

Christine Roth

Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung
Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin

CATALOGUS MUSICUS XX

Eine musikbibliographische Reihe herausgegeben von der Internationalen Vereinigung
der Musikbibliotheken und der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft

A Series of Catalogues and Bibliographies published by the International Association
of Music Libraries and the International Musicological Society

Une collection de documents bibliographiques publiée par L'Association Internationale
des Bibliothèques Musicales et par la Société Internationale de Musicologie

Christine Roth

Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung

Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2019 auf Antrag der Promotionskommission, Prof. Dr. Inga Mai Groote (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Laurenz Lütteken, als Dissertation angenommen.

Diese Forschungsarbeit wurde im Rahmen des HERA–Projekts *Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe* durch das EU–Forschungsförderungsprogramm Horizon 2020, Grant Agreement Nr. 649307, gefördert.

Auch als eBook erhältlich
(epdf ISBN 978-3-7618-7242-0)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG., Kassel
Umschlaggestaltung: Bernd Scheller, Meinhard-Frieda
Innengestaltung und Satz: Jens Mogler, Dortmund
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2496-2

www.baerenreiter.com

Inhalt

I. Einleitung	8
Reformation, Konfession und Musik – Forschungsperspektiven	9
Musik als Bestandteil einer lutherischen Konfessionskultur –	
Terminologische Grundlegung	16
Methodische Überlegungen	19
Traditionsbindung als neue Perspektive auf die Musikgeschichte	19
Der Begriff der ‚Tradition‘ zwischen Methode und Historisierung	20
Die Untersuchungszeit und der Untersuchungsraum	22
II. Veteres cantiones – Die Vergangenheit der Musik	25
Zum Traditionsbegriff in historiographischen Texten	26
Das lutherische Geschichtsbild als Basis des Traditionsbegriffs	26
Der lutherische Traditionsbegriff	33
Zum Traditionsbegriff in musikhistorischen Texten und	
musikalischen Paratexten	36
Diskursive Strategien zur Historisierung von Musik	40
Musikalische Klassiker – Von Generationenmodellen	
und musikalischen Zeitaltern	40
Narrative Formen der Diskursivierung von Musikgeschichte	45
III. Lutherisches Repertoire im Kontext	
kirchlicher Musikpflege in Lübeck	57
Kirchenmusik im nachreformatorischen Lübeck – Ein Überblick	57
Der historische Kontext – Die Reformation	57
Traditionsbindung in der Liturgie Lübecks	59
Finanzierung und Organisation der Kirchenmusik an St. Petri	64
Die Musikbibliothek der Petrikirche – Eine Rekonstruktion	69
Ein vergleichender Exkurs – Zur Musikpflege am Dom	75
Zwischen Gewohnheit, Repräsentation und Tradition – Zum Repertoire	
der Musiksammlung der Petrikirche	78
Die Sammelhandschrift Mus. A 203 – Ein Dokument kirchlicher	
Musikpflege und musicalischer Sammlungstätigkeit	87
Kodikologische Analyse	87
Das Repertoire und sein Nutzungskontext – Sammeln,	
Musizieren und Tradieren	94
Musik, Tradition und Geschichte in der kirchlichen Musikpflege Lübecks	
	122

IV. Lutherisches Repertoire in Schulbildung und Gelehrtenkreisen	125
Musikunterricht am Johanneum	125
Die Schulbibliothek des Johanneums als Trägerin (musik-)historiographischer Ideen	130
Zum musikalischen Repertoire am Johanneum	133
Die Kantoren – Vermittlung musikhistorischer Vorstellungen	140
Zur Rezeption musikalischer Allgemeinbildung am Beispiel der Musiksammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N. 150	161
Kodikologische Analyse	161
Ein musikalisches Stammbuch als Gruppenmemoria –	
Zum Nutzungskontext	162
Traditionelle Elemente im Repertoire	167
Musikalische Allgemeinbildung als Spiegel eines musikhistorischen Bewusstseins	184
 V. Musiksammeln in der Schweriner Fürstenbibliothek	
Herzog Johann Albrechts I.	186
Die Bibliothek als Ort des musikalischen Gedächtnisses	186
Die Musiksammlung der Fürstenbibliothek Johann Albrechts I.	191
Geschichte und Musikbestände	191
Das geistliche Repertoire	200
Die Handschrift D-ROU Mus. saec. XVI-49 – Musiksammeln für die Fürstenbibliothek	205
Kodikologische Analyse	207
Die Widmungsvorrede – Zur Idee der Tradition	209
Das Repertoire	214
Zum Traditionsverhalten Jacob Praetorius’ – Sammeln zum Nutzen oder Sammeln zum Bewahren?	241
Musiksammeln in Bibliotheken, Kirchen und Schulen – Ein abschließender Vergleich	243
 VI. Traditionsbbindung und Geschichtsbewusstsein in der Musik	245
Vergangenheit als Tradition und Geschichte – Zur lutherischen Musikpraxis und Musikhistoriographie	245
Gibt es ein ›lutherisches‹ Repertoire? – Ein Vergleich mit Mitteldeutschland .	250
Die lutherische Musiksammlung von St. Bartholomäus in Blankenburg .	250
Lutherische Kirchenmusik Norddeutschlands oder lutherische Kirchenmusik in Norddeutschland?	259
Traditionsbbindung und Geschichtsbewusstsein in der lutherischen Musikkultur – Fazit	261
 VII. Anhang	265
Anhang I: Inventar der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a–d	265
Anhang II: Inventar der Sammelhandschrift D-Lr K.N. ant. pract. 150	281
Anhang III: Inventar der Sammelhandschrift D-ROU Mus. saec. XVI-49	304

Anhang IV: Inventar der Sammelhandschrift D-W Cod. Guelf. 322 Mus. Hdschr.	322
Anhang V: Transkription der Widmungsvorrede des Jacob Praetorius (D-ROU-Mus. saec. XVI-49)	328
Anhang VI: Übersetzung der Widmungsvorrede des Jacob Praetorius (D-ROU Mus. saec. XVI-49)	337
Bibliografie	348
Abkürzungsverzeichnis	385
Bildnachweis	386
Personenregister	387
Danksagung	395

Das Geistliche Ministerium ist zwar kein privater Nutzer, doch dürften Musikübungen dort in kleinerem, informellen Kreis erfolgt sein.

Die Handschrift ist sauber notiert und kommt überwiegend ohne Dekor aus. Ausnahme bilden beispielsweise die rot notierten Komponistenangaben und das Textinitium in den Einträgen Johannes Bolzenius⁷⁹⁶, Hieronymus Hennings, Georg Starckes und Hermann Wasemanns. Es sind zwei nicht identifizierbare Wasserzeichen erkennbar, die eine Krone und ein Blatt zeigen. Die Lagenstruktur der Handschrift besteht mit Ausnahme vom Anfang und Ende aus regelmäßigen Binionen: Altus: Vorsatzblatt + I³ + 33II¹³⁵ + III¹⁴¹ + Vorsatzblatt
Diese regelmäßige Lagenstruktur lässt annehmen, dass die Sammelhandschrift zunächst aus leeren Seiten gebunden wurde und im Verlauf der folgenden Jahrzehnte immer weiter ergänzt wurde.

Ein musikalisches Stammbuch als Gruppenmemoria – Zum Nutzungskontext

Die Sammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N. 150 ist als ein Dokument der Gruppenmemoria in Form eines musikalischen Stammbuches interpretierbar. Ihr Nutzungskontext geht aus in der Handschrift dokumentierten Personen hervor: 28 Schreiber haben am Anfang oder Ende jedes Werks ihren Namen sowie das Datum des Eintrags festgehalten – ein Umstand, der es erlaubt die Entwicklung des Repertoires in einem Zeitraum von 45 Jahren nachzu vollziehen. Von den Schreibern sind 27 als Lüneburger Pastoren nachweisbar. Die Eintragungen beziehen sich ausschließlich auf Zeiträume, in denen sie jeweils an den verschiedenen Kirchen beschäftigt waren.

Die Annahme, dass die Schreiber sich selbst als Mitglieder eines Kreises privater Musikausübung ansahen,⁷⁹⁶ wird durch Johannes Wezels Eintrag unterstützt, der sich auf eine »candida fraternitas«, eine Gemeinschaft von Brüdern, bezieht. Die namentlich in der Handschrift vertretenen Geistlichen waren Mitglieder des Geistlichen Ministeriums Lüneburgs – eine Gruppe, die mit der Bezeichnung »candida fraternitas« aller Wahrscheinlichkeit nach angesprochen wird. Der Ursprung desselben ist noch vor der Ankunft des Reformators Rhegius in Lüneburg in einem Zusammenschluss der ersten protestantischen Prediger der Stadt zu suchen.⁷⁹⁷ Erst mit dem Wirken des Superintendenten Gödemann und dessen *Leges Ministerii* erhielt das Geistliche Ministerium 1570 eine juristische Grundlage⁷⁹⁸ – zu einer Zeit also, in die auch die Erstellung der Handschrift fällt. Gödemanns Regeln schreiben auch regelmäßige Treffen und Gastmähler vor,⁷⁹⁹ bei denen die Einbindung von Musik, wie sie in der Handschrift Mus. ant. pract. K.N. 150 überliefert ist, wahrscheinlich ist.

Dem Geistlichen Ministerium gehörten die Pfarrer der zwölf nachreformatorischen Pfarrstellen an, davon eine Superintendenten- und zwei Predigerstellen an St. Johannis sowie je eine Pastoren- und zwei Predigerstellen an St. Lamberti und St. Nikolai, eine Pastoren- und eine Predigerstelle an St. Michaelis, und eine Predigerstelle am Heilig-Geist-Stift. Diese unterlagen einer Hierarchie, sodass derselbe Pfarrer im Laufe seines Lebens unterschiedliche

796 Vgl. Walter, *Musikgeschichte*, S. 34.

797 Vgl. Wiesenfeldt, »Das Geistliche Ministerium«, S. 12; Huismann, *Geistliche Ministerium*, S. 70.

798 Vgl. Huismann, *Das evangelische Geistliche Ministerium*, S. 72.

799 Vgl. ebd., S. 75.

Pfarrstellen in der Stadt bekleiden konnte.⁸⁰⁰ In der Sammelhandschrift sind jeweils maximal zwölf verschiedene Pastoren zu einem Zeitpunkt vertreten. Die nachfolgend aufgelisteten Personen werden in der Handschrift genannt. Bei den Vertretern der verschiedenen Pfarrstellen zeichnen sich eine vollständige und zwei nicht ganz vollständige Generationen ab. Eine erste Generation zeigt sich Ende des 16. Jahrhunderts:⁸⁰¹

Tabelle 4: Erste Generation der in Mus. ant. pract. K.N. 150 vertretenen Pastoren

Gödemann, Caspar	Superintendent (1569–1603) St. Johannis, Prediger (1564–1568)
Hennings, Hieronymus	St. Johannis, 2. Pfarrstelle (1564–1568), 1. Pfarrstelle (1568–1597)
Danckwerts, Johannes	St. Johannis, 2. Pfarrstelle (1576–1586)
Fabri, Nikolaus	St. Lamberti, 1. Pfarrstelle (1556–1582) und <i>Senior ministerii</i>
Starcke, Georg	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1556–1594)
Wippermann, Friedrich	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1583–1590)
Calenius, Paulus	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1570–1582), 1. Pfarrstelle (1582–1594)
Meier, Theodor	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1586–1610)
Gigas, Jobus	St. Nikolai, 1. Pfarrstelle (1578–1614)
Matthias, Jodocus	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1576–1596)
Rhüden, Hieronymus	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1576–1595) St. Lamberti, 1. Pfarrstelle (1595–1617)
Dedekind, Friedrich (F. D. N.) aus Neustadt a. Rübenberge	St. Michaelis, 1. Pfarrstelle (1576–1598)
Wasemann, Hermann	St. Michaelis, 2. Pfarrstelle (1556–1591)
Bolzenius, Johannes	Heilig-Geist-Stift, Coadjutor (1564), Pfarrstelle (1565–1603)

Und eine spätere im frühen 17. Jahrhundert:

Tabelle 5: Zweite Generation, der in Mus. ant. pract. K.N. 150 vertretenen Pastoren

Ebeling, Petrus	Superintendent (1611–1624) St. Nikolai, Kaplan (1596–1611)
Rhüden, Hieronymus	St. Lamberti, 1. Pfarrstelle (1595–1617) St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1576–1595)
Dedekind, Euricius	St. Lamberti, 1. Pfarrstelle (1617–1619) St. Lamberti, 3. Pfarrstelle (1594–1616)
Meineke, Christian	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1606–1626)

⁸⁰⁰ Vgl. Wiesenfeldt, »Geistliche Ministerium«, S. 13f.

⁸⁰¹ Die Dienstzeiten der Pastoren in den Tabellen 4–6 sind entnommen aus: Bertram, *Das Evangelische Lüneburg*; Büttner, *Lüneburger Chronik*, StAL AB 1135; Büttner, *Collectanea ad annales*, NLH MS XXIII, 908; Büttner, *Annales Luneburgens*, StAL ND Büttner 23, o. fol.; Meyer, *Pastoren*, Bd. 2: Kaartzen bis Zeven, S. 99–111; Reinhard, »Die evangelischen Pastoren in Lüneburg«, S. 113–169.

Bachmann, Georg	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1602–1614), 1. Pfarrstelle (1614–1621)
Müggius, Heinrich	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1611–1616), 1. Pfarrstelle (1621–1631) Hospital zum Gral, Prediger (1617–1620)
Ebeling, Petrus	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1596–1611) Superintendent (1611–1624)
Wezel, Johannes	St. Michaelis, 1. Pfarrstelle (1610–1621)
Backhusius, Johannes	St. Michaelis, 2. Pfarrstelle (1596–1622)
Danckwerts, Ludolf	Heilig-Geist-Stift, Vikar (1603), Prediger (1603–1626)

Die dritte Generation an Pastoren findet sich unmittelbar vor Einsetzen des 30-Jährigen Kriegs:

Tabelle 6: Dritte Generation der in Mus. ant. pract. K.N. 150 vertretenen Pastoren

Matthiae, Nicolaus	St. Johannis, 1. Pfarrstelle (1618–1623)
Gesner, Paul	St. Lamberti, 1. Pfarrstelle (1619–1622) St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1611–1618)
Meineke, Christian	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1606–1626)
Jordan, Joachim	St. Lamberti (2. und 3. Pfarrstelle 1615–1616)
Gerdes, Joachim	St. Lamberti, 2. und 3. Pfarrstelle (1617) St. Johannis, 2. Pfarrstelle (1617)
Müggius, Heinrich	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1611–1621), 1. Pfarrstelle (1621–1631)
Wiger, Brandanus	St. Nikolai, 2. und 3. Pfarrstelle (1620–1632), 1. Pfarrstelle (1632–?)
Wezel, Johannes	St. Michaelis, 1. Pfarrstelle (1610–1621)
Backhusius, Johannes	St. Michaelis, 2. Pfarrstelle (1596–1622)
Danckwerts, Ludolf	Heilig-Geist-Stift, Coadjunkt

Die Pastoren ergänzten die Handschrift kontinuierlich um Repertoire, wobei sie ihre jeweiligen Einträge namentlich zeichneten. In der Mehrzahl der Fälle bestehen die Einträge der Schreiber aus »Name + scribebat/scripsit + Datum«. Die Formel »scribebat/scripsit« ist typisch für Stammbücher, die als Dokumente von Freundschaft sowie persönlichen Kontakten und somit der Selbstrepräsentation ihrer Besitzer dienten.⁸⁰² Einige weitere Einträge in Mus. ant. pract. K.N. 150 ähneln Stammbücheinträgen auch durch die Formulierungen von Widmungen und Aphorismen: Jordans letzter Eintrag enthält ein Motto: »Mense Februario scribebat Joachim Jordanus Lunaeburg fraternae Harmoniae ergo. Pax fraterna Deo grata est, est MUSICA grata«.⁸⁰³ Dieses ist kombiniert mit einem Chronogramm, das das Jahr 1616 angibt, während dem er an St. Lamberti tätig war. Eine explizite Widmung findet sich im Eintrag Calenius', der die Motette *Amen dico* von Dressler Johannes Koning zueignete. Koning,

802 Vgl. Ryantová, »Netzwerke in Stammbüchern«, S. 315.

803 Mus. ant. pract. 150, o. fol, Eintrag Nr. 98. »Im Monat Februar hat J. Jordanus aus Lüneburg dies für die brüderliche Harmonie geschrieben. Brüderliche Harmonie ist Gott ebenso gefällig wie die Musik.«

der sich nicht näher identifizieren ließ, hatte möglicherweise eine besondere Rolle innerhalb des Musizierkreises des Geistlichen Ministeriums oder war dort zu Gast.

Musikhandschriften als Stammbücher zu verwenden, ist ein seltes aber nicht einzigartiges Phänomen, wie der Vergleich mit der aus einem ähnlichen Zeitraum stammenden Handschrift der Magdeburger Lateinschule, die heute in Heilbronn aufbewahrt wird, zeigt (D-HB Sign. XI-XV). Diese enthält Stammbucheinträge verschiedener Personen auf den Seiten unmittelbar vor den Musikstücken. Diese Einträge bestehen ebenfalls aus Namen, Daten, Aphorismen und Chronogrammen der Lehrer und Schüler der Lateinschule, die vermutlich einen privaten Musizierkreis pflegten.⁸⁰⁴ Das Stammbuch diente damit in ähnlicher Weise wie das des Geistlichen Ministeriums Lüneburgs der Gruppenmemoria dieses schulisch geprägten Kreises. Vergleichbar mit diesem Stammbuch ist auch dasjenige des Wittenberger Studenten Andreas Causius (D-B Mus. ms. 40210), das Musizieren in studentischen Kreisen dokumentiert.⁸⁰⁵

Ebenso als musikalische Stammbücher gestaltet sind folgende, allerdings vorwiegend spätere Handschriften: Acht Stammbücher aus der Sammlung Löbau (Mus. Löb 8 und Löb 70), die als Andenken für zwei Ratsherren dienten, die Musiksammelhandschrift N. 22 aus dem Pfarrarchiv Neustadt/Orla, welche ähnlich wie die Heilbronner in schulischem Kontext steht, das Helmstedter Stammbuch des dortigen *chorus symphoniacus* (D-W Cod. Guelf. 327 Mus. Hdschr.) sowie das Stammbuch des Geistlichen Ministeriums in Braunschweig (D-BSstb M 669), auf das im Folgenden näher eingegangen wird.⁸⁰⁶ Daniela Garbe hat bezüglich des Stammbuches aus Neustadt/Orla eingewendet, dass einige Schüler sich mehrfach eingetragen haben, und dass die Handschrift optisch eher Schreibübungen, als einem ansprechend gestalteten Stammbuch entspreche. Ferner lege die Repertoireauswahl einen direkten pädagogischen Nutzungskontext nahe. Ähnlich sei auch die Helmstedter Handschrift zu verstehen.⁸⁰⁷ Die überwiegend sehr sauber notierte Sammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N. 150 enthält ebenfalls mehrfache Einträge derselben Personen. Dies aber schmälert nicht ihren Charakter als Stammbuch, das sowohl das Geistliche Ministerium Lüneburgs in seiner personellen Aufstellung dokumentiert als auch Erinnerung an Repertoire festhält, das vermutlich in diesem Kreis und möglicherweise auch aus der Handschrift selbst gesungen wurde. Die personelle Stabilität über jeweils eine Generation hinweg macht die mehrfachen Eintragungen von einer Person plausibel, da so erst eine größere Vielfalt an Repertoire zusammengetragen und für die Nutzung zugänglich gemacht werden konnte.

Besonders im Kreise Geistlicher Ministerien scheinen stammbuchartige Musikbücher eine Rolle gespielt zu haben, wie das vom Braunschweiger Geistlichen Ministerium verwendete Stammbuch zeigt. Ob diese Musizierpraxis im privaten Rahmen der Mitglieder des Ministeriums zu verorten ist, oder formellen Charakter hatte, und welche Personen exakt daran beteiligt waren, ist heute nicht mehr feststellbar.⁸⁰⁸ In der Lüneburger Handschrift sind nicht alle Mitglieder des Geistlichen Ministeriums vertreten. Zudem gibt es die schon

⁸⁰⁴ Vgl. Siegele, *Musiksammlung*, S. 51.

⁸⁰⁵ Vgl. Schlüter, *Musikgeschichte*, S. 139f.

⁸⁰⁶ Vgl. Lauterwasser, »Stammbuch«, S. 78. S. dazu auch Steude, *Musik-sammelhandschriften*, S. 111–117; Omonsky, *Untersuchungen*, S. 133–144; Garbe, *St. Stephani*, S. 149f.

⁸⁰⁷ Vgl. Garbe, *St. Stephani*, S. 202f.

⁸⁰⁸ Vgl. Lauterwasser, »Stammbuch«, S. 79.

erwähnte Widmung an einen möglichen Gast. Dass die Pastoren sich selbst aber als »fraternitas« bezeichnen, spricht für ihre Selbstwahrnehmung als formalisierte Gemeinschaft, der das Stammbuch als Dokument einer Gruppenmemoria diente.

Von Lüneburg jedenfalls brachte der Pastor Jordan diese Praxis, die er in Lüneburg kennen gelernt hatte, 1627 bei seinem Amtsantritt an St. Katharinen auch nach Braunschweig. Ob sie in Lüneburg ihren Ursprung hatte oder aber von woanders übernommen wurde, kann nicht mehr festgestellt werden. Jordan wurde zum Hauptschreiber und Initiator der Braunschweiger Handschrift. Helmut Lauterwasser hat sein dort begonnenes musikalisches Stammbuch (D-BSstb M 669) beschrieben.⁸⁰⁹ Die Braunschweiger Handschrift umfasst acht Stimmbücher, die mit Widmungen versehen sind.⁸¹⁰ Aufgrund dessen kann angenommen werden, dass auch die heute fehlenden Lüneburger Stimmbücher alle in der Art des Altstimmbuchs gestaltet waren. In Braunschweig aber wurden Eintragungen von Personen, die nicht Angehörige des Geistlichen Ministeriums waren, häufiger. So ließ Jordan Einträge bekannter Komponisten oder Persönlichkeiten vornehmen.⁸¹¹

Im Widmungsgedicht Ennius Zigemarius', Rektor des Katharineums, wird der Aspekt der Memoria beim Geistlichen Ministerium Braunschweig expliziert:

Sive igitur vestrâ iam diu reperta Minerva
Scribere; sive alijs addere scripta iuvat:
Sive operis aliorum uti fidisque ministris;
Officium ut maneant pro pietate tamen:
Mnemosynon docti fas est super extet amoris:
Et laudi hoc ipsum serviat omne Dei.
Sic vos et Pietas, et Musica sacra JEHOVAE,
Digna Ministerio, laudet, honoret, amet.
Et, quoties sacer Ordo istas modulabitur odas,
Dulce sit, à vestra scripta videre manu,
Cœlestes animæ, doctorum clara virorum
Nomina, sacra DEO, digna Ministerio.⁸¹²

Das Stammbuch galt dem Geistlichen Ministerium als »Mnemosynon«, als ein Denkmal. Die Musik und das gemeinsame Singen prägen und erhalten dabei die Erinnerung an die Mitglieder dieser Gemeinschaft. Zudem geht aus dem Widmungsgedicht hervor, dass die Gesänge tatsächlich von den Pastoren gesungen wurden.

Stammbuchähnliche Einträge in Musikbüchern waren zugleich Dokumente einer bewussten Form des Sammelns. Damit ist das Genre des Stammbuchs mit dem Konzept des

809 Vgl. ebd., S. 71–78.

810 Vgl. ebd., S. 74.

811 Vgl. ebd., S. 77.

812 Zigemarius, [Widmungsgedicht], StBB M 699, vox 3, o. fol. »Und folglich gefällt es schon durch eure erlangte göttliche Bildung zu schreiben oder anderen Schriftstücken die eigenen hinzuzufügen oder sich [dabei] der Dienste anderer sowie vertrauenswürdiger Diener zu bedienen. Es ist heilige Pflicht, dass ein Denkmal der gelehrten Liebe zurückbleibe. So soll euch sowohl die Frömmigkeit und die gottgeheiligte Musik, würdig zum Dienste, loben, ehren und lieben. Und sooft die heilige Zusammenkunft jene Gesänge erklingen lassen wird, wird es süß sein, zu sehen, dass sie von Eurer Hand geschrieben sind, Ihr himmlischen Seelen und berühmte Namen gelehrter Männer, Gott heilig und des Amtes würdig.« Inga Mai Groote sei herzlich für die Zurverfügungstellung der Transkription der Widmungsvorrede gedankt.

Sammelns (persönlicher Kontakte) und dem des Gedächtnisses verbunden.⁸¹³ In der Handschrift Mus. ant. pract. K.N. 150 wurde eine solche Dokumentation einer Gruppenidentität mit der Sammlung musikalischen Repertoires verbunden. Diese Handschrift wurde zu einer Zeit erstellt, als sich die lutherische Identität etablierte. Die Ähnlichkeit zu einem Stammbuch belegt, dass das Repertoire bewusst zusammengestellt wurde, dass hier also eine Form von Traditionenverhalten vorliegt, in dem die Pastoren sich zu einer Gruppe bekannten und damit an der Konstruktion ihrer eigenen musikalischen Identität mitwirkten.

Traditionelle Elemente im Repertoire

Die Sammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N. 150 enthält fast ausschließlich Motetten, daneben einen Lobgesang, einen Hymnus und deutsche Lieder. Das Geistliche Ministerium nutzte sie damit also nicht in liturgischen Kontexten, sondern im Rahmen der privaten Devotion. Ähnlich wie die liturgischen Handschriften aus Lübeck und Schwerin, weist auch diese Handschrift eine Repertoirezusammensetzung auf, die für den norddeutschen, protestantischen Raum typisch ist. In dieser Repertoireauswahl spiegelt sich die Rezeption der schulischen und universitären Musikausbildung, die die am Geistlichen Ministerium tätigen Pastoren durchlaufen haben.

Die Sammelhandschrift wurde 1575 mit dem Eintrag des Superintendenten Gödemann begonnen. In den beiden folgenden Jahren wurden 27 Werke von zeitgenössischen italienischen, französischen, deutschen und flämischen Komponisten, mit einem Fokus auf Clemens non Papa, ergänzt. Diese Gruppe von Einträgen ist von Repertoire, das für das Wittenberger Umfeld typisch war, geprägt. Das Stammbuch wurde daraufhin erst 1579 bis 1583 fortgesetzt, nun aber mit deutlichem Akzent auf älteren Repertoireeschichten. In diesem Zeitraum fanden ebenso Werke von Josquin, Stoltzer und Senfl wie auch solche von Zeitgenossen wie Wanning Aufnahme. Das nächste Mal wurde das Stammbuch 1588 mit Unterbrechungen bis 1620 erweitert. Dieser Teil konzentriert sich auf Werke von Gallus und Lasso, beide beliebte Komponisten des 16. Jahrhunderts, deren Werke auch bis ins 17. Jahrhundert aufgeführt wurden, wie ihre Präsenz im *Florilegium Portense Bodenschatz'* belegt.⁸¹⁴ Anhand dieser Sammlungsperioden und ihrer jeweils unterschiedlichen Fokussierungen lässt sich die Repertoireentwicklung und das musikalische Traditionenverhalten des Geistlichen Ministeriums nachvollziehen.

Die Sammlungsperiode 1575–76 – Zwischen Traditionsgebundenheit und Gegenwart
 Schon die das musikalische Stammbuch eröffnende Motette Lassos *Benedicam Dominum* zeigt die Bedeutung anerkannten Repertoires für die Lüneburger Pastoren. Anstelle der zu erwartenden Trias Clemens non Papa, Crecquillon und Lasso aber, sind hier nur Werke Lassos und Clemens non Papas in größerer Zahl vertreten: Innerhalb der ersten Sammlungsperiode machen Lassos Werke knapp 20 % (5 von 27) und Clemens non Papas Motetten sogar 30 %

813 Vgl. Ryantová, »Frühnezeitliche Stammbücher«, S. 92f. und 95.

814 Vgl. Crook, »Germany and Central Europe«, S. 358.

aus (8 von 27). Auf die gesamte Handschrift betrachtet stammen 17 % der Motetten von Lasso (19 von 107) und 14 % von Clemens non Papa (15 von 107). Crecquillon hingegen ist mit nur einer Motette präsent. Insbesondere im Anfangsteil dieser Handschrift ist die Bedeutung dieser beiden prestigereichen Komponisten, die gemeinsam 50 % des Repertoires der ersten Sammlungsperiode ausmachen, offenkundig. Dieser Bedeutung entspricht die Platzierung einer Motette Lassos als Eröffnung des Stammbooks.

Lassos *Benedicam Dominum*⁸¹⁵ war eine überaus beliebte Motette des Komponisten (s. Konkordanzen, Anhang II) aus den *Sacrae cantiones* (RISM A/I: L 768). Als Druck der bekannten Nürnberger Verleger Berg & Neuber und ebenso als Teil des Nachdruckes von Gardano (RISM A/I: L 769) und vieler weiterer Drucke fand sie weithin Verbreitung. Dass diese Motette in Lüneburg einen besonderen Stellenwert hatte, ist in ihrer Parallelüberlieferung in der Handschrift Witzendorffs (D-Lr Mus. ant. pract. K.N. 144) ebenso wie in ihrer Nennung als beispielhafte Komposition für die wortausdeutende, rhetorische Figur der *Hypotyposis* bei Burmeister ersichtlich.⁸¹⁶ Lassos zweiteilige Motette im achten Modus ist polyphon durchimitierend gearbeitet, wobei jeder Vers mit einem neuen Soggetto vertont ist.⁸¹⁷ Wortausdeutende Elemente finden sich in der überwiegend syllabischen Textvertontung in Form von ausgedehnten Melismen über »omni tempore« und der von Burmeister genannten Textstelle »laetentur«. Sie entspricht damit der um die Jahrhundertmitte typischen kompositorischen Faktur dieser Gattung.

Der erste Eintrag einer Motette Clemens non Papas erfolgte durch Wasemann am 3. Januar 1576. *Si diligit me*⁸¹⁸ ist dabei eine besondere Wahl – nicht nur, weil die Motette handschriftlich kaum verbreitet war und nur in Susatos Sammeldorf und Montanus & Neubers Individualdruck der Motetten Clemens non Papas vorkam (RISM B/I: 1555/9, RISM B/I: 1559/1): *Si diligit me* ist eine von nur zwei Motetten Clemens non Papas, die mit *cantus firmus* Technik arbeiten.⁸¹⁹ Im Druck ist die Tenorstimme von *Si diligis me* im *tempus imperfectum diminutum* mit *proportio dubla* angegeben, sodass die Stimme optisch in Breven fortschreitet und damit die Notation des gregorianischen Chorals imitiert. In ebenmäßigen Notenwerten unterliegt dieser als *cantus firmus* im Tenor den anderen Stimmen, die sich in polyphon-imitativer Verflechtung bewegen. Dabei erscheinen sie im Eingangs-soggetto motivisch unabhängig vom *cantus firmus*, während dieser beispielsweise bei »pasce oves meas« Grundlage der Imitation wird. Clemens non Papa nimmt hier am Anfang der Motette auf die im 15. Jahrhundert übliche Tenormotette Bezug, die um 1530 bereits als ein archaisches Genre angesehen wurde (s. S. 111f.). Die Wahl von *Si diligis me* als einer geringfügig verbreiteten und für den Kompositionsstil Clemens non Papas nicht repräsentativen, traditionsgebundenen Motette muss dementsprechend als eine bewusste Entscheidung des Schreibers angesehen werden. Das Nebeneinander moderner und traditionsgebundener Stilistik, das bereits für die Musikvermittlung am Johanneum charakteristisch war, findet sich in dieser Form fortgesetzt.

815 Die Motette ist ediert in Lasso, *Sämtliche Werke*, 9, S. 174–178.

816 Vgl. Burmeister, *Musica poetica*, S. 62.

817 Vgl. Kubitschek, »Die Motette von Orlando di Lasso«, S. 122.

818 Die Motette ist ediert in Clemens non Papa, *Collected works*, XVII, S. 27–32.

819 Vgl. Elders u. a., Art. »Clemens non Papa«.

Bereits der zweite Eintrag einer Motette, ist ein anonym überliefertes Werk. Da nur die Altstimme vorhanden ist, kann über diese Kompositionen keinerlei Aussage getroffen werden. Sie werden daher im Folgenden nicht mehr genannt. Naheliegend aber ist die Annahme, dass es sich insbesondere bei den anonym überlieferten Werken um lokale Werke der Lüneburger Kantoren, Pastoren oder Musiker handelt.

Neben den Werken Lassos und Clemens non Papas, bildeten Kompositionen vorreformatorischer Zeit oder der ersten Jahrhunderthälfte des 16. Jahrhunderts einen wichtigen Bestandteil der ersten Sammlungsperiode. Dabei wurden insbesondere Werke rezipiert, die in Bezug zum älteren und jüngeren im Wittenberger Umfeld rezipierten Repertoirekomplex standen. Verdelots *Si bona suscepimus*⁸²⁰ wurde in den späten 1520er Jahren komponiert.⁸²¹ Erstmals publizierte Jacques Morderne das Werk 1532 (RISM B/I: 1532/9), das in den folgenden Jahren zahlreiche Nachdrucke erlebte (RISM B/I: 1539/6, RISM B/I: 1539/8, RISM B/I: 1547/23). Diese Vertonung gehörte zu den am weitesten verbreiteten Motetten des 16. Jahrhunderts.⁸²² Ihre Vermittlung in das Wittenberger Umfeld dürfte wohl durch ihren Abdruck in Ottos *Novum et insigne opus musicum* bedingt gewesen sein, das auch in Wittenberg selbst rezipiert wurde und Rhau schließlich auch mit zu seinen eigenen Publikationen anregte.⁸²³ So findet sie sich in den Torgauer Chorbüchern (D-Ngm 83795), in einer Wittenberger Haupthandschrift (D-Rp A. R. 940–941) sowie in einer Handschrift mit Wittenberger Bezug (D-Stuttg MS Musica folio I 43).⁸²⁴

Der Text *Si bona suscepimus* wurde im 16. Jahrhundert zum Ausgangspunkt zahlreicher anderer Vertonungen, die sich zum Teil kompositorisch auf Verdelots Satz bezogen, der wohl die früheste mehrstimmige Vertonung des Textes war.⁸²⁵ Die bekannteste Bearbeitung stammt von Lasso, weitere Vertonungen wurden von Claudio de Sermisy, Jean L'Héritier, Gombert, Clemens non Papa, Jacquet de Mantua, Manchicourt, Phinot, Gioseffo Zarlinno, Porta und anderen geschrieben.⁸²⁶ Aufgrund der häufigen Textvertonungen vermutet Haar, dass *Si bona suscepimus* nicht für die eher eingeschränkte liturgische Nutzung in der Matutin der ersten beiden Septembersonntage verwendet wurde, sondern in devotionalen Kontexten, und für lutherische Beerdigungen oder Totenfeiern.⁸²⁷ In Hinblick auf das Geistliche Ministerium Lüneburg wird die Wahl dieses Textes in seiner weiten Verbreitung und diejenige der Vertonung Verdelots in der allgemeinen Beliebtheit dieser Motette begründet gewesen sein. Kompositorisch ist die Motette sehr typisch für das 16. Jahrhundert gestaltet, indem die Stimmen in einen polyphonen Satz gesetzt sind. Es gibt keinen durchgängigen *cantus firmus*. Eine gregorianische Melodie des Responsoriums aber wird im Kopfmotiv der

820 Die Motette ist ediert in Verdelot, *CMM*, 28/2, S. 1–5.

821 Vgl. Judd, »Learning to compose«, S. 186.

822 Vgl. Thomas, *The sixteenth-century motet*, S. 42–47.

823 S. dazu Steude, *Untersuchungen*, S. 86–89.

824 S. dazu ebd., S. 33f., 82–86 und 134.

825 Vgl. Haar, »Orlande de Lassus: Si bona suscepimus«, S. 154.

826 Vgl. Judd, »Learning to compose«, S. 186; Haar, »Orlande de Lassus: Si bona suscepimus«, S. 154.

827 Vgl. Haar, »Orlande de Lassus: Si bona suscepimus«, S. 154. So sieht es beispielsweise die Kirchenordnung für das Fürstentum Lüneburg von 1619 für Begräbnisse vor: *Des Hochwürdigen [...] Fürsten und Herrn/ Herrn Christians/ Erwählten Bischoffen der Stadt Minden/ Hertzogen zu Braunschweigl und Lüneburgk/ etc. Kirchenordnung [...]*, Celle 1619, S. 68f.

Motette zitiert.⁸²⁸ Insbesondere »revertar illuc«, mit dem der Abstieg in den Tod als Ende des Lebenszyklus ausgedrückt wird, ist textausdeutend mit absteigenden melodischen Linien gestaltet, bevor die Motette mit wiederholten »Benedictum«-Rufen schließt.⁸²⁹ Dass Fabri hier ein vergleichsweise altes Werk aus den 1520er Jahre wählte und keine der zahlreichen Neubearbeitungen der Motette Verdelots, verdeutlicht ein bewusstes Anschließen an die Überlieferung älterer Repertoireschichten.

Insbesondere der Lüneburger Pastor Wasemann scheint ein großes Interesse an Kompositionen der ersten Jahrhunderthälfte gehabt zu haben, wie sie auch für die frühe Repertoireentwicklung in Wittenberg typisch war. Von ihm stammt nicht nur der Eintrag der näher besprochenen Motetten Clemens non Papas, sondern auch derjenige von Richaforts *Jerusalem luge et exue*.⁸³⁰ Wasemann aber schrieb diese Motette irrtümlicherweise Arnold Caen zu. Die Zuweisung an diesen im frühen 16. Jahrhundert tätigen Komponisten war weit verbreitet.⁸³¹ Die Motette war sowohl in Drucken als auch in Handschriften weithin verbreitet und wurde sowohl im Wittenberger Umfeld (D-LEu MS Thomaskirche 49/50), als auch in der Wittenberger Haupthandschrift D-Rp A. R. 940–941 und dem Torgauer Chorbuch (D-Ngm 83795) rezipiert.⁸³² Richaforts Motette ähnelt stilistisch derjenigen Verdelots. Auch bei ihm ist der Tenor frei komponiert und in das polyphone Stimmengeflecht eingegliedert. Wortausdeutende Elemente finden sich beispielsweise in Form der Melismen über »iucunditatae« oder »oculi«. Anders als bei der traditionsgebundenen Satztechnik der Motette Clemens non Papas, dürfte das Sammlungsinteresse Wasemanns hier in Bedeutung Richaforts bzw. Caens innerhalb der älteren, auch in Wittenberg rezipierten Repertoireschicht begründet sein.

Hennings teilte Wasemanns Vorliebe für ältere Kompositionen und insbesondere auch für eine traditionsgebundene Stilistik, wovon seine Einträge von Motetten Maistre Gosses und Festas zeugen. Maistre Gosses *Ecce Dominus veniet*⁸³³ wurde vermutlich in dieser Sammelhandschrift rezipiert, da sie in Ottos *Novum et insigne opus musicum* abgedruckt (RISM B/I: 1537/1) und darüber im Wittenberger Umfeld bekannt war (D-Rp A. R. 940–941, D-Dl Mus.Gl.5, Mus.Gri.59).⁸³⁴ Die Konkordanz zu der Lübecker Sammelhandschrift Mus. A 203 dokumentiert überdies ihre regionale Relevanz. Sie ist bei Ott anonym überliefert, wird jedoch in anderen Quellen wechselweise Gosse, Josquin oder Senfl zugeschrieben. *Ecce Dominus veniet* galt den Zeitgenossen also als Vertreterin eines altehrwürdigen Stils. So folgt sie als Tenormotette tatsächlich einem archaisierenden Stilmodell, das die variablen Zuschreibungen an diese Komponisten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts erklärt.

Wie in Lübeck auch rezipierten die Lüneburger Pastoren mit *Hierusalem quae occidis* die umgedichtete Fassung von Festas *Florentia convertere*. Hiermit war, ebenso wie mit Gosses Motette, ein Werk eines überregional bedeutenden Komponisten in der Handschrift vertreten, das an die Stilistik Josquins anschloss. Zugleich zeigt sich die konfessionelle Umdeutung und Anpassung von Repertoire eines ursprünglich papstfreundlichen Werks (s. S. 107f.).

828 Vgl. Böker-Heil, *Verdelot*, S. 79.

829 Vgl. ebd., S. 193f.

830 Die Motette ist ediert in Richafort, *CMM*, 81/2, S. 215–222.

831 Vgl. Boorman, Art. »Caen«.

832 Vgl. Steude, *Untersuchungen*, S. 33f., 82–86, 133.

833 Die Motette ist ediert in Sherr, *Sixteenth-century motet*, 11, S. 227–233.

834 S. dazu Steude, *Untersuchungen*, S. 33f., 111; Schlüter, *Musikgeschichte*, S. 124f.

Ein Bezug zu älterem, auch für das Wittenberger Umfeld charakterisierenden Repertoire, ist auch mit Pämingers Motette *Confitemini Domino*⁸³⁵ gegeben. Sie hatte über Ott's *Novum et insigne opus musicum* (RISM B/I: 1537/1) Verbreitung gefunden und war auch in einem der Torgauer Chorbüchern überliefert (G-GOl Chart. A. 98).⁸³⁶ Päminger orientierte sich stilistisch an Josquin.⁸³⁷ So folgt diese frei komponierte Motette einer streng polyphon-imitativen Struktur, die häufig in Stimmpaaren fortschreitet.

Joachim a Burcks Motette *Gratia Dei salvati sumus*⁸³⁸ weist zwar keine Konkordanzen zu Handschriften des Wittenberger Einflussbereichs auf, stammt aber von einem dort rezipierten Komponisten. *Gratia Dei* erschien erstmals in a Burcks Erstpublikation, den *Harmoniae sacrae* (1566, RISM A/I: B 4954). Dieser Druck enthält Motetten, die sich eng am niederländischen Stil der zweiten Jahrhunderhälfte orientieren, aber durchgängig auf einem *cantus firmus* basieren.⁸³⁹ So zeigt auch *Gratia Dei* eine polyphon imitative Struktur in allen Stimmen, bei der der am *cantus firmus* orientierte Tenor gleichberechtigt miteingebunden ist. Der Text basiert auf dem Epheserbrief (Eph. 2, 8–9) und ist damit biblischen Ursprungs. Die Musik übernimmt gewissermaßen die Ausdeutung desselben: Die sparsam eingesetzten wortausdeutenden Elemente, wie das lange Melisma über »nobis« betonen im Sinne des lutherischen Gnadenverständnisses, dass Gnade nicht vom Menschen erworben werden muss (»non ex nobis«), sondern ein Geschenk Gottes sei.

Die erste Sammlungsperiode schließt mit der Motette *Judica me*.⁸⁴⁰ Diese ist in der Lüneburger Handschrift, ebenso wie in den Drucken Petreius' (RISM B/I: 1538/6) und Montanus' (RISM B/I: 1553/4) Josquin zugeschrieben. Wahrscheinlicher aber ist, dass die in anderen Quellen vorkommenden Zuschreibungen an Caen korrekt sind.⁸⁴¹ Die in dieser Handschrift angegebene Autorschaft Josquin ist vermutlich auf die für die Abschrift verwendete Vorlage zurückzuführen. Für das Traditionsvorhaben der Lüneburger Pastoren aber ist die Korrektheit der Komponistenangabe von untergeordneter Bedeutung, da sie wohl davon ausgingen, ein Werk Josquins in ihr Stammbuch aufzunehmen. Die Traditionsbildung der Sektion mit ihrer Anknüpfung an ältere und jüngere Repertoireschichten, die auch im mitteldeutschen Raum rezipiert wurden, wird also mit einem von Luther sehr geschätzten und in der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts vielfach empfohlenen Komponisten fortgesetzt. Josquin galt auch den Lüneburger Kantoren, insbesondere Lampadius, als vorbildhafter Komponist. Die zahlreichen stimmpaarigen Imitationen gliedern diese Motette in klare Abschnitte und schließen zugleich an die Kompositionweise Josquins an. Textausdeutende Elemente finden sich nur sehr geringfügig ausgeprägt, etwa in der melismatischen Gestaltung

⁸³⁵ Die Motette ist nicht ediert, ist aber als Teil von Ott's Sammeldorf online einsehbar: Ott, *Novum et insigne opus musicum*, <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:1-497933>.

⁸³⁶ Zur Verbreitung Pämingers im sogenannten ›Wittenberger Repertoire‹ s. Steude, *Untersuchungen*, S. 19, 33, 53, 55, 123f., 127 und 128.

⁸³⁷ Vgl. Wessely/Kreyszig, Art. »Päminger«.

⁸³⁸ Die Motette ist nicht ediert. Sie ist online einsehbar: Burck, *Harmoniae sacrae*, <https://sachsen.digital/werkansicht/dlf/260839/>.

⁸³⁹ Vgl. Wessely/Gottwald, Art. »Burck«.

⁸⁴⁰ Die Motette ist ediert in Kirsch, *Die Motetten des Andreas de Silva*, S. 487–495.

⁸⁴¹ Vgl. Jas, *Texts from the psalms. 3. Critical commentary*, S. 70.

über »ipsa me deduxerunt in montem«.⁸⁴² Bei der Textdeklamation und der Eingliederung kanonischer Abschnitte in den Gesamtverlauf aber weist die Komposition Schwächen auf.⁸⁴³

Die Werke älterer Stilistik oder von Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte, die innerhalb des sogenannten ›Wittenberger Repertoires‹ rezipiert worden sind, sind in dieser ersten Sammlungsperiode überwiegend von Wasemann, aber auch von Fabri und Hennings notiert worden. Dabei wurden gleichermaßen Komponisten früherer und späterer Zeit in das Stimmbuch aufgenommen. Diese machen eine Hälfte des Repertoires aus, während die anderen 50 % sich aus Motetten von Clemens non Papa und Lasso zusammensetzen. Der auch für das Wittenberger Umfeld charakterisierende Repertoirebestand setzte sich in Norddeutschland fort und bedingte trotz der Bedeutung zeitgenössischer Werke zugleich die Rezeption älterer Musik.

Die starke Orientierung am für das Wittenberger Umfeld bestimmenden Repertoirebestand, rückt die Lüneburger Handschrift in die Nähe von Praetorius' *Opus musicum* (s. Kapitel V). Dies unterscheidet beide von den Musiksammlungen der Lübecker Petrikirche und des Lüneburger Johanneums, die stärker auf bekanntes sowie regionales Repertoire rekurrieren. Der repräsentative Zweck der Handschriften Praetorius' und des Geistlichen Ministeriums als höfisches Widmungsgeschenk für einen lutherischen Fürsten einerseits und zur Gruppenmemoria einer protestantischen Institution andererseits, dürfte diese Repertoirezusammenstellung bedingt haben. Die konfessionelle Ebene und Identitätsstiftung ist dabei Teil der Repräsentation nach innen ebenso wie nach außen.

Die Sammlungsperiode 1579–1583 – Musikalische Tradition

Nach einer dreijährigen Pause wurde das Stammbuch des Lüneburger Geistlichen Ministeriums seit 1579 für eine Dauer von circa vier Jahren relativ regelmäßig fortgesetzt. Die Abstände der Eintragungen sind in dieser zweiten Periode gegenüber der ersten bereits größer. Fanden die ersten Eintragungen im Abstand weniger Monate statt, bewegen sie sich nun im Bereich von wenigen Monaten bis zu einem Jahr zwischen einzelnen Einträgen. Sammlungsschwerpunkt blieb dabei die ältere, auch im Wittenberger Umfeld rezipierte Repertoireeschicht. Anders als in der ersten Sammlungsperiode, machen die Kompositionen Lassos und Clemens non Papas nun einen signifikant geringeren Anteil der Motetten aus. Von insgesamt 34 Motetten der zweiten Sammlungsphase sind nur drei von Lasso und fünf von Clemens non Papa. Auch der Anteil zeitgenössischer Werke, wie der Motetten Phinots oder Tonsors ist gering. Der Fokus der Pastoren verschob sich hier also deutlich auf Repertoire der ersten Jahrhunderthälfte, wie Kompositionen Senfs oder Phinots zeigten.

Ähnlich wie auch die erste Sammlungsperiode von einem prestigereichen Werk eröffnet wurde, steht am Anfang der Eintragungen dieser zweiten Periode Clemens non Paps *Domine Deus exercituum*.⁸⁴⁴ Notiert wurde die Motette von Gigas, der dem Geistlichen Ministerium erst seit 1578 angehörte und vermutlich hier als neues Mitglied seinen ersten Eintrag vornahm. Wie schon im Falle der ersten Motette Clemens non Papas (*Si diligit me*), griff Gigas hier auf ein vergleichsweise wenig bekanntes Werk des Komponisten zurück. Clemens

842 Vgl. Kirsch, *Die Motetten des Andreas de Silva*, S. 194f.

843 Vgl. ebd., S. 195.

844 Die Motette ist ediert in Clemens non Papa, *Opera omnia*, 9, S. 92–98.