretaries of State: State Papers: Entry Books, SP 44/33, f. 96). Bei einer Zollabfertigung von drei Dutzend römischen Handschuhen vom Dezember 1676 erscheint außerdem der Name »Eleanora Battalia«, vgl. Andrew R. Walkling, *Masque and Opera in England, 1656–1688*, Abingdon 2017, S. 206, Anm. 42. Im Taufakt ihrer Tochter Maria Anna Battaglia (siehe Anm. 73) steht als Muttername »Eleonora«. Für die Opernaufführung *Le fatiche d'Ercole* von Pietro Andrea Ziani in der Bearbeitung von Pietro Antonio Fiocco (am 31. Dezember 1680 in Amsterdam) bittet der Amsterdamer Bürgermeister den Fürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg um eine Verlängerung des Aufenthalts des Sängers Matteo Battaglia und seiner Frau »Eleonora«, vgl. Rudolf Rasch, *A Venetian goes north: Pietro Antonio Fiocco in Amsterdam, Hanover und Brussels*, in: *Revue de musicologie Belge/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 56 (2002), S. 177–207, 191.

15 Paquette-Abt (wie Anm. 13), S. 146.

seines Schwiegervaters Fabio Costantini (ca. 1579–1644), dann nach 1630 an St. Peter in Rom. Der Großonkel war Alessandro Costantini (1581–1657), Vorgänger und Nachfolger von Girolamo Frescobaldi als Organist des Petersdoms¹⁶. Von 1638 bis zum Beginn des Jahres 1641 wurde Vincenzo für seinen Knabengesang in der Kathedrale von Orvieto bezahlt, wo sein Vater inzwischen angestellt war. Am 12. Mai 1642 wurde er als »putto soprano« in das Jesuitenseminar *Collegium Germanicum* in Rom aufgenommen. Dort studierte er unter der Aufsicht von Giacomo Carissimi bis 1646. Er war danach Organist an der Kirche Il Gesù zwischen Dezember 1649 und Frühjahr 1651, deren Kapellmeister Bonifacio Graziani war¹⁷. Danach reiste der Vater Domenico mit seinen Söhnen Vincenzo und Bartolomeo über Norditalien, Deutschland und Flandern¹⁸ (wo Albrici möglicherweise in Brüssel für Erzherzog Leopold Wilhelm von Habsburg musizierte, einem großen Bewunderer der römischen Kunst und Patron von Johann Caspar Kerll¹⁹) nach Schweden.

Vom 30. November 1652 bis März 1653 war Vincenzo am Hof der Königin Kristina als Anführer einer Künstlergruppe tätig, die aus etwa zwanzig Musikern (darunter seinem Vater und seinem Bruder), Schauspielern und Cembalobauern bestand. Vincenzo blieb wohl in Schweden bis zur Abdankung der Königin im Juni 1654. Zwischen 1655 und 1656, als sein Vater wahrscheinlich in Italien war, verbrachten die beiden Brüder eine Zeit am Stuttgarter Hof und kamen 1656 nach Dresden. Aufzeichnungen aus diesem Jahr in den Besoldungslisten berichten zum ersten Mal über die Anwesenheit von Vincenzo und Bartolomeo als Mitglieder der Kapelle des Kronprinzen Johann Georg (1613–1680). Nach dem Tod seines Vaters Johann Georg I. vereinigte der neue Kurfürst seine Kapelle, die nun unter der Leitung Giovanni Andrea Bontempis und Vincenzo Albricis stand, mit jener seines Vaters. Heinrich Schütz hatte sich bereits nach Weißenfels zurückgezogen.

Das Auffinden von Belegen zu zwei Kindstauften in Düsseldorf in den 1650er Jahren wirft ein neues Licht auf Vincenzos berufliche Tätigkeit an den westlichen Höfen des Heiligen Römischen Reiches. Am 20. Mai 1657 wurden in St. Lambertus in Düsseldorf Domenico Roberto (Domenicus Robert) und am 16. Januar 1659 Federico Guglielmo (Friedrich Wilhelm) Albrici katholisch getauft²⁰. Aus diesen Dokumenten können wir auch den Namen der Frau Vincenzos entnehmen, der bisher unbekannt war: Anna Susanna Schleisinger (oder Schleisger).

Düsseldorf als Wirkungsort tauchte bisher in den Albrici-Biographien nicht auf. Vincenzo wurde im September 1656 in Dresden zum Hofkapellmeister ernannt: Es ist somit anzunehmen, dass seine Familie noch bis 1659 im Rheinland lebte²¹. Dies wird indirekt durch einen Reisepass des sächsischen Hofes bestätigt: Am 31. August 1658 erhielt der Soprankastrat Domenico Melani einen Pass mit offenem

16 Zu Fabio und Alessandro Costantini siehe Paquette-Abt (wie Anm. 13). Siehe auch die biographischen Einträge zu den beiden Brüdern von Graham Dixon und Colin Timms in: Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/>

17 Berglund (wie Anm. 7), S. 198–199.

18 Diese Information geht auf Rossi zurück und wurde später von den wichtigsten Biographen aufgenommen (wie Anm. 4), S. 137.

19 Vgl. Agnes Kory, *Leopold Wilhelm and His Patronage of Music with Special Reference to Opera*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36 (1995), Nr. 1/2, S. 11–25.

20 Duisburg, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen – Abteilung Rheinland, Dezernat R 4, bzw. LD 046, S. 265 und LD 047, S. 44.

21 Eine Sybilla Albritz wird als Patin bei einer Taufe am 9. April 1658 in Düsseldorf registriert. Dort fanden noch weitere Taufen der Familie Albrici statt, siehe: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen – Abteilung Rheinland, Dezernat R4, LD 047, S. 14 (private Mitteilung von Dr. Ulrich Bartels). Sybilla könnte eine Schwester oder Verwandte von Albrici sein.

Zielort, um Albrici zu suchen²². Am 14. Juni wiederum 1659 erhielt Albrici seinerseits einen Pass, um nach Frankfurt zu reisen und unmittelbar danach zurückzukehren²³.

Die berufliche Bindung der Familie Albrici an die Wittelsbacher war anscheinend viel enger als bisher angenommen²⁴. Düsseldorf war dynastisch mit Neuburg an der Donau verbunden, so residierte Philipp Wilhelm (1615–1690) als Herzog von Pfalz-Neuburg und Herzog von Jülich und Berg abwechselnd in Düsseldorf und Neuburg. Sein Kapellmeister war Giovanni Battista Mocchi (1618–1688), ein aus Rom stammender enger Freund Freund Bonifacio Grazianis und Carissimis, von dem er überdies Schüler und enger Mitarbeiter war²⁵.

Vielleicht ist Albrici 1660 im Gefolge der Königin Kristina nach Stralsund gereist²⁶, die sich mit der Absicht nach Schweden begab, ihr Anrecht auf den Thron zu bekräftigen. Karl X. Gustav, ihr Cousin, war gerade gestorben, und der Kronprinz war erst fünf Jahre alt. In der Hansestadt könnte Albrici seinen späteren Schüler Johann Friedrich Alberti (1642–1710) kennengelernt haben²⁷. Ende 1660 und Anfang Januar 1661 war Vincenzo auf jeden Fall neben Bontempi als Hofkapellmeister wieder in Dresden. 1661 reiste er nach Hamburg (wo er wahrscheinlich Stücke für die dortige Tafelmusik komponierte) und im Gefolge von Johann Georg II. nach Hirschberg (heute Jelenia Góra) in Schlesien. Im selben Jahr komponierte er einen Großteil der liturgischen Musik für die Dresdner Hofkapelle.

Alfred Einsteins Hypothese, wonach sich Vincenzo im Jahr 1662 im Gefolge Kristinas von Schweden am Hof der Wittelsbacher in Neuburg an der Donau als Vertretung für Mocchi aufgehalten habe (der für elf Wochen in Rom weilte), gewinnt im Lichte der neuen Archivfunde an Kraft.

In Dresden wurden zwei Kinder Vincenzos, Johann Jacob²⁸ und Johann Georg²⁹, am 18. Juli 1660 bzw. 24. Februar 1662 getauft, der Letztgenannte erhielt den Namen seinen Taufpaten, des Kurfürsten (eine außergewöhnliche Ehre)³⁰. Laut Fürstenau könnte der Kurfürst persönlich bei der Taufe anwesend gewesen sein.

Im Jahre 1663 erhielten Vincenzo und Bartolomeo zwei Pässe, um nach England zu reisen, wo sie durch die Vermittlung von Sir Henry Bennet und Sir Bernard Gascoigne (Bernardo Guasconi) wahrscheinlich im Frühjahr 1664 eintrafen. Vincenzo wurde Leiter und Komponist, Bartolomeo Cembalist der *Italian Musick*, einer italienischen Musikergruppe, der verschiedene Mitglieder des früheren Stockholmer Ensembles (einschließlich des Cembalobauers Girolamo Zenti) sowie die Schwester Eleonora als Sopranistin angehörten. Sie wurden später vom Hofe Karls II. engagiert. Vincenzo und seine Kollegen vermittelten in England die neuesten Entwicklungen des römischen Musikstils.

22 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theater am Hofe zu Dresden*, Bd. 1, Dresden 1861, S. 143.

23 Frandsen (wie Anm. 10), S. 37, Anm. 20.

24 Alfred Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher (1614–1716)*, in: SIMG 9 (1907–1908), hrsg. von Max Seiffert, S. 336–569.

25 Siehe auch Ugo Onorati, *Giovanni Battista Mocchi (1618–1688). Un primo contributo alla biografia del musicista*, in: *Strenna dei Romanisti*, 2014, S. 317–328 und Andrew V. Jones, *Carissimi's 'Arion Romanus': Eine Quellenstudie*, in: ML 69 (April 1988), Nr. 2, S. 151–210 und 198–201.

26 Persönliche Kommunikation mit Carlo Mertens über die neuesten Forschungsergebnisse in Stralsund von Beate Bugenhagen (Universität Greifswald).

27 Mattheson (wie Anm. 5), S. 5 und Richard Münnich, *Kuhnaus Leben*, in: SIMG 3 (1901–1902), S. 473–527, 488.

28 Freundliche Mitteilung von Carlo Mertens.

29 Bisher war er der einzige namentlich bekannte Sohn, obwohl einige Quellen von mehreren Kindern sprechen. Vgl. Mattheson (wie Anm. 5), S. 154. Die gleiche Schrift wird auch von Moritz Fürstenau zitiert (wie Anm. 22), S. 144–145.

30 Frandsen (wie Anm. 10), S. 43.

Der englische Aufenthalt wurde durch mehrere Reisen unterbrochen: Im März 1665 erhielten die beiden Brüder zwei Pässe, um am Wittelsbacher Hof in Pfalz-Neuburg Sänger für den König zu rekrutieren. Sie überzeugten den Bolognesen Matteo Battaglia, den zukünftigen Ehemann Eleonora Albricis, vielleicht ein Student Maurizio Cazzatis und Sänger der Cappella Giulia³¹, in den Dienst Karls II. zu treten.

Die Autoren ermittelten auch das Taufdatum Giovanni Carlos (Johann Carls), eines anderen Sohns Vincenzos, diesmal in der Kölner Pfarrkirche St. Maria Ablass am 16. Februar 1666³². Diese Fakten ermöglichen eine Rekonstruktion der Reisen der Brüder während ihres Dienstes in London³³. Ebenfalls in den Pfarrmatrikeln der genannten Kirche stehen die Taufen von zwei Kindern Bartolomeos: Anna Maria Magdalena wurde am 17. April 1666³⁴, Francesco am 30. September 1671³⁵ getauft. Auch Köln (die Stadt wird in der weiteren Biographie wieder auftauchen) stand übrigens damals unter der Jurisdiktion eines Wittelsbachers, nämlich des geistlichen Kurfürsten Maximilian Heinrich von Bayern (1621 bis 1688), eines Cousins von Philipp Wilhelm.

Im Februar 1667 hörte Samuel Pepys die Musikertruppe um Vincenzo in London. Die Brüder waren überdies in der katholischen Kapelle der englischen Königin Katherina von Braganza tätig. Vincenzo verließ seinen Posten in London im Mai 1668, nicht ohne vom König, gemeinsam mit Bartolomeo und Eleonora, Medaillen und Goldketten als Belohnung für seinen Dienst erhalten zu haben. Andererseits war die Zeit in London wegen säumiger Zahlungen des Hofes auch von zahlreichen Problemen überschattet.

Im April 1669 war Albrici wiederum in Dresden, wo er anlässlich der Investitur Johann Georg II. in den Hosenbandorden die Tafelmusik leitete. Es ist wahrscheinlich, dass Johann Kuhnau (1660–1722), der Albricis Familie regelmäßig besuchte, im selben Jahr Unterricht bei dem Hofkapellmeister erhielt. Für den März 1671 gibt es Dokumente zu einer erneuten Reise nach Frankfurt³⁶. Im gleichen Jahr informieren Quellen des sächsischen Hofes über eine Reise der Familie von Köln nach Dresden, 1673 erhielt er einen Reisepass nach Berlin. Noch im selben Jahr kehrte Albrici nach Dresden zurück, wo er bis Juli blieb, als er, wahrscheinlich aufgrund des Verbots katholischer Messen in Dresden³⁷, einen Pass für Italien erhielt. Vom 8. Oktober 1673 bis zum Herbst 1675 war er Kapellmeister an der Kirche Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) in Rom, wo er öfter auch als Organist wirkte³⁸. In dem anschließenden Zeitraum könnte die von Mattheson erwähnte Reise nach Frankreich stattgefunden haben³⁹.

31 Cazzati widmet die Motette *Accedite Fideles* »Al Signor Matteo Battaglia, Bolognese, Musico dell’Serenissimo Duca di Naiburgh«. Vgl. Maurizio Cazzati, *Il quinto libro dei mottetti a voce sola*, Bologna 1666. Battaglia erscheint (in der Rolle des *Tiburzio*) unter den Darstellern der »Attione Musicale« mit dem »Argomento della Santa Cecilia«, komponiert von Giovanni Antonio Carpano und gespielt von Musikern der Cappella Giulia in Rom im Jahr 1660. Siehe Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Bd. I, Storia e Letteratura, Rom 1998, S. 342–343 (= Sussidi eruditi 42).

32 Duisburg, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen – Abteilung Rheinland, Dezernat R 4, LK 144.

33 Lebedinski (wie Anm. 6), S. 62, 68.

34 Bartolomeo erhält für das Ausland einen Pass am 31. März, offiziell, um Musiker für den König anzuwerben. Siehe Lebedinski (wie Anm. 6), S. 62.

35 Duisburg, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen – Abteilung Rheinland, Dezernat R 4, LK 144. Diesen Informationen wurde der Archivfund von Carlo Mertens in Dresden hinzugefügt: Die Ehe von Bartolomeo Mary Whilen (16. September 1657) und drei Taufen von den Kindern des Paares wurden auch in Dresden gefeiert (private Kommunikation).

36 Frandsen (wie Anm. 10), S. 59.

37 Ebenda, S. 76–100.

38 Arnaldo Morelli, *Il Tempio armonico: musica nell’Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)*, Laaber 1991 (= *Analecta musicologica* 27), S. 130.

39 Vgl. Mattheson (wie Anm. 5), S. 6.

Am 3. September 1676 kehrte Vincenzo zum letzten Mal in den Dienst Johann Georgs II. zurück: Nach dem Tod Giuseppe Perandas (1626–1675), der inzwischen Bontempi als ersten Kapellmeister ablöst hatte, vertraute der Kurfürst Albrici die gesamte Hofmusik an.

Johann Friedrich Alberti, der bereits von Albricis Besuch in Stralsund profitiert hatte, reiste 1676 nach Dresden, um bei ihm ein förmliches Studium aufzunehmen⁴⁰. Es bleibt unklar, für welchen seiner Söhne Albrici 1678 eine Petition an den Kurfürsten richtete, um für ihn in Köln ein Kanonikat zu erwirken⁴¹. Es könnte jener Sohn sein, der, wiederum von Düsseldorf aus, im Jahr 1681 auf Geheiß Philipp Wilhelms von Pfalz-Neuburg nach Leipzig ging, um den Vater zur Rekonversion zum Katholizismus zu bewegen⁴². Denn dieser war nach dem Tod Johann Georgs II. entlassen (Johann Georg III. kündigte aus wirtschaftlichen Gründen allen italienischen Musikern) und Lutheraner geworden⁴³, um Organist an der Leipziger Thomaskirche zu werden. Sein Vorgänger in diesem Amt war Jakob Weckmann und sein Vorgesetzter der Thomaskantor Johann Schelle. Es handelt sich im Übrigen um den einzigen Fall eines konvertierten Italieners in einem lutherischen Territorium des 17. Jahrhunderts. Vincenzo verließ Leipzig in den ersten Monaten des Jahres 1682 ohne Erlaubnis, vermutlich eher aus ökonomischen denn aus konfessionellen Gründen.

Die aufgefundene Immatrikulation eines »Vinc. Albrici, Saxo.« im April 1682 an der Universität Köln⁴⁴ (bzw. dem *Gymnasium Montanum*), wo seit Jahrhunderten das Propädeutikum für die *artes liberales* gehalten wurde⁴⁵, könnte sich auf Vincenzo Ludovico, den Sohn Bartolomeos, beziehen, der am 11. Dezember 1661 in Dresden geboren wurde⁴⁶.

Laut den ersten Biographen zog Vincenzo von Leipzig nach Prag. Aber bis heute kann erst ab 1684 ein Aufenthalt Albricis in der Goldenen Stadt nachgewiesen werden. Drei gedruckte Libretti von Werken des Komponisten sind aus diesem Jahr überliefert, zwei von ihnen wurden mit Sicherheit am *Collegium Clementinum* aufgeführt⁴⁷.

40 Dies passt zu der These von Otto Voss, *Die sächsische Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Jena 1936, S. 17. Voss' Vermutung, dass auch Christian Ritter ein Schüler von Albrici gewesen sei, konnte durch Quellenfunde nicht bestätigt werden. Dennoch sei hier an Ritters Parodie von Albricis Konzert *O amantissime sponse* erinnert, vgl. hierzu: Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965, S. 118.

41 Das Dokument wurde zitiert von Robert Eitner; vgl. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I, Leipzig 1900, S. 96. Es wurde jedoch weder von Mary Frandsen, noch von Carlo Mertens (persönliche Mitteilung), noch von den Autoren gefunden. Verluste zu den Themenfeldern Theater und Musik im Sächsischen Staatsarchiv Dresden könnten der Grund dafür sein.

42 Einstein (wie Anm. 24), S. 368.

43 Vgl. Mattheson (wie Anm. 5), S. 156, Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 24 und Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, Bd. 2: 1650–1723, Leipzig 1926, S. 247. Diese Information wird auch in dem Eintrag *Albrici Vincenzo* in der *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, bearbeitet von Dr. Gustav Schilling, Bd. 1, Stuttgart 1835, S. 133, erwähnt.

44 Historisches Archiv der Stadt Köln, Best. 150 (Universität), 41. Siehe *Die Matrikel der Universität Köln*, VII: Register 1559–1797, I–Z, bearbeitet von Manfred Groten und Manfred Hüskes, Düsseldorf 1981, S. 274 und 769.

45 Dorothea Fellmann, *Das Gymnasium Montanum in Köln 1550–1798. Zur Geschichte der Artes-Fakultät der alten Kölner Universität*, Köln 1999.

46 Siehe Anm. 35.

47 *Jephthe, Concordia armorum christianorum e Extraordinaria novorum Paschaliū relatio, per gloriosam in Regina coeli*. Weitere Informationen zu diesen Kompositionen bietet der Eintrag *Vincenzo Albrici* redigiert von Marc Niubò, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: ein Lexikon*, hrsg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2013. Weitere Details bei Niubò (wie Anm. 8).

Das wichtigste biographische Datum, welches die vorliegende Arbeit präsentieren kann, ist das Todesdatum. Es war in den bisherigen Biographien nicht bekannt⁴⁸. Die Diskussion, ob als Todesjahr 1690 oder 1696 anzunehmen sei, erweist sich als unbegründet. Gleiches gilt für weitere neuere Hypothesen⁴⁹, denn Vincenzo starb bereits am 7. September 1687 in Prag; es gibt hierfür eine vertrauenswürdige Quelle:

1687, 7 septembris

Mortuus est Vincentius Albertii, Italus, musicus famosus, componista extraordinarius. Mortuus est in domo Gaudenziana cum maximu commitatu Jesuitarum et Studiosorum, 56 annorum. Sepultus ad Sanctum Stephanum.⁵⁰

Während der Archivrecherchen war es auch möglich, Todesdatum und -ort seiner Frau zu klären: »Anna Albericiana«, bei der es sich um die vormalige Anna Schleisinger handeln dürfte, starb am 21. März 1687 »ex Domo Dominae Gaudenzianae«⁵¹. Ausweislich der Quelle war Anna Susanna in ihrem sechs- und vierzigsten Lebensjahr, demzufolge wurde sie in den Jahren 1640/1641 geboren⁵².

Die Überlieferung von elf großbesetzten geistlichen Konzerten Vincenzo Albricis (lange Zeit nicht einsehbar⁵³) im Archiv des Ordens der Kreuzherren mit dem roten Stern⁵⁴ – sicherlich während prächtiger Liturgien des böhmischen Ordens aufgeführt (die Ordenskirche wurde in jenen Jahren prachtvoll umgebaut und dekoriert) – scheint zumindest teilweise die Hypothesen des 19. Jahrhunderts zu bestätigen⁵⁵, die allerdings in der Folge von Forschern, die den Lebensabend des römischen Komponisten in den Blick nahmen⁵⁶, in Frage gestellt wurden. Tatsächlich gab es in Prag keine Kirche, die dem Heiligen Augustinus geweiht war, und dementsprechend konnte Emilián Trola eine Anstellung Albricis an der Augustinerkirche Sankt Thomas nicht nachweisen⁵⁷. Allerdings befolgt auch der Kreuz-

48 Vor diesem Artikel erschien nur František Židek, *Čeští houslisté tři století*, Praha 1982, vgl. S. 16: Er berichtete darüber, ohne auf jene Quelle Bezug zu nehmen, die das richtige Todesjahr nennt. Der oben erwähnte Band wurde offensichtlich von allen Albrici-Forschern, auch im Prager Umfeld, übersehen. Kenntnis von diesem Aufsatz erhielten die Autoren nach dem Archivfund.

49 Niubò (wie Anm. 8), S. 1073–1074. Er spekuliert, dass das Todesjahr 1684 sei; dabei bezieht er sich auf eine Passage aus den jesuitischen *Litterae annuae*. Dort wird berichtet, dass ein namenloser Musiker, »einst hochgeschätzt vom Mainzer Kurfürsten«, in jenem Jahr in Prag gestorben sei, nachdem er den lutherischen Glauben abgelegt und zum Katholizismus konvertiert sei.

50 Prager Stadtarchiv, 156 Sbíрка Matrik, Praha I – Stare Mesto, Kostel sv. Jiljí, JIL Z1, 172, 1672–1730, S. 70. Die Register der Kirche von St. Stefan sind mit denen von St. Jiljí zusammengefasst. Wir danken Maurizio Tarrini für die Hilfe bei der Lösung einiger orthographischer Zweifel und für Hinweise zur Transkription.

51 Es war nicht möglich, dieses Haus, wahrscheinlich der letzte Wohnort Vincenzos und seiner Frau, zu identifizieren. Aus anderen Einträgen in den Pfarrmatrikeln von St. Stefan lässt sich schließen, dass es eine Mietwohnung war, die auch Universitätsstudenten und Ausländern angeboten wurde.

52 Stadtarchiv Prag, 156 Sbíрка Matrik, Praha I – Staré Mesto, Kostel sv. Jiljí, JIL Z1, 172, 1672–1730, S. 67.

53 Die Kompositionen wurden vor kurzem von Carlo Mertens eingesehen.

54 Knihovna křižovnického Kláštera sv. Františka, Prag, CZ-Pkr.

55 Vgl. Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 92, 97, 100, 143; Fürstenau (wie Anm. 22), S. 262; Mendel (wie Anm. 12), S. 151; Eitner (wie Anm. 41), S. 96–97; Eintrag *Albrici Vincenzo* in RiemannL.

56 Siehe den Artikel von Jan Enberg, *Vincenzo Albrici's last time in Prague 1682–1690*, http://www.enberg.nu/Prague_time/Albrici_in_Prague.htm (konsultiert im Januar 2017). Diesbezüglich auch Niubò (wie Anm. 8), S. 1066.

57 Emilián Trola, *Vincenzo Albrici*, in: Cyril 64 (1938), S. 1f.

herrenorden seit dem Mittelalter die Regeln des Augustinus⁵⁸. Die ältesten, gleichwohl unklaren biographischen Vermutungen über eine Augustinerkirche als letzte Wirkungsstätte des Komponisten sind somit gar nicht weit hergeholt. Schließlich wurden auch die Kirche und der angegliederte Friedhof von Sankt Stephan, auf dem Vincenzo Albrici bestattet wurde, von einem Augustinerorden betreut.

Aus den Vorworten Albricis (auf den Titelseiten der Libretti von *Extraordinaria Novorum Paschaliolum relatio*⁵⁹ und *Jephte*⁶⁰) scheint hervorzugehen, dass der Musiker 1684 in Prag freischaffend lebte. Über ein berufliches Netzwerk, das Albrici nach Böhmen geführt hätte, ist nichts bekannt⁶¹.

Auf der anderen Seite hätten die Wittelsbacher aus Pfalz-Neuburg selbst die Voraussetzungen für seinen Aufenthalt in Prag schaffen können, das Ende des 17. Jahrhunderts einen bemerkenswerten kulturellen Aufschwung erlebte. Die Tochter Philipp Wilhelms, Eleonore Magdalena (1655–1720), war 1676 durch Heirat mit Leopold I. Kaiserin geworden. Eine Fürsprache der Kaiserin und Königin von Böhmen und Ungarn für Vincenzo, vielleicht auf Wunsch ihres Vaters oder ihres Bruders Johann Wilhelm, muss momentan eine Hypothese bleiben.

Bei weiteren Recherchen fanden die Autoren zwei autographe Briefe von Bartolomeo Albrici, die im Staatsarchiv von Florenz aufbewahrt werden⁶² und von der Musikwissenschaft bisher unbeachtet geblieben sind. Im Inventar der *Miscellanea Medicea* aufgeführt und irrtümlicherweise unter der Adressatin Margherita d'Orléans katalogisierte⁶³, sind die Briefe in Wirklichkeit an Flavio Orsini, den Herzog von Bracciano (1620–1698)⁶⁴, und Marie Anne de la Trémoille (1642–1722)⁶⁵, seine Frau, gerichtet. Bartolomeo schrieb sie am 25. September 1676 in London. Die beiden Briefe (im Anhang transkribiert) enthalten zusätzliche Details zu Leben und Schaffen Bartolomeo Albricis in London, nach der Rückkehr seines Bruders Vincenzo nach Sachsen im Jahr 1668. Bartolomeo berichtet darin in deprimiertem Tonfall von mangelnden Auftrittsmöglichkeiten und fehlendem Interesse des Hofes an seiner Musik. Er stellt dies als Verfall der Musikkultur dar.

So erfahren wir zunächst, dass Bartolomeo nach einem Jahr in Rom, wo er mit Sicherheit für den Herzog und die Herzogin von Bracciano musizierte, seit Anfang des Sommers 1676 wieder in London weilte. Anders als von Mary Paquette-Abt vermutet⁶⁶, war der Vater Domenico Albrici noch am Leben. Bartolomeo hielt sich mit seiner Schwester Eleonora in England auf, Eleonora trat weiterhin vor dem König

58 Barbara A. Renton, *The Musical Culture of the Eighteenth Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, City University of New York 1990, S. 407.

59 CZ-Pu, T 136329: »Vincentio Albrici, Olim Regum, Ducum & Principum, tum præcipuè Serenissimi nuper Saxoniae Ducis, Capellæ Magistro, nunc Verorum Musicæ Fautorum humillimo Servo«.

60 CZ-Pu, T 136330: »Vincentio Albrici, Nuper Regum, Ducum & Principum Capellæ Magistro, nunc omnium verè & cordialiter, Divinum illud Dei donum, Musicam, admirantium & amantium humillimo Servo«.

61 Auch Carlo Capellini, nach dem Ausscheiden von Bartolomeo Albrici Hoforganist zwischen 1663 und 1665 in Dresden, war später kaiserlicher Organist am Veitsdom bis zu seinem Tod im Jahr 1683. Vgl. Vladimír Nĕmec, *Pražské varhany*, Prag 1944, S. 149.

62 Staatsarchiv von Florenz, *Miscellanea medicea* 17, f. 12: Briefe an den Großherzog der Toskana Cosimo III., fol. 20–25.

63 *Miscellanea Medicea*, Bd. 1: 1–200, Inventar hrsg. von Silvia Baggio und Piero Marchi, Ministerium für Kulturgut und Kultur. Generaldirektion der Archive, 2002 (Veröffentlichungen der staatlichen Archive, Findbuch, CLV).

64 Anne Goulet-Madeleine, *Flavio Orsini*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 79 (2013).

65 Anne Goulet-Madeleine, *Le Cercle de la princesse des Ursins à Rome (1675–1701): un foyer de culture française*, in: *Seventeenth-century French studies* 33 (2011), Nr. 2, S. 60–71.

66 Vgl. Paquette-Abt (wie Anm. 13), S. 147.

auf, allerdings mit zunehmenden Schwierigkeiten, aufgrund der zweiten, fortgeschrittenen Schwangerschaft⁶⁷. Ihr Ehemann Matteo Battaglia befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer Kur bei Bologna.

Sich an den musikliebenden Fürsten wendend, der selbst Versvorlagen dichtete, beschreibt Bartolomeo Albrici die Textierungspraxis des Fürsten (mit genauer Titelnennung) zu bereits komponierter Musik, die, so der Brief, von Karl II. sehr geschätzt würde. Giovanni Battista Vulpio (ca. 1630–1705), päpstlicher Sänger, Sammler und ein Klient der Orsini⁶⁸, schickte Vokalstücke aus Rom an Bartolomeo. Um die Trauer über den Tod des Kardinals Virginio Orsini (1615–1676) zu lindern, verspricht Bartolomeo dem Herzog, ihm durch einen englischen Ritter, der im Begriff war, nach Rom zu reisen, verschiedene Arien zu senden⁶⁹. Dieser Abschnitt ist interessant, weil er darauf hindeuten scheint, dass die Arien zunächst ohne jede Textvorlage komponiert wurden, so dass der Herzog die nach Rom vermittelte Musik nach seinem eigenen Geschmack textieren konnte: Diese Praxis wird durch einige Arien und Tänze untermauert, die in einer Arienhandschrift der beiden Albrici enthalten sind. Sie wird in Dresden (Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek) aufbewahrt, ist aber vermutlich in Großbritannien entstanden⁷⁰. Einige Stücke erwecken tatsächlich den Eindruck, erst nachträglich textiert worden zu sein. In London allerdings verschlechterte sich die Auftragslage für Bartolomeo Albrici⁷¹ alsbald, und in einem weit privateren Brief an die Fürstin Orsini klagt Albrici über die vergebliche Eingabe bei der Mätresse des englischen Königs Hortense Mancini, Herzogin von Mazarin (1646 bis 1699). Er erbittet die Fürsprache der Herzogin von Bracciano, um das Organistenamt am Hofe des Prinzen Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg zu erhalten⁷². Ebenfalls drückt Bartolomeo Albrici in unterwürfigem (und interessiertem) Tonfall den Wunsch aus, seine Brüder vermittels einer Stelle am Hof von Pfalz-Neuburg »unterstützen« zu können. Dies stärkt die Hypothese des rheinischen Wohnorts eines Familienteils, da auch hier die Wittelsbacher herrschten. Frustriert von seinem Engländeraufenthalt, will Bartolomeo Albrici nach Rom zurückzukehren, um, in Erwartung der Hochzeit von Prinz Johann Wilhelm, als Lehrer und Kammervirtuose für die Neffen Benedetto Odescalchi (1611–1689) zu arbeiten, der soeben als Innozenz XI. den Papstthron bestiegen hatte. Es ist unklar, warum beide Briefe der Korrespondenz Cosimos de' Medici und seiner Frau zugeordnet wurden. Auch berichtet die Fürstin von

67 Eine Tochter des Paares, Anna Maria Battaglia, wurde am 6. November 1679 in St. Lambertus in Düsseldorf getauft. (Duisburg, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen – Abteilung Rheinland, Dezernat R 4, LK 144). Die Familie (sowie Remigio, ein wahrscheinlicher Bruder Matteo Battaglias) war zumindest teilweise im Rheinland geblieben. Die Autoren haben viele Taufen mit Varianten des Nachnamens (Batalia, Bataly, Bataill, Bathalia) für das ganze 18. Jahrhundert entdeckt, in Nürnberg, Koblenz und insbesondere in Kleingladbach.

68 Eleonora Simi Bonini, *Giovanni Battista Vulpio cantore pontificio, compositore e collezionista*, in: *Florilegium musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, hrsg. von Patrizia Radicchi und Michael Burden, Pisa 2004.

69 Ein Buch »aus gemischtem Leder« mit 196 Blättern, das »Lieder« von Bartolomeo enthielt, war im Vermächtnis Vulpios, wie die Autoren freundlicherweise von Eleonora Simi Bonini bestätigt bekamen. Siehe Eleonora Simi Bonini/Arnaldo Morelli, *Gli inventari dei ›libri di musica‹ di Giovan Battista Vulpio (1705–1706). Nuova luce sulla ›original Stradella collection‹*, in: *Recercare* 28 (2016), S. 167–208.

70 Vincenzo Albrici, *Cantate ed arie für Sopran und Cembalo*, hrsg. von Carlo Mertens, Beeskow 2017, S. XI–XIII.

71 In den Briefen wird auch zum ersten Mal erwähnt, dass es Carlo Ambrogio Lonati nicht gelang, eine feste Stelle am englischen Hof zu erhalten. Diese Information füllt eine Lücke in seiner Biografie. Siehe Norbert Dubowy, *Carlo Ambrogio Lonati*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 65 (2005).

72 Walking (wie Anm. 14), S. 207, Anm. 44. Erst am 29. Mai 1675 hatte der Herzog auf dem Geburtstag von Charles II. getanzt.

einem Brief, den ihr die Sängerin Cinzia Galoppini⁷³ geschickt habe. Diese wurde später Hofdame der Großherzogin der Toskana Marguerite Louise d'Orléans. Es ist deshalb möglich, dass die in Florenz aufbewahrten Briefe nie in Rom eintrafen⁷⁴. Noch im März 1679 schrieb Bartolomeo einen Brief an die Fürstin Orsini, von dem sie ihrem Mann in Paris berichtet. Auch in diesem Brief kündigte Bartolomeo, wie in den zweieinhalb Jahre zuvor geschriebenen Briefen, eine Rückkehr nach Rom an⁷⁵. Die Bitte, ein Amt bei den Wittelsbachern zu erhalten, erfolgte kurz nach dem Romaufenthalt Mocchis (2. Juni 1675 bis 30. April 1676), dessen Gesundheit angeschlagen war. Vielleicht hoffte Bartolomeo, der sich in denselben Monaten in Rom aufhielt, dessen Nachfolge in der Kapelle von Philipp Wilhelms Sohn antreten zu können.

Bartolomeo Albrici blieb jedoch mindestens bis zum Ende des Jahres 1687 in London. Danach verlieren sich seine Spuren⁷⁶. Der Ehemann von Eleonora, Matteo Battaglia, hatte schon 1664 für den Herzog Philipp Wilhelm gearbeitet und kehrte deshalb in das Rheinland zurück, nach mehreren Jahren in England (wo er ab 1666 nachweisbar ist), um von 1679 bis 1685 dem Sohn Philipp Wilhelms, Johann Wilhelm (1658–1716) in Düsseldorf und Neuburg zu dienen⁷⁷.

Die Nachforschungen zu Vincenzo Albrici brachten noch Informationen zu weiteren Familienmitgliedern ans Licht. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei Domenico Albrici um den Sohn Vincenzos, der zwischen 1698 und 1700 Hoforganist des Kurfürsten von Köln in Bonn war⁷⁸. Im Folgenden wird näher auf ihn eingegangen. Die Autoren haben Dokumente zur Eheschließung eines Dominikus Albrici (in Düsseldorf geboren und als Musiker registriert) vom Juli 1703 in Utrecht entdeckt⁷⁹; ein gleichnamiger Organist war von 1707 bis 1709 Organist der Sint-Janskerk in Arnheim⁸⁰. In allen Fällen könnte es sich um den Sohn Vincenzos handeln. Was Vincenzos Sohn Federico anbelangt,

73 Vgl. James Morton Paton, *Chapters on Mediaeval and Renaissance visitors to Greek Lands*, in: *The American School of Classical Studies at Athens*, New Jersey 1951, S. 87, Anm. 11.

74 Die Sängerin scheint sich zusammen mit der Großherzogin seit 1675 in Frankreich aufgehalten zu haben. Vgl. Patricia M. Ranum, *Portraits around Marc-Antoine Charpentier*, Baltimore 2004, S. 332.

75 Die Herzogin von Bracciano schrieb ihrem Mann: »J'ai reçu une lettre depuis peu du signor Bartolomeo Albericy dattée de Londres, lequell viendra bientost à Paris pour s'en retourner dans sa patrie, où il me prie fort de lui faire avoir votre protection«. Vgl. Ferdinand Boyer, *La Princesse des Ursins et la musique italienne*, in: *La revue musicale* 5 (1924), Nr. 6, S. 38.

76 Zahlungen sind bis Weihnachten 1687 nachweisbar und beziehen sich auf Dienste in der katholische Kapelle König Jakobs II.; vgl. Walkling (wie Anm. 14), S. 203, Anm. 34 und Andrew Ashbee, *Records of English court music*, viii: 1485–1714, Aldershot 1995, S. 86–87, 277. Im Jahre 1695 wurde ein Albrici (zusammen mit Purcell und Giovanni Battista Draghi) in der Orgel- und Cembalolehrerliste für das Projekt einer ersten Royal Academy aufgeführt, das aber nicht realisiert wurde; vgl. Michael Tilmouth, *The Royal Academy of 1695*, in: *ML* 38 (1957), S. 327–334.

77 Einstein (wie Anm. 24), S. 367, 385.

78 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 1, Berlin 1866, S. 12.

79 Auch wenn die Hochzeit eines 36jährigen Dominicos in der reformierten Gemeinde am 29. Juli 1703 in Den Haag nachgewiesen werden konnte (vgl. Trauungsankündigen, Nederlands Rijksarchiefdienst – Den Haag, Kerkelijke registers, Gereformeerde Gemeente Amsterdam, Aangiften van trouwen, bk 536, 1703–1704, fol. 23^v und im Eheregister, Nederlands Rijksarchiefdienst – Den Haag, Kerkelijke Register, Gereformeerde Gemeente Amsterdam, Aangiften van trouwen, bk 1033, 1702–1704), war es nicht möglich, einen passenden Taufeintrag in St. Lambertus in Düsseldorf (mit dem damals offenbar einzigen Taufbecken in der Stadt) in den Jahren zwischen 1666 und 1668 zu finden. Falls der Bräutigam schon 46 Jahre alt war, würde die Taufe mit richtigem Zeitfenster, nämlich 1657 stattgefunden haben.

80 Rudolf Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572–1795*, Utrecht 2013, <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek12-Muziekcolleges.pdf>, S. 11.

scheint es nicht abwegig, ihn mit jener Person, die im November 1696 einen britischen Pass für die Niederlande erhielt, gleichzusetzen: John Blow und Henry Purcell hatten ihn als Organist im Oktober 1693 dem Herzog von Rutland empfohlen⁸¹.

Schließlich könnte jener Stefano, der 1688 eine Gehaltszahlung des Geheimdienstes Jakobs II. erhielt⁸², der Bruder von Vincenzo und Bartolomeo Albrici sein. In Rom wurde ein Stefano Albrici 1674 als Assistentkopist und Archivar von Vincenzo Albrici am Oratorium des Filippo Neri erwähnt⁸³. Im November (und vielleicht im September) 1689 findet man diesen Namen in der Musikerliste von Santa Maria della Consolazione, wo ein Stefano Tenor sang⁸⁴. Ein Namensvetter war auch als Organist an der Musikkapelle der Kirche Madonna del Pianto im Jahr 1694 tätig. Und ein weiterer Albrici, vielleicht Silvestro, singt schließlich 1681 und 1682 Tenor in Santa Maria della Consolazione⁸⁵.

II

Aus der letzten Prager Periode Vincenzo Albricis scheint eine Reihe von Orgelversetten zu stammen, die durch eine Wiener Quelle überliefert ist und bisher nicht ausreichend untersucht wurde. Die Nichtbeachtung der rund zwanzig liturgischen Zwischenspiele in der Fachliteratur geht auf einen Fehler im Katalog des »Musikarchivs des Minoritenkonvents zu Wien« zurück⁸⁶. Die Autorenangabe über den Versetten, die in sechs Sammelbänden des schlesischen Franziskanermönches Alexander Giessel (1694–1766)⁸⁷ überliefert sind (es handelt sich wahrscheinlich um Abschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts), lautet »Alberici Domini« oder »Domini Alberizi«. Friedrich Wilhelm Riedel fand bei Robert Eitner nur einen sehr kurzen Eintrag über Domenico Albrici⁸⁸ vor, und er beachtete die häufig eingedeutschten Varianten des Nachnamens nicht. Riedel verzeichnete sodann im Personenregister⁸⁹ »Domenico Alberizi (Albrici)« und betitelte ihn als kaiserlichen Organisten, der zwischen 1698 und 1700 tätig gewesen sei. Damit übernahm er die ungenaue Angabe Alexander W. Thayers, die von Eitner um den Hinweis auf die Organistentätigkeit am kurkölnischen Hof ergänzt worden war⁹⁰. Nur Alexander Silbiger erwähnte die sechs Wiener Manuskripte in seiner 1980 erschienenen Studie über die römische Musiktradition nach Frescobaldi und wies die Stücke in Teilen Albrici zu⁹¹.

81 *The manuscripts of His Grace The Duke of Rutland*, K. G., preserved at Belvoir Castle, II, London, Eyre and Spottiswoode, 1889 (Historical manuscripts commission, twelfth report, appendix, part V), S. 152.

82 Lebedinski (wie Anm. 6), S. 57.

83 Morelli (wie Anm. 38), S. 173.

84 Jean Lionnet, *La musique à »Santa Maria della Consolazione« au 17ème siècle*, in: Note d'archivio per la storia musicale nuova serie 4 (1986), S. 153–202.

85 Oscar Mischiati, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, in: Note d'archivio per la storia musicale, nuova serie 1 (1983), S. 209–227.

86 Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien*, Kassel 1963 (Catalogus Musicus 1).

87 Wien, Musikarchiv des Minoritenkonvents, MS XIV, 717–722.

88 Eitner (wie Anm. 41), S. 81. Thayer und Eitner denken wohl nicht an die Existenz eines gleichnamigen Sohnes von Vincenzo.

89 Riedel (wie Anm. 86), S. 115.

90 In dem Band *Deutsche Orgel-Claviermusik der Bach-Zeit*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel 2007, S. III und X; Riedel korrigierte die letztgenannte Ungenauigkeit durch eine persönliche Mitteilung an den Herausgeber.

91 Alexander Silbiger, *The Roman Frescobaldi Tradition: 1640–1670*, in: JAMS 33 (1980), S. 73. Die Verfasser sind Prof. Silbiger für seine Hinweise zur Orgelmusik Albricis in Wien zu tiefer Dankbarkeit verpflichtet.

Die Untersuchung der Autoren bestätigt diese Zuschreibung aus stilistischen Gründen und aufgrund der Provenienz aus der Sammlung Giessel (entstanden im heutigen Opava, damals im Königreich Böhmen). Der damalige Ruhm Albricis als Tastenvirtuose dürfte selbstverständlich aus Prag auch in die böhmische Provinz gedrungen sein⁹². Der unerfahrene Kopist, wahrscheinlich ein Klosterbruder, hatte offenbar Zugang zur Musik Albricis, die in den Bänden von »Adalbertus Lebhard« (Lebhardt) überliefert worden war. Er wird als Vermittler über einer der Versetten ausdrücklich erwähnt.

Die enthaltenen zwei Kompositionsfragmente des Geistlichen Anton Heissler (Heisler, Haisler oder Häussler), der an einer Stelle als »discipulus Domini Alberici Italiani« bezeichnet wird, verstärkt die Hypothese der Autoren. Denn auch in einer anderen Quelle, dem Epigramm des Sebastian Labe⁹³, wird Heisler, der laut Trolde und Němec⁹⁴ Organist an der Salvatorkirche des *Clementinums* war, als Schüler von Vincenzo Albrici bezeichnet. Dem Epigramm zufolge muss er vor 1691 gestorben sein. Kompositionen des Schülers erscheinen zusammen mit denen Albricis im Inventar von Osek (zwischen 1706 und 1720 entstanden) und im Musikarchiv der Kreuzherren mit dem roten Stern⁹⁵. Im Musikarchiv des Mährischen Landesmuseums in Brno findet man in dem Bestand, der ebenfalls vier unbeachtete Kompositionen Albricis enthält⁹⁶, die bisher einzige vollständige Komposition Heisslers, das geistliche Konzert *Angelorum Esca*.

Die kurzen Orgelkompositionen scheinen aus einer größeren Sammlung Vincenzo Albricis für den täglichen und didaktischen Gebrauch zu stammen; sie waren vermutlich auch dort nur als Skizzen angelegt. In den Wiener Sammelhandschriften wurden von Riedel verschiedene orgelspielende Geistliche (meist aus Böhmen oder Schlesien) als Vermittler von Kopien identifiziert⁹⁷. Leider ist nichts Weiteres zu dem genannten Lebhardt bekannt.

Kürzlich hat Siegbert Rampe vier Kompositionen aus dieser Sammlung veröffentlicht, die er, Riedel folgend, »Domenico Alberizi« zuschreibt⁹⁸. Eine von ihnen, eine *Toccatà*⁹⁹, ist jedoch in der Handschrift nicht Albrici, sondern von dem genannten Lebhardt einem »Domini Adalberti« zugeschrieben. Lebhardt selbst ist mit etlichen von ihm zumindest kopierten Kompositionen in der vom Franziskanermonch Giessel stammenden Sammelhandschrift vertreten. Und auch bei der Transkription einiger latei-

92 Pitoni (wie Anm. 4): »Fu un buon compositore di musica, ma molto più eccellente suonatore di organi, e di cembali, li quali maneggiava con molta velocità, e con molto buon gusto di un misto Italiano, e oltramontano, che maggior non si poteva desiderare«. Bezüglich der enharmonischen Klaviatur schreibt Vogt (wie Anm. 8), S. 44: »Atque hanc divisionem tot clavium si Vincentius Albericus alicubi invenisset, absque omni dubio plenius sua in organo, aut instrumento miracula monstrasset«. Diese Lobrede wird in der Masterarbeit von Robert Hugo, *Pater Gunther Jacob Osb (1685–1734)*, Masarykova Univerzita, Brno 2017, S. 121, missverstanden. Er liest die Stelle so, als ob Albici wirklich ein enharmonisches Instrument gespielt habe.

93 Labe (wie Anm. 8), S. 71.

94 Trolde (wie Anm. 57); siehe außerdem Trolde, *Jésuite zu hudba*, in: Cyril 66 (1940), S. 53, 73 und Cyril 67 (1941), S. 2, 42, 53, 106; Němec (wie Anm. 61), S. 146.

95 Renton (wie Anm. 58), S. 330, 428.

96 Niubò (wie Anm. 8), S. 1067; drei der zwölf Stücke von Vincenzo sind ebenfalls in Brno überliefert, dazu kommt ein *Salve Regina* mit der Angabe »Autore D.no Alberizio«. Eines der vier Konzerte, *Conturbata est omnis terra*, stimmt mit einem Titel in der Sammlung der Kreuzherren in Prag überein, siehe Anm. 54.

97 Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1960, S. 89–92.

98 Siehe Anm. 89.

99 Rampe (wie Anm. 90), S. 3, Art. *Toccatina*.

nischer Hinweise, die im kritischen Bericht angeführt werden, weicht unsere Deutung von derjenigen Rampes ab. So konnten wir zwei der veröffentlichten Stücke, die *Fuga inversa in E mol Dⁿⁱ Alberizi* und die fragmentarische *Fuga Dⁿⁱ Alberizi bona in C dur*, als Kompositionen identifizieren, die bisher Froberger zugeschrieben wurden, insbesondere den dritten, chromatischen Teil der Toccata XX (FbWV 120) und die gigueartige Fuge aus dem Capriccio XVIII (FbWV 518). Beide Kompositionen wurden von Rampe ein weiteres Mal in der Froberger-Gesamtausgabe bei Bärenreiter veröffentlicht, doch erwähnt er nirgends die Konkordanz zu den Albrici zugeschriebenen Kompositionen¹⁰⁰.

Sechs Tänze, aufgeteilt in zwei Suiten, sind in dem Manuskript Mus.1-K-52 (Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) enthalten. Es überliefert die größte Anzahl der von Vincenzo Albrici komponierten italienischen Kantaten für Gesang und Cembalo (oft konzertierend)¹⁰¹. Die zweite Suite in C-Dur hat eine Textunterlegung *Chi vuol felice goder*, doch weist sie nicht die typische Korrespondenz von Silben- und Tonwechseln auf. Dieser Befund ist, abgesehen von drei weiteren untextierten Tänzen in C-Dur, in dem Manuskript singulär. Die Tänze könnten tatsächlich erst nachträglich textiert worden sein. Die Möglichkeit, die Suite rein instrumental aufzuführen, wird weiterhin im Titel angeboten: »per sonar com sta com anche in b et a/alto canta ma per cantar in soprano o tenore alla 4ta«¹⁰² (»Zu spielen wie notiert, aber auch in B und A/für Alt, aber für Sopran oder Tenor auf der Quarte zu singen.«). Kürzlich konnten die Autoren auch eine Vokalversion der G-Dur-Suite (mit dem Textincipit »Gelosi pensieri«) identifizieren, das anonym in dem Manuskript eines wahrscheinlich römischen Schreibers in Berlin überliefert ist¹⁰³.

Die beiden Suiten sind zweistimmig notiert, um dann sicherlich in einem improvisierten Brisé-Stil vollstimmig gespielt zu werden. Die Vorzeichen, das völlige Fehlen einer Bassbezeichnung und stilistische Gründe schließen eine Besetzung mit einem Melodieinstrument (etwa einer Violine) und einem Basso continuo-Instrument aus. Bei der Suite in G-Dur ist die obere Stimme im Sopranschlüssel notiert, während in der Suite in C-Dur, die für einen Sänger sehr hoch liegt (zu diesem Zweck die oben genannten Transpositionsempfehlungen für die verschiedenen Stimmlagen), die Oberstimme im französischen Violinschlüssel, die Unterstimme hingegen in einem Baritonschlüssel notiert ist. Alle sechs Stücke werden demnächst in einer Edition vorgelegt.

Gleiches gilt für eine *Wienerische Lamentation* von »Sig^t. V.A.«¹⁰⁴ (die beiden Buchstaben wurden vom Kopisten übereinander gestellt), die im wichtigen E. B-Manuskript von 1688¹⁰⁵ enthalten ist. Die Forschung konnte die Quelle in den letzten Jahren Emanuel Benisch dem Älteren zuschreiben. Er war Organist an der Kreuzkirche in Dresden und ein möglicher Schüler Albricis; zumindest bewegte er sich

100 Alexander Silbiger, dem die Autoren die Identifizierung dieser beiden Konkordanzen mitgeteilt haben, befasste sich mit dem komplexen Thema in dem Band *Johann Jacob Froberger 1616–2016: nouvelles perspectives*, herausgegeben von Denis Herlin und Thomas Vernet, Turnhout 2017.

101 Drei von ihnen sind in der zitierten Ausgabe enthalten, vgl. Anm. 70.

102 Diese Angabe wurde falsch im Online-RISM übernommen.

103 D-B, Mus.ms. 30397. Laut den Redakteuren von RISM online könnte »Kopist B« die Abschrift angefertigt haben, identifiziert als Alessio Ruffatti, *The Roman cantata in 17th century Europe*, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 13 (2007), online unter Adresse <https://sscm-jscm.org/v13/no1/ruffatti.html>.

104 In den Dresdner Hofdiarien und im oben erwähnten Musikmanuskript wird der Name Vincenzo Albrici oft mit V.A. abgekürzt. Siehe Frandsen, *Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz: Die italienische Hofkapelle Johann Georgs II. und die städtischen Musikorganisationen*, in: *SJb* 29 (2007), S. 25.

105 New Heaven, Comm. Library der Yale Music School, LM 5056.

in dessen Umfeld (und wahrscheinlich auch demjenigen Johann Kuhnaus)¹⁰⁶. Diese Suite kann aufgrund der klaren Hinweise (mit verschiedenen programmatischen Titeln) nicht vor der Belagerung Wiens im Juli 1683 entstanden sein. In diesem Fall möchten die Autoren der kritischen Zuschreibung (und detaillierten Beschreibung) von Riedel bepflichten¹⁰⁷, die auch von Michael Belotti übernommen wurde¹⁰⁸. Es ist eine bemerkenswerte Komposition Albricis, was am Spezzato-Stil für Cembalo oder Clavichord und dem Hinweis auf Pedale (wahrscheinlich nicht unabhängig, sondern »gekoppelt«) liegt.

Abschließend sei auf den Fund einer niederländischen Quelle von 1698¹⁰⁹ hingewiesen, in der die Arietta *Ninfe vezzose* von Bartolomeo Albrici Erwähnung findet, die im Jahr 1679 in der Sammlung *Scelta di canzonette italiane de più autori*¹¹⁰ in London veröffentlicht wurde. Im Musensaal der Villa Aldobrandini in Frascati wurde dieses Stück von einem Musikautomaten gespielt, wozu sich eine Gruppe von Statuen bewegte. Die niederländische Zeitung erwähnt die Gärten der Villa d'Este in Tivoli, aber der beschriebene Musikautomat ist sicher eine der meisterhaften Wasserorgeln der Villa Belvedere gewesen¹¹¹. Es ist eindeutig die Rede von einer Apollostatur und den neun Musen, die bei der Wasserorgel in Tivoli nicht existierten¹¹². Obwohl die Albrici durch halb Europa reisten, rissen doch die Bindungen nach Rom offensichtlich nie ab.

Anhang

Staatsarchiv Florenz, *Miscellanea Medicea* 17, f. 12: *Lettere al granduca di Toscana Cosimo III*, cc. 20–25.

Brief an Flavio Orsini, Herzog von Bracciano

Altezza Serenissima

Ricevei dui giorni sono la clemente lettera di Vostra Altezza Serenissima in una della signora Cintia Galloppini vertuosa di Sua Altezza Reale la Gran Duchessa di Toscana. L'allegrezza che ne ho havuto Iddio Benedetto lo sa, e ne rendo milioni di gratie a Vostra Altezza Serenissima. La matina medesima havevo fatto musica a Sua Maestà e tutto passò bene, la prima arietta che fu cantata era del signor Vulpio, *Ogni tema*, che piauque assaissimo, l'altra quella che ricevei poche settimane passate che dice *Deh contento gioite o mio cor*, che Sua Maestà disse che le parole erano bellissime, l'altra del signor Vulpio, *Caro, e dolce*, e poi *Pensier*, e si fenì, *Chi più felice di me sarà*. Tutto questo servitio si cominciò alle 12 di mattina, hore d'Italia,

106 Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes – Überlieferungsgeschichtliche stilkritische und Studien*, Frankfurt/M. 1997, S. 97f. (Europäische Hochschulschriften 136).

107 Friedrich Wilhelm Riedel, *Musikalische Darstellungen der Türkenbelagerung Wiens im Jahre 1683* in: *Othmar Wessely. Festschrift zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S. 457–458.

108 Belotti (wie Anm. 106).

109 *Haegse Mercurius*, Den Haag, Nr. 2, 9. August 1698.

110 *Scelta di canzonette italiane de piu autori. Dedicata a gli amatori della musica*, London 1679.

111 Die Autoren danken Patrizio Barbieri für die freundliche Mitteilung. Für weitere Einzelheiten zu in Frage kommenden Musikautomaten siehe: Patrizio Barbieri, *Organi idraulici e statue »che suonano« delle ville Aldobrandini (Frascati) e Pamphilj (Roma)*, in: *L'Organo* 34 (2001), S. 51–75; außerdem »Fontana dell'organo« di Tivoli e altri automata sonori degli Este (1576–1619), in: *L'Organo* 37 (2004), S. 187–221.

112 Die Identifizierung des Musikautomaten wird durch die Erwähnung des Prinzen Pamphilj in dem niederländischen Zeitungsartikel bestätigt, der damals Besitzer der Villa in Frascati war.

e fenissimo alle 15. La mia sorella non poteva più per esser così a bon hora et nel stato di gravidanza che in 4 settimane sarà in parto; e questa è l'hora che si serve in questo paese, ma bisogna haverci la santa pazienza tanto che riesca qualche cosa. Vostra Altezza Serenissima non potrà credere in un anno che son stato fuori quanto la musica è calata, e vi sono delle novità circa a questo assai, ma non posso scrivere d'avantaggio, a tutto si attende fuori che alla musica, e tutti li forastieri che vengano in quest'Isola imparano la maniera del paese. Si ritrova qui il Signor Prencipe di Monaco di Provenza benissimo ricevuto, e passa benissimo il tempo, ma non si parla già mai di sentir cantare, ma alli spassi come gl'altri. La lettera che presentai alla Signora Duchessa Mazzarini credevo dovessi giovarmi assai, ma sarebbe stato assai meglio non ci havessi pensato perché non ve [= v'è] niente a sperare, ma è ben veduta, e considerata dal Padrone.

Si trova in Inghilterra il signor Carlo Ambrogio che sona di violino, con un castrato che si chiama signor Marchetti, ma io non li conosco perché vivo da me solo e non voglio fastidi. Hanno sonato, e cantato a Sua Maestà ma non si sente resolutione di restar al Real Servizio ne meno di essere regalati come son stati in Francia di 150 luigi d'oro ogn'uno, che guardino bene come spendere perché qui ce ne vole assai.

Adesso vien la mia pena che non so che far la sera, e Iddio Benedetto non mi vol dar la gratia che tanto li domando, quando mi ricordo l'inverno passato che Vostra Altezza Serenissima mi faceva la gratia di lasciarmi venir e si faceva sempre qualche cosa di nuovo, mi pareva d'essere un altro, ma hora son ritornato a purgar li miei peccati, pazienza. Con l'occasione di un cavaliere Inglese che viene in Roma mi ha pregato di poter ricevere la gratia di far humilissima riverenza alle loro Altezze Serenissime, et io li ho risposto che ne haverei scritto a un virtuoso di Vostra Altezza Serenissima acciò potesse ottenere detta gratia la persona; è di bona casa e bene allevato, e credo non ritornerà più in Inghilterra, ama assai la musica e la caccia, e li ho detto che le caccie di Vostra Altezza Serenissima sono le più belle, e le più rare di tutte che si trovino in Italia. Prego humilmente Vostra Altezza Serenissima a perdonarmi se m'inpaccio in questi affari. Me dispiace haver inteso la morte del Eccellentissimo Signor Cardinal Orsino ma supplico humilmente Vostra Altezza Serenissima a consolarsi con la vol[o]ntà d'Iddio Benedetto, e procurar con un poco di musica passar la malinconia. Il signor Vulpio riceverà da una persona che vien con detto Cavaliere un pacchetto di arie nuove che spero non dispiaceranno a Vostra Altezza Serenissima. Intanto con ogni humiltà m'inchino, e bagio humilmente le mani a Vostra Altezza Serenissima, e resto in eterno di Vostra Altezza Serenissima

Londra li 25 Settembre 1676

Humilissimo Devotissimo Obligatissimo Servitore
Bartolomeo Albrici

La mia sorella fa humilissima riverenza a Vostra Altezza Serenissima e resta tanta [*sic*] hobligata all'Altezza Vostra Serenissima che si ricorda della sua povera persona, il suo marito si ritrova a Bologna in Italia per riaversi della sua salute se sarà possibile.

Brief an Marie Anne de la Trémoille

Madame

Non saprei come dar prencipio per rengratiar humilmente Vostra Altezza Serenissima che si è degnata rispondere alle mie lettere, dirò solamente che Vostra Altezza Serenissima à una bontà così grande con tutti che non ve ne [= n'è] pari, et impaticolare per le povere persone come me, e sfortunate. Sento da Vostra Altezza Serenissima il vero modo acciò possi riuscire quell'affare, e con facilità, ma se non me riesce per

capo non posso in nessuna maniera agiustare li miei fratelli et io credo che a Vostra Altezza Serenissima sarebbe facilmente a ottonere la gratia per Maestro, perché detto Prencipe quando saprà che deve servire Vostra Altezza Serenissima tanto li sarà a dar quella di Maestro, come Organista et vi sarebbe ancora più honore per me. Et [è] ben vero ch'io non ho questo merito, ma in riguardo dell'Altezza Vostra Serenissima potrei ricevere questa gratia, e la minima parola che Vostra Altezza Serenissima ne scriva son sicuro sarà fatto perché da diversi luoghi ricevo lettere e mi scrivano se io voglio arrivare a qualche cosa per star bene tanto io haverò vita, io supplichi Vostra Altezza Serenissima perché tutti procurano d'incontrar l'occasione di servire l'Altezza Vostra Serenissima, dunque io son qui con tutta humiltà e supplico Vostra Altezza Serenissima humilmente a liberar il povero Bartolomeo Albrici da questo purgatorio dove al presente se ritrova, che senza l'aiuto di Vostra Altezza Serenissima non sa come potervi uscire. Io non dico altro, solo che le cose vanno molto male, e a tutto si pensa fuori che alla musica, et io che devo alimentarmi con le note, Vostra Altezza Serenissima consideri come me ritrovo. La lettera che presentai a Sua Eccellenza la Signora Duchessa Mazzarini non ha fatto colpo nessuno, né anco quella de Monsieur Cortin, il perché lo so bene ma non posso dir di più! Son presto quattro mesi che son ritornato, e non ho fatto musica che una volta; se aspettassi che il Padrone la domandasse, non si canterebbe mai; per questo non vedo l'hora esserne fuori ma senza l'aiuto di Vostra Altezza Serenissima non vederà mai la luce.

Alcuni miei amici mi hanno scritto che sin tanto questo Prencipe si mariti, non sarebbe male ch'io mi retirasse in Roma, e poi con più mia reputatione potrei andar da quell'Serenissimo, e in tanto mi dicono che suplicando Vostra Altezza Serenissima di servire i nuovi nepoti del novo Pastore per Virtuoso, questo sarebbe a me assai bona occasione, e senza fallo dicono che a Vostra Altezza Serenissima non direbbero di no con una sola parola che Vostra Altezza Serenissima volesse dire in mio favore, ma se ciò potesse riuscire non amerei che per titolo di Virtuoso ma non di star hobligato per aiutante di camera per haver la mia libertà, e da poter servir le loro Altezze Serenissime, e per dar lettione, e far delle musiche che in questa maniera io credo potrei guadagnar tanto per mantenere tutta la casa in Roma. Hora ho fenito di dire la mia confessione a Vostra Altezza Serenissima, starò attendendo l'assolutione come piacerà alla Altezza Vostra Serenissima, non vedo l'hora che sia giunta questa mia nelle mani di Vostra Altezza Serenissima per saper qualche cosa, perché da qui a Pasqua se piace a Iddio voglio essere fuori di questo Purgatorio. Io non ho mai dato parte a Sua Altezza Serenissima il Sig. Duca di quanto scrivo a Vostra Altezza Serenissima, non so però se fo bene o male, desiderarei saper da Vostra Altezza Serenissima quello devo fare per non errare.

Mi dispiace grandemente la morte dell'Eccellentissimo Signor Cardinal Orsino, e so che deve essere gran malinconia in tutta la Serenissima Casa, ma prego Vostra Altezza Serenissima a consolar il signor Duca, e farlo star allegro quanto sia possibile perché è un Signore tanto bono che non merita essere travagliato. Io mando con una persona che viene in Roma un pacchetto al signor Vulpio che vi sono molte ariette e una a 2 voci che Vostra Altezza Serenissima potrà cantare con il signor Vulpio, ma tutta malinconica e dell'altre à solo in diversi stili, ma credo che il signor Duca haverà poca voglia di far parole ma le ho mandate per far obidienza, e puol essere che diventerà Sua Altezza Serenissima; adesso comincia a venire li giorni di malinconia perché son curti, e non sa per che fare e star sempre solo perché non trovo compagnie vertuose, ma spero in Dio e Vostra Altezza Serenissima che mi leverà fuori di questi travagli.

Dal mio caro Padre ricevo lettere ogni hordinario, e mi dice che loro Altezze Serenissime hanno tanta bontà di far domandar di me per il signor Vulpio, io ne rendo milioni di gratie sì a Sua Altezza Serenissima il signor Duca come ancora a Vostra Altezza Serenissima, e lo dico a tutti in Londra acciò sappino la maniera che si custuma in Italia ma qui si scordano subito perché sono fiacchi di memoria che non li

serve se non quando li fa bisogno, pertanto mi consolo che non durerà longo tempo questo mio purgatorio altrimenti mi dannarei affatto. Si parte di qui un Cavalier Inglese che per esser stato un'altra volta in Italia, e in Roma vi ritorna e credo non rivedrà più l'Inghilterra, perché è troppo bene allevato; vol pigliar un bell'palazzo e star da suo pari perché è ricco; mi ha tanto pregato acciò io procuri possi far humilissimamente riverenza alle loro Altezze Serenissime et io ne scrivo al signor Vulpio che so mi farà la gratia andare a riverirlo, essendo persona di merito e lo troverà garbatissimo, e così allora il signor Vulpio troverà l'occasione di dirlo alle loro Altezze Serenissime acciò detto Cavaliere possi ricevere questa gratia. Lui ama assai la musica et ama ancora la caccia, e io gli ho detto che il Sig. Duca ha li più belli luoghi che sia in Italia, e che quando vederà Bracciano son sicuro che potrà dire che in Inghilterra Sua Maestà non ha un luogo simile. Se Vostra Altezza Serenissima viene in Parigi, e che riesca quanto ho preso l'ardire di supplicarla, io verrò a Parigi per reingratiarla humilmente e poi seguitare il mio viaggio. Vengo d'intendere come il Serenissimo Duca di Naiburg Padre di questo Prencipe a che Vostra Altezza Serenissima procura per me si dice per certo anderà Governatore in Fiandra et il Serenissimo figlio anderà a governare Istatì del Serenissimo Padre, e si tiene per concluso, se questo mai succede questa Serenissima Casa va affare un gran fortuna.

L'Imperatore fa gran carezze al figliolo e in breve sarà di ritorno dal Serenissimo Padre con bone nove, e certo la sua sorella sarà Imperatrice. Io prego Iddio acciò possi essere ben stabilito per causa di Vostra Altezza Serenissima, la mia sorella rende infenite gratie a Vostra Altezza Serenissima e li fa humilissima riverenza, e si prepara tra poche settimane per il secondo parto. In tanto io domando mille perdoni a Vostra Altezza Serenissima se con il mio scrivere fo mancamenti, ma non posso dir altro solamente che non son secretario, e che scrivo come parlo di buon cuore, e per fine con ogni humiltà li bagio riverentemente le mani e resto per sempre
di Vostra Altezza Serenissima

Londra li 25 settembre 1676

Humilissimo Devotissimo Obligatissimo Servitore
Bartolomeo Albrici

Ein musikalisches Stammbuch im Umfeld des Geistlichen Ministeriums zu Braunschweig aus dem 17. Jahrhundert

Helmut Lauterwasser

Zwei historische Sammlungen bildeten einst den Grundstock der Stadtbibliothek Braunschweig¹; zum Einen die Bibliothek des Johann Cammann d.J. (1584–1649)², Syndikus der Stadt Braunschweig, Gelehrter und Büchersammler, heute zu erkennen an der mit dem Buchstaben »C« beginnenden Signatur; zum Anderen die Bibliothek des Geistlichen Ministeriums³ mit den »M«-Signaturen. Die Ministerialbibliothek geht auf eine Anregung des berühmten lutherischen Theologen und Braunschweiger Superintendenten Martin Chemnitz (1522–1586) aus dem Jahr 1570 zurück. Von Anfang an war die Bibliothek räumlich und institutionell eng verbunden mit der Kirche und Schule St. Martini, war aber zum Gebrauch für das gesamte Geistliche Ministerium, d.h. die Gesamtheit der Braunschweiger Geistlichen, bestimmt⁴. Die Anfänge des Geistlichen Ministeriums gehen letztlich zurück auf Johann Bugenhagens (1485–1558) Braunschweiger Kirchenordnung von 1528⁵. Der erste Superintendent Martin Görlitz, dessen Berufung auf einen Vorschlag Luthers zurückging, richtete 1529 das sogenannte »Geistliche Kolloquium« ein, »zu dem fortan alle evangelischen Prediger der Stadt in bestimmten Abständen zusammentreten« sollten, um die kirchlichen Angelegenheiten zu beraten⁶. Als geistliche Körperschaft urkundlich nachweisbar wird das Braunschweiger Geistliche Ministerium erst 1557; später musste sich jeder neu eintretende Geistliche durch seine Unterschrift verpflichten, sich an die »Leges Ministerii« zu halten. Das Geistliche Ministerium sollte ganz bewusst auch ein machtpolitisches Gegengewicht zum Rat der Stadt bilden, mit dem es in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zu Auseinandersetzungen kam. So berichtet der Historiograph zum Beispiel aus dem Jahr 1631, einer Zeit also, in der die hier beschriebene Sammelhandschrift im Entstehen war: »Sonsten war um diese Zeit viel Streitens im Ministerium theils mit dem Raht/theils unter sich selbst«⁷.

Da es keine öffentlichen oder kirchlichen Mittel für den Bestandaufbau der Ministerialbibliothek gab, führte der Superintendent Polycarp Leyser (1552–1610), ebenfalls ein bedeutender lutherischer Theologe, im Jahr 1589 einen Beschluss herbei, »der jedes Mitglied des Geistlichen Ministerii ver-

1 Bernhard Fabian, *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa*, digitale Ausgabe von 2003, Artikel »Braunschweig, Stadtbibliothek«.

2 Heinrich Nentwig, *Das ältere Buchwesen in Braunschweig; Beitrag zur Geschichte der Stadtbibliothek nach archivalischen Quellen und anderen Urkunden*, Leipzig 1901, S. 42–49.

3 Ebenda, S. 38–42.

4 Fabian (wie Anm. 1).

5 Alle Angaben hierzu nach Carl Wolfgang Huisman Schoss *Das evangelische geistliche Ministerium im 16. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1983, S. 16–69. Schoss geht ausführlich auf die Geschichte des »Braunschweiger Ministerium als Archetyp« für das lutherischen Stadtministerium Norddeutschlands im 16. Jahrhundert ein.

6 Ebenda.

7 Philipp Julius Rehtmeyer, *Historiae Ecclesiasticae Inclynae Urbis Brunsvigae Pars IV. Oder: Der berühmten Stadt Braunschweig Kirchen-Historie*, Band 4, Braunschweig 1715, S. 483.

pflichtete, wenn nicht schon zu Lebzeiten, so testamentarisch der Bibliothek ein Buch zu verehren⁸. Vor diesem Hintergrund fasste der Pastor an St. Katharinen Joachim Jordan anscheinend im Jahr 1627 den Entschluss, eine Art musikalisches »Album amicorum« anzulegen, jene Sammlung, die heute in der Stadtbibliothek Braunschweig die Signatur M 669 trägt. Obwohl die Sammelhandschrift etliche bisher unbekannte – und zum Teil autographe! – Vokalwerke von Samuel Scheidt (1587–1654), Heinrich Grimm (1593–1637) und einigen anderen Komponisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beinhaltet, geriet sie bisher offenbar nie in den Fokus der historischen Musikgeschichtsschreibung. Und fast wären die acht Stimmbücher auch bei der Katalogisierung der historischen Braunschweiger Musikhandschriften für das Internationale Quellenlexikon der Musik RISM (Répertoire International des sources musicales) übersehen worden, wenn die beiden Bibliothekarinnen Britta Berg und Gundula Schmidt nicht den zuständigen Mitarbeiter der Münchner RISM-Arbeitsstelle während eines abschließenden Bibliotheksbesuchs im Februar 2017 auf die Bände hingewiesen hätten⁹.

Durch die insgesamt 176 enthaltenen Stücke können insbesondere die Werkverzeichnisse von Heinrich Grimm und Samuel Scheidt um einige Vokalwerke erweitert werden, wenngleich mit dem Wermutstropfen, dass die Prima Vox durchgängig verloren ist. Dafür können zwei dreistimmige Konzerte Scheidts, zu denen bisher jeweils nur eine einzelne Vokalstimme bekannt war, durch die Handschrift M 669 vervollständigt werden (s. Notenbeispiele 1 und 2). Auch zu einigen Werken Grimms, die anderswo nur fragmentarisch überliefert sind, liefert der Braunschweiger Codex Ergänzungen. Ein ganz besonderer Glücksfall ist sicher Samuel Scheidts autographe Eintrag des achtstimmigen *Allein nach dir Herr Jesu Christ*, das bisher gänzlich unbekannt war, mit Datum vom 20. Januar 1630 und einer persönlichen Widmung an Joachim Jordan, den Urheber der Sammlung. Einige der neu entdeckten, d.h. in den Werkverzeichnissen fehlenden Stücke von Grimm und Scheidt entpuppen sich bei genauerem Hinsehen als Bearbeitungen bereits bekannter Werke. Das bekannte *Ceuvre* von Delphin Strungk (um 1601–1694), Organist an der Marienkirche in Wolfenbüttel, Hoforganist in Celle, schließlich Organist in Braunschweig ab 1637 zunächst an St. Martini, später auch an St. Petri und St. Magni, kann durch den eigenhändigen Eintrag, gegen Ende des Konvoluts in den 1660er Jahren vorgenommen, um das fünfstimmige *Wie lieblich sind deine Wohnung* erweitert werden. Strungks Vita steht gleichzeitig stellvertretend für die in verschiedener Hinsicht in der Handschrift immer wieder zutage tretenden Beziehungen zwischen den welfischen »Metropolen« Braunschweig, Celle, Lüneburg und Wolfenbüttel¹⁰.

Eine erste Sichtung der Handschrift machte schnell klar, dass es sich um eine besonders wertvolle und interessante Sammlung handelt. Im Zuge der Katalogisierung aller enthaltenen Stücke für die RISM-Datenbank wurde aber gleichzeitig deutlich, dass eine erschöpfende wissenschaftliche Erschließung dieses Fundus im Rahmen des RISM-Arbeitsauftrags nicht zu leisten ist. Aus diesem Grund sollen an dieser Stelle, ergänzend zu den Titelaufnahmen im RISM-OPAC¹¹, die wichtigsten Ergebnisse vorgestellt und der Fachwelt bekannt gemacht werden, um dadurch vielleicht eine eingehendere Beschäftigung mit den unterschiedlichen Facetten des Sammelhandschrift anzuregen.

8 Nentwig (wie Anm. 2), S. 40 f.

9 Der Bibliotheksleitung sei an dieser Stelle für die vertrauensvolle Zusammenarbeit und die Möglichkeit der Ausleihe ihres betreffenden Handschriftenbestands nach München gedankt.

10 Vgl. Michael Maul, Artikel »Strungk, Delphin« in MGG2, Bd. 16, Kassel und Stuttgart 2006, Sp. 210 f. Lüneburg ist im Zusammenhang mit Strungk vor allem für die Überlieferung seiner Werke von Bedeutung.

11 <http://opac.rism.info>

Der Initiator der Sammlung Joachim Jordan (1588–1639)

Joachim Jordan wurde 1588 »Sonnabends für Invocavit«¹² in Lüneburg als Sohn eines Gastwirts geboren¹³. Bis »ins 12. Jahr« wurde er in Bardowick erzogen¹⁴ und war dann Schüler der St. Johannis-Schule in Lüneburg, anschließend studierte er an den Universitäten in Rostock, Leipzig, Wittenberg, Gießen und Jena. Danach war er Hauslehrer für die beiden Söhne des Hector Mithobius (1561–1647) in Lauenburg, die er auf einer zweijährigen Italienreise und nach Frankreich begleitete. Nach seiner Rückkehr wurde er in Lüneburg ins Geistliche Ministerium berufen und war von 1615 bis 1616 Hilfsprediger an St. Lamberti in seiner Vaterstadt¹⁵. Dort heiratete er Anna Losse, die Tochter des Pastors an St. Johannis Hieronymus Losse, eine Enkelin von Lucas Lossius. Von 1616 bis 1639 war er Seelsorger der Hagen-gemeinde und Pfarrer an St. Katharinen in Braunschweig¹⁶. Nach dem Tod seiner ersten Ehefrau, die im Jahr 1626 an der Pest starb, heiratete er in zweiter Ehe Elisabeth Maria Böttcher¹⁷. Joachim Jordan starb am 24. April 1639 in Braunschweig.

Von Joachim Jordan stammt der größte Teil der Eintragungen im Stimmbuch »BASIS GENERALIS«. Aus mehreren Eintragungen anderer Beiträger respektive Schreiber in den anderen Stimmbüchern geht hervor, dass es Jordan war, der sie zur Mitwirkung an dem Projekt gewann. Einige Stücke sind auch ihm persönlich gewidmet. Zu seinem Anteil und seiner Bedeutung für die Sammlung siehe unten, zur Entstehungsgeschichte der Handschrift.

Sein Sohn Hieronymus Jordan, im November 1617 geboren, ist ebenfalls sowohl als Schreiber als auch als Komponist in der Sammelhandschrift vertreten. Vermutlich schon während seiner Schulzeit an St. Blasii in Braunschweig, vor allem aber während seiner neunjährigen Studienzeit in Helmstedt¹⁸, war Hieronymus auch musikalisch tätig. »Er graduierte am 23. Juli 1644 und erlangte am 9. September 1647 den Titel eines Doktors der Medizin«¹⁹. An musikalischen Drucken sind von ihm ein vierstimmiges *Hochzeit Lied und Wunsch* (Hamburg 1633) sowie ein Traktat *De modis musicis* (Hamburg 1635) überliefert²⁰. Hieronymus Jordan war später Stadtphysikus in Göttingen und starb am 28. August 1657 auf einer Reise von Göttingen nach Braunschweig an der Pest²¹.

Beide, Vater und Sohn, sind in der musikgeschichtlichen Literatur keine Unbekannten. Pieter Dirksen vermutet eine persönliche Bekanntschaft von Joachim Jordan mit Heinrich Scheidemann über

12 Ausführliche Biographie bei Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 399–402.

13 Alle Angaben nach Heinrich Wilhelm Rotermund, *Das gelehrte Hannover oder Lexikon von Schriftstellern und Schriftstellerinnen, gelehrten Geschäftsmännern und Künstlern, die seit der Reformation in und außerhalb den sämtlichen zum jetzigen Königreich Hannover gehörigen Provinzen gelebt haben und noch leben*, Bremen 1823, Bd. 2, S. 473.

14 Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 399f.

15 Philipp Meyer, *Die Pastoren der Landeskirchen Hannovers und Schaumburg-Lippes seit der Reformation*, Bd. 2, Göttingen 1942, S. 104.

16 Georg Seebaß/Friedrich-Wilhelm Freist, *Die Pastoren der Braunschweigischen evangelisch-lutherischen Landeskirche seit Einführung der Reformation*, Wolfenbüttel 1969, S. 44.

17 DI 56, Stadt Braunschweig II, Nr. 880 (Sabine Wehking), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di056g009k0088005.

18 Rotermund (wie Anm. 13), S. 472f.

19 Peter Dirksen, *Der Entstehungshintergrund der Zellerfelder Orgeltabaturen – Neue Erkenntnisse*, in: Concerto, Nr. 207, April/Mail 2006, S. 23–27.

20 Ebenda.

21 Rotermund (wie Anm. 13), S. 472.

die Familie Mithobius als Bindeglied²² und identifizierte Hieronymus Jordan als Schreiber der berühmten Zellefelder Orgeltabulatur Ze 1 (um 1640)²³. Zwischen Ze 1 und unserer Braunschweiger Handschrift M 669 gibt es, das sei an dieser Stelle vorweggenommen, weitere Gemeinsamkeiten: Beide Sammlungen enthalten Werke des Braunschweiger Organisten Delphin Strungk, und die Papiere beider Handschriften weisen die gleichen Wasserzeichen auf²⁴.

Quellenbeschreibung

Die Sammlung umfasst acht Halblederbände. Die Buchdeckel bestehen aus Pergamentmakulatur, die mit marmoriertem Papier überzogen ist, die Buchrücken und Ecken aus Leder sind mit Verzierungen in Blindprägung versehen. Die Einbände sind mehr oder weniger beschädigt, vor allem bei den Stimmbüchern der Quarta und Octava Vox ist zu erkennen, dass für die Pergamenteinbände Blätter mit liturgischen Gesängen in Neumennotation auf roten Vier-Linien-Systemen verwendet wurden. Die Titel der Stimmbücher wurden mit Buchstaben- und Zahlenstempeln auf dem marmorierten Papier des vorderen Buchdeckels gekennzeichnet. Diese originalen Bezeichnungen sind nicht mehr auf allen Stimmbüchern vollständig erhalten. Die Signaturen sind handschriftlich mit schwarzer Tinte auf kleinen, auf die Buchrücken geklebten Papierstreifen notiert; sie bestehen aus einem Großbuchstaben »M«, darunter die Zahl 669, in der Regel mit angehängtem hochgestelltem und unterstrichenem Buchstaben. Die originalen Bezeichnungen der Partes und die zugehörigen Signaturen sind: VOX 2 = M 669^{ld125}, VOX [3] = M 669^f, VOX 4 = M 669ⁱ, VOX 5 = M 669^h, VOX 6 = M 669^g, VOX 7 = M 669^e, VOX 8 = M 669^h, BASIS GENERALIS²⁶ = M 669^e. Von der Prima Vox, wahrscheinlich mit der Signatur M 669^a, ist nur ein einziges Doppelblatt erhalten, das lose im Stimmbuch der Sexta Vox eingelegt war. Die Stimmbücher bestehen jeweils aus 2–4 Vorsatzblättern, einem Corpus mit rastrierten und beschriebenen Blättern, einem alphabetischen Index auf unrastriertem Papier und ggf. leeren Seiten am Ende des Bandes mit folgenden Gesamtumfängen (V 1–V 8 und Bc): 4, 192²⁷, 193²⁸, 186, 186, 174, 148, 138 und 366 Seiten. Die genaue Anzahl der Vorsatzblätter und leeren Seiten, der jeweilige Umfang des Index sowie die unterschiedliche Verteilung der Stücke in den Stimmbüchern sind Tabelle 2 zu entnehmen. Da die Vorsatzblätter nicht einheitlich verwendet und bezeichnet sind, sei ihre Funktion in den einzelnen Stimmbüchern hier kurz tabellenförmig dargestellt (s. folgende Seite).

Im Bc-Stimmbuch steht auf Bl. 1^v eine unvollständige Liste der Beiträger (»Nomina illorum qui hoc opus Musicum ornaverunt et auxerunt«²⁹), größtenteils von Joachim Jordan notiert, in einigen Fällen aber auch von den Schreibern der Vokalstimmen selbst, die in vielen Fällen mit den Widmenden identisch sind.

22 Peter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007, S. 27.

23 Dirksen (wie Anm. 19).

24 Siehe zu beiden Punkten ausführlicher weiter unten.

25 Die »2« steht auf dem Kopf; ein an die Signatur angehängter hochgestellter Buchstabe fehlt hier. Bei allen vokalen Stimmbüchern ist die Ziffer, soweit erhalten, unter dem Wort »VOX« aufgestempelt.

26 Im Folgenden abgekürzt als »Bc«.

27 Fehlerhafte Paginierung, auf S. 73 folgt direkt S. 75.

28 Die Paginierung beginnt auf der Verso-Seite des Vorsatzblattes.

29 »Die Namen derer, die dieses musikalische Werk schmückten und vermehrten«.

Stimmbuch	Vorsatz- blätter	Paginierung be- ginnt auf Blatt	Widmung, Blatt oder Seite, Autor, Datum	Nachträglich auf Vorsatz- blättern notierte Stücke ²⁹
Basso continuo (Bc)	4	2 ^r	1 ^r , lateinisches Widmungsvor- wort, Johann Stucke, 13.1.1627	S. 1–6: Nr. I–V
Secunda Vox (V 2)	2	1 ^r	–	S. 1: Nr. I, S. 2: leer, S. 3–4: Nr. II
Tertia Vox (V 3)	4	2 ^v	S. 2, lateinische Distichen, Ennius Ziegenmeier (Zigemarius), 1630	Bl. 1 ^r –2 ^r leer, S. 1: Nr. I, S. 3: Nr. II, S. 4–5: Nr. III
Quarta Vox (V 4)	2	2 ^r	1 ^r , deutsches Widmungsgedicht, Hermann Gebhardt, 1630 (<i>pridie Dominica Palmarum</i>)	1 ^v leer, S. 1–2: Nr. I
Quinta Vox (V 5)	2	1 ^r	–	S. 1–4: Nr. I–III
Sexta Vox (V 6)	2	1 ^r	–	S. 1–4: Nr. I–III
Septima Vox (V 7)	2	2 ^r	–	1 ^r –1 ^v leer, S. 1–2: Nr. I
Octava Vox (V 8)	2	1 ^r	–	S. 1–4: Nr. I–IV

Da insbesondere die Einträge in den vokalen Stimmbüchern von vielen verschiedenen Schreibern vorgenommen wurden, sind nicht nur die Schriftbilder, sondern ist die Gestaltung der einzelnen Beiträge sehr unterschiedlich. Einige gleichen gewöhnlichen musikalischen Gebrauchshandschriften, andere, wie z. B. die von Heinrich Grimm geschriebenen Stücke, sind sehr sorgfältig und schön ausgeführt (s. Abbildung 1), bis hin zu Schreibern mit geradezu künstlerisch gestalteten Überschriften oder Initialen (s. Abbildung 2).

Sehr ungewöhnlich sind die meisten Eintragungen im Stimmbuch BASIS GENERALIS, jedenfalls die von Jordan selbst vorgenommenen, die den Hauptanteil ausmachen. Es handelt sich dabei nicht um bezifferte Bassstimmen, sondern um eine Art mehr oder weniger vielstimmiger Partiturauszüge, also Intavolierungen, die alle auf Akkoladen mit je zwei zusammengehörenden Notensystemen, einer Art Clavier-Notation, notiert sind. In der linken Hand ist die unterste Vokalstimme, in der Regel also der Bassus eingetragen, manchmal zusätzlich eine oder mehrere weitere Stimmen in Tenorlage. In der rechten Hand ist mindestens eine Stimme im C1-, C2-, C3- oder C4-Schlüssel notiert, oft auch mehrere Stimmen. Diese »Clavierauszüge« variieren im Extremfall zwischen Ein- und Sechsstimmigkeit. Einen guten Eindruck vom typischen Schriftbild der Continuo-Stimme vermittelt Abbildung 3 mit dem Anfang des siebenstimmigen *Ego autem in Domino gaudebo* von Melchior Vulpius. Zu erkennen ist neben dem Titel zunächst die Transponieranweisung (»Transp. p. 4t:«), dann der Hinweis auf den Schreiber der Vokalstimmen (»Voces scribi curavit | D. Joh: Camman Synd: Brunsv:«) und die Aufteilung der einzelnen Stimmen (jeweils linke Spalte: »Cant. 1., 2., Alt, T. 1., T. 2., Bas.«) auf die Stimmbücher (jeweils rechte Spalte: »libri 1–7«). Gut zu erkennen sind hier am Anfang des Altus in der linken Hand die zusätzlichen Tonbuchstaben, außerdem zwischen den Systemen der später von anderer Hand (Kopist 1) hinzugefügte Titel in sauberer Schrift. Ganz deutlich ist die spätere Nummerierung in römischen Ziffern »LXXII.« zu sehen, im Original sind außerdem ganz rudimentär bei der Seitenzahl 166 noch Überreste der ursprünglichen Nummerierung (59.) wahrzunehmen. Bemerkenswert ist, dass Jordan diese mehr

30 Die Stücke sind jeweils anhand der angegebenen Nummern in Tabelle 2 zu finden.

oder weniger unvollständigen Intavolierungen nicht wie seinerzeit üblich in Orgeltabulatur aufschrieb. Allerdings sind die Eintragungen im Bc, wie bei Tabulaturbüchern üblich, in der Regel in Akkoladen über die Buchmitte hinweg notiert, wobei Schlüssel und ggf. Vorzeichen immer nur am Anfang der Akkolade, also auf der Verso-Seite stehen. In einigen Stücken gibt es zusätzlich zu den Notensystemen Ergänzungen in Tabulaturchrift (s. Abbildung 4). Außerdem hat Jordan recht konsequent und vor allem immer dann, wenn die Stimmen in einem C-Schlüssel notiert sind, zusätzlich zu den Noten Tonbuchstaben ergänzt. Es bleibe dahin gestellt, ob er selbst oder ein anderer Spieler möglicherweise Schwierigkeiten beim Lesen bzw. bei der Umsetzung der Notenschrift hatte (s. Abbildung 5).

Die von anderer Hand vorgenommenen Eintragungen im Continuo-Stimmbuch heben sich deutlich von denen Jordans ab, sowohl das eingebundene Doppelblatt von Samuel Scheidt als auch Heinrich Grimms Generalbässe und die späteren Einträge des Kopisten 1 sind als bezifferte Bässe notiert.

Bei zwei aufeinanderfolgenden Sätzen im Bc handelt es sich um kolorierte Intavolierungen von fünfstimmigen Vokalsätzen von Orlando di Lasso; bei beiden ist der Name des Bearbeiters Nikolaus Gottschovius genannt. Beim ersten, *Omnia quae fecisti*, steht die Bemerkung »NB. ex comp: Nic: Godschovius« (S. 136–139), beim zweiten, *In me transierunt irae tuae*, heißt es »Colorirt durch Nicol: Godschov:« (s. Abbildung 6). Wie die Abbildung zeigt, ist auch hier am Anfang der Orgelstimme die Aufteilung der Vokalstimmen auf die Stimmbücher angegeben, so dass der verzierte Satz nicht nur als eigenständiges Instrumentalstück, sondern auch als Begleitung für die Vokalstimmen verwendet werden konnte.

Die Reihenfolge der Stücke ist nicht in allen acht erhaltenen Stimmbüchern dieselbe. Das rührt daher, dass offenbar in den letzten Jahren dort, wo noch Platz war, zunächst die Stücke von Johann Rosenmüller, sodann die fast vollständige *Geistliche Chormusik* von Heinrich Schütz eingetragen wurden³¹. Man begann damit auf den noch nicht beschriebenen Vorsatzblättern und setzte diese nachträgliche Auffüllung im weiteren Verlauf der Stimmbücher fort, oft so, dass die einzelnen Stimmen auseinandergerissen, z. B. über mehrere Seiten hinweg immer auf den unteren noch freien Systemen eingetragen wurden. Erst danach wurden die ursprünglichen, bei allen Stücken des Hauptteils jeweils gleichen Nummern mehr oder weniger sorgfältig ausradiert und alle alten und neu hinzugefügten Werke in jedem Stimmbuch durchgehend mit römischen Zahlen nummeriert, so dass jetzt die einzelnen Stücke in jeder Stimme eine andere Nummer tragen. Zum Schluss wurden die Bücher durchgängig mit arabischen Zahlen paginiert.

Wasserzeichen

Das gesamte Corpus der Stimmbücher mit sehr einheitlich rastrierten Blättern besteht ganz überwiegend aus gleichem Papier, mit einem markanten Wasserzeichen. In dessen Zentrum befindet sich ein vierteteilter Schild mit jeweils zwei Pelikanen und zwei gekrümmten Stäben (diagonal paarweise angeordnet); darunter sind die Buchstaben »N« und »R« platziert, wobei einer von beiden seitenverkehrt steht (s. Abbildung 7). Das Wasserzeichen ist ohne Gegenzeichen, der Abstand der Kettlinien beträgt ca. 2,2 bis 2,4 cm. Ein gleiches Wasserzeichen ist bei Briquet für 1596 in Kirchenrechnungen von St. Andreas in Braunschweig nachgewiesen. Dass die sogenannte Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1 ein gleichartiges Wasserzeichen aufweist, wurde bereits erwähnt; die Annahme, dass die Zellerfelder Tabulturen im Braunschweiger Umfeld entstanden sind, wird dadurch erhärtet³².

31 Vgl. hierzu unten zur Entstehungsgeschichte der Sammelhandschrift.

32 Vgl. hierzu die Abbildung des Wasserzeichens von Ze 1 bei Dirksen (wie Anm. 22), S. 41.

Die zum Teil beschriebenen Vorsatzblätter der Vokalstimmbücher tragen ein Wasserzeichen mit gekröntem Schild, auf dem das von einem Pfeil durchbohrte Herz und in der Ecke Sterne zu sehen sind (Kettlinienabstand 2,3–2,5 cm)³³. In der Tertia und Septima Vox befindet sich ganz vorn ein zusätzliches Vorsatzblatt mit einem Wasserzeichen, das aus den Großbuchstaben »I« und »B« untereinander besteht (Kettlinienabstand 2,1–2,3 cm). Dass die Autographen von Samuel Scheidt und Heinrich Utrecht auf einer anderen Papiersorte geschrieben sind, ist schon an der anderen Farbe und bei Utrecht zudem am etwas kleineren Format zu erkennen. Dieser Befund wird durch die unterschiedlichen Wasserzeichen bestätigt. Auf dem Doppelblatt mit Scheidts Niederschrift ist nur schwach ein Wappenschild mit zwei gekreuzten Schwertern zu erkennen (Kettlinienabstand 2,9–3,1 cm). Das Utrecht-Autograph ist auf Papier mit einem Wasserzeichen notiert, das aus zwei gekreuzten Schlüsseln mit den darüber befindlichen Buchstaben »H« und »W« (oder umgekehrt) besteht (Kettlinienabstand 2,2–2,5 cm). Das gleiche Wasserzeichen ist im Stadtarchiv Celle auf verschiedenen Dokumenten der Jahre 1630–1634 nachgewiesen, u. a. auf Quittungen der fürstlichen Kanzlei³⁴. Es ist somit davon auszugehen, dass diese beiden Faszikel nicht in Braunschweig entstanden, sondern aus Halle bzw. Celle geschickt oder mitgebracht wurden³⁵.

Widmungen, Datierungen und Entstehungsgeschichte

Das Besondere an der Handschrift ist, dass die in den Stimmbüchern enthaltenen Stücke nicht für den kirchlichen Gebrauch von einem zuständigen Kantor oder dessen Schülern kopiert wurden, sondern dass über einen längeren Zeitraum hinweg zahlreiche Persönlichkeiten daran beteiligt waren. Die Generalbassstimme wurde von Anfang an bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1639, somit über einen Zeitraum von ca. zwölf Jahren, überwiegend von Joachim Jordan selbst geschrieben. Für die Einträge in den Stimmbüchern gelang es ihm, zahlreiche, zum Teil recht bedeutende Persönlichkeiten zu gewinnen, sei es, dass diese ihre Beiträge eigenhändig niederschrieben oder dafür Kopisten heranzogen und vermutlich auch bezahlten. Während man bei gewöhnlichen Stammbüchern mit Texten und gelegentlich vorkommenden Liedern oder Kanons davon ausgehen kann, dass die Widmenden ihre Beiträge aus dem Gedächtnis eintrugen, stellt sich in unserem Fall mit vielstimmigen Musikwerken die Frage, wie deren Niederschrift konkret vonstatten ging. Abgesehen von den Musikerautographen wird man davon ausgehen können, dass die Skriptoren die Stücke aus Musikdrucken oder -handschriften kopierten. In einigen Fällen mögen Musikfreunde ihre eigenen Quellen zur Verfügung gehabt haben, überwiegend jedoch, so ist zu vermuten, wird ihnen Jordan und später dessen Nachfolger als Hauptverantwortlicher für die Fortführung des Projektes, ein Stück oder mehrere zur Auswahl vorgelegt haben. Auffällig sind die vielen Konkordanzen mit den beiden Teilen des *Florilegium Portense* des Erhard Bodenschatz, so dass man diese beiden Sammeldrucke neben anderen als konkrete Kopiervorlagen annehmen kann; sie sind in Tabelle 1 deshalb ausdrücklich vermerkt. In diesem Zusammenhang könnte ein Blick auf die Bestände der Stadtbibliothek Braunschweig, quasi eine Nachfolgeinstitution der Ministerialbibliothek, interessant sein. Von den als

33 Abbildungen der Wasserzeichen sind auch im RISM-OPAC zu finden: <https://opac.rism.info/search?id=1001008741>.

34 Vgl. <https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE1500-PO-121954> und <https://www.wasserzeichen-online.de/?ref=DE1500-PO-121955>.

35 Zu Beiden, Scheidt und Utrecht, s. u. in den jeweils eigenen Abschnitten.

mögliche Kopiervorlagen für den Hauptteil von M 669 in Frage kommenden Drucken sind dies insbesondere die verschiedenen Teile von Michael Praetorius' *Musae Sioniae*, verschiedene Drucke von Scheidt, die *Psalmen Davids* von Schütz, Daniel Selichs *OPUS NOVUM, Geistlicher Lateinisch vnd Teutscher Concerten vnd Psalmen Davids* sowie von Vulpus die Teile 1 und 2 der *Cantionum Sacrarum*. Für die letzte Phase dienten mit Sicherheit Johann Rosenmüllers *Kern-Sprüche* (1648), Schütz' *Geistliche Chormusik* (1648) und *Symphoniae sacrae III* (1650) als direkte Kopiervorlagen.

Die Braunschweiger Stimmbücher sind in ihrer Art kein Einzelfall. Beispielsweise berichtet Wolfram Steude von einer Handschrift in acht Stimmbüchern aus der Sammlung Löbau, die 1592 begonnen, von zahlreichen Schreibern bis etwa 1685 fortgeführt wurde und als musikalisches Stammbuch gedacht war³⁶. Auch Ute Omonsky beschreibt ein ähnlich geartetes Projekt in Thüringen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts³⁷. Ein direktes Vorbild für Jordans Sammlung ist jedoch in seiner Heimatstadt Lüneburg zu finden. Das einzelne Altus-Stimmbuch in der Ratsbücherei Lüneburg mit der Signatur Mus.ant.pract. K.N. 150 vereinigt 107 lateinische und deutsche geistliche Gesänge für vier bis acht Vokalstimmen³⁸. Über die Jahre 1575 bis 1620 hinweg haben sich in der Handschrift etliche lüneburgische Pastoren mit eigenen Eintragungen verewigt, unter ihnen im Jahr 1616, also kurz vor seinem Wechsel von Lüneburg nach Braunschweig, mit drei Stücken auch Joachim Jordan. Daniela Wissemann-Garbe berichtet sodann von einer Sammelhandschrift im nahegelegenen Helmstedt, die jedoch erst nach M 669 etwa um 1675/76 angelegt wurde³⁹. Auch dort sind die Einträge datiert und die Namen der Schreiber der einzelnen Stücke in dem einzigen erhaltenen Stimmbuch genannt. Diese waren offenbar als Widmungen an eine musikalische Vereinigung gedacht, wie ein beispielhaftes Zitat zeigt: »Has duas praecedentes Cantilenas in honorem chori symphoniaci adjecit Conradus Koch. B. S.«⁴⁰. Ganz ähnlich formulierte Zuschriften finden sich auch in M 669 (s. Tabelle 3).

Die oben erwähnten ganzseitigen Widmungsvorworte der Braunschweiger Handschrift geben erste Hinweise auf den Entstehungsanlass. Dem Generalbass kommt die Rolle eines Hauptstimmbuchs zu, wurden die Einträge darin doch größtenteils von dem Initiator Joachim Jordan selbst vorgenommen und sind darin auch die frühesten Datumsangaben enthalten. Das Buch wird eröffnet mit der lateinischen Widmung vom 13. Januar 1627 gleich auf der ersten Seite, quasi anstelle eines Titelblatts:

In Usum | Pii et venerandi collegii τ[ὠν?]: χηρωρω̄ων, | DEO AUSPICE | ab | Admodum Reverendo | Ordine Ecclesiastico Brunsvicens. | Anno Salvatoris | M. DC. XXVI. | instituti, | Attestandae benevolentiae et memoriae ergo | hosce libros compingi curavit | eidemq. collegio dono dedit | Johannes Stuckius Jetus | Brunsvigae | XIII. Cal. Januarii | Ao Christi | M. DC. XXVII.

³⁶ Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 111–117.

³⁷ Ute Omonsky, *Untersuchungen zur Musiksammelhandschrift Signatur N. 22 aus dem Pfarrarchiv Neustadt (Orla). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Thüringens der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Bad Köstritz 1991.

³⁸ Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg von Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, S. 34 f., vgl. <https://opac.rism.info/search?id=453012264>.

³⁹ Signatur Cod. Guelf. 327 Mus. Hdschr., vgl. Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt*, Wiesbaden 1998, Bd. 1, S. 39–43.

⁴⁰ Garbe (wie Anm. 39), S. 43.

Der Jurist Johann Stucke war als Professor in Helmstedt zu jener Zeit eine überaus einflussreiche Persönlichkeit im welfischen Herzogtum⁴¹. Fast erweckt seine die Sammelhandschrift eröffnende Widmung den Anschein, als ob Jordan ihr damit eine besondere Bedeutung attestieren lassen wollte. Grundsätzlich wäre zu klären, ob mit dem in diesem und vielen anderen Widmungen innerhalb der Stimmbücher genannten Gremium das Geistliche Ministerium an sich gemeint ist oder eine informelle musikalische Vereinigung von Ministeriumsmitgliedern. Stuckes Formulierung »Anno Salvatoris [1626] instituti« legt den Schluss nahe, dass es sich nicht um das Ministerium an sich handeln kann, da dieses selbstverständlich schon lange zuvor bestand. Möglicherweise ist jedoch in Betracht zu ziehen, dass sich das Ministerium nach gravierenden lokalen Ereignissen während des Dreißigjährigen Krieges im Jahr 1626 wieder neu konstituierte. In der Tat gab es im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg und ganz besonders im nahegelegenen Wolfenbüttel um das Jahr 1626 wichtige kriegerische Auseinandersetzungen und politische Entwicklungen. Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1591–1634), ursprünglich dem kaiserlichen Lager zugewandt, verbündete sich mit dem dänischen König Christian IV. (1577–1648). Im August 1626 kam es ganz in der Nähe zu der berühmten blutigen Schlacht bei Lutter am Barenberge, bei der die Truppen des Grafen Tilly den Dänenkönig und seine Verbündeten, zu denen auch Friedrich Ulrichs Bruder Christian von Braunschweig-Wolfenbüttel gehörte, besiegte. Herzog Friedrich Ulrich weilte in dieser Zeit mit seiner Mutter in der relativ sicheren Stadt Braunschweig und hatte das umkämpfte und belagerte Wolfenbüttel der Obhut seines Bruders Christian überlassen. Auch Stucke hielt sich in den Jahren 1626 bis 1628 in Braunschweig auf, weil die Universität Helmstedt in diesen Jahren infolge der kriegerischen Auseinandersetzungen ihren Betrieb zeitweilig einstellen musste: »1627, die Universität war bereits ein Jahr geschlossen, gab es in Helmstedt, wo 1624 noch 384 Studenten ihrem Studium nachgingen, nur noch 2 Studenten, und es dauerte noch eine geraume Zeit, bis sich die Studentenzahlen wieder normalisierten«⁴².

Der Chronist Philipp Julius Rehtmeyer berichtet, dass das Geistliche Ministerium, »weil es in dieser Stadt ziemlich sicher war, noch mit einigen Personen um diese Zeit vermehret« worden sei, indem der Rat im Jahr 1626 Anton Berger⁴³, der sich bald auch an unserem musikalischem Stammbuch beteiligen sollte, von Wittenberg aus nach Braunschweig berufen habe. Am 13. Sonntag nach Trinitatis, dem 3. September 1626, also nur wenige Tage nach der erwähnten Schlacht bei Lutter am Barenberge, wurde Berger in Braunschweig »introduciret«, »an welchem Sonntage eben des Morgens eine Dancksagung gehalten wird pro conservatione Evangelii & religione Lutherana«⁴⁴. Außer Anton Berger wurden in der Zeit der Begründung der Handschrift M 669 drei weitere Persönlichkeiten Mitglieder des Geistlichen Ministeriums: Michael Nesen, der am 17. Dezember 1626 als Pastor an St. Michaelis eingeführt wurde, und Johann Grotejan, dessen Investitur ins Predigtamt an der Brüdernkirche St. Ulrici am Sonntag Reminiscere des Jahres 1627 erfolgte. Alle drei, Berger, Nesen und Grotejan beteiligten sich mit einem Eintrag an der Sammelhandschrift. Joachim Caelius schließlich wurde 1627 an die Kirche St. Martini berufen, starb aber noch im gleichen Jahr, bevor er einen Beitrag zum musikalischem Stammbuch leisten konnte. Joachim Jordan gedachte seiner durch den Eintrag der Motette *Cor mundum crea in me Deus* von

41 Horst Südkamp, *Johann Stucke – ein europäischer Gelehrter und Politiker. Eine biographische Skizze*, Hildesheim 2007 (= Historische Texte und Studien 23).

42 Ebd., S. 62.

43 Kurze biographische Angaben, v. a. zu der Stellung der verschiedenen Beiträger, Kopisten und Widmenden finden sich, soweit zu ermitteln, alphabetisch geordnet am Ende dieses Textes.

44 Alle Angaben und Zitate nach Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 445.

Melchior Vulpus, der zwischen dem 28. Dezember 1627 und dem 26. Januar 1628 erfolgt sein muss: »In memoriam piè defuncti Viri Rec Dni M. Joach: Cellij. scribi curavit Joach: Jord:«.

Einige der Widmenden trugen die betreffenden Stücke selbst ein, andere beauftragten offenbar Kopisten mit der Arbeit. Bei manchen Einträgen lässt sich die jeweilige Funktion aus den Formulierungen im Widmungstext ablesen, z. B. »scribi« oder »scripsit«, bzw. »scribi curavit« oder »adscribi curavit«, bei einigen hat auch Jordan im Bc-Stimmbuch eine entsprechende Bemerkung notiert, z. B. »Voces scripsit Joh: Gleimi[us] Pastor [St.] Blas[ius]«. Einen Überblick über alle beteiligten Personen, Komponisten, Schreiber und Widmenden, ggf. mit Datumsangaben, vermittelt Tabelle 1; zur diplomatischen Wiedergabe der Widmungstexte der einzelnen Stücke, s. Tabelle 3. Für einen Teil der Stücke konnte der Kopist durch Schriftvergleich ermittelt werden. Es gibt sowohl Widmungen, die nahelegen, dass die Stimmbücher als »Album amicorum« des Geistlichen Ministeriums an sich dienten, als auch solche, die ein musikalisches Collegium als Adressaten nahelegen. Wieder andere richteten ihre Widmung persönlich an Joachim Jordan, so dass der Eindruck entsteht, die Beiträger hätten selbst nicht immer genau gewusst, wem sie ihre betreffenden Musikstücke ins Stammbuch schrieben. So notierte zum Beispiel der Kantor an St. Katharinen Petrus Warner im Jahr 1635 in der Widmung zu seinem Eintrag der achtstimmigen Psalmotette *Wohl dem der den Herren fürchtet* aus den *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz: »Jn Reverentiam Ministerii Bruns: scripsit Petrus Warneri Wuns. Cantor Cath«. Und auch beim nachfolgenden *Gott ist unser Zuversicht* von Heinrich Grimm schreibt Theodor Jacobi am 7. Mai 1636 »Jn gratiam Reverendi Ministerii et sui ipsius memoriam«. In der Widmung zu Hieronymus Praetorius' achtstimmigem *Laudate Dominum* vom 10. März 1632 heißt es »Jn honorem Reverendi Collegij Eccles: Bruns: hanc praecedentem cantionem scripsit«. Auch Heinrich Grimm widmet seine zwölf autograph eingetragenen Stücke eindeutig dem Geistlichen Ministerium: »Ad contestandam benevolentiam, reverentiam et observantiam erga Reverend: Collegium Ministeriale Brunopolitanum praecedentes hasce decem Cantiones partim proprias partim alienas, propria manu inserere volui ego Henric[us] Grimmus Anno 1632, absol. 12 d. Julij qui est Henrici«⁴⁵. Der Eintrag zweier Geistlicher Konzerte im Jahr 1631 ging offenbar auf ein Ersuchen von Joachim Jordan und seines Pfarrerkollegen Heinrich Conradi zurück und war zum Gebrauch in einem musikalischen »convivium« gedacht: »Duas praecedentes has cantilenas rogatus à Rever. et Doctiss. viris Dn. Dn. Henrico Conradj et Joachimo Jordanj ad S. S. Magnum et Catharinam Pastoribus in usum convivij Musices die Coenae Dominus quj est mensis Aprilis Annj 1631 asscribj curavit Hans Apfells[?] mppria«. Auch Hermann Gebhardt scheint im Jahr 1630 seine Worte an eine eher informelle Gruppe von Theologen und Musikern zu richten: »Jn honorem spectabilis collegij Theologici & Musici, ac invitatu | Reverendi ad clarissimi viri Dni Joachimi Jordani Compatri | sui expectatissimi propria manu scripsit M. Hermann. Gebhardt«. Samuel Scheidt richtet seine Widmung vom 20. Januar 1630 dagegen ganz eindeutig an Jordan persönlich (Bc, S. 122): »Zu ehren und gedechtnis dem Ehrwürdigen Ehrenvesten | Achtbarn und wolgelarten Herren Joachim | Jordan Pffar[!] Herren und Seel Sorger in | Braunschweig, zu S. Catharinen Componirt | und mit eigenen Händen solches geschrieben | von Samuel Scheidt. Capelm: Hall: | den 20 Januarij [a]o [1]630«. Der mit Heinrich Grimm befreundete Martinskantor Conradt Huhstedt schrieb am 24. August 1633 in seiner Widmung (Bc, S. 244, s. Tabelle 3, Nr. 107): »Septem hasce praecedentes cantiones sacras in gratiam et usum Convivij Musices Venerabilis Collegij Theologici sua manu scriptas, ceu benevolae mentis arrbam, ad sacram Mnemosynes aram depositas voluit Cunradus Gusteth Cantor Scholae Marinianae«. Bemerkenswert ist,

45 Zu Grimms Mitwirkung und seiner Beziehung zu Jordan s. u.

dass Jordan an dem Projekt nicht nur Geistliche und andere kirchliche Bedienstete beteiligte, sondern, zwar vereinzelt aber doch an prominenter Stelle, auch Gelehrte und Persönlichkeiten aus dem Bürgertum der Stadt und des Herzogtums.

Ganzseitige Widmungsvorworte gibt es außer dem beschriebenen von Stucke im Bc nur noch in zwei weiteren Stimmbüchern, beide sind auf das Jahr 1630 datiert, liegen zeitlich also weit nach den ersten Musikeinträgen. Ob die Stimmbücher zu dieser Zeit bereits gebunden waren und die Niederschrift auf den leeren Vorsatzblättern erfolgte, oder ob sie erst danach gebunden wurden, lässt sich nicht feststellen. Der aus Goslar stammende Rektor der St. Katharinen Schule Ennius Zigemarius (1585–1641) beginnt sein lateinisches Vorwort auf Blatt 2^r der Tertia Vox mit der Anrede »AMICISSIMIS MINISTERII SPIRITUS, et divinae Musicae, Fautoribus, Promotoribus, Cultoribus: Reverendis, Clarissimis, Doctissimis, et Humanissimis viris«. Diese Eröffnung steht freilich nicht ganz am Anfang des Bandes; auf der Verso-Seite davor wurde sehr viel später, ganz offensichtlich einfach weil dort noch Platz war, die Motette *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* aus der *Geistlichen Chormusik* von Schütz eingetragen. Zigemarius studierte in Wittenberg, wurde 1614 in Wien zum Poeten gekrönt, in Jena zum Magister promoviert, wirkte dann als Konrektor zunächst am Martineum in Braunschweig, dann in Lüneburg; schließlich kehrte er als Rektor des Katharineums nach Braunschweig zurück. Im Jahr seines Todes übernahm er 1641 in Braunschweig noch das Rektorat des Martineums⁴⁶. Dichter der deutschen Verse am Anfang der Quarta Vox war der bereits erwähnte, wie Jordan aus Lüneburg stammende Joachim Gebhardt. Ganz ähnlich wie die oben zitierte lateinische Widmung im Notenteil der Sammelhandschrift adressiert auch er sein mit »Sonnet« überschriebenes Vorwort: »Der Edlen Undt Hertzzerquickenden Sing: Undt Spielkunst, und deren rechtschaffenen Liebhabern undt Beforderern zu sonderlichem Gefallen verfertigt«.

Die vielen datierten Einträge im Hauptteil der Sammlung ermöglichen ein recht genaues Bild des zeitlichen Entstehungsprozesses. Man vergleiche hierzu Spalte 6 in Tabelle 1, an der abzulesen ist, wie sich Einträge in manchen Jahren geradezu häufen, während dann auch wieder größere zeitliche Lücken zu beobachten sind. Wahrscheinlich fallen demnach etwa vierzig Einträge ins Jahr 1628, im Folgejahr 1629 sind es nur drei, 1630 dann wieder vierunddreißig und 1631 wieder nur zwei oder drei Stücke. 1632, dem Jahr in dem Heinrich Grimm Jordan behilflich war, wurden achtzehn Kompositionen eingetragen. Im Jahr danach, als Grimms Freund Conradt Huhstedt als Mitwirkender an der Sammlung in Erscheinung tritt (s. u.), sind es nur noch acht Beiträge, davon sieben von Huhstedt selbst geschrieben. Danach werden die Einträge noch spärlicher, 1634, 1635 und 1636 jeweils nur ein Werk, 1637 und 1639 kein einziges, auf das Jahr 1638 lassen sich die drei Gesänge von Joachim Jordans Sohn Hieronymus datieren. Danach gibt es im Jahr 1640 noch zwei Einträge, einige wenige in den Jahren 1647–1650, insbesondere von Andreas Heinrich Bucholtz (s. u.), und zwei bis drei um 1661, bevor die Sammlung endgültig ihren Charakter als musikalisches »Album amicorum« verliert.

Der älteste datierte Eintrag ist das Vorwort von Johann Stucke im Basso continuo vom 13. Januar 1627 (s. o.). Wahrscheinlich ist der älteste musikalische Eintrag das achttimmige *Lobt Gott mit Schall* von Johann Thüning, es ist jedenfalls in allen Stimmbüchern das erste Stück auf dem gleichmäßig rastrierten Corpus mit Datum vom 12. Dezember 1627. Alle Stimmen sind von Jordans Hand notiert,

⁴⁶ Hermann Dürre, *Geschichte der Gelehrtschulen zu Braunschweig, Abtheilung 1. Vom 11. Jahrh. bis 1671. Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt Braunschweig für das Jubeljahr 1861*, Braunschweig 1861, S. 56 und Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 541 f.

jeweils mit einem entsprechenden Vermerk am Schluss: »20 xbr: | [1]627 | Scrib: | Joach: Jord: | P. Cath:«. Am Anfang steht jeweils die folgende Notiz Jordans: »Cantil. hanc in sui memoriam | scribi curavit D. Joh: Stuckius«. Es ist nicht ganz klar, wie das »curavit« hier und bei zahlreichen weiteren Einträgen genau zu verstehen ist, vermutlich wurde es nicht immer im genau gleichen Sinn verwendet. Das Verb an sich ließe unterschiedliche Deutungen zu, nämlich dass das Schreiben vom jeweiligen »Curator« angeordnet, bezahlt oder auch selbst besorgt wurde. Wenn wie hier zusätzlich ein Schreiber benannt ist, kann man davon ausgehen, dass der Widmende den betreffenden Eintrag mindestens ideell, vielleicht auch finanziell beförderte und möglicherweise auch das Stück dafür auswählte, sei es wie hier zu seinem eigenen Gedenken oder zum Wohl des Ministeriums. Die Bücher waren in diesem Stadium wahrscheinlich noch nicht gebunden und die Blätter noch nicht einheitlich zugeschnitten. Dieser Schritt erfolgte wohl erst nach 1630, denn die auf diese Zeit datierten Blätter mit dem Autograph Samuel Scheidts wurden, was in einigen Stimmen deutlich erkennbar ist, am oberen und unteren Rand erst nach der Beschriftung beschnitten. Vielleicht ließ Jordan die Bände kurz danach binden, denn die beiden Widmungsvorworte in Tertia und Quarta Vox sind ebenfalls auf 1630 datiert. Indizien deuten darauf hin, dass Jordan nach dem Binden in allen Stimmbüchern nachträglich jeweils auf unrastrierten Vorsatzblättern das achtstimmige *Te Deum patrem* von Hieronymus Praetorius auf mehr oder weniger freihändig gezogenen Notensystemen notierte (s. Abbildung 9). Offenbar hatte er die Absicht, mit diesem Stück mottohaft die Sammlung zu eröffnen. Darüber schrieb er jeweils als eine Art Leitspruch »In honorem et laudem | DEI OPT: MAX: | In Essentia Unius, in Personis Trini: | Omnis Boni largitoris munificentissimi: Viduarum et Orphanorum justicis | et Patris clementissimi | in infinita secula benedicti«. Am Schluss stehen in allen Stimmen Vermerke wie z. B. in der Tertia Vox »Scribebam | Joach: Jordan | Past: Cathar: | 8 xbris [1]628«. Eigenartig ist, dass die Jahreszahlen nicht übereinstimmen, V 2, 4, 6 datiert er auf den 8. Dezember 1628, V 5, 7, 8 dagegen auf den 8. Dezember 1627. Das kann man eigentlich nur so erklären, dass er diese Einträge (nach 1630?) nicht sehr sorgfältig rückdatierte, damit sie an den Anfang »passen«; das Datum musste dafür also vor dem 12. Dezember 1627, dem Datum des erwähnten mutmaßlich ältesten musikalischen Eintrag liegen. Heute steht das Stück nur noch in der Quarta und Septima Vox ganz am Anfang des Buches, in allen anderen Stimmen wurden später, wahrscheinlich erst um 1680 von Kopist 1, auf freien Seiten ein bis drei Motetten aus der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz eingetragen (s. hierzu unten und Tabelle 2).

Zeitweilig hat Jordan offenbar mit Heinrich Grimm zusammengearbeitet, darauf wird in einem eigenen Abschnitt unten näher einzugehen sein. Im Jahr 1638, kurz vor Joachim Jordans Tod am 24. April 1639, scheint sein Sohn Hieronymus die Sammlung kurzzeitig weitergeführt zu haben. Er hat um diese Zeit zwei eigene Kompositionen eingetragen, das fünfstimmige *Wohl dem der den Herren fürchtet* mit Datum 1638 sowie davor, ebenfalls fünfstimmig, *Ach dass ich hören sollte*. Zu Letzterem steht im Bc zunächst die Generalbassstimme, danach eine Intavolierung mit der Überschrift »Eadem cantilena in pleno«. Es ist nicht klar, in wessen Händen die Sammlung in der Zeit danach lag. Jordans zeitweiliger »Kampagnon« Heinrich Grimm war schon 1637 gestorben. Verblieben die Stimmbücher in Joachim Jordans letzter Wirkungsstätte an St. Katharinen oder vielleicht sogar im Hause Jordan? Oder befanden sie sich zusammen mit den übrigen Büchern der Ministerialbibliothek in den Räumlichkeiten von St. Martini? Offensichtlich ist, dass die Einträge nach Jordans Tod zunächst sehr spärlich werden. Im Jahr 1640 trägt der Pastor an St. Andreas, Jacob Amfurt, zwei achtstimmige Gesänge von Jacob Gallus ohne Basso continuo nur in die Vokal-Stimmbücher ein, *Congregati sunt inimici nostri* und *Quam dilecta tabernacula tua Domine*. In der Quarta Vox notiert er über dem ersten der beiden Stücke »Sequentes Duas cantilenas

suapte manu | inscripsit Jacobus Amfurt Ecclesiastes D. Andreae | An[n]o 1640, in sui recordationem«. Unklar ist, wer ihn dazu anregte oder ob er aus eigener Initiative handelte. Hieronymus Jordan, Joachims ältester Sohn, war zu jener Zeit Student in der nahegelegenen Landesuniversität Helmstedt, so dass er sich um die Weiterführung des musikalischen Albums, wenn überhaupt, nur ganz sporadisch hätte kümmern können. Er hatte aber einen jüngeren Bruder Bruno Heinrich Jordan, der sich als Organist an der Kirche seines Vaters, an St. Katharinen nachweisen lässt, jedoch erst für die Jahre 1658 bis zu seinem Tod im Jahr 1669⁴⁷. Ob Jordans Söhne oder auch nur einer von ihnen das väterliche Erbe weiterhin pflegten, erscheint jedoch zweifelhaft. In Frage käme auch Heinrich Grimms Freund Conradt Huhstedt, Kantor am Martineum von 1626 bis 1648 und mit sieben Werken im Jahr 1633 als Kopist an der Sammlung beteiligt⁴⁸. Klar ist jedoch, dass der nächste Eintrag in allen Stimmbüchern einschließlich des Basso continuo frühestens im Jahr 1647 erfolgt sein kann. Denn am 15. Oktober desselben Jahres übernahm der musikalisch gebildete Theologe Andreas Heinrich Bucholtz (1607–1671) das Braunschweiger Koadjurat, also die Stellvertretung des Superintendenten bzw. Probstes, dessen Amt er im Jahr 1663 schließlich selbst antreten sollte. Offenbar machte er die Fortführung von Jordans Sammelhandschrift, wengleich nur für einen relativ kurzen Zeitraum, zu seiner persönlichen Angelegenheit. Zunächst trug er zwei achtstimmige Eigenkompositionen ein, das lateinische *Benedicam Dominum* und ein deutsches *Siehe wie fein und lieblich ist's*. Im Basso continuo und der Secunda Vox eröffnete er seine Beiträge mit einer ähnlich lautenden Widmung: »Cantionem hanc et sequentem a me compositas, mea ma= | nu hisce libris inscribere memoriae ergo voluit Andreas Henricus Bucholtz eccl. Brunsv. coadjutor«⁴⁹. Ganz in Jordanscher Manier gelang es Bucholtz offenbar, einige Mitglieder des Geistlichen Ministeriums und Persönlichkeiten der Braunschweiger Bürgerschaft für die Mitwirkung zu gewinnen⁵⁰. Das nächste Stück, von Bucholtz selbst in seiner unverwechselbaren Notenschrift geschrieben, wurde von dem ebenfalls in der Musikgeschichte gänzlich unbekanntem Joachim Läger komponiert. Dieser war Kanoniker am Kollegiatstift St. Blasius in Braunschweig. Da er 1650 starb, fällt der Eintrag dieses und der vorausgehenden beiden Werke sehr wahrscheinlich in den Zeitraum 1647–1650⁵¹.

Interessant sind die drei letzten Einträge von Bucholtz' Hand im Bc-Stimmbuch, die er ganz am Ende des rastrierten Corpus direkt vor dem Index vornahm. Zur Zeit seiner Niederschrift waren davor noch mindestens 72 rastrierte Seiten frei (S. 272–[343]), denn die Einträge von Kopist 1 erfolgten erst später. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass Bucholtz die drei Stücke bewusst als Abschluss der Sammlung sehen wollte, ähnlich wie seinerzeit Jordan das *Te Deum patrem* von Hieronymus Praetorius als Eröffnungstück. Er notiert also am Ende des Bc ohne Text und Bezifferung zunächst (S. [344–345]) die Bassstimme des achtstimmigen *Factum est silentium in caelo* von Hieronymus Praetorius, das 1629 weiter vorn im Buch von Joachim Jordan als unvollständige Intavolierung eingetragen worden war. Im alphabetischen Inhaltsverzeichnis findet sich dazu der ursprüngliche Eintrag mit Hinweis auf »Pag[ina] 112«, darunter später eingefügt »item: in fine libri«. Auf der nächsten Seite, direkt vor dem Index (S. [346], s. Abbildung 8) schreibt Bucholtz in die obere Zeile, wiederum nur mit einem kurzen

⁴⁷ Hermann Lorenzen, *Der Cantor Heinrich Grimm (1593–1637). Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Musikgeschichte Magdeburgs und Braunschweigs*, Diss. Hamburg 1940, S. 32.

⁴⁸ Bc, S. 244, Jahreszahl verschlüsselt als (fehlerhaftes) Chronogramm, s. Tabelle 3.

⁴⁹ Zitiert nach Bc, S. 264.

⁵⁰ Zu den Widmenden und Schreibern dieses Zeitraums vgl. Tabelle 1, zum Wortlaut der Widmungen vgl. Tabelle 3.

⁵¹ Ernst Döll, *Die Kollegiatstifte St. Blasius und St. Cyriacus zu Braunschweig*, Braunschweig 1967, S. 324: 1646–1650 [Kanoniker in diesem Zeitraum], Joachimus Läger, Dr. med., Dr. phil.

Textincipit, den Bassus der vierstimmigen Ode *Quas laudes tibi nos pater canemus* von Petrus Tritonius auf den Text von Philipp Melanchthon⁵². Die Vokalstimmen Altus, Tenor und Bassus sind mit allen zehn lateinischen Strophen in den Stimmbüchern Secunda, Tertia und Quarta Vox enthalten; mit Sicherheit stand der zugehörige Superius im verlorenen Stimmbuch der Prima Vox. Im Basso continuo steht im Notensystem unter der Tritonius-Stimme eine Bassstimme im Dreiertakt mit dem Textincipit »Vive vive mi LUTHERE«, zu der es keine Entsprechungen in den erhaltenen Vokalstimmbüchern gibt. Das Wiederholungszeichen und die einfache Faktur der Stimme könnten darauf hinweisen, dass es sich dabei um eine Art Bass-Ostinato mit erweitertem Schluss handelt. Sie erinnert an Huldigungskompositionen wie Josquins *Vive le roy* und vor allem Johann Walters siebenstimmige Motette von 1544 zur Einweihung der Wittenberger Schlosskirche mit einem Bass-Ostinato, das mit den Worten »Vive Luthere, vive Melanchthon« beginnt. Leider ist es nicht gelungen, zu der Bassfigur eine zugehörige Komposition zu ermitteln. Ein Gesang »Vive, vive mi Luthere, cuncti tibi dicunt chaere« scheint jedoch in einer Sammlung zum Reformationsjubiläum 1617 der evangelischen Ministerien Niedersachsens enthalten gewesen zu sein: »ODE Ministris Evangelicarum Ecclesiarum in Inferiori Saxonia decantatissima. ANNO 1617«⁵³. Von den zur Zeit Bucholtz' vorgenommenen Einträgen lassen sich Lodovico Viadanas vierstimmiges *Diei solemnia* und Hans Leo Hasslers sechsstimmiges *Verbum caro factum est*, beide ohne Bc-Stimme, auf Januar 1661 datieren: »Hanc & Sequentem Cationem praecedentibus asscripsit Mense | Januar Anno 1661. Franciscus Völckerling Pastor ad D. Magnum«⁵⁴. Allerdings scheinen diese späten Datierungen und Widmungen nicht mehr ganz verlässlich zu sein; sie wurden vielleicht erst nachträglich und möglicherweise nicht von den jeweiligen Schreibern selbst vorgenommen. Nicht immer ist eindeutig festzustellen, auf welches Werk sie sich beziehen. Die zitierte Widmung des Pfarrers an St. Magni Franz Völckerling (1609–1667) z. B. steht am Anfang des erwähnten Stückes von Viadana ohne Angabe eines Komponisten. Der Formulierung »hanc et sequentem cationem« nach müsste auch das nachfolgende, ebenfalls anonym eingetragene Werk Hasslers von Völckerling notiert sein. Ein Schriftvergleich macht jedoch deutlich, dass bei den beiden Einträgen zweifellos zwei unterschiedliche Schreiberhände am Werk waren⁵⁵.

Wahrscheinlich nicht viel später dürfte Delphin Strungk seine fünfstimmige Motette *Wie lieblich sind deine Wohnung?* in das Album eingetragen haben (s. hierzu unten). Als »Terminus ante quem« ist

52 Gedruckt in: *GEMINAE VNDEVIGINTI ODARVM HORATII MELODIAE*, Frankfurt 1551; dort Nr. 34 auf den Text »Vitam quae faciunt« von Martial, vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1889–1893, Nachdruck Hildesheim 1963, Bd. 1, Nr. 12 (vierstimmiger Satz nach Johann Spangenberg, *Grammaticae Latinae partes*, 1546), vgl. Joachim Stalman (Hrsg.), *Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III*, Abschließender Kommentarband, Kassel usw. 2009, Melodie Eg118 und Eg118A, S. 355–357; zum Text: Martial, *Epigrammatis* X 47, 1, Melanchthon (Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1864–1877, Nachdruck Hildesheim 1964, Bd. I, Nr. 451, nach Psalm 111); mit deutschem Text (»Was Lobes solln wir dir, o Vater, singen«) in Teil VII von Michael Praetorius' *Musae Sioniae* (1609). Die Ode des Martial (*Vitam quae faciunt*) erschien neben einer zweiten des Catull (*Vivamus mea Lesbia*) in den Schulgesangbüchern des 16. Jahrhunderts als Beispiel des antiken »Metrum hendekasyllabum Phalecii« (Salomon Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh 1888–1895, Nachdruck Hildesheim/New York 1974, Bd. 3, S. 305–308); erste Drucke: Johannes de Spauter, *LIBELLVS EX ARTE VERSIFICATORIA IOANNIS DESPAVTERII*, Wittenberg 1533, fol. F. VIIIb.

53 Zitiert in Johann Nicolaus Weislinger, *Armamentarium Catholicum*, Argentina [Straßburg] 1749, S. 353.

54 Quarta Vox, S. 139.

55 In Tabelle 1 ist der betreffende Schreiber von Hasslers *Verbum caro factum est*, der sonst in der Sammlung nicht mehr vertreten ist, als Kopist 6 bezeichnet.

Bucholtz' Tod im Jahr 1671 anzusetzen, denn der trug in allen Vokalstimmbüchern jeweils auf der Rückseite von Strungks Niederschrift die Stimmen von Gallus' *Jerusalem gaude, gaudio magno* ein.

Nach den Eintragungen von Strungk und Bucholtz hatte die Sammlung den Charakter eines über einen längeren Zeitraum hinweg von verschiedenen Beitragern angelegten musikalischen Stammbuchs verloren. Alle späteren Eintragungen stammen von ein und derselben Schreiberhand, die hier als Kopist 1 bezeichnet ist. Dass die Einträge des Kopisten 1 in die Sammelhandschrift erst in den 1680er Jahren erfolgt sein sollten, ergibt sich aus dem von ihm auf Seite 56 der Continuo-Stimme nachträglich eingefügten bezifferten Bass mit unterlegtem Text des Trostlieds *Von der Lust frommer Seelen im Paradies* mit genauer Angabe der Quelle. Das Generalbasslied auf den Text »Seele, was verzeuchst du viel« ist, wie in der Handschrift auch angegeben, dem Druck *Die Letzte Rechenschaft Jeglicher und aller Menschen* (Nürnberg 1681), dort S. 257, entnommen. Daraus ergibt sich die Vermutung, dass alle Eintragungen dieses Kopisten in diese Zeit um 1681 fallen könnten. Von seiner Hand stammen auch die Einträge der Stücke von Rosenmüller sowie alle Werke aus Schütz' *Geistlicher Chormusik* (1648) und dem dritten Teil der *Symphoniae sacrae* (1650). Möglich wäre aber auch, dass Kopist 1 mit seinen Einträgen schon bald nach dem Erscheinen der *Symphoniae sacrae III* in den 1650er Jahren begann und es sich bei dem Trostlied von 1681 um einen einzelnen späten Nachtrag handelt.

Dass die Stücke der *Geistlichen Chormusik* (es fehlt nur das zweiteilige *Verleih uns Frieden gnädiglich*, SWV 372/373) erst nach denen aus *Symphoniae sacrae* notiert wurden, geht aus dem Eintrag von *Du Schalksknecht* (SWV 397) im Bc hervor, wo die Angabe »Eiusdem« im Titel auf das vorangehende Stück aus *Symphoniae sacrae* verweist. *Ich weiß, dass mein Erlöser lebt* (SWV 393) und *Du Schalksknecht* (SWV 397) sind die letzten beiden Stücke, die eingetragen wurden, denn in V 1, 2, 3, 5, 7 und 8 folgen danach nur noch leere aber rastrierte Seiten. Im Bc wurden danach aber zu 16 Stücken des Hauptteils neue Generalbassstimmen geschrieben. Offenbar waren Jordans merkwürdige ausnotierte Intavolierungen vom jetzigen Nutzer nicht mehr zu gebrauchen. Welche Stücke das sind, ist in Tabelle 2 der vierten Spalte (Bc) zu entnehmen, nach einem »+« sind dort bei den betreffenden Stücke die Fundorte, d.h. Nummern und Seitenzahlen, im Schlussteil angegeben. Das zeigt gleichzeitig, dass diese Stücke offenbar noch in Gebrauch waren, sonst hätte sich unser Kopist nicht die Mühe gemacht, die Generalbassstimmen noch einmal einzutragen. Merkwürdig ist, dass auch bei diesen nachgetragenen Bässen durchgehend über den Notensystemen Tonbuchstaben notiert sind (s. Abbildung 10). Außer den nachgetragenen Bässen hat Kopist 1 im Corpus des Bc-Stimmbuchs bei vielen Stücken, meist zwischen den Systemen, in seiner sauberen, gut lesbaren Schrift die Werktitel respektive Textanfänge notiert, gleichsam als Ergänzung zu den oft unleserlichen und stark abgekürzten ursprünglichen Titeln Jordans.

Das Tilgen der ursprünglichen Nummerierung, die neue Nummerierung und Paginierung wurden wahrscheinlich erst ganz zum Schluss vorgenommen, denn in der Tertia Vox ist auf Seite 128, und zwar von Kopist 1, notiert: »Die Himmel erzehlen die Ehre Gottes à 6. Henr. Schützen. | vid: Num 85«; diese Nummer entspricht aber der ursprünglichen Zählung des Stückes *Taedet animam*, nach welchem *Die Himmel erzählen* eingetragen ist. Es ist deshalb davon auszugehen, dass die neue Nummerierung zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht vorhanden war.

Die Identität des letzten Kopisten zu entschlüsseln, muss weiteren Forschungen vorbehalten bleiben. Rein quantitativ hat er den größten Anteil an allen Eintragungen der Sammlung. Seine sehr saubere, gut lesbare und charakteristische Schrift (s. Abbildung 10) hat interessanterweise eine frappierende Ähnlichkeit, z. B. in der Schreibung der C-Schlüssel, mit der jenes Kopisten, der 1630 die Motette *O quam metuendus* von Jacob Gallus in den Vokalstimmbüchern notierte⁵⁶. Möglicherweise ist er im Umkreis

Delphin Strungks zu suchen, da dessen Autograph einer der letzten Beiträge ist, bevor Kopist 1 in Erscheinung tritt⁵⁷. In Frage käme z. B. Delphin Strungks Sohn Christian Friedrich (1653–1684), der in Braunschweig als Organist an St. Katharinen (1677) und St. Andreas (1678) nachgewiesen ist, aber schon im Jahr 1684 verstarb⁵⁸. Für Strungks Umfeld spricht auch das von Kopist 1 eingetragene Repertoire: fast ausschließlich Abschriften aus Drucken von Heinrich Schütz und Johann Rosenmüller. Delphin Strungk war mit Schütz befreundet und wird von ihm sowohl im Druck des zweiten Teils der *Symphoniae Sacrae* (1647), zusammen mit Johann Rosenmüller, als auch in der *Geistlichen Chormusik* (1648) als Braunschweiger Bezugsquelle für seine Drucke genannt⁵⁹. Angesichts dessen, dass die Ministerialbibliothek an St. Martini angelegt und dort über einen langen Zeitraum hinweg untergebracht war, könnte in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten der Entstehungszeit der Sammelhandschrift auch ein Kantor oder Organist an St. Martini die Handschrift, jetzt nicht mehr als Widmungsbuch verschiedener Persönlichkeiten, sondern zum eigenen Gebrauch, verwendet haben. In Frage käme dafür zum Beispiel der Kantor an St. Martini und am Martineum von 1677–1703 Franz(iscus) Günther⁶⁰.

Inhalt und Repertoire

Es ist unmöglich, im Rahmen dieses Aufsatzes auf alle insgesamt 176 Einzelwerke einzugehen, und zu vielen Stücken erübrigt sich auch ein Kommentar. Eine Gesamtschau bieten die Tabellen im Anhang. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen seien hier nur einige prominente Vertreter bzw. jene Komponisten, für die die Sammlung neue Erkenntnisse bietet, herausgegriffen. Insgesamt spiegelt die Sammelhandschrift ein Repertoire wider, wie es in lutherischen Kantoreien in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde. Abgesehen von dem singulären Rückgriff auf die Odenkomposition von Tritonius, gehören etliche Komponisten des Hauptteils der Sammlung zu den Vertretern des polyphonen Stils des späteren 16. Jahrhunderts. An erster Stelle ist Orlando di Lasso zu nennen, der mit zwölf Werken vertreten ist, danach Iacobus Gallus mit neun Tonsätzen. Eine zweite Gruppe bilden die genuin protestantischen Komponisten, vertreten u. a. durch Melchior Vulpius mit elf und Hieronymus Praetorius mit neun Stücken, Michael Praetorius hingegen ist nur mit einem eigenen Werk vertreten. Es folgen die »Zeitgenossen« der Sammelhandschrift, die den Hauptanteil der Stücke ausmachen. An erster Stelle ist Heinrich Schütz mit 40, gefolgt von Heinrich Grimm mit 24, Samuel Scheidt mit elf und Johann Rosenmüller mit zehn Werken zu nennen. Auf die inhaltlichen Übereinstimmungen mit dem *Florilegium Portense* von Erhard Bodenschatz wurde bereits hingewiesen, 23 Stücke von M 669 waren auch

56 In Tabelle 1 als Kopist 3 bezeichnet.

57 Delphin Strungk selbst kommt nicht in Frage, weil das Schriftbild seines Eintrags völlig verschieden ist von dem des gesuchten Kopisten.

58 Fritz Berend, *Nicolaus Adam Strungk 1640–1700. Sein Leben und seine Werke*, Diss. München 1913, S. 20–22. Ein weiterer Nachweis bei Max Seiffert, *Zur Biographie Delphin Struncks*, in AfMw 2 (1920), S. 79–84, hier: S. 84.

59 Heinrich Schütz, *Symphoniarum sacrarum secunda pars*, Dresden 1647, Bassus pro Violone: »Dieses Wercklein ist nicht alleine bey denen Verlegern/sondern auch zu Leipzig bey Herrn Johann Rosenmüllern/fürnehmen Musico daselbst/Ingleichen auch bey Herrn Delphin Strunck/wohlbenahmten Organisten zu S. Martinus Kirchen in Braunschweig/zu befinden.« Zur Freundschaft beider Musiker s. u. in den Kapiteln zu Schütz und Strungk.

60 Werner Greve, »*Musicam habe ich allezeit lieb gehabt ...*«. *Leben und Wirken Braunschweiger Organisten, Spielleute und Kantoren an der Altstadt-Kirche St. Martini in Braunschweig, 1500–1800; ein Beitrag zur Musikgeschichte Braunschweigs*, Braunschweig 1985, S. 80.

in den beiden Teilen dieses Sammeldrucks enthalten. Wie bei einem solchen Projekt nicht anders zu erwarten, sind in der Handschrift Komponisten vertreten, deren Wirkungskreis entweder direkt in Braunschweig oder an einem anderen Ort im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg oder im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel lag. Dazu gehören der Wolfenbütteler Hofkapellmeister Michael Praetorius, sein Nachfolger Daniel Selich und Heinrich Schütz, der 1655 zum Kapellmeister »von Haus aus« am Wolfenbütteler Hof ernannt wird⁶¹. Auch Johann Rosenmüller war in seiner letzten Lebensphase bis zu seinem Tod im Jahr 1684 »Herzoglicher Kapellmeister am Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hof«⁶². Heinrich Utrecht war Hoforganist in Celle, und die in der Sammlung als Komponisten vertretenen Heinrich Grimm, Delphin Strungk, Andreas Heinrich Bucholtz, Hieronymus Jordan, Bartholdus Gronhagius und Joachim Läger⁶³ wirkten zeitweise direkt in Braunschweig.

Heinrich Grimm

Die meisten und interessantesten aus der Handschrift M 669 neu gewonnenen Erkenntnisse betreffen Heinrich Grimm. Das ist angesichts der engen Verbundenheit des Musikers mit Braunschweig nicht verwunderlich. Die Umstände seiner Flucht aus Magdeburg in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges und seine Hinwendung nach Braunschweig im Jahr 1631 brauchen hier nicht wiederholt zu werden⁶⁴. Erinnert sei lediglich daran, dass Grimm Ende des Jahres 1632 wieder in eine feste Anstellung als Organist an St. Andreas in Braunschweig trat⁶⁵, nachdem er zuvor schon vertretungsweise musikalische Dienste versehen hatte. Insgesamt neun der hier enthaltenen 24 Werke fehlen in Thomas Synofziks Werkverzeichnis (HG WV)⁶⁶, zum Teil sind es jedoch lediglich Fassungen mit veränderter Stimmzahl schon bekannter Kompositionen. So handelt es sich z. B. bei dem achtstimmigen *Si bona suscepimus* (Nr. 95 in Tabelle 1) um eine vielstimmige Fassung des aus zwei Drucken der Jahre 1631 und 1643 sowie einer Wolfenbütteler Handschrift bekannten dreistimmigen Konzertes⁶⁷. Dazu kommen zwei Werke, die im HG WV zwar genannt sind, bisher aber als verloren galten (HG WV I/145 und I/138), zudem Ergänzungen zu drei fragmentarisch überlieferten Stücken (HG WV I/62a, I/75 und I/249).

Geht man davon aus, dass die Eintragungen im Codex chronologisch angeordnet sind, so ist interessant, dass das erste »Nest« mit fünf autographen Werken Grimms (Nr. 34–38 in Tabelle 1) bereits vor seiner Braunschweiger Zeit liegt und gemäß den datierten Stücken davor und danach ins Jahr 1628 fallen müsste. Anders als die in die Stimmbücher eingefügten Autographe Scheidts und Utrechts (s. u.) notierte Grimm diese Stücke aber auf demselben Papier mit der gleichen einheitlichen Rastrierung wie die Braunschweiger Schreiber. Auffällig ist jedoch, dass jeweils auf der ersten Seite des Grimm-Faszikels in allen Stimmbüchern links unten von Grimms Hand mit Tinte in den Vokalstimmbüchern V 2 bis V 8 die Ziffern 2 bis 8 und im Bc die Ziffer 9 notiert sind, um zu kennzeichnen zu welchem Stimmbuch die

61 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 54.

62 August Horneffer, *Johann Rosenmüller (ca. 1619–1684)*, Diss. Berlin 1808, S. 46–57; sowie Peter Wollny, Art. Rosenmüller, Johann in MGG2, Bd. 14, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 406–412.

63 Biogramme dieser beiden s. u.

64 Vgl. hierzu Lorenzen (wie Anm. 47) und Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637)*. »*Cantilena est loquela canens*«. *Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, im Folgenden abgekürzt als HG WV (Heinrich Grimm-Werkverzeichnis).

65 HG WV, S. 6.

66 Siehe in Tabelle 1 die Stücke mit dem Hinweis »HG WV deest«.

67 HG WV I/246.

Blätter gehören (s. Abbildung 11). Das ist sonst nirgends in der Sammlung zu finden. Und oben auf der ersten Seite ist von Jordans Hand »Aut: Autograph:« bzw. »Autoris autograph« vermerkt. Wir können deshalb davon ausgehen, dass der Braunschweiger Jordan dem Magdeburger Grimm sein rastriertes Papier zur Verfügung gestellt hat, um seine Kompositionen einzutragen, die Jordan dann später in die einzelnen Stimmbücher an den betreffenden Stellen einbinden ließ. Ein Indiz dafür, dass zu der Zeit offenbar Verbindungen zwischen den beiden Männern bestanden, findet sich an einer anderen Stelle unserer Handschrift: *Nun danket alle Gott* ist einige Seiten vor Grimms eigenhändigem Notat schon einmal von Jordans Hand (und zwar nur im Bc) in der ihm eigenen Art einer (hier sehr lückenhaften) Intavolierung eingetragen, versehen mit dem Hinweis, dass Grimm das Werk zu seiner, Jordans, zweiten Hochzeit geschrieben habe⁶⁸: »ab 8. Henr: Grim: Compos: in honorem nuptiarum 2darum | viri Rti Dni Joachim Jorda: past: Cath: cum virgine ledis: | Elisab: Mari Bottichers ao [1]627«. In der Tat heiratete Jordan nach dem Tod seiner im Jahr zuvor an der Pest verstorbenen ersten Ehefrau im Jahr 1627 Elisabeth Maria Bötticher, Tochter von David Bötticher⁶⁹, Pfarrer in Müden an der Aller, etwa 30 km nordwestlich von Braunschweig gelegen. Wie oben beschrieben, hat Jordan die Sammlung erst nach 1630 binden lassen, so dass er die von Grimm beschriebenen Blätter problemlos in der chronologisch passenden Reihenfolge einfügen konnte.

Eine weitere Verbindung Grimms mit Braunschweig vor seinem dortigen Asyl ergibt sich aus dem Druck einer Hochzeitsmotette für den Braunschweiger Superintendenten Daniel Mönchmayer, der als »Kurator« selbst für drei Gesänge in M 669 verantwortlich zeichnet: *VIS IRGNEA AMORIS [...] Auff den am 27. Januarij Anno 1629 in Braunschweig angestalten Hochzeitlichen Ehren und Frewden Tag Des Ehrwürdigen / Vorachbarn und Hochgelärten Herrn M. Danielis Monchmeieri [...] Mit VIII. Stimmiger Harmoni Übersetzt Durch Heinricum Grimmium*, gedruckt in Magdeburg⁷⁰. Der Vater der Braut war der ehemalige Magdeburger Domprediger Philipp Hahn (Hane). Eine andere, wohl sogar freundschaftliche Verbindung Grimms mit Braunschweig reicht vielleicht sogar bis in seine Helmstedter Studienzeit zurück⁷¹; sein dortiger Kommilitone Conradt Huhstedt war von 1626 bis 1648 Kantor an der Braunschweiger Hauptkirche St. Martini⁷². Auch Huhstedt trat mit sieben aufeinanderfolgenden Einträgen als Schreiber in M 669 in Erscheinung (vgl. das Zitat seiner Widmung oben sowie Nr. 107 in Tabelle 3).

Das nächste »Nest« mit Eintragungen Grimms ist auf den 12. Juli 1632 zu datieren, fünf eigene Kompositionen und fünf Werke anderer Komponisten⁷³. Schon einige Monate zuvor, am 6. April 1632, notierte er im Bc-Stimmbuch den Generalbass zu Hasslers *Expurgate vetus fermentum*⁷⁴. Und anders als 1628, das lässt die Ordnung der Lagen in den Stimmbüchern erkennen, hat Grimm diesmal wohl direkt in die gebundenen Stimmbücher geschrieben, die Jordan ihm zu diesem Zweck überlassen haben muss. Möglicherweise nimmt eine Aktennotiz desselben Jahres über eine Zahlung von 4 Reichstalern an Grimm auf dessen Beiträge Bezug: »H. Henrico Grimmio dem berühmten Magdeburgischen Musico ausz christlicher condolens, auch weil Er der Kirchen St. Michaelis, wie auch denen sämptlichen H. Vor-

68 Vgl. die Nummern 27 und 28 in den Tabellen 1 und 2.

69 Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 401; Meyer (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 153, weist David Bötticher als Pfarrer von Müden für die Jahre 1584–1627 nach.

70 RISM A/I: G 4626; zitiert nach HGWV, S. 433.

71 HGWV, S. 5, Fußnote 29.

72 Greve (wie Anm. 60), S. 80.

73 Vgl. die Nummern 91–100 in Tabelle 1 sowie den Widmungstext bei Nr. 100 in Tabelle 3.

74 Die zugehörigen Vokalstimmen schrieb Julius Ewerdes, vgl. Nr. 90 in Tabelle 1.

stehern aller andern Kirchen allhier in Braunschweig etzliche Cantilenas dedicaret. Undt per St. Martiniij mir offerieren lassen [...] 4 Reichsthr«⁷⁵.

Im Zusammenhang mit Heinrich Grimm sei hier noch auf zwei Werke eingegangen, die gelegentlich ihm zugeschrieben werden. Angesichts der engen Verbindung der Sammlung mit Grimm und seiner eigenen aktiven Mitarbeit daran, bekommen die Zuschreibungen der beiden betreffenden Stücke in M 669 an andere Komponisten besonderes Gewicht. Es handelt sich dabei um das achtstimmige *Cor mundum crea in me Deus* (HG WV ?1.54) und um das ebenfalls achtstimmige *Was soll ich aus dir machen Ephraim* (HG WV ?I/297), in Tabelle 1 die Nummern 12 und 68. Erstgenanntes ist im Bc-Stimmbuch überschrieben mit »8 Voc: Melch: Vulp:«. Das deckt sich mit der Zuschreibung in einer unvollständigen Berliner Quelle⁷⁶, in der alle vier erhaltenen Stimmen mit »Melch: Vulp:ij« bezeichnet sind, nur in Wolfenbüttel tragen zwei Stimmbücher Heinrich Grimms Initialen, daneben gibt es einige anonyme Verbreitungen⁷⁷. Mit der Zuweisung in M 669 kann man diese Motette wohl eindeutig Melchior Vulpus' Œuvre zuschlagen. Von dem zweiten genannten Gesang *Was soll ich aus dir machen Ephraim* ist bisher nur ein einziger, noch dazu unvollständiger Stimmensatz in Wolfenbüttel bekannt und zwar in derselben Sammelhandschrift, in der auch *Cor mundum* steht⁷⁸. Dort findet sich nur in einem Stimmbuch die Angabe »Grim«. Joachim Jordan schreibt in Braunschweig als Titel im Bc »Was soll Ich aus | dir mach[en] Ephr[aim]: | ab 8. Henr Fabr:«. Der Schreiber der Vokalstimmen Heinrich Matthaei notiert beim Titel in allen Stimmen »Henning Fab«. Da Grimm wohl kaum zugelassen hätte, dass sein eigenes Werk in der Sammlung unter fremdem Namen firmiert, wird man auch dieses Stück eher dem Rügenwalder Kantor Henning Faber zuschreiben müssen, von dem in der Musikgeschichte bisher nur ein einzelnes Exemplar eines gedruckten Vokalwerks in der Universitätsbibliothek Toruń bekannt war⁷⁹.

Samuel und Gottfried Scheidt

Samuel Scheidts Autograph (s. Abbildung 12) vom 20. Januar 1630 wurde schon mehrfach erwähnt und die Widmung an Joachim Jordan oben bereits zitiert. *Allein nach dir Herr Jesu Christ* für acht Vokalstimmen und Basso continuo ist eine, freilich recht weit gehende Bearbeitung des dreistimmigen Konzertes aus den *Geistlichen Concerten* (Teil 2, Halle 1634, SSWV 219)⁸⁰. Charakteristisch ist z. B. der beiden Fassungen gemeinsame chromatisch absteigende Quartgang bei »gestorben mir zugute«. Die originalen Bezeichnungen der erhaltenen Stimmen Bc und V 2–8 sind: »General Bass«, »Alt[us] I. Chori«, »Tenor Imi Chori«, »Bassus I Chori«, »Cant[us] 2 Chori«, »Alt[us] 2. Chor«, »Tenor 2di Ch:« und »Bass[us] 2 Ch:«. Da das verlorene Stimmbuch sicher den Cantus des ersten Chores enthielt, ergibt sich für beide Chöre die Besetzung Cantus, Altus, Tenor, Bassus. Scheidts Satz geht auf eine 1570 erschienene Frottola von Rogier Pathie auf den Text *Si pur ti guardo* zurück⁸¹. Der vierstimmige Satz wurde in Joachim

75 Zitiert nach HG WV, S. 6, dort Angabe der Signatur der betreffenden Akte im Stadtarchiv Braunschweig (D-BSSta): F I 2 Kirchenrechnungen St. Michaelis, 21. Januar 1632.

76 D-B, Mus.ms. 30457

77 D-W, Cod. Guelf. 337 Mus. Hdschr.; Auflistung der bekannten Quellen in HG WV, S. 297 und Garbe (wie Anm. 39), Bd. 1, S. 63, 102 und 136.

78 D-W, Cod. Guelf. 337 Mus. Hdschr.

79 RISM A/I: F 22: *Harmonia musica ornatissimo eruditione ... festo anno 1607, 29 sept.*, Stettin [1607].

80 *Samuel Scheidts Werke*, Bd. 9 (Geistliche Konzerte Teil II), hrsg. von Christhard Mahrenholz und Adam Adrio, Hamburg 1961, S. 15–19

81 RISM B/I: 1570⁸

Magdeburgs *Christliche vnd Tröstliche Tischgesenge* (Erfurt 1572) erstmals mit dem Text *Allein nach dir Herr Jesu Christ* von Nikolaus Selnecker verbunden und fand danach Eingang in viele deutsche Kirchenlieddrucke⁸². Michael Praetorius hat die Komposition im achten Teil seiner *Musae Sioniae* (1610, Nr. 201) als *Incerti* wiedergegeben⁸³; Scheidts Bearbeitungen der Frottola dürften mit Sicherheit auf Joachim Magdeburgs Fassung zurück gehen, vielleicht indirekt über Praetorius, der sein Widmungsvorwort in dem betreffenden Band der *Musae Sioniae* »an die Adligen im Herzogtum Braunschweig« adressierte. Ausweislich seiner eigenhändigen Widmung hat Scheidt das Stück »Zu ehren und gedechtnis dem Ehrwürdigen Ehrenvesten Achtbarn und wolgelarten Herren Joachim Jordan [...] Componirt«, so dass man vermuten kann, dass Jordan selbst Scheidt um eine Komposition gebeten hatte, die dann in das musikalische Stammbuch eingebunden wurde. Auf freien Notensystemen der Doppelblätter in den einzelnen Stimmbüchern wurden dann später Stimmen verschiedener anderer Stücke hinzugefügt. Das Phänomen, dass ein weltlicher Vokalsatz parodiert und von verschiedenen Komponisten über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder bearbeitet wird, gibt es öfter. Und man kann davon ausgehen, dass noch nicht alle derartigen Fälle erkannt wurden. In Samuel Scheidts Schaffen ist in diesem Zusammenhang das dreistimmige Konzert *Zion spricht* (SSWV 224) zu nennen, das auf Alessandro Romanos *Madonna più mai voi sete cruda*, 1575 in Venedig gedruckt, zurück geht und das ebenfalls mindestens seit 1609 in Drucken protestantischer Kirchenmusik Verbreitung fand⁸⁴. In unserer Sammelhandschrift findet sich in einem Eintrag vom 18. Mai 1628 zu diesem Satz ebenfalls eine Bearbeitung, und zwar nicht die bekannte dreistimmige von Samuel Scheidt, sondern jene seines Bruders Gottfried (1593–1661) für acht Vokalstimmen und Generalbass, die in Samuel Scheidts *Cantiones sacrae octo vocum*, Hamburg 1620, als Nr. 35 abgedruckt ist⁸⁵.

Ein weiteres Beispiel für Scheidts Bearbeitung eines eigenen Werkes findet sich weiter vorn in der Braunschweiger Sammelhandschrift. Unter der ursprünglichen Nummer 25 steht zunächst das achtstimmige *Richte mich Gott* (SSWV 24–25) aus den *Cantiones sacrae* von 1620. In Bc, V 2 und V 3 folgt danach eine dreistimmige Bearbeitung der Psalmvertonung (Psalm 43) unter der Überschrift »Eadem Cantil[ena]. à 3. Ejusde[m]. autoris«⁸⁶ mit dem Unterschied, dass hier beide Teile verbunden sind. Es handelt sich dabei möglicherweise um das in seinem »Verzeichnuß Derer Geistlichen CONCERTEN, welche [...] wie auch im künfftig nachfolgenden 3.4.5. vnd 6ten Theilen/(welche restirende 4. Theile/ mit Göttlicher Verleihung von den Verlegern ehest sollen außgefertiget werden) zu befinden sein« für den sechsten Teil unter der Nummer 11 angekündigte Werk »Richte mich Gott. Ps. 43«. Die vollständige Liste dieser Stücke ließ er 1634 im zweiten Band *Geistlicher CONCERTEN* abdrucken⁸⁷. Dass Scheidt diese Konzerte fertig vorliegen hatte, geht aus der Schlussnotiz seiner Auflistung hervor: »Diese erzehlte Geistliche Concerten, welche also mit wenig Vocal Stimmen können musiciret werden/seynd auch von mir mit vielen Stimmen componiret in vnterschiedene Theil, als nemlich mit 8.12. Stim[m]en/zwey/

82 Vgl. DKL III, Bd. 2, Textbd. zu Melodie A515, S. 61 f.

83 Ebenda.

84 Vgl. hierzu ausführlich Steffen Voss, »Zion spricht« – Vorlage und Parodie, zur motivischen Verarbeitungstechnik in Samuel Scheidts Geistlichem Konzert SSWV 224, in: *Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung* (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 20), Halle an der Saale 2006, S. 343–359.

85 RISM A/I: S 1348, RISM B/I: 1620⁸, vgl. Tabelle 1, Nr. 26.

86 Zitiert nach Bc, S. 80.

87 Vgl. die Faksimile-Wiedergabe in: *Samuel Scheidts Werke*, Bd. 9 (Geistliche Konzerte, Teil II), hrsg. von Christhard Mahrenholz und Adam Adrio, Hamburg 1960, S. X f.

drey/vier Choren/mit Symphonien, vnd allerley Instrumenten/auch viel Tabulaturen auff der Orgel zu gebrauchen/Wer lust hat solche zur Ehre Gottes zuverlegen/vnd zu drucken/kann sie jederzeit von mir mächtig seyn. Vale. S. S.«⁸⁸. Diese Äußerung bestätigt zudem die auch in vorliegendem Konzert angewandte Praxis, größer besetzte Stücke für eine kleinere Besetzung zu bearbeiten. Zu diesem Konzert war bisher nur eine einzelne Diskantstimme in Stockholm bekannt⁸⁹; zusammen mit der Braunschweiger Neuentdeckung lässt es sich vollständig rekonstruieren.

Ein Parallelfall stellt *Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich* dar. Auch von diesem dreistimmigen Konzert war bisher nur eine einzelne Cantus-Stimme erhalten⁹⁰, zu der jetzt die fehlenden Stimmen aus M 669 ergänzt werden können. Spartierungen der beiden genannten Konzerte von Scheidt aus der Braunschweiger Sammelhandschrift, ergänzt durch die Stockholmer Diskantstimmen, werden im Notenanhang erstmals veröffentlicht.

Heinrich Utrecht

Über Utrechts Leben ist nur wenig bekannt: Sein Name taucht seit 1611 in Kammerrechnungen des Celler Hofes auf, er heiratete dort 1615, wirkte als Hoforganist und wurde am 29. Januar 1633 in Celle beigesetzt⁹¹. Zwischen Ostern 1620 und 1621 dürfte Utrecht Michael Praetorius begegnet sein, den der Herzog mit einer Kutsche aus Wolfenbüttel hatte nach Celle holen lassen⁹². Von Utrecht waren bisher nur zwei Sammlungen mit Instrumentalmusik und eine Violinsonate bekannt⁹³. Umso erfreulicher ist, dass nun in der Handschrift M 669 gleich vier Vokalwerke erhalten sind, als erstes das fünfstimmige *O Jesu lieber Herre mein* für Sopran, Alt, zwei Tenöre, Bass und Basso continuo⁹⁴. Der Bc wurde von Jordan eingetragen, jedoch hier nicht als unvollständige Intavolierung, sondern als bezifferter Bass. Neben dem Titel notiert er »Voces scripsit | Tob: Mönchmeyer«, daneben die Disposition der Stimmen mit der Angabe, in welchem Stimmbuch sie jeweils zu finden sind, untereinander: C, B, A, T 1, T 2, rechts daneben: lib[ro] 1, 4, 2, 5, 3. Auf den unteren 4–5 Systemen der beiden Seiten ist im Bc zu beiden Teilen der Motette der vollständige Text notiert. Die Stimmen in den Vokalstimmbüchern schrieb also, wie angegeben, der Geistliche Tobias Mönchmeyer. Die Einträge sind nicht datiert, müssen aber entsprechend den davor und danach eingetragenen datierten Stimmen zwischen dem 6. Juli und dem 4. September 1630 erfolgt sein; in der Secunda Vox steht nur die Notiz »Scripsit | Tobias Mönchmeyer«, kein Widmungstext. Der Schreiber ist erst 1632 in Celle nachgewiesen, zunächst als zweiter Diakon an der Stadtkirche (1632–1633), dann 1633–1647 auf dem ersten Diakonat, 1646–1650 als Hofprediger; 1650 wurde er Superintendent in Diepholz, wo er 1652 starb. Am 28. Januar 1649 hielt er die Leichenpredigt für Friedrich IV., Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (1574–1648)⁹⁵. Tobias Mönchmeyer war also wohl das Bindeglied zwischen Braunschweig und dem Celler Hoforganisten

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Musik- und teaterbiblioteket (S-Skma), Signatur Ty.Ky. 19, vgl. <https://opac.rism.info/search?id=190020711>, vgl. ebenfalls SSWV² 578 (541.7).

⁹⁰ Musik- und teaterbiblioteket (S-Skma), Signatur Ty.Ky. 19, vgl. SSWV² 577 (541.5).

⁹¹ Harald Müller, *Biographisch-bibliographisches Lexikon Celler Musiker*, Celle 2003, S. 272 f.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Nr. 60 in den Tabellen 1–3.

⁹⁵ Fritz Roth, *Restlose Auswertungen von Leichenpredigten und Personalschriften für genealogische Zwecke*, Boppard 1959, Bd. 1, S. 265, Nr. R 476.

Utrecht, von dem er ein Werk in das musikalische Stammbuch eintrug. Demnach muss er bereits 1630 eine Verbindung nach Celle gehabt haben. Die Namensgleichheit mit dem Braunschweiger Superintendenten Daniel Mönchmayer, der mehrfach ebenfalls als Schreiber an der Sammelhandschrift mitwirkte, könnte trotz geringfügig abweichender Schreibung auf eine Verwandtschaft der beiden Theologen hindeuten. Da die Stimmen auf demselben einheitlich rastrierten Papier geschrieben sind, erfolgte der Eintrag sicherlich in Braunschweig.

Demgegenüber wurden die oben bereits erwähnten autographen Stücke von Utrecht auf einer anderen Papiersorte notiert, so dass man hier davon ausgehen kann, dass die Blätter aus Celle geschickt oder mitgebracht wurden. Dazu passt ein Vermerk im Bc-Stimmbuch. Dort fehlen diese drei Stücke von Utrecht; an der betreffenden Stelle (S. 210) notierte Jordan jedoch »NB, 77. 78. 79.⁹⁶ Henr: Utrecht. | mittit ipse Bas: G[ene]ral:«, darunter die Disposition der drei Gesänge, wieder mit den Angaben, in welchen Stimmbüchern die einzelnen Stimmen zu finden sind, z. B. »Dispositio Cant: 77. | Cant 1. | 2. | Altus | Ten: | Bass: | libr: | 1. | 5. | 2. | 3. | 4.«. Es hat demnach wohl auch zu diesen drei Stücken Continuo-Stimmen gegeben, offenbar wurden diese – warum auch immer – nicht in das Bc-Stimmbuch eingebunden oder kopiert. In den Vokalstimmbüchern mit den eingebundenen autographen Stimmen steht an erste Stelle das fünfstimmige *O domine a lingua dolosa* (SSATB), dann *Der Herr ist mein Hirte* für zwei vierstimmige Chöre (»Chori Sup[eriori]:« und »Chori Inf[eriori]:«, schließlich wieder ein fünfstimmiger lateinischer Gesang *Miserere mei Deus* (SSATB). Utrechts Widmung an Joachim Jordan findet sich am Schluss der Tenorstimme des dritten autographen Stückes in der Tertia Vox, unter dem letzten Notensystem auf der letzten Seite des eingebundenen Doppelblatts (s. Abbildung 13): »Diese fürhergehende 3. geistliche Cantiones, sein dem Erwürdigen Achtbarn | vndt wolgelarten, Ern Joachimo Jordans, Pastoren der Kirchen S. Catharinae in | Braunschweig, vndt anderen Hern dem Musico Convivio verwandt, auf gethanes woll- | meintliches begehren, in gegenwertige Musicalische collectanae, zu christliches[?] | gefallen, durch mich untenbenandtes mit 5. undt 8. stimmen componirt | vndt die materia zu stets wahrer guter gedachtnuß mit eigen handes | geschrieben, Geschehen Zell am tage Luciae Anno 1630. | Henricus Vtrecht. | organist vndt Musicus | Zu Zell«.

Delphin Strungk⁹⁷

Johann Gottfried Walther gibt als Geburtsjahr 1601 an⁹⁸. Möglicherweise war Strungk ein Sohn des in den 1580er Jahren nachgewiesenen Braunschweiger Organisten an St. Petri Joachim Strunck⁹⁹. Über seine Jugendjahre gibt es keine gesicherten Informationen, erst 1631 lässt er sich als Organist an der Marienkirche in Wolfenbüttel nachweisen. Seit 1633 oder 1634 ist er Hoforganist in Celle und somit Nachfolger Heinrich Utrechts (s. o.). Doch schon 1637 verlässt er Celle wieder, um in Braunschweig den Organistendienst zunächst an St. Martini, später auch an anderen Braunschweiger Kirchen zu übernehmen. Delphin Strungk ist vor allem als Komponist für Orgelmusik in Erscheinung getreten, sodann auch für seine Intavolierungen von Vokalwerken für die Orgel. An Vokalmusik war bisher nur eine autograph überlieferte groß besetzte Erbhuldigungskantate für Herzog Rudolf August von Braunschweig-Wolfen-

⁹⁶ Vgl. die Einträge zu diesen drei Nummern in den Tabellen 1–3.

⁹⁷ Alle biographischen Angaben, soweit nicht anders vermerkt, nach Berend (wie Anm. 58), S. 13–23 und Maul (wie Anm. 10).

⁹⁸ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 583.

⁹⁹ Möglicherweise identisch mit dem 1604 als Kantor an der Celler Lateinschule erwähnten Joachim Strunck, vgl. Müller (wie Anm. 91), S. 262.

büttel aus dem Jahr 1671 bekannt¹⁰⁰, außerdem werden ihm die Melodien einer 1671 in Frankfurt am Main gedruckten Sammlung von Generalbassliedern zugeschrieben¹⁰¹. Schon Walther erwähnt, dass der Rat der Stadt Braunschweig der Familie Strungk zeitweilig fünf ihrer Orgeln anvertraute¹⁰²; Vater Delphin wurden neben dem Organistenamt an St. Martini zusätzlich die Organistendienste an St. Petri (1649) und St. Magni (1667) überlassen, sein Sohn Christian Friedrich schlug die Orgeln an St. Katharinen (1677–1684) und St. Andreas (1678–1684). Außerdem berichtet Walther weiter, dass auch eine Tochter Delphin Strungks und Schüler von ihm als Organisten in Braunschweig wirkten, wie er überhaupt als Organist, Orgelsachverständiger und -lehrer einen hervorragenden Ruf genoss.

Strungks Name wird in der Musikgeschichtsschreibung oft im Zusammenhang mit den sogenannten Zellerfelder Orgeltabulaturen genannt¹⁰³, ferner auch in Verbindung mit Heinrich Schütz. Oben wurde schon erwähnt, dass Schütz unseren Braunschweiger Organisten als Bezugsquelle für seine Musikdrucke empfahl, außerdem stand er bei der Taufe seiner Tochter Anna Margareta am 23. Februar 1645 Pate: »Anna Margareta, Delphini Struncks organisten zu S. Martin filia, die Gevathern wahren der H. Capelmeister Hinricus Sagittarius, [...]«¹⁰⁴. Bei der im Zusammenhang mit Strungk immer wieder erwähnten Aufführung einer *Musicalischen Comediam von der Maria Magdalena* 1646 im Braunschweiger Rathaus¹⁰⁵ dürfte es sich um Justus Georg Schottelius' Singspiel *Neue Theatralische Vorstellung von der Maria Magdalena* auf die verschollene Musik von Heinrich Schütz gehandelt haben¹⁰⁶.

Mit dem fünfstimmigen madrigalischen Satz *Wie lieblich sind deine Wohnung, Herre Zebaoth*, wahrscheinlich für zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass und Basso continuo¹⁰⁷, gibt es nun ein zweites Vokalwerk des Braunschweiger Musikers. Der trug die Stimmen ohne Titel in die Stimmbücher ein, nur am Ende jeder Stimme notiert er in allen Stimmen »Soli Deo Gloria | Delphin Strunck«, in den Vokalstimmen zusätzlich »Organista St. Martini« (s. Abbildung 14).

Da danach in der Sammlung nur noch der unbekannt Kopist 1 als Schreiber in Aktion trat, wurde oben bereits die Vermutung geäußert, dass dieser vielleicht im Umkreis, vielleicht sogar in der Familie Delphin Strungks zu suchen sein könnte. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass von Delphin Strungk in einer Lüneburger Tabulatur eine kolorierte Intavolierung von Hasslers *Verbum caro fac-*

100 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, D-W, Cod. Guelf. 252 Mus. Hdschr.; vgl. <https://opac.rism.info/search?id=451506677>: *MUSIKALISCHER Glückwünschender | Zuruff | Alß | Der Durchleuchtigster Fürst und Herr Herr | RVDOLPHVS AVGVSTVS Hertzog zu | Braunsweig und Lüneburg in der Erbhuldi = | gungs Stadt Braunsweig den Gottesdienst | in der Kirchen zum Brüdern erstesmahls bei = | gewohnet, Hertzwolmeinendlich abgefasset und sein | Fürstl. Durchl. in seiner Kirchen Music un = | terthänigst vorgestellet und praesentiret | von | Ihrer Fürstl. Durchl. | Untertänigsten Gehorsambsten | Diener | Delphin Strunck | Org. zu St. Martten | in Braunsweig daselbst.*

101 *Leucoleons Galamelite Oder Allerhand Keusche Lust- und Liebes-Lieder Mit Neuen auff eine sonderliche Art gesetzten Melodeyen*; RISM A/I: S 7003 (dort unter dem Namen seines Sohns Nikolaus Adam).

102 Walther (wie Anm. 98).

103 Vgl. Dirksen (wie Anm. 22), passim.

104 Berend (wie Anm. 58), S. 219, zitiert aus dem Kirchenbuch von St. Martini.

105 Z. B. Maul (wie Anm. 10), Sp. 210.

106 Geck, Karl Wilhelm, *Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1991 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 6), S. 55. Vgl. zu dieser Aufführung (ohne Hinweis auf Schütz) Berend (wie Anm. 58), S. 18 f.

107 In der Quinta Vox steht eine Diskantstimme im C1-Schlüssel; man wird davon ausgehen gehen können, dass in der verlorenen Prima Vox die erste Sopranstimme enthalten war.

tum est überliefert ist¹⁰⁸. Die sechsstimmige vokale Vorlage dazu ist in M 669 von dem nicht identifizierten Kopisten 6 im Jahr 1661 nur wenige Seiten vor Strungks autographischer Motette eingetragen. Es besteht daher die Möglichkeit, dass die Braunschweiger Sammelhandschrift Strungk als direkte Vorlage für seine Orgelbearbeitung diente und vielleicht auch der Kopist 6 in Strungks Umfeld zu suchen wäre.

Heinrich Schütz

Angesichts der bekannten Verbindungen zwischen Schütz und Braunschweig sowie zum Hof in Wolfenbüttel, an dem er 1655 zum Oberkapellmeister »von Haus aus« ernannt wurde¹⁰⁹, ist es bedauerlich, dass die Sammlung in dieser Hinsicht nichts Neues bietet, obwohl Schütz mit 40 Werken, der zahlenmäßig am meisten vertretene Komponist darin ist. Hätte Joachim Jordan zur Zeit der Besuche des Patenonkels Schütz im Hause Strungk noch gelebt, so darf man vermuten, hätte er ihn sicher um einen Eintrag in sein musikalisches Album gebeten. Dass Schütz sich als Pate von Delphin Strungks Tochter zu deren Taufe im Februar 1645 in Braunschweig aufhielt, wurde schon erwähnt. Darüber hinaus wird in der Schütz-Forschung heute davon ausgegangen, dass er sich auf der Rückreise vom dänischen Königshof mit kürzeren Unterbrechungen ungefähr im Zeitraum von Oktober 1644 bis April 1645 in Braunschweig aufhielt¹¹⁰. Das war ausgerechnet die Zeit, in der die Sammelhandschrift M 669 offenbar verwaist war; jedenfalls wurden zwischen 1640 und mindestens 1647 keinerlei Eintragungen vorgenommen¹¹¹.

Die früheste dokumentierte Verbindung zwischen Schütz und Braunschweig ist sein Brief an den Rat der Stadt vom 9. Mai 1619, in dem er diesem seine neu erschienenen *Psalmen Davids* verehrt und gleichzeitig auch seine Hochzeit mit Magdalena Wildeck erwähnt. Als Gegenleistung gewährt ihm der Rat dafür am 29. Mai ein großzügiges Geschenk zur Hochzeit¹¹². So sind es denn auch zwei achtstimmige Psalmen aus besagtem Sammelwerk von 1619, die im Corpus von Jordans Sammelhandschrift Aufnahme fanden: *Danket dem Herren denn er ist freundlich* (SWV 32), eingetragen von Heinrich Grimms Freund Conradt Huhstedt (s. o.) am 24. August 1633¹¹³, sowie *Wohl dem der den Herren fürchtet* (SWV 30), kopiert von Petrus Warner im Jahr 1635. Alle anderen Werke von Schütz sind Nachträge aus der letzten Phase der Sammlung von der Hand des Kopisten 1.

Bei einigen Stücken aus den *Symphoniae sacrae* fallen Unregelmäßigkeiten auf. In etlichen Fällen sind an verstreuten Stellen desselben Buchs zwei verschiedene Stimmen des gleichen Stückes (SWV 411, 412 und 413) eingetragen, so dass das Stimmbuch nicht zum Musizieren für beide Stimmen gleichzeitig verwendet werden konnte. Außerdem sind gleiche Stimmen nicht immer in das gleiche Stimmbuch eingetragen. Von SWV 416 ist die erste Violinstimme doppelt vorhanden, einmal in V 5 und einmal in V 8¹¹⁴.

108 Vgl. Ratsbücherei Lüneburg, D-Lr, Mus.ant.pract. K. N. 209, S. 110–115, RISM ID no. 450101424.

109 Vgl. hierzu ausführlich Arne Spohr, *Heinrich Schütz als Oberkapellmeister »von Haus aus« am Wolfenbütteler Hof*, in: Sjb 34 (2012), S. 17–27.

110 Geck (wie Anm. 106), S. 55.

111 Vgl. Tabelle 1.

112 Schütz Dok, S. 68 f.

113 Eine Intavolierung dieses Psalms findet sich auch als Nr. 58 in der Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1, dort eingetragen wahrscheinlich von Hieronymus Jordan im Frühjahr 1645 in Braunschweig, vgl. Dirksen (wie Anm. 19), S. 24.

114 Von diesem Werk fehlen Violine 2 und Cantus 1, vermutlich waren beide im verlorenen Stimmbuch V 1 notiert.

Johann Rosenmüller

Auch Johann Rosenmüller hatte in seinen letzten Lebensjahren bekanntlich enge Beziehungen ins Braunschweigische, genauer zum Fürstenhof Braunschweig-Wolfenbüttel. Wahrscheinlich erst 1682, etwa zwei Jahre vor seinem Tod, kam er aus dem italienischen Exil nach Wolfenbüttel, wo er am 12. September 1682 begraben wurde. Ob die Einträge der zehn Konzerte aus den 1648 erschienenen *Kern-Sprüchen* Rosenmüllers mit diesen Verbindungen zum Wolfenbütteler Hof in einem Zusammenhang stehen, erscheint fraglich, jedenfalls gibt es dafür keine konkreten Anhaltspunkte. Da die *Kern-Sprüche* etwa zur selben Zeit wie die späten Einträge der Werke von Schütz im Druck erschienen sind und sich aus der Handschrift zweifelsfrei ergibt, dass Rosenmüllers Stücke vor den Schützschen eingetragen wurden, ist es wahrscheinlicher, dass Kopist 1 die zehn *Kern-Sprüche* aus einem in Braunschweig vorhandenen Druck unabhängig von dessen – noch dazu sehr kurzer – Wirkungszeit in Wolfenbüttel kopierte.

Schlussbemerkung

Das von Joachim Jordan begonnene musikalische Album in neun Stimmbüchern ist ein Zeugnis dafür, dass die geistliche Musik auch in schwierigen Zeiten Anhänger und Förderer hatte. Der Entstehungszeitraum fällt in den Dreißigjährigen Krieg, und in Braunschweig grassierten in der Zeit mehrere Pestepidemien. Trotzdem gelang es Jordan immer wieder, bedeutende Persönlichkeiten für die Mitwirkung an dem Projekt zu gewinnen, in der Mehrzahl Theologen, daneben auch Juristen und Staatsbeamte bzw. städtische Würdenträger, nicht zuletzt auch viele in Braunschweig und auswärts wirkende Musiker. Auffällig ist, dass in der von Jordan geprägten Anfangszeit der Handschrift oft höhergestellte Persönlichkeiten an der Handschrift mitgewirkt haben, während später auch weniger angesehene Personen, z. B. Lehrer und Organisten beteiligt waren. Für einige der Komponisten stellt die Sammlung das einzige Zeugnis einer musikalischen Betätigung überhaupt dar, für andere lässt sich deren Werk um einige Facetten erweitern. Das gilt in besonderem Maß für Heinrich Grimm. Manches was die Zeit nach Joachim Jordans Tod betrifft, liegt noch im Dunkeln, insbesondere wer der letzte Kurator und Schreiber der Handschrift war. Bemerkenswert ist jedenfalls die Vielfalt des in einer einzigen Quelle vereinten, mehrere Musikergenerationen umfassenden Repertoires. Vieles, was nicht *expressis verbis* im vorstehenden Text behandelt wurde, kann den nachstehenden Tabellen entnommen werden. Auf die Spartierung bisher unbekannter Gesänge aus den Braunschweiger Stimmbüchern wurde angesichts der fehlenden Oberstimme verzichtet. Um das eine oder andere Werk, z. B. das Autograph von Scheidt oder die Motette von Delphin Strungk, für die Praxis wiederzugewinnen, wäre es sicher möglich und lohnend, den Satz durch eine Rekonstruktion der fehlenden Stimme zu vervollständigen. Hier sollen wenigstens die beiden dreistimmigen Geistlichen Konzerte *Lobet den Herren* und *Richte mich Gott* von Samuel Scheidt, von denen jeweils der Diskant als bisher einzige Stimme in Stockholm erhalten ist, als »editio princeps« vorgelegt werden (s. u.). Möge diese Publikation dazu anregen, auch die durch die Kompilation verstreuter Einzelstimmen jetzt mögliche Vervollständigung der betreffenden Motetten Heinrich Grimms der Musikwelt und Wissenschaft zugänglich zu machen.

Biogramme der beteiligten Schreiber, Widmenden und unbekanntem Komponisten, soweit bekannt¹¹⁵

Amfurt, Jacob, geb. 4. Dezember 1582 in Magdeburg, Schüler daselbst unter Georg Rollenhagen, 1601 am Paedagogium in Stettin, 1602 Student in Wittenberg, 1605 in Jena, dann wieder in Wittenberg, Helmstedt und schließlich in Frankfurt/O., nach dem Studium zunächst Prediger in Magdeburg, dann Pastor an St. Andreas (1610–1659)¹¹⁶, war 1655 Senior des Geistlichen Ministeriums, seine Tochter Anna heiratet am 27. Oktober 1637 Franz Völckerling (zu diesem s. u.), gest. 14. Februar 1659.

Apfell (?) oder Aßfeld (?), Hans/Johannes: –

Aveman, Sergius, wird 1629 in einem Brief Joachim Jordans an Joachim Jungius erwähnt, es geht u. a. um Jungius' unbezahlte Schulden: »Hat er keine andern mittel, so zahle er sie hern Andreas Lohe bey der Holbrüggen, der kann an hern Aveman dieses ords [Braunschweig] schreiben, das er sie mir erlege«¹¹⁷.

Becker, Anton: –

Berger, Anton, geb. 25. März 1587 in Torgau, Schüler in der Kurfürstlich-sächsischen Landesschule Grimma, 1607 zum Studium nach Wittenberg, 1611 Pastor in Pösing (Sachsen), 1612 Magister der Philosophie in Wittenberg, dort Diakonat, 1626 von Wittenberg nach Braunschweig berufen als Mitglied des Geistlichen Ministeriums und als Pastor an St. Andreas, gest. 2. Januar 1643 in Braunschweig.

Breitsprach, Conrad, geb. in Halberstadt, Dr. jur., gedruckte Disputation Marburg 1604, Stadtschreiber und Ratsherr in Halberstadt, heiratet 1606 in Braunschweig Helene Schrader, 1609 Bürgerrecht des Hagens in Braunschweig erlangt, 1615 und 1616 als Bürgermeister in Braunschweig erwähnt¹¹⁸.

Breitsprach, Julius, gest. 8. Mai 1652.

Bucholtz, Andreas Heinrich, Komponist von zwei Stücken und Schreiber von mehreren (s. o.), geb. am 25. November 1607 in Schöningen, 1618–1622 Schüler in Hameln, nach dem Tod des Vater zusammen mit seinem Zwillingenbruder Christoph Joachim Schüler in Brandenburg bei seinem Stief-Großvater, 1624 Schüler in Magdeburg, dann für drei Jahre in Herford, 1627–1631 Student in Wittenberg, Heimreise nach Hameln, dort 1632 Konrektor der Schule, 1634 Studium in Rostock, 1636 Aufenthalt in Helmstedt (juristisches Doktorat seines Bruders), 1637–1639 Rektor des Gymnasiums in Lemgo, 1639 Privatdozent und 1641–1647 Professor in Rinteln, 1647 Koadjutor in Braunschweig, 1649 lateinisches

115 Um den Anmerkungsapparat nicht unnötig zu belasten, ist nur bei wenigen Daten die Quelle der betreffenden Information angegeben. Alle nicht einzeln nachgewiesenen Angaben sind folgenden Werken entnommen: Döll (wie Anm. 51), Dürre (wie Anm. 46), Meyer (wie Anm. 15), Rehtmeyer (wie Anm. 7), Seebaß/Freist (wie Anm. 16), Johannes Beste, *Album der evangelischen Geistlichen der Stadt Braunschweig*, Braunschweig/Leipzig 1900, Sophie Reidemeister, *Genealogien Braunschweiger Patrizier- und Ratsgeschlechter aus der Zeit der Selbständigkeit der Stadt (vor 1671)*, hrsg. von Werner Spieß, Braunschweig 1948 oder Dietrich Mack/Sabine Wehking, *Die Inschriften der Stadt Braunschweig von 1529 bis 1671* (=Die deutschen Inschriften 56/Die deutschen Inschriften/Göttinger Reihe 9), Wiesbaden 2001; außerdem wurde für die Biogramme die Datenbank der Leichenpredigten der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ausgewertet (<http://diglib.hab.de/?db=leichenpredigten>).

116 Wenn kein anderer Ort angegeben ist, ist immer Braunschweig gemeint. Die Jahreszahlen in Klammern geben nicht die Lebensdaten wieder, sondern die jeweilige Wirkungszeit in dem betreffenden Amt.

117 Martin Rothkegel, *Der Briefwechsel des Joachim Jungius* (= Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften in Hamburg 98), Göttingen 2005, S. 178, Zeilen 22–24.

118 Philipp Julius Rehtmeyer (Hrsg.), *Braunschweig-Lüneburgische Chronica*, Braunschweig 1722, Bd. 1, S. 1247, 1249, sowie Werner Spieß, *Die Ratsherren der Hansestadt Braunschweig 1231–1671*, Braunschweig 1970 (= Braunschweiger Werkstücke 42 [Reihe A, Bd. 5]), S. 84.

Gedicht in der Leichenpredigt für Johann Cammann (s. u.), veröffentlichte 1651 *Geistliche teutsche poemata* in zwei Teilen, gegen Ende des Jahres 1663 zum Superintendenten berufen, gest. 20. Mai 1671.

Caelius, Joachim, 1627 Pastor an St. Martini zusammen mit Nicolaus Firnekrantz (s. u.), kam wegen des Krieges unter militärischem Schutzgeleit nach Braunschweig, starb noch im selben Jahr.

Calenius, Johannes, geb. 15. November 1584 in Uelzen, nach dem Tod beider Eltern 1599 zunächst Schüler an der Stiftsschule Bardowick bei Lüneburg, 1601 Schüler in Hamburg, 1608 Student in Wittenberg, 1615 Magister der Philosophie in Wittenberg, im gleichen Jahr Prediger zu Stöckheim, flieht während der Belagerung Wolfenbüttels nach Braunschweig, 1628 an St. Martini, 1657 emeritiert, gest. 17. Juni 1658 in Braunschweig.

Cammann, Johann, geb. 1. Januar 1584 in Braunschweig, Schüler zunächst der Aegidien-, dann der St. Katharinen-schule (bis 1602), danach Schüler in Hannover, ab 1605 Jurastudium an den Universitäten Helmstedt, Wittenberg, Jena, Rostock, Gießen, Köln, Heidelberg und Tübingen, seit 1612 Sekretär der Stadt Braunschweig, 1613–1615 zeitweise in Lüneburg, 1621 »Advocatus fisci« seiner Vaterstadt, 1624 Syndikus und schließlich 1625 Obersyndikus, erbt die Büchersammlung seines Vaters und führte sie weiter, die Cammannsche Bibliothek bildete einen der Grundstöcke der heutigen Stadtbibliothek (s. o.), Verfasser eines Epicediums in der Leichenpredigt für Joachim Jordan (1639), gest. 21. März 1649 in Braunschweig. In der Leichenpredigt von Brandanus Daetrius (s. u.) ist erwähnt, dass er auch ein großer Musikfreund war¹¹⁹.

Cleve, Johannes, Kanoniker am St. Blasius-Stift 1618–1635.

Conradi, Heinrich, geb. 25. August 1583 in Braunschweig, Schüler am Katharineum sowie in Gardelagen und Mühlhausen bis 1604, studierte bis 1607 in Wittenberg, 1608–1609 Subkonrektor am Martineum, dann Rektor der Aegidienschule, 1610 Pastor an St. Magni, gest. 30. November 1631.

Cothenius, Daniel, geb. 18. Juli 1576 in Braunschweig, Schüler der Aegidienschule und des Katharineums, 1594 für drei Jahre Hauslehrer in Lübeck, 1599 Student zunächst in Rostock, dann 1600 in Wittenberg, zwischendurch Hauslehrer in Dresden u. a. der Söhne Polycarp Leysers, 1607–1609 Konrektor an der Aegidienschule, danach Pastor an St. Leonhard und an St. Marien, gest. 1637.

Cuszius, Christoph, Subkonrektor an St. Katharinen nach 1608 bis mindestens 1627, verfasste 1611 und 1612 einige Hochzeitsgedichte sowie Epicedien für Ennius Zigemarius (1641, s. u.) und Anton Berger (1643, s. o.).

Daetrius, Brandanus, geb. am 4. Juni 1607 in Hamburg, 1626 nach dem Tod seines Vaters bei Verwandten in Einbeck, dort Schüler, 1630 Student in Helmstedt, begleitet 1633 seinen Lehrer Georg Calixt auf einer Reise zu Herzog Ernst von Sachsen, dem er 1636 eine Disputation widmete, nach Weimar und Würzburg, 1636 Ordination in Helmstedt und anschließend bis 1638 Hof-Prediger des königlich-schwedischen Botschafters Hugo Grotius in Paris, 1638 kurzzeitige Rückkehr nach Helmstedt und Klosterpfarrer im Kloster Weende, das seinerzeit der Universität Helmstedt unterstellt war; im Dezember desselben Jahres Hofprediger von Herzog Georg von Braunschweig und Lüneburg, 1643 Doktor der Theologie in Helmstedt anschließend Hofprediger und Konsistorialrat in Aurich, 1645 Superintendent der Stadtkirchen und Schulen in Braunschweig, 1661 folgte er dem abermaligen Ruf Herzog Augusts II. von Braunschweig-Wolfenbüttel als Oberhofprediger und Direktor des Konsistoriums nach Wolfenbüttel, kurz danach auch Abt des Klosters Riddagshausen, 1684 emeritiert, gest. 22. November 1688 in Wolfenbüttel.

Ewerdes (Everds), Julius, Kanoniker am St. Blasius-Stift 1590–1643, gest. 1643.

Firnekranz, Nicolaus, geb. 1582 in Plauen/Thüringen, 1609 Pastor an St. Michaelis, 1626 an St. Martini, 1636 Senior des Geistlichen Ministeriums, war Pate bei Delphin Strungks Sohn, dem bekannten Komponisten Nicolaus Adam Strungk, 1649 lateinisches Gedicht in der Leichenpredigt für Johann Cammann (s. o.), 1653 Kanoniker am St. Blasius-Stift, gest. 26. Juli 1655.

Frise (Freise), Christoph, 1612–1644 Vikar am St. Blasius-Stift.

Gebhardt, Hermann, 1640 Verfasser eines lateinischen Gedichts¹²⁰, Pastor in Lüneburg.

Gersner, Jacob, geb. 7. Juli 1580 in Reinhardtsgrimma, Schüler in Magdeburg und Braunschweig, studierte in Wittenberg, 1616–1625 Pfarrer in Wenden, 1625–1635 Superintendent in Sauingen, gest. 1. Mai 1635.

Giese, Hermann, 1632 Kanoniker am St. Blasius-Stift.

Gleim, Johann, geb. in Themar (Franken), wurde wie Johann Magirus (s. u.) in Wolfenbüttel examiniert und ins geistliche Amt eingesetzt, 1631 Pastor an St. Blasii, 1649 lateinisches Gedicht in der Leichenpredigt für Johann Cammann (s. o.), 1656 wegen zu freier Reden abgesetzt, gest. 1667.

Gödemann, Balthasar, geb. 1573 in Lüneburg, gest. 1659 in Salzwedel, 1630 Praefekt in Lüchow, Bürgermeister in Salzwedel¹²¹.

Gottschovius, Nikolaus, Komponist des achtstimmigen *Merk auf mein Herz* (Nr. 2 in Tabelle 1), hat außerdem die beiden Sätze *Omnia quae fecisti* und *In me transierunt irae tuae* (Nr. 50 und 51 in Tabelle 1) von Orlando di Lasso koloriert, aus Rostock, 1608 Organist an der Jungfrauenkirche in Rostock¹²².

Gronhagius (Grönhagen), Bartholdus, Komponist des sechsstimmigen *Nunc dimittis* (Nr. 48 in Tabelle 1), geb. in Braunschweig, am 6. Mai 1596 in Helmstedt immatrikuliert (Bartholdus Gronehagius, Brunsvicensis [Mai] 6.)¹²³, 1599–1626 Kantor an St. Martini, gest. 1626.

Grotejan, Johann, geb. 10. Januar 1582 in Lütken-Lafferde (bei Peine), Mitglied der Kurrende in Wolfenbüttel unter Otto Siegfried Harnisch, 1599 in Hildesheim, 1601 in Hannover, dann wieder in Wolfenbüttel, wo er zwischen 1601 und 1604 für drei Jahre die »praefectura in choro symphoniaci verwaltet«¹²⁴ hat, 1604 Student in Helmstedt, ab 1607 Rektor der Schule in Hardeggen, 1610 Pastor in Iber im Amt Rotenkirchen, 1617 in Moringen, 1627 an die Brüdern-Kirche St. Ulrici berufen, seine jüngste Tochter heiratet 1634 den Pastor an St. Magni Christoph Lechel (s. u.); Grotejan wurde 1659 in Braunschweig Ministerii Senior, war zuletzt gelähmt und taub, gest. 4. Januar 1665 in Braunschweig.

Hagius, Christoph, zunächst Lehrer der unteren Klassen, 1590 Subkonrektor, 1597–1611/12 Konrektor, um 1612 Rektor des Martineums, gestorben um 1640.

Hein, Matthias, geb. in Husum, Dr. jur., Kanoniker am St. Blasius-Stift 1620–1639, gest. 1639.

Hoffer, Heinrich, Kantor der Aegidienschule ca. 1612–1630.

Horneburg, Christof, geb. am 21. März 1569 in Braunschweig, »Zehnmann« zu Braunschweig, gest. 20. August 1643 in Braunschweig¹²⁵.

¹²⁰ Matthias Bollmeyer, *Lateinisches Welfenland. Eine literaturgeschichtliche Kartographie zur lateinischen Gelegenheitsdichtung im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert*, Hildesheim 2014, S. 55.

¹²¹ August Wilhelm Pohlmann, *Geschichte der Stadt Salzwedel seit ihrer Gründung bis zum Schlusse des Jahres 1810*, Halle 1811, S. 203.

¹²² Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Bd. 4, S. 315.

¹²³ Bollmeyer (wie Anm. 120), S. 430 f.

¹²⁴ Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 451.

Huhstedt (Gustedt), Conradt, Huhstedt war ein Helmstedter Kommilitone von Heinrich Grimm und mit diesem befreundet¹²⁶, von 1626 bis Ostern 1648 Kantor an St. Martini; Huhstedt verfasste 1641 ein Epicedium für Zigemarius (s. u.), musizierte 1644 zusammen mit Delphin Strungk¹²⁷, gest. 23. April 1648.

Jacobi, Diricus (Didericus), aus Dassel, war 1634 »Aedituus« an St. Katharinen, in der Leichenpredigt seines Sohnes Johannes Jacobi aus dem Jahr 1671: »Didericus Jacobi, 40 Jahre Opfermann zu St. Catharinen«¹²⁸.

Jacobi, Theodor, war 1636 »Aedituus« an St. Katharinen.

Jordan, Hieronymus, s. o. im Text.

Jordan, Joachim, s. o. im Text.

Juncker (Junker/Jüngker), Albert, geb. in Bardowick bei Lüneburg am 9. August 1565, studierte in Helmstedt (1583), Marburg (1590) und Heidelberg (1595), Dr. jur., Kanoniker an St. Blasius 1603–1647, 1608 Syndikus des Stifts, 1643–1647 Dekan, gest. 25. Februar 1647.

Knaur (Knauer), Balthasar, war 1628 »Praefectus« der Adelsfamilie Rautenberg, nachgewiesen als Verfasser von Epicedien für Daniel Ludewig, »Fürstlicher Braunschweigischer Raht/und Großvoigt zum Calenberg« ([Wolfenbüttel] 1608, darin bezeichnet als »Balthasar Khnauer Notar. Publ.«), Friedrich Ulrich von Rautenberg (Wolfenbüttel 1626), Katharina von Steinberg (Wolfenbüttel 1626), Hedwig Gräfin von Regenstein und Blankenburg (Nordhausen 1634), Margareta Heubt (Nordhausen 1641, darin bezeichnet als »Illustr. Comit. Stolberg. etc. Praefectus in Hayn.«); möglicherweise identisch mit dem Verfasser eines Widmungsgedichts in Michael Praetorius' *Musae Sioniae*, Teil 2 (1607): »Balthasar Knauer Melicens. Austr.«.

Koch, Christian: –

Kramm (Cram), Andreas, nennt sich 1628 »bibliop: et Scholae Martinianae Scholarchae«, betätigte sich in Braunschweig wohl auch als Buchhändler, 1652 ist ein Andreas Kramme in einer Glockeninschrift in St. Magni erwähnt als »sehlig gewesener Vorsteher«.

Krüger, Johannes, 1627–1661 Kanoniker am St. Blasius-Stift in Braunschweig, »doctum juvenem J. Kr. Medicinae Studiosum«, geb. in Quedlinburg, gest. 1661.

Läger, Joachim, (Komponist des achtstimmigen *Ecce quam bonum*), geb. am 31. August 1603 in Hohenhameln bei Peine, seit 1613 Schüler in Hildesheim, Braunschweig und Burg bei Magdeburg, 1622 Universität Helmstedt, 1646–1650 Kanoniker am St. Blasius-Stift in Braunschweig, Dr. med., Dr. phil., gest. 12. Juli 1650 in Braunschweig.

Lechel, Christoph, geb. 24. Dezember 1603 in Sulechów (Züllichau) in Schlesien, der Bruder seines Vaters, Johannes Lechelius, war Kantor in Freistadt im Fürstentum Groß-Glogau, wohin auch Christoph Lechel zur Schule geschickt wurde, kam 1617 aufs Gymnasium in Görlitz, dann für drei Jahre in die fürstliche Schule nach Weimar, 1623–1629 in Jena, zog im Januar 1629 von Jena nach Halle, im April für drei Jahre nach Helmstedt, 1626 Magister der Philosophie in Jena, 1632 Pastor an St. Magni, heiratet 1634 Johann Grotejans (s. o.) Tochter Ilse, wurde 1659 seinem Schwiegervater Grotejan als Sub-

125 *Die Leichenpredigten des Stadtarchivs Braunschweig*, bearbeitet von Gustav Früh, Hans Goedeke und Hans Jürgen von Wilckens, 10 Bände, Hannover 1976–1990, Bd. 3, S. 1615.

126 HG WV, S. 5.

127 Berend (wie Anm. 58), S. 18.

128 Leichenpredigten Braunschweig (wie Anm. 125), Bd. 3, S. 1665.

senior zugeordnet, weil dieser aus gesundheitlichen Gründen das Seniorat des Geistlichen Ministeriums nicht mehr verwalten konnte, gest. 21. Oktober 1665.

Luder (Luderus), Nicolaus, aus Lüneburg (?).

Magirus, Johann, geb. in Kassel, Kantor in Hannover und seit 1578 am Katharineum in Braunschweig, im Juli 1594 von den Kanonikern zum Pastor an St. Blasii erwählt, daraufhin ließ ihn Herzog Heinrich Julius nach Wolfenbüttel ins Konsistorium kommen, wo er examiniert und vom Generalsuperintendenten Basilius Sattler ins Amt eingesetzt wurde, gest. 17. Januar 1631.

Matthaei, Heinrich, Organist an St. Andreas und in diesem Amt Vorgänger von Heinrich Grimm, nennt sich in M 669 »Praetor Hagensii & Organ.«, war also demnach Bürgermeister im Hagen, einem der fünf Weichbilde (Stadtteile) von Braunschweig, gest. 1632, »vngefähr kurz nach verflorzener Michaelis«¹²⁹. Im Stadtarchiv Braunschweig befindet sich ein Inventarium seines Nachlasses vom Januar 1633, dazu gehörten u. a. »ein einfach Instrument«, »ein gedoppeltes Clavichordium«, »ein gedruckt Tabulaturbuch«, mehrere geschriebene »Tabulaturbücher« sowie einige Musikdrucke und »geschriebene Partes musicales«¹³⁰. Sein Sohn Conrad war offenbar Kantor in Königsberg¹³¹.

Meldaw, Henni, möglicherweise identisch mit Meldaw, Henricus, geb. 15. Mai 1608 in Derenburg, 1626 Gymnasium in Halle/Saale, 1629 Universität Wittenberg, 1636 Pastor in Drübeck, 1643 Diakon in Wernigerode, seit 1647 Pastor an St. Johannis in Wernigerode, gest. 23. April 1663 in Wernigerode¹³².

Moller (Möller/Müller), Petrus, Dr. jur., Kanoniker von St. Blasius 1607–1649, Dr. jur. 1607, Kanoniker von St. Cyriakus 1636.

Moller (Möller/Müller), Valentin, geb. 7. Dezember 1564, studierte in Helmstedt (1576/77) und Leipzig, dort 1596 Dokortitel erworben, Dr. jur., 1590 Kanoniker an St. Blasii, Dekan des Stifts 1612–1643, Fürstlich Braunschweig-Lüneburg-Cellischer Rat und Hofgerichts-Assessor, gest. 20. März 1643.

Mönchmayer, Daniel, geb. 27. November 1682 »zum grossen Salze im Stift Magdeburg gelegen«¹³³, Schüler zunächst in Salza bei Magdeburg, 1598 in Magdeburg unter Georg Rollenhagen, 1599 in Wittenberg, dort auch Tätigkeiten als Hauslehrer, 1607 »in sein Vaterland zum Rectore scholae vociret worden«, 1610 Rektor in Wernigerode, 1612–1616 Archidiakon in Heringen in der Grafschaft Hohnstein, dann bis 1621 Pastor in Frankenhausen, am 21. Mai 1621 zum Koadjutor (stellvertretender Superintendent) berufen, im Dezember 1623 als Superintendent eingeführt, gest. am 6. oder 7. Juni 1635.

Mönchmeyer, Tobias, 1632–1633 zweites Diakonat in Celle, 1633–1647 dort erstes Diakonat, 1646 bis 1650 Hofprediger in Celle, 1649 Leichenpredigt für Herzog Friedrich zu Braunschweig und Lüneburg (begraben 28. Januar 1649) in der Schlosskirche Celle, 1650–1652 Superintendent in Diepholz, gest. 1652 in Diepholz. Offenbar war Tobias Mönchmeyer Bindeglied zum Hof in Celle und zu Heinrich Utrecht. Da er das Stück von Utrecht in das Braunschweiger Buch eingetragen hat, muss er sich dort aufgehalten haben. Die drei autographen Werke von Utrecht sind nur wenige Seiten dahinter eingebunden und auf anderem Papier geschrieben; möglicherweise wurden sie von Mönchmeyer aus Celle mitgebracht.

129 Lorenzen (wie Anm. 47), S. 31.

130 D-BSsta, Signatur H V: 191 Musik Bd. I, S. 195–201.

131 D-BSsta, Signatur H V: 191 Musik Bd. I, S. 179 und 213.

132 Leichenpredigten Braunschweig (wie Anm. 125), Bd. 5, S. 2516.

133 Zitate nach Rehtmeyer (wie Anm. 7), S. 413 f.

Müller, Barthold, städtischer Sekretär, wurde 1629 mit dem Schreiben zur Ablehnung des Restitutionsedikts¹³⁴ nach Lübeck gesandt.

Müller (Möller/Möllner), Heinrich, 1623 Student in Leiden (Henricus Muller Brunswicensis)¹³⁵, bezeichnet sich 1629/30 als Calenbergischer Oberamtmann.

Nesen, Michael, geb. 25. September 1581 in Peine, Schüler zunächst in Peine, am Katharineum in Braunschweig und in Hildesheim, 1600 Student in Helmstedt, 1603 Lehrer in Peine, 1605 Subkonrektor in Wolfenbüttel, dann 1606–1611 Pastor im Gottes-Lager der Vorstadt vor Wolfenbüttel, 1611 in Klein-Stöckheim und Melverode, »hatte dort in den Kriegszeiten viel zu leiden«¹³⁶, floh 1626 nach Braunschweig, ab 1626 in Braunschweig erst an St. Michaelis, ab 1627 an St. Katharinen, gest. 30. Juli 1634.

Pawel (I), Julius, eine Patrizier- und Ratsfamilie Pawel mit bedeutendem Lehnsbesitz ist in Braunschweig von 1242 bis ins 20. Jahrhundert nachweisbar¹³⁷; in der Leichenpredigt seines Vaters, des Braunschweiger Bürgermeisters Andreas Pawel (1574–1654), ist dessen Sohn Julius als fünftes Kind erwähnt mit der Angabe »als Kind verstorben«¹³⁸.

Pöpping, Konrad¹³⁹, geb. 1588, Schreib- und Rechenmeister in Braunschweig, nachgewiesen in dem Druck *Aenigma Nuptiale Arithmetico-geometricum*, erschienen 1624 bei Duncker in Braunschweig, sowie als Herausgeber eines *Rechenbüchlein* seines Vaters Eberhard Pöpping, 1. Auflage 1619, 2. Auflage 1640¹⁴⁰, Johannes Cammann (s. o.) stand Pate bei der Taufe von einem der beiden Söhne Pöppings, gest. 1657 (begraben am 31. Juli). Seiner Bezeichnung als Schreib- und Rechenmeister wird Pöpping durch die außergewöhnliche kalligraphische Gestaltung seiner Einträge in M 669 gerecht (s. Abbildung 2).

Propst, Hieronymus, geb. im Dezember 1585 in Elbingerode am Harz. Nachdem 1597 sein Vater an der Pest gestorben war, zog seine Mutter mit ihren Kindern nach Quedlinburg, wo Probst zur Schule ging. 1598 für sechs Jahre Schüler im Kloster Michaelstein, dann Student in Helmstedt und Wittenberg, 1607 Hauslehrer bei einem Domherren zu Halberstadt, 1612 in seiner Vaterstadt Elbingerode zunächst Rektor der Schule, dann 1614 Diakon und schließlich Pastor, heiratet dort 1614 die Tochter des Organisten Caspar Walter, 1619 Pastor an der Brüdernkirche St. Ulrici, Verfasser eines Epicediums in der Leichenpredigt für Joachim Jordan (1639), gest. 14. November 1643.

Rademacher, Henning, vermutlich einer der fünf Söhne Valentin Rademachers (s. u.), den dieser als Scheiber des von ihm gestifteten Beitrags heranzog. In der Leichenpredigt des Vaters ist nur der Sohn Conradus, Pastor an St. Aegidien, namentlich genannt.

Rademacher, Valentin, geb. 17. September 1581 in Braunschweig, besuchte das Martineum bis 1598 und das Paedagogium in Göttingen bis 1601, studierte in Jena und Wittenberg, 1606 Rektor an der Aegidienschule, 1609 Pastor an St. Aegidien, 1622–1630 noch einmal Rektor an der Aegidienschule,

¹³⁴ Nach diesem Erlass Kaiser Ferdinands II. über die Restitution der geistlichen Güter von 1629 sollte in Braunschweig das Kloster St. Aegidien an die früheren katholischen Eigentümer zurückgegeben werden.

¹³⁵ Adolf Ulrich, *Niedersächsische Studenten auf fremden Universitäten*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen* 54 (1889), S. 199–280, besonders S. 226.

¹³⁶ Beste (wie Anm. 115), S. 45 f.

¹³⁷ Spiess (wie Anm. 118), S. 176 f.

¹³⁸ Leichenpredigten Braunschweig (wie Anm. 125), Bd. 6, S. 2962.

¹³⁹ Alle Angaben nach Christian Schubert, *Conrad Pöpping (1588–1657), Schreib- und Rechenmeister in der alten Stadt Braunschweig*, in: *Arithmetische und algebraische Schriften der frühen Neuzeit*, hrsg. von Rainer Gebhardt (= Schriften des Adam-Ries-Bundes Annaberg-Buchholz 17), Annaberg-Buchholz, 2005, S. 127–140.

¹⁴⁰ Beide Auflagen als Teil der Cammanschen Bibliothek in D-BSstb, Signaturen C 366 bzw. C 445.

1649 lateinisches Gedicht in der Leichenpredigt für Johann Cammann (s. o.), 1653 emeritiert, gest. 9. September 1663.

Rethem, Andreas Georg von, im vorderen Verzeichnis des Bc-Stimmbuchs zu dem Stück mit der Nummer 49: »Jürgen von Rhetem«, geb. 1575 als Sohn des Kanonikers an St. Blasii Andreas von Rethem, 1611 in den Rat des Hagens gewählt, später auch als Bürgermeister, gest. 1657.

Ricke (Rike), Heinrich, geb. am 5. Januar 1583 in Braunschweig, nach der Schule kaufmännische Lehre in Dänemark, den Niederlanden und Brabant, 1627–1638 Ratsherr der Altstadt, 1611 sind zwei lateinische Gedichte für den Braunschweiger Patrizier- und Senatorensohn Heinrich Rieken und die Braunschweiger Bürgermeistertochter Lucia von Scheppenstedt nachgewiesen¹⁴¹; gest. am 22. Dezember 1638 in Braunschweig¹⁴².

Ridius, Fortunatus (und Familie: Dorothea Ridia, Maria Ridia, Veronica Ridia, Adam Ridius, Ferdinand Ridius, Matthias Ridius): –

Röther, Valentin, geb. um 1583 in Quedlinburg¹⁴³, Organist in Wernigerode (? , s. u.), Organist an St. Martini 1617–1637, an St. Petri 1637–1646, gest. April 1646. Röther hat das Amt des Martiniorganisten nicht freiwillig an Delphin Strungk abgegeben. Im Stadtarchiv Braunschweig hat sich ein Brief, seine Absetzung betreffend, vom 15. Mai 1637 erhalten¹⁴⁴. Darin beklagt sich Röther, dass er nach »nunmehr 20 Jahren« und trotz »allerhand unkosten und vielfältige mühe«, die er für das neue Orgelwerk in St. Martini aufgewendet habe, die »unfeilbare« Nachricht bekommen habe, dass er »solchen dienstes wieder alle hoffnung und mir beschehene zusage« enthoben werden solle¹⁴⁵. Seinen Wechsel nach St. Petri muss man demnach eindeutig als Degradierung ansehen.

Bei den Recherchen zu Röther wurde deutlich, dass es zwei Organisten mit dem Namen Valentin Röther gab, wobei die Vermutung statthaft sei, dass es sich bei dem jüngeren um einen Sohn des Braunschweiger Organisten handeln könnte. Das ist insofern interessant, als dieser Valentin Röther d. J. 1656 bis 1666 Organist in Zellerfeld im Harz war. Angesichts der schon mehrfach erwähnten Zellerfelder Orgeltabulaturen und deren mutmaßlicher Herkunft aus Braunschweig, könnte man den bisherigen Hypothesen über die beiden Handschriften Ze 1 und Ze 2 eine weitere hinzufügen: Außer der Familie Jordan, dem Umkreis Delphin Strungks und Caspar Calvör als Mittelsmänner zwischen der Braunschweiger Organistenszene und Zellerfeld¹⁴⁶ käme dafür auch Valentin Röther d. J. in Betracht, sofern dieser tatsächlich ein Sohn des Martini- und Petri-Organisten war. Über Valentin Röther d. J. finden sich verstreute Einzelhinweise, denen zufolge er kurzzeitig als »Professor musices« in Basel wirkte: »[Johann Jakob] Wolle wurde 1649 von Valentin Röther aus Wernigerode abgelöst.«¹⁴⁷. Da wir über Valentin Röthers d. Ä. Wir-

141 Bollmeyer (wie Anm. 120), S. 106.

142 Leichenpredigten Braunschweig (wie Anm. 125), Bd. 6, S. 3297.

143 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 3. Teil, Leipzig 1813, Sp. 901: »Röther (Valentin) ein zwar unbekannt gebliebener Tonkünstler des 17. Jahrhunderts; geb. zu Quedlinburg, der aber deswegen doch nicht ohne Verdienste in seiner Kunst gewesen sein kann, da sein Bildniß im J. 1628, als er das 45. Jahr seines Lebens erreicht hatte, von einem Künstler, Namens Wilh. Schwan, gezeichnet und darauf en medail. in 12. mit Denksprüche: Musica Donum Die, gestochen worden. Er hält auf diesem Bilde ein Notenblatt in der Hand«.

144 D-BSsta, Signatur G II, 1, 13, S. 27; zitiert bei Greve (wie Anm. 60), S. 81, und Max Seiffert (wie Anm. 58), S. 79 f.

145 Ebenda.

146 Vgl. hierzu zusammenfassend Dirksen (wie Anm. 19).

147 Dora Iselin, *Die Musikwissenschaft an den schweizerischen Universitäten*, in: AMI 1 (1928/29), S. 27–32 und 39–46, hier: S. 29 f.

kungsorte, bevor er nach Braunschweig kam, keinerlei Kenntnis besitzen, könnte man diesen Hinweis dahingehend deuten, dass er zuvor in Wernigerode lebte, wo sein mutmaßlicher Sohn gleichen Namens geboren wurde. Danach finden wir einen Valentin Röther als Hofmusikus und Organist in Tübingen, der dort am 20. Mai 1650 eine Katharina Schlotterbeck heiratete, wieder¹⁴⁸. Aus seiner Zellerfelder Zeit sind drei Drucke nachgewiesen: *Odes auff das Fürstliche Braunschweigisch- und Lüneburgische Berckwerck an- auff- und im Hartzischen Gebirge, wolmeinend auffgesetzt zu Ehren meiner gnädigen Herrschaft auffm Zellerfeld*, Goslar 1655¹⁴⁹, *Geistlich BergLied. Vom himlischen BergHauptmanne und Gottes des Vater geheimen und oberRabt Jesu Christi aller Berger Bergen Haupt*, Goslar 1657, mit der Angabe »Valentin Röther, Organist und Musicus auffm Zellerfelde«, sowie *Lob- und Ehren-Beschreibung der Jagten unsers Nimroths, Auch Etlicher particular hohes Standes Personen Epigrammata, so diesen herrlichen Jagten mit beygewohnt haben [...] mit 5. gedoppelten Melodeyen [...] durch Valentin Röthern, Organisten zum Zellerfelde und Musicum der Hercinia*, Osterode 1661¹⁵⁰.

Schmidt, Johannes, 1628 »Reipub. Lunaeb[urgensi]: Secretarius«.

Schuler, Anton, 1626 oder 1628 bis 1642 Organist an St. Katharinen, Dirksen vermutet in Schuler einen Sammler und Kopisten der Orgelmusik Heinrich Scheidemanns¹⁵¹, übersiedelt 1642 nach Kopenhagen, »wo sein Bruder Christoph schon einige Zeit als Organist tätig war«¹⁵², 1643–1661 Organist an der Vor Frue Kirke (Liebfrauenkirche) in Kopenhagen.

Schütte, Hans, 1630 Organist an St. Aegidien und St. Magni.

Siburg, Andreas, 1624–1635 Pfarrer in Bornum/Elm, 1638–1649 in Erkerode, 1649–1653 in Bad Harzburg, seit 1650 als Superintendent, Verfasser der Leichenpredigt für Gertrud Schenk von Dönstedt (Langelsheim 1652).

Spiess, Friedrich¹⁵³, Dr. med., 1610 für drei Jahre zum Stadtphysikus bestellt, 1627–1636 Ratsherr der Altstadt, gest. vor 14. September 1637, »Herrn Philippi Sigismundi, Bischoffs zu Oßnabrück und Verden/Probsten zu Halberstadt/und Hertzogen zu Braunschweig und Lüneburg [...] Leib-Medicus, auch [...] Bürgermeister im Weichbilde Altenstadt« in Braunschweig (Zitate aus der Leichenpredigt seines gleichnamigen Sohnes, 1624–1666).

Stucke, Johann, geb. 24. Juli 1587 in Langenhagen, Schüler in Hannover und Göttingen, studierte in Helmstedt, Marburg, Gießen und Leiden¹⁵⁴, war u. a. Gerichtsassessor, Professor, Hof- und Geheimrat, Vizekanzler und Kanzler der Herzöge Friedrich Ulrich und Georg von Braunschweig-Lüneburg und der Königin Christina von Schweden, Kanzler des Herzogtums Bremen und Verden¹⁵⁵, gest. 10. Februar 1653 in Stade.

Timme (Timm), Christian, 1630 Organist an St. Ulrici-Brüdern.

148 Ernst Fritze, *Adelbeit Sibylla und der Maler Johann Heinrich Schwartz in Lübeck. Eine Studie zur Personengeschichte in Zusammenhang mit den Erscheinungen evangelischer Frömmigkeit z. Z. August Hermann Franckes und Philip Jacob Speners*, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 71, Lübeck 1991, S. 81–123, hier: S. 96 f. (Fußnote 66, zitiert aus dem »Rau'schen Familienbuch« im Stadtarchiv Tübingen).

149 RISM A/I: RR 1916a.

150 RISM A/I: R 1916.

151 Dirksen (wie Anm. 22), S. 28.

152 Dirksen (wie Anm. 19), S. 24.

153 Spiess (wie Anm. 118), S. 196.

154 Ulrich (wie Anm. 135), S. 226, 248.

155 Alle Angaben nach Südkamp (wie Anm. 41).

Völckerling, Franz, geb. 25. Mai 1609 in Braunschweig, 1622 Stadtschule in Hildesheim, 1625 wieder in Braunschweig, 1629 Universität Helmstedt, 1636 in Braunschweig St. Magni, heiratet am 27. Oktober 1637 Anna, Tochter des Pastors an St. Andreas Jacob Amfurt (s. o.), nach deren Tod in zweiter Ehe 1646 mit Katharina Probst, Tochter des Pastors an St. Ulrici-Brüdern Hieronymus Probst (s. o.), 1649 lateinisches Gedicht in der Leichenpredigt für Johann Cammann (s. o.), 1665 Senior des Geistlichen Ministeriums, gest. 4. März 1667.

Walder, Simon, Dr. jur., Kanoniker von St. Blasius 1598–1640, 1635 in der Leichenpredigt seiner Frau Margareta geb. Krüger (Heirat 1593) als »der Rechten Doctor/und Fürstl. Braunsch: Lüneb: altern Raht« bezeichnet, gest. 1640.

Warner, Petrus, geb. in Wunstorf, Michaelis 1632–1671 Kantor an St. Katharinen, verfasste 1641 ein Epicedium für Zigemarius (s. u.).

Ziegenmeier (Zigemarius), Ennius, schrieb das Widmungsvorwort in der *Tertia Vox*, 1585 in Goslar geboren, studierte in Wittenberg, 1609 Konrektor in Linz (Österreich), 1614 als Dichter in Wien gekrönt, 1615 Magister in Jena, dann Konrektor am Martineum, später Konrektor in Lüneburg, danach Rektor wieder in Braunschweig am Katharineum, dann ab 1641 am Martineum, Verfasser eines Epicediums in der Leichenpredigt für Joachim Jordan (1639), gest. am 7. Oktober 1641.

Zillich (Zillichius/Cillichius), Bartholomäus, aus Rheinsberg bei Ruppín, studierte in Frankfurt/O. (1609)¹⁵⁶ und Wittenberg (1618)¹⁵⁷, 1623–1628 Rektor in Peine¹⁵⁸, 1630 »collega Scholae Martini« in Braunschweig; danach scheint er in seine brandenburgische Heimat zurückgekehrt zu sein, wird dort jedenfalls 1638 erwähnt als Pfarrer in Sonnenberg (Brandenburg)¹⁵⁹.

Anhang

Der nachfolgende Anhang umfasst

- die Abbildungen 1 bis 14 (S. 105 bis 117)
- die Tabellen 1 bis 3 (S. 118 bis 154)
- die Notenbeispiele 1 (S. 155 bis 164) und 2 (S. 165 bis 177); Herrn Stefan Steinemann danke ich herzlich für die Herstellung des Notensatzes
- den Kritischen Bericht zu den Notenbeispielen 1 und 2 (S. 178)

¹⁵⁶ Ernst Friedländer, *Ältere Universitäts-Matrikeln 1,1, Universität Frankfurt a. O.*, Bd. 1. 1506–1648, S. 534.

¹⁵⁷ Bernhard Weissenborn/Fritz Juntke, *Album Academiae Vitebergensis*, Jüngere Reihe, Teil 1 (1602–1660), Textbd., S. 210.

¹⁵⁸ In einem Rechnungsbuch des Jahres 1623 wird berichtet, dass »der neue Rektor Bartholomäus Zillichius von einem städtischen Boten aus Rheinsberg bei Neuruppín in der Mark Brandenburg abgeholt wurde«. Derselbe musste »im Zuge der Gegenreformation 1628 emigrieren«; vgl. Theodor Müller/Artur Zechel, *Die Geschichte der Stadt Peine. Von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des Hochstifts Hildesheim*, Hannover 1972, S. 64, 84.

¹⁵⁹ »Bericht aus einer Lokalvisitation des Sonnenberger Pfrs. Bartholomäus Zillichius [...] vom J. 1638«, Gerd Heinrich (Hrsg.), *Die Brandenburgischen Kirchensitations-Abschiede und -Register des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen der Berliner Historischen Kommission beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin 6), Bd. 2 (Das Land Ruppín), Berlin 1963, S. 162.

86.

Altus.

Bassus.

Ad contestandam benevolentiam, reverentiam et observantiam erga Reverendissimum Ministeriali Brunsvipitanum, procedentes sacre decem Cationes pariterim proprias partim alienas, propria manu inferere volui ego

Henricus Grimmick.
Anno 1632.
absol.
12 d. Julij
qui est
Heinrici.

Abbildung 1: Octava Vox, S. 86, mit dem Schluss von Altus und Bassus der zwölfstimmigen Motette *Danket dem Herren denn er ist freundlich* von Heinrich Grimm, Autograph mit Unterschrift, Widmung an das Geistliche Ministerium und Datum vom 12. Juli 1632, dem Tag »Heinrici«¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Vgl. Wolfgang Krüger, *Onomasticon, Oder deutsches Nahmen Büchlein*, Erfurt 1611: »Der Tag Heinrici gefellt Jährlich den 12. Julij, an welchem gedachter Keyser Heinricus Anno 1024 selig von dieser Welt abgeschieden ist.«

57.

Domine Dominus noster, quam admirabile
est nomen tuum in uni-ver-sa terra in uni-ver-sa
ter - ra.

XLIII.

54.

In honorem et observantiam Revere-
rendi Collegii Theologici Brunsvicensis præcæ-
tem et sequentem cantionem rogatus apponere debuit
CONRADVS PÖPPING Anno quo præcamur Per
ALMe pater nostris adIt paX aUrea In orIs
as Henrici Grimmii z Chorus. Vox
tertia Vox

Herr unser Herrscher
wie herrlich ist dein Nam in al-len Landen
in al-len Landen da man dir danket
im Himmel hastu eine macht zuericht vmb
deiner heu-de willen das du vertilgest
den feind vnd den nach-ri-gen
den kionden vnd die sterne die du be-reitest

Abbildung 2: Septima Vox, S. 57, mit dem Schluss des achtstimmigen *Domine Dominus noster* von Christian Erbach und dem Anfang des ebenfalls achtstimmigen *Herr unser Herrscher* von Heinrich Grimm, geschrieben von dem Braunschweiger »Schreib- und Rechenmeister« Konrad Pöpping (s. Biogramm), Titel und Widmung mit goldener Schrift auf schwarzem Grund, Chronogramm »Anno quo precamur Per VULnera NatI ALMe pater nostrIs adIt paX aUrea In orIs« (= VVL I LM I D I X V I I = MDLLXVVIII = 1630). Die Tenorstimmen von Chor II wurden bei beiden Stücken in der Quelle nachträglich als »tertia vox« bezeichnet; Pöpping hatte für Grimms Komposition im Titel dagegen die Bezeichnung »7 Vox« des Stimmbuchs übernommen. Im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken wurde hier die originale Nummerierung »54« nicht getilgt; die neue Nummer »XLIII« wurde später über dem Titel zusätzlich ergänzt.



Abbildung 3: Stimmbuch »BASIS GENERALIS«, S. 166–167, mit dem Anfang des siebenstimmigen *Ego autem in Domino gaudebo* von Melchior Vulpius.

46 ab 8. Domini Phinot. XXV.

Sancta trinitas.

Die Stimmen sein
recht eingeschrieb[en].

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is numbered '46 ab 8.' and titled 'Domini Phinot. XXV.'. The main title is 'Sancta trinitas.' and a subtitle reads 'Die Stimmen sein recht eingeschrieb[en].'. The notation consists of ten staves. The first two staves are vocal parts, and the remaining eight staves are organ tablature. The organ tablature uses letters to represent notes on the organ keyboard. The music is in G major and 4/4 time. The organ tablature uses letters to represent notes on the organ keyboard.

Abbildung 4: Stimmbuch »BASIS GENERALIS«, S. 46–47, mit dem Anfang des achtstimmigen *Sancta trinitas* von Dominique Phinot, unter dem Titel von Jordans Hand »die Stimmen sein recht eingeschrieb[en].«, am Schluss (außerhalb des abgebildeten Ausschnitts) dieser sehr unvollständigen Intavolierung, ebenfalls von Jordans Hand: »Voces scribi curavit D. Alb[ert]: Junk[er]:« Notiert sind auf Akkoladen à 2 Systemen die Bassstimmen der beiden Chöre, darüber nur an wenigen Stellen in Orgeltabulatur kurze Abschnitte jeweils einer anderen Stimme, so z. B. an der ersten Stelle die sechs Töne *c'' b' a' a'* (übergebunden) *g' a'* des Cantus von Chor 1 (dessen zweiter Einsatz im Stück nach einer Pause).

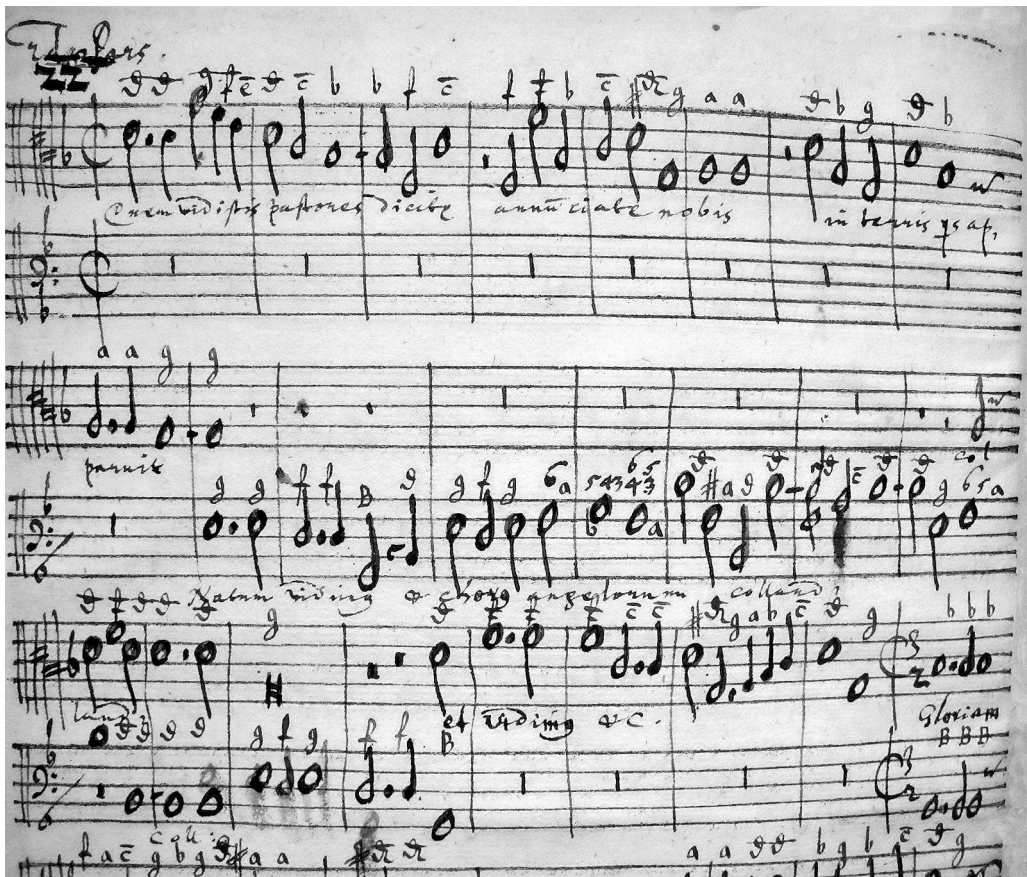


Abbildung 5: Stimmbuch »BASIS GENERALIS«, S.22, mit dem Anfang des zweiten Teils (*Quem vidistis*) von Costanzo Portas achtstimmigem *Verbum caro factum est*. Außer den beschriebenen Tonbuchstaben zeigt der Ausschnitt (in der Bildmitte) eine der wenigen Stellen, an denen Jordan eine Generalbassbezeichnung eingetragen hat.

136 In gratia M. Calenij scripsit: J. Jord: NB. ex comp: Nic: Godschovij. IX Transpos: 4. Inf: C. lib: 1. A. 2. T. 1. B. 2. 3. 4. 5.

Omnia q
fecisti

Omnia qua fecisti.

Abbildung 6: Stimmbuch »BASIS GENERALIS«, S. 136–137, mit dem Anfang der kolorierten Intavolierung des fünfstimmigen Vokalsatzes *Omnia quae fecisti* von Orlando di Lasso mit der Angabe »NB. ex comp: Nic: Godschovij«. Weitere Notizen am Anfang: »In gratia]m M Calenij scrips[it]: J. Jord[an]:«, »Transpos: p[er] 4. Inf:«, sowie daneben die Aufteilung der Stimmen C[antus], A[ltus], T[enor] und B[assus] auf die Stimmbücher 1–5. Auch hier sind in der linken Hand am Anfang wieder die typischen zusätzlichen Tonbuchstaben über den Notenzeichen zu erkennen.

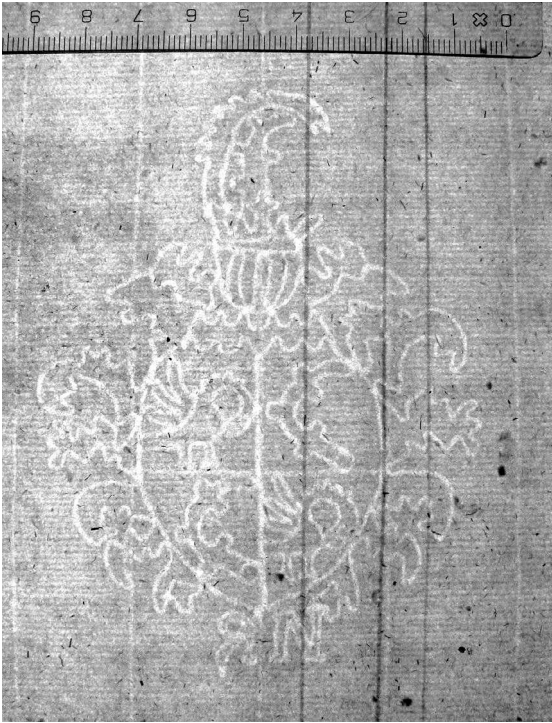


Abbildung 7: Wasserzeichen im Corpus aller Stimmbücher auf den von Jordan rastrierten Blättern. Ein gleiches Wasserzeichen (aber ohne Buchstaben) ist bei Briquet für das Jahr 1596 in Kirchenrechnungen von St. Andreas in Braunschweig nachgewiesen¹⁶¹.

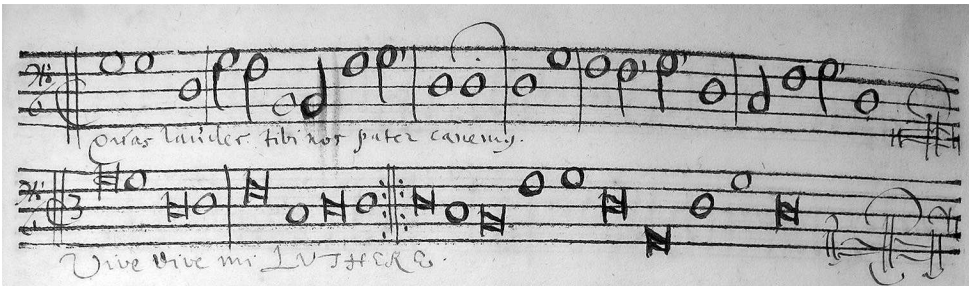


Abbildung 8: Letzte Seite mit Noten im Stimmbuch »BASIS GENERALIS«, S. [346]. Direkt vor dem alphabetischen Index hat Andreas Heinrich Bucholtz in die obere Zeile mit einem kurzen Textincipit den Bassus der vierstimmigen Ode *Quas laudes tibi nos pater canemus* von Petrus Tritonius auf den Text von Philipp Melancthon notiert. Im Notensystem darunter steht eine Bassstimme im Dreiertakt mit dem Textincipit »Vive vive mi LUTHERO«, zu der es keine Entsprechungen in den erhaltenen Vokalstimmbüchern gibt und das bis jetzt noch nicht identifiziert werden konnte.

¹⁶¹ Charles M. Briquet, *Les Filigranes*, Paris 1907, Bd. 1, S. 153, Nr. 2082.

In honorem et laudem Dei
 Opt: Max:
 In Essentia unig, In personis Trini,
 Omnis Boni largitoris munificentissimi,
 Viduarum et Orphanorum iudicis
 et patris clementissimi,
 in infinita secula benedixisti.

ab H. Praetorius III.

Chori Altus
 Te P. patrem Te Filium unigenitam
 laudam et individuum Trinitatem, laudam et indi-
 viduum Tri- nitatem toto corde et
 ore confitemur, lauda-
 mus atq; benedicimus tibi

Abbildung 9: Sexta Vox, S.3, Anfang des Altus von Chor II («2di chori Alt[us]») des achtstimmigen *Te Deum patrem ingenitum* von Hieronymus Praetorius, das Joachim Jordan offenbar als Eröffnungstück für die Sammlung vorgesehen hatte. Vor allem das letzte System auf der Seite zeigt deutlich, dass Jordan hier, im Gegensatz zum einheitlich akkurat rastrierten Corpus der Sammlung, die Notenlinien freihändig gezogen hat.

306 Cantio XX pag: 36. Orlando

Confitebor tibi Domine.

Abbildung 10: Stimmbuch »BASIS GENERALIS«, S. 306. Der unbekannte Kopist 1 hat am Ende des Stimmbuchs einige Generalbassstimmen von Werken, die Jordan schon weiter vorn in demselben Stimmbuch als Intavolierungen notiert hatte, in der ihm eigenen sorgfältigen Art und Weise noch einmal eingetragen, s. den Hinweis »Cantio XX. pag: 36« oben im Bild. Diese nachgetragenen Bassstimmen sind ohne Bezifferung, über jeder Note ist jedoch akkurat der betreffende Ton als Buchstabe mit Angabe der Oktave durch Groß- oder Kleinbuchstaben notiert. Außer diesen verdoppelnden Nachträgen stammen von dessen Hand alle Motetten aus Schütz' *Geistlicher Chormusik* sowie alle enthaltenen Stücke von Johann Rosenmüller.

Aut: Autograph:
 Concerto IV. Voc: H. Grimmii. TENOR. 48.
 XLV.

M

ni se ricordias, misere ricordias, Do mi
 ni in æternum cantabo, in ætern: cantabo
 in ætern: canta- bo, in ætern: cantabo,
 Misericordias, misericord: Domini in æternū cantabo, in ætern: ta-
 ta- bo, in æternū canta-
 bo, canta- bo.
 Et generationem, annuncio
 veritatem tuam, annuncia-
 bo, veritatem tuam, in
 ore meo, in ore meo, in ore
 meo. Misericordias

3.

Abbildung 11: Tertia Vox, S. 48, autographe Tenorstimme zu dem vierstimmigen Concerto *Misericordias Domini* von Heinrich Grimm mit dem Hinweis von Jordans Hand »Aut: Autograph:« Deutlich zu erkennen ist links unten die Ziffer »3.«, um die Zugehörigkeit zu dem betreffenden Stimmbuch anzuzeigen, ein Hinweis darauf, dass das Blatt zur Zeit seiner Beschriftung noch nicht in das Stimmbuch eingebunden war. Über dem Wort »Concerto« sind noch Überreste der wegradierten originalen Nummerierung »34« zu erkennen.

44 Tenor 2di Ch: ab 8. Sam: Scheid: autogr: 51

XXXVIII.

Allein: Weil ich mich leb in dieser Welt auf er
 allein an dich her
 an dich Herr Jesu Christe glaube ich
 Herr Jesu Christe
 glaube ich
 Herr
 Jesu Christe glau - - be ich Hoffen weiß
 nach dem geist der Himmel solt werden
 weil - - den den du er worden
 mit deiner Blü - - te an
 ges worden mir zu gute in dem ges worden
 mir zu gute mir zu gute ges worden
 mir zu gute ge worden mir zu gute ge worden mir zu ge

Abbildung 12: Septima Vox, S. 51, Anfang der Tenorstimme von Chor II von Samuel Scheidts achtstimmigem *Allein nach dir Herr Jesu Christ*, Autograph vom 20. Januar 1630, rechts oben der Vermerk »Sam: Scheid: autogr:«. In der linken oberen Ecke der Seite ist deutlich noch die radierte ursprüngliche Nummerierung »44.« zu erkennen. Die spätere Nummer »XXXVIII.« und Paginierung »51.« sind spätere Zusätze.

101.

sanctum tu - um non auferam non auferam me redde mihi labitiam salu-
 taris tui et spiritu' principali confite ma me do -
 ce ho i niquas vias tuas et impij ad te convertentur conuertentur libe-
 rante de sanguinibus de sanguinibus Deus Deus iacobis mea et
 exal tabit lingua et exal tabit lingua mea iustitiam tu -
 am Domine Domine labi a mea aperi es
 et os meum annuñciabit laudem tuam.

5. Insa fittbar jagant 3. gant hie Cantion es hie Inn vuerindigaz diltlaus
 onal vohyalentem den fochitmo Jordan passom der diltlaus v Catharine in
 vramptum, und anderaz gann dem Nistic Caruio vauuand, uff gelhandt vnd
 unmittelst Bayabaz, in jagant vntliche Musicalische Collectanea In dinstliche
 gaffellm durt mis vnd im bann dilt mit 8. vnd 8. Am mas Componirt
 vnd die materia zu stolt vnsprende gnter galyssim, mit nigen fentaz
 gant vntem, Obzafm Ball im Tage Lucia Anno 1630.

Henricus Vtrecht, organist und Musicus
 An Ball.

Abbildung 13: Tertia Vox, S. 101, Schluss der autographen Tenorstimme zum fünfstimmigen *Miserere mei Deus* von Heinrich Utrecht mit dessen Widmung an Joachim Jordan und Datum vom 13. Dezember 1630: »Geschehen Zell am tage Luciae Anno 1630. | Henricus Vtrecht. | organist vndt Musicus | Zu Zell«. Deutlich zu erkennen ist auch das etwas kleinere Format des Doppelblatts.

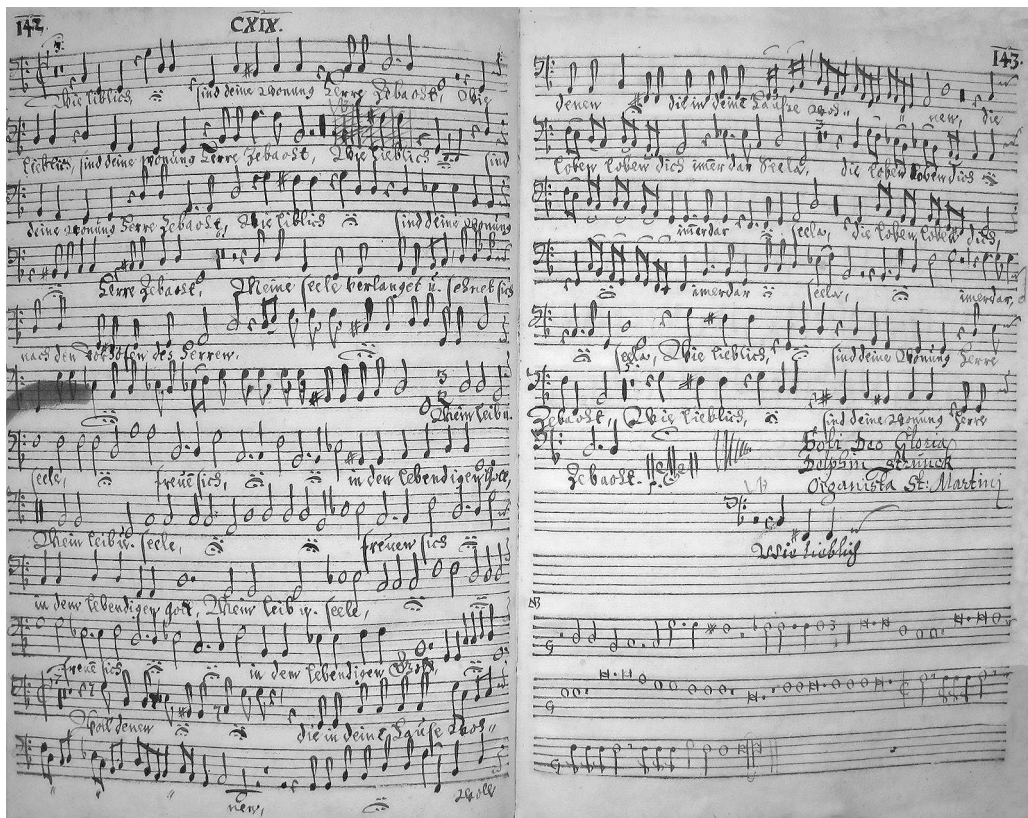


Abbildung 14: Quarta Vox, S. 142–143, mit der autographen Basstimme von Delphin Strungks fünf-stimmigem *Wie lieblich sind deine Wohnung*, am Schluss »Soli Deo Gloria | Delphin Strunck | Organista St: Martini«, darunter eine Korrektur zu einer durchgestrichenen Stelle im zweiten System der linken Seite (S. 142). In den unteren drei Systemen hat Kopist 1 nach einem *Nota bene*-Vermerk den Schluss der zweiten Violine von Johann Rosenmüllers *Ein Tag in deinen Vorhöfen* aus den *Kern-Sprüchen* von 1648 notiert; der Anfang der Stimme steht auf den Seiten 140–141.

Tabelle 1: Repertoire, Nachweis der Stücke in Werkverzeichnissen oder Drucken, Datierungen, Schreiber und ggf. Widmende

Nr.	Komponist	Titel	Nachweis ¹⁶²	à
–	Schütz, Heinrich	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	SWV 387	6
–	Schütz, Heinrich	Die mit Tränen säen	SWV 378	5
–	Schütz, Heinrich	Also hat Gott die Welt geliebt	SWV 380	5
–	Praetorius, Hieronymus	Te Deum patrem ingenitum	FP I 75	8
–	Schütz, Heinrich	Viel werden kommen	SWV 375	5
1	Thüring, Johann	Lobt Gott mit Schall ihr Heiden all'		8
2	Gottschovius, Nikolaus	Merk auf mein Herz		8
–	Rosenmüller, Johann	Treffet [Träufelt] ihr Himmel von oben	KS 1	3
3	Hoepner, Stephan	Wie bin ich doch so herzlich froh	H 5726, Nr. 22	8
4	Hartmann, Heinrich	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn	FP I 107	8
5	Vulpius, Melchior	Corde natus ex parentis	FP I 114, CS I 34	8
–	Schütz, Heinrich	Sammet zuvor das Unkraut	SWV 376	5
6	Klein, Salomon / Gallus, Iacobus	Pater noster	HK 537	6
7	Porta, Costanzo	Verbum caro factum est	P 5181	8
8	Vulpius, Melchior	Confitebor tibi Domine in organis musicis	FP II 43, CS III 9	7
9	Gabrieli, Giovanni	O Domine Jesu Christe adoro te	Charteris 14, FP I 41	8
10	Grimm, Heinrich	Alleluja lobet den Herren in seinem Heiligtum	HGWW 1.24a	8
11	Grimm, Heinrich	Singet dem Herrn ein neues Lied	HGWW 1.256	8
12	Vulpius / Grimm?	Cor mundum crea in me Deus	HGWW ? 1.54	8
13	Lasso, Orlando di	Confitebor tibi Domine	LV 189, FP I 11	8
14	Lasso, Orlando di	Deus miseratur nostri	LV 266	8
15	Lasso, Orlando di	Laudate pueri Dominum	LV 342, FP I 8	7
16	Selich, Daniel	Herr der du bist vormals gnädig gewest	S 2741, Nr. 13	8

162 Diese Spalte dient der eindeutigen Identifizierung der Werke, soweit vorhanden in einem Werkverzeichnis/Katalog, im Falle des Fehlens in einem Druck.

163 Namentlich nicht zu identifizierende Schreiber sind fortlaufend als Kopist 1 bis Kopist 6 bezeichnet.

Datierung	Schreiber¹⁶³	Widmender (wenn abweichend vom Schreiber)
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
8. 12. 1627 oder 1628	Jordan, Joachim	
Nachtrag	Kopist 1	
20. 12. 1627	Jordan, Joachim	Stucke, Johann
28. 12. 1627	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Siburg, Andreas	Firnekrantz, Nicolaus
Nachtrag	Kopist 1	
	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Siburg, Andreas	Conradi, Heinrich
	Jordan, Joachim	Mönchmayer, Daniel
	Jordan, Joachim	Grotejan, Johann
Nachtrag	Kopist 1	
	Jordan, Joachim	Berger, Anton
	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Cuszius, Christoph (Stimmen)	Cothenius, Daniel
	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Cuszius, Christoph (Stimmen)	Propst, Hieronymus
	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Cuszius, Christoph (Stimmen)	Rademacher, Valentin
	Jordan, Joachim (Bc), Luder, Nicolaus (Stimmen)	Nesen, Michael
	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Luder, Nicolaus	Jordan, Joachim
[1627]	Jordan, Joachim	Caelius, Joachim (gest. 1627)
	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1 ¹⁶⁴ ; Stimmen: Kopist 2	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Kopist 2	
	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Kopist 2	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Moller (Möller/Müller), Valentin	Moller (Möller/Müller), Valentin

164 Wenn beim Bc zwei Schreiber angegeben sind, ist das betreffende Stück in dem Stimmbuch zweimal enthalten, dabei bezieht sich die erste Angabe (in der Regel Joachim Jordan) immer auf das Corpus der Sammlung, die zweite auf den späteren Eintrag am Ende des Bandes.

Nr.	Komponist	Titel	Nachweis	à
17	Vulpius, Melchior	Pater noster	CS I 40	10
18	Phinot, Dominique	Sancta trinitas	Lincoln 1993, S. 292	8
19	Praetorius, Hieronymus	Domine Dominus noster	P 5333, Nr. 1–2	8
20	Vulpius, Melchior	Deus spes nostra	FP I 115, CS I 33	8
–	Anonymus	Trostlied; Seele was verzeuchst du viel	Francisci 1681, S. 257	5, Bc
21	Vulpius, Melchior	Incolae terrarum ab ortu solis		8
22	Vulpius, Melchior	Exsultate Deo	CS I 36	8
23	Scheidt, Samuel	Ein' feste Burg ist unser Gott	SSWV 16	8
24	Scheidt, Samuel	Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich	SSWV 27	8
–	Schütz, Heinrich	Unser keiner lebet ihm selber	SWV 374	5
24a	Scheidt, Samuel	Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich	SSWV ² 577 (541.5)	3
25	Scheidt, Samuel	Richte mich Gott	SSWV 24–25	8
25a	Scheidt, Samuel	Richte mich Gott	SSWV ² 578 (541.7)	3
26	Scheidt, Gottfried	Zion spricht	S 1348, Nr. 35	8
27	Grimm, Heinrich	Nun danket alle Gott	HGWV I/221	8
28	Walliser, Christoph Thomas	Domine Jesu Christe	FP I 102	8
29	Vecchi, Orazio Tiberio	Stetit Jesus in medio discipulorum		6
30	Gallus, Iacobus	Venite et ascendamus	HK 18	8
31	Gabrieli, Giovanni	Congratulamini vobis omnes	Charteris 54	6
32	Gabrieli, Andrea	Benedicam Domino, in omni tempore	G 58, Nr. 38	12
33	Scheidt, Samuel	Komm heiliger Geist	SSWV 8	8
–	Schütz, Heinrich	So fahr' ich hin zu Jesu Christ	SWV 379	5
34	Grimm, Heinrich	Misericordias Domini	HGWV deest	4
35	Grimm, Heinrich	Da pacem Domine	HGWV deest	4
36	Grimm, Heinrich	Verleih uns Frieden gnädiglich	HGWV I/284a	5
37	Grimm, Heinrich	Lobet den Herrn ihr Völker alle	HGWV deest	6
38	Grimm, Heinrich	Nun danket alle Gott	HGWV I/221	8
39	Scheidt, Samuel	Sic Deus dilexit mundum	SSWV 26	8
–	Schütz, Heinrich	Es ist erschienen	SWV 371	5

Datierung	Schreiber	Widmender (wenn abw. vom Schreiber)
26. 1. 1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Moller (Möller/Müller), Petrus	
29. 1. 1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Juncker (Jüngkher), Albert	
1628	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Gleim, Johann	Hein, Matthias
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Gleim, Johann	
Nachtrag	Kopist 1	
1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Spieß, Friedrich	
1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Spieß, Friedrich	
1628	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Spieß, Friedrich	Horneburg, Christof
	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Spieß, Friedrich	Müller, Barthold
	Kopist 1	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Spieß, Friedrich	Müller, Barthold
4. 4. 1628	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Spieß, Friedrich	Müller, Barthold
4. 4. 1628	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Spieß, Friedrich	Müller, Barthold
18. 5. 1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Spieß, Friedrich	Pawel(l), Julius
	Bc: Jordan, Joachim (s. u. Nr. 38)	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Kramm (Cram), Andreas	
	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Kramm (Cram), Andreas	
16. 9. 1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Magirus, Johann	
1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Aveman, Sergius	
1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Aveman, Sergius	
	Jordan, Joachim	Meldaw, Henni
Nachtrag	Kopist 1	
	Autograph	
	Autograph	
	Autograph	
	Autograph	
	Autograph	
	Jordan, Joachim bzw. Kopist 1	Schmidt, Johannes
	Kopist 1	

Nr.	Komponist	Titel	Nachweis	à
40	Agazzari, Agostino	Paratum cor meum Deus	A 356	8
41	Praetorius, Hieronymus	Factum est silentium in caelo	FP I 77	8
42	Conradi, Petrus	Jauchzet Gott alle Lande		8
43	Scheidt, Samuel	Nun danket alle Gott der große Dinge tut	SSWV 30–31	8
44	Scheidt, Samuel	Allein nach dir Herr Jesu Christ	SSWV deest	8
45	Agazzari, Agostino	Tristis est anima mea	FP II 94	8
46	Scheidt, Samuel	Christ lag in Todesbanden	SSWV 22	8
47	Leoni, Leone	Tribularer si nescirem	BolL 16:17–18, FP II 55	8
48	Gronhagius, Bartholdus	Nunc dimittis servum tuum Domine		6
49	Thüring, Johann	Gelobet sei Gott ewiglich		6
–	Schütz, Heinrich	Was mein Gott will	SWV 392	6
50	Lasso, Orlando di	Omnia quae fecisti	LV 109	5
51	Lasso, Orlando di	In me transierunt irae tuae	LV 121	5
52	Praetorius, Hieronymus	Mane nobiscum Domine	P 5336, Nr. 25	6
53	Erbach, Christian	Domine Dominus noster	FP I 31	8
54	Grimm, Heinrich	Herr unser Herrscher	HGWV I/148	8
–	Schütz, Heinrich	Herr auf dich traue ich	SWV 377	5
55	Re, Benedetto	Cantabant sancti	FP II 136	8
56	Agazzari, Agostino	Jesu dulcis memoria	A 356, Nr. 33	8
57	Neander, Alexius	Sit nomen Domine Jesu benedictum	N 308, Nr. 22	8
58	Grimm, Heinrich	Ach Herr straf mich nicht	HGWV I/4	6
59	Vulpus, Melchior	Ego autem in Domino gaudebo	CS II 24	7
60	Utrecht, Heinrich	O Jesu lieber Herre mein		5
61	Grimm, Heinrich	Verleih uns Frieden gnädiglich	HGWV deest	3
62	Vulpus, Melchior	Domine labia mea aperies	CS II 28	8
63	Gallus, Iacobus	O quam metuendus est locus iste	HK 216, FP I 29	8
64	Vulpus, Melchior	Dominus pastor meus	CS II 25	7
65	Praetorius, Hieronymus	Benedicam Dominum, in omni tempore semper laus ejus	FP I 105	6
–	Schütz, Heinrich	Selig sind die Toten	SWV 391	6
–	Schütz, Heinrich	Ich bin ein rechter Weinstock	SWV 389	6

Datierung	Schreiber	Widmender (wenn abw. vom Schreiber)
1628	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Knaur (Knauer), Balthasar	
1629	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Ricke (Rike), Heinrich; Bc S. 344–345: Bucholtz, Andreas Heinrich	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Mönchmayer, Daniel	
	Jordan, Joachim bzw. Kopist 1	Müller (Möller/Möllner), Heinrich
20. 1. 1630	Autograph	Jordan, Joachim (Widmungsträger)
März 1630	Jordan, Joachim	
März 1630	Jordan, Joachim	
10. 3. 1630	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Breitsprach, Conrad	
13. 3. 1630 (Gregorii)	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: »C. G. G. F.«	Hagius, Christoph
15. 3. 1630	Jordan, Joachim	Rethem, Andreas Georg von
Nachtrag	Kopist 1	
16. 3. 1630	Jordan, Joachim	Calenius, Johannes
17. 3. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Jordan, Hieronymus	Gödemann, Balthasar
	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Gebhardt, Hermann	Jordan, Joachim (Widmungsträger)
1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Pöpping, Konrad	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Pöpping, Konrad	
Nachtrag	Kopist 1	
6. 4. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Breitsprach, Julius	
	Zillich, Bartholomäus	
	Zillich, Bartholomäus	
6. 7. 1630	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Firnekrantz, Nicolaus	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Cammann, Johann	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Mönchmeyer, Tobias	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Mönchmeyer, Tobias	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Cammann, Johann	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Kopist 3	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Kopist 4	
1630	Bc: Grimm, Heinrich, Stimmen: Röther, Valentin	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	

Nr.	Komponist	Titel	Nachweis	à
66	Grimm, Heinrich	Freuet euch mit Jerusalem	HGWV I/118	8
67	Praetorius, Hieronymus	Cantate Domino canticum novum	FP I 96	8
–	Schütz, Heinrich	Unser Wandel ist im Himmel	SWV 390	6
68	Faber, Henning/ Grimm, Heinrich(?)	Was soll ich aus dir machen Ephraim	HGWV ?I/297	8
69	Grimm, Heinrich	Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir	HGWV deest	7
–	Schütz, Heinrich	Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört	SWV 396	7
–	Schütz, Heinrich	Sehet an den Feigenbaum	SWV 394	7
–	Schütz, Heinrich/ Gabrieli, Andrea	Der Engel sprach zu den Hirten	SWV 395	7
70	Walliser, Christoph Thomas	Gaudent in caelis, animae sanctorum	FP I 103	8
71	Praetorius, Hieronymus	Exaltabo te Deus meus rex		6
72	Lasso, Orlando di	Stabunt justi, in magna constantia	LV 427	5
–	Schütz, Heinrich	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	SWV 386	6
–	Schütz, Heinrich	Das Wort ward Fleisch	SWV 385	6
73	Gallus, Iacobus	Quid gloriaris in malitia	HK 90	6
74	Clemens non Papa, Iacobus	Domine Jesu Christe respicere digneris	Lincoln 1993, S. 49	4
–	Schütz, Heinrich	Es wird das Szepter von Juda	SWV 369–370	5
–	Schütz, Heinrich	O lieber Herre Gott wecke uns auf	SWV 381	6
–	Schütz, Heinrich	Tröstet mein Volk	SWV 382	6
–	Schütz, Heinrich	Ich bin eine rufende Stimme	SWV 383	6
77	Utrecht, Heinrich	O domine a lingua dolosa		5
78	Utrecht, Heinrich	Der Herr ist mein Hirte		8
79	Utrecht, Heinrich	Miserere mei Deus		5
80	Guaitoli, Francesco Maria	Venite edite manna benedictum	1612 ³ , Nr. 81	8
81	Viadana, Lodovico	O bona crux	V 1396, Nr. 69	2
82	Lasso, Orlando di	Domine quid multiplicati sunt	LV 722	6
83	Grimm, Heinrich	Dies ist der Tag	HGWV I/82	8
84	Praetorius, Hieronymus	Laudate Dominum in sanctis ejus	P 5336, Nr. 47	8
85	Lasso, Orlando di	Taedet animam meam	LV 117	5
86	Gallus, Iacobus	Collaudabunt multi sapientiam	HK 272	8
87	Lasso, Orlando di	Confitemini, Domino et invocate nomen ejus	LV 108, FP I 44	5
–	Schütz, Heinrich	Ein Kind ist uns geboren	SWV 384	6
88	Grimm, Heinrich	Also hat Gott die Welt geliebt	HGWV deest	8

Datierung	Schreiber	Widmender (wenn abw. vom Schreiber)
4. 9. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Schuler, Anton	
14. 9. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Matthaedi, Heinrich Kopist 1	
14. 9. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Matthaedi, Heinrich	
14. 9. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Matthaedi, Heinrich	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
19. 9. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Schütte, Hans	
6. 10. 1630	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Timme, Christian	
12. 10. 1630	Bc: Grimm, Heinrich, Stimmen: Becker, Anton	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Hoffer, Heinrich	
3. 12. 1630	Bc: Grimm, Heinrich, Stimmen: Rademacher, Henning	Rademacher, Valentin
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
Nachtrag	Kopist 1	
13. 12. 1630	Autograph	
13. 12. 1630	Autograph	
13. 12. 1630	Autograph	
7. 4. 1631	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Matthaedi, Heinrich	Apfell (Aßfeld?), Hans
10. 4. 1631 (Gründonnerstag)	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Apfell, Hans	Jordan, Joachim, Conradi, Heinrich
	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Kopist 5	
24. 2. 1632	Bc: Jordan, Joachim; Stimmen: Cleve, Johannes	
10. 3. 1632	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Koch, Christian	Walder, Simon
10. 3. 1632	Bc: Jordan, Joachim bzw. Kopist 1; Stimmen: Koch, Christian	Walder, Simon
12. 4. 1632	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Giese, Hermann	
20. 3. 1632	Bc: Grimm, Heinrich, Stimmen: Frise, Christoph	
Nachtrag	Kopist 1	
	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Gersner, Jacob	

Nr.	Komponist	Titel	Nachweis	à
89	Praetorius, Hieronymus	Tulerunt Dominum meum	FP I 67	8
90	Hassler, Hans Leo	Expurgate vetus fermentum	H 2323, Nr. 14	5
91	Grimm, Heinrich	Siehe lobet den Herren alle Knechte	HGWV I/249	8
92	Grimm, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	HGWV deest	2/8
93	Anonym (»N. Hen.«)	Mache dich nicht selber traurig		3
94	Aichinger, Gregor	Jubilate Deo omnis terra servite Domino in laetitia	P 5361, Nr. 42	8
95	Grimm, Heinrich	Si bona suscepimus	HGWV deest	8
96	Grimm, Heinrich	Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser	HGWV deest	8
97	Gallus, Iacobus	Veniet tempus in quo	HK 222, FP I 36	8
98	Praetorius, Michael	Peccavi fateor	P 5361, Nr. 9	6
99	Giovannelli, Ruggero	Benedicite omnia opera, Domini Domino		8
100	Grimm, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	HGWV I/62a	12
101	Hartmann, Heinrich	Exsultat cor meum in Domino	FP I 2	8
102	Schütz, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	SWV 32	8
–	Schütz, Heinrich	Das ist je gewisslich wahr	SWV 388	6
103	Grimm, Heinrich	Herr der du bist vormals gnädig gewest	HGWV I/145 + HGWW I/2	1, 8
104	Lasso, Orlando di	Deus in adjutorium meum intende	LV 734, FP I 46	6
105	Anonymus	Plange quasi virgo		4
106	Lasso, Orlando di	Domine Dominus noster	LV 637	6
107	Lasso, Orlando di	Ad te levavi animam meam	LV 729	6
–	Schütz, Heinrich	Ich weiß dass mein Erlöser lebt	SWV 393	6
108	Valentini, Giovanni	Sanctus + Agnus Dei		8
109	Grimm, Heinrich	Der Herr segne dich und behüte dich	HGWV I/75	8
110	Schütz, Heinrich	Wohl dem der den Herren fürchtet	SWV 30	8
111	Grimm, Heinrich	Gott ist unser Zuversicht	HGWV I/138	5
112	Jordan, Hieronymus	Ach dass ich hören sollte		5
–	Jordan, Hieronymus	Ach dass ich hören sollte	[Orgel]	–
113	Jordan, Hieronymus	Wohl dem der den Herren fürchtet		5
114	Gallus, Iacobus	Congregati sunt inimici nostri	HK 219	8
115	Gallus, Iacobus	Quam dilecta tabernacula tua Domine	HK 217	8
–	Bucholtz, Andreas Heinrich	Benedicam Dominum		8

Datierung	Schreiber	Widmender (wenn abw. vom Schreiber)
April 1632	Bc: Grimm, Heinrich, Stimmen: Gleim, Johann	Krüger, Johannes
6. 4. 1632	Bc: Grimm, Heinrich, Stimmen: Ewerdes, Julius	
	Autograph	
	Autograph	
	Grimm, Heinrich	
	Grimm, Heinrich	
	Autograph	Daniel Mönchmayer für seinen verstorbenen Sohn Johann
	Autograph	Heinrich Grimm für die verstorbene »Viduae Berckelmannianae«
	Grimm, Heinrich	
	Grimm, Heinrich	
	Grimm, Heinrich	
12. 7. 1632	Autograph	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
	Kopist 1	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
24. 8. 1633	Huhstedt, Conradt	
27. 9. – 8. 10. 1633	Ridius, Fortunatus	In jedem Stimmbuch ein anderes Familienmitglied: Ridia, Maria (Bc), Ridia Veronica (V2), Ridia Dorothea (V3), Ridius, Adam (V4), Ridius, Ferdinandus (V6), Ridius, Matthias (V7)
5. 2. 1634	Bc: Jordan, Joachim, Stimmen: Jacobi, Diricus	Lechel, Christoph und Grotejan, El(i)sa (Ilse) zu Ihrer Hochzeit am 2. Februar 1634
1635	Warner, Petrus	
7. 5. 1636	Jacobi, Theodor	
	Autograph	
	Autograph, Bc im Schlussteil S. 327 f.: Kopist 1	
1638	Autograph, Bc im Schlussteil S. 328 ff.: Kopist 1	
1640	Amfurt, Jacob	
1640	Amfurt, Jacob	
[1647–1661]	Autograph	

Nr.	Komponist	Titel	Nachweis	à
117	Bucholtz, Andreas Heinrich	Siehe wie fein und lieblich ist's		8
–	Läger, Joachim	Ecce quam bonum		8
116	Vulpus, Melchior	Ecce ascendimus, Jerosolymam	CS II 12	5
–	Viadana, Lodovico	Diei solemnia fulget dies celebrat ecclesia	V 1396, Nr. 137	4
118	Hassler, Hans Leo	Verbum caro factum est	H 2323, Nr. 23	6
119	Strungk, Delphin	Wie lieblich sind deine Wohnung'		5
120	Gallus, Iacobus	Jerusalem gaude, gaudio magno	HK 24	6
121	Rosenmüller, Johann	Das ist das ewige Leben	KS 3	3
122	Rosenmüller, Johann	O Domine Jesu Christe adoro te	KS 4	3
123	Rosenmüller, Johann	O nomen Jesu nomen dulce	KS 8	4
124	Rosenmüller, Johann	Ein Tag in deinen Vorhöfen	KS 10	5
125	Rosenmüller, Johann	Meine Seele harret nur auf Gott	KS 11	5
126	Rosenmüller, Johann	Coeli enarrant gloriam Dei	KS 12	5
127	Rosenmüller, Johann	Die Augen des Herren	KS 15	6
128	Rosenmüller, Johann	Daran ist erschienen	KS 19	7
129	Rosenmüller, Johann	Danksaget dem Vater	KS 20	7
130	Schütz, Heinrich	Feget den alten Sauerteig aus	SWV 404	6
131	Schütz, Heinrich	Es ging ein Sämann aus	SWV 408	7
132	Schütz, Heinrich	Seid barmherzig wie auch euer Vater	SWV 409	7
133	Schütz, Heinrich	Siehe dieser wird gesetzt	SWV 410	7
134	Schütz, Heinrich	Vater unser der du bist im Himmel	SWV 411	7
135	Schütz, Heinrich	Siehe wie fein und lieblich ist	SWV 412	8
136	Schütz, Heinrich	Hütet euch dass eure Herzen nicht beschweret werden	SWV 413	8
137	Schütz, Heinrich	Meister wir wissen dass du wahrhaftig bist	SWV 414	8
138	Schütz, Heinrich	Saul was verfolgst du mich	SWV 415	8
139	Schütz, Heinrich	Herr wie lange willst du mein so gar vergessen	SWV 416	8
140	Schütz, Heinrich	Komm Heiliger Geist Herre Gott	SWV 417	8
141	Schütz, Heinrich	Nun danket alle Gott	SWV 418	8
142	Schütz, Heinrich	Du Schalksknecht alle diese Schuld	SWV 397	7
–	Tritonius, Petrus	Quas laudes tibi nos pater canemus	1551 ¹⁷ , Nr. 34	4
–	Anonymus	Vive mi Luthere		

Datierung	Schreiber	Widmender (wenn abw. vom Schreiber)
[1647–1661]	Autograph	
[1647–1650]	Bucholtz, Andreas Heinrich	Daetrius, Brandanus
[1647–1661]	Lechel, Christoph	
Januar 1661	Völckerling, Franz	
1661	Kopist 6	
	Autograph	
	Bucholtz, Andreas Heinrich	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Kopist 1	
	Bucholtz, Andreas Heinrich	
	Bucholtz, Andreas Heinrich	

- A 356: Agazzari, Agostino: *Cantiones motectae*, Frankfurt/M. 1607, RISM A/I: A 356.
- BolL: Bolcato, Vittorio: *Leone Leoni e la musica a Vicenza nei secoli XVI–XVII. Catalogo tematico*, Vicenza 1995.
- Charteris 1996: Charteris, Richard: *Giovanni Gabrieli (ca. 1555–1612): a thematic catalogue of his music with a guide to the source materials and translations of his vocal texts*, Stuyvesant 1996.
- CS I + Nummer in: Vulpius, Melchior: *Pars prima. Cantionum Sacrarum cum sex, septem, octo, et pluribus vocibus concinnatarum*, Jena 1602, RISM A/I: V 2569.
- CS II + Nummer in: Vulpius, Melchior: *Opusculum Novum Selectissimarum Cantionum Sacrarum*, Erfurt 1610, RISM A/I: V 2577.
- CS III + Nummer in: Vulpius, Melchior: *Secunda Pars. Selectissimarum Cantionum Sacrarum*, Erfurt 1611, RISM A/I: V 2572.
- Francisci 1681: Francisci, Erasmus: *Die letzte Rechenschafft jeglicher & aller Menschen : abzulegen, zu den Füßen der Ewigen Majestet ; In vier & sechszig Bedenckungen deß Sonderbaren Seelen-Gerichts, & Allmenschl. End-Gerichts, abgehandelt*, Nürnberg 1681.
- FP I + Nummer in: Bodenschatz, Erhard: *Florilegium Portense*, Leipzig 1618, RISM B/I: 1618|1 (wegen der zeitlichen Nähe wurde diese zweite Auflage des *Florilegium* zum Vergleich herangezogen und nicht die ältere von 1603).
- FP II + Nummer in: Bodenschatz, Erhard: *Florilegii Musici Portensis [...] pars altera*, Leipzig 1621, RISM B/I: 1621|2.
- G 58: Gabrieli, Andrea: *CONCERTI DI ANDREA, ET DI GIO: GABRIELI*, Venedig 1587, RISM A/I: G 58, RISM B/I: 1587|1|6.
- H 2323: Hassler, Hans Leo: *Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni*, Augsburg 1591 (Folgaufgaben 1597, 1601, 1612).
- H 5726: Hoepner, Stephan: *Neue Deutsche und Lateinische Geistliche Lieder*, Frankfurt/O. 1614, RISM A/I: H 5726.
- HGWV: Synofzik, Thomas: *Heinrich Grimm (1592|93–1637). »Cantilena est loquela canens«. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000.
- HK: Motnik, Marko: *Jacob Handl-Gallus: Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog*, Tutzing 2012.
- Lincoln 1993: Lincoln, Harry B.: *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections 1500–1600*, Ottawa 1993.
- KS + Nummer in: Rosenmüller, Johann: *Kern-Sprüche, Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes und Neues Testaments, theils auch aus etlichen alten Kirchenlehrern genommen*, Leipzig 1648, RISM A/I: R 2548.
- LV: Leuchtmann, Horst/Schmid, Bernhold: *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Kassel 2001.
- N 308: *LIBER PRIMVS. R. D. ALEXII NEANDRI Symphoniarchi*, Frankfurt/M. 1605, RISM A/I: N 308.

- P 5181: Porta, Costanzo: *Liber quinquaginta duorum motectorum*, Venedig 1580, RISM A/I: P 5181.
- P 5333: Praetorius, Hieronymus: *Magnificat octo vocum [...] cum motetis aliquot 8 et 12 vocum*, Hamburg 1602, RISM A/I: P 5333.
- P 5336: Praetorius, Hieronymus: *Cantiones sacrae de praecipuis festis totius anni*, Hamburg 1599, RISM A/I: P 5336.
- P 5361: Praetorius, Michael: *Musarum Sioniarum: motectae et psalmi latini*, Nürnberg 1607, RISM A/I: P 5361 = RISM B/I: 1607|6.
- S 1348: Scheidt, Samuel: *Cantiones sacrae, octo vocum*, Hamburg 1620, RISM A/I: S 1348, RISM B/I: 1620|8.
- S 2741: Selich, Daniel: *OPUS NOVUM, Geistlicher Lateinisch vnd Teutscher Concerten vnd Psalmen Davids*, RISM A/I: S 2741, Hamburg 1625 (unvollständiger Stimmensatz in D-BSstb erhalten).
- SSWV: Koch, Klaus-Peter, *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis*, Wiesbaden 2000, mit Ergänzungen in: ders., *Samuel-Scheidt-Kompendium*, Beeskow 2012. Sind Werke betroffen, die nur in den Ergänzungen erwähnt sind, ist an das Kürzel SSWV eine hochgestellt »2« angehängt.
- SWV: Bittinger, Werner: *Heinrich Schütz-Werke-Verzeichnis*, Kassel 1960.
- V 1396: Viadana, Lodovico da: *Opera omnia sacrorum concertuum*, Frankfurt/M. 1613, RISM A/I: V 1396 (1613 u. ö.) = RISM B/I: 1613|6.
- 1612³: Schadaeus, Abraham: *PROMPTUARIUM MUSICI, SACRAS HARMONIAS SIVE MOTETAS [...] PARS ALTERA*, Straßburg 1612, RISM B/I: 1612³.
- 1551¹⁷: *GEMINAE VNDEVIGINTI ODARVM HORATII MELODIAE*, Frankfurt/M. 1551/1552.

Tabelle 2: Lokalisierung der Stücke in den einzelnen Stimmbüchern

Nr. ¹⁶⁵	Komponist	Text	Bc Nr. / S.	V 2 Nr. / S.
	Vorsatzblätter ¹⁶⁶		4	2
–	Schütz, Heinrich	Herzlich lieb	I/1	I/1
–	Schütz, Heinrich	Die mit Tränen säen	II/2–3	–
–	Schütz, Heinrich	Also hat Gott die Welt geliebt	III/3	–
–	Praetorius, Hieronymus	Te Deum patrem	IV/4–5 + 7	II/3–4
–	Schütz, Heinrich	Viel werden kommen	V/6	–
1	Thüring, Johann	Lobt Gott mit Schall ihr Heiden all'	VI/8–9	III/5
2	Gottschovius, Nikolaus	Merk auf mein Herz	VII/10–11	IV/6
–	Rosenmüller, Johann	Treffet [Träufelt] ihr Himmel von oben	VIII/11 + 13 + CXXXVI/263–267	XXXII/39–41
3	Hoepner, Stephan	Wie bin ich doch so herzlich froh	IX/12–13	V/7
4	Hartmann, Heinrich	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn	X/14–15	VI/8
5	Vulpus, Melchior	Corde natus ex parentis	XI/16–19	VII/9–10
–	Schütz, Heinrich	Sammet zuvor das Unkraut	XII/19	–
6	Klein, Salomon / Gallus, Iacobus	Pater noster	XIII/20	VIII/11
7	Porta, Costanzo	Verbum caro factum est	XIV/21–22	IX/12
8	Vulpus, Melchior	Confitebor tibi Domine in organis musicis	XV/23–24	X/13
9	Gabrieli, Giovanni	O Domine Jesu Christe adoro te	XVI/25–26	XI/14
10	Grimm, Heinrich	Alleluja lobet den Herren in seinem Heiligtum	XVII/27–29	XII/14–15
11	Grimm, Heinrich	Singet dem Herrn ein neues Lied	XVIII/30–33	XIII/16–17
12	Vulpus / Grimm?	Cor mundum crea in me Deus	XIX/34–35	XIV/18
13	Lasso, Orlando di	Confitebor tibi Domine	XX/36–37 + 306	XV/19
14	Lasso, Orlando di	Deus miseratur nostri	XXI/38–39	XVI/20
15	Lasso, Orlando di	Laudate pueri Dominum	XXII/40–41 + 307–308	XVII/21
16	Selich, Daniel	Herr der du bist vormals gnädig gewest	XXIII/42–43 + 308–309	XVIII/22–23
17	Vulpus, Melchior	Pater noster	XXIV/44–45	XX/24
18	Phinot, Dominique	Sancta trinitas	XXV/46–47	XXI/25
19	Praetorius, Hieronymus	Domine Dominus noster	XXVI/48–53 + 309–311	XXII/26–27
20	Vulpus, Melchior	Deus spes nostra	XXVII/54–57	XXIII/28–29
–	Anonymus	Seele was verzeuchst du viel	-/56 (unten)	–

165 Ursprüngliche Nummerierung, soweit zu ermitteln.

166 Siehe dazu die Quellenbeschreibung oben.

V 3 Nr./S.	V 4 Nr./S.	V 5 Nr./S.	V 6 Nr./S.	V 7 Nr./S.	V 8 Nr./S.
4	2	2	2	2	2
I/1	–	I/1	I/1	–	I/1
II/3	–	II/2	II/2	–	II/2
VI/7–8	–	VI/6–7	VI/6–7	–	VII/6–7
III/4–5	I/1–2	III/3–4	III/3	I/1–2	III/3–4
XIX/20–22	–	XVIII/19+20	XVIII/19–21	–	XIX/19
IV/6	II/3	IV/5	IV/5	II/3	V/5
V/7	III/4	V/6	V/6	III/4	VI/6
XXXVI/40–42	–	–	–	–	–
VII/8	IV/5	VII/7	VII/7	IV/5	VIII/7
VIII/9	V/6	VIII/8	VIII/8	V/6	IX/8
IX/10–11	V ¹⁶⁷ /7–8	IX/9–10	IX/9–10	VI/7–9	X/9–11
XIV/14	–	XXI/21+23	XXII/23	–	IV/4
X/11–12	VI/9	X/11	X/11	–	–
XI/12	VII/10	XI/12	XI/12	VII/10	XIII/12
XII/13	VIII/11	XII/13	XII/13	VIII/11	–
XIII/14	IX/12	XIII/14	XIII/14	IX/12	XIV/13
XV/15–16	X/12–13	XIV/14–15	XIV/14–15	X/12–13	XV/14–15
XVI/17–18	XI/14–15	XV/16–17	XV/16–17	XI/14–15	XVI/16–17
XVII/19	XII/16	XVI/18	XVI/18	XII/16	XVII/18
XVIII/20	XIII/17	XVII/19	XVII/19	XIII/17	XVIII/19
XX/21	XIV/18	XIX/20	XIX/20	XIV/18	XX/20
XXI/22	XV/19	XX/21	XX/21	XV/19	–
XXII/23	XVI/20	XXII/22–23	XXI/22–23	XVI/20–21	XXI/21
XXIII/24	XVII/21	XXIII/24	XXIII/24	XVII/22+23	XXII/22+23
XXIV/25	XVIII/22	XXIV/25	XXIV/25	XVIII/24	XXIII/24
XXV/26–27	XIX/23–24	XXV/26–28	XXV/26–28	XIX/25–26	XXIV/25–26
XXVII/28–29	XX/24–25	XXVI/28–29	XXVI/28–29	XX/27–28	XXV/27–28
–	–	–	–	–	–

Nr.	Komponist	Text	Bc Nr./S.	V 2 Nr./S.
21	Vulpius, Melchior	Incolae terrarum ab ortu solis	XXVIII/58–59	XXIV/29
22	Vulpius, Melchior	Exsultate Deo	XXIX/60–63	XXV/30–31
23	Scheidt, Samuel	Ein' feste Burg ist unser Gott	XXX/64–67 + 311–312	XXVI/32
24	Scheidt, Samuel	Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich	XXXI/66–69 + 312–313	XXVII/33
–	Schütz, Heinrich	Unser keiner lebet ihm selber	XXXII/68–69	–
24a	Scheidt, Samuel	Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich	XXXIII/70–71	XXVIII/34
25	Scheidt, Samuel	Richte mich Gott	XXXIV/72–79 + 314–316	XXIX/35–36
25a	Scheidt, Samuel	Richte mich Gott	XXXV/80–81	XXX/37
26	Scheidt, Gottfried	Zion spricht	XXXVI/82–85	XXXI/38–39
27	Grimm, Heinrich	Nun danket alle Gott	XXXVII/86–87	– s. u.
28	Walliser, Christoph Thomas	Domine Jesu Christe	XXXVIII/88–89	XXXIII/40
29	Vecchi, Orazio Tiberio	Stetit Jesus in medio discipulorum	XXXIX/90–91 + 316–317	XXXIV/41
30	Gallus, Iacobus	Venite et ascendamus	XL/92–93	XXXV/42
31	Gabrieli, Giovanni	Congratulamini vobis omnes	XLI/94–95	XXXVI/43
32	Gabrieli, Andrea	Benedicam Domino, in omni tempore	XLII/96–99	XXXVII/44 + 45
33	Scheidt, Samuel	Komm heiliger Geist	XLIII/100–101	XXXVIII/46
–	Schütz, Heinrich	So fahr' ich hin zu Jesu Christ	XLIV/102	–
34	Grimm, Heinrich	Misericordias Domini	XLV/103	XXXIX/47
35	Grimm, Heinrich	Da pacem Domine	XLVI/104	XL/48
36	Grimm, Heinrich	Verleih uns Frieden gnädiglich	–	–
37	Grimm, Heinrich	Lobet den Herrn ihr Völker alle	–	XLI/48
38	Grimm, Heinrich	Nun danket alle Gott	XLVII/105	XLII/49
39	Scheidt, Samuel	Sic Deus dilexit mundum	XLVIII/106–109 + 317–318	XLIII/50
–	Schütz, Heinrich	Es ist erschienen	XLIX/108–109	–
40	Agazzari, Agostino	Paratum cor meum Deus	L/110–111	XLIV/51
41	Praetorius, Hieronymus	Factum est silentium in caelo	LI/112–115 + [344–345]	XLV/52–53
42	Conradi, Petrus	Jauchzet Gott alle Lande	LII/116–117	XLVI/54
43	Scheidt, Samuel	Nun danket alle Gott der große Dinge tut	LIII/118 + 122–125 + 318–320	XLVII/55–56
44	Scheidt, Samuel	Allein nach dir Herr Jesu Christ	LIV/119–122	XLIX/57–59
45	Agazzari, Agostino	Tristis est anima mea	LV/124–125	L/60
46	Scheidt, Samuel	Christ lag in Todesbanden	LVI/126–129	LI/61
47	Leoni, Leone	Tribularer si nescirem	LVII/130–131, Teil 2: LII/62 146–147 + 320–321	

V 3 Nr./S.	V 4 Nr./S.	V 5 Nr./S.	V 6 Nr./S.	V 7 Nr./S.	V 8 Nr./S.
XXVIII/30	XXI/26	XXVII/30	XXVII/30	XXI/28–29	XXVI/28
XXIX/31–32	XXII/27–28	XXVIII/31–32	XXVIII/31–32	XXII/30–31	XXVII/29–30
XXX/33	XXIII/29	XXIX/33	XXIX/33	XXIII/32	XXVIII/31
XXXI/34	XXIV/30	XXX/34	XXX/34	XXIV/33	XXIX/32
XXXIX/ 42 + 43 + 44	–	XXXIII/38–39	XXXIII/38	–	XXXII/36
XXXII/35	–	–	–	–	–
XXXIII/36–37	XXV/31–32	XXXI/35–36	XXXI/35–36	XXV/34–35	XXX/33–34
XXXIV/38	–	–	–	–	–
XXXV/39–40	XXVI/33–34	XXXII/37–38	XXXII/37–38	XXVI/36–37	XXXI/35–36
– s. u.	– s. u.	– s. u.	– s. u.	– s. u.	– s. u.
XXXVII/41	XXVIII/35	XXXIV/39	XXXIV/39	XXVII/38	XXXIV/37
XXXVIII/42	XXVIII/36	XXXV/40	XXXV/40	–	–
XL/43	XXIX/37	XXXVII/41	XXXVII/41	XXVIII/39	XXXV/38
XLI/44	XXX/38	XXXVIII/42	–	–	XXXVII/39
XLII/45	XXXI/39	XXXIX/43	XXXIX/42 + XL/43	XXIX/40 + XXX/41	XXXVIII/ 40 + 41
XLIII/46	XXXII/40	XL/44	XLI/44	XXXI/42	XXXIX/42
XXVI/27 + 28 + 29	–	XXXVI/40–41	XXXVI/40	–	XXXVI/38–39
XLV/48	XXXIII/41	–	–	–	–
XLVI/49	XXXIV/42	–	–	–	–
–	XXXV/42	–	–	–	–
XLVII/49	–	–	–	–	–
XLVIII/50	XXXVI/43	XLI/45	XLII/45	XXXII/43	XL/43
XLIX/51	XXXVII/44	XLII/46	XLIII/46	XXXIII/44	XLI/44
XLIV/47	–	XLIV/47 + 48 + 49	XXXVIII/41–43	–	XI/10 + 11
L/52	XXXVIII/45	XLIII/47	XLIV/47	XXXIV/45	XLII/45
LI/53–54	XXXIX/46–47	XLV–XLVI/48–49	XLV/48–49	XXXV/46–47	XLIII/46–47
LII/55	XL/48	XLVII/50	XLVII/50	XXXVI/48	XLIV/48
LIV/56–57	XLI/49–50	XLIX/51–52	XLVIII/51–52	XXXVII/49–50	XLV/49–50
LV/58–60	XLII/51–53	L/53–55	XLIX/53–54	XXXVIII/51–52	XLVI/51–52
LVI/61	XLIII/54	LI/55	L/55	XXXIX/53	XLVII/53
LVII/62	XLIV/55	LII/56	LI/56	XL/54	XLVIII/54
LVIII/63	XLV/56	LIII/57	LII/57	XLI/55	XLIX/55

Nr.	Komponist	Text	Bc Nr./S.	V 2 Nr./S.
48	Gronhagius, Bartholdus	Nunc dimittis servum tuum Domine	LVIII/132–133 + 321–322	LIII/63
49	Thüring, Johann	Gelobet sei Gott ewiglich	LIX/134–135	LIV/64
–	Schütz, Heinrich	Was mein Gott will	LX/134–135	XLVIII/56 + 59
50	Lasso, Orlando di	Omnia quae fecisti	LXI/136–139	LV/65
51	Lasso, Orlando di	In me transierunt irae tuae	LXII/140–143	LVI/66
52	Praetorius, Hieronymus	Mane nobiscum Domine	LXIII/144–145 + 322–323	LVII/67
53	Erbach, Christian	Domine Dominus noster	LXV/148–149	LVIII/68–69
54	Grimm, Heinrich	Herr unser Herrscher	LXVI/150–153	LIX/69–70
–	Schütz, Heinrich	Herr auf dich traue ich	LXVII/152–153	–
55	Re, Benedetto	Cantabant sancti	LXVIII/154–155	LX/71
56	Agazzari, Agostino	Jesu dulcis memoria	LXIX/156–157	LXI/72
57	Neander, Alexius	Sit nomen Domine Jesu benedictum	LXX/158–159	LXII/72
58	Grimm, Heinrich	Ach Herr straf mich nicht	LXXI/160–165 + 323–325	LXIII/73–75
59	Vulpus, Melchior	Ego autem in Domino gaudebo	LXXII/166–167	LXIV/76
60	Utrecht, Heinrich	O Jesu lieber Herre mein	LXXIII/168–169	LXV/77–78
61	Grimm, Heinrich	Verleih uns Frieden gnädiglich	LXXIV/170–171	–
62	Vulpus, Melchior	Domine labia mea aperies	LXXV/172–173	LXVII/79
63	Gallus, Iacobus	O quam metuendus est locus iste	LXXVI/174–175	LXVIII/80
64	Vulpus, Melchior	Dominus pastor meus	LXXVII/176–178	LXIX/81–82
65	Praetorius, Hieronymus	Benedicam Dominum, in omni tempore	LXXVIII/179	LXX/83–84
–	Schütz, Heinrich	Selig sind die Toten	LXXIX/180	LXXVII/92 + 94
–	Schütz, Heinrich	Ich bin ein rechter Weinstock	LXXX/180–181	LXXX/96
66	Grimm, Heinrich	Freuet euch mit Jerusalem	LXXXI/182–183	LXXI/85
67	Praetorius, Hieronymus	Cantate Domino canticum novum	LXXXII/184–187	LXXII/86–87
–	Schütz, Heinrich	Unser Wandel ist im Himmel	LXXXIII/186–187	LXXXII/98–99
68	Faber, Henning / Grimm, Heinrich(?)	Was soll ich aus dir machen Ephraim	LXXXIV/188–189	LXXXIII/87
69	Grimm, Heinrich	Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir	LXXXV/190	LXXIV/88–89
–	Schütz, Heinrich	Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört	LXXXVI/191	LXXXIII/99
–	Schütz, Heinrich	Sehet an den Feigenbaum	LXXXVII/192	89/105–106
–	Schütz, Heinrich/ Gabrieli, Andrea	Der Engel sprach zu den Hirten	LXXXVIII/193	116/132
70	Walliser, Christoph Thomas	Gaudent in caelis, animae sanctorum	LXXXIX/194–195	LXXV/90
71	Praetorius, Hieronymus	Exaltabo te Deus meus rex	–	LXXVI/91–92
72	Lasso, Orlando di	Stabunt justi, in magna constantia	XC/196–197	LXXVIII/93–94
–	Schütz, Heinrich	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	XCI/197–198	19/23 + 25
–	Schütz, Heinrich	Das Wort ward Fleisch	XCII/199	66/78
73	Gallus, Iacobus	Quid gloriaris in malitia	XCIII/200–203	LXXIX/95–96

V 3 Nr./S.	V 4 Nr./S.	V 5 Nr./S.	V 6 Nr./S.	V 7 Nr./S.	V 8 Nr./S.
LIX/64	XLVI/57	LIV/58	LIII/58	–	–
LX/65	XLVII/58	LV/59	LIV/59	–	–
LIII/55–56	–	XLVIII/50 + 51	XLVI/48–50	–	XII/11–12
LXI/66	XLVIII/59	LVI/60	–	–	–
LXII/67	XLIX/60	LVII/61	–	–	–
LXIII/68	L/61	LVIII/62	LV/60	–	–
LXIV/69–70	LI/62–63	LIX/63–64	LVII/61–62	XLII/56–57	L/56–57
LXV/70–71	LII/63–64	LX/65–66	LVIII/63–64	XLIII/57–58	LI/57–58
LXXV/82	–	LXXI/77	LXVII/75	–	LVII/63
LXVI/72	LIII/65	LXI/67	LVIII/65	XLIV/59	LII/59
LXVII/73	LIV/66	LXII/68	LIX/66	XLV/60	LIII/60
LXVIII/73	LV/66	LXIII/68	LX/66	XLVI/60	LIV/60
LXIX/74–75	LVI/67–68	LXIV/69–71	LXI/67–68	–	–
LXX/76	LVII/69	LXV/71	LXII/69	XLVII/61	–
LXXI/77–78	LVIII/70–71	LXVI/72–73	–	–	–
–	LIX/71	LXVII/73	–	–	–
LXXII/79	LX/72	LXVIII/74	LXIII/70	XLVIII/62	LV/61
LXXIII/80	LXI/73	LXIX/75	LXIV/71	XLIX/63	LVI/62
LXXIV/81–82	LXII/74–75	LXX/76–77	LXV/72–73	L/64–65	–
–	–	LXXII/78–79	LXVI/74–75	LI/66–67	LIX/65
LXXXII/90	–	LXXIX/87 + 89	LXXV/85	–	LVIII/63
LXXXV/94	–	LXXXII/91	LXXVI/86	–	LX/65
LXXVI/83	LXIV/76	LXXIII/80	LXVIII/76	LII/68	LXI/66
LXXVII/84	LXV/77	LXXIV/81–82	LXIX/77	LIII/69	LXII/67–68
LXXXVII/96	–	LXXXIII/91–92	LXXVII/86	–	LXV/70
LXXXVIII/85	LXVI/78	LXXV/82–83	LXX/78	LIV/70	LXIII/68
LXXIX/86–87	LXVII/79–80	LXXVI/83–84	LXXI/79–80	LV/71–72	–
LXXXVIII/97	–	LXXXIV/92	LXXIX/88–89	LVIII/76	LXVII/72
XCIV/103–104	–	LXXXVIII/96–97	LXXXII/90 + 93	–	LXXXV/90–91
CXX/127–128	–	CXIV/122–123	CIII/110–111	–	LXXXIX/93
LXXX/88	LXVIII/81	LXXVII/85	LXXII/81	LVI/73	LXIV/69
LXXXI/89–90	LXIX/82–83	LXXVIII/86–87	LXXIII/82–83	LVII/74 + 75	–
LXXXIII/91–92	LXX/84–85	LXXX/88–89	–	–	–
XCIX/107–108 + 110	–	CXVIII/127 + 129	CVIII/114–115	–	XCIII/97–98
CXXXI/142–144	–	CXXIV/135–136	CXIII/119–120	–	CVI/110
LXXXIV/93–94	LXXI/86–87	LXXXI/90–91	LXXIV/83–84	–	–

Nr.	Komponist	Text	Bc Nr./S.	V 2 Nr./S.
74	Clemens non Papa, Jacobus	Domine Jesu Christe respicere digneris	XCIV/204	LXXXI/97–98
–	Schütz, Heinrich	Es wird das Szepter von Juda	XCV/205–206	–
–	Schütz, Heinrich	O lieber Herr Gott wecke uns auf	XCVI/206–207	149/170
–	Schütz, Heinrich	Tröstet mein Volk	XCVII/207–208	150/170–171
–	Schütz, Heinrich	Ich bin eine rufende Stimme	XCVIII/208–209	151/171–172
77	Utrecht, Heinrich	O domine a lingua dolosa	–	LXXXIV/100
78	Utrecht, Heinrich	Der Herr ist mein Hirte	–	LXXXV/101–102
79	Utrecht, Heinrich	Miserere mei Deus	–	LXXXVI/102–103
80	Guaitoli, Francesco Maria	Venite edite manna benedictum	XCIX/210–211	LXXXVII/104
81	Viadana, Lodovico	O bona crux	–	LXXXVIII/105
82	Lasso, Orlando di	Domine quid multiplicati sunt	C/212–213 + 325–326	XC/106
83	Grimm, Heinrich	Dies ist der Tag	CI/214	XCI/107
84	Praetorius, Hieronymus	Laudate Dominum in sanctis ejus	CII/215–216	XCII/108–109
85	Lasso, Orlando di	Taedet animam meam	CIII/216 + 326–327	XCIII/109
86	Gallus, Iacobus	Collaudabunt multi sapientiam	CIV/217	XCIV/110
87	Lasso, Orlando di	Confitemini, Domino et invocate nomen ejus	CV/218	XCIV/111
–	Schütz, Heinrich	Ein Kind ist uns geboren	CVI/219	152/172
88	Grimm, Heinrich	Also hat Gott die Welt geliebt	CVII/220–221	XCVI/112
89	Praetorius, Hieronymus	Tulerunt Dominum meum	CVIII/221–222	XCVII/113–114
90	Hassler, Hans Leo	Expurgate vetus fermentum	CIX/223	XCVIII/115
91	Grimm, Heinrich	Siehe lobet den Herren alle Knechte	CX/224	XCIX/116
92	Grimm, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	CXI/224–225	C/116
93	Anonym (»N. Hen.«)	Mache dich nicht selber traurig	CXII/226	CI/117
94	Aichinger, Gregor	Jubilare Deo omnis terra servite Domino in laetitia	CXIII/227	CII/118
95	Grimm, Heinrich	Si bona suscepimus	CXIV/228	CIII/118–119
96	Grimm, Heinrich	Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser	CXV/229	CIV/119–120
97	Gallus, Iacobus	Veniet tempus in quo	CXVI/230	CV/120
98	Praetorius, Michael	Peccavi fateor	CXVII/231	CVI/121
99	Giovannelli, Ruggero	Benedicite omnia opera, Domini Domino	CXVIII/232	CVII/122
100	Grimm, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	CXIX/233–234	CVIII/123 + 125 (A 1), 124–125 (B 1)
101	Hartmann, Heinrich	Exsultat cor meum in Domino	CXX/235	CIX/126
102	Schütz, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	CXXI/236–238	CX/127–128
–	Schütz, Heinrich	Das ist je gewisslich wahr	CXXII/239	153/173
103	Grimm, Heinrich	Herr der du bist vormals gnädig gewest	CXXIII/240–241	CXI/128–129 (nur Teil 2)
104	Lasso, Orlando di	Deus in adjutorium meum intende	CXXIV/242	CXII/130
105	Anonymus	Plange quasi virgo	CXXV/242	CXIII/130

V 3 Nr./S.	V 4 Nr./S.	V 5 Nr./S.	V 6 Nr./S.	V 7 Nr./S.	V 8 Nr./S.
LXXXVI/95–96	LXXII/88–89	–	–	–	–
CLIX/171–172	–	CXLVII/160–161	CXXXIX/148–149	–	CVII/110–111
CLX/172–173	–	CXLVIII/161–162	CXL/149	–	CVIII/111–112
CLXI/173–174	–	CXLIX/162–163	CXLI/150	–	CIX/112
CLXII/174–175	–	CL/163–164	CXLII/150–151	–	CX/113
LXXXIX/98	LXXIII/91	LXXXV/93	–	–	–
XC/99–100	LXXIV/92–93	LXXXVI/94–95	LXXVIII/87–88	LIX/77–78	LXVI/71–72
XCI/100–101	LXXV/93–94	LXXXVII/95–96	–	–	–
XCII/102	LXXVI/95	LXXXIX/97	LXXX/89	LX/79	LXVIII/73
XCIII/103	LXXVII/96	–	–	–	–
XCV/104	LXXVIII/97	XC/98	LXXXI/90	–	–
XCVI/105	LXXIX/98	XCI/99	LXXXIII/91	LXI/80	LXIX/74
XCVII/106–107	LXXX/99–100	XCII/100–101	LXXXIV/92–93	LXII/81–82	LXX/75–76
XCVIII/107	LXXXI/100	XCIII/101	–	–	–
C/108	LXIII/75+ LXXXII/101	XCIV/102	LXXXV/93	LXIII/82	LXXI/76
CI/109	LXXXIII/102	XCV/103	–	–	–
CLXIII/175	–	CLI/164	CXLIII/151–152	–	CXI/113–114
CII/110	LXXXIV/103	XCVI/104	LXXXVI/94	LXIV/83	LXXII/76–77
CIII/111–112	LXXXV/104–105	XCVII/105–106	LXXXVII/94–96	LXV/84–85	LXXIII/77–78
CIV/113	LXXXVI/106	XCVIII/107	–	–	–
CV/114	LXXXVII/107	XCIX/108	LXXXVIII/96	LXVI/86	LXXIV/79
CVI/114	LXXXVIII/107	C/108	LXXXIX/97	LXVII/86–87	LXXV/79
CVI/115	–	–	–	–	–
CVII/116	LXXXIX/108	ohne Nr./109	XC/98	LXVIII/88	LXXVI/80
CVIII/116–117	XC/108–109	CI/109–110	XCI/99	LXIX/89	LXXVII/81
CIX/117–118	XCI/109–110	CII/110–111	XCII/100	LXX/90	LXXVIII/82
CX/118	XCII/110	CIII/111	XCIII/101	LXXI/91	LXXIX/83
CXI/119	XCIII/111	CIV/112	XCIV/101	–	–
CXII/119–120	XCIV/111–112	CV/112	XCV/102	LXXII/91	LXXX/83
CXIII/120–121	XCV/112–113	CVI/113–115	XCVI/102–103	LXXIII/92–93	LXXXI/84–86
CXIV/122	XCVI/114	CVIII/116	XCVII/104	LXXIV/94	LXXXII/87
CXV/123–124	XCVII/115–116	CIX/117–118	XCVIII/105–106	LXXV/95–96	LXXXIII/88–89
CLXIV/175–176	–	CLII/165	CXLIV/152–153	–	CXII/114
CXVI/124–125 (nur Teil 2)	XCVIII/116–118	CX/118–119 (nur Teil 2)	XCIX/106–107 (nur Teil 2)	LXXVI/96–97 (nur Teil 2)	LXXXIV/89–90 (nur Teil 2)
CXVII/126	XCIX/119	CXI/120	C/108	–	–
CXVIII/126	C/119	–	–	–	–

Nr.	Komponist	Text	Bc Nr./S.	V 2 Nr./S.
106	Lasso, Orlando di	Domine Dominus noster	CXXVI/243	CXIV/131
107	Lasso, Orlando di	Ad te levavi animam meam	CXXVII/244	CXV/132
–	Schütz, Heinrich	Ich weiß dass mein Erlöser lebt	CXXVIII/245	154/174
108	Valentini, Giovanni	Sanctus + Agnus Dei	CXXIX/246–248	CXVII/133–134
109	Grimm, Heinrich	Der Herr segne dich und behüte dich	CXXX/249–250	CXVIII/135
110	Schütz, Heinrich	Wohl dem der den Herren fürchtet	CXXXI/250–251	CXIX/135–136
111	Grimm, Heinrich	Gott ist unser Zuversicht	CXXXII/252–253	CXX/137–138
112	Jordan, Hieronymus	Ach dass ich hören sollte	CXXXIII/254	CXXI/139–140 (A)
–	Jordan, Hieronymus	Ach dass ich hören sollte	CXXXIV/256–258 + 327–328	–
113	Jordan, Hieronymus	Wohl dem der den Herren fürchtet	CXXXV/259–263 + 328–[330]	CXII/141–142
114	Gallus, Iacobus	Congregati sunt inimici nostri	–	CXXIII/143
115	Gallus, Iacobus	Quam dilecta tabernacula tua Domine	–	CXXIV/143–145
–	Bucholtz, Andreas Heinrich	Benedicam Dominum	CXXXVII/ 264–266	CXXV/ 145–146
117	Bucholtz, Andreas Heinrich	Siehe wie fein und lieblich ist's	CXXXVIII/ 266–267	CXXVI/147
–	Läger, Joachim	Ecce quam bonum	CXXXIX/268	CXXVII/148
116	Vulpus, Melchior	Ecce ascendimus, Jerosolymam	CXL/269	CXXVIII/149
–	Viadana, Lodovico	Diei solemnia fulget dies celebrat ecclesia	–	CXXIX/150
118	Hassler, Hans Leo	Verbum caro factum est	–	CXXX/150–151
119	Strungk, Delphin	Wie lieblich sind deine Wohnung'	CXLI/270–271	CXXXIV/153–154
120	Gallus, Iacobus	Jerusalem gaude, gaudio magno	–	CXXXV/155
121	Rosenmüller, Johann	Das ist das ewige Leben	CXLII/272	–
122	Rosenmüller, Johann	O Domine Jesu Christe adoro te	CXLIII/273	–
123	Rosenmüller, Johann	O nomen Jesu nomen dulce	CXLIV/273–274	–
124	Rosenmüller, Johann	Ein Tag in deinen Vorhöfen	CXLV/274–276	CXXXII/152 + 154 + 155
125	Rosenmüller, Johann	Meine Seele harret nur auf Gott	CXLVI/276–277	CXLV/164–165
126	Rosenmüller, Johann	Coeli enarrant gloriam Dei	CXLVII/278–279	CXLVI/166–167
127	Rosenmüller, Johann	Die Augen des Herren	CXLVIII/279–281	CXLVII/167–168
128	Rosenmüller, Johann	Daran ist erschienen	CXLIX/281–282	CXXXVI/156
129	Rosenmüller, Johann	Danksaget dem Vater	CL/283–284	CXXXVII/157
130	Schütz, Heinrich	Feget den alten Sauerteig aus	CLI/284–285	–
131	Schütz, Heinrich	Es ging ein Sämann aus	CLII/286–288	–
132	Schütz, Heinrich	Seid barmherzig wie auch euer Vater	CLIII/288–290	–
133	Schütz, Heinrich	Siehe dieser wird gesetzt	CLIV/290–291	CXXXVIII/158
134	Schütz, Heinrich	Vater unser der du bist im Himmel	CLV/291–292	–
135	Schütz, Heinrich	Siehe wie fein und lieblich ist	CLVI/293–294	CXXXIX/159

V 3 Nr./S.	V 4 Nr./S.	V 5 Nr./S.	V 6 Nr./S.	V 7 Nr./S.	V 8 Nr./S.
CXIX/127	CI/120	CXII/121	CI/109	–	–
CXXI/128	CII/121	CXIII/122	CII/110	–	–
CLXV/176–177	–	CLIV/167	CXLV/153–154	–	CXIII/115
CXXII/129–130	CIII/122–123	–	CIV/111	LXXVII/98–99	–
CXXIII/131	CIV/124	CXV/123	CV/112	LXXVIII/100	LXXXVI/91
CXXIV/131–132	CV/124–125	CXVI/124–125	CVI/112–113	LXXIX/100–101	LXXXVII/92
CXXV/133–135	CVI/126–127	CXVII/125–127	CVII/114+ CIX/115	LXXX/102+103	LXXXVIII/93
CXXVI/ 135–136 (T)	CVII/128–129 (B)	CXIX/ 128–129 (S 2)	–	–	–
–	–	–	–	–	–
CXXVII/137–138	CVIII/129–130	CXX/130–131	–	–	–
CXXVIII/139	CIX/131	CXXI/132	CX/116	LXXXI/104	XC/94
CXXIX/139–140	CX/132–133	CXXII/132–133	CXI/116–117	LXXXII/104–105	XCI/94–95
CXXX/ 141–142	CXI/ 134–135	CXXIII/ 134–135	CXII/ 118–119	LXXXIII/ 106–107	XCII/ 96–97
CXXXII/143	CXII/136	CXXV/136	CXIV/120	LXXXIV/108	XCIV/98
CXXXIII/144	CXIII/137	CXXVI/137	CXV/121	LXXXV/109	XCV/99
CXXXIV/145	CXIV/138	CLIII/166	–	–	–
CXXXV/146	CXV/139	–	–	–	–
CXXXVI/146–147	CXVI/139–140	CXXVII/138	CXVI/122	–	–
CXXXIX/149–150	CXIX/142–143	CXXIX/140–141	–	–	–
CXL/151	CXX/144	CXXX/142	CXVII/123	–	–
CXXXVIII/148	–	–	CXVIII/124	–	–
CXLII/152–153	–	–	CXIX/124–125	LXXXVI/110	–
CXLI/151–152	–	CXXVIII/138–139	CXX/125–126	LXXXVII/ 110–111	–
–	CXVIII/ 140–141+143	–	CXXI/126–127	LXXXVIII/ 111–112	–
CXLIII/153–154	CXXVI/151–152	–	CXXII/127–129	LXXXIX/113–114	–
CXLIV/154–155	CXXVII/152–153	–	CXXIII/129–130	XC/114–115	–
CXLV/156–157	CXXVIII/154–155	–	CXXIV/130–131	XCI/115–116	–
CXLVI/157–158	CXXIX/155–156	CXXXIII/145–147	CXXV/131–132	XCII/116–117	–
CXLVII/158–159	–	CXXXIV/147–148	CXXVI/132–133	XCIII/117–118	–
CXLVIII/159–160	–	CXXXV/148–149	CXXVII/133–134	XCIV/118–119	XCVIII/102–103
CXLIX/160–162	CXXXI/158–160	CXXXVI/149–151	CXXVIII/135–137	XCV/120–121	XCIX/103–104
CL/162–164	CXXXII/160–161	CXXXVII/151–152	CXXIX/137–138	XCVI/121–123	C/104–105
CLI/164–165	CXXXIII/161–162	CXXXVIII/153	CXXX/138–139	XCVII/123	–
–	CXXI/145–146+ CXXXIV/162	CXXXI/143+ CXXXIX/153–154	CXXXI/139–140	XCVIII/124	–
CLII/165–166	CXXXV/163–164	CXL/154–155	CXXXII/140–141	XCIX/125	CI/105–106

Nr.	Komponist	Text	Bc Nr./S.	V 2 Nr./S.
136	Schütz, Heinrich	Hütet euch dass eure Herzen nicht beschweret werden	CLVII/294–296	CXL/160
137	Schütz, Heinrich	Meister wir wissen dass du wahrhaftig bist	CLVIII/296–297	CXLI/161 (S 2)
138	Schütz, Heinrich	Saul was verfolgst du mich	CLIX/298	CXLII/162
139	Schütz, Heinrich	Herr wie lange willst du mein so gar vergessen	CLX/298–300	CXLIII/162–163
140	Schütz, Heinrich	Komm Heiliger Geist Herre Gott	CLXI/300–302	CXLVIII/169 (v1 1)
141	Schütz, Heinrich	Nun danket alle Gott	CLXII/302–304	CXLIV/163–164
142	Schütz, Heinrich	Du Schalksknecht alle diese Schuld leere Notensysteme	CLXIII/304–305 [331]–[343]	CLV/174–175 176–[181]
–	Tritonius, Petrus	Quas laudes tibi nos pater canemus	[346]	CXXXI/151
–	Anonymus	Vive mi Luthere	[346]	–
	Index		[347–357]	[182–192]
	leere Seiten		[358–366]	[193]

V 3 Nr./S.	V 4 Nr./S.	V 5 Nr./S.	V 6 Nr./S.	V 7 Nr./S.	V 8 Nr./S.
CLIII/166–167	CXXII/146–147 + CXXXVI/164–165	CXLI/155–156 + CXLII/156–157	CXXXIII/142	C/126	CII/106–107
CLIV/167 (A)	CXXXVII/ 165–166 (vl 1)	CXLIII/ 157–158 (vl 2)	CXXXIV/ 143–144 (T)	CI/126–127 (B)	CIII/107 (Instrumentum III=fag)
CLV/168	CXXXVIII/166	CXLIV/158	CXXXV/144	CII/127–128	XCVI/100
CLVI/168–169	CXXIII/147–148	CXLV/158–159	CXXXVI/144–145	CIII/128–129	CIV/108
CLVIII/ 170–171 (vl 2)	CXXIV/ 148–149 (T 1)	CXXXII/144–145 (S 2 = »Semicantus«)	CXXXVII/ 145–146 (T 2)	CIV/129–130 (B 1 = »Baritonus«)	XCVII/ 100–101 (B 2)
CLVII/169–170	CXXV/149–150	CXLVI/159–160	CXXXVIII/ 146–147	CV/130–131	CV/108–109
CLXVI/177–178 [179–181]	– [167–174]	CLV/167–168 [169–176]	CXLVI/154 [155–162]	– [132–136]	CXIV/115–116 [117–126]
CXXXVII/147	CXVII/140	–	–	–	–
–	–	–	–	–	–
[182–192]	[175–185]	[177–185]	[163–173]	[137–147]	[127–135]
[193]	[186]	[186]	[174]	[148]	[136–138]

Tabelle 3: Widmungstexte und Schreibervermerke in diplomatischer Wiedergabe¹⁶⁸

Nr.	Komponist	Titel	Datierung	Widmungstexte u. Angaben Jordans im Bc	Bemerkungen
–	Praetorius, Hieronymus	Te Deum patrem ingenitum	8.12.1627 oder 1628	[Bc am Anfang:] In honorem et laudem DEI OPT: MAX: In Essentia Unitus: in Personis Trini: Omnis Boni largitoris munificentissimi: Viduarum et Orphanorum iusticis et Patris clementissimi in infinita secula benedicti. [V 2 am Schluss:] Scrib: V 4; 6; V 5, 7; 8: 12. 1627 Joachim Jordan past: Cathar: 8 xbris ano [1]628	ähnliche Widmung in allen Stimmen: Bc undatiert; V 2, 4, 6; 8: 12. 1628; Scrib: V 4; 6; V 5, 7; 8: 12. 1627
1	Thüning, Johann	Lobt Gott mit Schall ihr Heiden all'	20.12.1627	[Bc am Anfang:] Cantil. hanc in sui memoriam scribi curavit D. Joh: Stuckius. [Bc am Schluss:] 20 xbr: [1]627 Scrib: Joach: Jord: P: Cath:	Datum und Schreibervermerk in allen Stimmen
2	Gottschovius, Nikolaus	Merk auf mein Herz	28.12.1627	[Bc:] In gratia[m]: viri Rec. Dni. Nico- lao Firnekrantz Past: Mart: Srib: J. Jord: [am Schluss:] 28xbris [1]627. [V 4:] memoria causá scripsi And. Sib. pastor in Bornen [dar- unter:] In gr[at]am viri Rev. Dni. Nicol: Firnecrantz Past: Mart:	[V 2:] And. Siborg P: [V 3:] A. S. Pastor zu Bornum; V 5 Hinweis auf Firnekrantz; [V 6:] Andreas Sieborgk Pastor zu Bornum
3	Hoepner, Stephan	Wie bin ich doch so herzlich froh		[V 4:] In gram. Viri Rev. Dni. Henrici Conradi P. Mag.	Schreibervermerke in den Stimmen: A.S. oder A[ndreas]. S[ieburg]. P[astor].
4	Hartmann, Heinrich	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn		[V 2:] In gram. Viri Rri et Claris: Dm M. Dan: Monchmejeri Supatt: Brunsv: scr: J. Jord:	ähnlich auch in den anderen Stimmen
5	Vulpius, Melchior	Corde natus ex parentis		[Bc:] In gram: viri Rri. Dni. Joh: Grotejan past: ulrici. [Stimmen:] scr: JJoachim]. J[jordan].	
6	Klein, Salomon / Gallus, Iacobus	Pater noster		[Bc:] In gram: viri Rri. Dni. M. Anton: Bergeri Past. Ulrici: [Stimmen:] scr: J. Jord:	
7	Porta, Costanzo	Verbum caro factum est		[Bc:] In gram: viri Rcti: Dni. Dan: Cotheni[us] P. Mar:	V 4: Schreibervermerk: Christoph Cuszius
8	Vulpius, Melchior	Confitebor tibi Do- mine in organis musicis		[V 5:] In gram viri Rri Dm Hieron Probst Pastor Ulrici: scribi Curavit Joach. Jordanus per Christoph Cuszius Sch: Cath: Sub Conrect.	

168 Gibt es in mehreren Stimmbüchern entsprechende Angaben, wurde in der Regel die ausführlichste ausgewählt; ggf. wird in der rechten Spalte auf Abweichungen oder Ergänzungen hingewiesen.

9	Gabrieli, Giovanni	O Domine Jesu Christe adoro te		[Bc.] In gram: viri Rti. Dni. Valent: Rademacher Past: Aegidiani	V 2, 3, 4; ebenfalls Hinweis auf Rademacher; V 5, 6 zusätzlich Schreibervermerk »Cuszius«
10	Grimm, Heinrich	Alleluja lobet den Herrn in seinem Heiligum		[Bc.] In gram: viri Rti. Dni. Michae= li Neseni P. Cath: Dni Collegae [V 5:] In gram viri Rti Mich: Neseri Past: Cath: scr: Nic: Lud[us] [V 6:] Nicol: Luder [?]	
11	Grimm, Heinrich	Singet dem Herrn ein neues Lied		[Bc.] Cationem hanc in mei memori= am et gram. scripsit Nicol: Lud: in 3as [?] num redeg: J. Jord: [V 2:] In gram: viri Rti Dni Joach: Jordani Past: Cath: scripsit Nicol: Luder[us] Lunaeb:	
12	Vulpius/Grimm?	Cor mundum crea in me Deus		[V 2:] In meomriam piè defuncti Viri Rec Dni M. Joach: Cellij. scribi curavit Joach: Jord:	ähnlich auch V 4, 5, 6, in V 3 und 5: zusätzl: »Past: Mart:«
16	Selich, Daniel	Herr der du bist vor- mals gnädig gewest		[Bc:] Voces 8 scripsit D. Val: Moll: Decan Blasianq. [V 2:] In gratiam Bel[d]i Collegij, et mei memoriam scripsi Valentinus Möller. J. U. D. [juris utriusque doctor] et Decanus Collegij San Blasiani. 25. Jan: [1]628.	V 3, 4, 5: »Valentinus Möller« und Datum
17	Vulpius, Melchior	Pater noster	26. 1. 1628	[V 3:] Im gratiam R[d]i Ministerii Brunsvicensis & in sui [griech.] scribat Petrus Müller Jud. & ad S. Blas. Canonicus 26 Jan. [1]628 [V 4:] Petrus Möller scripsit [V 7:] Petrus Möller JUD. scribebat	
18	Phinot, Dominique	Sancta trinitas	29. 1. 1628	[V 5:] In gratiam Rti Collegij Eccl: Br: et sui memoriam scribi cura- vit Albertus Jüngkher J. Ü. D. canonicus et syndicus ad D. Blasium 29 Jan. A. C. 1628	
19	Praetorius, Hieronymus	Domine Dominus noster	1628	[V 2:] Benevolentiae et officiosae memoriae ergò hanc cationem scribi curavit Matthias Hein D. jud. Duc. Assessor et Can. S. Bl. Br. Ao. 1628. [Bc, am Anfang:] Voces Scribi curavit D. Matthias Hein. [am Schluss:] Voces scripsit Joh: Gleimi[us] Pastor Blas.	
20	Vulpius, Melchior	Deus spes nostra		[V 2:] asscripsi Joh: Gleimi[us] ad d. Blas. Pastor [V 5:] apposui Joh: Gleimi[us] ad D Blasium pastor	
21	Vulpius, Melchior	Incolae terrarum ab ortu solis	1628	[V 2:] In honorem Reverendi Collegij Brunsvicensis hanc, et sequentem cationem ascribi curavi D. Fridericus Spiß Ao Christi 1628. [V 4:] Hanc et sequentem cationem in honorem Reverendi, Collegij Brunsvicensis ascribi curavi Fridericus Spies D. Anno Christi 1628.	V 5 zusätzlich »Med. D.«
22	Vulpius, Melchior	Exsultate Deo	1628	[V 8:] In honorem Reverendi Collehi] Brunsvicensis Ego Fridericus Spiess D. hanc et praecedentem cationem ascribi curavi. Ao Christi 1628.	

Nr.	Komponist	Titel	Datierung	Widmungstexte u. Angaben Jordans im Bc	Bemerkungen
23	Scheidt, Samuel	Ein' feste Burg ist unser Gott	1628	[V 2:] Zu ehren dem wolangeordneten Ehrw: Collegio, und seinem ehrengedechtniß hab diesen psalm lassen schreiben Christof Horneburg. ao. [1] 1628.	
24	Scheidt, Samuel	Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich		[Bc:] Hanc et seq: Cantil: scribi curavit Barthold[us] Möller Secret:	
25	Scheidt, Samuel	Richte mich Gott	4. 4. 1628	[V 4:] Cantiones Dnas precedentes in honorem [...] Bartoldus Müller [...] Jussit 4 April 1628	V 5: »Respubl. patriis Secretariis«
25a	Scheidt, Samuel	Richte mich Gott	4. 4. 1628	[V 2:] Cantiones duas [...] in honorem D. reverentiam Reverendi Collegij Brunsvicensis Bartholdus Moller Respubl. patria Secretarius ascribi iubis 4t April. 1628.	
26	Scheidt, Gottfried	Zion spricht	18. 5. 1628	[V 2:] In honorem Reverend: Collegij Brunsvicens: hanc cantilenam, quae in Exequiis dilectissimae Uxoris meae, piè et placidè in Christo defunctae, 29. Aprilis huius Anni 28. decantatae, adscribi feci et curavi Julius Pawell. 18. Mens. May.	
28	Walliser, Christoph Thomas	Domine Jesu Christe		[V 8:] In benevolentiam Venerandi Collegij Ecclesiastici Brunsvic: hanc Cantionem propria manu apponebam Ego Andreas Gram bibliop: et Sch: Martinianae Scholarchae. [Bc:] Hanc et Seq: Cant: scripsit Andr: Gram:	
29	Vecchi, Orazio Tiberio	Stetit Jesus in medio discipulorum		[V 2-7:] In benevolentiam Venerandi Collegij Ecclesiastici Brunsvicensis praecedentes has duas Cantiones manu propria apponebam . Ego Andreas Gram bibliop: et Scholae Martinianae Scholarchae.	
30	Gallus, Iacobus	Venite et ascendamus	16. 9. 1628	[V 2:] In honorem Reverendi Collegij Ecclesiastici Brunsvi censis, V 3 zusätzlich »die 16 Septemb. praecedentem Jacobi Handellii gravissi mam et suavissimam cantionem manu propria apponebam ego Johannes Magirus pastor Ecclesiae Blasianae emeriti anno Christi Dom. nostr. 1628. aetati mea septuagesimo secundo.	
31	Gabrieli, Giovanni	Congratulamini vobis omnes	1628	[V 2:] In honorem et gratiam venerandi Ministrij, ut st[!] memoriam sui ipsius, hanc et sequentem unius eiusdemq. Autoris Cantilenam, rogatus adscribere voluit Sergius Aveman Ao 1628	
32	Gabrieli, Andrea	Benedicam Domino, in omni tempore	1628	[Bc:] Scribi curavit Sergius Aveman.	
33	Scheidt, Samuel	Komm heiliger Geist		[V 2. 3. 5:] Henni[!] Meldaw [Bc:] Scribi curavit Henning Meldaw	

34	Grimm, Heinrich	Misericordias Domini			Bc, V 2, 3, 4, von Jordans Hand: »Aut: Autograph:« bzw. »Aitoris autograph«
38	Grimm, Heinrich	Nun danket alle Gott			V 6: »Aut: Autograph:«
39	Scheidt, Samuel	Sic Deus dilexit mundum		[V 2:] Joannes Schmidt Reipub. Lunaeb: Secretarius mmp.r.	ähnlich in allen Stimmen
40	Agazzari, Agostino	Paratum cor meum Deus	1628	[V 3:] Balthasar Knaur nobil. à Rutenberg praefectus. [V 8 am Anfang Chronogram das zweimal 1628 ergibt:] EXVLtate pII, In noMIno fLII die, et Cantate Deo VIVO, eX anIMIs VestrIs, IesV [am Schluss:] In gratiam Reverendi Col- legij hanc cantilenam jussit apponere Balthasar Knaur.	
41	Praetorius, Hieronymus	Factum est silentium in caelo	1629	[V 2:] In gratiam Reverend: Ministerij Brunsvicens: Ego Heinrichus Riken, hanc et p[re]cedentem Compo = sitionem apponi Curavi Anno 1629.	[V 6:] hanc et sequentem [= Teil 2]
42	Conradi, Petrus	Jauchzet Gott alle Lande		[Bc:] scripsit Dn[us] Sup: M. Daniel Mönchm:	
43	Scheidt, Samuel	Nun danket alle Gott der große Dinge tut		[V 2 deutsches Gedicht mit Unterschrift:] Heinrich Müller [V 3 dt. Gedicht:] Darzu ist gereichtet eines Christen Hauß, Vn- glück drin wandert ein und auß [...] Zum Gedechnuß, [...] Heinrich M[?] Calenbergs Oberambtmann	V 4 mit Namen »Heinrich Müller«, V 5 zusätzlich: »Heinrich Müller F. B.[?] Calenberg. OberAmbtmann.«
44	Scheidt, Samuel	Allein nach dir Herr Jesu Christ	20. 1. 1630	[Bc:] Zu ehren und gedechtnis dem Ehrwürdigen Ehrenvesten Achtbarn und wolgelarten Herren Joachim Jordan Pfar[?] Herren und Seel Sorger in Braunschweig, zu S. Catharinen Componirt und mit eigenen Händen solches geschrieben von Samuel Scheidt. Capelm: Hall: den 20 Januarij [a]o [1]630.	
45	Agazzari, Agostino	Tristis est anima mea	März 1630	V 2 nach diesem Stück bzw. vor dem nächsten, das auf der Folge- seite beginnt:] Venerandae τῶν γῆρῶσῶν [ton cheroston] Societati, D[omi]nis et Fratrib[us] honroandis JOACHIMUS, JORDA- NUS, Past: Cathar: Antea quae scripsi, Vobis, charissima Corcla, Fratres, ó animae pars bene magna meae, Scripsi, & sacravi Vobis: meus idq. jubebat In Vos fidus amorq. obsequiumq. pitum Sed binas, quas cunc scribo, Mihi sacro, simulq. Praesentis monimen Temporis esse volo. Quas quoties modulis vestris iterabilis olim, Si mereor, memores, ó ANIMAE, este mej Anno quo TotUs orbIs SerVatir IesUs DeVICta Morre resUr[eg]t. [=1630]	V 8 zusätzlich »ao 630. circa fer: Resur: Dni«

Nr.	Komponist	Titel	Datierung	Widmungstexte u. Angaben Jordans im Bc	Bemerkungen
46	Scheidt, Samuel	Christ lag in Todesbanden	März 1630	[V 6:] Scrib: Joach: Anno, quo TodUs orbIs SerVator IesUs DeVICta MorTe resUrgt [= 1630] [V 7:] Scrib: Joach: Jordan[us] P. Cath: ao [1]630.	
47	Leoni, Leone	Tribularer si nescirem	10. 3. 1630	[V 2:] Hanc bipartitam cantionem sacram in observantiam Reverend: Collegij Theolog: adscribi curavit Conrad: Breitsprach jur: Doct: Brunswig: 10. Mart: Anno 1630.	
48	Gronhagius, Bartholdus	Nunc dimittis servum tuum Domine	13. 3. 1630 (Gregorii)	[V 2:] In honorem Venerabilis collegij Theologici, rogatu reverendi viri ac Dn. Ioachimi Jordani, pastori Cathartiani ascribi curavit Christophorus Hagius Brunovicensis, EXrector Martinianus, postridie D. Gregorii, anno [griech.] quo precantur, FaC DeUs Ut Vigeat nostrIs paX optIma In orIs. [= 1630]	V 3, 4 zusätzlich »C.G.G.F. 13. MAR. Ao. 30«
49	Thüning, Johann	Gelobet sei Gott ewiglich	15. 3. 1630	[V 2:] Hanc germanicam Canti = lenam ascribi curavit Georgius a Rethem 15 Mart Ao. 1630.	
50	Lasso, Orlando di	Omnia quae fecisti	16. 3. 1630	[V 3:] In gratiam viri Rdi et doctriissimi M. Joh: Calenij Past: Mat: scribs: Joachim[us] Jordanus Pasr: Cath: 16. Mart: [1]630.	
51	Lasso, Orlando di	In me transierunt irae tuae	17. 3. 1630	[V 2:] Iussu Parentis hanc Cantilenam affectuosissimam scripsi in gra = tiam Domini Balthazaris Gödema[n] = ni, Praefecti Licho-viensis, Domini et cognati mei honorandi Hiero = nymus lordanus, Ioachim: filius, 17. Mart: Anno [1]630.	
52	Praetorius, Hieronymus	Mane nobiscum Domine		[V 2:] Honoris testificandi gratia scripsit M. Hermann Gebhardt ao M.D.C. XXX. Domin. Palmar. [V 3:] In honorem spectabilis collegij Theologici & Musici, ac invitatu Reverendi ad clarissimi viri Dni Joachimi Jordani Compatri sui expectatissimi propria manu scripsit M. Hermann. Gebhardt Jesu Christi causâ Exsul: [folgt dt. Gedicht:] Wenn durch des fewres brunst die Kreuter lassen fliesen [...], Unterschrift:] M. Herr. Gebhardt.	V 4, 5 kürzer aber auch mit Datum: »Dominica Palmarum ao. 1630.«
53	Erbach, Christian	Domine Dominus noster	1630	[V 2, zwischen diesem und folgendem Stück:] VENERABIL COLLEGIO THEO = logico Ecclesiae Brunsvicensis praecen-dentem hanc et sequen = tem cantilenam rogatus ascribere voluit Conradus Poppingius patriae Logista. ANNO Christi quo omnes aequ. precamur TUa VULnera propter FILIVIVe e die bene Moenla protege nostra. [= 1630]	
54	Grimm, Heinrich	Herr unser Herrscher		[Bc:] Voces scrips: Conr: Pöpping:	

55	Re, Benedetto	Cantabant sancti	6. 4. 1630	[V 2:] Cantilenam hanc novam Apocalippticam, secundum artem musicalem à praescripto auctore compositam, honoris et amoris ergò Reverendo et praestanti viro Dno. Joachimo Jordano, pastori ad Divam Catharinam in Braunschvig, huc apponi curavit Julius Breitsprach 6. Aprilis, Ao 1630.
56	Agazzari, Agostino	Jesu dulcis memoria		[Bc:] Scripsit Bartholom. Zillichius, collega Scholae Martin
58	Grimm, Heinrich	Ach Herr straf mich nicht	6. 7. 1630	[V 2:] Nicolaus Firnekrantz hanc cantilenam scripsit d. 6. Julij Anno 1630.
59	Vulpus, Melchior	Ego autem in Domino gaudebo		[V 3:] Scribi curavit D. Joh: Camman Synd: Brunsv. ähnlich in allen Stimmen
60	Utrecht, Heinrich	O Jesu lieber Herre mein		[V 2:] Scripsit Tobias Mönchmeyer. [Bc:] Voces scripsit Tob: Mönchmeyer
61	Grimm, Heinrich	Verleih uns Frieden gnädiglich		[V 4:] praecedentes has duas cantilenas ingratiam Reverendi clarissimi Collegij Theologici Brunsvicensis benevolo [?] ergo ita rogatus apposui Tobias Mönchmeyer [?] pastor Hüllensis: [?]
62	Vulpus, Melchior	Domine labia mea aperies		[V 2, 4, 5, 6:] Scribi curavit D. Joh: Camman [Bc:] Voc. scribi curavit D. Camm:
65	Praetorius, Hieronymus	Benedicam Dominum, in omni tempore semper laus ejus	1630	[V 8:] Scribebat Valentinus Röther. organicus S. Martinj. Ao 1630. Gunst ist leicht zu dragen Aber schwer zu Laden.
66	Grimm, Heinrich	Freuet euch mit Jerusalem	4. 9. 1630	[V 2:] In oratiam, et debitam observantiam Reverendi Ministerij, tum Setiam sui ipsius memoriam, praecedentem cantilenam libens adijcere voluit Antonius Schuler. organ: ad Div. cathar: Brunsvic: Anno. 1630. 4. cal. Sept.
67	Praetorius, Hieronymus	Cantate Domino canticum novum	14. 9. 1630	[Bc:] Voces Scrips. Henr. Matthaei. s. u. bei Nr. 69
68	Faber, Henning/ Grimm, Heinrich(?)	Was soll ich aus dir machen Ephraim	14. 9. 1630	[Bc:] Voces Scrips. Henr. Matth: s. u. bei Nr. 69
69	Grimm, Heinrich	Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir	14. 9. 1630	[V 2:] In honorem Reverendi Ministerij Brunsvicensis has Tres praecedens = res cantilenas rogatus scripsit Henricus Matthaei, Praetor Hagensii [Stadtteil von BS] & Organ. ad D. And. Anno 1630. 14 Septemb.

Nr.	Komponist	Titel	Datierung	Widmungstexte u. Angaben Jordans im Bc	Bemerkungen
70	Walliser, Christoph Thomas	Gaudet in caelis, animae sanctorum	19.9.1630	[V 2:] Zu ehren Vnd gefallen E. E. Ministerio hatt Vorgehende Cantilen: Hans Schürte Organ: ad D. Mag: et Aegid: geschrieben den 19 7bris Ao 1630.	ähnlich in allen Stimmen
71	Praetorius, Hieronymus	Exaltabo te rex	6.10.1630	[V 2:] Srib: Christian Timme Org: Zum Brueders zu Braunschw: Anno 1630. 6. Octob:	
72	Lasso, Orlando di	Stabunt justi, in magna constantia	12.10.1630	[V 2, kalligraphisch:] Scrips: Antonius. Becker Anno 1630 denn 12 Octobris Was die alten sungen Das lernen die Jungen : O. & C.	entsprechend auch in V 3, 4, 5
73	Gallus, Iacobus	Quid gloriaris in malitia		[V 4:] Henricus Hofferus Can- tor Schol: Aegid scripsit praeced: cant- tilenam.	
74	Clemens non Papa, Iacobus	Domine Jesu Christe respicere digneris	3.12.1630	[V 2:] Piam hanc cantilenam per Filium Henningum scribi et p. mei curavit Valentinus Rade macher Past: Aegidian: Brunsw. Anno 1630 3 Decembr.	
77	Utrecht, Heinrich	O domine a lingua dolosa	13.12.1630		Bc S. 210: »NB. 77. 78. 79. Henr: Utrecht. mittet ipse Bas: General.«
78	Utrecht, Heinrich	Der Herr ist mein Hirte	13.12.1630		
79	Utrecht, Heinrich	Miserere mei Deus	13.12.1630	[V 3:] Diese fürhergehende 3. geistliche Cantiones, sein dem Erwürdigen Achtbarn vndt wolgelarten, Ern Joachim Jordans, Pastoren der Kirchen S. Catharinae in Braunschweig, vndt anderen Herrn dem Musico Convivio verwandt, auf gethanes wol- meintliches begehren, in gegenwertige Musicalische collectione, zu dreistliches [christliches?] gefallen, durch mich untenbenandtes mit 5. undt 8. stimmen componirt vndt die materia zu stets wahrer guter gedachtnuß mit eigen handes geschrieben, Geschehen Zell am tage Luciae Anno 1630. Henricus Vrecht. organist vndt Musicus Zu Zell. [s. Abbildung 13]	
80	Guairelli, Francesco Maria	Venite edite manna benedictum	7.4.1631	[V 4:] Hanc et seguentem cantilenam die Coena Domini Anno 1631 apposuit Hanß Apfels mppr. [bezieht sich wohl nur auf nachfolgendes Stück] [V 8:] Hanc appingit jussit cantionem die 7 Aprilis Ao 1631 Hanß Apfels mppr [Schrift ist aber die von Matthaei]	auch V 6 Eintrag »Hans Apfels mpp.«, das passt aber nicht zur Schrift des Stückes

81	Viadana, Lodovico	O bona crux	10. 4. 1631 (Gründonnerstag)	[V 3:] Duas praecedentes has cantilenas rogatus à Rever. et Doctiss. viris Dn. Dn. Henrico Conradi et Joachimo Jordanj ad S. S. Magnum et Catharinam Pastoribus in usum convivij Musices die Coenae Dominus quj est mensis Aprilis Annj 1631 asscrib) curavit Hans Apfells[?] mppria
82	Lasso, Orlando di	Domine quid multiplicati stunt		
83	Grimm, Heinrich	Dies ist der Tag	24. 2. 1632	[V 2:] Jm honorem et gratiam Reverendi Ministerij scripsit Johannes Cleve Can. S. Blasij 24 Febr. Anno 1632
84	Praetorius, Hieronymus	Laudate Dominum in sanctis ejus	10. 3. 1632	[V 5, 6, 8:] Jn honorem Reverendi Collegij Eccles. Bruns; hanc praecedentem canti= onem scripsit Christian Koch
85	Lasso, Orlando di	Taedet animam meam	10. 3. 1632	[V 4:] Jn honorem Rev. Ministerij scribi curavit Simon Walder J. v. D. et Canonice[us] ad D. Blas. 10 Mart. [1]632.
86	Gallus, Jacobus	Collaudabunt multi sapientiam	12. 4. 1632	[V 2:] Jn honorem Reverendi Ministerij hanc Cant scribi curavit Hermannus Giese mppr. Can. S. Blasij XII Calen: Aprilis Anno MDCXXXII.
87	Lasso, Orlando di	Confitemini, Domino et invocate nomen ejus	20. 3. 1632	[V 2:] Christophorus Fri sius scripsit 20 Mart. [1]632
88	Grimm, Heinrich	Also hat Gott die Welt geliebt		[V 2:] Jn gratiam R[ic]h[ard]i Collegij ex sui memoriam scripsit Jacob[us] Gersnerus sup. Spts.[?] Sawingensus.
89	Praetorius, Hieronymus	Tulerunt Dominum meum	April 1632	[V 2:] Rogat[us] à Rdo Dno Joanne Gleimio Pastor ad S. Blas. canto= nem hanc sua manu pictam [griech.] in mmosynes delubro Venerandi Minister. Eccles. Brunov. suspendere voluit Joannes Crüger[us] inclyr. Colleg. Blas. Canon. prid: Calen. April aò 1632
90	Hassler, Hans Leo	Expurgate vetus fermentum	6. 4. 1632	[V 2:] Scribi curavit Julius Ewer des Senior S. Blas. ao 1632 6 die Aprilis. [V 3, 4, 5:] Scribi curavit Julius Ewerdes senior S. Blasij 6 Aprilis ao. 1632
91	Grimm, Heinrich	Siehe lobet den Herren alle Knechte		s. u. Nr. 100
92	Grimm, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich		s. u. Nr. 100
93	Anonym (sN. Hen. «)	Mache dich nicht selber traurig		s. u. Nr. 100

Nr.	Komponist	Titel	Datierung	Widmungstexte u. Angaben Jordans im Bc	Bemerkungen
94	Aichinger, Gregor	Jubilare Deo omnis terra servite Domino in laetitia			s. u. Nr. 100
95	Grimm, Heinrich	Si bona suscepimus		[V 8.] in obit. Dni Johan: Mönchmeieri, Rev. clar[m]i et excell[m]i Viri Dn. M. Dan: Mönchm: Eccles. Brunsvic. Superintend. vigilant[m]i, fidelissimi Filii desider.	s. u. Nr. 100
96	Grimm, Heinrich	Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser			s. u. Nr. 100
97	Gallus, Iacobus	Veniet tempus in quo			s. u. Nr. 100
98	Praetorius, Michael	Peccavi fateor			s. u. Nr. 100
99	Giovannelli, Ruggero	Benedicite omnia opera, Domini Domino			s. u. Nr. 100
100	Grimm, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	12. 7. 1632	[V 8.] Ad contestandam benevolentiam, reverentiam et observan- tiam erga Reverend: Collegium Ministeriale Brunopolitanum prae- cedentes hasce decem Cantiones par= tim proprias partim alienas, propria manu inserere volui ego Heinric[us] Grimmius Anno 1632, absol. 12 d. Julij qui est Heinrichi.	
101	Hartmann, Heinrich	Exsultat cor meum in Domino	24. 8. 1633		s. u. Nr. 107
102	Schütz, Heinrich	Danket dem Herren denn er ist freundlich	24. 8. 1633		s. u. Nr. 107
103	Grimm, Heinrich	Herr der du bist vor- mals gnädig gewest	24. 8. 1633		s. u. Nr. 107
104	Lasso, Orlando di	Deus in adjutorium meum intende	24. 8. 1633		s. u. Nr. 107
105	Anonymus	Plange quasi virgo	24. 8. 1633		s. u. Nr. 107
106	Lasso, Orlando di	Domine Dominus noster	24. 8. 1633		s. u. Nr. 107
107	Lasso, Orlando di	Ad te levavi animam meam	24. 8. 1633	[Bc.] Septem hasce praecedentes cantiones sacras in gratiam et usum Convivij Musices Venerabilis Collegij Theologici sua manu scriptas, ceu benevolae mentis arrbam, ad sacram Mnemosynes	

			aram depositas voluit Cunradus Gustreth Cantor Scholae Mariananae. Absol. d. 24. Aug. qui est Bartholomaei Anno quo predamans. Christe potens CoetVs à nobls peLLe MaLignos, CVI tVrbant paCIs pVbLlCa IVra plae [= 1683], recte: 1633, ist ein »L« zuviel
108	Valentini, Giovanni	Sanctus + Agnus Dei	27.9.– 8.10.1633 [Bc:] Zur Ehrdegedchnuß geschrieben in Braunschweig, 8 octobr. 1633 Fortunatus Rid[?] mmpr Intrus quam exterius ornator. Symb: :S: Maria Ridia. 1633 27. Sept: [V 2:] In meiner jugent lehre eih tugent. Veronica Ridia. [V 3:] Mea Vnica Spes Iesus Christus Amen. [Akrostichon MVSICA] Dorothea Ridia [von anderer Hand:] Mein Vertrauen Steht In Christo Allein. [Akrostichon MVSICA] [V 4:] Virescit vulnere virtus. Adamus Ridius.
109	Grimm, Heinrich	Der Herr segne dich und behüte dich	[V 2:] Diricus Jacobi Dassiliensis Aedituus Catharin: ao 34 die 5. Februarii Scripsit. Titel im Bc: »Hon: nupti M. Christ: Lech: & Elisae Grotejans. ao [1]634. 2. Febr«
110	Schütz, Heinrich	Wohl dem der den Herren fürchtet	[V 2:] In Reverentiam Ministrii Bruns: scripsit Petrus Wärneri Wuns. Cantor Cath. Ao quo SaeVTr aDhVC Varlls proh MaVors saVVs In orls., Bc, vorne Tabelle: Petrus Wärnerus Wunstorp. Cantor Cathar. [V 3:] Libertissimè adungere voluit Petrus Wër= nei Wunstorpiensis Cantor Cathar: Ao quo SaeVTr aDhVC Varlls proh MaVors saVVs In orls. [= 1635]
111	Grimm, Heinrich	Gott ist unser Zuver- sicht	[Bc:] In gratiam Reverendi Ministerii et sui ipsius memoriam praecedentem hanc Cantilenam optimam ascribere volu= it Theodor[us] Jacobi Aedit: Cat: 7timi die Maii ao 1636 Ao. SaeVTr aDhVC Varlè Varlls Mars saeVVs In orls [= 1636] [V 3:] Theodorus Jacobi, Aeditus Catharin: praecedentem hanc Cantilenam libens ascribere voluit 7tmo die Maii ao 1636
114	Gallus, Iacobus	Congregati sunt inimici nostri	[V 4:] Sequentes Duas cantilenas suapte manu inscripsit Iacobus Amfurt Ecclesiastes D. Andreae An[n]o 1640, in sui recordationem.
115	Gallus, Iacobus	Quam dilecta taber- nacula tua Domine	s. o. Nr. 114
–	Bucholtz, Andreas Heinrich	Benedicam Dominum	[1647–1661] [Bc:] Cantionem hanc et sequentem a me compositas, mea ma= nu hisce libris inscribere memoriae ergo voluit Andreas Henricus Bucholtz eccl. Brunsv. coadjutor

Nr.	Komponist	Titel	Datierung	Widmungstexte u. Angaben Jordans im Bc	Bemerkungen
117	Bucholtz, Andreas Heinrich	Siehe wie fein und lieblich ist's	[1647–1661]		s. voriges Stück
–	Läger, Joachim	Ecce quam bonum	[1647–1650]	[Bc:] In gratiam adm. Rev. et excellentiss. Dn. BRANDANI DAETRII SS. TS. Doct. et eccl. Brunsv. Superintendentis, Dn. Collegae et Compatri mei pl. honorandi hanc Cantionem a Dn. D. Joachimo Lägero compositam & scripsit And. Henr: Bucholtz. Coadjutor. [V 2:] In gratiam viri adm. Reverendi Dn. BRANDANI DAETRII SS. TS. Doctoris et eccl. Brunsvic. Superintendentis, Dn. Doctore Joachimus Läger Compositam, scripsit Andr. Henricus Bucholtz. Eccl. Br. Coadjutor.	
116	Vulpius, Melchior	Ecce ascendimus, Jerosolymam	[1647–1661]	[V 3:] Hanc cantionem memoriae causa inscripsit M. Christo- pherus Lechellius Pastor ad D. Magni.	
–	Viadana, Lodovico	Ditei solemnia fulget dies celebrat ecclesia	Januar 1661	[V 3:] Hanc cantionem in sui memoriam inscripsit Franciscus Völckerlingius Pastor ad D. Magni [V 4:] Hanc & Sequentem Cantionem praecedentibus asscripsit Mense Januar Anno 1661. Franciscus Völckerling Pastor ad D. Magnum.	
118	Hassler, Hans Leo	Verbum caro factum est	1661	[V 5, nachträglich notiert und sehr wahrscheinlich falsch:] Hanc cantionem adscribi curavit Franciscus Völckerling Pastor ad D. Magni:	
119	Strungk, Delphin	Wie lieblich sind deine Wohnung'		[alle Stimmen:] Soli Deo Gloria Delph. Strunck Organista St: Martini	

Notenbeispiele 1–2: Zwei dreistimmige Geistliche Konzerte von Samuel Scheidt, *Lobet den Herren* und *Richte mich Gott*, als Erstveröffentlichung

Lobet den Herren

Samuel Scheidt

Cantus
Lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, den

Vox Secunda
Lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den

Vox tertia et infirma
Lo - bet den

Basso Continuo

5
Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo -
Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her -
Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo -

5

9
bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, ____ lo-bet den Her -
ren, lo-bet den Her - ren, den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo-bet den ____ Her -
bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, ____ lo-bet den Her -

13
ren, denn er ist sehr freundlich, denn er ist sehr freundlich, denn er ist sehr freundlich, sehrfreund-
ren, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist sehrfreund-
ren, denn er ist sehrfreundlich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist sehrfreund-
13

16

lich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist, denn er ist _____ sehr freund -

lich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist, denn er ist sehr freund -

lich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist _____ sehr freund -

16

19

lich, denn er ist, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist, denn er

lich, denn er ist, denn er ist sehr _____ freund - lich, denn er ist

lich, denn er ist _____ sehr freund - lich, denn er ist _____

19

22

ist sehr _____ freund - lich, denn er ist sehr _____ freund -

sehr freund - lich, denn er ist, denn er ist sehr freund -

— sehr freund - lich, denn er ist _____ sehr freund -

25

lich, denn er ist sehr _____ freund - lich. Es ist, es

lich, denn er ist sehr freund - - lich. Es ist, es

lich, denn er ist sehr freund - - lich. Es ist, es ist,

28

ist, es ist, es ist, es ist sehr köst - lich, un - sem Gott zu
ist, es ist, es ist, es ist sehr köst - lich, es ist sehr köst -
es ist, es ist, es ist, es ist sehr köst - lich, es ist sehr köst -

28

31

lo - ben, un - sem Gott zu lo - ben, un - sem Gott zu lo - ben, un - sem Gott zu lo - ben,
lich, un - sem Gott zu lo - ben, un - sem Gott zu lo - ben, un - sem Gott zu
lich, un - sem Gott zu lo - ben, un - sem Gott zu lo - ben, un - sem Gott zu lo - ben,

31

34

zu lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, un - tern
 lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, un-tern
 un-tern Gott zu lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, un-tern Gott zu lo - ben, zu lo - ben, un - tern

34

37

Gott zu lo - ben, un - tern Gott zu lo - ben, un - tern Gott zu lo -
 Gott zu lo - ben, un - tern Gott zu lo - ben, un - tern Gott zu lo -
 Gott zu lo - ben, un - tern Gott zu lo - ben, un - tern Gott zu lo -

37

40

ben, sein Lob, sein Lob, sein Lob, sein Lob, sein Lob

ben, zu lo - ben, sein Lob, sein Lob, sein Lob, sein Lob, sein Lob

ben, sein Lob, sein Lob, sein Lob ist schön, ist schön, ist schön,

43

ist schön und lieb - lich an - zu - hö - ren. Lo - bet den Her - ren, lo - bet den

ist schön und lieb - lich an - zu - hö - ren. Lo - bet den Her - ren,

ist schön und lieb - lich an - zu - hö - ren. Lo - bet den Her - ren, lo - bet den

46

Her - ren, lo - bet den Her - ren, den Her - ren, lo - bet den Her -

lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo -

Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren,

46

49

ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her -

bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, den Her -

lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her -

49

53

ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, denn er ist sehr

ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren, denn er

ren, lo - bet den Her - ren, lo - bet den Her - ren,

53

56

freundlich, denn er ist sehr freundlich, denn er ist sehr freundlich, sehr freund-lich, denn er

ist sehr freund - lich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist sehr freund-lich, denn er

denn er ist sehr freundlich, denn er ist sehr freund - lich, denn er ist sehr freund-lich, denn er

56

59

ist sehr freund - lich, denn er ist, denn er ist _____ sehr freund - lich,

ist sehr freund - lich, denn er ist, denn er ist sehr freund - lich, denn er

ist sehr freund - lich, denn er ist sehr freund - lich, denn er

59

62

denn er ist, denn er ist sehr freund - lich.

ist, denn er ist sehr freund - lich.

ist sehr freund - lich.

62

Detailed description of the musical score: The score is set in a minor key (one flat). It consists of two systems of music. The first system (measures 59-61) features three vocal staves and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The vocal parts enter with the lyrics 'ist sehr freund - lich, denn er ist, denn er ist _____ sehr freund - lich,'. The piano accompaniment provides harmonic support. The second system (measures 62-64) continues the vocal and piano parts. The vocal lines end with 'denn er ist, denn er ist sehr freund - lich.' and 'ist, denn er ist sehr freund - lich.' respectively. The piano part concludes with a few final chords.

Richte mich, Gott

Samuel Scheidt

Cantus
Rich-te mich, Gott, und führ mir mei - ne Sa - che, und führ mir mei - ne Sa -

Vox secunda
Rich-te mich, Gott, und führ mir mei - ne Sa - che, und führ mir mei - ne

Vox tertia et infirma
Rich-te mich, Gott, und führ mir mei - ne Sa -

Basso Continuo

4
- che, Rich-te mich, Gott, und führ mir mei - ne Sa - che, mei - ne Sa -

Sa - che, Rich-te mich, Gott, und führ mir mei - ne Sa - che, und führ mir mei - ne Sa -

4
- che, Rich - te mich, Gott, und führ mir mei - ne Sa - che, und

7

che, und führ mir mei - ne Sa - che wi - der das un - hei - lig' Volk, und er - ret - te mich, und er -
 che und führ mir mei - ne Sa - che wi - der das un - hei - lig' Volk, und er - ret - te mich, und er -
 führ mir mei - ne Sa - che wi - der das un - hei - lig' Volk, und er - ret - te mich,

10

ret - te mich, er - ret - te mich, und er - ret - te mich, er - ret - te mich von —
 ret - te mich, er - ret - te mich, und er - ret - te mich, er - ret - te mich, und er - ret - te mich von —
 und er - ret - te mich, und er - ret - te mich, er - ret - te mich, er - ret - te mich von —

13

— den fal - schen und bö - sen Leu - ten. Denn du bist der Gott,

— den fal - schen und bö - sen Leu - ten. Denn du bist der

— den fal - schen und bö - sen Leu - ten. Denn du bist der

16

denn du bist der Gott, denn du bist der Gott mei-ner Stär - ke, wa - rum ver -

Gott, denn du bist der Gott, denn du bist der Gott mei-ner Stär - ke, wa - rum ver -

Gott, denn du bist der Gott, denn du bist der Gott, denn du bist der Gott mei-ner Stär - ke, wa - rum —

19

stösst du mich? Wa - rum lässt du mich so

stösst, ver - stösst du mich? Wa - rum lässt du mich so

ver - stösst du mich? Wa - rum lässt du mich so

22

trau - rig ge - hen, wann mich mein Feind so

trau - rig ge - hen, wann mich mein Feind so

trau - rig ge - hen, wann mich mein Feind so

26

dran - - - get? Sen - de dein Licht und dei - ne Wahr - heit, sen - de dein
dran - - - get? Sen - de dein Licht und dei - ne Wahr - heit, sen - de dein
— so dran - get? Sen - de dein Licht und dei - ne Wahr - heit, sen - de dein

The musical score for measures 26-28 consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs, while the piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "dran - - - get? Sen - de dein Licht und dei - ne Wahr - heit, sen - de dein".

29

Licht und dei - ne Wahr - heit, dass sie mich lei - ten, dass sie mich
Licht und dei - ne Wahr - heit, dass sie mich lei - ten, dass sie mich
Licht und dei - ne Wahr - heit, dass sie mich lei - ten, dass sie mich lei - ten,

The musical score for measures 29-31 consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs, while the piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "Licht und dei - ne Wahr - heit, dass sie mich lei - ten, dass sie mich".

31

lei - ten, dass sie mich lei - ten, dass sie mich lei - ten und brin - gen

lei - ten, dass sie mich lei - ten, dass sie mich lei - ten und brin - gen

dass sie mich lei - ten, dass sie mich lei - - - - ten und brin - gen

31

33

zu dei-nem hei - li - gen Ber - ge und zu dei - ner Woh - nung,

zu dei-nem hei - li - gen Ber - ge und zu dei - ner Woh - nung,

zu dei-nem hei - li - gen Ber - ge und zu dei - ner Woh - nung,

33

36

dass ich hi - nein geh zu dem

dass ich hi - nein geh zu dem

dass ich, dass ich hi - nein geh zu dem

The musical score for measures 36-38 consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "dass ich hi - nein geh zu dem" (repeated on the first two staves) and "dass ich, dass ich hi - nein geh zu dem" (on the third staff). The piano accompaniment features chords and a bass line.

39

Al - tar Got - tes, zu dem Gott, zu dem

Al - tar Got - tes, zu dem

Al - tar Got - tes, zu dem Gott, zu dem

The musical score for measures 39-41 consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Al - tar Got - tes, zu dem Gott, zu dem" (repeated on the first two staves) and "Al - tar Got - tes, zu dem" (on the third staff). The piano accompaniment features chords and a bass line.

42

Gott, der mei - ne Freud und Won - ne ist, der mei - ne Freud und Won - ne

Gott, der mei - ne Freud und Won - ne ist, der mei - ne Freud und Won - ne

Gott, der mei - ne Freud und Won - ne ist, der mei - ne Freud und Won - ne

42

46

ist, und dir Gott, und dir Gott auf der Har - fen - dan -

ist, und dir Gott, und dir Gott auf der Har - fen - dan -

ist, und dir Gott, und dir Gott auf der Har - fen dan -

46

49

ke, auf der Har - - - fen dan - ke,
ke, auf der Har - - -
ke, auf der Har - fen dan - ke,

51

auf der Har - fen dan - ke mein Gott, mein Gott, mein Gott.
- fen dan - ke, auf der Har - fen dan - ke mein Gott, mein Gott, mein Gott.
auf der Har - fen dan - ke mein Gott, mein Gott.

54

Was be - trübst du dich mei - ne See - le, was be - trübst du dich

Was be - trübst du dich mei - ne See - le, was be - trübst du dich

Was be - trübst du dich mei - ne See - le, was be - trübst du dich

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The second staff is another vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The third staff is a bass line in G major, starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The left hand starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2.

57

mei - ne See - le und bist so un - ru - hig in mir, und

mei - ne See - le und bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru - hig in mir,

mei - ne See - le und bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru -

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The second staff is another vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The third staff is a bass line in G major, starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The left hand starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2.

60

bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru - hig, in mir? Harr
 und bist so un - ru - hig in mir, und bist so un - ru - hig in mir?
 hig in mir, und bist so un - ru - hig, so un - ru - hig in mir? Harr

63

auf Gott! Denn ich wer - de ihm noch dan - ken, denn ich wer - de ihm noch
 Harr auf Gott! Denn ich wer - de ihm noch dan - ken, denn ich wer - de ihm noch
 auf Gott! Denn ich wer - de ihm noch dan - ken, denn ich wer - de ihm noch

66

dan - ken, denn ich wer - de ihm noch dan - ken, denn ich wer - de ihm noch

dan - ken, denn ich wer - de ihm noch dan - ken, denn ich wer - de ihm noch

dan - ken, denn ich wer - de ihm noch dan - ken, denn ich wer - de ihm noch

66

69

dan - - - ken, dass er mei - nes An - ge - sich - tes Hül - - -

dan - ken, dass er mei - nes An - ge - sich - tes Hül -

dan - ken, dass er mei - nes An - ge - sich - tes Hül - - - -

69

71

fe und mein Gott ist, und mein Gott

fe und mein Gott ist, und mein Gott

fe und mein Gott ist, mein Gott

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 71 and 72. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), the third is a Bass line, and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: 'fe und mein Gott ist, und mein Gott' for the first two staves, and 'fe und mein Gott ist, mein Gott' for the third staff. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

73

ist, und mein Gott ist.

ist, und mein Gott ist.

ist, und mein Gott ist.

ist, und mein Gott ist.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 73 and 74. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), the third is a Bass line, and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: 'ist, und mein Gott ist.' for the first three staves, and 'ist, und mein Gott ist.' for the fourth staff. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern to the previous section, with chords and moving lines in both hands.

Kritische Berichte zum Notenanhang

Kritischer Bericht zu *Lobet den Herren*

- T. 18, C 2, N. 5: *f* statt *fis* (korr. nach Bc; in C 2 erst N. 8 mit #)
 T. 19, Bc, rechte Hand: die letzten Noten im Wert einer Minima fehlen (ergänzt nach C 1 und 2)
 T. 20, Bc: # erst bei der letzten Note (korr. nach C 1 und Parallelstelle T. 18)
 T. 22, C 2, N. 2 mit #
 T. 24, C 1, N. 2 mit #
 T. 26, C 2, N. 3: *f* statt *fis* (korr. nach Bc)
 T. 28, Bc, N. 1: *e* statt *es* (korr. nach B)
 T. 30, N. 5 bis T. 31, N. 2, C 1: *f-g-a* statt *g-a-b* (korr. nach Bc)
 T. 31, C 2: # steht bei N. 5 statt N. 6
 T. 36, Bc, rechte Hand, N. 3–4 angeglichen an Vokalstimmen, in der Quelle Oberstimme *e''-f''* statt *c''-d''*
 T. 61, C 2, N. 6: ohne # (steht vor N. 1 und 4)

Kritischer Bericht zu *Richte mich Gott*

- T. 2, C 2 (entsprechend auch im Bc), N. 3: *f* statt *fis*
 T. 9, C 2 und Bc: Auflösungszeichen ergänzt
 T. 16, C 1, N. 5: *f* statt *fis* (korr. nach Bc)
 T. 19, C 2: »verstösst« ergänzt
 T. 22, C 2 (entsprechend auch im Bc), N. 5: *c* statt *cis*
 T. 24 ff., Bc: Mensurstrichsetzung korrigiert (in der Quelle beim Seitenwechsel 6 statt 4 Minimen zwischen 2 Strichen)
 T. 33, C 2, N. 9 mit # (statt N. 10)
 T. 35, C 1, N. 4: mit #
 T. 35, C 2 (entsprechend auch im Bc): nur N. 3, 5 und 7 mit #
 T. 61, B: Silbenverteilung angeglichen
 T. 64, C 2 (entsprechend auch im Bc), N. 6: *c* statt *cis* (nur N. 9 im Bc mit #)
 T. 72 ff., Bc: in Neuer Deutscher Orgeltabulatur notiert
 T. 74, Vokalstimmen: Schlussnoten jeweils als doppelte Longa mit Fermate, Bc: Schlussnoten (Tabulatur) als Tonbuchstaben mit Fermaten

Die Verfasser der Beiträge

Pieter Dirksen Geboren 1961. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Utrecht, 1987 Magister Artium. 1989 bis 1994 Stipendiat der NWO (Niederländische Organisation für wissenschaftliche Forschung), 1996 Promotion/Habilitation »cum laude« mit einer Arbeit zur Tastenmusik Jan Pieterszoon Sweelincks (ausgezeichnet von der Stiftung *Praemium Erasmianum* 1997). Ausgedehnte Konzertpraxis als Cembalist, Organist und Continuospieler, zahlreiche CD-Aufnahmen. Wissenschaftliche Ausgaben, vornehmlich der Claviermusik des Barock. Als Gastprofessor tätig an den Orgelakademien und Musikhochschulen in Haarlem, Göteborg, Smarano, Weener, Moskau, Cambridge, Basel, Piteå und Palencia. Titular-Organist an der Severijn-Orgel (um 1650) von Cuijk. Zahlreiche Veröffentlichungen, insbesondere zur Claviermusik des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Bernd Koska Geboren 1984. Studium der Musikwissenschaft, Slavistik und Geschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Magisterarbeit zum Thema *Die Geraer Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (2013 im Druck erschienen). Von 2008 bis 2011 als freier Mitarbeiter tätig am Bach-Archiv Leipzig. 2012 bis 2014 im Rahmen des von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Forschungsprojektes *Johann Sebastian Bachs Thomaner* mit der Erschließung und Auswertung biographischen Materials zu den Alumnen der Leipziger Thomasschule befasst. Im Zuge dieser Forschungen entstandene Dissertationsschrift *Bachs Thomaner als Kantoren in Mitteldeutschland* (Halles 2015). Seit September 2015 ausgedehnte Quellenstudien am Bach-Archiv im Kontext des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projektes *Bachs Privatschüler*.

Helmut Lauterwasser Studium der Musikerziehung in Ludwigsburg (Pädagogische Hochschule), der Kirchenmusik in Herford (Hochschule für Kirchenmusik) sowie der Musikwissenschaft (Hauptfach), Pädagogik und Musikethnologie (Nebenfächer) an der Universität Göttingen, dort Promotion 1998. Tätigkeiten zunächst als hauptberuflicher Kirchenmusiker, dann als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds in Kassel (2000–2008), seit Mai 2008 beim Internationalen Quellenlexikon der Musik RISM (Répertoire International des Sources Musicales), Arbeitsgruppe Deutschland e.V. an der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

Matteo Messori Geboren 1976 in Bologna. International als Cembalist, Organist, Clavichordist und Dirigent tätig. Professor für Orgel- und Orgelkomposition am Konservatorium von Genua, für Cembalo und historische Tasteninstrumente in Bergamo. Zahlreiche CDs als Solist und als Leiter des Ensembles *Cappella Augustana* mit Werken von Bach, Schütz, Kerll, Luzzaschi u. a. Forschungsbeiträge u. a. in *Bach-Jahrbuch* und in der Enzyklopädie *MGG Online*.

Aagje Pabbruwe Geboren 1951 in Rotterdam. Studium der französischen Sprache und Literatur an der Universität Utrecht. Arbeit als Übersetzerin in Paris, San Francisco und Brüssel, gleichzeitig Klavierstudien bei Robert Groslot and Boyan Vodenitcharov. Anschließend Masterabschluss im Fach Musik-

wissenschaft (Utrecht) mit einer Studie »*In Laudem Jubalis*« on madrigals and motets by her ancestor Cornelis Thymensz. Padbrué (Haarlem, 1592-1670). Vorstandsmitglied in verschiedenen Gesellschaften (u. a. *I Cambristi* und *20th Century Song Foundation*). Auftritte als Pianistin (Solo, Kammermusik, Liedbegleitung). Publikationen u.a. zu jüdischen Komponisten im 19./20. Jahrhundert.

Roman Summereder Geboren 1954, österreichischer Organist. Studien in Wien und Brüssel. Korrepetitorentätigkeit mit anschließender pädagogischer Laufbahn an der Hochschule (heute: Universität) für Musik und darstellende Kunst in Wien (Partiturspiel, Basso Continuo), seit 1999 Leitung einer Orgelklasse, Ordentlicher Professor 2002. Meisterkurse, Lesungen und Workshops, u. a. an der Internationalen Sommerakademie für Organisten in Haarlem. Konzertpraxis auf historischen und modernen Instrumenten mit Repertoireschwerpunkt 20. und 21. Jahrhundert. Gesamteinspielung des Orgelwerks von Anton Heiller (1923–1979) an der Bruckner-Orgel der Stiftsbasilika St. Florian bei Linz, Einspielung der Werke Johann Nepomuk Davids auf demselben Instrument.

Anna Katarzyna Zaręba Geboren 1984 in Warschau. Studium der Klassischen Gitarre. Abschluss an der Universität von Bologna mit einer Studie über Sammlungen von mechanischen Musikautomaten. Angestellt am Museo di San Colombano zu Bologna, Betreuung der Sammlung Tagliavini, einer Kollektion alter Musikinstrumente.



Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ist die Adresse für alle Liebhaber der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672), dem bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Das gemeinsame Ziel, die Musik von Heinrich Schütz in ihrer ganzen Vielfalt zu pflegen, sie praktisch aufzuführen und wissenschaftlich zu durchdringen, verbindet musikalische Laien und Berufsmusiker, Musikforscher und Kirchenmusiker, Studierende, Bibliotheken und Institutionen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Tagen, die regelmäßig in Deutschland wie im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt »Acta Sagittariana« und das »Schütz-Jahrbuch« als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

Im Auftrag der ISG erscheint die »Neue Schütz-Ausgabe« als wissenschaftliche Ausgabe der Werke von Heinrich Schütz. Bereits erschienen sind die ebenfalls im Auftrag der Gesellschaft publizierten wissenschaftlichen Gesamtausgaben der Werke von Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus allen diesen Editionen werden Einzelausgaben für die Praxis veröffentlicht.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lädt alle an der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit Interessierten zur Mitgliedschaft ein. Nähere Informationen finden Sie unter www.schuetzgesellschaft.de.

Sie können sich auch direkt an die Geschäftsstelle in Kassel wenden:

Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel
Telefon 0561-31645-0 · Telefax 0561-316450-1
info@schuetzgesellschaft.de · www.schuetzgesellschaft.de

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN

Joh. Seb. Bach:

Alfred Dürr

– Das Wohltemperierte Klavier

ISBN 978-3-7618-1229-7

– Die Johannes-Passion

ISBN 978-3-7618-1473-4

– Die Kantaten

Mit ihren Texten

ISBN 978-3-7618-1476-5

Sven Hiemke

– Orgelbüchlein

ISBN 978-3-7618-1734-6

Klaus Hofmann

– Die Motetten

ISBN 978-3-7618-1499-4

Bernhard Moosbauer

– Sonaten u.

Partiten f. Violine solo

ISBN 978-3-7618-2220-3

Emil Platen

– Die Matthäus-Passion

ISBN 978-3-7618-1190-0

Peter Schleuning

– Die Brandenburgischen Konzerte

ISBN 978-3-7618-1491-8

Meinrad Walter

– Weihnachtsoratorium

ISBN 978-3-7618-1515-1

Arnold Werner-Jensen

– Goldberg-Variationen

ISBN 978-3-7618-2264-7

Christoph Wolff

– Messe in h-Moll

ISBN 978-3-7618-1578-6

Sven Hiemke

L. v. Beethoven

Missa solemnis

ISBN 978-3-7618-1516-8

Matthias Moosdorf (Hg.)

L. v. Beethoven

Die Streichquartette

ISBN 978-3-7618-2108-4

Renate Ulm (Hg.)

Die 9 Symphonien

Beethovens

ISBN 978-3-7618-1241-9

Renate Ulm (Hg.)

Johannes Brahms · Das

symphonische Werk

ISBN 978-3-7618-2111-4

Renate Ulm (Hg.)

Die Symphonien

Bruckners

ISBN 978-3-7618-1590-8

Andreas Waczkat

Georg Friedrich Händel

Der Messias

ISBN 978-3-7618-2107-7

Georg Feder

Joseph Haydn

Die Schöpfung

ISBN 978-3-7618-1253-2

Renate Ulm (Hg.)

G. Mahlers Symphonien

ISBN 978-3-7618-1820-6

Andreas Eichhorn

Felix Mendelssohn

Bartholdy · Elias

ISBN 978-3-7618-1254-9

Olaf Matthias Roth

Claudio Monteverdi

Marienvesper

ISBN 978-3-7618-2407-8



Christoph Wolff

Mozarts Requiem

ISBN 978-3-7618-1242-6

Christoph Flamm

Modest Mussorgski

Bilder einer Ausstellung

ISBN 978-3-7618-2221-0

Susanne Gläß

C. Orff · Carmina Burana

ISBN 978-3-7618-1732-2

Sven Hiemke

Heinrich Schütz

Geistliche Chormusik

ISBN 978-3-7618-2206-7

Mathias Hansen

Richard Strauss

Die Sinfonischen

Dichtungen

ISBN 978-3-7618-1468-0

Christoph Flamm

Igor Strawinsky

Der Feuervogel –

Petruschka –

Le Sacre du printemps

ISBN 978-3-7618-2191-6

Bernhard Moosbauer

Antonio Vivaldi

Die Vier Jahreszeiten

ISBN 978-3-7618-1583-0

www.baerenreiter.com



Bärenreiter

Weltkulturerbe Orgel



Karl-Heinz Göttert Die Orgel

Kulturgeschichte eines monumentalen Instruments

(2017). 408 S. mit 71 Abb.; Hardcover · ISBN 978-3-7618-2411-5

Karl-Heinz Göttert schildert die Kulturgeschichte der Orgel in fünf Kapiteln: von der Vorgeschichte im antiken Ingenieurswesen über die technische Seite des Orgelbaus, über Orgelbauer und Organisten bis zur Orgelmusik.

Fazit: Die Orgel war und ist das monumentale Instrument in der Musikgeschichte. Ein näheres Kennenlernen lohnt sich. Und die Lektüre dieses faszinierenden Textes verspricht Spannung!

► Leseprobe auf unserer Homepage



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

