

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz

ConBrio

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG HORN, DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 13

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Regensburg



Umschlagbild: Einband von Regensburg, Staatliche Bibliothek, Hist.pol. 1376. Pergamentfragment aus einem Antiphonar des 15. Jahrhunderts; Wappen der Stadt Regensburg in Goldfarbe.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2019 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.
Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Fabian Weber M. A., Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse

Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	7
Abkürzungen · Bibliothekssigel	13
1 Katelijne Schiltz	
Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken. Einführung	15
2 David Hiley	
Die Handschriftenfragmente mit Musiknotationen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in der Staatlichen Bibliothek Regensburg. Einblicke in ihre musikhistorische Erschließung	21
3 Inga Mai Groote	
Musiktheoretische Texte in guter Gesellschaft? Zur Überlieferung in Sammelbänden und Kompilationen (mit Anmerkungen zur Handschrift D-Rtt 103/1)	47
4 Andrea Lindmayr-Brandl	
Früher Notendruck in deutschsprachigen Ländern: Die Materialität der Regensburger Missalien	61
5 Barbara Eichner	
Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek	99
6 Bernhold Schmid	
Orlando di Lassos <i>Magnum opus musicum</i> (1604), Carl Proske und Franz Xaver Haberl: Die Regensburger Quellen für die Gesamtausgabe der Werke des Münchner Hofkapellmeisters	145
7 Franz Körndle	
Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg	167
8 Lucinde Braun	
Orgelpredigtdrucke in Regensburger Bibliotheken – Versuch einer mediengeschichtlichen Analyse	189
9 Wolfgang Horn	
Die <i>Marienvesper</i> von Joseph Riepel (1709–1782)	251
Autorinnen und Autoren	271
Register	275

**Orlando di Lasso's *Magnum opus musicum* (1604),
Carl Proske und Franz Xaver Haberl:
Die Regensburger Quellen für die Gesamtausgabe
der Werke des Münchner Hofkapellmeisters**

Bernhold Schmid

Im Jahr 1604 brachten die Söhne Orlando di Lassos Ferdinand und Rudolph das *Magnum opus musicum* heraus, einen monumentalen Druck, der die Motetten ihres Vaters zu einer Art Gesamtausgabe vereinigt und mit seinen 516 Kompositionen in der Tat nahezu das gesamte Motettenschaffen Orlandos enthält.¹ Den langen, barock anmutenden Titel lohnt es sich näher anzusehen (Abbildung 6.1), da er vielerlei Informationen birgt; er lautet übersetzt: »Das große Musikwerk Orlando di Lassos, der einstmals bayerischer Hofkapellmeister war. Es enthält alle Gesänge, die man gemeinhin als Motetten bezeichnet, sowohl solche, die schon früher herausgegeben, aber auch welche, die bisher noch nicht publiziert waren, zu 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 [und] 12 Stimmen. Von Ferdinand, des durchlauchtigsten Bayerischen Herzogs Maximilian Kapellmeister, und Rudolph, desselben Fürsten Organist, den Söhnen des Komponisten mit größtem Eifer gesammelt und auf eigene Kosten in Druck gegeben. [Es folgt die Stimmbezeichnung.] Mit dem dem Autor [also Orlando di Lasso] von der heiligen kaiserlichen Majestät gnädig zugestandenen Privileg. München, aus der Druckerei von Nicolaus Heinrich. 1604.«

Schon der Passus »cantiones quas motetas vulgo vocant« – »Gesänge, die man gemeinhin als Motetten bezeichnet«, lässt aufhorchen. Nicht nur im *Magnum opus*, sondern in vielen anderen zeitgenössischen Motettendruckten kann man Formulierungen dieser Art lesen; und das sagt etwas über die Gattung Motette generell aus (vgl. unten). Des Weiteren unterrichtet der Titel über die Publikationssituation, enthält das Druckwerk doch Motetten, »die schon früher herausgegeben waren, aber auch welche, die bisher noch nicht publiziert waren.« 74 erstmals gedruckte Sätze enthält das *Magnum opus*, also etwa 14 Prozent der 516 Stücke. Unter anderem findet sich eine fortlaufende Gruppe von 13 sechsstimmigen Motetten (die Nummern 404 bis 416 des Drucks), die sonst nirgends überliefert sind. Aufgrund stilistischer Kriterien sowie der inhaltlich verwandten Texte mag es sich um eine nicht mehr fertig gewordene und

¹ Eine Beschreibung des Drucks mit Auflistung des Inhalts und Literaturangaben findet sich in Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (= Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), 3 Bde., Kassel u. a. 2001, Bd. 2, S. 287–306; auf S. 287 befindet sich eine diplomatische Umschrift des Titels. Aus Leuchtmann und Schmid sind auch die LV-Nummern (= Lassoverzeichnis-Nummern) übernommen.



Abbildung 6.1: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, Titelblatt Cantus aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

deshalb nicht mehr zur Publikation gelangte Motettensammlung aus Lassos letzter Lebenszeit handeln,² die seine Söhne wohl aus dem Nachlass herausgaben. Anschließend erfahren wir im Titel, dass es sich um zwei- bis zwölfstimmige Sätze handelt, lediglich die Elfstimmigkeit fehlt, die aber auch denkbar ungewöhnlich wäre. Die beiden Herausgeber, Lassos Söhne, stellen sich vor: Ferdinand als Kapellmeister und Rudolph als Organist am Hof Herzog

2 Vgl. dazu Bernhold Schmid, »Die Motetten 404 bis 416: Fragmente einer nicht vollendeten Sammlung?«, in: Bd. xv, S. xvi–xxi von Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F.X. Haberl und A. Sandberger*, Bde. II, IV, VI, XII, XIV, XVI, XVIII und XX hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden 1968–1990. Bde. I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV und XVII hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u.a. 2003–2018. Bd. x hrsg. von Marie Louise Göllner und Mariacarla De Giorgi (Mitarbeit Michael Chizzali), Wiesbaden u.a. 2016. (Im Folgenden abgekürzt zitiert als GA² mit Bandzahl).

Maximilians I.; dass sie ihres Vaters Motetten »auf eigene Kosten in Druck gegeben« hätten, mag sein, es ist jedoch anzunehmen, dass der Widmungsträger Herzog Maximilian sich finanziell beteiligt hat.³ Am Ende nennt sich der Drucker, Nicolaus Heinrich aus München, und wir erfahren das Druckjahr 1604. Zuvor gibt Heinrich einen Hinweis, der im Zusammenhang mit dem allmählich beginnenden Urheberrecht steht: »Cum gratia et privilegio Sacrae Caesaris Maiestatis Authori concessio« – »Mit dem dem Autor von der heiligen kaiserlichen Majestät gnädig zugestandenen Privileg«. Lasso hatte von Kaiser Rudolf II. am 15. Juni 1581 ein Druckprivileg erhalten, das »ihm im Reichsgebiet das Recht der ausschließlichen Veröffentlichungsbefugnis lebenslänglich und in jeder denkbaren Weise schützte.«⁴ Der Vermerk im *Magnum opus* nimmt darauf Bezug, wiewohl das Privileg mit Lassos Tod eigentlich erloschen war; andererseits war zeitgenössisch die Vorstellung eines erblichen Urheberrechts durchaus anzutreffen.⁵

Doch betrachten wir den Druck näher. Sechs umfangreiche Stimmbücher liegen vor: Der Cantus enthält 570 Notenseiten; das schmalste der Stimmbücher, die Sexta vox, immerhin noch 226. Ein grandioses Unternehmen, das Lassos Söhne auf die Beine gestellt haben, dessen Umfang erst ersichtlich wird, wenn man bedenkt, dass die Motetten im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe 11 Bände von jeweils etwa 175 Notenseiten umfassen, insgesamt also ca. 1925 Seiten.

Jeder Band enthält die Vorrede von Lassos Söhnen, der einer der Gründe für die Herausgabe des Drucks zu entnehmen ist: »[...] vt typis mandati emptores illicò inueniant [...]« steht dort zu lesen. Demnach fanden Lassos Werke, sowie sie gedruckt waren, sofort Käufer; die Söhne erhofften sich also offensichtlich einen Markt für die Publikation.⁶ Wir erfahren aus der Vorrede auch, dass Ferdinand und Rudolph »korrigierende« Eingriffe vorgenommen haben (vgl. unten). Die Bände enden jeweils mit einem alphabetischen Index und einem Epitaphium, einem Gedenkgedicht auf Lasso (Abbildung 6.2). Doch wenden wir uns erst dem Notentext zu.

Abbildung 6.3 zeigt die Oberstimme des ersten und des zweiten Biciniums (Anfang) im Sexta-vox-Stimmbuch (die Unterstimme ist in der Quinta vox zu finden). Ein schöner, klarer Notendruck mit fast immer präzise unterlegtem Text und ornamentierten Initialen liegt vor. Die Stücke sind römisch durchgezählt, nummeriert sind außerdem die Lagen (am unteren

3 Das vermutet jedenfalls Franz Xaver Haberl in Bd. 1, S. VI von Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, 21 Bde., Leipzig [1894–1926], Nachdruck New York 1973. (Im Folgenden abgekürzt zitiert als GA mit Bandzahl). Haberls Text ist wiederabgedruckt in GA² I, S. XII.

4 Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel u. a. 1962, S. 205.

5 Ebd., S. 214, mit Fußnote 382.

6 Faksimiliert ist die Vorrede in GA I, S. [XXVII–XXVIII] (wiederabgedruckt in GA² I, S. XXXIII–XXXIV) und in Orlando di Lasso, *The Complete Motets 21. Motets for Three to Twelve Voices from Magnum Opus Musicum (Munich, 1604)*, hrsg. von Peter Bergquist (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 148), Middleton 2006, S. [XL–XLI]. Die Widmungsvorrede ist in diplomatischer Umschrift bei Leuchtmann und Schmid, *Orlando di Lasso*, Bd. 2, S. 305–306 und in moderner Ausgabe bei Demmy Verbeke, *Latin Letters and Poems in Motet Collections by Franco-Flemish Composers (c. 1550 – c. 1600)*, Turnhout 2010, S. 237–239, zu finden, dort auf S. 237 außerdem eine kurze Zusammenfassung des Inhalts. Zur Frage des erhofften Marktes vgl. Bergquist in Lasso, *The Complete Motets 21*, S. XIII.

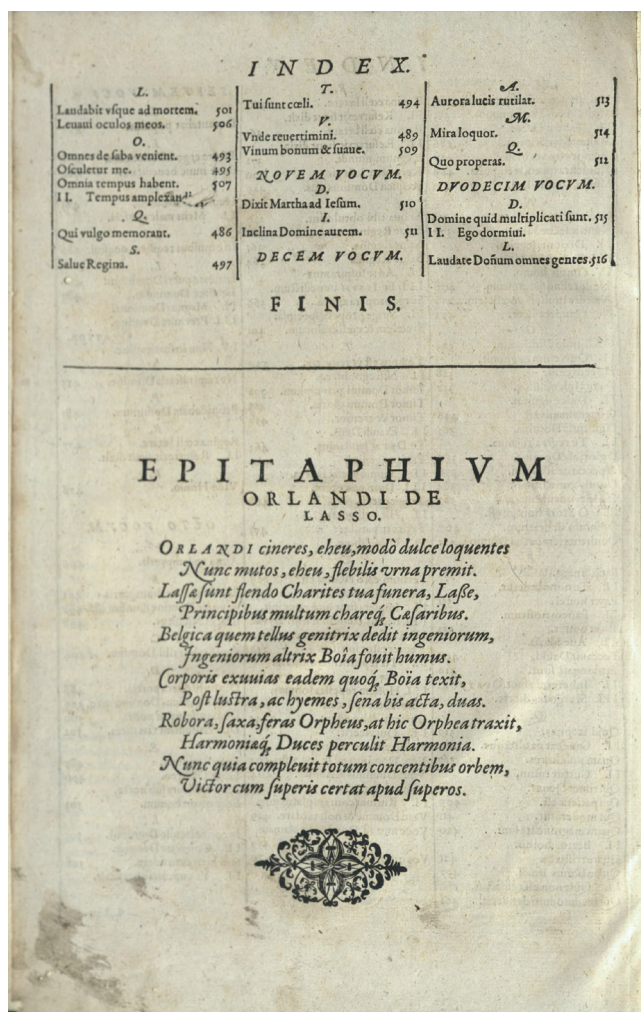


Abbildung 6.2: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, letzte Seite des Cantus: Ende des Index und Epitaphium aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

Seitenrand rechts), eine Seiten- oder Blattzählung gibt es nicht. Unten auf der Seite steht die Stimmbuchbezeichnung, die aber nicht auf jeder Seite wiederholt wird. Oben lesen wir »Cantiones duum vocum« (»Gesänge zu zwei Stimmen«). Die Angabe der Anzahl der Stimmen gibt bereits einen Hinweis auf den Aufbau des Gesamtwerks, der ganz einfach der Stimmenzahl von zwei bis zwölf folgt. Es stellt sich die Frage, wie die bis zu zwölf Stimmen auf sechs Stimmbücher verteilt werden. Solange wir es mit vier Stimmen zu tun haben, Sopran, Alt, Tenor und Bass, ergibt sich kein Problem, da die Stimmen in den für sie bereitstehenden Büchern abgedruckt werden. Komplizierter wird es bei fünfstimmigen Motetten: Selbstverständlich steht die fünfte Stimme im Quinta-vox-Stimmbuch. Da es sich bei einer fünften Stimme aber um jede der vier Stimmlagen handeln kann, wechselt die Stimmlage in der Quinta vox von Motette zu Motette. Die Stimmbuchbezeichnung deckt sich nicht mehr mit der Stimmlage, wie es etwa beim Cantus der Fall ist. Für die Sexta vox gilt dasselbe. Ein weiteres Problem kommt dazu:

Abbildung 6.3: Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, erste Notenseite der Sexta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

CANTIONES
DVVM VOCVM.

I.

B E- atus vir qui in- fa- pien-
tia- mo- ra- bitur & qui in- iu- sti-
tia- me- dita- bitur & in- fen- su
co- gita- bit circūspe- ctionem De- i
circūspe- ctionem De- i.

Duūm vocum.

II.

B E- atus Be- atus homo qui inuenit
qui inue- nit sapi- entiam & quæ afflu-
pu- den- tiam melior melior est acqui- tio
SEXTA VOX. a A A A a 3

eigentlich wäre zu erwarten, dass das Quinta-vox- und das Sexta-vox-Stimmbuch erst mit der Fünfstimmigkeit und der Sechsstimmigkeit beginnen würde. Die zweistimmigen Sätze stehen jedoch im Quinta-vox- und Sexta-vox-Stimmbuch. Der Grund dafür liegt darin, dass die Stimmen jeweils in unterschiedlicher Stimmlage stehen; es bietet sich also an, die Bicinien in der Quinta vox und in der Sexta vox unterzubringen, in denen die Stimmlage ja sowieso ständig wechselt. Und bei den Motetten mit mehr als sechs Stimmen werden zwei Stimmen auf gegenüberliegenden Seiten gedruckt, da ja nur sechs Stimmbücher zur Verfügung stehen. 516 Motetten von zwei bis zwölf Stimmen auf sechs Stimmbücher aufzuteilen, das setzt spätestens ab der Siebenstimmigkeit präzise Planung voraus; hier liegt eine Fehlerquelle, auf die später näher eingegangen wird.

Wie erwähnt, ist das Gesamtwerk nach der Stimmenzahl gegliedert. Auch innerhalb der jeweiligen Gruppen kann man eine einigermaßen sinnvolle Ordnung beobachten, die Horst

Leuchtmann beschrieben hat.⁷ Es ergibt sich folgende mehr oder weniger eingehaltene Abfolge:

- Huldigungsmotetten, also Herrscherlob und dergleichen
- Geistliche Musik in der Ordnung des Kirchenjahres
- Psalmmotetten
- Motetten über geistliche und weltliche Dichtung

Diese Grobeinteilung deutet auf eine Vielfalt unterschiedlicher Motettentypen hin, die nur schwer zu gliedern ist. Hier ist auf die eingangs zitierte Formulierung im Titel »cantiones quas vulgo motetas vocant« zurückkommen. Offenbar ist man sich bewusst, dass der Begriff Motette vielschichtig ist; der Terminus ist ein Sammelbegriff, mit dem durchaus unterschiedliche Typen von Musik bezeichnet werden.⁸ Dies betrifft zunächst die Texte und damit die Funktion der Stücke: Geistliche Texte stehen neben weltlichen, Verse und Prosa werden gleichermaßen verwendet. Unter Motette kann zeitgenössisch ein für die Liturgie (etwa zum Offertorium) komponierter Satz verstanden werden, oder die Vertonung eines Lobgedichts auf einen Herrscher. Antike Texte (etwa von Vergil) werden komponiert, daneben stehen Psalmen, Theaterchöre, Hymnen und anderes. Mitunter – und Lasso ist hier an vorderster Stelle zu nennen – werden auch Trinklieder, Parodien auf geistliche Texte und dergleichen vertont und in Motettendruckten publiziert. Hinsichtlich der Texte gibt es für die Motette des 16. Jahrhunderts nur ein gemeinsames Merkmal, nämlich die lateinische Sprache. Auch die Kompositionsweise kann, zumindest bei Lasso, außerordentlich heterogen sein: Wie eine Motette quasi schulmäßig auszusehen hat, beschreiben diverse Theoretiker, einigermaßen präzise Thomas Morley (1597) und Michael Praetorius (1619):⁹ gefordert ist demnach ein erhabener Stil in eher ruhigem Tempo (also längere Notenwerte), der zudem ein satztechnisch hohes Niveau aufzuweisen hat (Imitation etc.). Man

7 Horst Leuchtmann, »Zum Ordnungsprinzip in Lassos *Magnum Opus Musicum*«, in: *Musik in Bayern* 40 (1990), S. 46–72. Schon früher war über die Gliederung des *Magnum opus* nachgedacht worden. Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, S. 97: »[...] weil das magnum opus ohne erkennbares System Werke aus früher und später Zeit des Meisters durcheinander wirft.« (Ähnlich S. 102). Adolf Sandberger schreibt vom »zusammengewürfelte[n] Charakter der Sammlung« (GA XXI, S. [v]). Franz Xaver Haberl äußert sich mehrmals zur Anordnung der Motetten im *Magnum opus*, so in GA I, S. VIII (wiederabgedruckt in GA² I, S. XIV): »Die Söhne Orlando's haben nur für die 2- und 3stimmigen Tonsätze [...] die bereits gedruckten Vorlagen benutzt, später jedoch ohne festen Plan und ohne Rücksicht auf den Inhalt der verschiedenen Einzeldrucke oder auf innere, z. B. mit dem Kirchenjahr zusammenhängende Gründe redigiert.« Diese Ansicht revidiert er später, da er streckenweise eine Ordnung nach dem Kirchenjahr erkennt. (Haberls Aussagen zur Anordnung sind zusammengefasst in GA² xv, S. xv, Anmerkung 39 zu Haberls Vorwort.)

8 Zum Terminus Motette und dem Bewusstsein der Zeitgenossen, dass er sich auf ein breites Spektrum unterschiedlicher Typen bezieht, vgl. Ludwig Finscher und Annegrit Laubenthal, »>Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), Laaber 1990, Bd. 3,2, S. 277–284.

9 Kurz zusammengefasst in Bernhold Schmid, »Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso«, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4. – 6. Juli 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen, Neue Folge, Heft 111), München 1996, S. 251–263, hier S. 254–255.

findet Stücke dieser Art im *Magnum opus*,¹⁰ gerade für Lasso ist das aber nicht selbstverständlich. In zahlreichen Motetten greift er den exaltierten Stil des Madrigals mit kurzen Notenwerten auf;¹¹ bei entsprechenden Textvorlagen orientiert er sich an Humanistenoden oder Modellen für Theaterchöre;¹² manche Sätze werden in Frankreich offenbar als der französischen Chanson verwandt betrachtet, da sie trotz ihres lateinischen Texts in Chansondrucken zu finden sind;¹³ und mitunter greift er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eher altertümlich wirkende Cantus-firmus- oder Ostinato-Techniken auf.¹⁴ Wohl kein Komponist seiner Zeit hat bei Motetten ein so breites Spektrum, eine solche Vielfalt an unterschiedlichen Kompositionstypen und Textvorlagen zu bieten wie Orlando di Lasso. Die vorsichtig neutral klingende Formulierung »cantiones, quas vulgo motetas vocant« ist besonders bei Lassos Motetten nur zu berechtigt.

Die Lasso-Söhne haben also die Motetten ihres Vaters gesammelt und in eine sinnvolle Reihenfolge gebracht. Doch ihre Arbeit geht noch weiter. Die Vorrede zum *Magnum opus* enthält folgenden Satz: »[...] cantiones eius Latinas omnes (motetas vocant) collectas, emendatasque [...] in lucem daremus.« – »[...] alle seine lateinischen Gesänge (Motetten genannt) geben wir gesammelt und emendiert [...] heraus.« Aufhorchen lässt »emendatasque«, wörtlich ist damit gemeint: »von Fehlern befreit, verbessert.« Das kann sich auf Druck- oder Schreibfehler in den Quellen beziehen, die Ferdinand und Rudolph herangezogen haben. Ein genauer Vergleich mit älteren Quellen von Lassos Motetten zeigt jedoch andere Ergebnisse: Zum Einen war unvermeidbar, dass das *Magnum opus musicum* selbst eine Anzahl von Druckfehlern enthält, wenn auch nicht allzu viele.¹⁵ Und zum Anderen haben die Lasso-Söhne nicht nur korrigiert, sondern selbst auch editorisch eingegriffen. Eher selten haben sie den Notentext verändert und manche bei Lasso sicherlich textbedingte »Härte« im Satz geglättet, häufiger finden sich Textänderungen. Dies kann sich auf eine leicht modifizierte Unterlegung von Silben beziehen, was mitunter zur Aufteilung längerer Notenwerte oder umgekehrt zum Zusammenziehen kurzer Noten führt. Im Fall des Psalms 64 *Te decet hymnus* hat Lasso eine ältere Redaktion des Psalmtextes vertont, seine Söhne ersetzten die originale Textfassung durch diejenige der *Vulgata*.¹⁶ In etlichen Fällen

10 Der Anfang von *In me transierunt* (LV 121, GA² IX, S. 49–52, Nr. 263 im *Magnum opus*) mag als beispielhaft gelten.

11 Vgl. etwa *Dixi ergo in corde meo* (LV 824, GA² VII, S. 107–116, Nr. 238 im *Magnum opus*) über einen Text aus dem biblischen *Liber Ecclesiastes* (2:1–4 und 7–11) mit zahlreichen wortausdeutenden Madrigalisten.

12 Als Extremfall ist *O Decus celsi* anzusehen (LV 721, GA² XI, S. 156–157, Nr. 328 im *Magnum opus*); vgl. die Einleitung zu GA² XI, S. [XXI]–XXXII.

13 Zum Beispiel *Fertur in conviviiis* (LV 175, GA² III, S. 99–103, Nr. 141 im *Magnum opus*), erstgedruckt im *Quatrieme livre des Chansons a quatre et cinq parties* (Löwen: Phalèse, 1564; LV 1564-3, RISM 1564 d [L 782]).

14 Mehrere auf einem Cantus firmus basierende Motetten sind enthalten im *Patrocinium musices* [...] *Prima pars* (München: Adam Berg, 1573; LV 1573-9, RISM 1573 a [L 857]), etwa das diesen Druck eröffnende *Pater noster* (LV 500, GA² I, S. 104–107, Nr. 62 im *Magnum opus*). Ein Ostinato als Cantus firmus verwendet z. B. *Iubilare Deo omnis terra* (LV 247, GA² XVII, S. 149–156, Nr. 454 im *Magnum opus*). Vgl. dazu generell James Haar, »Lasso as Historicist. The Cantus-Firmus Motets«, in: *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von Dolores Pesce, New York / Oxford 1997, S. 265–285.

15 Vgl. die kritischen Berichte in GA².

16 In LV 202, GA² III, S. 37–44 ist das Stück mit Lassos originaler Unterlegung abgedruckt, als Anhang 1 (S. 161–168) ist in GA² III das Stück in der Version des *Magnum opus* ediert.

wurde schließlich der Originaltext gänzlich durch einen anderen Text ersetzt. So wurden etwa geistliche Parodien, Trinklieder oder dergleichen ausgetauscht; an deren Stelle treten fromme, moralisierende Texte. Ein Beispiel: Das derbe Trinklied *Deus, qui bonum vinum creasti* (»Herr, der du den guten Wein geschaffen hast«) wird zu einem geistlichen Stück *Deus, qui non vis mortem peccantis* (»Herr, der du den Tod des Sünders nicht willst«) umtextiert.¹⁷ Nur in zwei Fällen¹⁸ griffen Ferdinand und Rudolph dabei auf bereits bekannte Umtextierungen zurück, die zwölf anderen sind erst im *Magnum opus* nachweisbar, wobei wir natürlich nicht wissen, ob ihnen nicht heute verlorene Quellen vorlagen. Was schwebte den Söhnen Lassos bei ihrer redigierten Ausgabe der Motetten ihres Vaters vor? Es drängt sich der Eindruck auf, sie wollten sie in einer möglichst korrekten, durch die verändernden Eingriffe quasi »verbesserten« und ihnen deshalb gültig erscheinenden Fassung vorlegen.¹⁹

Eine wissenschaftliche Gesamtausgabe der Motetten Lassos würde heutzutage nicht auf der Basis des *Magnum opus* erstellt; man zieht ältere Quellen heran, die Lassos originale Versionen der Sätze wiedergeben. Lediglich dann, wenn das *Magnum opus* der Erstdruck oder überhaupt die einzige Quelle für ein Stück ist, folgt die Edition diesem Druckwerk. Diese monumentale Ausgabe wird aber selbstverständlich immer als Vergleichsquelle herangezogen. Im kritischen Bericht der Ausgabe wird detailliert aufgelistet, worin das *Magnum opus* abweicht, denn aus dem Blickwinkel der Rezeption von Lassos Motetten ist dieser Druck eine Quelle von unschätzbarem Wert. Zur Zeit, als die Gesamtausgabe der Werke Lassos begonnen wurde, im Jahr 1894 – dem 300. Todesjahr des Münchner Hofkapellmeisters – war es für den Herausgeber der Motetten innerhalb der Gesamtausgabe selbstverständlich, die Motetten nach dem *Magnum opus* zu edieren.²⁰ Deshalb spielt das unter der Signatur C 117b in der Proskeschen Musikabteilung aufbewahrte Exemplar unseres Drucks für die erste Auflage der Gesamtausgabe der Werke Lassos

17 In LV 229, GA² III, S. 97–98 ist das Stück mit Lassos originaler Unterlegung abgedruckt, das Kontrafakt des *Magnum opus* nur als Text im kritischen Bericht zu diesem Stück Nr. 140, S. xci.

18 *Alma Venus* (LV 89, GA² v, S. 37–43) wurde schon im zweiten Teil der *Selectissimae cantiones* (Nürnberg: Gerlach, 1568; LV 1568-4, RISM 1568 b [L 816] zu *Christe patris verbum* umtextiert (nur als Text abgedruckt im kritischen Bericht zu diesem Stück GA² v, S. lv1). Ebenfalls im zweiten Teil der *Selectissimae cantiones* tritt erstmals *Alleluia vox laeta* auf, eine durch die Umtextierung zur Motette gewandelte Chanson *Veux tu ton mal* (LV 76, mit lateinischem Text in GA² III, S. 141–144, Nr. 157 im *Magnum opus*). Zu den Kontrafakturen im *Magnum opus* vgl. GA² III, S. xxxix–xlv.

19 Zu den Eingriffen der Söhne Lassos generell siehe Bernhold Schmid, »[...] cantiones eius Latinas omnes (motetas vocant) collectas, emendatasque ac multarum necdum editarum acceptione, ceu nouo quasi comitatu auctiores, in lucem daremus.« Das *Magnum opus musicum* – Lassos Motetten in der Redaktion durch seine Söhne«, in: *Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Reinmar Emans, Laaber 2007, S. 19–38.

20 Im letzten Motettenband, GA XXI (S. [v]–vi), den nach Haberls Tod (5. September 1910) Adolf Sandberger herausgegeben hat, äußert dieser allerdings Zweifel am Sinn, die Edition von Lassos Motetten auf das *Magnum opus* zu gründen. Er selbst ediert die Motetten des Bandes XXI zwar in der Reihenfolge des *Magnum opus*, legt jedoch den Notentext einer älteren Ausgabe zugrunde, was zum Beispiel zur Unterlegung der Originaltexte *Iam lucis orto sidere, statim oportet bibere* (GA XXI, S. 84–90) und *Vinum bonum et suave* (GA XXI, S. 91–97) statt der Kontrafakta *Iam lucis orto sidere, Deum praecemur supplices* und *Verbum bonum et suave* führt.

eine wichtige Rolle: Es stammt aus Carl Proskes Besitz und liegt wohl zumindest einem Teil der Edition der Motetten zugrunde, da Proske nachweislich Sparten von Lassos Motetten nach diesem Exemplar angefertigt hat; ein unten abzuhandelnder Fehler in eben diesem Exemplar C 117b verdeutlicht dies.²¹ Wie die Edition zustande kam, dem sei im Folgenden nachgegangen. Damit kann ein Einblick gewonnen werden in die Geschichte der Wiederentdeckung der Musik Lassos und darüber hinaus in die Wiederentdeckung der Musik des 16. Jahrhunderts im Rahmen des Cäcilianismus allgemein.

Carl Proske (1794–1861),²² ursprünglich promovierter Mediziner, übersiedelte 1823 nach Regensburg, studierte bei Johann Michael Sailer Theologie und wurde Priester (Abbildung 6.4).

21 Die Proskesche Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek besitzt drei Exemplare des *Magnum opus musicum* mit den Signaturen C 117a, C 117b und C 117c. Dass Proske das Exemplar C 117b zumindest für Teile seiner Sparten benutzt hat, geht aus folgenden Überlegungen hervor: Es ist vollständig erhalten (besteht also aus allen sechs Stimmbüchern) und hat zudem jenen im Haupttext erwähnten Fehler in Nr. 437 *Lauda Hierusalem*, der später noch näher zu besprechen ist (das Quinta-vox-Stimmbuch enthält fälschlich eine auch in der Sexta vox stehende Bassus-Stimme, eine von zwei Discantus-Stimmen fehlt deshalb). Proske ist der Fehler aufgefallen, er hat ihn kommentiert und in der Sparte des Stücks die fehlende Stimme aus einem anderen Druck ergänzt. C 117a ist ebenfalls vollständig überliefert, der Fehler tritt hier aber nicht auf, weshalb Proske die Sparte der Nr. 437 nicht nach dem Exemplar C 117a erstellt haben kann. Und C 117c (ebenfalls mit dem an C 117b beobachteten Fehler in Nr. 437) scheidet aus, da es unvollständig ist (nur Cantus, Tenor, Bassus und Quinta vox sind erhalten).

Nicht ganz zu klären ist indes die Provenienz bzw. der Erwerb der Exemplare: Gertraut Haberkamp zufolge (in: Gertraut Haberkamp und Jochen Reutter, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 3: *Sammlung Proske* [= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/3], München 1990, S. xv) ist die Herkunft des Exemplars mit Goldschnitt unbekannt (aufgrund des Goldschnitts muss es sich um C 117b handeln, also um das vollständige Exemplar mit Fehler bei Nr. 437), während Proske ein Exemplar »erst 1842/43 aus dem Besitz von J. M. Hauber« erworben hat (C 117a, vollständig, ohne den beschriebenen Fehler), »das dritte, unvollständige Exemplar (nur Cantus, Tenor, Bassus, Quinta vox), ist wohl eine ausgeschiedene Dublette der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek München, mit Exlibris: »Ex Electorali Bibliotheca sereniss. utriusque Bavariae ducum.« (Zitate aus Fußnote 46 auf S. xv).

Es existiert jedoch ein autographes Katalog-Manuskript Proskes ohne Titel, in dem er die von ihm aus dem Besitz Haubers erworbenen Musikalien auflistet. Dort schreibt er: »Aus der Haubersammlung direct bezogen« und »Aus obiger Sammlung durch H[er]rn Antiqu.[ar] B[utsch] in Augs[burg] bezogen.« In einer zweiten Rubrik eben dieses Katalogs nennt er ein Exemplar des *Magnum opus*, bestehend aus sechs Stimmbüchern und dem Bassus ad Organum, der 1625 von Gaspar Vincentz in Würzburg (erschieden bei Johann Volmar) dem *Magnum opus* beigelegt wurde. Dabei handelt es sich um das Exemplar C 117b, denn nur dieses enthält den Generalbass. (Herrn Dr. Raymond Dittrich danke ich herzlich für diese Mitteilungen in einer Korrespondenz per E-Mail vom 11. Mai 2017.) Zu der Darstellung von Gertraut Haberkamp ergibt sich nun der Widerspruch, dass ihr zufolge Proske das Exemplar C 116a (also das vollständige ohne den Fehler bei Nr. 437) aus Haubers Besitz erworben hatte, während die Herkunft des Exemplars C 117b unbekannt sei. Der Widerspruch lässt sich höchstens hypothetisch mit einer Inkonsistenz in Proskes Katalog erklären. Eventuell bezieht sich sein Eintrag auf zwei Exemplare: Der erste Eintrag im Katalog »Aus der Haubersammlung direct bezogen« betreffe demnach C 118a (vgl. Haberkamps Annahme), der zweite Eintrag bezöge sich auf ein zweites Exemplar, C 117b, das Proske schon früher (vielleicht auch aus dem Besitz Haubers über Butsch) gekauft haben könnte. – Unabhängig von dieser Problematik steht fest, dass Proske zumindest teilweise auf C 117b zurückgegriffen haben muss, da er auf den Fehler bei Nr. 437 stieß.

22 Die folgende biographische Skizze folgt Raymond Dittrich, Art. »Proske, Carl«, in: *MGG2, Personenteil* 13, Kassel u. a. 2005, Sp. 993–994.



Abbildung 6.4: Carl Proske, anonymen Stahlstich, Regensburg um 1850 (?), aus *Caecilien-Kalender* 2 (1877), S. 33

Zugleich war er einer der führenden Köpfe des Cäcilianismus, jener kirchenmusikalischen Reformbewegung, die den gregorianischen Gesang sowie die Vokalphonie des 16. Jahrhunderts als die ideale Kirchenmusik ansah. Proske erwarb gedruckte und handschriftliche Quellen mit Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts, die heute in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrt werden. Zwischen 1834 und 1838 unternahm er drei Forschungsreisen nach Italien, wo er, unterstützt von Joseph Hanisch (1812–1892),²³ etwa 3000 Stücke aus Einzelstimmen in Partitur schrieb. Den Gesamtbestand der von Proske und etlichen weiteren Personen geschriebenen Noten skizzierte und bezifferte Gertraud Haberkamp: »Vorhanden sind über 2600 Partituren mit

23 Vgl. Thomas Emmerig (August Scharnagl), Art. »Hanisch, Joseph«, in: *MGG*2, *Personenteil* 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 648.

etwa 7200 Einzelwerken, von denen der größte Teil Sparten sind, d. h. in Partitur gesetzte Übertragungen der überwiegend in einzelnen Stimmen oder in Chorbüchern überlieferten Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Etwa 500 Partituren wurden von verschiedenen Schreibern und etwa 330 von Proskes Schüler, dem späteren Domorganisten Joseph Hanisch [...] angefertigt. Die übrigen über 1800 Sparten – oft dazu auch die ausgeschriebenen Stimmen – stammen von der Hand Proskes.²⁴ Vom *Magnum opus* spartierte er 487 der 516 Stücke innerhalb eines einzigen Jahres, 1842, eine ungeheure Leistung; die übrigen Sätze hatte er schon in den Jahren ab 1836 in Partitur gebracht. Die Stimmen schrieb Proske zum Zweck von Proben in seinem Haus.²⁵

Proskes Notenschrift hat individuellen Charakter, sie ist ästhetisch schön und bestens lesbar (vgl. Abbildung 6.5). Er behält die originalen Schlüssel bei; eine zeitgenössisch immer wieder anzutreffende Eigenart ist es, punktierte Noten nicht überzubinden, sondern den Punkt einfach hinter den Taktstrich zu setzen (vgl. zweite Akkolade, dritte Zeile, vorletzter und letzter Takt). Der Text ist präzise unterlegt und problemlos zu entziffern. Proske übernimmt eine Gepflogenheit der Quellen des 16. Jahrhunderts, nämlich Textwiederholungen nicht stets auszusprechen, sondern durch sogenannte Idemzeichen nur anzudeuten (vgl. erste Akkolade, vierter Takt). Er verwendete übrigens hochwertiges Papier; offenbar hatte er in italienischen Archiven positive Erfahrungen mit gutem Beschreibstoff gemacht, wie sein früher Biograph Georg Jakob vermutet.²⁶

Proske schrieb zu jedem der Stücke einen kurzen Kommentar (Abbildung 6.6).²⁷ Zur Motette *Ad te levavi oculos meos* mit *secunda pars Miserere nostri, Domine* (LV 405, GA² XVII, S. 125–131) lautet er: »449. I. pars Schließt sich würdig dem vorhergehenden an. [Gemeint ist die im *Magnum opus* vorausgehende Motette *Ad te levavi animam meam* (LV 729), zu der eine kurze Charakteristik Proskes nicht erhalten ist. Er fährt fort:] Erhabendste Lyrik. II. pars Reine Begeisterung.« Diese und ähnliche Aufzeichnungen sind entweder als Vorarbeiten für eine Studie

24 Gertraut Haberkamp, »Carl Proskes Partiturenammlung – einmalig in ihrer Art?«, in: *Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Todesjahr von Carl Proske*, Katalog, hrsg. von Paul Mai (= Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften 11), Regensburg 1994, S. 65–80, hier S. 65.

25 Vgl. Haberkamp, in: Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3, S. xv, dort weitere Literatur, auf die sie sich stützt und teils wörtlich wiedergibt. Proske scheint sich seiner Leistung bewusst gewesen zu sein; Haberkamp zitiert einen Zettel, auf dem er vermerkte: »Am 4. Adventssonntag, 1842 wurde der letzte Gesang übertragen; sonach die ganze Arbeit (deductis deducendis) im Laufe eines Jahres vollbracht.« Entgegen seiner Aussage, er habe nur ein Jahr gebraucht, hat er aber, wie oben dargelegt, eine Anzahl von Sätzen schon früher spartiert. Über Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3 lassen sich die Stücke identifizieren: eine erste Gruppe von Sätzen (die Bicinen *Oculus non vidit* LV 594, *Iustus cor suum tradet* LV 596 und *Expectatio iustorum* LV 596, alle in GA² I, S. 2–3) hat er am 18. April 1836 in Partitur geschrieben (Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3, S. 481 und S. 195). Wie rasch er gearbeitet hat, zeigt die zweite, am 19. April 1836 spartierte Gruppe, bestehend aus den sechs letzten dreistimmigen Stücken des *Magnum opus* (*Adoramus te, Christe* LV 885, *Adoramus te, Christe* LV 1071, *Verbum caro panem verum* LV 1072, *Agimus tibi gratias* LV 1073, *In pace in idipsum* LV 1074 und *Ad te, perenne gaudium* LV 1075, alle in GA² I, S. 57–60; vgl. Haberkamp und Reutter, *Kataloge* 14/3, S. 481 und S. 194–195).

26 Georg Jakob, »Dr. Karl Proske. Lebensskizze«, in: *Caecilien-Kalender* 2 (1877), S. 31–41, hier S. 38 f.

27 Abgedruckt jeweils in Habers Einleitungen zu den Motettenbänden innerhalb der GA, wiederabgedruckt in GA².

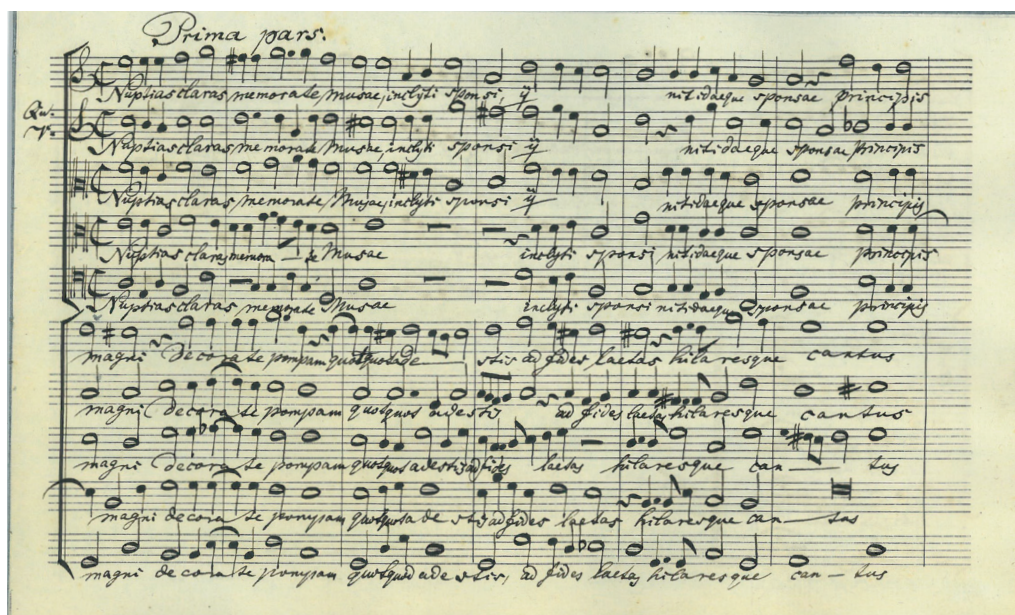


Abbildung 6.5: Orlando di Lasso, *Nuptias claras* (LV 1042): erste Seite von Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso v/43)

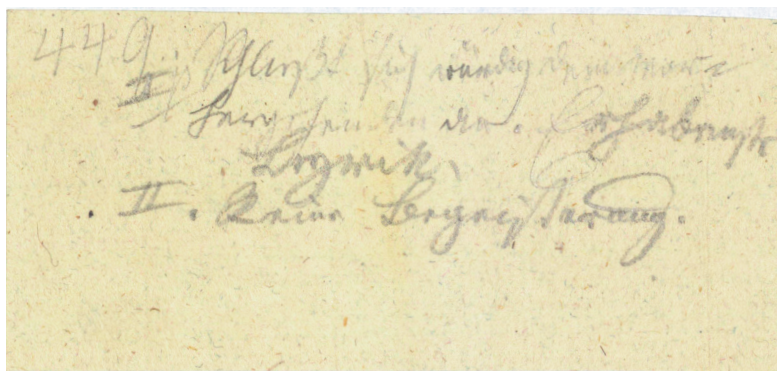
über Lassos Motetten gedacht oder sie sollten die Basis für die Einleitung der von ihm geplanten Ausgabe der Motetten des *Magnum opus* sein.²⁸ Dazu kam es nicht: aus dem *Magnum opus* hat er nur 20 Motetten im zweiten Band seiner *Musica divina* (Regensburg 1855) herausgebracht. Ansonsten hat er aber zahlreiche Ausgaben mit Musik des 16. Jahrhunderts auf der Basis seiner Partituren veröffentlicht.²⁹

Auch wenn Proske seine Sparten der Motetten Lassos selbst nur ausschnittsweise publizieren konnte, spielen sie für die Gesamtausgabe von dessen Werken eine zentrale Rolle. Einen ersten Plan dafür hatte bereits der Cäcilianer Franz Xaver Witt 1863 gefasst, der angefragte Verlag

28 Über die Kommentare unmittelbar zu jedem Stück vgl. Horst Leuchtman, »Lasso aus Proskes Sicht«, in: *Musica Divina. Ausstellung*, S. 103–107. Zu den weiteren Aufzeichnungen Proskes vgl. Johannes Hoyer, »Carl Proskes Aufzeichnungen zu einer Schrift ›Das Opus magnum musicum des Orlando Lasso oder kritische Uebersicht der darin enthaltenen Stücke‹«, in: *Musica Divina. Ausstellung*, S. 95–102.

29 Zur Ausgabe von Motetten aus dem *Magnum opus* durch Proske vgl. GA² I, S. XLIII–XLIV; dort weitere Literatur. Zur Editionsgeschichte Lassos generell, vgl. Bernhold Schmid, »... immer noch wenige Werke von Lassos«: Zur Editionsgeschichte der Werke des Münchner Hofkapellmeisters Orlando di Lasso«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), Berlin/Boston 2015, S. 48–68. Die komplizierte bibliographische Situation der gesamten Reihe der *Musica divina*, die Franz Xaver Haberl fortgeführt hat, hat Raymond Dittrich dargestellt (»Dokumentation zum zweiten Jahrgang und zur zweiten Auflage des Messenbandes aus dem ersten Jahrgang der *Musica divina*«, in: *Musik in Bayern* 56 [1998], S. 55–78). Zu Proskes editorischer Tätigkeit insgesamt Bernhard Janz, »Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung«, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Winfried Kirsch, Regensburg 1989, S. 149–169.

Abbildung 6.6:
Carl Proskes Kom-
mentar zu *Ad te levavi*
oculos meos (LV 405),
beiliegend seiner
Sparte der Motette
(Regensburg, Bi-
schöfliche Zentralbi-
bliothek, Pr-M Lasso
VIII/25)



Breitkopf & Härtel sah jedoch keine Möglichkeit, die Ausgabe zu finanzieren. Erst 1893 war klar, dass Breitkopf eine Lasso-Gesamtausgabe herausbringen würde; die Motetten sollte Franz Xaver Haberl (Abbildung 6.7) edieren.³⁰ Und Haberl griff auf Proskes Sparten zurück.

Wer war Franz Xaver Haberl? Dieter Haberl zufolge lässt diese Frage

eine Vielzahl möglicher Antworten zu. Um vorab einen Überblick von der Vielseitigkeit dieses tatkräftigen Mannes zu vermitteln, seien folgende Stichpunkte vorangestellt: Franz Xaver Haberl begann seine kirchenmusikalische Laufbahn als Knabensopran, war dann Organist und Kirchenmusiker, Priester und Seelsorger, Seminarpräfekt und Erzieher, Seminarmusiklehrer und Chordirigent, Komponist, Domkapellmeister und Inspektor der Dompräbende, Choralist und Choralforscher, Musikwissenschaftler und -historiker, Bibliograph, Bibliotheksagent und Musikantiquar, Musikalien- und Autographensammler, Kirchenmusikschulgründer, Instrumentenhändler, Geschäftsmann und Finanzier, Grundbesitzer und Bauherr, Fachjournalist sowie langjähriger Herausgeber und Autor kirchenmusikalischer Periodika, Editor vieler Erst- und zweier Gesamtausgaben, Hauptredakteur bei der Revision der offiziellen Choralbücher, Mitglied und Organisator mehrerer gelehrter Gesellschaften, Doktor der Theologie und Präses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins.³¹

30 Näheres zur Vorgeschichte der Lasso-Gesamtausgabe bei Johannes Hoyer, *Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft* (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Beiband 15), Regensburg 2005, S. 366–378.

31 Zitat aus Dieter Haberl, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 7: *Bibliothek Franz Xaver Haberl, Manuskripte BH 6001 bis BH 6949* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/7), München 2000, S. XI. Die folgende biographische Skizze nach Hoyer, *Haberl*, Zeittafel S. XLI–LII. Vgl. auch Franz Karl Prassl, Art. »Haberl, Franz Xaver«, in: *MGG2, Personenteil* 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 353–354.



Abbildung 6.7:
Franz Xaver Haberl (1840–
1910), 1902 (Regensburg,
Bischöfliche Zentralbiblio-
thek, Fotosammlung)

Geboren 1840 im niederbayerischen Oberellenbach studierte er Theologie und wurde 1862 Priester. Als Kirchenmusiker war er wie Proske ein Vertreter des Cäcilianismus; mit Proske hatte er selbst übrigens noch Kontakt. 1871 wurde er Domkapellmeister in Regensburg, wo er 1874 die Kirchenmusikschule gründete.³² Mehrmals reiste er zu Studienzwecken nach Italien, 1867 bis 1869 lebte er in Rom als Organist. Wie Proske erwarb er zahlreiche Musikalien, die heute in der Bischöflichen Zentralbibliothek liegen. Haberl ist einer der wichtigsten Herausgeber alter Musik im 19. Jahrhundert. An der Palestrina-Gesamtausgabe hat er mitgewirkt, von den Sämtlichen Werken Lassos hat er zehn der elf Motettenbände herausgebracht. Er starb am 5. September 1910 in Regensburg.³³

32 Heute: Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik.

33 Johannes Hoyer, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 6: *Bibliothek Franz Xaver Haberl, Manuskripte BH 7866 bis BH 9438* (= Kataloge Bayerischer Musiksam-

Gemeinsam mit dem Münchner Bibliothekar und späteren Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität München Adolf Sandberger (1864–1943) gründete Haberl im Jahr 1894 die Lasso-Ausgabe. Für die von ihm herauszugebenden Motetten griff er – wie erwähnt – auf Proskes Sparten zurück.³⁴ Sein Vorgehen beschreibt Haberl im Band I (S. XXI) der Lasso-Gesamtausgabe³⁵ aus dem Jahr 1894:

Die materielle Hauptarbeit hat für das Magn.[um] Op.[us] mus.[icum] Orlando's schon vor 50 Jahren der als Reformator der kathol.[ischen] Kirchenmusik in Deutschland rühmlichst bekannte Kanonikus Dr. Carl Proske zu Regensburg vollendet, indem er die 516 Nummern in genauester Weise in Partitur brachte. Der Unterzeichnete hatte nur mehr die Aufgabe, die Proske'schen Partituren nach dem Originaldruck von 1604 zu vergleichen, die fehlenden Texte zu ergänzen und die Accidenzien darüber zu setzen.

Er gab die Sparten Proskes also nicht unmittelbar an den Verlag, sondern Abschriften nach Proske, die wohl weitgehend von Kopisten, teils vermutlich aber auch von ihm selbst erstellt wurden. Wer letztlich jeweils welches Stück kopiert hat, ist bis heute im Einzelnen nicht geklärt.³⁶

Haberls zitierte Beschreibung seines Vorgehens lässt sich anhand der Kopie nach Proske zur Motette *Nuptias claras* nachvollziehen (Abbildungen 6.8a/b; vgl. auch Abbildung 6.5 mit Proskes Sparte). Mit rotem Stift hat er in der Kopie den fehlenden Text ausgeschrieben und

lungen 14/6), München 1996, S. XI erwähnt einen Nachruf in *Der Chorwächter* 10 (1910), S. 91, wo Haberl als Proske des 20. Jahrhunderts bezeichnet wird.

34 Eingeflossen und zum Vergleich herangezogen worden sein könnten auch Sparten des Münchner Bibliothekars Julius Joseph Maier, die Haberl 1890 aus dessen Nachlass erworben hatte, wie Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XXXI ausführt; doch zur Bestätigung dieser Überlegung bedürfte es genauere Vergleiche der diversen Quellen. Die aus Julius Joseph Maiers Besitz an Haberl gelangten Bestände sind zusammengefasst aufgelistet bei Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XXXIII–XXXVII. Zum Erwerb von Maiers Musikalien durch Haberl auch Hoyer, *Kataloge* 14/6 (dort S. XVIII–XX Auszüge aus dem Briefwechsel Haberls mit der Witwe Maiers).

Ein Überblick über die umfangreichen und vielfältigen – es finden sich auch Opernpartituren, Autographe (z. B. von Padre Martini) usw. – Bestände Haberls bei Hoyer, *Kataloge* 14/6, S. XII–XIV. Ausführlich dargestellt ist Haberls Musikalienbestand und seine Geschichte bei Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XVII–XIX.

35 Wiederabgedruckt in GA² S. XXVII, Hervorhebungen gemäß Quelle.

36 Hoyer, *Kataloge* 14/6, S. 85 (Eintrag zu BH 9108; zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses für *Kataloge* 14/6 war nur diese Signatur mit Haberls Stichvorlagen für GA V, S. 139–173 und GA VII, S. 1–139 bekannt, die übrigen Stichvorlagen wurden später aufgefunden): »Die Partituren wurden für die GA der Motetten aus Lassos *Magnum opus musicum* von F. X. Haberl geschrieben. Als Vorlage dienten wahrscheinlich die Spartierungen von Carl Proske. Einrichtung für den Druck, Korrekturen und Ergänzungen mit Blaustift.« (Dass Haberl die Partituren Proskes benutzt hat, schreibt er selbst, siehe oben; Hoyers vorsichtiges »wahrscheinlich« kann also gestrichen werden.) Haberl, *Kataloge* 14/7, S. XXXI: »Alle Motetten wurden von F. X. Haberl (teils auch von anderen Schreibern mit autographen Korrekturen F. X. Haberls) als Druckvorlage neu geschrieben, neu numeriert und in den Lesarten und der Textunterlegung redigiert.« Raymond Dittrich in einer Korrespondenz per E-Mail vom 11. Mai 2017 ist der Meinung, dass Kopisten am Werk waren, in deren Abschriften Haberl die editorischen Anweisungen eintrug.

[illegible]

Abbildung 6.8: Orlando di Lasso, *Nuptias claras* (LV 1042): Akkoladen 1 und 2 (Folgeseite) der Stichvorlage für die GA (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9134, Nr. 152)

Herausgeberakzidentien gesetzt, zudem trug er die Stimmbezeichnungen ein. Eine Besonderheit bei dieser und einigen anderen Motetten sind die zusätzlich eingefügten Zwischentaktstriche, die Haberl gelegentlich dann verwendet, wenn Viertelnoten mit Text unterlegt sind.³⁷ Auf die zusätzlichen Striche bezieht sich die schwer lesbare Notiz unter der ersten Akkolade: »(Die roten Linien senkrecht punktieren!)«. Dies ist ein Hinweis an den Notenstecher, denn Haberl hatte nur den ersten Zwischentaktstrich punktiert.³⁸ Dass wir es bei der Kopie tatsächlich mit der Stichvorlage für die Gesamtausgabe zu tun haben, zeigen die sicherlich vom Notenstecher eingetragenen Zahlen 15 und 7 am rechten unteren Rand der ersten Akkolade. Die 7 zeigt an,

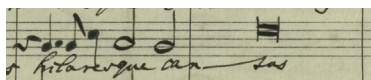
37 Vgl. dazu die Einleitung zu GA² XVII, S. xv–xvii: »Im Madrigalenstil.« Texttypen, Stil und Gattungsfrage bei Motetten mit kurzen textierten Notenwerten«.

38 Nicht nur Haberls Herausgeberzusätze sind der Grund, warum er nicht Proskes Sparten an den Verlag sandte, sondern eine Abschrift mit seinen Ergänzungen – theoretisch hätte er ja auch in Proskes Sparten seine Zusätze eintragen können. Ein weiterer Grund lag darin, dass der Regensburger Bischof Ignatius von Senestrey wohl nicht bereit war, Sparten aus Proskes Bibliothek herauszugeben; jedenfalls hatte er 1883 anlässlich von Plänen für eine Lasso-Ausgabe eine Anfrage Haberls abschlägig beantwortet, vgl. Hoyer, *Kataloge* 14/6, S. xxxix.

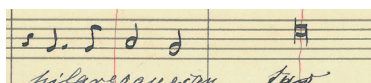
Notenbeispiel 6.1:
Nuptias claras
 (LV 1042), Tenor,
 T. 11–12



a. aus *Magnum opus musicum* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b)



b. aus Proskes Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso v/43) mit Umschrift



c. aus der Stichvorlage für die GA (Kopie nach Proske mit Haberls Zusätzen; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9134, Nr. 152) mit Umschrift



d. aus GA XI, S. 8

Der Kopist nach Proske (aufgrund der Genese des darzustellenden Fehlers wird es in diesem Fall kaum Haberl selbst gewesen sein) vergaß beim Abschreiben die Semiminima *d'* (dritte Note in Notenbeispiel 6.1c), die sowohl bei Proske (Notenbeispiel 6.1b) als auch im *Magnum opus* (Notenbeispiel 6.1a)⁴⁰ vorhanden ist. Dies führt zu Schwierigkeiten. Beim Textunterlegen bemerkte der Kopist, dass »hilarerque cantus« (aufgrund des fehlenden *d'*) nicht unterzubringen war. Unter die Brevis *e'* setzte er zunächst »can« und stellte dann fest, dass dort schon »tus« stehen muss. Den Grund für das Problem, die vorher fehlende Semiminima, bemerkte der Schreiber nicht. Um den Text dennoch unterlegen zu können, schrieb er über die Silbe »can« ganz einfach die Silbe »tus« (in der Umschrift der Lesbarkeit halber unter »can« gesetzt). Außerdem stückelte er »can« an die vorausgehende Silbe »que« an; auf die Minima *a* wäre also »que can« zu singen. Anschließend richtete Haberl die Kopie als Stichvorlage ein und zog die zusätzlichen Taktstriche, durch die die Brevis *e'* geteilt wird; den Fehler in der Kopie korrigierte er nicht. Vermutlich ist ihm der Fehler gar nicht aufgefallen, denn ein Blick in Proskes Sparte oder in das *Magnum opus* hätte sofort geklärt, was falsch ist. Die Stichvorlage ging also fehlerhaft in Druck. Jetzt war der Notenstecher gefordert. Mutmaßlich ist ihm die »Korrektur« des Fehlers zu verdanken (vgl. Notenbeispiel 6.1d), die allerdings nicht Lassos Original entspricht: Auch der Notenstecher erkannte nicht, dass in der Stichvorlage eine Semiminima *d'* fehlt; ihm fiel aber auf, dass der Wert einer Semiminimapaufe fehlt, deshalb verlängerte er die Semiminimapaufe der

40 Hingewiesen sei auf einen Fehler im *Magnum opus*: Zu Beginn des Ausschnitts steht eine punktierte Fusa *a* statt eine punktierte Semiminima. Proske hat den Fehler bemerkt und in seiner Sparte korrigiert.

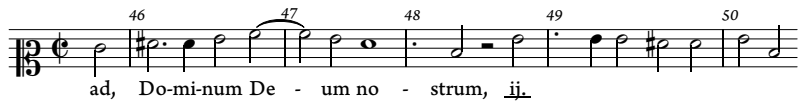
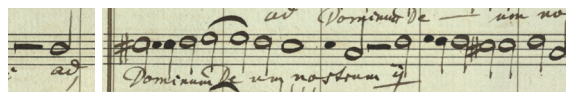
Stichvorlage zu einer Minimapause. Und das Textproblem bei »cantus« löste er dadurch, dass er die Brevis *e'* zu zwei Semibreven aufteilte; möglicherweise hat ihn dazu Haberls rot eingefügter, mitten durch die Brevis verlaufender Zwischentaktstrich animiert.

Das zweite Beispiel betrifft einen redaktionellen Eingriff Haberls in seiner Edition der prima pars von *Ad te levavi oculos meos* (LV 405), der sich ebenfalls aus den vorhandenen Quellen erläutern lässt:

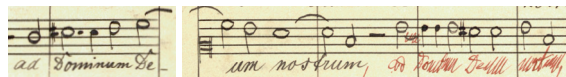
Notenbeispiel 6.2:
Ad te levavi oculos meos (LV 405),
I. pars, Altus,
T. 45–50



a. aus *Magnum opus musicum* (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b)



b. aus Proske's Sparte (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pr-M Lasso VIII/25) mit Umschrift



c. aus der Stichvorlage für die GA (Kopie nach Proske mit Haberls Zusätzen; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, BH 9135, Nr. 174) mit Umschrift



d. aus GA XVII, S. 127

Im *Magnum opus musicum* (Notenbeispiel 6.2a) fällt das grammatikalisch sinnwidrige Komma hinter »ad« auf; für die Wiederholung des Textes steht ein Idemzeichen. Proske (Notenbeispiel 6.2b) übernahm in seiner Sparte das Komma hinter »ad« und das Idemzeichen. Die punktierte Minima *g'* des *Magnum opus* (T. 48–49) übernahm er ebenfalls, den Punkt setzte er hinter den von ihm eingeführten Taktstrich. Der Kopist (Notenbeispiel 6.2c) eliminierte das sinnwidrige Komma hinter »ad« und notierte die punktierte Minima *g'* als Minima und Semiminima mit Bindebogen über den Taktstrich. Haberl löste beim Einrichten der Stichvorlage das Idemzeichen auf und unterlegte »ad Dominum Deum nostrum«. Um den Text vollständig unterzubringen, musste er die punktierte Minima *g'* durch Streichen des Bindebogens zu einer Minima

und einer Semiminima aufteilen, da ihm sonst für die acht Silben des Textes nur sieben Noten zur Verfügung gestanden hätten. Jetzt wird klar, warum im *Magnum opus* (und bei Proske) das grammatikalisch unverständliche Komma hinter »ad« steht: nicht die ganze Passage einschließlich »ad« sollte wiederholt werden, sondern nur das durch das Komma abgetrennte »Dominum Deum nostrum«. Die Version aus Haberls Stichvorlage findet sich so in der Gesamtausgabe (Notenbeispiel 6.2d). Allerdings wird in Haberls Version der Vortrag von »Dominum« als lang – kurz – lang aufgegeben und durch die eigenartige Deklamation kurz – kurz – lang ersetzt. Haberl griff hier also ein, um eine seiner Meinung nach »bessere« Version zu erstellen; im Prinzip tat er damit ähnliches, was auch die Söhne Lassos bei der Herausgabe des *Magnum opus* getan hatten.

In der ersten Auflage der Gesamtausgabe zu findende Abweichungen vom Original konnten also sowohl durch Fehler in der Kopistenabschrift und Stichvorlage als auch durch Haberls Eingriffe zustande kommen. Doch auch die ursprüngliche Quelle, das *Magnum opus*, kann Probleme bereiten, was das dritte Beispiel belegen soll.

In der Quinta vox (Abbildung 6.9a) und der Sexta vox (Abbildung 6.9b) von Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b ist jeweils dieselbe Bass-Stimme enthalten. Das von Carl Proske benutzte Exemplar ist also verdruckt, da es eine Stimme doppelt enthält, wofür eine andere Stimme, ein zweiter Sopran, fehlt. Andere Exemplare des *Magnum opus* sind korrekt, sie enthalten in der Quinta vox die zweite Sopranstimme. Beim Drucker Nicolaus Heinrich hat man also offenbar eine Anzahl verdruckter Exemplare hergestellt und auch verkauft, später hat man den Fehler bemerkt und korrigiert.⁴¹ Somit ist auch klar, dass das von Carl Proske benutzte Exemplar eines der früheren ist, das gedruckt wurde.

Selbstverständlich hat Proske den Fehler bemerkt. Auf einem Zettel, der der Sparte beiliegt, schrieb er (Abbildung 6.10a und 6.10b): »N^o 437. hat im Sextus u[nd] | Quintus dieselbe Partie, statt | wahrscheinlich im Sextus einen 2^{ten} | Sopran zu enthalten.« Hier irrt er; in den korrekten Exemplaren steht der zweite Sopran in der Quinta vox. Proske fährt fort: »Jedenfalls | muß das höchst bedeutsame Stück in | einer früheren Edition oder in einem | alten [?] MS aufgesucht [?] werden. verte«.

Auf der Rückseite gibt Proske die Quelle an, aus der er die fehlende Stimme ergänzt hat; es handelt sich dabei um einen Druck, der 1587 bei Katharina Gerlach in Nürnberg erschienen ist:⁴² »diese Stimme ergänzte ich sogleich aus: | Selectissimae Cantiones quas vulgo Motetas | vocant partim omnino novae, partim | nusquam in Germania excusae, sex | et pluribus vocibus compositae per excellen- | tissimum Musicum Orlandum di Lassus: | Posteriori huic editioni

41 Überprüft wurden folgende Exemplare: München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 68 und 2 Mus. pr. 68a (beide vollständig erhalten) sind korrigiert, von München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 68b existiert nur der Cantus und der Bassus, ob das Exemplar zu den verdruckten zählt, ist also nicht zu entscheiden. Von den beiden vollständigen Exemplaren in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, ist C 117a korrekt, das von Proske benutzte C 117b verdruckt, von C 117c (nur Cantus, Tenor, Bassus, und Quinta vox erhalten) ist die Quinta vox ebenfalls verdruckt.

42 LV 1587-2, RISM 1587 e [L 976.



Abbildung 6.9a: Orlando di Lasso, *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Anfang, Quinta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b



Abbildung 6.9b: Orlando di Lasso, *Lauda Hierusalem Dominum* (LV 227), Anfang, Sexta vox aus dem Exemplar Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, C 117b

accessere omnes Orlandi | Motetae, quae in veteri nostro Thesauro musico | impressae continebantur, cum quibusdam aliis etc. | Norimbergae. Gerlach 1587. 4^o [= Quartformat]. Der quer eingeschriebene Vermerk links lautet: »NB. Aus diesem | Werke stelle | man Vergleichen | an.«⁴³

43 Herrn Prof. Dr. Wolfgang Horn danke ich herzlich für seine Hilfe beim Entziffern von Prosken auf dem vorliegenden Zettel teils schwer lesbarer Handschrift. Proske war sich offenbar der Bedeutung der *Selectissimae cantiones* bewusst, da er empfiehlt, den Druck zum Vergleich heranzuziehen. Den erstmals 1568 in zwei Bänden erschienenen Druck hat Leonhard Lechner 1579 in erweiterter und korrigierter (wie er in einer vorangestellten Notiz an den Leser schreibt) zweiter Auflage als Herausgeber betreut. Die Auflage von 1587 entspricht derjenigen von 1579 inhaltlich sowie hinsichtlich der Seiten- und Zeilenumbrüche.

Nº 437. Sub im Seculo in
Quinto missale festum part
welschpauis im Seculo inu
Hosum in aufselben. Jaden fult
mitß des fünf Stachodpura. Part in
nuzt. Most aufselben. Verbe

(Vizum Otumna angotage is faglais out:
Selectiohnae Patronus quibz valgetis
vocat partim omnia nosae partim
narsuam in Germania excusae. Part
et plantis vocibus composatae per octo
Loomum Mugicae Orlandum di Lasso.
Posteriori hinc ad hunc accipere omnes Orlandi
Mugicae quae in veteri nostro thesauro Mugico
impresso continebantur, cum quibusdam aliis etc. 40
Norimbergae Perlach 1587.

Abbildungen 6.10a/b:
Carl Proskes Zettel
zu Lauda Hierusa-
lem Dominum (LV
227), Vorder- und
Rückseite, beiliegend
seiner Sparte der
Motette (Regens-
burg, Bischöfliche
Zentralbibliothek,
Pr-M Lasso VIII/13)

Anhand der reichen Bestände der Proskeschen Musikabteilung ist die Entstehung der ersten Auflage der Motettenbände im Rahmen der Lasso-Gesamtausgabe detailliert nachvollziehbar, wobei die Beschäftigung mit den alten Noten zu einer Art Detektivarbeit werden kann. Immer wieder lässt sich exakt eruieren, wie bestimmte Lesarten in der Ausgabe zustande gekommen sind. Des Weiteren zeigt sich, wie Haberl beim Edieren vorgegangen ist und welche Vorstellungen er von einem guten Notentext hatte. Als Beispiele ausgewählt wurden drei denkbar unterschiedliche Fälle, um die Breite des Spektrums vorzuführen: Erstens ein Fehler in der Ausgabe, der aufgrund mangelnder Sorgfalt des Kopisten und des Herausgebers entstanden ist; dem Notenstecher kam schließlich die Aufgabe zu, einen in sich »richtigen« Notentext zu erstellen. Zweitens ein bewusster editorischer, vermeintlich »verbessernder« Eingriff Haberls. Und drittens ein Fehler in der benutzten Quelle, eine fehlende Stimme, die aus einer anderen Quelle ergänzt werden konnte. Zahlreiche weitere Fehler oder sonstige Abweichungen, sei es im Quellenmaterial, sei es in der Ausgabe, könnten angeführt und erläutert werden. Und zugleich wird ein Stück Editionsgeschichte lebendig.

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

- 1 Walter Berschin / David Hiley (Hrsg.): Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik [Referate der Tagungen Heidelberg 1993 und Regensburg 1996]
Tutzing 1999 · 187 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-0972-8, kartoniert · 49 €
- 2 Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosula der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus und seiner Erweiterungen · 3 Teilbände
2.1 Darstellung · 2.2 Indices, Tafeln, Kritischer Bericht · 2.3 Edition – Basisoffertorien, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 776 / Basismelismen / Prosula
Tutzing 1999 [ursprünglich Diss. Regensburg 1996] · 2.1) 247 S., 2.2) 241 S., 2.3) 382 S. (Noten, größeres Format) · ISBN 978-3-7952-0973-5, kartoniert · 90 €
- 3 Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis
Tutzing 2004 [ursprünglich Diss. Regensburg 2001] · 612 S., Noten · ISBN 978-3-7952-1118-9, kartoniert · 68 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley –

- 4 David Hiley (Hrsg.): Ars musica, musica sacra [Referate der Tagung Regensburg 2002]
Tutzing 2007 · VIII, 126 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1221-6, kartoniert · 40 €
- 5 Robert Klugseder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2007] · 234 S., graphische Darstellungen, Noten; 1 CD-ROM · ISBN 978-3-7952-1253-7, kartoniert · 72 €
- 6 Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2006] · 508 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1121-9, Hardcover, Schutzumschlag · 48 €
- 7 David Hiley (Hrsg.): Antiphonaria. Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums [Referate aus dem Umkreis der Tagung Regensburg 2006]
Tutzing 2009 · VIII, 217 S.; 1 CD-ROM; Beiträge vorwiegend in englischer Sprache · ISBN 978-3-7952-1291-9, kartoniert · 60 €
- 8 Martin Christian Dippon: Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2008] · 260 S., Noten · ISBN 978-3-86296-006-4, kartoniert; 48 €

- 9 Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711 · 2 Teilbände
9.1 Textband · 9.2 Notenband
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2009] · 9.1) 280 S.; 9.2) 160 S. · ISBN 978-3-86296-013-2, kartoniert · 65 €
- 10 Wolfgang Horn / Fabian Weber (Hrsg.): Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag
Tutzing 2013 · 400 S., Noten · ISBN 978-3-86296-058-3, kartoniert · 65 €
- Herausgegeben von Wolfgang Horn, David Hiley und Katelijne Schiltz –
- 11 Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen
Regensburg 2017 [ursprünglich Diss. Regensburg 2015] · 362 S., Noten · ISBN 978-3-940768-67-4, Hardcover · 35 €
- 12 Michael Wackerbauer: Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung; unter Mitarbeit von Heike Nasritdinova und Fabian Weber
Regensburg 2017 · 576 S., Farbtafeln · ISBN 978-3-940768-73-5, Hardcover · 78 €

*Die im Dr. Hans Schneider Verlag, Tutzing, erschienenen Bände 1–10 der Reihe
sind über die ConBrio Verlagsgesellschaft zu beziehen: info@conbrio.de*

Im vorliegenden Buch werden musikalische Quellen aus den Beständen der Bischöflichen Zentralbibliothek, der Staatlichen Bibliothek und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek vorgestellt. Sie stehen gewissermaßen stellvertretend für die Bandbreite der vorhandenen Quellentypen sowie deren Provenienz, Überlieferungszustand und -kontext: Es werden sowohl Prachtcodices als auch Gebrauchshandschriften behandelt, fragmentarisch überlieferte oder zu Konvoluten zusammengebundene Musikalien, Quellen für die Musikpraxis und musiktheoretische Abhandlungen sowie Musik für den klösterlichen Gebrauch oder für einen städtischen Kontext – und dies vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. In der Verbindung von lokalthistorischen Spezifika und überregionalen – ja, sogar internationalen – Perspektiven wird die Bedeutung der Regensburger Bestände umso exponierter.



ConBrio Verlagsgesellschaft

CB 1282

ISBN 978-3-940768-82-7