

## Was der Kuckuck und der Rabe in der Liturgie zu suchen haben. Tropierte Magnificat im jesuitischen Umfeld\*

In seiner *Geschichte der Kirchenmusik* ediert Raymund Schlecht „ein *Magnificat pro Nativ.[itate] Domini N.[ostri] J.[esu] Christi* aus einem alten geschriebenen Codex, dem kgl. Erziehungsinstitute in München gehörig, von einem unbekanntem Meister, in welchem die meisten damals üblichen Weihnachtslieder zum Vortrage kommen, während eine Stimme den Vers des Magnifikat in sehr gedehnten Noten dazwischen singt“. Und weiter lesen wir:

„Es bietet zugleich ein Muster jener Naivität, mit welcher die Alten den kindlichen Ton der Weihnachtslieder selbst in das Officium übertrugen. Manche halten solche Ergiessungen eines kindlichen Gemüthes für leere, des Gottesdienstes unwürdige Spielerei. Wir thun aber Unrecht, die Erzeugnisse jener an Poesie so reichen Zeit mit unserer kalten Verstandes-Kritik zu messen. Dies Wunder der unendlichen Liebe des Sohnes Gottes, der die Herrlichkeit seines Vaters verliess und unsertwegen ein schwaches hilfloses Kindlein wurde, der verlangt, dass auch wir wie die Kinder werden, wenn wir ins Himmelreich eingehen wollen, begeisterte diese frommen Seelen so, dass sie mit dem Kinde gleichsam zu Kindern wurden. Daher athmen alle Weihnachtslieder jener Zeit bei aller Erhabenheit des Inhaltes jene kindliche Einfalt.“<sup>1</sup>

Mehr erfahren wir nicht über das Stück und über die Quelle; da diese lange Zeit nicht identifiziert war, wurde sie von der Literatur zu tropierten Magnificat meinen Kenntnissen zufolge auch nicht erfasst. Mittlerweile ist klar, dass es sich um die Handschrift Studienseminar Albertinum B 111 des Staatsarchivs Mün-

---

\* Für vielfältige Hinweise und Hilfe danke ich Christian Berktold, David Crook, Barbara Dietlinger, Sabine Feinen, Hein Sauer, Katelijne Schiltz und Christiane Wiesenfeldt.

<sup>1</sup> Raymund Schlecht, *Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: „Was ist echte Kirchenmusik“*, Regensburg 1871, Zitate S. 80–81; Edition S. 265–280. Außer der genannten Edition von Schlecht existiert eine Ausgabe von Winfried Kirsch, *Johannes Hähnel (Galliculus) und anonyme Meister, Drei Weihnachtsmagnificat zu vier Stimmen* (Das Chorwerk, Heft 85), Wolfenbüttel 1961, S. 9–18.

chen (D-Msa) handelt, ein umfangreiches Chorbuch aus den Jahren vor 1571 bis 1578, wo das Stück auf fol. 325<sup>v</sup>–339<sup>r</sup> zu finden ist.<sup>2</sup> Die Quelle enthält zwei weitere tropierte Magnificat, diesmal mit Einschüben zu Ostern; sie finden sich auf fol. 346<sup>v</sup>–352<sup>r3</sup> und fol. 355<sup>v</sup>–361<sup>r</sup>. Zum erstgenannten, von Schlecht besprochenen Stück, sind etliche Konkordanz bekannt (in einem Fall mit einer Zuschreibung an Johannes Galliculus; siehe unten); das zweite Magnificat ist bisher woanders nicht nachweisbar; auf das dritte ist später noch einzugehen.

## Tropierte Magnificat

Magnificat mit Textzusätzen sind im protestantischen Bereich zunächst nicht als Besonderheit anzusehen;<sup>4</sup> schließlich ist hinlänglich bekannt, dass Johann Sebastian Bach bei der ersten Fassung seines Magnificats zwischen die Verse Weihnachtlieder wie *Vom Himmel hoch* eingeschoben hat. Dieses Verfahren findet sich aber auch schon bei Komponisten vor Bach, etwa bei Michael Praetorius oder Samuel Scheidt. Larry D. Cook unterscheidet mehrere Typen tropierter Ma-

<sup>2</sup> Einsehbar unter <https://www.bavarikon.de/object/bav:GDA-Obj-00000BAV80000045> [aufgerufen am 21.2.2019]; dort auch eine kurze Beschreibung der Handschrift. Das Chorbuch D-Msa, Studienseminar Albertinum B 111 als Vorlage für Schlechts Edition ist identifiziert in Christoph Großpietsch, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften in Eichstätt, 2: Sammlung Raymund Schlecht* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 11/2), München 1999, S. 500, wo Schlechts seiner Edition zugrundeliegende Sparte katalogisiert ist (D-Eu, EsI I 112; vgl. auch RISM ID no.: 450303016). Die Handschrift Albertinum B 111 enthält auf einigen Seiten schwach mit Bleistift eingetragene Taktbegrenzungsstriche und Taktzahlen, die mutmaßlich von Schlecht stammen.

Winfried Kirsch, „Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtliedern im 16. Jahrhundert“, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hücke (Hrsg.), *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1961, der das Stück nach anderen, zum Teil abweichenden Quellen beschreibt (siehe unten), verweist S. 62–63 und S. 64 mit Fußn. 19 auf Schlecht und seine Edition; er gibt noch an, die Quelle sei „heute nicht mehr zu identifizieren“. Unabhängig von Schlechts *Geschichte der Kirchenmusik* war die Quelle allerdings in der Lassoforschung bekannt: James Erb hat sie in seiner Ausgabe von Lassos Magnificat herangezogen, vgl. Orlando di Lasso, *Magnificat 1–24: Magnificat des Druckes Nürnberg 1567* (Sämtliche Werke: Neue Reihe, Bd. 13), hrsg. von James Erb, Kassel u. a. 1980, S. XXVI.

<sup>3</sup> Auch dieses Magnificat hat Schlecht spartiert, aber nicht ediert; seine Sparte liegt (wie auch die zum Weihnachtsmagnificat) in D-Eu unter der Signatur EsI I 113 (vgl. Großpietsch, *Thematischer Katalog*, S. 500–501). Auch im Ostermagnificat hat mutmaßlich Schlecht in der Quelle Eintragungen hinterlassen.

<sup>4</sup> Larry D. Cook, *The German Troped Polyphonic Magnificat*, 2 Bde., Dissertation University of Iowa 1976, Bd. 1, S. 319: „It is probably not going too far to suggest that the troped Magnificat may well represent the standard festival practice in many Protestant Churches throughout most of the sixteenth and seventeenth centuries.“ Dabei ist fast stets mit dem lateinischen Magnificat-Text zu rechnen, die deutsche Fassung *Meine Seele erhebt den Herrn* wird nur ausnahmsweise tropiert; vgl. ebd., S. 12, Fußn. 20.

gnificat: Die oben genannten Komponisten folgen der von ihm als „Magnificats with Exterior Tropes“ bezeichneten Kategorie, wobei er zwischen Kompositionen differenziert, die von Haus aus mit eingeschobenen Liedern konzipiert waren, und solchen, bei denen die Tropierung durch Lieder nachträglich vorgenommen wurde, was die verbreitetere Praxis gewesen sein dürfte.<sup>5</sup> Außerdem beschreibt Cook „Magnificats with Interior Tropes“, bei denen er zwischen „Cantus firmus style“ und „>Block< style“ unterscheidet. Im ersten Fall „one voice (or more) sings the Magnificat text throughout to one of the Magnificat tones in long note values, while the other voices sing the trope material“. Beim zweiten von Cook erläuterten Typus hingegen greifen alle Stimmen die tropierenden Einschübe auf; die Verse beginnen und enden aber jeweils mit Magnificat-Text.<sup>6</sup>

Überwiegend werden Magnificat zu Weihnachten tropiert, indes finden sich auch Magnificat zu Ostern – so in der Handschrift B 111 aus dem Albertinum – daneben auch zu Pfingsten und weiteren liturgischen Gelegenheiten.<sup>7</sup> Cook listet

<sup>5</sup> Ebd., S. 19–36 und S. 320. Genannt werden zahlreiche Komponisten, u. a. Orlando di Lasso, Adam Renner, Joachim à Burck, Ambrosius Profe, Heinrich Schütz. Cook listet auf S. 324–328 eine Anzahl tropierter Magnificat auf; seine Liste wäre zu verlängern, nicht zuletzt deshalb, weil er Wolfram Steudes zahlreiche Beispiele enthaltenden Katalog der Dresdener Handschriften nicht kannte. So wurde auch ein Magnificat Senfls nachträglich tropiert (für das Osterfest): D-Dl, Mus. Gl. 5 enthält das Stück als Nr. 32 anonym, vgl. Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden* (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Bd. 6), Wilhelmshaven 1974, S. 55 unter Rückverweis auf Winfried Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, S. 132 und S. 395, der indes die Tropierung nicht angibt.

Lasso, von dem etliche Magnificat tropiert wurden (vgl. Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 22–23), wurde in Schmölln (Thüringen), Tabulaturbuch 1 als Nr. 6 ein tropiertes Magnificat irrtümlich zugeschrieben; das Stück ist sonst nirgends unter Lasso nachweisbar; vgl. Reinald Ziegler, *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai in Schmölln/Thüringen*, 2 Bde. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Tutzing 2003, Bd. 1, S. 192, ein Noteninincipit in Partitur: Bd. 2, S. 5. RISM-OPAC ID no.: 1001020584 in der Sammlung 1001020255. Dasselbe Stück ist anonym überliefert im Tabulaturbuch 4 der Sammlung aus Schmölln als Nr. 22, vgl. Ziegler, *Musikaliensammlung*, Bd. 1, S. 306, Noteninincipit Bd. 2, S. 242. Für die Kenntnis der Zuschreibung in Schmölln danke ich Hein Sauer herzlich.

<sup>6</sup> Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 18–19. Eine ähnliche Einteilung bei Kirsch, „Verbindung“, S. 63–64. – Hingewiesen sei schließlich auf die Liste mit tropierenden Texten in Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 329–367.

<sup>7</sup> Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 11. Winfried Kirsch ging noch von der Annahme aus, dass nur Magnificat zu Weihnachten tropiert wurden; Kirsch, „Verbindung“, S. 62: „Eingriffe in den normalen Ablauf des Magnificattextes sind auch im 16. Jahrhundert äußerst selten und treten nur in einer einzigen Art auf: in der Verbindung mit Weihnachtsliedern.“ (Kirsch, *Quellen*, S. 41 verweist lediglich auf Kirsch, „Verbindung“.) Kirsch listet zwar zumindest ein mit Osterliedern tropiertes Magnificat auf (Kirsch, *Quellen*, S. 243 als Nr. 349; vgl. Steude, *Musiksammelhandschriften*, S. 58, Nr. 80 in D-Dl, Mus. Gl. 5 mit *Wehr er nicht erstan-*

zahlreiche tropierende Lieder auf, über die sich der Bezug auf ein Fest klärt, etwa *Komm, Heiliger Geist, du Tröster reich* in Samuel Scheidts Pfingstmagnificat<sup>8</sup> oder *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (Andreas Finolts Magnificat ebenfalls zu Pfingsten).<sup>9</sup> Für weitere Feste lassen sich präexistente Magnificat tropieren, indem man in der Art der „Magnificats with Exterior Tropes“ passende Lieder zwischen die Verse einfügt: Die Praxis ist verbürgt für Joachim à Burck, dessen *Dreissig geistliche Lieder auff die Feste durchs Jahr* (Mühlhausen 1585) jeweils einen Satz für Christi Himmelfahrt und zum Dreifaltigkeitssonntag enthalten; außerdem für Michael Praetorius, der im Vorwort seiner *Urania* (Wolfenbüttel 1613) schreibt: „In meiner *Megalynodia* hab ich im anfang drey *Magnificat*, darzwischen deutsche Lieder / auff Weynachten vnd Ostern zum gebrauch gesetzt: vnd könten fast auff alle Feste durchs gantze Jar solcher gestalt etlich *Magnificat*, nach eines jeden gefallen / angeordnet werden; Also dz die lieblichste deutsche Lieder / so sich auff ein jedes Fest schicken / außerlesen / vnd zwischen jeden Verß des *Magnificats* [...] *musiciret* vnd gesungen wurden.“ Es folgt eine Liste mit Festen, darunter Mariae Verkündigung, Christi Himmelfahrt, Dreifaltigkeit und die Feste der Heiligen Johannes und Michael.<sup>10</sup>

Cook sieht keine eindeutigen Vorläufer für die protestantischen Magnificat-Tropierungen: „A clear, direct line of development leading to these particular Lutheran Magnificats – troped for Christmas, Easter, or Pentecost – does not exist.“<sup>11</sup> Indes verweist er auf einige wenige Magnificat-Tropen und sonstige verwandte Phänomene in der Einstimmigkeit; übrigens wurde auch das *Nunc dimittis* tropiert.<sup>12</sup>

---

*den* und *Christ ist erstanden*), erkannte es aber nicht als tropiertes, auf Ostern bezogenes Magnificat. Der Grund mag darin zu sehen sein, dass Kirsch Steudes 1974 erschieener Katalog noch nicht zur Verfügung stand, in der Steude den Osterbezug offenlegt. Stattdessen nennt Kirsch im Literaturverzeichnis (Kirsch, *Quellen*, S. 575), die weniger detaillierte Arbeit von Harald Kümmerling, *Katalog der musikalischen Sammelhandschriften aus dem Besitz der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Lüdenschied 1959.

<sup>8</sup> Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 353.

<sup>9</sup> Ebd., S. 357.

<sup>10</sup> Ebd., S. 24–26 (Joachim à Burck) und S. 26–29 (Praetorius); dort das Zitat S. 27–28, Fußn. 38 unter Verweis auf Michael Praetorius, *Urania* (1613) (Gesamtausgabe der musikalischen Werke, Bd. XVI), hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel, Berlin 1935, S. XV. Die Wiedergabe des Zitats oben erfolgt nach der Gesamtausgabe.

<sup>11</sup> Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 276.

<sup>12</sup> Ebd., S. 276–295, zum *Nunc dimittis* S. 280–281 (dort weitere Literatur). Zur Vorgeschichte des tropierten Magnificat auch Hinweise bei Carl-Heinz Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts* (Kielser Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Wolfenbüttel, Berlin 1936, S. 30, Fußn. 3. Hingewiesen sei schließlich auf ein einstimmiges tropiertes Magnificat in Prag, Národní knihovna, VI Fb 16, S. 18, publiziert in Jaromír Černý et alii, *Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530) / Historical Anthology of Music in the Bohemian Lands (up to ca 1530)*, Prag 2005, S. 30–32.

Auch bei mehrstimmigen Messen ist das Verfahren zu beobachten, Lieder oder liturgische Gesänge tropierend einzubauen, so in einer Ostermesse des Protestanten Johannes Galliculus,<sup>13</sup> oder in einer aus Einzelsätzen kompilierten Ostermesse im Chorbuch PL-WRu, I F 428 (zweites oder drittes Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts), in dessen *Kyrie* und *Gloria* neben der einstimmigen Ostermesse *Lux et origo* (GR I) auch andere auf Ostern bezogene Melodien, so Ausschnitte aus der Osterantiphon *Cum rex gloriae* und dem dazugehörigen Tropus *Alle dei filius* etc. verwendet werden.<sup>14</sup> Mit einiger Wahrscheinlichkeit kommen Messen mit mehreren Cantus firmi als Vorbilder für die tropierten Magnificat infrage. In unserer Quelle B 111 wird das Verfahren etwa im Ostermagnificat fol. 346<sup>v</sup>–352<sup>r</sup> aufgegriffen. Dabei spielen selbstverständlich die unterschiedlichen angewandten Techniken eine Rolle, da sich (wie oben nach Cook dargestellt) bei den Magnificat sowohl solche „with Interior Tropes“ im „Cantus firmus style“ finden lassen (wie in den erwähnten Ostermessen), als auch „Magnificats with Interior Tropes“ im „>Block< style“. Die eingebauten Lieder können zudem „Stilgegensätze auf engstem Raum“ zur Folge haben, da „volkstümlich-lichthafte und zum Teil weltliche Elemente Eingang in die geistliche polyphone Musik“ finden.<sup>15</sup> Auch dafür lassen sich mittelalterliche Vorbilder zeigen; als Beispiel sei genannt ein aus Böhmen stammendes *Alleluia. Ave, benedicta Maria* mit Tropus *O Maria, celi via* in CZ-VB, 42, fol. 53<sup>v</sup>; das eingefügte tropierende Lied (fast durchgehend im Rhythmus lang-kurz, lang-kurz) bildet einen scharfen Kontrast zum liturgischen *Alleluia. Ave, benedicta*.<sup>16</sup>

Die Praxis, mehrstimmige Magnificat mit Liedern zu tropieren, ist also geläufig und verbreitet. Dennoch liegt mit den Stücken in unserer Quelle eine Besonderheit vor: Handelt es sich dabei doch um eine Handschrift aus jesuitischem, also katholischem Umfeld, während die bisher bekannten Zeugnisse für erweiterte Magnificat ausschließlich im protestantischen Bereich anzutreffen sind.<sup>17</sup> Auf

<sup>13</sup> Vgl. Kirsch, *Weihnachtsmagnificat*, S. III–IV; er verweist auf eine Edition dieses Stücks: Friedrich Blume, Willi Schulze (Hrsg.), *Johannes Hähnel (Galliculus), Ostermesse über das Lied Christ ist erstanden zu 4 Stimmen* (Das Chorwerk, Heft 44), Wolfenbüttel 1936. Dort werden Melodie und Text des Osterliedes in der Sequenz *Agnus redemit oves* und im *Agnus Dei* verarbeitet; vgl. Friedrich Blumes Einleitung zur Edition S. 3.

<sup>14</sup> Vgl. Bernhold Schmid, „Doppelter Cantus firmus. Kyrie und Gloria einer Ostermesse im Viadrina-Codex der Universitätsbibliothek Breslau“, in: Martin Czernin (Hrsg.), *Gedenkschrift für Walter Pass*, Tutzing 2002, S. 357–370, vor allem S. 359–368 (dort weitere Literatur; S. 358, Fußn. 4 ein Hinweis auf Pierre de la Rues Ostermesse). Auch Kirsch, „Verbindung“, S. 61 verweist auf das immer wieder zu beobachtende Verfahren, in Messen (wie etwa auch Obrechts *Missa sub tuum praesidium*) einen fremden Cantus firmus sowohl als Musik als auch als Text in einzelne Stimmen einzubauen.

<sup>15</sup> Kirsch, „Verbindung“, S. 73; daher die wörtlichen Zitate.

<sup>16</sup> Ediert in Černý, *Historická antologie*, S. 33f.

<sup>17</sup> Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 10: „The troped polyphonic Magnificat appears to be exclusive-

eine „kleine Ausnahme“ wies mich Sabine Feinen hin: In der zweiten Version des *Gloria patri* des Magnificat IV. Toni aus Sebastián de Vivanco *Liber magnificarum* (Salamanca 1607) werden die Hymnen *Ave maris stella* (Altus) und *O gloriosa Domina* (Bassus II) sowie die Antiphon *Ave Maria gratia plena* jeweils als Cantus firmus eingebaut; zusätzlich verarbeitet Vivanco noch einstimmige Magnificat-Töne.<sup>18</sup> Aber zum einen ist Vivancos Stück erheblich jünger als die Handschrift Studienseminar Albertinum B 111, und zum anderen baut Vivanco auf Maria bezogene liturgische Texte und Melodien ein, während unsere Magnificat Lieder nichtliturgischer Herkunft verwenden, um die Magnificat auf andere als Marienfeste auszurichten.

## Das Studienseminar Albertinum

Doch bevor die drei tropierten Magnificat näher untersucht werden sollen, seien das Studienseminar Albertinum und die daher stammende Handschrift B 111 kurz vorgestellt. Das unter jesuitischer Leitung stehende Albertinum ist ein ursprünglich *Domus Gregoriana* genanntes, heute noch existierendes Schülerheim, als dessen Gründungsjahr zwar das Jahr 1574 gilt, dessen Vorgeschichte jedoch bis 1561 zurückgeht.<sup>19</sup> Das Internat existierte als eigenständiges Institut, war aber dem 1559 gegründeten Jesuitengymnasium (heute Wilhelmsgymnasium) und dem Münchner Jesuitenkolleg eng verbunden und auch räumlich benachbart. Es soll-

---

ly a German phenomen, and restricted to the Lutheran Church.“ Raymund Schlecht war bewusst, dass es sich um eine protestantische Tradition handelt: Auf dem Titelblatt seiner Sparten der Magnificat fol. 325<sup>v</sup>–339<sup>r</sup> und fol. 346<sup>v</sup>–352<sup>r</sup> aus der Handschrift Albertinum B 111 (vgl. oben Fußn. 3) schreibt er: „Magnificat tempore paschali. | M[anu]scr[i]pt E[rziehung] I[nstitut] München | [...] merkw[ürdig] seiner Evan[gelischen] | Zwischensätze [...] wegen“ (vgl. Großpietsch, *Thematischer Katalog*, S. 500). Kirsch konnte Schlechts Quelle nicht identifizieren (vgl. oben Fußn. 2), kam also wohl deshalb nicht auf die Idee, dass mit der von Schlecht benutzten Handschrift ein Zeugnis aus dem katholischen Bereich vorliegt.

<sup>18</sup> Persönliche Korrespondenz per E-Mail vom 12.2.2019. Sabine Feinen danke ich herzlich für ihre Hilfe. Sie machte mir zudem die Dissertation von Montague Cantor, *The Liber Magnificarum of Sebastián de Vivanco*, 2 Bde., Dissertation, New York University 1967 bekannt. Dort Bd. 1, S. 141 eine Beschreibung des Stücks, Bd. 2, S. 104–109 eine Edition des *Gloria patri*. Vgl. auch 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: Katelijne Schiltz, Bonnie J. Blackburn (Hrsg.), *Canons and Canonique Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice and Reception History*, Leuven, Dudley, MA 2007, S. 253–282, hier S. 255 mit Fußn. 14 und 15; Gasch beruft sich ebenfalls auf Montague Cantor.

<sup>19</sup> Vgl. ausführlich Hannelore Putz, *Die Domus Gregoriana zu München. Erziehung und Ausbildung im Umkreis des Jesuitenkollegs St. Michael bis 1773*, München 2003, S. 48–58: Die Autorin legt ausführlich dar, dass es sich um einen längeren Gründungsprozess handelte, der mit einer Bestätigungsurkunde 1654 endete.

te begabten Knaben aus sozial schwächeren Familien den Schulbesuch ermöglichen; insbesondere nicht in München ansässigen Schülern kam dies zugute. Die „überwiegend herzogliche[n] Stiftung“ wurde „zudem durch reichliche Spenden und Zustiftungen von privater Hand gefördert“.<sup>20</sup> Offenbar gab es in der *Domus Gregoriana* ein reges Musikleben; die Musikpflege der Münchner Jesuitenkirche St. Michael (erbaut in den Jahren 1583–1597) war eng mit dem Internat verbunden.<sup>21</sup> Die mindestens aus zwei Teilen zusammengesetzte, umfangreiche Handschrift B 111 (das letzte gezählte Blatt trägt die Nummer 446) enthält hauptsächlich Musik für die Messe (vier Ordinariumszyklen, Propriumssätze etc.) und das Offizium (zahlreiche Magnificat, Hymnen, marianische Antiphonen etc.). Der größte Teil des Repertoires ist anonym überliefert, ein geschlossener Block in der Handschrift (fol. 106<sup>v</sup>–166<sup>r</sup>) kann Orlando di Lasso zugeschrieben werden.<sup>22</sup> Albertinum B 111 zählt „wohl zu den ältesten Chorbüchern St. Michaels und der Domus Gregoriana“<sup>23</sup>. Unabhängig von der Frage, ob die Quelle dort auch entstanden ist, oder ob Teile schon vorher existiert haben, ist klar, dass sie jesuitischem Umkreis entstammt und dort auch benutzt wurde. Einer der Schreiber bezeichnet sich selbst als Jesuiten, fol. 249<sup>r</sup> lesen wir: „Ad gloriam omnipotentis Dei sanctorumque eius hanc missam Johannes Flander Societatis Jesu descripsit.“<sup>24</sup> Schließlich überliefert das Chorbuch ein fünfstimmiges *Salve Regina* (fol. 103<sup>v</sup>–107<sup>r</sup>) und ein *Regina coeli* à 5 (fol. 194<sup>v</sup>–196<sup>r</sup>) des Jesuiten Christophorus Clavius.<sup>25</sup> Dass wir es bei der Handschrift mit einem bedeutenden Zeugnis für die jesuitische Musikpflege im Schulkontext zu tun haben, liegt auf der Hand.

<sup>20</sup> Ebd., S. 1; daher auch die wörtlichen Übernahmen.

<sup>21</sup> Ebd., S. 1 und ausführlich im Kapitel „Die musikalische Ausbildung“, S. 135–148. Vgl. auch den kurzen Überblick von Hildegard Herrmann-Schneider, *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 7), München 1985, S. XVI.

<sup>22</sup> Vgl. die kurze Beschreibung der Quelle, die dem Digitalisat (oben Fußn. 2) beigegeben ist.

<sup>23</sup> Putz, *Domus Gregoriana*, S. 147.

<sup>24</sup> Vgl. Bernhold Schmid, „Ein fälschlich Lasso zugeschriebenes *Salve Regina* à 2 in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Vorlage und Autorschaft“, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* LXVII-1/2 (2017), A *Festschrift for Jaap van Benthem on his 80th Birthday*, S. 259–278, hier S. 270f. über Flander als Schreiber; zwei der drei von ihm anonym notierten Messen sind dort identifiziert: die *Missa super illud Quem dicunt hominum* (fol. 231<sup>v</sup>–249<sup>r</sup>) stammt von Jean Mouton, bei der *Missa Bellica* (fol. 249<sup>v</sup>–271<sup>r</sup>) handelt es sich um Clement Janequins *Missa super la Bataille*.

<sup>25</sup> Ebd., S. 264 und S. 270.

## Das erste Ostermagnificat

Betrachten wir die Stücke näher: Das Ostermagnificat auf fol. 346<sup>v</sup>–352<sup>r</sup> scheint ein Unicum zu sein; es war mir jedenfalls nicht in Konkordanzen nachweisbar; spartiert hat es indes Raymund Schlecht.<sup>26</sup> Es steht im ersten, dem dorischen Magnificat-Ton, dessen einstimmige Singweise in allen sechs geradzahligen Versen als Cantus firmus in wechselnden Stimmen vertreten ist. Dazu kommt ein weiterer Cantus firmus, der ebenfalls in von Vers zu Vers wechselnden Stimmen auftritt: Zunächst das Osterlied *Christ ist erstanden* mit *Alleluia*, sodann *Es güengen drei frauen, si wollen das grab beschauen*. Am Ende, zum *Sicut erat*, nochmal *Des solen wir alle fro sein* aus *Christ ist erstanden*, wobei die Melodie imitierend in zwei Stimmen steht. Die Komposition kann also durchaus als ambitioniert bezeichnet werden, da stets zwei unabhängige Melodien parallel als Cantus firmus laufen. Das Stück scheint jedoch nicht zu den beliebten Sätzen der Handschrift gehört zu haben; das erhellt sich daraus, dass sowohl für *Fecit potentiam* als auch für *Esurientes* Ersatzkompositionen notiert sind. Fol. 184<sup>v</sup> oben steht zu lesen: „Hi duo versus cantari possunt pro duobus versibus in Magnificat pascali folio 349. | quia illi duri, asperi et difficiles sunt, hi autem faciliores sunt.“ Die originalen Sätze des Ostermagnificat seien also „hart, rau und schwierig“, die alternativen, übrigens nicht troptierten Kompositionen auf fol. 184<sup>v</sup>–185<sup>r</sup> und 185<sup>v</sup>–186<sup>r</sup> seien leichter.

## Das Weihnachtsmagnificat

Genauer einzugehen ist auf das Weihnachtsmagnificat fol. 325<sup>v</sup>–339<sup>r</sup> und in diesem Zusammenhang auf das zweite Ostermagnificat fol. 355<sup>v</sup>–361<sup>r</sup>. Das in einer Quelle Johannes Galliculus zugeschriebene Weihnachtsstück ist offenkundig weiter verbreitet, und zwar über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren; Kirsch Nr. 80z<sup>27</sup> gibt folgende Quellen:

- D-DI, Mus.Gri. 51, Nr. 10, Ende 16. Jh., Johannes Galliculus.<sup>28</sup>
- D-LEu, Thomaskirche Ms. 49/50; RISM ID no.: 1001024426 in collection 225009000. Einband datiert auf 1558, anonym.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Vgl. oben Fußn. 3.

<sup>27</sup> Kirsch, *Quellen*, S. 332–333; dort auch die im Folgenden aufgezählten Quellen; Kirschs Bibliotheks-Siglen sind durch die RISM-Siglen ersetzt. Wie erwähnt, kannte Kirsch die Quelle Albertinum B 111 aus Schlechts Geschichte der Kirchenmusik, konnte sie indes nicht identifizieren, vgl. Fußn. 2.

<sup>28</sup> Ebd., S. 133. Steude, *Musiksammelhandschriften*, S. 85.

<sup>29</sup> Ebd., S. 142. RISM gibt zur Handschrift an: Wolfgang Orf, *Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätskirche Leipzig*, Wilhelmshaven 1977, S. 25–149.

- D-ROu, Ms.Mus. Saec. XVI-49, 1566, anonym.<sup>30</sup>
- H-Bmm, Ms. Bártfa 2, 17. Jh., anonym.<sup>31</sup>
- H-Bmm, Ms. Bártfa Imp. VI. N., Mitte 16. Jh., anonym.<sup>32</sup>

Die Tropierungen weichen teilweise ab, wie sowohl Kirsch als auch Cook durch Textsynopsen dokumentieren.<sup>33</sup> Hier seien die Tropierungen zum Vers 8 mit ihren Varianten wiedergegeben;<sup>34</sup> die Tropen setzen nach *Esurientes* ein, die Fassungen aus Rostock und Bártfa haben jeweils einen Vers mehr, die Rückkehr zum Originaltext erfolgt also später;<sup>35</sup> zu kommentieren ist hier vor allem die Münchner Fassung.

Vers	D-Msa	D-Leu und D-Dl	D-ROu	H-Mmm
1	natus nobis de virgine	Psallat clerus de virgine	Natus est puer de virgine	Deus natus de virgine
2	sine virili semine,	Sine virili semine.	Sine virili semine.	Sine virili semine.
3	Geborn ist uns ein khindelein,	Geborn ist uns ein Kindelein,	Geborn ist uns ein Kindelein,	Geborn ist uns ein Kindelein,
4	gebunden in tuechelein,	Gebunden in ein Tüchelein.	Geleget in ein Krippelein.	Geleget in ein Krippelein.
5	cuculus cucu clamat,	Cuculus kuck, kuck clamat,	Dominus dominantium,	Das herzeliebe Jesulein
6	corvus cras, cras crocitat,	Corvus cras, cras crocitat,	Conditor rerum omnium,	Davon singen die Engelein.
7	Alauda lir, lir resonat	Alauda lir, lir resonat	Et ideo canunt angeli	Nun lasst uns alle fröhlich sein,
8			Coelorum regi gloria.	Gott der will unser Vater sein.

Tabelle 1: Synopse der unterschiedlichen Textfassungen.

<sup>30</sup> Kirsch, *Quellen*, S. 163.

<sup>31</sup> Ebd., S. 127.

<sup>32</sup> Ebd., S. 128.

<sup>33</sup> Kirsch, „Verbindung“, S. 68–70, wo die Texte aus Rostock und Leipzig gegenübergestellt werden; die übrigen Quellen waren Kirsch noch unbekannt. Kirsch, *Quellen*, S. 543, Fußn. 398 sind weitere Varianten aus den beiden Quellen aus Bártfa ergänzt. Cook, *Magnificat*, Bd. 1, der das Stück S. 69–83 beschreibt, liefert Synopsen S. 77, 79, 81 und 83.

<sup>34</sup> Der folgende Abdruck nach Cook, *Magnificat*, Bd. 1, S. 79; lediglich die Fassung aus D-Msa wurde nach der Quelle wiedergegeben.

<sup>35</sup> Ebd., S. 79.

Gemeinsam sind allen Fassungen die Verse 2 und 3 sowie der Passus „de virgine“ in Vers 1. Dass die Versionen München, Leipzig und Dresden eine Gruppe bilden, zeigt sich schon an der geringeren Anzahl der Verse, noch mehr aber an den Versen 4 bis 7 – speziell „tuechelein“ in der Münchner Fassung verweist übrigens klar auf die bayerische Herkunft der Quelle. Und die Verse 5 bis 7 der drei deutschen Quellen, wo der Kuckuck, der Rabe und die Lerche in den Lobgesang auf Christus einstimmen, deuten auf den Kontext einer Schule.<sup>36</sup>

Erstmals 1658 erschien zweisprachig (lateinisch-deutsch) der *Orbis sensualium pictus* von Johann Amos Comenius, ein Buch, das extrem lang und weitverbreitet war, in zahlreiche weitere Sprachen übersetzt und vielfach als Schulbuch herangezogen wurde.<sup>37</sup> Die Ausgabe von 1689<sup>38</sup> enthält auf S. 5 innerhalb einer Reihe von Abbildungen den Kuckuck, dazu den Text „der Kukuk kuket/*Cuculus* m.2. cuculat“; eine Seite vorher erfahren wir neben der dort abgebildeten Krähe, dass „Die Krähe krechtet/*Cornix* f.3. cornicatur“. (Die Angaben „m.2.“ und „f.3.“ beziehen sich auf Genus und Deklination der Worte.) Nun erschien Comenius' *Orbis* zwar etwa 100 Jahre nach den ältesten Quellen für unser Magnificat, die von Comenius angewandten Lehrmethoden mögen aber durchaus älter sein. Wenn wir den vorausgehenden Magnificat-Vers mit einbeziehen, dann finden wir dort in den Versionen Leipzig, Dresden und München die Verse „Tritulare philomela [philumena in Dresden und Leipzig], bom, bom, | Eja bom, Eja bom, Eja bom [Eia bom, nolo bom, volo bom in Dresden und Leipzig]“, die unmittelbar zu „Cuculus cucu clamat“ passen, womit wir ebenfalls im schulischen Kontext wären.

Der Komposition des Verses 8 (vgl. Notenanhang) liegt im Bass als Cantus firmus der 5. Magnificat-Ton zugrunde. (Unter dem Bass [fol. 333<sup>v</sup>] findet sich der Hinweis „Textum cum alijs vocibus“; was es damit auf sich hat, ist später zu diskutieren.) Vor dem Einsetzen der Tropen wird der aufsteigende Dreiklang, mit dem der 6. Ton beginnt, zu einer schlichten Imitation genutzt; am Ende, bei der Terminatio des Tones, haben wir es mit einer relativ einfachen polyphonen Satzweise zu tun. Die Tropen und auch die letzten Worte des regulären Texts werden über dem in lange Notenwerte zerdehnten Rezitationston c vorgetragen. Das hat zur Folge, dass darüber durchgängig lediglich ein C-Dur-Dreiklang liegt, der indes in sich bewegt wird, weil die drei Oberstimmen gegeneinander versetzt jeweils dieselben Dreiklangsmotive vortragen. Die Faktur des Mittelteils weicht von derjenigen des Anfangs und des Schlusses jedenfalls massiv ab; jene von

<sup>36</sup> Ebd., S. 78; Kirsch, „Verbindung“, S. 70.

<sup>37</sup> Für den Hinweis auf Comenius danke ich Katelijne Schiltz herzlich. Die allgemeinen Angaben oben nach Art. „Orbis sensualium pictus“, in: Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Orbis\\_sensualium\\_pictus](https://de.wikipedia.org/wiki/Orbis_sensualium_pictus) [aufgerufen am 19.2.2019].

<sup>38</sup> Online einsehbar ist das Exemplar der Universitätsbibliothek Heidelberg: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/comenius1698> [aufgerufen am 19.2.2019].

Kirsch beobachteten „Stilgegensätze auf engstem Raum“ (vgl. oben) sind nicht zu übersehen. Die Satzweise steht damit insgesamt im Gegensatz zum ersten Ostermagnificat der Handschrift, in dem zwei Cantus firmi gegeneinander geführt werden. Einem musikalisch sehr ähnlichem Konzept folgen die übrigen Verse, so auch das *Fecit potentiam* mit dem erwähnten „Tritulare philomela bom, bom“. Da der Magnificat-Ton bei Letztgenanntem als Cantus firmus im Tenor liegt, ergibt sich beim Rezitationston c die Möglichkeit eines Klangpendelns zwischen den Dreiklängen auf f und c; zudem erinnert die Vertonung des „Tritulare philomela“ fast an Clément Janequin, der in seinem *Chant des Oyseaulx* lautmalerisch die Vogelstimmen nachahmt.<sup>39</sup>

### Das zweite Ostermagnificat

Betrachten wir das zweite Ostermagnificat fol. 355<sup>v</sup>–361<sup>r</sup>. Dieses Stück beginnt erst mit Vers 8 *Esurientes implevit*, es folgen die Verse 10 *Sicut locutus est* und 12 *Sicut erat*. Die vorausgehenden Verse sind zu ergänzen, wie eine Notiz auf fol. 355<sup>v</sup> oben klar zu machen versucht: „Discantus. Magnificat paschale, Duos priores versus repete ex primo Magnificat eiusdem quinti Toni | Fecit potentiam ex Natali Magnificat etiam 5 toni, mutatis 2 vel 3 dictionibus“. Unmittelbar verständlich ist, woher das *Fecit potentiam* zu nehmen ist: aus dem fol. 325<sup>v</sup> beginnenden Weihnachtsmagnificat, das wie das hier zur Debatte stehende Stück im fünften Ton steht und ein b vorgezeichnet hat; gesagt wird zudem, dass zwei oder drei Textänderungen vorzunehmen sind. Schwieriger gestaltet sich die Frage nach den „Duos priores versus“ *Et exultavit* und *Quia fecit mihi magna*; darauf ist später einzugehen.

In Vers 8 werden folgende Texte tropierend eingesetzt:

„Esurientes  
*Resurrexit christus hodie*  
*pro humano solamine,*  
*Erstanden ist der heilig christ,*  
*der aller welt ein tröster ist,*  
*cuculus cucu clamat,*  
*Corvus cras, cras crocitat,*  
*Alauda lir, lir resonat,*  
 implevit bonis et divites dimisit inanes.“

<sup>39</sup> Hingewiesen sei zudem auf Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, vol. 1, Rom 1650: dort sind auf Tafel 3 (nach S. 30) diverse Vogelstimmen als Noten wiedergegeben.

Die letzten drei Tropusverse entsprechen den Tropen des Verses 8 im zuvor besprochenen Weihnachtsmagnificat. Ein näherer Blick auf das Stück zeigt, dass wir es mit derselben Komposition zu tun haben. Die eindeutig weihnachtlichen Texte wurden jedoch durch für Ostern geeignete ersetzt, während allgemein Jubel ausdrückende Texte unverändert bleiben konnten. Genauso verhält es sich bei den Versen 10 und 12: Auch hier wird der Satz übernommen und der Text, wo nötig, modifiziert.

Jetzt wird verständlich, warum das *Fecit potentiam* aus dem Weihnachtsmagnificat zu übernehmen ist, wie die zitierte Notiz fol. 355<sup>v</sup> vorschreibt: Da es sich um dieselbe Komposition handelt, sind lediglich die tropierenden Worte anzupassen. Etwas schwieriger zu beantworten ist, woher die „Duos priores versus“ genommen werden sollen. Die Anmerkung „Duos priores versus repete ex primo Magnificat eiusdem quinti Toni | Fecit potentiam ex Natali Magnificat etiam 5 toni“ deutet an, dass *Fecit potentiam* und die „Duos priores versus“ zwei unterschiedlichen Magnificat zu entnehmen sind. Mutmaßlich sind die beiden ersten Verse aus dem fol. [293<sup>v</sup>] beginnenden, fol. 299<sup>r</sup> endenden Magnificat quinti toni zu entlehnen, da damit im Chorbuch eine ganze Reihe von Magnificat-Vertonungen beginnt;<sup>40</sup> das entspräche dem Passus der Anmerkung „ex primo Magnificat eiusdem quinti Toni“. Leider fehlen die Blätter 293 und 294 in der Handschrift, das Stück ist also erst ab dem Altus und dem Tenor des *Quia fecit* erhalten.

Zu diskutieren bleibt die Frage der Stimmenzahl: Die aus dem Weihnachtsmagnificat für Ostern umtextierten Verse 8, 10 und 12 sehen zunächst aus, als hätten sie jeweils fünf Stimmen, da in Vers 8 zwei Bässe, in den Versen 10 und 12 zwei Tenöre notiert sind. Die Vorlage, das Weihnachtsmagnificat, hat indes nur vier Stimmen. Hinter der Fünfstimmigkeit verbergen sich jedoch letztlich nur vier Stimmen, da die jeweils identisch geschlüsselten Parte unisono geführt sind: Eine der beiden Stimmen trägt den lydischen Magnificat-Ton mit untropiertem Originaltext vor, in der anderen Stimme werden die langen Notenwerte in kurze zerlegt und mit den tropierenden Liedtexten unterlegt. Von daher erklärt sich auch die oben schon zitierte Notiz unter dem Bassus des *Esurientes* auf fol. 333<sup>v</sup> „Textum cum alijs vocibus“: Auch im Weihnachtsmagnificat war also der Psalmton als Cantus firmus mit den tropierenden Texten der übrigen Stimmen zu unterlegen; in der Fassung des Stücks als Ostermagnificat ist dies im Notentext ausgeschrieben, in der Vorlage, dem Weihnachtsmagnificat nicht.<sup>41</sup> Denkbar sind

<sup>40</sup> Vgl. den Eintrag im Register fol. 446<sup>r</sup>, mit dem die Serie der Magnificat beginnt: „Magnificat 5.Toni folio 294.“ Lassos weiter vorne in der Handschrift stehende Magnificat (ab fol. 107<sup>v</sup>) sind erst weiter unten im Register genannt.

<sup>41</sup> Hinweise, dass der Cantus firmus-tragenden Stimme jeweils die Tropen zu unterlegen sind, finden sich auch bei anderen Versen:

Vers 4, *Quia fecit mihi magna*, Cantus firmus im Altus, fol. 330<sup>r</sup>: „Cantent interim etiam | textum aliarum vocum, | Quia fecit mihi magna, jn dulci jubilo“.

nun folgende Aufführungsmöglichkeiten: a) die Liedtexte erklingen gemeinsam mit dem zerdehnten Originaltext auf dem 5. Magnificat-Ton; b) es wird nur der Magnificat-Text gesungen; c) nur die Liedtexte werden vorgetragen.

Die Ergebnisse seien kurz zusammengefasst: Die Handschrift *Studienseminar Albertinum B 111* des Staatsarchivs München enthält drei tropierte Magnificat: Beim ersten handelt es sich um eine weiter verbreitete Komposition zu Weihnachten, die in D-Dl, Mus.Gri. 51 Johannes Galliculus zugeschrieben wurde. Das zweite ist ein ansonsten nicht nachweisbares, mit seinen zwei Cantus firmi satztechnisch ambitioniertes (und von daher zum Weihnachtsmagnificat einigermaßen kontrastierendes) Stück zu Ostern. Mit dem dritten Magnificat liegt keine eigenständige Komposition vor, sondern lediglich eine Umtextierung der Verse 8, 10 und 12 aus dem Weihnachtsmagnificat. Vers 6 ist aus eben dem Weihnachtsstück zu ergänzen und textlich anzupassen, die Vorlage für die Verse 2 und 4 dürfte im Magnificat fol. [293<sup>v</sup>]-299<sup>r</sup> zu suchen sein.

\*\*\*

Bekanntermaßen spielte bei den Jesuiten die Musik ursprünglich keine große Rolle, was auf den Ordensgründer Ignatius von Loyola zurückgeht. Die Bestimmungen wurden indes nicht überall streng befolgt, die Positionen verschoben sich verschiedentlich.<sup>42</sup> Hinsichtlich der Vesper, in die das Magnificat gehört, lockerte Ignatius von Loyola im Jahr 1556 selbst die Bestimmungen: er erlaubte in der Karwoche gesungene Vespere.<sup>43</sup> Und aus dem Wiener Jesuitenkolleg ist bekannt, dass dort 1566 das Magnificat mehrstimmig gestattet wurde.<sup>44</sup> Generell: auch wenn die Jesuiten das tägliche gesungene Stundengebet nicht praktizierten,

Vers 6, *Fecit potentiam*, Cantus firmus im Tenor, fol. 332<sup>r</sup>: „Cantent interim etiam textum | ex alijs vocibus | Fecit potentiam in brachio, Exultan= | di tempus est & :- . [sic!, gemeint etc.?] Tritulare“; fol. 333<sup>r</sup>: „Tritulare philo:[mena]“.

Vers 10, *Sicut locutus est*, Cantus firmus im Tenor, fol. 336<sup>r</sup>: „Der spiegl der trifal:[tigkeit] etc. [?]“.

Vers 12, *Sicut erat in principio*, Cantus firmus im Tenor, fol. 338<sup>r</sup>: „Sause liebes khinde:[lein] etc. [?]“.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu Dietmar von Huebner (Heinrich Hüschen), Art. „Jesuiten“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a., Sp. 1460–1475, hier Sp. 1462–1463. Thomas Frank Kennedy, *Jesuits and Music: The European Tradition 1547–1622*. Ph.D. diss. University of California Santa Barbara 1982; besonders das Kapitel „Musical Training in the Jesuit Curriculum in Europe: Liturgy and Recreation within the Life Context of the Students“ S. 16–44. David Crook, „A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music“, *Journal of the American Musicological Society* 62/1 (2009), S. 1–78; hier das Kapitel „Music in Jesuit Colleges“, S. 7–12.

<sup>43</sup> Kennedy, *Jesuits and Music*, S. 26.

<sup>44</sup> Ebd., S. 63.

weil es sie von ihren Aufgaben abhielt, „they also recognized in music the power ‚to arouse and move souls‘. With this in mind, Jesuits came to embrace music as valuable pedagogical tool, and, although they remained wary of their own direct involvement in musical activities, music rapidly became a prominent component of life in the colleges.“<sup>45</sup>

Wo aber liegen die Voraussetzungen für die von den Protestanten übernommenen mit Liedern tropierten Magnificat? Seit der Ordensgründung wurde die Marienverehrung hochgehalten, „wovon zahlreiche im Orden entstandene Marienlieder und -spiele sowie die von Jesuiten im 16. Jahrhundert gegründeten und jahrhundertlang geleiteten Marianischen Sodalitäten“<sup>46</sup> zeugen; dem Magnificat mag also schon deshalb größere Bedeutung zugemessen worden sein, wofür auch die zahlreichen Beispiele in unserer Handschrift sprechen. Dazu kommt die hohe Wertschätzung des volkssprachigen Kirchenlieds bei den Jesuiten: „Aus der Erkenntnis, die Reformation verdanke ihre rasche und weite Verbreitung zu einem erheblichen Teil dem reformatorischen Liede, stellen sie das katholische Kirchenlied in den Dienst der Gegenreformation und veröffentlichen es in zahlreichen Gesangbüchern“<sup>47</sup>. In den tropierten Magnificat verbindet sich beides.

Das Schulwesen im Katholizismus erfuhr entscheidende Impulse durch das Tridentinum und den 1540 päpstlich bestätigten Jesuitenorden, wie Manfred Fuhrmann darlegt. „De facto besteht seine [des Jesuitenordens] historische Leistung [...] hauptsächlich darin, dass er als Lehrorden par excellence mit seinem wissenschaftlichen Unterricht wie keine andere Instanz zur Durchsetzung der Beschlüsse des Tridentinums beigetragen hat.“<sup>48</sup> Des Weiteren erläutert Fuhrmann, dass „gerade im Bereich des Schulwesens die Unterschiede zwischen den Konfessionen geringeres Gewicht als das ihnen Gemeinsame“ hatten, da „beide Seiten auf denselben Fundamenten aufbauten. Hier wie dort war es der Humanismus, der die ersten Impulse gegeben hatte.“ Die Gemeinsamkeiten gingen offenbar so weit, dass der Straßburger Schulorganisator Johannes Sturm (1507–1589) – ursprünglich Katholik, später konvertierte er – die Jesuiten dafür pries, dass „ihr Unterricht dem seinen ähnlich sei,“ dass er schließlich „den heilsamen Wettbewerb unter den protestantischen und katholischen Schulen“ loben konnte. (Sturm hatte in Lüttich ein humanistisches Gymnasium besucht.<sup>49</sup>)

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die Übernahme protestantischer Praktiken durch die Jesuiten dann unproblematisch war, wenn sie für den

---

<sup>45</sup> Crook, „Sixteenth-Century Catalog“, S. 10, daher auch das wörtliche Zitat.

<sup>46</sup> Huebner (Hüschén), Art. „Jesuiten“, Sp. 1462, daher auch das wörtliche Zitat.

<sup>47</sup> Ebd., Sp. 1463, daher auch das wörtliche Zitat.

<sup>48</sup> Manfred Fuhrmann, *Latein und Europa. Geschichte des gelehrten Unterrichts in Deutschland von Karl dem Großen bis Wilhelm II.*, Köln 2001, S. 59–60, Zitat S. 60.

<sup>49</sup> Ebd., S. 61; zu Sturms Werdegang ebd., S. 53.

eigenen Bedarf als geeignet angesehen wurden. Dafür haben wir mit den drei tropierten Magnificat in der Handschrift des Staatsarchivs München, Studienseminar Albertinum B 111 jedenfalls ein schönes Fallbeispiel vor uns. Generell: Mit diesem Chorbuch liegt eine Quelle vor, die für das Musikleben und die Musikpraxis in einer jesuitischen Schule von höchstem Wert ist; dessen Erforschung dürfte zu zahlreichen neuen Erkenntnissen führen.

5

Discantus.  
fol. 333v / 334r:  
fol. 355v / 356v:

Altus.  
fol. 334r / 335r:  
fol. 356r / 357r:

Tenor.  
fol. 334r / 335r:  
fol. 356r / 357r:

Bassus.  
fol. 333v / 334v:

Bassus [II].  
fol. 355v / 356v:

E - su - ri - en - tes na - tus  
Re - sur - re - xit christus ho - di - e pro hu - ma - no so - la - mi - ne, Ge - born ist er - stan - den

Textum cum alijs vocibus

[E] - su - ri - en -

10

no - bis de vir - gi - ne si - ne vi - ri - li se - mi - ne, Ge -  
re - xit christus ho - di - e pro hu - ma - no so - la - mi - ne, Er -  
born ist er - stan - den

no - bis na - tus de vir - gi - ne si - ne vi - ri - li se - mi - ne,  
re - sur - re - xit Christus ho - di - e pro hu - ma - no so - la - mi - ne,

en -

tes re - sur - re - xit christus ho - di - e pro hu - ma - no so - la - mi -

15

born ist uns ein khin - de - lein, ge - bun - den in ein tue - che - lein, cu - cu - lus cu -  
stan - den ist der hei - lig christ, der al - ler welt ein trö - ster ist, ist, cu - cu - lus cu - cu cla -  
uns ein khin - de - lein, Ge - bun - den in ein tue - che - lein, cu - cu - lus cu - cu cla -  
ist der hei - lig christ, der al - ler welt ein trö - ster ist, ist, cu - cu - lus cu - cu cla -  
Ge - born ist uns ein khin - de - lein, Ge - bun - den in ein tue - che - lein, cu - cu - lus  
Er - stan - den ist der hei - lig christ, der al - ler welt ein trö - ster ist, ist, cu - cu - lus

tes Jm -

ne, Er - stan - den ist der hei - lig christ, der al - ler welt ein trö - ster ist, cu - cu -

Notenanhang: D-Msa, Studienseminar Albertinum B 111, fol. 333<sup>v</sup>-335<sup>r</sup>: Esurientes mit Zusatztextierung zu Ostern nach fol. 355<sup>v</sup>-357<sup>r</sup>.

cu cla - mat, cor - vus cras, cras cro - ci - tat, A - lau - da lir, lir re - so - nat,  
 mat, cor - vus cras, cras cro - ci - tat, A - lau - da lir, lir re - so - nat, Jm -  
 cu - cu cla - mat, cor - vus cras, cras cro - ci - tat, a - lau - da lir, lir re - so -  
 ple  
 lus cu - cu cla - mat, cor - vus cras, cras cro - ci - tat, A - lau - da lir, lir

Jm - ple - vit bo - - - - - nis et di - vi -  
 ple - vit bo - nis, Jm - ple - vit bo - nis et di - vi -  
 nat, Jm - ple - vit bo - nis, bo - nis et di - vi -  
 re - so - nat, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

tes di - mi - sit in - a - - - - nes.  
 tes di - mi - sit in - a - - - - nes.  
 tes di - mi - sit in - a - - - - nes.  
 et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes.  
 et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes.

## Anmerkungen zum Notenanhang

Die Orthographie der Textunterlegung folgt der Quelle, normalisiert wurde lediglich u und v. Bei melismatischen Passagen ist aufgrund unpräziser Unterlegung die Silbenzuordnung mitunter problematisch.

A, T. 7: in der Osterversion (fol. 356<sup>r</sup>) eine Semibrevis e<sup>1</sup> mit jeweils einem Punkt rechts und links der Note; die Punkte zeigen an, dass die Semibrevis zu zwei Minimen zerlegt werden muss, um *christus* unterzubringen. In der Vorlage, dem Weihnachtsmagnificat, steht nur eine Silbe *de*, weswegen eine Semibrevis notiert wird; es zeigt sich somit an der Notation, dass zunächst der Notentext der Vorlage abgeschrieben und erst nachträglich der für Ostern geänderte Text unterlegt wurde.

D, T. 8: in der Osterversion (fol. 355<sup>v</sup>) zu Taktbeginn eine Semibrevis g<sup>1</sup> mit jeweils einem Punkt rechts und links der Note (vgl. Anmerkung zu A, T. 7).

T, T. 8: in der Osterversion (fol. 356<sup>r</sup>) erste Minima g nachträglich eingefügt, um *Christus* unterzubringen (in der Vorlage steht *de*). Da Platz vorhanden war, wird die Semibrevis hier nicht (wie in A, T. 7 und D, T. 8) durch zwei Punkte zu Minimen geteilt.

B, T. 16–17: zwei Breven c statt Longa; aufgrund des Seitenwechsels muss die Note geteilt werden.

A, T. 28: zu Taktbeginn eine Semibrevis c<sup>1</sup> statt zwei Minimen; die eine Semibrevis zu zwei Minimen teilenden Punkte (vgl. A, T. 7 und D, T. 8) fehlen hier.

D, T. 36: Schlussnote e<sup>1</sup> im Falz nicht sichtbar.

## Abstract

The manuscript choirbook *Studienseminar Albertinum B 111* in the Staatsarchiv München (D-Msa), dating from c. 1571 to 1578, contains three troped Magnificat settings. Troping the Magnificat has a long tradition in protestant Germany starting shortly after the Reformation and continuing up to Bach. The manuscript *Albertinum B 111*, however, was used at a Jesuit institution. This chapter investigates the transgression of confessional boundaries in the musical life of late sixteenth-century Germany.