

Franz Körndle

## Der »tägliche Dienst« der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert

Es ist eigentlich eine Binsenweisheit und versteht sich auch von selbst, dass die Mitglieder der Münchner Hofkapelle, einer der größten und bedeutendsten Kantoreien des 16. Jahrhunderts, mit Aufgaben im Rahmen eines täglichen Dienstes betraut waren. In diesem Beitrag soll das Interesse an diesem »täglichen Dienst« nun aber weniger darin liegen zu erforschen, um welche Uhrzeit man am Morgen aufgestanden ist, wann man gespeist hat, und wie sich die musikalischen Aktivitäten auf den Tag, die Woche und das ganze Jahr verteilen. Von all diesem wird hier auch, aber nur teilweise und am Rande die Rede sein. Vielmehr soll zunächst der Begriff »täglicher Dienst« in seiner damaligen Bedeutung verwendet werden, womit einzig und allein die musikalische Gestaltung der täglich bei Hof stattfindenden Gottesdienste gemeint war. Die Fragen, die hier zu behandeln sind, betreffen die Anfänge der Münchner Kantorei, welche Musik beim »täglichen Dienst« gesungen wurde, und ob er tatsächlich an jedem Tag durchgeführt worden ist. Einige der Kapellmitglieder waren neben dem Singen noch mit anderen Diensten betraut. Zu ihnen gehörte der Bassist Franz Flori, der unter Orlando di Lasso als Hauptkopist verantwortlich war für die Erstellung zahlreicher Chorbücher. In einem zweiten Teil wird mein Beitrag abgerundet werden mit Beobachtungen zu den täglichen Arbeiten des Notenschreibers, der uns wertvolle Informationen über die Entstehung vieler Kompositionen hinterlassen hat.

Um einleitend Klarheit hinsichtlich des Begriffes »täglicher Dienst« zu schaffen, muss ich mit dem Ende beginnen. Im Jahr 1599 notierte nämlich der Hofkapellaltist Johannes Hellgemayr in seinen Tagebuchaufzeichnungen folgenden Satz: »diß Jar hat vns Ihr Dht. den däglichen diennst nachgelassen, auf weitem beschaidt.«<sup>1</sup> Nachdem Herzog Maximilian I. aufgrund dringend notwendiger Sparmaßnahmen schon gleich nach seinem Amtsantritt 1597 die Anzahl der Instrumentisten verringert und die Tafelmusik weitgehend abgeschafft

1 Horst Leuchtman, »Zeitgeschichtliche Aufzeichnungen des Bayerischen Hofkapellaltisten Johannes Hellgemayr aus den Jahren 1595–1633. Ein Beitrag zur Münchner Stadt- und Musikgeschichte«, in: *Oberbayerisches Archiv* 100 (1975), S. 146.

hatte, entfielen zwei Jahre später, 1599 eben, auch die Auftritte der Sänger bei den täglichen Gottesdiensten.<sup>2</sup>

Dieses regelmäßige Singen in den Messen morgens um sechs Uhr war schon 1557 Gegenstand einer überaus heftigen Rüge gewesen, die die herzoglichen Räte ihrem Landesherren unterbreitet hatten, zwar in stets unterwürfigem Ton, doch in der Sache ganz und gar deutlich. Man könne eine gesungene Messe ohne Kostenaufwand in den Stadtpfarrkirchen hören, d.h. man benötige dazu nicht den immensen Bestand an neuen und hoch bezahlten Sängern, die Albrecht V. an den Hof geholt hatte, so die Argumentation der Räte.<sup>3</sup> Freilich konnten sie mit dem dabei herangezogenen ambivalenten Begriff »gesungene Messe« beim Herzog nicht allzu viel bewirken. Schließlich musste »Missa cantata« ja nicht unbedingt bedeuten, dass man da mehrstimmige Musik hören konnte, sondern deutet lediglich das an, was wir heute »Messe lesen« nennen. Damals trug der Priester noch durchweg alle liturgischen Texte gesungen rezitierend vor. Den Bedarf an geistlichem Beistand konnte das zwar decken, Albrecht V. aber ging es nicht allein darum, er wünschte wirkliche musikalische Gestaltung. Die kleinen Gruppen von Sängern, die es gelegentlich gab, waren natürlich nicht in der Lage, eine einigermaßen anspruchsvolle Musik – und schon gar nicht nach den Vorstellungen des Herzogs – zu bieten. Mit bestimmten Worten wies daher Albrecht das Ansinnen der Räte zurück.<sup>4</sup> Die Kapelle wurde weiter zielstrebig ausgebaut. Natürlich waren die Verbesserungen durchaus nicht zum Schaden für die Kirchenmusik. Zwölf Jahre später konnte Massimo Troiano in seinem Bericht über die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 folgenden Dialog zu unserem Thema notieren:

Marinio: doch sagt mir, wann bedienen sich Seine Gnaden dieser Musiker?

Fortunio: Die Sänger musizieren jeden Morgen beim Hochamt, außerdem samstags und an den Vigilien der Festtage zur Vesper.<sup>5</sup>

2 Horst Leuchtman, »Die Maximilianische Hofkapelle«, in: *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1651*, hrsg. von Hubert Glaser, Köln 1980 (Wittelsbach und Bayern, 2), S. 364–375.

3 Ebda., S. 365.

4 Hermann-Joseph Busley, »Zur Finanz- und Kulturpolitik Albrechts V. von Bayern. Studie zum herzoglichen Ratsgutachten von 1557«, in: *Reformatata Reformanda. Festgabe für Hubert Jedin zum 17. Juni 1965*, hrsg. von Erwin Iserloh und Konrad Repgen, Münster 1965 (Reformati- onsgeschichtliche Studien und Texte, Supplementbd. 1), Bd. 2, S. 209–235.

5 »Mar: ma ditemi in che tempo si serue sua Eccellenza, di questi uirtuosi? For. I cantori ogni mattina alla Messa grande, & il Sabbatho, e le Bigilie, delle feste comandate al Vespro.« Massimo Troiano, *Dialoghi*, Venedig 1569, zit. nach der Faksimile-Ausgabe mit deutscher Übersetzung von Horst Leuchtman, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, München 1980 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4), S. 104f.

Troianos Bericht gilt in vielen Teilen als übertrieben und nicht immer als sachkundig.<sup>6</sup> Er war auch erst seit 1568 in München tätig gewesen, konnte also die Gebräuche und Traditionen noch nicht vollständig kennen. Und doch übertriebt Troiano nicht. Es war freilich gar nicht Herzog Albrecht gewesen, der den »täglichen Dienst« an der Hofkapelle eingeführt hat, wie nach den Informationen Troianos Horst Leuchtmann vermutet,<sup>7</sup> sondern wohl sein Vater Wilhelm IV., der von 1508 bis 1550 regiert hatte. Albrecht jedoch zog die Sänger mehr und mehr nicht nur zur Ausgestaltung der Gottesdienste heran, sondern vor allem zur weltlichen Unterhaltung bei der Kammermusik. In der Auseinandersetzung mit seinen Räten wird er aber die nunmehr schon fest etablierte musikalische Gestaltung der täglichen Gottesdienste als gute Begründung eingesetzt haben, wenn es um die Notwendigkeit der zahlreich neu eingestellten Sänger ging.

Die Wurzeln für den »täglichen Dienst« dürften bis in die frühesten Zeiten der Münchner Kantorei zurückreichen. Allerdings wissen wir bis heute so gut wie nichts, in welcher Zeit diese Anfänge der Kantorei zu suchen wären. Soweit wir nach den Forschungen von Adolf Sandberger wissen, war zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Gruppe von Priestern und Schreibern aus der Kanzlei des Herzogs für die musikalischen Belange in den Gottesdiensten zuständig gewesen.<sup>8</sup> Am materiell weniger üppig ausgestatteten und in künstlerischer Hinsicht auch weniger ambitionierten Hof Ludwigs X., dem zweiten Bruder von Herzog Wilhelm IV., übte man eine solche einfache Praxis noch um 1530, wie ein Dokument im Münchner Hauptstaatsarchiv<sup>9</sup> ausweist:

Aufgeschrieben die Personen, den Mein Gnediger Herr Suppentrunck abendtrunk  
unnd Schlaftrunk geben lässt Anno 1530  
Den Priestern und Schreibern, Wie hernach volgt  
Wellich die frumeß hat, Ain Maß Wein Ain Laibl  
Wellich ain Salve singt, Ain Maß Wein Ain Laibl  
Wann sy vesper singen, Zwo Maß Wein und ain Laibl  
Wann sy Salve Singen zwo Maß Pier j Laibl  
Wann sy metten Singen zwo Maß Pier zwo Laibl

Dieser Usus ist auch an zahlreichen anderen Höfen gepflegt worden, wie es Martin Ruhnke in seiner Studie über die Hofmusikkollegien belegt. Noch 1575 mussten die Mitglieder der Wolfenbütteler Kantorei auch in der Kanzlei »Registriren, Copyren, Ingroßieren oder nachschreiben, vund sonsten furfallende

6 Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso*, Bd. 1: *Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 147.

7 H. Leuchtmann, *Die Maximilianische Hofkapelle* (wie Anm. 2), S. 365.

8 Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 1, Leipzig 1894, Reprint Walluf 1973, S. 15–17.

9 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 308, fol. 374<sup>r</sup>.

hendel, Expediren helfen.«<sup>10</sup> In der Regel hat man diese Kanzleischreiber-Sänger für das Singen im Gottesdienst extra mit Lebensmitteln ausgestattet.<sup>11</sup> Gegen eine solche Gruppe von musikalischen Laien hebt sich das feste Ensemble, das der Münchner Hof nach etwa 1510 aufbaute, deutlich ab. In Ermangelung archivalischer Dokumente hierzu sind wir auf andere Indizien angewiesen. So sind etwa mehrere Musikhandschriften erhalten geblieben, die vermutlich in den frühen Regierungsjahren Wilhelms IV. als Präsente nach München gekommen sind, darunter die Alamire-Chorbücher D-Mbs, Mus. Ms. 6 (ca. 1508–1530), Mus. Ms. 7 (zwischen 1516 und 1518) und Mus. Ms. 35 (nach 1521). Höchst interessant ist eine Notiz aus dem Jahr 1520 in einem Rechnungsbuch des Freisinger Bischofs, worin es heißt:

Meinem gn. Hr. etc. hat der fürstn Cantor von München geschenkt ain mess Im gsang Salve Sancta parens, hab ich auf bevelch seiner f. g. Ime Trinckgeltt 26. September 1520 geben 2 fl. Rh.<sup>12</sup>

Wir können nun versuchen, die in dem Rechnungsbuch gemachte Angabe ein wenig näher zu bestimmen. Die heute noch erhaltenen Chorbücher der Münchner Kantorei aus jener Zeit kennen eine einzige Messe »Im gsang Salve Sancta parens«, nämlich die *Missa Salve Sancta parens* von Antoine de Févin im Alamire-Chorbuch Mus. Ms. 7 der Bayerischen Staatsbibliothek.<sup>13</sup> Nach Flynn Warmington ist der Codex zwischen 1516 und 1518 entstanden und dürfte dann dem Münchner Hof geschenkt worden sein.<sup>14</sup> Sollte die im Dokument genannte Messe tatsächlich einen Hinweis auf die Févin-Messe und damit auf Mus. Ms. 7 geben, wäre klargestellt, dass sich die Handschrift spätestens 1520 in München befand. Selbst wenn mit dem Beleg keine absolute Sicherheit hinsichtlich der Alamire-Handschrift zu gewinnen ist, kann mit dem Rechnungsbuch aber in jedem Fall belegt werden, dass

10 Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 44.

11 Ebda., S. 21, 42–46 und 101.

12 Hofkastenamtsrechnungen des Hochstifts Freising. München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Repertorium 53 Fasz. 52 Nr. 32 bzw. 33 (inhaltlich identisch mit 32). Die betreffende Stelle steht bei Nr. 33 auf fol. 14<sup>v</sup>. Für den Hinweis auf dieses Dokument danke ich Herrn Franz Niedermaier ganz herzlich.

13 Eric Jas und Herbert Kellman, »Catalogue of Manuscripts and Fragments«, in: *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent 1999, S. 117. *Die Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, beschrieben von Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5.1), S. 66.

14 Flynn Warmington, »A Master Calligrapher in Alamire's Workshop: A Chronology of his Work«, in: *Abstracts of Papers read at the Annual Meeting of the American Musicological Society at Ann Arbor 1982*, Philadelphia 1982, S. 21.

Herzog Wilhelm damals einen Kantor in seinen Diensten hatte. Und obwohl wir über dessen Identität nicht den geringsten Anhaltspunkt besitzen, ist dies doch bisher unser bestes Indiz für ein Sängerensemble am Münchner Hof.

Zu einer musikalischen Gestaltung der täglichen Gottesdienste dürfte es allerdings erst gekommen sein, nachdem es Herzog Wilhelm gelungen war, 1523 Ludwig Senfl mit hartnäckigen Angeboten in bayerische Dienste zu ziehen. Soweit wir das, vor allem nach den Forschungen von Martin Bente,<sup>15</sup> rekonstruieren können, hat sich Senfl in München hauptsächlich zwei Angelegenheiten gewidmet, dem Aufbau des Ensembles selbst und der Organisation des musikalischen Repertoires. Mit Senfl kamen etliche Sänger aus der 1520 aufgelösten Kantorei des gestorbenen Kaisers Maximilian I. nach München. Da sie durchweg Kleriker waren, konnte sie der Herzog teilweise mit Pfründen an der Stiftskirche Zu Unserer Lieben Frau (Frauenkirche) versehen, womit der eigene Etat nicht belastet wurde. Vor allem konnte für die älteren Sänger die finanzielle Grundlage einer Existenzsicherung gelegt werden.<sup>16</sup>

Die Gründe für das Engagement Herzog Wilhelms IV., sich eine Kantorei von internationalem Format zu leisten, sind unterschiedlicher Natur. Und die Gründe sind teilweise eng miteinander verflochten. Ein ganz oberflächlicher Grund mag die herrschende Mode gewesen sein, nach der es zum höfischen Anspruch gehören sollte, sich ein Ensemble für die Aufführung mehrstimmiger Kunstmusik neben dem üblichen Trompeterkorps zu halten. Aber das allein wäre dem allem Anschein nach nicht sonderlich musikinteressierten Wilhelm kaum genügend Antrieb gewesen. Der zweifellos unmittelbare Anstoß muss von der Intention gekommen sein, sich selbst um den deutschen Königsthron zu bewerben. Seit Ludwig der Bayer (1328–1347) Kaiser gewesen war, hatte das Haus Wittelsbach immer wieder vergeblich versucht, es dem großen Vorfahren nachzutun. Zwar war der plötzliche Tod Maximilians I. 1519 so überraschend gekommen, dass für die Durchsetzung bayerischer Ambitionen keine Zeit zur Vorbereitung geblieben war, doch als Karl V. ab 1520 ständig außerhalb Deutschlands weilte, bescherte der Wunsch der deutschen Fürsten nach einer starken Hand – auch im Hinblick auf die angebrochene Reformation – dem Münchner Herzog eine zweite wirkliche Chance.<sup>17</sup> Bestandteil dieses Königswahlprojektes waren nicht nur die seither in Auftrag ge-

15 Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 274, 280 und 306–311.

16 Franz Körndle, *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Habilitationsschrift München 1996 (Druck in Vorb.).

17 Alfred Kohler, *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), S. 30 und 73–75.

gebenen Kunstwerke, in denen sich das Haus Wittelsbach verherrlicht sehen wollte, sondern auch ein Musikensemble von Rang, mit dem man sich hören lassen konnte.

Als Bestandteil dieses Planes dürfen wir damit auch die Aufnahme der Musiker aus der vormaligen Kapelle Kaiser Maximilians in die Münchner Hofkapelle sehen, vor allem das Übertragen der Verantwortung an Ludwig Senfl. Darüber hinaus orientierte man sich an der Struktur und am Aufgabenbereich des Ensembles, und der war schon am kaiserlichen Hof auf die liturgische Musik fokussiert worden. Bekanntlich hatte der kaiserliche Komponist Heinrich Isaac nicht nur einen Zyklus an Messproprien für den Konstanzer Dom geschaffen, den *Choralis Constantinus*, sondern auch einen weiteren Zyklus für die Hofkantorei eingeleitet. Nach dem Tod Isaacs führte Ludwig Senfl das Projekt weiter und brachte es nach München mit, wo es tatsächlich seine Verwirklichung erlebte.<sup>18</sup>

Hier liegen allem Anschein nach die Anfänge der regelmäßigen Aufführung mehrstimmiger Musik in den täglichen Gottesdiensten, denn Senfl brachte offenbar Kompositionen Isaacs und wohl auch anderer Komponisten nach München mit, die den Grundstock für das liturgische Repertoire bildeten, anfangs für die Hochfeste und die Sonntage (Mus. Ms. 39). Dieses wurde dann sukzessive erweitert; vermutlich hat die Kantorei viele Proprienteile, die noch nicht mehrstimmig komponiert waren, zunächst im gregorianischen Choral gesungen. Der größte Teil der Arbeit geschah in den Jahren von etwa 1525 bis 1531. Damals schloss Senfl das *Opus musicum* für die Hoch- und Festtage des Kirchenjahres ab und widmete es Herzog Wilhelm IV.,<sup>19</sup> nicht ohne darauf hinzuweisen, dass das Projekt von Isaac in der Kantorei Kaiser Maximilians begonnen worden war.

Nach Fertigstellung dieser Arbeiten lag es für Senfl daher nahe, sich nunmehr mit dem *Commune Sanctorum* zu beschäftigen. Die entsprechenden Werke dürften wir mit dem Chorbuch Mus. Ms. 30 vor uns haben, auch wenn es erst um die Jahrhundertmitte ingrossiert wurde.<sup>20</sup> Nach dem *Commune Sanctorum* fehlten zur Ausfüllung des Kirchenjahreszyklus noch die Proprien für die Sonntage nach Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten. Daran dürfte Senfl in den letzten Jahren seines Lebens gearbeitet haben.<sup>21</sup>

Nun waren die Tage der vorösterlichen Fastenzeit an der Reihe (Mus. Ms. 28 und 27), deren Proprien offenbar der zwischen 1550 und 1554 in München tätige Mattheus Le Maistre komponierte.<sup>22</sup> Nach einer zweijährigen Unterbrechung im

18 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 13\*f.

19 M. Bente, Neue Wege (wie Anm. 15), S. 74–108.

20 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 128.

21 Ebda., S. 15\*.

22 M. Bente, Neue Wege (wie Anm. 15), S. 187f. Im Jahr 1974 beschäftigte sich Donald Gresch (»Mattheus Le Maistre's Polyphonic Officia«, in: *The Musical Quarterly* 60, 1974, S. 94–113) mit

Proprienprojekt hätte wohl Orlando di Lasso daran weiterarbeiten können. Doch dazu kam es nicht. Statt dessen widmete man sich in den Jahren nach 1560 mit besonderer Hingabe der Ingrossierung von Messordinarien verschiedener Komponisten wie Jacobus Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Ludwig Daser und Cipriano de Rore (Mus. Ms. 18, 40, 9). Mus. Ms. 17 (um 1564–1565) enthält fünf Messen, die von wichtigen Mitgliedern der Kantorei geschaffen wurden: Lasso selbst, Ivo de Vento, Johannes Flori und Andrea Gabrieli, der mit zwei Werken vertreten ist.<sup>23</sup> Seit dieser Zeit vervollständigten auch andere Gattungen das liturgische Repertoire: Magnificat und Nunc dimittis (Mus. Ms. 17). Die Produktion liturgischer Musik lag also nicht brach, sondern wurde lediglich auf andere Bereiche der Gottesdienste verlagert. Nach dem Ausscheiden Ludwig Dasers aus der offiziellen Leitung der Kantorei ließ Orlando di Lasso als neuer Kapellmeister den Bestand an mehrstimmigen Messvertonungen enorm ausbauen. In die Codices 4, 11, 15, 24, 46, 51, 54 und 2746 sowie das bereits genannte Manuskript 17 wurden nicht weniger als 43 neue Messen eingetragen.<sup>24</sup>

Erst 1574 trat Orlando di Lasso in das Proprienprojekt ein und legte im zweiten Band des *Patrocinium Musices* (RISM 1574c) eine ganze Reihe von fünfstimmigen Proprien, die die alten Werke für die Hochfeste des Kirchenjahres ersetzen sollten. Der Anstoß waren sicher die am Ende des Konzils von Trient beschlossenen liturgischen Reformen. Allerdings ging bei dem Projekt, das zunächst auf fünf Prachtbände angelegt war, die Initiative nicht von Herzog Albrecht, sondern von Thronfolger Wilhelm aus.<sup>25</sup> Dieser hatte es sich zum Ziel gesetzt, wenigstens an den Hochfesten eine Liturgie nach römischem Ritus einzuführen – am regierenden Vater und am für die kirchlichen Reformen eigentlich zuständigen Bischof von Freising vorbei. Ratgeber bei diesen Taten Wilhelms dürften die Münchner Jesuiten gewesen sein, die – wie es die Jahresberichte präzise

der zu Recht vermuteten Fortsetzung des *Liber Primus*. Ohne die Arbeit Bentes zu kennen, und offenbar ohne genauere Kenntnis der Münchner Chorbücher – namentlich Mus. Ms. 27 – kommt er zu der abwegigen Folgerung, Le Maistre habe die weiteren Proprien in einem heute verlorenen Druck von Dresden aus publiziert. Gresch war wohl auch die Beziehung der Proprien Le Maistres zu dem von Isaac und Senfl begonnenen Proprienprojekt verborgen geblieben. Er betrachtete die Kompositionen als geschlossenen Zyklus, den er neben Isaacs *Choralis Constantinus* stellen wollte.

23 Marie Louise Göllner, »Lassos Motetten nach Hymnentexten und ihre Parodiemessen von Ivo de Vento und Andrea Gabrieli«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.–6. Juli 1994*, hrsg. von Bernhard Schmid, München 1996 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F., 111), S. 87–100. Dies., »Orlando di Lasso and Andrea Gabrieli: two motets and their masses in a Munich choir book from 1564–65«, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 20–40.

24 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 17\*.

25 Ausführlich hierzu H. Leuchtman, Orlando di Lasso (wie Anm. 6), S. 163–166.

ausweisen<sup>26</sup> – ihren Einfluss bei Hofe nachdrücklich geltend machten. Schon 1571 hatten sie nach Anordnung des Ordensgenerals in Rom auch in München den Ritus nach dem römischen Missale umgestellt.<sup>27</sup>

Natürlich hatte man bis dahin die alten liturgischen Kompositionen von Isaac und Senfl weiter regelmäßig in den Gottesdiensten gesungen, d.h. wir können mit einem gewissen Recht vermuten, dass Orlando di Lasso diese Sachen gekannt hat. Ein guter Beleg dafür dürfte aber sein, dass in den neuen Proprien Lassos die Musik Senfls wieder erscheint. Dabei erweitert Lasso die alten vierstimmigen Stücke nicht einfach zur Fünfstimmigkeit, sondern formt den Satz komplett um, jedoch so, dass sich die Vorlage zweifelsfrei erkennen lässt. Damit konnte in den Kompositionen Lassos das Werk seines Vorgängers Senfl weiterleben.<sup>28</sup> Besonders deutlich tritt das in der *Communio* »Factus est repente« für das *Officium pentecostes* (LV 532 6–)<sup>29</sup> in Erscheinung.<sup>30</sup>

Als Wilhelm V. 1579 nach dem Tod seines Vaters den Thron bestiegen hatte, setzte er die liturgischen Reformen fort. Davon war auch die Kirchenmusik Lassos betroffen. In rascher Folge entstanden auf Befehl des Herzogs<sup>31</sup> das Hymnar (Mus. Ms. 55), die Offertorien (Mus. Ms. 2744), Passionen (Mus. Ms. 2749) und *Lamentationes Jeremiae* (Mus. Ms. 2745). Anonym ingrossiert wurden dagegen Responsorien für das *Triduum sacrum* (Mus. Ms. 2749), die Osternacht (Mus. Ms. 14) und Weihnachten (Mus. Ms. 48).<sup>32</sup> Die vehemente Wiederaufnahme liturgischer Kompositionen seit ungefähr 1580 zeigt, dass einerseits das von Senfl zwei Generationen zuvor begonnene Werk noch nicht als abgeschlossen galt. Andererseits waren die jetzt neu hinzukommenden Werke nicht nur eine Vervollständigung, sondern griffen ganz bewusst liturgische Gattungen auf, die bisher mit Absicht ausgespart geblieben waren. So treten die von Lasso zwischen 1581 und 1583 komponierten Offertorien (Mus. Ms. 2744) als Vertonungen liturgischer Texte an die Stelle, die bis dahin keine festen mehrstimmigen liturgischen Kompositionen kannte.<sup>33</sup> Zum

26 München, Archiv der oberdeutschen Jesuitenprovinz, XIII. Hc.

27 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 9202, fol. 3<sup>r</sup>.

28 F. Körndle, Liturgische Musik (wie Anm. 16).

29 Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, N.R., Supplement: *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Kassel 2001, Bd. 1, S. 337–339.

30 Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Kompositionen des Proprium Missae II*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1971, S. 13f. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, N.R., Bd. 23: *Offizien und Meßproprien*, hrsg. von Peter Bergquist, Kassel 1993, S. 102–105.

31 So im Titel des Hymnars Mus. Ms. 55: »Iussu Illustrissimi ac Serenissimi principis Wilhelmi . Comitis Palatini Rheni utriusque Bavariae ducis [...] hac forma conscribi curavit.«

32 Eine vollständige Auflistung der neuen liturgischen Gesänge gibt: Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 19\*.

33 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. XII.



19 21

al - le - lu - ia

se - den - tes, al - le - lu - ia

8 se - den - tes, al - le - lu - ia

se - den - tes, al - le - lu - ia

15 20

rant se den - tes, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

se - den - tes, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

8 rant se - den - tes, se - den - tes, al - le - lu - ia

8 rant se den - tes, se den - tes, al - le - lu - ia

se - den - tes, al - le - lu - ia

Natürlich muss man angesichts eines so umfangreichen und über mehrere Generationen geführten Projektes nach der praktischen Umsetzung fragen, also ob tatsächlich jeden Tag, genau im Sinn dieses täglichen Dienstes die Kapelle bei den Gottesdiensten des Hofes gesungen hat. Eine Antwort auf diese Frage ist nicht einfach, ein Ja oder Nein gibt es nicht und dürfte auch gar nicht zu erwarten sein. Der Hof war oft genug, nicht selten sogar mehrere Monate oder über ein halbes Jahr nicht in München. Man war sehr viel unterwegs. Und mit einem gewissen Umfang an Personal, das nicht zu Pferde mitreisen konnte, dauerte eine solche Reise je nach Entfernung immer mehrere Tage oder sogar Wochen. Man konnte zwar leicht zu Pferd in wenigen Stunden in Dachau sein,

benötigte aber mit Tross durchaus auch zwei bis drei Tage. Sogar auf Reisen verzichtete der Herzog normalerweise nicht auf den täglichen Gottesdienst, ob aber die Kantorei dabei zu singen hatte, ist nicht bekannt. Wenn überhaupt Sänger mitkamen, hat man sie vermutlich vor allem zur Unterhaltung eingesetzt, etwa bei den gesellschaftlichen Ereignissen auf Reichstagen. Aus Zeitgründen dürfte man an den eigentlichen Reisetagen die Ausdehnung der Gottesdienste auf ein Minimum reduziert haben. Trotzdem weisen die immer angeschmutzten unteren Ecken in den Chorbüchern ohne jeden Zweifel darauf hin, dass man die gesammelten liturgischen Werke tatsächlich musiziert hat, und mit größter Sicherheit wohl in den Gottesdiensten.

Der Usus liturgischer Dienste mit der Aufführung mehrstimmiger Kompositionen dürfte normalerweise während der Anwesenheit des Herzogs in der Residenz gepflegt worden sein. Wenn der Herzog außerhalb Münchens weilte, verhielt es sich offenbar anders, auch wenn er keine oder nur wenige Sänger mitgenommen hatte. Während der Regierungszeit Albrechts V. scheint man bei Abwesenheit des Herzogs, der das großzügigerweise tolerierte, nicht im Morgengottesdienst gesungen zu haben. Liturgische Musik diente ja nicht ausschließlich zu Gottes Ehre, sondern auch – und nicht zuletzt – zur Erbauung des Herrschers. Solch ein Fall ist belegt in einem Dokument des Bayerischen Hauptstaatsarchivs:<sup>34</sup> Seit dem 22. Juni 1566 hielt sich der päpstliche Legat Kardinal Giovanni Francesco Commendone (1524–1584)<sup>35</sup> zu Konsultationen in Religionsfragen am Münchner Hof auf. Herzog Albrecht scheint die ganze Angelegenheit nicht übermäßig interessiert zu haben, denn er selbst war gar nicht in München zugegen. Von Starnberg aus ließ er über einen Boten seinem Kanzler Simon Eck ausrichten:

Nachdem auch sein L. und frl. morgen beim frueessen daJnnen bleibt, unnd on Zweifl ain meß oder ambt hören wirdet, so wellet dem Orlando anZaigen, das er mit denen Musicis so wir daJnnen gelassen, das Ambt Jn der Neuvest wie der herr Cardinal daselbs losiert ist, sing, darzue mögen die Briester unserer Sön Caplan und der Zu alten Hof genommen werden.

Aus diesem Dokument geht damit durchaus hervor, dass Albrecht V. bei eigener Abwesenheit keinen Wert auf die Durchführung des »täglichen Dienstes« legte. Wesentlich sorgfältiger als Albrecht sorgte sein Sohn Wilhelm nach der Amtsübernahme im Herbst 1579 für die musikalischen Belange der täglichen Gottesdienste. Damals konnte die Hofkapelle eigentlich auf ein umfangreiches

34 München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 772 m, fol. 1<sup>r</sup>.

35 Josef Wodka, Art. »Commendone«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2. Aufl., Bd. 3, Freiburg 1959, Sp. 19f.: Kardinal Commendone weilte 1566 als Legat Pius' V. beim Reichstag in Augsburg, wo er die Annahme der Beschlüsse des Konzils von Trient erreichte.

inzwischen angelegtes Repertoire zurückgreifen, doch hatten sich mit den liturgischen Reformen des tridentinischen Konzils nicht geringe Veränderungen in den Formularen von Missale und Brevier ergeben, die eine Revision des vorhandenen Bestandes nötig werden ließen. Nach Regierungsantritt 1579 überhäufte Wilhelm seinen Komponisten Lasso mit Aufträgen zur Überarbeitung alter und mit dem Befehl zum Komponieren neuer Werke für den »täglichen Dienst«. Für uns höchst aufschlussreich ist dabei, dass Lassos Kopist Franz Flori über die Jahre hinweg die in die Chorbücher ingrossierten Werke mit Datumsangaben versehen hat. Diese Eintragungen dokumentieren, wie einerseits die routinemäßige Arbeit des Kopisten voranging, andererseits aber auch, dass Flori immer wieder aus aktuellem Anlass gehalten war, andere Musik aufzuschreiben. So erklären sich Datierungen, die chronologisch eine Reihe bilden, aber in ganz unterschiedlichen Chorbüchern stehen. Unlängst hat Daniel Zager in seinen Studien zum Hymnar von 1580/81 (Mus. Ms. 55) zeigen können, dass die bei jedem einzelnen Hymnus festgehaltenen Tage meist auffallend nahe an dem jeweils liturgisch dafür vorgesehenen Termin liegen. Daraus folgerte Zager mit gutem Grund, Lasso habe die einzelnen Hymnen sukzessive komponiert, und sie seien sofort zur Aufführung gelangt.<sup>36</sup> Die Beobachtungen Zagers führen dazu, den Datierungen Floris insgesamt einen neuen Aussagewert zuzubilligen. Gerade in der Zeit um 1580 treten sie besonders häufig auf. So können nicht nur die Unterbrechungen in der laufenden Arbeit an einer Handschrift neu interpretiert werden, da sie vermutlich aus dringendem Grund erfolgten. Es besteht nun die Möglichkeit, mit den Anhaltspunkten zur Datierung der Kompositionen einen Zusammenhang zwischen diesen und historischen Gegebenheiten herzustellen.

Im Jahr 1579 schrieb Flori an dem sehr umfangreichen Chorbuch 11 und trug jeweils die Monate ein, in denen er diverse Stücke darin fertiggeschrieben hatte: Januar, April, Juni, Juli, August und September (siehe Abbildung 1, S. 33). Im September schloss Flori die Arbeiten an Chorbuch 11 ab. Aber erst im Dezember dieses Jahres finden wir eine weitere Datierung, diesmal in Chorbuch 2748. Diese Lücke ist vermutlich einfach zu deuten. Am 24. Oktober 1579 war Herzog Albrecht gestorben. Zwar war die Arbeit sicher nicht wegen der Trauerzeit an sich zu unterbrechen, vielmehr ist daran zu denken, dass nun Musik für die Trauerfeierlichkeiten eingerichtet oder neu geschrieben werden musste. Erhalten ist die Musik zum Begräbnis Albrechts allerdings allem Anschein nach nicht.

36 Daniel Zager, »Post-Tridentine liturgical change and functional music: Lasso's cycle of polyphonic Latin hymns«, in: Orlando di Lasso Studies (wie Anm. 23), S. 41–63.

1579. in februario. Or. las. Antox.

**D** Eus in adiutorium me  
um intende domine ad adiuuandū me  
festina. Cōfūdātur et reuerēan

**F** Eus in adiutorium meū in  
tende dne adadiuuandū me festina.  
Cōfūdātur et reuerēan

**C** Adiutorium meū in  
tende ad adiuuandū me festina. Cōfū  
dātur et reuerēan

Abbildung 1: Datumseintrag in Chorbuch D-Mbs, Mus. Ms. 11, fol. 170'

Ms.	Nr.	Komposition (von Lasso, außer Nr. 3)	Datierung
11	8	Cantate Domino canticum novum	Anno 1579 in Januario.
11	9	Domine quid multiplicati	Anno 1579 in Aprili.
11	2	Missa quinque vocum »In die tribulationis«	Anno 1579 Junii / Ultima
11	7	Cantantibus organis Cecilia	Anno. 1579. Julii
11	3	Missa sex vocum »Dogni gratia et d'amor« Joanne Florio Autore	Scripta fuit Anno 1579 in Augusto.
11	10	Cum essem parvulus	Anno 1579. In Augusto.
11	11	Deus in adiutorium	Anno 1579. in septembri.
11	12	O altitudo divitiarum	Anno 1579. In septembri.
11	6	Magnificat »Ultimi miei sospiri«	Anno 1579. in septembri.
2748	14	Salve Regina	Anno. 1579. die 18. decembris scriptum
2750	1	Passio domini nostri Iesu christi Secundum Ioannem	Anno 1580. in Martio
2750	2	Missa pro defunctis. 5. vocum.	Anno. 1580. die .22. Aprilis

Die Nummern 1, 4 und 5 in Chorbuch 11 hatte Flori schon 1577 und 1578 niedergeschrieben.

Tabelle 1: Datierungen Franz Floris 1579 und Anfang 1580

Im Dezember des Jahres brachte Flori seine Arbeit an Chorbuch 11 schließlich zu Ende und begann dann ein neues Manuskript, Chorbuch 2748, mit einem *Salve Regina*.<sup>37</sup> Saisonbedingt unterbrach er die Arbeit an den folgenden Kompositionen wieder und notierte bis einschließlich März 1580 Lassos *Johannes-Passion* in das Chorbuch 2750.

Ein anderes Beispiel: Am 5. April 1583 notierte Flori in das Chorbuch 2744, mit den neuen Offertorien und einigen weiteren Werken Lassos nach dem letzten Stück, einem »Regina coeli«, »finitum«, also fertig gestellt.<sup>38</sup> Das war, wenn man den im Oktober 1582 eingeführten gregorianischen Kalender zugrunde legt, der Dienstag der Karwoche (nach julianischem Kalender wäre es der Freitag vor dem Palmsonntag). Unmittelbar danach begann die Schreibearbeit an Chorbuch 56 mit der *Missa Certa fortiter*. 1585 trug Flori dann das *Magnificat D'ogni gratia e d'amor* ein. Möglicherweise waren es ursprünglich zwei unterschiedliche Faszikel, die dann später zusammengebunden wurden. Beide Werke

37 Die Musikhandschriften (wie Anm. 13), S. 280.

38 Ebda., S. 270.

sind Parodiekompositionen Lassos, zum einen über die eigene gleichnamige Motette und zum anderen über ein Madrigal von Alessandro Striggio.

Ms.	Nr.	Komposition (Lasso)	Datierung	Ereignis
2744	42	Regina coeli sex vocum	anno .1583. die. 5 <sup>a</sup> . Aprilis. finitum.	10. April: Ostern
56	4	Missa sex vocum super carmen Certa fortiter	Anno .1583. In Maio.	23. Mai 1583: Ernst von Bayern Erzbischof in Köln
56	5	Magnificat sex vocum super. D'ogni gratia e d'amor.	anno 1585. / .17. Aprilis.	Vielleicht Vorbereitung zum Vliesfest in Landshut

Tabelle 2: Datierungen Franz Floris 1583 und 1585 und historische Ereignisse

Genau in die Zeit dieser Schreibarbeiten fällt die Erhebung von Herzog Wilhelms Bruder Ernst zum Erzbischof von Köln (23. Mai 1583).<sup>39</sup> Die Messe ist lediglich mit »In Maio« datiert. Es wäre damit vorstellbar, dass die Messe bei der Inthronisation Ernsts zur Aufführung gekommen ist. Damit könnte ein neuer Anhaltspunkt zur Frage nach dem merkwürdigen Text der Vorlagenmotette kommen. Vielleicht war die 1582 gedruckte Motette (LV 716 1-)<sup>40</sup> ebenfalls für Ernst bestimmt gewesen. Das genannte Magnificat trägt die Datierung 17. April 1585 und könnte mit den Vorbereitungen zu den Feierlichkeiten zusammenhängen, die die Aufnahme von Herzog Wilhelm in den Orden vom Goldenen Vlies in Landshut betrafen. Der Hof trat die Reise bereits am 3. Juni an, das Vliesfest selbst fand am 20. Juni statt.<sup>41</sup>

Wie diese Beispiele zeigen, sind viele Kompositionen Lassos in jenen Jahren für konkrete Anlässe komponiert und sogleich in die Chorbücher ingrossiert worden. Daraus könnte eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und seinem Kopisten abgeleitet werden. Wir würden annehmen, Flori habe für seine Schreibarbeit die Vorlagen direkt von Lasso selbst bekommen. Mein drittes und letztes Beispiel zeigt aber, dass dies nicht immer der Fall war. Dazu kehren wir zurück zu Chorbuch 11 aus dem Jahr 1579. Drei der darin aufgeschriebenen Motetten (»Cantate domino canticum novum«, »Domine quid multiplicati« und »Deus in adiutorium«, LV 725 11-, LV 722 8- und LV 734 20-; siehe auch Tabelle 1) wurden drei Jahre später, also 1582 (RISM 1582e; im Lasso-Werkverzeichnis 1582-7), gedruckt veröffentlicht.<sup>42</sup> Damit sollte das Münchner Chor-

39 Gabriele Dischinger, »Die Jesuitenkirche St. Michael in München. Zur frühen Planungs- und Baugeschichte«, in: Um Glauben und Reich (wie Anm. 2), S.154.

40 RISM L 939 *Mottetta typis nondum uspiam excusa* 6 v., München 1582, Nr. 1, siehe H. Leuchtmann und B. Schmid (wie Anm. 29), Bd. 2, S. 66-68.

41 Franz Körndle, »Orlando di Lasso's »Fireworks Music«, in: *Early Music* 30 (2002) (im Druck).

42 RISM L 939 (wie Anm. 40), Nr. 11, 8 und 20.

buch als die primäre Quelle für diese Stücke gelten, da Flori ja unter der unmittelbaren Kontrolle von Orlando di Lasso geschrieben hat und das wohl auch direkt im Anschluss an die Fertigstellung der Komposition.

Im Entstehungsjahr von Chorbuch 11 hat ein uns noch nicht bekannter Schreiber eben diese drei Motetten auch in eine Gruppe von Stimmbüchern eingetragen, die vermutlich für die Hochzeit des Octavianus Secundus Fugger in Augsburg<sup>43</sup> bestimmt waren. Sie liegen heute unter der Signatur A.R. 775–777 in der Proske-Sammlung der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg.<sup>44</sup> Es wäre nun anzunehmen, dass man von Augsburg aus in München die fraglichen Stücke kopierte oder kopieren ließ. Aber die Stimmbücher sind nicht von Chorbuch 11 abgeschrieben; zum Erstaunen stimmen die Lesarten der Stimmbücher an vielen Stellen nicht damit überein. Dagegen erweist sich eine vollständige Übereinstimmung mit dem (drei Jahre später erschienenen) Druck von 1582. Der Augsburger Schreiber hat demnach vermutlich die gleiche Vorlage benützt, die dann dem Drucker Adam Berg in München zur Verfügung stand. Beide haben möglicherweise ihr Material direkt von Orlando di Lasso bezogen. Die von Flori notierte Version dagegen weist im Vergleich mit dem Druck von 1582 (und mit den Regensburger Stimmbüchern) bemerkenswerte Abweichungen auf. Die unwichtigste davon scheint, dass Flori häufig anstelle von Punktierungen die gleichbedeutende Form des *minor color* setzt. Dies könnte eine Schreibkonvention Floris sein. Es gibt aber sogar Fehler, die Flori beim Ingrossieren unterlaufen sind.

Wegen dieser Fehler bieten für diese drei Motetten die Regensburger Stimmbücher die besseren Lesarten als die Quelle, die wir für näher am Komponisten gehalten hätten. Da die Regensburger Stimmbücher wohl direkt von Lassos Exemplar abgeschrieben worden sind, was vermutlich im Laufe des Jahres 1579 bei der Vorbereitung der Hochzeit geschah, bestätigt dies indirekt die Annahme, dass die Motetten damals ganz neu gewesen sind. Es kann nicht einmal ausgeschlossen werden, dass sie ursprünglich als Auftrag für die Augsburger Hochzeit komponiert und erst dann auch für die Münchner Hofkapelle durch Flori ingrossiert worden sind. Die Hochzeit fand übrigens am 23. November statt, präzise nach Ablauf der 30-tägigen Trauerzeit zum Tod Albrechts V.

43 Zu dieser Hochzeit: James Haar, »A Wedding Mass by Lasso«, in: *The Journal of Musicology* 17 (1999), S. 112–135. Ernst Fritz Schmid, *Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance. Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Südwestens*, Kassel 1962, S. 54f.

44 *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg*, Bd. 1: *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, beschrieben von Gertraud Haberkamp, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 14.1), S. 41–47; besonders S. 45.



Abbildung 2: »Cantate Domino« in D-Mbs, Mus. Ms. 11 (Fehler in der Discantus-Stimme: Terzenversehen der ersten drei Noten im zweiten System) und im Druck von 1582

1588 starb Franz Flori. Mit ihm ging nicht nur der langjährige Weggefährte, der Lasso seit seinen frühesten Jahren in München begleitet hatte, mit ihm verschwand auch die Kontinuität bei der Herstellung der Chorbücher für die Liturgie. Zwar suchte man mit anderen Schreibern die Tradition zu wahren, doch nirgendwo mehr ist die perfekte Einteilung bei der Anlage der Bücher festzustellen. Und keiner hinterließ so wertvolle Hinweise auf den »täglichen Dienst« wie Flori.