

IV – Die Musikaliensammlungen der Fürstenschulen des 16. und 17. Jahrhunderts

Nachdem die Rahmenbedingungen der Musikpflege an den Fürstenschulen ermittelt wurden, soll nun die Musikalienüberlieferung in das Zentrum der Untersuchung gerückt werden. Zunächst wird die komplexe Bestands-geschichte der Afraner und Grimmenser Sammlungen zu besprechen sein (IV.1.1), um anschließend eine Trennung der beiden Bestände vorzunehmen. (IV.1.2–3, IV.1.5). Ziel der Trennung sind separate Grimmenser und Afraner Bestandsübersichten, welche die bisherigen Kataloge ergänzen und korrigieren sollen (s. Anhang A). Abschließend werden auch die älteren Pfortaer Musikalien nach einem Bibliothekskatalog aus dem Jahr 1736 rekonstruiert (IV.2).

IV.1 Der Musikalienbestand der Fürstenschulen zu Grimma und Meißen

Die Musikalien aus St. Augustin und St. Afra sind der Forschung seit längerem als Depositum Grimma der Sächsischen Landesbibliothek Dresden bekannt (Signaturgruppe Mus.Gri). Eine erste Erschließung erfolgte 1861 noch an St. Augustin durch Niclas Matthias Petersen, der 1831 bis 1860 hier Kantor war.¹ Petersen erfasste die Drucke, wobei ihm allerdings einige bibliographische Fehler und Ungenauigkeiten unterliefen, und lieferte darüber

1 Reinhard Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 140 f.

hinaus lediglich eine kursorisch Beschreibung der Handschriften.² Im Zuge der von Otto Kade und Moritz von Fürstenau vorangetriebenen Sichtung und Sicherung älterer Musikalien im Königreich Sachsen gelangte der Bestand 1890 an die Königliche Bibliothek in Dresden. Durch einen Wassereinbruch während der Bombenangriffe am 13. und 14. Februar 1945 erlitten die Quellen starke Schäden.³ Anfang der 1970er-Jahre wurden schließlich auch die Handschriften des Bestandes von Wolfram Steude katalogisiert.⁴ Seitdem ist der Verfall der Quellen weiter fortgeschritten – einige gelten heute als nicht mehr restaurierbar.

Das Depositum Mus.Gri stellt ein äußerst komplexes Quellenkorpus dar, und die nach Drucken und Handschriften getrennte Erschließung steht einem (nutzungs)historischen Verständnis des Bestandes eher im Wege. Schon die von den Katalogen Petersens und Steudes implizierte Wahrnehmung der Quellen als Drucke und Handschriften ist irreführend, denn die meisten Signaturen des Bestandes bezeichnen Konvolute. Sie setzen sich aus Drucken, Handschriften, Drucken und Handschriften, unterschiedlichen Ingrossierungsschichten in derselben Handschrift oder Drucken mit handschriftlichen Einlagen oder Nachträgen zusammen. Viele dieser Konvolute lassen ein homogenes Sammelinteresse oder einen klaren Aufführungskontext erkennen und zeigen Zusammenhänge, die nur in der Gesamtschau der Konvolutbestandteile offenbar werden. Daher wird auch im Folgenden zumeist von Konvoluten und nicht von Handschriften oder Drucken die Rede sein.

Konvolute sind Medien kumulativen Sammelns. Viele der hier beschriebenen Quellenkomplexe wurden über einen längeren Zeitraum hinweg zusammengestellt und manchmal noch Jahrzehnte nach der Fertigstellung erweitert. Im Falle mancher Konvolutbestandteile ist überdies deutlich zu erkennen, dass sie über längere Zeit einzeln genutzt, dann aber einem Konvolut einverleibt wurden. Viele Konvolute sind daher nicht nur statische Quellen eines zu einer bestimmten Zeit gepflegten Repertoires, sondern bilden auch die historische Dynamik eines Bestandes und der ihn umgebenden Musikpflege ab.

Das Stichwort der historischen Dynamik leitet zu einem zentralen Aspekt der Bestandsgenese über. Bekanntlich enthält das Depositum Grimma auch etliche Quellen, die aus der Meißener Fürstenschule stammen. Diese Besonderheit der Geschichte der Signaturgruppe Mus.Gri bedingt, dass die Erörterung der Meißener und Grimmenser Bestände nur verschränkt erfolgen kann. So

2 Niclas Matthias Petersen: *Verzeichniß der in der Bibliothek der königlichen Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert*, Grimma 1861.

3 Ortrun Landmann: *Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Dresden 1980, S. 46 f.

4 Wolfram Steude: *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974, S. 63–106.

stellt sich im Falle jedes Konvoluts nicht nur die Frage, wann und zu welchem Zweck seine Bestandteile zusammengeführt wurden, sondern auch, ob dieses Konvolut oder einzelne Bestandteile Afraner oder Grimmenser Herkunft sind.

Die Provenienz der einzelnen Musikalien zu klären, erscheint als fundamentale Voraussetzung einer trennscharfen Erörterung der Afraner und Grimmenser Musikpflege. Allerdings existieren auch einige ›hybride Konvolute‹, die aus Musikalien unterschiedlicher Herkunft zusammengefügt oder an St. Afra angefertigt und an St. Augustin erweitert wurden. Befunde wie diese bedingen, dass eine simple Trennung der Bestände auf der Ebene der einzelnen Mus.Gri-Signaturen nicht vollständig gelingt. Sicherlich wäre es möglich, hybride Konvolute in Afraner und Grimmenser Provenienzen aufzuteilen, doch nicht immer lassen sich einzelne Konvolutbestandteile zweifelndfrei einer der Schulen zuordnen. Das größte Problem der Bestandstrennung besteht jedoch nicht in derartigen Detailfragen, sondern in der Datierung der Vereinigung der Bestände.

IV.1.1 Friedrich Birck und die Bestandsvereinigung

Die obigen Fragen wären einfacher zu beantworten, wenn man wüsste, wann genau die Afraner Musikalien nach Grimma kamen. Vielversprechende Hinweise hätten zwei Bänden mit Bibliotheksrechnungen entnommen werden können, die sich noch in den 1960er-Jahren unter den Signaturen P38 (1574–1658) und P41 (1588–1748) in der Grimmenser Schulbibliothek befanden und auch Musikalienankäufe verzeichneten.⁵ An sämtlichen Institutionen, die Grimmenser Altbestände verwahren, waren die beiden Bände jedoch nicht mehr auffindbar.⁶ Die Rechnungen hätten ohne Zweifel unschätzbare Informationen zur Bestandsgenese liefern können und das Bild der an St. Augustin vorhandenen Musikalien beträchtlich erweitert. Möglicherweise wäre sogar die Bestandsfusion mit ihrer Hilfe eindeutig zu datieren gewesen. Ohne die beiden Quellen stellt eine Quellen- und Konkordanzanalyse die einzige Möglichkeit einer halbwegs sicheren Bestandstrennung dar.

Das zur Bestandsfusion Bekannte sei hier kurz rekapituliert: Der größte Teil der Afraner Musikalien stammt aus der Zeit Wolfgang Figulus', von 1551 bis 1588 Kantor an der Meißener Fürstenschule. Diesem Afraner Altbestand sind die Signaturen D-DI Mus.Gri 5–7, 10, 51, 53–59a zuzurechnen, ferner ist auch im

5 Friedhelm Krummacher: »Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma«, in: *Die Musikforschung* 16/4 (1963), S. 324–347, hier: S. 328.

6 Neben der Bibliothek und dem Archiv der Landesschule Grimma sind dies das Leipziger und Dresdener Hauptstaatsarchiv sowie die Bibliothek und das Archiv des Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenamtes Sachsens.

Falle von Mus.Gri.1–8, 10, Teilen von 11 sowie 12 eine Afraner Herkunft wahrscheinlich. Diese Musikalien dokumentieren eine intensive Sammeltätigkeit, die bis vor Figulus' Zeit als Leipziger Thomaskantor (1549–1551) zurückreicht, und waren mit hoher Wahrscheinlichkeit Privat- und nicht Schulbesitz. Ähnliches darf über den deutlich kleineren Musikalienbestand vermutet werden, der sich aus der Zeit des Grimmenser Kantors Johann Reinmann (1550–1591) erhalten hat (Mus.Gri.9, 11, 14 und 52).

Das Bindeglied zwischen den beiden Beständen stellt Friedrich Birck dar. Er war von 1580 bis 1582 Afraner Alumnus (s. Anhang D, Nr. 117) und wurde nach einem 1588 begonnenem Studium an der Leucorea⁷ 1589 Substitut von Figulus' Nachfolger Georg Sulze.⁸ Wohl in dieser Zeit vermählte er sich mit einer Tochter Figulus', bevor er 1591 als Kantor nach St. Augustin berufen wurde. Bereits Robert Eitner vermutete, dass die zahlreichen Afraner Musikalien über Birck in den Grimmenser Bestand gelangt seien.⁹ Laut Peter Krause erbte Birck Figulus' Musikalien nach dessen Tod im Jahr 1589. Krause erwähnt die Erbteilung am 8. Oktober 1589, gibt jedoch weder ihre Bestimmungen noch eine Quelle an.¹⁰ Der einzige Grimmenser Beleg, der mit der Bestandsvereinigung in Verbindung zu bringen wäre, ist eine Visitationsverordnung von 1621, dem Todesjahr Bircks, die der Schule empfahl, Bircks musikalischen Nachlass von dessen Witwe zu erwerben.¹¹

IV.1.1.1 Die Bestandsgeschichte aus der Perspektive der Handschrift D-DI Mus.Gri.49

Bereits 1960 hatte Krause Publikationen zu Figulus und zur Meißener Musikgeschichte angekündigt.¹² Seine Aussagen zur Bestandsgeschichte fußten wahrscheinlich auf bisher nicht publiziertem Quellenmaterial und wären auch nicht in Zweifel zu ziehen, wenn nicht einige Quellenbefunde quer zur impliziten These einer bereits 1591 erfolgten Bestandsfusion stünden.

7 Karl Eduard Förstemann (Hg.): *Album academiae Vitebergensis. Ab a. Ch. MDII usque ad a. MDCII*, Bd. 2, Leipzig 1894, S. 354.

8 Peter Krause: Art. »Figulus, Wolfgang«, in: Laurenz Lütteken (Hg.): *MGG Online*, Kassel [u. a.] 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51409>, abgefragt 29. August 2019.

9 Robert Eitner: »Wolfgang Figulus«, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 9 (1877), S. 126–131, hier: S. 127.

10 Krause: Art. »Figulus« (wie Anm. 8).

11 Ebd., S. 8.

12 Peter Krause: »Die Hymni sacri et scholastici des Wolfgang Figulus«, in: *Max Schneider zum 85. Geburtstag*, Halle 1960, S. 517–528, hier: S. 518.

Anlass zum Zweifel liefern die Handschriften D-Dl Mus.Gri.49 und 50. Sie stammen aus dem Besitz Friedrich Bircks, der sie am 8. Juni 1613 von seinem Bruder Urban erhielt. Das dem Widmungsdatum beigegebene »Hainae« verweist auf Friedrichs Heimatort Großenhain. An der hiesigen Lateinschule ist Urban Birck als Quartus nachgewiesen, wenngleich ohne Angabe der Amtszeit.¹³ In der Widmung bezeichnet er sich als »praefectus templi huius«, unter den von Kreyssig verzeichneten Ortsgeistlichen findet er sich allerdings nicht.¹⁴ Der umfangreiche Inhalt der beiden Sammelhandschriften wurde jedoch nicht in Großenhain, sondern »in schola ad Albim electoralis«, d. h. an St. Afra zusammengetragen. Etlichen Datierungseinträgen zufolge geschah dies zwischen 1593 und 1596¹⁵ – Urban war von 1591 an Afraner Alumnus gewesen.¹⁶

Geht man davon aus, dass der Nachlass Wolfgang Figulus' 1589 an Friedrich Birck ging und 1591 mit diesem nach Grimma gelangte, so müssten Mus.Gri.49 und 50 jenes Afraner Repertoire widerspiegeln, dass nach dieser Zeit, d. h. während der Kantorate von Georg Sulze (1588–1592) und Elias Gerlach (1593–1602) in Übung war. Indessen weisen beide Handschriften – vor allem aber Mus.Gri.49 – eine hohe Zahl von Konkordanzen zu eben jenem Bestand von Handschriften und Drucken auf, der sich zu dieser Zeit bereits in Grimma hätte befinden müssen. 32 der ersten 60 Nummern erscheinen als plausible Übernahme aus den o. g. Afraner Konvoluten. Abzüglich der sieben Unika und vier Anonyma ergibt sich bereits in diesem Teil der Handschrift eine Repertoirekongruenz von 65 Prozent. Deutlicher noch wird der Zusammenhang zwischen Gri.49 und dem älteren Afraner Bestand mit Blick auf die folgenden Überlieferungsbefunde:

Gri.49, Nr. 12, Wolfgang Figulus' *Herr nun lest du deinen Diener* 8 v., wird abseits dieser Quelle ausschließlich in der (Afraner) Handschrift Gri.7 (ca. 1580–1587) sowie in D-Dl Mus.Gl.5 (nach 1588) überliefert, einer Quelle, die sehr wahrscheinlich ebenfalls aus der Meißener Fürstenschule stammt (IV.1.5.9). Auch Gri.49, Nr. 26, Melchior Bischoffs *Deus misereatur nostri* 8 v., ist in Gri.7 und Gl.5 (1583) enthalten und begegnet abseits dessen nur in der Regensburger Handschrift D-Rp Ms. A. R. 775–777 (um 1590), deren Herkunft,

13 D-Dl Mus.Gri.49, Secundus Bassus, S. 2; Carl Gottfried Theodor Chladenius: *Materia-
lien zur Großenhayner Stadtchronik*, Pirna 1788, S. 30.

14 August Hermann Kreyssig: *Album der evangelisch-lutherischen Geistlichen im König-
reiche Sachsen von der Reformationszeit bis zur Gegenwart*, Crimmitschau 21898,
S. 220–223.

15 D-Dl Mus.Gri.49, [Primus] Bassus, S. 2.

16 August Hermann Kreyssig: *Afraner-Album. Verzeichniss sämmtlicher Schüler der
königlichen Landesschule zu Meissen von 1543 bis 1875, 8422 an der Zahl*, Meißen
1876, S. 73.

wie im Falle vieler Quellen der Proske-Sammlung, jedoch unklar ist.¹⁷ Die Motette wurde wahrscheinlich in Mitteldeutschland während Bischoffs Pößnecker Zeit (1585–1590) komponiert. Die spätere Aufnahme in die Motettenflorilegien Bodenschatz' spricht ebenfalls für eine exklusive Überlieferung im Umfeld der Fürstenschulen. Schließlich unterstreicht auch Gri.49, Nr. 94, Wolfgang Figulus' *Das alte Jahr vergangen ist* 8 v., die Möglichkeit eines unmittelbaren Zusammenhangs zwischen dieser Quelle und der Handschrift Gri.7. Entgegen den Angaben in der *MGG*¹⁸ handelt es sich bei dieser Motette nämlich nicht um den in Clemens Stephanis *Schönen außerleßnen deutschen Psalmen* (B/I 1568¹¹) veröffentlichten vierstimmigen Satz, sondern um eine eigenständige achtstimmige Vertonung, die damit exklusiv von diesen beiden Quellen überliefert wird.¹⁹ Auch Gri.49, Nr. 20, Thomas Sartorius' *Christe salus mundi* 5 v., wird darüber hinaus lediglich im handschriftlichen (Afraner) Teil des Konvoluts Mus.Gri.10 überliefert. Dass Urban Birck und seine Mitschreiber diese Motetten aus Gri.7 und 10 kopierten, ist daher sehr wahrscheinlich.

Man könnte Urban Birck unterstellen, dass er die Entstehungsumstände der Handschrift in der Widmung nicht akkurat wiedergegeben hätte. Immerhin lag der Ingrossierungszeitraum zum Zeitpunkt der Widmung bereits 20 Jahre zurück und die Erinnerung an die musikalischen Aktivitäten der Schulzeit boten mit Sicherheit Anlass zu nostalgischer Verklärung. Die Datierungseintragungen unterstreichen jedoch Urbans Aussage. Vor Nr. 162 im Primus Tenor findet sich der Eintrag: »20 Octobr VIC [sic] sub exam. Autum:«. Vor Nr. 163 folgt: »4. Novembr. XCVI exam: finito.«.²⁰ Gemeint ist das Examen autumnale, das stets nach Michaelis gehalten wurde. 1577 sollte es in St. Afra am ersten Trinitatis-Sonntag nach der Tagundnachtgleiche eröffnet werden, doch der Termin unterlag einer gewissen Flexibilität, da häufig Visitatoren zu den Examina bestellt wurden.²¹ Der 20. Oktober 1596 war der 19. Sonntag nach Trinitatis, der dritte Trinitatis-Sonntag nach der Tagundnachtgleiche, und damit ein nach wie vor plausibler Termin für das Examen. Vergleicht man die Datumseinträge mit der Widmung, so fallen eklatante Ähnlichkeiten auf, insbesondere in individuellen Schriftbildelementen wie kalligraphischen Ornamenten. Es war ohne Zweifel Urban Birck, der die beiden Motetten während des Herbstexamens 1596 in die Handschrift eintrug.

17 Vgl. Armin Brinzing: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Göttingen 1998, Bd. 1, S. 110–128.

18 Krause: Art. »Figulus« (wie Anm. 8).

19 Zur Breslauer Überlieferung der Motette vgl. Kap. VI.3.5.

20 D-Dl Mus.Gri.49, Primus Tenor, S. 297 f.

21 Theodor Flathe: *Sanct Afra. Geschichte der königlich sächsischen Fürstenschule zu Meißen*, Leipzig 1879, S. 143.

IV.1.1.2 Die Zeit um 1590 als Zäsur in der Afraner und Grimmenser Musikpflege

Dass die Afraner Musikalien über Friedrich Birck in den Grimmenser Bestand kamen, ist nach wie vor das plausibelste Szenario, nur sprechen die oben angeführten Indizien dafür, dass die Bestandsvereinigung wohl nicht mit dessen Amtsantritt koinzidierte. Ob die Musikalien aus dem Figulus-Nachlass überhaupt während Bircks Amtszeit mit der Grimmenser Musikpflege in Berührung kamen, lässt sich derzeit nicht positiv belegen: Der früheste Beleg der Bestandsfusion bleibt die Visitationsverordnung von 1621, und auch die Grimmenser Anteile der hybriden Konvolute Mus.Gri.4, 7 und 10 gestatten keine deutlich frühere Datierung (IV.1.4.2–3, 5).

Wie bereits oben angedeutet, kann nicht zwingend davon ausgegangen werden, dass die Fürstenschulen Ende der 1580er-Jahre bereits über institutionellen Musikalienbesitz verfügten. Figulus und Reinmann waren seit Beginn der 1550er-Jahre im Amt gewesen, einer Zeit, in der größere Musiksammlungen, vor allem aber der Erwerb von Drucken, die Domäne privater Sammler oder fürstlich protegierter Bibliotheken war.²² Noch 1569 und erneut 1575 bat das Grimmenser Kollegium die Visitatoren nachdrücklich um außerordentliche Mittel zur Einrichtung einer Bibliothek.²³ Dass die Schule in dieser Zeit Musikalien anschaffen konnte, ist daher nicht sicher.

Figulus und Reinmann dürften daher über vier Jahrzehnte hinweg die Verantwortung für den Repertoireaufbau weitgehend allein getragen haben. Mit der Pensionierung der beiden Schulmänner erwuchs aus dem langjährigen Usus jedoch ein akutes Problem, denn obschon die schulische Musikpflege seit den 1550er-Jahren entscheidend von den Musikaliensammlungen der beiden Altkantoren abhängig gewesen war, hatten die Schulen keinen Anspruch auf deren privaten Buchbesitz. Konstellationen wie diese waren im 16. Jahrhundert nicht unüblich und erklären die Sitte, dass Schulen und Kirchen regelmäßig die Musikalien ihrer ehemaligen Kantoren erwarben.

Auch nach Figulus' Pensionierung im Jahr 1588 dürften Verhandlungen über den Verbleib seiner Musikalien geführt worden sein. Dass man dem

22 Die einzige nennenswerte mitteldeutsche Sammlung von Musikdrucken dieser Zeit war die der Wittenberger Universitätsbibliothek. Vgl. Stefan Menzel: »Johann Friedrich I. und die lutherische Kirchenmusik«, in: Sigrid Westphal/Hans-Werner Jahn/Georg Schmidt (Hgg.): *Die Welt der Ernestiner. Ein Lesebuch*, Köln [u. a.] 2016, S. 72–79; ders.: »Ain herlich Ampt in figuris – sacred polyphony at St. Marien in Wittenberg 1543/44«, in: *Early Music* 45/4 (2017) S. 545–557.

23 Paul Meyer (Hg.): »Christoph Schellenberg de visitationibus seu inspectionibus anniversariis scholae illustris Grimanae (1554–1575) mit den amtlichen Berichten der Visitatoren«, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte, Berlin* 7/3 (1897), S. 209–245, hier: S. 240, 245.

neuen Kantor Georg Sulze Figulus' Schwiegersohn zum Substitut stellte, könnte bereits Teil einer die Musikalien betreffenden Vereinbarung gewesen sein. Als Birck 1591 nach Grimma berufen wurde und womöglich bereits absehbar war, dass man sich im Folgejahr auch von Sulze werde trennen müssen,²⁴ mag man – so Birck tatsächlich der testamentarisch verfügte Eigentümer war – wiederum eine Vereinbarung getroffen haben. Auch die Berufung Elias Gerlachs, eines ehemaligen Grimmenser Alumnus', im Jahr 1593 – der zufolge das Afraner Kantorenamt einige Zeit vakant gewesen sein muss – zeugt vom Bemühen der Fürstenschulen, die in den letzten vier Jahrzehnten kultivierte Musikpflege in ihren Grundzügen zu erhalten.

Die späten 1580er- und frühen 1590er-Jahre scheinen eine unruhige Zeit für die Musikpflege beider Schulen gewesen zu sein. Der drohende Verlust zweier über Jahrzehnte akkumulierter Musikalienbestände, die religionspolitischen Wirren der Regierungszeit Christians I. – welche sich u. a. in der Berufung und Absetzung Georg Sulzes manifestierten – und die zeitweilige Vakanz des Afraner Kantorats legen nahe, dass der Afraner Bestand und sein Transfer nach Grimma in einem sehr viel komplexeren Kontext stehen, als bisher angenommen. Zwar soll im Folgenden die Erbschaftsthese nicht fallen gelassen werden, doch sollten bei der Bestandsanalyse auch Indizien geprüft werden, die andere Szenarien der Bestandsmigration suggerieren.

IV.1.2 Ausgangspunkte der Bestandstrennung

Die hohe Wahrscheinlichkeit einer deutlich nach 1591 – womöglich erst 1621 – vollzogenen Vereinigung der Afraner und Grimmenser Musikalien erleichtert die Bestandstrennung in gewisser Hinsicht, denn sie zwingt dazu, die Frage einer möglichen Grimmenser Nutzung des Afraner Altbestand weitgehend auszuklammern, womit sich die äußerst komplexe Darstellung eines unter diesen Maßgaben zu rekonstruierenden Grimmenser Bestands der Jahre 1591–1621 erübrigt. Stattdessen muss sich die Bestandserörterung auf die weitgehend eindeutig rekonstruierbaren Grimmenser und Afraner Altbestände konzentrieren, wobei die Hypothese der späteren Bestandsfusion sogar eine Beschreibung der Afraner Musikpflege in den Jahren nach Figulus' Pensionierung gestattet. Die Grimmenser Musikpflege während des Kantorats Friedrich Bircks (1591–1621) muss aufgrund ihrer äußerst unsicheren Quellenbasis ausgeklammert werden. Vor diesem Hintergrund erscheint daher die Unterscheidung von vier Bestandsgruppen als Desiderat der weiteren Untersuchung:

24 Sulze war – angesichts seiner Berufung unter Christian I nicht ungewöhnlich – der calvinistischen Lehre zugeneigt und wurde aus diesem Grund 1592 seines Amtes enthoben. Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten* (wie Anm. 1), S. 217.

1) der Grimmenser Altbestand (ca. 1550–1590), 2) der Afraner Altbestand (ca. 1550–1588), 3) der jüngere Afraner Bestand (ca. 1589–1600) und 4) der (provisorische) jüngere Grimmenser Bestand (ca. 1591–1621). Als Rest der Bestands-trennung verbliebe 5) ein Korpus Grimmenser Musikalien, das ca. 1621–1700 in Übung war, jedoch für diese Studie nur bedingt von Interesse ist.

Die Trennung der Bestände wird dennoch nicht ohne einen Rest von Quellen unsicherer Provenienz aufgehen, wie auch die Zuordnung mancher Quellen einiger – bisweilen raumgreifender – Detailerörterungen bedarf.

Da im Zuge der Bestandstrennung einige Standpunkte der älteren Forschung zu relativieren sind, empfiehlt es sich, das bisherige Bild der Bestands-disposition kurz zu rekapitulieren. Während Petersen die Musikalien in Gänze als Grimmenser Bestand beschrieb, unterschied Steude die Handschriften der verschiedenen Konvolute in vier Provenienzgruppen:

1. einen genuin Grimmenser Bestand (D-Dl Mus.Gri.2 (?), 4, 9, 11, 14, 20 (?), 23, 24 und 26).
2. zwei Handschriften, welche Friedrich Bircks Bruder Urban 1593–1596, während seiner Afraner Schulzeit niederschrieb und diesem 1613 über-eignete (D-Dl Mus.Gri.49 und 50).
3. die von – bzw. während des Kantorats von – Wolfgang Figulus (1551–1588) in Meißen ingrossierten Handschriften (D-Dl Mus.Gri 5–7, 10, 51, 53–59a).
4. Handschriften unterschiedlicher Herkunft (z. B. D-Dl Mus.Gri.52).²⁵

Die Drucke des Grimmenser Depositums fanden in dieser Aufschlüsselung nur mittelbar Berücksichtigung, insofern nämlich etliche der o. g. Handschriften Drucken angebunden sind bzw. als Komplex von Einlagen oder Eintragungen in Drucken vorliegen. Der obigen Aufstellung sind ferner die Signaturen Mus.Gri.1, 3, 8, 12, 13, 15–19, 21, 22, 25 sowie 27–48 hinzuzufügen, die ausschließlich Drucke umfassen. Da die Drucke der Signaturen Mus.Gri.13, 15, 19–48 durchweg nach 1591 erschienen sind, scheidet für diese Konvolute, inklusive ihrer handschriftlichen Anteile, eine Zugehörigkeit zum Nachlass Figulus' aus. Da sie überdies nicht mit der Afraner Musikpflege während Bircks Zeit als Substitut Sulzes in Verbindung stehen können, sind sie in Gänze dem jüngeren Grimmenser Bestand zuzuordnen. Die Afraner Herkunft der Sammelhand-schriften D-Dl Mus.Gri.49–51 sowie 53–59a hat Steude wiederum hinreichend belegt.²⁶ Die Konvolute Mus.Gri.16–18 einer der Schulen eindeutig zuzuordnen, muss gegenwärtig als aussichtslos eingestuft werden (IV.1.7). Somit müssen die Provenienzen der Signaturen Mus.Gri.1–12 und 52 erörtert werden.

25 Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 5.

26 Ebd., S. 76–106.

IV.1.3 Abgrenzung der Grimmenser Bestände

Die Abgrenzung des älteren und jüngeren Grimmenser Bestandes geht im Gegensatz zum Nachlass Wolfgang Figulus' mit wenigen Problemen einher. Die Konvolute Mus.Gri.9 und 14 können dem Altbestand aufgrund von Steudes Vorarbeiten zweifelsfrei zugeordnet werden.²⁷ Die Signaturen Mus.Gri.13, 15, 19, 21–22 fallen aufgrund der Erscheinungsdaten der enthaltenen Drucke dem jüngeren Grimmenser Bestand zu.²⁸ Wie oben ersichtlich, erwog Steude auch für die handschriftlichen Anhänge der Konvolute Mus.Gri.2 und 20 eine Grimmenser Provenienz, die jedoch erneut zu diskutieren ist (IV.1.4.4, IV.1.4.10). Auch den handschriftlichen Anhang von Gri.4 schrieb Steude zu Recht dem Grimmenser Bestand zu, doch die Herkunft der Drucke ist gesondert zu klären (IV.1.4.5). Detaillierter Erörterung bedürfen hier die Konvolute Mus.Gri.11 und 52 (IV.1.3.1). Da das Depositum auch zahlreiche Grimmenser Musikalien enthält, die nach dem Ende des Untersuchungszeitraums datieren, ist außerdem eine Bestandsgrenze zwischen jenen Quellen zu ziehen, die bis zum Ende der Amtszeit Friedrich Bircks nach Grimma kamen und jenen, die aus der Amtszeit Petrus Wilhelmis und späterer Kantoren (ca. 1621–1700) stammen. In diesem Zusammenhang werden insbesondere die Konvolute Mus.Gri.23, 24 und 26 zu besprechen sein (IV.1.3.2).

IV.1.3.1 D-DI Mus.Gri.11 und 52

Mus.Gri.11 ist eine Sammelhandschrift mit drei distinkten Ingrossierungsschichten. In der gegenwärtigen Disposition der Quelle bilden die erste Schicht die *Johannes-Passion* und die *Auferstehungshistorie* Antonio Scandellos (Ifd. Nrn. 1–2), die zwischen dem 15. Februar und dem 9. März 1593 vom Grimmenser Alumnus Johannes Gengenbach niedergeschrieben wurden. Das Vorsatzblatt zu Scandellos *Auferstehungshistorie* nennt den Komponisten und weist Friedrich Birck als Besitzer der Handschrift und Grimmenser Kantor aus. Von diesem stammt auch die zweite Schicht des Konvoluts (Ifd. Nrn. 3–4), bestehend aus Abschriften der *Johannes-* und *Matthäus-Passion* Johann Walters. Die letzte Schicht (Ifd. Nrn. 5–6) wurde vom Grimmenser Altkantor Johann Reinmann geschrieben und umfasst ebenfalls die beiden Walter-Passionen. Das von Johann Reinmann mit der Jahreszahl 1550 beschriebene Vorsatzblatt lag ursprünglich vor den beiden von Friedrich Birck

27 Ebd., S. 68, 71.

28 Das im Konvolut Mus.Gri.13 enthaltene zweite Madrigalbuch Palestrinas (A/I P 763, 1586) kam wahrscheinlich deutlich nach dem Erscheinungsdatum nach Grimma.

geschriebenen Walter-Passionen,²⁹ d. h. Birck hatte seine Passionen denen Reinmanns vorgeheftet. Die beiden Passionen von Reinmanns Hand bildeten also zunächst ein separates Konvolut und dürften als solches von 1550 bis 1591 genutzt worden sein.

Dass Birck seine Passionshandschrift mit der Reinmanns zusammenband, ist ein instruktiver Befund, denn dadurch kann ausgeschlossen werden, dass seine Abschrift mit der Absicht geschah, einen doppelten Satz Aufführungsmaterialien bereitzustellen. Wahrscheinlicher ist daher, dass Birck Reinmanns Handschrift nach seinem Amtsantritt vorfand, jedoch bereits selbst im Besitz der Walter-Passionen war. Folglich ist anzunehmen, dass Birck seine Abschrift vor seiner Berufung nach St. Augustin anfertigte. Da es sich um zentrales Kantorenrepertoire handelt, erscheint Bircks Zeit als Substitut Georg Sulzes in Meißen (1589–1591) als plausibler Ingrossierungszeitraum. D-Dl Mus.Gri.11 würde daher einen Repertoiretransfer von St. Afra nach St. Augustin belegen, wengleich dieser lediglich eine Dublette zum Ergebnis hatte.

Durch die Hinzufügung der Passionen Scandellos durch Gengenbach wurde das Konvolut jedoch im Frühjahr 1593 wiederum erweitert. Und dessen nicht genug: In den Scanello-Passionen finden sich überdies Textmarken für Choralstrophen von der Hand des späteren Grimmenser Kantors Samuel Jacobis, der von 1680 bis 1721 im Amt war. Bezeichnet man die vier Schichten von Mus.Gri.11 in chronologischer Reihenfolge mit den Buchstaben A–D, lässt sich folgendes tabellarische Schema der Entstehungs- und Nutzungsgeschichte entwerfen:

Tabelle 10. Genese von D-Dl Mus.Gri.11.

Zeit	St. Afra	St. Augustin
1550–1588		A
1589–1591	B	
1591–1593	→	A + B
1593–1679		A + B + C
1680–1721		A + B + C + D

In D-Dl Mus.Gri.11 liegen folglich vier Bestandsschichten vor: A fällt dem Grimmenser Altbestand, B dem jüngeren Afraner Bestand zu. Durch C erweitert waren A und B jedoch auch Teil des jüngeren Grimmenser Bestand, und wenigsten C scheint, durch D erweitert, noch weit über den Untersuchungszeitraum hinaus für die Grimmenser Musikpflege Relevanz besessen zu haben.

29 Es trägt einen deutlichen Negativabdruck des Schlusses von Nr. 2. D-Dl Mus.Gri.11, Vorsatzblatt zwischen fol. 37v und 41r.

Als nächstes ist die Quelle D-Dl Mus.Gri.52 zu besprechen. Das Konvolut umfasst zwei Stimmbücher, in denen einzelne Stimmen mehrerer Handschriften zusammengebunden wurden. Von der ältesten, einer Motettensammlung, haben sich nur Tenor und Sexta vox erhalten.³⁰ Sie umfasst die Nrn. 48–59 der lfd. Durchnummerierung Steudes, verfügt jedoch über eine eigene Originalnummerierung. Nur die Nummerierung der Nrn. 1–3 erfolgte in roter Tinte, die folgenden Nummern wurden mit Bleistift nachgetragen und sind jüngeren Datums. Die Nrn. 1–5 dieser Handschrift sind von einem, die Nrn. 6–12 von einem oder mehreren weiteren Schreibern eingetragen worden. Auf den Titelblättern beider Stimmen findet sich der Besitzvermerk »Clemens Haineck Bornensis«, im Tenor zusätzlich die Jahreszahl »1565«.³¹ Der Schriftvergleich des Namenszugs mit den Texten der orig. Nrn. 1–5 zeigt signifikante Übereinstimmungen.

Naheliegender wäre es, die Handschrift mit Martin Hayneccius in Verbindung zu bringen, welcher der Schule von 1588 bis 1610 als Rektor vorstand.³² Steude vermutete, dass es sich bei Clemens Haineck um Martins Vater (geb. um 1515) handele.³³ Dieser war von 1547 bis 1552 zunächst als Kantor, dann als Rektor der Lateinschule zu Borna tätig, bevor er daselbst Stadtrichter und Bürgermeister wurde.³⁴ Martin hatte jedoch noch einen Bruder (geb. 1549), der 1571 als »Clemens Haineck iunior« in Leipzig ein Weihnachtscarmen veröffentlichte.³⁵ Licht auf Clemens Juniors Bildungsweg wirft lediglich seine Immatrikulation an der Leipziger Universität im Sommersemester 1567.³⁶ Martin hingegen besuchte die Grimmenser Fürstenschule von 1556 bis 1562, ebenso wie Caspar, der jüngere Bruder der beiden (1577–1582, Anhang D, Nr. 109). Da die Grimmenser Matrikel nicht lückenlos sind und keine Extraneeer verzeichnen, könnte auch Clemens in St. Augustin zur Schule gegangen sein.³⁷ Bei einem Aufnahmealter

30 Tenor: D-Dl Mus.Gri.52, Vox 2, S. 25–52; Sexta vox: Vox 1, S. 27–34.

31 Ebd. Vox 1, S. 27; Vox 2, S. 25.

32 Christian Gottlob Lorenz: *Series praeceptorum illustris apud Grimam Moldani*, Grimma 1849, S. 21 f.

33 Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 76.

34 Annemarie Engelmann [u. a.]: *Von Abtei bis Zwiebelhaus. Ein Lexikon zur Geschichte der Stadt Borna*, Borna 2001, S. 58.

35 Clemens Haineck: *In natalem filii Die et Mariae semper virginis carmen*, Leipzig 1571, sig. A 2v.

36 Georg Erler: (Hg.): *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 1: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1559 bis zum Sommersemester 1634*, Leipzig 1909, S. 168.

37 Die Stadt Borna durfte eine der Grimmenser Freistellen besetzen, häufig finden sich jedoch mehrere Bornaer Stadtsöhne zur selben Zeit unter den Alumnen. 1562–1564 waren es insgesamt drei. Dass der Bürgermeister als Vater zahlreicher Söhne auf

von elf bis 15 Jahren hätte der 1549 geborene Clemens St. Augustin frühestens von 1560 bis 1566, spätestens von 1564 bis 1570 besuchen können. Beide Zeiträume decken sich mit dem Datum auf dem Deckblatt des Tenors. Wenn der Eintrag in der Leipziger Matrikel keine Frühimmatrikulation dokumentiert, wäre Clemens 1567, im Alter von etwa 18 Jahren, auf die Universität gewechselt. Es wäre möglich, dass er seine Handschrift in Grimma zurückließ; denkbar wäre aber auch, dass er sie seinem Bruder Caspar schenkte, als dieser 1577 nach St. Augustin zog. In beiden Fällen wäre sie bereits vor 1590 für die Grimmenser Musikpflege relevant gewesen und kann daher dem hiesigen Altbestand zugerechnet werden.

Das Deckblatt ist ein deutliches Indiz dafür, dass Clemens' Handschrift zunächst separat vorlag. Später wurde sie jedoch erweitert, indem ihr eine Abschrift von *Gastoldis und anderer Autorn Tricinia* (B/I 1607²⁵, lfd. Nrn. 1–47) vor- und zwei weitere Handschriften (lfd. Nrn. 60–87, 88–107) nachgebunden wurden. Die lfd. Nrn. 65–87 sind Übernahmen aus dem Nürnberger Nachdruck der *Madrigali a quattro voci* Luca Marenzios (A/I M 584, 1603).³⁸ Alle drei Handschriften verfügen über eigene Nummerierungen, lagen also ebenfalls zunächst separat vor. Da die beiden Stimmbücher nach 1945 neu gebunden wurden, lässt sich auf kodikologischem Wege nicht ermitteln, ob ein Zusammenhang zwischen den vier Handschriften besteht. Aufgrund ihrer Abhängigkeit von nach 1600 erschienenen Drucken gehören diese drei Handschriften dem jüngeren Grimmenser Bestand an.

IV.1.3.2 D-DI Mus.Gri.23, 24 und 26

Abschließend ist nun der bis zum Ende der Amtszeit Bircks akkumulierte Bestand von späteren Hinzufügungen zu trennen. Bei den Grimmenser Musikalien des 17. Jahrhunderts handelt es sich überwiegend um Drucke, doch sollten vom Publikationsdatum keine voreiligen Rückschlüsse auf das Erwerbs- oder Schenkungsdatum gezogen werden. Gedruckte Musikalien gelangten im 16. und 17. Jahrhundert mit teils beträchtlichen Verzögerungen in den Besitz

die Vergabe der Freistelle(n) Einfluss nahm, steht zu vermuten, zumal angesichts von Beschwerden der Visitatoren über die häufige Bevorzugung der »fürnehmsten söhne«. Vgl. Linda Wenke Bönisch: *Universitäten und Fürstenschulen zwischen Krieg und Frieden. Eine Matrikeluntersuchung zur mitteldeutschen Bildungslandschaft im konfessionellen Zeitalter (1563–1659)*, Berlin 2013, S. 268; Christian Gottlob Immanuel Lorenz: *Grimmenser-Album. Verzeichniss sämtlicher Schüler der Königlichen Landesschule zu Grimma von ihrer Eröffnung bis zur dritten Jubelfeier*, Grimma 1850, S. 22–25; Meyer (Hg.): »De visitationibus seu inspectionibus« (wie Anm. 23), S. 242.

38 Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 88 f.

von Institutionen. Die Mügelnere Kantorei, z. B., erwarb die 1638–1653 erschienenen *Festandachten* Andreas Hammerschmidts erst im Jahr 1685, ließ aber 1639 Erhard Bodenschatz' Motettenflorilegien (B/I 1618¹, 1621²) neu binden.³⁹ Auch der Musikalienhandel (abseits der Buchmessen) scheint auf ein eher konservatives Kaufverhalten eingestellt gewesen zu sein. So listet ein Katalog des Leipziger Buchführers Johann Rosa aus dem Jahr 1617 nahezu ausschließlich Drucke, die zwischen ca. 1580 und 1610 erschienen waren,⁴⁰ während einem Noteninventar der Hallenser Marienkirche zufolge noch 1631 bis 1641 Motettendrucke aus den 1580er-Jahren erworben wurden, die sich überdies preislich von zeitgenössischen Publikationen nicht unterschieden.⁴¹

Auch im Falle der Fürstenschulen muss daher die Möglichkeit erwogen werden, dass bestimmtes Repertoire über Jahrzehnte in Übung blieb, während neues Repertoire oft mit beträchtlicher ›Verspätung‹ Eingang in die Musikpflege fand. Von dem durch die Visitatoren angeordneten Kauf des Birck'schen Nachlasses abgesehen, finden sich keine Hinweise für einen Musikalienerwerb der Fürstenschulen. Lediglich Schenkungen lassen sich belegen: Das Konvolut Mus.Gri.25, z. B., wurde St. Augustin 1624 von Caspar Eilenberger geschenkt.⁴² Die enthaltenen Drucke Hieronymus Praetorius' erschienen 1618–1622. Sie kamen also mit einer Verspätung von 2–4 Jahren nach St. Augustin und sind daher für die Musikpflege des Untersuchungszeitraums nicht mehr relevant. Eilenberger bescherte der Schule hochaktuelles Repertoire, doch dem Vorgang kann als Schenkung kein repräsentativer Charakter zugesprochen werden. Zur Ermittlung der Bestandsgrenze empfiehlt es sich daher, sämtliche Konvolute eingehender zu prüfen, in denen um 1620 erschienene Drucke enthalten sind. Dies betrifft die Signaturen Mus.Gri.23, 24 und 26.

D-Dl Mus.Gri.23 stellt in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit dar. Obwohl diese Signatur größtenteils dem nach 1621 akkumulierten Grimmenser Bestand zufallen dürfte, bedarf die Untermauerung dieser Einschätzung aufgrund der komplexen Anlage der Quelle einer detaillierteren Analyse, wie auch die Bestandszuordnung von Mus.Gri.24 und 26 entscheidend von den hier zu

39 Holger Eichhorn: »Zum Repertoire der Mügelnere Kantorei im 17. Jahrhundert. Die Inventarien der (Alt)Bestände von 1657 und 1845/46«, in: Michael Heinemann/Peter Wollny (Hgg.): *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft in Mügeln 1571–1996* (= Schriftenreihe zur mitteldeutschen Musikgeschichte II.2), Oschersleben 1995, S. 43–50, hier: S. 45.

40 Stephen Rose: »The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600–40«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 130/1 (2005), S. 1–37, hier: S. 34–37.

41 Walter Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2.1: *Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Halle/Berlin 1939, Reprint Hildesheim 1971, S. 116.

42 Vgl. Eintrag A/IP 5338 im RISM-Opac; Eilenberg war 1611–1615 Alumnus der Schule. Lorenz: *Grimmenser-Album* (wie Anm. 37), S. 99.

treffenden Beobachtungen abhängt. Obschon bereits von Petersen unter einer Signatur katalogisiert, umfasst Mus.Gri.23 wahrscheinlich mehrere Stimmbuchsätze. Die Signatur bezeichnet 16 römisch durchnummerierte Bände, die in den 1980er-Jahren von Ortrun Landmann neu erschlossen wurden,⁴³ wobei etliche von Petersen übersehene Drucke identifiziert werden konnten. Insgesamt gehören der Signatur 13 Druckwerke und zwei handschriftliche Erweiterungen an (s. Tabelle 11).

Tabelle 11. Disposition D-DI Mus.Gri.23.

RISM B/I u. A/I	Bände															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1618 ¹	VII	A	T	B	V	VI	VII	VIII	A		T	VI	V	VIII	D	
1621 ²	VII	A	T	B	V	VI	VII	VIII	A	T	T	VI	V	VIII	D	A
V 2577									A	T		VI	V	VIII	D	
H 2198									A	T		VI	V	VIII	D	A
H 2199									A	T		VI	V	VIII	D	A
1619 ¹⁶									A	T		VI	V	VIII	D	
V 2579									A	T					D	
V 2583									A	T					D	
C 2090									A	T					D	
G 4624																A
Steude deest: <i>Amen</i>																A
Steude Nr. 34																A
V 2580																A
V 2584																A
C 2091																A

Die obige Darstellung erlaubt die Identifizierung mindestens dreier Stimmbuchkomplexe. Der umfangreichste (im Folgenden Komplex I) liegt in den Bänden 9–10 und 12–15 vor. Sie umfassen die beiden Motettenflorilegien Erhard Bodenschatz' (B/I 1618¹, 1621²), Melchior Vulpius' *Opusculum novum* (A/I V 2577, 1610), die beiden Teile von Heinrich Hartmanns *Sacrae Symphoniae* (A/I H 2198–2199, 1617–1618), wobei der erste Teil in zweiter Auflage (1617)

43 Die Ergebnisse dieser Erschließung wurden auf Karteikarten dokumentiert, die jedoch auf Wunsch der Bearbeiterin hier nicht referenziert werden, da sie nicht dem Anspruch eines öffentlichen Katalogs, sondern dem einer internen Arbeitsdokumentation unterlagen.

vorliegt; Rinckarts *Triumphus de Dorothea* (1619⁴⁶), die ersten beiden Bände der *Sonntagssprüche Vulpus'* (A/I V 2579, 2583, 1615–17) und den letzten, von Christenius vervollständigten, Band der Serie (A/I C 2090, 1621). Wenn auch der Bassus, die Generalbassstimme zu den *Florilegien*, der Tenor des 1618er-*Florilegiums* und Teile einiger weniger anderer Stimmen fehlen, so ist dieses Konvolut 1610–1621 erschiebener Drucke noch recht gut als solches zu erkennen.

Der zweite identifizierbare Stimmbuchkomplex (im Folgenden Komplex II) umfasst die Bände 1–8 und enthält wiederum die beiden *Florilegien*, allerdings fehlt der Discantus und die *Septa vox* (= Cantus II) ist zweimal vorhanden. Auch Bd. 11 enthält eine weitere Tenorstimme zu beiden *Florilegien*. In der Summe der Komplexe I und II liegen also bereits zwei annähernd vollständige Sätze der Bodenschatz'schen Motettensammlungen vor. Die beiden überzähligen Stimmen könnten darauf hindeuten, dass man diese stärker besetzte. Allerdings würde dies bei der doppelchörigen Klangdisposition der *Florilegien*-Motetten keinen ersichtlichen Sinn ergeben, wie auch zu berücksichtigen ist, dass die Knaben zumeist im Mutationsalter auf die Schulen kamen und daher eher höherer Bedarf an Tenor- und Bassus-Stimmbüchern zu erwarten wäre.⁴⁴ Wahrscheinlich ist daher hinter den beiden zusätzlichen Stimmen ein dritter *Florilegien*-Satz zu vermuten (im Folgenden Komplex III).

Eine weitere dritte Stimme, jedoch lediglich zum 1621er-*Florilegium*, liefert auch Bd. 16, eine solitäre Altstimme, die überdies Hartmanns *Sacrae Symphoniae* doubliert. Auch zu den drei Teilen der *Sonntagssprüche Vulpus'* und Christenius' findet sich in diesem Band eine zusätzliche Stimme, wenngleich durchweg in späterer Auflage (A/I V 2580, 2584, C 2091; 1619–1625). Darüber hinaus enthält dieser Band noch einen Druck, der in keinem der übrigen Bände vorkommt – Heinrich Grimms *Missae aliquot* (A/I G 4624, 1628). Dieser verfügt über einen handschriftlichen Anhang, ein einzelnes Blatt, das Steude auf ca. 1635 datierte:⁴⁵ Es umfasst ein von diesem nicht verzeichnetes Amen, das auf der Rückseite des letzten Schmutzblatts⁴⁶ von Grimms *Missae* beginnt und auf dem Blatt des handschriftlichen Anhangs endet. Das Amen bildet eine Variante zu Nr. 9 der *Missae*, die auf dem Einzelblatt notierten fünf Vertonungen des *Deo dicamus gratias* doublieren die Nr. 10 des Druckes.

Bd. 16 ist wahrscheinlich nicht Teil des mutmaßlichen dritten *Florilegien*-Satzes (Komplex III), denn sonst hätten an den überzähligen Tenor (Bd. 3 oder 11) und die zusätzliche *Septa vox* (Bd. 1 oder 7) zumindest die

44 Zum Mutationsalter in Mittelalter und früher Neuzeit vgl. Max Haas: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern [u. a.] 22005, S. 331 f.

45 Steude: *Die Musiksammlerhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 74.

46 Sig. Ccc 3v.

entsprechenden Stimmbücher der achtstimmigen *Symphoniae* Hartmanns bzw. ein Tenor der sechsstimmigen *Missae* Grimms (SSATTB) angebunden sein müssen. Bd. 16 ist daher wiederum als eigener Quellenkomplex anzusehen (im Folgenden Komplex IV), der überdies wahrscheinlich nicht in der vorliegenden Form genutzt wurde, denn das Anbinden der handschriftlichen Dubletten an Grimms *Missae* ergibt keinen aufführungspraktischen Sinn.

Damit ist ein grundsätzliches Problem von Mus.Gri.23 angesprochen. Die heutige physische Erscheinung mutet in vielen Aspekten als das Ergebnis eines späteren Archivierungsvorgangs an, als Zusammenfassung einer bereits von zahlreichen Defekten gezeichneten Gruppe von Aufführungsmaterialien. Ein innerer Zusammenhang ist dieser Gruppe ohne Zweifel eigen: Komplex I scheint den Kern der Gruppe zu bilden. Ihm am nächsten steht Komplex IV, der Dubletten – darunter etliche Neuauflagen – zu den meisten in Komplex I enthaltenen Drucken liefert. Die Komplexe II und III doublieren wiederum ausschließlich die *Florilegien*. Da die Hartmann- und Vulpius-Drucke nur in zwei Sätzen vorliegen, wurden der dritte und vierte *Florilegien*-Satz womöglich andernorts – z. B. bei den Andachten und bei Tisch (s. Kap. III.2) – genutzt. Später erst, wahrscheinlich nachdem die Musikalien von ihrem Nutzungsort in die Bibliothek überführt worden waren,⁴⁷ erfolgte die Zusammenführung der verschiedenen Konvolute. Wahrscheinlich wurden die Drucke erst zu diesem Zeitpunkt in der heutigen Form zusammengebunden und erhielten die aus aufführungspraktischer Perspektive recht widersprüchliche Bandnummerierung.

Die Frage, ob Mus.Gri.23 noch während der Amtszeit Friedrich Bircks genutzt wurde, sollte daher für die Komplexe I–IV getrennt erörtert werden. Komplex I enthält die ältesten Drucke. Dass das 1618er-*Florilegium* ohne große Verspätung in den Bestand kam, kann als relativ sicher gelten. Das 1621er-*Florilegium* dürfte demgegenüber erst unter Petrus Wilhelmi akquiriert worden sein. Auch Vulpius' *Opusculum* hätte noch während der letzten Amtsjahre Bircks in Übung gebracht werden können. Seine *Sonntagssprüche* dürften jedoch frühestens 1621 Aufnahme in den Bestand gefunden haben: Das Vorliegen der vollständigen Serie spricht für einen geschlossenen Erwerb bzw. eine geschlossene Schenkung.

Der zweite Satz der *Sonntagssprüche* (Komplex IV) kann frühestens 1625 vollständig vorgelegen haben. Dies nährt die Vermutung, dass der Gebrauch doppelter Stimmbuchsätze erst um diese Zeit in Grimma üblich wurde. Der neue Usus würde dann mit dem Wechsel des Kantorats im Jahr 1621 korrelieren. Damit wäre auch für die doppelt vorhandenen *Sacrae Symponiae* Hartmanns (Komplexe I u. IV) ein Bestandseintritt nach 1621 wahrscheinlicher.

47 Vgl. hierzu die Ausführungen zur Aufbewahrung des Pfortaer Musikalienbestandes (IV.2).

Mus.Gri.23 ist daher von zwei Drucken abgesehen dem nach 1621 aufgebauten Grimmenser Bestand zuzuordnen.

Die Hypothese einer mit dem Amtsantritt Wilhelmis beginnende Verwendung doppelter Aufführungsmaterialien, gestattet es auch, Mus.Gri.24 in die Grimmenser Musikpflege nach 1621 einzuordnen. Neben einer großen Zahl 1620 bis 1622 erschienener Drucke, die nicht mehr unter Birck akquiriert worden sein dürften, wäre lediglich im Falle von Heinrich Hartmanns *Sacrae Symphoniae* (A/I H 2198–2199, 1617–1618) eine vor 1621 erfolgte Bestandsaufnahme zu diskutieren. Wie in Mus.Gri.23 (Komplexe I u. IV), so liegt allerdings auch hier lediglich der zweite Band in Erstaufgabe vor, der erste Band in der zweiten Auflage von 1618. Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass Hartmanns Drucke gemeinsam mit jenen in Gri.23 nach Grimma kamen – wahrscheinlich wurde sogar ein Dreiersatz akquiriert. Auch Mus.Gri.24 enthält nahezu ausschließlich Drucke, die erst nach 1621 in den Grimmenser Bestand gelangt sein dürften. Lediglich Lodovico Viadanas *Opera omnia sacrorum concertuum* (A/I V 1397, 1610) wäre als für die Ära Birck relevant zu diskutieren.

Die obigen Ausführungen gestatten nun eine tabellarische Aufstellung der Grimmenser Bestände (s. Anhang A). Drucke und andere Konvolutbestandteile des Grimmenser Bestandes werden im Folgenden durch das Kürzel »G«, die laufende Nummer des Konvoluts in Anhang A und ggf. einen Kleinbuchstaben für die Stellung der Quelle im Konvolut referenziert. Auf die im Konvolut Mus.Gri.9 enthaltenen *Sententiae insigniores* Johann Wannings (A/I W 204, 1584) würden beispielsweise mit dem Kürzel »G4b« verwiesen werden.

IV.1.4 Abgrenzung der Meißener Bestände

In diesem Abschnitt geht es darum, die Meißener (Afraner) Anteile des Bestandes Mus.Gri zu identifizieren. Da Friedrich Birck 1591 nach Grimma wechselte, empfiehlt es sich, alle zuvor datierenden Drucke und Handschriften auf die Möglichkeit einer Meißener Provenienz zu prüfen. Wie bereits erwähnt, sind die nach 1591 datierenden Signaturen Mus.Gri.13, 15, 19–48 der Grimmenser Fürstenschule zuzuordnen, während die Sammelhandschriften Mus.Gri.49–51 sowie 53–59a bereits von Steude als Afraner Provenienzen beschrieben wurden. (IV.1.2). Die Konvolute Mus.Gri.16–18 bieten leider keinerlei Anhaltspunkt, die ihre Herkunft erhellen könnten (IV.1.6). Mus.Gri.9, 11, 14 und 52 wurden als Grimmenser Musikalien identifiziert, auf die Afraner Schicht in Gri.11 wurde hingewiesen (IV.1.3.1). So sind abschließend die Signaturen Mus.Gri.1–8, 10 und 12 zu erörtern (IV.1.4.1–7). Ferner ist auch über die Datierung von D-Dl Mus.Gri.54, die Afraner Herkunft der Sammelhandschrift D-Dl Mus.Gl.5 und die Problematik der Quelle D-Dl Mus.Gri.20 zu sprechen (IV.1.4.8–10).

IV.1.4.1 D-DI Mus.Gri.5, 6 und 8

Die Herkunft der Konvolute Mus.Gri.5 und 6 erschließt sich aus mehreren Dedikationsvermerken von der Hand Wolfgang Figulus', die im Zuge der Restauration und Neubindung durch die neuen Spiegel überklebt worden waren. Jene im Altus von Mus.Gri.6 lautet: »D Iohan[es] Monta[nus] et Vulricvs Nevber[us] typographi in Norimberga miserunt dono hoc Magnum et Novum opu[m] Musicum: Amico Volfgango Figulo Numburgano Men[se] septemb LX«. ⁴⁸

Mus.Gri.5 umfasst die vollständige Serie der Berg-Neuber'schen *Evangelia* (B/I 1554¹⁰, 1555¹⁰⁻¹², 1556⁸⁻⁹), Gri.6 die drei Bände des *Novum et insigne opus musicum* (1558⁴, 1559¹⁻²). Die Schenkungsvermerke stammen allerdings aus verschiedenen Jahren (1560–1562) – ein Anzeichen dafür, dass Figulus die einzelnen Bände der beiden Serien zu unterschiedlichen Zeitpunkten erhalten hatte. Daher ist zu vermuten, dass die einzelnen Bände zunächst über separate Einbände verfügten, die dann als Spiegel der Stimmbücher wiederverwendet wurden. Hierdurch wurde freilich unkenntlich gemacht, welchen Band Berg & Neuber Figulus wann genau geschenkt hatten. Die Bindung zum Konvolut erfolgte später. Beide Konvolute verfügen über handschriftliche Einlagen und Anhänge. Mus.Gri.5 verfügt im Gegensatz zu Gri.6 noch über die originale Fadenbindung, die deutlich erkennen lässt, dass der handschriftliche Anhang, Giaches de Werts *Egressus Jesus* 7 v., Teil der ursprünglichen Bindung waren. Steude datierte die handschriftlichen Teile von Mus.Gri.6 auf ca. 1575, jene von Gri.5 auf ca. 1580. Werts Motette wurde höchstwahrscheinlich aus den *Modulationum sacrarum* (A/I W 853, 1583) kopiert, so dass die Bindung womöglich erst Mitte der 1580er-Jahre erfolgte. Das Konvolut Gri.6 entstand also ca. 15, das Konvolut Gri.5 ca. 25 Jahre nach der Schenkung.

Figulus weist in seinem Schenkungsvermerk auf die freundschaftlichen Beziehungen zu Berg & Neuber hin, doch diese Beziehung hatte mit Sicherheit auch eine geschäftliche Seite. Eine Eintragung im zweiten Band der *Evangelia* mag helfen, diese zu erhellen. Die Motette *Viri galilei* 4. v. ist im Index als das Werk eines »incertus Authoris« ausgewiesen, im Tenor jedoch mit »Adilon« überschrieben. Figulus notierte mit Tinte daneben »Volfgan: F: XL ii«. ⁴⁹ Da er »Adilon« nicht durchstrich, handelt es sich dabei wahrscheinlich um ein Synonym. ⁵⁰ Figulus zählte also zu den Beiträgern der *Evangelia*, und ange-

48 D-DI Mus.Gri.6, Altus, unter dem vorderen Spiegel.

49 B/I 1555¹⁰, D-DI Mus.Gri.5, 2, Tenor, sig. d iiir.

50 Einem Adilon wird auch die Motette *Homo Dei ducebatur / Oravit sanctus Andreas* 6 v. in der vom ehemaligen Zwickauer Marienkantor Wolfgang Schleifer um 1550 angelegten Handschrift H-Bn Ms. mus. Bártfa 23 zugeschrieben. Vgl. Robert Árpád Murányi: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)* (= Deutsche Musik im Osten 2), Bonn 1991, S. 132.

sichts seiner bis zurück in die 1540er-Jahre dokumentierten Sammeltätigkeit steuerte er mit Sicherheit nicht nur seine 1542 komponierte Motette, sondern auch etliche Stücke anderer Komponisten zu den Anthologien der Nürnberger Drucker bei. Die Drucke waren demnach Belegexemplare oder Sachhonorare.⁵¹

Diese Beobachtung gestattet es auch, das Konvolut Mus.Gri.8 dem Afraner Altbestand zuzuordnen. Es weist weder handschriftliche Einträge, Einlagen oder Anhänge auf, doch enthält es neben Wolfgang Figulus' *Precationes aliquot* (A/I F 719, 1553) ausschließlich zwischen 1549 und 1569 bei Berg & Neuber erschienene Drucke, wie sich auch in der von Clemens Stephani herausgegebene Psalmensammlung (B/I 1569¹) eine Vertonung Figulus' findet. Mus.Gri.5, 6 und 8 fallen daher in Gänze dem Afraner Altbestand zu.

IV.1.4.2 D-DI Mus.Gri.7

Mus.Gri.7 stellt einen komplexen Fall innerhalb der Konvolute fraglicher Provenienz dar. Die zahlreichen enthaltenen Drucke Figulus' deuten auf eine Meißener Herkunft hin. Die schulisch nutzbaren Drucke des Afraner Kantors (A/I F 724–726⁵²) erschienen 1586–1587, der größte Teil ihres Repertoires findet sich jedoch ebenso in Afraner Handschriften aus den 1560er- bis 1580er-Jahren.⁵³ Auch aus anderen Drucken des Konvoluts wie den 1580 erschienenen *Magnificat* Orlando di Lassos (A/I L 923) und den *Sacrae cantiones* Friedrich Lindners (B/I 1585¹) finden sich Übernahmen in der ca. 1568–1585 ingrossierten Handschrift Mus.Gri.56.⁵⁴ Sämtliche Drucke in Mus.Gri.7 weisen weder Eintragungen noch andere Gebrauchsspuren auf. Sie erscheinen daher eher als Autoren- oder Handexemplare Figulus' und dienten wahrscheinlich nicht als Aufführungsmaterialien.

Das Konvolut verfügt außerdem über einen zweigeteilten handschriftlichen Anhang. Steude datierte den älteren (Ifd. Nrn. 1–63) auf ca. 1590–1621,

51 Schon Georg Rhaw versprach Jodocus Schalreuter 1542 »4 Exemplaria« eines geplanten Sammeldruckes als Gegenleistung für Zuarbeiten. Vgl. Georg Buchwald: »Stadtschreiber M. Stephan Roth in Zwickau in seiner literarisch-buchhändlerischen Bedeutung für die Reformationszeit«, in: *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels* 16 (1893), S. 6–246, hier: S. 179.

52 A/I F 723 (1582) ist eine Hochzeitsmotette.

53 So finden sich in D-DI Mus.Gri.56 (1568–1585) die beiden in der *Precatio pro tranquillitate ecclesiae* (A/I F 724, 1586) veröffentlichten Stücke, einige Stücke aus den *Hymni sacri de natali Domini* (A/I F 726, 1587) in den Handschriften D-DI Mus.Gri.51 (1570–1580) und 53 (1560–1575) und *Der hundert und eilffte Psalm* (A/I F 725, 1586) in D-DI Mus.Gri.55 (1560–1580). Vgl. Steude: *Die Musiksammlunghandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 85–98.

54 Ebd., S. 95–98.

den jüngeren (Ifd. Nrn. 64–93) auf ca. 1650. Bereits die Nr. 13 des älteren Teils wurde aus dem vierten Band von Jacobus Gallus *Opus musicum* (A/I H 1985, 1590) übernommen, d. h. die Handschrift wurde definitiv nach Figulus' Tod kompiliert. Die Nrn. 1–59 wären durchweg in um 1590 greifbaren Sammel- und Individualdrucken verfügbar gewesen, so dass die Ingrossierung exakt in jene Zeit fallen könnte, in der Birck vom Amt des Afraner Substituts in das Grimmenser Kantorat wechselte. Die Nrn. 60–63 stammen wohlgermerkt von seiner Hand; allerdings schrieb er sie aus den *Sacrae symphoniae* Caspar Haßlers (B/I 1598², 1601²) ab. Die Vollendung des älteren Handschriftenteils wäre ein plausibler Anlass für die Bindung des Konvoluts gewesen, die dann um die Jahrhundertwende zu datieren wäre. Möglich wäre allerdings auch, dass das Konvolut erst um 1650 zusammengestellt wurde. Leider lässt sich keines dieser Szenarien kodikologisch verifizieren, denn die Stimmbücher wurden nach 1945 restauriert und neu gebunden.

Auf die exklusiven Konkordanzan zwischen Mus.Gri.7 und Gri.49 wurde bereits hingewiesen (IV.1.1.1). Da diese sowohl die Drucke als auch den älteren handschriftlichen Anhang von Gri.7 betreffen, ist davon auszugehen, dass das Konvolut mindestens bis 1596 in Meißen vorhanden war. Die meisten der Drucke können als Beleg- oder Handexemplare Figulus' eingestuft werden und fallen daher dem Afraner Altbestand zu. Der ältere handschriftliche Anhang stammt demgegenüber höchstwahrscheinlich aus dem jüngeren Afraner Bestand, während die letzten drei Nummern von der Hand Bircks auch eine Verwendung in Grimma möglich erscheinen lassen (Grimmenser Bestand B). Der jüngere handschriftliche Anhang ist Teil des Grimmenser Bestandes C.

IV.1.4.3 D-DI Mus.Gri.10

Mus.Gri.10 enthält drei Drucke: Gallus Dresslers *Sacrae cantiones* (A/I D 3521, 1574), Antonio Scandellos *Nawe Geistliche Deudsche Lieder* (A/I S 1155, 1575) und dessen *Primo libro de le canzoni napoletane* (A/I S 1147, 1572). Konkordanzan mit dem Repertoire der Drucke weist lediglich Urban Bircks Handschrift Mus.Gri.49 auf, in der sich der achtstimmige Dialogus *O Jesu Christ du siehst alls / Mein Sünd sind schwer* aus Scandellos *Liedern* findet. Weitere Beziehungen zu Gri.49 eröffnet der handschriftliche Anhang des Konvoluts. Zwischen dessen Ifd. Nr. 13, Thomas Sartorius' *Christe salus mundi* 5 v., und Mus.Gri.49 besteht eine exklusive Konkordanz. Darüber hinaus zeichnen sich beide Handschriften durch teils konkordante Übernahmen aus Mathias Gastritz' *Novae harmonicae cantiones* (A/I G 565, 1569) aus, die auch den Schreibern der Afraner Handschriften Mus.Gri.53 und Mus.Gl.5 (IV.1.5.9) vorgelegen haben müssen. Auch Ingrossate Wolfgang Figulus' im handschriftlichen Anhang weisen nach Meißen.

Der Anhang wirft jedoch auch Fragen auf. Er zerfällt in vier Schichten. Die lfd. Nrn. 1–13 bilden den ältesten Teil. Der erste Schreiber, Johannes Göbel Hallensis,⁵⁵ datierte die Nr. 1 auf den 11. August 1575, die Datierung der Nr. 9 auf den 13. Februar 1581 stammt höchstwahrscheinlich von Figulus selbst.⁵⁶ Die zweite Schicht umfasst die lfd. Nrn. 14–26, wobei die Nrn. 14–25 in der *Quinta vox* eine eigene Nummerierung aufweisen. Es handelt sich durchweg um Übernahmen aus Blasius Amons *Liber sacratissimarum cantionum* (A/I A 940, 1582). Die dritte Schicht machen die lfd. Nrn. 27–29 aus, Abschriften aus Christoph Thomas Walliser *Teutschen Psalmen und Geistlichen Kirchengesängen* (A/I W 89, 1602). Die letzte Schicht (lfd. Nrn. 30–36) wird von Übernahmen aus den *Fasciculi geistlicher wol klingender Concerten* (B/I 1637³, 1638⁵) bestimmt.

Die Heterogenität des Anhangs deutet darauf hin, dass das Konvolut in der vorliegenden Gestalt recht spät, womöglich erst um 1640, zusammengefasst wurde. Da das Konvolut nach 1945 neu gebunden wurde, fehlen leider dahingehende kodikologische Anhaltspunkte. Ein Zusammenhang zwischen den ersten beiden Schichten scheint dennoch zu bestehen, denn die Introitus aus Amons *Liber cantionum* setzen mit dem ersten Advent ein, während die Stücke der ersten Schicht Texte vertonen, die sich dem ausgehenden Kirchenjahr zuordnen lassen. Zwischen diesen beiden und den letzten beiden Schichten ist jedoch bereits aufgrund des großen zeitlichen Abstands der Vorlagen eine Zäsur zu setzen. Die Drucke und die beiden ersten Schichten des Anhangs scheinen aufgrund der Konkordanzen zu Mus.Gri.49 noch in den 1590er-Jahren in Meißen vorhanden gewesen zu sein. Das Repertoire dieser Konvolutelemente erscheint alt genug, um noch Teil des Afraner Altbestandes gewesen zu sein.

Im Falle einer sehr späten Überführung des Afraner Bestandes hätten auch die Übernahmen aus Wallisers Psalmensätze noch an St. Afra ingrossiert werden können. Da die drei Sätze aber in Wallisers zweibändigen *Ecclesiodiae novae* (A/I W 101, 1614; W 103, 1625) erneut abgedruckt wurden, ist die Wahrscheinlichkeit hierfür sehr gering. Und da der erste Band der *Ecclesiodiae* im jüngeren Grimmenser Bestand B enthalten ist (s. Anhang A, G10), wiegen die Indizien für eine Grimmenser Provenienz der letzten beiden Schichten schwerer.

55 Göbel ist in den Afraner Matrikeln nicht nachweisbar, hätte als Hallenser Stadtkind aber ohnehin keinen Anspruch auf eine Freistelle gehabt. Möglicherweise besuchte er die Schule als Extraneeer.

56 Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 68 f.

IV.1.4.4 D-DI Mus.Gri.2 und 3

Zwischen den Konvoluten Mus.Gri.2 und 3 scheint ein inhaltlicher Zusammenhang zu bestehen, denn sie enthalten auffällig viele Drucke Jacobus Gallus'. Gri.2 enthält die ersten drei Bände, Gri.3 den vierten Band des *Opus musicum* (A/IH 1980–1982, 1985; 1586–1590). Auf Übernahmen aus der vierteiligen Serie in der von Urban Birck ca. 1593 bis 1596 angelegten Handschrift Mus.Gri.49 wurde bereits hingewiesen (IV.1.1.1). Besondere Beachtung verdient hier jedoch auch Mus.Gri.50, die zweite jener Handschriften, die Urban seinem Bruder Friedrich 1613 übereignete. Steude datierte Gri.50 aufgrund von Datumseinträge ebenfalls auf ca. 1593 bis 1596. Die Quelle enthält 116 Stücke, von denen fast 70 von Gallus stammen, die meisten davon aus dem *Opus musicum*.⁵⁷ Dass die vier Bände der Motettensammlung während des Ingressierungszeitraums an St. Afra vorhanden waren, kann daher als relativ sicher gelten.

Auch der von Steude auf um 1600 datierte handschriftliche Anhang von Gri.2 scheint in enger Beziehung zu Gri.50 zu stehen, denn beide Quellen enthalten die achtstimmige Motette *In tribulatione mea*, welche in Gri.50 Annibale Stabile zugeschrieben wird. Allerdings ist diese Motette weder in Stabiles drei venezianischen Motettenbüchern (A/I S 4199a, 4201, 4204; 1580–1589), noch in den bis 1596 erschienen nordalpinen Anthologien mit Werken des römischen Komponisten (B/I 1583², 1588², 1590⁵) zu finden. Möglicherweise handelt es sich um eine Fehlzuschreibung, was die Exklusivität dieses Überlieferungszusammenhangs unterstreichen würde. Auch die im Anhang von Gri.2 anonym überlieferte Motette *Laudate Dominum in sanctis eius* 8 v. von Ruggero Giovanelli könnte im Kontext einer genuinen Afraner Überlieferung stehen, wie noch am Beispiel der Handschrift D-DI Mus.Gl.5 zu erörtern sein wird (IV.1.4.9).

Die Grimmenser Provenienz von Mus.Gri.2 verliert angesichts dieser Indizien an Plausibilität. Steudes Verortung der Handschrift beruhte offenkundig auf einer Konkordanz zwischen der dritten und letzten Motette des Anhangs, dem hier anonym überlieferten *Lobet den Herrn in seinem Heiligtum* 8 v. Das Stück findet sich darüber hinaus lediglich in der auf 1604–1610 datierten Löbauer Handschrift D-DI Mus.Löb.4 und wird hier Bartholomäus Gesius zugeschrieben.⁵⁸ Die Datierbarkeit von Mus.Löb.4 erwog Steude wohl, die Entstehungszeit des Anhangs von Gri.2 jener der Löbauer Quelle anzunähern. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die zahlreichen achtstimmigen Motetten, die Gesius in Löb.4 und anderen späteren Löbauer Quellen zugeschrieben

57 Steude: *Die Musiksammlunghandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 81–85.

58 Ebd., S. 111.

werden, sich in keinem der erhalten Druckwerke des Frankfurter Marienkantors finden, wie auch die nur bibliographisch bekannten Drucke dem Titel nach keine achtstimmigen Werke zu enthalten scheinen.⁵⁹ Das heißt, die Zuschreibung an Gesius in Löb.4 bietet keine verlässliche Grundlage einer Datierung von Mus.Gri.2 auf um 1600. Sehr viel wahrscheinlicher entstand die Quelle – wie auch Mus.Gri.49 und 50 – bereits in den 1590er-Jahren an St. Afra.

Mus.Gri.2 verfügt noch über die originale Fadenbindung, die erkennen lässt, dass Drucke und Anhang durch ein und denselben Bindevorgang zusammengefasst wurden. Aufgrund der sehr wahrscheinlichen Afraner Provenienz des *Opus musicum* und der Handschrift dürfte das gesamte Konvolut bereits in Meißen gebunden worden sein. Da die Drucke durchweg aus den Jahren 1586/87 stammen, hätten diese noch während Figulus' letzten Amtsjahren nach Meißen kommen können. Allerdings finden sich keinerlei Motetten Gallus' in Alt-Afraner Handschriften mit Ingrossierungsschichten aus der Zeit nach Erscheinen der ersten Bände des *Opus musicum* (Mus.Gri.54, 57, Mus.Gl.5). Aus diesem Grund und da die erwähnte Motette Giovanellis erst durch eine Anthologie Stephan Scharmanns (B/I 1590⁶) im nordalpinen Raum verfügbar wurde, sind Drucke und handschriftlicher Anhang dem jüngeren Afraner Bestand zuzuordnen.

Mus.Gri.3 umfasst neben dem 1590 erschienenen vierten Teil des *Opus musicum* Friedrich Lindners *Corollarium cantionum sacrarum* (B/I 1590⁵) und dessen *Missae* (B/I 1590¹). Wiederum scheint ein Zusammenhang mit Mus.Gri.50 vorzuliegen, denn die lfd. Nr. 83 der Handschrift, Ascanio Trombettis *Regna terrae cantate Deo* 8 v., die Nr. 85, Andrea Gabrielis *O crux splendidior* 8 v. und die Nr. 89, Giuliano Cartaris *Canatabant sancti* 8 v., erscheinen in dieser gedrängten Disposition als relativ eindeutige Übernahmen aus Lindners *Corollarium*. Da alle Drucke des Konvoluts erst nach dem Tod Figulus' erschienen, waren sie definitiv nicht Teil seines Nachlasses. Dass sie ebenfalls nach Grimma überführt wurden, erscheint zunächst ungewöhnlich. Eine mögliche Erklärung wäre, dass sie von Friedrich Birck angeschafft wurden, als dieser 1589–1591 als Substitut von Georg Sulze tätig war, dann aber – womöglich aufgrund der besonderen Situation, die an beiden Schulen um 1590 eintrat (IV.1.1.2) – an St. Afra verblieben, als Birck 1591 nach Grimma wechselte. Mus.Gri.3 wird daher dem jüngeren Meißener Bestand zugewiesen.

59 Andreas Waczkat: Art. »Bartholomäus Gesius«, in: Laurenz Lütteken (Hg.): *MGG Online*, Kassel [u. a.] 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52181>, abgefragt 29. Oktober 2019.

IV.1.4.5 D-DI Mus.Gri.4

Auch Mus.Gri.4 umfasst eine vollständige Serie von Gallus-Drucken, die vier 1580 publizierte *Selectiores quaedam missae* (A/I H 1976–1979). Die Drucke scheinen eine inhaltliche Einheit mit Lassos 1581er *Liber missarum* (A/I L 924) zu bilden. Darüber hinaus sind in dem Konvolut noch Paul Ebers *Cantilena Latinae et Germanicae* (B/I 1591²⁵) enthalten, ein zusammengezogener Nachdruck der *Etlichen geistlichen und lieblichen Gesenge* (B/VIII 1570⁴) und der *Cantilena aliquot piae et suaves* (B/VIII 1570¹⁵). Die Messendrucke des Konvoluts könnten noch dem Afraner Altbestand angehören. Die älteren Afraner Handschriften enthalten zwar überwiegend Motetten, doch zwischen D-DI Mus.Gl.5 (zur Afraner Provenienz s. u. IV.1.4.9) und Lassos *Liber missarum* ist mit dessen *Missa super Veni in hortum meum* 5 v. immerhin eine Konkordanz zu konstatieren. Der Schreiber von Gl.5 datierte die Niederschrift auf den 16. Juni 1584,⁶⁰ was bedeuten könnte, dass Lassos – und eventuell. auch Gallus' – Messensammlungen in den frühen 1580er-Jahren nach St. Afra kamen.

Ebers *Cantiones* – obschon älteres Repertoire enthaltend – können demgegenüber erst nach Figulus' Tod, und frühestens während Friedrich Bircks Zeit als Afraner Substitut, nach Meißen gelangt sein. Der vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man den handschriftlichen Anhang des Konvoluts betrachtet. Dieser stammt aus der Feder von Petrus Wilhelmi, seit 1621 Nachfolger Bircks im Grimmenser Kantorat. Da die originale Fadenbindung noch erhalten ist, kann man deutlich erkennen, dass die Bindung den handschriftlichen Anhang bereits umfasste. Das Konvolut wurde sehr wahrscheinlich erst von Wilhelmi angelegt – Steude datierte den Anhang auf ca. 1625 bis 1630.⁶¹ Demnach lagen wohl auch die Messendrucke zuvor einzeln oder als eigenes Konvolut vor, und auch zwischen Ebers *Cantiones* und den Messen dürfte ursprünglich kein Zusammenhang bestanden haben.

Für eine Afraner Herkunft von Paul Ebers *Cantilena Latinae et Germanicae* könnten bestenfalls Konkordanz mit den aus den 1590er-Jahren stammenden Handschriften Mus.Gri.49 und 50 Argumente liefern, die jedoch nicht vorliegen. Die Provenienz des Druckes ist gegenwärtig nicht zu klären, jedoch finden sich einige der von Eber herausgegeben Stücke auch in der 1570 bis 1580 von Wolfgang Figulus angelegten Handschrift Mus.Gri.51, die offenbar als Materialsammlung der *Vetera nova carmina de natali Domini* (A/IF 722, B/I 1575²) diente.⁶²

60 Steude: *Die Musiksammlunghandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 54.

61 Ebd., S. 64.

62 Jürgen Heidrich: »Musik und Humanismus an der Fürstenschule St. Afra zu Meissen im 16. Jahrhundert«, in: Ulrich Konrad [u. a.] (Hgg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen

Das heißt, das Repertoire des Eber-Druckes war bereits während Figulus' Kantorat an St. Afra bekannt.

Die haltbaren Indizien für eine Bestandszuordnung der in Mus.Gri.4 enthaltenen Drucke fallen im Vergleich mit den bisher besprochenen Konvoluten sehr viel spärlicher aus. Lediglich die Konkordanz zwischen Lassos *Liber missarum* und D-DI Mus.Gl.5 deutet auf eine Afraner Herkunft der Messendrucke hin, würde jedoch eine recht genaue Datierung der Bestandseingliederung (ca. 1581–1584) gestatten. Mus.Gri.4 erscheint als hybrides Konvolut, in dem möglicherweise Elemente des älteren und jüngeren Afraner Bestandes in den 1620er-Jahren von Petrus Wilhelmi zusammengeführt und mit einem handschriftlichen Anhang versehen wurden. Gri.4 würde sich daher auch in ein Szenario fügen, demnach die Afraner Musikalien erst 1621 – mit dem Nachlass Bircks – in den Grimmenser Schulbestand kamen.

IV.1.4.6 D-DI Mus.Gri.1

Mus.Gri.1 stellt eines der umfangreichsten Konvolute innerhalb des Depositums dar. Es enthält insgesamt acht Individualdrucke und eine Motettenanthologie aus den Jahren 1580 bis 1585. Auffällig ist vor allem die hohe Anzahl von Lasso-Drucken, die nahezu ausschließlich bis dato unpublizierte Motetten des Münchener Hofkapellmeisters enthalten. Erweitert wurde das Konvolut durch den Nürnberger Nachdruck von Giaches de Werts drei venezianischen Motettenbücher (A/I W 853, 1583), Johann Wannings *Sacrae cantiones* (A/I W 203, 1580) und die von Leonhard Lechner herausgegebenen *Harmoniae miscellae* (B/I 1583²).

Wiederum sind etliche Konkordanzen zwischen diesem Konvolut und der von Urban Birck ca. 1593 bis 1596 an St. Afra kompilierten Handschrift Mus.Gri.49 augenfällig. Aus dem Nürnberger Wert-Druck stammen die lfd. Nr. 1, *Nolite esse prudentes / Non vos metipsos / Sed si esurierit* 5 v., die Nr. 6, *Transeunte Domino / Et ait illi* 5 v., die Nr. 9, *Egressus Jesus* 7 v. und die Nr. 165, *Saule, Saule, quid me persequeris* 8 v. Als Übernahmen aus Lassos *Mottetta sex vocum* (A/I L 939, 1582) erscheinen die Nr. 5, *Ad te levavi animam meam* 6 v., die Nr. 131, *Da pacem Domine* 6 v. und die Nr. 144, *Veni Sancte Spiritus reple* 6 v. Nr. 157, *In religione homo vivit* 6 v., findet sich in den *Cantica sacra* von 1585 (A/I L 956). Aus Johann Wannings *Sacrae cantiones* (A/I W 203, 1580) stammt die Nr. 34, *Jubilate Deo / Introite portas* 7 v.

Vier der neun Drucke müssen Urban Birck folglich in den 1590er-Jahren vorgelegen haben. Die Lasso-Drucke stehen außerhalb der massenhaften und durch

2002, S. 97–109, hier: S. 102; Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 85–87.

zahlreiche Nachdrucke katalysierten Zirkulation älterer Motetten des Komponisten seit den 1560er-Jahren, und auch dem Wert-Druck ist nördlich der Alpen eine gewisse Exklusivität zu bescheinigen. Der Konkordanzdichte kommt daher eine deutlich höhere Signifikanz zu. Auffällig ist jedoch, dass das hochaktuelle Repertoire des Konvoluts keine Spuren in den Afraner Handschriften der 1580er-Jahre hinterlassen hat. Dies deutet darauf hin, dass die Drucke entweder erst gegen Ende von Figulus' Amtszeit oder erst nach 1588 nach St. Afra kamen. Daher scheint es geboten, Mus.Gri.1 in den jüngeren Afraner Bestand einzuordnen.

IV.1.4.7 D-DI Mus.Gri.12

Dieses Konvolut setzt sich aus den fünf Bänden von Pietro Giovanellis *Thesaurus musicus* zusammen (B/I 1568²⁻⁶). Die Sammlung steht im Kontext einer Reihe von transalpinen Editionsprojekten des venezianischen Druckers Antonio Gardano und fand – für den nordalpinen Markt bestimmt – auch im deutschsprachigen Raum eine erkleckliche Verbreitung.⁶³ Giovanelli präsentierte etliche Exemplare der Serie nordalpinen Reichs- und Kirchenfürsten als Geschenk, unten ihnen Albrecht V. von Bayern und August von Sachsen.⁶⁴ Dass sich ein vollständiger Satz des *Thesaurus* in einer der albertinischen Fürstenschulen findet, ist trotz des Attributes »catholicus« daher nicht verwunderlich.

Konkordanzen mit dem recht exklusiven Repertoire des *Thesaurus* finden sich ausschließlich in der ca. 1593 bis 1596 von Urban Birck angelegten Handschrift Mus.Gri.49. Aus Bd. 1 findet sich Jean Guyot de Châtelets *Haec est dies quam fecit / Cito euntes* 8 v. als lfd. Nr. 37 der Handschrift wieder. Aus Bd. 2 wurde Nr. 36, Michel Charles Desbuissons *Ego sum resurrectio* 8 v., übernommen. Als Abschriften aus Bd. 3 erscheinen Nr. 2, Christian Hollanders *Saulus cum iter faceret / Respondit Saulus* 6 v., und Nr. 25, Jean Guyot de Châtelets *O crux splendidior* 8 v. Die wortlautgleiche Übernahme der Rubriken von Nr. 25 (»De sancta cruce«) und Nr. 37 (»De resurrectione«) aus dem *Thesaurus* lässt kaum Zweifel an der Vorlage von Gri.49 zu.⁶⁵

Da das Repertoire des *Thesaurus* in den Meißener Handschriften der 1560er- bis 1580er-Jahre keine Spuren hinterlassen hat, kamen die fünf Bände wahrscheinlich erst nach Figulus' Amtszeit nach Meißen. Mus.Gri.12 wird daher dem jüngeren Afraner Bestand zugeordnet.

63 Jane A. Bernstein: *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539–1572)*, New York/Oxford 1998, S. 210 f.

64 Mary S. Lewis: *Antonio Gardano. Venetian music printer, 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 Bde., New York [u. a.] 1988–2005, Bd. 1, S. 35.

65 Steude: *Die Musiksammlunghandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 77.

IV.1.4.8 D-DI Mus.Gri.54

Steude wies diese Handschrift dem Afraner Bestand zu und datierte sie auf um 1590. Das Inventar der Handschrift lässt jedoch Zweifel an der Datierung aufkommen, da es nahezu ausschließlich Motetten enthält, die in nordalpinen Individual- und Sammeldrucken der 1550er- und 1560er-Jahre greifbar waren. Steudes späte Datierung beruht auf der vermeintlichen Herkunft der lfd. Nr. 28, dem hier anonym überlieferten *Cor mundum crea in me* 6 v., aus dem ersten Band von Jacobus Gallus' *Opus musicum* (A/I H 1980, 1586).⁶⁶ Das Stück ist darin jedoch nicht enthalten. Offenbar ließ Steude sich von der Zuschreibung der Motette an Gallus in D-DI Mus.Gri.50 in die Irre führen. Die Motette stammt aus dem ersten Band der *Cantiones aliquot sacrae* von Andreas Pevernage (A/I P 1669, 1578).⁶⁷ Die Afraner Provenienz von Mus.Gri.54 lassen etliche Konkordanzan mit den Berg- und Neuber-Drucken in Gri.5 und 6 plausibel erscheinen. Die Quelle ist jedoch neu zu datieren:

Angesichts der Konkordanzan mit Gri.5 und 6 – die Drucke wurden Figulus ca. 1560–1562 geschenkt (IV.1.4.1) – wäre es möglich, dass der erste Teil der Handschrift (lfd. Nrn. 1–16) bereits in der ersten Hälfte der 1560er-Jahre begonnen wurde. Lediglich die Nrn. 17 und 32, Jacobus de Kerles *In excelso throno / Jubilate Deo* 6 v. und Gallus Dresslers *Ein freundlich Weib* 5 v. setzen die Nürnberger *Selectae quaedam cantiones* von 1571 (A/I K 447) und die *Außerlesenen teutschen Lieder* von 1575 (A/I D 3562) voraus. Auch die Aufnahme von Pevernages Motette dürfte frühestens Ende der 1570er-Jahre erfolgt sein. Die Nrn. 22 und 29, Giaches de Werts *Speremus meliora omnes* 5 v. und *Transeunte Domino / Et ait illi* 5 v. scheinen darüber hinaus keinen Editionen der 1560er-Jahre (A/I W 859, 1569; B/I 1568³) zu entstammen, sondern wurden entweder aus dem Nürnberger Nachdruck von Werts ersten drei Motettenbüchern (A/I W 853, 1583) oder dem ersten Band des *Theatrum musicum* (B/I 1580³) entnommen, in welchem Wert ausschließlich mit diesen beiden Stücken vertreten ist. Der Ingrossierungszeitraum der Handschrift kann daher auf ca. 1562 bis 1588 eingegrenzt werden.

Abschließend ist hier auch auf die letzte Nummer der Handschrift einzugehen. Das hier anonym niedergeschriebene *Susanna se videns rapi* 6 v. wird im RISM-Opac inzwischen einem Jacobus le Maistre zugeschrieben. RISM gibt als Schaffensphase »fl[oruit] 1600 ff.« an, was die oben vorgeschlagene Neudatierung in Frage stellen würde. Zwar wird das Stück neben Mus.Gri.54 auch in um die Jahrhundertwende datierenden Handschriften

66 Ebd., S. 92.

67 Gerald R. Hoekstra (Hg.): *Andreas Pevernage. Cantiones sacrae (1578). Part I. Motets for the Temporale* (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 153), Madison (Wisconsin) 2010, S. 203.

überliefert,⁶⁸ die Zuschreibung an den besagten Jacobus erfolgt jedoch in PL-WRu 51335 Muz., einer Handschrift aus dem ehemaligen Königlichen Gymnasium zu Brieg (Brzeg), die als Anhang zu 1575 bis 1581 erschienenen Drucken vorliegt.⁶⁹ Nicht nur aus diesem Grund ist die Verlässlichkeit der Angabe »fl. 1600 ff.« in Zweifel zu ziehen: Zum einen handelt es sich bei dem Stück um eine latinisierte, sechsstimmige Bearbeitung (SSATTB) von Orlando di Lassos *Susanne un jour* 5 v. (SATTB). Die verbreitetere fünfstimmige lateinische Fassung lässt sich bereits um 1565 in Mitteldeutschland nachweisen,⁷⁰ und auch die sechsstimmige Version wäre im Angesicht dessen einer Phase intensiver Rezeption zuzuordnen, die im deutschen Sprachraum recht bald nach der Erstpublikation der Chanson im Jahr 1560 (A/IL 764) einsetzte und ab 1570 – dem Erscheinungsjahr der vierten Auflage der *Tiers livre des chansons* (A/IL 836) – allmählich abklang.⁷¹

Zum anderen spricht auch der Name le Maistre für eine frühere Entstehung der Bearbeitung, denn man darf hinter Jacobus einen Sohn Mattheus le Maistre vermuten, der von 1554 bis 1568 in Dresden Hofkapellmeister war. Über die Söhne le Maistres ist derzeit kaum etwas bekannt.⁷² Bei dem 1569 in Pforta aufgenommenen Valerius le Maistre (Anhang D, Nr. 80) könnte es sich um einen solchen handeln, was nicht zuletzt deshalb plausibel erscheint, da die 18 kurfürstlichen Gnadenstellen in Pforta bevorzugt an mutierende Dresdener Kapellknaben vergeben wurden.⁷³ Ein Jacobus le Maistre ist in den Matrikeln der Fürstenschulen zwar nicht nachweisbar, doch für die Überlieferung der Bearbeitung in der Meißener Quelle Mus.Gri.54 ließe sich noch eher ein biographisches Szenario entwerfen als für das 300 km von Dresden entfernte Brzeg. An der Datierung von Gri.54 auf ca. 1562 bis 1588 wird daher festgehalten.

68 D-BDk 3 an 2036 und 2039 (ca. 1590–1610).

69 Olim Brieg, Königliches Gymnasium, Mus. K.28. Vgl. Friedrich Kuhn: *Beschreibendes Verzeichnis der alten Musikalien – Handschriften und Druckwerke – des Königlichen Gymnasiums zu Brieg* (= Monatshefte für Musik-Geschichte, Beilage 1896/97), Leipzig 1897, S. 17–19.

70 D-Dl Mus.Löb.12, vgl. Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 126.

71 Vgl. Helmuth Osthoff: *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)*, Tutzing 1967, S. 151.

72 Otto Kade: *Mattheus le Maistre. Niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1862, S. 13.

73 Auch Antonio Scandellos Sohn August besuchte nach seiner Zeit als Kapellknabe die Pfortaer Fürstenschule (Anhang D, Nr. 125).

IV.1.4.9 D-DI Mus.Gl.5

Abschließend ist auch auf die Handschrift D-DI Mus.Gl.5 einzugehen. Bereits Steude bemerkte die Ähnlichkeiten der Datumseintragungen in der Handschrift mit jenen in Mus.Gri.49 und 50 und hielt daher eine Meißener Provenienz für möglich.⁷⁴ Die Handschrift kam im 19. Jahrhundert aus dem Besitz der Stadtkirche St. Wolfgang zu Glashütte nach Dresden. In einem Inventar der Stadtkirche und -schule von 1658 werden »Alte partes von 4. 5. 6. undt 8 Stimmen in fol.« genannt,⁷⁵ was dem Erscheinungsbild der Quelle entspräche. Der Hauptschreiber der Handschrift (lfd. Nrn. 2–134) nummerierte die Einträge 2–114 (Nr. 1 fehlt) und versah sie mit einer Vielzahl von Datumsvermerken, die von 1583 bis Herbst 1584 reichen (Nrn. 2–143). Die zahlreichen späteren Nachträge (Nrn. 135–167) weisen ebenfalls eine sehr hohe Dichte an Datierungen auf, welche die kontinuierliche Fortführung der Handschrift vom 17. Januar 1585 bis zum 13. März 1588 dokumentieren (Nrn. 136–156). Nr. 157, Ruggero Giovanellis *Laudate Dominum in sanctis eius* 8 v., setzt Stephan Scharmanns *Selectissimae cantiones sacrae* (B/I 1590⁶) voraus, so dass die letzten Nachträge (Nrn. 157–167) erst nach 1590 ingrossiert wurden.

Mus.Gl.5 weist insgesamt 63 Konkordanzen mit den Afraner Handschriften Mus.Gri.2, 6–7, 49–50 sowie 53–59 auf und spiegelt damit recht genau den Meißener Bestand der 1580er- und 1590er-Jahren wider. Die Repertoirekongruenz von ca. 38 Prozent ist bereits ein starkes Indiz für einen engen Zusammenhang zwischen Mus.Gl.5 und dem Afraner Musikalienbestand. Besonders aussagekräftig erscheint allerdings eine Fehlerkonkordanz zwischen Gri.49, Nr. 107 und Gl.5, Nr. 157. Es handelt sich um das bereits erwähnte *Laudate Dominum in sanctis eius* 8 v. von Ruggero Giovanelli, das in beiden Handschriften Jacobus Gallus zugeschrieben wird. Die Fehlzuschreibung ist singulär, andere mitteldeutsche Handschriften wie Gri.2 (St. Afra) und D-DI Mus.Löb.59 (Löbau) überliefern das Stück anonym.⁷⁶ Die Vorlage waren mit großer Sicherheit Stephan Scharmanns *Selectissimae cantiones sacrae* (B/I 1590⁶), eine Anthologie, deren 30 Stücke durchweg ohne Angabe des Autors abgedruckt wurden.⁷⁷ Giovanellis Motetten waren bis dato ausschließlich in italienischen Drucken erschienen, nördlich der Alpen erlangte er wohl erst im

74 Steude: *Die Musiksammlungshandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 54.

75 Willi Schramm: »Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Glashütte«, in: *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 29–64, hier: S. 58.

76 Steude: *Die Musiksammlungshandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 61, 63, 79, 165.

77 Vgl. David Charteris: »A Neglected Anthology of Sacred Vocal Music Dating from the Sixteenth Century«, in: *Music & Letters* 90/1 (2009), S. 1–34.

Zuge seiner Tätigkeit als Kapellmeister des römischen Collegium Germanicum (seit 1591) einige Bekanntheit.⁷⁸ Gallus hingegen war an den Fürstenschulen mindestens seit Beginn der 1590er-Jahre ein Begriff, die sämtliche Bände seines *Opus musicum* besaßen (Gri.2 und 3). Vor dem Hintergrund dieser Reihe mag auch die Fehlzuschreibung zu erklären sein, denn Gallus vertonte Ps 150 insgesamt dreimal: 16-stimmig und doppelchörig im ersten, vierstimmig im dritten sowie 24-stimmig und quadrupelchörig im vierten und letzten Band des *Opus*.

Die Fehlzuschreibung in Gl.5 und Gri.49 ist ohne einen engen Zusammenhang zwischen beiden Handschriften nicht zu erklären. In der Tat sind insbesondere im letzten – nach 1590 ingrossierten – Teil von Gl.5 (Nrn. 157–167) insgesamt 6 Konkordanzstellen zu den 1593–1596 von Urban Birck kompilierten Handschriften Gri.49–50 zu konstatieren. Die Repertoirekongruenz steigt in diesem Abschnitt der Quelle also auf 60 Prozent. Weitere, teils exklusive, Zusammenhänge mit Afraner Quellen wurden bereits am Beispiel von Gl.5, Nr. 163, Wolfgang Figulus' *Herr nun lest du deinen Diener* 8 v. (Mus.Gri.7, 49); Nr. 12, Melchior Bischoffs *Deus misereatur nostri* 8 v. (Mus.Gri.7, D-Rp Ms. A. R. 775–777) und Nr. 121, Lassos *Missa super Veni in hortum meum* 5 v. (A/I L 924, Mus.Gri.4), angesprochen (IV.1.1.1, IV.1.4.4). All dies deutet darauf hin, dass die Niederschrift von Mus.Gl.5 nicht nur 1583 an St. Afra begonnen wurde, sondern die Handschrift noch in den 1590er-Jahren an der Fürstenschule vorhanden war.

So stellt sich abschließend die Frage, wann und wie die Handschrift nach Glashütte kam. Der Hauptschreiber scheidet als mögliches Bindeglied zwischen Meißen und Glashütte aus, denn er arbeitete offenbar nur bis Herbst 1584 an der Handschrift.⁷⁹ Auch der Meißener Alumnus, Christoph Böhme (Anhang D, Nr. 84), von 1581 bis 1584 Kantor in Glashütte, ist auszuschließen, denn er besuchte die Fürstenschule lange bevor die Handschrift angelegt wurde (1570–1575). Ein erster möglicher Kandidat für die Überführung der Quelle wäre der Sohn des Glashütter Pfarrers Johannes Schumann. 1591 erhielt er die Afraner Freistelle der Stadt und war damit Jahrgangsgenosse von Urban Birck.⁸⁰ Johannes immatrikulierte sich 1600 an der Leipziger Universität,⁸¹ dann verliert sich seine Spur.

78 Andreas Steinhuber: *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom*, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1895, Bd. 1, S. 121.

79 Der Schreiber signierte mit dem Kürzel »DCM«. Den Gepflogenheiten der Zeit stünde »D« für den Vor-, »C« für den i. d. R. latinisierten Nachnahmen und »M« für den Herkunftsort. Die Initialen lassen sich mit keinem der in dieser Zeit nachweisbaren Kantoren in Verbindung bringen. Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 53; Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten* (wie Anm. 1), S. 129.

80 Kreyssig: *Afraner-Album* (wie Anm. 16), S. 74.

81 Erler: (Hg.): *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. 1 (wie Anm. 36), S. 421.

Wie erwähnt, ist die Quelle erstmals 1658 im Inventar der Stadtkirche und -schule nachgewiesen.⁸² Handschriften stellten eher individuellen Buchbesitz dar und gelangten entweder als Geschenke oder durch den Ankauf von Nachlässen in den Besitz von Kirchen und Schulen. Möglicherweise kam Mus.Gl.5 aus dem Besitz eines Glashütter Kantors in den Besitz der Stadt, zumal diesen im 17. Jahrhundert die Verwaltung der Pfarr-, Kirchen- und Schulbibliothek unterlag.⁸³ Unter den »Opera, welche Herr Sam. Seydel, Cantor alhir, der Kirchen [1671] Testamentsweise Verehret«,⁸⁴ findet sich die Handschrift nicht, so dass nicht Seidel, Kantor von 1640 bis 1665, sondern seine Vorgänger Georg Küttel, Martin Lehmann oder Johann Kleppisch in Frage kommen.⁸⁵ Dieses Szenario stützt Nr. 167, der letzte Nachtrag der Handschrift, denn das *Magnificat octavi toni* 4 v. wird in der Tat als Komposition Johann Kleppischs ausgewiesen.

Kleppisch war aus Glashütte gebürtig, von ca. 1600 bis 1621 Kantor und danach bis 1652 Rektor (und Organist) an der Lateinschule daselbst.⁸⁶ Da er der Kirchenmusik auch nach der Aufgabe des Kantorenamtes verbunden blieb, wäre es gut möglich, dass auch er der Stadt seinen über fünf Jahrzehnte Dienstzeit hinweg akkumulierten musikalischen Nachlass vermachte und Mus.Gl.5 nach seinem Tod im Jahr 1657 in die Kirchenbibliothek kam. Über Kleppischs Bildungsweg ist nichts in Erfahrung zu bringen, jedoch besuchten seine Söhne Johann und Georg 1622 bzw. 1626 die Meißener Fürstenschule.⁸⁷ Ihr Vater wurde ca. 1579 geboren.⁸⁸ Hätte auch er St. Afra – z. B. als Extraneer – besucht, wäre dies, in Anbetracht des üblichen Aufnahmealters (s. Kap. III.1.3), frühestens 1590 bis 1596 und, angesichts seines Amtsantrittes um 1600, spätestens 1594 bis 1600 möglich gewesen.⁸⁹ Beide Zeiträume überschneiden sich mit der Schulzeit Urban Bircks (1591–1596). Kleppisch ist daher gegenüber Johannes Schumann der plausible Kandidat.

Wie oben beschrieben, lassen sich in Mus.Gl.5 drei Ingrossierungsschichten unterscheiden und datieren: Die erste, vom Hauptschreiber verantwortete, umfasst die Nrn. 2–134, stammt aus den Jahren 1583/84 und wäre daher dem älteren Afraner Bestand zuzuordnen. Dies träfe auch auf die erste Gruppe von

82 Schramm: »Musikgeschichte der Stadt Glashütte« (wie Anm. 75), S. 58.

83 Ebd., S. 58.

84 Ebd., S. 40 f.

85 Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten* (wie Anm. 1), S. 129.

86 Christoph Meißner: *Umständliche Nachricht von der Churfl. Sächß. Schriftsäßigen Zien-Berg-Stadt Altenberg [mit einem] Anhang von den benachbarten Städten und Berg-Oertern*, Dresden/Leipzig 1747, S. 604; Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten* (wie Anm. 1), S. 129.

87 Kreyssig: *Afraner-Album* (wie Anm. 16), S. 118, 125.

88 Schramm: »Musikgeschichte der Stadt Glashütte« (wie Anm. 75), S. 37.

89 Kleppisch ist in den Matrikeln der Leipziger und Wittenberg Universität nicht nachweisbar, möglicherweise nahm er seinen Dienst ohne vorheriges Studium auf.

Nachträgen (Nrn. 135–156) aus den Jahren 1585 bis 1588 zu. Die letzte Gruppe von Nachträgen (Nr. 157–166) fällt in die 1590er-Jahre und wäre daher Teil des jüngeren Afraner Bestandes, wobei Kleppischs *Magnificat* (Nr. 167) wahrscheinlich bereits in Glashütte nachgetragen wurde.

IV.1.4.10 D-Dl Mus.Gri.20

Das Konvolut umfasst den zweiten Teil der *Selectissimarum cantionum* (A/I V 2571, 1603) Melchior Vulpius' und einen handschriftlichen Anhang mit vier Motetten. Aufgrund des Erscheinungsdatums des Druckes erwog Steude eine Grimmenser Herkunft. Die Datierung auf um 1610 steht mit der lfd. Nr. 3, Annibale Stabilis' *Nunc dimittes* 8 v., in Verbindung, das im deutschen Sprachraum erstmals im ersten Band von Abraham Schadaeus' *Promptuarium musicum* (1611¹) publiziert wurde. Während die Grimmenser Provenienz im Falle des Druckes naheliegt, wirft der Anhang etliche Fragen auf. Die lfd. Nr. 1, Blasius Amons *Cantate Domino canticum novum* 8 v., wurde 1590 in dessen *Sacrae cantiones* (A/I A 943) publiziert. Das Stück findet sich allerdings auch in den jüngeren Afraner Handschriften Mus.Gri.7 und 49. Auch das *Nunc dimittis* des 1595 verstorbenen Stabiles ist fraglos älter, wie auch nicht vergessen werden darf, dass Schadaeus 1588–1592 Tertius an St. Afra war. Im Vorwort des *Promptuariums* bezeichnet dieser die Anthologie als das Ergebnis langjähriger Sammeltätigkeit während seiner Zeit im Schuldienst.⁹⁰ Nr. 2, Melchior Vulpius' *Eile mich Gott zu erretten* 7 v. ist ausschließlich handschriftlich überliefert und daher schwerer zu datieren. Den einzigen konkreten Datierungshinweis liefert die Löbauer Sammelhandschrift D-Dl Mus.Löb.8/70, in welche das Stück 1602 eingetragen wurde.⁹¹ Auch die letzte Nummer, das einem Neander zugeschriebene *Anima mea exspectat Dominum* 8 v., lässt sich nicht genauer datieren. Weder von Alexius noch von Michael Neander ist eine Mottete dieses Namens bekannt. Möglicherweise handelt es sich um eine Fehlzuschreibung, denn sehr viel verbreiteter war die Vertonung dieses Psalmensegments (Ps 130) von Friedrich Weissensee, die erstmals 1602 in dessen *Opus melicum* (A/I W 625) publiziert wurde.

Während die lfd. Nrn. 1 und 3 für eine Entstehung der Handschrift in den 1590er-Jahren sprächen, wurden die Nrn. 2 und 4 womöglich erst nach der Jahrhundertwende niedergeschrieben. Möglich wäre, dass die Handschrift ursprünglich aus St. Afra stammte und in Grimma erweitert und mit dem Druck zusammengebunden wurde. Möglich wäre aber auch, dass das gesamte

90 Abraham Schadaeus (Hg.): *Promptuarii musici pars prima* (= B/I 1611¹), Straßburg 1611, sig. 2r–v.

91 Steude: *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 111.

Konvolut aus St. Afra stammt, womit ein neuer terminus post quem (1602) für die Bestandsfusion etabliert werden könnte. Eine nähere Untersuchung der Quelle (Papier, Schreiber, Bindung etc.) wäre nötig, um diese Fragen zu klären, doch leider gestattet ihr Zustand derzeit keine Einsichtnahme. Da Steude die Quelle noch vorlag, soll an dieser Stelle seine Zuordnung zum Grimmenser Bestand nicht voreilig zurückgewiesen werden. Dennoch ist die Möglichkeit einer (teilweisen) Afraner Provenienz bewusst zu halten.

Auf Basis der obigen Ausführungen ist nun eine tabellarische Darstellung der beiden Meißener Bestände möglich (s. Anhang B). Drucke und andere Konvolutbestandteile des Grimmenser Bestandes werden im Folgenden durch das Kürzel »M«, die laufende Nummer des Konvoluts in Anhang B und ggf. einen Kleinbuchstaben für die Stellung der Quelle im Konvolut referenziert. Auf den im Konvolut Mus.Gri.5 enthaltenen dritten Band der *Evangelia dominicorum et festorum* (B/I 1555¹¹) würde beispielsweise mit dem Kürzel »M3c« verwiesen werden.

IV.1.5 Unsichere Provenienzen

Abschließend sollen hier auch jene Signaturen des Depositums Mus.Gri aufgeführt werden, deren Bestandszugehörigkeit sich nicht ermitteln ließ. Es handelt sich durchweg um Drucke mit einstimmigem Repertoire, das selbstredend keine Spuren in den Afraner und Grimmenser Handschriften mit mehrstimmiger Musik hinterlassen konnte. Für die Erörterung des Figuralrepertoires der Fürstenschulen haben sie daher zwar keine unmittelbare Bedeutung, doch mag der Inhalt dieser – mit schwarzem Rahmen gekennzeichneten – Konvolute für Fragen künftiger Forschung relevant sein. Die Auflistung folgt den Signaturen, die offenkundig analog dem Erscheinungsdatum der Drucke vergeben wurden. Von der Vergabe einer eigenen Konvolutnummer wurde abgesehen.

Titel	RISM	D-DI
a) Michael Thamm (Hg.): <i>Kirchengeseng darinnen die Heubtartikel des Christlichen glaubens kurtz gefasset</i> , [Ivančice] 1566.	B/VIII 1566 ⁰⁴ [I]	Gri.16
b) Michael Thamm (Hg.): <i>Christliche Lieder von alters her in der Kirchen eintrechtlich gebraucht</i> , [Ivančice] 1566.	B/VIII 1566 ⁰⁴ [II]	
Johannes Keuchenthal: <i>Kirchengesenge Latinisch und Deudsch</i> , Wittenberg 1573.	B/VIII 1573 ¹¹	Gri.17
a) Matthäus Ludecus: <i>Vesperale et Matutinale</i> , Wittenberg 1589.	–	
b) Matthäus Ludecus: <i>Psalterium Davidis prophetae ac regis</i> , Wittenberg 1589.	–	Gri.18

IV.2 Der Musikalienbestand der Fürstenschule zu Pforta

Obschon Pforta sich spätestens mit Erscheinen der Bodenschatz'schen *Florilegien* den Ruf einer äußerst musikalischen Bildungsanstalt erwarb, und bereits die für den Schulgebrauch herausgegebenen Drucke Sethus Calvisius' von einer gut organisierten Musikpflege sprechen, haben sich von einem Exemplar des Ludecus'schen *Vesperale*⁹² abgesehen keinerlei Musikalien des 16. oder 17. Jahrhunderts in Pforta erhalten. Gleichwohl finden sich bibliographische Informationen: Ein Bibliothekskatalog, am 27. Mai 1580 »durch den alten Henricum Durrfeldus Cantorem und Notarium aufgeschrieben«, nennt unter der Kategorie »Pergament Bucher« auch »drey schöne Cantionalia«, namentlich zwei Antiphonare (pars hyemalis und aestivalis) und ein Graduale.⁹³ Womöglich bezeichnen diese Einträge Choralhandschriften aus der zisterziensischen Zeit Pfortas. Obschon der Dürrfeld'sche Katalog sie ästhetisch würdigt, spricht ihre Aufbewahrung in der Bibliothek gegen eine gottesdienstliche Verwendung. Anzunehmen wäre bestenfalls eine behelfsmäßige Nutzung in den Gründungsjahren – erinnert sei an die Bitte des Grimmenser Schulverwalters, der kurfürstliche Rentmeister möge ihm aus »clestern aber kirchen [...] antiphonaria, gradualia vnd andere Bucher« beschaffen.⁹⁴ Spätestens mit Anschaffung des Ludecus'schen *Vesperales* und *Missales* (s. Anhang C, Nr. 6) hätte jedoch kein Bedarf mehr an den zisterziensischen Chorbüchern bestanden.

Die wichtigste Quelle zum Pfortaer Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts stammt aus späterer Zeit. Es handelt sich um einen Musikalienkatalog, der im Jahr 1736 durch den Pfortaer Lehrer und Mathematiker Johann Georg Gotthelf Hübsch angelegt wurde. Laut dem »Avertissement« geschah die Katalogisierung auf Veranlassung des damaligen Rektors Friedrich Gotthilf Freytag. Die Musikalien wurden zu jenem Zeitpunkt in der Kirche – »neben dem bälgenhause, in zween Schränken« – aufbewahrt, von denen Hübsch »die meisten übel zugerichtet, vermodert, zerrissen, zerfressen und defect« vorfand. Nach der Verzeichnung, so Hübsch, hätte er die Musikalien »in die Schul Bibliotheken gebracht und ebenda, der alten München Bibliotheken gegenüber, aufgestellt«. ⁹⁵ Dies ist der letzte Hinweis auf den Verbleib der Drucke und

92 Matthäus Ludecus: *Vesperale et Matutinale*, Wittenberg 1589; Archiv und Bibliothek der Landesschule Pforta, Ef 511.

93 Archiv und Bibliothek der Landesschule Pforta, Port. 90, ohne Follierung.

94 Wolfgang Drechsler an Georg von Komerstadt, 23. September 1550, abgedruckt bei: Christian Gottlob Immanuel Lorenz: *Bericht über die Gründung und Eröffnung der Landesschule zu Grimma im Jahre 1550*, Grimma 1850, S. 18–21, hier: S. 20.

95 Johann Georg Gotthelf Hübsch: *Catalogus Bibliothecae Musicae Portensis*, Manuskript, Pforta 1736; Archiv und Bibliothek der Landesschule Pforta, Port. 60/9, ohne Follierung.

Handschriften. Angesichts des von Hübsch beschriebenen desolaten Zustandes ist eine spätere Kassation nicht auszuschließen.

Hübsch ordnete die Musikalien nach ihrem Format: Folio (2°), »groß quart« (g4°), »ordinair quart« (4°), »breit Quart« (b4°). Die Bestandsübersicht in Anhang C listet die Drucke in bibliographisch modernisierter Form und verwendet anstatt des Buchformates durchweg das Erscheinungsdatum der Drucke als Ordnungskriterium. Diese Ordnung ist nicht als Chronologie der Bestandsgenese misszuverstehen, sondern bildet lediglich die Grundlage einer Erörterung derselben (IV.2.1). Drucke und Konvolutbestandteile des Pfortaer Bestandes werden im Folgenden durch das Kürzel »P«, die laufende Nummer des Konvoluts in Anhang C und ggf. einen Kleinbuchstaben für die Stellung der Quelle im Konvolut referenziert. Auf die im Konvolut b4, Nr. 8 enthaltenen *Selectissimarum mutetarum tomus primus* Georg Forsters (B/I 1540⁶) würde beispielsweise mit dem Kürzel »P1c« verwiesen werden.

IV.2.1 Die Bestandsgeschichte aus Sicht des *Catalogus*

Der Katalog listet Musikalien aus zwei Jahrhunderten auf. Insgesamt 188 Drucke und ein Dutzend mehr oder minder vollständig erhaltener Handschriften konnte Hübsch identifizieren. Nicht nur unter den Handschriften war jedoch einiges nur noch in fragmentarischer Form erhalten. So vermerkte Hübsch im Verzeichnis der Drucke bei Eintrag 4°, Nr. 43: »Etliche blätter, so ich nirgends hinzu bringen gewusst, nebst einer Passio Matth. sine die et consule und ein paar dupletten zu oben angeführten partib[us].«⁹⁶ Vergleicht man den Umfang des Bestandes mit dem der Schwesternschulen, so erscheinen die Proportionen im Bereich der handschriftlichen Musikalien durchaus vergleichbar: Aus St. Augustin wurden im 19. Jahrhundert ca. 130 Musikdrucke aus dem 16. und 17. Jahrhunderts sowie zehn Grimmenser und 15 ursprünglich in St. Afra angelegte Handschriften an die Königliche Bibliothek in Dresden übergeben.⁹⁷

Im Gegensatz zum Grimmenser Bestand erlaubt es die Kenntnis des ehemaligen Aufbewahrungsortes, die Funktion der Pfortaer Musikalien etwas genauer einzugrenzen. Die von Hübsch verzeichneten Musikalien wurden in zwei Schränken neben dem Balgwerk der Orgel aufbewahrt. Es handelte sich demnach um Repertoire, dessen gottesdienstlicher Gebrauch von den Kantoren zumindest erwogen wurde. Wie bereits erläutert, sangen die Schüler

96 Pforta, Port. 60/9 (wie Anm. 95).

97 D-Dl Mus.Gri.1–63. Vgl. Steude: *Die Musiksammelhandschriften in der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4); Niclas Matthias Petersen: *Verzeichniß der zu Grimma vorhandenen Musikalien* (wie Anm. 2).

an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Anlässen in der Schule: in den Klassenräumen zu Beginn der Lektionen, im Speisesaal vor und nach den Mahlzeiten, im Auditorium zur Morgenandacht etc. (s. Kap. III.2). In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass genuine Pfortaer Sammlungen wie Sethus Calvisius' *Hymni sacri* oder das auf diesen basierende *Florilegium selectissimorum hymnorum* Erhard Bodenschatzes nicht in Hübschs Verzeichnis auftauchen, denn diese stimmten die Alumen »antequam ad labores suae« bzw. bei Tisch an.⁹⁸

Die Aufbewahrung im Kirchenraum gestattet überdies die Vermutung, dass es sich bei diesen Musikalien um Aufführungsmaterialien handelte. Etliche Indizien erhärten diese Annahme: So finden sich zu etlichen Drucken Dubletten (z. B. Nr. 46, 47; Hübsch erwähnt weitere unter den Fragmenten). Auch Generalbass- und Chorstimmen wurden durchweg separat gebunden (vgl. P21.1–3, P30.1–2, P43.1–2). Den Kern vieler Konvolute bilden mehrteilige Sammlungen für das ganze Kirchenjahr (z. B. P18, P31, P43). Sogar der aufführungspraktische Anspruch scheint bei der Konvolutbildung Berücksichtigung gefunden zu haben: Konvolut P15, z. B., umfasst mit den *Musarum Sioniar* und den ersten vier Bänden der *Musae Sioniae* jenes Repertoire, das Michael Praetorius mit hoher Wahrscheinlichkeit für die Wolfenbütteler Hofgottesdienste verfasste, während die Bände 5–9 der *Sioniae*, die für Stadt- und Dorfkantoreien gedacht waren,⁹⁹ in den Konvoluten P16 und P17 zusammengefasst wurden.

Diese Nutzungsindizien würden es gestatten, aus den hier gelisteten Musikalien eine Geschichte des gottesdienstlichen Figuralrepertoires Pfortas zu derivieren. Aufgrund der lediglich bibliographischen Dokumentation des Bestandes können Aussagen zur Chronologie der Bestandgenese jedoch nur mit größter Vorsicht getroffen werden. Hübschs Katalogisierung beschränkte sich im Wesentlichen auf Titelaufnahmen sowie wenige Notizen zu Zustand und Einbandart. Schon die zahlreichen Konvolute des Bestandes gemahnen zur Vorsicht, denn der Vergleich mit den Musikalien der Schwesternschulen zeigt, dass es sich bei diesen häufig um komplexe Gebilde aus Drucken, handschriftlichen Nachträgen, Einlagen und Anhängen handelte, für deren Datierung das Erscheinungsdatum der enthaltenen Drucke zumeist nur äußerst grobe Anhaltspunkte liefert.

Die vom Rektor angeordnete Katalogisierung und anschließende Übergabe der Musikalien an die Bibliothek, zeigt, dass dieses Repertoire zu Hübschs

98 Sethus Calvisius: *Hymni sacri latini et germanici* (= RISM A/I C 257), Leipzig 1594, Frontispiz, sig. Aii.

99 Vgl. Arno Forchert: »Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel«, in: Jörg Jochen Berns (Hg.): *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1666* (= Daphnis 10/4 [1981/82]), Amsterdam 1982, S. 625–642, hier: S. 633 f.

Zeiten nicht mehr in Gebrauch war. Der nach wie vor geläufige, idiosynkratische Begriff der »schwarzen« und »grünen Partes« (s. Anhang C, Folio-Handschriften, Nr. 1–2) legt jedoch nahe, dass die aktive Pflege desselben noch nicht allzu weit zurücklag. Die explizite Erwähnung des Responses zum Invitatorium *Domine in aduitorium* sowie des Weihnachtsresponsoriums *Prope est ut veniat tempus* gestattet die Schlussfolgerung, dass diese partes die gebräuchlichsten Offiziumsgesänge enthielten. Wie erwähnt nahmen Mette und Vesper den größten Raum innerhalb der gottesdienstlichen Musikpflege ein (s. Kap. III.2), die Existenz von speziellen liturgischen Gebrauchshandschriften passt in dieses Bild. Die acht bzw. sechs Stimmbücher – Hübsch notierte keine Defekte – deuten auf ein Repertoire hin, dass sich stilistisch zwischen dem fünf- bis sechsstimmigen Motettensatz des mittleren 16. Jahrhunderts und der mehrhörigen Schreibart des *Florilegiums* bewegte. Diese Annahme erscheint umso plausibler, da Hübsch »Kirchenstücke«, d. h. Kantaten, den neueren Sachen zuordnete.

Die letzte Erweiterung erfuhr der Bestand 1698 in Gestalt von Carl Briegels *Cithara Davidico-Evangelica* aus dem Jahr 1685 (P61). Der Druck kam also erst 14 Jahre nach Erscheinen nach Pforta. Auch die Drucke, welche Erdmann Neumeister der Schule in den 1690er-Jahren schenkte (P59), waren bereits seit über zwei Jahrzehnten auf dem Markt. Noch kurioser erscheint der Eintrag Nr. 5 unter den Folio-Handschriften, demnach noch 1674 Generalbassstimmen zu den Werken Melchior Vulpius' angefertigt wurden. Seit deren Publikation war bereits ein halbes Jahrhundert vergangen.

Dieser Repertoirekonservatismus wird in Pforta insbesondere nach dem Dreißigjährigen Krieg augenfällig. Anachronistisch anmutende Kombinationen von Drucken begegnen erstmals in Konvoluten, deren Kern in den 1640er-Jahren erschienene Publikationen bilden (P44, P53, P57). Zuvor liegen die Erscheinungsdaten aneinander gebundener Drucke höchstens um ein Jahrzehnt auseinander. Wahrscheinlich erwarb man in dieser Zeit nicht fortlaufend neue Musikalien, sondern schaffte nur ab und an Repertoire an, das sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten in der mitteldeutschen Kirchenmusik etabliert hatte. Die drei Teile von Johann Rudolph Ahles *Thüringischem Lustgarten* (P 55, P53e) scheinen nicht sukzessive, sondern erst nach Erscheinen des letzten Bandes erworben worden zu sein, denn der erste Band liegt in einer späteren Auflage vor. Auch Andreas Hammerschmidts *Musicalische Andachten* (1638–1652/53) wurden womöglich erst in den 1670er-Jahren angeschafft, denn die ersten drei Teile der Reihe sind mit dessen *Fest-Andachten* von 1670/71 zusammengebunden (P44).

Pforta hatte überdies eine eigene musikalische Tradition, von der abzurücken, angesichts der bis Ende des 18. Jahrhundert anhaltenden Rezeption des *Florilegium Portense* (1618¹) keine unmittelbare Veranlassung bestand. Auch die zahlreichen Neuauflagen von Erhard Bodenschatz' Hymnenflorilegium

(RISM deest, 1606, 1622, 1687, 1713, 1747, 1777¹⁰⁰) – in sich selbst eine veränderte Neuauflage von Calvisius' 1594er-*Hymni sacri* (A/I C 257) – belegen die Herausbildung eines distinkten, kanonischen Repertoires, denen die Pfortaer Musikpflege des 17. und sogar 18. Jahrhunderts verpflichtet blieb.

IV.2.2 Georg Rhaws *Officia pentecostalia*

Von der bisherigen Forschung unberücksichtigt, enthält der Katalog Hübschs einige Hinweise auf bisher unbekannte Auflagen verschiedener Drucke (s. Anhang C, P23, P55a, P25c). Hinter den »New Concerten« (P22) könnte sich sogar ein bisher unbekannter Druck Melchior Francks verbergen. Von hervorgehobenem Interesse ist jedoch der Eintrag q4°, Nr. 7 (P2). Hübsch notierte: »Rhaw (Georg) Typ.« und »Officia Pentecostalia«. Der Druck habe »4 abtheilungen«, von denen jedoch nur noch drei vorhanden waren und sei »sehr übel zugerichtet«. ¹⁰¹ Hübsch gab weder Erscheinungsjahr noch -ort an – womöglich betrafen die Schäden auch die Titelblätter der drei verbliebenen Stimmbücher.

Rhaws *Officia*-Serie umfasste bekanntlich nur zwei Bände: Die *Officia paschalia* (B/I 1539¹⁴) enthielten Messproprien für die Hochfeste von Ostern bis Himmelfahrt, die *Officia de nativitate* (B/I 1545⁵) lieferten die Messgesänge von Weihnachten bis auf Mariä Reinigung. Obschon die Propriensammlung für den Weihnachtsfestkreis nach den *Officia paschalia* erschien, trägt sie den Titelzusatz »Tomus primus«. Die Titelblätter der Diskant-, Alt- und Bassstimme spezifizieren überdies »Primus tomus novi operis musici«, d. h. Rhaw verstand den 1545er-Druck weniger als Fortsetzung der *Officia paschalia*, sondern als Auftakt einer neuen Serie von Proprienvertonungen. Die Novitätsemphease hatte sicherlich zuvörderst marktstrategische Gründe, doch Rhaw hätte die *Officia de nativitate* nicht als »Tomus primus« publiziert, wenn der »Tomus secundus« sich nicht bereits in Vorbereitung befunden hätte. Als Inhalt desselben wären entweder Proprien für die Advents-, die Fastenzeit oder die Feste zwischen Pfingsten und Trinitatis vorstellbar. Dass Rhaw auf der Suche nach Figuralmusik für die letztgenannte Festzeit war, belegt ein Brief an seinen Schwager, den Zwickauer Stadtschreiber Stephan Roth vom 18. Juni 1538: »Sagt dem herr Jobst Schallreutter das ich seine sangbucher habe wol verwaret empfangen vnd ich will mir sie lassen befolhen sein. Ich bitt euch freundlich Achtbar herr Magister vnd schwager, wollet i[h]m anzeigen, das er mir wölle gen der Naumburg bringen Ein gute Mesß de Sancta Trinitate, die sol er mir

100 Andrea Geffers: *Erfolgreicher Traditionalismus. Die Chormusik-Florilegien von Erhard Bodenschatz* († 1636), Kantor in Schulpforte. *Biografie, Quellenstudien, Wirkungsgeschichte*, Diss. Humboldt-Universität Berlin 2005, S. 10–12.

101 Pforta, Port. 60/9 (wie Anm. 95).

aus Notiren, vnd wenn ichs darnach gedruckt hab, will ich i[h]m 4 Exemplaria gedruckt dafür schencken.«¹⁰²

Rhaw erbat sich mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Proprienzyklus, sonst hätte er die proprietas dieser »Mesß« nicht eigens spezifiziert. Der Zwickauer Musiksammler Jodocus Schalreuter erscheint hier als einer der Zulieferer der Rhaw'schen Offizin. Die von seiner Hand erhaltenen Sammelhandschriften (D-Z Mus. 73 und Utrecht, Privatsammlung Peter Hecht) enthalten jedoch überwiegend Psalmen und Responsorien. Daher ist es nicht sicher, ob er Rhaws Wunsch ad hoc – bzw. bis zur Naumburger Messe am 29. Juni – nachkommen konnte.

Deutlich wird jedoch, dass Rhaw das Projekt der *Officia* von Anfang an umfassend plante. Dass er noch vor Erscheinen der *Officia paschalia* nach Musik für Trinitatis Ausschau hielt, könnte darauf hindeuten, dass bereits die ersten *Officia* den gesamten österlichen und nachösterlichen Festkreis abdecken sollten. Proprien für Pfingsten oder Trinitatis wurden freilich nicht derart häufig vertont wie entsprechende Weihnachts- oder Ostergesänge, zumal eine Verbreitung vor Erscheinen des *Choralis Constantinus* ausschließlich auf handschriftlichem Wege erfolgen musste. Dennoch zirkulierten derartige Proprien auch im Mitteldeutschland der 1530er- und 1540er-Jahre. So findet sich etwa der Trinitatis-Introitus *Benedicta sit Sancta Trinitas* Heinrich Isaacs sowohl im Annaberger Chorbuch D-Dl 1-D-505 als auch in der Sammelhandschrift D-Z Mu 1676–1788 (olim D-Z 81/2). Beide Handschriften wurden vermutlich bereits in den 1530er-Jahren angelegt,¹⁰³ lange vor Erscheinen des *Choralis Constantinus*.

Dass Rhaw Zugriff auf die Annaberger Chorbücher hatte, liegt im Bereich des Möglichen, denn in den *Officia de nativitate* druckte er ein *Puer natus est* Isaacs ab, das in dieser Form weder in den Münchener Chorbüchern, noch im ersten Band des *Choralis Constantinus* erscheint, jedoch in D-Dl 1-D-505.¹⁰⁴ D-Z Mu 1676–1788 wiederum wurde von Wolfgang Schleifer angelegt. Der gebürtige Zwickauer wurde 1522 als »Wolfgangus Scheiffer de Zwickavia« an der Leipziger Universität immatrikuliert, war 1525 bis 1529 in Zwickau Katharinen-, 1529 bis 1535 Marienkantor, wurde 1535 Diakon in Glauchau,

102 Georg Buchwald: »Stadtschreiber M. Stephan Roth in Zwickau in seiner literarisch-buchhändlerischen Bedeutung für die Reformationszeit«, in: *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels* 16 (1893), S. 6–246, hier: S. 179.

103 Stefan Gasch: »Zu anderer Zeit, an anderem Ort? Neue Hinweise zur Provenienz der Handschrift D-Z 81/2 und deren Senfl-Repertoire«, in: Stefan Gasch und Sonja Tröster (Hgg.): *Senfl Studien 2* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), Tutzing 2013, S. 477–524, hier: S. 483–485; Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 221.

104 Stefan Menzel: »Ain herlich Ampt in figuris – sacred polyphony at St. Marien in Wittenberg 1543/44«, in: *Early Music* 45/4 (2017) S. 545–557, hier: S. 552.

bekleidete anschließend ein Diakonat in Penig, bevor er 1546 daselbst Pfarrer wurde. Er starb am 18. März 1557.¹⁰⁵ Von einer direkten Bekanntschaft zwischen Rhaw und Schleifer ist nichts bekannt, doch pflegte Letzterer engen Umgang mit Stephan Roth. Während seiner Zeit als Zwickauer Kantor liebte sich Schleifer häufig Geld von diesem,¹⁰⁶ und die beiden Männer verband überdies eine musikalische Sammelleidenschaft. So berichtet Schleifer Roth in einem Brief von »suavissimae aliquot canciones«, die er diesem in Kürze zu zeigen beabsichtigte.¹⁰⁷ Dass Schleifer hier wahrscheinlich auf den Inhalt von D-Z Mu 1676–1788 anspielte, hat der Verfasser an anderer Stelle versucht, plausibel zu machen.¹⁰⁸

Über seinen Zwickauer Schwager hatte Rhaw Zugang zu einem weiten Netzwerk von Bibliophilen, Gelehrten und Musikliebhabern.¹⁰⁹ Obschon figurale Pfingst- und Trinitatis-Proprien in den 1530er- und 1540er-Jahren nicht in Massen zirkulierten, hätte Rhaw auf diesem Wege mittelfristig das Repertoire für einen dritten *Officia*-Band zusammentragen können. Hinter den *Officia pentecostalia* darf man also den »Tomus secundus« des 1545 von Rhaw angekündigten »novi operis musici« vermuten.

Dass die *Officia pentecostalia* abseits des Hübsch'schen Katalogs keinerlei Erwähnung finden, erscheint angesichts der recht intensiven Rezeption der beiden ersten *Officia*-Bände merkwürdig. Gleichwohl enthielten diese mit Oster- und Weihnachtsgesänge auch ein sehr viel etablierteres und damit absatzfähigeres Repertoire. Polyphone Proprienjahrgänge begegnen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nahezu ausschließlich im Repertoire von Hofkapellen.¹¹⁰ Dass sich die jahrgangsmäßige Aufführung auch im außerhöfischen Bereich etablierte, ist schon aufgrund der im 16. Jahrhundert fortschreitenden Verdrängung liturgisch gebundener Musik durch Motetten

105 Vgl. Gerhard Pietzsch: *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1971, S. 89; Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten* (wie Anm. 1), S. 365.

106 D-Z, Roth-Briefe, Bestand I, X.6–13.

107 Buchwald (Hg.): »Stadtschreiber M. Stephan Roth« (wie Anm. 102), S. 157.

108 Stefan Menzel: »Deus ex machina oder Deus ex valli? – St. Joachimsthal, ein vergessenes Quellgebiet der lutherischen Kirchenmusik«, in: Christiane Wiesenfeldt/Stefan Menzel (Hgg.): *Musik und Reformation – Politisierung, Medialisierung, Missionierung*, Paderborn 2019, S. 221–237, hier: S. 227–235.

109 Regine Metzler (Hg.): *Stephan Roth 1492–1546. Stadtschreiber in Zwickau und Bildungsbürger der Reformationszeit* (= Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte 32), Stuttgart 2008, S. 9 f.

110 Vgl. Reinhard Strohm: »The Medieval Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe«, in: David J. Burn (Hg.): *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the late Middle Ages and Renaissance*, Turnhout 2011, S. 31–60.

unwahrscheinlich.¹¹¹ So könnte man argumentieren, dass das Repertoire der *Officia pentecostalia* eine sehr viel geringere Verbreitung fand als die beiden ersten Bände der *Officia*-Reihe. Angesichts der enormen Verlustrate von Figuraldrucken vor 1600 ist aber auch ein – von dergleichen Faktoren gänzlich unabhängiger – totaler Überlieferungsverlust nicht auszuschließen.¹¹²

Zusammenfassend können die Annaberger Chorbücher und die Schleifer-Handschriften einen ungefähren Eindruck des Repertoires der *Officia pentecostalia* vermitteln. Aber auch andere, vor Erscheinen des *Choralis Constantinus* datierende Quellen mit Isaac'schen Trinitatis- und Pfingstproprien – wie das 1543 von Nikolaus Peuschel ingrossierte Stuttgarter Chorbuch D-Sl Cod.mus. fol. I.32¹¹³ – mögen helfen, eine ungefähre Repertoiredisposition des verschollenen Rhaw-Drucks zu erstellen. Da dieses Desiderat außerhalb des unmittelbaren Themenkreises dieser Studie liegt, muss es allerdings künftiger Forschung vorbehalten bleiben.

Zusammenfassung

Als Ergebnis der in diesem Kapitel angestregten Quellenuntersuchungen steht die Trennung der Grimmenser und Afraner Bestände, verbunden mit etlichen Neueinschätzungen der Datierung und Provenienz einzelner Handschriften, Drucke und Konvolute. Auch der Pfortaer Musikalienbestand des 16. und 17. Jahrhunderts konnte in seinen 1736 erhaltenen Konturen rekonstruiert werden. Die Musikalienüberlieferung der drei Fürstenschulen steht der Forschung nunmehr in Gestalt dreier distinkter Sammlungen vor Augen. Durch die historische Untergliederung der Mus.Gri-Signaturen in die Bestände A, B und C (St. Augustin) sowie D und E (St. Afra) konnten überdies bereits Untersuchungsfelder für die anschließenden Repertoirestudien abgesteckt werden (s. Kap. V).

111 Hierzu u. a. Anthony M. Cummings: »Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 34/1 (1981), S. 43–59; Lynn Halpern Ward: »The ›Motetti Missales‹ Repertory Reconsidered«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39/3 (1986), S. 491–523; David Crook: »The Exegetical Motet«, in: *Journal of the American Musicological Society* 68/2 (2015), S. 255–316.

112 Schätzungen zufolge betrug diese 99 Prozent, d. h. bei der für geistliche Figuraldrucke üblichen Auflagenhöhe von ca. 500 Exemplaren hätten sich lediglich fünf Exemplare physisch erhalten. Vgl. Richard J. Agee: »The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century«, in: *Early Music* 3 (1983), S. 1–42, hier: S. 7 f.; Kate van Orden: *Materialities. Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 2015, S. 93.

113 Clytus Gottwald: Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Bd. 2.6.1–3: Codices musici, Wiesbaden 2004, S. 56–58.

Bereits aus kodikologischer Perspektive können einige Aspekte der Musikpflege an den Fürstenschulen angesprochen werden. Auffällig ist die Zusammenstellung von Drucken und handschriftlichen Anhängen zu Konvoluten. Verschiedene Quellenstudien belegen, dass die Konvolutüberlieferung typisch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war.¹¹⁴ Im anschließenden Kapitel wird ersichtlich werden, dass die Musikalien zumeist für spezifische Auführungszwecke zusammengebunden wurden (s. z. B. Kap. V.3.1–2). Dies unterstreicht die Notwendigkeit, historische Bestände nicht in arbiträre Kategorien – wie Handschriften, Drucke oder Komponisten-Œuvres – zerlegt zu betrachten, sondern in ihrer individuellen Materialität ernst zu nehmen.

Erscheint Konvolutbildung als deutliches Indiz einer aktiven Nutzung der enthaltenen Musikalien, so stellt sich die Frage, welche Rolle Drucken, die weder über Eintragungen noch handschriftliche Anhänge verfügen, zukam. Im Falle des Afraner Bestandes waren zahlreiche Konkordanzen zwischen Handschriften und Drucken auffällig. Repertoire redundanzen wie diese könnten darauf hindeuten, dass manche Drucke lediglich als Vorlagen für Abschriften dienten. Auch im Falle des Pfortaer Bestandes scheinen noch vor den Drucken Handschriften – die »schwarzen« und »grünen Partes« – aufführungsrelevant gewesen zu sein.

Die Zusammenstellung von Konvoluten und das selektive Abschreiben aus Drucken legt nahe, dass das tatsächlich gebräuchliche Repertoire nicht mit der Totalüberlieferung des Bestandes identisch ist. Vielmehr bildeten die zu einer bestimmten Zeit vorhandenen Musikalien lediglich die Basis für die Repertoireselektion. Homer Herpols *Novum et insigne opus musicum* (A/I H 5187, 1565; Anhang B, M7a), z. B., weist weder Eintragungen noch andere Gebrauchsspuren auf; Übernahmen in den Afraner Handschriften finden sich auch nicht. Obschon der Druck Teil der Afraner Überlieferung ist, scheint er für das Repertoire der Meißener Fürstenschule keine Bedeutung besessen zu haben. Aus den in Mus.Gri.1 (M18) enthaltenen Lasso-Drucken, die ebenfalls weder Eintragungen noch Anhänge aufweisen, finden sich demgegenüber zahlreiche Übernahmen in der Afraner Handschrift Mus.Gri.49 (IV.1.4.6). Diesen Drucken wäre also Repertoirerelevanz zu bescheinigen.

Diese Einsicht zeigt, dass die lediglich bibliographische Dokumentation des Pfortaer Bestandes dessen Erörterung enge Grenzen setzt. Zum einen können die zwar als solche dokumentierten Konvolute nicht auf Eintragungen,

114 Vgl. u. a. Karl-Günther Hartmann: »Musikgeschichtliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek«, in: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 387–412; Barbara Wiermann: »Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast«, in: *Schütz-Jahrbuch* 30 (2008), S. 93–109; Marie Schlüter: *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert. Quellenkundliche und sozialgeschichtliche Untersuchungen* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 18), Göttingen 2010, S. 216–219.

Anhänge oder Einlagen untersucht werden, zum anderen bleibt die handschriftliche Überlieferung vollständig im Dunkeln. Aus der Pfortaer Überlieferung ein Pfortaer Repertoire zu rekonstruieren, ist daher nahezu unmöglich.

Dass Drucke wie Herpols *Opus musicum*, obwohl an St. Afra überliefert, wahrscheinlich keine Bedeutung für die Musikpflege der Fürstenschule hatten, erklärt sich auch aus den Besonderheiten der Bestandgeschichte. So ist im Falle des Afraner Bestandes derzeit nicht zu beantworten, wo die Grenze zwischen in der Schule genutzten Musikalien und der Privatsammlung Wolfgang Figulus' verlief. Auch die Visitationsverordnung, der folgend die Grimmenser Fürstenschule 1621 Friedrich Bircks Nachlass erwarb,¹¹⁵ zeigt, dass noch die Musikalienüberlieferung des frühen 17. Jahrhundert nicht einschränkungslos als Schulbesitz angesehen werden kann. Diese Problematik ließe sich auch auf die Handschriften Clemens Hainecks (Mus.Gri.52; Anhang A, G3a) oder Urban Bircks (Mus.Gri.49, 50; Anhang B, M22–23) ausdehnen, die möglicherweise auch privater Besitz waren.

Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass private Handschriften und Drucke grundsätzlich in keiner Beziehung zur Musikpflege der Fürstenschulen standen, denn diese wurde bereits in Kap. III.2 als Komplex unterschiedlicher Musizierenanlässe beschrieben. Neben den Gottesdiensten, außerliturgischen Gebetsanlässen oder dem Singen vor und nach den Lektionen belegen die Quellen, dass Schüler auch ohne unmittelbaren Anlass – »mit dem Cantori [oder] für sich selbst« – musizieren konnten.¹¹⁶ Dies schließt auch die Möglichkeit ein, dass je nach Musizierenanlass verschiedene Repertoires kultiviert und separate Musiksammlungen angelegt wurden. Bereits das Beispiel Pfortas zeigte, dass die zentrale Verwahrung älterer Drucke und Handschriften in den Schulbibliotheken i. d. R. das Ergebnis späterer Archivierung war. Dass sämtliche der heute erhaltenen Musikalien einst einen geschlossen verwahrten und genutzten Bestand bildeten, kann keineswegs als sicher gelten.

Nach der Bestandstrennung stellt sich nun die Aufgabe, das tatsächliche Repertoire aus der Überlieferung herauszufiltern, potentielle Nutzungsorte repertoirerelevanter Musikalien zu diskutieren und auf diesem Wege auch die kulturelle Bedeutung des Repertoires bzw. einzelner Repertoirestücke zu erörtern (s. Kap. V).

115 Steude: *Die Musiksammlhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek* (wie Anm. 4), S. 8.

116 Carl Julius Rössler: *Geschichte der Königlich Sächsischen Fürsten- und Landesschule zu Grimma*, Leipzig 1891, S. 281.