

Gasch · Mehrstimmige Proprien der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des
16. Jahrhunderts. Liturgischer Kontext und Entwicklungsschichten eines Repertoires

WIENER FORUM
FÜR ÄLTERE MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Birgit Lodes

Band 6
mit CD-ROM

STEFAN GASCH

MEHRSTIMMIGE PROPRIEN DER MÜNCHNER HOFKAPELLE
IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS
Liturgischer Kontext und Entwicklungsschichten eines Repertoires



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MEHRSTIMMIGE PROPRIEN DER MÜNCHNER
HOFKAPELLE IN DER ERSTEN HÄLFTE
DES 16. JAHRHUNDERTS

Liturgischer Kontext und Entwicklungsschichten eines Repertoires

von
Stefan Gasch



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2013

Gedruckt mit Unterstützung
des Dekanats der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Wissenschaftlicher Beirat
Anna Maria Busse Berger (USA)
Paweł Gancarczyk (PL)
Andreas Haug (D)
Klaus Pietschmann (D)
Nicole Schwindt (D)
Reinhard Strohm (GB)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978 3 86296 048 4

© 2013 by Hans Schneider, D – 82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich
geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen
Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Der Autor hat sich nach Kräften bemüht, alle Publikationsrechte einzuholen. Sollten dennoch
Urheberrechte verletzt worden sein, werden die betroffenen Personen oder Institutionen gebeten,
sich mit dem Autor bzw. der Reihenherausgeberin in Verbindung zu setzen.

Satz & Layout: Stefan Gasch
Notensatz: Stefan Gasch, Nora Parlow
Druck: Offsetdruck Andreas Bokor, D-83646 Bad Tölz
Bindung: Buchbinderei Norbert Klotz, D-89343 Jettingen-Scheppach
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Inhalt

TEXTTEIL

VORWORT	XIII
EINLEITUNG: VON DER NOTWENDIGKEIT DER AUSEINANDERSETZUNG MIT MEHRSTIMMIGEN PROPRIEN	I
I. DIE (HEILIGEN-)LITURGIE DES BISTUMS FREISING	II
I.1. Das Bistum Freising am Beginn der Frühen Neuzeit	II
I.2. Eigenheiten der Freisinger Heiligenliturgie	14
I.2.1. <i>Feste im Zusammenhang mit dem Dom zu Freising</i>	23
I.2.2. <i>Heiligenfeste im Zusammenhang mit der Münchner Frauenkirche</i>	28
I.2.3. <i>Weitere Heiligenfeste</i>	29
I.2.4. <i>Bitttage</i>	32
II. MUSIK UND POLITIK: DIE ENTWICKLUNG DER HOFMUSIK IN MÜNCHEN BIS 1523	39
II.1. Die Münchner Hofmusik als Ausdruck von Repräsentation	39
II.2. Die Hofmusik als Zeichen höfischer Reichs- und Religionspolitik	59
III. MUSIK UND LITURGIE: DAS REPERTOIRE DER MÜNCHNER HOFKAPELLE UNTER WILHELM IV.	73
III.1. Chorbücher aus der Zeit vor 1523	73
III.2. Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)	84
III.2.1. <i>Prämissen und Fragestellungen</i>	84
III.2.2. <i>Chorbücher und Proprienrepertoire der ersten Amtsjahre Ludwig Senfls</i>	94
a) Die Vigil für Weihnachten (Mus.ms. 39/58–60)	102
b) Chorbuch Mus.ms. 29	105
c) Das Proprium <i>De sancto spiritu infra lxx^{ma}</i> (Mus.ms. 29/42–44)	114
d) Ludwig Dasers Proprium <i>De veneratione virginis Mariae</i> (Mus.ms. 29/45–47)	115
III.2.3. <i>Senfls Opus Musicum (D-Mbs Mus.ms. 35–38)</i>	116
a) Die Ergänzungen Ludwig Senfls und die Abweichungen vom Missale Frisingense 1520	118
Hochfeste (Mus.ms. 36, Mus.ms. 38)	119
Heiligenfeste (Mus.ms. 35, Mus.ms. 37)	128
III.2.4. <i>Die Commune Sanctorum (D-Mbs Mus.ms. 30) und fragliche Sätze</i> <i>Ludwig Senfls außerhalb der Münchner Überlieferung</i>	147
a) Fragen der liturgischen Verortung	149
b) Das Problem der fehlenden Sätze	153
c) Anmerkungen zum Vertonungsstil	174
Sequenzen	174
Tractus	178
Kanons	187

d) Fragliche Sätze Ludwig Senfls außerhalb der Münchner Überlieferung	207
III.2.5. <i>Vorläufiges Resümee</i>	210
IV. DIE ZEIT NACH DEM TOD LUDWIG SENFLS:	
DIE PROPRIUM MATTHEUS LE MAISTRES	217
IV.1. Der Choral im mehrstimmigen Satz und als einstimmige Vorlage	224
IV.2. Eigenheiten der Freisinger/Münchner Choralmelodie	232
IV.3. Die Satzstruktur	236
V. PARALLELVERTONUNGEN	241
V.1. Das Propriumformular für <i>Veneratio Mariae</i>	241
V.2. Das Proprium für den ersten Adventssonntag	246
V.3. Der Introitus zur Vigil des Festes Peter und Paul	252
VI. ZUSAMMENFASSUNG	257
ABSCHLIEßENDE GEDANKEN ZUR KUNSTFÖRDERUNG WILHELMS IV.	263
ABKÜRZUNGEN	
Allgemeine Abkürzungen	271
Bibliographische Abkürzungen	272
BIBLIOGRAPHIE	
Liturgica	275
Musikalien	277
Editionen	278
Unveröffentlichte Dokumente und Archivmaterial	279
Sekundärliteratur	280
REGISTER	
Liturgica	299
Einstimmige Gesänge	300
Personen und Werke	305

ANHÄNGE (CD-ROM)

I. DAS BISTUM FREISING AM BEGINN DER FRÜHEN NEUZEIT

ANHANG A: Synoptischer Vergleich des Proprium de Sanctis in den süddeutschen Diözesen Augsburg, Freising, Konstanz, Passau und Salzburg

Erläuterungen	I
Januar	3
Februar	17
März	26
April	30
Mai	37
Juni	51
Juli	65
August	91
September	114
Oktober	133
November	148
Dezember	169

II. MUSIK UND POLITIK: DIE ENTWICKLUNG DER HOFMUSIK IN MÜNCHEN BIS 1523

ANHANG B: Nachweise zu Musikern am Münchner Hof

Erläuterungen	I
1. Nachweise zu Gruppen von Münchner Hofmusikern	
von ca. 1454–ca. 1530	5
2. Nachweise zu Einzelpersonen der Münchner Hofmusik	
von ca. 1447–ca. 1550	
a) chronologisch	20
b) alphabetisch	36

III. MUSIK UND LITURGIE: DAS REPERTOIRE DER MÜNCHNER HOFKAPELLE UNTER WILHELM IV.

ANHANG C: Ausgewählte Proprienzyklen aus D-Mbs Mus.ms. 29

Hinweise zu den Übertragungen	I
1. Heinrich Isaac (?): In Letanijs maioribus	
a) Introitus: <i>Exaudiuit de templo sancto suo – Diligam te domine</i>	3
b) Communio: <i>Petite et accipietis</i>	7
2. Heinrich Isaac (?): De sancto spiritu infra lxx ^{ma}	
a) Introitus: <i>Dum sanctificatus fuero – Benedicam domino</i>	11
b) Communio: <i>Ultimo festiuitatis die</i>	16



Abb. 1: Barthel Beham, *Herzog Wilhelm IV. von Bayern*, München 1533
(Tempera, Ölfarbenlasuren auf Fichtenholz)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

*Meinen Eltern
in Dankbarkeit*

VORWORT

Der lebenslangen Nähe zu und Faszination an liturgischen Feiern, liturgisch gebundener Musik und dem stets vorhandenen, sicher auch einem gewissen Patriotismus geschuldeten, Interesse am Münchner Hof ist die vorliegende Studie geschuldet. Dass Herzog Wilhelm IV. von Bayern einmal eine so zentrale Rolle für mich persönlich, aber auch für das Haus Wittelsbach spielen würde, war zu Beginn meiner Auseinandersetzungen mit dem Münchner Hof kaum abzusehen, ist es doch fast ausschließlich sein Sohn, Albrecht V., mit dem der heutige Interessent konfrontiert wird, wenn von Kunst und vor allem Musikkultur im München des 16. Jahrhunderts die Rede ist. Obwohl es Wilhelm IV. war, der den künstlerischen Ruhm der Wittelsbacher in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begründete und der religionspolitisch, bautechnisch und auch in der Bildenden Kunst so wichtige und eindeutige Zeichen für die Zukunft setzte, wird er noch immer beiläufig behandelt. Die vorliegende Arbeit, die die stark überarbeitete und erweiterte Fassung meiner im Jahr 2008 eingereichten Dissertation an der Universität Wien darstellt, hofft, hier ein wenig Abhilfe schaffen zu können, auch wenn dies erst die Spitze eines noch kaum absehbaren Eisberges ist.

Viele neue und anregende Impulse, die schließlich doch dazu führten die Arbeit der Öffentlichkeit vorzustellen, kamen durch das vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderte Projekt *Ludwig Senfl – Verzeichnis sämtlicher Werke und Quellen* (Leitung: Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes; www.senflonline.com), das die Forschung zu diesem Komponisten erstmals in systematischer Weise auf solide Beine stellen konnte und mir als Mitarbeiter Zugriff auf zahlreiche Quellen ermöglichte. Gerade der in den letzten Jahren zunehmend gewährleistete online-Zugriff auf das für die Arbeit essentielle Musikalienrepertoire des Münchner Herzogshofes, die Chorbücher der herzoglichen Hofkapelle, die in der Bayerischen Staatsbibliothek, München verwahrt werden, gewährte mir einen völlig neuen Blick auf die seit Langem bekannt scheinenden Handschriften.

Das vorliegende Buch unterscheidet sich freilich in einigen Bereichen von der älteren Dissertationsfassung. Neuere Sekundärliteratur wurde eingearbeitet, auf die meisten meiner 2008 beigegeben Spartierungen musste jedoch aus Platzgründen leider verzichtet werden. Die Entscheidung hierfür fiel umso schwerer, als damit bislang nicht ediertes Material vorgelegt werden konnte, das die kompositorischen Profile von Heinrich Isaac und Mattheus Le Maistre zusätzlich schärft und für die Existenz von Ferialproprien in der kaiserlichen Hofkapelle ebenso plädiert wie für die sich entwickelnde Auseinandersetzung Le Maistres

mit der für ihn scheinbar neuen Aufgabe der Proprienkomposition. Darüber hinaus aber stellen diese Werke integrale Bestandteile für die Einschätzung des liturgischen Repertoires am Münchner Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar und geben ein eindrucksvolles Zeugnis von der aktiven Musikpflege am herzoglichen Hof. Sie bleiben natürlich in der Dissertationsfassung von 2008 zugänglich und werden hoffentlich im Rahmen einer neuen Senfl- bzw. Isaac-Edition einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden können.

Nicht verzichtet werden konnte dagegen auf die synoptische Gegenüberstellung der Proprien für Heiligenfeste in den fünf süddeutschen Diözesen Augsburg, Freising, Passau, Konstanz und Salzburg, die die spezifischen Eigenheiten der einzelnen Diözesen nachzeichnen. Ebenso unentbehrlich waren die zahlreichen Belege zu Hofmusikern (Gruppen wie Einzelpersonen), die das immense Interesse und den Bedarf der Münchner Herzöge an Musik und Musikern unter Beweis stellen und die lang propagierte Annahme widerlegen, dass erst 1523 damit begonnen wurde, am Münchner Hof auf einem hohen Niveau zu musizieren. Da ein Ausdruck dieser beiden Teile, die Anhang A bzw. Anhang B zu den ersten beiden Kapiteln darstellen, den Rahmen eines Buches gesprengt hätte, wurden sie nicht zuletzt auch deshalb auf einer CD-ROM im PDF-Format beigegeben, weil so die Durchsuchbarkeit nach spezifischen Texten gewährleistet werden konnte. Weiters sind der CD umfangreichere Notenbeispiele beigegeben, die in Kapitel III besprochen werden, dort aufgrund ihrer Länge jedoch nicht in den Haupttext aufgenommen werden konnten.

Dass ich im Sumpf der Liturgie, des Isaac'schen *Choralis Constantinus* und der Senfl'schen Proprien nicht ganz verloren ging, habe ich verschiedenen Freunden und Kollegen zu verdanken: Da ist zum ersten meine Lehrerin und Mentorin, Frau Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes (Universität Wien), der ich nicht nur für die Aufnahme dieser Arbeit in ihre Reihe des Wiener Forums für ältere Musikgeschichte danke, sondern vor allem dafür, dass ich in jedweder Situation auf ihren Beistand bauen konnte, mit ihr viele Details diskutieren durfte, sie mir stets mit Engagement, Interesse, Rat und Tat zur Seite stand und mich nach ihr denkbaren Möglichkeiten unterstützt und begleitet hat. An dieser Stelle sei auch dem Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität für den großzügigen Druckkostenzuschuss gedankt.

Prof. Dr. Franz Körndle (Universität Augsburg) danke ich für die wichtige und rechtzeitige Hilfe bei der Fokussierung des Themas. Mit David Burn, dem Spezialisten zum *Choralis Constantinus*, durfte ich 2009 eine Tagung zum 500jährigen Bestehen dieses *Magnum Opus* in Leuven durchführen. Besonders während der sich anschließenden Drucklegung dieser Beiträge schlossen sich zahlreiche Diskussionen zu mehrstimmigen Proprien im Allgemeinen und zu

Vorwort

Heinrich Isaac im Besonderen an. Sie haben mir gezeigt, wie stark die Diskrepanz zwischen Forschungssituation und rituell-liturgischen Usancen des 15. und 16. Jahrhunderts tatsächlich ist.

Meiner Kollegin Sonja Tröster und meinem Kollegen Marko Motnik bin ich aufrichtig dankbar für das genaue Lektorat und das in mühevollster Sorgfalt erstellte Register, für zahlreiche Diskussionen und weiterführende Anregungen; ebenso Nora Parlow, die mit der Anfertigung der Notenbeispiele gekämpft hat.

Benedikt Hager und Ronald Göd verdanke ich wichtige Gespräche sowie die Vermittlung eines Lebensgefühles, das in dieser Weise nur in Wien gelebt werden kann — DANKE BURSCHEN!

Die Herren Thomas Bichler, Thomas Lendl und Michael Lenz haben jeder auf seine Weise und auf unterschiedlichste Art erheblich zur Erweiterung meines Horizonts beigetragen. Sie haben mich viel über meiner Hände Werk gelehrt. Für die gemeinsamen Abende, den Austausch vieler Gedanken und ihre kulinarischen, musikalischen, biologischen und zwischenmenschlichen Augen- und Ohrenöffner wie auch für ihre sanfte, aber stete Erinnerung, dass ausschließlich die Frucht das Ziel ist, bin ich jedem von ihnen in besonderer Weise verbunden.

Ein aufrichtiger Dank gilt Rebecca Wolf für den Zugriff auf schwer erhältliche Literatur, die zahlreichen aufmunternden Telefonate in den Monaten des gemeinsamen Ringens und die immer willkommene Aufnahme auf der blauen Couch in München.

Markus Schwab sei mein tief empfundener Dank ausgesprochen für sein Verständnis, sein Interesse und seine unermüdliche Unterstützung, die er meiner Arbeit über eine weite Distanz für so viele Jahre entgegengebracht hat, und für die Geduld, seine Motivation und seine Bereitschaft, sich auf so manches neue Wagnis einzulassen und Veränderungen zu akzeptieren.

Von Herzen aber danke ich meinen Eltern, Christl und Karl-Heinz Gasch, die mir ihre Unterstützung und ihre Liebe in all den Jahren nie versagt haben.

Wien, *in festo Assumptionis Mariae* 2013

VON DER NOTWENDIGKEIT DER AUSEINANDERSETZUNG MIT MEHRSTIMMIGEN PROPRIEN

Die vorliegende Studie konzentriert sich auf einen Bereich der von der Musikwissenschaft oftmals gering geschätzten Gattung der liturgischen Gebrauchsmusik:¹ das *Proprium missae*. Im Unterschied zur Beschäftigung mit der anderen repräsentativen Großform der Messe, dem *Ordinarium missae*, für die es gemeinhin keinerlei Rechtfertigung bedarf, weil sie seit der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zum großen Teil noch immer als unumstößliches „musikalisches Kunstwerk“ gesehen wird,² wurde der Teil der Messliturgie, der hier angesprochen wird, in der musikwissenschaftlichen Forschung stets vernachlässigt. Diese einseitige Gewichtung der Forschung scheint auf einer Missinterpretation von Johannes Tinctoris' Definition der „missa“ zu wurzeln, die zwar die

- 1 So beispielsweise Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3/1), S. 262, sowie ders., „Liturgische Gebrauchsmusik“, in ebda., S. 371–436, hier S. 371.
- 2 Erst seit kurzer Zeit wird der problematische „Kunstwerk“-Begriff für die „Alte Musik“ wieder hinterfragt. Aufgrund der Themenrelevanz sei auf die folgenden Neuansätze hingewiesen: Philip T. Jackson, „Mass Polyphony“, in *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, London 1992, S. 120–122, hier S. 120; Andrew Kirkman, „The Invention of the Cyclic Mass“, in *JAMS* 54 (2001), S. 1–46; ders., *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass. Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge u.a. 2010; Christiane Wiesenfeldt, *Maiestas Mariae: Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70) bzw. im Kontext von Proprienvertonungen auch Stefan Gasch, „Das mehrstimmige ‚ordinarium missae‘ als ‚musikalisches Kunstwerk‘? – Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos“, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 39–52. Einen anderen Strang der Diskussion bildet die Interpretation von Listenius' „opus perfectum et absolutum“. Listenius' Formulierung wurde lange Zeit als vermeintlich erstmalige Erwähnung eines frühneuzeitlichen Kunstwerk-Begriffs gelesen, doch wurde diese Sichtweise vor allem durch Heinz von Loesch relativiert und in eine andere Richtung gelenkt. Siehe beispielsweise Heinz von Loesch, „‚Musica‘ und ‚opus musicum‘. Zur Frühgeschichte des musikalischen Werkbegriffs“, in *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez u.a., Würzburg 1998, S. 337–342; ders., *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie – Ein Mißverständnis*, Hildesheim u.a. 2001 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 11; Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1); Reinhard Strohm, „Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept“, in *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim u.a. 2010 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 11; Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1), S. 205–217; ders., „Werk – Performanz – Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs“, in *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 341–355.

einzelnen Ordinariumsteile benennt, die Proprienabschnitte aber (nur) mit dem Begriff der „caeterae partes“ bzw. des „officium“ bezeichnet.³ Die im Anschluss von Tinctoris vorgenommene Abgrenzung von „cantus mediocris“ (Motette) bzw. „cantus parvus“ (Cantilena)⁴ wurde und wird in der Musikwissenschaft seit dem 19. Jahrhundert zudem als Klassifizierung von Gattungen verstanden, die dem Messordinarium einen exklusiven Status verleiht und es gegenüber anderen zeitgenössischen Gattungen höher wertet. Das so über sehr lange Zeit manifestierte Zerrbild auf Tinctoris und die Gattung der mehrstimmigen Messe (Proprium und Ordinarium), das zudem eine zielgerichtete, evolutionäre Entwicklung impliziert, hat so den Blick auf musikalische und gleichzeitig liturgisch angewandte Werkgruppen verstellt. Gleichwohl ist eine Gewichtung oder gar Auf- bzw. Abwertung des einen gegenüber dem anderen Bestandteil des – zu Tinctoris’ Zeit im Übrigen äußerst heterogen verstandenen – Terminus „missa“ mitnichten vorhanden.⁵ Im Gegenteil: Beide Komponenten werden gleichberechtigt nebeneinander gestellt, als untrennbar präsentiert und als gattungskonstituierend für die Messe definiert.

Tinctoris’ explizite Nennung der einzelnen Ordinariumsteile kam freilich maßgeblich dem Formverständnis der „zyklischen Messe als musikalischem Gesamtkunstwerk“ entgegen.⁶ Der Zykluscharakter des Propriums, der unter dem Gesichtspunkt der Mehrstimmigkeit i.d.R. die Teile Introitus, Alleluia bzw. Tractus, Sequenz und Communio umfasst,⁷ wurde dagegen – weil nicht benannt – meist ignoriert. Noch deutlicher als beim Ordinarium werden hier unterschiedlichste Formen der Liturgie zu einem Formular zusammengeschlossen und allenfalls die Teile Introitus und Communio ähneln sich hinsichtlich ihrer Struk-

3 „Missa est cantus magnus cui verba Kyrie, et In terra, Patrem, Sanctus et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae supponuntur, quae ab aliis officium dicitur.“ Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495 mit der Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel u.a. 1983 (Documenta musicologica I/XXXVII), fol. b.i.^r.

4 Ebda., fol. .b.i.^v respektive fol. a.iii.^v.

5 Siehe Kirkman, *The Cultural Life*, S. 26–36. Obwohl sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Bezeichnung „Missa“ nach und nach für die noch heute gebräuchliche liturgische Gattung etablierte, bleibt oftmals unklar, was genau damit gemeint ist. Eine ähnliche Situation lässt sich bei dem Begriff „Officium“ beobachten, der seit dem Mittelalter sowohl als Synonym für das Ordinarium Missae, als auch als Beschreibung des Proprium Missae, oder oftmals sogar nur für den Introitus einer Messe stehen kann. Siehe Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine Genetische Erklärung der Römischen Messe*, Wien u.a. 1962, Bd. 1, S. 140 Anm. 15, und S. 414f.

6 Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Zyklus-Begriff im Hinblick auf das Messordinarium siehe Wiesenfeldt, *Maiestas Mariae*, S. 18–26.

7 Graduale und Offertorium sind in der hier betrachteten Zeitspanne des 16. Jahrhunderts nur in den seltensten Fällen Teil eines mehrstimmigen Proprienzyklus und können daher nicht als gattungskonstituierend begriffen werden.

tur in der Weise, in der sich auch die repetitiven Teile des Kyrie bzw. Agnus Dei einander entsprechen.⁸

Viel mehr als beim Ordinarium scheint im Falle des Propriums die Verwendung des Terminus „Zyklus“ gerechtfertigt. Nicht nur begreift der Propriumszyklus eine dem Zyklus-Verständnis inhärente Folge einzelner Komponenten, die zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden und der Idee der (täglichen/wöchentlichen/monatlichen/jährlichen) Wiederholung verpflichtet sind; darüber hinaus bezeichnet er mit Blick auf die Liturgie auch auf einer Metaebene den sich wiederholenden Kreislauf des Kirchenjahres, der am ersten Advents-sonntag beginnt und am letzten Sonntag des Kirchenjahres schließt. Auch die fraglos vorhandene Existenz eines Sinnzusammenhangs, der im Fall eines Propriumszyklus' durch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Fest gegeben ist und der sich durch äußere, regional mitunter äußerst differierende, Traditionen entwickelt hat, ist ein weiteres Kennzeichen des (mehrstimmigen) Propriumszyklus. Im Unterschied aber zum Ordinarium, bei dem der fehlende liturgisch-musikalische – weil auf verschiedenen Choralvorlagen basierende – Zusammenhang der Sätze als Problem gesehen wurde (und der erst in einem langwierigen kompositorischen Entwicklungsprozess künstlich errungen werden musste), ist beim Proprium trotz der „modalen Buntheit“ der Chormelodien, die sich ebenfalls nur sehr lose, wenn überhaupt aufeinander beziehen, eine artifizielle Vereinheitlichung gar nicht erst notwendig. Sie ist bereits durch den äußeren Umstand des spezifischen Festes gegeben und muss nicht erst über eine Vorlage künstlich hergestellt werden.⁹ Die Vorstellung des „Zyklus“ (im Proprium wie im Ordinarium) stellt eine relativ moderne Idee dar, die nichts mit der Auffassung von Zyklichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts zu tun hat (falls es so etwas überhaupt gegeben hat). Die Proprienformulare des hier als *pars pro toto* zu sehenden mehrstimmigen Repertoires haben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit im Sinne eines alle Teile umfassenden Formulars. Dies wird an Senfls *Opus Musicum* deutlich, wenn etwa innerhalb des abgeschlossenen und vier Chorbücher umfassenden Proprienwerkes (D-Mbs Mus.mss. 35–38) für mehrere

8 Auch die Communio war ursprünglich ein antiphonaler Gesang mit einem sich an die Antiphon anschließenden Psalmvers. Letzterer wurde jedoch im Laufe der Jahrhunderte obsolet, so dass nur noch die Communio-Antiphon gesungen wird.

9 Den Begriff der „modalen Buntheit“ verwendet Carl Dahlhaus im Zusammenhang mit der Frage nach der Einheit einer auf heterogenen Chormelodien basierten Messe, wie sie in Josquins *Missa de beata virgine* auftritt und für die Gattung der Marienmessen generell konstatiert werden kann, woraus sich wiederum das Unverständnis dieser oftmals als Sonderform deklarierten Subspecies der Gattung „Messe“ erklärt. Carl Dahlhaus, „Miszellen zu einigen niederländischen Messen“, in *KmJb* 63/64 (1979/1980), S. 1–7, hier S. 6; Wiesenfeldt, *Maestas mariae*, passim.

Marienfeste nur Communio-Vertonungen bereit gestellt werden.¹⁰ Dementsprechend neutral wird der Terminus „Zyklus“ in dieser Arbeit auch verstanden und verwendet.

Nicht erst mehrstimmige Messordinarien sind jene Werke, in denen sich „maßgebliche kompositorische Entwicklungen“ vollzogen haben.¹¹ Es sind die mehrstimmigen Proprien, die den Ursprung der Polyphonie selbst bilden und Quellen wie die *Musica enchiriadis*, das Winchester Tropar (GB-Cccc Ms. 473)¹² oder jene des Pariser *Magnus Liber Organi*¹³ zeigen, dass mehrstimmige Propriengesänge eine größere Rolle in der Musik des (Spät-)Mittelalters und der Renaissance spielten, als gemeinhin anerkannt. Die Gründe für eine Bevorzugung des Messordinariums gegenüber dem Messproprium sind freilich nicht einfach zu benennen oder zu verstehen. Ein zentrales Motiv liegt sicherlich in der bereits angesprochenen Heterogenität von Proprienkompositionen. Indem sie immer regional beschränkte Liturgien reflektieren, können sie nur bedingt fruchtbar gemacht werden für allgemeingültigere Aussagen. Gleichzeitig aber können sie auf diese Weise ein äußerst konzentriertes Bild im Hinblick auf liturgische Usancen geben und ermöglichen – schon in der Form begründete – differenzierte Angaben zu Kompositionsmustern. Die liturgische Neutralität mehrstimmiger Ordinarien mag dagegen ein nicht unerheblicher Grund sein, warum diesen Werken in der musikwissenschaftlichen Erforschung der Vorzug gegeben wurde. Mit der als Idealbild postulierten zyklischen Einheitlichkeit der Ordinariumsvertonungen geht eine schnellere Vergleichbarkeit und eine leichtere Fasslichkeit einher, ganz zu schweigen von dem Aspekt der schieren Menge an Kompositionen, mit denen man sich in der Auseinandersetzung mit Proprien konfrontiert sieht. Die bislang einzigen beiden Studien, die die Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae *in toto* in Angriff nahmen, arbeiten denn auch

¹⁰ Als Beispiel seien genannt: In Festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis (D-Mbs Mus.ms. 36/23); In Festo Nativitatis Beatae Mariae Virginis (D-Mbs Mus.ms. 36/26); De Veneratione Beatae Mariae Virginis (D-Mbs Mus.ms. 36/33). Diese Haltung tritt aber auch noch in anderen Formularen auf wie etwa dem Fest der Unschuldigen Kinder oder der Bekehrung des Paulus. Auf den Begriff des „Opus“ wird am Ende des Buches noch einmal einzugehen sein.

¹¹ So die Herausgeber in „Vorwort“, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 9–11, hier S. 9.

¹² Andreas Holschneider, *Die Organa von Winchester*, Hildesheim 1968; *The Winchester Troper*, Faksimile-Edition mit einer Einführung von Susan Rankin, London 2007 (Early English Church Music 50).

¹³ *Magnus Liber Organi*, hrsg. von Edward H. Roesner, 7 Bde., Monaco 1993–2009. Die mittelalterliche Musik-Handschrift W1: Vollständige Reproduktion des „Notre Dame“-Manuskripts der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst., hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 9).

mit starken Akzentuierungen und Kürzungen.¹⁴ Umfassendere Studien, die zu einem besseren Verständnis von Kontinuitäten und Entwicklungen innerhalb der Gattung führen könnten – sowohl zeitlich (während des Mittelalters und der Renaissance) als auch inhaltlich (im Hinblick auf analytische, liturgische und theologische Aspekte) –, fehlen fast gänzlich; und vielleicht wurden sie gerade auch aus dem Bewusstsein heraus unterlassen, dass eine lückenlose Aufarbeitung der Entwicklung des mehrstimmigen *Proprium missae* von den Anfängen bis in die Zeit der Renaissance aufgrund ihrer Komplexität kaum zu leisten ist. Eine solch ganzheitliche Betrachtung ist aufgrund der rätselhaften Diskontinuität dieser Gattung und deren nur fragmentarisch dokumentierten Geschichte außerordentlich schwer zu bewältigen und vermutlich zum Scheitern verurteilt. Bis endlich ein umfassendes Gesamtbild dieser zentralen liturgischen Gattung entstehen kann, werden die – von Reinhard Strohm geforderten – unverzichtbaren Schritte zu einem „klarerer Bild von kompositorischen Prozessen, Choralüberlieferungen und der Ästhetik liturgischer Vertonungen wie sie sich von 1200 bis 1500 entwickelten“,¹⁵ noch zu erforschen und zu diskutieren sein.

Eine mögliche Lösung dieses Problems läge demnach in der Beschränkung der ungeheuren Materialfülle. Doch auch Studien, die den umfassenden Bereich der mehrstimmigen Proprienvertonungen eingrenzen, stellen in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur eine Ausnahme dar. Erinnert sei hier etwa an die auf das deutschsprachige Repertoire fokussierten Arbeiten von Philip Stephen Cavanaugh, die ohne größere Breitenwirkungen blieben.¹⁶ Neben den Proprien der Trienter Codices sind es vor allem die Proprienkompositionen Heinrich Isaacs, die bereits früh – nämlich schon im 16. Jahrhundert – als herausragender Beitrag zu dieser Gattung angesehen und dementsprechend kontinuierlich mit Publikationen gewürdigt wurden.¹⁷ Diese Kompositionen, die in der

14 Georg Eisenring, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae bis um 1560*, Düsseldorf [ca. 1912] (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz 7); Walther Lipphardt, *Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae*, Heidelberg 1950. Dass Lipphardts Veröffentlichung trotz seines umfassenden Titels mit 165 Seiten deutlich weniger Platz in Anspruch nimmt als die von Eisenring auf insgesamt 209 Seiten diskutierte Zeitspanne, könnte als ein weiteres Indiz der Geringschätzung dieser Gattung gesehen werden.

15 Reinhard Strohm, „The Medieval Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe“, in *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David J. Burn and Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 31–57, hier S. 34.

16 Philip Stephen Cavanaugh, *A Liturgico-Musical Study of German Polyphonic Mass Propers, 1490–1520*, PhD University of Pittsburgh 1972 und ders., „Early Sixteenth-Century Cycles of Polyphonic Mass-Propers: An Evolutionary Process or the Result of Liturgical Reforms?“, in *AML* 48 (1976), S. 151–165.

17 Die grundlegenden Arbeiten zu dieser Sammlung lieferten Gerhard-Rudolf Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“*, 2

Neustrukturierung der Hofkapelle Maximilians I. am Ende des 15. Jahrhunderts wurzeln, machten (sicherlich auch aufgrund ihres kaiserlichen Exklusivitätsstatus) derart Schule, dass sich nicht nur das Konstanzer Domkapitel 1508 einen ähnlichen Proprienbestand von Isaac herstellen ließ, sondern auch der Münchner Herzog diesem Beispiel nachempfand und man sogar noch Ende der 1530er Jahre derart gute Absatzmöglichkeiten für dieses, zu dieser Zeit immerhin einigermaßen konservativ anmutende, Repertoire sah, dass man sich zur Sammlung und Publikation der monumentalen Druckausgabe des *Choralis Constantinus* (Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1550/1555; RISM B/I I 89–91 [VD16 ZV 21590]) veranlasst fühlte.¹⁸

Dennoch dürfte klar sein, dass weder Isaacs Tätigkeit als Komponist von Messproprien unter Maximilian I. noch die Bedürfnisse des Konstanzer Domkapitels oder des Münchner Herzogs isolierte Zeugnisse einer elitär höfisch-monastischen Musikkultur darstellen und als Ausnahmeerscheinungen mehrstimmiger liturgischer Musik gelten können. Sie stehen vielmehr in einer starken Tradition mehrstimmiger Messproprien des 15. Jahrhunderts und führen diese weit ins 16. Jahrhundert hinein fort. Ebenso bedeutet die Herausgabe der Isaacs'schen Proprien in den Jahren 1550/1555 keinesfalls das Ende dieser Tradition, sondern bezeugt das weiterhin starke Interesse an diesem Genre. Um Isaacs Kompositionen und ihre Stellung innerhalb dieser Tradition besser verstehen zu können, bedarf es einer breiteren Verortung dieser Werke innerhalb des mehrstimmigen Proprienrepertoires des 15. und 16. Jahrhunderts und es bleibt die Aufgabe, sie mit anderen Beispielen der Gattung in Beziehung zu setzen.

Einen solchen Schritt möchte die vorliegende Studie unternehmen. Eine Beschränkung auf den Ort München und die zeitliche Eingrenzung auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts schien in der vorliegenden Arbeit nicht nur aus persönlichem Interesse mehr als sinnvoll. Der Münchner Hof und die herzogliche Hofkapelle bilden einen idealen Rahmen für eine liturgische und analytische Kontextualisierung von Isaacs Proprienkompositionen. In seinen Repräsentationsansprüchen, die Wilhelm IV. dazu veranlassten, seine Hofkapelle neu zu strukturieren und einen Musikalienbestand gezielt neu aufzubauen, präsentiert

Bde., Diss. Universität Tübingen 1956; Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968 und vor allem in jüngerer Zeit David J. Burn, *The Mass-Propers of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*, 2 Bde., Diss. University of Oxford 2002. Siehe auch die verschiedenen Aufsätze in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass*.

¹⁸ Die Ursprünge dieses erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erfolgten Druckes reichen bis ins Jahr 1537 zurück. Für die detaillierte Schilderung des Druckprozesses siehe Royston Gustavson, „Commercialising the *Choralis Constantinus*: The Printing and Publishing of the First Edition“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass*, S. 215–268.

sich eine nahezu parallele Situation zur „Neu-Aufrichtung“ der Kapelle Maximilians I. in den Jahren 1496–1498. Diese Situation wird noch durch den Umstand verstärkt, dass – Zufall der Geschichte – Ludwig Senfl, der Schüler des ehemaligen kaiserlichen *Hofcomponisten* Heinrich Isaac und (nach eigenen Aussagen) auch Nachfolger in dieser Position, 1523 am Münchner Hof angestellt wurde und ähnlich wie sein Lehrer das kompositorische Bild dieser Musikinstitution für 20 Jahre prägte. Da Senfl umfangreiche Musikalienbestände aus der aufgelösten kaiserlichen Hofkapelle mit nach München bringen konnte, die den Nucleus des zukünftigen Münchner Hofkapellrepertoires bildeten (darunter umfangreiche Bestände an Isaac'schem Repertoire), und da der Herzog stark an der Erweiterung dieses Bestandes interessiert war und somit selbst jene Tradition begründete, die auch Jahrzehnte nach seinem Tod weitergeführt werden sollte, ergibt sich hier eine innere wie äußere Verbindung von Isaacs Proprien zu anderen Vertonungen am Münchner Hof somit wie von selbst.

Schon mehrfach war die Musik der Münchner Hofkapelle nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen überlieferten Chorbücher Gegenstand musikwissenschaftlicher Publikationen, allen voran die Pionierarbeit von Adolf Sandberger.¹⁹ Durch die bahnbrechende kodikologische Arbeit Martin Bentes galt die Entwicklung des Kapellrepertoires über viele Jahre als gesichert. Auf dem von Bente etablierten Bild fußten denn auch zahlreiche Forschungsarbeiten der nachfolgenden Jahrzehnte, doch wurde dieses Bild vor kurzem durch Birgit Lodes korrigiert – eine Korrektur, die beträchtliche Konsequenzen nach sich zog und Neubewertungen zur Folge hatte.²⁰ Werner Heinz wagte einen stilistischen Vergleich zwischen den Kompositionen Isaacs und Senfls wobei der Blickwinkel hier eher auf Isaac denn auf Senfl ausgerichtet ist²¹ und Donald C. Gresch machte immerhin in einem Aufsatz auf die bis dahin unbeachteten Proprienvertonungen Mattheus Le Maistres aufmerksam.²² Im Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von liturgischen Gegebenheiten wurden die Proprien dagegen noch kaum betrachtet. Eine erste zentrale Arbeit, die Liturgie und Musik in Zusam-

19 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 3 Bde. (davon nur Bd. 1 und 3 erschienen) Leipzig 1894/1895.

20 Birgit Lodes, „Ludwig Senfl and the Munich Choirbooks – The Emperor's or the Duke's?“, in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München 02.–04. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhard Schmid unter Mitarbeit von Severin Putz, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 128), S. 224–233.

21 Werner Heinz, *Isaacs und Senfls Propriums-Kompositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Diss. Freie Universität Berlin 1952.

22 Donald C. Gresch, „Mattheus Le Maistre's Polyphonic *Officia*“, in *MQ* 60 (1974), S. 94–113.

menhang bringt, bildet die Habilitationsschrift von Franz Körndle.²³ Die Arbeit nimmt die Entwicklung des Münchner Hofes während des gesamten 16. Jahrhunderts in den Blick und erweitert den bis dato vorhandenen Kenntnisstand um umfangreiches neues Quellenmaterial und grundsätzlich neue Überlegungen zur Hofliturgie. Sie hat viel zu einem veränderten Verständnis vor allem des gegen-reformatorisch geprägten Hofes der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beigetragen, ist aber bedauerlicherweise nicht im Druck erschienen.²⁴ Eine umfassendere Arbeit, die die Freisinger Liturgie beleuchtet und sie gleichsam als Hintergrund für die am Münchner Hof vorhandenen Musiken verwendet, stand bislang allerdings noch aus und auch aufgrund der Neudatierung der Münchner Chorbücher machten es notwendig, die Proprienvertonungen der Münchner Hofkapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten.

Die vorliegende Studie ist weit davon entfernt, alle Probleme diskutieren, geschweige denn lösen zu können. Angelehnt an die Herangehensweise Gerhard Rudolf Pätzigs und das Verständnis Franz Körndles möchte sie zunächst versuchen, einen breiteren liturgischen Hintergrund zu präsentieren, um auf dieser Basis den unterschiedlichen Entwicklungsschichten des Proprienrepertoires der ersten 30 Jahren der „neu aufgerichteten“ Münchner Kapelle, also von ca. 1523–1554, nachzuspüren. Der Terminus „Entwicklungsschichten“, ist dabei sehr bewusst gewählt, weil damit keine evolutionistische Entwicklung verbunden ist, die in einem bestimmten Werk ihren kompositorischen Höhepunkt sehen könnte. Mit diesem neutralen Begriff kommt vielmehr die parallele Existenz verschiedener Repertoirebestandteile und die Überlagerung mehrerer

23 Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift Universität München (masch.) 1996. Siehe auch den Beitrag von Franz Körndle, „Das Münchner Proprienrepertoire und das Konzil von Trient“, in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München 02.–04. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 128), S. 364–376. Dieser Band macht in seiner Zusammenstellung erneut deutlich, welche zahlreiche Aspekte dieses Hofes noch einer Aufarbeitung bedürfen.

24 Auf den Bereich der Proprien für das Stundengebet machte James Cade Griesheimer (*The Antiphon-, Responsory-, and Psalm Motets of Ludwig Senfl*, 3 Bde., Univ.-Diss. Bloomington 1990) erstmals aufmerksam. Ebenso wie bei Kevin Chi-Sing Leong, *The Hymn Settings of Ludwig Senfl's „Liber vesperarum festorum solennium, D-Mbs Mus. Ms. 52“*, D.M.A. in Choral Conducting, Boston University 2008, stehen auch bei Griesheimer Untersuchungen einzelner Werke im Vordergrund ohne die Liturgie stärker einzubeziehen. Leong greift zwar immerhin die liturgischen Aspekte des Freisinger Ritus auf, stützt sich hier allerdings vor allem auf die einzige grundlegende Arbeit zu diesem Thema von David Crook (*Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994).

Von der Dringlichkeit der Auseinandersetzung mit mehrstimmigen Proprien

Zeit-, Raum- und Kompositionsebenen zum Ausdruck, die im Sinne eines prozessualen Entwickelns ineinander greifen und sich gegenseitig bedingen. Die Arbeit möchte damit den Blick für eine – neben dem *Ordinarium missae* gleichberechtigte – Gattung wieder öffnen, die ihren großen Reichtum wie kein anderes liturgisches Genre aus der Verknüpfung von Musik und Poesie schöpft und noch viel Forschungspotential bietet.

I. DIE (HEILIGEN-)LITURGIE DES BISTUMS FREISING

I.1. Das Bistum Freising am Beginn der Frühen Neuzeit

Als Philipp, Pfalzgraf bei Rhein,¹ 1497 im Alter von 17 Jahren mit zahlreichen Pfründen ausgestattet, zunächst zum Administrator und zwei Jahre später zum Bischof von Freising gewählt wurde, bestand der vom heiligen Bonifatius gegründete Freisinger Bischofssitz bereits seit über 750 Jahren.² Die Umstände, denen Philipp dieses Amt zu verdanken hatte, legen Zeugnis ab von den damals herrschenden Gebräuchen um machtpolitische Vorrangstellungen:³ War ursprünglich Philipps jüngerer Bruder Ruprecht für diese Stelle vorgesehen, hatte dieser nicht die Absicht, seinen weiteren Lebensweg als kirchlicher Würdenträger zu verbringen, und so wurde in Rom kurzerhand um eine Tauschgenehmigung angesucht, die dann auch bestätigt wurde.⁴ Der Empfang der Reichslehen

- 1 Einen zusammenfassenden Überblick über Philipps Tätigkeiten während seiner Amtszeit bietet Bernhard M. Hoppe, „Philipp Pfalzgraf bei Rhein, Bischof von Freising (1499–1541)“, in *Christenleben im Wandel der Zeit*, hrsg. von Georg Schwaiger, 2 Bde., München 1987, Bd. 1: *Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Freising*, S. 114–128 mit weiterer Literatur. Siehe auch *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1448 bis 1648 – Ein biographisches Lexikon*, hrsg. von Erwin Gatz, Berlin 1996, S. 536f. Noch ausführlicher ist die Darstellung bei Bernhard M. Hoppe, „In den Stürmen der Reformation: Die Regierung Bischof Philipps Pfalzgrafen bei Rhein (1499–1541)“, in *Das Bistum Freising in der Neuzeit*, hrsg. von Georg Schwaiger, München 1989, S. 29–53.
- 2 Der Plan, vier bayerische Diözesen zu errichten, von denen eine als Erzdiözese fungieren sollte, bestand bereits 716. Verwirklicht wurde er erst 739: Ca. neun Jahre nach dem Tod Korbinians wurde Freising vom heiligen Bonifatius im Einverständnis mit Papst Gregor III. zur Diözese erhoben. Die Bistumsgrenzen entsprachen dabei der gewählten Teilung des Herzogtums durch Theodo aus dem Jahr 715. Josef Maß, „Freising und seine Bischöfe“, in *Freising – 1250 Jahre Geistliche Stadt*, hrsg. vom Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Freising 1989 (Ausstellungskataloge 9), S. 9–15, hier S. 9–11.
- 3 Philipp nahm sogar noch einen zweiten Bischofssitz in Naumburg ein. Bereits 1512 war er vom noch amtierenden Bischof, Johann von Schönberg, zu dessen Koadjutor mit Nachfolgerecht ernannt worden und folgte diesem im September 1517 auf dem Bischofsstuhl nach. Hoppe, „Philipp“, S. 116. Ein eindrückliches, wenngleich zuweilen katholisch gefärbtes Bild, findet sich in Romuald Bauerreiss, *Kirchengeschichte Bayerns*, Bd. 6, Augsburg 1965, S. XXIII–XXX.
- 4 Ruprecht heiratete die einzige Tochter Herzog Georgs des Reichen von Bayern-Landshut. Der jedoch hatte in seinem Testament aus Mangel an männlichen Nachkommen seine Tochter als Erbin eingesetzt, ein Rechtsbruch angesichts der Tatsache, dass durch die Wittelsbacher Hausverträge in Bayern keine weibliche Erbfolge vorgesehen war. Da Herzog Albrecht IV. von Bayern-München das Testament nicht anerkannte und hoffte, sich Niederbayerns durch Erbe bemächtigen zu können, kam es zum Landshuter Erbfolgekrieg, in dem Bischof Philipp als Vermittler zwischen den beiden Parteien auftrat und aus dem der Münchner Herzog, der sich mit Maximilian I. verbündet hatte, als Sieger hervorging. Darüber hinaus gelang es ihm, 1508 die verschiedenen bayerischen Teilherzogtümer wieder zu vereini-

fand aufgrund des jungen Alters Philipps erst im Februar 1507, die der niederen Weißen, der Priesterweihe und der Konsekration zum Bischof erst im September und Oktober desselben Jahres statt.⁵

Wie seine zahlreichen Vorgänger – der letzte war Sixtus von Tannberg,⁶ Neffe des Salzburger Erzbischofs Bernhard – hatte Philipp bis zu seinem Tod im Jahr 1541 gegen die Politik der bayerischen Herzöge zu kämpfen, die auf verschiedenste Weise versuchten, ihre Macht auch im Bistum Freising zu demonstrieren und durchzusetzen. Differenzen gab es sowohl mit Herzog Ludwig IX. von Bayern-Landshut, dem Reichen, als auch mit Albrecht IV. von Bayern-München. So hatte etwa Albrecht bereits im 15. Jahrhundert versucht, seinen jüngeren Bruder Wolfgang auf den Freisinger Bischofssitz zu bringen und als Nachfolger Johann Tulbecks zu bestimmen. Das misslang zwar, dafür aber musste der an seiner statt vom Domkapitel gewählte Bischof Sixtus von Tannberg zusehen, wie Albrecht die seit kurzem fertig gestellte Münchner Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau in ein weltliches Kollegiatstift mit 14 Kanonikern umwandelte. Ziel des Herzogs war es, sowohl der Kirche eine feierliche Abhaltung von Gottesdiensten mit zahlreichen Priestern, als auch der Residenz und deren herzoglicher Begräbnisstätte das entsprechende Gepränge verleihen zu können.⁷ Um bei einer solchen Aufwertung der Frauenkirche die Finanzen der herzoglichen Kasse zu schonen, hatte der Herzog bei Papst Alexander VI. die Auflösung der beiden Stifte Ilmmünster und Schliersee erwirkt, um sie der Münchner Frauenkirche einzugliedern. Beides waren Stifte die zum Gebiet des Freisinger Bischofs gehörten, und so protestierte Sixtus 1493 gegen Albrecht IV.

gen. Josef Maß, *Das Bistum Freising im Mittelalter*, München 1986, S. 351f. und Peter Schmid, „Der Landshuter Erbfolgekrieg“, in *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2005, Neuburg an der Donau, 3. Juni bis 16. Oktober 2005*, hrsg. von Suzanne Bäumler, Evamaria Brockhoff und Michael Henker, Augsburg 2005, S. 75–79. Zu diesen politischen Entwicklungen und deren Auswirkungen auf die Hofmusik der Münchner Herzöge siehe auch Kapitel II der vorliegenden Arbeit zu Musik und Politik der Münchner Herzöge.

- 5 Aus diesem Grund bezeichnet sich Philipp – obwohl ja bereits vom Domkapitel zum Bischof gewählt und bestätigt – in dem in seinem Auftrag herausgegebenen *Missale frisingense* von 1502 (Augsburg, Erhard Ratdolt) noch immer als „Administrator ecclesie frisingense“. Vgl. Hoppe, „Philipp“, S. 115f.
- 6 Siehe etwa Anton Landersdorfer, „Sixtus von Tannberg, Bischof von Freising (1474–1495)“, in Schwaiger, *Christenleben I*, S. 103–113; Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 329f.
- 7 Bereits seit 1483 hatte der Herzog dieses Vorhaben betrieben und sich von Papst Sixtus IV. das Privileg gesichert, Mitglieder verschiedener Diözesen (Augsburg, Regensburg, Freising) als Räte nach München ziehen zu können. Siehe hierzu *Chronik der Stadt München*, 3 Bde. München 1995/2005, hrsg. von Helmuth Stahleder, Bd. 1, S. 431, 446, 448 und 450. Georg Schwaiger, „München – Eine geistliche Stadt“, in *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*, hrsg. von dems. und Hans Ramisch, 2 Bde., München 1994, Bd. 1, S. 1–289, hier S. 38f.

und strengte einen Prozess an, dessen Ausgang er jedoch nicht mehr erlebte. Stattdessen erbte zunächst Philipps Bruder Ruprecht und – nach dessen Resignation – Philipp selbst als Verwalter des Freisinger Bistums diesen Prozess: Erst 1501 erklärte ein päpstlicher Entscheid die Streitigkeiten zugunsten des Münchner Herzogs für beendet und brachte sowohl Philipp als auch das Domkapitel zum Schweigen.⁸ Mit der Wahl Philipps zum Koadjutor und Nachfolger des Freisinger Bischofs war das Freisinger Bistum damit zwar für über ein halbes Jahrhundert an die pfälzische Linie der Wittelsbacher gefallen, doch hinderte dies die oberbayerischen Herrscher nicht zu versuchen, die jeweils eigenen Machtansprüche zu demonstrieren und sie mit allen möglichen Mitteln zu verteidigen.⁹

Philipp übernahm von seinem Vorgänger aber nicht nur die Querelen mit den weltlichen Herrschern. Ebenso wie Sixtus von Tannberg betrieb er eine humanistisch geprägte Kunstpolitik und baute sich als erster Freisinger Bischof eine eigene Residenz als Regierungssitz;¹⁰ darüber hinaus hatte Sixtus von Tannberg bereits 1484 eine eigene Kantorei für den Dom gegründet, die sich aus zwei Kapellmeistern, 10 Choralisten und 2 Knaben zusammensetzte.¹¹

8 Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 335.

9 Streitigkeiten zwischen dem Freisinger Bischof und dem Münchner Herzog ziehen sich wie ein roter Faden durch die Geschichte Bayerns. Bereits beim Ausbau der Stadt München zur Residenzstadt der Wittelsbacher im 13. Jahrhundert versuchten die Herzöge, ihre territoriale Macht auf Kosten des Bischofs auszudehnen. Georg Schwaiger, „München – Eine geistliche Stadt“, S. 19. Siehe beispielsweise auch Jakob Mois, „Herzog Wilhelm IV. gegen Bischof Philipp von Freising anlässlich der Rottenbacher Prälatenwahl von 1538“, in *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising* 19 (1935), S. 65–72.

10 Seine Bauten strahlten auch auf seine anderen herzoglichen Verwandten, namentlich seinen Neffen Pfalzgraf Ottheinrich, ab. Hoppe, „Philipp“, S. 124f. und Hoppe, „Regierungszeit“, S. 83f.

11 „Predicto insuper anno [1494] ad honorem dei omnipotentis iuxta consuetudinem aliarum ecclesiarum cathedralium, ne pueri seu scolares propter nimium cantum negligantur, sed magis studio litterarum insistere et vacare possint, pontifex sepefatus instituit decem chorales et duos pueros seu scolares, qui horas cantent, et cuilibet choralis 13 florenos Rhenenses, regenti autem inter eos 20 florenos Rhenenses et subregenti 15 florenos et cuilibet puero sive scolari 8 florenos Rhenenses, per quo tria milia florenorum capitulo dedit.“ Veit Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, hrsg. von Georg Leidinger (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte NF 3), München 1915, S. 905, vgl. auch S. 62. Über die weitere Entwicklung dieser Kapelle und ihr Repertoire ist nichts bekannt, doch dürfte sie zunächst zur Ausführung von choraliter gesungener Musik bestimmt gewesen sein. Das fallweise Singen von mehrstimmiger Musik ist jedoch durch einen Zahlungsbeleg nachgewiesen, in dem der Freisinger Bischof dem Kantor der Münchner Hofkapelle die Überreichung einer mehrstimmigen Missa *Salve sancta parens* mit Trinkgeld honoriert. Franz Körndle, „Der »tägliche Dienst« der Münchner Hofkapelle“, in *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u.a. 2001 (TroJa 1), S. 21–37, hier S. 24; siehe außerdem Anhang B, Tabelle 2a, Nr. 94.

1.2. Eigenheiten der Freisinger Heiligenliturgie

Wie auch sein Amtsvorgänger war Philipp bereits vor den reformatorischen Wirren um eine Erneuerung der Kirche und eine Vereinheitlichung der Freisinger Liturgie bemüht. So ließ er etwa bereits 1509, also schon bald nach seiner Konsekration zum Bischof, zu einer Freisinger Diözesansynode einladen, als deren Ergebnis er sämtliche 51 von Sixtus von Tannberg 1480 erlassenen Beschlüsse bestätigen und von Erhard Ratdolt drucken ließ, also von jenem Augsburger Drucker, der bereits am Ende des 15. Jahrhunderts für den Freisinger Bischof tätig geworden war und der eine zweite Auflage der liturgischen Bücher des Breviers, des *Obsequiale* und des *Missale* gedruckt hatte. Auch im neuen Jahrhundert sollte er sogleich für Philipp tätig werden. Bereits am 10. März 1502 hatte Ratdolt eine weitere Ausgabe des *Missale frisingense* fertig gestellt. Danach folgte vor dem Tridentinum noch die Ausgabe von 1520 bevor erst 1579 wieder ein Freisinger Missale gedruckt werden sollte.¹²

Tabelle 1: Gedruckte Liturgica für das Bistum Freising
im ausgehenden 15. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

JAHR	TITEL	DRUCKORT: DRUCKER	GW/VD16 NR.
1480	<i>Statuta synodalia Frisingensia</i>	Augsburg: J. Bämmler	GW M43381 ¹³
1482/83	<i>Breviarium frisingense</i>	Bamberg: J. Sensenschmidt/ H. Petzensteiner	GW 5343 ¹⁴
1482	<i>Obsequiale seu benedictionale s[ec]c[un]d[u]m ecclesiam & diocesim frisingens[is]</i>	Bamberg: J. Sensenschmidt/ H. Petzensteiner	GW M27390 ¹⁵
1487	<i>[O]rdo missalis secu[n]dum breviariu[m] chori ecclesie frisingens[is]</i>	Bamberg oder Freising: J. Sensenschmidt ¹⁶	GW M24388 ¹⁷

¹² *Missale frisingense*, München: Adam Berg, 6. Juni 1579.

¹³ Das Exemplar in der BSB ist unvollständig. Es kann eingesehen werden unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00040249-8.

¹⁴ Hanns Bohatta, *Liturgische Bibliographie des XV. Jahrhunderts mit Ausnahme der Missale und Livres d'heures*, Wien 1911, Nr. 234. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars mit der Signatur 4 Inc.c.a. 216-1,1/6 der BSB siehe z.B. urn:nbn:de:bvb:12-bsb00038874-8.

¹⁵ Bohatta, *Liturgische Bibliographie*, Nr. 749; Ferdinand Geldner, *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg 1458/59 bis 1519*, Bamberg 1964, Nr. 26. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041658-9.

¹⁶ Sixtus von Tannberg hatte für die erste Ausgabe dieses Buches den Drucker Johann Sensenschmidt eigens nach Freising kommen lassen.

¹⁷ William Weale und Hanns Bohatta, *Bibliographia liturgica. Catalogus missalium ritus latini ab anno M.CCCC.LXXIV impressorum*, London/Leipzig 1928, Nr. 395; Geldner, *Die Buchdruckerkunst*, 32; Kathi Meyer-Baer, *Liturgical Music Incunabula. A descriptive catalogue*, London 1962,

Eigenheiten der Freisinger Heiligenliturgie

1491	<i>Breviarium iuxta ritum ecclesie frisingens[sis]</i>	Augsburg: E. Ratdolt	GW 5344 ¹⁸
1492	<i>Ordo missalis s[ecundu]m breuiariu[m] chori ecclesie Frisingens[sis]</i>	Augsburg: E. Ratdolt	GW M24383 ¹⁹
1493	<i>Obsequiale seu benedictionale s[ecundu]m ecclesiam & diocesim [!] Frisingens[sis]</i>	Augsburg: E. Ratdolt	GW M27390 ²⁰
1502	<i>[O]rdo missalis s[ecundum] breuiariu[m] chori ecclesie Frisingens[sis]</i>	Augsburg: E. Ratdolt	VD16 M 5572
1507	<i>Psalterium ... iuxta ritu[m] chori Ecclesie Frisingens[sis] ...</i>	Augsburg: E. Ratdolt	VD16 B 8141 ²¹
1509	<i>Statuta diocesana ... jn celebratõe Sinodi ... 1509</i>	Augsburg: E. Ratdolt	VD16 ZV 6135 ²²
1516	<i>Directorium seu Jndex diuinorum officiorum: Secundum ritum ecclesie [et] diocesis frisingens[sis]</i>	Venedig: P. Liechtenstein Augsburg: J. Oswald	VD16 ZV 27071
1520	<i>[O]rdo missalis s[ecundu]m breuiarium ecclesie Frisingens[is]</i>	Venedig: P. Liechtenstein Augsburg: J. Oswald ²³	
1520	<i>Scamalia s[ecundu]m ritum ac ordinem ecclesie et diocesis Frisingensis, Pars hyemalis</i>	Venedig: J. Oswald ²⁴	
1520	<i>Scamalia s[ecundu]m ritum ac ordine[m] ecclesie et diocesis Frisingens[sis], Pars estiuales</i>	Venedig: J. Oswald ²⁵	

Nr. 69. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032858-9.

18 Bohatta, *Liturgische Bibliographie*, Nr. 235. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb00026448-9.

19 Weale/Bohatta, *Bibliographie liturgica*, Nr. 396; Meyer-Baer, *Liturgical Music Incunabula*, Nr. 70. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb00032848-4.

20 Bohatta, *Liturgische Bibliographie*, Nr. 750. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031266-8.

21 Die einzelnen Abschnitte des Exemplars der BSB unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003664-3; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003507-3; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003665-9

22 Mehrere Exemplare der BSB sind online einsehbar: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10935155-0; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10935156-6; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10813509-6; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00019737-2

23 Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb10147730-0.

24 Unter der Bezeichnung der „pars estiuales“ geführte digitale Reproduktion des Exemplars der BSB unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002169-4.

25 Zwar ist im Online-Katalog der BSB eine digitale Reproduktion dieses Teils des Breviers zu finden, doch scheint sie sich auf die „pars hyemalis“ zu beziehen.

Die (Heiligen-)Liturgie des Bistum Freising

1520	<i>Scannalia s[ecundu]m ritum ac ordine[m] ecclesie et diocesis Frisingen[sis], Pars estivalis</i>	S.l., [ca. 1520] ²⁶	
1547	<i>Liber obsequiorum ecclesie frisingensis ...</i>	Ingolstadt: A. Weißenhorn	VD16 A 708 ²⁷

Mit Hilfe des neu erfundenen Buchdruckmediums wurde versucht, die handschriftlichen Liturgica zu ersetzen, um sowohl die Fehler in den alten Büchern auszumerzen, als auch eine einheitliche Messliturgie, ausgehend von der als Norm angesehenen Liturgie der Bischofskirche durchzusetzen. Nach dem Druck wurde die gesamte Auflage vom Bischof aufgekauft, auf Fehler durchgesehen²⁸ und versucht, durch verschiedene Maßnahmen wie etwa Werbung für die nun „fehlerfreien“ Bücher, der Gewährung eines Ablasses, durch eine Verordnung oder sogar die Androhung von Sanktionen bei zukünftigen Visitationen die Verwendung des neuen Messbuches zu garantieren.

Diese Freisinger Liturgie, die vor allen durch die individuellen Heiligenfeste der Diözese wie auch in den speziellen Gesängen und Texten des *Proprium missae* charakterisiert ist, war für die gesamte Diözese Freising bis zur Einführung des einheitlichen Missale Romanum 1570 verbindlich.²⁹ Auch die Kirchen der Her-

26 Es ist nicht eindeutig, ob dieses Buch mit dem vorhergehenden identisch ist. Für eine digitale Reproduktion des Exemplars in der BSB siehe <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10147751-6>.

27 Siehe auch hier die digitalen Reproduktionen der BSB unter [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022419-3](http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022419-3); <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10989559-0>; [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022421-1](http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022421-1).

28 Dass man die Funktionalität der neuen Technik noch nicht recht einzuschätzen wusste, beweisen Rechnungen aus Freising, die bezeugen, dass hohe Geldsummen darauf verwendet wurden, fehlerfreie Liturgica zu veröffentlichen. Umgesetzt wurde dies aber nicht in einer Durchsicht des Korrekturabzuges vor Drucklegung; statt dessen wurde jedes einzelne Exemplar Zeile für Zeile auf Fehler überprüft. Siehe hierzu Ferdinand Geldner, „Zum ältesten Missaldruck“, in *Gutenbergjahrbuch* 36 (1961), S. 101–106 und Dominik Daschner, *Die gedruckten Meßbücher Süddeutschlands bis zur Übernahme des Missale Romanum Pius V. (1570)*, Frankfurt/Main u.a. 1995 (Regensburger Studien zur Theologie 47), S. 25–36.

29 Wilhelm V. drängte in den Jahren nach dem Tod seines Vaters 1579 auf die Umsetzung der Tridentiner Reformen sowohl in der Residenzstadt München als auch im gesamten Herzogtum und holte 1581 den Jesuiten Dr. Walram Tummler als „Ceremoniarum Moderator“ nach München. Er sollte die Zeremonien reformieren und über deren Einhaltung wachen. Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Bd. 1: Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 189f. und David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, S. 33–38. Dass es dennoch Jahrzehnte dauerte, bis in München die Reformen übernommen wurden, zeigen die Einträge in den Registern der Münchner Frauenkirche (1605–1612). Die Einführung der Reformen wäre jedoch nicht nötig gewesen, da alle Liturgien die auf eine mindestens 200 Jahre alte Tradition zurückblicken konnten durch die Bulle *Quod a nobis* Papst Pius' V. von 1568 bestätigt worden

zogsstadt München hatten diesen rituellen und liturgischen Vorgaben zu folgen. Inwieweit die 1494 fertig gestellte neue Frauenkirche eine eigene, von Freising unabhängige Liturgie ausgeprägt hatte, ist zwar bislang nicht im Detail erforscht worden, doch wurde beim Neubau dieses Gotteshauses in den Statuten sogar eigens vermerkt, dass die dort gefeierte Liturgie der Mutterkirche in Freising folgen sollte³⁰ – ein Anspruch, der sich auch im Vergleich des Missale Frisingense (MF) von 1520 mit einem handschriftlichen Prunkmissale, das der neuen Frauenkirche 1499 von Herzog Sigmund vermutlich für den Ursulaaltar geschenkt wurde (im Folgenden zitiert als *Missale ULF*), niederschlägt.³¹

Dass sich auch die Münchner Herzöge seit jeher der Kirche „Zu Unserer Lieben Frau“ verbunden fühlten, lässt sich nicht nur daran erkennen, dass sie die Kirche als Grablege auserwählten.³² Auch sonst förderten sie die Pfarrei in besonderer Weise: So legte beispielsweise Herzog Sigmund, der Bruder Albrechts IV.,³³ im Jahr 1468 zusammen mit Bischof Johannes Tulbeck von Freising den Grundstein für die neue Pfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“; und Albrecht IV. stiftete im Jahr 1486 (und erneut am 26. September 1490) ein *Salve Regina*, das an allen Samstagen, allen Tagen in der Fastenzeit und an Vorabenden von Marienfesten abzuhalten war,³⁴ einschließlich einer Salveglocke mit dem Namen „Susanna“.³⁵ Das Innehaben der Patronatsrechte, die zahlreichen Stiftungen für

waren (Charles Cocquelines, *Bullarum Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum Amplissima Collectio. Tomus Quartus*, Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Rom 1745, Graz 1965, Bd. 3: *Ab anno tertio Pii V. usque ad annum nonum Gregorii XIII. scilicet ab anno 1568 ad 1580*], S. 22–24, hier S. 23, § 7). Siehe Söhner, *Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934, S. 37.

30 Leo Söhner, *Die Musik im Münchener Dom*, S. 17f.

31 Das Missale wurde in Augsburg in der Werkstatt Georg Beck und Ulrich Taler angefertigt und befindet sich heute in der Bibliothek des Metropolitankapitels der Erzdiözese München/Freising (Ms. s.s.). Da nur die Propriengesänge überprüft wurden, mögen hinsichtlich der anderen liturgischen Texte durchaus noch einige wenige Abweichungen zu Tage treten, insgesamt ist jedoch eine Übereinstimmung mit dem MF 1520 zu erwarten. Siehe auch Söhner, *Die Musik im Münchener Dom*, S. 1f. sowie Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 345–347 (Katalog Nr. 42) sowie Abb. 266.

32 Zahlreiche Wittelsbacher wurden bereits in der alten Frauenkirche begraben. Siehe hierzu Stahleder, *Chronik der Stadt München* 1, passim. Als erster Wittelsbacher wird 1501 Herzog Sigmund von Bayern in der Frauenkirche bestattet. Schwaiger, „München – Eine geistliche Stadt“, S. 38.

33 Sigmund hatte seinem Bruder freiwillig die Alleinherrschaft überlassen und residierte in Dachau, Menzing und Nannhofen (Arnpeck, *Chroniken*, S. 273).

34 Die *Salve*-Stiftung wurde von Papst Innocenz VIII. am 5. Mai 1486 bestätigt. Stahleder, *Chronik der Stadt München* 1, S. 419. Alexander Heinzel, „Orlando di Lasso und die Münchner *Salve Regina*-Tradition“, in *MiB* 55 (1998), S. 143–158.

35 *Kalendarium* 1484–1506, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 509 (nach Stahleder, *Chronik der Stadt München* 1, S. 419): „Die glocken zw Unser Frawen, die von Regnspurg ist

die neue Frauenkirche und das Abhalten wichtiger Feierlichkeiten wie Kindstauen, Hochzeiten und Totenmessen für das Herzogshaus berechtigen damit durchaus zur Bezeichnung der Münchner Frauenkirche als Kirche des Münchner Hofes – als Hofkirche für „offizielle“ Messbesuche und Feierlichkeiten, wie beispielsweise die Hochzeit Wilhelms V. zeigt (s. Abb. 2 auf der folgenden Seite). Private Andachten und Messen dürften dagegen in der St. Lorenz-Kirche des Alten Hofes abgehalten worden sein.³⁶

In diesem privaten Rahmen stellt sich die Frage nach einer Eigenliturgie erneut. In welcher Weise der Münchner Hof die liturgischen Gebräuche des – im Verhältnis zur unmittelbar benachbarten Frauenkirche – im weit entfernten Freising sitzenden Bischofs berücksichtigte, oder ob individuelle Gepflogenheiten, Bedürfnisse und Vorlieben des Herzogs Eingang in die Hofliturgie fanden, ist von der musik- und liturgiewissenschaftlichen Forschung noch nicht explizit thematisiert worden. Eine Fragestellung, die aber gerade im Hinblick auf den am Herzogshof betriebenen systematischen Aufbau des mehrstimmigen Proprienrepertoires ab 1523 mit der Anstellung Ludwig Senfls dringlich wird.³⁷

komen und anderst gossen borden, ist geschen an pfintztag nach Unser Frawen gepurt 1490“. Bereits im Mai 1487 hatte Albrecht von Regensburg eine Glocke nach München transportieren lassen, die jedoch im Dezember desselben Jahres zerborsten war.

36 Mit der Trennung dieser beiden sakralen Sphären, die auch eine Aufteilung von Ämtern beinhaltet – hier die am Hof beschäftigten Kapläne und Musiker, dort die für den Hof tätigen Kleriker des Kollegiatstiftes und die Salve-Stiftung mit Schülern und Chorknaben – stehen die Münchner Herzöge durchaus in einer europaweiten Tradition, die auch für die Herzöge von Burgund oder am Domstift in Wien galt. Vgl. Reinhard Strohm, „Hofkapellen: Die Institutionalisierung der Musikpflege im Zusammenwirken von Hof und Kirche“, in *Institutionalisierung als Prozess – Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009 (Analecta Musicologica 43), S. 79–102. Die Georgskapelle der Neuveste dürfte dagegen nicht als Hofkirche in Frage kommen, da die Hofhaltung bis in die 1530er Jahre noch im Alten Hof untergebracht war. Die neue Georgskapelle wurde erst 1540 geweiht. Otto Meitinger, *Die Baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste – Ein Beitrag zur Geschichte der Münchner Residenz*, München 1970 (Oberbayerisches Archiv 92), S. 32f.

37 Eine der wenigen bislang erfolgten Studien zu liturgischen Traditionen am Münchner Herzogshof stellt Helga Czerny, *Der Tod der bayerischen Herzöge im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, 1347–1579*, München 2005 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte 146) dar, wobei die Autorin als Historikerin freilich weniger auf die musikalischen Teile der Liturgie eingeht, als vielmehr auf die Begräbnistraditionen der bayerischen Herzöge sowie deren Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte.



Abb. 2: Innenansicht der Münchner Frauenkirche (Blick vom Langhaus in den Chor) anlässlich der Hochzeit Wilhelms V. 1568 mit der Hofkapelle unter Orlando di Lasso links im Hintergrund.

Kolorierte Radierung von Nikolaus Solis

aus: Johannes Wagner, *Kurtze ... Beschreibung des ... Fürsten ... Wilhelmen, Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen inn Obem und Nidern Bairen und derselben ... Gemahel ... Fürstin, Frewlein Renata geborne Hertzogin zu Lottringen und Parr etc. ...* München: Adam Berg 1568 [VD16 W 114], nach fol. 34

Signatur: A-Wn 72-A.128

Potenzielle Eigenheiten in der Liturgie des Münchner Hofes sind aber nur dann als solche erkennbar, wenn sie gegenüber dem regional üblichen Diözesanritus abgegrenzt werden können. Genauere Aussagen über die Freisinger Liturgie sind wiederum nur im Vergleich mit anderen diözesanen Liturgien möglich. Um einen solchen Vergleich in der nachfolgenden kurzen Betrachtung der Liturgie der Diözese Freising jedoch nicht zu sehr ausufern zu lassen, werden in der Gegenüberstellung der Proprien nur die süddeutschen Nachbardiözesen Augsburg, Konstanz, Passau und Salzburg herangezogen. Weiters muss der Vergleich auf die ausschließliche Verwendung von gedruckten Missalia eingegrenzt werden, da diese eine einigermaßen objektive Vergleichsmöglichkeit bieten. Sie bilden freilich nur das liturgische Kernrepertoire, das durch die Heranziehung verschiedener anderer Liturgica ergänzt wird, etwa dem bereits erwähnten Missale der Frauenkirche³⁸ oder dem Directorium der Diözese Freising.³⁹

Weiß man in der Forschung schon seit Langem um solch vortridentinische regionale Eigenheiten, haben diese bisher erst in wenigen Fällen eine genauere Beschreibung erfahren: Mit der Arbeit von Georg-Hubertus Karnowka⁴⁰ liegt eine grundlegende und detaillierte Untersuchung für die Passauer Diözese vor, die auch andere süddeutsche Diözesen – darunter Freising – in vergleichender Weise heranzieht. Da bei Karnowka das Stundengebet im Zentrum der Untersuchungen steht, ist der Aussagewert dieser Studie für Messfeierlichkeiten allerdings nur von bedingtem Nutzen. Dagegen liegt für die Gruppe der gedruckten Missalien ein ausführlicher und umfassender Vergleich erstmals in der Dissertation Dominik Daschners vor, der auch die bisherige Forschungslage darstellt.⁴¹ Daschner kann aufgrund der günstigen Quellenlage von zeitnah zueinander gedruckten Liturgica einen homogenen Querschnitt der Liturgien am Ende des 15. Jahrhunderts im süddeutschen Raum präsentieren,⁴² wobei die Schwerpunkte auf dem *Ordo Missae*, dem *Proprium de Tempore* und der Weiterentwicklung der regionalen Messbücher bis zur Einführung des einheitlichen Missale Romanum (1570) liegen.

38 Siehe Anm. 31.

39 Für eine Zusammenstellung der verwendeten Liturgica siehe das Quellen- und Literaturverzeichnis.

40 Georg-Hubertus Karnowka, *Breviarium Passaviense. Das Passauer Brevier im Mittelalter und die Breviere der altbayerischen Kirchenprovinz*, St. Ottilien 1983 (Münchener Theologische Studien II/44).

41 Daschner, *Meßbücher*, S. 3–12.

42 Er zieht hierzu die Missalien der Diözesen Augsburg (1489), Bamberg (1490), Brixen (1493), Eichstätt (1486), Freising (1487), Konstanz (1485), Passau (1491), Regensburg (1485), Salzburg (1492) und Würzburg (1481) heran und stellt sie dem Diözesanmissale der Stadt Rom (1474) gegenüber.

Da Daschner ausführlich auf die Gesänge des *Proprium de Tempore* eingeht,⁴³ kann an dieser Stelle eine detaillierte Darstellung dieses Proprienabschnittes unterbleiben. Festzuhalten bleibt, dass bei den Gesängen der Introitusantiphon, des Gradualresponsoriums, der Offertoriumsantiphon sowie der Communioantiphon keine besondere regionale Prägung der süddeutschen Messformulare vorhanden ist. Die süddeutschen Missalien tradieren hier zumeist die Gesänge der frühmittelalterlichen Antiphonare⁴⁴ und stehen diesen näher als das Missale der römischen Kirchenprovinz, das Missale Romanum von 1474;⁴⁵ gegenüber diesem bilden sie eine homogene Gruppe. Abweichungen treten nur vereinzelt auf und betreffen vor allem Spuren älterer Singtraditionen, wie sie sich in den Büchern aus Regensburg und Bamberg erhalten haben.

Äußerst heterogen zeigt sich dagegen das Bild bei den Alleluiaversen. Da sie in den Kapiteln zu den mehrstimmigen Proprien immer wieder zur Herausarbeitung eines deutlicheren Profils der Freisinger Diözese thematisiert werden, sei für einen ersten vergleichenden Überblick auch hier die Arbeit Daschners empfohlen.⁴⁶ Zu konstatieren bleiben die zahlreichen Differenzen zwischen den einzelnen Diözesen für diesen Propriums-Abschnitt. Sie sind auf eine zeitlich relativ späte Fixierung der Verse zurückzuführen,⁴⁷ da besonders in der Frühzeit der Aufzeichnung innerhalb des Formulars nur ein Hinweis auf den zu singenden Vers notierte wurde. Damit wurde auf eine – meist am Ende des Buches – notierte Sammlung von Alleluiaversen verwiesen, aus denen ein passender Text ausgewählt wurde. Weiters bleibt festzuhalten, dass die Diözesen Konstanz und Freising sowohl in der Osteroktav als auch an den Ferialtagen der Osterzeit völlig identische Alleluiaversreihen verzeichnen, somit also einen gleichen liturgischen Ursprung besitzen.⁴⁸ An den Sonntagen nach Pfingsten stimmen die Versreihen zwischen den einzelnen Diözesen nur für wenige Sonntage überein, bevor sich die Reihe der Alleluiaverse gänzlich verschiebt: Freising und Augsburg sind vom ersten bis zum sechsten Sonntag kongruent, Freising und Konstanz entsprechen sich womöglich aufgrund ihrer gemeinsamen Tradition sogar bis zum 14. Sonntag nach Pfingsten, Passau und Salzburg stimmen völlig über-

43 Daschner, *Meßbücher*, S. 456–590.

44 *Antiphonale Missarum sextuplex, d'après le Graduel de Monza et les Antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, hrsg. von René-Jean Hesbert, Bruxelles 1935. Nachdruck Rom 1967.

45 Gemeint ist also das Missale der Kirchenprovinz Rom.

46 Daschner, *Meßbücher*, S. 488–517.

47 Josef Andreas Jungmann, *Missarum Solemnia – eine genetische Erklärung der Römischen Messe*, 2 Bde., Wien u.a. 1962, Bd. 1, S. 556.

48 Daschner, *Meßbücher*, S. 495 und 505.

ein.⁴⁹ Eine Erklärung, warum die Kongruenz auch in anderen Diözesen meist ab dem 14. Sonntag nach Pfingsten abbricht, kann Daschner nicht geben.

Im Gegensatz zum *Proprium de Tempore* fehlen vergleichbare Studien zum *Proprium de Sanctis* im süddeutschen Raum. Allenfalls in der Arbeit von Anton Lechner⁵⁰ kann ein erstes, dann jedoch von der Forschung nicht mehr weiter verfolgtes Unternehmen gesehen werden. Dominik Daschner hatte diesen Bereich ausgeklammert, da die Formulare der Heiligenfeste in der Regel aus den Gesängen des *Commune Sanctorum* zusammengestellt sind und „keine aussagekräftigen Resultate“ bzgl. einer Eigenliturgie erwarten lassen.⁵¹ Diese Behauptung kann insofern nicht aufrecht erhalten werden, da vor allem bei Festen mit Duplex-Rang eigene Texte verwendet werden, die regional deutlich abgrenzbar sind. Aus diesem Grund steht die erstmalige Darstellung der ausschließlich in der Freisinger Diözese gefeierten Heiligenfeste – und damit eine stärkere Profilierung der Freisinger Liturgie gegenüber den anderen süddeutschen Nachbardiözesen – im Vordergrund. Ähnlich der Arbeit von Hesbert⁵² wird dies durch eine synoptische Zusammenstellung erreicht, die in Anhang A der Arbeit beigegeben ist.

Die Skizzierung eines derartigen Bildes mittels der durch den Bischof in Auftrag gegebenen gedruckten Missale zeigt freilich einen Idealzustand, Abweichungen oder regionale Sonderriten innerhalb der Diözese Freising dürften wahrscheinlich sein. Konkretisierungen wären aber nur über die Heranziehung weiterer, sicherlich auch handschriftlicher Liturgica möglich, doch kann dies im gegebenen Rahmen nicht geleistet werden. Eine genuin liturgiewissenschaftliche Studie – etwa in Form eines Vergleichs des *Proprium de Sanctis* aller süddeutschen Liturgien – ist noch immer ein Desiderat und kann kaum in einer einzigen Arbeit dargelegt werden. Die hier vorgenommene Gegenüberstellung der verschiedenen Heiligenfeste und die Extrahierung des Freisinger *Sanctorale* soll deshalb nur als Anregung für eine weitere Auseinandersetzung mit diesem Thema gesehen werden.⁵³

49 Daschner, *Meßbücher*, S. 513. Passau weicht nur beim Vers des letzten Sonntages nach Pfingsten ab.

50 Anton Lechner, *Mittelalterliche Kirchenfeste und Kalendarien in Bayern*, Freiburg im Breisgau 1891. Gustaf Lindberg, *Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleichenden Liturgik*, Berlin 1924 behandelt zwar umfassend die Rubriken der Kalendarien, des *Proprium de Tempore*, des *Proprium de Sanctis*, und der *Commune Sanctorum*, jedoch ausschließlich im Umfeld schwedischer Bücher.

51 Daschner, *Meßbücher*, S. 16.

52 Siehe Fn. 44.

53 Die Totenliturgie wurde jüngst untersucht von Stefan Hauptmann, *Das Freisinger Begräbnisritual in der Frühen Neuzeit. Das Erwachsenenbegräbnis im Gebiet der alten Diözese Freising und im Erzbistum München und Freising vom ausgehenden 15. zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Regensburg

Wie die Gegenüberstellung des *Proprium de Sanctis* der fünf erwähnten Diözesen zeigt, fallen neben den in allen Diözesen üblichen Heiligenfesten einige wenige, singuläre Feste im Heiligenkalender auf. Gerade diese Feste sind es, welche die Diözesen von einander unterscheiden und ihnen ein eigenes Gepräge geben (siehe Anhang A). Obwohl Karnowka dem Bistum Freising einen im Vergleich zu anderen süddeutschen Diözesen reichen, ja sogar d e n reichsten Heiligenkalender bestätigt,⁵⁴ muss diesbezüglich genauer differenziert werden. Zahlreiche bei Karnowka aufgeführte Heilige erscheinen zwar im Kalendarium des Bistums, doch wird ihnen meist nur in individuellen Gebeten gedacht, während ein eigenes Festtagsproprium fehlt. Die mit einem eigenen Officium ausgestatteten Heiligenfeste hingegen sind es, die den diözesanen Kalender des Kirchenjahres prägen und die im Hinblick auf die Herausarbeitung der Freisinger Liturgie interessieren. Es sind die nachfolgenden Heiligen, die in den Nachbardiözesen gar nicht oder kaum im Jahreskreis hervorgehoben erscheinen, denen aber im Bistum Freising besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Präsentiert wird der jeweilige Festtag nach dem *Directorium frisingense* und dem *Missale ULF*, das einige Unterschiede im Festtag der beiden Kirchen aufzeigt:⁵⁵

I.2.1. Feste im Zusammenhang mit dem Dom zu Freising

	<i>Directorium</i>	<i>Missale ULF</i>
1. Mai: Sigismundi regis m.	plenum	duplex
Karl IV. hatte 1354 aus St. Maurice im Wallis und 1365 in Agaune (Frankreich) um Reliquien des Heiligen gebeten, die er schließlich nach Freising und Prag brachte. ⁵⁶ Von dort strahlt denn auch die Heiligenverehrung aus und Sigismund ist neben Korbinian bereits 1359 als zweiter Diözesanpatron nachgewiesen. ⁵⁷ Im		

2011. Der von Hauptmann ausschließlich für Freising und Gurk reklamierte Introitus „Si enim credimus“ bei der Totenmesse für einen Bischof (pro episcopo defuncto) muss entgegen seiner Darstellung auch auf das Salzburger Missale von 1510 ausgeweitet werden. Ebda., S. 214.

⁵⁴ Karnowka, *Breviarium Passaviense*, S. 47f.

⁵⁵ Es handelt sich hierbei um das *Directorium seu index divinarum officiorum secundum ritum ecclesie [et] diocesis frisingen[sis]*, Venedig 1516. Das *Missale ULF* nennt an verschiedenen Festtagen nur Solenne, Duplex, Semiduplex, das *Directorium frisingense* hingegen verwendet Summum, Plenum, Semiplenum, Dominicale, Feriale und De tempore. Wobei sich die Ränge Summum/Solenne, Plenum/Duplex und Semiplenum/Semiduplex entsprechen. Zur Interpretation dieser Festtage siehe Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift Universität München 1996 (masch.), S. 68–74.

⁵⁶ Arnpeck, *Chroniken*, S. 200.

⁵⁷ Stephan Randlinger, „Die Verehrung des heiligen Sigismund, des zweiten Diözesanpatrons, in Freising“, in *Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des hl. Korbinian*, hrsg. von Joseph Schlecht, München 1924, S. 351–362, hier S. 362.

ausgehenden 14. Jahrhundert war der Sigmundsaltar das eigentliche Zentrum einer Wallfahrt nach Freising, was den hohen Festrang erklärt⁵⁸ und Pilgerreisen zu den im Freisinger Dom verwahrten Reliquien des Heiligen verdrängten sogar die Korbiniansverehrung.⁵⁹

Das Fest des heiligen Sigismund, das auch in zahlreichen anderen Diözesen – dort allerdings am 2. Mai – gefeiert wird,⁶⁰ musste in Freising aufgrund des Zusammentreffens verschiedener Festtage verlegt werden. Das *MF* vermerkt hierzu:

Nota dies natalis sancti sigismundi est in die apostolorum philippi et iacobi: quia vero eius officium eodem die propter officium apostolorum oportune pagi non potest neque pro choro frisingensi: propter dedicatione ecclesie postponi: anticipatur in ecclesiam frisingensem in diem sancti vitalis. Cum autem in alijs ecclesijs consuetum sit quod in diem primam post philippi et iacobi transferatur. Idcirco et officium de sancto Sigismundo infra post officium apostolorum est positum.⁶¹

(Merke: Der Geburtstag des heiligen Sigismund fällt auf den Tag der Apostel Philippus und Jacobus: Weil aber dessen Officium am gleichen Tag wie das der Apostel ist, ist es für den Freisinger Chor wegen des

58 In Salzburg hat das Fest einen geringeren Rang.

59 Einer der berühmtesten Wallfahrer dürfte Maximilian I. gewesen sein. Am 16. Februar des Jahres 1491, dem Aschermittwoch, war er in Freising eingetroffen und von zahlreichen hohen geistlichen Würdenträgern empfangen worden. Zu dieser Zeit noch König, war er auf dem Weg nach Nürnberg, wo er sich auf einem dortigen Reichstag der Truppenunterstützung der Reichsstände gegen einen Ungarnfeldzug versichern wollte. Am darauf folgenden Tag wurde eine Messe zu Ehren des heiligen Sigmunds gesungen: „er rait nachtsam bei der nacht ein und was über nacht in dem geschloss in der neuen turniz und kamer. der bischof antwortt im di schlüssel zu dem geschloss. herzog Albrecht was in de bischofs stuben und kamer und der bischof in der alten turniz und silberkamer und hielt den künig und alle, die mit im waren, frey aus mit essen und trinken und fuetter. am pfinztag [= Donnerstag] im chor sungen sein singer ain ambt von sand Sigmund, und der weichbischof sang das ambt, und zwen tumherren dienten im, und das heiltum stund als auf dem altar.“ Anschließend ritt Maximilian weiter nach München. Arnpeck, *Chroniken*, S. 426 (nicht detailliert), 679f. Abdruck dieser Stelle auch in Rudolf Birkner, „Des römischen Königs Maximilian I. Besuch in Freising“, in *Frigisinga* 3 (1926), S. 238–331. Siehe auch Stahleder, *Chronik der Stadt München* 1, S. 422; Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 266f. und 345f. Mit den hier erwähnten Sängern dürften jedoch nicht die Maximilians, sondern die in der Einführung erwähnten Sänger des Freisinger Bischofs gemeint sein.

60 Mit größeren Feierlichkeiten in Prag und Krakau, weniger aufwändig in Salzburg, Aquileja, Trient, Gran, Meissen, Brandenburg und Lebus. Am 1. Mai wird es außerdem in den Schweizer Diözesen, Olmütz, Brixen und Toul begangen. Das für Konstanz erwähnte Fest konnte allerdings nicht nachvollzogen werden, Hermann Grotefend, *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, 2 Bde., 3. Neudruck der Ausgabe 1891–1898, Aalen 1997, Bd. II, 2, S. 168.

61 *MF* 1520, fol. 194^r.

Kirchweihfestes nicht möglich das Fest nachzufeiern und wird deshalb in der Freisinger Kirche vorverlegt auf den Tag des heiligen Vitalis [28. April]. Wenn es aber in anderen Kirche möglich ist, wird es auf den ersten Tag nach Philippus und Jacobus verlegt. So wird das Officium vom heiligen Sigismund innerhalb/nach dem Officium der Apostel Philippus und Jacobus gefeiert.)

Im *MF 1520* wird dem hohen Festrang sowohl durch den gereimten Alleluiavers *Meritis o digne dignis* als auch durch die – ebenfalls am Tag der Translatio verwendete und eher selten dokumentierte – Sequenz *Verbum dei verbum bonum* entsprochen. Beides sind Texte, die den Heiligen besonders in den Mittelpunkt rücken.⁶²

2. Mai: Dedicatio Ecclesiae frisingensis⁶³ summum —⁶⁴

Es überrascht nicht, dass das Weihefest des Freisinger Domes besonderen Stellenwert im Kirchenjahr hat. Der fehlende Festrang im Münchner Missale mag indes ein Indiz dafür sein, dass es dort von geringerer Bedeutung war.

4. August: Justini pb. m.⁶⁵ plenum duplex

Der hohe Rang (Proprium mit Sequenz) dieses – im Vergleich mit den restlichen untersuchten süddeutschen Diözesen – singulären Festes rührt daher, dass sich die Überreste des Heiligen im Freisinger Dom befanden. Sie wurden bereits 834 von Bischof Hitto von Freising zusammen mit den sterblichen Überresten Papst Alexanders I. von Rom aus nach Weihenstephan und 860 von dort nach Freising überführt.⁶⁶

62 AH 8, Nr. 188, S. 211.

63 Verdrängt Sonntag. *Directorium frisingense* nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 71.

64 Ohne Hinweis auf den Festrang.

65 Verdrängt Sonntag. *Directorium frisingense* nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 72.

66 Arnpeck, *Chroniken*, S. 62; Joseph Staber, *Volksfrömmigkeit und Wallfahrtswesen des Spätmittelalters im Bistum Freising*, München 1955 (Beiträge zur Altbayerischen Kirchengeschichte 20), S. 41f.; Stephan Beissel, *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter bis zum Beginne des 13. Jahrhunderts*, unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe 1890, Darmstadt 1976, S. 78; Staber, *Volksfrömmigkeit*, S. 41f. Siehe auch Josef Staber, „Conradus Sacrista über die Heiligtümer Freising. Eine Geschichtsquelle des 12. Jahrhunderts“, in *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising* 27 (1970), S. 9–27, hier S. 16 und 19ff. Die in eben dieser Quelle genannten Heiligen Walpurga (Staber, „Conradus“, S. 16, 21f.), Hitto, Bischof von Freising (Staber, „Conradus“, S. 16) und Papst Alexander, dessen sterblichen Überreste zusammen mit Justinus nach Freising gekommen waren (Staber, „Conradus“, S. 16), scheinen schon bald der Vergessenheit anheim gefallen zu sein. Im Freisinger Heiligenkalender treten sie im 16. Jahrhundert jedenfalls nicht mehr in Erscheinung. Dagegen konnten die im Frei-

2. September: Nonnosi cf.⁶⁷ plenum duplex

Bischof Nitker von Freising (1039–1052), hatte dem ihm sehr verbundenen Kaiser Heinrich III. ein Reliquiar mit einer Träne Christi geschenkt. In einer Gegengenschenkung hatte er die Reliquien des Heiligen (wohl um 1046) empfangen, was erneut den hohen Rang im Freisinger Heiligenkalender erklärt. Die Reliquien befinden sich noch heute in der Krypta des Domes.

5. September: Translatio Sigismundi plenum duplex

Das Fest feiert die Überführung der Gebeine des zweiten Freisinger Diözesanpatrons. Es verwendet Texte aus der Commune Sanctorum für Märtyrer sowie die den besonderen Festcharakter ausdeutenden Texte *Meritis o digne dignis* (Alleluia) und *Verbum dei verbum bonum* (Sequenz).

9. September: Corbiniani ep.⁶⁸ summum duplex

Aufgrund des Ranges Korbinians als erster Diözesanbischof hat das Fest einen höheren Rang im Freisinger Dom als in der Münchner Frauenkirche. Es feiert den Freisinger Diözesanpatron und wurde zunächst (am 8. September) zusammen mit dem Fest Mariä Geburt begangen, bevor es in der Frühen Neuzeit aufgrund dieses Zusammentreffens auf den Folgetag verlegt wurde.⁶⁹ Das Proprium ist bestimmt durch Texte des Commune Sanctorum für Bekenner. Der besondere Festcharakter wird sowohl im Alleluia *Alme Christi pontifex* als auch in der vor allem im süddeutschen Raum verbreiteten Korbinianssequenz *Deus deorum vera sanctorum* zum Ausdruck gebracht.⁷⁰

singer Kalendarium nur mit einem minderen Rang versehenen Heiligen Paulinus (31. August) und Leonardus iunioris cf. (15. Oktober) nicht weiter eruiert werden.

67 Zwei Vespere. *Directorium frisingense* nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 72.

68 Als „festum fori“. „Festa fori“ sind gebotene Feiertage, also Festtage, an denen auch die Mitglieder einer Gemeinde von der Arbeit befreit waren. Im Gegensatz hierzu sind festa chori Feiertage, die nur von Klerikern begangen werden. Josef Andreas Jungmann, *Der Gottesdienst der Kirche*, Innsbruck u.a. 1962, S. 249. Laut Grotefend, *Zeitrechnung* II,2, S. 82 auch in Passau (Rang: oratio; ohne eigenes Formular) und Salzburg (Rang: antiphona; ohne eigenes Formular).

69 MF 1520, fol. 228^r: *Eodem die corbiniani episcopi cuius officium pro consuetudine ecclesie peragitur die sequenti*. Das Datum hat tatsächlich aber nichts mit dem Todestag zu tun.

70 AH 10, Nr. 206, S. 157f. Siehe außerdem Georg Brenninger, „Die Korbiniansverehrung in der Freisinger Liturgie“, in *Amperland* 15 (1979), S. 536–540 und siehe außerdem die bei Lechner, *Kirchenfeste*, S. 97f. abgedruckten Texte für das Officium des Heiligen; zudem Hubert Glaser, Franz Brunhölzl und Sigmund Benker, *Vita Corbiniani. Bischof Arbeo von Freising und die Lebensgeschichte des hl. Korbinian*, München 1982 (Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 30).

19. September: Lamperti ep. frising. ⁷¹ plenum duplex

Das Fest feiert den Todestag des heiligen Lampertus, 14. Bischof von Freising (938–957), dessen Gebeine sich – in einem Hochgrab – ebenfalls im Dom befanden. Lampert wurde bereits im ersten Jahrhundert nach seinem Tod als Heiliger verehrt, Ende des 14. Jahrhunderts wurde das Fest offiziell von Bischof Berthold (1381–1410) eingeführt. ⁷²

20. November: Translatio Corbiniani ⁷³ summum duplex

Das Fest hat in der Diözesankirche einen höheren Festrang als in der Frauenkirche. Es gedenkt der Rücküberführung der Gebeine des Freisinger Diözesanpatrons von Mais bei Meran (Italien) nach Freising um das Jahr 768. ⁷⁴ Nachdem im Jahr 1205 der Neubau des Freisinger Domes nach dem Brand von 1159 abgeschlossen war, wurden auch die Reliquien des Heiligen in das neue Gotteshaus gebracht, mutmaßlich am 20. November. Neben dem ersten Festtag des Diözesanpatrons am 8./9. September, etabliert sich auch dieser Tag als Heiligenfest und wird im Laufe des 13. Jahrhunderts in den Freisinger Heiligenkalender aufgenommen. ⁷⁵ Dabei greift Freising in nahezu allen Sätzen erneut auf die Texte des ursprünglichen Festtages zurück. Allein die Sequenz unterscheidet sich und statt *Deus deorum vera sanctorum* – sie wird in Passau vermerkt – ist nun die ebenfalls im süddeutschen Raum gebräuchliche Sequenz *Congaudentes iubilemus* verzeichnet. ⁷⁶ Beim Alleluiavers lässt Freising die Wahl zwischen einem Vers der Commune Sanctorum und dem erneuten Aufgreifen des Verses vom 8. September (*Alme Christi pontifex*), welchen Passau mit kleineren Textabweichungen notiert. ⁷⁷

⁷¹ Verdrängt Sonntag. *Directorium frisingense* nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 72. AH 10, Nr. 206, S. 157f. weist die verwendete Sequenz *Gloriosa fulget dies* beispielsweise auch in Büchern aus Melk und Passau nach.

⁷² Arnpeck, *Chroniken*, S. 62 sowie S. 863f. Siehe Lechner, *Kirchenfeste*, S. 87 und 114; Staber, „Conradus“, S. 23 sowie Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 110 und 288.

⁷³ Verdrängt Sonntag. *Directorium frisingense* nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 73. Als festum fori; auch in Passau.

⁷⁴ Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 66ff. Heute gilt nur noch der 20. November als Fest des heiligen Korbinian.

⁷⁵ Es findet sich bereits in D-Mbs Clm 11013, einem Freisinger Brevier aus dem 13. Jahrhundert. Lechner, *Kirchenfeste*, S. 89; Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 198f. Das Fest wird auch in der Diözese Passau begangen.

⁷⁶ AH 9, Nr. 179, S. 136f. Nachgewiesen sind etwa auch Wien (Schottenstift), Andechs oder Moosburg.

⁷⁷ Vgl. auch die bei Lechner, *Kirchenfeste*, S. 101–105 wiedergegebenen Texte für die Translation und die in D-Mbs Clm 6264 (Freising, 9./10. Jahrhundert) abgedruckte Homilie für den Heiligen auf S. 122–124.

I.2.2. *Heiligenfeste im Zusammenhang mit der Münchner Frauenkirche*

17. Juni: Translatio Arsacii ep. cf. iij. lectiones duplex

12. November: Arsacii ep. iij. lectiones duplex

Die beiden Feiertage hängen zum einen mit der Verwahrung der Reliquien des Heiligen in Immünster zusammen, zum anderen mit der Überführung in die Münchner Frauenkirche: Im Zuge der Errichtung der Frauenkirche als Metropolitankapitel hatte Albrecht IV. am 10. März 1495 bei der Auflösung der Klöster Immünster und Schliersee die Reliquien des Heiligen mit Genehmigung des Borgia Papstes Alexander VI. von Immünster nach München holen lassen, was den hohen Rang dieser Festtage im Missale der Münchner Frauenkirche erklärt.⁷⁸

Da besonders für das einfache Bauernvolk die Nähe zu seinem Heiligen wichtig war, spielten sich bei der Überführung der Gebeine durchaus dramatische Szenen ab:

da ist ain gross volk zugeloffen und jamerlich gewaint, und di hend uber den Kopf aufgewunden und geschrien. ain frau hat gar greulich gethan. da ist sy gefragt worden, ob sy umb den heiligen also thu. hat sie gesagt: nain, um unser gross sünd. ich hab gehört von meinen elteren, das vor langen jaren ist hie ain fraunkloster gewesen, das ist zerstört und zertrennt worden um unser sünd wegen. also ist icz das di ander fart, das man uns den wirdigen heiligen mit gewalt nimbt. Ich fürcht, das wir sein nit wirdig sein.

...

der dechant von Immünster solt aufsten und verkünden dem volk, wie oder was gestalt das heiltum und stift gezogen wurd gen München. do ward er wainen, das er vom stul muet. also ward ain groß geschray von dem paurenvolck umb dem heiligen. das heiltum ward auf den wagen getragen, vil wintliechter vor und nach, mit singen und lesen dannen geführt auf dem wagen mit samat und guldein tücheren und ain silbrein prustpild darin, di ober und under keu, und zu München giengen im all hantbercher mit iren kerzen für unsers herren tor engegen, auch der herzog und herzogin mit allem hofgesind mit sambt der process gwar wirdiglich empfangen und in unser frauen pfarrkirchen geführt.⁷⁹

⁷⁸ Siehe hierzu die Ausführungen auf S. 12f.

⁷⁹ Arnpeck, *Chroniken*, S. 690–692; Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 335; Staber, *Volksfrömmigkeit*, S. 21f.

Der Münchner Stadtschreiber berichtet zudem:

Item an eritag nach Invocavit anno [14]95 ist sandt Arsaci von Illmunster her gen Munchen pracht in Unser Frawen pfarrkirchen und gieng alle priesterschaft in pfarren und clostern mit dem heillighumb unter Unser Hern thor, auch inner und ausser rat, in der procession. So was unser gnediger her hertzog Albrecht und seiner gnaden gemahel vor Unsers Hern tor, giengen mit der procession nach dem heilligen, der kostlich auf ainem wagen mit gulden tuchen verdeckt, daran 6 weyse roß, herein gen Unser Frawen und ward mit allen glocken geleutet und der heillig gen Unser Frawen in den sagan getragen und da enthalten.⁸⁰

Obwohl die Überführung der Reliquien bereits im März stattgefunden hatte, feierte man das Fest – wohl aus Rücksicht auf die Fastenzeit – erst im Juni. Wie bei anderen Heiligen aus den entfernteren Gebieten der Freisinger Diözese scheint ein Aufgreifen der Texte vom eigentlichen Festtag (12. November) jedoch nicht zwingend notwendig. Sowohl das *MF 1520* als auch das *Missale ULF* notieren nur „ut de confessoris et pontificis“. Besondere Feierlichkeiten scheinen jedoch trotzdem existiert zu haben, da ein Buch mit einem (mehrstimmigen?) *Exultet samt der histori st Arsatii* in einem Inventar der Frauenkirche von 1601 aufgeführt ist.⁸¹

I.2.3. Weitere Heiligenfeste

9. April: Maria Aegyptiaca⁸² plenum duplex

Die Legende und das Fest waren im Mittelalter durchaus verbreitet.⁸³ So versieht Bischof Albert von Freising (1158–1184) in seinem Testament von 1181 unter anderem den von ihm geweihten Altar zu Ehren der Heiligen mit einer Stif-

80 Stahleder, *Chronik der Stadt München* 1, S. 450f. Ein Geistlicher notiert: „An erchtag nach mitag gleich um 3 stund ist Sant arsaci gen Munichen eingefarn zw Unsers hern tor.“ Ebda.

81 Söhner, *Musik im Münchner Dom*, S. 31, Nr. 22.

82 Ein bei Grotelfend, *Zeitrechnung* II, 2, S. 137 genanntes Fest in Konstanz und Salzburg konnte nicht verifiziert werden. Das Fest wird verlegt, wenn es in die Osterwoche fällt. Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart ⁸1996, S. 410 verzeichnet den 2. April für diesen Feiertag.

83 Grotefend, *Zeitrechnung* II, 2, S. 137, nennt im deutschsprachigen Raum auch Basel, Bremen, Eichstätt, Erfurt, Kammin, Konstanz, Lüttich, Mainz, Merseburg, Prag, Salzburg, Speyer, Utrecht und Worms. Daneben auch noch andere Diözesen, jedoch an anderen Tagen als dem 9. April. Er weist das Fest auch in Konstanz und Salzburg nach, doch konnte dies in den untersuchten Missalien nicht verifiziert werden. In Köln etwa ist eine Kirche zu Ehren der heiligen Vincentius und Maria von Ägypten belegt. Stephan Beissel, *Verehrung*, S. 60. Auch ein Reimofficium ist nachweisbar (AH 28, S. 31–34).

tung.⁸⁴ Eingang in den Heiligenkalender findet das Fest in Freising während des 13. Jahrhunderts.⁸⁵ Das *MF 1520* und das *Missale ULF* ziehen für dieses Fest Gesänge der Commune für Jungfrauenfeste heran. Im Falle der Feier in der Osterzeit wird allerdings ein in Freising entsprechend vermerktes Formular vorgeschrieben.⁸⁶

13. Mai: Servatii ep.	plenum	duplex
8. Juni: Translatio Servatii ep. ⁸⁷	plenum	duplex

Sollte das Servatius-Fest (13. Mai) auf einen der nachösterlichen Sonntage fallen, wurde es in den Juni verlegt. In diesem Fall wurden anstatt des Formulars für Heiligenfeste in der Osterzeit Texte der Commune Sanctorum für Bekenner gewählt. Nur das allgemein gehaltene, dem Commune Sanctorum entnommene Alleluia *Juravit dominus* und die Sequenz *Lux praeclara lux solennis*⁸⁸ wurden vom ursprünglichen Termin übernommen.

16. Juni: Translatio Quirini m.	iiij. lectiones	duplex
---------------------------------	-----------------	--------

Die Feier des Festes im Freisinger Bistum hängt mit der Verehrung der sterblichen Reste des Heiligen in Tegernsee zusammen. Die adeligen Brüder Adalbert und Otkar hatten dort in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts ein Kloster gegründet und sich anschließend nach Rom aufgemacht, um eine Heiligenreliquie zu erwerben. Die Beisetzung der ihnen vom Papst geschenkten Reliquien des Heiligen Quirinus fand am 16. Juni 804 statt, womit deutlich wird, dass nicht der eigentliche Todestag (25. März), sondern der Tag der Überführung

84 „Decimam in Roremos & Ecclesiam Inzenmos cum tota decima ad altare sanctae Mariae Egiptiacae concessimus ad persolvendum in praedictis fratribus in ipsius festivitate plenum servitium, & prediolum in Jzelingen in dotem eidem altari.“ Carolus Meichelbeck, *Historia Frisingensis*, Bd. I/1, Augsburg 1724, S. 368.

85 Es findet sich bereits in D-Mbs Clm 11013 vermerkt. Vgl. Lechner, *Kirchenfeste*, S. 79. Zur Legende siehe Konrad Kunze, *Studien zur Legende der heiligen Maria Aegyptiaca im deutschen Sprachgebiet*, Berlin 1969 (Philologische Studien und Quellen 49).

86 *MF 1520*, fol. 192^v. Für die im Kontext dieses Festes weit verbreitete Antiphon *Vidi speciosam* siehe Agnese Pavanello, „STABAT MATER / VIDI SPECIOSAM. Some Considerations on the Origin and Dating of Gaspar van Weerbeke’s Motet in the Chigi Codex“, in *TVNM* (2010), S. 3–19.

87 Auch in Brixen. Verdrängt Sonntag. *Directorium frisingense* nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 71.

88 AH 55, Nr. 301, S. 332ff.

nach Tegernsee als Festtag begangen wird. Während des gesamten Früh- und Hochmittelalters fanden Wallfahrten zum Grab des Heiligen statt.⁸⁹

31. Juli: Tertullini m.⁹⁰

iiij. lect./suffrag. —⁹¹

Das im Bistum Freising gebräuchliche Fest des heiligen Tertullinus liegt in der Verwahrung der Heiligenreliquien im Benediktinerkloster Schlehdorf am Kochelsee begründet. Eine hervorragende Bedeutung kommt dem Fest jedoch nicht zu.⁹²

Im Vergleich mit den vier anderen Diözesen lässt sich neben diesen für Freising charakteristischen Heiligenfesten eine weitere Eigenheit des Freisinger Missale konstatieren. Es sind einige Duplexfeste, die sich durch die Feier einer Vigil im Sinne einer Vorbereitung auf das eigentliche Fest auszeichnen (profestum).⁹³ Diese werden in der Regel ohne Alleluia-vers gesungen. Sollte die Vigil eines solch höheren Festes aber auf einen Sonntag fallen, so sind im Freisinger Missale – in allen Fällen handelt es sich um festa fori – konsequent zusätzliche Alleluia-verse mit Texten aus der Commune Sanctorum vermerkt.⁹⁴ In den Büchern der Diözesen Passau und Salzburg finden sich solche Angaben dagegen nur vereinzelt, in Augsburg oder Konstanz fehlen sie gänzlich:

89 Die Forschung ist sich über das tatsächliche Jahr der Überlieferung nicht einig. Neben den Jahren 761 und 765 ist auch das Jahr 804 genannt. Wilhelm Störmer, Art. „Tegernsee“, in *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Norbert Angermann, Bd. 8, München 1997, Sp. 523f.; Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1984; Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 345; Staber, *Volksfrömmigkeit*, S. 45. Siehe auch den Bericht D-Mbs Cgm 1835 (*Histori und geschicht, von dem heiligen Quirino König vnd Martyrer, so woll von stiftung des Loblichen Closters zu Tegernsee, desgleichen von ordenlicher Nachuolung der Proelaten daselbst Aus vilen und sehr allten Büchern churzlich in ain gewisse Ordnung gebracht Im Jahr nach Christi geburt 1586*). Auf fol. 12^r wird berichtet „wie namblich des h: Quirini Königs und Märtyrers Leib, vnd an ein anderen orth ist gebracht worden“. Darüber hinaus Johann Weißensteiner, *Tegernsee, die Bayern und Österreich. Studien zu Tegernseer Geschichtsquellen und der bayerischen Stammesage. Mit einer Edition der Passio secundas. Quirini*, Wien 1983 (Archiv für österreichische Geschichte 133).

90 Ein bei Grotefend, *Zeitrechnung* II,2, S. 175 genanntes Fest in Salzburg konnte nicht verifiziert werden.

91 Ohne einen Vermerk zum Festrang.

92 Arnpeck, *Chroniken*, S. 67 und S. 855.

93 Zur Entwicklung von Vigilien siehe auch Jungmann, *Gottesdienst*, S. 250f.

94 Passau und Salzburg geben überdies auch einen solchen zusätzlichen Vers für die Vigil von Allerheiligen an: *Iusti autem imperpetuum* (Passau) und *Laetamini in domino* (Salzburg).

23. Juni: Vigilia Johannis bapt.: Alleluia *Justus ut palma*⁹⁵
28. Juni: Vigilia Petri & Pauli ap.: Alleluia *Iam non estis hospites*⁹⁶
24. Juli: Vigilia Jacobi ap.: Alleluia *unu de apostolis*⁹⁷
9. August: Vigilia Laurentii m.: Alleluia *Gloria et honore*
14. August: Vigilia assumptionis Mariae v.: Alleluia *Diffusa est gratia*⁹⁸
23. August: Vigilia Bartholomei ap.: Alleluia *Caeli enarrant*
27. Oktober: Vigilia Symonis & Jude ap.: Alleluia *de apostolis*

1.2.4. Bitttage

Erwähnt werden sollen schließlich auch noch die drei Bitttage in der Woche von Christi Himmelfahrt. Sie beginnen am Montag besagter Woche mit der so genannten „Litania major“ und feiern am dritten Tag (Mittwoch) bereits die Vigil von Christi Himmelfahrt. Bei der „Litania major“ handelt es sich um eine bereits bei Gregor dem Großen erwähnte Flurprozession, die in Rom anstelle der heidnischen Robigalia⁹⁹ abgehalten wurde und sich seit dieser Zeit im gesamten christlichen Reich verbreitete.¹⁰⁰ Die lange Tradition dieses Bittganges wird auch in den liturgischen Texten der Freisinger Bücher deutlich, die in Rückbindung an die frühmittelalterlichen Antiphonare exakt mit den dort verzeichneten Formularen übereinstimmen.¹⁰¹ Alle süddeutschen Diözesen verwenden den Alleluiavers *Confitemini domino quoniam bonus*. Im Unterschied zu zahlreichen anderen Diözesen notieren aber Würzburg, Augsburg und Bamberg für Montag und Dienstag der Woche auch einen zweiten Vers: *Surrexit pastor bonus* (Augsburg) bzw. *Oportebat pati Christum* (Bamberg). Würzburg dagegen wechselt an den beiden Tagen und verwendet zusätzlich *Surrexit Christus et illuxit* und *Surrexit pastor bonus*.¹⁰²

95 Passau: *Justus germinabit*.

96 Passau: *Caeli enarrant* oder *Iam non estis hospites*.

97 Ebenfalls in Passau.

98 Ebenfalls in Salzburg.

99 Ein Flurumzug, der in Rom am 25. April abgehalten wurde, um den römischen Gott Robigus zu besänftigen, damit er die Ernte vor dem Getreiderost schützt. Joseph Braun, *Liturgisches Handlexikon*, Unveränderter Nachdruck der 2., verbesserten und sehr vermehrten Auflage von 1924, München 1993, S. 299.

100 Sie trug den Namen „major“, weil sie wahrscheinlich die bedeutendste (womöglich auch älteste) solcher Prozessionen darstellte. Grotefend, *Zeitrechnung* 1, S. 112f.; Braun, *Handlexikon*, S. 195f.

101 Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, S. 112f.

102 Daschner, *Meßbücher*, S. 506.

Den Blick weitend auf alle untersuchten Diözesen, lassen sich innerhalb der Liturgien zahlreiche Übereinstimmungen in den beiden Mainzer Suffragandiözesen Konstanz und Augsburg beobachten. Außerdem kann die Diözese Augsburg im Vergleich mit den anderen vier Bistümern nicht nur mit 31 eigenen Heiligenfesten den bei weitem reichsten Heiligenkalender aufweisen; sie nimmt auch oftmals eine Sonderstellung in der Textwahl ein und adaptiert gerne verschiedene Formulare und Sequenzen für mehrere Heilige (Emerantiane, Amandus, Magnus). Im Vergleich mit den ältesten Antiphonaren lassen sich im *Proprium de Sanctis* somit zwei Schichten an Heiligenfesten feststellen: Zum einen jene Feste des Gelasianums und des Gregorianums.¹⁰³ Sie werden meist homogen gestaltet und tradieren oftmals jene Textformulare, die bereits in den frühmittelalterlichen Büchern verzeichnet sind. Ausnahmen bilden die häufig differierenden Alleluiaverse, die darauf zurück zu führen sind, dass die Texte hierfür erst sehr spät fixiert wurden. Darüber hinaus stammen die Verse aus dem Repertoire der *Commune Sanctorum*, das ein breites Spektrum an Wahlmöglichkeiten bietet. Nur vereinzelt werden spezifisch für Heiligenfeste komponierte Texte – zuweilen sogar in Reimform – verwendet.¹⁰⁴ Zum anderen bietet das *Proprium de Sanctis* jedoch auch zahlreiche, erst während des Mittelalters hinzugekommene Heiligenfeste,¹⁰⁵ deren Formulare zumeist heterogen gestaltet sind und nur wenige Gemeinsamkeiten innerhalb der süddeutschen Diözesen aufweisen.

Die verschiedenen Entwicklungsschichten von Festen sind auch im Freisinger Jahreskalendarium nachvollziehbar. Neben die bereits seit dem Mittelalter etablierten Duplexfeste der Apostel und Märtyrer treten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts verstärkt Feiertage, die in einem regionalen Heiligenkult gründen. Es sind gerade diese Feste, denen ein hoher Rang unter den restlichen Heiligenfesten des Kirchenjahres zukommt. Als besonders hohe Feste wurden in der Freisinger Liturgie das Kirchweihfest sowie die Feste und Translationen der beiden Diözesanpatrone Korbinian und Sigismund gefeiert. Daneben prägen Feste den Heiligenkalender, die sich in der Verwahrung von Heiligenreliquien in der näheren oder weiteren regionalen Umgebung gründen (Justinus, Tertulinus) oder

¹⁰³ Ausführlich dargestellt bei Karnowka, *Breviarium Passaviense*, S. 13–16.

¹⁰⁴ Sequenzen und Tractus müssen – da sie eine spätere liturgische Schicht darstellen und in den frühen Quellen noch nicht enthalten sind – gesondert betrachtet werden. Dies kann in der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden, doch sei darauf hingewiesen, dass auch in den süddeutschen Liturgica eine Präferenz der älteren Sequenz Notkers dokumentiert ist, wie dies überhaupt in ganz Europa feststellbar ist. Lori Kruckenberg, Art. „Sequenz“, in *MGG*², Sachteil Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 1254–1286, hier Sp. 1259f. Für eine Übersicht über die Sequenztraditionen in den fünf untersuchten Diözesen siehe Anhang A.

¹⁰⁵ Eine Beschreibung verschiedener Feste und eine Darstellung ihrer Einführung findet sich in Karnowka, *Breviarium Passaviense*, S. 16–25 und Lechner, *Kirchenfeste*, S. 127–160.

von Heiligen, die im Dom von Freising zur letzten Ruhe bestattet worden waren (Nonnosus, Lampertus). Das *Missale ULF* stimmt in den Festrängen weitgehend mit *MF 1520* überein, es weist jedoch einen höheren Festrang für die Translationen der Heiligen Arsacius und Quirinus auf, da diese in der Frauenkirche verwahrt wurden. Umgekehrt hält das *Directorium frisingense* einen höheren Festrang für den Tag des Diözesanheiligen Korbinian und das Kirchweihfest bereit. Das Fehlen der Feierlichkeiten für den Patron der Frauenkirche und bayerischen Landespatron Benno in den Freisinger Liturgica der Zeit wird dadurch erklärt, dass die Reliquien des Heiligen erst 1576 aus Meissen in die Münchner Residenz und 1580 von dort in die Frauenkirche überführt wurden.¹⁰⁶

Es bleibt nun, die Freisinger Liturgie zu den am Münchner Hof überlieferten Proprienversionen in Beziehung zu setzen. Die Münchner Herzöge, allen voran Wilhelm IV., die sich aus verschiedenen Gründen in der Nachfolge des Habsburger Kaiserhauses sahen, bemühten sich, ein ebenso prunkvolles Musikleben zu entfalten wie Kaiser Maximilian I. selbst. Dabei bediente sich Wilhelm zunächst des Personals der nach Maximilians Tod aufgelösten Kapelle und holte sich 1523 sowohl Ludwig Senfl, den inoffiziellen Nachfolger des kaiserlichen Komponisten Heinrich Isaak, als auch einige von dessen Musikerkollegen nach München. Die Musikalien, die Senfl bei seinem Amtsantritt aus den Beständen des kaiserlichen Kapellrepertoires mitbrachte, boten Wilhelm IV. aber nicht nur die Chance, auch in repertoiretechnischer Hinsicht und im Blick auf eine repräsentative Hofhaltung dem Kaiserhaus nachzueifern. Durch den nun am Münchner Hof vorhandenen Musikalienbestand des Kaiserhauses hatte der Herzog die Möglichkeit, durch die dezidierte und intensiv betriebene Erweiterung eines lateinischen Proprienrepertoires entschiedener denn je die Fahne des Katholizismus auch in den Zeiten der in den 1520er Jahren aufgekommenen Glaubensdiskussion hoch zu halten. Durch eine entschieden katholische Haltung gelang es Wilhelm IV., sich näher an die päpstliche Kurie zu binden – ein Verhältnis, das ohnehin bereits gut funktionierte –, und sich gegenüber anderen deutschen Höfen, die sich zum Protestantismus bekannten, abzugrenzen sowie dem Hof mit Hilfe von Musik in religionspolitischer Weise ein eigenes Profil zu verleihen. Mit der Anstellung Senfls und seiner Kollegen und mit der Tradierung bzw. Erweiterung des kaiserlichen Musikalienrepertoires zeigt der Münchner Herzog Gespür für die sich ihm bietende Chance, das eigene dynastische Bewusstsein in hohem Maß zu profilieren und dem Hof in musikalischer Hinsicht ein nie zuvor gekanntes Gesicht zu verleihen. Es offenbart eine Politik der Identitätsstiftung für das Münchner Herzogshaus, die bereits nach Beendigung des Landshuter

¹⁰⁶ Söhner, *Die Musik im Münchner Dom*, S. 35

Erbfolgekriege unter Albrecht IV. begonnen worden war und die nun durch Wilhelm weiter geführt wurde.

Es ist nicht klar, ob Wilhelms Ambitionen bereits soweit gingen, ein mehrstimmiges Graduale und Antiphonale für das gesamte Kirchenjahr schaffen zu lassen, oder ob sich dieser Gedanke im Lauf der Jahrzehnte verselbständigte, komponierte ja sogar noch Lasso gegen Ende des Jahrhunderts neue Sätze für dieses Mammutprojekt. Eine Einschränkung des Materials ist dringend erforderlich. Sie folgt dabei sowohl inhaltlichen Kriterien, geschieht aber auch mit Hilfe von zeitlichen Grenzen, die durch die Orientierung an den Regierungszeiten der Münchner Herzöge vorgegeben sind. Die thematische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit umfasst daher hauptsächlich jene Kompositionen, die in die Regierungszeit Wilhelms IV. (1508–1550) fallen. Erweitert wird die Untersuchung nur noch um die von Mattheus Le Maistre stammenden Vertonungen zur Fastenzeit, die unter Albrecht V. kurz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Die Betrachtung endet mit diesen Werken, weil sie insofern einen Einschnitt in der Entwicklung des Proprienrepertoires markieren, als nach dem Weggang Le Maistres an den protestantischen Hof in Dresden die weitere Produktion von mehrstimmigen Sätzen zum *Proprium missae* und zum *Officium* vorerst zum Stillstand kommt. Kompositionen zur Vesper werden nicht zuletzt deshalb ausgeklammert, weil sie bereits zum Teil in anderen Studien untersucht wurden.¹⁰⁷ Auch die Gattung der Motette bleibt weitgehend unberücksichtigt.

Kommt es zur Gegenüberstellung von einstimmigen Chormelodien aus der Liturgie und ihrer Verarbeitung im mehrstimmigen Satz, birgt dies bei der vorliegenden Themenstellung freilich einige Schwierigkeiten: Weder ein Missale noch ein Graduale noch irgendwelche anderen liturgischen Bücher sind aus den Beständen der herzoglichen Hofbibliothek überliefert. Da auch aus den Freisinger Liturgica kein zeitgenössisches Graduale vorhanden ist, scheidet zunächst die Möglichkeit eines Melodievergleiches als Identifizierungshilfe aus.¹⁰⁸ Darüber hinaus hat Theodore Karp die Gefahren deutlich gemacht, die einem allzu beschränkten Melodievergleich inne wohnen.¹⁰⁹ Wenn überhaupt möglich, so

¹⁰⁷ Etwa James Cade Griesheimer, *The Antiphon-, Responsory-, And Psalm Motets of Ludwig Senfl*, 3 Bde., Univ.-Diss. Bloomington 1990, oder Crook, *Imitation Magnificats*. Kevin Chi-Sing Leong, *The Hymn Settings of Ludwig Senfl's 'Liber vesperarum festorum solennium'*, D-Mbs Mus. Ms. 52, PhD Diss. Boston University 2008. Einen Überblick über das gesamte liturgische Repertoire bietet Körndle, *Liturgische Musik*. Siehe dort (S. 175–208) auch umfassend eine Diskussion zur musikalischen Gestaltung des Stundengebetes.

¹⁰⁸ Bei der Handschrift D-Mbs Clm 6419 handelt es sich zwar um ein Freisinger Graduale (14. Jh.), doch kann es aufgrund der adistematischen Aufzeichnung nicht für einen Choralvergleich herangezogen werden.

¹⁰⁹ Theodore Karp, „Some Chant Models for Isaac's *Choralis Constantinus*“, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, hrsg. von Bryan Gillingham and Paul Merkley, Ottawa 1990, S.

muss eine solch melodische Gegenüberstellung zur Verhinderung einer allzu drastischen Schieflage auf ein breites Fundament gestellt werden. Hierbei müssten nicht nur einzelne, sondern mehrere Gradualia herangezogen werden, die dann mögliche Differenzen in der Choralüberlieferung sichtbar machen könnten.

In Ermangelung von Freisinger Choralquellen bleibt somit nur der Vergleich mit dem *MF 1520* und ein Vorgehen, wie es bereits Gerhard-Rudolf Pätzig in seiner Dissertation zum *Choralis Constantinus* angewendet hat.¹¹⁰ Auch einem solchen Vergleich bleibt allerdings entgegen zu halten, dass die liturgischen Bücher einer Diözese in sich selbst ebenfalls nicht immer konsistent sind. Derlei Abweichungen, die besonders an den verwendeten Augsburger Liturgica deutlich wurden, resultieren aus verschiedenen Gründen. Liturgische Redaktionsarbeiten, die im Zuge von Druckvorbereitungen anfallen und in denen bisher verwendete Texte eliminiert werden konnten wären als ein Beispiel zu nennen; als ein anderes sind Eigenliturgien besonderer Persönlichkeiten oder renommierter Institutionen anzuführen. So ließ der Konstanzer Bischof Hugo von Hohenlandenberg zwar eine Reihe von Liturgica zur Vereinheitlichung des Diözesanritus drucken, unterhielt jedoch ein eigenes handschriftliches Prunkmissale, das einige Ausnahmen von der von ihm vorgeschriebenen Diözesanliturgie bereit hält.¹¹¹ Obwohl also liturgische Gepflogenheiten der einen oder anderen Diözese mit relativer Sicherheit zugeordnet werden können, besagen derlei Zuweisungen nicht, dass sie auch ihren Niederschlag in der Musik finden müssen, zumal nicht an solch repräsentativen Institutionen wie dem Münchner Herzogshof, der aufgrund seines Herrschaftsanspruches eine eigene Vorstellung von Liturgie und deren Ausführung hatte. „Allgemein dürften die liturgischen Bücher der Hofkapellen von kirchlichen Modellen abgeleitet gewesen sein, die auch dynastische Traditionen widerspiegeln.“¹¹²

Im Wissen um diese Problematik wird in den folgenden Kapiteln zunächst auf die Entwicklung der Hofmusik eingegangen. Die Darstellung dieser Entwicklung dient nicht nur zur Einführung in die politische Situation, in der sich Wilhelm IV. bei seiner Amtsübernahme befand. Sie zeigt auch, wie eng Repräsentation und Hofmusik am Münchner Hof miteinander verbunden waren, zeichnet ein Bild von den musikalischen Entwicklungen zwischen ca. 1450–1550 und hinterfragt die Gründe für den plötzlich so zielstrebigem Ausbau der Hofka-

322–349 und ders., „The Chant Background to Isaac’s *Choralis Constantinus*“, in *Cantus Planus – Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary 1995*, hrsg. von László Dobszay, Budapest 1998, S. 337–341.

¹¹⁰ Pätzig, *Liturgische Grundlagen*.

¹¹¹ Pätzig, *Liturgische Grundlagen* 1, S. 34.

¹¹² Strohm, „Hofkapellen“, S. 87.

pelle, welcher in der Anstellung Senfls zwar eine wichtige Personifizierung erfährt, der sich jedoch schon in den Jahren vor 1523 abzeichnet. Eingebettet in die politischen und musikalischen Fortgänge widmen sich die anschließenden Kapitel dann den musikalischen Erweiterungen des Proprienrepertoires, wobei eruiert werden soll, in welchen Kompositionen der Münchner Hof dezidiert auf die Freisinger Liturgie Bezug nahm oder ob nicht doch eher eine höfische Sonderliturgie destilliert werden kann.

II. MUSIK UND POLITIK: DIE ENTWICKLUNG DER HOFMUSIK IN MÜNCHEN BIS 1523

II.1. Die Münchner Hofmusik als Ausdruck von Repräsentation

Wie die Aufzeichnungen des Münchner Stadtarztes Sigmund Gotzkircher zeigen,¹ spiegelt das Freisinger Missale nicht alle Besonderheiten des Freisinger bzw. des Münchner Kirchenjahres. In seinen Notizen beschreibt der Arzt neben bekannten Heiligenfesten auch Feiertage, die nicht in den zeitgenössischen lokalen Liturgica vermerkt sind oder die kein eigenes Officium aufweisen. Er begeht sie teilweise in der Frauenkirche, teilweise in den Klöstern der Stadt: so etwa den Sterbetag und die Translatio Karls des Großen (28. Januar, am Tag der Hl. Agnes bzw. 27. Juli), das Fest des Heiligen Antonius von Padua (13. Juni), oder den Feiertag des Hl. Onuphrius (11. Juni).² Vor allem belegen diese Aufzeichnungen, wie aufwändig derartige Festtage begangen werden konnten: So wurde der Georgstag (23. April) in der Münchner Frauenkirche am Ligsalzaltar „cum tubis et tympanis et organis et fistulatoribus et aliis instrumentis musicalibus et cum cantoribus, cum clericis et laicis“ gefeiert, dem sich sogar ein Lanzenstechen anschloss.³

Gotzkirchers Aufzeichnungen, die um das Jahr 1460 entstanden sind, gewähren damit zwar keinen detaillierten Blick auf die zeitgenössische Liturgie doch gewähren sie Einsicht in das liturgische Leben der Münchner Bürger und beschreiben dessen musikalische Ausgestaltung. Dabei steht außer Frage, dass bereits in dieser Zeit derlei Feierlichkeiten nicht ohne Musiker und Instrumentalisten des Herzogshofes zelebriert wurden. Denn obwohl die Stadt bereits seit 1334 einen, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts drei und ab 1478 vorzugsweise vier

- 1 Paul Lehmann, *Haushaltungsaufzeichnungen eines Münchener Arztes aus dem XV. Jahrhundert*, München 1909 (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 5). Wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, behandelte Gotzkircher neben mehreren wohlhabenden Familien auch die Familie des Herzogs. Zu Gotzkircher siehe außerdem Fridolin Solleder, *München im Mittelalter*, München 1938, S. 343f., sowie Anton Bauer, „Neues über den Münchner Stadtarzt Dr. Sigmund Gotzkircher“, in *Oberbayerisches Archiv* 93 (1971), S. 54f.
- 2 Konstanz: 13. Juni. Obwohl dieser Heilige in keinem der im Rahmen der Arbeit untersuchten liturgischen Bücher nachweisbar ist, vermerkt Lehmann (*Haushaltungsaufzeichnungen*, S. 38, Fn. 3), dass er in München besondere Verehrung erfuhr. Tatsächlich ist noch heute ein Bild des Heiligen auf der Fassade des Hauses Marienplatz Nr. 17 zu sehen. Vgl. auch die Erläuterungen zu diesen Festen bei Lehmann, *Haushaltungsaufzeichnungen*, S. 39f.
- 3 Lehmann, *Haushaltungsaufzeichnungen*, S. 15 bzw. 40. Zur einflussreichen Patrizierfamilie der Ligsalz siehe umfassend Helmuth Stahleder, „Beiträge zur Geschichte Münchner Bürgergeschlechter im Mittelalter: Die Ligsalz“, in *Oberbayerisches Archiv* 117/118 (1993/1994), S. 175–260.

Stadtpfeifer beschäftigte, können diese Instrumentisten nur den Grundstock an ausführenden Musikern gebildet haben, die den jeweiligen Feiertag musikalisch ausgestalteten.⁴

Als ein Beispiel sei nur die jährliche seit 1343 belegte Fronleichnamsprozession genannt, die vor allem im Laufe des 16. Jahrhunderts immer größere Formen annahm und schließlich neben 62 „lebenden Bildern“ aus dem Alten und Neuen Testament spätestens seit 1494 auch ein Corpus Christi-Spiel umfasste.⁵ Die Beteiligung des herzoglichen Hofes ist spätestens seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar⁶ und eine Beschreibung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nennt denn auch die Hofkapelle im Gefolge der „Clerisey“ zusammen mit den „fürstlichen Trommeter vnd Hoffpaußer“, und den „fürstlichen Instrumentisten“, die dem Sakrament vorangingen.⁷

- 4 Zu den Münchner Stadtpfeifern siehe die Ausführungen bei Roswitha von Bary, *Herzogsdiens und Bürgerfreiheit. Verfassung und Verwaltung der Stadt München im Mittelalter, 1158–1560*, München 1997, S. 239–241 und Stahleder, *Chronik der Stadt München I*, S. 101. Nachweislich waren von 1478–1483 die Pfeifer Haintz, Peter und Martin Reiter angestellt; Martin wohnt 1482 im Tal Mariae, Peter, der 1483 als gestorben vermerkt und 1484 durch einen Linhardt (wohnhaft in der „Eng Gassen“; Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1486, fol. 21^r) ersetzt wird, wohnt wie auch Haintz in der Äußeren Schwabinger Gasse (heute Residenzstraße; Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1482, fol. 25^v und 26^v). Spätestens 1493 begegnet Albrecht Schnitzer als Stadtpfeifer. Er ist der Vater jener Instrumentenmacher- und Bläserfamilie, die später auch im Dienst des Münchner Hofes standen; seit 1499 ist auch Schnitzers Sohn als Stadtpfeifer tätig. Bereits 1490 ist ein „albrecht pfeiffer“ im Rosental nachweisbar (Stadtarchiv München, Steuerbücher Jahrgang 1490, fol. 3^r). Er spielt zusammen mit Jörg Plaicher, der nun auf dem Rossmarkt wohnt (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1490, fol. 8^r), Sigmund Ofenhauser und dem bereits bekannten „Lienhart pfeiffer“, der nun in der Kauffingergasse wohnhaft ist (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1490, fol. 53^v). In den Steuerbüchern sind Plaicher und Schnitzer nochmals im Jahr 1496 nachweisbar: Beide wohnen nun in der Sendlingergasse (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1496, fol. 8^r und 11^r). Möglicherweise ist Jörg Plaicher, der nach dem Tod Albrecht Schnitzers dessen Stelle einnimmt, bereits seit 1482 in im Dienst der Stadt, da er ab diesem Jahr in der Mülgasse nachweisbar ist (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1482).
- 5 Das Spiel ist zwar erst 1494 nachweisbar, die seit 1473 geführten Kosten für die Fronleichnamsprozession steigen 1474 jedoch deutlich an und erhöhen sich drastisch bis zum Ende des Jahrhunderts, so dass Christina Mochty für 1474 die erstmalige Abhaltung eines solchen Spiels, das mehrere lebende Bild-Szenen beinhaltete, vermutet. Christina Mochty, *Prozessionsdrama und Figurierte Prozession in der Deutschen Stadt vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Dramatische Darbietungen zu Fronleichnam*, Diss. Universität Wien 1983, S. 74–93.
- 6 Kammerrechnung von 1343: „Ite, dominica viti ad processionem corporis Christi III solidos VIII denarios.“, in *Bayerische Frömmigkeit: 1400 Jahre christliches Bayern. Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses 1960*, München 1960, Nr. 726.
- 7 *Ordnung der gantzen | Procession / deß Allerheiligsten vn[nd] Hoch | wu^rdigisten Sacraments / wie dieselb in der Fürst= | lichen Hauptstadt München in Obern Bayrn etc. | auff das Fest Corporis Christi | gehalten wirdt*. München [s.a.] Signatur: *35.E.145, fol. C ij^v–C iij^r. Die herzogliche Familie ging unmittelbar im Anschluss an das Sakrament. Erinnert sei hier nur an die berühmte Fronleichnamsprozession von 1580, bei der durch das Singen der Motette *Gustate et videte* von Or-

Anders dagegen die Situation am Hof der bayerischen Herzöge, bei denen sich bereits im 14. Jahrhundert eine rege Musikpflege nachweisen lässt.⁸ Die Schwierigkeit, ein präziseres Bild der Münchner Hofmusik zu zeichnen, liegt in verschiedenen gelagerten Problemen. Es ist aber nur zum Teil der bereits seit Sandberger viel beklagte Mangel an Dokumenten, der noch immer keine deutlichen Aussagen für die erste Jahrhunderthälfte erlaubt.⁹ Denn das Fehlen von Quellenmaterial muss im Bezug auf München weiter differenziert werden: Wie aus den Tabellen in Anhang B zu den besoldeten Hofmusikern hervorgeht,¹⁰ herrscht bei weitem kein Mangel an außerhöfischen Nachweisen für Bläser. Sie sind bereits seit dem späten 14. Jahrhundert erhalten und zeigen ein in dieser Hinsicht stets lebendiges Bild des Hofes. Der Unzahl von Dokumenten zu Auftritten von Trompetern steht die verschwindend geringe Anzahl von Quellen zu den angestellten Sängern gegenüber: Sind sie im 15. Jahrhundert nahezu nicht vorhanden, werden sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur um wenige Dokumente erweitert. In dieser Diskrepanz lässt sich eine unterschiedliche Stellung im Rang der beiden Musikergruppen beobachten, die bereits Ruhnke festgestellt hat.¹¹

Ein solcher in der weiteren Forschung zu anderen Herrscherhöfen der Zeit bereits verschiedentlich angeklungener Sachverhalt wurde für München zwar im

lando di Lasso ein aufziehendes Gewitter angeblich verhindert werden konnte. Lorenz Westenrieder, *Beiträge zur vaterländischen Historie, Geographie, Statistik und Landwirtschaft*, Bd. 5, München 1794, S. 76ff.

- 8 Eine Geschichte der Hofmusik der bayerischen Herzöge im 15. Jahrhundert liegt bisher nicht vor – nicht zuletzt aufgrund der komplexen politischen Situation, hervorgerufen durch die mittelalterliche Zersplitterung des Landes in vier Teilherzogtümer. Ein weiterer Grund für das Fehlen eines solchen geschichtlichen Überblicks ist die schier unüberschaubare Fülle an Aktenmaterial, welches einer systematischen Durchsicht bedürfte. Obwohl die Notwendigkeit von musikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten bei allen bayerischen Herzögen unbestreitbar ist, sind es die Herzöge der Münchner Linie, die im Folgenden diskutiert werden. Ist für einen ersten Einstieg noch immer Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig 1894/1895 hilfreich, sind gerade in den letzten Jahren verstärkt Publikationen zu unterschiedlichen Aspekten der Musikpflege an den verschiedenen bayerischen Hofhaltungen erschienen, die es zusammen zu tragen und zu ordnen gälte. Wertvolle, jedoch noch unausgewertete Hinweise zur Entwicklung der frühen Hofmusik der Straubinger Linie finden sich auch bei Gerhard Pietzsch, „Namenslisten zur Bayerischen Musikgeschichte“, in *MiB*, 20 (1980/I), S. 97–112, *MiB* 21 (1980/II), S. 69f., *MiB* 22 (1981/I), S. 296–303, *MiB* 23 (1981/II), S. 128–134, *MiB* 25 (1982/II), S. 125–128, *MiB* 26 (1983/I), S. 64, *MiB* 27 (1983/II), S. 114–116, *MiB* 28 (1984/I), S. 152–155, *MiB* 31 (1985/II), S. 199–204.
- 9 Der Begriff der „Hofkapelle“ wird im Folgenden in seiner ursprünglichen Bedeutung verwendet und bezeichnet ausschließlich jene Personen, die für die Gestaltung der Gottesdienste zuständig waren.
- 10 Siehe Anhang B, vor allem die Tabellen 1 und 2a.
- 11 Ruhnke, *Hofmusikkollegien*, S. 309–311.

Analogieschluss angenommen, jedoch noch nicht explizit artikuliert. Auch im Falle des Münchner Hofes zeigen die vorhandenen Quellen stets eine klare Trennung zwischen Trompetern und Sängern, die auch durch die Nennung des vollständigen Namens bei den Hoftrompetern offenbar wird, wogegen einzelne Sänger nur selten unterschieden werden. Häufiger wird stattdessen für diese „Berufsgruppe“ die nicht näher spezifizierende Sammelbezeichnung „singer“ gewählt.

Eine derartige Trennung der Musikergruppen, die auch visuell fassbar wird – am prominentesten im Triumphzug Maximilians I. –, grenzt die Hauptaufgabenbereiche der beiden Gruppen deutlich ab: Die Gruppe der Trompeter gehört nicht der Hofkapelle an, sondern dient zur Herrschaftsdemonstration mit Aufgaben im politischen Bereich. Sie kann zwar auch zur höfischen Unterhaltung herangezogen werden, übernimmt jedoch vorwiegend repräsentative Funktionen.¹² Dagegen werden Sänger fast ausschließlich für die Gestaltung der Gottesdienste und anderer liturgischer Feiern benötigt.¹³ In dieser zeremoniellen, vorwiegend politischen Funktion der Trompeter liegt sowohl der Grund für die gute Quellenlage als auch für die noch im 18. und sogar noch 19. Jahrhundert vorhandene Trennung der beiden Ensembles. So werden in den ab 1727 erschienenen bayerischen Hofstaatskalendern die Trompeter zwar bei der Hofmusik angeführt, doch unterstehen sie dem Oberstallmeisterstab und dienen im Rang eines Offiziers. Erst 1847 werden sie der übrigen Hofmusik eingegliedert.¹⁴

¹² Die verschiedenen Aufgaben der Hoftrompeter sind dargestellt bei Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompeter im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, 3 Bde., Regensburg 1973 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 75), Bd. 1, S. 86–141.

¹³ Nur einige wenige Zahlungsbelege informieren über Darbietungen einzelner Sänger, darunter auch Frauen, die in einem nichtkirchlichen Rahmen statt gefunden haben.

¹⁴ Obwohl eine derartige Trennung auch in der Auflistung des Hofstaates 1550 anklingt (München, BHStA, Fürstensachen 362/I), in der die Hofmusiker unter der Rubrik „Cantorej vnnd Instrumentisten“ geführt werden, ist diese Listung nicht konsequent durchgehalten und Sänger finden sich neben Instrumentisten.

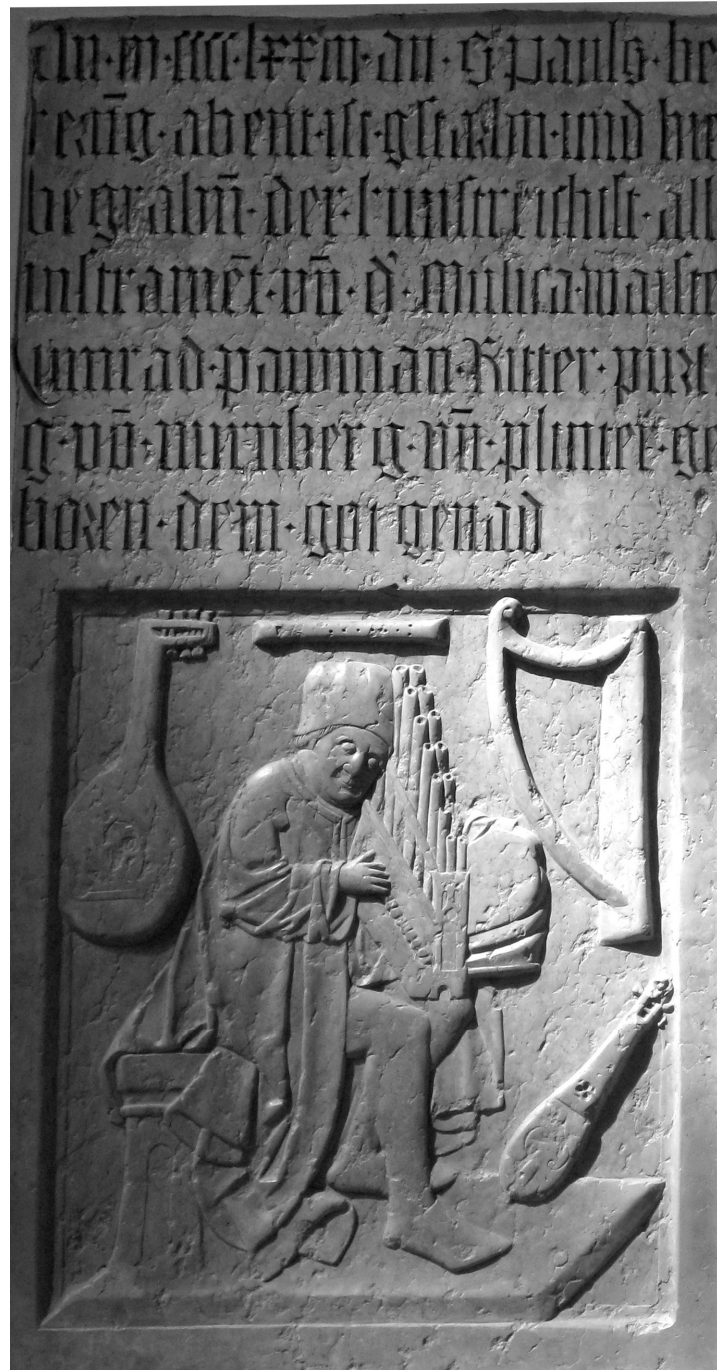


Abb. 3: Grabstein Conrad Paumanns in der Münchner Frauenkirche (Foto: Stefan Gasch)

Die völlig verschiedene Organisationsstruktur der damaligen höfischen Musikergruppen zeigt sich bereits darin, dass sich bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts die Ensembles aus einem Kern fest angestellter Musiker zusammensetzten – neben den Hoftrompetern finden sich als Solisten tätige Musiker wie Organisten oder Lautenisten –, denen sich je nach Anlass weitere Instrumentalisten hinzugesellen konnten.¹⁵ Wie ernst es jedoch den bayerischen Herzögen um eine qualitativ hochwertige Hofmusik war, zeigt die Anstellung Conrad Paumanns im Jahr 1450 durch Albrecht III.¹⁶ Paumann hatte trotz seiner Verpflichtung gegenüber der Stadt Nürnberg heimlich die Stadt verlassen und aufgrund des besonders guten Besoldungsangebotes seinen Dienst am Münchner Hof angetreten.¹⁷ Daneben wurden von Albrecht III. noch zehn weitere Instrumentalisten beschäftigt, die sich in ein kleineres Ensemble „leiser“ (außer Paumann, der neben der Orgel auch Harfe, Laute, Kleingeige, Trompete und Flöte spielte,¹⁸ sowie zwei weitere Lautenisten) und eine größere Gruppe „lauter“ Instrumente (4 Trompeten, 3 Schalmeien, 1 Posaune, 2–3 Krummhörner) untergliederten.¹⁹

Belege für die Existenz eines Sängerkollegiums fehlen in dieser frühen Zeit gänzlich. Erst nach dem Tod Albrechts III. (1460) deutet der Chronist Veit Arnpeck nicht nur das Vorhandensein von Hofmusikern, sondern auch deren hohe Qualität an: Von Sigmund, dem zweiten Sohn Albrechts III., berichtet er: „er hett albeg gut Cantoreß und Singer bej Im“.²⁰ Bereits Sandberger war die Unterscheidung in „Cantoreß“ und „Singer“ aufgefallen. Er hatte jedoch angenommen, dass hiermit unterschiedliche Gesangsstile gemeint waren.²¹ Wie aus Benennungen in späteren Rechnungen und Ausgabenlisten hervorgeht, spiegelt eine solche Differenzierung aber vielmehr die sozialen Unterscheidungen der Beteiligten wider und grenzt Sänger geistlichen Standes („Cantoreß“) von weltlichen Sängern („Singer“) ab. Bezeichnenderweise wird in den Gedenkbüchern Maximilians I. der Geistliche Hanns Kerner, der Vorgänger Georg Slatkonias im

15 Diese erscheinen in den Quellen als so genannte „Fahrende Leute“, die ebenfalls in herrschaftlichen Dienstverhältnissen standen, jedoch für einen zusätzlichen Verdienst nach Gelegenheit auch an anderen Höfen musizierten.

16 Von Albrecht III. wird in zeitgenössischen Chroniken berichtet, dass er von der Kunst der Musik besonders angetan war („multum dilexit artem musicam, qua et ipse non mediocriter imbutus erat“). Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 409. Die Frage, inwieweit diese Formulierung der Stilisierung des Herrschers geschuldet ist, bleibt vorerst unbeantwortet.

17 Franz Körndle, Art. „Paumann, Conrad“, in *MGG*², Personenteil Bd. 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 206–208.

18 Siehe die Inschrift auf dem Grabstein in der Münchner Frauenkirche.

19 Siehe die tabellarische Übersicht bei Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992, S. 100.

20 Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 673.

21 Sandberger, *Beiträge* 1, S. 8.

Kapellmeisteramt der maximilianischen Hofkapelle, bereits 1496 als „oberster Caplan und Canntor“ bezeichnet,²² während alle anderen Kapläne stets mit ihrer Berufsbezeichnung („Capplan“) benannt werden.²³ Analog hierzu ist auch bei Georg Slatkonja nach seiner Übernahme des Kapellmeisteramtes die Rede von „vnns[er] obristen Cantor“.²⁴ Dagegen werden sämtliche nicht geistlichen Mitglieder stets als „Singer“ deklariert sofern sie keine andere Funktion („Componist“, „Cappellendiener“, etc.) innerhalb der Kapelle einnahmen.²⁵ Der Titel „Cantor“ ist also einerseits verknüpft mit einem geistlichen Berufsbild, drückt zudem aber auch innerhalb des Musikerkollegiums die Vorrangstellung einer einzelnen Person vor den anderen geistlichen Mitgliedern aus. Dementsprechend stellt die Bezeichnung der Hofkapelle als „Canntorey“ ihre Funktion als geistliche Institution in den Vordergrund, zumal sie in erster Linie zur musikalischen Ausgestaltung der liturgischen Feiern gedacht war und erst in späterer Zeit auch Aufgaben in der privaten Unterhaltung wahrnahm. So gesehen verrät der Vermerk bei Arnpeck über die Kapelle Sigmunds nicht nur die hohe Qualität zweier am Hof beschäftigter Musikergruppen, sondern auch ihre inhaltliche Ausrichtung, bei welcher die eine – ganz dem Usus der Zeit entsprechend – eine vornehmlich geistliche Einrichtung war. Deren Wirkungsstätte dürfte die von Sigmund favorisierte Blütenburg gewesen sein, in die sich der Herzog nach seinem Regierungsverzicht zurückzog.²⁶

Es ist aber vor allem das musikalische Personal von Sigmunds jüngerem Bruder Albrecht (IV.), das im Folgenden näher interessiert. Wie die Aufstellung über die Musiker am Münchner Hof zeigt (s. Anhang B), informieren die Quellen über einen bereits unter Albrecht erfolgten sukzessiven Ausbau des Trompeterkorps. Er übernahm nach dem Tod seines Vaters den Organisten Conrad Pau- mann und beschäftigte ihn bis zu dessen Tod im Jahr 1473, danach dessen Sohn Paul Paumann. Wie die Aufzeichnungen zu den Ausgaben des Hofstaates aus dem Jahr 1468 belegen, unterhielt Albrecht IV. vier Trompeter, von denen einer zusätzlich angehalten war, als Pauker zu musizieren.²⁷

22 Franz Waldner, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck: I. Unter Kaiser Maximilian I. von 1490–1519* (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1897/1898), S. 24.

23 Schweiger, „Notizen“, S. 367, Nr. 19, Nr. 21, Nr. 35.

24 Schweiger, „Notizen“, S. 371, Nr. 96.

25 Schweiger, „Notizen“, passim.

26 Die Schlosskapelle ließ er 1488 errichten und mit drei Altarbildern des Münchner Malers Jan Polack ausgestalten. Georg Schwaiger, „München – eine geistliche Stadt“, in *Monachium Sacrum – Festschrift zum 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau*, hrsg. von Hans Ramisch und dems., 2 Bde., München 1994, Bd. 1, S. 1–298, hier S. 70 (Abb. auf S. 69).

27 Dass das Beherrschen mehrerer Instrumente keine Ausnahme war, wird am Grabstein Paumanns deutlich. Vgl. hierzu auch die Bestallungsreverse verschiedener Hofmusiker, in denen sie unter Aufzählung verschiedener Instrumente verpflichtet werden, mit all ihrem Können

Item den gilg Trumetter hat im mein gn. her geschafft soll er paugken
lernen vn kauffen Suma viii gld. rh.²⁸

Item maister kainrad lautenschlacher an seinem sold den er hat im mein
gn. her geben selbs am suntag vor sand michels tag x gld. rh. Item
maister kainrad arginisten [Organisten] im gib mein gn. her ain iar lxxx
gld. rh. ist angestanden 1467. ...

Item Wolfgang Trumetter gibt im mein gn. her ain iar xxiiii gld. rh. vnd
etliche traid.

Item Jacob trumetter gibt im mein gn. her ain iar xvi gld. rh.

Item veitten trumetter gibt im ain iar xii gld. rh.

Item gilgn trumetter gibt im ain iar xii gld. rh.²⁹

Die vier Trompeter Wolfgang, Jakob, Veit und Gilg, dürften bereits unter Albrecht III. gedient haben, da sie 1508 nicht mehr in der Liste des Hofstaates aufscheinen.³⁰ Einem dieser Hoftrompeter war das Spielgrafenamt übertragen, das zur Kontrolle der reisenden Musiker diente und bei dem alle Musiker, die gegen Geld spielen wollten, eine Erlaubnis einholen mussten.³¹ Vor allem der folgende Beleg des herzoglichen Kammerschreibers dokumentiert ein reiches musikalisches Leben am Münchner Hof, das von zahlreichen Gelegenheiten des gemeinsamen Musizierens und einem regen Austausch von Musikern verschiedener Höfe getragen wird.

Item was ich ausgebn hab hoffierern vnd spielleutten hernach geschrie-
ben. Herzog Sigmund von österreich pfeiff[er] an sunbentag schuef im
mein gn. her Summa iiii gld. rh.

Mer hertzog Sigmund von östereich trumette[r] vn paugke[r] schueff in
mein gn. her an sunbentag Suma iiii gld. rh.

dem Herzog zu dienen (München, BHStA, Haus- und Familiensachen, Urkunden, Dienstpersonal).

²⁸ Westenrieder, *Beyträge* 5, S. 205.

²⁹ Ebda., S. 210. Die Nennung dieser Musiker auch bei Isidor Silbernagl, *Albrecht IV., der Weise, Herzog von Bayern und seine Regierung*, München 1857, S. 105.

³⁰ Der Trompeter „Wolfgang“ kann nicht identisch mit dem 1508 angeführten Wolfgang Kolhach sein, da letzterer noch 1530 in den Augsburger Baumeisterbüchern erscheint.

³¹ 1438 hatte es der Hoftrompeter Jörg inne, Albrecht V. verlieh es 1556 Anton Stumpf. Wer dieses Amt zur Zeit Albrechts IV. oder Wilhelms IV. bekleidete ist nicht bekannt. S. Fridolin Solleder, *München im Mittelalter*, München 1938, S. 341 und Maria Hildebrandt, „Sie spielten gar nicht so übel zusammen ...“ – Die Geschichte der Stadtpfeifer und Stadtmusikanten in München“, in *Münchner Stadtpfeifer und Stadtmusikanten*, München 1993 (Volksmusik in München 17), S. 5.

Item pette[r] des von rechperg pfeiffer an pfinztag vor[r] sand vlrich tag
i gld. rh.
Item des von guettenstain treumette[r] an pfinztag vor sand vlrich tag
i gld. rh.
Item Herzog albrecht von sachsen trumette[r] im mein gn. her geschafft
an eritag vor san iörgen tag iii gld. rh.
Item ainem lautenschlacher mit ainem weib die wol singen kund schueff
im mein gn. her an eritag nach sand larenzen tag Summa i gld. rh.
Item des Königs von vngern pfeiffen an kotem [Quotember] Freitag vor
michely v gld. rh.
Item des kaisers pfeiffer schuef in meins hern genad an sand mathevs tag
iii gld. rh.
mer des kaisers zbain pfeiffe[r] an suntag vor san kolmans tag Summa ii gld.
rh.
It. meins gn. hern trumettr wolfgang iacob gilg vn veit zu opffe[r] glt in
gebn an sand pauls bekerung Summa iiii gld. rh.
Item ainem harpffe[r] im mein gn. her geschafft an freitag vo[r] sand
pauls bekerung Summa i gld. rh.
Item ausgebn des von pilsen trumette[r] an sambstag vo[r] vnsse[r] frauen
v(er)kündung Summa ij gld. rh.
It. dem tämerlin vnd ainem Luttenschlacher des pfallentzgrauen in fuet-
termaister gebn nach meins gn. hern geschafft ich scharfzand fueter-
maister wider zalt an eritag nach suntag letare in der vastn ij gld. rh.
Summa alles ausgebn der frümder hern hofferern vnd spilleut als hievon
geschribn stet tut xxxiiii gld. rh.³²

Bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ist eine Erweiterung der Gruppe der herzoglichen Trompeter zu beobachten.³³ Dies war jedoch kein Zufall, sondern Teil verschiedener Maßnahmen Albrechts IV., die vor allem zwei ineinander greifenden Hauptsträngen folgten: Zum Ersten sollten diese Pläne Albrechts Streben nach dem Ausbau der Macht dienen. Nachdem sich Albrecht IV. 1467 die Alleinherrschaft gesichert hatte,³⁴ betrieb er eine entsprechende Expansions-

32 Rechnung eines Kammerschreibers von 1468, ebda., S. 212f. (Absätze nicht original). Abdruck unvollständig auch bei Sandberger, *Beiträge* 1, S. 10.

33 Siehe hierzu die Einträge der Steuerbücher aus den Jahren 1482, 1486, 1487/1488, 1490, 1496, 1500 in Anhang B, Tabellen 2a und 2b.

34 Der Vater, Albrecht III., hinterließ bei seinem Tod die fünf Söhne Johann, Sigmund, Albrecht, Christoph und Wolfgang. Er hatte verfügt, dass die beiden ältesten Söhne die Regierung übernehmen sollten, doch war Johann bereits 1463 gestorben. Albrecht – als Drittgeborener zunächst für den geistlichen Stand vorgesehen – erhob daraufhin Anspruch auf die Mitregentschaft. Sie wurde ihm 1465 gewährt. 1467 konnte er seinen älteren Bruder Sigmund

politik, unterfüttert mit dem Anspruch, die ursprünglichen territorialen Ländereien wieder zu gewinnen.³⁵ Indem er 1478 zunächst die Freundschaft Siegmunds von Tirol und seines Vaters Albrecht III. erneuerte, trieb er Siegmund durch dessen Geldnot immer mehr in die Abhängigkeit, so dass dieser ihm zunächst noch einige Besitzungen und Ämter verschrieb; 1487 unterzeichnete er sogar eine gegenseitige Verschreibung im Falle des Todes ohne männlichen Nachkommen über eine Million Gulden auf die Lande des anderen Vertragspartners, was bedeutete, dass Tirol im Todesfall Siegmunds an Bayern-München fallen würde, da Siegmund keine männlichen Nachkommen hatte. Gleichzeitig verkaufte Siegmund die habsburgischen Besitzungen in Oberschwaben (Vordere Lande) an Albrecht IV. und Georg den Reichen von Bayern-Landschut, an letzteren zudem auch die Markgrafschaft Burgau. Die Wittelsbacher stellten somit eine deutliche Bedrohung für das Haus Habsburg dar, das empfindliche Gebietsverluste, darunter die eigenen Stammterritorien würde hinnehmen müssen.³⁶

In ähnlicher Weise ging Albrecht gegen die durch hohe Geldzahlungen an Kaiser Friedrich III. verarmte Reichsstadt Regensburg vor, die er als frühere Hauptstadt des bayerischen Herzogtums ansah.³⁷ In einem ersten Schritt unterstellte sie sich dem Schutz des Münchner Herzogs, um sich schließlich – mit Hilfe von Albrechts Halbbruder Johann Neuhauser – der Landeshoheit des Herzogtums Bayern-München „als irem rechten erbherren“ zu unterwerfen.³⁸ Den zielstrebigsten Expansionsplänen, allen voran Herzog Albrechts, die in der illegitimen Ehelichung von Kunigunde von Österreich, der Tochter Friedrichs III. und Schwester Maximilians gipfelten,³⁹ wurde jedoch 1492 (Rechtstag in Augsburg)

zum Regierungsverzicht bewegen, der in den Folgejahren neben der Blumenburg auch in Dachau, Menzing und Nannhofen residierte. Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 673.

35 „das loblich haus mit hilff andrer fürsten zu Beyrn ... zu erweytern, zuvor an den ennden, da es vormals darzue gehört hat“, München, BHStA, Pfalz-Neuburg, Urkunden, Auswärtige Staaten 865, nach Reinhard Stauber, „Die Herzöge von München. Die Wiederherstellung der Landeseinheit“, in *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2001, S. 142–157, hier S. 147.

36 Andreas Kraus, „Sammlung der Kräfte und Aufschwung (1450–1508)“, in *Handbuch der bayerischen Geschichte*, hrsg. von Max Spindler, München 1977, Bd. 2, S. 269–294, hier S. 288f.

37 „Anno 1486 an sand Sixt tag rait er ein zu Rengspurg, die vor 300 jaren albeg di haubststat der fürsten in Bairen ist gebesen ...“. Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 678.

38 Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 678. Regensburg kam dieser Loyalitätsbruch teuer zu stehen. Nachdem die Stadt wieder unter kaiserlicher Herrschaft gekommen war, wurden sämtliche Ämter neu besetzt und Mitglieder des Rates wurden gefangen gehalten und über die Vorgänge eingehend befragt. Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 689.

39 War Friedrich III. zunächst dem Heiratsgedanken nicht ablehnend gegenüber gestanden, weil er sich damit die Annullierung der Tiroler Verschreibungen erhoffte, willigte er wegen der Besetzung Regensburgs durch Albrecht doch nicht in die Heirat ein. Kunigunde wurde je-

burg am 25. Mai) mit Hilfe des „Schwäbischen Bundes“ Einhalt geboten: Isoliert und ohne den militärischen Beistand Herzog Georgs von Landshut hatte Albrecht sämtliche Verschreibungen auszuhändigen, Regensburg an das Reich zurück zu geben und den Erbverzicht seiner Gemahlin Kunigunde zu akzeptieren.⁴⁰

Zum Zweiten verfolgte Albrecht IV. neben diesen territorialen Fragen auch die Idee der Wiedervereinigung des seit 1392 geteilten Hauses Wittelsbach.⁴¹ Hatte er bereits 1485 testamentarisch verfügt, dass im Falle seines kinderlosen Todes sein Cousin, Herzog Georg von Bayern-Landshut, regieren sollte,⁴² suchte er nach den Streitigkeiten mit dem Kaiserhaus in den 1480er Jahren sich der Gunst des Kaisers zu versichern, indem er sich noch 1492 mit seinem Schwiegervater aussöhnte und dem Schwäbischen Bund beitrug.⁴³ Enttäuscht darüber, dass Georg in seinem Testament (19. September 1496) nicht den Münchner Cousin, sondern seine Tochter Elisabeth und deren Mann Ruprecht⁴⁴ zum Regenten einsetzte,⁴⁵ suchte Albrecht IV. vor allem gegen Ende der 1490er Jahre die Nähe seines Schwagers Maximilian I.: So erhält er 1497 eine geheim und eigenhändig von Maximilian ausgestellte Urkunde über die Nichtigkeit des Testamentes des

doch ein gefälschter Brief ihres Vaters vorgelegt, und sie wurde am 2. Januar 1487 mit Albrecht IV. vermählt.

- 40 Zum gesamten Komplex der Auseinandersetzungen der Wittelsbacher mit dem Haus Habsburg in diesen Jahren siehe Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Wien 1971, Bd. 1, S. 248–270.
- 41 Für eine kartographische Übersicht über die verschiedenen Teilherzogtümer siehe z.B. *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg*, Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2005, Neuburg a.d. Donau, 3. Juni bis 16. Oktober 2005, hrsg. von Suzanne Bäumler, Evamaria Brockhoff und Michael Henker, Augsburg 2005 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 50), S. 37.
- 42 „daß das löbliche Haus und Fürstentum Bayern in mehr Würde, Ehre und Aufnahmen kommen möge, wofür sich nichts Besseres und Füglicheres erfinden lasse, als daß dasselbe Fürstentum in eines einzigen Fürsten von Bayern Gewalt und Regierung komme“, zitiert nach Kraus, „Sammlung der Kräfte“, S. 291, Kursivierungen nicht original. München, BHStA, Pfalz-Neuburg Urkunden, Landesteilungen und Einigungen 766. Abdruck bei Karl Bosl (Hrsg.), *Dokumente zur Geschichte von Staat und Gesellschaft in Bayern*, bearb. von Karl-Ludwig Ay, München 1977, Bd. 1/2, S. 179. Die Idee hierzu mag ihm nicht zuletzt durch seine beiden jüngeren Brüder Wolfgang und Christoph gekommen sein, die während der Auseinandersetzungen mit den Habsburgern gegen Ende der 1480er Jahre immer wieder auf ein Mitregierungsrecht beharrten. Es war den Brüdern zunächst von Friedrich III. zugesagt, nach Ende der Streitigkeiten jedoch nicht realisiert worden.
- 43 Wiesflecker, *Maximilian I.*, Bd. 1, S. 270.
- 44 Es handelt sich hierbei um jenen Sohn Philipps von der Pfalz, der zunächst für den Bischofsstuhl in Freising vorgesehen war, siehe Anm. 1.
- 45 Ein bis dahin nicht gekanntes Verfahren, das einen Rechtsbruch darstellte, da ausschließlich männliche Nachkommen für die Regierung vorgesehen waren.

Landshuter Herzogs,⁴⁶ er kämpft – wenn auch nur kurz – an der Seite Maximilians I. im Krieg gegen die Eidgenossen (1499/1500)⁴⁷ und hält sich in den Wochen um Georgs Tod (1. Dezember 1503) im Umfeld Maximilians auf.⁴⁸ Sein gemeinsamer Kampf mit Maximilian I. im Landshuter Erbfolgekrieg war erfolgreich:⁴⁹ Albrecht musste durch den „Kölner Spruch“ (30. Juli 1505) zwar eine empfindliche territoriale Schwächung Bayerns und Gebietsabtretungen an Maximilian hinnehmen,⁵⁰ doch ging er als alleiniger Regent der Herzogtümer Ober- und Niederbayern hervor und einte damit das einstmals zersplitterte Land. Hatte bereits Albrecht III. verfügt, dass die beiden ältesten Söhne die Regierungsgeschäfte unter sich aufteilen sollten, so hatte Albrecht IV. durch die Auseinandersetzungen mit seinen beiden jüngeren Brüdern und nicht zuletzt durch die Zwistigkeiten mit seinem Vetter Georg dem Reichen und dem daraus hervorgegangenen Landshuter Erbfolgekrieg gelernt und erließ am 8. Juli 1506 das Primogeniturgesetz, nach dem der jeweils älteste Herzogssohn der Regentschaft des Vaters nachfolgen sollte.⁵¹

Nach dem Erfolg im Landshuter Erbfolgekrieg entstanden Werke, in denen Albrecht IV. das Wittelsbacher Herrscherhaus entsprechend repräsentieren und in der Historiographie verankert wissen wollte, was freilich zu seiner angemessenen *memoria* als Wiedervereiniger Bayerns beitragen sollte: Das neue Selbstbewusstsein als alleiniger Herrscher kommt etwa in einer Medaille zum Ausdruck,

46 Reinhard Stauber, „Die Auseinandersetzung um das Landshuter Erbe als Wittelsbachischer Hauskrieg“, in *Von Wittelsbach zu Habsburg. Maximilian I. und der Übergang der Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel von Bayern an Tirol 1504–2004. Akten des Symposiums des Tiroler Landesarchivs, Innsbruck, 15.–16. Oktober 2004*, hrsg. von Christoph Haidacher und Richard Schober, Innsbruck 2005, S. 145–159, hier S. 150. Sogar Papst Alexander VI. scheint Albrecht bei seinem Vorhaben unterstützt zu haben. Ebda.

47 Wiesflecker, *Maximilian I.*, Bd. 2, S. 334 und 338.

48 Stauber, „Auseinandersetzung“, S. 150.

49 Für zahlreiche Materialien zum Landshuter Erbfolgekrieg und den damit zusammenhängenden Ereignissen siehe Bäumler/Brockhoff/Henker, *Von Kaisers Gnaden*.

50 Albrecht IV. war zwar bereits am 9. Dezember 1503 (also wenige Tage nach dem Tod Georgs) mit den Besitzungen des Verstorbenen belehnt worden, doch geschah dies unter Vorbehalt „seiner obrikait, gerechtigkeit unnd interesse“ (zitiert nach Peter Schmid, „Die Rolle des Landshuter Erbfolgekrieges in der Politik König Maximilians I.“, in *Von Wittelsbach zu Habsburg. Maximilian I. und der Übergang der Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel von Bayern an Tirol 1504–2004. Akten des Symposiums des Tiroler Landesarchivs, Innsbruck, 15.–16. Oktober 2004*, hrsg. von Christoph Haidacher und Richard Schober, Innsbruck 2005, S. 125–144, hier S. 129). Dabei handelte es sich um Besitztümer wie die Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel, das Zillertal, die Grafschaft Kirchberg, etc., die nun an Tirol fielen. Siehe hierzu auch Kraus, „Sammlung der Kräfte“, S. 294.

51 München, BHStA, Bayerische Landschaft Urkunden 1506 VII 8. Abbildung bei Bäumler/Brockhoff/Henker, *Von Kaisers Gnaden*, S. 113. Das Gesetz wurde am 21. August 1506 in Leoben von Maximilian I. bestätigt. Stahleder, *Chronik der Stadt München I*, S. 498.

die der Herzog nach dem Sieg im Landshuter Erbfolgekrieg und nach dem Erlass des Primogeniturgesetzes 1507 prägen ließ und die ihn kämpferisch im Halbprofil von links im Harnisch mit dem blanken Schwert über der rechten Schulter zeigt.⁵²



Abb. 4a–b: Benedikt Burkhart, Medaille auf Herzog Albrecht IV. von Bayern, 1507
Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett (Inv.-Nr. 2875bß)
Umschrift Avers: ALBERTI * FIGURACIO * EFFIGIEI * BAVARIE * DUCIS *
Umschrift Revers: ARMORVM * BAVARIE * DUCUM * FIGVRA * 1507; herzogliches
Wappen

Veit von Ebersberg beauftragte er damit, ein Lehrbuch für seinen ältesten Sohn zu verfassen, den späteren Herzog Wilhelm IV. Entsprechend dem neuen Machtgefüge im nun vereinten Herzogtum Bayern ist in diesem *Chronicon Bavarorum* die genealogische Linie der Münchner Herzöge vor jener der Landshuter präferiert dargestellt und die Herrschaftsbefugnis vom Urvater Bavarus über den Wittelsbacher Kaiser Ludwig den Bayern zu Albrecht IV. und dessen Sohn Wilhelm mittels einer „Blutlinie“ abgeleitet.⁵³ Wie nachhaltig diese Selbstdarstel-

52 Bei den beiden bei Johann Peter Beierlein, *Die Medaillen und Münzen des Gesamthaus Wittelsbach*, München 1897, Bd. 1, S. 34, Nr. 219 (Tafel II) und Nr. 220 genannten Medaillen handelt es sich um eine Fälschung (Nr. 219) bzw. um eine posthume Medaille aus dem 18. Jahrhundert von Franz Andreas Schega. Eine der frühesten Beschreibungen der Medaille von 1507 findet sich in *Der Wöchentlichen Historischen Münz-Belustigung*, 46. Stück, 12. November 1732, S. 361–368, hier S. 361.

53 München, BSB, Clm 1229, Reinschrift von 1505. Claudia Willibald, „Das Chronicon Bavarorum des Veit von Ebersberg. Geschichtsschreibung an der Schwelle zur Neuzeit“, in *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 50 (1987), S. 127–140. Vgl. auch den von Hans Wurm

lung wirken sollte, wird in einem etwa zehn Jahre nach Albrechts Tod vom nachmaligen bayerischen Hofhistoriograph Aventin verfassten Preisgedicht deutlich, in dem der verstorbene Herzog als „gentis pater atque custos Noricae“ („Vater des Stammes und Bewacher Noricums“) bezeichnet wird, wobei Noricum für das Herzogtum Bayern steht, und ursprünglich jenes Gebiet beschreibt, das einer der beiden Gründerväter des bayerischen Staates, Norix, der Sohn des Herkules, besiedelte.⁵⁴ Und auch Ludwig Senfl spricht in seiner Dedikation des *Opus Musicum* von 1531 und der *Quinque salutationes* den Sohn Albrechts IV., seinen Dienstherrn Wilhelm IV., explizit mit „utriusque Boiarie ducem“ an.⁵⁵

Das Streben um die Vormachtstellung der Wittelsbacher im Allgemeinen und der Münchner Herzöge im Besonderen, die Albrecht IV. in einer zielstrebig (wenn letztlich auch gescheiterten) Außenpolitik darstellte, zeigt sich auch innenpolitisch: In bautechnischer Hinsicht hatte Albrecht IV. bereits seit den ausgehenden 1460er Jahren für seine *memoria* gesorgt: Schon ein Jahr nach der Regierungsübernahme (1467) begann er die Neuveste erweitern und ausbauen zu lassen (bis ca. 1499). Dabei handelte es sich allerdings nicht um Repräsentationsbauten oder Wohnanlagen, sondern – aufgrund der ausgereifteren Waffentechnik und womöglich in Vorsorge der kommenden Auseinandersetzungen – um Befestigungsanlagen im südlichen und westlichen Teil dieser neuen Burg, die in späteren Zeiten als Residenz dienen sollte.⁵⁶ Wie wichtig ihm dieser Ausbau war, zeigt die Tatsache, dass er für die Erweiterung im Osten sogar einen päpstlichen Dispens einholte, der ihm die Erwerbung von Grundstücken des angren-

1501 in Landshut im Holzschnittverfahren gedruckten Stammbaum der Wittelsbacher im Bayerischen Nationalmuseum München, NN 1001.

⁵⁴ Zu Norix siehe Arnpeck, *Sämtliche Chroniken*, S. 447. Das Gedicht in *Johannes Turmair's genannt Aventinus Sämtliche Werke*, 6 Bde., München 1881–1908, Bd. 1, S. 618–620, hier S. 620, Hinweis bei Schmid, „Krise und Modernisierung“, S. 137.

⁵⁵ Siehe das Faksimile in Senfl, *SW VIII*, S. X und *Munich, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 10*, hrsg. von H. Mayer Brown, New York/London 1986 (*Renaissance Music in Facsimile* 14).

⁵⁶ Die „Alte Veste“ (der Name wurde erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich) war der bereits im 15. Jahrhundert mitten in der Stadt liegende heutige Alte Hof, der um die Mitte des 13. Jahrhundert unter Ludwig dem Strengen entstanden war und bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Regierungssitz der bayerischen Herzöge diente. Noch Herzog Sigmund hatte ihn nach dem Tod seines Vaters Albrecht III. ausschmücken lassen. Siehe hierzu Heinrich C. Föringer, „Bericht über die im Alten Hofe zu München aufgefundenen Wandgemälde“, in *Oberbayerisches Archiv* 12 (1851), S. 266–296. Die „Neue Veste“ bildet dagegen den ältesten Teil der heutigen Residenz. Sie wurde zwischen 1385 und 1390 angelegt und in verschiedenen Bauphasen erheblich erweitert. Unter Wilhelm IV. wurde sie zur neuen Residenz der bayerischen Herzöge. Otto Meitinger, *Die Baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Residenz*, München 1970 (*Oberbayerisches Archiv* 92), für die Bauphase unter Albrecht IV. siehe S. 28–31, und die Rekonstruktionspläne R 13–R 15 auf den Seiten 70f. und 73.

zenden Franziskaner-Klosters erlaubte.⁵⁷

Das wohl wichtigste bauliche Zeugnis, das während des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts entstand und an dem die Herzöge der Münchner Linie erheblichen Anteil hatten,⁵⁸ war jedoch der Neubau der Münchner Stadtpfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (1468–1488).⁵⁹ Dieser Neubau war nicht nur durch den altersschwachen Zustand der älteren Frauenkirche motiviert, sondern auch durch den Wettstreit und die Konkurrenz mit den anderen Teilherzogtümern, in deren Residenzstädten (Landshut, Straubing, Ingolstadt, Burghausen) bereits moderne Kirchenneubauten entstanden waren. Albrecht aber dachte nicht nur an den Bau eines prächtigen Gotteshauses, sondern bestimmte die Frauenkirche zur Grablege der bayerischen Herzöge und betrieb zudem den Ausbau dieser Kirche zu einem Metropolitanstift mit 14 Kanonikern.⁶⁰ Ziel des Herzogs war es, sowohl der Kirche eine feierliche Abhaltung von Gottesdiensten mit zahlreichen Priestern, als auch der Residenz und deren herzoglicher Begräbnisstätte das entsprechende Gepränge verleihen zu können, ganz abgesehen von der Aufwertung, welche die neue Residenzstadt München dadurch erfuhr.⁶¹

Um bei einer solchen Aufwertung der Frauenkirche die Finanzen der herzoglichen Kasse zu schonen, hatte Albrecht IV. bei Papst Alexander VI. die Auflösung der beiden Stifte Ilmmünster und Schliersee erwirkt und sie der Münchner Frauenkirche eingegliedert. Beides waren Stifte, die zum Gebiet des Freisinger Bischofs gehörten, und so protestierte Sixtus zwar 1493 gegen den Plan Albrechts IV., doch wurde zugunsten des Herzogs entschieden. Durch den seit 1478 zu Gunsten des Herzogs entschiedenen Streit über die geistlichen Bestimmungs-

57 Christian Häutle, *Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher*, Bamberg 1892, Bd. 1, S. 14.

58 Zur Beteiligung Sigmunds, der den Grundstein zur neuen Kirche legte (noch heute erinnert eine Tafel am so genannten Brautportal an die Grundsteinlegung) siehe Sigmund Riezler, *Herzog Sigmund und die Münchener Frauenkirche*, München 1910 (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse 9).

59 Zahlreiche Untersuchungen zur Frauenkirche unter verschiedensten Aspekten sind vereint in Ramisch/Schwaiger, *Monachium Sacrum*. Wie aus einem Brief des Tegernseer Abtes an den Rat der Stadt München hervorgeht, scheinen bereits 1458 Pläne für einen Neubau existiert zu haben. Lothar Altmann, „Die spätgotische Bauphase der Frauenkirche 1468–1525“, in ebda., S. 1–20, hier S. 1. Die (offizielle) Weihe der Kirche fand erst 1494 statt.

60 Nachdem die finanziellen Ressourcen der Stadt München für den Bau der Frauenkirche erschöpft waren, erwirkte man 1479 einen Ablass bei Papst Sixtus IV. für das Jahr 1480. Albrecht IV. gelang es, den Ablass um zwei weitere Jahre zu verlängern, so dass an der neuen Frauenkirche zügig weiter gebaut werden konnte. Peter Pfister, „Das Kollegiatstift Zu Unserer Lieben Frau in München (1495–1803)“, in Ramisch/Schwaiger, *Monachium Sacrum* 1, S. 291–473, hier S. 314.

61 Bereits seit 1483 hatte der Herzog dieses Vorhaben betrieben und sich von Papst Sixtus IV. das Privileg gesichert, Mitglieder verschiedener Diözesen (Augsburg, Regensburg, Freising) als Räte nach München ziehen zu können. Siehe hierzu auch Stahleder, *Chronik der Stadt München* 1, S. 431, 446, 448 und 450; Solleder, *München im Mittelalter*, S. 38f.

rechte (Patronatsrechte) in der Pfarrei „Zu Unserer Lieben Frau“ des Münchner Herzogs verfügte die Münchner Frauenkirche nun auch über einen vom Herzog bestimmten Würdenträger (Propst), der, wenn er auch den anderen Chorherren gleich gestellt war und es ihm an den Machtbefugnissen des Freisinger Bischofs fehlte, jenem aber rein äußerlich ähnlich sah,⁶² da auch der Propst der Frauenkirche zum Tragen von Pontifikalien – den äußeren Zeichen eines Bischofs – berechtigt war. Diese Entwicklung musste dem Freisinger Bischof wie ein Schlag ins Gesicht erscheinen, doch hatte er dagegen keinerlei Handhabe.

Die Entwicklung der Hofmusik spielte sich im Laufe eben dieser Jahre ab, die durch eine Politik des herzoglichen Machtausbaus und – spätestens nach der Vereinigung der beiden Teilherzogtümer – der Repräsentation gekennzeichnet waren, und hängt somit eng mit der Innen- und Außenpolitik Albrechts IV. zusammen. Das Ensemble wurde in dieser Zeit sukzessiv vergrößert, wobei es weniger die „leise Musik“ war, die eine personale Aufstockung erfuhr,⁶³ als die Gruppe der Trompeter.⁶⁴ Waren es nach Albrechts Regierungsantritt noch ca. 11 Personen, so erhöhte sich die Zahl der beschäftigten Musiker um 1500 auf etwa 19 Personen, eine Gruppe, die bei besonderen Anlässen sogar noch auf 26 Instrumentalisten erhöht werden konnte. Mit einer solchen Größe aber war das Münchner Instrumentalensemble an der Wende zum 16. Jahrhundert das Zweitstärkste nach jenem des Kaisers. Da es Albrecht IV. durch die Hochzeit mit der Kaisertochter Kunigunde gelungen war, sich eng an das Habsburgerhaus zu binden, ist es vor dem Hintergrund seiner Hegemonialbestrebungen im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts nicht überraschend, wenn er sich an seinem Schwager orientieren wollte. Was läge daher näher, als das herzogliche Musikerkollegium in Anlehnung an das kurz vor der Jahrhundertwende neu geordnete Ensemble Maximilians I. zu gestalten?

Der Entschluss Albrechts IV. zum Ausbau seines Ensembles kann freilich nicht mit einem festen Datum fixiert werden. Vielmehr handelt es sich um einen Prozess, der sich parallel zu den Herrschaftsansprüchen und politischen Plänen entwickelt. Fest steht, dass er 1475 bei der Hochzeit Herzog Georgs des Reichen noch mit einer fünfköpfigen Gruppe anwesend war, die sich aus den bereits oben

62 Vgl. Hubert Glaser, „Freising und München“, in *Freising – 1250 Jahre Geistliche Stadt*, S. 177–191, hier S. 182–184; Maß, *Freising im Mittelalter*, S. 333–337.

63 Die Zahl der „leisen“ Instrumentalisten nahm zwar nicht ab, doch verlagerte sich die Gewichtung innerhalb dieser Gruppe: Sie besteht nur noch aus einem Lautenisten und vier Geigern im Gegensatz zu zwei Lautenisten und dem mehrere Instrumente beherrschenden Conrad Paumann. Vgl. die Tabellen bei Polk, *German Instrumental Music*, S. 100 bzw. 102.

64 Die Namen der Trompeter nach München, BHStA, Fürstensachen 322, fol. 227^v–228^v erstmals bei Sandberger, *Beiträge* 1, S. 9, ergänzt bei Brinzing, „Bemerkungen“, S. 36–44.

erwähnten Trompetern Jacob,⁶⁵ Veit, Gilg und Wolfgang sowie einem Pauker zusammensetzte.⁶⁶

Probleme beim Versuch letztgültige Aussagen zu treffen bereitet dabei die Vorstellung eines festen Personalstandes, der sich in einer solchen Form in den vorhandenen Quellen nicht widerspiegelt. Eher ist ein flexibles Ensemble mit einer oftmals wechselnden Besetzung bei Auftritten zu beobachten, bei denen Besetzungsstärken von einem Trompeter mit einem Pauker, bis hin zu elf Trompetern begegnen. Dennoch zeigen die Auszahlungsbelege verschiedener Städte an die Münchner Trompeter eine stetig steigende Besetzungszahl.⁶⁷

So ist zu Beginn der 1480er Jahre bereits von fünf Trompetern Albrechts die Rede.⁶⁸ 1484 werden erstmals die Namen „Hans“ und „Lucas“ als Trompeter des Münchner Herzogs genannt,⁶⁹ die mit Hans Stympl und Lucas Hölzer zu identifizieren sind. Sie stehen in der Liste des Hofstaates von 1508 nach dem Ableben des Herzogs an erster Stelle und werden aufgrund ihres Alters am höchsten besoldet.⁷⁰ Demnach waren sie bereits seit Mitte der 1480er Jahre in Diensten Albrechts IV. gestanden. Die Trompeter Gilg und Jacob werden dage-

65 Auch erwähnt in München, BHStA Fürstensachen 261, fol. 149, einer „Absage“ verschiedener Personen an den Herzog. Um welche Belange es sich hierbei handelt und aus welcher Zeit das Dokument stammt, konnte leider nicht eruiert werden.

66 Westenrieder, *Beyträge* 2, S. 105–221.

67 Eine unerschöpfliche, bislang aber völlig vernachlässigte Quelle ist Gerhard Pietzsch, *Quellen-sammlung zu einer Geschichte der Kantoreien und Instrumentalensembles an den Höfen geistlicher und weltlicher Fürsten in Deutschland von c. 1350 bis c. 1540 mit einem Anhang ausgewählter Quellen zur Geschichte dieser Institutionen an den Hofhaltungen von Souveränen, die nicht dem Römischen Reich deutscher Nation angehörten, als Vergleichsmaterial*, die der Autor aufgrund zu hoher Druckkosten als Manuskript in verschiedenen Bibliotheken Deutschlands hinterlegt hat. Es wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München verwendet (Lesesaal für Handschriften und Alte Drucke, Nachlässe, Signatur: Ana 396). Die im Folgenden angegebenen Archivalien werden nach Pietzsch zitiert; siehe hierzu auch Anhang B.

68 Siehe die Auszahlungsbelege der Städte Nürnberg 1481 und 1482 sowie Augsburg 1482.

69 Regensburg, Stadtrechnungen, Cameralia 19, fol. 163^r (1484), vgl. hierzu Sterl, *Musiker und Musikpflege*, S. 25. Siehe auch die Auszahlungen der Stadt Augsburg (Baumeisterbücher) des Jahres 1499 an die „Farenden Lewte[n]“, unter denen sich der Eintrag „2 fl. Lucas vnd Hannsen, hertzog Albrechts von Bayern trumbetter“ findet; mit vollem Namen werden die beiden Trompeter 1504 und 1505 genannt (ebenfalls Augsburger Baumeisterbücher).

70 München, BHStA Fürstensachen 322, fol. 227^v–228^r. Die anderen in der Hofhaltungsordnung von 1508 aufgeführten Trompeter dürften dagegen nicht mit früher erwähnten Musikern identisch sein. Ihre Bezahlung ist mit weniger Sold angegeben, als in der Rechnung des Hofschreibers von 1468 (vgl. die oben nach Westenrieder genannte Rechnung von 1468). Die Familie des Hans Stumpf ist 1486 in München nachweisbar und wohnt zunächst in der „Stat Petri“, ab spätestens 1490 in der vorderen Schwabinger Gasse (heutige Residenzstrasse). Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1486, fol. 42^r und Jahrgang 1490, fol. 35^r. „lucas trumetter“ wohnt ab spätestens 1490 ebenfalls in der vorderen Schwabinger Gasse (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1490, fol. 35^r).

gen nicht mehr erwähnt und scheinen aus dem Dienst ausgeschieden zu sein. Weiters ist auch der 1508 als „Jorig Stümpfl“ geführte Trompeter bereits 1486 in München nachweisbar, doch bleibt seine Anstellung bei Hof fraglich.⁷¹

Durch einen Zahlungsbeleg wird klar, dass das Ensemble Albrechts IV. spätestens zur Jahrhundertwende jene Größe umfasst, die 1508 dokumentiert ist. Am 23. März 1500, zahlt Kaiser Maximilian I. den Musikern Herzog Albrechts IV. einen Geldbetrag aus:

... funff Statpfeffern yedem j guldin, zwayen Stat Durner yedem j guldin, Hertzog Albrechten organisten ij guldin, noch hertzog albrechts ix trumetern vnnd pauckern yedem ij guldin vnnd Hertzog Sigmund von payrn lawtennslager ij guldin ...⁷²

Wie in verschiedenen Belegen deutlich wird, handelt es sich dabei nicht um neun Trompeter und einen Pauker, sondern um acht Trompeter und einen zusätzlichen Pauker, die vor Maximilian musizierten.⁷³ Wird 1484 noch ein „Erhart pawcker“ genannt,⁷⁴ ist ab 1499 Martin Behem als „paugger“ nachweisbar, der schließlich auch von Wilhelm IV. übernommen wird.⁷⁵ Die 1508 erwähnte Person des Paukers „Krawat“ findet indes nirgendwo weitere Konkretisierung.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sind aber auch noch weitere Musiker für den Münchner Hof nachweisbar. Sie sind verzeichnet unter den Ausgaben der Stadt Regensburg zum Christentag 1471: „Item wir gaben herzog Albrechts

71 Er wohnt in der „Stat Petri“. Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1486, fol. 46^r. Er war bislang nur in den Augsburger Baumeisterbüchern 1506/1508/1509 dokumentiert. Siehe Brinzing, „Bemerkungen“, S. 43 sowie Tabellen 2a und 2b im Anhang.

72 Nach Othmar Wessely, „Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianschen Hofes“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 23 (1956), S. 79–134, S. 130f., Nr. 310 (Kursivierungen nicht original). Maximilian, der für dieses Jahr einen Reichstag nach Augsburg einberufen hatte (Eröffnung am 10. April) und seit 2. März in Augsburg weilte, hält sich vom 22. bis zum 26. März in München und Umgebung auf. Johann Friedrich Böhm, *Regesta Imperii XIV., Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I.*, Bd. 3/1, hrsg. von Hermann Wiesflecker, Köln 1996, S. 187, Nr. 10022. Bevor er am 26. März wieder nach Augsburg zurück kehrt, kämpft er bei einem Turnier und geht auf die Jagd. Dabei erhält auch einer von Albrechts Trompetern ein Geldgeschenk: „Lucass, Hertzog Albrechts Trumeter, zu zerung mit den Falkner zu Reitten vnnd die weg zu fueren j guldin R[Rheinisch]“ (Wessely, „Beiträge“, S. 130, Nr. 309). Wiesflecker liest allerdings nicht „trumeter“ sondern Türhüter (*Regesta Imperii XIV.*, Bd. 3/1, S. 187, Nr. 10025). Es kann sich hierbei nur um den Trompeter Lucas Hölzer handeln. Nicht klar wird allerdings, ob es sich um einen Lesefehler Wiesfleckers oder Wesselys handelt, und ob mit diesem Vermerk eine weitere Aufgabe des Trompeters dokumentiert ist.

73 Eine ähnliche Gruppierung der Musiker findet sich im Speisezettel von 1515: München, BHStA, Fürstensachen 308, fol. 488–491, s. Brinzing, „Bemerkungen“, S. 22f.

74 Regensburg, Stadtrechnungen, Cameralia 19, fol. 163^r (1484).

75 Augsburg, Baumeisterbücher 1499, 1505, 1506, 1507, 1508.

von bayern pfeuern ir vieren 5 ß 20 dn. Petri et Pauli“⁷⁶ und im August 1500 erhält die Gruppe der herzoglichen Pfeifer eine Zahlung vom Kaiserhof: München, 27. August 1500 „Vieren Hertzogs albrechts von Munichn pfeiffen aus gnadn iij g[u]ld[en] R[heinisch]“.⁷⁷ Müssen die Musiker für das Jahr 1471 bis auf Weiteres unbekannt bleiben, können sie für den späteren Zahlungsbeleg mit Peter Schwartz und dessen beiden Söhnen identifiziert werden, die sich 1483 erstmals erwähnt finden, bis 1496 belegt sind und – wie die Regensburger Quelle zeigt – wohl auch als Sackpfeiffer tätig waren.⁷⁸

Ein solcher Ausbau des herzoglichen Kapellapparates dürfte neben der Gruppe der für festliche Aufzüge gebrauchten Trompeter aber auch die Anstellung von Sängern beinhaltet haben. Hinweise für diese Annahme finden sich aber allein in Form von „schreibern, so in der kirchen singen“.⁷⁹ Diese Schreiber, von denen Sandberger noch vermutete, dass es Kanzleischreiber gewesen wären,⁸⁰ dürften bereits zu einem Sängerensemble gezählt haben. Brinzing äußert die Vermutung, dass es sich hierbei um eine allgemeine Bezeichnung für am Hof tätige Sänger handelt.⁸¹ Diese Ansicht erfährt Unterstützung durch verschiedene Belege, die den Begriff des „schreiber“ im Sinn von ausführenden Sängern verwenden und ihn in den Akten der bayerischen Herzöge zu einer gängigen Bezeichnung werden lassen. Dies zeigen nicht zuletzt Belege aus der Regierungszeit Wilhelms IV. Bereits 1471 ist in der Hofordnung Ludwigs des Reichen in Burghausen die Sprache von vier zu speisenden Schreibern,⁸² und noch 1530 wird von den „Priestern und Schreibern“ gesprochen, die in der Kirche singen.⁸³ Zwei Rechnungen aus dem selben Jahr lassen annehmen, dass es sich durchaus um geschulte Sänger handelt. Am 17. März 1500 wird vermerkt, dass

76 Johann Friedrich Böhmer, *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III.*, Achte Abteilung, zweite Hälfte, hrsg. von Helmut Wolff (Deutsche Reichstagsakten 22/2), Göttingen 1999, S. 901.

77 Wessely, „Beiträge“, S. 133, Nr. 341.

78 Augsburg, Baumeisterbücher 1483, 1486, 1488, 1494, 1496; Mühldorf am Inn, Stadtrechnungen; Nürnberg, Ratsbuch Nr. 1a, fol. 89^v (1488), fol. 91^v (1487); Regensburg, Stadtrechnungen, Cameralia 19, fol. 138^v (1483).

79 München BHStA, Fürstensachen 308, fol. 208^v–209^r: „... Item mit den supp(e)n Zemorgens Zegeben sol es gehalten werden, wie bei Weylennd vnnserm gn. Hertzog albrechten seligen ... den Trumettern, auch den schreibern, so in der kirchen singen, doch allein So sy auf den fürsten mit dem ambt warten, desgleich(en) so man aus der cantzlej darnach schickt ...“

80 Sandberger, *Beiträge* 1, S. 9f. und 16.

81 „Bemerkungen“, S. 24.

82 Joseph Baader, „Haus- und Hofhaltungsordnungen Herzogs Ludwig des Reichen von Niederbayern für das Residenzschloß Burghausen, während des Aufenthalts seiner Gemahlin Herzogin Amalie dortselbst“, in *Oberbayerisches Archiv* 36 (1877) S. 25–54, hier S. 38.

83 München, BHStA, Fürstensachen 308, fol. 374^r. Abdruck des genauen Wortlautes bei Körndle, „Der »tägliche Dienst«“, S. 23.

Herr Sebastian [de Bonis] Caplan zu bezalung der paukr So er mit *Hertzog albrechts von Payrn Caplan vnnd Singer* auff k. Mt. bewelch gehalten hat 3 gld

erhalten hat⁸⁴ und am 22. März 1500 nochmals

Her Sebastian [de Bonis] Caplan zu bezalung der pancke, So er mit *Hertzog albrechts von payrn Caplen vnnd Singer* auff ku[niglicher] M[ajestät] beuelh gehalten hat iij guldin R[heinisch]

ausbezahlt wurden.⁸⁵ Dass Herzog Sigmund über ein Vokalensemble verfügte wurde bereits erwähnt.⁸⁶ Es dürfte daher umso weniger überraschen, wenn auch der regierende Herzog, Albrecht IV., bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein Sängersenble pflegte, das mehrstimmige Musik aufführte. Die vorgenannten Einträge bezeugen ein gemeinsames Musizieren der kaiserlichen und der herzoglichen Institutionen. Sollten die „Schreiber“ des Herzogs nur Kanzleischreiber gewesen sein, die über keine weitere sängerische Ausbildung verfügt hätten, wäre eine solche Zusammenarbeit nur schwer vorstellbar.⁸⁷ Dass dem Herzog Figuralmusik nicht unbekannt war, er sogar nachhaltig daran interessiert war, zeigt die Stiftungserneuerung der Salve-Andacht an der Frauenkirche aus dem Jahr 1490. Bereits am 5. Mai 1486 hatte Papst Alexander VI. ein von Albrecht IV. gestiftetes *Salve Regina* bestätigt und einen 100-tägigen Ablass darauf gewährt.⁸⁸ Am 26. September 1490 stiftet der Münchner Herzog nun „von newem“ diese Andacht. Dabei ist bemerkenswert, dass ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass die Andacht *in mensuris* gesungen werden soll.⁸⁹

84 Schweiger, „Notizen“, S. 366, Nr. 14.

85 Wessely, „Beiträge“, S. 117, Nr. 212. Es konnte nicht nachgeprüft werden, ob diese beiden Quittungen dieselbe Auszahlung in zwei verschiedenen Rechnungsbüchern vermerken. Der Verdacht liegt ob des ähnlichen Wortlautes nahe. Kursivsetzungen vom Autor.

86 Am 26. August 1500 wurden auch an „Hertzog Sigmunds von bayern Singern aus gnaden 6 gld“ ausbezahlt. Schweiger, „Notizen“, S. 368, Nr. 50.

87 Obwohl Maximilian I. nur selten die Stadt München und seinen Schwager Albrecht IV. besuchte, bezahlte er einen seiner Kapläne am 1. Dezember 1501 für die Lesung eines Seelamtes und einiger Messen: „Her Eberharttn, Capplan, So er fortter den munichen ain Sellambt zu singen vnd etlich messen zu lesen ... 3 gld vnd dem Hoff-Capplan ... 3 gld“, Schweiger, „Notizen“, S. 370, Nr. 87. Bereits am 20. März 1500 hatte er „Zwelff Trumetern zu zerung gen munchen in abslag Ihres liuergelts yedem ij guldin, facit xxiiij guldin R[heinisch]“ bezahlt, Wessely, „Beiträge“, S. 84, Nr. 17.

88 Stahleder, *Chronik der Stadt München* I, S. 397. Das Original im Stadtarchiv München, Urkunden D I a I b – Nr. 3.

89 „So haben wir fürgenomen, vnd von newem geordent vnd gestiftet, Ordnen und Stifften aus wolbedachtem mute vnd rechter wissen in craft des brieues, Also das nu hinfür zu ewigen zeiten in vnnsr lieben frawen pfarrkirchen alhie zu MÜNICHEN der Muter gottes die darinne patrona, und Juspatronatus deselben kirchen vnns vnnd vnnsern erben zuستنndig ist,

Und wenngleich Dokumente zu den Sängern und der Ausführung von Messen am Münchner Hof bislang nicht beigebracht werden konnten, war der tägliche Gottesdienst zu dieser Zeit bereits seit langem etabliert: Im Vertrag zwischen den Herzögen Sigmund und Albrecht vom 19. März 1470 überlässt Sigmund seinem jüngeren Bruder das „Slosz“ (also die Alte Veste bzw. den heutigen Alten Hof) unter verschiedenen Bedingungen und verfügt:

Da entgegen So sol mein gnadiger herr hertzog Albrecht in dem benannten Sloss alle tag sein lebtag Zway Ambt singen lassen ains von vnser lieben frawen vnd das gewondlich Ambte dartzu.⁹⁰

Trotz dieser Hinweise werden beim Tod Albrechts IV. (1508) in einer Aufstellung des Hofpersonals nur die Trompeter und der Organist Paul Paumann erwähnt, aber keinerlei Sänger.⁹¹

II.2. Die Hofmusik als Zeichen höfischer Reichs- und Religionspolitik

In den Jahren nach dem Tod Albrechts IV. wird München als Hofhaltung zunächst aufgegeben. Wie eine Hofordnung zeigt, residierte der Thronfolger Wilhelm IV. samt dem ihm bestimmten Vormund von 1509 bis 1512 in Burghausen und kehrte erst 1514 wieder nach München zurück.⁹² Aus dieser interimistischen

zu lob vnd ere, alle Sambstag vnd in der vassten alle tag, Auch darzue alle vnnser frawen Abenndt albeg zu gewonndlicher Completzeit in beywesen eines pfarrers seiner Zwayer gesellenn vnd seins Capplans durch den Schulmeister Cantor vnd die Schueler ein Salue in Mensuris Loblich vnd mit fleiss vnd Andacht gesungen, Auch zu solichem Salue allweg mit der grössten Glogkenn geleutet, vnd nach dem geleutt, ee man das Salue anfacht, durch einen yedenn pfarrer oder seinen Gesellen daselbs auf der Canntzl, vnnser alls Stiffters vnd aller vnnserer vorfaren Fürsten vnd Fürstynn von BEYRN Sele, die in bemellter kirchen begraben liegen, gedacht, vnd ein gemeins bete mit einem pater noster vnd Aue Maria gefrombt vnd gebeten werden ... Es sollen auch der pfarrer, sein zwen Gesellen vnd der Capplan, Auch Schulmeister vnd Cantor, darzue die drey Capplan, auf weylenndt keyser LUDWIGS Loblicher gedechtnuss Zwayen vnd Sannd Annen Altarn, alle Sambstag nach dem Salze, zu vnnserer vorfarn Fürsten von BAIRN vnd vnnserer begrebnuss, in dem Chor derselben kirchen geen, vnd daselbs ein Miserere sprechen ...“, *Monumenta Boica* XX, München 1811, Nr. 378, S. 696–698. Vgl. auch Söhner, *Musik im Münchner Dom*, S. 7f.

⁹⁰ *Monumenta Boica* XXXV/2, München 1849, S. 385. Aufgrund der obigen Ausführung könnte bereits hier eine mehrstimmige Ausführung des Gottesdienstes vermutet werden. Körndle, „Der »tägliche Dienst«,“ S. 25 nimmt sie erst für die Zeit von Albrechts Sohn Wilhelm IV. an.

⁹¹ München, BHStA, Fürstensachen 322, fol. 227^v–228^v, Sandberger, *Beiträge* 1, S. 9.

⁹² Wilhelm IV. war beim Tod seines Vaters noch keine 15 Jahre alt. Als Vormund wurde daher ein Regentschaftsrat eingesetzt, der bis zu Wilhelms 18. Lebensjahr die Geschäfte führen sollte (13. November 1511). Dieser Vormund setzte sich aus Herzog Wolfgang, dem Bruder Herzog Albrechts IV. und Onkel Wilhelms IV., sowie sechs Vertretern der bayerischen

Regierungszeit in Burghausen sind ebenfalls nur unspezifische Aussagen zu den Sängern möglich:

... Den Briestern zo offt Sy Mettn singen Ir ijedem j kändl wein. Vnd den
Schreibern so Sy Mettn synngen ain Kuffn Pier vnd Brot wie von aller
...⁹³

Dennoch sind zusätzlich zur Liste des Hofstaates von 1508 zwei wichtige Dokumente erhalten, die erstmals genauere Angaben zur Hofmusik erlauben: die „Hoffordnung beder vnnser genädigen herren“ von 1514⁹⁴ und ein Speisezettel von 1515.⁹⁵ Dabei stellt sich heraus, dass Wilhelm das Trompeterkorps seines Vaters fast vollständig übernommen hat.⁹⁶ Ein Personalausbau, wie Brinzing ihn aufgrund des Papiers von 1514 sieht, ist jedoch nicht erfolgt. Mit acht Trompetern und einem Pauker ist das Personal des Trompeterkorps in der gemeinsamen Hofhaltung Wilhelms IV. und Ludwigs X. auch ca. acht Jahre nach dem Ableben des Vaters konstant,⁹⁷ denn sowohl die beiden Posten „trumelschlacher“ und

Landstände zusammen. Trotz der von Albrecht IV. erlassenen Erbfolgeregelung kam es in der Folgezeit erneut zu Streitigkeiten über die Mitregierung: Wilhelms Bruder Ludwig X. erkannte dieses Gesetz nicht an, da es erst nach dessen Geburt erlassen worden war. Unterstützung fand er sowohl bei den bayerischen Landständen als auch bei seiner Mutter Künigunde und deren Bruder Maximilian I. Die Auseinandersetzungen wurden durch den Entscheid beigelegt, dass die beiden Brüder gemeinsam die Regierung führen sollten, Ludwig aber eine eigene Hofhaltung unterhalten durfte, die er seit 1515 in Landshut einrichtete. Heinrich Lutz, „Das konfessionelle Zeitalter. Erster Teil: Die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V.“, in Spindler, *Handbuch*, S. 297–350, hier S. 297–302; Brinzing, „Bemerkungen“, S. 20f.

93 München, BHStA, Fürstensachen 322, fol. 13^v: *Ordnung des Hofhaltens zu Burckhausen A^o. 1509*. Teilweise abgedruckt in C. A. Freiherr von Lilien, „Auszug aus der Ordnung des Hofhalts im Schloss Burghausen im Jahre 1509“, in *Oberbayerisches Archiv* 2 (1840), S. 432–436. Die oben zitierte Stelle erstmals bei Sandberger, *Beiträge* 1, S. 16.

94 München, BHStA, Fürstensachen 322, fol. 208^v–209^v. Vollständiger Abdruck bei Brinzing, „Bemerkungen“, S. 21f.

95 München, BHStA, Fürstensachen 308, fol. 488–491. Erstmals erwähnt bei Gerhard Pietzsch, „Die Hofmusikkollegien Wittelsbachischer Fürsten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in *MiB* 13 (1976), S. 24–48, hier S. 46, Anm. 29, abgedruckt bei Brinzing, „Bemerkungen“, S. 22f.

96 Die vier bei Silbernagl, *Albrecht IV.*, S. 105 genannten Trompeter Wolfgang, Jacob, Veit und Egid dürften dementsprechend bereits in früheren Jahren aus dem herzoglichen Dienst ausgeschieden sein. Siehe Anm. 28.

97 Der seit spätestens 1484 in herzoglichen Diensten stehende Lucas Hölzer wird 1514 entlassen: „hat sunst sein beschaid“, München, BHStA, Fürstensachen 322, fol. 208^v–209^v und darf daher nicht mehr als zu den Trompetern gehörend gezählt werden. Das Ensemble der Trompeter und Pauker Maximilians I. zählt in der kurze Zeit später aufgelösten kaiserlichen Kapelle 13 Trompeter und einen Pauker. Thomas Fellner und Heinrich Kreschmayr, *Die Österreichi-*

„Lautenschlacher“, als auch die restlichen Pfeiffer sind bereits im „leisen Ensemble“ Albrechts IV. bzw. durch Rechnungsbelege nachweisbar. Ebenso wenig kann im Speisezettel von 1515 – obwohl neben den Trompetern auch andere Musiker genannt werden – kaum von einer Aufstockung des Personals gesprochen werden. Der dort erwähnte Organist Paul Paumann war ja bereits seit 1473 im Dienst des Münchner Herzogs.

Dieser Erhalt der bestehenden Verhältnisse lässt sich leicht nachvollziehen, bedenkt man die neue politische Lage des Herzogtums. In den Jahren bis 1516 standen neben dem Ringen um die Konsolidierung des wieder vereinten Herzogtums und der Behauptung der noch jungen Regenten gegenüber den Landständen vielmehr andere wichtige Aufgaben im Vordergrund:⁹⁸ Die seit Jahrhunderten existierende Teilung des Herzogtums betraf nicht nur die territorialen Gebiete, sondern auch die Rechtsprechung und Heiratsgewohnheiten und es galt die Bevölkerung wieder zu einem gemeinsamen Volk zusammen zu führen. Mit der Berufung des Lehrers der beiden jungen Herzöge, Johannes Aventin, zum Landeshistoriographen und Kartographen im Jahr 1517, wird dem Bedürfnis Rechnung getragen, die Einheit des neuen Herzogtums in ideologischer Weise fest zu halten, in den Untertanen zu verwurzeln und damit ein neues Gefühl der Zusammengehörigkeit zu etablieren.⁹⁹ Auf administrativer Ebene mussten die verschiedenen Verwaltungsapparate der Teilherzogtümer vereinheitlicht werden,¹⁰⁰ in baulicher Hinsicht – und dies mochte die kostenintensivsten und aufwändigsten Maßnahmen bedeutet haben – bedurfte es der Fortführung des von Albrecht IV. begonnenen Ausbaus der Residenzstadt München von einer Nebenresidenz zum Zentrum des neuen Herzogtums. Dieser Ausbau erfolgte freilich auch durch die Erweiterung der Neuveste, ein Schritt, der allerdings erst 1518 mittels der Anlage eines Gartens im Nordosten der Stadt geschah.¹⁰¹ Die größeren, der Repräsentation geschuldeten Um- und Anbauten der

sche Zentralverwaltung: 1. Abteilung, 2. Band: Actenstücke 1491–1681, Wien 1907 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 6), S. 141.

98 Zur Frage der Krise des Herzogtums München und deren Vorteil für die „staatliche“ Erneuerung durch Albrecht IV. siehe Schmid, „Krise und Modernisierung“.

99 Die Aufgaben Aventins bei seiner Verpflichtung in *Johannes Turmair's Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. XVI, der originale Wortlaut der Ernennung zu Historiographen durch die Herzöge auf S. 108f.

100 Maximilian Lanzinner, *Fürst, Räte und Landstände. Die Entstehung von Zentralbehörden in Bayern 1511–1598*, Göttingen 1980 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 61).

101 Zu diesem Lustgarten, der von verschiedenen Seiten hoch gerühmt und im 17. Jahrhundert eingeebnet wurde, siehe Otto Hartig, „Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V.“, in *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Neue Folge 10 (1933), S. 147–225, hier S. 152–158. Weitere zeitgenössische Urteile über diesen mit Brunnen, besonderen Obstbäumen und einem kleinen Tempel ausgestatteten Garten in Hildebrand Dussler, „Rei-

Neuveste sowie der Umzug vom Alten Hof in die neue Residenz erfolgten sogar erst in den Jahren 1530–1540.¹⁰² Zu konstatieren ist in den beiden Dokumenten also mehr das Festhalten am vorliegenden Status quo der Hofmusik, als deren Ausbau.

Gleichwohl liegt die nicht zu unterschätzende Bedeutung des Speisezettels von 1515 in der erstmaligen genaueren Auflistung des bereits seit einiger Zeit existierenden Sängersonenals des Münchner Hofes. Auch hier spiegelt die Zahl der genannten Personen aber nicht den tatsächlichen Stand der Dinge wieder: Geht man nämlich davon aus – und es spricht nichts gegen diese Annahme –, dass auch hier nach dem Usus der Zeit nur jene Personen aufgelistet werden, die vom herzoglichen Tisch gespeist wurden, muss der zitierte Speisezettel als unvollständig angesehen werden. Unter den hier erstmals genannten Sängern finden sich drei Geistliche („Her liennhart, her Steffan, her Connrad“). Geistliche werden aber in der Regel nicht vom Tisch des Herzogs unterhalten, sondern erhalten ihr Einkommen aus eigenen Pfründen. Demnach war für diese Geistlichen gerade keine Pfründe frei, was wiederum darauf schließen lässt, dass evtl. auch weitere geistliche Sängersonen angestellt waren, die nicht aus den Beständen des Hofes versorgt werden mussten.¹⁰³ Ähnlich dürfte es sich mit den restlichen Sängersonen verhalten. Freilich sind in dieser Speiseordnung auch keine Sängerknaben aufgeführt – 1550 werden 24 Knaben gezählt –, sondern nur der Cantor, der unter Umständen mit einem der bereits aufgeführten Geistlichen identisch war und für die Chorknaben eigens bezahlt wurde.¹⁰⁴ Erwähnt sind also nur jene Musiker, die aus Hofeinkünften bezahlt werden mussten, nicht aber jene, die

seberichte über München und Oberbayern vom 16. bis 19. Jahrhundert“, in *Oberbayerisches Archiv* 93 (1971), S. 29–49, hier S. 30.

¹⁰² Meitinger, *Baugeschichtliche Entwicklung*, S. 31–34, sowie die Pläne R 16–R 18 auf den Seiten 74–77.

¹⁰³ Zum Kontext der Pfründenvergabe siehe beispielsweise Leo Santifaller, „Die Preces Primariae Maximilians I.“, in *Festschrift zur Feier des Zweihundertjährigen Bestandes des Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, hrsg. von dems., 2 Bde., Wien 1949/1951, Bd. 1, S. 578–661; Georg Reichert, „Die Preces primariae-Register Maximilians I. und seine Hofkapelle um 1508“ in *AfMw* 11 (1954), S. 103–119; Pietzsch, „Hofmusikkollegien“, S. 25f. oder auch Körndle, „Der »tägliche Dienst«,“ S. 25. Pietzsch illustriert diesen Sachverhalt am Beispiel des Sängers Johann Gamp, in dessen Bestallungsrevers 1531 vermerkt wurde, dass er solange aus der herzoglichen Kasse bezahlt würde, bis eine dem Sold angemessene Pfründe frei geworden sei. Ebda., S. 26.

¹⁰⁴ Ein Parallelbeispiel wäre Hanns Kerner: Diverse Belege zeichnen ihn als obersten Kaplan und Cantor Maximilians I. aus, der auch Geld für die ihm unterstellten Sängerknaben erhält. Siehe beispielsweise die Eintragung bei Schweiger, „Notizen“, S. 367, Nr. 35: „30. VII. [1500] Herren Hannsen Kerner, Canntor betzalt, so Er von der Sängerknaben Klaiden zumachen geben vnnd dargeliehen hat, 8 gld.“ oder ebda., S. 368, Nr. 46: „21. IX. [1500] Herrn Hannsen Kerner, Synngermaister, zu ausslösung [= Auslösung/Bezahlung der Herberge], sein vnnd der Synngerknaben, für schlaffgeldt, herberig vnnd annders 33 gld 35 kr.“

bereits anderweitig versorgt waren.

Der Ausbau der Hofmusik darf also zeitlich nicht zu spät angesetzt werden. Vielmehr ist er noch immer mit der Anstellung Senfls und einiger anderer ehemals in kaiserlichen Diensten stehenden Musiker im Jahr 1523 anzusehen.

Zu hinterfragen bleiben allerdings die Gründe, warum ein Ausbau der Hofkapelle erst drei Jahre nach der Auflösung des kaiserlichen Ensembles im Jahr 1520 erfolgte. Dabei spielt zum einen das Interesse Wilhelms IV. an Kunstdingen eine Rolle, ein Kunstbewusstsein, das sich zunächst vor dem Hintergrund der veränderten politischen Lage mit einem zentralen Herrschaftssitz in München und der Zurschaustellung eines neuen Selbstverständnisses des bayerischen Landesherrn als Renaissancefürsten etabliert. Ein weiterer Grund mag auch die „Mode der Zeit“ sein,¹⁰⁵ die Wilhelm zu diesem Schritt bewogen hat. Zentraler aber sind die beiden eng mit einander verknüpften Motive, die den Münchner Herzog in den Folgejahren zur Beziehung einer eindeutigen Position veranlassen und entscheidenden Einfluss auf seine Hofhaltung hatten: die aufkommende Reformation und die sich nach und nach entwickelnde antihabsburgische Haltung.

Scheinen sich die politischen Beziehungen zwischen dem Haus Habsburg und den bayerischen Herzögen zunächst gut zu entwickeln, zeichnet sich bereits nach dem Tod Maximilians I. ein Umdenken ab: In der Frage einer Verheiratung der bayerischen Thronfolger mit entsprechenden Partien in Spanien und/oder Portugal und der damit einhergehenden Intensivierung der Bindung an das Haus Habsburg, die Maximilian noch mit Erzherzog Karl verhandelt hatte, verhielt sich letzterer nach dem Tod seines Großvaters (12. Januar 1519) und nach der eigenen Kaiserwahl (28. Juni 1519) passiv und die Heiratspläne der bayerischen Herzöge zerschlugen sich spätestens auf dem Reichstag in Worms 1521.¹⁰⁶ Ebenso war die geringe Jahresbesoldung enttäuschend, die den Herzö-

¹⁰⁵ Körndle, „Der »tägliche Dienst«, S. 25.

¹⁰⁶ Heinrich Lutz, „Karl V. und Bayern“, in *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 22 (1959), S. 13–41, hier S. 18f. Siehe für das Nachfolgende auch Lutz, „Das konfessionelle Zeitalter“, S. 302–314; Alfred Kohler, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V.: Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seine Königstums (1524–1534)*, Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 19), S. 82–97; Manfred Weittlauff, „Wilhelm IV. und Ludwig X. Die Auseinandersetzung mit der Lehre Luthers“, in *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2001, S. 158–172. Zur Heiratspolitik der Wittelsbacher siehe Katrin Nina Marth, *Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit – „Dem löblichen Hawss Beirn zu pesserung, aufnemung vnd erweiterung ...“*, Diss. Univ. München 2009. Eine PDF-Datei ist online recherchierbar unter http://epub.uni-regensburg.de/11526/2/Marth_Dissertation_OPUS.pdf.

gen für kaiserliche Dienste angeboten wurde, und die Herzog Ludwig in Worms aus diesem Grund ablehnte.

Neben diesen enttäuschten Hoffnungen der Bayern war es auch das Desinteresse des Kaisers an der Politik der deutschen Territorien, welches eine antihabsburgische Politik im Reich beförderte und die gegensätzliche Haltung der Wittelsbacher zu den Habsburgern verstärkte. Erstere offenbarte sich 1523 im Angriff auf den am Habsburger Hof erzogenen und dort amtierenden Pfalzgrafen Friedrich, der nach dem Rücktritt von seinen Ämtern am Kaiserhof ebenfalls ins antihabsburgische Lager wechselte und sich auf dem Reichstag in Nürnberg 1524 mit seinen bayerischen Verwandten aussöhnte. Auch das Kurfürstenkollegium war nun bereit, über einen möglichen Alternativkandidaten für den Thron des römischen Königs zu diskutieren, und so wurden nach der Aussöhnung der beiden Wittelsbacher Linien von beiden Seiten Gespräche über einen Wahlkandidaten aus dem Hause Wittelsbach geführt. Eine Einigung auf den Pfalzgrafen oder den Münchner Herzog wurde dabei nicht erzielt und die Hoffnungen zerschlugen sich, als es Ferdinand auf dem Reichstag in Speyer (1526) gelang, Sympathien auf sich zu vereinen. War für den bayerischen Herzog die Vorbereitungszeit für eine mögliche Wahl 1519 zu kurz gewesen, so hatte sich das Königswahlprojekt der Wittelsbacher erst ab 1524 entwickelt. Die erst nach 1523 aufgekommenen Hoffnungen auf eine Königswahl können somit nicht als zwingender Grund für eine Anstellung Senfls und den nachhaltigen Ausbau der Hofmusik gesehen werden.¹⁰⁷

Dagegen zeichnen sich in der Religionspolitik des Münchner Herzogs Beweggründe ab, welche die Beschäftigung des ehemals kaiserlichen Musikers verständlich werden lassen: Wie die Herrscher in vielen anderen Gebieten Deutschlands, standen auch die bayerischen Herzöge der kirchenkritischen Haltung Martin Luthers zunächst positiv gegenüber. Sie verstanden dessen Ansichten als antikuriale Haltung im Sinne eines bereits vorhandenen Unmuts gegen die bestehenden Missstände von Kirche und Klerus.¹⁰⁸ Noch auf dem Wormser Reichstag im März 1521 ist die Haltung der bayerischen Herzöge zur Publikation der Bannandrohungsbulle *Exsurge Domine* abwartend.¹⁰⁹ Bereits am 21. April

¹⁰⁷ So dargestellt bei Körndle, „Der »tägliche Dienst«, S. 25f.

¹⁰⁸ Zum Nachfolgenden siehe umfassend und detailliert Lutz, „Das konfessionelle Zeitalter“, S. 310f.

¹⁰⁹ Dr. Johann Mair aus Eck, der als Theologieprofessor an der Universität in Ingolstadt lehrte, war im Frühjahr 1520 nach Rom gereist und hatte diese Bulle bei Papst Leo X. bewirkt. Den Bischöfen empfohlen die bayerischen Herzöge „gemach zu thun“. Nach Lutz, „Das konfessionelle Zeitalter“, S. 311 bzw. August von Druffel, „Ueber die Aufnahme der Bulle ‚Exsurge Domine‘ – Leo X. gegen Luther – von Seiten einiger süddeutscher Bischöfe“, in *Sitzungsberichte der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*, München 1880, S. 571–597, hier S. 590ff.

1521 schreibt jedoch der venezianische Gesandte und nachmalige Kardinal Contarini vom Wormser Reichstag zur Haltung der Herzöge:

Invero, se costui (sc. Luther) fusse stato prudente et fusse stato su le prime cose, nè se avesse implicato in manifesti errori di la fede, saria, non dico favorito, ma adorato da tutta Germania; il che li disse il duca di Baviera in Augusta et moltri altri ...¹¹⁰

(In der Tat, wenn er vorsichtig gewesen wäre und bei den ersten Dingen¹¹¹ geblieben wäre, und er sich nicht in offensichtlichen Glaubensfehlern verfangen hätte, wäre er, wenn nicht bevorzugt, zumindest von ganz Deutschland geliebt gewesen; dies sagten ihm der Herzog von Bayern in Augsburg und viele andere.)¹¹²

Im Anschluss verfolgen die Münchner Herzöge eine klare Linie: Nachdem Luther im Januar von Leo X. mit der Bulle *Exsurge domine* exkommuniziert worden war und Karl V. am 26. Mai 1521 über ihn die Reichsacht verhängt hatte, lassen sie das Wormser Edikt drucken und in allen Hauptstädten Bayerns verkünden.

Durch die Ereignisse im Winter und um Weihnachten 1521/1522 in Wittenberg (Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt, Ersatz der lateinischen durch die deutsche Sprache im Gottesdienst, Zelebration des Gottesdienstes in weltlicher Kleidung) sah sich Wilhelm IV. zudem genötigt, eigene Initiativen in der Religionsfrage zu ergreifen: Auf der Flucht vor der in München wütenden Pest ruft er im Februar 1522 seine Brüder Ludwig und Ernst zu einer Unterredung nach Grünwald und verabschiedet mit ihnen am Aschermittwoch des Jahres (9. März) das erste von zwei bayerischen Reformationsmandaten zur Wahrung der Einheit des katholischen Glaubens.¹¹³ Nachdem die Ergebnisse des im Mai 1522 abgehaltenen Mühldorfer Reformkonventes, an dem auch Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg beteiligt war, aufgrund der zögernden Haltung und der Beschwerden der Geistlichkeit über die Einmischung der weltlichen Fürsten wirkungslos bleiben, wendet sich Wilhelm IV. 1523/1524 mittels des Theologen Dr. Johann Eck direkt an die päpstliche Kurie: Er erreicht nicht zuletzt aufgrund des vorbildlichen Vorgehens Wilhelms gegen die Anhänger der

¹¹⁰ Marino Sanuto, *I Diarii*, 1494–1534, Venedig 1879–1903, Bd. 30, Venedig 1891, S. 132, Sp. 217.

¹¹¹ Damit dürfte – im Gegensatz zu den 95 Thesen gegen die Ablasspraxis der Katholischen Kirche – die neue Lehre Martin Luthers gemeint sein, nach der Gottes Gerechtigkeit ein Gnadengeschenk an die Menschheit sei, das nur durch den Glauben an ihn, nicht aber durch Leistung erwirkt werden kann.

¹¹² Ich danke Michele Calella und Elisabeth Giselbrecht für die Hilfe bei der Übersetzung.

¹¹³ *Die Religionsmandate des Herzogtums Bayern in der Reformationszeit (1522–1531)*, Edition mit Einleitung und Kommentar von Klaus Kopfmann, München 2000, S. 14–22 und 55–66.

Lehre Luthers die Gewährung mehrerer Privilegien¹¹⁴ und es kommt zu einem nachhaltigen und engen Kontakt mit dem Papst.

Diese enge Bindung an den Papst und die bedeutende reichsgeschichtliche Rolle, die Wilhelm IV. in der Religionsfrage spielt, kommt besonders gut in dem 1524/1525 entstandenen Bild des Hans Sebald Beham, *Der Sturz des Papsttums*, zum Ausdruck.¹¹⁵ Der Inhalt des Bildes wird aus protestantisch-karrierender Sicht dargestellt: In der linken oberen Bildhälfte wird Christus als Beschützer der Protestanten dargestellt, während auf der rechten Bildseite das Gebäude der Kirche zusammen mit dem Thron des Papstes in sich zusammenfällt. Deutlich wird, dass es vor allem drei Mächte im deutschen Reich sind, die den Untergang des Papsttums vor dem tatsächlichen Sturz bewahren: Von rechts nach links verhindern Kaiser Karl V., Kaiser Maximilian I. und Herzog Wilhelm IV. den weiteren Fall des Papsttums. Karl V. greift hierzu an den Thron des Papstes, Maximilian I. reicht dem Papst die Hand. Es ist aber vor allem Wilhelm IV., der, zentral in die Bildmitte gestellt, mit einem Seil, das sowohl den Kaiser, als auch den jungen Karl V. sowie den Papstthron umspannt und dem stürzenden Papst zu Hilfe kommt. In vier Texten kommen zunächst Christus (Anklage und Warnung vor Rache), die Christenheit (Aufruf zu Einmütigkeit und Vertrauen auf Gott), die Kardinäle (Akklamation an den „irdischen Gott“, sich aufzurichten und Versicherung des Beistandes) und schließlich der Papst selbst zu Wort. Letzterem wird dabei ein dringender Hilferufe an die „kunig und fuersten“ wie auch an die Kardinäle in den Mund gelegt wird, der die Bitte um die „Aufrichtung der Sache“ und der Wiederaufrichtung des Papsttums zum Inhalt hat. Zur Belohnung wird den Hilfebringern auch jenes „silber und gold“ versprochen, nach denen es sie dürstet. Ein letzter Text in der Bildmitte unterhalb Wilhelm IV. ist leider nur fragmentarisch erhalten und scheint aus Sicht der Bevölkerung geschrieben zu sein, die sich an die Könige und Fürsten wendet, um auf die ständigen Unruhen im Reich hinzuweisen.

114 Darunter die „Türkenquint“, die es dem Herzog erlaubt, ein Fünftel der geistlichen Einnahmen als Steuer einzuziehen, die Erlaubnis zur Visitation von Klöstern, das Recht der Pfründenverleihung und das Sonderrecht der Strafgerichtsbarkeit über den Klerus.

115 In diesem Zusammenhang wird das Bild auch erwähnt bei Volkmar Greiselmayer, *Kunst und Geschichte: Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation*, Berlin 1996, S. 202. Zum Bildzyklus siehe auch Barbara Eschenburg, „Altdorfers Alexanderschlacht und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelms IV.“, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 33 (1979), S. 36–53.

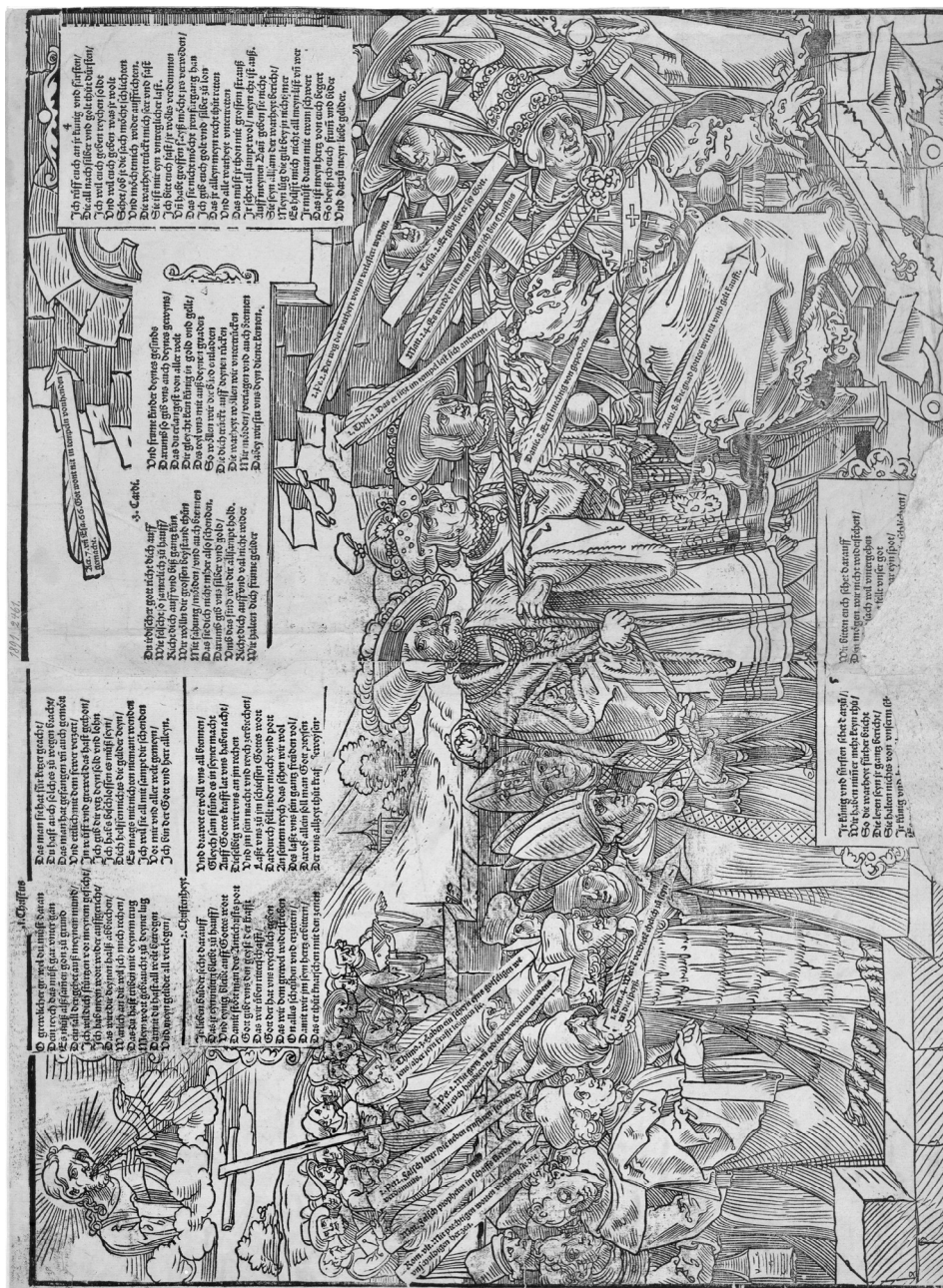


Abb. 5: Hans Sebald Beham, *Der Sturz des Papsttums*, 1524/1525
Holzschnitt, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Einbl. YA 273 gr

Vor dem Programm einer höheren reichspolitischen Stellung wie auch der Verteidigung des wahren Glaubens sind auch die im Auftrag des Münchner Herzogs angefertigten beiden Zyklen von Historienbildern für die Münchner Residenz zu sehen.¹¹⁶ Einmal mehr demonstriert hier Wilhelm IV. die bewusste Nähe zum Kaiserhaus und verpflichtet für dieses Projekt Maler am Münchner Hof, die ursprünglich für Maximilian I. tätig gewesen waren: Albrecht Altdorfer, Jörg Breu d.Ä., Hans Burgkmair. Im Zusammenspiel mit Werken von Malern der nächsten Generation wie Barthel Beham,¹¹⁷ Melchior Feselen, Ludwig Refinger und Abraham und Hans Schöpfer entstehen so ab der zweiten Hälfte der 1520er Jahre je ein Zyklus zu berühmten Frauenfiguren (querformatig) und Männern (hochformatig).¹¹⁸

Tabelle 2: Bilder des Historienzyklus' Herzog Wilhelms IV. von Bayern

	JAHR DER FERTIGSTELLUNG	MALER	BILDTHEMA
1	1528	Hans Burgkmair	<i>Geschichte der Esther</i>
2	1528	Jörg Breu d.Ä.	<i>Geschichte der Lucretia</i>
3	1529	Albrecht Altdorfer	<i>Alexanderschlacht</i>
4	1529	Hans Burgkmair	<i>Niederlage bei Cannae</i>
5	1529	Melchior Feselen	<i>Geschichte der Cloelia</i>
6	1530	Barthel Beham	<i>Erprobung des Heiligen Kreuzes durch Bischof Makarios</i>
7	1533	Melchior Feselen	<i>Belagerung der Stadt Alesia durch Gaius Julius Caesar</i>
8	1533	Abraham Schöpfer	<i>Mutbeweis des Mucius Scaevola vor Porsenna</i>
9	1535	Hans Schöpfer	<i>Geschichte der Verginia</i>
10	um 1535	?	<i>Geschichte der Judith</i>
11	nach 1535	Jörg Breu d.Ä.	<i>Schlacht bei Zama</i>
12	1537	Hans Schöpfer	<i>Geschichte der Susanna</i>
13	1537	Ludwig Refinger	<i>Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles</i>
14	1540	Ludwig Refinger	<i>Opfer des Marcus Curtius</i>
15	um 1540	Ludwig Refinger	<i>Zweikampf des Titus Manlius Torquatus mit einem Gallier</i>
16	?	?	<i>Salomon und die Königin von Saba</i>

¹¹⁶ Die Bilder wurden bereits verschiedentlich in der Kunstgeschichte diskutiert. Den Bildzyklus als Gesamtheit betrachtend und die Forschungsliteratur zusammenfassend siehe zuletzt Greiselmayer, *Kunst und Geschichte*.

¹¹⁷ Gerade im Falle Behams demonstriert Wilhelm IV. trotz seiner radikalen Haltung in Glaubensfragen einmal mehr seine Toleranz gegenüber Andersdenkenden wenn sie seinem Hof von Nutzen waren. Beham war 1525 zusammen mit seinem Bruder Hans Sebald und Georg Pencz wegen Insubordination aus Nürnberg ausgewiesen worden und seitdem für den bayrischen Hof tätig. Die umfassendste Darstellung bleibt weiterhin Herbert Zschelietzschky, *Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*, Leipzig 1975.

¹¹⁸ Die beiden Bilder *Geschichte der Judith* und *Salomon und die Königin von Saba*, die dem weiblichen Zyklus zugehören, sind verschollen. Greiselmayer, *Kunst und Geschichte*, S. 8f.

Im Zentrum der beiden Zyklen steht jeweils ein Bild, in dessen Symbolgehalt das Herrschaftsprogramm des Münchner Herzogs gipfelt: Dies ist zum einen Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*, in der die Auseinandersetzung mit den Habsburgern und die Hoffnung auf den deutschen Königs- bzw. Kaiserthron zum Ausdruck kommen,¹¹⁹ und zum anderen die Darstellung der Kreuzprobe durch Bischof Makarios, die die Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena thematisiert¹²⁰ und damit auf die Demonstration des wahren, nämlich katholischen, Glaubens anspielt.

Mit der Beauftragung der Historienbilder durch den Münchner Herzog wird also die seit Mitte der 1510er Jahre nachdrücklich verfolgte Kulturpolitik kontinuierlich weitergeführt. Mit der Auswahl der Literarthemata durch den Hofhistoriographen Johannes Turmair (Aventinus) wird diesem Kulturprogramm durch die Bezüge zum aktuellen reichs- und religionspolitischen Geschehen eine programmatische Ausrichtung gegeben, die das Regierungsprogramm des Herzogs einerseits und die tiefe Verankerung im Geschichtsbewusstsein des bayerischen Herzogshauses andererseits offenbart.

Die Errichtung und Neustrukturierung der Hofkapelle ab 1523 wie auch die gezielt auf Propriensrepertoire ausgerichtete Erweiterung des Musikalienbestandes ist also Teil eines umfassenden kulturpolitischen Programms und fügt sich hervorragend in die Absichten Wilhelms als Anwärter auf den Königsthron und die Selbstpositionierung als Retter des wahren Glaubens. Die Fertigstellung eines der Kernstücke dieses Musikalienbestandes, des vier Chorbücher umfassenden *Opus Musicum*, um 1530/1531, mag zwar zufällig mit der Fertigstellung des Bildes der Kreuzesprobe von Barthel Beham zusammenfallen, doch dürfte die „Vollendung“ des *Opus Musicum* in gerade jener Zeit einen weiteren Baustein im Kulturprogramm Wilhelms IV. darstellen. In der Korrelation von Bild und Musik – einerseits ein Kunstwerk, das wie kein zweites des weiblichen Historienzyklus die Position der bayerischen Herzöge als Verteidiger des katholischen Glaubens zum Ausdruck bringt und andererseits der musikalische Inhalt des *Opus Musicum*, der als „cylus ecclesiasticus“ wie keine andere Form der Liturgie die zentralen Glaubensinhalte präsentiert – werden so sichtbare und hörbare Zeichen gesetzt, die als ein deutlich wahrnehmbares Bekenntnis zum deutschen Reich und der katholischen Kirche verstanden werden müssen. Der ursprüngliche Schaustellungsraum für die Historienbilder ist im vielgerühmten Lusthaus

¹¹⁹ Greiselmayer, *Kunst und Geschichte*, S. 19–60, 201–204.

¹²⁰ Greiselmayer vertritt die Auffassung, dass die im Bild von Barthel Beham dargestellte Kaiserin Helena mit der Münchner Herzogin Maria Jacobäa von Baden zu identifizieren sei. Greiselmayer, *Kunst und Geschichte*, S. 131–156, vor allem ab S. 144f. Darüber hinaus identifiziert er in diesem Bild weitere namhaften Personen der damaligen Zeitgeschichte wie Erasmus von Rotterdam, Ulrich von Hutten, Johannes Hus, Philipp Melanchthon und Martin Luther.

des herzoglichen Gartens zu suchen,¹²¹ was belegt, dass dieses Bekenntnis auch massiv nach außen demonstriert wurde. Als Kaiser Karl V. auf seinem Weg von Italien zum Augsburger Reichstag 1530 vom 10.–14. Juni in München Halt machte und neben dem Besuch einer Jagd auch einen Gottesdienst im Beisein des Herzogs hörte,¹²² dürfte ihm höchstwahrscheinlich auch das Lusthaus mit den dort verwahrten Kunstwerken vorgeführt worden sein.

In dieser Zeit, in der sich andere deutsche Fürstenhöfe dem Protestantismus zuwenden, versucht der Münchner Herzog also eigenständig auf die im Land herrschenden Missstände der kirchlichen Gegebenheiten einzuwirken, indem er entschieden gegen die neue Lehre vorgeht und zielgerichtet den Ausbau seiner eigenen Rechtsstaatlichkeit verfolgt. Wilhelm IV. positioniert das Herzogtum Bayern eindeutig im katholischen Lager und baut seinen Hof zu einem wichtigen Zentrum des Katholizismus für Rom aus.¹²³ Der Aus- und zielstrebige Aufbau der Münchner Kantorei darf daher als ein nicht minder deutliches Zeichen des Herzogs gesehen werden. Er ist Bestandteil einer Religionspolitik, die den Münchner Hof als Speerspitze des katholischen Glaubens im Reich und als Widerstreiter gegen die Reformation etablieren möchte. Die Bedingungen waren durch die nach der Auflösung von Maximilians Kantorei zur Verfügung stehenden exzellenten Musiker und dem in diesem Ensemble langjährig tätigen und zum Teil sogar vorstehenden Ludwig Senfl – aus musikalischer Sicht – geradezu ideal. Die weiterhin geistliche Ausrichtung des Ensembles, die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts beibehalten werden sollte, stützt diese Annahme zusätzlich.¹²⁴

¹²¹ Otto Hartig, „Die Kunsttätigkeit“, S. 156.

¹²² Das Hören dieser Messe, die mit Sicherheit von der Münchner Hofkapelle gestaltet wurde, ist für den Sonntag nach Pfingsten dieses Jahres, den 12. Juni 1530, belegt. Stahleder, *Chronik der Stadt München* 2, S. 77. Für diese Messe dürfte Ludwig Senfl vermutlich seine *Missa dominicalis L'homme armé* komponiert haben (freundliche Mitteilung von Birgit Lodes). Für den Einzug Kaiser Karls V. in München wurden von Jörg Breu d.Ä. und von Hans Sebald Beham Holzschnitte angefertigt. Für Behams Holzschnitt siehe die stark verkleinerte kolorierte Abbildung in „*Ewig blühe Bayerns Land*“. *Herzog Ludwig X. und die Renaissance*, hrsg. von Brigitte Langer und Katharina Heinemann, Regensburg 2009, S. 228, für Ausschnitte aus jenem von Jörg Breu d.Ä. siehe ebda., S. 229f.

¹²³ Von Wilhelms halbherzigem Bekenntnis zur katholischen Lehre, auch im Vergleich zu seinen Nachfolgern Albrecht V. und Wilhelm V., kann dagegen nicht gesprochen werden. So bei Rebecca Wagner-Oettinger, „Ludwig Senfl and the Judas Trope: Composition and Religious Toleration at the Bavarian Court“, in *EMH* 20 (2001), S. 199–225, hier S. 211.

¹²⁴ Körndle, *Liturgische Musik*, S. 40–50. Für manche der 1515 aufgeführten Personen kann ein Nachweis in den Münchner Steuerbüchern erbracht werden: So ist der auf dem Speisezettel von 1515 vermerkte Erhart Gugler, der zunächst wegen ketzerischer Aussagen zum Tode verurteilt, dann jedoch begnadigt wurde, beispielsweise 1522 als Bewohner der Äußeren Schwabinger Gasse genannt (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1522, fol. 25^v); ähnlich ist „maister wolfgang Vünkler“, der dem 1540 verstorbenen Wolfgang Baumhauer

Dass bei der Neuorganisation auch auf zahlreiche lateinische Proprienvertonungen zurück gegriffen werden konnte, die am Kaiserhof über Jahre erklingen waren, mochte ein weiterer Anreiz für die Einstellung der kaiserlichen Musiker gewesen sein. Die reichspolitischen Entwicklungen dürften Wilhelm IV. in seinen Bedürfnissen nach einer bedeutenden Hofmusik, die sowohl im Hinblick auf Besetzung als auch auf Repertoire am Kaiserhaus orientiert war, bestärkt haben. Darüber hinaus waren es aber nicht nur dynastische Beweggründe, sondern auch seine unzweifelhafte Ausrichtung am katholischen Glauben, die ihn dazu veranlassten, den Münchner Hof im Allgemeinen und das Musikerensemble im Besonderen als Vorzeigeobjekt des Katholizismus zu gestalten. Wollte er sein Bekenntnis zur alten Lehre nach außen demonstrieren, benötigte er ein angemessenes „Instrument“ zur Verwirklichung und zur akustischen Wahrnehmbarkeit. Erst ein hochkarätiges Ensemble würde es ihm erlauben, die bereits seit ca. 50 Jahren täglich gesungenen Gottesdienste standesgemäß auszugestalten und gleichzeitig seine katholische Gesinnung mit Hilfe einer repräsentativen Zelebration der Liturgie als wichtigstes Glaubenszeugnis nach außen zu demonstrieren.

als Kapellmeister nachfolgt und 1551 als „gewester Capellmeister“ als verstorben vermerkt wird, in den Jahren 1522 und 1524 in der Prannergerasse nachweisbar (Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1522, fol. 23^r und Jahrgang 1524, fol. 27^r). Siehe hierzu neuerdings auch Nicole Schwindt, „Zum Säkularisierungsprozess der Bayerischen Hofkapelle unter Albrecht V.“, in Lodes/Lütteken, *Institutionalisierung als Prozess*, S. 197–223.

III. MUSIK UND LITURGIE: DAS REPERTOIRE DER MÜNCHNER HOFKAPELLE UNTER WILHELM IV.

III.1. Chorbücher aus der Zeit vor 1523¹

Obwohl sich nur äußerst wenige Dokumente zur Kapellorganisation aus der Zeit vor der Anstellung Senfls erhalten haben, konnte gezeigt werden, dass der Münchner Hof über eine Sängergruppe verfügte, die wahrscheinlich bereits unter Albrecht IV. bestanden hatte und deren Ausrichtung wie an anderen europäischen Höfen vornehmlich geistlich geprägt war. Liegt die geistliche Orientierung des Sängerkollegiums jener frühen Zeit jedoch noch ganz in der institutionseigenen Entwicklung begründet, ist ihre Beibehaltung unter Wilhelm IV. vor allem der Positionierung des Münchner Hofes als Vorreiter des Katholizismus gegenüber der Reformation geschuldet.

Bereits in ihrer Frühzeit muss die Kantorei über ein hohes sängerisches Niveau verfügt haben. Dies nimmt zwar bereits Franz Körndle an, doch geht er davon aus, dass erst unter der Regierungszeit Wilhelms IV. eine Kantorei mit hohen sängerischen Qualitäten existiert hat.² Dass die „Frühzeit der Kantorei“ aber schon unter Wilhelms Vater, Albrecht IV. gesehen werden muss, legt der oben genannten Zahlungsbeleg Maximilians I. vom 17. März 1500 nahe, auch wenn sich bislang keine Belege in Form von Musikalien aus der Zeit Albrechts IV. gefunden haben.³ Erst aus der Regierungszeit Wilhelms IV. existieren tatsächlich einige wenige Manuskripte mit mehrstimmiger Musik, die vom Beginn der 1520er Jahre und somit aus der Zeit vor Ludwig Senfls Anstellung in München (1523) datieren dürften: Mus.ms. 3, 6, 7, 34, 65 und das heute in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel aufbewahrte Prachtchorbuch Cod. Guelf. A. Aug. 2°. Es handelt sich hierbei allesamt um Codices, die – bis auf Chorbuch 3 – aufgrund ihres besonderen Schmuckes zum Teil in der herzoglichen Kunstkammer aufbewahrt wurden und entweder als Geschenk oder durch herzoglichen Auftrag nach München kamen.⁵

¹ Nahezu alle im Folgenden besprochenen Chorbücher sind zum jetzigen Zeitpunkt als Digitalisat auf den Seiten der Bayerischen Staatsbibliothek München (www.bsb-muenchen.de) öffentlich einsehbar.

² Körndle, *Liturgische Musik*, S. 39f.

³ Siehe Kapitel II.1., S. 46.

⁴ Für eine Besprechung der Chorbücher D-Mbs Mus.ms. 65 und D-W Cod. Guelf. A. Aug. 2° siehe das nachfolgende Kapitel.

⁵ Zu den Chorbüchern 65 und Cod. Guelf. A. Aug. 2° siehe KBM 5/1, S. 203f., Körndle, *Liturgische Musik*, S. 39 und Franz Körndle, „Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert“, in *per assiduum studium scientiae adipisci margaritam – Festgabe für Ursula Nilgen*

Die Erforschung des Entstehungs- und Transferhintergrundes der Handschriften Mus.ms. 6, 7 und 34, die allesamt aus dem so genannten Alamire-Skriptorium stammen, hat noch kaum begonnen. Vermutlich war das spätestens seit 1520 in München befindliche Chorbuch 7 ursprünglich nicht für den Münchner Hof bestimmt.⁶ In der gesamten Handschrift fehlen sowohl das bayerische Wappen als auch sonst jegliche Hinweise auf einen Widmungsträger im Umfeld des Münchner Herzogshofes.⁷ Hingegen deutet bei den beiden Manuskripten Mus.ms. 6 und Mus.ms. 34 das eingemalte bayerische Wappen darauf hin, dass sie mit Absicht an den Hof Wilhelms IV. kamen, ob als Geschenk oder als gezielte Anschaffung ist derzeit nur schwer zu eruieren.⁸ Beide Quellen weisen dieselben Schreiberhände auf und lassen sich etwa in die Mitte der 1520er Jahre datieren.⁹ Außerdem fällt auf, dass die Bücher 6 und 34 ein Repertoire derselben Komponisten enthalten: Divitis, Josquin, Vinders, Bauldeweyn. Wie bei Chorbuch 7 handelt es sich bei Mus.ms. 6 und Mus.ms. 34 um Papierhandschriften. Ein Vergleich mit den als Geschenk präsentierten Codices des habsburg-burgundischen Hofes zeigt, dass nur ein gutes Dutzend der 51 vollständig erhaltenen Handschriften auf Papier geschrieben wurden, meist als Auftragsarbeiten.¹⁰ Im Falle von Mus.ms. 34 ist das bayerische Wappen auf fol. 2^r im Verhältnis allerdings zu groß gewählt und die Papierqualität des gesamten Chorbuches entspricht nicht jener der anderen Manuskripte – Faktoren, die nicht an eine Präsentation als Geschenk denken lassen, sondern dafür sprechen, dass das Chorbuch entweder „auf Vorrat“ angelegt worden war oder aber für einen

zum 65. Geburtstag, hrsg. von Annelies Amberger, Karin J. Heerlein, Sabine Rehm, Christian Schedler und Erika Weigle-Ismael, St. Ottilien 1997, S. 299–324, hier S. 318–321 sowie die Ausführungen weiter unten.

6 Körndle, „Der »tägliche Dienst«“, S. 24.

7 Das „†“ hinter Antoine und Robert de Févins Namen am Beginn von dessen Missae *Salve sancta parens*, *O quam glorificam luce* und *La sol mi fa re* bezeichnet deren Ableben zum Zeitpunkt der Niederschrift (1511/1512) und stellt somit einen *terminus post quem* für die Entstehung dar. Flynn Warmington konnte aufgrund der Identifizierung der Schreiberhände C2, D, E, X, die in der Zeit vor 1520 tätig waren, sogar genauer in die Zeit zwischen 1516 und 1518 datieren. Flynn Warmington, „A Survey of Scribal Hands in the Manuscripts“, in *The Treasury of Petrus Alamire – Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent 1999, S. 41–52, hier S. 43 und S. 117.

8 Ebda., S. 116 bzw. 118.

9 Andere von diesen Schreibern angelegte Handschriften, die ebenfalls um die Mitte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu datieren sind, wären etwa B-Br IV.922 (Occo-Codex) oder auch B-Br 15075.

10 Eine Ausnahme bildet der von Pompejus Occo in Auftrag gegebene Pergament-Codex mit Werken für das Corpus Christi-Fest. Kellman, *Treasury*, S. 76f.

anderen Rezipienten intendiert war und kurzfristig umgewidmet wurde.¹¹ Doch ob diese Musikbücher nun als Präsente oder durch Erwerb in den Besitz Wilhelms IV. kamen, in jedem Fall zeigen sie entweder das Interesse Wilhelms IV. an polyphoner Musik, um das man wusste und das mit Hilfe von Geschenken befriedigt wurde; oder aber um den Kunstsinn des Herzogs, der sich nicht nur auf bildende Kunst beschränkte sondern sich auch auf klingende Kunstwerke richtete. Als sich Wilhelm IV. die Gelegenheit bot, mag er die Handschrift Mus.ms. 34 in ihrer außergewöhnlichen inhaltlichen Zusammenstellung mit 29 Salve-Regina-Vertonungen um die Mitte der 1520er Jahre aus Gründen des Repertoireausbaus für private Andachten am bayerischen Hof erworben haben.¹²

Dass Musik aus diesen Chorbüchern bei liturgischen Feiern zur Aufführung kam, zeigt das Kopieren von Messen aus Chorbuch 6 und einer Messe aus Chorbuch 7 in Manuskripte, die für den täglichen Gebrauch bestimmt gewesen zu sein scheinen: Bauldeweyns *Missa sex vocum supra quam pulcra es*, die anonyme *Missa quinque vocum du bon du cuer* und Vinders' *Missa quinque vocum supra stabat mater* wurden nach Mus.ms. 5 kopiert, Moutons *Missa de almania* findet sich in Chorbuch 66 wieder.¹³ Möglicherweise als Vorbereitung für den Kopiervorgang finden sich hierzu in Mus.ms. 6 Ergänzungen

11 Ich danke Jacobijn Kiel für diese Hinweise zu Chorbuch 34. Sie ist wie Stanley Boorman der Meinung, dass das Alamire-Skriptorium in dieser Zeit möglicherweise mit der Herstellung von Büchern für den anonymen Markt beschäftigt war. Private Mitteilungen vom 20. März und 3. Dezember 2007. Siehe KBM 5/1, S. 141 und Mathaeus Pipelare, *Opera omnia*, hrsg. von Ronald Cross, 3 Bde., o.O. 1966–1967 (CMM 34), Bd. 1, S. XVII, der Raimund Fugger d.J. (recte: d.Ä.) als Empfänger annimmt. Boorman plädiert in diesem Zusammenhang für eine genauere Differenzierung von Chorbüchern, die aus politischen oder musikalischen Interessen geschenkt wurden, da nicht nur die Qualität der Dekorationen, sondern auch das musikalische Repertoire, dessen Grad der Korrektheit und der ingrossierten Verzierungen ein Teil des Geschenkes darstellen können (gleichsam als Klangideal des Schenkenden). Stanley Boorman, „The Purpose of the Gift: For Display or for Performance“, in *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, Colloquium Proceedings Leuven, 25–28 November 1999, hrsg. von Bruno Bouckaert und Eugene Schreurs, Leuven 2003, S. 107–115. Eine detaillierte Untersuchung zu den Münchner Chorbüchern des Alamire-Skriptoriums fehlt bislang.

12 Auf die Stiftung der Salve-Andacht in der Münchner Frauenkirche durch Wilhelms Vater wurde bereits hingewiesen. In seiner Ausrichtung auf eine bestimmte liturgische Feier ist Chorbuch 34 damit den ebenfalls aus dem Alamire-Skriptorium stammenden Codices B-Br 215–216 und B-Br IV.922 (Occo-Codex) verwandt. Sie präsentieren – auf besonderen Auftrag – ein relativ geschlossenes Repertoire zu bestimmten kirchlichen Festen: jenes für das Fest der sieben Schmerzen Mariä, dieses für Corpus Christi.

13 Zur Autorschaftsfrage der anonymen *Missa Du bon du cuer* siehe neuerdings Bernadette Nelson, „The ‚Missa Du bon du cuer‘. An Unknown Mass by Noel Bauldeweyn?“ in *TVNM* 51 (2001), S. 103–130.

und Änderungen der Textunterlegung von Schreiber C. Weitere Einträge in den anonymen *Missae Miserere michi* (8v.) und *Veni sancte spiritus* (5v.),¹⁴ sowie die textliche Vervollständigung des ersten Agnus Dei in der Messe von Nicolaus Champion (fol. 140^v)¹⁵ dürften ebenfalls auf eine geplante Abschrift dieser Messe deuten, die entweder nicht verwirklicht wurde oder heute verloren gegangen ist. Demnach wurden die Prachtchorbücher zwar in der herzoglichen Kunstkammer aufbewahrt, doch zeigen die Eintragungen, dass sie als Vorlagen für weitere Kopierarbeiten gedient haben und ihr musikalisches Repertoire im Gottesdienst verwendet wurde. Daneben zeigt ein Rechnungsbeleg des Freisinger Hochstifts von 1520 die Auszahlung des Freisinger Bischofs an den herzoglichen Kantor, der ihm „ain mess Im gsang Salve Sancta parens“ geschenkt hatte,¹⁶ ein Hinweis dafür, dass Musik aus Prachtchorbüchern nicht nur für den Eigenbedarf abgeschrieben wurde, sondern auch außerhalb des Hofes Verbreitung fand.¹⁷

Auch das heute in Wolfenbüttel verwahrte Chorbuch Cod. Guelf. A. Aug. 2^o, das in der Literatur vor allem wegen seines außerordentlich prachtvollen Buchschmuckes Erwähnung fand, ist eine Handschrift, die als Geschenk an den Hof gelangt ist.¹⁸ Es sei im Folgenden noch einmal kurz beschrieben und auf den Entstehungshintergrund eingegangen:

14 Die Messe zählt heute zu den nichtauthentischen Werken Josquins. Vgl. Ludwig Finscher, Art. „Josquin des Prez“, in MGG², Personenteil Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1210–1282, hier Sp. 1232.

15 KBM 5/1, S. 64f.

16 Es handelt sich hierbei wohl um die in Mus.ms. 7 verzeichnete Missa *Salve sancta parens* von Antoine de Févin. Körndle, „Der »tägliche Dienst“, S. 24.

17 Bislang sind weder die Vorgehensweisen bei Kopierarbeiten in der frühen Zeit (bis ca. 1523) noch die Existenz des äußerst professionell arbeitenden Münchner Skriptoriums untersucht worden.

18 Die Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel hat eine digitale Farbreproduktion der Handschrift veröffentlicht (<http://diglib.hab.de/mss/a-aug-2f/start.htm?image=00001>). Für eine Zusammenfassung des Forschungsstandes und neue Erkenntnisse hinsichtlich der Ausgestaltung und des Präsentationsanlasses siehe Ursula Becker, „Zum historischen Hintergrund des Wolfenbütteler Chorbuchs Cod. Guelf. A. Aug. 2^o. Beobachtungen zum Buchschmuck“, in *Wolfenbütteler Beiträge* 15 (2009), S. 179–255 sowie die dort zusammengefasste Forschungssituation.

Chorbücher aus der Zeit vor 1523

Fol. 1^v–27^r: Josquin des Prez, *Missa De beata virgine*, 4–5v.

Bildschmuck: fol. 1^v (oben): Annuntiatio Mariä (Maria am Betpult)
fol. 2^r (oben): Wilhelm IV. betend (Halbfigur); Jahreszahl
„1519“
fol. 1^v (unten): bayer. Herzogswappen bekrönt von Herzogshut
fol. 2^r (unten): österr. Bindenschild bekrönt von österr. Erzherzogshut

Fol. 28^v–54^r: Pierre de la Rue, *Missa Incessament*, 5v.

Bildschmuck: fol. 28^v (oben): Hl. Georg mit getötetem Drachen
fol. 29^r (oben): Wilhelm IV. kniend betend
fol. 28^v (unten): Wappenschild mit Wappen von vier Frauen
aus Hzg. Wilhelms Familie¹⁹
fol. 29^r (unten): Bayerisches Herzogswappen mit Helmzier
von Bayern und Pfalz

Fol. 55^v–77^r: Mattheus Pipelare, *Missa Fors seulement*, 5v.

Bildschmuck: fol. 55^v (oben): Anna Selbdritt; Jahreszahl „1520“
fol. 56^r (oben): Hl. Sebastian; Hl. Christophorus
fol. 55^v (unten): habsburger Doppeladler mit bayer. Rautenschild umgeben von Schildhaltern in bayer. Farben
fol. 56^r (unten): bayer. Herzogswappen mit Helmzier umgeben von Schildhaltern in österr. Farben

Fol. 78^v–110^r: Costanzo Festa, *Missa Se congie pris*, 5v.

Bildschmuck: fol. 78^v (oben): König David
fol. 79^r (oben): Sündenfall
fol. 78^v (unten): Königin von Saba?²⁰
fol. 79^r (unten): Maria lactans mit Apfel oder Birne

19 Oben: Eleonore von Portugal (Großmutter Wilhelms IV. mütterlicherseits); Kunigunde von Österreich (Mutter Wilhelms IV.); unten: Anna von Braunschweig-Grubenhagen (Großmutter Wilhelms IV. väterlicherseits); Elisabeth Visconti (Urgroßmutter Wilhelms IV. väterlicherseits). Becker, „Zum historischen Hintergrund“, S. 187.

20 Die Deutung dieses Bildes ist bislang nicht eindeutig geklärt. Am überzeugendsten scheint noch von Rohr, „Zur Buchmalerei“, S. 187f., die darin die Königin von Saba erblickt, die auf ihrem Weg zu König Salomon das Wasser durchschritt weil sie in der Brücke, über die sie gehen sollte, das Holz des Kreuzes Christi erkannte. Becker, „Zum historischen Hintergrund“, S. 190 Fn. 36.

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

Fol. 111^v–148^r: Noel Bauldeweyn, *Missa Sine nomine*, 6v.²¹

Bildschmuck: fol. 111^v (oben): Gnadenstuhl
fol. 112^r (oben): Kreuzigung Christi
fol. 111^v (unten): Hl. Andreas; Hl. Simon; Hl. Thaddäus
fol. 112^r (unten): Hl. Barbara; Hl. Katharina; Hl. Margaretha

Fol. 149^v–168^r: Noel Bauldeweyn, *Missa En douleur*, 5v.

Bildschmuck: fol. 149^v (oben): Kaiser Maximilian I. (Profil)
fol. 150^r (oben): Karl V. als röm. König (Halbprofil)
fol. 149^v (unten): Albrecht IV. (Halbprofil)
fol. 150^r (unten): Wilhelm IV. (Halbprofil)

Fol. 169^v–187^r: Pierre de la Rue, *Missa Pro defunctis* (Requiem), 4–5v.

Bildschmuck: fol. 169^v (oben): Christus beim Jüngsten Gericht
fol. 170^r (oben): Schrein mit bayer. Wappen und österr. Bindenschild; in der Randleiste Hzg. Wilhelm mit Bart in Trauerkleidung
fol. 169^v (unten): einem Betenden, der von Reitern verfolgt wird, kommen Skelette zu Hilfe
fol. 170^r (unten): verhüllter Katafalk mit bayer. Wappen und österr. Bindenschild

Die außergewöhnliche, mit einander korrespondierende Bebilderung des Buches am Beginn jeder Messe,²² die eng auf Wilhelm IV. als Empfänger bezogen ist,²³ ließ Helmut Hell eine Präsentation zur Hochzeit des Münchner Herzogs mit Jakobäa von Baden im Jahr 1522 und damit eine Anfertigung außerhalb des Münchner Hofes vermuten. Hell ging davon aus, dass um 1520 noch keinerlei Kunstbestrebungen am Münchner Hof bestanden hatten.²⁴ Wenn eine Präsentation als Geschenk zwar als gesichert gelten kann, befriedigen die vorgebrachten Argumente doch nur wenig. Ihnen widerspricht sowohl der ab 1518 betriebene Ausbau des herzoglichen Lustgartens wie auch die zum Teil bewusste Akquisition und Beauftragung von Prachtchorbüchern durch den bayerischen Herzog im Zeitraum von ca. 1515–1525.²⁵

21 Die Stimmen der Messe sind bezeichnet mit „PVERICIA“ (Diskant), „INFANCIA“ (Alt), „ADOLESCENCIA“ (Tenor), „VIRILIS AETAS“ (Tenor), „SENECTVS“ (Bass), „DECREPITVS“ (Bass).

22 Die Miniaturen sind sowohl horizontal als auch vertikal auf einander bezogen.

23 Dass ausschließlich Wilhelm der Empfänger des Chorbuchs war, wird bereits durch die viermalige Abbildung des Münchner Herzogs deutlich.

24 Helmut Hell, „Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek“, in *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1987, S. 65–137, hier S. 131–134.

25 Siehe die Ausführungen zu den Alamire-Chorbüchern weiter oben.

Gegen den Anlass der Hochzeit als Präsentationsanlass spricht das Fehlen jeglicher Allianzwappen der beiden Eheleute. Statt dessen wird kontinuierlich auf die Verbindung der beiden Häuser Habsburg und Wittelsbach hingewiesen, sei es mit Wappen (fol. 55^v–56^r), mit Portraitdarstellungen (fol. 149^v–150^r) oder anderen Miniaturen wie etwa den beiden Schildträgern auf fol. 55^v–56^r. Vor allem aber die beiden Datierungen von 1519 (fol. 2^r) bzw. 1520 (fol. 55^v) sprechen gegen die These Hells,²⁶ so dass für die Präsentation der Handschrift eine frühere Gelegenheit vermutet werden muss.²⁷ Diese scheint in der besonderen Betonung des Hl. Georgs (fol. 28^v) angedeutet zu werden, der von Wilhelm IV. im goldenen Harnisch angebetet wird (fol. 29^r). Im Zusammenhang mit den auf diesen Folio-Seiten abgebildeten Wappen der bayerischen Städte sowie dem übrigen Bildprogramm der Heiligen schlägt Becker überzeugend vor, die Anfertigung und Präsentation des Chorbuches im Anschluss an den Augsburger Reichstag 1518 zu sehen, bei dem Wilhelm IV. dem Kaiser seine Unterstützung bei dessen immer wieder geplanten jedoch niemals verwirklichten Türkenfeldzug gegeben hatte.²⁸

Bereits seit Längerem ist bekannt, dass dieses Chorbuch zusammen mit Mus.ms. 510 und Mus.ms. 65 eine Handschriftengruppe bildet. Auch diese beiden Chorbücher sind nicht am herzoglichen Hof entstanden, sondern waren ebenfalls als Geschenkchorbücher geplant.²⁹ Wie das Wolfenbütteler

26 Zu dieser Zeit war noch keine Heirat mit Jakobäa geplant. Statt dessen bemühte sich Wilhelms Mutter und Schwester Maximilians I., Kunigunde, um eine Verheiratung nach Portugal. Marth, *Die dynastische Politik*, S. 208–250, besonders S. 232–237.

27 Alheidis von Rohr schlägt eine Fertigstellung für dieses Chorbuch um 1521 vor. Alheidis von Rohr, „Zur Buchmalerei im Chorbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. A. Augusteus 2^o“, in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181–198, hier S. 186. Zu diesem Chorbuch siehe außerdem Otto von Heinemann, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890, Zweite Abteilung, erster Band: *Die Augusteischen Handschriften*, S. 1–4 sowie die Ausführungen in *Musikalischer Lustgarten – Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte. Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. Mai bis zum 1. Dezember 1985*, hrsg. von Ulrich Konrad, Adalbert Roth und Martin Staehelin, Wolfenbüttel 1985, S. 62–64.

28 Becker, „Zum historischen Hintergrund“, S. 222–228. Dennoch lassen sich die von Becker gezeigten starken Bezüge zu den Illustrationen Albrecht Dürers im zweiten Gebetbuch Maximilians I., das jeder Ritter des von Maximilians Vater Friedrich III. gegründeten Georgsritterorden erhielt, wie auch die Darstellung Wilhelms IV. als Ritter dahingehend deuten, dass eine Präsentation des Chorbuchs im Rahmen einer möglichen Aufnahme Wilhelms in den Ritterorden denkbar wäre. Der letzte Nachweis über eine solche Aufnahme kann vorerst nicht erfolgen, da scheinbar keinerlei Mitgliederlisten des Ordens existieren.

29 Eine Anfertigung am Münchner Hof für das Wolfenbütteler Chorbuch, wie sie von Joshua Rifkin vorgeschlagen wurde, ist dagegen wohl eher auszuschließen. Joshua Rifkin, „Ein römisches Messenrepertoire am bayerischen Hof – Bemerkungen zum Wol-

Chorbuch wurde vermutlich auch Mus.ms. 510 gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts noch im Auftrag Kaiser Maximilians I. begonnen und war als Dedikationsexemplar für Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg bestimmt.³⁰ Vor allem die Miniaturen der Verkündigungsszenen in Wolfenbüttel und Mus.ms. 510 zeigen die Verwandtschaft der beiden Handschriften. Sie wurden höchstwahrscheinlich von einem einzigen Buchmaler angefertigt.³¹ Darüber hinaus weisen alle drei Handschriften ein annähernd gleiches Repertoire auf, sie zeigen eine „niederländische Stimm-anordnung“ mit Tenor auf der Verso-Seite unter dem Diskant und sie weisen den gleichen – einzigen – Musikschriftsteller (Schreiber C) auf.³² Das nahezu schmucklose Chorbuch 65 enthält – wie Chorbuch 510 – das Kürzel „P.S. Gwalt[er]“, das möglicherweise einen früheren Besitzvermerk darstellt.³³ Im Gegensatz zu Mus.ms. 510 ist der Empfänger von Mus.ms. 65 nicht geklärt. Aufgrund des von der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies umschlossenen bayerischen Wappens auf dem Deckel scheint Mus.ms. 65 aber ebenfalls als Präsentationschorbuch für den Münchner Hof gedacht gewesen zu sein, möglicherweise im Rahmen der schließlich nicht erfolgten Aufnahme Herzog Wilhelms IV. in den Orden vom Goldenen Vlies.³⁴ Wohl aufgrund des Todes des Kaisers wurden die Chorbücher 510 und 65 weder fertig gestellt noch ausgeliefert. Bei der Auflösung der kaiserlichen Hofka-

fenbütteler Chorbuch A Aug. 2° und zu seinem Umkreis“, unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Tagung *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Wolfenbüttel 14.–17. September 1976. Ich danke Joshua Rifkin für die Überlassung seines Vortragsmanuskriptes.

30 Dies wird aufgrund der Miniaturskizzen des auf einem Betstuhl knieenden Kardinals und dessen Wappen auf fol. 2^r ersichtlich.

31 Die Identität des Buchmalers kann nicht eindeutig festgestellt werden, doch scheint eine österreichische Herkunft wahrscheinlich. Die ältere These Alheidis von Rohrs, dass es sich um den Augsburger Narziss Rener handelte, darf als überholt gelten. Merkl, *Buchmalerei*, S. 20–25, Abb. 5, 6, 10–13. In diesem Zusammenhang nennt Merkl auch die Miniatur einer Maria lactans in dem Gebetbuch A-Wn Cod. ser. n. 3310 (fol. 8^v; um 1520), deren Komposition auffallend stark der Miniatur in Wolfenbüttel ähnelt (Merkl, *Buchmalerei*, S. 24, Abb. 11). Die Vorlage für diese Miniatur bildet nach Becker ein Kupferstich von Sebald Beham von 1520. Becker, „Zur historischen Hintergrund“, S. 189 Fn. 34. Ob das Jesuskind in Wolfenbüttel fol. 79^r tatsächlich eine Birne in der Hand hält, wie es Becker annimmt, ist fraglich. Zwar ist die Darstellung einer Birne nicht abwegig (man denke etwa an Albrecht Dürers *Madonna mit der Birnenschnitte*, Wien, Kunsthistorisches Museum), doch wäre aufgrund des Bezugs zu dem auf dieser Folioseite oben gemalten Sündenfall (Adam und Eva am Baum der Erkenntnis jeweils einen Apfel haltend), der Gegenüberstellung also von Altem und Neuem Testament mit der Erlösung Christi von der Erbsünde, eher an einen Apfel zu denken.

32 Zu den Schreibern siehe auch das nachfolgende Kapitel.

33 Bente, *Neue Wege*, S. 106f., 206f.

34 Körndle, „Ein musikalisches Geschenk“, S. 321f.

pelle durch Karl V. (1520) gelangten sie vermutlich in den Besitz von Ludwig Senfl und kamen so durch Zufall in den Bestand der Münchner Hofkapelle.

Schließlich sei noch auf die letzte Handschrift eingegangen, die für das Proprienrepertoire zunächst eine eher periphere, für die weitere Repertoireentwicklung des Herzogshofes jedoch nicht ganz unerhebliche Bedeutung gehabt haben dürfte. Auch sie zählt zu jenen Büchern, die vermutlich als Geschenk an den Hof kamen: Mus.ms. 3. Dabei gibt diese Musikhandschrift einige Rätsel auf: Zwar ist sie illuminiert, doch fällt die Qualität der Ausschmückungen im Vergleich mit den Handschriften aus dem Alamire-Skriptorium oder den anderen bisher genannten Chorbüchern deutlich geringer aus. Der Schmuck zeigt statt dessen nur eine kolorierte Federzeichnung mit dem Wappen des Markgrafen von Baden sowie verschiedenfarbige Stimmbuchstaben, Initialen und Messtitel. Die genaueren Umstände der Überbringung liegen im Dunkeln. Helmut Hell hatte vermutet, dass es sich um ein Geschenk aus dem habsburgischen Kaiserhaus zur Vermählung des Münchner Herzogs Wilhelm mit Jakobäa von Baden handeln würde, bei dem die unspektakulären Ausschmückungen die in den Augen der Habsburger „nicht völlig adäquate Partie“ Jakobäas für den Münchner Herzog darstellen sollten.³⁵ Mit solch einer Überreichung würde es ein weniger repräsentatives Pendant zu dem an Wilhelm IV. präsentierten Wolfenbütteler Chorbuch (Cod. Guelf. A. Aug. 2°) darstellen, das dieser nach Hells Meinung zu seiner Hochzeit erhalten hatte. Nachdem diese Annahme nun als widerlegt gelten kann, ist auch die Frage um den Präsentationsanlass von Mus.ms. 3 wieder offen.

Bereits Martin Bente meinte, dass Mus.ms. 3 aufgrund seiner äußerst planvollen Anlage zu den frühesten Handschriften gehört, die in München angelegt wurden und schlug als Entstehungszeitraum 1523–1525 vor.³⁶ Tatsächlich tragen alle bisherigen Geschenkchorbücher für den Münchner Hof einschließlich Cod. Guelf. A. Aug. 2° den Charakter von Sammelhandschriften und vereinen Messen verschiedener niederländischer Komponisten. Allein Mus.ms. 3 weist die einheitliche Zusammenstellung fünfstimmiger Messen Heinrich Isaacs auf. Bei den versammelten Isaac-Messen handelt es sich jedoch nicht um Ordinariumsvertonungen die über weltliche Vorlagen gebaut sind oder mehrstimmige Sätze wie Motetten oder Chansons parodieren, sondern um ein geschlossenes Repertoire von Vertonungen für Bekenner-, Apostel-, Märtyrer- oder Jungfrauenfeste; es sind mithin also Messen, die im

³⁵ Hell, „Senfls Hand“, S. 134.

³⁶ Bente, *Neue Wege*, S. 63.

Zusammenhang mit Heinrich Isaacs mehrstimmigen Proprienvertonungen stehen, die für den kaiserlichen Hof angefertigt wurden.³⁷ Zwar wurde das Buch durchgehend von Schreiber α geschrieben, einem Schreiber, der wie noch zu zeigen sein wird, erst während des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts am Münchner Hof tätig war, doch verwendet dieser Schreiber im vorliegenden Fall Papier mit dem Wasserzeichen „A“, ein Wasserzeichen, das am Münchner Hof nicht nachweisbar ist.³⁸ Schreiber-, Wasserzeichen- und Repertoirebefund deuten also darauf hin, dass die Handschrift zu einer Zeit entstand, da Schreiber α noch nicht in München tätig war, dennoch aber Zugriff auf Musikalien der kaiserlichen Hofkapelle gehabt haben muss. Damit muss es sich um eine Person handeln, die in beiden Institutionen tätig gewesen war und die nach der Auflösung der kaiserlichen Kapelle im Zuge der Neuorganisation der Münchner Hofkapelle ab 1523 eine neue Beschäftigung am dortigen Hof gefunden hat. Bentes Annahme muss also revidiert werden und das Chorbuch wird wie die bisher genannten Codices von außen an den Hof heran getragen worden sein. Während aber das Wolfenbütteler Chorbuch ausschließlich Herzog Wilhelm IV. um 1519/1520 zu einem besonderen Anlass verehrt worden sein dürfte, wurde Mus.ms. 3 der Herzogin präsentiert, darauf deuten die Federzeichnung sowie das Wappen, das auf die Herkunft Jakobäas von Baden anspielt.

Ob der Anlass der Schenkung ihre Vermählung mit dem Münchner Herzog gewesen war, muss bis auf Weiteres offen bleiben, da sich innerhalb der Handschrift kein Hinweis auf diese Verbindung (etwa in Form eines Allianzwappens) findet. Denkbar wäre somit auch die Schenkung für einen weniger wichtigen Anlass wie etwa den Geburtstag der Herzogin. Ebenso unklar ist die Person des Schenkenden. Wegen des einheitlich sauberen Schriftdukts, aber des relativ einfach gehaltenen Schmuckes muss zwar von einem geübten Schreiber, jedoch nicht von einem vermögenden Präsentator ausgegangen werden, der ein professionell arbeitendes Skriptorium hätte beauftragen können. Vielmehr muss der Schenker in einem weniger betuchten Umfeld gesucht werden. Ohne zu sehr auf einzelnen Personen beharren zu wollen sei dennoch an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Ludwig Senfl, der im Besitz von Musik aus kaiserlichen Beständen war und nach eigenen Angaben zu ingrossieren wusste,³⁹ ein mehr als geeigneter Kandidat für die Präsentation eines solchen Buches auf einer Hochzeit wäre, bei der er mut-

37 Vgl. auch *Census-Catalogue* II, S. 186.

38 Zur Frage des Schreibers siehe Lodes, „Choirbooks“, S. 230 sowie die Ausführungen im folgenden Kapitel.

39 Bente, *Neue Wege*, S. 210 und 316.

maßlich anwesend war und dem Brautpaar mit mehreren Kompositionen aufwartete.⁴⁰ Denkbar wäre auch eine Zusammenarbeit mit einem Kollegen aus der maximilianischen Kapelle, der schließlich ebenfalls in den Dienst des Münchner Hofes trat. Neben Ludwig Senfl sind nachweislich Hans Türckhamer, Caspar Byrckher (Bassist), Lukas Wagenrieder (Altist), Nicodemus Kilwannger/Kulwanger (Bassist) oder Conrad Stöckel (wie Senfl auch Geistlicher) zu nennen.⁴¹

Der Grund für die baldige Abgabe an die Hofkapelle wird zwar sicherlich auch im geringen Schmuck zu suchen sein, doch gerade die wenig prächtige Ausstattung dieses Buches hatte auch einen nicht unerheblichen Nutzen für das darin verzeichnete Repertoire, der bislang übersehen wurde: Wie das Messrepertoire der bisherigen Geschenkchorbücher gehören auch die in Mus.ms. 3 enthaltenen Messen zu einer „passiven Rezeptionsschicht“ im Sinne eines von außen an den Hof herangetragenen Repertoires. Im Unterschied zu den übrigen Präsenten mussten die hier niedergeschriebenen Messvertonungen aber nicht erst in Gebrauchshandschriften kopiert werden, sondern konnten sofort im Gottesdienst verwendet werden und waren somit zentrale Bestandteile des Repertoires bei der musikalischen Ausgestaltung der täglichen Gottesdienste. Mehr noch: Sie müssen in direktem Zusammenhang mit dem in den Folgejahren entstehenden Proprienrepertoire gesehen werden, das sie in idealer Weise ergänzen, das zunächst aber neu niedergeschrieben und geordnet werden musste.

⁴⁰ Bente, *Neue Wege*, S. 304, 306.

⁴¹ Körndle, *Liturgische Musik*, S. 40f. Vor allem Byrckher und Senfl treten sowohl 1521 (Reichstag in Worms) als auch 1530 (Reichstag in Augsburg) gemeinsam in Erscheinung, um bei Kaiser Karl V. die noch von Maximilian I. zugesicherte Supplication einzuwerben. Beiden Bitten wurde bekanntlich nicht statt gegeben. Vgl. Bente, *Neue Wege*, S. 304 und 315f.

III.2. Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

III.2.1. *Prämissen und Fragestellungen*

Der sowohl auf Zufall als auch auf eine intendierte Sammelleidenschaft zurückzuführenden, jedoch unsystematischen Akquirierung von musikalischem Repertoire steht der bereits oft zitierte systematische Ausbau von Repertoire und Kantorei mit der Anstellung Senfls gegenüber. Da Herzog Wilhelm IV. aus mehreren Gründen Wert auf das Singen mehrstimmiger Proprienvertonungen legte und nicht zuletzt auch hierin dem Beispiel seines Onkels Maximilian I. folgte, seien die folgenden Untersuchungen auf diese Musikalien beschränkt, die in ungewöhnlich großer Zahl erhalten geblieben sind. Spätestens seit Martin Bente geht die Forschung davon aus, dass Ludwig Senfl bei seiner Anstellung am Münchner Hof (1523) über zahlreiche Sätze aus dem Proprienrepertoire der kaiserlichen Hofkapelle verfügt und diese an den Ort seiner neuen Wirkungsstätte mitgebracht haben musste. Die Neustrukturierung des Repertoires sowie dessen Ergänzung und Erweiterung gehörten zu Senfls zentralen Aufgaben, und die hieraus hervorgegangenen Dokumente liegen in den nach und nach entstandenen Codices Mus.ms. 29, 31, 35–38, 39 (mit dessen Abschriften 26 und 33), sowie den Chorbüchern 25 und 30 vor.⁴³ Darüber hinaus dürften auch noch andere Chorbücher aus dieser Zeit für den liturgischen Gebrauch angefertigt worden sein, die heute nicht mehr erhalten sind. Hierauf wird noch einzugehen sein.

Martin Bente, der mit Wasserzeichen- und Papieruntersuchungen neue Wege der Philologie beschritt, vermutete, dass es sich bei diesen Chorbüchern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts um Bestände der maximilianischen Kapelle handelte, die in Faszikeln vorlagen aus denen man bis zu ihrer endgültigen Bindung musiziert hatte. Durch eine neue Untersuchung der Wasserzeichen und der Schreiberhände konnte Birgit Lodes jedoch zeigen, dass alle heute noch erhaltenen Chorbücher des Münchner Hofes sowohl am als auch für den bayerischen Hof angefertigt worden sind.⁴⁴ Die nachfolgende Tabelle soll die Ergebnisse Bentes und die von Lodes korrigierten Entstehungszeiten noch einmal verdeutlichen:

43 Die folgenden Untersuchungen beschränken sich dabei auf die in München vorhandenen Proprienvertonungen. Chorbücher mit mehrstimmigen Ordinariusgesängen sollen nur zur weiteren Argumentation mit einbezogen werden.

44 Birgit Lodes, „Ludwig Senfl and the Munich Choirbooks – The Emperor’s or the Duke’s?“, in *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext Bericht über das internationale Symposion der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München 02.–04. August 2004*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid unter Mitarbeit von Severin Putz, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 128), S. 224–233.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Tabelle 3: Wasserzeichendatierungen bei Bente und Lodes⁴⁵

MUS.MS.	WASSERZEICHEN	ENTSTEHUNGSZEIT NACH		SCHREIBER
		BENTE (1968)	LODES (2006)	
3	Siebrost	nicht datierbar		A III
5	Armbrust	nicht vor 1520	—	A II
25	Armbrust Anker mit Stern	nicht vor 1520 nicht vor 1520	— —	A IIIa, A II
26	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	△ Bente	A IV
29	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	△ Bente	A IV
30	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	△ Bente	B
31	Dreieck mit Blume Wappen von Kaufbeuren Siebrost	italienisch, 1490–1510 nach 1520 nicht datierbar	nach 1523 △ Bente	C, A IIIa, A II
33	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	=	B
35	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	italienisch, 1490–1510 italienisch, 1490–1510 nicht datierbar	nach 1523 nach 1525 —	A III/A IIIa, A II/A V
36	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	italienisch, 1490–1510 italienisch, 1490–1510 nicht datierbar	nach 1523 nach 1525 —	A III/A IIIa, A V
37	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	italienisch, 1490–1510 italienisch, 1490–1510 nicht datierbar	nach 1523 nach 1525 —	A III, A I/A II
38	Heraldische Lilie	italienisch, 1490–1510	nach 1525	A III, A V
39	Krone Salzfass	italienisch, ca. 1495–1510 München, nach 1510	Mitte der 1520er bis frühe 1530er München, Mitte der 1520er bis frühe 1530er	C, A III/A IIIa
52	Dreieck mit Blume Siebrost	italienisch, 1490–1510 nicht datierbar	nach 1523 —	A III, A II, AVII
65	Armbrust Anker mit Stern	nicht vor 1520 nicht vor 1520	— —	C
66	Salzfass	München, nach 1510	München, Mitte der 1520er bis frühe 1530er	C

45 Nomenklatur nach KBM 5/1. Zu den einzelnen Schreibern siehe ebda., S. 34*–40*.

Keiner der Schreiber dieser Chorbücher konnte bislang mit letzter Gewissheit identifiziert werden. Um die in Bentes Nomenklatur hohe Zahl der Schreiberhände A I bis A VII, B, und C zu vereinfachen (später von KBM 5/I und anderen Forschern übernommen), werden in der Literatur anerkannte Übereinstimmungen von Schreiberhänden neu benannt. Bereits Bente vermutete hinter einigen der unterschiedenen Hände identische Personen.⁴⁶ So nahm er bereits an, dass die Schreiber A III und A IIIa einer Person zuzuordnen sind⁴⁷ und trennte sie nur deshalb, weil sie jeweils auf verschiedenen Papiersorten anzutreffen sind: Schreiber A III verwendet vorwiegend Papier mit dem Wasserzeichen „Heraldische Lilie“, Schreiber A IIIa hingegen – wie auch A VII und C – Papier mit dem Wasserzeichen „Dreieck mit aufgesetzter Blume“,⁴⁸ wobei das Wasserzeichen „Dreieck mit aufgesetzter Blume“ früher zu datieren ist. Beide Schreiber werden fortan als α geführt.

In ähnlicher Weise nahm Bente an, dass Schreiber A I und A V möglicherweise identisch sind.⁴⁹ Der Schreiber tritt zusammen mit Schreiber III auf und ingrossiert wie dieser ebenfalls auf Papier mit dem Wasserzeichen „Heraldische Lilie“. Hell ist seinerseits der Meinung, dass A I eine frühere Variante von A II darstellt.⁵⁰ Birkendorf wiederum weist darauf hin,⁵¹ dass sich alle drei Hände nahezu gleichen und nur durch den geschwungenen Custos von A II unterscheiden. Er gibt zu bedenken, dass wahrscheinlich alle drei Schreiber in einer einzigen Hand zusammenlaufen. Diese Schreiber werden fortan unter der Sigle β zusammengefasst.

46 Martin Bente, *Neue Wege*, Wiesbaden 1968, S. 214ff.

47 Schriftproben zu beiden Schreiberhänden bei Bente, *Neue Wege*, S. 222.

48 Bente, *Neue Wege*, S. 216 geht soweit, hinter A IIIa Ludwig Senfl anzunehmen.

49 Bente, *Neue Wege*, S. 214 und 217, Schriftproben auf S. 220.

50 Helmut Hell, „Zu den Schreibern“, in KBM 5/I, S. 34*–47*, hier S. 34*. Bente, *Neue Wege*, S. 215 zieht die Möglichkeit in Betracht, in A II die Hand Lukas Wagenrieders zu sehen. Wagenrieder, der zusammen mit Senfl in der Kapelle Maximilians I. tätig war und danach mit ihm nach München kam, wurde seit Beginn des letzten Jahrhunderts aufgrund von eigenhändigen Briefen aus der Mitte der 1530er Jahre als Schreiber verschiedener, vornehmlich kleinformatiger Handschriften angenommen. Durch die jüngsten Forschungen von David Fallows und Joshua Rifkin kann die Annahme seiner Schreibertätigkeit in den angenommenen Fällen jedoch nicht mehr länger aufrecht erhalten werden. Für einen Überblick der Forschungslage siehe David Fallows, „The Copyist Formerly Known as Lucas Wagenrieder – Bernhard Rem and his Circle“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 212–223.

51 Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120), 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea Musicologica 6), Bd. 1, S. 43, Fn. 50.

Ebenso können die Schreiber A IV und A VI in einer Hand vereint und als γ bezeichnet werden.⁵² Dieser Schreiber ingrossiert in den Chorbüchern 9, 16, 26, 29, 41 und ist möglicherweise mit dem unter Albrecht V. von 1552 bis 1563 tätigen Altisten Hanns Mayr, vielleicht aber auch mit Ludwig Daser zu identifizieren.⁵³ Dies würde eine Entstehung der noch zu untersuchenden Chorbücher 26 und 29 um 1550 bedeuten.⁵⁴

Hinter Schreiber B, der die Bücher 30 und 33 notiert, kann aufgrund eines Auszahlungsbeleges von 1554 der Sänger Peter Steidl vermutet werden. Er gehörte bereits unter Wilhelm IV. zur Hofkapelle und wurde 1550 von Albrecht V. übernommen.⁵⁵ Wann er als Sänger in die Kantorei Wilhelms eintrat, konnte bislang nicht näher bestimmt werden, doch erhielt er 52 Gulden Jahresgehalt. Im Vergleich hierzu erhielt der um 1550 verstorbene Kapellmeister Wolfgang Fünckl 60 Gulden jährlich, andere Sänger wie etwa Hainnrich Hainntzl oder Caspar Pürckl (Byrckher) waren dagegen nur mit 25 Gulden Jahresgehalt besoldet. Diese gute Bezahlung mag nicht nur für einen relativ hohen Rang innerhalb des Sängerkollegiums sprechen, sondern deutet auch auf seine langjährige Tätigkeit am Hof hin.⁵⁶ Sollte Schreiber B mit dem Bassisten Peter Steidl identisch

52 Hell, „Zu den Schreibern“, S. 34* übernimmt die Meinung Bentes (*Neue Wege*, S. 217f.; Schriftproben, S. 223), datiert die Hand jedoch in das letzte Jahrzehnt von Ludwig Senfls Amtszeit.

53 Bente ist in der Frage der möglichen Schreiberidentifizierung nicht eindeutig. Während er noch auf S. 172f. bzw. S. 212 Ludwig Daser als Schreiber annimmt, da die Hand auch in dem unter Daser entstandenen Stuttgarter Chorbuch D-Sl Cod. mus. 22, bei Nr. 1–2 auftaucht, ist er auf S. 217 dagegen vorsichtiger und deutet eine Identifizierung mit Hanns Mayr an. Hell, „Zu den Schreibern“, S. 36* erwähnt dagegen nichts von einer möglichen Identifizierung mit Daser.

54 Hanns Mayr bezieht bis 1566 Gnadengeld. Bente, *Neue Wege*, S. 217 nimmt für diese Chorbücher eine Entstehung bis ca. 1555 an. Hell, „Zu den Schreibern“, S. 36* sowie KBM 5/1, S. 104ff.

55 München, BHStA, Fürstensachen 362/I, fol. 19^v. Siehe hierzu Sandberger, *Beiträge* 1, S. 33f., und *Beiträge* 3, S. 6, 26. Sandberger (*Beiträge* 1, S. 26) bringt einen Nachweis aus den Münchner Kammerrechnungen über die Ausbezahlung eines Geldbetrages. Siehe auch Bente, *Neue Wege*, S. 212 und Hell, „Zu den Schreibern“, S. 36*f., vgl. auch die Liste der Hofmusiker in Anhang B. Bereits Bente, *Neue Wege*, S. 219 äußerte die Vermutung, dass es sich bei Schreiber B um Peter Steidl handeln könnte, doch war er der Meinung, dass er nicht vor 1550 als Schreiber tätig war.

56 Sandberger, *Beiträge* 1, S. 26 setzt den Bassisten Peter Steidl mit dem ab 1525 in München nachweisbaren Stadtpfeiffer Peter Steydl gleich. Sowohl Bente, *Neue Wege*, S. 212, als auch Horst Leuchtman, „Namenslisten zur Bayerischen Musikgeschichte“, in *MiB* 13 (1976), S. 83–104, hier S. 100 übernehmen diese Annahme, doch ist sie eher unwahrscheinlich. In allen bei Sandberger angeführten Quellen erscheint der Mann dieses Namens als Bassist bzw. Sänger am Hof (Sandberger, *Beiträge* 1, S. 33, 34, 50 und *Beiträge* 3, S. 2, Nr. 138a). Zwar ist die Anstellung eines Musikers in der Regel immer mit mehreren Instrumenten verknüpft und in

sein, läge der Entstehungszeitpunkt der beiden von ihm ingrossierten Chorbücher 30 und 33 nicht mehr zwingend am Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts,⁵⁷ sondern könnte bereits in den 1530er bzw. 1540er Jahren angesetzt werden. Damit wären diese beiden Chorbücher vor Mus.ms. 26 und Mus.ms. 29 entstanden. Da die Chorbücher Mus.ms. 26, 33 und 39 Abschriften von einander darstellen, wäre somit Mus.ms. 33 von Mus.ms. 39 abgeschrieben worden und würde seinerseits eine Vorlage für Mus.ms. 26 darstellen. Dies widerspricht der Annahme Bentes, der Chorbuch 26 zwischen 1540 und 1547 datiert, da er Ludwig Daser als Schreiber IV annimmt und davon ausgeht, dass der Inhalt von Chorbuch 29 die Fortsetzung von Mus.ms. 26 ist, dieses daher erst nach Chorbuch 26 entstanden sein kann.⁵⁸ Bei Mus.ms. 29 handelt es sich allerdings um eine (letzte erhaltene?) Kopie eines Chorbuches, dessen Original nicht mehr vorhanden ist. Die Abhängigkeit der Entstehung von Mus.mss. 26 und 29 ist somit nicht mehr gegeben.

Sowohl Bente als auch Hell vermuteten unter Sigle C eine Gruppe von Schreibern, die in den Büchergruppen Mus.ms. 31, 39 und 52 bzw. 65, 66, 510 wie auch dem Wolfenbütteler Chorbuch (Cod. Guelf. A. Aug. 2^o) tätig waren.⁵⁹ Damit zeichnet sich folgende Situation ab, bei der einige der bereits oben diskutierten Chorbücher in gleichem Maße mit einzubeziehen sind, wie später niedergeschriebene Codices:

Tabelle 4: Zusammenfassung und Neubenennung von Schreiberhänden

MUS.MS.	WASSERZEICHEN	ENTSTEHUNGSZEIT	SCHREIBER	
			nach BENTE bzw. KBM 5/1	VERWENDETE SIGLE
1	Dreieck mit Blume	nach 1523	A III/A IIIa A I/A II/A V	α β
	Siebrost	?		
3	Siebrost	?	A III	α
5	Armbrust	nicht vor 1520	A II	β
9	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
10	—	?	A I/A II/A V	β
12	—	?	A III/A IIIa A I/A II/A V	α , β
13	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?) P. Steidl

dieser Weise auch belegt (s. die Tabellen in Anhang B), doch Hinweise auf eine gleichzeitige Tätigkeit als Sänger und Posaunist finden sich dagegen auch bei anderen Hofmusikern nicht.

⁵⁷ Siehe KBM 5/1, S. 140f.

⁵⁸ Anders Bente, *Neue Wege*, S. 148–160 und 171–175. Siehe hierzu auch weiter unten die Ausführungen zu Chorbuch 29.

⁵⁹ Bente, *Neue Wege*, S. 219, Schriftproben auf S. 224.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

16	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
18	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, J. Pollet	γ (H. Mayr/L. Daser?) P. Steidl, J. Pollet
19	Wappen von Kaufbeuren Siebrost	nach 1520 ?	A I/A II/A V	β
20	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
22	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B, Franz Flori	P. Steidl, F. Flori
25	Armbrust Anker mit Stern	nach 1520 nach 1520	A IIIa, A II	α, β
26	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV	γ (H. Mayr/L. Daser?)
27	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
28	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
29	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV	γ (H. Mayr/L. Daser?)
30	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
31	Dreieck mit Blume Wappen von Kaufbeuren Siebrost	nach 1523 nach 1520	C, A IIIa, A II	C, α, β
33	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
35	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	nach 1523 nach 1525	A III/A IIIa, A II/A V	α, β
36	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	nach 1523 nach 1525	A III/A IIIa, A V	α, β
37	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	nach 1523 nach 1525	A III, A I/A II	α, β
38	Heraldische Lilie	nach 1525	A III, A V	α, β
39	Krone Salzfass	Mitte der 1520er bis frühe 1530er Mitte der 1520er bis frühe 1530er	C, A III/A IIIa	C, α
41	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?) P. Steidl
42	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A I/A II/A V, B	γ (H. Mayr/L. Daser?) P. Steidl
43	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?) P. Steidl
44	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
45	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV	γ (H. Mayr/L. Daser?)
46	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B, J. Pollet	P. Steidl, J. Pollet
47	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
52	Dreieck mit Blume Siebrost	nach 1523	A III, A II, A VII	α, β, A VII
53	Heraldische Lilie	nach 1525	A III/A IIIa	α
54	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B, F. Flori, J. Pollet	P. Steidl, F. Flori, J. Pollet

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

65	Armbrust Anker mit Stern	nicht vor 1520 nach 1520	C	C
66	Salzfass	Mitte der 1520er bis frühe 1530er	C	C
510	[Pergament]	zwischen Dezember 1513 und September 1519	C	C
C	[Pergament]	um 1538	A II	β
2747	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?) P. Steidl
D-W Cod. Guelf. A. Aug. 2°	[Pergament]	um 1520	C	C

Aufgrund der Neudatierung der Chorbücher und der neu gewonnenen Übersicht über die Schreiberhände lässt sich nun eine klarere Chronologie in der Entstehungszeit der Chorbücher erkennen: Da Schreiber C schon in Chorbüchern aus der Zeit vor 1523 (Cod. Guelf. A. Aug. 2°; Mus.ms. 510; Mus.ms. 65) und in engem Zusammenhang mit der kaiserlichen Hofkapelle in Erscheinung tritt, ist er vorerst als einer der ältesten tätigen Schreiber in den Münchner Chorbüchern zu sehen. Er tritt noch einmal als einziger Notator in Mus.ms. 66 auf, einem Chorbuch, das aufgrund seines Wasserzeichenbefundes in die Mitte der 1520er Jahre bis in die frühen 1530er Jahre zu datieren ist und mit Moutons *Missa de almania* (hier bezeichnet als *Missa Regina mearum*) und dessen *Missa Alleluia* wie die oben erwähnten Geschenkchorbücher nicht nur wiederum niederländisch-frankoflämische Repertoire beinhaltet, sondern auch Abschriften aus gerade diesen Repräsentationscodices bietet. Mit mehrstimmigen Responsiones zur Messe, zum Evangelium und zur Präfation werden zudem unabdingbare Gesangsformeln erstmals für den täglichen liturgischen Dienst aufgezeichnet. Das Repertoire der Messhandschriften D-W Cod. Guelf. A. Aug. 2°, Mus.ms. 510, Mus.ms. 65 wie auch jenes der Handschriften aus dem Alamire-Skriptorium (Mus.ms. 6, 7, 34) bildet somit den Grundbestand an Messen für die „neue“ herzogliche Kapelle, der nunmehr in Gebrauchshandschriften kopiert wurde. Und wie Schreiber- und Repertoirebefund nahelegen, war Chorbuch 66 sicherlich eine der ersten Gebrauchshandschriften im Hinblick auf die zu singenden Messen.

In einer zweiten Gruppe von Chorbüchern ingrossiert Schreiber C gemeinsam mit α Messproprien Heinrich Isaacs in Chorbuch 39 für die erste Hälfte des Kirchenjahres (einschließlich Palmsonntag) sowie zusammen mit α und β in Chorbuch 31 die ausschließlich in München überlieferten sechsstimmigen

Introiten Isaacs für die Hochfeste des Kirchenjahres.⁶⁰ Ein vorerst letztes Mal tritt C in Mus.ms. 52 auf, wo er an der Niederschrift von Officiumsproprien mitwirkt, die wahrscheinlich von Ludwig Senfl stammen. Anders als Mus.ms. 66 dürften die Chorbücher 39 und 31 mithin die ersten Arbeiten aus dem neuen Münchner Skriptorium für die zu singenden mehrstimmigen Proprien darstellen.

Schreiber α und β treten zwar noch zusammen mit Schreiber C auf, ingrossieren aber etwas später als letzterer. Die Wirkungszeit von α und β überschneidet sich zwar, doch ist Schreiber α älter als Schreiber β und tritt bereits in Mus.ms. 3 auf. Schreiber β dagegen tritt noch um die Mitte des Jahrhunderts in Erscheinung und ingrossiert in Chorbuch 42 Werke von Mattheus Le Maistre, der erst 1552 in den Münchner Hofzahlamtsrechnungen nachweisbar ist.⁶¹ Auch in D-Mbs Mus.ms. C, dem Prachtchorbuch für Ottheinrich von Pfalz-Neuburg, dessen Entstehung um 1538 angenommen werden muss (fol. 1^r: bayerisches Wappen mit Datum 1538; fol. 71^v: Bass-Initiale mit Datum 1538), tritt β als Schreiber auf; ebenso in Chorbuch Mus.ms. 19, das mit Motetten von Josquin und Gombert, Vertonungen für das Officium von Ludwig Senfl und eine fragliche dreistimmige *Missa plena de BMV* von Isaac?/Senfl? sehr gemischtes Repertoire enthält. Neben diesem zeitgemäßen Repertoire ingrossiert Schreiber β aber auch franko-flämische Musik vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Mus.ms. 5, mit Messen von Bauldeweyn, Vinders, La Rue und Senfl). α dagegen ist ausschließlich mit diesem älteren Repertoire zu finden und notiert Brumels *Missa Et ecce terrae motus* (D-Mbs Mus.ms. 1) sowie in einem aufwändig gestalteten Prachtband mit goldenen und silbernen Zierinitialen 14 Credo-Sätze von Heinrich Isaac, 3 Credo-Sätze von Antoine Brumel und ein Credo von Loyset Compère.⁶²

Beide Notatoren sind die Hauptschreiber der 1520er und 1530er Jahre und können mit einigem Recht als „Schreiber Ludwig Senfls“ bezeichnet werden. Sie zeichnen nicht nur für die Niederschrift der Chorbücher Mus.ms. 10 und 12 verantwortlich, die in planvoller Anlage und bewusster Gegenüberstellung ausschließlich Motetten Josquin de Prez' und Ludwig Senfls versammeln, sie notieren auch in den Chorbüchern 25 und 35–38 jenes Repertoire, das für Jahrzehnte den Werkbestand der Münchner Hofkapelle begründen sollte: die mehrstimmigen Messproprien Heinrich Isaacs und Ludwig Senfls. Mit diesen sieben Chor-

60 Diese Introiten zählen womöglich zu den frühesten Werken Isaacs für den kaiserlichen Hof. Reinhard Strohm und Emma Kempson, Art. „Isaac“, in *New Grove*², Bd. 12, London 2001, S. 576–590, hier S. 579.

61 Siehe hierzu auch Kapitel III.3. zu den Proprien Mattheus Le Maistres.

62 KBM 5/1, S. 188f. Eine umfassende Untersuchung dieses Bandes steht noch aus.

büchern halten sie somit Musik fest, die in dieser Zusammenstellung als *musica reservata* ausschließlich für den Münchner Herzog ausgerichtet war.

Obwohl Schreiber A VII nur in Mus.ms. 52 mit Proprien für das Officium auftritt, kann er in denselben Zeitraum wie C und α datiert werden, da er ebenfalls auf Papier mit dem Wasserzeichen „Dreieck mit aufgesetzter Blume“ notiert, ungefähr also bis in den Anfang der 1530er Jahre.

In einer nächsten Generation von Schreibern tritt der mutmaßlich mit Peter Steidl zu identifizierende Schreiber B auf, der neben Proprien Isaacs (Mus.ms. 33) und Werken für die Commune Sanctorum (Mus.ms. 30) zusammen mit Schreiber β in Mus.ms. 42 in Erscheinung tritt und die Proprienvertonungen Mattheus Le Maistres für die Fastenzeit (Mus.ms. 27 und 28) ingrossiert. Damit wirkt er bis in die Zeit nach 1555.

Seine Schreibertätigkeit überschneidet sich wiederum mit Schreiber γ (Hanns Mayr?), welcher eine Kopie von Mus.ms. 33 anfertigt (Mus.ms. 26), weiteres frühes Proprienrepertoire kopiert (Mus.ms. 29) und ebenfalls bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts tätig ist.

Damit ergäbe sich näherungsweise folgende Chronologie:

Tabelle 5: Chronologische Abfolge von Schreiberhänden

	WASSERZEICHEN	ENTSTEHUNGSZEIT	SCHREIBER	
			NACH BENTE bzw. KBM 5/1	VERWENDETE SIGLE
D-W Cod. Guelf. A Aug. 2 ^o	[Pergament]	1519/1520	C	C
D-Mbs Mus.ms. 510	[Pergament]	zwischen Dezember 1513 und September 1519 ⁶³	C	C
65	Armbrust Anker mit Stern	nicht vor 1520	C	C
66	Salzfass	Mitte der 1520er bis frühe 1530er	C	C
3	Siebrost	?	A III	α

⁶³ Die Entstehungszeit des Chorbuches ergibt sich aufgrund der Gestaltung des Wappens auf fol. 2^r. Siehe Wolfgang Fuhrmann, „Ave mundi spes Maria«. Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts“, in *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel u.a. 2010 (Jahrbuch für Renaissancemusik 8), S. 89–127, hier S. 113.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

31	Dreieck mit Blume Wappen von Kaufbeuren Siebrost	nach 1523 nach 1520	C, A IIIa, A II	C, α, β
39	Krone Salzfass	Mitte der 1520er bis frühe 1530er Mitte der 1520er bis frühe 1530er	C, A III/A IIIa	C, α
53	Heraldische Lilie	nach 1525	A III/A IIIa	α
1	Dreieck mit Blume Siebrost	nach 1523 ?	A III/A IIIa A I/A II/A V	α β
12	—	?	A III/A IIIa A I/A II/A V	α β
25	Armbrust Anker mit Stern	nach 1520 nach 1520	A IIIa, A II	α, β
35	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	nach 1523 nach 1525	A III/A IIIa, A II/A V	α β
36	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	nach 1523 nach 1525	A III/A IIIa, A V	α, β
37	Dreieck mit Blume Heraldische Lilie Siebrost	nach 1523 nach 1525	A III, A I/A II	α, β
38	Heraldische Lilie	nach 1525	A III, A V	α, β
52	Dreieck mit Blume Siebrost	nach 1523	A III, A II, A VII, C	α, β, A VII, C
5	Armbrust	nach 1520	A II	β
10	—	?	A I/A II/A V	β
19	Wappen von Kaufbeuren Siebrost	nach 1520 ?	A I/A II/A V	β
C	[Pergament]	um 1538	A II	β
30	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
33	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
42	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A I/A II/A V, B	β, P. Steidl
28	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
27	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B	P. Steidl
43	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?), P. Steidl
2747	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?), P. Steidl

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

13	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B ⁶⁴	γ (H. Mayr/L. Daser?), P. Steidl
41	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B	γ (H. Mayr/L. Daser?), P. Steidl
26	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV	γ (H. Mayr/L. Daser?)
29	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV	γ (H. Mayr/L. Daser?)
44	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
16	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
47	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
45	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
9	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
20	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI	γ (H. Mayr/L. Daser?)
18	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	A IV/A VI, B, J. Pollet	γ (H. Mayr/L. Daser?), P. Steidl, J. Pollet
22	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B, Franz Flori	P. Steidl, F. Flori
46	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B, Jean Pollet	P. Steidl, J. Pollet
54	Wappen von Kaufbeuren	nach 1520	B, F. Flori, J. Pollet	P. Steidl, F. Flori, J. Pollet

Die aufgrund der veränderten Wasserzeichendatierungen erforderliche Neubewertung der Chorbücher mit Proprienrepertoire soll im folgenden Abschnitt im Hinblick auf verschiedene, ineinander greifende Fragestellungen erfolgen:

1. Wie und in welcher Reihenfolge entstand das Proprienrepertoire der Münchner Kantorei in den Jahren von Senfls Anstellung?
2. War Senfl bereits zu früheren Zeiten als Proprienkomponist tätig, etwa unter Maximilian I.? Wenn ja, haben diese Sätze schließlich in das Münchner Proprienrepertoire Eingang gefunden oder stammen Senfls Proprien zur Gänze aus München?
3. Ist es möglich, die Sätze Senfls chronologisch zu ordnen?
4. Gibt es eine eigene Liturgie des Münchner Hofes und kann sie gegenüber der Freisinger Diözesanliturgie abgegrenzt werden?

III.2.2 Chorbücher und Proprienrepertoire der ersten Amtsjahre Ludwig Senfls

Obwohl Wilhelm IV. bereits auf dem Reichstag in Worms (1521) Bekanntschaft mit Ludwig Senfl gemacht haben dürfte, mag er bereits seit einiger Zeit mit dem Gedanken gespielt haben, das Niveau seines Sängersenmbles zu heben. Doch

⁶⁴ Neben diesen beiden Schreibern ist auf fol. 111^r–127^r ein tropiertes *Confiteor* von einem weiteren Schreiber eingetragen, der sonst in keinem der anderen Chorbücher aufscheint und daher nicht unter die hier üblichen Schreiberhände gezählt werden kann. Bente, *Neue Wege*, S. 182, KBM 5/1, S. 75–77.

Gedanken gespielt haben, das Niveau seines Sängerensembles zu heben. Doch erst nach der Grünwalder Konferenz mit seinen Brüdern im Februar 1522 und nach den drastischen Maßnahmen gegen die Sympathisanten des Protestantismus bot sich ihm bei seiner Hochzeit im Oktober 1522 die Gelegenheit der Anstellung eines wichtigen Mitglieds der ehemaligen kaiserlichen Hofkapelle – und damit die Option eines systematischen Ausbaus seiner Hofkapelle als weiterem Baustein der katholischen Positionierung seines Herzogshofes.

Zählt Chorbuch 3 wie auch Mus.ms. 66 zu den ältesten Chorbüchern, müssen auch die anderen, von Schreiber α angefertigten Faszikel in den Münchner Chorbüchern zu diesem frühen Stadium gerechnet werden. Entsprechend werden im Folgenden jene Chorbücher einer genaueren Betrachtung unterzogen, die Schreiber C, α und β als Hauptschreiber aufweisen. Es sind dies zunächst Mus.ms. 31 und 39, wobei bekanntermaßen beide Codices ausschließlich Kompositionen Isaacs beinhalten, es sich mithin also um Werke handelt, die zur ältesten Schicht der in München vorhandenen Proprien gezählt werden müssen.⁶⁵

In Mus.ms. 31 treten die beiden Schreiber C und α als Hauptschreiber auf, Schreiber β tritt erst zu einem späteren Zeitpunkt in Erscheinung und bessert schadhafte Stellen aus. Die Handschrift beinhaltet Isaacs sechsstimmige *Missae Virgo prudentissima*,⁶⁶ *Solemnis* und *De apostolis* sowie am Schluss des Buches die *Missa De beata virgine* in gleicher Besetzung. Diese Messen sind nicht mit jenen aus Mus.ms. 3 identisch sondern stellen eine neue Erweiterung des Repertoires im Bereich des Messenbestandes dar. Mit Blick auf das Messenrepertoire lässt sich somit folgender Bestand zu Beginn von Senfls Amtszeit am Münchner Herzogshof konstatieren, mit Hilfe dessen die Kapelle den täglichen Gottesdienst bestritt:⁶⁷

65 KBM 5/1, S. 133–135; Bente, *Neue Wege*, S. 50–55; Census-Catalogue II, S. 196–197; Pätzig, *Liturgische Grundlagen II*, S. 165ff.

66 Zu dieser Messe wie auch zu Isaacs gleichnamiger Motette siehe Franz Körndle, „So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schreiben: Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz“, in *Tod in Musik und Kultur: Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 2), S. 87–109, David J. Rothenberg, „The Most Prudent Virgin and the Wise King: Isaac’s *Virgo prudentissima* Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I“, in *JM* 28, S. 34–80, sowie Alejandro Enrique Planchart, „Notes on Heinrich Isaac’s *Virgo prudentissima*“, in ebda., S. 81–117.

67 Obwohl das Chorbuch Mus.ms. 5 nicht unmittelbar um 1523 sondern erst kurz danach angefertigt worden sein dürfte, wird es in die nachfolgende Zusammenstellung mit einbezogen, da es neben Abschriften aus Mus.ms. 6 eine weitere franko-flämische Messvertonung enthält, die ebenfalls kaiserliches Kapellrepertoire widerspiegelt: Pierre de la Rues *Missa Cum iocunditate*. In ähnlicher Weise müssen höchstwahrscheinlich auch die Messen Heinrich Isaacs in Mus.ms. 47 einbezogen werden, da dieses Chorbuch ähnlich Mus.ms. 29, 33 und 26 das letzte Glied einer Reihe von Chorbuchkopien am Münchner Hof darstellt. Bente, *Neue We-*

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

Tabelle 6: Übersicht über die am Münchner Hof vorhandenen Messen um 1523

	KOMPONIST	MESSTITEL	STIMMENZAHL	CHORBUCH
1	anon.	<i>Du bon cœur</i>	5v.	Mus.ms. 5 Mus.ms. 6
2		<i>Miserere michi domine</i>	8v.	Mus.ms. 6
3		<i>Vulnerasti cor meum</i>	4v.	Mus.ms. 65
4		<i>In feriis adventus et quadragesimae</i>	4v.	Mus.ms. 65
5		<i>Pro defunctis</i>	4v.	Mus.ms. 65
6		<i>IV. toni</i>	4v.	Mus.ms. 66
7		<i>VI. toni</i>	5v.	Mus.ms. 66
8		<i>VII. toni</i>	4v.	Mus.ms. 510
9	Noel Bauldeweyn ⁶⁸	<i>Quam pulchra es</i>	6v.	Mus.ms. 5 Mus.ms. 6
10		<i>Da pacem</i>	4v.	Mus.ms. 7
11		<i>Myn liefkens bruyn oghen</i>	4v.	Mus.ms. 7
12		<i>En douleur en tristesse</i>	5v.	Cod. Guelf. A. Aug. 2°
13		<i>Sine nomine</i>	6v.	Cod. Guelf. A. Aug. 2°
14	Antoine Brumel	<i>Et ecce terrae motus</i>	12v.	Mus.ms. 1
15		<i>De beata virgine</i>	4v.	Mus.ms. 65
16	Nicolaus Champion	<i>Sing ich niet wol</i>	5v.	Mus.ms. 6
17	Josquin des Prez	<i>Veni sancte spiritus</i>	5v.	Mus.ms. 6
18		<i>De beata virgine</i>	4–5v.	Mus.ms. 510 Cod. Guelf. A. Aug. 2°
19		<i>Faisant regretz</i>	4v.	Mus.ms. 510
20		<i>Pange lingua</i>	4v.	Mus.ms. 510
21		<i>Se congie pris</i>	5v.	Cod. Guelf. A. Aug. 2°
22	Antoine de Févin	<i>O quam glorifica luce</i>	4v.	Mus.ms. 7
23		<i>Salve sancta parens</i>	4v.	Mus.ms. 7
24		<i>?Sancta Trinitas unus</i>	4v.	Mus.ms. 66
25	Robert de Févin	<i>La sol mi fa re</i>	4v.	Mus.ms. 7
26	Heinrich Finck	<i>Dominicalis</i>	4v.	Mus.ms. 65
27	Mathieu Gascongne	<i>Myn hert heeft altyt verlanghen</i>	4v.	Mus.ms. 7
28	Heinrich Isaac	<i>De Beata Virgine</i>	4v.	Mus.ms. 47
29		<i>De Beata Virgine (i)</i>	5v.	Mus.ms. 3
30		<i>De Beata Virgine (ii)</i>	5v.	Mus.ms. 3
31		<i>De Beata Virgine</i>	6v.	Mus.ms. 31
32		<i>De Apostolis</i>	4v.	Mus.ms. 47
33		<i>De Apostolis</i>	5v.	Mus.ms. 3

ge, S. 180f. Die darin ebenfalls zu findenden Messen von Ludwig Senfl (*M. dominicale*, *M. ferialis*) sind vermutlich erst später entstanden und dürften nicht Bestandteil des Hofrepertoires um 1523 gewesen sein.

- 68 Zur früheren Zuweisung der *Missa Da pacem* an Josquin und der Autorschaft Bauldeweyns siehe Richard Sherr, „*Missa Da pacem* and *Missa Allez regretz*“, in *The Josquin Companion*, hrsg. von demselben, New York 2000, S. 239–247, besonders S. 239–243 und Edgar H. Sparks, *The Music of Noel Bauldeweyn*, New York 1972 (*American Musicological Society Studies and Documents* 6), S. 34–98.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

34		<i>De Apostolis</i>	6v.	Mus.ms. 31
35		<i>De Martyribus</i>	4v.	Mus.ms. 47
36		<i>De Martyribus</i>	5v.	Mus.ms. 3
37		<i>De Confessoribus</i>	4v.	Mus.ms. 47
38		<i>De Confessoribus</i>	5v.	Mus.ms. 3
39		<i>De Virginibus</i>	5v.	Mus.ms. 3
40		<i>Solemnis</i>	4v.	Mus.ms. 47
41		<i>Solemnis</i>	5v.	Mus.ms. 3
42		<i>Solemnis</i>	6v.	Mus.ms. 31
43		<i>Paschalis</i>	5v.	Mus.ms. 3
44		<i>Virgo prudentissima</i>	6v.	Mus.ms. 31
45	Piere de la Rue	<i>Cum iocunditate</i>	4v.	Mus.ms. 5 Mus.ms. 65
46		<i>Incessament</i>	5v.	Mus.ms. C ⁶⁹ Cod. Guelf. A. Aug. 2 ^o
47		<i>Pro defunctis</i>	4–5v.	Mus.ms. 47 Mus.ms. 65 Cod. Guelf. A. Aug. 2 ^o
48	Jean Mouton	<i>De almania (= Regina mearum)</i>	4v.	Mus.ms. 7 Mus.ms. 66
49		<i>Alleluia</i>	4v.	Mus.ms. 65 Mus.ms. 66
50		<i>Benedictus dominus</i>	4v.	Mus.ms. 510
51		<i>Dittes-moy toutes</i>	4v.	Mus.ms. 510
52		<i>Tua est potentia</i>	4v.	Mus.ms. 510
53	Matthaeus Pipelare	<i>Fors seulement</i>	5v.	Mus.ms. 510 Cod. Guelf. A. Aug. 2 ^o
54	Ludwig Senfl	<i>Paschalis</i>	5v.	Mus.ms. 5
55	Hieronymus Vinders	<i>Stabat mater</i>	5v.	Mus.ms. 5 Mus.ms. 6

Die Messen aus Chorbuch 31 sind also Bestandteil eines bereits zu Beginn, spätestens aber um die Mitte der 1520er Jahre vorhandenen, umfangreichen Messenrepertoires, das durch Schenkungen von Prachtchorbüchern und die Eingliederung von weiteren Werken aus dem habsburgischen Umfeld im Rahmen der Anstellung Senfls vor allem von franko-flämischen Komponisten geprägt ist.

69 Obwohl La Rues Messe erst in dem um 1538 entstandenen Chorbuch Mus.ms. C auftaucht, dürfte sie bereits zu Beginn von Senfls Amtszeit vorhanden gewesen und möglicherweise von diesem mit nach München gebracht worden sein: Das Repertoire von Chorbuch C mit Ausnahme dieser Messe ausschließlich aus anderen, früheren Chorbüchern zusammengestellt wurde (Mus.ms. 6, 31, 65, 510) kann dies mit hoher Wahrscheinlichkeit auch für die La Rue-Messe angenommen werden. Die Vorlage ist heute freilich verloren.

Dieses Repertoire ist außerordentlich breit gefächert und beinhaltet sämtliche Kompositionsprinzipien für mehrstimmige Messen der damaligen Zeit: Es reicht von Parodiemessen über weltliche Vorlagen oder mehrstimmige Motetten bis hin zu Messen über Solmisationssilben. Durch Abschriften aus dem Prachtchorbuch Mus.ms. 6 in Chorbuch Mus.ms. 5 – und möglicherweise auch durch weitere, heute verlorene Abschriften – wurde dieses Repertoire für die Münchner Hofkapelle zugänglich gemacht.⁷⁰ Einen nicht unwesentlichen Bestandteil bilden bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Messen über einstimmige gregorianische Melodien, wobei die Werke Heinrich Isaacs nicht zuletzt durch Mus.ms. 3 einen besonderen Schwerpunkt bilden. Neben dessen Werken für Feste der Commune Sanctorum standen auch Messen für normale Werkstage (anon.), Sonntagsgottesdienste (Heinrich Finck) oder anlassgebundene Werke wie die Totenmessen in Mus.ms. 65 und diejenige Pierre de la Rues zur Verfügung. Die Hofgottesdienste konnten also mit älterer wie neuerer mehrstimmiger Musik bedient werden, die für sämtliche Bedürfnisse des Kirchenjahres eine breite Auswahl bot. Die um die Mitte der 1520er Jahre angefertigte Handschrift Mus.ms. 5 ist zudem die einzige Quelle für Senfls *Missa paschalis* (i), die mit Blick auf die Entstehungszeit des Chorbuches und das darin enthaltene repertorielle Umfeld möglicherweise eines der frühesten Werke Senfls für den Münchner Hof darstellen könnte.

Doch zurück zu Chorbuch 31: Nicht nur mit Ordinariumsvertonungen konnten die Hofgottesdienste abwechslungsreich gestaltet werden. Auch hinsichtlich des *proprium missae* konnte seit der Frühzeit der neu strukturierten Hofmusik auf besonders prächtige Proprienvertonungen zurückgegriffen werden. Chorbuch 31 überliefert hierzu bislang als einzige Quelle sechsstimmige Introitus zu den Hochfesten Weihnachten, Oktavtag von Weihnachten, Epiphania, Reinigung Mariae, Mariae Verkündigung, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis, Fronleichnam sowie für *Veneratio Mariae*⁷¹ als einzigem Fest der Commune Sanctorum.⁷² Dem Introitus für das Oster- und das Trinitatisfest

70 Ob die Messen aus Chorbuch 7 ebenfalls abgeschrieben wurden, kann nur spekuliert werden, doch ob der Verluste an Chorbüchern, die vermutet werden müssen, scheint dies nicht unwahrscheinlich.

71 Da das Fest „Veneratio S. Marie“ kein Hochfest darstellt, somit nicht mit zu den im Titel erwähnten Introitus „in summis festiuitatibus“ zu rechnen ist, ist die in KBM 5/1 angegebene Korrektur auf dem Vorderdeckel „(recte 11)“ nicht zutreffend. Eine Edition der Introitus liegt vor in Heinrich Isaac, *Introiten I*, und Heinrich Isaac, *Introiten II zu 6 Stimmen*, hrsg. von Martin Just, Wolfenbüttel 1972 (Das Chorwerk 119).

72 Als Konkordanz findet sich für die sich als geschlossenes Corpus darstellende Gruppe der Introitus außer der Münchner Handschrift nur noch das Kapellinventar Herzog Ottheinrichs von Pfalz-Neuburg, dessen Musikalien bis auf zwei Ausnahmen (D-Mbs Mus.ms. C und D-Rs 2° Liturg. 18) bislang verschollen sind. Jutta Lambrecht, *Das „Heidelberger Kapellinventar“* von 1544 (Codex Pal. Germ. 318), 2 Bde., Heidelberg 1987, Bd. 1, S. 50f. (= Buch V des

sind entsprechende Sequenzen beigelegt (*Agnus redemit oves* = *Victimae paschali laudes* bzw. *Pater filius sanctus spiritus* = *Benedicta semper sit*), dem Introitus für Ostern darüber hinaus jeweils eine sechsstimmige Fassung von *Christus surrexit mala* und dessen deutscher Übersetzung *Christ ist erstanden*. Der Introitus *Rorate celi* ist mit „In Aduentu domini de B. Virgine“ betitelt, was liturgisch für eine Verwendung in der Adventszeit spricht. Dennoch wurde er kirchenjahreszeitlich scheinbar inkorrekt nach dem Introitus für das Fest Mariae Reinigung (2. Februar) geordnet. Da der Zusammenstellung des Chorbuches aber eine Redaktion vorausging,⁷³ darf angenommen werden, dass der überschriebene Titel durchaus korrekt ist. Dies wird durch eine Untersuchung der entsprechenden Liturgica bestätigt. Sie zeigt, dass dieser Introitus sowohl in Augsburg als auch in Passau und Freising sowohl für Marienmessen im Advent und gleichermaßen für das Fest Mariae Verkündigung (25. März) verwendet werden konnte.⁷⁴ Durch die besondere Stellung des Satzes innerhalb des Chorbuches scheint jedoch letzterem Fest mehr Gewicht verliehen worden zu sein.⁷⁵

Wie bei den durchgehend fünfstimmigen Messen aus Mus.ms. 3 geht auch hier bereits aus der opulenten, nahezu durchgehend sechsstimmigen Besetzung der Introiten hervor,⁷⁶ dass es sich bei dieser Musik um Repertoire für eine sehr repräsentative Institution handelt, die sicherlich mit der kaiserlichen Hofkapelle zu identifizieren sein wird. Möglicherweise zählen diese Sätze, die allesamt Musik für die Hochfeste des Kirchenjahres darstellen, zu den frühesten Kompositionen, die Isaac für diese Institution überhaupt geschaffen hat. Und da sich weder im ersten noch im dritten Band des von Hieronymus Formschneider gedruckten *Choralis Constantinus* Kompositionen für diese Hochfeste finden, darf stark angenommen werden, dass die hier erhaltenen Sätze als Ergänzung der dort versammelten Stücke gedient haben.⁷⁷ Wie Daschner in seiner Arbeit festgestellt hat,⁷⁸ stimmen die Formulare der Hochfeste der süddeutschen Diözesen hinsichtlich ihrer Textwahl nahezu vollkommen überein. Tatsächlich entsprechen sämtliche

Neuen Castens); siehe außerdem KBM 5/1, S. 58f., Körndle, „Ein musikalisches Geschenk“, passim sowie David Hiley, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18 aus dem Jahre 1543. Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544“, in *MiB* 59 (2000), S. 11–52.

⁷³ Bente, *Neue Wege*, S. 50–55.

⁷⁴ *MP* 1522, fol. 315^v; *MF* 1520, fol. 8^v; außerdem auch in Augsburg: *MA* 1555, fol. 385^f.

⁷⁵ Just geht hingegen von einer fehlerhaften Betitelung des Introitus aus. Isaac, *Introiten I*, S. IV. Siehe jedoch auch die Proprien Heinrich Isaacs für Marienfeste im Advent in Chorbuch 38/1–3.

⁷⁶ Nur Nr. 13, die marianische Osterantiphon *Regina celi letare*, ist für fünf Stimmen komponiert.

⁷⁷ Strohm/Kempson, „Isaac“, S. 579.

⁷⁸ Daschner, *Meßbücher*, S. 518.

in diesem Chorbuch notierten Introitus auch liturgisch den Freisinger Konventionen, bedurften keiner weiteren Ergänzung durch Senfl und konnten daher wie Isaacs Messen für die Commune Sanctorum ebenfalls *ad hoc* verwendet werden.

Im Unterschied zu diesen Festtagsintroitus beinhalten die ebenfalls von den Schreibern C und α angefertigten Faszikel aus Chorbuch 39 Introitus-, Alleluia- und Communiovertونungen Heinrich Isaacs zu den einfachen Sonntagen des Kirchenjahres vom 1. Advent bis Palmarum.⁷⁹ Es ist auf dem Vordeckel als *Dominicarum dierum Hyemalium Liber* bezeichnet und berücksichtigt keinerlei Musik für Hochfeste; es ergänzte somit die in Mus.ms. 31 kopierte Musik.

Die Handschrift gliedert sich inhaltlich in zwei Hälften: Zwischen den Sätzen für den 3. Sonntag nach Epiphania (= *Dominica S[e]c[un]da [post octavas Epiphaniae]*) und dem Sonntag Septuagesima sind Responsionen zur Messe sowie eine vierstimmige *Missa ferialis* von Heinrich Isaac eingeschoben.⁸⁰ Diese durchaus sinnvolle Aufteilung steht in Zusammenhang mit der Entstehung des Chorbuches:⁸¹ Danach wurden von Schreiber C zunächst die Sätze bis zur Epiphania-Zeit (fol. 1^v–68^r) bzw. die Sätze der Ferialmesse Isaacs (fol. 70^v–84^r) und die Sätze für die Vorfasten- und Fastenzeit (fol. 89^v–246^r) notiert, bevor Ergänzungen und Nachträge von weiteren Responsionen (fol. 68^v–69^r, 69^v–70^r, 84^v–87^r, 254^v–255^r) Eingang in das Chorbuch fanden; der Ferialmesse und den sie umgebenden Responsionen kommt damit eine gliedernde Funktion zu.

Die enthaltenen Sonntagsproprien sind teilweise konkordant mit Chorbuch Weimar A, einem Chorbuch aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen, das um 1500 oder sogar vorher entstanden ist.⁸² Es stellt die früheste Quelle für jene Proprien Heinrich Isaacs dar, welche später als erster Band des *Choralis Constantinus* gedruckt werden sollten.⁸³ Chorbuch 39 bildet somit seinerseits eine Teilkonkordanz für diesen Druck,⁸⁴ der über den Inhalt von Mus.ms. 39 hinaus eine

79 KBM 5/1, S. 157–159; Bente, *Neue Wege*, S. 148–160; *Census-Catalogue* II, S. 202f.

80 Diese Responsiones fehlen in den Abschriften Mus.ms. 26 und Mus.ms. 33. Vgl. KBM 5/1, S. 104–108, hier S. 106 und KBM 5/1, S. 140f.

81 Bente, *Neue Wege*, S. 150.

82 Jürgen Heidrich, *Die Deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen – Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (Collection d'Études Musicologiques/Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84), S. 211.

83 Die drei Teile des *Choralis Constantinus* werden im Folgenden abgekürzt mit CCI, CCII und CCIII.

84 Auch zwischen Mus.ms. 39 und CCI lassen sich einige unterschiedliche Lesarten feststellen. Siehe hierzu den Kritischen Bericht in DTÖ V/1, S. 261–268.

Asperges-Antiphon, ein Officium für Trinitatis sowie die Proprien für die 23 Sonntage nach Pfingsten und die Sonntage nach Ostern enthält.⁸⁵

Neben Sätzen deren Fassung noch deutlich die Verwandtschaft zu Weimar A erkennen lässt, weichen die Kompositionen in Mus.ms. 39 trotz ihres Konkordanzcharakters teilweise so stark von der Weimarer Handschrift ab, dass kaum noch verbindende Elemente konstatiert werden können.⁸⁶ So sind etwa in Weimar A nur die vierstimmigen Teile der später in CCI gedruckten Tractus enthalten, was auf eine ältere vollständigere und heute verlorene Quelle hindeutet;⁸⁷ darüber hinaus wurden in Mus.ms. 39 die Fassungen der Tractus für Sexagesima und Quinquagesima sowie des Introitus für Aschermittwoch hinsichtlich ihrer Besetzung verändert und die in diesen Sätzen in Weimar A vorhandenen Textmarken deutscher Lieder eliminiert.⁸⁸ Mit der Neudatierung der Münchner Chorbücher in die zweite Hälfte der 1520er Jahre ist die Annahme, dass diese Umarbeitungen noch zu Isaacs Lebzeiten stattgefunden hätten,⁸⁹ nicht mehr zwingend; wie sich zeigen wird, sind sowohl ihre Datierung als auch die Gründe für die Überarbeitungen vielmehr in der Münchner Zeit Senfls zu vermuten.⁹⁰

Nicht enthalten im Druck des CC ist die Communio *Dominus dabit benignitatem* (Mus.ms. 39/3). Der 1550 statt dieser Communio abgedruckte Note-gegen-Note-Satz mit Cantus firmus im Tenor stammt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht von Isaac.⁹¹ Ebenso aber weist der in Chorbuch 39 enthaltene Satz für Isaac ungewöhnliche Kompositionsprinzipien auf. Im Vergleich mit den Choralverarbeitungen im Diskant der übrigen Kompositionen dieses Chorbuches unterscheidet er sich etwa in der Durchführung des Cantus firmus im Bassus; zudem weist er eine regelmäßige Imitation der Stimmen zu Beginn des Satzes auf. Die Sonderstellung dieses Satzes innerhalb des Chorbu-

85 Ob Senfl zu diesen Sätzen Zugang gehabt hat, muss ob der vermuteten Verluste an Musikalien derzeit offen bleiben.

86 Dies betrifft vor allem Communiones, doch müssen diese Abweichungen hier nicht noch einmal besprochen werden; sie wurden bereits von Gerhard Rudolf Pätzig bemerkt und sowohl von Jürgen Heidrich als auch David Burn katalogisiert und diskutiert. Siehe Pätzig, *Liturgische Grundlagen* 2, S. (22)–(50); Heidrich, *Chorbücher*, S. 213–255; Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, Table 4 (nach S. 162) bzw. Burn, „On the Transmission and Preservation of Mass-Propers at the Bavarian Court“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 319–333, hier Table 2, S. 328.

87 Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 174.

88 Siehe hierzu die entsprechenden Angaben bei Heidrich, *Chorbücher*, S. 229–241 und Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 219–227.

89 So etwa bei Heidrich, *Chorbücher*, S. 233.

90 Die Überarbeitungen scheinen im Zusammenhang zu stehen mit der Neukomposition der Proprien der Commune Sanctorum in Mus.ms. 30. Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel III.2.4.

91 Siehe KBM 5/1, S. 105 und CCI, S. 122

ches legt also die Annahme einer Neukomposition in München nahe und die Nähe zu den von Senfl komponierten Proprien drängt sich damit zwar auf, kann aber nicht entschieden werden.⁹² Unklar bleibt, ob der Satz eine bereits bestehende Lücke schließen wollte oder ob der später in CCI gedruckte Satz im Münchner Musikalienbestand zwar vorhanden war, man bei der Zusammenstellung von Mus.ms. 39 jedoch bereits wusste, dass es sich um keine authentische Komposition Isaacs handelte und er deswegen ersetzt wurde.

Die oben angedeuteten Entwicklungsstadien des Chorbuches demonstrieren einen steten Gebrauch und eine kontinuierliche Adaption für die musikalischen Bedürfnisse, die sogar bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hineinreichen.⁹³ Im vorliegenden Fall beinhalten sie auch einen Nachtrag mit einem Introitus, einem Alleluiavers und einer Communio für die Weihnachtsvigil – allesamt Sätze, die in Chorbuch 37 noch einmal ingrossiert wurden. Möglicherweise stellen diese letzten drei Sätze Hinweise auf eine Reihe von Kopiervorgängen dieses Buches innerhalb des Münchner Skriptoriums dar, bei denen sie schließlich angefügt wurden.⁹⁴

a) Die Vigil für Weihnachten (Mus.ms. 39/58–60)⁹⁵

Die am Ende des Chorbuches ingrossierte Gruppe der Proprien für die Weihnachtsvigil (Introitus: *Hodie scietis* – 2.p. *Domini est terra*; Alleluiavers: *Crastina die delebitur*; Communio: *Revelabitur gloria domini*) stellt in verschiedener Hinsicht eine Ausnahme dar:⁹⁶ Wie bereits erwähnt, bilden die v o r dieser Propriengruppe eingetragenen Sätze eine liturgische Einheit (Proprien der Sonntage vom 1. Advent bis Palmarum), so dass die Sätze der Weihnachtsvigil nicht in der kor-

92 Eine ausführlichere Diskussion findet sich bei Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 190–194; eine Spartierung des in Mus.ms. 39 enthaltenen Satzes in Burn, *The Mass-Propers Cycles* 2, S. 1f.; siehe hierzu auch Bente, *Neue Wege*, S. 152 und Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 84.

93 Die letzten sechsstimmigen Responsionen auf fol. 254^v–255^r wurden erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachgetragen. Bente, *Neue Wege*, S. 150.

94 Weitere Abschriften dieses Chorbuches finden sich in den Büchern Mus.ms. 26 und Mus.ms. 33. Obwohl Bente die Gemeinsamkeiten hervorhebt, die ein besonders enges Abhängigkeitsverhältnis von Mus.ms. 39 und Mus.ms. 33 nahelegen, und obwohl er ebenfalls die größere Selbständigkeit von Mus.ms. 26 im Vergleich zu den beiden anderen Codices betont, geht Bente davon aus, dass Mus.ms. 33 von Mus.ms. 26 abgeschrieben wurde und nicht umgekehrt. Bente, *Neue Wege*, S. 151. Diese Abhängigkeit ist allerdings nicht zwingend gegeben, wenn der Ingrossator von Mus.ms. 33, Schreiber B, wie oben vermutet mit Peter Steidl zu identifizieren ist, der beim Tod Wilhelms IV. (1550) womöglich bereits seit mehreren Jahren im Dienst des Münchner Hofes stand (vgl. hierzu auch die Bemerkungen oben zu Schreiber B sowie Anm. 56). Siehe hierzu auch KBM 5/1, S. 104–108, 140 f.; Bente, *Neue Wege*, S. 171–175, sowie Census-Catalogue II, S. 194f. sowie 197.

95 Edition in Senfl, *SW* VIII, S. 9–12.

96 Die Vigil ist im Augsburger Graduale Ratdolts nicht vorhanden.

rekten liturgischen Reihenfolge notiert wurden und ihnen der Charakter eines Nachtrages zukommt.

Alle drei Sätze dieser Propriengruppe erscheinen nochmals in Chorbuch 37 (Nr. 18–20). Hier ist allein der Introitus *Hodie scietis* mit den Initialen „L.S.“ (= „Ludwig Senfl“) gekennzeichnet, wogegen die beiden anderen Sätze keine Autorzuweisung tragen. Will man den in den Münchner Chorbüchern oft zu findenden Usus der alleinigen Namensnennung beim ersten Stück einer Propriengruppe auch hier als gegeben annehmen, müssten die Sätze des Alleluia-verses und der Communio ebenfalls von Senfl stammen – eine Annahme, der Martin Bente folgte.⁹⁷ Dies ist jedoch wenig wahrscheinlich.

Neben den Münchner Quellen ist der mit „L.S.“ bezeichnete Introitus auch in Weimar A nachweisbar.⁹⁸ Aufgrund der Entstehungszeit dieser Quelle um oder vor 1500⁹⁹ und neueren Forschungen, die Senfls Geburtsjahr kurz vor oder nach 1490 nachweisen,¹⁰⁰ kann Senfl nicht der Autor dieses Satzes sein.¹⁰¹ Alle drei Sätze verarbeiten die einstimmige Intonatio wie auch den Cantus firmus im mehrstimmigen Satz im Discant. Damit entsprechen sie den anderen mehrstimmigen Proprienvertonungen aus Chorbuch Weimar A – mithin also dem Repertoire der kaiserlichen Hofkapelle –, nehmen aus musikalischer Sicht im Hinblick auf das von Senfl zusammengestellte und noch zu diskutierende *Opus Musicum* aber eine Sonderstellung ein, da die dort zusammengestellten Propriensätze den Cantus firmus im Bassus verarbeiten. Scheidet Senfl also als Autor bereits für den Introitus dieser Gruppe aus, wird seine Autorschaft auch für die anderen beiden Sätze mehr als fragwürdig, zumal auch keine anderen (bekannten) Ordinariumsproprien aus Senfls Feder die Intonatio und den Cantus firmus im Discant aufweisen. Die einzige Ausnahme bilden hier die in Mus.ms. 52 anonym überlieferten, jedoch nach gängiger Forschungsmeinung von Senfl stammenden Proprien für das Officium. Hier weisen die Proprien *In vigilia Nativitatis Domini in 1. vesperis*, *In Festo Ascensionis Domini in 1. vesperis*, *In Festo Ascensionis Domini ad nonam*, *In Festo Pentecostes in 1. vesperis*, *In Dedicatione Templi in 1. vesperis* und *In Festo Assumptionis BMV in 1. vesperis* Discantus-Intonationen auf, womit ein

97 Bente, *Neue Wege*, S. 150f.

98 Karl Erich Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitäts-Bibliothek Jena*, 2 Bde., Nachdruck der Ausgabe Jena 1935 (Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek Jena 3), S. 181^x.

99 Heidrich, *Chorbücher*, S. 211.

100 Birgit Lodes und Matthias Miller, „‘Hic iacet Ludevicus Fenfflius’. Neues zur Biographie von Ludwig Senfl“, in *Mf* 58 (2005), S. 260–266.

101 Auf diesen Umstand haben bereits Heidrich, *Chorbücher*, S. 217, Heinz, *Propriumskompositionen*, S. 82 und Bente, *Neue Wege*, S. 86, Fn. 1 hingewiesen. Heinz weist allerdings alle drei Sätze Isaac zu, ebenso wie Hell, der die Bezeichnung als inkorrekt ansieht (Hell, „Senfls Hand“, S. 92, Fn. 55).

Kompositionsprogramm offensichtlich wird, das auf Officiumsproprien beschränkt ist und in anderer Weise, nämlich in der Verarbeitung ohne einstimmige Intonationen bzw. mit wanderndem Cantus firmus, in Senfls Proprien für die Sonntage nach Pfingsten seine Entsprechung findet. Den Sätzen aus Chorbuch 39 aber fehlt der bei Senfl nahezu immer anzutreffende Gebrauch von Imitation, was ebenso ungewöhnlich ist in dessen Kompositionsweise, wie die in Introitus und Communio zum Einsatz kommenden *initia plena*, die diese Sätze erneut in Verbindung zu den mehrstimmigen Proprien in Weimar A und damit in die Nähe Isaacs rücken.¹⁰²

Mit Blick auf die Liturgie ist der vertonte Text des Alleluiaverses *Crastina die delebitur iniquitas terrae, et regnabit super nos salvator mundi* den Apokryphen (Esdras IV, 16, 53)¹⁰³ entnommen und wird normalerweise als 3. Antiphon in der Laudes der Vigil verwendet. In Freising ist der Text als Alleluiavers der Messe nicht gebräuchlich und konnte in der liturgischen Feier nicht verwendet werden. Sollte die Vigil auf einen Sonntag fallen (womit ein Alleluiavers benötigt werden würde), wird im Freisinger Diözesanmissale – wie in zahlreichen anderen süddeutschen Missalien – der Vers vom 4. Adventssonntag *Veni domine & noli tardare relaxa facinora plebi tue* wiederholt.¹⁰⁴ Dass der in Mus.ms. 39 notierte Alleluiavers aber tatsächlich auch als Vers für die Weihnachtsvigil verwendet wurde, belegt unter den ältesten erhaltenen Antiphonaren das Missale von Senlis.¹⁰⁵ Die litur-

¹⁰² Vgl. Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 177f. Heidrich, *Chorbücher*, S. 217, berührt diese Frage nicht. Burn widerspricht sich hier und nimmt eine irrtümliche Zuschreibung des Introitus an, schlägt aber eine Autorschaft Senfls von Alleluia und Communio vor, um sie später wieder auszuschließen.

¹⁰³ Carolus Marbach, *Carmina Scripturarum*, Strassburg 1907, S. 538.

¹⁰⁴ Marbach, *Carmina Scripturarum*, S. 363. Auch in Augsburg ist der Freisinger Vers verzeichnet. Das Moosburger Graduale dagegen notiert als Alleluiavers *Dominus regnavit decorem induit ...* (fol. 11^r), das GP 1511 vermerkt *Hodie scietis quam veniet dominus: & mane videbitis gloriam eius* (fol. 10^r). Das Regensburger Missale (1485) nennt keinen bestimmten Vers, Passau (1491) lässt die Wahl des Verses offen. Daschner, *Meßbücher*, S. 490.

¹⁰⁵ Hesbert, *Antiphonale Sextuplex*, S. 13. Als weitere Nachweise für die Verwendung dieses Textes als Alleluiavers vor Einführung des Missale Romanum (1570) konnten bislang nur vereinzelte Handschriften gefunden werden, die für die Freisinger Liturgie auf den ersten Blick peripher einzustufen sind: Perugia, Biblioteca Comunale ‚Augusta‘, Ms 2781, fol. 40^r (<http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/Feasts/102122400.htm>; Zugriff vom 10. Juli 2006). Siehe auch die Ergebnisliste der CANTUS-Datenbank: <http://bach.music.uwo.ca/cantus/search.asp>. Sonst findet sich der Vers nur noch in Missale Romanum von 1474 (Daschner, *Meßbücher*, S. 490f.) und im Missale von York. Zu Letzterem siehe Oxford, Bodleian Library, *Lat. liturg. b.5*, Faksimile der Handschrift hrsg. von David Hiley, Ottawa 1995 (Publications of Medieval Musical Manuscripts 20), fol. 4^r. Vgl. hierzu auch die Seite http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/ der Cantus Planus Datenbank der Universität Regensburg. Daschner nennt außerdem die Missalien von Uppsala, Åbo und jenes der schwedischen Dominikaner. Daschner, *Meßbücher*, S. 491, Fn. 159.

gische Verwendung für die mehrstimmigen Sätze aus Mus.ms. 39 muss demnach in einer Diözese gesucht werden, die in der Tradition von Senlis steht. Die weitere Klärung der liturgischen Zugehörigkeit muss vorerst offen bleiben.

b) Chorbuch Mus.ms. 29

Trotz des späten Schriftbefundes, der mit Schreiber γ (Hanns Mayr?) eine Entstehungszeit des Chorbuches Mus.ms. 29 um die Mitte des 16. Jahrhunderts nahelegt und trotz der Rollenstempel, die auf die Bindung um das Jahr 1547 verweisen,¹⁰⁶ muss an dieser Stelle näher auf Mus.ms. 29 eingegangen werden. Die späte, jedoch geschlossene Zusammenstellung dieses Chorbuches, das jüngere Werke Ludwig Dasers wie auch die achttimmige Motette *Sancta trinitas unus* von Jacquet de Mantua am Ende des Buches in ältere Kompositionen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu integriert, zeigt, dass die Anlage der Handschrift zu einem Zeitpunkt erfolgt ist, als die Zusammenfassung der enthaltenen Proprienzyklen bereits erfolgt war. Die jüngere Kompositionsschicht wurde also im Laufe einer Abschrift in das Chorbuch aufgenommen und ähnlich den Chorbüchern 26 und 33 dürfte auch dieses Chorbuch das Resultat einer Kopierkette innerhalb des Münchner Skriptoriums darstellen, bei dem älteres Repertoire neu ingrossiert und mit weiteren Stücken ergänzt wurde.¹⁰⁷

Nur wenige Sätze weisen eine Autorzuschreibung auf: Der erste Satz, der Introitus *Venite benedicti patris* – 2.p. *Cantate Domino canticum novum cantate* für den Mittwoch nach Ostern, trägt eine Zuweisung an Heinrich Isaac, die Nummern 27, 43 und 45 nennen Ludwig Daser als Autor (vgl. Tabelle 6).¹⁰⁸ Nr. 27 (*Alleluia Confitemini domino*) und Nr. 43 (*Tractus Laudate dominum*) erweisen sich als Binnensätze innerhalb von Proprien und stellen – wie die Sätze Senfls in anderen Chorbüchern – Ergänzungen bereits bestehender, jedoch unfertiger Proprienzyklen dar. Der dritte an Daser zugewiesene Satz (Nr. 45) präsentiert den Introitus *Salve sancta parens* für das Proprium *Veneratio Mariae*.

Wie Chorbuch 39 (und damit auch Weimar A) enthält das Buch Feri-alproprien: jene für die Oster- und Pfingstwoche, darüber hinaus aber auch Proprien für die Sonntage nach Ostern und als Nachträge Proprien für die Vigil des Apostelfestes Petrus und Paulus, ein Heilig-Geist-Fest innerhalb der Septuagesima (*De sancto spiritu infra lxx^{ma}*) sowie für das Fest *Veneratio Mariae*. Abgesehen von den Nachträgen setzt das hier enthaltene Repertoire also liturgisch nahtlos die mit Chorbuch Mus.ms. 39 begonnene Reihe der Proprien fort. Und nicht

¹⁰⁶ Bente, *Neue Wege*, S. 177 und KBM, S. 122f.

¹⁰⁷ Bente, *Neue Wege*, S. 157, 175–179.

¹⁰⁸ Für eine Edition siehe Ludwig Daser, *Motetten*, hrsg. von Anton Schneiders, Lippstadt 1964 (EDM 47), S. 6–11. Für weitere Ausführungen zu den Proprien Dasers siehe Kapitel III.3.

nur in der Fortsetzung der Proprien im Kirchenjahr ist das musikalische Repertoire dieser Handschrift mit Mus.ms. 39 verwandt, wie in Weimar A sind auch hier die meisten Stücke anonym überliefert. Nur für die Proprien zu den Sonntagen nach Ostern (Mus.ms. 29/13–25, 30–31) konnte durch Konkordanzen mit CC Heinrich Isaac als Autor festgestellt werden, so dass sie mit Ausnahme des Introitus für den Sonntag *Vocem iocunditatis* eine handschriftliche Konkordanz zur zweiten Hälfte des CCI bilden.¹⁰⁹

Dagegen besteht Unklarheit im Hinblick auf die Autorschaft bei den Ferialproprien der Oster- und Pfingstzeit (einschließlich der Sätze für die Samstage) sowie die Vigil des Festes Peter & Paul, der Sätze für das Heilig-Geist-Proprium (*De sancto spiritu infra lxx^{ma}*) sowie für *Veneratio Mariae*. Bente übernimmt für die Ferialproprien der Oster- und Pfingstwoche die Zuschreibungen Heinz' an Isaac;¹¹⁰ aus stilistischen und codicologischen Gründen schreibt er Introitus und Communio für *Letaniis maioribus* (Mus.ms. 29/26 und Mus.ms. 29/28) Daser zu, Heinz jedoch nur die Communio;¹¹¹ ebenso den Alleluiavers für die Himmelfahrtsvigil (Mus.ms. 29/29); desgleichen den Introitus für *De sancto spiritu infra lxx^{ma}* (Mus.ms. 29/42) und die Communio desselben Propriums (Mus.ms. 29/44), für die Heinz keine sicheren Zuweisungen an den einen oder anderen Komponisten vorschlagen möchte.

Bentes Annahme stützt sich darauf, dass es sich hierbei zum Teil um Parallelversionen zum CCIII handelt, die nicht in München vorhanden gewesen waren und daher neu komponiert werden mussten.¹¹² Dies ist jedoch nicht zwingend, stellt doch auch der Introitussatz für den Sonntag *Vocem iocunditatis* eine solche Parallelversion dar. Dieser aber dürfte nach Meinung von David Burn ebenfalls von Isaac stammen und einen wesentlich früheren Entstehungszeitpunkt aufweisen, als der später in CCI eingefügte Propriensatz.¹¹³ Ein weiteres Argument Bentes für Dasers Autorschaft der Sätze 26 und 28 bzw. 42 und 44 war der Binnenstatus der Sätze 27 und 43. Dieser Status evoziert das Bild einer Arbeitsweise, die bereits Bestehendes nur noch ergänzt und vervollständigt. Fragen der Stilistik verwirft Bente mit der Meinung, dass Daser sich soweit wie möglich an Isaac angelehnt hätte und daher keine eindeutige Entscheidung mög-

¹⁰⁹ Nach Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 194–202, hier besonders S. 202, könnten beide Introiten von Heinrich Isaac stammen, wobei der in Mus.ms. 29 notierte Satz früher einzustufen wäre gegenüber dem in CCI enthaltenen Introitus. Eine ähnliche Meinung vertrat bereits Heinz, der aber Zweifel an der Autorschaft des gleichnamigen Introitus in CCI hegte: *Propriums-Kompositionen*, S. 83f. Übertragung bei Burn, *The Mass-Propers Cycles* 2, S. 3.

¹¹⁰ Bente, *Neue Wege*, S. 176.

¹¹¹ So etwa Bente, *Neue Wege*, S. 178f., Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 82ff.

¹¹² Bente, *Neue Wege*, S. 178f.

¹¹³ Siehe Fn. 109.

lich sei. Tatsächlich aber zeigt die Übertragung¹¹⁴ ein deutlich anderes Kompositionsmuster, als es Daser in seinem Marienproprium am Ende des Chorbuches vorlegt. Präferiert Daser ein Satzgefüge mit der Präsentation eines vollständigen Stimmverbandes, so herrscht in den meisten der fraglichen Sätze eine deutlich ausgedünnte, durch Bicinien geprägte Satzstruktur vor (als Beispiel sei nur die *Communio in letanijs maioribus* genannt). Damit weisen diese Proprien eine starke Gliederung der einzelnen Textabschnitte auf, an deren Enden Überlappungen häufig fehlen und die kombiniert sind mit homorhythmisch deklamierenden Textpassagen (siehe beispielsweise M. 40ff. der *Communio De sancto spiritu infra lxx^{ma}*); solche Abschnitte aber fehlen bei den mit Daser gekennzeichneten Werken. Stattdessen bevorzugt dieser eine Satzweise, die den Text als nahtlos ineinander übergehende Textbausteine gestaltet. Schließlich präsentiert er in seinem Marienproprium den Choral als Cantus firmus, der in kleine Notenwerte aufgebrochen und in allen Stimmen imitativ und soggettobildend durchgeführt wird. Im Gegensatz dazu zeigt sich in den angesprochenen anonymen Sätzen ein Hang, den Choral meist auf Semibrevisebene zu verarbeiten und ihn – ähnlich den Sätzen in Weimar A – den Hörern unmissverständlich vor Augen, respektive Ohren zu führen. Auch wenn keine direkte Zuweisung an Heinrich Isaac erfolgen kann, sollte die Annahme Heinz’ doch in jedem Fall gestützt werden. Die hier zur Diskussion stehenden Stücke mögen daher durchaus in das Umfeld Isaacs und weniger in jenes Dasers gestellt werden.

Auch bei den restlichen Propriensätzen hat die Forschung versucht, die Autorfragen zu klären: Heinz¹¹⁵ und Bente¹¹⁶ ordneten die Sätze 2–12, 23 und 32–41 aufgrund stilistischer und codicologischer Untersuchungen ebenfalls Isaac zu.¹¹⁷ Ebenso hatte Pätzig dafür plädiert, die hier enthaltenen Ferialproprien unbedingt zum vollständigen Proprienzyklus zu zählen und als Isaacs Werk anzunehmen.¹¹⁸ Dies wurde in KBM 5/1 mit dem schwachen Argument verworfen, dass Isaac keine Ferialproprien komponiert hätte, weil keine derartigen Proprien im Druck des CC enthalten sind.¹¹⁹ Wie Burn deutlich macht,¹²⁰ ist das Fehlen solcher Sätze jedoch kein Grund für die Annahme, dass Isaac damit auch

¹¹⁴ Siehe Anhang C.

¹¹⁵ Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 82ff.

¹¹⁶ Bente, *Neue Wege*, S. 178.

¹¹⁷ In KBM 5/1, S. 122f. wird von dieser Zuschreibung jedoch wieder abgerückt.

¹¹⁸ Pätzig, *Liturgische Grundlagen* 1, S. 82f.; ebenso Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 181–187. Martin Just hingegen war vorsichtiger und nahm nur den ersten Satz als Isaacs Werk an, da allein dieser mit einer Autorangabe versehen ist. Martin Just, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, 2 Bde., Diss. (masch.) Tübingen 1960, Bd. 1, S. 42.

¹¹⁹ KBM 5/1, S. 122f.

¹²⁰ Zum folgenden dargestellten Problem der Ferialproprien Isaacs vgl. Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 181–187.

keine komponiert habe. Denn wie der Druck zeigt, war es scheinbar Formschneiders Plan, nur solche Sätze aufzunehmen, bei denen Isaacs Autorschaft als erwiesen galt. Nicht hinreichend ausgewiesene Sätze wie etwa jene aus Weimar A kamen damit für eine Drucklegung nicht in Frage, ganz abgesehen von der Frage, ob man überhaupt von der Existenz solcher Stücke wusste. Darüber hinaus versammelt der Druck des CC allein Proprien für die Sonntage des Kirchenjahres, nicht aber für die Werktage. Auch dies ist jedoch kein Argument für das Nicht-Vorhandensein Isaac'scher Ferialproprien. Da der Inhalt von Mus.ms. 29 das Repertoire aus Weimar A nahtlos ergänzt, sind weitere Argumente zu sammeln, die die Nähe der beiden Handschriften stützen. Sie werden anhand von einigen stilistischen Merkmalen der Sätze aus Chorbuch 29 im Vergleich mit Weimar A und den Sätzen aus CC dargelegt, welche die Autorschaft Isaacs untermauern sollen.¹²¹

Bei den Sätzen der Introitus und der Communiones ist das für Isaac typische Merkmal der Discantintonation gegeben. Obwohl Proprien von Ludwig Senfl mit diesem Charakteristikum zugegebenermaßen zwar denkbar, bis auf die oben erwähnten Officiumsproprien aber nicht bekannt sind, rücken sowohl diese als auch die anonymen Alleluia-Sätze in die Nähe Heinrich Isaacs.

Der Autor der Sätze favorisiert *initia plena* nach den durchwegs im Diskant ausgeführten choralen Intonationen, hierbei setzen (fast) alle Stimmen zusammen ein; *initia nudi*, die durch einen sukzessiven Stimmeinsatz charakterisiert sind, kommen zwar ebenfalls, doch weniger häufig vor.

Der Choral wird gerne auf Semibrevisesebene als Cantus firmus im Diskant geführt. Er zeigt sich darin den Sätzen in Weimar A verwandt¹²² und wird noch nicht so flexibel gehandhabt wie in den Sätzen des CC. Es wird weniger Wert auf eine kompositorische Raffinesse als auf eine deutliche Abhebung des Chorals gegenüber den drei Unterstimmen gelegt, die ihre Motive aus dem Choral gewinnen und imitatorisch verarbeiten können, was jedoch nicht zwingend geschieht.

Am Ende von Satzabschnitten kommen Dreierhythmen (*proportio tripla* und *proportio sesquialtera*) zum Einsatz (Alleluia der *Feriae quarta* und *quinta post pascha* sowie Communiones der *Feriae quarta* und *sexta post penthecostes*), eine Technik,

¹²¹ Für einen Vergleich anhand eines Einzelsatzes siehe den Abschnitt zu Parallelvertonungen (Kapitel III.4.). Für Übertragungen sei auf Bd. 3 meiner 2008 eingereichten Dissertation *Musik und Liturgie am Münchner Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, 3 Bde., Diss. Universität Wien 2008, verwiesen.

¹²² Siehe hierzu etwa die übertragenen Proprien bei Heidrich, *Chorbücher*, Anhang und Burn, *The Mass-Propers Cycles*, Bd. 2.

derer sich Isaac vor allem in CCII publizierten Proprien bedient.¹²³ Obwohl die Anwendung einer solchen Proportion bei Isaac innerhalb oder am Ende von Stücken durchaus häufig anzutreffen ist,¹²⁴ bildet sie eine Seltenheit am Beginn von Proprien. Das Alleluia des Samstages nach Pfingsten (*Laudate dominum*) kann als eine solche Ausnahme gesehen werden: Im gesamten *Choralis Constantinus* finden sich nur noch zwei weitere Stücke mit einer Dreiermensur zu Satzbeginn – Stücke, bei denen es sich ebenfalls um Alleluiaverse handelt: das Alleluia für *Epiphaniae Domini* aus CCII (*Vidimus stellam*)¹²⁵ und das Alleluia 2 aus den Propriumsformular für Bekennerfeste in CCIII (*Elegit te dominus*).¹²⁶ Dieses, die einzelnen Quellengruppen verbindende Element setzt sich in verschiedener Weise in der weiteren Konzeption der Sätze fort: Zum ersten wird in allen drei Kompositionen mit Beginn des eigentlichen Verses ins *tempus imperfectum diminutum* gewechselt, zum zweiten beginnen sowohl das *Alleluia Elegit te dominus* als auch der Vers aus Mus.ms. 29 mit einem Unterstimmenduo in Tenor und Bass.¹²⁷ So selten ein solcher Satzbeginn bei Isaac ist,¹²⁸ so mag er doch als Indiz für seine Autorschaft gelten, kommt er doch bei keinem einzigen der Senfl'schen Proprien vor.¹²⁹

Der Komponist der Sätze aus Mus.ms. 29 wählt oftmals eine blockhaft homophone Vertonung ausgewählter Textelemente und erreicht so eine plakative und eindruckliche Textdeklamation: So ist etwa der Beginn des in den Texten der Oster- und Pfingstzeit eingefügten „alleluia“ in den anonymen Introitus der *Feria quinta post pascha* (Mus.ms. 29/4), der *Feria sexta post pascha* (Mus.ms. 29/7), des *Sabatho in albis* (Mus.ms. 29/10) und der *Feria sexta post penthecostes* (Mus.ms.

¹²³ Siehe hierzu Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus, Zweiter Teil, Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (A Capella)*, bearbeitet von Anton von Webern (DTÖ XVI, I), Wien 1909, im Weiteren geführt als Isaac/Webern, CCII. Gerhard-Rudolf Pätzig hatte in seiner Dissertation vorgeschlagen, dass es dieser Teil des *Choralis Constantinus* war, der für das Konstanzer Domkapitel komponiert worden war. Diese Meinung wurde erst kürzlich wieder von David J. Rothenberg in Frage gestellt, der die Auffassung vertritt, dass es sich bei dem hier versammelten Band um Kompositionen der kaiserlichen Hofkapelle handeln würde, die für Konstanz um entsprechende Proprienzyklen ergänzt wurden. Siehe David J. Rothenberg, „Isaac's Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis“, in *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David J. Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 125–140.

¹²⁴ Auch Senfl verwendet sie noch.

¹²⁵ Isaac/Webern, CCII, S. 18.

¹²⁶ Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus Book III*, transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555) by Louise Cuyler, Ann Arbor 1950 (im Weiteren geführt als Isaac/Cuyler, CCIII), S. 206.

¹²⁷ Der Alleluiaabschnitt aus CCII beginnt mit einem vollstimmigen Stimmeinsatz.

¹²⁸ In Weimar A findet sich kein Satz mit einer solchen Mensur.

¹²⁹ Auch in dem noch weiter unten zu besprechenden Stücken aus Chorbuch 30 ist kein derartiger Satzbeginn vorhanden.

35) ebenso deutlich durch eine Generalpause abgesetzt wie im Introitus der *Feria quarta post pascha* (Mus.ms. 29/1), die durch die Initialen „H.Y.“ Heinrich Isaac zugewiesen ist. Durch den gemeinsamen Abschluss des vorherigen Textabschnittes und die Kombination von Stimmpaaren (D/T ab M. 29 in Semibreven, Ct/B mit hoquetusähnlichen Partien) ist das „alleluia“ der Communio in der *Feria sexta post penthecostes* (Mus.ms. 29/6) ebenso klar vom Rest des Satzes getrennt. Eine Parallele hierzu findet sich im zweiten Buch des *Choralis Constantinus*: Auch hier wird beim Introitus des Himmelfahrtspropriums das den eigentlichen Text abschließende „alleluia“ separat vertont.¹³⁰ Weitere Beispiele für musikalische Abtrennung und damit textliche Hervorhebung bestimmter Schlüsselwörter wären in Chorbuch 29 etwa die Textstellen „inimicos“ und „baptizantes“ (mit Generalpause) im Introitus der *Feria sexta post pascha* (Mus.ms. 29/7), „dominum“, „et collaudate“ und besonders „eum“ (ebenfalls durch Generalpause abgetrennt) im Alleluia des *Sabatho post penthecostes* (Mus.ms. 29/8), „qua morte“ im Introitus der *Vigilia Petri & Pauli* (Mus.ms. 29/40; mit Generalpause), „nosti“ und „tu scis“ in der Communio desselben Propriums (Mus.ms. 29/41) und die Textabschnitte „et dabo vobis“, „spiritum“ (mit Generalpause) im Introitus bzw. „credentes“ (mit Generalpause) in der Communio des Propriums *De sancto spiritum sancto infra lxx^{ma}* (Mus.ms. 29/42 bzw. Mus.ms. 29/44). In Weimar A lassen sich vergleichbare Stellen im Alleluia des dritten Adventssonntages,¹³¹ dem Introituspsalm für *Epiphania*s, der Communio des ersten Sonntages nach *Epiphania*s, des Introituspsalmes für den zweiten Sonntag nach *Epiphania*s, der Communio des ersten Sonntages der Fastenzeit sowie der Communio des Passionssonntages konstatieren.¹³²

Die Parallelfälle in den drei Büchern des CC sind zahllos und können nicht einzeln aufgeführt werden. Besonders Isaac scheint also eine solche Vertontechnik einzusetzen. Zwar findet sie sich auch bei Senfl, hier jedoch nur in seinen Proprien für das *Opus Musicum*.¹³³ In den Vertonungen für die Sonntage

¹³⁰ Isaac/Webern, *CCII*, S. 50.

¹³¹ Für eine Übertragung siehe Philip Stephen Cavanaugh, *A Liturgico-Musical Study of German Polyphonic Mass Propers, 1490–1520*, PhD. University of Pittsburgh 1972, S. 245–247, hier S. 247.

¹³² Für Übertragungen siehe die Sätze im zweiten Band der Dissertation von David Burn.

¹³³ Dritte Weihnachtsmesse (Vers 2 und 4 der Sequenz, Senfl, *SW VIII*, S. 29 und 30), Stephanusfest (Introitus und Alleluia-avers, Senfl, *SW VIII*, S. 34f., 37f.), Epiphania (Alleluia-avers, Senfl, *SW VIII*, S. 56 sowie in der Sequenz zur Abgrenzung von Vers 8 und Vers 9, die in einem Satz vertont sind und auch später, Vers 12, Senfl, *SW VIII*, S. 59, S. 61), Purificatio Mariae (Introitus und Sequenz, Senfl, *SW VIII*, S. 65 und 72), Montag nach Ostern (Alleluia-avers, Senfl, *SW VIII*, S. 102), Himmelfahrt Christi (Sequenz und Communio, Senfl, *SW VI-II*, S. 120 und 122), Maria Magdalena (Alleluia-avers, Senfl, *SW X*, S. 27), Hl. Elisabeth (Se-

nach Pfingsten findet sie sich dagegen nur vereinzelt.¹³⁴ Bei Ludwig Daser erscheint sie überhaupt nicht. Gerade die in Mus.ms. 29 absichtlich vom Satz durch eine Pause in allen Stimmen abgehobenen „alleluia“-Stellen erscheinen bei Senfl in den Ferialproprien der Montage und Dienstag nach Ostern in den Satz eingebunden. Zusätzlich zur Choralverarbeitung im Discant kann eine derartige Kompositionstechnik daher als ein Spezifikum Heinrich Isaacs betrachtet werden und ihr Auftreten sowohl in zahlreichen Sätzen des CC als auch in den Proprien aus Weimar A zeigt die Verwandtschaft der beiden Chorbücher von Mus.ms. 29 zur Weimarer Quelle. Die Annahme, dass diese Sätze von Isaac stammen, erhält dadurch eine weitere Bestätigung; dagegen ist die Meinung, dass Isaac keine Ferialproprien komponiert hätte, nicht länger haltbar.

Ein weiterer Befund dürfte darüber hinaus ebenfalls für das Umfeld Isaacs sprechen, allerdings zeigt er sich als Negativ-Befund: Keiner der fraglichen Sätze aus den Ferialproprien in Mus.ms. 29 ist als Kanon komponiert. Zwar entspinnt sich mehrmals ein „angedeuteter Kanonsatz“,¹³⁵ doch werden die kanonisch geführten Stimmen niemals konsequent bis zum Ende durchgeführt. Beispiele hierfür wären der angedeutete Doppelkanon am Sonntag *Vocem iocunditatis* oder auch der Alleluiaabschnitt der Himmelfahrtsvigil. Ein ähnliches Verfahren begegnet wiederum in Weimar A. In der Communio des Palmsonntages findet sich der einzige strenge Kanon. Angedeutete Kanons sind dagegen des Öfteren vorhanden: Am Beginn des Alleluiaverses für den dritten Adventssonntag werden nur in den ersten Mensuren Tenor und Discant kanonisch geführt, danach wird diese Stimmführung aufgegeben. Ähnlich auch am Beginn des Introitus für den vierten Adventssonntag: Bis Mensur 12¹³⁶ wird der Quartkanon zwischen Alt und Discant beibehalten, danach aber aufgegeben – in CCI sollte er später streng geführt werden. Auch sonst sind in CC Kanons überaus selten: Nur zwei Sätze des CCI und fünf Sätze des CCII sind als solche komponiert.¹³⁷ Isaac scheint

quenz, Senfl, *SW X*, S. 59), Hl. Nicolaus (Sequenz, Senfl, *SW X*, S. 82–84, 86), Hl. Paulus (Sequenz, Senfl, *SW X*, S. 91), Vigilia unius Apostoli (Introitus, Senfl, *SW X*, S. 104).

¹³⁴ Zweiter Sonntag nach Pfingsten (Introituspsalm, Alleluiavers, Communio, Senfl, *SW IX*, S. 70, 72, 73), sechster Sonntag nach Pfingsten (Communio, Senfl, *SW IX*, S. 99), siebter Sonntag nach Pfingsten (Alleluiavers, Senfl, *SW IX*, S. 102), zehnter Sonntag nach Pfingsten (Alleluiavers, Senfl, *SW IX*, S. 119).

¹³⁵ Heidrich, *Chorbücher*, S. 216.

¹³⁶ Siehe die Übertragung bei Burn, *The Mass-Proper Cycles 2*, S. 30.

¹³⁷ Introitus des vierten Adventssonntages und der Introitusvers des vierten Fastensonntages (CCI, S. 132 bzw. 212); Sequenz für Johannes den Täufer (Vers *Amice Christi*, Isaac/Webern, CCII, S. 80, 4 aus 1); Mensurkanon in der Sequenz für Maria Himmelfahrt: Vers 1, D ist doppelt so schnell wie T (Isaac/Webern, CCII, S. 116); Introitusvers des Proprium de Sancta Cruce (D/Ct, Isaac/Webern, CCII, S. 153); Krebskanon im Alleluia-Abschnitt des Proprium de Sancta Cruce (Ct/T, Isaac/Webern, CCII, S. 153); Conceptio Mariae: Sequenz, Vers „O vera spes“: Oktavkanon zwischen T/D (Isaac/Webern, CCII, S. 196ff.)

kein besonderer Anhänger dieses Kompositionsverfahrens gewesen zu sein; wie die Sätze aus Weimar A zeigen, schien er vielmehr von Ostinati fasziniert. Erneut ist es vor allem Senfl, der Kanons häufig in seinen Proprien einbaut.¹³⁸ Erkennt man die Verwendung von Kanons ebenfalls als stilistisches Kriterium eines Komponisten an, so kann das Meiden von kanonischen Kompositionsverfahren in den Ferialproprien der Oster- und Pfingstzeit aus Mus.ms. 29 als weiteres Bindeglied zwischen den beiden Handschriften gesehen werden. Da die Sätze aus Weimar A die Frühfassung der in CC gedruckten Proprien darstellt und diese – wie etwa der Introitus des vierten Adventssonntages zeigt – teilweise zu einem späteren Zeitpunkt aus bereits bestehenden Stücken umgearbeitet worden sind,¹³⁹ unterstützt es ebenfalls die Annahme der frühen Entstehungszeit der Sätze aus Chorbuch 29 und das Verwandtschaftsverhältnis von Weimar A und Mus.ms. 29 – damit aber auch die Autorschaft Isaacs. Der Inhalt von Chorbuch 29 dürfte somit das Folgebuch von Weimar A darstellen (mit Ausnahme der ergänzten Werke Ludwig Dasers und Jaquet de Mantuas).

Auch wenn Chorbuch 29 wie oben genannt erst um die Jahrhundertmitte gebunden wurde, stammen die meisten der darin enthaltenen Kompositionen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; darauf weisen zahlreiche Kompositionsmerkmale hin, die teils in Weimar A, teils im CC wieder zu finden sind und die für Heinrich Isaac als Autor sprechen. Dem Repertoire von Mus.ms. 29 muss somit aufgrund der deutlich ähnlichen inhaltlichen Struktur auch ein vergleichbarer Status wie Weimar A zuerkannt werden: Präsentiert Weimar A Kompositionen für Hochfeste des Kirchenjahres, die später in überarbeiteter Fassung im Druck veröffentlicht wurden, beinhaltet Chorbuch 29 zum großen Teil Ferialproprien, die bekanntermaßen nicht in den Druck übernommen wurden. Damit liegen in Chorbuch 29 Sätze vor, die ähnlich der Kompositionen aus Chorbuch 39 eine Überarbeitung erfahren haben dürften und zum frühesten Proprienrepertoire der kaiserlichen Hofkapelle zu zählen sind.

Ohne die durch den Druck des CCI ohnehin bereits gesicherten Sätze der Sonntage nach Ostern ergäbe sich somit ein Bild für die Ferialproprien, das der Annahme Heinz' im Grunde folgt. Den Zuweisungen von Nr. 27 und Nr. 43 an Ludwig Daser käme somit ein Ausschließlichkeitscharakter zu und nur der letzte geschlossene Propriumszyklus erschiene durchgehend von ihm komponiert:

138 Für eine Besprechung der Senfl'schen Kanons siehe den Abschnitt zu Chorbuch 30 in Kapitel III.2.4.

139 Dieser Meinung ist etwa David Burn beim Introitusvers des vierten Fastensonntages. Burn, *The Mass-Proper Cycles* 1, S. 238.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Tabelle 7: Autorzuweisungen in Mus.ms. 29

Nr.	LITURGISCHER ORT	PROPRIUM	TITEL	[MÖGLICHER] AUTOR
1	Feria IV post pascha	Intr.	<i>Venite benedicti patris</i>	H. Isaac
2		All.	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>	[H. Isaac]
3		Comm.	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>	[H. Isaac]
4	Feria V post pascha	Intr.	<i>Victricem manum tuam</i>	[H. Isaac]
5		All.	<i>Cantate domino</i>	[H. Isaac]
6		Comm.	<i>Populus adquisicionis</i>	[H. Isaac]
7	Feria VI post pascha	Intr.	<i>Eduxit eos dominus</i>	[H. Isaac]
8		All.	<i>Eduxit dominus populum</i>	[H. Isaac]
9		Comm.	<i>Data est michi</i>	[H. Isaac]
10	Sabatho in albis	Intr.	<i>Eduxit dominus populum</i>	[H. Isaac]
11		All.	<i>Laudate pueri</i>	[H. Isaac]
12		Comm.	<i>Omnes qui in Christo</i>	[H. Isaac]
13	Dom. Quasi modo geniti	Intr.	<i>Quasi modo geniti</i>	H. Isaac
		All.	[<i>Pascha nostrum</i> = Verweis auf Mus.ms. 38/36]	
14		Comm.	<i>Mitte manum tuam</i>	H. Isaac
15	Dom. Misericordia	Intr.	<i>Misericordia domini</i>	H. Isaac
16		All.	<i>Surrexit pastor bonus</i>	H. Isaac
17		Comm.	<i>Ego sum pastor</i>	H. Isaac
18	Dom. Iubilare	Intr.	<i>Iubilare deo omnis terra psalmum</i>	H. Isaac
19		All.	<i>Surrexit Christus et illuxit</i>	H. Isaac
20		Comm.	<i>Modicum et non</i>	H. Isaac
21	Dom. Cantate	Intr.	<i>Cantate domino ... quia</i>	H. Isaac
		All.	[<i>Christus resurgens</i> = Nr. 2]	
22		Comm.	<i>Cum venerit paracletus</i>	H. Isaac
23	Dom. Vocem iocunditatis	Intr.	<i>Vocem iocunditatis anuntiate</i>	[H. Isaac]
24		All.	<i>Benedictus es dei</i>	H. Isaac
25		Comm.	<i>Cantate domino et benedicite</i>	H. Isaac
26	In Letanijs maioribus	Intr.	<i>Exaudivit de templo</i>	[H. Isaac]
27		All.	<i>Confitemini domino</i>	L. Daser
28		Comm.	<i>Petite et accipietis</i>	[H. Isaac]
	In Vigilia ascensionis	Intr.	[<i>Vocem iocunditatis</i> = Nr. 23]	
29		All.	<i>Omnes gentes plaudite</i>	[H. Isaac]
30	Dom. Exaudi	Intr.	<i>Exaudi domine vocem</i>	H. Isaac
		All.	[<i>Dominus in sina</i> = Mus.ms. 38/49]	
31		Comm.	<i>Pater cum essem</i>	H. Isaac
32	Feria IV penthecostes	Intr.	<i>Deus dum egredieris</i>	[H. Isaac]
33		All.	<i>Spiritus domini replevit</i>	[H. Isaac]
34		Comm.	<i>Pacem meam do</i>	[H. Isaac]

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

35	Feria VI penthecostes	Intr.	<i>Repleatur os meum</i>	[H. Isaac]
		All.	[<i>Veni sancte spiritus</i> = Mus.ms. 36/2]	
36		Comm.	<i>Spiritus ubi vult</i>	[H. Isaac]
37	Sabatho post penthecosten	Intr.	<i>Charitas dei diffusa</i>	[H. Isaac]
38		All.	<i>Laudate dominum</i>	[H. Isaac]
39		Comm.	<i>Non vos relinquam</i>	[H. Isaac]
40	In vigilia Petri & Pauli	Intr.	<i>Dicit dominus Petro</i>	[H. Isaac]
		All.	[<i>Iam non estis hospites</i> = Verweis auf einen Satz, der nicht in Münchner Chor- büchern vorhanden ist]	
41		Comm.	<i>Simon Iohannis diligis</i>	[H. Isaac]
42	De sancto spiritu infra lxx ^{ma}	Intr.	<i>Dum sanctificatus fuero</i>	[H. Isaac]
43		Tract.	<i>Laudate dominum</i>	L. Daser
44		Comm.	<i>Ultimo festivitatis die</i>	[H. Isaac]
45	De veneratione virginis Mariae	Intr.	<i>Salve sancta parens</i>	L. Daser
46		All.	<i>Sancta dei genitrix</i>	[L. Daser]
47		Comm.	<i>Beata viscera Mariae</i>	[L. Daser]
48			<i>Sancta trinitas unus</i>	J. de Mantua

c) Das Proprium *De sancto spiritu infra lxx^{ma}* (Mus.ms. 29/42–44)

Wie bereits ausgeführt, ist innerhalb des Propriums nur der Tractus mit einer Autorzuweisung an Ludwig Daser versehen. Sowohl Introitus als auch Communio sind anonym überliefert. Während Heinz den Introitus eindeutig Isaac zuschreibt, schlägt er für die Communio keine sichere Zuweisung vor und konstatiert lediglich Ähnlichkeiten mit Dasers Tractus.¹⁴⁰ Die Binnenstellung des Tractus ruft dabei das Bild einer ergänzenden Arbeitsweise hervor. Für die Sätze des Introitus und der Communio sei wie in den übrigen Sätzen innerhalb des Chorbuches auf die Discantintonationen hingewiesen. Weiters wird der Choral in der Oberstimme verarbeitet. Eine oftmalige Gegenüberstellung der beiden Ober- und Unterstimmen zeigt sich ebenso häufig wie der in den vorhergehenden Kompositionen aufgefallene, plastisch deklamierende Textvertonungsstil mit Generalpausen und homophonen Textblöcken (Introitus, M. 16f., 48ff.; Communio, M. 24f., 40ff.). Beide Sätze könnten daher ebenfalls aus dem Umfeld Isaacs stammen.

Ungewöhnlich an diesem Formular ist die Zusammenstellung der Introitus- und Communitexte, die als solche in keinem liturgischen Buch nachweisbar ist: In allen untersuchten Diözesen ist der Introitus *Dum sanctificatus fuero* am Mittwoch nach dem vierten Fastensonntag (*Laetare*) vorgeschrieben. Er kann an die-

¹⁴⁰ Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 83.

ser Stelle bereits in den frühesten Antiphonaren nachgewiesen werden.¹⁴¹ Darüber hinaus wird der Introitus in den Gesängen der Commune sanctorum während der Vorfastenzeit zusammen mit dem Tractus *Laudate dominum* in der dienstäglichen Votivmesse für den Heiligen Geist verwendet.¹⁴² Die Vertonung der Communio *Ultimo festivitatis* dürfte jedoch keinen Irrtum darstellen wie in KBM 5/1 angenommen.¹⁴³ Tractus und Communio treten stets zusammen auf und werden von frühester Zeit bis ins 16. Jahrhundert im Proprium für die Vigil des Pfingstfestes gesungen.¹⁴⁴ Die in Mus.ms. 29 überlieferte Ergänzung des Propriums mit einem mehrstimmigen Tractus von Ludwig Daser geschah also in Kenntnis der liturgischen Bücher.

Damit dürfte bei dieser Textzusammenstellung ein – wohl von der kaiserlichen Kapelle – künstlich geschaffenes Formular einer Heilig-Geist-Votivmesse in der Woche vor dem Septuagesimonntag vorliegen, wobei ein den heiligen Geist thematisierender Introitus der Quadragesima sowie ein Tractus und eine Communio aus dem Umkreis des Pfingstfestes, also jenes Feiertages, an dem das Herabkommen dieser dritten christlichen Gottgestalt gefeiert wird, kombiniert werden.

d) Ludwig Dasers Proprium *De veneratione virginis Mariae* (Mus.ms. 29/45–47)

In der Frage nach einem eigenen Ritus des Münchner Hofes lässt sich innerhalb dieses nachgetragenen Formulars ein Hinweis vermuten: Obwohl sich der Alleluavers *Sancta dei genitrix* in allen drei Nachbardiözesen findet,¹⁴⁵ ist er in den Freisinger Liturgica für Marienfeste völlig unbekannt. Dennoch gibt es ein Vor-

¹⁴¹ Hesbert, *Missarum Sextuplex*, S. 63. Auch Chartres, fol. 111^r, das Moosburger Graduale, fol. 48^v, und ebenso die jüngeren Liturgica verwenden ihn an diesem Tag: *MK* 1504, fol. LXVI^r; *GP* 1511, fol. 49^r; *MP* 1509, fol. 45^r; *MS* 1510, fol. 45^r; *MF* 1520, fol. 54^v; *MA* 1555, fol. 74^r.

¹⁴² Außer Freising, das diesen Introitus generell für die Votivmesse vorschreibt, findet er sich in den anderen Missalien nur mit dem Zusatz „in lxx^{ma}“. *MK* 1504, fol. XVII^v (hinterer Teil des Missale); *MP* 1509, fol. 220^{rf}; *MS* 1510, fol. 220^{rf}; *MF* 1520, fol. 266^v; *Missale ULF*, fol. 221^v; *MA* 1555, fol. 381^v.

¹⁴³ KBM 5/1, S. 125.

¹⁴⁴ Hesbert, *Missarum Sextuplex*, S. 105, Chartres, fol. 207^r bzw. 208^v, Moosburger Graduale, fol. 95^v; nur die Communio in der Pfingstvigil in Oxford, Bodleian Library, Lat. liturg. b. 5, fol. 49^r; D-Mbs Clm 6419, fol. 46^r und 75^v; auch *MK* 1504, fol. LXXXVIII^r; *MP* 1509, fol. 92^r; *GP* 1511, fol. 96^r; *MS* 1510, fol. 92^r; *MF* 1520, fol. 105^{r-v}; *MA* 1555, fol. 143^r.

¹⁴⁵ In Augburg unter der Rubrik „alie sequentie cum alleluia“ an dritter Stelle zusammen mit der Sequenz *Hodierne lux diei* (*MA* 1555, fol. 391^r), in Konstanz in der samstäglichen Missa „in commemoratione beate marie virginis officium generale“, in der er als erster (!) von vier Alleluaversen notiert ist (sogar das gesamte in München vertonte Proprium, also auch Introitus und Communio, ist identisch mit dem Konstanzer Missale, *MK* 1504, fol. XIX [hinterer Teil]) und in Passau in der Rubrik „de veneratione beate marie virginis“, die als „Commune BMV“ mehrere Introitus, Gradualia, Alleluiaverse, Sequenzen, Communiones, etc. verzeichnet (*MP* 1522, fol. 313^{ff}).

bild für Dasers Zyklus in Heinrich Isaacs Proprienformular in Mus.ms. 36/30–33. Eine weitere Vertonung in den Münchner Chorbüchern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts demonstriert ebenfalls ein Vorgängerformular auf das sich Daser vermutlich berufen hat: die unten diskutierten anonymen Sätzen für die Commune Sanctorum (Mus.ms. 30/35).¹⁴⁵ Da Daser dieses Marienproprium (Nr. 45–47) sicherlich für den Münchner Hof komponiert und damit auch die vorherrschenden liturgischen Gepflogenheiten berücksichtigt hat, muss entweder eine Abhängigkeit zu den Vorgängermodellen bestehen oder der Vers muss in einem heute nicht mehr existenten Graduale enthalten gewesen sein. Eine Diskussion dieser Sätze soll jedoch erst an späterer Stelle erfolgen.¹⁴⁶

III.2.3. *Senfls Opus Musicum* (*D-Mbs Mus.ms. 35–38*)

Bald nachdem offensichtlich geworden war, wie viele Kompositionen aus dem kaiserlichen Kapellrepertoire Ludwig Senfl mit nach München gebracht hatte und wie hoch darunter die Zahl der Proprien Isaacs war, dürfte die Entscheidung für eine Fortführung des kaiserlichen Proprienprojektes gefallen sein. Die Proprien für die Sonntage der ersten Hälfte des Kirchenjahres mit Vertonungen vom ersten Advent bis zum Sonntag Exaudi, einschließlich einiger Ferialproprien für die Oster- und Pfingstoktav, wurden teilweise überarbeitet und gingen in die Chorbücher 39 und (einen Vorgänger von) Chorbuch 29 ein. Eine große Zahl von Kompositionen für die Hoch- und Heiligenfeste musste jedoch neu komponiert werden, ebenso jene Sätze für die Sonntage nach Pfingsten, da Senfl hier nur auf einige wenige Sätze Isaacs zurückgreifen konnte. Diese kompositorische Arbeit dokumentiert sich in der Arbeit der beiden Schreiber α und β , die in den kommenden Jahren für die Niederschrift zahlreicher Faszikel verantwortlich zeichneten: Wie bereits angemerkt, arbeitet Schreiber α früher als Schreiber β . Das einzige Chorbuch, das wie Mus.ms. 3 ausschließlich von Schreiber α angefertigt wurde, ist Handschrift Mus.ms. 53, das ausnahmslos Credo-Sätze enthält.¹⁴⁷ Ob die prächtige Ausstattung – jede Eröffnungsseite eines Credos zeigt goldene und silberne Initialen auf unterschiedlichen Farbfeldern – auf ein mögliches Geschenk oder aber die Absicht hindeutet, am Münchner Hof aufwändige Chorbücher auch für den alltäglichen Gebrauch anzufertigen, wurde bislang noch nicht gestellt und kann hier nicht diskutiert werden. Zu den allein von Schreiber β angefertigten Handschriften zählen die Codices

¹⁴⁵ Zu den übrigen Vertonungen von Mus.ms. 30, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit Ludwig Senfl zum Autor haben, siehe die Ausführungen in Kapitel III.2.4.

¹⁴⁶ Siehe Kapitel V.

¹⁴⁷ 13 Sätze stammen von Heinrich Isaac, drei von Antoine Brumel und eine Vertonung von Loyset Compère.

Mus.ms. 10 (Motetten von Josquin und Senfl), Mus.ms. 19 (Motetten, Messen und Proprien verschiedener Komponisten) sowie der Messencodex Mus.ms. 5 und die für Pfalzgraf Ottheinrich angefertigte Prachthandschrift Mus.ms. C. Gemeinsam treten die beiden Schreiber bei Mus.ms. 1 mit Antoine Brumels außergewöhnlicher *Missa Et ecce terrae motus* in Erscheinung, wie auch in Mus.ms. 12, dem Zwillingsband von Mus.ms. 10. Den wichtigsten Beitrag im Hinblick auf das „neue“ Repertoire lieferten Schreiber α und β jedoch in den gemeinsam erstellten Chorbüchern Mus.ms. 35–38 sowie Mus.ms. 25, die den Hauptteil der ergänzenden Propriensätze bilden.

Das die vier Chorbücher Mus.ms. 35–38 umfassende *Opus Musicum* Ludwig Senfls¹⁴⁸ wurde in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre niedergeschrieben, ca. 1531 vollendet und an Herzog Wilhelm IV. dediziert.¹⁴⁹ Wie Bente aufgrund von Repertoireuntersuchungen deutlich machen konnte, sind die Chorbücher in der Reihenfolge 38, 36, 35 und schließlich 37 entstanden.¹⁵⁰ Obwohl diese vier Bücher bereits seit Jahrzehnten nach codicologischen Gesichtspunkten bearbeitet wurden und sich als geschlossenes Ganzes präsentieren,¹⁵¹ zeigen die Arbeiten von Martin Bente, Helmut Hell, Jürgen Heidrich, Birgit Lodes und David Burn, wie sehr das Entstehungsbild dieser vier Chorbücher noch immer im Wandel begriffen ist. Ein abschließender Befund kann noch immer nicht gegeben werden.

Trotz der umfangreichen Recherchen, die für die Katalogisierung in KBM 5/1 angestellt wurden, erfolgte bislang keine eingehende Diskussion der in diesen Chorbüchern enthaltenen Kompositionen Senfls im Hinblick auf Herkunft oder Entstehungszeit. Da eine genauere Auswertung der liturgischen Texte weitere Details zu Entstehung und Provenienz der einzelnen Stücke erwarten

¹⁴⁸ Der Titel bezieht sich auf die Widmung Ludwig Senfls an den Münchner Herzog, die den Bänden beigegeben ist. Die Widmung in beiden Chorbüchern hat den gleichen Wortlaut und unterscheidet sich nur durch die Bestimmung für das Winter- bzw. Sommerhalbjahr. Ein Faksimile findet sich in Senfl, *SW IX*, eine englische Übersetzung in Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 57.

¹⁴⁹ Nur die Bücher Mus.ms. 38 und Mus.ms. 36 tragen diese Jahreszahl, doch dürften die beiden anderen Bände kurz danach vollendet worden sein. Zur Diskussion der Fertigstellung von Mus.ms. 37 und Mus.ms. 35 siehe Bente, *Neue Wege*, S. 102–108.

¹⁵⁰ Die chronologische Entstehung der vier Chorbücher des *Opus Musicum*, die Lodes beibehält, findet sich bei Bente, *Neue Wege*, S. 73–145.

¹⁵¹ Eine erste Aufarbeitung stellte der Katalog von Julius Joseph Maier (*Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, München 1879) dar, bis sich schließlich Martin Bente umfassend und mit neuen Forschungsansätzen den frühen Büchern der Münchner Hofkapelle widmete. Seine Arbeiten flossen schließlich in den von verschiedenen Forschern erarbeiteten Katalog der Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung der Bayerischen Staatsbibliothek ein. Bente, *Neue Wege*, S. 73–145. KBM 5/1, S. 145–157; siehe auch Census-Catalogue II, S. 198–202.

lässt, erscheint das Bedürfnis, diesem Desiderat Folge zu leisten, nur umso wichtiger. Erschwert wird eine solche Untersuchung durch das Fehlen eines Freisinger Graduale, und so muss – ähnlich der Vorgehensweise Pätzigs – auch hier der Zugang vornehmlich über Missalia erfolgen, doch werden soweit vorhanden musikalische Quellen in Form von Gradualia beigezogen.¹⁵²

a) Die Ergänzungen Ludwig Senfls und die Abweichungen vom *MF 1520*

Die vier Chorbücher gliedern sich in je zwei Bücher für das Winter- (Mus.ms. 38, Mus.ms. 37) und zwei Bücher für das Sommerhalbjahr (Mus.ms. 36, Mus.ms. 35), wovon wiederum je ein Band den Sätzen für Hoch- bzw. Heiligenfeste des Kirchenjahres vorbehalten ist. In den Chorbüchern der Hochfeste finden sich mehrstimmige Proprien für die Herrenfeste sowie Proprien für andere zentrale Feiertage wie Marienfeste und Feste besonderer Heiliger (Stephanus, Unschuldige Kinder, Johannes ev., ...), aber auch Proprien für wichtigere Tage innerhalb der Oktav von Weihnachten, Ostern und Pfingsten.

Ein zentrales Anliegen der in den Chorbüchern 38 und 36 vorhandenen Widmung ist es, auf die besondere Kompositionstechnik hinzuweisen, welche die einzelnen Proprien verbindet: Bereits in der zweiten Zeile findet sich die Formulierung „cuius cantum choralem grauis uox habet“. Ein Grund für die besondere Betonung dieses Umstandes mag darin liegen, dass sich Senfl von der Technik der zahlreichen anderen Sätze des von Isaac komponierten Temporale abheben wollte, die den Cantus firmus im Diskant präsentieren (Mus.ms. 39, Mus.ms. 29).

Aus einer zweiten, oft diskutierten Formulierung zum Inhalt des *Opus Musicum* versuchte die Forschung, Hinweise zu den Entstehungshintergründen der vorliegenden Proprien zu lesen. Die Wendung „foeliciter et magno nisu coeptum, sed cogentibus alio fatis, imperfectu maxima ex parte relictum postea a gratissimo ipsius discipulo D: Ludouico Sennfluo ...“ sagt aus, dass das *Opus Musicum* zwar glücklich und mit großem Erfolg von Heinrich Isaac begonnen worden war, der größte Teil aber – bedingt durch Schicksal – unvollendet hinterlassen werden musste. Nun liegt er vollendet vor, fertig gestellt durch seinen Schüler Ludwig Senfl.

¹⁵² Zur Problematik der Vergleiche von Choralmelodien siehe Karp, „Some Chant Models“. Wie Karp zeigt, darf einem Vergleich von Choralmelodien dieser Zeit niemals eine Fixierung auf nur eine einzige Quelle zugrunde liegen. Stattdessen müsste eine Gegenüberstellung auf eine breite Basis gestellt werden, was jedoch aufgrund der zahlreichen Verluste einstimmiger musikalischer Quellen der hier in Frage kommenden Zeit nicht immer möglich ist. Die Zuweisung zu der einen oder anderen Diözese muss daher immer relativ bleiben.

Während Martin Bente davon ausgeht, dass sich das „imperfectu maxima ex parte relictum“ auf die Hochfeste der Bände des *Opus Musicum* bezieht,¹⁵³ schlägt David Burn eine andere Sicht vor und nimmt an, dass mit dieser Wendung nur das in den Chorbüchern Mus.ms. 37 und Mus.ms. 35 vorliegende Sanctoriale gemeint ist,¹⁵⁴ da das Isaac'sche Temporale ja bereits vollständig vorhanden war – wenngleich es auch nicht in diesem Ausmaß am Münchner Hof vorlag, da Senfl die Kompositionen zu den Hauptfesten des Kirchenjahres, die in CCII enthalten sind, möglicherweise nicht zur Verfügung hatte.¹⁵⁵

Hochfeste (Mus.ms. 38, Mus.ms. 36)

Tatsächlich fällt beim Aufbau der vier Chorbücher besonders auf, dass Senfl vor allem in den Büchern Mus.ms. 38 und Mus.ms. 36 ergänzen musste. Sämtliche Proprienvertonungen für die Hochfeste und andere wichtige Feiertage sind neu komponiert und stammen aus seiner Feder. Sie enthalten die Sätze Introitus, Alleluia, Sequenz und Communio:

Tabelle 8: Sätze Ludwig Senfls für die Hochfeste des Winter- und Sommerhalbjahres¹⁵⁶

LITURGISCHE ZUGEHÖRIGKEIT	PROPRIUM	TITEL
De Veneratione BMV in Adventu Domini	Comm.	<i>Ecce virgo concipiet * et pariet filium</i>
In Nativitate Domini ad primam Missam (in galli cantu)	Intr.	<i>Dominus dixit ad me * filius meus es tu</i>
	All.	<i>Alleluia. Dominus dixit ad me</i>
	Sequ.	<i>Grates nunc omnes reddamus</i>
	Comm.	<i>In splendoribus sanctorum * ex utero ante luciferum</i>
In Nativitate Domini ad tertiam Missam (ad publicam missam)	Intr.	<i>Puer natus est nobis * et filius datus est nobis</i>
	All.	<i>Alleluia. Dies sanctificatus illuxit nobis</i>
	Sequ.	<i>[Natus ante saecula] – * 1.p. Per quem fit</i>
	Comm.	<i>Viderunt * omnes fines terrae</i>

¹⁵³ Bente, *Neue Wege*, S. 77.

¹⁵⁴ Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 66.

¹⁵⁵ Tatsächlich sind die Bücher CCI und CCIII ohne die Proprien aus CCII nur unvollständig und weitere Kompositionen Isaacs zu den Hochfesten fehlen. Galt es seit Pätzigs Untersuchungen als erwiesen, dass CCII im Auftrag des Konstanzer Domkapitels entstanden war, so hat David J. Rothenberg die Annahme Pätzigs kürzlich angezweifelt und dafür plädiert, nur die für Konstanz spezifizierten Heiligenproprien als „Konstanzer Choral“ zu akzeptieren, die Proprien für die Hochfeste des Kirchenjahres jedoch ebenfalls als kaiserliches Repertoire anzusehen. Rothenberg, „Isaac's Unfinished Imperial Cycle“. Zum Problem der in Münchner Chorbücher fehlenden Sätze siehe Kapitel III.2.4.

¹⁵⁶ Der Beginn des mehrstimmig vertonten Abschnitts wird durch „*“ kenntlich gemacht. Bei mehrteiligen Sequenzen wird nur das Textincipit der Prima pars angegeben.

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

In Festo S. Stephani Protomartyris	Intr. All. Sequ. Comm.	<i>Etenim sederunt * principes</i> <i>Alleluia. Video caelos apertos</i> <i>[Hanc concordi famulatu] – * 1.p. Auctoris illius</i> <i>Video caelos apertos * et Jesum stantem</i>
In Festo S. Johannis Evangelistae	Intr. Comm.	<i>In medio ecclesiae * aperuit os ejus</i> <i>Exiit sermo inter fratres * quod discipulus ille</i>
In Festo SS. Innocentium	Intr. Comm.	<i>Ex ore infantium deus * et lactentium</i> <i>Vox in rama audita est * ploratus et ululatus</i>
In Octava Nativitatis Domini	Comm.	<i>Simile est regnum caelorum * homini negotiatori</i>
In Festo Epiphaniae	Intr. All. Sequ. Comm.	<i>Ecce * advenit dominator</i> <i>Alleluia. Vidimus stellam eius</i> <i>[Festa Christi omnis christianitas] – * 1.p. Quae</i> <i>miris sunt modis</i> <i>Vidimus * stellam eius</i>
In Festo Purificationis BMV	Intr. Sequ. Comm.	<i>Suscepimus deus * misericordiam tuam</i> <i>[Concentu parili] – * 1.p. Generosi Abrahae</i> <i>Responsum accepit Simeon * a Spiritu Sancto</i>
Dominica Resurrectionis	Intr. Grad. All. Sequ. 1 Comm. Sequ. 2	<i>Resurrexi * et adhuc tecum sum</i> <i>Haec dies * quam fecit dominus</i> <i>Alleluia. Pascha nostrum immolatus</i> <i>[Laudes salvatori voce] – * 1.p. Et devotis melodiis</i> <i>Pascha nostrum * immolatus est Christus</i> <i>[Victimae paschali laudes] – * 1.p. Agnus redemit</i> <i>oves</i>
Feria secunda post Pascha	Intr. All. Comm.	<i>Introduxit vos dominus * in terram fluentem lac</i> <i>et mel</i> <i>Alleluia. Angelus domini descendit de caelis</i> <i>Surrexit dominus * et apparuit Petro</i>
Feria tertia post Pascha	Intr. All. Comm.	<i>Aqua sapientiae * potavit eos</i> <i>Alleluia. Surgens Jesus dominus noster</i> <i>Si consurrexistis cum Christo * quae sursum</i> <i>sunt quaerite</i>
In Ascensione Domini	Intr. All. 1 All. 2 Sequ. Comm.	<i>Viri Galilaei * quid admiramini</i> <i>Alleluia. Ascendit deus in iubilatione</i> <i>Alleluia. Dominus in Sina</i> <i>[Summi triumphum regis] – * 1.p. Qui caeli</i> <i>qui terrae</i> <i>Psallite domino * qui ascendit super caelos</i>
Dominica Pentecostes	Intr. All. Sequ. Comm.	<i>Spiritus domini * replevit orbem terrarum</i> <i>Alleluia. Veni sancte spiritus</i> <i>[Sancti spiritus assit] – * 1.p. Quae corda nostra</i> <i>Factus est repente de caelo sonus * advenientis</i> <i>spiritus vehementer</i>
Feria secunda post Pentecosten	All. Sequ. Comm.	<i>Alleluia. Emitte spiritum tuum</i> <i>[Veni sancte spiritus et emitte] – * 1.p. Veni</i> <i>pater pauperum</i> <i>Spiritus sanctus * docebit vos alleluia.</i>

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Feria tertia post Pentecosten	Intr. Comm.	<i>Accipite iocunditatem * gloriae vestrae alleluia</i> <i>Spiritus qui a patre procedit alleluia * ille me</i> <i>clarificabit alleluia.</i>
In Festo Sanctissimae Trinitatis	Intr. All. Sequ. Comm.	<i>Benedicta sit * sancta Trinitas</i> <i>Alleluia. Benedictus es domine</i> <i>[Benedicta semper sancta sit trinitas] – * 1.p. Pater</i> <i>filius sanctus spiritus</i> <i>Benedicite * deum caeli et coram</i>
In Festo Corporis Christi	Intr. All. Sequ. Comm.	<i>Cibavit eos * ex adipe frumenti</i> <i>Alleluia. Caro mea vere est cibus</i> <i>[Lauda Sion salvatorem] – 1.p. Quantum potes</i> <i>tantum gaude</i> <i>Qui manducat carnem meam * et bibit</i> <i>sanguinem meum</i>
In Festo Omnium Sanctorum	All. Sequ. Comm.	<i>Alleluia. Vox exultationis</i> <i>[Omnes sancti seraphim] – * 1.p. Archangeli angeli</i> <i>vos decet laus</i> <i>Gaudete iusti * in domino</i>
In Dedicatione Templi	Intr. Sequ. Comm.	<i>Terribilis est * locus iste</i> <i>[Psallat ecclesia mater] – * 1.p. Haec domus</i> <i>aulae caelestis</i> <i>Domus mea * domus orationis</i>

Nicht vertont sind in den Proprien aus Mus.ms. 38 die Alleluiaverse für die Formulare der Feste Unschuldige Kinder (Mus.ms. 38/21–22) sowie Mariae Reinigung (Mus.ms. 38/31–33). Für das Fest der Unschuldigen Kinder konnte der benötigte Alleluiavers *Te martyr candidatus* mit einem Satz aus der Commune Sanctorum (Mus.ms. 30/18) ergänzt werden, der Vers *Post partum inviolata* für Mariae Reinigung konnte dem Isaac'schen Officium „in octava nativitatis domini“ (Mus.ms. 38/24) entnommen werden.¹⁵⁷

Ebenso fehlen die Sequenzen *Pangamus creatori* und *Agni paschalis* für die in Chorbuch 38 ingrossierten Sätze der Ferialtage der Osterwoche (Feria secunda bzw. tertia post Pascha). Vorhanden ist nur die in ganz Europa verbreitete Sequenz Wipos von Burgund *Victimae paschali laudes*, die nach dem MF 1520 jedoch erst am Mittwoch nach Ostern zu singen wäre. Am Donnerstag, Freitag und Samstag der Osterwoche wurden in Freising im Gegensatz zur Diözese Passau keine Sequenzen mehr gesungen.¹⁵⁸ Das bewusste Ingrossieren dieser Sequenz

¹⁵⁷ Für das Fest Mariae Reinigung scheint auch ein Alleluiavers in der Vertonung Isaacs existiert zu haben. Im Heidelberger Kapellinventar findet sich das entsprechende Formular Senfls in das der von Isaac komponierte Satz integriert wurde (Lambrecht, *Kapellinventar* I, S. 202). Es ist dies das einzige Marienfest, zu dem Senfl ein Formular vollständig neu schaffen musste, während ihm zu allen anderen Marienfesten wenigstens einzelne Sätze Isaacs vorlagen.

¹⁵⁸ MF 1520, fol. 88^r–92^v.

unmittelbar nach dem Proprienzyklus für den Ostersonntag und vor den Zyklen für die ersten beiden Wochentage zeigt somit, dass die Sequenz für eine Verwendung während der Woche, und zwar sowohl für Montag als auch für Dienstag, vorgesehen war. Es demonstriert weiterhin, dass das Freisinger Missale wie bei Dasers Formular für Marienfeste (Mus.ms. 29/45–47) auch in diesem Fall nicht berücksichtigt wurde. Konsequenterweise und konform mit dem *MF 1520* fehlt dagegen eine Sequenz für die in Mus.ms. 29 bereits ingrossierten Kompositionen Isaacs für die restlichen Tage der Osterwoche (Mus.ms. 29/1–12), die eine Fortsetzung der in Mus.ms. 38 notierten Sätze darstellen.

Für den Ostermontag (Mus.ms. 38/40–43) ist darüber hinaus eine weitere Besonderheit zu konstatieren: Mit der Vertonung der Introitusantiphon *Introduxit vos dominus in terram fluentem lac et mel* ... und des Psalms *Confitemini domino quoniam bonus quoniam in saeculum misericordia eius, et invocate nomen eius* ... (Nr. 40) folgt Senfl nicht der Freisinger Liturgie, da hier für diesen Tag Psalm 104 vorgesehen ist (*Confitemini domino et invocate nomen eius* ...). Senfls Vertonung des Psalmverses entspricht jedoch dem Mittwoch nach Ostern. Die Kombination von Antiphon und Psalmvers ist dagegen in Augsburg (*MA 1510*, fol. 72^{r-v}), Passau (*MP 1522*, fol. 103^v; *GP 1511*, fol. 84^r) und Konstanz (*MK 1504*, fol. LXXIII^r) nachweisbar. Es ist daher nicht überraschend, wenn eine deutliche Übereinstimmung zu den Augsburger bzw. Passauer Chormelodien besteht:¹⁵⁹

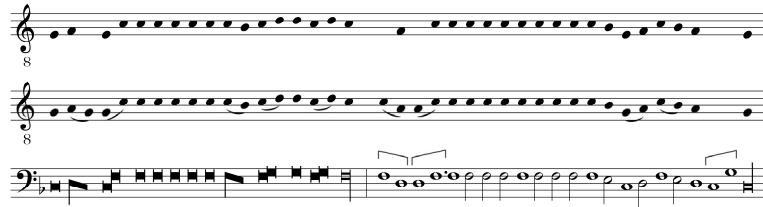
159 Ein Vergleich mit Ratdots Graduale ist leider nicht möglich, da dieses keine Ferialtage enthält. Die hier verwendeten Orgelbücher des Fuggerorganisten Bernhart Rem werden in der Universitätsbibliothek München unter den Signaturen D-Mu 4^o Cod. ms. 168, 169, 170 und 171 aufbewahrt und stammen aus der Zeit zwischen 1514 und 1519. Die Bücher 168 und 169 enthalten Chormelodien zur Messe, die beiden anderen zum Officium. Zwar im Besitz von Rem aber nicht von ihm geschrieben ist das auf 1511 zu datierende Buch D-Mu 2^o Cod. ms. 153. Rem wurde von Joshua Rifkin als jener Textschreiber kleinformatiger Sammelhandschriften identifiziert, die in der Forschung bislang Lucas Wagenrieder zugeschrieben wurden. Siehe Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München*, Wiesbaden 1968, S. 45–48; Joshua Rifkin, „Jean Michel and ‚Lucas Wagenrieder‘ – Some New Findings“, in *TVNM* 55 (2005), S. 113–152, hier S. 144f. bzw. Fallows, „The Copyist“, passim. Seither ließ sich noch ein weiteres Buch eruieren, das sich in Rems Besitz befunden hat: die Ausgabe der *Responsoria noviter cum notis impressa de tempore et sanctis per totum annum regentibus & scholaribus utilissima* (Nürnberg: J. Stuchs 1509 [VD16 R 1197]), die von der Universitätsbibliothek München unter der Signatur D-Mu W 4 Liturg. 316 wird. Dass dieses Buch einst zu Rems Bibliothek gehörte, kann anhand zweier Tatsachen geschlossen werden: zum einem aufgrund des handschriftlichen Index, der mit dem Buch zusammengebunden ist; zum anderen zeigt das Buch das Wappen eines Stiers, das auf die Vorderseite des in Schweineleder gebundenen Einbandes geklebt wurde, das Familienwappen der Familie Rem. Auf der sonst weißen Eröffnungsseite findet sich eine Notiz, dass das Buch 1510 in Leipzig gebunden wurde: „laus deo 1510 a[nno] d[omin]i 20 Nouembris in leýptzk | ist dis buchlin ein gebunden“. Auf der letzten Seite sind zudem Hinweise zu den Kosten des Buches eingetragen: „diß buchlin kost ... als gl 8½“. Der Inhalt, einstimmige Responsorienmelodien für das Officium, und die Anmerkung über die in Leipzig erfolgte Bindung von Buch und hinzugefügtem Index

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Orgelbuch des Bernhart Rem,
D-Mu 4° Cod. ms. 168, fol. 8^r

GP 1511, fol. 84^r

L. Senfl, Psalmvers aus
D-Mbs Mus.ms. 38/40



Notenbsp. 1: Choralvergleiche für den Psalmvers *Confitemini domino*
(Introitus des Ostermontages)¹⁶⁰

Wie für das *Opus Musicum* charakteristisch, weist auch dieser Satz eine Choralverarbeitung in der Bassstimme auf. Allerdings ist es nahezu ausschließlich der Bassus, der die Chormelodie nachhaltig aufgreift. Angesichts der Tatsache, dass sämtliche Sätze den Choral in der Bassstimme verarbeiten, mag dies nur wenig spektakulär erscheinen. Doch komponiert Senfl in zahlreichen Proprien, die nachweislich in der Münchner Zeit entstanden sind (etwa die Vertonungen zur Vesper in Chorbuch 52 oder den Sätzen für die Sonntage nach Pfingsten in Mus.ms. 25), in einem Stil, der eine starke Durchimitation aller Stimmen bevorzugt. In Satz 38/40 werden dagegen nur die ersten fünf Masuren als Vorimitation für den Bass im vollständigen Stimmverband mit dem Beginn der Chormelodie gestaltet. Im weiteren Satzverlauf sind nur noch die beiden Unterstimmen die einstimmige Choralvorlage auf, wobei oftmals quasi-kanonische Stimmführungen vorherrschen und der Tenor als Vorimitation für die Bassstimme fungiert (M. 15f., 19, 24, 31ff., 35ff.; quasikanonische Stimmführung im

ergänzen Rems übrige Orgelbücher, besonders die einstimmigen Officiums melodien in D-Mu 4° Cod. ms. 169. Dieses Buch wurde wenige Jahre später in Leipzig geschrieben und signiert (13. März 1514). Die Ausgabe von Stuchs' Druck ist damit nicht nur der früheste Nachweis von Rems Aufenthalt oder wenigstens dessen Verbindung zur Stadt Leipzig, es stellt auch den frühesten Nachweis für Rem überhaupt dar. Bislang ist nicht bekannt, warum sich Rem in Leipzig aufgehalten hat (er ist beispielsweise nicht in den Matrikeln der Leipziger Universität erwähnt). Die Tatsache aber, dass Rem dieses Buch nicht nur (in Leipzig) kaufte, sondern sich sogar die nicht unerhebliche Mühe machte, es zu indizieren, zeigt, dass er Bedarf an derartigen Melodien hatte. Wie andere Bücher aus der Bibliothek Bernhard Rems gehörte auch dieser Druck zu einem späteren Zeitpunkt zum Bestand der Familie des Egenolph von Knöringen. Ich danke David Fallows und Joshua Rifkin für den Austausch von Ideen und Gedanken über Rems Aktivitäten und Gedanken zu dessen Aufenthalt in diesen Jahren.

¹⁶⁰ Zur besseren Nachvollziehbarkeit werden bei Melodieverläufen von Choral melodien im mehrstimmigen Satz sowohl die originale Notation (bei Intonationen) als auch die originalen Tonlängen wiedergegeben. Wird die Chormelodie in mehreren Stimmen verarbeitet, werden die unterschiedlichen Stimm lagen durch Schlüsselwechsel kenntlich gemacht. Ligaturen werden bei einstimmigen Melodien mit runden Bögen, im mehrstimmigen Satz mit Ligaturklammern kenntlich gemacht.

Psalmvers des Introitus); die Oberstimmen bewegen sich dagegen nahezu völlig losgelöst von den Unterstimmen und greifen nur an einzelnen Stellen die Chormelodie auf (M. 15f. 23f., 28f.; kanonische Stimmführung zu Beginn des Psalmverses). Die Kombination von Stimmpaaren, die Begrenzung der Choralverarbeitung auf nur eine Stimme und die liturgische Verortung des vertonten Textes in Augsburg oder Passau lassen daher für die Entstehung dieses Satzes die Zeit vor Senfls Münchner Anstellung wahrscheinlich werden.

Bei drei Formularen in Chorbuch 38 konnte Senfl in größerem Umfang auf Sätze seines Lehrers zurückgreifen: Es sind die Proprien für Marienfeste im Advent (Nr. 1–3), das Fest des Evangelisten Johannes (Nr. 18–19) und des Oktavtages von Weihnachten (Nr. 23–26). Von diesen später in den CCIII aufgenommenen Formularen ergänzte Senfl die Zyklen der adventlichen Marienmessen und des Oktavtages von Weihnachten um jeweils eine Communio. Die beiden vorhandenen Sätze Isaacs zum Fest des Evangelisten Johannes (*Alleluia. Hic est discipulus*, Sequenz *Johannes Jesu*) sind die einzigen Sätze des *Opus Musicum*, die nicht im CC enthalten sind.¹⁶¹ Senfl vervollständigt auch dieses Formular um den dazugehörigen Introitus und eine Communio, die allerdings in ihrem Wortlaut vom Freisinger Missale abweicht und Auslassungen aufweist:

MF *Exijt sermo inter fratres quod discipulus ille non moritur et non dixit iesus non moritur sed sic eum volo manere donec veniam.*¹⁶²

Senfl *Exijt sermo inter fratres quod discipulus ille non moritur sed sic eum volo manere donec veniam.*

Da der Communitext des MF 1520 auch mit allen anderen Diözesen übereinstimmt,¹⁶³ muss die Textauslassung in der Vertonung Senfls in den Münchner Chorbüchern als Flüchtigkeitsfehler angesehen werden.

¹⁶¹ Pätzig, *Liturgische Grundlagen* 1, S. 80 hält die beiden Sätze für Einzelkompositionen Isaacs, die zu einem Proprienformular zusammen gestellt wurden. Bente, *Neue Wege*, S. 99 dagegen nimmt an, dass sie aufgrund ihrer Unvollständigkeit nicht in den CCIII aufgenommen wurden. Burn hält es für möglich, dass diese beiden Stücke bei der Zusammenstellung des CCIII übersehen wurden, oder – da die Sequenz für das Fest des Evangelisten Johannes identisch ist mit jener für das Fest des Heiligen Laurentius (CCIII/21) – möglicherweise absichtlich nicht aufgenommen wurden. Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 90; die Übertragungen bei Burn, *The Mass-Propers Cycles* 2, S. 8. Auch die Communio *Dominus dabit benignitatem* (Mus.ms. 39/3) hat nicht Eingang in den CCIII gefunden.

¹⁶² MF 1520, fol. 14^r. So auch im *Missale ULF*, fol. 13^r.

Den Oktavtag von Weihnachten, das Fest Circumcisio Domini (Mus.ms. 38/23–26), prägt sowohl die Freisinger als auch die Passauer Tagesliturgie als marianisches Fest.¹⁶⁴ In der Auswahl der Gesänge stehen die beiden Diözesen damit in der Tradition von Compiègne.¹⁶⁵ Während aber die Sätze Isaacs für Introitus und Alleluia (Mus.ms. 38/23–24) in der Freisinger Liturgie wieder verwendet werden können und die Communio Senfls (Mus.ms. 38/26) durch ihren Status als ergänzter Satz dieses Propriums der Freisinger Liturgie entspricht, gehört die für den Oktavtag von Weihnachten ingrossierte Sequenz Heinrich Isaacs *Laetabundus exultet fidelis* (Mus.ms. 38/25) liturgisch nicht nach Freising. Die liturgische Vorlage wird sowohl im *MP 1509*¹⁶⁶ als auch im *GP 1511*¹⁶⁷ für Marienmessen in der Zeit zwischen Weihnachten und Mariae Reinigung vermerkt. Augsburg greift mit *Eya recolamus* nochmals die Sequenz der zweiten Messe des Weihnachtstages auf.¹⁶⁸ In Freising wäre entweder die gesamte Sequenz *Natus ante saecula* oder aber die Sequenz ab dem Vers *Gaude dei genitrix* zu singen.¹⁶⁹ Ein Satz von Ludwig Senfl läge in Mus.ms. 38/11 vor. Mit der in Chorbuch 38 überlieferten Sequenz Heinrich Isaacs verfügte die Hofkapelle damit über eine zusätzliche Alternative zum Satz Senfls, und so scheint die Überlieferung dieses Werkes dem Wunsch nach einem breiteren Repertoire geschuldet zu sein.

Nahezu identisch stellt sich die Situation für die Hochfeste des Sommerhalbjahres (Mus.ms. 36) dar. Wiederum stammen sämtliche Sätze für die Hochfeste von Senfl und umfassen Introitus, Alleluiavers, Sequenz und Communio. Allein das Proprium des Kirchweihfestes verfügt über keinen Alleluiavers, so dass die Sätze Senfls, die der Freisinger Liturgie entsprechen, zunächst unvollständig erscheinen. Wie der Hinweis „Alleluia. | Uox exultati= | onis. ut supra de o[mn]ib[us] s[an]ctis.“ auf fol. 196^v verrät, soll das Formular aber durch den vorher ingrossierten Vers aus dem Formular für Allerheiligen (Mus.ms. 36/27) vervollständigt werden.

Für die im Chorbuch ingrossierten Marienfeste Assumptio Mariae, Visitatio Mariae, Nativitas Mariae und das allgemeine Formular Veneratio Mariae, waren bereits verschiedene Sätze Isaacs vorhanden, die sich später im CCIII wiederfin-

¹⁶³ *MF 1520*, fol. 14^f. Auch das Moosburger Graduale, fol. 13^v.; ebenso das Augsburger Graduale Ratdolts, fol. VII^v.

¹⁶⁴ Die Bedeutung als Fest der Beschneidung des Herrn wurde im Laufe der Zeit aufgegeben. Stattdessen gilt das Fest noch heute als Hochfest der Gottesmutter Maria.

¹⁶⁵ Daschner, *Meßbücher*, S. 461f.

¹⁶⁶ *MP 1509*, fol. 240^v.

¹⁶⁷ „De b[ea]ta vir[gine] infra Natiuitatem et Pu[r]ificationem], *GP 1511*, fol. 284^r.

¹⁶⁸ *MA 1555*, fol. 22^v. Das Augsburger Graduale Ratdolts verzeichnet keine Gesänge für diesen Tag.

¹⁶⁹ *MF 1520*, fol. 16^v.

den: Für das Fest der Visitatio Mariae (Mus.ms. 36/18–20) sind die Sätze Isaacs für Alleluiavers und Sequenz hinsichtlich ihres Textes ganz auf das Marienfest zugeschnitten.¹⁷⁰ Die Betitelung des ebenfalls von Isaac stammenden Introitus *Gaudeamus omnes* („De visitatione et aliis festis B. M. V.“) weist jedoch bereits darauf hin, dass dieser Satz der Gruppe der Jungfrauenfeste aus der Commune Sanctorum entnommen ist und mehrfach verwendet werden kann. Dementsprechend ist er auch in Freisinger Liturgica bei verschiedenen Marien-,¹⁷¹ Jungfrauen-¹⁷² und Heiligenfesten¹⁷³ zu finden. Dies erklärt, warum Isaacs Introitus zwar in der Antiphon, nicht aber im Psalmvers (*Eructavit cor meum*) dem Freisinger Missale für diesen Tag, ja sogar keinem anderen der süddeutschen Missalien entspricht. Die Betitelung dürfte daher nachträglich eingefügt worden sein.

Dieser Satz weist eine weitere Besonderheit in Form einer Doppeltextierung auf, die bereits während der Niederschrift notiert wurde. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, das noch öfter begegnen wird und das seinen Grund in den nahezu identischen Chormelodien hat:¹⁷⁴ Intonatio und Psalmvers wurden zusätzlich zum originalen Text auch mit *Exaltata est sancta dei genitrix super choros angelorum ad celestia regna* (fol. 120^vf.) unterlegt.¹⁷⁵ Ein solcher Text wird in Passau (GP 1511, fol. 162^v) in Verbindung mit der Introitusantiphon am Fest der Himmelfahrt Mariens verwendet. In sämtlichen anderen Diözesen ist dieser Psalmvers jedoch nicht gebräuchlich. Der in München überlieferte zweite – sauber notierte – Text, der in der Liturgie nicht verwendet werden konnte, ist daher aufschlussreich: Zum einen wusste man um die mehrfache Verwendbarkeit des Introitus, adaptierte dementsprechend den Psalmvers und verwendete ihn nach liturgischem Bedarf. Da es sich um ein Proprienformular Isaacs handelt, das aus der kaiserlichen Hofkapelle stammt, rühren dieses Wissen und die Adaption des mehrstimmigen Satzes bereits aus einer Zeit lange vor der Münchner Niederschrift. Die Ingrossierung dieses Verses in einem Münchner Chorbuch der Hof-

¹⁷⁰ Erkennbar auch an der expliziten Zuweisung „In festo visitationis B. M. Virginis“ auf fol. 121^v.

¹⁷¹ In Verbindung mit der Antiphon *Gaudeamus omnes* zu den Festen Nativitas und Praesentatio Mariae; zusammen mit unterschiedlichen Introitusantiphonen in der Vigil (Antiphon: *Dilexisti iustitiam*) für das Fest Assumptio Mariae (Antiphon: *Vultum tuum*).

¹⁷² Siehe die Vertonung in Mus.ms. 30.

¹⁷³ So etwa für die Feste der Heiligen Maria Magdalena, Anna (Mutter Mariens), Martha und Elisabeth.

¹⁷⁴ Auch in einstimmigen Liturgica findet sich ein derartiges Verfahren: beispielsweise in GA 1494/1498, fol. XLII^r, bei dem der Introitus für das Fest Petrus und Paulus (*Nunc scio vere* – 2.p. *Domine probasti me*) handschriftlich mit dem Text für das Fest Conversio Pauli (*Scio cui credidi* – 2.p. *Celi enarrant gloriam dei*) unterlegt wird.

¹⁷⁵ Die Vertonung dieses Satzes ist bei Isaac/Cuyler, *CCIII*, S. 238–241, der Psalmvers jedoch ohne zweiten Text ediert.

kapelle mit einem liturgisch abweichenden Text macht aber auch deutlich, dass eine Vorlage für die Abschrift existiert haben muss, die heute verloren ist.¹⁷⁶

Die *Communio Beata viscera Mariae*, die diesem Marienfest fehlt, konnte durch einen entsprechenden Satz Senfls aus dem gleichen Chorbuch (Mus.ms. 36/33) oder aber den Sätzen zur *Commune Sanctorum* ergänzt werden (Mus.ms. 30/37).

Für *Mariae Himmelfahrt* (Mus.ms. 36/21–23) ist kein Introitus notiert. Der Grund hierfür liegt in der Wiederverwendbarkeit des Introitus *Vultum tuum deprecabuntur* vom Sonntag nach Weihnachten (Mus.ms. 38/23). Die in diesem Formular enthaltene *Communio Dilexisti iustitiam* (Mus.ms. 36/23) ist nicht eindeutig als Werk Senfls ausgewiesen.¹⁷⁷ Sie wird erstmals von Julius Joseph Maier an Senfl zugewiesen. Gerhard-Rudolf Pätzig wie auch Martin Bente schließen sich diesem an.¹⁷⁸ Tatsächlich sprechen die Analogie der ergänzten *Communiones* der Marienfeste in Mus.ms. 38 und die kompulatorische Funktion Senfls für seine Autorschaft. Im Hinblick auf den Stil fällt die *Communio* insofern auf, als sie mit einem bei Senfl nicht häufig anzutreffenden *initium plenum* beginnt und eine ansatzweise paarige Imitation von Ober- und Unterstimmen gegenüber einer regelmäßigen Imitation durch alle Stimmen vorherrscht. Der durchwegs im Bass verarbeitete Choral, die enge Verzahnung von Imitationspaaren und Textabschnitten und das bewusste Abgrenzen des letzten Textabschnittes „Deus tuus“ mögen jedoch dafür sprechen, dass es sich um eine authentische Komposition Senfls handelt.

In ähnlicher Weise war das Formular für *Mariae Geburt* (Mus.ms. 36/24–26) von Senfl nur um eine *Communio* zu ergänzen. Der benötigte Introitus *Gaudemus omnes* konnte entweder den Sätzen der *Commune sanctorum* entnommen (Mus.ms. 30/28) oder mit jenem Introitus Isaacs ergänzt werden, der bereits unter dem Fest der Heimsuchung *Mariae* ingrossiert worden war (Mus.ms. 36/18).¹⁷⁹

Die für das Formular „de veneratione *BMV*“ (Mus.ms. 36/30–33) benötigte *Communio Beata viscera Mariae* von Heinrich Isaac ist bereits in CCIII enthal-

176 Anders verhält es sich bei der Introitusantiphon: Auf fol. 117^v–119^r finden sich Bleistifteintragungen, die den Text für das Allerheiligenfest fruchtbar zu machen scheinen. Es dürfte sich hier allerdings um eine wesentlich später erfolgte Adaption handeln.

177 Eine Edition ist zugänglich in Senfl, *SW X*, S. 1.

178 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, S. 37. Dem schließen sich Heinz, *Propriumskompositionen*, S. XIV, Pätzig, *Liturgische Grundlagen 2*, S. (170) und Bente, *Neue Wege*, S. 95f. an.

179 Für eine einwandfreie liturgische Aufführung käme man jedoch auch hier ob des abweichenden Introituspsalmes in Schwierigkeiten.

ten.¹⁸⁰ Senfl dürfte nicht im Besitz dieser Communio gewesen sein, da er sie sonst wohl in die Zusammenstellung des *Opus Musicum* mit einbezogen und nicht durch eine eigene Komposition ersetzt hätte.

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, geht Isaacs Vertonung des Alleluiaverses *Sancta dei genitrix* (Mus.ms. 36/31) im Proprium „de veneratione BMV“ liturgisch nicht konform mit den Büchern der Diözese Freising, sondern mit den Nachbardiözesen Augsburg, Konstanz und Salzburg. Freising dagegen schreibt den Vers *Virga Iesse floruit* vor.¹⁸¹ Die Vertonung eines solchen Alleluiaverses findet sich jedoch nicht in den Chorbüchern der Hofkapelle. Da auch Ludwig Daser den liturgisch inadäquaten Text für den Münchner Hof vertont und es keinen Anhaltspunkt dafür gibt, dass sein Proprium „de beata Virgine“ für eine andere Diözese entstanden ist, dürfte es sich hier (wie bereits weiter oben bei den Ausführungen zu Chorbuch 29 festgestellt), um eine Tradierung von liturgischen Gebräuchen handeln, die möglicherweise in der kaiserlichen Kapelle und nicht in der Freisinger Liturgie wurzeln. Sie darf in ihrer Fortführung als liturgische Besonderheit des Münchner Hofes gesehen werden und demonstriert wie die Ingrossierung von Texten, die nicht in die Freisinger Liturgie passten, dass nicht nur mehrstimmige Musik von außen an den Münchner Hof herangetragen und für die eigenen Bedürfnisse fruchtbar gemacht werden konnte, sondern dass auch fremde liturgische Traditionen aufgenommen und weiter geführt, ja sogar adaptiert werden konnten.¹⁸²

Heiligenfeste (Mus.ms. 37, Mus.ms. 35)

Komplexer stellt sich die Lage bei den Chorbüchern für die Heiligenfeste dar. Da bei diesen Festen zahlreiche Sätze aus der Commune Sanctorum ergänzt werden müssen, sind die meisten Formulare unvollständig. Einzig die von Heinrich Isaac stammenden Proprienformulare für Kreuzauffindung (Mus.ms. 37/14–17),¹⁸³ Johannes den Täufer (Mus.ms. 35/1–4) und das Fest des Erzengels Michael (Mus.ms. 35/21–24) sind vollständig.

In den Officien für die übrigen Heiligenfeste finden sich nur jene Sätze, die den Heiligen selbst thematisieren. Bei einigen Sätzen zeigen sich jedoch Auffälligkeiten, die Rückschlüsse auf die liturgische Herkunft, mitunter sogar auf ihre Entstehung erwarten lassen und die daher nachfolgend diskutiert werden. Diese Diskussion folgt dem Verlauf des Kirchenjahres und beginnt mit den Heiligen-

¹⁸⁰ Isaac/Cuyler, *CCIII*, S. 325. Der Satz schließt mit einem in Freising nicht gebräuchlichen Alleluia-Ruf.

¹⁸¹ MF 1520, fol. 270^r. Im Moosburger Graduale sind beide Verse im Proprium „de sancta Maria virgine“ vermerkt, fol. 118^r bzw. 120^r.

¹⁸² Siehe den Abschnitt zu Parallelvertongen (Kapitel IV).

¹⁸³ „De sancta cruce“, fol. 76^v–100^r.

festen des Winterhalbjahres, so dass die Chorbücher 37 und 35 nacheinander Erwähnung finden.¹⁸⁴

Tabelle 9: Sätze Ludwig Senfls für die Heiligenfeste des Winter- und Sommerhalbjahres

LITURGISCHE ZUGEHÖRIGKEIT	PROPRIUM	TITEL
De Sancto Andrea	All. Sequ. Comm.	<i>Alleluia. Dilexit Andream</i> <i>[Deus in tua virtute] – * 1.p. Piscatio nati tui</i> <i>Venite post me * faciam vos piscatores hominum</i>
In Festo Sancti Nicolai	Sequ.	1.p. <i>Laude Christo debita</i>
De Sancto Thoma Apostolo	Comm.	<i>Mitte manum tuam * et cognosce loca clavorum</i>
In aurora etiam in vigilia Epiphaniae si in dominica venerit	Intr. Comm.	<i>Lux fulgebit hodie super nos * quia natus est nobis dominus</i> <i>Tolle puerum et matrem eius * et vade in terram</i>
In Festo Conversionis Sancti Pauli	Sequ.	<i>[Dixit dominus ex Basan] – * 1.p. Per verbum suum</i>
De Sancta Agatha	Comm.	<i>Qui me dignatus est * ab omni plaga</i>
In Kathedra Sancti Petri	Tractus All.	<i>Tu es Petrus</i> <i>Alleluia. Gaudete iusti in domino</i>
In Vigilia Apostolorum	Intr. Graduale	<i>Ego autem * sicut oliva iustus * ut palma florebit</i>
In Festo Apostolorum Petri et Pauli	Sequ. Comm.	<i>[Petre summe Christi pastor] – *</i> 1.p. <i>Ecclesiam vestris</i> <i>Tu es Petrus * et super hanc petram</i>
In Festo Mariae Magdalenae	All.	<i>Alleluia. Maria haec est illa</i>
De Transfiguratione Domini	Intr. All. Sequ.	<i>In excelso throno * vidi sedere virum</i> <i>Alleluia. Dominus regnavit decorem induit</i> <i>[Speciosus forma prae natis] – *</i> 1.p. <i>Vultum desiderant cuius</i>
In Festo Sancti Laurentij	Comm.	<i>Qui mihi ministrat * me sequatur</i>
In Festo Sancte Ursulae cum sociis	Sequ.	<i>Virginalis turma sexus – 2.p. Britan- norum insulae</i>
In Festo Sancti Martini	All. Sequ.	<i>Alleluia. Martinus episcopus</i> <i>[Sacerdotem Christi Martinum] – *</i> 1.p. <i>Atque illius nomen</i>
In Festo Sanctae Elizabeth	Sequ.	<i>Gaude Sion quod egressus – 2.p. Poma prima primitivos</i>

¹⁸⁴ Die in Chorbuch 37 als Nachträge enthaltenen Vigilien für die Feste Johannes des Täufers (Mus.ms. 23), Peter und Paul (Mus.ms. 37/24–25) und Laurentius (Mus.ms. 37/26) werden im Kontext der eigentlichen Heiligenfeste besprochen. Bemerkungen zu den Sätzen der Commune Sanctorum (Mus.ms. 37/21–22) finden sich im Kapitel zu Chorbuch 30.

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

De sancta Catharina	All. Sequ.	<i>Alleluia. Beata virgo Catharina</i> [<i>Hac in die laudes pie</i>] – * 1.p. <i>Qua</i> <i>conscendit ad divina</i>
---------------------	---------------	---

De Sancto Andrea (Mus.ms. 37/1–3)

Die vorhandenen Sätze (Alleluia-vers, Sequenz, Communio) bedürfen nur der Ergänzung eines Introitus (*Mihi autem nimis*), der den Sätzen der Commune sanctorum entnommen werden kann (Mus.ms. 30/1).

In Festo Sancti Nicolai (Mus.ms. 37/4)

Da die Sätze des Introitus (*Statuit ei*) und der Communio (*Beatus servus*) aus dem Officium für Bekenner aus Chorbuch 30 verwendet werden können (Nr. 22 bzw. Nr. 27), ist für das Proprium dieses Festtages allein die Sequenz Ludwig Senfls in das Chorbuch eingetragen. Hier aber überrascht die Vertonung des Textes *Laude Christo debita*, denn nach dem Freisinger Missale würde die Sequenz *Congaudentes exultemus* benötigt,¹⁸⁵ die aber nicht im Repertoire der Hofkapelle existiert. Dagegen passt Senfls Sequenz liturgisch in die Diözesen Augsburg, Passau und Salzburg, wo sie sowohl für dieses Fest als auch für die Translatio des Heiligen verwendet wird.¹⁸⁶

Es drängt sich damit auch hier die Frage auf, ob es sich um einen Satz handelt, den Senfl wirklich für den Münchner Hof geschaffen hat oder ob ein Werk vorliegt, das in einem anderen Kontext entstanden ist. Der in den letzten drei Strophen parallel unterlegte Text (fol. 30^v–34^r) verstärkt zudem die Vermutung eines Entstehungshintergrundes außerhalb Münchens:¹⁸⁷

*O Narcisse fons eloquio
flos respirans vite premio
princeps priuilegio
mo[r]tis et martyrio.*

*Chr[ist]e lux et gloria
pacis lucis hostia.
Fac nos frui cu[m] beatis
tue vultu maiestatis.*

¹⁸⁵ Im Moosburger Graduale sind beide Sequenzen vorhanden, zunächst *Congaudentes exultemus* (fol. 205^v), im Anschluss *Laude Christo debita* (fol. 206^r).

¹⁸⁶ GP 1511, fol. 119^r bzw. 214^v.

¹⁸⁷ Edition in Senfl, SW X, S. 85–87.

Bei diesem Text handelt es sich um die letzten Verse der im Augsburger Raum gebräuchlichen Sequenz *Verbum sapientiae* für die Heilige Afra.¹⁸⁸ Die in München unterlegten Strophen werden in Augsburger Büchern ebenfalls als eigene Sequenz verwendet, und zwar für das Fest des Heiligen Narcissus.¹⁸⁹ Ein Entstehungshintergrund dieses Werkes außerhalb Münchens ist daher nicht wahrscheinlich.¹⁹⁰

Im Vergleich mit den heute vorhandenen Augsburger Liturgica weist Senfls Komposition allerdings eine kleine Textabweichung in der vorletzten Strophe auf:

MA ¹⁹¹	<i>Christe, pacis hostia, lux et lucis gloria, ...</i>
Senfl	<i>Christe, lux et gloria pacis, lucis hostia ...</i>

Die in Mus.ms. 37 abermals sauber in roter Tinte unterlegte Doppeltextierung ist nur möglich, weil sich Nikolaus-Sequenz (*Laude Christo debita*) und Narcissus-Sequenz (*O Narcisse fons eloquio*) ab Vers 23 melodisch entsprechen.¹⁹² Dies erklärt, warum Senfl nur bei dieser Sequenz konsequent die ungeradzahligen Verse vertont, während er in nahezu allen anderen Sequenzvertonungen die geradzahligen Verszeilen mehrstimmig auskomponiert.

¹⁸⁸ AH 55, Nr. 46, S. 55–58, hier besonders S. 57 nennt das Missale Augustanum impr. Bambergae 1489; die Sequenz findet sich ebenfalls in MA 1510, fol. 170^v–171^r und in GA 1494/1498, fol. XLVIII^v–L^v.

¹⁸⁹ Siehe z.B. MA 1510, fol. 184^r.

¹⁹⁰ Gestützt wird diese Annahme außerdem durch eine weitere Komposition: In der Handschrift D-As 7 findet sich eine eigene Sequenz-Komposition *O Narciss fons eloquio* (Übertragung bei Burn, *The Mass-Propers Cycles* 2, S. 118–120), die das Bedürfnis nach mehrstimmiger Musik für dieses Fest auch in späterer Zeit demonstriert. Die Quelle gehört zu einem umfangreichen Handschriftenkomplex mit Proprienvertonungen für das Augsburger Kloster St. Ulrich und Afra. Der hier einbezogene Satz ist in der Handschrift Isaac zugewiesen, doch konnte Burn auf Grund stilistischer Merkmale glaubwürdig darstellen, dass es sich bei der betreffenden Komposition nicht um ein Werk Isaacs handelt.

¹⁹¹ MA 1510, fol. 171^r.

¹⁹² Weitere Doppeltextierungen in Mus.ms. 37/7 und A-Wn Mus.Hs. 18745 und auch im Graduale Ratdolts machen deutlich, dass eine mehrfache Verwendung einzelner Sätze aufgrund der übereinstimmenden Melodien durchaus üblich war. Auf diese Praxis wird weiter unten noch näher eingegangen.

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

Laude Christo debita: Vers 23

O Narcisse fons eloquio: Vers 1

Moosburger Graduale,
fol. 206^r

GP 1511,
fol. 214^v

GA 1494/1498,
fol. 65^r

GA 1494/1498,
fol. 50^r

L. Senfl
(Mus.ms. 38/4)

O nar - cis - se fons e - lo - qui - o flo - re - spi - rans vi - te pra - mi - o prin - ceps pri - vi - le - gi - o mor - tis et mar - ty - ri - o.

In hoc fe - sto tu - i pra - su - lis nunc ad - e - sto tu - is fa - mu - lis sa - lus in pe - ri - cu - lis et pec - ca - ti vin - cu - lis.

Laude Christo debita: Vers 25

O Narcisse fons eloquio: Vers 3

Chri - ste pa - cis hos - ti - a lux et lu - cis glo - ri - a

In - de nos di - vi - ni - tus un - ge san - cte spi - ri - tus.

Laude Christo debita: Vers 27

O Narcisse fons eloquio: Vers 5

Fac nos ip - sum te vi - de - re hoc est to - tum vi - te ve - re.

Fac nos fru - i cum be - a - tis tu - e vul - tu ma - ie - sta - tis.

Fac nos ip - sum te vi - de - re hoc est to - tum vi - tie ve - re.

Notenbsp. 2: Choralvergleiche für die Sequenz *Laude Christo debita* und *O Narcisse fons eloquio*

Ein Melodievergleich zeigt, dass die Choralmelodie des Augsburger Graduale von der Senfl'schen Vertonung an einigen Stellen abweicht und Senfls Choralführung stärker mit dem GP 1511 übereinstimmt: Deutlich sind die Abweichungen bei *e-lo-(quio)/(tu-)i*, bei der Senfls Vertonung der Choralmelodie einen Quartsprung aufwärts macht, anstatt einer kleinen Terz wie im Augsburger Graduale; auch der in Augsburg nicht vorhandene Melodieaufschwung über die Töne *c-e-g* fällt auf (Vers 5/Vers 27). Er bedingt eine völlig andere Textunterlegung und stellt ebenfalls eine besonders markante Variante dar. Somit darf eine Herkunft dieses Satzes außerhalb Münchens vermutet werden, möglicherweise mit einem Entstehungshintergrund in Passau und einer Wiederverwendung in Augsburg. Zwei Umstände bekräftigen diesen Sachverhalt: zum Ersten die Überlieferung einer Sequenz für den Heiligen Nikolaus, die zwar nicht in der Diözese Freising, jedoch in Passau verwendbar war; dies wird gestützt durch die nähere Verwandtschaft der Melodie Senfls und des GP 1511; zum Zweiten die Unterlegung der letzten Sequenzstrophen mit einem zweiten Text für ein regionales Heiligenfest der Augsburger Diözese, die für eine erneute Verwendung dieser Komposition zu einem anderen Zeitpunkt spricht. In diesem Sinn dürfte mit dem in Chorbuch 37 notierten Satz *Laude Christo debita/Narcisse fons eloquio* eine Komposition Senfls vorliegen, die er zusammen mit den Isaac'schen Sätzen nach München gebrachte hatte und die bei der Redaktion des *Opus Musicum* schließlich Eingang in die Chorbücher gefunden hat.

Mit Bezug auf die Satzstruktur dürfte jedoch eine spätere Entstehung angenommen werden als bei dem bereits diskutierten Introitus für den Ostermontag (Mus.ms. 38/40). Hier herrschen zwar häufig regelmäßig gestaltete Imitationen vor, doch stehen diese (oftmals sogar innerhalb desselben Sequenzabschnittes) gleichberechtigt neben „konservativeren“ Elemente, die die gesamte Erscheinung zwar als abwechslungsreich erscheinen lassen, die aber auch auf einen deutlichen Bezug zu früheren Vorbildern hindeuten. Zentrale Prinzipien wären etwa die enge Beziehung zwischen zwei Stimmen (häufig Ct/B), während die anderen beiden Stimmen kaum auf die Choralmelodie eingehen (1.p.; 7.p.), das Absetzen von bewegteren Oberstimmen gegenüber dem Unterstimmenpaar in langsamen Tonfortschreitungen (2.p., ab M. 39; 11.p.),¹⁹³ der Einsatz von Generalpausen, dem entweder ein Pseudo-Noëma (5.p., M. 115–119) oder ein den Satz abschließender homophon deklamatorischer Textblock inklusive Mensurwechsel (6.p., M. 143–146 mit Ansätzen bereits ab M. 138) folgen kann. Auffällig ist auch der Einsatz von *initium plenum* mit homorhythmischer Satzstruktur, einschließlich Binnenzäsur (Noëma) unter Verzicht fast jeglicher Imitation (8.p.) und der vor-

193 Eine solche Faktur ist typisch für Senfls „frühe“ Motetten. Ein Beitrag des Autors zur kompositorischen Struktur dieser Werke ist in Vorbereitung.

letzte Sequenzabschnitt (13.p.), bei dem Senfl durch Synkopen und Mensurwechsel jegliches metrische Gefühl auflöst und der durch den ausgeprägten Einsatz von homophonen Klangblöcken und die langen Notenwerte in den drei Unterstimmen, gegen die sich nur der Diskant abhebt, sehr auf Klang bedacht ist.

Im Festproprium für den Heiligen Nikolaus fehlt darüber hinaus der Alleluia-vers *Tumba sancte viri Nicolai*. Stattdessen wurde der von Heinrich Isaac vertonte Vers *Tu es vas electionis* (Mus.ms. 37/7) für das Fest *Conversio Pauli* mit diesem zweiten Text (in rot) unterlegt. Der Grund für diese Doppeltextierung ist erneut die fast völlige Entsprechung der Choralmelodieabschnitte von *Tu es vas electionis Paule apostole gentium doctor* und *Tumba sancti viri Nicolai resudat semper*.¹⁹⁴

194 Das von Erhart Ratdolt gedruckte Augsburger Graduale Romanum von 1494 konnte nicht herangezogen werden, weil dort die Melodien für das Fest der Bekehrung des Paulus fehlen.

GP 1511,
fol. 120^r



GP 1511,
fol. 118^r



H. Isaac,
All-Vers aus
Isaac/Coyler,
CCIII, S. [377]



Notenbsp. 3: Vergleich der Choralmelodien des Alleluiverses für die Feste Conversio Pauli und Nicolaus

De Sancto Thoma Apostolo (Mus.ms. 37/5)

Die Sätze des Introitus (*Mihi autem nimis*) und der Sequenz (*Clare sanctorum*) können aus der Commune sanctorum ergänzt werden (Mus.ms. 30/1 bzw. Mus.ms. 30/3). Der benötigte Alleluiavers *In omnem terram* ist in den Münchner Chorbüchern nicht vorhanden. Wie der Vergleich der fünf Diözesen zeigt, wurde dieser Alleluiavers fast ausschließlich in Freising verwendet.¹⁹⁵ In anderen Diözesen wurde stattdessen der in Mus.ms. 30/2 notierte Vers *Non vos me elegistis* herangezogen, der ebenfalls für das Officium eines oder mehrerer Apostel zutrifft.¹⁹⁶

Die Senfl'sche Vertonung der Communio *Mitte manum tuam* erfolgt ohne die in den Liturgica der Diözesen Freising, Passau und Konstanz notierten Alleluia-Rufe in der Mitte und am Ende des Verses.

In Festo Conversionis Sancti Pauli (Mus.ms. 37/6–8)

Wie so oft in den Proprien Isaacs, so zeigen sich auch hier Unterschiede zwischen den Diözesantexten. Sein Alleluiavers (Mus.ms. 37/7) entspricht im Wortlaut nicht dem Freisinger, sondern dem Konstanzer Missale:

MF	Tu es vas electionis sancte paule apostole gentium doctor <i>pro omnibus nobis deum nostrum ora qui te elegit.</i> ¹⁹⁷
Isaac	Tu es vas electionis sancte paule apostole gentium doctor <i>ora pro nobis ad dominum deum qui elegit te.</i> ¹⁹⁸

Stellten bereits an anderer Stelle etwaige Abweichungen zwischen vorhandener Textvertonung und liturgischen Bedürfnissen kein Problem dar, dürfte auch in diesem Fall der nahezu gleich lautende Text der Grund sein, warum Senfl an

¹⁹⁵ Einzige Ausnahme: innerhalb der Oktav des Festes Petrus und Paulus in Konstanz (s. Anhang A).

¹⁹⁶ So etwa für die Tage 21. Dezember (Fest des Apostels Thomas: in Augsburg, Passau, Salzburg), 25. Juli (Fest des Apostels Jacobus: nur in Salzburg), 24. August (Fest des Apostels Bartholomeus: Augsburg, Passau, Salzburg), und am 28. Oktober (Fest der Apostel Symon und Judas: Augsburg, Passau, Salzburg, Konstanz). Die Beliebtheit dieses Verses zeigt auch seine weitere Verwendung an den Tagen 25. Januar (Conversio Pauli): nur in Salzburg steht er zur Wahl mit *Tu es vas electionis*, 30. Juni (Commemoratio Pauli): nur in Passau, 2. Juli (Translatio S. Thomae ap.): nur in Augsburg, 15./16. Juli (Divisio apostolorum): in Augsburg, Konstanz, Passau, Salzburg (Freising verwendet „Caeli enarrant“), 21. November (Matthei ap. ev.): nur in Augsburg und am Dienstag nach Allerheiligen: nur in Konstanz.

¹⁹⁷ GP 1511, fol. 120^r: ... *ora pro nobis ad deum qui te elegit*; Moosburger Graduale, fol. 107^r: *Tu es vas electionis sancte paule apostole gentium doctor pro omnibus nobis ora deum qui te elegit*.

¹⁹⁸ MK 1504, fol. CXL^v. Der Satz Isaacs ist im CCIII enthalten (Edition bei Isaac/Cuyler, CCIII, S. 376).

dieser Stelle keinen neuen Satz komponierte. Immerhin war die erste Vershälfte identisch mit dem in Freising geforderten Alleluivers – und damit ein gewisser Erkennungswert beim Hörer gegeben.

Die weiteren vorhandenen Sätze Isaacs (Introitus, Alleluivers) werden um eine anonyme Sequenz *Dixit dominus ex Basan* ergänzt, einen Text, der in allen fünf Diözesen zu diesem Fest verwendet wird.¹⁹⁹ Diese Sequenz, die in der Handschrift keine Autorzuweisung trägt, wird seit Maier Senfl zugeschrieben; eine durchaus realistische Annahme, handelt es sich doch um eine Vertonung, bei der die geraden Verse auskomponiert wurden – eine für Senfl typische Vorgehensweise.²⁰⁰ Die Ausnahme bilden bei dieser Sequenz jedoch die Verse 12 und 13, die der anonyme Komponist abweichend vom Alternatim-Schema sukzessiv vertont.²⁰¹ Zunächst wird in Vers 12 als einzigem Vers die Besetzung auf drei Stimmen reduziert. Dies dient der Steigerung der Eindrücklichkeit des folgenden Verses 13 („Qui convertendis conversum converteras Paulum, vas electum“ – „Das auserwählte Gefäß – Der du den bekehrten Paulus für die zu Bekehrenden bekehrt hast“),²⁰² der wieder vollstimmig, jedoch zusätzlich in einer rein homophon deklamierenden Satzweise auskomponiert ist. Wie die oben genannte Sequenz für das Nikolausfest etwa zeigt, verwendet Senfl eine solche plakative Satztechnik tatsächlich auch in anderen Proprienvertonungen.²⁰³ Die Zuschreibung an ihn mag daher durchaus gerechtfertigt erscheinen und wird auch an dieser Stelle übernommen. Die Kompositionsweise der Paulus-Sequenz unterscheidet sich von der Nikolaussequenz jedoch insofern, als sie den blockhaften Satz zur Hervorhebung einer besonderen Textstelle verwendet: zur Betonung der Kernaussage des gesamten Sequenztextes.²⁰⁴ Eine gewisse Verwandtschaft besteht zwischen den beiden Kompositionen dennoch. Auch in der Paulus-Sequenz dominiert die Imitationstechnik und auch hier findet sich die Kombination bzw. Trennung von Stimmpaaren (etwa am Ende der 4.p. und 7.p.); zu der in beiden Sequenzen üblichen syllabischen Textvertonung tritt in den ein-

199 AH 50, Nr. 269.

200 Maier, *Die musikalischen Handschriften*, S. 35; Pätzig, *Liturgische Grundlagen* 2, S. (174), Heinz, *Propriums-Kompositionen*, Anhang S. XII, und Bente, *Neue Wege*, S. 85 Fn. 3, schließen sich ihm an. Senfl, *SW X*, S. 88–92.

201 Um das Schema des Alternatim-Vortrages wieder aufgreifen zu können, bleibt Vers 14 unvertont.

202 Ich danke Elisabeth Giselbrecht für die Hilfe bei der Übersetzung.

203 Am Ende der Verse 11 („Patris atque virginum“), Vers 15 („caelo reddit spiritum“), Vers 19 („cessat stillicidium“) und am Beginn von Vers 25 („Inde nos“).

204 Marginale Textabweichungen finden sich an verschiedenen Stellen: In Vers 12 vertont Senfl „collegit“ anstatt *MF* 1520 mit „corrasit“ zu folgen (so auch im *MK* 1504), in Vers 16 die Formulierung „relicto viciorum“ anstatt „viciorum rediens“ (*MF*, fol. 185^r; Konstanz vermerkt an dieser Stelle „rediens viciorum“). Siehe AH 50, S. 349.

zeln Abschnitten der Paulus-Sequenz jedoch auch ein stärkerer Hang zur Melismatik hervor. Ob beide Sequenzen zur selben Zeit entstanden sind, muss derzeit freilich offen bleiben.

Zur Vervollständigung des Formulars wird noch die auch in den Nachbardiözesen gesungene Communio *Amen dico vobis quid vos qui reliquistis* benötigt. Eine solche Vertonung findet sich aber weder in den Münchner Chorbüchern, noch im CC. Möglicherweise wurde die in der Commune Sanctorum für Apostelfeste enthaltene Communio *Vos qui secuti estis* me verwendet (Mus.ms. 30/5).

De Sancta Agatha (Mus.ms. 37/9)

Sowohl der vorhandene Introitus (*Gaudeamus omnes*) als auch der Tractus (*Qui seminant in lachrimis*) können mit Sätzen aus der Commune sanctorum ergänzt werden (Mus.ms. 30/28 bzw. Mus.ms. 30/4). Zusammen mit der notierten Communio Senfls, *Qui me dignatus est*, war damit ein vollständiges Proprium für die Fastenzeit gegeben. Der Vers *Adducentur regi virgines*, der gesungen werden sollte wenn das Fest nicht in die Fastenzeit fällt, ist nicht in einer mehrstimmigen Vertonung der Hofkapelle vorhanden.

In Kathedra Sancti Petri (Mus.ms. 37/10–11)

Für dieses Fest sind nur der Tractus *Tu es Petrus* von Senfl und ein anonymes Alleluivers (*Gaudete iusti in Domino*) aus dem Formular für Heiligenfeste der Osterzeit notiert. Da das Fest auch in die Fastenzeit fallen konnte (22. Februar), wurde also entweder die eine oder die andere Komposition gesungen. Der Alleluivers findet sich zudem im Formular für Märtyrer des CCIII mit dem Text *Gaudete et exultate iusti quoniam copiosa merces est in caelis* (in den Stimmen Diskant, Contratenor, Tenor) bzw. *Gaudete sancti Dei omnes quoniam ...* (im Bassus).²⁰⁵ Damit existieren zwei widersprüchliche Aussagen bzgl. der Autorschaft: Während der Vers in Mus.ms. 37 eine Zuweisung an Ludwig Senfl trägt, erscheint er durch diese Eingliederung in den Gesamtkomplex der Isaac'schen Proprienzyklen als Werk Isaacs. Während Heinz das Stück daher für eine Komposition Isaacs hält,²⁰⁶ erachtet Gerstenberg die Zuschreibung des Münchner Chorbuches für korrekt und nimmt sie daher unter die Senfl'schen Proprien auf.²⁰⁷ Da der

²⁰⁵ Diskant: fol. t 3^{r-v}; Alt: fol. [xx 4]^v; Tenor: fol. T 3^{r-v}; Bass: fol. VV 2^v. Im Diskantstimm-
buch wurde zudem fälschlicherweise ein G-Schlüssel anstatt eines C1-Schlüssels gedruckt, die
Musik jedoch auf der richtigen Tonhöhe wiedergegeben.

²⁰⁶ Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 79, 84.

²⁰⁷ Senfl, *SW X*, S. 101f.

Vers für verschiedene Festtage der Osterzeit einsetzbar war und die Münchner Chorbücher in ihren Zuschreibungen zudem sehr korrekt sind, dürfte Senfls Autorschaft sehr wahrscheinlich sein.²⁰⁸

Der für dieses Fest benötigte Introitus *Statuit ei dominus* konnte der Commune sanctorum entnommen werden (Mus.ms. 30/22). Die ebenfalls notwendige Communio *Domine quinque talenta* existiert hingegen nicht in einer mehrstimmigen Vertonung der Hofkapelle und wurde mutmaßlich durch *Beatus servus quem* (Mus.ms. 30/27) aus dem Proprium für Bekennerfeste ersetzt.

In Festo Philippi et Jacobi (Mus.ms. 37/12–13)

Da das Fest in die nachösterliche Zeit fällt, in der das Graduale entfällt und durch einen zweiten Alleluivers ersetzt wird, bedurften die in Chorbuch 37 notierten Sätze Introitus und Communio Heinrich Isaacs einer Ergänzung mit den beiden Versen *Stabunt iusti* und *Surgens Jesus*. Gemäß der am Hof gebräuchlichen Alternatimpraxis wurde der erste Vers (*Stabunt iusti*) choraliter ausgeführt. Der zweite hingegen konnte durch einen Satz Senfls ergänzt werden (Mus.ms. 38/45). Die ebenfalls geforderte Ostersequenz *Agni paschalis* existiert jedoch nicht in einer mehrstimmigen Fassung und musste entweder mit Senfls *Laudes salvatori voce* (Mus.ms. 38/37) oder aber mit dessen Vertonung von *Victimae paschali laudes* (Mus.ms. 38/39) ergänzt werden.

Vigil des Weihnachtsfestes (Mus.ms. 37/18–20)

Siehe die Ausführungen in Kapitel III.2.2

Vigil des Epiphaniastages (Mus.ms. 37/27)²⁰⁹

Wie bereits KBM 5/1 vermutet, kann für die notierte Formulierung „in aurora etiam in vigilia Epiphaniae [si in dominica venerit]“ am Beginn der Senfl'schen Propriumssätze Mus.ms. 37/27–28 nur die zweite liturgische Bestimmung zu-

208 Einen ähnlichen Fall stellt die in München fehlende Communio *Magna est gloria* für die Vigil von Apostelfesten dar. Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel III.2.4. sowie Stefan Gasch, „Beyond Munich: Senfl's Propers in Prints and Manuscripts“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony*, S. 319–343, hier S. 322f.

209 Die Vigil des Epiphaniastages wurde erst in jüngerer Zeit eingeführt, weswegen sie in den ältesten Quellen keine Vorlage hat und das Formular in den einzelnen Messbüchern divergiert: Im Passauer Missale werden die Gesänge der Morgenmesse („in aurora“) des Weihnachtsfestes verwendet, in Freising werden aus dieser zweiten Weihnachtsmesse nur der Introitus, das Graduale sowie das Offertorium übernommen. Die Communio dagegen entnimmt Freising dem Oktavsonntag von Weihnachten.

treffen. Eine Verwendung der vertonten Texte für die zweite Weihnachtsmesse konnte tatsächlich in keinem der untersuchten Bücher nachgewiesen werden. Die Sätze sind in ihrer Kombination nur in der Epiphanievigil verwendbar. Zwar wird der Introitus *Lux fulgebit hodie* auch in der zweiten Weihnachtsmesse gesungen, doch fordert das Freisinger Missale in der Communio *Exulta filia Synon*.²¹⁰ Wie der dezidierte Kopftitel zeigt, entschied man sich jedoch offensichtlich gegen die liturgischen Vorschriften.

In Festo Ioannis Baptiste (Mus.ms. 35/1–4)

Während für den eigentlichen Festtag alle Propriensätze mit Kompositionen Isaacs ausgeführt werden konnten, ist für die vorgeschriebene Vigil nur Isaacs Introitus *Ne timeas Zacharias* vorhanden (Mus.ms. 37/23). Somit wäre das Proprium mit einer Communio (*Magna est gloria*) und – falls die Vigil an einem Sonntag gefeiert wird – mit einem Alleluiavers (*Justus ut palma*) zu ergänzen. Beide Sätze existieren jedoch nicht in einer mehrstimmigen Vertonung.

In Festo Apostolorum Petri et Pauli (Mus.ms. 35/8–9)

Während Isaacs Introitus und Communio für die das Fest vorbereitende Vigil vorhanden waren (Mus.ms. 37/24–25),²¹¹ standen Senfl für das Formular des eigentlichen Festtages (Mus.ms. 35/5–9) nur der Introitus und der Alleluiavers zur Verfügung, so dass er noch die Sequenz ergänzen musste. Die Communio *Tu es Petrus* ist zwar mit den Initialen „LS“ für Ludwig Senfl versehen, doch existiert auch hier eine widersprüchliche Zuschreibung, da dieser Satz in anderen überliefernden Quellen als Werk Isaacs ausgewiesen ist: in dem Chorbuch Leonhard Pämingers, D-B Mus. ms. 40 024,²¹² dem Heidelberger Kapellinventar,²¹³ sowie in CCIII.²¹⁴ Ähnlich dem Alleluiavers für Petri Stuhlfeier dürfte es sich hier jedoch um eine irrtümliche Zuschreibung handeln.²¹⁵

²¹⁰ Es gibt keinen gleichnamigen mehrstimmigen Satz in den Münchner Chorbüchern.

²¹¹ Der Alleluiavers *Jam estis hospites* im Falle einer sonntäglichen Vigilfeier existiert jedoch in keinem Münchner Chorbuch.

²¹² Fol. 211^v–212^r, siehe Gerhard Rudolf Pätzig, „Das Chorbuch Mus.ms. 40024 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin – Eine wichtige Quelle zum Schaffen Isaacs aus der Hand Leonhard Pämingers“, in *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider, Wolfenbüttel und Zürich 1964, S. 123–142, hier S. 139.

²¹³ Fol. 77^r, Lambrecht, *Kapellinventar*, Bd. 1, S. 189, Bd. 2, S. 514.

²¹⁴ Diskant: fol. h*3^{r-v}; Alt: fol. ll*3^v; Tenor: fol. H*2^r; Bass: fol. HH*^v. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 374. Auch Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 80, 84 hält den Satz für Isaacs Komposition.

²¹⁵ Auch Senfl, *SW X* schreibt den Satz Senfl zu. Siehe auch Gasch, „Beyond Munich“, S. 324.

In Festo Divisionis Apostolorum (Mus.ms. 35/10)

Für das Fest der Aussendung der Apostel ist nur die Sequenz Isaacs notiert. Somit fehlen für ein vollständiges Proprienformular die Sätze des Introitus, des Alleluiaverses und der Communio. Nur der Introitus (*Mihi autem nimis*) konnte aber durch eine Vertonung ergänzt werden (Mus.ms. 30/1). Die Sätze des Alleluia (*Caeli enarrant*) und der Communio (*Ego vos elegi*) sind nicht in den Büchern der Hofkapelle vorhanden.

In Festo Mariae Magdalene (Mus.ms. 35/11–13)

Für eine Vervollständigung des Officiums zum Fest der Heiligen Maria Magdalena – von Isaac waren bereits die Sequenz und die Communio vorhanden – fehlte noch der Introitus, der aus Mus.ms. 30/28 entnommen werden konnte, und der von Senfl ergänzte Alleluiavers (Mus.ms. 35/11). Darin ist eine, durch eine Generalpause deutlich hörbare Akklamation eingeschoben, die weder in Konstanz noch in Passau notiert ist – mithin also in Diözesen fehlt, in denen dieser Vers neben Freising ebenfalls zur Anwendung kommt:²¹⁶ *Maria hec est illa cui dimisisti multum, Domine, Jesu Christe, quia dilexit vehementer.*²¹⁷ Dieser Einschub erscheint auch in der Parallelkomposition Isaacs aus dem zweiten Band des *Choralis Constantinus*.²¹⁸ Da Senfl dieser Satz aber nicht zur Verfügung stand, sondern er ihn unabhängig davon neu vertonen musste, ist ein interpretatorischer Eingriff beider Komponisten auszuschließen.²¹⁹ Damit kann in diesem Fall eine heute nicht mehr vorhandene Quelle als Vorlage Senfls vermutet werden. Ein weiteres Mal deuten sich somit Spuren individueller liturgischer Usancen des Wittelsbacher Hofes an.

Eine weitere Auffälligkeit zeigt sich in der Sequenz für dieses Fest: Wie bereits in den Propriensätzen anderer Feste, findet sich auch hier eine Doppeltextierung. Isaacs Vertonung der Godescalcus-Sequenz *Laus tibi Christe*²²⁰ ist ab der Secunda pars der auf dieselbe Melodie gesungene Sequenztext *Psallite regi nostro*

216 Das Moosburger Graduale kennt dieses Fest nicht. Augsburg und Salzburg notieren *Conuersus ihesus ad mariam dixit ei fides tua te salua fecit vade in pace*, GA 1494/1498, fol. XLVII^r bzw. MS, fol. 18^v.

217 GP 1511, fol. 132^v notiert abweichend vom Missale *Maria hec est illa cui dimissa sunt peccata multa nam dilexit vehementer*.

218 Isaac/Bezecný/Rabl, CCI, S. 106.

219 Dass eine solche Textfassung eher selten aber dennoch nicht ungebräuchlich war, zeigt deren Existenz in dem bislang frühesten gedruckten Graduale von 1473, das wahrscheinlich für eine kirchliche Institution im süddeutschen Raum bestimmt war: GB-Lbl I.B. 15154, fol. Lij^v. Mary Kay Duggan vermutet St. Gallen als Bestimmungsort. Persönliche Mitteilung vom 21. Januar 2007.

220 AH 50, Nr. 268; Kehrein Nr. 846.

für das Fest der Enthauptung des Johannes in roter Tinte unterlegt.²²¹ Diese Sequenz wird in allen fünf süddeutschen Diözesen an diesem Festtag verwendet:

Tabelle 10: Doppeltextierung in Mus.ms. 35 bei Heinrich Isaacs Sequenzvertonung *Laus tibi Christe* (Fest Maria Magdalena)

PARS	SEQUENZ <i>LAUS TIBI CHRISTE</i> (ISAAC)		SEQUENZ <i>PSALLITE REGI NOSTRO</i>
1	Vers 1: <i>Laus tibi Christe qui es creator et redemptor.</i>		
2	Vers 2a: <i>Caeli terrae maris angelorum et hominum.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 2a: <i>Nam psalterium est iocundum cum cythara.</i>
3	Vers 3a: <i>Qui peccatores venistis.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 3a: <i>Cytharam carnis percussit in domo domini.</i>
4	Vers 4a: <i>Quorum de grege ut chananeam mariam visitasti magdalenam.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 4b: <i>Preparans Christo plebem perfectam Joannes vox clamantis in deserto.</i>
5	Vers 5a: <i>In domo symonis leprosi vnicijis accubans typicis.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 5a: <i>Sed vox hec impium herodem quem corripit minime corrigit.</i>
6	Vers 6a: <i>Peccator contemnit compellantem peccati nescius poenitentem exaudis emundas foedam adamas ut pulchram facias.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 6a: <i>Non licet inquit te fratris tui habere coniugem raptam sibi peccasti quiesce penitentibus precipit dominus.</i>
7	Vers 7a: <i>Haec sunt convivium quae tibi placent o patris sapientia.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 7a: <i>Sedet in tenebris lucerna lucis amicus omnipotentis.</i>
8	Vers 8a: <i>A phariseo es invitatus mariae ferculis saturatus.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 8b: <i>Dat rex saltanti caput Joannis qui sanctus ante fit quam natus.</i>
9	Vers 9a: <i>Demonijis eam septem mundas septiformi spiritus.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 9a: <i>En quomodo perit iustus quasi non sit deo dilectus.</i>
10	Vers 10a: <i>Hac christe proselitam signas ecclesiam quam ad filiorum mensam vocas alienigenam.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 10a: <i>Nos corde percepimus talis ac tantus est quia vicinus dignitate Christo sit et morte.</i>
11	Vers 11a: <i>Qualis sit tu scis tangit te quia peccatrix quia veniae potatrix.</i>	ebenfalls unterlegt mit	Vers 11a: <i>Carcere carnis ductum quem ferunt psallendo celis angeli angelum.</i>
12	Vers 12: <i>Rex regum dives in omnes nos salua peccatorum tergens cuncta crimina sanctorum spes et gloria.</i>	unterlegt mit	Vers 12: <i>Herodis sprete quo mensa altaris Christum te dum sumimus semper tibi psallamus.</i>

221 AH 50, Nr. 270; Kehrein Nr. 352.

De Transfiguratione Domini (Mus.ms. 35/14–16)²²²

Senfl konnte für das Fest der Verklärung Christi bis auf die Communio – sie konnte aus der ersten Weihnachtsmesse entnommen werden (Mus.ms. 38/8) – auf keinen früheren Satz zurückgreifen und musste daher sämtliche Proprien neu komponieren. Allerdings weicht die Vertonung der Introitusantiphon (Mus.ms. 35/14) von der Fassung in den Freisinger Büchern ab. Mit dem Text ... *ecce cuius imperii nomen est in aeternum* entspricht Senfl den Büchern in Augsburg, Passau²²³ und Salzburg und nicht dem in *MF 1520* zu verwendenden ... *ecce cuius imperii non deest in aeternum*. In der Satzstruktur ähnelt der Introitus stark Mus.ms. 38/40: Erneut werden die beiden Ober- und Unterstimmen kombiniert, erneut erscheint die Melodieführung in kleinen Notenwerten in Diskant und Alt kaum vom Choral beeinflusst, wogegen der Choral zumeist auf Semibrevisebene von Tenor und Bassus verarbeitet wird und der Tenor häufig den Bassus vorimitiert. Die Ähnlichkeit der musikalischen Konzeption mit einem Satz, der wahrscheinlich nicht in München entstanden ist, und der ebenfalls in Passau verwendete Text des Introitus wie auch die Ähnlichkeit dieses Stiles mit der Satzstruktur von Senfls Motetten vor 1520 sprechen somit auch bei diesem Satz für eine Entstehung vor 1523.

In Festo Sancti Laurentii (Mus.ms. 35/17–20)

Das Fest hält im liturgischen Ablauf eine Vigil bereit. Da für Vigilien keine Alleluiaverse benötigt wurden und für das Fest des Heiligen Laurentius bereits eine Vertonung des Introitus von Isaac vorhanden war (Mus.ms. 37/26), bedurfte es nur noch einer Communio. Diese konnte durch die Vertonung in Mus.ms. 30/10 ergänzt werden.

Am eigentlichen Festtag ist die von Isaac vertonte Form des Alleluiaverses (Mus.ms. 35/18) zwar in Konstanz nachweisbar, doch vertont Isaac nur die ersten zwei Drittel des dort notierten Textes:²²⁴

²²² Das Fest fehlt im Moosburger Graduale und ist auch nicht in *GA 1494/1498* verzeichnet.

²²³ *GP 1511*, fol. 133^r.

²²⁴ Die Augsburger Liturgica widersprechen sich. Während *MA 1510*, fol. 172^r wie Freising und Passau notiert, vermerkt *GA 1494/1498*, fol. LI^r den Vers *Beatus vir qui suffert temptationem quoniam cum probatus fuerit accipiet coronam vite*.

MA/MF/GP	<i>Laurentius bonum opus operatus est qui per signum crucis cecos illuminavit.</i>
MK	<i>Levita Laurentius bonum opus operatus est qui per signum crucis cecos illuminavit et thesauros ecclesie dedit pauperibus.</i> ²²⁵
Isaac	<i>Levita Laurentius bonum opus operatus est qui per signum crucis cecos illuminavit.</i>

Da jedoch diese erste Hälfte nahezu identisch mit dem in Freising geforderten Vers ist, dürfte die Überlieferung des Satzes der Toleranz gegenüber textlichen Abweichungen wie auch dem hohen Wiedererkennungswertes geschuldet sein.

Im CCIII war zum Fest jedoch keine Communio vorhanden. Die von Senfl notierte Communio entspricht dem Freisinger Missale und dürfte daher auch in München entstanden sein.

In Festo Michaelis Archangelis (Mus.ms. 35/21–24)

Für dieses Fest stehen sämtliche Proprien mit Kompositionen Heinrich Isaacs zur Verfügung. Allerdings weicht die in Mus.ms. 35 ingrossierte Isaac-Sequenz *Ad celebres rex caelice* für dieses Fest von den Freisinger liturgischen Büchern ab. Ein solcher Text wird zwar in den übrigen vier Diözesen vermerkt,²²⁶ das Missale Frisingense jedoch schreibt *Summi regis archangele* vor. Somit stehen auch hier eine kompositionsökonomische Arbeitsweise und eine Entscheidung gegen die Diözesanliturgie sowie die Konservierung von musikalischem Material hinter der Wiederverwendung des Satzes.²²⁷

In Festo Sanctae Ursulae cum sociis (Mus.ms. 35/25)

In ähnlicher Weise passt die von Isaac begonnene, von Senfl vollendete und für dieses Formular als einziger Propriensatz notierte Sequenz nicht nach Freising: Statt dem MF mit *Exultemus in hac die* zu folgen, wird *Virginalis turma sexus* (Mus.ms. 35/25) ingrossiert – ein Text, der wie die Michaelsequenz zwar in den vier anderen Diözesen gebräuchlich war,²²⁸ in den Freisinger Missalien aber nicht verwendet wird. Bei den restlichen Sätzen konnte nur der Introitus *Gau-*

²²⁵ In diesem Umfang auch in Moosburg, fol. 110^r; GP 1511, fol. 134^v.

²²⁶ GA 1494/1498, fol. LVI^v; GP 1511, fol. 253^v.

²²⁷ In Moosburg werden beide Sequenzen vorgeschlagen, fol. 199^v–201^r.

²²⁸ GP 1511, fol. 259^v; Moosburg, fol. 201^r–202^r.

deamus omnes aus dem Repertoire der Hofkapelle ergänzt werden (Mus.ms. 30/28). Sowohl Alleluiavers (*Adducentur regi virgines*) als auch Communio (*Quinque prudentes virgines*) fehlen dagegen in den heutigen Münchner Chorbüchern.

In Festo Sancti Martini (Mus.ms. 35/26–27)

Für dieses Fest musste Senfl die den Festcharakter ausdeutenden Sätze des Alleluiaverses und der Sequenz neu schaffen. Von den übrigen Sätzen konnte der Introitus (*Statuit ei*) aus Chorbuch 30 genommen werden (Nr. 22), die Communio (*Domine quinque talenta*) hingegen findet sich nicht in einer mehrstimmigen Vertonung der Chorbücher. Auch hier ist also die Wahl eines anderen Satzes wahrscheinlich, etwa *Beatus servus quem* (Mus.ms. 30/27), der an diesem Tag in den Diözesen Augsburg, Passau und Salzburg notiert ist.

In Festo Sanctae Elizabeth (Mus.ms. 35/28)

Allein die in allen untersuchten süddeutschen Diözesen verwendete Sequenz *Gaude Sion quod egressus* für das Fest der Heiligen Elisabeth musste neu komponiert werden. Sowohl der noch fehlende Introitus (*Gaudeamus omnes*) als auch die Communio (*Simile est regnum*) konnten Chorbuch 30 (Nr. 33) bzw. Chorbuch 38 (Nr. 26) entnommen werden. Eine Vertonung des Freisinger Alleluiaverses *Omnis gloria eius*²²⁹ wie auch jener anderer Diözesen (etwa Konstanz: *O pia regum filia*) fehlt jedoch im Münchner Repertoire und es darf angenommen werden, dass statt dessen der Satz *Simile est regnum* aus der Commune sanctorum für Jungfrauenfeste gewählt wurde (Mus.ms. 30/33).

De Sancta Catharina (Mus.ms. 35/29–30)

Das Formular für dieses Fest erscheint durch die Senfl'schen Sätze des Alleluiaverses und der Sequenz unvollständig, doch konnten Introitus (*Gaudeamus omnes*) und Communio (*Diffusa est gratia*) mit Hilfe anderer Chorbücher vervollständigt werden (Mus.ms. 30/28 bzw. Mus.ms. 36/26). Als Sequenz wird für das Fest der Heiligen allerdings nicht das im Freisinger Missale geforderte *Ave praesignis, martir dignis* notiert, sondern das – ausschließlich in Augsburg geforderte – *Hac in*

229 Dieser wird auch in Passau und Salzburg vermerkt. Erneut widersprechen sich das MA 1555, das auf fol. 350^r *O elisabeth in solio* überliefert und Ratdolts Graduale, das auf fol. LXI^r den Vers *Veni electa mea & ponam te in thronum meum quia concupiuit rex speciem tuam* verzeichnet und damit gänzlich von den anderen Liturgica abweicht.

*die laudes pie.*²³⁰ Die Gestaltung des musikalischen Satzes mit zahlreichen kanonischen Ansätzen, starker Imitation und der Durchführung des Chorals in der Bassstimme, der oftmals eine weitere, vom Bassus beeinflusste Stimme als Choralträger beigefügt wird, lassen eine spätere Entstehung als die Introitus für Ostermontag (Mus.ms. 38/40) und Transfiguratio Domini (Mus.ms. 35/14) vermuten. Dagegen spricht die häufig enge Anbindung aller Stimmen an den Choral für eine Nähe zur Nikolaus-/Narcissussequenz (Mus.ms. 37/4) und die auch hier auf die Diözese Augsburg weisenden Texte auf einen gemeinsamen Entstehungshintergrund vor 1523.²³¹

230 Die drei übrigen Diözesen vermerken die Sequenz *Sanctissime virginis votiva*: GP 1511, fol. 267^r; Moosburg kennt das Fest nicht.

231 Ein Vergleich der Chormelodien ist leider nicht möglich, da weder die Orgelbücher Rems noch Ratdolts Graduale die Sequenz enthalten.

III.2.4 *Die Commune Sanctorum (D-Mbs Mus.ms. 30) und fragliche Sätze Ludwig Senfls außerhalb der Münchner Überlieferung*

Wie sich gezeigt hat, wurden in den Officien für die Heiligenfeste in Mus.ms. 35 und Mus.ms. 37 zahlreiche Sätze ausgespart. Bei diesen Aussparungen handelt es sich fast ausschließlich um Texte der Commune Sanctorum, also jenem liturgischen Bereich, der nicht auf einen spezifischen Heiligen fokussiert ist, sondern der eine Textsammlung darstellt, die für mehrere Heilige und damit während des gesamten Kirchenjahres verwendet werden kann. Offensichtlich sollten die im *Opus Musicum* fehlenden Sätze mit Kompositionen vervollständigt werden, die am Münchner Hof vorhanden waren. Wie sich zeigen wird, ist der Inhalt von Chorbuch 30 der einzige Bestand an Kompositionen zur Commune Sanctorum, der erhalten geblieben ist. Damit ist nur eine von mehreren Ergänzungsoptionen überliefert.

Die Handschrift wurde durchgehend von Schreiber B auf Papier mit dem Wasserzeichen Kaufbeurer Wappen ingrossiert. Damit beginnt eine neue Generation von Schreibern, denn Schreiber α tritt im Zusammenhang mit Proprien oder Messenrepertoire überhaupt nicht mehr in Erscheinung und Schreiber β findet sich nur noch einmal zusammen mit Peter Steidl als Ingrossist in Mus.ms. 42. Hier sind Messen von Mattheus Le Maistre enthalten, doch ist Le Maistre erst 1552 am Hof nachweisbar. Das Chorbuch dürfte daher nicht vor der Mitte des Jahrhunderts angefertigt worden sein. Da Steidl einerseits die für das Singen des *Opus Musicum* unerlässlichen Kompositionen der Commune Sanctorum notiert, zudem Kopien der bereits in Mus.ms. 39 vorliegenden Proprien anfertigt (Mus.ms. 33), und andererseits noch mit der Ingrossierung von Werken Le Maistres bis in die Mitte der 1550er Jahre tätig ist,²³¹ ist er der Hauptschreiber der 1530er und 1540er Jahre. Das Wasserzeichen von Mus.ms. 30 kann allerdings nur in die Zeit nach 1520 datiert werden, womit nur ungefähre zeitliche Aussagen zur tatsächlichen Niederschrift möglich sind. Es sei an dieser Stelle aber noch einmal darauf hingewiesen, dass eine Anfertigung der Faszikel dieses Chorbuches in den 1530er Jahren angenommen werden darf, da Steidl von Albrecht V. aus der Kapelle seines Vaters übernommen wurde und ersterer aufgrund seiner guten Besoldung als eines der langjährigen Kapellmitglieder zu werten ist. Die Bindung der Faszikel erfolgte allerdings erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts.²³²

Die Sätze dieses Chorbuches sind entsprechend den liturgischen Büchern geordnet:

²³¹ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel IV.

²³² Bente, *Neue Wege*, S. 189f.; KBM 5/1, S. 128–133.

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

Tabelle 11: Inhalt von Mus.ms. 30

LITURGISCHER ORT	NR.	GESANG	TITEL	STIMMENZAHL
De Apostolis	1	Introitus	<i>Mihi autem nimis</i> <i>Ps. Domine probasti me</i>	5v.
	2	Alleluia	<i>Non vos me elegistis</i>	4v.
	3	Prosa	<i>Clare sanctorum</i>	5v.
	4	Tractus	<i>Qui seminant in lachrimis</i>	3–5v.
	5	Communio	<i>Vos qui secuti</i>	4v.
De uno Martyre	6	Introitus	<i>Laetabitur iustus</i> <i>Ps. Exaudi deus</i>	5v.
	7	Alleluia	<i>Laetabitur iustus in domino</i>	4v.
	8	Prosa	<i>Spe mercedis et corone</i>	5v.
	9	Tractus	<i>Desiderium anime</i>	3–5v.
	10	Communio	<i>Qui vult venire</i>	4v.
De uno Martyre infra pascha	11	Introitus	<i>Protexisti me deus</i> <i>Ps. Exaudi dues</i>	5v.
	12	Alleluia	<i>Iustus germinabit</i>	4v.
	13	Prosa	<i>Hic sanctus cuius hodie</i>	4–5v.
	14	Communio	<i>Laetabitur iustus in domino</i>	4v.
De Martyribus	15	Introitus	<i>Sapientiam sanctorum</i> <i>Ps. Exultate iusti</i>	5v.
	16	Alius Introitus	<i>Multae tribulationes</i> <i>Ps. Benedicam dominum</i>	5v.
	17	Alleluia	<i>Laetamini in domino</i>	4v.
	18	Alleluia	<i>Te martyrum candidatus</i>	4v.
	19	Prosa	<i>Agone triumphali militum</i>	5v.
	20	Alia Prosa	<i>O beata beatorum</i>	5v.
	21	Communio	<i>Anima nostra</i>	4v.
De Confessoribus	22	Introitus	<i>Statuit ei dominus</i> <i>Ps. Misericordias domini</i>	5v.
	23	Alius Introitus	<i>Os iusti meditabitur</i> <i>Ps. Noli emulari</i>	5v.
	24	Alleluia	<i>Elegit te dominus</i>	4v.
	25	Prosa	<i>Ad laudes salvatoris</i>	5v.
	26	Tractus	<i>Beatus vir qui timet</i>	4–5v.
	27	Communio	<i>Beatus servus quem</i>	4v.
De Virginibus	28	Introitus	<i>Gaudeamus omnes</i> <i>Ps. Eructavit cor meum</i>	5v.
	29	Alius Introitus	<i>Loquebar de testimoniis</i> <i>Ps. Beati immaculati</i>	5v.
	30	Alleluia	<i>Diffusa est gratia</i>	4v.
	31	Prosa	<i>Exultent filiae Sion</i>	5v.
	32	Tractus	<i>Audi filia</i>	5v.
	33	Communio	<i>Simile est regnum</i>	4v.

De beata Virgine	34	Introitus	<i>Salve sancta parens</i> <i>Ps. Sentiant omnes</i>	5v.
	35	Alleluia	<i>Sancta dei genitrix</i>	4v.
	36	Prosa	<i>Verbum bonum et suave</i>	5v.
	37	Communio	<i>Beata viscera Mariae</i>	4v.

Alle Gesänge sind anonym überliefert, doch wurde durch die Herausgeber des KBM 5/1²³³ eine Zuweisung an Ludwig Senfl etabliert, die sich auf folgende Argumente stützt, die im Folgenden zu diskutieren sind:

1. Senfl muss einen Zyklus mit Sätzen zur Commune Sanctorum verfasst haben, da er keine entsprechenden Sätze Isaacs zur Verfügung hatte. Die Proprien sind nach Fertigstellung des *Opus Musicum*, jedoch vor den Proprien für die ersten elf Sonntage nach Pfingsten entstanden.

2. Wie bei den Sätzen zu den Sonntagen nach Ostern in Chorbuch 25 wurden in den Sätzen in Mus.ms. 30 einstimmige Intonationen zugunsten einer Einarbeitung in den polyphonen Satz aufgegeben.

3. Der in München vorhandene Zyklus ist identisch mit jenen in Buch · CC· bzw. „a“, des Heidelberger Kapellinventars verzeichneten Kompositionen,²³⁴ die z.T. unter dem Namen Senfls Proprien für die verschiedenen Gattungen von Heiligenfesten darstellen.

4. Die Kompositionen in Ottheinrichs Inventar sind fünfstimmig, was auch auf die Stücke in Chorbuch 30 zutrifft.

a) Fragen der liturgischen Verortung

Nimmt man an, dass die vorliegenden Sätze für die Münchner Hofkapelle bestimmt waren, offenbart ein Vergleich mit den Missalien schnell, dass es sich bei den vertonten Texten nur um eine kleine Auswahl aus den umfangreichen Wahlmöglichkeiten darstellt, welche die Commune Sanctorum bietet. In der Regel finden sich fünf bis sieben Texte für die verschiedenen Formulare, doch weisen manche Heiligenofficien bis zu zwölf Introitus, Alleluiaverse oder Communiones auf.²³⁵ Mit dem Inhalt von Chorbuch 30 konnten bei weitem nicht alle Heiligenfeste ausgestattet werden. Geht man von einer Münchner

²³³ KBM 5/1, S. 128.

²³⁴ Lambrecht, *Kapellinventar*, fol. 9^r–10^v und 79^r–v. Siehe hierzu die folgenden Ausführungen.

²³⁵ In wie weit tatsächlich ausgewählt werden konnte, bleibt allerdings fraglich, da die meisten Proprienformulare genau vorgeschrieben sind. Die Existenz eines Textes spricht also nicht zwingend für seine liturgische Verwendung. Siehe hierzu beispielsweise das MF 1520, fol. 250^{ff}. sowie Anhang A. Siehe auch die zahlreichen Kompositionen und den Aufbau des CCIII.

Entstehung der vorliegenden Sätze aus, offenbart eine intensivere Auseinandersetzung allerdings Unstimmigkeiten mit dem *MF 1520*. Dies ist umso bedeutender, als eine sich in Proprienformularen konstituierende Auswahl von Vertonungen jene Liturgie reflektieren sollte, für die sie geschaffen wurde – in diesem Fall also die Liturgie der Diözese Freisings bzw. des Münchner Hofes.

Bereits das Formular für die Osterzeit fällt durch mehrere Abweichungen auf: Zwar vermerkt das Freisinger Proprium de sanctis explizit eine Proprienreihenfolge für Heiligenfeste der Osterzeit,²³⁶ doch stimmen die in Chorbuch 30 notierten Sätze nicht genau mit diesem Formular überein:

Tabelle 12: Vergleich des Proprienformulars für Heiligenfeste der Osterzeit in *MF 1520* und D-Mbs Mus.ms. 30

	<i>MF 1520</i> , fol. 192 ^v		Mus.ms. 30
Introitus	<i>Protexisti me deus</i>	Introitus	<i>Protexisti me deus</i>
Alleluiavers I	<i>Stabunt justi</i>	Alleluia	<i>Justus germinabit</i>
Alleluiavers II	<i>Gaudete justi</i>	Sequenz	<i>Hic sanctus cuius hodie</i>
Sequenz	<i>Agni paschalis</i>	Communio	<i>Laetabitur iustus</i>
Communio I	<i>Gaudete justi</i>		
Communio II	<i>Laetabitur justus</i>		
Communio III	<i>Ego sum vitis vera</i>		

Nur Introitus und Communio entsprechen dem Freisinger Missale. Gerade diese Sätze sind es aber, die auch der Liturgie der anderen Diözesen entsprechen. Alleluiavers und Sequenz sind in der Freisinger Liturgie dagegen nur bedingt nachweisbar. So ist der Alleluiavers *Iustus germinabit* während der Osterzeit nur in der Diözese Augsburg zu finden und auch hier nur am Fest des Heiligen Markus (25. April). In Freising erscheint der Vers in der Commune Sanctorum in den Officien „de uno martyre ad missam“ (Alleluia V)²³⁷ und „de confessoribus“ (Alleluia XI),²³⁸ doch wird er tatsächlich nur am Fest für den Heiligen Arsacius verwendet (12. November), in der Osterzeit jedoch überhaupt nicht.²³⁹

²³⁶ In den anderen untersuchten Missalien konnte durch den Vergleich der einzelnen Heiligenfeste ebenfalls ein festes Formular für die Osterzeit konstatiert werden. Vgl. die Monate März/April in Anhang A.

²³⁷ *MF 1520*, fol. 256^v.

²³⁸ *MF 1520*, fol. 261^r.

²³⁹ Er ist als Alternative zu *Beatus servus quem* angegeben.

Ebenso beschränkt sich die Verwendung der Sequenz *Hic sanctus cuius hodie*²⁴⁰ auf die Diözese Augsburg, wo sie während des gesamten Kirchenjahres gesungen wird.²⁴¹ Es überrascht aber, dass die im Freisinger Missale geforderte Sequenz *Agni paschalis* in keiner Vertonung am Münchner Hof vorliegt, während die Ostersequenz *Victimae paschali laudes*, die sich in *MF* nur am Mittwoch nach Ostern nachweisen lässt, sogar in zwei Vertonungen vorhanden ist, von denen die eine von außen nach München kam,²⁴² die andere aber für den Münchner Hof komponiert scheint.

Auch in den anderen Proprienformularen gibt es Auffälligkeiten: Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, erscheint die Vertonung des Verses *Non vos me elegistis* ungewöhnlich in der Auswahl der Texte für das Apostel-Officium. Während dieser Vers gerne in den anderen Diözesen für Apostelfeste herangezogen wird, beschränkt sich das Freisinger Missale fast ausschließlich auf *In omnem terram exivit sonus*, ein Alleluiavers, der in Münchner Chorbüchern jedoch fehlt.

Zudem wird der in Chorbuch 30 vertonte Tractus *Qui seminant in lachrimis* in den verschiedenen Diözesen während der Fastenzeit zwar für Märtyrerfeste, nicht aber für Apostelfeste verwendet; nur zwei Feste von Apostelheiligen können in die Quadragesima fallen: das Fest des Heiligen Thimotheus (24.1.) und das Fest des Heiligen Matthias (24.2.), doch nur am 24. Februar wurde in Freising dieser Text vermerkt, dagegen ist er bei beiden Festen auch in Augsburg aufgezeichnet.

Ähnliche Fragen drängen sich beim Formular für mehrere Märtyrer auf. Nahezu sämtliche hier vertonten Texte sind zwar in der Commune Sanctorum vermerkt: Der Introitus *Sapientiam sanctorum* wird in allen Diözesen häufig gesungen, und auch die beiden vertonten Alleluiaverse *Laetamini in domino* und *Te martyrum candidatus* sind als Vers VIII bzw. Vers XIII der Commune Sanctorum des *MF* dokumentiert.²⁴³ Sie kommen im Freisinger Proprium de Sanctis de facto aber nicht zum Einsatz. Der Gebrauch dieser Verse wie auch der Sequenzvertonungen *Agone triumphali* und *O beata beatorum* beschränkt sich allein auf die Diözesen Augsburg, Konstanz, Passau und Salzburg.²⁴⁴

Analog stellt sich die Situation bei den Formularen für Bekenner- und Jung-

²⁴⁰ Es handelt sich hierbei um einen Ausschnitt aus der Allerheiligensequenz *Supernae matris gaudia*, der weder in AH noch bei Kehrein aufgeführt wird. Siehe hierfür Ulisse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, 6 Bde., Leuven 1892–1921, Bd. 2, S. 625f., Nr. 19822 bzw. Bd. 1, S. 468f., Nr. 7835.

²⁴¹ In den übrigen Diözesen kommt sie nur in Konstanz vor (9. Dezember, Fest des Hl. Joachim).

²⁴² Satz Heinrich Isaacs in Mus.ms. 31/10.

²⁴³ *MF* 1520, fol. 252^v.

²⁴⁴ *Agone triumphali* wird in Freising gar nicht, *O beata beatorum* nur für das Fest des Hl. Achacius vermerkt: *MF* 1520, fol. 201^v.

frauenfeste dar: Bis auf die in Mus.ms. 30 vertonten Sequenzen *Ad laudes salvatoris* und *Exultent filiae Sion* sind hier alle anderen Proprienteile nicht nur in der Commune Sanctorum vertreten, sondern auch ihre Verwendung während des Kirchenjahres ist gut bis sehr gut dokumentiert. Die Sequenzen sind in den anderen Diözesen teilweise in Verwendung, fehlen aber in *MF 1520*.

Warum also liegen Vertonungen für Texte vor, die in der Freisinger Liturgie nur äußerst bedingt Verwendung finden konnten und die dem Missale Frisingense zum Teil nicht einmal bekannt sind? Zwei Antworten scheinen auf diese Frage plausibel:

1. Die Kompositionen sind außerhalb Münchens entstanden und wurden ähnlich den Sätzen Isaacs bei Senfls Dienstantritt mit an den Hof gebracht. Hierfür sprächen die in *MF 1520* nicht vorhandenen, mitunter aber in Augsburg und Passau gut nachweisbaren Texte wie die Alleluiaverse *Non vos me elegistis, Laetamini in domino, Te martyrum candidatus* oder die Sequenzen *Spe mercedis, Hic sanctus cuius hodie, Agone triumphali militum*.

2. Es liegt eine Eigenliturgie des Münchner Hofes vor, die sich in einer – durch Redaktion zusammengestellten – Auswahl aus den Texten des Freisinger Missale manifestiert. In solch einem Fall wäre das Vorhandensein Freising spezifischer Sätze Bedingung, etwa der Alleluiavers *Stabunt iusti* für Märtyrerfeste während der Osterzeit. Solche Eigenspezifika sind jedoch nicht oder nicht mehr vorhanden.

Auf diese Frage wäre eine Antwort nur durch einen breiter angelegten Vergleich der Chormelodien möglich. Dies muss aber angesichts der ungünstigen Quellenlage gedruckter oder handschriftlicher zeitgenössischer Gradualia (sowohl für die Diözese Freising als auch für die übrigen Diözesen) und dem Fehlen jeglicher Liturgica für den Münchner Hof vorerst scheitern. Aufgrund des Eigenverständnisses solch zentraler Institutionen wie der kaiserlichen Hofkapelle oder eben des herzoglichen Hofes in München sowie dem damit verbundenen Bedürfnis nach einem – in vielerlei Hinsicht – herausragenden kulturellen Anspruch, ist zwar durchaus mit Sonderliturgien zu rechnen, doch sind diese nur sehr schwer nachweisbar.²⁴⁵ Eine Entscheidung scheint damit vorerst nicht möglich.

Festzuhalten bleibt, dass in Chorbuch 30 Sätze enthalten sind, deren Texte im Freisinger Missale nicht vorhanden sind und die scheinbar nicht auf die Freisinger Diözesanliturgie reagieren. Andererseits sind Vertonungen von Texten überliefert, die die Freisinger Commune Sanctorum zwar bereit hält, diese im Proprium de Sanctis aber nicht verwendet; dagegen ist deren Gebrauch in anderen Diözesen nachweisbar. Schließlich bleibt zu konstatieren, dass die vorliegen-

²⁴⁵ Siehe hierzu auch die erläuternden Abschnitte in der Einführung.

den Kompositionen zur *Commune Sanctorum* nur einen Teilbestand darstellen, da die Texte für zahlreiche Feste nicht in entsprechender Weise mit mehrstimmigen Vertonungen ausgestattet werden können.

b) Das Problem der fehlenden Sätze

Bemerkenswerter Weise ist trotz der zahlreichen Ergänzungen Senfls eine große Anzahl von Proprien der *Commune Sanctorum* nicht in Vertonungen der Münchner Hofkapelle vorhanden. Genauer: Ausgehend von den im *Opus Musicum* vorhandenen Vertonungen für Duplex- und Semiduplexfeste zeigt ein Vergleich mit dem *MF 1520*, dass Proprienformulare für nahezu die doppelte Anzahl von Heiligenfesten entsprechenden Ranges fehlen, insgesamt also Musik für zwei Drittel des Freisinger Heiligenkalenders:

Tabelle 13: Übersicht über vorhandene und fehlende mehrstimmige Sätze zu Heiligenfesten am Münchner Hof

VORHANDENE MEHRSTIMMIGE SÄTZE FÜR HEILIGENFESTE		FEHLENDE HEILIGENFESTE	
1.	Conversio Pauli	1.	Sebastian
2.	Agathe (semiduplex)	2.	Agnes
3.	Kathedra Petri	3.	Matthias (mit Vigil)
4.	Philippus et Jacobus	4.	Gregor
5.	Johannes bapt. (mit Vigil)	5.	Rudbertus
6.	Petrus et Paulus (mit Vigil)	6.	Ambrosius
7.	Divisio apostolorum	7.	Maria Aegyptiaca
8.	Maria Magdalena	8.	Markus
9.	Inventio Stephani	9.	Iohannes ante portam latinam
10.	Transfiguratio domini	10.	Servacius
11.	Laurentius (mit Vigil)	11.	Translatio Servacii
12.	Michael	12.	Vitus, Modestus & Crescentia
13.	Omnium Sanctorum	13.	Achacius
14.	Martinus	14.	Udalricus (semiduplex)
15.	Elisabeth	15.	Willibaldus
16.	Katherina	16.	Margarethe
17.	Andreas	17.	Iustinus
18.	Nicolaus	18.	Donatus/Affra
19.	Thomas ap.	19.	Jacobus (mit Vigil)
20.	Stephanus	20.	Bernardus
21.	Johannes ap.	21.	Bartholomei (mit Vigil)
22.	Innocentium	22.	Augustinus
		23.	Decollatio Johannis
		24.	Nonnosus
		25.	Translatio Sigismundi
		26.	Corbinianus

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

27.	Lampertus
28.	Mathaeus (mit Vigil)
29.	Jeronimus
30.	Franciscus
31.	Lucas
32.	Symon & Judas (mit Vigil)
33.	Leonardus
34.	Translatio Corbiniani
35.	Caecilia (semiduplex)
36.	Virgilius (semiduplex)
37.	Barbara
38.	Lucia

Bemühte sich der Münchner Hof um eine repräsentative Demonstration des katholischen Glaubens, ist eine inkorrekte und lückenhafte Wiedergabe des liturgischen Jahres höchstens im Hinblick auf die regionalen Heiligen denkbar. Sie ist jedoch nicht zuletzt deshalb äußerst unwahrscheinlich, da nur wenige der fehlenden Feste auf Regionalheilige bezogen sind.²⁴⁶ Viel bedeutender ist, dass sich unter den fehlenden Festen auch seit Jahrhunderten kanonisierte Apostel-, Märtyrer-, Bekenner- und Jungfrauenfeste finden, die teilweise sogar mit einer vorabendlichen Vigilfeier ausgestattet sind (Apostelfeste). Ausgehend vom *MF 1520* wären für die vollständige Ausführung der fraglichen Feste noch Vertonungen folgender Texte notwendig:

²⁴⁶ Die Translationes der Heiligen Arsacius und Quirinus fallen hier nicht ins Gewicht, da sie laut *MF 1520* mit Proprien aus den Märtyrer- bzw. Bekennerfesten gestaltet werden konnten. Alle Feste haben – sofern nicht anders vermerkt – im *MF 1520* Duplexrang (nach Körndle, *Liturgische Musik*, S. 70–73).

Tabelle 14: Texte der Commune Sanctorum in Freising sowie deren Ergänzungsmöglichkeiten durch Sätze in Münchner Chorbüchern, CCIII und A-Wn Mus.Hs. 18745

LITURGISCHER ORT/TEXT (gemäß MF 1520) ²⁴⁷	D-MBS	A-Wn Mus.Hs. 18745 (Folioangaben nach Tenor)	SÄTZE IN CCIII ²⁴⁸
In vigilia Apostolorum Intr. <i>Ego autem sicut oliva</i> Grad. <i>Iustus ut palma</i> All. <i>Dorsa eorum</i> Sequ. <i>Voce quorum salus fluxit</i> Comm. <i>Magna est gloria</i> (siehe auch De uno Martyre, De Evangelistis, De Confessoribus) Comm. <i>Ego vos elegi</i> (siehe auch De Apostolis, De pluribus Martyribus)	Mus.ms. 37/21 (Senfl) Mus.ms. 37/22 (Senfl) – – – –		Isaac/Cuyler, CCIII, S. 57–60 (Senfl) Isaac/Isaac/Cuyler, CCIII, S. 60–64 (Senfl) Isaac/Isaac/Cuyler, CCIII, S. 65–67 Isaac/Isaac/Cuyler, CCIII, S. 67–75 Isaac/Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193f. Isaac/Isaac/Cuyler, CCIII, S. 75f. ²⁴⁹
De Apostolis Intr. <i>Mihi autem nimis</i> All. 1 <i>Nimis honorati sunt</i> All. 2 <i>Caeli enarrant gloriam dei</i> All. 3 <i>In omnem terram exivit sonus</i>	Mus.ms. 30/1 [Senfl] – – –	fol. 1 ^v –2 ^r (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 77f.

²⁴⁷ Da Gradualia und Offertorien in der Regel nicht vertont wurden, bleiben sie hier unberücksichtigt. Zusätzlich vorhandene Vertonungen wurden durch Einrückungen kenntlich gemacht.

²⁴⁸ Sofern nicht anders vermerkt, handelt es sich um Sätze Heinrich Isaacs. Die mit „*“ gekennzeichneten Tractus sind in CCIII in einem eigenen Tractus- abschnitt zusammengestellt und nicht bestimmten Heiligenformularen zugeordnet.

²⁴⁹ In D-B Mus. ms. 40 024, fol. 15^v „GEORG: SLACONIVS EP[iscopu]s VIENEN[sis]“ zugeschrieben. Nur dieser Communio-Text wird in CCIII für das Formular der Apostelvigil verwendet. Die in Freising vermerkte Communio *Magna est gloria eius* steht in CCIII dagegen im Formular für einen Märtyrer.

All. 4 <i>Non vos me elegistis</i> All. 5 <i>Iam non estis hospites</i> All. <i>Per manus autem</i> Sequ. <i>Clare sanctorum senatus</i> Comm. 1 <i>Vos qui secuti estis me</i> Comm. 2 <i>Amen dico vobis</i> (siehe auch <i>De Martyribus</i>) Comm. 3 <i>Ego vos elegi</i> (siehe auch <i>In vigilia Apostolorum</i> und <i>De pluribus Martyribus</i>) De uno Martyre Intr. 1 <i>Laetabitur iustus in domino</i> Intr. 2 <i>Iustus ut palma florebit</i> Intr. 3 <i>In virtute tua</i> Intr. 4 <i>Iustus non conturbabitur</i> Intr. 5 <i>Gloria et honore coronasti</i> All. 1 <i>Beatus vir qui suffert</i> All. 2 <i>Beatus vir qui timet dominum</i> (siehe auch <i>De Confessoribus</i>) All. 3 <i>Domine in virtute tua</i> All. 4 <i>Laetabitur iustus</i> All. 5 <i>Iustus germinabit</i> All. 6 <i>Iustus ut palma</i> All. 7 <i>Gloria et honore</i>	Mus.ms. 30/2 [Senfl] [verloren; möglicherweise Hinweis auf den Satz Isaacs in CCIII] – Mus.ms. 30/3 [Senfl] Mus.ms. 30/5 [Senfl] – –	fol. 2^r–3^r (= CCIII) fol. 3^r–5^r (= CCIII) fol. 5^v (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 78–81 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 84–86 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 82f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 86–91 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 92f.²⁵⁰ Isaac/Cuyler, CCIII, S. 93f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 75f.²⁵¹
Intr. 1 <i>Laetabitur iustus in domino</i> Intr. 2 <i>Iustus ut palma florebit</i> Intr. 3 <i>In virtute tua</i> Intr. 4 <i>Iustus non conturbabitur</i> Intr. 5 <i>Gloria et honore coronasti</i> All. 1 <i>Beatus vir qui suffert</i> All. 2 <i>Beatus vir qui timet dominum</i> (siehe auch <i>De Confessoribus</i>) All. 3 <i>Domine in virtute tua</i> All. 4 <i>Laetabitur iustus</i> All. 5 <i>Iustus germinabit</i> All. 6 <i>Iustus ut palma</i> All. 7 <i>Gloria et honore</i>	Mus.ms. 30/6 [Senfl] – – – – – – Mus.ms. 30/7 [Senfl] Mus.ms. 30/12 [Senfl] – –	fol. 14^v–15^r (= CCIII) fol. 15^r–16^r (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 153–155 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 166f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 155–157 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 163–165 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 158–160 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 170–173 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 168–170 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 173–175 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 175–177

²⁵⁰ In D-B Ms.mus. 40 024, fol. 14^v, G. SCHACH:“ zugeschrieben.

²⁵¹ In D-B Ms.mus. 40 024, fol. 15^v, „GEORG: SLACONIVS EP[iscopu]s VIENEN[sis]“ zugeschrieben.

All. 8 <i>Posuisti domine</i> All. 9 <i>Iustus non conturbabitur</i> All. 10 <i>Corona auream super caput</i> All. <i>Fulgebunt iusti</i> Tractus 1 <i>Desiderium animae</i> Tractus 2 <i>Beatus vir qui timet dominum</i> Sequ. <i>Spe mercedis et corone</i> Sequ. <i>Morte Christum initiatus</i> Sequ. <i>Haec est sancta sollemnitatis</i> Comm. 1 <i>Magna est gloria</i> (siehe auch In vigilia Apostolorum, De Evangelistis, De Confessoribus) Comm. 2 <i>Qui vult venire</i> Comm. 3 <i>Posuisti domine in capite</i> Comm. 4 <i>Qui mihi ministrat</i> Comm. 5 <i>Laetabitur iustus</i>	– – – – Mus.ms. 30/9 [Senfl] – Mus.ms. 30/8 [Senfl] – – – Mus.ms. 30/10 [Senfl] – – –	fol. 18^v–19^r (= CCIII) fol. 16^v–17^v (= CCIII)²⁵² fol. 23^r–24^v (= CCIII)²⁵³ fol. 19^v–20^r (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 215–217 *Isaac/Cuyler, CCIII, S. 274–279 *Isaac/Cuyler, CCIII, S. 279–285 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 177–183 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 183–187 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 192f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 191f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 190f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 188–190 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 108–111 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 103–106 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 106–108 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 95–97 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 99–101²⁵⁴
De pluribus Martyribus Intr. 1 <i>Intrret in conspectu tuo</i> Intr. 2 <i>Clamaverunt iusti</i> Intr. 3 <i>Sepientiam sanctorum</i> Intr. 4 <i>Salus autem iustorum</i> Intr. 5 <i>Multae tribulationes</i> Intr. 6 <i>Iudicant sancti gentes</i> Intr. 7 <i>Time te dominum omnes sancti</i> Intr. 8 <i>Iusti epulentur et exultent</i>	– – Mus.ms. 30/15 [Senfl] – Mus.ms. 30/16 [Senfl] – – –	fol. 6^v–7^r (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 108–111 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 103–106 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 106–108 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 95–97 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 99–101²⁵⁴

252 Mit zweiter Textunterlegung der Mariensequenz *Decantemus in hac die* (= *Hodiernae lux diei*) (Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Nr. 7945) in allen Stimmen.

253 Die Sequenz ist nicht im Formular für einen Märtyrer, sondern im Formular für Heiligenfeste der Osterzeit aufgezichnet.

254 Dieser Satz ist der einzige in CCIII, der für fünf Stimmen komponiert wurde. Burn schlägt daher eine mögliche Autorschaft Senfls vor. Siehe hierzu aber die Erläuterungen weiter unten. Burn, *The Mass-Propor Cycles* I, S. 255–264; Gasch, „Beyond Munich“, S. 324–326.

255 Dieser Satz in CCIII ist identisch mit Mus.ms. 37/11 weist allerdings eine differierende Textunterlegung *Gaudete (et exultate) iusti quoniam copiosa merces est in caelis* (D/A/T) bzw. *Gaudete sancti dei omnes quoniam ...* (B) auf.

254 Dieser Satz ist der einzige in CCIII, der für fünf Stimmen komponiert wurde. Burn schlägt daher eine mögliche Autorschaft Senfls vor. Siehe hierzu aber die

255 Erläuterungen weiter unten. Burn, *The Mass-Proper Cycles* 1, S. 255–264; Gasch, „Beyond Munich“, S. 324–326.
Dieser Satz in CCIII ist identisch mit Mus.ms. 37/11 weist allerdings eine differierende Textunterlegung *Gaudete (et exultate) iusti quoniam copiosa merces est in caelis (D/A/T)* bzw. *Gaudete sancti dei omnes quoniam ... (B)* auf.

Sequ. 1 <i>O beata beatorum</i>	Mus.ms. 30/20 [Senfl]			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 135–141
Sequ. 2 <i>Agone triumphali militum</i>	Mus.ms. 30/19 [Senfl]		fol. 9 ^v –11 ^v (= <i>CCIII</i>) ²⁵⁷	
Sequ. 3 <i>O devote recolenda</i>	–		fol. 8 ^r –9 ^v (= <i>CCIII</i>)	Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 130–141
Comm. 1 <i>Multitudo languentium</i>	–			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 141–143 ²⁵⁸
Comm. 2 <i>Iustorum animae</i>	–		fol. 13 ^{r-v} (= <i>CCIII</i>)	Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 143–145
Comm. 3 <i>Ego vos elegi</i> (siehe auch In vigilia Apostolorum, De Apostolis)	–			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 75f. ²⁵⁹
Comm. 4 <i>Posuerunt mortalia</i>	–			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 146–149
Comm. 5 <i>Amen dico vobis quod vos</i> (siehe auch De Apostolis)	–			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 93f.
Comm. 6 <i>Et si coram hominibus</i>	–			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 145f.
Comm. 7 <i>Animia nostra sicut passer</i>	Mus.ms. 30/21 [Senfl]			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 149f.
Comm. 8 <i>Signa eos qui in me credunt</i>	–			
Comm. 9 <i>Dico autem vobis amicis meis</i>	–			
Comm. 10 <i>Quod dico vobis in tenebris</i>	–			
Comm. 11 <i>Quicumque fecerit voluntatem</i>	–			
Comm. 12 <i>Beati mundo corde</i> Comm. <i>Amen dico vobis amicis meis</i> Comm. <i>Gaudete iusti in domino</i>	–			Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 150f. Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 151f.
De Sanctis infra Pascha Intr. <i>Prorexisti me deus</i>	Mus.ms. 30/11 [Senfl]		fol. 21 ^v –22 ^r (= <i>CCIII</i>)	Isaac/Cuyler, <i>CCIII</i> , S. 160–162 ²⁶⁰

256 Mit abweichender Textunterlegung „Qui seminant in gaudio“:

257 Mit zweiter Textunterlegung der Allerheiligensequenz *Omnes sancti* (AH 53, Nr. 112) in allen Stimmen.

258 In D-B Ms. mus. 40 024, fol. 59^v an „GEORG: BLOCK“ zugeschrieben.

2259 In D-B Ms. mus. 40 024, fol. 15^v an „GEORG: SLACONIVS EP^[iscopu]S VIENEN^[sis]“ zugeschrieben.

260 In CCIII unter die Formulare für „Commune unius Martyris“ gereiht.

All. 1 <i>Stabunt iusti</i> All. 2 <i>Gaudete iusti</i> (siehe auch De pluribus Martyribus) Sequ. <i>Agni paschalis</i> Sequ. <i>Hic sanctus cuius hodie</i> Comm. 1 <i>Gaudete iusti</i> Comm. 2 <i>Laetabitur iustus</i> Comm. 3 <i>Ego sum vitis vera</i>	– – – Mus.ms. 30/13 [Senfl] – Mus.ms. 30/14 [Senfl] –	fol. 22^v–23^r (= CCIII) Isaac/Cuyler, CCIII, S. 119–121 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 121–124
De Evangelistis Intr. <i>Os iusti mediatibitur</i> All. <i>Dorsa eorum</i> Sequ. <i>Plausu chorus</i> Comm. <i>Magna est gloria</i> (siehe auch In vigilia Apostolorum, De uno Martyre, De Confessoribus)	– – – –	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 64–67 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 67–75 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193f.
De Confessoribus Intr. 1 <i>Statuit ei dominus</i> Intr. 2 <i>Sacerdotes tui domine</i> Intr. 3 <i>Sacerdotes eius</i> Intr. 4 <i>Sacerdotes dei benedicite</i> Intr. 5 <i>Os iusti mediatibitur</i> (siehe auch De Evangelistis) All. 1 <i>Iuravit dominus</i> All. 2 <i>Elegit te dominus</i> All. 3 <i>Ece sacerdos magnus</i> All. 4 <i>Iustum deduxit dominus</i> All. 5 <i>Inveni David servum meum</i> All. 6 <i>Anavit eum dominus</i> All. 7 <i>Ornavit hic sanctus tempora</i>	Mus.ms. 30/22 [Senfl] – – – Mus.ms. 30/23 [Senfl] – Mus.ms. 30/24 [Senfl] – – – – –	fol. 26^v–27^r (= CCIII) Isaac/Cuyler, CCIII, S. 195–199 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 202f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 199–201 fol. 27^v–28^r (= CCIII) Isaac/Cuyler, CCIII, S. 204–206 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 206f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 208–210 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 213–215

All. 8 <i>Disposui testamentum</i> All. 9 <i>Iste est qui ante deum</i> All. 10 <i>Beatus vir qui timet</i> (siehe auch De uno Martyre) All. 11 <i>Iustus germinabit</i> All. <i>Fulgebunt iusti</i> Tractus <i>Beatus vir qui timet dominum</i> Sequ. 1 <i>Gloriosa fulget dies</i> Sequ. 2 <i>Ad laudes salvatoris</i> Sequ. 3 <i>Hic oculis ac manibus</i> Sequ. <i>Dilectus Deo et hominibus</i> Comm. 1 <i>Beatus servus quem cum</i> Comm. 2 <i>Domine quinque talenta</i> Comm. 3 <i>Fidelis servus</i> Comm. 4 <i>Semel iuravi</i> Comm. 5 <i>Amen dico vobis</i> Comm. 6 <i>Magna est gloria eius</i> (siehe auch In vigilia Apostolorum, De uno Martyre, De Evangelistis) De Virginibus Intr. 1 <i>Gaudeamus omnes</i> Intr. 2 <i>Vultum tuum deprecabuntur</i> Intr. 3 <i>Cognovi domine</i> Intr. 4 <i>Me expectaverunt</i> Intr. 5 <i>Dilexisti iustitiam</i> Intr. 6 <i>Loquebar de testimoniis</i> All. 1 <i>Specie tua</i> All. 2 <i>Diffusa est gratia</i>	– – – – Mus.ms. 30/26 [Senfl] – Mus.ms. 30/25 [Senfl] – Mus.ms. 30/27 [Senfl] – – – – – – a) Mus.ms. 36/18 (Isaac) b) Mus.ms. 30/28 [Senfl] – – – – Mus.ms. 30/29 [Senfl] – Mus.ms. 30/30 [Senfl]	fol. 31^v–33^v (= CCIII) fol. 28^v–31^v (= CCIII) fol. 33^v–34^r (= CCIII) fol. 35^v–36^r (= CCIII) fol. 37^v–38^r (= CCIII) fol. 36^v–37^r (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 210–213 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 170–173 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 215–217 ★ Isaac/Cuyler, CCIII, S. 279–285 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 222–231 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 217–222 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 231–233 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 233–236 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 236f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193f. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 238–241 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 241–243 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 246–248 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 243–245 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 250–252 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 248–250
---	--	---	---

All. 3 <i>Egregia sponsa Christi</i>	–			
All. 4 <i>Adducentur regi virgines</i>	–			
All. 5 <i>Audi filia et vide</i>	–			
All. 6 <i>Emulor enim vos</i>	–			
All. <i>Omnis gloria eius</i>				
Tractus 1 <i>Audi filia et vide</i>	Mus.ms. 30/32 [Senfl]	fol. 41 ^r –42 ^r (= CCIII, a)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 253f.	
Tractus 2 <i>Qui seminant in lacrimis</i>				
Sequ. <i>Exultent filiae Sion</i>	Mus.ms. 30/4 [Senfl]		a) *Isaac/Cuyler, CCIII, S. 285–291	
Comm. 1 <i>Diffusa est gratia</i>	Mus.ms. 30/31 [Senfl]		b) *Isaac/Cuyler, CCIII, S. 292–297	
Comm. 2 <i>Feci iudicium</i>	Mus.ms. 36/26 (Senfl)	fol. 38 ^v –41 ^r (= CCIII)	*Isaac/Cuyler, CCIII, S. 269–274	
Comm. 3 <i>Quinque prudentes virgines</i>	–		Isaac/Cuyler, CCIII, S. 254–261	
Comm. 4 <i>Dilexisti iustitiam</i>	–		Isaac/Cuyler, CCIII, S. 265–267	
Comm. 5 <i>Principes persecuti sunt</i>	Mus.ms. 36/23 (Senfl?)		Isaac/Cuyler, CCIII, S. 263–265	
Comm. 6 <i>Confundantur superbi</i>	–		Isaac/Cuyler, CCIII, S. 267f.	
Comm. 7 <i>Simile est regnum caelorum</i>	a) Mus.ms. 38/26 (Senfl) b) Mus.ms. 30/33 [Senfl]	fol. 43 ^{r-v} (= CCIII)	Isaac/Cuyler, CCIII, S. 262f.	

Hinzu kommen fehlende, auf bestimmte Heiligenfeste zugeschnittene Alleluia-verse und Sequenzen:

Tabelle 15: Fehlende Textvertonungen individueller Heiligenfeste

Elisabeth	All.	<i>Omnis gloria eius filiae regis</i>
Barbara	Sequ.	<i>Laetabundi cordis mundi</i>
Translatio Corbiniani	All.	<i>Ecce sacerdos magnus bzw. Alme Christi pontifex</i>
	Sequ.	<i>Congaudentes iubilemus</i>
Franciscus	All.	<i>O patriarcha</i>
	Sequ.	<i>Letabundus Francisco</i>
Corbinian	All.	<i>Alme Christi pontifex</i>
	Sequ.	<i>Deus deorum</i>
Translatio Sigismundi	All.	<i>Meritis o digne dignis</i>
	Sequ.	<i>Verbum dei</i>
Decollatio Johannis bapt.	Sequ.	<i>Psallite regi nostro</i>
Augustinus	All.	<i>Iste est sanctus homo</i>
	Sequ.	<i>Huius diei gaudia</i>
Bernardus	All.	<i>Caritate vulneratus</i>
	Sequ.	<i>Bone doctor et salutis</i>
Affa	Sequ.	<i>Grates deo et honor sint</i>
Jacobus	Sequ.	<i>Pangat chorus</i>
Margarethe	All.	<i>Martir christi inclita</i>
	Sequ.	<i>Regi psalmiste</i>
Willibaldus	Sequ.	<i>Fulget dies praeclarus</i>
Achacius	Sequ.	<i>Hodierne festum lucis</i>
Vitus, Modestus und Crescentia	Sequ.	<i>Vito plaudat</i>
Translatio Servacii bzw. Fest des Servacius	Sequ.	<i>Lux praeclara</i>
Johannes ante portam latinam	Sequ.	<i>Verbum dei deo natum</i>

Wie zu Beginn dieses Kapitels festgestellt und in obiger Tabelle nochmals gezeigt, handelt es sich bei den Sätzen in Chorbuch 30 nur um eine kleine, scheinbar aber sehr gezielte Auswahl eines Commune Sanctorum-Repertoires. Martin Bente ging noch davon aus, dass die Kompositionen aus Chorbuch 30 deshalb entstanden sein mussten, weil Senfl nur jene wenigen Sätze des CCIII zur Verfügung hatte, die heute in München vorhanden sind. Damit schließt er Verluste grundsätzlich aus. Schon Adolf Sandberger war der Meinung, dass „Manches verschleudert oder zu Grunde gegangen zu sein scheint“.²⁴⁷ Obwohl die bisheri-

²⁴⁷ Sandberger, *Beiträge* 1, S. 23 Anm. 6.

gen Untersuchungen gezeigt haben, dass der Münchner Hof nicht von Abweichungen gegenüber der Diözesanliturgie zurückschreckte, wenn auf andere (also zur Diözesanliturgie nicht passende) mehrstimmige Vertonungen zurückgegriffen werden konnte, und obwohl es durchaus denkbar ist, dass die zahlreichen fehlenden Sätze der individuellen Heiligenfeste auch mit den Proprien aus Mus.ms. 30 ergänzt wurden, kann Bentes Annahme schon deshalb nicht aufrecht erhalten werden, weil bereits aus den Münchner Chorbücher selbst hervorgeht, dass weitere Sätze existiert haben. Dies lässt sich mit Hilfe einiger weniger erhaltener Sätze zeigen, aufgrund derer sich Rückschlüsse auf die Existenz eines heute verlorenen Commune-Repertoires schließen lassen: Bezeichnenderweise sind in München aus dem Formular der Vigil für Apostelfeste nur noch die Vertonungen des Introitus und des Graduale vorhanden (Mus.ms. 37/21–22),²⁴⁸ die Communio *Magna est gloria* aber fehlt.²⁴⁹ Diese hat zusammen mit den anderen beiden Sätzen jedoch Eingang in D-B Mus. ms. 40 024 und CCIII gefunden, wurde aber sowohl im Berliner Chorbuch als auch im CCIII nicht zu den übrigen Vigilsätzen gestellt, sondern unter die Communiones für die Märtyrerfeste eingeordnet.²⁵⁰ Im Unterschied zu Introitus und Graduale konnte die Communio nämlich mehrmals verwendet werden, womit sich der Vermerk „COMMVNIO Magna est gloria. quere de Vno Martire fol: 94“ am Ende von fol. 4^v bzw. fol. 5^r (D-B Mus. ms. 40 024) sowie die konsequente Eingliederung unter die Märtyrerfeste in beiden Quellen erklärt.²⁵¹ Da aber sowohl die Münchner als auch die Berliner Quelle aus einer Sammlung von Proprien zur Commune Sanctorum abgeschrieben worden sein dürfte,²⁵² muss die Communio auch in München vorhanden gewesen sein. In dieselbe Richtung deutet auch ein Vermerk auf fol. 138^r in Chorbuch D-Mbs Mus.ms. 29, der auf einen mehrstimmigen Alleluia vers *Iam non estis hospites* verweist, der heute nicht mehr erhalten ist, der jedoch für mehrere Apostelfeste zuträfe. Tatsächlich aber ist ein ano-

248 Dies ist einer der beiden Fälle, in denen innerhalb eines Proprienformulars ein Graduale existiert. Da in Vigilien nur am Sonntag ein Alleluia vers zu singen ist, eine mehrstimmige Ausführung dieses Satzes somit nicht immer garantiert werden kann, dient dieser Satz als Garant für die Ausführung von mindestens zwei polyphonen Proprien innerhalb einer Vigil. Ein weiterer Fall ist das scheinbar unvollständige Graduale für den Ostersonntag (Mus.ms. 38/35). Siehe hierzu den Abschnitt zur Satzstruktur von Le Maistres Proprien in Kapitel III.3.

249 Das Formular für die Vigil von Apostelfesten ist in allen untersuchten Diözesen dasselbe.

250 Pätzig, „Chorbuch“, S. 128 nach Nr. 2 mit Verweis auf S. 133 Nr. 73; Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193f.

251 Andere derartige Querverweise finden sich in D-B Mus. ms. 40 024 auch auf fol. 10^v (Alleluia *Dorsa eorum*), fol. 14^r (Sequenz *Agni paschalis*), fol. 16^v (Communio *Amen dico vobis*), fol. 22^v (Communio *Ego vos elegi*), fol. 58^v (Sequenz *Hec est sancta solemnitatis*), fol. 99^r (Introitus *Os iusti*), fol. 115^v (Sequenzen *Grates – Hic oculis – Victimae*), fol. 127^v (Introitus *Vultum tuum*), fol. 188^v (Introitus *Protexisti*, Alleluia *Gaudete iusti*) und fol. 194^r (Communio *Laetabitur iustus*).

252 Siehe hierzu auch die nachfolgenden Ausführungen.

nymes Alleluia mit diesem Text in D-B Mus. ms. 40 024 überliefert (fol. 9^v), das sich unter Isaacs Namen auch in CCIII²⁵³ und in D-HEu Cod. Pal. germ. 318 (fol. 74^v) findet. Und das Inventar Ottheinrichs bietet noch weitere Hinweise auf diese übliche Art der Aufbewahrung in Faszikeln und auf Sätze für Heiligenfeste von Senfl, die verloren sind. Auf fol. 89^r und fol. 105^r sind drei vierstimmige Responsorien Senfls erwähnt, die „Auff pögen genotieret“ waren: ein Responsorium „de Euangelistis Dorsa eo[rum]“, ²⁵⁴ ein Responsorium „de Martirib[us] Tradiderunt“, ²⁵⁵ und ein Responsorium „de vno Martire Jm[m]ortalis est“. ²⁵⁶ Auf fol. 89^r werden außerdem drei Benedicamus-Sätze „Auf halb pögen“ und zwei weitere Responsorien „De confessorib[us] Jnduit eu[m]“ ²⁵⁷ und „De u[ir]ginib[us] uers[us] Eructauit“ ²⁵⁸ von Senfl erwähnt, die zu späterer Zeit jedoch wieder ausgestrichen wurden. ²⁵⁹ Da Ottheinrich der Schwager Wilhelms IV. war und nachweislich ein reger Austausch zwischen den Höfen stattfand, dürften auch alle diese Stücke mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit über den Münchner Hof in das Repertoire von Ottheinrichs Kapelle gelangt sein. Die Vermerke in D-HEu Cod. Pal. germ. 318 machen also deutlich, dass die Commune-Sätze in eigenen Faszikeln aufbewahrt wurden, die nach Gattungen geordnet waren und aus denen nach Bedarf ausgewählt werden konnte. Und wenn dies für die Kapelle Ottheinrichs zutraf, dürfte diese Aufbewahrungsart auch in München Usus gewesen sein. Die Münchner Sätze Senfls für die Apostelvigil und der Hinweis auf den heute verlorenen Alleluiavers sind somit Überbleibsel und Indizien für die Existenz eines ehemals in München vorhandenen Proprienrepertoires, das heute fast zur Gänze verloren ist. ²⁶⁰

Weitere verlorene Quellen wären jene Vorlagen, aus denen die sauber gestalteten Sätze mit doppelter Textunterlegung des *Opus Musicum* abgeschrieben worden sein dürften. Und in ähnlicher Weise müssen auch (heute nicht mehr vorhandene) Vorlagen für Chorbücher mit Isaacs Sätzen zur Commune Sancto-

253 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 84–86.

254 Möglicherweise der Responsoriumsvers *Dorsa eorum plena sunt oculis* für die erste Vesper bei Festen der Commune Evangelistarum.

255 Möglicherweise das Responsorium bzw. der Responsoriumsvers *Tradiderunt corpora sua*, für die Matutin oder die erste Vesper der Commune plurium Martiribus.

256 Möglicherweise das Responsorium oder den Responsoriumsvers *Immortalis est enim memoria* für die Matutin oder die Vesper für das Fest eines Märtyrers.

257 Möglicherweise der Responsoriumsvers *Induit eum dominus lorica[m]* für die Matutin bei Märtyrerfesten.

258 Möglicherweise das Responsorium bzw. der Responsoriumsvers *Eructavit cor meum* für die Matutin oder die erste Vesper der Commune Virginum.

259 In ähnlicher Weise verweist fol. 105^v auf eine „Historia de martirib[us]“, die auf fol. 99^r genauer als eine dreistimmige Plenarmesse beschrieben wird („Missa Trium uocum | Missa et historia de martiribus. A[uthore]. Lu: | Senflio“).

260 Siehe hierzu auch Gasch, „Beyond Munich“, S. 323.

rum (= CCIII) existiert haben. Die Sätze selbst haben sich als Konkordanz zu CCIII in D-B Mus. ms. 40 024 erhalten, doch bildet dieses Chorbuch des Passauer Schulleiters und Kantors Leonhard Päminger keine Vorlage zum Druck, sondern stellt den spätesten Stand einer Abschrift von den eigentlichen Druckvorlagen dar.²⁶¹ Dies lässt sich daran erkennen, dass nur zwei in den späteren Druck aufgenommene Werke im Berliner Chorbuch fehlen: Senfls Alleluia *Gaudete et exultate* (Isaac/Cuyler, CCIII, S. 128) und der Tractus *Audi filia 2* (Isaac/Cuyler, CCIII, S. 292).²⁶²

Die Commune Sanctorum-Sätze Isaacs aber fehlen bis auf wenige Proprien sowohl in München als auch in den, der Münchner Quellengruppe verwandten, vier Stimmbüchern A-Wn Mus.Hs. 18745.²⁶³ Wie das Berliner Chorbuch (D-B Mus. ms. 40 024) bildet die Handschrift damit eine Teilkonkordanz zu CCIII, stellt aber keine direkte Druckvorlage für den CC dar. Im Unterschied zur Berliner Quelle, die wie erwähnt vermutlich eine der spätesten Abschriften von den Druckvorlagen darstellt, scheinen die Wiener Stimmbücher – wie die Sätze in den Münchner Chorbüchern – aus einer gemeinsamen, jedoch deutlich umfangreicheren Münchner Urquelle abgeschrieben worden zu sein, die möglicherweise ihrerseits auch für den späteren Druck als Vorlage gedient haben könnte.²⁶⁴ Der Inhalt von A-Wn Mus.Hs. 18745 macht im Vergleich zu CCIII deutlich, dass es sich hier um eine individuelle, stark selektierte Zusammenstellung

261 Burn bezweifelt die bislang geltende Datierung um 1538 und vermutet statt dessen eine Entstehungszeit in der ersten Hälfte der 1540er Jahre; eine Annahme, die auch mit dem Quellenbefund der sich sehr spät verbreitenden Propriensätze Senfls konform geht. David J. Burn, „Leonhard Päminger’s Manuscript of Mass Propers“, in *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David J. Burn and Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 308f. sowie Gasch, „Beyond Munich“, S. 335f.

262 Neben der älteren Meinung in Pätzig, „Chorbuch“, siehe neuerdings auch Burn, „Leonhard Päminger’s Manuscript“.

263 Die Quelle wurde wie ihre Zwillingshandschrift A-Wn Mus.Hs. 18810 um 1524–1535 vom Augsburger Fuggerorganisten Bernhart Rem angefertigt. Dies ergeben sowohl die Wasserzeichendatierungen als auch der Vermerk der Jahreszahlen „1524“ (auf dem Einband von Tenor und Bassus) sowie „1533“ (Diskant, fol. 42^v, 44^r, 45^v) in A-Wn Mus.Hs. 18810. Die Bücher waren Bestand der Fuggerbibliothek. Leopold Nowak, „Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek“ in *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift zum 25. Jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef Bick*, hrsg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 505–515. Zur Frage der Schreiber siehe Fallows, „Copyist“, passim; Rifkin, „New Findings“, S. 144–152 sowie neuerdings John Kmetz, „The Songs of Ludwig Senfl: the Sources, the Problems“, in *Senfl-Studien 2*, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7).

264 Siehe Burn, *The Mass-Propers Cycles 1*, S. 97–99. Auf die engen Beziehungen der Quellengruppen München (Mus.ms. 35–38), D-B Mus. ms. 40 024 und A-Wn Mus.Hs. 18745 in Form einer gemeinsamen Urquelle hatte bereits Pätzig hingewiesen. Pätzig, *Liturgische Grundlagen 1*, S. 85.

Isaac'scher Proprien handelt, wobei das deutlichste Argument gegen A-Wn Mus.Hs. 18745 als Druckvorlage für CCIII die in den Stimmbüchern enthaltene Communio *Laetabitur iustus* ist. Ob musikalische oder eher religiöse Gründe bei der Zusammenstellung eine Rolle spielten, ist vorerst nicht zu eruieren; doch auch wenn die Auswahl der Proprien nicht vollständig der Augsburger Liturgie entspricht, so ist die Nähe zum Augsburger Missale von 1510 nicht zu übersehen:

Tabelle 16: Proprienvertonungen Heinrich Isaacs in A-Wn Mus.Hs. 18745 im Vergleich mit dem MA 1510 und Konkordanzen in der Münchner Quellengruppe

A-WN MUS.HS. 18745	MA 1510	KONKORDANZ IN D-MBS
De Apostolis Intr.: <i>Mihi autem nimis honorati sunt</i> All.: <i>Non vos me elegistis</i> Sequ.: <i>Clare sanctorum senatus</i> Comm.: <i>Sedebitis super sedes</i>	fol. 189 ^v fol. 191 ^r (All. 1) fol. 191 ^r	
De Martyribus Intr.: <i>Sapientiam sanctorum</i> All.: <i>Gaudete iusti</i> Sequ. 1: <i>O devote recolenda</i> Sequ. 2: <i>Agone triumphali</i> Tractus: <i>Qui seminant in gaudio</i> Comm.: <i>Iustorum animae</i>	fol. 192 ^r (Intr. 4) fol. 194 ^v (All. 5) fol. 194 ^v (Sequ. 1) fol. 194 ^v (Sequ. 2) fol. 194 ^{v265} fol. 196 ^v (Comm. 4)	
De uno Martyre Intr.: <i>Laetabitur iustus</i> All.: <i>Iustus ut palma florebit</i> Sequ.: <i>Morte Christum imitatus</i> Tractus: <i>Desiderium animae eius</i> Comm.: <i>Qui mihi ministrat</i>	fol. 196 ^v (Intr. 1) fol. 198 ^r (All. 2) fol. 198 ^r fol. 199 ^r (Comm. 1)	
De uno Martyre infra Pascha Intr.: <i>Protexisti me, Deus</i> All.: <i>Stabunt iusti</i> Sequ.: <i>Haec est sancta solemnitas</i> Comm.: <i>Laetabitur iustus</i>	fol. 153 ^v fol. 153 ^v fol. 153 ^v	
De Confessoribus et Pontificibus Intr.: <i>Statuit ei dominus</i> All.: <i>Iuravit dominus</i> Sequ.: <i>Ad laudes salvatoris</i> Tractus: <i>Beatus vir, qui timet</i>	fol. 199 ^r (Intr. 1) fol. 200 ^v (All. 2) fol. 200 ^v	

265 MA 1510 vermerkt die gängige Textfassung dieses Tractus: *Qui seminant in lachrimis*.

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

Comm.: <i>Beatus servus quem cum venerit</i>	fol. 202 ^r (Comm. 1)	
De Virginibus		
Intr. 1: <i>Gaudeamus omnes</i>	fol. 202 ^r (Intr. 1)	Mus.ms. 36/18
Intr. 2: <i>Loquebar de testimoniis</i>	fol. 202 ^r (Intr. 3)	
All.: <i>Diffusa est gratia</i>	fol. 204 ^r (All. 2)	
Sequ.: <i>Exultent filiae Sion</i>	fol. 204 ^r	
Tractus: <i>Audi filia</i>	fol. 204 ^r	
Comm.: <i>Simile est regnum</i>	fol. 204 ^v (Comm. 1)	
In adventu de beata virgine		
Intr. 1: <i>Rorate coeli de super</i>	fol. 207 ^{r266}	Mus.ms. 38/1
Intr. 2: <i>Salve sancta parens</i>	fol. 206 ^{r267}	Mus.ms. 36/30
	fol. 207 ^{r268}	
	fol. 207 ^{r269}	
All. 1: <i>Prophetae sancti praedicaverunt</i>	fol. 207 ^{r269}	Mus.ms. 38/2
All. 2: <i>Post partum virgo</i>	fol. 207 ^{r270}	Mus.ms. 38/24
Sequ. 1: <i>Mittit ad virginem</i>		Mus.ms. 38/3
Sequ. 2: <i>Per quod ave salutata</i>		Mus.ms. 36/32
Tractus: <i>Audi filia</i>	fol. 207 ^{r271}	
Comm.: <i>Beata viscera Mariae</i>		
<i>Pascale ad organum 4^{or} vocum</i> [= <i>Missa paschale</i> , 4v. (ii)]		
<i>Dominicale quadragesimale 4^{or} vocum</i> [= <i>Missa ferialis</i> , 4v.]		Mus.ms. 26/22
		Mus.ms. 33/22
		Mus.ms. 39/24
<i>Solenne</i> [= <i>Missa solenne</i> , 4v.]		Mus.ms. 47/1
<i>De Beata Virgine ad Organum</i> [= <i>Missa de Beata Virgine</i> , 4v. (i)]		Mus.ms. 47/6
<i>Magne Deus 4^{or} vocum ad Organum</i> [= <i>Missa de Apostolis</i> , 4v.]		Mus.ms. 47/2
<i>Missa de Martyribus</i> [= <i>Missa de Martyribus</i> , 4v.]		Mus.ms. 47/3
<i>Missa de Confessorib[us] ad organum 4^{or} vocum</i> [= <i>Missa de Confessoribus</i> , 4v.]		Mus.ms. 47/4

Nach dem bereits aus Mus.ms. 30 bekannten Muster wurde auch hier nach Gattung der Heiligenfeste jeweils eine Vertonung von Introitus, Alleluia, Sequenz, Tractus und Communio aus dem Bestand des CCIII ausgewählt um ein mehr-

266 Im Formular „Ab adue[n]tu vsq₃ ad natiuitatem d[omi]ni de b[ea]ta virgine“.

267 Im Formular „Sabbato de beata virgine“.

268 Im Formular „Infra pasca de b[ea]ta virgine“.

269 Im Formular „Ab adue[n]tu vsq₃ ad natiuitatem d[omi]ni de b[ea]ta virgine“.

270 Im Formular „A natiuitate vsq₃ ad purificatione[m]“.

271 Im Formular „Post purificatione[m] ... infra septuagesima[m].“

stimmiges Repertoire für die Commune Sanctorum bereit zu stellen.²⁷² Nur die Sätze, die unter dem Formular für Marienfeste für den Advent versammelt wurden bilden eine Ausnahme: Erstens wurden hier für Introitus, Alleluia und Sequenz je zwei Vertonungen niedergeschrieben und zweitens handelt es sich hierbei um Sätze, die fast sämtlich auch im *Opus Musicum* vorhanden sind.²⁷³ Die Quelle schließt mit mehrstimmigen Messen Isaacs für Hoch- und Heiligenfeste, die ebenfalls die Verwandtschaft zu den Münchner Chorbüchern zeigten.

Neben den konkordanten Propriensätzen und Messen stellen die bereits beobachteten Doppeltextierungen ein weiteres enges Bindeglied zwischen den Münchner Chorbüchern und den Wiener Stimmbüchern dar. Diese Doppeltextierungen wurden zwar in beiden Quellen an unterschiedlichen Stellen, jedoch nach dem gleichen Muster vorgenommen, bevor sie im Druck des CCIII schließlich eliminiert wurden. Wenn also beide Handschriften von einer gemeinsamen Urquelle abgeschrieben worden sind – wofür die Konkordanzen und die sauber niedergeschriebenen Doppeltextierungen sprechen –, dann dürften in München nicht nur die Communio für die Apostelvigil und Isaacs Alleluia *Iam non estis hospites* (Isaac/Cuylar, CCIII, S. 84–86) existiert haben, sondern wenigstens auch sämtliche Sätze, die in A-Wn Mus.Hs. 18745 enthalten sind. Da es sich bei den hier niedergeschriebenen Proprienvertonungen um Sätze handelt, die häufig den Texten der Senfl'schen Proprien für die Commune Sanctorum entsprechen, hieße dies, dass Senfl mit Mus.ms. 30 nicht notwendigerweise fehlende Sätze Isaacs ergänzte, sondern zusätzliches Repertoire schuf, das ungeachtet der Repertoireerweiterung mit seiner regelmäßig alternierenden Besetzung auch einem vollstimmigeren Klangideal Rechnung trug.

Dieses Abhängigkeitsverhältnis der verschiedenen Konkordanzquellen des *Choralis Constantinus*, die weiter oben angestellten liturgischen Untersuchungen wie auch der umfangreiche Bestand an Isaac'schen Kompositionen, den Senfl in das Münchner Repertoire integrierte und der allein an Proprienvertonungen ohne Messen bereits drei Chorbücher umfasste, zeigen, dass es mehr als wahrscheinlich ist, dass in München auch ein äußerst umfangreicher Bestand an Kompositionen zur Commune Sanctorum vorhanden gewesen sein dürfte.²⁷⁴ Für viele wenn auch nicht für alle der oben gelisteten fehlenden Sätze hält CCI–II eine mehrstimmige Vertonung bereit. Hinzu kommen sechsstimmige Formulare Isaacs für Apostel-, Märtyrer- und Bekennerfeste, die in Buch · V· des

272 Für Märtyrerfeste wurde eine zusätzliche Sequenz ausgewählt, für Jungfrauenfeste ein weiterer Introitus.

273 Die Meinung Bentes, dass die restlichen in D-B Mus. ms. 40 024 enthaltenen Sätze Konstanzer Repertoire darstellten, hat sich als unhaltbar erwiesen. Bente, *Neue Wege*, S. 112–123.

274 Siehe auch Burn, *The Mass-Proper Cycles* 1, S. 96–102.

Heidelberger Kapellinventars angeführt sind; einem Buch, das aufgrund der Konkordanzen von D-Mbs Mus.ms. 31 abgeschrieben worden sein muss. Die darin aufgezeichneten sechsstimmigen Commune-Sätze müssen demnach ebenfalls in den Münchner Chorbüchern vorhanden gewesen sein, fehlen aber im heutigen Bestand höchstwahrscheinlich deshalb, weil sie wiederum getrennt von dem hier sonst verwahrten Proprien und Messen aufbewahrt wurden.²⁷⁵ In ähnlicher Weise war in der Heidelberger Hofkapelle der erste Band des CC in dreifacher Ausfertigung, der zweite Band in einfacher Ausfertigung und der dritte Band in zweifacher Abschrift vorhanden.²⁷⁶ Dass die Heidelberger Kopien auch in diesem Fall von Münchner Quellen kopiert worden sein dürften, ist äußerst wahrscheinlich.²⁷⁷

Die Sätze aus Chorbuch 30 waren also nicht das einzige Repertoire für die Commune Sanctorum. Dies wird auch an den unterschiedlichen Vertonungsstilen erkennbar: Die erwähnten von Senfl stammenden Sätze für die Vigil von Apostelfesten (Mus.ms. 37/21–22 = Isaac/Cuyler, CCIII, S. 57–64) samt der dazu gehörigen Communio *Magna est gloria* (Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193) sowie die ebenfalls in CCIII enthaltenen Sätze Alleluia *Gaudete iusti* (Mus.ms. 37/11 = Isaac/Cuyler, CCIII, S. 128) und Communio *Beata viscera Mariae* (Mus.ms. 36/33 = Isaac/Cuyler, CCIII, S. 325f.) weisen eine einstimmige Choralintonation auf, während bei den Werken in Chorbuch 30 die Intonatio in den Satz integriert ist.²⁷⁸ Sie zeigen damit nicht nur, dass zusätzlich zu den Stücken Isaacs mehrere Kompositionen Senfls eines heute verlorenen Commune-Bestandes vorhanden waren, sie demonstrieren auch verschiedene Herangehens- und Verarbeitungsweisen des Choralis, damit aber auch zeitlich unterschiedliche Kompositionsschichten.

D-HEu Cod. Pal. germ. 318 bietet erneut Konkordanzen für die in Chorbuch 30 enthaltenen Proprien, aber auch weitere Hinweise auf verlorenes Repertoire:²⁷⁹

275 Lambrecht, *Kapellinventar* 1, fol. 7^v–8^r, besonders fol. 8^r, S. 51. Siehe auch Burn, *The Mass-Proper Cycles* 1, S. 100.

276 Lambrecht, *Kapellinventar* 2, S. 366.

277 Zu dieser Frage siehe Manfred Schuler, „Zur Überlieferung des ‚Choralis Constantinus‘ von Heinrich Isaac“, in *AfMw* 36 (1979), S. 68–76 und 146–154.

278 Die in Mus.ms. 35/9 vermerkte Communio *Tu es Petrus* (Isaac/Cuyler, CCIII, S. 374f.) dürfte dagegen von Isaac stammen. Zu dem fünfstimmigen Introitus *Iusti epulentur* (Isaac/Cuyler, CCIII, S. 99–101), für den David Burn Ludwig Senfl als Autor vorschlägt plädiert, siehe die Diskussion am Ende dieses Kapitels.

279 Lambrecht, *Kapellinventar* 1, S. 54f. und S. 194. Siehe auch die Hinweise bei KBM 5/1, S. 128. Bente, *Neue Wege*, nennt zwar die entsprechende Stelle in D-HEu Cod. Pal. germ. 318 (S. 354 und 357), setzt das Chorbuch jedoch nicht mit diesem Eintrag gleich (S. 189f.). Burn war der

Tabelle 17: Gegenüberstellung von Buch · CC·, Buch „a,, und D-Mbs Mus.ms. 30

D-HEU COD. PAL. GERM. 318: BUCH · CC· (FOL. 9 ^v –10 ^r)		BUCH „a,, (FOL. 79 ^{r-v})	MUS.MS. 30 /NR.
Historiae	Historia. de apostolis 5 Senfl.	<u>diß buch ist ingrossiert aus</u> <u>den lederfarben buch</u> <u>mit .a. verzeichnet</u>	De Apostolis = 1–5
	De martiribus 5 Senfl	De martirib ₉	= 6–10
	De sanctis infra pasche. 5	De vno martire Aliud	= 11–14
	De Martiribus. Introitus 5		= 15
	De martiribus 5	De martirib ₉ Aliud	= 16–21
	De confessoribus introit ₉ 5	De Confessorib ₉	= 22
	De Confessoribus 5		= 24–27
	De Uirginibus Jntroitus 5		= 28
	De V[ir]ginibus 5	De Virginibus	= 29–33
	De Veneratione beate marie 6.	De beata Virgine	= 34–37
	pro Defunctis 5	Pro de functis	= Introitus <i>Si enim credimus</i> 2.p. <i>Sicut in Adam</i> 3.p. <i>Requiem</i>
	De ap[osto]lis Jntroit ₉ 5	De Apostolis	fehlt
		Pro defunctis Aliud	fehlt
	De confessoribus Jntroit ₉ 5	De Confessoribus	= 23

Obwohl alle Sätze der Heidelberger Quelle keine Autorzuweisung tragen, stimmen sie in ihrer Ordnung mit dem Münchner Chorbuch sehr genau überein.²⁸⁰ Gerade aber weil der Grad der Übereinstimmung mit Chorbuch 30 so hoch ist und Senfl mit Ausnahme von Sequenzen niemals Proprien für sechs Stimmen komponiert hat, erscheint die Angabe zu einem sechsstimmigen Formular „De ueneratione beate marie“ ein Schreibfehler zu sein. Derlei Fehler finden sich häufig in Ottheinrichs Kapellinventar und wie die Gegenüberstellung der Bücher · CC· und „a,, zeigt, weichen sogar bei diesem Querverweis die Angaben an einigen Stellen deutlich ab: Buch „a,, ist ungenauer in der Betitelung und auch sonst ist keine völlige Übereinstimmung in der Bezeichnung der Sätze zwischen den beiden Büchern und den Vertonungen in Chorbuch 30 gegeben. Der Schreiber des Inventars setzt sowohl in Buch „a,, als auch in Buch · CC· das Formular „De martiribus 5 Senfl“ mit den Sätzen „De uno Martyre“ in Mus.ms. 30 (Nr. 6–10) gleich. Während aber Buch „a,, die Proprien für mehrere Märtyrer und jene für Jungfrauen nicht genauer unterscheidet, wird in Buch · CC· wie in Chorbuch 30 eine Differenzierung nach „De Martyribus Introitus“

Meinung, dass Senfls Sätze für die Commune Sanctorum verloren wären. Burn, *The Mass-Propers Cycles* I, S. 102f.

²⁸⁰ Aus Platzgründen können hier nicht alle Transkriptionen wiedergegeben werden. Für eine komplette Übertragung der Zyklen in Mus.ms. 30 sei an dieser Stelle daher verwiesen auf Gasch, *Musik und Liturgie*, Bd. 3.

und „De Martyribus“ bzw. „De virginibus Introitus“ und dem weiteren Officium für Jungfrauenfeste vorgenommen. Unklar ist auch die Bezeichnung bei Bekennerfesten, da in Buch · CC· explizit nur zwei Introitus erwähnt werden. Geht man von einer korrekten Aufzeichnung des Inventars aus, fehlen in Münchner Handschriften sowohl der zusätzliche Introitus für Apostelfeste wie auch die angegebenen Totenmessen. Ob es sich hier aber tatsächlich um zwei Requienversionen handelte wie es Buch „a“, verzeichnet, darf aufgrund der dortigen ungenauen Angaben stark bezweifelt werden. Wenigstens der Introitus der verlorenen Requiemesse Senfls kann jedoch möglicherweise identifiziert werden und dürfte mit Senfls bislang als fünfstimmiger Motette bekannter Komposition *Si enim credimus* (2.p. *Et sicut in Adam* – 3.p. *Requiem aeternam*) identisch sein. Der Text wurde sowohl als Introitus als auch als Begräbnisgesang verwendet und stammte aus dem 10. Jahrhundert mit einer weiteren Verbreitung im 12. Jahrhundert. Im 15. und 16. Jahrhundert erscheint er schließlich in liturgischen Büchern als Introitus für Totenmessen während der Osterzeit und für Requiien von Bischöfen und Prälaten.²⁸¹ Sogar Martin Luther empfahl die Beibehaltung dieses Textes bei Beerdigungen. In seinem Vorwort zu den Begräbnisliedern (1542) meint er:

... Mag man eins umbs ander singen, wenn man vom begrebnis heim gehen wil. Also mag mans auch mit den latinischen Gesengen halten Jam moesta quiesce, Si enim credimus, Corpora Sanctorum, In pace sumus, etc.²⁸²

Senfls Satz dürfte sich deshalb nicht in Mus.ms. 30 erhalten haben, da er nicht zum Kernrepertoire der Commune Sanctorum gehörte. Statt dessen dürfte auch dieser Introitus mit den übrigen Sätzen der Totenmesse in einem separaten Faszikel aufbewahrt worden sein, was wiederum die Abwesenheit in Münchner Chorbüchern und den endgültigen Verlust erklären dürfte.²⁸³

Auch hier bleibt also der Eindruck, dass von zahlreichen Verlusten ausgegangen werden muss. Da die Kompositionen aus dem Commune-Repertoire vielfach verwendet wurden, muss nicht nur für das Temporale und Sanctorale eine Aufbewahrungsweise in Faszikeln angenommen werden, sondern besonders

²⁸¹ Siehe außerdem Franz Karl Prassl, „Ein fehlender Gesang im Ordo Cantus Missae: der Introitus ‚Si enim credimus‘“, in *Christliche Begräbnisliturgie und säkulare Gesellschaft*, hrsg. von Albert Gerhards und Benedikt Kranemann, Leipzig ²2003 (Erfurter Theologische Schriften 30), S. 120–131; Claude Gay, „Formulaire anciens pour la Messe des Défunts“, in *Etudes Grégoriennes* 2 (1957), S. 83–129.

²⁸² Martin Luther, *Werke*, 120 Bde., Weimar 1883–2009, Bd. 35: S. 478–483, hier S. 483.

²⁸³ Senfls *Si enim credimus* hat sich nur in der Handschrift D-Mu 4° Art. 401 erhalten.

auch für das Commune-Repertoire. Es muss nochmals betont werden, wie stark die heute als Chorbücher vorhandene Proprien ineinander greifen. Querverweise innerhalb eines Chorbuches beziehen sich oftmals nicht nur auf das gerade verwendete Buch, sondern setzen voraus, dass andere musikalische Quellen parallel zum Einsatz kamen. Dies gilt besonders für die Sätze zur Commune Sanctorum, ohne die zahlreiche Heiligenfeste der Chorbücher 35–38 nicht ausgeführt werden können. Um eine schnelle und praktische Handhabung zu garantieren, müssen diese Sätze relativ lange in Form von Einzelfaszikeln existiert haben. Eine solche Aufbewahrung aber birgt die hohe Gefahr von Verlusten, die vor diesem Hintergrund nur allzu verständlich werden. Die Erkenntnis dieser Gefahr mag schließlich dazu geführt haben, dass die Sätze in Chorbuch 30 um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Formularen zusammengestellt und gebunden wurden.

Ausgehend von diesen Verlusten erscheint auch ein anderer Bereich der Proprien Senfls in einem völlig neuen Licht: Aufgrund fehlender Chorbücher ging man bislang davon aus, dass Senfl nur die erste Hälfte der Sonntage nach Pfingsten vertont habe, weil er darüber gestorben sei.²⁸⁴ Diese Annahme entbehrt aber jeglicher stichhaltigen Beweise: Da sämtliche in München vorhandenen Motetten bzw. Proprien Senfls soweit erkennbar vollständig sind, lässt sich nicht bestimmen, an welchem Werk Senfl zuletzt arbeitete, geschweige denn über welchen Kompositionen er gestorben wäre. Darüber hinaus präsentiert auch Mus.ms. 25 – ähnlich Chorbuch 29 – die Kompositionen für die erste Hälfte der Sonntage nach Pfingsten in keinem reinen Proprienkontext. Die Handschrift enthält zu Beginn mehrere Motetten von Claudin de Sermisy, Ludwig Senfl²⁸⁵ und Jean Lebrun und fügt am Ende noch ein Proprium Senfls für den ersten Adventssonntag an. In ihrer Art der gemischten Repertoirezusammensetzung zeigt sie sich – wie Chorbuch 29 – als Teil einer Kopierkette innerhalb des Münchner Skriptoriums, bei dem bereits bestehendes Repertoire neu kopiert und zum Schutz vor weiteren Verlusten mit anderen Kompositionen zusammen gebunden wurde. Damit ist aber weder gesagt, dass die zweite Hälfte der Sonntage nach Pfingsten nicht existierte, noch, dass Senfl über dieser Arbeit gestorben wäre. Die geschlossene Überlieferung der ersten Hälfte der Pfingstsonntage zeigt das Bild einer Aufbewahrung in zwei Chorbüchern, wobei sowohl die ursprüngliche Kopiervorlage als auch das zweite Buch mit den Sätzen der Sonntage 12–24 heute als verloren gelten müssen.

284 KBM 5/1, S. 14* und Bente, *Neue Wege*, S. 161–164.

285 Bente, *Neue Wege*, S. 163 vermutet für die Motetten Senfls eine Augsburger Entstehung, möglicherweise im Kontext des von Senfl redigierten *Liber selectarum cantionum* (RISM 1520⁴).

c) Anmerkungen zum Vertonungsstil

Im Vergleich zu den bisher angesprochenen Proprien mit einstimmigen Intonationen im Bassus, fallen für sämtliche Sätze von Mus.ms. 30 mehrere Unterschiede hinsichtlich des Vertonungsstiles auf:

Sämtliche Alleluiaverse und Communiones sind vierstimmig konzipiert, die Introitus und Sequenzen bzw. Tractus wurden dagegen mit fünf Stimmen besetzt. Dadurch ergab sich bei den Heiligenfesten des *Opus Musicum* und noch mehr bei jenen Heiligenfesten, deren mehrstimmiges Formular ausschließlich der Commune Sanctorum entnommen wurde, automatisch eine alternierende Gestaltung des Gottesdienstes.

Sowohl Introitus als auch Communiones sind dadurch charakterisiert, dass – wie in den Sätzen für die Sonntage nach Pfingsten (Mus.ms. 25) – die chorale Intonation nicht mehr einstimmig ausgeführt, sondern in den mehrstimmigen Satz eingebunden wird. In Verbindung hierzu lässt sich in diesen Proprienvertonungen eine Lösung vom starren diskant- oder bassbetonten Satzgefüge zugunsten einer freieren Handhabung des Chorals konstatieren, die den liturgischen Cantus prius factus verstärkt in alle Stimmen einbindet und somit als „wandernden“ Cantus firmus verarbeitet. Durch die Rhythmisierung der Choralmelodie und deren individuelle Anpassung an die übrigen, stark imitatorisch geprägten Stimmen, welche die Imitationsmotive ihrerseits aus dem frei gestalteten Choral gewinnen, löst sich der Choral mitunter auf und verliert an Identität. Obgleich der Choral damit nicht mehr das deutlich wahrnehmbare und erkennbare Zentrum des mehrstimmigen Propriensatzes bildet, gewinnt der Satz an kompositorischer Flexibilität und das Satzgefüge wirkt moderner.

Sequenzen

Bei den Proprienteilen des Introitus, des Alleluiaverses oder der Communio ist durch die äußere Form ein relativ starres Gerüst für die mehrstimmige Ausarbeitung vorgegeben. Die strukturelle Ähnlichkeit zu den deutschen Liedern dieser Zeit hinsichtlich des strophischen Baus und strengen Reimschemas könnten zu der Vermutung veranlassen, eine Vertonung der Doppelversikel von Sequenzen und den Versen des Tractus würden ebenfalls zu einer musikalisch eher einengenden und formelhaften Vertonungsweise führen. Dem ist jedoch nicht so: Die unterschiedlichen Textschemata lassen sogar einen äußerst flexiblen Vertonungsstil zu und ermöglichen individuelle Entfaltungs- und Gestaltungsmöglichkeiten.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Tabelle 18: Sequenzvertonungen in Münchner Chorbüchern

LITURGISCHE ZUGEHÖRIGKEIT	TITEL	AUTOR	STIMMEN
in Nativ. Domini ad I missam	<i>Grates nunc omnes</i>	Senfl	5v.
in Nativ. Domini ad III missam	<i>Natus ante saecula</i>	Senfl	3–5v.
de sancto Stephano protomartyris	<i>Hanc concordie famulatu</i>	Senfl	4v.
de sancte Johannis evangelistae	<i>Johannes Jesu</i>	Isaac	4v.
8va Nativitatis Domini	<i>Laetabundus exultet</i>	Isaac	4v.
in Festo Epiphaniae	<i>Festa Christi omnis</i>	Senfl	2–5v.
de Resurrectione Christi	<i>Victimae paschali laudes</i>	Isaac	6v.
in Festo Pasche	<i>Laudes salvatori</i>	Senfl	3–5v.
Prosa de Resurrectione Domini	<i>Victimae paschali laudes</i>	Senfl	4–6v.
in Ascensione Domini	<i>Summi triumphum regis</i>	Senfl	3–4v.
in Festo Penthecostes	<i>Sancti spiritus assit</i>	Senfl	3–6v.
feria II post Penthecostes	<i>Veni sancte spiritus</i>	Senfl	4–5v.
in Festo Trinitatis	<i>Benedicta semper sancta sit</i>	Isaac	6v.
de sancta Trinitate	<i>Benedicta sempersancta sit</i>	Senfl	3–6v.
in Festo Corporis Christi	<i>Lauda sion salvatorem</i>	Senfl	2–5v.
Dedicatio Templi	<i>Psallat ecclesia mater</i>	Senfl	3–5v.
de Veneratione BMV in adventu	<i>Mittit ad virginem</i>	Isaac	4v.
Veneratio BMV	<i>Verbum bonum et suave</i>	Isaac	4v.
Purificatio Mariae	<i>Concentu parili</i>	Senfl	3–5v.
Visitatio BMV	<i>Veni praecelsa domina</i>	Isaac	3–4v.
Assumptio BMV	<i>Congaudent angelorum</i>	Isaac	4v.
Nativitas BMV	<i>Stirpe Maria regia</i>	Isaac	4v.
de sancto Andreas	<i>Deus in tua virtute</i>	Senfl	2–4v.
de sancti Nicolai	<i>Laude Christo debita</i>	Senfl	2–4v.
in Conversione Pauli	<i>Dixit dominus ex Basan</i>	Senfl	3–4v.
de sancto Johannis baptistae	<i>Sancti baptistae Christi</i>	Isaac	4v.
de Apostolorum Petri & Pauli	<i>Petre summe Christi</i>	Senfl	4v.
Divisio Apostolorum	<i>Caeli enarrant</i>	Isaac	2–4v.
de Mariae Madgalenae	<i>Laus tibi Christe</i>	Isaac	4v.
Transfiguratio Domini	<i>Speciosus forma</i>	Senfl	2–5v.
de sancta Cruce	<i>Laudes crucis attolamus</i>	Isaac	3–4v.
de sancto Laurentio	<i>Laurenti david magni</i>	Isaac	4v.
de sancti Michaelis archangeli	<i>Ad celebres rex caelice</i>	Isaac	4v.
de sancta Ursula	<i>Virginalis turma sexus</i>	Isaac/Senfl	3–4v.
in Festo Omnium Sanctorum	<i>Omnes sancti seraphim</i>	Senfl	4v.
de sancti Martini	<i>Sacerdotem Christi</i>	Senfl	4v.
de sancta Elisabeth	<i>Gaude sion</i>	Senfl	4v.
de sancta Catherina	<i>Hac in die</i>	Senfl	2–4v.
de Apostolis	<i>Clare sanctorum senatus</i>	[Senfl]	4–5v.
de uno Martyre	<i>Spe mercedis et corone</i>	[Senfl]	4–5v.
de uno Martyre infra pascha	<i>Hic sanctus cuius hodie</i>	[Senfl]	4–5v.
de Martyribus	<i>Agone triumphali</i>	[Senfl]	4–5v.

de Martyribus alia Prosa	<i>O beata beatorum</i>	[Senfl]	4–5v.
de Confessoribus	<i>Ad laudes salvatoris</i>	[Senfl]	4–5v.
de Virginibus	<i>Exultent filiae Sion</i>	[Senfl]	4–5v.
de Beata Virgine	<i>Verbum bonum et suave</i>	[Senfl]	5v.

Außer den beiden sechsstimmigen Sequenzen aus Chorbuch 31, die ein besonderes Repertoire darstellen, besetzt Isaac die Sätze mit maximal vier Stimmen. Dagegen gestaltet Senfl die Besetzung der einzelnen Verse seiner Sequenzen äußerst abwechslungsreich. Diese Ausgestaltung zeigt sich nicht nur in der variierenden Besetzung der Zwei- bis Sechsstimmigkeit, sondern findet ihren Niederschlag auch in einer bewussten Differenzierung für Feste höheren und geringeren Festgrades: Die Sequenzen für das Stephanus- und das Himmelfahrtsfest sowie für Montag und Dienstag nach Ostern sind aufgrund ihres Duplex-Ranges nur vierstimmig ausgesetzt, desgleichen die Sequenzen für die Heiligenfeste Andreas, Nikolaus, Conversio Pauli, Petrus und Paulus, Omnium Sanctorum, Martin, Elisabeth und Katharina.²⁸⁶ Die Sequenzen der Weihnachts-, Oster- und Pfingsttage, des Kirchweihfestes und der Transfiguratio Domini sind dagegen als Summum-Fest zwei- bis sechsstimmig.

In der großformatigen Anlage der Vertonung konzipiert Senfl seine Sequenzen ähnlich denen Isaacs für eine regelmäßige Alternatimausführung. Während Isaac aber gerne die ersten beiden Verse mehrstimmig setzt und mit den ungeradzahligen Verse im weiteren Verlauf anschließt, präferiert Senfl oftmals von Anfang an die Vertonung der geraden Verse der Doppelversikel, so dass eine vokale Ausführung mit dem einstimmigen Choral beginnt.²⁸⁷ Im Gegensatz zu Isaac, der auch noch besonders kurze Sequenzabschnitte separat vertont, nimmt sich Senfl nicht selten die Freiheit, aufeinander folgende Sequenzverse zusammenzuziehen und in einem Satz zu vertonen. Wie in den Sequenzen für das Stephanusfest, Epiphanias oder Allerheiligen erkennbar wird, liegen die Gründe für eine solche Vorgehensweise vor allem in der Kürze der einzelnen Sequenzabschnitte.²⁸⁸

Eine derartige freie Textgestaltung zeigt sich auch in anderen Vertonungen Senfls. In der Vertonung von Wipos Ostersequenz *Victimae paschali laudes* legt er die vertonten Verse 2, 4 und 6 in mehrfacher Hinsicht als Steigerung an: So komponiert er die einzelnen Verse für vier, fünf und sechs Stimmen und gestaltet sie zunehmend umfangreicher (38, 50 und 67 Mensuren). Darüber hinaus ist

²⁸⁶ Für eine Übersicht über die Festränge siehe Körndle, *Liturgische Musik*, S. 70–73.

²⁸⁷ Zu den Sequenzvertonungen Isaacs siehe auch Louise E. Cuyler, „The Sequences of Isaac’s ‚Choralis Constantinus‘“, in *JAMS* 3 (1950), S. 3–16.

²⁸⁸ Die Strophenzählung folgt den AH.

auch eine sich stets intensivierende Vertonung und Interpretation des Textes zu beobachten, die in Vers 7 ihren Höhepunkt findet, wenn der Passus „quam iudeorum turbae fallaci“ mit 44 Mensuren mehr als die Hälfte des Satzes einnimmt. Kompositionstechnisch stellt die Vertonung dieses Verses den krönenden Abschluss der Sequenz dar: Es werden nicht nur Discantus secundus und Bassus in einem losen Kanon geführt (bis M. 145/1), verdichtend wirken bei der beschriebenen Textstelle auch die Vermeidung von gliedernden Kadenzen sowie die immer kleiner werdenden Notenwerte bei „turbae fallaci“.

Wie Isaac versucht Senfl die Sequenzen mit einem mehrstimmigen Schlussvers abzuschließen. Deutlich ausgeprägter und freier als bei Isaac ist Senfls Textvertonung, indem er Textpassagen besonders gerne durch eine sukzessive Vertonung von aufeinander folgenden Versen gewichtet und so aus dem Schema des stereotypen Ablaufes einer alternatim ausgeführten Sequenz ausbricht.²⁸⁹ Durch die auflockernde Textgestaltung und das Lösen von einer allzu starren alternierenden Ausführung gewinnen die Sequenzen damit an Abwechslungsreichtum und Lebendigkeit.

Sämtliche Sequenzen der einzelnen Formulare der Commune Sanctorum sind für vier bis fünf Stimmen²⁹⁰ in Alternatimpraxis komponiert. Eine steigern- de Konzeption hinsichtlich der Besetzung ist nur insofern vorhanden, als die Schlussverse immer mit einem fünfstimmigen Satz enden. In der Regel werden auch hier die geraden Strophen vertont, jedoch meist die Strophen 1 und 2 sukzessiv; lediglich in *Hic sanctus cuius hodie* („de uno martyre infra pascha“) und *O beata beatorum* (2. Sequenz „de martyribus“) folgt nach der ersten Strophe die vierte Strophe in einer mehrstimmigen Fassung. Durch die Vertonung der geraden Verse ergibt sich bei jeder Sequenz ein polyphoner Schlussvers.

Die Sequenzen in Mus.ms. 30 weisen damit verschiedene konzeptionelle Details auf, die sich sowohl bei Heinrich Isaac als auch bei Ludwig Senfl belegen lassen, ja sogar als deren Prinzipien bei Sequenzvertonungen herausstellen. Die vertonten Sequenzen sind mit ihren zwei mehrstimmig aufeinander folgenden Strophen deutlich von Isaac inspiriert, folgen aber im weiteren Verlauf den gestalterischen Prinzipien Senfls.

289 Vgl. etwa die Sequenzen für Feste Purificatio Mariae (*Concentu parili*, Mus.ms. 38/32), Katharina (*Hac in die*, Mus.ms. 35/30), Transfiguratio Domini (*Speciosus forma*, Mus.ms. 35/16) und Conversio Pauli (*Dixit Dominus ex Basan*, Mus.ms. 37/8).

290 Allein die Sequenz für „de beata virgine“ ist durchgehend mit fünf Stimmen besetzt.

Tractus²⁹¹

Bis auf den Tractus des Officiums für Jungfrauenfeste weisen alle Tractus-Sätze in Mus.ms. 30 drei Verse auf. Wie Heinrich Isaac in den Tractus für die Fastenzeit und den einzeln stehenden Tractus in CCIII, folgt der mit Senfl zu identifizierende Autor der Sätze in Chorbuch 30 der Tradition, alle Verse eines Tractus zu vertonen. Im Unterschied zur alternierenden Sequenz war es somit Usus, einen Tractus konsequent mehrstimmig auszuführen,²⁹² wobei die Kompositionen stets als Steigerung angelegt sind, meist von der Drei- zur Fünfstimmigkeit. Nur im Tractus *Beatus vir qui timet dominum* für Bekennerfeste (Mus.ms. 30/26) wird von diesem Prinzip abgewichen und die beiden ersten Verse sind für vier Stimmen, der letzte für fünf Stimmen komponiert.

Der Tractus für Jungfrauenfeste stellt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme dar: Er besitzt nicht nur vier Verse, auch die Besetzung wird aus Gründen der Steigerung im dritten Vers um eine Stimme reduziert, womit die Fünfstimmigkeit im letzten Vers umso deutlicher hervorgehoben wird. Gegen die Verse 2–4 hebt sich allerdings auch Vers 1 in mehrfacher Hinsicht deutlich ab. So findet sich darin das Initialmotiv der weit verbreiteten Chanson *Adieu mes amours* eingebaut, das sich ostinatohaft durch den gesamten Vers zieht und 17 Mal in rhythmisch variierender Form wiederholt wird:

291 Die Vertonungen entsprechen in textlicher Hinsicht jenen Isaacs in CCIII (Isaac/Cuyler, CCIII, S. 269–297). In CCIII existieren zwei Vertonungen des Tractus *Audi filia* für die Jungfrauenfeste.

292 Eine einzige Ausnahme stellt Isaacs Tractus für Palmarum dar. Er weist nur Vertonungen der Verse 1–3 und 12–14 auf. Vgl. Isaac/Bezecny/Rabl, CCI, S. 227–232.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Versus 1

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

Au - di

Ad - ieu mes a - mours

Au - di

10

fi - - - - - li - a

au - - - - - di fi - li -

ad - ieu mes a - mours ad - ieu mes a - mours

au - - - - - di fi - li - - a

15

et vi - -

- a - et

ad - ieu mes a - mours ad - ieu mes a - mours ad -

et vi - - - -

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

- de _____ vi - - - - -
 _____ vi - - - de et _____ vi - - - de _____
 8 ieu mes a - mours ad - ieu mes a -
 - - - de et _____ vi - - - - - de

- de et in - cli - - - na au - rem _____
 _____ et in - cli - na au - rem _____ tu - -
 8 mours ad - ieu mes a - mours ad - ieu mes a - mours
 et _____ in - cli - - - - na

tu - - - am _____
 - - - - - am _____ tu - - - - - am _____
 8 ad - ieu mes a - mours
 au - - - - - rem _____ tu - - - am tu -

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

35

Qui - a con - -

qui - a con - - cu - pi - -

ad - ieu mes a - mours.

- am qui - a con - cu -

40

- cu - pi - uit. rex.

- uit. rex. rex.

ad - ieu mes a - mours ad - ieu mes a - mours

- pi - uit. rex.

45

spe - ci - em

spe - - - -

ad - ieu mes a - mours ad - ieu mes a - mours ad - ieu

spe - - - - ci - em

50

tu - am.

- ci- em tu - - - - - am.

mes a - mours ad - ieu mes a - mours.

tu - - - - - am tu - - - - - am.

Notensbsp. 4: [Ludwig Senfl], Tractus *Audi filia et vide et inclina* (De Virginibus), Versus 1
(D-Mbs Mus.ms. 30, fol. 189^v–191^r)

Damit steht dieser Vers in direkter Verwandtschaft zu Kompositionstechniken von Proprien aus Chorbuch Weimar A (D-WRhk Ms. A), genauer gesagt zu drei dort vorhandenen Sätzen, die Motive weltlicher Lieder ebenfalls in Ostinato-Technik verarbeiten und sich in überarbeiteter Form in Mus.ms. 39 wieder finden. Zwei Sätze hiervon gehören ebenfalls zur Gattung der Tractus, der dritte stellt einen Introitus dar:

- Im zweiten Vers des Tractus *Commovisti domine* für Sexagesima ist das Lied *In fewers hitz so glut mein herz* eingearbeitet: Wie Jürgen Heidrich beobachtet hat, weist nur der Beginn des Satzes das deutsche Lied in der Altstimme auf.²⁹³ Ihm ist der Cantus firmus im Diskant gegenübergestellt.²⁹⁴ Auch in der Mitte des Satzes findet sich in der Altstimme eine Textmarke „seind ich die meiden muß“, doch erscheint die Liedmelodie an dieser Stelle verschleiert und nicht eindeutig wahrnehmbar. Die Konkordanz in CCI, S. 158 bzw. Mus.ms. 39/27 ist allerdings in überarbeiteter Fassung überliefert und bringt zu Beginn nicht die gesamte Choralmelodie, so dass hier „das Ergebnis einer nachträglichen Verstümmelung“ vorliegt.²⁹⁵ Allerdings wurde der Satz nur um die Anfangstakte gekürzt: Die Fassung in Chorbuch 39 beginnt nun in den Mensuren 45 (Diskant), 47 (Alt) und 48 (Tenor und Bass); danach verläuft der Satz na-

²⁹³ Heidrich, *Chorbücher*, S. 229–234, das gesamte Lied auf S. 231, Fn. 42.

²⁹⁴ Heidrich zeigt auch die weite Verbreitung dieses Liedes an Belegstellen wie etwa dem Glogauer Liederbuch (D-B Mus. ms. 40 098) oder dem Schedel'schen Liederbuch (D-Mbs Cgm 810). Heidrich, *Chorbücher*, S. 230f.

²⁹⁵ Heidrich, *Chorbücher*, S. 233.

hezu identisch mit jenem in Weimar A. Dies gilt auch für die Stelle des Altus mit der deutschen Textmarke, die nicht eliminiert wurde.²⁹⁶ Da Jürgen Heidrich noch von Bentes Datierung ausgeht, die eine Entstehung des Chorbuches um 1515 annimmt, ist er der Meinung, dass der Satz noch zu Lebzeiten Isaacs umgearbeitet wurde. Nun ist mit der Neudatierung der Münchner Chorbücher die von Heidrich aufgestellte These der Beteiligung Isaacs zwar nicht gänzlich auszuschließen, doch wird eine Umarbeitung dieses Satzes unter Senfl, die in jedem Fall im Zusammenhang mit der Anfertigung der Chorbücher für die Münchner Hofkapelle gesehen werden muss, mehr als wahrscheinlich.²⁹⁷

- Eine dem Tractus aus Chorbuch 30 ähnliche Konzeption findet sich außerdem in dem in Weimar A notierten Tractus *Iubilare domino* für Quinquagesima: In den Unterstimmen scheint ein Motiv zusammen mit der Textmarke „Zcu Wirtzburg unter der Linden“ auf. Dieses Motiv, bei dem Heidrich nicht ausschließt, dass es sich bei dieser Textmarke nicht einmal um ein Lied handelt,²⁹⁸ wird im weiteren Verlauf des Satzes ostinatohaft wiederholt und weist damit seinerseits Verwandtschaft zu den in Weimar A ingrossierten Communiones *Fili quid fecisti* (Dominica post Epiphaniam) und *Dicit dominus* (Dominica secunda post Epiphaniam) auf, die in den Unterstimmen ebenfalls die häufige Verwendung einer kurzen Melodiefloskel zeigen.²⁹⁹ Die konkordante Version zum Tractus aus Weimar A in Chorbuch 39 entspricht sich im Cantus firmus, unterscheidet sich jedoch deutlich in den Unterstimmen. Nicht nur das Motiv wurde eliminiert. Auch die beiden in Weimar A enthaltenen Sätze für vier Stimmen erscheinen in München und CCI mit einigen rhythmischen Varianten in der cantus-firmus-tragenden Oberstimme. Außerdem wurden die beiden vierstimmigen Sätze aus Weimar A zu einem Trio (Diskant/Alt/Bass) bzw. Duo (Tenor/Bass) umgearbeitet, wobei der Tenor aus CCI der Diskant-Partie in der Weimarer Quelle entspricht.
- Schließlich zeigt auch der Introitus *Miserere omnium* für Aschermittwoch in den Unterstimmen das ostinatohaft durchgeführte Motiv „Nymmer

296 Siehe hierzu Heidrich, *Chorbücher*, S. 231–233 und Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 219–222.

297 Lodes, „Choirbooks“, passim. Siehe hierzu die Tabelle in Kapitel III.1.

298 Heidrich, *Chorbücher*, S. 235.

299 Heidrich, *Chorbücher*, S. 234–236, sowie S. 225f. bzw. Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 222–224; vgl. außerdem die Spartierungen der beiden Sätze in Heidrich, *Chorbücher*, S. 426–430 und S. 431–434.

wurst nur hering“ auf verschiedenen Tonstufen.³⁰⁰ Bis auf wenige Abweichungen entspricht der Discantus dieses Tractus aus Weimar A dem Satz aus CCI bzw. Mus.ms. 39: Beide Fassungen weisen in den Mensuren 36–45 ebenfalls einen duettierenden Abschnitt auf, wobei die Stimmbesetzung umgearbeitet wurde: in Weimar A zwischen Alt und Bass, in CCI bzw. Mus.ms. 39 zwischen Alt und Tenor; der Tenor des Druckes bzw. der Münchner Quelle entspricht dem Bassus aus D-WRhk Ms. A.³⁰¹

Wie die beiden Tractus und die beiden Communiones in Weimar A, weist auch der in Chorbuch 30 notierte Satz das Motiv der Chanson *Adieu mes amours* im Tenor immer auf derselben Tonstufe *g* auf. Die beiden anderen Unterstimmen sind an der Verarbeitung beteiligt und greifen es in seiner Originalgestalt auf *b* (Contratenor: M. 11–13/1), meist jedoch auf *d* auf (Contratenor: M. 28/4–30/1; Bassus: M. 7–8, 9–11/1, 16f. [verkürzt], 17/3–19), wobei der abschließende Quintsprung nach oben aus tonalen Gründen häufig in einen Quartsprung abgewandelt wird. Auch eine Präsentation des Motivs als Krebs findet sich in M. 21f. im Contratenor (auf *b*), doch auch hier wurde der zu erwartende Quintfall *f–b* durch einen Quartsprung ersetzt. Die Rhythmisierung dieses Motivs passt sich dabei an die Führung der restlichen Stimmen an.

Ein weiteres satztechnisches Prinzip verweist ebenfalls auf die frühen Sätze aus Weimar A und damit auf die Handschrift Isaacs: Im Gegensatz zu den übrigen Versen dieses Tractus wird in Vers 1 der Choral ausschließlich im Diskant durchgeführt. Zwar beginnen Contratenor und Bassus den Satz mit einer aus der Choralmelodie gewonnenen Vorimitation, doch bleiben sie im weiteren Satzverlauf vom Cantus firmus unbeeinflusst. Die Ähnlichkeiten in der Konzeption der beiden Sätze zeigt eindeutig, dass der Autor des Tractusverses in Mus.ms. 30 auch die Proprien aus Weimar A gekannt hat, zumal bislang keine anderen Kompositionen als jene der Weimarer Handschrift mit solch musikalischer Konstruktion bekannt sind.

Mit diesen Parallelen in der Gesamtkonzeption rückt der Satz somit in die Nähe Heinrich Isaacs. Und dennoch unterscheidet sich die kompositorische Handschrift des Münchner Tractus deutlich von jenen Werken in D-WRhk Ms. A: Bereits die Wahl des Ostinato-Motivs spricht für sich: Es handelt sich eben nicht um „quodlibetartige Bruchstücke ländlichen, nicht jedoch bürgerlich-

³⁰⁰ Das „Melodiemotiv ist ein Ausruf, der zu Aschermittwoch bei einer prozessionsähnlichen Veranstaltung von den Teilnehmern angestimmt wurde“ (Heidrich, *Chorbücher*, S. 238). Für eine Tabelle der Tonstufen siehe Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 225.

³⁰¹ Heidrich, *Chorbücher*, S. 239f., schlägt Isaac als Autor für beide Fassungen vor.

städtischen Liedgutes“ wie bei Isaac,³⁰² oder um weltliche Lieder, die nur regionale Bedeutung und kompositorisch geringen Wert hatten.³⁰³ Statt dessen impliziert die Einarbeitung von *Adieu mes amours* mehrere Aspekte: Neben den intertextuellen Wechselwirkungen, die durch die Verarbeitung einer Liebeschanson in einem Tractus für Jungfrauenfeste hervorgerufen werden (*Adieu mes amours* [Auf Wiedersehen meine Geliebten] – *Audi filia et vide et inclina aurem tuam quia concupivit rex speciem tuam* [Höre Tochter und siehe und neige mir dein Ohr, denn der König hat deinen Anblick begehrt.]), erinnert das Motiv auch an den überregionalen Bekanntheitsgrad dieser Chanson. Der Gedanke an Josquin des Prez’ Vertonung liegt – gewollt oder ungewollt – unwillkürlich nahe, zumal sie zu dessen am weitest verbreiteten Chansons gehört.³⁰⁴ Damit aber werden auch deutliche Assoziationen an die Kompositionstechnik Josquins geweckt, der in seiner Chanson ein ähnlich ostinatohaftes Gefüge schafft und zwei quasi-kanonische Unterstimmen den beiden freier geführten Oberstimmen gegenüberstellt; eine Technik, die Senfl besonders in seinen „frühen“ Motetten gezeigt hat.

Beide Komponisten, Heinrich Isaac und Josquin des Prez, bildeten die lebenslangen Orientierungspunkte für Ludwig Senfl und dürften den Autor dieses Tractus, der ebenfalls mit niemand anderem als mit Ludwig Senfl zu identifizieren ist,³⁰⁵ zu einer Komposition inspiriert haben, die sich an einer deutlich strenger ostinatohaften Durchführung des Chanson-Motives orientiert als jener in D-WRhk Ms. A.³⁰⁶ Der unzweifelhafte Ruhm Josquins und die klare motivische Struktur der Chanson-Komposition dürften die Wahl dieser weltlichen Vorlage legitimiert haben, obwohl anderes profanes Liedgut (möglicherweise aufgrund der katholischen Ausrichtung des Hofes) eliminiert werden musste.

War bereits bei den Sequenzen aufgefallen, dass sich der Autor der Sätze aus Mus.ms. 30 an formalen Gestaltungsideen Heinrich Isaacs anlehnt, lassen sich aus den übrigen Sätzen dieser Handschrift noch weitere Beispiele dafür nennen:

³⁰² Heidrich, *Chorbücher*, S. 235, Fn. 44.

³⁰³ Für weitere Literatur zu Isaacs Verarbeitungstendenzen weltlicher Musik siehe Heidrich, *Chorbücher*, S. 238–241.

³⁰⁴ Zu Melodie und Satz Josquins siehe Ludwig Finscher, Art. „Josquin des Prez“, in *MGG*³, Personenteil Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1210–1282, des weiteren Louise Litterick, „Chansons for Three and Four Voices“, in *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford u.a. 2000, S. 335–391, hier S. 355f.; für eine Edition siehe Josquin Des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Vol. 28: *Secular Works for Four Voices*, hrsg. von David Fallows, Utrecht 2005, S. 7–10 sowie Josquin Des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Vol. 28: *Secular Works for Four Voices*, *Critical Commentary*, hrsg. von David Fallows, Utrecht 2005, S. 34–70. Siehe auch David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 41–43.

³⁰⁵ Senfl hatte bekanntlich eine besondere Affinität zu technisch komplexen Satzkonstruktionen.

³⁰⁶ Zum Verhältnis Senfls zu seinem Lehrer Isaac siehe auch Stefan Gasch, „*Hic jacet ... Isaci discipulus ...* – Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls“, in *Heinrich Isaac*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2010 (Musik-Konzepte 148/149), S. 150–169.

Auffallend sind etwa der mehrfache Einsatz ausgedehnter Bicinien im mehrstimmigen Satz, bei denen eine Stimme als Choralträger fungiert. Diese treten bei Isaac besonders in den Sätzen des Temporale auf (Mus.ms. 39), vornehmlich den Tractus für die Sonntage Septuagesima (*De profundis clamavi*), Quinquagesima (*Iubilate domino*) und Invocavit (*Qui habitat in adiutorio*), also jenen Sätzen, die wahrscheinlich als erstes Repertoire in München neu ingrossiert wurden. In einigen Versen bestimmt das Ober- bzw. Unterstimmen-Bicinium den gesamten Satz und die restlichen Stimmen werden erst in den letzten Mensuren hinzu gefügt: So erstreckt sich in Vers 4 des Tractus für Septuagesima ein Oberstimmenbicinium über nahezu 30 Mensuren, bevor die beiden Unterstimmen hinzutreten und ein fließender Übergang zum letzten Vers geschaffen wird und auch bereits Vers 3 ist als eigenes Bicinium von Tenor und Bass gestaltet;³⁰⁷ ähnlich im letzten Vers des Quinquagesima-Tractus, in dem Tenor und Bass über 31 Mensuren den ersten Textabschnitt dialogisierend gestalten. In anderen Versversionen wechseln die Stimmkombinationen einander ab, um am Satzende als gesamter Stimmverband in Erscheinung zu treten: Beispiele hierfür wären die Verse 3, 4, 7, 10 und 13/14 des Tractus für *Invocavit*,³⁰⁸ wobei Vers 10 insofern eine Ausnahme darstellt, als er die einzige Versversion Isaacs ist, die eine sechsstimmige Besetzung aufweist, welche in ihrer Gesamtheit jedoch niemals zum Einsatz kommt. Es bleibt festzuhalten, dass in diesen Bicinien entweder die Ober- oder die Unterstimmen zusammengefasst werden. Die Kombination zweier Mittelstimmen oder einer Ober- mit einer Unterstimme kommt dagegen nur selten vor.³⁰⁹ Eine ähnliche Gestaltung des Satzes findet sich in Chorbuch 30 beispielsweise in den Versen zwei und drei des Tractus *Desiderium animae* für Märtyrerfeste, in denen zunächst das Unterstimmenpaar kombiniert wird (Vers 2: 32 Mensuren) und im anschließenden Vers die Stimmen Diskant und Contratenor primus (Vers 3: 28 Mensuren), ehe der Satz vollstimmig beschlossen wird. Ebenfalls zu nennen wären der Tractus für Apostelfeste (*Qui seminant in lachrimis*: M. 1–17) und der zweite Introituspsalm aus dem Formular für Märtyrerfeste (*Benedicam dominum*: M. 74–82).

In der gleichen Weise tritt auch die bereits bei Chorbuch 29 erwähnte Verwendung von *proportia tripla* in Form des *tempus perfectum diminutum* zur Steigerung von Satzschlüssen in Erscheinung, das in den Kompositionen Senfls nur noch selten anzutreffen ist. Beispiele wären etwa der Tractus für Apostelfeste (*Qui seminant in lachrimis*) oder die Sequenzen für einen oder mehrere Märtyrer

³⁰⁷ Isaac/Bezecny/Rabl, CCI, S. 153f.

³⁰⁸ Isaac/Bezecny/Rabl, CCI, S. 179–192.

³⁰⁹ Mittelstimmen werden nur in Vers 10 des soeben angesprochenen Tractus des Invocavit-Sonntages kombiniert. Isaac/Bezecny/Rabl, CCI, S. 187f.

(*Spe mercedis* bzw. *Agone triumphali*). Auch in dieser Hinsicht scheinen die Proprien in Mus.ms. 30 also von Heinrich Isaac beeinflusst.

Kanons

Eine weitere Kompositionstechnik charakterisiert die Proprienvertonungen aus Chorbuch 30: der Kanon. Folgende Aufstellung gibt einen Überblick:

Tabelle 19: Kanons und kanonartige Sätze in Mus.ms. 30³¹⁰

MUS.MS. 30 NR.	SATZ	INTERVALL	DUX/COMES
4	de Apostolis, Tractus, Vers 3	Unterquint*	Ct/T
6	de uno Martyre, Introitusantiphon	Oktav*	D/TI
7	de uno Martyre, Alleluia	Doppelkanon in der Oktav*	D/T Ct/B
8	de uno Martyre, Prosa, Vers 10	Doppelkanon in der Oktav bzw. Unterquart(*)	Ct/B/DII
9	de uno Martyre, Tractus, Vers 3	Unterquint(*) ³¹¹	T/CtII
16	de Martyribus, alius Introitusantiphon	Unterquint	CtII/T
	de Martyribus, alius Introitus, Psalmvers	Unterquint	T/CtII
20	de Martyribus, alia Prosa, Vers 1	Oktav(*)	T/D
	de Martyribus, alia Prosa, Vers 6	Oktav	Ct/B
	de Martyribus, alia Prosa, Vers 8	Unterquart	Ct/T
22	de Confessoribus, Introitus, Psalmvers	Unterquint	TII/Ct
25	de Confessoribus, Prosa, Vers 2	Doppelkanon in der Oktav	D/T B/Ct
	de Confessoribus, Prosa, Vers 11	Oberquart	T/Ct
28	de Virginibus, Introitus, Psalmvers	Oktav	D/TII
30	de Virginibus, Alleluia	Unterquint(*)	Ct/T
	de Virginibus, Alleluia, Vers	Oberquint(*)	T/Ct
31	de Virginibus, Prosa, Vers 1	Unterquint(*)	CtI/T
	de Virginibus, Prosa, Vers 12	Unterquint(*)	Ct/T
	de Virginibus, Prosa, Vers 15	Unterquint(*)	T/CtII
32	de Virginibus, Tractus, Vers 4	Unterquint	DII/T

³¹⁰ Bei den mit „*“ bezeichneten Sätzen handelt es sich um als Kanon gekennzeichnete Kompositionen (strenge Kanons); mit „(*)“ gekennzeichnete Kanons sind strenge Kanons, die in der Handschrift nicht als solche gekennzeichnet wurden.

³¹¹ Aus Platzgründen ist am Satzende die punktierte Semibrevis mit nachfolgender Brevis im Contratenor II als Minor color notiert.

Damit wird im Repertoire dieses Chorbuches ein deutlich stärkerer Gebrauch von Kanons gemacht, als in den bisher besprochenen Handschriften mit Proprienvertonungen. Bereits andere Arbeiten haben – in anderem liturgischen Kontext – dargelegt, dass der Kanon eine von Ludwig Senfl gerne verwendete Kompositionstechnik darstellt. Für das weitere Verständnis sollen daher im Folgenden zunächst einige kanonische Propriensätze Senfls genauer betrachtet werden.³¹²

Tabelle 20: Kanons in Messpropriensätzen Ludwig Senfls in Münchner Chorbüchern

MUS.MS./NR.	LITURGISCHER ORT	INTERVALL	DUX/COMES
25/32	Alleluia zum 10. Sonntag nach Pfingsten, Alleluia	Oktav bzw. Unterquart*	Ct/B/T
25/41	Alleluia zum ersten Adventssonntag, Alleluia	Oberquint*	B/T
35/16	Sequenz für Transfiguratio Domini, Vers 4	Oktav*	B/T
	Sequenz für Transfiguratio Domini, Vers 20	Quint*	B/T
35/30	Sequenz für die Heilige Katharina, Vers 22	Oktav*	B/T
36/10	Introitus für Trinitatisfest, Psalmvers	Unterquint*	D/B/T
36/12	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 2	Oberquint*	DII/T/B
	Sequenz für Trinitatisfest, Verse 4–6 (ein Satz)	Oktav	T/B
	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 11	Unterquart bzw. Oktav	T/V/B
	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 13	Oberquint	B/T
	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 15	Oberquint	B/V
	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 17	Unterquint	V/B
		Oberquart	V/T
	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 19	Oberquint	T/B
	Sequenz für Trinitatisfest, Vers 21	Unterquint	V/B/T
36/28	Sequenz für Allerheiligen, Vers 8	Oktav*	Ct/B
36/35	Sequenz für Dedicatio ecclesiae, Vers 6	Oktav: 4 aus 2*	D/T
			Ct/B
37/2	Sequenz für den Heiligen Andreas, Vers 2	Oktav	B/Ct
	Sequenz für den Heiligen Andreas, Vers 6	als Andreaskreuz notiert („ad voces aequales“)*	B/V Ct/T
38/28	Alleluia für Epiphanias, Alleluia	Oktav*	B/T
38/36	Alleluia für Ostersonntag, Alleluia	Unterquint*	T/B
38/37	Sequenz für Ostersonntag, Vers 14	4 aus 1*	D/Ct/B aus T
38/41	Alleluia für den Montag nach Ostern, Alleluia	Unterquint: 4 aus 2*	D/Ct T/B
38/48	Alleluia zum Fest Christi Himmelfahrt, Alleluia	Oktav*	Ct/B

³¹² Für Ausführungen zu Kanons in den Motetten Senfls siehe James Cade Griesheimer, *The Antiphon-, Responsory-, And Psalm Motets of Ludwig Senfl*, 3 Bde., Univ.-Diss. Bloomington 1990, Bd. 1, S. 137–148.

Wie in seinen paraliturgischen Motetten zeigt Senfl auch in den für den Gottesdienst komponierten Proprienwerken den Hang zu konstruktivem Spiel mit dem vorgegebenen Tonmaterial,³¹³ wobei Mensurkanons nicht vorhanden sind. Im Gegensatz zu seinem Motettenschaffen beschränken sich die Kanons in Proprien meist auf wenige Mensuren, was auf die musikalische Gattung und deren Einbindung in einen liturgischen Kontext zurückzuführen ist (Alleluiarufe, Sequenzverse). Die Bassstimme ist als Choralträger immer beteiligt. Dies bietet sich insofern an, als die Chormelodie in größeren Notenwerten verarbeitet wird, was Senfl die Möglichkeit gibt, die Oberstimmen in einem freien kontrapunktischen Geflecht zu entfalten.

Kein Satz trägt eine Kanonanweisung im Sinne einer rätselhaften oder auf antike Texte rekurrierenden Inschrift. Dies darf jedoch nicht verwundern, lag doch die Zeit solcher Anweisungen vor allem im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.³¹⁴ Von größerer Bedeutung ist dagegen der Aufführungsrahmen dieser Proprien-Kanons bei denen es sich um Gebrauchsmusik für den Gottesdienst handelte. Im Gegensatz hierzu fungierten derlei Anweisungen als Demonstrations- und Lehrobjekt in Theoretica und Anschauungsobjekten in Musikdrucken. Der Unterschied liegt also einerseits in der Rezipientenschicht, die sich aus professionellen, an eine Institution gebundenen Sängern zusammensetzt, als aus musikliebhabenden, humanistisch gebildeten Laien, andererseits im kultischen Kontext, in dessen Rahmen der einstimmige Choral (eingebettet in einen polyphonen Satz) im Zentrum stehen soll. Die Senfl'schen Propriensätze offenbaren somit ein Verfahren, das vor allem darauf abzielt, einen „doppelten cantus firmus“ zu präsentieren.³¹⁵

³¹³ Siehe Griesheimer, *Motets*, S. 137–148 sowie für einen größeren Überblick Birgit Lodes, Art. „Senfl, Ludwig“, in *MGG*², Personenteil Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 569–590, hier besonders Sp. 586–588.

³¹⁴ Es handelt sich also um Kanons im Sinne der von Tinctoris beschriebenen „fuga“. Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495 mit der Übersetzung von Heinrich Bellermand und einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel u.a. 1983 (Documenta musicologica I/37): „Fuga est idemtitas partium cantus quo ad ualorem nomen formam : & interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum.“ (fol. [a.viii¹]) – „Die Fuge ist die Gleichheit der Stimmen eines (mehrstimmigen) Gesanges in Bezug auf den Werth, den Namen, die Form und bisweilen auch auf die Stellung der Noten und ihrer Pausen.“ (S. 48) Unter einem Kanon versteht Tinctoris dagegen eine Singanweisung: „Canon est regula uoluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.“ (fol. a.iii^v) – „Canon ist eine Vorschrift, die das was der Componist will, auf eine versteckte Weise anzeigt.“ (S. 41). Zur Tradition antikisierender und antike Texte rezipierender Kanonanweisungen siehe Bonnie J. Blackburn/Leofranc Holford-Strevens, „Juno's Four Grievances: The Taste for the Antique in Canonic Inscriptions“, in *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 159–174.

³¹⁵ Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 69f.

Bei der Aufzeichnung der Proprien stand weniger der kunstvoll gearbeitete Satz im Vordergrund als vielmehr der ganz auf den Blick des Sängers gerichtete praktische Nutzen. Dies zeigt sich an den schlichten Kanonformulierungen in der kanonisch geführten Stimme (etwa „ex contratenore“) und der Beigabe eines auf entsprechender Tonhöhe platzierten custos. Bei diesen Kanons werden sowohl die Einsatzintervalle als auch die Pausen beibehalten. Sie sind daher als „strenge“ Kanons zu bezeichnen. Die nicht markierten Stücke hingegen stellen Kanons dar, bei denen zwar die Intervalle, nicht aber die Pausen zwischen den Kanonstimmen konsequent eingehalten werden.³¹⁶ Aus ausführungstechnischen Gründen konnten sie daher von den Schreibern des Münchner Skriptoriums nicht als Kanons gekennzeichnet werden.³¹⁷

Die Gründe für den Einsatz von Kanons sind verschieden und können nicht überall eindeutig geklärt werden.³¹⁸ Allerdings ist es möglich, drei wichtige Elemente herauszukristallisieren, die als Ursache für eine Kanonverwendung gelten können: Neben der Erhöhung der Stimmenzahl erscheint der Kanon als strengste Form des Kontrapunktes und durch seine vielfachen technischen Möglichkeiten besonders dazu geeignet, zur Überhöhung von Schlusssätzen beizutragen. Er stellt damit eine besondere Steigerung des sonst nur mehr oder weniger streng imitatorischen polyphonen Satzgefüges dar. Eine solche Climax dient dem nachdrücklichen Abschluss von größeren zusammengehörenden Sinneinheiten sowie der Intensivierung des Ausdrucks;³¹⁹ hier wären etwa die Schlussverse der Sequenzen für das Fest der Heiligen Katharina und das Fest Transfiguratio Domini zu nennen.

Ein zweiter Grund für die Gestaltung eines Satzes als Kanon liegt in der Aus-

³¹⁶ Aus diesem Grund hatte Heinz dafür plädiert, bei diesen Werken nicht von Kanon zu sprechen, sondern von „doppelte[m] Cantus firmus“ (in verschiedenen Stadien strenger bis lockerer Imitation)“. Ebd., S. 69f.

³¹⁷ Neben den aufgelisteten Kanons weisen zahlreiche Propriensätze Senfls oftmals kanonisch geführte Stimmen auf. Dies stellt jedoch ein generelles Kompositionsprinzip Senfls dar, das oftmals nicht im Sinne eines tatsächlichen Kanons zu werten ist, da die einzelnen Stimmen nicht konsequent bis zum Satzende kanonisch geführt werden.

³¹⁸ Im Folgenden beziehe ich mich ausschließlich auf die als „streng“ bezeichneten Kanons.

³¹⁹ Diese Techniken wurden bislang vor allem in der Entwicklung der zyklischen Messe dokumentiert, können aber auch im Kontext anderer liturgischer Gebrauchsmusik nachgewiesen werden. Für die Verwendung von Kanontechniken in Magnificatversionen siehe etwa Stefan Gasch, „Sursum deorsum aguntur res mortalium‘: Canons in Magnificat Settings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and the Case of Mattheus Le Maistre’s Magnificat sexti toni“, in *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz and Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007 (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 1), S. 254–282; zur Frage der Techniken in Messzyklen siehe beispielsweise Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), S. 193–275, hier besonders S. 215–229.

zeichnung des liturgischen Ranges eines Festes. Nahezu sämtliche Alleluiaverse von Hochfesten können hier angeführt werden.³²⁰ Dabei ist die Kanon-Verwendung in Alleluias ausschließlich auf die Rufe beschränkt und bezieht die Verse nicht mit ein. Gerade der Akklamationscharakter ist es, der den Alleluiaruf mit seiner nur wenige Mensuren umfassenden Dauer als ideale Propriengattung für eine kanonische Verarbeitung auszeichnet, da aus der Melodie des Alleluiarufes leicht ein kurzes Motiv einer Kanonstimme gewonnen werden kann.³²¹

Als dritter Grund wäre schließlich eine Kombination der beiden Aspekte anzuführen, die als zusätzliches Element auch den Text als kanonauslösendes Moment berücksichtigt, verbunden mit der Absicht, den Kanon semantisch aufzuladen. Dabei spielen sowohl Schlüsselwörter als auch Glaubensinhalte eine zentrale Rolle. In zwei der oben gelisteten Kanons entspringt der Gedanke einer kanonischen Satzkonstruktion, nämlich dem Wort „crux“:

1. In der Sequenz für den Ostersonntag (*Laudes salvatori voce*):³²² Der Text Notkers lässt sich inhaltlich gut untergliedern: Die Strophen 1–3 gehen kurz auf die Osterfreude und die Erlösung der Welt durch den Tod des Messias ein, die Strophen 4–13 thematisieren die Taten und Wunder Jesu zu Lebzeiten und die Strophen 16–21 besingen die Geschehnisse des Ostertages und das Osterwunder und rufen zu österlichem Jubel auf. Strophe 14 und 15 hingegen fungieren als Wendepunkt der Sequenz. In ihnen werden die Kreuzigung und der Tod Christi in wenigen Worten verbalisiert:

Vers 14

Et se crucifigi non despexit.

(Und er hat es nicht verschmäht, gekreuzigt zu werden.)

Vers 15

Sed sol eius mortem non aspexit.

(Aber dessen Sonne hat den Tod nicht erblickt.)

Senfl vertont Vers 14 mit einem Kanon, bei dem die Stimmen Diskant, Contratenor und Bass aus dem Tenor hervorgehen (4 aus 1).³²³ Die vier kanonisch geführten Stimmen, denen eine einzige Melodielinie gemein ist und die sich in einem Satz vereinen, lassen sich in einem übertragenen Sinn als Leib Christi

320 Einzige Ausnahme ist der Kanon im Alleluiaruf des 10. Sonntages nach Pfingsten.

321 Die Vorstellung einer liturgischen Himmelsmusik, bei der Engel einander den Lobpreis Gottes zurufen und „una voce“ oder „alter ad alteram“ singen mag hier eine wichtige Rolle gespielt haben. Siehe hierzu Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel – Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962. Ich danke Sonja Tröster für diesen Hinweis.

322 AH 53, Nr. 36; Kehrein Nr. 81.

323 Senfl, *SW X*, S. 86.

sehen, der durch den Tenor – den Ausgangspunkt für die Lebensfähigkeit des Satzes darstellend und damit gleichsam das Herz Christi symbolisierend – zum Leben erweckt wird. Ein Kreuzkanon, der auch die Aufzeichnungsform eines Kreuzes nahe legt und der nachfolgend unter Nr. 2 besprochen wird, ist innerhalb des vorliegenden Satzes aber deshalb nicht möglich, da das Kreuz Christi nicht direkt angesprochen wird. Nur in einem allgemeineren Sinn ist die Rede von Christi Kreuzigung. Gleichwohl ist die Kanontechnik vom Text inspiriert und lässt sich zusätzlich zu der bereits beschriebenen Symbolik in einem metaphorischen Sinn auch mit den vier Kreuzbalken in Verbindung bringen.³²⁴ Senfl liefert damit ein weiteres Beispiel für seine Neigung zu kompositionstechnischen Herausforderungen und präsentiert einen musikalischen Satz, der, wenn auch kurz, so doch in die Reihe der eher selten anzutreffenden Kanones in der Technik „4 aus 1“ gestellt werden kann. Neben seinem eigenen Kanon *Manet alta mente repostum*³²⁵ wäre nur eine Handvoll weiterer Beispiele zu nennen wie etwa Pierre de la Rues *Missa L'homme armé* (Agnus Dei III als Mensurkanon),³²⁶ dessen *Missa O salutaris hostia* (Kyrie I und Christe),³²⁷ sowie Bartolomeo Escobedos *Missa Philippus Rex Hispaniae* (Pleni sunt caeli).³²⁸

324 Ich danke Sonja Tröster herzlich für die gemeinsame Diskussion zu den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten.

325 Er steht damit in der Tradition antiker Kanonanweisungen und ist sowohl in Johannes Stomius, *Prima ad musicen instructio, eaque simplicissima, pro artis huius trunculis congesta*, Augsburg 1537, fol. C2^v–C3^r als auch in Hermann Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556, fol. Gg 1^r (Reprint Hildesheim 1971) enthalten (dort, wie üblich in Fincks Werk, ohne Autorzuweisung; außerdem mit dem originalen Wortlaut aus der *Āneis* Vergils: „Manet alta mente repostum“). Zum weiteren Verständnis dieses Kanons siehe Walter Gerstenberg, „Senfliana“, in *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage*, hrsg. von Lothar Hoffman-Erbrecht und Helmut Hücke, Tutzing 1961, S. 39–46, hier S. 39–42 (mit Übertragung), Blackburn/Holford-Strevens, „Juno's Four Grievances“, S. 159f. sowie Bonnie Blackburn, „Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi“, in Schiltz/Blackburn, *Canons and Canonic Techniques*, S. 303–338, hier S. 309, Fn. 19.

326 Als Beispiel angeführt in Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, S. 445 (Übertragung in Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Translation, Transcription and Commentary by Clement A. Miller, 2 Bde., Rom 1965 (Musicological Studies and Documents 6), Bd. 2, S. 524f.

327 Andrea Antico, *Liber quindecim missarum*, Rom 1516 (RISM 1516¹). Kyrie I ist ebenfalls angeführt in Glarean, *Dodekachordon*, S. 445 (Übertragung bei Miller, *Dodekachordon*, Bd. 2, S. 525f.). Kyrie I und Christe auch in Ludovico Zacconi, *Canoni musicali* (I-PESo, Ms. 559), fol. 98^{r-v}. Für Details zu diesem Manuskript Zacconis siehe Blackburn, „Two Treasure Chests“, S. 312ff. und 319, außerdem S. 332.

328 I-Rvat CS 39. Zur Messe, die sich Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* nicht nur hinsichtlich der Verwendung eines „soggetto cavato“ zum Vorbild nimmt, sondern auch in analogen Messabschnitten nahezu die gleichen Kanones verwendet, siehe Anthony Fiumara, „Escobedo's *Missa Philippus Rex Hispaniae*: A Spanish Descendant of Josquin's Hercules Mass“, in *Early Music* 28 (2000), S. 50–62, besonders S. 57; darüber hinaus Thomas Schmidt-Beste, „A Dy-

2. Mit seiner Vertonung von Vers 6 der ebenfalls von Notker stammenden Sequenz *Deus in tua virtute* für das Andreasfest lädt Senfl den Text („Istum crucis socium et regni credimus“ – „Wir glauben an jenen Gefährten des Kreuzes und der [Königs-]Herrschaft“) durch die Interpretation als doppelten Krebskanon ebenfalls mit einem hohen Symbolgehalt auf. Er stellt ihn damit in die Reihe seiner dreiteiligen Kreuzmotette *Crux fidelis – Ecce lignum crucis – O crux ave spes*, die ihrerseits als solche konzipiert sind, doch gewinnen diese Krebskanons erst in der Notationsform des Kreuzes an Bedeutung.³²⁹ Da in diesem Fall nicht die Kreuzigung Christi thematisiert wird, sondern es sich um einen Text für den Apostel und Märtyrer Andreas handelt, wurde in den Münchner Chorbüchern nicht die herkömmliche Kreuzform gewählt, sondern das Andreaskreuz.³³⁰ Der Textinhalt dieser Sequenzstrophe, der die Gemeinde der Gläubigen an den Märtyrertod des Andreas und damit auch an den Kreuzestod Jesu erinnert, wird über diese Notationsform des Kreuzes nochmals potenziert. In höchster Intensität werden die Ausführenden damit zum Gedenken an den Erlösertod Christi und den Märtyrertod des Andreas angehalten. Gleichzeitig wird unter den Sängern durch das Singen in der ersten Person Plural („credimus“) ein Bewusstsein für eine Gemeinschaft im katholischen Glauben geschaffen.

Mit diesem Satz zeigt sich, dass die Konzeption als Krebskanon und die Notation in Kreuzform nur auf jene Motetten beschränkt bleibt, deren Texte dieses Glaubenssymbol konkret ansprechen und es wird verständlich, warum in der oben erwähnten Ostersequenz eine andersartige Kanontechnik angewandt wird, da sie das Kreuz Christi nur indirekt thematisiert.

ing Art: Canonic Inscriptions and Canonic Techniques in the Sixteenth-Century Papal Chapel Repertory“, in Schiltz/Blackburn, *Canons and Canonic Techniques*, S. 339–354, hier S. 348f.

329 *Crux fidelis inter omnes*: RISM S 2809; mit weiterer (nicht kreuzförmiger) Überlieferung in RISM 1567¹; Hermann Finck, *Practica Musica* (1556), fol. Dd iii^r; Heinrich Faber, *Ad musicam practicam introductio* (1550), fol. S3^v–[S4]^r; *O crux ave spes unica*: RISM S 2810; mit weiterer (nicht in kreuzförmiger) Überlieferung in RISM 1568⁸, no. 10; Ambrosius Wilphlingseder, *Erotemata musices practicae* (1563), S. 358–361. Die dreiteilige Motette ist geschlossen in der Glarean-Handschrift D-Mu 8^o Cod. ms. 322–325 überliefert. Für den zweiten Teil, *Ecce lignum crucis*, hat sich keine separate Überlieferung erhalten, doch hat auch hier ein Einblatt-druck in Kreuzform existiert (*Katalog der Musik-Sammlung der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden (im japanischen Palais)*, bearb. von [Robert] Eitner und [Otto] Kade, Leipzig 1890 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, S. 108). Siehe zu diesen Motetten Griesheimer, *Motets*, Bd. 1, S. 142f. sowie umfassender und mit besonderer Berücksichtigung der Kanonanweisung Katelijne Schiltz, „La storia di un’iscrizione canonica tra cinquecento e inizio seicento: Il caso di ‚Ad te, domine, levani animam meam’ di Philippus de Monte (1574)“, in *Rivista Italiana di Musicologia* 38 (2003), S. 227–256; wie auch neuerdings Royston Gustavson, „Senfl in Print: The Einzeldrucke“, in *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7).

330 Siehe das Faksimile in Senfl, *SW X*, S. VI.

Intertextuelle Bezüge zwischen Musik, Text und Liturgie lassen sich auch am Beispiel der Proprien für das Trinitatisfest konstatieren. Sie stellen ein besonders plastisches Beispiel für Senfls intensive Auseinandersetzung mit dem Text und dem liturgischen Rang des Festes dar, dem eine besondere Stellung im Kirchenjahr zukommt: Es beschließt am ersten Sonntag nach Pfingsten den Osterfestkreis und eröffnet gleichzeitig die festlose Zeit im Kirchenjahr.

Diese Sonderstellung schlägt sich auch in der Vertonung nieder. So stattet Senfl die Proprien für das Trinitatisfest mit einer besonders reichen Besetzung aus. Bereits der Introitus ist fünfstimmig komponiert und die alternatim gesetzte Sequenz geht sogar von der Drei- bis hin zur Sechsstimmigkeit. Darüber hinaus ist das Fest durch seinen Dreifaltigkeitsbezug prädestiniert für eine musikalische Umsetzung der Zahl „3“. Senfl nimmt dies zum Anlass und durchzieht nahezu alle Proprienteile nicht nur mit den (bei ihm ohnehin häufig zu findenden) kanonischen Strukturen, er steigert sie in manchen Sätzen sogar zu dreistimmigen Kanons: Während die Introitusantiphon selbst nur als loser Kanon zwischen Tenor und Bassus (ohne Berücksichtigung der Pausen) gestaltet ist, der im weiteren Verlauf des Satzes aufgegeben wird, konzipiert Senfl den Introituspsalm als strengen Quintkanon zwischen Diskant, Tenor und Bassus. Dabei wählt er die Notenwerte des kanonisch geführten Chorals so, dass sich in der Einsatzfolge Diskant – Bass II – Tenor nur eine Überlappung von zwei Mensuren ergibt und jede Stimme den Choralabschnitt einmal vollständig vortragen kann. Nach der choralen Durchführung im Tenor ist der Psalm beendet. Die beiden übrigen Stimmen (Contratenor, Bass I) werden frei geführt und tragen durch kleinere Notenwerte (Semibreven, Minimen, Semiminimen) zu einem lebendigen Klangbild bei, das sonst durch die in Breven und Semibreven geführten Kanonstimmen zu stagnieren droht. Senfl schafft damit ein Konstruktionsmodell, das auch in den anderen Kanons dieses Proprienformulars angewendet wird.

Senfls Vertonung der Trinitatissequenz darf hingegen als Besonderheit innerhalb seines Proprienschaffens gesehen werden. Dabei kommen verschiedenste wechselnde Stimmlagen zum Einsatz, wodurch er ein äußerst abwechslungsreiches Satzgefüge schafft, das nur noch in seiner Ostersequenz *Victimae paschali laudes* (Mus.ms. 38/39) und in der Sequenz für Pfingsten (Mus.ms. 36/3) Parallelen findet. Darüber hinaus verwendet Senfl in nahezu jedem Sequenzvers kanonische Satztechniken:

Tabelle 21: Kanonische Satztechniken in Senfls Sequenz zum Trinitatisfest (Mus.ms. 36/12)

VERS	MELODIE		DUX/COMES	BESETZUNG
1	a			
2	b	Pars I: strenger Oktavkanon	DII/T/B	6v.
3	b			
4	b	Pars II: M. 1–69: Oktavkanon M. 70–83: Oktavkanon	T/B B/T	4v.
5	c	Pars III: loser Oktavkanon	Ct/B	4v.
6	c			
7	d	Pars IV (ohne Kanon)		3v.
8	d			
9	c'	Pars V: M. 4–16: loser Oktavkanon	T/V/B	5v.
10	c'			
11	e	Pars VI: Quintkanon ³³¹	T/B	5v.
12	e			
13	f	Pars VII: kanonische Stimmführung	B/V	6v.
14	f			
15	g	Pars VIII: strenger Quintkanon	V/B/T	5v.
16	g			
17	h	Pars IX: M. 5–9: strenger Quintkanon M. 10–30: strenger Quintkanon	B/T T/B	4v.
18	h			
19	i	Pars XI: M. 8–31: Quintkanon ³³²	V/B/T	6v.
21	j	Pars XII: Unterquint-/Oberquartkanon	BI/BII/T	6v.

Alle Stimmlagen werden an der kanonischen Durchführung beteiligt, wobei eine Favorisierung der tieferen Lagen (Tenor, Bass) vorherrscht, was dem Anspruch der Choralverarbeitung in Basslage geschuldet ist. Wie so oft sind es auch dieses Mal nicht die freien Stimmen, die im Kanon geführt werden, sondern die Choralmelodie. Zwei Verse sind als strenger Kanon mit drei Stimmen komponiert (Vers 2, Vers 15), ein Vers als einfacher Kanon (Vers 17). Besonders Vers 2 ist durch seinen Text – „Pater, filius, sanctus spiritus tria sunt nomina omnia eadem substantia“ – für eine kanonische Stimmführung geeignet. Die drei Stimmen, die den Kanon auf Brevisebene verarbeiten (nur gegen Ende verkleinern sich die Notenwerte) und in der Folge Bass – Tenor – Diskant II einsetzen, dürfen – wie im Introituspsalm – sicherlich mit den Personen der Dreifaltigkeit

331 Es handelt sich hierbei um einen fast strengen Kanon. Einzige Ausnahme ist die in M. 191 fehlende Semibrevispause im Tenor.

332 Der Kanon ist streng zwischen Bassus und Tenor. Im Verhältnis zum Vagans verkürzen jedoch beide Stimmen die Brevis des Vagans in M. 17 zu einer Semibrevis.

assoziiert werden: Gott Vater (Bass), Christus (Tenor), Heiliger Geist (Diskant II). Dergleichen Assoziationen treten in den anderen streng kanonischen Sätzen nicht mehr in Erscheinung. Von besonderem Interesse ist dagegen der in Vers 19 eingearbeitete Kanon zwischen Tenor und Bass, in dem in den Mensuren 238–241 der Bass als Dux fungiert, in M. 243 aber das Stimmenverhältnis vertauscht wird und fortan der Tenor bis zum Ende des Satzes als Dux auftritt.

Wie im Kanon der Ostersequenz schafft Senfl auch in dieser Sequenz Verbindungen zu anderen Kompositionen. In den beiden gleichnamigen Motetten *Veni sancte spiritus* für sechs bzw. acht Stimmen verarbeitet Senfl die entsprechende Pfingstsequenz als Kanon und schafft mit der Anweisung „Trinitas in unitate“ erneut einen Bezug zur Trinität, doch wirkt dieser Bezug durch die Disposition mit den Stimmen Diskant/Contratenor/Tenor (8v.) bzw. Diskant/Tenor I/Tenor II (6v.) weniger überzeugend als in der Sequenzvertonung.³³³ Ein weiterer, jedoch nicht offensichtlicher Bezug zur Dreifaltigkeit kann in Senfls sowohl bei Glarean als auch bei Finck abgedrucktem dreistimmigen Mensurkanon mit der Anweisung *Omne trinum perfectum* gesehen werden.³³⁴

Die Kanons in Chorbuch 30 weisen ein ähnliches Notationsverfahren wie jene in den anderen Chorbüchern auf: Aus ausführungstechnischen Gründen können Kanons, die Pausen nicht berücksichtigen nicht als Kanon aufgezeichnet werden. Allerdings werden nun auch alle strengen Kanons ausnotiert. Nur noch bei drei Sätzen steht als Hinweis für die kanonische Satzweise ein *signum congruentiae*, bei den übrigen acht strengen Kanons wurde aber auch dieses unterlassen. Der Grund hierfür könnte in einer Nachlässigkeit des Schreibers liegen; wahrscheinlicher jedoch ist, dass der Schreiber mit der Unterlassung jeglichen Hinweises auf die Kanonstruktur nur die letzte Konsequenz einer Ausnotierung aller Stimmen zieht. Dafür spricht das kontinuierliche Auslassen des *signum congruentiae* nach dem dritten Kanon; denn wäre er nur nachlässig gewesen, wäre

333 Die groß angelegte achtstimmige Motette ist auch in einem der Münchner Chorbücher enthalten (Mus.ms. 41/3). Sie ist darüber hinaus auch in D-Dl Mus. Grimma 55, D-Mbs Mus.ms. 1536/1, D-LEu Thomaskirche 49/50, D-Rp A.R. 786-837, D-Z 32/33, D-Z 36/48, und RISM 1564¹ enthalten, die sechsstimmige Vertonung ausschließlich in D-Mu 4^o Art. 401. Eine Edition des achtstimmigen Werkes findet sich in Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843, Bd. 1 Anhang, S. 19–24. Übertragungen beider Motetten sind bei Griesheimer, *Motets* 3, S. 347–366 enthalten. Der Tenor secundus der achtstimmigen Motette ist dabei identisch mit dem Tenor der sechsstimmigen Fassung.

334 Glarean, *Dodekachordon*, S. 444 (Übertragung bei Miller, *Glarean: Dodekachordon*, Bd. 2, S. 523); Finck, *Practica Musica*, fol. Ff 3^v. Bei Finck auch weitere mutmaßliche Trinitätskanons: „CANON. Sit Trium series una“ (fol. Ff 4^r), „CANON. Trinitatem in unitate veneremur“ (fol. Ff 4^v) und „CANON. Trinus & unus“ (fol. Ff 4^v). Blackburn, „Two Treasure Chests“, S. 328.

bei dem einen oder anderen Satz ein solches notiert worden. Die konsequente Haltung des Schreibers zeigt außerdem eine rationale Auseinandersetzung mit Musik, Aufzeichnungsweise und Aufführungssituation, da im Falle einer vollständigen Notation aller Stimmen das kanonische Verhältnis zwar interessant ist, für die Aufführung aber keinen weiteren Nutzen hat. Auch hier steht somit ganz der praktische Nutzen im Vordergrund.

In den Kanons der *Commune Sanctorum* werden alle Stimmlagen einbezogen, doch werden – begründet in der nun anders gelagerten Choralverarbeitung – besonders die beiden Mittelstimmen favorisiert. Im Vergleich zu den Kanons Senfls in anderen Proprienvertonungen, die sich meist nur in Alleluiarufen und Sequenzen finden, kommen in Mus.ms. 30 alle Propriengattungen außer der *Communio* zum Einsatz.³³⁵

Die Gründe für die Konzeption der Sätze als Kanon sind ähnlich den erwähnten Kanons Senfls. Wieder lassen sich Gruppierungen nach Steigerung und textauslösenden Momenten vornehmen. In die erste Kategorie fallen beispielsweise Vers 3 des Tractus für Märtyrerfeste sowie Vers 10 der Prosa für einzelne Märtyrer. Auffällig ist die Konzeption des Formulars für Jungfrauenfeste, in dem nahezu jeder Satz kanonische Satztechniken aufweist, die in den Proprien Alleluia und Prosa sogar in strengen Kanons kumulieren. Die Prosa mit drei strengen Kanons in der Unterquint ist besonders bemerkenswert, wobei Vers 1 und Vers 15 gleichsam einen kanonischen Rahmen bilden. Vers 12 hingegen ist der zweiten Kategorie zuzurechnen und scheint deutlich vom Text inspiriert, der selbst als Kanonanweisung gedient haben mag: „Quo fugato appropinquabit tibi domine.“

Eine besondere Durchdringung beider Aspekte kommt im Kanon in Vers 3 aus dem Tractus für Apostelfeste zum Ausdruck (s. Notenbsp. 5). Anlass für den Kanon ist sowohl der Text („Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos.“ – „Kommend aber werden sie kommen mit Jubel, wenn sie ihre Garben tragen.“) als auch seine Stellung als Schlusssatz eines Tractus. Wie erwähnt sind die Tractus dieses Chorbuches hinsichtlich ihrer Besetzung als Steigerung angelegt. Dies spiegelt sich deutlich im Gesamtplan des vorliegenden Stückes wider: Vers 1 ist dreistimmig konzipiert, beginnt jedoch mit einem ausgedehnten Bicinium, das fast die Hälfte des Satzes einnimmt (17 von 36 Mensuren). In den ersten fünf Mensuren schreitet der Choral ruhig auf Brevis- und Semibrevisene voran, bis ab M. 6 durch Einführung der Minima eine schneller fortschreitende Bewegung der Stimmen angestoßen wird, die durch den Eintritt des Bassus (M. 17) zunächst im Contratenor, ab M. 28 auch in den Außenstim-

335 Auch in diesem Zusammenhang sind es ausschließlich die strengen Kanons, die in den folgenden Bemerkungen berücksichtigt werden.

men aufgegriffen und fortgesetzt wird. Kadenzen trennen zwar eindeutig einzelne Abschnitte, werden aber nicht in Übereinstimmung mit dem Text vorgenommen (Kadenz nach „Qui seminant“ anstatt den Sinn zu berücksichtigen „Qui seminant in lachrimis“). Der zweite Vers gliedert sich seinerseits in drei Abschnitte, die in unterschiedlicher Form Steigerungen und eine Verdichtung des Satzgefüges präsentieren: Die ersten zehn Mensuren greifen die Dreistimmigkeit des vorhergehenden Satzes auf und sind zunächst als dreistimmiger Kanon gestaltet (M. 37–45),³³⁶ bevor in M. 47 der Diskant hinzutritt. In den sich anschließenden siebzehn Mensuren werden abwechselnd unterschiedliche Stimmen kombiniert (M. 49–51: D/Ct; M. 51–53: T/B; M. 55–57: Ct/B; M. 57f.: D/T), die anfangs noch gegen einander gesetzt sind, ab M. 58 aber gemeinsam in einem vollstimmigen Stimmverband zu M. 63 drängen. Durch die *proportia tripla* deutlich abgesetzt intensiviert sich nun der letzte Abschnitt dieses Satzes und dient gleichzeitig als Vorbereitung für den letzten Vers des Tractus, der sowohl durch die fünfstimmige Besetzung, das *tempus perfectum diminutum* und den Kanon dem im Text besungenen Jubel („*exultatione*“) Ausdruck verleiht. Der Kanon fungiert somit als Steigerung der Intensität, stellt darin aber nur eine von mehreren Ebenen dar, die dem Satz eine kompositorische Dichte verleihen welche einer außerordentlichen Textinterpretation geschuldet ist.

336 Es handelt sich hierbei um keinen strengen Kanon. Weder werden die Pausen eingehalten, noch wird der vom Contratenor (Dux) eingeführte Terzfall in M. 41 in den beiden Comes Tenor und Bassus übernommen.

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

Versus 1

[Discantus] Qui se - mi - - - - -

[Contratenor] Qui se - mi - - - - -

[Bassus]

10

15

nant in la - - - chri - mis

nant in la - chri - mis in

In gau -

20

in gau - di - o me - - - tent

gau - - - di - o me - -

di - o me -

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

25 30

in gau - di - o me - - tent me -

- - - - - tent me - - tent

- tent in gau - di - o me - - - -

35

- tent me - - - - tent.

me - - - tent me - - - tent.

- - - - - tent.

Versus 2 40

E - un - - - tes i - - - -

E - un - - - tes i -

E - un - - - -

45

- - - - bant et fle - - - -

- - - - bant et

-tes i - - - - bant et fle - -

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

50

Et fle - - - - - bant et fle - - - bant
fle - - - - - bant et - - - - - fle - - -

55

bant mi - - - ten - tes
mit - - - ten - tes se - - - - -
bant mit - ten - - - - - tes
bant mit - ten -

60

se - - - - - mi - na - - - - -
mi - na se - - - - -
se - - - - -
-tes se - - - - - mi - na

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

65

su - a

mi - na su - - - a su -

mi - na su - -

se - mi - na su - -

70

su - - - a su -

a su - - - -

a su - - - -

a su - -

75

a su - - - -

a su - - - -

a su - - - a

a su - - - -

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

80

- - a su - - - - a.

- - a su - - - - a.

su - - - - a.

- - - - a.

Versus 3

85

Ve - ni - en - tes au - - - tem

Ve - ni - en - - tes au - -

Ve - ni - en - - tes

Ve - ni - en - - - - - tes au -

90

ve - - - -

tem ve - - - - ni - ent

au - - - tem ve - - - - ni -

ve - ni - en - tes ve - - -

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

- - - ni - ent ve - ni - ent ve -
 ve - - - - ni - ent ve - - - ni -
 ent ve - - - - ni - ent ve -
 -ni - ent ve - - - - ni - ent
 -ni - ent ve - - - ni - ent ve - ni -

95
 - ni - ent cum ex - ul - ta - ti - o -
 ent cum ex - ul - - - ta - ti -
 - ni - ent cum ex - ul - -
 cum ex - ul - ta - ti - o - ne cum
 ent cum ex - ul - ta - ti - o - - - ne

100
 -ne cum ex - ul - ta - ti - o - ne cum
 o - - - ne ex - ul - ta - ti - o - ne
 -ta - ti - o - - - ne ex - ul - ta -
 ex - ul - ta - ti - o - - ne cum ex - ul - ta - ti - o -
 cum ex - ul - ta - ti - o - ne cum ex - ul - ta - ti - o -

Die Zeit Ludwig Senfls (1523–1543)

105

ex - ul - ta - ti - o - ne por - tan - tes ma - ni - pu - los ma -
 por - tan - tes ma - ni - pu -
 ti - o - ne por - tan - tes ma - ni -
 - ne por - tan - tes ma - ni - pu -
 - - - ne por - tan - tes ma - ni - pu - los

ni - pu - los ma - ni - pu - los su - os
 - - - - - los su -
 - - - pu - - - - - los
 los ma - ni - pu - los
 ma - ni - pu - los su -

110

su - - - - - os su - -
 os su - - - - - os
 su - os su - -
 su - - - - - os su -
 - - - - - os su - -

Das Repertoire der Münchner Hofkapelle unter Wilhelm IV.

115

120

Notenbsp. 5: [Ludwig Senfl], Tractus *Qui seminant in lachrimis* (De Apostolis)
(Mus.ms. 30, fol. 25^v-33^r)³³⁷

337 Die $\flat$ -Vorzeichnung in Discantus und Contratenor findet sich nur auf fol. 25^v-26^r und wurde dementsprechend ergänzt.

d) Fragliche Sätze Senfls außerhalb der Münchner Überlieferung

Auf die Sätze Ludwig Senfls in CCIII wurde bereits hingewiesen. Für einen weiteren Satz in CCIII vermutet David Burn aufgrund der Überlieferungssituation ebenfalls Senfl als Autor: den Introitus *Iusti epulentur* * *et exultent* für Märtyrerfeste.³³⁸ Der Satz ist in CCIII unter dem Namen Isaacs verzeichnet, in D-B Mus. ms. 40 024 jedoch ohne Autorzuweisung.³³⁹ Seine ungewöhnliche fünfstimmige Besetzung in einem Druck mit sonst vierstimmigen Proprien weckt bereits Zweifel an seiner Authentizität. Burn geht in seiner Vermutung noch davon aus, dass von Isaac keine Proprien bekannt sind, die eine größere Besetzung aufweisen als vier Stimmen. Andererseits waren ihm fünfstimmige Proprien Senfls durch das Neuburger Kapellinventar bekannt, die er jedoch für verloren erachtete. Ein letzter Hinweis waren für Burn mehrere Sätze im „seorsum de sanctis“ des CCIII, die nicht von Isaac stammen. Daher lag für ihn der Schluss nahe, dass der zur Diskussion stehende Satz ein Hinweis auf ein verlorenes Commune-Repertoire Senfls wäre. Diese Hypothese ist allerdings zu überprüfen, denn schon der Überlieferungsbefund spricht gegen eine solche Annahme: Pämingers Chorbuch stellt eine der spätesten Abschriften von den Druckvorlagen des CCIII dar. Es überrascht daher wenig, dass der Satz in D-B Mus. ms. 40 024 sich leicht von der endgültigen Druckfassung unterscheidet. Offensichtlich wurden vor der Drucklegung, jedoch nach der Abschrift von Mus. ms. 40 024 noch Revisionen durchgeführt, die u.a. eine unabhängigere Stimmführung des Tenors zur Folge hatten.³⁴⁰ Da Pämingers Buch höchstwahrscheinlich erst um die Mitte der 1540er Jahre geschrieben wurde,³⁴¹ können die Überarbeitungen, die dieser Introitus in CCIII erfahren hat, nicht von Senfl stammen, da dieser zu jener Zeit bereits verstorben war. Dem entspricht auch der Befund der Senfl'schen Sätze für die Apostelvigil, die schon in D-B Mus. ms. 40 024 enthalten sind und die in die Druckvorlagen deshalb aufgenommen worden waren, weil sie noch fehlende Formulare ergänzten. Doch wie die Überlieferung der Senfl'schen Proprien zeigt, zirkulierten dessen Propriensätze erst nach dem Tod des Komponisten.³⁴² Dies scheint auch für die Sätze Senfls im CCIII zu gelten.

338 Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 255–264.

339 RISM I 91 (GB-Lbl), fol. s 2^r (D), fol. uu 2^v (A), fol. S^v–S2^r (T), fol. [SS 4]^v–TT^v (B/V); D-B Mus. ms. 40 024, [no. 19], fol. 26^v–27^r, *INTROITVS Quinque vocum*. Isaac/Cuyler, CCIII, S. 99–101.

340 Siehe die Varianten bei Burn, „Leonhard Paminger's Manuscript“, S. 306f.

341 Burn, „Leonhard Paminger's Manuscript“, S. 309 die ältere Forschungsmeinung Pätzigs nach einer Entstehung vor 1537 korrigierend; siehe auch Royston Gustavsons, „Commercialising the *Choralis Constantinus*: The Printing and Publishing of the First Edition“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper*, S. 215–268, hier besonders S. 220–224, wo er deutlich macht, dass die Druckvorlagen nicht vor 1537 zusammengestellt wurden.

342 Gasch, „Beyond Munich“, S. 339–343.

Schließlich spricht auch der kompositorische Befund gegen eine Autorschaft Senfls. Abgesehen davon, dass Burn die Konkordanzen zwischen Ottheinrichs Kapellinventar und Senfls fünfstimmigen Sätzen in Mus.ms. 30 nicht bekannt waren, und abgesehen davon, dass ihm die sechsstimmigen Proprien Isaacs für die Commune Sanctorum in Buch · V· (fol. 8^r) ebenfalls entgangen waren, weisen die Proprien in Chorbuch 30 im Gegensatz zu dem in Frage stehenden Introitus einen völlig verschiedenen Vertonungsstil auf. Sie haben keine einstimmige Choralintonation und die Cantus firmus-Melodie wird nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern in allen Stimmen verarbeitet. Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass hier ein bewusst anderer Stil für einen Satz der Commune Sanctorum gewählt wurde – ähnliche Stilwechsel finden sich bei Isaac und Senfl selbst –, doch scheint Senfl aufgrund der deutlich verschiedenen Herangehensweise an einen Commune-Text als Autor für diesen Satz nicht in Frage zu kommen. Wenn doch, hätte er einen gänzlich anderen Stil verwendet als in all seinen anderen Commune-Vertonungen. Viel wahrscheinlicher ist dagegen, dass die der Apostelvigil zugehörige Communio *Magna est gloria* ebenfalls von Senfl stammt,³⁴³ doch sind stilistische Aussagen in diesem Fall schwierig. Das *initium plenum* wie auch die Unabhängigkeit der drei Oberstimmen vom Choral wären eher in den Sätzen Isaacs verbreitet, dagegen sprächen die strenge Durchführung des Cantus firmus im Bass auf Semibrevissebene (mit Auflockerungen gegen Satzende) wie auch die ansatzweise vorhandene Arbeit mit Kleinstmotiven (etwa bei „Domine“) für Senfl als Autor.

D-LEu Thomaskirche 49/5

Einen anderen, hier erstmals diskutierten Fall stellt der Introitus *Mihi autem nimis* * honorati sunt – 2.p. *Domine probasti me et cognovisti me* * *tu cognovisti* für Apostelfeste dar, der in der einzigen überliefernden Quelle, D-LEu Thomaskirche 49/50, Ludwig Senfl zugeschrieben wird.³⁴⁴ Es gibt zunächst keine Gründe, dieser Zuschreibung keinen Glauben zu schenken, denn die Quelle überliefert außer diesem Introitus noch weitere 19 Werke Senfls, sei es anonym oder mit einer korrekten Autorzuschreibung.³⁴⁵ Nur ein Werk – Senfls *Beati omnes qui*

343 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 193f.

344 Diskant: fol. 99^{r-v}, Zuschreibung: *De apostolis Lud. S.*; Alt: fol. 99^r, Zuschreibung: *De Apostolis Lud. Sen.*; Tenor: fol. 87^r, Zuschreibung: *De Apostolis Lud. S.*; Bass: fol. 98^v–99^r, Zuschreibung: *De Apostolis Lud. Sen.*: Vgl. zu dieser Quelle grundsätzlich Wolfgang Orf, *Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätsbibliothek Leipzig*, Wilhelmshaven 1977 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 13); Laury Youens, *Music for the Lutheran mass in Leipzig*, Universitätsbibliothek, Ms. Thomaskirche 49/50, Diss. Bloomington, Indiana 1978; sowie Thomas Noblitt, „A Reconstruction of Ms. Thomaskirche 51 of the Universitätsbibliothek Leipzig (olim III, A. a. 22–23)“, in *TVNM* 31 (1981), S. 16–72.

345 Korrekt zugeschrieben wurden die Motetten *Alleluia, mane nobiscum domine*, 6v., *Da pacem*

timent dominum (i), 4v. – wird fälschlicherweise Josquin zugeschrieben. Die Handschrift stellt damit trotz der späten Entstehungszeit um 1558 eine einigermaßen verlässliche Quelle dar. Obwohl nur der Introitus dieses Zyklus für Apostelfeste erhalten geblieben ist, ist es nicht so sehr die Überlieferungssituation, die aufmerken lässt. Es ist vor allem die Satzstruktur, die Fragen aufwirft und aufgrund derer die Autorschaft Senfls nicht grundsätzlich hingenommen werden kann. Zwar entspricht mit einer einstimmigen Intonation im Bass und der Durchführung des Chorals in der Bassstimme die Vertonungsweise der Herangehensweise Senfls, doch überrascht die Vierstimmigkeit für einen Introitus der Commune Sanctorum. Vierstimmigkeit ist in Senfls *de Tempore*-Sätzen die Regel, im Repertoire für die Heiligenfeste jedoch – für einen Introitus – nicht zu finden. Auch wenn von Senfl bislang keinerlei vierstimmiges Commune-Repertoire bekannt ist, kann seine Autorschaft nur aufgrund der Besetzung nicht ausgeschlossen werden. Der Satz weist aber auch andere strukturelle Details auf, die an der Autorschaft Senfls zweifeln lassen: So zeigt der Psalmvers die für Senfl ebenfalls ungewöhnliche Faktur eines bewegten Diskants, während die drei übrigen Stimmen auf Brevis- und Semibrevissebene eine choralbasierte Klangfläche für die Oberstimme bilden. Schon die Introitusantiphon verarbeitet den Choral im Bass auf ähnlich statische Weise. Der Satz basiert auch hier auf der einstimmigen Choralmelodie, die zwar Impulse für eine abschnittsweise Imitation in den anderen Stimmen gibt, die aber aufgrund der in regelmäßigen Semibreven präsentierten Choralmelodie oftmals auf Klängen – gleichsam leblos – verharret und jeglicher zielgerichteten Bewegung entbehrt. Eine eindeutige Zu- oder Abschreibung bleibt daher schwierig.³⁴⁶ Auch wenn vorerst kein Grund besteht, an der Zuschreibung in D-LEu Thomaskirche 49/50 zu zweifeln, bleibt nur zu konstatieren, dass der Satz hinsichtlich Besetzung und Faktur im Proprienschaffen Senfls einen Sonderfall darstellt.

D-HAu Ed. 1147

Ein letzter Introitus für Bekennerfeste, *Os iusti meditabitur* – 2.p. *Noli emulari*, hat sich in mehreren Quellen aus der Zeit nach Senfls Tod erhalten. Ausschließlich

domine (i), 5v., *Da pacem domine* (ii), 5v., *Festum nunc celebre*, 4v., *Media vita in morte sumus* (i) / *Mitten in unsers Lebens Zeit*, 5v., *Nunc dimittis servum tuum*, 4v., *Quare fremuerunt gentes*, 4v., *Te deum laudamus*, 4–5v. sowie die beiden Proprienzyklen für Christi Himmelfahrt (Intr., All. 1, All. 2, Sequ., Comm.) und das Trinitatisfest (Intr., All., Sequ.). Anonym überliefert sind *De profundis clamavi* (i), 5v., *Ecce Maria genuit nobis salvatorem* (ii), 4v., *Dum steteritis ante reges*, 4v., *Omnes gentes plaudite manibus*, 5v., *Philippe qui videt me*, 6v., *Quomodo fiet istud*, 5v., *Veni sancte spiritus* (ii), 8v.

³⁴⁶ Auch Laura Youens schien die Probleme des Satzes erkannt zu haben. Auf S. 492f. ihrer Dissertation behandelt sie den Introitus als authentisches Werk Senfls, auf S. 648 schreibt sie es trotz fehlender Konkordanzen und ohne nähere Begründung Thomas Stoltzer zu.

die späte Quelle D-Dl Mus. Grimma 59 schreibt den Satz „LS“ zu.³⁴⁷ Der Satz entspricht auf den ersten Blick Senfls in D-Mbs Mus.ms. 30 verfolgten Kompositionsprinzip einer fünfstimmigen Vertonung ohne einstimmige Choralintonation, mit regelmäßiger Imitation und mit wanderndem Cantus firmus. Der zweite Blick allerdings offenbart eine fast ausschließliche Verarbeitung des Cantus firmus im Tenor, ein Verfahren, das bei Senfl niemals vorkommt. Auch die mehrfachen Septsprünge machen eine Autorschaft Senfls unwahrscheinlich. Der Satz stammt daher mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von diesem Komponisten.

Vorläufiges Resümee

Die neu organisierte Münchner Hofkapelle verfügte in ihrer Frühzeit, also ab der Anstellung Ludwig Senfls (1523), über drei Hauptschreiber, die den Grundstock des Kapellrepertoires niederschrieben: C, α , β . Mindestens zwei dieser Schreiber, C und α , dürften bereits in der kaiserlichen Kapelle Maximilians I. tätig gewesen sein und kamen nach der Auflösung dieser Institution wie zahlreiche andere Musiker an den Münchner Hof.

War schon seit längerer Zeit bekannt, dass es sich bei der Musik der Chorbücher 31 und 39 um Repertoire der kaiserlichen Hofkapelle handelte, das von Ludwig Senfl bei seinem Dienstantritt an den Münchner Hof gebracht worden war, so kann mit Hilfe des aktualisierten Wasserzeichen- und Schreiberbefundes nun konstatiert werden, dass es sich bei diesen Kompositionen um das früheste Repertoire handeln dürfte, das für den Münchner Hof niedergeschrieben wurde.

Auf die unübersehbare Nähe des Inhaltes von Mus.ms. 29 zum Repertoire in Weimar A/Mus.ms. 39 wurde zwar früher schon hingewiesen, die sich daraus ergebenden Konsequenzen bislang aber noch nicht dargestellt. Zwar stellt dieses Chorbuch ähnlich den Chorbüchern 26 und 33 höchstwahrscheinlich das letzte Glied einer Kopierkette innerhalb des Münchner Skriptoriums dar, doch ungeachtet der späten Bindung (um die Mitte des 16. Jahrhunderts) enthält es Sätze vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Diese lassen sich durch verschiedene Beobachtungen in den Umkreis der kaiserlichen Hofkapelle stellen: Zum einen führt es die in Weimar A bzw. in Mus.ms. 39 ebenfalls vorhandenen Proprien für die erste Hälfte des Kirchenjahres liturgisch konsequent fort. Zum anderen weisen

347 D-Dl Mus. Grimma 56, Nr. 10, anonym; D-Dl Mus. Grimma 59, Nr. 20, Zuschreibung: LS; D-HAu Ed. 1147, fol. 106^r (Tenor), anonym. Die in Dresden verwahrten Deposita Mus. Grimma 56 und Mus. Grimma 59 konnten aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes nicht eingesehen werden. Es sei daher auf Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 95–98 bzw. 103–105 verwiesen.

die Sätze im Hinblick auf Choralverarbeitung, Textgliederung und Kompositionsstruktur deutliche stilistische Ähnlichkeiten zu den Proprien des ersten Kirchenhalbjahres auf. Außerdem lassen sich in diesem Chorbuch – ähnlich Weimar A/Mus.ms. 39 – Sätze nachweisen, die später in den Druck des CC aufgenommen wurden. Schließlich zeigen auch die in Mus.ms. 29 enthaltenen Proprien ähnliche Details in der kompositionstechnischen Anlage wie sie Heinrich Isaac später in den Sätzen des *Choralis Constantinus* verwendet. Ähnlich Mus.ms. 39 dürften also auch die in Chorbuch 29 enthaltenen Proprien überarbeitetes Repertoire darstellen, dessen ursprüngliche Fassung jedoch nicht mehr erhalten ist. Es dürfte sich somit um einen bereits seit längerer Zeit vermuteten verlorenen Bestand an Kompositionen handeln, der wie Weimar A ehemals der Hofkantorei Friedrichs des Weisen zuzuordnen ist.³⁴⁸ Ein drittes, heute verlorenes Buch muss demnach das Trinitatisfest und die Sonntage nach Pfingsten überliefert haben.

Wie aus den Verweisen in Chorbuch 29 hervorgeht, wurden die liturgisch bedingten Alleluiaverse der Oster- und Pfingstzeit sowohl ein- als auch mehrstimmig ausgeführt, wobei der erste Vers stets einstimmig, der zweite Vers figuraliter gesungen wurde.

Neben den schon vorliegenden Messvertonungen verschiedener zeitgenössischer Komponisten in Geschenkchorbüchern, die z.T. in Gebrauchshandschriften abgeschrieben wurden, konnte die Münchner Kapelle also bereits zu Beginn von Senfls Anstellung auch auf ein umfassendes Proprienrepertoire Heinrich Isaacs für die Sonntage von Advent bis Pfingsten zurückgreifen (Mus.ms. 39 und Mus.ms. 29). Dieser Werkbestand, der durch sechsstimmige Introiten für die Hochfeste des Kirchenjahres (Mus.ms. 31) und mehrstimmige Messvertonungen für Heiligen-, Marien- und Herrenfeste sowie für einfache Wochentage (Mus.ms. 3, Mus.ms. 39) ergänzt wurde, bildete den Grundstock des zukünftigen Kapellrepertoires, der in Teilen zwar überarbeitet werden musste, der es Senfl jedoch auch erlaubte, sich kompositorisch den noch fehlenden Proprien zuzuwenden.

Da die Sätze Isaacs aus dem *Opus Musicum* einen Teil des Repertoires der Kapelle Kaiser Maximilians I. bilden, spiegeln sie aus liturgischer Sicht die Diözese Passau/Wien wider. Für eine andere Diözese entstanden, entsprechen diese Sätze nur teilweise der Freisinger Liturgie. Ihre Abweichungen gegenüber dem Freisinger Missale überraschen daher nicht. Aus verschiedenen Gründen – etwa dem Wunsch nach Repertoirevielfalt oder aber der Bewahrung von Musik – wurde sämtliches verfügbares Proprienmaterial in München neu geordnet und ingros-

348 Philip Stephen Cavanaugh, „Early Sixteenth-Century Cycles of Polyphonic Mass-Propers: An Evolutionary Process or the Result of Liturgical Reforms?“, in *AML* 48 (1976), S. 151–165, hier S. 157. Cavanaugh geht nur von einem verlorenen Buch aus.

siert, ungeachtet der unterschiedlichen Texte und ohne Berücksichtigung der liturgischen Vorgaben.

Bei den im *Opus Musicum* enthaltenen Kompositionen Senfls handelt es sich nicht zwingend um Ergänzungen aus Senfls Münchner Zeit. Dies muss nachdrücklich für einige Kompositionen vermutet werden, die sich liturgisch gegenüber der für den Münchner Hof verbindlichen Freisinger Liturgie abgrenzen lassen und die sich auch in ihrer Satzstruktur von den meisten Sätzen abheben. Während aber die kleineren textlichen Unterschiede zur Diözesanliturgie in der Communio für das Johannisfest (Mus.ms. 38/19) mutmaßlich auf Flüchtigkeitsfehler beruhen dürften und hier eine Entstehung in München angenommen werden kann, deuten die grundsätzlich vom *MF 1520* abweichenden Sätze Mus.ms. 38/40 und Mus.ms. 35/14 auf einen anders gearteten Entstehungshintergrund: Die liturgische Übereinstimmung mit den Diözesen Augsburg und Passau wie auch die Faktur dieser sich stark ähnelnden Sätze mit der Organisation in Stimmpaaren, wobei die Oberstimmen vom Choral losgelöst scheinen und die Unterstimmen die einstimmige Melodie auf Semibrevisesebene verarbeiten, ähnelt stark dem Stil von Senfls Motetten um 1515, so dass hier eine Entstehung vor 1523 wahrscheinlich ist.

Ebenfalls vom *MF 1520* abweichend, doch später entstanden zu sein scheint die Sequenz für das Fest der Heiligen Katharina (Mus.ms. 35/30). Die Niederschrift einer Sequenz, die in den untersuchten süddeutschen Diözesen ausschließlich in Augsburg gepflegt wurde (*Hac in die laudes pie*), und die Nähe zur ebenfalls in der Augsburger Diözese gepflegten Tradition der Nikolaus-/Narcissusequenz (Mus.ms. 37/4) deuten auf eine Entstehung in der Nachbardiözese hin. Die häufig enge Anbindung aller Stimmen an den Choral, die zahlreichen kanonischen Ansätze, die starke Imitation und die Durchführung des Chorals in der Bassstimme lassen dagegen an eine spätere Entstehung als Mus.ms. 38/40 und Mus.ms. 35/14 denken, dennoch aber eine Entstehungszeit vor 1523 vermuten.

Da alle diese Sätze dem Sancturale entstammen, also jenem Kompositionsabschnitt, der Isaac bis zu seinem Tod beschäftigte, bestätigt sich die Annahme Bentes von einer Zusammenarbeit der beiden Komponisten.³⁴⁹ Lodes' Neudatierungen, welche die Entstehung des *Opus Musicum* nur in die Münchner Zeit Senfls verlegt, widersprechen dieser Annahme nicht. Die besagten Sätze scheinen in einem Passauer oder Augsburger Kontext entstanden oder wieder verwendet worden zu sein, in jedem Fall aber vor 1523. Für die restlichen Sätze des *Opus Musicum* darf bis auf weiteres eine Münchner Entstehung angenommen werden.

349 Bente, *Neue Wege*, S. 105ff.

Bei der Zusammenstellung der Proprien berücksichtigte Senfl Heiligenfeste mit Duplex- und teilweise Semiduplex-Rang, die regionalen Heiligen der Freisinger Liturgie blieben jedoch unberücksichtigt. Sofern dies am Münchner Hof gewünscht war, konnten deren Feste mit den Sätzen aus Chorbuch 30 zelebriert werden.

Bei vier Sätzen ist eine doppelte Textunterlegung vorhanden: Mus.ms. 35/12 (Sequenz für das Fest der Maria Magdalena/Enthauptung des Johannes), Mus.ms. 36/18 (Introitus für Jungfrauenfeste/Himmelfahrt Mariens), Mus.ms. 37/4 (Sequenz für das Nikolaus-/Narcissus-Fest) und Mus.ms. 37/7 (Alleluiavers für Conversio Pauli/Nikolausfest). Diese Doppeltextierungen sind aufgrund von Übereinstimmungen von Melodieabschnitten möglich. Da alle Sätze nicht für den Münchner Hof entstanden sind und von außen an den Hof herangetragen wurden, demonstrieren diese Textunterlegungen nicht nur eine ökonomische Kompositionsarbeit und die mehrfache Verwendung dieser Sätze außerhalb ihres liturgischen Kontextes (Wien/Passau), die gleichzeitige Niederschrift beider Texte in die Münchner Chorbücher spricht auch für die Abschrift dieser Sätze von einer heute nicht mehr erhaltenen Vorlage und die bewusste Entscheidung gegen die Liturgie der Freisinger Diözese.

Trotz seines Umfangs ist das *Opus Musicum* unvollständig. Zahlreiche Proprienteile, die aus der Commune Sanctorum ergänzt werden müssten, fehlen oder wurden bewusst ausgespart. Es scheint jedoch nicht an eine einstimmige Ausführung dieser fehlenden Proprien, sondern an die Ergänzung mit mehrstimmigen Kompositionen gedacht worden zu sein, wie sie in Chorbuch 30 niedergeschrieben sind.³⁵⁰ In ihrer Struktur, die für jedes Heiligenfest mehrere Introitus, Alleluiaverse, Tractus und Communionen bereit hält, bilden die Proprienvertonungen in Chorbuch 30 eine eigene Einheit und sind auch ohne die Kompositionen des *Opus Musicum* verwendbar. Zudem bildet dieses Chorbuch eine ideale Ergänzung zu den Messen Isaacs in Chorbuch 3 wie auch jenen in Mus.ms. 31.

Chorbuch 30 hält Sätze zur Commune Sanctorum bereit. Die Zuweisung an Ludwig Senfl durch die Forschung ist durchaus gerechtfertigt. Geht man davon aus, dass die Proprien zeitlich nach dem *Opus Musicum* komponiert wurden, so geschah dies nicht, weil Senfl die darin enthaltenen Heiligenfeste vervollständigen wollte. Die Ausführung dieser Proprien musste schon vorher gewährleistet sein. Stattdessen dürften sie vielmehr Ersatzkompositionen zu einem Werkbestand darstellen, der heute verloren ist und Werke Isaacs (CCIII) beinhaltete, die

³⁵⁰ In keinem Fall handelt es sich bei diesen unvollständigen Proprienzyklen um „eine Sequenzsammlung ... für das Proprium sanctorum des liturgischen Sommerhalbjahres“ wie es Bente vermutete. Bente, *Neue Wege*, S. 94.

heute in A-Wn Mus.Hs. 18745, D-B Mus. ms. 40 024 sowie vor allem in CCIII erhalten sind. Die zahlreichen Proprien in Chorbuch 30 die nicht in die Liturgie der Diözese Freising passen, repräsentieren möglicherweise eine Eigenliturgie des Münchner Hofes.

Die Vertonungen sind durch Imitation und eine Cantus firmus-Verarbeitung geprägt, die den Choral als einen zwischen den einzelnen Stimmen wandernde Melodie transportiert. Sie Sätze spiegeln Kompositionstechniken wider, die in das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts deuten. Dennoch scheinen sich die Kompositionen sowohl in der großformatigen Anlage der Sätze als auch in zahlreichen Details gerade an jenen Kompositionen und Satztechniken zu orientieren, die als ältester Repertoirebestand am Münchner Hof vorhanden sind und die von Ludwig Senfl bei seinem Amtsantritt nach München gebracht worden sind: den Proprien Heinrich Isaacs. Die Sequenzen zeigen sich in ihrer großformatigen Anlage deutlich von den Isaac'schen beeinflusst, weisen jedoch hinsichtlich ihrer Vertonung eine starke Durchimitation auf, ein stilistisches Charakteristikum, das sich in Senfls Münchner Kompositionen besonders ausgeprägt hat und das er oftmals bis zu einer kanonischen Stimmführung steigert. Diese Kanons haben zwar durchaus die Funktion eines „doppelten Cantus firmus“,³⁵¹ doch kommen ihnen darüber hinaus auch weitere Aufgaben zu: die auch in zyklischen Gattungen zu findende, steigernde Überhöhung des letzten Satzes, die besondere Hervorhebung von zentralen Festen des Kirchenjahres und die musikalische Interpretation von bildlicher Textsprache.

Die Orientierung Senfls an den frühen Sätzen seines Lehrers wird besonders in der Adaption von Satztechniken im Tractus für Jungfrauenfeste deutlich, in dem er den ersten Vers analog zu den um 1500 entstandenen Sätzen mit einem Ostinatomotiv verknüpft. Dabei handelt es sich allerdings nicht um Lieder von rein regionaler Bedeutung und relativ geringem kompositorischen Wert – dies dürfte neben der Positionierung des Münchner Hofes als Zentrum des Katholizismus ein weiterer Grund für die Tilgung der Spuren weltlicher Einflüsse in den Sätzen in Chorbuch 39 gewesen sein –, sondern um die Einarbeitung eines Chansonmotives, das aufgrund von Form und Inhalt auf eine deutlich höfische Sphäre verweist. Die strenge kompositionstechnische Idee der originalen Chanson wird im liturgischen Satz aufgegriffen. Hier überzeugen besonders die strenge Ostinatoführung des Motives im Tenor und dessen parallel zur Choralstimme (Diskant) verlaufende komplexe Verarbeitung in Contratenor und Bass. Der Vers kann als Experimentier- und Lernfeld Senfls gesehen werden und zeigt sein Bemühen um das Verstehen der Kompositionsmethode seines Lehrers.

³⁵¹ Heinz, *Propriums-Kompositionen*, S. 70.

Ein eigener Hofritus mit dem bewussten Ausschließen von Texten aus der Freisinger Liturgie und der gewollten Redaktion eines eigenen „Hof-Missale“, wie es etwa im Vorfeld von Missale-Drucken üblich war, konnte nicht destilliert werden. Vielmehr ist es den günstigen äußeren Umständen zu verdanken, dass verschiedene liturgische Kompositionen am Münchner Hof überliefert wurden, die zwar nicht der Diözesanliturgie entsprachen, die jedoch akzeptiert und toleriert wurden, was die unbewusste Generierung von höfischen liturgischen Gepflogenheiten und deren Verschmelzung zu einem speziellen liturgischen Profil des Münchner Herzogshofes zur Folge hatte. Neben der bewusst vom *MF 1520* abweichenden Textwahl in den Proprien für die Commune Santorum (Mus.ms. 30) scheint nur ein einziges Proprienformular ein genuin Münchner Spezifikum zu sein: das Formular für Marienfeste mit dem Introitus *Salve sancta parens* – 2.p. *Sentiant omnes*, dem Alleluiavers *Sancta dei genitrix virgo* und der Communio *Beata viscera Mariae*. Dieses Formular entspricht ebenfalls nicht den Vorgaben des *MF 1520*, das diesen Alleluiavers nicht kennt, wird jedoch sowohl von Ludwig Senfl in Mus.ms. 30 als auch von Ludwig Daser in Mus.ms. 29 aufgegriffen.

IV. DIE ZEIT NACH DEM TOD LUDWIG SENFLS: DIE PROPRIEN MATTHEUS LE MAISTRES

Mit Mus.ms. 30 dürfte also ein Chorbuch vorliegen, das Teil eines deutlich umfangreicheren, heute jedoch weitgehend verlorenen *Commune Sanctorum*-Repertoires am Münchner Hof gewesen war und dessen Kompositionen – von Schreiber B bzw. Peter Steidl niedergeschrieben – die von Schreiber α und β ingrossierten Proprien des Senfl'schen *Opus Musicum* ergänzte. Das letzte Chorbuch, das sowohl die Zusammenarbeit Steidls mit der Vorgänger-Generation an Schreibern wie auch die Ablöse dieser Generation durch einen neuen Hauptschreiber dokumentiert, ist Mus.ms. 42 mit drei Messen Mattheus Le Maistres sowie je einer Messe von Heinrich Finck, Thomas Crecquillon und Adrian Willaert. Zwar ist mit einer Ferialmesse (Le Maistre) und einer Sonntagsmesse (Finck) wie auch mit einem ebenfalls enthaltenen anonymen *Asperges me* auch weiterhin die Konzentration auf mehrstimmige Musik auf der Basis eines einstimmigen Chorals gegeben, doch deutet sich in dieser Gebrauchshandschrift auch verstärkt eine Verlagerung an, die sich im Bereich der mehrstimmigen Messe weg von reinen Choralordinarien hin zu Parodiemessen für den täglichen Gebrauch bewegt. Der Bedarf und das Interesse an mehrstimmigen Proprienversionen bleiben gleichwohl ungebrochen. Dies belegt das von Steidl angefertigte Chorbuch Mus.ms. 33, das wie schon erwähnt eine Kopie des älteren Repertoires aus Mus.ms. 39 darstellt, wie auch die beiden von ihm ingrossierten Chorbücher Mus.ms. 27 und Mus.ms. 28, die neues Proprienrepertoire von Mattheus Le Maistre für die Fastenzeit bereit stellen. Auf diese Proprien wird gleich noch näher einzugehen sein.

Neben Peter Steidl wird auch ein weiterer Schreiber um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Kopist für die Hofkapelle tätig: der möglicherweise mit Hanns Mayr oder mit Ludwig Daser zu identifizierende Schreiber γ . Auch er ingrossiert älteres Repertoire und fertigt eine weitere Abschrift von Mus.ms. 39 (Mus.ms. 26) an, doch ist er auch der Schreiber jener Chorbücher, die zwar erst um 1550 entstanden sind, die jedoch Repertoire beinhalten, das bereits beim Amtsantritt Ludwig Senfls vorhanden gewesen sein muss: Wie im Kapitel zu den ersten Amtsjahren Senfls ausgeführt, handelt es sich im Sinne einer Repertoirebewahrung hierbei um die Proprien Heinrich Isaacs für die Sonntage nach Ostern (einschließlich Ferialproprien), die mit einigen Sätzen Ludwig Dasers ergänzt wurden (Mus.ms. 29). David Burn hat plausibel gemacht, dass zu diesem Musikalienbestand der „in-house-copies“, höchstwahrscheinlich auch Mus.ms. 47 zählen dürfte; ein Chorbuch, das als Sammelhandschrift mehrstimmige Messversionen verschiedener Komponistengenerationen über einstimmige Choralvorlagen beinhaltet und eindeutig für die tägliche Liturgie angefertigt worden sein

dürfte. Es enthält Messen Heinrich Isaacs (*M. Solemnis, De Apostolis, De Martiribus, De Confessoribus, De Virginibus, De beata virgine*), Ludwig Senfls (*Dominicalis, Ferialis*), Ludwig Dasers (*Dominicalis, in feriis quadragesimae*) sowie die *Missa pro defunctis* von Pierre de la Rue und ein liturgisch dazu passendes *Dies irae* von Arnold von Bruck.¹

Abgesehen von diesem älteren Repertoire ingrossieren Peter Steidl und Schreiber γ vor allem modernes Repertoire² und arbeiten gemeinsam an Chorbüchern, die nun nicht mehr Kompositionen für das *Proprium missae* sondern das *Officium missae* bereit stellen: Mus.ms. 43 (Magnificat-Vertonungen, Hymnen und Officiumssätzen) und Mus.ms. 2747 (Totenofficium, Lamentationes Jeremiae, Responsorien zum Karwochen-Triduum, Cantica).³

Mit den Chorbüchern Mus.ms. 18, 22, 46 und 54 lässt sich die Tätigkeit dieser beiden Schreiber noch bis um 1570 dokumentieren, doch werden sie zunehmend von dem seit 1557 tätigen Bassisten Franz Flori⁴ sowie dem vor allem für die Prachthandschriften Mus.ms. A, Mus.ms. B und dem heute in Wien verwahrten „Sibyllen-Codex“ (A-Wn Mus.Hs. 18744) tätigen Jean Pollet abgelöst.⁵

Aus der für die vorliegende Arbeit relevanten Zeitspanne, nämlich der Zeit nach dem Tod Ludwig Senfls (1543) bzw. der verstärkten Tätigkeiten von Schreiber B und Schreiber γ, sind allerdings nur wenige Fakten im Hinblick auf die genauere Zusammensetzung der Hofkapelle bekannt. Erst 1550, mit dem Tod Wilhelms IV., liegen mit der Auflistung des Hofstaates des verstorbenen Herzogs wieder einigermaßen gesicherte Daten vor.⁶ Die Vokalkapelle zeigt ein Bild von knapp 40 Personen (einschließlich 24 Kantoreiknaben), die dem „Capelmeister“ unterstehen. Während die Stelle des Hofkomponisten vorerst nicht besetzt wurde, hatten den Posten des Kapellmeisters zunächst Wolfgang Baumhauer (seit den 1530er Jahren, 1535 als Chorherr der Frauenkirche nachweisbar, † 1540), Wolfgang Fünckl († 1550), Andreas Zauner (1550–1552) und schließ-

1 Bente, *Neue Wege*, S. 180f.

2 So Schreiber γ in Mus.mss. 44, 16, 9, 20 und 45 mit Werken von Ludwig Daser, Orlando di Lasso, Cristóbal de Morales und Cipriano de Rore.

3 Beide Schreiber treten auch in den Motettenhandschriften Mus.ms. 13 sowie Mus.ms. 41 auf. Für letztere Handschrift hat Marie Louise Göllner zu zeigen versucht, dass die Anlage des Chorbuches zwischen 1555 und 1560 anzusetzen ist (wenn nicht sogar 1564 aufgrund der Ablösung der beiden Schreiber durch Lassos Hauptkopisten Franz Flori und Jean Pollet). Sie hat weiterhin plausibel dargelegt, wie sehr sich in der Handschrift mit ihrem klaren zweigeteilten Aufbau neue Tendenzen und Kompositionsstrategien in der Münchner Hofkapelle unter Albrecht V. widerspiegeln. Marie Louise Göllner, „The Motets of Mus.ms. 41: A New Perspective“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 402–414.

4 Sandberger, *Beiträge* 3, S. 6.

5 Zu letzterer Handschrift siehe beispielsweise Helmut Hell, „Ist der Wiener Sibyllen-Codex wirklich ein Lasso-Autograph?“, in *MiB* 28 (1984), S. 51–64.

6 München, BHStA Fürstensachen 362.

lich Ludwig Daser inne (1552–1563).⁷ Es wird nicht zuletzt Dasers Dienst „von Jugend auf“ gewesen sein,⁸ der Albrecht V. dazu bewog, ihm trotz seines jungen Alters diesen hohen und vor allen anderen gut bezahlten Posten zu überantworten. Wenngleich er nur das Amt des Kapellmeisters bekleidete, ein Amt, das bekanntlich vor allem die Organisation der Kapelle und die Ausbildung der Chorknaben beinhaltete, ist es vor allem auch Daser, der in den Folgejahren als Komponist in Erscheinung tritt, obgleich das Repertoire der Messproprien keine umfassende Erweiterung erfährt und bereits während Senfls Wirkungszeit als abgeschlossen und vollständig anzusehen ist.⁹ Es sind besonders Messen und Motetten, die von ihm in den nun angelegten Chorbüchern Mus.mss. 9, 13, 16, 18, 41, 44, 45, 47 und 2746 enthalten sind. Proprienvertonungen finden sich von ihm nur vereinzelt und sind zumeist für das Stundengebet komponiert (Mus.ms. 22/19, Mus.ms. 43/11). Ausnahmen sind die bereits angesprochenen Einzelsätze in Chorbuch 29 (Nr. 27 und Nr. 43) sowie das dort ebenfalls überlieferte Proprium *de veneratione virginis Mariae* (Nr. 45–47). Aufgrund der thematischen Beschränkung der vorliegenden Arbeit wird das Marienproprium an anderer Stelle diskutiert, die Officiumssätze und Messen aber außer Acht gelassen.

Bedeutender für das Bild der Hofkapelle und aussagekräftiger für die Haltung Albrechts V. ist dagegen die Anstellung Mattheus Le Maistres. Der junge Herzog, der 1550 nach dem Tod seines Vaters die Regierung übernimmt, greift mit der Anstellung des vermutlich bei Liège geborenen Komponisten nicht nur eine Tradition auf, die bereits seit Jahrzehnten an den Herrscherhöfen Europas bestand. Er demonstriert seine Hofmusik auch als „up to date“ und setzt in musikalischer Hinsicht ein deutliches Zeichen für seine Musikbegeisterung, mit der er auch für die eigene ruhmreiche Memoria sorgen wollte,¹⁰ die jedoch das Budget des Hofes in den kommenden Jahren stark strapazierte.¹¹

7 Vgl. Anhang B, Tabelle 2b. Siehe auch Franz Körndle, Art. „Daser, Ludwig“, in *MGG*², Personenteil Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 458–461.

8 Dienstentlassung und Leibgeding Dasers bei Sandberger, *Beiträge* 1, S. 45.

9 Die heute verlorenen Proprienvertonungen sind hier freilich mit einzubeziehen. Die später von Orlando di Lasso ergänzten Kompositionen beschränken sich fast ausschließlich auf das Stundengebet und nehmen die Messproprien bis auf die Offertorien zur Fastenzeit (Mus.ms. 2744) gänzlich aus. Siehe Körndle, „Der »tägliche Dienst«“, S. 28.

10 Wie bei seinen Vorgängern war die bewusste Vorsorge für den Nachruhm auch unter Albrecht V. Teil des Regierungsplanes. Dies kommt sowohl in seinen eigenen Briefen, als auch in der Widmungsvorrede des prestigeträchtigen Rore-Codex (Mus.ms. B) deutlich zum Ausdruck. Siehe Jessie Ann Owens, *An illuminated Manuscript of Motets by Cipriano De Rore* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B), PhD Princeton University 1978, und dies., „Cipriano de Rore's New Year's Gift for Albrecht V of Bavaria: A New Interpretation“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 244–273, hier S. 244, Fn. 1 und S. 245, Fn. 6.

11 Eine der ersten Amtshandlungen war die Erhöhung der Musikergehälter. Noch beim Tod Wilhelms IV. wird der Kapellmeister mit 60 Gulden Besoldung und 25 Gulden Kostgeld ge-

Le Maistre erscheint erstmals als „Matheß Nidlender“ in den herzoglichen Hofzahlamtsrechnungen des Jahres 1552.¹² Auch er komponiert einige wenige Proprienvertonungen zum Stundengebet (Mus.ms. 43/12–13, 15–16)¹³ und drei Messen für die Hofkapelle (Mus.ms. 42/2, 4, 7). Er tritt aber vor allem mit einem Repertoire in den Vordergrund, dessen herzoglicher Auftrag ebenso ambitioniert erscheint wie seine Umsetzung: den Proprienkompositionen für die Quadragesima, enthalten in den Chorbüchern Mus.ms. 27 und 28.¹⁴ Die Schaffung eines derart umfangreichen Repertoires für die Fastenzeit kann allein deshalb schon als erstes musikalisches Prestigeprojekt des Herzogs gelten, weil bereits Kompositionen von Heinrich Isaac vorlagen.¹⁵ Allerdings ließen sich damit nur die Sonntage musikalisch ausgestalten; in dieser Zeit des Kirchenjahres wechseln jedoch die Gesänge täglich und so waren die Wochentage aus Mangel

führt, Andreas Zauner erhält bereits 100 Gulden „für sold vnd Lüfrung“ und zwei Jahre später wird Ludwig Daser auf diesem Posten sogar mit 150 Gulden gelistet. Die stets hohen Ausgaben für die Hofmusik führten bekanntlich immer wieder zu Rügen und Mahnungen mit dem Ziel zur Verkleinerung der Hofkapelle von Seiten der Hofkammerräte (siehe beispielsweise die Ausgabensteigerung in Lanzinner, *Fürst, Räte und Landstände*, S. 59 sowie Schwindt, „Säkularisierungsprozess“). Immerhin scheint sich Albrecht wenigstens zu Beginn seiner Regierungszeit eigene Grenzen auferlegt zu haben und schreibt „Cantorey sollten allenhalben sampt Organisten vnnd Instrumentisten vber 33 Personen nit sein noch aufgenommen werden“. Sandberger, *Beiträge* 1, S. 32–36.

- 12 Zur Identifizierung siehe Otto Kade, *Matheus le Maistre, Niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister*, Mainz 1862, Franz Xaver Haberl, „Matthias Hermann Werrecorensis“, in *MfM* 3 (1871), S. 197–210 und Sandberger, *Beiträge* 1, S. 50–52. Für einen allgemeinen Überblick siehe Stefan Gasch, Art. „Le Maistre, Matheus“, in *MGG*², Personenteil Bd. 10, Kassel u.a. 2003, Sp. 1547–1549.
- 13 Wie in zahlreichen anderen Chorbüchern der Münchner Hofkapelle fehlen auch in dieser Handschrift die meisten Autorzuweisungen. Nur die Namen Dasers und Le Maistres werden innerhalb der Officiumsproprien genannt, sie dürfen sicherlich hinter weiteren Kompositionen dieses Chorbuches vermutet werden. KBM 5/1, S. 164–166.
- 14 Aufgrund einer alten Papiermarke, die heute auf dem vorderen Spiegel aufgeklebt ist, früher jedoch auf dem äußeren Vorderdeckel angebracht war, steht die Autorschaft für die Kompositionen in Mus. 28 völlig außer Zweifel („Dierum Quadragesimalium / Liber Primus. / Authore Math: le Maistre). In Mus.ms. 27 fehlt ein solcher Hinweis. Aufgrund des gleichen Schreibers (Schreiber B) und der konsequenten liturgischen Fortsetzung geht die Forschung aber seit Martin Bente davon aus, dass es sich beim Autor dieser Kompositionen ebenfalls um Le Maistre handelt. Siehe Bente, *Neue Wege*, S. 189 und KBM 5/1, S. 108–122. Donald Gresch hat erstmals auf den Komplex von Le Maistres Proprien für die Fastenzeit hingewiesen. Allerdings waren ihm nur die Kompositionen in Chorbuch 28 bekannt. Donald C. Gresch, „Matheus Le Maistre's Polyphonic Officia“, in *MQ* 60 (1974), S. 94–113. Eine weitere Annäherung an diesen Proprienkomplex wurde von Seiten des Autors bereits unter Berücksichtigung textkritischer Aspekte unternommen in Stefan Gasch, „Die Fastenzeitproprien Matheus Le Maistres für den Münchner Hof“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 334–363. Die Ausführungen an dieser Stelle sollen dagegen die Musik in ihrem Münchner Kontext in den Vordergrund rücken.
- 15 Siehe die Ausführungen zu Chorbuch 39 in Kapitel III.2.1.

an Kompositionen einstimmig auszuführen.¹⁶ Trotz des inneren und äußeren Vorbereitungscharakters auf das Osterfest widersprach dies offensichtlich der Vorstellung Albrechts vom „täglichen Dienst“ der Hofkapelle während der Quadragesima. Viel mehr bestand seinerseits das deutliche Bedürfnis, den täglichen Gottesdienst während der gesamten Fastenzeit durch die herzogliche Hofmusik gestalten zu lassen und damit eine entsprechend herzogliche Hofhaltung auch – oder gerade – in Zeiten der inneren Einkehr zu demonstrieren. Dass die Fastenzeit nicht von mehrstimmiger Musik ausgeschlossen war, zeigen bereits die Vertonungen Isaacs.¹⁷ Zu konstatieren bleibt allerdings eine Ausweitung des herzoglichen Anspruches Albrechts V. gegenüber dem eigenen Vater, und eine Haltung, die darauf bedacht ist, ein eigenes Profil zu entwickeln, die sich aber auch bemüht, die verwandtschaftlichen Beziehungen des Hauses Wittelsbach zu den Habsburgischen Kaisern zu unterstreichen¹⁸ und gleichzeitig sich gegenüber diesen abzugrenzen.

Le Maistres Proprien beginnen mit den Sätzen für Aschermittwoch bis zum Freitag vor dem Palmsonntag, wobei für jeden Tag Introitus, Graduale und Communio vorliegen. Die Tractus, die nicht täglich, sondern sonntäglich wechseln und für Montag, Mittwoch und Freitag der nachfolgenden Woche gelten,¹⁹ wurden ausgespart und lagen in Kompositionen Isaacs vor. In der Konzeption

¹⁶ Die in Chorbuch 39 enthaltenen Kompositionen Isaacs haben Konkordanz in Weimar A und sind Bestand der kaiserlichen Hofkapelle. Hier finden sich auch Sätze für Montag, Mittwoch und Freitag der Quadragesima (in der Woche vor Palmsonntag auch für Dienstag). Siehe Heidrich, *Chorbücher*, S. 243–251.

¹⁷ In Chorbuch 2744 ist für die 1581/1582 ergänzten Offertorien Lassos für den dritten und vierten Fastensonntag auch der Vermerk „in organis“ notiert. Dies entspricht wenigstens teilweise dem 1600 erschienenen *Ceremoniale Episcoporum* (Venedig 1600) wenn es auf fol. 51^r notiert „In omnibus Dominicis, & omnibus festis per annum occurrentibus, in quibus populi à seculilibus operibus abstinere solent, decet in Ecclesia organum, & musicorum cantus adhiberi: inter eas non connumerantur Dominicae Aduentus, & Quadagesimae, excepta Dominica tertia Aduentus, quae dicitur: Gaudete, & Quarta Quadagesimae, quae dicitur laetare.“ Die übrige Musik während der Fastenzeit war demnach nicht erlaubt, doch setzte sich hier der Münchner Herzog wieder einmal großzügig über die kirchlichen Vorgaben hinweg. Inwieweit Instrumentalmusik im Allgemeinen und Orgelmusik im Besonderen in den herzoglichen Gottesdiensten eingebunden war, ist nicht mehr genau bestimmbar, doch es scheint, dass sich der liturgische Ort des Offertorius gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Zeitpunkte für Instrumentalmusik während der Messfeier etabliert hat. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: *Sacrae Cantiones for Four Voices* (Munich, 1585), hrsg. von David Crook, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 111), S. xiv und xvii, Fn. 15. Zu den Offertorien siehe Bernhold Schmid, „Druck oder Handschrift? Der Münchner Kapellcodex Mus.ms. 2744 im Vergleich mit der gedruckten Überlieferung“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 377–388.

¹⁸ Albrecht war mit Anna von Österreich verheiratet, einer Tochter Kaiser Ferdinands I.

¹⁹ Ausnahmen waren der Mittwoch nach dem ersten Fastensonntag (da Mittwoch der zweiten Quatemberfasten) und der Mittwoch der Karwoche.

der Gottesdienste konnte somit zwischen den Introitus und Communiones von Isaac und Le Maistre gewählt werden, während das Graduale immer von Le Maistre, der Tractus aber immer von Isaac zu singen war. Nur die Offertorien blieben somit als einzige Sätze des Propriums einstimmig zu singen, da sie Le Maistre wie die Tractus unverändert ließ. Le Maistres Zyklen spiegeln damit eine aufführungspraktische Konvention wider, die auch in anderen Proprienzyklen zu beobachten ist: Entsprechend einem alternatim konzipierten Gottesdienst wurde das Offertorium einstimmig gesungen. Wie die vom Beginn der 1580er Jahre stammenden Ergänzungen Lassos gerade dieser Propriensätze für die beiden kirchenjahreszeitlichen Fastenzeiten (Advent, Quadragesima) beweisen, war es aber in späterer Zeit jener Ort der Messfeier, an dem eine freiere Motettenkomposition zum Einsatz kommen konnte.²⁰

Obwohl manche Proprien mit bereits existenten Vertonungen zur Fastenzeit ergänzt werden konnten, fehlen innerhalb der Quadragesima außerdem die Vertonungen für das Graduale des Samstags nach dem ersten Fastensonntag (*Invocavit*), den zweiten Fastensonntag (*Reminiscere*), das Graduale des Dienstags nach dem zweiten Fastensonntag und das Formular für den Samstag vor Palmarum.²¹ Da diese Proprienabschnitte anderen Texten der Fastenzeit entsprechen, wurde hier entsprechend früheren Beispielen ebenfalls nur mit Verweisen gearbeitet (s. Tabelle 22). Zur Hervorhebung ihrer besonderen Stellung sind die Introitus der Fastensonntage, freilich mit Ausnahme des zweiten Fastensonntages, fünfstimmig komponiert. Einen weiteren Sonderfall stellt das Graduale des Freitags nach dem dritten Fastensonntag dar (*Oculi*): Der Diskant ist als „Fuga in Unisono“ komponiert, sodass auch dieser Satz fünfstimmig besetzt ist, obwohl diesem Tag innerhalb der Quadragesima keine weitere besondere Bedeutung zukommt. Die restlichen Sätze sind in der Regel vierstimmig.²²

20 Weitere Möglichkeiten für die Aufführung von Motetten waren die Elevation und der Auszug des Priesters nach Abschluss der Messe. Crook, *Sacrae Cantiones*, S. xii.

21 Außer dem Tractus, der nicht gesungen wurde, konnte es mit dem Formular des Vortages gestaltet werden.

22 Aufgrund der Länge der Verse hat Le Maistre manche Gradualversikel in mehrere Sätze unterteilt. Die Versikel am Donnerstag nach *Laetare* und am Dienstag nach *Judica* sind zweiteilig. Die Prima pars wurde jeweils mit den gleichen Stimmlagen dreistimmig besetzt (Discantus, Contratenor, Tenor), der Versikel am Mittwoch nach *Judica* wurde auf drei Partes aufgeteilt und für zwei Stimmen in der Prima pars (Tenor, Bassus) und drei Stimmen in der Secunda pars (Discantus, Contratenor, Tenor) konzipiert. Der letzte Vers jeden Versikels ist immer vierstimmig.

Die Proprien Mattheus Le Maistres

Tabelle 22: Proprienvertonungen für die Fastenzeit am Münchner Hof bis in die 1550er Jahre²³

	HEINRICH ISAAC D-Mbs Mus.ms. 39			MATTHEUS LE MAISTRE D-Mbs Mus.ms. 28		
	Introitus	Tractus	Communio	Introitus	Graduale	Communio
<i>Aschermittwoch</i>	37	38	39	1	2	3
Do. nach Aschermittwoch				4	5	6
Fr. nach Aschermittwoch				7	8	9
Sa. nach Aschermittwoch				10	11	12
<i>Invocavit</i>	40	41	42	13	14	15
Mo. nach Invocavit				16	17	18
Di. nach Invocavit				19	20	21
Mi. nach Invocavit				22	23	24
Do. nach Invocavit				25	26	27
Fr. nach Invocavit				28	29	30
Sa. nach Invocavit				31	— ²⁴	32
<i>Reminiscere</i>	43	44	45	— ²⁵	— ²⁶	— ²⁷
Mo. nach Reminiscere				33	34	35
Di. nach Reminiscere				36	— ²⁸	37
Mi. nach Reminiscere				38	39	40
Do. nach Reminiscere				41	42	43
Fr. nach Reminiscere				44	45	46
Sa. nach Reminiscere				47	48	49
<i>Oculi</i>	46	47	48	50	51	52
Mo. nach Oculi				53	54	55
Di. nach Oculi				56	57	58
Mi. nach Oculi				59	60	61
Do. nach Oculi				62	63	64
Fr. nach Oculi				65	66	67
Sa. nach Oculi				68	69	70
				D-Mbs Mus.ms. 27		
<i>Laetare</i>	49	50	51	1	2	3
Mo. nach Laetare				4	5	6
Di. nach Laetare				7	8	9
Mi. nach Laetare				10	11	12
Do. nach Laetare				13	14	15
Fr. nach Laetare				16	17	18
Sa. nach Laetare				19	20	21

²³ Die Numerierung erfolgt nach KBM 5/1.

²⁴ Verweis auf das Graduale der Feria III. post Invocavit.

²⁵ Verweis auf den Introitus der Feria IV. post Invocavit.

²⁶ Verweis auf das Graduale der Feria IV. post Invocavit.

²⁷ Verweis auf die Communio der Feria IV. post Invocavit.

²⁸ Verweis auf das Graduale der Feria V. post Capite Ieiunii.

Die Zeit nach dem Tod Ludwig Senfls

<i>Judica</i>	52	53	54	22	23	24
Mo. nach Judica				25	26	27
Di. nach Judica				28	29	30
Mi. nach Judica				31	32	33
Do. nach Judica				34	35	36
Fr. nach Judica				37	38	39
Sa. nach Judica				— ²⁹	— ³⁰	— ³¹
<i>Palmarum</i>	55	56	57	—	—	—

Da eine detaillierte Diskussion aller Sätze den hier gegebenen Rahmen sprengen würde, werden für eine weitere Charakterisierung – nicht zuletzt aufgrund der vorhandenen Vergleichsmöglichkeit mit Isaac – vor allem die Vertonungen zu den Sonntagen der Fastenzeit herangezogen. Von besonderem Interesse sind Fragen nach einer eigenen Choraltradition der Freisinger Liturgie, Techniken der Choralverarbeitung und der Konzeption des mehrstimmigen Satzes sowie der Einsatz von Kanons.

IV.1. Der Choral als einstimmige Vorlage und im mehrstimmigen Satz³²

Fast sämtliche Sätze sind mit einer einstimmigen Bassintonation komponiert. Damit greift Le Maistre zwar eine in München bereits seit langem bestehende Tradition der Choralvertonung wieder auf.³³ Allerdings wendet er im weiteren Verlauf der Sätze verschiedene Satzprinzipien für die Choralbehandlung an, wählt eigene Wege und findet individuelle Lösungen, die seine Sätze von jenen seiner Vorgängerkomponisten unterscheiden. Die Formulierung „ältere und üblichere Art“ wie sie KBM 5/1 verwendet,³⁴ kann nur auf die Gestaltung der Intonationen bezogen werden, da sich die Sätze kompositorisch durchaus auf der Höhe der Zeit befinden.

Eine wichtige Rolle spielen die engen Zusammenhänge von Kadenzkonstruktion und einstimmiger Chormelodie und die Schwierigkeiten und Her-

²⁹ Entspricht dem Introitus des vorherigen Sonntages.

³⁰ Entspricht dem Graduale des vorherigen Sonntages.

³¹ Entspricht der Communio des vorherigen Sonntages.

³² Für Übertragungen der Formulare für die Fastensonntage siehe Gasch, *Musik und Liturgie*, Anhang C. Die Besprechung anderer Sätze wurde auf einzelne Ausschnitte aus den Kompositionen beschränkt.

³³ Warum als einzige Ausnahme der Introitus am Donnerstag nach *Reminiscere* (Mus.ms. 28/41) die Choralintonation im Diskant aufweist, muss bis auf Weiteres offen bleiben.

³⁴ KBM 5/1, S. 128.

ausforderungen einer konsequenten Choralverarbeitung in der Bassstimme.³⁵ Probleme ergeben sich bei der Bildung einer *clausula cantizans* im Bassus. Dies ist aufgrund der Choralvorlage zwar bei Binnenkadenzen durchaus möglich, in Schlusskadenzen dagegen nahezu niemals anzutreffen. Als weniger problematisch erscheint dagegen die *clausula tenorizans*. Sie bedarf verschiedener satztechnischer Lösungen: Entweder muss die einstimmige Vorlage abgeändert werden oder es wird nach Abschluss der Choraldurchführung noch eine Kadenzformel angehängt, welche die eigentliche Schlusswirkung über einen Quintsprung oder einen Quartfall erzielt. Eine weitere Möglichkeit ist die Konstruktion einer künstlichen Schlusskadenz, indem die Bassstimme auf der Finalis endet, kurz pausiert und in den oberen Stimmen eine Quint zur Bassstimme gebildet wird, die für den Schlussklang wieder einsetzt.³⁶

Bei Le Maistre ist eine strenge Bindung des Chorals an eine einzige Stimme zunächst vorhanden, wird aber mit fortschreitendem Verlauf der Fastenzeitproprien aufgegeben. So erscheint der Choral wie in den älteren Sätzen im Introitus des Aschermittwochs als Cantus firmus (Mus.ms. 28/1) durchwegs im Tenor. Wie ein roter Faden zieht er sich durch die Antiphon, wobei auch alle anderen Stimmen von der einstimmigen Vorlage stark beeinflusst sind, Choralmaterial aufgreifen und in vorimitatorischer Weise verarbeiten. Ab M. 77 wird der Satz auf die Dreistimmigkeit reduziert, der Bass schweigt und der Tenor (mit Choral) übernimmt die Rolle des Fundamentes. In den letzten Mensuren des Satzes (M. 83–87) tritt der Bassus wieder hinzu und führt nun den Choral. Le Maistre wählt im Fall der Introitusantiphon des Aschermittwochs keine übliche Lösung um eine reguläre Kadenz zu erreichen. Stattdessen präsentiert er den Choral bis zur Finalis im Bass und führt im Contratenor nur eine *clausula cantizans* ein. Eine „regelkonforme“ Kadenz mit Schlusswirkung kommt nicht zustande und ist offensichtlich auch nicht beabsichtigt. Wichtiger erscheint ihm die deutliche Präsentation des Cantus prius factus.

35 Vor allem die Arbeiten von Heinz, *Propriums-Kompositionen* und Körndle, *Liturgische Musik* haben auf diesen wichtigen Punkt hingewiesen.

36 Siehe die Ausführungen und Beispiele aus den Sätzen Senfls bei Körndle, *Liturgische Musik*, S. 135ff.

Die Zeit nach dem Tod Ludwig Senfls

Notensbp. 6: Mattheus Le Maistre: Ende der Introitusantiphon für Aschermittwoch,
Misereris omnium (Choral im Bass)

Auch in der Antiphon und dem Psalmvers des Introitus des ersten Fastensonntages (*Invocavit*) wendet Le Maistre die Möglichkeit einer Cantus firmus-Verarbeitung im Tenor (Tenor 1) an. Anders aber als beim Aschermittwoch bleibt er konsequent in dieser Stimme verankert. Da der Choral mit einem absteigenden Sekundschrift endet, ist bereits eine natürliche Tenorklausel vorhanden. Er kann also die einstimmige Melodie erneut bis zum letzten Ton führen, gewinnt aber die Möglichkeit, parallel zur Tenorklausel auch eine Diskant- und eine Bassklausel einzuführen.

Notensbp. 7: Mattheus Le Maistre, Ende der Introitusantiphon für den ersten Fastensonntag,
Invocavit me (Choral im Tenor)

Im weiteren Verlauf des Proprienformulars aber weicht er immer mehr vom strengen Prinzip der Tenordurchführung ab. Bereits im Responsorium des Graduale übernimmt der Diskant (oft in Kombination mit dem Tenor) über weite Strecken den häufig in Minimen aufgebrochenen Choral, Contratenor und Bassus werden nur vereinzelt daran beteiligt (z.B. M. 2f., 5f., 16f., 25f., 37f.). In der Communio wird dieses Prinzip fortgeführt. Auch an den anderen Sonntagen ist zu beobachten, dass es nun – trotz der Bassintonationen und den Vorimitationen eines motettisch geprägten Satzes – meist die Stimmen des Diskants oder des Tenors sind, die als Choralträger fungieren. Der Bass kann zwar auch innerhalb des Satzes über längere Strecken den einstimmigen Cantus firmus aufgreifen, gegen Ende aber wird die Chormelodie wieder in eine der Oberstimmen geführt. Ein anschauliches Beispiel hierfür wäre die Communio *Ierusalem quae aedificatur* für den *Laetare*-Sonntag: In den Mensuren 44–54 ist der Choral im Bass verarbeitet. In den Mensuren vor Ende des Satzes (M. 56–60) aber übernimmt wieder der Tenor, teilweise in Kombination mit dem Contratenor, die choraltragende Rolle.³⁷ Erscheint der Choral tatsächlich auch an Satzenden im Bass, wird entweder die bereits beschriebene Lösung der Vermeidung einer deutlichen Schlusskadenz verfolgt oder aber Le Maistre hängt wie Senfl eine Kadenz an den letzten Choralton an:³⁸

The image shows a musical score for a vocal setting. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom staff is for the basso continuo. The lyrics are in Latin: "cam non e ru bes cam." and "cam non e ru bes cam." and "e ru bes cam." and "e ru bes cam." and "e ru bes cam." Arrows point to the choral melody in the bass line.

Notenbsp. 8: Mattheus Le Maistre: Ende des Psalmverses des Introitus für den Sonntag *Oculi*, *Ad te domine* (Pfeile markieren die Chormelodie)

37 Siehe Gasch, *Musik und Liturgie*, Anhang C, S. 404ff.

38 Für Senfl vgl. Körndle, *Liturgische Musik*, S. 137.

Mit dieser Art der Choralverarbeitung weicht Le Maistre den Herausforderungen einer konsequenten Durchführung im Bass aus. Zu kompliziert und schwierig scheint ihm ein solches Verfahren. Durch die Verlegung des Chorals in Diskant und Tenor bleibt die Handhabung des Cantus prius factus flexibel und erleichtert seine Einbindung in reguläre Kadenzen.³⁹

Obwohl die kompositorischen Möglichkeiten der Psalmverse durch die vorgegebenen Psalmodieformeln äußerst begrenzt erscheinen, etabliert Le Maistre in ihnen ein Modell der Choralverarbeitung, das mindestens eine, oft aber auch zwei oder mehr Stimmen am Cantus firmus beteiligt. Sie stellen durch ihren begrenzten Umfang (meist zwischen 10 und 18 Mensuren) ideale Experimentierfelder für ihn dar, und es scheint als ob er in ihnen durch die vorzugsweise Verwendung von quasikanonischen Techniken seine eigene kompositorische Entwicklung voran treibt. Noch im Psalmvers für den Aschermittwoch führt er die Choralmelodie – analog zum Introitus – allein im Tenor durch. Die anderen Stimmen sind im freien Kontrapunkt komponiert und nur der Contratenor greift für zwei Mensuren ebenfalls den Cantus firmus auf. Ebenso im Psalmvers für den *Invocavit*-Sonntag. Bereits am Montag nach *Invocavit* löst er sich von dieser rigiden Art der Choralbehandlung und komponiert den Psalmvers als kurzen Kanon („Tenore ex Discanto“), bei dem auch die beiden restlichen Stimmlagen am Choral beteiligt werden, der Contratenor sogar mit einer eigenen vollständigen Choraldurchführung. Auffällig ist, dass nicht die Kanonstimmen beginnen, sondern den ohnehin nur sehr kurzen Satz (10 Mensuren) erst sehr spät, nach einer vier Mensuren dauernden Vorimitation von Contratenor und Bassus, zur Vierstimmigkeit ergänzen:

39 Dies dürfte nicht zuletzt auch ein Grund dafür sein, warum Isaac den Choral innerhalb des Temporale ebenfalls im Diskant durchführt.

Die Proprien Mattheus Le Maistres

75

Qui

Ex Discanto

Qui ha - bi - tas in ce -

Ad te leuavi o - cu - los me - os Qui ha - bi - tas in ce -

80

ha - bi - tas in ce - lis.

lis in ce - lis.

Qui ha - bi - tas in ce - lis.

- lis in ce - lis.

Notenbsp. 9: Mattheus Le Maistre: Psalmvers der *Feria Secunda post Invocavit*,
Ad te levavi oculos meos

Am Samstag nach *Invocavit* sind – aufgrund der besonderen Stellung des Tages⁴⁰ – Introitus und Psalmvers als Kanon komponiert. Erneut ist es die Choralmelodie, die kanonisch verarbeitet wird, und wieder sind es die selben Stimmlagen wie am Montag vorher, dieses Mal jedoch mit vertauschten Rollen (Discantus ex Tenore).⁴¹ Die Einsatzabstände der Kanonstimmen liegen erneut weit auseinander (drei Masuren), doch wird durch den gleichzeitigen Einsatz von Tenor (als Dux) und Bassus ein Klangbild präsentiert, das durch das Hinzutreten des Contratenors im Abstand einer Semibrevis (vorimitierender Cantus firmus) bereits zu Satzbeginn zur Dreistimmigkeit ergänzt wird. In M. 4 tritt schließlich der Dis-

⁴⁰ Dieser Samstag stellt nach dem Mittwoch und Freitag dieser Woche den dritten Tag und damit den Abschluss der Frühlingsquatemberfasten dar. Die traditionellen Termine für die Quatemberfasten waren die Woche vor dem *Reminiscere*, vor Trinitatis, vor dem Fest Kreuzerhöhung (14. September) und vor Lucia (13. Dezember). Darüber hinaus stellen die Quatember auch traditionelle Besoldungstermine dar. Zur Entstehung der Quatemberfasten siehe Grotefend, *Zeitrechnung* 1, S. 160f.

⁴¹ Siehe die Übertragung in Gasch, *Musik und Liturgie*, Anhang C, S. 353–355.

kant als Comes hinzu. Da in sämtlichen Stimmen nur sehr wenig Pausen erscheinen, zeigt sich das Satzbild durchlaufend als sehr dicht. Innerhalb der Antiphon treten sechs Kadenzen auf: M. 4, 7, 24f., 28, 31f., 34f. Da die *clausula cantizans* in den Mensuren 4, 24f. und 31f. jeweils im Tenor auftritt, erscheint sie durch die kanonische Stimmführung nochmals im Diskant (M. 7, 28, 34f.). Die Klauseln der Tenorstimme sind innerhalb des Stimmverbandes als *cadenze fuggite* gestaltet, die Klauseln des Diskants als reguläre Kadenzen. Um den Satz zu gliedern hat Le Maistre die ersten beiden Kadenzen des Tenors nicht der Choralmelodie entnommen, sondern in den Cantus firmus eingefügt ohne den Textzusammenhang zu berücksichtigen. So tritt die erste Kadenz innerhalb des Wortes „conspic-tu“, die zweite innerhalb des Wortes „me-am“ auf. Dies wirkt vor allem in Mensur 28f. befremdlich, wenn der Diskant nach einer Pause wie aus dem Nichts mit einer typischen *clausula cantizans* einsetzt. Die letzte Kadenz entstammt hingegen dem Choral und ist eine Kadenz in *mi*.

Am Montag nach *Reminiscere* komponiert Le Maistre den Psalmvers *Iudica me domine* erneut als Kanon („Bassus ex Discanto“). Hat in der Parallelkomposition eine Woche vorher noch ein längeres Duo die Hälfte des Satzes eingenommen, setzen nun alle Stimmen im Abstand einer Semibrevis ein. Das strenge Festhalten am Cantus firmus wird allerdings aufgegeben, und er wird weder innerhalb des Kanons, noch in den anderen Stimmen vollständig präsentiert (s. Notenbsp. 10). In den weiteren Psalmversen wendet sich Le Maistre von seinem bisher verfolgten kanonischen Prinzip ab. Es bleibt jedoch die Beteiligung von oftmals zwei dicht geführten Stimmen am Choral, etwa im Introituspsalm für den *Laetare*-Sonntag (*Laetatus sum in his*) oder für *Iudica* (*Emitte lucem tuam*). Letzterer ist als loser Kanon konzipiert, der zwischen Diskant und Tenor zwar die Intervalle beibehält, die Pausen aber nicht berücksichtigt.⁴² Um der zu Satzbeginn in großen Notenwerten (Breven) geführten Choralmelodie das stagnierende Element zu nehmen, komponiert Le Maistre die anderen, frei kontrapunktisch geführten Stimmen in einer rhythmisch vorwärts drängenden Motivik mit punktierter Semibrevis und Melismen, die – durch den Einsatz auch auf unbetonten Zeiten – helfen, in den ersten neun Mensuren ein lebendiges Klangbild zu schaffen. In den folgenden fünf Mensuren werden auch Diskant und Tenor in kleinere Notenwerte aufgebrochen und schließen sich den homophon deklamierenden Stimmen des Contratenor, Vagans und Bassus an (M. 11–15), bevor der Satz in einem dichten polyphonen Geflecht endet.

42 Siehe die Übertragung in Gasch, *Musik und Liturgie*, Anhang C, S. 41 f.

Die Proprien Mattheus Le Maistres

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics are in Latin and are written below the staves. The score includes measure numbers 68, 70, 75, and 80. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are: Ju-di-came do-mi ne quo-ni-am in in-no-cen-ti-a me-a in gres-sus sum In te do-mi-ne spe-rans non in-fir-ma-bor non in-fir-ma-bor non in-fir-ma-bor.

68 In te

70 do-mi-ne spe-rans

75 non in-fir-ma-bor

80 non in-fir-ma-bor

Notenbsp. 10: Mattheus Le Maistre: Psalmvers der *Feria Secunda post Reminiscere, Iudica me domine*

Dennoch ist Le Maistre weiterhin an der strengen Form des Kanons interessiert und er wendet sie auch auf die Propriensätze von Communio und Graduale an. Im Graduale des Freitags nach *Oculi* sind sowohl Graduale als auch der dazugehörige Versikel im Discantus als „Fuga in Unisono“ komponiert, was zu einer fünfstimmigen Besetzung führt.⁴³ Dabei gelingt es dem Komponisten, in einem raumgreifenden Responsorium von nicht weniger als 71 Mensuren sowohl einen strengen Oktavkanon in den Satz einzubauen als auch in den verbleibenden drei Unterstimmen den Choral streng durchzuführen (bevorzugt werden Contratenor und Bass). Der Oktavkanon der beiden Diskantstimmen schränkt die Choralverarbeitung zwar ein, schließt sie aber freilich nicht gänzlich aus und so gewinnt der erste Diskant als Comes seine Melodie oftmals von der einstimmigen Vorlage, sei es nur zu Beginn mit dem markanten Quartsprung und den anschließenden Wechselnoten, sei es aber auch über längere Passagen hinweg, wie etwa in den Mensuren 29ff., 42ff. etc.

Ähnlich komplex, als doppelter Kanon („Bassus ex Contratenore“, „Tenor ex Discanto“), ist die Communio am Dienstag nach *Oculi* gebaut.⁴⁴ Aufgrund eines solch strengen Konstruktionsprinzips kann Le Maistre hier die einstimmige Vorlage nur als Basis des melodischen Materials verwenden und muss sie immer wieder verkürzen oder sogar erheblich abändern (etwa bei „tuo“).⁴⁵

IV.2. Eigenheiten der Freisinger/Münchner Chormelodie

Durch einen Vergleich mit zeitgenössischen Gradualia (*GA 1494/1498* und *GP 1511*) wird ersichtlich, dass Mattheus Le Maistre der einstimmigen Vorlage in der Regel sehr streng folgt. Dies erlaubt das Aufdecken von Abweichungen gegenüber der von ihm verwendeten Chormelodien und Eigenheiten jener Vorlage, auf die er für seine Kompositionen im Umkreis des Münchner Hofes zurückgreifen musste. Bereits Franz Körndle hatte in den einstimmigen Fassungen der Quellen D-Mbs Clm 8815⁴⁶ und *GP 1511* für den Introitus und den Alleluiavers des Ostersonntages Varianten und Kürzungen der Münchner gegenüber der Passauer Quelle deutlich gemacht. In der Senfl'schen Vertonung dieses Alleluiaverses konnte er sogar eine weitere Verkürzung von Melismen gegenüber der einstimmigen Vorlage konstatieren. Hinsichtlich der Fastenzeitproprien können die von Körndle gemachten Beobachtungen zu der in München verwendeten

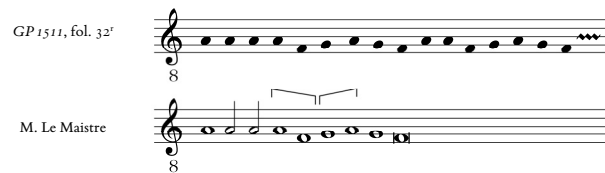
43 Siehe die Übertragung in Gasch, *Musik und Liturgie*, Anhang C, S. 381–389.

44 Siehe die Übertragung in Gasch, *Musik und Liturgie*, Anhang C, S. 377–379.

45 Die Communio am Montag nach *Reminiscere* ist ebenfalls als Kanon konzipiert (Contratenor ex Basso).

46 Graduale des Münchner Franziskanerklosters vom Beginn des 16. Jahrhundert.

Choralform nun ergänzt werden.⁴⁷ Denn wie sich zeigt, gelten sie in ähnlicher Weise für die Vertonungen Le Maistres und treten bereits in kleinerer Form bei den standardisierten Psalmformeln auf, wie etwa bei dem bereits erwähnten Introituspsalm für Montag nach *Invocavit*:⁴⁸



Notenbsp. 11: Vergleich des Schlussabschnittes „qui habitas in celis“ aus dem Psalmvers für Montag nach *Invocavit*

Deutlicher dagegen sind die Abweichungen in den Gradualia der Fastensonntage *Invocavit* und *Oculi*.⁴⁹



Notenbsp. 12: Vergleich des Schlussabschnittes „ad lapidem“ aus dem Graduale für *Invocavit*

Die beiden einstimmigen Choralvorlagen aus Augsburg bzw. Passau sind nahezu identisch. Beiden Quellen ist eine schrittweise Ausfüllung des Terzintervalles eigen: in Augsburg zu Beginn des Wortes „tuis“ in der Tonfolge *c-a-h-c*, in Passau dagegen etwa in der Mitte des Melismas auf „-is“ in der Tonfolge *g-a-h-c*. Es ist zu bemerken, dass Le Maistre in der Verwendung seines Chorals der Augsburger Variante folgt. Zentraler dagegen ist in seinem Satz die Eliminierung des in beiden Quellen weit ausgreifenden Melismas, das mit dem Spitzenton *g* beginnt und in Passau durch die dreimalige Ansteuerung der Finalis *d* durch die

⁴⁷ Siehe Körndle, *Liturgische Musik*, S. 130 und besonders 132 und 139.

⁴⁸ Für den gesamten Psalmvers siehe oben S. 148.

⁴⁹ Vergleichsquelle ist neben dem GP 1511 das bereits in den anderen Kapiteln herangezogene Augsburger Graduale Erhart Ratdolts (GA 1494/1498).

obere Nebennote noch mehr Raum in Anspruch nimmt als in Augsburg. Hinsichtlich seiner Tonart ist der einstimmige Choral aufgrund seines Ambitus als zweiter Ton zu identifizieren, endend auf der Confinalis *a*. Le Maistres einstimmige Vorlage aber ist nicht nur um das Melisma gekürzt, der Choral endet sogar auf der schwachen Tonstufe *c*, die im mehrstimmigen Satz durch eine regelkonforme Kadenz bestätigt wird.

Eine eigene Choralüberlieferung zeigt auch das Graduale für den dritten Fastensonntag (*Oculi*):

GA 1494/1498,
fol. 139v

GP 1511,
fol. 41r

M. Le Maistre

Notenbsp. 13: Vergleich des Schlussabschnittes „[tu-]a“
aus dem Graduale für den Sonntag *Oculi*

Wieder entsprechen sich die Schlussmelismen des Wortes „tuo“ in beiden Gradualia nahezu vollständig. Auffallend ist vor allem der gebrochene Dreiklang im letzten Drittel der äußerst melismatischen Choralmelodie, der in Augsburg von *f* angesteuert wird (*f-a-c*), in Passau aber von *e* (*e-a-c*). Erneut wird das Melisma in Le Maistres Satz und damit wohl auch in seiner einstimmigen Vorlage, fast zur Gänze eliminiert und schwingt in der Stufe *f* aus, die für den hier zu findenden dritten Ton abermals als instabile Stufe bezeichnet werden muss, jedoch als Reaktion auf die Repercussa *c* gesehen werden kann, deren Unterquint sie bildet. Die Choralvorlage zeigt damit eine Tendenz zur Vermeidung des *mi* und ein Drängen zur latent vorhandenen Dreiklangsbrechung *f-a-c*.

Als letztes Beispiel für die Varianten des Münchner Chorals sei das sich unmittelbar anschließende Gradualversikel genannt:

Die Proprien Matheus Le Maistres

GA 1494/1498,
fol. 140^r

GP 1511,
fol. 41^r

M. Le Maistre

Notenbsp. 14: Vergleich des Schlusabschnittes „a facie tua“ aus dem Graduale für den Sonntag Oculi

Beide Worte, „facie“ und „tua“, sind besonders reich koloriert. Wie im Psalmvers am Montag nach *Invocavit* zeigt die Münchner Vertonung und im vorliegenden Beispiel auch das GP 1511 bereits bei den Fassungen von „facie“ eine Vermeidung von Wiederholungen. Die Augsburger Quelle wiederholt die Tonfolge *a-h-c-a-g* insgesamt drei Mal, während die beiden anderen Versionen diese Reihe nur noch zwei Mal anführen. Das Melisma wird aber vor allem durch die sich ständig auf verschiedenen Tonstufen sekundschriftlich aufsteigende Terz und den Quartsprung *c-g* bestimmt. Dies alles fehlt in der Freisinger/Münchner Choralfassung. In ähnlicher Weise werden bei „tua“ Wiederholungen zugunsten einer vorwärts drängenden melodischen Gestaltung des Wortes vermieden, die schließlich erneut im Erreichen der Tonstufe *f* ausläuft.

Die Verkürzungen spiegeln sich auch in vielen kleinen Details wider, wie dem Wegfall von Wechselnoten (Vermeidung von Pendelbewegungen) oder nicht ausgefüllten Terzintervallen. Hatte Körndle für die Gesänge in D-Mbs Clm 8815 bereits eine römisch-fränkische Tradition vermutet, manifestiert sie sich nachdrücklich auch in den dargelegten Choralvergleichen durch die von Karlheinz Schlager für das Antiphonale Pataviense genannten Charakteristika: der „Bevorzugung von F und c gegenüber E und h [...]“ und der „Veränderungen und Kürzungen der Melismen“, die einen „geradlinigen, weniger ornamentalen Melodieverlauf“ zeigen und „den Wortakzent [unterstreichen]“.⁵⁰

IV.3. Die Satzstruktur

Wie bereits weiter oben ausgeführt, lässt sich in Le Maistres Satz eine kompositorische Entwicklung feststellen. Diese zeigt sich zum einen in der Komposition von Kanons, die sich zunächst nur in den begrenzten Abschnitten der Psalmverse vollzieht, sich dann aber auch auf ganze Propriensätze ausdehnt, beginnend mit der einfachen Form des „Choralkanons“ in Semibreven hin zu komplexeren Kanonformen in choralverwandten, aber doch frei kontrapunktisch komponierten Stimmen. Damit einher geht auch eine Wandlung in der Verarbeitung der Choralmelodie, die den Cantus prius factus zunächst rigoros in einer einzigen Stimme durchführt, dann jedoch dazu übergeht, ihn auf mindestens zwei Stimmlagen zu verteilen. Erhalten bleibt dabei ein stark motettisch imitatorisch geprägtes Satzgefüge mit einer regelmäßigen Abschnittsvertonung, das jede Stimme deutlich vom Choral beeinflusst zeigt. Gerade dieses Satzgefüge ist ein weiteres Argument für die kompositionstechnische Veränderung, die Le Maistre in seinen Proprienvertonungen vollzieht. Wie Donald Gresch zeigen konnte,

⁵⁰ Karlheinz Schlager, „Vorwort“ zu *Antiphonale Pataviense* (Wien 1519), Faksimile hrsg. von dems., Kassel u.a. 1985 (EdM 88), S. VI. Siehe auch Körndle, *Liturgische Musik*, S. 128f.

war Le Maistre durchaus vertraut mit den Parallelsätzen Isaacs. Vor allem in den ersten Kompositionen der Fastenzeit, wie dem Introituspsalm für Aschermittwoch und der Introitusantiphon für den *Invocavit*-Sonntag hat er sowohl rhythmische Modelle aber auch ganze Melodieführungen aus Isaacs Vertonungen übernommen.⁵¹ Da bereits nach wenigen Mensuren das neu komponierte Satzgefüge beginnt, haben ihm Isaacs Werke somit als Inspiration für Kompositionen gedient.⁵² Der Bezug zu Isaac nimmt danach jedoch stark ab. Zwar ist in den ersten Mensuren des Introituspsalms für den Sonntag *Oculi* Isaacs Modell noch zu erkennen,⁵³ in den restlichen Sonntagen der Fastenzeit lässt sich jedoch keine Verwandtschaft mehr feststellen.

Auch hinsichtlich der Textverständlichkeit scheint sich Le Maistre die Proprien Isaacs zum Vorbild genommen zu haben. Er erreicht sie auf ähnliche Weise, indem er mit homorhythmischen Stimmkombinationen arbeitet, innerhalb des Satzes deutliche Einschnitte in allen Stimmen setzt oder den Text an zentralen Stellen in blockhaftem Deklamieren voran treibt. Sowohl Antiphon als auch Vers des Introitus für den dritten Fastensonntag (*Oculi*) wären beispielsweise zu nennen:⁵⁴ Deutlich vom vorhergehenden polyphonen Geflecht abgesetzt erscheinen in der Antiphon zunächst die Worte „pedes meos“ mit dem isolierten Choral zwischen den beiden rhythmisch gegen einander gesetzten Stimmpaaren Diskant/Contratenor und Tenor II/Bass (M. 30⁴–35), wobei das letztere Paar in synkopierenden Terzen voran schreitet und den Textabschnitt mit spät eintretenden Oberstimmen ohne Kadenz beschließt. Erst nach einer Semibrevis-Generalpause wird der nachfolgende Text („Respice“, M. 36–40) im vollständigen Stimmverband angeschlossen und der Textinhalt deutlich hervorgehoben. Ähnlich verfährt Le Maistre auch im Psalmvers, in dem der Choral in Diskant und Bass konsequent durchgeführt wird: Nach einer schematischen Vorimitation durch alle Stimmlagen (beginnend mit dem Diskant) kennzeichnet eine Generalpause erneut einen neuen Abschnitt, der mit der akkordischen Deklamation der zentralen Aussage „in te confido“ anhebt, bevor sich der Satz zu einem freieren Stimmengeflecht wandelt und mit einer angehängten Kadenz schließt.⁵⁵

Doch zeigt Le Maistre auch Ideenreichtum. Zunächst wäre nochmals seine

⁵¹ Siehe die Beispiele bei Gresch, „Le Maistre’s Polyphonic *Officia*“, S. 109f.

⁵² Eine deutlich ausgeprägtere Form des kompositorischen Bezuges weisen dagegen die Überarbeitungen Lassos von Senflsätzen und die teilweise Übernahme in den Druck seines *Patrocini-um Musices* aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Siehe hierzu Körndle, „Der »tägliche Dienst«“, S. 27–30 sowie ders., „Das Münchner Proprienrepertoire und das Konzil von Trient“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 364–376.

⁵³ Ebda., S. 111.

⁵⁴ Siehe die Übertragung in Anhang C, S. 357–363.

⁵⁵ Stellvertretend für zahlreiche andere Beispiele siehe die Übertragungen für den Sonntag *Invocavit* oder die Sonntage *Laetare* und *Iudica* im Anhang.

ökonomische Arbeitsweise zu betonen, die sich bereits in der Aussparung von Vertonungen doppelter Texte gezeigt hat.⁵⁶ In ähnlicher Weise geht Le Maistre mit Abschnitten der Chormelodie um und nutzt analoge Melodieabschnitte des Chorals. Als Beispiel sei das Graduale des Sonntages für *Invocavit*, *Angelis suis mandavit de te* angeführt. Hier entsprechen sich die Chormelodien der Textabschnitte „in omnibus viis“ des Responsorius und „ad lapidem pedem tuum“ des Versikels:

<i>GP 1511,</i> fol. 29^r (Responsorium)	
---	--

Diese Tradition spiegelt sich im gesamten Proprienschaffen Isaacs ebenso wider wie auch in den ergänzten Sätzen Lassos aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die einzigen Ausnahmen am Münchner Hof sind die Gradualia Mattheus Le Maistres und zwei Sätze von Ludwig Senfl für die Apostelvigil (Mus.ms. 37/22) und den Ostersonntag (Mus.ms. 38/35). Während dem Satz für die Apostelvigil die Rolle eines potentiellen Alleluiaersatzes zukommt (nur an Sonntagen wurde ein Alleluia in Vigilien verwendet) und damit die mehrstimmige Ausführung von mindestens drei Proprien garantiert, kann das Graduale für den Ostersonntag nur im Sinne einer, dem hohen Festrang geschuldeten, Gradualmotette verstanden werden, da ihr – scheinbar unvollständig – eine polyphone Vertonung des zugehörigen Versikels fehlt. Mit seinen Gradualia steht Le Maistre am Beginn einer Entwicklung, die sich erst im Verlauf der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollständig etablieren wird und die die Tradition der einstimmigen Ausführung von Graduale und Offertorium zugunsten eines vollständigen polyphonen Proprienzyklus aufgibt.⁵⁹

Eine Zyklusbildung, welche die einzelnen Propriensätze eines Tages mittels einer satzübergreifenden Motivik mit einander verbindet, wurde nicht festgestellt. Zu sehr sind die Soggetti vom Choral beeinflusst, als dass Raum für eine zusätzliche, individuelle melodische Gestaltung bliebe.

Albrecht V. stellt Mattheus Le Maistre also aus mehreren Gründen an seinem Hof an: Er möchte sich nach der 20jährigen Amtszeit des deutschsprachigen Ludwig Senfl in die Tradition der Anstellung niederländischer Musiker stellen, er bemüht sich als Musikliebhaber nachdrücklich um die Gewinnung von neuem Repertoire für sein Musikerensemble und er möchte das seit Jahrzehnten bestehende Erbe der Propriengesänge innerhalb der täglichen Gottesdienste mit einem außergewöhnlichen Bestand an Kompositionen ausstatten. Le Maistre, der zunächst nicht vertraut genug mit der Technik der Proprienkomposition erscheint, versucht sich bei der Umsetzung zunächst verschiedener, am Münchner Hof vorhandener Kompositionsmuster zu bedienen. Dabei greift er sowohl die Usancen der choraliter ausgeführten Bassintonation wieder auf und nimmt Bezug auf die am Hof bereits existenten Kompositionen. Die fortschreitende Entwicklung seines Umgangs mit dieser Art der Choralverarbeitung wird sichtbar in einer Loslösung von den allzu strengen Regeln der Cantus firmus-Verarbeitung in einer einzigen Stimme, die um die Mitte des Jahrhunderts ohnehin bereits konservativ anmuten muss. Neben der traditionellen Präsentation

59 Man denke etwa an die beiden Bücher von William Byrds *Gradualia* (erschienen 1605 und 1607), in denen der Komponist alle fünf Propriensätze mehrstimmig aussetzt. Im deutschsprachigen Raum hat sich diese Entwicklung jedoch nicht durchsetzen können.

des *Cantus prius factus* auf Semibrevissebene entwickelt er mit zunehmendem Verlauf seiner Fastenzeitproprien einen eigenen Umgang mit der einstimmigen Melodie, die er nun auf mehrere Stimmlagen aufteilt und den Satz durchimitierend gestaltet. Parallele Wandlungen zeigen sich in der Zunahme von Kanons. Er versucht sich zunächst an kleineren Formen wie den nur wenige Mensuren umfassenden Introituspsalmversen, dehnt die kanonischen Techniken jedoch nach und nach im Hinblick auf größere Proprienteile aus und greift zu strengeren Kanonprinzipien.

V. PARALLELVERTONUNGEN

Nachdem bereits im vorherigen Kapitel auf die Details zu Le Maistres Parallelvertongen für die Fastenzeit unter verschiedenen Aspekten eingegangen wurde, sollen abrundend weitere liturgische Sätze diskutiert werden, die trotz der ergänzenden Arbeitsweise Senfls, Dasers und Le Maistres ebenfalls in zwei unterschiedlichen Vertongen vorhanden sind.¹ Ziel dieser abschließenden Betrachtungen ist es weniger, anhand ausgewählter Beispiele einen umfassenden Einblick in die Kompositionstechnik der Komponisten zu gewinnen, als vielmehr punktuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten und eventuelle Gründe für derlei Parallelvertongen zu eruieren. Da sich die vorliegende Arbeit ausschließlich mit mehrstimmigen Messproprien bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt, verzeichnet die nachfolgende Übersicht nur die heute noch vorhandenen Parallelvertongen der Münchner Hofkapelle bis zu diesem Zeitpunkt. Da derzeit nur spekuliert werden kann, welche der zahlreichen textgleichen Sätze aus CC am Münchner Hof vorhanden waren, wird an dieser Stelle auf eine gleichberechtigte Betrachtung dieser Propriensätze verzichtet.² In ähnlicher Weise blieben die textgleichen Sätze von Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Mattheus Le Maistre und Ludwig Daser zu Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte unberücksichtigt.³

- 1 Der Alleluiavers *Omnes gentes plaudite*, der ebenfalls in zwei Vertongen vorliegt (Mus.ms. 29/29 [Isaac] und Mus.ms. 25/23 [Senfl]) wird nicht in diese Aufstellung aufgenommen, da es sich um zwei verschiedene liturgische Bestimmungen handelt: Der anonyme, wahrscheinlich von Isaac stammende Satz wird in der Vigil für Christi Himmelfahrt verwendet, die Vertong Senfls dagegen am sechsten Sonntag nach Pfingsten. Nicht berücksichtigt wurden außerdem zahlreiche Sätze aus Chorbuch 32, die Doppelvertongen von Sätzen Senfls darstellen. Trotz der anonymen Überlieferung hat sich die Forschungsmeinung etabliert, dass es sich hierbei um Werke Lassos handelt. KBM 5/1, S. 18*f.
- 2 Siehe hierfür statt dessen David J. Burn, „Ludwig Senfl and the Mass-Propert: Aspects of Chronology“, in Gasch/Lodes/Tröster, *Senfl-Studien* 1, S. 223–268.
- 3 Siehe hierzu Bernhold Schmid, „Ludwig Senfl und Orlando di Lasso: Kompositionen mit identischen Textincipits im Vergleich“, in Gasch/Tröster, *Senfl-Studien* 2.

Parallelvertonungen

Tabelle 23: Parallelvertonungen in den Chorbüchern der Münchner Hofkapelle
in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

	KOMPONIST CHORBUCH/NR.		KOMPONIST CHORBUCH/NR.		KOMPONIST CHORBUCH/NR.	
In vigilia Petri & Pauli						
Intr. <i>Dicit dominus Petro</i>	[Isaac]	29/40	Isaac	37/24		
Comm. <i>Simon Iohannis diligis</i>	[Isaac]	29/41	Isaac	37/25		
Dom. I in adventu						
Intr. <i>Ad te levavi</i>	Isaac	39/1 ⁴	Senfl	25/40		
All. <i>Ostende nobis domine</i>	Isaac	39/2	Senfl	25/41		
Comm. <i>Dominus dabit</i>	Isaac	39/3	Senfl	25/42		
In Festo Trinitatis						
Intr. <i>Benedicta sit sancta</i>	Isaac	31/16	Senfl	36/10		
Sequ. <i>Benedicta semper sancta sit</i>	Isaac	31/17	Senfl	36/12		
Veneratio BMV						
Intr. <i>Salve sancta parens</i>	Isaac	36/30	[Senfl]	30/34	Daser	29/45
All. <i>Sancta dei genitrix</i>	Isaac	36/31	[Senfl]	30/35	Daser	29/46
Sequ. <i>Verbum bonum et suave</i>	Isaac	36/32	[Senfl]	30/36		
Comm. <i>Beata viscera Mariae</i>	Senfl	36/33	[Senfl]	30/37	Daser	29/47
In capite ieiunii						
Intr. <i>Misereris omnium</i>	Isaac	39/37	Le Maistre	28/1		
Comm. <i>Qui meditabitur in lege</i>	Isaac	39/39	Le Maistre	28/3		
Dom. Invocavit						
Intr. <i>Invocavit me et ego</i>	Isaac	39/40	Le Maistre	28/13		
Comm. <i>Scapulis suis</i>	Isaac	39/42	Le Maistre	28/15		
Dom. Reminiscere						
Intr. <i>Reminiscere miserationum</i>	Isaac	39/43	Le Maistre	28/22		
Comm. <i>Intellige clamorem</i>	Isaac	39/45	Le Maistre	28/24		
Dom. Oculi						
Intr. <i>Oculi mei semper</i>	Isaac	39/46	Le Maistre	28/50		
Comm. <i>Passer invenit sibi</i>	Isaac	39/48	Le Maistre	28/52		
Dom. Laetare						
Intr. <i>Laetare Ierusalem</i>	Isaac	39/49	[Le Maistre]	27/1		
Comm. <i>Ierusalem quae</i>	Isaac	39/51	[Le Maistre]	27/3		
Dom. Judica						
Intr. <i>Iudica me deus</i>	Isaac	39/52	[Le Maistre]	27/22		
Comm. <i>Hoc corpus quod</i>	Isaac	39/54	[Le Maistre]	27/24		

4 Auch in D-Mbs Mus.ms. 26/1–3 und D-Mbs Mus.ms. 33/1–3.

V.1. Das Proprium für *Veneratio Mariae*

Zunächst sei auf das bereits in Kapitel III.2.2. angesprochene Marienproprium eingegangen. Dabei ist zu bemerken, dass der Introitus *Salve sancta parens* und die Communio *Beata viscera Mariae* in allen untersuchten Diözesen gut bekannt sind.⁵ Der Alleluiavers *Sancta dei genitrix* lässt sich dagegen nur in Augsburg, Konstanz und Passau in Verbindung mit Marienfesten nachweisen. Eine Vertonung dieses Verses in Isaacs Proprium überrascht daher nicht. Umso auffälliger ist die zweimalige Neukomposition in den parallelen Zyklen von Ludwig Senfl und Ludwig Daser im Münchner Repertoire, da dieser Vers im *MF 1520* nicht vorhanden ist. Statt seiner wird *Virga Iesse floruit* verwendet. Es bleiben zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder fußen die Proprien Senfls und Dasers auf der Existenz des Isaac'schen Formulars und begründen damit eine eigene Liturgietradition, dann müsste der von Senfl und Daser verwendete Choral eine gewisse Verwandtschaft zu Isaacs Propriumssatz aufweisen; oder aber der Alleluiavers war – trotz des Fehlens in *MF 1520* – in einem heute verlorenen Graduale vorhanden. Dass der Vers in der Diözese Freising tatsächlich vorhanden und somit auch bekannt gewesen sein muss, zeigt das Moosburger Graduale, das ihn ähnlich Passau und Konstanz im Rahmen einer eigenen „Commune Beatae Mariae Virginis“ auf fol. 120^{r-v} tradiert.⁶ Es werden daher zunächst die Choralformen mit einander verglichen (s. Notenbsp. 16): Die beiden einstimmigen Fassungen (Moosburg und Passau)⁷ zeigen dabei nahezu völlige Übereinstimmung. Die einzige größere Abweichung wird bei der Silbe „[in-]ter-[cede]“ sichtbar, bei der Moosburg den Beginn des Melismas von „in-“ noch einmal wiederholt. Auffällig ist jedoch auch die Schlusskadenz, die in der älteren Fassung Moosburgs überraschend mit dem phrygischen Schritt *f-e* endet, in Passau aber mit der für den fünften Ton typischen Finalis *f* schließt. Die Choräle der Sätze Isaacs, Senfls und Dasers, die diesem Kadenzschema folgen, sind damit der jüngeren Choraltradition verbunden. Sie differieren von den verwendeten Gradualia in keiner besonderen Weise. Die Quellen Senfls und Isaacs scheinen insofern verwandt zu sein, als alle drei Chormelodien das Melisma bei „[san-]cta“ am Beginn eliminieren, das Daser zu berücksichtigen scheint.

5 Siehe etwa *MA 1510*, fol. 208^r oder auch noch *MA 1555*: fol. 391^r; in *MK 1504* ist er im „officium generale in commemoratione beate marie virginis“ der erste von vier Alleluiaversen (fol. XIX im hinteren Teil des Missale); ähnlich bietet *MP 1522* gleichsam ein Commune für Marienfeste: fol. 313^v („de veneratione beate marie virginis“). In *GA 1494/1498* ist er nicht überliefert (fol. LXXXIX^v).

6 Die Mariengesänge beginnen auf fol. 117^v mit der Rubrik „De sancta Maria virgine“.

7 Wie bereits erwähnt überliefert das *GA 1494/1498* abweichend den Vers *Felix es sacra virgo maria* (fol. LXXXIX^v) und kann daher nicht für den Vergleich herangezogen werden.

Moosburger Graduale,
fol. 120v

GP 1511, fol. 170v

H. Isaac
(Mus.ms. 36/31)

[L. Senfl]
(Mus.ms. 30/35)

L. Daser
(Mus.ms. 29/4)

Notenbsp. 16: Vergleich der Choralmelodien des Alleluiaverses *Sancta die genitrix* für das Formular *Veneratio Mariae*

Eine exakte Identifizierung des Cantus firmus ist in Isaacs Satz weder bei „[interce-]de“ noch bei „dominum“ möglich. Für die beiden anderen Sätze können vor allem bei letzterem Abschnitt Vereinfachungstendenzen gegenüber den einstimmigen Fassungen festgestellt werden. Eine Abhängigkeit der Sätze Senfls und Dasers von jenem Isaacs hinsichtlich der Choralmelodie ist nicht konstatierbar. Auch kann für diese beiden Vertonungen des Alleluiaverses keine besondere Verwandtschaft zum *GP 1511* gesehen werden. Untereinander erscheinen die Choräle Senfls und Dasers vor allem bei „interce-“ (absteigende Terz *b-a-g*, Quartsprung mit anschließendem Quartfall *g-c-g*) immerhin in einer gewissen Beziehung zueinander zu stehen. Ob hierbei von einer Verwandtschaft gesprochen werden kann, ist allerdings fraglich, da beide Quellen bei „[sem-]per“ differieren.

Auch ein Vergleich der drei mehrstimmigen Sätze offenbart keine auffallende Beeinflussung durch Isaac.⁸ Alle Vertonungen weisen eine nicht seltene Quarttransposition und eine strenge Durchführung des Chorals in der Bassstimme auf, der auch andere Stimmen in choralverarbeitender und vorimitrierender Weise beigefügt werden. Für den individuellen Umgang mit dem Text und dem tonalen Material mag die Textstelle bei der Nennung des Namens „Maria“ heran gezogen werden: Die einkomponierte Kadenz in *mi* legt Isaac in einer großen, acht Mensuren umfassenden Entwicklung an, bei der das Tempus der harmonischen Voranschreitung drastisch auf das Zeitmaß einer Brevis reduziert wird und der Schlussakkord nach einer ausschwingenden Pendelbewegung des *mi-fa*-Schrittes im Tenor (ausgehend vom Hexachordum durum) noch mittels Fermate kontemplativ verlängert wird. Senfl hingegen steigert den Abschnitt mit Hilfe von zunächst zwei geflohenen Kadenzen nach *g* (Kombination von Contratenor und Tenor; M. 47f. und M. 49f.) und zwei Kadenzen in *mi*. Die erste erscheint im Tenor (M. 50f.) und wirkt durch die Verwendung der Notenwerte Semibrevis und Minima wie eine Vorbereitung für die zweite, die durch den *mi-fa*-Schritt auf Semibrevisebene in Basslage deutlich wahrnehmbar erscheint. Wie ein Nachhören, ein Nachrufen oder auch ein Erinnern mutet dabei der Diskant in M. 52f. an, der, während die übrigen Stimmen bereits im Text weiter schreiten, noch einmal sein auf Minima-/Semiminimaebene angesetztes Motiv mit dem Text „Maria“ wiederholt. Noch kleingliedriger erscheint Dasers Vertonung: Zwar schreitet er zunächst in ruhigen Semibreven voran, doch verkompliziert er das Geflecht rhythmisch durch Stimmeinsätze auf unbetonter Zeit und kleiner werdende Notenwerte. Die *mi*-Kadenz wird in ihrer Wirkung da-

8 Für den Satz Isaacs siehe Isaac/Cuyler, *CCIII*, S. 319–322, für jenen Senfls siehe die Übertragung in Gasch, *Liturgie und Musik* 3, Anhang C, S. 537. Der Satz Dasers ist ediert in Ludwig Daser, *Motetten*, hrsg. von Anton Schneiders, Lippstadt 1964 (EdM 47), S. 8–10.

durch abgeschwächt, als ihr charakteristischer Halbtonschritt nicht im Bass zum Erklingen kommt, sondern im Contratenor. Man darf sicher richtig vermuten, dass Daser die Sätze seiner Vorgänger aus der Zeit seines Dienstes als Kapellknaube und Kapellmeister gekannt hat, da er sowohl Senfls „Maria“-Motiv (M. 55) als auch Isaacs Pendelbewegung verwendet (M. 57f. mit Verzierungen).

Da in allen drei Sätzen weder eine konkrete Verwandtschaft des Chorals noch der musikalischen Faktur nachzuweisen ist, umgekehrt aber der Alleluia-vers in älteren liturgischen Büchern aus der Diözese Freising belegt werden kann, mag der Satz Isaacs zwar einen gewissen Einfluss auf die Komponisten am Münchner Hof gehabt haben, die Begründung einer hofeigenen Liturgietradition im Bereich des allgemeinen Marienproprium kann jedoch nicht auf ihn zurück geführt werden. Zu konstatieren bleibt allerdings erneut eine bewusst abweichende Haltung des Hofes gegenüber dem Freisinger Diözesanmissale.

V.2. Das Proprium für den ersten Adventssonntag

Wie die beiden soeben besprochenen Sätze stammen auch die Werke des folgenden Vergleichs aus verschiedenen Zeiten. Die Entstehung von Isaacs Introitus für den ersten Adventssonntag muss in der Fassung des späteren Druckes vor dem Tod Isaacs (1517), also für das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhundert angenommen werden: Eine heute nicht mehr erhaltene Frühfassung dürfte jedoch in D-WR^{hk} Ms. A enthalten gewesen sein.⁹ Senfls Vertonung dagegen dürfte in den 1530er Jahren entstanden sein.

So unterschiedlich die Herangehensweise an den Choral in beiden Sätzen ist, so deutlich wird eine Gemeinsamkeit: Beide Vertonungen weichen gegenüber dem GP 1511 ab, jedoch in unterschiedlicher Weise.¹⁰ Gemeinsam ist den Sätzen der Quartfall *g-d* über dem Text „Ad te“ am Beginn des Satzes während das GP 1511 einen Sekundschritt *d-c* überliefert und in ähnlicher Weise auch der Quartfall *d-a* bei „[me-]us in“, anstatt die fallende Quinte *d-g* der einstimmigen Vorlage zu verwenden. Unterschiede in der Choralvorlage beider Komponisten zeigen sich beispielsweise im Terzfall bei „neque“, der bei Isaac nicht vorhanden ist.

⁹ Die ersten Blätter der Handschrift fehlen. Siehe Heidrich, *Chorbücher*, S. 200 und 213f.

¹⁰ GP 1511, fol. 1^r.

Parallelvertonungen

GA 1494/1498,
fol. 1^r

GP 1511,
fol. 1^r

H. Isaac
(Mus.ms. 39/1)

L. Senfl
(Mus.ms. 25/40)

Notensbp. 17: Vergleich der Chormelodie *Ad te levavi animam meam*
der Introitusantiphon zum ersten Advent (Beginn)

Die Unterschiede in den von Isaac und Senfl verwendeten Choralfassungen werden auch in den Folgesätzen sichtbar. Sowohl im Alleluiaruf als auch im Vers werden erneut Charakteristika der Augsburger und Passauer Gradualia deutlich: Beide weisen einen starken Melismenreichtum auf. Wie Franz Körndle bereits beim Alleluiavers für den Ostersonntag festgestellt hat,¹¹ zeigt das Passauer Graduale auch im Fall des Alleluias (Ruf und Vers) für den ersten Adventssonntag eine melismenreichere Chormelodie.

GA 1494/1498,
fol. 1^v

GP 1511,
fol. 1^v

H. Isaac,
(Mus.ms. 39/2)

L. Senfl,
(Mus.ms. 25/41)

Notensbp. 18: Vergleich von Chormelodien des Alleluiarufes am ersten Adventssonntag

Besonders fällt dies am Ende des Alleluiaverses ins Auge, wo in Augsburg das Wort „nobis“ in der Finalis *g* zur Ruhe kommt, die Passauer Fassung aber noch einmal zu einem weit ausschwingenden Schlussmelisma ansetzt. Schwierig

¹¹ Körndle, *Liturgische Musik*, S. 131f. sowie S. 139f.

scheint indes eine Zuordnung zu einer jüngeren oder älteren Choraltradition, da in diesem Fall das ausgedehnte Melisma des Passauer Buches auch in einigen älteren Liturgica, wie etwa dem Moosburger Graduale, vorhanden ist (fol. 2^v), das Schlussmelisma des Alleluiaverses für den Ostersonntag dort aber fehlt.¹² Allenfalls könnte eine vereinzelte Revision von Melodien konstatiert werden, doch ist der derzeitige wissenschaftliche Forschungsstand noch zu vage, als dass an dieser Stelle weitere Vermutungen angestellt werden könnten. Gegenüber den einstimmigen Fassungen kürzen die mehrstimmigen Vertonungen an nahezu den selben Stellen, weisen jedoch ihrerseits kleine Abweichungen untereinander auf.

Ein ähnliches Bild zeigt auch die Communio dieses Proprienformulars.¹³ Gerade an der Stelle „Dominus“ offenbart sich ein weiteres Mal die Verzierungsfreude der Passauer Melodien¹⁴ und erneut wird anhand der mehrstimmigen Vertonungen besonders gut ersichtlich, dass beide Sätze teils unterschiedliche Vorlagen verwendeten (etwa bei „Domi-nus“, „benignitatem“, etc.), und in anderen Fällen gemeinsam gegenüber dem *GP 1511* abweichen. Weder für den Satz Isaacs noch für jenen Senfls kann also das Passauer Graduale die Vorlage gewesen sein.

¹² Körndle hatte für das Passauer Buch vermutet, es könnte „konservativ ausgerichtet“ sein. Körndle, *Liturgische Musik*, S. 131.

¹³ Für den Vergleich wurde die Communio aus Chorbuch 39 verwendet, die aus nicht mehr eindeutig zu klärenden Gründen nicht in den dritten Band des CC aufgenommen wurde. Der dort abgedruckte Satz ist ein strenger Note-gegen-Note-Satz und stammt nicht von Isaac. Für die Übertragung des Satzes aus Mus.ms. 39 siehe Burn, *The Mass-Propers Cycles* 2, S. 1f.

¹⁴ Die absteigende Melodieformel fehlt nun auch im Moosburger Graduale, fol. 2^v.

Parallelvertonungen

GA 1499/1498
fol. 1^rf.

GP 1511,
fol. 1^r

H. Isaac
(Mus.ms. 39/2)

L. Senti
(Mus.ms. 25/41)

Notensbp. 19: Chormelodien des Alleluiaverses *Ostende nobis* für den ersten Adventssonntag

Parallelvertonungen

GA 1494/1498^s,
fol. 1^v.

GP 1511,
fol. 1^v

H. Isaac
(Mus.ms. 39/3)

L. Senfl
(Mus.ms. 25/42)

Notenbsp. 20: Vergleich der Choralmelodie *Dominus dabit benignitatem*, der Communion für den ersten Adventssonntag

Auch hinsichtlich ihrer Verarbeitungsweise wird der andersartige Zugang deutlich. In dem in CCI gedruckten Satz liegen – für das Isaac'sche Temporale typisch – sowohl Intonatio als auch Choral im Diskant. Anders als in den frühen Sätzen aus Weimar A wird der Choral stark rhythmisiert. Die drei Unterstimmen setzen nach der Intonatio gemeinsam mit dem Diskant blockhaft ein (*initium plenum*). Sie gewinnen ihre Soggetti teilweise aus der einstimmigen Choralvorlage und verarbeiten sie als Vorimitation des Cantus firmus (M. 7–9: B/T) bzw. greifen rhythmische Motive auf (M. 36: B/Ct; M. 38: Ct). Der Tenor tendiert gerne zu kanonhafter Stimmführung (M. 13–15: T/D; M. 27–32: T/D; M. 37 bzw. 40: D/T).

Kadenzen nach *f* (M. 5f., M. 15, M. 30f. mit Umdeutung zur *cadenza fuggita*), *d* (M. 11f.) und *c* (M. 21f., M. 25f.) gliedern den Satz, doch wird erst gegen Satzende auf eine, den achten Modus erfordernde, Kadenz nach *g* hingesteuert (M. 35f. als *cadenza fuggita*), die am Ende der Antiphon erreicht (M. 48f.) wird.

Es herrscht ein diskantbetonter Satz vor, bei dem der Cantus firmus als formbildende Kraft auf die anderen Stimmen ausstrahlt, jedoch keine konsequente Imitation nach sich zieht.

Anders bei Ludwig Senfl. Im Unterschied zu Isaac weist sein Satz nicht nur eine Transposition nach *c* auf, seine Vertonung nimmt darüber hinaus auch mehr Raum in Anspruch und dehnt sich über 88 Mensuren aus (für die Antiphon).¹⁵ Im Vergleich hierzu kann Isaacs Satz mit 50 Mensuren somit durchaus als dicht bezeichnet werden.

Der Grund für den größeren Umfang liegt in der raumgreifenden Kompositionsweise der Choralverarbeitung: Wie in den erhaltenen Kompositionen der Commune Sanctorum (Mus.ms. 30) und wie in Werken für die elf Sonntage nach Pfingsten (Mus.ms. 25) sind auch im vorliegenden Introitus für den ersten Adventssonntag keine einstimmigen Intonationen in der Antiphon und dem Psalmvers vorhanden. Statt dessen ist der Abschnitt der Intonatio polyphon ausgesetzt. Während er aber in den Kompositionen der Commune Sanctorum eng mit dem sich anschließenden mehrstimmigen Satz verflochten ist, erscheint er hier – wie auch in den Proprien für die Pfingstsonntage – durch Zäsuren meist deutlich von den nachfolgenden Mensuren abgesetzt und wird so als „mehrstimmige Intonatio“ erkennbar. Wie auch sonst in den Proprien Senfls herrscht eine Verarbeitung des Chorals in der Bassstimme vor, die durch konsequente Imitation im weiteren Verlauf des Satzes dazu führt, dass häufig auch die übrigen Stimmen am Choral beteiligt sind. Der Gefahr der Stereotypie entgeht Senfl durch eine äußerst variable Handhabung der Vorimitation: Zu Beginn des Satzes verarbeiten alle Stimmen den Choral in vorimitierender Weise (M. 1–7

¹⁵ Senfl, *SW* VIII, S. 1–3.

und M. 8–18), dann ist es nur eine einzige Stimme (M. 18–28: D; M. 76–81: T), dann wieder zwei (M. 29–37: T/B), dann führt der Bassus den Cantus firmus ohne jegliche Vorimitation und der Contratenor wiederholt ihn wenig später (M. 37–46).

Charakteristisch für den Satz sind auch die häufigen Kombinationen von Stimmpaaren, die teils in der Wiederholung des Cantus firmus und seines kontrapunktischen Gegenparts begründet sind (M. 37–43: B/T – Ct/D), teils auf rhythmischer Verdichtung und Verschachtelung beruhen, die einer potentiellen Wortausdeutung geschuldet sind (Text: „inimici mei“; M. 47f.: D/B – Ct/T, M. 49f.: D/Ct, M. 51–54: D/T/B).

Insgesamt zeigt sich ein strukturiertes polyphones Satzbild mit einem stark imitatorisch geprägten Satz und einer äußerst regelmäßigen – und damit einer sich von Isaac unterscheidenden –, sukzessiven Abschnittsvertonung, die durch die Kadenzen nach *g*, *f*, *d*, und schließlich *c* unterstrichen wird. Der Cantus firmus wird in der Regel vorimitiert und erscheint niemals vollständig in einer der oberen Stimmen. Anschließend wird der Choral komplett im Bassus durchgeführt. Die einzige Ausnahme von dieser Regel erscheint im Schlussabschnitt (ab M. 70), der nochmals besondere Überhöhung erfährt, da in den Mensuren 75–80 der Bassus schweigt und der Tenor mit der vollständigen Vorimitation der Textstelle „non confundantur“ über fünf Mensuren das Fundament des Satzes bildet. In der anschließenden Wiederholung des Chorals wird die, den (transponierenden) Modus bestätigende Kadenz nach *c* aber nicht erst im Schlussklang erreicht, sondern tritt bereits vorher zweimal bestätigend auf (M. 81, M. 85).

V.3. Der Introitus zur Vigil des Festes Peter und Paul

Die Vertonungen des in Mus.ms. 37 enthaltenen Vigilproprium stellen zwei Konkordanzen zu Sätzen des Druckes CCIII dar.¹⁶ Für die anonym überlieferten Sätze aus Mus.ms. 29, die nicht in den Druck aufgenommen wurden, besteht damit ein ähnlicher Sachverhalt, wie für den ebenfalls in Chorbuch 29 notierten aber nicht in den CC aufgenommenen Introitus des Sonntags *Vocem iocunditatis*.¹⁷ Vor dem Hintergrund der anonymen Überlieferung der meisten Sätze in Mus.ms. 29, den beiden völlig verschiedenen Vertonungsstilen der beiden Sätze und der Aufnahme von Kompositionen anderer Autoren als Isaac in CCIII gilt es hier noch einmal, die Autorschaft Isaacs und die Gründe für eine Doppelvertonung der Sätze mittels einer eingehenderen Analyse zu hinterfragen.

Der in CCIII enthaltene Introitus *Dicit dominus Petro* für die Vigil stellt sich

¹⁶ Isaac/Cuyler, CCIII, S. 364–368.

¹⁷ Für eine Diskussion dieses Introitus siehe Burn, *The Mass-Propers Cycles* 1, S. 194–202.

mit mehreren Merkmalen in die Reihe der restlichen Sätze des in diesem versammelten Bandes des CC: Wie bei den anderen Sätzen zur Commune Sanctorum wird auch hier der Choral, teils rhythmisiert, im Bassus verarbeitet.¹⁸ Kleinere Unterschiede zur einstimmigen Vorlage des GP 1511 lassen sich in der verarbeiteten Chormelodie konstatieren (auch in Satz Mus.ms. 29/40), etwa bei „ambulabas“, wo in den mehrstimmigen Sätzen die abwärts springende Quarte *g-d* verwendet wird, statt mit dem GP 1511 eine Terz nach unten zu springen (*g-e*) oder auch an der Stelle „[ma-]nus tuas“, an der im polyphonen Satz sekundenschrittweise der Halbtonschritt *h* zum Einsatz kommt, während in der einstimmigen Vorlage ein Terzsprung *a-c* vorhanden ist.¹⁹

Der Satz weist eine äußerst dichte und abwechslungsreiche Faktur auf, bei der der Cantus firmus zwar meist auf die choraltragende Stimme beschränkt ist, Ansätze von Imitation und Vorimitation jedoch auch in anderen Stimmen zu finden sind. Beispiele wären zu Beginn des mehrstimmigen Teiles die im Abstand einer Semibrevis einander folgenden Stimmen von Altus und Bassus (M. 1–6), die Imitation von Tenor und Bassus in M. 9ff. (ebenfalls im Abstand einer Semibrevis), oder die Vorimitation des Bassus durch den Diskant (M. 31f.). Das Verfahren den Satz mit zwei, in engem Abstand aufeinander folgenden Stimmen beginnen zu lassen, begegnet relativ häufig und ist vor allem in den Introitus, aber auch den Alleluiaversen oder den Communiones der Commune Sanctorum zu finden. An den meisten anderen Stellen erscheint dagegen freies Melodiematerial in den oberen Stimmen, das auch in Imitation weiter geführt wird. Es herrscht meist ein vierstimmiges Satzbild vor, eine Reduktion des Stimmverbandes auf die Zweistimmigkeit wird außer am Beginn nur an einer weiteren Stelle vorgenommen: in den Mensuren 19–21. Die Gründe hierfür sind textinhaltlicher Natur. Dies wird beim – mit einer Kadenz nach *f* bekräftigenden – Abschluss des ersten Textabschnittes (*Dicit dominus Petro cum esses iunior ingebas te et ambulabas ubi volebas*) und der Überleitung zur zweiten Texthälfte (*cum autem senueris ...*) deutlich zum Ausdruck gebracht. Eine Dialogstruktur mit Gegenüberstellung der beiden Ober- und Unterstimmen findet sich in den Mensuren 13–17, ein Wechsel der Mensur ist nicht vorhanden. Die Antiphon endet mit

¹⁸ Dies gilt auch für die Communio in Isaac/Cuyler, CCIII, S. 367f.

¹⁹ Viele weitere kleine Details könnten angeführt werden, doch wurde auf die Gefahren einer allzu einseitigen Fixierung bereits an anderer Stelle hingewiesen. Vgl. auch Karp, „Chant Models“. Es sei jedoch angemerkt, dass die bei Isaac/Cuyler, CCIII, S. 364 edierten Textunterlegungen nicht original sind. Vgl. Heinrich Isaac, *Choralis Constantini*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1555, Faksimile mit einer Einführung von E. R. Lerner, Peer 1994 (Facsimile Series for Scholars and Musicians 16), Discantus: fol. h^{4v}, Altus: fol. ll^{4v}, Tenor: fol. G^{4v}, Bassus: fol. GG^{3v}. Die Abweichungen gelten ebenso für die in beiden Propriensformularen transponierten Communiones.

einer – in der Chormelodie begründeten und im Bass geführten – Kadenz in *mi*, die jedoch durch das Weiterführen des Tenors zur Quint und des Diskant zur Terz verzögert wird. Eine nahezu identische Schlussbildung findet sich in der Communio für den 20. Sonntag nach Pfingsten im ersten Band des CCI.²⁰ Über der für den Psalmvers typischen Rezitationsformel baut sich zunächst in den beiden Mittelstimmen ein dichtes imitatorisches Geflecht auf. In M. 73 bringt der Discantus schließlich ein um den Leitton *e* kreisendes Motiv, dessen Wiederholung in Altus und Tenor den weiteren Verlauf des Satzes bestimmt und das sich schließlich als Vorwegnahme des Chormotivs im Bassus herausstellt. Ähnliche Kompositionsstrategien finden sich öfter innerhalb des CCIII: etwa in den Introitusversen für Märtyrerfeste²¹ oder der Commemoratio S. Pauli Apostoli.²² Beide Sätze weisen somit Kompositionsstrategien auf, die Techniken aus anderen Sätzen des CC wiederholen, so dass erneut die Annahme der Autorschaft Isaacs gerechtfertigt erscheint.

Völlig unterschiedlich zeigt sich hingegen der Satz aus Mus.ms. 29 für den bereits an anderer Stelle eine frühe Entstehungszeit vorgeschlagen wurde.²³ Zum ersten wird der Cantus firmus wie in Isaacs Sätzen des Temporale im Diskant verarbeitet. Da Isaacs Proprium de Tempore aber früher als das Proprium de Sanctis entstanden ist, liegt hierin somit auch ein Indiz für eine frühere Entstehungszeit gegenüber dem Satz in CCIII vor. Zum zweiten lässt sich in der Verwendung eines *initium plenum* ein weiterer Indikator für eine frühe Entstehung erkennen.²⁴ Dieses ist zudem als syllabische Vertonung und homophon deklamierend gestaltet und kann sowohl hier als auch an anderen Stellen im Satz als Einschwingvorgang vor dem Einsatz von Melismen gesehen werden (M. 3, M. 9f., M. 52). In direktem Zusammenhang mit der Choralbehandlung steht die Gesamtkonzeption des Satzes, der beginnend mit M. 12 bis M. 34 als regelmäßiger Wechsel zwischen Unter- und Oberstimmen geplant ist. Wenngleich dies auch nicht als ungewöhnlich zu bezeichnen ist, dann doch immerhin als auffällig, da es in dieser Ausprägtheit weder in Weimar A, noch in CCI vorhanden ist. Am nächsten verwandt scheint es den Introitus der letzten Sonntage nach Pfingsten und den Sonntagen *Oculi* und *Laetare* der Fastenzeit.²⁵ Die regelmäßige Ablösung der Stimmgruppen wirkt sich insofern auf den Choral aus, als er kontinuierlich zwischen Diskant und Tenor wandert. Ab M. 35 wählt der Autor

20 Isaac/Bezecny/Rabl, CCI, S. 106.

21 Ebda., S. 78.

22 Isaac/Cuyler, CCIII, S. 377.

23 Siehe die Übertragung in Anhang C.

24 Auch der von Burn untersuchte Introitus *Vocem iocunditatis* (Mus.ms. 29/23) weist beispielsweise ein solches *initium plenum* auf.

25 Isaac/Bezecny/Rabl, CCI, S. 201 bzw. 210.

eine zwischen Drei- und Vierstimmigkeit wechselnde Besetzung, wobei die zwischen Tenor und Diskant alternierende Choraldurchführung beibehalten wird. Nur vor Beginn des vollstimmigen Schlussabschnittes (M. 59) übernimmt in einem kurzen Dialog von Contratenor und Bass die unterste Stimme den Choral. Hinsichtlich ihrer Besetzung zeigt diese Vertonungstechnik eine weniger strenge Handhabung der einstimmigen Melodie als in den Bänden des CC. Rhythmisch allerdings erscheint der Cantus firmus – außer zur Ansteuerung von Kadenzten – ausschließlich auf Semibrevissebene.²⁶ Wie in den Sätzen aus Weimar A steht damit die gute Hörbarkeit im Vordergrund. Die *mi*-Kadenz am Ende der Antiphon wird zugunsten einer Kadenz nach *f* vermieden. Der Grund hierfür liegt im tonal stimmigeren Anschluss an den Psalmvers, dessen Rezitationston *a* ist. Der Satz in CCIII nimmt darauf keine Rücksicht.

Der Psalmvers selbst spiegelt die Struktur der Antiphon im Kleinen wider und zeigt nach einem weiteren *initium plenum* ebenfalls ein Alternieren zwischen Ober- und Unterstimmen. Imitation ist nicht vorhanden. Im Zentrum steht die einfache Psalmodie des Verses (Diskant), die auf einem *f*-Klang akkordisch homophon deklamiert wird. Erst in den letzten vier Mensuren wird ein vollstimmiger Klang und eine Auflösung der strengen Stimmkombination angestrebt, die Kadenz nach *f* wird mit den typischen Klauseln in Diskant, Tenor und Bass erreicht.

Im Vergleich der beiden Sätze stellt sich die Situation ähnlich dem Introitus für den Sonntag *Vocem iocunditatis* (Mus.ms. 29/23) dar: In beiden Kompositionen werden Techniken präsentiert, die Isaac nicht als Autor ausschließen, sondern sowohl für den einen als auch für den anderen Satz bestätigen. Jene in CCI–II gedruckten Kompositionen weisen mit einer lebendig variiert rhythmischen Choralführung und Imitation Merkmale des späteren Stils auf, jene aus Chorbuch 29 stehen mit einer häufig verwendeten homophonen Textdeklamation und dem in Semibreven deutlich wahrnehmbaren Choral den Sätzen aus Weimar A und damit einer früheren Kompositionsperiode näher. Die frühe Entstehungszeit, die David Burn für Mus.ms. 29/23 fest gestellt hat, wurde bereits an anderer Stelle herausgearbeitet²⁷ und kann durch die Einzeldiskussion der Sätze Mus.ms. 29/40–41 noch einmal unterstrichen werden. Wann und warum eine spätere Neukomposition notwendig wurde, kann heute freilich nicht mehr geklärt werden, doch mag der Grund in dem Bedürfnis eines aktuelleren

26 In der Communio Mus.ms. 29/41 übernimmt ausschließlich der Diskant die choraltragende Rolle. Ein wandernder Cantus firmus liegt nicht vor. Auch wird der vierstimmige Satz in der Besetzung kaum reduziert (Ausnahme: M. 20–23 mit fauxbourdonhafter Stimmführung; und M. 33–37).

27 Siehe den Abschnitt zu Chorbuch 29 in Kapitel III.2.1.

mehrstimmigen Satzes für die kaiserliche Hofkapelle intendiert sein.

Das Vorhandensein beider Sätze, des Früheren sowie des Späteren, unterstreicht noch einmal, dass Senfl Zugang zu Werken verschiedener Arbeitsperioden seines Lehrers Isaac hatte, die schließlich Eingang in das Repertoire der Münchner Hofkapelle gefunden haben. Die Sätze Mus.ms. 29/40–41 zeigen aber auch, dass Isaac damit begonnen hatte, ein Sanctorale-Repertoire zu komponieren, das mit einer Intonation und der Choralverarbeitung im Diskant den selben Stil aufwies wie sein Temporale-Zyklus. Folgende Schlüsse sind daraus zu ziehen:

1. Isaac hat damit begonnen, den Sanctorale-Zyklus im Stil des bereits existierenden Temporale zu komponieren, hat sich dann aber von dieser Kompositionsweise abgewendet und ist dazu übergegangen, sowohl Sanctorale, als auch die ergänzenden Sätze der Commune Sanctorum aus Gründen der Zusammengehörigkeit einheitlich mit einer Bassintonation und Choralverarbeitung zu vertonen.

2. Isaac hat einen kompletten Zyklus für das Proprium de Sanctis komponiert. Dieser ist heute verloren. Mus.ms. 29/40–41 sind die letzten erhaltenen Überbleibsel. Die Sätze des von Senfl in das *Opus Musicum* integrierten Sanctorale mit der Choralverarbeitung in der „gravis vox“ würden dann aus einem anderen Proprienprojekt stammen an dem Isaac arbeitete. Dies würde David Burns These unterstützen, dass Isaac an mehreren Projekten für die kaiserliche Hofkapelle arbeitete.²⁸

Beide Optionen sprechen für sich und schließen sich nicht unbedingt aus. Die Tatsache aber, dass mit den Werken in Weimar A und den später im Druck veröffentlichten Sätzen Kompositionen in verschiedenen Fassungen erhalten sind, mag eher zur zweiten Möglichkeit tendieren lassen. Geschuldet wäre das zeitlich später entstandene Projekt dann einer musikalischen Stilkritik und einem künstlerischen Interesse am Hof Maximilians I., das eine moderne Kompositionsweise favorisierte.

²⁸ Burn, *The Mass-Propert Cycles* 1, S. 68.

VI. ZUSAMMENFASSUNG

Allgemeine Aspekte

Die in der vorliegenden Arbeit angestellten Untersuchungen zur Musik und Liturgie am Münchner Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden mit einer kurzen Skizzierung der Freisinger Liturgie begonnen, nach der sich der Münchner Herzogshof offiziell zu richten hatte. Hierzu wurde ein Vergleich zu den Nachbardiözesen Augsburg, Konstanz, Passau und Salzburg gezogen, mit dem Hauptaugenmerk auf dem *Proprium de Sanctis*. In einem ersten Schritt konnten so die Besonderheiten des Freisinger Heiligenkalenders herausgearbeitet werden, die in einem Heiligenkult gründen, deren sterbliche Überreste entweder direkt im Freisinger Dom bestattet oder aber in der näheren oder weiteren Umgebung zum Freisinger Bischofssitz beerdigt worden waren. Über die unterschiedlichen Heiligenfeste hinaus wurden durch den angestellten Vergleich erstmals auch die Abweichungen und Eigenheiten der diözesanspezifischen liturgischen Texte besagter fünf Diözesen offenbar, die für die weitere Untersuchung des am Münchner Herzogshof tradierten mehrstimmigen Proprienrepertoires unablässig sind.

Vor der weiteren Diskussion dieses Musikalienbestandes wurde auf die Situation der Hofmusik eingegangen. Dabei konnte bereits unter Albrecht IV. ein stetiger Ausbau des Musikerensembles konstatiert werden, der eng mit den politischen Ansprüchen und dem Machtzuwachs des Münchner Herzogs verflochten ist, erinnert sei beispielsweise nochmals an die Vereinigung des zersplitterten bayerischen Herzogtums unter Albrecht IV. nach dem Landshuter Erbfolgekrieg. Zudem aber muss bereits um 1500 ein Vokalensemble mit einem hohen sängerischen Niveau existiert haben, das auch mit anderen Institutionen wie der Kapelle Maximilians I. zusammen musizierte. Der weitere Ausbau dieses Ensembles unter Wilhelm IV. geschieht in mehreren zeitlichen Abschnitten und liegt in einer ersten Phase in der Fortführung von Traditionen Albrechts begründet. Er geht bereits während des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts voran (parallel zum Bau an der Neuen Veste und einem herzoglichen Lustgarten) und äußert sich in der Anstellung einzelner Musiker wie auch dem bewussten Erwerb von Handschriften mit mehrstimmiger Musik. Im Unterschied zu Albrecht IV. ist der Ausbau der Musikkapelle unter Wilhelm nicht so sehr herzoglichen Machtansprüchen als vielmehr einem künstlerischen Interesse geschuldet. Mit der Beschäftigung Ludwig Senfls ab 1523 aber liegt ein Einschnitt vor, eine Sonderentwicklung, die ebenso auf besondere innen- und außenpolitische Ereignisse reagiert wie sie dem herzoglichen Selbstverständnis als weltlicher Machthaber sowie dem Kunstgeschmack Wilhelms IV. geschuldet ist: Zusätzlich zur Aufwertung seiner Hofmusik durch Personal aus der ehemaligen kaiser-

lichen Kapelle und etwaigen reichspolitischen Plänen dürfte die Entscheidungsfrage im Religionsstreit eine zentrale Rolle für Wilhelm IV. gespielt haben. Hatte er mit gesetzlichen Mitteln bereits eindeutig im katholischen Lager Position bezogen, zeigte das Hofmusikensemble mit dem lateinischen Musikalienrepertoire des Kaiserhauses auch eine nach außen deutlich wahrnehmbare reformationskritische, ja sogar -feindliche Haltung. Nicht erst unter Albrecht V., sondern bereits unter dessen Großvater Albrecht IV. und vor allem unter dessen Vater Wilhelm IV. hatte die Kapelle damit die Aufgabe, den herzoglichen Machtanspruch nach außen zu tragen und eine überregional wahrnehmbare Haltung in Religionsdingen zu repräsentieren.

Fußend auf den neuen Forschungsergebnissen von Birgit Lodes, die die bislang unter Maximilian I. angenommene Entstehungszeit der frühen Münchner Chorbücher korrigiert und deren Anfertigung in die Zeit nach der Anstellung Senfls am Münchner Hof datiert, wurde eine grundsätzliche Neuordnung der Schreiber sowie eine Neubewertung der Chronologie und des darin enthaltenen Repertoires unternommen. Dabei konnte konstatiert werden, dass zunächst der Bestand an Isaac'schen Werken in München neu ingrossiert wurde. Auslöser für möglicherweise mehrere Entwicklungen – die Überlieferung Isaac'scher Kompositionen, die Anstellung Senfls und den damit verbundenen Ausbau des Vokalensembles schlechthin – stellt hierbei Mus.ms. 3 dar, das von außen an den Hof heran getragen und zu besonderer Gelegenheit, wohl zur Hochzeit Wilhelms IV. (1522), präsentiert wurde. Als einzige Messenhandschrift weist sie keinen Sammelcharakter auf, sondern tradiert mit Isaacs fünfstimmigen Messen für Heiligenfeste ein homogenes Repertoire, das um die Mitte der 1520er Jahre die Isaac'schen Proprien in idealer Weise ergänzte. Aufgrund der Schreiberverwandtschaft zu den Chorbüchern Mus.ms. 510 und Mus.ms. 65 werden in erster Folge die Chorbücher Mus.mss. 31, 39 und Vorgängerhandschriften von Mus.ms. 29 sowie Mus.ms. 47 entstanden sein. Ersteres enthält aufgrund seiner sechsstimmigen Kompositionen (Introitus und Messen) besonders festliches Repertoire, die letzten drei Bücher überliefern dagegen Musik für die einfachen Sonntage des Kirchenjahres. Die Musikalien Mus.mss. 29 und 47 stellen einen Sonderfall dar, da sie zwar erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts gebunden wurden, jedoch in ihrem Sammelcharakter Musik vom Beginn des 16. Jahrhunderts enthalten. Es sind die letzten erhaltenen Kopien von ehemals am Münchner Hof erhaltenen Handschriften. Für die meisten Sätze aus Mus.ms. 29, namentlich die Ferialproprien, wurde anhand einer stilistischen Untersuchung versucht, die Autorschaft Isaacs für mehr als wahrscheinlich zu erklären. Darüber hinaus konnte auch gezeigt werden, dass diese Kompositionen jene aus Chorbuch Weimar A nahtlos fortsetzen und aufgrund ihres Kompositionsstiles zur glei-

chen Zeit entstanden sein müssen. Sie stellen damit frühes kaiserliches Repertoire dar, das Senfl aus den Beständen der kaiserlichen Hofkapelle nach München überführte. Anders als die Proprien aus Mus.ms. 39, das die Proprien aus Weimar A in überarbeiteter Form bereithält, mussten die Sätze aus Chorbuch 29 nicht einer Überarbeitung unterzogen werden.

Bei der Anlage der Chorbücher griff Senfl vermutlich auf seine Kenntnisse der kaiserlichen Musikalien zurück und legte diese als Maßstab für die neuen Münchner Handschriften an. Mit den oftmals in roter Tinte notierten Choralmelodien bzw. -texten schuf er bei seinem Dienstantritt einen Standard, der auch während der nachfolgenden Jahrzehnte nichts von seiner Geltung einbüßte! Dies hat auch Auswirkungen auf den Druck des 1520 von Senfl als Redaktor mitgestalteten *Liber selectarum cantionum* (Augsburg: Sigmund Grimm & Marx Wirsung). Anders als oftmals zu lesen, ist er nicht nach dem Vorbild der Münchner Chorbücher gestaltet. Es ist vielmehr das Layout der kaiserlichen Hofkapelle, nachdem Senfl diesen außergewöhnlichen Druck einrichten und nach dem er schließlich auch die Münchner Chorbücher gestalten ließ.

Parallel zu den Neuingrossierungen der kaiserlichen Bestände wurde Senfl damit beauftragt, weitere Proprienkompositionen zu schaffen. Seinen zentralsten Beitrag lieferte er in dem 1531 fertig gestellten *Opus Musicum*. Während aber für die Sätze Isaacs durch seinen Tod im Jahr 1517 ein *terminus ante quem* besteht, ist mit der Neudatierung der Münchner Chorbücher in die zweite Hälfte der 1520er Jahre nicht auch die Frage der Entstehung der Kompositionen Senfls beantwortet: Trotz Senfls ergänzender Arbeitsweise, die bislang die Diskussion dahin gelenkt hat, dass Senfl in München nicht alle Proprien Isaacs zur Verfügung hatte, muss aufgrund des Lehrer-Schüler-Verhältnisses wie auch des immer wieder geäußerten Anspruches Senfls als Nachfolger Isaacs in der kaiserlichen Hofkapelle angenommen werden, dass einige Proprienversionen Senfls bereits vor der Münchner Zeit entstanden waren. Da die süddeutschen Diözesen im Proprium de Tempore relativ einheitliche Texte verwenden und sich dieser Bereich der kirchlichen Feiern damit nur als bedingt aussagekräftig zeigt, erwiesen sich die Abweichungen des Proprium de Sanctis bei der Näherung an die Frage der Entstehungszeit der Senfl'schen Proprien als besonders hilfreich. Wie bereits Martin Bente festgestellt hat, präsentiert sich der Inhalt der Chorbücher Mus.mss. 35–38 als eine Zusammenstellung von Proprienkompositionen Heinrich Isaacs und Ludwig Senfls aus unterschiedlichen Arbeitsperioden, bei der Ludwig Senfl die Redaktionsarbeit leistete. War bisher jedoch angenommen worden, dass Senfl erst in München das Werk Isaacs „vollendete“, konnten mehrere Sätze separiert werden, die vor 1523 entstanden sein dürften und die ent-

weder während seiner Zeit unter Maximilian I. oder aber in der Zeit zwischen 1519 und seiner Anstellung in München komponiert wurde.

Die innerhalb des *Opus Musicum* bewusst ausgesparten Sätze bedurften einer Ergänzung mit Vertonungen von Texten aus der Commune Sanctorum. Das am Münchner Hof vorhandene Chorbuch Mus.ms. 30 bietet solche Sätze. Gleichwohl stellt die Handschrift nur einen kleinen Teil der fehlenden Texte zur Verfügung. Mehr noch: Sie überliefert Vertonungen von Texten, die in der Freisinger Liturgie teilweise gänzlich unbekannt sind. Auch dieses Chorbuch enthält demnach Sätze, die entweder eine Eigenliturgie des Hofes widerspiegeln oder aber es hält Kompositionen bereit, die vor 1523 in einem anderen Kontext entstanden sind. Eine Entscheidung über den Entstehungszeitpunkt ist bislang nicht möglich. Die großformatige Anlage der Sequenzen, die deutlich von Isaac beeinflusst sind, zeigt eine noch im Entwicklungsstadium befindliche Kompositionstechnik Senfls, die in den Sequenzvertonungen der Münchner Zeit nicht mehr vorhanden ist und somit für die zweite vorgeschlagene Option spricht. Für die erste Möglichkeit hingegen spräche die Einbindung der choralen Intonationen in den mehrstimmigen Satz wie sie auch in den Sätzen zu den Sonntagen nach Pfingsten vorhanden ist. Darüber hinaus konnte deutlich gemacht werden, dass Chorbuch 30 nicht die einzige Quelle für Proprien der Commune Sanctorum war, sondern dass ein umfangreicher Bestand an Vertonungen dieses liturgischen Bereiches, der auch zahlreiche der später als *Choralis Constantinus* gedruckten Proprien Isaacs umfasst haben muss, in München vorhanden gewesen sein muss. Dieses Repertoire ist heute verschollen, dürfte aber die Grundlage für die Druckvorlagen des *Choralis Constantinus* gebildet haben, ebenso wie für die Abschrift von Sätzen in A-Wn Mus.Hs. 18745. Da es sich hierbei um Musik handelt, die während des ganzen Kirchenjahres verwendet werden konnte, müssen diese Sätze zur schnelleren Handhabung in Faszikeln aufbewahrt worden sein, was die hohen Verluste erklärt.

Der Annahme, dass Ludwig Senfl über der Arbeit an den Vertonungen für die Sonntage nach Pfingsten gestorben sei, muss eindeutig widersprochen werden. Das heute erhaltene Chorbuch, das diese Sätze enthält (Mus.ms. 25), zeigt sich ebenfalls als Kopie einer heute verlorenen Quelle und überliefert weitere Sätze anderer Autoren. Das Buch wurde demnach zum Schutz vor Verlusten angelegt und gibt keinerlei Hinweis auf die letzten Kompositionstätigkeiten Senfls.

Nach dem Tod Senfls ist es Mattheus Le Maistre, der um 1552 im besonderen Auftrag des Herzogs Albrecht V. einen außerordentlichen Werkbestand mit täglich wechselnden Kompositionen für die Fastenzeit komponiert. Dies demonstriert sowohl die Musik liebende Haltung des neuen Herzogs, das Bemü-

hen um den eigenen Nachruhm, wie auch die Demonstration eines eigenen Geschmacks und den sich erneut verändernden Machtanspruch. Spätestens in dieser Zeit verselbständigen sich die komplexen und ineinander greifenden Entwicklungsschichten des Proprienrepertoires zu einem monumentalen Repertoirekonzept, das auch im 17. Jahrhundert noch weiter geführt werden sollte.

Liturgische Aspekte

In den Ergänzungen Ludwig Senfls und später Ludwig Dasers sowie Mattheus Le Maistres wurden die Texte der Freisinger Liturgie berücksichtigt. Die Abweichungen von der Freisinger Diözesanliturgie, die sich in den Sätzen Isaacs zeigen (am deutlichsten in Mus.ms. 29), welche bekanntlich vornehmlich für die Passauer (Wiener) Liturgie entstanden, wurden hingegen toleriert und während des Messgottesdienstes wahrscheinlich nicht einmal wahrgenommen. Alle liturgisch nicht passenden Proprienvertonungen bilden somit die früheste Entwicklungsschicht an mehrstimmigen Proprien am Münchner Hof. Sie wurden durch Zufall dorthin transferiert und blieben aus verschiedenen Gründen erhalten: Sie sind der herzoglichen Repräsentation und des Anspruchs der Tradierung von Musikalien des habsburgischen Kaiserhauses zu verdanken, sind aber auch aufgrund der Sammeleidenschaft wie auch einer gewissen Toleranz des Münchner Herzogs gegenüber einer abweichenden Liturgie erhalten geblieben.

Dass das Freisinger Missale nicht immer als verpflichtend angesehen wurde, wird an verschiedenen Proprien sichtbar: Etwa in den drei Formularen Isaacs, Senfls und Dasers für das Formular *Veneratio Mariae*, von denen mindestens Dasers Zyklus für den Münchner Hof entstanden ist. Mit der Vertonung des Alleluaverses *Sancta dei genitrix* weicht er jedoch wie die anderen beiden Formulare vom MF 1520 ab. Wie gezeigt werden konnte, war dieser Vers obwohl er sich nicht im MF 1520 findet, während des 14. Jahrhunderts durchaus in der Freisinger Diözese bekannt. Bei den mehrstimmigen Vertonungen dieses Verses dürfte es sich somit einerseits um die Beibehaltung einer Kompositionstradition handeln, die auf dem Formular Isaacs gründet, gleichzeitig dürfte sich in diesem Fall auch die höfische Pflege einer älteren Singtradition der Freisinger Liturgie zeigen, die in den vereinheitlichenden Reformbestrebungen im ausgehenden 15. Jahrhundert eliminiert wurde. Dementsprechend kann zwar von Abweichungen gegenüber dem MF 1520, nicht aber von einer eigenen Liturgie des Münchner Herzogshofes gesprochen werden, jedenfalls nicht im Sinne einer bewussten Entscheidung für bestimmte Texte. Allenfalls könnte mit der Übernahme der kaiserlichen Proprienvertonungen die Generierung eines künstlichen Hofritus

von außen verbunden sein, der in dieser Weise bis zur Einführung des Missale Romanum 1570 gepflegt wurde.

Hinsichtlich der Freisinger Choraltradition konnte durch Choralvergleiche festgestellt werden, dass die in den Vertonungen Ludwig Senfls und Mattheus Le Maistres verwendeten Melodien – ähnlich jenen Isaacs – deutliche Kürzungen gegenüber dem *GP 1511* aufweisen, das *GP 1511* mit seinen zahlreichen Melismen somit eher eine Sonderstellung einnimmt und eine diözesane Choralüberlieferung darstellt. Weder für Isaac noch für Senfl wird das *GP 1511* als Vorlage gedient haben. Im Hinblick auf die tonale Ausrichtung zeigt sich auch bei den Freisinger Melodien die von Karlheinz Schlager konstatierte Höherstufung nach *f* und *c*.

In der mehrstimmigen Ausführung der Proprien wurden die doppelten Alleluiaverse in der nachösterlichen Zeit ähnlich der Konzeption von Sequenzen alternierend gestaltet, wobei der zweite Vers mehrstimmig ausgeführt wurde. Dagegen wurden die Tractus trotz ihrer strophischen Anlage gänzlich figuraliter gesungen.

ABSCHLIEßENDE GEDANKEN ZUR KUNSTFÖRDERUNG WILHELMS IV.

Die Kulturpolitik Herzog Wilhelms IV. steht bis heute im Schatten jener seines Sohnes, Albrecht V., und nur wenige Autoren machten bislang darauf aufmerksam, dass bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein umfassendes Interesse an Kunst, Literatur und Architektur am Münchner Herzogshof zu konstatieren ist.¹ Dabei lässt sich erstmals während der Regierungszeit Wilhelms IV. auf verschiedenen Ebenen verfolgen, wie Kunst zu einem zentralen Bestandteil der Politik wird. Es ist ein Kunstinteresse, das in der profunden humanistischen Bildung Wilhelms wurzelt, und es ist Wilhelm IV., der den Grundstein für alle nachfolgenden Sammlungstätigkeiten am Münchner Hof legt.² Die Einschränkung Otto Hartigs, dass Wilhelm im Vergleich zu seinem Sohn „nur“ eine Gemäldegalerie, einen Lustgarten und Ausbauten der Neuveste vornehmen ließ,³ geschah dabei vor dem Verständnis des Aufbaus jener umfassenden Kunst- und Wunderkammern, die sich ab der Mitte des 16. Jahrhunderts an zahlreichen europäischen Höfen etablierten. Doch es ist dies ein Verständnis, das dieser frühen Zeit nicht gerecht wird, denn Wilhelms Kulturpolitik ist an andere Bedingungen geknüpft. Sie ist einem machtpolitischen Streben ebenso geschuldet wie dem religiösen Bewusstsein des Herzogs und der daraus resultierenden Notwendigkeit einer Positionierung innerhalb der aufkommenden Reformation. Wilhelms Kulturpolitik fußt auf dem Kalkül einer Profilschärfung, die im Bewusstsein des Wandels intellektueller, sozialer und ästhetischer Strukturen wurzelt und die in der Schaffung einer – in diesem Fall höfischen – Identität resultiert.⁴ Sie bedeutet eine (über)regionale wie konfessionelle Abgrenzung dieses Hofes gegenüber vergleichbaren Institutionen,⁵ eine Abgrenzung, die auf (über)regionaler Ebene in einer institutionsgeschichtlichen Entwicklung sichtbar wird und die sich im bewussten Streben nach einem eigenen Profil manifestiert. Die Möglichkeiten einer solchen Profilbildung sind verschieden, offenbaren sich an Wilhelms Hofhaltung aber am deutlichsten in der Anstellung herausragender Künst-

1 Hartig, „Die Kunsttätigkeit“; Greiselmayer, *Kunst und Geschichte*. Für die reiche Kunstpflege am Landshuter Hof unter Wilhelms Bruder, Ludwig X., siehe nur Langer/Heinemann, *Ewig blühe Bayerns Land*.

2 Dieter Gutknecht, „Musik als Sammlungsgegenstand. Die Kunstkammer Albrechts V. (1528–1579) in München“, in *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien u.a. 2009, S. 43–65.

3 Hartig, „Die Kunsttätigkeit“, S. 147.

4 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London 1980, S. 1–9.

5 Laurenz Lüttken, „Abgrenzung versus Verflechtung – Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts zwischen lokalem Profil und europäischer Perspektive“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 7–19.

ler wie Barthel Beham und Ludwig Senfl, die durch ihre Arbeiten wie kaum eine andere Berufsgruppe das Bild des Hofes nach außen (re)präsentieren. Keinesfalls aber wird eine solche Profilbildung in München erst mit Orlando di Lasso erreicht. Wie die internationalen, letztlich gescheiterten Abwerbungsversuche Conrad Paumanns zeigen, vermag dieser bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Münchner Hof in einem besonderen Licht erscheinen zu lassen und sowohl sein Können als auch den Ruhm seines Brotgebers über die Region hinaus bekannt zu machen.

Noch viel stärker werden Hofhaltung und Musikensemble unter Wilhelm IV. zu Faktoren, die dazu beitragen, die Hofhaltung der neuen Hauptstadt des Herzogtums zu prägen. Dabei gelingt es Wilhelm in einer Zeit größter religiöser Unruhen und Unsicherheiten, die Kapelle als klingendes Instrument gegen die Reformation einzusetzen. Trotz der Übernahme von liturgisch unpassenden mehrstimmigen Gesängen in das tägliche Kapellrepertoire – was als bewusste (weil explizit nicht gegengesteuerte) Entscheidung gegen die Diözesanliturgie gewertet werden muss – wird deutlich, dass die Hofkapelle im Zuge der demonstrativ katholischen Gesinnung des Herzogs als ein frühes Propagandamittel für den Katholizismus eingesetzt wird. Diese Abgrenzung wird freilich erst unter dem Blickwinkel der Liturgie sichtbar und legt eine bisher kaum wahrgenommene Toleranz des Herzogs gegenüber herausragenden Hofbediensteten an den Tag. Dass es dem Herzog gelang, Musiker wie den möglicherweise mit dem neuen Glauben sympathisierenden Ludwig Senfl und Künstler wie den aufgrund seines Glaubens vertriebenen Maler Barthel Beham an den Hof zu holen und hier auch zu halten, zeigt nicht nur das zielgerichtete Bemühen nach einer wirkungsvollen Außenpolitik. Die Duldung ihrer mutmaßlichen Sympathien für den neuen Glauben und das gleichzeitige brutale Vorgehen gegenüber weniger privilegierten Teilen der Bevölkerung zeigt Wilhelm IV. hier nicht anders als den idealen Fürsten, von dem Niccolo Machiavelli meint, er müsse wissen, wann er sich wie ein Mensch und wann wie ein Tier zu verhalten habe.⁶

Mitnichten also wird erst mit den bildlichen Darstellungen eines Hans Mue-lich in den unter Albrecht V. angefertigten Prachtcodices Mus.mss. A und B der herzogliche Machtanspruch sichtbar. Viel mehr als seinem Sohn gelingt es Wilhelm IV. durch ein gezieltes Musik-„Programm“ für den Hof eine sakrale Sphäre zu etablieren, die sowohl nach innen für den täglichen Gebrauch notwendig ist, nach außen aber erstmals nun auch religionspolitisches Gewicht erhält. Viel

6 Niccolo Machiavelli, *Der Fürst*, aus dem Italienischen von Friedrich Oppeln-Bronikowski, Frankfurt am Main 1990, S. 86–89. Zu den drastischen Maßnahmen, die Anhänger der neuen Glaubensrichtung im Umfeld des Münchner Hofes zu erdulden hatten, siehe Grantley McDonald, „The life and trials of Lutheran musicians at the courts of Wilhelm IV and Ludwig X of Bavaria,“ in Gasch/Tröster, *Senfl-Studien* 2.

subtiler wird die Musik so Teil eines Memoria-Gedankens, viel sublimier ist sie so Teil eines größeren Planes, der die Musik in andere Kunstbestrebungen des Münchner Herzogs mit einbindet. Die Fertigstellung der Proprienzyklen des *Opus Musicum* im Jahr 1531 fällt genau in die Zeit des Abschlusses des ersten Historienbilderzyklus' Wilhelms IV., genauer: sie werden genau zu jenem Zeitpunkt fertig gestellt, zu dem auch das für das Regierungsprogramm des Herzogs zentrale Bild der Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena/Kreuzprobe durch Bischof Makarios abgeschlossen wurde. Ähnlich der visuellen, allegorischen Umsetzung der herzoglichen Vorstellungen von Macht und Glaubenshaltung wird auf auditiver Ebene eine Tradition fortgeführt, die jene des verwandtschaftlich nahe stehenden Kaiserhauses imitiert und eine Glaubenshaltung präsentiert, der sich wenigstens der Hofstaat und dessen Gäste beim täglichen Gottesdienst nicht entziehen konnten.

Kernstück dieser Präsentation ist dabei das Senfl'sche *Opus Musicum*. Anders als mehrfach angenommen scheint jedoch nur der Inhalt dieser vier Chorbücher ein Projekt des kaiserlichen Hofes von Maximilian I. gewesen zu sein. Die Benennung selbst dürfte vielmehr eine Münchner „Idee“ darstellen. Dabei dürfte klar sein, dass der Terminus des „opus“ hier nicht im Sinne eines Kunstwerks zu verstehen ist. Wie Reinhard Strohm zu Recht bemerkt, repliziert er vielmehr auf eine Anzahl humanistischer Stereotype der damaligen Zeit: Er begreift ein genau umrissenes Repertoire und beinhaltet eine geordnete Serie von Werken mit einer strengen liturgischen und zeremoniellen Funktion, ist somit also im Hinblick auf die Liturgie als geschlossenes Werk anzusehen, das auf der Idee eines herzoglichen Mäzenatentum fußt.⁷

Die Be-Nennung dieses zusammengehörenden Konvolutes an Musikstücken als „opus“ beschreibt somit etwas künstlerisch Erreichtes, das in seiner Nomenklatur ein literarisches Konzept der Antike nun nicht mehr bloß auf die Musiktheorie sondern erstmals konkret auf die komponierte Musik selbst überträgt. Im Sinn musiktheoretischer Traktate der damaligen Zeit ist es mit einer Vorrede (Widmung) versehen, die gezielt auf Isaac sowohl als „autor“ als auch als „auctor“ hinweist, dabei jedoch nicht vergisst, sowohl den Komponisten (Ludwig Senfl) als auch den Auftraggeber und Widmungsträger (Herzog Wilhelm IV.) pointiert zu platzieren. Dennoch darf es – und das mag ebenfalls in der Benennung der Widmungsvorrede mitschwingen – als ein „Werk“ im Sinn von Nicolaus Listenius' „musica poetica“ gesehen werden,⁸ denn als abgeschlossenes Werk

7 Strohm, „Opus: an Aspect“, S. 211f.

8 Nicolaus Listenius, *MVSICA* | *NICOLAI LISTE*= | *nij, ab authore denuo re=* | *cognita, multisq, no* | *uis regulis & ex=* | *emplis ad=* | *aucta*, Wittenberg: Georg Rhaw 1537, fol. aiiij^v (online einsehbar unter: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/listenius1537/0012>).

(„opus perfectum“) bildet es jenen Kern für die kompositorischen Arbeiten einer Nachwelt, die dessen hohen Anspruch, der gemeinhin einem „opus“ innewohnt, erkennen und würdigen kann und durch die es den Tod des Vergessens überdauert. Mit seiner Vorrede trägt das *Opus Musicum* nicht nur dazu bei, die Fama des Inventors Heinrich Isaac und des Komponisten Ludwig Senfl zu festigen. Im Hinblick auf den Münchner Hof legt der Wortlaut der Vorrede in seiner Reflexion des Mäzenatentums auch den Grundstein für den musikalischen Ruhm Herzog Wilhelms IV. und seiner Hofkapelle. Auf überregionaler Ebene scheint dieses Werkprojekt, das nach derzeitigem Wissensstand das erste geschlossene kompositorische Konvolut darstellt, das als „opus“ bezeichnet wurde, Schule gemacht zu haben und tatsächlich Vorbild für die Nachwelt gewesen zu sein. Die gedruckten Sammlungen des 1537 erschienenen *Novum et insigne opus musicum*,⁹ des *Opus decem missarum*¹⁰ oder des *Postremum vespertini officii opus*,¹¹ die z.T. Werke Senfls beinhalten, scheinen bewusst auf den Sammlungsbegriff des Münchner *Opus Musicum* zurückzugehen.¹² Doch wird eben gerade auch hier wiederum deutlich, dass es sich nicht um ein frühneuzeitliches Kunstwerkverständnis handelt, sondern eine durch einen Verleger oder einen Editor vorgelegte Darbietung von „Werken“ im Sinne eines abgeschlossenen Ganzen gemeint ist. Gleichzeitig sind Funktion und Wirkung ambivalent. Zwar stellt das *Opus Musicum* als geschlossenes Ganzes ein normatives Konzept dar, das Maßstäbe setzt, doch ist es trotz seiner Abgeschlossenheit in seiner Überlieferungsform auch einem kontinuierlichen performativen Wandel unterworfen, der je nach Aufführungssituation variieren kann. Durch *imitatio* bzw. *aemulatio* der Komponisten Isaac, Senfl, Daser und Le Maistre erfährt dieser Wandel im Laufe der Zeit auch eine kompositorische Dimension. Denn erst das Abarbeiten an einem Grundbestand einstimmiger Chormelodien aufgrund derer Werke erst vergleichbar werden, erst diese immer wiederkehrende Aufgabenstellung der Materialbeschränkung, die einer Suche nach alternativen Auslegungen des dem Choral innewohnenden Spektrums gleichkommt und die wie an kaum einem anderen Hof der Renaissancezeit für den kulturellen Prozess und die kulturelle Weiterentwicklung des Musikalienrepertoires befruchtend wirkte, bildet den Boden für einen musikalischen Werk-Diskurs, der vom 16. Jahrhundert bis heute anhält. Das diesem kompositorischen Wandel inhärente Netz von Verflechtungen zwischen Tradition – Auftraggeber – Komponist – kompositorischer Norm –

9 Nürnberg: Hieronymus Formschneider (RISM 1537¹, VD16 ZV 12076)

10 Wittenberg: Georg Rhaw 1541 (RISM 1541¹).

11 Wittenberg: Georg Rhaw 1544 (RISM 1544¹, VD16 ZV 26538).

12 In der Vorrede des *Postremum vespertini officii opus* bezeichnet Rhaw das Werk seiner Hände als „perfectum et absolutum vespertarium“ und deutet damit eine Auffassung des Druckerzeugnisses als „opus perfectum et absolutum“ an. Von Loesch, *Der Werkbegriff*, S. 58f.

Schreiber – Funktion – Ausführende – ritueller Handlung ... beinhaltet jene von Reinhard Strohm so benannte „immanente Historizität“, die nach Leo Treitler erst eine Musikgeschichtsschreibung ermöglicht und die es erlaubt, dem ursprünglichen Konzept rückblickend eine monumentale Größe und das Prädikat der Neuheit zu verleihen.¹³

Musik ist für Wilhelm IV. nicht (nur) Gegenstand einer Sammlung. Zwar steht sein Kunstverständnis ganz in der Tradition der Geschenkkultur seines Onkels, Kaiser Maximilians I., und Musik wird auch am Münchner Hof in eine prachtvolle Ausstattung gekleidet¹⁴ und schließlich bei bestimmten Anlässen als Geschenk präsentiert (hingewiesen sei nur auf Chorbuch Mus.ms. C). Doch trotz des Interesses an prachtvollen Chorbüchern ist Musik unter Wilhelm IV. keineswegs nur bloßer Schmuck, sondern tägliches Gebrauchsgut. In keinem anderen Fall wird dies so deutlich wie in den Abschriften der Messen aus den Alamire-Chorbüchern in Gebrauchshandschriften.

Erst mit Albrecht V. und dessen gezielten Bibliotheksankäufen, die schließlich zur Gründung der Hofbibliothek führten, setzt eine tatsächliche Sammeltätigkeit im Sinne eines systematischen Anhäufens auf breitesten Interessensgebieten ein, für die der von Albrecht V. beschäftigte Samuel Quicchelberg erstmals auch ein System des Ordnen und Inventarisierens entwirft.¹⁵ Zu dieser Sammeltätigkeit gehört Albrechts Antikensammlung ebenso wie seine Münzsammlung und – unter dem musikalischen Gesichtspunkt – die berühmten Muelich-Codices (Mus.mss. A bzw. B) genauso wie die einsetzende Tradition von Paro-

¹³ Reinhard Strohm, „Der musikalische Werkbegriff: Dahlhaus und die Nachwelt (Versuch einer Historisierung in drei Phasen)“, in *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuech, Schliengen 2011, S. 265–278, hier S. 275, Anm. 38 mit Verweis auf Leo Treitler, „What Kind of Story is History?“, in ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, MA 1989, S. 157–175, hier S. 173.

¹⁴ Damit seien sehr wohl auch die Chorbücher für den täglichen Gebrauch gemeint, die schon in der meist unterschiedlich farbigen Gestaltung der Stimminitialen einen prachtvollen Eindruck vermitteln. Siehe hierfür beispielsweise die farbigen Digitalisate der Chorbücher des *Opus Musicum* auf der Website der Bayerischen Staatsbibliothek, München.

¹⁵ Samuel Quicchelberg, *INSCRIPTIONES | VEL TITVLI | THEATRI | AMPLISSIMI, COMPLECTENTIS | rerum vniuersitatis singulas materias et | imagines eximias. ut idem recte quoque dici possit: | Promptuarium artificiosarum miraculasumque rerum, ac omnis | rari thesauri et pretiosae suppellectilis, structuræ atque picturæ. | quæ: hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum | frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua | rerum cognitio et prudentia admiranda, | citò, facile ac tuto comparari | possit. autore Samuele à | QVICCHEBERG BELGA.*, München: Adam Berg 1565 [VD16 Q 63]. Siehe hierzu auch *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*, lateinisch-deutsch, hrsg. und kommentiert von Harriet Roth, Berlin 2000.

diemessen am Münchner Hof oder die gezielte Akquisition von Parodiekompositionen über Josquins Motette *Praeter rerum seriem*.¹⁶

Wenn aber solch eine gezielte Sammeltätigkeit am Münchner Hof erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zu beobachten ist, wären dann die Kompositionen, die für die Hofliturgie und den täglichen Gebrauch angefertigt, angesammelt und niedergeschrieben wurden, wären diese Werke also, denen Senfls *Opus Musicum*, die *Quinque salutationes* und die Motette *Mater digna dei/Ave sanctissima Maria* – 2.p. *Nixa deum defende/Tu es singularis virgo* – 3.p. *Deus propitius esto/Ora pro nobis* durch eine dezidierte Widmung an Wilhelm IV. in ganz besonderer Weise vorstehen, von einem Sammlungsinteresse auszunehmen? Oder dürften diese Kompositionen schon als Musik für Kenner verstanden werden? Handelt es sich also bereits zu dieser frühen Zeit um Musik, die, da sie nur einer Aufführung vor dem Herzog und dem Hof vorbehalten war, als „musica reservata“ zu bezeichnen wäre? Sie ist sicherlich in jenem Sinn zu verstehen, welchen Samuel Quicchelberg dieser Art von Musik zuschreibt, nämlich dass sie „dem Gegenstande ... einen so klagenden und rührenden Ausdruck gab, die Sache selbst durch schöne Malerei der Affekte für den Hörer so gleichsam in die Wirklichkeit treten ließ, dass man nicht leicht entscheiden kann, ob die Schönheit des musikalischen Ausdrucks den rührenden Worten, oder ob diese jenem eine grössere Zierde verliehen.“¹⁷ Auch wenn die Musik auf den ersten Blick kein eigentlicher Bestandteil einer herzoglichen Kunstkammer war gibt es einige Parallelen zwischen den Lasso'schen Kompositionen in Prachtchorbüchern (neben den Bußpsalmen sind dies auch der Wiener Sibyllen-Codex, A-Wn Mus.Hs. 18744) und den unter Wilhelm IV. in Auftrag gegebenen Kompositionen. Diese lassen eine ähnliche künstlerische Intention vermuten und die Gleichsetzung der Werke als sinnvoll erscheinen: Denn ebenso wie der kalligraphisch kaum verzierte Sibyllen-Codex als „private Huldigung“ von Orlando di Lasso an Albrecht V. zu

¹⁶ Auf diese in besonderer Weise am Münchner Hof gepflegte *Praeter rerum seriem*-Tradition wurde vom Autor erstmals in einem Vortrag hingewiesen. Stefan Gasch, „Senfl, Josquin und die Münchner Hofkapelle“, Vortrag im Rahmen der Tagung *Josquin des Prez – ein „unbeschreibliches“ Genie?*, Bremen, 10./11. Juni 2010. Eine weitere Auseinandersetzung mit diesem Thema muss an dieser Stelle unterbleiben.

¹⁷ Für ein Faksimile der Erläuterungen von Quicchelberg siehe die digitale Reproduktion des Chorbuches auf den Seiten der Bayerischen Staatsbibliothek, München <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00035012-0>. Eine Übersetzung des lateinischen Originals findet sich in Marcus van Crevel, *Adrianus Petit Coclico: Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, Haag 1940, S. 300 sowie Horst Leuchtmann, „Vorwort“ in Orlando di Lasso, *Die sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes domini*, hrsg. von Hort Leuchtmann, Kassel u.a. 1995 (Orlando di Lasso: Sämtliche Werke Neue Reihe 26), S. XVIff. Zu den Ausführungen Quicchelbergs im Kontext zu Lasso siehe auch Gutknecht, „Musik als Sammlungsgegenstand“, S. 54f.

verstehen wäre,¹⁸ dürften auch die angesprochenen Werke Senfls in dieser Weise gesehen werden, die ja sogar mit einem expliziten Huldigungstext arbeiten und den speziellen Entstehungshintergrund nennen, nämlich die religiöse Verehrung und den darauf hin erfolgten Befehl zur musikalischen Umsetzung. Gemein ist diesen Werken auch die äußerst geringe Verbreitung, die im Falle der Motetten nur für *Mater digna dei/Ave sanctissima Maria* eine zweite Quelle kennt¹⁹ und die besonders im Hinblick auf die Verbreitung von Senfls Proprien dafür spricht, dass diese Kompositionen erst nach dem Tod des Komponisten, möglicherweise sogar erst nach dem Ableben des Herzogs außerhalb Münchens in Umlauf kamen; und diese Tatsache entspricht wiederum dem herzoglichen Publikationsverbot der Bußpsalmen Lassos. Ungleich höher scheint gegenüber der Musikpolitik Albrechts V. jedoch der Weitblick seines Vaters: Denn trotz des bei beiden Herzögen vorhandenen Bewusstseins dafür, dass durch eine Beschränkung des musikalischen Repertoires auf die Kapelle der Münchner Residenz ein Nimbus außerordentlicher Exklusivität geschaffen wird, offenbart sich vor allem in Wilhelms initialer Idee eine Zukunftsvision für die Regierung wie auch für die musikalische Entwicklung des Hofes: Der umfassende und langfristige Ausbau des kaiserlichen Proprienbestandes wird zur symbolhaften Zurschaustellung von Religion und zur Zelebrierung von Macht.

Die Kunstbestrebungen Wilhelms IV. mögen in mancher Hinsicht nur eine Vorstufe zu jenen seines Sohnes sein. Noch viel mehr als die reale Kunstkammer Albrechts V. präsentieren sie aber im Hinblick auf die Musik ein Bewusstsein für Außergewöhnliches, das auch die absichtliche Einkalkulierung einer Ephemerität klanglicher Kunstwerke beinhaltet. Der den mehrstimmigen Proprienvertonungen innewohnende Exklusivitätsstatus wird dadurch nochmals erhöht und das Repertoire Wilhelms IV. wird so zu einer alltäglich genutzten aber ausschließlich klanglich wahrnehmbaren Kunstkammer.

¹⁸ Leuchtmann, „Vorwort“, in Orlando di Lasso, *Die sieben Bußpsalmen*, S. XII.

¹⁹ H-Bn Ms. mus. Bártfa 23, [no. 2045], no. 179. Die mit Blick auf Christus vorgenommene Umtextierung deutet auf einen protestantischen Hintergrund hin.

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

ALLGEMEINE ABKÜRZUNGEN

Abb.	Abbildung
abb.	abbati(s)
All.	Alleluia
Anm.	Anmerkung
archang.	archangeli(s)
Art.	Artikel
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb.	bearbeitet
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
Bsp.	Beispiel
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
cf.	confessoris
Comm.	Communio
d.Ä./d.J.	der Ältere/der Jüngere
d.h.	das heißt
dems., ders., dies.	demselben, derselbe, dieselbe
Diss.	Dissertation
ebda.	ebenda
ep.	episcopi
ev.	evangelist(a)e
f., ff.	folgende (Singular bzw. Plural)
Fn.	Fußnote
fol.	Folio
ggf.	gegebenenfalls
Hrsg./Hrsgg., hrsg.	Herausgeber(in)_innen, herausgegeben
Intr.	Introitus
M.	Mensur
m.	martyris/martyrum
masch.	maschinenschriftlich
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
Nr.	Nummer
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort
pb.	presbyteri
pp.	papae
Ps.	Psalm
r	recto
s.	siehe
S.	Seite

Abkürzungen

s.s.	sine signatura
Sequ.	Sequenz
soc.	sociorum
Sp.	Spalte
st.	stimmig
u.a.	und andere
v	verso
v.	vocum/virginis
V.	Vers/Versikel
v.a.	vor allem
vgl.	vergleiche

BIBLIOGRAPHISCHE ABKÜRZUNGEN

<i>AfMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AH	<i>Analecta Hymnica Medii Aevi</i> , hrsg. von Guido Maria Dreves und Clemens Blume, 55 Bde., Augsburg/Leipzig 1886–1926
<i>AMl</i>	<i>Acta Musicologica</i>
CC	Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus</i> , Teile I–III, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1550/1555 (RISM I 89–91)
Isaac/Bezecny/Rabl, CCI	Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus, Erster Theil: Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (A-Capella)</i> , hrsg. von Emil Bezecny und Walter Rabl, Wien 1898 (DTÖ V/1)
Isaac/Webern, CCII	Heinrich Isaac, <i>Choralis Constantinus, Zweiter Teil, Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (A Capella)</i> , bearbeitet von Anton von Webern (DTÖ XVI/1), Wien 1909
Cuyler, CCIII	<i>Heinrich Isaac's Choralis Constantinus Book III</i> , transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555) by Louise Cuyler, Ann Arbor 1950
Census-Catalogue	Charles Hamm und Herbert Kellman (Hrsgg.), <i>Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music</i> , 1400–1550, 5 Bde., Neuhausen/Stuttgart 1979–1988 (Renaissance Manuscript Studies 1)
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EdM	Das Erbe deutscher Musik
<i>EM</i>	<i>Early Music</i>
<i>EMH</i>	<i>Early Music History</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JM</i>	<i>The Journal of Musicology</i>
KBM 5/1	<i>Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften, Bd. 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung</i> , beschrieben von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, München 1989 (Kataloge

Abkürzungen

	Bayerischer Musiksammlungen 5/1)
Kehrein	Joseph Kehrein, <i>Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken</i> , Main 1873
<i>KmJb</i>	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
<i>Mf</i>	<i>Die Musikforschung</i>
<i>MfM</i>	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
<i>MGG</i> ²	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994–2007
<i>MiB</i>	<i>Musik in Bayern</i>
<i>MQ</i>	<i>The Musical Quarterly</i>
<i>New Grove</i> ²	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition</i> , hrsg. von Stanley Sadie, 29 Bände, London 2001
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RMS	Renaissance Manuscript Studies
Senfl, <i>SW</i>	Ludwig Senfl, <i>Sämtliche Werke</i> , hrsg. von Walter Gerstenberg u.a., 11 Bde., Wolfenbüttel und Zürich 1937–1974
<i>TVNM</i>	<i>Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis</i>
VD16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (www.vd16.de)

Bibliothekssigla der Handschriften werden zitiert nach RISM (*Répertoire International des Sources musicales*): Einzeldrucke nach RISM A/I, Sammeldrucke nach RISM B/I (*Réceuil imprimés XVIe–XVIIe siècles*, München-Duisburg 1960).

Bibliographie

LITURGICA

1. Unveröffentlichte Quellen

a) Handschriften

D-Mbs Cgm 1835

D-Mbs Clm 1229

D-Mbs Clm 6419

D-Mbs Clm 6264

D-Mbs Clm 11013

G-Lbl I.B. 15154

Missale ULF: *Missale* der Kirche „Zu Unserer Lieben Frau“ (handschriftlich), ca. 1499, Metropolitanmuseum der Erzdiözese München-Freising, Ms. s.s.

b) Drucke

Breviarium frisingense, Bamberg, Johann Sensenschmidt und Heinrich Petzensteiner 1482/1483 (verwendetes Exemplar: D-Mbs 4 Inc.c.a. 216-1/6)

Caeremoniale Episcoporum Iussu Clementis VIII. Pontificis Maximi novissime Reformatum, Venedig: Nicolai Misserini 1600

Directorium frisingense: *Directorium seu Index diuinorum officiorum secundum ritum ecclesie et diocesis frisingensis* ..., Venedig: Petrus Liechtenstein 1516 (verwendetes Exemplar: D-Mbs ESLg/Liturg. 274 und ESLg/Liturg. 275a)

GA 1494/1498: *Graduale Romanum* ..., Augsburg: Erhart Ratdolt 1494/1498 (verwendetes Exemplar: D-Mbs 2 Inc.c.a. 3645)

Kalendarium 1484–1506 (verwendetes Exemplar: D-Mbs Rar. 509)

Liber missalis secundum breuiarium chori ecclesie ratisponensis, Regensburg: Johann Sensenschmidt/Johann Beckenhub, nach 5.III.1485 (verwendetes Exemplar: D-Mbs Rar. 67)

MA 1510: *Missale s[e]c[un]d[um] ritum Auguste[n]sis ec- | clesie Cum adiectis pluribus no | uis missis* ..., Augsburg: Erhard Ratdolt 1510 (verwendetes Exemplar: D-Mbs 2 Liturg. 185a)

MA 1555: *Missale secundum ritum Augustensis ecclesie* ..., Dillingen: Sebald Mayer 1555 (verwendetes Exemplar: A-Wn 22.A.19.)

Bibliographie

- Missale frisingense*, Freising: Johann Sensenschmidt 1487
- MF 1520: *[O]rdo missalis s[ecundu]m breuiarium ecclesie Frisingens[is]*, Venedig: Petrus Liechtenstein/Augsburg: Johannes Oswalt 1520 (verwendetes Exemplar: D-Mbs Res./2 Liturg. 220.)
- Missale frisingense*, München: Adam Berg 6. Juni 1579 (verwendetes Exemplar: D-Mbs Res/2 Liturg. 222 ab)
- MK 1505: *Liber missalis s[ecundu]m eccle | sie Constantien[sis] ...* Augsburg: Erhard Ratdolt 1505 (verwendetes Exemplar: D-Mbs 2 Liturg. 213)
- Missale Patavien[se]*, Wien: Johannes Winterburger 1509 (verwendetes Exemplar: D-Mbs Res/4 Liturg. 402)
- MP 1512: *Missale Patavien[se] | cu[m] additionibus | Benedictionu[m]. Cereoru[m]. Cineru[m] ...*, Wien: Johannes Winterburger 1512 (verwendetes Exemplar: D-Mbs Rar. 2150)
- MP 1522: *Missale Pataviense ...*, Venedig: Petrus Liechtenstein 1522 (Kolophon: Wien, Johannes Winterburger, 1522) (verwendetes Exemplar: A-Wn 22.E.36.)
- MS 1510: *Missale Saltzeburgense ...*, Wien: Johannes Winterburger 1510 (verwendetes Exemplar: A-Wn *48.S.38.)
- Ordo missalis secundum breuiarium chori ecclesie Frisingensis*, Augsburg: Erhard Ratdolt 1502)
- Responsoria noviter cum notis impressa de tempore et sanctis per totum annum*, Nürnberg: Johann Stuchs 1509 (verwendetes Exemplar: D-Mu W 4 Liturg. 316)

2. Veröffentlichte Quellen

a) Handschriften

- Moosburger Graduale*, München, Universitätsbibliothek, 2^o Cod. ms. 156, Faksimile mit einer Einleitung und Registern von David Hiley, Tutzing 1996 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte)
- Oxford, Bodleian Library, Lat. liturg. b.5*, Faksimile der Handschrift hrsg. von David Hiley (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts 20), Ottawa 1995

b) Drucke

- GP 1511: *Graduale Pataviense*, Wien: Johannes Winterburger 1511, Faksimile hrsg. von Christian Väterlein, Kassel u.a. 1982 (EdM 87)

Bibliographie

Antiphonale Pataviense (Wien 1519), Faksimile hrsg. von Karlheinz Schläger, Kassel u.a. 1985 (EdM 88)

MUSIKALIEN

1. Handschriften

a) Unveröffentlichte Handschriften

A-Wn Mus.Hs. 18745
D-Mbs Mus.ms. 25
D-Mbs Mus.ms. 26
D-Mbs Mus.ms. 27
D-Mbs Mus.ms. 28
D-Mbs Mus.ms. 29
D-Mbs Mus.ms. 30
D-Mbs Mus.ms. 31
D-Mbs Mus.ms. 33
D-Mbs Mus.ms. 35
D-Mbs Mus.ms. 36
D-Mbs Mus.ms. 37
D-Mbs Mus.ms. 38
D-Mbs Mus.ms. 39
D-Mu Cod. Ms. 168
H-Bn Ms. mus. Bártfa 23

b) Veröffentlichte Handschriften

Die mittelalterliche Musik-Handschrift W1: Vollständige Reproduktion des „Notre Dame“-Manuskripts der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst., hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 9)
Munich, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 10, hrsg. von Howard Mayer Brown, New York/London 1986 (Renaissance Music in Facsimile 14)
The Winchester Troper, Faksimile-Edition mit einer Einführung von Susan Rankin, London 2007 (Early English Church Music 50)

2. Drucke

Hans Ott, *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1537 (RISM 1537¹)

Bibliographie

- Opus decem missarum*, Wittenberg: Georg Rhaw 1541 (RISM 1541¹)
Postremum vespertini officii opus, Wittenberg: Georg Rhaw 1544 (RISM 1544⁴)
Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus*, Teile I–III, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1550/1555 (RISM I 89–91)

3. Musiktheoretische Quellen

- Hermann Finck, *Practica Musica*, Wittenberg: Georg Rhaw (Erben) 1556, Reprint Hildesheim 1971
Henricus Loriti Glarean, *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΑΙΟΝ*, Basel: Henricuspetri 1547
Henricus Loriti Glarean, *Dodecachordon*, Translation, Transcription, and Commentary by Clement A. Miller, 2 Bde., Rom 1965 (Musicological Studies and Documents 6)
Nicolaus Listenius, *MVSICA* | *NICOLAI LISTE*= | *nij, ab authore denuo re*= | *cognita, multisq, no* | *uis regulis & ex*= | *emplis ad*= | *aucta*, Wittenberg: Georg Rhaw 1537,
Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495 mit der Übersetzung von Heinrich Bellermand und einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel u.a. 1983 (Documenta musicologica I/XXXVII)

EDITIONEN

- Ludwig Daser, *Motetten*, hrsg. von Anton Schneiders, Lippstadt 1964 (EdM 47)
Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus, Erster Theil: Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (A-Capella)*, hrsg. von Emil Bezecny und Walter Rabl, Wien 1898 (DTÖ V/1)
Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus, Zweiter Teil, Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (A Capella)*, bearbeitet von Anton von Webern (DTÖ XVI/1), Wien 1909
Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus Book III*, transcribed from the Formschneider First Edition (Nürnberg, 1555) by Louise Cuyler, Ann Arbor 1950
Heinrich Isaac, *Introiten zu 6 Stimmen*, hrsg. von Martin Just, Teil 1, Wolfenbüttel 1960 (Das Chorwerk 81)
Heinrich Isaac, *Introiten zu 6 Stimmen*, hrsg. von Martin Just, Teil 2, Wolfenbüttel 1973 (Das Chorwerk 119)

Bibliographie

- Josquin Des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Vol. 28: *Secular Works for Four Voices*, hrsg. von David Fallows, Utrecht 2005
- Josquin Des Prez, *New Edition of the Collected Works*, Vol. 28: *Secular Works for Four Voices – Critical Commentary*, hrsg. von David Fallows, Utrecht 2005
- Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: *Sacrae Cantiones for Four Voices (Munich, 1585)*, hrsg. von David Crook, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 111)
- Orlando di Lasso, *Die sieben Bußpsalmen mit der Motette Laudes domini*, hrsg. von Horst Leuchtmann, Kassel u.a. 1995 (Orlando di Lasso: Sämtliche Werke Neue Reihe 26)
- Orlando di Lasso, *Prophetiae Sibyllarum*, hrsg. von Reinhold Schlötterer, Kassel u.a. 1990 (Orlando di Lasso: Sämtliche Werke Neue Reihe 21)
- Magnus Liber Organi*, hrsg. von Edward H. Roesner, 7 Bde., Monaco 1993–2009
- Mathaeus Pipelare, *Opera omnia*, hrsg. von Ronald Cross, 3 Bde., o.O. 1966–1967 (CMM 34)
- Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. VIII: Kompositionen des Proprium Missae I, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1964
- Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. IX: Kompositionen des Proprium Missae II, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1971
- Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. X: Kompositionen des Proprium Missae III, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1972

UNVERÖFFENTLICHTE DOKUMENTE UND ARCHIVMATERIAL

- Gerhard Pietzsch, *Quellensammlung zu einer Geschichte der Kantoreien und Instrumentalensembles an den Höfen geistlicher und weltlicher Fürsten in Deutschland von c. 1350 bis c. 1540 mit einem Anhang ausgewählter Quellen zur Geschichte dieser Institutionen an den Hofhaltungen von Souveränen, die nicht dem Römischen Reich deutscher Nation angehörten, als Vergleichsmaterial* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Lesesaal für Handschriften und Alte Drucke, Nachlässe, Signatur: Ana 396)
- Samuel Quicchelberg, *INSCRIPTIONES | VEL TITVLI | THEATRI | AMPLISSIMI, COMPLECTENTIS | rerum vniuersitatis singulas materias et | imagines eximias. ut idem recte quoq[ue] dici possit: | Promptuarium artificiosarum miraculasrum[ue] rerum, ac omnis | rari thesauri et pretiosae supellectilis, structuræ atq[ue] picturæ. | quæ: hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum | frequenti inspectione tractatione[ue], singularis aliqua | rerum cognitio et prudentia admiranda,*

Bibliographie

- | *citò, facile ac tuto comparari* | *possit. autore Samuele à* | QVICCHEBERG BEL-
GA., München: Adam Berg 1565 [VD16 Q 63]
München, BHStA, Bayerische Landschaft Urkunden 1506 VII 8
München, BHStA, Fürstensachen 261
München, BHStA, Fürstensachen 308
München, BHStA, Fürstensachen 322
München, BHStA, Fürstensachen 362
München, BHStA, Haus- und Familiensachen, Urkunden, Dienstpersonal
München, BHStA, Pfalz-Neuburg, Urkunden, Auswärtige Staaten 865
München, BHStA, Pfalz-Neuburg Urkunden, Landesteilungen und Einigungen
766
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1482
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1486
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1487/88
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1490
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1496
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1500
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1522
Stadtarchiv München, Steuerbücher, Jahrgang 1524
Stadtarchiv München, Urkunden D I a I b – Nr. 3

SEKUNDÄRLITERATUR

- Altenburg, Detlef, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompeter im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, 3 Bde., Regensburg 1973 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 75)
Altmann, Lothar, „Die spätgotische Bauphase der Frauenkirche 1468–1525“, in *Monachium Sacrum – Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*, hrsg. von Hans Ramisch und Georg Schwaiger, 2 Bde., München 1994, Bd. 1, S. 1–20
Ammendola, Andrea/Glowotz, Daniel/Heidrich, Jürgen, „Vorwort“, in *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von dens., Göttingen 2012, S. 9–11
Analecta Hymnica Medii Aevi, hrsg. von Guido Maria Dreves und Clemens Blume, 55 Bde., Augsburg/Leipzig 1886–1926
anon., *Der Wöchentlichen Historischen Münz-Belustigung*, 46. Stück, 12. November 1732

Bibliographie

- Arnpeck, Veit, *Sämtliche Chroniken*, hrsg. von Georg Leidinger, München 1915 (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte NF 3)
- Baader, Joseph, „Haus- und Hofhaltungsordnungen Herzogs Ludwig des Reichen von Niederbayern für das Residenzschloß Burghausen, während des Aufenthalts seiner Gemahlin Herzogin Amalie dortselbst“, in *Oberbayerisches Archiv* 36 (1877) S. 25–54
- Bary, Roswitha von, *Herzogsdienst und Bürgerfreiheit. Verfassung und Verwaltung der Stadt München im Mittelalter, 1158–1560*, München 1997
- Bauer, Anton, „Neues über den Münchner Stadtarzt Dr. Sigmund Gotzkircher“, in *Oberbayerisches Archiv* 93 (1971), S. 54f.
- Bauerreiss, Romuald, *Kirchengeschichte Bayerns*, Bd. 6, Augsburg 1965
- Becker, Ursula, „Zum historischen Hintergrund des Wolfenbütteler Chorbuchs Cod. Guelf. A. Aug. 2°. Beobachtungen zum Buchschmuck“, in *Wolfenbütteler Beiträge* 15 (2009), S. 179–255
- Beierlein, Johann Peter, *Die Medaillen und Münzen des Gesamthauses Wittelsbach*, München 1897
- Beissel, Stephan, *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter bis zum Beginne des 13. Jahrhunderts*, unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe 1890, Darmstadt 1976
- Bente, Martin, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968
- Bente, Martin/Göllner, Marie Louise/Hell, Helmut/Wackernagel, Bettina (Hrsgg.), *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften, Bd. 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1)
- Birkendorf, Rainer, *Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, 3 Bde., Augsburg 1994 (Collectanea Musicologica 6)
- Birkner, Rudolf „Des römischen Königs Maximilian I. Besuch in Freising“, in *Frigisinga* 3 (1926), S. 238–331
- Blackburn, Bonnie J., „Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi“, in *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, hrsg. von Katelijne Schiltz und Bonnie J. Blackburn, Leuven 2007 (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 1), S. 303–338
- Blackburn, Bonnie J./Holford-Strevens, Leofranc, „Juno’s Four Grievances: The Taste for the Antique in Canonic Inscriptions“, in *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*,

Bibliographie

- hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 159–174
- Bohatta, Hanns, *Liturgische Bibliographie des XV. Jahrhunderts mit Ausnahme der Missale und Livres d'heures*, Wien 1911
- Böhmer, Johann Friedrich, *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III.*, Achte Abteilung, zweite Hälfte, hrsg. von Helmut Wolff, Göttingen 1999 (Deutsche Reichstagsakten 22/2)
- , *Regesta Imperii XIV., Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I.*, Bd. 3/1, hrsg. von Hermann Wiesflecker, Köln 1996
- Boorman, Stanley, „The Purpose of the Gift: For Display or for Performance“, in *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, Colloquium Proceedings Leuven, 25–28 November 1999, hrsg. von Bruno Bouckaert und Eugene Schreurs, Leuven 2003, S. 107–115
- Bosl, Karl (Hrsg.), *Dokumente zur Geschichte von Staat und Gesellschaft in Bayern*, bearb. von Karl-Ludwig Ay, München 1977
- Braun, Joseph, *Liturgisches Handlexikon*, Unveränderter Nachdruck der 2., verbesserten und sehr vermehrten Auflage von 1924, München 1993
- Brenninger, Georg, „Die Korbiniansverehrung in der Freisinger Liturgie“, in *Amperland* 15 (1979), S. 536–540
- Brinzing, Armin, „Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 20–46
- Burn, David J., *The Mass-Propers of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*, 2 Bde., Diss. University of Oxford 2002
- , „On the Transmission and Preservation of Mass-Propers at the Bavarian Court“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 319–333
- , „Leonhard Paminger's Manuscript of Mass Propers“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony*, S. 299–318
- , „Ludwig Senfl and the Mass-Propers: Aspects of Chronology“, in Gasch/Lodes/Tröster, *Senfl-Studien* 1, S. 223–268
- Burn, David J./Gasch, Stefan (Hrsgg.), *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, Turnhout 2011
- Cavanaugh, Philip Stephen, *A Liturgico-Musical Study of German Polyphonic Mass Propers, 1490–1520*, PhD. University of Pittsburgh 1972
- , „Early Sixteenth-Century Cycles of Polyphonic Mass-Propers: An Evolutionary Process or the Result of Liturgical Reforms?“, in *AML* 48 (1976), S. 151–165
- Chevalier, Ulisse, *Repertorium hymnologicum*, 6 Bde., Leuven 1892–1921

Bibliographie

- Cocquelines, Charles, *Bullarum Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum Amplissima Collectio*, Rom 1745
- Crevel, Marcus van, *Adrianus Petit Coclico: Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, Haag 1940
- Crook, David, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994
- Cuyler, Louise, „The Sequences of Isaac's ‚Choralis Constantinus‘“, in *JAMS* 3 (1950), S. 3–16
- Czerny, Helga, *Der Tod der bayerischen Herzöge im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, 1347–1579*, München 2005 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte 146)
- Dahlhaus, Carl, „Miscellen zu einigen niederländischen Messen“, in *KmJb* 63/64 (1979/1980), S. 1–7
- Daschner, Dominik, *Die gedruckten Meßbücher Süddeutschlands bis zur Übernahme des Missale Romanum Pius V. (1570)*, Frankfurt/Main u.a. 1995 (Regensburger Studien zur Theologie 47)
- Druffel, August von, „Ueber die Aufnahme der Bulle ‚Exsurge Domine‘ – Leo X. gegen Luther – von Seiten einiger süddeutscher Bischöfe“, in *Sitzungsberichte der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*, München 1880, S. 571–597
- Dussler, Hildebrand, „Reiseberichte über München und Oberbayern vom 16. bis 19. Jahrhundert“, in *Oberbayerisches Archiv* 93 (1971), S. 29–49
- Eisenring, Georg, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae bis um 1560*, Düsseldorf [ca. 1912] (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz 7)
- Eschenburg, Barbara, „Altdorfers Alexanderschlacht und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelms IV.“, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 33 (1979), S. 36–53
- Fallows, David, „The Copyist Formerly Known as Lucas Wagenrieder – Bernhard Rem and his Circle“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 212–223
- , *Josquin*, Turnhout 2009
- Fellner, Thomas/Kreschmayr, Heinrich, *Die Österreichische Zentralverwaltung: 1. Abteilung, 2. Band: Actenstücke 1491–1681*, Wien 1907 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 6)
- Finscher, Ludwig, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3/1), S. 193–275

Bibliographie

- , „Liturgische Gebrauchsmusik“, in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3/1), S. 371–436
- , Art. „Josquin des Prez“, in *MGG*², Personenteil Bd. 9, Kassel u.a. 2003, Sp. 1210–1282
- Fiumara, Anthony, „Escobedo’s *Missa Philippus Rex Hispaniae*: A Spanish Descendant of Josquin’s Hercules Mass“, in *EM* 28 (2000), S. 50–62
- Föringer, Heinrich C., „Bericht über die im Alten Hofe zu München aufgefundenen Wandgemälde“, in *Oberbayerisches Archiv* 12 (1851), S. 266–296
- Freiherr von Lilien, C. A., „Auszug aus der Ordnung des Hofhalts im Schloss Burghausen im Jahre 1509“, in *Oberbayerisches Archiv* 2 (1840), S. 432–436
- Fuhrmann, Wolfgang, „»Ave mundi spes Maria«. Symbolik, Konstruktion und Ausdruck in einer Dedikationsmotette des frühen 16. Jahrhunderts“, in *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, hrsg. von Jürgen Heidrich, Kassel u.a. 2010 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 8), S. 89–127
- Gasch, Stefan, Art. „Le Maistre, Mattheus“, in *MGG*², Personenteil Bd. 10, Kassel u.a. 2003, Sp. 1547–1549
- , „Die Fastenzeitproprien Mattheus Le Maistres für den Münchner Hof“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 334–363
- , „„Sursum deorsum aguntur res mortalium“: Canons in Magnificat Settings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries and the Case of Mattheus Le Maistre’s Magnificat sexti toni“, in Schiltz/Blackburn, *Canons and Canonic Techniques*, S. 253–282
- , *Musik und Liturgie am Münchner Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, 3 Bde., Diss. Universität Wien 2008
- , „Hic jacet ... Isaci discipulus ... – Heinrich Isaac als Lehrer Ludwig Senfls“, in *Heinrich Isaac*, hrsg. von Ulrich Tadday, München 2010 (Musik-Konzepte 148/149), S. 150–169
- , „Beyond Munich: Senfl’s Propers in Prints and Manuscripts“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony*, S. 319–343
- , „Das mehrstimmige ‚ordinarium missae‘ als „musikalisches Kunstwerk“? – Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos“, in Ammendola/Glowotz/Heidrich, *Polyphone Messen*, S. 39–52
- Gasch, Stefan/Lodes, Birgit/Tröster, Sonja (Hrsgg.), *Senfl-Studien* 1, Tutzing 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4)
- Gasch, Stefan/Tröster, Sonja (Hrsgg.), *Senfl-Studien* 2, Tutzing 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7)

Bibliographie

- Gatz, Erwin, *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1448 bis 1648 – Ein biographisches Lexikon*, Berlin 1996
- Gay, Claude, „Formulaire anciens pour la Messe des Défunts“, in *Etudes Grégoriennes* 2 (1957), S. 83–129
- Geldner, Ferdinand, „Zum ältesten Missaldruck“, in *Gutenberg-Jahrbuch* 36 (1961), S. 101–106
- , *Die Buchdruckerkunst im alten Bamberg 1458/59 bis 1519*, Bamberg 1964
- Gerstenberg, Walter, „Senfliana“, in *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage*, hrsg. von Lothar Hoffman-Erbrecht und Helmut Hücke, Tutzing 1961, S. 39–46
- Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (Online-Version: <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>)
- Glaser, Hubert, „Freising und München“, in *Freising – 1250 Jahre Geistliche Stadt*, S. 177–191
- Glaser, Hubert/Brunhölzl, Franz/Benker, Sigmund, *Vita Corbiniani. Bischof Arbeo von Freising und die Lebensgeschichte des hl. Korbinian*, München 1982 (Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 30)
- Göllner, Marie Louise, „The Motets of Mus.ms. 41: A New Perspective“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 402–414
- Göllner, Theodor/Schmid, Bernhold (Hrsgg.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, München 02.–04. August 2004*, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 128)
- Gottwald, Clytus, *Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München*, Wiesbaden 1968
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London 1980
- Greiselmayer, Volkmar, *Kunst und Geschichte: Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation*, Berlin 1996
- Gresch, Donald C., „Mattheus Le Maistre’s Polyphonic Officia“, in *MQ* 60 (1974), S. 94–113
- Griesheimer, James Cade, *The Antiphon-, Responsory-, and Psalm Motets of Ludwig Senfl*, 3 Bde., Univ.-Diss. Bloomington 1990
- Grotefend, Hermann, *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, 2 Bde., 3. Neudruck der Ausgabe 1891–98, Aalen 1997

Bibliographie

- Gustavson, Royston, „Commercialising the Choralis Constantinus: The Printing and Publishing of the First Edition“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony*, S. 215–268.
- , „Senfl in Print: The *Einzeldrucke*“, in Gasch/Tröster, *Senfl-Studien* 2 (im Druck)
- Gutknecht, Dieter, „Musik als Sammlungsgegenstand. Die Kunstkammer Albrechts V. (1528–1579) in München“, in *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien u.a. 2009, S. 43–65
- Haberl, Franz Xaver, „Matthias Hermann Werrecorensis“, in *Mfm* 3 (1871), S. 197–210
- Hamm, Charles/Kellmann, Herbert, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, 5 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1979–1988
- Hammerstein, Reinhold, *Die Musik der Engel – Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962
- Hartig, Otto, „Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V.“, in *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Neue Folge 10 (1933), S. 147–225
- Häuserbuch der Stadt München*, 4 Bde., München 1958–1966
- Hauptmann, Stefan, *Das Freisinger Begräbnisritual in der Frühen Neuzeit. Das Erwachsenenbegräbnis im Gebiet der alten Diözese Freising und im Erzbistum München und Freising vom ausgehenden 15. zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 2011
- Häutle, Christian, *Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher*, Bamberg 1892
- Heidrich, Jürgen, *Die Deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen – Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993 (Collection d'Études Musicologiques/Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 84)
- Heinemann, Otto von, *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890
- Heinz, Werner, *Isaacs und Senfls Propriums-Kompositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Diss. Freie Universität Berlin 1952
- Heinzel, Alexander, „Orlando di Lasso und die Münchner Salve Regina-Tradition“, in *MiB* 55 (1998), S. 143–158
- Hell, Helmut, „Ist der Wiener Sibyllen-Codex wirklich ein Lasso-Autograph?“, in *MiB* 28 (1984), S. 51–64
- , „Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek“, in *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1987, S. 65–137

Bibliographie

- , „Zu den Schreibern“, in KBM 5/1, S. 34[★]–47[★]
- Herzog, Theo, *Landshuter Häuserchronik*, 2 Bde., Neustadt an der Aisch 1957/1971 (Bibliothek familiengeschichtlicher Quellen)
- Hesbert, René-Jean (Hrsg.), *Antiphonale Missarum sextuplex, d'après le Graduel de Monza et les Antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Brüssel 1935, Nachdruck Rom 1967
- Hildebrandt, Maria, „Sie spielten gar nicht so übel zusammen ...‘ – Die Geschichte der Stadtpfeifer und Stadtmusikanten in München“, in *Münchner Stadtpfeifer und Stadtmusikanten*, München 1993 (Volksmusik in München 17)
- Hiley, David, „Das Chorbuch Regensburg, Staatliche Bibliothek, 2^o Liturg. 18 aus dem Jahre 1543. Chorbuch S im Kapell-Inventar des Pfalzgrafen Ottheinrich, 1544“, in *MiB* 59 (2000), S. 11–52
- Holschneider, Andreas, *Die Organa von Winchester*, Hildesheim 1968
- Hoppe, Bernhard M., „Philipp Pfalzgraf bei Rhein, Bischof von Freising (1499–1541)“, in *Christenleben im Wandel der Zeit*, hrsg. von Georg Schwaiger, 2 Bde., München 1987, Bd. 1: *Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Freising*, S. 114–128
- , „In den Stürmen der Reformation: Die Regierung Bischof Philipps Pfalzgrafen bei Rhein (1499–1541)“, in *Das Bistum Freising in der Neuzeit*, hrsg. von Georg Schwaiger, München 1989, S. 29–53
- Jackson, Philip T., „Mass Polyphony“, in *Companion to Medieval & Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, Berkeley u.a. 1997, S. 120–122
- Jungmann, Josef Andreas, *Der Gottesdienst der Kirche*, Innsbruck u.a. ³1962
- , *Missarum Solemnia. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe*, 2 Bde., Wien u.a. ⁵1962
- Just, Martin, *Studien zu Heinrich Isaacs Motetten*, 2 Bde., Diss. (masch.) Tübingen 1960
- Kade, Otto, *Mattheus le Maistre, Niederländischer Tonsetzer und Churfürstlich Sächsischer Kapellmeister*, Mainz 1862
- Karnowka, Georg-Hubertus, *Breviarium Passaviense. Das Passauer Brevier im Mittelalter und die Breviere der altbayerischen Kirchenprovinz*, St. Ottilien 1983 (Münchener Theologische Studien II/44)
- Karp, Theodore, „Some Chant Models for Isaac’s *Choralis Constantinus*“, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, hrsg. von Bryan Gillingham and Paul Merkley, Ottawa 1990, S. 322–349
- , „The Chant Background to Isaac’s *Choralis Constantinus*“, in *Cantus Planus – Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary 1995*, S. 337–341

Bibliographie

- Kehrein, Joseph, *Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken*, Main 1873
- Keller, Hiltgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart ⁵1984
- , *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart ⁸1996
- Kellman, Herbert (Hrsg.), *The Treasury of Petrus Alamire – Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, Gent 1999
- Kirkman, Andrew, „The Invention of the Cyclic Mass“, in *JAMS* 54 (2001), S. 1–46
- , *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass. Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge u.a. 2010
- Kmetz, John, „The Songs of Ludwig Senfl: the Sources, the Problems“, in Gasch/Tröster, *Senfl-Studien* 2
- Kohler, Alfred, *Antihabsburgische Politik in der Epoche Karls V.: Die reichsständische Opposition gegen die Wahl Ferdinands I. zum römischen König und gegen die Anerkennung seines Königtums (1524–1534)*, Göttingen 1982 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 19)
- Konrad, Ulrich/Roth, Adalbert/Staehelin, Martin (Hrsgg.), *Musikalischer Lustgarten – Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 5. Mai bis zum 1. Dezember 1985, Wolfenbüttel 1985
- Kopfmann, Klaus, *Die Religionsmandate des Herzogtums Bayern in der Reformationszeit (1522–1531)*, München 2000
- Körndle, Franz, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift Universität München 1996 (masch.)
- , „Ein musikalisches Geschenk aus dem 16. Jahrhundert“, in *per assiduum studium scientiae adipisci margaritam – Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Annelies Amberger, Karin J. Heerlein, Sabine Rehm, Christian Schedler und Erika Weilgele-Ismael, St. Ottilien 1997, S. 299–324
- , „Der »tägliche Dienst« der Münchner Hofkapelle“, in *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u.a. 2001 (TROsinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1), S. 21–37
- , Art. „Daser, Ludwig“, in *MGG*², Personenteil Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 458–461
- , Art. „Paumann, Conrad“, in *MGG*², Personenteil Bd. 13, Kassel u.a. 2005, Sp. 206–208
- , „Das Münchner Proprienrepertoire und das Konzil von Trient“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 364–376

Bibliographie

- , „So loblich, costlich und herlich, das darvon nit ist ze schreiben: Der Auftritt der Kantorei Maximilians I. bei den Exequien für Philipp den Schönen auf dem Reichstag zu Konstanz“, in *Tod in Musik und Kultur: Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 2), S. 87–109
- Kraus, Andreas, „Sammlung der Kräfte und Aufschwung (1450–1508)“, in *Handbuch der bayerischen Geschichte*, hrsg. von Max Spindler, München 1977, Bd. 2, S. 269–294
- Krautwurst, Franz, „Neues zur Biographie Konrad Paumanns“, in *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung* 22 (1962), S. 141–156
- Kruckenberg, Lori, Art. „Sequenz“, in *MGG*², Sachteil Bd. 8, Kassel u.a. 1998, Sp. 1254–1286
- Kunze, Konrad, *Studien zur Legende der heiligen Maria Aegyptiaca im deutschen Sprachgebiet*, Berlin 1969 (Philologische Studien und Quellen 49)
- Lambrecht, Jutta, *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318)*, 2 Bde., Heidelberg 1987 (Heidelberger Bibliotheksschriften 26)
- Landersdorfer, Anton, „Sixtus von Tannberg, Bischof von Freising (1474–1495)“, in *Christenleben im Wandel der Zeit*, hrsg. von Georg Schwaiger, Bd. 1: *Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Freising*, München 1987, S. 103–113
- Langer, Brigitte/Heinemann, Katharina (Hrsgg.), *„Ewig blühe Bayerns Land“. Herzog Ludwig X. und die Renaissance*, Regensburg 2009
- Lanzinner, Maximilian, *Fürst, Räte und Landstände. Die Entstehung von Zentralbehörden in Bayern 1511–1598*, Göttingen 1980 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 61)
- Lechner, Anton, *Mittelalterliche Kirchenfeste und Kalendarien in Bayern*, Freiburg im Breisgau 1891
- Lehmann, Paul, *Haushaltungsaufzeichnungen eines Münchener Arztes aus dem XV. Jahrhundert*, München 1909 (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse 5)
- Leong, Kevin Chi-Sing, *The Hymn Settings of Ludwig Senfl's „Liber vesperarum festorum solennium, D-Mbs Mus. Ms. 52“*, D.M.A. in Choral Conducting, Boston University 2008
- Leuchtmann, Horst, *Orlando di Lasso. Bd. 1: Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976
- , „Namenslisten zur Bayerischen Musikgeschichte“, in *MiB* 10 (1975), S. 50–63; *MiB* 11 (1975), S. 87–100; *MiB* 12 (1976), S. 54–68; *MiB* 13 (1976), S. 83–104

Bibliographie

- Lindberg, Gustaf, *Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleichenden Liturgik*, Berlin 1924
- Lipphardt, Walther, *Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae*, Heidelberg 1950
- Litterick, Louise, „Chansons for Three and Four Voices“, in *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford u.a. 2000, S. 335–391
- Lodes, Birgit/Miller, Matthias, „‘Hic iacet Ludevicus Fenfflius’. Neues zur Biographie von Ludwig Senfl“, in *Mf* 58 (2005), S. 260–266
- , Art. „Senfl, Ludwig“, in *MGG*², Personenteil Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 569–590
- , „Ludwig Senfl and the Munich Choirbooks – The Emperor’s or the Duke’s?“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 224–233
- Lodes, Birgit/Lütteken, Laurenz (Hrsgg.), *Institutionalisierung als Prozess – Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 2009 (Analecta Musicologica 43)
- Loesch, Heinz von, „‘Musica’ und ‘opus musicum’. Zur Frühgeschichte des musikalischen Werkbegriffs“, in *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Kopiez u.a., Würzburg 1998, S. 337–342
- , *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie – Ein Mißverständnis*, Hildesheim u.a. 2001 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 11; Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1)
- Luther, Martin, *Werke*, 120 Bde., Weimar 1883–2009
- Lütteken, Laurenz, „Abgrenzung versus Verflechtung – Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts zwischen lokalem Profil und europäischer Perspektive“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 7–19
- Lutz, Heinrich, „Karl V. und Bayern“, in *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 22 (1959), S. 13–41
- , „Das konfessionelle Zeitalter. Erster Teil: Die Herzöge Wilhelm IV. und Albrecht V.“, in *Handbuch der bayerischen Geschichte*, hrsg. von Max Spindler, München 1977, Bd. 2, S. 297–350
- Machiavelli, Niccolo, *Der Fürst*, aus dem Italienischen von Friedrich Oppeln-Bronikowski, Frankfurt am Main 1990
- Maier, Julius Joseph, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, München 1879
- Marbach, Carolus, *Carmina scripturarum*, Strassburg 1907
- Marth, Nina, *Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit – „Dem löblichen Hawss Beirn zu pesserung, aufnemung vnd erweiterung ...“*, Diss. Univ. München 2009

Bibliographie

- Maß, Josef, *Das Bistum Freising im Mittelalter*, München 1986
- , „Freising und seine Bischöfe“, in *Freising – 1250 Jahre Geistliche Stadt*, hrsg. vom Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Freising 1989 (Ausstellungskataloge 9), S. 9–15
- McDonald, Grantley, „The life and trials of Lutheran musicians at the courts of Wilhelm IV and Ludwig X of Bavaria“, in Gasch/Tröster, *Senfl-Studien 2*
- Meichelbeck, Carolus, *Historia Frisingensis*, Bd. I/1, Augsburg 1724
- Meitinger, Otto, *Die Baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Residenz*, München 1970 (Oberbayerisches Archiv 92)
- Merkel, Ulrich, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999
- Meyer-Baer, Kathi, *Liturgical Music Incunabula. A descriptive catalogue*, London 1962
- Mochty, Christina, *Prozessionsdrama und Figurierte Prozession in der Deutschen Stadt vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Dramatische Darbietungen zu Fronleichnam*, Diss. Universität Wien 1983
- Mois, Jakob, „Herzog Wilhelm IV. gegen Bischof Philipp von Freising anlässlich der Rottenbacher Prälatenwahl von 1538“, in *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising* 19 (1935), S. 65–72
- Monumenta Boica* XX, München 1811
- Monumenta Boica* XXXV/2, München 1849
- Nelson, Bernadette, „The ‚Missa Du bon du cuer‘. An Unknown Mass by Noel Bauldeweyn?“ in *TVNM* 51 (2001), S. 103–130
- Nickel, Ekkehart, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*, München 1971 (Schriften zur Musik 8)
- Nowak, Leopold, „Die Musikhandschriften aus Fuggerschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek“, in *Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift zum 25. Jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ.-Prof. Dr. Josef Bick*, hrsg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 505–515
- Owens, Jessie Ann, *An illuminated Manuscript of Motets by Cipriano De Rore (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. B)*, PhD Princeton University 1978
- , „Cipriano de Rore’s New Year’s Gift for Albrecht V of Bavaria: A New Interpretation“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 244–273
- Pätzig, Gerhard-Rudolf, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“*, 2 Bde. Diss. Berlin 1956
- , „Das Chorbuch Mus. ms. 40024 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin – Eine wichtige Quelle zum Schaffen Isaacs aus der Hand Leonhard Päminers“, in *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Georg von

Bibliographie

- Dadelsen und Andreas Holschneider, Wolfenbüttel und Zürich 1964, S. 123–142
- Pavanello, Agnese, „STABAT MATER / VIDI SPECIOSAM. Some Considerations on the Origin and Dating of Gaspar van Weerbeke's Motet in the Chigi Codex“, in *TVNM* (2010), S. 3–19
- Pfister, Peter, „Das Kollegiatstift Zu Unserer Lieben Frau in München (1495–1803)“, in Ramisch/Schwaiger, *Monachium Sacrum*, Bd. 1, S. 291–473
- Pietzsch, Gerhard, *Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln*, Köln 1966 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 66)
- , „Musik in Reichsstadt und Residenz am Ausgang des Mittelalters“, in *Jahrbuch für Geschichte der Oberdeutschen Reichsstädte* 12/13 (1966/1967), S. 73–99
- , „Die Hofmusikkollegien Wittelsbachischer Fürsten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in *MiB* 13 (1976), S. 24–48
- , „Namenslisten zur Bayerischen Musikgeschichte“, in *MiB* 20 (1980/I), S. 97–112; *MiB* 21 (1980/II), S. 69–70; *MiB* 22 (1981/I), S. 296–303; *MiB* 23 (1981/II), S. 128–134; *MiB* 25 (1982/II), S. 125–128; *MiB* 26 (1983/I), S. 64; *MiB* 27 (1983/II), S. 114–116; *MiB* 28 (1984/I), S. 152–155; *MiB* 31 (1985/II), S. 199–204
- Planchart, Alejandro Enrique, „Notes on Heinrich Isaac's *Virgo prudentissima*“, in *JM* 28, S. 81–117
- Polk, Keith, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992
- Prassl, Franz Karl, „Ein fehlender Gesang im Ordo Cantus Missae: der Introitus ‚Si enim credimus‘“, in *Christliche Begräbnisliturgie und säkulare Gesellschaft*, hrsg. von Albert Gerhards und Benedikt Kranemann, Leipzig 2003 (Erfurter Theologische Schriften 30), S. 120–131
- Ramisch, Hans/Schwaiger, Georg (Hrsgg.), *Monachium Sacrum – Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München*, 2 Bde., München 1994
- Randlinger, Stephan, „Die Verehrung des heiligen Sigismund, des zweiten Diözesanpatrons, in Freising“, in *Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des hl. Korbinian*, hrsg. von Joseph Schlecht, München 1924, S. 351–362
- Reichert, Georg, „Die Preces primariae-Register Maximilians I. und seine Hofkapelle um 1508“, in *AfMw* 11 (1954), S. 103–119
- Riezler, Sigmund, *Herzog Sigmund und die Münchener Frauenkirche*, München 1910 (Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Philolog. und historische Klasse 9)

- Rifkin, Joshua, „Ein römisches Messenrepertoire am bayerischen Hof – Bemerkungen zum Wolfenbütteler Chorbuch A Aug. 2^o und zu seinem Umkreis“, unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Tagung *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Wolfenbüttel 14.–17. September 1976
- , „Jean Michel and ‚Lucas Wagenrieder‘ – Some New Findings“, in *TVNM* 55 (2005), S. 113–152
- Roediger, Karl Erich, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitäts-Bibliothek Jena*, 2 Bde., Nachdruck der Ausgabe Jena 1935 (Veröffentlichungen der Universitätsbibliothek Jena 3)
- Rohr, Alheidis von, „Zur Buchmalerei im Chorbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. A. Augusteus 2^o“, in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181–198
- Roth, Harriet (Hrsg.), *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*, lateinisch-deutsch, Berlin 2000.
- Rothenberg, David J., *The Antiphon Virgo prudentissima and Isaac’s Music for Emperor Maximilian I*, Vortrag im Rahmen der *Medieval & Renaissance Music Conference* 2007, Wien, 7.–11. August
- , „Isaac’s Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony*, S. 125–140
- , „The Most Prudent Virgin and the Wise King: Isaac’s *Virgo prudentissima* Compositions in the Imperial Ideology of Maximilian I“, in *JM* 28, S. 34–80
- Ruhnke, Martin, *Beiträge zu einer Geschichte der Deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963
- Salmen, Walter, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa 4)
- Sandberger, Adolf, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, 3 Bde. (davon nur Bd. 1 und 3 erschienen), Leipzig 1894/1895
- Santifaller, Leo, „Die Preces Primariae Maximilians I.“, in *Festschrift zur Feier des Zweihundertjährigen Bestandes des Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, hrsg. von dems., 2 Bde., Wien 1949/1951, Bd. 1, S. 578–661
- Sanuto, Marino, *I Diarii*, 1494–1534, Venedig 1879–1903
- Schiltz, Katelijne, „La storia di un’iscrizione canonica tra cinquecento e inizio seicento: Il caso di ‚Ad te, domine, levani animam meam‘ di Philippus de Monte (1574)“, in *Rivista Italiana di Musicologia* 38 (2003), S. 227–256

Bibliographie

- Schiltz, Katelijne/Blackburn, Bonnie J. (Hrsgg.), *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Leuven 2007 (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 1)
- Schmid, Alois, „Krise und Modernisierung im Herzogtum Bayern an der Schwelle zur Neuzeit: Der Landshuter Erbfolgekrieg (1503–1505)“, in *Der frühmoderne Staat in Ostzentraleuropa*, hrsg. von W. Weber, Augsburg 2000, S. 125–147
- Schmid, Bernhold, „Druck oder Handschrift? Der Münchner Kapellcodex Mus. Ms. 2744 im Vergleich mit der gedruckten Überlieferung“, in Göllner/Schmid, *Die Münchner Hofkapelle*, S. 377–388
- , „Ludwig Senfl und Orlando di Lasso: Kompositionen mit identischen Textincipits im Vergleich“, in Gasch/Tröster, *Senfl-Studien 2*
- Schmid, Peter, „Der Landshuter Erbfolgekrieg“, in *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg, Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2005, Neuburg a.d. Donau, 3. Juni bis 16. Oktober 2005*, hrsg. von Suzanne Bäuml, Evamaria Brockhoff und Michael Henker, Augsburg 2005 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 50), S. 75–79
- , „Die Rolle des Landshuter Erbfolgekrieges in der Politik König Maximilians I.“, in *Von Wittelsbach zu Habsburg. Maximilian I. und der Übergang der Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel von Bayern an Tirol 1504–2004. Akten des Symposiums des Tiroler Landesarchivs, Innsbruck, 15.–16. Oktober 2004*, hrsg. von Christoph Haidacher und Richard Schober, Innsbruck 2005, S. 125–144
- Schmidt-Beste, Thomas, „A Dying Art: Canonic Inscriptions and Canonic Techniques in the Sixteenth-Century Papal Chapel Repertory“, in Schiltz/Blackburn, *Canons and Canonic Techniques*, S. 339–354
- Schuler, Manfred, „Zur Überlieferung des ‚Choralis Constantinus‘ von Heinrich Isaac“, in *AfMw* 36 (1979), S. 68–76 und 146–154
- Schwaiger, Georg, „München – Eine geistliche Stadt“, in Ramisch/Schwaiger, *Monachium Sacrum*, Bd. 1, S. 1–289
- Schweiger, Hertha, „Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I.“, in *ZfMw* 14 (1931/1932), S. 363–374
- Schwindt, Nicole, „Zum Säkularisierungsprozess der Bayerischen Hofkapelle unter Albrecht V.“, in Lodes/Lütteken, *Institutionalisierung als Prozess*, S. 197–223
- Senn, Walter, „Zur Lebensgeschichte von Hans Schächinger d.Ä. und Hans Schächinger d.J.“, in *Acta organologica* 7 (1973), S. 189–192
- , *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954
- Sherr, Richard, „Missa Da pacem and Missa Allez regretz“, in *The Josquin Companion*, hrsg. von demselben, New York 2000, S. 239–247

Bibliographie

- Silbernagl, Isidor, *Albrecht IV., der Weise, Herzog von Bayern, und seine Regierung*, München 1857
- Söhner, Leo, *Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart*, München 1934
- Solleder, Fridolin, *München im Mittelalter*, München 1938
- Sparks, Edgar H., *The Music of Noel Bauldeweyn*, New York 1972 (American Musicological Society Studies and Documents 6)
- Staber, Josef, „Conradus Sacrista über die Heiligtümer Freising. Eine Geschichtsquelle des 12. Jahrhunderts“, in *Sammelblatt des Historischen Vereins Freising* 27 (1970), S. 9–27
- , *Volksfrömmigkeit und Wallfahrtswesen des Spätmittelalters im Bistum Freising*, München 1955 (Beiträge zur Altbayerischen Kirchengeschichte 20)
- Stahelin, Martin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, 3 Bde., Stuttgart 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 28)
- Stahleder, Helmuth, „Beiträge zur Geschichte Münchner Bürgergeschlechter im Mittelalter: Die Ligsalz“, in *Oberbayerisches Archiv* 117/118 (1993/1994), S. 175–260
- , *Chronik der Stadt München*. 3 Bde., München 1995/2005
- Stauber, Reinhard, „Die Herzöge von München. Die Wiederherstellung der Landeseinheit“, in *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2001, S. 142–157
- , „Die Auseinandersetzung um das Landshuter Erbe als Wittelsbachischer Hauskrieg“, in *Von Wittelsbach zu Habsburg. Maximilian I. und der Übergang der Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel von Bayern an Tirol 1504–2004. Akten des Symposiums des Tiroler Landesarchivs*, Innsbruck, 15.–16. Oktober 2004, hrsg. von Christoph Haidacher und Richard Schober, Innsbruck 2005, S. 145–159
- Sterl, Raimund W., „Materialien zum Spielmann und Stadtpfeifer im spätmittelalterlichen Regensburg“, in *Die Oberpfalz* 56 (1968), S. 73–80
- , *Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600*, München 1971
- Steude, Wolfram, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6)
- Störmer, Wilhelm, Art. „Tegernsee“, in *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Norbert Angermann, Bd. 8, München 1997, Sp. 523f.
- Strohm, Reinhard, „Hofkapellen: Die Institutionalisierung der musikpflege im Zusammenwirken von Hof und Kirche“, in Lodes/Lütteken, *Institutionalisierung als Prozess*, S. 79–102

Bibliographie

- , „*Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept*“, in *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim u.a. 2010 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 11; Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1), S. 205–217
- , „Der musikalische Werkbegriff: Dahlhaus und die Nachwelt (Versuch einer Historisierung in drei Phasen)“, in *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen 2011, S. 265–278
- , „The Medieval Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe“, in Burn/Gasch, *Heinrich Isaac and Polyphony*, S. 31–57
- , „Werk – Performanz – Konsum: Der musikalische Werk-Diskurs“, in *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 341–355
- Strohm, Reinhard/Kempson, Emma, Art. „Isaac“, in *New Grove*², Bd. 12, London 2001, S. 576–590
- Treitler, Leo, „What Kind of Story is History?“, in ders., *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, MA 1989, S. 157–175
- Johannes Turmair's genannt Aventinus Sämmtliche Werke*, 6 Bde., München 1881–1908
- Wagner-Oettinger, Rebecca, „Ludwig Senfl and the Judas Trope: Composition and Religious Toleration at the Bavarian Court“, in *EMH* 20 (2001), S. 199–225
- Waldner, Franz, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck: I. Unter Kaiser Maximilian I. von 1490–1519* (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1897/1898)
- Warmington, Flynn, „A Survey of Scribal Hands in the Manuscripts“, in *The Treasury of Petrus Alamire – Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Gent 1999, S. 41–52
- Weale, William/Bohatta, Hanns (Hrsgg.), *Bibliographia liturgica. Catalogus missalium ritus latini ab anno M.CCCC.LXXIV impressorum*,² London/Leipzig 1928
- Weissensteiner, Johann, *Tegernsee, die Bayern und Österreich. Studien zu Tegernseer Geschichtsquellen und der bayerischen Stammesgeschichte. Mit einer Edition der Passio secundas. Quirini*, Wien 1983 (Archiv für österreichische Geschichte 133)
- Weittlauff, Manfred, „Wilhelm IV. und Ludwig X. Die Auseinandersetzung mit der Lehre Luthers“, in *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2001, S. 158–172

Bibliographie

- Wessely, Othmar, „Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes“, in *Studien zur Musikwissenschaft* 23 (1956), S. 79–134
- Westenrieder, Lorenz, *Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie, Statistik und Landwirtschaft*, Bd. 2, München 1789
- , *Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie, Statistik und Landwirtschaft*, Bd. 5, München 1794
- Wiesenfeldt, Christiane, *Maestas Mariae: Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70)
- Wiesflecker, Hermann, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, 5 Bde., Wien 1971–1986
- Willibald, Claudia, „Das Chronicon Bavarorum des Veit von Ebersberg. Geschichtsschreibung an der Schwelle zur Neuzeit“, in *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte* 50 (1987), S. 127–140
- Winterfeld, Carl von, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843
- Zschelletzschky, Herbert, *Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*, Leipzig 1975

Register

LITURGICA

- Antiphonale Missarum Sextuplex* 104, 115
- Breviarium frisingense* (Bamberg: J. Sensenschmidt/H. Petzensteiner 1482/1483) 14
- Breviarium iuxta ritum ecclesie frisingens[is]* (Augsburg: E. Ratdolt 1491) 15
- Caeremoniale Episcoporum Iussu Clementis VIII. Pontificis Maximi novissime Reformatum* (Venedig: N. Misserini 1600) 221
- Directorium seu Index diuinorum officiorum: Secundum ritum ecclesie [et] diocesis frisingens[is]* (Venedig: P. Liechtenstein/Augsburg: J. Oswalt 1516) 15, 23–31, 34
- Graduale Pataviense* (Wien: J. Winterburger 1511) 104, 115, 122, 125f., 130, 132f., 135f., 141, 143–146, 232–236, 238, 244, 246f., 249, 253, 262
- Graduale Romanum* (Augsburg: Erhart Ratdolt 1494/1498) 122, 125, 126, 131ff., 134, 141, 143f., 146, 233–236, 243, 247, 249
- Liber missalis s[ecundu]m eccle[sie] Constantien[sis] ...* (Augsburg: E. Ratdolt 1505) 115, 122, 136f., 243
- Liber missalis secundum breuiarium chori ecclesie ratisponensis* (Regensburg: J. Sensenschmidt/J. Beckenhaub, nach 5.III.1485) 104
- Liber obsequiorum ecclesiae frisingensis ...* (1547) 16
- Missale Saltzeburgense ...* (Wien: Johannes Winterburger 1510) 23, 115, 144
- Missale s[e]c[un]d[u]m ritum Auguste[n]sis ecclesie Cum adiectis pluribus no[n] uis missis ...* (Augsburg: E. Ratdolt 1510) 122, 131, 167f., 243
- Missale Patauiense* (Wien: J. Winterburger 1509) 115, 125, 140
- Missale Pataviense* (Wien: J. Winterburger 1522) 115, 122f., 243
- Missale Romanum* (1474) 20
- Missale Romanum* (1570) 16, 20, 104, 262
- Missale secundum ritum Augustensis ecclesie ...* (Dillingen: S. Mayer 1555) 115, 125, 145, 243
- Missale Zu Unserer Lieben Frau* (ULF) (Metropolitanmuseum der Erzdiözese München-Freising, Ms. s.s., ca. 1499) 17, 23–31, 34, 115, 124
- Moosburger Graduale* (München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156) 104, 115, 125, 128, 130, 132, 136, 141, 143–146, 244, 248
- Obsequiale seu benedictionale s[e]c[un]d[u]m ecclesiam & diocesim frisingens[is]* (Bamberg: J. Sensenschmidt/H. Petzensteiner 3.IV.1482) 14
- Obsequiale seu benedictionale s[ecundu]m ecclesiam & diocesim [!] Frisingens[is]* (Augsburg: E. Ratdolt 8.I.1493) 15
- [O]rdo missalis s[e]c[un]d[u]m breuiarium chori ecclesie frisingens[is]* (Bamberg oder Freising: J. Sensenschmidt 31.VIII.1487) 14
- Ordo missalis s[ecundu]m breuiarium chori ecclesie Frisingens[is]* (Augsburg: E. Ratdolt 17.III.1492) 15
- [O]rdo missalis s[ecundu]m breuiarium chori ecclesie Frisingens[is]* (Augsburg: E. Ratdolt 1502) 12, 14f.
- [O]rdo missalis s[ecundu]m breuiarium ecclesie Frisingens[is]* (Venedig: P. Liechtenstein/Augsburg: J. Oswalt 1520) 15, 17, 24f., 26, 29f., 34, 36, 115, 118,

Register

121f., 124ff., 128, 130, 137, 140, 143,
145, 149–162, 212, 215, 242, 261
Psalterium ... iuxta ritum[m] chori Ecclesie Frisingensis ... (Augsburg: E. Ratdolt 1507) 15
Responsoria noviter cum notis impressa de tempore et sanctis per totum annum (Nürnberg: J. Stuchs 1509) 122
Scammalia s[ecundu]m ritum ac ordine[m] ecclesie et diocesis Frisingensis, *Pars estivalis* (Venedig: J. Oswalt 1520) 15, 16

Scammalia s[ecundu]m ritum ac ordinem ecclesie et diocesis Frisingensis, Pars hyemalis (Venedig: J. Oswalt 1520) 15
Statuta diocesana ... in celebrato[n]e Sinodi ... (Augsburg: E. Ratdolt 1509) 15
Statuta synodalia Frisingensia (Augsburg: J. Bämmler 20.IV.1480) 14

EINSTIMMIGE GESÄNGE

Ad laudes salvatoris (Sequenz) 161
Ad te levavi animam meam (Introitus) 246f.
Adducentur regi virgines (Alleluia) 138, 162
Agni paschalis (Sequenz) 121, 139, 150f., 160
Agone triumphali militum (Sequenz) 151f., 159, 167
Alme Christi pontifex (Alleluia) 26f., 163
Amavit eum dominus (Alleluia) 160
Amen dico vobis (Communio) 138, 156, 159, 161
Anima nostra sicut passer (Communio) 159
Audi filia et vide (Alleluia) 162
Audi filia et vide (Tractus) 162, 168
Ave praesignis, martir dignis (Sequenz) 145

Beati mundo corde (Communio) 159
Beatus servus quem cum venerit (Alleluia) 150, 167
Beatus vir qui suffert (Alleluia) 156
Beatus vir qui suffert (Sequenz) 144
Beatus vir qui timet (Alleluia) 161
Beatus vir qui timet (Tractus) 156f., 161, 167
Bone doctor et salutis (Sequenz) 163

Caeli enarrant gloriam dei (Alleluia) 32, 141, 155
Caritate vulneratus (Alleluia) 163
Clamaverunt iusti (Introitus) 157

Clare sanctorum senatus (Sequenz) 156, 167
Cognovi domine (Introitus) 161
Confitemini domino quoniam bonus (Alleluia) 32
Confundantur superbi (Communio) 162
Congaudentes iubilemus (Sequenz) 27, 130, 163
Corona auream super caput (Alleluia) 157
Corpora sanctorum in pace (Alleluia) 158

Desiderium animae eius (Tractus) 157, 167
Deus deorum vera sanctorum (Sequenz) 26f., 163
Dicit dominus Petro (Introitus) 253
Dico autem vobis amicis meis (Communio) 159
Diffusa est gratia (Alleluia) 32, 161, 168
Diffusa est gratia (Communio) 162
Dilectus Deo et hominibus (Sequenz) 161
Dilexisti iustitiam (Antiphon) 126
Dilexisti iustitiam (Communio) 162
Dilexisti iustitiam (Introitus) 161
Disposui testamentum (Alleluia) 161
Dixit dominus ex Basan (Sequenz) 137
Domine in virtute tua (Alleluia) 156
Domine quinque talenta (Communio) 139, 145, 161
Dominus dabit benignitatem (Communio) 250

Einstimmige Gesänge

Dominus regnavit decorem induit (Alleluia)

104

Dorsa eorum (Alleluia) 155, 160

Dum sanctificatus fuero (Introitus) 114f.

Ecce oculi dominum (Introitus) 158

Ecce sacerdos magnus (Alleluia) 160, 163

Ego autem sicut oliva (Introitus) 155

Ego sum vitis vera (Communio) 150, 160

Ego vos elegi (Communio) 141, 155f., 159

Egregia sponsa Christi (Alleluia) 162

Elegit te dominus (Alleluia) 160

Emulor enim vos (Alleluia) 162

Et si coram hominibus (Communio) 159

Exaltata est sancta dei genitrix (Introitus) 126

Exulta filia Sion (Communio) 140

Exultemus in hac die (Sequenz) 144

Exultent filiae Sion (Sequenz) 162, 168

Exultent iusti in conspectu (Alleluia) 158

Eya recolamus (Sequenz) 125

Feci iudicium (Communio) 162

Fidelis servus (Communio) 161

Fulgurent iusti (Alleluia) 157f., 161

Fulget dies praeclarus (Sequenz) 163

Gaude dei genitrix (Sequenz) 125

Gaude Sion quod egressus (Sequenz) 145

Gaudeamus omnes (Introitus) 161, 168

Gaudete iusti (Alleluia) 150, 160, 167

Gaudete iusti (Communio) 150, 159f.

Gloria et honore (Alleluia) 32, 156

Gloria et honore (Introitus) 156

Gloriosa fulget dies (Sequenz) 27, 161

Grates deo et honor (Sequenz) 163

Hac in die laudes pie (Sequenz) 145f.

Haec est sancta solemnitas (Sequenz) 157, 167

Hic oculis ac manibus (Sequenz) 161

Hic sanctus cuius hodie (Sequenz) 151f., 160

Hodie scietis quam veniet dominus (Alleluia)

104

Hodierne festum lucis (Sequenz) 163

Hodierne lux diei (Sequenz) 115

Huius diei gaudia (Sequenz) 163

Iam non estis hospites (Alleluia) 32, 140, 156

In omnem terram exivit sonus (Alleluia) 136,

151, 155

In virtute tua (Introitus) 156

Induant sancti tui (Introitus) 158

Intret in conspectu tuo (Introitus) 157

Inveni David servum meum (Alleluia) 160

Iste est qui ante deum (Alleluia) 161

Iste est sanctus homo (Alleluia) 163

Iudicant sancti gentes (Introitus) 157

Iudicant sancti nationes (Alleluia) 158

Iuravit dominus (Alleluia) 30, 160, 167

Iusti autem imperpetuum (Alleluia) 31, 158

Iusti epulentur et exultent (Alleluia) 158

Iusti epulentur et exultent (Introitus) 157

Iustorum animae (Communio) 159, 167

Iustum deduxit dominus (Alleluia) 160

Iustus germinabit (Alleluia) 32, 156, 161

Iustus non conturbabitur (Alleluia) 157

Iustus non conturbabitur (Introitus) 156

Iustus ut palma (Alleluia) 32, 140, 156, 167

Iustus ut palma (Graduale) 155

Iustus ut palma (Introitus) 156

Laetabitur iustus (Communio) 150, 157,

167

Laetabitur iustus (Introitus) 156, 167

Laetabundi cordis mundi (Sequenz) 163

Laetamini in domino (Alleluia) 31, 151f., 158

Laudate dominum (Tractus) 115

Laudate pueri dominum (Introitus) 158

Laude Christo debita (Sequenz) 130, 132

Laurentius bonum opus operatus (Alleluia) 144

Laetabitur iustus in domino (Introitus) 156

Laetabitur iustus in domino (Alleluia) 156

Laetabitur iustus in domino (Communio) 157,

160

Laetabundus Francisco (Sequenz) 163

Loquebar de testimoniis (Introitus) 161, 168

Loquetur dominus pacem (Introitus) 158

Lux praeclara lux solennis (Sequenz) 30, 163

Magna est gloria (Communio) 139f., 155,

157, 160f., 164

Maria haec est illa (Alleluia) 141

Martyr Christi inclita (Alleluia) 163

Register

- Me expectaverunt* (Introitus) 161
Meritis o digne dignis (Alleluia) 25f., 163
Mihi autem nimis (Introitus) 155, 167
Mirabilis dominus noster (Alleluia) 158
Morte Christum imitatus (Sequenz) 157
Multitudo languentium (Communio) 159
Multae tribulationes (Introitus) 157
- Natus ante saecula* (Sequenz) 125
Nimis honorati sunt (Alleluia) 155
Non vos me elegistis (Alleluia) 152, 156, 167
Nunc scio vere (Introitus) 126
- O beata beatorum* (Sequenz) 151, 159
O devote recolenda (Sequenz) 159, 167
O Elisabeth in solio (Alleluia) 145
O Narcisse fons eloquio (Sequenz) 132
O patriarcha (Alleluia) 163
O pia regum filia (Alleluia) 145
Omnis gloria eius (Alleluia) 145, 162f.
Oportebat pati Christum (Alleluia) 32
Ornavit hic sanctus tempora (Alleluia) 160
Os iusti meditabitur (Introitus) 160
Ostende nobis (Alleluia) 249
- Pangamus creatori* (Sequenz) 121
Pangat chorus (Sequenz) 163
Per manus autem (Alleluia) 156
Plausu chorus (Sequenz) 160
Post partum virgo (Alleluia) 168
Posuerunt mortalia (Communio) 159
Posuisti domine (Alleluia) 157
Posuisti domine (Communio) 157
Preciosa in conspectu domini (Alleluia) 158
Principes persecuti sunt (Communio) 162
Prophetae sancti praedicaverunt (Alleluia) 168
Protexisti me deus (Introitus) 150, 159, 167
Psallite regi nostro (Sequenz) 141, 163
- Qui mihi ministrat* (Communio) 157, 167
Qui seminant in lachrimis (Tractus) 151, 158, 162, 167
Qui vult venire (Communio) 157
Quicumque fecerit voluntatem (Communio) 159
- Quinque prudentes virgines* (Communio) 145, 162
Quod dico vobis in tenebris (Communio) 159
- Reddet deus mercedem laborum* (Alleluia) 158
Regi psalmiste (Sequenz) 163
Rorate coeli de super (Introitus) 168
- Sacerdotes dei benedicite* (Introitus) 160
Sacerdotes eius (Introitus) 160
Sacerdotes tui domine (Introitus) 160
Salus autem iustorum (Introitus) 157
Salve sancta parens (Introitus) 168, 243
Sancta dei genitrix (Alleluia) 243f., 261
Sancti tui domine (Alleluia) 158
Sancti tui domine (Introitus) 158
Sanctissime virginis votiva (Sequenz) 146
Sapientiam sanctorum (Introitus) 151, 157, 167
Scio cui credidi (Introitus) 126
Semel iuravi (Communio) 161
Si enim credimus (Introitus) 22
Signa eos qui in me credunt (Communio) 159
Simile est regnum caelorum (Communio) 162, 168
Spe mercedis et corone (Sequenz) 152, 157
Specie tua (Alleluia) 161
Stabunt iusti in magna (Alleluia) 150, 152, 158, 160
Statuit ei dominus (Introitus) 160, 167
Summi regis archangele (Sequenz) 144
Supernae matris gaudia (Sequenz) 151
Surrexit Christus et illuxit (Alleluia) 32
Surrexit pastor bonus (Alleluia) 32
- T e martyrur candidatus* (Alleluia) 121, 151f.
Timete dominum omnes sancti (Introitus) 157
Tu es vas electionis (Alleluia) 135f.
Tumba sancte viri Nicolai (Alleluia) 134f.
- Ultimo festivitatis die* (Communio) 115
- Veni domine & noli tardare* (Alleluia) 104
Verbum dei deo natum (Sequenz) 163

Einstimmige Gesänge

Verbum dei verbum bonum (Sequenz) 25f.,
163
Verbum sapientiae (Sequenz) 131
Victimae paschali laudes (Sequenz) 121, 151
Vidi speciosam (Antiphon) 30
Virga Iesse floruit (Alleluia) 128, 243

Vito plaudat (Sequenz) 163
Voce quorum salus fluxit (Sequenz) 155
Vos qui secuti estis me (Communio) 156
Vultum tuum (Antiphon) 126
Vultum tuum (Introitus) 161

PERSONEN UND WERKE

Achacius (Pfeiffer)

Anhang B 31, 36

Adalbert (Klostergründer von Tegernsee)

30

Aemilio siehe Emilio

Alamire, Petrus 74f., 78, 90, 267

Albert, Bischof von Freising 29

Albrecht (Pfeiffer) 40; Anhang B 24, 26f.,

31, 36

Albrecht (Pfeiffer) 36

Albrecht III., Herzog von Bayern-

München 44, 46ff., 50, 52; Anhang B
5f., 20f., 54

Albrecht IV., Herzog von Bayern-

München 11f., 17f., 24, 28, 35, 45–
61, 73, 78, 257, 268; Anhang B 7–
17, 22–28, 41, 45, 51, 53, 55f., 59,
65f., 68

Albrecht V., Herzog von Bayern 35, 46,

70, 87, 147, 219ff., 239, 258, 260,
263f., 267ff.; Anhang B 37, 39, 40f.,
43, 45, 50–53, 57ff., 64f., 68

Albrecht, Herzog von Preußen Anhang B

57, 59

Albrecht, Herzog zu Sachsen 47; Anhang

B 8

Alexander I., Papst 25

Alexander VI., Papst 12, 28, 53, 58

Alexj (Pfeifer)? Anhang B 5

Altdorfer, Albrecht

Alexanderschlacht 68f.

Amptman, Hans Anhang B 23

Andre (Lautenist) Anhang B 27

Anna von Österreich, Herzogin von Bayern

221

Anonyma

Adieu mes amours 178–182, 184f.

Antiphonale Missarum Sextuplex 104,

115

Asperges me 217*Confiteor* 94*Geschichte der Judith* (Gemälde) 68*Iam non estis hospites* (Alleluia) 114, 164*In fevers hitz so glut mein herz* 182*Magnus liber organi* 4*Missa in feriis adventus et quadragesimae*

96

Missa Miserere michi domine 76, 96*Missa pro defunctis* 96*Missa quinque vocum du bon du cuer* 75,

96

Missa Veni sancte spiritus 76*Missa Vulnerasti cor meum* 96*Missa IV. toni* 96*Missa VI. toni* 96*Missa VII. toni* 96

Missale Romanum (1474) 20

Missale Romanum (1570) 16, 20, 104,
262

Missale Zu Unserer Lieben Frau (ULF)

(Metropolitanmuseum der Erzdiözese
München-Freising, Ms. s.s., ca. 1499)

17, 23–31, 34, 115, 124

Moosburger Graduale (München,
Universitätsbibliothek, 2^o Cod. ms.

156) 104, 115, 125, 128, 130, 132,

136, 141, 143–146, 244, 248

Musica enchiriadis 4*Salomon und die Königin von Saba* (Ge-
mälde) 68*Winchester Tropar* 4

Ansbach, Hans von Anhang B 30, 36

Anthonj (Paucker, Schwegler) Anhang B

31

Antico, Andrea

Liber quindecim missarum 192

Arnpeck, Veit 44f.

Aventin, Johannes 52, 61, 69

Bäcklin (Becklin, Bocklin, Böcklin), Hie-

reonimus (Jheronimus) Anhang B

32, 37, 44, 46

Bämmler, Johann

Statuta synodalia Frisingensia

(20.IV.1480) 14

Banbrugker (Panprucker), Bernhart An-

hang B 28f., 37

Batzinger, Sigmund Anhang B 27

Bauldeweyn, Noel 74, 91

Missa Da pacem 96*Missa En doloeur en tristesse* 78, 96

Personen und Werke

- Missa Myn liefkens bruyn oghen* 96
Missa sex vocum supra quam pulchra es 75, 96
Missa sine nomine 78, 96
 Baumhauer (Paumhauer), Wolfgang 71, 218; Anhang B 37, 40
 Bayrlannd, Jorg Anhang B 28
 Beck, Georg 17
 Beckenhaub, Johann
 Liber missalis secundum breviarium chori ecclesie ratisonensis (nach 5.III.1485) 104
 Becklin, Jheronimus Anhang B 34
 Behaim, (Se)Bastian Anhang B 37
 Beham, Barthel 264
 Erprobung des Heiligen Kreuzes durch Bischof Makarios 68f.
 Beham, Hans Sebal 70, 80
 Der Sturz des Papsttums 66f.
 Behem, Martin 56; Anhang B 28, 38
 Berg, Adam 19, 267
 Missale frisingense 14
 Berner (Bernner), Gregor Anhang B 34, 38
 Bernhard, Erzbischof von Salzburg 12
 Berthold, Bischof von Freising 27
 Birker (Byrcker, Pürckhl), Caspar 83, 87; Anhang B 38
 Blaicher, Jorig (Jörg) 40; Anhang B 23, 25ff., 31, 38, 64
 Blaser, Conrad Anhang B 23
 Blaser, Martin Anhang B 23
 Block, Georgius
 Multitudo languentium (Communio) 159
 Bobinger, Sebastian Anhang B 35, 38, 61
 Böglin, Martin Anhang B 35, 38
 Bonis, Sebastian de 58
 Bräu d.Ä., Jörg 70
 Geschichte der Lucretia 68
 Schlacht bei Zama 68
 Braunschweig-Grubenhagen, Anna von 77
 Bruck, Arnold von
 Dies irae 218
 Brumel, Antoine 116
 Missa De beata virgine 96
 Missa Et ecce terrae motus 91, 96, 117
 Burgkmair, Hans
 Geschichte der Esther 68
 Niederlage bei Cannae 68
 Burkhart, Benedikt 51
 Byrckher siehe Birker
 Byrd, William
 Gradualia 239
 Casimir, Markgraf von Baden
 Anhang B 34
 Caspar (Lautenist) Anhang B 25, 33f.
 Caspar (Stadtpfeiffer) Anhang B 20f.
 Champion, Nicolaus 76
 Missa Sing ich niet wol 96
 Christoph, Herzog von Bayern-München 47, 49; Anhang B 5f., 9
 Compère, Loyset 91, 116
 Concz (Kuntz) (Pfeifer) Anhang B 22f., 24f., 38, 57
 Connrad (Geistlicher, Sänger) 62; Anhang B 49
 Conrad (Pfeifer) Anhang B 24
 Contarini, Gasparo, Kardinal 65
 Cornelius Anhang B 39
 Craft siehe Krafft
 Cramer, Georg Anhang B 39
 Crecquillon, Thomas 217
 Daser, Ludwig
 87–90, 93f., 105ff., 111f., 114ff., 128, 215, 217ff., 220, 241, 243, 261, 266; Anhang B 39
 Beata viscera Mariae (Communio) 114, 242
 Confitemini domino (Alleluia) 105, 113
 Laudate dominum (Tractus) 105, 114f.
 Missa dominicalis 218
 Missa in feriis quadragesimae 218
 Salve sancta parens (Introitus) 105, 114, 242
 Sancta dei genitrix (Alleluia) 114f., 242–245, 261
 Daser, Magdalena Anhang B 39
 des Prez, Josquin 35, 74ff., 91, 117, 185, 209
 Adieu mes amours 185
 Missa de beata virgine 3, 77, 96
 Missa Faisant regretz 96
 Missa Hercules Dux Ferrarie 192
 Missa Pange lingua 96
 Missa Veni sancte spiritus 96

Register

- Praeter rerum seriem* 268
- Dietler, Ulrich Anhang B 35
- Divitis, Antonius 74
- Dürer, Albrecht 79
- Madonna mit der Birnenschnitte* 80
- E**berhart (Kaplan) 58
- Ebersberg, Veit von
- Chronicon Bavarorum* 51
- Eck, Johann Mair 64f.
- Eder, Ernst Anhang B 32, 34
- Eerenreich, Jorig (Pfeiffer) Anhang B 27
- Egid (Trompeter) 60
- Eleonore von Portugal 77
- Elisabeth von Bayern, Pfalzgräfin bei Rhein 49
- Emilio (Aemilio), Hector Anhang B 40
- Engenlander, Hans d.Ä. Anhang B 40
- Erasmus von Rotterdam 69
- Erber, Anna Anhang B 40
- Erber, Ruedl (Rudolf) d.Ä. Anhang B 40
- Erhard (Erhart) (Pauker) 56; Anhang B 24, 40
- Ernst, Herzog von Bayern 65
- Ernst, Herzog von Sachsen Anhang B 9
- Escobedo, Bartolomeo
- Missa Philippus Rex Hispaniae* 192
- Esel, Hannß Anhang B 20
- Eyselin, Georg Anhang B 32f.
- F**aber, Heinrich
- Ad musicam practicam introductio* 193
- Ferdinand I., 64, 221; Anhang B 60
- Feselen, Melchior
- Geschichte der Cloelia* 68
- Belagerung der Stadt Alesia durch Gaius Julius Caesar* 68
- Festa, Constanzo
- Missa Se congie pris* 77, 96
- Févin, Antoine de
- Missa Salve sancta parens* 13, 74, 76, 96
- Missa O quam glorifica luce* 96
- ?Missa Sancta Trinitas unus* 96
- Févin, Robert de
- Missa La sol mi fa re* 96
- Finck, Heinrich 98, 217
- Missa dominicalis* 96
- Finck, Hermann
- Musica Practica* 192f., 196
- Finkl (Funckl, Fünckl, Vünkel), Wolfgang 71, 87, 218; Anhang B 33f., 40
- Finkl, Barbara Anhang B 40
- Flori, Franz 89, 94, 218
- Formschneider, Hieronymus
- Choralis Constantinus* 6, 99, 108, 253
- Novum et insigne opus musicum* 266
- Frei, Andre Anhang B 41
- Freyenadler (Freyeradler), Andre (Endres) Anhang B 21f., 24f., 41
- Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 100, 211
- Friedrich II., Pfalzgraf 64; Anhang B 60
- Friedrich III., Kaiser 48f., 55, 79
- Fudel, Hans Anhang B 22
- Fugger, Raimund d.Ä. 75
- Fugger, Raimund d.J. 75
- Funckl siehe Finkl
- Fünckl siehe Finkl
- Fürstenstain, Hainrich Anhang B 5
- G**amp, Johann 62; Anhang B 41
- Gascongne, Mathieu
- Missa Myn hert heeft altyt verlangen* 96
- Gebhart, Matthäus (Matheiss) Anhang B 28f., 41f.
- Georg („der Reiche“), Herzog von Bayern-Landshut 11f., 48ff., 54; Anhang B 24, 37
- Gilg (Trompeter) 46f., 55; Anhang B 22, 42
- Glarean, Henricus Loriti
- Dodekachordon* 192, 196
- Godescalcus
- Laus tibi Christe* 141
- Gombert, Nicolas 91
- Gotzkircher, Sigmund 39
- Graman (Graumann, Grabmann), U(e)l Anhang B 20, 66f.
- Gregor III., Papst 11
- Grimm, Sigmund
- Liber selectarum cantionum* 259
- Grünwald siehe Grünwald
- Grünwald (Grüenwolt), Mangolt (Mang) Anhang B 24, 42
- Grunenwald Anhang B 42
- Grunwald (Persevant), N. Anhang B 24
- Gugel siehe Gugler
- Gugler (Gugel), Erhart 70; Anhang B 31ff., 42f.

Hackh siehe Hagk

Hadtner (Haltner?), Matheus Anhang B 43

Hagen (Hagkh), Georg Anhang B 32, 43

Hagk (Hackh, Hagken), Jorig (Jörg)

Anhang B 32, 43, 47

Haintztl, Hainnrich 87

Haintz d. Ä. (Stadtpeifer) Anhang B 20f.,
23, 25f.

Haintz d. J. (Stadtpeifer) Anhang B 21

Haintz (Pfeifer) 40

Haltner siehe Hadtner

Hämpl (Hempl), Hans (Hans von Leipzig)

Anhang B 31, 43

Handberger, Jorig Anhang B 27

Hanns (Pauker, Schwegler) Anhang B

31ff., 34

Hanns (Spielmann und Geselle)

Anhang B 44

Hanns (Trompeter) 55; Anhang B 24,

27ff., 44, 66

Hännszlin (Trompeter) Anhang B 26

Hans (Stadtpeifer) Anhang B 20f.

Heinrich III., Kaiser 26

Heinrich VIII., König von England An-
hang B 58

Heinrich von Westfallen (Herold) Anhang
B 20

Heinzl, Heinrich Anhang B 44

Helena, Kaiserin 69, 264

Hemb, Hans Anhang B 34

Hempl siehe Hämpl

Henslein (Tantmann) Anhang B 23

Hieronymus siehe Jheronimus

Hitto von Freising, Bischof 25

Höchtetter (Hochsteter), Georg (Jorig, Jörg)

Anhang B 29–32, 44

Hofhaimer, Paul Anhang B 44

Hofhaimer, Thomas Anhang B 44f.

Hofhaimer, Wilhelm Anhang B 44

Hofman, Jeronimus Anhang B 34

Hohenlandenberg, Hugo von, Bischof von
Konstanz 36

Höld, Wolfgang Anhang B 45

Hölzer (Holtzer, Holtzner), Lucas (Laux)

55f., 60; Anhang B 28f., 45

Hurlacher (Hurlocher), Jacob Anhang B

32f.

Hurlacher (Hurlocher), Sebastian Anhang

B 32ff., 45f.

Hurlacher, Andre Anhang B 45f.

Hurlacher, Katharina Anhang B 46

Hurlacher, Wilhelm Anhang B 46

Hurlocher, Bernhard Anhang B 33

Hurlocher, Simbrecht Anhang B 32

Hus, Johannes 69

Hutten, Ulrich von 69

Innocenz VIII., Papst 17

Isaac, Heinrich 5ff., 30, 34, 81f., 90ff., 98–

104, 107–112, 114, 116, 118f., 121f.,

124–127, 131, 133, 136ff., 140f.,

143f., 152, 155, 165f., 169f., 176ff.,

183–187, 207f., 211–214, 217, 221–

224, 228, 237ff., 241, 243, 245f., 250,

253f., 256, 258–262, 265f.

Choralis Constantinus 6, 99–102, 106,

108ff., 111f., 119, 124, 126, 128, 136,

138, 141, 144, 149, 155–163, 165–172,

178, 182, 184, 207f., 211, 214, 241,

248, 251–255, 260

Ad celebres res caelice (Sequenz) 144, 175

Ad laudes salvatoris (Sequenz) 161, 167

Ad te levavi animam meam (Introitus)

242, 246f.

Agnus redemit oves (Sequenz) 99

Agone triumphali militum (Sequenz) 159,
167

Amavit eum dominus (Alleluia) 160

Amen dico vobis amicis meis (Communio)

156

Anima nostra sicut passer (Communio)

159

Audi filia et vide (Tractus) 162, 168, 178

Beata viscera Mariae (Communio) 128,

168

Beatus servus quem cum venerit (Commu-

nio) 161, 167

Beatus vir qui timet dominum (Alleluia)

156, 161

Beatus vir qui timet dominum (Tractus)

157, 161, 167

Benedicta semper sit sancta Trinitas (Se-

quenz) 175, 242

Benedicta sit sancta (Introitus) 242

Benedictus est dei (Alleluia) 113

Benedicta semper sit (Sequenz) 99

Caeli enarrant (Sequenz) 175

Cantate domino (Alleluia) 113

Cantate domino ... quia (Introitus) 113

Register

- Cantate domino et benedicite* (Communio) 113
Charitas dei diffusa (Introitus) 114
Christ ist erstanden 99
Christus resurgens ex mortuis (Alleluia) 113
Christus resurgens ex mortuis (Communio) 113
Christus surrexit mala 99
Clare sanctorum senatus (Sequenz) 156, 167
?Commovisti domine (Tractus) 182
Congaudent angelorum (Sequenz) 175
Corpora sanctorum in pace (Alleluia) 158
?Crastina die delebitur (Alleluia) 102
Cum venerit paracletus (Communio) 113
Data est michi (Communio) 113
De profundis clamavi (Tractus) 186
Desiderium animae (Tractus) 157, 167
Deus dum egredieris (Introitus) 113
Dicit dominus Petro (Introitus) 114, 242, 252–256
?Dicit dominus (Communio) 183
Diffusa est gratia (Alleluia) 161, 168
Diffusa est gratia (Communio) 162
Dilectus Deo et hominibus (Sequenz) 161
Dilexisti iustitiam (Communio) 162
Dilexisti iustitiam (Introitus) 161
Domine quinque talenta (Communio) 161
Dominus dabit benignitatem (Communio) 101, 242, 250
Dorsa eorum (Alleluia) 155, 160
?Dum sanctificatus fuero (Introitus) 114; Anhang C 11–15
Eduxit dominus populum (Alleluia) 113
Eduxit dominus populum (Communio) 113
Eduxit dominus populum (Introitus) 113
Eduxit eos dominus (Introitus) 113
Ego sum pastor (Communio) 113
Ego vos elegi (Communio) 155f., 159
Elegit te dominus (Alleluia) 109, 160
Eructavit cor meum (Introitus) 126
Et si coram hominibus (Communio) 159
Exaltata est sancta dei genitrix (Introitus) 126
Exaudi domine vocem (Introitus) 113
?Exaudivit de templo (Introitus) 113; Anhang C 3–6
Exultent filiae Sion (Sequenz) 162, 168
Fidelis servus (Communio) 161
?Fili quid fecisti (Communio) 183
Fulgebunt iusti (Alleluia) 157, 161
Gaudeamus omnes (Introitus) 126f., 144, 161, 168
Gaudete (et exultate) iusti/Gaudete sancti dei (Alleluia) 129, 138, 158f., 166, 170
Gaudete iusti in domino (Alleluia) 158, 160, 167
Gaudete iusti in domino (Communio) 159
Gloria et honore coronasti (Introitus) 156
Haec est sancta solemnitas (Sequenz) 157, 167
Hic est discipulus (Alleluia) 124
Hoc corpus quod (Communio) 242
Iam non estis hospites (Alleluia) 156, 164f., 169
Ierusalem quae aedificatur (Communio) 242
In virtute tua (Introitus) 156
Induant sancti tui (Introitus) 158
Intellige clamorem (Communio) 242
Intret in conspectu tuo (Introitus) 157
Inveni David servum meum (Alleluia) 160
Invocavit me et ego (Introitus) 242
Iste est qui ante deum (Alleluia) 161
Iubilare deo omnis terra psalmum (Introitus) 113
?Iubilare domino (Tractus) 183, 186
Iudica me deus (Introitus) 242
Iuravit dominus (Alleluia) 160, 167
Iusti autem imperpetuum (Alleluia) 158
Iusti epulentur et exultent (Alleluia) 158
?Iusti epulentur (Introitus) 157, 170, 207
Iustorum animae (Communio) 159, 167
Iustus germinabit (Alleluia) 156
Iustus non conturbabitur (Introitus) 156
Iustus ut palma (Alleluia) 156, 167
Iustus ut palma florebit (Introitus) 156
Johannes Jesu Christo (Sequenz) 124, 175
Laetabitur iustus (Alleluia) 156
Laetabitur iustus (Communio) 157, 160, 167
Laetabitur iustus in domino (Introitus) 156, 167
Laetabundus exultet fidelis (Sequenz) 125, 175

Personen und Werke

- Laetare Ierusalem* (Introitus) 242
Laudate dominum (Alleluia) 109, 114
Laudate pueri (Alleluia) 113
Laudes crucis attolamus (Sequenz) 175
Laurenti david magni (Sequenz) 175
Laus tibi Christe (Sequenz) 142f., 175
Levita Laurentius bonum opus (Alleluia) 144
Loquebar de testimoniis (Introitus) 161, 168
Magna est gloria (Communio) 155, 157, 160f., 164, 208
Me expectaverunt (Introitus) 161
Mihi autem nimis (Introitus) 155, 167
Misereris omnium (Introitus) 183f., 242
Misericordia domini (Introitus) 113
Missa de Apostolis, 4v. 96, 168, 218
Missa de Apostolis, 5v. 97
Missa de Apostolis, 6v. 95f.
Missa de Beata Virgine, 4v. 96, 168, 218
Missa de Beata Virgine, 5v. (i) 96
Missa de Beata Virgine, 5v. (ii) 96
Missa de Beata Virgine, 6v. 95f.
Missa de Confessoribus, 4v. 97, 168, 218
Missa de Confessoribus, 5v. 97
Missa de Martyribus, 4v. 97, 168, 218
Missa de Martyribus, 5v. 97
Missa De Virginibus 97
Missa ferialis 100, 168
Missa Paschalis 97, 168
Missa Solemnis, 4v. 97, 168, 218
Missa Solemnis, 5v. 97
Missa Solemnis, 6v. 95, 97
Missa Virgo prudentissima 95
?Missa plena de BMV, 3v. 91
Mitte manum tuam (Communio) 113
Mittit ad virginem (Sequenz) 168, 175
Modicum et non (Communio) 113
Morte Christum imitatus (Sequenz) 157, 167
Multae tribulationes (Introitus) 157
Multitudo languentium (Communio) 159
Ne timeas Zacharias (Introitus) 140
Non vos me elegistis (Alleluia) 156, 167
Non vos relinquam (Communio) 114
O devote recolenda (Sequenz) 159, 167
Oculi mei semper (Introitus) 242
Omnes gentes plaudite (Alleluia) 113, 241
Omnes qui in Christo (Communio) 113
Omnis gloria eius (Alleluia) 162
Ostende nobis domine (Alleluia) 242, 249
Pacem meam do (Communio) 113
Passer invenit sibi (Communio) 242
Pater cum essem (Communio) 113
Pater filius sanctus spiritus (Sequenz) 99
Per manus autem (Alleluia) 156
Per quod ave salutata (Sequenz) 168
?Petite et accipietis (Communio) 113;
 Anhang C 7–10
Plausu chorus (Sequenz) 160
Populus adquisicionis (Communio) 113
Post partum inviolata (Alleluia) 121
Post partum virgo (Alleluia) 168
Posuerunt mortalia (Communio) 159
Posuisti domine in capite (Communio) 157
Prophetae sancti praedicaverunt (Alleluia) 168
Protexisti me deus (Introitus) 159, 167
Quasi modo geniti (Introitus) 113
Qui habitat in adiutorio (Tractus) 186
Qui meditabitur in lege (Communio) 242
Qui mihi ministrat (Communio) 157, 167
Qui seminant in lachrimis/in gaudio (Tractus) 158f., 162, 167
Qui vult venire (Communio) 157
Quinque prudentes virgines (Communio) 162
Regina celi letare 99
Reminiscere miserationum (Introitus) 242
Repleatur os meum (Introitus) 113
?Revelabitur gloria domini (Communio) 102
Rorate celi de super (Introitus), 4v. 99
Rorate coeli de super (Introitus), 6v. 168
Sacerdotes dei benedicite (Introitus) 160
Sacerdotes eius (Introitus) 160
Salus autem iustorum (Introitus) 157
Salve sancta parens (Introitus) 168, 242
Sancta dei genitrix (Alleluia) 128, 242–246, 261
Sancti baptistae Christi (Sequenz) 175
Sancti tui domine (Alleluia) 158
Sancti tui domine (Introitus) 158
Sapientiam sanctorum (Introitus) 157, 167
Scapulis suis (Communio) 242
Sedebitis super sedes (Communio) 167
Simile est regnum (Communio) 162, 168

Register

- Simon Iohannis diligis* (Communio) 114, 242
Spiritus domini replevit (Alleluia) 113
Spiritus ubi vult (Communio) 114
Stabant iusti in magna (Alleluia) 139, 158, 160, 167
Statuit ei dominus (Introitus) 160, 167
Stirpe Maria regia (Sequenz) 175
Surrexit Christus et illuxit (Alleluia) 113
Surrexit pastor bonus (Alleluia) 113
Te martyrum candidatus (Alleluia) 158
Tu es Petrus (Communio) 170
Tu es vas electionis [Tumba sancti viri Nicolai] (Alleluia) 134, 136
?Ultimo festivitatis die (Communio) 114; Anhang C 16–18
Veni praecelsa domina (Sequenz) 175
Venite benedicti patris (Introitus) 105, 113
Verbum bonum et suave (Sequenz) 175, 242
Victricem manum tuam (Introitus) 113
Victimae paschali laudes (Sequenz) 99, 151, 175
Vidimus stellam (Alleluia) 109
Virginalis turma sexus (Sequenz) 144, 175
Virgo prudentissima 95, 97
Voce quorum salus fluxit (Sequenz) 155
Vocem iocunditatis annuntiate (Introitus) 113, 252, 255
Vos qui secuti estis me (Communio) 156
- Jacob (Trompeter) 46, 55, 60; Anhang B 22, 46
 Jakobäa von Baden, Herzogin von Bayern 69, 78f., 81f.
 Jeronimus (Paucker) Anhang B 33
 Jheronimus (Trompeter) Anhang B 30f., 37, 44, 47
 Johann IV., Herzog von Bayern-München 47; Anhang B 5f.
 Johann von Schönberg, Bischof von Naumburg 11
 Jordan, Caspar Anhang B 47f.
 Jörg (Jorig) (Trompeter) 46; Anhang B 47
 Jorg (Pfeifer) Anhang B 27f.
 Jorig (Herold) Anhang B 29, 31
 Jorig (Posauner) Anhang B 31
- Kälbl, Anna Anhang B 48
 Kälbl, Hanns Anhang B 48
 Karl (Geiger?) Anhang B 25
 Karl der Große, Kaiser 39
 Karl IV., Kaiser 23
 Karl V., Erzherzog/Kaiser 63, 65f., 70, 78, 81, 83
 Karmann, Wolfgang Anhang B 47
 Katharina von Sachsen, Anhang B 11
 Kemeter, Kaspar Anhang B 47
 Kerner (Kerrner), Hanns 44, 62
 Keutschach, Leonhard von, Bischof von Salzburg Anhang B 30
 Khienperger, Lienhart Anhang B 47
 Kilwannger, Nicodemus 83
 Kistler, Augustin Anhang B 47
 Knaus, Michael Anhang B 47
 Knoll, Hanns Anhang B 29, 48
 Koch, Silvester Anhang B 48
 Kölblin (Kolblin, Kolbl), Hanns Anhang B 30, 31, 48
 Kolhach, Hans Anhang B 35, 48
 Kolhack (Kolhag, Kolbach, Kohlhacken), Lucas Anhang B 31–36, 48f.
 Kolhack (Kolhag, Kolhoch, Kolhagk), Wolfgang 46; Anhang B 28ff., 33ff., 49
 Konrad siehe Connrad
 Kradt (Khradt), Sigismund Anhang B 47
 Krafft (Craft), Gregor Anhang B 29, 31f., 34f., 49f.
 Kraft, Magdalena Anhang B 50
 Krawat (Pauker) 56, Anhang B 50
 Kreer, Hanns Anhang B 29, 50
 Kugelman, Cristoff Anhang B 33
 Kugelman, Hans Anhang B 33
 Kulwanger siehe Kilwannger
 Kunigunde von Österreich, Herzogin von Bayern 48f., 54, 60, 77, 79
 Kuntz siehe Concz
 Kurrin (Trommler) Anhang B 29, 50
- La Rue, Pierre de 91, 97f., 218
Missa Cum iocunditate 95, 97
Missa Incessant 77, 97
Missa L'homme armé 192
Missa O salutaris hostia 192
Missa Pro defunctis 78, 97, 218
 Lampertus, Bischof von Freising 27, 34

- Lang von Wellenburg, Matthäus, Kardinal
65, 80; Anhang B 34
- Lasso, Orlando di 19, 35, 218f., 221f.,
237ff., 241, 264, 268
Gustate et videte 40f.
Patrocinium Musices 237
- Lawx (Trompeter) Anhang B 29
- Le Maistre, Mattheus 7, 35, 91, 147, 217,
219–228, 230–239, 241, 260ff., 266;
Anhang B 53
Ad te domine (Introitus) 227
Ad te levavi oculos meus (Introitus) 229
Angelis suis mandavit de te (Graduale)
238
Emitte lucem tuam (Introitus) 230
Hoc corpus quod (Communio) 242
Ierusalem quae aedificatur (Communio)
227, 242
Intellige clamorem (Communio) 242
Invocavit me et ego (Introitus) 226, 242
Iudica me deus (Introitus) 242
Iudica me domine (Psalmvers) 230f.
Laetare Ierusalem (Introitus) 242
Laetatus sum in his (Introitus) 230
Misereris omnium (Introitus) 226, 242
Oculi mei semper (Introitus) 242
Passer invenit sibi (Communio) 242
Qui meditabitur in lege (Communio) 242
Reminiscere miserationum (Introitus) 242
Scapulis suis (Communio) 242
- Lebrun, Jean 173
- Lechner, Stephan siehe Leer
- Leer (Lechner, Lehner), Steffan (Stephan)
Anhang B 34f., 50f.
- Leer, Christoph Anhang B 35, 50
- Leer, Hans Anhang B 35, 50
- Lehner, Stephan siehe Leer
- Lemperer, Marx Anhang B 51
- Leo X., Papst 64f.
- Leonnhart (Trompeter) Anhang B 51
- Leyrer (Leirer), Hanns Anhang B 29–36,
51
- Leyrer, Sigmund Anhang B 51
- Liechtenstein, Petrus
*Directorium seu Index diuinorum officiorum:
Secundum ritum ecclesie [et] diocesis frisingen[is]* (1516) 15
*[O]rdo missalis s[ecundu]m breuiarium
ecclesie Frisingens[is]* (1520) 15, 17,
24f., 26, 29f., 34, 36, 115, 118, 121f.,
124ff., 128, 130, 137, 140, 143, 145,
149–162, 212, 215, 242, 261
- Liendel (Lautenist?) Anhang B 51f.
- Lienhardt (Stadtpeifer) 40; Anhang B 25f.
- Lienhart (Geiger) Anhang B 33
- Liennhart (Geistlicher, Sänger) 62
- Linder (Lyn[n]der), Lienhart Anhang B 52
- Listenius, Nicolaus 1
Musica Nicolai Listenij 265
- Locher, Steffan (Stephan) Anhang B 35,
52
- Loriti siehe Glarean
- Lucas (Pauker) Anhang B 52
- Lucas (Sänger, Geistlicher) Anhang B 52
- Lucas (Trompeter) Anhang B 24, 26ff.
- Ludwig (Mayr?) (Trompeter) Anhang B 52
- Ludwig der Bayer, Kaiser 51, 59
- Ludwig der Reiche 57
- Ludwig der Strenge 52
- Ludwig IX., Herzog von Bayern-Landshut
12
- Ludwig X., Herzog von Bayern 60, 63,
65, 263; Anhang B 17, 30–33, 36, 56
- Luther, Martin 64f., 69, 172
- Lynnder siehe Linder
- M**
- Machiavelli, Niccolo
Der Fürst 264
- Mack (Magkh), Silvester Anhang B 52f.
- Makarios I., Bischof von Jerusalem 68f.,
265
- Mantua, Jacquet de 112
Sancta trinitas unus 105, 114
- Marquart (Marqwart), Paul Anhang B 53
- Martin (Pauker) Anhang B 27f.
- Mathes (Pfeifer) Anhang B 33f.
- Mathes (Trompeter) siehe Gebhart
- Matheus (Geiger) Anhang B 33
- Mautner (Mawtner, Mawtin), Peter
Anhang B 28–31, 53
- Maximilian I., Kaiser 6f., 11, 24, 34, 42,
44f., 47–50, 54, 56, 58, 60, 62f., 66f.,
70, 73, 78ff., 83f., 86, 211, 256ff., 265,
267; Anhang B 38, 60f., 63
- Mayer, Sebald
Missale secundum ritum Augustensis ecclesie
... (1555) 115, 125, 145, 243
- Mayr, Hanns 87–90, 92ff., 105, 217;
Anhang B 30

Register

- Mayr, Ludwig Anhang B 53
 Meichelbeck, Carolus
 Historia Frisingensis 30
 Meister Conrad (Konrad) (Lautenist) 46;
 Anhang B 16, 53
 Melanchton, Philipp 69
 Meurl (Meuerl), Jakob Anhang B 53
 Morales, Christóbal de 218
 Möstl, Lienhart Anhang B 53f.
 Mouton, Jean
 Missa Alleluia 90, 97
 Missa Benedictus dominus 97
 Missa de almania (Missa Regina mearum)
 75, 90, 97
 Missa Dittes-moy toutes 97
 Missa Tua est potentia 97
 Muelich, Hans 264
 Münstrer, Augustin Anhang B 23, 27f.
- Närlin, Hannßlin Anhang B 23
 Natrer, Peter Anhang B 28, 54
 Neithart (Lautenist) Anhang B 54
 Neuhauser, Johann 48
 Nirl (Pfeifer) Anhang B 33f.
 Nitker, Bischof von Freising 26
 Notker (Balbulus) 33
 Deus in tua virtute 193
 Laudes salvatori voce 191
 Nythart, Conrat Anhang B 55
- Occo, Pompejus 74f.
 Ochsenkun, Sebastian Anhang B 67
 Oel (Ul?) (Pfeifer) Anhang B 23
 Offenhauser (Ofenhauser), Sigmund 40;
 Anhang B 26
 Oswald, Johann
 Directorium seu Index diuinorum officiorum:
 Secundum ritum ecclesie [et] diocesis fris-
 ingen[sis] (1516) 15
 [O]rdo missalis s[ecundu]m breuiarium
 ecclesie Frisingens[is] (1520) 15
 Scannalia s[ecundu]m ritum ac ordinem
 ecclesie et diocesis Frisingensis, Pars hyema-
 lis (1520) 15
 Scannalia s[ecundu]m ritum ac ordine[m]
 ecclesie et diocesis Frisingen[sis], Pars estiu-
 alis (1520) 15, 16
 Otkar (Klostergründer von Tegernsee) 30
- Ottheinrich, Pfalzgraf von Pfalz-Neuburg
 13, 91, 98, 117, 149, 165, 171, 208;
 Anhang B 60
- Päminger, Leonhard 140f., 166, 207
 Panprucker siehe Banbrugker
 Paucher, Contz Anhang B 23
 Paul (Organist) Anhang B 33f.
 Pauman, Jorg Anhang B 33
 Paumann, Conrad (Konrad) 43–46, 54,
 264; Anhang B 54ff.
 Paumann, Paul 45, 59, 61; Anhang B 25,
 56
 Paumhauer siehe Baumhauer
 Payrlannt (Herold) Anhang B 56
 Pencz, Georg 68
 Peter (Pfeifer) 40, 47; Anhang B 22ff.,
 25–29, 39, 56f.
 Peter, Meister (Pfeiffer) Anhang B 12f.
 Peter (Trompeter) Anhang B 24–29, 33f.,
 56f.
 Pettner (Sackpfeifer) Anhang B 57
 Petzensteiner, Heinrich
 Breviarium frisingense (1482/1483) 14
 Obsequiale seu benedictionale s[e]c[un]d[u]m
 ecclesiam & diocesiam frisingen[sis]
 (3.IV.1482) 14
 Pfamm, Andreas Anhang B 29, 57
 Pfawdler, Sebastian Anhang B 30
 Pfintz (Pfeifer) Anhang B 33
 Philipp von der Pfalz 49
 Philipp, Pfalzgraf bei Rhein, Bischof von
 Freising 11–14, 49; Anhang B 27f.
 Pipelare, Matthaeus
 Missa Fors seulent 77, 97
 Pius V, Papst
 Quod a nobis 16
 Plaicher siehe Blaicher
 Plaicher, Georg Anhang B 38
 Polack, Jan 45
 Pollet, Jean 88f., 94, 218
 Polstetter, Jorg (Jörg) Anhang B 23, 57
 Pürckhl siehe Birker
- Quicchelberg, Samuel 268
 Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi
 complectentis 267

Ratdolt, Erhard 14

Breviarium iuxta ritum ecclesie fris-
gens[sis] (1491) 15

Graduale Romanum (1494/1498) 122,
125, 126, 131ff., 134, 141, 143f., 146,
233–236, 243, 247, 249

Liber missalis s[ecundu]m eccle | sie Con-
stantien[sis] ... (1505) 115, 122, 136f.,
243

Missale s[e]c[un]d[um] ritum Auguste[n]sis
ec- | clesie Cum adiectis pluribus no | uis
missis ... (1510) 122, 131, 167f., 243

Obsequiale seu benedictionale s[ecundu]m
ecclesiam & diocesim [!] Frisingen[sis]
(8.I.1493) 15

Ordo missalis s[ecundu]m breuiariu[m] chori
ecclesie Frisingen[sis] (17.III.1492) 12,
15

[O]rdo missalis s[ecundu]m breuiariu[m]
chori ecclesie Frisingen[sis] (1502) 12,
14f.

Psalterium ... iuxta ritu[m] chori Ecclesie
Frisingen[sis] ... (1507) 15

Statuta diocesana ... jn celebrato[n]e Sinodi
... (1509) 15

Rauch, Adrian Anhang B 57

Rauch, Hans Anhang B 57f.

Rauch, Melchior Anhang B 58

Refinger, Ludwig

Verteidigung der Tiberbrücke durch Horati-
us Cocles 68

Opfer des Marcus Curtius 68

Zweikampf des Titus Torquatus mit einem
Gallier 68

Reibsteckl, Jacob Anhang B 58

Reiff, Franz Anhang B 58

Reiß (Reyss, Reuss), Hans (Johann) Achab
Anhang B 58

Reiter, Martin (Pfeifer) 40; Anhang B
25f.

Rem, Bernhard 122f., 146, 166

Rener, Narziss 80

Rhaw, Georg 265

Opus decem missarum 266

Postremum vespertini officii opus 266

Richart, Wolfgang Anhang B 58

Riedel, Sigmund Anhang B 22

Ringler, Jörg Anhang B 64

Ritter, Hans Anhang B 32

Rore, Cipriano de 218f.

Rueland (Trompeter) Anhang B 58

Ruprecht von der Pfalz 11, 13, 49

Sachs, Hans Anhang B 51

Schach, Georg

?Vos qui secuti estis me (Communio) 156

Schächinger, Hans d.Ä. Anhang B 59

Schächinger, Hans d.J. Anhang B 59

Schega, Franz Andreas 51

Schell, Cristof Anhang B 34

Scherenberg, Rudolf II. von, Bischof von
Würzburg Anhang B 21, 24f., 41

Schnitzer, Albrecht d.Ä. 40; Anhang B
25f., 59f.

Schnitzer, Anton Anhang B 29, 31, 33ff.,
59f.

Schnitzer, Arsacius Anhang B 59, 64

Schnitzer, Jacob Anhang B 25

Schnitzer, Jörg Anhang B 25

Schnitzer, Matthias Anhang B 31, 60

Schnitzer, Sigmund Anhang B 60

Schönberg, Johann von, Bischof 11

Schöpfer, Hans

Geschichte der Susanna 68

Geschichte der Verginia 68

Schramm, Jacob Anhang B 61

Schriber, Johann Anhang B 24

Schrim (Schirm), Lienhard Anhang B 68

Schuster, Sigmund Anhang B 61

Schwartz, Peter 57; Anhang B 27

Schweitzer, Hanns Anhang B 61

Schweninger, Heinrich Anhang B 61

Sebastian (Caplan) Anhang B 15

Sebolt (Geiger, Lautenist) Anhang B 31,
38, 61

Senfl, Ludwig 7, 18, 34f., 37, 63f., 70,
72f., 81–87, 91, 94, 96f., 101, 103ff.,
108f., 112, 116–119, 122–125, 127,
131f., 136, 140–144, 149, 152f., 163,
165f., 169–173, 176ff., 183, 185,
188ff., 193–197, 207–210, 212–215,
217, 225, 227, 237, 239, 241, 243, 245,
250, 256–262, 264ff., 269; Anhang B
38, 42, 61, 67

En Opus Musicum 3, 52, 69, 103, 110,
116–119, 123f., 128, 133, 147, 149,
153, 165, 169, 174, 211ff., 217, 256,
259f., 265f., 268

Liber selectarum cantionum 259

Register

- Accipite iocunditatem* (Introitus) 121
Ad celebres rex caelice (Sequenz) 144
Ad laudes salvatoris (Sequenz) 148, 152, 161, 176
Ad te levavi animam meam (Introitus) 242, 246f.
Agone triumphali militum (Sequenz) 148, 159, 175, 187
Alleluia, mane nobiscum 208
Angelus domini descendit de caelis (Alleluia) 120
Anima nostra sicut passer (Communio) 148, 159
Aqua sapientiae potavit eos (Introitus) 120
Ascendit deus in iubilatione (Alleluia) 120
Audi filia et vide (Tractus) 148, 162, 165, 178–182
Beata virgo Catharina (Alleluia) 130
Beata viscera Mariae (Communio) 127, 149, 170, 215, 242
Beati omnes qui timent dominum (i) 208f.
Beatus servus quem cum venerit (Communio) 130, 139, 145, 148, 161
Beatus vir qui timet dominum (Tractus) 148, 161, 178
Benedicam dominum (Introitus) 186
Benedicite deum caeli et coram (Communio) 121
Benedicta semper sancta sit trinitas (Sequenz) 121, 175, 242
Benedicta sit sancta trinitas (Introitus) 121, 242
Benedictus es domine (Alleluia) 121
Caro mea vere est cibus (Alleluia) 121
Cibavit eos ex adipe frumenti (Introitus) 121
Clare sanctorum senatus (Sequenz) 136, 148, 156, 175
Concentu parili generosi Abrahae (Sequenz) 120, 175, 177
Confitemini domino (Sequenz) 122f.
Corpora sanctorum in pace (Alleluia) 158
Crux fidelis – Ecce lignum crucis – O crux ave 193
Da pacem domine (i) 20f.
Da pacem domine (ii) 209
De profundis clamavi (i) 209
Desiderium anime (Tractus) 148, 157, 186
Deus in tua virtute (Sequenz) 129, 175, 193
Dies sanctificatus illuxit nobis (Alleluia) 119
Diffusa est gratia (Alleluia) 148, 161
Diffusa est gratia (Communio) 146, 162
Dilexit Andream (Alleluia) 129
Dilexisti iustitiam (Communio) 127, 162
Dixit dominus ex Basan (Sequenz) 129, 137, 175, 177
Dominus dabit benignitatem (Communio) 242, 250
Dominus dixit ad me (Alleluia) 119
Dominus dixit ad me (Introitus) 119
Dominus in Sina (Alleluia) 113, 120
Dominus regnavit decorem induit (Alleluia) 129
Domus mea domus orationis (Communio) 121
Dorsa eorum plena sunt oculis (Responsorium) 165
Dum steteritis ante reges 209
Ecce Maria genuit nobis salvatorem (ii) 209
Ecce advenit dominator (Introitus) 120
Ecce virgo concipiet (Communio) 119
Ego autem sicut oliva (Introitus) 129, 155
Elegit te dominus (Alleluia) 148, 160
Emitte spiritum tuum (Alleluia) 120
Eruclavit cor meum (Responsorium) 165
Etenim sederunt principes (Introitus) 120
Ex ore infantium (Introitus) 120
Exiit sermo inter fratres (Communio) 120, 124f.
Exultent filiae Sion (Sequenz) 148, 152, 162, 176
Factus est repente de caelo sonus (Communio) 120
Festa Christi omnis christianitas (Sequenz) 120, 175
Festum nunc celebre 209
Gaude Sion quod egressus (Sequenz) 130, 175
Gaudeamus omnes (Introitus) 127, 138, 144f., 148, 161
Gaudete et exultate iusti/Gaudete sancti dei (Alleluia) 129, 138, 158f., 166, 170
Gaudete iusti in domino (Communio) 121

Personen und Werke

- Grates nunc omnes* (Sequenz) 117, 119, 175
Hac in die laudes pie (Sequenz) 130, 175, 177, 212
Haec dies quam fecit dominus (Graduale) 120
Hanc concordii famulatu (Sequenz) 120, 175
Hic sanctus cuius hodie (Sequenz) 148f., 160, 175, 177
Hodie scietis (Introitus) 102f.
Immortalis est enim memoria (Responso-rium) 165
In excelso throno (Introitus) 129
In medio ecclesiae (Introitus) 120
In splendoribus sanctorum (Communio) 119
Induit eum dominus lorica (Responso-rium) 165
Introduxit vos dominus (Introitus) 120, 122
?Iusti epulentur (Introitus) 157, 170, 207
Iustus ut palma florebit (Graduale) 129, 155
Iustus germinabit (Alleluia) 148f., 156
Lauda Sion salvatorem (Sequenz) 121, 175
Laude Christo debita (Sequenz) 129–133, 175
Laudes salvatori voce (Sequenz) 120, 139, 175, 191f.
Laetabitur iustus in domino (Alleluia) 148, 156
Laetabitur iustus in domino (Communio) 148f., 156, 160
Laetabitur iustus in domino (Introitus) 148
Laetamini in domino (Alleluia) 148, 158
Loquebar de testimoniis (Introitus) 148, 161
Lux fulgebit hodie (Introitus) 129, 140
Magna est gloria (Communio) 155, 157, 160f., 164, 170, 208
Maria haec est illa (Alleluia) 129
Martinus episcopus (Alleluia) 130
Mater digna dei/Ave sanctissima Maria 268f.
Media vita in morte sumus (i)/Mitten in unsers Lebens Zeit 209
Mihi autem nimis (Introitus) 130, 136, 141, 148, 155, 208
Missa dominicalis 96, 218
Missa dominicalis L'homme armé 70
Missa ferialis 96, 218
Missa paschalis (i) 97f.
Missa Trium vocum/Missa et historia de martiribus 165
?Missa plena de BMV, 3v. 91
Mitte manum tuam (Communio) 129, 136
Multae tribulationes (Introitus) 148, 157
Natus ante saecula (Sequenz) 119, 175
Non vos me elegistis (Alleluia) 136, 148, 151, 156
Nunc dimittis servum tuum 209
O beata beatorum (Sequenz) 148, 159, 176
O Narcisse fons eloquio (Sequenz) 131–133
Omnes gentes plaudite manibus 209
Omnes gentes plaudite manibus (Alleluia) 241
Omnes sanctis seraphim (Sequenz) 121, 175
Os iusti meditabitur (Introitus) 148, 160
?Os iusti meditabitur (Introitus) 209f.
Ostende nobis domine (Alleluia) 242, 249
Pascha nostrum immolatus (Alleluia) 120
Pascha nostrum immolatus (Communio) 113, 120
Petre summe Christi pastor (Sequenz) 129, 175
Philippe qui videt me 109
Protexisti me deus (Introitus) 148f., 159
Psallat ecclesia mater (Sequenz) 121, 175
Psallite domino qui ascendit (Communio) 120
Puer natus est nobis (Introitus) 119
Quare fremuerunt gentes 209
Qui manducat carnem meam (Communio) 121
Qui me dignatus est (Communio) 129, 138
Qui mihi ministrat (Communio) 129
Qui seminant in lachrimis (Tractus) 138, 148, 151, 158, 162, 186, 198–206
Qui vult venire (Communio) 148, 157
Quinque salutationes (Ave domine Jesu Christe ...) 52, 268

Register

- Quomodo fiet istud* 209
- Responsum accepit Simeon* (Communio) 120
- Resurrexi et adhuc tecum sum* (Introitus) 120
- Sacerdotem Christi Martinum* (Sequenz) 130, 175
- Salve sancta parens* (Introitus) 149, 215, 242
- Sancta dei genitrix* (Alleluia) 149, 215, 242–246, 261
- Sancti spiritus assit* (Sequenz) 120, 175
- Sapientiam sanctorum* (Introitus) 148, 157
- Si consurrexistis cum Christo* (Communio) 120
- Si enim credimus* (Introitus) 171f.
- Simile est regnum* (Communio) 120, 145, 148, 162
- Spe mercedis et corone* (Sequenz) 148, 157, 175, 187
- Speciosus forma prae natis* (Sequenz) 129, 175, 177
- Spiritus domini replevit orbem terrarum* (Introitus) 120
- Spiritus qui a patre procedit* (Communio) 121
- Spiritus sanctus docebit vos alleluia* (Communio) 121
- Statuit ei dominus* (Introitus) 130, 139, 145, 148, 160
- Summi triumphum regis* (Sequenz) 120, 175
- Surgens Jesus dominus noster* (Alleluia) 120, 139
- Surrexit dominus et apparuit Petro* (Communio) 120
- Suscepimus deus misericordiam tuam* (Introitus) 120
- Te deum laudamus* 209
- Te martyrurum candidatus* (Alleluia) 148, 158
- Terribilis et locus iste* (Introitus) 121
- Tolle puerum et matrem eius* (Communio) 129
- Tradiderunt corpora sua* (Responsorium) 165
- Tu es Petrus* (Communio) 129, 140
- Tu es Petrus* (Tractus) 129, 138
- Veni sancte spiritus et emitte* (Sequenz) 120, 175
- Veni sancte spiritus* (i) 196
- Veni sancte spiritus* (ii) 196, 209
- Veni sancte spiritus* (Alleluia) 113f., 120
- Veni sancte spiritus* (Sequenz) 175
- Venite post me* (Communio) 129
- Verbum bonum et suave* (Sequenz) 149, 176, 242
- Victimae paschali laudes* (Sequenz) 120, 139, 175f., 194
- Video caelos apertos* (Alleluia) 120
- Video caelos apertos* (Communio) 120
- Viderunt omnes fines terrae* (Communio) 119
- Vidimus stellam eius* (Alleluia) 120
- Vidimus stellam eius* (Communio) 120
- Virginalis turma sexus* (Sequenz) 129, 144, 175
- Viri Galilaei quid admiramini* (Introitus) 120
- Vos qui secuti estis me* (Communio) 138, 148, 156
- Vox exultationis* (Alleluia) 121, 125
- Vox in rama audita est* (Communio) 120
- Vultum tuum deprecabuntur* (Introitus) 127
- Sensenschmidt, Johann 14
- Breviarium frisingense* (1482/1483) 14
- Liber missalis secundum breviarium chori ecclesie ratisonensis* (nach 5.III.1485) 104
- Obsequiale seu benedictionale s[e]c[un]d[u]m ecclesiam & diocesim frisingen[sis]* (3.IV.1482) 14
- [O]rdo missalis secu[n]dum breuiariu[m] chori ecclesie frisingens[is]* (31.VIII.1487) 14
- Sermisy, Claudin de 173
- Servatius, Heiliger 30
- Seybolt, Hans Anhang B 28
- Sibenburger (Siebenbirger), Paul Anhang B 29–32, 61f.
- Sibenburger, Mang Anhang B 32f., 35
- Sigmund (Pfeifer) Anhang B 31, 33, 62
- Sigmund, Herzog von Bayern-München 17, 44f., 47f., 52f., 56, 58f.; Anhang B 5–15, 21–26, 41, 56, 60
- Siegmund, Erzherzog von Österreich 46, 48; Anhang B 11, 21, 36, 39, 44, 46, 56f.
- Singer, Hans Anhang B 21

Personen und Werke

- Sixtus IV., Papst 53
 Slatkonja, Georg 44f.
Ego vos elegi (Communio) 155f., 159
 Solis, Nikolaus
Hochzeit Wilhelms V. in der Münchner Frauenkirche 19
 Spät, Hanns Anhang B 31, 62
 Springer, Jacob Anhang B 33, 62
 Staunigl, Jorg Anhang B 35
 Stechlin, Hanns Anhang B 29, 62
 Stefan (Geistlicher, Sänger) 62; Anhang B 62
 Steidl (Steydl), Peter 87–90, 93f., 102, 147, 217f.; Anhang B 62f.
 Stettner, Jacob Anhang B 31, 63
 Steudel (Steudl, Steudlin, Steidl, Steidlin), Hans Anhang B 32f., 34f., 63f.
 Steudel, Barbara Anhang B 63
 Steurer, Sebastian Anhang B 35, 64
 Steydl siehe Steidl
 Steyrer (Steirer, Steirrer), Michel Anhang B 20, 23f., 27
 Steyrer, Hieronimus Anhang B 31, 65
 Stöckel, Conrad 83
 Stoltzer, Thomas 209
 Stomius, Johannes
Prima ad musicen instructio 192
 Straubinger, Conrat Anhang B 23, 65
 Strauß, Ulrich Anhang B 16
 Streicher, Conrat Anhang B 26
 Strel (Strell), Hans Anhang B 32, 34, 65
 Stuchs, Johann
Responsoria noviter cum notis impressa de tempore et sanctis per totum annum regentibus & scolaribus utilissima (1509) 122f.
 Stu(m)pff (Stimpffl, Stümpfl), Jörg (Georg, Jorig) 56; Anhang B 25, 28–33, 35, 65f.
 Stumpf (Stumpff, Stympf[l]), Hanns 55; Anhang B 25, 26–29, 36, 44, 65
 Stumpf, Andre Anhang B 25, 35
 Stumpf, Anton Anhang B 65
 Stumpf, Anton 46
 Stumpf, Bastian Anhang B 67
 Stumpf, Jorg Anhang B 35
 Stumpff, Georg Anhang B 30
 Stympfl siehe Stumpf
- Taler, Ulrich 17
 Tannberg, Sixtus von, Bischof von Freising 12–14, 53
 Taser siehe Daser
 Thomas (Geiger) Anhang B 25f.
 Thomas (Pfeiffer) Anhang B 23, 26f.
 Tinctoris, Johannes
Terminorum musicae deffinitorum 1f., 189
 Tintzlinger, Vicentz Anhang B 29, 66
 Tulbeck, Johann, Bischof von Freising 12, 17
 Tummler, Walram 16
 Türckhamer, Hans 83
 Turmair, Johannes siehe Aventinus
- Ulrich, Herzog von Württemberg Anhang B 58, 69
 Uotz (Hofgesell) Anhang B 23
- Valentin (Pauker?) Anhang B 28
 Veit (Trompeter) 46f., 55, 60; Anhang B 24, 67
 Vergil
Aeneis 192
 Vest(l), Hans Anhang B 67
 Vinders, Hieronymus 74, 91
Missa quinque vocum supra stabat mater 75, 97
 Visconti, Elisabeth 77
 Vogel (Vogl, Voglin), Hans Anhang B 21, 67
 Vöglin, Martin Anhang B 35, 67
 Vünkel siehe Finkl
 Vünkler siehe Finkl
- Wagenrieder, Lucas 83, 86, 122; Anhang B 52, 63, 67f.
 Wagner, Johannes
Kurtze doch gegründte beschreibung des Durchleuchtigen Hochgebornnen Fürsten vnnd Herren ... Wilhalmen/Pfaltzgrauen bey Rhein ... Vnd derselben geliebsten Gemahel ... Frewlein Renata gebornne Hertzogin zu Lottringen vnd Parr/etc. gehalten Hochzeitlichen Ehren Fests (etc.) 19
 Wagner, Michael Anhang B 68
 Waltkircher siehe Wernlin
 Wargenauer, Johannes Anhang B 27

Register

- Wassermändl Anhang B 68
 Wassermann, Lienhart Anhang B 68
 Weißenhorn, Alexander
 Liber obsequiorum ecclesiae frisingensis ...
 (1547) 16
 Wennger, Anthonie Anhang B 68
 Wernlin, Hanns (Waltkircher) Anhang B
 20f.
 Westual, Michel Anhang B 22
 Wickram, Jörg
 Rollwagenbüchlin Anhang B 42
 Wilhelm IV., Herzog von Bayern 6f., 34f.,
 37, 46, 51f., 56f., 59f., 63, 65–75, 77–
 82, 84, 87, 94, 102, 117, 165, 218, 220,
 257f., 263ff., 267ff.; Anhang B 1, 16–
 18, 28–35, 41, 44ff., 51, 56, 58–62, 66,
 69
 Wilhelm V., Herzog 16, 18f., 70
 Willaert, Adriaan 217
 Wilphlingseder, Ambrosius
 Erotemata musices practicae 193
 Winterburger, Johannes
 Graduale Pataviense (1511) 104, 115,
 122, 125f., 130, 132f., 135f., 141, 143–
 146, 232–236, 238, 244, 246f., 249,
 253, 262
 Missale Patauiense (1509) 115, 125,
 140
 Missale Pataviense (1522) 115, 122f.,
 243
 Missale Saltzeburgense ... (1510) 23,
 115, 144
 Wipo von Burgund
 Victimae paschali laudes 121, 176
 Wirsung, Marx
 Liber selectarum cantionum 259
 Witzig, Hans Anhang B 24, 68
 Wolfgang (Pfeifer) Anhang B 33
 Wolfgang (Sackpfeifer) Anhang B 23
 Wolfgang (Trompeter) 46f., 55, 60; An-
 hang B 24, 26, 29, 69
 Wolfgangs Sun Anhang B 30, 36
 Wolfgang, Herzog von Bayern 12, 47, 49,
 59; Anhang B 5, 9f., 12f., 15, 23, 30
 Wolfgang (Trompeter) 46

 Zacconi, Ludovico
 Canoni mociali 192
 Zaumhagg, Margret Anhang B 54
 Zauner, Andreas 218; Anhang B 39, 69
 Ziegler (Sänger, Geistlicher) Anhang B 69
 Ziegler, Hans Anhang B 69f.