

## Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz



## 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



**Hofkapelle versus Stadtpfeiferei.  
Die Stimmbücher A. R. 775–777  
der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg\***

Franz Körndle

Das Notenmaterial der Musik-Ensembles im 16. Jahrhundert bestand bekanntlich je nach Größe und Aufführungskontext aus handgeschriebenen oder gedruckten Chor- oder Stimmbüchern. Ein großformatiges Chorbuch wurde auf einem Pult aufgestellt, so dass ein ganzer Chor daraus ablesen konnte. Daher sind dort alle Stimmen nebeneinander notiert. Diese Chorbücher sind dann in der Regel etwa 40 oder mehr Zentimeter hoch, Stimmbücher dagegen nutzen eine Fläche, die etwa dem heutigen DIN-A5-Format entspricht.<sup>1</sup> Mit dem damit verfügbaren Platz lässt sich in einem solchen Heft oder Büchlein in der Regel eine einzelne Stimme unterbringen. Bei mehrstimmiger Musik benötigt man dann pro Stimme ein Büchlein. Daher liest auch nur ein Instrumentist oder Sänger daraus. Wird gelegentlich die Stimmenzahl aufgestockt, wird für einen zweiten Diskant oder Tenor die gegenüberliegende Seite verwendet.

Das Umreißen der Bedingungen, die sich aus dem Aufführungsmaterial für die Praxis im 16. Jahrhundert ergaben, mündet in die Diskussion, ob die Gruppe von Notenbüchern, die jetzt in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg unter der Signatur A. R. 775–777 aufbewahrt werden,<sup>2</sup> einem höfischen Bläserensemble oder einer Stadtpfeiferei als Aufführungsmaterial diene. Dabei wird nicht nur die Frage zu stellen sein, woher die Musik in diesen Stimmbüchern stammt; es wird darüber hinaus um die Vorlage, die die Schreiber benützten, gehen, und auch um den Ort, an dem sie entstanden.

Der Gegensatz zwischen dem Bläserensemble einer Hofkapelle und einer Stadtpfeiferei kann nicht deutlich genug herausgestellt werden. An fast allen größeren Höfen hatten sich zum letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die musikalischen Ensembles fest etabliert.<sup>3</sup> Sie bestanden

---

\* Besonderer Dank gebührt Herrn Dr. Raymond Dittrich, dem Leiter der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek.

1 Thomas Schmidt-Beste, »Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music«, in: *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009), S. 13–26.

2 Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek, Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Sammlung Proske: Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN* (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14), München 1989, S. 41–47.

3 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991, S. 9–21.

aus der Vokal-Kantorei und der Gruppe der Instrumentisten. Diese wiederum waren besetzt mit Streichern und Bläsern sowie Tasteninstrumenten und Lauten. Dabei verfügten die Bläser über Zinken, Pommern und Posaunen ebenso wie über Flöten und Dulziane. Die Stärke solcher Ensembles schwankte von Zeit zu Zeit, je nachdem, wie gut die Staatskasse gefüllt war.<sup>4</sup>

Dagegen waren in den Städten schon seit dem Mittelalter eigenständige Bläser-Ensembles entstanden.<sup>5</sup> Man hatte es sich zunutze gemacht, dass mancher Türmer auf seinem Instrument mehr hervorbringen konnte als die vereinbarten Signale. Ein solcher Turm-Musiker konnte sich in den Zeiten ohne Wachdienst zusätzliches Geld verdienen. Daraus entstanden am Beginn des 16. Jahrhunderts nach und nach die Stadtpfeifereien mit meistens drei bis vier Musikern. Die Instrumente, die dabei üblicherweise zum Einsatz kamen, waren Zink, Pommer und Posaune, also eine eher laut klingende Besetzung.<sup>6</sup>

## Forschungslage

In jedes der Regensburger Stimmbücher eingetragen ist das Datum 1579, demzufolge die Niederschrift frühestens in diesem Jahr erfolgt sein kann.<sup>7</sup> Die sechs Manuskripte sind vor allem den Musikforschern bekannt, die sich mit der älteren Instrumentalmusik befassen, denn bei einem großen Teil der notierten Kompositionen hat der Schreiber sehr sorgfältig Besetzungsangaben dazugeschrieben, und zwar immer für Blasinstrumente, nämlich Zinken, Pommern und Posaunen. Dabei handelt es sich nach Armin Brinzing um »die umfangreichsten instrumentalen Besetzungsangaben des ganzen 16. Jahrhunderts«.<sup>8</sup> Verständlicherweise hat demnach die Forschung ihr Augenmerk vor allem auf die Zusammensetzung der instrumentalen Ensembles gerichtet. Brinzing brachte diese Frage in Verbindung mit einer Untersuchung der Provenienz der Büchlein. Dabei kam er zu der Vermutung, die Stimmbücher könnten in Graz am erzherzoglichen Hof entstanden sein. Als Gründe dafür führt er die Präsenz von mehreren Stücken des Grazer Kapellmeisters Annibale Padovano sowie des mit Graz in Verbindung stehenden Albinus Fabricius an, der mit sechs Motetten vertreten ist.<sup>9</sup> Mittlerweile hat sich die Hypothese Brinzings in der Fachliteratur und auch in CD-Booklets zur fest vorausgesetzten Sicherheit gewandelt.<sup>10</sup>

---

4 Vgl. Reimer, *Hofmusik*, S. 45–53.

5 Heinrich W. Schwab, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 24), Kassel u. a. 1982, S. 30–33.

6 Helen Coffey, »City Life and Music for Secular Entertainment during the Reign of Maximilian I«, in: *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918*, hrsg. von Ian Biddle und Kirsten Gibson, London / New York 2017, S. 171–185.

7 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41. Dazu ausführlich weiter unten.

8 Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Darstellung*, Göttingen 1998, S. 110.

9 Brinzing, *Studien*, S. 121.

10 Etwa: *In Principio*, Rabaskadol, Rostocker Motettenchor, Aliud Records 2008: Hofkapelle Graz 1585. Stephen Rice, »North German Renaissance and Baroque«, in: *Early Music* 37 (2009), S. 130 f.

Allerdings sind in den letzten zwanzig Jahren keinerlei neue Indizien hinzugekommen, es hat sich offenbar eine vage Annahme lediglich wegen des Mangels gegenteilig wirkender Argumente stabilisiert. Noch vor Brinzings Dissertation – und wohl weitgehend unbemerkt – hatte allerdings Eric Fiedler aus den eingetragenen Instrumentenangaben gefolgert, die Kompositionen seien hier für eine typische Renaissance-Bläsergruppe besetzt, wie sie in der Regel von Stadtpfeiferensembles repräsentiert wurde.<sup>11</sup> Obwohl die Argumentation Fiedlers den Zusammenhang zwischen der für Stadtpfeifer typischen Instrumentenbesetzung und den Eintragungen in den Regensburger Stimmbüchern ziemlich plausibel erscheinen lässt, ist davon in jüngeren Beiträgen kaum noch die Rede.

In der festen Überzeugung, Graz sei der tatsächliche Entstehungsort, setzte – für die Edition einer Auswahl von Stücken aus den Regensburger Stimmbüchern – Douglas Kirk die kaum glaubwürdig erscheinende These in die Welt, der Grazer Trompeter Niclas Rekh habe die Stimmbücher nach einem Auftrag des Kapellmeisters Simon Gatto im Jahr 1585 geschrieben.<sup>12</sup> Kirk behauptete auch ohne jeden Beleg, die Jahreszahl 1579 finde sich eingeprägt auf den Einbänden der sechs Stimmbücher.<sup>13</sup> Dagegen spricht die Evidenz der in der Bischöflichen Zentralbibliothek aufbewahrten Handschriften (Abbildung 7.1).

Den genannten Brief des Grazer Trompeters Niclas Rekh an Erzherzog Karl hatte erstmals Hellmut Federhofer publiziert:<sup>14</sup>

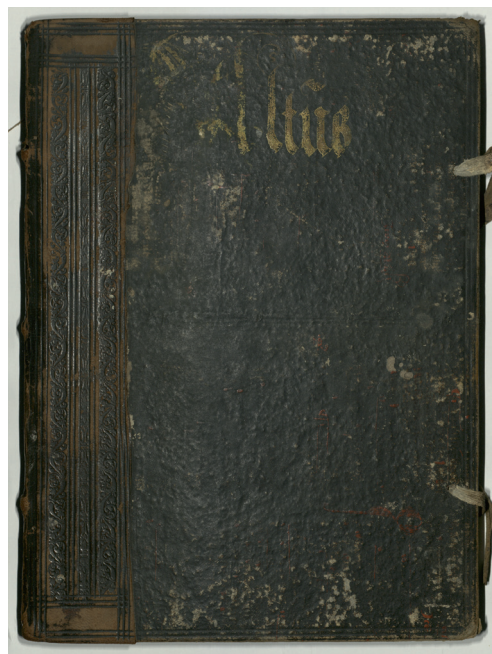


Abbildung 7.1: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Vorderseite des Altus-Stimmbuchs

11 Eric. F. Fiedler, »Zingen, Pumat, Pusaun: The Manuscript Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, MS A.R. 775–777 as a Source of Information about Wind-Band Performing Practice in Late Sixteenth-Century Southern Germany«, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak, Tutzing 1996, S. 34–48.

12 Douglas Kirk, *Music for an Archduke, Selections from the Manuscript Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A.R. 775–777*, Arlington (MA) 2014.

13 Ebd.

14 Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 124.

Gnedigster Fürst und Herr, nachdem Euer Für: Dur: Capelmaister Simon Gatto mir diese Copia Püecher (welliche ich derselben hiemit in underthenigkheit dedi-  
ciern thue) zu schreÿben anbevolhen, welliche ich soviel mir mÿglich gewest ver-  
fast und was noch hinein zu schreÿben will ich vermittelst göttlicher genad khunf-  
tiger Zeit auch gehorsamist verrichten und langt hierauff an Euer Für: Dur: mein  
ganz underthenigistes bitten, berüerte Püecher von mir mit allen Gnaden anzu-  
nehmen [...] Niclas Reckh.

In welcher Weise der Brief sich auf die Regensburger Stimmbücher beziehen sollte, erklärte Kirk nicht. Das Dokument selbst enthält keine Hinweise, die auch nur andeutungsweise in diese Richtung führen würden. Die von Kirk als Tatsache betrachtete Grazer Entstehung der Stimmbücher war von Armin Brinzing freilich nur als Überlegung formuliert worden, ob es bei den in Rechs Brief genannten Büchern nicht denkbar sei, »daß es sich hierbei um die vorliegende Handschrift handelte«. <sup>15</sup> Kirk verwandelte dies zur Gewissheit, dass Rekh im Jahr 1585 die Stimmbücher geschrieben habe.

### Kritische Bewertung

Bereits 2009 machte Stephen Rice Zweifel an dieser Sichtweise geltend, da in der Quelle selbst nicht nur eine, sondern wenigstens fünf verschiedene Schreiberhände festzustellen seien. <sup>16</sup> Es ist zudem vollkommen unbekannt, welche Art von Notenbüchern Rekh zu schreiben hatte. Der Inhalt des zitierten Briefs ist für eine aussagekräftige Interpretation bei weitem nicht konkret genug, um in eine plausible Beweisführung einbezogen werden zu können. Da die Trompeter nicht zu den Bläsern der Hofkapelle gehörten, sondern mit dem Paukenschläger eine eigene Gruppe im Militär bildeten und besser bezahlt waren, müssten zuerst Noten für diese Instrumentengruppe in Betracht gezogen werden. Ob Niclas Rekh auch Noten für die Bläser der Hofkapelle zu Papier brachte, muss dagegen offenbleiben. Eigenartig erscheint auch, dass nach den erwähnten Besetzungsangaben von den Bläsern die leiseren, also Flöten oder Dulziane, nicht zum Einsatz kommen. Im Gegenteil: Das Ensemble, das sich aus den Eintragungen in den Regensburger Stimmbüchern ableiten lässt, bestand ausschließlich aus Zinken, Pommern und Posaunen. Kompositionen, bei denen nicht nur das Incipit, sondern der komplette Text mit eingetragen ist, ermöglichen auch eine gesungene Ausführung. Die bisherige Forschung konnte zu diesem Umstand keine überzeugende Deutung liefern.

Die Indizien, die für eine Provenienz aus der Grazer Hofkapelle sprechen, seien hier kurz zusammenfassend kommentiert:

---

<sup>15</sup> Brinzing, *Studien*, S. 124.

<sup>16</sup> Rice, »Renaissance and Baroque«, S. 130.

1. Die Präsenz von zwei Kompositionen des Annibale Padovano könnte eine Verbindung nach Graz herstellen.<sup>17</sup> Von der Mengestatistik her betrachtet müsste allerdings auf andere Orte verwiesen werden, denn die meisten Stücke stammen von Orlando di Lasso und Alessandro Striggio. Das wären München und Mantua.

2. Die Stimmbücher enthalten sechs Motetten von Albinus Fabricius, der als Sekretär des Benediktinerklosters St. Lambrecht in der Steiermark wirkte.<sup>18</sup> Diese Stücke bilden ein rätselhaftes Element für den Kontext der sechs Stimmbücher, da nur bei ihnen eine ansonsten nicht identifizierbare Schreiberhand zu erkennen ist. Aber über die Person Fabricius führt eine Spur nach Graz und wenigstens zum Umkreis der Hofkapelle. Im Chorbuch 22 der Grazer Universitätsbibliothek ist von Fabricius ein Magnificat *Nel più fiorito Aprile* (über ein Madrigal von Luca Marenzio) festgehalten.<sup>19</sup> Die Handschrift stammt aus dem mit dem Hof verbundenen Chorherrenstift Seckau.<sup>20</sup> Fabricius' *Cantiones sacrae* wurden 1595 in Graz gedruckt.<sup>21</sup>

3. Die Untersuchung der Wasserzeichen schien eine Entstehung in der Steiermark am stärksten plausibel machen zu können. Zum größeren Teil – und offensichtlich als Grundstock – ist Papier mit einem Wasserzeichen verwendet, das einen kleinen Drachen zeigt. Gertraut Haberkamp hat 1989 die in den damals verfügbaren Wasserzeichen-Katalogen angegebenen Nachweise in ihre Beschreibung aufgenommen.<sup>22</sup> Nach damaliger Kenntnis deuteten die Belege in die Steiermark und nach Laibach, das heutige Ljubljana. Die moderne Wasserzeichenforschung weist das Papier einer Papiermühle in Klagenfurt zu.<sup>23</sup> So sicher man mit dieser Aussage ist, so unsicher müssen die Anhaltspunkte über die Verbreitung dieses Papiers bewertet werden.

Das zweite Wasserzeichen in den Stimmbüchern zeigt einen Wappenschild mit schräg verlaufendem Querbalken und zwei Sternen. An diesem Beispiel wird die Problematik der an Wasserzeichen orientierten regionalen Positionierung von Papieren besonders deutlich. Im Katalog von Charles-Moïse Briquet ist dieses Wasserzeichen in Laibach, Villach, Klagenfurt und Arnoldstein belegt.<sup>24</sup> Zweifelsfrei stellt es allerdings das Wappen der süddeutschen Reichsstadt

---

17 Brinzing, *Studien*, S. 121.

18 Christian Bettels, Art. »Fabritius, Fabricius, Albinus«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht am 5. 12. 2015, <[www.mgg-online.com/mgg/stable/23285](http://www.mgg-online.com/mgg/stable/23285)> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018].

19 *Parodiemagnificat aus dem Umkreis der Grazer Hofkapelle (1564–1619)* (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 133), hrsg. von Gernot Gruber, Graz 1981, S. 62–77.

20 Graz, Universitätsbibliothek, Mus.ms. 22, fol. 116<sup>v</sup>–127<sup>r</sup>. Hellmut Federhofer, »Chorbücher der Universitätsbibliothek Graz in ihrer Beziehung zur Grazer Hofkapelle (1564–1619)«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 127–140; bes. S. 128 und S. 136.

21 *Cantiones sacrae sex vocum*, Graz 1595.

22 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.

23 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand J 340, Wasserzeichensammlung Piccard Nr. 124052, Klagenfurt 1568. Siehe <[www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?po=124052](http://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?po=124052)> [zuletzt aufgerufen am 2. 3. 2018] und Charles-Moïse Briquet, *Les Filigranes, dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Bd. 1, Genf 1907, Nr. 2712.

24 Briquet, *Les Filigranes*, Nr. 1010.

Kaufbeuren dar. Ein Gebrauch dieses Papiers im Umkreis dieser Stadt ist daher mit Sicherheit anzunehmen.<sup>25</sup>

Ein drittes Wasserzeichen lässt durch eine Sichel über einem Wappenschild mit drei Sternen auf die Papiermühle Sichelschmied in Salzburg-Lengfelden schließen.<sup>26</sup> Aus den drei Wasserzeichen ergibt sich also kein Bild, das eine eindeutige Herkunft erweisen kann. Offensichtlich hatte der Redaktor der sechs Stimmbücher Zugang zu Papier aus Klagenfurt, Salzburg und Kaufbeuren. Reisen in größerem Ausmaß waren bei Musikern der damaligen Zeit keineswegs ungewöhnlich. Aber womöglich kaufte nicht der Musiker und Schreiber das Papier, sondern die Institution, bei der er beschäftigt war.

Die Belege, die für eine Herkunft aus der Grazer Hofkapelle sprechen, sind demnach eher unsicher, sogar das Drachen-Wasserzeichen sollte nicht zwingend als Argument für eine Provenienz aus der Steiermark herhalten.

Ein Vergleich mit Musikalien der Grazer Hofkapelle wurde bisher nicht unternommen. Dort nachgewiesene Wasserzeichen zeigen in Chorbuch 12 den Adler mit Doppelkopf sowie ein Wappen mit Pinienzapfen (Augsburg) und eine Schlange,<sup>27</sup> in Chorbuch 22 einen Pilger und die Fleur-de-lis,<sup>28</sup> in Chorbuch 82 erneut die Schlange<sup>29</sup> sowie in Chorbuch 2064 das Wappen mit steirischem Panther.<sup>30</sup> Papier aus Klagenfurt oder Salzburg findet sich in den Beständen der Grazer Hofkapelle nicht. Bis hierher passen also die Indizien nicht zusammen. Chorbuch 11 weist schließlich einen Bären auf, darüber hinaus aber auch Papier aus der Kaufbeurer Papiermühle.<sup>31</sup> Damit ist immerhin ein Beleg erbracht, dass die Hofkapelle in Graz auch Kompositionen besaß, die auf Papier aus dieser weiter entfernten Region geschrieben waren. Ob hierin die gesuchte Verbindung zu den Stimmbüchern zu erkennen ist, bleibt offen, es ist aber als Hinweis auf eine solche Möglichkeit zu werten.

Nicht ganz unwichtig erscheint nun allerdings eine Beobachtung von Bernhold Schmid zu Nr. 103 in A. R. 775–777. Es handelt sich um eine Komposition, die mit dem Titel *Salve rex regum misericordiae* ohne Nennung des Autors eingetragen ist. Schmid konnte nachweisen, dass es sich dabei um eine Motette von Orlando di Lasso handelt, deren originaler Text *Salve regina*

---

25 Vgl. Georg Friedrich Wehrs, *Vom Papier, den vor der Erfindung desselben üblich gewesenen Schreibmassen und sonstigen Schreibmaterialien*, Halle 1789, S. 316. Stefan Dieter, *Die Reichsstadt Kaufbeuren in der frühen Neuzeit: Studien zur Wirtschafts-, Sozial-, Kirchen- und Bevölkerungsgeschichte*, Thalhofen 2000, S. 26.

26 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.

27 Orlando di Lasso, *Magnificat 25–49* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 14), hrsg. von James Erb, Kassel u. a. 1986, S. XXIII.

28 Orlando di Lasso, *Messen 36–41* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 8), hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u. a. 1968, S. XIII.

29 Ebd.

30 Orlando di Lasso, *Messen 49–55* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 10), hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u. a. 1970, S. XI.

31 Orlando di Lasso, *Messen 10–17* (= Sämtliche Werke, Neue Reihe 4), hrsg. von Siegfried Hermelink, Kassel u. a. 1964, S. XIV.

*mater misericordiae* lautet.<sup>32</sup> Die in den Regensburger Stimmbüchern ablesbare Textänderung macht aus einer Marienmotette eine Komposition, die sich auf Jesus Christus bezieht. Solche Änderungen der marianischen Antiphon *Salve regina* sind typische Kennzeichen eines protestantischen Kontexts. Bemerkenswerterweise findet sich die Motette in einer Gruppe von Stücken, denen kein Text unterlegt ist. Lediglich das Incipit ist in allen Stimmen angebracht. Da demnach nicht an eine gesungene Ausführung gedacht wurde, sondern an das Spielen durch eine Bläsergruppe, hätte der Text nicht geändert werden müssen. Damit ist zwingend anzunehmen, dass der Redaktor diese Komposition aus einer Vorlage mit protestantischem Ursprung übernahm. Am katholischen Hof der Erzherzöge von Steiermark in Graz wäre das wahrscheinlich nicht geschehen. Die ursprüngliche Fassung der Motette, nämlich *Salve regina* von Lasso, ist in dem Druck RISM B/1 1582-7 (*Mottetta, sex vocvm*) enthalten (LV 724).<sup>33</sup> Darin sind drei weitere Motetten zu finden, die in die Regensburger Stimmbücher übernommen wurden. Setzt man den Druck 1582-7 als Vorlage für Nr. 77 *Domine quid multiplicati* (LV 722), Nr. 78 *Cantate Domino* (LV 725) und Nr. 79 *Deus in adiutorium* (LV 734) voraus, bleibt zunächst unklar, weshalb Nr. 103 *Salve rex regum* aus einer anderen Quelle abgeschrieben worden sein sollte. Falls die Motettengruppe also nicht geschlossen aus einem Manuskript übernommen wurde, dürfte als sicher gelten, dass als Vorlage ein Exemplar des Druckes 1582-7 diente, in dem ein der protestantischen Lehre nahestehender Autor von Hand einschlägige Textänderungen vorgenommen hatte. Bernhold Schmid weist tatsächlich mehrere vergleichbare Fälle gerade für diese Ausgabe nach, eine immerhin grob ähnliche Version mit »Salve Rex regum Deus misericordiae« kennt aber auch er nur aus einem handschriftlichen Stimmbuchkonvolut.<sup>34</sup> Das bisher zu gewinnende Bild wird an dieser Stelle noch einmal komplexer, weshalb die Indizien nacheinander abgearbeitet werden müssen, um am Ende den Versuch einer vorsichtigen Bewertung vornehmen zu können.

## Repertoire und Konkordanzen

Es mag sinnvoll sein, hier aus einer weiteren Perspektive an die Manuskripte heranzutreten, indem die Besetzungen in die Argumentation einbezogen werden. Um ganz allgemein zu beginnen, kann zunächst festgehalten werden, dass aus den sechs Stimmbüchern mehrere Musiker singen oder spielen können. Die Zahl Sechs wirkt dabei ein wenig magisch. Es ist jedoch leicht

---

32 Bernhold Schmid, »Lasso geht online«, in: *Akademie Aktuell* 56 (2016), S. 50–53; ders., »Orlando di Lasso: Seine Werke in handschriftlicher Überlieferung. Eine Datenbank«, in: *Bibliotheksmagazin: Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München* (2016), S. 40–42.

33 Die hier verwendete Nummerierung der Individualdrucke folgt dem Lasso-Verzeichnis = LV. Nummern mit LV sind dort an einzelne Kompositionen vergeben. *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687* (= Sämtliche Werke Neue Reihe, Supplement), hrsg. von Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, Bd. 2, Kassel u. a. 2001, S. 66–68.

34 Orlando di Lasso, *Motetten VII (Magnum opus musicum, Teil VII); Motetten für 6 Stimmen* (= Sämtliche Werke 13), hrsg. von Bernhold Schmid und Tobias Apelt, Wiesbaden 2013, S. xxvi–xxx.

einzusehen, dass aus sechs Stimmbüchern auch gelegentlich vier Leute musizieren können, wenn zwei pausieren. Die Auswahl der Kompositionen ist aber in A. R. 775–777 insgesamt so getroffen, dass fast durchweg wenigstens sechs Musiker benötigt werden. In einigen Fällen geht die Zahl der benötigten Ausführenden sogar darüber hinaus, wenn etwa für Motteten von Orlando di Lasso acht oder bei Andrea Gabrieli zehn Stimmen vorgesehen sind. Es ist wohl nicht zu viel spekuliert, wenn man annimmt, die Grundbesetzung des Ensembles habe über sechs Musiker verfügt. Wollte man die acht- bis zehnstimmigen Kompositionen realisieren, musste man weitere Leute dazu nehmen.<sup>35</sup> Wie die Aufstockung bis zur Zehnstimmigkeit erfolgen konnte, wird weiter unten erörtert.

Als die Stimmbücher geschrieben wurden, existierten die meisten darin aufgezeichneten Stücke bereits in Drucken, die damit als Vorlagen herangezogen werden konnten. Allerdings gibt es auch mehrere Stücke, die nicht nur in Drucken, sondern ebenfalls in zeitgenössischen oder geringfügig später zu datierenden Manuskripten notiert sind. Von diesen handschriftlichen Konkordanzen interessieren besonders diejenigen, zu denen überhaupt kein Druck nachweisbar ist. Tabelle 7.1 zeigt die Kompositionen, die in keinen gedruckten Konkordanzen vorliegen. Gegebenenfalls ist angemerkt, ob die Stücke in anderen Handschriften erscheinen.

Von diesen 18 Stücken sind die Nummern 82 und 84 als eine Chanson und ein Trinklied von Orlando di Lasso zu identifizieren.<sup>36</sup> Aus der Gruppe der verbleibenden 16 Kompositionen, die nicht in zeitgenössischen Drucken vorliegen, lassen sich immerhin vier feststellen, zu denen handschriftliche Konkordanzen nachweisbar sind. Von diesen vier stammen zwei von Albinus Fabricius. Die beiden Stücke finden sich in einer Orgeltabulatur aus Gmunden in Oberösterreich, die heute übrigens unter der Signatur C 119 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg aufbewahrt werden. Das hier verwendete Kaufbeurer Papier könnte vielleicht eine Verbindung zu den betreffenden Fabricius-Stücken in A. R. 775–777 herstellen.<sup>37</sup> Da Fabricius seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in St. Lambrecht und Bruck an der Mur in der Steiermark gewirkt hat, ergibt sich ein gewisser Zusammenhang unserer Stimmbücher zu dieser Orgeltabulatur aus Gmunden, allerdings sollte die Entfernung von doch etwa 170 km wenigstens erwähnt werden.

Die anonyme Motette *Beata Dei genitrix*, die in Regensburg B 223–233 zu finden ist, weist von ihrer Provenienz klar nach Augsburg.<sup>38</sup> Diese Stimmbücher stammen aus dem dortigen Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra, das für seine reiche Musikpflege seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts bekannt war.<sup>39</sup> Damit wird bei den ausschließlich als Manuskripte überlieferten

---

35 Es wird die neutrale Bezeichnung »Musiker« verwendet, denn bei den Stücken ohne Instrumentenangabe darf nicht mit Selbstverständlichkeit damit gerechnet werden, dass sie ebenfalls von einer Bläsergruppe aufgeführt wurden. Zumindest bei den textiert aufgezeichneten Werken muss auch die Möglichkeit eines Sängersensembles von sechs Personen mitbedacht werden.

36 Vgl. Fußnote 36 und 37.

37 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 307.

38 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 216.

39 Vgl. Tobias Rimek, *Das mehrstimmige Repertoire der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1549–1632)*, Stuttgart 2015.

Kompositionen tatsächlich eine Verbindung nach Augsburg und eine andere nach Österreich ersichtlich. Allerdings müssen noch weitere Stücke mit handschriftlicher Parallelüberlieferung einbezogen werden, die aber auch gedruckt vorliegen.

Nr.	Textincipit	Komponist	Konkordanz	Provenienz
42	<i>Dont are beurs me vatu</i>	Truthaer		
52	<i>Schön Lifkhenn</i>	Anonym		
53	<i>Padre del ciel</i>	Anonym		
57	<i>Beata Dei genitrix</i>	Anonym	Regensburg B 223–233	Augsburg, St. Ulrich und Afra
61	<i>Quemadmodum desiderat</i>	Pernner		
63	<i>Cum esset desponsata</i>	Anonym		
68	<i>Quid mea meus furias</i>	Anonym		
69	<i>Ochi perche si lieti</i>	Anonym		
73	<i>Ho sempre inceso dir</i>	Anonym		
82	<i>Bonus est Dominus</i>	Anonym <sup>40</sup>		
84	<i>Jauchzet dem Herrn</i>	De Wert <sup>41</sup>		
88	<i>Poi che</i>	Cortano		
89	<i>Domine Deus rex magne</i>	Padovano	Zwickau 1/3	
97	<i>Laudate Dominum</i>	Clavius		
108	<i>Exaudi te Dominus</i>	Fabricius	Regensburg C 119	Gmunden
109	<i>Christus in his terris</i>	Fabricius	Regensburg C 119	Gmunden
112	<i>Christus salus mundis</i>	Fabricius		
113	<i>Surgite</i>	Anonym (Fabricius?)		

Tabelle 7.1: Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777 ohne gedruckte Konkordanzen

40 *Bonus est Dominus* stammt nicht von einem anonymen Komponisten. Hinter dem (veränderten) Titel verbirgt sich *Vinum (bonum & suaue)* aus dem Druck 1570-6 (*Mellange d'Orlande de Lassvs*) von Orlando di Lasso (LV 389).

41 Ein achtstimmiges *Jauchzet dem Herrn* von Giaches de Wert existiert nicht. Tatsächlich handelt es sich offensichtlich um eine deutsche Textunterlegung zu *Vn jour (l'amant)* ebenfalls aus dem Druck 1570-6 (*Mellange d'Orlande de Lassvs*) von Orlando di Lasso (LV 388).

Nr.	Textincipit	Komponist	Druck	Konkordanz	Provenienz
77	<i>Domine quid multiplicati</i>	Lasso	1582-7	München, Mus.Ms. 11 Berlin, Mus.Ms. 40028	München, Hof
78	<i>Cantate Domino</i>	Lasso	1582-7	München, Mus.Ms. 11	München, Hof
79	<i>Deus in adiutorium</i>	Lasso	1582-7	München, Mus.Ms. 11	München, Hof
83	<i>Laudate Dominum omnes</i>	Faignient	1585 <sup>1</sup>	Regensburg, B 268–270	Augsburg
92	<i>Domine quid multiplicati</i>	Lasso cf. 77	1582-7	München, Mus.Ms. 11	München, Hof
96	<i>Adesto dolori meo</i>	De Wert	1566	Regensburg, A. R. 774	Regensburg
100	<i>Domine a lingua dolosa</i>	Padovano	1590 <sup>4</sup>	Regensburg, B 205–210 und B 268–270	Augsburg
105	<i>Exultate justi in Domino</i>	A. Gabrieli	1587 <sup>16</sup>	Augsburg, Tonk. Schl. 39 (2 Bassstimmen)	Augsburg
120	<i>Angelus Domini descendit</i>	Lasso	1585-4	München, Mus.Ms. 14	München, Hof

Tabelle 7.2: Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777 mit gedruckten und handschriftlichen Konkordanzen

Die Tabelle 7.2 zeigt jetzt eine deutlichere Beziehung zu Augsburg und in gewisser Weise auch zum herzoglichen Hof in München. Auffallend dabei ist, dass für den Grazer Komponisten Padovano ausgerechnet zwei Konkordanzen in Augsburg nachweisbar sind und wiederum in Handschriften, die sich in der Bischöflichen Zentralbibliothek befinden.<sup>42</sup> Diese Stimmbücher stammen aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich aus der Bibliothek des Augsburger Bürgermeisters (ab 1594) und Stadtpflegers (ab 1600) Marcus Welser (1558–1614). Nach dessen Tod kamen sie auf Anregung von David Höschel (1556–1617), dem damaligen Rektor des Gymnasiums bei St. Anna, an die Augsburger Stadtbibliothek. Im 19. Jahrhundert gelangte ein Teil davon offenbar an den Antiquar Fidelis Butsch, bei dem Carl Proske die Musikalien 1858 erwarb.<sup>43</sup> Zu den beiden Lasso-Motetten 77 und 79 finden wir Eintragungen in dem aus Augsburg stammenden Partiturbuch von Adam Gumpelzhaimer (heute Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. 40028). Zu Andrea Gabrieli (Nr. 105) existiert eine Aufzeichnung der beiden Bassstimmen aus

42 Richard Charteris und Gertraut Haberkamp, »Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Butsch 205–210: A Little-Known Source of the Music of Giovanni Gabrieli and his Contemporaries«, in: *Musica Disciplina* 42 (1989), S. 195–249, hier: S. 223.

43 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 249. Vgl. auch: Hans-Jörg Künast, »Welserbibliotheken. Eine Bestandsaufnahme der Bibliotheken von Anton, Marcus und Paulus Welser«, in: *Die Welser. Neue Forschungen zur Geschichte und Kultur des oberdeutschen Handelshauses*, hrsg. von Mark Häberlein und Johannes Burkhardt, Berlin 2002, S. 550–584, bes. S. 552.

dem Bestand von St. Ulrich und Afra in Augsburg (heute Augsburg, Staatsbibliothek, Tonkunst Schletterer 39).<sup>44</sup>

Das in den Regensburger Stimmbüchern aufgezeichnete Repertoire zeigt aber noch andere Verbindungen zu Augsburg bzw. der in Augsburg ansässigen Familie Fugger. Hierbei handelt es sich um Widmungen von Ausgaben, in denen etliche Kompositionen gedruckt erschienen.

1. Die drei Motetten von Andrea Gabrieli unter Nr. 105, 106 und 114 wurden im Jahr 1587 durch Giovanni Gabrieli in Venedig publiziert. Dabei erhielt der Druck die Widmung an Hans Fugger. Die freundschaftliche Beziehung von Andrea und auch Giovanni Gabrieli zu den Fuggern schlug sich später auch darin nieder, dass Giovanni zur Hochzeit von Albert Fugger 1597 seinen ersten eigenen Band mit den *Sacrae Symphoniae* dem Bräutigam und seinen Brüdern widmete.<sup>45</sup>

2. Die vier Motetten Lassos unter den Nummern 77 bis 79 sowie 92 wurden 1582 mit Widmung an Jacob Fugger d. J. gedruckt (LV 1582-7).<sup>46</sup>

Damit gibt es zu einer gar nicht kleinen Gruppe von Stücken in den Regensburger Stimmbüchern Konkordanzen, die in einer Verbindung zu Augsburg stehen: Teilweise sind in Augsburg die einzigen handschriftlichen Konkordanzen überhaupt nachweisbar, teilweise sind Drucke mit relevanten Kompositionen Mitgliedern der Augsburger Fugger-Familie gewidmet. Gemeinsam mit der für die Augsburger Stadtpfeifer passenden Besetzung, dürfte damit wenigstens so viel Evidenz vorliegen, dass es sinnvoll erscheint, einen Augsburger Kontext für die Stimmbücher weiter zu untersuchen.

Mit der weitgehend fixierten Zahl von sechs erforderlichen Musikern, der überdies eine wenig variable Besetzung von Zinken, Pommern und Posaunen zugrunde liegt, richtet sich der Blick auf eine größer besetzte Stadtpfeiferei.<sup>47</sup> Stadtpfeifereien existierten im 16. Jahrhundert in vielen Städten, meistens bestanden sie aus drei oder vier Musikern. Lediglich die großen Reichsstädte Leipzig, Nürnberg oder auch Augsburg gingen darüber hinaus. Nach Nürnberg konnte seit Mitte der 1550er-Jahre die Augsburger Gruppe als eine der wenigen über sechs Instrumentisten verfügen.<sup>48</sup> Die Besetzungsstärke könnte bereits als hinreichendes Indiz für eine mögliche Herkunft der Stimmbücher gewertet werden. Sollte die Hypothese einer Stadtpfeiferei-Herkunft Plausibilität bekommen, müssten freilich weitere Belege hinzukommen. Sie ergeben sich aus dem eingetragenen Repertoire.

---

44 Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (einschließlich der Liturgica mit Notation)*, Wiesbaden 1974, S. 157–162, bes. 161.

45 Giovanni Gabrieli, *Sacrae symphoniae [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16, tam vocibus, quam instrumentis, editio nova*, Venedig 1597.

46 Orlando di Lasso, *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, S. 66–68.

47 Fiedler, »Zingen, Pumart, Pusaun«, S. 34–48.

48 Brinzing, *Studien*, S. 160.

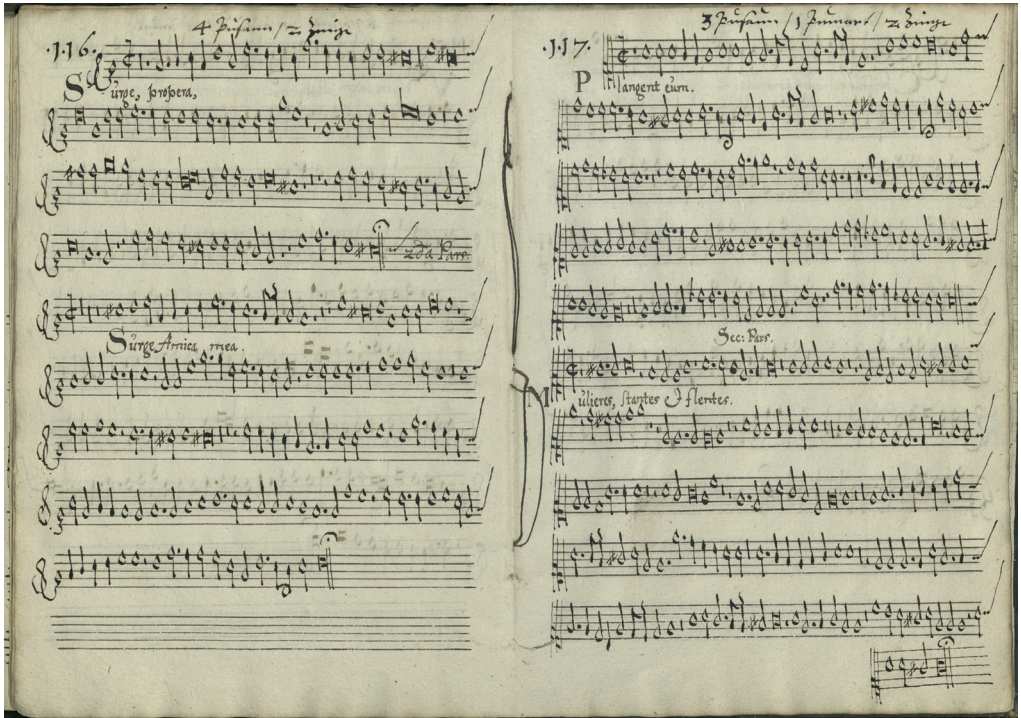


Abbildung 7.2: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A. R. 775–777, Hefung mit schwarzem Faden im Discantus-Stimmbuch

## Redaktion

Auf einen konkreten Anlass deutet auch die äußere Erscheinungsform hin. Alle sechs Stimmbücher sind in Pergamentmakulatur aus einer aufgelösten mittelalterlichen Handschrift eingebunden. Dabei legte man allerdings auf Einheitlichkeit großen Wert und fasste jeden Einband mit schwarzer Farbe. Auf die Vorderseite dieser schwarzen Buchdeckel wurde dann mit goldener Farbe die jeweilige Stimmbezeichnung gepinselt.<sup>49</sup> Zu dem sehr sorgfältigen Erscheinungsbild passt weiter, dass offenbar alle Stimmbücher bereits von Anfang an oder wenigstens zu einem frühen Zeitpunkt der Niederschrift auf den Umfang von 120 Stücken angelegt worden sind. Schon diese Erscheinungsform macht kaum den Eindruck einer mehr oder weniger sukzessiven Anlage. Die Stücke sind also nicht einfach nach und nach gesammelt, sondern wohl nach einem Plan eingetragen worden. Ein Hauptredaktor arbeitete dabei mit mehreren Schreibern zusammen. Bereits 1989 ermittelte Gertraut Haberkamp bei der Katalogisierung der Regensburg-

<sup>49</sup> Der Befund entspricht nicht dem bei Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41 gegebenen Beschreibung: »Pappe mit braunem Leder überzogen. Auf dem Vorderdeckel jeweils Stimmbezeichnung in Goldprägung«.

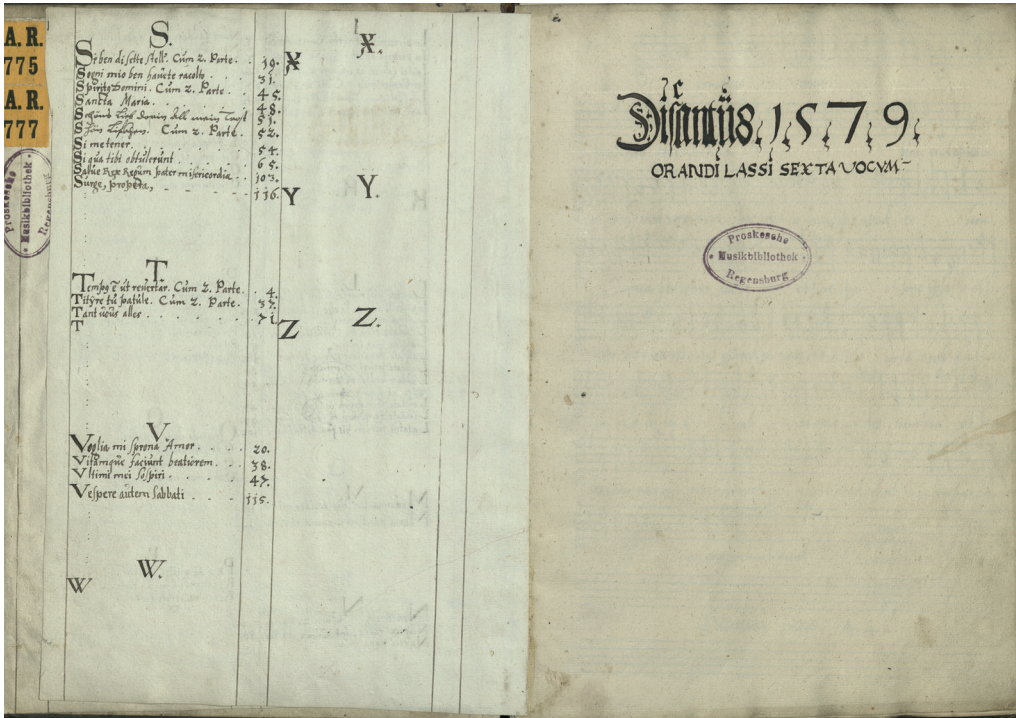


Abbildung 7.3: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777, Titelblatt des Discantus-Stimmbuchs

ger Handschriften in penibler Untersuchung vier unterschiedliche Hände.<sup>50</sup> In der Art wie sie sich quer über die Abfolge der Stücke und quer über die Stimmbücher verteilen, ist eine seriöse Arbeitsteilung erkennbar, nicht aber ein Auswechseln von Schreibern oder eine zeitliche Abfolge der Schreibearbeit.

Jeweils im hinteren Teil der Stimmbücher wurden Blätter oder sogar Lagen nachträglich hinzugefügt. Dabei könnte es sich um eine spätere Ergänzung handeln, zumal für die Bindung ein anderer Faden verwendet wurde (Abbildung 7.2). Vorne sind alle Lagen von weißen Fäden zusammengehalten, hinten erscheinen schwarze Fäden. Allerdings vollzieht sich der Wechsel in jedem Stimmbuch an anderer Stelle, also nicht nach einem bestimmten Stück in allen Stimmen. Der Redaktor musste wohl schon während der Planung erkannt haben, dass das zuerst benützte Papier für die Aufnahme der Stücke nicht ausreichen würde. Daher wurde anderes Papier hergenommen und mit neuem Faden hinten angefügt, noch bevor dann die eigentliche Bindung erfolgte.

Für diesen Gedanken spricht auch ein weiterer Befund: Im Stimmbuch des Discantus, also der obersten Stimme, ist vorne zwischen Einband-Deckel und Titelblatt (Abbildung 7.3) ein

50 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.



115 bis 120 anzufügen. Der Redaktor wollte die Fabricius-Motetten genau ab 107 unterbringen. Wenn man sich als Plan für die Anlage eine Veranstaltung vorstellt, ergibt sich möglicherweise der Sinn des Vorgehens, denn eine solche hätte hier tatsächlich ihren Höhepunkt erreicht, zuerst mit zwei zehnstimmigen und dann mit sechs komplett neuen Kompositionen. Wie eine solche Veranstaltung ausgesehen haben könnte, bleibt bei 120 Nummern allerdings erst einmal unklar. Hintereinander musiziert ist eine Gesamtauführungsdauer von wenigstens vier Stunden zu veranschlagen.

## Datierung

Kontrovers stellt sich die Frage der Datierung dar: In allen Stimmbüchern ist zu Beginn eingetragen: »1579./ ORLANDI LASSI SEXTA VOCVM«. Ein glänzender Lateiner scheint unser Redaktor nicht gewesen zu sein, denn so schön der Titel aussieht, so grotesk ist die Grammatik. Er hätte schreiben können »sex vocum« oder »sexta vox«. Dann wäre aber nur die sechste Stimme gemeint. Weitere Beobachtungen verstärken den Eindruck des sprachlich wenig versierten Textschreibers. Im Discantus-Stimmbuch ist der Titel notiert als »Disantus 1.5.7.9« mit der Ergänzung des Buchstabens »c« über dem »s«. Dann folgt »ORANDI LASSI SEXTA VOCUM«. Im Altus-Stimmbuch lautet die Eintragung »ORRLANDI LASSI SEXTA VOCUM«.

Gertraut Haberkamp nimmt in ihrem Katalog der Musikhandschriften in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg den Eintrag als Datum der Entstehung der Stimmbücher.<sup>51</sup> Infolge dieser Hypothese könnten die in den Stimmbüchern enthaltenen Kompositionen aus Drucken abgeschrieben worden sein, deren Erscheinungsdatum bis zum Jahr 1579 reicht. Das dürften im Fall der Lasso-Stücke entweder der Druck RISM B/1 1579-1, *Orlandi Lassi Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) sex et octo vocum* (Venedig: Gardano, 1579), oder die beiden Bände der *Selectissimae cantiones* sein, die Leonhard Lechner im gleichen Jahr in Nürnberg herausgegeben hat.<sup>52</sup> Für die Striggio-Madrigale war es zweifellos der Druck *Di Alessandro Striggio [...] Il primo libro de madregali a sei voci [...]* (Venedig: Gardano, 1560; 1560<sup>22</sup>). Damit kann man für den größten Teil der Musik gedruckte Vorlagen ermitteln. In den Stimmbüchern sind jedoch einige Kompositionen enthalten, die 1579 noch nicht in gedruckten Ausgaben vorlagen, darunter mehrere Motetten von Lasso, Andrea Gabrieli, Anton Gosswin und etlichen anderen. Aus der Präsenz der später als 1579 gedruckten Stücke schloss Armin Brinzing auf eine Entstehungszeit zwischen 1585 und 1597.<sup>53</sup>

Zur Bewertung dieser Sachlage bieten sich zwei Optionen an. Man kann wie Brinzing in Zweifel ziehen, dass das eingetragene Jahr 1579 das Entstehungsdatum darstellt. 1579 existierten einige der Kompositionen aus den Stimmbüchern wahrscheinlich noch nicht, da sie erst später gedruckt wurden. Sie konnten also nicht aus solchen Drucken abgeschrieben werden. Damit wäre das in den Stimmbüchern gegebene Datum lediglich als Erscheinungsjahr des

---

51 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. 41.

52 *Orlando di Lasso, Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, S. 21–29.

53 Brinzing, *Studien*, S. 124.

Lasso-Druckes zu deuten, aus dem eine erste Gruppe von Motetten kopiert wurde. Diese Annahme öffnet die Frage nach der tatsächlichen Entstehung freilich über den von Brinzing vorgeschlagenen Zeitraum hinaus, denn es wurden nicht nur etliche Lasso-Stücke 1582 und 1585 publiziert und die Kompositionen von Andrea Gabrieli 1587, sondern eine Melchior Bischoff zuzuschreibende Motette sogar erst 1603. Wenn man das Datum eines solchen späten Druckes als *terminus post quem* heranzieht, würden die Stimmbücher erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschrieben worden sein.

Eine andere Möglichkeit ist dabei zu bleiben, dass das Datum 1579 tatsächlich nicht nur eine gedruckte Vorlage, sondern auch die Entstehung der Stimmbücher meint. Damit muss man allerdings für einige Stücke plausibel machen, wie sie – noch unpubliziert – in die Sammlung gelangen konnten. Einen solchen Versuch möchte ich hier andeuten.

Es ist zunächst nicht unbedingt notwendig, dass man bei der großen Anzahl der Motetten Lassos in den Stimmbüchern an eine Verbindung mit dem Komponisten selbst denkt, dazu waren seine Werke zu weit verbreitet und in Drucken leicht zugänglich. Doch hier stehen mehrere Kompositionen Lassos, die 1579 noch nicht publiziert waren. Es sind dies die Nummern 77 bis 79, 95 und 99. Für die Gruppe 77–79 ist nun nachzuweisen, dass sie tatsächlich schon im Jahr 1579 komponiert waren. Sie sind enthalten im Chorbuch 11 der Bayerischen Staatsbibliothek in München, einem Chorbuch, das einst zur Hofkapelle gehört hat. Der Kapellschreiber Franz Flori hat dabei – wie meistens – zuverlässig eingetragen, wann er die Niederschrift abgeschlossen hat. Oft trifft in diesen Fällen sogar zu, dass die Komposition erst unmittelbar vorher fertig geworden war. Bei der ersten der drei Motetten steht nun: *Cantate Dominum canticum novum* »Anno 1579 in Januario«, bei *Domine quid multiplicati* »Anno 1579 in Aprili« und schließlich bei *Deus in adiutorium* »Anno 1579. in septembri«.<sup>54</sup>

Spätestens im September 1579 waren also diese drei Motetten fertiggestellt. Damit hätte genug Zeit bestanden, um sie vor Jahresende noch in die Stimmbücher einzutragen. So gut sich freilich in diesem Fall zeigen lässt, dass Kompositionen mehrere Jahre vor ihrer gedruckten Veröffentlichung in Handschriften aufgezeichnet waren, die als mögliche Vorlagen für eine weitere Verbreitung dienen konnten, so schwierig stellt sich dies für andere, im letzten Drittel der Büchlein stehende Stücke dar, die erst 1583 (Nr. 80 und 81), 1587 (Nr. 105 und 106) oder sogar 1603 (Nr. 86) publiziert vorlagen. Die Entstehungszeit ist auf diesem Weg kaum zu ermitteln.

## Anlass

Um den konkreten Entstehungsanlass zu ermitteln, bietet es sich an, den Inhalt nach den Stichworten »Begräbnis«, »Reichstag«, Geburts- bzw. Namenstag oder auch Hochzeit abzusuchen. Ausgesprochene Totenmotetten (etwa mit einem Text wie *Si bona suscepimus* oder *Tristis est*

---

54 Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell und Bettina Wackernagel, *Bayerische Staatsbibliothek, Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung* (= Kataloge bayerischer Musiksammlungen 5/1), München 1989, S. 73–75.

*anima mea*) sind in der Sammlung nicht enthalten. Überhaupt dürften rein kirchliche oder religiöse Anlässe wegen der zahlreichen Madrigale, Chansons und Lieder ausscheiden. Somit bietet sich als Kontext eine Feierlichkeit an, bei der religiöse Thematik genauso einen Platz hatte wie weltliche Heiterkeit. Zudem darf berücksichtigt werden, dass eine solche Festivität durchaus ein größeres Ausmaß angenommen haben kann, zu der die 120 Stücke hätten aufgeführt werden können. Damit ist die Anzahl der Verwendungsmöglichkeiten schon sehr eingegrenzt, und es erstaunt nicht, dass der Kreis von Kompositionen weitaus am umfangreichsten ist, der sich nicht nur im weiteren Sinn auf Hochzeit oder auch auf Liebe beziehen lässt. Hier sind es Nr. 10–11 *Nuptiae factae sunt* (Lasso), Nr. 40 *Beati omnes*, der Psalm, der stets bei Hochzeiten gesungen wurde, Nr. 51 *Schöns Lieb, darin all mein Trost*, Nr. 52 *Schön Lijkhenn*, Nr. 87 *Come havra vita amor*, Nr. 99 *Osculetur me osculo* sowie die meisten der Madrigale von Alessandro Striggio.<sup>55</sup>

Überhaupt galt Striggio als der Fachmann in Sachen Hochzeitsmusik, hatte er doch die Medici-Hochzeit von 1565/66 und drei Jahre später die bekannte Münchner Fürstenhochzeit des Thronfolgers Wilhelm von Bayern mit Renata von Lothringen mit einem großen Anteil an Kompositionen versorgt.<sup>56</sup> 1577 nahm er an der Hochzeit von Ulisse Bentivoglio und Pellegrina Cappello teil,<sup>57</sup> 1579 gestaltete er die Hochzeit des Großherzogs Francesco de' Medici mit Bianca Cappello,<sup>58</sup> 1584 (wahrscheinlich) die von Eleonora de' Medici mit Vincenzo Gonzaga,<sup>59</sup> 1586 von Virginia de' Medici mit Cesare d'Este.<sup>60</sup> In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass auch die Nr. 62 der Regensburger Stimmbücher *Guardan almo pastore* von Francesco CorTECCIA als eines von zwei sechsstimmigen Madrigalen bei einer Medici-Hochzeit im Jahr 1539 erklungen ist.<sup>61</sup> Es ist daher wohl auch kein Zufall, dass von einem weiteren Hochzeits-Auftragswerk, nämlich Lassos *Gratia sola Dei* als Nr. 34 hier lediglich die *tertia pars* vertreten ist. Auf den ersten Blick wirkt dieses Herausgreifen eines einzelnen Motettenteils ein wenig merkwürdig. Genauer betrachtet zeigt sich jedoch, dass man die beiden ersten Teile vermutlich deshalb weggelassen hat, weil sie nur fünf bzw. vier Stimmen aufweisen. Damit kann die Wahl von *Gratia sola Dei* freilich doch signifikant erscheinen, weil man ohne Probleme irgendein anderes, ebenfalls sechsstimmiges Werk hätte nehmen können. Womöglich sollte diese Auswahl eine Anspielung auf die Münchner Fürstenhochzeit von 1568 darstellen. Am 22. Februar dieses Jahres hatte der bayerische Thronfolger Wilhelm (v.), die lothringische Prinzessin Renata geheiratet. Zu dieser Gelegenheit hatte Lasso über den Text des Nicolaus Stopius eine Motette komponiert.<sup>62</sup>

---

55 Zu den Madrigalen Striggios: Alessandro Striggio, *Il primo libro de madrigali a sei voci*, hrsg. von David S. Butchart (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 70–71), Madison 1986, bes. Vorwort, S. VII–XI.

56 Horst Leuchtman, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Faksimile und Übersetzung von Massimo Troiano, Dialoghi 1569* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 4), München/Salzburg 1980, S. 52 und 146.

57 Federico Ghisi, *Feste musicali della Firenze medicea (1480–1589)*, Florenz 1939, S. XXV–XXXIV.

58 Ghisi, *Feste musicali*, S. XXXV–XL. David S. Butchart, »The Festive Madrigals of Alessandro Striggio«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (1980/81), S. 51–52.

59 Ghisi, *Feste musicali*, S. XL–XLI.

60 Ghisi, *Feste musicali*, S. XLII–XLVI.

61 Vgl. *Musiche fatte nella nozze*, Faksimile-Ausgabe der Stimmbücher von 1639, Peer 1984.

62 Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso I: Sein Leben*, Wiesbaden 1976, S. 148 f.

Bei einigen weiteren Nummern wurden ebenfalls nur einzelne Partes ausgewählt. Wie bei *Gratia sola Dei* handelt es sich um die jeweils letzten Teile eigentlich fünf- (und vier-)stimmiger Kompositionen. Auch hier hat man also gezielt die sechsstimmigen Abschnitte herausgegriffen (Tabelle 7.3).

Nr.	Titel in A. R. 775–777	Titel der Komposition	Pars
20a	Re de gli altri superbo altero giume	<i>Qual nemica fortuna</i>	6
32	Laudate eum in virtutibus eius	<i>Laudate Dominum de coelis</i>	4
33	Benedicite sacerdotes	<i>Benedicite omnia opera Domini</i>	4
34	Res mira ignoti	<i>Gratia sola Dei</i>	3

Tabelle. 7.3: Kompositionen in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, A.R. 775–777, von denen nur 6-stg. Teile übernommen sind

Den Text der Sestina *Qual nemica fortuna* von Federigo Asinari hatten im Jahr 1566 sowohl Orlando di Lasso als auch Giaches de Wert als mehrteilige Madrigale vertont. Auf dem Reichstag zu Augsburg in besagtem Jahr wurden beide Stücke vermutlich bei einem der Bankette Kaiser Maximilians II. oder seiner Gemahlin aufgeführt.<sup>63</sup>

Wenn man in den Regensburger Stimmbüchern das Aufführungsmaterial für die Musik zum gesellschaftlichen Teil einer Hochzeit erkennen will, muss man sich in jedem Fall noch die zum Fest gehörende Tanzmusik dazu imaginieren. In den größeren Städten, insbesondere den freien Reichsstädten spielten dabei üblicherweise die Stadtpfeifer.<sup>64</sup> Dies würde sehr gut zu den eingetragenen Besetzungsangaben passen, und würde – wie schon angesprochen – auch erklären, warum man bei der Auswahl der Stücke nicht unter die Sechsstimmigkeit ging. Freilich hätte man für die größer zu besetzenden Stücke zusätzliche Spieler benötigt. Diese konnte man jedoch aus dem Kreis freiberuflicher Musiker am Ort gewinnen. Bei großen Anlässen kam sicher auch in Betracht, Unterstützung aus anderen professionellen Ensembles in Anspruch zu nehmen, etwa benachbarten Stadtpfeifereien oder den Hofkapellen in München, Innsbruck oder eventuell Graz.

Aufgrund der Konkordanzen zu Augsburger Quellen kommt die Fuggerstadt für eine engere Auswahl in Frage. Mit den zahlreichen vermögenden Familien besteht auch ein gutes Angebot an Feiern, als früheste die Doppelhochzeit von Octavianus secundus Fugger mit seiner Cousine Maria Jacobina (Jacobäa) und Philipp von Rechberg mit Anna Maria Fugger im Jahr 1579.

63 James Haar, »Le Muse in Germania. Lasso's Fourth Book of Madrigals«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24.–26.8.1994* (= Yearbook of the Alamire Foundation 1), Peer 1995, S. 49–72. Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus*, Paris 2003, S. 128. Vgl. Moritz Kelber, *Die Musik bei den Augsburger Reichstagen im 16. Jahrhundert*, Diss. Universität Augsburg 2016, S. 322–324 (Druck in Vorbereitung).

64 Coffey, »City Life and Music for Secular Entertainment«, S. 174–177.

Eine andere opulente Hochzeit fand 1591 statt, als Anton Fugger d. J. Barbara Montfort heiratete.<sup>65</sup> Weiterhin denkbar sind die Hochzeiten des Christoph Fugger 1589<sup>66</sup> oder der Katharina Fugger 1590.<sup>67</sup> In Augsburg wurde aber auch 1582 letztmals ein Reichstag abgehalten, innerhalb dessen Verlaufs man die Hochzeit von Alexander von Sprintzenstein mit Aemilia Fugger platzierte.<sup>68</sup> Bei dieser Gelegenheit konnte auch der musikalische Aufwand wirklich groß gehalten werden, da wegen des Reichstags zahlreiche Sänger und Instrumentisten aus den Kapellen der Reichsfürsten in der Stadt weilten. Herzog Wilhelm von Bayern gab ein eigenes Gastmahl für das Brautpaar.<sup>69</sup> Dabei konnten Bläser aus einer der anwesenden Hofkapellen die Augsburger Stadtpfeifer in vorzüglicher Weise verstärken. Leider ergibt sich aus den vorliegenden Beschreibungen kein weiterer Hinweis auf die musikalische Gestaltung dieses Festes.

Die Feierlichkeiten dauerten etwa bei der Hochzeit des Octavian secundus Fugger 1579 insgesamt vier Tage. Die Fuggersche Hauschronik berichtet wie zu vielen Hochzeiten bei Mitgliedern der Familie ausgiebig, aber nicht immer detailliert darüber: »Das tanzhaus geziert mit tapezereien und schwarzen sameten himmel, ganz herrlich zu sechen. Alda wurde mit vilen schenen spil-leuten künstlich aufgemacht zu tanz und zu tisch.«<sup>70</sup> Trotz des hohen Wahrscheinlichkeitsgrads bleiben aber die Augsburger Hochzeiten ohne belastbare und konkrete Belege. Insgesamt bieten die jetzt zusammengetragenen Hinweise trotzdem das Szenario einer mehrtägigen Großveranstaltung, die mit Musik ausgestattet gewesen sein muss, vermutlich eine Hochzeit.

Der exakte Ablauf einer solchen Veranstaltung ist kaum zu rekonstruieren. Doch sei hierzu angemerkt, dass die Zusammenstellung der Musik vermutlich recht sorgfältig vorgenommen worden ist. Bei den aus gedruckten Vorlagen übernommenen Stücken ist so gut wie nie die Reihenfolge der Stücke beibehalten, sondern eine neue Anordnung gewählt worden. Eine Reihung nach Tonarten, wie sie bekanntlich oft vorkommt, lässt sich allerdings nicht ermitteln. Eher hat man wohl mit den Bläsern gut spielbare und klingende Tonarten ausgewählt, meistens auf D, F oder G. Nur wenige stehen in e oder a. Grundlage der Zusammenstellung könnte demnach ein inhaltliches Programm sein. Soweit Informationen über Hochzeiten größeren Stils vorliegen, begannen die Feierlichkeiten mit einem Vorabend, bei dem nicht getanzt, sondern nur gespeist wurde. Dafür könnte der erste Block der Motetten gedacht gewesen sein. Alle diese Motetten sind im Gegensatz zu den folgenden Stücken noch mit Text unterlegt. Vielleicht waren hier die Sänger für den Trauungsgottesdienst beteiligt. Der Block schließt mit der Hochzeitsmotette *Nuptiae factae sunt*. Die Striggio-Madrigale würden sich gut zu den üblichen Maskenspielen

---

65 Dana Koutná-Karg, »Feste und Feiern der Fugger im 16. Jahrhundert«, in: »lautenschlagen lernen und lieben«. *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. von Renate Eikermann, Katalog zur Ausstellung in den historischen »Badstuben« im Fuggerhaus, Maximilianstraße 36, Augsburg 10. Juni bis 8. August 1993, Augsburg 1993, S. 89–98, hier S. 90.

66 Koutná-Karg, »Feste und Feiern«, S. 96, Anm. 34.

67 Ebd., S. 95, Anm. 23.

68 Ebd., S. 95, Anm. 20.

69 Rosemarie Aulinger, *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert* (= Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 18), Göttingen 1980, S. 306 f. Peter Fleischmann, *Description des aller Durchleüchtigsten, Großmechtigsten [...] Herrn, Herrn Rudolffen des andern, Erwölten Römischen Kaisers [...] Erstgehaltenem Reichstag zu Augsburg*, Augsburg 1582, S. 19.

70 Christian Meyer, *Chronik der Familie Fugger vom Jahre 1599*, München 1902, S. 54.

oder Mummereien eignen, die nachfolgenden Motetten wieder zum Bankett. Das eigenartige Wechseln von geistlichen und weltlichen Kompositionen bei den Nummern 41 bis 54 dürfte von den sogenannten lebenden Bildern herkommen, die man bei solchen Gelegenheiten präsentierte. Derartige Angaben finden sich in einer Beschreibung von 1591.<sup>71</sup> Aber sogar so spät im 16. Jahrhundert ließ man in einem der Bilder den alten Kaiser Karl v. erscheinen,<sup>72</sup> wozu sich vorzüglich Lassos Motette *Heroum soboles* (Nr. 50) einsetzen ließ.

## Signatur

Eine bisher nicht gestellte, aber doch nicht ganz unerhebliche Frage soll am Ende noch behandelt werden. Die heutige Signatur der sechs Stimmbücher beginnt mit den Buchstaben A. R., die als Abkürzung für »Antiquitates Ratibonenses« eingesetzt sind, also Regensburger Altertümer.<sup>73</sup> Diese Signaturengruppe enthält Handschriften, die aus alten städtischen Regensburger Beständen kommen, aus dem Gymnasium oder auch der Regensburger Stadtpfeiferei. Bisher hat die Forschung die Frage ausgespart, warum die Stimmbücher eine Alt-Regensburger Signatur tragen, wenn man argumentiert, sie kämen in Wirklichkeit von einem anderen Ort. Es muss für durchaus denkbar gehalten werden, dass das gesamte Szenario nach Regensburg zu verlegen ist. Aus dem Jahr 1689 liegt eine Hochzeitsordnung der Stadt Regensburg in gedruckter Form vor.<sup>74</sup> Sie beruht auf älteren Dekreten aus den Jahren 1575 und 1605, die aber offenbar »durch muthwillige Geringhaltung oder auch vorsätzliche Renitentz ihren Nachdruck mercklich verlohren« hatten.<sup>75</sup> Immerhin wird aus dem 39. Abschnitt ersichtlich, dass »bey einer vornehmen Hochzeit vier Stadtpfeiffer / und ein Organist / bey einer mittelmässigen (doch ohne Trompeten / Posaunen und Zincken) deren drey / neben einem Organisten / bey denen geringern aber nur die Spielleute allein mit ihren Geigen / und gar kein Organist mit dem Instrument / erlaubt«<sup>76</sup> sein sollten. Innerhalb der Reichsstadt kamen bei einer Hochzeit aus dem Stadt-Patriziat lediglich vier Stadtpfeifer und ein Organist in Betracht. In dem vorangegangenen Jahrhundert dürften es kaum mehr gewesen sein. Daher kann man solche Gelegenheiten wohl ausschließen, nicht allerdings Hochzeiten, die zu besonderen Anlässen als Großveranstaltung in Regensburg gehalten wurden. Dafür kommen insbesondere die Reichstage infrage, die ab 1594 ausschließlich in Regensburg abgehalten wurden (1597/98, 1603, 1608, 1613, dann erst wieder 1640/41). Mit den Reichsfürsten, Bischöfen und dem weiteren Adel kamen oftmals auch deren Musiker mit

---

71 Julian Jachmann, »... in Ritterspielen und hohem Gebreng frembder Nationen erfahren«. Feste und Turniere der Fugger im frühneuzeitlichen Augsburg«, in: *Herrschaft – Architektur – Raum: Festschrift für Ulrich Schütte zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Stephanie Hahn und Michael H. Sprenger (= Schriften zur Residenzkultur 4), Berlin 2008, S. 261–275, bes. 264 und 268–270. Koutná-Karg, »Feste und Feiern«, S. 90 f. Meyer, *Chronik*, S. 74.

72 Koutná-Karg, »Feste und Feiern«, S. 90.

73 Haberkamp, *Thematischer Katalog*, S. xxv.

74 *Der Stadt Regensburg Revidirte Hochzeit=Ordnung*, Regensburg 1689. Hierzu: Wolfgang Wüst, *Die »gute« Policy im Bayerischen Reichskreis und in der Oberpfalz*, Berlin 2003, S. 145–159.

75 *Regensburg Hochzeit=Ordnung*, A2<sup>r-v</sup>. Wüst, *Die »gute« Policy*, S. 145 f.

76 *Regensburg Hochzeit=Ordnung*, D3<sup>v</sup>. Wüst, *Die »gute« Policy*, S. 157.

in die Donaustadt. Da auch die großen Reichsstädte Vertreter schickten, ist daneben sogar die Anwesenheit von Augsburger Stadtpfeifern denkbar. Schließlich stellt der mehrfach erwähnte Niclas Rekh eine Verbindung nach Graz her. Er reiste seit 1594 mehrfach zu Reichstagen nach Regensburg, damals allerdings nicht mehr als Mitglied der Hofkapelle, sondern als Trompeter der steirischen Landschaft. Nach dem Tod des Erzherzogs Karl wirkte Rekh nämlich ab 1590 als Musicus an der evangelischen Stiftskirche in Graz.<sup>77</sup> 1594 nennt ihn die *Kurtze vnd aigentliche Beschreibung, des zu Regenspurg in disem 94. Jar gehaltenen Reichstag* als »Trommeter«.<sup>78</sup> Es wäre eine Ironie der ganzen Geschichte, wenn ausgerechnet Rekh, nun aber in anderer Funktion, der Vermittler der Stimmbücher nach Regensburg gewesen sein sollte.

Aus der Zusammenschau der Befunde lässt sich eine Bewertung nicht auf einfache Weise ableiten. Eine Vielzahl von Indizien, besonders aber die Besetzungsangaben mit Zinken, Pommern und Posaunen, sprechen ohne Zweifel für das Ensemble einer größeren Stadtpfeiferei. Die Kompositionen in A. R. 775–777, bei denen keine Hinweise auf die Besetzung gegeben sind, können von den gleichen Musikern mit anderem Instrumentarium dargeboten worden sein, denn Stadtmusiker waren durchaus in der Lage, auch mit Dulzianen, Blockflöten oder gar als Geigenensemble zu musizieren. Mit vollständigem Text versehene Stücke standen darüber hinaus einer gesungenen Aufführung offen. Die sechs Stimmbücher als Repertoiresammlung einer höfischen Bläsergruppe anzusprechen, beruht dagegen auf keineswegs sicheren Argumenten. In der Person des Trompeters Niclas Rekh könnte sich zwar eine gewisse Verbindung zur Tradition der Grazer Hofkapelle abzeichnen, aber erst für einen Zeitraum, als Rekh bereits seinen Abschied bekommen hatte und als Trompeter für die steirische Landschaft wirkte. Damit deutet der von mir skizzierte Versuch einer Rekonstruktion des historischen Kontextes für die Regensburger Stimmbücher Möglichkeiten an, wie derartige Quellen verstanden werden können, wenn es um Fragen der Kontextualisierung geht. So gesellen sich neben einfache Repertoire-Sammlungen regelrechte Individuen mit einer eigenen Geschichte. Die handschriftliche Überlieferung der Lasso-Zeit darf demnach nicht gering geschätzt werden. Oft enthält sie mehr Informationen als die Drucke in ihrer uniformen Gestalt.

---

77 Federhofer, *Musikpflege*, S. 32, 58 und bes. 123 f.

78 Peter Fleischmann, *Kurtze vnd aigentliche Beschreibung, des zu Regenspurg in disem 94. Jar gehaltenen Reichstag*, Regensburg 1594, Ddijj<sup>r</sup>.



## REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

- 1 Walter Berschin / David Hiley (Hsrg.): 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 Offertoriumsprosuln 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 / Prosuln  
*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 (Hsrg.): 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 (Hsrg.): 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](mailto: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