

## Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma

VON FRIEDHELM KRUMMACHER, BERLIN

Die ehemalige Fürsten- und Landesschule St. Augustin zu Grimma in Sachsen hat — im Unterschied zu den Fürstenschulen St. Afra/Meissen und Schulpforta — bis zur Gegenwart einen umfangreichen Musikalienbesitz bewahrt<sup>1</sup>. Die außergewöhnliche Bedeutung dieser Notenschätze liegt in der wohl einmaligen Kontinuität, in der hier das kirchenmusikalische Repertoire einer mitteldeutschen protestantischen Schule von besonderer Tradition und Prägung auch in musikalischer Hinsicht zugänglich ist<sup>2</sup>. Diese Bestände reichen von der Zeit der Gründung der Schule im Gefolge der Reformation (1550) bis zur Auflösung ihrer überkommenen Organisationsform nach dem letzten Kriege (1945), von der nachreformatorischen Zeit bis in die jüngste Vergangenheit also<sup>3</sup>.

Die seit 1890 als Deposita in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (SLB) befindlichen älteren Musikdrucke und Sammelhandschriften wurden schon frühzeitig durch einen gedruckten Katalog bekannt, in Eitners Quellenlexikon berücksichtigt und vielfach von der Forschung benutzt<sup>4</sup>. Die weit größere und wichtigere Sammlung von Einzelhandschriften hingegen ist erst neuerdings in die SLB Dresden übergeführt worden; bis dahin lag sie in teilweise ungeordnetem Zustand in drei großen Schränken in der Grimmaer Schulbibliothek, wo der Verfasser sie im Frühsommer 1961 einsehen konnte<sup>5</sup>. Ein zwischen den Weltkriegen begonnener Zettelkatalog erfaßte nur einen Teil der Bestände, dazu noch in sehr unzulänglicher Weise, und ließ insbesondere die Anonyma unberücksichtigt<sup>6</sup>. So konnten diese Quellen bislang nur in wenigen Ausgaben und Arbeiten herangezogen, aber noch nicht in ihrer Gesamtheit bibliographisch verzeichnet oder gar ausgewertet werden; vielmehr blieben sie zum allergrößten Teil gänzlich unbekannt<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Die einzige Arbeit speziell über einen Abschnitt der Musikgeschichte der Fürstenschulen ist bislang A. Werner: *Musik und Musiker in der Landesschule Pforta*, SIMG VIII, 1906/07, S. 535 ff.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Fürstenschule Grimma vgl. K. J. Röbler: *Geschichte der Königlich Sächsischen Fürsten- und Landesschule zu Grimma*, Leipzig 1891, A. Fraustadt: *Grimmenser-Stammbuch*, Meißen 1900 sowie (ohne Verfasserangabe): *Die Fürsten- und Landesschule St. Augustin zu Grimma in Vergangenheit und Gegenwart*, Grimma 1930 und die in diesen Werken angegebene weitere Literatur.

<sup>3</sup> Die ehemaligen Fürsten- und Landesschulen Grimma und Schulpforta besitzen gegenwärtig den Status allgemeiner erweiterter Oberschulen, die Nachfolge von St. Afra/Meissen hat die dortige Hochschule für Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften angetreten (frdl. Auskünfte der Schulleitungen).

<sup>4</sup> O. Kade: *Die musikalischen Schätze der Landesschule zu Grimma*, Serapeum XVI, 1855, S. 305—315 und 321—326. N. M. Petersen: *Verzeichnis der in der Bibliothek der Königlich Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert*, Jahresbericht der Königlich Sächsischen Landesschule zu Grimma, Grimma 1861. Die im folgenden behandelten Quellen sind in diesen beiden Arbeiten nicht verzeichnet, nicht einmal erwähnt.

<sup>5</sup> Herrn Oberschuldirektor Jakobi und Herrn Lehrer Konrad Lindenkreuz hat Verf. für ihre liberale Unterstützung während seines Aufenthaltes in der Grimmaer Oberschule zu danken. Von der Überführung der Hss. nach Dresden erfuhr er erst nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes. Die fachgerechte Ordnung der Bestände in der SLB wird sicher manche Ergänzungen zu den folgenden Mitteilungen erbringen.

<sup>6</sup> Der Zettelkatalog (fortan Teilkatalog benannt) wurde wohl in Zusammenarbeit mit der alten Denkmälerkommission begonnen. Wieweit er schon in den früheren Berliner Generalkatalog eingearbeitet war, läßt sich an den wenigen Hinweisen in der einschlägigen älteren Literatur nur schwer ermesen, jedenfalls nicht in einem über den Teilkatalog hinausreichenden Ausmaß. Herr Wolfram Steude (Dresden) ermöglichte Verf. vor seinem Grimmaer Aufenthalt bereits Einblick in eine private Kopie des Teilkatalogs, wofür ihm verbindlich gedankt sei.

<sup>7</sup> Ältere Literatur und Ausgaben, die Grimmaer Hss. verwerten, sind: DDT 53/54 (J. Ph. Krieger), DDT 58/59 (Knüpfer, Schelle, Kuhnau), DTB Jg. XVIII, Bd. 30 (Werkverzeichnis Joh. Krieger), Einzelausgaben in Organum, Reihe I, Nr. 12, 14, 23 (Händel, Kuhnau, Ebart), die Edition einiger Stücke S. Jacobis durch D. Hellmann (Verlag Hänssler) u. a., ferner die Dissertationen von J. Martin (Kuhnau), F. Graupner (Schelle), W. Menke

Dem musikalischen Inhalt nach setzt diese Handschriftenüberlieferung mit der Entwicklung vom geistlichen Konzert zur frühen Kantate im späteren 17. und beginnenden 18. Jahrhundert ein. Danach ist in reichem Ausmaß die madrigalische Kirchenkantate des weiteren 18. Jahrhunderts vertreten<sup>8</sup>. Handelt es sich bis dahin fast ausschließlich um Quellen, die als Unica zu betrachten sind, so stammen aus der Folgezeit zahlreiche Kopien von Kirchenmusik der Wiener Klassik, von Oratorien und von mitteldeutscher Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts<sup>9</sup>, bis dann die handschriftlichen Quellen überhaupt von den Druckausgaben der Neuzeit abgelöst werden.

Mit dem ersten Stadium dieser Überlieferungsfolge beschäftigen sich die folgenden Mitteilungen. Nach den genannten Umständen versteht sich, daß es unmöglich sein muß, schon umfassende Untersuchungsergebnisse vorzulegen oder einen Ersatz für den ausstehenden Katalog zu liefern. Bis ein solcher ausführlichere Information erlaubt, mag es indessen dienlich sein, zu vorläufiger Orientierung zu skizzieren, welches Material zur Geschichte der frühen Kantate die Grimmaer Quellen enthalten. Mit dieser Übersicht seien einige Aspekte verknüpft, die Wert und Stellung dieses Teils der Grimmaer Musikalien im Kreis des Handschriftenrepertoires der frühen evangelischen Kantate kennzeichnen, wobei für weitere Belege auf andere Stellen verwiesen sei<sup>10</sup>. Abschließend werden Fragen der Identifikation anonymer Werke erörtert.

Als Kantor der Fürstenschule Grimma (*Collega IV.*) wirkte von 1680 bis 1721, in dem für die Kantatenentwicklung entscheidenden Zeitraum, Samuel Jacobi<sup>11</sup>. Er war 1652 als Pfarrerssohn in Schwepnitz, Krs. Kamenz (Lausitz) geboren worden, wurde 1675 an der Universität in Leipzig immatrikuliert, wo er 1676 den Wechsel im Thomaskantorat von Sebastian Knüpfer zu Johann Schelle miterleben konnte<sup>12</sup>, übernahm 1680 das Amt in Grimma und starb dort am 26. Juni 1721. Entgegen den Gepflogenheiten bei Vorgängern und Nachfolgern hatte er offenbar keinen akademischen Grad erworben, er übernahm auch nicht später — wie sonst oft die Fürstenschulkantoren — eine der besser dotierten anderen Lehrerstellen, sondern blieb volle 41 Jahre in seiner Kantorenstellung, die wohl sein erstes Amt war und durch ihn ein primär musikalisches Gepräge erhielt<sup>13</sup>.

(Telemann), F. Hamel (Rosenmüller), G. Thomas (Zachow), die Dipl.-Arbeit von O. Landmann (Knüpfer) sowie W. Serauky: *Neu aufgefundene Kantaten F. W. Zachows*, Musikgeschichte der Stadt Halle, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II, 1. Halbbd., Halle und Berlin 1940, S. 49 ff.

<sup>8</sup> Unter den Mss. des 18. Jhs. sind neben den 105 Kantaten Telemanns hervorzuheben die geistlichen Parodien von Ausschnitten aus Opern J. A. Hasses, 10 Kantaten von C. F. Gessel, 3 von G. H. Stölzel, 7 von J. Th. Römhild, 2 von J. D. Heinichen (zu 9 weiteren vgl. u.), einzelne Stücke von Altnikol, Homilius, Tüchtler, Weiske, Wagner u. v. a. Von besonderem Interesse sind eine Kopie der Kantate BWV 2 von J. S. Bach und im Blick auf Bach 22 Kantaten J. V. Görners, die weder bei A. Schering (*Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941) noch bei A. Dürr (MGG V, 1956, Sp. 427 ff.) aufgeführt sind. Die Kantaten Görners allerdings sind nur im Teilkatalog verzeichnet, waren aber 1961 in Grimma nicht auffindbar.

<sup>9</sup> So Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Schneider, Rust, Doles, Wolff, Rolle u. a. m. <sup>10</sup> Über die Musikgeschichte der Fürstenschule Grimma bereitet W. Steude eine Diss. vor (da ihr hier nicht vorgegriffen werden soll, beschränken sich die Notizen über die lokalen Verhältnisse auf das Notwendigste); Verf. arbeitet über Überlieferungs- und Stilfragen der frühen Kantate und ihrer Choralbearbeitungen.

<sup>11</sup> E. Wunder: *Gymnasialprogramm . . .*, Grimma 1894, darin von Chr. G. Lorenz: *Series praeceptorum Illustris apud Grimam Moldani*, besonders S. 29 f.

<sup>12</sup> *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. II (1634—1709), ed. G. Erler, Leipzig 1909.

<sup>13</sup> H. A. Schumacher: *Historia vitae Adamii Syberi Schönavianensis . . .*, Grimma (1719), darin: *Series Collegarum & Praeceptorum Provincialis Schola Grimenensis*, S. 11 f.: „*Collegae IV. & Cantores.*“ In den Lehrerverzeichnis sind stets die akademischen Grade genannt, bei Jacobi fehlt jede entsprechende Angabe. Schumacher schrieb seine Notizen über Jacobi als seinen Kollegen zu dessen Lebzeiten.

Die Schulakten überliefern gerade zu Jacobis Amtsantritt einige aufschlußreiche Einzelheiten<sup>14</sup>.

Der seit 1669 amtierende Kantor Magister Tobias Petermann „ascendierte“ 1680 ins Konrektorat, und unter dem 8. 3. 1680 erging die kurfürstliche Weisung, „*Christian Wendten iezigen Cantorem zu Großen Salza und Samuel Jacobi stud:*“ zu einer „*absonderlichen Probe zum Cantorat*“ zuzulassen. Unter den Voten über diese Prüfung vom 18. 4. ist besonders bezeichnend das von Petermann, dem sich die anderen Prüfer anschließen: „*Sie verstünden beyde Music wohl, das Directorium könnte verbessert werden. H. Wendt übertreffe jenen in der Stiime, H. Jacobi aber diesen in der iezigen Manir v. Modo. Jacobi verstünde die Musicam Instrumentalem besser.*“ Diese Faktoren gaben den Ausschlag: nach Ablegung der „Pflicht“ vor dem Dresdner Oberkonsistorium wurde Jacobis Wahl am 23. 4. 1680 bestätigt.

In Jacobis Amtszeit wurden von 1684 bis 1689 die Schulgebäude und die angrenzende Klosterkirche umgebaut<sup>15</sup>.

Die Kirche wurde von der Stadt und von der Fürstenschule benutzt, die Kantoreien der Ratsschule und der Fürstenschule versahen wechselweise die sonntägliche Figuralmusik. Beide Schulen hatten dabei verschiedene Emporen, im Westen und im Osten der Kirche, die nun abgerissen und erweitert eingebaut wurden. Fortan saßen auf dem Ostchor nur noch die musizierenden Fürstenschüler, der übrige Coetus darunter, hinter dem Altar. Die Umbauten müssen also mit einem erhöhten Raumbedarf der von Jacobi geleiteten Kantorei zu tun gehabt haben. 1686 lieferte Christian Donath (Leipzig) eine neue zweimanualige Orgel mit 22 Registern, und 1689 erhielt auch die Ratsschulempore eine neue Orgel. So bestanden nun geeignete Voraussetzungen für Aufführungen auch sehr groß besetzter Kompositionen<sup>16</sup>.

Ebenfalls 1686 wurde auch die alte Schulordnung von 1580 erneuert, und für das Kantorenamt ergingen dabei neue Weisungen<sup>17</sup>.

In Cap. VI der neuen Schulordnung heißt es vom Kantor, er solle „*die Praecepta Musices lesen*“, soweit „*ad fundamentaliter canendum nöthig*“ wöchentlich eine Stunde „*tractieren*“, „*hierüber in Musiciren vor und nach eßens in der Schule exerciren*“. Die „*Poetica Musica*“ dagegen solle „*künftig solchen ingenia die sonderlich Lust dazu hätten*“, vorbehalten bleiben, „*weil auch der wenigste theil der Knaben Cantores werden*“. „*In der Kirchen soll der Cantor zur Metten und Vespern die Choral-Gesänge neben dem Figural zu führen schuldig seyn, die Knaben allenthalten fleißig dazu gewöhnen, und des Sontags zu den Predigten die deutschen Kirchen Gesänge Lutheri fleißig üben und treiben.*“ Genau wie bei der Bewerbung Jacobis die Intention auf ein „*verbessert Directorium*“ und die Fähigkeiten in der „*iezigen Manir*“ und der „*Musica Instrumentalis*“ entscheidend sind, steht hier also parallel zur Ausgliederung der „*Musica Poetica*“ aus dem eigentlichen Schulunterricht die Betonung des praktischen „*Musicirens*“.

14 Landeshauptarchiv Dresden (LHA), Fürstenschule Grimma Nr. 400: „*Acta die Besetzung des Cantorats bey der CHUR=Fürstl. Sächß: Land=Schule Grimma sammt was dem anhängig betrff: . . . Anno 1591—1721 hat 46 Folia.*“ Zu Jacobis Wahl vgl. fol. 8r ff., zur Wahl seines Nachfolgers fol. 10r ff. — Jacobis Vorgänger Tobias Petermann war in Grimma seit 1669 Kantor, seit 1680 Konrektor und von 1688 bis zu seinem Tode 1710 Rektor der Fürstenschule (vgl. Wunder und Lorenz sowie Schumacher a. a. O.). Petermann bewarb sich 1677 vergeblich um das Thomaskantorat (gewählt wurde J. Schelle, vgl. DDT 58/59, S. XXIV ff.).

15 Chr. G. Lorenz: *Historische Beschreibung Grimma's* (Chronik der Stadt Grimma), Grimma 1856 ff. (heftweise), S. 61 ff., 64 ff., zum Orgelbau 354 f., außerdem Rößler a. a. O. S. 83 ff.

16 Zur mindestens gelegentlichen Zusammenwirkung von Ratsschul- und Fürstenschulkantorei vgl. das in Anm. 29 zitierte Titelblatt zu Schulzes Auferstehungshistorie. Die Norm in Jacobis Mss. ist fünfstimmige Besetzung der Streicher- und der Vokalstimmen, wozu Ripienchöre und — namentlich in den Werken Knüpfers — umfangreiche Bläserapparate kommen, wogegen solistische Besetzungen durchaus Ausnahme bleiben.

17 „*Schulordnung, wie dieselbe vom Churfürst Augusto 1580 gestellt und in Druck gegeben worden . . .*“ (hs. Ex. Schulbibl. Grimma). Auf der letzten Seite (S. 113) steht ein Vermerk, wonach es sich hier um die am 26. 2. 1686 erneuerte Ordnung handelt. Vgl. speziell S. 15 ff.: Cap. VI, „*Von dem Pastore, Cantore, wöchentlichten Inspectore, der Praeceptorum Synodis und was dem anhängig ist.*“

In das Bild von Jacobis weniger wissenschaftlich als musikalisch interessierter Persönlichkeit gehört es auch, daß er durch seine Heirat mit der städtischen Grimmaer Musikpflege verbunden war und daß für zwei seiner Söhne musikalische Tätigkeit bezeugt ist<sup>18</sup>.

Jacobis Frau Anna Dorothea war die Tochter des Grimmaer Stadtorganisten Samuel Fornholz, der seinerseits wieder Schwiegersohn seines Vorgängers war und dessen Frau eine Urenkelin des ersten Fürstenschulrektors Adam Syber (Siber) war: Jacobi heiratete also in eine ortsgebundene Tradition hinein<sup>19</sup>. Von Jacobis sieben Kindern wurde der älteste Sohn, Samuel Franciscus, 1701 Stadtorganist in Grimma und damit Nachfolger seines Großvaters Fornholz; er ist 1702 als iuratus in der Leipziger Universitätsmatrikel eingetragen und war späterhin Organist bzw. Musikdirektor in Wittenberg<sup>20</sup>. Der Namenszug von Samuel Franciscus Jacobi findet sich auf mehreren Grimmaer Mss. als „possessor“ angegeben. Samuel Jacobis drittes Kind, der offenbar besonders vielseitig begabte Christian August, bewarb sich u. a. 1717 um das Kantorat in Luckau/Niederlausitz und 1721 um die Nachfolge seines Vaters in Grimma; beide Bewerbungen waren erfolglos, doch sind von den sehr bedeutsamen Kompositionen Christian August Jacobis acht in Grimma erhalten geblieben, zum Teil in Kopien von der Hand seines Vaters<sup>21</sup>.

Samuel Jacobi war auch selbst kompositorisch tätig, wenn auch offenbar nur gelegentlich oder doch in geringem Ausmaß.

Nur ein einziges Werk von einem seiner Vorgänger, dem auch mit Schulpforta verbundenen Magister Joh. Heinrich Wilhelm, ist bekannt, und zwar in einer Kopie Jacobis<sup>22</sup>. Von etwaigen Kompositionen des Tobias Petermann verlautet nichts<sup>23</sup>. Auf Jacobi als Autor gehen 13 gleichartige kleine Evangelien-Vertonungen für zwei Soprane und Bc. zurück, die zugleich deutsch und lateinisch textiert sind, keine de-tempore-Angaben oder Aufführungsdaten tragen und vorzugsweise didaktischen Zwecken gedient haben werden; außerdem ist Jacobis Urheberchaft noch für eine doppelchörige Motette gesichert, während die Frage einer Zuweisung weiterer anonymen Werke an Jacobi zunächst noch nicht weiter verfolgt werden

<sup>18</sup> Schumacher a. a. O. S. 86–87 teilt eine Stammtafel des ersten Fürstenschulrektors Adam Syber (Siber) mit, an deren Ende auch die sieben Kinder Samuel Jacobis genannt werden, als ältestes „*Samuel Franciscus, Med. C. & Mus. Direct. Acad. Wittebergensis*“, als drittes „*Christianus Augustus art. Musicae & pictur. peritus, cui etiam imaginem Siberi, ad Archetyp. delineatam debeo*“.

<sup>19</sup> Nach Schumacher a. a. O., wo dann als Nachfahrin Sybers „*Anna Dorothea, Samuelis Jacobi, Collegae mei & illustris Gymn. Grimensis Cantoris, uxor*“ verzeichnet ist. Ihr Vater war nach R. Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 142 Organist der Grimmaer Stadtkirche und gleichzeitig Landesaccise-Einnehmer von 1665 bis zu seinem Tode im Jahre 1700. Vollhardt nennt ihn unter dem Namen Samuel Fohrholtz, Schumacher unter Samuel Fornholz.

<sup>20</sup> Nach Vollhardt a. a. O. S. 142 wurde „*Samuel Franz Jacobi*“ 1701 Stadtorganist in Grimma (nach dem Tod seines Großvaters versah die Stelle zunächst 1700–1701 Zacharias Rothe), bis er 1712 „*als Musikdirektor nach Wittenberg berufen*“ wurde. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon* . . . , S. 324 erwähnt S. Fr. Jacobi als „*Music-Director und Organist an der Schloß-Kirche zu Wittenberg*“. Nach frdl. Auskunft von Herrn Superintendent Boehme (Wittenberg) ist er als Organist der Stadtkirche von 1712 bis 1714 in den Akten geführt. Vgl. u. Ann. 41.

<sup>21</sup> Zu Christian Augusts Bewerbung in Luckau vgl. K. Paulke: *Musikpflege in Luckau* . . . , Guben 1918, S. 9; zu der in Grimma vgl. die in Ann. 14 zitierten „*Acta* . . .“, fol. 10r ff.; Schumachers Notiz bezeugt, daß Chr. A. Jacobi nicht nur die Musik betrieb. Sein weiteres Schicksal konnte noch nicht aufgeklärt werden. Da die Ehe seiner Eltern nach 1680 geschlossen wurde, dürften er und sein Bruder als drittes bzw. erstes Kind wohl gegen 1685/86 bzw. 1681/82 geboren sein. Kantaten von Chr. A. Jacobi sind außer in Grimma noch in Luckau (Kantoreiarchiv St. Nicolai) und Mügeln (Kantoreiarchiv St. Johannis) erhalten. Zur Verbindung nach Mügeln vgl. auch Ann. 85.

<sup>22</sup> „*Miserere mei Deus*“, U 307/N 15, St. und  $\alpha/\omega$  8/T 77 Part. (der Stimmensatz datiert 1682, geschrieben von Jacobi, die Part. von fremder Hand). J. H. Wilhelm war Sohn eines Grimmaer Kantors, 1659–1667 Kantor in Schulpforta, von 1667 bis zu seinem Tode 1669 Kantor der Grimmaer Fürstenschule, vgl. A. Werner, SIMG VIII, S. 542.

<sup>23</sup> Vielleicht ist auch das ein Grund, weswegen Petermann bei der Bewerbung ums Thomaskantorat nicht einmal in die engere Wahl kam (s. o. Ann. 14). Wenn Petermann dreißig Jahre lang in Grimma neben Jacobi als Rektor wirkte (was schon auf seine wissenschaftlich-pädagogischen Neigungen deuten mag) und dort keine musikalischen Werke überliefert sind, so kann das wohl kaum barer Zufall sein.

soll<sup>24</sup>. Die auf Jacobi folgenden Fürstenschulkantoren sind mit Ausnahme von Johann Ulich stets mit mehreren Figuralwerken in den Grimmaer Musikalien vertreten<sup>25</sup>. So kann man sagen, daß Jacobi einerseits die Reihe der komponierenden Fürstenschulkantoren eröffnet, daß andererseits der Radius seines Schaffens noch ähnlich begrenzt ist, wie dies auch bei den gleichzeitigen Kantoren vergleichbarer Internatsschulen belegt ist; um dem Einwand zu begegnen, die Kenntnis vom Schaffen solcher Schulkantoren sei durch die Quellenverluste eine bloß zufällige, sei nur auf solche Fälle verwiesen, wo ähnlich wie in Grimma ein ganzes, in sich und für die lokalen Verhältnisse repräsentatives Repertoire zugänglich ist oder wo doch zuverlässige Informationen vorliegen (z. B. Schulpforta, Erfurt/St. Michaelis, Lüneburg/St. Michaelis, Stettin, Strassburg/St. Thomas u. a.)<sup>26</sup>.

In seiner langen Amtszeit nun brachte Samuel Jacobi jenen umfangreichen Bestand an Musikhandschriften zusammen, den wir hier „Sammlung Jacobi“ nennen wollen. Diese Bezeichnung und die Aussonderung dieser Mss. aus den übrigen Grimmaer Musikalien erscheint in mehr als einer Hinsicht gerechtfertigt. Jacobis Mss. sind in der Regel durch das Monogramm SJ (verschlungen) in der rechten unteren Ecke ihrer Titelblätter gekennzeichnet. Dies könnte zunächst nur auf den Besitzer, nicht unbedingt auch auf den Schreiber dieser Quellen deuten. Durch andere Beweismittel jedoch läßt sich Jacobis Handschrift mit Evidenz ausmachen.

Der Band P 41 der Grimmaer Schulbibliothek enthält handschriftlich die Bibliotheksrechnungen der Zeit von 1588 bis 1784<sup>27</sup>. Unter dem Jahre 1677 ist die Anweisung der Schulinspektoren eingetragen, nach der fortan die Rechnungen in jährlich wechselndem Turnus von den Lehrern persönlich zu führen und zu unterzeichnen seien. Sie werden danach für 1676/77 und 1678/79 vom Kantor Petermann, für 1690/91, 1694/95, 1698/99, 1702/03 und 1706/07 vom Kantor Jacobi geführt<sup>28</sup>. Hier bietet sich also ein hinreichendes Material für den Schriftvergleich an. Dieser muß zum Ergebnis kommen, daß die Schrift für die genannten Rechnungsjahre mit der der Titelblätter und Textierungen der mit SJ gekennzeichneten Musikhss. identisch ist, daß diese mithin ebenfalls von Jacobi stammt, was dann analog für die diese Textschrift stets begleitende Notenschrift gelten darf. In einem Fall nennt sich überdies Jacobi auch ausdrücklich als Abschreiber einer Musikhss.<sup>29</sup> Seine Schrift ändert zwar im Lauf der Jahre einige Details (eine Vereinfachung der Initialen, Großbuchstaben und Schlüsselformen etwa oder eine zunehmende Sparsamkeit in der Raumaufteilung sind zu beobachten), sie bleibt sich aber völlig gleich im charakteristisch aufrechten, sorgsam ordnenden und dabei schwungvoll gerundeten Duktus wie in der Schönheit und Sorgfalt der ganzen Kopierweise<sup>30</sup>. Durch Vergleich mit den nach Schrift und SJ-Signum für Jacobi gesicherten

<sup>24</sup> Die Evangelienkonzerte gemeinsam in U 547–559/L 1–13 a, die Motette „Das ist meine Freude“ in U 533/T 8, vgl. u. die Bemerkungen über anonyme Quellen, Absatz c und d.

<sup>25</sup> Von J. S. Opitz (Kantor 1737–1752) sind 3 Werke, von J. S. Sybold (Kantor 1752–1768) 1 Kantate, von H. G. Reichardt (Kantor 1769–1782) 8 Kantaten vorhanden, auf Joh. Ulich (Kantor 1721–1736) gehen wohl die meisten Kopien Telemannscher Kantaten (vgl. Anm. 8) zurück.

<sup>26</sup> Zu Schulpforta vgl. A. Werner, SIMG VIII, S. 543 über die Kantoren M. Roesser (1670–1699) und J. Chr. May (1699–1721); zu Lüneburg vgl. M. Seiffert: *Die Chorbibliothek der St. Michaeliskirche* . . ., SIMG IX, 1907/08, S. 593 ff. (dort sind die bezeugten Werke der dortigen Schulkantoren verzeichnet); zu Erfurt vgl. E. Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt* . . ., AfMW VII, 1925, S. 65 ff. (dort gab es keine komponierenden Schulkantoren); zu Stettin vgl. W. Freytag: *Musikgeschichte der Stadt Stettin* . . ., Greifswald 1936, S. 138 ff. (*Sammlung von M. Music*); die Belege zu Straßburg sind noch nicht veröffentlicht.

<sup>27</sup> P 41: „Verzeichniß, welder gestalt die Bibliothek gelder von vnser gnedigsten Herrn, gnedigst in Churf. Schul Grimm verordnet, mit Einnahmen Vnd Ausgaben itzo geschafften . . .“ (nicht paginiert, folio).

<sup>28</sup> Jacobi taucht später nicht mehr selbst in den Rechnungen auf. 1708–1718 führte — entgegen dem vorherigen Wechsel unter den Lehrern — der Konrektor und spätere Rektor Georg Ermel das Buch alleine. 1720/21 ist die Rechnung zwar in Jacobis Namen, aber von anderer Hand geschrieben, wohl mit Rücksicht auf Alter oder Krankheit Jacobis.

<sup>29</sup> U 293/U 101, Chr. A. Schulze: „*Historia Resurrectionis . . . Composita à Christiano Andrea Schulze, Cantore Misenensi Ao 1686. Descripta eodem anno à SJ*“ (verschlungen).

<sup>30</sup> Das charakteristische Schriftbild fällt gerade im Vergleich mit gleichzeitigen mitteldeutschen Quellen, wie den sehr flüchtig und unschön geschriebenen Mss. der Sammlungen Luckau, Mügeln, Erfurt auf.

Mss. lassen sich dann auch zahlreiche weitere Mss. ohne das Signum, nur nach der Schrift, für Jacobi beanspruchen.

Zu den Merkmalen des SJ-Signums und der leicht erkennbaren Schrift kommen einige weitere prinzipielle Kriterien der Hss. Jacobi. Den Normalfall stellt die Überlieferung von Stimmenkonvoluten dar. Nur gelegentlich erscheinen Partituren, diese dann meist zusätzlich zu Stimmensätzen und in Form unvollständiger Direktionspartituren<sup>31</sup>. Fast immer sind die Hauptstimmen (Concertatst. und Bc.) von Jacobi selbst geschrieben, nur Nebenstimmen (Capell- und Zusatzst.) sind teilweise anderen Schreibern überlassen. Die Stimmensätze sind mit Umschlägen versehen, deren erste Seite als Titelblatt neben Textincipit und de-tempore-Angabe (bzw. viceversa), Besetzungs- und Autorenangabe sowie dem SJ-Signum sehr oft auch links unten eine oder mehrere Jahreszahlen und dazu gelegentlich weitere Mitteilungen enthält.

Die Daten in der linken unteren Ecke der Titelblätter beziehen sich auf die Aufführungsjahre, nicht auf die Kompositionstermine der betreffenden Werke, wie die ausführlicheren Vermerke mehrerer Quellen gerade an dieser Stelle dartun<sup>32</sup>. Dafür spricht ferner auch, daß neben diesen Daten gelegentlich die Namen der ausführenden Sänger vermerkt sind<sup>33</sup>. Schließlich stehen bei diesen Jahreszahlen auch de-tempore-Angaben, die also den Sonntag der Aufführung nach seinem Namen im Kirchenjahr bezeichnen. Wo mehrere solche Daten untereinander stehen, verweisen sie auf Wiederaufführungen der Stücke. Diese de-tempore-Angaben bei den Aufführungsterminen bilden entweder eine Ergänzung zu einer im Haupttitel, bei dem Textincipit, fehlenden derartigen Angabe oder stimmen mit dieser überein, sie können aber zu der im Haupttitel gegebenen Bestimmung auch im Widerspruch stehen, und aus der Zusammenstellung all dieser Angaben läßt sich ein höchst aufschlußreicher Überblick über Jacobis Praxis gewinnen<sup>34</sup>. Doch müßte eine solche Zusammenstellung hier zu weit führen, weil sie einem Katalog der Kollektion gleichkäme oder dessen Publizierung bereits voraussetzte. In die Nähe der Daten für die ersten Aufführungen darf man allgemein auch die Daten für die Entstehung der Abschriften setzen. Da die Stimmensätze für unmittelbare praktische Zwecke angefertigt wurden, hat es jedenfalls die höchste Wahrscheinlichkeit für sich, daß sie nicht gar zu lange vor ihrer ersten Benutzung kopiert wurden<sup>35</sup>. Damit ergeben sich für die Entstehung der Kompositionen selbst immerhin wertvolle Termini ad quos. Gelegentlich jedoch stehen sogar unmittelbar bei den Autorennamen auf den Titel-

<sup>31</sup> Diese Direktionspartituren geben gewöhnlich nur die Vokalstimmen mit bloß andeutender Textierung und allenfalls noch die oberen Instrumentalstimmen. Unter den erhaltenen Mss. der Slg. Jacobi befinden sich jedoch nur rund 15 Partituren von Jacobis Hand.

<sup>32</sup> Nur zwei besonders deutliche Beispiele: U 193/V 51, Knüpfer: „*Vom Himmel hoch*“ — bei dem Datum 1698 steht „*duobus Org.*“ U 293 / U 101, Schulze, *Historia Resurrectionis* (vgl. Anm. 29): „*Fer. 1. Pasch. 1691. dimid. Fer. rep. / Fer. 1. Pasch. 1699. Chr. Aug. partes egit Evangelista. 1 Fer. 3 Resid. Chori oppid. ex Schulzii Compos.*“ Eine Aufführung des Werks wurde also vom städtischen Chor unterstützt, und 1699 sang Christian August Jacobi den Evangelistenpart, und zwar wohl noch mit Knabensopran, da der Quelle zwei Evangelistenstimmen beiliegen, eine in Tenor- und eine in Sopranschlüssel. (Ein Titelblatt in Jacobis Schrift, wenn auch ohne Daten etc., ist in der Diss. von F. Graupner: *Das Werk des Thomaskantors Johann Schielle [1648–1701]*, Wolfenbüttel/Berlin 1929, wiedergegeben, vgl. Anhang, Tafel VIII, Seite XXXVII.)

<sup>33</sup> Einige Belege: U 297/U 98, Torrini: „*Confitebor tibi Domine*“ — „*Dom. Cantate 1699 cecin. Chr. A.*“ (= Chr. A. Jacobi). U 156/V 74 und  $\alpha/\omega$  5/T 74 (beides Kantaten von Chr. A. Jacobi): „1721. H. Meyer. 1725. H. Friedheim Aut: praes: . . .“ bzw. „*Duca. Oculi 1723 Glafey cecinit ipse lusi absente Organoedo*“ (letztere Daten also nach Jacobis Tode).

<sup>34</sup> Ertragreich wäre eine derartige Zusammenstellung vor allem darum, weil sie (abgesehen von den Aufschlüssen zur Entstehung der Slg. Jacobi selbst) mit konkreten Belegen die langen Zeiträume der Aufführung bestimmter Werke zeigen, Hinweise auf Bevorzugung einzelner Kompositionen und Autoren geben und Anhaltspunkte für die Variationsbreite in der de-tempore-Wahl vermitteln kann.

<sup>35</sup> Wenn auch gelegentlich die ersten Aufführungsdaten eine zeitliche Differenz von den im übrigen sehr seltenen Kompositionsdaten oder von den Sterbedaten der betroffenen Autoren zeigen, so will das natürlich nichts besagen. Auch läßt sich in keiner Weise aus den vorhandenen Quellen beweisen, daß Jacobi nun auch tatsächlich alle bzw. alle ersten Aufführungsdaten notiert habe.

blättern weitere Jahreszahlen, die man — gemäß der speziellen Formulierung einiger Quellen genau an dieser Stelle — als Kompositionsdaten interpretieren muß<sup>36</sup>.

Mittels der genannten Kriterien (SJ-Signum, Schrift, Titelblattanordnung, Daten) lassen sich die Jacobischen Mss. eindeutig als geschlossene Gruppe aus den anderen, älteren oder jüngeren Grimmaer Beständen herauslösen. Alle Daten nach Jacobis Tod (nach 1721 also), die für Abschriften wie die für Aufführungen, gelten naturgemäß nicht mehr für die Sammlung Jacobi selbst<sup>37</sup>. Die jüngeren Hss. nämlich sind nicht nur ihrerseits oft ebenfalls datiert, sondern auch bei ihnen lassen sich durch Anordnung nach Schriftgruppen bestimmte Komplexe erkennen, denen dann mittels Schriftvergleichs weitere jüngere, nicht datierte Hss. zuzuordnen sind<sup>38</sup>; doch brauchen uns diese Quellengruppen hier nicht weiter zu beschäftigen. Solch eine Quellenscheidung erleichtert einerseits die stilistische Betrachtung, umgekehrt aber vermag eine von der Quellenkritik unabhängige und noch zu umreiße Unterscheidung nach stilistischen Merkmalen diese Aussonderung zu bestätigen<sup>39</sup>.

Doch sind zunächst noch einige Ausnahmefälle zu verzeichnen. Die wenigen Mss., die mit SJ-Signum versehen oder mit Sicherheit von Jacobi geschrieben sind, aber Aufführungsdaten erst aus der Zeit nach 1721 tragen, muß man natürlich der Sammlung Jacobi zurechnen, im selben Sinn übrigens auch Einzelfälle von Stücken später Datierung, die zwar nicht von Jacobi kopiert wurden, stilistisch aber nur in den Rahmen seiner Amtszeit gehören können<sup>40</sup>. Dasselbe gilt von den mit „S. Fr. Jacobi poss.“ oder ähnlich signierten Mss. mit Sicherheit, soweit sie Daten aus der Zeit vor 1721 aufweisen. Darüber hinaus muß man auch solche Mss. von Jacobis ältestem Sohn mit Daten kurz nach 1721 zur väterlichen Sammlung hinzuzählen, die Komponisten betreffen, welche schon in Samuel Jacobis eigenen Beständen vorkommen. Hier darf der traditions- und repertoiremäßige Zusammenhang noch als ausschlaggebend gelten. Das bezieht sich aber nicht auf Hss. Samuel Franz Jacobis, die nach 1721 datiert sind und außerdem Werke von Meistern enthalten, die unter den Mss. seines Vaters noch gar nicht vertreten sind<sup>41</sup>. Trotz dieser wenigen Ausnahmefälle bleibt die Abgrenzung der Sammlung Jacobi von den jüngeren Quellen deutlich genug.

<sup>36</sup> Am deutlichsten ist die Angabe für die Historie von Schulze (s. o. Anm. 29 und 32) „composita . . . Ao 1686“. Weitere Daten an dieser Stelle der Titel, die sich ganz offensichtlich auf Kompositionstermine beziehen: α/ω 5/T 74, Chr. A. Jacobi: „Der Himmel steht uns wieder offen / CANTATA . . . da C. A. Jacobi. 1718.“; U 156/V 74 „Laß mich o Jesu allemal etc. / (CANTATA a 5. . . di C. A. J. 1709.“; U 158/V 72, Chr. A. Jacobi: „Meine Sünden gehen über mein Haupt“, in der Org.-St. „16.—19. Juni 1711“; U 193/V 51, Knüpfer: „Vom Himmel hoch . . . del Sign. Knüpfers. / 70.“; U 24/o 9, Boxberg: „Machet die Tore weit con Aria Concert à 6 . . . di C. L. B. / 31. Juli 1706.“ (Vgl. hierzu weiter die Belege in Anm. 83—85.)

<sup>37</sup> Die Daten aus der Zeit nach 1721 sind sehr oft mit roter Tinte geschrieben (nie aber so bei Jacobi selbst). Gelegentlich sind Mss. zwar von Jacobi geschrieben, tragen aber erst Daten von Aufführungen nach 1721, z. B. U 160/V 70, J. Ph. Krieger: „Cruclis infernus“, mit Monogramm SJ, datiert aber erst „Asc. 1723“.

<sup>38</sup> Solche deutlich erkennbaren Gruppenbildungen unter den jüngeren Mss. beziehen sich z. B. auf die in Anm. 8 erwähnten Quellen der Telemannkantaten und der Parodien auf Hassesche Opernteile.

<sup>39</sup> Mit ganz wenigen Ausnahmen liegen nämlich von Jacobis Hand noch keine Kantaten mit Rezitativen und Da-capo-Arien vor (vgl. zu diesen Ausnahmen die in Anm. 78 und 79 genannten Mss.).

<sup>40</sup> α/ω 69/T 115, Kuhnau: „Lobe den Herrn meine Seele“, ist nicht von Jacobi geschrieben und erst 1722 und 1732 datiert, jedoch ist Kuhnau einer der Hauptmeister der Slg. Jacobi. — U 344/N 44, Anonym: „Dies ist der Tag“, trägt nicht das Monogramm SJ und als Datum erst 1731, dürfte aber — nach der je fünfstimmigen Vokal- und Instrumentalbesetzung und der formalen Anlage (Sinfonia, Spruchkonzert mit Teilrepetition) zu urteilen — in der Zeit Jacobis entstanden sein. U 237/U 37, A. Petzold: „Verleih uns Frieden gnädiglich“, ist nicht von Jacobi geschrieben und undatiert, der Autor starb aber schon 1702, und das Werk gehört stilistisch ganz in den Bereich der Frühkantate.

<sup>41</sup> Unter den von S. Fr. Jacobi signierten Mss. befinden sich zwei Kantaten seines Bruders, eine von Kuhnau, acht von Telemann und zwei von Zachow (für letztere gibt Serauky a. a. O. irrig Jacobi sen. als Schreiber an); diese Komponisten sind auch unter den Kopien S. Jacobis vertreten, die genannten Mss. muß man also mindestens in weiterem Sinn zur Slg. Jacobi rechnen. Wenn dagegen die „CANTATA“ α/ω 66/T 113 von G. H. Stölzel z. B. mit „poss: Sam: Franc: Jacobi“ signiert, aber erst 1728 und 1731 datiert ist, stilistisch überdies eine echte madrigalische Kantate darstellt und sich außerdem unter Jacobis eigenen Mss. noch gar keine Werke Stölzels befinden, so hat man dieses und alle ihm verwandten Mss. S. Fr. Jacobis aus der Slg. S. Jacobis auszgliedern.

Nicht mit derselben Deutlichkeit wie gegenüber den jüngeren Quellen läßt sich die Sammlung Jacobi gegenüber den älteren Mss. abgrenzen, die Jacobi vielleicht schon bei seinem Amtsantritt vorfand<sup>42</sup>. Diese Unterscheidung ist aber auch weniger belangvoll: definiert man die Sammlung Jacobi in weiterem Sinn als die Fülle der Jacobi zur Verfügung stehenden Hss., so fallen darunter auch die wenigen mit Gewißheit vor 1680 kopierten Quellen und die anderen hier zu nennenden Ausnahmegruppen, solange ihre Benutzung durch Jacobi nicht auszuschließen ist<sup>43</sup>.

Faßt man einmal alle vor 1721 zu datierenden Quellen zusammen, so trifft man darunter auf bestimmte Gruppen von Hss., die nicht von Jacobi, und zwar entweder vor oder während seiner Amtszeit geschrieben wurden.

Spuren eines älteren, von Jacobi nicht mehr benutzten Repertoires begegnen zunächst in dessen eigenen Mss. noch. Er verwendete als Umschläge mehrfach Foliobögen, die schon teilweise mit Tabulaturschrift beschrieben waren, wobei aber mindestens eine Seite freigeblieben war, die Jacobi nun als Titelblatt ausnutzte; waren mehrere Seiten noch frei, so wurde eine als Titelblatt, die anderen für die Continuostimme benutzt (wie übrigens auch sonst die Innenseiten der Umschläge in der Regel die Continuostimmen mitteilen). Diese Tabulaturfragmente enthalten gewöhnlich lateinisch textierte Kompositionen, oft nur einzelne Stimmen. Sie bieten nur Textincipits, allenfalls weitere Textmarken, kaum je aber Besetzungs- oder gar Autorengaben, und sie werden nur schwer zu identifizieren sein. Sie gehörten offensichtlich zu einem vor der Jahrhundertmitte entstandenen Intavolierungsband, dessen Inhalt Jacobi jedenfalls nicht mehr verwertbar erschien, weswegen sie hier vernachlässigt werden können<sup>44</sup>.

Nur zwei Mss. sind nach Ausweis ihrer Daten mit Sicherheit schon vor 1680, vor der Amtsübernahme durch Jacobi also, entstanden<sup>45</sup>. Sie gehören zu einer Gruppe von rund 55 Stimmensätzen, die sich äußerlich durch kleineres Format (halbierte oder gefaltete Foliobögen gegenüber dem von Jacobi bevorzugten Folioformat) und durch eine römische Ordnungsziffer in der rechten oberen Titecke auszeichnen, die jedenfalls nicht erst neuerzeitlicher Zusatz ist. Auch in musikalischer Hinsicht stellen diese Werke eine eigene Gruppe dar; es handelt sich fast durchweg um kleiner besetzte, gliederungsarme geistliche Konzerte — im Unterschied zu den von Jacobi bevorzugten großbesetzten und kantatenhaften Kompositionen.

Die Hälfte dieser Quellen ist anonym, im übrigen sind vorwiegend Kompositionen einer älteren Generation vertreten (z. B. Briegel, Dedekind, Bütner, Capricornus, Schütz, Cazzati u. a.) — wieder im Unterschied zu den von Jacobi bevorzugten Meistern (neben dem vergleichsweise „alten“ Knüpfer etwa Schelle, Schulze, Erlebach, Kuhnau, Zachow, Boxberg u. a.)<sup>46</sup>. Das schließt freilich Überschneidungen nicht aus: von den 28 in Grimma überlieferten Werken Knüpfers sind 26, von den 18 Stücken Rosenmüllers 12 von Jacobi oder zu seiner

<sup>42</sup> Die schon seit 1890 in der SLB befindlichen Musikalien bleiben um der Konzentration auf Jacobis Mss. willen hier unberücksichtigt.

<sup>43</sup> Solange nicht nachweisbar ist, daß die im folgenden genannten Mss. erst nach 1721 in die Fürstenschule gelangten, ist ihre Benutzung durch Jacobi grundsätzlich nicht auszuschließen.

<sup>44</sup> Drei Beispiele: U 379/N 66, Anonym: „Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis“ — Bc.-St. einer anonymen Messe in Tab.; U 424/P 24, Anonym: „Es ist ein elend jämmerlich Ding“ — Tab.-Fragment „Laudate pueri“; U 425/T 25, Anonym: „Ihr wisset die Gnade“ — Tab.-Fragment „Factum est proelium“ u. a. m.

<sup>45</sup> U 495/T 68 (XIII), H. G. K. M. N. D.: „Dialogo“ „Lasset uns nun gehen“ — 1659; U 595 / (T 13a) (LV), Rosenmüller: „Vater ich habe gesündigt“, „Witteb. Ao 1669“.

<sup>46</sup> Zu den vertretenen Komponisten und der Zahl ihrer vorhandenen Werke vgl. u. die Übersicht.

Zeit geschrieben, 2 bzw. 6 Konzerte<sup>47</sup> der beiden Meister gehören zu jener „Serie mit lateinischer Ziffer“. Auf deren Titelblättern nun erscheint wiederholt der Name Georg Reiche oder das Monogramm *MIS* als Schreiber bzw. Besitzer. Einige Quellen mit diesen Namensangaben auch ohne römische Ziffer darf man danach der Gruppe anreihen<sup>48</sup>. Reiche kommt dann sechsmal, *MIS* viermal vor. Die innerhalb dieser Gruppe begegnenden Schriften sind zwar recht verschieden, einige offensichtlich singular<sup>49</sup>, doch lassen sich durch diplomatischen Vergleich einige weitere Quellen ohne die erwähnten Ziffern und Namenszüge hinzurechnen, wodurch sich der Umfang dieser Gruppe auf rund 70 Quellen erhöht. Dazu gehören die beiden genannten Mss. mit Daten vor 1680, für andere ist eine ähnlich frühe Datierung nicht unwahrscheinlich<sup>50</sup>, und keine dieser Hss. trägt Aufführungsdaten aus Jacobis Zeit. Georg Reiche, der einen Teil dieser Quellen signierte, war von 1675 bis zu seinem Tode 1685 Grimmaer Stadtkantor<sup>51</sup>. Daß Musikalien aus seinem Nachlaß in den Besitz Samuel Jacobis übergangen, wäre bei den engen Kontakten zwischen der Musikpflege der Rats- und der Fürstenschule, welche die organisatorische Regelung der Grimmaer Kirchenmusik mit sich brachte, nicht verwunderlich, zumal auch die städtische Organistenstelle von nahen Verwandten Jacobis versehen wurde<sup>52</sup>. Doch muß vorerst dahingestellt bleiben, wieweit die ganze erwähnte Hss.-Gruppe mit Georg Reiche zu verbinden ist: seine Notenschrift ist nicht belegbar, sein Namenszug läßt nicht genug Spielraum zur Bestimmung seiner Handschrift, auch läßt sich nicht sagen, ob auf ihn die in ihrer Form sehr stilisierten römischen Ziffern zurückgehen könnten. Diese Ziffern betreffen auf der einen Seite Mss. von verschiedenen Schreibern, auf der anderen Seite aber auch nicht sämtliche in diesen Zusammenhang zu stellenden Mss., der Zeitpunkt der Revision, auf die sie deuten, ist also unbestimmbar. So wäre denkbar, daß diese Quellen nicht unmittelbar zum Repertoire der Fürstenschule in der Amtszeit Jacobis gehörten<sup>53</sup>. Solange aber dafür keine bindenden Beweise vorliegen, hat die erweiterte Definition der Sammlung Jacobi auch hier ihre Gültigkeit, weswegen diese Mss. in die folgenden Angaben einbezogen werden.

Als letzte Ausnahmegruppe muß man zur Sammlung Jacobi im weiteren Sinn auch diejenigen Hss. zählen, die zwar nicht von Jacobi selbst, jedoch nachweislich während seiner Amtszeit von anderen Schreibern angefertigt wurden.

Hierher gehören — wie schon erwähnt — die nicht von Jacobi persönlich geschriebenen Bestandteile der von ihm signierten oder doch teilweise auf ihn zurückgehenden Stimmensätze

<sup>47</sup> Beide Werke Knüpfers unter U 609/L 19 (LXXI) und U 611/L 15 (LXXII) sind „Aria“ genannt (für nur 2 Vokalstimmen mit 3 Violon, Violone, Bc.). Von den 6 hierhergehörigen Stücken Rosenmüllers haben immerhin zwei kleinere Besetzungen. Dabei muß man die Seltenheit kleiner Besetzungen gerade bei diesen beiden Meistern bedenken.

<sup>48</sup> So hat z. B. U 596/T 13, Rosenmüller: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Tenorsolo, 5 Violon, Bc.) keine lateinische Ziffer, ist aber „Georg Reiche“ signiert.

<sup>49</sup> Als Beispiele seien genannt U 577/L 21 (XXVIII), Rosenmüller: „Herr mein Gott, wende dich“ sowie U 509/T 28, Schütz' *Deutsches Magnificat*, vgl. auch die unten bei Behandlung der Anonymfragen, Absatz e aufgeführten Mss. aus dieser Quellenreihe.

<sup>50</sup> So ist z. B. Rosenmüllers „Herr mein Gott“ in U 577/L 21 (XXVIII) nach ausführlichem Vermerk des Titels für eine Kirch- und Orgelweihe in Borna bei Leipzig (1654) komponiert worden, also noch in des Autors Leipziger Zeit entstanden (vgl. M. Geck in MGG XI, Sp. 913). Die Kopie von Schütz' *Deutschem Magnificat* ist wohl nicht lange nach des Autors Tod geschrieben (U 509/T 28 — XXXI: „... auff 2. Chören comp. von Heinrich Schützen . . . in seinem 86. Jahr“).

<sup>51</sup> Georg Reiche (1665 in Leipzig immatrikuliert) war seit 1671 Kantor in Geithain, seit 1675 in Grimma und starb dort am 9. Juni 1685 (vgl. Vollhardt a. a. O. S. 121 und 138). Das Signum *MIS* läßt sich nicht auf seine Grimmaer Nachfolger beziehen (D. G. Nebel und J. G. Scharff, Kantoren 1685—1690 bzw. 1690—1724, vgl. Vollhardt a. a. O. S. 138).

<sup>52</sup> Vgl. o. die Belege für Sam. Fornholz und S. Fr. Jacobi sowie für die mindestens gelegentliche Zusammenwirkung der Kantoreien.

<sup>53</sup> Daß diese Mss. erst nach Jacobis Tod oder gar erheblich später in die Fürstenschule gelangten, setzte ein derart schwer vorstellbares Interesse historischer Art an einer stilistisch inaktuellen Musik voraus; daß sie aber hier nicht erst neuerdings vorliegen, beweist der Umstand, daß auch sie die den Hss. des 17. bis 19. Jhds. gemeinsamen Signaturen tragen. Bis zu weiterer Klärung ist also am wahrscheinlichsten, daß sie von Jacobi übernommen, aber relativ wenig benutzt worden seien.

sowie die Mss. Samuel Franz Jacobis, die Daten der Jahre vor 1721 tragen<sup>54</sup>. Besondere Erwähnung verdienen ferner zwei Hss., die mit „*Friedrich Georg Fasdt Rect: Buttst: 1688 Mense Februario*“ und „*Diétel. 1710*“ signiert sind, schließlich zwei ohne Schreiberangabe auf 1689 und 1699 datierte Quellen von anderer Hand als der Jacobis<sup>55</sup>. Diese Mss. können kaum erst nach Jacobis Tod in die Fürstenschule gekommen sein, als diese Musik längst ihr aktuelles Interesse eingebüßt hatte. Vielmehr gehören auch sie zum potentiellen Repertoire der Ära Jacobis.

Zu den bisher und im folgenden gemachten Zahlenangaben sind einige einschränkende Bemerkungen nötig. Die Zählungen unterliegen einer Reihe erschwrender Umstände, weswegen Angaben von verbindlicher Genauigkeit erst möglich sein werden, wenn alle Grimmaer Musikalien sachgemäß geordnet und katalogisiert sind<sup>56</sup>. Der hier angestrebte Überblick bezieht sich auf alle in irgendeiner Form erreichbaren Einzelhss. der Sammlung Jacobi in weiterem Sinn: auf den vom Verf. eingesehenen Hauptbestand, auf einige während seines Grimmaer Aufenthaltes gerade ausgeliehene Mss. sowie auf rund 35 im Teilkatalog verzeichnete, derzeit nicht auffindbare Hss., deren Ausleihung nicht nachzuweisen war und die möglicherweise seit der kriegsbedingten Auslagerung als verloren gelten müssen<sup>57</sup>. Bei den letztgenannten Quellen beispielsweise sind Anhaltspunkte für die mutmaßlichen Schreiber nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit anhand der Angaben im Teilkatalog zu gewinnen. Die Zahlen dieser Übersicht sind daher nur als Annäherungswerte zu verstehen, die gleichwohl bestimmte Relationen klarmachen werden. Doch wäre vor allen weiteren Folgerungen aus der Zusammensetzung der Kollektion noch zu überlegen, wie weit der vorliegende Bestand etwa als vollständig zu betrachten wäre oder wie weit er durch größere Verluste dezimiert sein könnte.

Mangels älterer Verzeichnisse läßt sich schwer sagen, in welchem Umfang schon früher Quellen abhanden kamen<sup>58</sup>. Vereinzelt Hinweise auf nicht mehr vorhandene Partituren innerhalb erhaltener Stimmenkonvolute deuten ebenso wie das Fehlen einzelner Stimmen und die nur fragmentarische Erhaltung einiger Stücke auf eingetretene Verluste<sup>59</sup>. In der Serie mit römischer Ziffer tritt als höchste Zahl LXXII auf, aber nur 55 Mss. mit solcher Ziffer sind nachzuweisen. Dies Indiz muß allerdings nicht in gleichem Ausmaß auch für Jacobis eigene Mss. gelten. Unter diesen konnte ein Inventarium über 48 Stücke gefunden werden, von denen nur eines in Grimma erhalten ist, während man die anderen allesamt als verlorene Bestandteile der Sammlung Jacobi ansehen müßte — sofern nur das Inventarium auch wirklich in direktem Zusammenhang zu Jacobis Musikalien stünde. Es gehört jedoch als zweites Blatt zum zerrissenen Umschlag einer von Jacobi kopierten und 1710 datierten

<sup>54</sup> Vgl. o. Anm. 41.

<sup>55</sup> Es sind in obiger Reihenfolge: U 392/U 94, Schulze: „*Meine Lieben und Freunde*“; U 11/V 13, „*C. Badij*“; „*Veni sancte Spiritus*“; U 347/N 5 (Lit. H. No 4), Angelini: „*O Jesu rex admirabile*“; U 347/V 7, Gletle: „*Salve rex Christe*“. — F. G. Fasch begegnet übrigens in der Slg. Bokemeyer als Schreiber von Kuhnaus „*Christ lag in Todesbanden*“, Westdt. Bibl. Marburg, Mus. Ms. 12 260, Nr. 1.

<sup>56</sup> Vgl. o. Anm. 5.

<sup>57</sup> Frdl. Auskünfte von Herrn K. Lindenkreuz. Das betrifft u. a. Werke von Bähr, Bergen, Buttstedt, Edelmann, Fabricius, Hickmann, Hildebrandt, J. Krieger, Lieben, Scheidt, Schröer, Stoss. Wie viele nicht im Teilkatalog genannte Mss. verlorengegangen sein könnten, ist kaum abzuschätzen.

<sup>58</sup> Die Reihen der doppelten Signaturen sind erst neuzeitlicher Zusatz und nicht systematisch bzw. komplett vergeben; sie sollen hier aus dem Spiele bleiben; jedenfalls bieten sie keine Kontrollmöglichkeit.

<sup>59</sup> Als Beispiele für Hinweise auf verlorene Partituren seien nur die Mss. U 46/O 36, U 48/O 38 (beides Carissimi), U 52/O 34 (Colerus), U 160/V 70 (J. Krieger) genannt. Einige Belege für fragmentarisch erhaltene Stücke: U 358/O 64 (XXI), Rosenmüller: „*Ach mein herzliebtes Jesulein*“ („*Georg Reide*“), U 80/O 64, Erlebach: „*Gelobet sei Gott*“, U 425/P 25, Anonym: „*Meine Tage sind schneller gewesen denn ein Läufer*“ (in dem Umschlag enthalten Anonym, Stimmen zu „*Ihr wisset die Gnade*“). In diesen Fällen sind nur die Titelblätter bzw. die Bc.-Stimmen erhalten.

Kantate Ph. H. Erlebachs<sup>60</sup>. Es besaß also spätestens 1710, als Jacobi diesen Bogen als Umschlag verwendete, für ihn nicht mehr den Wert eines für seinen Notenbesitz gültigen Verzeichnisses. Es ist auch nicht von Jacobi geschrieben und weist darum durchaus nicht zwingend auf einstigen Musikalienbesitz Jacobis oder der Fürstenschule. Vielmehr kann man es eher auf auswärtige Beziehungen — etwa nach Art einer Angebotsliste für den Musikalien-tausch — beziehen, was natürlich seinen bedeutenden Wert zur allgemeinen Kenntnis der frühen Kantate keineswegs beeinträchtigt<sup>61</sup>. Allen Indizien möglicher Quellenverluste steht aber der in der ganzen Grimmaer Bibliothek erkennbare Respekt vor alten Quellen und der vorzügliche, zumeist eben doch komplette Erhaltungszustand der Musikalien (die zeitweilige Unordnung rührte von der kriegsbedingten Auslagerung her) entgegen — beides übrigens im Unterschied zu manchen zeitgenössischen Parallelfällen<sup>62</sup>.

So gesehen ist eine entscheidende Dezimierung der Sammlung Jacobi nicht sehr wahrscheinlich. Bei weiterer Betrachtung der Zusammensetzung der Kollektion verliert dieser Umstand als etwaiges Hindernis aber auch desto eher an Bedeutung, je mehr die erhaltenen Bestände in sich sehr eindeutige Repertoirtendenzen und damit einen zumindest repräsentativen Charakter erweisen. Im erläuterten Sinn gehören insgesamt (einschließlich der Anonyma und Fragmente) rund 450 in Einzelschriften überlieferte Kompositionen zur Sammlung Samuel Jacobi<sup>63</sup>. Man kann damit rechnen, daß rund 350 Hss. von Jacobi selbst oder doch teilweise geschrieben sind, 17 gehören als „jüngere Hss.“ mit Daten nach 1721 in die erwähnte erste Ausnahmegruppe, sieben tragen Daten aus Jacobis Amtszeit, sind aber nicht von ihm geschrieben, knapp 70 gehören in den Zusammenhang der Serie mit römischer Ziffer, der Rest entzieht sich vorläufig der Bestimmung. Weit über die Hälfte aller Mss. (zumindest rund 280) trägt Datierungen in einer der erörterten Bedeutungen, und dies sind dann nahezu ausnahmslos Kopien von der Hand Jacobis.

Wenn die bisherigen Überlegungen der Abgrenzung und dem Umfang der Sammlung galten, so ist zugleich nach den Gründen zur Anlage einer so großen Hss.-Kollektion zu fragen. Diese Frage kommt der nach der prinzipiellen Differenz von handschriftlicher und gedruckter Überlieferung im späteren 17. Jahrhundert gleich. Sie kann hier nur insoweit berührt werden, als die Grimmaer Verhältnisse einen wichtigen Beitrag zur Lösung dieses in seiner Tragweite bisher unterschätzten Problems bieten.

Die Bibliotheksrechnungen bestehen aus zwei Bänden mit den Signaturen P 38 und P 41, die über jeweils verschiedene Geldmittel (Schüler- und Spendengelder bzw. Etatsmittel) abrechnen. Der erste Band reicht von 1574 bis 1658 und bezeugt die Anschaffung zahlreicher Musikdrucke, davon allein noch sechs im Jahre 1658<sup>64</sup>. P 41 (1588—1784) führt die letzte

<sup>60</sup> Das Blatt gehört nach diplomatischen Kriterien (Papier, Rißstellen, übergreifende Schriftzüge) zum Titelblatt von U 58/O 28, Erlebach: „Held du hast den Tod bezwungen.“ Nr. 26 des Inventars (Rosenmüller: „*Nihil novum sub sole*“) ist erhalten in U 242/U 42 (geschrieben von Jacobi und aufgeführt 1683, 1690, 1700).

<sup>61</sup> In dem Inventar sind folgende Komponisten vertreten (Werkzahl in Klammern): Albrici (1), Bernhard (1), Bontempi (2), Flixius (1), Horn (2), Knüpfer (2), Müller (4), Peranda (3), Prinz (1), Rosenmüller (2), Schelle (1), Schütz (1), Schulze (22), Thieme (3), Ziegler (1), anonym (1), zusammen 6 Werke italienischer, 41 deutscher Meister, 23 mit lateinischen, 25 mit deutschen Texten.

<sup>62</sup> Der Erhaltungszustand der Mss. der Sammlungen Erfurt, Frankfurt oder Straßburg ist ein weit schlechterer, und in einem nicht veröffentlichten Inventar aus Schulpforta (1736, ohne Signatur) beispielsweise wird der schlechte Zustand der Musikalien schon im 18. Jh. beklagt.

<sup>63</sup> Diese Zahl bezieht sich nicht auf die doppelt (in Part. und St.) vorliegenden Quellen. Mit den Fragmenten sind nicht die erwähnten Tabulaturfragmente, sondern unmittelbar zur Slg. Jacobi gehörige Bruchstücke bzw. Einzelstimmen gemeint.

<sup>64</sup> Zwei Druckwerke von Hammerschmidt, je eines von Rosenmüller, Zeutschner, Bodenschatz und Havemann. Über die in Grimma zur Zeit Jacobis vorhandenen Drucke informiert ausführlicher das „*Inventarium s. Catalogus* . . .“ von 1686 (LHA Dresden, Grimmaer Akten in Loc. 10 406).

Ausgabe für Musikdrucke im Rechnungsjahr 1679/80, dem letzten Kantoratsjahr Petermanns, auf<sup>65</sup>, seit Jacobis unmittelbar folgendem Amtsantritt ist die Anschaffung auch nicht eines Musikdrucks mehr nachzuweisen. Dafür steht Jacobis emsige Schreibtätigkeit im Vordergrund. Natürlich liegt das auch am Nachlassen und schließlichen Versiegen des Drucks von evangelischer Figuralmusik seit etwa 1670. Immerhin erschienen auch während der Amtsjahre Jacobis noch einzelne Drucke, die Jacobi aber eben nicht anschaffte. In dem auffälligen Wechsel des bevorzugten Aufführungsmaterials von Drucken zu Hss. seit Jacobis Amtsantritt (an dem auch die denkbare einstweilige Weiterbenutzung der vorhandenen Drucke grundsätzlich nichts zu ändern vermag) tritt eine sehr kennzeichnende musikhistorische Tendenz zutage. Die beiden Prozesse, welche diese Faktoren anzeigen, bedingen einander wechselseitig. Je mehr sich aus dem geistlichen Konzert die frühe Kantate entwickelte mit ihrem größeren Umfang, wechselndem Formenreichtum, den variablen großen Besetzungen, dem teilweise lokalbedingten Zuschnitt, der gattungsmäßigen Flexibilität und fakturmäßigen Komplizierung sowie der Neigung zu subjektiver und singulärer Ausprägung, desto weniger war der traditionelle Typendruck mit seiner technischen Begrenztheit, die ihn prinzipiell auf Reihung gleichartiger Stücke zu einem opus verwies, den neuartigen technischen und musikalischen Phänomenen noch angemessen<sup>66</sup>. Für Grimma hat man sich der Formulierungen vom „*verbesserten Directorium*“ und der „*iezigten Manir*“ gelegentlich der Kantoratsprobe Jacobis zu erinnern. Denn Stil und Schwierigkeit der Werke neuer Manier waren zunächst den durchschnittlichen Kantoreien verschlossen, Druckkosten und Absatzmöglichkeiten standen also in keinem rechten Verhältnis mehr zueinander, und während einerseits die an leitender Stelle stehenden Musiker gezwungen waren, sich umfangreiche Sammlungen von nur handschriftlich verbreiteten Werken anzulegen, schränkte die wachsende Aufnahme der Hss.-Verbreitung die Drucktradition immer weiter ein. Ganz folgerichtig führen auch die Spuren der Hss.-Kollektionen der frühen Kantatengeschichte zu Hofkapellen und zu Kantoreien bedeutender Städte bzw. Schulen mit entsprechend profilierten Direktoren an der Spitze. In diesen Zusammenhang gehören auch die mitgeteilten Belege zu Jacobis Persönlichkeit und den neugeordneten Bedingungen seiner Grimmaer Wirksamkeit, wozu sich übrigens eine große Zahl analoger Beispiele aus vergleichbaren Verhältnissen anführen ließe<sup>67</sup>.

Im Umkreis der rund 35 erhaltenen oder durch Inventare bezeugten Hss.-Kollektionen der frühen Kantatengeschichte nimmt die Grimmaer nach ihrem Umfang den neunten Platz ein. Unter den erhaltenen Kollektionen jedoch ist sie die drittgrößte nach den ungleich besser bekannten Sammlungen Düben und Bokemeyer<sup>68</sup>, und im mitteleuropäischen Raum stellt die Sammlung Jacobi sogar den mit Abstand größten erhaltenen Bestand dar. Ein knapper Vergleich mag einige Merkmale und Besonderheiten der Grimmaer Sammlung verdeutlichen.

Die Sammlungen Düben und Bokemeyer entstammen nordeuropäischen Fürstenhöfen, die Sammlung Jacobi einer mitteleuropäischen Schulkantorei. Gustaf Düben war neben seinem Amt als Stockholmer Hofkapellmeister zugleich für die Figuralmusik an Tyska Kyrkan S:t Gertrud zuständig, beide Tätigkeiten spiegeln sich, im Einzelfall nur schwer trennbar, in

<sup>65</sup> „*D Horns Musicalia zu binden . . .*“.

<sup>66</sup> Einige dieser Aspekte sind berührt von A. Adrio: *Tobias Michaels Musikalische Seelenlust (1634/1637). Über einige Fragen der musikalischen Aufführungs- und Editionspraxis im frühen 17. Jahrhundert*, Festschrift für H. Osthoff, Berlin 1961, S. 115 ff., speziell S. 127 f.

<sup>67</sup> Für Schulpforta sei auf die in Anm. 1 genannte Arbeit A. Werners und das in Anm. 62 zitierte Inventar von 1736 verwiesen, für Lüneburg auf die Arbeit von W. Junghans: *Johann Sebastian Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg . . .*, Programm des Johanneums zu Lüneburg, Ostern 1870, Lüneburg 1870, S. 26 ff.

<sup>68</sup> F. Lindberg: *Katalog över Dübensamlingen . . .*, Ms. (UB Uppsala), H. Kümmerling: *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Ms.; F. Lindberg: *Art. Düben* in MGG III, Sp. 865 f., F. Stein: *Art. Bokemeyer* in MGG II, Sp. 77 ff. sowie die dort angeführte Literatur.

dem Bestand seiner Sammlung, hinter der im übrigen auch unbestreitbar das Interesse eines Sammlers steht, der nicht ausschließlich für den praktischen Bedarf kopierte<sup>69</sup>. Bevorzugte Überlieferungsform ist die von handschriftlichen Stimmensätzen und Tabulaturen (letztere im ganzen bezeichneten Quellenkreis nur bei G. Düben vertreten), nicht aber von Partituren. Die sogenannte Bokemeyersammlung stammt im Hauptteil vom Gottorfer Herzogshof, aus der Amtszeit der Kapellmeister Johann Philipp Förtsch und Georg Österreich<sup>70</sup>, ist aber im 18. Jahrhundert verschiedentlich ergänzt und weitergeführt worden und bietet im erhaltenen Bestand ein weniger homogenes Ganzes. Diese Quellen sind ausschließlich in Partituren erhalten, die nach verlorengegangenen Stimmen spartiert wurden. In der vorliegenden Gestalt ist die Kollektion weniger ein Spiegel musikalischer Praxis als ein Ergebnis systematisch sammelnder Tätigkeit. Eindeutiger hingegen bieten sich soziologischer Rahmen und praktische Zielsetzung in der Sammlung Jacobi: in ihr gibt es kaum ein Ms., das nicht in der vorliegenden Form unmittelbar dem schulischen Bedarf gedient hätte, es handelt sich überwiegend um Stimmen, vereinzelt nur um (Direktions-)Partituren, und diese praktische Ausrichtung hat sich mannigfach in den Quellen niedergeschlagen, was ihnen ihren eigentlichen Wert gibt. Dazu gehören die erwähnten Aufführungsdaten und de-tempore-Hinweise wie auch die Genauigkeit der Kopierweise Jacobis und seiner Autorenangaben. Diese Sorgfalt wird gerade dort sichtbar, wo er seine Zweifel an der Zuweisung eines Werks an einen bestimmten Autor äußert, und auch die noch zu behandelnden Abkürzungen und Symbole für Komponistennamen sind nicht Beweise einer Unzuverlässigkeit, sondern beruhen im Gegenteil auf dem selbstverständlichen Umgang mit dem Oeuvre jener Meister<sup>71</sup>. Dazu ist die Respektierung der Vorlagen offenkundig: den seltenen Fall einer „Parodia“ vermerkt Jacobi ausdrücklich, fehlerhafte Vorlagen bemerkt er zwar, wagt aber keine eigenmächtigen Korrekturen<sup>72</sup>, und im Verhältnis zu Konkordanzen ließen sich bisher keine entscheidenden Eingriffe feststellen<sup>73</sup>. Hauptquelle aller Vermerke sind die Titelblätter (die in den Tabulaturen der Dübensammlung und den Partituren der Bokemeyersammlung überwiegend fehlen). Hier notierte Jacobi Namen von ausführenden Sängern, besondere Aufführungsgemeinschaften gerade auch schulischen Charakters, Aufführungsdaten und gelegentlich weitere Details. Von hohem Wert sind endlich die eindeutig verwendeten Termini *Motectum* (*Motetto*) und *Concerto*, gelegentlich *Cantata* und die klare Unterscheidung der Begriffe *Choral* und *Aria*<sup>74</sup>.

In zeitlicher Hinsicht setzen sich die Sammlungen Düben, Bokemeyer und Jacobi gegenseitig mit gewissen Überschneidungen fort, und dem entspricht dann auch eine verschiedene Zusammensetzung ihres Inhaltes in musikalischer, genauer: in typologischer Hinsicht.

<sup>69</sup> Zu Person und Tätigkeit Gustaf Dübens vgl. F. Lindberg: *Inledning* . . . (zum Katalog) und die ebd. zitierten Arbeiten besonders von C. A. Moberg und T. Norlind.

<sup>70</sup> H. Chr. Wolff: Art. *Förtsch* in MGG IV, Sp. 160 ff., H. Kümmerling: *J. Ph. Förtsch als Kantatenkomponist*, Diss. Halle 1956, masch., ders.: Art. *G. Österreich* in MGG IX, Sp. 1888 ff., A. Soltys: *Georg Österreich* . . ., *AfMw* IV, 1922, S. 169 ff.

<sup>71</sup> U 199/V 57 „Es steh Gott auf“ — von Kuhnau „overo J. P. Hüttenrauch“, U 200/U 1 „Ich habe Lust abzuschneiden . . . del Sigr. Giovanni Kuhnau overo G. F. Krieger“ (letzteres Zusatz?), U 325/U 53 „Christus der ist mein Leben“ „del Sigr. Rosenmüller siquidem recte coniecio“, vgl. dazu u. unter den Anonyma, Absätze b, i und j.

<sup>72</sup> U 13/O 15, Boxberg: „Psalmus CXXX / Aus der Tieffen ruffe ich Herr / Concert á 9 . . . di C. L. B. . . Parodia di Concerto Suspende chordas. Decemb. 1707.“; U 194/V 72, Knüpper: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist á 9 . . . Vitis quaedam deprehenda (?) in hoc opusculo quae an per oscitantiam an per malitiam irreperint“ (Zusatz mit roter Tinte: „incertum“). Das Stück wurde trotz der nicht korrigierten Fehler viermal aufgeführt, vielleicht mit mündlichen Korrekturanweisungen.

<sup>73</sup> Allerdings überschreitet die Zahl der uns bislang vorliegenden Konkordanzen zu erhaltenen Quellen nicht eine Grenze, die bei ca. 5% liegt.

<sup>74</sup> Raum solcher Vermerke sind nicht nur die Titelblätter, sondern mehr noch die Stimmen selbst. Auf Belege über die gelegentlich der übrigen Zitate gegebenen hinaus muß verzichtet werden, weil nur ein Vergleich der Termini mit der Werkfaktor auf breiter Basis sinnvoll ist — was einer historisch begründeten Typologie gleichkäme.

Der Schwerpunkt der Dübensammlung liegt in Kopien der 1660–80er Jahre, Dübens Tod 1690 setzt einen Endpunkt. Die meisten Kopien der Bokmeyersammlung stammen aus den späten 1680er und vor allem den 1690er Jahren, hier ist ein erster Abschluß mit Georg Österreichs Fortgang von Gottorf 1702 gegeben. Die Sammlung Jacobi setzt mit den äußersten Zeitgrenzen 1680–1721 diese Überlieferung fort und schließt sie zugleich ab. Analog gehören zur Dübensammlung noch zahlreiche Drucke, und die Zahl der Kopien (Intavolierungen) nach Druckvorlagen ist nicht gering. Zur Bokmeyersammlung gehörten zwar ursprünglich auch einmal Drucke, die aber nicht erhalten sind; bei den vorliegenden Mss. jedenfalls handelt es sich ganz überwiegend um rein hs. überlieferte Werke<sup>75</sup>. Die entsprechende Differenzierung in der Sammlung Jacobi wurde schon angedeutet: hier finden sich praktisch überhaupt keine Kopien nach Druckvorlagen mehr, erst recht, wenn man von den Werken der „Serie mit römischer Ziffer“ absieht. Dementsprechend ist auch von der Dübensammlung über die Bokmeyer- bis hin zur Jacobisammlung ein sinkender Anteil italienischer Autoren und lateinischer Texte sowie eine deutlich wachsende Bevorzugung deutscher Komponisten und deutscher Texte zu verzeichnen. Schließlich könnte man belegen, wie in der Dübensammlung noch die Formtypen des textlich unvermischten Konzerts als Spruch-, Psalm-, Choral- oder Ariakomposition weitgehend überwiegen (wobei einmal von den Sonderfällen der großen Personalbestände mit Werken Augustin Pflegers und Dietrich Buxtehudes abgesehen sei). In der Bokmeyersammlung halten sich Werke von Konzert- und Kantatentyp ziemlich die Waage, die Zusammenführung von Spruchkonzert und Aria zur Concerto-Aria-Kantate<sup>76</sup> ist häufig, Simultankontraste, Bibeltextmischungen und additive Choralverwendungen sind keine Seltenheit mehr. Unter Jacobis Mss. (besonders denen seiner späteren Amtsjahre) ist die Concerto-Aria-Kantate der Normalfall, die Mischung der verschiedenen gegebenen Möglichkeiten ist am weitesten fortgeschritten bis hin zur gelegentlichen Einbeziehung von Elementen der madrigalischen Nummernkantate. Namentlich ist der Anteil eingefügter Choralsätze wie auch der der reinen Choralkantaten am höchsten: nahezu 13 Prozent der Grimmaer Werke verwenden Chormelodien — gegenüber 4 Prozent in der Dübensammlung und reichlich 11 Prozent im Gottorfer Bestand der Bokmeyersammlung. Dabei befinden sich in Grimma 16 Choralkonzerte und -kantaten und 40 Werke mit Choralenlagen und -zitatzen, wozu noch 7 c. f.-freie Choralkonzerte kommen. Doch müssen an dieser Stelle diese wenigen Hinweise auf die besonderen Aspekte der Sammlung Jacobi genügen.

Von Bedeutung ist ferner der geringe Anteil, den die seit 1700 nach Erdmann Neumeisters Vorgehen aufkommende madrigalische Kantate mit Rezitativ und Da-capo-Arie an den von Jacobi gesammelten Werken hat.

Wenn auch Jacobis Quellenauswahl für die ersten Jahrzehnte seines Kantorats fraglos große Aufgeschlossenheit gegenüber allen neuen Stilmerkmalen bezeugt, so darf man doch nicht aus dem Vorhandensein auch einiger Kantaten Telemanns auf eine besonders „fortschrittliche“ oder gar für Sachsen beispielgebende Haltung auch noch in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts schließen<sup>77</sup>. Von den über 100 Grimmaer Telemannkantaten sind lediglich sechs von Jacobi geschrieben, aber erst in seinen letzten Lebensjahren, und dies sind außerdem Stücke von für Telemann vergleichsweise retrospektiver Tendenz<sup>78</sup>. Ganz im Gegenteil ist die sehr zögernde Aufnahme der madrigalischen Kanta-

<sup>75</sup> Vgl. die Nachweise bei Lindberg und Kümmerling.

<sup>76</sup> Damit sei die Verbindung eines Spruchkonzerts mit solistischen Strophenarien und fakultativer Repetition des Tuttisatzes benannt.

<sup>77</sup> W. Menke: *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1942, S. 9.

<sup>78</sup> T 68/S 58 ist 1715, die anderen sind erst 1719–1721 datiert. T 68/S 58 zeigt Refrainanlage im Sinn der traditionellen Concerto-Aria-Kantate, die Arien in T 5/S 35 haben kein Da capo, T 90/S 90 ist ein solistisches Psalmkonzert, a/o 25/T 88 hat noch fünfstimmige Streicherbesetzung. Acht weitere Mss. mit Kantaten Telemanns gehen auf S. Fr. Jacobi zurück.

tenform, deren Elemente nur in wenigen von Jacobi stammenden Mss. auftreten, höchst auffällig<sup>79</sup>. Sehr deutlich hielt Jacobi am Formenschatz der frühen Kantate noch zäh fest zu einer Zeit, da die Komponisten ringsum sich schon dem neuen Kantatentyp verschrieben hatten. Denn Jacobi überliefert charakteristischerweise von Meistern, die nachweisbar schon zu seinen Lebzeiten zur madrigalischen Kantate übergewechselt waren, ausschließlich (so bei Kuhnau, Erlebach, Boxberg, Johann Philipp Krieger) oder ganz überwiegend (so bei Zachow und Heinichen) Werke älteren Typs. In Verbindung mit den Wiederaufführungen von Stücken, die schon in den ersten Amtsjahren kopiert waren, darf man für Jacobis spätere Jahre eher von einer betont konservativen Haltung sprechen. Nach seinem Tod bestritt denn auch der Nachfolger Johann Ulich — ähnlich dem Repertoirewechsel um 1680 — den Bedarf fast ganz mit Werken neuen Typs (Telemann, Römhildt, Stölzel u. a.)<sup>80</sup>.

Die bisher angeführten Namen von Komponisten, die in der Sammlung Jacobi vertreten sind, deuteten schon auf eine starke Bevorzugung des mitteldeutschen Raumes hin. Während die Dübensammlung neben den lateinisch textierten Werken besonders süddeutscher, zum Teil katholischer Meister und italienischer Autoren eindeutig von norddeutscher Provenienz geprägt wird, während die Bokemeyersammlung ein vielfältiges Bild nord-, mittel- und süddeutscher sowie italienischer Musik bietet, bevorzugte Jacobi die Komponisten seiner mitteldeutschen Umgebung.

Die norddeutschen Komponistengruppen fallen für Grimma fast gänzlich aus: die beiden Stücke der Danziger Thomas Strutius und Crato Bütner gehören zur Serie mit römischer Ziffer, ein „Verleih uns Frieden gnädiglich“ des Greifswalder Domorganisten Abraham Petzold ist ebenfalls nicht von Jacobi, wenn auch wohl während seiner Amtszeit, geschrieben; weiter verbleiben nur noch zwei Werke von Martin Colerus (Köler-Wolfenbüttel, Gottorf u. a.) und eines von Caspar Förster d. j. (Kopenhagen, Danzig u. a.). Aus Süddeutschland kommen zwei Stücke Georg Schmetzers (Augsburg), speziell aus Stuttgart drei von Albrecht Cresse (Kreß) und je eines von Johann Kusser d. ä., D. Donner (Denner) und Samuel Capricornus; das letztgenannte ist gleichzeitig das einzige deutsch textierte Stück in dieser Gruppe, zusammen mit einer Kantate Johann Pachelbels, die in einer anonymen Hs. vorliegt (s. u.). Weiter wären hier anzureihen drei Werke Johann Melchior Gletles, zwei von Johann Heinrich Schmelzer, je eines von Heinrich Ignaz Franz v. Biber und Felician Suev — Kompositionen von deutschsprachigen katholischen Autoren also. Alles übrige aber — abgesehen von den Werken der nicht in Dresden tätigen Italiener — gehört regional nach Thüringen und besonders nach Sachsen<sup>81</sup>. Das ist bei den Grundbedingungen der Überlieferung der Zeit kaum erstaunlich: bei dem Wechsel von hs. zu gedruckter Überlieferung mußte sich die begrenzte Verbreitbarkeit von Hss. in der Zusammensetzung der Kollektionen bemerkbar machen, und die sehr geringe Ausbreitung norddeutscher Kompositionen, die etwas weitere Streuung süddeutscher Stücke und die hochgradige Konzentration mitteldeutscher Sammlungen auf mitteldeutsche Werke sind grundlegende Merkmale der gesamten kollektionären Hss.-Überlieferung, wofür die Sammlung Jacobi nur weitere anschauliche Beispiele liefert.

<sup>79</sup> Außer den Hss. mit Kantaten Telemanns gehören dazu diejenigen mit Werken Chr. A. Jacobis (vgl. Anm. 32 und 36), ferner die „Cantata“ von Joh. Magnus Knüpfer, U 196/V 54 „Wie seh ich dich, mein Jesus, bluten“; von Heinichen „Herr nun lässest du“ —  $\alpha/\omega$  16/T 85 und „Laß didis nicht irren“ —  $\alpha/\omega$  39/T 100 (mit Da-capo-Arien, ohne Rezitative) sowie Werke von Zachow, bei denen aber Serauky a. a. O. ganz richtig auf das Fehlen von Secco-Rezitativen aufmerksam macht.

<sup>80</sup> Vgl. die in Anm. 8 genannten Quellen. — Einige Belege für den zeitlichen Radius von Wiederaufführungen: Schulze, U 273/Ü 80: 1684–1724; Knüpfer, U 195/V 33, U 381/N 70: 1683–1722, U 193/V 37: 1682–1722; Reissig, U 256/Ü 57: 1699–1747 (!). Diese wertvollen Aufführungsdaten tauchen übrigens im ganzen hierhin gehörigen Quellenkreis derart nur in der Slg. Jacobi auf.

<sup>81</sup> Biographische Nachweise für die hier und im folgenden genannten Autoren können nur soweit angeführt werden wie einzelne Komponisten von besonderer Bedeutung für Jacobi und seine Sammlung sind. Für einen Teil der mitteldeutschen Meister sei indessen auf die Belege bei W. Braun verwiesen: *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, Mf XV, 1962, S. 123 ff.

Der Sammler von nie gedruckten, rein hs. verbreiteten Werken war für seine Kopien auf Vorlagen und damit auf Beziehungen in irgendeiner Form angewiesen. Mit einer Reihe von Autoren müssen Jacobi direkte Kontakte verbunden haben, die sich glücklicherweise wenigstens zu einem Teil noch aus seiner Biographie und seinen Mss. belegen lassen.

Jacobi muß von seiner Leipziger Studienzeit her über Kontakte zu den Thomaskantoren Knüpfer und Schelle verfügt haben. Zwar ist seine Mitwirkung in ihren Aufführungen nicht verbürgt. Daß aber Jacobis Grimmaer Vorgänger Tobias Petermann 1676 auch zu den Mitbewerbern Schelles um die Nachfolge Knüpfers gehörte, ist schon ein Fingerzeig; man kann nicht ausschließen, daß Petermann schon bei dieser Gelegenheit den jungen Jacobi kennenlernte und dieser dadurch an der konkurrenzreichen Kantoratsprobe Anteil nehmen konnte<sup>82</sup>. Auch die große Zahl Schellescher und insbesondere Knüpferscher Werke unter Jacobis Kopien (Knüpfer ist der am stärksten vertretene deutsche Autor der Sammlung) spricht dafür, ferner die Tatsache, daß Jacobi gelegentlich Kompositionsdaten für Werke Knüpfers mitzuteilen vermochte<sup>83</sup>, und schließlich ist kaum denkbar, daß es Jacobi in langen Studienjahren nicht gelungen sein sollte, zu den Thomaskantoren in Beziehung zu treten! Jacobi muß wohl auch Christian Ludwig Boxberg — vielleicht aus dessen Leipziger Jahren — gekannt haben, denn auf einer Continuostimme eines Werkes von Boxberg vermerkte er „p. t. Organ. zum Großenhayn“<sup>84</sup>; in Großenhain, nahe Jacobis Heimatort Schwepnitz, war Boxberg aber nur ganz vorübergehend 1699–1701 tätig, bevor er seine Lebensstellung als Organist an St. Petri et Pauli zu Görlitz übernahm. Der Beziehung zu Fr. G. Fasch in Buttelstedt und dem nicht näher nachweisbaren, in der Kollektion der Kantorei Mügeln mehrfach vertretenen Komponisten Dietel wurde schon gedacht, wobei noch zu bemerken ist, daß ein Sohn des Mügelnor Kantors Springsguth zu Jacobis Zeiten die Fürstenschule besuchte<sup>85</sup>. Das Vorhandensein der Werke von Christian August Jacobi bedarf natürlich keiner Erklärung; seine fehlgeschlagene Luckauer Bewerbung 1717 vermittelt übrigens einen Faden zu der dortigen Hss.-Kollektion von Johann Christian Raubenius, der indessen für die Sammlung Jacobi keine Bedeutung mehr haben konnte<sup>86</sup>. Von großer Wichtigkeit und Wahrscheinlichkeit ist es aber, daß Jacobi wohl auch den Kantor an Dom und Franciscaneum im benachbarten Meissen, Christian Andreas Schulze, kannte; neben der Nähe der Orte und der Zahl Schulzescher Werke in Jacobis Kollektion spricht dafür der merkwürdig beredete Titel zu Schulzes bedeutender *Historia Resurrectionis . . .*, wo Jacobi der Angabe „Composita à Christiano Andrea Schulze, Cantore Misnensi Ao 1686.“ seine Notiz „Descripta eodem anno à SJ“ sowie besonders ausführliche Aufführungsvermerke hinzufügte<sup>87</sup>. Als ausschlaggebend dürfen

<sup>82</sup> Vgl. o. Anm. 14. Freilich ist die Annahme Scherings hinfällig, in den Grimmaer Mss. lägen die aus Leipzig verschwundenen Werke der Thomaskantoren vor (vgl. *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, AfMw I, 1918/19, S. 275 ff., besonders S. 281), da es sich in keinem Fall um erwiesene Autographe Knüpfers, Schelles oder Kuhnaus handelt. Auffällig immerhin, daß von einem weiteren Mitbewerber Schelles und Petermanns von 1677, dem Liegnitzer Kantor J. E. Spahn, zwei von Jacobi geschriebene Werke vorliegen (U 522/T 17, U 294/U 95) und sich unter den drei Grimmaer Werken des Leipziger Nicolaiorganisten Daniel Vetter (1656–1721) auch seine Trauermotette „In obitum Dni Schellii“ befindet (U 302/N 10, ferner U 301/N 9 und U 300/N 8, letztere datiert ab 1682, alle kopiert von Jacobi).

<sup>83</sup> Zu Kompositionsdaten bei Knüpfer vgl. o. Anm. 36, weitere Fälle werden erörtert bei O. Landmann: *Das Werk Sebastian Knüpfers im Überblick*, Dipl.-phil. Leipzig 1960, maschr. S. 5–6.

<sup>84</sup> U 38/O 44, Bc.-Stimme. Zu Boxberg (1670–1729) vgl. M. Gondolatsch: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz, I. Die Organisten*, AfMw VI, 1924, speziell S. 331 ff.

<sup>85</sup> A. Fraustadt, *Grimmaer-Stammbuch* Nr. 2838. Zur Kantorenfamilie Springsguth in Mügeln M. Weber: *Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln . . .*, Borna-Leipzig 1921.

<sup>86</sup> Zu Chr. A. Jacobis Bewerbung in Luckau und zur dortigen Tätigkeit von Raubenius vgl. die in Anm. 21 zitierte Arbeit K. Paulkes.

<sup>87</sup> Chr. A. Schulze war von 1678 bis zu seinem Tode 1699 in Meissen Kantor am Dom und Tertius am städtischen Gymnasium Franciscaneum, 1682 bewarb er sich in Zittau und 1699 in Freiberg, vgl. Vollhardt a. a. O. 220 und 107, ferner A. Kreyszig: *Verzeichnis der Lehrer an der Stadtschule (Franciscaneum) zu Meißen von 1539–1800*, Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Meißen, Bd. I, H. 4, Meißen 1884, S. 45 ff. Das Titelblatt der Schulzeschen Historie ist in Anm. 29 und 32 teilweise zitiert.

jedenfalls allgemein die Kompositionsdaten angesehen werden, die Jacobi mitteilen konnte. Es sei nicht unterlassen anzumerken, daß die belegbaren direkten Kontakte ausschließlich Kantoren und Organisten der mitteldeutschen Städte betreffen, nicht aber die Kapellmeister der umliegenden Höfe, was ein durchgehendes Merkmal städtischer bzw. schulischer Kollektionen ist. Die Zahl der in Grimma vorhandenen Werke von Hofkapellmeistern wie Erlebach, Johann Philipp Krieger oder Heinichen ist kein Gegenargument, weil die Musik dieser Kapellmeister ohnehin eine viel weitere Verbreitung als die der Stadtkantoren fand und ihre Anschaffung darum weniger direkte Kontakte voraussetzte (übrigens dominieren unter Jacobis Musikalien doch ganz deutlich die Autoren, die in städtischen Stellungen Mitteldeutschlands amtieren). Auch die noch zu erörternde Verwendung bildlicher Symbole oder Abkürzungen für die Namen Kriegers und Erlebachs will in dieser Hinsicht nichts besagen, wie sich auch aus den Abkürzungen für die Namen städtischer Meister wie Schulze, Knüpfer, Boxberg, Lieben u. a. allein keineswegs schon Hinweise auf direkte Kontakte Jacobis ableiten lassen<sup>88</sup>.

In der folgenden Übersicht sind die Namen der in der Sammlung Jacobi vertretenen Komponisten und die Zahl ihrer jeweils vorhandenen Werke angegeben. Dabei werden die Italiener den Deutschen vorangestellt, innerhalb beider Gruppen wird nach Maßgabe der Werkzahlen, weiter alphabetisch nach Autorennamen geordnet. Auf Angabe der jeweils vorhandenen lateinischen und deutschen Texte, erst recht der Werktypen oder gar der Incipits muß aus Raumgründen verzichtet werden. Die Namen der Meister, von denen in Grimma bisher unbekannt Quellen vorliegen, sind mit dem Zeichen \* versehen. Die weiter unten vorgenommenen Identifizierungen anonymer Quellen bleiben vorerst noch ausgeschlossen, sofern sie nicht Initialen betreffen, deren Auflösung keinerlei Schwierigkeiten bereitet.

Unter den Italienern steht Peranda mit 32 Stücken an der Spitze, gefolgt von Maurizio Cazzati \* mit 7. In zweiter Linie stehen Graziani \* (4), Albrici \*, Pallavicino \* und Carissimi \* (je 3) sowie Bertali \* (2). Mit nur je einem Werk sind vertreten: Angelini \*, Biffi \*, Gasparo Cassati \*, Fessero \*, Isabella Leonarda \*, della Porta \*, Sabbatini \*, Sances \*, Torrini \* und Vincens \*. Das sind 64 Werke von 17 Komponisten, darunter allein 38 von den in Dresden tätigen Albrici, Peranda und Pallavicino. Die Werke der mehrfach vertretenen Meister in den beiden ersten Gruppen sind überwiegend von Jacobi geschrieben, die nicht auf ihn zurückgehenden Kopien finden sich besonders unter den Stücken von nur mit Einzelwerken vertretenen Autoren.

Bei den deutschen Autoren sind 12 Meister mit mehr als 8 Werken vertreten: Knüpfer (28), Erlebach \* (24), Rosenmüller (18), Schulze \* (18), Zachow (17), Samuel Jacobi (14), Schelle (14), Telemann (14), Boxberg \* (13), Heinichen (9), Kuhnau (9), Christian August Jacobi \* (8). Eine zweite Gruppe umfaßt 19 Autoren mit weniger als je 5 Stücken: Johann Bähr (Beer) \* und Johann Philipp Krieger (je 4), Johann Samuel Beyer \*, Cresse \*, Gletle \*, Hickmann \*, Johann Krieger, Schröer \* und Daniel Vetter \* (je 3), Colerus \*, Eulenhaupt \*, Fabricius \*, Hammerschmidt \*, Lieben \*, Pohle \*, Schmelzer \*, Schmetzer \*, Spahn \* und Vogel \* (je 2). Nur ein Werk jeweils ist vorhanden von 38 Komponisten: C. Bachius \*, Bergen \*, Bestel \*, Biber \*, Briegel \*, Bütnner \*, Buttstedt \*, Capricornus \*, Dedekind \*, Donner \*, Ebart, Edelmann \*, Förster \*, Gastorius \*, Grohe \*, Hausmann \*, Heinrici \*, Heizenröder \*, Hildebrand \*, Horn \*, Kaufmann \*, Emanuel Kegel \*, Johann Magnus Knüpfer \*, Johann Kusser sen. \*, Müller \*, Mylius \*, Petzold \*, Pezel, Piscator \*, Reissig \*, Scheidt, Schütz \*, Schubart \*, Stoß \*, Strutius \*, Suevus \*, Wilhelmi \* und Ziegler \*<sup>89</sup>. Das sind 273 Werke von

<sup>88</sup> Vgl. u. die Bemerkungen zu Anonyma, Absatz a).

<sup>89</sup> Nur vier dieser Autoren sind bisher nicht ganz sicher zu bestimmen bzw. biographisch zu belegen: Heizenröder (U 150 / V 80), Gottlieb Reissig (U 256 / U 57), Piscator (Joh. Fischer v. Augsburg? — U 574 / L 30 —

69 deutschen Autoren, wobei auf die 12 am stärksten vertretenen in Gruppe I allein 186, auf die 19 in Gruppe II noch 49, auf die 38 in Gruppe III nur noch 38 Stücke entfallen. Von Jacobi geschrieben sind fast durchweg die Stücke aus Gruppe I, teilweise noch die aus II, während die anderen Schreiber vorwiegend in Gruppe III, bedingt auch in II auftreten. Hier zeichnen sich deutlich die Interessen Jacobis ab. Von den insgesamt 336 Werken von 86 Autoren sind 151 lateinisch, 185 deutsch textiert. Rechnet man von den lateinischen die 64 Stücke der Italiener ab, so verbleiben nur 87 lateinische Texte für die deutschen Meister, und in der vorzugsweise repräsentativen Gruppe I der Hauptkomponisten stehen nur 45 lateinisch gegen 141 deutsch textierte Kompositionen. Wenn hier auch auf eine detailliertere Abgrenzung verzichtet werden muß, so darf doch hinzugefügt werden, daß die Gruppe I vorherrschend Werke von Kantatentypen, Gruppe III und auch Gruppe II dagegen eher Kompositionen von Konzerttypen enthalten, daß mithin für Jacobi selbst die Bevorzugung deutschsprachiger und kantatenhafter Werke deutlich wird.

Es ist leider nicht möglich, die Beziehungen, Differenzen und Ergänzungen, die sich aus den Grimmaer Quellen im Verhältnis zu den gleichzeitigen oder jüngeren mitteldeutschen Hss.-Kollektionen ergeben, hier weiter zu verfolgen. Auch können nicht einmal die bedeutendsten neuen Beiträge hervorgehoben werden, die Jacobis Sammlung für die Geschichte der Figuralmusik um 1700 enthält. Dabei müßte etwa auf den Bestand Schulzescher Werke hingewiesen werden, worunter sich eine große Auferstehungshistorie und zwei kleine Pflingsthistories befinden, ferner auf die Concerto-Aria-Kantaten Erlebachs, die Stücke Boxbergs mit einer bisher bei diesem Musiker unbekanntem Differenzierung der Texte, Besetzungen und Stilmittel, weiterhin auf die hier bezeichnenderweise häufiger als andernorts erhaltenen deutsch textierten Stücke Rosenmüllers oder die sehr seltenen Kantaten von Biber, dem berühmten Geiger (mit einem außerordentlichen Violinsolo), von dem Altenburger Hoforganisten Bestel, dem Geraer Kapellmeister Kegel<sup>90</sup>, von Beyer, Ziegler, Petzold, Mylius, Hildebrand u. v. a. Es ist jedoch noch der reiche Bestand der Anonyma zu erwähnen, der ebenso fesselnde Musik wie interessante Probleme bietet, dazu in seinen Repertoirtendenzen sich durchaus analog zum Bestand der signierten Werke verhält.

In diesem Teil der Kollektion konnten 107 praktisch komplette Mss. und 13 Fragmente (einschließlich einiger Einzelstimmen) gezählt werden. Über 60 Anonyma tragen Jacobis Monogramm, weitere 20 sind ihm der Schrift nach zweifelsfrei zuzuweisen, 30 gehören in den Umkreis der Serie mit römischer Ziffer, die restlichen sind vorläufig unbestimmbar. 83 dieser Stücke sind deutsch, 33 lateinisch textiert, 4 einzelne Instrumentalstimmen entbehren der Textthinweise. Von den lateinischen gehören 17 zur Reihe der nicht von Jacobi geschriebenen Mss., für die sich also in textlicher Hinsicht eine Proportion von 50 : 50 Prozent ergibt. Der Anteil deutscher Texte unter den von Jacobi geschriebenen Anonyma beläuft sich also bei 80 Prozent — ein durchaus typisches Exempel für die vorherrschenden Interessen Jacobis.

XXV) sowie Heinrici (U 582 / L 26 — XXXV). Mit „C. Bahij“ (U 11 / V 13) dürfte ein Glied der Familie Bach gemeint sein.

<sup>90</sup> Zu den Werken Schulzes: U 293 / U 101, U 283 / U 76, U 369 / N 57. — Zu den Kantaten Erlebachs vgl. u. Anm. 91. — Zu Boxbergs Werken in UB Lund vgl. S. Sørensen: *Über einen Kantatenjahrgang . . .*, *Natalicia Musicologica*, Festschr. f. K. Jeppesen, København 1962, S. 217 ff. — Das Werk Biber: „*Nisi dominus aedificaverit*“, U 34 / O 46. Zu G. E. Bestel und E. Kegel: J. Mattheson, *Grundlage einer musicalischen Ehrenpforte . . .* („ex. autogr.“) bzw. Walther, *Lexikon* S. 336 f.

Bei 31 Quellen sind Hinweise auf die Autoren gegeben, und zwar zweimal mit schwer deutbaren halben Namenszügen, sechsmal mit verschlungenen Monogrammen, neunmal in Form gewöhnlicher, jedoch nicht ohne weiteres auflösbarer Initialen und vierzehnmal mit eigentümlichen, derart nur in Grimma begegnenden bildlichen Symbolen an der Stelle der Komponistennamen. Für die verschiedenen Fälle anonymer Werke bestehen — wie für die Anonymfrage im ganzen hierhergehörigen Quellenbereich — verschiedene Lösungsmöglichkeiten, für die beispielsweise einige Quellen herausgegriffen seien.

a. Wo die Namen von auch sonst in der Kollektion vertretenen Autoren verkürzt sind, bereitet die Auflösung kaum Schwierigkeiten.

Unter den oben bereits mitgezählten Kantaten Knüpfers, Schulzes, Boxbergs, Christian August Jacobis u. a. sind die Namen mehrfach zu S. K., C. A. S., C. L. B. oder C. A. J. abgekürzt, was der Grimmaer Teilkatalog schon richtig gedeutet hat. Ebenso ist das auf 7 Mss. vorkommende „*di Erlebach*“ auf weiteren 17 zu „*di E*“ verkürzt; alle 24 Kompositionen bilden nicht nur eine quellenmäßig wie typologisch zusammengehörige Reihe, sondern Konkordanzen zu gesicherten Werken Erlebachs erhärten die im Teilkatalog fehlende, oben aber auch schon vorausgesetzte Zuweisung<sup>91</sup>.

b. Wo Jacobi selbst Zweifel an einer von ihm vorgenommenen Zuweisung äußert, wird damit schon ein Weg zur Lösung gewiesen.

Das von Jacobi mit „*del Sigr. Rosenmüller siquidem recte coniecio*“ signierte „*Christus der ist mein Leben*“, U 252/U 53 gehört nach Ausweis der Konkordanz Westdeutsche Bibliothek Marburg/Lahn (WDB) Mus. Ms. 19780, Nr. 3 (Sammlung Bokemeyer) nicht Rosenmüller, sondern Johann Schelle. Die Grimmaer Quelle wurde „*Purif. 1716*“ benutzt. Als Choralkantate stünde das Werk bei Rosenmüller übrigens auch gänzlich isoliert da. Diese Korrektur wurde oben ebenfalls schon berücksichtigt. Die beiden Stücke, bei deren Zuweisung die Quellen zwischen Johann Philipp Krieger und Johann Kuhnau bzw. zwischen J. P. Hüttenrauch und Johann Kuhnau schwanken, wurden schon von Seiffert und Schering behandelt<sup>92</sup>.

c. Wo das Monogramm SJ an der sonst den Autorennamen vorbehaltenen Stelle auftaucht, darf man an Jacobi als den Komponisten denken.

Als ein Beispiel sei die anonyme Kantate U 423/P 23 „*Da die Zeit erfüllet ward/ cum ARIA*“ herangezogen (sechsmal aufgeführt zwischen 1702 und 1724); das Monogramm Jacobis steht in der gewohnten Form gleich unter der Besetzungsangabe, wo sonst die Komponistennamen notiert sind, Jacobi muß also der Autor des Werkes sein. Ferner befinden sich gerade unter den Anonyma 13 der 20 Grimmaer a-cappella-Motetten; soweit sie mit Aufführungshinweisen deutlich lokalen Grimmaer Bezugs versehen sind, liegt auch hier eine Zuweisung an Jacobi besonders nahe, z. B. bei U 382/N 69, wo die Entstehungszeit auf Tag und Stunde genau angegeben wird<sup>93</sup>; doch soll diese Frage nicht weiter verfolgt

<sup>91</sup> „*Ich will euch wiedersehen*“, N 89 / O 61 („*di E*“) = DStB Mus. Ms. 5659, Nr. 1 und Ms. Ff. Mus. 176; „*Hütet euch*“, U 881 / O 60 = Ms. Ff. Mus. 175; „*Der Herr hat offenbaret*“, U 87 / O 59 = Ms. Ff. Mus. 171. Zu den Mss. Ff. Mus. vgl. C. Süß und P. Epstein: *Stadtbibliothek Frankfurt am Main, Kirchl.liche Musikhandschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1926. Zu Erlebach s. O. Kinkeldeys Einleitung zu DDT 46, S. XVI ff. und H. Gudewill in MGG III, Sp. 1507 ff.

<sup>92</sup> S. o. Anm. 71 und die Werkverzeichnisse in DDT 53/54 bzw. DDT 58/59.

<sup>93</sup> U 382 / N 69 „*Der Gerechte ob er gleich zu zeitlich stirbet*“ . . . „*Соетрум хор. 6. рм. д. 17. Aug. absolut хор. 11. д. 18. Aug. 1689 in honorem defuncti Joh. Ehrenfried Schoenbachti*“. Ferner kämen z. B. noch für Jacobi in Betracht die Motette U 525 / T 37 „*Das ist mir lieb* . . . *д 8 . . . decantat. in . . . Exeçq. Illustris Dni. Joh. d Poenickau dynasto in Belgerohayn etc. d. 23. Aprilis 1699*“ oder auch die Kantate „*Fürchtet*

werden, weil noch keine Übersicht über die Motettenüberlieferung der Zeit besteht. Bei Identifizierung anonymer Werke als Eigentum Jacobis gibt es außerdem keinerlei Unterstützung durch Konkordanzen, weil Kompositionen Jacobis außerhalb Grimmas nicht überliefert sind, die stil- und quellenkritischen Anhaltspunkte also nur eine schmale Basis bilden.

d. Eine nicht ohne weiteres lesbare Initiale in Monogrammform läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit durch Konkordanzen auflösen, wenngleich diese anonym sind.

Die Choralkantate „*Adi Gott und Herr, wie groß etc./à 14*“ (1 Violine, 4 Violen, Fagott, 3 Tromboni; C. I–II, A. T. B.; C. I–II, A. T. B. in Rip.; Bc.-Organo; d-moll) ist von Jacobi geschrieben, mit seinem Besitzermonogramm „*Dom. 19. Trin. 1715.*“ versehen. Auf dem Titelblatt steht nach der Formel „*del Sigr.*“ ein Signum, in dem sich deutlich die Buchstaben „S“ (in der Mitte) und „J“ (links außen) hervorheben, während am rechten Rand beide Buchstaben ornamental halbkreisförmig verbunden sind, ohne daß daraus ein dritter Buchstabe zu erkennen wäre. Das Werk liegt in anonymer Konkordanz in Deutsche Staatsbibliothek Berlin (DStB) Mus. Ms. 30 242, Nr. 9 (Partitur) vor. Diese Quelle wurde gegen 1693/95 in Gottorf geschrieben und gehört zur Bokemeyersammlung<sup>94</sup>. Ihre Differenzen zum Grimmaer Stimmensatz berühren zwar nicht die musikalische Substanz, wohl aber fehlen in DStB die Stimmen der nicht obligaten Tromboni II–III, und auf dem Titelblatt steht demgemäß auch nur: „*Adi Gott und Herr, wie groß und etc./à 12*“. Daher muß man auch auf dieses Werk die Angabe im Inventar Lüneburg/St. Michaelis beziehen<sup>95</sup>: „*21. Adi Gott und Herr, à 12. 1 Violin. 4 Viol. Fag. 1 Tromb. 5 Voc. in Cap. CCATB. 5 in Rip. (D)*“. Auch diese Quelle war anonym. Auf dem Grimmaer Titelblatt hat eine unbekannte neuere Hand das Monogramm mit Bleistift zu „*S. Jacobi*“ ausgeschrieben. Diese Deutung wäre schon angesichts der geringen Zahl Jacobischer Werke in dessen eigener Kollektion nicht unbedingt zwingend, sie ist aber vor allem deshalb nicht vertretbar, weil Jacobi die Formel „*del Sigr.*“ kaum mit Bezug auf seine eigene Person angewendet haben dürfte, und sie wird vollends unmöglich, weil die Form dieses Monogramms von der des Jacobischen Monogramms grundlegend und absichtlich abweicht. Vielmehr muß es sich um einen Autor handeln, dessen Werke eine ziemlich weite Verbreitung fanden, der — wie das Signum nahelegt — Jacobi wohlvertraut war, also wohl aus der mitteldeutschen Umgebung stammte, wobei das am deutlichsten in der Mitte plazierte „S“ eher auf den Nachnahmen, das „J“ eher auf den Vornamen weisen dürfte als umgekehrt. So bietet sich als Komponist niemand anders als der Thomaskantor Johann Schelle an. Er ist nicht nur ein Hauptvertreter der Choralkantate, sondern für die Verbreitung seiner Werke geben gerade die Kollektionen Bokemeyer und Lüneburg (28 bzw. 14 Stücke Schelles) neben der Sammlung Jacobi die wichtigsten Belege<sup>96</sup>. Für die Choralkantate „*Adi Gott und Herr*“ existiert zwar keine Konkordanz unter Schelles Namen, und man kann auch nichts über etwaige Zusammenhänge der drei nachgewiesenen Quellen sagen (sie dürften eher zwischen den Exemplaren der Sammlung Bokemeyer und des Inventars Lüneburg als zwischen diesen und dem Grimmaer Exemplar bestanden haben). Aber die Stilkritik dürfte weiter erweisen, wie genau sich das Werk in die bedeutsame Eigen-tradition der Leipziger Choralkantate einfügt.

*echt nicht . . .* in U 395 / N 81 (datiert sechsmal zwischen 1702 und 1726). Auch mit Rücksicht auf die in Anm. 10 genannte Arbeit von W. Steude soll auf diese speziell auf Grimmaer Verhältnisse bezogenen Fragen nicht näher eingegangen werden.

<sup>94</sup> Frld. Auskunft von Herrn Dr. H. Kümmerling.

<sup>95</sup> Vgl. M. Seiffert in SIMG IX, S. 594 unter „*Incerti*“.

<sup>96</sup> Vgl. das Werkverzeichnis von Schering in DDT 58/59, S. XXXVI ff. mit den Korrekturen bei Graupner a. a. O. S. 3–14.

e. Einige Initialen lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auflösen, auch ohne daß immer Konkordanzen zur Hilfe kommen.

Die folgenden Identifikationen basieren auf einem Verzeichnis der in der Hss.-Überlieferung der frühen Kantate vertretenen Komponistennamen, das hier nicht wiedergegeben werden kann, wonach aber bei mehreren Initialen gar keine Wahl zwischen verschiedenen Komponisten besteht. Genannt seien nur: U 12/P 14 „*Uns ist ein Kind geboren*“, „J. C. B.“ = Johann Christoph Bach; U 499/P 72 (XX, George Reiche) „*Das ist meine Freude*“, „J. C. H. D.“ = Johann Caspar Horn Dresden; U 10/O 12 „*Also hat Gott die Welt geliebt*“, „J. S. B.“ = Johann Samuel Beyer; U 593/L 40 (XXXIV, Georg Reiche) „*Siehe eine Jungfrau ist schwanger*“, „A. K.“ = Adam Krieger<sup>97</sup>. Auch diese Zuweisungen wären durch Stilkritik im Einzelfall zu erhärten, wofür hier allerdings nicht der Raum ist.

f. In Einzelfällen sind Zuweisungen anonymer Quellen auch durch Konkordanzen mit erhaltenen signierten Quellen möglich.

Bei erster Durchsicht fällt das anonyme „*Meine Sünden betrüben mich*“ (datiert 1701, 1709, 1712) unter U 357/N 88 durch besonderes Profil auf. Es stellt sich anhand WDB Mus. Ms.  $\frac{16476}{10}$  als ein Werk Johann Pachelbels heraus. Die Hs. in WDB ist neuzeitlichen Datums und gibt bloß die Incipits der Stimmen an. Sie ist aber nach einer inzwischen verschollenen Hs. aus dem Besitz der St. Thomaskirche zu Strassbourg angefertigt, wie die sorgsam durchgepausten Titelblätter belegen, die nach Anlage, Formulierung, Schrift und alten Signaturen völlig mit den übrigen Titelblättern der Strassburger Sammlung übereinstimmen<sup>98</sup>. Außerdem liegt in WDB Mus. Ms. 16476 noch eine verkürzte Umarbeitung des Werks auf den Text „*Mein Herr Jesu, dir leb ich*“ mit angehängtem Schlußchoral vor, und zwar unter Pachelbels Namen, wenngleich die zahlreichen satztechnischen Ungeschicklichkeiten der Umarbeitung kaum auf Pachelbel selbst zurückgehen dürften. So ist die Grimmaer anonyme Hs. die einzige komplett erhaltene Quelle für diese bedeutende Komposition Pachelbels.

g. Die reichhaltigsten Zuweisungschancen bieten die Verzeichnisse von Kollektionen, deren Bestände zwar verloren, uns aber wenigstens inventarmäßig bekannt sind.

Als ein Beispiel mag die anonyme Grimmaer Kantate „*Heut feyren wir das hohe Fest*“, U 305/N 13 dienen (geschrieben von Jacobi, datiert auf 1714). Sie erweist sich anhand des Hallenser Inventars des St. Ulrichorganisten Adam Meißner<sup>99</sup> als eine Komposition F. W. Zachows. Die Stimmenzahl wird zwar in Grimma mit „*á 11*“, in Halle mit „*á 12*“ angegeben. Solche Differenzen erklären sich aber leicht durch Mitzählung einer zusätzlichen instrumentalen Baßstimme. Die für Zachows Grimmaer Stücke kennzeichnende formale Anlage (Tutti-satz, Liedarien, Schlußchoral) stützt diese Zuweisung, auch gegen die schwer deutbare, einem „W“ nicht unähnliche Autoreninitialen der Grimmaer Quelle<sup>100</sup>. Das seltene Incipit des gedichteten Textes mit der Anspielung auf die letzte Strophe von Luthers „*Christ lag in*

<sup>97</sup> Dies Verfahren der Auflösung von Initialen hat sich inzwischen durch zwei Konkordanzen zu „*Siehe eine Jungfrau*“ von Adam Krieger bestätigt, die W. Braun aus dem Freyburger Inventar von 1709 mitteilte (vgl. die in Anm. 81 zitierte Arbeit). Auf Erörterung der übrigen, weniger eindeutigen Grimmaer Abkürzungen sei vorerst verzichtet.

<sup>98</sup> H. H. Eggebrecht: *Johann Pachelbel als Vokalkomponist*, AfMw XI, 1954, S. 120 ff., speziell S. 128, Nr. 32. Ein Überblick über die Sträßburger Bestände bei J. F. Lobstein: *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Strassburg . . .*, Sträßburg 1840, S. 56 ff.

<sup>99</sup> W. Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II, 1. Halbbd., S. 70–82.

<sup>100</sup> Das „W“ könnte aus der Verbindung zweier „V“ hervorgegangen sein, ist aber nicht eindeutig auszumachen. Wie die folgenden Beispiele zeigen, hat man die Spielerei mit solchen Symbolen nicht gar zu ernst zu nehmen — jedenfalls nicht ernster als eine ausschlaggebende Konkordanz.

Todesbanden“ stimmt dabei nur noch sicherer (wie übrigens stets bei der Zuweisung von Werken mit Incipits freier Dichtungen im Gegensatz zu den sich stets wiederholenden Incipits biblischer Sprüche).

h. Gelegentlich treten solchen Inventarangaben fragwürdige Zuweisungen in erhaltenen Quellen gegenüber.

Analog dem obigen Beispiel f hat W. Braun die anonyme Grimmaer Choralkantate „*Adi Herr mich armen Sünder*“, U 352/N 93 (1719, Signum und Schrift Jacobis) dem jungen G. F. Händel zugewiesen<sup>101</sup>. Die dieser Zuschreibung zugrunde liegende Berliner Hs., nach der das Werk schon stark gekürzt von Seiffert unter Händels Namen ediert wurde, hat aber nach Braun nur sekundären Quellenwert, auch in der Zuweisung an Händel. Nach dem zitierten Hallenser Inventar<sup>102</sup> komponierte auch Zachow eine Kantate über denselben Choral. Die Grimmaer Besetzungsangabe lautet „á 8 ó 9“, jeweils den „*Continuo a doppio*“ mitzählend oder nicht. Die Hallenser Angabe zählt „á 10“, was sich durch Einberechnung einer ausgeschriebenen Violonestimme erklärt, die in Grimma — was selten ist — gänzlich fehlt. Die Hallenser Angabe hat in der lokalen und zeitlichen Nähe zu Zachow die größere Vertrauenswürdigkeit für sich, die Verwechslung von Zachow und Händel in der relativ späten Berliner Hs. läge nahe genug, und während Zachow in Grimma einer der meistvertretenen Autoren ist, stünde das Stück als Werk Händels hier ganz isoliert da. Die stilistische Argumentation dürfte hier allerdings auf Schwierigkeiten stoßen. Von Händel existiert kein einziges auch nur entfernt vergleichbares Werk, die gegen Zachows Autorschaft erhobenen stilkritischen Einwände stützen sich lediglich auf Zachows einzige neugedruckte Choralkantate „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“, die aber schon von ihrer c. f.-Vorlage und Bestimmung her nicht gut mit der affekterfüllten Bearbeitung eines Bußliedes vergleichbar ist. Ein Stilvergleich, der die Choralbearbeitungen (namentlich die wenigen größer angelegten) aus Zachows noch unveröffentlichten Grimmaer Werken einbezüge, wird die Möglichkeit seiner Urhebererschaft weiter prüfen müssen<sup>103</sup>.

i. Ein auf Grimma beschränktes Zuweisungsproblem besteht bei den Quellen, in denen an der Stelle der Autorennamen bildliche Symbole stehen, darunter zweimal in der Form „*del Sigr ♂*“.

Dies Zeichen hat neben seiner Bedeutung für das „männliche Geschlecht“ auch noch die des Symbols für den Planeten Mars. Es lag nahe, es in allegorischem Sinn auf Mars als die Gottheit des Krieges zu beziehen, wofür sich dann der Komponistenname „Krieger“ anböte<sup>104</sup>. So phantastisch das zunächst anmuten mag, so ergab die Nachprüfung auf dem damit gewiesenen Weg für beide Stücke die ausschlaggebenden Konkordanzan. Das Grimmaer Werk U 328/N 38 „*Christus hat ausgezogen. à 11.*“ (Trombetta, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott, S. A. T. B., Bc., 4 Kapellstimmen) ist von Jacobi kopiert, mit der Autorenangabe „*del Sigr ♂*“ und den Datierungen Fer. 1. Psch. 1703, 1706, 1715 und 1718 versehen. In Johann Philipp Kriegers Verzeichnis über die Aufführungen seiner Werke findet sich völlig übereinstim-

<sup>101</sup> W. Braun: Zur Choralkantate „*Adi Herr mich armen Sünder*“, Händel-Jahrbuch 1959, S. 100 ff. Ders.: *Edtheits- und Datierungsfragen im vokalen Frühwerk G. F. Händels*, Händelkonferenzbericht 1959, Leipzig 1961, S. 61 ff. — Die Ausgabe von Seiffert erschien in Organum, Reihe I, Nr. 12.

<sup>102</sup> Vgl. das in Anm. 99 nachgewiesene Inventar A. Meißners unter Nr. 13.

<sup>103</sup> Der Streit durchzieht die weitere Händelliteratur, vgl. z. B. A. Schering: *Händel und der protestantische Choral*, Händeljb. I, Leipzig 1928, S. 27 ff. Die oben genannte Choralkantate Zachows ist ediert in DDT 21/22, S. 90–103. Vgl. auch Braun im Händeljb. 1959, S. 106. Zum Vergleich käme vorzugsweise der erste Satz aus Zachows Grimmaer Kantate „*Herzlich tut mich verlangen*“ in Frage (U 321 / N 26, datiert 1702, 1719).

<sup>104</sup> Außer den Zeichen ♂ und ♀ begegnen noch zweimal Kreisformen mit Ornamenten, die vorerst keine schlüssige Deutung erlauben.

mend<sup>105</sup>: „*Christus hat ausgezogen. a 11. 4 voc. 6 Instr. Tromb. 2. Ostern 1690.*“ Die Identität ist nach Textincipit, de-tempore-Bestimmung und der durch die eine Trompete besonders markanten Besetzung so evident, daß kein Zweifel möglich ist. Ebenso findet das von Jacobi geschriebene Grimmaer Werk U 329 „*Ecce quomodo moritur justus*“ für 2 Violinen, 3 Violoncelli, C. A. T. B. und Bc. „*del Sigr. ♂*“ seine Konkordanz in Kriegers Angabe „*Ecce quomodo moritur justus. a 10. 4 voc. 6 Instr. (Trauermusik 1686)*“<sup>106</sup>. In den beiden Grimmaer Anonyma liegen also bislang verlorengelaubte Kompositionen Johann Philipp Kriegers vor.

j. Es ist danach nur noch die Frage eines Analogieschlusses, auch den Autor der zehn mit „*di Sigr. ♀*“ oder nur „*di ♀*“ signierten Werke ausfindig zu machen, auch ohne daß Konkordanzen diese Zuweisung bisher schon erhärten können.

Dieses Zeichen ist analog das Symbol für den Planeten Venus, und der Musiker mit dem entsprechenden Namen kann nur Christian Lieben sein<sup>107</sup>. Leider sind für diese Grimmaer Quellen noch keine für Lieben gesicherten Konkordanzen nachweisbar. In dieser Hinsicht bestehen bei keinem Komponisten so günstige Voraussetzungen wie bei Johann Philipp Krieger durch sein autographes Werkverzeichnis. Aber abgesehen davon, daß die Auflösung des Symbols für Lieben durch die Analogie zu den für Krieger gesicherten Fällen genügend bewiesen ist, ist auch die typologische Übereinstimmung der Grimmaer Kantaten Liebens mit seinen andernorts überlieferten Werken nicht zu bezweifeln. Dazu sind vor allem die in Strasbourg/St. Thomas befindlichen Teile eines Kantatenjahrganges von Lieben heranzuziehen<sup>108</sup>. Eine stilkritische Untersuchung könnte leicht nachweisen, wie weit die Gleichartigkeit der Liebenschens Werke geht, und zwar sowohl in der textlichen Zusammensetzung (Concerto-Aria-Kantaten mit ungewöhnlich vielstrophigen Ariateilen) als auch in dem typischen Aufbau (sehr schlichte Ariafolgen, an ihrer Stelle z. T. Choralversfolgen, kurze Concerti und gelegentlich schlichte Schlußchoräle) wie schließlich in den außerordentlich bläserreichen Besetzungen (z. B. 4 Oboen oder kombiniert je 2 Clarinen und Violinen u. a.). Hier mag die Angabe der Signaturen der mit Liebens Symbol bezeichneten Grimmaer Quellen genügen: acht Kantaten in U 323/N 28, U 324/N 29, U 325/N 70, U 326/N 31, U 327/N 32, U 528/L 16, U 593/T 6, ---/L 14 sowie zwei Motetten gemeinsam in U 474/L 20. Alle diese Mss. sind wie die mit den Werken Kriegers von Jacobi geschrieben, außer U 325/N 70 sind sie auch mit seinem Signum versehen.

k. Schließlich lassen sich Zuweisungen anonymer Werke auch ausschließlich aus stilistischen Erwägungen heraus durchführen, auch wenn keine anderen quellenkritischen Anhaltspunkte bestehen als die Beobachtungen, die an der ganzen Hss.-Überlieferung für die Verbreitung bestimmter Werktypen, Komponisten und Komponistengruppen zu machen sind.

Es würde zu weit führen und die bis jetzt fehlende Stilkunde der frühen Kantate voraussetzen, diesen Weg hier mit allen verfügbaren Grimmaer Beispielen zu veranschaulichen. Als ein besonders deutliches Beispiel sei darum nur auf die anonyme Choralkantate „*Christ lag in Todesbanden*“, U 335/N 34 (Fer. 1. 1702, Fer. 3. 1714, Schrift und Signum Jacobis) hingewiesen. Die Besetzungsangabe auf dem Titelblatt lautet: „*à 19. Cornettin. Violino piccolo. Violino. 3 Viol. 3 Bombard. 5 Concert. 5 Rip: con CONTINUO.*“ Große Choral-

<sup>105</sup> Vgl. DDT 53/54, S. XXVI.

<sup>106</sup> Vgl. DDT 53/54, S. XXX.

<sup>107</sup> R. Eller: Art. *Lieben* (1654–1708) in MGG VIII, Sp. 741 f.

<sup>108</sup> In den Beständen von St. Thomas in der Bibliothèque du Séminaire Protestant Strasbourg (Collegium Wilhelmianum) liegen ohne Signaturen 22 Stücke Liebens vor, von denen 16 zu einem geschlossenen Jahrgang gehören, vgl. auch die kursorische Übersicht bei Lobstein a. a. O.

kantaten in so extremer Besetzung und derart bunter Zusammenstellung von Bläsern, Streichern, Concert- und Ripienchor kommen im ganzen Zeitraum bei einem einzigen Komponisten vor: bei Sebastian Knüpfer<sup>109</sup>. Knüpfer ist nicht nur der Hauptmeister der Sammlung Jacobi, sondern auch der mitteldeutsche Autor, von dem wir die meisten Choralkantaten besitzen: nicht weniger als 15 Gattungsbelege sind erhalten, wovon allein 7 durch Jacobi überliefert werden. Keine einzige dieser 15 Choralkantaten hat solistische Besetzung, vielmehr verwenden 9 von ihnen einen Aufwand der Klangmittel, der dem der anonymen Kantate „*Christ lag*“ gleichkommt oder ihn gar übertrifft und in der Geschichte der Choralkantate derart nur bei Knüpfer anzutreffen ist. Das anonyme Werk gleicht schließlich den für Knüpfer gesicherten Stücken so sehr in der großformalen Anlage (Vers II = V und III = VI als Triosätze, Vers I und VII als Rahmen geradaktiger Tuttisätze, Vers IV „*Tutti alla breve*“ als kontrapunktisches Zentrum), in der dichten, c. f.-bezogenen Polyphonie (nicht nur in den Tutti-, sondern auch in den Triosätzen) und in der Beteiligung der obligaten Instrumentalpartien (auch die Sonata und die Ritornelle sind zum Teil kontrapunktisch aus c. f.-Material bestritten), daß die Zuweisung an Knüpfer nach all diesen nur bei ihm auftretenden Kriterien ganz eindeutig ausfällt — auch ohne die Stütze durch Konkordanzen. In ähnlicher Weise wird sich der Kreis der in Frage kommenden Autoren bei sehr vielen anderen anonymen Werken einengen lassen, so zum Beispiel bei der anonymen, wohl Schulze oder einem der Leipziger Meister zuzuschreibenden „*Historia von der Gebuhr Christi à 7 overo 15*“ in U 372/N 59 (1686, 1718; Schrift und Signum Jacobi).

Diese Beispiele für Identifikationen anonymer Quellen erfassen zwar durchaus nicht alle klärbaren Fälle. Sie mögen aber doch die Richtung anzeigen, in der weitere Lösungen möglich scheinen.

Auf den vorläufigen Charakter der vorstehenden Mitteilungen muß abschließend noch einmal hingewiesen werden. Sie konnten naturgemäß keinen Katalogersatz oder schon umfassende Resultate bieten, sondern mußten sich damit begnügen, eine Reihe von Fragen offenzulassen oder nur anzudeuten. Sie werden durch verschiedene gegenwärtig vorbereitete Arbeiten ergänzt werden können<sup>110</sup>. Darum wurde es der Beschreibung einzelner Quellen oder Werke hier vorgezogen, einige Probleme und ihre methodischen Lösungsmöglichkeiten zu zeigen, einzelne Ergebnisse vorwegzunehmen und einen Überblick über das in Grimma verfügbare Material zu versuchen, wofür auch die wichtigsten lokalen Voraussetzungen und überlokalen Folgerungen berührt wurden. Vor allem anderen aber war auf die Notwendigkeit einer Katalogisierung und einer stärkeren Beachtung der Sammlung Jacobi hinzuweisen, damit dieser ihr Platz in der Musikgeschichte zukommen kann: sie ist nicht nur der wertvollste Teil der Notenschätze der Fürstenschule Grimma, sondern schlechthin der repräsentative Quellenbestand zur Entwicklungsgeschichte der frühen evangelischen Kantate in Mitteldeutschland.

<sup>109</sup> Einen Überblick über die Besetzungsverhältnisse gibt das Werkverzeichnis in DDT 58/59, S. XIX ff., Ergänzungen dazu bei Landmann a. a. O. S. 9 ff.

<sup>110</sup> Vgl. o. Anm. 10. — Verf. bereitet außerdem praktische Neuausgaben von Choralkantaten nach Grimmaer Quellen vor.