

(Ludwig Senfls) Magnificat-Vertonungen im Zeitalter der Reformation

4. April 2023

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Gustav-Mahler-Wissenschaftszentrum

Lothringerstrasse 18
1. Stock, Raum LS 01 46
A-1030 Wien

Ludwig Senfls acht Magnificat-Vertonungen kommt insofern eine besondere Rolle zu, als sie den ersten polyphon-liturgischen Zyklus eines solchen Repertoires darstellen, der in Nürnberg jemals in Druck ging (RISM A/I S 2807). Wie sich gezeigt hat, darf dieser Druck aus dem Jahr 1537 indes nicht als *terminus post quem* für das Kompositionsdatum angenommen werden. Die Überlieferung der Sätze in der (möglicherweise) aus Mitteldeutschland stammenden Sammelhandschrift Wittenberg, Evangelisches Predigerseminar s.s. 2181, und die dort enthaltenen Randnotizen deuten auf einen Entstehungszeitraum in der Zeit von Senfls Anstellung am Münchner Hof (1523) und der gesamte Zyklus wäre demnach wenigstens 14 Jahre früher entstanden als bisher angenommen. Damit wird nicht nur deutlich, dass diese Kompositionen – wie die Propriensätze für das Stundengebet in D-Mbs Mus.ms. 52 – zu den ersten Werken zählen dürften, die Senfl für die Münchner Hofkapelle schuf; sondern auch, dass dieses marianische Repertoire in der Frühzeit der Reformation in Mitteldeutschland kursierte und Verwendung fand, zu einem Zeitpunkt also, als Martin Luther sein *Magnificat Verteutschet vnd auszgelegt* (VD16 L 5453) und Ulrich Zwingli *Eine predig von der Ewigreinen magt Maria ...* (VD16 Z 882) publiziert hatte. Die kontinuierliche Beschäftigung Luthers mit diesem wichtigsten Canticum des Stundengebets spiegelt sich indes auch im Besitz von Senfls Magnificat-Druck wider, die der Reformator vermutlich kurz nach dessen Erscheinen erhalten hat (heute aufbewahrt in der Königlichen Bibliothek in Brüssel unter der Signatur Fétis 1.783 A).

Der Workshop zu *Senfls Magnificat-Vertonungen im Zeitalter der Reformation* möchte daher den Lobgesang Mariens aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten. Zu diskutieren wird nicht nur die – vor allem im süddeutschen Raum gepflegte – Ikonographie der Heimsuchung Mariä im Spiegel konfessioneller Entwicklungen sein. Ungeachtet der derzeit nicht zu lösenden Frage nach den Überlieferungswegen der Senfl'schen Sätze im mitteldeutschen Raum ist nach der Haltung der frühen Reformatoren gegenüber der Mutter Marias zu fragen und den Implikationen, die sich daraus für den Bedarf von Vertonungen dieses Textes in der frühen protestantischen Kirche ergeben. Darüber hinaus sind auch aufführungspraktische Aspekte (nicht nur für Senfls Wirkungsort München) zu thematisieren sein.

Heidrun Lange-Krach (DE)

Maria singt nicht. Magnificatsdarstellungen und die Bildtradition des 16. Jahrhunderts

Das Magnificat ist ein zentraler Bestandteil der spätmittelalterlichen Liturgie und damit ohne Zweifel auch des alltäglichen Lebens im 16. Jahrhundert. Schließlich ist es sowohl Lektionstext im Lukasevangelium während der Messe als auch ein Hymnus des Marienoffiziums und damit Teil der täglichen Gebetsübung vieler Laien. Unter den Bildthemen der christlichen Kunst entspricht ihr die sogenannte „Heimsuchung“: Maria besucht ihre Cousine Elisabeth.

Doch in Laienbrevieren, in der Kunstgeschichte als Stundenbücher bezeichnet, werden das Magnificat und die Heimsuchung auffallenderweise nicht thematisch verbunden. Im Gegenteil: Die Heimsuchung illustriert überwiegend den Anfang der Laudes, vereinzelt auch der Matutin, nie aber die Vesper, in der das Magnificat gesungen wird.

An der Beliebtheit des Bildthemas kann es nicht liegen, die vom frühen Christentum bis in die Barockzeit ungebrochen war. Zumal die Heimsuchung sowohl in christologischen Bildzyklen, als auch im Marienleben, als eine der sieben Freuden Mariens und damit auch im freudenreichen Rosenkranz abgebildet wird, quasi eine „Multifunktionsdarstellung“. Als selbstständiges Bildthema hat sich die Heimsuchung allerdings erst ab dem 14. Jahrhundert etabliert und im süddeutschen Raum wohl durch das Basler Konzil 1447 neuen Aufschwung erhalten.

Gleich ob byzantinische oder reformatorische Heimsuchung: Ihre Ikonografie ist stark kanonisiert und zeigt – anders als die Verkündigung – kaum Varianten. Es sind geradezu wörtliche Übertragungen aus dem Lukasevangelium, die durch Details des Protoevangeliums oder mit Visionen verschiedener Heiliger ergänzt werden. Jede alternierende Handhaltung des Bildes, jede Variante des Hintergrunds, der Assistenzfiguren und der beigefügten Symbole spielt eine bestimmte Auslegung des biblischen Moments an. Eine eigene protestantische Bildtradition scheint sich, vielleicht durch die gegenreformatorische Okkupation Mariens, gar nicht erst entwickelt zu haben.

Offenbar nur im süddeutschen Raum überliefert ist eine ikonografische Besonderheit, in der Jesus (in Mariens Bauch) den „hüpfenden“ Johannes (im Leib Elisabeths) segnet. Mit der Einsicht durch die Bauchdecke werden die Frauen hier als Gefäße sichtbar, wie es im Marienleben von Walther von Rheinau (1388) beschrieben wird. In dieser Tradition werden Maria und Elisabeth in der Heimsuchungsgruppe des Germanischen Nationalmuseums geradezu als „lebende“ Reliquiare inszeniert; zumindest legen dies die Glaskapseln, welche die Kinder einst geschützt haben, nahe. Auch in der Volksfrömmigkeit muss die Heimsuchung und das Marienlied also eine fundamentale Rolle gespielt haben, wofür auch die zahlreichen Vertonungen sprechen.

Eigentlich scheut sich das Mittelalter nicht, biblische Referenzen durch Spruchbänder ins Bild zu übertragen und damit Maria singen zu lassen. Dennoch sind kaum Verbindungen von Magnificat und Heimsuchung bekannt. Dies bestätigt auch die Untersuchung von Max Engammare, der für

biblische Darstellungen im Buchdruck des 16. Jahrhunderts eine eigentlich zu erwartende Bild-Text-Relation zwischen Magnificat und Heimsuchung nicht nachweisen kann.

Obwohl die Heimsuchung definitiv mit dem Magnificat verbunden war – und garantiert in der praktizierten Frömmigkeit auch so verstanden wurde – die bildliche Entsprechung des Gesangs Mariens war nicht die Intention der Heimsuchungsdarstellungen. Als das Spätmittelalter die Frauen durch eine zeitgenössische Kleidung in die Gegenwart holt und Elisabeths Haube turbanartig verschlungen zeigt, wird die Bildsprache der Heimsuchung sogar für heutige Betrachter verständlich: Das Alte Testament beugt sich dem Neuen Testament. Der Gesang Mariens erklingt zwar vor dem Altar, auf dem Altarbild geht es aber um typologische Entsprechungen.

Erst 1568 wird Gesang und Heimsuchung im Titelblatt von Giovanni Animuccias *Canticum B. Mariae Virginis* verbunden, indem aber nicht Maria singt, sondern Notenblatt tragende Putti die Heimsuchungsszene begleiten. Zumindest wird nun ihr Gesang symbolisch ins Bild gebracht.

Dennoch haben sich außerhalb der Heimsuchung bildliche Darstellungen des Magnificats erhalten, die aber offensichtlich Einzellösungen waren und kaum ikonografische Traditionen entwickelt haben. Die einzige bisher bekannte sprechende Übertragung des Magnificats stammt aus dem Utrechter Psalter (820 bis 835 n. Chr.), in der Maria ihr Seelenkind zu Gott erhebt. Ikonografisch scheint sich diese Lösung aber nicht durchgesetzt zu haben, wenn sie auch im Marienod bei der Erhebung des Seelenkinds in Gottes Hände wieder angespielt wird. Zwar nicht singend, doch zumindest schreibend oder ihrem Kind das Lesen beibringend, war Maria als Madonna del Magnificat bereits um 1300 in Italien etabliert und heute vor allem durch Botticellis Gemälde bekannt. Gänzlich vom eigentlichen biblischen Kontext entkoppelt wird der Text – nicht die Noten oder der Gesang – in das häusliche Umfeld Mariens gelegt und spielt damit auf ihr Beten bei Verkündigungsdarstellungen an. Hundert Jahre später wird diese Bildformel in der Bildmotette von Joachim Sadelers in der niederländischen Kunst als Druck wieder aufgegriffen. Möglicherweise hat der italienische Entwerfer Maerten de Vos die Ikonographie mitgebracht. Zumindest führen Engel hier die vier Stimmen auf, während Maria andächtig ins Gebet vertieft ist. Wie schon bei Animuccia kann auch hier ein konfessioneller Hintergrund angenommen werden, wie die Inschrift „In lucem editum obsessa artissime Antverpia, 1585“ nahelegt. Antwerpen war zu diesem Zeitpunkt bereits seit einem Jahr durch den seit 1578 regierenden niederländischen Statthalter Alessandro Farnese belagert worden, dessen Sieg sich während der Drucklegung wohl schon abzeichnete. Ein Rückgriff auf italienische Bildmotivik zu einem seit wenigen Jahren offenbar „katholisch“ besetzten Lied dürfte in der Antwerpener Situation kaum zufällig sein. Sollte sich dies bestätigen, so wäre eine konfessionelle Belegung des Magnificats tatsächlich erst am Ende des 16. Jahrhunderts nachweisbar.

Literatur

Charles P. PARKHURST, „The Madonna of the Writing Christ Child“, *The Art Bulletin* 23 (1941), S. 292–306.

Louis RÉAU, *Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, Paris 1957 (Iconographie de Art Chrétien 2).

Zsuzsa URBACH, „Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters MS“, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 10 (1964), S. 69–124 (Teil I) und 299–320 (Teil II).

Gertrud SCHILLER, Art. „Maria“, Gütersloh 1980 (Iconographie der christlichen Kunst 4,2).

Martin LECHNER, Art. „Heimsuchung“, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2: F–K, Rom etc. 1994, Sp. 229–235.

Thea VIGNAU, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Staatliche Graphische Sammlung München 1999, darin Kapitel VII. Bildmotetten und Motettenbilder, S. 166–185 und 204–209.

Silke TAMMEN, „Marianischer und ‚natürlicher‘ Uterus: Überlegungen zur Anatomie des Heils am Beispiel einer spätmittelalterlichen Heimsuchungsgruppe“, in *Natur im Mittelalter. Konzeption – Erfahrungen – Wirkungen*, hrsg. von Peter Dilg, Berlin 2003, S. 417–441.

Max ENGAMMARE, „Magnifikat anima Mea Dominum ...“ in Figuris. Représentation de la fin de la Visitation (Luc. 1,46–55) dans les figures de la bible au seizième siècle“, in *Between Lay Piety and Academic Theology*, hrsg. von Ulrike Hascher-Burger, August den Hollander und Wim Janse, Leiden/Boston 2010, S. 497–520.

Thea VIGNAU-WILBERG, *Niederländische Bildmotetten und Motettenbilder. Multimediale Kunst um 1600*, Altenburg 2013.

Christiane Wiesenfeldt (DE)

Luther und Maria: Abgründe und Kontinuitäten

Die Marienverehrung zu Luthers Lebzeiten konnten in verschiedenen Näheverhältnissen Ausdruck finden: Entweder konnten bildkünstlerische Werke oder textliche Zeugnisse (und damit auch deren Vertonungen) eine Identifikation mit der menschlichen Mutter und der Mittlerin Maria anstreben, also figurativ besonders konkret und intensiv ausfallen, oder es konnte in ihnen eine Identifikation mit der heiligen Figur bzw. – allgemeiner – der „Mutter Kirche“ stattfinden, also Maria weniger figurativ denn symbolisch angesprochen werden. Nicht selten fallen dabei beide Ebenen ineinander und Marienverehrung findet aufgespannt zwischen Konkretion und Abstraktion statt, kann erotische Frauenverehrung ebenso umfassen wie distanzierte Fürbitten.

Gerade dieses hohe symbolische Potenzial, die hohe Flexibilität der marianischen Ansprache wurde für Martin Luther zum Problem. Dies zeigt sich schon in der frühesten, erhalten gebliebenen Predigt über das Magnificat aus dem Jahre 1516. Er hielt diese Predigt nicht zufällig am 15. August,

am Festtag der Aufnahme Mariens in den Himmel (Ascensio Mariae). Luther war damals 32 Jahre alt und seit knapp vier Jahren Theologie-Professor in Wittenberg. Schon in dieser Predigt macht Luther deutlich, dass Maria keine Handlungsfunktion, keine unmittelbare Wirkmacht zukommt, ihre katholische Rolle also fehlinterpretiert sei: „Sie [Maria] brüstet sich keines Verdienstes, sie zählt kein Werk auf, sie bekennt lediglich, dass sie passive Mutter und Empfängerin guter Werke sei, nicht deren Wirkerin.“ Nicht Maria solle gepriesen werden, folgert Luther daraus, sondern Gott, der an ihr gehandelt habe. Im Verhältnis zu Gott werde eben nicht der Mensch gelobt, der viel geleistet habe, sondern der, der sich viel habe schenken lassen. Maria weise von sich weg und auf Gott hin. Schon 1516 relativiert Luther also die Bedeutung der tugendhaften Demut Marias, für ihn taten sich hier vor allem volksfrömmige Abgründe auf.

Bei genauerer Hinsicht zeigt Luthers Marienbild indes auch Kontinuitäten, und dies lässt sich an einem Musikbeispiel gut zeigen: dem 1535 im Klug'schen Gesangbuch publizierten Luther-Lied *Sie ist mir lieb, die werthe Magd*, das spätestens 1545 eine melodische Einkleidung erhielt. Die theologische Forschung hat diesen vermutlich frei gedichteten, eventuell aus Minnesang und sicher den Lektüren der Apokalypse-Erzählungen inspirierten Text im Stil der Leisen vielseitig interpretiert. Man las die erste Strophe als eine Art persönliches Bekenntnislied Luthers zur „Magd“ bzw. „Mutter Kirche“, den zweiten als Vertonung der apokalyptischen Texte, und man ist sich bislang uneins über seine Verwendung als Kirchen- oder privates Andachtslied. Die literarische Form legte mancher Interpretation gar die Frage nach einer Kontrafaktur eines existierenden, weltlichen Textes nahe, andere Interpreten bestritten dies wiederum. Diese Punkte können ad hoc nicht gelöst werden, allerdings lassen der Liedtext und seine Vertonung einen tiefen Blick in Luthers Marienbild zu.

Darum soll es gehen.

Sie ist mir lieb, die werthe Magd

Martin Luther



Sie ist mir lieb die wer - - - de Magt, vnd
Lob ehr vnd zucht von ir - - - man sagt, sie
kan ir nicht ver - ges - - - sen,
hat mein hertz be - ses - - - sen,
ich bin ir hold, vnd wenn ich solt, gros un-glu[e]ck han, da
ligt nicht an, sie wil - - - mich des er - ge - -
tzen, mit i - rer lieb vnd trew an mir, sie sie zu
mir wil se - - - tzen, vnd thun al - - - mein be - gir.

1.
Sie ist mir lieb die werthe Magt
vnd kan jr nicht vergessen
Lob ehr vnd zucht von jr man sagt
sie hat mein hertz besessen
Ich bin jr hold
vnd wenn ich solt
gros unglu[e]ck han
da ligt nicht an
sie wil mich des ergetzen
Mit jrer liebe vnd trew an mir
die sie zu mir wil setzen
vnd thun all mein begir.

2.
Sie tregt von gold so rein ein kron
da leuchten inn zwelff sterne
Ir kleid ist wie die Sonne schon
das glentzet hell vnd ferne
Vnd auff dem Mon
jr fu[e]sse ston
sie ist die Brawt
dem HERRN vertraut
jr ist weh vnd mus geben
Ein scho[e]nes kind / den edlen Son
vnd aller welt ein HERren
dem ist sie unterthon.

Stefan Michels (DE)

Nulla femina Dir gleich ... Die Gottesmutter Maria in der Sicht Luthers und Zwinglis – Ein Impulspapier

Auf den ersten Blick wirken Maria und dann auch die Mariologie als ausgeformte Lehre der Rolle der Gottesmutter im Heilsgeschehen der Kirche nicht unbedingt geeignet als Gegenstand reformatorischer Theologie. Dass dieser erste Blick trügt, liegt nahe, wenn man sich zentrale Äußerungen bedeutender Reformatoren, wie Martin Luther oder Ulrich Zwingli anschaut. In der Tat hatte es sich die Reformation zur Aufgabe gemacht, den Heiligen, und damit auch der Gottesmutter, jede Form interzessorischer Qualität theologisch abzusprechen. Maria und die Heiligen werden nicht länger aus sich heraus, sondern vom Standpunkt einer auf Christus zentrierten Theologie betrachtet. Ziel der Relativierung der Heilsrelevanz Mariens wie der Heiligen war es, diese als Exempel des Christusglaubens aufscheinen zu lassen, ihnen also nicht jede Bedeutung abzusprechen im Sinne eines Hagioklasmus, sondern ihnen von der Mitte der Schrift her, von Christus also, neue Formen der Relevanz zuzusprechen.

Mein Impuls zum historisch-theologischen Kontext der musikalischen Magnificat-Auslegung Ludwig Senfls fokussiert in der geforderten Kürze mit Luthers Lukas-Kommentar zum Magnificat (1521) und Zwinglis Marienpredigt (1522) zwei wesentliche Schriften aus der Frühzeit der Reformation, in der das Ringen um die eigene Identität eben auch Fragen der herkömmlichen Mariologie betraf. Insofern liegen hiermit zwei Zeugnisse vor, von denen aus eine weiterführende Interpretation des Magnificat-„Zyklus“ Senfls möglich wird; vor allem vor dem Hintergrund der Frage nach der Verbreitung dieser Werke im Luthertum und somit über konfessionelle Grenzen hinaus.

Literatur

Reintraud SCHIMMELPFENNIG, *Die Geschichte der Marienverehrung im deutschen Protestantismus*, Paderborn 1952.

Heiner GROTE, Art. „Maria/Marienfrömmigkeit II: Kirchengeschichtlich“, in *TRE* 22 (1992), S. 119–137, bes.: S. 134–136.

Emidio CAMPI, *Zwingli und Maria. Eine reformationsgeschichtliche Studie*, Zürich 1997.

Johann Anselm STEIGER, *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – imago – figura – Maria – exempla*, Leiden u.a. 2002 (Studies in the History of Christian Thought 104), bes.: Teil IV, S. 219–252.

Christoph BURGER, *Marias Lied in Luthers Deutung. Der Kommentar zum Magnificat (Lk 1,46b–55) aus den Jahren 1520/21*, Tübingen 2007 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, N.R. 34).

Ernst KOCH, „... von Glauben eine Jungfrau, von Liebe eine Mutter‘. Marienverehrung im Bereich der Wittenberger Reformation“, in *Maria. Evangelisch*, hrsg. von Thomas A. Seidel, Leipzig 2013, S. 43–58.

Hartmut KÜHNE, „Maria im Luthertum des 16. Jahrhunderts. Kontinuitäten und Abbrüche, Traditionen und Umdeutungen“, in *Verehrt, geliebt, vergessen. Maria zwischen den Konfessionen*, hrsg. von Katja Schneider, Petersberg 2019, S. 184–193.

Mattias Lundberg (SE)

The Lutheran melodic connection between Psalm 113 and the Magnificat through the tonus peregrinus

The deviant psalm-tone *tonus peregrinus* has a long and convoluted history in music theory and liturgical practice. Through its medieval use connected to Ps. CXIII/CXIV and its antiphons in the Vespers, the melody became closely associated with certain theological and intertextual implications. It is still not yet fully understood what led the Wittenberg reformation movement to associate this peculiar melody to the vernacular Magnificat, but its new function was rapidly consolidated to the degree that its use in Lutheran liturgies as *Das deutsche Magnificat* partially came to overshadow its previous connotations already by the middle of the sixteenth century.

This presentation will trace some of the possible explanations and grounds for this transitional liturgical use, including theories of liturgical ‘overspill’ in the Vespers, theological connotations relating to interpretations of concept of covenant, and what seems to be an attempted particularism in the relationship between the book of Psalms and the New Testament Canticles. A number of sixteenth-century settings and adaptations of the *tonus peregrinus* in polyphonic practice and its liturgical applications will serve as the basis for assessing and honing these theories of the early Lutheran Magnificat.

ANDREAS PFISTERER (DE)

Zur Aufführungspraxis der Magnificat-Antiphonen in Senfls Umfeld

Wer sich mit dem mehrstimmigen Magnificat oder auch mit mehrstimmigen Vesperpsalmen beschäftigt, stößt früher oder später auf die Frage der Ausführung der Antiphonen, die in der einstimmigen Psalmodiepraxis ja immer den Rahmen des eigentlichen Psalmvortrags bilden. Wachgehalten wird diese Frage verständlicherweise v.a. von Seiten der historischen Aufführungspraxis, und es ist nicht verwunderlich, dass die ausführlichsten Diskussionen darum sich auf Monteverdis Marienvesper beziehen. Jeffrey Kurtzman hat in diesem Zusammenhang zahlreiche Zeugnisse aus

Italien um 1600 zusammengetragen und besprochen.¹ Grob zusammengefasst waren dort viele Varianten möglich und üblich, nur eine nicht: die Antiphon einfach wegzulassen. Nun ist klar, dass Italien um 1600 nicht unbedingt repräsentativ für das 16. Jahrhundert ist; und es scheint möglich, dem sehr liberalen Umfeld der Monteverdi-Vesper ein deutlich konservativeres Umfeld von Senfls Vesper-Kompositionen gegenüberzustellen. Das möchte ich im Folgenden anhand von herausragenden Quellen tun.

1. München

An erster Stelle steht ein Chorbuch der Münchner Hofkapelle – nicht nur weil hier Senfl direkt beteiligt ist, sondern auch weil dies für unsere Frage die aussagekräftigste Quelle ist. Chorbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 52 aus Senfls Amtszeit, vermutlich aus deren Beginn, trägt den Titel „Liber vesperarum festorum solennium“ und enthält (wie es scheint) mit Ausnahme des Magnificats selbst alle mehrstimmige Musik, die für die Vesper verwendet wird, außerdem auch Incipits für einige einstimmige Teile. Nur an wenigen Stellen treten auch weitere Gottesdienste auf, die hier nicht zur Diskussion stehen. Die anonymen Kompositionen werden von der modernen Forschung naheliegenderweise Senfl zugeschrieben.²

Tabelle 2 zeigt als Beispiel die Formulare für zwei Marienfeste. Die erste Vesper für Mariä Himmelfahrt hat nur mehrstimmige Stücke: 5 Antiphonen zu den Psalmen, Responsorium, Hymnus und eine Magnificat-Antiphon. Die zweite Vesper hat nur einstimmige Antiphonen, zu Responsorium und Hymnus erfahren wir nichts. Das heißt, entweder wurden diese einstimmig gesungen oder es wurden die mehrstimmigen Sätze aus der ersten Vesper wiederholt. David Crook hat sich für die erstere Deutung ausgesprochen, insbesondere, weil das Freisinger Brevier, dem unser Chorbuch mit minimalen Abweichungen folgt, in der zweiten Vesper häufig andere Responsorien vorsieht als in der ersten.³ Dem habe ich mich nach einigen Überlegungen angeschlossen (dazu weiter unten). Für Mariä Geburt sind in der ersten Vesper die Antiphonen einstimmig, Responsorium und Hymnus dagegen mehrstimmig. In der zweiten Vesper haben wir dieselbe Situation wie eben, nur dass die Magnificat-Antiphon fehlt. Das ist entweder ein Schreibfehler oder ein Hinweis darauf, dass die Antiphon aus der ersten Vesper wiederholt werden soll.⁴

Die drei hier auftretenden Stufen der Verwendung von Mehrstimmigkeit lassen sich auch im Rest der Handschrift auffinden: Auf der höchsten Stufe werden Antiphonen einerseits, Responsorium und Hymnus andererseits mehrstimmig gesungen (bzw. im Wechsel von einstimmigen und mehrstimmigen Teilen). Auf der zweiten Stufe werden die Antiphonen einstimmig gesungen, nur Responsorium und Hymnus mehrstimmig, auf der dritten Stufe werden alle genannten Teile einstimmig gesungen. Fraglich ist dabei, worin der Unterschied zur vierten Stufe besteht, nämlich zu

¹ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*. Oxford etc. 1999, S. 56–98; ders., „Motets, Vespers Antiphons and the Performance of the Post-Tridentine Liturgy in Italy“, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, hrsg. von Esperanza Rodríguez-García und Daniele V. Filippi, London 2018, S. 36–56. Dort wird auch die ältere Literatur zum Thema zitiert.

² Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*. Wiesbaden 1968, S. 60–61.

³ David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton 1994, S. 42.

⁴ Das gedruckte Freisinger Brevier hat als Magnificat-Antiphon der zweiten Vesper *Hodie nata est*.

denjenigen Festen und Sonntagen, die im Chorbuch gar nicht enthalten sind. Bis auf weiteres scheint mir hier die folgende Erklärung plausibel: Das Chorbuch wird verwendet, sobald irgendein Teil – außer dem Magnificat selbst, das in anderen Chorbüchern steht – mehrstimmig gesungen wird; auf der dritten Stufe sind das die Psalmen, die im Falsobordone-Satz gesungen werden. Die Einträge am Beginn des Chorbuchs enthalten das blanke Psalmodiemodell ohne Text. D.h. die Sänger müssen den Text sowieso auswendig singen, möglicherweise blieb dazu dennoch die entsprechende Seite des Chorbuchs zur Orientierung aufgeschlagen, zumal hier insgesamt drei verschiedene Falsobordoni pro Tonart enthalten sind. Die Incipits der einstimmigen Antiphonen dienen dann dazu, den Falsobordone-Satz der richtigen Tonart zu finden – dafür spricht die explizite Angabe der Tonart bei diesen Incipits.⁵

Tabelle 3 zeigt die Verteilung der Feste auf die vier Stufen. Für das Magnificat ergibt sich, dass nur sechsmal im Jahr eine mehrstimmige Antiphon verwendet wurde, sonst einstimmige Antiphonen.

Am wenigsten erfahren wir in dieser Handschrift über das Magnificat selbst. Es ist anzunehmen, dass es mehrstimmig (bzw. im Wechsel von einstimmigen und mehrstimmigen Teilen) gesungen wurde, sobald auch andere Stücke mehrstimmig waren, vermutlich auch bei weiteren Festen und Sonntagen, die nicht in der Handschrift enthalten sind.

Die mehrstimmigen Antiphonen sind mit einer Ausnahme vierstimmig; sie verwenden alle die einstimmige Melodie, häufig in Semibreven, aber nicht immer durchgehend in einer Stimme. Normalerweise ist der Textbeginn als einstimmige Intonation in der Oberstimme behandelt (in Tabelle 2 kursiv gedruckt). In vier Fällen ist der Text vollständig mehrstimmig gesetzt, bei den Magnificat-Antiphonen betrifft das nur *Virgo prudentissima*. Das legt den Verdacht nahe, dass in das Repertoire des Chorbuchs 52 neben neu komponierten Sätzen auch einzelne Sätze integriert wurden, die in einem anderen Zusammenhang entstanden waren. Zumindest zeigt dies eine gewisse stilistische Toleranz und eröffnet damit die Denkmöglichkeit eines Austauschs zwischen liturgischen Antiphonen und Motetten auf Antiphonen-Texte. Geht man davon aus, dass die einstimmige Intonation ein typisches Merkmal liturgischer Kompositionen ist, dann geht dieser Austausch nur in eine Richtung, d.h. von der Motette zur Antiphon. Unter Senfls Motetten finden sich einige, die in ähnlicher Weise als Antiphonen hätten Aufnahme finden können, angefangen mit der vierstimmigen Parallelvertonung von *Virgo prudentissima* (M 122). Als Voraussetzung für die liturgische Verwendung ist vermutlich die Verwendung nicht nur des Antiphonen-Textes, sondern auch der Melodie zu fordern, wie dies in Senfls Umfeld in der Regel gegeben ist. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird das anders; dort werden Motetten auf Texte von Magnificat-Antiphonen meist musikalisch frei komponiert. Daher sind Analogieschlüsse von unserer Handschrift auf Motetten der zweiten Jahrhunderthälfte nicht sinnvoll.

⁵ Zum Vergleich sei auf eine spätere Handschrift verwiesen: Ein 1584/85 entstandenes Chorbuch aus dem Kloster St. Ulrich und Afra in Augsburg (Augsburg, Stadtbibliothek Tonk Schl 24) notiert für die im Falsobordone zu singenden Vesperpsalmen die einstimmigen Antiphonen mit notiertem Incipit, Psalmtonkadenz (als Tonartangabe) und einer oder mehreren Folionummern für die passenden Falsobordoni. Im Unterschied zu dem Münchner Chorbuch sind hier die Psalmtexte (geradzahlige Verse) ausgeschrieben, der erste den Noten unterlegt, die übrigen mit Markierungen für die Unterlegung. Daher müssen die Benutzer nicht nur die richtige Tonart, sondern die richtige Kombination von Text und Tonart finden, wozu die Folioangaben hilfreich sind.

Rückschlüsse auf die Lebensdauer der in Chorbuch 52 festgehaltenen Ordnung sind aus indirekten Zeugnissen möglich. Soweit ich aus dem Senfl-Werkverzeichnis entnehmen kann, kennen wir von Senfl zwar einige einzeln oder in kleinen Gruppen überlieferte Responsorien und Hymnen,⁶ aber keine als solche eindeutig erkennbaren Antiphonen.

Chorbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 43 aus der Jahrhundertmitte enthält neben Psalmtexten mehrstimmige Antiphonen, Responsorien und Hymnen für die Sonntage der Advents- und Fastenzeit und nach Pfingsten. Diese Stücke ergeben kein ganz konsistentes Bild, sind aber gut als Ergänzung zum Repertoire von Chorbuch 52 verständlich. Hier findet sich nur eine Magnificat-Antiphon für die 2. Vesper des 2. Fastensonntags, die allerdings nicht recht in das Bild passt, wonach mehrstimmige Antiphonen auf die höchsten Feste beschränkt sind.

Eine weitere Ergänzung gibt es in dem um 1585 geschriebenen Chorbuch 32. Dort stehen zwischen Messproprien sieben Antiphonen für Frohnleichnam (5 zu den Psalmen, 2 zum Magnificat, also für erste und zweite Vesper), die von der modernen Forschung Lasso zugeschrieben werden. In Chorbuch 52 gehörte Frohnleichnam zur zweiten Feierlichkeits- Stufe mit einstimmigen Antiphonen, Lassos Kompositionen bewirken also eine Höherstufung dieses Festes. Dass dabei Responsorium und Hymnus nicht neu vertont wurden, spricht dafür, dass das Repertoire von Chorbuch 52 noch in Gebrauch war. Damit dehnt sich das Zeugnis dieser Handschrift über den größeren Teil des 16. Jahrhunderts aus.

2. Wittenberg

Eine ungefähr vergleichbare Handschrift ist Chorbuch Jena, Universitätsbibliothek Ms. 34 aus der Allerheiligen-Stiftskirche in Wittenberg („Schlosskirche“). Sie ist vermutlich in den Jahren nach 1507 geschrieben, als Senfls Schulkamerad Adam Rener als Komponist an der Hofkapelle Friedrichs des Weisen wirkte. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit stammen die anonymen mehrstimmigen Sätze der Handschrift von ihm.

Auf dem originalen Einband steht „CHORVS PREPOS“. Roediger hatte das im Katalog als „Chorus prepositus“ aufgelöst,⁷ korrekt muss es „Chorus praepositi“ heißen. Der Probstchor ist diejenige Hälfte des Chorgestühls, in der der Probst den Vorsitz führt, die andere Hälfte heißt dann „Chorus decani“. Wir haben es also mit einer Halbchorhandschrift zu tun, zu der vermutlich eine entsprechende Handschrift für die andere Chorthälfte verloren gegangen ist.⁸

Wie man sich die Handschrift des „Chorus decani“ vorstellen soll, ist unklar; ich neige allerdings zu der Annahme, dass beide Chorthälften gleichermaßen mehrstimmig gesungen haben. Das würde bedeuten, dass für die Psalmen dieselben Falsobordone-Modelle auf den Rest des Textes

⁶ Vgl. P 68-119. Als Ergänzungen zu dem Repertoire von Chorbuch 52 können in erster Linie die Stücke aus Chorbuch 19 gelten: P 68, 78, 79, 80, 81, 110, außerdem das Benedicamus P 128.

⁷ Karl Erich Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitäts-Bibliothek Jena*, Jena 1935, S. 53.

⁸ Die Bestimmung als Halbchorhandschrift wird besonders deutlich darin, dass die Psalmen offenbar abwechselnd von der einen und der anderen Seite her angestimmt werden. Beim 1., 3. und 5. Psalm enthält das Chorbuch die ungeradzahligen Verse, beim 2. und 4. Psalm die geradzahligen. (Bei Hymnus und Magnificat hat das Chorbuch die geradzahligen Strophen bzw. Verse.)

angewandt werden müssten; die Antiphonen und Responsorien werden gemeinsam gesungen, sind also unproblematisch; bei Hymnen und Magnificat ist möglicherweise die Hälfte der Kompositionen verloren.

Gegenüber der besprochenen Münchner Handschrift gibt es einige auffällige Unterschiede:

1. Einstimmige Teile tauchen überhaupt nicht auf, müssen also nach der Annahme ergänzt werden, dass alles, was nicht mehrstimmig erscheint, einstimmig gesungen wird.
2. Die Psalmen sind vollständig ausgeschrieben. Grund dafür könnte sein, dass hier (ungewöhnlicherweise) die volle Breite der „Differenzen“, d.h. Varianten der Psalmtonkadenz, aus der einstimmigen Psalmodie in die Mehrstimmigkeit übernommen ist.
3. Mehrstimmige Antiphonen zu den Psalmen fehlen ganz, nur zum Magnificat gibt es solche.
4. Es treten außerdem mehrstimmige Antiphonen „Ad suffragium“ auf. Das sind Anhänge zur eigentlichen Vesper, auf eine Antiphon ohne Psalm folgt ein Versikel und ein Gebet. Für unsere Frage müssen diese Stücke ausgeklammert bleiben – auch wenn manche dieser Antiphonen auch als Magnificat-Antiphonen verwendet werden könnten.
5. Die in München vorhandenen Ordinarius-Stücke fehlen, dafür stehen am Ende der Handschrift Magnificat-Kompositionen durch alle 8 Töne.
6. Alle mehrstimmigen Stücke haben die Chormelodie im Tenor, und zwar in Choralnotation notiert, die in gleichmäßige Semibreven bzw. Breven aufgelöst werden muss.

Für die Aufführungspraxis des Magnificats finden wir einen kleinen, aber wichtigen Hinweis in der regelmäßig verwendeten Rubrik „Super Magnificat antiphona ante et post“. In der einstimmigen Psalmodie ist die Antiphon von Hause aus ein Rahmen, der vor und nach dem Psalm gesungen wird. Im Lauf des Mittelalters hat sich aber (aus Gründen der Zeitersparnis) weithin eingebürgert, die Antiphon nur am Ende vollständig zu singen und am Beginn auf die Intonation zu verkürzen. Das ist eine Kuriosität, die sich aber bis weit ins 20. Jahrhundert gehalten hat. Ausnahmen davon sind in feierlichen Situationen möglich. Unsere Rubrik zeigt an, dass die mehrstimmigen Antiphonen ausnahmsweise vor und nach dem Magnificat vollständig zu singen sind. Ob das auch für die nicht aufgezeichneten einstimmigen Antiphonen gilt, ist nicht erkennbar.

In ähnlicher Weise wie in München haben nicht alle Formulare eine mehrstimmige Magnificat-Antiphon, diese erscheint nur in ersten Vespere und nur bei 10 Festen. Im Unterschied zu München umfassen die Formulare ohne mehrstimmige Magnificat-Antiphon jedoch nur die zweiten Vespere und Tage der Weihnachts- und Pfingstwoche, sowie Ostern, das hier offenbar eine Ausnahmrolle spielt, die ich nicht genauer durchschaue. Dazu kommt das außerhalb der kalendarischen Ordnung am Ende angefügte Anna-Formular.

Zu beachten ist, dass das Personal der Schlosskirche nicht identisch ist mit der kurfürstlichen Hofkapelle. Andererseits fungieren die Kanoniker der Schlosskirche zugleich als Professoren der Universität, sind also noch weniger als anderswo nach ihren musikalischen Fähigkeiten ausgewählt. Möglicherweise ist die streng durchgeführte Satztechnik mit Tenor in Choralnotation eine Reaktion auf die Bedingungen einer Stiftskirche, wo die musikalischen Nicht-Spezialisten dann den

Tenor singen können, wie sie ihn aus der einstimmigen Praxis kennen, und die musikalischen Spezialisten die übrigen Stimmen ergänzen.

Spätere Zeugnisse aus der Wittenberger Schlosskirche sind mir nicht bekannt. Einen Traditionsbezug hierzu haben allerdings die Drucke mit Musik zur Vesper des Wittenberger Verlegers Georg Rhau (Tabelle 4). Diese repräsentieren nicht die Praxis irgendeiner Institution, sie stellen eher ein Maximalprogramm dar, aus dem sich die Adressaten – vor allem die lutherischen Lateinschulen – nehmen konnten, was sie für ihre Praxis brauchen konnten.

Magnificat-Antiphonen treten nur im ersten Druck, *Vesperarum precum officia* von 1540, auf. Dieser enthält, anders als die bisher besprochenen Handschriften, keinen Kirchenjahreszyklus, sondern einen Wochenzyklus, d.h. die Stücke für normale Sonn- und Werkstage. Während man annehmen muss, dass die bisher besprochenen Institutionen an solchen Tagen einstimmig sangen, bietet Rhau nun mehrstimmige Vespere für alle Tage an, einschließlich mehrstimmiger Magnificat-Antiphonen, die zum großen Teil wohl Auftragskompositionen für diesen Druck waren.⁹ Der Antiphonen-Druck von 1541 liefert alternative mehrstimmige Sätze der Antiphonen zu den Psalmen der Woche, die folgenden Drucke von 1542 und 1543 bieten einen ergänzenden Kirchenjahreszyklus für Responsorien und Hymnen, der Druck von 1544 schließlich eine Auswahl von Magnificat-Kompositionen und der nachklappende Hymnendruck von 1545 weitere Hymnensätze.

Ob auch ein Kirchenjahreszyklus mit Magnificat-Antiphonen geplant war, lässt sich nicht rekonstruieren. Man kann allerdings ein paar Gedankenspiele machen: Sixt Dietrich hatte die Publikation von mehrstimmiger Musik zur Vesper schon 1535 mit seinem Magnificat-Zyklus begonnen. Seine Autoren-Drucke bei Rhau stellen inhaltlich Dubletten dar zu Teilen von Rhaus Vesper-Sammlungen, sie sind daher vielleicht weniger Auftragskompositionen für Rhau als Bestandteile eines persönlichen Projekts des Komponisten. Während Rhau mit dem Titel des *Postremum vespertini officii opus* andeutet, dass er sein Projekt für abgeschlossen ansieht, könnte Dietrichs Projekt durch seinen Tod 1548 vorzeitig abgebrochen sein.

Dieses ehrgeizige Programm zeigt, dass man prinzipiell alles mehrstimmig singen kann und wie solche Mehrstimmigkeit aussehen kann – erkennbar angelehnt an die einstimmigen Melodien.

3. Regensburg

Nur kurz eingehen möchte ich auf ein Kontrastbeispiel zu Rhau. Aus dem Regensburger (lutherischen) Gymnasium poeticum ist eine Serie von Handschriften, teils Chorbücher, teils Stimmbuchsätze, aus den Jahren 1568–79 erhalten, die Stücke für die Vespere hoher Feiertage enthalten.¹⁰

⁹ Vgl. Stefan Menzel, „Der Lobgesangs (!) Mariens in lutherischem Gewand: Die Magnificat-Antiphonen Georg Forsters,“ in *Maria „inter“ confessiones: Das Magnificat in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Sabine Feinen, Turnhout 2017, S. 159–175.

¹⁰ Der Inhalt dieser Handschriften (A.R. 838–843, 844–848, 849–852, 857–860, 863–870, 871–874, 875–877, 878–882, 883–886, 930–939) ist gut aufgeschlüsselt im Katalog: Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1: Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989. Zum Schreiber vgl. Andreas Pfisterer, „Der Magnificat-Zyklus Christian Hollanders und die Tradition der habsburgisch-österreichischen Kapellen“, in *Maria „inter“ confessiones: Das Magnificat in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Sabine Feinen, Turnhout 2017, S. 203–218, dort 216–218.

Die Psalmen erscheinen im Falsobordone-Stil mit einstimmigen Antiphonen, für das Magnificat sind nur einstimmige Antiphonen enthalten, die durch Magnificat-Kompositionen aus anderen Bänden zu ergänzen sind. Hier hat man die Möglichkeit mehrstimmiger Antiphonen also nicht aufgegriffen, obwohl das mehrstimmige Singen nach dem Zeugnis der in denselben Bänden enthaltenen Motetten sehr wohl gepflegt wurde.

4. Neuburg u.a.

Abschließend seien noch Handschriften angeführt, die wir nur indirekt, durch das berühmte Heidelberger bzw. Neuburger Kapellinventar kennen. Zunächst begegnen wir hier Abschriften bekannter Dinge: Chorbuch e ist offenkundig eine Abschrift unserer Münchner Handschrift (oder derselben Vorlage); die Chorbücher ZZ und f, deren Inhalt nur summarisch angegeben ist, sind ausdrücklich aus den unter c gelisteten gedruckten Stimmbüchern ingrossiert, die offenbar Rhaus *Vesperarum precum officia* darstellen. Diese Abschriften zeigen ein Interesse des Neuburger Hofes am Repertoire anderer Institutionen, sind aber nicht unbedingt Zeugen der Neuburger Praxis selbst.

Dieser kommt man vermutlich näher mit Chorbuch QQ. Auch hierzu werden die Stimmbuch-Vorlagen genannt: S – Antiphonarium per Annum Ducis, Y – Antiphonarium de Sanctis. Bei den Stimmbüchern S und Y heißt es „daraus sein die respons ingrossiert QQ“. Das lässt erschließen, dass die Stimmbücher, deren Inhalt leider nicht näher angegeben ist, neben Responsorien auch anderes enthielten, das nicht ingrossiert wurde, dem Titel nach zu schließen Antiphonen. Chorbuch QQ enthält außerdem auch Hymnen, die aus den Zetteln 103 stammen. Hier ist also eine wohl in Neuburg selbst vorgenommene Redaktion greifbar, die Stücke aus unterschiedlichen Vorlagen zusammenführt und andererseits eine Gattung ausschließt: mehrstimmige Antiphonen. Offenbar hat man in Neuburg – in einer bestimmten Phase der Repertoiregeschichte – mehrstimmige Responsorien und Hymnen in der Vesper gesungen, aber keine mehrstimmigen Antiphonen.

Über Chorbuch RR kann ich nur sagen, dass es ebenfalls Responsorien und Hymnen enthält, aber keine Antiphonen; da fast alle Stücke für Heiligenfeste bestimmt sind, ist es wohl ein zweiter Band, zu dem der erste mit den Festen des Kirchenjahres fehlt.

Interessanter sind die Chorbücher SS und TT. SS bildet zusammen mit Chorbuch AA die Ingrossierung der Zettel 104. Nach den Komponistennamen Mahu und Bruck zu schließen stammt das Material aus Wien. Neben Messproprien sind hier die Vesper-Kompositionen für Weihnachten sowie einzelne Stücke für den Advent enthalten. Das lässt nur beschränkt Rückschlüsse auf das gesamte Repertoire zu, aber es gibt neben Responsorien und Hymnen auch mehrstimmige Antiphonen für Psalmen und Magnificat.

Chorbuch TT mit Vesper-Kompositionen durch das Kirchenjahr mischt möglicherweise mehrere Traditionen, denn die Reihen der Psalm-Antiphonen enthalten teils 4, teils 5 Stücke. 4 Vesper-Antiphonen ist das typische Signal für eine benediktinische Gottesdienstordnung. Dazu kommt, dass die Auswahl und Anordnung der Antiphonen auf die Liturgie der Melker Reform verweist. Möglicherweise ist dies also eine Abschrift von Material aus einem Kloster der Melker Kongregation, wie

etwa St. Ulrich und Afra in Augsburg. Bei allen bleibenden Unsicherheiten, sind hier für hohe Feste mehrstimmige Antiphonen zu Psalmen und Magnificat belegt.

5. Mitwirkung der Orgel

Dass die Orgel vielerorts in der Vesper gespielt wird, lässt sich relativ gut belegen.¹¹ Schwieriger ist die Frage, welche Rolle sie im Einzelnen übernimmt. Die vermutlich beste Quelle dazu sind die Handschriften des Augsburger Organisten Bernhart Rem von 1518 (München, UB 4° Cod. ms. 170 und 171).¹² Handschrift 171 enthält nur Responsorien und Hymnen sowie das Magnificat, ist für unsere Frage also weniger aufschlussreich; Handschrift 170 dagegen enthält zusätzlich Antiphonen für die ersten und zweiten Vespere zahlreicher Festtage. Die Melodien sind durchgehend ohne unterlegten Text, nur mit Textmarken aufgezeichnet, d.h. reduziert auf eine Folge von Tonhöhen, wie sie der Organist zum Improvisieren braucht.

Die Implikationen für die Ausführung sind dann klar, wenn bestimmte Teile der Melodie im Orgelbuch fehlen. Das ist u.a. beim Magnificat der Fall, wo nur die ungeradzahligen Verse notiert sind, also offenkundig die geradzahligen von den Sängern vorgetragen werden. (Die Verse sind tatsächlich ausnotiert; offenbar wurde hier Wert darauf gelegt, dass der Organist nicht nur über das Psalmtonmodell improvisierte, sondern jede Silbe des impliziten Gesangs berücksichtigte.) Die Antiphonen zu Psalmen und Magnificat sind dagegen vollständig enthalten. Das könnte im einfachsten Fall heißen, dass die Antiphonen vollständig von der Orgel übernommen wurden, d.h. vermutlich vor dem Psalm / Magnificat nur die Intonation, danach die ganze Antiphon.

Ein solches Schema – Antiphon und ungeradzahlige Verse von der Orgel, geradzahlige Verse von den Sängern – lässt sich ohne Schwierigkeiten mit einstimmigem wie mit mehrstimmigem Gesang verbinden, da die mehrstimmigen Kompositionen in der Regel ja die geradzahligen Verse enthalten. Es könnte auch erklären, warum in vielen musikalischen Quellen zum Magnificat Informationen zu den Antiphonen schlichtweg fehlen. Auch eine Kombination mit dem Befund des Münchner Chorbuchs 52 schiene möglich, wenn man annimmt, dass die einstimmigen Incipits im Chorbuch nicht auf eine zu singende Antiphon verweisen, sondern nur als Wegweiser für die Falsobordone-Psalmen dienen und dass gesungene Mehrstimmigkeit als feierlicher wahrgenommen wurde als von der Orgel gespielte Mehrstimmigkeit. Ob eine solche Praxis in der Münchner Hofkapelle wahrscheinlich ist, ist eine andere Frage, die ich nicht beantworten kann. Unwahrscheinlich wäre entsprechendes in Wittenberg – einfach aufgrund der dort klar erkennbaren Orientierung am Wechsel der beiden Halbchöre.

6. Zusammenfassung

Die hier angeführten Zeugnisse aus dem deutschen Raum zeigen unterschiedliche Grade von Ausdrücklichkeit und Vollständigkeit, sie müssen daher häufig durch Annahmen ergänzt werden, die sich auf die anderen Zeugnisse stützen – mit allen damit verbundenen methodischen Gefahren. Dennoch wird klar, dass es einerseits viele kleine Unterschiede in den lokalen Gebräuchen gibt,

¹¹ Für Nürnberg s. Bartlett Russell Butler, *Liturgical Music in Sixteenth-Century Nürnberg: A Socio-Musical Study*, Diss. Univ. of Illinois 1970, S. 474–485.

¹² Vgl. Johannes Schwarz, „Die Orgelbücher des Bernhard Rem,“ in *Senfl-Studien 3*, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien 2018, S. 101–114.

andererseits einige Gemeinsamkeiten. Für die Magnificat-Antiphonen sind nur drei Möglichkeiten belegt: einstimmig, mehrstimmig gesungen in Anlehnung an die einstimmige Melodie und Orgel-improvisation über die einstimmige Melodie. Manche Institutionen verwenden keine mehrstimmigen Antiphonen, andere nur an wenigen hohen Festtagen und nur in der ersten Vesper. Erst im Bereich der lutherischen Lateinschulen scheint durchgehende gesungene Mehrstimmigkeit auch an Werktagen in den Bereich des Denkbaren gerückt zu sein.

Tabelle 1: Mus.ms. 52, Überblick über die Handschrift

Ordinarium Beginn mehrstimmig

Falsobordoni für Psalmen (ad aequales)	1 ^v –9 ^r
Eingangsversikel	10 ^v –12 ^r
Falsobordoni für Psalmen	12 ^v –20 ^r
Falsobordoni für Versikel	20 ^v –21 ^r

Proprium Sommer einstimmig

Incipits der Antiphonen (Pfingsten bis Allerheiligen) und Texte der Versikel	22 ^r –27 ^v
--	----------------------------------

Proprium Sommer mehrstimmig

Antiphonen, Responsorien, Hymnen (Pfingsten bis Allerheiligen, Kirchweih)	28 ^v –120 ^r
Anhang: Stücke zur Komplet	120 ^v –125 ^r

Proprium Winter einstimmig

Incipits der Antiphonen (Mariä Empfängnis bis Osterwoche) und Texte der Versikel (einschließlich 1. Nokturn von Weihnachten)	126 ^r –130 ^v
--	------------------------------------

Proprium Winter mehrstimmig

Antiphonen, Responsorien, Hymnen (Mariä Empfängnis bis Himmelfahrt) (einschließlich 1. Nokturn von Weihnachten)	131 ^v –242 ^r
Anhang: Ergänzungen für Himmelfahrt und Epiphanie	242 ^v –248 ^r

Ordinarium Schluss mehrstimmig

Benedicamus Domino	248 ^v –256 ^r
--------------------	------------------------------------

Tabelle 2: Mus.ms. 52, Proprium für Mariä Himmelfahrt und Mariä Geburt

Einstimmig		Mehrstimmig	
		<In profesto Assumptionis Marie Ad vesperos super psalmos antiphona>	<i>Vidi spetiosam</i> – sicut columbam <i>Veni electa mea</i> – et ponam in te <i>Ista est spetiosa</i> – inter filias <i>Ornatam in monilibus</i> – filiam iherusalem <i>Tota pulchra es</i> – amica mea
		<Responsorium>	Paradisi porta Gaudent chori
		<Hymnus>	Cui luna sol (O gloriosa domina) (Maria mater)
		<Super Magnificat antiphona>	Virgo prudentissima
In secundis vesperis assumptionis marie	Ecce tu pulchra es Sicut lilium inter spinas Fauus distillans Emissiones tue Fons hortorum		
Super Magnificat antiphona	Hodie maria uirgo		
In profesto Natiuitatis Marie Ad vesperas super psalmos antiphona	Sancta maria uirgo Omnium rerum creator Descendi in hortum nucum Anima mea Tota pulchra es		
		<Responsorium>	Gloriose virginis Cuius vita inclita
		<Hymnus>	Cuius magna est (Felix multiplici) (Sanctis obtineas)
Super Magnificat antiphona	Natiuitas tua		
In secundis vesperis super psalmos antiphona	Natiuitas gloriose Natiuitas est hodie Regali ex progenie Corde et animo Cum iocunditate		

Tabelle 3: Verteilung der Feste

München

- Stufe 1 Antiphonen, Responsorium, Hymnus mehrstimmig**
6 Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Himmelfahrt, Kirchweih
(jeweils 1. Vesper)
- Stufe 2 Antiphonen einstimmig, Responsorium und Hymnus mehrstimmig**
10 Mariä Empfängnis, 2. Vesper von Weihnachten, Epiphanie, Lichtmess, Mariä
Verkündigung, Trinitatis, Fronleichnam, Mariä Heimsuchung, Mariä Geburt,
Allerheiligen (jew. 1. V.)
- Stufe 3 Antiphonen, Responsorium und Hymnus einstimmig, vermutlich Psalmen mehr-
stimmig**
22 2. Vespern, Oktaven von Weihnachten, Ostern und Pfingsten
- Stufe 4 alles einstimmig**

Wittenberg

- Stufe 1 mehrstimmige Magnificat-Antiphon**
10 Weihnachten, Lichtmess, Reliquienschau, Pfingsten, Trinitatis, Fronleichnam,
Mariä Heimsuchung, Mariä Himmelfahrt, Mariä Geburt, Allerheiligen (jeweils
1. Vesper)
- Stufe 2 keine mehrstimmige Magnificat-Antiphon**
13 (14) 2. Vespern, Weihnachtsoktav, Ostern, Pfingstoktav, (Anna)

Tabelle 4: Rhaus Vesper-Drucke

- 1540 *Vesperarum precum officia* (Walter, Rener u.a.)
1541 *Novum ac insigne opus musicum 36 antiphonarum* (Sixtus Dietrich)
1542 *Sacrorum hymnorum liber primus* (Stoltzer, Finck u.a.)
1543 *Responsoriorum numero octoginta* (Balthasar Resinarius)
1544 *Postremum vespertini officii opus ... Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV* (Rener,
Morales u.a.)
1545 *Novum opus musicum tres tomos sacrorum hymnorum continens* (S. Dietrich)

Tabelle 5: Neuburger Kapellinventar

Bekanntes

Chorbuch ZZ+f	„Uesper Choral. Aus dem leuptzgischen druckh“ (verm. Rhau 1540) aus Stimmbüchern c
Chorbuch e	Abschrift von Mus.ms. 52

Unbekanntes

Chorbuch QQ	Vesper-Kompositionen von Benedictus Ducis aus Stimmbüchern S+Y und Zetteln 103
Chorbuch RR	Hymnen und Responsorien
Chorbuch SS (+AA)	Vesper-Kompositionen und Messproprien von Mahu u.a. aus Zetteln 104
Chorbuch TT	Vesper-Kompositionen

Anhang: Verteilung der Tonarten

Joseph Sargent hat die zuvor meist unbeachtete Frage aufgeworfen, wie häufig welche Tonarten für das Magnificat tatsächlich gebraucht werden.¹³ Daher seien hier die Zahlen für die ausdrücklich angeführten Magnificat-Antiphonen in München und Wittenberg zusammengestellt (Tabelle 6). Dass dort der 2. und 5. Ton jeweils fehlen, ist nicht überraschend, weist aber darauf hin, dass die Komposition von Magnificat-Zyklen durch alle acht Tonarten offenbar eine Praxis voraussetzt, die das mehrstimmige Magnificat nicht nur an hohen Festtagen verwendet.

Das Neuburger Chorbuch TT enthält am Ende keinen vollständigen Magnificat-Zyklus, sondern eine Auswahl in den Tönen I, II, III, IV, VI, VIII. Diese Auswahl könnte auf die mehrstimmigen Antiphonen im Band abgestimmt sein, denn dort steht eine (mutmaßliche) Antiphon *Lux perpetua*, die im Antiphonar Münche, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4304 aus St. Ulrich und Afra (f. 54v) als Magnificat-Antiphon des 2. Tons erscheint. Eine Magnificat-Antiphon des 7. Tons kann ich dagegen in diesem Chorbuch nicht finden, allerdings auch keine des 3. Tons, zu dem ein Magnificat vorhanden ist.

Tabelle 6: Häufigkeit der Tonarten in den angeführten Magnificat-Antiphonen

	München mehrstimmig	München einstimmig	Wittenberg mehrstimmig
I	2	6	2
II			
III		1	
IV	1	5	2
V			
VI	2	6	2
VII		4	1
VIII	1	8	3

¹³Joseph Sargent, „Mode, Tone, and Liturgy in the Renaissance Magnificat“, in *Maria „inter“ confessiones: Das Magnificat in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt und Sabine Feinen, Turnhout 2017, S. 37–51.