

Kompositionen von Adam Gumpelzhaimer im *Florilegium Portense*

von Werner Braun, Saarbrücken

In der Geschichte der musikalischen Sammeldrucke nimmt die berühmte Motetensammlung aus der kursächsischen Fürstenschule Pforta (bei Naumburg) – das *Florilegium selectissimarum cantionum*, Leipzig 1603, veränderte Neuauflage als *Florilegium Portense*, ebenda 1618, zweiter Teil dazu, ebenda 1621 – bereits durch ihre geographische Herkunft eine Sonderstellung ein: sie ist als erste mitteldeutsche Publikation dieser Art und dieses Umfangs ein Alternativ- und Konkurrenzunternehmen gewesen zu den bekannten Nürnberger Publikationen von Leonhard Lechner (1583), Friedrich Lindner (1585, 1588 und 1590) und Caspar Haßler (1598 und 1600). Wie Lechner und Lindner auf die hohe künstlerische Qualität ihrer Sammlungen hinwiesen, so verfuhr der Pfortaer Sammler und Herausgeber Erhard Bodenschatz¹, wie Lindner den Gebrauch in Schulen und Kirchen ansprach, so Bodenschatz², und wie Lindner 1590 bot Bodenschatz 1621 neben fünf- bis achtstimmigen Stücken eines zu zehn Stimmen. Doch erst in Pforta wurde die achtstimmige Motette voll in den Vordergrund gestellt: ca. 75 % aller Kompositionen gehörten 1618 in diese Kategorie, 1621 sogar 80 %. Außerdem kommt in keinem Sammelwerk ‚internationalen‘ Zuschnitts die mitteldeutsche Satzkunst so zur Geltung: etwa durch die Motetten von Andreas Berger, Melchior Bischoff, Johann Groh, Heinrich Hartmann und Heinrich Steucke.

Als Otto Riemer in seiner hallischen Dissertation von 1927 und dann in dem thematisch entsprechenden Enzyklopädieartikel von 1955 sich um eine stilistische Einordnung dieses Repertoires bemühte³, ging er schon insofern ein gewisses Risiko ein, als fast ein Zehntel des Gesamtbestandes („26 der insgesamt 271 Stücke“) anonym ist⁴. Diese Ungewißheit betrifft vor allem den zweiten Teil der Sammlung von 1621 (18 Stücke). Dazu kommt noch eine gleichsam sekundäre Anonymität bei der von Riemer nicht berücksichtigten Incertus-Angabe über dem Cantus des ersten Chors (1621, Nr. 64) der in den anderen Stimmen Sethus Calvisius zugewiesenen Mottete *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen*. Hier hat der Tonsetzer die Melodie eines ihm unbekanntem Autors mit entsprechendem Hinweis verarbeitet und sich

¹ L. Lechner, 1583: „*ab exquisitissimis aetatis nostrae musicis*“; F. Lindner, 1590: „*à praestantissimis nostrae aetatis musicis*“; E. Bodenschatz, 1603 und 1618, 1621 sinngemäß: „*praestantissimorum aetatis nostrae autorum*“.

² F. Lindner, 1588: „*in usum Scholarum et Ecclesiarum Germanicarum*“; E. Bodenschatz, 1603, ähnlich auch 1618: „*in gloriam Dei, scholae decus, et studiosae juventutis utilitatem*“.

³ O. Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Diss. Halle 1927, S. 75–102; ders., Artikel *Florilegium Portense*, in: MGG IV, 1955, Sp. 429–432.

⁴ Ders. in MGG IV, 1955, Sp. 430.

dabei offensichtlich auf die Oberstimme eines fünfstimmigen Satzes über den gleichen Text im Kantional des Melchior Vulpius von 1609 bezogen⁵.

Die wissenschaftliche Analyse des Repertoires von Sammeldrucken hat vor der stilistischen Interpretation nach der Herkunft des jeweiligen Materials zu fragen: Stammen Teile davon aus einem anderen Sammeldruck, aus einem größeren Individualdruck, aus einem Gelegenheitsdruck oder aus singulärer handschriftlicher Überlieferung? Mitunter wird die Entscheidung nicht ganz leicht sein, denn der Wunsch der Herausgeber, möglichst viele gute, d. h. von Autoritäten verfaßte und anderweitig bewährte Kompositionen zu bieten, kann sich in einer Fülle an Konkordanzen spiegeln, die sich nur schwierig in ein Abhängigkeitsverhältnis bringen lassen. Daß der zweite Teil des *Florilegium Portense* (1621) von einem anderen großen Sammeldruck des frühen 17. Jahrhunderts, dem *Promptuarium Musicum I* des Abraham Schadaeus (1611), beeinflusst ist, wurde schon von Robert Eitner 1877 bemerkt⁶, und daß auch aus Gelegenheitsdrucken und aus Handschriften geschöpft wurde, verraten die in den drei Florilegien enthaltenen Stücke ehemaliger Pfortaer Kantoren: von Calvisius (hier im Amt 1582–1594) und von Martin Roth (Kantor 1605–1608). Einige dieser Kompositionen (1621) sind durch ihren Text als Hochzeitskompositionen (acht Stücke von Roth)⁷ und als Begräbnisgesänge (zwei Stücke von Calvisius) kenntlich.

Für die Zeit um 1600 kommen dann natürlich die größeren Individualdrucke als Quellen für Sammeldrucke in Betracht. Und auf dieser Vergleichsebene ergab⁸ sich nun, daß 13 der Anonyma von 1621 aus dem Werk eines berühmten deutschen Komponisten stammen: aus *Sacrorum concertuum octonis vocibus modulandorum Autore Adama Gumpelzhaimero Trospergio, Bavaro. Nunc primùm editum. Liber I.* [Druckermarke] *Augustae Vindelicorum, apud Valentinum Schoeniggium. M.D.C.I.* Es handelt sich um folgende, durchweg achtstimmige Motetten (Numerierung im *Florilegium Portense*, Anonymitätsvermerk dort, Jahr und Numerierung bei Gumpelzhaimer):

- Beati omnes, qui timent Dominum* (Nr. 5, Ignoratus. 1601: Nr. 18)
- Deus in adiutorium meum intende* (Nr. 20, Ignoratus. 1601: Nr. 1)
- Domine, quid multiplicati sunt* (Nr. 21, Anonymus. 1601: Nr. 26)
- Ecce nunc benedicite Domino* (Nr. 22, Incertus. 1601: Nr. 2)
- Ecce, quam bonum et quam jucundum* (Nr. 23, Incertus. 1601: Nr. 5)
- Felix ô ter et amplius* (Prima pars) und

⁵ W. Braun, *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 62.

⁶ R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877, S. 267.

⁷ O. Riemer 1927, S. 67.

⁸ Eingesehen wurde das unvollständige Exemplar des *Florilegium Portense* in der Berliner Staatsbibliothek (DDR). Das Vergleichsmaterial von Gumpelzhaimer stellten zur Verfügung Herr Dr. H. Haase (Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel) und das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel.

Quem timor Domini tenet (Secunda pars) (Nr. 26, Incertus. 1601: Nr. 13 und 14)
Foedera conjugij celebrant (Nr. 27, Ignoratus. 1601: Nr. 17)
Jubilate Deo omnis terra (Nr. 34, Anonymus. 1601: Nr. 12)
Levavi oculos meos in montes (Nr. 38, Anonymus. 1601: Nr. 4)
Maria Magdalena et altera Maria (Nr. 106, Incertus. 1601: Nr. 10)
Moribus in sanctis pulchra est (Nr. 40, Ignoratus. 1601: Nr. 24)
Venit Michael Archangelus (Nr. 135, Incertus. 1601: Nr. 9)
Vespere autem Sabbathi (Nr. 148, Ignoratus. 1601: Nr. 6).

Zu diesen 14 Titeln (13 Motetten) kommt noch die Komposition *Benedicta sit sancta Trinitas* (1601: Nr. 25), die 1618 für Pforta mit der richtigen Autorangabe herausgegeben worden war. Von den insgesamt 28 lateinischen Motetten aus Gumpelzhaimers erstem Buch (die zweiteilige Motette ist darin fortlaufend gezählt) fanden also 14 den Weg hierher (15 Titel) – über die Hälfte des Bestandes von 1601. Damit ist der Augsburger Kantor ebenso reich im *Florilegium Portense* II vertreten wie der Pfortaer Kantor Roth, der bisher allein als Favorit dieses Repertoires galt. (Im *Florilegium Portense* I war Jakob Handl-Gallus mit 19 Kompositionen der bevorzugte Autor.) Die 13 in Pforta nicht berücksichtigten Gumpelzhaimer-Motetten aus dessen erstem Buch wurden wohl aus textlichen Gründen übergangen: sie könnten in Mitteldeutschland nicht gut verwendbar gewesen sein. Nur für einen der Texte fand sich ein Beleg: für den 8. Psalm *Domine Dominus noster*, der mit den Noten eines anderen Augsburgers, Christian Erbachs, im ersten Teil des mitteldeutschen Sammelwerks vertreten ist.

Neben der Gumpelzhaimer-Überlieferung, etwa in der Zöribiger Sammelhandschrift *Harmoniae sacrae* III von 1619 mit 17 Stücken aus dem ersten Buch und 18 aus dem zweiten von 1614⁹, erscheint diejenige des *Florilegium* nicht nur ‚ungewiß‘, sondern auch unaktuell: von den 27 Kompositionen des zweiten Buchs (darunter zwei mit griechischen und drei mit deutschen Texten) ist keine nach Pforta gelangt. Der „ausgesprochene Fortschritt im Entwicklungsgang des Meisters“¹⁰ blieb hier verborgen. Das hat seine Gründe in der Vita des Herausgebers der Sammlung, Bodenschatz, der nur als Kantor zu Pforta, 1600–1603, der Musik voll zur Verfügung stand. Damals (1603) veröffentlichte er mit Bezug auf die von seinem Amtsvorgänger Calvisius eingeführte Praxis, „ante et post cibum“ mit den Schülern kunstvolle Gesänge erklingen zu lassen¹¹, und wohl auch in teilweisem Anschluß an dessen Repertoire¹² das *Florilegium selectissimarum cantionum* – offenbar zunächst ohne die

⁹ W. Braun, *Zur Musikgeschichte der Stadt Zöribig im 17. Jahrhundert*, in: AfMw 13 (1956), S. 277.

¹⁰ *Ausgewählte Werke von Adam Gumpelzhaimer (1559–1625), eingeleitet und herausgegeben von Otto Mayr*, DTB X/2, Leipzig 1909, S. LIV.

¹¹ Vgl. das Widmungsgedicht des Calvisius für Bodenschatz, in deutscher Übersetzung bei Riemer 1927, S. 56.

¹² In die Bitte um ein kursächsisches Veröffentlichungsprivileg hatte Calvisius als Pfortaer Kantor auch „*Cantiones sacrae*“ einbezogen: R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Band I, Leipzig und Berlin 1909, S. 376f.

Absicht, das Werk durch einen zweiten Teil zu ergänzen. Dieser Plan reifte, als sich der buchhändlerische Erfolg des Unternehmens zeigte und nachdem viele weitere Kompositionen in den Besitz von Bodenschatz gelangt waren, der auch nach dem Übergang in ein Pfarramt bei Pforta und dann (ab 1606) in Groß-Osterhausen bei Querfurt der Musik verbunden blieb: als Komponist¹³ wie als Herausgeber. 1615 nannte er sich ausdrücklich „*musicus studiosus*“¹⁴.

Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, daß die 1621 vorgelegten Kompositionen bereits vor der Neuauflage des ersten Teils Bodenschatz zur Verfügung standen, so die 15 Werke von Roth, der 1610 verstorben war, und so auch die zwei neu hinzugekommenen Calvisius-Gesänge, die spätestens 1615 vorlagen¹⁵. In diesem Zusammenhang sind auch die Entsprechungen zu Schadaeus 1611 zu sehen – und die Gumpelzhaimer-Übernahmen. Vor 1614, dem Erscheinungsjahr des von Bodenschatz nicht berücksichtigten zweiten Augsburger Motettenbandes, muß sich dieser „*musicus studiosus*“ das erste Motettenbuch des süddeutschen Meisters besorgt und die für eine Neuauflage in Betracht kommenden Stücke abgeschrieben haben, und zwar mit summarischem Verfasserhinweis, der nach Veröffentlichung der Motette *Benedicta sit sancta Trinitas* (1618) verlorenging, so daß der große Gumpelzhaimer-„Rest“ 1621 anonym erschien. Die als Druckvorlage verwendeten Kopien brachten nur unwesentliche Veränderungen der Originalgestalt (z. B. Zusatz einer Diesis vor der achten Note des Cantus zum ersten Chor *Moribus in sanctis*¹⁶).

Auch 1618 war wohl noch nicht an eine Fortsetzung gedacht: es fehlt auf dem Titelblatt der Vermerk „*Pars prima*“. Natürlich sah Bodenschatz, daß sein hinzugekommener Notenbesitz mit dem Verwendungszweck von 1603 „*ante et post cibum*“ nicht voll in Einklang zu bringen war: man kann sich die Hochzeitsgesänge von 1621 nicht gut als Tischmusik für die kursächsischen Alumnen vorstellen. Und so erhielt dann der zweite Teil eine andere Zweckbestimmung als der erste: für Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs (die Brautmesse war ein privates kirchliches Fest). Vielleicht hatte Bodenschatz ursprünglich einen anderen Titel für dieses sein letztes musikalisches Werk, das nur noch durch die drei Namen Bodenschatz, Calvisius und Roth musikalisch auf Pforta bezogen ist, im Auge gehabt. Vielleicht war der Leipziger

¹³ Zu den bisher bekannten Bodenschatz-Kompositionen in RISM A/I/1 (1971) kommt noch die unvollständig erhaltene sechsstimmige Komposition *Lobet den Herren alle Heiden* aus der Wenzelskirche in Naumburg. In dieser Pforta (Schulpforta) unmittelbar benachbarten Stadt bezogen sich Georg Vintzius (1630) und Andreas Unger (um 1650) kompositorisch auf das *Florilegium Portense*.

¹⁴ Riemer 1927, S. 11.

¹⁵ Calvisius war am 24. November 1615 in Leipzig verstorben. Die vorhin genannte Motette *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen* muß also zwischen 1609, dem Erscheinungsjahr des Vulpius-Kantionalen, und 1615 anlässlich eines unbekanntem Trauerfalls entstanden sein. Die zweite von Bodenschatz 1621 vorgelegte Begräbnismusik des Calvisius, *Unser Leben währet siebenzig Jahr*, hat dieser „*zwar für einen andern, den Weißenfesler Bürgermeister, komponiert*“ (Erstdruck: Leipzig 1616), doch ist sie „*zuerst an seinem eigenen Grabe gesungen worden*“ (Wustmann, S. 387).

¹⁶ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. H. Haase in Wolfenbüttel.

Verleger Gottfried Grosse, der 1621 an die Stelle von Kaspar Klosemann (1618) getreten war, Urheber des Titels oder sogar Anreger zur Herausgabe der zweiten Sammlung. (Das Tenor-Stimmbuch, das 1620 fertiggestellt war, nennt den Nachfolger des Druckers von 1618, Abraham Lamberg: „*Leipzig / Typis Lambergianis* [Druckermarke] *Drucks Andreas Mamitzsch. Anno M.DC.XX.*“) Jedenfalls täuscht die Zählung „*Florilegium I [a, b]*“ und „*II*“ eine Einheitlichkeit vor, die nicht in dem Maße wie bei Schadaeus 1611–1613 gegeben war¹⁷. Die Ausgabe von 1603 enthält Musik fürs evangelische Refektorium, die von 1618 hält im Titel an dieser Bestimmung fest, schwächt sie aber ab durch einen Index specialis, „*in dem die an jedem Fest zu singenden Motetten aufgezählt werden*“¹⁸, die von 1621 zielt unmittelbar auf den kirchlichen Gottesdienst.

Den Augsburger Kantor, der 1621 noch vier Jahre zu leben hatte, traf durch die Pfortaer Nachlässigkeit (des Herausgebers Abwendung von der Musik) kein ihm ganz fremdes Schicksal. Lange zuvor schon waren ihm Notenbeispiele (für den Schulmusikunterricht) aus dem handschriftlichen *Compendiolum* entwendet und diese unbefugt und ohne Autorenangabe gedruckt worden. In einem zweiten, ähnlich gelagerten Fall war das Entnommene sogar verändert worden, wodurch der Verfasser um seinen guten Ruf bangen mußte¹⁹. Jetzt, 1621, gab es weder die Textverfälschung noch den Diebstahl: der Zusatz eines Generalbasses entsprach einer Tendenz der Zeit, die Gumpelzhaimer selbst mit seinem zweiten Buch von 1614 bestätigte, und auswählende nichtautorisierte Nachdrucke waren üblich. Doch gegen die Vernebelung der Autorschaft hätte der Augsburger Kantor gewiß protestiert, wäre sie ihm bekanntgeworden und hätte er Gelegenheit für den öffentlichen Einspruch gefunden.

Nach Klärung der Sache ergeben sich bessere Proportionen im Verhältnis Autorität–Sammeldruck als bisher. Gumpelzhaimer scheint nicht mehr ganz so negativ bewertet, wie der Vergleich mit anderen Augsburger Meistern (Gregor Aichinger, Erbach, Hans Leo Haßler, Bernhard Klingenstein) nahelegen mußte. Auch das Urteil über den stilistischen Standort des *Florilegium Portense II* fällt ein wenig anders aus: „*Der stark italienische Charakter*“²⁰ schwächt sich ab. Aber „*eine Fülle zum Teil großartigster Tonmalereien, (. . .) ferner die rhythmische und harmonische Lebendigkeit des Tonsatzes (. . .), die schon äußerlich durch häufigere Anwendung kleinerer Notenwerte in die Augen springt*“²¹ – all dies paßt ins Bild, das Riemer allgemein für die „*Stilwelt des Florilegiums*“ entworfen hat²². Jedenfalls bescherte das bekannte Nachleben gerade dieses von seinen Intentionen her widersprüchlichen Sammelwerks in Mitteldeutschland auch der Kunst Gumpelzhaimers ein breites Echo. Noch Johann Sebastian Bach konnte es vernehmen.

¹⁷ Auch O. Riemer warnt davor, „*das Florilegium mit seinen beiden Teilen von 1618 und 1621 . . . als ein Ganzes zu behandeln*“ (1927, S. 45).

¹⁸ Riemer 1927, S. 58, Anm. 1.

¹⁹ DTB X/2, S. XXIII.

²⁰ Riemer MGG 1955, Sp. 431.

²¹ DTB X/2, S. Lf.

²² Riemer 1927, S. 75.